

IMAGES

The International Journal of European Film,
Performing Arts and Audiovisual
Communication

Volume XXXII
Number 41

Poznań 2022

ISSN 1731-450X

Special Issue:
Film distribution
and audiences

Volume editors

Konrad Klejsa

Małgorzata Miławska-Ratajczak

Athens – Amadora – Bydgoszcz – Doha – Edinburgh
Gdańsk – Glasgow – Leeds – London – Łódź – Mainz
Marquette – Poznań – Prague – Stockholm – Toruń – Warszawa

Editorial Michael Brooke
Advisory Board: Oksana Bulgakova
Maciej Drygas
Małgorzata Hendrykowska
Wojciech Marczewski
Petr Mareš
Aleksander W. Mikołajczak
Anna Osmólska-Mętrak
Anna Zarychta

Spis treści / Contents

- 5 Jeffrey Klenotic, *'Big' and 'little' Quo Vadis? in the United States, 1913–1916: Using GIS to map rival modes of feature cinema during the transitional era* **Film distribution and audiences**
- 27 Lina Kaminskaitė-Jančorienė, Juozapas Paškauskas, *Local and Global Framework of Early Cinema in Lithuania: Vilnius Cinemas, Programme Formats and Audience*
- 45 Nataliya Puchenkina, *What is so (Un)Exceptional About Soviet Cinema? The Pragmatics of Soviet Film Exports to Germany and France in the 1920s*
- 65 Michal Večeřa, *Remaining silent: The ongoing presence of silent films on cinema programmes in Brno between 1930 and 1936*
- 79 Konrad Klejsa, *Foreign film in Poland, 1964–1975: selection, import and audience. An introduction*
- 99 Emil Sowiński, *Alternative distribution and its role in the promotion of films produced by the Irzykowski Film Studio between 1981–1984*
- 113 Jarosław Grzechowiak, *The audience and reception of the films from the Profil Film Unit in 1982–1989*
- 129 Peter Turner, *Pause and Rewind: Memories of Age-Inappropriate Film Viewings in the 1980s*
- 145 Constantin Parvulescu, *The Critical Innovation Discourse of Small VODs: The Case of The Death of Mr. Lăzărescu on Cinepub*
- 165 Sreeram Gopalkrishnan, *Multiplexes in India: Building Castles in a Low-income Market of Uneven Geographies*
- 183 Paweł Sitkiewicz, *Badanie doświadczeń widowni, której nie ma. Wyzwania metodologiczne* **Dystrybucja / Widownia**
- 199 Andrzej Dębski, *Kina dla Niemców w okupowanym Krakowie na tle kin dla Polaków: polityka repertuarowa i preferencje filmowe widzów*
- 221 Justyna Głuba, *Dystrybucja filmów zagranicznych w Ludowej Republice Chorwacji na tle polityki kulturalnej Jugosławii (1944–1963)*
- 237 Barbara Giza, Michał Wenzel, *Rodzima klasyka filmowa w świadomości zbiorowej polskich widzów. Opinie Polaków o polskich filmach i ich postawy wobec polskiej produkcji filmowej*

- 257 Marcin Adamczak, Sławomir Salamon, *Jak działać, gdy „nobody knows anything”? Prawdliwości pośród wyników frekwencyjnych filmów w dystrybucji kinowej*
- 277 Plakaty filmowe *Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu*
Film posters from the *Magdalena Abakanowicz University of Arts in Poznań*
- 301 *Wspomnienie*
- 303 Urszula Tes, *Wyniani z raju – analiza toposu domu w filmach Andrieja Zwiagincewa*
- 317 Krzysztof Witczak, *Pierwszy raz w ciemnym kinie – filmowe reminiscencje w twórczości Krystyny Kofty*
- 325 Małgorzata Miławska-Ratajczak, *Sztuka hejtu. Powtórzenia, parafrazy i „cytatowość” w filmie Sala samobójców. Hejter Jana Komasy*
- 334 Marek Hendrykowski, *Krajobraz pod lasem. O Rhizopolis Joanny Rajkowskiej*
- 341 *Noty o autorach*
- 344 *Notes about authors*

Author Gallery

Varia

'Big' and 'little' Quo Vadis? in the United States, 1913–1916: Using GIS to map rival modes of feature cinema during the transitional era

ABSTRACT. Klenotic Jeffrey, 'Big' and 'little' Quo Vadis? in the United States, 1913–1916: Using GIS to map rival modes of feature cinema during the transitional era. "Images" vol. XXXII, no. 41. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 5–25. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.41.01.

This article emanates from a geospatial database of over 600 premieres of the Cines company's *Quo Vadis?* (1913), an eight-reel film distributed by George Kleine, and nearly 250 premieres of the Quo Vadis Film Company's *Quo Vadis?* (1913), a three-reel film of ambiguous origins distributed by Paul De Outo. By mapping local premieres of both films across the United States from 1913 through 1916, the data show with spatiotemporal precision the spread of *Quo Vadis?* as one of cinema's early blockbuster titles. Yet within this national phenomenon, the two films' footprints reveal differing cultural geographies served by competing efforts to feature *Quo Vadis?* using alternative practices of distribution and exhibition. The study finds that *Quo Vadis?* played a more complex role mediating the rise of features than is yet known, serving rival modes of cinema where longer, more expensive films were celebrated but also contested.

KEYWORDS: features, variety, roadshows, state rights, transitional era, George Kleine, GIS

The Italian Cines Company's historical and religious epic *Quo Vadis?* (1913) is one of cinema's earliest blockbusters.[1] Its transnational success elevated the profile of Italian films and boosted cinema's reputation for social, moral, and cultural uplift. A lavish production renowned for its spectacular big budget realism and running time of two and a half hours, Cines's film was adapted from Polish author Henryk Sienkiewicz's 1896 novel *Quo Vadis: A Narrative of the Time of Nero*, a global best seller that spawned widespread "quovadisomania." [2]

This article examines the spread of *Quo Vadis?* in the United States, where George Kleine held sole distribution rights to Cines's film. Kleine cultivated a national audience using advance publicity that heralded the eight-reel film's massive scale, authentic settings, and artistic innovations, while touting its unprecedented record of popular and critical success.[3] As the film traveled, it produced a global space that interfaced with countless local experiences of cinema emplaced in diverse assemblages of venues, distributors, exhibitors, programs, and

[1] S. Hall, S. Neale, *Epics, Spectacles, and Blockbusters*, Detroit 2010, pp. 28–34.

[2] M. Woźniak and M. Wyke, *Introduction*, [in:] *The Novel of Neronian Rome and Its Multimedial Trans-*

formations, eds. M. Woźniak, M. Wyke, Oxford 2020, p. 5.

[3] J. Frykholm, *George Kleine and American Cinema*, London 2015.

audiences.[4] Intense anticipation for the film propelled it forward, but exclusive distribution practices and costly tickets made its circulation prone to blockages, diversions, and piracy. Some without rights to Cines's film served audiences at lower-priced theaters with other films entitled *Quo Vadis?*, as Ivo Blom found in his work on the Dutch film trade[5] and as I will recount here for a three-reel version released by Paul De Outo (Fig. 1). *Quo Vadis?* offers a prime opportunity to explore what Laura Isabel Serna calls "cinema's multiple interfaces" so as to "uncover more complex stories about cinema's travels, rethink the shape and scope of concepts such as national cinema, and question received notions about the direction of film traffic at any given moment." [6]

Cines's *Quo Vadis?* played a prominent role in the transformation from variety film programs to feature films during American cinema's transitional era from 1908 to 1917.[7] The film benchmarked the public's willingness to pay a premium for long features and helped these become a dominant mode of cinema. But despite its prominence, we know little about the reach of *Quo Vadis?* beyond its presentation at first-class theaters in big cities in 1913.[8] Where, when, and how did it travel across the rest of the country? To answer this question, a geospatial study of *Quo Vadis?* premieres was undertaken, yielding new insights about the film's traffic across the nation. The research also unexpectedly revealed the widespread distribution of a three-reel *Quo Vadis?*, shining light on this film's brazen effort to sell a mini-blockbuster version of the title that bridged features and variety. Unlike Cines's film, which Kleine released through direct booking and branch offices, the short feature was distributed by state rights buyers who bought territorial franchises from Paul De Outo of the Quo Vadis Film Company.[9] De Outo's film was not directly based on Sienkiewicz's novel but instead seems to have been a composite of three older one-reel films, anchored by Milano Film's *The Life of St. Paul* (*San Paolo*, 1910).

To contribute knowledge about the circulation of both films, this article presents initial findings from over 600 hundred premieres of the eight-reel *Quo Vadis?* and nearly 250 premieres of the three-reel *Quo Vadis?* in the United States from 1913 to 1916. Geospatial maps show the national spread of *Quo Vadis?* as a blockbuster title but also reveal dif-

[4] For more on space and place in cinema history, see J. Klenotic, *Mapping flat, deep, and slow*, "TMG Journal for Media History" 2020, vol. 23, no. 1–2, pp. 1–34.

[5] I. Blom, *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*, Amsterdam 2001, pp. 228–230.

[6] L.I. Serna, *Mapping film traffic*, "Post45" 2021, n.p., <<https://post45.org/2021/04/mapping-film-traffic/>>, accessed: 7.01.2022.

[7] This dating of the transitional era follows C. Keil and S. Stamp (eds.), *American Cinema's Transitional Era*, Berkeley – Los Angeles – London 2004.

[8] J. Frykholm, op.cit., pp. 58–59, 64–65; R. Abel, *Americanizing the Movies and 'Movie Mad' Audiences*, Berkeley – Los Angeles – London 2006, pp. 35–36.

[9] This article examines the U.S., but De Outo's film was franchised internationally. South American rights were sold to Walter McCallum, Colon, Panama, European rights to H. Winnick, London, England, and Australasian rights to George R. Harper, Sydney, Australia. Anonymous, "Quo Vadis?" *State Rights Selling*, "Moving Picture World" [MPW], June 13, 1913, p. 1261.

fering cultural geographies served by competing efforts to feature *Quo Vadis?* using alternative practices of distribution and exhibition. The study concludes that *Quo Vadis?* played a more complex role mediating the rise of features than is yet known, serving rival modes of cinema where longer, more expensive films were celebrated but also contested.

Across the United States, the multiple interfaces for *Quo Vadis?* were often clouded by ambiguity and obfuscation emanating from news items, publicity releases, and advertisements that heightened curiosity about the film and tested one’s cultural capital. There was ambiguity about the title, which ended with a question mark as often as not, and which led newspapers to sometimes insert “Whither Goest Thou?” as an English translation.^[10] This was particularly true for the short film, which also embedded the translation inside the tail of the title’s Q in marketing materials. To further complicate matters, the short *Quo Vadis?* was called the “*veritas*” version, though this claim was rarely explained.^[11] There was additional confusion about the attributes of *Quo Vadis?*. Did the film begin its run in New York City or Buffalo, New

Why study
both films?

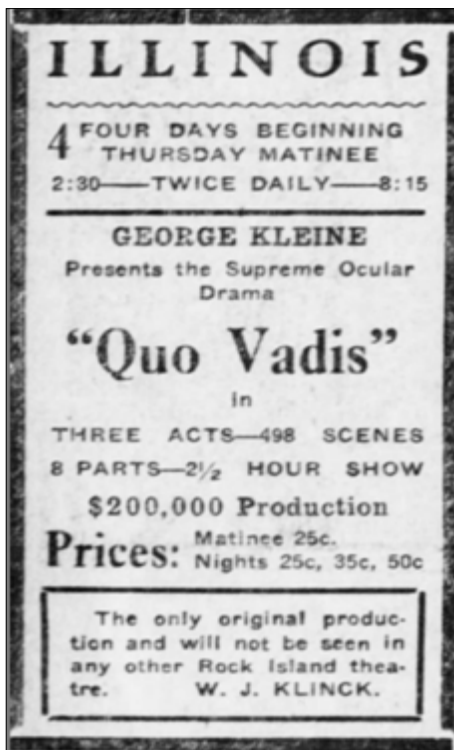


Fig. 1. “Big” and “little” *Quo Vadis?* competed head-to-head in Rock Island, IL. Three weeks later, Kleine sued De Outo for infringement of copyright. “Rock Island Argus”, November 7, 1913, p. 10

[10] For examples, see “Muskogee [OK] Times-Democrat”, June 2, 1913, p. 8; “Sheboygan [WI] Press”, October 16, 1913, p. 9; “Hiawatha [KS] Daily World”, October 22, 1913, p. 2.

[11] Anonymous, *The Veritas “Quo Vadis?”*, “MPW”, June 7, 1913, p. 1012.

York? Was it 3,000 or 8,000 feet, three or eight reels? Was it in three parts and three acts or three acts and eight parts? Was it 150 or 498 scenes? Was the cast 1,000 or 3,500? Was it made by Cines or Milano? Were tickets more or less than 25 cents? These questions fed dichotomies such as the “big” versus the “little” *Quo Vadis?* and the “real” versus the “fake” or “other” *Quo Vadis?*. Distinguishing the films became a class marker: “As the Kleine production includes eight wonderful reels and is only produced in the high-class theaters of the country [...] the general public have been quick to discriminate between the big and the little ‘Quo Vadis.’ In the big cities of the East, Mr. Kleine’s production was taken up by fashionable society and theatre parties.”[12]

If one approaches *Quo Vadis?* from the top down, such dualities and ambiguities may be irrelevant given that received history has established Cines’s film as the canonical text, partly because of its lineage from Sienkiewicz’s novel. The “fake” film’s connection to the novel is mostly in its title, with any overlaps in events, plotting, and characterization owing more to its intertextuality with Roman history and the Christian Bible than to Sienkiewicz’s story. While the fog around the films can be penetrated to focus only on the “real” *Quo Vadis?*, it also shows that distributors, exhibitors, and audiences construed *Quo Vadis?* in multiple ways, begging a more complex object of study. Indeed, many who attended the three-reel film likely thought they had seen the “real” *Quo Vadis?*, a perception that may not have been “corrected.” In Hopkinsville, Kentucky, the three-reeler was billed as a “great special” that “will appeal to Bible students and to everybody who has read that wonderful book ‘Quo Vadis;’” those who had not done so were advised to “read the book before Monday” when the film screened.[13] Cines’s film never played in Hopkinsville, with its nearly 10,000 residents. Hopkinsville was not alone. The three-reeler premiered in 246 municipalities across 47 U.S. states and the District of Columbia, and in 131 (53.2%) it was the only version to play. In 26 states where the short feature played it was the only option in half or more of that state’s premiere localities. This list was topped by Kansas, where the three-reeler played in 42 municipalities and was the sole offering in 31 (73.8%), and Oklahoma, where it ran alone in 18 of 23 municipalities (78.2%). Inhabitants could travel to see Cines’s film elsewhere, but many may have lacked the knowledge, means, or desire to do so. The “little” *Quo Vadis?* affords valuable evidence of the large audience for small features that existed at a pivotal moment in film history (Fig. 2).

The complexity of *Quo Vadis?* as an object reflects the broader dynamics of cinema’s transitional era. In the early 1910s, as Eileen Bowser has shown, there was pervasive ambiguity about the meaning, value, and length of a “feature” film.[14] Michael Quinn observes that

[12] Anonymous, *Opera House*, “Sheboygan [WI] Press”, September 18, 1913, p. 3.

[13] Anonymous, “*Quo Vadis*” *Coming*, “Hopkinsville [KY] Kentuckian”, September 6, 1913, p. 8.

[14] E. Bowser, *The Transformation of Cinema*, Berkeley – Los Angeles – London 2006, p. 191.

“a two- or even a single-reel film might be described as a feature” if its uniqueness was established by distribution and exhibition practices.[15] Three-reelers were particularly prone to straddle the line between features and films released as part of a standard variety program.[16] For example, the Motion Picture Patents Company (MPPC) and its distributor General Film Company (GFC) had enormous stakes in servicing exhibitors with regular single-reel film programs, but by 1912 they “recognized that the market was demanding feature films” and increased production of three-reel films such as Selig’s *The Coming of Columbus* (1912) and Edison’s *Martin Chuzzlewit* (1912).[17] Both were “special features” made by MPPC studios, but *Columbus* was released to exhibitors at added expense alongside their regular service, while *Chuzzlewit* was integrated with a standard program of single-reelers as a regular release.[18] In October 1913, the MPPC and GFC attempted to bridge the divide between features and regulars with an “exclusive service” offering exhibitors a higher priced program of a two- or three-reel feature and two one-reelers changed three times a week. Though short-lived, the service was a serious attempt “to reconcile program and feature cinema.”[19] In 1914, the industry would define a feature as four reels or more[20] and three-reelers were grouped with shorts. Nonetheless, as Ben Singer shows, differences in distribution, sales, and moviegoing practices left space where variety and feature programs “both flourished,” with many believing these were “separate and parallel modes of exhibition, each with its own distinct niche.”[21] Quinn argues there was a sense that “exhibition would eventually divide into feature theaters and program theaters; one would attract the middle class and the rich, while the other would interest the working class and the poor.”[22]

It was in this context that George Kleine and Paul De Outo charted different paths for getting their version of *Quo Vadis?* to exhibitors and audiences who might most appreciate it. Neither could know how the competition would turn out. Studying both films affords a fresh perspective on *Quo Vadis?* that does not “back-project a context onto an object,” as Robert Allen puts it, such that an object is significant only to the extent that it validates what is known about the outcomes of an era.[23] Allen invites historians to “suspend judgment” and resist

[15] M. Quinn, *Distribution, the transient audience, and the transition to the feature film*, “Cinema Journal” 2001, vol. 40, no. 2, p. 38.

[16] B. Singer, *Feature films, variety programs, and the crisis of the small exhibitor*, [in:] C. Keil and S. Stamp, op.cit., p. 84.

[17] M. Quinn, op.cit., p. 45.

[18] Ibidem, pp. 45–46; see also E. Bowser, op.cit., p. 203.

[19] M. Quinn, op.cit., p. 47.

[20] M. Rogers, ‘Territory going fast!’ *State right distribution and the early multi-reel feature film*, “Historical Journal of Film, Radio and Television” 2017, vol. 37, no. 4, p. 600.

[21] B. Singer, op.cit., p. 84.

[22] M. Quinn, op.cit., p. 45.

[23] R. Maltby, P. Meers, *Connections, Intermediality, and the Anti-Archive: A Conversation with Robert C. Allen*, [in:] *The Routledge Companion to New Cinema History*, eds. D. Biltereyst, R. Maltby, and P. Meers, London – New York 2004, p. 18.

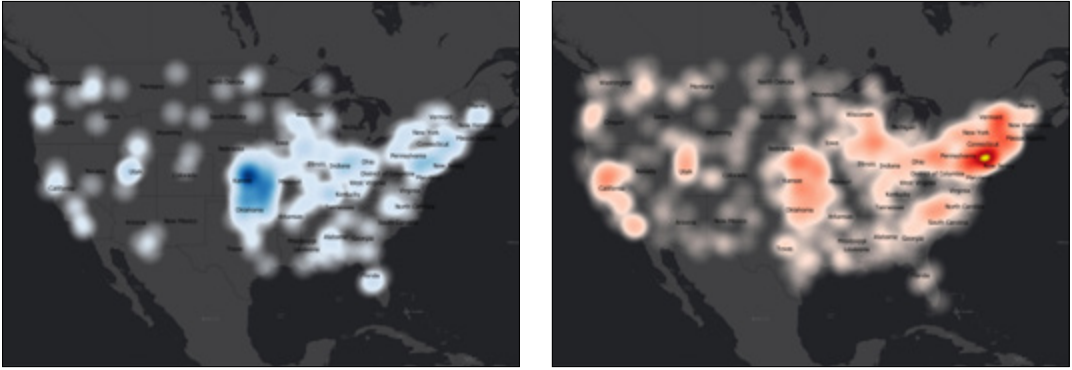


Fig. 2. Heatmaps for “little” (left) and “big” (right) *Quo Vadis?* premieres. The short feature was especially popular in the Midwest and it indexes the large audience for small features in the transitional era. Maps created by author

imposing a “teleology of cinema” upon persons, objects, and practices that renders them only as “archaic” phenomenon that “will soon be made obsolete.”^[24] Suspending judgment rebalances the dialogue of past and present but also invites a “flat” approach to mapping and spatial history that avoids assumptions about where and when events took place.^[25] This approach puts new people, places, and objects on the map of film history, as it seeks *Quo Vadis?* beyond the fashionable audiences and first-class theatres so identified with its success, which in turn moves inquiry beyond 1913.

“If you owned *Quo Vadis*, what would you do with it?”

George Kleine paid \$10,000 for a negative of Cines’s film and exclusive North American distribution rights.^[26] *Quo Vadis?* was his first attempt to import a film of this length and expense. Its poor fit for program cinema presented Kleine with challenges, not least navigating a release outside the GFC, which declined to handle it.^[27] *Motography* columnist “The Goat Man” lauded the film but questioned its path forward: “Honest now, if you owned *Quo Vadis*, what would you do with it?”^[28] Kleine chose to open *Quo Vadis?* in large, high-class, legitimate theaters in major cities beginning in April 1913. There the film won critical acclaim and had major success despite tickets ranging from 25 cents to \$1.50. At New York City’s Astor Theatre, the film ran 154 days; at McVicker’s in Chicago, 54 days; at Philadelphia’s Garrick, 98 days; at Baltimore’s Academy of Music, 63 days; at the Tremont in Boston, 90 days.

Throughout its slow rollout, the film’s publicity tended to “Americanize” *Quo Vadis?* by figuring Kleine as its owner, crediting him for its success, and sometimes erasing any references to Cines^[29] and Henryk Sienkiewicz.^[30] However, an emergent exigence also precipitated repeated recitation of the film’s European provenance. The exigence

[24] Ibidem.

[25] J. Klenotic, *Mapping flat...*, pp. 16–19.

[26] J. Frykholm, op.cit., p. 47.

[27] Ibidem, p. 49. Frykholm documents that the film was licensed by the MPPC.

[28] The Goat Man, *On the Outside Looking In*, “Motography” vol. 9, no. 7, April 5, 1913, p. 239.

[29] R. Abel, op.cit.; See also, G. Bertellini, *Italian Imageries, Historical Feature Films, and the Fabrication of Italy’s Spectators*, [in:] *American Movie Audiences*, eds. M. Stokes, R. Maltby, London 1999, p. 40.

[30] Sienkiewicz’s work may also have been appropriated by Cines without proper copyright. See A. Miller-Klejsa, *Quo Vadis? by Enrico Guazzoni and*

stemmed from Kleine's decision to release the film without state rights distribution and his need to protect copyrighted marketing materials from being illicitly usurped by distributors and exhibitors. From the start, trade and local newspapers notified distributors, exhibitors, and the public that "George Kleine, proprietor and manager of the sensational photodrama success, 'Quo Vadis?' made by the famous Cines company of Italy, positively refuses to sell state rights. [...] The Cines production comprehends the entire Sienkiewicz story."^[31] In this context, European provenance authenticated Kleine's show against imposters and dissociated it from state rights, which had gained some disrepute for distributing sensationalistic films.^[32] Kleine's marketing was itself so effective he feared it would be co-opted. To stifle this, he leaned on provenance, noting that since "his immense success with the Cines production of 'Quo Vadis?' there have been several minor attractions started that have taken advantage of his advertising and press notices [...] misleading the public into the belief that they are presenting the original Astor theater production."^[33]

Avoiding state rights removed regional intermediaries and gave Kleine central control over the terms of film rental and national release. Kleine would roadshow *Quo Vadis?* and book it only through agents Cohan and Harris for a percentage of the box office rather than flat fees. Fusing exhibition with distribution, this strategy ensured the film played in high-class venues. It also put conditions on the film, such as reserved seating and minimum 25-cent tickets, and on its presentation and promotion, with roadshow companies "carrying 326 pieces"^[34] supplying screen, booth, two projectors,^[35] films, and special music, all supported by Kleine's marketing collateral. By August 1913, there were "two companies operating in the South, two in New England, two in the Middle West, three in New York city [sic], one in Brooklyn, one in Philadelphia, one in Boston, three in Chicago, two in New Jersey, making in all 19 companies."^[36] However, as Joel Frykholm has shown, roadshows presented challenges, particularly outside urban areas. There the ideal of booking the film in first-class theaters for a percentage of receipts might succumb to dependence on lesser venues, many wanting flat fees.^[37] In January 1914, Kleine ended his roadshows, "having lost much money in some instances and made a lot in others."^[38] Instead, "thirteen branch offices for the handling of 'Quo Vadis?'" were opened in February.^[39]

Quo Vadis? by Gabriellino D'Annunzio, "Panoptikum" 2017, no. 18(25), p. 250.

[31] Anonymous, *News of Photoplays*, "Lancaster

[PA] *Intelligencer Journal*", July 12, 1913, p. 8.

[32] S. Hall, S. Neale, *op.cit.*, p. 29.

[33] Anonymous, *Kleine After Pirates*, "Buffalo

[NY] *Sunday Morning News*", October 19, 1913, p. 27.

[34] Anonymous, *Film Play at Detroit Opera House*, "Detroit [MI] *Free Press*", August 7, 1913, p. 5.

[35] "Moving Picture News", May 10, 1913, p. 40.

[36] Anonymous, "Quo Vadis", "Anaconda [MT] *Standard*", July 13, 1913, p. 33.

[37] J. Frykholm, *op.cit.*, p. 62.

[38] Anonymous, *Controlling Kleine's Special*, "Variety", January 23, 1914, p. 15.

[39] Anonymous, *Kleine Positives*, "New York Clipper", January 24, 1914, p. 14.

Kleine perceived state rights as a threat to the profits and reputation of his first-class enterprise, but the reality was more complex. As detailed by Maureen Rogers, state rights gave franchisees rights to roadshow a film or book it at venues within a designated territory, a system of regional release that played a vital role in the circulation of feature films of varying levels of prestige including boxing pictures, expedition documentaries, historical reenactment films, and European imports.[40] What such films shared was that their unusual length, subject matter, and/or production history did not fit the standard distribution and exhibition model for variety programs. Instead, they required custom releases with special promotion and potentially extended runs and advanced prices. Kleine well knew the advantages of state rights for features. In 1909, he used the system to distribute the four-reel *Johnson-Ketchel Fight* (1909) for the MPPC (franchisees were limited to MPPC-licensed exchanges).[41] He also witnessed Monopol's success distributing European features like Milano's *Dante's Inferno* (1911) and *Homer's Odyssey* (1912) via state rights.[42] According to Rogers, "Monopol effectively launched the trend of releasing European feature-length epics on a regional basis to small towns and large cities and at opera houses and other prime venues" at premium prices and set the model for using grand "details of the film's production and cost as promotional ballyhoo." [43]

Kleine's demonization of state rights and exclusion of regional buyers was self-serving given that his plan for *Quo Vadis?* owed a debt to the system's innovations for promoting and releasing features. Abel argues that the state rights success of Ambrosio's *Satan* (*Satana* 1912), in particular, "set a precedent" for Kleine's handling of Cines's film.[44] Frykholm suggests that *Paul J. Rainey's African Hunt* (Jungle Film Co., 1912), a state rights release with a sixteen-week run at the Lyceum Theatre in New York City, was another influence.[45] If Kleine worried profits would be siphoned by state rights operators imitating his success in places beyond his purview, those operators likely felt the reverse was true. Some may have found his release of *Quo Vadis?* outside the GFC a bitter pill, seeing his roadshows and branch offices as territory encroachments that disenfranchised them from a share of feature cinema's greatest opportunity to date. When Paul De Outo announced the sale of state rights for *Quo Vadis?*, he spoke to the heart of this sentiment, asking, "State right operators, can't you see the possibilities of this film?" and urging buyers not to "let the biggest money-maker in the history of motion pictures slip through your fingers." [46] He declared *Quo Vadis?*

[40] M. Rogers, op.cit., p. 599.

[41] D. Streible, *Fight Pictures*, Berkeley – Los Angeles – London 2008, pp. 210–211.

[42] R. De Berti, *Milano Films*, "Film History" 2000, vol. 12, no. 1, pp. 279–281; see also, K. Thompson, *Exporting Entertainment: America in the World Film Market, 1907–1934*, London 1985, p. 26.

[43] M. Rogers, op.cit., pp. 604, 605.

[44] R. Abel, op.cit., p. 35.

[45] J. Frykholm, op.cit., p. 48.

[46] Anonymous, Advertisement, "MPW", June 21, 1913, pp. 1212–1213.

“the people’s greatest possession”[47] and the “chance of a life time for state right operators” (Fig. 3), who would “have no competition” in their territory.[48]



De Outo’s epiphany must have been that Kleine’s adoption of state rights promotional practices on a national basis, combined with his avoidance of state rights release practices on a regional basis, would produce vacuums of anticipation and unmet demand. These could be filled by state rights buyers, who might serve moving picture theaters excluded by Kleine with a well-advertised three-reel special that could be combined with another short feature or a program of regular films or live acts. But state rights buyers needed their own *Quo Vadis?*, a problem solved June 12, 1913 when De Outo’s Quo Vadis Film Company of New York[49] received copyright on title, description, and “43 prints received” for one “small reel” identified as “Quo vadis” in the copyright catalog.[50] This enabled sale of the film as “copyrighted and fully protected” to state rights franchisees.[51] De Outo’s film had no producer attached to it, which differed from the entry that recorded Kleine’s copyright on title, description, and “498 prints received” for “Quo vadis: by Societa Italiana Cines.”[52] The number of prints indexed the

Fig. 3. De Outo’s *Quo Vadis?* had elaborate pictorial and publicity equipment that created new novelty from old films. “Moving Picture World”, June 7, 1913, pp. 990-991

[47] Veritas “*Quo Vadis?*”, op.cit.

[48] Anonymous, Advertisement, “MPW”, June 28, 1913, pp. 1320-1321.

[49] Like Kleine, De Outo was based in Chicago, Illinois. He had state rights for *Quo Vadis?* in Illinois and Wisconsin.

[50] Library of Congress, *Catalog of Copyright Entries, Part 4*, vol. 8, no. 4, Washington 1913, p. 280.

[51] Anonymous, Advertisement, “MPW”, June 28, 1913, pp. 1320-1321.

[52] Library of Congress, op.cit., p. 147.

requirement that “one print taken from each scene or act of the picture” be deposited with the Copyright Office.[53] For Kleine, the number matched claims that Cines’s film had 498 scenes. De Outo’s film was said to have “three reels and three parts and over 150 stupendous scenes,”[54] suggesting copyrights for all three reels were not sought or not granted.

De Outo’s *Quo Vadis?* is unstudied and may not survive,[55] but evidence suggests it was partly comprised by Milano’s three-part one-reeler *The Life of St. Paul* (1910). Press matter for De Outo’s film stated that “the famous story of St. Paul, who was converted from a persecutor of the Christians into an apostle, is part of the picture-drama,”[56] and a playbill shows the focus is on “Saul (Hebrew for Paul) an enemy of the Christians but later a disciple of Christ” from his role in the stoning of St. Stephen in 33 A.D. to the burning of Rome in 64 A.D.[57] The film’s advertising highlighted key scenes with captioned photos,[58] some taken from *The Life of St. Paul* (1910). For example, Harriet Harrison and Nicola Mazzanti have matched De Outo’s photo “The Beheading of St. Paul” to a scene in *St. Paul* where Paul is met by a centurion and executioner and pushed to the ground.[59] Similarly, the photo for “The Burning of Rome” (Fig. 3) is a double exposure image of Paul and some Christians hiding near a column as Rome burns that looks repurposed from *St. Paul*.^[60] There is also very close correspondence between De Outo’s photos and detailed scene descriptions of *St. Paul* provided by Joseph North, who argues more broadly that Milano’s film “sets the template for the treatment of Paul in subsequent films like *Quo Vadis*.”^[61] De Outo obliquely made this same point in his press matter, claiming the three-reel *Quo Vadis?* was “the genuine, original, imported film as produced by the Milano Film Co.,” but he never revealed his active role in “converting” *The Life of St. Paul* into *Quo Vadis?*.^[62]

While there is evidence that one reel of “little” *Quo Vadis?* was in part or whole *The Life of St. Paul*, the other reels are unknown. Did De Outo cut *St. Paul* with footage from other films to reach three reels, extending creative practices to the distributor? Or did he ship *St. Paul*

[53] M.H. Aronson, *Motion Picture Copyright*, “Washington University Law Quarterly” 1940, vol. 25, no. 4, p. 559, <available at: https://openscholarship.wustl.edu/law_lawreview/vol25/iss4/8>, accessed: 29.01.2022.

[54] B. Calvert, *The Silent Film Still Archive*, Film playbill from Grand Theatre, September 16–17, 1913, <https://www.silentfilmstillarchive.com/quo_vadis.htm>, accessed: 31.01.2022.

[55] A rival version is briefly mentioned in J.A. North, *Martyrs on the Silver Screen*, Durham 2016, p. 114, which cites H. Harrison and N. Mazzanti, *La Collezione George Kleine alla Library of Congress*, [in:] *Sperduti Nel Buio: Il Cinema Muto Italiano e il suo Tempo (1905–1930)*, ed. R. Renzi, Bologna 1991, p. 165.

[56] Anonymous, “*Quo Vadis*” in *Films*, “La Crosse [WI] Tribune”, September 9, 1913, p. 5.

[57] B. Calvert, op.cit.

[58] For examples: Ibidem; “Dayton [OH] Herald”, August 2, 1913, p. 8; “The Reporter Times” [Martinsville, IN], September 23, 1913, p. 3; “MPW”, June 28, 1913, pp. 1320–1321.

[59] H. Harrison, N. Mazzanti, op.cit., as cited in J.A. North, op.cit., p. 114.

[60] The “Burning of Rome” is at B. Calvert, op.cit. The Milano image is at: <<https://betweenmovies.com/movie/the-life-of-st-paul-1910/>>, accessed: 3.04.2021.

[61] J.A. North, op.cit., pp. 113–116, 105.

[62] Anonymous, *Pastime Theatre*, “Sheboygan [WI] Press”, October 8, 1913, p. 3.

with two more one-reelers, enabling exhibitors to arrange the reels? Whatever the case, the film would have been a hybrid text reflecting what Blom describes as a broader tendency of “three-reelers of the early teens [...] to reproduce on a textual level the old variety format that dominated the screen practice before the introduction of the feature.”[63] But De Outo’s three-reeler was different in that its text was a composite anchored by at least one quite old film. Also, despite this, it was heavily promoted as a newly minted feature with “eighteen different styles of photos for lobby displays, assorted cuts of all sizes, eight-page illustrated herald, and complete publicity equipment.”[64] Paul Moore’s work on the secondhand film market gives a useful context for understanding De Outo’s practices. Moore defines secondhand films as “durable cultural goods whose value outlived their novelty,” calling them the “opposite of first run” and arguing that by 1908 the value of first run had shifted from “quality assurance of having a newly manufactured film print” to the “novelty of a newly released picture, never before seen, by *any* audience.”[65] How De Outo’s acquired the materials used to fabricate and franchise *Quo Vadis?* remains unknown (did he have a *St. Paul* negative, a cache of prints?), but it is clear that by early June he had manufactured new novelty from old films and was tapping the big-city, first-run energy of *Quo Vadis?* to sell state rights in places where the film could be premiered as “new to you” if not “never before seen” or “never before played.” Some exhibitors may well have booked the film under false pretenses, but others surely knew what they were doing and believed the film would nonetheless meet their audiences’ expectations, especially if *St. Paul* and its adjoining reels had not been shown locally. Moreover, for those new to the book or passionate about it, perhaps even old images could be revived by a fresh reading of a literary classic.

Occasionally, exhibitors who felt literally or figuratively duped alerted audiences that the “real” *Quo Vadis?* was not coming and canceled shows, as in Coshocton, Ohio where the Mystic Theatre’s manager explained “this is done because of it being an imitation of other pictures that have been shown recently.”[66] There were also rare cases where moviegoers themselves raised red flags. In Trenton, New Jersey, C.F. Edwards wrote a letter to the newspaper complaining about a “curtailed” version of what he thought was George Kleine’s *Quo Vadis?* presented at the Trent Theatre. Edwards reported that the missing time was partly filled by *The Girl and the Gangster* (1913), a two-reel Kalem picture.[67] Kleine’s representative Arthur Ward responded that Kleine’s

[63] I. Blom, *Take a closer look! Italian early cinema reconsidered*, “Fotogenia” 1999, no. 4, p. 292.

[64] Anonymous, Advertisement, “MPW”, June 28, 1913, pp. 1320–1321.

[65] P.S. Moore, “Bought, sold, exchanged and rented”: *The early film exchange and the market in secondhand films in New York Clipper classified ads*, “Film History” 2019, vol. 31, no. 2, pp. 5, 22.

[66] Anonymous, *Mystic Cancels “Quo Vadis”*, “The Tribune” [Coshocton, OH], July 18, 1913, p. 7.

[67] C.F. Edwards, *Says “Quo Vadis” is Much Curtailed*, “Trenton [NJ] Evening Times”, September 13, 1913, p. 9.

film had not yet played in Trenton and “under no circumstances will he permit ‘Quo Vadis’ to be abridged or curtailed for the sake of extra performances.” He added that the matter was “in the hands of our attorneys” but “the promoters of the three-reel ‘Quo Vadis’ never make any direct statements for which they can be held, but rather confine themselves to receiving the public, and misleading them by inference more than fact.”[68]

Most often, exhibitors who felt they had booked the wrong film simply reframed its value proposition. After advertising a film said to be made at the “Cines photoplay plant in Rome,”[69] the Modjeska in Augusta, Georgia pivoted to acknowledge that “the three-reel adaptation of ‘Quo Vadis’ which is being shown at the Modjeska is not the eight-reel film [...] but it is truly a grand production of the masterpiece of Sienkiewicz. ... From the mass of detail from the book, the motion picture presenters have selected the story condensing it into the three reels without losing the gist of the story” (Fig. 4).[70] The Lyric in Elwood, Indiana was even more unabashed: “Patrons that don’t care to strain their eyes for 2½ hours, and strain pocketbook for a big price, can see “Quo Vadis” here for 5c and 10c. Your money refunded any time we show you a fake picture. You will see the same picture here, only difference is the price and length of time”.[71]

To sweeten the deal, exhibitors typically programmed “little” *Quo Vadis?* with live acts and/or other films. The film was seen as “admirably adapted to a programme of vaudeville.”[72] The National Theatre in Dayton, Ohio ran it four days in August 1913 with the vaudevillians Three Kings and Zelma.[73] When the film ran with other films, programs were four to eight reels with added reels coming from all points on the compass – GFC, independent, state rights, and old films. In April 1914, the White Way Theatre in Fredonia, Kansas showed “‘Quo Vadis’ and John Bunny,” the latter in Vitagraph’s *Those Troublesome Tresses* (1913) released by GFC almost a year earlier.[74] In June 1914, the New Theatre in Junction City, Kansas played *Quo Vadis?* with films released in March and April, advertising that “in addition to this feature picture there will be three other reels from the General Film Co.,” Pathe’s *Abide With Me* (1914), Edison’s *His Comrade’s Wife* (1914), and Vitagraph’s *Woman in Black* (1914).[75] In Greenfield, Indiana *Quo Vadis?* paired with Victor’s two-reel film *The Law’s Decree* (1914), independently released by Universal in February 1914; both films played at the Why Not

[68] A. Warde, “*Quo Vadis*” *Folk Reply to Edwards*, “Trenton [NJ] Evening Times”, September 19, 1913, p. 10.

[69] Anonymous, “*Quo Vadis?*” *to be Seen at the Modjeska*, “Augusta [GA] Herald”, June 29, 1913, p. 2.

[70] Anonymous, “*Quo Vadis?*” *at Modjeska*, “Augusta [GA] Herald”, June 30, 1913, p. 3.

[71] Anonymous, “*Quo Vadis*” *at the Lyric*, “The Call-Leader” [Elwood, IN], September 22, 1913, p. 4.

[72] Anonymous, *Academy* – “*Quo Vadis*”, “Buffalo [NY] Courier”, July 29, 1913, p. 8.

[73] Anonymous, *National Theatre*, “Dayton [OH] Herald” August 2, 1913, p. 9.

[74] Anonymous, “*Quo Vadis*” *and John Bunny*, “Fredonia [KS] Daily Herald”, April 3, 1914, p. 2.

[75] Anonymous, *At the New Theatre*, “Junction City [KS] Daily Union”, June 2, 1914, p. 3.



Theatre two months later.[76] Universal also distributed Frontier's *The Girl and The Bandit* (1913) and Éclair's *Oh! What a Dream* (1913), two one-reelers released in November 1913 that joined *Quo Vadis?* to start the new year at the Peoples Theater in Calumet, Michigan.[77] *Quo Vadis?* was also programmed with independent releases from Mutual, as when the Davis Theater in Norwich, Connecticut ran it in August 1913 with newly minted pictures from Broncho, *A Wartime Mother's Sacrifice* (1913), Thanouser, *Proposal by Proxy* (1913), and Keystone, *Cohen's Outing* (1913).[78] During summer 1913, *Quo Vadis?* had great success on the west coast paired with another state rights feature, W.J. Stroud's *Wildest America* (1913), a three-reel scenic natural history film. This double feature had multi-week runs in San Francisco, Sacramento, Long Beach, and Los Angeles (where it was said 20,000 people saw it[79]) before moving on to Oregon, Washington, and Arizona. Both films were often accompanied by music as well as by a film lecturer.[80]

My research on "little" *Quo Vadis?* is ongoing, but to whatever degree the film had any original production practices, its uniqueness and "newness" as a feature seem wholly a product of its distribution and exhibition practices. One measure of the success of those practic-

Fig. 4. Some exhibitors expecting Cines's film pivoted to extol the "little" film's condensed treatment of the novel. "Augusta Herald", June 29, 1913, p. 3

Mapping rival modes of feature cinema

[76] Anonymous, *Why Not Theatre Tonight*, "Daily Reporter" [Greenfield, IN], April 6, 1914, p. 4.

[77] Anonymous, *The Peoples Theatre*, "Calumet [MI] News", December 30, 1913, p. 7.

[78] Anonymous, *Davis Theater*, "Norwich [CT] Bulletin", August 16, 1913, p. 16.

[79] Anonymous, *Bentley Grand Theatre*, "Long Beach [CA] Press", September 1, 1913, p. 6.

[80] For example: Anonymous, *Auditorium*, "Los Angeles [CA] Evening Express", August 11, 1913, p. 15; Anonymous, *"Quo Vadis" at Eugene Theatre*, "Morning Register" [Eugene, OR], August 27, 1913, p. 8.

es would be their ability to generate interest in the film sufficient to launch new premieres over time. The same was true for the “big” *Quo Vadis?*, though its feature status was established not only by its mode of distribution and exhibition but also by unprecedented production practices. The relative success of both models of feature cinema can be shown through a geospatial mapping of the two films’ local openings across the United States.

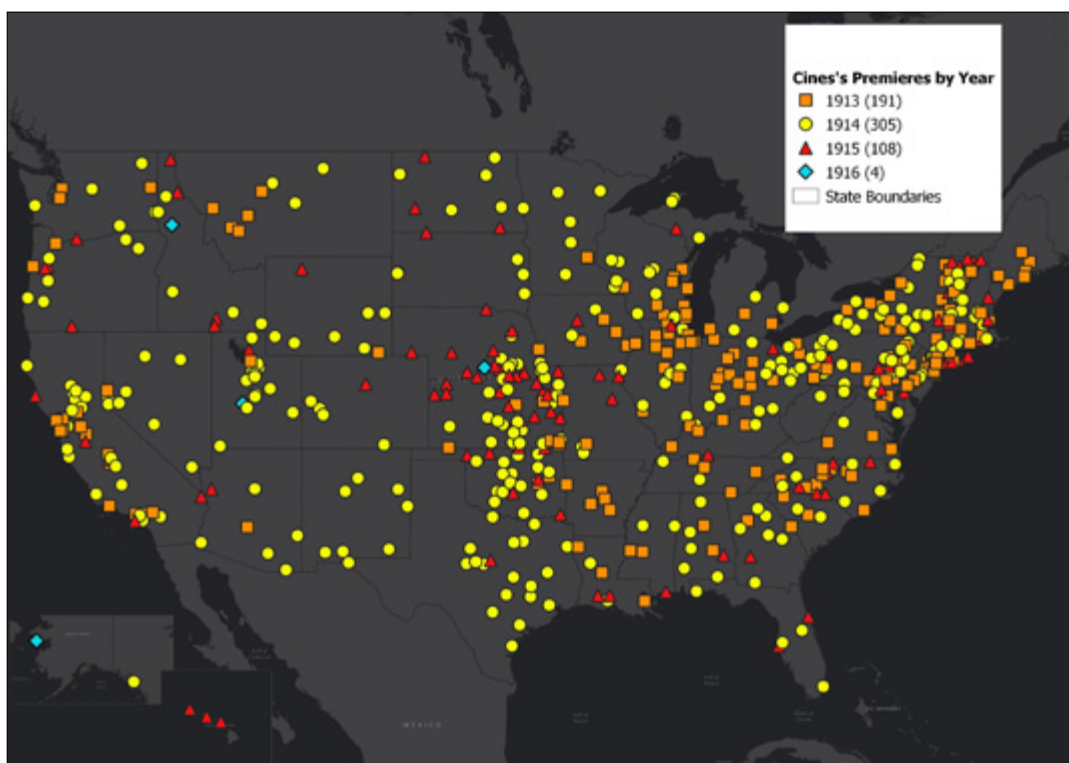
Figure five displays 608 municipalities where Cines’s *Quo Vadis?* premiered, ranging from its 154-day run at the Astor in New York City beginning April 21, 1913, to its two-day showing starting November 30, 1916, at the Gem Theatre in Minden, Nebraska. Information on premieres was culled primarily from Newspapers.com, a database of historical newspapers from across the United States. Data collection began in January 2021 with a search of “Quo Vadis” in U.S. newspapers from 1913 to 1916 that returned 9,926 results. I vetted these results manually to remove those irrelevant to the film. To capture the film as a spreadable phenomenon, I recorded only its first appearance in a municipality, a privileged moment for publicity and news. The municipality’s name and location were captured along with the premiere date and length of run. To offset geographic gaps in Newspapers.com’s collection, additional sources were incorporated, including the Library of Congress’s “Chronicling America” website, the NewspaperArchive.com website, and state- and locality-specific websites spanning eleven states.[81]

In June 1913, newspapers showed that there were two main versions of the film. The marketing concept used for each film enabled tracking of their respective premieres. De Outo’s *Quo Vadis?* was routinely placed in small moving picture theatres and priced between 5 and 20 cents as compared to the larger venues, where a 25-cent minimum was usually required to see Cines’s film (after 1913, prices fell below 25 cents in some places). In its product and promotion, De Outo’s film was three reels and three parts or three acts (not eight reels, three acts, and eight parts) and it was uniquely tagged as “the story of the Christian martyrs from the crucifixion of Christ to the death of Nero”. Its publicity matter and photos, when used, were highly consistent across municipalities. Figure six shows 246 premieres of the three-reel film from its seven-day run at the Globe Theatre in Buffalo, New York starting June 16, 1913, to its one-day show at Gibson Opera House in Glasgow, Montana on August 27, 1916.

To measure the reach of *Quo Vadis?*, municipalities where the films played would ideally be compared to an exhaustive list of U.S. municipalities where moving pictures were shown. The closest such list

[81] Data on premieres is provisional, as information from newspapers continues to be added from ever-expanding online archives in an effort to broaden and continually clean the database. The author’s website records up-to-date

data at: <<http://mappingmovies.unh.edu/maps/erma.html#x=-106.61133&y=35.38905&z=4&layers=14256+14257>>.



may be one “The Billboard” magazine published over multiple issues starting in December 1910.[82] The precise number and locations of venues would have changed by 1913 and onward, but the list affords a loose context against which to measure the footprint of *Quo Vadis?* When georeferenced, the list produces a map of 2,543 municipalities that showed movies.[83] The two *Quo Vadis?* films played in 854 municipalities total but overlapped in 115 places (13.4%), leaving a footprint of 739 municipalities (29% of “Billboard’s” list) where at least one played. Of all the municipalities showing movies, Cines’s 608 premieres reached 23.9% and the three-reeler’s 246 premieres reached 9.7%.

The 14.2% difference in the two films’ reach reflects differing capacities to generate new premieres over time. In 1913, the films premiered in nearly the same number of places, the long version in 191 municipalities and the shorter film in 180. National roadshows ensured first-class venues and expensive tickets for Cines’s film but left voids filled by regional franchisees of De Outo’s film. In February 1914, Kleine’s branch offices opened and spatial advantages from state rights began to expire. Three-reel premieres fell nearly 70% to 56 that year,

Fig. 5. Cines’s premieres grew sixty percent in 1914 after Kleine’s branch offices opened. Map created by author

[82] Anonymous, *Motion Picture Theatres*, “The Billboard”, December 10, pp. 92–108; Anonymous, *Moving Picture Theatre List*, “The Billboard”, December 17, 1910, pp. 46–47; December 31, 1910, pp. 46–47, 51; January 7, 1911, pp. 46–47; February 11, 1911, pp. 44–45.

[83] J. Klenotic, *US Picture Theatres in 1910*, “ERMA Mapping Movies” 2013, <<http://mapping-movies.unh.edu/maps/erma.html#x=-100.07996&y=35.80890&z=5&layers=13837+13840>>, accessed: 7.10.2022.

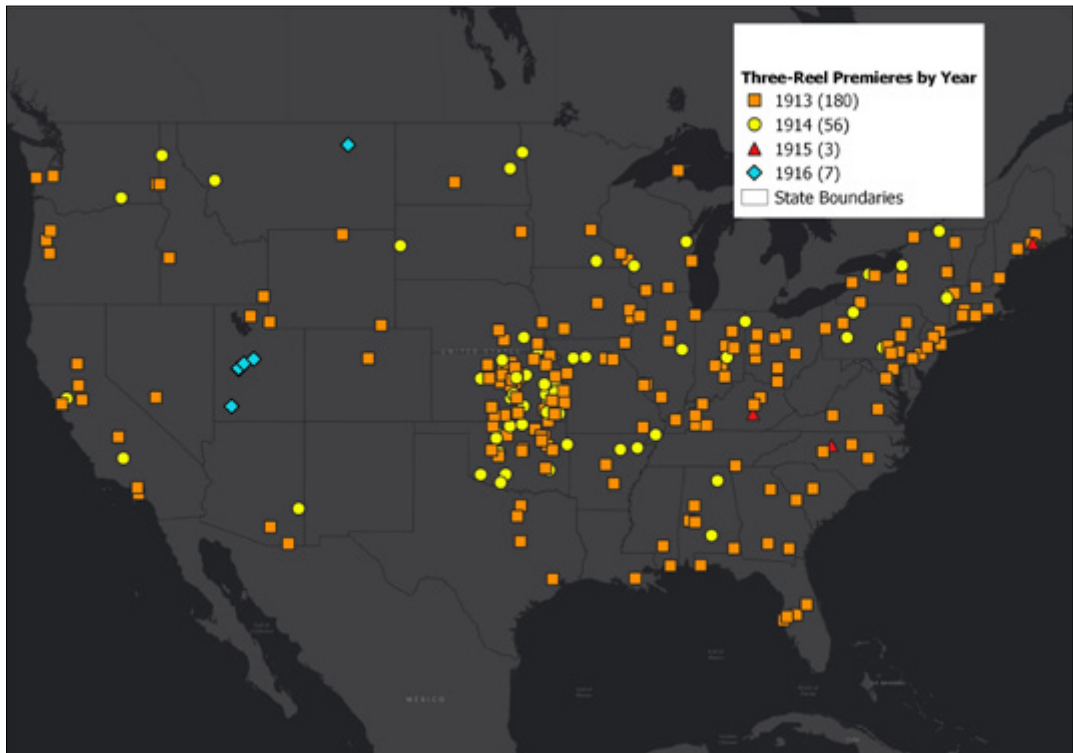


Fig. 6. De Outo's film filled voids created by roadshows in 1913, but Kleine's branch exchanges and lawsuit slowed new premieres by nearly 70% in 1914. Map created by author

while Cines's film exploded to 305 new municipalities. Another reason for the drop may have been a lawsuit Kleine filed against De Outo in late November 1913 that was eventually served in mid-December.^[84] The suit alleged infringement of Kleine's copyrights. This challenged De Outo's claims that his film was "copyrighted and fully protected" and chilled the efforts of franchisees to use his publicity matter to freshen the product. By 1915, the long version still generated sufficient interest to reach 108 new municipalities, but the short version added just three. In 1916, Cines's film also tapped out, reaching only four new municipalities. The films' different expiration rates are also seen in their run lengths. Among "little" *Quo Vadis?* premieres, 68.2% were one-day, 20.3% two-day, 7.7% three-day, 2.8% four-to-seven days, and <1% twelve-to-fourteen days. For "big" *Quo Vadis?* premieres, 49% were one-day, 22.5% two-day, 13.8% three-day, 10% four-to-seven days, 2.1% eight-to-fourteen days, and 2.5% were for 21 to 154 days.

The ways in which the two films competed spatially using rival modes of distribution and exhibition are more evident when data are animated (Fig. 7). Through 1913, the "little" feature countered the "big" one, filling vacuums created by national roadshows and fueled by advance publicity. The three-reeler played every state except Alaska, Hawaii, and West Virginia. It had abundant bookings in small cities

[84] Anonymous, *Kleine Prosecuting*, "MPW", January 3, 1914, p. 32.

and towns, especially in the Midwest and Bible Belt south, with intense traffic in Kansas and Oklahoma. Facing Kleine's lawsuit and branch offices in 1914, its travels slowed steadily as premieres fell from seventeen in January, to ten in February, five in March, and two in August, after which it opened only sporadically.



Cines's *Quo Vadis?* earned profuse praise and its popularity created "a new moving picture public [of] people who are not in the habit of attending the movies", as an exhibitor in Hammond, Indiana observed.[85] But there was praise and popularity for the "other" *Quo Vadis?* as well. In Omaha, Nebraska, where the two films competed directly, it was called "the greatest three-reel motion picture ever produced" and played continuously from 10 AM to 11 PM for three days with all seats ten cents.[86] Omaha's newspaper stated, "'Quo Vadis' [...] in its entirety is given at the Boyd and in abbreviated form it is given at the Hipp. Nero, ancient Rome and the martyred Christians are shown in both of them. It all depends on how much time you want to give, and how much money you want to spend." [87] In Lima, Ohio, the "little" film was billed as not "a long and tiresome production. Three reels of this production will tell you more than three reels of the 8 production [sic]. Two thousand people pleased the first day." [88]

Fig. 7. "Little" + and "big" ● *Quo Vadis?* competed fiercely until Kleine's branch offices and lawsuit slowed the former down in 1914 (the short film did not play in Alaska or Hawaii, which are not shown). Map created by author. Click map to play animation or view it online at <<http://mappingmovies.com/quo-vadis-premieres>>.

[85] Anonymous, "Third Degree" Good, "Lake County Times" [Hammond, IN], October 6, 1913, p. 5.

[86] Anonymous, *HIPP*, "Omaha [NE] Daily News", August 11, 1913, p. 24.

[87] Anonymous, "Quo Vadis" is at Two Theatres, "Omaha [NE] Daily News", August 11, 1913, p. 3.

[88] Anonymous, "Quo Vadis", "Lima [OH] Morning Star and Republican-Gazette", September 2, 1913, p. 3.

Conclusion

This study confirms much that is known about Cines's *Quo Vadis?* but adds new spatial data on the film's traffic, which directs attention to the importance of its travels *after* 1913, when branch offices replaced roadshows and premieres more than doubled. In 1921, notices about the release of a re-edited, six-reel version of the film claimed the original grossed \$1,500,000 from roadshows and \$750,000 from branch exchanges.^[89] These were likely hyperbolic estimates, but their implication that roadshows were key to the film's success parallels received notions of its historical significance. Geospatial maps of the film's premieres, however, suggest that its import for distribution and the shift to long features was equally earned, or more so, in 1914–1915, when it had enduring drawing power in diverse geographical markets without need of pre-assembled roadshow packages or regional state rights intermediaries.

But those intermediaries did not go down easily, as shown by this study's discovery of the expansive distribution of a competing film through mid-1914. "Little" *Quo Vadis?* was a compendium of scenes anchored by an old film that gained new novelty via a cunning marketing campaign which enabled exhibitors to feature the film in diverse programs as a condensed epic. It offered an inexpensive, flexible bridge between features and variety that gave state rights buyers and program-minded exhibitors a chance to share in "quovadisomania." Geospatial analysis puts Kansas and Oklahoma on the map of cinema history as areas of magnitude for the "other" *Quo Vadis?*, but the film's reach was widespread. Its success invites further research not only on the dynamics of copyright, piracy, and shadow economies^[90] but on the social and cultural appeal of three-reel features and the audience formations, beyond class, for rival modes of cinema during the transitional era.^[91] The film's success also invites more work on what Martin Johnson calls "dynamic and variegated [...] specific instances of film distribution"^[92] such as De Outo's "Quo Vadis Film Company," which formed temporary, regionally- and film-specific networks via the decentralized intersections of exhibitors and state rights agents. What values and norms defined such cultures and how did their sometimes "fly by night" business practices get negotiated?

Frykholm has shown that George Kleine initially devised alternative plans to the first-class roadshow strategy that ultimately became "what he would do" with *Quo Vadis?*. The plans imagined four-to-five- and two-to-three-reel versions of the film released after a clearance period for the full film had elapsed.^[93] The plans went to the MPPC and GFC, which served lesser-class theaters with weekly programs,

[89] Anonymous, *So the Exhibitors May Know*, "Exhibitors Herald", vol. 13, no. 10, September 3, 1921, p. 7.

[90] R. Lobato, *Shadow Economies of Cinema*, London 2012.

[91] I am currently contextualizing the two films in relation to religious geography, for example.

[92] M.L. Johnson, 'The Romance Promoter' with a 'Deadline at Eleven': Rural exhibitors, urban exchanges, and the emerging culture of film distribution in the United States, 1918–1925, "Historical Journal of Film, Radio and Television" 2021, vol. 41, no. 4, p. 668.

[93] J. Frykholm, op.cit., p. 48.

but they met with no interest. Nonetheless, the logic of featuring this blockbuster title in multiple ways at a time of uneven development in the film industry is clear. A three-reel version that became a nationwide hit might prove the concept, and that is what Paul De Outo “would do” with *Quo Vadis?*

Author’s note:

This article is dedicated to Mary Ann Klenotic (née Fruit/Owoc)

Abel R., *Americanizing the Movies and ‘Movie Mad’ Audiences*, Berkeley – Los Angeles – London 2006

Anonymous, *Academy* – “*Quo Vadis*”, “Buffalo [NY] Courier”, July 29, 1913, p. 8

Anonymous, Advertisement, “*Moving Picture World*”, June 7, 1913, pp. 990–991

Anonymous, Advertisement, “*Moving Picture World*”, June 21, 1913, pp. 1212–1213

Anonymous, Advertisement, “*Moving Picture World*”, June 28, 1913, pp. 1320–1321

Anonymous, *At the New Theatre*, “Junction City [KS] Daily Union”, June 2, 1914, p. 3

Anonymous, *Auditorium*, “Los Angeles [CA] Evening Express”, August 11, 1913, p. 15

Anonymous, *Bentley Grand Theatre*, “Long Beach [CA] Press”, September 1, 1913, p. 6

Anonymous, *Controlling Kleine’s Special*, “*Variety*”, January 23, 1914, p. 15

Anonymous, *Davis Theater*, “Norwich [CT] Bulletin”, August 16, 1913, p. 16

Anonymous, *Film Play at Detroit Opera House*, “Detroit [MI] Free Press”, August 7, 1913, p. 5

Anonymous, *HIPP*, “Omaha [NE] Daily News”, August 11, 1913, p. 24

Anonymous, *Kleine After Pirates*, “Buffalo [NY] Sunday Morning News”, October 19, 1913, p. 27

Anonymous, *Kleine Positives*, “New York Clipper”, January 24, 1914, p. 14

Anonymous, *Kleine Prosecuting*, “*Moving Picture World*”, January 3, 1914, p. 32

Anonymous, *Motion Picture Theatres*, “The Billboard”, December 10, pp. 92–108

Anonymous, *Moving Picture Theatre List*, “The Billboard”, December 17, 1910, pp. 46–47

Anonymous, *Moving Picture Theatre List*, “The Billboard”, December 31, 1910, pp. 46–47, 51

Anonymous, *Moving Picture Theatre List*, “The Billboard”, January 7, 1911, pp. 46–47

Anonymous, *Moving Picture Theatre List*, “The Billboard”, February 11, 1911, pp. 44–45

Anonymous, *Mystic Cancels “Quo Vadis”*, “The Tribune” [Coshocton, OH], July 18, 1913, p. 7

Anonymous, *National Theatre*, “Dayton [OH] Herald”, August 2, 1913, p. 9

Anonymous, *News of Photoplays*, “Lancaster [PA] Intelligencer Journal”, July 12, 1913, p. 8

Anonymous, *Opera House*, “Sheboygan [WI] Press”, September 18, 1913, p. 3

Anonymous, *Pastime Theatre*, “Sheboygan [WI] Press”, October 8, 1913, p. 3

Anonymous, *So the Exhibitors May Know*, “Exhibitors Herald”, vol. 13, no. 10, September 3, 1921, p. 7

Anonymous, *The Veritas “Quo Vadis?”*, “*Moving Picture World*”, June 7, 1913, p. 1012

BIBLIOGRAPHY

- Anonymous, "Third Degree' Good," *Lake County Times* [Hammond, IN], October 6, 1913, p. 5
- Anonymous, "Quo Vadis," *Anaconda [MT] Standard*, July 13, 1913, p. 33
- Anonymous, "Quo Vadis," *Lima [OH] Morning Star and Republican-Gazette*, September 2, 1913, p. 3
- Anonymous, "Quo Vadis" and John Bunny, *Fredonia [KS] Daily Herald*, April 3, 1914, p. 2
- Anonymous, "Quo Vadis" at Eugene Theatre, *Morning Register* [Eugene, OR], August 27, 1913, p. 8
- Anonymous, "Quo Vadis?" at Modjeska, *Augusta [GA] Herald*, June 30, 1913, p. 3
- Anonymous, "Quo Vadis" at the Lyric, *The Call-Leader* [Elwood, IN], September 22, 1913, p. 4
- Anonymous, "Quo Vadis" Coming, *Hopkinsville [KY] Kentuckian*, September 6, 1913, p. 8
- Anonymous, "Quo Vadis" in Films, *La Crosse [WI] Tribune*, September 9, 1913, p. 5
- Anonymous, "Quo Vadis" is at Two Theatres, *Omaha [NE] Daily News*, August 11, 1913, p. 3
- Anonymous, "Quo Vadis?" State Rights Selling, *Moving Picture World*, June 13, 1913, p. 1261
- Anonymous, "Quo Vadis?" to be Seen at the Modjeska, *Augusta [GA] Herald*, June 29, 1913, p. 2
- Anonymous, *The Peoples Theatre*, *Calumet [MI] News*, December 30, 1913, p. 7
- Anonymous, *Why Not Theatre Tonight*, *Daily Reporter* [Greenfield, IN], April 6, 1914, p. 4
- Aronson M.H., *Motion Picture Copyright*, *Washington University Law Quarterly* 1940, vol. 25, no. 4, pp. 554–572, <https://openscholarship.wustl.edu/law_lawreview/vol25/iss4/8>, accessed: 29.01.2022
- Bertellini G., *Italian Imageries, Historical Feature Films, and the Fabrication of Italy's Spectators in Early 1900s New York*, [in:] *American Movie Audiences: From the Turn of the Century to the Early Sound Era*, eds. M. Stokes, R. Maltby, London 1999, pp. 29–45
- Blom I., *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*, Amsterdam 2001
- Blom I., *Take a closer look! Italian early cinema reconsidered*, "Fotogenia" 1999, no. 4
- Bowser E., *The Transformation of Cinema 1907–1915*, Berkeley – Los Angeles – London 2006
- Calvert B., *The Silent Film Still Archive*, Film playbills from Grand Theatre, September 16–17, 1913, <https://www.silentfilmstillarchive.com/quo_vadis.htm>
- De Berti R., *Milano Films: The exemplary history of a film company of the 1910s*, "Film History" 2000, vol. 12, no. 1, pp. 276–287
- Edwards C.F., Says "Quo Vadis" is Much Curtailed, *Trenton [NJ] Evening Times*, September 13, 1913, p. 9
- Frykholm J., *George Kleine and American Cinema: The Movie Business and Film Culture in the Silent Era*, London 2015
- Hall S., Neale S., *Epics, Spectacles, and Blockbusters: A Hollywood History*, Detroit 2010
- Harrison H., Mazzanti N., *La Collezione George Kleine alla Library of Congress*, [in:] *Sperduti Nel Buio: Il Cinema Muto Italiano e il suo Tempo (1905–1930)*, ed. R. Renzi, Bologna 1991
- Johnson M.L., 'The Romance Promoter' with a 'Deadline at Eleven': Rural exhibitors, urban exchanges, and the emerging culture of film distribution in the United States, 1918–1925, "Historical Journal of Film, Radio and Television" 2021, vol. 41, no. 4, pp. 665–684, DOI: 10.1080/01439685.2021.1959698

- Keil C., Stamp S. (eds.), *American Cinema's Transitional Era: Audiences, Institutions, Practices*, Berkeley – Los Angeles – London 2004
- Klenotic J., *Mapping flat, deep, and slow: On the 'spirit of place' in new cinema history*, "TMG Journal for Media History" 2020, vol. 23, no. 1–2, pp. 1–34, DOI: 10.18146/tmg.789
- Klenotic J., *US Picture Theatres in 1910*, "ERMA Mapping Movies" 2013, <<http://mappingmovies.unh.edu/maps/erma.html#x=-100.07996&y=35.80890&z=5&layers=13837+13840>>, accessed: 7.10.2022
- Library of Congress, *Catalog of Copyright Entries, Part 4*, vol. 8, no. 4, Washington 1913
- Lobato R., *Shadow Economies of Cinema: Mapping Informal Film Distribution*, London 2012
- Maltby R., Meers P., *Connections, Intermediality, and the Anti-Archive: A Conversation with Robert. C. Allen*, [in:] *The Routledge Companion to New Cinema History*, eds. D. Biltereyst, R. Maltby, P. Meers, London – New York 2004
- Miller-Klejsa A., *Quo Vadis? by Enrico Guazzoni and Quo Vadis? by Gabriellino D'Annunzio: Production – Dramaturgy – Reception*, "Panoptikum" 2017, no. 18(25), pp. 250–264, DOI: doi.org/10.26881/pan.2017.18.15
- Moore P.S., "Bought, sold, exchanged and rented": *The early film exchange and the market in secondhand films in New York Clipper classified ads*, "Film History" 2019, vol. 31, no. 2, pp. 1–31, DOI: doi.org/10.2979/filmhistory.31.2.01
- North J.A., *Martyrs on the Silver Screen: Early Church Martyrdom in Italian Silent Cinema, 1898–1930*, Durham 2016
- Quinn M., *Distribution, the transient audience, and the transition to the feature film*, "Cinema Journal" 2001, vol. 40, no. 2, pp. 35–56, DOI: 10.1353/cj.2001.0005
- Rogers M., "Territory going fast!" *State right distribution and the early multi-reel feature film*, "Historical Journal of Film, Radio and Television" 2017, vol. 37, no. 4, pp. 598–614, DOI: 10.1080/01439685.2016.1221118
- Serna L.I., *Mapping film traffic*, "Post45" 2021, n.p., <<https://post45.org/2021/04/mapping-film-traffic/>>, accessed: 7.01.2022
- Singer B., *Feature films, variety programs, and the crisis of the small exhibitor*, [in:] *American Cinema's Transitional Era: Audiences, Institutions, Practices*, eds. C. Keil, S. Stamp, Berkeley – Los Angeles – London 2004, pp. 76–100
- Streible D., *Fight Pictures*, Berkeley – Los Angeles – London 2008
- The Goat Man, *On the Outside Looking In*, "Motography," vol. 9, no. 7, April 5, 1913, p. 239
- Thompson K., *Exporting Entertainment: America in the World Film Market, 1907–1934*, London 1985
- Warde A., "Quo Vadis" *Folk Reply to Edwards*, "Trenton [NJ] Evening Times," September 19, 1913, p. 10
- Woźniak M., Wyke M., *Introduction*, [in:] *The Novel of Neronian Rome and Its Multimedial Transformations: Sienkiewicz's Quo vadis*, eds. M. Woźniak, M. Wyke, Oxford 2020, pp. 1–26



Thomas Charters, <<https://unsplash.com/photos/DLDuH4AetCw>> [License: <<https://unsplash.com/license>>]

Local and Global Framework of Early Cinema in Lithuania: Vilnius Cinemas, Programme Formats and Audience^[1]

ABSTRACT. Kaminskaitė-Jančorienė Lina, Paškauskas Juozapas, *Local and Global Framework of Early Cinema in Lithuania: Vilnius Cinemas, Programme Formats and Audience*. "Images" vol. XXXII, no. 41. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 27–44. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.41.02.

The paper focuses on film culture in Lithuania by analysing the film programme advertisements in periodicals from the early cinema scene – 1907–1913. In the article, we present the specificities of the programmes of the key cinemas operating in Vilnius at that time, with reference to the programme composition by film type, genre, and the nature of film communication. A thorough analysis has allowed us to gain a clearer picture of film culture in the city, film circulation, and the communication strategies used by movie theatres to attract the audience. The analysis of this period enables a comparison of local early cinema processes in Lithuania with the global ones.

KEYWORDS: Vilnius, movie theatres, film programme advertisements, audience, periodicals

From the late 18th century until 1918, the territory of Lithuania belonged to the Russian Empire, i.e., constituted the north-western imperial boundary (Rus. Северо-Западный край), known as Vilnius, Kaunas, Suvalkai and Gardinas Gubernias. The research in this area can provide a better picture of cinema processes developing on the imperial and colonial borders, or in the periphery.

In the research on the cinema of Eastern Europe, the relations between the periphery and the centre are given relevance from the postcolonial perspective as well as from the tradition of cinema history writing, claiming that the formation of the existing historiography is also influenced by the power relation of centre and periphery. As the compilers of the book *Cinema at the Periphery* have observed, the research on such peripheral film cultures is important not only for supplementing the reviewed marginalised contexts but also for "effectively bracketing the centre out."^[2] The research on Lithuanian (early)

[1] This article is part of the research project "Early cinema in Lithuania: National, Imperial and Global Connections" (Nr. S-LIP-19-72) funded by Research Council of Lithuania and carried out by Lithuanian academy of Music and Theatre.

[2] *Cinema at the Periphery*, eds. D. Jordanova, D. Martin-Jones, B. Vidal, Detroit 2010, pp. 1–8.

cinema does fall within the cinema periphery both from geographical, historical and historiographical perspectives.

Early cinema has been little researched in the cinema historiography of Lithuania. This was mainly due to scant professional research on the history of cinema, renewed interest in which has only been observed in this past decade. Even when attention was paid, the colonial heritage was long regarded as non-national film heritage.[3] As international historiography has revealed, such a condition is typical of most colonised countries lacking modern statehood, whose research on colonial cinema often seems disoriented, i.e., alien both to the former colonisers and the countries that inherited the colonial cultural heritage.[4] As a result, little knowledge on Lithuanian early cinema is available, not only in the local but also in the Russian historiography. To illustrate this, one may point to the book by Semion Ginsburg, the pioneer of research on cinema history in the Russian Empire, which concentrated on the establishment of film production,[5] or one of the most well-known studies in the Western historiography on the literary imagination, the response of the elite to early films by Yuri Tsivian.[6] In this context, the filmography of especially great value compiled by Venyamin Vishnevsky, the founding researcher of the early cinema in Russia, should be highlighted.[7] The filmography also contains the names of the films produced in Lithuania. Important, albeit fragmented, information can also be discovered in Polish cinema historiography. For example, in the book by Małgorzata Hendrykowska, we can find references to the first films made in Vilnius, as well as the dates of cinemas operating at that time,[8] whereas the book on the contribution of the Jewish community to the development of film production by Natan Gross contains references to feature films made in Vilnius.[9] The most extensive research on film culture in Vilnius can be found in the book by Andrzej Romanowski.[10]

Taking into consideration the lack of the research on early cinema in Lithuania as well as taking into account the changed concept of nationalism in film studies, we believe that this article might be of great interest not only for local cinema history but also for regional, transnational and international film studies. In addition to supplementing Russian and Polish historiography, these research findings also

[3] Ž. Pipinytė, *Lietuvių kino integracija į tautinę kultūrą*, [in:] *Ekrane ir už ekrano*, ed. S. Macaitis, Vilnius 1993, p. 7; M. Malcienė, *Lietuvos kino istorijos apybraiža*, Vilnius 1974, p. 7.

[4] N. de Klerk, “The Transport of Audiences”: *Making Cinema “National”*, [in:] *Early Cinema and the “National”*, eds. R. Abel, G. Bertellini, R. King, Indiana 2016, pp. 106–107.

[5] С. Гинзбург, *Кинематография дореволюционной России*, Москва 2007.

[6] Y. Tsivian, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, Chicago 1998.

[7] Документальные фильмы дореволюционной России, 1907–1916, сост. Вениамин Вишневский, Москва 1996; Художественные фильмы дореволюционной России, сост. Вениамин Вишневский, Москва 1945.

[8] M. Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni: film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*, Poznań 1993.

[9] N. Gross, *Film żydowski w Polsce*, Kraków 2002.

[10] A. Romanowski, *Młoda polska wileńska*, Kraków 1999, pp. 336–343.

provide highly valuable information on the distribution, circulation, and exhibition of films. The research on early cinema lets us deal with both local and global, international contexts, because, as far as we know, early cinema at the beginning of the 20th century was a global phenomenon, which interacted with local audiences.[11] Summing up, by analysing cinema advertisements of film programmes we seek to answer the following questions: Were films screened with great delay in the periphery?; What sort of films were screened?; How they were communicated to the local audience?; What communication strategies were employed by different movie theatres?; What film types and genres were predominant? In this article, we are going to limit ourselves to the city of Vilnius in the period 1907–1913.

It is well known that the history of early cinema depends on periodicals, which often contained detailed film programmes with film titles next to cinema advertisements. Paraphrasing Richard Abel, “local newspaper is relatively unexamined treasure trove for writing film history.”[12] Today, the research on early cinema in the international historiography has been given new relevance due to the “digital shift” in film studies: film digitalisation and restoration, digitalisation of periodicals, a broader access to such films and periodicals. These aspects enable us to identify more films, and to compare film programmes from different countries in the global context, thus identifying the diversity of genres. This also allows us to approach the expectations of the audience of early cinema and the strategies of the formation of such an audience.

According to Joseph Garnarcz, who researched the popularity of films in Germany, in the case of early cinema, one should examine entire programmes, not only individual films, because that was the standard pattern of film exhibition. Secondly, permanent cinema owners put together programmes themselves rather than rented them ready made. Therefore, in a representative sample of film programmes from a certain country, a film’s popularity is reflected by the number of its screenings.[13]

Niko de Klerk’s approach based on communication theory and the research on early cinema programmes is especially valuable in the light of the analysis of early film programmes. He suggests that “the programme is of a container format: i.e., it consists of a number of discrete attractions sequenced by an organising agent with designed to regulate audience involvement, usually for the duration of a single visit, and programme formats refer to the ways these presentations are put together. In terms of its constituent elements, a programme can be a line-up of

Programmes, periodicals and Early cinema

[11] T. Gunning, *Early Cinema as Global Cinema: the Encyclopedic Ambition*, [in:] *Early Cinema and the “National”*, op.cit., pp. 11–12.

[12] *Mapping Movie Magazines. Digitization, Periodicals and Cinema History*, eds. D. Biltreyst, L. Van de Vijver, London 2020, p. 1.

[13] J. Garnarcz, *The Emergence of Nationally Specific Film Cultures in Europe 1911–1914*, [in:] *Early Cinema and the “National”*, op.cit., p. 187.

either homogenous or heterogeneous items. In terms of coherence, the format introduces functional and content relations; the former concerns the matters of arrangement: rhythm, variation, contrast, and balance; the latter concerns the ways in which a programme's composition can be overlaid with meaning (artistic, thematic, symbolic, narrative)."[14]

As a result, the analysis of film programmes is highly interesting and important not only for the identification of films (genres, compositional rhythm) but also to understand the way how early cinema was presented depending on differing contexts, i.e., what cinema it was shown in, the expectations of the location where the cinema was situated, the period, and the audience. So, Niko de Klerk's suggested aspect of coherence, what films by type (fiction, non-fiction) and genre were programmed, and how they were put together, is important for us in our article. Moreover, we have paid close attention to how films were presented and communicated to the audience in periodicals.

The analysis of periodicals constitutes the basis of this article. Data from two different periodicals, i.e., the "Vilenskij Vestnik" (Rus. Виленскій вѣстникъ) and the "Kurier Litewski" published in 1907–1914, were selected. These two dailies published in two different languages – Russian and Polish – had a long, intertwining history.

The "Kurier Litewski" is regarded as the first Lithuanian information newspaper, the first issue of which was published in the Polish language back in 1760.[15] Following the November Uprising in 1831, the "Kurier Litewski" became bilingual, i.e., the Russian text was printed in the first column, whereas the news in Polish was in the next one. A decade later, the name of the newspaper was changed: the Polish issue was renamed the "Kurier Wilenski," while the Russian equivalent became the "Vilenskij Vestnik." Over time, the Polish part of the newspaper shrank and, eventually, following the ban on the use of the Polish language in public in 1864, the newspaper became an official monolingual publication named the "Vilenskij Vestnik. Gazeta oficjalnaja, politiceskaja i literaturnaja." The "Vilenskij Vestnik" was published up to 1915. Although this was not the only publication in the Russian language, it was definitely the main periodical source mirroring the official discourse of the authorities, the promotion of Russianness, and the struggle against the Polish and Catholic heritage in the then north-western part.[16]

When liberal reforms started in the empire, the rich landowners of Vilnius region financed the revival of the "Kurier Litewski: dziennik polityczny, społeczny i literacki" in 1905. The daily was published until 1915.[17] Even though the newspaper demonstrated its loyalty to the tsarist authority and Catholic Church, the new version brought

[14] *Encyclopaedia of Early Cinema*, ed. R. Abel, London 2005, pp. 533–535.

[15] R. Jakubėnas, *Początki i sytuacja prasy w Europie i w Rzeczypospolitej obojga narodów*, [in:] "Senoji Lietuvos literatura" 2005, no. 20, pp. 176–177.

[16] M. Kvietkauskas, *Vilniaus literatūry kontrapunktai: ankstyvasis modernizmas. 1904–1915*, Vilnius 2007, p. 59.

[17] It is true, though, that there was a year break (from 1910 October to 1912 January), when the "Kurier Wilenski" was being published.

together the co-authors of *krajowcy* views. As a result, the newspaper published, for example, Lithuanian press reviews, and also cooperated with certain Lithuanians, for instance, Jonas Basanavičius, the father of the Lithuanian National Revival, and Petras Vileišis, the benefactor of the Revival.[18]

During the period under consideration, both publications constituted the main dailies of Lithuania published in the Russian and Polish languages; however, their audience went beyond the boundaries of just Russian or Polish communities, for these languages were employed as a *lingua franca* by Byelorussians, Jews, Lithuanians, Tatars, Karaites, Germans and other nationalities of the city of Vilnius and Vilnius Gubernia.

The precise circulation of these publications is not known (such data were usually announced neither in public nor in private press regulation institutions), yet both contemporary and modern-day researchers consider them to be the key dailies covering the life in the country from all possible perspectives. Both publications included traditional columns dedicated to theatre, literature, scientific innovation; both contained reviews of cultural events (not only local ones but also those that took place, for example, in Moscow or Warsaw). Various theatre or circus companies, as well as individual performers visiting Vilnius, advertised in these newspapers due to the accessibility and dissemination of the “Vilenskij Vestnik” and the “Kurier Litewski.” The Vilnius City Theatre and a number of private entertainment institutions published their repertoires in these publications, too. The newspapers also printed the adverts of the first movie theatres in Vilnius. It is true, though, that the newspapers in question were attributed to quality papers, where a great deal of attention was paid to internal and foreign policies and procedures; in no way did their readers belong to the newly literate “lower middle class.” The publications dedicated to this particular audience of Vilnius appeared only in around 1909–1910.

It should be noted that in this article we have analysed the cinema programmes on the basis of these main Vilnius daily newspapers. So, apart from advantages (e.g., the “Vilenskij Vestnik” was the only periodical that ran continuously from the emergence of cinema until the First World War, which ensured a consistent reconstruction of cinema reception), such a choice also has its disadvantages. For example, those cinemas that had different audience-building strategies and did not advertise in these pages remain out of the frame or appear only in a very fragmented form; thus, it is difficult to verify the information on them in other sources. Although we know that the Komfort (the Mirage from 1912) was opened in Sv. Georgievskiy Ave 11, in 1911, and the Repos opened its doors in Trakų Street 2, in 1912, we do not know their daily programmes or other specificities, or even for how long they remained in business.

[18] T. Venclova, *Vilniaus vardai*, Vilnius 2006, p. 234.

Vilnius and its Cinemas

In the late 19th–early 20th centuries, Vilnius was becoming an increasingly modern city in all aspects. Thanks to capitalist industry, urban development was becoming more modern and started to acquire the features of a regular street network plan characteristic of Western metropolises; new modern engineering structures appeared in the city. Vilnius (at that time officially referred to as Vilna) was the historical capital of the Grand Duchy of Lithuania, i.e., it was a prominent city not only for Lithuanians of that time but also Poles and Byelorussians from the region; it stimulated the patriotic feelings of the intelligentsia.

In the late 19th century, Vilnius was a city of newcomers: in 1897, the local population of Vilnius constituted only 52.4%, whereas the majority of the population consisted of peasants (around 41,000) and people from other towns of Vilnius Gubernia (36,000).[19] In 1911, the population in Vilnius was nearly 240,000, including the army. Another important economic aspect of Vilnius is the following: although the city was not as large an industrial centre as Riga or Tallinn, it stood out as the most prominent railway hub in the entire north-western area of European Russia in the late 19th century.[20] Therefore, taking into consideration the aspect of film circulation is extremely important.

Within a few decades before the First World War, Vilnius became a single centre of political and cultural life of Lithuanians, Poles, Jews, Byelorussians, and Russians.[21] In the context of the Russian Empire, at the turn of the 20th century Vilnius became a significant centre, and not only in national terms; the activities and ideas of political, especially left-wing groups, e.g., the Bund, also played a significant role.[22] In the early 20th century, the new, modern lifestyle and entertainment in Vilnius (in luxurious restaurants, hotels, cafés, cabarets) still mingled with the old calendar religious festivals dating back to the Middle Ages, especially with Catholic indulgence feasts, processions, and fairs.[23]

The aforementioned circumstances also laid the foundations for film culture in the city. The first film screenings by an unidentified film projector system advertised as Edison Animatograph in Vilnius took place at approximately the same time as in Warsaw (i.e., on 14 July 1896[24]) on 28 July at the Botanical Gardens' Musical Hall.[25] The first film screenings by the Lumière brothers took place in Vilnius on

[19] T. Balkelis, *Moderniosios Lietuvos kūrimas*, Vilnius 2012, p. 97.

[20] V.K. Jacunskis, *Pabaltijo miestų ekonominiai ryšiai su Rusija kapitalizmo epochoje*, Vilnius 1955, p. 71.

[21] *Vilniaus kultūrinis gyvenimas: tautų polilogas. 1900–1945*, ed. A. Lapinskienė, Vilnius 2012; R. Antanavičiūtė, *Menas ir politika Vilniaus viešosiose erdvėse*, Vilnius 2019; M. Kvietkauskas, *Vilniaus literatūrų kontrapunktai: ankstyvasis modernizmas. 1904–1915*, Vilnius 2007; L. Laučkaitė, *Vilniaus dailė XX amžiaus pradžioje*, Vilnius 2002; D. Staliūnas, *Lithuanian Nationalism and the Vilnius Question, 1883–1940*,

Marburg 2015; *Lietuvos erdvinės sampratos ilgajame XIX šimtmetyje*, ed. D. Staliūnas, Vilnius 2015.

[22] M. Mishkinsky, *Regional Factors in the Formation of the Jewish Labour Movement in Czarist Russia*, [in:] *Essential Paper on Jews and the Left*, ed. E. Mendelsohn, New York 1997, p. 78; *The Emergence of Modern Jewish Politics: Bundism and Zionism in Eastern Europe*, ed. Z. Gitelman, Pittsburgh 2003, p. 4.

[23] L. Laučkaitė, op.cit., pp. 166–176.

[24] Ibidem.

[25] *Виленский вѣстникъ*, July 27, 1896.

3 July 1896 in the same place at Botanical Gardens'.^[26] The fact that the Cinématographe by the Lumière brothers was shown fourteen months later than in Saint Petersburg and nine months later than in Krakow is not surprising, for Vilnius was a peripheral city at the time and the screenings by the Lumière brothers occurred at about the same time as in other provincial towns (e.g., Tarnow, Rzeszow).^[27]

The first permanent movie theatre *Iliuzja* (Eng. *Ilusion*, Rus. Иллюзия) opened its doors to the Vilnius public (Didžioji Str. 60, currently 10A, Pol. *ulica Wielka*, Rus. Немецкая улица) in late 1906. Shortly after, in 1907, film programme advertisements started to appear on a regular basis. Therefore, it is from this year that our research starts, since this was the year when film exhibition places stabilised, and audiences could start cultivating the regular, daily experience of movie-going.^[28] We chose not to include other non-theatrical exhibition places, for even though such venues are equally important, their film programmes were either fragmented or were elaborated in no longer existent posters rather than in periodicals. As a result, it is extremely complicated to obtain both an overall picture and to compare it with the repertoires of permanent movie theatres. Thus, in the period of 1907–1913, there were the following long-term movie theatres in Vilnius (see Table).

Cinemas operating in Vilnius in 1907–1913.

Illuzja	1906	Didžioji Str. 60
Czary	1907 (operated only that year)	Šv. Jurgio prosp. ^[29]
Paradyz	1907	Šv. Jurgio prosp.*
The Biophon Theatre	1907 (operated only that year)	Botanikos Str. No. 1, corner Didžioji Str.
Eden	1908	Didžioji Str. 45
Fantazja / Miniatura	1908 / 1913	Šv. Jurgio prosp. 7
P. Sztremer's Cinema	1909	Didžioji Str. 74
Oaza	1910 (operated only that year)	Trakų Str. 9
Oaza 1	1910 (operated only that year)	Šv. Jurgio prosp.*
Mechta	1911	Kalvarijų Str. 1
Bronisława Cinema	1911	Šv. Jurgio prosp. 8
Odeon	1911	Location not identified
Komfort (from 1912 Mirage)	1911	Šv. Jurgio prosp. 11
Repos	1912	Trakų Str. 2

[26] *Виленский вѣстникъ*, July 3, 1897.

[27] M. Hendrykowska, *op.cit.*, pp. 37–40.

[28] *Виленский вѣстникъ*, January 28, 1907.

[29] Exact location not identified.

Movie theatre advertisements published in newspapers enable both the reconstruction of the movie theatres operating in Vilnius at that time and the determination of the most important ones. Judging from the frequency of printed adverts as well as from the space taken up by them it can be assumed that the main cinemas in Vilnius in 1907 were the *Illuzja* and the *Czary* (Eng. *Charm*, Rus. Чары). Together with the *Eden*, which opened in 1908, the movie theatre *Illuzja* remained at the forefront in 1908 and in 1909. In 1910, the newly established *R. Sztremer's* movie theatre joined the leading ranks alongside the *Eden*. Finally, the *Bronisława Cinema* became an obvious leader in film exhibition from 1911 to 1913. Based on identical nature and communication of advertisements, it is also possible to notice that movie theatres situated in different locations of the city belonged to the same owner. For example, the *Illuzja* and the *Czary* in 1907, or the *Oaza* and the *Oaza I* in 1909. The distribution of these movie theatres largely reflects the concentration tendencies of all movie theatres in the city, i.e., in the old part (*Didžioji Street*) and in the new part of the city (Lith. Šv. Jurgio prosp. Curr. Gedimino prosp., Rus. Свято-Георгиевский пр. Sv. Georgievskiy Avenue).

A broader discussion on the differing urban concentrations of movie theatres seems significant, for it reveals possibly different audiences as well as various strategies how to attract them to movie theatres. In the late 19th century, major, rapid and radical changes took place in Vilnius based on the principles typical of most metropolitan areas in Western, Central Europe and the Russian Empire in the late 19th and early 20th centuries, i.e., regular street networks, the perimeter block development principle, wide boulevards, avenues and squares with ideological accents.[30] Sv. Georgievskiy Avenue constitutes one of such dominant elements of the new part of the city, framed by Lukiškių Square on one side, and St. Georgievskaya Square (current *Vincas Kudirka* Square) and Cathedral Square on the other. This artery symbolised the new city centre, where new commercial and public institutions (banks, courthouses, gymnasiums and schools, the Grand Theatre), hotels, restaurants, cafés, and residential houses of the new elite (the wealthy bourgeoisie) were concentrated.

In the early 20th century, another significant concentration of movie theatres can be observed on the opposite side of the heart of the city, in the current *Pilies* (Pol. *ulica Zamkowa*, Rus. Замковая улица) and *Didžioji Streets*. Those have been among the most impressive streets since the Middle Ages with historical palaces of noble families, the chapter building and other real estate owned by the Catholic and Orthodox Churches. It goes without saying that important imperial institutions (the Board of Excise, various charity organisations, the city theatre and concert hall), extravagant (and more modest) hotels, shops were also set up around this historically significant artery of the Old Town in the 19th century. It is here that merchants, high-ranking

[30] R. Antanavičiūtė, op.cit., p. 51.

officials, and successful representatives of liberal professions chose to acquire real estate that had often belonged to the nobility. It was highly important for common yet economically superior inhabitants of Vilnius to settle in the sections of the city where the elite and the nobility resided, in one of the commercial and administrative centres of the city. Nevertheless, in contrast to Sv. Georgievskiy Avenue, this old part of the city stood out for the fact that its neighbourhood was highly stratified in economic, social, and cultural terms: the nearby streets of the Old Town were gradually losing their former economic and prestigious status (the old and the new elite of the city moved to live in more modern houses constructed in the suburbs, as well as in the new centre of the city, i.e., in the already mentioned Sv. Georgievskiy Avenue, rents started falling). Moreover, the quarters inhabited by the more deprived inhabitants of Vilnius were concentrated behind the façades of the central streets. Particularly stark poverty could be observed in the Jewish quarter, due to historical circumstances. Only the Town Hall Square and the façades of the central streets separated this most neglected and densely populated quarter from the movie theatres in Didžioji Street.^[31]

Essentially, this urban and social development reflects the already mentioned dominant features of movie theatres, i.e., if initially larger and more important movie cinemas were concentrated in Didžioji Street (*Illuzja*), gradually, Sv. Georgievskiy Avenue became a more significant artery (the Bronisława and P. Sztremer's Cinemas).

An obvious breakthrough, as well as two periods, i.e., 1907–1910 and 1911–1913, can be observed in the composition of cinema programmes. During the former period (1907–1910), new film programmes changed once a week, whereas from 1911 onwards, film programmes were changed twice a week. At the beginning, there was a six-month delay before films appeared in the repertoires of the movie theatres of Vilnius. However, this lag was gradually reduced to approximately three months' time. More rapid film circulation was also caused by the emerging institutions of film distributors.

Until 1911, films were rented from Riga film distributors and after the emergence of the first distribution companies in Vilnius, according to central distribution system; Vilnius was attributed to Moscow area and films came from there. In 1912, the first news of the Vilnius-based distribution agency *Saturn* appeared.

A major breakthrough in the structure of cinema programmes also occurs in 1911. In 1907–1910, the model of film programmes based on movie type and genre is highly diverse and dynamic (see Chart No. 1).

During this period, the composition of programmes according to type or order (whether a non-fiction or fiction film came first) kept changing on a regular basis. Moreover, it is evident that non-fiction

Composition of Film Programmes

[31] A. Ambrulevičiūtė, T. Voronič, D. Žiemelis, *Modernėjantis Vilnius, Kaunas, Gardinas, Miestų*

plėtra ir sanitarinės infrastruktūros pokyčiai 1870–1914 metais, Vilnius 2019, p. 41.

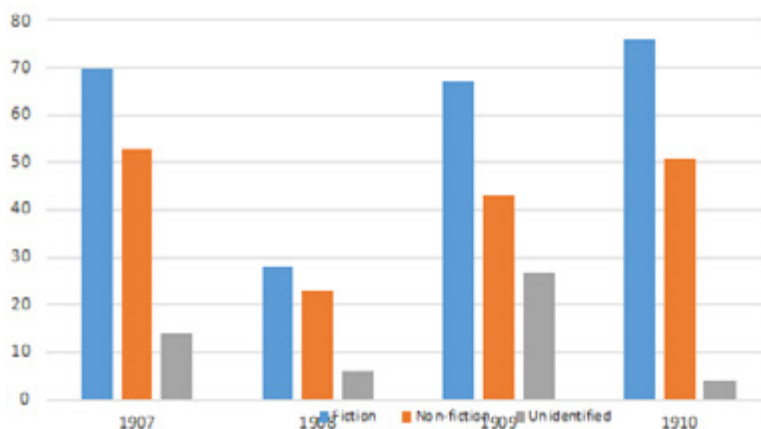


Chart No. 1. Advertised films by type (fiction – non-fiction).

films constituted quite a large part in programme advertisements. Film diversity and novelty were highlighted in advertisements in order to promote films. Films were usually presented by indicating their titles or briefly describing their content or plot, e.g., a journey to..., competition, etc. It was also often stressed that those were colour films. Gradually, film communication started changing: if at first the unique features of a film were highlighted, in 1909–1910, the length of films (*Bolshaya kartina* – big picture) or their genre (drama, *bibleskiyi* – biblical, *istoricheskkiye sobytiya* – historical, *komicheskaya stsena* – comedy scene, *fantaziya* – fantasy) was increasingly singled out.

This gradual shift is obvious in the model of advertised films according to their genre (see Chart No. 2). As can be seen, the diversity of genres^[32] in 1910 was much poorer compared to 1907. In 1907, there were multiple films with magical plots along with dramas and comedies, e.g., trick films, fairy and fantasy movies, while in 1910, trick films were no longer popular; a new genre – historical films – emerged, whereas dramas and comedies remained among the most frequently shown films. This could confirm that the transition from the cinema of attraction to that of narrative integration, as Yuriy Tsivian, Andrea Gaudreault and Tom Gunning suggested, was linked to the reorientation of the entire textual strategy of the medium from “showing” [demonstration] to “telling” [narration].^[33]

[32] We identified films and genres of films with the help of *Encyclopedia of Early Cinema*, *Velikij Kineto*, online *Pathé Catalogue*, V. Vishnevsky catalogues and other sources. Cf. *Encyclopedia of Early Cinema*, ed. R. Abel, London 2005; Великий Кино. Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919 22), сост. В. Иванова, В. Мыльникова, С. Сквородникова, Москва 2002; Документальные фильмы дореволюционной России, 1907–1916, сост. В. Вишневский, Москва

1996; Художественные фильмы дореволюционной России, сост. В. Вишневский, Москва 1945; *Pathé Catalogue*, <<https://gparchives.com/>>, accessed: 14.02.2022.

[33] T. Gunning, *The Cinema of Attractions: Early film, its Spectator and the Avant Garde*, “Wide Angle” 1986, no. VIII: 3 & 4, pp. 63–70; A. Gaudreault, *Film and Attraction: From Kinematography to Cinema*, trans. T. Barnard, Urbana 2011.

Regarding non-fiction films, the diversity of genres remained more or less the same all those years. However, a gradual change can also be detected here (see Chart No. 3). Progressively, multiple productions on world and local events appeared next to travelogues, animal (hunting) depictions and sports. The following three different film types on local news could be singled out: official imperial films, the films related to neighbouring regions and cities, and the films produced by local movie theatres.

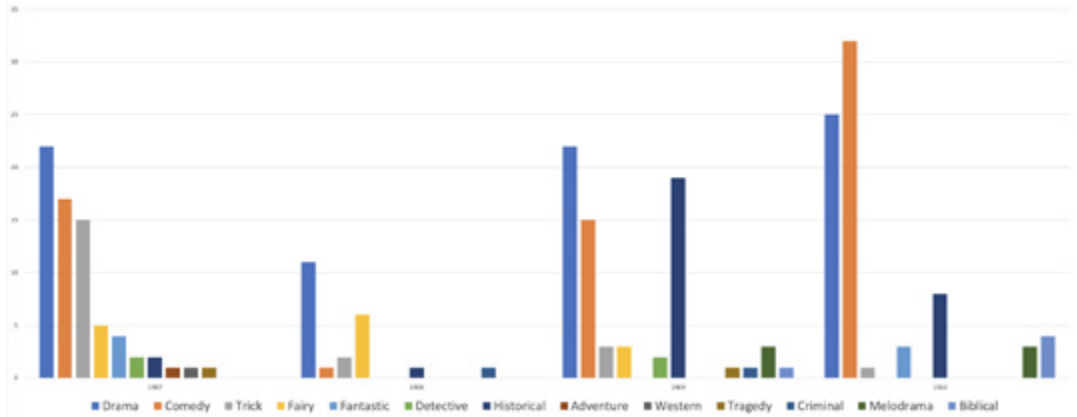


Chart No. 2. Fiction films by genre.

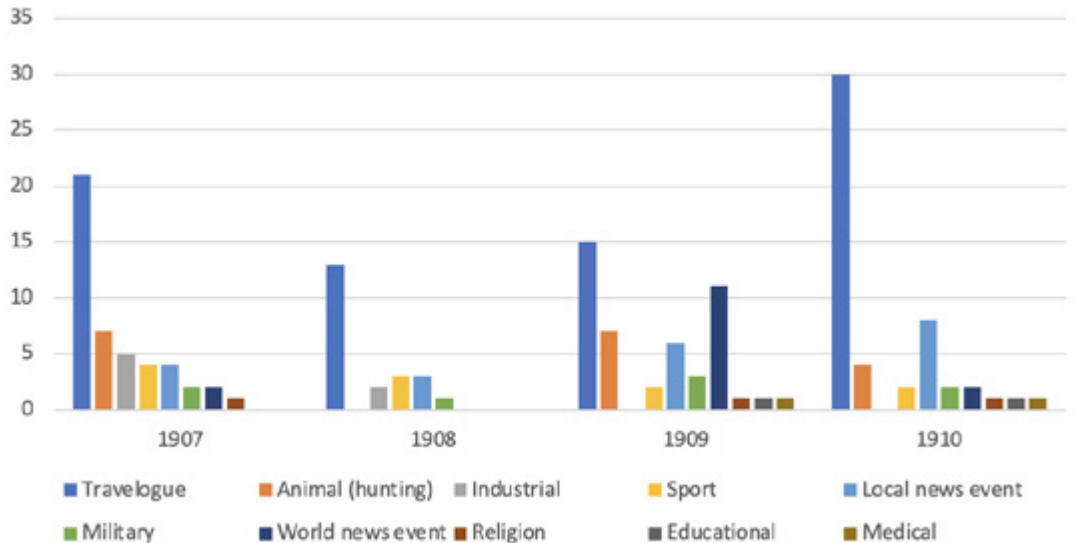


Chart No. 3. Non-fiction films by genre.

The first group, i.e., official imperial documentaries, constituted the majority of films of this subgroup. Non-fiction films made in the Russian Empire differed from those in other countries mainly due to

the fact that from the very beginning, documentaries in the Russian Empire were used to demonstrate and strengthen the power of the tsar's family. The start of this combination of cinema and ideology is marked with the images filmed by the Lumière operators in the Russian Empire in 1896 that captured the coronation of Emperor Nicholas II. Such political documentation of the emperor and his environment is known in Russia as "tsarist chronicles." According to Oksana Chefranova, "the term refers to a body of actuality films about the monarchy, a multi-film record of official and private moments from the life of the emperor systematically produced by various cameramen and film ateliers until 1917. At the turn of 1907–1908, the tsarist chronicles became widely used in the commercial cinema circuit to promote the monarchical idea."^[34] At this stage, a specific term defining documentaries, i.e., chronicles, started to take shape. On the one hand, it was used as a synonym of documentaries; on the other hand, as Chefranova has noted, imperial chronicles constituted a specific sub-genre of actuality films.^[35]

Semion Ginzburg, who researched early cinema in Russia, singles out the following main imperial chronicles: 1) tsarist chronicles focusing on the emperor of Russia and his family in various official events. Such films were normally shown at the start of the programme and were separated from all the other films of that day by a minute's silence. They were extremely popular with Russian viewers; 2) military unit chronicles. Ginzburg also mentions the element of propaganda of such chronicles, e.g., following the defeat in the Russo-Japanese war, the right to film military units and objects was often granted to foreign operators in order to restore the image of military power; 3) chronicles of religious objects and celebrations - such film reels were also easy to export; 4) chronicles of picturesque locations, travelogues (Видовые съёмки).^[36]

This genre structure could be found in Vilnius cinema repertoires as well. It is important to note that alongside the films reflecting the official politics of the empire, more films focusing on regional and local realities, as well as on the realities of Vilnius and other issues of great importance to the local community, started to emerge; for example, in 1910, film programme advertisements in periodicals concentrated greatly on the films which showed the anniversary of a highly significant event for the former Polish-Lithuanian Commonwealth – the Battle of Grunwald - to be marked in Krakow.

Therefore, the second half of this period sheds some light on the dynamics of the next stage, i.e., declining diversity of genres, increasing number of productions covering local events. In 1911–1913, the composition of Vilnius cinema repertoires as well as the order of films according

[34] O. Chefranova, *The Tsar and the Kinematograph: Film as History and the Chronicle of the Russian Monarchy*, [in:] *Beyond the Screen: Institutions, Networks and Publics of Early Cinema*, eds. M. Braun, Ch. Keil, R. King, Indiana 2012, p. 63.

[35] Ibidem, p. 66.

[36] С. Гинзбург, *op.cit.*, pp. 62–67.

to their type and genre became much more stable. The programme that was normally changed every 3 days contained 3–5 films and featured a rather strict structure: at the beginning newsreels/chronicles (usually by Pathé, Goumont or not listed) were shown, dramas were included in the middle, and one or two short comedies or a travelogue closed the programme. This stable structure resulted in almost unchanging ratio between documentaries and feature films (30/70), and feature film genres with prevalent dramas and comedies (45/55). A kind of traditional film composition arc was established: first, spectators were given some factual information, then various moving, emotional, and serious films were shown, and at the end, the audience was given an opportunity to relax and leave the movie theatre feeling uplifted.

Such a clear programme structure and genre “purity” enabled movie theatres to highlight more significant films or information that could attract the audience. For example, during this period, more detailed descriptions of what would be shown disappeared from advertisements of non-fiction films, apart from films about local events which were specified in great detail, showing special preference for events in Vilnius or neighbouring cities, e.g., Riga or Minsk, for instance, the fire in an oil refinery in Riga (Пожаръ нефтянопогонкаго заводе въ Риге, нат). Another similar example could be the traditional charity campaign “White Flowers Day,” also held outside Vilnius (День “Благо цветка” въ Вилне 11 мая); the consecration of one of the Orthodox churches in Vilnius; a popular horse racing event; the visit of the Government minister to the city (Пребывание въ Вилне товарищи министра внутреннихъ дель Джунковскаго (сънатуры)); and various picturesque views of cities and their surroundings: the banks of the Vilnelė River, Druskininkai Resort, the Trakai Castle.

This could be interpreted as a fact that movie theatre owners tried to maintain the audience’s interest in cinema, in addition to attracting new viewers by demonstrating that not only distant or unknown lands but also the streets and events of Vilnius could appear on the big screen. On the other hand, as Paul Moore and the co-authors of the book *Beyond the Screen: Institutions, Networks and Publics of Early Cinema* pointed out, “non-fiction films were routinely programmed by commercial exhibitors partly to assuage the industry’s many critics by lending a degree of cultural capital and local content to commercial shows.” [37]

The diversity of genres of non-fiction films also disappeared in advertisement communication along with those changes. However, it is possible that Pathé and Gaumont newsreels “packages,” which typically represented all kinds of global events, might have taken such genre diversity over and anonymised it. In the given context, travelogue-type documentaries that never lost popularity persisted throughout the whole period (1907–1913). Travel films are an important kind of early

[37] As in footnote 30.

cinema and constituted a regular part of the movie-going experience. These short films offered a glimpse at foreign lands, their people, regional industries, and showed the most iconic tourist destinations to viewers that were not yet accustomed to global travelling.

Even though comedies were dominant at the state cinema level, attention should be paid to the fact that comedies were usually shorter than dramas and often several films of this type were shown during one cinema session. As a result, their number was greater but this did not imply a longer screening time. As regards dramas, with reference to the advertisements and slogans that were selected to define such films, it can be stated that most dramas were indeed sensational melodramas because, typically, sensation scenes “of high action, suspense, violence, and hazard, usually set in extraordinary, visually arresting locales” were emphasised. The audience was especially drawn to films that mirrored reality and their time. Therefore, film reviews often highlighted “modernity,” “reality” of films, film productions based on “true events” or “real lives of today.” Moreover, it should be noted that various sub-genres - historical, criminal, patriotic, biographical, biblical dramas, etc. - might have been hiding behind the identification of drama, and they may have been indicated alongside drama or autonomously in the advertisements of the earlier period. That mainly explains the gradual levelling of genres and reveals the common popularity tendency of sensational dramas, as well as the shift from comedies (predominantly produced in film studios up to 1905) to dramas.

The years 1911–1913 in Vilnius can be singled out not only because of a more stable film programme format or more specific knowledge of genres, celebrities or film studios. The very fact that from 1911 on Vilnius audiences knew exactly what genre films they preferred illustrates relatively rapid maturity of the cultural taste of cinema viewers. The maturity in tastes can further be revealed through other film advertising details (e.g., emphasis on actors and film companies). This means that the viewers in Vilnius knew what Nordisk or Vitascope could offer and also had their favourite actors and actresses, in particular, Asta Nielsen, Max Linder, Valdemar Psilander (also known as Garrison in Russia), Charles Prince (also known as just Prince or under the name of one of his characters, Rigadin, in Russia), or André Deed (also known as the Fool (Rus. *Glupyshkin*) in the Russian Empire).[38]

The year 1911 is particularly important, since this is the year when the first instances of screening just one film during a cinema session were recorded: the first Russian historical military feature film *The Defence of Sevastopol* (Оборона Севастополя, dir. V. Goncharov, A. Chanzhankov, 1911) depicting the Crimean War was shown. Having been granted exclusive film screening rights, the Bronislava Cinema

[38] L. Piispa, *Garrison. Star of the Russian Screen*, [in:] <<https://www.kosmorama.org/en/kosmorama/artikler/garrison-star-russian-screen>>, accessed: 14.02.2022; T. Gunning, *Comedy*, [in:] *Encyclopaedia*

of Early Cinema, ed. R. Abel, London 2005, p. 203; D.J. Youngblood, *The Magic Mirror. Moviemaking in Russia, 1908–1918*, Madison 1999, p. 13.

showed this film. Judging from advertisements, that was a truly exceptional event that drew considerable attention of the audience because the film was on for twice as long as other movies (for ten days), and was accompanied by a symphony orchestra and a military choir. Feature films received special attention from both movie theatres and viewers, for example, the film *1812* (*1812 год*, dir. V. Goncharov) shown at the same movie theatre. This historical military film was made to commemorate the anniversary of the Russian-French war of 1812, and was also accompanied by a military orchestra. *1812* attracted the attention not only of the general public but also of the local military and political elite – Vilnius Military District Commander F.V. Martson and Vilnius Governor P. Veriovkin watched it.

While in 1911–1912, the screening of feature films was more of an exception, the genre diversity of such films became slightly greater in 1913. Foreign film productions appeared alongside patriotic Russian feature films. According to advertisements, in 1913, a grandiose nine-reel film *Quo vadis* (by Enrico Guazzoni, 1913) was shown. The “Vilenskij vestnik” wrote that the film was “based on the novel of the same title by Sienkiewicz, the film studio *Cines* in Rome. Over a million lire was spent. No such film has ever been or will be made. Never has such excessive luxury been shown. All competitors revolted against this film employing all possible legal and illegal measures and yet only the Bronislava Cinema has the exclusive screening rights. The only one. However, it paid a considerable amount for this movie consisting of six parts and lasting for two hours. The cinema directorate has made every effort to have both expensive and cheap tickets available.”^[39] In the same year, the signs of the first critical essays on films appeared along with such advertising material highlighting the uniqueness and attractiveness of the films.

While comparing the film programme advertisements of different cinemas, it becomes obvious that various communication, programming and audience formation strategies appeared quite early in 1909. For example, that same year, the biggest Richard Sztremer’s cinema, which belonged to the network of Sztremer’s cinemas, was established in the north-western part of the Russian Empire. Sztremer had movie theatres in Kiev, Minsk, Riga and other cities; the cinema chain attempted to establish itself as the cinema for families, with special attention paid to school and children’s audiences. As can be seen from the composition of the programmes, Sztremer attempted to attract wider audiences, whereas the neighbouring cinema Eden offered a more sophisticated programme featuring not only the most frequently shown dramas or comedies but also artistic movies (*khudozhestvennyye* as it was put in Russian, or *artystyczny* in Polish) usually indicated in their original identification *Le film d’art*. Meanwhile, the Bronislava Cinema increased its audience by means of strengthening its reputation through

[39] Виленскій вѣстникъ, March 30, 1913.

various social and charitable initiatives (money raising campaigns for the poor), free screenings for children, and additional musical or theatrical performances offered before films.

Conclusions

The findings of this research enable us to compare local cinema processes with global tendencies, and to elevate the culture of peripheral cinema in the context of international film studies. The most recent analysis of film programmes allows researchers to draw conclusions about early cinema formation tendencies in Europe as a whole: stable film programmes are associated with the opening of permanent film exhibition places in 1906–1912; in this period, short film programmes were dominant. The latter fact is linked with the increase in film production. In 1906–1912, both standards for film genres and viable replication of film programmes begin to take shape: film programmes could include from seven to twenty names of short films, whereas the entire programme lasted from one to two hours.[40] As Andrea Haller and Martin Loiperdinger have observed, on the one hand, viewers could come to the cinema not necessarily knowing what they would see; on the other hand, this continuous flow of films had its own logic of compilation and organisation.[41] The structure of programmes consisting of short films began to change in 1911 with the emergence of feature films. As can be seen, identical processes, with some delay, were taking place in Vilnius.

Based on the film programme analysis, it could be stated that Vilnius had a rich film culture. The main movie theatres were emerging in two urban areas - in the old and the new parts of the city, thus forming the two most important arteries of urban cinema culture. The appearance of the first film programmes in periodicals could be associated with the establishment of the first permanent film screening locations and cinemas. An obvious breakthrough, as well as two periods, i.e., 1907–1910 and 1911–1913, can be observed in the composition of cinema programmes. The first period was characterised by the diversity of genres, the continuous flow of films, and those early cinema genres that took the audience by surprise with the help of magic tricks, special effects, and visual impression. During the second period, the composition of programmes acquired a stable structure, thus forming a traditional film composition arc: first spectators were given some factual information, then various emotional and serious films were shown, and in the end, the audience was given an opportunity to relax and leave a movie theatre in high spirits. The screening of the first feature film in Vilnius in 1911 marked a gradual shift in the composition of programmes that had previously been based on short films.

[40] See A. Haller, M. Loiperdinger, *Stimulating the Audience: Early Cinema's Short Film Programme Format 1906 to 1912*, [in:] *Early Cinema Today: The Art of*

Programming and Live Performance. KINtop. Studies in Early Cinema I, New Barnet 2011, pp. 1–21.

[41] *Ibidem*, p. 10.

- Abel R. (ed.), *Encyclopaedia of Early Cinema*, London 2005
- Ambrulevičiūtė A., Voronič T., Žiemelis D., *Modernejantis Vilnius, Kaunas, Gardinas, Miestų plėtra ir sanitarinės infrastruktūros pokyčiai 1870–1914 metais*, Vilnius 2019
- Antanavičiūtė R., *Menas ir politika Vilniaus viešosiose erdvėse*, Vilnius 2019
- Balkelis T., *Moderniosios Lietuvos kūrimas*, Vilnius 2012
- Biltreyst D., Vijver Van de L. (eds.), *Mapping Movie Magazines. Digitization, Periodicals and Cinema History*, London 2020
- Chefranova O., *The Tsar and the Kinematograph: Film as History and the Chronicle of the Russian Monarchy*, [in:] *Beyond the Screen: Institutions, Networks and Publics of Early Cinema*, eds. M. Braun, Ch. Keil, R. King, Indiana 2012
- Garnarcz J., *The Emergence of Nationally Specific Film Cultures in Europe 1911–1914*, [in:] *Early Cinema and the “National”*, eds. R. Abel, G. Bertellini, R. King, Indiana 2016
- Gaudreault A., *Film and Attraction: From Kinematography to Cinema*, trans. T. Barnard, Urbana 2011
- Gitelman Z., *The Emergence of Modern Jewish Politics: Bundism and Zionism in Eastern Europe*, Pittsburgh 2003
- Gross N., *Film żydowski w Polsce*, Kraków 2002
- Gunning T., *Comedy*, [in:] *Encyclopaedia of Early Cinema*, ed. R. Abel, London 2005
- Gunning T., *Early Cinema as Global Cinema: the Encyclopedic Ambition*, [in:] *Early Cinema and the “National”*, eds. R. Abel, G. Bertellini, R. King, Indiana 2016
- Gunning T., *The Cinema of Attractions: Early film, its Spectator and the Avant Garde*, “Wide Angle” 1986, no. VIII: 3 & 4
- Haller A., Loiperdinger M., *Stimulating the Audience: Early Cinema’s Short Film Programme Format 1906 to 1912*, [in:] *Early Cinema Today: The Art of Programming and Live Performance. KINtop. Studies in Early Cinema I*, New Barnet 2011
- Hendrykowska M., *Śladami tamtych cieni: Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*, Poznań 1993
- Iordanova D., Martin-Jones D., Vidal B. (eds.), *Cinema at the Periphery*, Detroit 2010
- Jacunskis V.K., *Pabaltijo miestų ekonominiai ryšiai su Rusija kapitalizmo epochoje*, Vilnius 1955
- Jakubėnas R., *Początki i sytuacja prasy w Europie i w Rzeczypospolitej obojga narodów*, “Senoji Lietuvos literatūra” 2005, no. 20
- Klerk de N., *“The Transport of Audiences”: Making Cinema “National”*, [in:] *Early Cinema and the “National”*, eds. R. Abel, G. Bertellini, R. King, Indiana 2016
- Kvietkauskas M., *Vilniaus literatūrų kontrapunktai: ankstyvasis modernizmas. 1904–1915*, Vilnius 2007
- Lapinskienė A. (ed.), *Vilniaus kultūrinis gyvenimas: tautų polilogas. 1900–1945*, Vilnius 2012
- Laučkaitė L., *Vilniaus dailė XX amžiaus pradžioje*, Vilnius 2002
- Malcienė M., *Lietuvos kino istorijos apybraiža*, Vilnius 1974
- Mishkinsky M., *Regional Factors in the Formation of the Jewish Labour Movement in Czarist Russia*, [in:] *Essential Paper on Jews and the Left*, ed. E. Mendelsohn, New York 1997
- Pathé Catalogue*, <<https://gparchives.com/>>, accessed: 14.02.2022
- Piispa L., *Garrison. Star of the Russian Screen*, *Kosmorama*, <<https://www.kosmorama.org/en/kosmorama/artikler/garrison-star-russian-screen>>, accessed: 14.02.2022
- Pipinytė Ž., *Lietuvių kino integracija į tautinę kultūrą*, [in:] *Ekrane ir už ekrano*, ed. S. Macaitis, Vilnius 1993
- Romanowski A., *Młoda polska wileńska*, Kraków 1999

- Staliūnas D. (ed.), *Lietuvos erdvinės sampratos ilgajame XIX šimtmetyje*, Vilnius 2015
- Staliūnas D., *Lithuanian Nationalism and the Vilnius Question, 1883–1940*, Marburg 2015
- Tsivian Y., *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, Chicago 1998
- Venclova T., *Vilniaus vardai*, Vilnius 2006
- Youngblood J.D., *The Magic Mirror. Moviemaking in Russia, 1908–1918*, Madison 1999
- Вишневский В. (сост.), *Документальные фильмы дореволюционной России, 1907–1916*, Москва 1996
- Вишневский В. (сост.), *Художественные фильмы дореволюционной России*, Москва 1945
- Гинзбург С., *Кинематография дореволюционной России*, Москва 2007
- Иванова В. (сост.), Мыльникова В. (сост.), Сковородникова С. (сост.), *Великий Кино. Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919 гг.)*, Москва 2002

What is so (Un)Exceptional About Soviet Cinema? The Pragmatics of Soviet Film Exports to Germany and France in the 1920s

ABSTRACT. Puchenkina Nataliya, *What is so (Un)Exceptional About Soviet Cinema? The Pragmatics of Soviet Film Exports to Germany and France in the 1920s*. "Images" vol. XXXII, no. 41. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 45–63. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.41.03.

The article discusses Soviet efforts to export its cinematic production to Germany and France during the 1920s. Aside from advertising the USSR's achievements abroad, cinema export was an important contribution to early Soviet fund-raising strategies. By examining the opening of the Soviet film industry to international practices and contacts, this article seeks to challenge some assumptions of Soviet particularism in the field of its film export practices. The article begins by exploring the international roots of what was about to become the Soviet film industry and demonstrates how Soviet trade practitioners sought to benefit from them. Then, the article argues that despite several country-specific organisational and material constraints, Soviet strategies and methods of film export to Germany and France paralleled in many ways those of their Western counterparts.

KEYWORDS: film export, Soviet cinema, USSR, international cinema network, distribution

At the beginning of the 1920s, the film industry in the Soviet Union was going through a difficult process of post-war reconstruction. Its production and distribution facilities were partially destroyed, its cinemas were lacking new releases and a significant number of its leading producers, actors, directors, cameramen, and decorators fled abroad in search of safer shores. As demonstrated in numerous studies on early Soviet industrial and economic conditions, the restoration of trade routes with West, partially cut off during the years of economic and diplomatic isolation, quickly became a matter of survival for what was to become the Soviet film industry. Technologically, Soviet film practitioners had to find ways to resupply production units with raw stock and film equipment, as the factories inherited from the tsarist period relied entirely on the importation of materials from Western Europe.[1] Economically, the Soviet film industry had to build up subsequent financial assets to put domestic production back on its feet and, in the meantime, fill the gaps in programming.[2] Ultimately, and

[1] V. Kopley Jr, *The origins of Soviet cinema: A study in industry development*, "Quarterly Review of Film Studies" 1985, vol. 10, no. 1, p. 25.

[2] K. Thompson, *Government Policies and Practical Necessities in the Soviet Cinema of the 1920s*, [in:] *The*

Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema, ed. A. Lawton, London 1992, pp. 19–42; V. Listov, *Rossii, Revoliutsiia, Kinematograf*, Moscow 1995, pp. 136–137.

importantly, communicating with the outside world through film sales was consistent with the Soviet cultural diplomacy agenda. Indeed, throughout the 1920s, the Soviets endeavoured to show signals of openness to international cooperation, not exclusively among communists and sympathisers, but also in “bourgeois” circles.[3] Buying films from and selling them to Western markets was of particular importance to the young Soviet state, thus making cinema import-export history a fertile ground for reconnecting the Soviet experience to the global processes.

In the field of Soviet studies, a slow but steady turn from the “top-down” to the “bottom-up” view of the Soviet film industry’s complex development has already brought a better understanding of how contradictory and multi-layered Soviet decision-making was.[4] Recent research on film exports has brought to the fore the frequent institutional clashes between actors involved in the distribution of the Soviet cinema abroad, namely trade bodies, who tended to use films as a source of revenue, and communist agents, for whom film screenings were a valuable influence technique.[5] However, generally focused on Soviet-specific interests and incentives, the scholarly research tends to address the patterns of Soviet import-export practices as the expression of state-specific socio-political and economic constraints.[6] This article’s ambition is to move away from a Soviet-centred approach and discuss the points of intersection between strategies used by Soviet administrations and international trends in film trade.

For the purposes of this article, my primary source of research was the documentation produced by Soviet export practitioners (heads of import-export departments of the cinema administrations as well as employees of Soviet trade missions abroad), for whom trading films and searching for international cooperation was a part of day-to-day activ-

[3] M. David-Fox, *Showcasing the Great Experiment: Cultural Diplomacy and Western Visitors to Soviet Russia; 1921–1941*, Oxford 2012, p. 62. This paper deliberately focuses on a particular aspect of Soviet film export – selling rights for commercial theatrical distribution – while screenings of Soviet films were also a part of Soviet influence strategies. For a detailed discussion of using cinema as element of cultural diplomacy, see, for example, J.-F. Fayet, *VOKS: le laboratoire helvétique. Histoire de la diplomatie culturelle soviétique durant l’entre-deux-guerres*, Genève 2014.

[4] D. Youngblood, *Movies for the masses: popular cinema and Soviet society in the 1920s*, Cambridge 1992; M. Belodubrovskaya, *Not According to Plan: Filmmaking under Stalin*, Ithaca – London 2017.

[5] See, for example, O. Maistat, “V karmane vosh’ na arkane”: zadachi i etika sovetskogo kino eksporta v veimarskoi respublike (1926–1932), [in:] *Konstruitiua “Sovetskoe”? Politicheskoe Soznanie, Povsednevnye*

Praktiki, Novye Identichnosti. Materialy Desiatoi Mezhdunarodnoi Konferentsii Studentov i Aspirantov 22–23 Aprelia 206 Goda, Saint-Petersbourg 2016, pp. 75–82; J.-F. Fayet, op.cit., pp. 495–513.

[6] There are, of course, exceptions. See, for example, the essay by Kristin Thompson, where she provides an overview of changes in the film industries in the USSR, Germany and France and their respective strategies of dealing with foreign film trade (K. Thompson, *The Rise and Fall of Film Europe*, [in:] *Film Europe” and “Film America*, eds. A. Higson, R. Maltby, Exeter 1992, pp. 56–81). For a general historiography perspective on the “particularism vs universalism” conundrum in relation to the Soviet experience, see M. David-Fox, *Multiple Modernities vs. Neo-Traditionalism: On Recent Debates in Russian and Soviet History*, “Jahrbücher für Geschichte Osteuropas” 2006, no. 54(4), pp. 535–555.

ities.[7] Firstly, the article will recall the importance of external factors, such as foreign investment and artistic influence from imported films, to the development of Russian and later Soviet cinema's identity and its industrial condition. Secondly, the article will discuss the tactics used by the Soviet film practitioners in their ambitious attempts to respond to Western market demand and to produce internationally attractive films. Finally, as exporting films integrated the challenge of dealing with country-specific regulations and distribution practices, the third part of this article will deal specifically with Soviet patterns of film export to France and Germany, two significant market places in 1920s Europe.

From its earliest stage of existence, Russian, and later Soviet cinema was pushed forward by its tight yet complex relationship with foreign influence, coming both from the inside and the outside of the up-and-coming national film industry.[8] Many pioneers of Russian cinema learnt the basics of filmmaking and distribution from foreign companies who had entered – and in a sense created – the Russian cinema market as early as in 1896.[9] The first Russian camera operators learnt their craft by working for French firms.[10] So did the future major studio owners: before opening their own production companies in the early 1910s, Robert Perskii[11] and Paul Thiemann worked for the Gaumont's office in Moscow, while Iosif Ermoliev was in charge of opening Pathé's new branches.[12] The massive presence of foreign films in the cinema market also contributed to shaping the aesthetics of early Russian native production. While some directors were eager to use the standards generated within the European and American industries, others aspired to counter them. As Yuri Tsivian argued, the search for emancipation from foreign clichés inspired the development of some

**Precarious state
of film industry:
international network
and export to the
rescue**

[7] The institutional archives used for this research are kept in the Russian State Archives, namely the Russian State Archive of Literature and Art (RGALI), Russian State Archive of the Economy (RGAE) and The State Archive of the Russian Federation (GARF, Moscow). [8] The issue of "otherness" (not so much in terms of nationality or even ethnicity, but rather referring to social, cultural and religious background) of prominent entrepreneurs, cinematographers and film pioneers in the Russian empire has been addressed in the pre-print of Natasha Drubek's forthcoming monograph published by the "Apparatus" journal. As the author points out, the exploration of non-national contributions is particularly instructive, as most film histories tend to wipe out names and concepts that don't fit the ideologised and nationalised narratives. See N. Drubek, *Hidden Figures: Rewriting the History of Cinema in the Empire of All the Russias*, "Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe" 2021, no. 13, pp. 94–129.

[9] For a detailed discussion of the degree to which foreign expertise contributed to shape early Russian distribution and production patterns, see D. Youngblood, *The Magic Mirror: Moviemaking in Russia 1908–1918*, Wisconsin 1999, pp. 21–32. See also R. Iangirov, *The Lumier Brothers in Russia: 1896, The Year of Glory*, [in:] *L'aventure du Cinématographe: Actes du Congrès mondial Lumiere*, Lyon 1999, pp. 187–193.

[10] Some details on the biographies and career paths of the first Russian cameramen can be found in V.M. Korotkii, *Operatory i rezhissery russkogo igrovo-goto kino 1897–1921: biofil'mograficheskii spravochnik*, Moscow 2009.

[11] Here and afterwards, the author uses the Library of Congress system (without diacritical marks) for transliteration of Cyrillic spelling into English, except for well-known figures (e.g., Ehrenburg).

