



Szkoła
Filmowa
w Łodzi



INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

tytuł:

Oblicza polskiego kina

autorka:

Matylda Szewczyk

źródło:

Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej 2013 nr 3

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2013/3-archiwa-stanow-wyjatkowych/oblicza-polskiego-kina>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2013.3.1369>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona
Schillera w Łodzi

Uniwersytet Humanistycznospołeczny SWPS

Instytut Kultury Polskiej UW

słowa kluczowe:

kino polskie; historia kina; historia; filmoznawstwo

streszczenie:

Recenzja książki Der Polnische Film. Von seinen Anfängen bis zur Gegenwart, pod redakcją Konrada Klejsy, Schammy Schahadat i Margarete Wach, Schüren, Marburg 2013.

Matylda Szewczyk – Kulturoznawczyni, badaczka kina, nowych mediów, obiegu obrazów medialnych w różnych rejestrach kultury wizualnej oraz relacji między kulturą wizualną i nauką. Adiunkt w Zakładzie Filmu i Kultury Wizualnej Instytutu Kultury Polskiej UW. Analizuje, a jaki sposób obrazy zarazem współtworzą i odzwierciedlają przemiany kulturowe. Zajmują ją sytuacje graniczne wizualności: zmiany technologiczne, eksperymenty medialne i poszukiwanie nowych form wyrazu. Stypendystka programu Fulbrighta w School of Cinematic Arts University of Southern California, Los Angeles. Autorka książki W stronę wirtualności. Praktyki artystyczne kina współczesnego (2015), współredaktorka antologii Sztuka w kinie dokumentalnym (2016) i tomu Cięcie ciał. Ruchome obrazy (2018). Kierowniczka Zakładu Filmu i Kultury Wizualnej w Instytucie Kultury Polskiej.

Oblicza polskiego kina

Der Polnische Film. Von seinen Anfängen bis zur Gegenwart, red. Konrad Klejsa, Schamma Schahadat i Margarete Wach, Schüren, Marburg 2013

Tom *Der Polnische Film. Von seinen Anfängen bis zur Gegenwart*, napisany przez polskich i niemieckich filmoznawców, skutecznie łączy w spojrzeniu na polskie kino perspektywę historyczną i problemową. Redaktorom (a zarazem autorom części artykułów): Konradowi Klejsie, Schammie Schahadat i Margarecie Wach, udało się skonstruować książkę obszerną, a zarazem „do czytania”, napisaną przez grupę różnych autorów, a jednocześnie pod wieloma względami wewnętrznie spójną, o zasadniczo przemyślanej i dobrze pracującej strukturze. Zarówno laikowi, jak i specjaliście pozwala ona dostrzec różne – i nowe – oblicza polskiego kina.

Perspektywa historyczna zakłada dość konwencjonalny, niemniej funkcjonalny, podział na cztery kolejne epoki, wyznaczone przez wydarzenia historyczne – od wynalazku kina do końca drugiej wojny światowej, od 1945 do brzemiennej w skutki roku 1968, od 1968 do wyborów „kontraktowych” i od 1989 do 2010 roku. Okresy te są omawiane w kolejnych wprowadzeniach, dających przystępny opis kontekstu historycznego, a zarazem szkicujących obraz przemian kina.

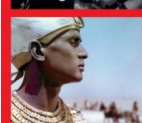


Konrad Klejsa
Schamma Schahadat
Margarete Wach (Hg.)



Der Polnische Film

Von seinen Anfängen
bis zur Gegenwart



Wybrane ramy czasowe są zatem dość szerokie; ułatwia to jednak autorom poszczególnych rozdziałów wybór własnej ścieżki wśród filmów powstałych w okresie, o którym piszą.

O wiele bardziej interesujące od podziałów czasowych są jednak wyznaczone przez redaktorów tomu zakresy tematyczne. Kolejni autorzy poproszeni zostali o przygotowanie artykułów mieszczących się w pięciu blokach problemowych: *Projekty estetyczne*, *Mity narodowe*, *Dyskursy płci*, *Obrazowe światy dokumentu* oraz *Inny film* (pod tym szyldem zgromadzono teksty obejmujące takie zagadnienia jak kino awangardowe, eksperymentalne oraz animacja filmowa). To ujęcie pozwala zobaczyć różne oblicza polskiego kina, a także nieustannie, w sposób mniej lub bardziej oczywisty, pytać o rolę kina w kulturze, co sprawia, że *Der Polnische Film...* może być książką istotną nie tylko dla filmoznawcy, ale także dla badacza kultury i przemian obyczajowych.

