



Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Pisane ręką nie zwycięzców, a odmieńców

autorka:

Sylwia Borowska-Kazimiruk

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2022 nr 32

odsyłacz:

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2022/32-sciezki-reprodukcji/pisane-reka-nie-zwyciezcow>

doi:

<https://doi.org/10.36854/widok/2022.32.2523>

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

kino; emancypacje; Andrzej Wajda; ciało; opór

streszczenie:

Krytyczne omówienie książki Sebastiana Jagielskiego, *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968–1982*, (Universitas, Kraków 2021).

Sylwia Borowska-Kazimiruk – Literaturoznawczyni, krytyczka filmowa, doktorantka w Zakładzie Literatury i Kultury Drugiej Połowy XIX Wieku (Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego). W swojej pracy badawczej zajmuje się – z jednej strony – literaturą polskiego modernizmu, krytyką i teorią literatury, z drugiej – teorią filmu i krytyką filmową. Kierowniczka projektu "Modernizacje widzenia. Proza polskiego modernizmu wobec nowoczesnych przekształceń dyskursu wizualnego (1890-1939)", w ramach którego bada migracje teorii widzenia do polskich środowisk akademickich oraz ich wpływ na rozwój poetyki powieściowej pierwszych dekad XX wieku. Stypendystka Polish Program na Uniwersytecie Torontońskim, Department of Slavic Languages and Literatures. Zwycięzczyni I edycji konkursu im. Profesor Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej na najlepszą pracę magisterską z zakresu kina polskiego i edukacji audiowizualnej, organizowanego przez Stowarzyszenie Edukacyjno-Kulturalne „Venae Artis” we współpracy z Katedrą Mediów i Kultury Audiowizualnej UŁ. Wyróżniona za teksty krytycznofilmowe w VI edycji konkursu Filmwebu „Powiększenie”, a także XXIII i XXIV edycji konkursu im. Krzysztofa Mętraka na najlepsze teksty krytycznofilmowe.

Pisane ręką nie zwycięzców, a odmieńców

- **Sebastian Jagielski,**
Przerwane emancypacje.
Polityka ekscesu w kinie
polskim lat 1968–1982
, Universitas, Kraków 2021

Na pierwszy rzut oka wiele przewrotnej ironii mieści się w gęście Sebastiana Jagielskiego, który Agnieszkę – bohaterkę *Człowieka z marmuru* Andrzeja Wajdy (1976) – uczynił symbolem innej historii polskiego kina, którą rządziłyby transgresja i eksces.

Film ten bowiem, uznawany za jeden z najważniejszych w twórczości reżysera, kojarzony jest raczej ze zjawiskami dokładnie przeciwnymi: nadchodzącym karnawalem „Solidarności” oraz z falą kina moralnego niepokoju, jaka chwilę później miała nie tylko zdominować bieżącą produkcję filmową, lecz także pchnąć ją na tory wartości konserwatywnych, tradycjonalistycznych i narodowych. Kojarzony jest zatem ze wszystkim, co późniejszy *Człowiek z żelaza* (1981) miał nie tyle nawet usankcjonować, co zsakralizować. Tymczasem autor *Przerwanych emancypacji* to właśnie Agnieszkę obiera za matronkę swojego projektu filmoznawczego zorientowanego na tropienie w polskim kinie tendencji oraz wartości biegunowo odmiennych. W ślad za nowszymi interpretacjami feministycznymi w androgenicznym ciele filmowej reżyserki Jagielski dostrzega postać, która uparcie „nie mieści się w kadrze”:



łączy w sobie to, co kobiece, i to, co męskie [...]; jest jednocześnie „córką” pożądającą „ojca” (Birkuta) i aktywnym „synem” odbywającym z pasywnym „ojcem” (Birkutem) akt seksualny w muzeum; jest nowoczesną, wyemancypowaną dziewczyną, która wszędzie wejdzie i wszystko zdobędzie, a jednocześnie oglądaną z monumentalizującą ją żabiej perspektywy „olbrzymką” z socrealistycznych posągów (tyle że pełną wdzięku i seksapilu). Więc w ciele Agnieszki zmieszane zostały płcie i seksualności, klasy społeczne i style bycia, czasy i przestrzenie, rewolucje i emancypacje. Jej ciało wcale nie jest „ciałem”, lecz figurą relacji między przeszłością i teraźniejszością¹.

