

MARIUSZ GUZEK

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
Zakład Socjologii Polityki i Komunikowania Społecznego

Filmowa pamięć historyczna dekadami mierzona (Piotr Kurpiewski, *Historia na ekranie Polski Ludowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2017, ss. 304)

Film mierzył się z historią wielokrotnie. Wystarczy wspomnieć rosyjskie epepeje napoleońskie, amerykańskie panoramy ilustrujące kolonizację Dzikiego Zachodu, nie zawsze ubrane w gatunkowy kostium westernu, czeskie *velkofilmy* z trylogiami husycką i wojenną Otakara Vávry na czele, angielskie *heritage Cinema*, nostalgicznie nawiązujące do pokolonialnej sławy imperium, czy reprezentujące w ostatnich dekadach „nową pamięć historyczną” próby ukazania Niemców nie tylko jako zbrodniarzy wojennych, lecz także ofiary nazizmu. Produkcje te z jednej strony zaspokajały rynkowe oczekiwania przemysłu kinematograficznego, przyciągając widzów do kin, z drugiej — będąc częścią państwowego aparatu ideologicznego, wpływały na wyobrażenia zbiorowe, kształtowały panteon bohaterów i antybohaterów, i stawały się jednym z najważniejszych instrumentów zjawiska, które w polskim dyskursie publicznym funkcjonuje pod nazwą polityki historycznej.

Rodzima refleksja historyczno-filmowa nie cierpiała na nadmiar pozycji, w których uwzględniony został ten szczególnie rodzaj kulturowego napięcia. Od czasu opublikowania *Filmowej pop historii* Rafała Marszałka¹ minęło ładnych kilka dziesiątek lat, a nadal pozostaje ona głównym punktem odniesienia przy wszelkich próbach korygowania obowiązującego modelu. Sytuacji nie zmieniły też wydane (po wielu latach od momentu ukazania się pierwodruków) prace badaczy zachodnich, takie jak wybór esejów Marko Ferro *Kino i historia*², niewielkich rozmiarów (ale jakże bogaty) zbiór pod redakcją Małgorzaty Hendrykowskiej poświęcony historii jako tematowi eksploatowanemu przez kino niemie³ czy zamieszczone w świetnie zredagowanej przez Iwonę Kurz antologii *Film i historia* artykuły Roberta A. Rosenstone’a, Haydena White’a i Janet Steiger⁴. Podsumowaniem stanu świadomości historycznej rodzimych filmoznawców były teksty zamieszczone w „Kwartalniku Filmowym” z 2010 r.⁵ Znacznie poważ-

¹ MARSZAŁEK 1984.

² FERRO 2011.

³ *W cieniu* 1995.

⁴ *Film* 2008.

⁵ Monograficzny charakter publikacji podkreślał tytuł jednego z numerów kwartalnika — *Historia w filmie*. W imieniu redakcji Teresa Rutkowska pisała: „film historyczny w takim ujęciu pozostaje miejscem pamięci osobistej i zbiorowej, ale też — dla nowych pokoleń — punktem odniesienia, względem

niejsze osiągnięcia ma na swoim koncie filmoznawstwo czeskie, zarówno dzięki wydawanej od końca lat osiemdziesiątych XX w. do początków obecnej dekady serii wydawniczej *Filmový sborník historický*, jak i prowadzonemu od połowy ubiegłego dziesięciolecia przez Ústav pro studium totalitních režimů⁶ projektowi *Film a dějiny*⁷.