Przyjęta problematyzacja wskazuje na zasadniczą różnicę między książką Klejsy, Wach i Schachadat a bardziej klasycznymi ujęciami historii kina (nie tylko zresztą polskiego). Podręczniki, nawet jeśli często czytane są wyrywkowo, zakładają zwykle układ linearny: od kinowej „prehistorii”, przez okres niemy, klasyczny, i dalej, aż do współczesności¹. W tych ramach przedstawia się mniej lub bardziej obszerne i interesujące sprawozdania z wyodrębnionych okresów, analizuje ważne filmy, wplata biografie twórców czy informacje historyczne². Nawet jeśli – jak w przypadku najbardziej aktualnej historii polskiego kina napisanej przez Tadeusza Lubelskiego³ – pokazana jest ona w kontekście historii kultury i ze świadomością znaczenia, jakie mają dla kinematografii przemiany społeczne, to nadal jedynym punktem odniesienia pozostaje układ historyczny, a nie to, czym kino jest, czy też to, co właściwie pokazuje. Tymczasem *Der Polnische Film...* czytać można „hipertekstowo”, przemieszczając się tropem poszczególnych zagadnień czy problemów.

Kiedy zatem zajmiemy się kinem z perspektywy „mitów

narodowych”, możemy z jednej strony odnieść się do samej idei pisanie „narodowej” historii kina, a z drugiej potraktować kino jako residuum obrazów będących spoiwem dla wspólnoty, jednoczących, ideologizujących, ale też subwersywnych i odbieranych jako krytyczne. Ponadto w *Der Polnische Film...* spoglądamy na kino jako na medialny i artystyczny projekt czy raczej wielość takich projektów powstających wobec różnych uwarunkowań kulturowych; jako narzędzie twórczego eksperymentu, wykorzystywane także przez artystów działających pierwotnie czy równolegle w innych dziedzinach sztuki (często w tym przypadku funkcjonujące poza tradycyjnymi dla kina głównego nurtu modelami produkcji i odbioru); a wreszcie jako instrument rejestracji czy odkrywania rzeczywistości, w różnych ujęciach poznawczych.

Na koniec zaś – to w kontekście pisania historii kina perspektywa najmniej oczywista, ale zarazem ciekawa i najsilniej uwikłana w praktyki kulturowe – wyznaczony przez autorów podział pozwala przyjrzeć się labiryntom filmowych dyskursów płci, przebiegających od początków kina zanurzonych w dziewiętnastowiecznych realiach obyczajowych, przez okres przemian peerelowskich, po „transformację ustrojową” i wreszcie kino ostatnich kilku lat. Figura „labiryntu” jest tu chyba całkiem usprawiedliwiona – po lekturze artykułów różnych autorów podejmujących kwestię reprezentacji płci w kinie możemy dostrzec skomplikowane losy obrazów kobiety i mężczyzny w polskiej historii. Nic tu nie przebiega linearnie, widać raczej pojedyncze i sprzeczne ruchy: do przodu, do tyłu, wybierania innej drogi, powtarzania tego samego.

Pytanie o „historię kina” staje się więc w książce Klejsy, Schahadat i Wach pytaniem o kino i o kino w kulturze – czy też raczej, biorąc pod uwagę zróżnicowanie autorskich rozdziałów, takim pytaniem, w sposób fascynujący, bywa.

Struktura *Der Polnische Film...* przewiduje, że w rozdziałach dotyczących projektów estetycznych, mitów narodowych