W tym sensie główna bohaterka Wajdy reprezentuje przedmiot zainteresowania autora: obrazy (często queerowych) ciał przenikniętych kontrkulturową, rozpychającą normatywne, konserwatywne narracje danego momentu historycznego energią, która niesie obietnicę rewolucji. Mowa w książce o pojedynczych erupcjach, „obrazach-wybuchach”, które upominały się „o naznaczone płcią, rasą, klasą i seksualnością ciała, obrazy, performanse czy zdarzenia – mniej lub bardziej nienormatywne i nierzadko perwersyjne – niemające dotąd swojej reprezentacji w polskiej sferze publicznej”(s. 29); ich nośnikiem była właśnie wywrotowa cielesność. Tego rodzaju filmowe reprezentacje, poszukujące nieraz radykalnych metod poszerzania i rekonfigurowania pola symbolicznego dyskursu narodowego, Jagielski opisuje za pomocą dwóch ściśle powiązanych ze sobą kategorii.

Eksces znaczy dla autora *Przerwanych emancypacji* więcej niż sam tylko stylistyczny nadmiar, ograniczający pole rozważań jedynie do wyabstrahowanych z kontekstu, awangardowych eksperymentów estetycznych. Poetykę naddatku rozumie on inaczej – jako gest buntu, którego analiza filmoznawcza musi wybiegać poza sam tylko obraz filmowy w stronę pytań o jego

(często niemożliwą) społeczną sprawczość. Jako strategia politycznego oporu eksces zakłada podważenie, nadwerężenie lub unaocznienie dominujących struktur ideologicznych po to, by wydobyć na powierzchnię to, co skrzętnie przez nie skrywane i tłumione. Jednocześnie eksces byłby także siłą konstruktywną i transformującą, pozwalającą na wytworzenie nowych praktyk i narracji politycznych. Termin ten łączy się w przyjętym przez Jagielskiego projekcie z koncepcją afektu. Autor identyfikuje film (jako wytwór i praktykę kultury) jako miejsce, gdzie najszybciej manifestują się podlegające dynamicznym zmianom społeczne struktury odczuwania, pozwalające, zgodnie z przekonaniem przywoływanego przez autora Raymonda Williamsa,

uchwycić kształt relacji społecznych, które nie zostały jeszcze uformowane, nie przybrały stabilnego wyrazu w postaci instytucji czy formacji społecznych. Umożliwiają one rozpoznanie wyłaniających się dopiero w społeczeństwie formacji kulturowych, nowych sposobów bycia we wspólnocie [...]. Nie tyle odzwierciedlają stan świadomości wspólnoty w danym czasie, co pozwalają uchwycić wyłanianie się nowych form, połączeń i napięć prowadzących nierzadko do zmiany społecznej. (s. 25)

Zdaniem Jagielskiego do wytworzenia się nowej, chociaż trudnej do wyrazistego uchwycenia ekstatycznej struktury odczuwania polskiego społeczeństwa doszło w wyniku sprzężenia kilku kluczowych wydarzeń: Marca '68, ataku na Czechosłowację oraz rewolty grudniowej na Wybrzeżu w 1970 roku, wyznaczających granicę pomiędzy okresem gomułkowskiej odwilży a czasem gierkowskiej „liberalizacji”. Agnieszka z *Człowieka z marmuru* byłaby ucieleśnieniem, ale też ostatnią przedstawicielką szerzej zakrojonego „projektu” emancypacyjnego, jaki od 1968 roku forsowali przede wszystkim Andrzej Wajda, ale też Andrzej Żuławski, Walerian Borowczyk, Jerzy Kawalerowicz, Grzegorz Królikiewicz, Tadeusz Junak i inni.

Cudzystów jest tu jak najbardziej na miejscu, jako że trudno mówić o wyrazistym froncie światopoglądowym, zbierającym filmografie wymienionych twórców w ramy określonego nurtu filmowego. Jagielskiemu chodzi raczej o wskazanie na pojedyncze erupcje polityczno-filmowego oporu, eskalujące istniejące napięcia między nową kontrkulturową wrażliwością a *status quo*. Momenty te nie układają się w przejrzystą, chronologicznie uporządkowaną całość. Organizuje je raczej dynamika gwałtownych zerwań, zapętleń i meandrycznych nawrotów, jakie w książce konsekwentnie prowadzą szczególnie ku jednej, autorskiej filmografii.