[12] R. Iangirov, *Drugoe kino. Stat'i po istorii otechestvennogo kino pervoi treti veka*, Moscow 2011, pp. 31–43.

specific features that early Russian cinema would later become internationally known for, such as tragic endings and striving to conceive films of great social range.[13]

The outbreak of World War I put access to the Russian market on hold for most foreign companies, which stimulated a significant growth of domestic production. According to Veniamin Vishnevskii's compendium of films produced in the Russian Empire, native studios doubled their output after the outbreak of war, with 230 films released in 1914, 372 films in 1915 and 498 films in 1916, against only 129 films in 1913.[14] However, the prosperity was not to last: having no capacity to manufacture its own film stock and importing most of the basic cinema equipment, the Russian film industry still relied heavily on foreign supplies. The film stock crisis, already apparent by the end of the war, reached its peak in the years that followed the October Revolution. Poorly equipped and undercapitalised, the soon-to-be Soviet production units struggled to release whatever they could - mainly documentary films and a handful of features.[15] Nevertheless, their modest production volume was far from sufficient to accommodate audience demands. To maintain a changing repertory, many theatres replayed worn-out copies of earlier-produced Russian films as well as foreign prints collected from territories occupied by foreign and White armies.[16]

Replenishing the stocks with new imports was problematic. Even though after the war prices on European markets went down due to the high level of inflation, the young Soviet state lacked hard currency to pay for new imports.[17] The high-scaled trade with former foreign partners was also undermined by the Allied economic blockade of the Soviet-controlled territories.[18] In search of alternative options, Leonid Krassin, at the time the head of the People's Commissariat of Foreign Trade (Narkomvneshtorg or NKVT), came up with an original solution, suggesting going through the stock of prints expropriated from former

[13] In 1918, a critic from a major Russian trade journal "Kino-gazeta" wrote: "«All's well that ends well!» This is the guiding principle of foreign cinema. But Russian cinema stubbornly refuses to accept this and goes its own way. Here it's «All's well that ends badly.»" Quoted in Y. Tsivian, *Early Russian cinema: some observations*, [in:] *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, eds. I. Christie, R. Taylor, London 1991, p. 7.

[14] V. Vishnevskii, *Khudozhestvennye fil'my v dor-evoliutsionnoi Rossii*, Moscow 1945. Anna Kovalova argues, however, that the forced production rates had rather a negative impact on Russian cinema, as it led to a significant deterioration of the quality of films and limited artistic research. See A. Kovalova, *World War I and pre-Revolutionary Russian cinema*, "Studies in Russian and Soviet Cinema" 2017, no. 2(11), pp. 96–117.

[15] According to the inventory of films established by Gosfilmofond archivists, around 104 films were produced between 1918 and 1921, and only 30 of them can be considered full features. See A. Macheret (ed.), *Sovetskie khudozhestvennye fil'my. Annotirovannyi katalog. Tom 1. Nemye fil'my (1918–1935)*, Moscow 1961.

[16] V. Listov, *Rossia, Revoliutsiia...*, pp. 136–137.

[17] K. Thompson, *Government Policies...*, pp. 100–104. On the shortage of currency, see, for example, E. Osokina, *Operation Duveen*, [in:] *Treasures into Tractors: The Selling of Russia's Cultural Heritage, 1918–1938*, eds. A. Odom, W.R. Salmond, Washington 2009, pp. 83–107.

[18] A limited number of feature films did continue to come from across the border by means of smuggling, especially through China. V. Listov, *Rossia, Revoliutsiia...*, pp. 136–137.

Russian studios and offering foreign distributors to exchange them for raw stock, new cinematographic equipment or copies of feature films.[19] While there is no archival evidence of this project actually going through, the very idea of using an export-import operation as a means of fund-raising made its way into the heads of Soviet cinema administrators.[20]

By the time Soviet exporters ventured to enter European markets, they were faced with strong competition, not only from local producers, but also from American film companies. It goes without saying that at this time the Soviet film industry was in no position to seriously challenge Hollywood's domination, and to compete with its popular stars, well-established infrastructure of distribution on both national and international levels and its highly rationalized organization of production processes.[21] Yet Soviet exporters had a good reason to believe that a few windows for cooperation would eventually open, especially after the signature of the German-Soviet agreement in April 1922 (The Treaty of Rapallo), which made way for the legal resumption of its import-export operations with one of the leading European markets.

Numerous articles, interviews and reports in French and German trade press uncovered a genuine interest from local film professionals in Soviet film production and distribution. Shortly after the Treaty of Rapallo was signed, reports on the emerging Soviet film industry and its import-export activities appeared in the German film journal "Lichtbild-Bühne." [22] In France, "Le Ciné-Journal" and "La Cinématographie française," two major trade journals, also regularly informed their readership of the latest updates to Soviet patterns of film production and distribution.[23] Popular magazines, such as "Mon Ciné" and "Cinémagazine," expressed interest in Soviet cinematography as well. "Cinémagazine" even had a special correspondent in Russia, whose regular reports were published between 1924 and 1925.[24] In 1926, "Mon Ciné" published a series of articles under the title "L'art cinématographique en Russie." [25]

[19] A note sent by Krassin to the Petrograd Film Committee on August 12, 1921. The Russian State Archive of Economics (RGAE, Moscow), f. 413, op. 2, d. 714, l. 18.

[20] It is worth noting that this pragmatic approach to the artistic legacy of the Russian Empire was not limited to films. On turning art and antiquities inherited from the Old Regime into resources for a newly-formed state, see, for example, E. Osokina, *op.cit.*, pp. 83–107.

[21] Throughout the 1920s, America's interests in the international markets were also backed by administrative and diplomatic support from the US government, namely the State and Commerce Departments. For a comprehensive account of the strategies used in the framework of the US's cinematic expansion to Europe, see K. Thompson, *Exporting entertainment:*

America in the world film market, 1907–34, London 1985.

[22] K. Thompson, *Government Policies...*, p. 30.

[23] For example, "Ciné-Journal" no. 822, May 29, 1925, p. 12, "La Cinématographie française" no. 423, December 11, 1926, p. 16. Aside from the reports on the state of Russian post-revolutionary filmmaking, some news also came from the Ukrainian film industry, mainly due to the efforts of the Ukraine-born artist and filmmaker Eugène Deslaw (Evgenii Slavchenko) who regularly contributed to these two trade journals.

[24] See issues of "Cinémagazine" from July 4, 1924 till September 18, 1925.

[25] "Mon Ciné" no. 239 to no. 242, from September 16 till October 7, 1926.

Among film professionals that used to form the core of the Russian international film network, a few entrepreneurs also showed signs of eagerness to re-active their involvement in the industry they had left after the October Revolution. In the early 1920s, when the Soviet government attempted to attract foreign capital to rebuild its film industry, it received a number of offers for cooperation, including the one from Maurice Hache, former director of Pathé's Russian branches.[26] Letters also came from Ermoliev and Thiemann, ex-owners of major Russian film studios, who had settled in Germany after emigrating.[27] Even though none of these proposals came to fruition, mainly due to the lack of proper funding from both sides,[28] their existence showed the signs of interest for co-operation between film practitioners on both sides of the border. In the mid-1920s, when the Soviet production sector began to show signs of recovery, the Soviet's push into foreign markets began.

Going West: high ambitions challenged by low resources

From 1924 until 1930, the main coordinator of Soviet film export, with the exception of films produced in Ukraine, was Sovkino, the major state-run cinema organisation, based in Moscow, which combined production and distribution activities.[29] Narkompros and Narkomvneshtorg, Soviet equivalents of ministries of Enlightenment and of Foreign Trade were among Sovkino's stakeholders.[30] However, as studies on Soviet film history showed, despite Sovkino's direct affiliation with the Bolshevik authorities, its production and distribution policy was hardly different from the profit-seeking approach of Western private companies.[31]

Sovkino's attitude to foreign markets followed a similar path, as international sales were not only meant for showcasing Soviet's achievements abroad, but first and foremost were expected to become a valuable revenue-maker for the growing film industry. Throughout the mid-1920s, Sovkino worked to sell abroad as many films as possible and regularly brought the financial goals of film trade to the attention of the political leadership of the country. For instance, during a meeting on export goals called by the Agitprop department of the Communist Party in July 1927, Konstantin Shvedchikov, Sovkino's chairperson, prepared a long speech on the importance of the "commercial basis" of this activity and insisted on adding this mention to the minutes of the meeting.[32]

[26] A letter from Maurice Hache to Boris Ryndzinski, August 10, 1921. RGALI, f. 989, op. 1, d. 246, l. 9–10.

[27] VFKO's memo to Narkompros, July 18, 1922. RGASPI, f. 17, op. 60, d. 259, l. 24–34.

[28] *Ibidem*.

[29] For the specifics of film exports from Ukraine, which was managed independently by the local film administration, VUFKU, see V. Mislavskii, *Eksportno-importnaia deiatel'nost' VUFKU v 1920-e gody*,

"Traditsii ta novatsii u vishii arhitekturno-hudozhnii-osviti" 2016, no. 1, pp. 72–82.

[30] Respectively People's Commissariat of Enlightenment and People's Commissariat of Foreign Trade.

[31] See, for example, D. Youngblood, *Movies for the Masses...*, pp. 35–49.

[32] Minutes of the meeting held at the Central Committee's Agitprop Department, July 8, 1927. RGASPI, f. 538, op. 3, d. 94, l. 6.

What were the reasons that pushed Sovkino, a state-owned film organisation, to pay so much attention to the financial aspects of its activity? A key to understanding can be found in the highly pragmatic attitude of the Soviet government to its film industry under the New Economic Policy (1921–1928). By providing production units with long-term loans rather than direct subsidies, the Soviet government expected its film industry to pay for itself. As a result, Soviet cinema organisations, including Sovkino, worked mostly as self-financing entities and actively searched for methods and strategies that would allow them to be as cost-efficient as possible.

Wide distribution of foreign films was one of the early Soviet fundraising strategies. In terms of costs, buying a foreign print was on average five times less expensive than producing a domestic feature, whereas its programming was usually more profitable, in spite of extra taxation on foreign programs.^[33] From 1922 to the end of the decade, foreign titles were dominant in Soviet cinemas, with a particularly strong presence of American features, which accounted for up to 35 per cent of the total number of films screened.^[34] Unlike Germany, where multiple legal barriers on foreign imports were erected throughout the 1920s, the Soviet government did not intervene much with this foreign invasion until the end of the decade, when the growing needs of the Soviet industrialisation program and a turn to a more conservative ideological agenda led to drastic restrictions on several non-essential imports, cinema included.^[35]

Soviet exposure to foreign cinema served its film industry in multiple ways. Numerous Soviet filmmakers, later internationally acclaimed for their montage theories, got their first experience of editing from tailoring foreign prints for the Soviet censors to accept them.^[36] The popularity of Western films among Soviet cinemagoers made a case for those Soviet film practitioners who were in favour of implementing “bourgeois” entertainment standards.^[37] Finally, and importantly, the revenue from their more-than-profitable distribution allowed Soviet cinema organisations to inject funds into domestic productions, including experimental and educational ones.

[33] The average budget to purchase a license fee for a foreign print, plus the cost of printing, was estimated as an equivalent to 15 000 roubles, whereas the production of a Soviet film amounted for at least 70 and 75 000 roubles. See B. Ol’hoi (ed.), *Puti kino. 1-oe Vsesoiuznoe partiinoe soveshchanie po kinematografii*, Moscow 1929, p. 237.

[34] A detailed account of Soviet strategy on soaking profits from mass-imported foreign features can be found in V. Kepley Jr, B. Kepley, *Foreign films on Soviet screens, 1922-1931*, “Quarterly Review of Film Studies” 1979, no. 4(4), pp. 429–442.

[35] Later on, as Maria Belodubrovskaya points out, foreign titles did not necessarily disappear from

Soviet screens; quite to the contrary; as the domestic output was still not sufficient to accommodate the exhibition needs, many theatres continued to fill the programs with foreign films left from previous imports. See M. Belodubrovskaya, *Soviet Hollywood: The Culture Industry That Wasn’t*, “Cinema Journal” Spring 2014, vol. 53, no. 3, p. 118.

[36] Y. Tsivian, *The Wise and Wicked Game: Re-Editing and Soviet Film Culture of the 1920s*, “Film History” 1996, vol. 8, no. 3, pp. 327–343.

[37] For a detailed discussion of debates between supporters and opponents of foreign film culture among Soviet filmmakers, critics and film practitioners, see D. Youngblood, *Movies for the Masses...*, pp. 54–67.

While this fundraising strategy was regularly subject to criticism from Sovkino's opponents, it was also a leading factor in the continuous reinforcement of the commercial agenda of film export. As the Soviet rouble was unconvertible, Sovkino and other organisations were unable to pay for imports simply by using their earnings from the domestic distribution. International sales of Soviet films, usually made in US dollars (see Table 1), came in handy to earn some foreign currency and use it to purchase new releases in foreign markets.

Table 1. Statistics on film export by production unit in US dollars (exported via Sovkino, Ukraine excluded), 1921–1927^[38]

Production Unit	Production period and earnings in US dollars				
	1925/26	1926/27	1927/28	1928/29 (5 months)	TOTAL
Sovkino	91 700	241 882	172 183	82 698	586 363
Mezhrabpom Film	53 650	42 211	159 225	22 892 (incomplete data)	277 978
Goskinoprom Grouzii	–	7 350	6 150	7 015	20 515
Gosvoenkino	–	4 822	3 099	14 000	21 921

To some extent, as the final purpose of this export-import pattern was to raise revenue and inject it into domestic production, the Soviet approach to film exports echoed American fund-raising patterns, where the expected revenue from foreign sales began to be integrated into the calculations of production budgets from about 1917.^[39] Yet a distinctive feature of the Soviet organisation was Sovkino's obligation to ensure the regular releases of films serving educational and political purposes, such as agitprop-films, cultural and scientific shorts. Even though their production costs were generally lower than those of a standard feature, most of these films were difficult to make pay off, even on the domestic market, let alone foreign ones.^[40] Indirectly, export revenues were supposed to compensate for those losses, too.

Soviet bureaucracy added another specific motivation for Sovkino to push its international sales. In the Soviet Union, the film trade was part of the state monopoly. From 1923, all import-export transactions became subject to approval by the Soviet authorities via a complex system of import licenses (also called quotas, as they meant to set the maximum amount of currency to be used for each import purpose)

[38] Proceedings to the import-export department's annual report, 1928. RGALI, f. 2496, op. 2, d. 1.

[39] R. Vasey, *The world according to Hollywood, 1918–1939*, Wisconsin 1997, pp. 14–16.

[40] A major exception from the general unprofitability of agit-films was Eisenstein's *Battleship*

Potemkin, commissioned to commemorate the revolutionary events of 1905. According to the Sovkino's calculation, although the film was banned in many countries, *Potemkin* became a Soviet best-seller, with 101 000 dollars' worth of license. RGALI, f. 2496, op. 2, d. 1, l. 29.

and export tasks (the desired amount of currency outcome from international sales) distributed between the export and import agents. In theory, the appointment of import quotas was based on requests made by each film organisation according to their production needs. In practice, to reduce the constant deficit in the trade balance, Gosplan (the Soviet central agency for economic planning), rarely satisfied the appetites of Soviet film practitioners and even made additional cuts in quotas already granted, which put production units in a particularly precarious position.^[41] Furthermore, export tasks on film sales and currency revenues, provisioned by planning authorities as well, were usually much higher than the actual capacity of the Soviet film industry to produce and sell abroad, which also put extra pressure on Soviet film practitioners.^[42] Indeed, the export tasks were usually based on production plans and did not necessarily take into account delays related directly or indirectly to censorship, unexpected complications during shootings and other unforeseen circumstances that prevented the Soviet film industry from releasing all the planned films in a timely manner. Struggling to fulfil its production and, subsequently, its export plans, Sovkino was more than eager to implement strategies that would boost the chances of the few Soviet films actually released to be sold abroad.

In the field of fitting Soviet production into competitive Western markets, Sovkino's trade practitioners disposed of numerous instruments: exchanges with actual and potential buyers, personal contacts and networking, surveys of trade press. Throughout the mid-1920s, Konstantin Shvedchikov, the head of Sovkino, made several trips to Germany and France, where he met representatives of local cinema markets and advertised the openness of the Soviet film industry to the West.^[43] In addition, Sovkino's export practitioners kept an eye on international trends in filmmaking and film distribution by monitoring the major European cinematic trade papers, such as German "Film-Kurier" or "Lichtbild-Bühne."^[44] The regular correspondence with Soviet Trade Missions, the main intermediaries between Sovkino and foreign companies in the European countries, also offered some insights into what type of content could be acceptable (or not) for Western cinematic markets (see Graph 1).

[41] According to Sovkino's report, at the end of 1925, the Soviet film industry was granted with an import quota of 12 840 000 roubles, which was later downsized to 2 600 000 roubles. Import-export department of Sovkino's annual report, 1926. RGALI, f. 2496, op. 2, d. 1, l. 4.

[42] Extract from the minutes of the meeting on film export organised by Narkomvneshtorg, October 11, 1927. RGALI f. 962, p. 10, d. 3, l. 47.

[43] Shvedchikov regularly visited the Soviet Trade Mission in Berlin and travelled to Paris at least twice,

in 1925 and in 1929. In April, 1929 Shvedchikov gave an extensive interview to the French cinema magazine "Cinémondé" ("Cinémondé" no. 24, April 4, 1929).

[44] A compilation of articles from these journals was thoroughly translated into Russian and published in a newsletter issued by the import-export department of Sovkino. An incomplete collection of these newsletters can be found in the archives of the All-Union Central Council of Trade Unions (VTsSPS). GARF, f. 5451, op. 9, d. 4560, l. 228–247.

Graph 1. Overview of film export's infrastructure from the Russian Soviet Republic in the 1920s



To make films more exportable, Sovkino's executives were willing to cater for foreign audiences. Surprisingly as it might seem, the efforts to bring films closer to what-they-considered-to-be Western tastes had little consideration of ideological and artistic integrity of Soviet cinema production and included the attempts to re-edit the existing prints.^[45]

In 1927, in his letter to Gosvoenkino, one of the Soviet production units, Evgenii Kaufman,^[46] the chief of Sovkino's import-export department, provided a detailed account of changes to be made in *His Majesty's Soloist* (*Solistka ego velichestva*), a historical melodrama directed by Mikhail Verner.^[47] According to Kaufman, an unnamed German company was interested in its distribution, but some sequences of the film were a deal-breaker, especially the suicide of the female protagonist, as well as the opening scenes showing a political demonstration. Gosvoenkino seemed to be quite open to accepting cuts in the existing version and allowing additional footage to be shot, but the Soviet censor blocked the project. Denisov, a chief of Glavrepertkom (the Soviet administration in charge of issuing distribution permits both for the territory of Russia and for international sales), took a firm stand against the changes.^[48] Unfortunately, there is no clear evidence whether the changes were carried out or not. Still, there are some known

[45] It is worth noting, however, that alternative endings were hardly a Sovkino invention. The first Russian film studios were already producing two different versions of the same film, one for the domestic, and one for the international market. According to Anna Strauss's research, the same practices were seemingly used in Danish film marketing. See A. Strauss, *Alternative endings in Russian and Danish silent film*, <http://www.academia.edu/2041911/Alternative_Endings_in_Danish_and_Russian_Silent_Film>, accessed: 30.01.2022.

[46] The son of a tradesman, in the 1910s Evgenii Kaufman graduated from Kharkiv University with

a degree in economics and administrative management. He began working in the film industry in 1922, in charge of foreign operations. In the early 1930s, when the Soviet authorities conducted a massive purge among its administrations, Kaufman, alongside with many other specialists, was arrested and charged with "sabotage."

[47] Correspondence between Sovkino, Gosvoenkino and Glavrepertkom, October–November 1927. RGALI, f. 962, p. 10, d. 3, l. 56.

[48] A note from Glavrepertkom, December 3, 1927. RGALI f. 962, p. 10, d. 3, l. 53–54.

cases when projects aimed at tailoring films for foreign audiences were carried out despite Glavrepertkom's reluctance: for example, according to Yuri Tsivian's research, an alternative "happy" ending was shot for the film *SVD* (1927) by Leonid Trauberg and Grigorii Kozintsev.[49] After all, in a closed session on export held on January 3, 1928, Narkompros (the Commissariat of Enlightenment) and Narkomvneshtorg (the Commissariat of Foreign Trade) did accept the very idea of producing "second versions of Soviet films" [...] as long as their ideological message is preserved.[50]

As Denise Youngblood's research pointed out, Sovkino also ambitiously sought to create so-called "export" films; features that took inspiration in the twists-and-turns of foreign features designed for mass entertainment that were widely screened in Soviet movie theatres at that time.[51] The success of such strategies appeared to be, however, only relative. Sovkino's list of the highest revenue-earners from international sales (as of May, 1928) comprised several films identified by Youngblood as "export": 50 000 dollars for *The Wing of a Serf* (*Krylia Kholopa*, Iu. Tarich, 1926), 32 000 dollars for *The Bear's Wedding* (*Medvezhya svad'ba*, K. Eggert, V. Gardin, 1925), 20 000 dollars for *The Decembrists* (*Dekabristy*, A. Ivanovskii, 1927), 28 000 dollars for *The Station master* (*Kollezhskii Registrator*, I. Moskvina, Iu. Zheliabouzhskii, 1925), 17 000 dollars for *The Forty-First* (*Sorok Pervyi*, Ia. Protazanov, 1926).[52] Still, their sales figures were far behind those of Sergei Eisenstein's *Battleship Potemkin* (101 000 dollars) and comparable to those not especially meant for export, for example, Lev Kuleshov's *Dura Lex / Po Zakonu* (37 000 dollars).

Interestingly enough, the resemblance of "export" films to the Western filmmaking style was rather a negative factor for their critical reception, at least as far as the French and German press was concerned. Indeed, as a number of early books on Soviet cinema and articles in the French press reveal, Soviet cinema was expected to stand against the ongoing standardisation of screenwriting, filming and editing, rather than copycatting them, especially in the context of a growing fear of Hollywood's worldwide domination.[53] From *Polikushka*, whose unintentional defects were commented by German critics as an original photography technique,[54] to *Women of Ryazan* (*Baby riazanskie*, 1928), praised in the French press for its unconventional use of

[49] Y. Tsivian, *The Wise and Wicked Game...*, pp. 327–330.

[50] Extract from the minutes of the closed meeting of the Narkompros board, January 3, 1928. RGALI, f. 962, op. 10, d. 3, l. 19.

[51] D. Youngblood, *Movies for the Masses...*, pp. 50–67.

[52] A list of Soviet films sold abroad with an indication of their sales as of May 15, 1928. RGALI, f. 2496, op. 2, d. 1, l. 28.

[53] For a detailed account of the concerns discussed in relation to Hollywood's commercial domination in Europe, see Richard Maltby's introduction to the volume dedicated to the reception of Hollywood movies outside the United States. R. Maltby, *The Americanisation of the World*, [in:] *Hollywood abroad: audiences and cultural exchange*, eds. R. Maltby, M. Stokes, London 2004.

[54] For example, due to the extreme shortage of raw stock, *Polikushka*, the first feature film to appear on

non-professional actors, the critical reception of Soviet films seemed to be frequently constructed in relation to their presumed difference to the Western filmmaking style and modes of production.[55]

This gap between export ambitions and Western reception patterns could result from Sovkino's limited ability to assess correctly the attractiveness and the reception of its productions abroad, despite numerous above-mentioned instruments used by its export practitioners. Indeed, the latter were rarely involved in direct sales: even though most of the import-export transactions were centralised within Soviet trade missions (see Graph 1), most films imported to and exported from the Soviet Union were sold through agents and distribution firms.[56]

Proletarian circles and Russian immigrants: Soviet cinema networking abroad

In Germany as well as in France, the very first screenings of Soviet films were organised by Willy Münzenberg, the head of Workers' International Relief (IAH). At first, they were mostly documentaries shot in regions that were suffering from the devastating famine of 1920–1921. Those films had limited circulation, as they were mostly screened at charity events organised in the framework of an international relief program. In 1922–1925, Soviet films reached commercial exhibition, also by the intermediary of Münzenberg and IAH, who released several feature productions from Soviet Russia in Berlin cinemas: *Polikushka* (A. Sanin, 1919), *The Miracle-Worker (Chudotvorets, A. Panteleev, 1922)* and *His Call (Ego prizyv, Ia. Protazanov, 1925)*.^[57] As these experiences proved rather successful, Münzenberg's involvement in Soviet cinema grew and expanded to both production and distribution sectors. In 1924, IAH invested into the creation of a joint German-Soviet film studio (Mezhrabpom-Rus), which later became a major Soviet exporter, working with top-ranked and internationally acclaimed directors such as Vsevolod Pudovkin, Iakov Protazanov and Fedor Ozep. In 1926, a year after Mezhrabpom-Rus started to produce films on a regular basis, a company named Prometheus-Film was founded in Berlin in order to release its production in Germany and neighbouring countries.^[58]

Another major initiative specifically dedicated to Soviet film distribution in Germany was Derussa (Deutsch-Russische Film-Allianz),

European screens, was shot on a partially exposed film. This technical flaw did not prevent the film from getting enthusiastic reviews in German press. On the contrary, a few critics praised the effect of "fogginess." See Y. Tsivian, *Early cinema in Russia and its cultural reception*, London 1994, pp. 107–108.

[55] For a discussion of the critical reception of Soviet cinema in France from the perspective of its antagonism with Western practices, see N. Puchenkina, *Une leçon de cinéma ou une rencontre manquée ? L'exportation du cinéma soviétique et sa réception en France dans l'entre-deux-guerres*, PhD's dissertation, University of Caen, 2021, pp. 378–400.

[56] The situation was quite different in the North America, where Soviet cinema distribution was handled exclusively by Amkino, a New York-based company founded in 1926 and affiliated with Sovkino, Mezhrabpom, VUKFU and other Soviet production units. *Sovetskaia fil'ma na amerikanskom rynke, "Zhizn' iskusstva"* no. 40, October 6, 1929.

[57] On Münzenberg's projects to use cinema as a means of mass mobilisation see, for example, K. Brasken, *The International Workers' Relief, Communism, and Transnational Solidarity*, New York 2015.

[58] A comprehensive account of the ties between the two organisations can be found in G. Agde,

a joint German-Soviet venture that started its activities in late 1927. Like Prometheus, Derussa was originally created with the intention to release feature and documentary films from a specific production unit, namely Sovkino, a state-owned film organisation operating in Soviet Russia.[59] At least three other German film companies were involved in the distribution of Soviet cinema in Germany (Lloyd films, Sidfilm, Hirschel-Sofar), but their market shares remained limited compared to Derussa and Prometheus.[60]

In France, where the sales of Soviet films were less systematic in the 1920s, no major partnership was made. From the first commercial release of a Soviet film in Paris (*Polikushka*, in 1924) to the end of the decade, six different companies were involved in the distribution of Soviet cinema: Phocéa location, Alex Nalpas, Pathé Consortium, Aubert, Pax-Film and Luna-Film. Their commercial and financial profiles were strikingly different: Phocéa-location, a small venture, was involved in Soviet cinema distribution only once, as the firm mainly focused on films produced by its parent company Phocéa-Films; Pax-Film and Luna-Film were medium-sized firms, previously specialised in imports from Germany, whereas Aubert and Pathé Consortium represented two major vertically integrated companies.[61] Only a few Soviet films were rented directly to exhibitors: *Bed and Sofa* (*Tretia Meshanskaia*, A. Room, 1927), released under the title *Trois dans un sous-sol* and *Wind* (*Veter*, L. Sheffer, 1926), renamed *Démon des Steppes*. The first was released by Studio 28 and the second was screened in the Théâtre du Vieux Colombier, two avant-garde Parisian cinemas run by Jean-Placide Mauclair and Jean Tedesco, respectively.

Interestingly enough, in their search for partners in France, Soviet exporters seem to have benefited directly from the networks developed in Tsarist Russia.[62] Arnold Bystritskii, an ex-owner of the cinema attractions in Russia, ran Luna-Film and the couple Iossif and Nadejda Zalshupina-Daniloff, born in Saint Petersburg, managed Pax-Film. Ilya Ehrenburg, a Kiev-born writer and a prominent figure of intellectual mediation between East and West, acted as intermediary and translator for Jean Tedesco's negotiations with Soviet trade practitioners. Last but not least, according to the Soviet documentation, the collaboration with Aubert was triggered by no other than Iosif Ermoliev, a prominent figure in early Russian cinema during the Tsarist era.[63]

A. Schwarz (eds.), *Die rote Traumfabrik : Meschrabpom-Film und Prometheus (1921-1936)*, Berlin 2012.

[59] For a detailed account of Derussa, see T. Saunders, *The German-Russian Film (Mis)Alliance (DERUSSA): Commerce & Politics in German-Soviet Cinema Ties*, "Film History" 1997, vol. 9, no. 2, pp. 168-188.

[60] Ibidem, p. 184.

[61] See Puchenkina, op. cit., pp. 250-338.

[62] Ibidem, op.cit., pp. 108, 123-124. On the itineraries of film professionals after their emigration from the Russian Empire, see N. Noussinova, *Kogda my v Rossiiu vernemisia: russkoe kinematograficheskoe zarubezhè, 1918-1939*, Moscow 2003.

[63] Ermoliev had developed a strong connection with the French film industry, first as a tradesman for Pathé in 1907-1911, then, after this emigration to Europe in 1918, as the founder of prominent production companies in France and Germany.

As far as Germany and France are concerned, these different patterns of dealing with local markets can be explained by at least two factors. First, Germany was the key area for Soviet exporters' interests in Europe, judging by the volume of exports made to this country, but also by the size of the administrative apparatus deployed by the Soviets in each respective country. According to Sovkino's documentation, in 1928, Germany occupied the first position within Soviet international film sales, with 131 750 dollars' worth of distribution licenses, while the French market brought only 38 000 dollars.[64] Germany, and especially Berlin, was also the major hub of international film trade in Europe. Conveniently located a few blocks away from the famous Friedrichstrasse, Europe's main cinema artery, the Soviet Trade Mission in Berlin was the first Soviet institution to open a department specifically dedicated to film and photo trade with European firms. In the course of 1920s, a team of a dozen people worked there under the supervision of Edmund Zöhler.[65]

In Paris, human resources devoted to the film trade were much more modest. Only one employee, later assisted by a secretary and a projectionist, ran the local film department.[66] As described by Natan Grinfeld, the head of the Parisian photo-cinema department between 1925 and 1927, his mission was "to organise the marketing of Soviet film production in the most efficient way possible by seeking maximum profit for Sovkino without endangering the artistic and ideological content of films." [67] These ambitious projects were frequently undermined by the lack of time and resources: judging by its documentation, the Parisian department acted throughout the 1920s mostly as a front desk for *ad hoc* requests for Soviet cinema programming, while major deals and contracts for commercial distribution of Soviet films were concluded in Berlin.[68]

The second factor explaining the difference between Soviet export strategies for and Germany might be linked to the specific legislation of the latter. To curb the number of foreign films in its movie theatres, Germany had introduced a system of quotas on imports, which basically required that for every foreign film released on its market, a German film had to be produced domestically. To some extent, the Soviet strategy in dealing with German import regulations used a path similar to the one used by Hollywood's producers. Like Parufament, a German-American film company founded in 1925 and co-financed by UFA, Paramount and MGM,[69] Derussa and Prometheus were

[64] Proceedings to the import-export department's annual report, 1928. RGALI, f. 2496, op. 2, d. 1, l. 28.

[65] The Austrian-born Edmund Zöhler had been captured in Russia during World War I and joined the ranks of Bolsheviks shortly after his liberation. T. Saunders, *op.cit.*, pp. 178–179.

[66] Letter of Natan Grinfeld to Sovkino, October 6, 1926. RGALI, f.2496, op.2, d.3, l. 249–251.

[67] *Ibidem*.

[68] Letter of K. Shvedchikov to the Soviet Trade Mission in Paris, *circa* 1927. RGALI, f. 2496, op. 2, d. 3, l. 50.

[69] See K. Thompson, *Government Policies...*, pp. 107–111.

supposed not only to develop a distribution network within the competitive German market, but also to produce so-called “quotas” films, with German actors and technical teams, which would allow Soviet exporters to obtain the precious import permits.

These differences in approaching the local markets led to different export results. In Germany, according to Oksana Bulgakowa’s research, at least 54 feature and 13 documentary films produced within the Soviet Union were distributed between 1922 and 1929, whereas in France, only a dozen Soviet features reached commercial exhibition.^[70] These figures surely do not reflect the symbolic impact Soviet cinema might have had on local filmmakers nor give any clear idea of its popular reception, which are both difficult to measure in any tangible statistics. However, even though the programming data suggests that some Soviet films enjoyed long-runs in local cinemas,^[71] the overall results of their commercialisation were frequently reported as disappointing. In France, none of the distribution companies developed sustainable ties with Soviet cinema in the 1920s. After buying a handful of films, and launching into markets, on average, three or four, all of the firms involved with the Soviet cinema distribution in the 1920s either stopped conducting business with the Soviets (Aubert, Phocéa, Pathé Consortium), or went into bankruptcy (Pax-Film, Luna-Film). In Germany as well, both Prometheus and Derussa failed after a series of unsuccessful attempts to use the profits generated by the distribution of Soviet films to compensate for the losses of costly “quotas” production.

The failure of Soviet film distributors to settle permanently within the German and French cinema markets can undoubtedly be linked to the local political conjuncture, highly unwelcoming for Soviet cultural production. Like *Battleship Potemkin*, released in Germany only after a series of mutilating cuts and forbidden during three decades in France, many Soviet films had a hard time getting permits for commercial screenings.^[72] However, the obstruction of local censorship can only partially explain the precarious situation of Soviet cinema abroad and the subsequent companies’ bankruptcies, since Soviet films were obviously not the only productions that were subject to bans and cuts.

The weak presence of Soviet films on the German and the French markets was also consistent with poor means granted to Soviet film practitioners and their limited knowledge of international markets’ tendencies and specific features. Throughout the 1920s, in Germany as in France, Soviet exporters took little advantage of being the sole vendors of URSS’s cinematic production, as the state monopoly on film

[70] O. Bulgakowa et al. (eds.), *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki: Das Buch zur Filmreihe ‘Moskau– Berlin’*, Berlin 1995, p. 278. See also Puchenkina, addendum no. 2 to the PhD dissertation.

[71] For example, the historical drama by Iurii Tarich, *Ivan The Terrible* (*Krylia kholopa*, 1926) was pro-

grammed for five weeks straight in a first-run cinema Théâtre des Champs-Élysées, then ran for another five weeks in a prestigious Aubert Palace.

[72] In France, for instance, at least twenty-three films had limited commercial circulation or were not distributed at all because of the censorship bans or cuts between 1924 and 1939.

distribution and foreign trade would allow them to. By delegating the distribution of Soviet films to local firms rather than risking dealing directly with exhibitors, Soviet exporters lost control over their releases and limited the opportunities to become familiar with local tastes that they desperately sought to conform to. The coordination of film exports also suffered from the internal competition between the Soviet production units. According to Valerie Pozner's research, Sovkino played an important role in the failure of Prometheus, which mostly distributed the production of Mezhrabpom, Sovkino's main rival on domestic and international markets.[73]

In the late 1920, when the introduction of the sound cinema to commercial distribution shook up the international cinema trade, rivalries between Sovkino and Mezhrabpom also contributed to a major setback for Soviet film exports. To prevent the Soviet film production from being even more dependent on costly foreign imports, both Sovkino and Mezhrabpom endeavoured to develop their own system of sound reproduction. Even though two domestic sound technologies were created in the framework of this project, their development took more time than expected, due to an unproductive split of funding between the two research groups and the general atmosphere of competition and secrecy that surrounded their work.[74] As a result, Soviet studios fell behind international trends, as in the crucial period of 1929–1932, when the talkies became increasingly popular in Europe, Soviet production remained predominantly silent. In 1932, when the first few Soviet sound features reached European screens, they enjoyed critical and public acclaim,[75] but in the meantime, the export output had fallen dramatically. Indeed, if for the 1927/28 and 1928/29 operational years,[76] the export results were evaluated to 343 007 and 503 818 dollars respectively, the following year export output was lower by two thirds, falling to an equivalent of 134 913 dollars.[77]

Conclusion

In the 1920s, most film industries in Europe were faced with the challenge of post-war reconstruction, and the Soviet one was not

[73] V. Pozner, *Drôle de guerre: comment la rivalité entre Sovkino et Mezhrabpom conduisit à la faillite de Prometheus*, [in:] *Linkes Kino. Von Prometheus zu Hitler*, ed. T. Tode, Vienne 2019, forthcoming.

[74] For a detailed discussion of the conflicted origins of Soviet sound development, see, for example, V. Pozner, *To Catch Up and Overtake Hollywood: Early Talking Pictures in the Soviet Union*, [in:] *Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema*, eds. L. Kaganovsky, M. Salazkina, Bloomington 2014.

[75] See J. Hicks, *Lost in Translation? Early Soviet Sound Film Abroad*, [in:] *Russia and the other(s) on film. Screening Intercultural Dialog*, ed. S. Hutchings, New York 2008, pp. 113–129.

[76] The term “operational year” refers to the Soviet accounting system used until the early 1930s, which reported and planned activities from October to September of each year.

[77] In 1931, Intorgkino, the central Soviet administration for import-export of film and film materials created in 1930, underwent inspection and subsequent purges. The diminishing figures of film exports were listed among the charges against Intorgkino's executives, including Evgeni Kaufman, the head of its import-export department who was arrested and sentenced to several years of imprisonment for “sabotage.” GARF, f. P8341, op. 1, d. 1121, n.p.

an exception. Its nationalised status did not make a major difference, since the Soviet government had little to offer to support the film industry during its first years of rule. A challenge to rebuild itself from a nearly ruined state while being heavily dependent on imports cultivated within the Soviet film industry a much closer connection with international trends as one would have imagined. Indeed, as can be seen from the example of film exports to Germany and France, Soviet trade practitioners seemed to be moving a path in many ways similar to its counterparts from the capitalistic West, albeit with specific Soviet connotations. To counter the import regulations of the protective German market, they established subsidiary firms in similar manner American companies did. To maximise the number of Soviet films released abroad, for ideological as well as for financial purposes, Sovkino and other production units were ready to tailor films to satisfy what-they-considered-to be bourgeois tastes and foreign distributors' recommendations. In their search for commercial partners, Soviet exporters did not hesitate to benefit from international networks developed before the October Revolution by Russian entrepreneurs and their foreign counterparts. Finally, even though the nationalisation of the branch was in theory supposed to rule out uncooperative attitudes between production units, in practice, two major Soviet cinema organisations, Sovkino and Mezhrabpom, were engaged in a not-so-socialist competition over the resources.

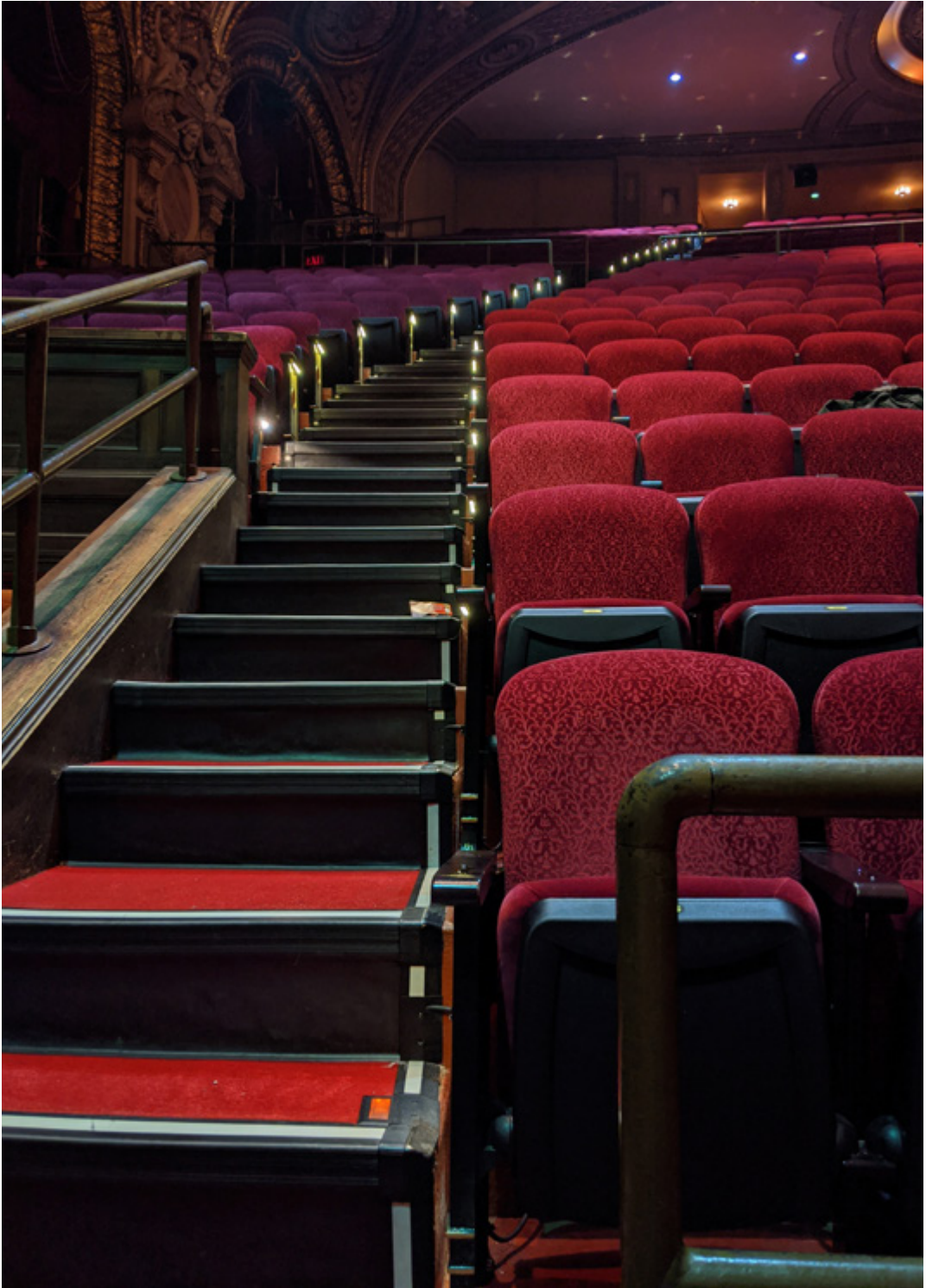
Should we therefore come to the conclusion that film exports were deprived of all intentions linked to the Soviet project of turning the cinema into a powerful tool of education and propaganda? Not just yet. For one thing, film exports helped inject finances into domestic productions, which were all supposed, in a more or less obvious manner, to deliver ideological messages both inside and outside the Soviet Union. In addition, Soviet attempts to keep its film trade open to commercially oriented Western partners corresponded to the more general logic of bringing Soviet cultural production to broader audiences, beyond the limited circles of connoisseurs and sympathisers to the communist socio-political agenda.

The part of Soviet export history briefly discussed in this article showed that a comparative perspective could be useful to avoid thinking of the Soviet film industry as a fundamental outsider of global cinema processes. However, the scope of this article, primarily focused on the Soviet efforts to export to Germany and France during the 1920s, does not allow an assessment whether these practices persisted throughout the next decades. For instance, it might be instructive to understand how Stalin's conservative turn of the 1930s did or did not undermine the internationalism of Soviet film policy. The further look at the history of Soviet film exports from a transnational perspective, investigating other territories of export or different historical contexts, could be also fruitful in order to understand how systematic or, on the contrary, how country- and period-specific this approach was.

BIBLIOGRAPHY

- Agde G., Schwarz A. (eds.), *Die rote Traumfabrik : Meshrabpom-Film und Prometheus (1921–1936)*, Berlin 2012
- Belodubrovskaya M., *Not According to Plan: Filmmaking under Stalin*, Ithaca – London 2017
- Belodubrovskaya M., *Soviet Hollywood: The Culture Industry That Wasn't*, "Cinema Journal" Spring 2014, vol. 53, no. 3, DOI:10.1353/cj.2014.0032
- Brasken K., *The International Workers' Relief, Communism, and Transnational Solidarity*, New York 2015
- Bulgakova O. et al. (eds.), *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki: Das Buch zur Filmreihe 'Moskau – Berlin'*, Berlin 1995
- David-Fox M., *Multiple Modernities vs. Neo-Traditionalism: On Recent Debates in Russian and Soviet History*, "Jahrbücher für Geschichte Osteuropas" 2006, no. 54(4), pp. 535–555
- David-Fox M., *Showcasing the Great Experiment: Cultural Diplomacy and Western Visitors to Soviet Russia; 1921–1941*, Oxford 2012
- Drubek N., *Hidden Figures: Rewriting the History of Cinema in the Empire of All the Russias*, "Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe" 2021, no. 13, DOI: 10.17892/app.2021.00013.284
- Fayet J.-E., *VOKS : le laboratoire helvétique. Histoire de la diplomatie culturelle soviétique durant l'entre-deux-guerres*, Genève 2014
- Hicks J., *Lost in Translation? Early Soviet Sound Film Abroad*, [in:] *Russia and the other(s) on film. Screening Intercultural Dialog*, ed. S. Hutchings, New York 2008
- Iangirov R., *Drugoe kino. Stat'i po istorii otechestvennogo kino pervoi treti veka*, Moscow 2011
- Iangirov R., *The Lumier Brothers in Russia: 1896, The Year of Glory*, [in:] *L'aventure du Cinématographe: Actes du Congrès mondial Lumiere*, Lyon 1999
- Kepley Jr V., *The origins of Soviet cinema: A study in industry development*, "Quarterly Review of Film Studies" 1985, vol. 10, no. 1
- Kepley Jr V., Kepley B., *Foreign films on Soviet screens, 1922–1931*, "Quarterly Review of Film Studies" 1979, vol. 4, no. 4
- Korotkii V.M., *Operatory i rezhissery russkogo igrovogo kino 1897–1921: biofil'mograficheskii spravochnik*, Moscow 2009
- Kovalova A., *World War I and pre-Revolutionary Russian cinema*, "Studies in Russian and Soviet Cinema" 2017, vol. 11, no. 2, DOI: 10.1080/17503132.2017.1300425
- Listov V., *Rossiia, Revoliutsiia, Kinematograf*, Moscow 1995
- Macheret A. (ed.), *Sovetskie khudozhestvennye fil'my. Annotirovannyi katalog. Tom 1. Nemye fil'my (1918–1935)*, Moscow 1961
- Maistat O., "V karmane vosh' na arkane": zadachi i etika sovetskogo kinoeksporta v veimarskoi respublike (1926–1932), [in:] *Konstruiuitua "Sovetskoe"? Politicheskoe Soznanie, Povsednevnye Praktiki, Novye Identichnosti. Materialy Desiatoi Mezhdunarodnoi Konferentsii Studentov i Aspirantov 22–23 Aprelia 206 Goda*, Saint-Petersbourg 2016
- Maltby R., *The Americanisation of the World*, [in:] *Hollywood abroad: audiences and cultural exchange*, eds. R. Maltby, M. Stokes, London 2004
- Mislavskii V., *Eksportno-importnaia deiatel'nost' VUFKU v 1920-e gody*, "Traditsiia novatsii u vishii arhitekturno-hudoznniosviti" 2016, no. 1
- Noussinova N., *Kogda my v Rossiiu vernemsia: russkoe kinematograficheskoe zarubezh'e, 1918–1939*, Moscow 2003
- Ol'hovoi B. (ed.), *Puti kino. 1-oe Vsesoiuznoe partiinoe soveshchanie po kinematografii po kinematografii*, Moscow 1929
- Osokina E., *Operation Duveen*, [in:] *Treasures into Tractors: The Selling of Russia's Cultural Heritage, 1918–1938*, eds. A. Odom, W.R. Salmond, Washington 2009

- Pozner V., *Drôle de guerre comment la rivalité entre Sovkino et Mezhrabpom conduisit à la faillite de Prometheus*, [in:] *Linkes Kino. Von Prometheus zu Hitler*, ed. T. Tode, Vienna 2019, forthcoming
- Pozner V., *To Catch Up and Overtake Hollywood: Early Talking Pictures in the Soviet Union*, [in:] *Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema*, eds. L. Kaganovsky, M. Salazkina, Bloomington 2014
- Puchenkina N., *Une leçon de cinéma ou une rencontre manquée ? L'exportation du cinéma soviétique et sa réception en France dans l'entre-deux-guerres*, PhD's dissertation, University of Caen, 2021
- Saunders T., *The German-Russian Film (Mis)Alliance (DERUSSA): Commerce & Politics in German-Soviet Cinema Ties*, "Film History" 1997, vol. 9, no. 2
- Strauss A., *Alternative endings in Russian and Danish silent film*, <http://www.academia.edu/2041911/Alternative_Endings_in_Danish_and_Russian_Silent_Film>, accessed:30.01.2022
- Tsivian Y., *Early cinema in Russia and its cultural reception*, London 1994
- Tsivian Y., *Early Russian cinema: some observations*, [in:] *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, eds. I. Christie, R. Taylor, London 1991
- Tsivian Y., *The Wise and Wicked Game: Re-Editing and Soviet Film Culture of the 1920s*, "Film History" 1996, vol. 8, no. 3
- Thompson K., *Exporting entertainment: America in the world film market, 1907–34*, London 1985
- Thompson K., *Government Policies and Practical Necessities in the Soviet Cinema of the 1920s*, [in:] *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, ed. A. Lawton, London 1992
- Thompson K., *The Rise and Fall of Film Europe*, [in:] "Film Europe" and "Film America", eds. A. Higson, R. Maltby, Exeter 1992, pp. 56–81
- Vasey R., *The world according to Hollywood, 1918–1939*, Wisconsin 1997
- Vishnevskii V., *Khudozhestvennie fil'my v dorevoliutsionnoi Rossii*, Moscow 1945
- Youngblood D., *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*, Cambridge 1992
- Youngblood D., *The Magic Mirror: moviemaking in Russia 1908–1918*, Wisconsin 1999



something magical, <https://unsplash.com/photos/SdjA-_Xzuxg> [License: <<https://unsplash.com/license>>]

Remaining silent: The ongoing presence of silent films on cinema programmes in Brno between 1930 and 1936

ABSTRACT. Večeřa Michal, *Remaining silent: The ongoing presence of silent films on cinema programmes in Brno between 1930 and 1936*. "Images" vol. XXXII, no. 41. Poznaň 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 65–78. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.41.04.

The production of silent films in Czechoslovakia ended shortly after the advent of sound technology at the very end of the 1920s. The number of available silent films steadily decreased from that point on, yet some cinemas decided to continue to include them in their programming, even though they had sound equipment. The article analyses the scheduling of silent films in the specific case of two cinemas from the periphery of Brno, the second-largest city in Czechoslovakia. On the exhibitors' side, there was a visible tendency to screen films 1) approximately two years from the premiere and 2) older with renowned stars or plot. This surprising presence of silent films in cinemas leads to the question: "Why were they still scheduled"? The answer lies both in the cinema owners, for whom silent films were a cheaper commodity, and in the audiences, who did not necessarily demand screenings of new sound films.

KEYWORDS: silent cinema, distribution system, city peripheries, 1930s, cinema of small nation, film stars

The introduction of sound technology was one of the most revolutionary changes in the history of cinema. In the early 1930s, it became an immediate success, even among audiences in Czechoslovakia. All producers started to make talkies instead of silent films, and most prestigious cinemas in big cities preferred to screen sound films. Despite the popularity of the new technology, silent films were still commonly screened until the second half of the 1930s. Advertisements offering silent films for sale were common in periodicals of the time, and there were even distributors specializing in selling them.[1] Until the second half of 1930s, silent films were often scheduled by venues on city peripheries or in the countryside. The continuing presence of silent films leads to several questions: What was their position on the market? How were they circulated in cinemas? Were there any identifiable strategies behind their scheduling?

The research presented here aims to find answers to the above questions by using the case of Czechoslovakia's second-largest city,

[1] For example, Anonymous, *Beda Heller – Film ve znamení němých filmů*, "Filmový kurýř" 1930, vol. 4, no. 35(29.8.), p. 1; Anonymous, *Půjčovna němých*

filmů F. Čvančara, "Filmový kurýř" 1932, vol. 6, no. 12(17.3.), p. 2.



Image 1: Map of cinemas in Brno before 1945^[5]

Brno.^[2] Out of 38 cinemas in Brno in 1933, 22 were located in the inner city – 6 of them first-run venues, and the remaining 16 in the suburbs.^[3] More specifically, I will focus on two suburban cinemas – Bio Sibiř in Zábřdovice and Bio Slávia in Židenice. The programmes of these cinemas show that silent films were commonly screened until the second half of the 1930s, even in the period when both cinemas were equipped with sound projectors. The explanation for the persistent distribution of silent films lies in the interaction of several socio-economic factors, such as the speed of diffusion of the new technology^[4] and factors specific to the perspective of cinema in a small nation, the particular taste of the local audience and problems of the language

[2] To give an overview of Czechoslovakia cities at that time, in 1935 Prague had a population of 925 000 people and 104 cinemas with 56 480 seats were located there, while Brno had 221 758 inhabitants and 36 cinemas with 15 543 seats. Similar statistics for other cities are as follows: Plzeň 114 704 inhabitants, 10 cinemas with 7 938 seats, Moravská Ostrava 113 709, 11 cinemas with 6071 seats and Bratislavawith 93 189, 13 cinemas and 7 341 seats. Other cities were significantly smaller. J. Havelka, *Čs. Filmové hospodářství 1935*, Prague 1936, p. 35.

[3] There were even 8 of them in 1930, but the number of first-run cinemas decreased after estab-

lishing the contingency system in 1932. Anonymous, *Brněnská kina v číslech*, "Filmový kurýř" 1933, vol. 7, no. 5(3.2.), p. 3.

[4] According to Douglas Gomery, the diffusion rate relates to the 1) potential profits, 2) necessary investments and 3) marketing strategies. R.C. Allen, D. Gomery, *Film History. Theory and practice*, New York 1985, pp. 113–115.

[5] Circle no. 1 indicates the inner centre of Brno, no. 2 Židenice district with a dot for Bio Slávia and no. 3 Husovice with a dot for Bio Sibiř. For more see Cinematic Brno database, <<https://cinematicbrno.phil.muni.cz>>, accessed: 30.03.2022.

barrier.[6] The end of silent films in cinemas also has another explanation – censor's approval was valid for 5 years, which means that most films would need its renewal in the second half of the decade.

When examining the available programmes, we find two different strategies used for scheduling. The first is deeply rooted in the contemporary distribution system, in which films usually moved from luxurious cinemas in city centres to less prestigious venues in the suburbs or countryside. – 1) there was a stable system for film circulation, which resulted in scheduling films on peripheries about 1–2 years from their premieres in the centre, or 2) choosing individual films according to their specific qualities (e.g., story, genre, cast, etc.). When considering the programming, it is necessary to take into account the context in which individual cinemas operated – their social environment with a distinct group of cinemagoers or a specific attitude to the programming.[7]

The analysis of film programmes could be carried out thanks to the existence of the database of cinema programmes in Brno, compiled as part of the long-time *Cinematic Brno* project.[8] The available data allowed us to ask questions about the programming – types of films, length of individual runs, the way in which films were advertised, and contextualising the areas where individual cinemas operated. Bio Slávia and Bio Sibiř were chosen as examples, because there were sufficient available programmes, and they were both located in districts with similar social structures. The scope of research was limited by the lack of data for some cinemas, so it was not possible to carry out a detailed comparison with other cinemas on the city peripheries or in the city centre, where sound films prevailed.[9]

The process of transition to sound cinema shared similar characteristics across Europe. Basically, the production of silent films usually stopped abruptly, and the spread in cinemas lasted for many years. Such asymmetry even led to the decreasing supply of silent films; this was not changed by the renewed distribution of old films.[10] During the first years of the 1930s, the proportion of sound cinemas multiplied globally. Compared to other countries, in 1930 the transition in Czechoslovakia was the fourth fastest in Europe, after Great Britain (2 500),

Diffusion of sound films in Czechoslovakia and ongoing presence of silent films

[6] According to Hjort, two other characteristics are the size of the market and the number of cinemagoers. M. Hjort, *Small Nation, Global Cinema*, Minneapolis 2005, p. ix.

[7] Terézia Porubčanská wrote about cinemagoing in the workers' quarters of Brno. T. Porubčanská, *Plátňa medzi komínmi: význam návštevy kina v brnenskom robotníckom prostredí v druhej polovici 30. Rokov*, [in:] *Filmové Brno*, eds. L. Česálková, P. Skopal, Prague 2016, pp. 273–292.

[8] The database was compiled by the Film Studies Department at Masaryk University in Brno, Czech Republic. For Bio Sibiř, there are data available only for one year (25th March 1933 – 3rd March 1934). In the case of Bio Slavia, the programme is available for the whole of the 1930s.

[9] It would seem obvious to compare cinemas located in the same district. Unfortunately, there are only fragmentary programmes available for those cinemas.

[10] C.G. Crisp, *The Classic French Cinema, 1930–1960*, Bloomington – London 1991, pp. 101–102.

Germany (1 864) and France (552).[11] Instead of 14 sound cinemas in 1929, suddenly there were 148 operating in the following year. In the next year, this number rose to 490. This means that nearly 25% of cinemas could screen sound movies at the beginning of the third sound season. The fastest increase of this process took place in big cities including Prague, Olomouc, Ostrava, Bratislava and Brno.[12] The diffusion of the new technology lasted until the second half of the decade, when only a minority of silent cinemas remained; from the perspective of their economic importance, they were insignificant.

Table 1. Development of cinema network in Czechoslovakia (1929–1936)[13]

	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936
Total number of cinemas	1 513	1 817	1 966	2 024	2 002	1 955	1 833	1 847
Sound cinemas	14	148	490	848	1 025	1 273	1 343	1 608
Proportion of sound cinemas	0.9 %	8.1 %	24.92 %	41.9 %	51.2 %	65.1 %	73.3 %	87.1 %

The speed of sound diffusion differed in individual regions of Czechoslovakia. The process was slightly slower in Moravia than in Bohemia, because of the minor concentration of financial capital.[14] Moravia even had 1) a lower proportion of daily operating cinemas and 2) a higher number of smaller cinemas. This, in the final outcome, means a lower potential for financial profit. The cinematic centre of the whole region was always Brno, although there were a few other local hubs in other cities, such as Ostrava and Olomouc, among others.[15]

The Czechoslovakian cinema structure in big cities during the 1930s is reminiscent of the run-clearance-zone system.[16] In Czechoslovakia, the distribution life cycle started in premier cinemas and after that, they moved into less prestigious theatres. They could even appear in projections after the end of their usual distribution life cycle, but without greater expectancy for the profitability.[17] Most of the luxurious cinemas, which generated the highest profits, were in big cities. In Prague, these cinemas were organised in their own union – *Sdružení premiérových biografů*,[18] whose main purpose was to organise cooperation between cinemas, including the price for tickets and the maximum length of

[11] J. Blažejovský, P. Skopal, P. Szczepanik, *Brněnská kina v souvislostech distribučních praktik a podmínek uvádění (do roku 1989)*, [in:] *Filmové Brno. Dějiny lokální filmové kultury*, eds. L. Česálková, P. Skopal, Prague 2017, p. 24.

[12] There are no precise data on the topic, but, in the case of Brno, it was evident that even peripheral cinemas could usually screen sound films by no later than 1932. Cinematic Brno database, <<https://www.phil.muni.cz/filmovebrno/index.php?id=25&o=1>>, accessed: 26.10.2021.

[13] J. Havelka, *Kronika našeho filmu*, Prague 1965, p. 102.

[14] For the map of Czechoslovakia see the following link: Czechoslovakia, Wikipedia, <<https://en.wikipedia.org/wiki/Czechoslovakia#/media/File:Czechoslovakia01.png>>, accessed: 30.03.2022.

[15] P. Szczepanik, *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*, Brno 2009, pp. 156–158.

[16] D. Gomery, *The Coming of Sound: A History*, New York – London 2005, pp. 130–131.

[17] P. Szczepanik, op.cit., p. 90.

[18] Translated as Union of First-run Cinemas.

individual runs in cinema schedules.[19] Less prestigious theatres were usually located outside the city centre and were mostly cheaper venues, where films were screened with a significant delay after the premiere. Such a hierarchical structure was also visible in the ticket prices, which were highest in premier cinemas and lowest on city peripheries and in the countryside. According to Jiří Havelka, the average price for tickets in the 1930s for first-run cinemas was more than 8 crowns, while the average for the whole Czechoslovakia was 4 crowns.[20]

We can consider two basic arguments when thinking about the decreasing supply of silent films – the cessation of sound film production and the 5-year-long validity of censorship approval.[21] When examining the statistical data,[22] we see that in 1931 sound films made up the majority of newly distributed films and that the last 5 silent films were introduced in 1933. Also, there were approximately 1 060 silent films available in that year,[23] which was the same number as sound titles.[24] There are no available data for subsequent years, but from that point onwards sound films dominated. We can expect that there was a breakdown in supply in the next half of the decade, which correlated with the end of the validity of censorship approval.[25]

Silent films premiered after 1930 had difficulties with organising a premiere screening in prestigious cinemas, and some of them were not even able to do that. Cinema programmes show that first-run cinemas screened silent films only on rare occasions.[26] Some first-run cinemas did not schedule any silent films after 1930, which is also the same time when they bought sound projection equipment.[27] Most of the silent films distributed during the sound era were films produced during the second half of the 1920s. Only a few movies proved the exception to this rule; there always had to be the motivation for the distributor for getting new censorship approval.

[19] P. Surová, *Sdružení premiérových biografů (1928–1938)*, Prague 2013 [diploma thesis], p. 33.

[20] J. Havelka, *Kronika našeho...*, p. 107; P. Szczepanik, op.cit., p. 87.

[21] I. Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*, Prague 2016, p. 138.

[22] Precise data about silent films are not available, statistical yearbooks edited by Jiří Havelka cover only sound films. Other sources usually provide contradictory information. Some of them do not even differentiate between different types of films (fiction and non-fiction, long and short, etc).

[23] Anonymous, *Bursa němých filmů*, “Filmový kurýř” 1932, vol. 6, no. 12(17.3.), pp. 27–29; Anonymous, *Bursa němých filmů*, “Filmový kurýř” 1932, vol. 6, no. 13(25.3.), p. 4.

[24] J. Havelka, *Kronika našeho...*, p. 78.

[25] Not all movies left the market, since they would have had to go through the censorship process again.

[26] If there were some screenings, they were only occasionally organised screenings, for example, *Battleship Potemkin (Bronenosets Potemkin, 1925)* screened in the cinema Scala in Brno on 29th January 1932 and a film called *Afghanistan*. But even with this film, there is no guarantee that it was a completely silent version. In the contemporary press, a sound version was offered in the end of 1930. Scala – programme, *Filmové Brno*, <<https://www.phil.muni.cz/filmovebrno/index.php?id=145424&o=1>>, accessed: 26.10.2021; Anonymous, *Biopodniky FANTA od 25/12 1930*, “Studio” 1930, vol. 2, no. 12, p. 288c.

[27] V. Novák, *Historie brněnských kinematografů 1896–1981*, (manuscript), pp. 367, 393, 425. Archiv města Brna, fond T68.

Local space in which both cinemas operated

Bio Sibiř and Bio Slávia share similar characteristics – they were located in a specific space within the city cinema structure, shared a similar target audience and rivalled other cinemas in the neighbourhood. This section aims to discuss two elementary questions, namely, the co-existence with other cinemas located in the same district and target audiences.

Both these cinemas operated in a competitive environment in which rival cinemas were able to screen sound films. Bio Sibiř in Husovice was in the neighbourhood of Bio Jas. According to amateur historian, Václav Novák, they were both equipped with sound projectors almost at the same time – Bio Jas in February and Bio Sibiř in April 1931.[28] Having two cinemas close to each other did not mean that they could not collaborate to some degree. As one of the cinemagoers remembers, exhibitors in the Husovice district coordinated the scheduling of their cinemas. When one of the projections ended, the audience had enough time to move to the second cinema.[29] In Židenice, there were three cinemas operating: Bio Slávia, Světozor and Hvězda.[30] Bio Slávia started screening sound films as one of the earliest cinemas to do so in the first sound film season, on 11 April 1930 with the MGM studio's sound film, George W. Hill's *The Flying Feet* (1929).[31] Bio Hvězda bought sound equipment as a reaction to Bio Slávia and organised the first projection on 25 December of the same year. The third cinema, Bio Světozor, bought new equipment somewhere between 1933 and 1934.[32]

While examining the target audience of both cinemas, we need to consider the social status of the local residents as a reason for their willingness to pay to view silent films. Local people were mostly from the lower social classes, especially workers from local factories, who did not usually go to cinemas in the inner city. It would have been too complicated for them to travel from their homes to the centre, buy expensive tickets for the prestigious cinemas and travel by public transport to reach them across the city.[33] The target audience was also to some degree distinctive in the level of its education. Some of the spectators in Brno in the second half of the 1930s had problems watching the film and simultaneously reading the subtitles. Interviews with cinemagoers prove that the willingness to read the subtitles was

[28] Ibidem, pp. 193, 360.

[29] Rudolf (*1920), interview, Filmové Brno, <<https://www.phil.muni.cz/filmovebrno/index.php?src=1&id=185964&o=1>>, accessed: 28.11.2021.

[30] List of cinemas in Brno, Filmové Brno, <<https://www.phil.muni.cz/filmovebrno/index.php?id=25&src=1&o=32479>>, accessed: 6.11.2021.

[31] *Flying feet* (1929), Filmové Brno, <<https://www.phil.muni.cz/filmovebrno/index.php?id=27967&o=32479>>, accessed: 6.11.2021.

[32] V. Novák, op.cit., pp. 302, 405; According to available programmes, the first sound programme included G.W. Pabst's *Westfront 1918* (1930), Filmové Brno, <<https://www.phil.muni.cz/filmovebrno/index.php?src=1&id=130516&o=1>>, accessed: 6.11.2021.

[33] The lower social status of residents corresponded with the quality of the cinemas; they are remembered by their audiences as cheap, with a low standard of provided comfort and hygiene. Marie I (*1921), interview, Filmové Brno, <<https://www.phil.muni.cz/filmovebrno/index.php?id=182293&o=1>>, accessed: 28.11.2021.

relatively low; instead, they chose Czechoslovakian films or movies that did not contain much dialogue.[34]

In attempting to analyse the scheduling of silent films in Bio Sibiř and Bio Slávia, it is necessary to mention that scheduling silent films was not inevitable, because both cinemas had the equipment for sound film projection from early 1931 at the latest. We find two major existing patterns – 1) cherry-picking specific titles and 2) screening films with a stable delay between 1 and 2 years from their premieres. This interval did not change during the analysed period. Between 1932 and 1933, most of the scheduled films had been released between 1930 and 1931. Two years later, most films were again two years old on average, meaning that most silent films were naturally out of circulation; this rule was valid even for sound films. The standardised delay has another significance: it is also the length of the average distribution life cycle.[35] The cinemas in question could not obtain film copies until they had circulated around more prestigious venues.

If there could be some similarity to Bio Sibiř, it was the same length of the delay before the film's premiere and the screening in Bio Slávia. Until 1936, the cinema mostly screened 1- to 2-year-old films.[36] This indicates that both cinemas had a similar position in the distribution system. If we closely examine the available fragments of the programme of Bio Sibiř, there is a visible change during the autumn of 1933. Out of 62 movies screened between March and August 1933 in Bio Sibiř, only one-third consisted of sound films, one-half were silent, and the rest unidentifiable.[37] Silent films almost disappeared in autumn 1933. From the beginning of September until March the following year, there were only three silent programmes.[38] In Bio Slávia, the transformation progressed slowly for several years until 1936; there were only a few silent films after that date. At this time, the programme became more prestigious, as the cinema started to shorten the delay mentioned above. We can illustrate the low prestige of silent films by the fact that 1) most of them were screened on weekdays, from Tuesday to Friday, the least profitable time and 2) all films were quite old - the newest was more than 3 years old, the oldest was 10 years old.[39] The constantly

Cinema programming

[34] It was not uncommon for some audience members having to read the subtitles for others. T. Porubčanská, op.cit., pp. 273–292.

[35] P. Szczepanik, op.cit., p. 88.

[36] The change could also have been motivated by the rise of the technical quality of contemporary film production. According to available programmes in 1936 and later, no films were produced earlier than in 1933/1934. For example, *Public Not Admitted (S vyloučením veřejnosti, 1933)*. *Public Not Admitted (S vyloučením veřejnosti, 1933)*, Filmové Brno, <<https://www.phil.muni.cz/filmovebrno/index.php?s-rc=1&id=39082&o=1>>, accessed: 10.11.2021.

[37] Of the rest of the movies, there were 2 part-talkies of Czechoslovakian origin and 10 unidentifiable films. Since sound films are well documented by the statistical yearbook edited by Jiří Havelka, these 10 titles were silent with a high degree of probability.

[38] Bio Sibiř, Filmové Brno, <<https://www.phil.muni.cz/filmovebrno/index.php?id=303&o=1>>, accessed: 10.11.2021.

[39] *Maciste and Chinese Box (Maciste und die chinesische Truhe, 1923)*, Filmové Brno, <<https://www.phil.muni.cz/filmovebrno/index.php?s-rc=1&id=20780&o=1>>, accessed: 8.11.2021.

declining number of available silent films is also visible via the rising number of double-feature programmes from 1935 onwards.

Even though there was a usual delay after the premiere, this was not an unbreakable rule. All the earlier scheduled films were popular titles, which became the biggest hits of their season. In the case of *Bio Sibiř*, we cannot see any titles belonging to the most successful films of the season, *Bio Slávia* was on the contrary sometimes able to obtain copies of relatively new films which were the biggest hits of the season. The delay usually varied from case to case for these popular films, but between 1930 and 1932 it was approximately 6 and half months on average. In the case of G.W. Pabst's film *Westfront 1918* (1930), the screening even took place a month and a half before Prague.^[40] These films were diverse in terms of country of origin, stars or genre. But most of them refer to an acting star; across the years, for example, we see films featuring the popular comedian Vlasta Burian (e.g. *Imperial and Royal Field Marshal [C. a k. polní maršálek, 1930]* *Him and His Sister [On a jeho sestru, 1931]*, and *Anton Špelec, Sharp-shooter [Anton Špelec, ostrostřelec, 1932]*). The most plausible explanation is the wealth of the cinema owner and his contacts with other agents involved in the contemporary cinematic business in Czechoslovakia.^[41]

There was also a difference in the length of the run in the programme compared to premier cinemas. Prestigious cinemas in the centre changed their programmes weekly. Programme changes were much faster on the peripheries – one title was usually scheduled only for one or two days, four being the maximum. Such a process was related to the lower price for the exhibition rights of older titles.

By analysing the countries of the films' origins, we cannot see whether any of the national cinemas significantly dominated the schedule. According to the overall statistics in the late 1920s and early 1930s, newly distributed Czechoslovakian films accounted for between 10–15% of all premieres every season. In the programmes of the cinemas analysed here, the proportion is slightly higher, because the number of available titles was significantly higher than the annual production output.

One of the commonly used practices was scheduling the movies as double features. For the price of one ticket, a cinemagoer could see two feature films – 1) two silent films or 2) one silent and one sound film. Such a strategy is reminiscent of presenting B movies in the USA: this scheduling method was used mainly for less attractive titles attached to one more desirable film. In Czechoslovakia, exhibitors used this method in the same way for the interwar period; during

[40] Here I use data obtained by Petr Szczepanik, who compiled lists of the TOP 10 film titles according to the length of their first run in Prague's first-run cinemas. P. Szczepanik, op.cit., pp. 315–322; J. Havelka, *Čs. Filmové hospodářství 1929–1934, Prague 1935*, pp. 35–86.

[41] We can speculate whether their scheduling could be influenced by the fact that the new trade season started in September. In addition, new films appeared on the market, and old films were available.

the 1920s, one fiction film was usually combined with a documentary. Such a combination was not so common in the 1930s among all the analysed programmes. These included only fiction films, but in general the double-feature method was not something distinctive for silent films, but instead put into circulation older movies that had ended their standard distribution life cycle. At the beginning of the decade, silent films usually featured alone on the programme. However, during the following years, their number increased. There is no generally valid key for combining films. The more important factor is that the scheduling of double-features was used to attract the public when the supply of silent films was continuously decreasing.

Besides silent films, both cinemas incorporated part-talkies and films made partly without sound in their programmes. In most cases, these were low-budget projects by smaller producers. However, in the early sound era, even major producers incorporated silent passages in their films. The best illustrations are some of the Czechoslovakian films produced between 1930 and 1933 by the director Oldřich Kmínek. Most of his films were scheduled repeatedly, including the adaptation of a girl's novel, *The Summer Camp of Young Dreams (Osada mladých snů*, 1931), and one of the Czechoslovakian part-talkies, *For His Native Soil (Za rodnou hroudu*, 1930). Some of these films released in 1932 and 1933 did not reach the premier cinemas in the city centre until later, e.g., *The Gingerbread House (Perníková chaloupka*, 1933) was shown in Brno for the first time in 1935.^[42]

When scheduled films were older than two years, there was a visible tendency to schedule films with a high production value and stars. In the case of foreign titles, there are two examples of silent blockbusters distributed during the 1930s – Fred Niblo's *Ben Hur (Ben-Hur: A Tale of the Christ*, 1925) set in Ancient Rome, and the WWI movie by William A. Wellman – *Wings* (1927). The former film, *Ben Hur*, was one of the titles circulated with a synchronised soundtrack, a not uncommon practice during the early sound era. *Ben Hur* was screened in Brno for the first time in February 1927, simultaneously in two cinemas in the city centre uninterruptedly for three weeks. After several other screenings during the 1920s, it was introduced as a renewed premiere in 1932 in the sound version in the Scala cinema, one of the most prestigious cinemas in Brno. After some other screenings in the centre, it moved to the suburbs, where it was screened mainly in Bio Slávia three times within one year.^[43] Another example of silent films synchronised with music at these times was the Czechoslovakian film *Eroticon (Erotikon*, 1929) by Gustav Machatý.

[42] *The Gingerbread House (Perníková chaloupka*, 1933), Filmové Brno, <<https://www.phil.muni.cz/filmovebrno/index.php?src=1&id=20780&o=1>>, accessed: 8.11.2021.

[43] Its run there ended after 10 days, a longer time than many of the newest films. The last time it was screened in Brno was in January 1938. *Ben Hur (Ben-Hur: A Tale of the Christ*, 1925), Filmové Brno, <<https://www.phil.muni.cz/filmovebrno/index.php?id=28107&o=1>>, accessed: 13.11.2021.

The case of *Wings* highlights the importance of stars in foreign films. We can deduce its popularity not only from the circulation of the film across Brno (it having been repeatedly scheduled in Bio Slávia) but also from the published adverts. Even mentioning the film's name could serve as an attraction in published programmes, e.g., the advert for Clarence G. Badger's *Red Hair* (1928) announced Clara Bow as the "girl from *Wings*". William A. Wellman's *Young Eagles* (1930) used the name of Charley Rogers similarly.[44] In a similar way to *Wings*, we can identify a few other titles with this promotional strategy. In Bio Sibiř, films were repeatedly screened, starring actors such as Harry Piel, Bartolomeo Pagano, Lon Chaney and Charlie Chaplin. The names of these stars were repeated in both cinemas. Bio Slávia screened films featuring many other stars, such as Douglas Fairbanks, Buster Keaton and others.

There was an expected similarity in scheduling films with stars compared to imported movies. This is shown by the example of two Czechoslovakian female film stars - Suzanne Marwille and Anny Ondráková.[45] Marwille became famous thanks to her roles in the first half of the 1920s. The press in the 1930s promoted Marwille in the same way as was visible in the case of *Wings*. The interconnectedness is evident in the films on which she collaborated with director Václav Binovec. One of her movies, *The Girl from the Podskalí* (*Děvče z Podskalí*, 1922), was referred to as a movie with the actress from *Irča in Her Little Nest* (*Irčin románěk*, 1921).[46] The other example, Anny Ondráková, started her career at approximately the same time as Marwille and became an internationally renowned star within a few years, mainly due to films produced in Austria and Germany in the 1920s.[47] During the early 1930s, her career in Germany was at its peak, while in Czechoslovakia audiences could see several of her German sound titles, and also one Czechoslovakian film, Karel Lamač's *Him and his Sister* (*On a jeho sestra*, 1931). Her importance can clearly be seen in examples of films from the beginning of her career. Even though she played only supporting roles, these films were scheduled thanks to her participation. In 1933, Bio Slávia scheduled a silent film directed by Josef Rovenský, *The Mystery of the Old Book* (*Setřelé písmo*, 1920). The film had not been screened in Brno before and, since its premiere in

[44] *Young Eagles* (1930), Filmové Brno, <<https://www.phil.muni.cz/filmovebrno/index.php?id=27155&o=1>>, accessed: 13.11.2021.

[45] Both of these were different from other actors since they did not have a career in the theatre, but their stardom was based only on film acting.

[46] For some reason, the advert points to one of her oldest films, not to the titles produced at the end of the 1920s, which could still have been in the living memory of the audience. For example, *Poor Girl* (*Chudá holka*, 1929) was screened between 1930 and

1933 in several cinemas in Brno, including Bio Slávia in Židenice. *Poor Girl* (*Chudá holka*, 1929), Filmové Brno, <<https://www.phil.muni.cz/filmovebrno/index.php?id=36653&o=1>>, accessed: 14.11.2021.

[47] There are several diploma theses which analysed these actresses, e.g., M. Nedvěďová, *Anny Ondráková: evropská kariéra začíná ve Vídni*, Brno 2014 [Bachelor's thesis]; or V. Chytilová, *Diskurz o českých filmových hvězdách v českém filmovém tisku 20. let*, Brno 2007 [Bachelor's thesis].

Prague, had almost been forgotten.[48] But this was an exceptional case, for most of the chosen films were quite successful when distributed in the 1920s – *Saxophon-Susi* (*Saxofon Suzi*, 1928)[49] and *Anny, pozor, policajti!* (*The First Kiss* [*Der erste Kuß*, 1928]), again both directed by Lamač. All of these were shown in both cinemas analysed here.[50] In this way, we can mention some other names - the famous film star of the 1920s, Vladimir Ch. Vladimirov, the internationally known actor and director Karel Lamač and the actor Theodor Pištěk, whose career had its roots in the famous family theatre. Nevertheless, if their personalities served as an attraction, they must have achieved a certain degree of stardom.

The reason for scheduling many silent films could also lie in their subject matter; most of the best-received films usually exploited the popularity of a well-known literary work. Since both categories are interconnected, it is generally impossible to say that only one is the main reason. When considering literary adaptations, one of the most prominent fictional films was *The Good Soldier Švejk* (*Dobry voják Švejk*) series, based on the book by Jaroslav Hašek.[51] Four silent films with this character were produced between 1926 and 1927, three of which were re-edited in 1930, with the sound remake being produced in the following year. Thanks to their popularity, all these silent movies circulated in cinemas until the half the 1930s; Bio Slávia scheduled all of them in 1934. The popular topic did not have to be connected to contemporary literature, with some films exploiting national traditions. At least two films in this category may be mentioned here - *Grandmother* (*Babička*, 1921)[52] by female director Thea Červenková, based on the book by Božena Němcová, a famous female Czech author from the mid-19th century, and *The Man Who Built the Cathedral* (*Stavitel chrámu*, 1919), directed by Karel Degl and Antonín Novotný, which adapted the folklore legend about the construction of St. Vitus Cathedral at Prague Castle, with famous theatre actors in the cast.[53] This relationship to national traditions and cultural heritage also influenced the specifics of film distribution. Since both films movies were considered as suitable for children's education, both

[48] The screening of this title is quite surprising, since it went through a complicated production process without sufficient financial resources. The final version was completed in a hurry, which caused significant inconsistencies to be left in the plot. *The Mystery of the Old Book* (*Setřelé písmo*, 1920), Filmový přehled, <<https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/395235/setrele-pismo>>, accessed: 14.11.2021.

[49] *Saxophon-Susi* (*Saxofon Suzi*, 1928), Filmové Brno, <<https://www.phil.muni.cz/filmovebrno/index.php?id=29400&o=1>>, accessed: 14.11.2021.

[50] *Anny, pozor, policajti!* (1928), Filmové Brno, <<https://www.phil.muni.cz/filmovebrno/index.php?id=28943&o=1>>, accessed: 14.11.2021.

[51] One part of its success was also connected to the fact that it was successfully introduced as a theatre play with the same actor in the leading role – Karel Noll. K. Šťastná, *Švejk literární a filmový*, Olomouc 2016 [Bachelor's thesis], p. 17.

[52] *Grandmother* (*Babička*, 1921), Filmový přehled, <<https://www.filmovyprehled.cz/en/film/395236/grandmother>>, accessed: 17.11.2021.

[53] *The Man Who Built the Cathedral* (*Stavitel chrámu*, 1919), Filmový přehled, <<https://www.filmovyprehled.cz/en/film/395204/the-man-who-built-the-cathedral>>, accessed: 15.11.2021.

were scheduled in the afternoon, and the advert announced “affordable ticket prices.”[54]

When thinking of other reasons for scheduling silent films, we find ourselves on speculative ground. At least we may speculate that films were similar to each other due to their topics, the most visible case being F.W. Murnau's *Nosferatu* (1922) and Tod Browning's *Dracula* (1931). Both films were adaptations of the same story written by Bram Stoker. They appeared in Brno cinemas in the first half of the 1930s, *Dracula* as a cinematic novelty in Apollo cinema in the city centre in November 1931, where it stayed for two weeks. Thereafter, it was shown twice in Bio Slávia, the first time being at the end of June 1933. The second showing was on 21 December 1934. *Nosferatu* was screened in Bio Slávia twice in 1933 – before *Dracula* on 9 May 1933 and after *Dracula* on 8 August 1933.[55] A similar case concerns the two films starring Douglas Fairbanks – Fred Niblo's *The Mark of Zorro* (1920) and its sequel directed by Donald Crisp – *Don Q, Son of Zorro* (1925), which were systematically scheduled together in Bio Slávia.[56] Both movies were screened three times within 13 months from June 1933, with a stable delay between both titles ranging from one to two weeks.[57] It is more than probable that many more films were scheduled together, since this could include films that were not sequels, but were connected only through the cast.

Conclusion

The transition to sound films in the 1930s in Czechoslovakia, like every other similar technological change, required some time to overcome the phase of diffusion. In this specific case, the change occurred within the conditions of small national cinemas with established fiction film production. The slowness of change correlated with the persistent demand, but this was not the only reason for scheduling silent films. Even some cinemas in the city centre occasionally screened some silent films, due primarily to the unique characteristics of specific films.

In districts where both analysed cinemas were located, there were scheduling dynamics different than in the city centre. Firstly, cinemagoers who attended these cinemas usually had a lower degree of education and limited financial resources to spend on entertainment. Such an audience often preferred watching silent films, since they were easier to understand than films in a foreign language. Secondly, the difference was also in scheduling, which combined several factors.

[54] *The Man Who Built the Cathedral (Stavitel chrámu, 1919)*, Filmové Brno, <<https://www.phil.muni.cz/filmovebrno/index.php?id=29990&o=1>>, accessed: 30.03.2022.

[55] *Nosferatu (1922)*, Filmové Brno, <<https://www.phil.muni.cz/filmovebrno/index.php?id=15953&o=1>>, accessed: 15.11.2021.

[56] Such a combination raises the question of whether the two films could have been sold as part of the same package. Unfortunately, due to the lack of sources, such a hypothesis cannot be confirmed.

[57] Bio Slávia, Filmové Brno, <<https://www.phil.muni.cz/filmovebrno/index.php?id=314&o=32479>>, accessed: 15.11.2021.

Compared to the premier cinemas, the usual run of a film in a suburban cinema was much shorter. Instead of a standard week, it ranged between one and three days. Faster changes in the programme also necessitated the purchase of cheaper films, which would have been the reason for choosing silent films. Scheduling older films also allowed cinema-owners to choose from a wider supply of films than if they selected new titles. Within the structure of cinema programmes, this resulted in a higher proportion of Czech films.

The context of a small national cinema draws attention to general patterns of film scheduling. It would be expected that most silent films shown in cinemas consisted of the latest possible titles, but such a claim would be inaccurate. Cinema programmes included the latest silent movies or part-talkies. However, the novelty was less critical than other specific characteristics of individual films, e.g., the cast and the type of story. Even among these films, there emerges a difference between local and foreign productions. In the 1930s, cinemas often screened the most ambitious foreign films of the previous decade, but rarely any less prestigious productions. In Czechoslovakian production, we see that cinema-owners scheduled films of all types and genres, without special attention to the specifics of individual films. According to the available data, the presence of famous actors or locally specific stories were usually more important. Although the language barrier was not so significant in the case of silent films, the preference for local films featuring local actors or topics was clearly visible.

The situation of Brno cinemas can be applied to the general situation in other Czechoslovakian cities. Although not much known is about their cinema programmes, there were similarities in exhibition site structure and the structure of population types in individual districts. First-run cinemas were usually located in the wealthy city centres, whereas some of the city suburbs were connected to industry and inhabited by low-income social classes. Such audiences probably shared similar habits to the audiences of Bio Sibiř and Bio Slávia quarters.

Allen R.C., Gomery D., *Film History. Theory and practice*, New York 1985

Anonymous, *Beda Heller – Film ve znamení němých filmů*, "Filmový kurýř" 1930, vol. 4, no. 35(29.8.), p. 1

Anonymous, *Biopodniky FANTA od 25/12 1930*, "Studio" 1930, vol. 2, no. 12, p. 288c

Anonymous, *Brněnská kina v číslech*, "Filmový kurýř" 1933, vol. 7, no. 5(3.2.), p. 3

Anonymous, *Bursa němých filmů*. "Filmový kurýř" 1932, vol. 6, no. 12(17.3.), pp. 27–29

Anonymous, *Bursa němých filmů*. "Filmový kurýř" 1932, vol. 6, no. 13(25.3.), p. 4

Anonymous, *Půjčovna němých filmů F. Čvančara*, "Filmový kurýř" 1932, vol. 6, no. 12(17.3.), p. 2

Blažejovský J., Skopal P., Szczepanik P., *Brněnská kina v souvislostech distribučních praktik a podmínek uvádění (do roku 1989)*, [in:] *Filmové Brno. Dějiny lokální filmové kultury*, eds. L. Česálková, P. Skopal, Prague 2017, pp. 23–53

BIBLIOGRAPHY

- Chytilová V., *Diskurz o českých filmových hvězdách v českém filmovém tisku 20. let*, Brno 2007 [Bachelor's thesis]
- Crisp C.G., *The Classic French Cinema, 1930–1960*. Bloomington – London 1991
- Gomery D., *The Coming of Sound: A History*, New York – London 2005, <<https://doi.org/10.4324/9780203997727>>, accessed: 31.01.2022
- Havelka J., *Čs. Filmové hospodářství 1929–1934*, Praha 1935
- Havelka J., *Čs. Filmové hospodářství 1935*, Praha 1936
- Havelka J., *Kronika našeho filmu*, Praha 1965
- Hjort M., *Small Nation, Global Cinema*, Minneapolis 2005
- Klimeš I., *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*, Prague 2016
- Nedvěďová M., *Amy Ondráková: evropská kariéra začíná ve Vídni*, Brno 2014 [Bachelor's thesis]
- Novák V., *Historie brněnských kinematografů 1896–1981*, (manuscript) Archiv města Brna, fond T68
- Porubčanská T., *Plátna mezi komínmi: význam návštěvy kina v brněnském robotnickém prostředí v druhé polovici 30. Rokov*, [in:] *Filmové Brno*, eds. L. Česálková, P. Skopal, Prague 2017, pp. 273–292
- Surová P., *Sdružení premiérových biografů (1928–1938)*, Prague 2013 [diploma thesis]
- Szczepanik P., *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*, Brno 2009
- Štátná K., *Švejk literární a filmový*, Olomouc 2016 [bachelor thesis]

Foreign film in Poland, 1964–1975: selection, import and audience. An introduction

ABSTRACT. Klejsa Konrad, *Foreign film in Poland, 1964–1975: selection, import and audience. An introduction*. “Images” vol. XXXII, no. 41. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 79–98. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.41.05.

The topic of this article is part of the broader research project on film distribution in the People’s Republic of Poland. An important base for this text is the archival resources of the Film Polski Export and Import Company, established in 1964, the year therefore chosen as the starting point of the analysis. The point of departure is 1975, when important changes in the film import volume occurred. The article comprises of sections dedicated, respectively, to pre-selection of feature films, new releases and films in circulation. The data on the number of released titles show that in almost the entire period under study, the total number of foreign films from other ‘people’s republics’ was lower in any given calendar year than the number of films from capitalist states. However, the fact that more films from communist countries were imported to Poland did not mean that the former had larger audiences and generated greater revenues.

KEYWORDS: Polish culture after 1945, film import, film distribution in the Soviet bloc, cinema programming

The topic of this article is part of the broader research field of film distribution policy in the People’s Republic of Poland.[1] Although it also includes issues such as censorship and repertoire programming, as well as promotion in the cinemas themselves, the former will only be hinted at here, while the latter will be omitted, as it deserves to be addressed elsewhere. It is also not difficult to imagine an article on a similar topic, even based on the same sources, which would tackle other dimensions of film distribution such as economics (some figures in this study relate to nationwide attendance figures) or foreign policy.[2]

The latter perspective is worth emphasizing insofar as an important base for this text is provided by the archival resources of the state-run institution Film Polski Export i Import Filmów (hereafter: FP), established in January 1964.[3] Thus, matters of foreign exchange

[1] E. Gębicka, *Sieć kin i rozpowszechnianie filmów*, [in:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Film, kinematografia*, ed. E. Zająček, Warszawa 1994; Z. Chrzanowski, *Rozpowszechnianie filmów*, [in:] *Kinematografia polska w XXV-leciu PRL*, Warszawa 1969.
[2] In a valuable work published recently, it is discussed in relation to selected issues of export and cultural diplomacy. See J. Szczutkowska, *Zagranicz-*

na polityka kinematograficzna PRL w latach 70. XX wieku, Bydgoszcz 2021.

[3] In 1985, the institution was transformed into a company Film Polski Eksport i Import Filmów, which existed until 1993. Later, the company turned into an entity called Film Polski – Instytucja Filmowa, which in 2000 was transformed into Film Polski – Agencja Promocji, an institution dissolved

in the field of films were excluded from the monopoly of the Film Rental Office (CWF), which was part of the Supreme Board of Cinema Affairs (NZK), supervised by the Ministry of Culture and the Arts. While the year of the FP's establishment opens the timeframe for the investigations undertaken in this study, their end point is related to another transformation of the organization of Polish film culture pertaining to the practice of film distribution. In September 1974, the CWF and its twin educational film rental company *Filmos* were merged into a single Film Distribution Office, which was a prelude to an even greater reform: the merger of all institutions dealing with distribution and exploitation (including cinemas) into a single institution, starting from January 1976. Therefore, the year 1975 is a kind of "transition" year, also important because of the changes in the film import structure, which will be mentioned in this article.

In this article, the broadcast of foreign films by Polish Television will only be mentioned in the context of the activity of the FP. Although this company also supplied foreign films (as well as series) to television, the latter was also able to purchase titles directly from other television producers. Another issue worth discussing in the future is the competition between cinema chains and television, as it sometimes happened (in the 1960s) that the latter released foreign films before they were released in cinemas.

The way to the screen

To understand the rest of the argument, it is important to grasp the difference between purchased films, new releases and films in circulation. Before the first of these categories can be discussed, however, another must be introduced: the "pre-selection" stage, which was complex in itself and related mainly to the activities of the CWF and its subordinate Film Repertoire Council (FRR) – an advisory body appointed to recommend foreign films for purchase.^[4] The list of films recommended by FRR was forwarded by the CWF to the FP, which handled the conclusion of commercial agreements. The vast majority of the titles purchased were then released in cinemas after being approved by officials of the Main Office for Control of Press, Publication and Performances (GUKPPiW). The nationwide repertoire (films distributed through the year) was built by new releases (foreign and domestic), as well as foreign films that had premiered earlier. For films from Western countries, the license period was usually five years, although sometimes films whose distribution rights in Poland had expired were re-released [Table 1].

by the Act on Cinematography of 2005. Throughout its existence, *Film Polski* performed tasks related to the promotion of Polish film abroad (until 1985, it also had a monopoly on the import of cinema films).

[4] Further research on the mechanism for selecting films for the television schedule needs to be undertaken; the preliminary findings allow one to con-

clude that *Telewizja Polska* had its own commission responsible for qualifying films. So far, it has not been possible to establish when it was set up, but in relation to the period I am interested in, it should be said that the members of the Film Repertoire Council were also people connected with television (*Witalis Jankowski* and *Jacek Fuksiewicz*).

Table 1. Number of foreign feature films released in Polish cinemas, 1964–1975

YEAR	1964	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	TOTAL RELEASED
No of foreign feature films released in PL	166	173	170	172	166	164	162	165	161	159	177	171	2006
USSR	30	34	26	30	26	32	28	24	26	26	29	35	346
Czechoslovakia	14	19	17	16	12	9	12	9	13	14	14	12	161
Hungary	5	10	10	9	11	9	12	12	10	11	8	11	118
Yugoslavia	9	8	7	10	12	8	9	8	7	8	7	7	100
East Germany	8	5	5	8	5	10	3	9	7	6	5	12	83
Romania	4	3	5	2	7	4	4	8	5	6	10	7	65
Bulgaria	3	2	5	4	6	4	3	4	6	3	6	6	52
Cuba	1	1	0	2	0	0	2	3	1	1	0	1	12
North Korea	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	3	0	5
Vietnam	0	2	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	4
France	28	19	22	26	25	26	26	19	24	22	22	20	279
USA	18	28	30	29	22	13	18	21	20	21	18	25	263
Italy	16	19	14	8	17	10	15	18	16	14	19	12	178
Great Britain	15	10	7	12	9	21	10	15	10	12	12	8	141
Japan	3	3	7	3	3	6	3	7	6	6	4	2	53
West Germany	3	3	4	4	5	1	2	3	3	2	1	2	33
Sweden	2	2	5	1	1	4	5	2	1	1	4	3	31
Spain	0	2	0	1	2	0	1	1	2	3	1	4	17
Denmark	2	1	1	1	0	2	4	0	1	0	2	0	14
Mexico	2	0	2	1	2	0	1	0	1	0	2	1	12
Brasil	1	1	0	1	1	1	1	1	0	0	0	0	7
Canada	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	4
Switzerland	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	1	0	3
Other (total 1 or 2 per country)	2	0	2	3	0	3	3	1	2	0	7	2	25
No of titles from People's Democracies	74	84	75	81	79	77	73	77	75	77	83	91	946
No of titles from capitalist countries	92	89	95	91	87	87	89	88	86	82	94	80	1060

Source: Grzegorz Balski, Konrad Klejsa, <www.ogladanewprl.uni.lodz.pl>, accessed: 10.05.2022. In the case of co-productions, the country of the main producing company was the criterion.

Due to the specific situation of Poland (a country subordinated to the geo-strategic interests of the Soviet Union at the time) the country of origin was an important criterion for the selection of films that could be shown on screen. The division into capitalist and socialist countries was applied by the cinematography of the People's Poland from the very beginning of its existence.[5] During this period, this criterion was used by all institutions mentioned in this article. The data in their tabular lists and annual reports was divided into groups: those concerning capitalist countries (in practice, this also included “third world” countries, as well as those belonging to the “bloc of non-aligned countries,” with the exception of Yugoslavia), and so-called “people's democracy” countries (this Orwellian term was meant to refer to the dictatorship of the communist party). In the latter pool, separate treatment was given to films produced by the USSR on one hand, and by other “people's democracies” on the other. In the latter case, the percentage lists sometimes concerned only foreign films, while at other times, they also included domestic (Polish) productions.

The data on the number of released titles show that in almost the entire period of my interest, the total number of foreign films from

[5] See K. Klejsa, „Świat, który przezyciężamy i pozostawiamy za sobą”. Import, rozpowszechnianie i widownia filmów z krajów kapitalistycznych w Polsce

Ludowej w latach 1949–1956 w świetle badań archiwalnych, “Kwartalnik Filmowy” 2019, no. 108.

People's Democracies was lower in any given calendar year than the number of films from the capitalist countries.[6] The exception was 1975, when more films from the USSR and the GDR were released than in the previous years, and slightly fewer French, Italian and British films. This trend of the majority of films from the communist countries and fewer from the capitalist countries would continue almost until the end of the People's Republic of Poland (up to and including 1988), and is an additional argument in favour of recognising 1975 as the turning point.[7]

The reports of the FP further presented in part of the material refer to films purchased, the number of which is not consistent with the number of premiere films in a given year. From purchase to premiere, a film had to go through a long process: dubbing or subtitling (translation was done by Film Translation Studio in Warsaw) and prints processing (some of them were purchased abroad and some were made in Poland at the Lodz Film Print Production Works [ŁZWKF], which will be mentioned in the last part of the article).

Obviously, new releases constituted only a part of the total number of films in circulation. Very few lists presenting statistical figures for the latter group have survived in the archives (see Table 2). However, these do actually determine what the repertoire in Polish cinemas looked like (although in the provinces, where there were hardly any premiere cinemas, it was significantly different than in the cities). The specifics of the particular cinemas were also important. In particular, the right (or lack thereof) to use the films of the so-called "special pool," mainly auteur films, was reserved for art house cinemas (*kina studyjne*) and Film Discussion Clubs (which could also borrow copies from the National Film Archive) [Table 2].

Several conclusions emerge from a comparison of films in the repertory in 1965 and 1975. First of all, foreign films accounted for about 80 percent of all annual program items. With regard to individual countries or geopolitical blocs, the percentage advantage of titles obviously did not translate into viewership. An oversupply of Soviet films and those from other Eastern Bloc countries was evident: they accounted for a significant percentage of films in distribution but attracted a smaller part of the audience than the films from the capitalist countries. Domestic productions were the exception: in 1975, when they accounted for just over a quarter of the titles in distribution, they were seen by more than a third of all viewers.

A report on international cooperation from 1969 states: "the quantitative plan of film titles envisages the purchase of 80 films each

[6] One can compare this fact with film import statistics of other Soviet bloc countries, where the volume of feature films from the West was usually more limited. For the German Democratic Republic see R. Stott, *Crossing the Wall, The Western Feature Film Import in East Germany*, Bern 2012.

[7] Furthermore, this recognition constitutes an argument questioning the often-quoted opinion in journalism about the 1970s Poland allegedly being more "open to the West." This view is certainly more relevant to the first half of the decade.

Table 2. Feature films in theatre circulation in 1965 and 1975

Country of production		1965				1975			
		Feature films in circulation		Audience		Feature films in circulation		Audience	
		Titles	%	million	%	Titles	%	million	%
1	Poland	240	17.5	38	22.5	504	27.2	52.1	36
2	USSR	376	27.5	16.3	9.7	449	24.2	13.2	9
3	Czechoslovakia	98	7.1	5.4	3.2	73	3.9	n/a	n/a
4	Hungary	42	3	2.8	1.7	93	5	n/a	n/a
5	Yugoslavia	39	2.9	3.9	2.3	75	4	n/a	n/a
6	East Germany	37	2.7	2.7	1.6	70	3.8	n/a	n/a
7	Romania	17	1.2	1.3	0.8	58	3.1	n/a	n/a
8	Bulgaria	13	1	1.1	0.7	46	2.5	n/a	n/a
9	China	5	0.4	0.3	0.2	n/a	n/a	n/a	n/a
10	Other Com-C*	n/a [8]		n/a	n/a	19	1.2	n/a	n/a
11	TOTAL: other ComC (3-10)	259	18.9	17.5	10.4	434	23.4	12.2	9
12	TOTAL ComC (1+2+11)	878*	64	71.8	42.6	1387	75	77.5	54
13	France	125	9.1	23.5	13.9	119	6.4	n/a	n/a
14	USA	108	7.9	36.2	21.5	111	6	n/a	n/a
15	United Kingdom	81	5.9	15.6	9.2	66	3.5	n/a	n/a
16	Italy	74	5.4	11.7	6.9	78	4.2	n/a	n/a
17	West Germany	25	1.8	5.5	3.3	n/a	n/a	n/a	n/a
18	Japan	18	1	1	0.6	n/a	n/a	n/a	n/a
19	Sweden	17	1	0.4	0.2	n/a	n/a	n/a	n/a
20	Mexico	8	0.5	0.7	0.4	n/a	n/a	n/a	n/a
21	Spain	7	0.5	0.3	0.2	12	0.6	n/a	n/a
22	Denmark	6	-	0.4	0.2	n/a	n/a	n/a	n/a
23	Austria	5	-	0.3	0.2	n/a	n/a	n/a	n/a
24	Argentina	4	-	0.3	0.2	n/a	n/a	n/a	n/a
25	Other CapC	n/a [13]	n/a	n/a	n/a	79	4.2	n/a	n/a
26	Other (ComC + CapC)*	21		0.8	0.5	[98]*		n/a	n/a
27	TOTAL CapC	489*	36	95.9	56.9	465	25	66	46
28	TOTAL	1366	100	168.5	100	1852	100	143.5	100

* Data for 1965 included position "Other" (with no differentiation whether they were ComC or CapC), which was not mentioned for 1975 (when CapC and ComC were treated separately).

Source: AAN, collection: KC PZPR, file XVIII-285, p. 182. CapC – capitalist countries. ComC – communist countries. n/a – data unavailable.

year from CapC [capitalist countries] and ComC [communist countries] (a total of 160 titles), which, together with 20 to 25 Polish-produced films, allows for the introduction of about 180 films a year.”[8] One could say that this sentence contains a “golden formula” for building up the central premiere repertoire in Polish cinemas in the period roughly between 1960 and 1975. Its stability is somewhat surprising, considering the fact that both the demographic structure of the Polish audience and the cinema network changed over these 15 years. In practice, as it has already been stated, slightly fewer films were imported from communist countries, and slightly more from capitalist countries (including Third World countries). However, if Polish feature films are included in the ComC pool, the balance was still in favour of the Eastern Bloc states.

Selection

Decisions on which films to recommend for purchase were made by the director of the CWF, following the recommendations of the FRR. Its duties and structure were regulated by order of the president of the NZK (and at the same time, the deputy secretary of state in the Ministry of Culture and Art), who also appointed the members of the Council, although at the request of the director of the CWF. The latter could also invite people from outside the Council to evaluate specific films.[9] In 1964, the FRR had 33 members; in May 1968, 52 members; and in June 1972, 46.[10] In the lists of Council members from 1964–1972 the majority of names are those of film critics, supplemented by a few academic scholars. The sparse presence of filmmakers is noteworthy; other archival documents also allow the conclusion to be drawn that as a rule, they were not involved in matters regarding film distribution. However, it is worth noting that there was always one military officer on the Council, delegated by the Ministry of Defence.[11]

The Presidium played a particularly important role in the work of the FRR. It was dominated by critics (among them Ryszard Koniczek, who was at the same time head of the Department of Culture in the Warsaw Provincial Committee of the PZPR, as well as Jerzy Płażewski, Bolesław Michałek, Lech Pijanowski, Witalis Jankowski from Polish Television and Witold Zalewski, a journalist from the “Kultura” weekly and literary manager of the TOR film unit). In February 1970, a seventh member was co-opted, Benedykt Nosal, an instructor at the Cultural Department of the Central Committee of the Communist Party (and editor-in-chief of “Ekran”). As Jerzy Płażewski wrote, “the Presidium of

[8] *Działalność kinematografii w zakresie eksportu i importu*. Archive of Modern Records in Warsaw (Archiwum Akt Nowych, hereafter: AAN), collection: Central Committee of the Polish Workers' United Party (Komitet Centralny Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, hereafter: KC PZPR), LVI-1715, p. 2. A handwritten note on the document: “February 1969,” probably indicating the time of the document's creation.

[9] Ordinance No. 2 of the Supreme Board of Cinema Affairs of 25 April 1968 (with effect from 1 January). AAN, collection: NZK, file 1.35, pp. 88–89.

[10] AAN, collection: NZK, file 1.34, p. 68–75 and AAN, collection: NZK, file 1.35, p. 267.

[11] AAA, collection: NZK, file 1.35, p. 237.

the Council divided the tasks among themselves in such a way that each of the experts was responsible for a linguistically and geographically specified part of world production.”[12]

The Presidium had a very important task, namely, to accept or correct evaluations made by other members. According to the FRR regulations,[13] films were either recommended (for wide or narrow distribution) or rejected by a majority of votes by the so-called “groups” at screenings in Warsaw or abroad. In addition, other “employees of film institutions” and a representative of the GUKPPiW could be present at the meeting, with the right to participate in the discussion, but without the right to vote. One member of the Council claimed that he usually received information about his “appointment” to the “group” by telephone about a week in advance.[14] Furthermore, information about the screening of a particular film on a given day was sometimes spread by ‘word of mouth’, and not only among members of the Council, which sometimes resulted in the screening room becoming rather crowded.

The group that travelled abroad, on the other hand, consisted of three to five people (chosen both from among the members of the Council and from outside; according to Płażewski’s account, this was usually the translator[15]). This group could also propose a so-called re-qualification, i.e. bringing a screening copy to Warsaw. “Outgoing” meetings of the groups usually took place during film festivals, but not exclusively. The 1965 report reveals that almost from the beginning of this decade, the ‘people’s democracies’ invited the selection committees two or three times a year and presented them with all the films produced in the recent period.[16] The distributors from the capitalist countries, on the other hand, were less and less willing to send screening copies to the FRR as time went by. Alicja Ciężkowska, director of the FP, revealed in an interview in 1975: “We basically have three forms of qualification: on location in Warsaw, at festivals and at special reviews abroad. In our contacts with the cinematographies of socialist countries, we have been using only the last form in recent years. It is also being used more and more widely when qualifying films from other countries. It is certainly the most effective. Between May and December 1974, 21 English and American films were qualified: four at the Cannes and Karlovy Vary festivals, nine in Warsaw and eight at a special screening organized for us last September in London. The average period from qualification to submission of the source material to the CRF was six months for these films, with three to four months for the «London» films and about

[12] J. Płażewski, *Film zagraniczny w Polsce*, [in:] *Film. Kinematografia*, ed. E. Zajiček, Warszawa 1994, p. 340.

[13] *Regulamin FRR przy CWF z 25 kwietnia 1968*, AAN, collection: NZK, file 1.35, pp. 90–93.

[14] Interview with Rafał Marszałek, conducted by Konrad Klejsa, April 7, 2022.

[15] J. Płażewski, *Przywrócić polskim kinom najlepszy repertuar w Europie*, „Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL” 2010, no. 1(89), p. 219.

[16] *Analiza działalności Centrali Wynajmu Filmów w zakresie rozpowszechniania filmów, 1960–1964*, AAN, collection: NZK, file 10/47, p. 5.

eight months for the «Warsaw» films.”[17] When asked for the reason why a similar pace could not be maintained for qualifying in Warsaw, Ciężkowska replied, “Distributors are reluctant to send copies of well-known or currently successful box office films. And the attractiveness of buying these titles seems obvious to them, as they do not take into consideration our system of qualifying for distribution. [...] Above all, foreign distributors often do not have free copies. The film is running in cinemas and is successful, so it doesn’t pay to stop exploitation in the great cinemas of London’s West End or on the Champs Elysees in Paris. We have to wait until they find a free print.”[18]

The fact that the majority of the FRR were film critics obviously influenced their decisions. In the already quoted document, it is stated: “Such an arrangement, appropriate from the point of view of securing a sound selection of films, cannot fail to have an impact on the professional specificity of reception. Hence the tendency, sometimes criticized by viewers and the distribution apparatus, to positively qualify films dominated by overly formal values or films described as outstanding artistic works, made by critically acclaimed filmmakers (Antonioni, Bergman, Jean-Luc Godard) and representing specifically individual artistic directions of filmmaking.”[19] Not a single document was found in which the evaluation criteria would be formulated *expressis verbis*. Interestingly, what is written explicitly in the internal documents of the CWF is a somewhat more lenient evaluation criteria for films from the “people’s democracies” and the not-always-desirable implications of this. The already-cited analysis reveals: “The Film Repertoire Council generally applies strict eligibility criteria, especially of an artistic nature. It applies them with full consistency in relation to Western films. When evaluating films coming from our bloc, a certain «discount» is sometimes accepted, especially with regard to such films, in which deficiencies of artistic craftsmanship and lower attractiveness are compensated by ideological values. Although there have been many changes for the better in this respect in recent times, one could use as examples the increase in the artistic level of many Soviet films or the clear rise to the top of the world of Czechoslovakian films. Unfortunately, this does not always go hand in hand with the concept of attractiveness for the average mass audience.”[20]

On average, “600–700 films were subject to qualification annually, of which about 200 are positively qualified (on average, about 160 films are purchased each year).”[21] The document does not say anything about the number of films from communist countries. However, it can be assumed that there were slightly more films from capitalist countries in the total pool of qualified films, as other material shows that in this

[17] *Jak się dziś filmami handluje. Rozmowa z Alicją Ciężkowską, dyrektorem przedsiębiorstwa “Film Polski”*, “Film” 1975, no. 33, p. 3.

[18] *Ibidem*, p. 5.

[19] *Analiza działalności Centrali Wynajmu...*, p. 6.

[20] *Ibidem*, p. 5.

[21] *Ibidem*.

group “the number of screening copies presented to the commission for evaluation varies between 350 and 400 on an annual basis.”[22] This data confirms the Council’s greater selectivity with regard to films from capitalist countries. As Płażewski wrote, “if almost half of Soviet productions were bought, and only a few percent each of American and Italian productions, then the default viewer, even assuming that the levels of these three cinematographies were equal, had a much better chance of coming across a good American or Italian film than a Soviet one.”[23]

These figures can be also considered reliable with regard to the other years within the spectrum of interest of this study. This is proved by a valuable archival resource from the collection of Filmoteka Narodowa, namely, the collection of information materials of the Film Repertoire Council. It includes irregularly issued (monthly, bi-monthly or quarterly) internal bulletins of the FRR. The collection does not contain a full set of these materials. In relation to the subject of this article, the issues from the years 1965–1966 and 1971–1972 were analyzed, as most of the material from this period survived.

Each bulletin is composed according to a similar pattern. The main part of the bulletin consists of lists of titles: recommended full-length titles, rejected full-length titles (in both cases with a breakdown by copy), short films, and similarly, Polish versions of titles of films already purchased and films recommended to be imported for qualification. From the point of view of this article, the most interesting is the last part of each bulletin: “From the current work of the FRR Bureau.” It contains short reports on visits to festivals abroad (including the composition of the delegation and the number of films recommended), various suggestions made by the Council (concerning, for example, age categories or Polish films which, as a rule, the FRR did not deal with), and list of modifications that the Presidium made to the choices of the “groups.” For example, a bulletin from mid-1964 reads, “The Presidium watched the US film *Breakfast at Tiffany’s*. After adding the votes of the members of the Presidium, the final result is: 6 votes for, 5 votes against. The film was thus qualified for purchase.”[24] In other words, the “group” rejected the film, the Presidium changed that decision and the film was recommended, but ultimately not released. Three explanations are possible: the director of the CWF did not recommend the film to the FP (Płażewski claims that this never happened[25]), or maybe he did, but the FP did not manage to buy the film, or perhaps the FP managed to buy the film, but the censors did not agree to its distribution.

As evidence shows, the pre-selection mechanism was based in principle on the opinion of the “group,” but at the same time, this

[22] *Działalność kinematografii w zakresie...*, p. 2.

[23] J. Płażewski, *Film zagraniczny w Polsce...*, p. 341.

[24] *Materiały informacyjne FRR za czerwiec–lipiec–sierpień 1964 r.*, Archiwum Filmoteki Narodowej –

Institutu Audiowizualnego (hereafter: FINA), file A-336, ref. 7, p. 660.

[25] J. Płażewski, *Film zagraniczny w Polsce...*, p. 338.

decision could be challenged by the Presidium of the Council. However, as the FRR was only an advisory body to the CWF, its director could theoretically order a film to be rejected by the Council.[26] In practice, it usually happened that the CWF director submitted to the FP a list of films exceeding the annual import plan.[27] Perhaps (and this cannot be ruled out, although there is no evidence to support this) it was anticipated that some films would still be rejected by the censors. Most probably, however, the qualification “with an upper limit” was due to more prosaic reasons, namely, the lack of funds to purchase all the desired films. As Ciężkowska explained, “These films are the easiest to qualify, but the hardest to buy. Their distributors know that they have a valuable commodity in their hands and do not easily give up the exorbitant price.”[28]

The Deal

With the establishment of Film Polski, CWF lost its prerogatives regarding the trade agreements with foreign distributors. These were taken over by Film Polski. According to its statute, the Ministry of Culture and Art supervised FP in terms of “programming,” while “in terms of foreign trade activities, the company was subordinated to the Ministry of Foreign Trade.”[29] The archival resources gathered in the state archive in Milanówek leave no doubt that it was primarily a commercial enterprise, which is evidenced by valuable annual analyses of its activities (with regard to the period in question, a complete set of documents of this kind has survived). The reports contain concise substantive discussions of the actions undertaken by the enterprise in a given year, but above all, they emphasize the economic balance sheet. The “culture and art” component of the reports is negligible (it is limited to indicating a few “particularly important” titles, the acquisition of which FP wanted to highlight).

Film Polski operated in a socialist planned economy, hence in the FP reports, one can read about “five-year plans,” “annual tasks” and “planned indicators”[30] (in relation to imports and exported films and services). The notion of “geographical trading plans” (presumably indicating the balance of trade) also appears in the reports in tables comparing imports and exports from and to individual countries. Comparisons of the number and percentage of films from CapC’s and ComC’s were referred to as “geographical layout.” In the FP annual reports, titles are further broken down by running time, genre and commissioning agent, and since 1967, also include wide-format film [see Table 3]. The data shows that the most “disadvantaged” genre was educational short film.

[26] With regard to the first half of the 1960s, the analysis already cited reads: “In general, films rejected by the FRR are not bought. Over the last few years, there have been only a few exceptions.” *Analiza działalności Centrali Wynajmu...*, p. 8.

[27] *Ibidem*.

[28] *Jak się dziś...*, p. 3.

[29] *Regulamin organizacyjny PEiIF „Film Polski” z 10 października 1966*, AAN, zesp. NZK, sygn. 2.74, k. 11.

[30] *Wstępna ocena działalności „Filmu Polskiego” w roku 1974 i perspektywy na rok 1975*, AAN, zesp. NZK, sygn. 274, k. 65.

The small number of feature films for television coming from socialist countries also needs to be explained: While films from capitalist countries had to be licensed separately for cinema and for television, the cinema license for a film from a people's democracy country generally included permission to show the film on television.[31]

The reporting requirements were reflected in the day-to-day work of the institution, including its organizational structure. In 1966, three departments were subordinated to the Deputy Director for Trade Affairs: the Socialist Countries Department, the Western European Countries Department (with two separate sections: the Romance Countries Section and the Germanic Countries Section) and the Overseas Countries Department.[32] In 1973, the structure was changed, with the three departments (no longer including the Romance and Germanic sections) reporting to two deputy directors: Imports, and Exports.[33] According to a document dated March 1973, the Socialist Countries Department employed five people, the Western European Countries Department nine people and the Overseas Countries Department as many as 10.[34]

FP operated in the key area of international transactions. It had at its disposal a specific pool of foreign currency allocated by the Economic Committee of the Council of Ministers (in the conditions of the PRP economy, this was a scarce commodity) and specific objectives for its "multiplication" (through exports and services). Therefore, it is not surprising (and such a conclusion can be drawn from the very structure of the reports) that the main area of the enterprise's activity was exports, the discussion of which takes up a significant amount of space at the beginning of each report. On the other hand, its "reverse" (i.e., import) was certainly treated with less attention (if not neglected altogether) than both export and the third sphere of activities for which FP was responsible, namely, the so-called film services (provided in Poland in favour of foreign producers). This impression is justified by the very logic of the enterprise: While the funds obtained from exports constituted income, imports were de facto expenses because on the annual balance sheets of FP, the imports were not recorded under the item "expenses." They were booked, like the exports, "in plus," or as goods (films and licenses for their screening) acquired for the benefit of the ordering parties, (i.e. the Ministry of Culture and Arts, to which CWF and Filmos were subordinate) and the Radio and Television Committee. In other words, the "in-plus" accounting of imports resulted from the fact that the expenses for this purpose were "reimbursed" by the "ministries," as the actual "payers" (i.e., the MKIS and the Radio and

[31] The exceptions were "films produced directly by Telewizja Polska and TV stations of other KS. Then the Polish Television makes a direct exchange." *Działalność kinematografii w zakresie...*, p. 2.

[32] AAN, collection NZK, file 2.74, p. 10.

[33] AAN, collection NZK, file 2.74, p. 41.

[34] At the end of 1974, the staffing level in the whole of Film Polski was 82 posts. See *Wstępna ocena działalności "Filmu Polskiego"...*, p. 78.

Television Committee). The division between institutions “reimbursing” purchases was also reflected in FP reporting [see Table 3].

It is worth remembering that these data refer to films purchased by FP and are not necessarily the same as the number of films actually released by CWF in a given year. The negotiations, preparation for the signing of the contract, and finally, the execution of the purchase were also time-consuming. A document from 1969 shows that the average period from the signing of the contract to its execution lasted between six and nine months.[35] In practice, there were times when the CWF received many films in a single “tranche,” while at other times, during the “dry” months, they had to wait for new films. Not surprisingly, archival documents from time to time contain complaints about the “rhythmicity of deliveries”[36] (in Poland, the most profitable time for cinemas is autumn, while it happened that in the fourth quarter the CWF was not able to deliver a sufficient number of new releases to premiere cinemas, as it was only towards the end of the year that FP was finalizing a number of transactions[37]). The second intriguing notion is the “repertory reserve” for CWF, the “securing” of which was treated as one of the tasks of FP.[38] It was understood as a group of films, probably moderately attractive, qualified “for backup,” which could be “activated” in a situation of repertoire “downtime.” The latter was complained about several times by the CWF, which after the first year of the FP’s functioning had already complained about the overly “bookkeeping” way in which the company operated: “The formal execution of the import plan by «Film Polski» at the end of the year does not really settle anything, apart from the ticking off of the import plan itself. [...] The situation is further aggravated by the fact that, after the split of the company, the CWF management in practice had no influence on the order of execution of the film purchase orders submitted to FP, let alone on the acceleration of the deadline for a transaction concerning a particular film when repertoire policy considerations call for it. [...] Moreover, CWF is not oriented in the execution of foreign exchange plans. Informing occasionally that foreign exchange funds are almost exhausted cannot be, for the purposes of distribution, some kind of general absolution for the import and export company.”[39]

The accusation that the FP was paying inadequate attention to imports was made by the CWF *expressis verbis*: “CWF may have legitimate concerns that import issues are not sufficiently appreciated by the Polish Film units concerned and that in terms of export incentives, they have become a secondary issue.”[40] In fact, the plan for the CWF in its essential part (feature films) was not implemented in 1965 and

[35] *Działalność kinematografii w zakresie...*, p. 2.

[36] *Wstępna ocena działalności “Filmu Polskiego”...*, p. 75.

[37] *Analiza działalności Centrali Wynajmu...*, p. 75.

[38] *Wstępna ocena działalności “Filmu Polskiego”...*, p. 80 (“striving to secure the programming reserve of the CRF by bringing in more show copies for qualifying reviews”).

[39] *Analiza działalności Centrali Wynajmu...*, p. 8.

[40] *Ibidem*, p. 12.

Table 3. Structure of film import as reported by Film Polski enterprise in the annual reports, 1965–1969

	Plan 1965	Performance 1965	Plan 1966	Performance 1966	Plan 1967	Performance 1967	Plan 1968	Performance 1968	Plan 1969	Performance 1969
<i>Feature films for CWF</i>	160	147	160	160	160	147	160	160	160	160
ComC	n/a	n/a	80	76	80	67	80	80	80	80
CapC	n/a	n/a	80	84	80	80	80	80	80	80
<i>Feature films 70mm</i>	n/a	n/a	n/a	n/a	8	3	8	7	8	1
ComC	n/a	n/a	n/a	n/a	3	3	2	4	n/a	n/a
CapC	n/a	n/a	n/a	n/a	5	n/a	6	3	8	1
<i>Documetraries for CWF</i>	10	6	12	4	6	2	8	6	5	2
ComC	n/a	n/a	6	2	3	1	3	4	2	-
CapC	n/a	n/a	6	2	3	1	5	2	3	2
<i>Feature films for Film Clubs circuit</i>	12	8	12	12	12	9	12	9	12	6
ComC	n/a	n/a	3	2	2	1	2	1	2	1
CapC	n/a	n/a	9	10	10	8	10	8	10	5
<i>Short films for CWF</i>	73	52	75	55	80	33	80	39	80	35
ComC	n/a	n/a	42	43	40	19	40	31	40	22
CapC	n/a	n/a	33	12	40	14	40	8	40	13
<i>Short films for FILMOS (schools)</i>	150	107	150	127	135	72	135	39	135	47
ComC	n/a	n/a	80	90	70	55	70	20	70	41
CapC	n/a	n/a	70	37	65	17	65	19	69	6
<i>Feature films for TV</i>	168	284	168	173	252	158	235	202	322	209
ComC	n/a	n/a	40	18	65	7	30	26	40	27
CapC	n/a	n/a	128	155	187	151	205	176	282	182
<i>TV series (episodes)</i>	208	122	n/a	186	n/a	318	n/a	237	n/a	227
ComC	n/a	n/a	n/a	n/a	n/a	n/a	n/a	n/a	n/a	n/a
CapC	n/a	n/a	208	186	208	318	182	237	197	227
<i>Short films for TV</i>	110	162	n/a	n/a	180	165	140	168	128	148
ComC	n/a	n/a	85	28	85	84	60	128	60	107
CapC	n/a	n/a	25	47	95	78	80	42	48	41

Source: ADOP, collection: Film Polski – Agencja Promocji, files: 24–29.

1967; an improvement took place from 1968 onwards [Table 3]. As far as capitalist countries were concerned, the situation was particularly bad with regard to feature-length films for television (in 1967–1970, the lack of execution of the plan under this heading was compensated by a greater number of series purchased). This seems to have been caused by a combination of economic and political decisions. One of the staff memos reads: “In 1965, a decision was taken to reduce purchases on the American market in favor of Western European films. Prices on this market are higher than those for American films and show a steady upward trend.”[41]

In its annual reports explaining the failure to meet the import plan, FP often blamed the principals, pointing to the “insufficient quantitative qualification of films by the Repertoire Councils of the Film Rental Office and Filmos.”[42] Although in 1964, FP underlined that “the level of realization of socialist film imports corresponds in principle to the level of orders,”[43] in the very next year, it also pointed to “the still-insufficient pool of films produced by other socialist countries”[44] (in this context, foreign exchange restrictions on imports from Yugoslavia were often mentioned[45]).

Of course, importing films is always an “investment” expense, as it is a necessary stage of providing a service (a film screening), which is supposed to generate revenue (from ticket sales). However, the distribution revenues were credited to the accounts of completely different companies: CWF (and Filmos), as well as provincial cinema managements. The system’s deficiencies caused (as noted by Edward Zajiček) the distribution of films to produce a negative financial result, both in the whole period covered by this study and in its individual years (the difference between sales and own costs amounted to 74.5 million zlotys in 1964, 155.1 million zlotys five years later and 45.7 million zlotys in 1974).[46] At the same time, the same study shows that the cinema companies themselves (in the state network) generated profits until 1969 (the difference in sales and own costs in 1964 was 41.8 million zlotys and 27 million zlotys five years later), and losses after that year (154 million in 1974). On the scale of the entire cinematography, the latter increased dramatically from 1975, when the rental and exhibition enterprises were combined into a single company (a negative balance of 320 million zł in 1975).[47]

[41] The recipients of the memo were informed that the cost of buying an American film at that time was 700–800 dollars, while “the Dino Laurentis company does not want to sell more cheaply than at 1000 dollars per film” (*Notatka służbowa w sprawie płatności dewizowych za filmy do program telewizyjnego*. AAN, collection: KC PZPR, file LVI-1715, k. 50–51).

[42] *Analiza działalności gospodarczej FP za rok 1965*, Archive of Personal and Pensionary Files in Milan-

ówek (Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, hereafter: ADOP), collection: Film Polski – Agencja Promocji, file 24, p. 47.

[43] *Ibidem*, p. 38.

[44] *Analiza działalności gospodarczej FP...*, p. 13.

[45] *Ibidem*.

[46] E. Zajiček, *Polska produkcja filmowa. Problem rentowności*, Katowice 1983, p. 144 (Table IV/6).

[47] *Ibidem* (Table IV/7).

The “golden ratio” of building a national repertoire has already been mentioned (about 80 premiere films from capitalist countries every year, and a little less from socialist countries). In a document from the late 1960s, one can find a clarification of these disparities: “The proportions of purchases from the CapCs in relation to the country of production for the last two years (and this is also the plan for 1969) are as follows: American films, 15 titles; English films, 15 titles; French and Italian films, 35 titles; films from other countries, 15 titles.”[48] Again, the “rule of fifteen” was a rather simplified, general guideline suggesting the “right” proportions of imports. The treatment of French and Italian films together is noteworthy, but not surprising, considering that since the second half of the 1960s the co-productions between these two cinematographies were extremely numerous. In some cases, it is even difficult to establish whether a given film is “more French” or “more Italian.”

In the financial part of the annual reports, FP often pointed out the consequences of the “expiration of the contract for non-dollar payments from the IMG Fund.”[49] This financial mechanism, according to other documents,[50] enabled the purchase of American films for PLN (the difference with respect to the real exchange rate was most probably covered by this fund). Other arguments raised were two-fold in nature, related either to internal difficulties (several times FP formulates a request for an increase in the allocation of foreign currency), or to price increases on foreign markets. Here is an example: “The general inflation in the markets of the capitalist countries, as well as the large purchase of new films, with world publicity, caused a 20% increase in the average annual purchase price of film from the capitalist countries, whereas in 1973, the average license price was \$5550, and last year the average license purchase cost was already \$6735. The general rise in prices in the markets of the capitalist countries has also caused the cost of laboratory processing of film stock to rise. In 1973, the cost of purchasing a set of film materials was between \$6000 and \$8000, while last year the purchase of film materials for one film oscillated between \$6500 and \$14000. In this situation, the only means of lowering purchase prices was to negotiate with foreign suppliers for the rental of source material for purchased films. In 1974, the number of feature films purchased on these terms amounted to 34 titles and contributed to the achievement of considerable free foreign exchange savings amounting to ca. PLN 850.000. Such a rational policy of purchases, which is very profitable in foreign exchange terms, often creates many difficulties in our operational work, as it delays the delivery of films for the CRF, both due to lengthy negotiations and long waiting times for the delivery of film materials.”[51]

[48] *Działalność kinematografii...*, k. 3.

[49] *Analiza działalności gospodarczej FP...*, p. 13.

[50] *Działalność kinematografii...*, pp. 3 and 7. The document shows that the IMG fund was used from

1957, which made it possible to increase the import of American films in the late 1950s.

[51] *Wstępna ocena działalności “Filmu Polskiego”...*, p. 76.