Książka Piotra Kurpiewskiego *Historia na ekranie Polski Ludowej* jest zatem tomem szczególnie oczekiwanym, stanowi bowiem pierwsze całościowe i wielostronne opracowanie naukowe poświęcone relacjom między ekranowymi reprezentacjami ważnych wydarzeń i postaci historycznych a intencjami i możliwościami twórców filmowych oraz przedstawicieli władzy⁸. Kurpiewski przed opublikowaniem rozszerzonej wersji swojej rozprawy doktorskiej prezentował jej fragmenty w ramach konferencji oraz jako rozdziały w opracowaniach zbiorowych⁹. Studia te, najczęściej skonstruowane jako monograficzne analizy wybranych tytułów, są świadectwem oryginalnego podejścia badawczego, respektowania metodologii „nowej historii”, ze szczególnym uwzględnieniem źródeł archiwalnych (autor prowadził kwerendy w Archiwum Akt Nowych, Biurze Udostępniania i Archiwizacji Dokumentów Instytutu Pamięci Narodowej i Archiwum Filmoteki Narodowej), sprawności interpretacyjnej i pasji w poszukiwaniu nowych znaczeń zjawisk już wcześniej rozpoznanych w polskiej literaturze filmowej, zarówno filmoznawczej, jak i krytycznej. Kurpiewski potrafi również, nie zapominając o powinnościach naukowych, prezentować rezultaty swoich badań w ujęciu popularnym¹⁰, rozszerzając je nawet o informacje dotyczące kinematografii zagranicznych¹¹.

Zastrzeżeń nie budzi struktura pracy, którą autor oparł na porządku chronologicznym, choć łatwo można sobie wyobrazić również inną konstrukcję¹². Bez

którego kształtowana jest tożsamość” (RUTKOWSKA 2010, s. 4). Takie ujęcie rozszerzyło jednak analizowany w recenzowanej książce gatunkowy korpus tytułów o filmowe obrazy II wojny światowej, a nawet wydarzeń powojennych, jak w ciekawym artykule Ewy Fiuk (FIUK 2010).

⁶ Ústav pro studium totalitních režimů (ÚSTR) to instytucja naukowa utworzona w 2007 r. w celu prowadzenia badań nad komunizmem i faszyzmem w Czechosłowacji, stanowiąca odpowiednik polskiego Instytutu Pamięci Narodowej, jednak ze znacznie mniejszymi kompetencjami.

⁷ Od 2005 r. ukazało się sześć uporządkowanych tematycznie tomów: *Film a dějiny* 2005, *Film a dějiny* 2009, *Film a dějiny* 2012, *Film a dějiny* 2015, *Film a dějiny* 2016, *Film a dějiny* 2016a.

⁸ Wiosną 2018 r. do księgarń trafiło opracowanie Macieja Białousa ukazujące produkcję polskich filmów historycznych w okresie powojennym z punktu widzenia nauk społecznych. Książka ta stanowi zatem naturalne uzupełnienie zaproponowanego przez Kurpiewskiego wywodu, BIAŁOUS 2018.

⁹ KURPIEWSKI 2011, KURPIEWSKI 2013, KURPIEWSKI 2016.

¹⁰ KURPIEWSKI 2017.

¹¹ KURPIEWSKI 2018.

¹² Znakomite przykłady ujęcia strukturalnego znajdujemy w opracowaniu Justyny Czai poświęconym komiksowi historycznemu w polskiej kulturze. Autorkę bardziej niż chronologicznie poprowadzona narracja interesowała systemowa strona obecności historycznych epizodów na komiksowych planszach. Wyodrębniła kilka wariantów takich jak „historia zmanipulowana”, „historia jako pretekst” czy „komiks jako narodowe sacrum”, które można potraktować jako metodologiczną propozycję również w badaniach nad życiem filmowym. CZAJA 2012, s. 41–211.