Problematyczny patriarcha

Książka Jagielskiego wydaje mi się najciekawsza właśnie ze względu na rytm, jaki nadają jej konsekwentne powroty do Wajdy. To kluczowa dla *Przerwanych emancypacji* postać, bo aż trzy jego filmy określają cezury opisywanej przez autora, nigdy niezrealizowanej rewolucji. *Wszystko na sprzedaż* (1968) symbolicznie otwiera kontrkulturowe wzburzenie w rodzimym kinie lat 70., *Człowiek z marmuru* stanowi ostatnią jego manifestację, zaś *Człowiek z żelaza* – przechwycenie ukazanego w pierwszej części filmu o Birkucie „wizji lewicowego oporu” przez „wyznające wartości narodowe i katolickie środowiska opozycji demokratycznej” (s. 31). Osobne miejsce poświęcił też autor omówieniu *Piłata i innych* (1971) oraz *Ziemi obiecanej* (1974). Dominującą obecność Wajdy w kształtowaniu się polskiej kinematografii tego okresu Jagielski rejestruje jednak w zasadzie na każdym kroku, jako że reżyser – figura ojca, mistrza, ale też (auto)cenзора – przewija się w większości prezentowanych w książce analiz filmowych.

Powiedzieć jednak, że *Przerwane emancypacje* tak naprawdę traktują o jednym reżyserze, byłoby nadmiernym uproszczeniem, rozmijającym się z autorską intencją. W rzeczywistości Jagielski dokonuje znacznie bardziej skomplikowanej próby rozpisania

meandrycznej historii filmowego ekscesu lat 70., traktując autora *Człowieka z marmuru* jako postać centralną dla interesujących go zjawisk. Trudno bowiem o bardziej emblematyczny przykład generowanych przez eksces napięć, rozpiętych między potrzebą radykalnej transgresji a lękiem przed jej faktycznym urzeczywistnieniem, niż filmografia i działalność instytucjonalna Wajdy.

Z jednej strony bowiem jego twórczość z lat 70. przeniknięta jest kontrkulturową energią, co najlepiej widać, gdy z wraz Jagielskim przyjrzymy się bohaterkom poszczególnych filmów. Portretowane przez Wajdę, a gwałtownie odrzucane przez publiczność kobiece ciała – Elżbiety Czyżewskiej we *Wszystko na sprzedaż* czy Kaliny Jędrusik w *Ziemi obiecanej* – niosły szczególnie silny ładunek nienormatywnej rewolty. Ciało Czyżewskiej wyrażało nadekspresywnym aktorskim gestem skumulowaną furję kobiety zaszczutej, która po „zdradzieckim” wobec Polski Ludowej zamążpójściu za korespondenta „The New York Times” Davida Halberstama stała się łatwym obiektem ujścia obudzonych w okresie Marca '68 antysemickich resentymentów i wspólnotowej przemocy. Najjaśniejsza gwiazda polskiego kina lat 60. ucieleśniała premiowany w ramach społecznej inżynierii ciał nowy model kobiety – przebojowej i zaradnej, ale wywłaszczonej ze swojej cielesności, bowiem „władza w ciele i seksualności dostrzegała destrukcyjne, irracjonalne i niepozwalające się kontrolować czynniki wstrzymujące rozwój socjalizmu” (s. 66). Już jako „żona żydowskiego imperialisty”, która dokonała w ten sposób „erotycznej zdrady władzy”, Czyżewska odnalazła w roli Elki możliwość zaimprovizowania krzywdy odmiennej, jaka stała się udziałem także masowo opuszczających kraj Żydów: przekucia odrzucenia i niemocy w imponujący siłą gest odwagi i buntu, zwrócony przeciwko widowni, a zarazem swoim oprawcom. Z podobną reakcją spotkało się też seksualnie rozbuchane ciało Kaliny Jędrusik, grającej u Wajdy postać Żydówki Lucy Zucker.