The Prints

The dilemma of whether to order copies abroad or to have them produced domestically (at the ŁZWKF) runs through many archival documents. In 1965, the CWF stated: “it is also not always possible to forgo the purchase of already produced copies even if their quality is not satisfactory. Often, such abandonment leads to the necessity of considerable delays in bringing a given title to the screens.”[52] FP, on the other hand, complained less frequently about copies in terms of deadlines (in this aspect, the dissatisfaction concerned services related to making copies for export), and more often about prices (as in the report cited at the end of the previous paragraph). It was even suggested to consider building a common film print factory for all of the Soviet bloc countries.[53]

A similar idea concerned plans for “mutual lending of film materials (films produced in the West) with socialist countries.”[54] While researching film imports from that period, I have heard numerous rumors about making illegal copies of foreign films in the laboratories of Soviet bloc countries. The story of “the pirates internationale” (or rather, buccaneers, since the alleged procedure was carried out by state institutions), however fascinating, is difficult to verify today. Nevertheless, this quote certainly makes it seem plausible.

The importer’s perspective was different from that of “ordinary viewers.” Such opinions can be formulated on the basis of a feature article published in the weekly “Film” in 1973. The author, hiding under the pseudonym “Puzzled,” complains: “That the colored copies of the film *The Boy Friend* screened in our cinemas resemble laundry that has become stained, I am not surprised. I’m already used to the fact that the colors in «Made in ŁZWKF» resemble washed cloth. We can’t do them, and according to knowledgeable people, we can’t do better on the Orwo-Color tape supplied to us for this purpose. What surprises me is: 1) In bringing the film *The Boy Friend* to our screens, we did not buy finished copies abroad, as is done in many cases. Wouldn’t it be better to have at least half as many copies – decent, Eastman color copies – instead of 23 copies, effectively eliminating all of the film’s elaborate, pampered color effects? 2) Simply defective copies are allowed to be used. At a screening at the Atlantic cinema in Warsaw, blurred ghosts were wandering around the screen. The sharpness was «off» for most of the film, if not in the foreground, then in the background. When I intervened with the staff, I found out that they had been struggling with this film print since the beginning, and nothing could be done...”[55]

There must have been more comments similar to the one quoted above—both concerning the “shortage” of prints and the postulate to

[52] *Analiza działalności Centrali Wynajmu...*, p. 8.

[53] *Analizy działalności gospodarczej FP za 1968/69 rok*, ADOP, collection: Film Polski – Agencja Promocji, file 27, p. 4.

[54] *Wstępna ocena działalności “Filmu Polskiego”...*, p. 81.

[55] Zdziwiony (pseud.), *Łyka i łyka*, “Film” 1973, no. 36, p. 2.

buy them abroad – since a few months later, Henryk Olszewski, the new director of the Film Distribution Office, spoke out on both matters. He said: “The production of screen prints is indeed a bottleneck in which many valuable films are imprisoned. Further increasing the capacity of the Łódź film prints factory is of vital importance to us. However, for films with smaller print runs, we try to buy original copies abroad. As a rule, we buy original prints for arthouse cinemas and DKFs. This speeds up the premieres a lot. But we can’t buy all the prints.”[56] This statement implies that copies for films from the “special pool” were produced abroad (“as a rule”); this information is confirmed by the lists published in the “Film Press Service.” At the same time, however, Olszewski declared with a certain degree of irony: “We make many very valuable films available to the clubs before the premiere, such as *Rome*, *Death in Venice*, *Cries and Whispers*, only we increasingly wonder how much longer we will be lending them. Film club screenings often take place on such bad projectors that after ten screenings, instead of being shown on screens, the print has to go to conservation.”[57] It seems, therefore, that the more expensive prints produced abroad were aimed at a more “sophisticated” audience, but at the same time, were used in a chain of cinemas with poorer technical equipment, and thus were exposed to faster wear and tear.

While criticizing the distribution policy adopted by his predecessor, in the interview cited above, Olszewski points to another aspect: “So what if we wanted to reissue *Spartacus* if all the prints were completely destroyed? A mistake was unfortunately made once, and only 23 copies were made for this film (for *Cleopatra* – 50). *Helga* will probably have to be bought anew, because already half of the copies need regeneration, and not enough of them were made.”[58] Although the latter film was not among the films with the largest number of viewers in the first half of the 1970s [Table 4], this was probably due to the number of copies made, as mentioned by director Olszewski. *Helga* was released in only 18 copies, which generated 1,632,362 views over the year.[59] On average, there were 208 viewers at a screening. According to my calculations, only three other foreign films in the first half of the 1970s (*The Godfather*, *Love Story* and the aforementioned *Spartacus*) were more crowded on average.

The cited data shows that the repertoire was significantly differentiated by the technical facilities of cinemas, especially with regard to the projection equipment. In rural areas, the 16mm standard prevailed (the network was still extended in the Stalinist years), and only some films were reduced to the so-called “small gauge.” Data on this subject from “Mały Rocznik Filmowy” [Small Film Annuals] (in the first half

[56] *Przed wszystkim – co? Ale także – gdzie i jak...* Rozmowa z Henrykiem Olszewskim, dyrektorem Centrali Wynajmu Filmów, “Film” 1974, no. 1, p. 6.

[57] *Ibidem*, p. 7.

[58] *Ibidem*, p. 6.

[59] Attendance figures for feature films released in 1973 – after one year of screening. “Mały Rocznik Filmowy” 1974, p. 137. *Helga* was ranked 10th in this ranking.

Table 4. Films released in Poland in the period 1970–1974 with the highest audience attendance within one year after the Polish premiere

	Original title / english title	Country of production	Polish release	70 mm	35 mm	16 mm	No. of screenings	No. of audience	Mean audience/screenings
1	<i>W pustyni i w puszczy / In Desert and Wilderness</i>	Poland	1973		75	60	44721	10559638	237
2	<i>Potop / The Deluge</i>	Poland	1974	5	90	74	45966	9641432	240
3	<i>Hubal / Major Hubal</i>	Poland	1973	3	58	76	35077	6262332	178
4	<i>Nie ma mocnych / Take It Easy</i>	Poland	1974		56	52	30280	6027516	199
5	<i>Love Story</i>	USA	1972		50		25003	5866390	235
6	<i>The Godfather</i>	USA	1974		23		18289	5755178	315
7	<i>Spartacus</i>	USA	1970	2	23		16769	4417568	263
8	<i>La grande Vadrouille / Don't Look Now... We're Being Shot At!</i>	France	1972		51		19979	3836767	192
9	<i>Winnetou und Shatterhand im Tal der Toten / The Valley of Death</i>	West Germany / Yugoslavia / Italy	1971		45		18175	3377075	186
10	<i>Les pétroleuses / Frenchie King</i>	France / Spain / Italy / UK	1974		40	54	18468	3245041	176
11	<i>The Best of Laurel and Hardy</i>	USA	1971		43	50	19979	3227182	162
12	<i>The Professionals</i>	USA	1970	1	33		15445	3132616	203
13	<i>Where Eagles Dare</i>	UK	1972	3	50		16667	3129874	188
14	<i>Return of the Gunfighter</i>	USA	1970		40	50	20015	3079934	154
15	<i>Angélique et le sultan / Angélique and the Sultan</i>	France / West Germany / Italy	1970		35		15227	2847709	187
16	<i>Soldier Blue</i>	USA	1973		45		14543	2799776	193
17	<i>Der Ölprinz / The Oil Prince</i>	West Germany / Yugoslavia	1970		40		15551	2701670	174
18	<i>Kopernik / Copernicus</i>	Poland	1973	3	50	60	16408	2683207	164
19	<i>Unter Geiern / Amongst Vultures</i>	West Germany / Yugoslavia / France / Italy	1970		40		15520	2650393	171
20	<i>100 Rifles</i>	USA	1971		45	50	19408	2614801	135

Source: film listings published in "Small Film Annuals" 1971-1975. In the case of two-part films, the sum of results (for audience as well as for copies) generated by both installments has been given.

of the 1970s) and film descriptions in “Filmowy Serwis Prasowy” [Film Press Services] (in relation to the previous decades) leave no doubt that in the People’s Republic of Poland, the 16mm cinema chain had a significantly different repertoire. Western films were much less frequent there; films of US production were a rarity.

The fact that more films from communist countries than from capitalist countries were imported into Poland did not mean that the former had larger audiences and generated greater revenues. Audience statistics clearly revealed that audiences were more likely to go to films from capitalist countries [Table 5]. Audience data for films from each country are residual [Table 1]. They were not published in the Small Film Annuals, nor have I found them in the archives of the NZK.

Conclusion

Table 5. Audience of Polish, Soviet and American Films in Poland in the mid-1960s

	1964	1966	1968
Poland	77.7 mln = 20.9 %	32 mln = 19.9 %	33.5 mln = 21 %
USA	33.7 mln = 18.7 %	40.7 mln = 25.3 %	36.3 mln = 23.4 %
USRR	24.1 mln = 13.3 %	12.1 mln = 7.5 %	13.5 mln = 9 %

Source: AAN, collection: GUKPPiW, file 3292, p. 151

Interestingly, the issue of the relationship between ‘geopolitical parity’ and viewing figures was of interest to the censors [Table 5], which may mean that they took it into account in their decisions (perhaps aiming to reduce the number of attractive American films). In a document from 1967, the GUKPPiW notes with concern that in the previous year, the audience for American films had surpassed the audience for Polish films.[60] An analogous warning also appears in a document from 1969: the commentary on the data expresses satisfaction that although the number of viewers of Polish films has increased and the number of viewers of American films has decreased, at the same time, it repeats the lament that the latter are still more popular than films of domestic production.[61]

It is difficult to say whether this finding can also be applied to the first half of the 1970s. With the exception of data for 1975 [Table 1], as far as foreign films are concerned, we only have data on the distribution results of the premiere titles within a year of their release [Table 4]. It is clear from these data that in terms of genre, costume dramas enjoyed the greatest popularity, while foreign films were mostly westerns (Hollywood films and European co-productions, including films about Winnetou produced by Arthur Brauner). As far as the “geopolitical” categories are concerned, the list is strikingly dominated by

[60] *Informacja na temat publicznej działalności artystycznej w świetle ingerencji dokonanych przez Departament Widowisk GUKPPiW za okres 1 X 1966 –*

30 IX 1967. AAN, collection: GUKPPiW, file: 3290, pp. 185–186.

[61] AAN, collection: GUKPPiW, file: 3292, p. 151.

films produced in Poland and the USA, which together took thirteen out of twenty positions.[62] This means that the opinion expressed by the protagonist of the Polish cult comedy *Rejs* – “I especially do not go to Polish films” – cannot be related to the actual practices of the Polish audience in the second half of the 1960s and the first half of the 1970s.

Konrad Klejsa’s research on film distribution was made possible through a grant from the National Science Centre, Poland (2016/22/E/HS2/00135).

BIBLIOGRAPHY

- Chrzanowski Z., *Rozpowszechnianie filmów*, [in:] *Kinematografia polska w XXV-leciu PRL*, Warszawa 1969
- Garncarz, J. *Hollywood in Deutschland. Zur Internationalisierung der Kinokultur 1925–1990*, Frankfurt am Main 2013
- Gębicka E., *Sieć kin i rozpowszechnianie filmów*, [in:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Film, kinematografia*, ed. E. Zajiček, Warszawa 1994
- Jak się dziś filmami handluje. Rozmowa z Alicją Ciężkowską, dyrektorem przedsiębiorstwa “Film Polski”*, “Film” 1975, no. 33
- Klejsa K., „Świat, który przewyciężamy i pozostawiamy za sobą”. *Import, rozpowszechnianie i widownia filmów z krajów kapitalistycznych w Polsce Ludowej w latach 1949–1956 w świetle badań archiwalnych*, “Kwartalnik Filmowy” 2019, no. 108
- Płażewski J., *Film zagraniczny w Polsce*, [in:] *Film. Kinematografia*, ed. E. Zajiček, Warszawa 1994
- Płażewski J., *Przywrócić polskim kinom najlepszy repertuar w Europie*, „Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL” 2010, no. 1(89)
- Przed wszystkim – co? Ale także – gdzie i jak... Rozmowa z Henrykiem Olszewskim, dyrektorem Centrali Wynajmu Filmów*, “Film” 1974, no. 1
- Stott R., *Crossing the Wall The Western Feature Film Import in East Germany*, Bern 2012
- Szczutkowska J., *Zagraniczna polityka kinematograficzna PRL w latach 70. XX wieku*, Bydgoszcz 2021
- Zajiček, E. *Polska produkcja filmowa. Problem rentowności*, Katowice 1983
- Zdziwiony (pseud.), *Łyka i łyka*, “Film” 1973, no. 36

[62] Similar findings – with regard to the ‘top 10’ most popular films and the presence in these lists of productions from West Germany and the USA – appear in the commentary on the most popular films

in West Germany in the second half of the 1960s. See J. Garncarz, *Hollywood in Deutschland. Zur Internationalisierung der Kinokultur 1925–1990*, Frankfurt am Main 2013, pp. 191–200.

Alternative distribution and its role in the promotion of films produced by the Irzykowski Film Studio between 1981–1984^[1]

ABSTRACT. Sowiński Emil, *Alternative distribution and its role in the promotion of films produced by the Irzykowski Film Studio between 1981–1984*, “Images” vol. XXXII, no. 41. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 99–111. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.41.06.

The Irzykowski Film Studio was founded in 1981 as an institution that allowed young filmmakers to start their careers directly after graduating from the Film School. The studio could produce medium-length and short feature films and documentaries as well as animation. Nevertheless, all these types of films, according to the statute confirmed by the minister, were not to be officially cinema distributed, since they were supposed to be treated as a film exercise, a kind of practice run. Finally, it turned out that the Irzykowski Film Studio productions were regarded as fully fledged films that could compete with films produced by Film Units (i.e., the professional organizational entities of the Polish film production system at the time) or short film studios. What is not without significance, most films (not to say: all) were politically controversial. Therefore, the leaders of the Studio decided to show films to the audience, but they could not do it officially by applying for referral to cinema distribution. In connection with this, they were shown at small film festivals, inner (unofficial) screenings, and illegally distributed on VHS tapes. By extension, the range of distribution was narrow, but, curiously enough, the films were attracting a lot of interest from film critics, audiences and... state authorities. The aim of this paper is to analyze the alternative distribution process that occurred at the Irzykowski Film Studio. What films were shown at festivals, at internal screenings, and which were illegally copied onto VHS tapes? Had all the films shown been censored? How did state censorship react to test screenings with the audience? How did the critics and audience perceive these films? Did the presence of films at festivals influence their cinema distribution? and finally: How did the promotion and festival distribution of these films affect the perception of the Irzykowski Film Studio among the state authorities?

KEYWORDS: film distribution, filmmaking in the People’s Republic of Poland, the Irzykowski Studio, illegal screenings

The Irzykowski Film Studio was founded in 1981 by a group of young graduates of the Łódź Film School, and was modelled on the Hungarian Béla Balázs Studio. Its main objective was to produce full-length and medium-length feature films, documentaries, and animations. In comparison to the film units (i.e., the professional organizational entities of the Polish film production system at the time) the Studio was unique in its programming independence. In the film units (it should be noted that the Studio and the film units shared the same technical base of

[1] This work was supported by the Polish National Science Centre (no UMO-2019/33/N/HS2/01462).

filmmaking), the artistic director was responsible for programming policy, while in the Studio, a five-person Artistic Council consisting of young filmmakers was elected for a four-year term by the Studio members. The comparison of the competences of these two structures shows that the Artistic Council was a strictly democratic authority with a wide range of prerogatives; importantly, it decided whether to accept and to direct the submitted project.[2] The artistic director of the film units, on the other hand, had to receive approval for production from the Deputy Minister of Culture and Art for Cinema before making a decision on production. Furthermore, the ideological and programming activities of the film units were supervised by ministerial officials, whereas in the case of the Studio, the Artistic Council was supervised solely by the general meeting of its members.

In view of these considerations, the most important is the fact that the Studio's films, unlike the productions of film units, were not to be presented to the public.[3] In this sense, the Studio was regarded as a practice field for young artists. There was an exception to this rule, though, in that these films could be released if they passed the political and artistic evaluation system, which was obligatory for films produced by film units. It is important to recall that the socialist distribution system in use at that time was strictly codified, and the decision to distribute depended on the Deputy Minister of Culture and Art for Cinema. He decided whether a film should be accepted and introduced into cinemas or rejected. The minister also decided on the range of distribution, which was reflected in the number of copies produced. He made these decisions on the basis of recommendations received from state censors and members of the ministerial Pre-Release Review Committee, which consisted of filmmakers, critics and writers affiliated with the Central Committee of the Polish United Workers' Party. Therefore, it is clear that the Studio could produce whatever it wanted (of course, within the small budget granted by the authorities), but only those films that were approved by the censorship and the ministry were to be shown to audiences. In this way, the state authorities reduced the risk of introducing politically controversial films, while the Studio itself was treated as a kind of "safety valve."

Between 1981 and 1984, the Irzykowski Film Studio produced 26 films. Only eight of these were released by the state distributor, while the rest were either rejected by the state censors or sent for revision, mainly for political reasons. Nevertheless, this did not mean that these films were unavailable to audiences. The Studio's Artistic Council decided to present them successively at internal screenings, reviews and

[2] Regulations of the Irzykowski Film Studio, Archives of Modern Records (hereafter: AAN), collection: Supreme Board of Film Affairs (hereafter: NZK), no. 2–109.

[3] There was, incidentally, a parallel regulation in the Hungarian Béla Balázs Studio. Cf. B. Varga, *Co-operation. The Organisation of Studio Units in the Hungarian Film Industry of the 1950s and 1960s*, [in:] *Film units: restart*, eds. M. Adamczak, M. Malatyński, P. Marecki, Kraków – Łódź, pp. 324–329.

festivals, often obtaining censorship approval for such one-off closed screenings addressed to limited audiences, and sometimes doing so not completely legitimately. In this way, a kind of alternative and incidental distribution circuit was created. When analysing the role of a film festival in contemporary film culture, Marcin Adamczak aptly notes that the circulation set by the calendar rhythm of subsequent events may constitute a distribution channel for films without commercial value, thus enabling them to reach a specific target group.^[4] In the late PRL (People's Republic of Poland) period, this type of circulation was a chance for films devoid of commercial value and, as the case of the Studio shows, for productions that did not receive censorship approval for regular cinema distribution. As a result, politically controversial films could reach an interested audience.

The aim of this text is to reconstruct the distribution circumstances of films that were stopped by the censor, but nevertheless functioned in a limited distribution circuit. It should be mentioned that I analyse not only distribution in cinemas (in this circuit there functioned above all films that received conditional permission for a one-time screening), but also in non-cinematic distribution, including the distribution of films on video cassettes (this circuit was actually beyond the control of the state authorities and included films that had been totally blocked by censorship). I focus particularly on the activities of the Studio's authorities and the social and political contexts that determined such practices, which are of interest in the light of the dissemination of the *Irzykowski Film Studio* achievements. Consequently, the research question that I pose in this thesis is the following: Did screenings of films restricted by censorship, addressed to a limited audience, have an impact on the promotion of the Studio's works?

An important meeting place for the film community in the period in question was the screening room "D," located in the Documentary Film Studio (hereafter: WFD). Here, internal film reviews were carried out on full-length feature films, which were then produced by film units. They were attended by those involved in the work on a given film, although the participation of guests, e.g., the director's colleagues from another film unit indirectly related to a given production, was also possible. However, everyone had to have a pass to enter the WFD premises. So basically, they were legal screenings. At the same time, however, under the pretext of introducing amendments, screenings that were, in fact, clandestine in nature were organised. This type of screening featured films that had just been completed and it was known in advance that they would have problems with distribution. This was the case with *Nadzór* (*Custody*, dir. Wiesław Saniewski, 1983); presenting the story of

Screening room "D" and (un)official internal screenings

[4] M. Adamczak, *Instytucja festiwalu filmowego w ekonomii kina*, "Panoptikum" 2016, no. 16(23), p. 29.

a young woman sentenced to imprisonment for financial embezzlement, the film was interpreted as a metaphor for the contemporary situation in Poland, or *Niedzielne igraszki* (*Sunday pranks*, dir. Robert Gliński, 1983), which was an image of Stalinist Poland in miniature. Even during martial law, the first Polish film directly related to that period was shown in this way. Obviously, it is about about *Wigilia* (*Christmas Eve*, dir. Leszek Wosiewicz, 1982), which reflects the stifling atmosphere of martial law (a story about three women who, from December 13, are waiting for their men to return home). Tomasz Miernowski, the studio's head of production, recalls that internal screenings of these films were very popular.[5] Notably, viewers were not only representatives of the film community[6] but also Solidarity opposition activists.[7]

This type of screening was kept strictly secret, and was usually organised after the studio management's working hours, but sometimes information about this type of screening spread further. One such event that caused a stir at the highest levels of state power was the double screening of *Przechodzień* (*The Passerby*, dir. Andrzej Titkow, 1984).[8] The documentary about the controversial writer Tadeusz Konwicki, whose literary works were banned by the state censor, was shown in the WFD twice: on December 17 and 18, 1984, shortly after editing was completed. Formally, these screenings were of a working nature. Unofficially, many people from artistic circles sympathising with the Solidarity opposition were invited, including the writer Wiktor Woroszyński, literary critic Andrzej Drawicz (both were interned during martial law), actor Andrzej Łapicki, and the correspondent of the "New York Times" in Warsaw, Michael Kaufman, who also brought American embassy employees.[9] According to the documentation, nearly eighty people saw Titkow's film in two days.[10] WFD staff member Włodzimirz Stępiński, who informed the management of the company about this screening, described in his memo how it developed:

The Irzykowski Film Studio sent an official letter to the WFD asking them to rent a screening room, which was to include 5–6 people from the production group. This is usually an operation under the contract that the

[5] Years later, Miernowski said that as soon as there was information about the organization of an internal screening of a film banned by censorship, many people from the film community and critics approached the Studio with a request to arrange a pass to enter the WFD premises. Interview with Tomasz Miernowski conducted by Emil Sowiński, October 2, 2020.

[6] Saniewski recalls that Andrzej Wajda was invited to one of the screenings of *Custody*. See W. Saniewski, *Wolny strzelec pod nadzorem c.d.*, "Odra" 2020, no. 3, p. 98.

[7] Interview with Tomasz Miernowski, op.cit.

[8] The memo informing about the organization of the show was sent not only to the desk of the Minister of Culture and Art, Kazimierz Żygulski, or the head of the Culture Department of the Central Committee of the Polish United Workers' Party, Witold Nawrocki, but also to comrades: Świrgoń, Rakowski, Messner, Barcikowski and even Jaruzelski. See Attachment to the daily information, 30.12.1984, AAN, collection: Culture Department of the Central Committee of the Polish United Workers' Party (hereafter: WKKCPZPR), no. LVI-1709.

[9] A. Titkow, *Inteligent niepokorny w kraju realnego socjalizmu*, Toruń 2020, p. 38.

[10] Attachment to the daily information, op.cit.

WFD has with the Irzykowski Film Studio. However, this time, the director invited many people who did not belong to the production group.[11]

As a result of this memo, a special meeting was organised three days later, the subject of which was “anti-socialist demonstration,”[12] as both screenings were referred to in the party documentation. The meeting was attended by employees of the Culture Department of the Central Committee of the Polish United Workers’ Party (hereafter: Culture Department of the PZPR), the Ministry of Culture and Art, WFD and the Supreme Board of Cinematography (hereafter: NZK).[13] As a result of the consultation, steps were taken to punish those responsible for organising these screenings. The deputy director of the WFD, Lucyna Nowak, was reprimanded for the lack of supervision over the personnel, the commander of the WFD’s industrial guard was reprimanded for allowing people not related to cinema to enter the premises, while the film editor Agnieszka Bojanowska was forbidden to undertake additional commissioned works for 12 months for misleading the cinema operator.[14] Nevertheless, the film director Andrzej Titkow was punished most severely, as he was deprived of a foreign scholarship by the head of cinematography.[15]

On the other hand, the WFD also hosted official screenings with invited guests organised with the authorities’ consent. One of the first such screenings occurred at the end of martial law on June 13–15, 1983.[16] This event was closed and intended for film journalists and activists promoting film culture associated the Film Clubs society (hereafter: DKF). During the event, most of the Irzykowski Film Studio films that were finished at that time were presented, including the full-length *Kartka z podróży* (*Postcard from a Journey*, dir. Waldemar Dziński, 1983) addressing the extermination of Jews; *Christmas Eve, Custody, Sunday Pranks, Jeszcze czekam* (*Still waiting*, dir. A. Marek Drajzewski, 1982) (a documentary about a 13-year-old boy killed during the demonstration in Poznań in 1956); a satire on the colonial educational system of martial law – *Słoneczna gromada* (*Summer camps*, dir. Wojciech Maciejewski, 1983); a documentary entitled *Być człowiekiem* (*Being a human*, dir. Julian Pakuła, 1983), showing the environment of punks and hippies; a documentary portrait of Piotr Skrzynecki, the leader of the Piwnica pod Baranami cabaret, which was closed during martial law, i.e., *Przewodnik* (*The Guide*, dir. Tomasz Zygadło, 1983); as well as experimental animated film *Smoczy Ogon* (*Dragon’s Tail*, dir. Michał Szczepański, 1981) and *Koncert* (*The Concert*, dir. Michał Tarkowski, 1983, showing the phenomenon of Polish rock music in the 1980s.

[11] Włodzimierz Stepiński’s memo, 18.12.1984, Archives of the Institute of National Remembrance (hereafter: AIPN), no. IPN BU 0222/531.

[12] Attachment to the daily information, op.cit.

[13] Ibidem.

[14] Ibidem.

[15] Jerzy Bajdor’s memo [no date], AAN, WKKCPZPR, no. LVI-1709.

[16] Invitation to the official screening, 6.06.1983, document from the private archives of cinematographer Jan Mogilnicki.

The screening resulted in two opposite press reports. The first one, written by Marek Miller, was positive;^[17] the second, by Zbigniew Klaczyński, was exceptionally critical, not to say accusatory.^[18] To say nothing of the content of these two texts, it should be noted that the studio appeared in the media space thanks to them. First of all, viewers learned about it, especially those with a clearly defined cinephile profile. As a consequence, the Studio films were screened at reviews and festivals, primarily organised by DKF activists who flocked to screenings in room “D.”

Film reviews and festivals

One of the first external screenings of the studio's films took place in Wisła, during the Meeting of Young Creative Communities. The event was a review of the latest films by young directors. Apart from the production of the Irzykowski Film Studio, the most important student short films and TV debuts produced by the Munk Film Studio were presented. The screening of films from the Irzykowski Film Studio was held on the third day of the review. During the event, the following were presented: *Postcard from a Journey*, *Sunday Pranks*, about the August agreements, *Choinka strachu* (*The Christmas Tree of Fear*, dir. Tomasz Lengren, 1981), *Being a human*, *Dragon's Tail*, *The Concert* and *The Guide*.^[19] Thus, two films were not shown in Wisła but presented at the end of July at an unofficial screening for journalists, i.e. *Summer camps* and *Custody*.^[20]

In 1983, there were also other screenings, this time organised by DKFs. At the end of November 1983, in Czechowice-Dziedzice, DKF “Puls” organised a screening of films combined with meetings with directors associated with the studio. Among the films presented there were: *The Christmas Tree of Fear*, *Summer camps*, *Christmas Eve*, *Being a human*, *Postcard from a Journey*, *Sunday Pranks* and *Still waiting*.^[21] In November, the “Film Review of the Irzykowski Film Studio” took place at DKF

[17] A journalist of the weekly “Radar” wrote: “The films I watched do not fit into any homogeneous whole, in any particular style. If there is something that connects them, it is the sharpness of social observation, the uncompromising nature of social diagnoses, and the importance of the issues raised. We have not forgotten what we meant – the characters of these films seem to be saying [...]” See M. Miller, *Kino moralnej próby*, “Radar” 1983, no. 32, pp. 6–7.

[18] The editor-in-chief of “Film” weekly thundered: “And the idea to make the Studio a refuge for actions - to put it mildly – unfavourable towards our statehood and its social structures, does not best prove the ability of the Studio's promoters to think realistically [...]. Let no one tell me, in turn, that it is about art. It is probably not a handy coincidence for the management of the Studio, but ten films that I know and which have been produced here present as if the principle of inverse proportion of politics and

quality. The more politics, the worse the job and the poorer the thinking.” See Z. Klaczyński, *Samorządność*, “Film” 1983, no. 31, p. 3.

[19] The course of the Meeting of Young Film Communities, AAN, WKKCPZPR, no. LVI-1211.

[20] Interestingly, the official program announced a short form about the tenement house in Łódź – *Kamienica* (*Tenement House*, dir. Jacek Kowalczyk, 1982) and *Custody* (under the working title – *Klara*). Today it is difficult to clearly indicate the reasons for the absence of the above-mentioned films. Nevertheless, it can be assumed that, at least in the case of *Custody*, it was about the controversy that the film raised among decision-makers. See Program of the Meeting of Young Film Communities, a document from the private archives of the film director Bogdan Górski.

[21] *Kalendarium*, “Film na Świecie” 1984, no. 301–302, p. 116.

“Kwant.”[22] In February 1984, the studio’s film review was held in Koszalin.[23] In Gdańsk, in March 1984, during the first edition of the “Young Polish Cinema” review, the following films were presented, among others: *Sunday Pranks*, *Christmas Eve*, *Postcard from a Journey*, *Dragon’s Tail* and *The Christmas Tree of Fear*. [24]

I mention the titles of the films shown at these events to draw attention to the fact that many of them have already been formally stopped by censorship (*Christmas Eve*, *Sunday Pranks*, *Summer camps*, *Still waiting*, *The Christmas Tree of Fear*). [25] Therefore, when organising the screenings mentioned above, DKFs had to obtain censorship approval for a one-off screening. At the same time, the list of films shown at that time proves that censorship was lenient towards some of them (it is about politically controversial films present at each screening: *Christmas Eve*, *Sunday Pranks* and *The Christmas Tree of Fear*). The presence of the film *Still waiting* during the reviews of the film mentioned above is also surprising, given that the censor disallowed its wide distribution even during the liberalisation period, in 1988. [26] On the other hand, there were also carefully censored films, such as *Custody*, which was no longer shown anywhere after it appeared at the WFD review.

It is also worth mentioning that films not approved by the censor were also shown during officially functioning reviews. The scandal was caused, for example, by the illegal screening of the film *Jest* (*He has arrived*, dir. Krzysztof Krauze, 1984) during the “Young Polish Cinema” review. The documentary about the inhabitants of the village of Zbrosza Duża, who fought with the authorities to build a church, was shown, although the studio did not officially submit it to participate in the competition. [27] One of two copies [28] was brought to Gdańsk

[22] *Katalog Przeglądu Filmów Studia im. Karola Irzykowskiego*, a copy of the directory in the possession of the author. Unfortunately, the catalogue of the review does not provide information about the films shown at that time.

[23] *Kalendarium*, “Film na Świecie” 1984, no. 303–304, p. 148.

[24] See J. Dutkowski, *Młode Kino Polskie – kartki z historii*, “Powiększenie” 1988, no. 1–2, p. 196 and *Laureaci Przeglądów Młodego Kina Polskiego*, “Powiększenie” 1988, no. 1–2, p. 198.

[25] Information on films retained or not distributed, produced by the Irzykowski Studio, AAN, NZK, 5/74;

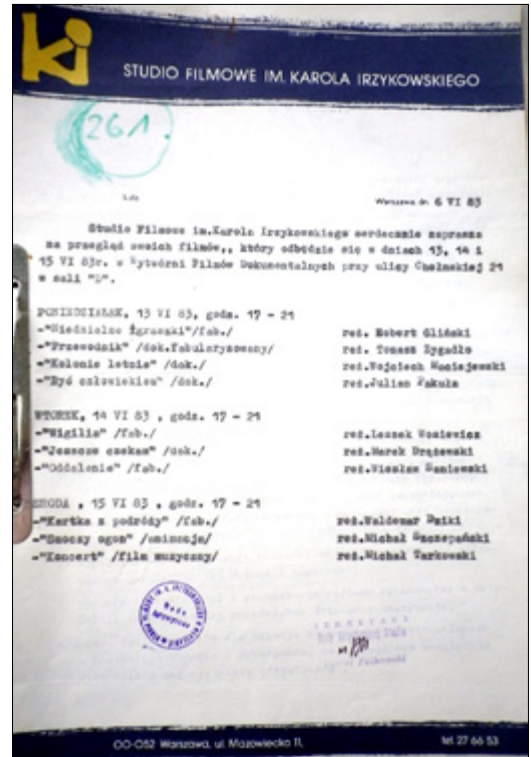


Image 1: Invitation to the first official screening of films by the Irzykowski Film Studio at the WFD, source: the private archives of cinematographer Jan Mogilnicki

Letter from the director of the Radio and TV Show Team to the director of the NZK Programming Department, 6.12.1985, AAN, collection: Main Office for the Control (hereafter: GUKPPIW), no. 3313.

[26] Decision of the Regional Office for the Control of Publications and Performances in Warsaw, 17.03.1988, document from A. Marek Drajzewski’s private archives.

[27] Memo p.p. director of the Irzykowski Film Studio Elżbieta Supa, 15.04.1985, AAN, GUKPPIW, no. 232.

[28] According to the letter p.p. director of the Studio, Elżbieta Supa, one copy was currently in the posses-

by the director Krzysztof Krauze, and the organisers decided to have an unofficial screening, rather like the internal screenings at WFD.[29] The film was also included in the jury's verdict – it was awarded one of the main awards,[30] which, of course, did not escape the attention of the political and cinema authorities, who petitioned to the relevant council to initiate proceedings against the main organiser of the event. As a result, the artistic director of the review, Jerzy Dziąba, received a fine[31] for organising *an illegal screening*. [32]

However, all the events mentioned above were of secondary importance, which prevented the studio from gaining prestige. The situation was as follows: the studio marked its presence on the Polish cinema market, but it still lacked a clear festival success that would translate into recognition. It should be noted that between 1982–1983 it was not entirely possible because the organisation of the two most prestigious Polish events, i.e. the Polish Feature Film Festival in Gdańsk and the Lubuskie Film Summer in Łągow, was suspended. Thus, the conditions for the “consecration” of a little-known institution in a reputable producer of films by talented young directors were extremely unfavourable.

The situation changed in the second half of 1984, when, after a short break, prestigious events in Gdańsk and Łągow were held again. Nevertheless, before mentioning the specific role of one of these festivals in the process of the studio's ennoblement, one more event should be noted, which took place in May 1984 in Białystok. It is the “Youth Behind and In Front of the Camera” film review, highly valued in the milieu of young filmmakers, where short and medium-length films by debutants competed for the “Klistron” award. The studio was the undisputed winner of this event, winning two of the most important awards. The award from the audience went to Robert Gliński for *Sunday Pranks*. In turn, the jury, chaired by the film director Bogdan Górski, awarded the main prize [...] to the studio for the set of films presented in the competition.[33] The jury justified this decision as follows: “The studio's achievements significantly expand the image and achievements of cinema which is an irrefutable argument for the further existence and development of the studio.”[34]

sion of the NIK auditors, and the other in the editing room. So the director probably managed to take the second copy to Gdańsk. See Letter p.p. director of the Irzykowski Film Studio to the Organizational and Legal Department of NZK, 23.04.1985, AAN, GUKP-PiW, no. 232.

[29] P. Wasilewski, *Świadectwa metryk. Polskie kino młodych w latach 80.*, Kraków 1990, p. 55.

[30] Ibidem.

[31] Jerzy Dziąba recalls: “I paid a small fine at that time, which was refunded to me by the then president of «Żak», Zbyszek Jasiewicz.” See P. Wasilewski, *op.cit.*, p. 55.

[32] The archival documentation shows that the case was considered to be referred to the board also aga-

inst the director. However, I have found no clues that the intentions were realized. See Letter from the Main Board of Cinematography to the Main Office for the Control, 24.04.1985, AAN, GUKPPIW, no. 232.

[33] The following films were showed during the review: *Being human*, *The Christmas Tree of Fear*, *Czuję się świetnie (I feel great)*, dir. Waldemar Szarek, 1983) about the rock band Maanam, *Still waiting*, *The Concert*, *Pałac (The Palace)*, dir. Jacek Siwecki, 1984) and *Sunday Pranks*. See Diploma – main award of the 7th “Youth behind and in front of the camera,” document from the private archive of the film director Bogdan Górski.

[34] “Filmowy Serwis Prasowy” 1984, no. 552, p. 21.

Another screening of the studio's films was held in Łagów. The mid-May issue of the "Film" weekly informed in a short note:

After a three-year break, preparations for the Lubuskie Film Summer in Łagów began [...]. The theme of the fourteenth event will be the transformation of the art of cinematography in a Polish feature film [...]. The Polish Federation of Film Club Society will organise a seminar devoted to the achievements of the Irzykowski Film Studio.[35]

Screenings of the studio's films were scheduled from Monday to Thursday at the "Świtez" Cinema (9:00 am – 2:00 pm), and a seminar was planned for Thursday (2:00 pm) in the knights' hall of the Łagów castle.[36] I quote the dates and times to emphasise that the review of the studio's films organised by the Polish Federation of DKF was secondary to the screenings organised as part of the cinematographers' review (these took place from 2 p.m. till late at night in a cinema and an amphitheatre). Importantly, in the Lubuskie Film Summer program, we will not find any information about specific films shown then (the program mentions *films by members of the Irzykowski Film Studio*[37]). Considering that the screenings took place over four days and lasted about five hours (about twenty hours in total), it can be assumed that all the films that were finished then were shown.

Although the Studio's film screenings were an accompanying event, the films were considered for awards. Ultimately, the studio was the runaway winner. The main award, Złote Grono, went to Wit Dąbal for cinematography in the film *Postcard from a Journey*; Don Kichot, the award of the Polish Federation of DKF, went to Wiesław Saniewski for *Custody*[38] (a few days before the screening, the authorities agreed to its limited distribution).[39] In turn, a special Złote Grono was sent to the studio for "a set of films made by young filmmakers and for developing new production methods." [40]

[35] *Po trzech latach – znowu Łagów*, "Film" 1984, no. 19, p. 2.

[36] *14th Lubuskie Film Summer Łagów '84 – program*, unnumbered pages.

[37] *Ibidem*.

[38] The verdict was as follows: "The jury of the Polish Federation of DKF composed of: Adam Radziszewski (DKF «099», Białystok) – chairman, and members: Wiesław Adamik (DKF «Rotunda» Kraków), Janusz Korosadowicz (DKF «Kinematograf» and DKF «Studenci», Kraków), Piotr Kotowski (DKF «Bariera», Lublin), Grażyna Kowalska (DKF im. Andrzeja Munka, Elbląg), Stefan Tilk (DKF at the Municipal Public Library, Łódź), Alicja Zawadzka (DKF «Kropka», Nowa Huta) debating during the

14th Lubuskie Film Summer in Łagów unanimously decided to award the «Don Kichot» award to *Custody* directed by Wiesław Saniewski, produced by the Irzykowski Film Studio. At the same time, the jury expresses special recognition to the Irzykowski Film Studio for its deeply moral attitude in addressing the topics of our reality." *Nagroda "Don Kichota" 1984*, "Film na Świecie" 1984, no. 309–310, p. 87.

[39] *Letter the director of the programming department of NZK Stanisław Goszczurny to Film Distribution Company*, 10.07.1984, National Film Archive-Audiovisual Institute, no. A-344.

[40] "Biuletyn Festiwalowy Lubuskiego Lata Filmowego" 1984, no. 4, p. 1.



Image 2: Invitation to the seminar of the Polish Federation of DKF, source: National Film Archive – Audiovisual Institute

Non-debit circulation: videotapes and underground screenings

this sense, using a religious metaphor formulated by researchers of film festivals,[41] something akin to an Eucharistic transubstantiation took place in Łagów. As a result, a production unit, considered to be marginal and unknown, turned into a renowned film producer, without which Polish cinema could not exist.

At the same time, when the studio's films functioned in the official but limited circulation, films regarding which censorship did not even consent to one-off closed screenings were shown in the underground. Until the Lubuskie Film Summer, *Custody* functioned in such unofficial circulation. In addition to the screenings in room "D" of the Warsaw studio, referred to above, Saniewski's debut was shown at the Church of Divine Mercy at Żytnia Street in Warsaw, which "became famous as a place of independent activities and artistic manifestations." [42] Wiesław Saniewski recalls the screening as follows:

Heavy winter; poor, ruined church [...], thousands of people waiting for the film. Inside – the temperature is around zero [...]. On that day, the crowd was so large that about a thousand people stood outside at minus 10 degrees throughout the screening, listening to the film. Yes, they listened to it without being able to see it. They had to make do with dialogues. It was touching and worth every effort.[43]

During the archival query, I did not come across any document that would inform about any adverse consequences of this screening. Also, Saniewski does not remember suffering any repercussions.[44] However, it is hard not to get the impression that the authorities were very well aware of the screening, as the church at Żytnia Street was constantly surveilling the Security Service.

On the other hand, the screening of a documentary entitled *Prom (Ferry)*, dir. Jacek Talczewski, 1984), a film in the form of an observational mode, showing the last days of Ludwik Juszkiewicz's life in PRL (an employee of the City Transport Company in Łódź responsible for co-organising a strike in the enterprise right after the declaration

[41] T. Elsaesser, *European Cinema. Face to face with Hollywood*, Amsterdam 2005, pp. 99–100.

[42] H. Bukowski, *Żytnia. Kto o tym pamięta?*, "Biuletyn IPN" 2011, no. 1–2, p. 74.

[43] W. Saniewski, *Wolny strzelec pod nadzorem*, "Odra" 2020, no. 3, p. 96.

[44] Interview with Wiesław Saniewski conducted by Emil Sowiński, September 9, 2021.

of martial law),^[45] who after leaving prison, decides to emigrate to Sweden, appeared completely free. The filmmakers managed to take the optical copy of the film to Paris, where, with the support of independent Video Kontakt Studio founded by Mirosław Chojecki, a gala premiere was then organised.^[46] It took place in the apartment of General de Gaulle's secretary, and most of the audience consisted of emigrants under martial law.^[47] The film was then transferred to videotape, and it was distributed by Video Kontakt Studio,^[48] which was primarily involved in documentary film production.^[49]

The films *The Passerby* and *He has arrived* also functioned on video cassettes within the non-debit circulation. The independent publishing house "NOW-a," founded in 1977 by Mirosław Chojecki, Grzegorz Boguta and Mieczysław Grudziński, was responsible for their distribution. After the huge success of *Przesłuchanie* (*Interrogation*, dir. Ryszard Bugajski, 1982),^[50] NOW-a decided to continue the "VideoNOW-a" series.^[51] The initiators of this project said in an interview for the self-published weekly "Tygodnik Mazowsze": "In time, video will be competitive with television, an alternative to the cinema. And all this goes beyond the control of the red. This is truly our weapon in the fight for an independent culture. We are about to break another power monopoly."^[52] Therefore, after Bugajski's film, a videotape was available in underground circulation (number: 002) with two documentaries by the studio. The motivation for selecting these films on the board announcing the screening was as follows:

Apparently, they are talking about something different. Krauze gives a collective portrait of pilgrimage. Titkow paints an individual portrait and tries to portray Tadeusz Konwicki using cinematic means. The writer's personal experience turns out to be embedded in our common Polish fate, and the group pilgrimage becomes an opportunity to see the fate of individual people. These are films about us and for us.^[53]

It can be assumed that the decision to place both documents on one cassette was also the result of the 1984 "Solidarity" Award in the field of culture.^[54] These awards were granted in February 1985, before

[45] <<https://odznaczeni-kwis.ipn.gov.pl/persons/view/c14ba370-ddff-4e1f-9700-7e6b6e11f8ac>>, accessed: 13.12.2021.

[46] Interview with Jacek Talczewski conducted by Emil Sowiński, September 2, 2020.

[47] Ibidem.

[48] Ibidem.

[49] K. Więch, *Re-sentymenty wobec PRL-u. Niezależna twórczość filmowa Studia Video Kontakt w Paryżu*, [in: 1984: *Literatura i kultura schyłkowego PRL-u*, eds. K. Budrowska, W. Gardocki, E. Jurkowska, Warszawa 2015.

[50] Bartłomiej Kluska writes about the underground video cassette circulation of Bugajski's film in an

extremely interesting text devoted to the struggle of the Security Service with the illegal video market developing in the 1980s. See B. Kluska, "Nie ma silnych, by to zlikwidować", *Śłużba Bezpieczeństwa wobec wideorewolucji*, "Przegląd Archiwalny Instytutu Pamięci Narodowej", vol. 9, Warszawa 2016, pp. 214–217.

[51] *Obieg NOW-ej*, ed. Ł. Bertram, Warszawa 2013, p. 192.

[52] *Jak do kina. Rozmowa z VideoNOW-a*, "Tygodnik Mazowsze" 1985, no. 129, p. 2.

[53] VHS cassette issued by the Independent Publishing House "NOW-a", AIPN, no. IPN Sz 410/30.

[54] *Nagrody kulturalne „Solidarności” za rok 1984*, "Tygodnik Mazowsze" 1985, no. 121, p. 1.

NOW-a released cassette number 002. It is worth mentioning here that the Independent Culture Committee decided to award 16 awards, three of which went to film directors. In addition to Krzysztof Krauze and Andrzej Titkow, Wiesław Saniewski was also awarded for *Custody*.^[55] The fact that NOW-a did not release the cassette with *Custody* was probably since it was already available in a narrow distribution.



Image 3: Video cassette no. 002 by VideoNOW-a, source: Archives of the Institute of National Remembrance

Interestingly, VHS cassettes also featured other samizdat films of the studio, copied at their own expense, no longer under the auspices of NOW-a or Video Kontakt. For example, the film director Robert Gliński mentions that he made a copy of *Niedzielne igraszki* for a private archive, but also showed it during many unofficial screenings popular at that time.^[56] Moreover, the director admits that several copies were also made of his video cassette.^[57] Therefore, it is possible that Gliński's debut, before it received a censorship visa and hit cinemas (early 1988), was – apart from its official functioning (as written earlier, it was shown at reviews and festivals in 1983–1984) – also available in the non-debit circulation.

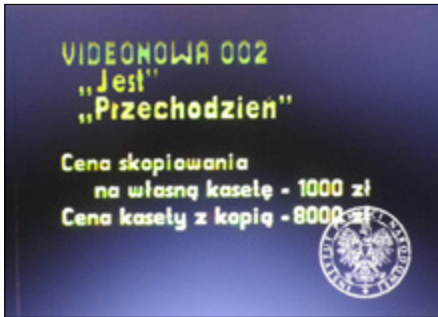


Image 4: The board on video cassette no. 002, source: Archives of the Institute of National Remembrance

Today, it is difficult to indicate clearly how popular these films were in the underground circulation. The story behind the distribution of *Interrogation* shows that it is quite likely that the studio's documentaries were also very popular. Andrzej Titkow recalled that his film “was watched at closed and open screenings, legal, semi-legal and fully open screenings, in parish halls, cellars and attics, university halls and private apartments [...]”^[58] This recollection shows very well that the film's popularity in the second circulation was mainly due to its participation in screenings, which confirmed viewers' conviction of independence and belonging.^[59]

A reconstruction of the alternative distribution system for films produced in the early 1980s by the Irzykowski Film Studio shows that films blocked by censorship and, therefore, doomed to be forgotten, had a chance, both legally and illegally, to reach an audience. Their presence at festivals, reviews, as well as internal screenings and in

[55] In one of the columns, Saniewski describes the receipt of the award as follows: “The presentation took place in Andrzej Zajączkowski's apartment, and it was presented by the outstanding documentary filmmaker Bohdan Kosiński. The award was a graphic and an envelope containing one thousand dollars. It was a large amount in those days; greater than my fee for directing *Nadzór* or my next film.” See W. Sa-

niewski, *Wolny strzelec pod nadzorem*, “Odra” 2020, no. 12, p. 93.

[56] Interview with Robert Gliński conducted by Emil Sowiński, April 4, 2020.

[57] Ibidem.

[58] A. Titkow, op.cit., p. 45.

[59] K. Jajko, M. Garda, P. Sitariski, *New Media Behind the Iron Curtain*, Łódź 2020, pp. 87–88.

non-debit cassette circulation allows us to argue that they were known not only to cinephiles but also enjoyed considerable recognition in secondary circulation among the public sympathising with the opposition. Moreover, it would probably not be an exaggeration to say that anyone interested in Polish films during the period in question had fairly easy access to these productions, contrary to appearances.

Adamczak M., *Instytucja festiwalu filmowego w ekonomii kina*, "Panoptikum" 2016, no. 16(23), pp. 20–37

B I B L I O G R A P H Y

"Biuletyn Festiwalowy Lubuskiego Lata Filmowego" 1984, no. 4

Bukowski H., *Zytnia. Kto o tym pamięta?*, "Biuletyn IPN" 2011, no. 1–2, pp. 73–81

Dutkowski J., *Młode Kino Polskie – kartki z historii*, "Powiększenie" 1988, no. 1–2

Elsaesser T., *European Cinema. Face to face with Hollywood*, Amsterdam 2005

"Filmowy Serwis Prasowy" 1984, no. 552

Jajko K., Garda M., Sitariski P., *New Media Behind the Iron Curtain*, Łódź 2020

Jak do kina. Rozmowa z VideoNOW-ą, "Tygodnik Mazowsze" 1985, no. 129

Kalendarium, "Film na Świecie" 1984, no. 301–302

Kalendarium, "Film na Świecie" 1984, no. 303–304

Klaczynski Z., *Samorządność*, "Film" 1983, no. 31

Kluska B., *"Nie ma silnych, by to zlikwidować", Służba Bezpieczeństwa wobec wideorewolucji*, "Przegląd Archiwalny Instytutu Pamięci Narodowej", vol. 9, Warszawa 2016, pp. 185–222

Laureaci Przeglądów Młodego Kina Polskiego, "Powiększenie" 1988, no. 1–2

Miller M., *Kino moralnej próby*, "Radar" 1983, no. 32

Nagroda "Don Kichota" 1984, "Film na Świecie" 1984, no. 309–310

Nagrody kulturalne „Solidarności” za rok 1984, "Tygodnik Mazowsze" 1985, no. 121

Obieg NOW-iej, ed. Ł. Bertram, Warszawa 2013

Po trzech latach – znowu Łagów, "Film" 1984, no. 19

Saniewski W., *Wolny strzelec pod nadzorem*, "Odra" 2020, no. 12

Saniewski W., *Wolny strzelec pod nadzorem c.d.*, "Odra" 2020, no. 3

Titkow A., *Inteligent niepokorny w kraju realnego socjalizmu*, Toruń 2020

Varga B., *Co-operation. The Organisation of Studio Units in the Hungarian Film Industry of the 1950s and 1960s*, [in:] *Film units: restart*, eds. M. Adamczak, M. Malatyński, P. Marecki, Krakow – Łódź, pp. 324–329

Wasilewski P., *Świadectwa metryk. Polskie kino młodych w latach 80.*, Kraków 1990

Więch K., *Re-sentymenty wobec PRL-u. Niezależna twórczość filmowa Studia Video Kontakt w Paryżu*, [in:] *1984: Literatura i kultura schyłkowego PRL-u*, eds. K. Budrowska, W. Gardocki, E. Jurkowska, Warszawa 2015, pp. 353–369



Jonathan Pham, <<https://www.pexels.com/pl-pl/zdjecie/tasmy-martwa-natura-widok-z-gory-roznorodnosc-2977317/>> [License: <<https://www.pexels.com/pl-pl/license/>>]

The audience and reception of the films from the Profil Film Unit in 1982–1989

ABSTRACT. Grzechowiak Jarosław, *The audience and reception of the films from the Profil Film Unit in 1982–1989*. “Images” vol. XXXII, no. 41. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 113–127. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.41.07.

The subject of this article is an analysis of the distribution, attendance results and reception of feature films made by the Profil Film Unit in 1982–1989. The Profil Film Unit was the second film group (alongside Iluzjon, headed by Czesław Petelski) to be reactivated by the cinematography management after martial law was declared in Poland. The artistic director of Profil, Bohdan Poręba, enjoyed the trust and support of the Party authorities, linking his allegiance to communist dogma to his activity in the nationalist ‘Grunwald’ Patriotic Association. Profil’s productions were boycotted by a large part of the acting community (also due to an appeal by the The Solidarity Stage and Film Artists published in the newspaper “Tygodnik Mazowsze”), and some of the films made by this unit in the 1980s clearly followed the guidelines of the cultural policy of the Polish United Workers’ Party. The following questions will be answered: How did the political circumstances outlined above affect the distribution and reception of the films made by Profil? What attendance results did the films produced by Profil achieve and to what extent did they differ from the cinema ticket revenues of the films produced by other groups? How was the activity of the Profil Film Unit and the financial results achieved evaluated by the Supreme Board of Film Affairs? How were the productions of Profil received by film critics in the daily press and magazines?

KEYWORDS: Film Unit, Profil, reception, distribution, audience, financial results, Polish United Workers’ Party

From the very beginning of its existence (in 1975), the Film Unit Profil, managed by director Bohdan Poręba, struggled with the label of a ‘regime’ unit, due to being supported by the authorities and implementing their cultural and historical policy. The artistic director himself provided evidence to justify this statement on several occasions, not only through the films he made (such as *Where the Water is Clean and the Grass is Green* [1977]), but also through his social[1] activities

[1] In October 1979, Bohdan Poręba and some of the artists associated in Profil signed “List 44” (full name: “Voice of the discussion before the 8th Congress of the Polish United Workers’ Party”). This document should be regarded as a declaration of submission to the then ruling authorities (“everything important, significant and permanent in culture has been done under the Party’s leadership”) and a voice of protest against anti-communist centres and organisations (including the Workers’ Defence Committee and the Movement for Defence of Human and Civic Rights), the works of Sławomir Mrożek and Witold Gombrowicz, the overrepresentation of Western art with the

omission of popularising the work of artists representing socialist ideas, allowing creative and cabaret units to ridicule the system, and finally against ‘the distribution of such film works as *Man of Marble*, *Without Anaesthesia*, *Hospital of the Transfiguration* or *Provincial Actors*’. The signatories of the letter complained about a lack of tolerance on the part of the creators standing in opposition to socialist ideas (they gave as an example the attitude towards the environment of the producers of the film *Where the Water is Clean and the Grass Green*), calling this phenomenon a provocation. (Cf. *Z tajnych archiwów. Gil, Krzywo-łocka, Poręba: Wyrażamy głęboki niepokój o dalszy*

and membership of the Commission for Film Approval (he was very critical of, for example, Stanisław Bareja's comedy *What You'll Do When You Catch Me* (1978), or – later – Ryszard Bugajski's *Interrogation* (1982). When, during the 'Solidarity Carnival,' thanks to an agreement between the Polish Filmmakers Association and the Ministry of Culture and Art, it was possible for the artistic directors of film units to be chosen by the filmmakers themselves, the community decided to liquidate Profil in 1981 (along with Czesław Petelski's Iluzjon Film Unit and Ryszard Filipiński's Kraków Film Unit, whose managers were also considered politically involved and supported communist ideas). At the same time, Poręba became active in the notorious nationalist 'Grunwald' Patriotic Association.[2] In February 1982, when the communist authorities decided to reactivate film production, two units that had been liquidated a year earlier – Iluzjon and Profil – began operating again. In January 1983, The Solidarity of Stage and Film Artists issued a statement encouraging a boycott of those film groups, drawing parallels between them and Polish Television.[3] In fact, this was merely a sanctioning of the prevailing mood, since the managers in the above-mentioned creative units had already been ostracised by the community, while the term 'party unit' had become permanently attached to Bohdan Poręba's unit.[4]

In the period under discussion, Profil made more than 50 movies for the cinema and over a dozen TV productions, both medium-length films and series comprising several episodes. The description of the reception of each title could be the subject of a doctoral dissertation, so a selection was necessary for the purposes of this article. At the outset, all productions made by Profil on commission from Polish Television were rejected, for two main reasons. Firstly, although Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A. (the TVP Programme Documentation and Collection Archive) retains a lot of interesting material concerning the rejected productions (e.g., a set of reviews of scripts and all their versions, various production materials, among which there are *Detailed plans* and *Organisational and economic reports on production*), it does not have reports of pre-release screenings.

rozwoju socjalistycznej kultury polskiej, "Polityka" 1993, no. 35, pp. 20–21).

[2] Cf. P. Gasztołd-Seń, *Towarzysze z betonu. Dogmatyzm w PZPR 1980–1990*, Warszawa 2019. The achievements of Poręba's predecessors in implementing nationalist inemanto inema films or TV series are described in: M. Kunicki, 'Optimism against All Odds': *Polish National Identity in War Films of Jerzy Passendorfer*, "Sprawy Narodowościowe" 2017, no. 49; M. Kunicki, *Poland's Wild West and East: Polish Westerns of the 1960s*, [in:] *Popular Cinemas in Central Europe: Film Cultures and Histories*, eds. D. Ostrowska, Z. Varga, F. Pitassio, London – New York 2017,

pp. 157–172; P. Zwierzchowski, *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim*, Bydgoszcz 2013.

[3] Cf. *Solidarność artystów sceny i filmu w.s. bojkotu*, "Tygodnik Mazowsze" 1983, no. 40, p. 3.

[4] The boycott of the unit and of Bohdan Poręba among established actors lasted almost until the end of the 1980s, an example of which is Grażyna Szapołowska, who in 1988 rejected a proposal to act in the film *Penelope* (1988; directed by Bohdan Poręba). Cf. <<https://www.filmweb.pl/person/Gra%C5%BCyna+Szap%C5%82owska-425/trivia>>, accessed: 27.02.2022.

Secondly, the films and TV series produced by Profil were rarely the subject of press reviews. In each case, at most a few articles were written about them, and in some, only one article was published in “TV Ekran” magazine.[5] However, there is still a large pool of titles. I have therefore decided to distinguish the most important currents in the programme activity of Profil and to discuss the most representative titles – Bohdan Poręba’s film *The Crash Off Gibraltar* (1983) and two ‘anti-Solidarity’ films by Roman Wionczek, *Dignity* (1984) and *Time of Hope* (1986).

The Crash Off Gibraltar (1983) was the first film made by Bohdan Poręba after the reactivation of Profil in 1982. The story of the last years of General Władysław Sikorski’s life, his activities in exile and his co-operation with the leaders of the three superpowers – Joseph Stalin, Winston Churchill and Franklin D. Roosevelt – aroused considerable controversy even during shooting. In December 1982, “Życie Literackie” published an article by Olgierd Terlecki, a soldier in the 2nd Polish Corps during the war and later a journalist for Krakow magazines. Terlecki strongly protested against the fact that Jerzy Klimkowski, from the Krakow periodicals, had been engaged as a consultant in the *The Crash Off...* Jerzy Klimkowski, who had been General Władysław Anders’s adjutant since 1941 and a supporter of the theory that Sikorski’s death was caused by the British secret service, and that the plane crash was ordered by Winston Churchill and Franklin D. Roosevelt; the reason for that were the numerous commitments concerning the shape of post-war Poland which the aforementioned leaders had made to Sikorski, and the fears of a Polish-Soviet agreement which the general was supposed to have created. Terlecki was an opponent of this type of theory. In his works, he repeatedly tried to prove that the cause of Sikorski’s death was an unfortunate accident. He also referred to Klimkowski as the leader of an “idiotic and completely misguided rebellion against Sikorski,”[6] while Poręba reproached him for his ignorance of the views and past of Anders’ former adjutant, claiming that if a director “does not know this, so much the worse for the director and for all of us,” adding “Firstly, this is about historical truth. Secondly, the director does not invest his own money in his film. All Polish taxpayers are investing their own money.”[7]

Together, due to the subject matter and plot, I would like to discuss two films by Roman Wionczek – *Dignity* (1984) and *Time of Hope* (1986). The screenwriter of both films was Jerzy Grzymkowski, the literary manager of the Profil film unit and a member of the Polish United Workers’ Party since its formation. Before he became a writer and scriptwriter, in the early years after the war he was a soldier of the Internal Security Corps and then a member of the Citizen’s Militia. After

“Cut the long story short” or briefly about the films

[5] As an aside, both the content that appears in this magazine and its political orientation also deserve serious study.

[6] O. Terlecki, *Jak kura na pieprzu*, “Życie Literackie” 1982, no. 44.

[7] *Ibidem*.

leaving the service, he started working at Huta Warszawa, where he also wrote his first stories. Asked by a journalist from the weekly magazine *Film* about his literary achievements, especially novels set after World War II, he acknowledged: "I am aware of [...] one-sidedness, but I will not change. I have never tried to present a wide panorama. First of all, I knew very little about that side. I saw them only in passing, for a while, or when they were already in our hands. [...] That is why in my books this other side is only a background. [...] It may sound terrible, but those people are still enemies to me." [8] In response to another question, he added: "I don't think the socialist realism is a bad thing. It has been degenerated." [9] The plot of *Dignity*, which is truly socialist realist in content and form, was based on an event from November 1981 involving Józef Topolski, one of the workers at the POLMO plant in Krosno. At that time, he presided over the trade union supported by the party management, the activity of which was opposed by workers connected with Solidarity. As a result of conflict with these trade unionists, Topolski was taken out of the factory in a wheelbarrow. Grzymkowski reconstructed this event, describing it using the example of the Szostak family of workers, and used this story to discredit the members of Solidarity in the eyes of the audience and to propose the thesis that workers are manipulated by advisors from the intelligentsia. *Time of Hope*, in turn, was a continuation of *Dignity*, set at the beginning of martial law. With this film, Grzymkowski and Wionczek wanted to show this historical period from the Party perspective, arguing that the introduction of martial law led to a stabilisation of the situation in a country plagued by division and polarisation, as well as improving working conditions for the working class.

Assessments by the pre-release screening committee

At the pre-release screening of *The Crash Off Gibraltar*, which took place on 14 December 1983, there were people who were for the most part unequivocally identified with the Party, including Jan Dobraczyński, the chairman of the Patriotic Movement for National Rebirth; Ryszard Frelek, who in the 1970s was a member of the Sejm of the People's Republic of Poland and a member of the Central Committee of the Polish United Workers' Party; officials from the Cultural Department of the Central Committee, comrades Zygmunt Janik and Jan Kasak; "party writers" Jerzy Jesionowski and Kazimierz Koźniewski; the film critic of "Trybuna Ludu," the press organ of the Central Committee of the Polish United Workers' Party; Zbigniew Klaczyński; and the artistic director of the Iluzjon Film Unit, Czesław Petelski. It would seem, then, that *The Crash Off Gibraltar* would be accepted without further discussion. Indeed, almost all the auditors awarded Poręba's film the 1st Artistic Category, with one exception. The second category was awarded by Kazimierz Koźniewski, and it was he who attacked both

[8] J. Smagowski, *Nie patrzę przez szybę. Rozmowa z Jerzym Grzymkowskim*, "Film" 1984, no. 7, p. 4.

[9] Ibidem, p. 5.

the film and the director during discussions. The writer and journalist had several meetings with General Władysław Sikorski and, during one of them, had a longer conversation with him, so he was a competent person when it came to assessing this figure and the way he was portrayed in the film. He also served in the Polish Army in the West. Koźniewski stated that Sikorski “was physically and mentally different from the character we saw on the screen.”^[10] He also questioned the way in which Marshal Philippe Pétain of France was portrayed, who in the first version of the film was a stuttering old man, which, according to the auditor, contributed to “lowering the dramatic value of that moment and which is completely unnecessary.”^[11]

However, other opinions of the participants in the screening were radically different. Everyone who spoke congratulated Poręba on his achievement, saying that he had made perhaps his best film. For example, according to Jan Dobraczyński, “of all the films that dealt with such difficult issues, this one deals with authentic historical events, and shows them in an accessible but artistic and educational way.” He added, “It should be noted that this was an exceptionally necessary film, it is good that it was made, and it was made in such a way that it can boldly compete with other historical films, because it is a very good film.”^[12] Comrade Jan Kasak, in turn, drew attention to the extraordinary topicality of *The Crash Off...*, for in his view, Poręba had made a film about a divided nation, while at the same time calling for integration and preventing a further split in society. Kasak also encouraged Poręba, after the anticipated great success of this film, to make a film about Władysław Gomułka, who, in his opinion, also had great merits during World War II and “was one who fought all his life, was a great Pole and a great communist, so I would see some analogies in this.”^[13] Major Tadeusz Bednarczyk, one of the founders of “Grunwald” Patriotic Association, also took part in the audition on behalf of the “Sikorszczacy” uniting. He stated that “the film is the peak achievement of the People’s Republic of Poland.”^[14]

Unfortunately, the reports from the pre-release screening of *Dignity* have not survived, either in the library of the National Film Archive (where most documents of this type are stored), or in the archives of Polish Television. From the scraps of preserved documents, all we know is that the film received the first, highest artistic category. Fortunately, the transcripts of the pre-release screening of *Time of Hope* have survived. This took place on 10 July 1986 and returned a series of positive opinions about the work presented; Wionczek and Grzymkowski were congratulated above all for having the courage to take up the subject of martial law, for having blazed a trail in the portrayal of that period by

[10] *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 14 grudnia 1983 r.*, National Film Archive, A-344, item 347, p. 3.

[11] *Ibidem.*

[12] *Ibidem*, p. 5.

[13] *Ibidem*, p. 14.

[14] *Ibidem*, p. 10.

Polish cinema, as well as for the specifically understood honesty and reliability. This should not come as a surprise, since the participants of the screening were mostly Party members, representatives of the Ministry of the Interior and the Polish Army, as well as representatives of editorial offices known for their sympathies with Bohdan Poręba's team or for their support for the authorities. Director Janusz Zaorski (director of *The Mother of Kings* [1982]) was also due to appear at the meeting and take part in the discussion, but, as he himself admitted, "The beginning of the film is such that an armoured personnel carrier passes through the frame and the title appears. Is this what *Time of Hope* was supposed to look like? I was supposed to take part in the pre-release screening, but immediately after that horrible shot I left, furious."^[15] However, despite the fact that the participants of the screening were positively disposed towards Wionczek's vision of the beginnings of martial law, some comments were made about *Time of Hope*. Jerzy Jesionowski suggested the director should consider "cleaning up the dialogue, as it can only irritate future viewers, even if we assume that the film will be shown on television."^[16] Professor Bronisław Gołębiowski was perhaps the harshest in his criticism of the authors; he stated that "such a film is necessary, but it is quite far from what I would like to see on this subject,"^[17] while another representative of Warsaw University, Professor Henryk Jankowski, complained in turn about the excess of journalism. However, what was binding and very important for the reception of the film by representatives of the regime were the words of Colonel Krzysztof Majchrowski, a representative of the Ministry of the Interior and deputy director of Department III of this ministry, who regarded the production under discussion as "an artistic film" and "fair by reaching for the artistic truth."^[18] Not surprisingly, this film also received the first artistic category.

Press reception

Tracing the press reception of *The Crash Off Gibraltar*, one can come to three conclusions. Firstly, that just as the film community was divided into a faction opposing Poręba and one supporting him, so were journalists similarly polarised. Secondly, that *The Crash Off...* was measured against *Polonia Restituta* (1980), and the film was judged by comparing it to Poręba's previous work. And thirdly, that the screenplay's author, Włodzimierz Tadeusz Kowalski, received the greatest criticism. Some reviewers found fault with the adoption of a similar convention to that used in *Polonia Restituta* and the Television Theatre series *Before the Storm* (1977; directed by Roman Wionczek),^[19] namely, the numerous scenes of Sikorski talking to representatives of

[15] R. Dajbor, *Jak u Barei, czyli kto to powiedział*, Warszawa 2019, p. 108.

[16] *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 10. VII.1986 r.*, National Film Archive, A-344, item 502, p. 2.

[17] *Ibidem*, p. 4.

[18] *Ibidem*, p. 8.

[19] More on this production: J. Grzechowiak, "Przed burzą" – koniec lat trzydziestych według Ryszarda Frelka i Włodzimierza Tadeusza Kowalskiego, [in:] *Wrzesień 1939. Filmowe teksty i konteksty*, eds. B. Giza, T. Lubelski, Warszawa 2021, pp. 279–305.

the world's superpowers or military commanders, while others claimed that both the scriptwriter and the director suffered from the disease of "everythingism," wanting to include too many topics and problems in one film. As Maria Malatyńska wrote, Kowalski "realised the thing in such a televisual manner, as if it was meant for at least a dozen episodes." [20] Janusz Zatorski emphasized this issue even more strongly. In his review, he noted: "Poręba's mistake lies in the fact that for years, he has been stubbornly staging long, drawn-out, vivid historical pictures. In them, he wants to show everything and everyone, or tell everything about everything. And maybe even a little bit more. [...] As a result, although we see a lot on screen, we learn little of the truth about history. All these figures, paper-like, rigidly posed, speaking in sentences from appropriate transcripts, are boring, bland and schematic." [21] A consequence of the adopted convention, in turn, was the large number of supporting characters – the film's cast alone numbers about 80 people, plus numerous episodic characters. Hence, there were suggestions that not every viewer of the film would be able to recognise the individual characters and understand the relationships between them. This issue was raised by Zygmunt Kałużyński, among others: "The film consists of a few military parades and dozens of high-level conversations involving about two dozen generals and colonels, whose names appear in the tone of «you know who this is,» while you don't know at all. For example, I, in whom Sikorski took a moderate interest, still cannot make out who are all those Kukiels, Klimeckis, Mareckis, Mitkiewicz, Kopanskis, and Ambassador Kot, and Attaché Rettinger, etc." [22]

Krzysztof Teodor Toeplitz also wrote a negative review, but for him, his observations on the production of *The Crash Off Gibraltar* became a starting point for broader reflections on films made in the convention of the "theatre of fact." In an ironic article, he criticised this formula and the methodology of selecting the main characters of such productions. He wrote: "The bigger the hero, the more money you can spend on him, showing him in one or even two series. Heroes who are exiles and wanderers are especially good [...] because then you can shoot them all over the world [...]. A historical and sanctified figure also becomes a delicate blackmail trick in the face of possible objections from producers or criticism: Don't like Sikorski? Don't like Copernicus? Don't like Waryński? Well, well, interesting..." [23] Toeplitz also condemned the "textbook" scripts for those productions, based mostly on historical publications or archive materials, the templated and superficial nature of the dramas' characters and the resulting plot solutions, as well as the introduction of well-known family plots concerning the main character's biography.

[20] M. Malatyńska, *Katastrofa w Gibraltarze*, "Echo Krakowa" 1984, no. 202.

[21] J. Zatorski, *Dostojny komiks*, "Kierunki" 1984, no. 47.

[22] Z. Kałużyński, Śmierć generała, "Polityka" 1984, no. 40.

[23] K.T. Toeplitz, *Parodia*, "Polityka" 1986, no. 20.

Olgierd Terlecki was critical of the film from a different point of view: he noticed numerous historical errors, one of which was very significant. It concerns a scene set in the Soviet Union in 1941, during which Colonel Zygmunt Berling visits General Sikorski, who is ill. He shows him a map of Poland's future borders, concluding with the words: "There is a great opportunity. Poland with Wrocław and Szczecin, the Recovered Territories, for which Długosz prayed. General, you have to be Chrobry to make such a decision. You have to take a decision for an entire nation, for whole centuries. May God give you such strength and determination."^[24] He also claims that General Anders is an advocate of breaking the agreement with Moscow. Olgierd Terlecki argued that "Colonel Berling did not show Sikorski any school map, nor did he inform on Anders [...]. Moreover, this whole scene is pure fiction, as Sikorski did not talk to Berling at all."^[25] Referring to this scene, Włodzimierz Tadeusz Kowalski claimed that "this scene was not in the script, it was created at the shooting stage."^[26] It was, therefore, an invention of Bohdan Poreba, who wanted to use this part of the film as an example to show Sikorski's orientation towards Moscow and his blessing of the future territorial arrangement of the liberated country.

Naturally, *The Crash Off Gibraltar* also met with almost unambiguously positive reviews, although today the names of the authors of these very articles come as no surprise. Zbigniew Klaczyński was one who spoke positively about another of Poreba's achievements, emphasising, among other things, the successful recreation of an era brought to an end by the outbreak of World War II, the peculiarly spectacular imagery, based on the recreation of French, British or American scenery on the screen, but also specific references to the present day, which he found in the film. Klaczyński justified this with the following arguments: "What I mean here is not only an interesting differentiation of the image of the pre-war political elite, but also something like the opposite. Namely, the formation of the thinking of these ultimately very different people, most of whom, regardless of the purity of their intentions and the breadth of their horizons, were under no circumstances able to go beyond the dogma of distrust and hostility towards the Soviet Union. This conditioning, not devoid of deep historical and class considerations, did not allow them to make a realistic assessment of the situation of the country, nor even of their own situation, which in the further course of events was to turn them into pathetically ridiculous figures of leaders and ministers of imaginary governments. But before this happened, they fatally influenced the fate of still-active generations. After all, it was London that imposed on the Home Army the suicidal policy of two enemies, and it was London that inspired

[24] The beginning of the last sentence of Colonel Berling's question comes from Ksawery Pruszyński's article *Wobec Rosji*.

[25] O. Terlecki, *Katastrofa w Gibraltarze*, "Życie Literackie" 1984, no. 41.

[26] E. Duraczyński, W.T. Kowalski, *Lubimy przegranych?*, interviewed by K. Kreutzinger, C. Dondziłło, "Film" 1984, no. 51, p. 4.

the tragedy of Warsaw. The specific topicality of the film is therefore not just a reviewer's trope." [27] Czesław Dondziłło also found a lot of value in *The Crash Off Gibraltar*. The *Film* reviewer saw in Poręba's film a polemic against the Polish Film School, and especially with the notion of heroism it presented. Dondziłło also found the film's portrayal of the background of foreign policy during World War II, the atmosphere in the London government and the growing dislike of the protagonist among those in émigré circles to be a plus. And although Dondziłło acknowledged that *The Crash Off Gibraltar* had a few shortcomings, mainly in terms of staging, "the most important thing is that the film is there, that it fills in one of the blank spots in our history." [28] Among the articles supporting Poręba's achievement were some written months before its premiere. *Dziennik Ludowy* published an article by Tomasz Czabański on 25 January 1984 (over seven months before *The Crash Off...* was released). Although he was not a professional film reviewer, he felt obliged to inform his readers that Bohdan Poręba's film was "a patriotic work," "deeply, sincerely, truly patriotic," [29] and was distinguished by numerous artistic qualities, including excellent direction, superb acting, musical composition and very good editing. Czabański also added that "despite the ominous complaining of some – God forbid! – critics and the pressure of some – let's say it in a gentle way – circles not particularly fond of patriotism, the film was made, was enthusiastically received at the first screenings, and will soon be released." [30]

Roman Wionczek's *Dignity*, on the other hand, despite its unambiguous ideological message, received positive reviews at times, whose authors found certain values in Wionczek's film. Elżbieta Dolińska, despite criticising the journalism and listing other shortcomings of the film, described the role of Jerzy Aleksander Braszka with warm words. Giving her opinion, she said, "There is something very real and captivating in his unhurried movements and simple, sometimes clumsy, and always far from thrilling eloquence. This character is the most successful of all; it is simply a convincing psychological portrayal of a man with the courage to speak out for unpopular causes and who is true to himself. Other characters are much poorer, drawn in one-dimensional way. The further away from Szostak's rationale, the more schematic the figures become." [31] Małgorzata Karbowskiak [32] and Małgorzata Dipont [33] also found Braszka's creation to be one of the film's high points. However, it is worth dwelling for a moment on the latter critic's review, as it offers an interesting perspective on the fact of making *Dignity*, but also on the fact of saturating the film with an unambiguous world-view charge. According to Magdalena

[27] Z. Klaczyński, *Dramat w Gibraltarze*, "Trybuna Ludu" 1984, no. 213.

[28] Ibidem.

[29] T. Czabański, *Katastrofa w Gibraltarze*, "Dziennik Ludowy" 1984, no. 22.

[30] Ibidem.

[31] E. Dolińska, *Przesłanie*, "Film" 1984, no. 49.

[32] Cf. M. Karbowskiak, *Godność*, "Głos Robotniczy" 1984, no. 272.

[33] Cf. M. Dipont, *Godność*, "Życie Warszawy" 1984, no. 265.

Dipont, “it is good [...] that this film was made, because it should open the way to other productions presenting different points of view from that period, and more broadly, from our times.”^[34] Well, of course, films about the early 1980s were indeed made in the later years of the decade; not all of them, however, had the chance to have an audience, often being shelved and gaining a chance to be distributed only when the system was clearly on the verge of collapse. Tadeusz Szyma from “Tygodnik Powszechny” had an unequivocally negative reaction to *Dignity*. According to Szyma, the peculiar way in which the titles of film reviews were written in the magazine (each article was entitled with the discussed item in inverted commas) came “in aid of fulfilling the extremely unpleasant duty of reviewing something as awful as Roman Wionczek’s production, concocted according to Jerzy Grzymkowski’s fictionalised and timed paper.” He added, “Dignity in inverted commas – that’s all the criticism needed of the horrendous talk of the «one spectator troupe,» which is a kind of continuation of the former «one actor theatre» called «eref».^[35] The enumeration of further flaws in the film and the association of the main actor of *Dignity* with Ryszard Filipiński’s theatre resulted in interference by the censor and the deletion of the more irritating fragments, which was reflected in the article itself.

Tadeusz Szyma also addressed the issue of attendance in his review. As he himself writes: “When I went to the Światowid cinema in Nowa Huta out of my reviewing duties (which can sometimes be downright torturous and extremely embarrassing), I found no one at the second screening on the second day. The cashier told me, however, that the film will meet the situation with dignity, being in the programme for four more days.”^[36] Staying with the issue of the film’s attendance in cinemas, it is worth noting one thing – some film journalists, especially those of a pro-Party bent, tried to cast a spell over reality and report high interest in *Dignity*. In “Gazeta Krakowska,” Witold Rutkiewicz stated straightforwardly: “Not only us critics found the film so valuable and important that it is worth showing it to cinema audiences before its screening on small screens. This view was fully shared by the cinema management, who decided to run a series of screenings to confirm or disprove the thesis that *Dignity* would turn out to be the contemporary film the audience had been eagerly awaiting. As I write these words, audiences in three provincial cities have voted in favour of the film, watching it in packed auditoriums. Now, after more copies have been made, it has been directed to other centres.”^[37] These words are contradicted both by excerpts from a memo of the Department of Culture and the attendance data in the table. Janusz Skwara’s review is also astonishing, as the critic juxtaposed *Dignity*

[34] Ibidem.

[35] T. Szyma, ‘Godność’, “Tygodnik Powszechny” 1985, no. 5.

[36] Ibidem.

[37] W. Rutkiewicz, *Zobaczcie koniecznie!*, “Gazeta Krakowska” 1984, no. 274.

with *No End*, Krzysztof Kiesłowski's 1984 drama set during martial law. In Skwara's eyes, *No End* was a polemic work with Wionczek's film, but he did not expect both films to have high attendance figures due to the tastes of audiences at the time, who appreciated comedies, musical films and science fiction. In Skwara's eyes, *Dignity*, despite some flaws, was an important work, 'if only for the reason that it broke a taboo, a conspiracy of silence surrounding the political events taking place in Poland'. Skwara added, "And he tried to see it not from the perspective of the exasperated Solidarity movement, but from that of an ordinary, simple activist who carries the burden of professional and party responsibility." [38]

Much less has been written about *Time of Hope* than about its predecessor. And, in fact, most reviewers were critical of the film. Only the reviewer for "Sztandar Ludu" agitated viewers with his words: "This film should absolutely be seen by everyone, regardless of their attitudes and views. And even if it will not always meet with approval, or convince everyone, everyone will find in it a piece of their own experience, a fraction of the truth about themselves and their times. And that is a lot." [39] Other than this, all critics turned their backs on the film, finding numerous flaws and imperfections in it. Even Janusz Skwara complained, writing: "The issues raised in *Time of Hope* have no less genre weight than in *Dignity*. And yet, the film is not received with such commitment and temperament as before. Art is governed by specific conditions, it must also change, adapt to a specific reality. Meanwhile, the director made a mistake. He tried to tell the story of martial law using the same language as he had used previously to describe the adventures of the feuding trade unions in 1980. This proved too weak to convince the audience. They became less involved in Szostak's drama and waved many events aside." [40] Other critics shared Skwara's stance, differing only in the degree to which they criticised the film. Tadeusz Sobolewski was probably the one to hit *Time of Hope* hardest. In his review, he asked: "I wonder to whom this pretend life itself a fable about a stupefied family, representing the whole range of «typical» attitudes and all factions of relationships, a fable about an evil world in which only the functionaries stand out for their impeccable manners, could appeal." [41] Indeed, more than five years after the introduction of martial law, probably even the most hard-line supporters of socialist ideology had to acknowledge, watching Wionczek's film, that the propaganda used in it was exaggerated. And Sobolewski's words that "*Time of Hope* is an interesting phenomenon for film historians – an example of late socialist realism" can only be agreed with.

[38] J. Skwara, *W stronę polityki*, "Argumenty" 1985, no. 26.

[39] (leg), *Czas nadziei – czas refleksji*, "Sztandar Ludu" 1987, no. 55.

[40] J. Skwara, *Coś z życia*, "Argumenty" 1987, no. 12.

[41] T. Sobolewski, *Czas nadziei*, "Tygodnik Powszechny" 1987, no. 10.

Audience figures for
films from the Profil

Film Unit

Production costs and distribution results for Profil Films made in 1983^[42]

Title	Production cost (in zł)	70 mm copies	35 mm copies	16 mm copies	Screenings	Attendance	Average attendance per screening
<i>Closer to the Sky Every Day</i>	17,831,700	-	32	-	3,685	253,477	69
<i>Tribute to a Gray Day</i>	34,201,100	-	36	-	2,512	107,311	43
<i>House of St Casimir</i>	26,008,300	-	21	-	724	40,419	56
<i>The Crash Off Gibraltar</i>	113,000,000	-	23	-	3,229	315,708	98
<i>The Day of the Hummingbird</i>	23,864,600	-	26	-	1,259	58,883	47

Attendance and receipts for films of the Profil Film Unit 1984–1987^[43]

Title	Production cost (in zł)	Attendance	Receipts, national (in zł)	Receipts, international (in zł)
<i>Romance with the Intruder</i>	41,541,000	77,000	2,702,000	3,622,000
<i>Alabama</i>	28,625,000	1,216,000	83,303,000	629,000
<i>Dignity</i>	14,000,000	72,000	2,200,000	-----
<i>Maturing Time</i>	32,031,000	1,011,000	35,656,000	-----
<i>Cuckoo in a Dark Forest</i>	38,430,000	34,000	1,308,000	430,000
<i>Devil's Luck</i>	30,266,000	150,000	7,427,000	35,000
<i>Crumbs of War</i>	30,622,000	14,000	450,000	4,025,000
<i>Indebted to Death</i>	35,755,000	132,000	5,567,000	3,796,000
<i>In the Shadow of Hatred</i>	29,068,000	65,000	2,331,000	517,000
<i>Manager</i>	34,916,000	179,000	9,953,000	-----
<i>The Golden Train</i>	143,100,000	190,000	13,546,000	-----
<i>Episode in West Berlin</i>	50,940,000	100,000	4,808,000	4,301,000
<i>The Golden Mahmudia</i>	59,057,000	88,000	3,309,000	46,000
<i>On the Banks of the Niemen</i>	70,897,000	5,733,000	304,132,000	92,000
<i>Time of Hope</i>	42,440,000	31,000	1,314,000	-----
<i>The Republic of Hope</i>	13,921,000	77,000	14,000,000	

[42] Compiled on the basis of: *Mały Rocznik Filmowy 1984*, Warszawa 1986, *Mały Rocznik Filmowy 1985*, Warszawa 1986 and *Ocena Zespołów Filmowych 1983*, Archive of Modern Records, collection: Supreme Board of Film Affairs, file 5/45, p. 19. Due to a lack of precise lists taking into account ticket receipts, this value has been omitted. The last three columns describe the values after one year of distribution of particular titles.

[43] Compiled on the basis of: *Ocena merytoryczno-programowa Zespołów Filmowych*, Archive of Modern Records, collection: Supreme Board of Film Affairs, file: 2/103, pp. 30–31, *Filmy kinowe i telewizyjne zrealizowane w Zespołów Filmowych w latach 1984–1987. Zestawienie*, Archive of Modern Records, collection: Supreme Board of Film Affairs, file 2/275, pp. 18–21. The three titles with the highest values in particular categories are marked in bold.

Title	Production cost (in zł)	Attendance	Receipts, national (in zł)	Receipts, international (in zł)
<i>Pan Samochodzik and the Unearthly Mansion</i>	51,173,000	401,000	17,895,000	-----
<i>Seagulls</i>	44,822,000	101,000	6,408,000	-----
<i>The Black Feet</i>	48,887,000	n.a.	n.a.	n.a.
<i>Three Steps from Love</i>	48,316,000	164,000	16,000,000	-----
<i>Between the Cup and the Lip</i>	103,238,000	n.a.	n.a.	n.a.
<i>Dzikun</i>	61,000,000	190,000	21,000,000	-----
TOTAL	1,053,045,000	10,025,000	553,309,000	17,493,000

The first films which the Profil Film Unit made after being reactivated during martial law did not bring stunning attendance results, in fact, often drawing very low numbers of viewers, and thus failing to recoup the money spent on their production. The highest score in terms of audience interest was achieved by *The Crash Off Gibraltar*, discussed in this article, although Bohdan Poręba could hardly have been satisfied with the figure quoted in the table. There were two reasons for such low ratings: the involvement of the political artistic director and the fact that Profil was considered a “regime” ensemble (which, incidentally, also had an impact on the problems of finding actors willing to act in Bohdan Poręba’s and his directors’ films), and the poor artistic quality of the films which were made there.

Today it is difficult to guess what the fate of Profil would have been had *On the Banks of the Niemen* not been produced. Perhaps it would have been liquidated as a loss-making ensemble, just like Czesław Petelski’s *Iluzjon*, which ceased to function at the end of 1987, when the term of the film units expired. It is a fact, however, that it was the film adaptation of Eliza Orzeszkowa’s novel that saved Profil from probable liquidation, because the other films, in most cases, did not bring profits from distribution. The exceptions were two productions from 1984: Ryszard Rydzewski’s *Alabama* and (with a slight surplus in relation to the production costs) Mieczysław Waśkowski’s *Maturing Time*. The profits in these two cases were influenced by a number of issues: taking up drug-related themes (these two productions were pioneering in this respect), not devoid of a moralising and didactic charge; erotic scenes with the participation of Maria Probosz, a popular actress of the young generation at the time; and a musical score consisting of songs by popular rock bands and performers (in the case of *Alabama*, Urszula and Budka Suflera; in Waśkowski’s film, Klaus Mittfoch and Lombard). The receipts from the distribution of Zbigniew Kuźmiński’s *The Republic of Hope* also exceeded production costs, but this was only because the film was edited from the material of the *Republika Ostrowska* TV series (1985), which affected the budget. Therefore, at the end of 1987, Profil could boast the following results: “Average attendance at a screening,

120 viewers; average income from a screening, 6,365 PLN (these are the two second results among the eight units).”[44] A better result was achieved only by *Zodiak* by Jerzy Hoffman, which, with a modest production in terms of numbers, introduced two box office hits: *Travels of Mr Kleks* (an audience of just under 8.5 million) and *H.M. Deserters* (an audience of just over 5.7 million).[45] It is also worth noting that the 22 films made by Profil during the period under review put Bohdan Poręba’s team in first place in terms of number of productions. Profil, as the evaluation committee of this institution noted, “never once exceeded the planned costs by more than 5%, while 6 times it made savings above 10% and 17 times below 10% of the planned costs.”[46] However, such good management of the budgets entrusted to it was not appreciated by the evaluators, as it provoked accusations of inaccurate financial planning of the productions.

Analysing the themes and genres of the films made by Profil in the 1980s, it is clear that the unit was looking for ways to break away from the reputation of a “Party” unit supported by the authorities. This does not mean, of course, that in this decade it did not take up contemporary themes seen from clearly defined world-view positions, or historical issues – such works still constituted a major part of its output. However, it also tried to reach out to a different kind of audience, as exemplified by its films for children and young people. In 1986, Profil released three such films (apart from *Pan Samochodzik... also The Golden Mahmudia* by Kazimierz Tarnas and *The Black Feet* by Waldemar Podgórski), and a year later, one (*Dzikun* by Andrzej Barszczyński). Although these films were of great artistic merit and did not bring in big audiences, Bohdan Poręba decided to continue this line in subsequent years. Thus, in 1988 and 1989 there were *Pan Samochodzik and the Secrets of Prague* by Kazimierz Tarnas, and *The Hawk Wisdom* by Vladimir Drha; both films were made in co-production with Czechoslovak cinematography. However, regardless of these attempts, Profil was unable to overcome one very serious weakness – the imperfect directing staff, composed mostly of average (to put it mildly) filmmakers. It was the most significant problem throughout the entire period of the company’s existence.

The article was written as part of a research project ‘Cinema of Polish party film units in 1977-1991’ funded by the National Science Centre, decision no. DEC-2019/35/N/HS2/02161.

BIBLIOGRAPHY

- (leg), *Czas nadziei – czas refleksji*, “Sztandar Ludu” 1987, no. 55
 Czabański T., *Katastrofa w Gibraltarze*, “Dziennik Ludowy” 1984, no. 22
 Dajbor R., *Jak u Barei, czyli kto to powiedział*, Warszawa 2019
 Dipont M., *Godność*, “Życie Warszawy” 1984, no. 265

[44] *Ocena merytoryczno-programowa Zespołów Filmowych*, Archive of Modern Records, collection: Supreme Board of Film Affairs, file 2/103, p. 34.

[45] Cf. *Ibidem*, p. 51.

[46] *Ibidem*, p. 34.

- Dolińska E., *Przesłanie*, "Film" 1984, no. 49
- Dolińska E., *W Korczynie i Bohatyrowiczach*, "Film" 1987, no. 5, p. 9
- Duraczyński E., Kowalski W., *Lubimy przegranych?*, interviewed by K. Kreutzinger, C. Dondziło, „Film” 1984, no. 51
- Gasztold-Señ P., *Towarzysze z betonu. Dogmatyzm w PZPR 1980–1990*, Warszawa 2019
- Górnicka R., *Duchy i komputery*, "Film" 1987, no. 32
- Grodzka E., *Szansa przetrwania*, "Tygodnik Kulturalny" 1986, no. 30
- Grzechowiak J., *"Przed burzą" – koniec lat trzydziestych według Ryszarda Frelka i Włodzimierza Tadeusza Kowalskiego*, [in:] *Wrzesień 1939. Filmowe teksty i konteksty*, eds. B. Giza, T. Lubelski, Warszawa 2021, pp. 279–305
- Horoszczak A., *Heroism Ordinary*, "Perspektywy" 1986, no. 19
- Kałużyński Z., *Śmierć generała*, "Polityka" 1984, no. 40
- Karbowiak M., *Godność*, "Głos Robotniczy" 1984, no. 272
- Kaźmierczak B., *Równanie w dół*, "Ekran" 1987, no. 28
- Klaczyński Z., *Dramat w Gibraltarze*, "Trybuna Ludu" 1984, no. 213
- Klecel M., *Jan Dobraczyński – wielki pisarz, wielkie uwikłanie*, "Biuletyn IPN" 2007, no. 8–9
- Kunicki M., *'Optimism against All Odds': Polish National Identity in War Films of Jerzy Passendorfer*, "Sprawy Narodowościowe" 2017, no. 49
- Kunicki M., *Poland's Wild West and East: Polish Westerns of the 1960s*, [in:] *Popular Cinemas in Central Europe: Film Cultures and Histories*, eds. D. Ostrowska, Z. Varga, F. Pitassio, London – New York 2017, pp. 157–172
- Maniewski M., *Mezaliany*, "Kino" 1987, no. 4, p. 14
- Malatyńska M., *Katastrofa w Gibraltarze*, "Echo Krakowa" 1984, no. 202
- Mały Rocznik Filmowy 1984*, Warszawa 1986
- Mały Rocznik Filmowy 1985*, Warszawa 1986
- Miązga Z., *W cieniu nienawiści*, "Sztandar Ludu" 1986, no. 131
- Modrzejewska E., *Ryfka ocalona*, "Film" 1986, no. 19
- Pawlicki M., *My lubim sielanki*, "Tygodnik Kulturalny" 1987, no. 17
- Protest polskiego MSZ w związku z wyświetlaniem francuskiego filmu "Shoah"*, "Film" 1985, no. 21
- Rutkiewicz W., *Zobaczcie koniecznie!*, "Gazeta Krakowska" 1984, no. 274
- Sadowski M., *Strachy w pałacu*, "Rzeczpospolita" 1987, no. 142
- Skwara J., *Coś z życia*, "Argumenty" 1987, no. 12
- Skwara J., *W stronę polityki*, "Argumenty" 1985, no. 26
- Smagowski J., *Nie patrzę przez szybę. Rozmowa z Jerzym Grzymkowskim*, "Film" 1984, no. 7
- Smogorzewski P., *In the name of neighbourly love*, "Słowo Powszechne" 1986, no. 80
- Sobolewski T., *Czas nadziei*, "Tygodnik Powszechny" 1987, no. 10
- Solidarność artystów sceny i filmu w.s. bojkotu*, "Tygodnik Mazowsze" 1983, no. 40
- Szyma T., *Godność*, "Tygodnik Powszechny" 1985, no. 5
- Szyma T., *Nad Niemnem*, "Tygodnik Powszechny" 1987, no. 8
- Terlecki O., *Jak kura na pieprzu*, "Życie Literackie" 1982, no. 44
- Terlecki O., *Katastrofa w Gibraltarze*, "Życie Literackie" 1984, no. 41
- Toeplitz K.T., *Parodia*, "Polityka" 1986, no. 20
- Wągiel P., *Wisła do Niemna*, "Rzeczywistość" 1987, no. 7
- Winiarczyk M., *Moralny egzamin*, "Ekran" 1986, no. 20
- Wiśniewski Z., *Zagrożenie, strach, bohaterstwo*, "Trybuna Ludu" 1986, no. 120
- Z tajnych archiwów. Gil, Krzywobłocka, Poręba: Wyrażamy głęboki niepokój o dalszy rozwój socjalistycznej kultury polskiej*, "Polityka" 1993, no. 35
- Zatorski J., *Dostojny komiks*, "Kierunki" 1984, no. 47
- Zwierzchowski P., *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim*, Bydgoszcz 2013



Sean Benesh, <<https://unsplash.com/photos/6Nbo9PnoyJA>> [License: <<https://unsplash.com/license>>]

Pause and Rewind: Memories of Age-Inappropriate Film Viewings in the 1980s

ABSTRACT. Turner Peter, *Pause and Rewind: Memories of Age-Inappropriate Film Viewings in the 1980s*. "Images" vol. XXXII, no. 41. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 129–143. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.41.08.

This article explores some of the findings from a work-in-progress project that I began working on in 2020 to investigate the retrospective memories of 1980s British audiences surrounding viewing films classified either 15 or 18 by the BBFC, while the participants were underage. I question the so-called victims of censorship that have matured into their 40s and are no longer at the mercy of parents or the classifications of the BBFC in order to investigate the retrospective memories of these adults who were once participating in forbidden viewings as children in the 1980s. This article explores Annette Kuhn's idea that for audiences, the movie fades from memory to make way for more movies, but it is the life experiences that stay with the viewer. By focusing on underage viewers and films that had been deemed unsuitable for their age, I hope to review Kuhn's claim, by resituating the film itself as the prominent memory – a memory not replaced by many decades of movie watching since. This article outlines the methodology for the project, before turning to a discussion of participants' memories of interrupted film viewings. In exploring the dichotomy between memories of viewing conditions and memories of the film themselves, this article then considers memories of the horror genre (and terrifying scenes in other genres), and also the issues of watching sex in films, and the impact of parental restrictions, or watching while with parents.

KEYWORDS: Memories, video, censorship, horror, United Kingdom

In 2021, Welsh film director Prano Bailey-Bond made her feature film debut at the age of 39 with the release of the critical and commercial success *Censor* (2021). It is a film made by a director who would have only been eight years old by the time the 1980s finished, and it is set in 1985, when Bailey-Bond was only three years old. Nevertheless, it is a film steeped in memories of the UK in the 1980s. More specifically, it is a film that directly addresses the "video nasties" moral panic^[1] that gripped the UK in the 1980s (1982–1984 specifically^[2]). Its protagonist is a female censor at the British Board of Film Classification, which was known as the British Board of Film Censors until 1984 and despite the name change, persisted with censoring material. The protagonist, Enid (Niamh Algar), considers her role at the BBFC to be essential in protecting society from the harm that films can potentially cause. The film revels in VHS aesthetics, opening with a scene from a fictional horror film featuring a woman running through a forest before falling and being dragged, screaming, along the ground by an unseen force.

[1] S. Cohen, *Folk devils and moral panics: the creation of the mods and rockers*, London 1972.

[2] C. Critcher, *Moral panics and the media*, Maidenhead 2003.

Enid, watching the film carefully in the offices of the BBFC, first pauses, then rewinds the scene, before watching it again as we hear the screams from the corridor outside the screening room. She tells a colleague that they “can’t afford to make mistakes.” Looking directly into the camera, she decides: “I’m cutting it.”

Ironically, Enid is doing something very similar to what many children were doing with the videos that they had access to, and that were deemed inappropriate for their age group by the BBFC: pausing and rewinding. She is assessing the gruesome special effects, analysing, discussing, and perhaps even memorising shocking moments. British children of the 1980s were the first generation to have access to video players (VHS or, less commonly, Betamax). The arrival of this new technology in family homes across the country terrified the authorities, led by a mainly right-wing national press providing what Julian Petley calls a “megaphone for censorious politicians and moral entrepreneurs.”^[3] Kate Egan’s work on video nasties emphasises the impact of these moral entrepreneurs and their positioning by the press, assessing “the extent to which the *Mail*, rather than Thatcher, can be seen as the prime mover and shaper of a powerful rhetoric which would, ultimately, lead to the implementation of British state video censorship.”^[4] The opening credits of *Censor* feature a montage of gruesome moments from so-called video nasties such as *The Driller Killer* (1979) and *Nightmares in a Damaged Brain* (1981). The clips are accompanied by voiceover and clips from some of Petley’s “moral entrepreneurs” including Mary Whitehouse elucidating her concerns over the influx of horror films into the burgeoning home video market. To Egan’s point, *Censor*’s montage suggests Whitehouse is the face of the panic, not Thatcher. This recent representation of 1980s British film culture demonstrates the fervour and furore that video watching, and particularly the possibility of children watching unclassified content, provoked in society and politics of the UK.

In this article, I will discuss some of my findings from a work-in-progress project that I began working on in 2020 to investigate the retrospective memories of 1980s British audiences surrounding viewing films classified either 15 or 18 by the BBFC, while underage. The first stage of the project is complete, having gathered 309 questionnaires from participants between October 2020 and April 2021.

In their work on media law, Geoffrey Robertson and Andrew Nicol argue that “children of all ages are the real victims of obsessive BBFC censorship decisions taken ostensibly in their interests, but without much expert insight into what might cause them harm.”^[5] The approach advocated by the Departmental Committee on Obscenity

[3] J. Petley, *Film and video censorship in contemporary Britain*, Edinburgh 2011, pp. 5–6.

[4] K. Egan, *Trash or Treasure? Censorship and the changing meanings of the video nasties*, Manchester 2007, p. 83.

[5] G. Robertson, A.G.L. Nicol, *Media law*, London 2008, p. 850.

and Film Censorship under Professor Bernard Williams in 1979 recommended that the BBFC “should take account of the protection of children and young persons from influences which may be disturbing or harmful to them, or from material whose unrestricted availability to them would be unacceptable to responsible parents.”[6] Petley argues that the newspapers “habitually invoke «public opinion» as backing their particular partisan causes, but this is an act of the purest ventriloquism: «public opinion» on these occasions is quite simply whatever newspapers say it is.”[7] With this in mind, it is significant to note the many questionnaire responses that suggest parents were not of the opinion that greater censorship of films was needed, even for children. When asked why viewings of forbidden films took place where they did, some responses included “Because I could, my mum didn’t mind,” “We had a VHS player and parents who were fairly open minded [*sic!* – P.T.] about what we watched,” and “my parents weren’t bothered.” One respondent went so far as to state, “watching underage films was completely unregulated in my childhood home, sometimes even encouraged.” Martin Smith, in his work on remembering viewings of *The Exorcist* (1973), follows Martin Barker et al.[8] in labelling this “encouragement” or purposeful showing of a film to someone in order to share the experience, “gifting.”[9] This gifting, often from parent to child, displays a process of film selection within the family that may bypass the considerations of what Smith labels “indirect regulators”[10] such as the BBFC.

My aim in this project is to question what Robertson and Nicol call “victims” of censorship, now that these so-called victims have matured into their 40s and are no longer at the mercy of their parents or the classifications of the BBFC. I investigate the retrospective memories of these adults who were once participating in forbidden viewings as children in the 1980s. In this project, I explore Annette Kuhn’s idea that for audiences, the movie fades from memory to make way for more movies, but it is the life experiences that stay with the viewer.[11] By focusing on underage viewers and films that had been deemed unsuitable for their age, I hope to review Kuhn’s claim, by resituating the film itself as the prominent, formative memory – a memory not replaced by many decades of movie watching since. This idea is explored in Kuhn’s earlier work on 1930s audiences, where she argues that when recounting memories of frightening films, “accounts are precise in their recollection of the images and scenes which terrified their narrators.”[12]

[6] Q. Thomas, *Preface*, [in:] *Behind the scenes at the bbfc: film classification from the silver screen to the digital age*, ed. E. Lamberti, London 2012, p. xii.

[7] J. Petley, *op.cit.*, p. 6.

[8] M. Barker et al., *Alien audiences: Remembering and evaluating a classic movie*, Hampshire 2016, p. 44.

[9] M. Smith, *Remembering “the scariest movie of all time”: A grounded audience study of The Exorcist*, Northumbria University 2019, p. 157.

[10] *Ibidem*, p. 146.

[11] A. Kuhn, *What to do with cinema memory?*, [in:] *Explorations in new cinema history: Approaches and case studies*, eds. R. Maltby, D. Biltereyst, P. Meers, West Sussex 2011, pp. 85–97.

[12] A. Kuhn, *Dreaming of Fred and Ginger: cinema and cultural memory*, New York 2002, p. 66.

For some of my participants, these influential film experiences are endured alone, with the film playing on video or television, and therefore the experience was not about a social act at all. On the other hand, most participants remember clearly who they were with, where they were, and the importance of post-viewing discussions of the films. Watching while underage what the BBFC deemed to be adult material in film, such as graphic sex and/or violence, was often a social activity, with almost three quarters of respondents watching forbidden films with friends and approximately 70% watching these films in someone else's home. It was also seen by many to be a "risky" activity, and one that could give you respect with peers. Smith highlights the importance of sleepovers for viewings of *The Exorcist*, arguing that "children in the 1980s... had a clear film culture of their own" and that sleepovers allowed boys in particular to display their bravado when watching age-inappropriate films. Both the risk and the potential for respect play an important role in viewers' experience of watching age-restricted films. The questionnaires filled out by men and women allow the respondents to discuss why they chose to watch forbidden films that had been deliberately classified as potentially extreme and/or disturbing and only suitable for those over the ages of 15 or 18.

The viewing of these films while underage is a life experience that fundamentally links to a visceral memory of the film itself. Kuhn categorises three forms of cinema memory: "remembered scenes or images from films (Type A memories); secondly, situated memories of films (Type B memories); and, finally, memories of cinemagoing (Type C memories)."[13] From my analysis of the questionnaire responses, type A memories of remembered scenes or images seem to prevail. However, in this article, I will focus on some of the type B memories, where there are memories of both scenes and images from the films, but also significant scene setting from the respondent. This project aims to consider memories of viewing films as both sociological and psychological concerns, but also to consider how the specific aesthetic and interpretive qualities of films are often central to this endeavour.

This article will briefly outline the methodology of the project and some of the findings regarding the diverse viewer memories of conditions of reception with particular reference to the emerging technology of video in the 1980s. I want to focus on two particular questions asked of the participants. The questionnaire included the questions "How would you describe the experience of viewing forbidden films while underage? Interrupted or uninterrupted?" with the follow-up "If your forbidden film viewing experience was interrupted, please tell us why it was interrupted and how long it took for you to see the whole film(s)." This notion of the interrupted viewing is a key feature of video watching, and links back to the ability of Enid in *Censor*, as well as the many children of the 1980s who were watching age-inappropriate

[13] A. Kuhn, *What to do with...*, p. 87.

films, to pause, rewind, fast forward, or stop their film experience at any time. While children have always been able to self-censor films by fleeing cinemas or covering their eyes, this ability to manipulate the film itself is novel to the 1980s children watching films on video cassette. The child viewer can become what Smith labels, the “agent of censorship” [14] with the push of a button.

Finally, in this article I will consider the content of the films my informants were watching, focusing particularly on responses to horror films and the issues of sexual content, specifically in relation to parental attitudes to age-inappropriate film viewings.

The methodology for the project was inspired by the work of Daniela Treveri Gennari on memories of Italian cinema-going in 1950s Rome, [15] as well as Treveri Gennari and Silvia Dibeltulo’s work on memories of film censorship in 1950s Italy. [16] Firstly, I conducted a survey of 309 participants that were all aged 39–50 in 2019. Eligible respondents lived in the UK during the 1980s and were aged between 0 and 11 years old in 1980. I chose this age group due to the particular circumstances of changing viewing receptions in 1980s Britain. The new technology of video entering many homes, the vigorous way in which right-wing sections of the media responded to the influx of so-called video nasties, and the ways in which the UK government were encouraged to respond, all combine to make this a rich era for study. Egan has rigorously mapped “the changing cultural status of the video nasties,” but her central concern is not how fans and collectors “responded to viewings of the films themselves.” [17] It is precisely these responses that I am gathering, not just to the so-called video nasties, but also to all age-inappropriate films watched by children of the 1980s.

The participants filled in a questionnaire with a range of qualitative and quantitative questions. The participants were recruited through both random and snowball sampling. The sample of 309 includes a range of adults with varying film viewing habits from different locations across the UK, and with differing lifestyles and occupations. In order to find people for this sample, a combination of online methods was used, including social media and forums and a dedicated website for the project. The majority of respondents were recruited through Twitter and Facebook with every new participant being asked to retweet or share my call for participants. This has led to some drawbacks; though I did not collect information around ethnicity, I can confidently infer from the names and profile pictures of respondents that the vast majority are white British and that the recruitment process did not reach

Methodology

[14] M. Smith, *op.cit.*, p. 146.

[15] D. Treveri Gennari, *If you have seen it, you cannot forget!': Film consumption and memories of cinema-going in 1950s Rome*, “Historical Journal of Film, Radio and Television” 2015, no. 35(1).

[16] D. Treveri Gennari, S. Dibeltulo, *It existed indeed... it was all over the papers: Memories of film censorship in 1950s Italy*, “Participations: Journal of Audience & Reception Studies” 2017, no. 14(1).

[17] K. Egan, *Trash or...*, p. 14.

a significant number of ethnicities that would be representative of the UK population in the 1980s.

The recruitment methods have provided a mix of respondents, but they were predominantly male (79%). Egan has noted that masculine identities can be constructed in relation to video nasty watching and video nasty websites. These sites are where mostly male fans demonstrate their knowledge and the “validity of their right to teach” others about the video nasties. The fact that many more men completed the questionnaire compared to women suggests that perhaps, as Egan has suggested, the “ability to reminisce and recount nostalgic memories and experiences”^[18] regarding watching video nasties (or by extension, any age-inappropriate films) allows film fans to share knowledge and teach others about a critical moment in film history. Approximately three quarters of the sample preferred science fiction and action/adventure films when they were children/teens (perhaps explaining the frequency of references to *Robocop* (1987) in the responses), and approximately 65% suggested that “scary films” were high in their interests. There are also a significantly smaller number of participants (around 5%) for whom romantic films and musicals were among their favourite three genres. Although the sample was inevitably self-selected, respondents represented a wide cross-section of the population in terms of age in the 1980s, education, employment, and geographical location. They were predominantly left-leaning (around three quarters of the sample), and mainly educated to at least degree level, with differences of race and class having not been examined.

Respondents are also asked to discuss their memories of underage film viewing, particularly what the conditions of their reception were (who they were with, where they were, were they interrupted?), as well as the genre of films they watched and what the impact of watching these forbidden films was on their future viewing habits. The questionnaire is used to identify themes and patterns, and to select participants for follow-up interviews.

By drawing on questionnaires with underage British film viewers of the 1980s, and by treating the responses to these questionnaires as memory texts, I propose to look at some distinctive viewing conditions of young people when watching films that the BBFC and many voices in the media had deemed unsuitable for their age group.

The 1980s is the decade of the VHS boom, with Petley stating that by 1989 there were 13.8 million video recorders in British homes, up from 230,000 in 1979.^[19] The responses to this questionnaire reflect this statistic with a significant majority of respondents saying that they watched forbidden films on rented or bought VHS tapes. The cinema as an option for viewing forbidden films is notably limited to underage viewers, with less than 10% of respondents indicating that they watched a forbidden film in the cinema. This might also be due to the

[18] *Ibidem*, p. 141.

[19] J. Petley, *op.cit.*

majority of respondents watching forbidden films between 1987 and 1990, as the number of VHS players in homes was soaring, as opposed to a significantly lower number of respondents watching films while underage in 1980–1983, when the number of people with access to a VHS player was lower.

In response to the questions, “How would you describe the experience of viewing forbidden films while underage? Interrupted or uninterrupted?” and “If your forbidden film viewing experience was interrupted, please tell us why it was interrupted and how long it took for you to see the whole film(s),” I was surprised to note that only 21% of respondents stated that their forbidden viewings were interrupted. As Robert C. Allen notes, the hurried distribution of the VCR in the 1980s rendered assumptions about [...] normative modes of consuming products invalid.[20] Before beginning this study, I hypothesised (due to anecdotal evidence) that underage viewers’ often experienced interruptions when viewing material deemed age-inappropriate. In his study of audience recollections of viewing *The Exorcist*, Smith states that censorship caused an alteration to the experience in terms of how it “changed for participants in definitive, measurable ways by their having the process of viewing the film (and not the film text itself) interrupted or distorted.”[21] Smith notes that participants had to watch the film “piecemeal after bedtime” or parents told them to “look away” at certain points. I suspected that this was part of the normative experience of consuming 18-rated films on VHS while underage. These 1980s youths are the generation that has, as Allen states, “grown up with their earliest, most formative and most common experiences of movies occurring in places that Hollywood dismissively referred to as ‘non-theatrical’ exhibition sites.”[22] These exhibition sites (usually private homes) afforded children more control over what they watched, when they watched, and how many times they watched films. However, it also came with the added threat of being caught out by concerned parents, with Smith arguing that “regulation from family members, friends, schoolteachers, and others central to one’s life means more to audiences than does regulation from the MPAA, the BBFC, the government, and other national organisations.”[23]

While the number of respondents that remembered having interrupted viewings was less than I had imagined, the answers to these questions do raise some significant issues, and the place of viewing and the difficulty of accessing the television is a key aspect of this. In his previous work, Allen had also noted that 1984 was the year in which the term “media center” entered the vocabulary of domestic

Interrupted viewings

[20] R.C. Allen, *Reimagining the history of the experience of cinema in a post-moviegoing age*, [in:] *Explorations in new cinema history: Approaches and case studies*, eds. R. Maltby, D. Biltereyst, P. Meers, West Sussex 2011, p. 42.

[21] M. Smith, op.cit., p. 134.

[22] R.C. Allen, *Reimagining the history...*, p. 42.

[23] M. Smith, op.cit., p. 147.

American architecture.[24] While many American families may have been assigning this designated space for audio-visual technology, the questionnaire respondents did not mention media centres, but were torn between televisions in bedrooms, parent's bedrooms, sibling's bedrooms and the lounge or living room. There are many of what Kuhn calls situated memories here, with some significant scene-setting included in the recollections – references to the “upstairs TV,” or parents coming upstairs to interrupt forbidden viewings. One respondent, Graham Davison, resorted to watching films from the hallway outside the lounge (through a glass door) where his parents watched “their movies.” Two participants mentioned that their viewings were less likely to be interrupted when they got a television in their own bedrooms. Andy Carslaw wrote about sneaking into his parent's bedroom to watch *Jaws* (1975) while his parents watched it on the television downstairs. This synchronous viewing of a forbidden film with both parents and child watching the same film at the same time, but in different spaces within the same house alludes to the exciting but asocial experience of underage viewings. Andy Carslaw adds that his parents caught him watching *Jaws* when they heard his scream at one of the particularly scary moments in the film. These partial sightings of films through doorways and on small screens make for a particular and distinctive experience for the children of the 1980s.

Many respondents also highlight this notion of viewings being interrupted due to responses of fear. However, while Andy Carslaw says he was “rumbled” by his parents for screaming too loud, many other participants admitted that they self-censored, opting to cut their own viewings short due to their extreme feelings of fear. Smith refers to this as a process of “self-censorship,”[25] which he identified when analysing recollections of viewing *The Exorcist*. Significantly, self-censorship is another way that “upstairs” is used in the responses. For example, one anonymous respondent says: “I remember being too scared by *Evil Dead 2* (1987) and opting to go upstairs.” To this respondent, upstairs is the safe space away from the television, and more specifically, the scary film. The *Evil Dead* films had a reputation amongst young teenagers, since the original had been impounded during the video nasties panic due to its “gruelling and disturbing horrors.”[26] It is interesting to consider if this changing of rooms would have the same impact as fleeing a cinema. When children of the 1930s ran out of the cinema to escape a frightening film, it would often involve fleeing the darkness of the cinema into the light of day. However, children of the 1980s were more likely to escape a room of the house for another room in the same house, most likely with evening viewings meaning that it remained dark outside the windows. Matthew Norton speaks of “daring” to watch

[24] R.C. Allen, *Home alone together: Hollywood and the 'family film'*, [in:] *Identifying Hollywood's audiences*, eds. M. Stokes, R. Maltby, London 1999, p. 112.

[25] M. Smith, op.cit., p. 117.

[26] K. Egan, *Cultographies: The Evil Dead*, London 2011, p. 99.

Barbarella (1968), which featured a scene involving “vicious toothy dolls” that was “too much for me and led me to switch the film off at that point and freak out for a bit.” This respondent appears to allude to some agreement with the BBFC’s age ratings, suggesting that the film was only suitable for older people. Norton adds that at “the age of about 17 [...] I managed to stop freaking out and to face THAT SCENE and was able, at last... to enjoy the sensuality of the rest of the story.” The primacy of the film text here is vital. This respondent even capitalises “that scene” in his answer, the “vicious toothy dolls” clearly etched on his memory, and the primary reason for his interrupted viewing. Kuhn also noted in her study of 1930s audiences the “tendency to describe isolated visual impressions”^[27] of frightening films, but the significant difference here is the ability to stop the film immediately when watching on video in the 1980s. This added control may be an effective way of self-censoring in the moment, but it may have negative repercussions, as Smith argues that it can decontextualise the film’s imagery and lead to a child being more confused by what they have seen.^[28]

Although not a horror film, Norton’s response to *Barbarella* suggests that certain terrifying iconography can have a lasting impact on participants. I searched the questionnaire responses for reasons that horror is likely to stay in the memory of my participants. Is it memorable for its gore, for its ability to shock, and for its immediate power to scare a child, and to give them nightmares or difficulty sleeping? Do my respondents remember horror simply because it traumatised them? David Buckingham’s volume on understanding children’s emotional responses to television,^[29] based on research conducted in the early 1990s, reveals that children often had an ambiguous relationship with horror, torn between “distress and delight.”^[30] Buckingham also found that the “experience of fear [...] frequently appears to intensify after viewing.”^[31] My respondents talked of “choosing to be scared,” and the words “scared” or “terrified” are frequently combined with another adjective: as in “scared but intrigued,” or “scary and thrilling and far more imaginative than anything made for kids.” These combinations of adjectives to describe emotional states alludes to this ambiguous relationship with the genre.

Similar to the findings of Kuhn’s study of 1930s audiences, many informants mention “nightmares and waking fears brought on by seeing «horrific» films.”^[32] Many participants mentioned either nightmares or trouble sleeping after watching the films. Some were specific in how long this lasted: “Inability to sleep well for a day or two,” “I had nightmares for what felt like weeks,” “The transformation scene and the

Memories of Horror

[27] A. Kuhn, *Dreaming of...*, p. 71.

[28] M. Smith, *op.cit.*, p. 136.

[29] D. Buckingham, *Moving images: Understanding children’s emotional responses to television*, Manchester 1996.

[30] *Ibidem*, p. 44.

[31] *Ibidem*, p. 104.

[32] A. Kuhn, *Dreaming of...*, p. 71.

Nazi dream sequence in *American Werewolf* (1981) gave me awful, awful nightmares for months,” and others are more vague. Some participants suggest that they are still having nightmares due to their childhood horror viewings roughly 40 years later. One participant states that they “found *Alien* (1979) too intense but «watched» the entire film with my eyes shut building the film up to something more horrific than it actually was and still suffering with irregular nightmares about the film even now.” Similar uses of “even now” and “even to this day” are peppered through the responses such as when referring to *A Nightmare on Elm Street* (1984): “the scene where Johnny Depp’s character is killed by being pulled through his bed permanently changed the way I go to sleep, even to this day.” Joanne Cantor argues that “TV programs and movies are the number one preventable cause of nightmares and anxieties in children,”^[33] also noting the use of “to this day” when people discuss their lingering memories of scary films. Memories of horror then are sometimes memories of transformation, of a change in a child’s life, and it is possible that watching in the home (as opposed to a cinema) will have made the horror feel present and less easy to shake off.

This led me to search for instances of respondents saying that their childhood viewings still affected them now that they are much older. There are many examples of participants using the words “I still...” to begin sentences that demonstrate that the impact of these films have now lasted many decades. For example, one respondent says “I still find religious iconography unsettling” due to a childhood viewing of *Carrie* (1976). Another states that “the only scene that really stayed with me was the dinner table scene in *The Texas Chainsaw Massacre* (1974). I still find that hard to watch,” suggesting that this respondent has returned to the film, despite their difficulty with the aforementioned scene. Egan has noted that descriptions of participating in watching video nasties frequently take “the narrative form of a male rite of passage (in the sense that such fans seem to ground discussions of watching and renting the nasties within discourses of growing-up, taking risks, and, implicitly, of becoming a man).”^[34] Some go so far as to mention scarring from the films: *A Nightmare on Elm Street* is described as having left “a bit of a scar from that first viewing” and another respondent says that “in hindsight I think they can leave a deep psychological scar. I’m sure *Jaws* had fed my fear of being in deep sea.” These responses suggest the films and their disturbing scenes are as memorable as the aftermath of viewing. Fear intensifies at night, and the participants remember *now* how remembering the films *then* felt. Buckingham also noted that children would often rewatch films as part of a conscious strategy of learning to cope.^[35] My study indicates a range of reasons for rewatching since the first childhood viewings of horror; some enjoyed the “gory bits” and

[33] J. Cantor, “Mommy, I’m Scared” *How TV and Movies Frighten Children and What We Can Do to Protect Them*, London 1998, p. 5.

[34] K. Egan, *Cultographies...*, p. 144.

[35] D. Buckingham, *op.cit.*, p. 114.

seeing how the effects were done, while one respondent stated boldly: “watch it for the nudity, the monsters, the aliens, the robots, and the gore, but rewatch it for the social commentary and all the other sub-texts and undertones.” Others mentioned that it took years to rewatch some films: *Poltergeist* (1982) is referred to as “probably the film that gave me the most nightmares. It took me many years to rewatch it after first seeing it at a young age” suggesting that rewatching may still be a coping strategy.

However, the aforementioned response from Matthew Norton regarding his viewing of *Barbarella*, and crucially, his inability to continue watching the film, or to rewatch it for many years, also raises two further issues - the issue of the content of the films, and the issue of the “wait” to resume the forbidden viewing. It is significant to note that five respondents mention sex in their answers, but the only participant to mention violence says his parents had no issues with it. The five that raise sex as an issue all state that their parents were uncomfortable with them watching these films. For example, Julia Phillipson says that her Dad would fast-forward sex scenes, Matthew Cuss’ parent switched off *The Terminator* (1984) due to the single sex scene, and Steve Creswell’s mother turned off “films with frequent sexual swearing.” This alludes to the many parents that were concerned about what their children were watching, whether due to what they read in the newspapers, or due to their own knowledge, or synchronous viewing of the films in question. Buckingham,[36] Sarah Smith[37] and Martin Smith[38] all find in their audience studies that “there are considerably more mentions of mothers restricting activities.” Sex is mentioned repeatedly as being more taboo than horror, both for parents and children. Many participants discuss their discomfort with sex and nudity while watching age-inappropriate films with parents, and similarly sexual violence is often considered more disturbing than gore. Parents are also less comfortable with sex and nudity as this participant’s response summarises: “when a scene came on with topless women working in a field [...] my mother got very annoyed and immediately fetched a tea towel from the kitchen and hung it over the TV saying «Darren you are allowed to watch the blood and guts, but not the boobs».” It is also significant to note how many respondents remember the position of their younger selves while viewing forbidden films with parents, particularly when sex was on screen. Kuhn notes in her study of 1930s cinema audiences that often informants would reference physical activity when discussing coping strategies during horrific films, “as if bodily memory is primally imprinted,”[39] and also that some memories were “associated with a mother’s comforting presence.”[40] One respondent remembers being “cuddled up with my

Sex and parents

[36] Ibidem.

[37] S. Smith, *Children, Cinema and Censorship: From Dracula to Dead End Kids*, London – New York 2005.

[38] M. Smith, op.cit.

[39] Kuhn, *Dreaming of...*, p. 68.

[40] Ibidem, p. 72.

mother on the sofa, hiding my face at the scary bits” in *Amityville 2: The Possession* (1982) and being “particularly uncomfortable at an instance of incest initiated by the possessed character.” Another remembers clandestine viewings upstairs while parents were downstairs and “there was a sense of danger, of being caught. The volume would be turned down very low and I would be constantly listening out for movement downstairs.” Another remembers watching *Eraserhead* (1977) “sideways laying on a sofa with my mum.” What these responses often reveal is a nostalgic yearning for youth, and also a memory of feeling privileged and mature when a child was allowed to watch material that had been classified by the BBFC as inappropriate. While sex and nudity in films bring back memories of discomfort, memories of watching horror often suggest the opposite, as this respondent neatly explains:

Sometimes being allowed to stay up late with my parents... when I wanted to watch some horror. I felt safe and as I say, it was like half of the things on telly were out to frighten people. I still watch these old 70s films and TV series and I watch with nostalgia and it actually reminds me of a time of feeling safe and having no worries.

Many respondents would mention “parents being out” as a reason for watching forbidden films, and the return of their parents being the reason for an interrupted viewing, indicating the risky nature of said viewings. The endeavour of watching these films becomes complicated by these differing parental attitudes. If the viewing is sanctioned by the parent, it is potentially less risky and less likely to be interrupted. In future interviews with my participants, I will investigate if in the eyes of many 1980s children, the BBFC classification essentially became irrelevant in deference to what their parent said is suitable for them to watch. The process of viewing when parents are out, with the possibility of being caught, adds another level of risk to the experience of watching these films. The double, or even triple threat of defying the BBFC, the press and its claims about public opinion, and the participant’s own parents makes these viewings a more exciting experience than for those whose viewing was sanctioned.

Those participants with interrupted viewings due to concerned parents would often have the shortest delays in completing their viewings of a film. For example, Edward Popham notes that “It might have taken three days to watch something” due to interruptions from his parents. Similarly, one participant states that “invariably [...] films were watched in blocks of 20–30 minutes” and it was only “if we were lucky we could go back and finish watching something that day.” Matthew Cuss was less lucky. His completion of *The Terminator* after his mother had turned it off during the sex scene, was “a few months” later. Notably, a few participants mention their viewings being interrupted and only getting to complete the films years later. For example, Alexander Bowley had to wait a few years to see the end of *Predator* (1987) and an anonymous respondent took a few years between turning off *An Amer-*

ican Werewolf in London at a particularly scary scene, and seeing the remainder of the film. Similarly, another anonymous respondent had to rent a copy of *Near Dark* (1987) a year after his sister interrupted his viewing due to the language being “particularly rough,” and Steve Creswell only got to complete *Beverly Hills Cop* (1984) years after his Mum turned it off after watching the first ten minutes of the film with him. My follow-up interviews will explore the effect of these interrupted viewings in relation to Peter Wuss’s theory of priming, which argues that ‘the opening of a film has the function of programming the information processing of the whole reception process.’^[41] I will investigate how participants responded psychologically to the interrupted viewings. For example, did they hypothesise about the film’s ending and anticipate their opportunity to complete their viewing of the films. Smith has previously noted that fragmentary viewings often lead to a long battle to overcome the effects of the films.^[42]

In conclusion, Buckingham’s observation of distress and delight in children watching horror is still evident in the memories of my participants. Delight far outweighs distress, with many more respondents mentioning the thrill and excitement of watching horror as opposed to expressing feelings that the viewings were unenjoyable. However, this could reflect the fact that many people included in my sample count themselves as film fans, and specifically horror fans. The retweeting of my call for participants by *Empire Magazine*’s editor-at-large, Helen O’Hara, brought my project to the attention of people who clearly have a passion for film, and this retweet alone is likely to have helped me to recruit over a third of my participants. Nevertheless, many of the respondents talk about these early forbidden viewings as being responsible for starting their love of horror, and it is often a love that they still have to this day. This is linked to an appreciation of the creation of practical gore effects, and often a love of film more widely. Respondents mention watching forbidden films that had low budgets, that were more experimental, less star-driven, and that educated them about the adult world and in some cases, even helped them develop their personalities. In many cases, some of the forbidden films mentioned remain my participants’ favourite films to this day.

What many of the responses point to is a combination of enhanced and reduced control. While previous generations of underage viewers might see films at the cinema, this generation would see films on video in their homes, or the homes of others. They could pause and rewind as Melanie Newman did, or even fast-forward certain moments as Steven McKenzie’s mother told him to do. They could delay viewing the remainder of a film if they were scared. At the same time,

Conclusions

[41] P. Wuss, *Cinematic narration and its psychological impact: Functions of cognition, emotion and play*, Newcastle-upon-Tyne 2009, p. 34.

[42] M. Smith, op.cit., p. 137.