i zagadnień płci szczegółowo analizowane są po dwa filmy, a pozostałe rozważania stanowią dla nich tło czy dodatkowe zaplecze interpretacyjne. Prezentacja wybranych filmów pojawia się zatem w szerokim kontekście, zarówno społeczno-politycznym, jak i historii polskiego kina. Redaktorzy *Der Polnische Film...* podkreślają, że dobór analizowanych filmów celowo zmierzał do uniknięcia nieustannego wracania do dzieł kanonicznych, których omówienia mogą być znane również niemieckiemu czytelnikowi (choć przyznać trzeba, że w wielu przypadkach filmy te z pewnością są doskonale znane polskim odbiorcom). Wybór dokonywany był za każdym razem w kontekście tytułowego problemu rozdziału oraz, jak można sądzić, zgodnie z preferencjami i zainteresowaniami poszczególnych autorów. Najczęściej działało to na korzyść tekstów – tak jak w przypadku wnikliwego omówienia *Jak być kochaną* (1963) Wojciecha Jerzego Hasa przez Magdalенę Saryusz-Wolską czy napisanej przez Maren Röger analizy *Rewersu* (2009) Borysa Lankosza jako filmu o pamięci PRL.

Jeśli w inspirującym podziale tematycznym książki jest coś, co budzi moje wątpliwości, to byłoby to „inne” kino. Przede wszystkim samo pojęcie wymaga, jak sądzę, przepracowania i dodatkowego uzasadnienia. Tymczasem redaktorzy tomu wspominają jedynie we wstępie, że książka poświęcona jest przede wszystkim kinu narracyjnemu, przedstawiającemu i tworzonemu w warunkach przemysłowych (NRI – *narrative, representational, industrial*). Słusznie przecież zaliczają do niego również filmy autorskie, które przez pierwsze stulecie istnienia kina, a w dużej mierze również we współczesnej epoce cyfrowej (oferującej dostęp do tanich i łatwych w użyciu narzędzi) powstają w warunkach profesjonalnej oraz dość kosztownej produkcji i w znacznym stopniu posługują się fabułą i przedstawiającym obrazem. „Inne kino” – animacja i eksperymenty – to tylko „pogranicza”, artystycznie istotne, ale zarazem traktowane jak ciało obce. Pozostawione samemu sobie

pojęcie „innego kina” przypomina w efekcie raczej pojemny worek z nieco kłopotliwą zawartością, której nie można było inaczej zakwalifikować. Jakże są związki tego kina – opisywanego, skądinąd bardzo interesująco, przez Tomasza Majewskiego, Dagmarę Rode, Ryszarda W. Kluszczyńskiego i Piotra Zawojskiego – z pozostałą produkcją, omawianą w innych rozdziałach? Czy „inność” oznacza eksces, dziwactwo i margines, którym poświęcić miejsce wypada, ale którymi zarazem zajmujemy się jakby mniej serio (skoro przede wszystkim interesuje nas coś innego)? Tymczasem często właśnie na podstawie kina „innego” zaobserwować możemy najciekawsze „estetyczne projekty” czy strategie konstruowania i dekonstruowania mitów płciowych i narodowych.

Pytania te warto byłoby postawić we wstępie i powtarzać jeszcze wielokrotnie, zwłaszcza gdy mamy do czynienia z książką, w której z pełną mocą podkreślana jest świadomość kina jako medium o określonych własnościach – nieprzypadkowo chyba w rozdziale Konrada Klejsy, jednego z redaktorów tomu, do szczegółowych analiz wybrane zostały dwa filmy autotematyczne: *Ucieczka z kina „Wolność”* (1990) Wojciecha Marczewskiego i osiem lat późniejsza *Historia kina w Popielawach* Jana Jakuba Kolskiego. Sądzę, że także w rozdziałach pod nagłówkiem *Der andere Film* wybór dwóch prac i omówienie ich pod kątem treści, sposobu użycia medium, praktyk związanych z obiegiem, prezentacją i odbiorem dzieła, okazałyby się pożyteczny, nawet jeśli proporcje zostałyby przesunięte i szczegółowym analizom poświęcono by mniej miejsca niż w pozostałych rozdziałach. (Podobnie zresztą można byłoby postąpić z filmem dokumentalnym; ten jednak rodzaj filmowy wydaje się mniej problematyczny i heterogeniczny, stąd brak równowagi jest tu mniej odczuwalny). Nieobecność takiego sproblematyzowania nie przeszkadza wprawdzie czerpać przyjemności i wiedzy z lektury tych rozdziałów, narusza jednak przemyślaną konstrukcję całości tomu. Zupełnie jakby ambitny

projekt przedstawienia problemowej historii kina zatrzymał się w pół drogi – co pewnie ułatwiło pracę autorom, ale odbiera nieco satysfakcji i nie w pełni zaspokaja ciekawość odbiorcy.