wątpienia jednak przyjęcie takiej perspektywy pozwala na prześledzenie dynamiki zmian w obrębie omawianego gatunku, uwzględnienie uwarunkowań politycznych, a także osadzenie analizowanych przypadków w szerszym kontekście geopolitycznym i technologiczno-filmowym. Niestety ten ostatni aspekt został potraktowany marginalnie. Rozwój europejskiego i hollywoodzkiego kina historycznego — z jego szczególnymi wariantami, takimi jak *medieval cinema*, sięgające po narracje z okresu średniowiecza („Siódma pieczęć” Ingmara Bergmana, „Ivanhoe” Richarda Thorpe, „Lew w zimie” Anthony Harveya), czy *renaissance cinema*, początkowo wpisywane w porządek gatunkowy „płaszczka i szpada” — nie został przez autora doceniony jako swego rodzaju kontrapunkt dla ponad czterdziestoletniej obecności „historii na ekranie Polski Ludowej”. Szkoda, bowiem w publicystyce branżowej, będącej najważniejszym nośnikiem refleksji nad gatunkowymi możliwościami polskiego filmu historycznego, takich odniesień czyniono wiele i były to konotacje nie tylko dotyczące możliwości (czy raczej niemocy) dogonienia przez polską kinematografię głównego nurtu filmowego, lecz także tego, co autora interesowało najbardziej, czyli ideologii. Przykładem mogą być rozważania Zygmunta Kałużyńskiego, w których porównane zostały diegetyczne znaczenia w *Kleopatrze* Josepha L. Mankiewicza i *Faraonie* Jerzego Kawalerowicza¹³, czy poszukiwanie przez Kazimierza Kochańskiego wspólnych kontekstów kina głównego nurtu i polskich adaptacji klasyki¹⁴. Synchroniczna analiza, czerpiąca głównie z europejskiego doświadczenia filmowego, z pewnością nie zaszkodziłaby komplementarności wywodu.

Skoro jesteśmy przy łyżce dziegiu, to zanim przejdę do beczki miodu, którą zaserwował czytelnikom Kurpiewski, zgłoszę jeszcze kilka innych zastrzeżeń. Jako że sam zajmowałem się wczesnym kinem polskim, nie mogę przejść do porządku dziennego nad przekłamaniami, a w najlepszym przypadku błędami lub uproszczeniami poprzedników, które zostały niestety przez autora recenzowanego tomu powielone. Uwagi wstępne, obok rozważań natury metodologicznej, do których odniosę się dalej, przynoszą kilkustronicowy szkic dziejów polskiego kina historycznego przed 1939 r. W passusie tym wzmiankowane zostały dwie formacje kulturowe — kino wczesnoniemie (do końca Wielkiej Wojny) i kino dwudziestolecia międzywojennego. Wprowadzający charakter wywodu nie rozgrzesza autora z pominięcia opracowań szczegółowych, uwzględniających np. badania regionalne (zgadza się — publikowanych w niewielkich nakładach, których zdobycie wymaga niemałego wysiłku). Nie można bowiem opierać narracji na pozaźródłowych ustaleniach archeologów filmu, głównie Władysława Jewsiewickiego oraz autorów I tomu *Historii filmu polskiego*, Władysława Banaszkiewicza i Władysława Witeczaka, którzy — doceniając ich ogromny wkład w fundowanie rodzimej refleksji historyczno-filmowej — jedynie intuicyjnie lub bazując na wątpliwej jakości zasobach dokumentarnych ferowali

¹³ KAŁUŻYŃSKI 1966, s. 6.

¹⁴ KOCHAŃSKI 1966, s. 10.

wyroki nie do przyjęcia z dzisiejszego punktu widzenia. Przykładem są fragmenty dotyczące „pierwszych prób na ziemiach polskich w latach 1912–1918”. Żałuję, że Piotr Kurpiewski pominął *Pruską kulturę* z 1908 r., przypisywaną Mojżeszowi Towbinowi, która nie tylko spełnia kryteria konstytuujące gatunkową identyfikację filmu historycznego, lecz także posiada dość rozbudowaną literaturę, a niemal kompletna jej kopia została odnaleziona i zdeponowana w zasobach FINA.

We wstępnej części pracy znalazły się również uwagi na temat dość reprezentatywnego zjawiska, jakim były historyczne konteksty produkcji niefikcyjnej na ziemiach polskich w latach I wojny. Korpus owych filmów zdaniem autora ogranicza się do trzech tytułów: *Boga wojny* (1914), *Pod jarzmem tyranów* (1916) i *Księżca Józefa Poniatowskiego* (1918). Rzecz w tym — pomijając wątpliwości dotyczące pierwszego z wymienionych obrazów — że ostatni z nich nigdy nie powstał. Informacja o nim została po raz pierwszy podana przez Władysława Jewsiewickiego w 1966 r.¹⁵ Dzisiaj już wiemy, że nestor polskiego filmoznawstwa popełnił błąd, kwalifikując jako dzieło filmowe spektakl teatralny, który w Teatrze Rozmaitości na podstawie dramatu Aleksandra Hertza wyreżyserował Paweł Owerłło¹⁶.