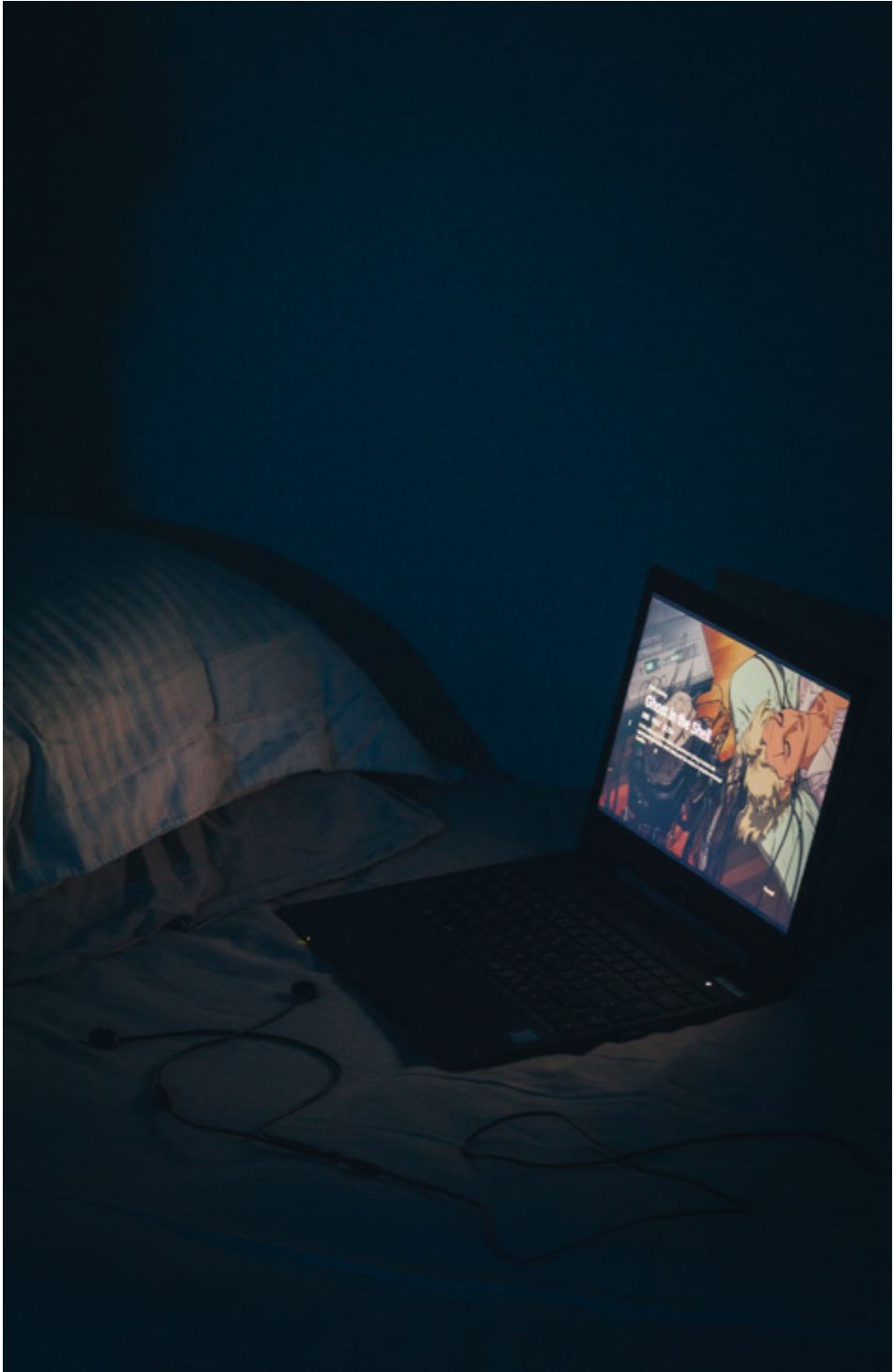
these participants were often at the whim of parents and limited access to televisions. The enhanced control that came with owning a VCR, came with the cost of being restricted to the home, a shared space where parents and children must coexist. Similarly, the interruptions of adverts and even news broadcasts during films screened on live TV were uncontrollable interruptions also mentioned by some participants.

These formative experiences of watching films that were deemed inappropriate for a child also resituate the film as the prominent memory, rather than any wider experience of the viewing circumstances. This underlines Kuhn's findings that the case of frightening films is exceptional in terms of memories of film viewing. Watching scary films, or sexually graphic films, or any other material deemed adult and unsuitable for children, often makes the film viewing experience become a secondary concern. The precision with which respondents recall the age-inappropriate films and the specific scenes that scared or scarred them suggests that for these young audience members of the 1980s, the movie has not faded from memory and will not make way for more movies. This is exacerbated by the fact that watching at home on video cassette might not be considered as memorable a life experience as a cinema visit. While participants often do remember who they were with or if they were alone, it is often the film and specifically shocking scenes (many from horror films) that are at the forefront of their memory. These film scenes are often still remembered to this day, such was their impact, for better or worse.

BIBLIOGRAPHY

- Allen R.C., *Home alone together: Hollywood and the 'family film'*, [in:] *Identifying Hollywood's audiences*, eds. M. Stokes, R. Maltby, London 1999, pp. 109–131
- Allen R.C., *Reimagining the history of the experience of cinema in a post-moviegoing age*, [in:] *Explorations in new cinema history: Approaches and case studies*, eds. R. Maltby, D. Biltereyst, P. Meers, West Sussex 2011, pp. 41–57
- Barker M. et al., *Alien audiences: Remembering and evaluating a classic movie*, Hampshire 2016
- Buckingham D., *Moving images: Understanding children's emotional responses to television*, Manchester 1996
- Cantor J., "Mommy, I'm Scared" *How TV and Movies Frighten Children and What We Can Do to Protect Them*, London 1998
- Cohen S., *Folk devils and moral panics: the creation of the mods and rockers*, London 1972
- Critcher C., *Moral panics and the media*, Maidenhead 2003
- Egan K., *Cultographies: The Evil Dead*, London 2011
- Egan K., *Trash or Treasure? Censorship and the changing meanings of the video nasties*, Manchester 2007
- Kuhn A., *Dreaming of Fred and Ginger: cinema and cultural memory*, New York 2002
- Kuhn A., *What to do with cinema memory?*, [in:] *Explorations in new cinema history: Approaches and case studies*, eds. R. Maltby, D. Biltereyst, P. Meers, West Sussex 2011, pp. 85–97
- Petley J., *Film and video censorship in contemporary Britain*, Edinburgh 2011

- Robertson G., Nicol A.G.L., *Media law*, London 2008
- Smith M., *Remembering "the scariest movie of all time": A grounded audience study of The Exorcist*, Northumbria University 2019
- Smith S., *Children, Cinema and Censorship: From Dracula to Dead End Kids*, London – New York 2005
- Thomas Q., *Preface*, [in:] *Behind the scenes at the bbfc: film classification from the silver screen to the digital age*, ed. E. Lamberti, London 2012, pp. x–xii
- Treveri Gennari D., *If you have seen it, you cannot forget!': Film consumption and memories of cinema-going in 1950s Rome*, "Historical Journal of Film, Radio and Television" 2015, no. 35(1)
- Treveri Gennari D., Dibeltulo S., *It existed indeed... it was all over the papers: Memories of film censorship in 1950s Italy*, "Participations: Journal of Audience & Reception Studies" 2017, no. 14(1)
- Wuss P., *Cinematic narration and its psychological impact: Functions of cognition, emotion and play*, Newcastle-upon-Tyne 2009



Atul Vinayak, <<https://unsplash.com/photos/SqRd6V8tuoM>> [License: <<https://unsplash.com/license>>]

The Critical Innovation Discourse of Small VODs: The Case of The Death of Mr. Lăzărescu on Cinepub

ABSTRACT. Parvulescu Constantin, *The Critical Innovation Discourse of Small VODs: The Case of The Death of Mr. Lăzărescu on Cinepub*. "Images" vol. XXXII, no. 41. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 145–163. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.41.09.

My article compares the catalogues and interfaces of a small and a big VOD provider and emphasizes the critical innovative potential of the intervention of the former and, more generally, of small streaming services. I employ a cultural studies approach and closely read the acts of curation of these two types of providers. As a case study, I focus on the curation of the feature film *The Death of Mr. Lăzărescu* on both platforms. By critical innovation, I understand an economic or industrial intervention that questions and disrupts hegemonic discourses in its field. In the case of VODs, it refers to an engagement with discourses on digital film consumption, the branding of premium content, establishment of taste, and diversity of content. I also approach critical innovation as political and economic. I provide proof that small non-profit providers set up more advantageous viewing experiences that benefit a film and its makers. I also show that they play an important role in maintaining the sustainability of a digital distribution ecosystem.

KEYWORDS: critical innovation, open access, VODs, Cinepub, Netflix

The protagonists of my analysis are two international streaming services. One is a big and globally recognizable brand, Netflix; the other is a small and hardly known provider, Cinepub.[1] There is a striking contrast in terms of size, business practices, and goals between these two players, which might challenge the relevance of the act of comparing them. This reservation would be legitimate if pertaining to a study interested in delivering a detailed presentation of the practices of these providers. However, my article has other objectives. The comparison becomes instrumental in asking questions regarding the setting up of viewing experiences in the digital realm and in highlighting specific ecological challenges. The strong contrast between the two players also serves my interest in revealing specific procedures in critical innovation with Luddite aspects, which I will refer to as *innovation by withdrawal*.

Netflix is a widely recognized brand. It originates in the US, which is the main supplier of global entertainment and one of the largest film markets in the world. Netflix has offered online streaming services since 2007. According to statistics for shareholders, it proved to

Introduction

[1] Research for this article was supported by a grant of the Ministry of Research, Innovation and Digitiza-

tion, CNCS UEFISCDI, project number PN-III-P4-PCE-2021-0141, within PNCDI III⁷.

be an investors' wunderkind, generating 25 billion yearly revenues from subscriptions and amassing almost 214 million users from 190 countries at different plans and rates. It is an international employer of approximately 10,000 people in full-time positions and countless more through affiliated jobs.[2]

Netflix has often been called an innovator in its field and has presented itself as such.[3] While some studies question the radical and progressive aspects of Netflix's innovation,[4] the service has been praised for its merger of technology and entertainment, and for the competitive impact of its business practices on its economic environment.[5] More particularly, it has been commended for "revolutionizing" platform architecture and viewing recommendations services,[6] for the format and quality of its originally produced shows,[7] and for the delivery of its content which "transforms and re-envision[s] the traditional cinema experience," including cultivation of binge watching.[8]

The small VOD analysed here is Cinepub (www.cinepub.ro). In contrast to Netflix, it is a niche cinephile streamer of quality Romanian film. It is embedded into a small European industry with a small market for its domestic product, and into a cinema culture that values arthouse film.[9] The platform is open-access, ad-free, and non-profit, and generates no income and subscriptions. Cinepub streams through a YouTube channel. Its portfolio is un-geoblocked and available in the countries where YouTube is allowed.[10] Its interface is bilingual, and its content subtitled in English. In contrast to other watch-for-free sites, it distributes with copyright clearance and does not charge rights holders for its services (like other open-access outlets).

Started in 2015, the platform is maintained by a small team of volunteers. Compared to Netflix's, its catalogue consists of only a moderate number of titles, 50 features, 70 documentaries, and 120 shorts. While Netflix's highlighted assets include quality and high-end television series and more recently Oscar awarded films, Cinepub's notable titles are films by Cannes and Berlin awarded directors, such as Cristi

[2] See <<https://earthweb.com/netflix-statistics/>>, accessed: 26.01.2022.

[3] J. Ulin, *The Business of Media Distribution*, London 2014, pp. 327–328.

[4] R. Lobato, *Netflix Nations*, New York 2019, pp. 28–30.

[5] K. McDonald, D. Smith-Rowsey, *Introduction*, [in:] *The Netflix Effect: Technology and Entertainment in the 21st Century*, eds. K. McDonald, D. Smith-Rowsey, New York 2016, p. 18.

[6] J. Lowensohn, *The Science behind Netflix's First Major Redesign in Four Years*, "The Verge", May 22, 2015, <<http://www.theverge.com/2015/5/22/8642359/the-science-behind-the-new-netflixdesign>>, accessed: 11.06.2015.

[7] V. Luckerson, *2015 Will Be the Year Netflix Goes*

'Full HBO', "Time", January 20, 2015, <<http://time.com/3675669/netflix-hbo/>>, accessed: 15.01.2022.

[8] R. Lobato, op.cit., p. 114; S.C. Biesen, *Binge-Watching 'Noir' at Home: Reimagining Cinematic Reception and Distribution via Netflix*, [in:] *The Netflix Effect...*, op.cit., p. 182.

[9] C. Parvulescu, J. Hanzlík, *Beyond Postsocialist and Small: Recent Film Production Practices and State Support for Cinema in Czechia and Romania*, "Studies in European Cinema" 2020: 1–18, p. 2.

[10] There are some (few) exceptions, titles that are not available everywhere. For example, in January 2022, *Morgen* (Marian Crisan, 2010) was not available in countries in Western Europe. However, these exceptions do not challenge the relevance of the critical intervention of Cinepub.

Puiu, and by other acclaimed names of Romanian directing, such as Nae Caranfil, Radu Jude, and Adrian Sitaru. Some of these titles are or were available through other providers, including Netflix. For each, Cinepub however also mediated views in the hundreds of thousands and for some, and even in the millions.

Also, in contrast to Netflix and to the habits of most profit-driven internet services, Cinepub does not present itself as an innovator in its field. Like many small cinephile VODs and like many non-profit services, it brands itself as an agency of resistance against culturally and politically unsustainable economic practices in film distribution and exploitation.^[11] Considering Cinepub's cinephile ethics, it is insightful to approach its intervention as critical innovation by withdrawal, as a purposeful limitation of services and objectives. Mainstream discourse on innovation is informed by the perception that innovation is synonymous to adding something: the new. Economic discourse also often assumes that the best way to prove the worth of an innovative service is by means of another addition, that of cash revenue. Studies however demonstrate that there are several and significant instances where innovation is the outcome of acts of restraint, following the principle that less is more. Less can translate into reluctance to update to "cutting-edge" technology, into limitation of existing service options, and into acts undermining or sheer destruction of entire service categories.^[12] Further, restraint can also be expressed in terms of monetization of services and in terms of defining a service's objectives to target other types of gains or just less.

Cinepub performs a withdrawal from the profit-driven logic of digital distribution, from specific technological innovations in catalogue curation, from manipulative approaches to curation and marketing, and from approaching film within present-day and big-business driven intellectual property discourse. These actions are relevant because they generate a critical discourse on digital curation that should be considered by all actors within the digital streaming ecosystem, including policymakers, when defining and measuring competitiveness. The features that individualize services like Cinepub need to be understood in this context:

- A free-of-charge access to a catalogue interrogates the worth of gated ones, the logic of per-pay consumption of artistic work, and gestures toward the influence of shareholder value on the valorisation of content and taste and on curatorial freedom.

[11] Since the 1990s tech boom, internet services have marketed any new service in terms of innovation and revolution. G. Carchedi, *High-Tech Hype: Promises and Realities of Technology in the Twenty-First Century*, [in:] *Cutting Edge: Technology, Information Capitalism and Social Revolution*, eds. J. Davis, T.A Hirschl, M. Stack, New York 1997, pp. 74–76.

[12] F. Goulet, D. Vinck, *Moving towards Innovation through Withdrawal: The Neglect of Destruction*, [in:] *Critical Studies of Innovation: Alternative Approaches to the Pro-innovation Bias*, eds. B. Godin, B. Vinck, London 2017, p. 91.

- An ostentatiously human-curated catalogue questions the cultural, sociological, and anthropological limitations of machine-mediated interfaces and their effect on viewing and on cultural diversity.
- A cinephile interface architecture challenges architectures designed to stimulate mass-marketing and fast consumption, and to overstate the cultural value of entertainment.
- A catalogue framed as a carrier of art and heritage calls into question the monopolistic logic framing the distribution of mainstream, commercial, and so-called global content.
- A refusal to repress the display of numbers of views and users' reactions confronts manipulative black-box distribution practices.

Beyond Monetization

To highlight the critical intervention proposed by a streamer like Cinepub and more generally by services that practice innovation by withdrawal, I analyse the benefits of the inclusion of a title in its platform and compare it to its curation on Netflix. I pay attention to the quality of curation and of the preparation of the viewing experience and reflect on the way inclusion in each catalogue generates various forms of capital. However, given the nature of Cinepub's portfolio, the analysis can consider only the exploitation of Romanian arthouse titles.

Defining and prioritizing what is beneficial to a title and its makers is key here. By makers, I refer to the people involved in the creative process. My focus on an open-access and non-profit provider surmises that the analysis needs to consider *more than* the hegemonic and countable perk of having a product on the market and the generation of cash revenue. Further, it is important not to regard this "more than" as just another marketing strategy driven by the bottom line, a common thesis on the branding of European and arthouse cinema.^[13] If critical innovation poses relevant questions, my analysis should convincingly indicate the existence of alternative and meaningful perks to monetization. Even if not original, Cinepub's actions should be regarded as reminding filmmakers, distributors, funders, and policymakers to adopt a more complex perspective on filmmaking, exploitation and consumption, especially when it comes to specific types of content – that is, content with artistic ambition and produced in a periphery of the European and global film cultures.

Considering the profiles of the two providers, streaming through Netflix, as anticipated, can be regarded as more beneficial because it generates cash. However, when it comes to Romanian arthouse films, the types of films one can find on Cinepub (and many of them on Netflix as well), the perk of monetization should not be overestimated. Information obtained from filmmakers reveals that the pay offered by Netflix is modest and does not truly function as an incentive. The filmmakers I have talked to would prefer higher exposure to viewers

[13] T. Elsaesser, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam 2005, p. 45.

who appreciate their films and quality promotion and curation of their work. As we shall see, Netflix curation only partially satisfies these demands.[14]

However, there are exceptions, and some Romanian films, especially more commercial ones, have been served well by their distribution by Netflix. Further, inclusion in the platform can endow a title with artistic value and provide other benefits to the title and its makers. This is the case of *Complete Strangers* (*Complet necunoscuți*, Octavian Strunilă, 2021). Ignored by the Romanian industry press after its release on the arthouse circuit (festival and cinema) *Complete Strangers* received a laudatory treatment within some segments of the Romanian film culture after it was listed on first position on Netflix's most-watched films in Romania in January 2022.[15] Netflix performance served the film and its talent because it triggered several publicity materials, some perhaps sponsored by the streamer itself. They increased the popularity of the film and drew more viewers.[16] These materials included interviews with the director and the main cast, and treated inclusion in Netflix's catalogue in similar terms of prestige as a selection at an international film festival. Film reviews followed suit, employing a laudatory aesthetic vocabulary.[17]

Discourses on art that are increasingly informed by a logic of material profit, including the ones proposed by the European Union, suggest that cash revenue be an important perk for filmmakers, stand as a relevant testimony for the quality of a film, serve as a reliable means of accountability, and become the most efficient way of supporting a filmmaker's future work.[18] According to this logic, distribution through a per-pay service is more advantageous, and not only materially. Audiences that pay are supposedly more engaged – that is, more motivated to follow a particular title and more committed to making most of their viewing experience. In this line of thought, Netflix's subscription charges are envisioned as a filter that selects the more committed viewers. Further, one can speculate that the size of Netflix's catalogue, with the many viewing options at the hand, would also function as a filtering device, sorting out the most interested consumers and, consequently, providing a better match between a title and its audience.

[14] I interviewed directors Marian Crișan, Radu Jude, and a third director who asked me not to reveal their name. I thank them for their input.

[15] See <<https://flixpatrol.com/top10/netflix/romania/2022-01/>>, accessed: 15.01.2022.

[16] This is also the case for arthouse films. For example, *Berliner* (Marian Crișan, 2020) has vocally publicized its inclusion in the Netflix catalogue. Social media, newspapers and blogs have pitched the information as cultural or entertainment news.

[17] Terms such as “entertaining” or “juicy.” See <[https://www.paginademedie.ro/stiri-media/top-](https://www.paginademedie.ro/stiri-media/top-netflix-film-strunila-20539333)

[netflix-film-strunila-20539333](https://www.vice.com/ro/article/y3v3k5/filmul-romanesc-complet-necunoscuti-netflix-recenzie)>; <<https://www.vice.com/ro/article/y3v3k5/filmul-romanesc-complet-necunoscuti-netflix-recenzie>>, both accessed: 15.01.2022.

[18] See, for example, the total of 90 references made to markets and marketing on a call for applications for the 2021 Media Strand of the Creative Europe Program, or the main objective of the calls for the same program launched in February 2022: to strengthen the “competitiveness [of the European audiovisual industry] both within Europe and worldwide” (my highlight), <https://ec.europa.eu/commission/press-corner/detail/en/ip_22_725>, accessed: 15.02.2022.

Paid viewing also influences the valuation of a filmmaker's work by the Romanian film fund (CNC – Centrul Național al Cinematografiei). The Fund is the main public sponsor of the Romanian industry, and most filmmakers depend on its support to materialize their projects. Thus, inclusion in the catalogue of a commercial VOD like Netflix's also benefits the filmmakers as an investment. It adds points to a funding application in a similar way as international festival selection does. In terms of value, commercial and gated becomes the equivalent of selective. Streaming on per-pay outlet stands for quality distribution.

In contrast, inclusion in open access platforms such as Cinepub does not count on CNC applications. In the logic presented above, gratis consumption is either shallower or fakable. However, the privileging of Netflix's catalogue is contradictory. Though the outcome of an economic approach to quality, this act of privileging ignores that, in most cases, distribution of a Romanian title by Netflix is not the result of a free market selection. Romanian titles have made it into the portfolio of the big streamer due to a European Union quota system forcing the streamer to include European titles. Before the quota era, just a few Romanian titles could have been found there. The sites to see Romanian film were the not so reliable ones (for CNC), that is, providers like Cinepub.

Distribution by a per-pay VOD further generates cultural capital in the sense that it can positively affect future inclusions in commercial VOD catalogues of other or future works by the makers of the presently distributed title. The example of *Perfect Strangers* shows that inclusion of a title in a gated catalogue seems to have the effect of turning its makers into more trustworthy professionals. My discussions with filmmakers revealed that it may also benefit them by enhancing their negotiation power with other platforms and distributors. In addition, Netflix can be regarded as more beneficial to a title because the service is available in 190 countries, more than YouTube, Cinepub's medium, only functional in 130. If one ignores subscription costs and that not all included films on Netflix are licensed with global rights – these numbers would arguably make a title available to more users on Netflix than on Cinepub and thus recommend distribution via Netflix.

Catalogue Browsing

While both streamers offer comparable image and sound quality, the important advantage of Cinepub distribution is the open access feature of the service and the particularities of its curation. The support for a title provided by open access and by un-geoblocked streaming is evident, so I will not insist on them separately. Instead, I will pay more attention to catalogue curation and the presentation of films on the interface, and I will consider the advantage of open access and the transparency of the interface in this context. I argue that curation and title presentation are of higher quality on Cinepub. They provide a longer-term service to a title, improving its lifespan, the viewing experience related to it, and its valuation.

Emphasizing this higher level of service is relevant not only for commending the merits of Cinepub and its team, but also for emphasizing the critical intervention that Cinepub articulates. Further, one needs to keep in mind that, for my analysis, Cinepub's intervention has more relevance than just gesturing toward alternative modes of distribution proposed by smaller and independent VODs. Cinepub's service indicates that there are alternative landmarks and mindsets to approach and evaluate service to a title. Its streaming practices and acts of curation challenge discourses that naturalize the prestige of big and per-pay VODs and the cultural and environmental worth of their way of doing business. These discourses overstate the relevance of cash revenue, the role of technological innovation in enhancing interface dynamics, user targeting, and platform administration, as well as the importance of intellectual property legislation in the administration of the circulation of art.

To highlight differences in quality of curation and title presentation, I compare the handling of a similar film on Netflix and Cinepub. I chose *The Death of Mr. Lazarescu* (Moartea domnului Lăzărescu, Cristi Puiu, 2005) a film that is probably known to the readers of this article because of its international profile. I also chose it because it has a longer title, a quality that will help me emphasize aspects of the search functions of the interfaces of the two providers.^[19]

The first aspect of curation I will consider is access to a title on the platform. In my opinion, a more cumbersome access to a title through the interface negatively impacts the viewing experience, disenchanting it and relativizing the value of the sought title. Cumbersome refers not only to the difficulty to find a title, but also to the distracting actions of the interface during the act of both browsing and searching. On this aspect, let us start with accessing *The Death...* on Netflix.

Outside Romania, Netflix provides no "Romanian Movies" browsing tab. Even from Romania, after clicking "Romanian Movies," a user might still not be able to encounter the thumbnail of *The Death...* because Netflix limits the number of thumbnails per screen.^[20] Thus, most Netflix users cannot browse or scroll their way to *The Death...*, as they can on Cinepub, which displays the thumbnails of all its feature films. This predicament of *The Death...* on Netflix testifies to a more beneficial curation by Cinepub and by any service with a smaller and more browsable catalogue, and consequently challenges the claims of big VODs to provide more user-friendly interfaces.^[21]

[19] That while finishing this article *The Death...* has been withdrawn from Netflix but might remain on Cinepub forever further argues in favor of the quality of distribution by the smaller provider. See also note 30.

[20] For national cinema searches (and other similar searches), Netflix limits the number of thumbnails to 42. That *The Death...* thumbnail appears or not

on the interface screen is also the result of a viewer's previous activity and Netflix's interest in pushing its recently released titles.

[21] As trumpeted by hosts of blogs on the internet. See for example: A. Pratap, *Netflix SWOT Analysis*, Updated: November 2, 2021, <<https://notesmatic.com/netflix-swot-analysis/>>, accessed: 2.02.2022.

Small is better because huge catalogue sizes make browsing difficult and distracting. Users of big streamer services must rely on selective interfaces and their supposedly intelligent recommendations. To find a title, users must use searches, which, as we shall see below, can be manipulative and detrimental to a viewing experience. Because it is small, Cinepub does not need to guide the viewers through its catalogue. It allows the viewer to browse without much distraction. Further, in the case of a catalogue exploration without a specific title in mind, the user can make freer and more personal valuations of the titles on the catalogue. Also, with impact on the viewing experience, users make viewing choices that feel more personal and the result of their agency.

Premium Content

On Netflix, the content that is easy to browse to is the content that Netflix wants its users to watch. This is Netflix's premium content. On Netflix, premium content is not quality content. The status of quality content is not established by various networks of signification within a culture, from word of mouth and box office performance to reviews and social media likes. On Netflix, commercial interests determine what is premium content by means of accessibility and situation on the interface.[22] Strips highlighting the "most watched" or "trending" titles serve the same purpose, and so are other interface pop-ups and gadgets suggesting titles both during browsing and searching. These suggestions put pressure on the viewer to choose to consume the premium content, as they not only draw attention to it, but also create the impression that it is of quality and popular. Further, this aggressive suggesting triggers what psychologists have termed as "the paradox of choice," which, in turn, affects the viewing experience, plaguing the user with regrets of the missed opportunities during browsing, and, as we shall see, searching as well.[23] In my opinion, these regrets can last throughout the entire viewing, making the user consider giving up a film and choosing one of the titles more emphatically endorsed by the streamer.

A comparison to Cinepub's less manipulative interface draws attention to these aspects and to the problematic instances of technological interface innovation. It reveals a more ethical treatment of the viewer on non-profit platforms that refrain from suggesting. Cinepub curation proposes a weekly premiere and has a few strips of recommended films on its homepage, which are visible only via scrolling down from the opening screen. However, its browsing experience is non-invasive and does not construct premium content. Cinepub's interface democratically delegates the task of selecting premium content to

[22] D. Smith-Rowsey, *Imaginative Indices and Deceptive Domains: How Netflix's Categories and Genres Redefine the Long Tail*, [in:] *The Netflix Effect...*, op.cit., p. 97.

[23] B. Schwartz, *The Paradox of Choice: Why More Is Less*, New York 2004, p. 118.

society and culture, or to the viewers themselves. It treats every title on the catalogue equally. The ordering of the titles on the interface screen when browsing is updated but according to an apparently random logic. This egalitarian procedure proposes a more sustainable distribution of media products, inspired by respect for diversity and marked by the limitation of the interference of the provider.

Further, a comparison with Cinepub reminds one that big VOD practices of directing the attention of users to what the service considers premium content trigger consumption discrepancies between titles, limit the diversity of consumption, and thus negatively impact the film ecosystem. There is a small cohort of films, the constructed premium content, that secure most of the views, while the very many others on the catalogue receive significantly smaller viewing time. They constitute the *background content*, and their inclusion in the catalogues of big VODs only simulates diversity. This inclusion primarily serves the purpose of creating an anonymous multitude of titles in contrast to which the platform can define and value the premium few.^[24] Consumption discrepancies are further spurred by the weekly publication, on Netflix's official site, of statistics regarding the most watched films in each country and around the world, as well as by the churning by blogs and social media of weekly click-begging lists of "most watched" or "must-watch" films on Netflix (or on other big VODs).

Consumption discrepancies of the size occurring on Netflix do not take place on Cinepub, indicating the more sustainable contribution to the film ecosystem of small and non-profit players. Cinepub does not push its popular titles to score even higher record views, as Netflix does. From this angle, the intervention of a small player challenges the cultural homogenizing effect generated by distribution on big VODs. On Netflix, the intensely advertised titles score hundreds of millions of hours of viewing per month.^[25] On Cinepub, the starkest contrast is between a film with 3 million views and a recently added one, with tens of thousands, but growing. We have this information because, unlike big VODs – and challenging their secretive business practices – Cinepub displays numbers of views. In between the highest and the lowest scoring titles, however, there is an evenly balanced scale of distribution of views, with various numbers of views in the tens or hundreds of thousands, depending not only on popularity but also on the date of inclusion in the catalogue.^[26]

[24] More recently, they have also been included because of quotas or for simulation of diversity, which might as well be the case of the acquisition of *The Death...* by Netflix.

[25] <<https://top10.netflix.com/>>, accessed: 10.02.2021.

[26] Numbers of views can depend on other factors related to streaming on YouTube. For example,

a title formerly distributed by Cinepub scored high numbers not only because of its popularity, but also because it shared its title with two famous Romanian rap songs, and thus appeared on YouTube or Google searches. See C. Parvulescu, *Romanian Films for the World: The Cultural Embedding of an Independent VOD*, "Studies in World Cinema" 2022, no. 1–2.

Searches

Comparing search experiences on the two platforms further details the disservice to a title emphasized in the analysis of the browsing function. The suggestions proposed by the search engine while typing the title of the film are minimal on Cinepub, and they reveal that their task is to help the user find the title they are looking for. The search box is highly visible in the middle of the upper menu ribbon, and the suggestions made during typing are brief and in a list format. Thus, after typing “the death of,” the first three suggested titles are the sought film (*The Death...*), a documentary on the making of *The Death...*, and a short film by Cristi Puiu. There are a few other suggestions, but they emerge not because Cinepub wants to sell them, but because the phrase “the death of” appears in their plot synopsis.[27] In other words, only these titles appear because the search engine refrains from being more intelligent than a simple search function of the domain.

These details show that Cinepub suggestions provide a context that, on the one hand, reinforces the quality of the searched title. The engine suggests a making-of material, other titles by Puiu, interviews with him, and perhaps some films related to the topic of death. On the other hand, the limited number of suggestions spare the user the dilemmas of choice and subsequent regrets. More importantly, Cinepub holds back (withdraws) from influencing user decisions. The user begins the viewing process in a more relaxed state of mind, and most importantly, with the emotional comfort of not having to fight off the provider’s marketing hassle and with the feeling that the interface respects their film culture and viewing choices.

In contrast, accessing *The Death...* on Netflix by means of a search function is a different experience. As in the case of browsing, the search procedure on Netflix is paved with distractions that, it is my contention, negatively affect the viewing experience. This happens because the search is designed to provide not only rapid access to a sought title, but also catalogue and premium content advertising. The same commercial logic emphasized in the analysis of the browsing feature informs the search experience and the technology enabling it, confirming the hypothesis that most of Netflix’s innovation is not revolutionary at all. Netflix “revolution” is rather in advertising, user persuasion, and rendering its service as close as possible to a linear television service. Hand in hand with suppression of the Web 2.0 social media options offered by Cinepub – public liking, disliking, commenting, and reporting of numbers of views – the

[27] The fourth suggested title is *Bear Eye* (Stere Gulea, 1983). The plot synopsis refers to a protagonist “affected by *the death of his young wife*” (my highlight). See <<https://en.cinepub.ro/movie/bear-eye->

[feature-film/>](https://en.cinepub.ro/movie/bear-eye-), accessed: 20.02.2022. If the search is performed in Romanian (“moartea domnului”) then the third suggestion is a series of interviews with the director of *The Death...*

service pushes the viewer to choose the content the provider wants them to choose.[28]

That Netflix prefers its users not to search for titles can be inferred from the obscuring of the search box on its upper ribbon – an aspect made easier to notice by the comparison with the visibility and placement of the search feature on Cinepub’s ribbon. In fact, there is no longer a search box on Netflix, but only an icon. Further, the icon is located on the right side of the screen, while the important information is concentrated on the left. The search is initiated while being exposed to the attention-grabbing trailer of a title that Netflix wants the viewer to watch. The search can be performed for both the English and the Romanian title of Puiu’s film. I will consider both. However, I will deal with them interchangeably, without reflecting on the (slight) differences between the screens they generate. I will pay more attention to the final results of the latter search (Romanian) because, since the title is looked up in its original language, the search lets the Netflix algorithm know that user has their search target more clearly defined. This action triggers more hindrance from the algorithm which materializes into more aggressive advertising.

As mentioned, the search is not an instantaneous experience, especially for a five-word title such as *The Death of Mr. Lazarescu* (or “mister”) or a three-word one in Romanian, *Moartea domnului Lăzărescu*. Thus, if the eyes of the searcher are not solely focused on the search box, they will notice that the typing of each word triggers new screens of twenty-four thumbnail movie suggestions. In addition, exposure to such screens increases if the user happens to misspell a word or delete and make corrections. The search suggestions are convergent after typing “the death” (or “moartea”). As on Cinepub, they indicate films whose titles include the typed word or have death as a topic. However, the suggestions become increasingly divergent when the thumbnail of the film shows up on the screen and the machine understands that the user knows what they are looking for. Figures 1–3 present the screens that appear while typing the title. The search was executed through an unused account on January 25, 2022. Thus, in theory, it should be more neutral, that is not too influenced by my previous user activity.

Figure 1 shows that after typing “the death,” the sought film appears in the upper left corner. Puiu’s film is surrounded by films that have the word *death* in the title or in their synopsis. At this moment within the search process, the engine is not “intelligent,” and the search results are comparable to the ones proposed by Cinepub. However, after typing “the death of mister” (Figure 2) or the entire title of the film in English and then in Romanian, “moartea domnului lazarescu” (Figure 3), the engine turns smart. It becomes advertising driven and its suggestions grow increasingly divergent.

[28] S. Arnold, *Netflix and the Myth of Choice/Participation/Autonomy*, [in:] *The Netflix Effect...*, op.cit., pp. 71, 77.

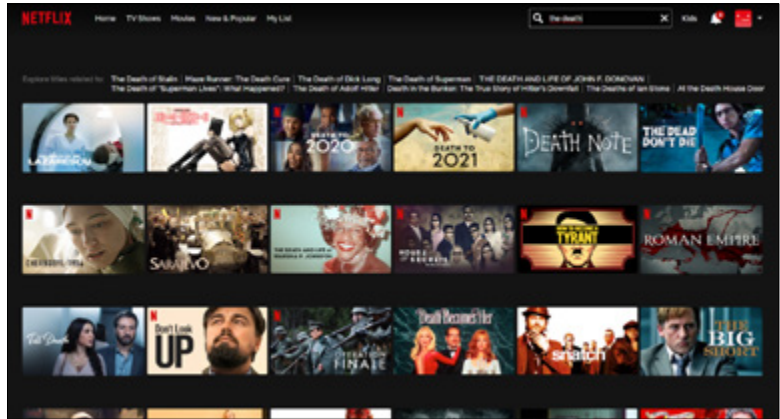


Figure 1. Netflix's convergent search screen after typing "the death"

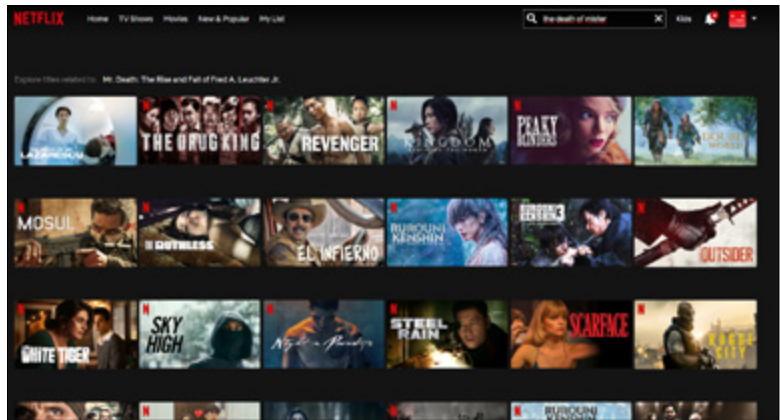


Figure 2. Netflix's divergent suggestions after typing "the death of mister"

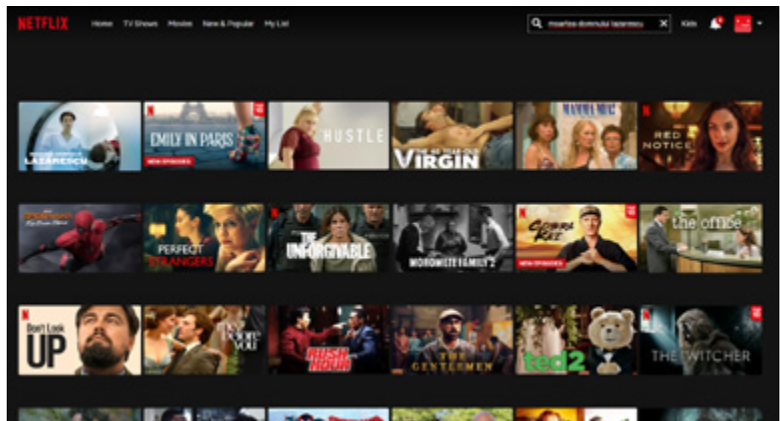


Figure 3. Netflix's highly divergent suggestions after the typing of the whole Romanian title

Without further rumination on the particularities and drivers of the intelligence of Netflix's engine, it is important to notice that the screens of the search testify to the quality of the curation performed by the platform and to the way curation frames a title. Figure 3 shows *The Death...* in the vicinity of content that has few things in common with it. This content emerges on the screen for strictly commercial reasons and not to truly service the sought title. The deployed suggestions are either Netflix productions, *Emily in Paris* and *Perfect Strangers*, or costly content that Netflix needs to sell, *Spider Man: Far from Home*. It is also obvious that the interface is not designed to cater to the expressed taste of the viewer by means of their search, for example, to suggest other films by Puiu (most of them being available on the platform at the time of the search) or similar content. *Emily in Paris* is a romantic comedy series, whose topics are fashion, social media, and sex. *Perfect Strangers* is a dramedy whose only common denominator with Puiu's film is that it is Romanian, while, stylistically, *Spider Man* cannot be farther away from Puiu's poetics of slow and hyperrealist cinema. The profiles of the other screen neighbours of *The Death...* further confirm the marketing-driven intelligence and innovation beyond Netflix's acts of curation.[29]

The disservice of this framing to the prestige of *The Death...* and to the experience of viewing it is evident. The search screen isolates the title, questions its worth, and presents it as an oddity among or as background to what Netflix considers its premium content. It triggers doubt in the user that they are not choosing the right film for the evening. The background status of *The Death...* is further emphasized by the stillness of the thumbnail and the deceptive choice of image for it. Unlike the thumbnails of the neighbouring titles, the thumbnail of *The Death...* does not turn into a noisy teaser when the cursor lands on it. It remains unchanged. The image is not representative of the film. It features a marginal character and generates deceptive viewing expectations regarding genre. It presents a young and good-looking hospital employee standing in an appealing position next to a piece of advanced medical technology. Instead of referring to an arthouse social drama, the image rather creates expectations of a viewing experience in line with Netflix's hospital soaps such as *New Amsterdam* (Netflix 2018).[30]

The tab of the film on Netflix is also deceiving or just carelessly crafted. The cast is not listed in the correct order. The actress in the thumbnail, playing a secondary character, is listed first, while the lead actress's name, Luminița Gheorghiu, is not even mentioned. Figure 4 also reveals that the film pitch is deceptive as it suggests *The Death...* takes place during a pandemic – which is inaccurate.

[29] *Hustle* is also a comedy in the style of *Emily in Paris* but situated on the French riviera and with slapstick elements, while *Don't Look Up* is a counterfactual political satire.

[30] I believe that the fact that *The Death...* was, at the time of my research, an outgoing title, available on Netflix only until March 3, 2022, plays no role in the quality of its curation.

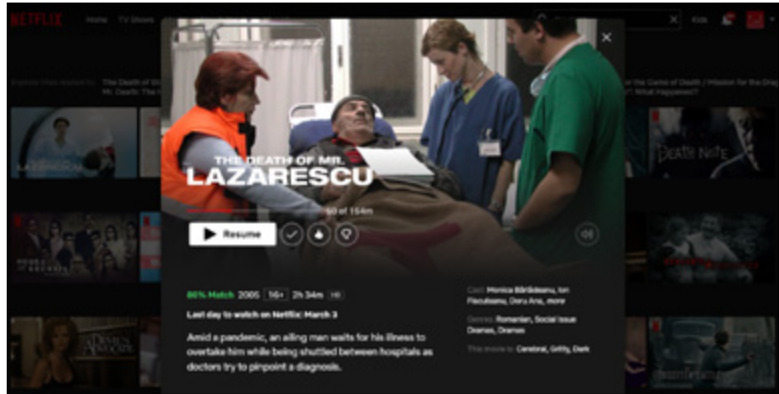


Figure 4. The movie tab of *The Death...* on Netflix

Title Presentation on Cinepub

Cinepub's interface prepares viewing experiences in a way that is more advantageous to a title. Its practices reveal the ethics behind the act of refraining from developing intelligent machine curation. The cultivation of the uniqueness of curated titles is one tenet of this ethics. This tenet is less respected on the automated interfaces of big streamers. Cinepub's intervention renders more perceptible the way content management on big VODs blends titles into an increasingly amorphous and worryingly homogeneous media flow. Cinepub's emphasis on the aura of a title and its envisioning of the viewing experience as an event is relevant because it gestures toward the way big VODs approach viewing. Cinepub emphatically displays and introduces titles to a viewer; it mediates an encounter. Big VODs like Netflix de-ritualize the user-content encounter and just mediate an act of connecting to a flow of content.

Therefore, for providers like Netflix, which aim to become internet televisions, tags, genre, and other stylistic markers matter more than the uniqueness of a film, its title, and the style of its auteur and talent. This also explains why a visually driven interface better serves Netflix's interests than one, like Cinepub's, that primarily relies on text to deliver information. It also explains the attention-drawing but genre-specific aspects of the image on the thumbnail and of the plot synopsis of *The Death...* on Netflix, and why they are inaccurate. It also clarifies why the plot summary is short, why trailers start when the thumbnail is touched by the cursor, why above-the-line credits are brief when they don't list international stars, and why genre, thematic labels, and links to what Netflix's algorithm considers similar titles are important.

In contrast, Cinepub stresses uniqueness and ritualized viewing experiences that reproduce film-viewer encounters specific to movie-going. A quick look at the movie tab of *The Death...* on Cinepub coupled with the statements made on the About Us tab and the service's self-presentation video clip supports this claim. Organized on the model of festival booklets and cinephile sites, the tab emphasizes the individuality and the value of the curated content. It foregrounds the

title, the auteur, and other artistic talent, and provides detail: a longer plot summary, more stills, excerpts from reviews, representative lines from the film, lists of festival selections and awards, critics' valuations, and excerpts from reviews. The tabs also offer links to comments and likes (through YouTube) and other cinephile information and extras that would not only make the title stand out, but also endow the viewing experience with more aura and with the quality of an event.

Figure 5 shows the way words such as "masterpiece" and critical acclaim in *The New York Times* are employed in this sense, as well as the labelling of the film as "thorny," which emphasizes its particularity. The elements that Cinepub refrains from displaying are also telling. The interface does not tag titles and ignores maturity ratings, both specific to Netflix's innovation in machine-driven platform curation.

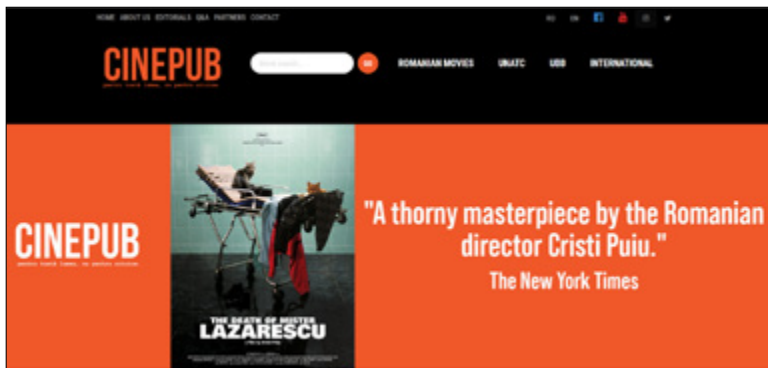


Figure 5. The title segment of the movie tab of *The Death...* on Cinepub

Two other actions on Cinepub's interface further challenge commercial VOD practices. One is the presentation of the catalogue as art and heritage, challenging the positioning of commercial VODs as providers of entertainment. The other is the emphasis on human-performed acts of curation. This second critical action questions machine curation specific to Netflix and advertised as one of the most important innovations of the big streamer. The challenge does not follow only the assumption that machines cannot replace humans as film connoisseurs. More emphatically questioned is the social damage done by algorithmic curation. Automation depletes the act of viewing a film on a platform of the last remnants of its condition as a human-to-human transaction, within and for a community of viewers.

As I show somewhere else, the presentation video clip of Cinepub uses a conservationist discourse to refer to the content that it curates and to its acts of curation. Such a conservationist discourse underpins most of Cinepub's technological restraint.^[31] The Romanian About Us tab refers to Cinepub's catalogue as an international patrimony that

[31] C. Parvulescu, op.cit.

needs to be sheltered from extinction, and implicitly from certain forms of innovation. Figure 6 shows the way Cinepub's self-presentation clip, tellingly titled *Cinepub: The Ultimate Romanian Online Film Archive*, employs animal wildlife iconography to suggest that its catalogue offers a haven to protected endangered species.[32] Thus, instead of focusing on adding the new, it highlights the inherited and the old. It also argues that the main source of diversity is the culturally and socially earned quality of the title, visually suggested by the festival laurels "crowning" the endangered wildlife. The clip refers to Cinepub's curation as protecting the diversity of this wildlife against the more aggressively marketed entertainment content of big VODs.[33]

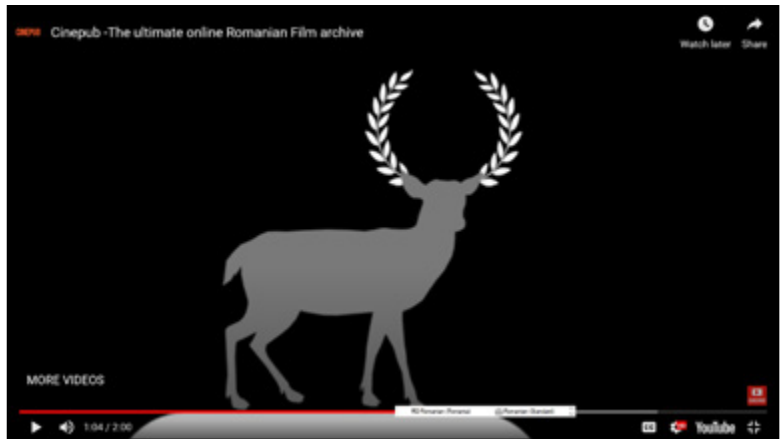


Figure 6. Content framed as crowned heritage (endangered species) on Cinepub

Cinepub's intervention against machine-driven curation is articulated in three specific ways. First, the interface hosts sections that explicitly state that they are human-curated, for example a critic's pics ribbon and interviews with filmmakers. The second action is the presentation of Cinepub as an auteur project. The About Us tab makes it clear that Cinepub is the brainchild of Lucian Georgescu, whose vision informs the shape of the interface and whose values and network play an important role in the creation and makeup of the catalogue. His name is mentioned in the first paragraph of the text on the About Us tab, and the tab also includes a short bio of him and an interview. The third action affects the individual film tabs. The detailed information for each film is preceded by a curator's intro. The intros not only pitch the title, but gesture toward curatorial expertise and subjectivity. *The Death...* is introduced with the title "Slice of Death." It reads like the title of an essay discussing not only the plot of the film (the slow death of the protagonist), but also the slice-of-life poetics of the New Roma-

[32] See the promotional video clip of the service.

[33] It claims to crown these titles for a second time, by keeping them in circulation.

nian Cinema, whose leading figure is Puiu, emphasizing the human expertise beyond the pitch.[34]

My article has delivered evidence supporting the claim that small non-profit providers of streaming services play an important role in maintaining the sustainability of digital distribution ecosystems. I was less interested in emphasizing the way these providers adapt and evolve, but rather in underscoring their refusal to do so. I identified this action as withdrawal. I approached innovation from this angle, as a critical intervention, as an act of questioning problematic or unsustainable practices with negative effects on their environment, and implicitly as gesturing toward alternatives. Catalogues and acts of curation by smaller players like Cinepub remind audiences that film is more than a merchandise and that consumption can aim for higher cultural standards than entertainment.

One segment of my analysis focused on the cultural and industrial value generated by un-geoblocked gratis distribution. I further highlighted Cinepub's polemical construction of premium content and setting up of more advantageous viewing experiences. What I have reflected on only in passing is the payoff. A future study should discuss in more detail the worth of nurturing the development of a streaming ecosystem populated by a variety of small players even at the price of breaking some of the tenets of the free market such as orienting one's business to honour shareholder value. Such a study would be of importance because, on the one hand, by means of quota systems, European policy increasingly relies on Netflix and similar players to play the role of gatekeepers of quality and diversity.[35] On the other hand, there is a nefarious trend of opinion put forward by more or less independent pundits, that a global or at least European digital market with many small players is "unsustainable" (unsustainable being used by them as synonymous to profitable). Their predictions envision a future digital market populated only by a few mammoth actors of the likes of Netflix – all probably based in the US and UK.[36]

This topic requires a study of its own. More policy acts are needed to curb the incentives that push streamers to prioritize, above other values, objectives of turning big and highly profitable. Such acts could help develop, in the universe of digital streaming as well as in other sectors, a more democratic and more meaningful viewing culture, which, in turn, would nurture access to more quality and diverse content and call

Conclusion

[34] The worth of the film is highlighted as follows, "With 'The Death of Mr. Lăzărescu', the Romanian cinematography (sic) enters the history of universal cinematography for good, and on a high position too." See <<https://en.cinepub.ro/movie/the-death-of-mr-lazarescu-feature-film/>>, accessed: 15.12.2021.

[35] See A. Barker, L. Abboud, *US Streaming Giants Feel Squeeze of Regulation in Europe*, "The Finan-

cial Times," February 8, 2022, <<https://www.ft.com/content/bf70ada3-70fd-4fcb-b4e8-638bcc053025>>, accessed: 15.02.2022.

[36] See for example, the BBC Radio World Service podcast rather deceitfully titled "Streaming Wars: Survival of the Smallest?"; <<https://www.bbc.co.uk/programmes/w3ct1j1l>>, accessed: 10.02.2022.

for a more diverse and socially more embedded meritocracy of value. These transformations would benefit the makers of films. They would support artistic innovation and resilience and improve the quality of consumption in terms of strengthening its social embedding and relating it to alternative economic relations (of production).

Another critical aspect of Cinepub's intervention that has not been discussed here refers to industry customs related to intellectual property. Cinepub's un-geoblocked and open access portfolio and its negotiation of non-exclusive distribution rights undermines forms of territorialization of content and the logics beyond the application of intellectual property legislation to art. While studies have shown the detrimental effect of copyright legislation on both the quality of content creation and on its reception,[37] a further comparative close reading of the catalogues and acts of curation of small streamers like Cinepub and a big VODs should reveal the way platform innovation proposed by the latter is informed by open access anxiety. Such a study would show the way this anxiety is a structuring factor for the interfaces of big players and negatively affects the way titles are chosen and treated on the big platforms. What is more, it can show the conservative (and monopolistic) underpinning of innovation on the interfaces of big VODs.

BIBLIOGRAPHY

- Aigrain P., *Sharing: Culture and the Economy in the Internet Age*, Amsterdam 2012
- Arnold S., *Netflix and the Myth of Choice/Participation/Autonomy*, [in:] *The Netflix Effect: Technology and Entertainment in the 21st Century*, eds. K. McDonald, D. Smith-Rowsey, New York 2016, pp. 69–86
- Barker A., L. Abboud, *US Streaming Giants Feel Squeeze of Regulation in Europe*, "The Financial Times," February 8, 2022, <<https://www.ft.com/content/bf70ada3-70fd-4fcb-b4e8-638bcc053025>>, accessed: 15.02.2022
- Biesen S.C., *Binge-Watching 'Noir' at Home: Reimagining Cinematic Reception and Distribution via Netflix*, [in:] *The Netflix Effect: Technology and Entertainment in the 21st Century*, eds. K. McDonald, D. Smith-Rowsey, New York 2016, pp. 167–183
- Carchedi G., *High-Tech Hype: Promises and Realities of Technology in the Twenty-First Century*, [in:] *Cutting Edge: Technology, Information Capitalism and Social Revolution*, eds. J. Davis, T.A. Hirschl, M. Stack, New York 1997
- Goulet F., Vinck D., *Moving towards Innovation through Withdrawal: The Neglect of Destruction*, [in:] *Critical Studies of Innovation: Alternative Approaches to the Pro-innovation Bias*, eds. B. Godin, B. Vinck, London 2017
- Elsaesser T., *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam 2005
- Lobato R., *Netflix Nations*, New York 2019
- Lowensohn J., *The Science behind Netflix's First Major Redesign in Four Years*, "The Verge," May 22, 2015, <<http://www.theverge.com/2015/5/22/8642359/the-science-behind-the-new-netflixdesign>>, accessed: 11.06.2015
- Luckerson V., *2015 Will Be the Year Netflix Goes 'Full HBO'*, "Time," January 20, 2015, <<http://time.com/3675669/netflix-hbo/>>, accessed: 15.01.2022

[37] P. Aigrain, *Sharing: Culture and the Economy in the Internet Age*, Amsterdam 2012, pp. 81–82.

- McDonald K., Smith-Rowsey D., *Introduction*, [in:] *The Netflix Effect: Technology and Entertainment in the 21st Century*, eds. K. McDonald, D. Smith-Rowsey, New York 2016, pp. 14–28
- Parvulescu C., *Romanian Films for the World: The Cultural Embedding of an Independent VOD*, “Studies in World Cinema” 2022, pp. 1–19, <https://doi.org/10.1163/26659891-bja10015>
- Parvulescu C., Hanzlík J., *Beyond Postsocialist and Small: Recent Film Production Practices and State Support for Cinema in Czechia and Romania*, “Studies in European Cinema” 2020, pp. 1–18, <https://doi.org/10.1080/17411548.2020.1736794>
- Pratap A., *Netflix SWOT Analysis*, updated: November 2, 2021, <<https://notesmatic.com/netflix-swot-analysis/>>, accessed: 20.02.2022
- Schwartz B., *The Paradox of Choice: Why More Is Less*, New York 2004
- Smith-Rowsey D., *Imaginative Indices and Deceptive Domains: How Netflix’s Categories and Genres Redefine the Long Tail*, [in:] *The Netflix Effect: Technology and Entertainment in the 21st Century*, eds. K. McDonald, D. Smith-Rowsey, New York 2016, pp. 87–107
- Ulin J., *The Business of Media Distribution: Monetizing Film, TV and Video Content in an Online World*, London 2014



Pavel Danilyuk, <<https://www.pexels.com/pl-pl/zdjecie/czarno-bialy-mezczyzna-para-kobieta-7234304/>>
[License: <<https://www.pexels.com/pl-pl/license/>>]

Multiplexes in India: Building Castles in a Low-income Market of Uneven Geographies

ABSTRACT. Gopalkrishnan Sreeram, *Multiplexes in India: Building Castles in a Low-income Market of Uneven Geographies*. "Images" vol. XXXII, no. 41. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 165–180. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.41.10.

The Indian film industry produces the highest number of movies in the world, in various languages, and casts a large shadow of influence on the socio-cultural landscape of the country. However, in terms of box-office value as a share of the total entertainment pie in India, films are a minor segment in a market with vast potential. The pandemic of 2020 drastically changed the fragile dynamics of the already-struggling film distribution and screening sector. Over the years, the Indian film business has staked its future on a business model forged around the "Mall-Multiplex" complex in a country that is mostly low-income or bottom of the pyramid (BoP). This exploratory article, with the help of existing data on theatre screen seats and high-potential population geographies, endeavours to understand India's existing film entertainment business and sets out to spot the opportunities available for the low-priced film business as a value proposition.

KEYWORDS: Indian Film Business, Multiplex, Bottom of the Pyramid, Low Price, Film Distribution, Film Experience

The Indian film industry is mostly seen through a Bollywood-centric prism,[1] though it has a more significant presence in the regional Tamil and Telugu film hubs. Similarly, research on Indian films is largely about their socio-cultural phenomena[2] and "differently viewed" art forms,[3] while those on film marketing studies are specious (typically looking into promo campaigns, in-film branding, publicity, etc.).[4] This paper aims to bridge a research gap by combining film exhibition and distribution geographies in order to emplace film marketing as an area of the economy of culture in general.[5]

In order to understand whether there can be a paradigm shift in the multiplex model in India, we can contextualise the query around

Introduction

[1] L. Jha, *Why Bollywood and Hindi are no longer the face of Indian entertainment*, Mint, August 24, 2018, <<https://www.livemint.com/Consumer/Why-Bollywood-and-Hindi-are-no-longer-the-face-of-Indian-ent.html>>, accessed: 19.09.2021.

[2] A. Rajadhyaksha, *Neo-Traditionalism: Film as Popular Art in India*, "Framework: The Journal of Cinema and Media" 1986, no. 32/33, pp. 20–67.

[3] C. Dasgupta, *Indian Cinema Today*, "Film Quarterly" 1969, vol. 22, no. 4, pp. 27–35.

[4] Scopus-indexed search yielded eight papers on areas like promotion, publicity and in-film branding, with four articles on Indian multiplex culture, urban spaces and e-ticketing. An exception was the in-depth analysis of the multiplex phenomenon by Hill & Athique, London 2009 (cited in this paper and listed in bibliography).

[5] K. Lim, *Film Distribution in Film Studies*, [in:] *Philippine Cinema and the Cultural Economy of Distribution* Manila – Melbourne, VIC 2019, pp. 9–38.

the concepts of “uneven multiplex geographies” [6] and the “bottom of the pyramid” concept. The growth of the multiplex network in India has followed a lopsided pattern with a concentration of screens in urban metropolitan areas even as other geographies remain grossly underrepresented. Similarly, the concept of the BoP essentially pushes for unlocking the low-priced segments in a market. [7] By also critiquing the problematic skew of the current movie retail business towards an elitist urban developmentalism plank, [8] the paper makes a case for low-cost cinema exhibition to poor “non-customers” in high-population catchment areas.

The need for the above can be better understood when one considers the tectonic shifts that are taking place after the Covid pandemic. The 1918 flu pandemic changed Hollywood, with the large film studios taking over smaller ones and single-theatre owners selling out to network operators. Soon, the post-pandemic capital-backed studios churned out long-length feature film spectacles with Ford-like efficiency. [9]

Over the years, the resultant oligopoly of vertically integrated film companies built the global Hollywood model, further finetuned with cinemascope colour, hi-fidelity digital sound, CGI effects and breathtaking action, finally arriving at the contemporary global model of “franchisee-universes.” With every crisis, Hollywood reflected the mood of the times: musicals and noir films were reactions to the Depression and WW II, sci-fi movies to the Cold War; disaster movies to 9/11, and the zombie apocalypse to Islamist terrorism. Perhaps we may even return to musicals, comedy and romance in response to the 2020 pandemic! [10]

Nevertheless, there was a difference between the year 1918 and 2020. We had a new-age economy and internet platforms, making it possible to “work from home” through connectivity and access “entertainment-from-home” through OTT (Over the Top streaming) platforms. At that time, the OTT platforms, flush with cheap debt but struggling to monetise, were ready to gorge on the plethora of unsold film riches, [11] while the cinema theatres were desperately fighting for

[6] D. Hill, A. Athique, *Multiplexes, corporatised leisure and the geography of opportunity in India*, “Inter-Asia Cultural Studies” 2013, vol. 14, no. 4, pp. 600–614.

[7] C.K. Prahalad, A. Hammond, *What works: Serving the poor, profitably: a private sector strategy for a global digital opportunity*, “Harvard Business Review” 2002, no. 9(80), pp. 48–57.

[8] L. Fernandes, *India’s New Middle Class: Democratic Politics in an Era of Democratic Reform*, Minneapolis, MN – London 2006.

[9] M. Jordan, *Movie theatres survived the Spanish flu in 1918. Can they survive the Covid-19 pandem-*

ic?, Scroll, August 28, 2020, <<https://scroll.in/article/971565/movie-theatres-survived-the-spanish-flu-in-1918-can-they-survive-the-covid-19-pandemic>>, accessed: 19.09.2021.

[10] R. Swindale, *Post-Covid Hollywood Film Industry*, “The Guardian”, February 24, 2021.

[11] R. Brody, *The Front Row Lessons for the Movie Industry from the 1918 Influenza Pandemic*, “New Yorker”, March 17, 2020, <<https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/lessons-for-the-movie-industry-from-the-1918-influenza-pandemic>>, accessed: 14.09.2021.

survival.[12] The Indian film industry was in crisis, though even at the best of times its multiplex business model only catered to a niche audience in a mass market. Now, in the worst of times, the problem has worsened with customers lapping up OTT offerings.

The first mall, complete with its climate-controlled and hygienic atmospherics, came to India in 1999;[13] soon, a flurry of new malls followed as the new “geo-cultural spaces” of consumption and class stratification, almost as if they were a new social field.[14] The spectacular urban growth in India from the early 1990s onwards changed the landscape, with sparkling new real estate and increased migration, leading to an acute shortage of ‘public spaces.’ The new malls offered secure “prosperity bubbles,” which could keep out those from the seemingly undesirable and poor socio-economic backgrounds.[15] These oases were barometers of a fast-growing consuming middle class, who contributed to growth (GDP grew by over 600% between 1980–2014), though a vast majority of others remained untouched by this prosperity.[16]

The social ecosystem of the mall had barriers to exercise informal security control over “social outsiders” and evict those without the requisite disposable income. However, the mall was also a safe place that protected women from the male street gaze, an experience all too common in India.[17] The glitzy real estate in the malls were far removed from the bustling and dirty *bazaars* outside in that they lacked a long-term value proposition treasured in India – price advantage. Without an integrated supply chain or local manufacturing, the products and services sold in the mall were overpriced, often came from the same factories that supplied the bazaars, or were imported from China without any real differentiation in the market.[18]

India’s low per capita number of theatre screens (8 per million pop.) has been attributed to an early political disdain for films,[19] successful lobbying by exhibitors to prevent new licences, “sin”-type taxes as high as 75%,[20] and archaic urban land-ceiling rules at the

The Indian Mall with a Multiplex

The Indian Multiplex Business

[12] Many theatres tried to stay afloat with reduced timings and offers of hiring out halls for private screenings.

[13] The entry to the first Mall in India – Cross-roads – was only on the production of credit cards, visiting cards or cell phone.

[14] B. Longhurst, M. Savage, *Social Class, Consumption and the Influence of Bourdieu: Some Critical Issues*, “The Sociological Review” 1997, vol. 44, no. 1, pp. 274–301.

[15] S. Srivastava, *Entangled urbanism: slum, gated community, and shopping mall in Delhi and Gurgaon*, New Delhi 2015, pp. 213–240.

[16] S. Subramanian, D. Jayaraj, *Growth and inequality in the distribution of India’s consumption expenditure 1983 to 2009–10*, “WIDER Working Papers” 2015, vol. 25, p. 29.

[17] G. Vishwanath, *The Multiplex: Crowd, Audience and the Genre Film*, “Economic and Political Weekly” 2007, vol. 42, no. 32.

[18] S. Srivastava, op.cit., pp. 7–8.

[19] S. Chakravarty, *National Identity in Indian Popular Cinema 1947–1987*, Austin, Texas 1993.

[20] A. Mittal, *Cinema Industry in India: Pricing and Taxation*, New Delhi 1995.

state and centre level preventing single-screen exhibitors from taking advantage of the rapid urbanisation sweeping through the 1990s.[21] The multiplex business model (first set up in Kansas City, US, 1963) was based on lower overheads of operating several screens in the same venue;[22] it was also deemed to be a hedonistic product by customers who wanted to choose the destination as “theatre first, movie second,” more interested in an “overall entertainment experience,” with quality food and beverage services.[23]

In India, the movie theatre as a family destination came into being with the movie *Hum Apke Hai Kaun*[24] (*Who am I to you?*, 1994), a blockbuster that paid homage to joint families (or, in other words, the living together of parents, sons, their spouses, and their grandchildren – all under the same roof). It brought such audiences to theatres in large numbers. Soon, the “family consumerism” urban rush to theatres helped boost multiplex screens, which could break free from the shackles of the superstar-focused mainstream films that the plebeian masses patronised in single-screen theatres.[25] This growth fed into the historical tendency of the Indian film business to be opaque about ticket revenues, setting the stage for the arrival of the superstar blockbuster multiplex film with Rs 100 crore (USD 13.32 Million) revenues.

From 2008, a veritable procession of superstar blockbuster films in the multiplexes crossed the Rs 100 crore[26] revenue mark (helped by release dates that combined holidays, weekends and festivals). This new blockbuster phenomenon was buoyed by the rapid digitisation of movie screens, with low-cost rental digital prints (it costs Rs 15,000 [USD 200] per film in a digital hard drive, whereas it cost Rs five lakh [USD 6,700] per film print). The “scorched earth” strategy of releasing a film at 2000 screens and upwards, or even 4000 screens as was the case with films starring Salman Khan,[27] meant that the lifetime market value of a film could be soaked up in a few weeks.

The strategy also meant that competitors could not find any vacant screen slots to release their movies. The “first-week fan frenzy” (with premium tickets) converted the superstars into invincible box office assets, and once the theatrical window closed, the movie could be sold at premium prices to cable and tv networks. Another tactic

[21] L. Shrinivas, *Land and Politics in India. Working of the Urban Land Ceiling Act, 1976*, “Economic and Political Weekly” 1991, vol. 26, no. 43.

[22] D. Rout, *A Study on Consumer Perception Towards Multiplexes in Bhubaneswar*, “Purakala” 2020, vol. 31, no. 3.

[23] B. Doyle, *Return of the super cinema*, “History Today” 1998, vol. 48, no. 2, pp. 2–5.

[24] *Hum Aapke Hai Kaun* somewhat coincided with the widespread economic reforms initiated in the early 1990s. The producers at first refused to release the film on the home video market and in dirty cinema halls. The theatre owners had to then renovate their

halls, providing clean toilets and fresh food stalls. The movie was a “family” hit with an inordinately large audience comprising families who came to watch the film together.

[25] A. Athique, D. Hill, *The Multiplex in India: A Cultural Economy of Urban Leisure*, London 2010.

[26] One Crore is 10 million. Rs 1 Crore would be Rs 10 million. Rs 1 Crore is also USD 73,000 (at exchange rate of Rs 73 per One USD).

[27] S. Sarkar et al., *Bollywood in Transition*, “Emerging Economies Cases Journal” 2021, vol. 2(2), pp. 79–86.

deployed by the big studios was a walling distribution strategy,[28] where screens could be leased in bulk. With an investment of between Rs 14–21 crore [USD 1–3 million] per film, it could create the “appearance” of a box office success [Table 1]. Small budget and regional films could not invest in such tactics and hence found fewer screens to release.

Table 1. How to create a Super Hit Film? Lease Theatres!

Walling Strategy: Leasing 1000 Screens at a cost of Rs 21 Crore (20% of a Rs 100 Crore Film)						
Screen	Seating (Approx.)	4 shows	Average Ticket Price	Lease Cost per Day	One Week	1000 Screens
1	500	2000 seats	Rs 100-150	Rs 200,000- 300,000	Rs 14-Rs 21 Lakh	Rs 14-Rs 21 Crore

Since 2002, the lure of the newly affluent mall consumers encouraged the multiplex companies to roll out new screens and raise ticket prices (by 600% during the period), though the young people could access cheap tickets for non-prime-time screening slots through ticket-booking apps. They offered gourmet cuisine for the rich urban moviegoers (food and beverages account a 25–40% revenue share for multiplexes in India). Soon the boom of 40% year-on-year (pre-pandemic) growth[29] meant adding more luxury and premium offerings. Many theatres launched bespoke screen brands that were targeted at the consuming elite, like Directors Cut, PVR Gold and PVR Luxe (PVR Group), Inox Leisure, Insignia, Kiddles, MX4D, ScreenX and IMAX (INOX Group). The main focus was on the discerning classes that were willing to spend about Rs 2,000–3,000 (USD 30–40) for a film outing[30] that included lounge-type lobbies, gourmet dining, personalised service and high-quality “rich experiences.”[31] The target was the 120 million middle-class customers that India boasted of, though the estimate later turned out to be suspect.[32]

Such bespoke screens were exposed during the slump in the Indian multiplex industry during the COVID pandemic. There was also no guarantee that the audience would get back to these richly endowed theatres, especially when there was a plethora of content available on OTT platforms in the safety of their homes. In fact, the migration of

Bespoke Screens and the 2020 Pandemic

[28] In a case in 2019, the Competition Commission of India had found there was an informal arrangement and there was no evidence of cartelisation between top multiplex cinema theatre groups.

[29] D. Singh, *Why multiplex operators luxury gamble may not pay off*, “Financial Express,” January 13, 2020, <<https://www.financialexpress.com/brandwagon/why-multiplex-operators-luxury-gamble-may-not-pay-off/1820955/>>, accessed: 19.09.2021.

[30] V. Choudhary, *Multiplex revolution at the cost of the common man*, Mint, December 15, 2016, <<https://www.livemint.com/Consumer/uqDo4W6i1w97N-moJ4ucfoI/A-multiplex-revolution-at-the-cost-of-the-common-man.html>>, accessed: 19.09.2021.

[31] H. Srivardhana, *Assessing Service quality of Multiplex Theater using Service Gap Model*, Amrita University, ASB, Kerala 2019.

[32] S. Kanwal, *Households by annual income brackets India 2010–2025*, Statista, March 19, 2021, <<https://www.statista.com/statistics/1272872/india-population-in-multidimensional-poverty/>>, accessed: 21.03.2021.

audiences to OTTs from the Cable and DTH market was already in motion even before the pandemic and estimates put the OTT viewers at 400 million by 2025.[33]

The attraction of the OTT market was the compelling value proposition: a one-time theatre visit for a family would be equal to the annual cost of an OTT subscription! The first population to adopt OTT subscriptions were ironically the very multiplex audience in major theatre hubs – Mumbai, Delhi, Bangalore and Chennai. In 2020, the 40 million paid subscribers[34] were found to pay an average of Rs 1,200 (USD 16) for 2–3 OTT channels, which were cheaper compared to the average cost of Rs 1,470 (USD 19.6) for a multiplex visit by a family of four! The biggest segment of these subscribers was from the affluent urban segment (59%), with those between 22–32 years (the most frequent multiplex-goers!) accounting for 31% of subscriptions.[35] The OTT platforms were drawing away the most vital segment that the multiplexes built their business around – the urban class!

Looking beyond the multiplex model

The 1918 Spanish flu pandemic was more catastrophic for India than any other country, accounting for 40% of the 50 million worldwide death toll.[36] So, in 2020, as if to avoid history repeating itself, the country imposed one of the most draconian lockdowns of all, leading an already fragile economy to a grinding halt. With the closedown of the theatres, the producers who were holding inventory panicked, selling out immediately to the OTT platforms,[37] even though most such ‘mass audience’ films were not even designed for typical OTT audiences. The move away from the theatres did not go unchallenged, with the multiplex operators criticising it at first and then threatening to blacklist producers.[38]

The multiplex operators have often behaved as a business separate from the film fraternity (with their industry association under FICCI),[39] reflecting their origins: most, except for PVR, have non-film backgrounds. The top management of the multiplex industry is drawn mainly from the

[33] Telecom Talk reported the trends for OTT in 2020.

[34] V.K. Khandekar, *Box office report: Indian cinema has a happy story in rising ticket sales*, “Business Standard”, February 14, 2020, Ormax Media’s Box Office Report 2019, <https://www.business-standard.com/article/current-affairs/box-office-report-indian-cinema-has-a-happy-story-in-rising-ticket-sales-120021400062_1.html>, accessed: 22.09.2021.

[35] V.K. Khandekar, *Young, male and metropolitan: The Indian OTT Viewer*, Rediff.com, September 8, 2021, <<https://www.rediff.com/movies/report/young-male-and-metropolitan-the-indian-ott-viewer/20210908.htm>>, accessed: 22.09.2021.

[36] S. Chandra, E. Kassens, *Viral Outbreak, study maps the spread (and decline) of the 1918 Spanish flu in*

India, The Scroll, July 11, 2020, <<https://scroll.in/article/966655/a-study-maps-the-spread-and-decline-of-the-1918-spanish-flu-in-india>>, accessed: 12.09.2021.

[37] By the mid-2020s, many producers were facing unsold film inventories and with the continued closure of film halls they turned towards the OTT platforms.

[38] G. Menezes, *Multiplex Association Of India Appeals To Government*, Republic World, September 15, 2020, <<https://www.republicworld.com/entertainment-news/bollywood-news/the-multiplex-association-of-india-make-an-appeal-to-the-government.html>>, accessed: 9.09.2021.

[39] As per the judgement in the case *FICCI & Multiplex Association of India vs United Producers*.

hospitality and retail sectors, more familiar with the language of ‘consumer touchpoints’ rather than film entertainment.[40] Their strategy to handle the epidemic crisis was to either appeal to the Government or to launch PR campaigns that promised seat distancing, disinfecting between shows, body checks with infrared scanners, availability of masks, hand sanitisers, etc. However, one can argue that the pandemic was actually an opportunity to realign the film experience towards the vast majority hitherto left behind. Of course, this large market could afford only a paltry amount for “entertainment” (Rs 53 or 0.7 USD in the rural and Rs 113 or 1.03 USD in the urban)[41] and that too on “all forms of recreation.” The CAGR of the film entertainment segment is a meagre 6%, despite a large population base, leading to the current “cinema theatre” medium being at best a niche segment dwarfed by TV.[42]

The Indian film industry is highly fragmented, but there are three dominant markets – Hindi, Telugu and Tamil. Hindi films are dominant in Bihar, Madhya Pradesh, Rajasthan and undivided Uttar Pradesh (incl. Uttarakhand); Telugu is dominant in undivided Andhra Pradesh (now Telangana and Andhra) and Tamil in Tamil Nādu. In 2019, of the 1.03 billion movie tickets purchased, these three movie-language hubs had a 70% (Hindi 33%, Tamil 19% and 18% Telugu) share of the total market valued at Rs 10,948 crore (USD 1.5 billion), an increase of 11.6% over 2018.

Even then, the size of the film entertainment segment is shockingly low in such a huge country. Let us consider the revenues of the declared Bollywood hit movie *PK* (2014; Rajkumar Hirani) – with Rs 500 crore (USD 72 million)[43] at the domestic box office. At an average ticket price of Rs 120 (USD 1.6), the audience works out to about 41.66 million, or just about 3% of India’s population.[44] In fact, the film industry is probably a niche entertainment segment, compared to the enormous market that India presents.

India is a low-priced, continental-sized market with a complex undercurrent of linguistic, cultural and sub-nationalist segments, somewhat held together by disparate factors whose discussion is beyond this paper’s scope. Some corporates like Unilever have attempted to penetrate the lower end of the market with some success, though it has not been easy for many others[45] due to cost structures and need for high

India: Tapping the Bottom of the Pyramid?

[40] A. Athique, D. Hill, op.cit.

[41] The NSS Report No. 541, released for 2009–10, on Household Consumption of Various Goods and Services in India classifies 32 broad item groups out of which 14 are food and 18 are non-food food and 18 non-food groups.

[42] Report by Deloitte on the Indian Entertainment Industry, 2018.

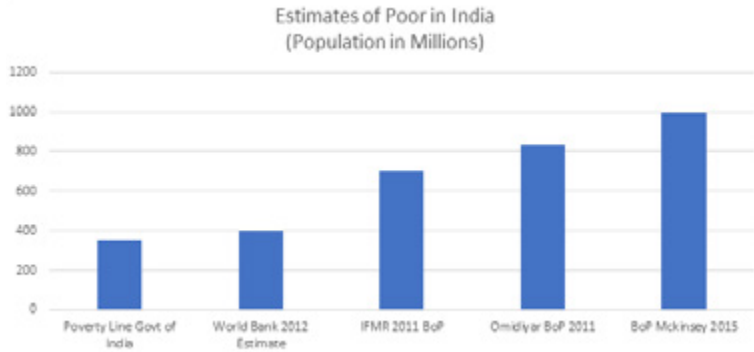
[43] *PK* is a movie by Aamir Khan, which did well in China, more than in many parts of India. In the vast

and controlled Chinese market, there are limited releases and the films chosen are spread across various sources like Hollywood, India, Korean etc. almost like a quota.

[44] V.K. Khandekar, *Young, male and...*

[45] E. Reficco, *Six reasons companies fail to reach the bottom of the pyramid*, Devex, April 16, 2013, <<https://www.devex.com/news/6-reasons-companies-fail-to-reach-the-bottom-of-the-pyramid-80719>>, accessed: 12.04.2021.

levels of engagement. There are various estimates as to what constitutes the BoP market in India, ranging from an optimistic 335 million[46] (Govt. of India) to a grimmer estimate of 997 million poor people (McKinsey report 2007) [Table 5].



The stark reality is that 90% of Indians cannot pay more than Rs 100 (USD 1.5) for an individual theatre visit,[47] which is low in comparison to the Rs 190 (USD 2.8) average ticket prices currently at the multiplex chains. At these rates, a family visit to the theatres would be out of the question, making film entertainment an elite activity. These price points were tested by the Carnival chain by experimenting with low-price tickets in tier-three towns[48] with some moderate success in increased occupancy (65% vs 35% in tier-three towns). However, the bulk of the population segments targeted by the multiplex chains, numbering at about 30 million, belong to the Rs 10 Lakh (USD 14,000) per annum income band.[49]

Table 2. Cinema Markets

State	Language	Cinema Seats	Population	People per Cinema seat	Literacy Rate (%)
BIMARU[50]	Hindi (Native Speaker Dominant)	452,573	421,021,693	932	67.33
Andhra Pradesh & Telangana[51]	Telugu (Native Speaker Dominant)	771,283	93,146,954	120	70.34

[46] The optimistic picture of the government is based on the much-decried income of Rs 32 (USD 0.40) per day for urban and Rs 26 (USD 0.35) per day for rural by the Sengupta Committee Report, Govt of India.

[47] Key Factors affecting Movie viewing, Report in IUJ.edu.in, May 2017.

[48] Towns with a population between 300,000 and 400,000.

[49] A contemporary perspective for the defining of the base of the economic pyramid is shared by Unitus, VC <<https://unitus.vc/resources/defin->

[ing-base-of-the-economic-pyramid-in-india/](https://unitus.vc/resources/defin-ing-base-of-the-economic-pyramid-in-india/)>, accessed: 20.01.2022.

[50] “Front-benchers” in single-screen cinema is a term used to describe the majority of the audience occupying the front seats, while the affluent sit in the “balcony” (typically designed as in a stage theatre). The price of the tickets for a front-bencher was usually about 10-25% of the cost of the Balcony/First Class/Dress Class ticket prices.

[51] A. Rao, W. Hartmann, *Large Screens or More Shows: Multiplex Conjunction in the Era of Digital Cinema*, Chicago 2011.

State	Language	Cinema Seats	Population	People per Cinema seat	Literacy Rate (%)
Tamil Nadu	Tamil (Native Speaker Dominant)	502,454	70,335,431	139	80.15
Hindi Affiliated	Hindi-affiliated language (Haryana, Gujarat, Maharashtra, Orissa, Punjab, Himachal)	626,848	54,261,868	864	69.12
Hindi Watching	Not Hindi-affiliated but Hindi-watching (Telengana, Haryana, Karnataka, Gujarat, Punjab Maharashtra, Orissa, West Bengal, Punjab, Himachal & J&K)	1,105,103	670,483,587	606	71.20
Maharashtra	Marathi	406,271	100,368,167	247	80.50
West Bengal	Bengali	202,731	91,030,534	449	75.26
Karnataka	Kannada	382,156	54,858,733	143	75.30
Kerala	Malayalam	203,146	37,835,820	186	94.23

Table 3. Districts with Lowest Film Screen Seats

District Hubs	No. of Districts	Cinema Screen Seats	Population	People per Screen Seat	Literacy Rate
With Less than 1000 Screens	240	123,165	241,672,164	1962	69.4
With more than 20000 Screens	35	1491276	202066136	135	81.54

Table 4. Districts by Economic Growth Rate (Top 25)

Top 25 Districts/Hubs	Cinema Seats	Population	People per Screen Seat	Literacy Rate
High Economic Growth Rate (9%+)	314,406	59,711,061	189	66.8125
Low to Medium Economic Growth Rate (3–7%)	3,335,941	1,132,768,666	339	73.70

Before the multiplexes, single-screen theatres in India (most are closed) had lower ticket prices for the “front-benchers”[52] and many operators even offered “tent” options (with thatched roofing, bare ground seating and steel chairs) and “touring talkies” (vans with projector and screen) with ticket prices as low as Rs 20 (USD 0.27). In contrast, the full-service multiplex experience was driven by developers who wanted to maximise the efficiency of construction[53] and isolate

High Potential, Low-Priced Film Markets

[52] H. De Soto, *The mystery of capital: Why capitalism triumphs in the West and fails everywhere else*, New York 2000.

[53] The Bureau of Outreach and Communication, Department of Audio-Visual Publicity, Government of India maintains the data of the theatres in India.

those who cannot afford and do not have the “cultural competence”[54] to navigate the high-end experience.

To map the potential for low-priced film entertainment in India, we can analyse the “uneven geographies” by mining the data available for film screen seats (both multiplex and single) from the Bureau of Outreach and Communication, Government of India,[55] as well as the district-hub-wise population data obtained from the Registrar General and Census Commissioner, Govt. of India.[56]

The last official census in India was in 2011, according to which there were 640 district administrative hubs[57] (including large metros, state capitals, commercial cities and urban agglomerations). Some of the high-population-density belts do not fully come under the definition of districts (but can be defined as metropolitan centres[58]). There are twelve metropolitan areas: Delhi NCR,[59] Greater Mumbai,[60] Kolkata, Chennai, Bangalore, Hyderabad, Ahmedabad, Pune, Vishakhapatnam, Kanpur, Surat, Patna, Jaipur, Coimbatore, Nagpur, Raipur, Kochi, Kozhikode, Thiruvanthapuram, Madurai, Jodhpur and Salem. The consolidated list of district hubs with film screen seats, population, growth and literacy rates is available in Tables 2–4. The salient features of the various geographies are given below:

- The Southern, Eastern and North-Eastern states are not dominantly Hindi-speaking (except for metro-hubs), and English usage is greater. Linguistic identity claims are known to be strong in some languages like Tamil, Telugu, Kannada, Malayalam and Bengali.
- Both Tamil and Telugu have a historical advantage as film production hubs (they are even known to produce Hindi films) and a legacy of films as a political tool for social, linguistic and cultural sub-nationalism.
- Tamil films have witnessed a resurgent “new wave,” widely acknowledged as trendsetting[61] and have a comparatively high growth rate of over 11%, with revenues of USD 600 million in comparison to

The list includes both multiplex and single-screen theatres.

[54] The census on the population is conducted by the Registrar General and Census Commissioner, Ministry of Home Affairs, Govt of India. The last such census was conducted in 2011.

[55] NIC, Govt of India provides details of administrative units in India under “Districts of India” (as per the 2011 Census of India). There are 640 districts, the details of which are available in the source – <<http://districts.nic.in/>> under Provisional Population Totals: Number of Administrative Units.

[56] The 74th Amendment to the Indian Constitution defines a metropolitan area as having a population of 10 Lakh (1 million) or more, comprised in one or more districts and consisting of two or more Municipalities or Panchayats or other contiguous areas.

[57] Delhi is a state as well as being designated the National Capital Region (NCR) as per the Master Plan for Delhi approved in August 1990.

[58] Greater Mumbai, consisting of the Mumbai City and Mumbai Suburban districts, is administered by the Municipal Corporation of Greater Mumbai (MCGM).

[59] S. Sarkar et al., op.cit.

[60] J. Overdorf, *Tamil films give Bollywood a run for its money*, The World, July 3, 2012, <<https://www.pri.org/stories/2012-07-03/tamil-films-give-bollywood-run-its-money>>, accessed: 8.09.2021.

[61] BRR Report in the Indian Express, September 18, 2021.

Hindi, with revenues of USD 2 Billion (2015) in a market that is six times larger, thus punching above its weight.[62]

– In terms of economic growth, the South Indian states have done well, which is reflected in the better market penetration of multiplex screens. Both Tamil Nadu and Andhra (with Telangana) have seen better development standards, which have enhanced buying power for film entertainment.[63]

– The market for Bengali, Malayalam and Marathi is relatively smaller but quite robust in terms of content.

The importance of the BIMARU states (Bihar, Madhya Pradesh [incl. Chhattisgarh], Rajasthan and Uttar Pradesh)[64] and affiliated markets for the Hindi film market should be noted. This is considering the fact that the growth of the Hindi-language-speaking population is simply overwhelming, overtaking all other languages over the past decade. With the fastest-growing population and the fastest-growing language, these regions with a huge population are a fertile, unexplored and virgin territory for low-cost film entertainment in the long term.

– The BIMARU states had the slowest growth rates among all Indian states, even during the boom period of 1998–2016 (which witnessed the largest growth expansion in the century). The gap between these states and fast-growing ones continues to widen.[65]

– The differences are also intra-state, with a great disparity between a few oases of growth and the rest. For instance, Bihar's capital city, Patna, is its biggest growth centre by far, or Noida/West UP (con-sanguineous to Delhi) has been growing much faster than the central and eastern parts of UP.

– The other two states – Rajasthan and Madhya Pradesh – have comparatively less disparity, with the former having a spread of heritage tourism hubs and Madhya Pradesh having no disparity due to the complete absence of any major growth centres.[66]

– The BIMARU states are also part of the Hindi belt or the “Cow Belt,”[67] which, along with contiguous states that have their local languages and dialects, are either affiliated or proximate to the

[62] The states of Bihar, Maharashtra, Rajasthan and Uttar Pradesh have been historically very low in all development parameters and social indicators, giving rise to an unkind acronym BIMARU (by Ashish Bose, a demographer in 1980s. The word *bimaru* also means “sick” in the Hindi language).

[63] S. Rukmini, *India's BIMARU states developing but not catching up*, Mint, October 30, 2018, <<https://www.livemint.com/Politics/2mYGqXDSb37bed-iFJmGUvL/Indias-BIMARU-states-developing-but-not-catching-up.html>>, accessed: 11.09.2021.

[64] V. Vaibhav, V.K. Das, *The old Bimaru states have new boomtowns. But only in pockets*, The Print, March 30, 2021, <<https://theprint.in/opinion/the-old-bimaru-states-have-new-boom-towns-but-only-in-pockets/630861/>>, accessed: 14.09.2021.

[65] A political terminology to describe the conservative mindset of some Hindu believers. For them the cow is a sacred animal. These believers also form a part of the supports of the right-wing Hindu political party – Bharatiya Janata Party – which is currently the ruling party in India's parliament.

[66] Only 12 out of 35 States chose Hindi as their mother tongue, while there are other states that have adopted it as a language of communication but do not consider it a mother tongue.

[67] Cleartax Report: Impact of GST Rates on the Entertainment Industry, June 22, 2021.

Hindi language.[68] These can be classified as Hindi-affiliated and Hindi-film-consuming states.

– Interestingly, the segment of Hindi-affiliated and Hindi-“watching” states includes Maharashtra, a large state that is not part of the “Cow Belt” with the state has a high percentage of Hindi speakers with a very low proportion of *native* Hindi speakers.

Footprint: Asset-light Multiplex model

Multiplex owners are aware that high ticket prices are a barrier for audiences, and some attempts have been made to tap the lower price segment. It is estimated that considering various local costs,[69] the capital costs for a five-screen multiplex in a major city would be about Rs 40 crore, in a smaller city or town about Rs 15 crore, and Rs five crore in the semi-urban parts.[70] The massive opportunity for an asset-light multiplex model is promising in geographies that have *low screen seats per capita, high GDP growth and high literacy rates*. Some such prominent belts are given below:

– The bottom 240 district hubs (with at least 1,000 screen seats each) have just *one seat for 1,962 people*. These districts are spread out across India, though concentrated more in the BIMARU, West Bengal and Orissa states.

– In contrast, the top 35 district hubs (all urban, with at least 20,000 screen seats each) have *one seat for 135 people!*

– The top 35 district hubs can be classified as having a high per capita film-to-screen seat ratio. These include essentially metropolitan areas, contiguous districts of state capitals in most Southern states, and some Western states as well as isolated mega hubs in the North.

– The top 25 district hubs with the highest GDP of 9% and with a literacy rate of 66.8% have one seat for 189 people.

– The top 25 district hubs with a medium growth rate of 3–7% have one seat for 339 people but exhibit a better literacy rate of 73.70%.

The success of the asset-light multiplex model for film entertainment would depend on real estate and construction costs, integration of ticketing apps to rural screens, provision of basic hygiene facilities, modern ventilation systems and value-oriented combinations of food and beverages.[71] With innovative construction technologies available today,[72] cost outlays can be reduced by about 30%, along with the

[68] A. Pal, R. Bhushan, *Low cost multiplexed offer better bait*, The Times of India, September 5, 2005, <<https://timesofindia.indiatimes.com/business/india-business/low-cost-multiplexes-offer-better-bait/articleshow>>, accessed: 11.08.2021.

[69] J. Ali, D.K. Bera, *Sustainable use of low-cost building materials in rural India*, “ICISE” 2015, vol. 4, no. 13.

[70] G. Veerabathini, *IIT Madras Innovates Eco-Friendly Low-Cost Houses*, Ecoideaz, 2019,

<<https://www.ecoideaz.com/innovative-green-ideas/iit-madras-innovates-eco-friendly-low-cost-houses>>, accessed: 2.11.2021.

[71] S. Roy, *Study of Cost-effective building construction technologies*, “Journal of Architectural Engineering Technology” 2013, vol. 2(2), no. 113.

[72] A. Vikram, S.S. Rajput, *Application of Lean Construction principles in Affordable Housing in India*, “Journal of Emerging Technologies and Innovative Research” 2018, vol. 5, no. 12.

concomitant benefits of safety, energy efficiency^[73] with sustainability and cost-effectiveness.^[74]

Expansion of such low-cost theatres would require permissions from Fire Safety, Excise, District Collectorate, *Nagara Pallika* (local government), and the Film Censor Board, among many other statutory agencies. There is some anecdotal^[75] evidence on the success of such low-cost theatre complexes in small towns and the profit margins were seen to be in the range of 20–25%. However, food and beverages have a smaller share at 5–10%, while the multiplex chains enjoy a far larger share of 40%.

The cost of constructing such a low-cost theatre complex would vary between Rs 50 Lakh (USD 66,000) for a no-frills, 70-seater screen to Rs 1.5 crore (USD 1,95,000) for a 125-seater screen (with air-conditioning, high-quality screen and sound systems and parking facilities). The asset-light multiplex model is not just a business opportunity waiting to be tapped but also a challenge for product and architectural design, which can be scaled across several complex markets with different climatic, geographic and local conditions. For entrepreneurs, designers and construction companies, it appears to be a prospect deserving serious consideration.

The data on the population and district used in this paper is limited by the fact that it is based on the last official census of India, conducted in 2011. During this period, there has been some reorganisation of district boundaries, due to state executive or legislative fiat. It is important to acknowledge that the multiplex concept has transformed the Indian urban landscape, raising the quality standards of film entertainment to world-class levels. Any criticism of its business model should not be misconstrued as a complete dismissal of the significant achievements accomplished by this new generation of operators.

The paper attempts to make a case for more than one business model in a complex film market like India, especially after the developments post 2020, when the multiplexes faced competition from invigorated digital streaming platforms and resistance from moviegoers wary of the risks associated with visits to the cinema theatre. In that sense, the low-priced film entertainment market can be both an opportunity and a “de-risking” strategy for the multiplex operators. However, it must be also noted that their ability to invest in CAPEX is severely limited in the absence of any worthwhile revenues.

Conclusion

[73] Interview with Mr. Akhil Vaidya, who builds and currently operates the Mayur Cinema complex in Balaghat, an interior town in Madhya Pradesh state in India.

[74] R. Singhal, *An overview of taxation on media and entertainment under Goods and Services Tax*, iPleaders, September 25, 2021, <<https://blog.ipleaders.in/an-overview-of-taxation-on-media-and-entertainment-under-goods-and-services-tax/>>, accessed: 26.08.2021.

in/an-overview-of-taxation-on-media-and-entertainment-under-goods-and-services-tax/>, accessed: 26.08.2021.

[75] Report published by Ernest & Young in 2019. Commissioned by the Federation of Indian Chamber of Commerce and Industry.

The unlocking of the lower end of the film entertainment segment will also require the support of the government through a restructuring of the tax and incentives regime, the implications of which in India are too complex to be included in this paper. Suffice to say that the country has the highest GST rate for entertainment in the world, at the maximum slab of 28% (both pre-GST and post GST)[76] and there is a dire need for a “single window clearance” to avoid double taxation.[77]

Another equally complex area involves the disparate taxes, rebates and incentives in various states. For instance, the Hindi film *Bunty aur Babli* (*Bunty and Babli*, 2005, a Bonnie and Clyde-type heist movie, without the macabre violence, but with songs and romance) was given tax-free status by Uttar Pradesh. But, *Jaana... let's fall in love* (*Lover...let's fall in love*, 2006, Rehana Khan), a film about the ills of smoking, was refused the same incentive. Tamil Nadu, in 2006, announced a tax exemption for any movie with titles in Tamil. The movie *Something Unakkum Enakkum* (*Something between you and me*, 2006, title with English and Tamil words) was changed to *Unakkum Ennakum* to be eligible for the exemption. A series of self-aggrandising films by a self-proclaimed godman Gurmeet Singh was exempted from tax by the Rajasthan state, though he did pay a different kind of price by being jailed for rape.[78]

This paper is a preliminary foray exploring the immense possibilities for unlocking the value of film entertainment in India.[79] Further studies proposed on the topic can involve a quantitative study of pricing points and an exhaustive qualitative review of the technological options (with significant design-related inputs) in order to develop a low-cost, efficient, no-frills and contemporary “multiplex design” suited for low-priced film exhibition. Clearly, the challenge of reimagining and realigning the multiplex business model will depend on several other factors, such as the support of the state and central governments, as well as local municipal authorities. If there is a concerted effort by all the stakeholders, we may yet see a reset in the film entertainment landscape in India. This would give millions of low-income customers a deserving place at the high table of film entertainment.

[76] K. Iwanek, *Why are some Indian movies made tax free?*, The Interpreter, 27 March, 2018, <<https://www.lowyinstitute.org/the-interpreter/why-are-some-indian-movies-made-tax-free>>, accessed: 28.12.2021.

[77] I would like to acknowledge the contributions of Dr Baidurya Chakrabarti for editing assistance and Mx Supriti Malhotra for help in sourcing some of the data.

[78] The states of Bihar, Maharashtra, Rajasthan and Uttar Pradesh have been historically very low in all development parameters but they are dominant in electoral politics, constituting about 30% of the land area, hosting about 40% of the country's population.

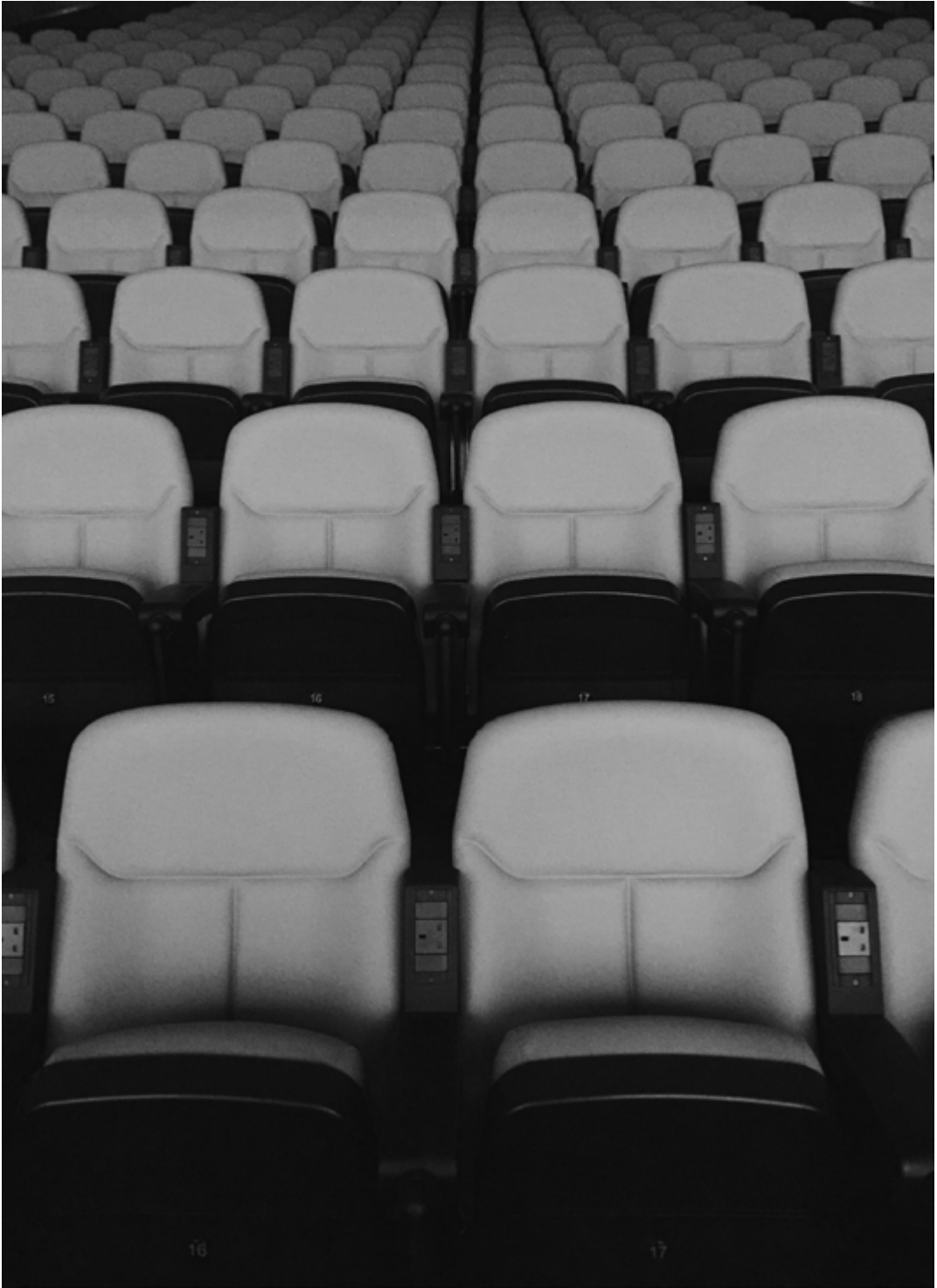
[79] Andhra Pradesh, a dominant Telugu-speaking state, was divided into Andhra and Telangana. Though the language and culture of the states are similar, there are historical intrastate differences.

- Ali J., Bera D.K., *Sustainable use of low-cost building materials in rural India*, "International Journal of Research in Engineering and Technology" 2015, vol. 4, no. 13
- Athique A., Hill D., *The Multiplex in India: A Cultural Economy of Urban Leisure*, London 2010
- Brody R., *The Front Row Lessons for the Movie Industry from the 1918 Influenza Pandemic*, "New Yorker", March 17, 2020, <<https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/lessons-for-the-movie-industry-from-the-1918-influenza-pandemic>>, accessed: 14.09.2021
- Chakravarty S., *National Identity in Indian Popular Cinema 1947–1987*, Austin, Texas 1993
- Chandra S., Kassens E., *Viral Outbreak, study maps the spread (and decline) of the 1918 Spanish flu in India*, The Scroll, July 11, 2020, <<https://scroll.in/article/966655/a-study-maps-the-spread-and-decline-of-the-1918-spanish-flu-in-india>>, accessed: 12.09.2021
- Choudhary V., *Multiplex revolution at the cost of the common man*, Mint, December 15, 2016, <<https://www.livemint.com/Consumer/uqD04W6i1w97Nm0J4ucf0l/A-multiplex-revolution-at-the-cost-of-the-common-man.html>>, accessed: 19.09.2021
- Dasgupta C., *Indian Cinema Today*, "Film Quarterly" 1969, vol. 22, no. 4, pp. 27–35
- De Soto H., *The mystery of capital: Why capitalism triumphs in the West and fails everywhere else*, New York 2000
- Doyle B., *Return of the super cinema*, "History Today" 1998, vol. 48, no. 2, pp. 2–5
- Fernandes L., *India's New Middle Class: Democratic Politics in an Era of Democratic Reform*, Minneapolis, MN – London 2006
- Hill D., Athique A., *Multiplexes, corporatised leisure and the geography of opportunity in India*, "Inter-Asia Cultural Studies" 2013, vol. 14, no. 4, pp. 600–614
- Iwanek K., *Why are some Indian movies made tax free?*, The Interpreter, 27 March, 2018, <<https://www.lowyinstitute.org/the-interpreter/why-are-some-indian-movies-made-tax-free>>, accessed: 12.01.2021
- Jha L., *Why Bollywood and Hindi are no longer the face of Indian entertainment*, Mint, August 24, 2018, <<https://www.livemint.com/Consumer/Why-Bollywood-and-Hindi-are-no-longer-the-face-of-Indian-ent.html>>, accessed: 19.09.2021
- Jordan M., *Movie theatres survived the Spanish flu in 1918. Can they survive the Covid-19 pandemic?*, Scroll, August 28, 2020, <<https://scroll.in/article/971565/movie-theatres-survived-the-spanish-flu-in-1918-can-they-survive-the-covid-19-pandemic>>, accessed: 19.09.2021
- Khandekar V.K., *Box office report: Indian cinema has a happy story in rising ticket sales*, "Business Standard," February 14, 2020, Ormax Media's Box Office Report 2019, <https://www.business-standard.com/article/current-affairs/box-office-report-indian-cinema-has-a-happy-story-in-rising-ticket-sales-120021400062_1.html>, accessed: 22.09.2021
- Khandekar V.K., *Young, male and metropolitan: The Indian OTT Viewer*, Rediff.com, September 8, 2021, <<https://www.rediff.com/movies/report/young-male-and-metropolitan-the-indian-ott-viewer/20210908.htm>>, accessed: 22.09.2021
- Lim K., *Film Distribution in Film Studies*, [in:] *Philippine Cinema and the Cultural Economy of Distribution*, Manila – Melbourne, VIC 2019, pp. 9–38
- Longhurst B., Savage M., *Social Class, Consumption and the Influence of Bourdieu: Some Critical Issues*, "The Sociological Review" 1997, vol. 44, no. 1, pp. 274–301
- Menezes G., *Multiplex Association Of India Appeals To Government*, Republic World, September 15, 2020, <<https://www.republicworld.com/entertainment-news/bollywood-news/the-multiplex-association-of-india-make-an-appeal-to-the-government.html>>, accessed: 9.09.2021
- Mittal A., *Cinema Industry in India: Pricing and Taxation*, New Delhi 1995

- Overdorf J., *Tamil films give Bollywood a run for its money*, The World, July 3, 2012, <<https://www.pri.org/stories/2012-07-03/tamil-films-give-bollywood-run-its-money>>, accessed: 8.09.2021
- Pal B., Bhusan R., *Low cost multiplexed offer better bait*, The Times of India, September 5, 2005, <<https://timesofindia.indiatimes.com/business/india-business/low-cost-multiplexes-offer-better-bait/articleshow>>, accessed: 11.09.2021
- Prahalad C.K., Hammond A., *What works: Serving the poor, profitably: a private sector strategy for global digital opportunity*, "Harvard Business Review" 2002, no. 9(80), pp. 48–57
- Rajadhyaksha A., *Neo-Traditionalism: Film as Popular Art in India*, "Framework: The Journal of Cinema and Media" 1986, no. 32/33, pp. 20–67
- Rao A., Hartmann W., *Large Screens or More Shows: Multiplex Conjunction in the Era of Digital Cinema*, Chicago 2011
- Reficco E., *Six reasons companies fail to reach the bottom of the pyramid*, Devex, April 16, 2013, <<https://www.devex.com/news/6-reasons-companies-fail-to-reach-the-bottom-of-the-pyramid-80719>>, accessed: 22.02.2021
- Rout D., *A Study on Consumer Perception Towards Multiplexes in Bhubaneswar*, "Purakala" 2020, vol. 31, no. 3
- Roy S., *Study of Cost-effective building construction technologies*, "Journal of Architectural Engineering Technology" 2013, vol. 2(2), no. 113
- Rukmini S., *India's BIMARU states developing but not catching up*, Mint, October 30, 2018, <<https://www.livemint.com/Politics/2mYGqXDSb37bediFjmGUvL/Indias-BIMARU-states-developing-but-not-catching-up.html>>, accessed: 11.09.2021
- Sarkar S. et. al., *Bollywood in Transition*, "Emerging Economies Cases Journal" 2021, vol. 2, no. 2, pp. 79–86
- Shrinivas L., *Land and Politics in India. Working of the Urban Land Ceiling Act, 1976*, "Economic and Political Weekly" 1991, vol. 43, no. 26
- Singh D., *Why multiplex operators luxury gamble may not pay off*, "Financial Express", January 13, 2020, <<https://www.financialexpress.com/brandwagon/why-multiplex-operators-luxury-gamble-may-not-pay-off/1820955/>>, accessed: 19.09.2021
- Singhal R., *An overview of taxation on media and entertainment under Goods and Services Tax*, iPleaders, September 25, 2021, <<https://blog.iplayers.in/an-overview-of-taxation-on-media-and-entertainment-under-goods-and-services-tax/>>, accessed: 3.12.2021
- Srivardhana H., *Assessing Service quality of Multiplex Theater using Service Gap Model*, Amrita University, ASB, Kerala, 2019
- Srivastava S., *Entangled urbanism: slum, gated community, and shopping mall in Delhi and Gurgaon*, New Delhi 2015
- Subramanian S., Jayaraj D., *Growth and inequality in the distribution of India's consumption expenditure 1983 to 2009–10*, "WIDER Working Papers" 2015, no. 25
- Swindale R., *Post- Covid Hollywood Film Industry*, "The Guardian", February 24, 2021
- Vaibhav V., Das V.K., *The old Bimaru states have new boom towns. But only in pockets*, The Print, March 30, 2021, <<https://theprint.in/opinion/the-old-bimaru-states-have-new-boom-towns-but-only-in-pockets/630861/>>, accessed: 14.09.2021
- Veerabathini G., *IIT Madras Innovates Eco-Friendly Low-Cost Houses*, Ecoideaz, 2019, <<https://www.ecoideaz.com/innovative-green-ideas/iit-madras-innovates-eco-friendly-low-cost-houses>>, accessed: 2.11.2021
- Vishwanath G., *The Multiplex: Crowd, Audience and the Genre Film*, "Economic and Political Weekly" 2007, vol. 42, no. 32
- Vikram A., Rajput S.S., *Application of Lean Construction principles in Affordable Housing in India*, "Journal of Emerging Technologies and Innovative Research" 2018, vol. 5, no. 12

DYSTRYBUCJA

WIDOWNIA



CHUTERSNAP, <<https://unsplash.com/photos/TgQHWBDA3mM>> [License: <<https://unsplash.com/license>>]

Badanie doświadczeń widowni, której nie ma. Wyzwania metodologiczne

ABSTRACT. Sitkiewicz Paweł, *Badanie doświadczeń widowni, której nie ma. Wyzwania metodologiczne* [Researching the experience of an audience which doesn't exist. Methodological challenges]. "Images" vol. XXXII, no. 41. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 183–197. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.41.11.

When a researcher deals with a film audience, it is easier to study the one that exists and is still active. In this case, social sciences and the humanities supply practical tools and relatively easy access to all kinds of data. It is much more difficult to capture experiences, emotions, and rituals of the audiences from many decades ago, working with an impermanent human memory, unreliable personal or press sources. The article discusses the basic methodological problems related to the researching film audiences that no longer exist (especially from the pre-WW2 years). It turns out that the difficulties are not only in how to read the sources and how to evaluate the data. The cinema historian confronts more serious challenges. Do we have access to other people's experiences without personal contact? Can research focused on subjective and mediated feelings capture an objective image at all? What may result from research with so many unknowns? The article, based on the author's many years of experience in researching cinema-going, is a proposal on how to respond to all these questions.

KEYWORDS: history of movie-going, film audience studies, social film history, cinema memory

Każde słowo w tytule tego eseju może budzić wątpliwości. Co to jest *widownia*, której *nie ma*? Jak zatem *badać* coś, co nie istnieje? Co mieści się w ramach *doświadczenia* widowni? Dlaczego *wyzwania metodologiczne*, a nie po prostu *metodologia*? Nad tym obszarem refleksji filmoznawczej unosi się zatem wiele znaków zapytania. Zbyt wiele. Dlatego spróbuję zmierzyć się wyłącznie z głównymi *wyzwaniami* teoretycznymi, sięgając do najbardziej inspirujących tekstów z bogatej literatury przedmiotu.

Publiczność, której nie ma, to nie tylko ta, która przynależy do pokolenia, które w całości odeszło. To publiczność, która nie istnieje w swoim pełnym (lub prawie pełnym) przekroju wiekowym i społecznym. Nie może zatem wystawić szerokiej reprezentacji do celów badawczych. To np. widownia dwudziestolecia międzywojennego, czasów wojny, a nawet lat 50. ubiegłego wieku. Żyją co prawda świadkowie tych czterech dekad, ale najmłodszy z nich mają od 70 do 90 lat, dlatego z ich pomocą potrafimy zgłębić wyłącznie dziecięcą perspektywę. A dziecko doświadcza kina inaczej niż dorosły. W potocznym rozumieniu publiczność, której nie ma, oznacza zbiorowość, której nie opiszemy z pomocą tradycyjnych metod socjologicznych: ankiet i pogłębionych wywiadów.

Słowo *doświadczeń* w tytule ma z kolei na celu zawężenie perspektywy. Badanie widowni filmowej (*audience studies*) to obszar

niezwykle rozległy, będący częścią społecznej historii filmu (*social film history*), która – jak piszą Robert C. Allen i Douglas Gomery – składa się z czterech splecionych komponentów: społecznej historii produkcji filmowej (*social history of film production*), historii uczęszczania do kin (*history of movie-going*), historii filmu jako dokumentu kultury i źródła historycznego (*history of film as cultural document*) oraz historii kina jako instytucji społecznej (*the cinema as a social institution*)[1]. Tak więc *audience studies* to m.in. badanie recepcji filmów, architektury kin, strategii biznesowych, lokalnej kultury filmowej, kompozycji pokazów, preferencji widowni, a także emocji ludzkiej zbiorowości.

Nas będzie interesowało wyłącznie doświadczenie uczęszczania do kin, które chciałbym powiązać z pięcioma pytaniami. Jak widzowie przeżywali film? Jak się zachowywali? Kim byli? Co myśleli o filmie jako medium i przestrzeni kina? W jakie rytuały układał się seans filmowy? Nie umniejszając znaczenia innych zadań w ramach społecznej historii kina, to wydaje mi się najbardziej interesujące poznawczo, gdyż dotyka sedna sztuki filmowej – emocji.

Esej ten nie ma oczywiście na celu wyjaśnienia powyższych kwestii. Zestawiając ze sobą dość odległe, ale mimo wszystko spokrewnione koncepcje, chciałbym pokazać, co kryje się za tymi pytaniami oraz jak szukać odpowiedzi.

Kontrowersje i dylematy

Podstawowa wątpliwość brzmi: po co w ogóle zajmować się studiowaniem widowni? Czy nie lepiej skupić się na analizie i interpretacji filmów? Jerzy Płażewski zapytał wprost: „Czy [...] ciekawszy (i potrzebniejszy) jest wywód o stosunku Ingmara Bergmana do śmierci, czy wiadomość, na której ulicy sto lat temu zbudowano w Łodzi pierwsze kino?”[2]. Jego zdaniem ten niebezpieczny trend w filmoznawstwie, który nazywa „historią chodzenia”, zakłada, że nie trzeba nawet oglądać filmów. Zdaniem Płażewskiego przeniesienie uwagi ze sztuki na sam kontekst pokazów nie pomaga dowiedzieć się niczego ważnego o istocie X muzy.

Druga kluczowa niewiadoma dotyczy samej widowni. W tradycji socjologicznej – piszą Allen i Gomery – jest ona „grupą nieustrukturalizowaną” (*unstructured group*), a więc nie posiada społecznej organizacji, lidera, ustalonych zasad i rytuałów. Każde wyjście do kina tworzy tak naprawdę osobną grupę, która rozpada się zaraz po seansie[3]. Co gorsza, trudno jest wydestylować odbiór filmu z dużo szerszego doświadczenia życia codziennego. Victor Burgin opisuje ciekawy eksperyment przeprowadzony na mieszkańcach pewnej francuskiej prowincji, których pytano o przeszłość. „Odkryto niemal ogólną tendencję do mieszania historii osobistej ze wspomnieniami scen z filmów

[1] R.C. Allen, D. Gomery, *Film History: Theory and Practice*, New York 1985, s. 154–157. Wszystkie tłumaczenia, z wyjątkiem polskich wydań, są mojego autorstwa.

[2] J. Płażewski, *Nowa Historia Filmu – co to takiego?*, „Kino” 2014, nr 6, s. 65.

[3] R.C. Allen, D. Gomery, op.cit., s. 156.

i innych produkcji medialnych. «Widziałem w kinie» oznaczało po prostu «Widziałem»[4]. Emocje wyzwolone przez film mieszają się bowiem z rytuałami dnia codziennego, a poza tym pamięć filmowa, lub szerzej – pamięć w ogóle, potrafi być fałszywa lub wtórna.

Jakby tego było mało, nie wiadomo, które elementy rozmytych doświadczeń widowni brać w ogóle pod uwagę i traktować jako dowód lub źródło. Na problem ten w szerszym kontekście historii zwraca uwagę Jurij Łotman[5]. Podaje przykład dawnych kronik, w których – gdy nie nastąpił rozlew krwi – skryba notował „było spokojnie” albo zgoła nic nie pisał. Zwykle życie i codzienne przypadki nie miały bowiem rangi faktów i dopiero zwrot historyczny, który dokonał się głównie za sprawą szkoły „Annales”, nadał im taki status. Ponieważ każda kultura sama określa, co jest zdarzeniem, a co nim nie jest, współczesny badacz musi dokonać procesu „deszyfryzacji” źródeł oraz – jak pisze Łotman – „semiotycznej manipulacji z wyjściowym materiałem – tekstem”[6].

Z powyższych powodów łatwiej jest zawsze opisać nietypowe wyjścia do kina niż typowe; zachowania odchodzące od normy niż te, które kronikarzom jawią się jako zbyt oczywiste, a zatem niezaskakujące na utrwalenie. Najlepszym przykładem takiego podejścia jest książka Gary’ego D. Rhodesa o niebezpieczeństwach uczęszczania do kina, która opisuje widownie, których nie ma (z lat 1896–1950), wyłącznie przez pryzmat pożarów, kradzieży, chorób zakaźnych, zamachów, strzelanin, oszustw, przestępstw seksualnych, awantur i innych nieszczęść[7]. Zestaw źródeł, którymi posługuje się autor, jest tak rozległy, że pozwala naświetlić najdrobniejsze aspekty opisywanych praktyk. Gdy po udanym seansie widz wracał z kina zadowolony do domu – nie zostawiał po sobie tylu śladów, co widz spalony na węgiel po pożarze.

O innym uniwersalnym problemie pracy ze wspomnieniami pisze Anna Landau-Czajka na marginesie książki o doświadczeniach zasymilowanych Żydów z lat międzywojennych (to również przykład zbiorowości, której nie ma)[8]. Pamiętniki, cenione jako wiarygodny zapis przeszłości, nazywa dokumentem utraty i elegią, w której dawne przeżycia i emocje, często dziecięce i niewyraźne, zostają przepuszczone przez filtr dorosłego umysłu, wyidealizowane, podporządkowane bardziej doniosłym narracjom. Badanie czasów przedwojennych lub innych odległych epok oznacza, że między pierwotnym doświadczeniem i perspektywą współczesnego historyka brak jest ciągłości losów, zakłóconych przez traumatyczne lub epokowe wydarzenia, które odsuwają na dalszy plan rzeczy błahe, takie jak np. chodzenie do kina. Rekonstruowanie osobistych przeżyć sprzed wielu dekad na podstawie

[4] V. Burgin, *The Remembered Film*, London 2004, s. 68.

[5] J. Łotman, *Wola boska czy gra hazardowa (Prawidłowość i przypadek w procesie historycznym)*, przeł. B. Żyłko, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1997, nr 1–2, s. 32.

[6] Ibidem.

[7] G.D. Rhodes, *The Perils of Moviegoing in America 1896–1950*, New York–London 2012.

[8] A. Landau-Czajka, *Syn będzie Lech... Asymilacja Żydów w Polsce międzywojennej*, Warszawa 2006, s. 8–9.

dokumentów osobistych przypomina przedzieranie się przez las faktów dalekich od oczekiwań badacza i badaczki.

Każdy rodzaj dokumentu, którym dysponuje historyk kina, obarczony jest podobnym ciężarem. W szczególności dotyczy to źródeł mówionych, które opiszę później.

Biorąc pod uwagę trudności związane z badaniem emocji widzów, Carl Plantinga doszedł do mało optymistycznego wniosku:

Ocena rzeczywistych reakcji i interpretacji widowni z przeszłości zawsze będzie nieco spekulatywna, chyba że ograniczymy się do samooceny [widzów – przyp. P.S.], empirycznych wniosków uzyskanych poprzez obserwację zachowania publiczności lub badanie reakcji fizjologicznych, lub pomiary tętna i mimiki. Najciekawsze rzeczywiste reakcje widowni często są dla historii niedostępne [...] [9].

A to i tak postawa umiarkowanie pesymistyczna. Można przecież uznać, że badanie nieostrych zachowań, uczuć i emocji ludzi, których już nie ma i którzy zostawili po sobie niewiarygodne źródła pisane lub mówione, to jałowy wysiłek. Zwłaszcza że każdy widz inaczej przeżywa film i drogę do kina. Obok marzeń sennych – nie ma chyba bardziej subiektywnej czynności. Czy istnieje w ogóle wspólny mianownik dla tak rozproszonych doświadczeń?

Cele badania widowni, której nie ma

Żadnej z powyższych kontrowersji nie traktowałbym jako przeszkody w uprawianiu *audience studies*. To wyzwania. Zanim pokażę, jak wywodzący się z różnych szkół humaniści i humanistki próbowali się z nimi mierzyć, spróbuję odpowiedzieć na pytanie podstawowe: po co?

Rozumiem rozterki Płazewskiego, ale nie uważam, by analiza filmu z założenia była czymś lepszym od pracy archiwalnej. Dzielenie na czworo włosa z głowy rycerza, który gra w szachy ze śmiercią, może być tak samo bezpłodne jak rekonstruowanie adresów starych kin; wszystko bowiem zależy od oryginalności sądów i trafności wniosków. Filmoznawstwo potrzebuje zarówno wnikliwych odczytań, jak i prac kontekstowych, które pomogą rzucić repertuar na szerokie tło epoki.

Annette Kuhn we wstępie do pionierskiej książki o najstarszym pokoleniu brytyjskich kinomaniaków i kinomaniaczek słusznie zauważa, że dawnego widza znamy głównie jako konsumenta, ewentualnie jako „odbiorcę implikowanego” lub „idealnego” – wpisanego w tekst [10]. Ale w ogóle nie znamy go jako człowieka. Nie wiemy, co myślał i co czuł. W rezultacie projektujemy na niego przeczucia i uprzedzenia. *History of movie-going* ma zaś ambicje rewizjonistyczne: próbuje odkłamać legendy, które zaciemniają obraz dawnego kina. Przykładowo, publiczność nie panikowała masowo na widok pociągu na ekranie (należy odróżnić zasadnicze emocje: strach od dreszczu ekscytacji – to mit założycielski nowej sztuki); brakuje dowodów, że głusi śmiali się, czytając z ruchu warg aktorów niemego filmu kwestie sprzeczne z fabułą (nieme kino

[9] C. Plantinga, *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*, Los Angeles 2009, s. 13.

[10] A. Kuhn, *Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*, London–New York 2002.

było mocno oparte na scenariuszu, który zawierał szczegółowe dialogi, mimo iż widownia ich nie słyszała); nie jest również prawdą, że tylko świni siedziały w okupacyjnych kinach (kultura filmowa czasów wojny dawała całą gamę usprawiedliwień)[11]. I tak dalej. Idąc tropem widza, docieramy do uniwersalnych mechanizmów branży, potrafimy zrozumieć problemy produkcji i dystrybucji.

Nicholas Hiley pisze, że badanie widowni sprzed stulecia uświadamia nam, że historia kina nie spoczywa w puszkach z taśmami.

Historia filmu nie jest historią medium, to opowieść o tym, jak to medium zostało przekształcone przez wpływ masowej widowni z pomocą jej pragnień i żądań. Podobnie jak wędrowni showmani i menedżerowie kin, którzy w latach 1895–1920 byli pionierami pokazów filmowych w Wielkiej Brytanii, historycy filmu muszą pogodzić się z dziwaczną, brudną i niesforą publicznością, która jako klientela wspierała cały przemysł[12].

Tak samo krytycznie o akademickiej analizie filmów wypowiada się Plantinga:

Ignoruje ona doświadczenie widza podczas oglądania filmu, przykłada największą wagę do literalnej treści, która jest następnie wydestylowana z tego oglądania, i błędnie rozumie funkcję wzrokowego doświadczenia w rozwijaniu filmowych tematów i idei[13].

A emocje to klucz do zrozumienia narracji, funkcji rozrywkowych filmu, pamięci o filmie, która potrafi przeżyć sam tekst. „Co więcej, emocje i oddziaływanie mają fundamentalne znaczenie, jeżeli chodzi o artystyczny sukces filmu, jego retoryczną siłę i wpływ kulturowy”[14].

Ostatnim wyzwaniem historii uczęszczania do kin jest szeroki zestaw metodologii do wyboru. Znaczną część prac (nawet tych krótkich) poprzedzają teoretyczne wstępy, a ponadto pewna grupa filmoznawców uprawia z powodzeniem *audience studies* bez definiowania metod. Próba odniesienia się do wszystkich ciekawych koncepcji zajęłaby jednak zbyt dużo miejsca, przynosząc mizerny efekt. Dlatego spośród licznych propozycji wybrałem trzy ścieżki metodologiczne (i cztery koncepcje), które tworzą spójny system myślenia o doświadczeniach widowni, sprawdzają się w praktyce, a także układają w dwa dialogujące ze sobą paradygmaty. Te zaś ujawniają słabe i mocne strony rozmaitych narzędzi.

Przede wszystkim, nie każda koncepcja, która kieruje uwagę na historyczną widownię, okazuje się pomocna w praktykowaniu

Metodologiczne fundamenty

[11] Przykłady zob.: T. Gunning, *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator*, „Art and Text”, Spring 1989, nr 34; I. Raynauld, *Dialogues in Early Silent Screenplays: What Actors Really Said*, [w:] *The Sounds of Early Cinema*, red. R. Abel, R. Altman, Bloomington 2001; P. Sitkiewicz, *Gorączka filmowa. Kinomania w międzywojennej Polsce*, Gdańsk 2019, s. 251–262.

[12] N. Hiley, „At the Picture Palace”: *The British Cinema Audience, 1895–1920*, [w:] *Audiences: Defining and Researching Screen Entertainment Reception*, red. I. Christie, Amsterdam 2012, s. 34.

[13] C. Plantinga, op.cit., s. 3.

[14] Ibidem, s. 5.

zawężonej odmiany *audience studies*, o którą upominam się w tym eseju. Zilustruję problem na przykładzie. Tzw. metoda POPSTAT, badająca – mówiąc skrótowo – repertuarowe preferencje dawnej publiczności, z założenia zajmuje się przecież opisem ich zachowań, skoncentrowanych w tym wypadku na wyborze filmu, z uwzględnieniem strategii dystrybucyjnej lub innych czynników wpływających na podjętą decyzję i wyniki frekwencyjne^[15]. Choć metoda ta słusznie uchodzi za potężne narzędzie do rewidowania kanonów i badania upodobań filmowych, w niewielkim stopniu pomaga zrozumieć rytuały publiczności oraz jej przeżycia. To samo można powiedzieć na temat tych narzędzi, które pod pretekstem badania doświadczeń widowni kierują wnioski w stronę organizacji pokazów czy recepcji filmów^[16].

Zanim oddam głos praktykom, chciałbym dotknąć kwestii fundamentalnej: czy zapisane w źródłach subiektywne doświadczenia zróżnicowanej i rozproszonej widowni, która nie tworzy spójnej grupy w znaczeniu socjologicznym, mogą być przedmiotem empirycznych badań? Czy na ich podstawie mamy w ogóle prawo tworzyć naukowe uogólnienia?