Tymczasem kiedy Tomasz Majewski omawia twórczość Władysława Starewicza oraz Franciszki i Stefana Themersonów, mamy wrażenie, że oto właśnie zetknęliśmy się z „projektem estetycznym kina” *sensu stricto*. Jak ten projekt miał się do melodramatów i komedii międzywojennych omawianych w towarzyszących rozdziałach? Z jednej strony ujawnia to pewien, jak już pisałam, zbyt słabo przemyślany problem związany z samą kategorią „innego” kina. Być może bowiem rzeczywiście nie ma ono żadnej łączności z kinem „zwykłym” i jako „projekt” nie jest wprowadzie, w przeciwieństwie do tego pierwszego, nieudane, lecz – pozbawione szerszego oddziaływania; jednak należałoby to mocniej poddać refleksji, w której centrum ponownie stanęłaby tożsamość kina i naszego o nim myślenia oraz zasięg i cel rozmaitych praktyk kulturowych. Z drugiej strony mamy tu po prostu do czynienia z nieuniknioną i poniekąd niezależną od redaktorów tomu sytuacją wzajemnego odniesienia poszczególnych rozdziałów zbioru. Czytelnik siłą rzeczy napotyka powtórzenia, zaprzeczenia i kłopotliwe bądź inspirujące zderzenia, a książka pełni rolę ramy wyznaczającej obszar dyskusji, w której zająć można samodzielne stanowisko.

Problem nawigacji między „kinem autorskim”, „innym kinem” a wreszcie tym, co określilibyśmy mianem „kina głównego nurtu” (nie wspominając już o produkcji telewizyjnej, której znaczenie wzrasta w kolejnych latach polskiej historii), to nie tylko kwestia „wędrujących tematów”, ale także refleksja nad uwikłaniem tak wyróżnionych nurtów w przemiany obyczajowe. Najmocniej widać to, o czym już wspominałam, w rozdziałach poświęconych kinowym obrazom płci. Magdalena Saryusz-Wolska w zakończeniu rozdziału poświęconego „silnym kobietom” i „słabym mężczyznom” (lata 1945–1968) zaznacza, że analizowane przez nią utwory to mniejszościowa produkcja

artystyczna. Kino głównego nurtu i raczkująca telewizja serwowały w tym okresie obrazy zupełnie inne, a to one były masowo oglądane przez publiczność.

Ta konkluzja pokazuje trudności w pisaniu historii kina, zwłaszcza takiej, która próbuje podważyć kanon, a także pokazać kino na tle przemian obyczajowych i praktyk społecznych. Pokazuje też niebezpieczeństwo pośpiesznych wniosków. Kiedy Schamma Schahadat kończy bardzo ciekawe omówienia poświęcone filmom wczesnego okresu polskiej kinematografii schematyczną ramą, z której wynika, że „zadanie [analizowanych filmów] polega na tym, by umocnić nową Rzeczpospolitą; postacie kobiet, które zakłócają lub destabilizują porządek, zostają w filmach uciszone, albo przez śmierć, albo przez małżeństwo” (s. 89), to mam wrażenie, że takie podsumowanie jest w gruncie rzeczy tylko jednym, może najbardziej oczywistym, ale nie najbardziej ciekawym wnioskiem z analiz autorki. Co więcej, daje się ono odnieść nie tylko do polskiej, ale i do sporej części światowej kinematografii klasycznego okresu (nawet jeśli organizmy państwowe, w których powstały, w żadnym razie nie były „nowe”). Tymczasem precyzyjny wywód Schahadat skłania do bardziej ostrożnych i zniuansowanych wniosków.