Ostentacyjnie erotyczne i wyemancypowane, a przecież odmienne i niepolskie, wystawione na widok publiczny ciała zarówno Jędrusik, jak i Czyżewskiej zlały się w jedno z odgrywaną przez nie postacią i odbierane były przez publiczność „w kategoriach ataku, szoku lub inwazji” (s. 216). Słynna scena w pociągu z *Ziemi obiecanej* nie tylko wstrząsnęła pruderyjną polską publicznością jako seksualny eksces, lecz także zadziałała niczym kij włożony w szprychy mechanizmów wyparcia zbiorowego (biernego) udziału w Zagładzie oraz kampanii antysemitkiej z 1968 roku.

Wyjściowe dla Jagielskiego pytanie, poprzedzające analizy poszczególnych filmów, nie tylko tych Wajdy, dotyczy właśnie przyczyn oporu, jaki wzbudzały one wśród widzów. Afektywne przejawy odrzucenia nienormatywnych ciał, niosących za sobą ryzyko rozsądzania zastanego społecznego porządku wyobraźniowego, stanowią tu znak ukrytych lub wypartych historii i mechanizmów władzy. Oba przykłady, charakterystyczne dla Wajdowskiej filmografii, jednocześnie dobrze pokazywałyby metodę analizy Jagielskiego, który szukał w polskich produkcjach tego okresu swego rodzaju punktów podwyższonych napięć między pracą obrazu filmowego a społeczno-światopoglądowym *status quo*. Momenty oporu, jakie wzbudzał filmowy eksces, składają się także na przyczyny, dla których ostatecznie mowa jest wciąż o „przerwanym emancypacjach” – ciał i narracji, które przez dominującą wspólnotę zostały albo odrzucone, albo przechwycone.

Co paradoksalne, ta sama filmografia autora, który w ponawianych gestach buntu tak konsekwentnie poszerzał pole symboliczne tego okresu, pełna jest jednocześnie (auto)cenzorskich decyzji, w pewnym sensie antycypujących późniejszy zwrot Wajdy ku konserwatywnej etyce kina moralnego niepokoju. Na przykład tę, by z ekranizacji *Wesela* (1973) wyciąć sceny finałowe, w których dokonuje się chłopska rzeź

na zebranych w bronowickiej chacie panach. Niepewność w wykonaniu ostatniego kroku i uwolnieniu pełnego emancypacyjnego potencjału ekscesu określała także jego nieraz problematyczną rolę patriarchy polskiej produkcji filmowej. Jako mistrz i niekwestionowany autorytet Wajda niekiedy arbitralnie ustanawiał dopuszczalną granicę rewolucyjnego przekroczenia. Było tak chociażby wtedy, gdy jako zazdrosny mistrz zarzucił walkę o odzyskanie odesłanego na półkę *Diabła* (1972, premiera 1988) Andrzeja Żuławskiego, dostrzegając w twórczości swojego ucznia to, na co sam nie mógł się do końca zdobyć – wyzwolony eksces. To samo dostrzegł też w *Pałacu* (1980) Tadeusza Junaka. Jako uznany twórca, który w tamtym czasie przeszedł już na pozycje światopoglądowe kina moralnego niepokoju, w czasie kolaudacji filmu dążył do zablokowania premiery odrzuconej już przez siebie radykalnej wizji emancypacji. Jagielskiemu świetnie udaje się uchwycić te paradoksalne momenty, kiedy główny wyraziciel emancypacyjnego „projektu” lat 70. był zarazem zaborczym przechowawcą tego dyskursu filmowego, ograniczającym nie tylko własną, lecz także cudzą możliwość kontrkulturowej ekspresji, a ostatecznie – autorytetem, który wraz z *Człowiekiem z żelaza* przesądził o ostatecznej klęsce tego nigdy niezrealizowanego w pełni przedsięwzięcia.

Trzecia droga

Wspominałam już, że siłą książki Jagielskiego jest panoramiczne spojrzenie na produkcję filmową wybranego okresu, wydobywające na plan pierwszy pojedyncze radykalne gesty politycznego oporu w szerszym, społecznym i symbolicznym kontekście ich potencjalnej sprawczości. Dokładniej: niemocy w skutecznym kontestowaniu obowiązujących norm i upominaniu się o wielość na różnych emancypacyjnych frontach. Pokazywane przez Wajdę kobiece ciała Czyżewskiej i Jędrusik natrafiały na ścianę antysemickiego i purytańskiego oburzenia publiczności, ale to niejedyne opisywane przez Jagielskiego filmowe ekscesy,

jakie bardziej lub mniej brutalnie rozbijały się o rzeczywistość Polski Ludowej. W *Przerwanych emancypacjach* wybrane produkcje, które w tamtym czasie i za pomocą odmiennych artystycznych strategii usiłowały odrutynizować społeczną wyobraźnię, zogniskowane zostały przez autora wokół dwóch projektów: emancypacji kobiet i klasy ludowej.

Pierwszy z nich, poza wymienionymi już filmami Wajdy, materializowałby się także w ciele Anny (Grażyny Długołęckiej) z *Dziejów grzechu* Waleriana Borowczyka (1975), Violetty Villas z *Dzięcioła* Jerzego Gruzy (1970) czy Małgorzaty (Lucyny Winnickiej) z *Gry* Jerzego Kawalerowicza (1968). Ekscesywne obrazy historii ludowej reprezentuje w książce przede wszystkim *Pałac* Tadeusza Junaka (1980) – reżysera związanego z Warsztatem Formy Filmowej, który podjął się ekranizacji powieści Wiesława Myśliwskiego o tym samym tytule. Z filmem tym wyjątkowo okrutnie obszedł się czas, w którym miał on swoją premierę. W karnawale „Solidarności” nie było miejsca na inną rewolucję. Odbiorcy nie byli też w stanie wyartykułować oczywistej z dzisiejszej perspektywy, radykalnej krytyki szlacheckiego wyzysku, zawartej w debiucie Junaka. Oryginalna, nadmiarowa, ale też niezrozumiała dla recenzentów poetyka filmu przesuwiała recepcję *Pałacu* raczej ku uniwersalnym znaczeniom, nie zaś wywrotowej wymowie filmowego chłopskiego buntu. Razem z *Weselem* Wajdy, *Tańczącym jastrzębiem* Królikiewicza (1978) czy *Płomieniami* Ryszarda Czecha (1978) film Junaka pokazywałby w książce odmienne reprezentacje klasowej emancypacji, wiodącej drogą erupcji ludowego gniewu lub drogą (pozornego) awansu.

Ta właśnie część, bardziej jeszcze niż kobiece emancypacje, zmuszałaby do zastanowienia się nad miejscem projektu Jagielskiego na mapie zarówno dzisiejszej refleksji filmoznawczej, jak i szerszych tendencji polskiej humanistyki. Trudno bowiem nieraz oprzeć się wrażeniu oczywistości dokonanej tu selekcji filmów. Obrazy Żuławskiego czy Borowczyka to wszakże

najbardziej narzucające się przykłady filmowego ekscesu, i doczekały się już diagnoz pokrewnych tym prezentowanym w omawianej rozprawie². Nie sposób byłoby je pominąć, ale też niewiele, jak mi się zdaje, udało się o tych autorach powiedzieć nowego. Kampowy nadmiar rządzący wizerunkiem ikony polskiej kultury queer, Violetty Villas³, czy seksualnością Kaliny Jędrusik także wydają się budzić naturalne skojarzenia z proponowaną tu strategią interpretacyjną, a książkowy *Pałac* doczekał się bardzo podobnej, choć literaturoznawczej interpretacji w duchu „prześnionych rewolucji”⁴. Oczywistość niektórych fragmentów książki Jagielskiego wynika w dużej mierze z tego, że płynnie wpisuje się ona w narracje o feministycznych czy ludowych emancypacjach, które w polskim dyskursie naukowym przeżywają teraz wyraźny rozkwit. Na ich tle łatwo nieraz odnieść wrażenie, że o części zawartych w *Przerwanym emancypacjach* historii gdzieś już się nieraz słyszało, a pewne ogólniejsze wnioski wybrzmiały już znacznie bardziej wyraziście w innych miejscach. Przynosi to w lekturze dwojaki efekt – z jednej strony osłabia rewelatorski rys całości, z drugiej jednak pozwala dość wygodnie rozgościć się w tych na poły już znanych, choć dotychczas rozproszonych opowieściach, poskładać je w całość.

To samo wrażenie utrzymuje się, gdy książkę Jagielskiego rozpatrywać będziemy tylko na terenie właściwej mu dyscypliny. Sam autor tak pozycjonuje swoją pracę w dyskursie filmoznawczym:

Perspektywa, jaką tu proponuję, każe nam spojrzeć w inny – afektywny, nienormatywny, zawsze więc jakoś perwersyjny – sposób na historię kina polskiego. Historia ta zdominowana została dotąd przez dwa ujęcia: tradycyjne i nowohistoryczne. To pierwsze – linearne i przyczynowo-skutkowe – opowiadało o arcydziełach, autorach i oryginalnych stylach, czyli wszystkim tym, co ma dla wspólnoty wyobrażonej znaczenie i wartość, i utożsamiane było z kanonem (w tym ujęciu uprzywilejowywano zwłaszcza filmy walczące z komunizmem),

podczas gdy drugi model – odrzucając kanon jako narzędzie stabilizowania dominującej ideologii – zwracał się ku rzeczywistości instytucjonalnej (okolicznościom produkcji, recepcji krytycznej), kontekstowi społeczno-kulturowemu i drobiazgowej pracy archiwalnej, mającej przynieść odpowiedzi na wszelkie nurtujące badaczy pytania. W pierwszym modelu najważniejszy był tekst jako dzieło autonomiczne, w drugim – zewnętrzne okoliczności produkcji i recepcji. (s. 48)

Przyjdzie mi teraz zdać sprawę ze swoich największych lekturowych niepewności, bo wypadaloby zapytać: czy rzeczywiście Jagielski ustanawia w swojej książce jakąś trzecią drogę, filmoznawczą „kontrhistoriografię” w tak określonym przez siebie polu badań? Chciałoby się odpowiedzieć: i tak, i nie. Znaczenia *Przerwanych emancypacji* dla polskich badań filmoznawczych nie należałoby – znowu – szukać w zaskakujących wyborach lekturowych, nowatorskich metodologiach czy zupełnie nowych, nieobecnych, zapomnianych czy wykluczanych dotychczas tropach analizy. W takim wypadku ocenę tego projektu determinowałaby mechanika humanistycznej „doktryny szoku”: ostrych przewartościowań czy zwrotów, która kieruje się tyleż troską o wyjściowe dla siebie problemy, ile logiką rynku naukowego. W tym przypadku wydaje mi się to niesprawiedliwym kryterium, powielającym tylko wspomniany problem. Wolałabym myśleć o tej rozprawie raczej w formule „upominana się” o nienormatywne pod wieloma względami (filmowe) ciała, których obecność nigdy nie powinna być przyjmowana za oczywistą, raz już odpomnianą i zadomowioną. Chodzi wówczas nie o nowość, lecz o konieczność – upartego do nich powracania i ciągłego wprowadzania do szerszego obiegu pamięci. Książka Jagielskiego wydaje mi się przykładem ważnej praktyki badawczej, która raczej umacnia, doprecyzowuje, poszerza oraz kompiluje częściowo już istniejące tropy w jedną narrację historyczną. Dopiero w tej perspektywie

„filmy-wybuchy” czy autorskie filmografie jawią się nie jako pojedyncze, odosobnione kulturowe fenomeny, lecz jako nieurzęczywistniony wprawdzie, ale wywrotowy potencjał polskiego kina gierkowskiej Polski Ludowej. Jako projekt badań nad rodzimą kinematografią *Przerwane emancypacje* byłyby cenną próbą rozszczelnienia filmoznaawczego centrum i trwalszego zakotwiczenia w nim nienormatywnej opowieści o polskim kinie – pisanej dla odmiany z perspektywy nie zwycięzców, lecz odmieńców.

- 1 Sebastian Jagielski, *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968–1982*, Universitas, Kraków 2021, s. 54.
- 2 Aga Skrodzka, *Woman’s body and her pleasure in the celluloid erotica of Walerian Borowczyk*, „Studies in European Cinema” 2011, t. 8, nr 1, s. 67–79; Marta Olszewska-Jończyk, *Witalność kina przebiega przez jego złe, a nie dobre gusty. „Diabeł” Andrzeja Żuławskiego*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, t. 66, s. 72–79.
- 3 Marcin Bogucki, Klaudia Rachubińska, *Violetta Villas. Przewodnik w krótkich hasłach*, „Dialog” 2017, t. 723, nr 2.
- 4 Piotr Sadzik, *Czy można wyjść z pałacu? „Pałac” Wiesława Myśliwskiego wobec „prześnionej rewolucji”*, w: *Sam początek. Lata 1944–1948 w literaturze okresu Polski Ludowej*, red. H. Gosk, B. Karwowska, Elipsa, Warszawa 2017, s. 292–308.