Nie są to na szczęście pytania, które zadają sobie wyłącznie historycy kina. To uniwersalne dylematy współczesnej metodologii historii jako nauki. Na tej podstawie można przyjąć, że zarówno historia uczęszczania do kina, jak i cała społeczna historia kina stanowią odrębną metodologię w ramach filmoznawstwa, ale w ogólnym założeniu wpisują się w ramy tzw. nowej historii kulturowej, której wspólnym polem zainteresowania – jak pisze Ewa Domańska – „jest ukazanie zwykłego człowieka i jego życia codziennego oraz spojrzenie na przeszłość z perspektywy historii człowieka i kultury, w której żył”^[17]. Ten nurt historii alternatywnej, nazywanej też historią mentalności, opowiada „o ludzkim doświadczeniu świata i o sposobach tego doświadczenia. Jest to zatem historia doświadczeń, historia uczuć, prywatnych mikroświatów”^[18]. Łączy ona narzędzia tradycyjnej historii z narzędziami etnologii, sięga do bogatego zestawu źródeł (również tych niekonwencjonalnych, z literaturą piękną włącznie), w których odbiły się znaki odległej kultury (nie bez przyczyny Łotman nazywa ten nurt „semiotyką historyczną”). Nie rości sobie pretensji do całościowego opisu zjawisk ani bezstronności. Akcentuje swoją narracyjność i subiektywność doświadczeń utrwalonych w źródłach. Próbuje przeniknąć do świadomości ludzi, których już nie ma.

[15] J. Sedgwick, C. Pafort-Overduin, *Znajomość zachowań widowni na podstawie danych statystycznych: Londyn i Amsterdam w połowie lat 30. XX wieku*, [w:] *Filmowa Europa*, red. M. Pabiś-Orzeszyna, M. Rawska, P. Sitarski, Łódź 2020. Por. J. Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930s Britain: A Choice of Pleasures*, Exeter 2000.

[16] Z nowszych publikacji znakomitym przykładem jest książka E. Smoodina *Paris in the Dark: Going to the Movies in the City of Light, 1930–1950* (Durham 2020), której tytuł i wstęp mogą sugerować opowieść o rytuałach widowni, choć w praktyce to książka o kinach i kulturze filmowej bez związku z publicznością.

[17] E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, wyd. II, Poznań 2005, s. 59.

[18] Ibidem, s. 62.

Coś, co mogłoby zatem uchodzić za słabość historii uczęszczania do kin – czyli zbyt głębokie osadzenie w historii życia codziennego – tak naprawdę stanowi o atrakcyjności tej dziedziny filmoznawstwa, która nie ukrywa duchowych związków z antropologią oraz historią prywatną. Richard Maltby we wstępie do tomu *Explorations in New Cinema History* zwrócił uwagę, że relacje z różnymi aktywnościami człowieka powinny zostać w badaniu widowni podkreślone, a nie odfiltrowane:

Historie ustne na temat członków kinowej publiczności [...] konsekwentnie mówią nam, że rytmy lokalnego obiegu filmów oraz jakość doświadczenia wizyt w kinie były uzależnione od miejsca i ukształtowane przez ciągłość życia rodzinnego, przez pracę, sąsiedztwo i lokalną społeczność. Historie, które przywołują widzowie, wielokrotnie powracają do wzorców i ważnych momentów dnia codziennego [...] [19].

Z tego m.in. powodu antropologia historyczna udziela głosu świadkom epoki hojniej niż podpowiada logika faktów. Jak pisze Joanna Tokarska-Bakir:

Największą wartość w badaniu historycznym stanowi naoczność źródeł, które przenoszą głos przeszłości. Naoczność ta pojawia się w dyskursie historycznym, gdy zamiast parafrazować wypowiedzi aktorów wydarzeń, po prostu pozwala się im mówić. Parafraza jest zawsze anachroniczna, podczas gdy żywa mowa zapisana w źródłach stanowi rodzaj skamieliny, transmitującej głos epoki [20].

Świadców cytuje się nie tylko w celu przekazania informacji, lecz również dla stylu ich wypowiedzi, po to, by zrozumieć ich sposób postrzegania świata i stopień zanurzenia w kulturze. Za przykład posłużą mi książki Annette Kuhn i Jurija Cywjana, które przywołam w dalszej części eseju.

To, że badacz widowni filmowej bazuje na mikroskopijnym wyinku zjawiska angażującego często miliony uczestników, którzy biorą udział w masowym rytuale, nie umniejsza rangi wniosków. Myślę, że w tym punkcie nieufność niektórych historyków do historii życia codziennego zdradza pewien kompleks wobec nauk ścisłych lub tych odmian historii, które opierają się na tradycyjnych źródłach archiwalnych.

Nieufność jest zrozumiała. Budowanie narracji z pomocą mikro-zdarzeń codziennej egzystencji może przypominać rekonstruowanie rzeczywistości ze snów. Po raz kolejny, takie myślenie wynika z niewłaściwego zrozumienia specyfiki historii kulturowej. Nie należy zakładać, że istniała nieskończona liczba zwyczajów widowni albo że nie było ich wcale, tylko dlatego, że każdego dnia do kina szły miliony ludzi, do których wspomnień nie mamy dostępu. Filmoznawcy uprawiający semiotykę historyczną lub etnohistorię kina rzecz jasna szukają w dokumentach powtarzających się wzorów, które dają prawo do

[19] R. Maltby, *New Cinema Histories*, [w:] *Explorations in New Cinema History. Approaches and Case Studies*, red. R. Maltby, D. Biltereyst, P. Meers, Chichester 2011, s. 9–10.

[20] J. Tokarska-Bakir, *Okrzyki pogromowe. Szkice z antropologii historycznej Polski lat 1939–1946*, Wołowiec 2012, s. 232.

uogólnień, lecz jednocześnie godzą się z myślą, że opowieści świadków mają charakter subiektywny i dlatego nie da się z nich ułożyć narracji obiektywnej w sposób ścisły. E.H. Carr, cytując Pirandella, zauważa, że „fakty są jak worki: nie będą stały pionowo, jeśli się ich czymś nie wypełni” [21]. Tym zaś zajmuje się historyk, dla którego anonimowe wspomnienie o wyjściu do kina jest takim samym przedmiotem interpretacji co przejście Rubikonu przez Cezara. Każdą narrację historyczną należałoby zatem postrzegać jako „serię akceptowanych osądów”, a nie „suchych jak kurz faktów”, z których bez ingerencji badacza lub badaczki nie wyłoni się żadna opowieść [22].

Niezależnie od wyboru narzędzi metodologicznych, wielu filmoznawców badających doświadczenia widowni wychodzi z założenia, że jedyne, co im pozostaje, to rekonstrukcja przypominająca prace archeologa (ta analogia pojawia się często). Jak piszą Allen i Gomery:

Krótko mówiąc, historyk tylko w sposób pośredni może podjąć próbę zrozumienia, dlaczego ludzie chodzili do kina: poprzez badanie form spędzania wolnego czasu dostępnych dla konkretnej grupy społecznej w ustalonym momencie, poprzez współczesne widowni relacje prasowe na temat chodzenia do kina, pamiętniki, beletrystykę i pochodzące z badań dane zebrane w określonym czasie [23].

Warto podkreślić to słowo: pośredni. Wszystkie źródła, nawet rozmowy z ostatnimi świadkami, wymagają deszyfryzacji, o której wspomnieli Łotman. Badacz ma bowiem do czynienia ze znakami – a to pociąga za sobą poważne konsekwencje.

Od teorii do praktyki i z powrotem

Semiotyka stanowi cenną inspirację metodologiczną dla badaczy doświadczeń widowni. Niech za przykład posłuży książka Jurija Cywjana *Istoriczeskaja recepcija kino: Kinematograf w Rossiji 1896–1930* wydana w Rydze w 1991 roku i przetłumaczona w 2005 – w nieco zmienionym kształcie – na język angielski jako *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception* [24]. To jedna z najbardziej ambitnych, a zarazem metodologicznie spójnych prób spojrzenia na dawne kino oczami jego widowni. Cywjan posługuje się koncepcją, którą nazywa kulturową recepcją kina, choć związek z semiotyką kultury Jurija Łotmana wydaje się bezsprzeczny. Cywjan był uczniem Łotmana na Uniwersytecie w Tartu, łączyły ich ponadto fascynacje filmowe, których owocem jest wspólna publikacja: *Dialog s ekranom* (1994).

Być może nieprzypadkowo pierwsze wydanie *Historycznej recepcji kina* zajął się czasowo z monografią będącą ukoronowaniem kariery naukowej Łotmana jako historyka. Mam na myśli książkę *Rosja*

[21] E.H. Carr, *Historia. Czym jest?*, przeł. P. Kuś, Poznań 1999, s. 20.

[22] Ibidem, s. 24–25.

[23] R.C. Allen, D. Gomery, op.cit., s. 157.

[24] Dysponuję obiema wersjami, ale z uwagi na większą przystępność i dostępność tłumaczenia będę

odwoływał się do tego wydania. Podstawowa różnica polega na tym, że wersja rosyjska zawiera dość sztucznie doklejonny rozdział o *Człowieku z kamerą* (1929) Dzigi Wiertowa, który zakłóca narrację o kinie przedrewolucyjnym.

i znaki, która spośród wielu prac tego humanisty na temat semiotyki kultury wydaje mi się najbardziej doniosła: łączy bowiem teorię z praktyką w niezwyklej zadaniu badawczym. Okazuje się inspirująca dla filmoznawców, a nie tylko badaczy kultury szlacheckiej XVIII i XIX wieku.

Łotman rozumie kulturę jako „formę komunikacji pomiędzy ludźmi”. Oznacza to, że „tworzy ona określony system znaków, używanych zgodnie z regułami, które są znane członkom danej zbiorowości”[25]. Znak rozumie szeroko jako „środek przekazywania sensu”. Mogą to być dokumenty, przedmioty, miejsca i budynki, gesty, konwencjonalne formy zachowań, dzieła sztuki, a zwłaszcza – teksty literackie. Inaczej mówiąc, bada rytuały życia codziennego, które „w swym symbolicznym aspekcie należy do kultury”[26]. Nie interesuje go jednak tzw. zwykłe życie, do którego nie ma dostępu, gdyż nie układa się w żaden wzór. Łotman zaś – jak pisał Bogusław Żyłko o metodzie semiotyki historycznej w ogóle – zajmuje się „rekonstruowaniem zapomnianych sensów” poprzez obiekty, które rytuał umieszcza w polu znaczeń ważnych dla badanej zbiorowości[27].

Teoretykiem, który pomoże nam lepiej niż ktokolwiek inny zrozumieć znaczenie literatury pięknej jako źródła historycznego, jest Lew Tołstoj, ceniony zresztą przez Łotmana jako historiozof. Tołstoj jako jeden z pierwszych zauważył, że tradycyjne pisarstwo historyczne rozczarowuje czytelników, gdyż – jak pisał Orlando Figes – „umniejsza bogactwo prawdziwego życia”[28]. W *Wojnie i pokoju*, rozdarłej między poematem epickim i kroniką historyczną, chciał uzyskać dostęp do „prawdziwej» historii przeżytego doświadczenia”[29]. Aby osiągnąć ten cel, łączył pamięć świadków, opracowania naukowe, listy, pamiętniki, legendy, własne losy wojenne z psychologicznie wiarygodną fikcją literacką, zakorzenioną w dogłębnych studiach nad epoką. Postępując niemal jak historyk, pragnął przełamać barierę suchych faktów i zrozumieć człowieka. Podobnie jak historia kulturowa.

Powieści nie są zatem gorszym źródłem do badania widowni niż np. przypadkowo ocalałe archiwalia (faworyzowane przez historyków) lub mętne wzmianki w prasie. Tak często cytowany przez Łotmana Aleksander Puszkina nie mógł przeinaczyć ważnych dla tej epoki rytuałów, gestów, sposobów myślenia, nawet jeżeli pisał fikcję. Tego błędu nie popełni również powieściopisarz portretujący swoją kulturę filmową. Może przedstawić obraz subiektywny albo zdeformowany, ale trudno mu zastąpić znaki, które zna, tymi, które musiałby wymyślić. Najlepszym przykładem na gruncie polskim są powieści Zbigniewa Uniłowskiego i Tadeusza Dołęgi-Mostowicza, które pomagają wejść w umysł widza II RP.

[25] J. Łotman, *Rosja i znaki. Kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2010, s. 5.

[26] Ibidem, s. 11.

[27] B. Żyłko, *Semiotyka kultury. Szkoła tartusko-moskiewska*, Gdańsk 2009, s. 164. Książka ta, choć cytując ją tylko w tym miejscu, pomogła mi ogólnie

zrozumieć metodologię semiotyki kultury.

[28] O. Figes, *Afterword*, [w:] L. Tolstoy, *War and Peace*, przeł. A. Briggs, London 2005 (e-book). Zob. także: L. Tolstoy, *A Few Words Propos of the Book "War and Peace"*, [w:] idem, *War and Peace*, przeł. R. Pevear, L. Volokhonsky, New York 2007.

[29] Ibidem.

Wróćmy jednak do kulturowej recepcji kina i zapytajmy, czym się zajmuje. Wszystkimi aspektami praktyki filmowej: od aury miejsc, zapachów, zwyczajów widowni, po czytanie narracji, słuchanie muzyki, rozumienie fabuły, technologii i języka filmu przez doświadczanie emocji przez widzów. Szczególnie interesująca okazuje się podwójna perspektywa, dialektyka tego, co zewnętrzne i wewnętrzne. Zobiektywizowany opis zachowań i rytuałów nie wyklucza spojrzenia na kino oczami widza, który – przykładowo – nie potrafi myśleć o pociągu wjeżdżającym na stację inaczej, niż przez pryzmat *Anny Kareniny* Tołstoja. Cywjan kulturową recepcję kina porównuje do testu Rorschacha, który jest zabiegiem semiotycznym dalekim od obiektywizmu. Chodzi mu zatem o to, „aby podsumować i zinterpretować powracające skojarzenia i utrwalone idee, które każda kultura odczytuje z «ruchomych plam» wczesnego kina”^[30]. Celem nadrzędnym jest z kolei opisanie kina „w dominującym wzorcu kulturowym epoki”. Dlatego Cywjan korzysta z podobnego zestawu źródeł co Łotman: wspomnieniom i tekstom prasowym towarzyszą powieści, eseje i wiersze (a królował wówczas symbolizm!). Z tego m.in. powodu w książce nie poznamy perspektywy zwykłego widza – nie zostawił on po sobie śladów pisanych. Cywjan nie ukrywa, że obraz epoki został zapośredniczony przez konkretną grupę społeczną. Dąży do tego, by „zrekonstruować reakcję na kino wykształconej rosyjskiej publiczności, zamiast dać ogólny przegląd całej widowni”^[31]. I wyraźnie to zaznacza.

W książce Cywjana nawet najbardziej błahy fakt w recepcji kina musi zostać powiązany ze znakami odcisniętymi w epoce. Okazuje się, że wszystko, nawet początek i koniec filmu oraz najbardziej oczywiste dla nas środki wyrazu (jak zbliżenie), wymagają kontekstualizacji. To samo dotyczy na przykład kategorii realizmu czy funkcji rozrywkowych kina, w początkach wieku XX postrzeganych zupełnie inaczej niż dziś. Pod piórem Cywjana film, który przecież tak dobrze znamy, jawi nam się jako medium radykalnie odmienne.

Podobny obraz wyłania się z książki *Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory* Annette Kuhn, tyle że angielska badaczka posłużyła się inną metodologią: etnohistorią chodzenia do kina, zbudowaną na fundamencie naukowym historii, socjologii i antropologii. Punktem wyjścia są więc nie znaki pozostawione przez dawnych kinomanów, lecz ich pamięć.

Założenia metodologiczne dowodzą, że Kuhn również bada widownię, której nie ma, mimo iż z nią rozmawia. W trakcie 10 lat trwania projektu udało się dotrzeć do zaledwie 78 rozmówców pamiętających kinomanię lat 30. XX wieku w Wielkiej Brytanii: 28 mężczyzn i 50 kobiet, głównie z niższych grup społecznych (z tzw. *upper middle class* – tylko jedna osoba), urodzonych między 1897 a 1928 rokiem (śred-

[30] Y. Tsivian, *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*, przeł. A. Bodger, London–New York 2005, s. 3.

[31] Ibidem, s. 1.

nia – 1919)[32]. Za pomocą rozmów i ankiet antropolożka bada rytuały i zwyczaje tego ginącego plemienia. Chce zrozumieć jego perspektywę, wsłuchać się w jego narracje.

Tu rodzi się pokusa, by sformułować dwa zarzuty: zbyt mała grupa objęta badaniem przekazuje informacje za pomocą tak niedoskonałej metody, jaką jest historia mówiona, co gorsza – bazując na pamięci odległych czasów. Oba zarzuty, w świetle metodologii Kuhn, wydają się jednak bezzasadne. To zaś oddala wątpliwości, które sformułowałem na początku eseju. Jej ethnohistoria widzów nie goni wyłącznie za faktami, które pomogą wyobrazić sobie kształt dawnej kinomanii w sposób obiektywny. Równie istotnym celem jest sprawozdanie z antropologicznej podróży (używa tego słowa) i przeprowadzonych rozmów – cytowanych bez skrótów i parafraz. Chodzi również o badanie samej natury „pamięci filmowej” (*cinema memory*), która splata się z różnymi formami ludzkiej aktywności. Problemowi temu poświęciła zresztą osobny artykuł, który można traktować jako dopisek do *Everyday Magic*.

Kuhn rozróżnia trzy typy pamięci filmowej: A) „zapamiętane sceny lub obrazy z filmów”, B) „umiejscowione wspomnienia filmów” oraz C) „wspomnienie uczęszczania do kina”[33]. Typ A to echa pierwszych filmów obejrzanych w kinie: dziecięce, intensywne, ale fragmentaryczne. Zbudowane ze scen pourywanych, których nie da się przypisać do tytułów. Tym obrazom-snom towarzyszą utrwalone emocje (na ogół intensywne, takie jak strach na pierwszym horrorze) i reakcje fizyczne. „Wspomnienia Typu A działają w sferze fenomenologicznej lub metapsychologicznej i noszą znamiona procesów wewnętrznego świata, dlatego w żadnym wypadku nie należy ich odrzucać jako czysto subiektywnych, osobistych lub idiosynkratycznych” – pisze Kuhn[34]. Typ B to film zapamiętany razem z otaczającym go kontekstem. Typ C, który dominuje nad dwoma wcześniejszymi, to pamięć aktywności towarzyszących oglądaniu filmu i wyjściu do kina, z reguły spleciona z życiem codziennym, bez związku z oglądanym repertuarem.

Ethnohistoria widowni – w odróżnieniu od kulturowej recepcji kina – niewiele zatem mówi współczesnemu badaczowi o rozumieniu i odbiorze filmu (w tej kwestii metoda Cywjana pozwala uzyskać informacje nasycone szczegółami). Pamięć ożywiona dzięki historii mówionej daje czytelnikom i czytelniczkom dostęp do czegoś zgoła innego: do kluczowych punktów egzystencji, które celowo lub na skutek przypadku znalazły się na osi pasji filmowej.

Sam film zaś zlewa się z tym, co nazywamy doświadczeniem, oraz z tym, co wydaje się realne, choć tak naprawdę jest tylko przetworzoną przez pamięć fikcją. Jak pisze Victor Burgin, który badał naturę zapamiętanego/zapomnianego filmu:

[32] A. Kuhn, *Everyday Magic...*, założenia metodologiczne, zestawienia i tabele zawarte są w obszernym apendyksie pt. *Research Design, Methods and Sources*.

[33] Eadem, *What to Do with Cinema Memory*, [w:] *Explorations in New Cinema History*, op.cit., s. 87.

[34] Ibidem, s. 90.

Im bardziej film jest odległy w pamięci, tym bardziej rozluźnia się łączący [poszczególne elementy – przyp. P.S.] efekt narracji. Sekwencja się rozpada. Fragmenty dryfują i wchodzą w nowe kombinacje w wirach pamięci, mniej lub bardziej krótkotrwałe: wspomnień innych filmów i wspomnień rzeczywistych zdarzeń[35].

Ujmując rzecz metaforycznie, Kuhn przygląda się osadowi, który pozostał po emocjonujących przeżyciach, a następnie pięknych wspomnieniach[36]. Ten osad pozwala snuć hipotezy na temat tego, co jest nieprzemijającą istotą chodzenia do kina i oglądania filmów.

Książka Annette Kuhn nie sprowadza się jednak do wywoływania duchów przeszłości. Drugim ważnym komponentem jej metody jest praca na tradycyjnych źródłach historycznych (w stylu Nowej Historii Kina). Prasa z epoki (nie tylko branżowa, lecz również kobieca), wspomnienia i listy drukowane, eseje na temat widowni z lat 30. XX wieku, analizy socjologiczne i dane statystyczne z epoki, dane dystrybucyjne, archiwalia i opracowania naukowe oraz wiele innych źródeł – wszystko to pozwala uzupełnić lub umieścić w szerszym kontekście wszystko to, czego nie transmituje pamięć. Ale to pamięć buduje narrację tej książki.

Dla tych badaczy i badaczek, którzy mimo wszystko nie ufają wspomnieniom, literaturze pięknej oraz mitotwórczym pamiętnikom, pozostaje jeszcze jedna metoda, najbardziej kontrowersyjna, choć pozwalająca uzyskać z pozoru najbardziej obiektywny obraz. Chodzi o badanie doświadczeń widowni poprzez teorię, a nie subiektywne przeżycia. Dla wygody nazwijmy taką metodę generalizującą. Proponuję rozpoznać ją poprzez zestawienie dwóch szkół: filmoznawstwa kognitywistycznego oraz filozofii spod znaku *New German Critique*.

Carl Plantinga w książce *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience* z 2009 roku wychodzi z założenia, że do autentycznych reakcji na film nie mamy dostępu. Aby zrozumieć, jak zachowywała się i jak przeżywała emocje widownia klasycznego amerykańskiego kina, posłużył się szerokim zestawem narzędzi: m.in. teorią kognitywno-perceptualną, psychoanalizą i psychologią (np. koncepcją neuronów lustrzanych), narratologią, rozmaitymi teoriami emocji oraz myślą filozoficzną[37].

Punktem wyjścia jest zaś nie utrwalony opis reakcji, lecz pewien model kina, który zakłada, że emocje widowni można przewidzieć i zaprogramować albo wyzwolić za pomocą konkretnych zabiegów formalnych. Tak – jego zdaniem – działa „narracyjny amerykański film fikcyjny głównego nurtu”, w odróżnieniu od np. kina autorskiego i artystycznego. Co ciekawe, pozwala to zrozumieć Plantindze nie widza implikowanego, od którego się odzegnuje, lecz „widza z krwi i kości”

[35] V. Burgin, op.cit., s. 67–68.

[36] Zob. A. Kuhn, *Słoi ki po dżemie i cliffhangery: brytyjscy seniorzy wspominają dziecięce wizyty w kinie*, [w:] *Badanie widowni filmowej. Antologia tekstów*, red. K. Klejsa, M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2014.

[37] C. Plantinga, op.cit., rozdział *Introduction: Affect and the Movies*.

(*flesh-and-blood-viewer*), który płacze w finale *Titanica* lub boi się na *Obcym*[38]. To zarówno publiczność współczesna, jak i ta – moim zdaniem w większym stopniu – której nie ma, ale w innym znaczeniu: to potencjalnie każdy widz, również z lat 30. XX wieku, oglądający tzw. klasyczne kino Hollywood. W odróżnieniu od widza modelowego wpisanego w tekst – posiadający ciało i umysł, które reagują zmysłowo na ruchome obrazy. Przeżywający film przed seansem, w jego trakcie i po nim.

W praktyce, uzbrojony w teorię i schematyczne filmy, Plantinga próbuje opisać szerokie spektrum reakcji, np. sensualne działanie kina, pozytywne skutki negatywnych emocji, funkcje katartyczne, efekt ideologiczny czy zaangażowanie w fabułę. Ponieważ brakuje tu (poza nielicznymi wyjątkami) relacji na temat jednostkowych przeżyć, w zamian czytelnik otrzymuje opis uniwersalnych mechanizmów, które pomagają mu zrozumieć, jak działa kino.

Nieco podobną, choć na podstawie innych założeń teoretycznych, próbę zrozumienia postaw widowni klasycznego kina Hollywood, głównie z drugiej dekady XX wieku, podjęła Miriam Hansen w książce *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* z 1991 roku. Opisując proces przemiany bezimiennych mas (w tym kobiet, imigrantów i klasy robotniczej) w nowoczesną publiczność, sięga po filmy, prace filozoficzne, a także po teksty, które odbijają dominujący dyskurs kapitalizmu konsumpcyjnego (i jego krytyków)[39]. Dyskurs ten odnajduje głównie w recenzjach z epoki. Metodologicznym fundamentem jest zaś filozofia Jurgena Habermasa i szeroko – koncepcje ukształtowane w ramach Szkoły Frankfurckiej.

Hansen także tropi widza, ale nie implikowanego, lecz doświadczającego filmu. Interesuje ją bowiem podwójny mechanizm: to, jak przemysł filmowy kształtował światopogląd publiczności zgodnie z ideałami konsumenckiego kapitalizmu, oraz to, jak publiczność w swej „alternatywnej sferze obywatelskiej” wywierała nacisk na przemysł kulturowy (zgodnie z marksistowską teorią presji bazy na nadbudowę), domagając się realizacji swoich potrzeb.

W swojej analizie Hansen celowo odrzuca perspektywę socjologiczną i antropologiczną. Jak pisał Lary May: „głównym ograniczeniem tej pracy jest to, że interpretacyjna rama zaciemnia jej [tj. Hansen – przyp. P.S.] sposób, w jaki filmy wchodziły w interakcję ze zjawiskiem przekształcania się całego społeczeństwa w latach 1910–1929”[40]. Woli oddać głos teoretykom, którzy nie zajmowali się przecież kinem i opisywali mechanizmy kultury *sensu largo*. Mówiąc inaczej, Hansen nie nasświetla tych punktów, w których kino miesza się z życiem codziennym na poziomie jednostkowym i wywiera realny (a nie wydedukowany z teorii) wpływ na awans społeczny mas. A najbardziej enigmatyczna

[38] Ibidem, s. 16–17.

[39] M. Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge–London 1991, passim.

[40] L. May, „*Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*” by Miriam Hansen, „*Journal of Social History*”, Fall 1993, t. 27, nr 1, s. 150.

wydaje się przestrzeń, w której widz „z krwi i kości” negocjował z Hollywood jako instytucją. To, że negocjował – nie ulega wątpliwości.

W zestawionych przeze mnie trzech ścieżkach metodologicznych wyczuwam napięcia charakterystyczne dla całej humanistyki. Dostrzegam tu również metaforę, którą przywołał Stephen Bottomore w tekście-manifeście na temat empirycznych badań filmoznawczych. Jego ideał to „powrót do tego rodzaju historii kina, w którym możemy czasami pokazać las, a czasami drzewa, nigdy nie gubiąc związków między jednym i drugim”[41]. Drzewa to fakty, przykłady i dowody, z kolei las to ogólny obraz lub generalna zasada.

Hansen opisuje las jako system, zakładając, że zasadniczo każdy wie, jak wyglądają drzewa, więc nie trzeba ich oglądać zbyt często i ze zbyt bliskiej odległości. Z kolei Cywjan z Kuhn przybliżają drzewa, uznając, że gdy obejrzymy ich wystarczająco wiele, będziemy mogli wyobrazić sobie, jaki rodzaj lasu tworzą, a nawet więcej – jak ten las pachnie. Wszyscy zaś dochodzą do inspirujących wniosków, mimo iż sztukę zmiany perspektywy opanowali w stopniu ograniczonym, choć wystarczającym.

Czy można obie perspektywy pogodzić? Jestem przekonany, że tylko hipotetycznie. Kulturowa recepcja kina i etnohistoria uczęszczania do kin dążą do tego, aby wybrzmiały głosy z przeszłości, nawet jeżeli kłócą się z wiedzą, którą dysponujemy. W zasadzie mógłby to być pojedynczy głos. Praktyka mikrohistorii dopuszcza bowiem taką sytuację: udokumentowane doświadczenie jednego widza przekłada się na opowieść o całym pokoleniu. Jorge Luis Borges w opowiadaniu *Zahir* (z tomu *Alef*), odwołując się do wiersza Alfreda Tennysona o kwiecie, który stanowi klucz do wiedzy o nas samych i naturze wszechrzeczy, pisze: „nie ma faktu, jakkolwiek byłby on skromny, który nie niósłby ze sobą ciężaru historii wszechświata, wraz z jej nieskończonym łańcuchem skutków i przyczyn”[42]. Badacze i badaczki zajmujący się mikrohistorią zapewne by się pod tym zdaniem podpisali.

Dla odmiany metoda generalizująca Plantingi i Hansen zakłada, że skoro wiemy, jakie mechanizmy społeczne warunkują zachowanie człowieka, nie ma potrzeby szukać nowych faktów zakorzenionych w doświadczeniu jednostkowym. Żadne drzewo nie zmieni wiedzy ogólnej. Sztuka polega na zinterpretowaniu funkcji lasu, jego genezy i ewolucji. I tu właśnie potrzeba teorii. Uważam, że idealnym rozwiązaniem jest nie tylko zmiana długości ogniskowej przez historyka lub historyczkę, lecz również parowanie wyników badań. Książki Cywjana i Hansen oraz Kuhn i Plantingi prowadzą ze sobą piękny dialog, wzajemnie się uzupełniając.

BIBLIOGRAFIA

Allen R.C., Gomery D., *Film History: Theory and Practice*, New York 1985
Borges J.L., *Alef*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 2020

[41] S. Bottomore, *Out of This World: Theory, Fact and Film History*, „Film History” 1994, t. 6, nr 1, s. 21.

[42] J.L. Borges, *Alef*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 2020, s. 106.

- Bottomore S., *Out of This World: Theory, Fact and Film History*, „Film History” 1994, t. 6, nr 1, s. 7–25
- Burgin V., *The Remembered Film*, London 2004
- Carr E.H., *Historia. Czym jest?*, przeł. P. Kuś, Poznań 1999
- Domańska D., *Mikrohistorie. Spotkania w międzyswiatach*, wyd. II, Poznań 2005
- Figes O., *Afterword*, [w:] L. Tolstoy, *War and Peace*, przeł. A. Briggs, London 2005
- Gunning T., *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator*, „Art and Text”, Spring 1989, nr 34, s. 31–45
- Hansen M., *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge–London 1991
- Hiley N., “At the Picture Palace”: *The British Cinema Audience, 1895–1920*, [w:] *Audiences: Defining and Researching Screen Entertainment Reception*, red. I. Christie, Amsterdam 2012, s. 25–34
- Kuhn A., *Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*, London–New York 2002
- Kuhn A., *Słoiki po dżemie i cliffhangery: brytyjscy seniorzy wspominają dziecięce wizyty w kinie*, [w:] *Badanie widowni filmowej. Antologia tekstów*, red. K. Klejsa, M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2014, s. 77–100
- Kuhn A., *What to do with Cinema Memory*, [w:] *Explorations in New Cinema History. Approaches and Case Studies*, red. R. Maltby, D. Biltereyst, P. Meers, Chichester 2011, s. 85–97
- Landau-Czajka A., *Syn będzie Lech... Asymilacja Żydów w Polsce międzywojennej*, Warszawa 2006
- Łotman J., *Rosja i znaki. Kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2010
- Łotman J., *Wola boska czy gra hazardowa (Prawidłowość i przypadek w procesie historycznym)*, przeł. B. Żyłko, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1997, nr 1–2, s. 32–35
- Maltby R., *New Cinema Histories*, [w:] *Explorations in New Cinema History. Approaches and Case Studies*, red. R. Maltby, D. Biltereyst, P. Meers, Chichester 2011, s. 30–40
- May L., “Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film” by Miriam Hansen, „Journal of Social History”, Fall 1993, t. 27, nr 1, s. 149–152
- Plantinga C., *Moving Viewers: American Film and the Spectator’s Experience*, Los Angeles 2009
- Plaźewski J., *Nowa Historia Filmu – co to takiego?*, „Kino” 2014, nr 6, s. 64–65
- Raynauld I., *Dialogues in Early Silent Screenplays: What Actors Really Said*, [w:] *The Sounds of Early Cinema*, red. R. Abel, R. Altman, Bloomington 2001, s. 69–78
- Rhodes G.D., *The Perils of Moviegoing in America 1896–1950*, New York–London 2012
- Sedgwick J., *Popular Filmgoing in 1930s Britain: A Choice of Pleasures*, Exeter 2000
- Sedgwick J., Pafort-Overduin C., *Znajomość zachowań widowni na podstawie danych statystycznych: Londyn i Amsterdam w połowie lat 30. XX wieku*, [w:] *Filmowa Europa*, red. M. Pabiś-Orzeszyna, M. Rawska, P. Sitarski, Łódź 2020, s. 203–223
- Sitkiewicz P., *Gorączka filmowa. Kinomania w międzywojennej Polsce*, Gdańsk 2019
- Smoodin E., *Paris in the Dark: Going to the Movies in the City of Light, 1930–1950*, Durham 2020
- Tokarska-Bakir J., *Okrzyki pogromowe. Szkice z antropologii historycznej Polski lat 1939–1946*, Wołowiec 2012
- Tolstoy L., *A Few Words Propos of the Book “War and Peace”*, [w:] L. Tolstoy, *War and Peace*, przeł. R. Pevear, L. Volokhonsky, New York 2007
- Tsivian Y., *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, przeł. A. Bodger, London–New York 2005
- Żyłko B., *Semiotyka kultury. Szkoła tartusko-moskiewska*, Gdańsk 2009



Kilyan Sockalingum, <<https://unsplash.com/photos/nW1ng9NH0sc>> [License: <<https://unsplash.com/license>>]

Kina dla Niemców w okupowanym Krakowie na tle kin dla Polaków: polityka repertuarowa i preferencje filmowe widzów

ABSTRACT. Dębski Andrzej, *Kina dla Niemców w okupowanym Krakowie na tle kin dla Polaków: polityka repertuarowa i preferencje filmowe widzów* [Cinemas for Germans in occupied Krakow in comparison with cinemas for Poles: repertoire policy and audience's film preferences]. "Images" vol. XXXII, no. 41. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 199–219. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/1.2022.41.12.

Research on film culture in the General Government has not yet addressed the issue of Germans going to cinemas. This article aims to fill this gap. But the topic is particularly interesting from a comparative perspective, both in relation to the film offerings in cinemas for Germans and Poles and the film tastes of the two audience groups, which in the period before the outbreak of the World War II were characterized by distinct preference profiles. This article compares the film offer and film preferences of Germans and Poles in Krakow, which was the capital of the General Government. This issue is presented against the background of more recent research on the functioning of cinemas and film distribution in the Third Reich, as well as archival material relating to the General Government.

KEYWORDS: cinema of the Third Reich, cinema under German occupation, General Government, World War II, audience's film preferences, POPSTAT

W badaniach dotyczących życia filmowego w Generalnym Gubernatorstwie nie podjęto dotychczas tematyki uczęszczania Niemców do kin. Niniejszy artykuł ma na celu wypełnienie tej luki. Nie chodzi w nim jednak tylko o przybliżenie zagadnień, jakie w ostatnich latach budzą coraz większe zainteresowanie (dowodzą tego wystawy: „Okupanci. Niemcy w Krakowie 1939–1945”, którą w 2017 roku zorganizowało Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, i „Niechciana społeczność. Architektura i urbanistyka Krakowa w czasie okupacji niemieckiej 1939–1945”, którą w 2022 roku zorganizowało Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie)[1]. Temat jest bowiem szczególnie interesujący w perspektywie komparatystycznej, zarówno w odniesieniu do oferty filmowej dla Niemców i Polaków (polityka repertuarowa

[1] Por. katalogi: M. Bednarek, K. Zimmerer, *Okupanci. Niemcy w Krakowie 1939–1945*, Kraków 2017; *Niechciana społeczność. Architektura i urbanistyka Krakowa w czasie okupacji niemieckiej 1939–1945*, red. J. Purchla, Kraków 2022. Na uwagę zasługuje

także blog zatytułowany *Niemiecki Kraków 1939–1945*, <<https://niemieckikrakowblog.wordpress.com>>, wersja niemiecka: <<https://deutscheskrakau.wordpress.com>>, dostęp: 19.01.2022.

władz okupacyjnych), jak i upodobań filmowych obu grup publiczności, które w okresie poprzedzającym wybuch wojny charakteryzowały się odrębnymi profilami preferencyjnymi (w każdym z krajów, podobnie jak w całej Europie, preferowano przede wszystkim filmy rodzime)[2].

Skupiłem się na stolicy Generalnego Gubernatorstwa, gdyż znane są repertuary kin dla Polaków w Krakowie – w 1987 roku opublikowali je Jerzy Semilski i Jerzy Toeplitz[3], ostatnio zostały zweryfikowane i przeanalizowane przeze mnie ponownie[4]. Analiza repertuarów kin dla Niemców stanowi naturalne dopełnienie tych dociekań. Będzie ona stała na pierwszym planie moich rozważań, podczas gdy tematyka kin dla Polaków pojawi się w takim zakresie, w jakim nie została zaprezentowana w pracach wspomnianych wyżej. Problematykę tę przedstawię na tle nowszych badań dotyczących funkcjonowania kin i dystrybucji filmowej w Trzeciej Rzeszy, a także materiałów archiwalnych odnoszących się do Generalnego Gubernatorstwa.

Kina dla Niemców w Krakowie

Niemieckojęzyczny dziennik „Krakauer Zeitung” ukazywał się w Krakowie od 12/13 listopada 1939 roku. Pierwszy anons kinowy zamieszczono 22 listopada: w Scali reklamowano *Ptasznika z Tyrolu* (*Der Vogelhändler*, reż. E.W. Emo, Niemcy 1935). Interesujące jest, że film ten w tym samym czasie anonsowany był przez polskojęzycznego „Gońca Krakowskiego”, co chyba oznacza, że mogli go oglądać Niemcy i Polacy. Uzupełnijmy, że Scalę otwarto (zgodnie z anonsami w „Ilustrowanym Kurierze Codziennym”) 26 września i przed *Ptasznikiem z Tyrolu* grano tam pięć filmów dla Polaków (jeden amerykański i cztery niemieckie)[5]. Kolejne tytuły były reklamowane tylko przez „Krakauer Zeitung”, pierwszym był *Gasparone* (reż. Georg Jecoby, Niemcy 1937) wyświetlany od 5 grudnia[6]. O ile nazwę kina grającego *Gasparone* anonsowano jako „Scala Lichtspieltheater”, o tyle od kolejnego filmu (10 grudnia) w „Krakauer Zeitung” reklamowano je jako „Scala Deutsches Lichtspieltheater”, czyli ze wskazaniem na kino dla Niemców.

Od 24 grudnia wyświetlano w Scali *Romanse Czajkowskiego* (*Es war eine rauschende Ballnacht*, reż. Carl Froelich, Niemcy 1939) – film,

[2] Por. J. Garncarz, *Zmienność upodobań. O preferencjach filmowych Europejczyków w latach 1896–1939*, tłum. A. Dębski, Wrocław 2022. Na temat podobnych studiów dotyczących okresu okupacji por. P. Skopal, *Going to the Cinema as a Czech: Preferences and Practices of Czech Cinemagoers in the Occupied City of Brno, 1939–1945*, „Film History: An International Journal” 2019, nr 31(1), s. 27–55; C. Pafort-Overduin et al., *Cinemas 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, London 2023 (w przygotowaniu).

[3] Por. J. Semilski, J. Toeplitz, *Owoc zakazany*, Kraków 1987.

[4] Por. A. Dębski, *Raz jeszcze o repertuarach kin dla Polaków w okupowanym Krakowie*, „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 117, s. 161–183.

[5] „Goniec Krakowski” ukazywał się od 27 października 1939 roku. Wcześniej, od 14 września do 26 października, w Krakowie wydawano (pod nadzorem władz niemieckich) polskojęzyczny „Ilustrowany Kurier Codzienny”.

[6] Anonse *Ptasznika z Tyrolu* ukazywały się w „Gońcu Krakowskim” do 6 grudnia, a więc jeszcze dwa dni po tym, jak film zszedł z afisza – oznacza to, że redakcja miała problem z aktualizacją informacji i repertuary drukowane w tej gazecie należy traktować z pewnym dystansem.

który przez cały okres okupacji nie pojawił się w kinach dla Polaków w Krakowie. Towarzyszył temu artykuł prasowy, w którym pisano: „Wraz z tym programem bożonarodzeniowym krakowska Scala zacznie stać w rzędzie dużych niemieckich kin premierowych”[7]. Berlińska premiera *Romansów...* odbyła się w sierpniu 1939 roku, więc – na tle poprzednich tytułów – mogły uchodzić za film relatywnie nowy. Przy tej okazji podano w prasie informacje na temat kina: od połowy listopada kierował nim „towarzyszysz partyjny” Trinks, który przemienił „polski kintop w niemiecki teatr świetlny”, m.in. sprowadzając części zamienne do aparatury dźwiękowej i innych urządzeń, lekko zmieniając wygląd kina wewnątrz i na zewnątrz, wprowadzając numerowane bilety, a w końcu zatrudniając nowych pracowników – w miejsce Polaków pojawili się Niemcy (w tym Volksdeutsche)[8].

Od 3 lutego 1940 roku Niemcy mieli dwa obiekty do dyspozycji, uruchomiono bowiem dla nich kino Apollo. Scala działała do 25 września tego roku, a potem oddano ją do większego remontu, po którym otwarto ją 21 grudnia: powiększono kasy oraz szatnię, utworzono wyjścia balkonowe, odnowiono schody i podłogi, nadano widowni czerwono-złotą tonację, ulepszono urządzenia techniczne (m.in. wentylację) oraz kinotechniczne (obraz i dźwięk). Przy okazji tego remontu podano, że przeprowadzono go na zlecenie organu kontrolującego kina w Generalnym Gubernatorstwie (Betriebsstelle für sämtliche Lichtspieltheater im Generalgouvernement), pod nadzorem którego znajdowały się wówczas 103 kina – spośród nich w ciągu ostatnich siedmiu miesięcy 20 poddano większym remontom, a 56 mniejszym[9].

Na czas remontu Scali widzowie niemieccy mogli korzystać nie tylko z Apolla, lecz również z Uranii (do 25 września było to kino Świt dla ludności polskiej). Gdy Scala została ukończona, Apollo przekazano do użytku Polakom. Do końca wojny Niemcy mieli więc do dyspozycji dwa główne kina: Scalę i Uranię. Czasami udostępniano im inne: na przełomie czerwca i lipca 1941 roku przez dwa tygodnie mogli uczęszczać na seanse do Apolla (całodniowe), do tego samego kina mogli też chodzić przez dwa tygodnie na przełomie stycznia i lutego 1944 roku (ostatnie projekcje). Przez cały rok, od stycznia 1944 roku do stycznia 1945 roku, dostępne były dla nich ostatnie seanse w kinie Wanda (wcześniejsze godziny były zarezerwowane dla Polaków). Jego udostępnienie było przypuszczalnie związane z zapotrzebowaniem ze strony widzów.

Statystyczny Niemiec w Trzeciej Rzeszy w sezonie 1938/1939 odwiedził kino 8,4 razy, w 1940 roku – 13,3 razy, natomiast w latach 1941 i 1942 – 14,3 razy[10]. W podsumowaniu 1942 roku w „Warschauer Zeitung” komentowano: „Każdy Niemiec ogląda w miesiącu co naj-

Frekwencja w kinach dla Niemców

[7] *Vom Kientopp zum Lichtspieltheater*, „Krakauer Zeitung”, 24–27.12.1939, nr 37.

[8] *Ibidem*.

[9] Por. *Hinter den Kulissen einer Renovierung*, „Krakauer Zeitung”, 15/16.12.1940, nr 296. Nie jestem pewny, czy był to osobny organ zajmujący się

kontrolą budowlaną, czy była to inna nazwa urzędu powiernika dla kin.

[10] Por. G. Stahr, *Volksgemeinschaft vor der Leinwand? Der nationalsozialistische Film und sein Publikum*, Berlin 2001, s. 175.

mniej jeden film; czy to starzec, czy niemowlę, statystyka o to nie pyta. W rzeczywistości jest tak, że każdy dorosły w Rzeszy odwiedza kino raz na dziesięć dni”[11].

Niewiele jest „twardych” danych o frekwencji w kinach dla Niemców w Generalnym Gubernatorstwie. Otóż miesięcznik „Das Generalgouvernement” z grudnia 1941 roku podawał, że średnioroczna frekwencja we wszystkich kinach (147 w październiku: 17 dla Niemców, 44 dla Polaków i 62 dla obu grup narodowościowych) wyniosła około 20 mln widzów, spośród których ponad 1/3 stanowili Niemcy[12]. Czesław Madajczyk, powołując się na akta ministerstwa spraw zagranicznych Rzeszy, pisał o 15 mln widzów w całym 1941 roku, w tym prawie 9 mln Polaków[13]. Liczby te niekoniecznie stoją ze sobą w sprzeczności, te pierwsze bowiem odnoszą się przypuszczalnie do estymacji rocznej z października, a drugie do okresu styczeń–grudzień. Podają one podobny odsetek Niemców wśród publiczności: od 33% do 40%.

W grudniu 1940 roku w Generalnym Gubernatorstwie mieszkało 111 tys., a dwa lata później 264 tys. Niemców (wliczając Volksdeutsche)[14]. Te liczby nie obejmują członków SS i policji (50 tys. w 1941 roku), a także żołnierzy Wehrmachtu – w czerwcu 1941 roku (atak na ZSRR) ich liczba sięgnęła 2 mln, w kwietniu 1940 roku wynosiła 400 tys., a w lutym 1942 roku – 300 tys. (połowę stanowili żołnierze stałych sił okupacyjnych)[15]. Gdybyśmy uznali, że wśród potencjalnych widzów kin dla Niemców, oprócz cywili i policjantów, były też 2 mln żołnierzy, to przeciętny Niemiec w 1941 roku byłby w kinie 2,7–3 razy, czyli dwu-, trzykrotnie częściej niż statystyczny Polak (mieszkało ich w Generalnym Gubernatorstwie około 10 mln)[16]. Gdybyśmy jednak do grupy widzów kin zaliczyli cywili, policjantów i stacjonujących na stałe żołnierzy, a jej liczebność w Generalnym Gubernatorstwie oszacowali na 500 tys., to przeciętny Niemiec byłby w kinie 12–13,3 razy – frekwencja bliska tej w Rzeszy[17]. Żołnierze stanowili na pewno duży odsetek publiczności, o czym przekonuje fakt, że gdy w lutym 1940 roku otwarto Apollo, anonsowano go jako *Soldatenkino*, czyli kino dla żołnierzy (nazwa ta utrzymała się w anonsach do lipca)[18]. Z pewnością wśród widzów kin byli także żołnierze w drodze na front (przejeżdżający przez miasta, w których one funkcjonowały), lecz trudno oszacować ich liczbę. Większość raczej nie miała takich możliwości, więc Wehrmacht uruchomił program projekcji filmowych w terenie – do czerwca 1941 roku 17 specjalistycznych pojazdów ze sprzętem projekcyjnym przejechało 312 tys. kilometrów, dzięki czemu zorganizowano 3 tys.

[11] U.-E. Struckmann, *Beifall für den Film*, „Warschauer Zeitung”, 9.01.1943, nr 7.

[12] Por. E. Jaenicke, *Propaganda und Kulturarbeit*, „Das Generalgouvernement” 1941, nr 15, s. 8.

[13] Por. C. Madajczyk, *Polityka III Rzeszy w okupowanej Polsce*, Warszawa 1970, t. 2, s. 140, przyp. 48.

[14] Por. ibidem, t. 1, s. 241. Liczby te nie obejmują dystryktu Galicja, utworzonego po ataku na ZSRR.

[15] Por. ibidem, s. 242.

[16] Por. ibidem, s. 235. Kalkulacja w dwóch wariantach: 15 mln i 20 mln widzów w 1941 roku.

[17] Kalkulacja w dwóch wariantach: 15 mln i 20 mln widzów w 1941 roku.

[18] Może przestano tak reklamować kino, ponieważ w innym miejscu działał teatr *variétés* o nazwie *Soldatenkino*.

seansów dla 5 mln żołnierzy (od lipca organizacją tego typu projekcji zajmowała się specjalna jednostka filmowa NSDAP)[19]. Jedno nie ulega wątpliwości: w 1941 roku w Generalnym Gubernatorstwie statystyczny Niemiec był w kinie znacznie częściej niż statystyczny Polak.

A w Krakowie? Zacznijmy od odsetka Niemców w populacji miasta. Otóż przed wojną Kraków zamieszkiwało nie więcej niż 1 tys. Niemców (miasto liczyło 259 tys. mieszkańców, w tym ponad 60 tys. Żydów)[20]. Na początku 1941 roku było ich 9 tys., na początku 1943 roku – 21 tys., a wiosną 1944 roku ich liczebność osiągnęła największy stan – 30 tys. (od lata 1944 roku liczba Niemców zaczęła spadać – we wrześniu odnotowano 12 tys. cywili); poza tym na przełomie lat 1943/1944 stacjonowało 4 tys. policjantów i 6–8 tys. żołnierzy[21]. Liczba ludności Krakowa w czerwcu 1941 roku (po przyłączeniu terenów podmiejskich, zamieszkałych przez 72 tys. osób) wynosiła 321 tys.[22] Niemieckie dane z początku 1943 roku informują o 285 tys. mieszkańców (252 tys. Polaków i już tylko 9 tys. Żydów)[23], przy czym inne źródła z 1943 roku wskazują na liczbę ludności sięgającą 319 tys., 330 tys., a nawet 345 tys. osób[24]. W maju 1944 roku Kraków zamieszkiwało 285 tys. ludzi[25]. Jakkolwiek faktycznie by nie było, przypuszczalnie w żadnym momencie okupacji liczba Niemców w Krakowie nie przekraczała 20% stanu populacji Polaków (nie wliczając Żydów, którym od początku wojny zabroniono chodzenia do kin, a w getcie – utworzonym w marcu 1941 roku – nie uruchomiono kin). To o tyle istotne, że przez większość tego czasu Polacy mieli do dyspozycji 6 kin, a Niemcy 2, przy czym liczba miejsc w kinach dla Niemców stanowiła około 40% stanu w kinach dla Polaków[26].

Relatywnie mała liczba Niemców w stosunku do liczby miejsc dla nich przeznaczonych skutkowała tym, że kina były początkowo na ogół puste (nawet jeśli statystyczny Niemiec chodził do kina częściej niż statystyczny Polak). Do jesieni 1941 roku niemal wszystkie filmy dla Niemców (z kilkoma wyjątkami) grano przez tydzień i nie prolongowano ich na kolejne dni. Sytuacja zaczęła się zmieniać, w miarę jak coraz więcej Niemców osiedlało się w Krakowie, co było prawdopodobnie związane z systemem dystrybucji filmów.

Gdy zajmowałem się działalnością kin we Wrocławiu podczas wojny, zwróciłem uwagę na problem, jaki wynikał z dużej popularności filmów w kinach premierowych, wyświetlanych przez wiele tygodni.

Ekonomiczne podstawy dystrybucji filmów w Trzeciej Rzeszy

[19] Por. E. Jaenicke, op.cit., s. 9.

[20] Por. A. Chwalba, *Okupacyjny Kraków*, Kraków 2002, s. 33, 44, 95 (liczba Żydów według spisu z listopada 1939 roku wyniosła 68 tys., w tym ok. 3 tys. z Polski zachodniej; rejestracja objęła Kraków i kilka sąsiednich gmin).

[21] Por. ibidem, s. 36–37.

[22] Por. ibidem, s. 33.

[23] Por. ibidem, s. 36–37.

[24] Por. ibidem, s. 36; C. Madajczyk, op.cit., t. 1, s. 240.

[25] Por. C. Madajczyk, op.cit., t. 1, s. 240.

[26] Według stanu z 1936 roku późniejsze kina dla Polaków (Apollo, Atlantic, Stella, Sztuka, Uciecha, Wanda) liczyły 4400 miejsc, a dla Niemców (Bagatela, Świt) 1900 miejsc (por. I. Rotszadt-Miastecki, K. Augustowski, *Kalendarz Wiadomości Filmowych na rok 1936*, Warszawa 1936, s. 191–192). Po remoncie w 1940 roku Scala dysponowała 600 miejscami (por. *Hinter den Kulissen...*), tj. o 200 mniej niż w 1936 roku, a więc liczbę miejsc w kinach dla Niemców szacuję na 1700.

Powodowało to, że nowsze filmy nie mogły wejść na ekrany, gdyż jeszcze nie zeszły z nich te starsze. Z tego powodu w lipcu 1942 roku wrocławską Scalę ustanowiono kinem premierowym (piątym w mieście), co miało sprawić, że najnowsze produkcje pojawiają się we Wrocławiu szybciej[27].

W późniejszym okresie natknąłem się na artykuł przybliżający mechanizm dystrybucji filmów w Trzeciej Rzeszy. Mianowicie w dzienniku „Schlesische Tageszeitung” opisano pracę śląskiego oddziału Deutsche Filmvertriebsgesellschaft mbH – spółki, którą utworzono w 1942 roku w toku centralizacji kinematografii, powołanej do dystrybucji filmów w Rzeszy. Ścisłej rzecz biorąc, chodziło o przybliżenie pracy „energicznej małej blondynki, która siedzi gdzieś na drugim piętrze wielkomiejskiego biurowca, nazywa się dysponentką i razem z dwiema innymi” zarządza rozdziałem filmów między 250 kinami na Śląsku[28]. Praktyka wyglądała tak, że pierwszą kopię danego filmu (każdy okręg dystrybucyjny otrzymywał z reguły 6 kopii) wysyłano do stolicy okręgu (na Śląsku był to Wrocław), jeśli tamtejsze kina nie były zajęte:

Jeśli żadne z branych pod uwagę kin premierowych [...] nie jest wolne i wszystkie grane tam filmy są codziennie wysprzedane, nie można wycofać „starego” filmu, ponieważ niemiecki Filmvertrieb nie jest instytucją charytatywną, i musi troszczyć się w pierwszej kolejności o rentowne wprowadzenie do obiegu milionowych wartości, jakie tkwią w tych celuloidowych taśmach[29].

Jeśli więc kina premierowe we Wrocławiu były zajęte, to kopie wysyłano do innych miast. O przydziale decydowały zarówno „listy życzeń” właścicieli kin, jak i doświadczenie dysponentki, kierującej się m.in. „regionalną, miejską, a nawet dzielnicową psychologią filmu”, gdyż istniały „regiony, miasta i dzielnice” reagujące na określone filmy „zupełnie oryginalnie i specyficznie” (dotyczyło to również publiczności konkretnych kin)[30].

Jak widać, z kin nie można było wycofać „starego” filmu w dowolnym momencie. Ale problem powstawał zwłaszcza wtedy, gdy jakiś film należało przedłużyć:

Trudności sięgają zenitu, gdy dany film musi zostać prolongowany (przy określonych wartościach procentowych sprzedaży jest to warunek). Wtedy w ostatniej minucie zmienia się już przygotowaną mozaikę przydziałów, a zdarza się to co tydzień w wielu kinach[31].

Wspomnianą zasadę określającą wartości procentowe sprzedaży, przy jakich należało prolongować film, przybliży Joseph Garnarcz, cytując publikację z 1933 roku:

[27] Por. A. Dębski, *Nowoczesność, rozrywka, propaganda. Historia kina we Wrocławiu w latach 1919–1945*, cz. 2, Wrocław 2019, s. 352.

[28] Ob., „Demnächst in diesem Theater...”. *Aus der Arbeit einer Filmdisponentin – Probleme des Filmver-*

triebs, „Schlesische Tageszeitung”, 22.08.1943. Pod nazwą Śląsk rozumiano wówczas Dolny i Górny Śląsk.

[29] Ibidem.

[30] Ibidem.

[31] Ibidem.

Dla określenia sukcesu danego filmu istotne są terminy. Za takie terminy uznaje się dwa ostatnie dni tygodnia przed ostatnim uzgodnionym dniem wyświetlania filmu. Nie wlicza się tu soboty[32]. Właściciel kina musi prolongować film, jeśli w tych dwóch dniach razem wziętych sprzedano dwa razy więcej biletów – bez względu na rodzaj miejsc – niż wynosi pojemność kina. W takim przypadku należy przedłużyć okres wyświetlania filmu o pół tygodnia. Analogicznie należy prolongować film dalej, jeśli po upływie przedłużonego czasu uzyska się podobny wynik[33].

Garncarz podaje przykład obrazujący tę regułę: jeżeli w kinie łączącym 666 miejsc zakontraktowano film na tydzień, to należało go prolongować, jeśli w piątym i szóstym dniu projekcji sprzedano łącznie co najmniej 1332 bilety (czyli przy 3 seansach dziennie obowiązek powstawał, gdy kino było wypełnione średnio w 1/3)[34]. W kolejnych latach zasada ta podlegała drobnym modyfikacjom – w 1940 roku zależała m.in. od liczby projekcji (film należało prolongować, gdy w oba miarodajne dni, przy 2 seansach dziennie, sprzedano dwukrotnie więcej biletów niż liczba miejsc – obowiązek powstawał więc przy średnim wypełnieniu kina w połowie); inna modyfikacja dotyczyła wahań sezonowych – od połowy maja do połowy sierpnia filmy należało prolongować przy liczbie biletów mniejszej o 1/4 w porównaniu z resztą roku; poza tym terminy połączono z konkretnymi dniami (jeśli film wchodził na ekran w piątek, to – przy tygodniowym kontrakcie – miarodajnymi dniami były poniedziałek i wtorek; jeśli startował we wtorek, były to czwartek i piątek)[35].

Nie mam wiedzy, czy reguły dotyczące prolongaty filmów podczas wojny zmieniały się adekwatnie do rosnącej frekwencji (miała ona znaczenie dla obliczonego wskaźnika). Nie ulega jednak wątpliwości, że tworzyły one ramy dla działalności kin w Trzeciej Rzeszy, które musiały wyświetlać filmy tak długo, jak długo widzowie (w odpowiedniej liczbie) chcieli je oglądać.

Pod koniec października 1939 roku, w rozmowie z Josephem Goebbelsem, Hans Frank powiadomił go, że wszystkie polskie kina zostały już zarekwirowane[36]. Wkrótce znalazły się pod zarządem Urzędu Powierniczego dla Generalnego Gubernatorstwa (Treuhandstelle für das Generalgouvernement), utworzonego rozporządzeniem Franka z 15 listopada[37]. 18 marca 1940 roku powołano Powiernika dla wszystkich kin w Generalnym Gubernatorstwie (Treuhänder für sämtliche Lichtspieltheater im Generalgouvernement)[38]. Był nim wspomniany już Trinks[39].

Dystrybucja filmów w Generalnym Gubernatorstwie

[32] Nie wliczało się też niedzieli, która była jedynym dniem w tygodniu wolnym od pracy.

[33] Za: J. Garncarz, *Begeisterte Zuschauer. Die Macht des Kinopublikums in der NS-Diktatur*, Köln 2021, s. 142.

[34] Por. ibidem, s. 143.

[35] Por. ibidem.

[36] Por. G. Stahr, op.cit., s. 352, przyp. 131.

[37] Por. *Rozporządzenie o założeniu Urzędu Powierniczego dla Generalnego Gubernatorstwa*, „Dziennik rozporządzeń Generalnego Gubernatora dla okupowanych polskich obszarów” 1939, nr 6, s. 36.

[38] Por. G. Stahr, op.cit., s. 192.

[39] Nazwisko Trinksa jako powiernika przewija się w następujących aktach: Bundesarchiv Berlin, R 109-I/1613. Za udostępnienie mi dokumentów z tego zbioru dziękuję Roelowi Vande Winkelowi.

W dystrybucji korzystano początkowo z kopii, które były już w obiegu w przedwojennej Polsce, jak też z filmów nowych, kupowanych poprzez dział zagraniczny Izby Filmowej Rzeszy (ewentualnie od spółek mających siedziby w Generalnym Gubernatorstwie – w planach było utworzenie w Krakowie filii Ufy, Tobisu i Deutsche Filmexport)[40]. Nowe produkcje były ważne zwłaszcza dla widzów niemieckich:

Należy uwzględnić, że kina w większości były na tyle zapuszczone, że w żaden sposób nie odpowiadały niemieckim wymaganiom. Z drugiej strony pierwszym zadaniem działalności filmowej w Generalnym Gubernatorstwie było pokazywanie osiedlonym tutaj Niemcom dobrego filmu niemieckiego w porządnym warunkach. Wydział [Oświaty Ludowej i Propagandy przy Urzędzie Generalnego Gubernatora – przyp. A.D.] uznaje to za swoje zadanie nawet w takich okolicznościach, które z ekonomicznego punktu widzenia oznaczają czystą stratę. Należy pogodzić się z niewielką frekwencją w kinach dla Niemców w określone dni, ponieważ – w interesie utrzymania niemieckiej pozycji kulturowo-politycznej – nie jest możliwe dopuszczenie do tych kin polskich widzów – pisał w kwietniu 1940 roku Max du Prel, szef wspomnianego wydziału[41].

Podał on też przykład dystrybucji sprzecznej z wytycznymi:

To prawda, że jakiś czas temu w Warszawie, z powodu braku innych filmów, w kinach dla Polaków wyświetlano bez mojego zezwolenia tak jakościowe filmy, jak *Romanse Czajkowskiego*, *Sensacyjny proces Casilla* [*Sensationprozess Casilla*, reż. Eduard von Borsody, Niemcy 1939] i *Proces dr. Derugi* [*Der Fall Deruga*, reż. Fritz Peter Buch, Niemcy 1938]. Gdy tylko się o tym dowiedziałem, to projekcje te zostały przeze mnie natychmiast wstrzymane, ponieważ w żadnym wypadku nie odpowiadają wytycznym. Chodzi tu jednak nie o filmy, które dostarczono przez Izbę Filmową Rzeszy, lecz o filmy z warszawskich magazynów dawnych filii Tobisu i Ufy[42].

Korespondencja du Prela ukazuje kilka interesujących aspektów związanych z obiegiem filmów w początkach okupacji. Po pierwsze, ekonomika działalności filmowej nie miała większego znaczenia dla Wydziału Oświaty Ludowej i Propagandy, dla którego istotny był jej aspekt ideologiczny. Po drugie, kina miały możliwość zaopatrywania się w filmy bezpośrednio u dystrybutorów na terenie Generalnego Gubernatorstwa, tj. poza kontrolą wydziału, co bywało sprzeczne z jego wytycznymi. Po trzecie, polityka wydziału była mało przejrzysta i zmieniła się w czasie: otóż *Sensacyjny proces Casilla* grano w kinach dla Polaków w Krakowie w latach 1943–1944, a *Proces dr. Derugi* pokazano już we wrześniu 1940 roku (pięć miesięcy po liście du Prela) i co ciekawe – w ogóle nie wyświetlały go kina dla Niemców w Krakowie.

8 maja 1940 roku do Krakowa przyjechał Walter Müller-Goerne z Izby Filmowej Rzeszy. W późniejszej relacji konstatował:

[40] Nie mam pewności, czy je rzeczywiście utworzono.

[41] *Deutsche Filme im Generalgouvernement*, pismo Maxa du Prela do Ministerstwa Oświaty Ludowej

i Propagandy Rzeszy w Berlinie, 11.04.1940, Bundesarchiv Berlin, R 109-I/1613, s. 2.

[42] Ibidem.

Podczas gdy wszelkie sprawy filmowe załatwiane są centralnie przez Referat Filmowy [w Wydziale Oświaty Ludowej i Propagandy – przyp. A.D.], to należy stwierdzić, że organizacja na polu kin czy dystrybucji filmów w Generalnym Gubernatorstwie nie tylko nie funkcjonuje, ale właściwie jej jeszcze nie ma. Tymczasowo toczy się to bez planu, gdyż w całym Gubernatorstwie – w opinii podpisanego – nie ma ani jednej osoby, która byłaby w stanie zapanować nad procesami filmowo-gospodarczymi i skierować eksploatację filmów niemieckich na właściwe tory. Tym można wytłumaczyć fakt, że dystrykt warszawski działał do tej pory na własną rękę, i częściowo – zmuszony koniecznością – samemu próbował pozyskiwać filmy i eksploatować je w warszawskich kinach[43].

9 maja 1940 roku w Urzędzie Generalnego Gubernatora doszło do spotkania, na którym uzgodniono nowe zasady dystrybucji. Po pierwsze, w sposób centralny miała się nią zajmować spółka Film- und Propagandamittel-Vertriebsgesellschaft mbH (FIP), którą kierował Willi Peter Busch (kina miały się zgłaszać po filmy bezpośrednio do FIP). Po drugie, FIP miał zamawiać kopie w Izbie Filmowej Rzeszy (Izba zyskiwała pełną kontrolę nad eksportem do Generalnego Gubernatorstwa). Po trzecie, po otrzymaniu zleceń z Izby dystrybutorzy mieli przysyłać kopie i rozliczać je z FIP (ustalono stawki obowiązujące od 1 maja). Po czwarte, Izba zobowiązała dystrybutorów do zawierania transakcji wyłącznie z FIP. I po piąte, podkreślono pilną potrzebę wprowadzenia przejrzystego systemu sprawozdawczego we wszystkich kinach, dzięki któremu możliwe byłoby kalkulowanie rentowności dystrybuowanych filmów[44].

W listopadzie 1940 roku dokonano rewizji wprowadzonych zmian. Raport podkreślał, że w zakresie organizacji wykonano „bardzo dobrą pracę”. Wątpliwości dotyczyły jednak tego, że system rozpowszechniania był w zasadzie dwustopniowy: FIP zamawiał kopie i przysyłał je do powiernika (Trinksa), a ten rozdzielał je pomiędzy kina. Komentowano:

Z ekonomicznego punktu widzenia dyspozycjom powiernika brak klarownej linii, ponieważ w żadnym razie nie odpowiadają one kalkulacjom rentowności, jakie FIP sporządził dla poszczególnych filmów. Zgodnie z nimi każda kopia musiałaby być w eksploatacji trzy razy w miesiącu, żeby zapewnić rentowność filmów. Przykład jeden z wielu dowodzi jednak, że okresy eksploatacji dalece odbiegają od celu: *Córkę poczmistrza* [Der Postmeister, reż. Gustav Ucicky, Niemcy 1940] wprowadzono do obiegu na początku sierpnia w trzech kopiach niemieckich i trzech z polskimi napisami, i te sześć kopii w ciągu trzech miesięcy było w eksploatacji tylko przez 18 tygodni. W wielu innych przypadkach sytuacja jest znacznie mniej korzystna i okazuje się, że tylko 20% kopii jest stale w obiegu. Ten stan rzeczy na dłuższą metę jest ekonomicznie nie do utrzymania zarówno dla FIP, jak i dla powiernika, i jest obecnie przedmiotem poważnych rozważań ze

[43] *Bericht über den Aufenthalt im Generalgouvernement*, sprawozdanie Waltera Müllera-Goernego, 17.05.1940, Bundesarchiv Berlin, R 109-I/1613, s. 1.

[44] *Niederschrift*, uzgodnienia ze spotkania dotyczącego dystrybucji filmów w Generalnym Gubernatorstwie z 9 maja 1940 roku (odpis), 22.05.1940, Bundesarchiv Berlin, R 109-I/1613, s. 1–2.

strony FIP. [...] Ze względów organizacyjnych i ekonomicznych byłoby lepiej, gdyby dyspozycje znajdowały się w gestii FIP zamiast u powiernika[45].

21 stycznia 1941 roku podpisano umowę, zgodnie z którą dystrybucja filmowa powinna przebiegać „wyłącznie i centralnie” przez FIP. W maju przywołał ją Müller-Goerne w piśmie do Franka:

Niemiecki przemysł filmowy będzie w stanie dostarczać dalsze filmy tylko wtedy, gdy będzie istniała gwarancja, że – stosownie do wskazań mojej Izby i ministra oświaty ludowej i propagandy Rzeszy, co obowiązuje zresztą w eksporcie do wszystkich krajów – dystrybucja filmowa będzie prowadzona przez jeden organ i nastąpi dokładny rozdział między działalnością dystrybucyjną a powierniczym zarządem nad kinami. Z tego też powodu umowę z 21.01.1941 zawarto pod warunkiem, że cała dystrybucja będzie leżeć w gestii FIP przyłączonego do Wydziału Głównego Propagandy, a powiernik ograniczy swoją działalność wyłącznie do zarządzania i kierowania kinami. Na moje pytanie, czy ten rozdział nastąpił, powiadomiono mnie teraz, że jeszcze nie. [...] Na podstawie mojej wiedzy, uzyskanej podczas różnych wizyt na miejscu, nabrałem przekonania, że działalność dystrybucyjna prowadzona może być wyłącznie przez FIP, gdyż tylko w ten sposób usunięte zostaną tak nieodpowiedzialne sytuacje pod względem filmowo-gospodarczym, jak taka, że kopie są zamawiane i wprowadzane przez powiernika do obiegu tylko na kilka dni, a poza tym gdzieś zalegają, albo taka, że inne filmy są wprowadzane dopiero po długim składowaniu w Krakowie, bo rzekomo najpierw powinny być wyświetlone w premierowej Scali[46].

Postulatem Müllera-Goernego było też zastąpienie jednego powiernika dla Generalnego Gubernatorstwa wieloma (po jednym na kino), ewentualnie oddanie części kin w prywatne ręce. Z drugiej strony Trinks proponował przejęcie działalności dystrybucyjnej i wyłączenie FIP. Ta druga koncepcja nie znalazła poparcia. Gdy w sierpniu 1941 roku utworzono dystrykt Galicja, to system dystrybucji i zarządzania kinami oddano w jedne ręce – Williego Petera Buscha (FIP), który planował zatrudnić komisarycznych kierowników kin[47]. Akta, którymi dysponuję, kończą się na styczniu 1942 roku (tj. w momencie upaństwowienia branży i utworzenia holdingu Ufi), i nie zawierają one informacji o dalszych losach Trinksa. Według Jürgena Spikera monopol nad dystrybucją filmów oraz zarządzaniem kinami w całym Generalnym Gubernatorstwie właśnie wtedy przejął FIP, na którego czele stanął Ernst Fliegel – dotychczasowy dyrektor Ufy w Budapeszcie[48].

Przytoczone dokumenty są interesujące z kilku punktów widzenia. Po pierwsze, ukazują istnienie konfliktu na linii FIP – powiernik. Nabiera on dodatkowego znaczenia w kontekście instytucjonalnym: FIP podlegał Głównemu Wydziałowi Propagandy (do grudnia 1940 roku

[45] *Bericht über die Revision bei der Film- und Propagandamittel-Vertriebs-GmbH in Krakau, vorgenommen in der Zeit vom 1. Bis 21. November 1940*, 21.11.1940, Bundesarchiv Berlin, R 109-I/1613, s. 3–4.

[46] *Abschrift*, pismo Waltera Müllera-Goernego do Generalnego Gubernatora, 9.05.1941, Bundesarchiv Berlin, R 109-I/1613, s. 2.

[47] *Abschrift*, pismo Williego Petera Buscha do Güntera Schwarza (z działu zagranicznego Izby Filmowej Rzeszy), 6.08.1941, Bundesarchiv Berlin, R 109-I/1613, s. 1.

[48] Por. J. Spiker, *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern*, Berlin 1975, s. 191.

Wydziałowi Oświaty Ludowej i Propagandy), a Trinks – Głównemu Wydziałowi Gospodarki. Po drugie, konflikt ten mógł wynikać z rozbieżności pomiędzy Goebbelsem a Frankiem (na utworzenie FIP i przejęcie kontroli nad dystrybucją naciskała kontrolowana przez Goebbelsa Izba Filmowa Rzeszy). Akta powiernicze (gdyby były znane) mogłyby rzucić więcej światła na racje Trinksa (i Franka) w tym sporze. Dopełniając ten wątek, warto przytoczyć relację Fritza Jäckischa, referenta filmowego w Izbie Filmowej Rzeszy, który w lutym 1941 roku przyjechał do Generalnego Gubernatorstwa:

Według mojej opinii intencją Führera, jak również ministra, jest zduszenie w zarodku wszelkiego polskiego odrodzenia kulturalnego. Z tego też powodu – według naszych zaleceń – grane są w Generalnym Gubernatorstwie tylko filmy niemieckie i to te najgorsze. Jak jednak stwierdziłem, w Warszawie wyświetlane są w pięciu kinach filmy polskie, które – co rozumiałe – są najchętniej odwiedzane. [...] W rozmowach z warszawskim szefem dystryktu gubernatorem Fischerem, kierownikiem Wydziału Propagandy [w dystrykcie warszawskim] Ohlenbuschem i jego referentem filmowym Schmidt-Burgkiem dowiedziałem się, że przygotowywana jest obecnie w Warszawie produkcja pięciu nowych filmów polskich. [...] Na moje zarzuty, że taka polityka kulturalna nie jest pożądana w Berlinie, odpowiedziano mi, że jest ona właściwa, a poza tym Generalne Gubernatorstwo jest autonomiczne. To samo potwierdził mi podczas wizyty w Krakowie pan [referent – przyp. A.D.] Guttenberger^[49].

Materiały źródłowe wskazują na jeszcze jeden ciekawy aspekt. Otóż argumenty za przejęciem przez FIP pełnej kontroli nad dystrybucją były natury ekonomicznej – chodziło o rentowność kopii będących w obiegu. Możliwe zresztą, że kalkulacje z tym związane były komplementarne do zasad dotyczących prolongowania filmów w kinach. W takim układzie aspekty polityczne dotyczyłyby przede wszystkim oferty filmowej, a także systemu predykatów zachęcających do projekcji określonych tytułów^[50].

Kwerenda „*Krakauer Zeitung*” pozwoliła mi na zrekonstruowanie niemal kompletnego repertuaru kin dla Niemców. Nie są mi znane tylko dwa tytuły grane w Scali i Uranii w jednym tygodniu 1941 roku, chociaż mam mocne podstawy, by sądzić, że były to produkcje niemieckie (tylko takie wyświetlano w tym okresie). Porównanie tej oferty z ofertą dla Polaków przedstawia Tabela 1, w której wyszczególniono kraje produkcji (koprodukcje z Niemcami wykazano jako niemieckie), a także publiczność, do której te filmy kierowano.

Oferta filmowa w kinach krakowskich dla Niemców i Polaków

[49] *Ergebnis über die unternommene Dienstreise des Filmreferenten Dr. Fritz Jäckisch in das General-Gouvernement*, sprawozdanie Fritza Jäckischa, 18.02.1941, Bundesarchiv Berlin, R 109-I/1613, s. 1–2.

[50] W polskiej literaturze przedmiotu można się spotkać z różnymi tłumaczeniami niemieckiego *Prädikat*: „oznaka kwalifikacyjna” (B. Drewniak, *Teatr i film Trzeciej Rzeszy. W systemie hitlerowskiej propagandy*, Gdańsk 2011, s. 181), „kwalifikacja” i „kategoria” (T. Kłys, *Od Mabusego do Goebbelsa*.

Weimarskie filmy Fritza Langa i kino niemieckie do roku 1945, Łódź 2013, s. 98–99), „predykat” (J. Goebbels, *Dzienniki*, t. 1, 1923–1939, tłum. i red. E.C. Król, Warszawa 2013, s. 312). Zdecydowałem się na użycie formy „predykat”, ponieważ jest najbliższa oryginałowi, ponadto odpowiada jednemu ze znaczeń wskazanych w *Słowniku języka polskiego*: „wyrażenie opisujące cechę wyróżnionego przedmiotu [...]; też: treść tego wyrażenia” (<<https://sjp.pwn.pl/sjp/predykat;2572315>>, dostęp: 31.03.2022).

Tabela 1. Oferta filmowa w kinach krakowskich

Kraj produkcji	Łącznie filmów	Filmy dla publiczności:			Filmy w kinach	
		DE	DE/PL	PL	DE	PL
Austria	16		1	15	1	16
Hiszpania	1		1		1	1
Japonia	1	1			1	
Niemcy	471	151	219	101	370	320
Polska	42			42		42
USA	13			13		13
Węgry	2	1	1		2	1
Włochy	9	4	4	1	8	5
Suma	555	157	226	172	383	398

Źródło: Opracowanie własne.

Jak można zauważyć, podczas okupacji wyświetlono w Krakowie 555 filmów, spośród których 157 pokazano tylko Niemcom, 172 tylko Polakom, a 226 Niemcom i Polakom. Łącznie przez kina dla Niemców przewinęły się 383 tytuły, a przez kina dla Polaków 398. Obrazując to procentowo: 28% filmów przeznaczono dla Niemców, 31% dla Polaków, a 41% dla Niemców i Polaków. I dalej: spośród 383 filmów granych w kinach dla Niemców 59% wyświetlano także w kinach dla Polaków, a spośród 398 filmów granych w kinach dla Polaków 57% pokazywano w kinach dla Niemców. Powyższe statystyki pozwalają na sformułowanie konkluzji, że mimo deklaratywnego podziału na filmy „lepsze” (dla Niemców) i „gorsze” (dla Polaków), o którym wspomiano zwłaszcza na początku okupacji^[51], nie miał on przełożenia na codzienną praktykę.

Oferty te jednak różniły się. Niemcom nie pokazywano filmów polskich (w kinach dla Polaków grano je do marca 1943 roku) i amerykańskich (w kinach dla Polaków były do sierpnia 1940 roku). Jeśli z Tabeli 1 wynika, że Niemcy niemal nie oglądali filmów austriackich, to należy mieć na względzie, że chodzi tu o filmy sprzed Anschlussu, ponieważ późniejsze wykazane są jako niemieckie (Wien-Film była ważną wytwórnią kinematograficzną Trzeciej Rzeszy).

Polakom nie pokazano kilku filmów nieniemieckich, takich jak japońskie *Niebo w płomieniach* (*Moyuru ôzora*, reż. Yutaka Abe, 1940), węgierski *Doktor Kovács István* (*Dr. Kovács István*, reż. Viktor Bánky i István Báthly, 1942) i włoskie: *Oblężenie Alcazaru* (*L'Assedio dell'Alcazar*, reż. Augusto Genina, koprodukcja z Hiszpanią, 1940), *Córka korsarza* (*La figlia del corsaro verde*, reż. Enrico Guazzoni, 1940), *Romantyczna przygoda* (*Una romantica avventura*, reż. Mario Camerini, 1940), *9 rano: lekcja chemii* (*Ore 9: Lezione di chimica*, reż. Mario Mattoli,

[51] Słowa z rozmowy Goebbelsa z Frankiem, że dla Polaków powinny być przeznaczone tylko „złe filmy”, często są cytowane w literaturze przedmiotu – w jednej z publikacji nawet na tylniej okładce (por. B. Janu-

szewski, *Kino pod okupacją. Wojenne losy i postawy polskich filmowców (1939–1945)*, Gdańsk–Warszawa 2021).

1941). Trzy z nich miały charakter ideologiczny: pierwszy ukazywał szkolenie japońskich lotników i ich udział w walkach na froncie chińskim (w Niemczech anonsowano go jako film o japońskiej Luftwaffe), drugi podszyty był nacjonalizmem (turanizm węgierski), a trzeci dotyczył wydarzenia z hiszpańskiej wojny domowej (film otrzymał Puchar Mussoliniego na festiwalu w Wenecji). Pozostałe produkcje miały charakter przygodowy bądź romansowy i trudno ocenić, dlaczego nie grano ich w kinach dla Polaków.

85% całej oferty w Krakowie stanowiły filmy niemieckie. Aby odpowiedzieć na pytanie o klucz, jakim się kierowano, adresując je do Niemców lub Polaków, należałoby przeprowadzić dużo bardziej kompleksowe badanie niż to, na jakie pozwala objętość niniejszego tekstu. Można jednak dokonać analizy uproszczonej, przyglądając się temu, jakie predykaty miały filmy grane w tych dwóch typach kin. Takie podejście pozwoli na zobiektywizowanie oceny, gdyż filmom nadawano predykaty w sposób instytucjonalny – w Trzeciej Rzeszy zajmował się tym urząd cenzorski (Film-Prüfstelle) w Berlinie, który w latach 1933–1945 przyznał predykaty 347 filmom fabularnym, a więc około 1/3 niemieckiej produkcji[52].

Predykaty nadawano w Niemczech od lat 20. XX wieku i były one powiązane z systemem podatkowym – właściciele kin, którzy wyświetlali dane filmy, płacili pomniejszoną stawkę podatku od sprzedaży biletów, który zasiliał budżety gmin, na terenie których działały kina. W Trzeciej Rzeszy system predykatów kilkakrotnie rozbudowywano (ostatnio w 1942 roku), przy czym z podatkowego punktu widzenia ważne było rozróżnienie na te „szczególnie wartościowe” (zwalniały z podatku całkowicie) i inne (częściowo)[53]. Chociaż te drugie stały podatkowo na równym poziomie, to ich różne typy miały być wskazówką dla branży filmowej, jakie filmy preferowała władza. Były one oczywiście też wskazówką dla widzów, które filmy warto oglądać (albo nie). Najwyżej w hierarchii predykatów stał „Film Narodu”, który nadano pięciu produkcjom – wprawdzie sam w sobie nie zwalniał z podatku, ale zawsze był nadawany z predykatem „szczególnie wartościowym”, który do tego uprawniał[54].

Fundamentalną pracą zawierającą dane na temat niemieckich filmów dźwiękowych do 1945 roku, w tym ich predykaty, jest 15-tomowe dzieło Ulricha Klaus[55]. Posłużyło mi ono do sprawdzenia, którym filmom wyświetlanym w Krakowie je nadano. Informacje te przedstawia Tabela 2 (uporządkowano ją według lat wprowadzenia predykatów)[56].

[52] Por. K. Kreimeier, *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*, München–Wien 1992, s. 302.

[53] Nie zwalniały z podatku predykaty „edukacyjny” („Lehrfilm”), tj. uznający film za właściwy dla pokazów szkolnych, i „wartościowy dla młodzieży” („jugendwert”), chyba że były one nadane z innymi predykatami.

[54] Por. A. Dębski, *Nowoczesność, rozrywka...*, cz. 2, s. 318–320.

[55] Por. U. Klaus, *Deutsche Tonfilme. Filmlexikon der abendfüllenden deutschen und deutschsprachigen Tonfilme nach ihren deutschen Uraufführungen*, Berlin 1988–2006 (15 tomów).

[56] W przypadku pięciu filmów Klaus podał predykat „państwowo-politycznie i artystycznie wartościowy”, będący połączeniem dwóch innych predykatów – w tabeli wykazałem je osobno.

Tabela 2. Filmy niemieckie z predykatami w repertuarze kin krakowskich

Predykaty	Rok	Filmy dla publiczności:			Suma
		DE	DE/PL	PL	
artystyczny (künstlerisch)	1926	0	0	1	1
edukacyjny (Lehrfilm)	1926	1	0	0	1
oświatowy (volksbildend)	1926	11	0	1	12
kulturowo wartościowy (kulturell wertvoll)	1933	12	4	0	16
państwowo-politycznie wartościowy (staatspolitisch wertvoll)	1933	21	3	3	27
artystycznie wartościowy (künstlerisch wertvoll)	1934	34	50	19	103
państwowo-politycznie i artystycznie szczególnie wartościowy (staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll)	1934	13	1	0	14
wartościowy dla młodzieży (Jugendwert)	1938	24	1	0	25
artystycznie szczególnie wartościowy (künstlerisch besonders wertvoll)	1939	7	6	0	13
państwowo-politycznie szczególnie wartościowy (staatspolitisch besonders wertvoll)	1939	2	0	0	2
ludowo wartościowy (volkstümlich wertvoll)	1939	29	35	0	64
Film Narodu (Film der Nation)	1941	4	0	0	4
warty uznania (anerkennenswert)	1942	2	6	0	8
Suma predykatów		160	106	24	290
Suma filmów z predykatami		75	84	21	180

Źródło: Opracowanie własne.

Jak można zauważyć, spośród 555 filmów wyświetlanych w Krakowie 180 produkcjom przyznano predykaty, czyli około 1/3 – odsetek podobny do tego w Rzeszy (liczba predykatów jest większa od liczby filmów z predykatami, ponieważ wielu filmom przyznano ich więcej niż jeden). Ciemniejszym kolorem zaznaczono predykaty „polityczne” – wyraźnie widać, że filmów tego rodzaju (poza kilkoma wyjątkami) nie grano w kinach dla Polaków. Jedyny film „szczególnie wartościowy” politycznie, pokazywany Polakom, to *Dwie miłości Mozarta* (*Wen die Götter lieben*, reż. Karl Hartl, 1942), czyli biografia kompozytora. W kinach dla Niemców znalazło się 16 filmów z takim predykatem (w Trzeciej Rzeszy nadano go 30 tytułom)[57], w tym cztery „Filmy Narodu”: *Powrót do ojczyzny* (*Heimkehr*, reż. Gustav Ucicky, 1941), *Wujaszek Krüger* (*Ohm Krüger*, reż. Hans Steinhoff, 1941), *Wielki król* (*Der grosse König*, reż. Veit Harlan, 1942), *Dymisja* (*Die Entlassung*, reż. Wolfgang Liebeneiner, 1942)[58]. W polskim kontekście interesujące są seanse *Powrotu do ojczyzny*, który – zauważa Eugeniusz Cezary Król – „uderza wielką, chciałoby się powiedzieć, totalną

[57] Por. K. Kanzog, „Staatspolitisch besonders wertvoll”. *Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945*, München 1994.

[58] Piątym „Filmem Narodu” był *Kolberg* (reż. Veit Harlan), którego premiera odbyła się 30 stycznia 1945 roku, tj. po tym, jak Rosjanie weszli do Krakowa.

kondensacją antypolskiego stereotypu”[59]. Premierę filmu w krakowskiej Scali zapowiadano na poniedziałek 27 października 1941 roku, ale już we wtorek w programie pojawił się inny film „szczególnie wartościowy” politycznie: *Annelie* (reż. Josef von Báký, 1941). Jeśli więc *Powrót do ojczyzny* wszedł na ekran, to tylko na jeden dzień, po którym został przedwcześnie wycofany – być może z obawy przed zamieszkami, jakie jego obecność mogła wywołać. Warto uzupełnić, że inny film antypolski – *Wrogowie* (*Feinde*, reż. Wiktor Turżański, 1940) – w ogóle nie trafił do Krakowa. Znalazł się tu natomiast antysemicki *Żyd Süß* (*Jud Süß*, reż. Veit Harlan, 1940) – kolejny film „szczególnie wartościowy” politycznie, który wyświetlano jedynie w kinach dla Niemców.

Polakom nie pokazywano również filmów z predykatem „wartościowy dla młodzieży”, a wyjątkiem były tylko wspomniane już *Dwie miłości Mozarta*. Predykat ten nadawano filmom, które „szukają młodzieży i ją wychowują”[60]. Przykład krakowski wskazuje, że towarzyszył on z reguły predykatom „politycznym”. Często towarzyszył im też predykat „oświatowy”, dlatego jedyny film z tym predykatem w kinach dla Polaków to *Zew dżungli* (*Der Dschungel ruft*, reż. Harry Piel, 1936), z akcją rozgrywającą się w świecie zwierząt (filmowi temu nadano też predykat „artystycznie wartościowy”).

Relatywnie dużo było w kinach dla Polaków filmów „ludowo wartościowych”. Zakres produkcji „dla ludu” (pokazywanych i Niemcom, i Polakom) był na tyle szeroki, że obejmował takie filmy, jak *Kelnerka Anna* (*Die Kellnerin Anna*, reż. Peter Paul Brauer, 1941), *Cały Wiedeń tańczy* (*Wir bitten zum Tanz*, reż. Hubert Marischka, 1941) czy *Münchhausen* (reż. Josef von Báký, 1943). Ten ostatni film miał również predykat „artystycznie szczególnie wartościowy”, i chyba tym, co najbardziej zaskakuje, jest fakt, że filmy „artystyczne” wyraźnie dominowały wśród produkcji z predykatem w repertuarze kin dla Polaków.

Sądzę, że powyższy przegląd pozwala na wyciągnięcie trzech wniosków. Po pierwsze, mimo wielu podobieństw w ofercie można mówić o jej sprofilowaniu względem publiczności niemieckiej i polskiej. Po drugie, należy się zgodzić z Toeplitzem i Semilskim, że oferta dla Polaków miała na celu „neutralizację społeczeństwa”[61], przy czym chodzenie do kina nie było obligatoryjne i należało ich do tego zachęcić (było to tym istotniejsze, że przekaz propagandowy komunikowany był przez kronikę, pokazywaną „przy okazji” filmu głównego). Po trzecie, filmy „polityczne” były adresowane przede wszystkim do ludności rodzimej, służąc budowaniu niemieckiej „wspólnoty narodowej”.

Jak wcześniej wspomniano, w Trzeciej Rzeszy to widzowie decydowali o tym, czy film należało prolongować. Wiele wskazuje na to, że podobny mechanizm działał też w Generalnym Gubernatorstwie[62].

Preferencje filmowe Niemców i Polaków

[59] E.C. Król, *Polska i Polacy w propagandzie narodowego socjalizmu w Niemczech 1919–1945*, Warszawa 2006, s. 337.

[60] K. Kanzog, op.cit., s. 16, przyp. 12.

[61] J. Semilski, J. Toeplitz, op.cit., s. 32.

[62] W Protektoracie Czech i Moraw obowiązywały maksymalne okresy projekcji filmów czeskich (za tę informację dziękuję Pawłowi Skopalowi). Nic mi nie wiadomo o podobnych regulacjach dotyczących filmów polskich w GG, ale nawet gdyby takie istniały,

Ponieważ w innym miejscu zajmowałem się popytem na konkretne filmy ze strony polskich widzów w Krakowie[63], to teraz większą uwagę poświęcę Niemcom. Na końcu porównam wybory publiczności w odniesieniu do korpusu filmów wyświetlanych w kinach dla obu grup narodowych.

W swoich analizach wykorzystam metodę POPSTAT Johna Sedgwicka, której nie będę tutaj objaśniał, gdyż istnieją prace na ten temat, także po polsku[64]. Wspomnę tylko, że pozwala ona oszacować, wykorzystując różne parametry (liczba dni projekcji albo liczba seansów, pojemność kin, ceny biletów), które filmy były najchętniej oglądane[65]. W odniesieniu do Krakowa znam dzienny repertuar kin[66] i ich pojemność[67], więc kalkulacje oprę na tych zmiennych.

W Krakowie przez większą część okupacji Polacy mieli 6 kin do dyspozycji, a Niemcy 2. Zwłaszcza w tym drugim przypadku trudno mówić o klasycznym obiegu od kina premierowego do kin powtórkowych. Oczywiście sporo filmów grano ponownie i zakładam, że był to efekt zainteresowania ze strony widzów, ale ze względu na relatywnie niewielką populację Niemców w Krakowie i dużą liczbę miejsc w kinach, jakie dano im do dyspozycji, tych powtórek było niewiele. Powoduje to, że do rankingu popularności w kinach dla Niemców należy podejść z dystansem. Pomimo tego daje on pewne wyobrażenie, jakie tytuły cieszyły się wśród nich powodzeniem. Wynik kalkulacji ukazuje Tabela 3.

Pierwszy wniosek, jaki można wyciągnąć, jest taki, że przy najmniej połowa z podanych filmów cieszyła się dużą popularnością w Trzeciej Rzeszy: *Złote miasto* (reż. Veit Harlan), *Wiedeńska krew* (reż. Willi Forst) i *Wielka miłość* (reż. Rolf Hansen) to trzy największe przeboje kasowe 1942 roku, *Annelie* to pod tym względem drugi film 1941 roku, a *Kobieta moich marzeń* (reż. Georg Jacoby) – 1944 roku[68]. Wprawdzie powyższe informacje opierają się na niepełnych danych Gerda Albrechta[69], a Joseph Garncarz – stosując metodę POPSTAT do danych berlińskich – nieco zrelatywizował sukces *Kobiety moich*

nie unieważniłyby opisanego mechanizmu, lecz jedynie osłabiłyby jego działanie.

[63] Por. A. Dębski, *Raz jeszcze o...*

[64] Por. J. Sedgwick, *Popular Filmgoing in 1930s Britain: A Choice of Pleasures*, Exeter 2000, s. 70–73; idem, *Measuring Film Popularity*, [w:] *Digital Tools in Media Studies. Analysis and Research: an Overview*, red. M. Ross, M. Grauer, B. Freisleben, Bielefeld 2009, s. 47–49; J. Garncarz, *Begeisterte Zuschauer...*, s. 69–77. W języku polskim: J. Sedgwick, C. Pafort-Overduin, *Znajomość zachowań widzów na podstawie danych statystycznych: Londyn i Amsterdam w połowie lat 30. XX wieku*, tłum. A. Cybulski, M. Rawska, [w:] *Filmowa Europa*, red. M. Pabiś-Orzeszyna, M. Rawska, P. Sitarski, Łódź 2020, s. 203–223; Ch. Muschol, *Sukces filmowy w prowincji dolnośląskiej w sezonie 1938/1939. Studium przypadku na temat preferencji filmowych mieszkańców małych i dużych miast*

Trzeciej Rzeszy, tłum. D. Nowak-Oprzalska, [w:] *Na obrzeżach wielkiego miasta. Z dziejów kina na Dolnym Śląsku do 1945 roku*, red. A. Dębski, Poznań 2021, s. 254–257; A. Dębski, *Nowoczesność, rozrywka...*, cz. 2, s. 37–46; idem, *Raz jeszcze o...*, s. 172–173.

[65] W modyfikacji Josepha Garncarza także tygodniowe i sezonowe wahania frekwencji – por. prace jego i Christiny Muschol w przypisie poprzednim.

[66] Kino Wanda było czynne dla Niemców na projekcjach wieczornych, więc dni projekcji przemnożę przez 1/3.

[67] Por. przyp. 26. Ponieważ Scala była kinem premierowym, na potrzeby obliczeń przyjmę wskaźnik zwiększający wagę tego kina o 1/3.

[68] Por. A. Dębski, *Nowoczesność, rozrywka...*, cz. 2, s. 414–416.

[69] Por. G. Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme*

Tabela 3. Najpopularniejsze filmy wśród Niemców w Krakowie

Tytuł	Tytuł oryginalny	POPSTAT	Dla widzów	Predykaty
<i>Złote miasto</i>	<i>Die goldene Stadt</i>	28,41	DE	tak
<i>Kobieta moich marzeń</i>	<i>Die Frau meiner Träume</i>	27,83	DE	nie
<i>Wiedeńska krew</i>	<i>Wiener Blut</i>	24,70	DE/PL	tak
<i>Podwójne życie Magdaleny</i>	<i>Das andere Ich</i>	24,19	DE/PL	tak
<i>Moja przyjaciółka Józefina</i>	<i>Meine Freundin Josefine</i>	23,77	DE/PL	nie
<i>Muzyka na wesoło</i>	<i>Wir machen Musik</i>	23,77	DE/PL	tak
<i>Moja ciocia – twoja ciocia</i>	<i>Meine Tante – Deine Tante</i>	21,91	DE	nie
<i>Wielka miłość</i>	<i>Die grosse Liebe</i>	21,91	DE	tak
<i>Pociąg odchodzi</i>	<i>Ein Zug fährt ab</i>	21,29	DE/PL	tak
<i>Annelie</i>	<i>Annelie</i>	20,71	DE	tak

Źródło: Opracowanie własne.

marzeń i *Wiedeńskiej krwi* (odpowiednio: 9. miejsce pod względem oglądalności w sezonie 1944/45 i 37. miejsce w sezonie 1941/42), ale przy okazji potwierdził on popularność 4 innych produkcji, bo według jego kalkulacji w sezonie 1942/43 *Pociąg odchodzi* (reż. Johannes Meyer) uplasował się na 7. pozycji, *Moja przyjaciółka Józefina* (reż. Hans Zerlett) na 13., a *Muzyka na wesoło* (reż. Helmut Käutner) na 18.; w sezonie 1941/42 *Podwójnemu życiu Magdaleny* (reż. Wolfgang Liebeneiner) przypadło 13. miejsce; mniejszym powodzeniem (40. pozycja w sezonie 1939/40) cieszyła się tylko *Moja ciocia – twoja ciocia* (reż. Carl Boese)[70]. Bądź co bądź: wydaje się, że preferencje Niemców w Krakowie nie odbiegały istotnie od preferencji Niemców w Rzeszy.

Drugi wniosek jest taki, że na 10 filmów w tabeli 7 przyznano predykaty (w 6 przypadkach „artystyczne”, w 3 „ludowe”, w 2 „polityczne”), co – mając na względzie to, że filmy z predykatami stanowiły 1/3 oferty – można chyba interpretować tak, że skutecznie pełniły funkcję promocyjną (nie był to jednak warunek sukcesu, czego dowodzi obecność w rankingu filmów bez predykatów), ewentualnie tak, że smak tzw. przeciętnego Niemca w dużym stopniu pokrywał się ze smakiem decydentów w Trzeciej Rzeszy. Tutaj warto dodać, że wprawdzie poza Top-10, ale wysoko, ponieważ na 13. pozycji, uplasował się najwyżej notowany „Film Narodu”: *Dymisja*.

I w końcu trzeci wniosek: połowę filmów z Tabeli 3 wyświetlano w kinach dla Polaków, co oznacza, że nie wzbraniano im tytułów, które chętnie oglądali Niemcy. Wyjątek stanowiły filmy „polityczne” (*Annelie*: „szczególnie wartościowy”, *Wielka miłość*: „wartościowy”). Nie mam wiedzy, dlaczego nie dano im oglądać dwóch najpopularniejszych tytułów, czyli *Złotego miasta* i *Kobiety moich marzeń* – fakt, że były to filmy

des Dritten Reiches, Stuttgart 1969, s. 409–429; *Der Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, red. G. Albrecht, Karlsruhe 1979, s. 251.

[70] Por. J. Garnarcz, *Begeisterte Zuschauer...*, s. 297–311.

kolorowe, raczej nie grał tutaj roli, gdyż polscy widzowie oglądali inne filmy tego rodzaju: *Münchhausena*, *Jeziro Immen* (*Immensee*, reż. Veit Harlan, 1943), *Kąpiel na klepisku* (*Das Bad auf der Tenne*, Volker von Collande, 1943)[71]. Mając na uwadze, jakich filmów nie pokazywano Polakom, możliwe, że w przypadku *Złotego miasta* chodziło o kwestie rasowe (wyższość Niemców nad Czechami)[72], chociaż filmowi nie nadano predykatu „politycznego”, a „artystycznie szczególnie wartościowy”. *Kobieta moich marzeń* natomiast miała krakowską premierę 19 grudnia 1944 roku, więc o tym, żeby zrobić kopię z polskimi napisami, nikt już raczej wówczas nie myślał (miesiąc później do Krakowa weszli Rosjanie).

Na koniec warto porównać wybory widzów niemieckich i polskich. Najlepiej to zrobić w odniesieniu do wspólnego korpusu filmów dla obu grup publiczności, liczącego 226 tytułów. Porównanie to, w odniesieniu do całego okresu okupacji, ukazuje Tabela 4 (ponieważ w kinach dla Niemców 3 tytuły mają taką samą wartość POPSTAT, tabela liczy 12 pozycji)[73].

Jak widać, wśród 12 tytułów jest tylko 1 wspólny – *Wiedeńska krew*. Można by stąd wyciągnąć wniosek, że Polacy mieli inne gusta niż Niemcy, co może nie powinno dziwić wobec zróżnicowanych kulturowo preferencji filmowych w Europie w latach 30.[74] Taka konkluzja byłaby jednak przedwczesna, ponieważ większość z filmów w kinach dla Polaków, wymienionych w Tabeli 4, pojawiła się już w sezonie 1940/41 i była wielokrotnie powtarzana, tymczasem filmy w kinach dla Niemców miały krótszy obieg; ponadto w początkach okupacji niewiele z nich było prolongowanych i zajmują one dalsze miejsca w rankingu.

Potrzebna byłaby zatem bardziej kompleksowa analiza, obejmująca podział na sezony i możliwe przesunięcia czasowe między premierą w kinach dla Niemców i Polaków (*Wiedeńską krew* pokazano Polakom pół roku później niż Niemcom). Warto jednak zaznaczyć, że na liście „polskiej” są tytuły popularne w Niemczech: *Bal w operze* (reż. Géza von Bolváry) to – według danych Albrechta – czwarty przebój kasowy 1939 roku, a *Operetka* (reż. Willi Forst) i *Córka poczmistrza* to odpowiednio trzeci i czwarty przebój 1940 roku[75]. Wśród produkcji niemieckich były więc i takie, które trafiały w gusta widowni zagranicznej, co nabrało istotnego znaczenia po wybuchu wojny – w perspektywie ekspansji kina Trzeciej Rzeszy na podbite rynki, z których wyeliminowano (w sierpniu 1940 roku) konkurencję amerykańską[76].

[71] Warto dodać, że pierwszy niemiecki film kolorowy, *Kobiety są jednak lepszymi dyplomatami* (*Frauen sind doch bessere Diplomaten*, reż. Georg Jacoby, 1941), w ogóle nie trafił do Krakowa.

[72] Por. T. Kłys, op.cit., s. 132.

[73] Wyższe wartości POPSTAT w kinach dla Polaków wynikają z częstszego obiegu filmów w tych kinach, przy czym w obu kalkulacjach te same kina

(ze względu na całkowitą liczbę kin w badanej próbie) mają inne wagi.

[74] Por. J. Garncarz, *Zmienność upodobań...*

[75] Por. A. Dębski, *Nowoczesność, rozrywka...*, cz. 2, s. 413–414.

[76] Por. R. Vande Winkel, *Die Expansion der Ufa während des zweiten Weltkrieges. Verleihgesellschaften im Ausland zwischen 1939 und 1945*, [w:] *Linientreu*

Tabela 4. Preferencje filmowe Niemców i Polaków

Kina dla Niemców			Kina dla Polaków		
Wiedeńska krew	Wiener Blut	24,70	Kora Terry	Kora Terry	105,37
Podwójne życie Magdaleny	Das andere Ich	24,19	Córka poczmistrza	Der Postmeister	92,21
Moja przyjaciółka Józefina	Meine Freundin Josefine	23,77	Pożar na oceanie	Brand im Ozean	86,33
Muzyka na wesolo	Wir machen Musik	23,77	Operetka	Operette	85,91
Pociąg odchodzi	Ein Zug fährt ab	21,29	Cyrkowcy	Die drei Codonas	76,93
Kochaj mnie	Hab' mich Lieb	20,68	Przygody lazików	Die lustigen Vagabunden	74,16
Noc w kawalerskim mieszkaniu	Was geschach in dieser Nacht?	20,64	Wiedeńska krew	Wiener Blut	73,48
Zofiówka	Sophienlund	20,41	Bal w operze	Opernball	72,54
Cyrk Renz	Zirkus Renz	20,06	Gwiazda znad Rio	Stern von Rio	71,19
Awanturki panny Nixi	Viel Lärm um Nixi	19,13	Siedem lat nieszczęść	Sieben Jahre Pech	69,25
Iluzja	Illusion	19,13	Róże w Tyrolu	Rosen in Tirol	68,96
Lekka muza	Leichte Muse	19,13	Miłość i matematyka	Unser Fräulein Doktor	68,54

Źródło: Opracowanie własne.

Oczywiście nie należy zapominać, że gdy polskie filmy były w repertuarze, właśnie one cieszyły się największym zainteresowaniem polskiej publiczności[77].

Publikacja w ramach projektu finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki, nr projektu 2021/43/B/HS2/02453.

Albrecht G., *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches*, Stuttgart 1969

Bednarek M., Zimmerer K., *Okupanci. Niemcy w Krakowie 1939–1945*, Kraków 2017

Chwalba A., *Okupacyjny Kraków*, Kraków 2002

Der Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation, red. G. Albrecht, Karlsruhe 1979

Dębski A., *Nowoczesność, rozrywka, propaganda. Historia kina we Wrocławiu w latach 1919–1945*, Wrocław 2019

Dębski A., *Raz jeszcze o repertuarach kin dla Polaków w okupowanym Krakowie*, „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 117, s. 161–183.

und populär. Das Ufa-Imperium 1933–1945, red.

R. Rother, V. Thomas, Berlin 2017, s. 57–66; idem,

Rekordeinnahmen und Kassengift. Die Ufa-Auslandsabteilung und der deutsche Filmexport im Zwe-

iten Weltkrieg, [w:] *Ufa international. Ein deutscher Filmkonzern mit globalen Ambitionen*, red. P. Stiasny, F. Lang, München 2021, s. 127–143.

[77] Por. A. Dębski, *Raz jeszcze o...*, s. 175–177.

- Drewniak B., *Teatr i film Trzeciej Rzeszy. W systemie hitlerowskiej propagandy*, Gdańsk 2011
- Garncarz J., *Begeisterte Zuschauer. Die Macht des Kinopublikums in der NS-Diktatur*, Köln 2021
- Garncarz J., *Zmienność upodobań. O preferencjach filmowych Europejczyków w latach 1896–1939*, tłum. A. Dębski, Wrocław 2022
- Goebbels J., *Dzienniki*, t. 1, 1923–1939, tłum. i red. E.C. Król, Warszawa 2013
- Hinter den Kulissen einer Renovierung*, „Krakauer Zeitung”, 15/16.12.1940, nr 296
- Jaenicke E., *Propaganda und Kulturarbeit*, „Das Generalgouvernement” 1941, nr 15, s. 3–11
- Januszewski B., *Kino pod okupacją. Wojenne losy i postawy polskich filmowców (1939–1945)*, Gdańsk–Warszawa 2021
- Kanzog K., „*Staatspolitisch besonders wertvoll*”. *Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945*, München 1994
- Klaus U., *Deutsche Tonfilme. Filmlexikon der abendfüllenden deutschen und deutschsprachigen Tonfilme nach ihren deutschen Uraufführungen*, Berlin 1988–2006
- Klys T., *Od Mabusego do Goebbelsa. Weimarskie filmy Fritza Langa i kino niemieckie do roku 1945*, Łódź 2013
- Kreimeier K., *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*, München–Wien 1992
- Król E.C., *Polska i Polacy w propagandzie narodowego socjalizmu w Niemczech 1919–1945*, Warszawa 2006
- Madajczyk C., *Polityka III Rzeszy w okupowanej Polsce*, Warszawa 1970
- Muschol Ch., *Sukces filmowy w prowincji dolnośląskiej w sezonie 1938/1939. Studium przypadku na temat preferencji filmowych mieszkańców małych i dużych miast Trzeciej Rzeszy*, tłum. D. Nowak-Oprzańska, [w:] *Na obrzeżach wielkiego miasta. Z dziejów kina na Dolnym Śląsku do 1945 roku*, red. A. Dębski, Poznań 2021, s. 251–278
- Niechciana społeczność. Architektura i urbanistyka Krakowa w czasie okupacji niemieckiej 1939–1945*, red. J. Purchla, Kraków 2022
- Ob., „*Demnächst in diesem Theater...*”. *Aus der Arbeit einer Filmdisponentin – Probleme des Filmvertriebs*, „Schlesische Tageszeitung”, 22.08.1943
- Pafort-Overduin C. et al., *Cinemas 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, London 2023 (w przygotowaniu)
- Rotszadt-Miastecki I., Augustowski K., *Kalendarz Wiadomości Filmowych na rok 1936*, Warszawa 1936
- Sedgwick J., *Measuring Film Popularity*, [w:] *Digital Tools in Media Studies. Analysis and Research: an Overview*, red. M. Ross, M. Grauer, B. Freisleben, Bielefeld 2009, s. 43–54
- Sedgwick J., *Popular Filmgoing in 1930s Britain: A Choice of Pleasures*, Exeter 2000
- Sedgwick J., Pafort-Overduin C., *Znajomość zachowań widowni na podstawie danych statystycznych: Londyn i Amsterdam w połowie lat 30. XX wieku*, tłum. A. Cybulski, M. Rawska, [w:] *Filmowa Europa*, red. M. Pabiś-Orzeszyna, M. Rawska, P. Sitarski, Łódź 2020, s. 203–223
- Semilski J., Toeplitz J., *Owoc zakazany*, Kraków 1987
- Skopal P., *Going to the Cinema as a Czech: Preferences and Practices of Czech Cinemagoers in the Occupied City of Brno, 1939–1945*, „Film History: An International Journal” 2019, nr 31(1), s. 27–55
- Spiker J., *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern*, Berlin 1975

- Stahr G., *Volksgemeinschaft vor der Leinwand? Der nationalsozialistische Film und sein Publikum*, Berlin 2001
- Struckmann U.-E., *Beifall für den Film*, „Warschauer Zeitung”, 9.01.1943, nr 7
- Vande Winkel R., *Die Expansion der Ufa während des zweiten Weltkrieges. Verleihgesellschaften im Ausland zwischen 1939 und 1945*, [w:] *Linientreu und populär. Das Ufa-Imperium 1933–1945*, red. R. Rother, V. Thomas, Berlin 2017, s. 57–66
- Vande Winkel R., *Rekordeinnahmen und Kassengift. Die Ufa-Auslandsabteilung und der deutsche Filmexport im Zweiten Weltkrieg*, [w:] *Ufa international. Ein deutscher Filmkonzern mit globalen Ambitionen*, red. P. Stiasny, F. Lang, München 2021, s. 127–143
- Vom Kientopp zum Lichtspieltheater, „Krakauer Zeitung”, 24–27.12.1939, nr 37



Randy Rizo, <<https://unsplash.com/photos/9EEgvvu9CkM>> [License: <<https://unsplash.com/license>>]

Dystrybucja filmów zagranicznych w Ludowej Republice Chorwacji na tle polityki kulturalnej Jugosławii (1944–1963)

ABSTRACT. Gluba Justyna, *Dystrybucja filmów zagranicznych w Ludowej Republice Chorwacji na tle polityki kulturalnej Jugosławii (1944–1963)* [Distribution of foreign films in the People's Republic of Croatia on the background of Yugoslav cultural policy (1944–1963)]. "Images" vol. XXXII, no. 41. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 221–235. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.41.13.

The subject of this article is the distribution of foreign films in the People's Republic of Croatia in 1944–1963 against the background of Yugoslavia's cultural policy. The author considers as foreign films those that were not made in Yugoslavia or in the production or co-production of Yugoslav studios. The article aims to show in a cross-sectionally way the trends that led to the import of films into Yugoslavia from specific countries. These tendencies were shaped primarily by political factors, which are also pointed out in the article.

KEYWORDS: film distribution, Yugoslavia, People's Republic of Croatia, United States, USSR, cinematography, cultural policy

Zagadnienie rozpowszechniania filmów zagranicznych[1] w Jugosławii jest niezwykle szerokie. Socjalistyczna Jugosławia, ze względu na specyfikę organizacji aparatu państwowego, stanowi wyzwanie dla badacza, który musi wziąć pod uwagę kwestie zarówno polityki „ogólnej”, a zatem federacyjnej, jak i „lokalnej”, czyli republikańskiej. Jednopartyjny system polityczny, władza skupiona w rękach Komunistycznej Partii Jugosławii na czele z Josipem Brozem Titą nie pozostawiała wątpliwości – partia wpływała na wszystkie dziedziny życia społecznego i kulturalnego w kraju. Jugosławia była państwem zorganizowanym w sposób federacyjny: została proklamowana w 1943 roku na posiedzeniu AVNOJ-u czyli Antyfaszystowskiej Rady Wyzwolenia Narodowego Jugosławii, a w jej skład weszło sześć republik (Serbia, Chorwacja, Słowenia, Bośnia i Hercegowina, Macedonia, Czarnogóra) oraz dwa okręgi: Kosowo i Wojwodina. Pierwszą konstytucję „nowej Jugosławii” – jak zwykli ją nazywać jugosłowiańscy komuniści, odcinając się jednocześnie od monarchistycznej, „burżuazyjnej” przeszłości kraju, ogłoszono w 1946 roku, nadając jednocześnie państwu oficjalną nazwę Federacyjna Ludowa Republika Jugosławii (FLRJ)[2]. Specyfika

[1] Za „filmy zagraniczne” uważam te, które nie zostały wyprodukowane na terenie Jugosławii, lub te, których nie wyprodukowały jugosłowiańskie wytwórnie filmowe.

[2] Więcej na ten temat zob. L. Benson, *Jugosławia. Historia w zarysie*, tłum. B. Gutowska-Nowak, Kraków 2011, s. 123–130. Szczegółowo temat ten omawia M.J. Zacharias w monografii pt. *Komunizm* –

funkcjonowania państwa leżała w początkowej, całkowitej centralizacji, a zatem podporządkowaniu polityki Komitetowi Centralnemu KPJ (Komunistycznej Partii Jugosławii^[3]) z siedzibą w Belgradzie, a później, wraz z rozwojem idei samorządności, w stopniowej decentralizacji federacji, co w praktyce przejawiało się pozostawieniem poszczególnym republikom „wolnej ręki”, szczególnie w kwestiach finansowych (co oczywiste, wszystkie republiki musiały się podporządkować linii ideologicznej partii; wolność, choć niejednokrotnie pozorną, dawano w tworzeniu instytucji, komitetów, związków zawodowych, kolektywów itd.).

Przy podejmowaniu tematu rozpowszechniania filmów w Jugosławii trudność może stanowić odnalezienie odpowiednich statystyk. Po rozpadzie kraju na początku lat 90. XX wieku, a także w wyniku działań wojennych, wiele materiałów zaginęło lub uległo zniszczeniu. To, co pozostało, do dzisiaj nie zostało usystematyzowane. Niekoniecznie zatem w Chorwackim Archiwum Państwowym w Zagrzebiu odnajdziemy wszystkie materiały dotyczące Chorwacji; część z nich znajduje się na przykład w belgradzkim Archiwum Jugosławii, część w pozostałych archiwach republik niegdyś tworzących Jugosławię. Z pomocą przychodzi konkretna monografia dotycząca polityki kulturalnej Jugosławii^[4], publikacje poświęcone historii kinematografii jugosłowiańskiej, a także ówczesna prasa filmowa wydawana w poszczególnych republikach (choć należy wziąć pod uwagę ograniczoną dostępność wydawnictw ciągłych, na przykład w bibliotekach) będące źródłem informacji na temat jugosłowiańskiej polityki kulturalnej, tendencji politycznych, kierunków rozwoju krytyki filmowej itd. Bez wątplenia najobszerniejszy materiał statystyczny posiada Archiwum Jugosławii w Belgradzie, w którym zgromadzono przede wszystkim dokumenty z posiedzeń komisji cenzorskich czy dokumenty związków filmowców jugosłowiańskich. Należy też wspomnieć, że wszystkie wymienione przeze mnie źródła informacji wymagają od badacza choćby podstawowej znajomości języka chorwackiego i serbskiego (w drugim przypadku dodatkową trudnością może okazać się serbska cyrylica). Na gruncie polskim warto skorzystać z kompendium wiedzy na temat filmu chorwackiego (z okresu jugosłowiańskiego i po rozpadzie federacji) autorstwa Patrycjusza Pająka, *Arcydzieła chorwackiego filmu fabularnego*^[5],

federacja – nacjonalizmy. System władzy w Jugosławii 1943–1991, Warszawa 2004. Polakiemu czytelnikowi, dla lepszego zrozumienia historii powstania komunistycznej Jugosławii, polecam zwłaszcza trzy pierwsze rozdziały z tejże publikacji (*Antecedencje, Stalinizm oraz Modfikacja systemu*). Odsyłam także do przełożonych na język polski biografii Jože Pirjevaca oraz Pery Simicia (kolejno: *Tito* oraz *Tito, zagadka stulecia*).

[3] Od 1952 roku – Związek Komunistów Jugosławii (ZK).

[4] Niezwykle cenne opracowania obejmujące zagadnienie polityki kulturalnej Jugosławii w języku serbskim opublikowały R. Vučetić, *Koka-kola socijalizam*, Beograd 2016 (autorka omawia w publikacji lata 60.), B. Doknić, *Kulturna politika Jugoslavije 1946–1963*, Beograd 2013. Podobne zagadnienia, choć w kontekście rozwoju kultury popularnej w Jugosławii do samego jej rozpadu, omawia także Z. Janjetović, *Od „Internacionale” do komercijale. Popularna kultura u Jugoslaviji 1945–1991*, Beograd 2011.

[5] P. Paják, *Arcydzieła chorwackiego filmu fabularnego*, Warszawa 2018.

w którym autor, poprzez omówienie wybranych produkcji chorwackich udowadnia, że kino znad Adriatyku może poszczycić się arcydziełami filmowymi, choć wciąż jeszcze mało znanymi polskiemu odbiorcy.

Celem niniejszego artykułu jest naszkicowanie pewnych ogólnych tendencji w dystrybucji filmów w Jugosławii z akcentem na Ludową Republikę Chorwacji (LRCh) – jak nazywała się Chorwacja od ustanowienia jugosłowiańskiej federacji do 1963 roku. Przy podejmowaniu tego tematu trzeba także uwzględnić pewne czynniki polityczne, które niewątpliwie miały wpływ na funkcjonowanie nie tylko dystrybucji filmów, lecz również na kształtowanie się nowo powstałej kinematografii w ogóle.

Obrana przez mnie cezura czasowa jest umowna i obejmuje najważniejsze etapy rozwoju kinematografii jugosłowiańskiej, a co za tym idzie – kinematografii chorwackiej. Rok 1944 i powołanie Państwowego Przedsiębiorstwa Filmowego (PPF) dało bowiem początek zinstytucjonalizowanej kinematografii na poziomie federacyjnym. Zadaniem PPF było nie tylko utrwalanie historii na taśmach filmowych, lecz także „współpraca z zagranicą oraz dystrybucja filmów, które [Jugosławia – przyp. J.G.] otrzymywała z krajów sojusznicznych” [6].

Z przekształcenia tej instytucji w 1945 roku powstało Przedsiębiorstwo Filmowe Demokratycznej Federacyjnej Jugosławii (PFDFJ). Oprócz gromadzenia bazy technicznej potrzebnej do kręcenia pierwszych filmów do jego obowiązków należało także sprowadzanie filmów zagranicznych (przede wszystkim z ZSRR). Przy wspomnianym przedsiębiorstwie działała także komisja cenzorska, której zadaniem było przeglądanie filmów zarówno rodzimych, jak i importowanych, zanim trafiły one na ekrany jugosłowiańskich kin [7]. W tym samym czasie działalność rozpoczęła, podlegająca pod wspomniane przedsiębiorstwo, Chorwacka Dyrekcja Filmowa, której zadaniem było między innymi nadzorowanie repertuaru kinowego i dystrybucja filmów zagranicznych na terenie LRCh.

Wraz z rosnącą potrzebą rozbudowy infrastruktury filmowej [8] podjęto decyzję o uformowaniu w 1946 roku federacyjnego (a zatem obejmującego wszystkie republiki) Komitetu ds. Kinematografii. Komitet zarządzał z kolei komisjami powstałymi w poszczególnych republikach, i tak w 1947 roku w LRCh pracę rozpoczęła Komisja

[6] P. Volk, *Istorija jugoslovenskog filma*, Beograd 1986, s. 124.

[7] Petar Volk, zauważa, że wówczas działała także tzw. dyrekcja rozdzielająca filmy sprowadzone zza granicy. W omawianym okresie pieczę nad Przedsiębiorstwem Filmowym sprawowało ministerstwo oświaty. P. Volk, op.cit., s. 128.

[8] Co obok walki z analfabetyzmem, rozwoju oświaty i kultury, stanowiło priorytet partii. Początkowo Jugosławia nie była w stanie wyprodukować wystarczającej liczby filmów, by zapełnić repertuar

kinowy i zaspokoić oczekiwania publiczności. Środki finansowe zaplanowane w „pięcioletce”, czyli pierwszym Planie 5-letnim FLRJ (1947–1951), miały przede wszystkim pokryć koszty związane z tzw. kinofikacją, czyli modernizacją samodzielnych kinematografów, budową nowych sal kinowych (na przykład przy domach kultury) czy renowacją istniejących już kin. Kolejnym krokiem była budowa państwowych wytwórni filmowych – początkowo w najlepiej rozwiniętych republikach (Chorwacja, Serbia, Słowenia).

ds. Kinematografii Rządu LRCh[9]. Od tego momentu można zatem mówić zarówno o całkowitym upaństwowieniu jugosłowiańskiej, a co za tym idzie – także chorwackiej kinematografii, jak również o ustanowieniu pierwszych przepisów dotyczących sprawadzania filmów. Tak jak wspomniałam, w omawianym okresie Jugosławia była państwem mocno scentralizowanym, to znaczy wszystkie instytucje, w tym także kulturalne, podlegały bezpośredniej kontroli Komitetu Centralnego z siedzibą w Belgradzie. Dopiero wraz ze zmianą polityki państwowej, opartej na samorządności, a zatem na początku lat 50., stopniowo decentralizowano Jugosławię; dotyczyło to także finansowania kinematografii, sprawadzania i dystrybucji filmów. Ten okres w historii kinematografii jugosłowiańskiej Ivo Škrabalo, chorwacki historyk filmu nazwał „kinematografią producentką”, to właśnie bowiem do obowiązków producentów (a właściwie – wytwórni) należało finansowanie, produkowanie oraz rozprowadzanie filmów. W tym okresie kinematografia jugosłowiańska rozpoczęła żmudny proces przystosowywania się zarówno do decentralizacji federacji, jak i odgórnie narzuconych przez partię zmian mających prowadzić do całkowitego podporządkowania funkcjonowania państwa idei samorządności^[10]. Kwestię centralizacji, całkowitego poddania kinematografii państwu, a później „poluzowania” ram administracyjnych i proces decentralizacji omówił szczegółowo Daniel Goulding^[11]. Jego spostrzeżenia pokrywają się z tym, o czym pisali na gruncie krajów byłej Jugosławii historycy filmu: Ivo Škrabalo, a także Petar Volk czy Dejan Kosanović.

Z kolei rok 1963, który w niniejszym tekście stanowi cezurę końcową, był punktem zwrotnym dla Jugosławii w ogóle – ogłoszono wówczas nową konstytucję^[12], zmieniono nazwę kraju, a już rok wcześniej ogłoszono nową ustawę kinematograficzną, która narzucała filmowcom zrzeszanie się w „grupy robocze” – odpowiednik związków zawodowych.

Wpływ czynników politycznych na dystrybucję filmów

Zagadnienie dystrybucji filmów zagranicznych w LRCh, a także w całej Jugosławii, należy rozpatrywać przede wszystkim przez pryzmat koniunktury gospodarczej, politycznej i społecznej. Dzisiaj za oczywistość przyjmuje się słynne odejście Jugosławii od polityki krajów bloku wschodniego i otwarcie na Zachód. Sytuacja była jednak bardziej złożona. Zanim więc przejdę do właściwych rozważań na temat dystrybucji filmów zagranicznych, dla łatwiejszego zrozumienia tego zagadnienia przybliżę pokrótce sytuację polityczną w Jugosławii

[9] Komisja przejęła także obowiązki wspomnianej Chorwackiej Dyrekcji Filmowej.

[10] Zob. I. Škrabalo, *Između publike i države. Povijest hrvatske kinematografije 1896–1980*, Zagreb 1984, s. 152–153.

[11] Chodzi o publikację dostępną w języku angielskim: D. Goulding, *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience, 1945–2001*, Bloomington 2003.

[12] Wraz z nową konstytucją kładącą nacisk na rozwój samorządu gospodarczego, od 1963 roku wszystkie republiki wchodzące w skład Jugosławii miały w nazwie określenie „socjalistyczna” zamiast „ludowa”, tzn. Socjalistyczna Republika Chorwacji, Socjalistyczna Republika Serbii itd.

od wyzwolenia po II wojnie światowej, aż do tzw. Rezolucji Biura Informacyjnego Partii Komunistycznych i Robotniczych (Kominform) w 1948 roku, a następnie V Kongresu Komunistycznej Partii Jugosławii (KPJ) w tym samym roku.

W roku 1948 nastąpiła eskalacja napięć na linii Tito–Stalin (a właściwie KPJ–WKP[b][13]), jednak trzeba pamiętać, że nie doszło do niej wyłącznie na podstawie bieżących nieporozumień. Stalin jeszcze podczas wojny nie ukrywał, że chce mieć absolutny wpływ na sytuację polityczną w Jugosławii, co podkreślał chociażby w trakcie spotkań z Titą w cztery oczy[14]. Pomoc militarna Stalina dla titowskiej partyzantki (o której nie miał zresztą zbyt dobrego zdania) także nie nosiła znamion bezinteresowności. Po wyzwoleniu Belgradu żołnierze Armii Czerwonej „traktowali Serbię jak kraj okupowany, dokonując grabieży i gwałtów, mordując cywilów”[15]. Stosunki radziecko-jugosłowiańskie nie były najlepsze także po zaprzestaniu wojennych działań i wyzwoleniu Jugosławii, a Tito – jak tylko ukazywała się ku temu okazja – demonstrował Stalinowi swoją samodzielność[16]. Pomimo napiętych stosunków między dwoma krajami Tito, po utworzeniu pierwszego rządu i powołaniu skupsztiny[17] w 1945 roku, podkreślał, że linia polityczna FLRJ będzie zgodna z polityką braterskiego narodu radzieckiego. Przypieczętowaniem tego stanu rzeczy było podpisanie umowy o przyjaźni między Jugosławią a Związkiem Radzieckim w kwietniu tego samego roku[18].

Wcześniejsze napięcia między Titą a Stalinem, zwłaszcza te z okresu wojennego, zostały niejako odsunięte na drugi plan, także ze względu na ogólną koniunkturę polityczną w tamtym okresie: Jugosławia potrzebowała sojusznika i gospodarczego wsparcia w Europie Wschodniej. Z drugiej strony, Tito był świadomy, że Jugosławia może pozwolić sobie na większą autonomię niż chociażby pozostałe kraje bloku wschodniego, a już tym bardziej, jak podkreśla Jože Pirjevec, „nie był skłonny zadowolić się rolą wasala”[19]. Narastające nieporozumienia, a także chęć poszerzenia przez Stalina strefy wpływów w Jugosławii doprowadziła do stanowczego oporu ze strony Tity. Po serii listów

[13] Wszechzwiązkowa Komunistyczna Partia (bolszewików).

[14] J. Pirjevec, op.cit., s. 236–237.

[15] Ibidem, s. 239–240. Wówczas, po interwencjach jugosłowiańskich polityków oraz samego Tity, „stosunek [Stalina – przyp. J.G.] do Jugosławii i ruchu partyzanckiego uległ wyraźnemu ochłodzeniu”.

Ibidem, s. 240.