Wskazując na te uchybienia, muszę dodać, że co prawda ranią one moją wrażliwość historyka wczesnych dziejów polskiego filmu, w żadnym stopniu nie wpływają jednak na pozytywną ocenę książki, której podstawowym celem było zaprezentowanie obecności filmu historycznego w ponad czterdziestoletniej historii PRL, a kłopot z przedmiotem swoich badań Kurpiewski miał niemały — przede wszystkim metodologiczny. W jednym z początkowych akapitów stwierdza: „podstawowym celem napisania niniejszej książki była analiza gatunku filmu historycznego i ewolucji, jakiej podlegał w czasach PRL” (s. 10). Wybór paradygmatu genologicznego rodzi rozmaite konsekwencje — zarówno dobre, jak i złe. Dla autora najważniejsze jest, żeby uporać się z tymi złymi, oswoić je i wpisać w zamierzony efekt, którym jest uzasadnienie bronionej tezy; te dobre pozwalają natomiast na uporządkowanie wywodu (choć tu potrzebna byłaby podpórka teoretyczna, np. w postaci Altmanowskiej koncepcji gatunku filmowego lub przynajmniej model zaczerpnięty z polskiej refleksji historyczno-filmowej), zorganizowanie materiału źródłowego i odwołania do tego, co w zajmowaniu się filmem najcenniejsze, czyli wspólnego doświadczenia widza (konsumenta kultury popularnej) i badacza (jej krytyka). Autor snute przez siebie rozważania nad filmem historycznym jako jedną z zasadniczych konwencji kina narodowego zilustrował, przytaczając liczne głosy w dyskusji toczącej się w latach sześćdziesiątych w środowisku historycznym, respektującym rygory *nouvelle histoire*, oraz na łamach polskiej prasy branżowej. Wzięli w niej udział zarówno mistrzowie cechu historycznego oraz historyczni dyletanci, jak i twórcy filmowi, a także krytycy. Dało to okazję do postawienia diagnozy w kwestii ówczesnej świadomości gatunkowej, pomysłów na realizację celuloidowej polityki historycz-

¹⁵ JEWSIEWICKI 1966, s. 96.

¹⁶ GUZEK 2014, s. 399.

nej, korespondencji między nauką a kulturą popularną. Kurpiewski uciekł jednak od zadania, którym było zajęcie stanowiska wobec tych sporów. Nie jest to jednak zarzut generalny, autor miał prawo do takiego ujęcia, upiekł bowiem dwie pieczenie na jednym ogniu. Z jednej strony zgrabnie odniósł się do tzw. refleksji ogólnej i stanu badań, z drugiej — zostawił otwartą furtkę, dzięki której nie musiał czuć się skrępowany metodologicznym rygoryzmem wyznaczonym przez wcześniejsze ustalenia. Zgadzam się także z metodą doboru analizowanego materiału, polegającą na wyeliminowaniu filmów z uniwersum II wojny światowej jako odrębnej kategorii i skoncentrowaniu się na fabułach głównego nurtu kina narodowego rekonstruujących wydarzenia do 1939 r.

Rozprawa została podzielona na pięć chronologicznie uporządkowanych części. Pierwsza z nich odwołuje się do ekranowej obecności filmu historycznego od zjazdu w Wiśle w 1949 r. do przemian październikowych roku 1956. Drugi rozdział obejmuje końcówkę lat pięćdziesiątych i następnie dziesięciolecie aż po upadek Władysława Gomułki. Trzeci i czwarty przynoszą rekonstrukcję „radosnego filmowego historyzmu” epoki gierkowskiej, a ostatni — okres karnawału Solidarności i stanu wojennego, dekonstrukcji systemu w drugiej połowie lat osiemdziesiątych aż do Okrągłego Stołu i czerwcowych wyborów 1989 r. Konstrukcja poszczególnych rozdziałów jest do siebie podobna. Zanalizowane zostały w nich poszczególne filmy zaliczone do korpusu gatunkowego, z uwzględnieniem okresu przygotowawczego (przedrealizacyjnego), zdjęciowego, premiery i recepcji — najczęściej ukazywanej w postaci debaty publicystycznej. Każdemu tytułowi poświęcony został osobny podrozdział. Wykorzystując swoje przygotowanie merytoryczne, metodologiczną wrażliwość i umiejętności narracyjne, Kurpiewski starannie zrekonstruował proces zatwierdzania projektów, poprawiania scenariuszy oraz krytyki ideologicznej na etapie koncepcyjnym i postprodukcyjnym. W tym celu sięgnął po materiały zdeponowane w FilMOTECE Narodowej, przez lata usłpione, niezauważane, ale od przynajmniej dwóch dekad traktowane jako równorzędne względem publicystyki prasowej (branżowej i informacyjnej) repozytoria wiedzy. Mowa o protokołach Komisji Ocen Scenariuszowych (KOS) i Komisji Kolaudacyjnej oraz Rad Programowych przy Zespołach Filmowych. Dogłębna analiza przebiegu dyskusji pozwoliła nie tylko na zrekonstruowanie męki konfrontowania wrażliwości twórcy z reglamentowanym systemem zastrzeżonych znaczeń, lecz także, dzięki spersonalizowaniu debaty (na szczęście zawsze była wymagana lista obecności), na poznanie postaci do tej pory anonimowych lub pozostających poza kontekstem filmowym. Materiały z FilMOTEKI Narodowej nie były jednak jedynym zbiorem, po który sięgnął Kurpiewski. Wykorzystał także kilkanaście zeszytów z zespołów Komitet Centralny Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, Naczelny Urząd Kinematografii i Centralny Zarząd Kinematografii, zdeponowanych w Archiwum Akt Nowych i zawierających m.in. plany tematyczno-produkcyjne czy zestawienia statystyczne. Autor zapewne ubolewał (podobnie jak inni badacze filmu z okresu PRL) nad tym, że nie można dotrzeć do akt Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, które

w 2013 r. zostały wyłączone z użytkowania z uwagi na konieczność konserwacji. Ich treść nie tylko uzupełniłaby zapisy KOS, lecz także przyniosłaby być może nowe informacje pozwalające zrewidować dotychczas dominujące poglądy.

Autor wskazuje dwa podstawowe uwarunkowania filmowych reprezentacji historii, czyli politykę wewnętrzną, dla realizacji której jako podpórki kulturowe wykorzystywano wątki tożsamościowe, narodowe bądź kosmopolityczne, oraz niejako w kontrapunkcie — pokoleniową potrzebę wypowiedzi artystycznej, której zasadniczą przesłankę stanowiło osobiste doświadczenie ludzi kina, tzn. przynależność do AK, pobyt w ZSRR czy szlak bojowy armii Berlinga. Ten ostatni aspekt, z uwzględnieniem właściwej dla polskiego przemysłu filmowego niedoskonałej bazy produkcyjnej, skutkował dwoma skrajnie różnymi efektami — niechlujnymi, zaniedbującymi kostium, organizację planów i logikę historyczną (*Janosik* Jerzego Passendorfera, *Alchemik* Jacka Koprowicza) celuloidowymi wycieczkami do czasów odległych o stulecia oraz prawdziwymi perełkami, których twórcy słabą infrastrukturę realizacyjną traktowali jako wyzwanie rzucone wyobraźni, metaforze i uniwersalnemu dyskursowi o istocie dziejowych mechanizmów.

Wyjątkowym przykładem ostatniego wariantu jest nie tylko *Faraon* Jerzego Kawalerowicza (który niedawno stał się przedmiotem bardzo rozległego projektu badawczego¹⁷), lecz także „ostatni historyczny półkownik PRL” — ekranizacja *Wiernej rzeki* Stefana Żeromskiego wyreżyserowana przez Tadeusza Chmielewskiego. Ciekawy kontekst, którym były zmagania reżysera z cenzurą (brakuje jednak wspomnianych wyżej dokumentów z zespołu GUKPPiW jako kontrapunktu), uzupełniony omówieniem strategii interpretacyjnych — konstatacją, że film stanowił antytezę priorytetów historycznych władz stanu wojennego, i wnikliwa egzegeza tekstów krytycznych to nie jedyne walory naukowej narracji Kurpiewskiego. Za szczególnie cenne należy uznać, że mimo dyscypliny wydawniczej (zmieszczenie tak obszernych zagadnień w piętnastu arkuszach świadczy o przemyślanej organizacji pracy naukowej) autor nie zrezygnował z wpisania w omawiany model filmu historycznego obrazów raczej przez historyków kina lekceważonych z uwagi na ich artystyczną mizериę lub ograniczone obiegi rozprowadzania. Dotyczy to fabuł klasyfikowanych jako filmy dla dzieci i młodzieży: *Historia żółtej ciżemki* Sylwestra Chęcińskiego, *Janosik* Jerzego Passendorfera, *Pierścień księżnej Anny* Marii Kaniewskiej, a także zapomnianych artefaktów autorskiego kina polsko-czechosłowackiego — *Nocnego gościa* Stanisława Różewicza czy polsko-francuskiego *Jeńca Europy* Jerzego Kawalerowicza.

Recenzowany tom jest użytecznym podręcznikiem, z którego będą zapewne korzystać studenci filmoznawstwa, kulturoznawstwa, dziennikarstwa, historii i filologii polskiej. Będzie też punktem wyjścia dla coraz liczniejszych badaczy zainteresowanych interdyscyplinarnymi projektami poświęconymi świadomości i zarządzaniu pamięcią w PRL. Niemal każdy z zaprezentowanych w pracy przypadków można

¹⁷ *Faraon* 2017, *Faraon* 2017a.

rozszerzać, uzupełniać, inaczej interpretować, mając przy tym niezwykle komfort wynikający z dysponowania panoramicznym, linearnym opisem systemowym — mapą kulturową „filmowej pop-historii”.

Nie wiem, jakie są dalsze plany badawcze i publikacyjne gdańskiego historyka, ale dobrze by się stało, gdyby uwzględnił w nich produkcje telewizyjne. Seriale i filmy średniometrażowe, np. *Królewskie sny* Grzegorza Warchoła, *Królowa Bona* Janusza Majewskiego, *Gniewko syn rybaka* Bohdana Poręby, *Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy* Jerzego Sztwiertni czy kompletnie zapomniane *Marszałek Piłsudski* Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego i *Republika Ostrowska* Zbigniewa Kuźmińskiego czekają na poszukiwaczy kinematograficznych Atlantydy, do których z całkowitą pewnością należy Piotr Kurpiewski.

WYKAZ CYTOWANYCH ŹRÓDEŁ I LITERATURY PRZEDMIOTU

ŹRÓDŁA DRUKOWANE I LITERATURA PRZEDMIOTU

- BIAŁOUS 2018 = Maciej Białous, *Spoleczna konstrukcja filmów historycznych. Pamięć zbiorowa i polityka pamięci w kinematografii polskiej*, Warszawa 2018
- CZAJA 2012 = Justyna Czaja, *Historia Polski w komiksowych kadrach*, Poznań 2012
- FARAON 2017 = *Faraon. Poetyka filmu*, red. Seweryn Kuśmierczyk, Warszawa 2016
- FARAON 2017a = *Faraon. Rozmowy o filmie*, red. Seweryn Kuśmierczyk, przedm. Anna Korycka, Warszawa 2017
- FERRO 2011 = Mark Ferro, *Film i historia*, tłum. Roman Falkowski, Warszawa 2011
- FILM 2008 = *Film a historia*, red. Iwona Kurz, Warszawa 2008
- FILM A DĚJINY 2005 = *Film a dějiny*, ed. Petr Kopal, Praha 2005
- FILM A DĚJINY 2009 = *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a tí druzi — filmové obrazy zla*, ed. Petr Kopal, Praha 2009
- FILM A DĚJINY 2012 = *Film a dějiny 3. Politická kamera — film a stalinismus*, ed. Kristan Feigelson, Petr Kopal, Praha 2012
- FILM A DĚJINY 2015 = *Film a dějiny 4. Normalizace*, ed. Petr Kopal, Praha 2014
- FILM A DĚJINY 2016 = *Film a dějiny 5. Perestrojka/ Přestavba*, ed. Petr Kopal, Praha 2016
- FILM A DĚJINY 2016a = *Film a dějiny 6. Post-komunismus. Proměny českého historického filmu po roce 1989*, ed. Luboš Ptaček, Petr Kopal a kol., Praha 2016
- FIUK 2010 = Ewa Fiuk, *Od Niemiec jesienią do Niemiec 09. Historia Frakcji Armii Czerwonej i jej filmowe multiplikacje*, „Kwartalnik Filmowy”, XXXII, wiosna 2010 (69), s. 164–189
- GUZEK 2014 = Mariusz Guzek, *Co wspólnego z wojną ma kinematograf? Kultura filmowa na ziemiach polskich w latach 1914–1918*, Bydgoszcz 2014
- JEWSIEWICKI 1966 = Władysław Jewsiewicki, *Polska kinematografia w okresie filmu niemego (1895–1929/1930)*, Łódź 1966
- KALUŻYŃSKI 1966 = Zygmunt Kałużyński, *Polski romantyk na egipskim tronie*, „Polityka”, 1966, 12
- KOCHAŃSKI 1966 = Kazimierz Kochański, *Superfilm uszlachetniony*, „Tygodnik Kulturalny”, 1966, 9

- KURPIEWSKI 2011 = Piotr Kurpiewski, *Krzyżacy czy faszyci? Nawiązania do II wojny światowej w Krzyżakach Aleksandra Forda*, w: *Kino polskie wobec II wojny światowej*, red. Piotr Zwierchowski, Daria Mazur, Mariusz Guzek, Bydgoszcz 2011, s. 112–124
- KURPIEWSKI 2013 = Piotr Kurpiewski, *Obraz powstania styczniowego w polskim filmie fabularnym. Powstanie styczniowe jako mit narodowy*, w: *Powstanie styczniowe w polskiej myśli humanistycznej. Dziedzictwo w kulturze, języku, literaturze, sztuce i prasie*, red. Leonarda Mariak, Joanna Rychter, Gorzów Wielkopolski 2013, s. 67–82
- KURPIEWSKI 2016 = Piotr Kurpiewski, *Jarosław Dąbrowski Bohdana Poręby jako przykład neosocrealizmu filmowego*, w: *Romantyka rewolucji. Rekonesans filmowy*, red. Maciej Kowalski, Tomasz Sikorski, Radzymin–Warszawa 2016, s. 137–148
- KURPIEWSKI 2017 = Piotr Kurpiewski, *Krzyżak hitlerowcem? Faraon antyklerykałem? O polityce historycznej w wybranych adaptacjach filmowych kina polskiego lat sześćdziesiątych*, „Bliza. Kwartalnik Artystyczny”, 2017, 3 (30), s. 56–65
- KURPIEWSKI 2018 = Piotr Kurpiewski, *Władcy Rusi na rosyjskim ekranie. Wizja historyczna czy polityczna*, „Bliza. Kwartalnik Artystyczny”, 2018, 1 (31), s. 46–51
- MARSZAŁEK 1984 = Rafał Marszałek, *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984
- RUTKOWSKA 2010 = Teresa Rutkowska, *Od redakcji*, „Kwartalnik Filmowy”, XXXII, wiosna 2010 (69)
- W cieniu* 1995 = *W cieniu braci Lumière. Szkice o początkach kina*, red. Małgorzata Hendrykowska, Poznań 1995