Pewien schematyzm dyskursu pojawia się – także w odniesieniu do kina międzywojennego – w rozdziale *Narodowe imaginarium i fantazje z importu* Nataszy Korczarowskiej, w którym analizuje ona *Mocnego człowieka* (1929) Henryka Szaro oraz *Głos pustyni* (1932) Michała Waszyńskiego (w istocie autorka omawia również szczegółowo także dwa lata późniejszą *Czarną perłę* tego reżysera). Korczarowska, zgodnie z zaproponowaną przez redaktorów perspektywą, spogląda na kino polskie omawianego okresu jak na pewien estetyczny projekt – w jej rekonstrukcji (z którą raczej trudno polemizować) na tyle nieudany (czy też raczej – nieudolny), że powstały w nim przede wszystkim utwory wtórne, schematyczne i ideologicznie nacechowane, zaściankowe,

a zarazem napędzane snem o światowych sukcesach. Krytyka Waszyńskiego, dotycząca kiczowatych rozwiązań dramaturgicznych oraz sposobów, na jakie późniejszy autor *Dybuka* ujawniał w swoich filmach stereotypowe podejście do płci czy rasy, z perspektywy czasu wydaje się jednak nieco zbyt przewidywalna. Ostatnie zagadnienia dotyczą już nie do końca kwestii „kina jako projektu”, stąd też czytelnik *Der Polnische Film...* będzie miał z *Czarną perłą* do czynienia raz jeszcze – wystąpi ona, choć już szczęśliwie nie w roli głównej, w rozdziale Schammy Schahadat poświęconym dyskursom płci.

Bodaj najbardziej serio idea „projektu estetycznego” potraktowana została w rozdziale *O Nowej Fali, której być może nigdy nie było* w części tomu poświęconej kinu lat 1945–1968. Andrzej Gwóźdź wraca tu do dobrze znanego już polskiemu czytelnikowi pomysłu oglądania polskiego kina przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych przez pryzmat „nowofalowości”⁴; spójnego sposobu myślenia o kinie, który w tym przypadku da się jednak odtworzyć jedynie fragmentarycznie i poprzez analogię do kinematografii innej niż polska. Autorowi powiodło się przedstawienie historii polskiego filmu tego okresu jako pewnej wizji kina, jego twórców i łączących ich relacji. Na tle mocno zarysowanej francuskiej formacji tym wyraźniej daje się zaobserwować kapryśna, zanikająca i meandryczna linia czy też sieć zależności między polskimi filmami lat sześćdziesiątych. Zjawiska niepowtarzalne, takie jak *Nikt nie woła* (1960) Kazimierza Kutza – film zdaniem badacza bez precedensu i bez kontynuacji – czy wielowarstwowe, intertekstualne portrety (trylogia Skolimowskiego *Rysopis*, *Walkower* i *Bariera*) ukazują się z jednej strony jako „rzeczy osobne”, z drugiej – jako znaki swojego czasu, a także rozbłyski wizji kina, w której na nowo określa się relacje między poszczególnymi elementami świata przedstawionego, a także między twórcą, odbiorcą i samym dziełem.

Sytuacja, w której analiza kina głównego nurtu pokazała jego

szczególne, jak sądzę, „przyleganie” do przemian obyczajowych, występuje natomiast w przypadku jednego z ostatnich rozdziałów książki, w którym Christian Nastal pisze o wyobrażeniach płci w filmach z lat 1989–2010. Na tle kina głównego nurtu z lat dziewięćdziesiątych szczególnie wyraźnie uwypuklone zostały takie społeczne zjawiska, jak fascynacja kulturą amerykańską (i w ogóle „Zachodem”) oraz jednoczesny nawrót postaw konserwatywnych i patriarchalnych, widzących w kobiecie nieczysty obiekt męskiego pożądania i siłę destrukcyjną (która musi zostać przez strzegącego ładu mężczyznę powstrzymana, najlepiej siłą). W kinie autorskim tego okresu, reprezentowanym między innymi przez szczegółowo analizowane *Dzień świra* (2002) Marka Koterskiego i *Plac Zbawiciela* (2006) Krzysztofa Krauzego i Joanny Kos-Krauze, rzekomo silni mężczyźni ukazują swą niedojrzałość i poczucie zagrożenia; dla kobiet zaś w zmieniającej się strukturze społecznej w ogóle nie ma miejsca, co prowadzi do tragicznych konsekwencji. Taka obserwacja, mało przecież odkrywcza, jest jednak bardzo dobrze uzasadniona i zakorzeniona w poszczególnych analizach, co sprawia, że artykuł Nastala czyta się – z punktu widzenia historii kina jako zbioru obrazów, uwikłanych w praktyki kulturowe i je komentujących – z wielkim zainteresowaniem (choć trudno nie dodać, że znów nieco przeszkadza tutaj „gładkie” zakończenie, w którym autor ocenia oddziaływanie filmów spoza głównego nurtu na publiczność jako „całkiem pozytywne”).

Antologia pod redakcją Konrada Klejsy, Schammy Schahadat i Margarete Wach jest, jak sądzę, książką ważną. Są w niej momenty dyskusyjne czy słabsze, jak pewna schematyczność problematyzacji i wniosków w niektórych rozdziałach czy, przede wszystkim, brak domknięcia doskonałej ramy problemowej tomu. Zarazem jednak zbiór oferuje ciekawy i problemowy sposób myślenia o historii kina. Dla niemieckiego czytelnika dokonany ze współczesnej perspektywy opis historii kina w Polsce oraz

charakterystycznych dla niego zjawisk, jak jedyny w swoim rodzaju rozkwit kinematografii *jidysz* w latach trzydziestych XX wieku czy polska szkoła plakatu filmowego (Margarete Wach poświęca jej osobne, krótkie omówienie), będzie bardzo dobrym źródłem wiedzy. Wszyscy odbiorcy skorzystają ze świetnie dobranego i opisanego materiału ikonograficznego. Wreszcie zaś każdy, kto jest zainteresowany kinem, będzie mógł z ciekawością obserwować, jak z autorskiego wielogłosu w *Der Polnische Film...* wyłania się dyskusja o tożsamości i roli kina w historii. Ostatni rozdział, poświęcony współczesnemu „innemu kinu”, otwiera perspektywę na przyszłość: Piotr Zawojski opisuje w nim między innymi twórczość Zbigniewa Rybczyńskiego dążącego do odkrycia nowej relacji między aparatem kinematograficznym a ludzkim widzeniem, traktującego swoją pracę jako nieustanne, otwarte eksperymentowanie, bez pretensji do tworzenia „dzieł”, oraz Lecha Majewskiego, który w *Młynie i krzyżu* (2010) konstruuje szczególny, złożony z wielu perspektyw, cyfrowy obraz filmowy. Dochodzimy tym samym do obszaru, w którym kino wynajdowane jest ciągle na nowo, wciąż okazuje się „nowym” medium, o niestabilnej, kapryśnej tożsamości.

Z kolei *Posłowie. Konieczne przypomnienie o filmowym widzu* znanego niemieckiego filmoznawcy Joachima Paecha nawiązuje do dokumentu Pawła Łozińskiego *100 lat w kinie* (1995), reprezentującego Polskę w międzynarodowym projekcie British Film Institute, ogłoszonym z okazji stulecia kina. Łoziński w dokumencie tym nie pyta o filmy, lecz o pamięć, jaką zachowali o nich widzowie, tym samym pokazując „historię kina” jako historię doświadczeń i spotkań z obrazami, przechowywaną w ludzkiej pamięci. To nawiązanie odsyła, jak się wydaje, do przedstawionych przez redaktorów tomu w *Przedmowie* pytań o możliwość i sposób pisania historii kina. Nawet jeśli zawarty w krótkim tekście Paecha postulat historii kina „z perspektywy widza” to raczej figura retoryczna niż przemyślany program – ze wspomnień Łoziński utkał przecież dzieło artystyczne, a nie pracę

o historycznych i badawczych ambicjach – to jednak tom *Der Polnische Film...* również stawia pytania o miejsce kina w historii, jego różne oblicza, sposoby funkcjonowania, rolę w różnych dziedzinach życia. Po wielokroć jest zatem wart polecenia.

- 1 W przypadku historii filmu polskiego nie ma zresztą tych książek tak wiele. Poza klasycznymi już dziś tomami *Historii filmu polskiego* pod redakcją Jerzego Toeplitza (ostatni tom, wydany w roku 1994, obejmuje lata 1968–1972), autorem lub współautorem najlepszych współczesnych opracowań w tej dziedzinie jest Tadeusz Lubelski. Por. tegoż, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Katowice–Chorzów 2008.
- 2 *Historia kina polskiego*, red. T. Lubelski, K. J. Zarębski, Fundacja Kino, Warszawa 2006.
- 3 Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego...*
- 4 Por. m.in. *Polska Nowa Fala. Historia zjawiska, którego nie było*, red. Ł. Ronduda, B. Piwowarska, Instytut Adama Mickiewicza – CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2008.