[16] Szczegółowe informacje na temat burzliwych i złożonych relacji Tita i Stalina, a także Jugosławii i ZSRR polski czytelnik odnajdzie w cytowanej wcześniej biografii Josipa Broza autorstwa Jože Pirjevca, a także w – również wcześniej przywołanym – kompendium wiedzy na temat historii Jugosławii, jej

funkcjonowania, ustroju i systemu politycznego autorstwa Michała J. Zachariasa pt. *Komunizm – federacja – nacjonalizmy. System władzy w Jugosławii 1943–1991*.

[17] Skupsztina jugosłowiańska to odpowiednik parlamentu. W chwili ogłoszenia konstytucji w 1946 roku składała się z dwóch izb: Rady Związkowej oraz Rady Narodowości. Więcej na temat jugosłowiańskiego ustroju federacyjnego zob.: J. Wojnicki, *Pomiędzy państwem unitarnym a unią państwową – funkcjonowanie państwa jugosłowiańskiego (1918–2006)*, „Studia Politologiczne” 2009, nr 14, s. 179–201.

[18] P. Simić, op.cit., s. 161–162.

[19] J. Pirjevec, op.cit., s. 302.

między przywódcą ZSRR a Jugosławii ta ostatnia została wykluczona z państw Kominformu w czerwcu 1948 roku[20].

Jugosławia na czele z Titą i KPJ została w rezultacie wyizolowana z życia politycznego w Europie. Do odwilży w stosunkach radziecko-jugosłowiańskich doszło dopiero po śmierci Stalina; w 1955 roku do Belgradu przybył Nikita Chruszczow, co stało się zapowiedzią nowego rozdziału w relacjach obydwu państw. Niemniej jednak po 1948 roku trzeba było szukać nowego rozwiązania: powrót do reżimowej polityki ZSRR nie wchodził w grę, a ponieważ Jugosławia nadal była krajem socjalistycznym, nie można było jej przekształcić w federację o ustroju całkowicie demokratycznym i wielopartyjnym. Wówczas nastąpił pewien przełom, a Jugosławia wybrała tzw. „trzecią drogę”, czyli samorządność – połączenie socjalizmu i demokracji. Chodziło głównie o to, by każdą gałąź gospodarki oddać w ręce robotników, którzy mieliby swobodnie zarządzać wyprodukowanym kapitałem – takie rozwiązanie dotyczyło także kultury. Efektem wytężonej pracy nad projektem była reforma gospodarcza zainicjowana na początku lat 50., której przyświecało hasło „fabryki dla robotników, ziemia dla chłopów”.

Wdrażanie idei samorządności nie stanowiło jednak antidotum na wszystkie problemy: po odsunięciu się od ZSRR, Jugosławia potrzebowała partnerów zagranicznych, a przede wszystkim silnych sojuszników. Wówczas zaczęto otwierać się na kraje Europy Zachodniej, zwłaszcza na Stany Zjednoczone. To właśnie stamtąd Jugosławia otrzymywała największą pomoc militarną i finansową[21]. Ponadto, już od końca lat 40. komuniści jugosłowiańscy oraz sam Tito byli zainteresowani współpracą z krajami azjatyckimi. Josip Broz chciał w ten sposób umocnić pozycję Jugosławii na arenie międzynarodowej, a tego typu sojusze, poprzez swoją neutralność polityczną, miały być „siłą niezależną od Zachodu i Wschodu [...], aktywnie angażującą się w rozwiązanie palących problemów polityki światowej”[22]. Główną rolę w jednoczeniu państw azjatyckich i afrykańskich odgrywały wówczas Indie z Jawaharlalem Nehru na czele. Tito, chcąc rozwinąć ideę niezaangażowania, udał się do Indii i Birmy w 1954 roku. Po czterech latach, a później także w 1959 roku, zdecydował się na trwające od dwóch do trzech miesięcy podróże do innych krajów, które później weszły w skład Ruch Państw Niezaangażowanych, m.in. do Etiopii, Sudanu i Indonezji[23]. Przypięcętowaniem starań jugosłowiańskich polityków o utworzenie „trzeciej siły” była pierwsza konferencja wspomnianego Ruchu we wrześniu 1961 roku w Belgradzie (tzw. konferencja belgradzka).

[20] Więcej na temat konfliktu KPJ z WKP(b) w rozdziale *Wykluczenie Jugosławii z Biura Informacyjnego*, [w:] J. Pirjevec, op.cit., s. 297–413; H. Stys, *V Kongres Komunistycznej Partii Jugosławii w 1948 roku i jego znaczenie*, „Historia i Polityka: wiek XX” 2005, nr 4, s. 115–224.

[21] Nie tylko Stany Zjednoczone pomogły Jugosławii wyjść z kryzysu ekonomicznego, a także uratować

przed klęską głodu. W 1951 roku zawarto umowę o tzw. pomocy trójstronnej dla Jugosławii. Oprócz sojusznika amerykańskiego, Jugosławia mogła liczyć także na pomoc z Wielkiej Brytanii i Francji. Zob. J. Pirjevec, op.cit., s. 389.

[22] Ibidem, s. 462.

[23] W 1961 roku Tito odbył kolejną podróż, tym razem tylko do wybranych państw afrykańskich.

Wracając do dystrybucji filmów, należy wspomnieć jeszcze o dwóch kwestiach. Pierwsza z nich dotyczy utworzenia Jugosławia Filmu, czyli pierwszej instytucji w powojennej Jugosławii, która zajmowała się sprowadzaniem filmów zagranicznych oraz ich dystrybucją kinową (wraz z filmami rodzimymi). Powstała w kwietniu 1946 roku i bezpośrednio podlegała Komitetowi ds. Kinematografii, przy czym jako instytucja na szczeblu federacyjnym nadzorowała także pracę jej republikańskich odpowiedników. W przypadku LRCh był to Croatia Film, który działalność rozpoczął we wrześniu tego samego roku[24]. W 1951 roku, co było konsekwencją decentralizacji państwa, w poszczególnych republikach utworzono Komisje ds. Kinematografii (po uprzedniej likwidacji Komitetu na szczeblu federacyjnym). Taka komisja powstała także w LRCh i nadzorowała wszystkie działające dotychczas instytucje filmowe. Ponadto, w latach 50. coraz śmielej wprowadzano ideę samorządności nie tylko w fabrykach, lecz także w szeroko pojętej kulturze. Zachęcano pracowników kultury do zrzeszania się w kolektywach, a poszczególne przedsiębiorstwa lub instytucje w stowarzyszenia/związki. Kolektywizacja nie ominęła także kinematografii: po kilku latach od ich utworzenia zdecydowano o zlikwidowaniu komisji kinematograficznych. W miejsce komisji chorwackiej powołano Stowarzyszenie Kinematografów Narodowej Republiki Chorwacji (*Udruženje kinematografa Narodne republike Hrvatske*). Do zadań Stowarzyszenia należało zrzeszanie kin w kolektywy, a także organizacja kursów dla operatorów kinowych, dbanie o rozbudowę bazy technicznej kinematografii, nadzorowanie *Croatia Filmu* itd.

Druga, równie istotna w tym kontekście instytucja, to Kinoteka Jugosłowiańska. Początek jej działalności przypadł na 1949 rok, a główną siedzibą był Belgrad. Co istotne, Kinoteka nie tylko sprowadzała zagraniczne filmy do Jugosławii (już w 1951 roku stała się członkiem Międzynarodowej Federacji Archiwów Filmowych, FIAF), ale przede wszystkim archiwizowała oraz – w miarę możliwości – restaurowała kopie filmowe. Nie bez znaczenia była także wymiana filmów z innymi filmotekami w Europie – w ten sposób stała się także promotorem jugosłowiańskiej kinematografii. Prawdziwy rozkwit Kinoteki przypadł na początek lat 60., kiedy to prężnie działała sala kinowa w Belgradzie oraz sprowadzano ponad 100 filmów zagranicznych w każdym roku (aż do ponad 300 w 1964 roku!)[25]. Dzięki działaniom Kinoteki możliwa była także wymiana filmów między republikami, co doprowadziło do względnego wyrównania jakości repertuarów kinowych w każdej z nich.

[24] Pełna nazwa Croatia Filmu brzmiała: Croatia Film. Robotnicza Organizacja ds. Dystrybucji, Produkcji i Wyświetlania Filmów. W rzeczywistości, Croatia Film zajął się produkcją filmów dopiero w 1969 roku.

[25] V. Pogačić, *Jedan živi muzej*, [w:] *20 godina jugoslovenskog filma 1945–1965*, red. D. Kosanović, Beograd 1966, s. 23.

Kinofikacja jako niezbędny proces w dystrybucji filmów

Analizując problematykę dystrybucji filmów zagranicznych w Jugosławii, należy zwrócić także uwagę na zjawisko kinofikacji, które stanowiło jeden z priorytetów nowej władzy. Wraz z elektryfikacją i uprzemysłowieniem, a także poprzez intensywną pracę nad wypełnieniem założeń planu 5-letniego, problem ten miał być rozwiązany relatywnie szybko. Tak się jednak nie stało. Środki finansowe potrzebne do pokrycia renowacji starych i wybudowania nowych kin szybko zniknęły: szczególnie w latach 50. jugosłowiańska kinematografia nie była jeszcze na tyle rentowna, by podjąć się tak wymagających inwestycji. W tym miejscu warto jeszcze zauważyć, że Jugosławia była wówczas w katastrofalnej sytuacji finansowej: narastająca inflacja, kolejne kredyty w Banku Światowym, niemożność wyprodukowania wystarczającej ilości żywności, a przy tym nadal niestabilna sytuacja polityczna (zwłaszcza na linii ZSRR i kraje bloku wschodniego – Jugosławia): to tylko niektóre z ówczesnych bolączek KPI. Wówczas także najwięcej środków przekazywano na budowę wytwórni filmowych w poszczególnych republikach, trudno więc w takich warunkach o dodatkowe inwestycje.

Śledząc rozwój kinofikacji w Jugosławii, trudno zignorować fakt powszechnej nacjonalizacji (ale także kolektywizacji) dóbr materialnych i nieruchomości. W ten sposób, co oczywiście miało charakter także propagandowy, skonfiskowano kina, które przed wojną i w jej trakcie były w rękach prywatnych. Ten stan rzeczy przypieczętowano ogłoszeniem w 1946 roku konstytucji, która dawała nowemu rządowi nieograniczone prawa w kwestii przejmowania majątków prywatnych. Branka Doknić, badaczka polityki kulturalnej w powojennej Jugosławii, zaznacza, że oprócz samych nieruchomości właścicielom – chociażby kin – ograniczono prawa obywatelskie, zakładając z góry, że w trakcie wojny kolaborowali z okupantem (na przykład poprzez wyświetlanie niemieckich lub włoskich filmów)[26].

Kino stało się jedną z najtańszych i najbardziej przystępnych (oraz dostępnych) rozrywek w powojennej Jugosławii. W przypadku LRCh, jak donosił biuletyn Komisji ds. Kinematografii[27], pod koniec 1947 roku istniało na jej terenie 177 stałych kin i w tym samym roku sprzedano ponad 10 milionów biletów. Biorąc pod uwagę, że Chorwacja liczyła wówczas niecałe 4 miliony mieszkańców, taki wynik można uznać za imponujący[28]. Pod koniec 1954 roku, według statystyk, liczba stałych kin wzrosła do 372, a w 1960 – do 450[29].

Repertuar kinowy był uzależniony właściwie wyłącznie od chwiłowej sytuacji politycznej. Co oczywiste, każdy film, zarówno rodzimy,

[26] Ibidem, s. 43.

[27] Komisja ds. Kinematografii Ludowej Republiki Chorwacji powstała w 1947 roku jako instytucja na poziomie republikańskim, nadzorująca ideologiczny i techniczny rozwój kinematografii na jej terenie.

[28] [b.a.], *Kinematografija u Narodnoj Republici Hrvatskoj godine 1947*, „Filmski Pregled” 1948, nr 1, s. 3.

[29] *Kinematografija i radiodifuzija u 1953. godini (Prosveta, nauka i kultura – 1954, sveska 16)*, HDA (Chorwackie Archiwum Państwowe), Udruženje kinematografa NRH, fond 1340, karton nr 2, s. 4; B. Bn., *Hrvatska. Film*, hasło w: *Enciklopedija Jugoslavije*, Zagreb 1960, s. 190.

jak i zagraniczny – musiał przejść przez komisję cenzorską. Ten stan rzeczy uregulowano w 1956 roku, ogłaszając Ustawę o Filmie, w której zawarto m.in. szczegółowe wytyczne co do działalności przedsiębiorstw rozpowszechniających filmy^[30]. W każdym przedsiębiorstwie dystrybucyjnym, a zatem także i w Croatia Filmie, o ostatecznym wyborze filmu przeznaczonego do dystrybucji decydowała tzw. rada wyboru filmów. W jej skład wchodził: najczęściej dyrektor przedsiębiorstwa, a także pisarze, reżyserzy, krytycy filmowi czy członkowie partii.

Polityka repertuarowa w Ludowej Republice Chorwacji zasadniczo nie różniła się od tej w pozostałych republikach. Śledzono zatem tendencje polityczne, ideologiczne, które wpływały na zakup filmów zagranicznych. I tak, od połowy do końca lat 40. zdecydowanie najwięcej filmów sprowadzano z ZSRR. Według Zorana Janjetovića w 1946 roku stanowiły one 60% repertuaru kinowego^[31]. Łącznie w roku 1946 sprowadzono ich 54, w 1947 – 48, w 1948 – 40, w 1949 – 18, a w latach 1950–1954 nie zakupiono żadnego filmu od Związku Radzieckiego^[32]. Jak podaje chorwacki historyk Tvrtko Jakovina, w 1953 roku w zagrzebskich kinach (a zatem jak można się domyślić, także i w całym kraju) w repertuarze znajdowały się wyłącznie filmy z Europy Zachodniej^[33]. Import filmów z ZSRR wznowiono w 1955 roku (w tym samym, w którym Jugosławię odwiedził Nikita Chruszczow). W kolejnych latach liczba ta stopniowo wzrastała, choć była odczuwalnie mniejsza. Najwięcej, bo 48 filmów z ZSRR sprowadzono w 1962 roku. Łącznie, jeśli wziąć pod uwagę dane zawarte w opracowaniu Dejana Kosanovicia, w latach 1944–1964 do Jugosławii trafiło 460 filmów produkcji radzieckiej^[34]. Mogłoby się wydawać, że rzeczony produkcje stanowiły zdecydowaną większość w repertuarze jugosłowiańskich kin. Tak poniekąd było, jednak w ostatecznym rozrachunku, pomimo początkowej przychylności Jugosławii wobec ZSRR, to Stany Zjednoczone stały się prawdziwym źródłem dochodu dla przedsiębiorstw dystrybuujących filmy w Jugosławii.

Warto jednak zaakcentować, że w przypadku Stanów Zjednoczonych problem relacji dyplomatycznych był dla jugosłowiańskich władz nieco bardziej skomplikowany, a przynajmniej – nie tak oczywisty jak ze

Dystrybucja filmów zagranicznych w LRCh

[30] *Osnovni zakon o filmu*, „Službeni list”, 18.04.1956, s. 277–282.

[31] Z. Janjetović, op.cit., s. 174.

[32] *Kinematografija...*, op.cit., s. 9. Oczywiście nie znaczy to, że filmy radzieckie w ogóle nie pojawiały się na ekranach kin, zwłaszcza w roku 1950. Często zdarzało się, że w obiegu były filmy wyprodukowane kilka lat wcześniej, a sprowadzane z dużym opóźnieniem. Ponadto, zwiększała się liczba kin, stąd też coraz większe było zapotrzebowanie na filmy; sytuację ratowano filmami sprowadzonymi we wcześniejszych latach.

[33] T. Jakovina, *Socijalizam na američkoj pšenici (1948–1963)*, Zagreb 2002, s. 457.

[34] D. Kosanović, *Pregled posleratnog uvoza filmova po zemljama porekla (1944–1964)*, [w:] *20 godina...*, op.cit., s. 84. Należy podkreślić, że liczby podane przez Kosanovicia dotyczą wyłącznie filmów radzieckich, a nie, jak na przykład w swoim artykule podaje Zlata Knezević – ZSRR i krajów satelickich (włącza tu i polskie, i czechosłowackie filmy). Z. Knezević, *Obilježja boljševizacije hrvatske kulture (1945–1947)*, „Časopis za Suvremenu Povijest” 1992, nr 1, s. 111.

Związkiem Radzieckim. Kierownictwo partii w pierwszych latach istnienia „nowej Jugosławii” z pogardą odnosiło się do amerykańskiego konsumpcjonizmu, nie wspominając o muzyce, literaturze czy panujących za oceanem obyczajach. Odpowiednie organy cenzorskie, a później także ustanowiona w 1961 roku Związkowa Komisja ds. Przeglądu Filmów, krytycznie odnosiły się do filmów amerykańskich w przeciwieństwie do publiczności, która unikała oglądania filmów radzieckich i tych pochodzących z krajów bloku wschodniego. Jak twierdzi Zoran Janjetović, miało to związek z ogólną atmosferą panującą wówczas w społeczeństwie, które było „spragnione rozrywki”, a nie „ciężkich, artystycznych filmów z głębokim morałem lub tych zawierających krytykę społeczną” [35]. Amerykańskie kino rozrywkowe stanowiło więc antidotum na komunistyczną rzeczywistość; ponadto, pomoc militarna i gospodarcza płynąca od 1949 roku ze Stanów Zjednoczonych stale się zwiększała – trudno zatem było uniknąć „amerykanizacji” społeczeństwa [36].

Umownie rzecz ujmując, w pierwszym pięcioleciu istnienia przedsiębiorstw filmowych w Jugosławii w repertuarze kin przeważały filmy radzieckie. Ta tendencja diametralnie zmieniła się po wykluczeniu Jugosławii z Kominformu i już od roku 1950 nabywano coraz więcej produkcji amerykańskich. Przełomowy stał się rok śmierci Stalina (1953), w którym do Jugosławii trafiło 61 amerykańskich filmów. Zapewne nie tylko to miało wpływ na zwiększenie importu filmów zza oceanu. Należy bowiem zaznaczyć, że sam Tito podejmował konkretne kroki umożliwiające pogłębienie relacji jugosłowiańsko-amerykańskich, także w dziedzinie kultury. Przypieczętowaniem tak prowadzonej polityki zagranicznej, stała się wizyta Erica Johnstona w Belgradzie w 1948 roku (w tym roku nabyto tylko 1 amerykański film), który „liczył na dystrybucję filmów amerykańskich na jugosłowiańskim rynku” [37]. Był to zapewne moment przełomowy, który doprowadził do podpisania w 1952 roku umowy o zakupie książek, płyt winylowych i filmów amerykańskich w ramach programu IMG (*Information Media Guaranty*), jak zaznacza Radina Vučetić – „przy wyjątkowo korzystnej stawce kursu walutowego” [38]. Nie bez wpływu był także fakt, że sam Tito był miłośnikiem filmów, a szczególnie – amerykańskich westernów [39].

[35] Z. Janjetović, op.cit., s. 179.

[36] Temat „amerykanizacji” Jugosłowian z akcentem na lata 60. XX wieku obszernie omówiła serbska badaczka, Radina Vučetić, w publikacji *Koka-kola socjalizam*, op.cit.

[37] J. Pirjevec, op.cit., s. 371. Eric Johnston pełnił wówczas funkcję dyrektora Motion Picture Association of America. Jednocześnie był jednym z pierwszych amerykańskich dyplomatów, który odwiedził Jugosławię od zakończenia II wojny światowej. Johnston podczas spotkania z Josipem Brozom zwrócił uwagę na zamilowanie swojego rozmówcy do oglądania filmów i zlecił amerykańskiej ambasadzie,

żeby „wszystkie sprowadzone, wysokiej jakości filmy udostępniała marszałkowi, bez pobierania opłat”. R. Vučetić, op.cit., s. 88.

[38] R. Vučetić, op.cit., s. 89. Vučetić dodaje: „Dzięki temu programowi filmy zagraniczne pozyskiwano za dewizy przeznaczone na zakup dóbr konsumpcyjnych, a także za pomocą dewizowych funduszy pomocy technicznej. A zatem można powiedzieć, że w zasadzie Belgrad płacił Hollywoodowi pieniędzmi uzyskanymi z Waszyngtonu”.

[39] Czemu częściowo poświęciła film dokumentalny serbska reżyserka, Mila Turajlić (*Cinema komunisto*, 2011).

Warto więc przywołać dane statystyczne niejako potwierdzające politykę zagraniczną jugosłowiańskich władz. Jak zaznaczyłam wcześniej, w 1948 roku nabyto tylko jeden amerykański film, a w 1956 – aż 107[40]. Łącznie w latach 1944–1964 do Jugosławii sprowadzono 778 amerykańskich filmów, a zatem miały one znaczącą przewagę nad tymi radzieckimi, których było, jak już wspomniałam, 460[41]. Ponieważ przedsiębiorstwa dystrybucyjne w poszczególnych republikach miały możliwość wzajemnej wymiany kopii filmów lub nabywania ich w korzystnych cenach, można się domyślić, że filmy zakupione na przykład w LR Serbii trafiały także do kin w Ludowej Republice Chorwacji. Niemniej należy zauważyć, że ostatnie słowo należało do organów republikańskich i nawet jeśli federacyjna komisja cenzorska dopuściła film do rozpowszechniania, to „lokalna” władza mogła tę decyzję cofnąć[42].

W tym kontekście trudno także zignorować fakt, iż to właśnie recenzje filmów z ZSRR zajmowały najwięcej miejsca w prasie końcówki lat 40. Wydzźwięk publikowanych tekstów był jednoznaczny: filmy braterskiego narodu radzieckiego stanowią dzieła najwyższej jakości i powinny stanowić wzór dla rodzimych twórców. „Filmski Pregled” („Przegląd Filmowy”), reżimowy dwutygodnik wydawany przez Komisję ds. Kinematografii w LRCh, a zarazem wiodące wówczas czasopismo filmowe w tej republice (i właściwie jedyne, aż do pojawienia się w 1950 roku „Filmskiej Reviji” – „Rewii Filmowej”), rozwinęło i podtrzymało aż do zakończenia działalności proradziecką retorykę. Sporą część każdego numeru stanowiły szczegółowe omówienia filmów z ZSRR, a na okładkach pojawiały się podobizny największych gwiazd kina radzieckiego. Według Zlaty Knezović, to właśnie na lata 1946–1948 (co częściowo pokrywa się z okresem wydawania rzeczonoego dwutygodnika) przypadła fala najintensywniejszej „bolszewizacji chorwackiej kultury”. To z kolei najłatwiej osiągnąć właśnie poprzez film, który „miał wyrażać heroiczną wzniosłość i romantyczny patos poprzez stwarzanie czarno-białych postaci, ukazywanie wzniosłej przeszłości i teraźniejszości oraz wizje świetlanej przyszłości”[43]. Z nieukrywaną pogardą odnoszono się do Hollywoodu, analizując m.in. plotki na temat jego domniemanej potęgi (jak np. w krótkiej notce „demaskującej” produkcję filmów w kolorze jako produkcji dominującej[44]) lub

[40] Od momentu podpisania porozumienia w ramach IMG, liczby te wyglądały następująco: w roku 1953 sprowadzono 61 filmów amerykańskich, w 1954 – 51, w 1955 – 92, w 1957 – 49, w 1958 – 40, w 1959 – 77, w 1960 – 45, w 1961 – 18, w 1962 – 35, w 1963 – 47, w 1964 – 35. D. Kosanović, op.cit., s. 84.

[41] W tym miejscu warto zauważyć, że nie wszystkie filmy trafiły na ekrany kin. Liczba zabronionych przez wspomnianą komisję związkową filmów pochodzących ze Stanów Zjednoczonych w latach 1955–1959 była relatywnie wysoka. W latach 60. dopuszczono do wyświetlania praktycznie wszystkie filmy sprowadzo-

ne z USA. Zob. R. Vučetić, op.cit., s. 101.

[42] Przykładem tego typu zabiegów była *Asfaltowa dżungla* (*The Asphalt Jungle*, 1950) w reżyserii Johna Hustona. Mimo że film przeszedł przez cenzurę na szczeblu federacyjnym, to władza LRCh zabroniła wyświetlania go na terenie republiki, po uprzednich interwencjach krytyków, Slavka Goldsteina i Zory Dirnbach, którzy pisali, że film może mieć „zły wpływ na młodzież”. I. Škrabalo, op.cit., s. 152–153.

[43] Z. Knezović, op.cit., s. 111.

[44] [b.a.], *Istina o američkom filmu u bojama*, „Filmski Pregled” 1948, nr 2, s. 13.

o wpływach „elementów reakcyjnych” na zarząd największych amerykańskich wytwórni filmowych, co z kolei – zdaniem autora artykułu – było rezultatem „polityki monopolistycznej”[45]. Ponadto, Hollywood przedstawiano nie jako miejsce wymarzonej dla filmowca pracy, a jako nieuporządkowany moloch, z wysoką stopą bezrobocia, z wytwórniami, w których rządzą „magnaci” niestroniący od brudnych gier, a wille znanych aktorów „przynajmniej raz w tygodniu okradają gangsterzy”, co według miejscowej policji – jak skrętnie zanotowano w jednym z artykułów – „skończy się dopiero wtedy, gdy przestępcy przestaną się uczyć z filmów nowych trików”[46]. Uwadze filmowców i krytyków nie umknęła, co oczywiste, rezolucja Kominformu. Na początku 1949 roku w całości opublikowano na łamach pisma odpowiedź filmowców na „kampanię zniesławiania FLRJ”[47]. Od tego momentu więcej miejsca poświęcono omówieniom filmów europejskich, dużo łagodniej pisano na temat Hollywoodu, chociaż teksty na temat filmów radzieckich były wciąż obecne na łamach pisma.

Oprócz tych ostatnich, którym (zarówno przed, jak i po Rezolucji Kominformu) poświęcano najwięcej miejsca, pokrótce omawiano także filmy czechosłowackie, niezwykle rzadko francuskie, bułgarskie, polskie czy angielskie. Taki stan rzeczy na pewno wynikał z polityki kulturalnej władz, ale przyczyna mogła być też bardziej banalna: filmy europejskie w kinematografiach jugosłowiańskich (a co za tym idzie: chorwackich) wyświetlano rzadziej, ponieważ nie sprowadzano ich „masowo”. Według statystyk, wśród kinematografii europejskich prym wiodły produkcje francuskie. Dla przykładu, w 1946 roku z Francji sprowadzono aż 34 filmy, a w 1948 – tylko jeden, co także – jak się wydaje – stanowiło rezultat chwilowej koniunktury politycznej[48]. Tendencja w latach 50. i na początku lat 60. była jednak wzrostowa i łącznie od 1944 do 1964 roku sprowadzono do Jugosławii 347 filmów francuskich[49]. Właściwie dopiero od połowy szóstej dekady, jugosłowiańskie kinematografy mogły liczyć na większą różnorodność repertuarową (co wynikało niewątpliwie ze sprzyjającej sytuacji gospodarczej

[45] [b.a.], *Hollywood u punoj krizi*, „Filmski Pregled” 1948, nr 20–21, s. 14.

[46] [b.a.], *Neka im!*, „Filmski Pregled” 1948, nr 3, s. 16.

[47] Pełna nazwa odezwy brzmiała *Rezolucja konferencji robotników filmowych powodem kampanii zniesławiania Federalnej Ludowej Republice Jugosławii*, a jej końcowe akapity brzmiały: „My, robotnicy filmowi Jugosławii [...] oświadczamy, że wraz z innymi działaczami naszego kraju jeszcze mocniej zacieśnimy swoje szeregi wokół naszej Partii, naszego Komitetu Centralnego i towarzysza Tity oraz że będziemy [...] tworzyć ideowo i artystycznie wysokiej jakości filmy, które będą zarazem w sposób artystyczny dokumentować naszą walkę o socjalizm, i tym samym przekonująco obalać obrzydliwe kłamstwa i oszczerstwa na

temat naszego kraju i Partii”. *Rezolucija konferencije filmskih radnika povodom klevetničke kampanije protiv FNRJ*, „Filmski Pregled” 1949, nr 3, s. 3.

[48] Najprawdopodobniej było to rezultatem chwilowego załamania stosunków francusko-jugosłowiańskich związanego z negocjacjami wokół granicy Jugosławii z Włochami (tzw. spór o Triest) toczonymi w 1946 roku, a zakończonymi konferencją pokojową w Paryżu. Francja poparła wówczas w tej sprawie Wielką Brytanię i Stany Zjednoczone, stając w opozycji do obozu Jugosławia–ZSRR. W rezultacie utworzono Wolne Terytorium Triestu, co oznaczało, że Słowenia nie miała dostępu do morza. J. Pirjavec, op.cit., s. 288–293.

[49] D. Kosanović, op.cit.

Jugosławii). Coraz częściej pojawiały się filmy włoskie (w rzeczonym dwudziestolecu sprowadzono ich 276) czy brytyjskie (236). Produkcje szwedzkie pojawiły się w Jugosławii właściwie dopiero na początku lat 60., podobnie jak bułgarskie. Wydaje się, że na rosnącą popularność kina szwedzkiego w Jugosławii wpływ miała Nagroda Nobla, którą w 1961 roku otrzymał w dziedzinie literatury jugosłowiański pisarz Ivo Andrić, a który „uczynił Jugosławię częścią światowej elity – bardziej niż ktokolwiek wcześniej i ktokolwiek później”[50].

W mniejszych ilościach sprowadzano także filmy z RFN (w latach 1944–1964: 87) oraz w tym samym okresie kolejno z NRD (28), Czechosłowacji (89), Polski (50), Meksyku (25), Japonii (27), Austrii (35), Węgier (30) czy Hiszpanii (19)[51]. Jeśli dodatkowo przyrzeć się omawianej statystyce, można wywnioskować, że rozwój Ruchu Państw Niezaangażowanych nie wpłynął na zapoznanie lokalnej publiczności z osiągnięciami kinematografii państw w nim zrzeszonych. W ciągu dwóch wspomnianych dekad zakupiono jedynie 7 filmów indyjskich i 5 pochodzących ze Zjednoczonej Republiki Arabskiej. Ogólna tendencja była więc następująca: przedsiębiorstwa dystrybucyjne brały przede wszystkim pod uwagę zyski oparte na „czysto komercyjnych intencjach”, co pokrywało się ze strategią wyświetlania poszczególnych filmów w kinach: „westerny grano w centrum miasta, a rodzime i [arty-styczne – przyp. J.G.] wschodnioeuropejskie filmy – na peryferiach”[52]. Oprócz tego, na dobór konkretnych filmów wpływała także sytuacja polityczna i ekonomiczna w kraju: „oprócz tanich amerykańskich filmów, dystrybutorom opłacało się sprowadzać filmy brytyjskie, francuskie i włoskie, kupowane za dewizy przeznaczone na zakup ogólnych dóbr konsumpcyjnych”[53].

Sprowadzanie i rozpowszechnianie filmów zagranicznych nie oparło się więc wpływowi polityki wewnętrznej komunistów jugosłowiańskich. Warto nadmienić, że zagadnienie dystrybucji filmowej w socjalistycznej Jugosławii otwiera pokażne spektrum możliwych do opracowania tematów. Ciekawym zabiegiem byłoby chociażby dokładniejsze przeanalizowanie jugosłowiańskiej prasy filmowej czy krytyki dotyczącej produkcji zagranicznych. Można by także naszkicować relacje między poszczególnymi przedsiębiorstwami dystrybucyjnymi w republikach, ich związek z organami federacyjnymi, nastawienie do nieustannie zmieniających się przepisów czy przyjrzenie się strategiom funkcjonowania na trudnym rynku filmowym.

W rodzącej się po wojnie kinematografii to właśnie produkcje zagraniczne najbardziej wpływały na kształtowanie się gustów publiczności (za względu na zdecydowanie mniejszą liczbę filmów rodzimych w repertuarze), ale także na twórców filmowych w Jugosławii.

[50] B. Doknić, *op.cit.*, s. 203.

[51] D. Kosanović, *op.cit.*

[52] Z. Janjetović, *op.cit.*, s. 182.

[53] *Ibidem*. Według Janjetovicia filmów wschodnioeuropejskich nie opłacało się kupować, ponieważ nie można było na nich zarobić – w rezultacie w większości przypadków tego typu produkcje sprowadzono na zasadzie wymiany z filmami jugosłowiańskimi.

Początkowo były więc to produkcje radzieckie, z oczywistym przesłaniem, co wpłynęło na wydzźwięk pierwszych powojennych jugosłowiańskich produkcji (pełne patosu filmy na temat walki narodowowyzwoleńczej). Wraz z bezsprzecznym „przejęciem” jugosłowiańskich kin przez filmy amerykańskie zmieniała się również stylistyka wspomnianych filmów: przypominały więc one bardziej westerny niż propagandowe spektakle. Warto też zaznaczyć, że wraz z ubogaceniem repertuaru kinowego i napływem filmów pochodzenia europejskiego, na stylistykę filmów jugosłowiańskich oddziaływał między innymi włoski neorealizm czy Francuska Nowa Fala, co oczywiście ma swoje źródła w fakcie oglądania przez reżyserów filmów wyświetlanych w rodzimych kinach. O popularności filmu wśród jugosłowiańskich odbiorców świadczyło także umieszczanie repertuarów kinowych w najpoczytniejszych dziennikach. Z moich rozważań wynika, że polityka dystrybucyjna w LRCh (a także całej Jugosławii) była niezwykle złożona. Wpływała na nią przede wszystkim sytuacja polityczna i ekonomiczna kraju, ale także nastroje społeczne. W Jugosławii, tak jak wspomniałam na początku, odczuwalne były założenia polityki „trzeciej drogi”, a zatem nieustanny wpływ Wschodu i Zachodu, co miało swoje odzwierciedlenie w repertuarze kinowym. Niniejszy artykuł stanowi jedynie próbę zwartego omówienia tego niezwykle złożonego zagadnienia, wprowadzenie czytelnika w zawile wątki polityki kulturalnej, a co za tym idzie – filmowej Jugosławii, które – w moim przekonaniu – warto są dalszego badania i pogłębiania.

BIBLIOGRAFIA

- 20 godina jugoslovenskog filma 1945–1965, red. D. Kosanović, Beograd 1966
- Benson L., *Jugosławia. Historia w zarysie*, tłum. B. Gutowska-Nowak, Kraków 2011
- Doknić B., *Kulturna politika Jugoslavije 1946–1963*, Beograd 2013
- Enciklopedija Jugoslavije*, red. M. Krleža, Zagreb 1960
- Goulding D., *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience, 1945–2001*, Bloomington 2003
- Hollywood u punoj krizi*, „Filmski Pregled” 1948, nr 20–21, s. 14
- Istina o američkom filmu u bojama*, „Filmski Pregled” 1948, nr 2, s. 13
- Jakovina T., *Socijalizam na američkoj pšenici (1948–1963)*, Zagreb 2002
- Janjetović Z., *Od „Internacionale” do komercijale. Popularna kultura u Jugoslaviji 1945–1991*, Beograd 2011
- Knezović Z., *Obilježja boljševizacije hrvatske kulture (1945–1947)*, „Časopis za Suvremenu Povijest” 1992, nr 1, s. 101–133
- Kinematografija i radiodifuzija u 1953 godini* (Prosveta, nauka i kultura – 1954, sveska 16), HDA (Chorwackie Archiwum Państwowe), Udruženje kinematografa NRH, fond 1340,teczka 2
- Kinematografija u Narodnoj Republici Hrvatskoj godine 1947*, „Filmski Pregled” 1948, nr 1, s. 3–4
- Kosanović D., *Pregled posleratnog uvoza filmova po zemljama porekla (1944–1964)*, [w:] *20 godina jugoslovenskog filma 1945–1965*, red. D. Kosanović, Beograd 1966, s. 84
- Neka im!*, „Filmski Pregled” 1948, nr 3

- Osnovni zakon o filmu, „Službeni list”, 18.04.1956
- Pajak P., *Arcydzieła chorwackiego filmu fabularnego*, Warszawa 2018
- Pirjevec J., *Tito*, tłum. J. Pomorska, J. Sławińska, Warszawa 2018
- Pogačić V., *Jedan živi muzej*, [w:] *20 godina jugoslovenskog filma 1945–1965*, red. D. Kosanović, Beograd 1966, s. 22
- Rezolucija konferencije filmskih radnika povodom klevetničke kampanije protiv FNRJ*, „Filmski Pregled” 1949, nr 3, s. 2–3
- Simić P., *Tito. Zagadka stulecia*, tłum. D. Ćirlić-Straszynska, D.J. Ćirlić, Wrocław 2009
- Stys H., *V Kongres Komunistycznej Partii Jugosławii w 1948 roku i jego znaczenie*, „Historia i Polityka: wiek XX” 2005, nr 4, s. 115–224
- Škrabalo I., *Između publike i države. Povijest hrvatske kinematografije 1896–1980*, Zagreb 1984
- Volk P., *Istorija jugoslovenskog filma*, Beograd 1986
- Vučetić R., *Koka-kola socijalizam*, Beograd 2016
- Wojnicki J., *Pomiędzy państwem unitarnym a unią państwową – funkcjonowanie państwa jugosłowiańskiego (1918–2006)*, „Studia Politologiczne” 2009, nr 14, s. 179–201 [online]
- Zacharias M.J., *Komunizm, federacja, nacjonalizmy: system władzy w Jugosławii 1943–1991: powstanie, przekształcenia, rozkład*, Warszawa 2004



Kinga Lopatin, <<https://unsplash.com/photos/PiUygz04Cx>> [License: <<https://unsplash.com/license>>]

Rodzima klasyka filmowa w świadomości zbiorowej polskich widzów. Opinie Polaków o polskich filmach i ich postawy wobec polskiej produkcji filmowej

ABSTRACT. Giza Barbara, Wenzel Michał, *Rodzima klasyka filmowa w świadomości zbiorowej polskich widzów. Opinie Polaków o polskich filmach i ich postawy wobec polskiej produkcji filmowej* [Domestic film classics in the collective consciousness of Polish viewers. Poles' opinions about domestic films and their attitudes towards Polish film production]. "Images" vol. XXXII, no. 41. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 237–256. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.41.14.

The text discusses the social understanding of the film canon. The analyses is based on the results of the social research "Poles about Polish films. Opinions of Poles on Polish cinema and their attitudes towards Polish film production" conducted in 2019. The research findings show how Polish audiences think about the Polish film canon and how they defines it, referring to their own film experiences, attitudes towards Polish productions and to beliefs about the influence of Polish cinema on culture.

KEYWORDS: film canon, audience, audience research, Andrzej Wajda, Władysław Pasikowski, Stanisław Bareja, Jerzy Hoffman, Trilogia, *Sami swoi*, Polish film school, cinema of moral anxiety, history, film adaptation, comedy.

Klasyka filmowa: kanon wybitnych, powszechnie uznanych za wartościowe dzieł filmowych, współtworzących trwały dorobek kultury, także: kultury narodowej (do kultury filmowej jakiegos kraju mogą więc należeć utwory słabo znane za granicą). Przez wiele lat uważano, że sztuka filmowa ma wartość ulotną, toteż nie ma w niej miejsca na pojęcie klasyki. Jednak wraz z otwieraniem filmotek narodowych [...], a zwłaszcza z wykształceniem się kategorii autora filmowego w krytyce lat 50., świadomość istnienia klasyki filmowej zaczęła się upowszechniać. Obecnie, w dobie uniwersyteckiego nauczania o filmie [...] istnienie klasyki filmowej stało się czymś oczywistym; wiadomo, że w jej obrębie mieści się np. twórczość D.W. Griffitha, Ch. Chaplina, S. Eisensteina, F. Felliniego, L. Viscontiego, w Polsce zaś – A. Wajdy, W.J. Hasa czy K. Kiesłowskiego. Szczegółowy inwentarz klasyki filmowej może się jednak zmieniać z upływem czasu, zgodnie z naturalną potrzebą rewaloryzacji przeszłości^[1].

[1] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 499.

Definicja ta, sama w sobie bardzo klasyczna, określa kanon filmowy jako „swoistą całość”, listę, na której znalazły się dzieła danego kręgu kulturowego, wpisane na nią w sposób autorytatywny. Są to także dzieła dla danej kultury najistotniejsze, najwartościowsze i zapewniające kulturową ciągłość. A jednak pozostaje paradoksem, że kiedy takie listy powstają, towarzyszą im często rezerwa, dystans i potrzeba tłumaczenia się z dokonanych wyborów.

Dobrym przykładem ilustracji takiego podejścia może być ankieta *20 najlepszych* zorganizowana przez reaktywowany ówczesnie „Kwartalnik” [2] z okazji setnej rocznicy kina. Zapytano w niej reżyserów, krytyków filmowych oraz niektórych pisarzy i badaczy literatury o arcydzieła filmowe polskie i światowe oraz o nazwiska twórców – największych indywidualności w historii kina. Krzysztof Mętrak w odpowiedzi napisał wtedy:

Wszystkie tego typu ankiety, plebiscyty, klasyfikacje i rankingi są tylko rodzajem zabawy, do której jedynie osobnicy o wyjątkowej potrzebie hierarchizowania zjawisk i wygórowanym poczuciu porządku, mogą przykładać miary i wagi intelektualnej natury. [...] Wszak w sztuce nie istnieją kryteria obiektywne, hierarchie sprawiedliwe i wyważone, kategorie jedynie słuszne i raz na zawsze obowiązujące. Przeciwnie, jest to domena subiektywizmu i względności. Nie ma reguł, są przykłady i gusty. Na dodatek zmienne w przestrzeni czasu [3].

A jednak przecież – kontynuuje wybitny krytyk – poważne pisma filmowe i krytycy takie listy układają. Po pierwsze po to, by

odnaleźć chwilowe miejsce oparcia, jakieś słupy miłowe, pomocne przy wydawaniu codziennych ocen, które są wynikiem doraźnych, fragmentarycznych koniunkturalnych sądów. I jeszcze dlatego, że film jest sztuką młodą, a więc nieustannie poszukującą własnej klasyki [4].

Na tworzonych wtedy listach powtarzały się tytuły *Popiół i diament*, *Zezowate szczęście*, *Eroica*, *Sanatorium pod Klepsydrą*, nazwiska Wajdy, Munka, Kieślowskiego, Hasa, Kawalerowicza.

Drugim przykładem jest ankieta *12 filmów na 120-lecie kina* z 2016 roku, zorganizowana przez Muzeum Kinematografii w Łodzi oraz Zakład Historii i Teorii Filmu Uniwersytetu Łódzkiego, we współpracy ze Stowarzyszeniem Filmowców Polskich oraz Państwową Wyższą Szkołą Filmową, Teatralną i Telewizyjną w Łodzi. W zaproszeniu, wystosowanym do specjalistów z zakresu filmu, napisano:

dla celów naszego projektu za najistotniejszy przyjmujemy osobisty punkt widzenia; nie pytamy o najważniejsze filmy w historii kina, ale właśnie o filmy najlepsze Pana/Pani zdaniem. Idealnie byłoby, gdyby udało się „wymazać z pamięci” wszelkie powstałe już „rankingi arcydzieł” i akademickie podziały na mistrzów i outsiderów – jesteśmy ciekawi, na ile ustalone kanony sprawdzają się współcześnie, na ile zaś podlegają modyfikacji [5].

[2] K. Mętrak, *Próby zatrzymania czasu*, „Kwartalnik Filmowy” 1993/1994, t. 16, nr 1(61), s. 143.

[3] „Kwartalnik Filmowy” nie ukazywał się od 1965 do 1993 roku.

[4] Ibidem, s. 144.

[5] <<https://kinomuzeum.pl/wyniki-ankiety-12-filmow-na-120-lecie-kina/>>, dostęp: 31.05.2022.

Wyniki tej ankiety nie różniły się zasadniczo od tej z „Kwartalnika Filmowego”, na liście znalazły się filmy Wajdy, Munka, Hasa, Kawalerowicza, Kieślowskiego, a także – Koterskiego i Pawlikowskiego[6]. Kanon, a raczej potrzeba kanonu, wykazuje się stabilnością, o czym świadczą i inne ankiety oraz towarzyszące im zastrzeżenia oraz zdystansowane opinie[7].

Jak jednak odnieść się do tej kwestii w sytuacji badania widowni? Nie może w tym przypadku raczej chodzić jedynie o bezpośrednie odniesienie do kanonu ustalonego przez specjalistów, ale o społeczne jego rozumienie, o to, co się nań składa w świadomości badanych, jak definiują oni to pojęcie.

Celem artykułu będzie analiza wyników badania, które przeprowadzono w ramach badań społecznych zrealizowanych w 2019 roku przez interdyscyplinarny zespół badawczy Uniwersytetu SWPS na zlecenie Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego. Naczelnym celem całego projektu było zbadanie wiedzy Polaków o polskim filmie, sposobów kontaktu z polskim filmem, jego ocena i odbiór oraz społeczne zróżnicowanie praktyk kulturowych związanych z polskim filmem. Jednym z celów szczegółowych było zbadanie znajomości filmów stanowiących kanon i opinii na ich temat. Wyniki tej części badań nie zostały jeszcze opisane[8], a stanowią interesujący wkład do badania współczesnej polskiej widowni filmowej.

Punktem wyjścia jest – zadane ze świadomością szeregu toczących się w tym obszarze dyskusji teoretycznych – pytanie o społeczne funkcjonowanie konstruktów zwanego kanonem filmowym. Według oksfordzkiego słownika filmoznawczego kanon to „grupa filmów uznawanych przez autorytety, w tym krytyków i twórców filmowych, za najbardziej jakościowe i posiadające nieprzemijającą wartość”[9]. Natomiast kiedy o kanon zapytamy w kontekście nauk społecznych, istotna stanie się niewątpliwie jego rola w kształtowaniu tożsamości i kulturowej pamięci, ze względu na tradycję i rolę w podtrzymywaniu kulturowej ciągłości[10]. Definicję kanonu przyjmujemy zatem wstępnie za propozycją Andrzeja Szpocińskiego:

[6] Por. odnoszący się do tej ankiety interesujący tekst: K. Klejsa, *Dlaczego 12 na 120? – czyli o kanonach i „listomanii”*, <<http://old.kinomuzeum.pl/dlaczego-12-na-120-czyli-o-kanonach-i-listomanii/>>, dostęp: 31.05.2022.

[7] Por. także np. „*Złota dziesiątka*” *polskiego kina. Na rok 2000*, Tarnów 2001 (była to publikacja stanowiąca wyniki ankiety skierowanej do krytyków, teoretyków i historyków filmu, w której wzięło udział 68 osób); A. Helman, *100 arcydzieł kina*, Kraków 2000; dyskusja *Krytyka filmowa wobec kanonu*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2017, nr 4, <<https://pleograf.pl/index.php/z-warsztatu-krytyka-filmowa-wobec-kanonu/>>, dostęp: 31.05.2022.

[8] Por. M. Cześniak, B. Giza, M. Wenzel, A. Kwiatkowska, M. Żerkowska-Balas, *Polacy o polskich filmach. Opinie Polaków o polskim kinie i ich postawy wobec polskiej produkcji filmowej. Badania społeczne*, Warszawa 2021. Raport dostępny na: <https://fina.gov.pl/wp-content/uploads/2021/03/FINA_Raport_Polacy-o-polskich-filmach_FINA%C5%81_030321.pdf>, dostęp: 12.01.2022.

[9] A. Kuhn, G. Westwell, *Oxford Dictionary of Film Studies*, Oxford 2012, s. 59.

[10] Pamięć kulturowa definiowana za: J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i tożsamość polityczna w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008.

kanon to taka szczególna część tradycji, która w powszechnym przekonaniu członków zbiorowości obowiązuje wszystkich jej uczestników, a ponadto dziedziczona ma być z pokolenia na pokolenie. Kanon zatem jest zawsze jakoś odniesiony do przeszłości i projektowany w przyszłość[11].

Przyjmujemy ją wszak z zastrzeżeniem, które sformułował Leszek Szaruga, o tym, jakiej zbiorowości sprawa dotyczy, „jak definiuje swą tożsamość ktoś, kto zmierza do określenia kanonu, co w globalizującej się przestrzeni kultury nie jest już dziś wcale oczywiste”[12]. Sytuacje nieoczywiste, spory powstają na tle historii, religii, geografii i innych obszarów mających wpływ na procesy budowania tożsamości, która z kanonem łączy się nierozzerwalnie. Nie wdając się wszakże w te dyskusje, uznajemy, że kanon istnieje jako struktura dynamiczna, jednocześnie odwołująca się do archetypów jako „źródeł zjawisk uważanych za elementarne dla [danej – przyp. aut.] kultury”[13], które pozostają niezienne, i do ulegających przemianom aktualnych historycznie zespołów wyobrażeń o własnej tożsamości, obecnych w danej zbiorowości.

Kanon kultury a kanon filmowy

Jak zauważa Piotr Zwierzchowski, „nawet jeśli akceptuje się istnienie kanonu jako pewnego zbioru tekstów kultury, coraz silniejsze jest przekonanie o jego płynności i zmienności”[14]. Chodzi nie tylko o poczucie relatywności, lecz także o wymiennosc kanonu i archiwum. Zwierzchowski odwołuje się do ustaleń Aleidy Assmann, według której

[...] elementy kanonu, jeśli zestawić je z elementami archiwum, mogą zostać „wydzielone” i ponownie zinterpretowane (jest to metoda stosowana przez nowy historyzm). Elementy kanonu mogą zniknąć w archiwum, a elementy archiwum zostać odkryte na nowo i włączone do kanonu, co dowodzi wzajemnego oddziaływania tych dwóch dziedzin, które tworzą dynamikę pamięci kulturowej i utrzymują jej energię w ciągłym ruchu[15].

Assmann zwraca także uwagę na kwestię, która i dla opisywanych przez nas badań społecznych ma istotne znaczenie: mimo swej zmienności, pozostają niezbędnymi narzędziami w procesie edukacji, bez których nie mogłyby zostać ustanowione dyscypliny naukowe ani programy nauczania[16]. Dlatego zgadzamy się z Piotrem Zwierzchowskim –

niewątpliwie kanon [...] zakłada uniwersalność przekazu, przekraczającą wymiar historyczny. Służy także budowaniu tożsamości, zapewnia ład, umożliwia komunikację. Z drugiej strony przyczynia się do rekonstruowania istniejących hierarchii i systemu władzy (przemoc symboliczna,

[11] A. Szpociński, *Kanon kulturowy*, „Kultura i Społeczeństwo” 1991, t. 35, nr 2.

[12] L. Szaruga, *Kanon jako przestrzeń porozumienia*, w: *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerna, Kraków 2005, s. 125.

[13] Ibidem, s. 134.

[14] P. Zwierzchowski, *Kanon filmowy a edukacja*, [w:] *Istnieć w kulturze. Istnieć w kulturach. Między*

teorią a praktyką edukacyjną, red. A. Rypel, D. Jastrzębska-Golonka, Bydgoszcz 2018, s. 307.

[15] A. Assmann, *Kanon i archiwum*, przeł. A. Konarzewska, [w:] eadem, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. naukowa i posłowie M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 85.

[16] Ibidem, s. 79.

szkoła, podręczniki, programy), ogranicza rozwój sztuki, narzuca sposób jej recepcji. Stanowi jedno z narzędzi systemu, służących do zachowania jego ciągłości. Ewentualne zmiany mogą odbywać się jedynie w jego ramach[17].

Zdaje się, że ten właśnie aspekt kanonu, związany przecież z jego potencjałem edukacyjnym, jest jedną z przyczyn, dla których nad kanonem toczą się nieraz tak zawzięte dyskusje.

Oscyłują one między postawami ataku i obrony, a wynikają z zachodzących w kulturze przemian[18], a dokładniej z reakcji rozmaitych myślicieli na te przemiany. Atak na kanon wiąże się z przekonaniem, że jest on silny, represywny, elitarny czy patriarchalny, obrona zaś skupia się na argumentacji rysującej ponury obraz człowieka współczesnego, który w sytuacji zaniku kanonu pozbawiony zostaje drogowskazów intelektualnych, estetycznych czy wręcz epistemologicznych i „błądzi na mapie nieprawomocnych czy fałszywych odczytań, łowi cienie «nieobecnego» czy «niewyraźnego», coraz bardziej oddając się we władzę pustki”[19]. Obie postawy pozostają wobec siebie w opozycji, ale przecież można je także traktować jak wyraz tej samej troski: obrony tego, co ważne, ale słabe i kruche, przed tym, co dominuje i włada. Dla atakujących kanon opresorem jest władza, realizująca swój interes poprzez narzucanie określonej linii dyskursu, zaś dla broniących takim opresorem są siły, które chcą zerwać trwale – w ich przekonaniu – więzi o charakterze uniwersalnym, tradycyjnym, odwiecznym. Dlatego raczej ma Andrzej Skrendo, pisząc co prawda o literaturze, ale uwagę tę można z łatwością odnieść i do filmu:

kanon to nie tyle przedmiot sporu, ile jego miejsce, miejsce, w którym zawężają się nie tylko fundamentalne pytania dotyczące literatury, ale najważniejsze pytania społeczne i polityczne: czym jest literatura? co to znaczy być krytykiem i badaczem? jak wychowywać przez literaturę? co winniśmy sądzić o naszej historii i na czym polega związek między przeszłością a teraźniejszością? kim jesteśmy, a kim chcemy być? – a wreszcie – co to znaczy być Polakiem?[20]

Ten aspekt kanonu zdaje się najbardziej frapujący: kanon jako przestrzeń porozumienia, tworzony przez zbiorowość, która go ustanawia, ale też której tożsamość ów kanon tworzy. Przestrzeń oznacza wielość i wielopoziomowość relacji, różne zakresy porozumienia, ale nawet jeśli kanon pozostaje ze swej natury dynamiczny, zależny od osi czasu oraz szeregu innych zmiennych, to w swej zmienności nie może przekroczyć granicy, poza którą zbiorowość utraciłaby zdolność wzajemnej komunikacji, czyli język, podświadomie rozumiany przez wszystkich jej członków, a który Szaruga określa „praktykowaniem kanonu”. Polega ono na istnieniu pewnej wspólnoty wartości, postaw i wyobrażeń, na przykład generacyjnej, która wywołuje wzajemne

[17] P. Zwierchowski, op.cit., s. 308.

[18] Por. J. Świąch, *Burze wokół kanonu/kanonów*, [w:] *Kanon i obrzeża*, op.cit., s. 13–27.

[19] P. Śliwiński, *Przygody z wolnością*, Kraków 2003, s. 41.

[20] A. Skrendo, *Kanon i lektura*, [w:] *Kanon i obrzeża*, op.cit., s. 69.

porozumienie niezależnie od stopnia znajomości konkretnych wytworów kultury (tekstów, filmów, piosenek itp.) ów kanon tworzących. W tym sensie kanon istnieje, choć historycznie pozostaje zmienny – jest przecież tworzony w danym momencie historycznym przez pewną ramę możliwości wyboru z całego dorobku kultury narodowej. Co jednak więcej, mimo zmienności historycznej kanonu i jego otwartości na dodawanie czy ujmowanie konkretnych dzieł, posiada on pewne „miejsce wspólne”, „nieredukowalne jądro”. „Jego istnienie gwarantuje możliwość porozumienia, jest swego rodzaju ostateczną instancją odwoławczą, rdzeniem tożsamości kultury zbiorowości”[21]. Określenie tego jądra jest także kwestią określonego momentu dziejów, nie jest statyczne, ale proces jego przemian musi mieć charakter pewnej ciągłości – inaczej zagrożeniu ulega zdolność porozumienia kolejnych pokoleń danej zbiorowości. Szaruga pozostaje na gruncie badań literackich, dlatego kanon (i składające się nań archetypy), o którego istnieniu jest przekonany, sytuuje się na styku epoki antycznej i chrześcijaństwa. Sytuacja filmu polskiego, jego szczególność polegająca między innymi na silnych związkach z literaturą[22], uprawnia – jak sądzimy – do odwoływania się także i do ustaleń oraz osiągnięć badawczych tej dziedziny, jako pomocnych ze względu na możliwości stosowania z powodzeniem tych samych metod i narzędzi.

Zanim jednak zajmiemy się kanonem filmowym jako przedmiotem badania społecznego, odwołamy się do typologii pojęcia, którą przedstawiła Janina Kurczewska:

Można wyróżnić trzy ujęcia kanonu. Odwołując się do metafor, określimy je następująco: wedle pierwszej kanon to twór niewidzialnej ręki dziedzictwa narodowego, muzeum arcydzieł narodowych, wedle drugiej – lista mód narodowych, najpopularniejszych w danym momencie przejawów polskości (dzieł, postaci, wydarzeń), wedle trzeciej – oferta ideologiczna polityków i wyobrażona przez nich reprezentacja interesów i wartości społeczeństwa narodowego, całość wzorów, których moc obowiązywania zależy od stopnia uprzywilejowania polityków w dyskursie publicznym, od sytuacji, w jakiej znaleźli się politycy i obywatele w państwie i społeczeństwie narodowym[23].

Kiedy pytaliśmy badanych o rozpoznawalność filmów, kierowaliśmy się takim właśnie, trójjęciowym rozumieniem tego pojęcia.

Pytania, które można sobie zadać, brzmią: dla kogo jest kanon?, dla kogo są listy, rankingi, podsumowania wszelkich *best of*? Jeszcze inna kwestia zdaje się komplikować sprawę. To, co klasyczne, nie jest jak się zdaje tożsame z tym, co kanoniczne. Zdanie to odwołuje do wypowiedzi amerykańskiego badacza Rogera Lundina, który wystąpił z gwałtowną obroną klasyki literackiej w okresie, gdy rewizji poddawany był jej kanon. Klasyką pozostaje to, co niezmienne, kanon zaś

[21] L. Szaruga, op.cit., s. 132.

[22] Por. m.in. M. Hopfinger, *Literatura i media. Po 1989 roku*, Warszawa 2010.

[23] J. Kurczewska, *Kanon kultury narodowej*,

[w:] *Kultura narodowa i polityka*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2000, s. 34.

ulega ciągłej zmianie i pozostaje kategorią pochodną w stosunku do zmian społecznych, politycznych, ekonomicznych, nawet religijnych. W swojej rozprawie Lundin staje po stronie klasyki także dlatego, że uważa kanon za kategorię, której nie można ufać, stworzoną często doraźnie i intencjonalnie, a więc arbitralnie[24]. Uwagę zwraca tutaj kwestia wykluczającej natury kanonu, który powstaje jako wyraz stanu społeczeństwa, jako kategoria kultury i dlatego jest z jednej strony narzędziem wrażliwym, ponieważ i sama kultura ulega ciągłym zmianom, niepewna swojego statusu, z drugiej zaś – dosyć precyzyjnym, pozwala bowiem definiować kulturę, która go tworzy, nazywać jej priorytety, imponderabilia oraz to, o czym chce ona zapomnieć, co chce wyjąć poza nawias, wykluczyć właśnie. Kanon, czyli lista „lektur obowiązkowych”, czy to literackich, czy filmowych, czy z dziedziny sztuk plastycznych, jest zestawem tytułów i nazwisk, które w danym momencie na osi czasu uważane są z jakiegoś powodu za kluczowe, obowiązkowe właśnie dlatego, że ich wspólna znajomość ma kształtować grupy społeczne o określonym zestawie ulokowanych w świadomości i podświadomości artefaktów i skojarzeń. I odwrotnie – wyrzucenie poza kanon oznacza usunięcie z tego rezerwuaru, zapomnienie, odrzucenie.

Postawa ta, wiążąca kanon i klasykę z tożsamością, bliska jest tej zawartej w artykule Leszka Szarugi i wyraża przekonanie, które podzielamy, o istnieniu pewnego rodzaju wspólnego mianownika, „jądra”, które powinno warunkować wzajemne porozumienie w ramach zbiorowości. Przekonanie to postanowiliśmy poddać próbie w badaniu, a swoje badawcze motywacje opisaliśmy we wstępie do raportu syntetyzującego wyniki:

Refleksja nad opiniami Polaków o polskim kinie i ich postawami wobec niego nie jest bardzo bogata, szczególnie jeśli idzie o badania społeczne. Opinii publicznej, ale także decydującej, interesariuszom i innym zainteresowanym osobom brakuje dokładnych, systematycznych, całościowych opracowań. Za mało wiemy na temat tego, co Polacy myślą o polskim kinie i polskich filmach, w jaki sposób „obcują” z polskim kinem, jak z niego „korzystają”, co w nim lubią, a co ich w nim złości czy denerwuje itd. Za mało wiemy też o roli i miejscu kina polskiego na mapie praktyk kulturowych Polaków, czy jego znaczeniu dla polskiej kultury (znaczeniu subiektywnym, spostrzeganym przez zwykłych Polaków, a nie specjalistów, filmoznawców, badaczy kultury i filmu)[25].

Refleksję tę postanowiliśmy skonfrontować z opiniami o rozumieniu kanonu, formułowanymi zwłaszcza przez środowisko specjalistów i zapytać, na ile opinie te są zgodne, na ile zaś te pierwsze ulegają dalece idącej weryfikacji w zetknięciu ze społeczną praktyką. W tym kontekście zadanie pytania o postawę widowni nie tyle wobec tych list czy rankingów, ile wobec samych filmów, a także o jej, widowni,

[24] R. Lundin, *The Classics are not the Canon*, <<https://www.catholiceducation.org/en/education/catholic-contributions/the-classics-are-not-the-canon.html>>, dostęp: 4.01.2022.

[25] M. Cześniak, *Wstęp*, [w:] M. Cześniak et al., op.cit., s. 9.

rozumienie kanonu – staje się frapujące poznawczo, ale i konieczne z kilku względów: od rozważań o kanonie jako obszarze społecznego porozumienia, poprzez zbiorową pamięć kulturową w kontekście kanonu, po kwestię tożsamości narodowej i grupowej, jaką kanon powinien w założeniu kształtować. Oraz o to, czy założenia te mogą zostać w rezultacie potwierdzone.

Metodologia

Badanie zostało przeprowadzone za pomocą ankiety zrealizowanej na ogólnopolskim internetowym panelu badawczym przez firmę 4P. W badaniu zastosowano losowo-kwotowy dobór próby (N=1000). Struktura demograficzna próby pod względem płci, wieku, wykształcenia, regionu geograficznego i wielkości miejsca zamieszkania wzorowana była na strukturze demograficznej populacji Polski. Badanie zostało zrealizowane w dniach 27.11–4.12.2019 roku. Kwestionariusz ankiety przygotowano na podstawie kwerendy filmoznawczej oraz danych uzyskanych z badań jakościowych. Zawierał 63 pytania, w tym pytania jednokrotnego wyboru, określanie pozycji na skali, pytania złożone, np. wielokrotnego wyboru, otwarte i macierzowe. Niniejszy artykuł zawiera wyniki dwóch części: testu znajomości filmów zaliczonych przez zespół do kanonu oraz społecznej definicji kanonu, który zoperacjonalizowano jako wpływ na kulturę polską i światową. W obu przypadkach respondenci samodzielnie formułowali odpowiedzi, a więc wpisywali tytuły filmów do formularza.

Pytania badawcze dotyczyły znajomości, obecności i społecznej definicji kanonu filmowego w świadomości społecznej: czy polski widz rozpoznaje filmy zajmujące w opinii środowiskowej (udokumentowanej np. rankingami, zwłaszcza eksperckimi) poczesne miejsce w historii filmu? Filmy, z których okresów i nurtów (np. szkoła polska, kino wojenne etc.), utrwały się w świadomości zbiorowej i jakie czynniki różnicują tę świadomość? Które filmy społeczeństwo uznaje za najważniejsze dla dorobku kulturowego?

Kiedy pytaliśmy badanych o znajomość danych tytułów, nie kierowaliśmy się w bezpośredni sposób jednym, konkretnym zestawieniem kanonu, choć zestawienia filmów „kanonicznych” braliśmy rzecz jasna pod uwagę. Interesowała nas także – zgodnie z typologią Kurczewskiej – szersza lista filmów, uwzględniająca „muzeum arcydzieł narodowych”, a także „lista mód narodowych, najpopularniejszych w danym momencie przejawów polskości (dzieł, postaci, wydarzeń)” oraz te, które składały się na

ofertę ideologiczną i wyobrażoną przez nią reprezentację interesów i wartości społeczeństwa narodowego, całość wzorów, których moc obowiązywania zależy od stopnia uprzywilejowania polityków w dyskursie publicznym, od sytuacji, w jakiej znaleźli się politycy i obywatele w państwie i społeczeństwie narodowym[26].

Słowem, w czasie badania towarzyszyło nam pytanie o to, czy i w jaki sposób polskie kino funkcjonuje w świadomości zwykłych odbiorców oraz czy istnieje „wspólny mianownik”, potencjalne pole porozumienia budowane przez to kino.

Listę testowanych filmów ustalił zespół badawczy w procesie kilkustopniowej procedury. Na wstępnym etapie przeprowadziliśmy kwerendę wyników oglądalności filmów w różnych okresach. Następnie uwzględniliśmy wpływ mierzony międzynarodowymi prestiżowymi nagrodami. Wreszcie, zespół wyselekcjonował z szerokiej listy reprezentatywne przykłady z różnych epok, posiłkując się wiedzą ekspercką własną i pracowników Filmoteki Narodowej (lista tytułów – Tabela 1).

Nasze hipotezy dotyczą segmentacji ze względu na istotne parametry socjologiczne. 1) Pierwszy zestaw hipotez dotyczy wpływu kapitału społecznego na świadomość: osoby wykształcone, jak przypuszczamy, mają lepszą orientację za sprawą swoich kompetencji kulturowych, a mieszkańcy dużych ośrodków miejskich lepiej rozpoznają filmy za sprawą dostępu do kin, a także w związku z szerszą ofertą usług medialnych. 2) Po drugie, uwzględniliśmy w analizach wiek: osoby starsze mogą lepiej rozpoznawać filmy dawniej nakręcone, a więc te, które towarzyszyły im przez dużą część życia. Jest to więc w istocie wpływ kohorty i związanej z epoką socjalizacji, nie zaś wieku biologicznego. 3) Wreszcie, religijność może odgrywać rolę w przypadku filmów zajmujących się kwestiami wiary i Kościoła. Dodatkowo w analizach uwzględniliśmy płeć, jako standardową zmienną społeczno-demograficzną i korelat innych testowanych czynników.

Rozpoznawalność

Empiryczne badanie obecności kanonu filmowego w społecznej świadomości rozpoczęliśmy od ustalenia poziomu rozpoznawalności wybranych dzieł filmowych. Respondentom pokazano fotos z filmu ukazujący znaną scenę i poproszono o samodzielne podanie tytułu filmu. Odpowiedzi klasyfikowaliśmy jako poprawne i niepoprawne (a więc niestanowiące właściwego tytułu filmu). Trzeba jednak zaznaczyć, że niepoprawna odpowiedź nie musi oznaczać ignorancji. Po pierwsze, przedstawione fotosy, choć charakterystyczne, mogły jednak kojarzyć się z innymi filmami, zwłaszcza jeżeli pokazywały popularnego aktora w charakterystycznej roli. Po drugie, wielu widzów właściwie rozpoznawało epokę, typ roli, aktora lub cykl filmowy (np. rozpoznawało „Marysię” w filmie *Poszukiwany, poszukiwana*; myliło *Pana Wołodyjowskiego* i *Potop*). Nie różnicujemy więc rozpoznań stuprocentowo poprawnych (tytuł we właściwym brzmieniu) i częściowo poprawnych (tytuł zniekształcony, np. *Świr* zamiast *Dzień świra*; rozpoznanie reżysera, aktora grającego główną rolę, postaci lub cyklu). Mamy też świadomość, że błędne rozpoznanie mogło wynikać z winy badaczy – wyniki byłyby inne przy prezentacji innego fotosu. Przyjmujemy więc, że rozpoznanie świadczy o subiektywnej świadomości

Wyniki

badanych, ponieważ podanie częściowo poprawnej odpowiedzi często wiąże się ze znacznym poziomem kompetencji.

Miejsce komedii Juliusza Machulskiego w powszechnej świadomości nie budzi wątpliwości. *Seksmisja* to najlepiej rozpoznawany film spośród umieszczonych na liście, większość rozpoznaje też *Kilera*.

Krzyżacy i *Potop* to produkcje, które obejrzało po kilkadziesiąt milionów osób, głównie w okresie PRL. *Krzyżacy* to film rozpoznawany przez dwie trzecie dorosłych. Jeśli chodzi o *Potop*, przedstawione zdjęcie poprawnie skojarzyło z tym filmem mniej badanych, jednak wśród odpowiedzi wskazujących na inne tytuły zdecydowana większość wskazywała pozostałe części Trylogii (częściej *Ogniem i mieczem* niż *Pana Wołodyjowskiego*), czasem też respondenci wpisywali Trylogię jako całość. Tak też chyba należy myśleć o tym cyklu: funkcjonuje on w społecznej świadomości jako jeden rozbudowany obraz. Co ciekawe, wśród innych błędnych rozpoznań czasem filmy te identyfikowano na krzyż: *Krzyżaków* jako Trylogię i vice versa.

Tabela 1. Rozpoznawalność filmów. Dane w %

Tytuł	Poprawne	Częściowo poprawne lub niepoprawne	Trudno powiedzieć
<i>Seksmisja</i>	82,4	1,8	15,8
<i>Potop*</i>	30,0	46,5	23,5
<i>Krzyżacy</i>	67,5	4,9	27,6
<i>Kiler</i>	56,7	11,5	31,8
<i>Noce i dnie</i>	56,7	6,7	36,6
<i>Listy do M.</i>	54,0	7,3	38,7
<i>Dzień świra</i>	50,9	7,6	41,5
<i>Kler</i>	54,0	4,2	41,8
<i>Rejs</i>	51,7	3,7	44,6
<i>Poszukiwany, poszukiwana</i>	36,0	10,6	53,4
<i>Zakazane piosenki</i>	32,7	7,6	59,7
<i>Drogówka</i>	22,4	11,9	65,7
<i>Psy</i>	21,8	11,4	66,8
<i>Polityka</i>	23,8	7,5	68,7
<i>Człowiek z marmuru**</i>	8,4	18,1	73,5
<i>Popiół i diament</i>	16,5	9,4	74,1
<i>Zimna wojna</i>	14,2	10,3	75,5

* W niepoprawnych: *Ogniem i mieczem* 23,6%; *Pan Wołodyjowski* 11,6%.

** W niepoprawnych: 14,1% jako *Człowiek z żelaza* lub *Człowiek z...*

Dane posortowano rosnąco według odsetka osób deklarujących nieznaną filmów ze względu na brak jednoznacznych kryteriów oceny częściowej poprawności rozpoznania.

Źródło: Opracowanie własne.

Większość respondentów potrafi rozpoznać *Noce i dnie* – film (i serial) niegdyś bardzo znany, wielokrotnie nagradzany i nominowany do Oscara, jednak obecnie rzadziej emitowany. Niemniej jednak pamięć o nim jest silna. Bardzo dobrze pamiętają komedie z czasów PRL – *Misia i Rejs*, a nieco słabiej drugi spośród filmów Stanisława Barei na liście – *Poszukiwany, poszukiwana*. Komedie z czasu PRL są bardzo dobrze rozpoznawane przez widzów.

Warto zauważyć bardzo dobrą rozpoznawalność filmu *Kler*, jednego z najnowszych filmów na liście. Jest to film o największej oglądalności kinowej w ostatnich latach – jak widać, jego rozpoznawalność rozciąga się także na szerokie kręgi społeczne. Na ten wynik wpływ mógł mieć moment przeprowadzenia badania, kiedy ciągle trwały ożywione dyskusje nad społecznymi aspektami odbioru tego filmu.

Na końcowych miejscach na liście rozpoznawalnych filmów znajdują się ambitne dzieła docenione przez ekspertów i krytyków, zaliczane przez nich do kanonu. Pokazaliśmy foty z dwóch filmów Andrzeja Wajdy: *Popiołu i diamentu* i *Człowieka z marmuru*. W obu przypadkach niemal trzy czwarte badanych nie potrafiło udzielić odpowiedzi. *Człowiek z marmuru* i *Człowiek z żelaza* traktowane są często jako odcinki jednej całości, respondenci czasem rozpoznawali film jako *Człowiek z...*, często też mylili oba filmy – co zrozumiałe, biorąc pod uwagę tematykę i podobną obsadę. Stosunkowo niewielu ankietowanych rozpoznaje też niedawnego kandydata do Oscara, *Zimną wojnę* Pawła Pawlikowskiego.

Segmentacja

Segmentacja pokazać ma poziom rozpoznawalności tytułów w poszczególnych grupach społecznych. W analizie wielozmiennowej uwzględniamy wpływ kategorii społeczno-demograficznych i szacujemy wpływ netto poszczególnych czynników na poziom rozpoznawalności. Wyniki zamieszczone są w Tabeli 2.

Zmienna zależna to rozpoznanie tytułu (podanie odpowiedzi tekstowej na pytanie), a więc nieudzielenie odpowiedzi „trudno powiedzieć”. Zmienne niezależne to: wykształcenie wyższe (referencyjne: inne niż wyższe), płeć, wiek, miejsce zamieszkania (2 zmienne binarne: zamieszkiwanie na wsi, zamieszkiwanie w mieście powyżej 100 tys. mieszkańców) oraz religijność (uczestnictwo w praktykach raz w tygodniu lub częściej). W analizach użyliśmy modeli regresji logistycznej. W tabeli podane są wartości ilorazu szans (exp. (B)). Wartości powyżej 1 oznaczają relatywne zwiększenie prawdopodobieństwa wystąpienia zjawiska (zmiennej zależnej) dla rosnących wartości zmiennej niezależnej, wartości poniżej 1 – zmniejszenie prawdopodobieństwa. Wartości referencyjne to te, wobec których oblicza się prawdopodobieństwo wystąpienia zdarzenia, a więc na przykład – istotne statystycznie wartości powyżej 1 w Tabeli 2 dla zmiennej „Miejsce zamieszkania” oznaczają, że w miastach powyżej 100 tys. dany film jest lepiej rozpoznawany niż w miejscowościach mniejszych niż 100 tys. mieszkańców; dla zmiennej

Tabela 2. Segmentacja

Regresja logistyczna	Zmienne zależne: rozpoznanie filmu (exp (B))																
	Krzyżacy	Noce i dnie	Zakazane piosenki	Człowiek z marmuru	Popiół i diament	Dzień świra	Kler	Seksmisja	Psy	Potop	Zimna wojna	Poszukiwany, poszukiwana	Rejs	Polityka	Listy do M	Drogówka	Kiler
Wykształcenie (1 – powyżej średniego)	2,141	2,414	1,458	2,696	2,328	2,545	2,061	2,705	1,451	2,509	2,895	1,816	2,178	2,432	1,313	1,721	1,894
Płeć (0=K; 1=M)	1,750	0,622	1,735	1,203	1,991	1,725	1,189	1,203	1,841	0,639	0,804	1,065	2,146	1,390	0,432	1,915	1,541
Wiek (lata)	1,037	1,091	1,081	1,059	1,065	0,988	1,002	1,023	1,024	1,061	0,999	1,038	1,055	0,985	0,971	0,989	0,993
Miejsce zam. (1 – wieś)	1,153	1,301	1,261	1,005	1,182	1,226	1,278	1,577	1,313	1,313	1,422	1,304	1,064	0,925	1,218	0,958	1,132
Miejsce zam. (1 – miasto pow. 100 tys.)	1,387	1,536	2,500	2,608	1,548	2,254	1,808	1,761	1,390	1,708	1,615	1,667	1,603	1,160	1,601	1,233	1,890
Religijność (1 – przynajmniej raz w tygodniu)	1,715	1,171	1,086	0,930	0,974	0,762	0,793	1,052	0,907	1,273	0,720	0,708	1,213	0,753	1,089	0,816	0,585
R kwadrat Nagelkerkego	0,145	0,331	0,343	0,226	0,241	0,105	0,052	0,075	0,081	0,190	0,086	0,116	0,245	0,074	0,142	0,056	0,068

Zacieniono wartości istotne na poziomie $p < 0,05$. Pola niezacienione oznaczają wartości nieistotne statystycznie.

Źródło: Opracowanie własne.

„Wykształcenie” – że osoby z wykształceniem powyżej średniego lepiej rozpoznają dany film niż pozostali; dla zmiennej „Płeć” – że mężczyźni częściej rozpoznają niż kobiety. Wartości poniżej 1 oznaczają większą rozpoznawalność w grupie referencyjnej.

Pierwszy wniosek to bardzo różna siła predykcyjna modeli dla poszczególnych filmów. Generalnie można stwierdzić, że najczęściej wariacji wyjaśniają modele dla filmów starszych. Najwyższe wartości R kwadrat otrzymaliśmy dla takich filmów z odległych lat PRL, jak: *Noce i dnie*, *Zakazane piosenki*, *Człowiek z marmuru*, *Rejs* i *Popiół i diament*, natomiast najniższe dla stosunkowo nowych: *Polityka*, *Kler*, *Drogówka* i *Zimna wojna*, jak też dla nieco starszych, ale nakręconych już w III RP (*Psy*, *Kiler*). Wyjątkiem jest tu najlepiej rozpoznawany film (*Seksmisja*) – niska siła predykcyjna modelu wynika z powszechnej znajomości tego tytułu.

Hipotezy dotyczące segmentacji w dużej mierze się potwierdzają. Osoby z wyższym wykształceniem ponadprzeciętnie często rozpoznają prawie wszystkie filmy (z wyjątkiem *Listów do M.*). Oznacza to, że wykształcenie i związane z nim kompetencje kulturowe znajdują wyraz w znajomości filmów, które zaliczono do kanonu.

Zamieszkiwanie w dużym lub wielkim mieście zwiększa prawdopodobieństwo rozpoznania wszystkich filmów z wyjątkiem takich tytułów, jak: *Krzyżacy*, *Psy*, *Polityka* i *Drogówka*. Tym samym, w większości przypadków potwierdza się rola czynników, takich jak dostępność kin oraz szersza oferta usług audiowizualnych.

Wiek oddziałuje zgodnie z oczekiwaniami: osoby starsze lepiej znają dawno nakręcone filmy, takie jak np. *Popiół i diament*, *Potop*, *Poszukiwany, poszukiwana* czy *Rejs*, natomiast gorzej – stosunkowo nowe, jak *Drogówka*, *Listy do M.*, *Polityka*, *Dzień świra*. Jest to wynik dwóch czynników: większej ekspozycji na te tytuły oraz socjalizacji (wplyw wycieczek szkolnych, częstotliwość projekcji).

Mężczyźni w większości przypadków lepiej orientują się w dziedzinie filmowym niż kobiety. Różnice są największe w przypadku *Rejsu*. Kobiety częściej rozpoznają trzy filmy: *Noce i dnie*, *Potop* oraz *Listy do M.* (tu różnica na korzyść kobiet jest największa).

Nie sprawdzają się nasze przewidywania dotyczące wpływu religijności. Ten czynnik słabo oddziałuje; co ciekawe, nie wpływa w sposób statystycznie istotny na znajomość *Kleru*.

Przynależność do kanonu kultury rodzimej – w rozumieniu społecznym – definiujemy jako wpływ na kulturę polską i światową. Po pierwsze, respondenci wymieniali dzieła oddziałujące w decydującym stopniu na narodową kulturę, a więc stanowiące jej najważniejszy zasób. Odpowiedzi formułowano samodzielnie – nie było listy, każdy mógł sam wymienić tytuły.

Po pierwsze, na pytania o kluczowe dzieła dla kultury polskiej i światowej odpowiedziała mniejszość (46% i 42%), natomiast większość nie potrafiła wymienić żadnego filmu fabularnego. Można te

**Kanon filmowy
w świadomości
społecznej**

wyniki interpretować jako deklarację obojętności wobec filmu jako składnika kultury ze strony przeszło połowy Polaków. Co ciekawe, choć wyniki te zależą od wykształcenia, nie są to zależności tak silne, jak oczekiwaliśmy. Dla przykładu, wśród osób z wykształceniem wyższym przynajmniej jeden film ważny dla kultury polskiej wymieniło 59%, a film „Oscarowy” wskazało 47% badanych. Wiek i płeć mają mniejsze znaczenie. Wyniki analiz zamieszczone są w Tabeli 3.

Tabela 3. Zależność między czynnikami społeczno-demograficznymi a posiadaniem opinii

Wyszczególnienie	Procent respondentów wymieniających film	
	mający wpływ na kulturę polską	godny Oscara
Płeć		
Kobiety	44,3%	42,7%
Mężczyźni	47,3%	41,8%
Wiek		
18–30	41,7%	46,6%
31–40	44,7%	42,7%
41–50	46,5%	41,1%
51–60	49,5%	36,8%
61+	46,9%	43,9%
Wykształcenie		
Podstawowe lub zasadnicze zawodowe	37,4%	38,5%
Średnie lub pomaturalne	45,5%	41,1%
Wyższe	58,6%	47,3%

Źródło: Opracowanie własne.

Tytuły podane przez respondentów wymienione są w Tabeli 4. Trylogia Sienkiewicza, jak się okazuje, pozostaje fundamentem tożsamości dla przynajmniej niektórych i – jeśli jej części potraktować łącznie – najczęściej figurowała wśród filmów, które najmocniej ukształtowały polską kulturę współczesną. Wielu respondentów podawało Trylogię Sienkiewicza bez rozróżniania kolejnych części. *Potop* jest najważniejszą z nich, na drugim miejscu – *Ogniem i mieczem*. Kolejnym filmem historycznym są *Krzyżacy*, film z ogromną widownią w czasach wczesnej PRL.

Komedie z czasów PRL: *Sami swoi*, *Seksmisja*, *Miś* i *Rejs* zajmują wysokie miejsce w rankingu. Z innych komedii – stosunkowo często wymieniano inny film Juliusza Machulskiego *Kiler*. *Sami swoi*

to najczęściej oglądany film polski w ostatnich latach – w 2004–2019 przeciętny Polak widział go niemal dwa razy w telewizji, nie licząc innych nośników[27]. Być może jest to polski film z największą całkowitą widownią w ogóle.

Pośród filmowców zaliczanych przez środowisko ekspertów i krytyków do wielkich artystów kina wyróżnia się w naszej ankiecie Andrzej Wajda. Na liście filmów wymienionych przez przynajmniej 1% badanych znalazły się tytuły, takie jak: *Pan Tadeusz*, *Katyń*, *Człowiek z marmuru/żelaza* (wielu badanych traktuje te tytuły jako części jednej całości), *Papiół i diament*, *Kanał* i *Ziemia obiecana*. Wpływ Wajdy jest więc niezwykle trwałym fenomenem – wspomniano filmy nakręcone na przestrzeni przeszło pięćdziesięciu lat (*Kanał* – rok 1956, *Katyń* – 2007).

Na liście znalazł się jeden film Romana Polańskiego (*Pianista*), potraktowany przez widzów jako film polski. Respondenci wymieniali też *Nóż w wodzie*, jednak uzyskał mniej niż 1% wskazań. Pomimo kariery zbudowanej przede wszystkim poza Polską, jego dorobek jest traktowany jako część kultury naszego kraju.

Osobne miejsce zajmuje Marek Koterski, twórca starszego pokolenia, który jednak do powszechnej świadomości przedostał się stosunkowo niedawno. Wymieniano przede wszystkim *Dzień świra*, ale także: *Nic śmiesznego* i *Wszyscy jesteśmy Chrystusami*.

Spośród filmowców średniego pokolenia wyróżniają się: Wojciech Smarzowski, Władysław Pasikowski i Paweł Pawlikowski. Szczególna jest pozycja Smarzowskiego: wśród często wymienianych filmów znalazły się dwie jego produkcje (*Kler* i *Wołyń*), przy czym *Kler* zalicza się do najczęściej wskazywanych. Z perspektywy społecznej roli sztuki widać wyraźną społeczną potrzebę krytycznego spojrzenia na rolę Kościoła w historii najnowszej, co stanowi o jego popularności. Także drugi z wymienianych filmów, czyli *Wołyń*, porusza wątki długo przemilczane zarówno w historiografii, jak i w sztuce. Pawlikowski znany jest za sprawą dwóch filmów wyświetlanych w ostatnich latach, stanowiących największe sukcesy polskiego kina za granicą: *Idy* (zdobywcy Oscara) i *Zimnej wojny* (kandydata). Pasikowski natomiast to reżyser znany przede wszystkim z jednego tytułu (*Psy*), choć w wypowiedziach pojawiało się też *Pokłosie*.

Wśród reżyserów młodego pokolenia wyróżnia się dwóch zupełnie odmiennych twórców: Patryka Vegę i Jana Komasę. Ten pierwszy jest reżyserem filmów szczególnie popularnych wśród młodej widowni masowej (dokumentuje to obszerny raport z badania). Oprócz obecnej na liście *Polityki* respondenci wymieniali takie filmy jak *Pitbull*, *Botoks* i *Kobiety mafii*. Jan Komasa to najważniejszy wśród młodych reprezentant kina artystycznego: oprócz wielokrotnie nagradzanego *Bożego Ciała* wymieniano *Miasto 44*.

[27] M. Cześniak et al., op.cit.

Tabela 4. Przynależność do kanonu kina polskiego

Proszę podać tytuły filmów, które – w Pana/i opinii – najbardziej wpłynęły na polską kulturę	%
Trylogia (łącznie lub któryś z filmów)	14,1
<i>Potop</i>	6,1
<i>Ogniem i mieczem</i>	4,9
<i>Pan Wołodyjowski</i>	2,0
<i>Krzyżacy</i>	11,2
<i>Kler</i>	5,9
<i>Sami swoi</i>	5,1
<i>Seksmisja</i>	5,1
<i>Miś</i>	5,0
<i>Rejs</i>	4,8
<i>Pan Tadeusz</i>	4,7
<i>Noce i dnie</i>	4,0
<i>Katyń</i>	4,0
<i>Psy</i>	2,9
<i>Pianista</i>	2,8
<i>Człowiek z marmuru/żelaza</i>	2,2
<i>Popiół i diament</i>	2,2
<i>Kiler</i>	2,0
<i>Polityka</i>	2,0
Trudno powiedzieć	54,2
Możliwość udzielenia do 3 odpowiedzi	
W tabeli filmy, które uzyskały min. 2% wskazań	
Pytanie otwarte, respondenci samodzielnie wpisywali filmy	

Źródło: Opracowanie własne.

Uzupełnieniem mapy oddziaływania filmu polskiego na kulturę narodową jest pytanie o wyróżnienie w kontekście międzynarodowym. W badaniu spytaliśmy, który film zasługuje na Oscara, a więc nagrodę utożsamianą ze światową popularnością filmu (Tabela 5). Na tak sformułowane pytanie wielu widzów odpowiedziało, wymieniając filmy, które zdobyły tę nagrodę (*Pianista*, *Ida*) albo były do niej nominowane (*Zimna wojna*, *Boże Ciało*, *Noce i dnie*, *Potop*).

Lista filmów zasługujących na uznanie międzynarodowe w dużym stopniu powieliła listę dzieł ważnych dla kultury polskiej. Zasadnicza różnica polega na tym, że niemal nieobecne są na niej komedie. Polski widz zdaje się uznawać komediowy, satyryczny obraz rzeczywistości przedstawiony w najpopularniejszych filmach tego gatunku za her-

metryczny, niedostępny dla widza nieznanego miejscowych realiów. Rzeczywiście, wśród wielu nagradzanych międzynarodowo polskich filmów komedii prawie nie ma.

Tabela 5. Społeczna ocena polskiego kina w świecie

Jakie polskie filmy zasługują, Pana/i zdaniem, na Oscara?	%
<i>Kler</i>	5,9
<i>Ida</i>	5,8
<i>Zimna wojna</i>	3,8
<i>Boże Ciało</i>	3,6
<i>Pianista</i>	3,5
<i>Katyń</i>	3,3
<i>Krzyżacy</i>	2,5
<i>Ogniem i mieczem</i>	2,5
<i>Potop</i>	2,1
Trudno powiedzieć	57,7
Możliwość udzielenia do 3 odpowiedzi	
W tabeli filmy, które uzyskały min. 2% wskazań	
Pytanie otwarte, respondenci samodzielnie wpisywali filmy	

Źródło: Opracowanie własne.

Interpretując przedstawione powyżej dane, syntetyzujemy informacje przy wykorzystaniu również pozostałych składników badania *Polacy o polskim filmie*. Filmy najsilniej oddziałujące na świadomość masowego widza interesującego się polskim kinem można podzielić na kilka kategorii. Są to kategorie nierozłączne, a oddziaływanie jest nierównomiernie rozłożone w społeczeństwie. Są to typy idealne, do których dopasować można poszczególne tytuły.

Pierwsza grupa, najmocniej obecna w społecznej świadomości, to filmy historyczne oparte na literaturze. Prezentują one wyidealizowany obraz Polski i Polaka i mają za zadanie Sienkiewiczowskie „pokrzenie serc”. Najczęstsze źródła literackie to twórczość Sienkiewicza, ale także Dąbrowskiej, Prusa, Reymonta, Żeromskiego i Mickiewicza. Do tej grupy filmów należą filmy, takie jak: ekranizacja Trylogii, *Krzyżacy*, *Noce i dnie*, *Pan Tadeusz*, a także słabiej obecne: *Chłopi*, *Nad Niemnem* i inne. Najlepiej znane filmy z tej kategorii powstały w okresie wczesnego PRL, choć są i nowsze (*Pan Tadeusz*, *Ogniem i mieczem*). Popularność zawdzięczają kombinacji czynników. Po pierwsze, większość filmów z tej grupy nakręcono w okresie, kiedy kino polskie nie miało konkurencji ze strony produkcji światowej: jedynie nieliczne filmy z Zachodu wyświetlano w kinach, telewizja dopiero się rozwijała. Filmy miały wielomilionową widownię, ponieważ było ich niewiele, chodziły

na nie wycieczki szkolne, pokazywano je wielokrotnie. Po drugie, oparte są na lekturach szkolnych, a więc ilustrują postaci i powszechnie znane wydarzenia opisywane w literaturze. Tekst i film wzajemnie się uzupełniają. Po trzecie, są ponadczasowe w sensie politycznym – nie są uwikłane w bieżące spory, opisują wydarzenia odległe w czasie, do których nawiązać może każda władza. Do mitologii stworzonej przez Sienkiewicza odnoszono się zarówno w czasie międzywojennym, jak i PRL, a także III RP.

Druga grupa to filmy wchodzące w bieżące spory na temat historii najnowszej. Ta grupa stanowi przeciwieństwo pierwszej, jeśli chodzi o obraz społeczeństwa: Polacy są pokazywani krytycznie, ujawniane są niechlubne karty z historii, bohaterowie stają przed nierozwiązywalnymi dylematami. Filmy z tego nurtu są słabiej rozpoznawane, ale relatywnie często wymieniane wśród kamieni milowych polskiej kinematografii. Najważniejszy twórca w tej grupie to Andrzej Wajda. Do kanonu polskiej kultury zaliczane są przede wszystkim jego filmy związane z II wojną światową (*Kanał*, *Popiół i diament*, *Katyń*) i opozycją w PRL (*Człowiek z marmuru*, *Człowiek z żelaza*). Także *Ziemię obiecaną* można uznać za krytyczny rozrachunek z historią: obraz stosunków społecznych za wczesnego kapitalizmu w XIX wieku nabrał na nowo aktualności po 1989 roku. Wajda jest w społecznej świadomości przede wszystkim interpretatorem wydarzeń z najnowszej historii Polski.

Spśród młodszych reżyserów tego nurtu najważniejszy jest Wojciech Smarzowski. Można zaryzykować twierdzenie, że próbuje wejść w rolę pozostawioną przez Andrzeja Wajdę – że ma ambicję interpretować artystycznie wydarzenia z historii najnowszej naszej zbiorowości. Ten trop sugeruje on sam, filmując dwukrotnie film pt. *Wesele*. Respondenci podawali czasem w odpowiedziach ten tytuł, jednak nie mieliśmy możliwości stwierdzić, czy chodzi o film Wajdy, czy pierwszy Smarzowskiego (drugie z „Wesel” Smarzowskiego weszło na ekrany już po przeprowadzeniu badania). Z perspektywy społecznej świadomości najważniejszy film ostatnich lat to *Kler*. Ukazanie patologii w środowisku duchownych stanowiło dla wielu widzów ważny moment – wydobyto na światło dzienne zjawiska niedopuszczane dotąd do dyskursu publicznego. Krytyczne spojrzenie na społeczną rolę duchowieństwa znaleźć też można w innym nagradzanym przez krytyków i obecnym w społecznej świadomości obrazie – *Bożym Ciele* Komasy.

Trzecia grupa filmów trwale obecnych w zbiorowej świadomości to komedie z lat PRL. W warunkach cenzury i państwowego sterowania kulturą krytyka ustroju realizowała się nie wprost, a poprzez lżejsze formy. Nie można było pokazywać systemowych mechanizmów, więc śmiało się ze skutków. *Seksmisję* i *Rejs* czasem odbierano jako alegorię autorytarnego socjalizmu. Absurdy PRL do dziś nazywa się bareizmami, od nazwiska Stanisława Barei. Filmy tego twórcy wymieniano stosunkowo często: oprócz *Misia*, także: *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz*, *Bruneta wieczorową porą*, jak również seriale – *Alternatywy 4* oraz *Zmienników*. Filmy osadzone w realiach PRL wytrzymały próbę czasu,

ponieważ różne bareizmy pojawiają się w III RP w nowej odsłonie. Patologia władzy przybiera w nowej Polsce formy znane z niedalekiej przeszłości, wraca propaganda sukcesu i polityka historyczna z czasów Gomułki, a rozmaici przedstawiciele władzy (zapewne nieświadomie) naśladują dawnych towarzyszy partyjnych.

Warto wreszcie zwrócić uwagę na kino nieobecne w społecznej świadomości. Jeśli przyjrzeć się kanonowi zapomnianemu – lista zdaje się znacznie dłuższa niż katalog filmów, o których Polacy pamiętają i do których wracają. Stworzyliśmy kategoryzację dzieł, które oddziałują na zbiorowość; możemy też stworzyć listę nieobecności.

Po pierwsze, nie przetrwało kino uwikłane instrumentalnie w politykę. Z okresu wczesnego PRL widzowie pamiętają dzieła historyczne, natomiast prawie całkowicie zapomnieliśmy o filmach przedstawiających współczesność i II wojnę światową z perspektywy ówczesnych władz. Twórczość, dla przykładu, Petelskich, Poręby czy Passendorfera nie wytrzymała próby czasu. Niektórzy badani wymieniali serial *Cztery pancerni i pies* i to właściwie wyczerpuje pamięć filmową o wojnie widzianej zgodnie z ówczesnie obowiązującymi dogmatami.

Słabo utrzymało się w pamięci widzów ambitne kino z czasów PRL i transformacji. Oprócz Wajdy artyści kina nie rezonują u współczesnego widza, także tego pamiętającego PRL. W ogóle brak Munka, Morgensterna, Kawalerowicza z tego okresu (sporadycznie wymiano jedynie *Quo vadis*). Zupełnie wyjątkowo pojawiały się w wypowiedziach ówczesne filmy Holland (*Kobieta samotna*), Hasa (*Rękopis znaleziony w Saragossie*), Kutza (*Sól ziemi czarnej*) czy Zanussiego (*Iluminacja*). Zaskakuje brak w retrospekcjach filmów Kieślowskiego, bardzo popularnych w latach 80. i na początku 90. XX wieku. Czasem wymieniano *Trzy kolory* (bez doprecyzowania, o który film chodzi) i *Dekalog*. Nie ma Marczewskiego, Bugajskiego i wielu innych. Brak kina moralnego niepokoju. Wydaje się, że kino polityczne nie przetrwało próby czasu ani przy zaangażowaniu po stronie władzy, ani opozycji. Jeśli przyjrzeć się liście laureatów Festiwalu Filmowego w Gdyni, widać nietrwałość wpływu na zbiorową pamięć filmów przyglądających się krytycznie transformacji ustrojowej, takich jak *Cześć, Tereska, Dług czy Plac Zbawiciela*. Nie przetrwało kino autorskie Kolskiego.

Czym jest kanon filmowy i czy może odgrywać dzisiaj rolę w procesie budowania tożsamości? Odpowiedź na to pytanie w kontekście wyników badania zdaje się niejednoznaczna, ponieważ i sama definicja kanonu jest nieoczywista. Mimo to kino zdaje się nadal rezonować w świadomości Polaków, kształtowanej przez procesy edukacji szkolnej (silne związki kina z narodową literaturą), ale też przez mody i medialne przekazy o niekiedy zdumiewającej trwałości. Sprawą, na którą nie można nie zwrócić uwagi, jest też pewna nieprzystawalność, nieadekwatność opinii specjalistów i widowni w kwestii zawartości kanonu – powinna ona z pewnością dać do myślenia zwłaszcza tym pierwszym, którzy jako badacze próbują niekiedy wytyczać ścieżki prowadzące na manowce wiedzy o społecznym oddziaływaniu filmu.

BIBLIOGRAFIA

- Assmann A., *Kanon i archiwum*, tłum. A. Konarzewska, [w:] *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. naukowa i posłowie M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 74–88
- Assmann J., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i tożsamość polityczna w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008
- Cześniak M., *Wstęp*, [w:] M. Cześniak, B. Giza, M. Wenzel, A. Kwiatkowska, M. Żerkowska-Balas, *Polacy o polskich filmach. Opinie Polaków o polskim kinie i ich postawy wobec polskiej produkcji filmowej. Badania społeczne*, Warszawa 2021, s. 7–17
- Cześniak M., Giza B., Wenzel M., Kwiatkowska A., Żerkowska-Balas M., *Polacy o polskich filmach. Opinie Polaków o polskim kinie i ich postawy wobec polskiej produkcji filmowej. Badania społeczne*, Warszawa 2021
- Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003
- Helman A., *100 arcydzieł kina*, Kraków 2000
- Hopfinger M., *Literatura i media po 1989 roku*, Warszawa 2010
- Klejsa K., *Dlaczego 12 na 120? – czyli o kanonach i „listomanii”*, <<http://old.kinomuzeum.pl/dlaczego-12-na-120-czyli-o-kanonach-i-listomanii/>>, dostęp: 31.05.2022
- Kuhn A., Westwell G., *Oxford Dictionary of Film Studies*, Oxford 2012
- Kurczewska J., *Kanon kultury narodowej*, [w:] *Kultura narodowa i polityka*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2000, s. 25–63
- Lundin R., *The Classics are not the Canon*, <<https://www.catholiceducation.org/en/education/catholic-contributions/the-classics-are-not-the-canon.html>>, dostęp: 4.01.2022
- Mętrak K., *Próby zatrzymania czasu*, „Kwartalnik Filmowy” 1993/1994, t. 16, nr 1(61), s. 143–144
- Skrendo A., *Kanon i lektura*, [w:] *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków 2005, s. 66–74
- Szaruga L., *Kanon jako przestrzeń porozumienia*, [w:] *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków 2005, s. 123–134
- Szpociński A., *Kanon kulturowy*, „Kultura i Społeczeństwo” 1991, t. 35, nr 2, s. 47–56
- Śliwiński P., *Przygody z wolnością*, Kraków 2003
- Święch J., *Burze wokół kanonu/kanonów*, [w:] *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków 2005, s. 13–27
- Zwierzchowski P., *Kanon filmowy a edukacja*, [w:] *Istnieć w kulturze. Istnieć w kulturach. Między teorią a praktyką edukacyjną*, red. A. Rypel, D. Jastrzębska-Golonka, Bydgoszcz 2018, s. 307–314

Jak działać, gdy „nobody knows anything”? Prawidłowości pośród wyników frekwencyjnych filmów w dystrybucji kinowej

ABSTRACT. Adamczak Marcin, Salamaon Sławomir, *Jak działać, gdy „nobody knows anything”?* *Prawidłowości pośród wyników frekwencyjnych filmów w dystrybucji kinowej* [How to act when “nobody knows anything”? Regularities among the attendance performance of films in theatrical distribution]. “Images” vol. XXXII, no. 41. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 257–276. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.41.15.

The distribution sector, contrary to film production, was not subsidized in 21st-century Poland from public funds, with only very rare exceptions. The distribution sector demands high levels of investment with regard to advertising movies and the necessity of building awareness of the titles before releasing them. The investment could be profitable but, in the case of a box office flop, becomes a permanent loss. Operating in the distribution sector is inevitably a high-risk endeavour. Predicting box office results is the key element of risk assessment made by distributors. The specificity of the film market and future results of the movies seem to be determined by uncertainty and unpredictability, according to William Goldman’s famous dictum *nobody knows anything*. However, distributors were able to develop a few ways to assess future box office results, at least roughly. The tendency to establish franchises and whole universes, the role of the opening weekend, the types of weekly results trajectories and the impact of major festival awards for the box office result are described in the article. In the case of the latter, the brand and capacity of the distributor seems to be more relevant than the award itself, which leads to conclusions about the crucial and probably still underestimated role of the distribution sector in the cinema.

KEYWORDS: film distribution, box office results, festival awards

Sektor dystrybucji filmowej, w odróżnieniu od sektora produkcji w warunkach europejskich, poza nielicznymi wyjątkami, nie jest subsydiowany z funduszy publicznych[1]. Stąd też jest on sektorem charakteryzującym się wysokim stopniem ryzyka finansowego, a podmioty w nim działające stoją przed koniecznością wypracowania metod

[1] Te wyjątki to na przykład system dofinansowania dystrybucji funkcjonujący w Polsce przez dwa lata w połowie pierwszej dekady XXI wieku oraz wyjątkowy, ponieważ warunkowany czynnikami pandemicznymi, priorytet XIII w programach operacyjnych PISF na 2021 rok wspierający selektywnie wprowadzanie na ekrany polskich filmów poprzez pokrycie

do 90 procent kosztów P&A. Warto jednak zauważyć, iż ten drugi program w istocie i tak w większym jeszcze stopniu wspierał producentów, gdyż wiązał się z koniecznością przekazania im przez dystrybutora tzw. „opłaty covidowej” pokrywanej z funduszy PISF w wysokości 20 procent budżetuprodukcyjnego wprowadzanego na ekrany filmu.

zarządzania ryzykiem oraz ograniczania niepewności. Pośród wyników frekwencyjnych filmów w kinach, mimo ich zasadniczej nieprzewidywalności, daje się jednak zauważyć pewne prawidłowości. Im właśnie poświęcony jest niniejszy artykuł. Materiał badawczy czerpiemy w nim z rynku polskiego, na przykładzie wyników zarówno polskich, jak i zagranicznych filmów, korzystając przede wszystkim z bazy boxoffice.pl.

Czy naprawdę *nobody* knows anything?

Jednym z najczęściej cytowanych zdań w literaturze dotyczącej ekonomii kina i rynku filmowego jest spostrzeżenie Williama Goldmana twierdzącego, iż na rynku filmowym „nikt nic nie wie” (*nobody knows anything*). Precyzyjniej rzecz ujmując, fragment jego *Przygód scenarzysty*, z których pochodzi to zdanie, brzmi następująco:

W procesie podejmowania tych decyzji [o skierowaniu filmu do produkcji – przyp. M.A., S.S.] na poczucie niepewności, czy jutro będą wciąż na swym dzisiejszym stanowisku, nakłada się jeszcze jeden czynnik, bodaj najważniejszy w całym przemyśle filmowym. Streszcza się on w słowach: NIKT NIC NIE WIE. Jeśli jakieś zdanie w tej książce miałbym oznaczyć numerem jeden, to właśnie to. [...] Jeszcze raz, dla podkreślenia: NIKT NIC NIE WIE. Ani jedna osoba w całym świecie filmu nie wie na pewno, co może się udać, a co nie. Za każdym razem jest to zgadywanie – przy odrobinie szczęścia, wsparte jakimś tam doświadczeniem. Nie wiedzą tego nawet wtedy, gdy film jest ukończony[2].

Najczęściej autorzy przytaczający myśl Goldmana w jej jednozdaniowej wersji pomijają jednak fragment następujący w tekście zaledwie kilka stron po równie prostym, co chwytliwym zdaniu scenarzysty filmu *Butch Cassidy i Sundance Kid*. Brzmi on: „Wiemy już także, że szefowie wytwórni nie mają pojęcia, co naprawdę ma szansę się udać. Natomiast z całą pewnością wiedzą oni jedno: to mianowicie, co udało się w przeszłości. Dlatego można powiedzieć, że robienie filmów jest zawsze próbą powrotu do przeszłości i odnalezienia czarodziejskiej różdżki, która kiedyś zdolna była wyczarować cuda”[3].

W istocie skrót owych fragmentów mógłby wyglądać następująco: „nikt nic nie wie”, ale poza tym, „co udało się w przeszłości”. Przeszłe wyniki jawią się nie tyle jako Goldmanowska czarodziejska różdżka, co wysoce niedoskonały, ale zarazem jedyny kompas, jakim dysponujemy, żeglując przez nieprzewidywalne, zmienne wody kinowej dystrybucji filmów.

Bezsprzecznym faktem jest, że rynek kinowy w aspekcie wyników frekwencyjnych filmów jest przestrzenią charakteryzującą się wysokim stopniem nieprzewidywalności. To właśnie czyni go tak fascynującym. Ryzyko i niepewność wyniku rozciągającego się od piekła dotkliwej finansowej klęski do niebios oszałamiającego sukcesu kapitałowego przywodzą niekiedy na myśl inne wysoce pociągające i fascynujące zjawisko, mianowicie gry hazardowe. Sprawiają one przy

[2] W. Goldman, *Przygody scenarzysty*, przeł. M. Karpiński, Warszawa 1999, s. 42.

[3] Ibidem, s. 50.

tym, iż zagadnienie sukcesów frekwencyjnych filmów w kinach jest poznawczo znacznie bardziej frapujące i wydatnie wykraczające poza sferę ściśle pieniężną – zysków, rentowności i ekonomicznej efektywności, która części obserwatorów mogłaby wydawać się przyziemną. Tym samym wyniki frekwencyjne filmów oraz ich przewidywanie mogą mieć wymiar poznawczy wykraczający poza sferę czystej ekonomii ku bardziej uniwersalnemu wątkowi związanemu z działaniem w warunkach ryzyka i niepewności.

Porównywanie kina i produkcji filmowej do gier hazardowych nie jest rzecz jasna naszym autorskim pomysłem. Tym ostatnim jest raczej wybranie jako przedmiotu rozważań zagadnień dystrybucyjnych. W warunkach współczesnego kina europejskiego, a więc także polskiego (zwłaszcza po roku 2005 i uchwaleniu nowej ustawy o kinematografii powołującej do istnienia Polski Instytut Sztuki Filmowej) porównywanie produkcji filmowej do gier hazardowych zachowuje ograniczoną jedynie prawomocność. Produkcja stanowi raczej pole gry o specyficznych regułach, w której możliwe jest, choć raczej rzadziej niż częściej w warunkach europejskich uzyskiwane, osiągnięcie znaczących zysków przez producenta, natomiast możliwość wystąpienia dotkliwej i pociągającej za sobą zagrożeniem bankructwem porażki finansowej jest ograniczone, jeśli film powstaje w oparciu o hojny i komfortowy, typowy dla Europy ostatnich dekad, system subsydiów.

Stąd dystrybutorzy i producenci korzystający z bardzo wysokich niekiedy środków, na które składają się pieniądze prywatne, po prostu nie mogą sobie pozwolić na to, by „nic nie wiedzieć”. Dystrybutorzy muszą „wiedzieć przynajmniej choć trochę” lub „wiedzieć przynajmniej cokolwiek”. Przeanalizowaniu, krytycznemu sprawdzeniu i ewentualnie empirycznej falsyfikacji owego „choć trochę” bądź owemu „cokolwiek” poświęcony jest niniejszy artykuł.

Istnieje stosunkowo bogata literatura przedmiotu traktująca o czynnikach sukcesów frekwencyjnych filmów. Bogactwo to wynika z tego, że zagadnienie przewidywania wyników frekwencyjnych filmów jest nie tylko tak pociągające poznawczo, lecz także wysoce złożone. Stąd wiele z częstkowych badań jest nie do końca konkluzywnych, a nawet przeczących innym rozpoznaniom. Dobry pogląd na mnogość, a zarazem swoistą polifonię wyników tych badań, daje książka Barriego Guntera *Predicting Movie Success at the Box Office* bazująca na wyjątkowo rozległym ich przeglądzie^[4].

Mimo wielu prób wciąż nie znamy odpowiedzi na pytanie o przyczyny sukcesu frekwencyjnego filmu, a najczęściej nie mamy nawet jednoznacznych odpowiedzi na pytania o znaczenie poszczególnych części składowych takiego sukcesu. Często mówi się, że to był świetny temat na film, został świetnie opowiedziany i bardzo dobrze

**Wiedzieć
przynajmniej
choć trochę: film
i statystyka**

[4] B. Gunter, *Predicting Movie Success at the Box Office*, London 2018.

zagrany. W literaturze czynnikami pojawiającymi się najczęściej w dyskusji o filmie są: rozpoznawalność aktora bądź aktorki, wysokość budżetu, określony gatunek filmowy, nagroda na ważnym festiwalu, status filmu franczyzowego, status sequela, niekiedy też nazwisko reżysera. Proces wprowadzania filmu do obiegu publicznego związany jest natomiast z pozycjonowaniem filmu. Specjaliści od marketingu określą grupę odbiorców filmu, jej cechy demograficzne, zasobność portfela i inne upodobania. Znajomość rynku lokalnego, jego specyfiki, a w konsekwencji – wybór strategii sprzedaży i uwzględnienie tych wszystkich, często bardzo intuicyjnych elementów decydują o sukcesie lub porażce filmu.

Warto jednak zwrócić uwagę, że badania takie obarczone są wieloma trudnościami z dostępem do wiarygodnych danych. Nawet jeśli zaufamy wysokości budżetów podawanych do publicznej wiadomości, a także, co bywa już trudniejsze, zaufamy raportowanym publicznie zyskom, dla badaczy mimo to wciąż niedostępny pozostanie bardzo ważny czynnik szacowania wyników ekonomicznych filmu, mianowicie wysokość kosztów wprowadzania filmu do kin. Tymczasem przy bardzo wysokim P&A publicznie znane wyniki filmu mogą być imponujące, a jednocześnie nie pokrywać nieznanego publicznie kosztu marketingu i innych nakładów finansowych związanych z dystrybucją filmu.

Nie oznacza to bynajmniej, iż badań takich nie warto prowadzić, są one jednak obarczone trudnościami w zdobywaniu i weryfikacji danych. Z całą pewnością wymagają one połączenia kompetencji akademickich i doświadczeń praktycznych w branży dystrybucyjnej pozwalających weryfikować pewne dane dzięki znajomości mechanizmów funkcjonowania tej branży. Są zarazem zadaniem na tyle skomplikowanym, że trudno byłoby ująć je w artykule o ograniczonej – siłą rzeczy – objętości w sposób wyczerpujący, przekrojowy i inny niż wycinkowe studium przypadku. Wyjątek zrobimy jedynie dla przesłedzenia w polskim box officie ostatniej dekady losów zwycięzców głównych nagród trzech najważniejszych światowych festiwali. Bardziej przekrojowe badania tego fascynującego zagadnienia z pewnością warte są podjęcia w przyszłości. Jak się zdaje, różnice w wielu badaniach z literatury przedmiotu mogą wynikać właśnie z problematycznego charakteru danych źródłowych i dostępu do nich, wpływających następnie na odmienne wnioski badawcze.

W tym artykule natomiast mamy zamiar ukazać metody szacowania ryzyka i ograniczania niepewności poprzez wykazanie związków wyników filmów z prawidłowościami statystycznymi. Okazuje się, że dystrybucja filmowa i statystyka są sobie bliższe niż mogłoby się wydawać. Bliskość rozkładów statystycznych i wyników filmu obrazuje istnienie kilku różnych modelowych trajektorii filmu w kolejnych tygodniach jego kinowej eksploatacji, trajektorii determinowanych charakterystyką danego tytułu (hollywoodzki blockbuster, lokalny hit, *sleeper*, film przelamujący oczekiwania – *czarny łabędź*). Pozwalają one na częściowe przynajmniej ograniczenie niepewności już po weeken-

dzie otwarcia, gdyż umożliwiają przybliżone kalkulacje ostatecznego wyniku jako pomnożonego wyniku weekendu otwarcia w odpowiedniej dla danego tytułu proporcji na podstawie przeszłych wyników podobnych filmów (*comparison titles*). Jednocześnie staramy się uniknąć technokratycznego i statystycznego jedynie ujęcia poprzez wskazanie, jak wyniki finansowe stanowią odzwierciedlenie strategii biznesowych przyjmowanych przez przemysł, determinujących decyzje produkcyjne, na przykład poprzez obserwowaną w XXI wieku narastającą koncentrację na rozbudowie całych uniwersów i nie sprzedawaniu poszczególnych tytułów, lecz kawałków światów franczyzowych.

Peter Bart i Peter Guber w swojej książce *Shoot Out. Surviving Fame and (Mis)Fortune in Hollywood* przytaczają przygotowaną przez *Variety* w 1999 roku analizę pięćdziesięciu najbardziej dochodowych filmów ubiegłego sezonu[5]. W materiale tym uwagę przykuwa fakt, że aż trzy z pięciu najbardziej kasowych filmów powstało na podstawie oryginalnych scenariuszy i opowiadało o nieznanym wcześniej w kinie bohaterach. Były to *Szeregowiec Ryan*, *Armageddon* oraz *Waterboy* (dystrybuowany w Polsce pod tytułem *Kariera frajera*). Oczywiście sequele i kontynuacje wcześniejszych hitów również cieszyły się popularnością. Nie zmienia to faktu, iż konkluzje tej analizy brzmiały następująco: „Nowe pomysły okazały się być najtrudniejszymi pod względem przekonania decydentów i uruchomienia produkcji, ale kiedy już powstawały, to przynosiły zdecydowanie największe przychody. Remaki oraz sequele okazały się znacznie łatwiejsze w aspekcie kierowania ich do produkcji, ale jednocześnie stanowiły najdroższe i najbardziej ryzykowne przedsięwzięcia”[6].

Kiedy George Lucas w połowie lat 70. XX wieku wędrował po hollywoodzkich studiach, próbując przekonać decydentów do uruchomienia produkcji swojego scenariusza zatytułowanego *Gwiezdne wojny* i zmagając się z niechęcią tychże decydentów, zgodził się na wyjątkowo niską gażę reżyserską w przypadku realizacji tego filmu. Wynosiła ona 150 tys. dolarów. Prawnicy Lucasa w trakcie negocjowania finalnego kontraktu zdołali jednak podnieść ją aż o 500 tys. dolarów, wyrównując ją tym samym do ówczesnych normalnych stawek obiecującego hollywoodzkiego reżysera, który nie był debiutantem. Lucas zrezygnował jednak z podwyżki, wracając z własnej woli do pierwotnych 150 tys., za prawo do trzech rzeczy: sequeli, ścieżki dźwiękowej i merchandisingu. Prawnicy Foxa negocjujący umowę w informacji dla szefów stwierdzili, że to dobry interes, bo młody reżyser chce trzech *trashes*.

Bezpośrednio przed nastaniem ery globalnego Hollywood rzadko myślano w fabryce snów w kategoriach serii. Owszem, powstawały w światowym kinie popularne kontynuacje, mieliśmy przecież już wtedy serie o Bondzie, a wcześniej o Fantomasie. Co więcej, do swego

Prawo serii, czyli co udało się w przeszłości

[5] P. Bart, P. Guber, *Shoot Out: Surviving Fame and (Mis)fortune in Hollywood*, London 2004.

[6] *Ibidem*, s. 44.

recyklingu treści często sięgano w okresie Hollywood klasycznego. Dekady oddzielające model Hollywood klasycznego od globalnego przyniosły jednak odwrót od tej praktyki. Ponadto, nawet jeśli rozmaicie pojmowane kontynuacje były w fabryce snów lat 30. i 40. częstą praktyką, to z reguły traktowano je jako coś wstydliwego, znamionującego brak oryginalności i poślednią jakość. W rezultacie oszałamiającego sukcesu pierwszej części sagi gangsterskiego rodu Corleone powstał w 1974 roku *Ojciec chrzestny 2*. Myślenie w kategoriach sequelu było jednak wciąż na tyle rzadkie, że zapewne starannie wykształceni, doskonale opłacani i znający branżę prawnicy Foxa mogli nazwać prawa do sequeli „śmieciami”. Nastanie globalnego Hollywood datujemy najczęściej od 1977 bądź 1980 roku. Dopiero wprowadzony wtedy model biznesowy radykalnie zmienił to nastawienie. Sequele, kontynuacje i franczyzowe uniwersa stały się fundamentem myślenia o efektywnej rynkowo produkcji filmowej. Działo się to zgodnie z przytaczanym na początku dictum Goldmana, iż producenci *z całą pewnością wiedzą jedno: to mianowicie, co udało się w przeszłości*.

Sequele dawały szereg korzyści: formuła była już sprawdzona przez widownię, widzowie znali bohaterów i zdążyli ich polubić, co nie pociągało za sobą bardziej kosztownych marketingowych zabiegów, by wypromować całkiem nową historię i postacie. Stąd łączymy tendencję do kręcenia kontynuacji popularnych hitów z całym okresem globalnego Hollywood ostatnich czterdziestu lat. Głębsze wejrzenie w wyniki frekwencyjne ujawnia jednak istotne różnice. Pamiętajmy, że pod koniec lat 90. XX wieku kontynuacje były łatwiejsze do wyprodukowania i wydawały się bezpieczniejszym wyborem, ale niekoniecznie się nim okazywały, jeśli wierzyć raportowi *Variety*. Kalkulacje polegały często na tym, iż sequel raczej nie powtórzy wyników pierwowzoru, ale z uwagi na popularność pierwszej części przynajmniej nie okaże się również zupełną porażką finansową zlekceważoną przez widownię. W istocie sequele były wówczas jednym z czynników, takich jak udział gwiazdy, gatunek w trendzie wznoszącym, wysoki budżet, który z pewnym prawdopodobieństwem mógł przynieść sukces, ale niekoniecznie musiał.

Z perspektywy drugiej dekady XXI wieku i potężnych franczyzowych imperiów, przede wszystkim Disneya i Warnera, sequele z lat 90. jako całościowe przedsięwzięcia marketingowo-produkcyjne wyglądają stosunkowo skromnie. Dostrzec możemy istotną jednak różnicę pomiędzy kontynuacjami z lat 90. a tymi z drugiej dekady XXI wieku. Różnica ta polega na znacznie większym stopniu korporacyjnej kontroli i korporacyjnego planowania, na będącej podstawowym celem każdej dużej organizacji biznesowej – znacznie większej stabilności i przewidywalności systemu, istotnie większej pewności, trwałości i ciągłości.

Uniwersa franczyzowe rozrastają się, rozszerza się także zakres ich „panowania” nad box office’em oraz widownią. Regułą staje się, że kolejne części franczyzowej serii przynoszą raczej coraz większe dochody, a nie pewien bezpieczny procent przychodów oryginalnego kasowego filmu rozpoczynającego serię. Hity lat 90. często pozosta-

wały przy tym po prostu sequelami, niekoniecznie rozrastającymi się do rozmiarów starannie planowanej i korporacyjnie zarządzanej serii.

Wyjaśnieniem tego zjawiska zapewne nie są tylko korporacyjna franczyzowa polityka serii i potężne budżety marketingowe na nią przeznaczane. Po raz kolejny dostrzec można tutaj specyfikę rynku filmowego jako systemu naczyń połączonych. Tym razem widoczny jest zwrotny wpływ sfery tzw. nowych mediów, czyli po prostu nowych kanałów rozpowszechniania, na kontent kinowy. Nie idzie tu już wyłącznie o wygodną sytuację dla producenta, która pozwala mu na kolejnych polach eksploatacji zarabiać ponownie na określonym tytule ani też o „crossowanie” pól eksploatacji zabezpieczające zewnętrzną inwestycję w film kinowy na prawach z innych pól. W tym przypadku wpływ jest szerszy, mniej bezpośredni i w większym stopniu nie tylko kulturowej, lecz również biznesowej natury.

Dzięki ciągłej obecności w innych, pozakinowych kanałach rozpowszechniania (telewizja, nośniki, platformy streamingowe) wzmagą się i intensyfikuje „życie” kolejnych odsłon serii. Franczyzowe uniwersa mogą dzięki temu lepiej i bardziej trwale wybrzmiewać w kulturze, mocniej zakorzeniać w przyzwyczajeniach odbiorców i rozwijać się w kierunku statusu współczesnych popkulturowych mitologii. Producenci i właściciele praw do uniwersów *Piratów z Karaibów*, *Avengersów*, *Gwiezdnych wojen*, DC Comics i innych bez wątpienia korzystają z tego procesu i uzyskują w jego wyniku dodatkowe koło zamachowe do rozbudowy fabularno-marketingowych uniwersów, a box office i preferencje widowni integrują się wokół największych tytułów filmowych.

Spójrzmy na materiał dowodowy z rynku polskiego, zestawiający wyniki oryginalnych filmów i ich kontynuacji z dwóch wspomnianych dekad. Specyfikę pierwszego ze wspomnianych okresów dobrze oddają wyniki takich popularnych serii tamtego czasu, jak wskazane poniżej:

I kto to mówi (1990) – 1 116 tys. widzów

I kto to mówi 2 (1991) – 423 tys.

I kto to mówi 3 (1994) – 91 tys.[7]

Faceci w czerni (1997) – 861 tys.

Faceci w czerni 2 (2002) – 340 tys.

Mission Impossible (1996) – 550 tys.

Mission Impossible 2 (2000) – 480 tys.

Mission Impossible 3 (2006) – 169 tys.

Kiedy piszemy o ich typowości dla tamtej epoki, nie twierdzimy, że nie zdarzały się inne odwrotne rozkłady. Tak stało się w przypadku *Toy Story*, dużego hitu drugiej połowy lat 90., którego sequel

[7] W branżowej ocenie wynik filmu *I kto to mówi* był ogromnym sukcesem frekwencyjnym na rodzimym rynku. Widzowie czekali więc na drugą część, i mimo że sequel rozczarował, to wynik i tak można uznać za

sukces. Trzecia część ponosi już bezdyskusyjną porażkę i kończy serię. Potencjał pomysłu na nią został wyczerpany.

dorównywał wynikowi oryginału. Zestawienie tych dwóch filmów przedstawia się następująco:

Toy Story (1996) – 525 tys.
Toy Story 2 (2000) – 553 tys.

Prawidłowość, w której kontynuacja jest relatywnie bezpiecznym przedsięwzięciem, mającym dostarczyć części dochodów z oryginalnego hitu, potwierdzają też wyniki popularnych polskich filmów lat 90., które doczekały się sequele:

Kiler (1997) – 2 200 tys.
Kilerów 2-óch (1999) – 1 189 tys.

Młode wilki (1995) – 542 tys.
Młode wilki ½ (1998) – 445 tys.[8]

Rzadko mamy natomiast w tamtych czasach do czynienia z sytuacją, w której kontynuacje frekwencyjnych hitów osiągały wynik znacząco wyższy od pierwszej części. Wyjątki oczywiście, jak zawsze, zdarzają się. Możemy tutaj wskazać późniejszą, niezwykle popularną w każde święta Bożego Narodzenia dylogię przygód Kevina, samego odpowiednio najpierw w domu, a później w Nowym Jorku. Wyniki dystrybucji kinowej przedstawiały się następująco:

Kevin sam w domu (1992) – 202 tys.
Kevin sam w Nowym Jorku (1992) – 926 tys.

Dla każdego widza znającego fabuły tych dwóch filmów wyjaśnienie stanowić może czas premiery. Otóż pierwsza część miała premierę 22 maja 1992 roku, co nie jawi się jako korzystna data dla komedii z Bożym Narodzeniem w tle[9]. Premiera części drugiej, zaplanowana na pierwszy dzień grudniowych Świąt tego samego roku, otworzyła drogą do niemal pięciokrotnie wyższych wyników.

Innym przykładem, choć już nie tak spektakularnego wzrostu, są dystrybucyjne koleje losu filmów o Batmanie z serii realizowanej przez Warnera w latach 90.:

Batman (1990) – 346 tys.[10]
Batman Forever (1995) – 438 tys.
Batman i Robin (1997) – 821 tys.

[8] Celowo nie umieszczamy tutaj informacji na temat najsłynniejszej dylogii dekady, czyli dwóch części *Psów* Władysława Pasikowskiego. Czynimy tak z uwagi na fakt ogromnej rozbieżności wyników pierwszej części w bazie boxoffice.pl, w której przygodom Franza Maurera przypisano 167 479 widzów, i w opracowaniu Krzysztofa Kucharskiego *Kino Plus. Film i dystrybucja kinowa w Polsce w latach 1990–2000*, Toruń 2002, w którym wynik pierwszej części *Psów* określono na poziomie 400 505 widzów. Patrz:

K. Kucharski, *Kino Plus. Film i dystrybucja kinowa w Polsce w latach 1990–2000*, Toruń 2002, s. 383.

[9] Decyzja dystrybutora wynikała jednak wówczas z wysokiego stopnia pirackiej cyrkulacji filmu na kasetach VHS oraz statusu filmu niebędącego już nowością półtora roku po amerykańskiej premierze.

[10] Ścieżki wyników *Batmana* na rynku polskim w latach 90. komplikują się jeszcze bardziej, gdy weźmiemy pod uwagę, iż według opracowania Krzysztofa Kucharskiego *Kino Plus. Film i dystrybucja kinowa*

W tym przypadku wyjaśnienie stanowić może fakt, iż seria ta jawi się jako prototyp franczyzy epoki późniejszej. W odniesieniu do przygód człowieka nietoperza doskonale działał merchandising, ukazywały się w Polsce komiksy z serii DC, a dwie pierwsze części serii w reżyserii Tima Burtona były chętnie pokazywane w telewizji, czyniąc całe uniwersum coraz lepiej rozpoznawalnym dla polskiego widza. Późniejsze dwie kolejne odsłony serii, w reżyserii Joela Schumachera, mimo raczej niechętnego przyjęcia przez fanów i krytykę, notowały więc znacząco wyższe wyniki. To, co działo się wraz z premierami kolejnych części przygód Batmana oraz obecnością części wcześniejszych w innych kanałach rozpowszechniania, a całej franczyzy na rynkach pokrewnych w rodzaju komiksowego i w merchandisingu, możemy określić saturacją rynku i budowaniem bazy fanowskiej oraz przyzwyczajeniem widzów. Właśnie tego rodzaju strategię stały się kluczowe dla kolejnej epoki, cechującej się dążeniem do znacznie większej pewności i ciągłości.

Dla epoki tej z całą pewnością bardzo ważna była pełna sukcesów kadencja Roberta Igera na stanowisku CEO Disneya kształtującego nową epokę w gospodarczej historii kina. Czas spędzony przez niego na fotelu prezesa w Burbank znacząco były ryzykowne, ale ostatecznie niebywale zyskowne decyzje o zakupie Pixara, Marvela oraz Lucasfilm, rozwijające Disneya w stronę franczyzowego imperium dystansującego hollywoodzką konkurencję. W ostatnim przedpandemicznym roku, czyli 2019, w top 10 największych hitów na rynku amerykańskim znajdowało się aż siedem filmów Disneya (i dwa Warnera), z czego sześć okupowało pierwsze sześć pozycji zestawienia, a cztery były konsekwencją wspomnianych zakupów Igera – pochodziły z Pixara bądź marvelowskiego lub postlucasowskiego uniwersum[11].

Disney w momencie objęcia rządów przez Igera był w najlepszym wypadku imperium w kryzysie. Z całą pewnością natomiast sytuował się daleko od statusu franczyzowej potęgi. W wydanych niedawno wspomnieniach Igera znajduje się fragment, w którym relacjonuje on swoją obecność na otwarciu Disneylandu w Hongkongu krótko po przejściu odpowiedzialności za studio. Otwarcie uświetnione było paradą najpopularniejszych bohaterów z filmów studia:

Tom Staggs, Dick Cook i ja staliśmy obok siebie, patrząc na idącą przez Main Street paradę. Mijały nas kolejne platformy. Na jednych stały postacie z legendarnych animacji zrealizowanych jeszcze przez Walta: *Królowny Śnieżki*, *Kopciuszek*, *Piotrusia Pana* i tak dalej. Na innych jechali

w Polsce 1990–2000 wynik *Batmana* z 1990 roku wynosi aż 701 840 widzów, natomiast autor w zestawieniu filmów dekady o frekwencji wyższej niż 500 tys. widzów nie umieszcza z kolei filmu *Batman i Robin*, co pozwalałoby zakładać, iż była ona niższa. Patrz: K. Kucharski, op.cit., s. 390.

[11] Grupę wspomnianych sześciu tytułów na sześciu pierwszych pozycjach stanowią: *Avengers: Koniec gry*, *Król lew*, *Toy Story 4*, *Kraina lodu 2*, *Kapitan Marvel* oraz *Gwiezdne wojny. Skywalker. Odrodzenie*. W top 10 znalazł się jeszcze *Aladyn*. Ten ostatni tytuł oraz *Król lew* i *Kraina lodu 2* nie są związane z opisanymi wyżej zakupami Igera (Pixar oraz uniwersa Marvela i Lucasfilm).

powszechnie lubiani bohaterowie innych popularnych filmów, które wyszły w pierwszej dekadzie panowania Michaela [Eisnera – przyp. M.A. i S.S.]: *Małej syrenki, Pięknej i Bestii, Aladyna i Króla Lwa*. Dalej szły hity Pixara: *Toy Story, Potwory i spółka i Gdzie jest Nemo?*. Odwróciłem się do Toma i Dicka i zapytałem: „Chłopaki, rzuciło wam się coś na tej paradzie w oczy? – Obaj zaprzeczyli. – Nie ma tu praktycznie postaci Disneya z ostatnich dziesięciu lat” [12].

W okresie tym oczywiście także moglibyśmy wskazać na różne ścieżki, jakimi rozwijały się poszczególne franczyzy. Rzecz jasna nie wszystkie serie kończyły się sukcesem. Gdy obserwuje się zabiegi studiów, przychodzą na myśl biologiczne skojarzenia z próbą „hodowania” i „uprawy” francyz, cierpliwego zarządzania ich poletkiem. Nie wszystkie „sadzonki” się przyjęły i rozwinęły w okazałe zasoby studiów. Możemy wyróżnić serie, które nie pokonały barier w rozwoju (seria: *Olimp w ogniu, Londyn w ogniu, Świat w ogniu*), serie o powoli opadających wynikach (trylogia Greya) oraz serie, które rozwijały się, osiągały punkt krytyczny i nie były potem kontynuowane (*Igrzyska śmierci*). Ich wyniki prezentują się następująco:

Olimp w ogniu (2013) – 72 tys.
Londyn w ogniu (2016) – 105 tys.
Świat w ogniu (2019) – 76 tys.

Igrzyska śmierci (2012) – 475 tys.
Igrzyska śmierci: W pierścieniu ognia (2013) – 716 tys.
Igrzyska śmierci: Kosogłos. Część 1 (2014) – 769 tys.
Igrzyska śmierci: Kosogłos. Część 2 (2015) – 676 tys.

Pięćdziesiąt twarzy Greya (2015) – 1 814 tys.
Ciemniejsza strona Greya (2017) – 1 475 tys.
Nowe oblicze Greya (2018) – 1 364 tys.

W przypadku tych zestawów filmów stosunkowo łatwo wskazać pewną okoliczność wyjaśniającą losy tych serii. Otóż żadna z nich nie

[12] R. Iger, *Przejażdżka życia: czego nauczyłem się jako CEO The Walt Disney Company*, Kraków 2020, s. 206–207. Istotne są wnioski, jakie z tego wyciągnięto, i działania podjęte pod kierunkiem Igera. CEO Disneya pisze o nich tak: „Tom Staggs. Kevin Mayer i ja ułożyliśmy listę «potencjalnych nabytków», które, jak święcie wierzyliśmy, pomogą nam odhaczyć nasze priorytety, po czym w pierwszej kolejności zdecydowaliśmy się skupić na własnościach intelektualnych. Kto jednak posiadał takie, które dałoby się wykorzystać na różnych polach eksploatacji? Do głowy natychmiast przychodziły nam dwie firmy: Marvel Entertainment i Lucasfilm. Nie mieliśmy pojęcia, czy którakolwiek z nich jest na sprzedaż [...]” (R. Iger, op.cit, s. 237). Kilka stron dalej, opisując kulisy przejścia Marvela, wskazuje na kalkulacje stojące

za tą decyzją oraz sam sposób myślenia o nowym nabytku. „[...] Tom Staggs, Kevin Mayer i ich zespoły rozpoczęły mozolny proces wyceny Marvela, zarówno jako samodzielnej firmy, jak i części Disneya, abyśmy mogli opracować sensowną ofertę. Zawierała ona pełny wykaz ich aktywów, zobowiązań i przeszkód wynikających z kontraktów, a także listę personelu i działań, jakie należy podjąć, żeby zasymilować Marvela. Nasz zespół stworzył rozpisany na parę lat scenariusz zawierający potencjalne premiery filmowe i ich możliwe wyniki komercyjne. Opracowano także strategię tego, co możemy zrobić, aby firma rozwijała się pod naszymi skrzydłami, korzystając z naszych struktur – parków rozrywki i działalności handlowej” (Ibidem, s. 244).

należała do flagowych produktów studia z wielkiej szóstki. Jak się zdaje, tylko one, z uwagi na swoje korporacyjne zasoby i horyzontalne rozpostarcie na całym szeregu rynków, były w stanie w odpowiedni sposób „uprawiać” i pomnażać swoje franczyzowe zasoby. Spójrzmy, jak pięknie rosły w drugim ze wzmiankowanych okresów wyniki dwóch flagowych serii Disneya (startujących z bardzo podobnego poziomu przy okazji wyników pierwszej części serii) oraz jednej Warnera (ze skromniejszym pułapem początkowym pierwszej części po restarcie serii):

Piraci z Karaibów: Klątwa Czarnej Perły (2003) – 507 tys.
Piraci z Karaibów: Skrzynia umarlaka (2006) – 1 070 tys.
Piraci z Karaibów: Na krańcu świata (2007) – 1 071 tys.
Piraci z Karaibów: Na nieznanym wodach (2011) – 1 369 tys.
Piraci z Karaibów: Zemsta Salazara (2017) – 1 368 tys.

Avengers (2012) – 502 tys.
Avengers: Czas Ultrona (2015) – 697 tys.
Avengers: Wojna bez granic (2018) – 1 250 tys.
Avengers: Koniec gry (2019) – 1 880 tys.

Batman – Początek (2005) – 197 tys.
Mroczny rycerz (2008) – 520 tys.
Mroczny rycerz powstaje (2012) – 684 tys.
Joker (2019) – 2 009 tys.

Podane przykłady pokazują, że kolejne części serii korzystają ze słabszego wyniku jedynki, potrzeba czasu, aby widzowie polubili bohaterów i opowiadane historie.

Oczywiście nie wszystko przebiega w okresie drugim identycznie i gładko, nie wszystkie serie zachowują tendencję rosnącą. Możemy tu także wskazać serie będące sukcesami o wyjątkowo wysokiej stabilności wyników poszczególnych części (*Hobbit*) oraz serie, których wyniki dość niespodziewanie układają się w krzywą malejącą, choć przy niebywale wysokim punkcie startowym, pozwalającym nazywać nawet późniejsze mniej popularne filmy sukcesami (*Gwiezdne wojny* z serii realizowanej w drugiej dekadzie XXI wieku):

Hobbit: Niezwykła podróż (2012) – 2 112 tys.
Hobbit: Pustkowie Smauga (2013) – 1 931 tys.
Hobbit: Bitwa Pięciu Armii (2014) – 2 244 tys.

Gwiezdne wojny: Przebudzenie Mocy (2015) – 3 038 tys.
Gwiezdne wojny: ostatni Jedi (2017) – 2 124 tys.
Gwiezdne wojny: Skywalker. Odrodzenie (2019) – 1 622 tys.
Łotr 1 (2016) – 1 592 tys.

O ile w okresie pierwszym (dwie ostatnie dekady XX wieku i początek następnego stulecia) regułą były wyniki kontynuacji sięgające np. połowy wpływów części pierwszej i zachowujące dalszą tendencję spadkową w przypadku kolejnych części, ewenementem natomiast były rosnące wyniki kolejnych części, o tyle w okresie drugim (połowa

pierwszej oraz druga dekada XXI wieku) zjawisko to uległo odwróceniu, najczęściej w przypadku filmów odnoszących sukcesy regułą staje się wznosząca krzywa wyników kolejnych tytułów. Prócz wskazanych wyżej franczyz dla tego okresu znamienne są wyniki serii *Kraina lodu*:

Kraina lodu (2013) – 1 311 tys.

Kraina lodu II (2019) – 2 683 tys.

Status *Gwiezdnych wojen* jako franczyzy o malejącej krzywej wyników może zaskakiwać. Status ten wynika jednak częściowo z bardzo wysokiego pułapu startowego, po części z niezadowolenia części fanów niedostrzegających w korporacyjnej serii twórczego uroku serii z przełomu lat 70. i 80. XX wieku. Całościowe wyniki oraz napędzanie przez te tytuły przepotężnej maszyny marketingowo-merchandisingowej i tak zarówno na rynku polskim, jak i globalnym, nie pozwalają nie traktować ich jako finalnych sukcesów. Niemniej interesujący jest kontrprzykład innej serii, o dość skromnych początkach, potem zaś rozpędzającej się imponująco niczym samochody jej głównych bohaterów. Serią o wyjątkowo wysokiej dynamice wzrostu okazują się *Szybcy i wściekli*:

Szybcy i wściekli (2001) – 137 tys.

Szybcy i wściekli 3: Tokio Drift (2006) – 158 tys.

Szybcy i wściekli 5 (2011) – 193 tys.

Szybcy i wściekli 6 (2013) – 478 tys.

Szybcy i wściekli 7 (2015) – 995 tys.

Szybcy i wściekli 8 (2017) – 1045 tys.

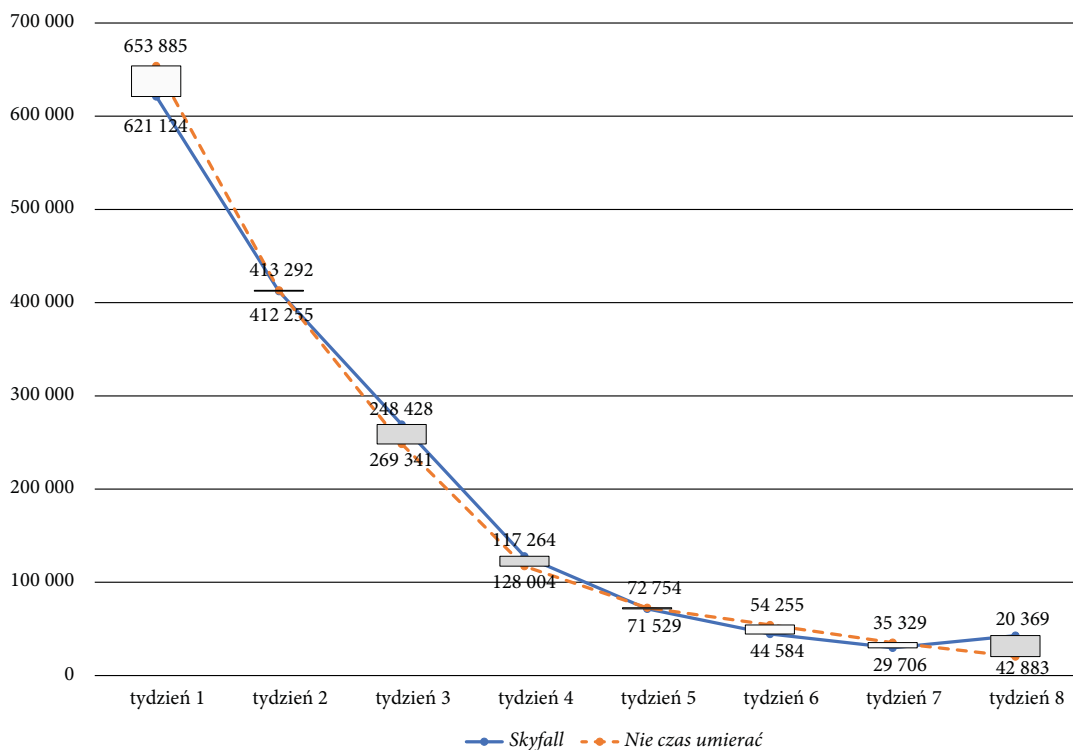
Szybcy i wściekli: Hobbs i Shaw (2019) – 502 tys.

Szybcy i wściekli 9 (2021) – wynik nieznan (UIP od 2020 roku nie raportuje już wyników do boxoffice.pl)

Interludium: zagadka Bonda

1 października 2021 roku odbyła się w Polsce długo wyczekiwana premiera filmu *Nie czas umierać*, 25. część przygód agenta 007. Wydarzenie to z powodu pandemii i kolejnych lockdownów było opóźnione o półtora roku w stosunku do pierwotnej daty premiery planowanej na kwiecień 2020 roku. Poniższy Wykres 1 pokazuje zestawienie rozkładu widowni w kolejnych tygodniach od premiery dwóch niedawnych odcinków serii – *Skyfall* oraz *Nie czas umierać*. Wykres ten jest dość uderzający.

Między jesienią 2012 a jesienią 2021 roku przez polski rynek filmowy przetoczyła się rewolucja. Rynek ten początkowo rósł w tempie 10 procent rocznie od 2013 roku, po kilku latach zaś – 5 procent rocznie. Następnie huragan pandemii i lockdownów zmiotł rynek z rozwojowej ścieżki i doprowadził do jego cofnięcia do poziomów sprzed kilkunastu lat. Po pandemii zmieniły się obyczaje widowni, jej preferencje (na blockbustery wrócono proporcjonalnie chętniej niż na kino arthouse'owe i lokalne) oraz profil demograficzny (proporcjonalnie w mniejszym stopniu wróciła widownia w średnim wieku i seniorzy). Parafrazując Lampedusę, *wszystko musiało się zmienić, by rozkład wyników Bonda w Polsce pozostał identyczny*.



Dodanie do zestawienia tytułu dzielącego 23. i 25. część przygód Jamesa Bonda zmienia nieco wyjątkowo zbieżny charakter trajektorii ostatnich części na rynku polskim, ale nie jest to zmiana radykalna.

Nie mamy dobrego wyjaśnienia fenomenu aż tak dużej zbieżności tych trajektorii. Reżyser filmu Cary Joji Fukunaga pytany o to przy okazji jednego z festiwali przez jednego z autorów artykułu, który był polskim dystrybutorem Bonda, żartował, iż ma nadzieję, że widzowie *Skyfall* i widzowie *Nie czas umierać* to nie te same osoby. Żart Fukunagi odnosił się do niepewności dysponentów franczyzy agenta 007, czy baza fanowska poświęconych mu filmów nie jest ewidentnie bazą starzejącą się. Pokazuje nam to ograniczenia tego rodzaju wykresów, ponieważ nie ujmują one profilu demograficznego widowni. Nie sposób też wykluczyć, że aż tak duża zbieżność jest dziełem przypadku. Niemniej zbieżności nie tak może uderzające, ale wyraźne, są regularnie obserwowane w pracy dystrybutorów. Kierują nas one w stronę drugiego z zarysowanych w tym artykule obszaru przecięcia dystrybucji filmowej i statystyki – mianowicie rozkładów trajektorii wyników poszczególnych filmów w kolejnych tygodniach od premiery oraz typologii tych trajektorii pozwalających najczęściej w pewnym przybliżeniu szacować wynik całkowity na podstawie mnożenia wyniku weekendu otwarcia.

Wykres 1. Frekwencja na filmach *Skyfall* i *Nie czas umierać*

Źródło: boxoffice.pl.

14 marca 1974 roku Robert Evans szykował się do premiery drugiej części *Ojca chrzestnego*, zdenerwowany i podekscytowany,

Rozkłady, czyli rola weekendu otwarcia

ponieważ miał ją zaszczycić między innymi jeden z najbardziej wpływowych ludzi ówczesnego świata – Henry Kissinger. To właśnie przy okazji opisu tej premiery w swojej autobiografii Evans pisze: „Podobnie jak spadochroniarz film ma tylko jedną niepowtarzalną szansę – jeżeli premiera się nie uda, jest martwy”[13]. W głównej mierze odnosił to zapewne wówczas do samego faktu udanej premiery, ale niebawem miała zacząć się epoka, w której metafora Evansa nabrała szerszego wymiaru, odnoszącego się do weekendu otwarcia i pierwszego tygodnia obecności na ekranach. Już po pierwszym dniu wyświetlania filmu w kinach można przewidywać końcowy wynik, na pewno po trzech dniach prawie wszystko wiadomo.

Proces ten, podobnie jak znaczenie sequeli, od początku był cechą globalnego Hollywood, narastał także przez lata funkcjonowania jego modelu biznesowego. W 1990 roku filmy hollywoodzkie osiągały 27 procent przychodów z kin w pierwszym tygodniu dystrybucji, w roku 2003 było to już 41 procent[14]. Jak twierdzą autorzy przytaczający te dane w swojej książce *Open Wide*:

Box office stał się w USA kulturową obsesją, rytualnie raportowaną przez ogólnokrajowe dzienniki w każdy poniedziałkowy poranek i śledzoną w niedzielnych wieczornych wiadomościach na CNN czy Fox News. Wyniki box office są informacją publiczną na podobieństwo notowań giełdowych. Przemieszczają się one z prędkością światła pomiędzy sieciami kin, bazami danych studiów, stronami internetowymi oraz firmami badań rynku, które analizują ich fluktuacje godzina po godzinie, bilet po bilecie. Wpływają one na wartość akcji międzynarodowych korporacji i kształtują kampanie medialne najważniejszych amerykańskich produktów konsumenckich. Determinują one marketing studiów. Ich konsekwencje są opracowywane przez speców od reklamy i marketingu oraz wszelkiej maści antropologów i kulturoznawców. Są one przedmiotem sondaży oraz hazardu w kasynach online. Nawet niektórzy szefowie studiów obstawiają w nich za tysiące dolarów, próbując przewidywać weekendowe wpływy[15].

Dade Hayes i Jonathan Bing w swojej książce wskazują na rytuały wieczoru otwarcia w studiach hollywoodzkich, w których oczywiście śledzi się na bieżąco napływające dane w piątkowy wieczór oraz na niedzielne wieczory, które zarządzający spędzają w swoich domowych gabinetach, przeglądając sumę wyników z weekendu i analizując zaawansowane programy statystyczne używane przez studia, zatrudniające przy tym zespoły fachowców z tej dziedziny. Liczby i matematyka przenikają Hollywood mocniej, niż mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka. Kolumny liczb sumujące się w wyniki weekendu mają też jednak rezonans kulturowy i ewidentny wymiar społeczny powiązany ze stricte biznesowym.

[13] R. Evans, *Hazardzista z Hollywood*, przeł. R. Gołdowski, Warszawa 1995, s. 21.

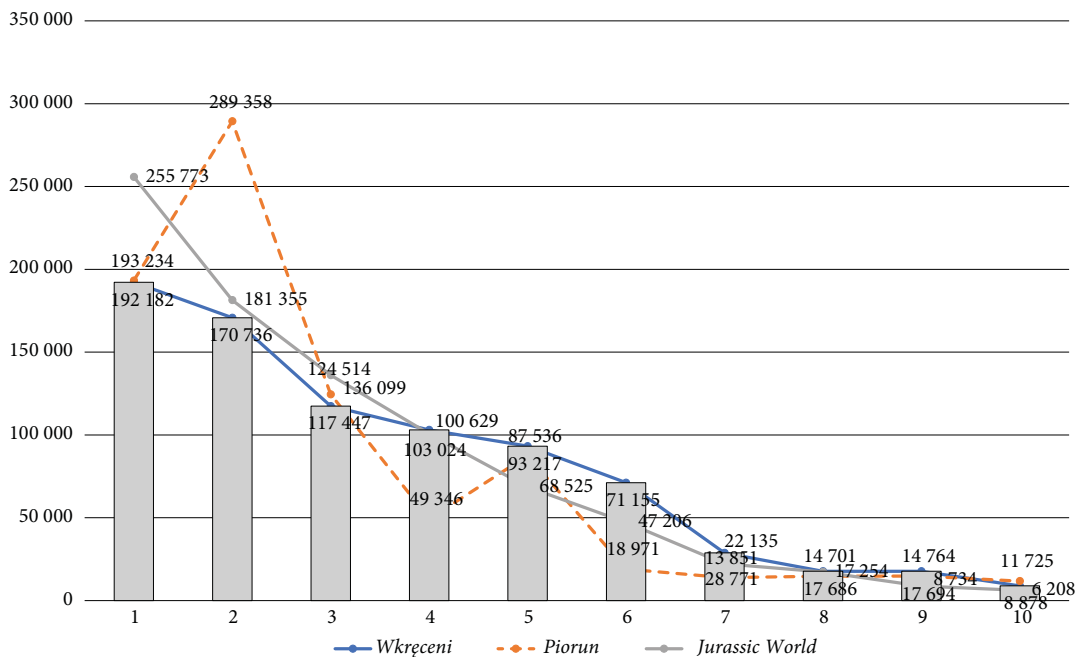
[14] D. Hayes, J. Bing, *Open Wide: How Hollywood Box Office Became a National Obsession*, New York 2004, s. 8.

[15] *Ibidem*, s. 9.

Interesujący jest bowiem ten wymiar, cytując autorów, „kulturowej obsesji”, w którym wyniki frekwencyjne filmów są dla publiczności równie atrakcyjną informacją jak wyniki rozgrywek sportowych i notowania giełdowe. Natychmiastowo szeroko znane wyniki frekwencyjne stają się w ten sposób informacją o znaczeniu PR-owym i marketingowym, przesądzając w dużej mierze o nastawieniu widowni, statusie filmu jako sukcesu bądź porażki i jego dalszych wynikach. Dotyczy to oczywiście kinematografii amerykańskiej, szczególnie zorientowanej rynkowo i o wyjątkowo rozwiniętej owej „kulturowej obsesji”. W warunkach polskich, w której wyniki box office’u śledzone są raczej jedynie przez samą branżę filmową, stanowią element wewnątrzbranżowej komunikacji kin, dystrybutorów i producentów. Ich rola jest na pewno skromniejsza, lecz również w warunkach współczesnej kinematografii polskiej weekend otwarcia ma ogromne znaczenie i przemożny wpływ na całociowy wynik filmu. Na rynku polskim obserwujemy bowiem prawidłowości, które zależnie od typu filmu pozwalają w pewnym przybliżeniu szacować ostateczne kinowe wyniki filmu na podstawie weekendu otwarcia i pierwszego tygodnia dystrybucji.

Duże filmy często startują w pierwszym weekendzie i tygodniu na podobieństwo wybuchającego intensywnego płomienia, ale też naturalnie „wypalają się” szybciej, mniejsze charakteryzują się zazwyczaj nieco dłuższym i mniej stromym rozkładem cotygodniowych wyników. Istotne są tutaj decyzje managerów i programerów kin podejmowane na podstawie bieżących wyników. Filmy, które nie zyskały zainteresowania widowni, często schodzą z ekranów już po dwóch tygodniach. Z kolei przyzwoite otwarcie i spadek w drugim tygodniu mniejszy niż 50 procent daje szansę na dłuższą obecność w kinach.

Tytuły, które osiągają bardzo podobne wyniki całociowe, mogą „dochodzić do nich różnymi drogami”, poprzez wyraźnie odmienne tygodniowe rozkłady frekwencji wskazujące na odmienne rodzaje tych filmów, a w konsekwencji ich różne, ale jednocześnie dość przewidywalne, „zachowanie się” w box officie. Dla zobrazowania tej prawidłowości przyjrzymy się trajektoriom tygodniowej frekwencji trzech filmów o bardzo podobnym wyniku całociowym wprowadzanych do kin przez różnych dystrybutorów. Są to: *Jurassic World. Upadłe królestwo* (2018, 846 498 widzów, dystrybucja: UIP), *Piorun* (2008, 849 097 widzów, dystrybucja: Forum Film) oraz *Wkręcenie* (2014, 843 548 widzów, dystrybucja: Interfilm). Zauważmy, iż różnica między pierwszym a trzecim wynikiem frekwencyjnym z tej grupy wynosi zaledwie 5 549 widzów, czyli 6,5 promila wyniku najpopularniejszego filmu z grupy. Wyniki całociowe są w wysokim stopniu zbieżne, natomiast różnice rozkładów pokazują nam typowy dla rynku mechanizm różnicowania przelicznika (mnożnika) weekendu otwarcia na wynik całociowy z uwagi na inną charakterystykę filmu pociągającą za sobą odmienne cotygodniowe rozkłady frekwencji.



Wykres 2. Frekwencja na filmach *Jurassic World*, *Piorun*, *Wkręcenie*

Źródło: boxoffice.pl.

Jurassic World. Upadłe królestwo jest klasycznym blockbustem wprowadzonym do kin 8 czerwca 2018 roku. W sposób typowy dla blockbustów po wysokim otwarciu w kolejnych tygodniach odnotowuje mniej więcej równe procentowe spadki wyników. Wykres obrazuje, iż drugi tydzień jest frekwencyjnie gorszy od pierwszego o 30 procent, następnie trzeci od drugiego od 25 procent itd. Film po czterech tygodniach osiąga już 80 procent całościowego wyniku (prawie 674 tys. widzów). Rozkład frekwencyjny kolejnych tygodni jest w jego wypadku bardzo podobny do przytaczanych wcześniej filmów *Skyfall* i *Nie czas umierać*, z którymi łączy go typowa dystrybucyjna charakterystyka blockbustera.

Piorun jest filmem dla widowni dziecięcej i młodzieżowej z premierą 28 listopada 2008 roku. Data premiery jest dobrana w taki sposób, aby szczyt frekwencji przypadł 6 grudnia, czyli w mikołajki. Widoczne jest, że w sposób nietypowy dla zdecydowanej większości filmów drugi tydzień wyświetlania jest wyraźnie lepszy frekwencyjnie niż pierwszy, zamykając się wynikiem prawie 290 tys. widzów. *Piorun* stanowi przykład filmu, którego pierwszy tydzień obecności na ekranach służyć ma przede wszystkim zasygnalizowaniu jego obecności na ekranach. „Prawdziwą” datą premiery, czyli szczytem frekwencji, jest jednak w jego wypadku 6 grudnia. Śledząc wykres dalej, możemy zauważyć, iż – ponownie w sposób nietypowy – notujemy wzrost frekwencji w piątym tygodniu jego obecności na ekranach. Zagadkę tego wzrostu łatwo rozwiązać, zerkając do kalendarza pokazującego, że rozpoczynają się wtedy zimowe ferie noworoczne. Przykład filmu dla widowni dziecięcej i młodzieżowej *Piorun* ilustruje starą mądrość kiniarzy, że do kina chodzimy przede wszystkim wtedy, kiedy mamy wolny czas, kino jest

rozrywką czasu wolnego, a zasada ta ze szczególną mocą obowiązuje w przypadku filmów rodzinnych.

Przykład trzeci stanowi polski film *Wkręcenie* z premierą 10 stycznia 2014 roku. Początek roku (styczeń i luty) stanowią tradycyjnie dobry okres dla lokalnych filmów w polskich kinach. Drugi i trzeci tydzień obecności filmu na ekranach są całkiem niezłe, choć w sposób naturalny dla rynku kinowego notowane są spadki, dla przykładu drugi tydzień przynosi spadek rzędu 10 procent w stosunku do tygodnia premierowego. Spadki tego rzędu określane są jednak jako niewielkie. Między trzecim a szóstym tygodniem obecności na ekranach następuje zmniejszenie spadków, co obrazuje wypłaszczenie krzywej na wykresie. Ponownie możemy zerknąć do kalendarza pokazującego, iż termin ten to bardzo dobry frekwencyjnie okres poprzedzający walentynki. Po siedmiu tygodniach, czyli po 14 lutego, film praktycznie przestaje zarabiać w kinach. Strategia dystrybutora polegała w tym wypadku na wejściu do kin możliwie najwcześniej w styczniu i utrzymaniu filmu na ekranach kin do walentynek. Zamiar ten powiódł się, a całościowy wynik filmu w kinach wypada uznać za sukces.

Trzy wybrane do porównania filmy osiągnęły bardzo podobny wynik frekwencyjny, ale w innych latach, dzięki innym dystrybutorom, w innym okresie roku kalendarzowego oraz przede wszystkim przy innym rozkładzie tygodniowych wyników frekwencyjnych wyznaczanym ich charakterystyką oraz dopasowaną do nich strategią dystrybucyjną.

Jednym z czynników sukcesu frekwencyjnego, w potocznej świadomości branży wskazywanym często jako jeden z czterech, pięciu najważniejszych, jest główna nagroda na którymś z najważniejszych światowych festiwalu filmowych. Zdaje się ona mieć znaczenie zwłaszcza dla dystrybutorów średniej i małej wielkości, niemających dostępu do największych frekwencyjnych hitów, w przypadku filmów hollywoodzkich wielkiej piątki rozpowszechnianych przez ich dystrybucyjne oddziały, a w przypadku najbardziej atrakcyjnych filmów z sektora *independent* niedostępnych z powodu zaporowych dla mniejszych podmiotów kwot licencji terytorialnych.

Zastawienie widowni oraz wpływów na rynku polskim laureatów głównych nagród festiwalu w Cannes, Berlinie i Wenecji w latach 2011–2021, uzupełnione o nazwy polskich dystrybutorów, przedstawiają Tabele 1–3.

Zestawienie wyników dystrybucyjnych zwycięzców trzech najważniejszych festiwalu na polskim rynku kinowym nie pozwala na potwierdzenie hipotezy o jednoznacznym i znaczącym wpływie nagrody festiwalowej na wynik frekwencyjny. Wyraźnie widać, że rolę grają tu przede wszystkim inne czynniki, a ich wpływ jest ważniejszy lub ewentualnie mediujący znaczenie sukcesu festiwalowego. Zestawienie nagród weneckich ukazuje wyraźnie, iż w drugiej połowie dekady na festiwalu tym główne nagrody zaczęły zdobywać tytuły o innej niż wcześniej charakterystyce. Filmy o wyraźnym profilu arthouse'owym

**O roli dystrybutora
na przykładzie
zwycięzców festiwalu**

Tabela 1. Złota Palma w Cannes w latach 2011–2021

Rok	Tytuł	Polski dystrybutor	Liczba widzów w Polsce
2011	<i>Drzewo życia</i>	Monolith	72 995
2012	<i>Miłość</i>	Gutek	79 007
2013	<i>Życie Adeli</i>	Gutek	30 674
2014	<i>Zimowy sen</i>	Film Point Group	19 560
2015	<i>Imigranci</i>	Solopan	9 608
2016	<i>Ja, Daniel Blake</i>	M2 Films	37 510
2017	<i>The Square</i>	Gutek	104 692
2018	<i>Złodziejaszki</i>	Polskie Media	24 125
2019	<i>Parasite</i>	Gutek	432 572
2020	festiwal nie odbył się		
2021	<i>Titane</i>	Nowe Horyzonty	24 309

Źródło: boxoffice.pl.

Tabela 2. Złoty Niedźwiedź w Berlinie w latach 2011–2021

Rok	Tytuł	Polski dystrybutor	Liczba widzów w Polsce
2011	<i>Rozstanie</i>	Gutek	58 996
2012	<i>Cezar musi umrzeć</i>	Aurora	9 971
2013	<i>Pozycja dziecka</i>	Aurora	10 187
2014	<i>Czarny węgiel, kruchy lód</i>	Aurora	11 412
2015	<i>Taxi – Teheran</i>	Solopan	13 162
2016	<i>Fuocoammare. Ogień na morzu</i>	Aurora	10 801
2017	<i>Dusza i ciało</i>	Aurora	22 611
2018	<i>Touch Me Not</i>	Nowe Horyzonty	13 503
2019	<i>Synonimy</i>	Aurora	7 553
2020	<i>Zło nie istnieje</i>	Aurora	2 776
2021	<i>Niefortunny numerik lub szalone porno</i>	Nowe Horyzonty	11 269

Źródło: boxoffice.pl.

Tabela 3. Złoty Lew w Wenecji w latach 2011–2021

Rok	Tytuł	Polski dystrybutor	Liczba widzów w Polsce
2011	<i>Faust</i>	Aurora	7 231
2012	<i>Pieta</i>	Aurora	5 540
2013	<i>Rzymska aureola</i>	Aurora	7 828
2014	<i>Gołąb przysiadł na gałęzi i rozmyśla o istnieniu</i>	Aurora	20 545
2015	<i>Z daleka</i>	Solopan	2 554
2016	<i>Kobieta, która odeszła</i>	Nowe Horyzonty	918
2017	<i>Kształt wody</i>	Imperial Cinepix	175 863
2018	<i>Roma</i>	Gutek dla Netflixa	brak danych
2019	<i>Joker</i>	Warner	2 009 815
2020	<i>Nomadland</i>	Disney	147 767
2021	<i>Zdarzyło się</i>	brak polskiego dystrybutora w momencie pisania artykułu	

Źródło: boxoffice.pl.

zastępują w roli tryumfatorów uhonorowanych Złotym Lwem hollywoodzkie filmy studyjne o ambicjach artystycznych, z reguły oscaro- wi faworyci. Są to więc filmy wykorzystujące konwencje gatunkowe, nierzadko z udziałem gwiazd, dużego budżetu oraz dystrybucyjnych możliwości studia. W wynikach powoduje to przepaść, gdy z poziomu wcześniejszych 5–20 tys. sprzedanych biletów filmy nagrodzone Złotym Lwem osiągają wyniki rzędu 145–175 tys. widzów na rynku polskim lub sięgają wyniku dwumilionowego. Nagroda wenecka ma dla tych prawidłowości co najwyżej drugorzędne znaczenie.

Ciekawy jest też przypadek nagród w Cannes, tworzących na przestrzeni dekady znacznie bardziej spójny korpus filmów pod względem estetyki i stylu filmowego. Dystrybutorzy tacy jak Solopan osiągają z filmem nagrodzonym Złotą Palmą wynik rzędu 10 tys. widzów, dystrybutorzy mniej znani i relatywnie nowi na rynku, tacy jak Film Point Group czy Polskie Media, wyniki rzędu 20–25 tys. widzów, dystrybutorzy średniej wielkości jak M2 Films wynik rzędu 37 tys. widzów, natomiast Gutek Film, szczególnie mocny w dziedzinie kina arthouse'owego i z tego rodzaju produktem kojarzony, raz osiąga wynik 35 tys. widzów, a dwukrotnie lokuje się w okolicach przedziału 80–100 tys., na którym znajduje się też ze swoim canneńskim filmem *Monolith*, jedna z największych polskich firm dystrybucyjnych. Warta zaryzykowania jest hipoteza, że w przypadku tych filmów nie nagroda festiwalowa albo różne fabuły, nazwiska reżyserskie czy aktorskie grają rolę, lecz pozycja rynkowa dystrybutora, jego marka, kontakty z kinami, kojarzenie z określonym rodzajem produktu oraz możliwości uzyskiwania od kin lepszych warunków rozpowszechniania (liczba sal, godziny seansów).

Zdają się to potwierdzać wyniki filmów nagrodzonych Złotym Niedźwiedziem w Berlinie. Stowarzyszenie Nowe Horyzonty uzyskuje z nimi wyniki do 10 tys. widzów, Aurora w przedziale 10–20 tys. widzów, Gutek zaś 60 tys. widzów (i to na początku analizowanej dekady, gdy całościowo rynek kinowy w Polsce był wyraźnie mniejszy niż pod koniec tej dekady przy 38 mln biletów sprzedanych w 2011 i 60 mln biletów sprzedanych w 2019 roku).

Celowo kończymy artykuł wątkiem wynikającym z zestawienia wyników frekwencyjnych festiwalowych laureatów. Dobitnie wskazuje ono bowiem na znaczenie dystrybutora dla finalnego wyniku filmu, na wagę jego wiedzy, kontaktów, doświadczenia, znajomości rynku i marketingowego kunsztu. Sektor ten bywał do tej pory często pomijany, lekceważony bądź sprowadzany jedynie do prostego technicznego pośrednictwa między twórcami a kinami. Z całą pewnością jest niedoceniany i niesłusznie znajduje się w cieniu sektora produkcji. Zach Baron pisał swego czasu, iż „[...] zazwyczaj dystrybucja jest jak instalacja hydrauliczna: głęboko ukryta, niedostrzegalna i przykuwająca uwagę jedynie w wypadku awarii”[16].

**Zakończenie:
znaczenie dystrybucji**

[16] Z. Baron, *How A24 is Disrupting Hollywood*,
<[https://www.gq.com/story/a24-studio-oral history](https://www.gq.com/story/a24-studio-oral-history)>.

Traktujemy ten artykuł, obok poprzedzających go innych publikacji, jako otwierający pole do dyskusji w Polsce na temat kluczowej roli sektora dystrybucji w ekosystemie kina, a przede wszystkim próbę pokazania, iż może on być sferą fascynującą, a z całą pewnością nie-sprowadzającą się jedynie do wysyłki kopii i plakatów do kina oraz zamówienia reklam[17]. *Distribution studies* zasługują w Polsce na podobną uwagę jak rozwijające się w lokalnym otoczeniu od kilkunastu lat *production studies*.

BIBLIOGRAFIA

- Baron Z., *How A24 is Disrupting Hollywood*, <[https://www.gq.com/story/a24-studio-oral history](https://www.gq.com/story/a24-studio-oral-history)>
- Bart P., Guber P., *Shoot Out: Surviving Fame and (Mis)fortune in Hollywood*, London 2004
- Dystrybucja filmowa: od kina do streamingu*, red. S. Rogowski, A. Wróblewska, Warszawa 2020
- Evans R., *Hazardzista z Hollywood*, przeł. R. Gołędowski, Warszawa 1995
- Goldman W., *Przygody scenarzysty*, przeł. M. Karpiński, Warszawa 1999
- Gunter B., *Predicting Movie Success at the Box Office*, London 2018
- Hayes D., Bing J., *Open Wide: How Hollywood Box Office Became a National Obsession*, New York 2004
- Iger R., *Przejażdżka życia: czego nauczyłem się jako CEO The Walt Disney Company*, tłum. B. Czartoryski, Kraków 2020
- Kucharski K., *Kino Plus. Film i dystrybucja kinowa w Polsce w latach 1990–2000*, Toruń 2002
- Wokół zagadnień dystrybucji filmowej*, red. M. Adamczak, K. Klejsa, Łódź 2015

[17] Zob. *Wokół zagadnień dystrybucji filmowej*, red. M. Adamczak, K. Klejsa, Łódź 2015; *Dystrybucja*

filmowa: od kina do streamingu, red. S. Rogowski, A. Wróblewska, Warszawa 2020.

Galeria – plakaty filmowe *Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu*

Galeria w niniejszym tomie czasopisma jest nieco inna niż w numerach wcześniejszych. Nie zawiera fotografii – uznaliśmy bowiem, że bliższy tematowi dystrybucji i widowni filmowej będzie plakat: jako ważny element promocji, a często przecież jako pierwszy obraz zawiązujący relację *film – odbiorca*.

Chcieliśmy, by autorskie propozycje plakatów dotyczyły filmów, które z jakichś względów wyróżniają się pod względem dystrybucyjnym – zarówno z perspektywy historycznej, jak i współczesnej. Z tytułów starszych wybór padł na dwa polskie „półkowniki”: *Przypadek* Krzysztofa Kieślowskiego (1981/1987) i *Kobietę samotną* Agnieszki Holland (1981/1987). Z produkcji nowszych wskazaliśmy *Romę* Alfonso Cuaróna (2018) i *Nie patrz w górę* Adama McKaya (2021) – filmy w dużej mierze zawdzięczające swoją rozpoznawalność usłudze video-on-demand (w obu wypadkach reprezentowanej przez Netflix), która w ostatnim czasie tak silnie zmieniła pejzaż mediów audiowizualnych.

Do współpracy zaprosiliśmy Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu. Studenckie projekty powstały w I Pracowni Plakatu, na Wydziale Grafiki i Komunikacji Wizualnej (prowadzący: prof. Grzegorz Marszałek, p.o. kierownik: dr Marcin Markowski). Prezentowane grafiki pokazują rozmaite sposoby potraktowania zadanego tematu, w mniejszym lub większym stopniu nawiązujące do fabuły lub dyskursu danego filmu.

Małgorzata Miławska-Ratajczak

Gallery – film posters from the *Magdalena Abakanowicz University of Arts in Poznań*

The gallery in this volume of the magazine differs slightly from that in previous issues. It does not include photographs, because we decided that a poster would be closer to the themes of film distribution and film audiences: it is an important element of promotion, and often, after all, as the first image that establishes the *film-audience* relationship.

We wanted original proposals for posters to concern films that for some reason stand out in terms of distribution, both from the historical and contemporary perspective. Of the older titles, the choice fell on two ‘seminal’ Polish films: Krzysztof Kieślowski’s *Blind Chance* (*Przypadek*) (1981/1987) and Agnieszka Holland’s *A Lonely Woman* (*Kobieta samotna*) (1981/1987). Of the more recent productions, we chose Alfonso Cuarón’s *Roma* (2018) and Adam McKay’s *Don’t Look Up* (2021) – films that owe much of their recognition to the video-on-demand service (represented in both cases by Netflix) that has exerted such a radical change in the audiovisual media landscape recent times.

We invited the Magdalena Abakanowicz University of Arts in Poznań to collaborate. The student projects were created in Poster Studio no. 1 at the Faculty of Graphic Arts and Visual Communication (supervisor: Prof. Grzegorz Marszałek, acting supervisor: Dr Marcin Markowski). The prints presented show different ways of treating a given subject, more or less alluding to the plot or discourse of a particular film.

Małgorzata Miławska-Ratajczak



Aleksandra Pelan, Kobieta samotna [A Lonely Woman]



by Alfonso Cuarón

Directing by Alfonso Cuarón
Screenplay by Alfonso Cuarón
Production Design by Eugenio Caballero
Art Direction by Carlos Balasoi, Oscar Fello
Set Decoration by Barbara Enriquez
Costume Design by Anna Tenzae

Aleksandra Pelan, Roma



DON'T LOOK UP

LEONARDO DICAPRIO

JENNIFER LAWRENCE

STORY BY ADAM MCKAY & DAVID SIROTA

SCREENPLAY BY ADAM MCKAY

DIRECTED BY ADAM MCKAY

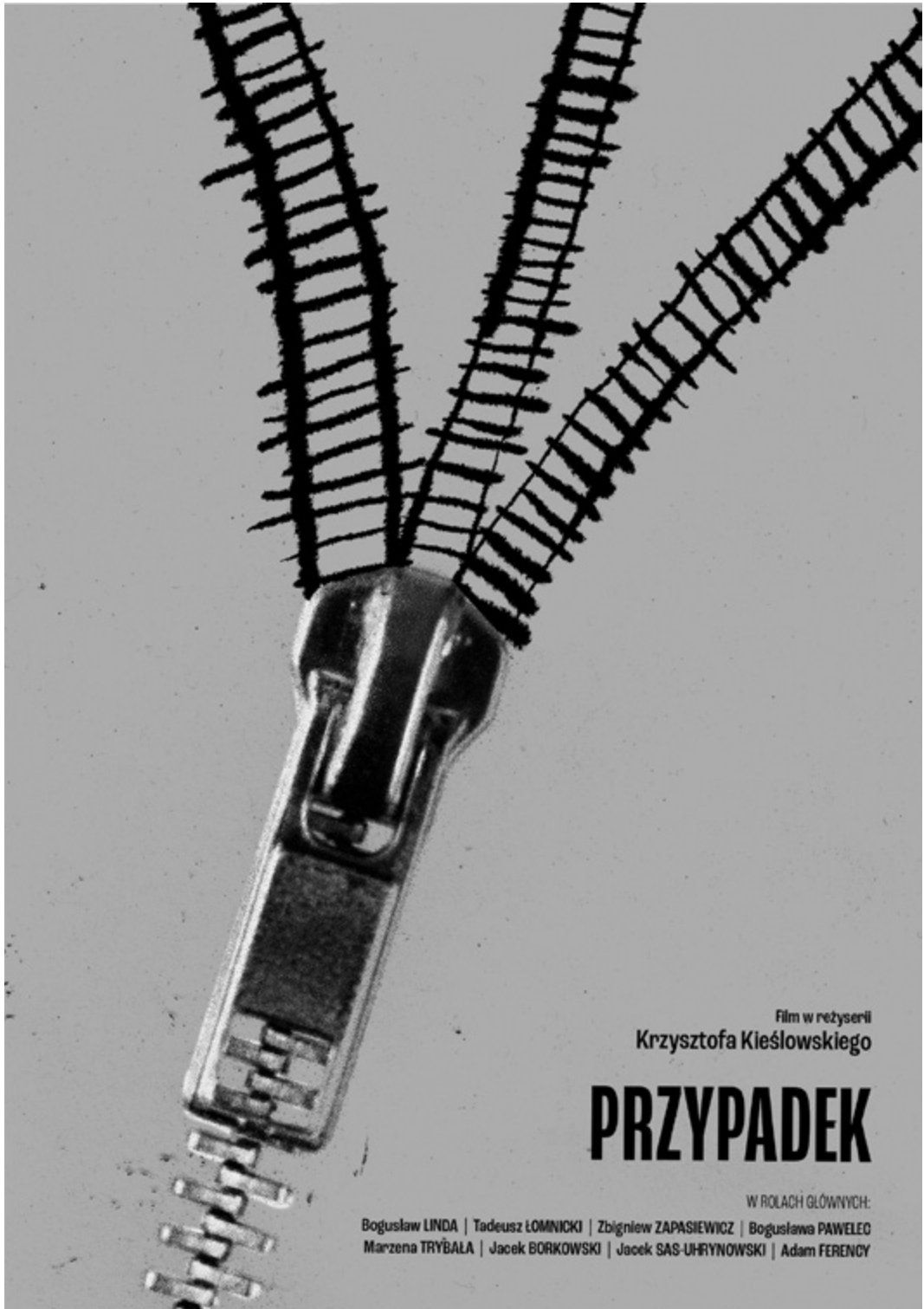
Anastasiia Shergina, Nie patrz w górę [Don't Look Up]

REŻYSERKA: AGNIESZKA HOLLAND / SCENARIUSZ: AGNIESZKA HOLLAND / MACIEJ KARPIŃSKI
WYSTĘPIŁA: MARJA CHWAŁIBÓG / BOGUSŁAW LINDA / PAWEŁ WITCZAK / SŁAWA KWAŚNIEWSKA

KOBIETA SAMOTNA



Daniel Kubacki, Kobieta samotna [A Lonely Woman]



Film w reżyserii
Krzysztofa Kieślowskiego

PRZYPADEK

W ROLACH GŁÓWNYCH:
Bogusław LINDA | Tadeusz ŁOMNICKI | Zbigniew ZAPASIEWICZ | Bogusława PAWELEC
Marzena TRYBAŁA | Jacek BORKOWSKI | Jacek SAS-UHRYNOWSKI | Adam FERENCY

Daniel Kubacki, Przypadek [Blind Chance]



NIE PATRZ W GÓRĘ

LEONARDO DICAPRIO / JENNIFER LAWRENCE / MERYL STREEP / CATE BLANCHETT
ROB WOODSON / JONAS HILL / RUSSELL CROFT / FLORENCE PIGNAULT / JAMES NEWSON / JONAS HILL / RUSSELL CROFT / FLORENCE PIGNAULT / JAMES NEWSON / JONAS HILL / RUSSELL CROFT / FLORENCE PIGNAULT / JAMES NEWSON

NETFLIX | 24 grudnia

Jakub Badziąg, Nie patrz w górę [Don't Look Up]



Jakub Kanarek, Kobieta samotna [A Lonely Woman]



SCENARIUSZ
I REŻYSERIA:
KRZYSZTOF
KIEŚŁOWSKI

W ROLI GŁÓWNEJ:
BOGUSŁAW
LINDA

ZDJĘCIA:
KRZYSZTOF
PAKUŁSKI

MUZYKA:
WOJCIECH
KILAR

Jakub Kanarek, Przypadek [Blind Chance]



ROMA
directed by Alfonso Cuarón

Justine Thomas, Roma



Kinga Krasucka, Kobieta samotna [A Lonely Woman]



Kinga Krasucka, Nie patrz w górę [Don't Look Up]



Don't Look Up

by Adam McKay

Kseniya Dubiashchuk, Nie patrz w górę [Don't Look Up]



Kseniya Dubiashchuk, Kobieta samotna [A Lonely Woman]

ROMA

by Alfonso Cuarón

Direction by Alfonso Cuarón
Screenplay by Alfonso Cuarón
Production Design by Eugenio Caballero
Art Direction by Carlos Benavente, Oscar Tello
Set Decoration by Barbara Enriquez
Costume Design by Anna Terrazas



Kseniya Dubiashchuk, Roma



LEONARDO
DICAPRIO

a film by
ADAM MCKAY

JENNIFER
LAWRENCE

Luigia Di Sarno, Nie patrz w górę [Don't Look Up]



Malin Sandvold, Nie patrz w górę [Don't Look Up]



DON'T LOOK UP

reż. Adam McKay

Leonardo DiCaprio
Jennifer Lawrence

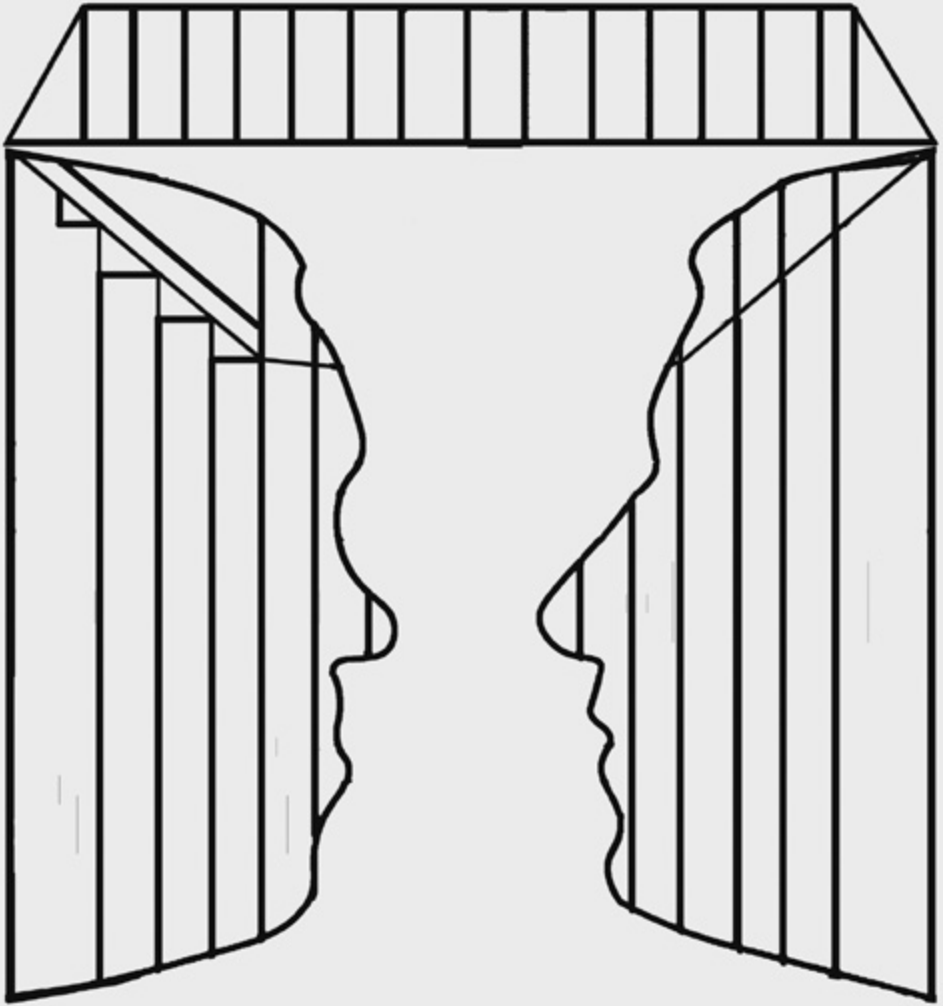
Meryl Streep
Cate Blanchett

Rob Morgan
Jonah Hill

Mark Rylance
Tyler Perry

Timothée Chalamet
Ariana Grande

Marta Bączyk, Nie patrz w górę [Don't Look Up]



ROMA

ALFONSO CUARÓN

MARINA DE TAVIRA

YALITZA APARICIO



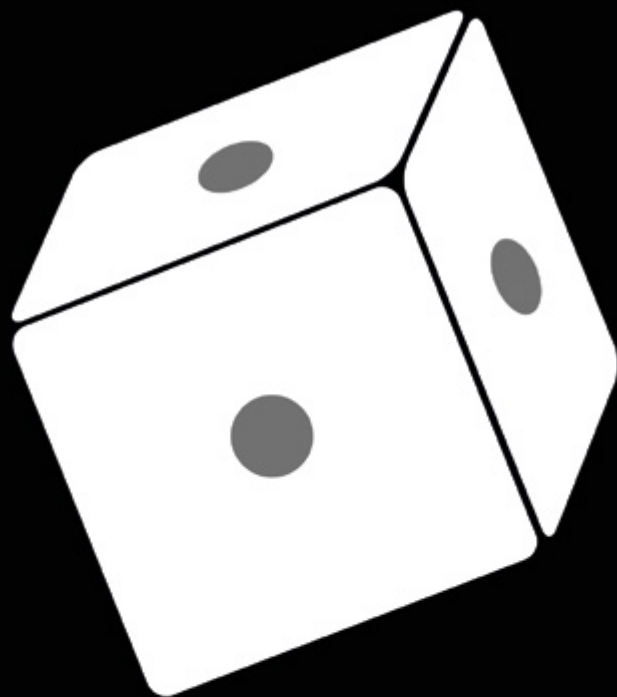
Directed by Adam McKay Producer Adam McKay Kevin Messick Screenwriter Adam McKay David Sirota

Vasylenko Sofiia, Nie patrz w górę [Don't Look Up]



Kobieta samotna

Reżyseria: Agnieszka Holland. Scenariusz: Agnieszka Holland, Maciej Karpiński.
Główne role: Maria Chwalibóg, Bogusław Linda, Sława Kwaśniewska,
Bożena Baranowska, Ryszard Kotys. Muzyka- Jan Kanty Pawluśkiewicz.



Przypadek

Reżyseria: Krzysztof Kieślowski, Scenariusz: Krzysztof Kieślowski
Główne role: Bogusław Linda, Tadeusz Łomnicki, Zbigniew
Zapaszewicz, Marzena Trybała, Muzyka: Wojciech Kilar

Vasylenko Sofia, Przypadek [Blind Chance]

ALPHA
VARIA

W pierwszy dzień świąt Bożego Narodzenia, 25 grudnia 2021 roku, w swoim rodzinnym domu na Lubelszczyźnie zmarła dr Urszula Tes, autorka kilku tekstów wydrukowanych na łamach „Images”. Ostatni z nich, a zarazem jeden z ostatnich w całym jej dorobku, opublikowany został pośmiertnie właśnie w niniejszym numerze czasopisma. Chcąc sprostac wyjątkowym okolicznościom tej publikacji, postanowiliśmy wzbogacić ją o garść krótkich wspomnień pochodzących od osób bliżej związanych z jej zmarłą autorką, nietuzinkową postacią polskiego filmoznawstwa. Oto one:



**Marzena Dudziuk-Koluch,
Sylvia Szczepańska-Horoszko**

Nasz wspólny z Urszulą Tes czas odmierzany był wartością spotkań. Zawsze profesjonalnie do nich przygotowana, często zwracała uwagę na to, co nieoczywiste w filmie. Była świetnym partnerem do dyskusji, chociaż czasem trudnym i upartym. Zdystansowana, buntownicza, ironiczna wobec siebie i świata. Zaangażowana i oddana swojej pasji, również fotograficznej. Pochłonięta pracą naukową. Zmieniała swoje miłości od Johna Cassavetes, bitników po fascynację filmem dokumentalnym i Ireną Kamińską, ale zawsze kochała mocno, szła własną drogą, niezależnie od konsekwencji. Niezastąpiona, nieodżałowana dla nas i Festiwalu Filmu Filozoficznego.

Ewa Fiuk

Nasze filmowe preferencje dość mocno się różniły, dlatego niewiele było dzieł, którymi mogliśmy zachwycać się wspólnie. Należał do nich *Miód* Semiha Kaplanoglu opowiadający historię chłopca odkrywającego świat i tajniki życia ze wszystkimi jego blaskami i cieniami; chłopca wyjątkowego, bo posiadającego wyjątkową – naiwną i dziecięcą, a jednocześnie świadomą i dorosłą – percepcję. Było w tym kilkulatku coś, co obie pokochałyśmy. W ostatniej scenie filmu mały bohater zasypia w konarze drzewa, który wydaje się miejscem ukojenia najbardziej naturalnym z możliwych. Myślę

o Uli w takim dużym, starym i spokojnym drzewie...

Mikołaj Jazdon

Poznaliśmy się w 2012 roku, gdy przyjechała do Poznania z wykładem o kinie Johna Cassavatesa i by zaprezentować filmy Beat Generation (była autorką monografii poświęconych obu fenomenom). Rozmowa z widzami przeciągnęła się do późna w nocy. Ula odkrywała wówczas dla siebie nowy temat (napisała w mailu: „w te wakacje zobaczyłam dokumenty Kamińskiej, i «eureka», to jest to! [na tę eurekę czekałam 5 lat!]”). Filozofię i metafizykę, które tropiła w kinie, odnalazła w dokumentach Ireny Kamińskiej. Napisała o tym świetną książkę. Jej tytuł zaczyna się od słów: człowiek, zbiorowość, pamięć...

Katarzyna Mąka Malatyńska

Było w naszych długich rozmowach sporo krytycyzmu, dużo emocji. Ula często dostrzegła w filmach dokumentalnych pierwiastek metafizyczny, umykający większości widzów, niekiedy mnie również. Jej spojrzenie otwierało na duchowość, która nierzadko kryła się pod warstwą faktów, konkretnych twarzy i gestów zarejestrowanych dokumentalną kamerą. Gdy rozpoczęła prace nad książką o twórczości Ireny Kamińskiej, czułam, że jej wrażliwość bliska jest odczuwaniu świata przez dokumentalistkę, że Ula zobaczy w tych filmach znacznie więcej niż obrazy życia społecznego.

Andrzej Szpulak

Kiedy zastanawiam się nad dorobkiem intelektualnym Uli Tes, przypominam sobie oczywiście to, co sama napisała, ale myślę także o tym, jak inspirowała i dopingowała do pracy innych, w tym i mnie. Każdy, kto ją bliżej poznał, wie, że była to mistrzyni rozmowy – konkretnie ukierunkowanej, pogłębionej, fascynującej, wymagającej i szczerzej. A ponieważ szczerść Uli, przejawiająca się od czasu do czasu niezgodą z interlokutorem, nie raniła, to stawiała się niezwykle twórcza. Ula chciała i potrafiła naprawdę pomóc w zmaganiach ze skomplikowaną materią kina artystycznego. Jej zdanie stawało się zazwyczaj jednym z ważnych punktów odniesienia.

Elżbieta Wiącek

W trakcie studiów często rozmawialiśmy o kinie awangardowym i autorskim, a nasze przyszłe publikacje oscylowały wokół tego samego zjawiska – niezależnego kina amerykańskiego. W 2001 wydałam książkę o twórczości Jima Jarmuscha, a Ula dwa lata później napisała

o kinie Johna Cassavetes. Po studiach nadal łączyła nas fascynacja kinem. Ula współorganizowała trzy edycje Festiwalu Filmu Filozoficznego i zawsze zapraszała mnie na debaty. Ostatnio po dłuższej przerwie spotkałyśmy się w kawiarni w ogrodzie Mehoffera. Pamiętam jak dziś naszą radość z ponownego spotkania i długą rozmowę, którą trudno było nam skończyć... Nie miałam wtedy pojęcia, że widzimy się po raz ostatni.

Jan Zamojski

Urszula opowiedziała kiedyś o tym, jak siedząc w Vesuvio Cafe na rogu alei Kerouaca w San Francisco, postawiła metafizyczny warunek: jeśli Kerouac da jej znak i pojawi się w oknie jako gołąb, to ona napisze książkę o kinie bitników. Kerouac przyfrunął natychmiast.

Opowiedziała to w 2010 r. w Krakowie, podczas V edycji Festiwalu Filmu Filozoficznego, którego była filmoznawczą podporą. Wówczas poznaliśmy się i tak zapamiętałem historię o gołębiu. W książce Uli o filmie Beat Generation jest jego zdjęcie. Ale nie wiem, czy całą resztę zapamiętałem dobrze. Od Uli już się tego nie dowiem.

Wygnani z raju – analiza toposu domu w filmach Andrieja Zwiagincewa

URSZULA TES

Akademia Ignatium w Krakowie

ABSTRACT. Tes Urszula, *Wygnani z raju – analiza toposu domu w filmach Andrieja Zwiagincewa* [Banished from Paradise – an analysis of the topos of home in the films of Andrei Zvyagintsev]. "Images" vol. XXXII, no. 41. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 303–316. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.41.16.

The topos of 'home' is one of the most important motifs in Andrey Zvyagintsev's films. The director perceives 'home' as a material and symbolic term. It applies to the place where a family lives and to the house of God. The article refers to Eliade's well-known concept of home, but also to the more modern one created by Zbigniew Kadłubek, who writes about oikology in the context of faith. The article reveals the richness of mythical, cultural, religious and artistic references. Each film exposes different images of 'home', but they use common metaphors, such as the fall, destruction and the apocalypse. Contemporary man, turned away from God, recreates the mythical thread of exile and ceases to have a safe place to be in the world. In such works as *The Banishment*, *Leviathan*, *Elena*, and *Loveless*, the director fully showed the consequences of losing the spiritual dimension of life. The proposed interpretations of Zvyagintsev's films expand the reception of his work in Poland.

KEYWORDS: home, myth, religion, spirituality, apocalypse

Andriej Zwiagincew swoje filmowe uniwersum wypełnił symbolami, które w czasach współczesnych stają się boleśnie niepotrzebne. Symbole przypominają bowiem o odwiecznym porządku, o wielowymiarowości życia, jego głębi, co stoi w sprzeczności z nowoczesnymi ideałami, które mają nas za wszelką cenę utrzymać na poziomie doczesności, samospelnienia i dobrobytu. Człowiek przestaje rozumieć znaki, symbole, mity. Rosyjski reżyser, dostrzegając tę cywilizacyjną chorobę, proponuje widzowi kino transcendentalne[1], które czerpie siłę przekazu z operowania odwiecznymi toposami, archetypami, mitami. Prowadzi odbiorcę w ten sposób ku sferze sacrum odsłaniającej ciągłą tęsknotę człowieka za Bogiem, za Sensem. Jak ujął to w lekcji mistrzowskiej filmowiec: „Dzieło sztuki, które nie zajmuje się stosunkiem Boga i człowieka, nic nie jest warte”[2].

Jednym z najważniejszych toposów obecnych we wszystkich dziełach rosyjskiego reżysera jest dom, pojęcie-klucz kultury, archetyp, który odnosi się do sfery duchowej i psychicznej człowieka[3]. „Człowiek potrzebuje do życia sprzyjającego środowiska i dachu nad głową,

czyli rodziny i domu. Pragnie on ze wszystkich sił mieć miejsce, w którym czułby się u siebie,

[1] Ludmija Klujewa rozwija refleksje Paula Schradera o kinie transcendentalnym zawarte w książce *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* z 1972 roku. Rosyjska badaczka pisze o modelowaniu przez reżysera „pionowej” przestrzeni, która określa relacje Boga i człowieka, mikrokosmosu i makrokosmosu. W filmach transcendentalnych sfera realistyczna i symboliczna są zrównoważone, ale wraz z rozwojem fabuły coraz bardziej rzeczywistość fizyczna „dematerializuje się” i zaczyna dominować porządek metafizyczny. Zob. L. Klujewa, *Dychanije kamnia*, [w:] *Dychanije kamnia. Mir filmow Andrieja Zwiagincewa*, red. J. Nochina, W. Gasparow, Moskwa 2019, s. 212–246. To i inne tłumaczenia z tej książki na potrzeby tego tekstu wykonała Margarita Władimirowa, której w tym miejscu dziękuję.

[2] A. Zwiagincew, *Mastierklas Andrieja Zwiagincewa. Fragment no 3*, [w:] *Dychanije kamnia. Mirfilmow...*, op.cit., s. 149.

[3] Znaczące wydaje się też, że dom jest jednym z najważniejszych toposów obecnych w dziełach mistrza Zwiagincewa, Andrieja Tarkowskiego (*Solaris*, *Zwierciadło*, *Nostalgia*, *Ofiarowanie*).

dach, który osłaniałby jego prywatne życie”[4] – pisze filolog Urszula Trojanowska. Według Mircei Eliadego, dom jest uniwersum, budując które, człowiek naśladuje wzorcowe dzieło bogów, kosmogonię[5]; stanowi imago mundi, „centrum świata”[6]. Dom, świątynia, miasto posiadają strukturę mityczną. A zdaniem Zwiagincewa mit jest jedyną prawdą i wszyscy jesteśmy przesiąknięci mitami, choć tego nie zauważamy[7]. Dom dla filologa Zbigniewa Kadłubka to metafora i doświadczenie, a także „pojemność duchowa, emocjonalna, intelektualna i ślad wydarzenia, relacji oraz autentycznego spotkania. Dom to również zmaterializowana wiara w Boga i sens istnienia”[8].

W starotestamentowej przypowieści człowiek wygnany z raju musiał szukać dla siebie schronienia. Istotne wydaje się pytanie, czy w rzeczywistości wygnania można mówić w ogóle o idei domu. Autor eseju *Oikologia (inkarnując wiarę)* uważa, że człowiek, opuszczając Raj[9], stał się bezdomny. Badacz widzi dziś nagłą potrzebę powrotu do pogłębionej refleksji nad domem, którą nazwał oikologią. Jego zdaniem „odtworza ona opowieść [...] o tym, jak człowiek tęsknił za domem i nieudolnie usi-

łował doń powrócić”[10]. Dom w Biblii kojarzony jest z namiotem, miejscem zamieszkania, rodziną, światem. Domem w chrześcijaństwie jest świątynia: kościół, cerkiew, idealnym domem zaś jest dostąpienie życia wiecznego[11]. Filolog, pisząc o oikologii, wskazuje, że domem człowieka może być wiara, którą pojmuje w kategoriach ziemi obiecanej, miejsca, w którym można dobrze żyć[12].

Topos domu będą analizowała, mając na względzie różnorodne jego powinowactwa: dom rodzinny, członków rodziny, dom Boży. Filmy Zwiagincewa doczekały się w języku polskim kilku wnikliwych analiz, zatem pominę te aspekty, które były już przedmiotem naukowych rozważań – analizę biblijnych motywów[13] – a ograniczę się do toposu domu. Naszkicuję też jedynie wątki związane z biblijnymi konotacjami ojców i matek, które zostały już uprzednio zinterpretowane, starając się wydobyć nowe aspekty.

W filmach Zwiagincewa obserwujemy metaforyczną destrukcję wartości, jaką jest dom. Dom w *Powrocie* (2003) jest pusty, w *Wygnanium* (2007) posesja należąca do ojca Aleksa i Marka staje się miejscem tragedii, w *Elenie* (2011) i *Niemilości* (2017) mieszkania straciły charakter przytulnej przestrzeni, uległy odhumanizowaniu. W *Lewiatanie* (2014) widzimy całkowitą fizyczną degradację domu.

Świątynia – dom Boga – najczęściej obrazowana jest jako ruina. Rosyjski reżyser przygląda się w swoich dziełach degradacji jednego z najważniejszych archetypów ludzkości. Dom, który odgrywa fundamentalną rolę w życiu człowieka, przestaje pełnić swoje odwieczne funkcje – dystans, chłód zajmują miejsce poczucia więzi i miłości. Relacje rodzinne dalekie są od harmonii, brakuje bądź matek (w *Lewiatanie* matka Romy umarła, kiedy chłopiec był mały, w *Wygnanium* Wiera odbiera sobie życie), bądź ojców[14] (przez dwanaście lat ojciec był nieobecny w życiu chłopców z *Powrotu*, w *Elenie* nie dowiadujemy się, kim jest/był ojciec Siergieja), bądź – jak w *Niemilości* – rozwodzący się rodzice w ogóle są nieobecni w życiu dziecka (syna). Dom bez matki czy ojca jest domem niepełnym,

[4] U. Trojanowska, *Archetyp domu w dwudziestowiecznej literaturze rosyjskiej*, Kraków 2008, s. 15.

[5] M. Eliade, *Sacrum a profanum*, przeł. B. Baran, Warszawa 2008, s. 58.

[6] Ibidem, s. 59.

[7] A. Zwiagincew, *Mastierklas Andrieja Zwiagincewa...*, s. 150.

[8] Z. Kadłubek, *Oikologia (inkarnując wiarę)*, [w:] T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek, *Oikologia*, Katowice 2013, s. 176.

[9] Posługuję się pisownią autora.

[10] Z. Kadłubek, op.cit., s. 181.

[11] L. Ryken, J.C. Wilhoit, *Słownik symboliki biblijnej*, przeł. Z. Kościuci, Warszawa 2017, s. 153–154.

[12] Z. Kadłubek, op.cit., s. 170.

[13] Listę publikacji zamieszczam w bibliografii.

[14] Warto zwrócić tutaj uwagę na biograficzny wątek. Ojciec Andrieja Zwiagincewa odszedł od rodziny, gdy ten miał pięć lat. Zob. K. Kołacz, *Wygnanie przez ojca. Kino Zwiagincewa*, „Ekran” 2017, nr 6(40).

ułomnym[15]. Pomiędzy członkami rodziny wy-czuwalny jest dystans: w *Powrocie* Iwan przejawia niechęć i bunt wobec ojca, w *Wygnaniu* Wiera lęka się zatwardziałości męża, w *Elenie* relacje Władimira z córką są wyraźnie osłabione, a miłość głównej bohaterki zaburzona, w *Lewiatanie* Roma żywi niechęć do macochy.

Dom przestał być też miejscem bezpiecznym, staje się metaforycznie miejscem gwałtu na wartościach: w *Wygnaniu* Wiera po dokonanej aborcji popełnia samobójstwo, w *Elenie* zostaje popełnione morderstwo w domu Władimira, w *Niemilości* rozgrywa się dramat Aloszy, który prowadzi do jego zaginięcia. Z domu Koli w *Lewiatanie* pozostaną tylko gruzy. Zwiagincew, posługując się toposem domu, wskazuje na jego szerszy kontekst, apokaliptyczny – ludzie burząc prymarne wartości i zapominając o Bogu, skazani są na zagładę. Destrukcja domu jest metaforycznym zwiastunem końca świata.

Powrót – w drodze do domu

Domy w wielu filmach Zwiagincewa (*Powrót*, *Wygnanie*, *Lewiatan*) usytuowane są w ustronnych miejscach, w izolacji od ludzkich skupisk, są to stare i zniszczone budynki, których nikt nie zdołał przystosować do nowoczesnych warunków. W tych domach zatrzymał się czas, należą one do innego porządku, porządku mitu. Dom w *Powrocie* jest wyjątkowo duży, przestronny, ewidentnie przeznaczony do zamieszkania dla dużej liczby osób, przypomina nieco kołchozowy budynek mieszkalny. Miejsce wygląda na zaniedbane, niszczelne, we wnętrzu widzimy oznaki jego upadku: bałagan, stare, zniszczone przedmioty, wszechobecny kurz. Na strychu w kufrze znajdują się stare księgi (m.in. Biblia), zapomniane przez domowników. Wnętrza są wyjątkowo ascetyczne, jakby niezamieszkałe. Panuje w nich pustka, brakuje oznak życia, na ścianach nie ma ani ikon, ani obrazów. Jedynym rekwizytem wnoszącym do domu życie jest piec, który dostrzegamy w pokoju, w którym przesiaduje babka. Zwiagincew wyjątkowo dużo uwagi poświęca żywiołowi ognia – występują w jego filmach nie tylko kominki, ale także ogniska.

Przyglądając się rodzinie z *Powrotu* zauważamy, że matka (Natalja Wdowina) i babcia (Galina Pietrowa) wychowują chłopców, obdarzając ich miłością i ciepłem, ale jednocześnie blokują ich inicjację. Kobiety są bierne, nie należą do nich „słowo” ani czyn, są „kapłankami ogniska domowego”, ale na tym ich rola się kończy. Dopiero ojciec (Konstantin Ławronienko), który zjawia się po dwunastu latach nieobecności, jest w stanie dać synom wprawdzie surową, ale skuteczną naukę, jak stać się dorosłym mężczyzną. To jego mowa znaczy, to on siada w centralnym miejscu stołu, on dzieli jedzenie (analogie do Ewangelii były wielokrotnie analizowane), on w końcu zabiera chłopców w podróż. Ojciec, by ratować Iwana (Iwan Dobronrawow), ponosi w końcu śmierć. I dopiero wtedy syn-buntownik jest w stanie nazwać go ojcem.

Ojciec – widziany po raz pierwszy przez synów – śpi, a zatem przynależy do innej rzeczywistości. Przykrycie niebieskim satynowym prześcieradłem (nie pasuje do skromnego wystroju domu) i obecność obok jego głowy ptasiego piórka konotują niebiańską sferę, którą wzmacnia analogia do obrazu Andrei Mantegni *Oplakiwanie zmarłego Chrystusa*. Scena ta antycypuje śmierć ojca i wprowadza motyw ofiarowania, który Zwiagincew będzie konsekwentnie rozwijał – jeszcze dwukrotnie przywoła obraz Włocha: w scenie, gdy chłopcy na łodzi przewożą ciało rodzica, i we fragmencie utonięcia łodzi ze zwłokami, gdy woda przykrywa ciało niczym tkanina (kolor ciemnoniebieski przypomina scenę z domu). Ojciec w przywołanych ujęciach „zasnął na zawsze”. Woda jest tu jednocześnie symbolem śmierci, ale i życia, odrodzenia i zmartwychwstania[16]. Jak zauważa Jana Penczkowskaja, analizując *Powrót*, ojciec tak jak bohater mityczny po wypełnieniu swej misji umiera, znika, przechodzi do innego świata, zostawia po sobie tylko opowieści[17]. Ojciec

[15] Zob. U. Trojanowska, op.cit., s. 24.

[16] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 481.

[17] J. Penczkowskaja, *Mifologia „Wazwraszienia”*, [w:] *Dychanije kamnia. Mir filmow...*, op.cit., s. 135.

był pomocnikiem na drodze do inicjacji synów. Historia o bohaterze kulturowym nasuwa też chrześcijańską interpretację. Pośrednik Boga, „Chrystus”, najpierw przygotowuje synów człowięcych na ostateczny koniec, a potem odchodzi do świata, z którego przyszedł. Mitologiczna i chrześcijańska interpretacja zdaniem badaczki nie wykluczają się, a wręcz uzupełniają. Film według rosyjskiej interpretatorki dotyka istoty mitologicznej podstawy bytu i jestestwa^[18].

W *Powrocie* odnajdujemy jeszcze jeden dom, na wyspie. To właściwie ruina, w której ojciec zostawił „skarb” i powrócił, by go odkopać. Ponownie mamy tutaj motyw wyizolowanej chaty – w porządku realistycznym wydaje się to co najmniej zastanawiające, w porządku mitycznym nabiera jednak sensu. Zwiagincew ponownie nawiązuje do mitu: wyspa przypomina o porzuconym raj, zatem podróż bohaterów możemy interpretować „jako podróż w poszukiwaniu raju, powrót do początku, do źródeł natury. Jako ucieczkę przed zrujnowanym pejzażem miejskim do »wysp szczęśliwych«, gdzie dane nam jest obcować z zupełnie innym cza-sem i inną przestrzenią”^[19]. Opuszczony dom (pierwszy w historii ludzkości?) zawiera skarb, chroniony przed ludźmi: „To coś tajemniczego,

ważnego, co tylko należy do ojca. Nie otrzymują dostępu do tego skarbu jego synowie. Rodzic zabiera go ze świata żywych do innego wymiaru. Nikt o tym się nie dowie, sekret spoczywa pod powierzchnią wody. [...] To jest granica, której nie jesteśmy w stanie samodzielnie przekroczyć”^[20]. Zwiagincew, unikając dosłowności, a wręcz zakrywając sensy niektórych symboli, pozostawia widza z poczuciem tajemnicy, prymarnym dla doświadczania w życiu transcencji.

Wygnanie – opuszczenie raju

Człowiek po wygnaniu z raju, oddzielony od Boga, skazany jest na dramatyczną egzystencję. Jego poszukiwanie właściwego dla siebie miejsca na ziemi wiedzie ku porażce, żaden bowiem ziemski dom nie będzie domem Ojca. Mieszkanie Aleksa (Konstantin Ławronienko) i Wiery (Maria Bonnevie), położone w industrialnej, brzydkiej dzielnicy, ilustruje właśnie ten duchowy stan. Wnętrze domu jest przestronne, ale nieprzyjazne, ponure, panuje w nim półmrok. Przylega do niego warsztat^[21], w którym Aleks pomaga zranionemu bratu, Markowi (człowiek, który uciekł z raju, nosi w sobie ranę). Ten (Aleksandr Bałujew) pyta Aleksa, dlaczego nie sprzeda posiadłości ojca, by lepiej radzić sobie finansowo. Brat nie odpowiada bezpośrednio, ale uważa, że dom wcale nie stoi „bez sensu”, tak jak twierdzi Mark. Rodzina Aleksa postanawia wyjechać na kilka dni do rodzinnego gniazda, położonego w pięknym, ustronnym miejscu. Zwiagincew uwydatnia tutaj kontrast pomiędzy piekielnym a rajskim światem^[22].

Dom można rozpatrywać jako biogram rodu^[23] – miejsce, gdzie mieszkali przodkowie i pozostawili znaki swojej obecności. W *Wygnanium* dom należał do ojca Aleksa i Marka; charakterystyczne, że w ogóle nie ma mowy o matce, co budzi skojarzenia z figurą Boga Ojca. Interesujące wydają się rozważania wokół obrazu domu jako młyna. Na jednym ze zdjęć wiszących na strychu widzimy, że ojciec Aleksa i Marka stoi z nieznanym mężczyzną (czy to Grigorij? – kim jest ta postać, wyjaśnię za chwilę^[24]) na tle domu-młyna z rozpozna-

[18] Ibidem, s. 136.

[19] B. Lisowska, *Tajemnica wiary i ofiary. „Powrót” Andrieja Zwiagincewa*, [w:] *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?*, red. E. Wilk, I. Kolasińska-Pasterczyk, Kraków 2008, s. 395.

[20] J. Penczkowska, op.cit., s. 135.

[21] To wskazywałoby na powinowactwa z postacią św. Józefa, co rozwijam w dalszej części artykułu.

[22] Zob. U. Tes, *Symbolika „Wygnań” Andrieja Zwiagincewa – konteksty religijne i malarskie*, [w:] *Wobec metafizyki. Filozofia – sztuka – film*, red. U. Tes, A. Gielarowski, Kraków 2012.

[23] J. Szewczyk, *Rozważania o domu*, Białystok 2018, s. 38.

[24] Wskazywałaby na to wewnętrzna świetliwość tej postaci. Na zdjęciu jest ona uśmiechnięta, poza tym Grigorij jest pierwszą osobą, która przyjeżdża, by spotkać się z Alekssem i jego dziećmi, co wskazuje na zażyłość między nimi.

walnym kołem wodnym, które nazywane jest sercem młyna. Zwiagincew nieprzypadkowo umieścił ten wątek. Obok domu ojca widzimy głęboki długi rów, przez który przebiega mostek. To koryto wyschniętej rzeki, która dawniej dostarczała młynowi wody. Konstrukcja młyna odzwierciedla obrzędowy wymiar mitu kosmogonicznego[25]. Młyn był postrzegany z jednej strony jako miejsce uświęcone, z drugiej – tajemnicze, a wręcz niebezpieczne. Młynarzom, których darzono szacunkiem, przypisywano kontakty z siłami demonicznymi i podobno to właśnie młyn był ulubionym miejscem schronienia diabła[26].

O ojcu Marka i Aleksa niewiele wiadomo, jedyną informację otrzymujemy od Wiery, która porównuje zamkniętego i milczącego Aleksa do jego rodzica. Dowiadujemy się, że Aleks nie utrzymywał przez dwanaście lat relacji z ojcem, a ten ostatni nie poznał nawet jego dzieci. Grigorij (Anatolij Gargul), sympatyczny, zaprzyjaźniony z rodziną staruszek, mówi o dziadku Kira i Ewy (dzieci Aleksa i Wiery), że tęsknił za dziećmi drugiego syna, Marka – można to pragnienie obecności rozumieć jako tęsknotę Boga za człowiekiem.

Po raz kolejny dostrzegamy, że – jak zauważyła kulturoznawczyni Brygida Pawłowska-Jądryk – Zwiagincew wielokrotnie posługuje się dychotomią, która ujmuje w jedną całość przeciwstawne sensory[27]. W tej perspektywie z jednej strony ojciec jest figurą Boga Ojca, z drugiej – postacią złowieszczą (co dobrze ilustrują zdjęcia ojca, jedno w jasnej tonacji, drugie w ciemnej, sugerującej pewną demoniczność). Historia rodziny owiana jest tajemnicą, pewne jest jednak, że Mark uwikłał się w świat przestępczy i rozstał się z żoną i dziećmi. Mężczyzna, w przeciwieństwie do brata, przyjeżdża czasami do rodzinnego gniazda, ale z nikim się nie kontaktuje, jak mówi Grigorij: „siedzi [w nim] jak puchacz”[28]. Rosyjski badacz Jewgienij Wasiljew uważa, że Mark jest reprezentantem idei człowieka będącego centrum wszechrzeczy, a w istocie parodią antropocentryzmu – to nadczłowiek, bohater naszych czasów, zawsze znajdujący usprawied-

liwienie. Prezentuje nieugięty stoicyzm, który prowadzi go do wyrzeczenia się samego siebie. Mark zapomniał o rodzinie, nie ma przeszłości i przyszłości[29]. Kir (Maksim Szybajew), syn Wiery, zauważa, że mężczyzna pachnie jak dom, a zatem można połączyć jego ciemną stronę osobowości z siłami demonicznymi, w końcu w Starym Testamencie Belzebub rozpoznawalny jest poprzez nieprzyjemny zapach[30]. Mark jest „upadłym aniołem”, figurą księcia ciemności, dla którego wartością są broń, pieniądze, seks (w jednej ze scen widzimy go z kochanką). To on jest postacią, która przyciąga tragedię, na jego polecenie przyjeżdżają lekarze i wykonują aborcję u Wiery, on usypia czujność Aleksa, kiedy można było jeszcze prawdopodobnie uratować Wierę, która w samobójczym akcie zażyła proszki nasenne. To on w końcu zamiast lekarzy z pogotowia wzywa przyjaciela medyka, Hermana (Witalij Kiszczenko), który ociąga się z przyjazdem, mimo że każda minuta jest istotna (przyjeżdża dopiero wczesnym rankiem)[31].

Dom ojca ma surowe wnętrze. Zwiagincew w *Wygnanium* eksponuje, podobnie jak w pozostałych filmach (z wyjątkiem *Niemilości*), pamiętki rodzinne – szczególnie zdjęcia i pistolet, znajdujące się na strychu obok kluczy i pięknie tego oprawionego zdjęcia rodziny Marka. Istotnym elementem domu jest kominek. Ogień to dwuznaczny symbol: z jednej strony wskazuje na Boga, Stwórcę, wieczność, z drugiej symbolizuje diabła i ogień piekielny[32]. Jewgienij Wasiljew traktuje dom ojca jako zapomnianą

[25] Zob. J. Adamczewski, *Antropologiczny wymiar przestrzeni młyna*, „Studia Etnograficzne i Antropologiczne” 2001, nr 5, s. 96.

[26] Ibidem, s. 100.

[27] Zob. B. Pawłowska-Jądryk, *Zmącone obrazy. O poetyce dysonansu międzypokoleniowego w filmach apokryficznych Andrieja Zwiagincewa*, „Studia Kulturoznawcze” 2014, nr 2(6).

[28] Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu.

[29] J. Wasiljew, *Prieparat professa Gibberna*, [w:] *Dychanije kamnia. Mir filmow...*, op.cit., s. 197.

[30] Ibidem.

[31] Ibidem, s. 206.

[32] W. Kopański, op.cit., s. 265.

świątynię^[33]. Teżę tę można poprzeć przede wszystkim faktem, że obok domu rozpościera się piękny ogród przypominający Eden^[34]. Kiedy w raju kwitło życie, płynęła rzeka, ze źródła tryskała woda, działał młyn – dom Boży był „żywy”. Wraz z odwróceniem się człowieka od Boga dom stracił funkcję życiodajnego młyna, źródło i rzeka wyschły, dom-młyn stracił zatem swoją „boską” moc (na miejscu koła wodnego wybudowano werandę) i stał się miejscem, gdzie wdarło się zło.

W domu brakuje dziennego światła, a wraz ze śmiercią Wiery i Marka jego wnętrze staje się coraz ciemniejsze. Dom był i jest niemy świadkiem dramatów, jakie się w nim rozegrały. Szczególnie wstrząsająco wybrzmiewa fakt, że aborcja i samobójstwo kobiety dokonują się w rodzinnej posiadłości Aleksa, w której ten się urodził i wychował. Centralnym motywem eksponowanym w siedzibie rodu jest krzyż^[35]: okiennic, drzwi, słupa telegraficznego – co naznacza tę przestrzeń symbolicznie cierpieniem, śmiercią, ale też szansą na odkupienie. Znaczące, że lekarze, którzy przychodzą, by wykonać aborcję u Wiery, ubrani są na czarno, przypominają anioły śmierci, podobnie jak zaprzyjaźniony z Markiem wiejski lekarz^[36]. To on zostaje poproszony, by zamknął dom, kiedy Aleks wyjechał do miasta, by zemścić się na Robercie (Dimitrij Ulianow), którego podejrzewał o zdradę. Scena zamykania domu jest jedną z bardziej wstrząsających w całym filmie, oglądamy ją od środka, jakby z serca domu. Herman zamyka okiennice, tak że

wnętrze zakrywa mrok. Dom staje się grobem. Widzimy pomalowane na czarno drzwi, na których wyraźny jest znak krzyża stworzony przez drewniane elementy. Kamera pozostająca we wnętrzu sugeruje milczącą duchową obecność „wewnętrznego obserwatora”. Kim jest to coś czy ktoś? Brak odpowiedzi na to pytanie jest istotny i dotyka tajemnicy.

Andriej Zwiagincew twierdzi, że człowiekowi potrzebne są paradoks, strach, wytrącenie z jego doczesnego życia, że potrzebuje beznadziei – w ten sposób może zrozumieć siebie^[37]. „Powinno być coś, co nas rani, tylko rana głęboko przemienia”^[38] – dodaje artysta. Egzystencja Aleksa zostaje wstrząśnięta dramatycznymi wydarzeniami, które stają się punktem przełomowym, prowadzącym do duchowego odrodzenia, czego zwiastuny widzimy w ostatniej scenie: Aleks po raz pierwszy wydaje się spokojny, a wręcz napełniony wewnętrznym światłem, zwraca głowę w kierunku drzewa życia^[39] i wyrusza w kierunku porzuconego raju. Musi w metaforycznym sensie zbudować nowy dom „w blasku Absolutu”^[40]. Nie sposób nie zgodzić się z rosyjską badaczką Ludmiłą Kliujewą, która twierdzi, że centralną postacią filmu jest Aleks, a Wiera i Mark, „odegrawszy” swoją rolę w duchowej przemianie mężczyzny, musieli umrzeć. Najważniejszym zadaniem żony, brata i przyjaciela Roberta było wyrwanie duszy Aleksa ze stanu odrętwienia^[41].

Zwiagincew mówi o swoim bohaterze, że jest nowym Józefem, który wątpi, nie wie, jak ma postąpić^[42]. To swoiste wahanie symbolizowane jest w ikonie Bożego Narodzenia (według kanonu) przez obecność diabła. Stroskany Józef siedzi zgarbiony, ręką podpira głowę, przed nim stoi postać starca przypominającego pastera odzianego w skórę. To szatan, który zasiewa wątpliwości w sercu i umyśle Józefa. Myśli on, by oddalić Maryję, gdyż nie wie, czyje jest dziecko. Bóg mu się przygląda, poddaje go próbie, dlatego nie od razu posyła archanioła Gabriela. Jak zaznacza reżyser, dramat Aleksa polega na tym, że do niego nie przyszedł Gabriel i sam musiał podjąć decyzję^[43]. Człowiek obdarzony został przez Boga wolnością – znacząca jest sce-

[33] Zob. J. Wasiljew, op.cit., s.185.

[34] Zob. U. Tes, op.cit., s. 349, 350.

[35] Zob. J. Wasiljew, op.cit., s. 184.

[36] Ibidem, s. 203.

[37] A. Zwiagincew, *Mastierklas Andrieja Zwiagincewa...*, s. 153.

[38] Ibidem, s. 160.

[39] Zob. U. Tes, op.cit., s. 356.

[40] A. Zwiagincew, *Mastierklas Andrieja Zwiagincewa...*, s. 161.

[41] L. Kliujewa, op.cit., s. 226.

[42] A. Zwiagincew, *Mastierklas Andrieja Zwiagincewa...*, s. 149.

[43] Ibidem, s. 150.

na, kiedy po pochówku Wiery ksiądz idzie do świątyni po prostej drodze. Widzimy z lotu ptaka, że do świątyni prowadzi też bardziej kręta, dłuższa ścieżka[44]. Człowiek ma wybór, którą z nich chce przejść przez swoje życie.

W filmie pojawia się wątek zamkniętej cerkwi – domu Boga zapomnianego przez ludzi[45]. Reżyser w wielu swoich filmach sugeruje, że chrześcijaństwo jest coraz bardziej nieobecne w życiu współczesnego człowieka. Człowiek, utraciłszy wiarę, metaforycznie zgubił klucz do rozumienia rzeczywistości. Klucze, które w *Wygnaniu* pojawiają się wielokrotnie (w warstwie i werbalnej, i wizualnej), w chrześcijańskiej symbolice odnoszą się do wiary oraz Kościoła[46]. Imię bohaterki filmu – Wiery – także odnosi się do wiary. Kobieta nie jest postacią, którą można zrozumieć, używając narzędzi psychologii, jest bohaterką mitu, poświęca się, ofiarowuje siebie, dlatego że wie, iż jeśli nie złoży z siebie ofiary, mąż nigdy się nie zmieni. Ofiarowanie, które poprzedza akt stworzenia, jest zdaniem reżysera aktem koniecznym[47].

Elena – dwa domy, dwa światy

W *Elenie* w pierwszej sekwencji obserwujemy „z pozycji ptaka na gałęzi” apartament, w który po chwili wdziera się poranne światło brzasku. Dom powoli się „budzi”, kamera obserwuje wewnątrz stół, salon, stolik ze zdjęciem dziewczynki, w końcu pokój kobiety. Niemłoda Elena (Nadieżda Markina) jak co dzień wykonuje szereg rutynowych czynności, które nadają jej życiu pozór bezpieczeństwa. Jest żoną starszego mężczyzny, którym się opiekuje (Władimir przeszedł zawał) i odgrywa rolę służącej (model patriarchalny jest wciąż silnie obecny w rosyjskim społeczeństwie): ściele łóżko mężowi, robi śniadanie, dba o dostarczenie jedzenia. Relacje Eleny i Władimira (Andriej Smirnow) mają charakter biznesowy – kobieta zapewnia opiekę mężczyźnie, który utrzymuje dom.

Mieszkanie Władimira wygląda luksusowo, niczego tu nie brakuje, oprócz indywidualnego stylu – jest czysto, elegancko, w każdym niemal pomieszczeniu znajduje się telewizor. Bohaterowie oddzielają się od samych siebie poprzez

oglądanie telewizji, która towarzyszy im w codziennym życiu: „Telewizja jest tu tak silnie obecna, gdyż chroni bohaterów przed zobaczeniem siebie w lustrze. Patrzą na życie innych, więc nie muszą patrzeć na swoje. Telewizja to jednak zdeformowane lustro, które człowiek wybiera, bo nie chce zmierzyć się z własną osobowością”[48]. To dom ludzi, którym niepotrzebne jest żadne sacrum – na ścianach nie znajdziemy ani jednej ikony czy w ogóle obrazu, oprócz rodzinnych zdjęć, które zajęły miejsce świętych obrazów. Pokój Eleny jest trochę inny, mniej „sterylny”, bardziej przytulny, na ścianach dostrzegamy wiele rodzinnych fotografii, a centralnym miejscem jest etażerka z ogromnym lustrem symbolizującym dwoistość – Elena, zwyczajna kobieta, dobra matka, stanie się morderczynią w imię miłości rodzinnej.

Mieszkanie otaczają drzewa, które stanowią ciekawą, tajemniczą „fosę”, kamera w statycznych, kontemplacyjnych kadrach często uwydatnia pejzaż zza okna, jakby „ktos” przyglądał się bohaterom z zewnątrz. Zaciąganie i odsłanianie zasłon należy do codziennych rytuałów kobiety i stanie się istotnym nośnikiem znaczeń w ciągu rozwoju fabuły. W mieszkaniu Władimira przestrzeń jest tak duża, że małżonkowie mogą się mijać i żyć oddzielnym życiem, w mieszkaniu syna Eleny, Siergieja (Alieksiej Rozin), domownicy ocierają się wciąż o siebie, skazani są na swoją obecność.

Świat Władimira i Eleny jest bezpieczny – w budynku, w którym mieszkają, znajdują się portiernia, podziemny garaż. Mężczyzna, będąc już na emeryturze i nie mając rodzinnych zobowiązań (oprócz utrzymywania dorosłej córki), oddaje się przyjemnym aktywnościom:

[44] J. Wasiljew, op.cit., s. 206.

[45] Zob. U. Tes, op.cit., s. 350.

[46] W. Kopaliński, op.cit., s. 141.

[47] A. Zwiagincew, *Mastierklas Andrieja Zwiagincewa...*, s. 154.

[48] A. Zwiagincew, w: *Materiały prasowe do filmu „Elena”*, dystrybutor: Against Gravity, <<http://kameraakcja.com.pl/wp-content/uploads/2012/02/Elena-press-book.pdf>>, dostęp: 12.11.2020.

chodzeniu na siłownię, oglądaniu meczów w telewizji. Podczas pobytu w szpitalu, po przebytym kolejnym zawale, Władimir może odciąć się od cierpienia innych, stać go bowiem na prywatną placówkę i komfortowe warunki.

Zwiagincew w filmie tym kontrastuje luksusowy apartament z postsowieckim mieszkaniem syna Eleny. By dotrzeć do domu Siergieja, matka musi przemierzyć niemały odcinek drogi, zmieniając środki transportu i przechodząc wzdłuż długich połączeń niezagospodarowanej przestrzeni. Blok usytuowany jest w industrialnej dzielnicy, z widocznymi zewsząd kominami elektrowni. Elena, wchodząc do klatki, w której mieszka syn, wkracza do świata „zdeprawowanego”, z porysowanymi ścianami, zniszczoną windą. Owo mieszkanie to typowa postsowiecka klatka: ciasne, zagracone, nieestetyczne, stare. Z Siergiejem mieszkają tam żona Tania (Eugenia Konuszkina) oraz ich dwoje dzieci: nastolatek Sasza (Igor Ogurcow) i jego małeńki brat. Otoczenie i sam blok wydają się niebezpieczne, nieprzyjemne. Przed budynkiem wciąż przesiadują młodociane osiedlowe łobuzy, gotowe na podjęcie bijatyki w każdym momencie.

Mieszkanie Siergieja mieści się w typowej chruszczowce, która stała się symbolem unifikacji radzieckiego krajobrazu architektonicznego i synonimem antydomu – nieprzyjemnej, obcej przestrzeni. Postępowanie syna Eleny to współczesna wariacja na temat obłomowszczyzny, przejawiającej się w bierności i niezdolności do podjęcia jakiegokolwiek samodzielnej decyzji. Bezrobotny mężczyzna jest miernym ojcem (jedyną jego „zdolnością” jest prokreacja), który zamiast pouczyć syna, spędza z nim czas, grając na konsoli. Siergiej nie szanuje także żony i instrumentalnie traktuje swoją matkę, wykorzystując ją finansowo. Znamienna jest scena, gdy pali papierosa na balkonie: wydaje się znudzony, obojętny, niezainteresowany niczym oprócz przetrwania, jego wewnętrzna pustka i nudę oddaje akt płucia (później powtórzony w mieszkaniu Władimira przez Saszę). Siergiej zamiast zarabiać na utrzymanie rodziny, ogląda telewizję i pije piwo, ma mentalność *homo sovieticus*, roszczeniowego, le-

niwego oportunisty. Zamiast zachęcać syna do samodzielności i postawy aktywnej, oczekuje wsparcia od obcego człowieka – Władimira – by pożyczone pieniądze przeznaczyć na łapówkę, dzięki której Sasza dostanie się na studia i tym samym nie trafi do wojska.

Elena zdolna jest do wszystkiego, byle tylko ocalić wnuka przed pójściem do służby wojskowej. Jej *idée fixe* jest zapewnienie rodzinie za wszelką cenę przetrwania i bezpieczeństwa. Nie ma własnej indywidualności, swojego świata, zainteresowań, podporządkowana jest mężowi i rodzinie. Jedynymi scenami szczęścia kobiety są momenty spędzane z małeńkim wnukiem, tylko wtedy na jej twarzy maluje się uśmiech.

Scena w cerkwi obnaża interesowny stosunek Eleny do Boga: kobieta przychodzi, by wyprosić łaskę zdrowia dla męża, który po raz drugi przeszedł zawał. W cerkwi nie wie, jak się zachować, zapomniała podstawowych gestów wiary. Stoi przed ikoną *Wprowadzenia Marii do świątyni*, zagubiona. Maria na ikonie pokazana jest w otoczeniu rodziców, Anny i Joachima, którzy przedstawiają ją kapłanowi i proszą, by przyjął ją do świątyni, gdzie ma być oddana Bogu. To przeciwieństwo postawy Eleny, która dom Boży traktuje niczym targ, na którym można kupić przychylność świętych i otrzymać konkretną łaskę. Kobieta nie pamięta istoty prawd wiary, w rozmowie z mężem przypomina sobie jedno ewangeliczne zdanie („ostatni będą pierwszymi”), które wykorzystuje w wyrachowany sposób, chcąc osiągnąć określony psychologiczny cel.

Elena wyrwała się ze świata postsowieckiego i awansowała społecznie dzięki małżeństwu z bogatym Władimirem. Ze zwykłej kobiety staje się niepostrzeżenie morderczynią – sama jest przerażona sobą, odczuwa głęboki niepokój, gdy widzi z okna pociągu śmierć konia czy kiedy w domu Siergieja gaśnie światło. Jej sumienie odzywa się, choć wizja rodzinnego szczęścia tłumi głębszą moralną refleksję. Zwiagincew odważnie podjął temat rodzinnego egoizmu, który przesłania wyższe wartości. „Elena jest zakochana w tym mężczyźnie, jest przekonana o swojej miłości do Władimira. Między nimi

jest nieomal duchowa więź. Gdyby nie decyzja o napisaniu testamentu, pewnie żyliby dalej w harmonii. Elena stara się znaleźć alternatywne wyjście. Aby nie podejmować tej decyzji. Ale bez względu na to, jakie uczucia żywi do drugiej osoby, w skrajnych sytuacjach myśli o sobie, o swojej rodzinie, o linii, która musi być kontynuowana. To jest priorytet jej działania. [...] Czynienie zła nie jest dla nas problemem. Idee humanizmu przestały być popularne, i to nie tylko w Rosji, ale na całym świecie”[49] – mówi Andriej Zwiagincew.

Urządzony w ciemnych kolorach pokój Władimira staje się dosłownie jego grobem. Lejtmotywy zasłoniętych zasłon i zamykania drzwi antycypują przyszły dramat. Elena po pogrzebie męża zaprasza swoich bliskich do jego domu. Rodzina Siergieja nie ukrywa zachwytu nad luksusem, w jakim mieszka Elena. Siergiej już zaczyna snuć plany, jak urządzić sobie nowe życie. Dla ludzi o mentalności postsowieckiej materialne spełnienie pozostaje synonimem szczęścia. Syn Eleny w nowym lokum zasiada na wygodnej kanapie przed telewizorem z piwem w ręce – czuje się nareszcie panem, posiadaczem. Zwiagincew początkowo chciał zatytułować swoje dzieło *Inwazja barbarzyńców*, jednak ta zbyt dosłowność sprawiła, że zmienił tytuł na mniej oczywisty[50]. Symboliczna jest ostatnia scena filmu: w pokoju, w którym niedawno umarł Władimir, żona Siergieja kładzie na łóżku ich dziecko[51] – grzech, który został na nim popełniony, naznaczył też przyszłe pokolenie.

„Diabeł jest bezbronny wobec Boga, człowiek jest bezbronny w obliczu śmierci, Bóg zaś jest bezbronny wobec ludzkich wyborów. Przyszłość tego trójkąta leży w rękach człowieka”[52] – taką konkluzję snuje reżyser w kontekście wymowy filmu.

Lewiatan – destrukcja domu

W *Lewiatanie* dom jest ostatnią ostoją „starego porządku” i zostaje brutalnie zniszczony przez nowy ład. W otwierających ujęciach widzimy żywioł wody, rozbijające się o skalisty brzeg fale, później statyczne krajobrazy skał

i morza. Pierwszą sekwencję kończy widok porzuconych szkieletów łodzi, spowitych przez glony. To krajobrazy majestatycznej przyrody, zachwycającej, ale obojętnej na dramaty ludzkie. Natura jest niemym świadkiem zdarzeń, które mają się rozegrać w życiu bohaterów. Znaczące jest, że Zwiagincew kończy swój film także obrazami przyrody, tworząc ramę – siła natury, jej piękno, majestat i cisza są kontrapunktem dla ludzkich historii, pełnych niesprawiedliwości, okrucieństwa, zła, małości.

Dom w *Lewiatanie* to wyjątkowo przyjazne miejsce, ma swój charakter: jest jasny, przytulny, nie brakuje w nim starych mebli, fotografii rodzinnych, obrazów, roślin, bibelotów. Z centralnego miejsca – kuchni rozciąga się piękny widok na zatokę. Dom wybudował dziadek Mikołaj, mieszkał w nim jego syn, a teraz wnuk (Aleksiej Sieriebriakow), który czuje się emocjonalnie związany z tym miejscem. Posiadłością bohatera zainteresowany jest mer miasta (Roman Madjanow), który podstępnie chce przejąć dom i ziemię pod budowę cerkwi[53]. Wizja utraty domu jest dla Mikołaja trudna do zniesienia, nie wyobraża on sobie życia gdzie indziej, co podkreślone jest w scenie, gdy pijany przynosi zdjęcie zatoki z 1929 roku, by pokazać je przyjacielowi. „To jest całe moje życie” – mówi do Dimitra (Władimir Wdowiczenkow). Kiedy pojawia się pomysł przeprowadzki do Moskwy, do małej kawalerki, Kola jest przerażony, podobnie jak perspektywą przenosin

[49] A. Zwiagincew, [w:] *Materiały prasowe...*

[50] Zob. ibidem.

[51] Na marginesie warto wspomnieć, że podczas prac nad filmem Andriej Zwiagincew został ojcem. Jego syn Piotr urodził się 17 października 2009 roku. Zob. A. Zwiagincew, M. Kriczman, O. Niegin, *The Making of Andrey Zvyagintsev's Film „Elena”*, Londyn 2014.

[52] Zob. ibidem, s. 60.

[53] Andriej Zwiagincew, tworząc portret Koli, inspirował się historią Marvina Johna Heemereya, który popadł w konflikt z władzami miasta Granby z powodu ziemi. W akcie desperacji mężczyzna w 2004 roku, by zemścić się na lokalnej władzy, zniszczył kilkanaście budynków w centrum miasta i na końcu popełnił samobójstwo.

do bloku, w którym mieszkają jego znajomi. Charakterystyczne, że jego domu nie otacza żadne ogrodzenie, jest dostępny dla każdego i rzeczywiście nawiedzają go intruzi: znajomy z interesem, pijany mer, będący w konflikcie z Mikołajem. Wychodzące na wszystkie strony okna czynią go „widzialnym”, jakby pozbawionym prywatności. O symbolice miejsca akcji Zwiagincew mówił: „To próba tworzenia domu pełnego uczuć, centrum wszechświata [...] Umieszczenie tam domu [w filmie *Wygnanie*] rozumiałem jako określenie skraju świata. To samo czujemy w *Lewiatanie*, skrajem świata jest wybrzeże, Ocean Arktyczny, Morze Barentsa. To daje poczucie stania na krawędzi. Sam nie wiem, ale chyba to powoduje, że poczucie bycia w domu jest pełniejsze. W *Lewiatanie* czyni to też mocniejszym poczucie straty. Ostatni obraz wpływa na nas przez to znacznie mocniej. Scena wyburzenia według mnie jest aż traumatyczna. Trafia widza wprost w serce”[54]. Istotna jest perspektywa, z której oglądamy destrukcję domu – widzimy ją znów od środka, jakby z serca domu, w którym pozostały osobiste rzeczy, meble, pamiątki rodzinne. Jesteśmy świadkami swobodnego gwałtu, aktu barbarzyństwa. Buldożer niszczący dobytek całego rodu przypomina biblijnego Lewiatana[55].

Syn Koli, Roma (Siergiej Pochodajew), w domu nie czuje się u siebie, ze względu na obecność macochy, Lili (Jelena Liadowa), wobec której wyraża wrogie emocje. Chłopak lubi spędzać czas w opuszczonych ruinach cerkwi, gdzie wraz z kolegami pali ognisko, pije piwo i rozmawia. Mikołaj odczytuje przebywanie

przez syna w zburzonej świątyni jako zły omen. Znamienne, że Zwiagincew często powraca do motywu zrujnowanego domu Bożego – jest on symbolem zapomnianych wartości oraz Boga. Reżyser przywołuje także obraz ruin cerkwi z filmów Andrieja Tarkowskiego, szczególnie z jego *Nostalgii* (1983), filmu-wołania o ocalenie duchowości we współczesnym świecie. Pośród gruzów koledzy Romy palą ognisko. Obecność ognia w filmach Zwiagincewa związana jest z symboliką ofiary, męczeństwa, a także to znak Boga-Stwórcy, który objawiał się między innymi pod postacią ognia[56]. Poddawanie przez Boga próbie bohatera *Lewiatana* (niczym biblijnego Hioba) przypomina oczyszczanie w ogniu. Ogień jest jednocześnie zapowiedzią zniszczenia, śmierci, piekła.

Kiedy Kola, szukając syna, przychodzi do zdewastowanej świątyni, na ścianie dostrzega ślady fresków przedstawiających ścięcie głowy św. Jana – scena jest zapowiedzią przyszłych tragicznych wydarzeń: intrygi uknutej przez mera, która doprowadzi do skazania i uwięzienia mężczyzny. Cerkiew w filmie pokazana jest z jeszcze innej perspektywy – jako żywa, prężna, skorumpowana instytucja, powiązana z lokalną władzą (szerzej: z władzą państwową) oraz pieniędzmi. Kapłan, płomiennie głosząc Słowo Boże, boleśnie rozmija się w rzeczywistości z jego treścią. Zwiagincew bezlitośnie krytykuje Cerkiew, ukazując ją jako miejsce duchowej hipokryzji, sprzeniewierzające się prawdzie. Dobitna jest jedna z ostatnich scen, w której duchowny poucza wiernych o prawdzie, wolności, rozróżnianiu dobra i zła, podczas gdy chwilę wcześniej widzimy proces niewinnego Mikołaja, pozbawionego domu i skazanego na piętnaście lat więzienia za zabójstwo. Na miejscu jego posiadłości ma stanąć nowa cerkiew, dzięki mero wi powiązanemu z kapłanem. Reżyser pokazuje wnętrze cerkwi dość specyficznie. Uwagę zwraca jedno ujęcie z żabiej perspektywy, kiedy mały chłopiec patrzy w górę. Podobny gest wykonał pijany Kola, patrząc na sklepienie zrujnowanej świątyni. To wertykalne ujęcie wskazuje na właściwy dom – na Boga, zapomnianego nawet przez najbardziej zadeklarowanych wyznawców.

[54] Wypowiedź z wywiadu załączonego do DVD *Lewiatan*, dystrybucja: Against Gravity.

[55] O biblijnych konotacjach filmu *Lewiatan* pisali m.in.: M. Lis, *The Bible in the films of Pavel Lungin and Andrei Zvyagintsev*, „Studia Religioznologiczna” 2018, nr 51(2), s. 83–92; B. Becking, *Leviathan at the Movies: Andrei Zvyagintsev's Film in Biblical Perspective*, <https://www.bibelwissenschaft.de/fileadmin/user_upload/Bibelkunst/BiKu_2018_07a_Becking_Leviathan.pdf>, dostęp: 12.10.2020.

[56] W. Kopaliński, op.cit., s. 256.

Powrót człowieka do prawdziwego domu, do raju, „to próba nabycia prawa do ponownego zamieszkania blisko Boga – albo wręcz w Nim samym”[57].

Istnieje też inne oblicze Cerkwi – szlachetne, które uosabia ojciec Wasilij (Wiaczesław Gonczar) spotkany w sklepie przez Mikołaja. To skromny, dobry człowiek, mieszkający w ubogiej chałupie. To on przypomina Koli przypomnieć o Hiobie, którego Bóg boleśnie doświadczył, ale o nim nie zapomniał. Los mężczyzny, na którego spadają po kolei nieszczęścia – utrata domu, zdrada żony i przyjaciela, śmierć Lili i oskarżenie o zabójstwo, przypomina dramatyczną dolę biblijnego Hioba. Kiedy mnich zwraca uwagę Koli, że nie widuje go w świątyni, nie występuje w roli karcącego, chce jedynie przypomnieć mu o istotnym aspekcie życia – o uczestniczeniu w sacrum, w symbolicznych obrzędach, niosących głębię przesłania i zbliżających człowieka do Boga. Kola, przywiązany do ziemskiego domu, zapomniał o domu niebieskim, o rzeczywistości przekraczającej ziemską egzystencję. Zburzenie jego dobytku jest z jednej strony aktem gwałtu i destrukcji, z drugiej – wyzwolenia z ziemskich zobowiązań i szansą na duchowe odrodzenie.

Niemilość – nieobecność domu

Chociaż dwunastoletni Alosza (Matwiej Nowikow) ma dom, czuje się w nim niechciany, niekochany przez rodziców. Nie interesuje ich ani świat syna, ani nawet jego sytuacja w szkole, nie okazują mu nie tylko czułości, lecz również nawet podstawowej uwagi. Ojciec i matka rozwodzą się, żyją już swoim nowym życiem, a ich syn staje się dla nich zbędny – planują oddać go do sierocińca.

Alosza jest reminiscencją postaci o tym samym imieniu ze *Zwierciadła* Andrieja Tarkowskiego, podobnie jak pejzaż, który widzi chłopiec ze swojego okna. Zarówno rosyjski mistrz, jak i jego następcą nawiązują do obrazu Pietera Bruegla *Mysliwi na śniegu*. Zimowy Brueglowski pejzaż ukazuje życie toczące się w harmonii, rytuały codzienności, praca (polowanie) i zabawa (ślizganie się po zamrażnię-

tej tafli wody, gra w hokeja, jazda na sankach) przypominają o rytuałach życia. Tarkowski nawiązuje do tej zimowej, beztroskiej aury, nadając jednak obrazom niepokojący kontekst: w świat odwiecznych rytuałów i zabaw wkrada się wojna, przemoc i zło (archiwalne zdjęcia). Zwiagincew przypisuje Brueglowskiemu krajobrazowi jeszcze inne znaczenie. Alosza ze smutkiem patrzy na zabawy dzieci – nie jeździ z rówieśnikami na sankach, po szkole nikt nie czeka na niego w domu. Czuje się wyizolowany, samotny. Świat beztroskiej zabawy jest dla niego niedostępny, oddzielony nie tylko szybą, lecz także emocjonalną obojętnością i niechęcią, których doświadcza w domu. Rozwodzący się rodzice żywią do siebie nienawiść, stosują słowną przemoc, są wulgarni i okrutni, wzajemnie obwiniają się za nieudany związek. Całkowicie ignorują uczucia dziecka, skierowani są wyłącznie na zaspokojenie egoistycznych zachcianek. Dla obydwójga seksualne spełnienie jest priorytetowe, budują na nim wizję szczęścia, bliskości.

Borys (Aleksiej Rozin) ponownie zostanie ojcem, choć nie budzi to jego entuzjazmu. Zdobywa uczucie kochanki zapewnieniami o oddaniu i wizjami szczęśliwego życia. Jedynym jego zmartwieniem jest ortodoksyjnie wierzący szef, który nie zaakceptuje rozwodu podwładnego. Żenia (Marjana Spiwak), deklarująca, że nareszcie czuje się szczęśliwa, stara się być jak najbardziej atrakcyjna fizycznie dla kochanka, pielęgnuje swoje ciało, zapewnia mężczyźnie seksualne rozkosze. Dorośli w *Niemilości* chcą prowadzić higieniczne, sterylne życie, w którym nie ma miejsca dla poświęcenia, uważności, wrażliwości na cierpienie innych. To egzystencja ukierunkowana na sukces, na samospelnienie, na życie w luksusie. Synonimem tego ostatniego jest mieszkanie Antona (Andris Keiśš), kochanka Żeni – jest wyjątkowo przestronne, inspirowane japońskim wystrojem, brakuje w nim jednak przytulności, przez co przypomina bardziej hotel niż dom. I podobnie jak w każdej innej przestrzeni mieszkalnej w filmie, centralne miejsce zajmuje telewizor.

[57] Z. Kadłubek, op.cit., s. 190.

Mieszkanie, w którym żyje (nie)rodzina Aloszy, jest duże, komfortowe, zadbane, nowoczesne. Na ścianach wiszą obrazy z motywami roślinnymi i motylami. Tak jak w poprzednich filmach Zwiagincewa, brakuje tu natomiast obecności jakiegokolwiek sacrum. W mieszkaniach kochanki Borysa Maszy (Marina Wasiljewa) czy kochanka Żeni – podobnie. Jedynie w domu matki Żeni (Natalja Potapowa) dostrzegamy na kalendarzu wizerunek Chrystusa; wiarę traktuje ona jednak instrumentalnie, sławiąc Boga jedynie ustami. Dom matki jest przeciwieństwem wygodnego lokum Borysa i Żeni: stary i zaniedbany, przypomina ruderę. Otacza go wysokie ogrodzenie, jakby kobieta chciała zabarykadować się przed całym światem. Zarówno dom matki, jak i jej córki są zaprzeczeniem atmosfery ciepła, serdeczności, miłości – to miejsca wrogie, izolujące.

Ważnym, symbolicznym budynkiem jest opuszczony, niszczący dom kultury, w którym Alosza i jego przyjaciel urządzili sobie kryjówkę. Wnętrze jest całkowicie zdewastowane, wszędzie natknąć się można na rozbite szyby i kałuże z powodu dziurawego dachu. W jednym z pomieszczeń znajduje się kryjówka chłopców: choć urządzono ją prymitywnie, to Alosza z kolegą ewidentnie chcieli stworzyć sobie namiastkę domu.

W chwili, gdy Żenia pławi się w seksualnej rozkoszy, jej syn znika, jakby chciał przestać być ciężarem dla wygodnego życia rodziców. Niezwykle sugestywne i zarazem wstrząsające są, zilustrowane muzyką Arvo Pärta, sceny seksu z udziałem Żeni i jej kochanka. *Silouan's Song* inspirowane jest religijnym, rosyjskim tekstem napisanym przez Świętego Sylwana (1866–1938), rosyjskiego mnicha z Góry Atos, którego inne pisma były natchnieniem dla *Lamentu Adama* (przywołanego w filmie *Wygnanie*) skomponowanego przez estońskiego mistrza^[58]. Podtytuł smyczkowego utworu stanowią słowa *Moja dusza tęskni za Panem*. Pogrążeni w ziemskich uciechach ludzie zapomnieli zupełnie o najgłę-

szej tęsknocie człowieka za Bogiem. Zniknięcie syna mogłoby być momentem granicznym dla matki i ojca, tak jak w *Wygnaniu* śmierć Wiery była przemieniającym duchowo wstrząsem dla Aleksa. Tak się jednak nie dzieje, gdyż obydwójce nie potrafią zjednoczyć się w tragicznej chwili, poddać refleksji swojego dotychczasowego życia. Zniknięcie syna niczego ich nie uczy, nie potrafią nawet dostrzec bezinteresownej miłości, jaką ma grupa poszukiwawcza. Ludzie, którzy jako wolontariusze angażują się w pomoc w odnalezieniu Aloszy, są zaprzeczeniem ich egoistycznej postawy – to w nich można upatrywać nadziei, że świat nie jest jeszcze do gruntu zepsuty. Wstrząsający jest moment przyjazdu samochodów do opuszczonego budynku, w którym ratownicy mają nadzieję odnaleźć Aloszę. Kolumna samochodów wygląda jak kondukt pogrzebowy, a kompozycja Pärta *Silouan's Song* nadaje tej scenie doniosłego wydźwięku. Motyw z utworu estońskiego kompozytora towarzyszy zarówno matce, jak i ojcu. Żeni – gdy przychodzi do domu, idzie spać i po przebudzeniu, po telefonie dyrektorki, odkrywa, że syna nie ma w mieszkaniu. Borysowi – gdy jedzie z grupą ratowników do opuszczonego budynku. Te dwie sekwencje (matki i ojca), oddległe od siebie czasowo, łączy wspólny motyw muzyczny. Kobieta i mężczyzna znajdują się w domach, które chylą się ku upadkowi: dom rodziców Aloszy ma być sprzedany, a budynek-kryjówka jest w ruinie. Taki obraz domu staje się tutaj symbolem nieobecnej, zapomnianej wiary, której brak wprowadza pustkę w życie bohaterów. Borys w ostatniej scenie, sekwencji z domem-kryjówką, zostaje sam pośród zdewastowanej przestrzeni, wpatrując się bezradnie w okno. Zwiagincew poprzez wykorzystanie głębokiego tekstu duchowego uzmysławia nam wstrząsającą prawdę o życiu większości ludzi. W głębi duszy człowiek tęskni do Boga, ale nie jest w stanie usłyszeć tego wewnętrznego głosu, ponieważ złotym cielcem uczynił własne szczęście. Zniknięcie Aloszy to nic innego jak symboliczne zniknięcie Boga z życia ludzi. Współczesny człowiek, który wyrzeka się wiary, skazany jest na utratę domu. Zbigniew Kadł-

[58] Zob. <<https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/>>, dostęp: 12.10.2020.

bek wskazuje, że brak domu to fatum ponowoczesnej współczesności^[59].

W ostatnim ujęciu widzimy remontowany pokój Aloszy: ze ścian zrywane są tapety, niedługo to miejsce będzie miało nowego lokatora. Zniknięcie niekochanego dziecka zostanie „wytarte” z pamięci miejsca, dramat zostanie zdystansowany przez upływający czas. Ponownie to ze środka pokoju oglądamy jego „wymazywanie”. Dom w *Wygnanium* stał się grobem, podobnie w *Elenie*, w *Lewiatanie* uległ całkowitemu zniszczeniu, przestał istnieć, w *Niemilości* – zostaje sprzedany. Człowiek nie ma na ziemi trwałego miejsca, skazany jest na utratę, ciągle wygnanie. Nie tylko brakuje mu domu, lecz również chęci zrozumienia, kim sam jest i gdzie ma szukać trwałych wartości. Jak pisze Carl Gustav Jung, dzisiejszy człowiek potrzebuje powrotu do życia symbolicznego. Powinien mieć w domu choćby mały kącik, gdzie modli się, odprawia obrzędy – to przywróciłoby jego życiu harmonię, poczucie sacrum. Bez życia symbolicznego człowiek nie jest w stanie wyrażać potrzeb swojej duszy, jego życie trawi banalność^[60]. W domach najczęściej na głównym miejscu znajduje się tymczasem telewizor.

Adekwatnym podsumowaniem refleksji o domu w filmach Zwiagincewa są słowa profesora Kadłubka z eseju o oikologii: „Dzisiejszy człowiek, wyobcowany, alienujący się systematycznie, stał się sam dla siebie owdowiałym domem [...]. Wdowieństwo świata i wdowieństwo ludzkie doskwierają okrutnie współczesnemu człowiekowi. Bez względu na to, jak błyskotliwie diagnozuje się tę sytuację, zawsze chodzi o figurę opuszczenia, żałoby, postradania. Nie tylko o figurę czy figury zresztą toczy się gra, lecz doświadczenie samotności, wykorzenia, zagubienia możliwości orientacyjnych [...]”^[61].

Istotne wydaje się powiązanie motywu domu z aktem ofiary, jaką ponoszą bohaterowie. Ojciec oddaje życie za syna w *Powrocie*, Wiera w *Wygnanium* umiera, by Aleks mógł się duchowo odrodzić, Lilia popełnia samobójstwo w *Lewiatanie*, by nie stać na przeszkodzie relacji ojca i syna, Alosza znika z domu, by rodzicom uświadomić, czym jest miłość. We wszystkich

przytoczonych filmach – oprócz *Niemilości* – ofiara wydaje się mieć sens, reżyser bowiem sugeruje możliwość duchowego odrodzenia postaci, zbudowania trwałego domu, jakim jest wiara. Jedynie w ostatnim dziele rosyjskiego reżysera ofiara Aloszy nie przyniosła rodzicom przemiany, człowiek pozostał „owdowiałym domem”, który czeka nieuchronna apokalipsa.

BIBLIOGRAFIA

- Adamczewski J., *Antropologiczny wymiar przestrzeni młyna*, „Studia Etnograficzne i Antropologiczne” 2001, nr 5, s. 93–106
- Augé M., *Non-places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, przeł. J. Howe, Londyn 1995
- Becking B., *Leviathan at the Movies: Andrei Zvyagintsev's Film in Biblical Perspective*, <https://www.bibelwissenschaft.de/fileadmin/user_upload/Bibelkunst/BiKu_2018_07a_Becking_Leviathan.pdf>, dostęp: 12.10.2020
- Eco U., *Na ramionach olbrzymów*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2017
- Eliade M., *Sacrum a profanum*, przeł. B. Baran, Warszawa 2008
- Ikony i święci prawosławni. Leksykon. Historia, sztuka, ikonografia*, przeł. E. Maciszewska, Warszawa 2011
- Jaszewska D., *Film jako medium (nie)obecności Boga. Ukryta teologia w „Niemilości” Andrieja Zwiagincewa*, „Kultura – Media – Teologia” 2017, nr 4(31), s. 39–57
- Jaszewska D., *Problem szczęścia i nieszczęścia w „Wygnanium” Andrieja Zwiagincewa. Próba interpretacji teologicznej*, „Kultura – Media – Teologia” 2018, nr 3(34), s. 72–94
- Jung C.G., *Życie symboliczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2015
- Kadłubek Z., *Oikologia (inkarnując wiarę)*, [w:] T. Sławek, A. Kunce, Z. Kadłubek, *Oikologia*, Katowice 2013, s. 168–190
- Kempna-Pieniążek M., *Formuły duchowości w kinie najnowszym*, Katowice 2013
- Kliujewa L., *Dychanije kamnia*, [w:] *Dychanije kamnia. Mir filmow Andrieja Zwiagincewa*, red. J. Nochina, W. Gasparow, Moskwa 2019, s. 212–246
- Kołacz K., *Wygnanie przez ojca. Kino Zwiagincewa*, „Ekran” 2017, nr 6, s. 65–69

[59] Z. Kadłubek, op.cit., s. 178–179.

[60] C.G. Jung, *Życie symboliczne*, przeł.

R. Reszke, Warszawa 2015, s. 302.

[61] Z. Kadłubek, op.cit., s. 174, 190.

- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2001
- Kotyński M., *Wrestling with God: the Paschal Path of Christ's Disciple in The Return by Andrei Zvyagintsev*, [w:] *Cinematic Transformations of the Gospel*, red. M. Lis, Opole 2013, s. 137–148
- Lis M., *The Bible in the films of Pavel Lungin and Andrei Zvyagintsev*, „*Studia Religioologica*” 2018, nr 51(2), s. 83–92
- Lisowska B., *Tajemnica wiary i ofiary. „Powrót” Andrieja Zwiagincewa*, [w:] *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?*, red. E. Wilk, I. Kolasińska-Pasterczyk, Kraków 2008, s. 383–395
- Pawłowska-Jądrzyk B., *Zmącone obrazy. O poetyce dysonansu międzytekstowego w filmach apokryficznych Andrieja Zwiagincewa*, „*Studia Kulturoznawcze*” 2014, nr 2(6), s. 171–183
- Penczkowska J., *Mifologia „Wazwraszienia”*, [w:] *Dychanije kamnia. Mir filmow Andrieja Zwiagincewa*, red. J. Nochina, W. Gasparow, Moskwa 2019
- Przybył E., *Prawosławie*, Kraków 2006
- Przybysz A.K., *Mityczno-symboliczny kontekst nostalgii w „Wygnaniu” w świetle antropologicznej niepewności podmiotu*, „*Studia Rossica Posnaniensia*” 2019, nr 44(1), s. 123–132
- Rybczyński W., *Dom. Krótka historia idei*, Kraków 2015
- Ryken L., Wilhoit J.C., *Słownik symboliki biblijnej*, przeł. Z. Kościuk, Warszawa 2017
- Szewczyk J., *Rozważania o domu*, Białystok 2018
- Tes U., *Symbolika „Wygnania” Andrieja Zwiagincewa – konteksty religijne i malarskie*, [w:] *Wobec metafizyki. Filozofia – sztuka – film*, red. U. Tes, A. Gielarski, Kraków 2012, s. 345–360
- Trojanowska U., *Archetyp domu w dwudziestowiecznej literaturze rosyjskiej*, Kraków 2008
- Wasiljew J., *Prieparat profesora Gibberna*, [w:] *Dychanije kamnia. Mir filmow Andrieja Zwiagincewa*, red. J. Nochina, W. Gasparow, Moskwa 2019
- Zwiagincew A., *Mastierklas Andrieja Zwiagincewa. Fragment no 3*, [w:] *Dychanije kamnia. Mir filmow Andrieja Zwiagincewa*, red. J. Nochina, W. Gasparow, Moskwa 2019
- Zwiagincew A., [w:] *Materiały prasowe do filmu „Elena”*, dystrybutor: Against Gravity, <<http://kameraakcja.com.pl/wp-content/uploads/2012/02/Elena-press-book.pdf>>, dostęp: 12.11.2020
- Zwiagincew A., wywiad wideo, symposium z udziałem reżysera przy okazji wręczenia nagrody Złotego Globu w 2015 roku, <<https://alchetron.com/Andrey-Zvyagintsev>>, dostęp: 12.10.2020
- Zwiagincew A., Kriczman M., Niegin O., *The Making of Andrey Zvyagintsev's Film „Elena”*, Londyn 2014

Pierwszy raz w ciemnym kinie – filmowe reminiscencje w twórczości Krystyny Kofy

KRZYSZTOF WITCZAK

niezależny badacz (Poznań)

ABSTRACT. Witczak Krzysztof, *Pierwszy raz w ciemnym kinie – filmowe reminiscencje w twórczości Krystyny Kofy* [The first time in a dark cinema – film reminiscences in the work of Krystyna Kofta]. "Images" vol. XXXII, no. 41. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 317–324. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.41.17.

The article is an attempt to interpret the cinema experience from the perspective of contemporary theories of somatic reception. Attention is drawn to the formal aspect of two examples of cinema experiences by a contemporary Polish writer (Krystyna Kofta). An important element of her work is sharing impressions, especially in relation to the description of everyday life. The analysis includes the comparison of two cinema episodes – a girl fascinated by the first encounter with this medium and an adult woman terrified by the claustrophobic atmosphere of the cinema.

KEYWORDS: Krystyna Kofta, cinema, body, reception, film

Kino jako miejsce spotkania dzieła i jego odbiorcy przez swoją architekturę wzmacnia przekonanie, że obcuje się z emocjonującym przedmiotem: wyłaniającym się z ciemności obrazem w ramach swoistego spektaklu zapewnianego przez „ruchome obrazy”. Reakcję widza można opisywać nie tylko w obszarze percepcji, rejestrowania kolejno pojawiających się klatek. Odbiorca to nie tylko podmiot posiadający zdolność do kognitywnego przetworzenia materiału wzrokowego na swój intymny sposób widzenia rzeczywistości, lecz również istota biologiczna, „mówiąca swoim ciałem”.

W niniejszym artykule zostaną poddane analizie przeżycia widza kinowego jako osoby „spontanicznie doświadczającej filmu”. *Sui generis* somatyczną intymność odbioru i doznawania sztuki najpełniej można zaprezentować poprzez opisanie perspektywy jednej osoby. Korzystając z formuły *case study*, w niniejszym krótkim studium zostanie ukazana optyka odbiorcza sztuki pisarki Krystyny Kofy. Zestawię dwa przykłady recepcji filmu zaczerpnięte z jej życia w celu przedstawienia znaczenia formowania kształtowania się perspektywy odbiorczej: podczas pierwszego spotkania ze sztuką filmową i ostatniego pobytu w sali kinowej.

We wspomnieniach pisarki te momenty opisują doświadczenie uczestnictwa w spektaklu: od dziecięcego zauroczenia (doświadczenia niezwykle popularnego wśród wielu odbiorców filmu) do odczucia zupełnej klaustrofobii wywołanej nagłą reakcją fizjologiczną. Ich znacząca wymowa – ustanawiająca stosunek do sztuki filmowej – bezpośrednio zależała od uczestnictwa ciała, czyli doznawania przedmiotu artystycznego jako bodźca oddziałującego na różne zmysły.

Tak rozumiana praktyka odbiorcza mieści się w granicach zainteresowania korporalnych teorii filmu, w których widz niejako „odzyskuje swoje ciało w całości” – dysponuje wszystkimi bez wyjątku zmysłami i zaczyna reagować somatycznie, spontanicznie na prezentowane obrazy. Teorie okulocetryczne zakładały natomiast, że należy uprzywilejować zmysł wzroku jako jedyne narzędzie rejestrujące film. Współczesne badania Vivian Sobchack, Thomasa Elsaessera oraz Malte Hagenera[1] proponują

[1] Zob. T. Elsaesser, M. Hagener, *Teoria filmu. Wprowadzenie przez zmysły*, przeł. K. Wojnowski, Kraków 2015; V. Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton 1992.

uwzględnienie percepcji jako „dotknięcia filmem”[2]. Metafora skóry rozwijana w pracach badaczy zorientowanych korporalnie pozwala na dostrzeżenie widza jako podmiotu istniejącego fizjologicznie podczas spektaklu. Tym samym przyjmowana perspektywa służy przesłedzeniu pełnego procesu reakcji na film, nieograniczającemu się jedynie do analizowania wymiaru kognitywnego. Analiza przypadku doświadczenia kinematograficznego Krystyny Kofty pozwoli ukazać, w jaki sposób ciało uczestniczące w procesie odbioru dzieła wpływa na ukształtowanie się percepcji sztuki filmowej na dalszych etapach życia[3].

Alicja Helman, pisząc o niepewnym statusie widza filmowego na początku istnienia tej sztuki, wskazuje, że o ile w przypadku ludzi nieznanymionym z osiągnięciami nowoczesności mogliśmy mówić o efekcie „nieuprzedzonego oka” (nieostrzegania iluzji), o tyle w przypadku odbiorcy uświadomionego iluzja połączyła się z rzeczywistością[4]. W „efekcie kina”, na który zwraca uwagę badaczka, najważniejszą funkcję pełni wrażenie uczestnictwa w spektaklu. Film jako urzeczywistnienie marzeń człowieka o uwiecznieniu postaci, a nawet pokona-

niu śmierci (co głosili pionierzy kinematografii bracia Lumière) stał się tak istotnym elementem kultury dzięki umożliwieniu uchwycenia ciała w ruchu. Pierwsi widzowie, urzeczzeni wizją oglądania rzeczywistości mobilnej, nie skupiali się wszakże na analitycznym badaniu technikaliów nowego wynalazku, ale swoją uwagę obdarzali sam efekt działań twórców. Kino, które pokonało „kompleks mumii”[5], zadziwiało dynamiką osiągniętą dzięki całemu szeregowi niepowtarzalnych obrazów ciała, których nie mogła zaoferować fotografia.

Ruch jako główny element różnicujący oba przekazy (fotograficzny i kinowy) przyczynił się również do uformowania wizji filmu jako medium najlepiej oddającego wrażenia zmysłowe. Warto odnotować, iż oddziaływanie to można obserwować nie tylko na poziomie użytych środków artystycznych w samym dziele, lecz również, co zajmuje nas bardziej, na płaszczyźnie odbioru. Umieszczenie widza w przestrzeni kina (przeznaczonej tylko do rejestracji przekazu) multiplikuje zdolność odczuwania wrażeń zmysłowych[6]. W doświadczeniu filmu przez widza bierze udział całe ciało, dostarczające organizmowi bodźców, a ruchome obrazy wpływają na całokształt reakcji fizjologicznych. To uwikłanie uwypukla się w chwilach szczególnego napięcia – drżenia spowodowanego nagłą zmianą akcji, westchnięciem na widok szczególnie doniosłej chwili czy płaczu, gdy ma miejsce przedstawienie melodramatyczne.

„Uczestnictwo ciała” jako odbiorcy wrażeń, reagującego spontanicznie, a nawet w sposób niekontrolowany może narazić na zawstydzenie, zażenowanie. W kulturze krajów o wysokim stopniu socjalizacji tę „spontaniczną biologiczność” ciała, fizjologiczność starano się zwykle dyskretnie ukryć. Jak zauważa Gerhard Bohme, procesy wydalania i akty seksualne, stanowiące przykład nieakceptowalnego zachowania w ramach praktyk społecznych, zostały usunięte z widoku publicznego[7]. Tymczasem ciało niejako pragnie artykułować swoje istnienie, mimo iż samoistność jego reakcji frapuje „ucywilizowanych”. Sobchack przypomina, że kino „przenosi, bez całkowitego przekształ-

[2] Zob. L. Cartwright, *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*, Minneapolis-London 1995.

[3] A. Helman, *Widz kinowy – istota nieznaną*, [w:] *Film i audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*, cz. 2, oprac. J. Bocheńska, I. Kurz, S. Kuśmierczyk, red. S. Kuśmierczyk, Warszawa 2002.

[4] Eadem, *Intelektualiści i służące. Pierwsze wyobrażenia o odbiorcach kina*, „Kultura Współczesna” 1994, nr 2, s. 9.

[5] A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 10. Zob. T. Gunning, *An Aesthetic of Astonishment: Early Films and the (In)Credulous Spectator*, [w:] *Viewing Positions: Ways of Seeing Films*, red. L. Williams, New Brunswick 1994.

[6] Zob. M. Chion, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, przeł. K. Szydłowski, Warszawa-Kraków 2012, s. 124.

[7] G. Bohme, *Antropologia filozoficzna*, przeł. P. Domański, Warszawa 1998, s. 107.

cenia, te sposoby bycia żywym i świadomie ucieleśnionym w świecie, które dla każdego z nas liczą się jako konkretne doświadczenie [*direct experience*]”[8]. Kino rozumiane jako sztuka momentalna – dziejąca się na oczach widza w danej chwili – polega na bezpośrednim kontakcie, dziejąca się w nim akcja jest przeżywana w czasie teraźniejszym. Jak konkluduje Sobchack, takie doświadczenie dzieła staje się udziałem naszego życia, któremu towarzyszy w pierwszym stadium odczuwania uczestnictwo innych zmysłów niż wzrok[9]. Spotkanie z filmem to niejako „współżycie” (zaangażowanie całego swojego ciała), a sama wizyta w kinie urasta do miana wydarzenia przełomowego.

W życiorysach znanych ludzi kultury często przywoływano wyprawy do kin, komentując, iż wzbogacają one o doznania wynikające z przebywania w przestrzeni wyjątkowej, obdarzonej swoistą aurą, atmosferą pobudzającą wyobraźnię. Jedną ze znanych, polskich pisarek żywo interesujących się filmem jest Krystyna Kofta. Jej aktywność twórcza wykracza jednak poza działalność literacką *sensu stricto*: dużą część dorobku autorki zajmują dzieła plastyczne oraz wypowiedzi krytyczne dotyczące kultury, natomiast film – jak sama wspomina – towarzyszył jej życiu już od dzieciństwa dzięki kontaktom ze środowiskiem artystycznym (znajomością z reżyserami). Autorka, mimo iż mocno przywiązana do swoich powieści, zdecydowała się też kilkakrotnie powierzyć swoje teksty scenarzystom[10]. Jej proza, silnie osadzona w nurcie pisarstwa kobiet, dotyka również tematyki somatycznej, co w połączeniu z autotematyzmem wzmacnia zainteresowanie kategoriami odbioru. Kofta uważnie śledzi zespolenie pracy twórczej (literatury) z symptomami dostarczonymi przez somatyczność – ciało w jej twórczości odgrywa rolę rejestratora indywidualnego przeżycia (miłosnych uniesień, choroby i śmierci)[11].

W życiorysie Kofty można odnotować kilka epizodów związanych z przeżyciem kinowym. W niniejszym szkicu zostaną opisane dwa najbardziej charakterystyczne dla problemu uczestnictwa ciała. Stanowią niejako ramę odbioru: pierwszy związany z inicjacją dziecięcą,

będącą przejawem spontanicznego zachwytu sztuką, drugi związany z ostatnim pobylem w sali kinowej dorosłej kobiety. W swojej autobiografii (opartej na zapisach z dzienników prowadzonych przez pół wieku) pisarka zanotowała, że jej pierwsza przygoda z dużym ekranem wiązała się z wycieczką do jednego z poznańskich kin. Eseiistyczny charakter *Kobiety*

[8] V. Sobchack, op.cit., s. 4. Por. T. Miczka, *Cielesny aspekt podmiotowości w kinie*, [w:] *Kino. Gest – ciało – ruch. Film w perspektywie systemów komunikowania niewerbalnego*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 1990, s. 125–135.

[9] Zob. V. Sobchack, *What my Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh*, [w:] eadem, *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley 2004, s. 53–84.

[10] Związki Kofty ze środowiskiem ludzi filmu wymagałoby oddzielnego studium – zważywszy na jej rozliczne kontakty z reżyserami oraz scenarzystami. Zajmując o problemach z adaptacjami powieści Kofty pisze Monika Talarczyk-Gubała. M. Talarczyk-Gubała, *Krystyna Kofta. Kino mi szkodzi*, [w:] eadem, *Białe mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*, Poznań 2013, s. 393–403. Kofta w następujący sposób odnosi się do dorobku badaczki i zagadnienia kobiecości kina: „Monika Talarczyk napisała książkę *Białe Mazur*, bardzo ważną pozycję dla tych wszystkich ludzi, którzy interesują się filmem polskim. Termin «kino kobiece» jest równie niesprawiedliwy jak «kobieca literatura». *Białe Mazur* proponuje termin kino kobiet. To pokazny tom, kopalnia informacji o «kinie kobiet». Monika Talarczyk pisze wnikliwie, logicznie, bierze pod uwagę czas powstawania filmów, możliwości jakie kino dawało bądź nie dawało kobietom. Pokazuje uwarunkowania polityczne, kulturowe”. K. Kofta, *Gdyby zamilkły kobiety#Nigdy*, Warszawa 2019, s. 186.

[11] Bożena Chołuj stwierdza, że „Kofcie nie chodzi jednak tylko o wnikliwe opisy ciała. Bardzo rzadko instrumentalizuje ciało po to, aby pokazać coś innego niż ono i jego odczucia. Centralne znaczenie ma u niej swoistego rodzaju spójnia: ciało jest w posiadaniu JA i odwrotnie, również owo JA protagonistek ma we własnym władaniu ciało. B. Chołuj, *Ciało we własnym posiadaniu w prozie K. Kofty*, „Czas Kultury” 2019, nr 4, s. 110.

z**bu**ntowanej ułatwia przywołanie wspomnienia w formie krótkiego opisu wrażeń dziecka:

Pamiętam swój pierwszy seans w kinie. Siostra zabrała mnie na *Królewnę Śnieżkę* Disneya. Byłam nieco rozczarowana, że Śnieżka ma czarne włosy, uważałam, że powinna być blondynką. A jednak fabuła wciągnęła mnie tak bardzo, że razem z innymi dziećmi krzyczałam, by ostrzec Królewnę przed Macochą. Niestety, w czasie projekcji zachciało mi się siusiu. Moja siostra wpatrywała się w ekran jak urzeczona. Zauważyłam, że nikt na mnie nie patrzy, więc podniosłam składane krzesło i bardzo po cichu puściłam strumień, strużka poleciała pod rząd przed nami. Siadłam potem na suchym krześle,

[12] K. Kofta, *Kobieta zbu**n**towana. Autobiografia*, Warszawa 2013, s. 174–175. Innym tropem związku pisarki z kinem jest fakt, iż jej dziadek – Bronisław Schoener – zbudował kino przy pl. Wolności (wejście od ul. Ratajczaka) w Poznaniu. W autobiografii również dzieli się wrażeniami swojego brata, który jako młody chłopak podziwiał przede wszystkim organizację przestrzeni budynku. Autorka opisuje dokonania przodka, wykorzystując dziecięce wspomnienia brata: „Dziadek nazywał się Bronisław Schoener, był cieślą (Zimmermann). Pracował przy tym kościele, ale największą pracę miał przy budowie kina. To było kino pana Kałamajskiego przy pl. Wolności, w podwórzu, z przejściem na ul. Ratajczaka (obok Biblioteki Uniwersyteckiej). Kino miało 600 miejsc – ale to wszystko było nieważne. Sufit kina stanowił firmament, błękitny, z gwiazdami i innymi ciałami niebieskimi. Nie ruszało się to wszystko, jednak to, co pamiętam – siedziałem w antraktach z zadartym łbem i patrzyłem w sufit. Mama zawsze mówiła – wiesz, że to kino zbudował mój ojciec? Było wspaniałe!”. K. Kofta, *Kobieta zbu**n**towana...*, s. 454. Zob. M. Hendrykowski, M. Hendrykowska, *Film w Poznaniu*, Poznań 1990.

[13] Zob. A. Minorski, *Dzieci w kinie*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 36, s. 8; A. Helman, *Spojrzenie dziecka metaforą kina*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 81, s. 24–38; R. Koschany, *Dziecięca kinofilia*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 81, s. 39–51; A. Kuhn, *Cinematic experience, film space, and the child's world*, „Canadian Journal of Film Studies” 2010, nr 2, s. 82–98.

[14] A. Helman, *Spojrzenie dziecka...*, s. 25.

[15] Zob. A. Saris, *The Primal Screen. Essays on Film and Related Subjects*, New York 1973.

nikt nic nie zauważył. Kino było moje, jak zwierzętko zaznaczyłam swój teren. Nie przejmowałam się zasadami, choć wiedziałam, że to, co robię, jest naganne. Siostrze powiedziałam o wszystkim po wyjściu z kina, ale nie puściła pary, nie naskarżyła rodzicom, śmiała się tylko i powtarzała, że tego nie wolno robić. Odpowiedziałam, że wiem, ale nie mogłam w tym ciekawym momencie przerwać oglądania[12].

Kofta, posługując się sposobem prowadzenia narracji z perspektywy dziecięcej, dokonuje przeglądu doświadczeń towarzyszących jej podczas pierwszego oglądania filmu[13]. Znamienna dla takiego obrazu jest sama sytuacja uczestniczenia w spektaklu – zaproszenie przez siostrę, dużą starszą osobą do pierwszego kontaktu z tym medium. Wyobrażenie dziecka łączy się jednak we wspomnieniu nie tylko z samym filmem, lecz również przestrzenią kina odbieraną polisensorycznie.

Autorka jak gdyby przenosiła swoje przeżycie do obszaru świadomości zbiorowej i rejestrowała szereg zachowań stadnych zgromadzonej młodocianej publiczności – żywo reagującej, wyrażającej w sposób bezpośredni emocje. Należy zauważyć, że w tym przypadku mamy do czynienia z odbiorcą, którego Alicja Helman nazywa odbiorcą naiwnym[14] – dziecko, podobnie jak niezaznajomione z meandrami sztuki filmowej służące z początków kina, dokonuje przeniesienia własnych emocji na wyświetlany komunikat. Odbiór ten uzależniony jest nie tylko od spostrzeżenia, lecz również od wejścia w obręb materii filmu, co Kofta wyraża w słowach: „A jednak fabuła wciągnęła mnie tak bardzo, że razem z innymi dziećmi krzyczałam, by ostrzec Królewnę przed Macochą”. Tego odbiorczego utożsamienia, uczestniczenia w fabule nie można traktować tylko na poziomie widza umiejscowionego w fotelu; należy rozpoznać w nim uczestnika samej historii.

Jednocześnie warto nadmienić, że Andrew Sarrisem, iż dziecko przeżywa moment identyfikacji sztuczności medium filmowego, gdy orientuje się, że ma do czynienia ze światem technicznie wytworzonym[15]. Niezgodą wynikającą z rozczarowania fikcyjnością kompenso-

wana jest radością uczestniczenia w samym doświadczeniu – jak w przypadku małej Krystyny. Percepcja dziewczynki pozwala jej bowiem na rozpoznanie rozbieżności między własnym wyobrażeniem (koloru włosów bohaterki filmu) a wyborem twórców, przy jednoczesnym zaangażowaniu w sam spektakl. Kofta wprowadza swój zachwyt nad kinem z doświadczenia wspólnoty odbiorczej – współprzeżywania i uczestniczenia w innym uniwersum. W tym kontekście warto przywołać raz jeszcze Sobchack, która pisze o „fundowaniu intersubiektywnej podstawy obiektywnej kinowej komunikacji”[16]: komunikat wywołuje obopólną własność doświadczenia zarówno u nadawcy, jak i odbiorcy. Kofta w swym wspomnieniu przywołuje nie tylko atmosferę zbiorowego podniecenia, lecz również notuje krzyk jako znak nieświadomej identyfikacji, poprzedzającej analizę kognitywną. Mała Krystyna artykułuje swoje emocje, zanim podda je głębszemu zastanowieniu.

Ciało odbiorcy – podobnie jak w przypadku sytuacji zaskoczenia w życiu codziennym – reaguje wcześniej niż umysł, jest ono pierwszym rejestratorem naszego wrażenia[17]. Spontaniczność tego procesu można porównać z tym, co Karol Irzykowski nazywał przywracaniem „momentu cudowności, momentu pierwszego spostrzeżenia”[18]. Inicjacja filmowa w przypadku Kofty odbywa się poprzez medium szczególne – film animowany[19]. Ten gatunek, zdaniem krytyka, to brylant, który podany widzowi jawi mu się jedynie jako guzik, gdyż nie widzi w nim możliwości pojmowania kina jako sztuki i jego korelacji względem malarstwa[20]. Tak rozumiane oddziaływanie filmu staje się też udziałem młodych widzów: wpatrujących się w ekran starszej siostry i przyszłej pisarki.

Znamienna dla uczestnictwa ciała jest również informacja o rezygnacji małej Krystyny z pójścia do toalety, co autorka wspomina i interpretuje po latach jako objaw zafascynowania filmem: „Kino było moje, jak zwierzątko zaznaczyłam swój teren”. Kofta relacjonuje swoją przygodę, dostrzegając dominującą rolę ciała, prowokującego pokusę zlekceważenia norm

społecznych: „Nie przejmowałam się zasadami, choć wiedziałam, że to, co robię, jest naganne”. Świadomość przekroczenia dopuszczalnych granic zachowania łączy się ze zwycięstwem natury człowieka. Oddanie moczu, jako czynność wstydliva (wyparta przez kulturę), odbywa się w tym przypadku w konkretnej sytuacji: w obecności innych ludzi[21]. Reakcja na film nosi zatem znamiona przewagi tego, co naturalne, nad tym, co wytworzone. Swego rodzaju ciągłość występującą między obecnością ciała na ekranie a żywym odbiorcą Kofta oddaje poprzez sposób uzasadnienia swojej decyzji o nieopuszczaniu miejsca. Jednocześnie pisarka podkreśla własny status jako zaangażowanego, małoletniego widza – deklaruje, że kino

Zarysowana we wspomnieniu perspektywa odbioru – stawiająca opór granicom somatycznym – ugruntowała w dziewczynce przekonanie o wyraźnej odmienności tego medium od uniwersum literatury. Świat żywych obrazów urządził młodego widza zaangażowaniem w fabułę i pozwalał przenieść się do innej przestrzeni, wolnej od nakazów i ograniczonej jedynie prawidłami sztuki filmowej.

[16] V. Sobchack, *What my Fingers...*, s. 63.

[17] S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, Gdańsk 2008, s. 192.

[18] K. Irzykowski, *Dziesiąta muza: zagadnienia estetyczne kina*, Kraków 1924, s. 31.

[19] Helman konkluduje: „Współczesne dziecko uczy się oglądania współczesnych filmów poprzez *sui generis* skrócony kurs historii środków wyrazowych kina, którego dostarcza mu przeznaczony dla dzieci telewizyjny film rysunkowy i inne programy dziecięce. Tęgo, czego kiedyś uczył się w kinie widz dorosły, dziś opanowuje dziecko”.

A. Helman, *Spojrzenie dziecka...*, s. 13. Irzykowski już w latach 20. XX wieku dostrzegał znaczenie filmu animowanego: „Kino, chociaż jest życiem cieniów, bywa czasem tak niedelikatne i brutalne jak teatr, gdy chce wywlekać marzenia i realizować je – *contradictio in adiecto!* I w tej dziedzinie przyszłość należy do filmu rysunkowego”. K. Irzykowski, *op.cit.*, s. 153.

[20] *Ibidem*, s. 212.

[21] Zob. R.H. Blumer, *Niezwykła historia oddawania moczu*, Warszawa 2021; M. Douglas, *Czystość i zmiana*, Warszawa 2007, s. 157.

należy do niej, jest „terenem do zaznaczenia”. Pisarka uzupełnia to wspomnienie, odnosząc się do historii, którą podzielił się z nią Roman Polański:

Wtedy opowiedziałam mu o swojej przygodzie, mówiąc, że obsikałam teren, i potem przez lata kino było moją miłością. Do dnia, w którym dopadła mnie klaustrofobia, i już nie opuściła. Okazało się, że on miał w swoim życiorysie podobne zdarzenie. Zachował się tak samo, choć jako chłopiec miał ułatwione zadanie. Nie pamiętam, czy był na tym samym filmie, czy na innym[22].

Zarówno w przypadku reżysera, jak i pisarki „zaznaczenie terenu” nastąpiło w momencie przemożnego odczuwania przez odbiorcę potrzeby pozostania częścią spektaklu. Ciało i jego spontaniczność wskazały na momentalny charakter tej sztuki oraz prymarność reakcji fizjologicznej.

Kinofilę Kofta rozwijała również podczas studiów i wczesnej młodości. W jej dziennikach można znaleźć wiele odniesień do kolejnych seansów, w których kontekstowo pojawia się motyw cielesności i folgowania potrzebom czy pragnieniom ciała: „Ja także wcześniej chodziłam namiętnie do kina z Lotą i chłopakami. Należałam do DKF-u, czyli Dyskusyjnego Klubu Filmowego. Piliśmy wtedy wszyscy sporo, ja z tęsknoty za matką i przyjaciółmi, którzy zostali w Poznaniu”[23]. Jej miłość do kina zakończyła niespodziewana reakcja somatyczna podczas jednej z wypraw z przyjacielem na film *Medea* w reżyserii Piera Paolo Pasoliniego. W dzienniku Kofta notuje, iż seansowi

towarzyszyła niezwykle duszna pogoda oraz podniecenie:

Klaustrofobii nabawiłam się nagle, wiele lat temu [...]. Chodziliśmy wówczas na filmy sprowadzane z całego świata, których wcześniej nie pokazywano w kinach. [...] W PRL-u władza, pacyfikując pomruki niezadowolenia, dawała nam poczucie, że nie jest aż tak źle, skoro możemy oglądać te same obrazy, jakie pokazują za żelazną kurtyną. [...] Wpadliśmy do ciemnej sali kinowej, po omacku dotarliśmy do naszych miejsc. Po ekranie snuli się piękni młodzieńcy, to był chyba film Pasoliniego, może *Medea*? Nieśli gliniane czy kamienne naczynia z genitaliami, które, jak mi się wydaje, mieli zasadzić pod drzewem. Nie pamiętam, co było dalej, bo ekran nagle się rozszerzył, zajaśniał, i oba te światy, jasny, wirtualny z filmu i realny z ciemnej kinowej sali, zawirowały jednocześnie. Wtedy osunęłam się na ramię mojego kolegi, choć nie zemdlałam, miałam świadomość tego, co się dzieje, jednak nie byłam w stanie sięść prosto, czułam bezwład w całym ciele. Mój towarzysz [...] wziął mnie na rękę i wyniósł z kina. Trzymał mnie w objęciach, gdy siedzieliśmy na murku, a ze wszystkich stron otaczały nas błyskawice i grzmoty [...]. Miasto było puste, nikogo na ulicy [...]. Po paru minutach poczułam się całkiem dobrze, wróciliśmy na seans. Niestety, historia się powtórzyła. Wirowanie we mnie było jeszcze silniejsze”[24].

Kofta opisuje w swoim wspomnieniu silną reakcję manifestującą się fizjologicznie – gwałtowne uczucie uwięzienia w sali kinowej, osaczenia bezbronnego ciała. Wizualność filmu Pasoliniego, połączona z warunkami panującymi na tłumnej widowni, wywołała w pisarce poczucie strachu i ograniczenia. Klaustrofobia spowodowana, jak wskazuje sama pisarka, okrucieństwem połączonym z pięknem filmu odpowiadała traktowaniu ciała na ekranie. W wizji włoskiego reżysera uwagę Kofty przykuła scena niesienia genitaliów przez roznegliżowanych mężczyzn, co koresponduje z silną reakcją cielesną zachodzącą u widza. Nie mamy tu jednak do czynienia z obrzydzeniem lub szokiem, gdyż reakcja, jakiej doświadcza pisarka, wiąże się również z miejscem, w którym się znalazła. Atmosfera dusznego kina i panujący mrok podkreśla jedyne źródło światła, jakim jest ekran[25]. Tym samym miejsce spektaklu miesza się z samą

[22] K. Kofta, *Kobieta zbuntowana...*, s. 176.

[23] Ibidem, s. 468.

[24] Ibidem, s. 19–20. W dziennikach Kofta opisała tę sytuację pod datą 28 kwietnia 1980 roku. Pisarka wyrażała ponadto obawę o przyszłość swojego kontaktu z kinem: „Boję się tego, że mi zostanie na zawsze, a ja przecież Kocham filmy”. K. Kofta, *Monografia grzechów: Z dziennika 1978–1989*, Warszawa 2006, s. 60.

[25] R. Barthes, *Wychodząc z kina*, przeł. Ł. Demby, [w:] *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, red. W. Godzic, Kraków 1993, s. 157.

reakcją, a jedynym sposobem przerwania takiej odbioru filmu jest wyjście z kina:

Przed kinem stawia mnie, podtrzymuje, idziemy ostrożnie na Nowe Miasto. Myślałam, że wrócę do kina, że mi przejdzie, nigdy czego podobnego nie przeżyłam, nie mogę. Jak wyobrażę sobie tę ciemną małą salę, człowieka obok człowieka, wszyscy stykają się ramionami, tworząc łańcuchy widzów... nie mogę, nie wrócę tam[26].

Było to wydarzenie znamienne, mające również konsekwencje dla kariery twórczej Kofty, gdyż do dzisiaj niechętnie odwiedza zatłoczone sale kinowe lub teatralne, a także starannie planuje wieczory autorskie, wybierając odpowiednią dla siebie kubaturę pomieszczeń: „Od tamtej pory, ilekroć próbowałam zobaczyć jakiś film lub sztukę, zaczynałam czuć duszności, drżenie, słabłam z lęku, musiałam na miękkich nogach wychodzić na zewnątrz”[27].

Dla pisarki kino jest zatem nie tylko oazą, w której tekst ożywa, lecz również miejscem udręczenia, kreacji scenicznej, a nawet życiowej:

Najlepiej nie zdradzać się ze swoimi odchyleniami od przeciętności. Trzymać w tajemnicy mankamenty psychiczne. Długo tak właśnie robiłam, udając, że nie boję się windy, że nie mam klaustrofobii, nie wiem, co to depresja. Pokazywałam się ludziom tylko wtedy, gdy wyglądałam i czułam się dobrze. Wreszcie fałszowanie siebie samej stało się męczące i zaczęłam głośno o tym mówić. W końcu pisarka może mieć wariackie papiery[28].

Uświadomienie sobie własnej niemocy sprowokowało ją do prób przewycięzenia lęku. Zarówno dziecięce, jak i młodzieńcze doświadczenia świadczą o niezwykłym przywiązaniu do poczucia wolności, co będzie miało skądinąd swoje dalekie implikacje społeczne (walka o równouprawnienie czy praworządność): „jest według mnie silnie uwewnętrznionym poczuciem możliwości indywidualnego, nieograniczonego DZIAŁANIA. [...] Działanie wolnego człowieka łączy się z MOŻLIWOŚCIĄ wyboru [...]. Wolność osobistą kaleczą działania wykonywane pod presją”[29].

Wolności, zdaniem Kofty, nie powinno ograniczać się pasywnością czy konwencjonalną grą – dlatego tak istotnym aspektem jej

twórczości stanie się odważne prezentowanie własnej osoby (kobiecości), nawet jeśli będzie ono związane z koniecznością ujawniania sekretów własnego ciała[30]. Pomimo wszystkich, opisanych wyżej, zniechęcających przygód i okoliczności można traktować Koftę jako uczestniczkę dialogu z filmem, który próbuje przekształcić w teren oswojony dzięki przywoływaniu własnej opowieści – bogatej w fizjologiczne detale.

Kino od początku istnienia uczyło odbiorcę dystansu między tym, co przedstawiane, a tym, co odbierane. Ramy społeczne spektaklu wskazują również na rolę ciała. Bycie w kinie wpisuje widza w określoną przestrzeń (nierzeczywistego spektaklu) – dla niewprawionych uczestników pierwszych seansów było to dużym wyzwaniem. Ich żywiołowa, niepohamowana reakcja na wprowadzone w ruch obrazy wskazywała na to, że „obrazy filmowe działają w pierwszej kolejności na zmysły widza i wywołują efekty fizjologiczne, zanim widz może zareagować intelektualnie”[31]. Kino przedstawiające świat w ruchu wpływa na odbiorcę jako bodziec fizjologiczny i – jak w przypadku przeżycia Kofty – narzuca określone praktyki odbiorcze. Film percypowany jako dzieło dźwiękowo-wizualne ma wymiar synestezyjny, angażujący podmiot wielozmysłowo. Opisanie powyżej Koftiańskie czytanie kina, w odniesieniu do epizodów z życia

[26] K. Kofta, *Monografia...*, s. 60.

[27] Eadem, *Kobieta zbuntowana...*, s. 20.

[28] Ibidem.

[29] K. Kofta, *W poszukiwaniu utraconej wolności*, [w:] *Kobiety w kulturze popularnej*, red. E. Zierkiewicz, I. Kowalczyk, Wrocław 2002, s. 115.

[30] Judith Mayne twierdziła, że kino jest medium nieprzyjaznym dla twórczyń, gdyż ze względu na wieloautorski charakter filmu nie pozwala ukazać prawdziwego „ja”, co stanowi bardzo istotny element ekspresji literackiej. Ponadto panujące w przemyśle filmowym mizoginistyczne uprzedzenia utrudniają zaistnienie kobiet w tej dziedzinie sztuki. J. Mayne, *The Woman at the Keyhole. Feminism and Women's Cinema*, Bloomington 1990, s. 92–93.

[31] S. Kracauer, op.cit., s. 192.

konkretnego widza, umożliwia potraktowanie odbiorcy nie jako modelowego przykładu konsumenta sztuki, a jako podmiotu posiadającego ciało. W tak zarysowanej relacji między miejscem, dziełem a obserwatorem dochodzi do ujawnienia naturalnych odruchów ciała, które – jak próbowałem wykazać – poprzedzają refleksję kognitywną podczas oglądania komunikatu filmowego.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes R., *Wychodząc z kina*, przeł. Ł. Demby, [w:] *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, red. W. Godzic, Kraków 1993, s. 157–160
- Bazin A., *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Warszawa 1963
- Blumer R.H., *Niezwykła historia oddawania moczu*, Warszawa 2021
- Bohme G., *Antropologia filozoficzna*, przeł. P. Domański, Warszawa 1998
- Cartwright L., *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*, Minneapolis-London 1995
- Chion M., *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, przeł. K. Szydłowski, Warszawa–Kraków 2012
- Chołuj B., *Ciało we własnym posiadaniu w prozie K. Kofty*, „Czas Kultury” 2019, nr 4, s. 109–115
- Douglas M., *Czystość i zmiana*, Warszawa 2007
- Elsaesser T., Hagener M., *Teoria filmu. Wprowadzenie przez zmysły*, przeł. K. Wojnowski, Kraków 2015
- Gunning T., *An Aesthetic of Astonishment: Early Films and the (In)Credulous Spectator*, [w:] *Viewing Positions: Ways of Seeing Films*, red. L. Williams, New Brunswick 1994, s. 114–133
- Helman A., *Intelektualiści i służące. Pierwsze wyobrażenia o odbiorcach kina*, „Kultura Współczesna” 1994, nr 2, s. 5–15
- Helman A., *Spojrzenie dziecka metaforą kina*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 81, s. 24–38
- Helman A., *Widz kinowy – istota nieznaną*, [w:] *Film i audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*, cz. 2, oprac. J. Bocheńska, I. Kurz, S. Kuśmierczyk, red. S. Kuśmierczyk, Warszawa 2002
- Hendrykowski M., Hendrykowska M., *Film w Poznaniu*, Poznań 1990
- Irzykowski K., *Dziesiąta muza: zagadnienia estetyczne kina*, Kraków 1924
- Kofta K., *Gdyby zamilkły kobiety#Nigdy*, Warszawa 2019
- Kofta K., *Kobieta zbuntowana. Autobiografia*, Warszawa 2013
- Kofta K., *Monografia grzechów: Z dziennika 1978–1989*, Warszawa 2006
- Kofta K., *W poszukiwaniu utraconej wolności*, [w:] *Kobiety w kulturze popularnej*, red. E. Zierkiewicz, I. Kowalczyk, Wrocław 2002, s. 115–124
- Koschany R., *Dziecięca kinofilia*, „Kwartalnik Filmowy” 2013, nr 81, s. 39–51
- Kracauer S., *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, Gdańsk 2008
- Kuhn A., *Cinematic experience, film space, and the child's world*, „Canadiann Journal of Film Studies” 2010, nr 2, s. 82–98
- Mayne J., *The Woman at the Keyhole. Feminism and Women's Cinema*, Bloomington 1990
- Miczka T., *Cieleśny aspekt podmiotowości w kinie*, [w:] *Kino. Gest – ciało – ruch. Film w perspektywie systemów komunikowania niewerbalnego*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 1990, s. 125–135
- Minorski A., *Dzieci w kinie*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 36, s. 8
- Saris A., *The Primal Screen. Essays on Film and Related Subjects*, New York 1973
- Sobchack V., *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley 2004
- Sobchack V., *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton 1992
- Talarczyk-Gubała M., *Białe mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*, Poznań 2013

Sztuka hejtu. Powtórzenia, parafrazy i „cytatowość” w filmie *Sala samobójców. Hejter Jana Komasy*

MAŁGORZATA MIŁAWSKA-RATAJCZAK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ABSTRACT. Miławska-Ratajczak Małgorzata, *Sztuka hejtu. Powtórzenia, parafrazy i „cytatowość” w filmie Sala samobójców. Hejter Jana Komasy* [The Art of Hating. Reduplications, paraphrases and “quotations” in John Komasa’s *The Hater*]. “Images” vol. XXXII, no. 41. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 325–333. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.41.18.

The aim of this article is to present stylistic measures dominating in a movie directed by John Komasa, *The Hater*, whose screenplay was written by Mateusz Pacewicz. Komasa’s film is an interesting example of how the selection of linguistic means and the way they function within one work can create an illusory, film version of “the art of hating” – the main impression of all the manipulations used by the film’s protagonist. Forms of manipulation, aggression, hate speech or Internet hate in *The Hater*’s verbal layer are particularly clearly heard thanks to repetitions, paraphrases and a very specific stylistic manoeuvre, which can be called “quotations”

KEYWORDS: film dialogue, linguistic stylization, hate speech, lingual aggression, verbal aggression, *The Hater*, John Komasa

Film *Sala samobójców. Hejter* miał premierę na początku marca 2020 roku, tuż przed zamknięciem polskich kin spowodowanym pandemią COVID-19. Dość szybko *Hejtera*[1] można było obejrzeć na serwisach VOD i platformach streamingowych, które – poza innymi oczywistymi wygodami – na różne sposoby ułatwiają analizę warstwy językowej utworu audio-wizualnego. Domowy seans pozwala przecież nie tylko na powtórzenie wybranych dialogów, ale i na zatrzymanie przewijających się przez ekran napisów, pasków telewizyjnych bądź fragmentów wiadomości, które w kinie siłą rzeczy byłyby bardziej ulotne. Film Jana Komasy godny jest takiego skupienia, szczególnie że już w scenariuszu Mateusza Pacewicza ukształtowanie języka odgrywało rolę niebagatelną[2].

Hejter to opowieść o Tomku Giemzie, który z powodu plagiatu popełnionego w pracy zaliczeniowej, zostaje skreślony z listy studentów prawa na Uniwersytecie Warszawskim. Pochoźący ze wsi Tomasz utrzymuje się w stolicy dzięki pracy na dwa etaty i nieoficjalnemu stypendium otrzymywanemu od rodziny Krasuckich, dawniej spędzającej letnie wakacje w jego

miejsowości. Bohater chce podtrzymać kontakt z Krasuckimi także (a może przede wszystkim) dlatego, że od wielu lat podkochuje się w młodszej córce Zofii i Roberta, Gabi. By pozostać w Warszawie, Tomek intensywnie szuka pracy jako moderator mediów społecznościowych, dzięki czemu trafia do agencji Best Buzz,

[1] W dalszej części tekstu konsekwentnie będę posługiwać się tą skróconą formą tytułu. Wyrażenie *Sala samobójców* stanowi raczej rodzaj hasła wywoławczego, przypomnienie głośnego filmu Jana Komasy z 2011 roku; z nowszym wiąże go co prawda tematy młodego pokolenia i przenikania się rzeczywistości ze światem wirtualnym oraz ponowna obecność Agaty Kuleszy w roli Beaty Santorskiej, ale jednocześnie trudno traktować *Hejtera* jako pełnoprawny sequel.

[2] Dodatkową gratką dla badaczy stanowi dostępność scenariusza *Hejtera* w bazie Łódzkiej Regionalnej Biblioteki Cyfrowej: <<http://cybra.p.lodz.pl/dlibra/publication/21221/edition/17983?>>, dostęp: 12.05.2022. Wszystkie cytaty analizowane w niniejszym szkicu zostały spisane z filmu metodą „ze słuchu” – niekoniecznie więc pojawiają się w tożsamej formie w scenariuszu, ale uzgodniono z nim ich zapis.

w której zajmuje się m.in. „redukcją wizerunku” znanych osób. Odrzucenie ze strony Krasuckich i ich uprzywilejowanych znajomych, inspiracja makiaweliczną menedżerką Beatą oraz możliwość wywierania więcej niż wirtualnego wpływu na polityczny wyścig o warszawski ratusz złożą się na mieszanekę, która obudzi w Tomku pragnienie zemsty.

Film Komasy stanowi interesujący przykład na to, jak wybór środków językowych i sposób ich sfunkcjonalizowania w ramach filmu mogą złożyć się na iluzję polskiej „odmiany” hejterskiej. A jest to iluzja składająca się zarówno z językowych przejawów manipulacji i agresji, jak i z odwołań do form mowy nienawiści lub internetowego hejtu *sensu stricto*. W analizowanym utworze środki te występują jako równoprawne wykładniki stylizacji, choć wymienione w poprzednim zdaniu terminy nazywają rzecz jasna zjawiska nietożsame (niemniej ich zakresy znaczeniowe mogą się zazębiać, jak w przypadku agresji językowej i mowy nienawiści). Niektóre z nich bywają w potocznym użyciu mylone, zwłaszcza najmłodsze – „hejt” i „mowa nienawiści”.

Obydwa terminy stały się już przedmiotem pogłębionej refleksji w polskojęzycznych publikacjach, dość więc będzie jedynie krótko przywołać najważniejsze różnice definicyjne, zwłaszcza że w *Hejterze* mamy do czynienia nie z autentycznymi przejawami hejtu i mowy

nienawiści, lecz ich wiarygodnym złudzeniem, efektem artystycznej kreacji. Jak pisze Anna Cegieła, „w rozumieniu potocznym mowa nienawiści to każda lżąca, wyszydająca i poniżająca ludzi wypowiedź. Organizacje zajmujące się zwalczaniem dyskryminacji ograniczają rozumienie terminu do agresji werbalnej wobec mniejszości rasowych, religijnych, etnicznych i seksualnych”[3]. Alina Naruszewicz-Duchlińska podkreśla również, że mowa nienawiści obejmuje mniejszy zakres zjawisk od hejtu, ponieważ pierwszy z terminów stosuje się w odniesieniu do wypowiedzi nawiązujących w sposób pośredni lub bezpośredni do cech, na które nie ma się wpływu[4]. Hejt z kolei „[s]tanowi formę agresji werbalnej o charakterze publicznym [...], polegającej na publikacji bezpośrednich (jawna deprecjacja) i pośrednich (np. ironia) negatywnych opinii na temat innych osób, zjawisk czy rzeczy, wyrażających wrogą wobec nich postawę”[5]. Nie sposób oczywiście wymagać od autorów dialogów filmowych, by kurczowo trzymali się językoznawczych ustaleń – za wzorzec stylizacyjny z powodzeniem służą potoczne wyobrażenia i stereotypy na temat jakiegś odmiany stylistycznej lub zachowań językowych charakterystycznych dla jakiegś społeczności[6].

Co istotne, formy manipulacji, agresji, mowy nienawiści lub hejtu w warstwie werbalnej *Hejtera* szczególnie wyraźnie dochodzą do głosu dzięki powtórzeniom, parafrazom i zabiegowi „cytatowości”, których funkcje można opisać z dwóch perspektyw:

– jednostkowej – jako chwyt manipulacyjny, którym umiejętnie posługuje się główny bohater filmu;

– ogólniejszej – jako zabiegi stylizacyjne będące świadectwem czułego słuchu autorów (zwłaszcza scenarzysty) na współczesną polszczyznę.

Analizę wybranych cytatów warto rozpocząć od dosłownych lub traktowanych wariacyjnie repetycji starannie wybranych przez Tomka wyrazów, połączeń, grup składniowych bądź całych fraz. W tym miejscu wypada jeszcze dodać, że w trakcie seansu widz wielokrotnie może się

[3] A. Cegieła, *Mowa nienawiści*, „Poradnik Językowy” 2020, z. 4, s. 61.

[4] A. Naruszewicz-Duchlińska, *Nienawiść w czasach Internetu*, Gdynia 2015, s. 17.

[5] Ibidem, s. 18. Autorka na określenie opisywanego zjawiska najczęściej posługuje się wyrazem *hejting*, ale obecnie *hejt* oznacza nie tylko pojedynczą wypowiedź, napis czy obrazek, ale też właśnie zjawisko. Por. hasło *hejt*, *Wielki słownik języka polskiego*, red. P. Żmigrodzki, < https://wsjp.pl/haslo/do_druku/67480/hejt >, dostęp: 12.05.2022.

[6] Por. J. Bobrowski, „*Staropolszczyzna*” filmowa. *Osobliwości językowe jako wykładniki stylizacji historycznej w dziełach audiowizualnych*, Kraków 2020; M. Miławska-Ratajczak, *Dialog w roli głównej. Polszczyzna we współczesnym kinie na przykładzie wybranych autorów*, Kraków 2018.

przekonać o wysokim poziomie sprawności językowej[7] Tomasza – nie ma dla niego sytuacji komunikacyjnej, w której nie potrafiłby się odnaleźć (choć zdarzają się momenty, gdy traci panowanie nad sobą). Jego swobodę w posługiwaniu się różnymi wariantami i odmianami polszczyzny przykładowo obrazuje scena, gdy płynnie przechodzi od oficjalnej rozmowy telefonicznej z agencją, do której przesłał CV, do potocznego dialogu poprzez internetowy komunikator; w kadrze widać zresztą pisaną do kolegi Gabi wiadomość, którą po krótkim namyśle z pierwszej, zbyt poprawnej i porządnej wersji *Cześć, tu Tomek. Pamiętasz mnie?* bohater zmienia na skrótowe i nieinterpunkcyjne *siema co tam*.

Wspomniane powtórzenia i parafrazy, wykorzystywane przez Tomka w różnych kontekstach, także o tej sprawności świadczą, choć zwykle służą niezbyt szczytnym celom. Są sposobami na wywoływanie pożądanego efektów i działań, a podlegająca im postać nie ma możliwości rozpoznania ich jako formy manipulacji. Pragnienie zdobycia uczucia Gabi sprawia, że Tomasz nie cofa się nawet przed (z początku prowizorycznym) podsłuchem: po długo odwlekanej przez Krasuckich wspólnej kolacji (pierwszej od jego przyjazdu na studia do Warszawy) z premedytacją zostawia w ich domu swój telefon z włączoną funkcją nagrywania[8]. Odzyskawszy go po kilkunastu minutach od wyjścia, po przekonująco odegranej scenie poszukiwania zguby, odsłuchuje w akademiku nieprzyjemną dla niego rozmowę trojga Krasuckich, w której między klasistowskimi żartami na temat jego perfum lub sposobu zjadania krewetek pada taka wymiana zdań:

ZOFIA A ty byłaś kiedyś w tym jego akademiku?

GABI Mama, a po chuj ja mam tam chodzić? No ja dokładnie wiem, jak tam jest. **Męski pot, chińskie zupki i taka kolejka do kibla**.

Parafraza fragmentu z niniejszego dialogu pada już w następnej scenie, gdy widz przygląda się, jak Tomek próbuje znaleźć wspólny język z Gabi i jej elitarnymi przyjaciółmi studiującymi na uczelniach w Londynie i w Nowym Jorku. Jedna z koleżanek przed wylotem stara

się wynająć swoje warszawskie mieszkanie, co Tomasz skrzętnie wykorzystuje:

TOMEK Ja chętnie, wiesz? Ja akurat szukam mieszkania.

GABI Jak to?

TOMEK Noo, powiedzmy, że **mam dosyć smrodu zupek chińskich i czekania w kolejce pod prysznic**. [...]

GABI Ale, Tomala, to kosztuje nie wiem ile? Dwa tysiące?

ZNAJOMA Gabi, to jest mieszkanie w centrum Warszawy! Dwa tysie to nie jest jakiś majątek!

TOMEK Cena okazyna.

ZNAJOMA No dokładnie, tyle że jest malutkie.

TOMEK Spoko, mnie i tak nie ma w ogóle w domu, cały czas studiuje, pracuje, więc...

GABI Gdzie pracujesz?

TOMEK No aktualnie jestem na stażu w takiej spoko agencji, ale w tym tygodniu zamierzam chodzić po... No, mam kilka rozmów, jestem zajarany, będzie... Zobaczmy.

Bohater, nawiązując do podsłuchanej wypowiedzi Gabi, chce wyrzucić na niej wrażenie kogoś, kto mimo wielu różnic dzieli z nią jakieś doświadczenia i poglądy, choćby na temat domów studenckich. Dziewczyna, znając sytuację finansową Tomasza, reaguje mieszaniną zaciekawienia i zdziwienia, dzięki czemu ten może pochwalić się jej odbywanym stażem w agencji marketingowej (która nie jest *spoko*, ponieważ nie wypłaca wynagrodzeń) i rozmowami rekrutacyjnymi w kilku innych miejscach (na które wcale nie dostał zaproszenia). Wśród nieustających prób zyskania w oczach Gabi i zerwania z wizerunkiem ubogiego chłopca Tomala nie zapomina więc o podkreśleniu rzekomej

[7] W rozumieniu tego terminu zgodnym z teoretycznymi podstawami kultury języka. Por. A. Markowski, *Kultura języka polskiego. Teoria. Zagadnienia leksykalne*, wyd. II popr. i uzupełn., Warszawa 2018, s. 19.

[8] W krótkim czasie zresztą widz otrzymuje kilka informacji o tym, że Tomek nie stroni od oszustwa: poza podsłuchem obserwujemy, jak bohater prosi profesorkę, która przyłapała go na plagiacie, o autograf na egzemplarzu książki jej autorstwa – potem z dumą pokaże go Robertowi Krasuckiemu, absolwentowi prawa na UW, jako uzyskaną „dedykację”.

zmiany swojego budżetu i, co za tym idzie, podnoszącego się standardu życia, bliższego młodej warszawce.

Subtelniejszym, bo tylko jednostronnym sygnałem o obecności innego typu powtórzenia w repertuarze Tomka są dwa odległe od siebie fragmenty, w których podczas spotkań bohatera ze znajomym Gabi i z politykiem Pawłem Rudnickim ze stron rozmówców padają podobne komentarze:

HIPSTER I co, on nie szcał, o co chodzi?;

RUDNICKI Czyli on nic nie skumał, za ko... och, co za gość!

Wygląda na to, że Tomasz ma ulubioną, sprawdzoną anegdotę, opowiadaną podczas spotkań na przełamanie pierwszych lodów. Nie jest to co prawda sytuacja rzadka lub wymagająca jakiegoś szczególnego potępienia, ale w strukturze filmu ilustruje wydatnie, że niedoszły prawnik dobrze zna siłę drzemiącą w opracowanych i starannie dobranych powtórzeniach.

Jednak wyjątkowo silnym językowo bodźcem dla Tomka jest toast Roberta Krasuckiego wygłoszony podczas uroczystych urodzin jego starszej córki, Natalii:

KRASUCKI Kochani przyjaciele! Spotykamy się tu, żeby uczcić bardzo miłą okazję – urodziny naszej ukochanej Natalii. **Czasy są trudne, bo siły ciemności zagrażają Europie. Trybalizm, nacjonalizm, autorytaryzm zagrażają fundamentalnym wartościom, na których zbudowany jest nasz świat.** Dlatego życzę ci, kochana Natalio, żebyś nadal robiła to, co robisz – żebyś wykorzystywała swój ogromny potencjał i wykształcenie zdobyte na Uniwersytecie Oksfordzkim w walce o lepsze jutro. Taka córka to jest najwspanialszy skarb, o jakim mogą marzyć rodzice.

Tomek uważnie wsłuchuje się w przemowę, z której zrobi użytek przynajmniej dwukrotnie. Po raz pierwszy wykorzysta jej potencjał, by zmanipulować Stefana zwanego Guzkiem – chłopaka zaobserwowanego na strzelnicy, którego dosadnie opisali głównemu bohaterowi koledzy byłego współlokatora z akademika:

[9] Tłumaczenie: wznieść się ponad granice ludzkich możliwości i przewodzić światu.

„Taki zjeb; Przylepa. Jak się przyssie, to już się nie odczepi; gwiazda Internetu; w piwnicy kolekcjonował niewypały; jedno trzeba mu oddać – zajebscie strzelą”. Tomasz dąży do tego, by Guzek stał się tzw. agentem straconym, zgodnie z koncepcją wysłuchaną z audiobooka *Sztuka wojny* Sun-Tzu, który pożyczyła mu szefowa z rekomendacją „nie ma lepszego podręcznika dla ludzi w naszej branży”. Stefan będzie ważnym narzędziem w pracy nad jego nowym zleceniem: medialnym atakiem na Rudnickiego, liberalnego kandydata na prezydenta Warszawy.

Guzek jest streamerem i autorem niemającego zbyt wielu obserwujących vloga o nazwie *Regnum Polonicum*. Za wprowadzenie tego bohatera służą urywki materiałów filmowych umieszczanych przez niego w internecie, wśród których – obok fragmentów gry online i prezentacji broni – padają następujące sformułowania:

GUZEK (komentarz do marszu osób z flagami Unii Europejskiej oraz społeczności LGBT) Wstyd, zaraz a robactwo. **Upadek cywilizacji;**

GUZEK (fragment wypowiedzi nagranej na tle wejścia do bunkra lub schronu) Dzisiaj mamy do czynienia z **inwazją. Zaplanowaną, zorganizowaną inwazją.** Chcą **pogrzebać stary, chrześcijański kontyge... kontynent.** Potrzeba wielkich ludzi i wielkich czynów. Wzy...;

GUZEK (fragment filmiku nagranego przy magazynie uzbrojenia) Musimy zapobiec **inwazji**, która się do nas zbliża wielkimi krokami. Dlatego musimy być gotowi. Wzywam was do mobilizacji. Jeśli wam się podobał filmik, dajcie łapki w górę. Pamiętajcie: bądźcie gotowi.

Tomasz, by zwerbować Guzka jako agenta straconego, tworzy własną postać w grze MMORPG – i to wyłącznie w tej przestrzeni, używając dla kamuflażu modulatora głosu, będzie się z nim kontaktował. Zamiast zwykłego powitania otwiera dialog łańciską sentencją, która widnieje na szarfię powieszonych w podglądanym wcześniej pokoju Stefana:

TOMEK (jako postać z gry zwana ELFICĄ) Wiemy, kim jesteś, Guzek. „Transire suum pectus mundoque potiri” [9].

GUZEK Dlaczego ja?

TOMEK Od dawna cię obserwujemy, Guzek. Śledzimy Twoją... publicystykę. Podoba nam się twój

vlog, twoje idee. Naprawdę podziwiamy też twoje umiejętności strzeleckie.

GUZEK Trzeba być gotowym na wszystko, nie?

TOMEK Dokładnie.

GUZEK A czego ode mnie chcesz?

TOMEK Służby.

GUZEK Jakiej służby?

TOMEK Nie widzisz, co się dzieje? **Siły ciemności zagrażają Europie** i ty wiesz, jak się to nazywa, Guzek. **Inwazja. Zaplanowana, zorganizowana inwazja.** Europę zalewają islamskie hordy, **zagrożące fundamentalnym wartościom, na których oparty jest nasz świat.** A kto miał nas bronić? Elity? Zobacz, do czego nas doprowadziły. Chcemy, żebyś pomógł **nam przeciwstawić się upadkowi Europy.** Słowem i czynem.

Znamienne, że Tomek w swoją wypowiedź wplata nie tylko tożsame lub nieznacznie zmodyfikowane fragmenty z toastu Krasuckiego (*siły ciemności zagrażają Europie; [...] zagrażające fundamentalnym wartościom, na których oparty jest nasz świat*), lecz również cytaty i parafrazy z „publicystyki” Guzka (*Inwazja. Zaplanowana, zorganizowana inwazja; upadek Europy*). Te drugie, podobnie jak w przypadku wcześniejszej sceny z Gabi, bohater przywołuje po to, by zyskać przychyłność chłopaka i wykazać wspólnotę interesów. Wszystkie te zabiegi dokarmiają paranoiczne przekonania chłopaka o istnieniu zagrożenia i wiarę w sens zorganizowanej walki. Guzek, łaknący akceptacji, docenienia i *followersów*, łatwo daje się zmanipulować tym zbiorem pochlebstw.

Parafrazy i powtórzenia z przemowy Krasuckiego powracają również w momencie, gdy Tomek decyduje się dołączyć do sztabu wyborczego Pawła Rudnickiego:

RUDNICKI Witamy w drużynie! Powiesz mi, co się zmieniło? No mówiłeś, że się nie interesujesz polityką.

TOMEK No tak, ale... Uznałem, że jest to zbyt duża ignorancja, zważywszy na to, w **jak trudnych czasach żyjemy**, postanowiłem, że warto by było się zaangażować. Widzi pan...

RUDNICKI Paweł.

TOMEK Widzisz, Pawle, mam wrażenie, że **siły ciemności zagrażają Europie.** Mam na myśli to, że **trybalizm, nacjonalizm, autorytaryzm zagrażają fundamentalnym wartościom, na których oparty**

jest nasz świat. No i wybaczone, jeżeli zabrzmiało trochę patetycznie, ale czuję, że ty, jako prezydent tego miasta, jesteś w stanie skutecznie **przeciwstawić się upadkowi Europy.**

RUDNICKI Jaki potencjał retoryczny!

Jak można zauważyć, Tomek traktuje toast Krasuckiego jako swoistą matrycę – zdołał wy-czuć, że ten tekst może wywołać duże wrażenie, niezależnie od tego, po której stronie politycznej barykady opowiada się odbiorca. W przypadku Rudnickiego Tomasz decyduje się przywołać również inny fragment, którego nie wykorzystał wobec Guzka (*trybalizm, nacjonalizm, autorytaryzm zagrażają fundamentalnym wartościom [...]*), co nie dziwi, biorąc pod uwagę fakt, że Krasucki otwarcie popiera kandydata pochodzącego z jego liberalnie nastawionej społeczności. Co jednak ciekawe, w tym dialogu pojawia się również wcześniej spreparowane przez Tomka połączenie *przeciwstawić się upadkowi Europy*, którego zacznem mogły być przeciwieństwa padające w materiałach Guzka (*upadek cywilizacji; chcą pogrzebać stary [...] kontynent*). Można stwierdzić, że zarówno przemówienie przedstawiciela stołecznej elity intelektualno-kulturalnej, jak i hasła młodego streamera są rodzajem publicystyczno-politycznego pustosłowa, któremu – w zależności od kontekstu użycia – można nadawać diametralnie różne znaczenia i wydźwięk. Wszelkie powtórzenia i parafrazy są zatem w rękach Tomasza nie tylko narzędziem mimikry, lecz również i manipulacji, co podkreślała też w swojej recenzji Marta Maciejewska:

[Tomasz – przyp. M.M.R.] Znacznie lepiej niż jego rówieśnicy, spędzający wolny czas na „scrollowaniu” mediów społecznościowych, rozumie mechanizm tworzenia i podkręcania nienawiści w cyfrowym świecie, skutecznie manipulując ludźmi także w „re-alu”. W toku fabuły ewoluuje w antybohatera, który początkowo zdawał się liczyć głównie na awans społeczny, jednak później jego największą aspiracją i satysfakcją staje się możliwość kontrolowania innych[10].

[10] M. Maciejewska, *Młoda Polska. O filmach Jana Komasy*, „EKRAŃY” 2020, nr 2(54), <http://ekrany.org.pl/kino_wspolczesne/mloda-polska-o-filmach-jana-komasy/>, dostęp: 12.05.2022.

Przytoczone dotąd cytaty z filmowych dialogów należą oczywiście również do środków stylizacyjnych – manipulacyjne chwytys stosowane przez Tomka zostały wszakże przewidziane już w scenariuszu. Niemniej są to parafrazy i powtórzenia *de facto* dwupiętrowe: na poziomie świata przedstawionego filmu świadczą one m.in. o dobrym słuchu językowym Tomka, ale na poziomie relacji scenariusza jako utworu artystycznego do rzeczywistości pozafilmowej informują o umiejętnym naśladownictwie przez Pacewicza żywiołu polskiej debaty publicznej.

Mimetyzm to cel stylizacji językowej (zwłaszcza w filmie) samej w sobie^[11], ale parafrazy i powtórzenia w *Hejterze* są odmianą zabiegu, który określam mianem „cytatowości”, tak jak w przypadku filmów Wojciecha Smarzowskiego oraz Małgorzaty Szumowskiej i Michała Englerta^[12]. W warstwie dialogowej zabieg ten polega na przywoływaniu przez twórców funkcjonujących w języku szablonów, prefabrykatów lub matryc, które widz może skojarzyć ze stałymi bywalcami społecznych i medialnych dyskursów (choć na pewno poziom rozpoznawalności tych formuł różni się u poszczególnych widzów). Fragmenty tak skonstruowanych dialogów cechuje słyszalny

cudzysłów – nie są to jednak cytaty ze źródeł, które można jednoznacznie wskazać, lecz quasi-cytaty: obiegowy gotowce, wytrychy, klisze, a nawet dowcipy lub memy. Taki chwyt wskazuje na potencjalne istnienie jakiegoś katalogu szablonów i wzorców, które wystarczy jak echo powtórzyć lub chociaż sparafrazować w filmie, by zostały one rozpoznane jako czytelne aluzje do realnego świata. Dominującą funkcją tego zabiegu jest możliwość odwołania się w dialogach do stereotypów oraz do przeciwnych stron sporów obyczajowych i politycznych, co gwarantuje efekt demaskatorski oraz momentalne nakreślenie konfliktu.

Poza wcześniej omówionymi przykładami status quasi-cytatów mają też urywki z rozmów Krasuckich o reprezentantach nacjonalistycznego światopoglądu. Gdy spóźniona na kolację Gabi tłumaczy się matce, na tle okrzyków *Śmierć wrogom ojczyzny!* podkreśla:

GABI Byłabym na styk, gdyby nie śmierciożercy.

ZOFIA Co?

GABI No wiesz. **Europa biała albo bezludna.**

Wzburzeni Krasuccy kontynuują rozmowę po wejściu Gabi do domu i jej powitaniu z Tomkiem:

GABI Sorry za obsuwę, ale całe miasto jest zablokowane przez tych **debili**.

ZOFIA Nie mów tak! Ja nie lubię, jak tak się o ludziach mówi.

ROBERT Kto by pomyślał, że w **XXI wieku faszyci wyjdą na ulice?** No... **stado pojebów.**

Gabi ironicznie nawiązuje do jednego z haseł kojarzonego z nacjonalistami: *Europa będzie biała albo bezludna*^[13]. Ona i jej ojciec nie mają problemu z tym, by nazywać uczestników pochodów (wyróżnie nawiązującego do listopadowych, zwłaszcza stołecznych marszów niepodległości) *debilami, faszystami czy stadem pojebów*, a także *śmierciożercami* (co jednak nie może mieć statusu innego niż okazjonalizm, bo szybka kwerenda w wyszukiwarce Google wskazuje na to, że określenie na stałe nie funkcjonuje w obiegu w innych kontekstach niż tych związanych z cyklem powieści o Harrym Potterze).

[11] Por. M. Wojtak, *Pojęcie stylizacji jako narzędzia opisu utworów literackich*, „Stylistyka” 1994, nr 3, s. 135–142.

[12] Por. M. Miławska-Ratajczak, op. cit.; eadem, „Społeczeństwo jako ciało jest pęknięte”. *Zabiegi stylizacyjne w dialogach Małgorzaty Szumowskiej i Michała Englerta na przykładzie filmów „Body/Ciało” i „Twarz”*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza” 2021, vol. 28(48), nr 2, s. 299–317.

[13] Taki napis pojawił się na jednym z transparentów podczas Marszu Niepodległości w 2017 roku. Por. J. Harłukowicz, *Na Marsz Niepodległości przyszli z hasłem o „Białej Europie”. Propagują narodowy socjalizm i stronią od używek. Kim są autonomiczni nacjonalisci?*, „Gazeta Wyborcza” 2017 (piątek, 13 listopada) <<https://wyborcza.pl/7,75398,22637091,na-marsz-niepodleglosci-przyszli-z-haslem-o-bialej-europie.html>>, dostęp: 12.05.2022.

Pacewicz i Komasa na wiele sposobów demaskują Krasuckich i deklarowane przez nich postawy tolerancji i poszanowania różności[14]. Gdy marsz poparcia dla Rudnickiego zostaje przerwany przez kontrmanifestację jego politycznych przeciwników (*notabene*, obydwu wydarzenia zorganizował Tomasz), a Zofia, Robert, Natalia i Tomek rezygnują z dalszego uczestnictwa w pochodzie i odjeżdżają taksówką, widz może usłyszeć następującą wymianę zdań:

ROBERT Słuchajcie, nie dajmy się, dobrze?

ZOFIA No nie dajmy się, no.

ROBERT Im właśnie chodzi o to, żeby nas wyprowadzić z równowagi, nie dajmy się. **Debile**, kurwa no! Kto im wymyśla te durne hasła w ogóle?

ZOFIA W kłatkach bym pozamykała. Cholera. **Bydło**.

Jak można zauważyć, zderzenie z agresywnymi przedstawicielami przeciwnych poglądów odsłania prawdziwą twarz Zofii: reakcja ze sceny kolacji (*Ja nie lubię, jak tak się o ludziach mówi*) nie powraca, lecz zmienia się na rzucane przez zaciśnięte zęby inwektywę *bydło* i groźbę *W kłatkach bym pozamykała*, co jednoznacznie obnaża powierzchowność wcześniejszego komentarza. Krasucka zatem sama „mówi językiem drugiej strony”[15] i postrzega obcych jej ideowo manifestantów w kategoriach „dzikich zwierząt”, gdyż słowa o konieczności *trzymania w kłatkach* padały w debacie publicznej w stosunku do uchodźców, o czym za Stanisławą Niebrzegowską-Bartmińską wspomina Ewa Kołodziejek[16].

Dla równowagi i uwypuklenia kontrastu twórcy oddają głos również drugiej stronie barykady. O ile reprezentowana przez Krasuckich „bańka liberalna” posługuje się w odniesieniu do „bańki nacjonalistycznej” inwektywami podkreślającymi zwłaszcza ich brak inteligencji i zezwierzęcenie, o tyle w kierunku odwrotnym obraźliwy efekt kreują przykładowo grubiańskie żarty z osób homoseksualnych i pejoratywne określenie światopoglądu uważanego za skrajnie lewicowy:

TOMEK O, patrzcie, ten polityk, Rudnicki.

KOLEGA Kurwa, jeszcze mi tu **pedała** potrzeba.

TOMEK Taki jesteś cwaniak, to co byś mu zrobił?

PATRYK Jak to co. Gdzie jest pilot, kurwa? Panie Kaziu, pilota! [...]

WSPÓŁLOKATOR Nie drzyj japy.

PATRYK Ja bym sprzedał **skurwielowi** headzika.

TOMEK Poważnie...?

PATRYK Nie, no co ty.

WSPÓŁLOKATOR A potem **lodzika**.

[14] W ramach przykładu można również wspomnieć o scenie w galerii sztuki, gdy Zofia opisuje Rudnickiemu jedną z instalacji: „Myśmy to wszystko przywieźli tirem z Hamburga. To są wszystko oryginalne rzeczy uchodźców z obozów przejściowych. To jest taka... Ja chciałam, żebyś to zobaczył z tej strony, bo to jest taka... fala, która zbiera to wszystko, z tej strony ma największe uderzenie”. Ten fragment dobitnie pokazuje, że Krasuccy działają na pokaz, są w swoich działaniach dość salonowi, a przy tym wręcz zakłamanymi – nie zgłaszają się na wolontariat, by pomagać uchodźcom, tylko z wygodnej pozycji elity społeczno-kulturalnej interesują się sztuką z tym zjawiskiem związaną. Ich górnolotne słowa o konieczności integracji i dialogu są puste, skoro jako rodzina mają trudność nawet z tym, by życzliwie i szczerze powitać w Warszawie dwudziestolatka, który w ich mniemaniu reprezentuje i będzie reprezentował Polskę B. Córki Krasuckich i ich znajomi wyjeżdżający na uczelnie w zachodniej Europie lub Stanach Zjednoczonych są godnymi wszelkich pochwał obywatelami świata, ale gdy ktoś „z wiochy” przyjeżdża do Warszawy – w ich oczach i tak wieśniakiem pozostanie. W tej samej galerii zresztą odbywa się równie znamienna dyskusja z Rudnickim, który ku zadowoleniu słuchaczy stwierdza, że „[...] największym zagrożeniem obecnie jest ucieczka od dialogu; a dialog był i jest największą europejską wartością, nawet z radykałami, którzy głoszą rzeczy oburzające”. Jednak Guzek, po zadaniu kandydatowi niewygodnego pytania związanego z polityczną przeszłością jego rodziny, wbrew wcześniejszej deklaracji zostaje siłą wyprowadzony z sali przez ochronę.

[15] W scenariuszu Zofia kieruje takie słowa do męża, ale w filmie nie wykorzystano tego fragmentu.

[16] E. Kołodziejek, *Komunikacja inkluzywna. Odpowiedzialność za słowo*, <https://etykajezyka.pl/komunikacja-inkluzywna-odpowiedzialnosc-za-slowo/#_ftn1>, dostęp: 12.05.2022.

TOMEK O, no i proszę, w końcu ktoś, kurwa, pan Kaziu uratował nas od tej **lewackiej kurwy**, wielkie brawa!

Pogrubione fragmenty to częściej pojedyncze wyrazy lub wyrażenia, stanowiące raczej strzępki z prowadzonych dyskusji – niemniej to one w dużej mierze sprawiają, że dialog nabiera odpowiedniego dla portretowanej społeczności kolorytu, ponieważ stanowią znajome „odpryski” pozafilmowej rzeczywistości językowej.

Dla porządku i uzupełnienia trzeba dodać, że „cytatowością” sprawnie posługuje się również Tomek. Dobitnie ilustruje to scena, gdy bohater zostaje sam w agencji i w przypiływie złości, na komputerach swoim i kolegów z pracy, tworzy dwa wspomniane, równoczesne wydarzenia: *MARSZ poparcia dla Pawła Rudnickiego!* i manifestację *NIE dla Rudnickiego! Blokada marszu zdrajców i dewiantów!* W ciągu kilku chwil Tomasz, korzystając z fałszywych kont, jak w amoku symultanicznie dopisuje pierwsze, pozytywne i negatywne komentarze na odpowiednich fanpage'ach. Na pierwszym z nich brzmią one: *IDZIEMY!! #Rudnicki; NIE dla fałszysizmu, TAK dla tolerancji i miłości, LEFTIST SCUM*, bardziej wyeksponowano za to burzę pod drugim wydarzeniem: *Chroń swoją rodzinę!, FASZYZM STOP!, Szumowiny nacjonalistyczne!, obudź się, EUROPO, Zablokujemy was, zboczeńcy, Dicz, Plankton, Ciemnota, plebSS, BYDŁO!, ZDRAJCY, SIEG HEIL, ŚCIERWO, URZĄDZIMY NA WAS POLOWANIE*. Choć oczywiście fragment ten wyraźnie pokazuje, że „produkcja” takich komentarzy może być dziełem jednej osoby, to jednocześnie trudno traktować je jedynie jako wytwór językowej fantazji Tomka. Chłopak doskonale wie, które z tworzonych naprędce haseł będzie pasowało do dyskursu (niezależnie od tego, czy pojawia się jako komentarz pozytywny, czy właśnie czysto hejterski) – jego językowa pamięć podsuwa mu rozwiązania będące zarówno przejawami hejtu (szczególnie deprecjonujące etykiety, np.: *dzicz, plankton, ciemnota, plebSS, BYDŁO!*), jak i mowy nienawiści (zwłaszcza *Zablokujemy*

was, zboczeńcy czy *SIEG HEIL*), odpowiednio antagonizujące obydwie strony sporu. Dobrze wie, że w „naturalnych” internetowych sporach „napastnicy dążą do uzyskania efektu perlukcyjnego – nie wystarczy obrażać, ktoś powinien poczuć się urażony ([...] np. przez negację cenionych przez niego wartości)” [17].

Omówione zabiegi stylizacyjne nie są oczywiście jedynymi wyrazistymi językowo fragmentami *Hejtera* – poza nimi można byłoby opisać także stylizację na polszczyznę potoczną (zwłaszcza w odniesieniu do Gabi i jej znajomych oraz Kamila pracującego w agencji Best Buzz) bądź na język fitnessowych guru (Fitaneta: *Dzień dobry, ekoświrki! Słuchajcie, dziewczyny! Dzisiaj – pupcia!, Pali? Pośladki robią się w ogniu!*). Zanalizowane chwytły wydają się jednak szczególnie przemyślaną formą indywidualizacji głównego bohatera i jego charakterystyki jako cynika i kłamcy. Ponadto ten kolaż różnych środków językowych – odwołań do agresji i perswazji językowej, do hejtu i mowy nienawiści, uwypuklonych poprzez powtórzenia i parafrazy – składa się na autorską prezentację sztuki hejtu jako środka zarobku, manipulacji i zemsty.

BIBLIOGRAFIA

- Bobrowski J., „Staropolszczyzna” filmowa. *Osobliwości językowe jako wykładniki stylizacji historycznej w dziełach audiowizualnych*, Kraków 2020
- Cegiela A., *Mowa nienawiści*, „Poradnik Językowy” 2020, z. 4, s. 60–70
- Harłukowicz J., *Na Marsz Niepodległości przyszli z hasłem o „Białej Europie”. Propagują narodowy socjalizm i stronią od używek. Kim są autonomiczni nacjonaliści?*, „Gazeta Wyborcza” 2017 (piątek, 13 listopada), <<https://wyborcza.pl/7,75398,22637091,na-marsz-niepodleglosci-przyszli-z-haslem-o-bialej-europie.html>>, dostęp: 12.05.2022
- Kołodziejek E., *Komunikacja inkluzywna. Odpowiedzialność za słowo*, <https://etykajazyka.pl/komunikacja-inkluzywna-odpowiedzialnosc-za-slowo/#_ftn1>, dostęp: 12.05.2022
- Maciejewska M., *Młoda Polska. O filmach Jana Komasy*, „EKRAŃY” 2020, nr 2(54), <http://ekrany.org/pl/kino_wspolczesne/mloda-polska-o-filmach-jana-komasy/>, dostęp: 12.05.2022

[17] A. Naruszewicz-Duchlińska, op.cit., s. 13–14.

- Markowski A., *Kultura języka polskiego. Teoria. Zagadnienia leksykalne*, wyd. II popr. i uzup., Warszawa 2018
- Miławska-Ratajczak M., *Dialog w roli głównej. Polszczyzna we współczesnym kinie na przykładzie wybranych autorów*, Kraków 2018
- Miławska-Ratajczak M., „Społeczeństwo jako ciało jest pęknięte”. Zabiegi stylizacyjne w dialogach Małgorzaty Szumowskiej i Michała Englerta na przykładzie filmów „Body/Ciało” i „Twarz”, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza” 2021, vol. 28(48), nr 2, s. 299–317, <https://doi.org/10.14746/pspsj.2021.28.2.18>
- Naruszewicz-Duchlińska A., *Nienawiść w czasach Internetu*, Gdynia 2015
- Pacewicz M., *Sala samobójców. Hejter*, scenariusz dostępny w bazie Łódzkiej Regionalnej Biblioteki Cyfrowej: <<http://cybra.p.lodz.pl/dlibra/publication/21221/edition/17983?>>, dostęp: 12.05.2022
- Wielki słownik języka polskiego, hasło *hejt*, red. P. Źmigrodzki, <https://wsjp.pl/haslo/do_druku/67480/hejt>, dostęp: 12.05.2022
- Wojtak M., *Pojęcie stylizacji jako narzędzia opisu utworów literackich*, „Stylistyka” 1994, nr 3, s. 135–142

Krajobraz pod lasem. O Rhizopolis Joanny Rajkowskiej

MAREK HENDRYKOWSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ABSTRACT. Hendrykowski Marek, *Krajobraz pod lasem. O Rhizopolis Joanny Rajkowskiej* [Landscape under the forest. About *Rhizopolis* by Joanna Rajkowska]. "Images" vol. XXXII, no. 41. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 334–339. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.41.19.

The article contains an analytical and interpretative study of the poetics of two recent art installations by Joanna Rajkowska.

KEYWORDS: poetics, installation, space, expression, context, loci communes, contemporary art

Spotkanie z palmą

Twórczość Joanny Rajkowskiej obserwuję z niesłabnącym zaciekawieniem od wielu lat. Mówiąc dokładniej odtąd, odkąd na niewielkim wzgórk, w samym środku ronda Charles'a de Gaulle'a, ni stąd, ni zowąd wyrosła pewnego dnia egzotyczna palma. Kto ją tu umieścił? Kto i z jakiego powodu wymyślił jej postawienie w samym sercu Warszawy? I dlaczego właśnie w tym, a nie innym, jak się okazuje newralgicznym, miejscu? Pozyskane z czasem odpowiedzi na te pytania doprowadziły mnie do serii ciekawych konstatacji, które zawdzięczam właśnie głębi wyobraźni twórczej ujawnionej w pracy Rajkowskiej.

Od chwili pierwszego spotkania z palmą na rondzie, a miało to miejsce – jeśli dobrze pamiętam – niemal równe dwie dekady temu, w grudniu 2002 r., minęło dużo czasu, przybyło sporo innych pamiętnych instalacji tej wybitnej artystki. Każda z nich przykuwała uwagę śmiałością zamysłu i nośnością twórczej ingerencji w zastaną przestrzeń wyobraźni społecznej.

Oprócz „Pozdrowień z Alej Jerozolimskich” znalazły się wśród nich: prowokacyjna „Satysfakcja gwarantowana”, „Linie lotnicze”, nieistniejący już „Dotleniacz” na placu Grzy-

bowskim, „Artysta do wynajęcia” (w wersji berlińskiej i łódzkiej), „Dwadzieścia dwa zlecenia”, „Wąwóz”, „Wirnik” i niezrealizowany poznański „Minaret”, który miał być posadowiony na nieczynnym kominie fabrycznym. Nic zatem dziwnego, iż tym razem zaintrygował mnie anonsowany plakatem ekspozycji w warszawskiej „Zachęcie” tytuł „Rhizopolis” sygnowany znanym mi imieniem i nazwiskiem.

Dlaczego „Rhizopolis”? Jaki tajemniczy sens kryje się w owym nieistniejącym, powołanym przez autorkę do istnienia, słowie? Warto spróbować bliżej objaśnić ten nie od razu zrozumiały, zastanawiający tytuł ekspozycji. Nadana jej – medycznie i uczenie brzmiąca (nawiasem mówiąc, skrót 'rhiz' od wyrazu 'rhizoma', oznaczający lekarstwo wytwarzane z kłączy, używany jest od dawna przez farmakologów i farmaceutów) – nazwa „chce” być zauważona. Wyraz „Rhizopolis” koncentruje na sobie uwagę adresata i „domaga się” dostrzeżenia, pełniąc funkcję hasła wywoławczego, które na prawach magicznego zaklęcia krąży w przestrzeni publicznej.

Spróbujmy go zatem rozszyfrować. Neologizm 'rhizopolis' utworzony przez autorkę składa się z dwu połączonych z sobą wyrazów,

posiadających szacowny antyczny rodowód. Oba pochodzą z greki. Pierwszy 'rhiza' oznacza korzeń, kłącze, drugi 'polis' – zbiorowe siedlisko, osadę miejską, miasto. Tytuł jako całość, o czym miałem okazję wkrótce się przekonać, doskonale koresponduje z ideą przewodnią dzieła Joanny Rajkowskiej.

Ekspozycja w „Zachęcie”

Niemal monochromatyczny plakat, rozpięty użytymi w nim kolorami bardzo wąsko między biegunem barwy zimnoniebieskiej a biegunem siności, ukazuje intrygujący obraz. Oto z jego górnej krawędzi aż za połowę płaszczyzny zwiastają liczne, splecione z sobą korzenie tudzież zgrubiałe kłącza drzew. Z ich gąszczu wzdłuż osi pionowej wyrasta zaprezentowana frontalnie w planie pełnym (od stóp do głów) sylwetka kobieca, w której rysach po odwróceniu o 180 stopni obrazu na plakacie i przyjrzeniu się jej twarzy rozpoznajemy samą autorkę.

Nie byłoby w dotąd opisanym przedstawieniu niczego specjalnie niezwykłego, gdyby nie mocno ekscentryczna pozycja przewidziana dla modelki. Postać ludzka przedstawiona na plakacie „zwisa” bowiem głową w dół. Jej obute stopy mieszczą się u góry pośród korzeni i kłaczy, cały wizerunek zaś czubkiem głowy zdaje się opierać o dolną krawędź kadru.

Budując własną strategię

W awangardowym nurcie naszej plastyki należącej do okresu przełomu XX i XXI wieku mamy do czynienia z obfitującą w indywidualności konstelacją, czy jak kto woli – plejadą wybitnych artystek i artystów. Nie łączy ich pokoleniowa przynależność, lecz zauważalne w bliższym zetknięciu powinowactwo sposobu uprawiania własnej sztuki. Odwołuję się tutaj do ich wyrazistej obecności we współczesnej ikonosferze, ponieważ zarówno wspólnie, jak i każde z osobna zdają się tworzyć istotny układ odniesienia dla bohaterki tego studium.

Wymieniam w porządku alfabetycznym nazwiska tych, którzy przychodzą na myśl natychmiast: Magdalena Abakanowicz, Mirosław Bałka, Jerzy Bereś, Izabela Gustowska, Jarosław

Kozłowski, Katarzyna Kozyra, Dorota Nieznalska, Józef Robakowski, Wilhelm Sasnal, Monika Sosnowska, Leon Tarasewicz, Julita Wójcik... Lista powyższa nie jest bynajmniej zamknięta. Do grona tego można by z pewnością dodać jeszcze kilkoro innych znaczących, szeroko znanych na świecie reprezentantek i reprezentantów tej specyficznej odmiany sztuki nowoczesnej.

Z biegiem czasu, projekt za projektem, instalacja za instalacją Joanna Rajkowska odnajdywała krok po kroku własną strategię twórczą, która uczyniła ją – i nadal czyni – na wskroś współczesną artystką o wyraziście czytelnej i rozpoznawalnej osobowości. Dodajmy zaraz, iż w jej przypadku nie chodzi ani o własny rodzaj stosowanego tworzywa (zmieniała je przecież, stosownie do zaistniałych doraźnie potrzeb, niezliczoną ilość razy), ani o styl w tradycyjnym pojęciu jako rozpoznawalny, charakterystyczny dukt artystycznego pisma.

Wyróżnikiem poczynań twórczych Rajkowskiej jest co innego, mianowicie: obrona przez nią niegdyś u początków i z pełną konsekwencją rozwijana przez lata strategia działania.

Nie tak łatwo ją zdefiniować, ponieważ dotyczy na równi samego dzieła, jak i jego kontekstu czy też kontekstów. Strategia artystyczna, jaką autorka „Rhizopolis” konsekwentnie od lat uprawia, łączy w sobie przemyślnie osadzone i zdefiniowane tu i teraz z czasoprzestrzenią symboliczną, w której przeszłość (celowo nie nazywam jej historią) w różnych jej upostaciowaniach i echach przenika się z szeroko rozpostartym horyzontem jutra.

Instalacje Rajkowskiej (dość umownie odwołuję się w tym momencie do obiegowego określenia powszechnie uprawianego gatunku plastyki współczesnej nazywanego „instalacją”) za sprawą decyzji uprzednio powziętej przez autorkę nigdy nie pojawiają się w miejscach przypadkowych i semantycznie obojętnych. Występuje w nich ważny czynnik swoistości cech gatunku określanego zazwyczaj jako złożona z różnorodnych elementów realizacja artystyczna umieszczona w zastanej lub sztucznie wykreowanej przestrzeni. Nic dziwnego, że niektóre

ze swoich prac sama artystka określała mianem „rzeźby społecznej” lub „rzeźby publicznej”.

Ciekawe swoją drogą, jak małą wagę przywiązuje Rajkowska do „spizowych” nadziei i niezłomnej wiary pokładanej przez innych w przetrwanie własnej twórczości, a także w długowieczność sztuki w ogóle. Starożytna maksyma „ars longa, vita brevis” zyskuje w jej przypadku dalekie od powszechnie przyjętego, osobliwe znaczenie. Nieprzypadkowo gatunek dzieła artystycznego, który pozostaje szczególnie bliski jej własnej filozofii sztuki, nosi nazwę „instalacji”, a więc czegoś, co się nie tylko montuje, lecz również demontuje.

Wiele z jej prac już nie istnieje (m.in. „Dolieniacz”), uległy bowiem zniszczeniu; inne niejako z góry były skazane na stopniowy rozpad w daremnym starciu nietrwałej materii z bezlitosną naturą; jeszcze inne z różnych powodów nie doczekały się realizacji. Mimo to – w stadium niezrealizowanego projektu – zdołały jednak przeniknąć do zbiorowej świadomości i zakotwiczyły się w niej, choćby przez opór czy wręcz wzburzenie, jakie momentalnie wywołały. Poruszyliśmy w tym momencie zasadniczą dla twórczości Joanny Rajkowskiej kwestię kreatywnego wykorzystania kontekstu.

Aranżacja kontekstu, o której mowa, odgrywa w przypadku jej instalacji ogromną rolę. Dotyczy ona nie tylko miejsca, lecz również zaangażowania komplementarnego elementu, jakim jest czas. Dzięki temu artefakty te stają się w gruncie rzeczy szokującymi ingerencjami w zastaną i uprzednio gruntownie rozpoznaną czasoprzestrzeń będącą nośnikiem znaczenia konstruowanego wraz z danym dziełem. W czasoprzestrzeń, która zostaje zaatakowana i zaanektowana przez wpasowany w nią zaskakujący obiekt.

W przypadku dokonania Joanny Rajkowskiej można by wręcz mówić o swoistym akcie tyleż cywilnej, co artystycznej odwagi, w którym niekonwencjonalny gest twórczy artystki i ściśle powiązana z nim śmiałość uzyskanego wyrazu koresponduje z odpowiedzialnością, jaką gotowa jest ona ponieść za „popelniony czyn”. Nie dyktuje go lekkomyślna brawura, lecz osobista

odwaga. Właśnie odwaga podejmowania artystycznej interwencji emanująca z kolejnych jej prac sprawia, że jedna po drugiej stają się one doniosłymi wydarzeniami w życiu społecznym.

Wejście w dzieło

Wybierając się do Narodowej Galerii Sztuki „Zachęta”, by obejrzeć wystawę Rajkowskiej, spodziewałem się czegoś zaskakującego. Czegoś, co nosiłoby znamiona jej własnego stylu myślenia o funkcjach sztuki i nawiązywania kontaktu z adresatem. Zwiedzających już wita znamieny akcent, zanim jeszcze wejdą w progi gmachu. Jest nim tęcza oparta na konstrukcji bramy ustawionej vis-à-vis wejścia na wprost frontonu galerii.

Wewnątrz gmachu, na najniższej kondygnacji, w parterowej sali po lewej stronie, ekspozycji „Rhizopolis” sekunduje wystawa zatytułowana „Żywe magazyny: Dydaktyka” (znalazły się na niej prace: Zbigniewa Dłubaka, Doroty Podlaskiej, Leszka Rózgi, Andrzeja Tobisa oraz grupy „Twożywo”). Zgodnie z tytułem, kluczem wyboru zaprezentowanych eksponatów były ich szeroko pojęte walory dydaktyczne. Decyzja o połączeniu obu ekspozycji okazała się na swój sposób fortunna, jeśli zauważyć, a ze wszech miar warto, głębiej ukrytą dydaktyczną wartość instalacji Rajkowskiej.

Zestawienie z sobą obu tych ekspozycji daje ponadto ciekawy asumpt do refleksji nad poetyką i stylem odbioru pewnej kategorii współczesnych dzieł plastycznych w odróżnieniu od biernej beznamiętnej kontemplacji. Wystawę „Żywe magazyny” raczej się ogląda, niczym zestaw połączonych z sobą wspólną myślą kuratorów muzealnych artefaktów. Widz pozostaje wobec nich „na zewnątrz”. Czegoś takiego nie sposób powiedzieć o – biegunowo odmiennym w swych założeniach – projekcie odbiorczym przemyślnie zaaranżowanym i zrealizowanym w „Zachęcie” przez Joannę Rajkowską.

Instalacja „Rhizopolis” została ulokowana w jednej z sal na pierwszym piętrze. Niespodzianka kryje się już w samym jej ulokowaniu. Od korytarza oddziela ją gruba i ciężka niczym łożniana futryna w rentgenie kotara, którą

trzeba najpierw sforsować (dosłownie!), aby przedostać się do wnętrza ekspozycji. Wreszcie, mocując się z oporną materią kurtyny, przechodzimy na jej drugą stronę, porzucając znane i wkraczając w nieznanne.

Wraz z przekroczeniem wyraziście zaznaczonego progu ekspozycji wnikamy in medias res, poza ramę oddzielającą to, co pozostawiliśmy za sobą, od tego, co otwiera się właśnie przed nami. Nasze ciała, uczucia i zmysły zaczynają coraz bardziej odczuwać psychosomatyczną presję wywieraną na każdym uczestniku wtłoczonym oto w rolę mimowolnego aktora. Nieuchronną presję na widzu, o jakiej tu mowa, powoduje przemożne ciśnienie okoliczności, które wytwarza mikrokosmos scenerii zaaranżowanego przedstawienia.

Moment później osobę zwiedzającą czeka kolejna niespodzianka. Jest nią panujący w pomieszczeniu niemal całkowity mrok. Zaskoczone nim oczy z wolna dostosowują się do ciemności, przez dłuższy czas usiłując cokolwiek dojrzeć i rozpoznać. Płuca zaś (zwiedzam ekspozycję w czasach globalnej epidemii COVID-19) ledwie absorbują znikome cząsteczki resztek tlenu unoszące się w duchocie klaustrofobicznej scenerii.

Krok po kroku przechodzimy w głąb pograżonej w wiecznym mroku przestrzeni, rozglądając się wokół i z niespieszną ostrożnością stąpając po miękkim organicznym podłożu wyschniętego na wiór leśnego poszycia. Przychodzą na myśl inne znane pojęcia z tego kręgu skojarzeń: wycinka, zrywka, okorowanie, zrębkowanie, karpa, kłącze. A wraz z nimi proces, w wyniku którego żywe drzewo zamienia się w martwe drewno.

O tym, że staliśmy się mimowiednie aktorami uczestniczącymi w tym undergroundowym spektaklu, powiadamia nas projekcja obrazu z niewidocznych kamer wideo, demonstrowana na zainstalowanym w głębi ekspozycji ekranie. Obraz z monitoringu wyświetlany jest z asynchronicznym opóźnieniem tak, aby każdy z obecnych na wystawie mógł się naocznie przekonać o swym osobistym aktorskim udziale.

Powrót do korzeni w artystycznym wydaniu Joanny Rajkowskiej wymusza na każdym, kto zechce stać się myślącą i czującą cząstką wykreowanej instalacji, udział, od którego nie sposób się w trakcie jej poznawania uwolnić. Dosłownie przytłaczają i osaczają zewsząd każdego ze zwiedzających. W trakcie zwiedzania nie istnieje nic poza tym. Zwisające z góry korzenie i kłącza zaczepiają końcami o głowę. Pod nogami, jak okiem i stopą sięgnąć, tylko rozdrobniona miazga konarów, gałęzi i gałązek. A do tego wszystkiego jeszcze ów duszny klaustrofobiczny mikroklimat.

Reditus in radices. Ów powrót do korzeni uzmysławia nam i uświadamia, czym są – nie tylko dla przeróżnych roślin i drzew, lecz także dla nas ludzi – korzenie i kłącza. Była wcześniej mowa o greckim wyrazie 'rhiza' (korzeń). Inny, należący do tej samej rodziny grecki wyraz 'rhizoma' oznacza kłącze. Kłącze zaś, definiowane w ujęciu biologicznym, to zgrubiały pęd podziemny, pełniący funkcję organu spichrzowego, przetrwalnikowego i kanału dostarczającego. Słowem, nieodzowny rezerwuuar podtrzymujący wszelkie przejawy życia.

Wokół tabu

Naruszenia rozmaitych społecznych tabu, jakich dokonuje w swej twórczości Joanna Rajkowska, cechuje znamienita powściągliwość użytych do tego sposobów i środków ekspresji. W odróżnieniu od wielu innych, nieporównanie bardziej radykalnych artystów i performerów działających współcześnie, od czasu „Satysfakcji gwarantowanej” stroni ona od strategii wywoływania skandalu za wszelką cenę, bez oglądania się na społeczne skutki takich działań, niekoniecznie usprawiedliwionych, skoro są czynione w imię sztuki i wolności artystycznej.

Celem nadrzędnym tej twórczości nie jest bowiem samo atakowanie takich czy innych tabu, ale dokonywanie przeprowadzanych z chirurgiczną precyzją operacji symbolicznych wokół tych sfer i miejsc wspólnych świadomości zbiorowej, które wypełnione są różnego typu mentalnymi i uczuciowymi złoгами. Docieranie do źródeł rozmaitych przewlekłych chorób

trawiących społeczny organizm i terapeutyczny aspekt sztuki Rajkowskiej od samego początku stanowią niezmiernie istotny component pojmowanych przez nią działań.

Chaos i Kosmos

Tak, to my. Tak, to o nas. O nas, z nami i/lub/bądź bez nas. Z rozmachem rozwijany od paru wieków, szczytny projekt ludzkości pod tytułem „postęp cywilizacji” nie upadł. Upadła natomiast idea absolutu wpisana z buńczuczną ufnością w zmierzający w zawsze dobrym kierunku rozwój antropocenu. Ludzkość przekonała się o tym po raz kolejny bardzo dotkliwie. Człowiek ery modernizmu jako uzurpator i jedynowładca wszelkiego istnienia, dążący do osiągnięcia absolutnej wszechwładzy nad światem, uświadomił sobie ostatnimi czasy własną przyrodzoną słabość. Jednym słowem, możemy tylko tyle, ile możemy, i ani trochę więcej.

Ów moment zarówno indywidualnego, jak i wspólnego zastanowienia nad jutrem, które wcale nie jest gwarantowane i którego może nie być, stanowi pierwszorzędnie ważny motyw generalnego przesłania, jakie niesie z sobą „Rhizopolis”. Zgubę ściąga na siebie sama ludzkość, niszcząc – z bezmyślną omnipotencją i niewzruszonym przekonaniem o tym, że zapanuje nad wszystkim, co ją otacza – podstawy i źródła własnego życia.

Wedle wypowiedzi samej autorki „Rhizopolis” można potraktować jako zbudowany przez realizatorów ekspozycji plan filmowy, na który przyprowadzeni przez własną ciekawość zawędrowaliśmy, by go zwiedzić i poznać. Co to za plan i jakież film przy naszej obecności na nim powstaje? Zna go artystka i my również go znamy. Kosmiczny w swym wyrazie krajobraz będący dziełem wyobraźni Joanny Rajkowskiej tworzy scenografię jakby żywcem wyjętą z dramatu katastroficznego.

Zwiedzanie osobliwej, pogrążonej w mroku krainy „Rhizopolis” nie należy bynajmniej do doświadczeń miłych i przyjemnych. Wprost przeciwnie, radykalnie odseparowane i wypreparowane z zewnętrznego otoczenia miejsce, w którym się znaleźliśmy, pozwala się w koń-

cu rozpoznać, ale z pewnością nie daje oswoić. Mówiąc o „wejściu w dzieło”, mam na myśli przemyślnie zaaranżowaną sytuację, w której zwiedzający zostają „wyrwani” ze znanego im cywilizowanego świata, w jakim egzystują na zewnątrz, i skonfrontowani z undergroundem, od którego istnienia zależy ich własna egzystencja.

Pisklę na placu Pięciu Rogów

Z mroków przyszłości stolicy powoli wyłania się – będąca na razie urzekająco pięknym wyobrażeniem plastyczno-architektonicznym wykreowanym w formie planów wizualizacji projektowej – kolejna instalacja rzeźbiarska autorstwa Joanny Rajkowskiej. Jest nią mająca niebawem stanąć na remontowanym obecnie placu Pięciu Rogów (u zbiegu ulic Jasnej, Chmielnej, Hożej, Szpitalnej i Brackiej) rzeźba przeskalowanego do rozmiarów dwumetrowej bryły jaja drozda śpiewaka (w terminologii łacińskiej noszącego równie piękną jak jej dzieło nazwę *Turdus philomelos*).

Sam pomysł przed dwoma laty odbył zakończoną pełnym sukcesem próbę generalną w Londynie. Artystka przetestowała tam podobną w zamyśle plenerową rzeźbę powiększonego ptasiego jaja – z tą różnicą, że nie drozda śpiewaka, ale kosa. We wnętrzu okazałej bryły zainstalowany został, ku uciechu zaintrygowanych przechodniów, system emisji dźwięku (kwilenia oczekującego przyjscia na świat pisklęcia) oraz wzbudnik emitujący drgania skorupki wykluwającego się ptaka. Dzieło co się zowie interaktywne. Multisensoryczny proces jego odbioru zaprojektowany przez autorkę z myślą o adresacie rzeźby pobudzał więc i uruchamiał na różne sposoby intymny, zmysłowy kontakt z napotkanym na drodze obiektem.

W chwili, gdy piszę te słowa, ważą się losy realizacji kolejnego dzieła artystki. Ma ono wielu zwolenników, ale też wpływowych przeciwników (głównym oponentem jej ulokowania na tym miejscu jest ponoć wojewódzki konserwator zabytków). Ptasie jajo w takim miejscu? No, nie! Kto to widział. Dość było protestów przeciw trwonieniu publicznych pieniędzy z kasy miasta, które wywołała niegdyś sztuczna palma.

Wykluczone! Tamta jedna ustawiona na reprezentacyjnym stołecznym rondzie stanowczo wystarczy. Niesłychane dziwactwo, szanowni państwo. Zapowiadaliśmy przecież, że w kwestii usunięcia stamtąd palmy na razie jesteśmy związani umową, ale po jej wygaśnięciu pomysły tego typu nie będą akceptowane.

I znów, jak zwykle, zderzają się z sobą dwie filozofie miasta i dwa diametralnie różniące się – utarcie konwencjonalnym bądź, przeciwnie, całkiem niekonwencjonalnym sposobem rozumowania – podejścia do symbolicznego zagospodarowywania przestrzeni publicznej. Olbrzymich rozmiarów – na dodatek wydająca

z siebie piski i drgania – rzeźba ptasiego jaja wydaje się niektórym podejrzana ideologicznie; nie wiadomo przecież, co się z niego wykluje. A nuż jakaś błękitna, nakrapiana brzydkimi plamami, wymierzona przeciw samozwańczym strażnikom niewzruszonych zasad dobrego smaku, proekologiczna kontrabanda. Już się rozeszło, że ponoć w osiemnastym wieku ku uciesze gromadzącej się gawiedzi dla rozrywki zabijano w tym miejscu Warszawy zwierzęta.

„Rhizopolis” – instalacja autorstwa Joanny Rajkowskiej, Narodowe Centrum Sztuki „Zachęta”,
1 lutego – 29 czerwca 2021



Piotrek, <<https://unsplash.com/photos/b-CSsoygibs>> [License: <<https://unsplash.com/license>>]

Noty o autorach

Marcin Adamczak – profesor na Wydziale Antropologii i Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, wykłada także w Szkole Filmowej w Łodzi i na Uniwersytecie Gdańskim. Laureat konkursu im. Krzysztofa Mętraka (2011). Współzałożyciel firmy dystrybucyjnej Velvet Spoon. Autor książek: *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku* (2010), *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych i społeczne istnienie filmu* (2014) oraz *Kapitały przemysłu filmowego: Hollywood, Europa, Chiny* (2019). ORCID 0000-0001-5540-6719.

Andrzej Dębski – doktor habilitowany, adiunkt w Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy'ego Brandta Uniwersytetu Wrocławskiego. Autor książek *Historia kina we Wrocławiu w latach 1896–1918* (2009) i *Nowoczesność, rozrywka, propaganda. Historia kina we Wrocławiu w latach 1919–1945* (2019). Współredaktor tomów poświęconych: historii kina we Wrocławiu i na Dolnym Śląsku, wrocławskim reżyserom (Stanisławowi Lenartowiczowi, Sylwestrowi Chęcińskiemu), polsko-niemieckim relacjom filmowym oraz antologii na temat wczesnego kina. ORCID 0000-0002-0725-5765.

Barbara Giza – dr hab., prof. nadzwyczajny w Instytucie Nauk o Komunikacji Społecznej i Mediach UMCS w Lublinie. Zajmuje się społecznymi i kulturowymi aspektami filmu, piśmiennictwem filmowym, rolą filmu w komunikacji społecznej oraz studiami nad dziennikarstwem. Zastępca kierownika Biblioteki Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, badaczka archiwów filmowych, współautorka filmów dokumentalnych. Redaktorka tomu *Stulecie pokolenia Kolumbów* (2022), współredaktorka m.in. tomów: *Konteksty źródłowe w badaniach filmoznawczych* (2022, z B. Gierszewską i M. Bator), *Jerzy Płazewski* (2022, z P. Zwierzchowskim), *Archiwa we*

współczesnych badaniach filmoznawczych (2021, z P. Zwierzchowskim i K. Mąką-Malatyńską), *Wrzesień 1939. Filmowe teksty i konteksty* (2020, z T. Lubelskim). ORCID 0000-0002-2207-0662.

Justyna Maria Gluba – absolwentka filologii polskiej i kulturoznawstwa na Uniwersytecie Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Obecnie pracuje nad rozprawą doktorską poświęconą kinu chorwackiemu okresu jugosłowiańskiego, w której analizuje działalność studia produkcyjnego Jadran Film z Zagrzebia. Interesuje się kulturami chorwacką, serbską i bośniacką. ORCID 0000-0001-8255-8793.

Sreeram Gopalkrishnan – doktor w zakresie komunikacji, dyrektor Symbiosis Centre for Media and Communications w Pune. Ma wieloletnie doświadczenie w sektorze korporacyjnym, które zdobył pracując w firmie IndianOil. Jego obszar zainteresowań badawczych obejmuje południowoindyjskie studia filmowe, marketing i dystrybucję filmów. Publikował w wiodących czasopismach indeksowanych w WoS i Scopus. ORCID 0000-0001-9360-365X.

Jarosław Grzechowiak – historyk filmu polskiego, asystent w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego. Filmograf Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego. ORCID 0000-0002-6885-9095.

Marek Hendrykowski – emerytowany profesor zwyczajny w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Filmoznawca, medjoznawca, semiotyk, badacz kultury współczesnej, autor artykułów i książek, ostatnio: *Semiotyka twarzy, Ogród Europy, Polska szkoła filmowa*. Założyciel i redaktor senior czasopisma „IMAGES. The International Journal of Film, Performing Arts and Audiovisual Culture”. Członek Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Stowarzyszenia Autorów ZAiKS, Polskiej Akademii Filmowej i Europejskiej Akademii Filmowej (EFA). ORCID 0000-0002-7180-9902.

Lina Kaminskaitė-Jančorienė – historyk filmu, badaczka mediów, profesor nadzwyczajny filmoznawstwa na Litewskiej Akademii Muzyki i Teatru, kurator wiodących projektów badawczych w organizacji pozarządowej Meno avilys, gościnny pracownik naukowy na Uniwersytecie w Utrechcie (jesień 2019). Współautorka dwóch książek i autorka artykułów publikowanych w książkach i czasopismach „Jahrbücher für Geschichte Osteuropas”, „Jahrbuch für Geschichte des ländlichen Raumes”, „Politologija” etc. Jej ostatni projekt książkowy dotyczy kobiet w kinie litewskim (współredakcja wraz z Natalią Arlauskaitė).

Konrad Klejsa – profesor Uniwersytetu Łódzkiego w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych. Jego badania koncentrują się na historii polskiego kina i polsko-niemieckiej współpracy filmowej. Obecnie kieruje projektem badawczym „Rozpowszechnianie filmów w Polsce w latach 1945–1989” finansowanym przez Narodowe Centrum Nauki. ORCID 0000-0002-6259-9173.

Jeffrey Klenotic – profesor nadzwyczajny sztuk komunikacyjnych na Uniwersytecie New Hampshire w Manchesterze. Jest członkiem-założycielem sieci badawczej History of Moviegoing, Exhibition and Reception (HOMER) oraz twórcą Mapping Movies (<<http://mappingmovies.unh.edu/maps>>) – otwartego projektu historii cyfrowej oraz interaktywnego internetowego systemu informacji geograficznej, który dostarcza narzędzi do odkrywania przestrzennej historii kina. Jego eseje ukazały się w licznych antologiach, a także w czasopismach takich jak: „Senses of Cinema”, „Film History”, „Communication Review” i „Velvet Light Trap”. ORCID 0000-0002-4419-2281.

Małgorzata Miławska-Ratajczak – językoznawczyni, adiunktka w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jest autorką książki *Dialog w roli głównej. Polszczyzna we współczesnym kinie na przykładzie wybranych autorów* (2018) i innych publikacji poświęco-

nych przede wszystkim problematyce stylizacji językowej w dialogach filmowych. ORCID 0000-0002-0349-5243.

Constantin Parvulescu – profesor nadzwyczajny filmoznawstwa i medioznawstwa na Uniwersytecie Babeş-Bolyai oraz dyrektor Janovics Center for Screen and Performing Arts Studies. Napisał kilka artykułów na temat kina politycznego w Europie, historii filmu oraz kultur filmowych Europy Wschodniej. Jest autorem książki *Orphans of the East: Postwar Eastern European Cinema and the Revolutionary Subject* (Indiana University Press, 2015) oraz redaktorem *Global Finance on Screen: From Wall Street to Side Street* (Routledge, 2017). Z Robertem Rosenstone'em współredagował *A Companion to the Historical Film* (Blackwell-Wiley, 2013), *Europeanization in East-Central European Fiction Film (1980–2000)* – specjalny numer *Studies in Eastern European Cinema* (2018). ORCID 0000-0003-1577-7202.

Juozapas Paškauskas – historyk zatrudniony w Litewskiej Akademii Muzyki i Teatru oraz w Litewskim Instytucie Historii. Interesuje się historią społeczną i kulturową drugiej połowy XIX wieku, początkami kultury popularnej i masowej na Litwie XIX wieku, historią wczesnego kina na Litwie oraz historią Wilna. ORCID 0000-0003-2260-1619.

Nataliya Puchenkina – stopień doktora filmoznawstwa uzyskała na Uniwersytecie Normandzkim we Francji (2021) na podstawie rozprawy poświęconej ekonomicznym, kulturowym i politycznym aspektom eksportu kina radzieckiego oraz jego recepcji w międzywojennej Francji. Jej badania podkreślają rolę osób niezaangażowanych bezpośrednio w proces twórczy filmu i często niedoreprezentowanych w historii filmu: szeregowych pracowników przemysłu filmowego, dystrybutorów, krytyków. Obecnie wykłada historię kina oraz estetykę na Uniwersytecie Lorraine (Metz).

Sławomir Salamon – producent i dystrybutor filmowy. Absolwent Wydziału Matematyki Uniwersytetu Warszawskiego. Studiował również socjologię. Od lat 70. XX wieku działacz ruchu klubów filmowych, od roku 1978 prowadził DKF Uniwersytetu Warszawskiego. Od roku 1987 był związany z klubem studenckim Hybrydy, w którym m.in. współorganizował Warszawski Festiwal Filmowy. W latach 1990–2001 wiceprezes i współwłaściciel firmy dystrybucyjnej Syrena Entertainment Group. Od roku 2003 pełni funkcję dyrektora generalnego firmy dystrybucyjnej Forum Film Poland. Członek Polskiej Akademii Filmowej. ORCID 0000-0002-8665-5109.

Paweł Sitkiewicz – historyk kina i mediów, profesor Uniwersytetu Gdańskiego. Naukowo zajmuje się głównie historią kina animowanego oraz kulturą filmową i kinem dwudziestolecia międzywojennego. Autor czterech książek, w tym: *Polskiej szkoły animacji* (2011) oraz *Gorączki filmowej. Kinomania w międzywojennej Polsce* (2019, finalistka Nagrody Literackiej Gdynia). Publikował m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Dialogu”, „Kwartalniku Historii Żydów”, „Panoptikum”, „Kulturze Popularnej”, „Images”, tomach zbiorowych i leksykonach. ORCID 0000-0003-2039-9154.

Emil Sowiński – historyk filmu polskiego, asystent w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego, współautor książki *Elementarz Wytwórci Filmów Oświatowych*. ORCID 0000-0002-9453-7989.

Urszula Tes – autorka monografii *Człowiek, zbiorowość, pamięć w filmach dokumentalnych Ireny Kamińskiej* (2016), książek: *Kino Beat Generation* (2010), *Kino Johna Cassevetesa* (2003), redaktorka antologii *W stronę kina filozoficznego* (2011) i współredaktora tomu *Wobec metafizyki. Filozofia – sztuka – film* (2012). Publikowała artykuły o kinie dokumentalnym, autorskim i awangardowym. Wykładała w Akademii Ignatianum w Krakowie. Była związana z Festiwałem Filmu Filozoficznego. Zmarła w 2021 r.

Peter Turner – wykładowca na kierunku filmoznawstwo w Oxford Brookes University. Jest autorem książki *Found Footage Horror Films: A Cognitive Approach* oraz monografii *The Blair Witch Project*. Wygłaszał referaty w ramach Society for Cognitive Studies of the Moving Image w Londynie, Helsinkach i Montanie.

Michał Večeřa – adiunkt w Katedrze Filmoznawstwa i Kultury Audiowizualnej na Uniwersytecie Masaryka w Brnie. W swoich badaniach interesuje się głównie ekonomiczną historią kina czeskiego przed II wojną światową. Opublikował wiele artykułów na temat ekonomii czeskiego kina niemeo. Jest zaangażowany we współpracę w ramach międzynarodowego projektu badawczego „Studia animacji w Gottwaldowie i Łodzi (1945/47–1990)”. W przeszłości należał do zespołu badającego historię teatru *Laterna magika*. ORCID 0000-0002-1602-9233.

Michał Wenzel – profesor Uniwersytetu SWPS. Zajmuje się metodami badań społecznych i socjologicznymi aspektami mediów. W pracy naukowej skupia się na tym, jak media kształtują postawy polityczne oraz społeczeństwo obywatelskie, a także na społecznych aspektach kultury. Specjalizuje się również w sondażach opinii publicznej i statystyce. W przeszłości pracował w CBOS i na Uniwersytecie Oksfordzkim. Odbył staże badawcze w University of Michigan i w Instytucie Maksa Plancka w Kolonii. ORCID 0000-0002-2998-4934.

Krzysztof Witczak – doktor nauk humanistycznych, literaturoznawca (współpracuje naukowo z Zakładem Literatury XX wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu). Współautor książki *Obcości. Szkice z filozofii i literatury* oraz redaktor kilku monografii naukowych dotyczących problematyki obcości. Publikował m.in. w „Czasie Kultury”, „Sensus Historiae”, „Poznańskich Studiach Polonistycznych”, „Filo-Sofiji”, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies”. ORCID 0000-0003-3114-3525.

Notes about authors

Marcin Adamczak – Professor at the Department of Anthropology and Cultural Studies at Adam Mickiewicz University in Poznań. He also lectures at the Film School in Łódź and the University of Gdańsk. Co-founder of the Velvet Spoon distribution company. Author of the books: *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, *Obok ekranu. Perspektywa badań produkcyjnych i społeczne istnienie filmu oraz Kapitały przemysłu filmowego: Hollywood, Europa, Chiny*. ORCID 0000-0001-5540-6719.

Andrzej Dębski – PhD (dr hab.), assistant professor at the Willy Brandt Centre for German and European Studies at the University of Wrocław. Author of the books *Historia kina we Wrocławiu w latach 1896–1918* (2009) and *Nowoczesność, rozrywka, propaganda. Historia kina we Wrocławiu w latach 1919–1945* (2019). Co-editor of volumes devoted to the history of cinema in Wrocław and Lower Silesia, the Wrocław directors (Stanisław Lenartowicz, Sylwester Chęciński), and Polish-German film relations, as well as an anthology on early cinema. ORCID 0000-0002-0725-5765.

Barbara Giza – associate professor at the Institute of Communication Studies and Journalism, Marie Curie-Skłodowska University in Lublin. Her areas of interest are: social and cultural aspects of film, film writing, and the role of film in social communication and studies in journalism. Deputy head of the Library in the National Film Archive – Audiovisual Institute, researcher on film archives, co-author of documentary films. Editor of *Stulecie pokolenia Kolumbów* (2022), co-editor of: *Jerzy Płażewski* (2021, with P. Zwierzchowski), *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych* (2021, z P. Zwierzchowskim i K. Mąką-Malatyńską), *Wrzesień 1939. Filmowe teksty i konteksty* (2020, z T. Lubelskim). ORCID 0000-0002-2207-0662.

Justyna Maria Gluba – graduate of Polish philology and cultural studies from the Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz. PhD student in the Department of Philology at the University of Gdańsk. She is currently working on a dissertation about Croatian cinema from the Yugoslav period by analysing the activities of the Jadran Film production studio from Zagreb. She is interested in Croatian, Serbian and Bosnian culture. ORCID 0000-0001-8255-8793.

Sreeram Gopalkrishnan – Director of the Symbiosis Centre for Media and Communications in Pune, as well as a member of the Academic Council and Board of Studies at Symbiosis International University. PhD in mass communications, an MBA from NMIMS, an MS in communications from Bangalore University and a EPM from the IndianOil Institute of Petroleum Management, Indian Institute of Management, Ahmedabad and Mudra Institute of Communications & Advertising. Previously he had worked in Fortune Global 500 company IndianOil, besides BBDO Advertising, Atharva, Access and OS Groups before moving to academics at Symbiosis University in 2017. His area of academic research interests includes science education, south Indian film studies, film marketing and distribution. He has published in leading journals indexed in ABDC, WoS and Scopus. ORCID 0000-0001-9360-365X.

Jarosław Grzechowiak – historian of Polish film. Assistant in the Department of Film and Audiovisual Media at the University of Łódź. Additionally, he holds a filmograph post at Polish National Cinemateques (FINA). ORCID 0000-0002-6885-9095.

Marek Hendrykowski is a retired full professor at the Institute of Film, Media and Audiovisual Arts at Adam Mickiewicz University, Poznań. Film and media expert, semiotician, researcher on contemporary culture, he is the author of numerous articles and books, most recently: *Semiotyka twarzy*, *Ogród Europy*, *Polska szkoła filmowa*. He is a founder and senior editor of the

magazine “Images. Journal of the International Journal of Film, Performing Arts and Audiovisual Culture”, as well as the member of the Polish Filmmakers Association, Polish Society of Authors and Composers ZAiKS, the Polish Film Academy and the European Film Academy (EFA). ORCID 0000-0002-7180-9902.

Lina Kaminskaitė-Jančorienė – film historian, media researcher, associate professor of film studies at Lithuanian Academy of Music and Theatre, leading research project curator at NGO Meno avils, guest researcher at Utrecht University (in 2019 fall). Co-author of two books and author of articles published in books and journals “Jahrbücher für Geschichte Osteuropas”, “Jahrbuch für Geschichte des ländlichen Raumes”, “Politologija”, etc. Her recent book project *In the Focus: Women in Lithuanian cinema* (co-edited together with Natalija Arlauskaitė).

Konrad Klejsa – professor in the Department of Film and Audiovisual Media at the University of Łódź (Poland). His research focuses on the history of Polish cinema and German-Polish film cooperation. Currently, he supervises the research project ‘Film distribution and exhibition in Poland, 1945–1989’, funded by the Polish National Science Centre. ORCID 0000-0002-6259-9173.

Jeffrey Klenotic – associate professor of Communication Arts at the University of New Hampshire at Manchester. He is a founding member of the History of Moviegoing, Exhibition and Reception (HoMER) research network and the creator of Mapping Movies (<<http://mappingmovies.unh.edu/maps>>), an open-ended digital history project and interactive web-based Geographic Information System that provides geo-referenced historical data layers and GIS discovery tools for exploring cinema’s social and spatial history. His essays have appeared in numerous anthologies, as well as in journals such as “Senses of Cinema”, “Film History”, “Communication Review”, and “Velvet Light Trap”. ORCID 0000-0002-4419-2281.

Małgorzata Miławska-Ratajczak – PhD, linguist, assistant professor in the Institute of Film, Media and Audiovisual Arts at Adam Mickiewicz University, Poznań. Author of the book *Dialog w roli głównej. Polszczyzna we współczesnym kinie na przykładzie wybranych autorów* (2018) and other works focused mostly on the problem of linguistic stylization in film dialogues. ORCID 0000-0002-0349-5243.

Constantin Parvulescu – associate professor of film and media studies at Babeş-Bolyai University and director of the Janovics Center for Screen and Performing Arts Studies. He has written several articles on the political cinema of Europe, film and economic history, and Eastern European film cultures. He is the author of *Orphans of the East: Postwar Eastern European Cinema and the Revolutionary Subject* (Indiana University Press, 2015) and the editor of *Global Finance on Screen: From Wall Street to Side Street* (Routledge, 2017). With Robert Rosenstone he co-edited *A Companion to the Historical Film* (Blackwell-Wiley, 2013) and *Europeanization in East-Central European Fiction Film (1980–2000)* a special issue of *Studies in Eastern European Cinema* (2018). ORCID 0000-0003-1577-7202.

Juozapas Paškauskas – historian and research fellow at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, as well as at the Lithuanian Institute of History. His fields of interest include the social and cultural history of the second part of the 19th century, the dawning of popular and mass culture in 19th-century Lithuania, the history of early cinema in Lithuania, and the history of Vilnius. ORCID 0000-0003-2260-1619.

Nataliya Puchenkina – holds a PhD in Film Studies from the University of Normandy, France (2021), with a thesis on economical, cultural and political aspects of Soviet cinema export and its reception in interwar France. Her research aspires to give visibility to actors not directly involved in a creative filmmaking process and often excluded from film histories: rank-and-file film practitioners, distri-

butors, critics. Her interests also include the exploration of links between conditions and trends of film distribution/exhibition and the transmission of film culture. She is currently a teaching fellow at the University of Lorraine (Metz), where she teaches courses on film history and aesthetics.

Sławomir Salamon – film producer and distributor. Graduate of the Faculty of Mathematics at the University of Warsaw. He also studied sociology. Since the 1970s he has been an activist in the film clubs movement, and since 1978 he has been running DKF (Film Discussion Club) at Warsaw University. After 1987 he was associated with the Hybrydy student club, where he co-organised the Warsaw Film Festival. In the years 1990–2001, he was vice-president and co-owner of the Syrena Entertainment Group distribution company. Since 2003 he has been the CEO of the Forum Film Poland distribution company. Member of Polish Film Academy. ORCID 0000-0002-8665-5109.

Paweł Sitkiewicz – cinema and media historian, professor at the University of Gdańsk. His main research interests include the history of animated cinema, film culture and cinema of the interwar period. Author of four books, including: *Polska Szkoła Animacji* and *Gorączka filmowa. Kinomania w międzywojennej Polsce*. ORCID 0000-0003-2039-9154.

Emil Sowiński – historian of Polish film, assistant lecturer in the Department of Film and Audiovisual Media at the University of Łódź. Co-author of the book *Elementarz Wytwórci Filmów Oświatowych*. ORCID 0000-0002-9453-7989.

Urszula Tes – the author of the books *Człowiek, zbiorowość, pamięć w filmach dokumentalnych Ireny Kamińskiej* (2016), *Kino Beat Generation* (2010), *Kino Johna Cassevetesa* (2003). The editor of the anthology *W stronę kina filozoficznego* (2011) and co-editor of *Wobec metafizyki*.

Filozofia – sztuka – film (2012). She was interested in documentary cinema, Polish films and relationship between film and sociology. She was a film researcher and lecturer at the Jesuit University Ignatium in Karkow. She died in 2021.

Peter Turner – senior lecturer in Film and Digital Media Production at Oxford Brookes University. He is the author of *Found Footage Horror Films: A Cognitive Approach* and a monograph on *The Blair Witch Project*. He has delivered papers at the Society for Cognitive Studies of the Moving Image in London, Helsinki and Montana.

Michal Večeřa – assistant professor in the Department of Film Studies and Audiovisual Culture at Masaryk University in Brno. In his research, he is interested mainly in the economic history of Czech cinema before WW2 and has published various articles about the economics of Czech silent cinema. He is involved in the collaborative international research project called “Animation Studios in Gottwaldov and Lodz (1945/47–1990)”. In the past, he was a part of the team that researched the history of the Laterna magika theatre. ORCID 0000-0002-1602-9233.

Michał Wenzel – associate professor at SWPS University. His areas of interest are research methods and sociological aspects of the media. In his research he focuses on how the media shape political attitudes and civil society, as well as on social aspects of culture. He specializes in public opinion polls and statistics. In the past, he worked at CBOS Public Opinion Research Centre and the University of Oxford. He completed research stays at the University of Michigan and the Max Planck Institute in Cologne. ORCID 0000-0002-2998-4934.

Krzysztof Witczak – PhD, literary scholar (collaborating in research of the Department of 20th Century Literature, Literary Theory,

and the Art of Translation of Institute of Polish Philology at Adam Mickiewicz University, Poznań). Co-author of the book *Obcości. Szkice z filozofii i literatury*, editor of several monographs focused on problem of strangeness. He

published his studies in journals such as “Czas Kultury”, “Sensus Historiae”, “Poznańskie Studia Polonistyczne”, “Filo-Sofija”, “Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies”. ORCID 0000-0003-3114-3525.

Reviewers in 2022

Rayson K. Alex, Birla Institute of Technology and Science
Anna Barcz, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk
Becky Bartlett, University of St Andrews
Ewa Baszak, Uniwersytet Wrocławski
Jono van der Belle, Örebro University
Łukasz Biskupski, Uniwersytet Łódzki
Michał Bobrowski, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
Kathryn Fuller-Seeley, University of Texas
Ewa Gębicka, Uniwersytet Śląski
Barbara Głębicka-Giza, Uniwersytet SWPS
Christopher Garbowski, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
Mariusz Guzek, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
Marek Haltof, Northern Michigan University
Joanna Hoffmann-Dietrich, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Dina Iordanova, University of St. Andrews
Karol Józwiak, Uniwersytet Łódzki
Artur Kamczycki, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Konrad Klejsa, Uniwersytet Łódzki
Tomasz Klys, Uniwersytet Łódzki
Sebastian Jakub Konefał, Uniwersytet Gdański
Krzysztof Kornacki, Uniwersytet Gdański
Mikołaj Kunicki, Uniwersytet Wrocławski
o. Michał Legan, OSPPE
Mariola Marczak, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie
Anna Mikonis-Railiene, Vilnius University
Kate Moffat, University of Warwick
Anna Nacher, Uniwersytet Jagielloński
Michał Pabiś-Orzeszyna, Uniwersytet Łódzki
Adam Regiewicz, Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie
Magdalena Saryusz-Wolska, Uniwersytet Łódzki
Jaakko Seppälä, University of Helsinki
Dafydd Sills-Jones, Auckland University of Technology
Paweł Sitkiewicz, Uniwersytet Gdański
Pavel Skopal, Masaryk University
Bogusław Skowronek, Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie
Lakshmi Srinivas, University of Massachusetts
Miłosz Stelmach, Uniwersytet Jagielloński
Petr Szczepanik, Charles University
Ewa Szczęsna, Uniwersytet Warszawski
Joanna Szczutkowska, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
Monika Talarczyk, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Teatralna i Telewizyjna w Łodzi
Jamie Terrill, Lancaster University
Lucian Tion, Babes Bolyai University
Balazs Varga, Eötvös Loránd University
Gregory Waller, Indiana University
Mateusz Werner, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego
Denise Youngblood, University of Vermont
Anil Zankar, Indian Institute of Science Education and Research
Piotr Zwierzchowski, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy