

Polska krytyka filmowa kina dokumentalnego w czasopiśmie branżowych. Od końca II wojny światowej do przełomu cyfrowego. Rekonesans badawczy*

MATEUSZ DREWNIAK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ABSTRACT. Drewniak Mateusz, *Polska krytyka filmowa kina dokumentalnego w czasopiśmie branżowych. Od końca II wojny światowej do przełomu cyfrowego. Rekonesans badawczy* [Polish Film Criticism of Documentary Cinema in Professional Journals: From the End of World War II to the Digital Turn. Research Reconnaissance]. "Images" vol. XXXVIII, no. 47. Poznań 2025. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 302–316. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2025.38.47.17>.

The subject of this paper is Polish film criticism of documentary cinema present in the Polish trade magazines from the end of the Second World War (1945) to the digital turn (*circa* 2000). The starting point for undertaking this topic was two library searches at the Library of the Polish National Film Archive in Warsaw. As a result, the author compiled an atlas of critical texts on film (which were created in the indicated time period and published in the selected trade magazines), presented their genealogical division and pointed out the most important places of their publication. Then looking at this map, he highlighted several names of publicists, some of which caught his special attention. The final aim of this analysis involves the wish to inspire other researchers to show interest in the topic indicated above. The atlas offered in this work is intended to serve film, cultural and media scholars as an inspiration to undertake further research on documentary cinema journalism in Poland.

KEYWORDS: film criticism, documentary cinema, atlas of critical texts, critical reception, journalism in Polish People's Republic, journalism after the digital turn

W artykule dotyczącym dokumentacji archiwalnej w zasobach Filмотeki Narodowej –

* Badania archiwum FINA zostały przeprowadzone dzięki funduszom uzyskanym w konkursie grantowym *Study@research*, organizowanym przez Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w ramach programu „Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza” (ID-UB) – nr konkursu: 096, zad. 34. Nr wniosku ID-UB: 096/34/UAM/0010. Artykuł powstał zaś na bazie pierwszego rozdziału mojej pracy magisterskiej, obronionej w 2024 roku na UAM.

[1] W dalszej części tekstu zamiast pełnej nazwy instytucji będę stosował skrótowiec „FINA”.

[2] Chciałbym bardzo podziękować panu Adamowi Wyżyńskiemu, kierownikowi Biblioteki FINA, za wszelką pomoc i wskazówki podczas przeprowadzania moich kwerend.

[3] Adam Wyżyński, *Dokumentacja archiwalna w zasobach FINA – typologia zbiorów, próba cha-*

Instytutu Audiowizualnego w Warszawie[1] Adam Wyżyński[2] pisze, że: „Badania filmoznawcze w ostatnich latach coraz częściej prowadzone są na podstawie dokumentów źródłowych. Wiąże się to z faktem, że przedmiotem analizy badaczy jest już nie tylko samo dzieło, lecz w dużym stopniu również konteksty, uwarunkowania polityczne, społeczne i realizacyjne [...]”[3]. Zwrot ku archiwom, szeroko opisywany w publikacji *Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*, dowartościował ten wcześniej niezbyt wnikliwie eksplorowany, a bogaty obszar naukowych poszukiwań. Jak zauważają redaktorzy przywołanej pracy:

W archiwach zawarty jest potencjał umożliwiający wielogłos, tworzenie narracji równoległych, które w sposób radykalny zmieniają postrzeganie tego, co minęło. Drzemie w nich niezwykła siła rewi-

dowania przeszłości, ujrzenia jej jako pełniejszej, bardziej zniuansowanej. [...] Wielość i równoprawność źródeł może stanowić wartość, lecz rodzi też pewne zagrożenia, ponieważ prowadzić może do obalenia kanonów, do zacierania wartości, na podstawie których je tworzono, a w następstwie – do pocucia chaosu[4].

Być może, chcąc przeciwdziałać owemu chaosowi, Wyżyński dzieli papierową dokumentację FINA na trzy grupy: dokumenty okołofilmowe, akta oraz materiały odnoszące się do kultury filmowej. Te ostatnie, które możemy nazwać „dokumentami życia społecznego”[5], zdają się zawierać w sobie największy potencjał w poszerzaniu wiedzy na temat krytyki filmowej. To ważne, gdyż od pewnego czasu naukowcy przekonują się, że badanie krytyki dostarcza wcześniej nieznanych tropów analityczno-interpretacyjnych oraz stanowi nieocenione świadectwo myśli filmowej minionych dekad, stymulującej niejednokrotnie metamorfozy kina. Jest to widoczne zwłaszcza w obszarach dotychczas niespenetrowanych naukowo – chociażby w polskiej krytyce kina dokumentalnego, uprawianej między końcem II wojny światowej a przełomem stuleci.

Czytelnikowi należą się w tym miejscu wyjaśnienia. Celem podjętych przeze mnie studiów oraz kwerend w Bibliotece FINA było zidentyfikowanie oraz wstępne rozpoznanie i skategoryzowanie genologiczne tekstów, z którymi można spotkać się w rodzimej publicystyce dotyczącej filmu dokumentalnego. Istotę tematu stanowiło zatem stworzenie podstawowej mapy, a może raczej atlasu, recepcji krytycznej obecnej na łamach drukowanej prasy filmowej, zarówno w okresie PRL-u, jak i w pierwszych kilkunastu latach istnienia III RP. Ogrom zebranych materiałów zmusił mnie jednak do publikacji wyników badania w częściach. Niżej tekst jest pierwszą z nich – skupioną tylko na czasopiśmie branżowych. Kolejne obejmować będą zagadnienia krytyki pisanej w ogólnopolskiej prasie kulturalno-społecznej, gazetach festiwalowych, publikacjach zbiorowych i książkach autorskich.

Oczywiście taka idea szerokich kwerend prowokowała do zestawiania tekstów odda-

lonych od siebie czasem nie o miesiące, ale o dziesięciolecia. Była to jednak decyzja podjęta z pełną świadomością ewolucyjności krytyki filmowej. Kończąca cezura czasowa jest zaś trochę płynna. Wynika z obserwowanych po 2000 roku coraz silniejszych zmian związanych z przełomem cyfrowym, który przyczynił się do zapaści klasycznego modelu krytyki filmowej. Dzięki takiej koncepcji unika się mieszania dwóch metodologii badania krytyki filmowej, precyzyjniej wskazuje się terytorium badawcze oraz koncentruje się na sporządzaniu atlasu tekstów bez wchodzenia w analizę ich treści.

Tradycja i wartość dawnej publicystyki dotyczącej kina dokumentalnego nadal pozostają dla polskiego czytelnika przestrzenią całkowicie enigmatyczną, a dla rodzimych filmoznawców zaledwie szczątkowo rozpoznaną. Zatem na tym etapie studiów istotniejsze jest uchwycenie wzrokiem wybranego obszaru i jego uporządkowanie, niż ryzykowne poszerzanie panoramy zjawiska. Jedynymi propozycjami z zakresu archiwalnych badań filmoznawczych na temat krytyki dokumentu są artykuły podejmujące wybrane, bardzo konkretne i często ograniczone materiałowo wątki wyciągnięte z tego ogromnego zbioru. Zwiększa to wrażenie wyobcowania krytycznego pisania o kinie dokumentalnym w naukowym dyskursie, gdzie dominuje refleksja nad krytyką filmu fabularnego. Nie ma w tym właściwie nic dziwnego – badając publicystykę odnoszącą się do dokumentu, musimy przebrnąć przez szereg tekstów skrupulatnie rozróżniających odmiany tego kina: produkcje

rakterystyki, potencjał badawczy, [w:] Konteksty źródłowe w badaniach filmoznawczych, red. Barbara Giza, Barbara Gierszewska, Monika Bator, FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2022, s. 93.

[4] Barbara Giza, Piotr Zwierzchowski, Katarzyna Mąka-Malatyńska, *Od redaktorów, [w:] Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*, red. eadem, FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2020, s. 8–9.

[5] Adam Wyżyński, op. cit., s. 94.

krótkometrażowe i pełne metraże, film oświatowy i instruktażowy, dokument telewizyjny, kino montażowe czy reportażowe albo film o sztuce. Były mnożą się na każdym kroku, co uświadamia potencjalnym badaczom, że w przeciwieństwie do fabuły krytyka dokumentu już na etapie samego przedmiotu swojego zainteresowania jest znacznie bardziej skomplikowanym terytorium niż jej bliźniacza siostra.

Mapa źródeł

Kilka słów należy się źródłom, które podsuwały tropy poszukiwawcze i pozwalały działać

- [6] *Bibliografia polskich wydawnictw filmowych. 1945–1972*, oprac. Alicja Dembowska, Ilona Szuster-Kacprzyk, FilMOTEKA Polska, Warszawa 1974.
- [7] *Bibliografia polskich wydawnictw filmowych. 1973–1978*, oprac. Urszula Franczyk, Hanna Luba, Anna Wastkowska, FilMOTEKA Polska, Warszawa 1980.
- [8] *Bibliografia polskich wydawnictw filmowych. 1979–1982*, oprac. Urszula Franczyk, Hanna Luba-Drabik, Anna Wastkowska, FilMOTEKA Polska, Warszawa 1984.
- [9] *Bibliografia polskich wydawnictw filmowych. 1983–1986*, oprac. Urszula Franczyk, Elżbieta Kolosa, Krystyna Nowicka, Anna Wastkowska, FilMOTEKA Polska, Warszawa 1990.
- [10] *Wytwórnia Filmów Dokumentalnych 1949–1984*, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, Warszawa 1985.
- [11] *Katalog filmów oświatowych. Część I. Filmy instruktażowe*, wstęp: Stanisław Reymont, Filmom. Centrala Filmów Oświatowych, Warszawa 1962; *Katalog filmów oświatowych. Część II. Filmy popularno-naukowe*, wstęp: Stanisław Reymont, Filmom. Centrala Filmów Oświatowych, Warszawa 1962; *Katalog filmów oświatowych. Część III. Filmy szkolne*, wstęp: Stanisław Reymont, Filmom. Centrala Filmów Oświatowych, Warszawa 1962.
- [12] Janusz Skwara, *Wstęp*, [w:] *Polskie filmy krótkometrażowe nagrodzone na festiwalach*, Centrala Filmów Oświatowych „Filmos”, Kraków 1967, s. 3–4.
- [13] Bogumił Drozdowski, Zbigniew Klaczyński, *Polska w filmie dokumentalnym. 1960–1973. Przewodnik-informator*, Instytut Wydawniczy CRZZ, Warszawa 1975.

sprawniej podczas kwerend. Warto zajrzeć do takich pozycji jak *Biblioteka zawartości czasopism czy Polska bibliografia literacka*, aby wstępnie rozeznaczyć to, czego można się spodziewać, przeglądając zasoby FINA. Pierwsze z wymienionych źródeł dostępne jest fizycznie i umożliwia szukanie informacji po nazwiskach autorów lub wskazanej tematyce tekstu. *Biblioteka zawartości czasopism* okazuje się pomocna, gdyż obejmuje właściwie cały przewidziany dla tej pracy przedział czasowy, lecz podczas kwerend ujawnia się jej niekompletność. Niekiedy, podążając za jednym z wyszukanych tekstów, natrafia się na kilka innych (nie mniej ważnych) artykułów w obrębie tego samego numeru pisma, których istnienia *Biblioteka zawartości czasopism* w ogóle nie rejestruje. Podobnie jest z *Polską bibliografią literacką* (w wersji internetowej obejmującą obecnie lata 1989–2012) czy bibliografiami polskich wydawnictw filmowych z lat 1945–1972[6], 1973–1978[7], 1979–1982[8] oraz 1983–1986[9]. Tylko od czasu do czasu uzyskane z nich informacje uzupełniają to, czego nie da się wyczytać z wcześniej wskazanego źródła.

Wypadałoby chociaż pokrótce wspomnieć także o broszurach i katalogach, których treści związane są z różnymi odmianami kina dokumentalnego. Pozycje takie jak wydana przez Centralę Filmów Oświatowych „Filmos” w 1967 roku broszura *Polskie filmy krótkometrażowe nagrodzone na festiwalach*, katalog Wytwórnii Filmów Dokumentalnych obejmujący swoim zasięgiem lata 1949–1984[10] czy *Katalogi Filmów Oświatowych* z 1962 roku[11] nie oferują niczego ciekawego poza spisem dzieł i wykazem nagród zdobytych przez nie na polskich lub zagranicznych festiwalach. Jedynie w pierwszej z broszur znalazła się przestrzeń na krótką przedmowę napisaną przez krytyka filmowego, Janusza Skwarę, w której zastanawia się on nad społeczną użytecznością wskazanych w publikacji filmów[12].

Podobnie rzecz ma się z książką *Polska w filmie dokumentalnym. 1960–1973. Przewodnik-informator*[13], autorstwa Bogumiła Drozdowskiego i Zbigniewa Klaczyńskiego. Krytycy pochylają się w niej nad następującymi obszara-

mi dokumentu: filmem historycznym (głównie tym dotyczącym II wojny światowej), filmem społeczno-obyczajowym (odmalowującym krajobraz Polski im współczesnej) oraz filmem o sztuce i rodzimej kulturze. Zgodnie z tytułem publikacji całość jest napisana neutralnym stylem informacyjnym z okazjonalnymi urozmaicheniami w postaci zdawkowych krytycznych opinii (np. „Film jednak wart jest uwagi i dyskusji” [14]), lecz brakuje na łamach tej publikacji bardziej precyzyjnych odniesień do konkretnych recenzji czy felietonów, co otworzyłoby naukowcom drogę do dalszych poszukiwań.

W kontekście krytyki dokumentu czasem wprowadzające w błąd okazują się zaś informacje dostępne w serwisie filmpolski.pl (konkretnie w zakładce „film w prasie polskiej”). W przypadku większości profili publicystów parających się pisanem o tym segmencie kinematografii dostrzegalne są spore braki. Jak wynika z rozmowy przeprowadzonej przez Barbarę Gierszewską z Jarosławem Czembrowskim, redaktorem tej bazy i Dyrektorem Biblioteki PWSFTviT w Łodzi: „Pieniądzy na serwis jest [...] stanowczo za mało. [...] Baza bibliograficzna powstaje wyłącznie z autopsji, wydaje mi się, że [...] jest kilka «białych plam» wynikających zarówno z problemów natury merytorycznej, jak i braku mocy «przerobowych»” [15]. Nie chodzi więc o dezawuowanie wartości bazy i pracy jej administratorów, ale o zwrócenie uwagi na pewien pogłębiający się wciąż problem – tekstów z każdym rokiem przybywa, odkrywane są coraz to ciekawsze starsze publikacje, a serwis nie jest w stanie nadążyć za rejestrowaniem tych zmian. Niemniej może to być dobry punkt wyjścia do kolejnych kwerend. Wszakże portal ten posiada listę indeksowanych w nim czasopism. Sugerując się tym katalogiem, należałoby powiedzieć, że w większości z wymienianych tam pism branżowych zostały opublikowane teksty dotyczące kina dokumentalnego. Jest to jednak obecność nierówna, przez co nie wszystkie wydawnictwa zostaną omówione szczegółowo w niniejszej pracy. Z moich wizyt w bibliotece Filмотeki Narodowej wynika, że najciekawszy materiał badawczy (w kontekście magazynów

branżowych) znajduje się w „Kamerze” (wcześniej: „Nowym Filmie Oświatowym”), „Filmie”, „Ekranie”, „Magazynie Filmowym” oraz „Kinie” (włączając tu „Reżysera”). W pismach takich jak „Film Business”, „Filmowy Serwis Prasowy” czy „Video Club” uprawiano publicystykę dokumentu w ilościach śladowych (co należy odnotować), lecz ze względu na jej techniczno-ekonomiczno-produkcyjny charakter nie zmieściła się ona w ramach tego artykułu. Warto będzie jednak wspomnieć o niej w kolejnych częściach. Z kolei na łamach „Cinema Polska” i „Film&TV Kamera” nie spotkałem się z krytyką dokumentu. „EKRAŃy” powstały zaś w 2011 roku, zatem nie mieszczą się w przewidzianej tutaj cezurze czasowej.

Nieocenionym źródłem pozostaje jednak wirtualny katalog samej Biblioteki FINA, który dzięki możliwości wyszukiwania po hasle przedmiotowym oraz typie zarchiwizowanego dokumentu pozwala na dosyć precyzyjne wyznaczanie celów danej kwerendy. Ilość dostępnych materiałów początkowo przytłacza i wymaga odpowiedniej znajomości kanonów czy kryteriów selekcji źródeł, ale opanowanie systemu nie stanowi ostatecznie problemu. Kłopotem w kontekście krytyki filmowej jest za to na dziś niewielka liczba wprowadzonych do katalogu czasopism. Na szczęście, wedle zapewnień kierownika Wyżyńskiego, wyszukiwarka ta jest ciągle uzupełniana o nowe pozycje bibliograficzne oraz hasła, zatem jej przydatność dla badacza publicystyki może tylko rosnąć w najbliższych latach.

Krytyka kina dokumentalnego na tle XX-wiecznej powojennej publicystyki filmowej

Alicja Helman, pisząc o zmieniającym się po 1945 roku profilu publicystyki filmowej, podkreślała, że: „Pierwsze, znamienne, liczące się teks-

[14] Ibidem, s. 122.

[15] Barbara Gierszewska, *Rozmowa z Jarosławem Czembrowskim (Dyrektorem Biblioteki PWSFTviT im. L. Schillera w Łodzi oraz redaktorem serwisu www.filmpolski.pl)*, [w:] *Konteksty źródłowe w badaniach...*, s. 250–251.

ty, które powstały po wojnie, były kontynuacją i nawiązaniem do najbardziej wartościowych tradycji okresu międzywojennego. Ewidentna zmiana orientacji i profilu [...] widoczna jest dopiero na początku lat pięćdziesiątych”[16]. Wtedy też, a właściwie nieco później, kiedy dobiegał końca trudny okres stalinizmu, nastąpiło ożywienie w środowisku krytyków, a na temat kina dokumentalnego dyskutowano z podobną intensywnością, jak w przypadku produkcji fabularnych. Wielkim zainteresowaniem krytyków cieszyła się zwłaszcza grupa dokumentów spod znaku tzw. czarnej serii[17], choć nadal pojawiało się dużo recenzji dokumentów socrealistycznych. Wśród nich warto wymienić chociażby *Kierunek – Nowa Huta!* Andrzeja Munka (1951) czy *Żerań – Fabryka jutra* Witolda Lesiewicza (1951).

[16] Alicja Helman, *O specyficznych uwarunkowaniach krytyki filmowej*, [w:] *Szkice o krytyce filmowej i telewizyjnej*, red. Maria Korytowska, Aleksander Kumor, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1978, s. 118.

[17] Andrzej Szpulak, *Czas przeobrażeń 1956–1960. „Czarna seria” polskiego dokumentu. Dokument poza serią*, [w:] *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. Małgorzata Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018, s. 91–148.

[18] Stefan Morawski, *Kilka refleksji metakrytycznych*, „Nowa Kultura” 1961, nr 16; cyt. za: Danuta Palczewska, *Współczesna polska myśl filmowa*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1981, s. 201–202.

[19] Danuta Palczewska, op. cit., s. 205. Pisownia oryginalna.

[20] Jacek Nowakowski, *W poszukiwaniu niezależności w filmie i kulturze okresu PRL. Szkice*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019, s. 25.

[21] Andrzej Szpulak, *Manewry polemiczne. O polskiej krytyce filmowej lat 1979–1981 na wybranych przykładach*, [w:] *Kino polskie wczoraj i dziś. Polskie piśmiennictwo filmowe*, red. Piotr Zwierzchowski, Barbara Giza, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013, s. 177.

Jednakże, jak przekonywał Stefan Morawski, nobilitacja dokumentu na łamach prasy prowadziła do pewnych zagrożeń. Ówczesni krytycy przedstawiali polskie kino dokumentalne na łamach publicystycznych pism jako wzór do naśladowania w sztuce, gdyż kierowali się w opinii Morawskiego głównie kryterium ideologicznym – skupiali się na treści. Przywołany komentator upodobał sobie zaś taki rodzaj krytyki, który uwzględnia nie tylko przesłanie dzieła, ale również jego warstwę artystyczną. Oceny tej drugiej początkowo brakowało w recenzjach filmów dokumentalnych lat 50. i 60. Sytuacja ta miała ulec zmianie dopiero z czasem[18].

Za charakterystyczną tendencję polskiej krytyki lat 60. i 70. Danuta Palczewska uznawała zwrócenie szczególnej uwagi na europejskie kino nowofalowe (w tym na istotny dla dokumentu nurt *cinéma-vérité*) oraz sukcesy kina faktów spod znaku Kazimierza Karabasa. Widziała w tym rezultat sporów zaobserwowanych we wcześniejszej dekadzie, a także dostrzegała postępujący „rozziw między narzędziami operacyjnymi krytyki filmowej [...] a metodami, jakie w latach 60. zaczęła sobie przyswajać rodzima refleksja filmowa o ambicjach naukowych”[19]. Proces ten był w późniejszym czasie nierzadko tłumiony przez cenzurę lub polityczną potrzebę chwili. Jacek Nowakowski pisał, że „po 1976 roku spora część krytyki [...] zaczęła publikować w drugim obiegu, mogąc opisywać tematy i zjawiska wcześniej traktowane jako tabu [...]. Starano się przede wszystkim umyć oficjalnej wykładni historii polskiej kultury i kina”[20]. Jest to całkowicie zrozumiała decyzja opozycyjnej publicystyki, zwłaszcza że narracja głównego nurtu umyślnie pomijała niektóre wydarzenia kulturalne. Jako przykład takiego cenzuralnego działania można podać film fabularny *Człowiek z marmuru* Andrzeja Wajdy (1976), „który miał zakaz recenzowania”[21]. Nie wszyscy uznawali jednak polityczną formę prasowego sprzeciwu wobec władzy za godną pochwały. Tadeusz Sobolewski „krytykę filmową, kulturę, a nawet zbiorową świadomość Polaków w okresie stanu wojennego ujął jako objaw zdziecinnienia, regresu

do ich dziewiętnastowiecznych postaci”[22]. Dyskurs krytyczny, z którym będziemy mieć zatem tu do czynienia, należał do oficjalnego obiegu, co w kontekście badania krytyki filmowej zazwyczaj wiąże się z pewnymi niebezpieczeństwami.

Zagrożenia te można określić jako pułapki zastawione przez ówczesną politykę kulturalną czy państwową cenzurę. Jak zauważyła Dorota Skotarczak, zestawiająca w swoim artykule postawy Leona Bukowieckiego i Jerzego Płażewskiego wobec bezpieczeństwa, interakcja dziennikarzy z władzą była wówczas nieunikniona. Jako przedstawiciele prasy musieli zwodzić decydentów lub współpracować z tajnymi służbami, próbującymi:

roztaczać kontrolę nad poszczególnymi środowiskami polskiego społeczeństwa [...]. Jako tajni współpracownicy mieli donosić na członków środowiska, do którego sami należeli. A zatem zażądano od nich złamania zasady zwykłej lojalności środowiskowej, w zamian oferując pieniądze i – zapewne także – pomoc w robieniu kariery. Bukowiecki tę propozycję przyjął, jak się wydaje, bez wahania [...]. Płażewski [...] podjął z bezpieczeństwem grę zmierzającą do skłonienia jej funkcjonariuszy, aby sami skreślili go z listy potencjalnych współpracowników[23].

Są to, rzecz jasna, wyłączenie egzemplifikacje postaw wobec komunistycznego aparatu, z jakimi możemy spotkać się w trakcie analizowania pracy publicystów kulturalnych w PRL-u. Nie każdy krytyk obrał bowiem tak jednoznaczną taktykę jak Płażewski albo poddał się machinacjom władzy jak Bukowiecki. Często przy ocenie danych postaci pozostają nam jedynie domysły wynikające z interpretacji zarchiwizowanych dokumentów lub ślady stosunku do systemu ukryte między wierszami krytycznych artykułów. Przykładowo, Zygmunt Kałużyński, któremu Filip Gańczak poświęcił w swojej publikacji *Filmowcy w matni bezpieczeństwa* cały rozdział[24], prawdopodobnie został zwerbowany do roli informatora Służb Bezpieczeństwa i nadano mu pseudonim „Literat”, lecz nie jest jasne, czy sam Kałużyński wyraził na to bezpośrednią zgodę. Podobnie sprawa ma się z Alicją Iskierko (jej nazwisko jeszcze niejednokrotnie powróci

ze względu na zainteresowanie krytyczki kinem dokumentalnym), której zaangażowanie w komunistyczny system daje się wyśledzić głównie na podstawie jej działalności publicystycznej. Należy więc być czujnym na potencjalne, a do pewnego stopnia nawet nieuniknione uwikłanie pisarzy w niejasne i niejednoznaczne relacje z totalitarną władzą. Na etapie szkicowania mapy krytycznych tekstów o filmie dokumentalnym nie jest to jednak wątek nadrzędny wobec innych.

Od krytyka piszącego o dokumencie, który opiera się na silnym związku z autentycznym życiem w znacznie większym stopniu niż film fabularny, powinno się wymagać stosownych kompetencji oraz doświadczenia egzystencjalnego. Od fikcji dokument różni się zatem przede wszystkim stopniem przylgnięcia do opisywanej rzeczywistości. Posługując się lekko zmodyfikowaną koncepcją Bolesława Michałka, Helman sugerowała, że krytyk to „znawca życia», człowiek, który dysponuje wiedzą o różnych dziedzinach rzeczywistości. [...] [P]owinien dysponować maksymalną i wszechstronną wiedzą o możliwych relacjach między utworem i rzeczywistością”[25]. Taki zestaw cech mimo wolnie zwiększa elitarność i prestiż krytycznego zajmowania się kinem dokumentalnym.

[22] Idem, *Pierwszy rok wolności. O peerelowskiej przeszłości w publikacjach miesięcznika „Kino” z roku 1990*, [w:] *Kino to nie wszystko. Księga pamiątkowa w 80. urodziny Andrzeja Wernera*, red. Andrzej Szpulak, Mateusz Werner, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2020, s. 135.

[23] Dorota Skotarczak, *Leon Bukowiecki i Jerzy Płażewski w kręgu oddziaływań Bezpieki*, „Czas Przeszły. Poznańskie Studia Historyczne” 2015, nr 1–2, s. 135.

[24] Filip Gańczak, *Krótki metraż – Zygmunt Kałużyński („Literat”)*, [w:] idem, *Filmowcy w matni bezpieczeństwa*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2011, s. 91–108.

[25] Alicja Helman, *Problemy krytyki sztuk masowych*, [w:] *Współczesne problemy krytyki artystycznej*, red. eadem, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk Wrocław–Warszawa–Kraków 1973, s. 87–88.

Recenzent wkracza także często w rejony socjologii, ponieważ dyskutując o wybranym filmie, „notuje [...] bogactwo jego ulotnych i nietrwałych znaczeń, jego funkcjonowanie w strukturze świadomości społecznej danego czasu. Píše więc coś w rodzaju społecznego życiorysu utworu. Ten życiorys jest coraz bogatszy, narasta i potrafi być ciekawszy niż sam utwór” [26]. Tradycja takiego intelektualnego pisarstwa krytycznofilmowego o zacięciu socjologicznym sięga – zdaniem Kałużyńskiego – końca lat 50. [27] Analiza tekstów z czasopism branżowych potwierdza zaś, iż ten model pisanie o dokumencie przetrwał z powodzeniem kilka dekad publicystyki PRL-u.

Z kolei Morawski jasno podzielił krytykę na „wypowiedź oceniającą” oraz „działalność krytyczno-artystyczną”: „Granica jest nader wyraźna, co nie przeszkadza zresztą płynnym przejściom między jedną a drugą – zwłaszcza kiedy dana instytucja zatrudnia krytyka-eksperta, zmuszając go okazjonalnie do osądów skrótowych, preparowanych w pigułkach, ale niemniej rzeczowych” [28]. Helman poszła jednak nawet krok dalej niż Morawski, bo brutalnie przeciwstawiła tradycyjną krytykę o literackim rodowodzie takim recenzjom, które zostały „utkane z samych niemal przymiotni-

ków typu: piękny, zdumiewający, błyskotliwy, elegancki, urzekający, nieporównywalny, prześwietny” [29]. Powodów takiego spadku jakości upatrywała w zataczającej pod koniec lat 70. coraz to szersze kręgi tzw. telewizyjnej poetyce plakatu, według której od krytyki nie oczekuje się już elokwentnych i rozbudowanych interpretacji, ale raczej zapadającego w pamięć odbiorcy anonsu zjawisk kulturalnych [30].

Publikacje w czasopismach branżowych

Po przeprowadzonych kwerendach można dojść do wniosku, że najbardziej znane czasopisma branżowe – tj. „Kino” (1966–) czy nieistniejący już „Film” (1946–2013) – były skoncentrowane na podejmowaniu refleksji krążących wokół produkcji fabularnych. Fakt ten nie powinien dziwić, gdyż idąc za słowami Małgorzaty Hendrykowskiej, można skonstatować, iż dokument funkcjonował „zawsze na obrzeżach głównego nurtu, jakim w powszechnych odczuciu jest kino fikcji” [31]. Analogicznie w świecie krytyki filmowej pisanie o dokumencie sprawiało wrażenie tematu podejmowanego okazyjnie, jakby teksty o nim należały do treści limitowanych.

Najczęściej powtarzającym się w „Kinie” typem tekstu był esej, komentujący najnowsze tendencje w ówczesnym polskim kinie dokumentalnym lub analizujący związki między tą poetyką a prawami fikcji filmowej. Taki esej służył syntetycznemu ujęciu zyskujących na popularności prądów i przybliżeniu ich czytelnikowi, wykorzystując szereg przykładów dzieł filmowych. Najistotniejszą postacią korzystającą z tego gatunku okazała się Alicja Iskierko, autorka związana raczej z „Ekranem”, ale okazjonalnie użyczająca swojego pióra publicystycznej konkurencji, za jaką mogło uchodzić „Kino”. Na jego łamach zajmowała się głównie ogólnymi problemami dokumentu lat 70. [32], a także analizą dokumentalistycznych tendencji w filmie fabularnym tamtego okresu [33] czy też kreśleniem portretów wielkich dokumentalistów (np. Kazimierza Karabasza [34]). Są to pozycje niezwykle bogate w konteksty i refleksje ogólne, aczkolwiek pojawiające się dosyć sporadycznie.

[26] Ibidem, s. 92.

[27] Monika Bator, *O filmach dobrze i źle. Tematyka filmowa na łamach łódzkiego czasopisma społeczno-kulturalnego „Odgłosy”*, [w:] *Konteksty źródłowe w badaniach...*, s. 172.

[28] Stefan Morawski, *Identyfikacja zagrożenia (Uwagi o dzisiejszej krytyce artystycznej)*, [w:] *Szkice o krytyce filmowej...*, s. 68.

[29] Alicja Helman, *O specyficznych uwarunkowaniach...*, s. 128.

[30] Ibidem, s. 129.

[31] Małgorzata Hendrykowska, *Wstęp*, [w:] *Historia polskiego filmu...*, s. 9.

[32] Alicja Iskierko, *Młodzi dobrali się nam do skóry*, „Kino” 1976, nr 8, s. 24–27.

[33] Eadem, *Pokusy i zasadzki autentyzmu*, „Kino” 1977, nr 9, s. 2–7.

[34] Eadem, *Paradoksy artysty. Trzy spotkania z Kazimierzem Karabasem*, „Kino” 1986, nr 1, s. 9–12.

Ów trend „okazyjności” jest bardzo dobrze widoczny na przykładzie utworów drukowanych w „Kinie” i w „Filmie” ze względu na pewne jednorazowe wydarzenie lub indywidualany pomysł danego krytyka. Czasem otrzymywaliśmy zatem tekst dający się zaklasyfikować jako „portret filmowca” (np. wspomnienie o Johnie Griersonie w piątą rocznicę jego śmierci^[35]), natomiast w innym momencie czytelnicy mogli zapoznać się z esejem historycznofilmowym^[36] czy artykułem o ambicjach teoretycznych, quasi-filmoznawczych^[37]. W dwóch ostatnich przypadkach krytyczny charakter tekstu został ograniczony do minimum, a publicystyczny styl ustąpił miejsca bardziej neutralnemu. Próżno szukać tutaj osobistego, dziennikarskiego podejścia do tematu (nie mówiąc nawet o lekkiej felietonowej stylistyce pełnej kolokwializmów) – zostaje ono zastąpione wywodem bliskim naukowej analizie, systematyzującej prezentowane informacje. Dodatkowo w obu tekstach pojawiają się przypisy, które mają za zadanie uwiarygodnić treść przygotowaną przez krytyka, co upodabnia artykuł do publikacji akademickiej.

Sporadycznie publikowano również zwykłe recenzje filmowe dokumentów, choć zazwyczaj dzieła te omawiane były w zestawieniu z kinem fabularnym. Hybrydyczność wskazanych recenzji bardzo precyzyjnie podsumowuje sytuację publicystyki skoncentrowanej na dokumencie w wymienionych pismach – albo było jej niewiele, albo pozostawała ona w ścisłym związku z treścią bardziej atrakcyjną dla zwykłego czytelnika. W takich okolicznościach pisali swoje teksty Janusz Skwara^[38], Bogumił Drozdowski^[39] czy Stanisław Ozimek^[40]. Zwłaszcza przykład tego ostatniego wydaje się interesujący, gdyż idealnie obrazuje on specyfikę tego problemu. Otóż, choć Ozimek napisał tekst o kronikach wojennych, to zamiast omawiać je jako samodzielne produkcje, głównym punktem zainteresowania tego utworu uczynił analizę wykorzystania takich źródeł w kinie fabularnym. Nie jest to samo w sobie niczym niewłaściwym, a nawet stanowi fascynujący przykład hybrydycznej refleksji, lecz wprowadza trudno-

ści klasyfikacyjne za względu na silny związek z kinem fikcji.

Na szczególną uwagę w kontekście „Kina” zasługuje jeszcze rubryka „uwaga: dokument!”, w której publikowano (w latach 90. oraz na początku XXI wieku) krótkie, maksymalnie półtorastronicowe, opracowania i recenzje najnowszych zjawisk kina dokumentalnego. Pamiętając o objętości, do jakiej przyzwyczaiło nas to czasopismo, łatwo policzyć, że był to bardzo niewielki procent ogółu artykułów. Wybrani krytycy zamieszczali tam refleksje o najróżniejszych produkcjach – Andrzej Kołodyński pisał chociażby na temat filmu o Normanie Daviesie^[41], ale miejsce znalazło się również dla analizy filmu o Janie Pawle II^[42], Magda Lebecka opublikowała recenzję *Jazzmana z gułagu* Pierre-Henriego Salfatiego (1999)^[43], z kolei Tadeusz Szyma rozmyślał nad telewizyjną produkcją o Jerzym Turowiczu, zmarłym w 1999 roku redaktorze naczelnym „Tygodnika Powszechnego”^[44]. W podobnym tonie i gatunkowych ramach została zainicjonowana przez Marię Malatyńską, autorkę związaną z różnymi festiwalami dokumentalnymi, seria „podróże dokumentalne”^[45] (również obecna

[35] Andrzej Kołodyński, *Nie tylko adwokat*, „Kino” 1977, nr 5, s. 61–64.

[36] Idem, *Granice filmowego dokumentu*, „Kino” 1981, nr 10, s. 21–23.

[37] Idem, *Antropologiczny eksperyment Sola Wortha. Nowe funkcje kina dokumentalnego*, „Kino” 1980, nr 7, s. 26–28.

[38] Janusz Skwara, *Przybliżenie ludzkiej pracy*, „Film” 1978, nr 18, s. 3–5.

[39] Bogumił Drozdowski, *Film zwany dokumentem*, „Kino” 1973, nr 2, s. 14–19.

[40] Stanisław Ozimek, *Cytat dokumentalny*, „Kino” 1973, nr 5, s. 30–33.

[41] Andrzej Kołodyński, *Uparty wędrowiec*, „Kino” 1998, nr 11, s. 22.

[42] Idem, *Człowiek nadziei*, „Kino” 1995, nr 11, s. 19.

[43] Magda Lebecka, *Jazzman z gułagu*, „Kino” 2001, nr 5, s. 13.

[44] Tadeusz Szyma, *Tajemnica dobroci*, „Kino” 1998, nr 4, s. 12–13.

[45] Maria Malatyńska, *Ecce homo*, „Kino” 1995, nr 11, s. 20.

na łamach pisma w latach 90.). Niestety najprawdopodobniej ze względu na formalne podobieństwo z poprzednim cyklem redakcja „Kina” nie wracała już później do tego pomysłu, co podkreśla zminimalizowanie refleksji o dokumencie w pismach branżowych.

W pewnym sensie taką platformę gwarantował „Film”, w którym w dziale pt. „komentarze” publikowano (głównie w latach 70. i 80.) zwięzłe eseje teoretyzujące chociażby na temat funkcji dokumentu w dyskursie społecznym[46] albo zastanawiające się nad jego sytuacją po pojawieniu się medium telewizji[47]. Również w „Filmie” spotykamy się z wartościową rubryką zatytułowaną „film krótki i okolice” (od końca 1973 r. do nr 12 z 1990 r.). Wcześniej funkcjonowała ona pod nazwą „krótki metraż” i pisał do niej przeważnie Kazimierz Żurawski. Głównym polem jego zainteresowań był najczęściej eksperymentalny film animowany[48]. Teksty te raczej koncentrowały się na recenzjach i omówieniach dzieł filmowych. Niekiedy zdarzało się, że artykuł nie był w ogóle podpisany żadnym nazwi-

skiem[49]. Następnie, już po przemianowaniu tytułu tej kolumny, pod pseudonimem „Arcitenens” felietony pisał Bogumił Drozdowski[50]. Lekka, zwięzła i nastawiana na wyrażenie opinii autora forma umożliwiała Drozdowskiemu swobodne komentowanie najważniejszych spraw branży filmu krótkometrażowego (głównie dokumentalnego). W jednym z tekstów zainteresował się chociażby produkcjami Przedsiębiorstwa Usług Filmowych Polfilm[51], a w innym postanowił wyrazić swój pogląd na głosy nawołujące do jak najszerzej dystrybucji filmu krótkiego w PRL-u[52]. Co warte przywołania, w ostatnim z wspomnianych felietonów „Arcitenens” obwołuje się Trzecim Prorokiem Krótkiego Metrażu w Polsce (zaraz po Jerzym Giżyckim oraz Alicji Iskierko)[53]. Wskazuje to, mimo lekko żartobliwego tonu wypowiedzi, na ogromny bagaż doświadczeń krytycznych oraz uznanie środowiska. Teksty „Arcitenensa” skończyły ukazywać się w roku 1990, gdy magazyn mierzył się z ekonomiczną transformacją po ustrojowych rozsadach. Ostatecznie periodyk nie upadł, lecz został przekształcony trzy lata później z tygodnika w miesięcznik, ale nie uchroniło to cyklu Bogumiła Drozdowskiego przed całkowitym zniknięciem ze stron pisma. Można się domyślić, dlaczego właśnie treści o kinie dokumentalnym zostały znacząco ograniczone, a inne wróciły w odświeżonej formule „Filmu”. Tematyka fabuł cieszyła się znacznie większym zainteresowaniem odbiorców.

Zupełnie osobną kwestią pozostają teksty będące relacjami z festiwalu filmowych lub wiadomymi z ważnymi dla kina dokumentalnego postaciami. Najbogatszym w takie treści czasopismem branżowym był bez wątpienia „Ekran” (1957–1996), którego ilustrowana formuła oraz częstotliwość wydawania (tygodnik) predysponowała do relacjonowania z stosunkowo niewielkim opóźnieniem najważniejszych wydarzeń kulturalnych, zogniskowanych wokół kina dokumentalnego. Chociaż na łamach „Kina” (rozmowa z dyrektorem-redaktorem naczelnym Wytwórni Filmów Dokumentalnych, Marianem Kruczkowskim[54] i relacja z festiwalu w Amsterdamie z roku 1997[55]) czy „Filmu” (wywiad

[46] Andrzej Kołodyński, *Tropem prawdy*, „Film” 1980, nr 24, s. 20.

[47] Idem, *Publiczność poza kinem*, „Film” 1977, nr 48, s. 21.

[48] Kazimierz Żurawski, *Osiem minut o niczym*, „Film” 1971, nr 28–29, s. 6; idem, *Stara pocziwa Atlantyda*, „Film” 1972, nr 49, s. 14.

[49] Autor nieznan, *Kłopoty z debiutem*, „Film” 1972, nr 53, s. 14.

[50] Alicja Iskierko, *Znajomi z kina. Szkice o polskim filmie krótkometrażowym*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1982, s. 146–147. W zakończeniu tej książki Iskierko zdemaskowała „Arcitenensa”, powołując się na jeden z jego felietonów i przypisując jego autorstwo B. Drozdowskiemu.

[51] Bogumił Drozdowski, *Zapalcie światło, idziemy do domu*, „Film” 1974, nr 1, s. 12.

[52] Idem, *Striptiz jeszcze mało znany*, „Film” 1978, nr 4, s. 6.

[53] Ibidem.

[54] Autor nieznan, *Co się dzieje z dokumentem?* (wywiad z Marianem Kruczkowskim), „Kino” 1979, nr 5, s. 6–7.

[55] Andrzej Kołodyński, *Spotkania. Amsterdam '97: Jesienna oferta*, „Kino” 1998, nr 2, s. 54.

z Andrzejem Brzozowskim, przedstawicielem Sekcji Filmu Dokumentalnego Stowarzyszenia Filmowców Polskich[56] i sprawozdanie z X Przeglądu Filmów o Sztuce w Zakopanem[57]) mogliśmy spotkać się z podobnymi tekstami, to „Ekran” pozostał w tym względzie pismem absolutnie wyjątkowym. Publikowano w nim także bardzo krótkie recenzje zachęcające do seansu danego dzieła (mieściły się w jednej kolumnie) albo notki prasowe dotyczące najświeższych premier telewizyjnych bądź kinowych. Ważna była również ogromna liczba wywiadów z różnymi osobistościami branży filmowej. Dzięki nim czytelnicy mogli poznać bliżej sylwetki chociażby Marka Piwowskiego[58], Stanisława Kuszewskiego (zdeklarowanego działacza PZPR, kierownika zespołu „Nike” oraz byłego prowadzącego programu „Pegaz”)[59] czy zyskującego wówczas rozpoznawalność Krzysztofa Kieślowskiego[60]. Są to rzecz jasna wyłączenie przykłady tego typu publikacji, których na łamach wymienionego pisma można znaleźć całe mnóstwo. Co warto podkreślić, „Ekran” wypracował dwie sekcje poświęcone filmowi dokumentalnemu: jedna została ochrzczona mianem „prawdy i mity dokumentu”, a druga „uwaga! dokument!” (obie funkcjonowały bardzo sporadycznie na początku lat 80.) Publikowała tutaj głównie Iskierko[61], lecz półstronicowy format tych rubryk nie sprzyjał jakiegś szerszej refleksji. Okazjonalnie pojawiały się w „Ekranie” większe artykuły w tonie tego, który Iskierko napisała o twórczości filmowej Tadeusza Makarczyńskiego[62] (portret filmowca), ale był to raczej wyjątek od reguły. Największe stężenie dokumentu było bowiem zauważalne przede wszystkim na stronach poświęconych kolumnowym recenzjom premier telewizyjnych. Często przewijały się tutaj reportaże[63] lub filmy oświatowe[64]. W pisaniu o różnych odmianach dokumentu w ramach tych rubryk wspierali Iskierko[65] tacy autorzy jak chociażby Zdzisław Ornatowski[66], Julitta Nowicka[67] czy Barbara Kaźmierczak[68].

Bardzo podobną gatunkową specyfikę do tekstów z wymienionych wyżej czasopism można zaobserwować w „Magazynie Filmowym” (1967–

1972), w którym okazjonalnie pojawiały się minieseje problemowe[69] albo pojedyncze recenzje filmowe (np. filmu *273 dni poniżej zera* w reżyserii Jerzego Bossaka z 1968 roku[70]). Także w dodawanym do miesięcznika „Kino” magazynie „Reżyser” (1991–2001) publikowano większe teksty o dokumencie, przede wszystkim wywiady z twórcami[71] oraz notki prasowe, promujące w zwięzłym tekście mniejsze[72] bądź większe[73] festiwale poświęcone kinu dokumentalnemu.

[56] Idem, *Warunkiem jest dostępność* (wywiad z Andrzejem Brzozowskim), „Film” 1987, nr 49, s. 3.

[57] Tadeusz Sobolewski, *Przekaz dla wszystkich. X Przegląd Filmów o Sztuce w Zakopanem*, „Film” 1978, nr 18, s. 8–9.

[58] Alicja Iskierko, „Ekran” rozmawia z Markiem Piwowskim, „Ekran” 1968, nr 9, s. 2.

[59] Eadem, *Nowe zespoły filmowej. O zespole „Nike” mówi jego kierownik Stanisław Kuszewski*, „Ekran” 1969, nr 7, s. 16–17.

[60] Eadem, *Jak robić niezłe filmy w obecnej strukturze produkcyjnej? Mówi Krzysztof Kieślowski*, „Ekran” 1971, nr 21, s. 14.

[61] Eadem, *Sygnały niepokoju*, „Ekran” 1981, nr 1, s. 15; eadem, *Scena zbiorowa z Mariuszem Walterem*, „Ekran” 1980, nr 22, s. 16–17.

[62] Eadem, *Tadeusza Makarczyńskiego język uniwersalny*, „Ekran” 1975, nr 52, s. 16–17.

[63] Eadem, *Dwaj panowie, czyli rzecz o pracy*, „Ekran” 1984, nr 13, s. 4.

[64] Janusz Miłkowski, *Klasyki gatunku*, „Ekran” 1984, nr 28, s. 5.

[65] Alicja Iskierko, *Z życia*, „Ekran” 1986, nr 21, s. 5, 11.

[66] Zdzisław Ornatowski, *Zagrożenie dla Europy i świata*, „Ekran” 1985, nr 33, s. 4.

[67] Julitta Nowicka, *My jesteśmy mięsem, wy jesteście nożem*, „Ekran” 1986, nr 7, s. 5.

[68] Barbara Kaźmierczak, *Na przykład Resko*, „Ekran” 1986, nr 44, s. 4.

[69] Alicja Iskierko, *Czy istnieją filmy męskie i damskie?*, „Magazyn Filmowy” 1969, nr 10, s. 10.

[70] Eadem, *„273 dni poniżej zera”*, „Magazyn Filmowy” 1969, nr 6, s. 12.

[71] Krzysztof Fus, *Rzemieślnik filmowy* (wywiad z Grzegorzem Skurskim), „Reżyser” 1999, nr 11, s. 7–8.

[72] Tadeusz Szyma, *Szczecińskie spotkania z dokumentem*, „Reżyser” 1999, nr 4, s. 4–5.

[73] Autor nieznany, *Kraków ’96*, „Reżyser” 1996, nr 7–8, s. 4–5.

Jednakże głównym czasopismem branżowym sprofilowanym pod szeroko zakrojoną dyskusję o filmie dokumentalnym była „Kamera” (oraz jej poprzednik, czyli „Nowy Film Oświatowy”), ukazująca się pod tymi dwoma szyldami nieprzerwanie od 1957 do 1972 roku. „Nowy Film Oświatowy”, sygnowany jako „Biuletyn Informacyjny Centrali Rozpowszechniania Filmów Oświatowych”, stanowił wprowadzenie do znacznie bardziej zaawansowanej pod względem krytycznym „Kamery”. Zgodnie ze słowami samej redakcji „Nowego...” na treści owego wydawnictwa składały się:

informacje o nowych filmach, wprowadzonych do rozpowszechniania w miesiącu poprzedzającym wydanie numeru. Równocześnie poświęci ono [czasopismo – przyp. M.D.] część miejsca ogólnej

[74] Autor nieznany, *Od Redakcji*, „Nowy Film Oświatowy” 1957, kwiecień, s. 3.

[75] Stanisław Czarnecki, *Film rolniczy – tematem międzynarodowej konferencji*, „Nowy Film Oświatowy” 1958, nr 11, s. 7.

[76] Józef Ostrowski, *Film w nauczaniu fizyki* (c. d.), „Nowy Film Oświatowy” 1958, nr 4, s. 11–13.

[77] (Autor nieznany) Rt., *Międzynarodowa konferencja w sprawach filmu oświatowego*, „Nowy Film Oświatowy” 1957, lipiec, s. 3–5.

[78] Zofia Kaiser, *Jarosław Brzozowski*, „Nowy Film Oświatowy” 1959, nr 8, s. 7–8.

[79] Jolanta Mach, *„Nie wiem, co to poezja”. O filmie „Władysław Broniewski” i jego widzach*, „Nowy Film Oświatowy” 1959, nr 7, s. 3–5.

[80] Autor nieznany, *Od Redakcji*, „Kamera” 1961, nr 1–2, s. tytułowa.

[81] (Autor nieznany) MOL., *Obserwacja, cierpliwość, selekcja. O trzech przykazaniach dokumentalistów mówi Kazimierz Karabasz*, „Kamera” 1961, nr 3, s. 8–9.

[82] Maria Oleksiewicz, *O sprawach polskiego dokumentu i swoich planach twórczych mówi reżyser Jerzy Bossak*, „Kamera” 1962, nr 6, s. tytułowa, 1.

[83] Tadeusz Kowalski, *Chwytać żywych ludzi w działaniu*, „Kamera” 1963, nr 3, s. 6–7.

[84] Jerzy Giżycki, *I co dalej?*, „Kamera” 1965, nr 4, s. 2–3.

[85] (Autor nieznany) WIT., *Krytycy i dziennikarze zagraniczni o krakowskich festiwalach*, „Kamera” 1967, nr 4, s. 5–6.

problematyce filmu oświatowego, a więc informacjom analitycznym z zakresu rozpowszechniania oraz perspektywom rozwojowym produkcji filmów oświatowych i ich wyświetlania[74].

Początkowo oferta tego pisma ograniczała się więc do notek prasowych anonujących daną premierę oraz krótkich reportaży opowiadających o świeżych zjawiskach w branży – od tekstów o filmie rolniczym[75], przez instrukcję prowadzenia zajęć z fizyki za pośrednictwem medium kina[76], do relacji z międzynarodowej konferencji w sprawach filmu oświatowego[77]. Z czasem zakres pisma rozszerzał się, a publikacje popularno-naukowe lub czysto informacyjno-instruktażowe zyskiwały coraz to bardziej widoczny komponent krytyczny w postaci sylwetek konkretnych realizatorów (np. Jarosława Brzozowskiego[78]) czy esejów łączących prostą recenzję filmową z analizą widowni danego dzieła[79].

Dopiero „Kamera”, kontynuująca tradycję poprzedniego biuletynu, wprowadziła prawdziwe innowacje, a jej redakcja (podobnie jak w przypadku pierwszych numerów „Nowego...”, początkowo „Kamera” nie podawała składu redakcji, przypisując autorstwo pisma Centrali Filmów Oświatowych „Filmos”) zadeklarowała w 1961 roku, że będzie pisać „częściej i obszerniej o problemach węzłowych filmu oświatowego, jak również o twórcach filmowych. W szerszym też niż dotychczas zakresie uwzględnimy ciekawsze wydarzenia w innych krajach”[80]. Dopiero po tych zmianach czasopismo stało się jedyną na polskim rynku platformą publicystyczną w pełni poświęconą kinu dokumentalnemu. Świadczy o tym chociażby zapraszanie na wywiady takich twórców jak Kazimierz Karabasz[81] lub Jerzy Bossak[82], publikowanie komentarzy[83] i esejów[84] o aktualnych problemach rodzimego dokumentu czy przedrukowywanie opatrzonych własnym opisem głosów zagranicznych krytyków o Ogólnopolskim Festiwalu Filmów Krótkometrażowych (dla konkursu zagranicznego: o Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych)[85]. Nie brakowało również artykułów promujących lokalne festiwale filmów oświatowych

i dokumentalnych[86] czy krótkich recenzji[87]. Prestiż czasopisma rósł szybko na przestrzeni kilku lat, czego najlepszym przykładem było zamieszczenie w numerze trzecim z 1970 roku pierwszej części naukowego artykułu Alicji Helman, poświęconego problemom estetycznym dokumentu[88]. Seria była później kontynuowana w kolejnych wydaniach pisma – numerze czwartym[89] oraz piątym[90]. Zaskakujące, iż pismo o takim rozmachu i historii pozostało przez tyle lat niezauważone przez badaczy krytyki filmowej. Być może zniechęcił ich charakter gatunkowy „Kamery”, w której przeważały teksty informacyjne, reportaże i notki promocyjne. Jednakże w gąszczu mniej interesujących artykułów daje się odnaleźć prawdziwe perły. W końcu to właśnie tutaj można było zapoznać się z najobszerniejszymi w branży relacjami z festiwalu filmów dokumentalnych (numer ósmy z tekstami Bogumiła Drozdowskiego czy Barbary Kaźmierczak wydany w 1972 roku jest w dużej części poświęcony właśnie temu[91]), przeczytać ciekawe autorskie eseje na nieoczywiste tematy (np. o wizerunku Warszawy w dokumentach[92]) albo natrafić na quasi-naukową refleksję nad metodą dokumentalną w kinie[93]. Czyni to z tego czasopisma zbiór unikatowych artykułów oraz zupełnie niezbadane dotąd w polskiej nauce o filmie miejsce krytyczno-filmowego dyskursu. Dla badaczy chcących zajmować się publicystyką o kinie dokumentalnym jest to pozycja obowiązkowa.

Konkluzja

Przyglądając się temu zbiorowi tekstów, który stanowi jedynie ułamek zgromadzonych podczas kwerend materiałów, należy podkreślić fakt, że jest to przestrzeń niezwykle rozległa oraz bogata w treści. W okresie między II wojną światową a przełomem cyfrowym powstała duża ilość interesujących artykułów związanych z szeroko pojętą refleksją nad filmem dokumentalnym. Nie chodzi tutaj tylko o ich różnorodność gatunkową (obok klasycznych i krótkich recenzji możemy wymienić chociażby portrety, wywiady, eseje krytyczne i ich odmiany, komentarze, relacje z festiwalu i reportaże, teksty

w gazetkach festiwalowych, księgi pamiątkowe, notki prasowe, retro-recenzje czy książki autorские), ale również mnogość miejsc, gdzie były publikowane (prasa branżowa, ogólnopolska, społeczno-kulturalna). Koncentrując się zaś wyłącznie na czasopismach branżowych, otrzymujemy bardzo pokąźną i niespodziewanie gęsto zapisaną mapę treści krytycznofilmowych związanych z dokumentem okresu PRL-u i lat 90. Z pewnością trzeba będzie ją poszerzać o kolejne wyżej wskazane obszary ich obecności.

Obok refleksji związanych z samą genologią można sformułować jeszcze uwagi co do tego, gdzie dane gatunki tekstów radziły sobie najlepiej. Czasopisma branżowe nie były w tej kwestii spójne, gdyż poważniejsze formy takie jak esej czy dłuższa recenzja pojawiały się przeważnie tylko w „Kinie”. Domeną „Ekranu” czy „Filmu” pozostawały krótkie recenzje, felietony, wywiady oraz jednokolumnowe komentarze. Zupełnie osobna była zaś „Kamera” (i poprzedzający ją „Nowy Film Oświatowy”), w której refleksja sprofilowana pod kino dokumentalne opierała się na rozbudowanych wywiadach z twórcami, esejach ważnych autorów (jak Iskierko czy Helman), pełnowartościowych reportażach z festiwalu filmowych albo notkach prasowych o życiu branży.

[86] Alicja Iskierko, *Wielkopolska wczoraj, dziś i jutro*, „Kamera” 1970, nr 4, s. 25–26.

[87] Eadem, *Zawsze rodzi się chleb*, „Kamera” 1970, nr 6, s. tytułowa.

[88] Alicja Helman, *Ewolucja pojęcia dokumentu*, „Kamera” 1970, nr 3, s. 1–3.

[89] Eadem, *Reprodukcja i znak*, „Kamera” 1970, nr 4, s. 18.

[90] Eadem, *Film i jego odbiorcy*, „Kamera” 1970, nr 5, s. 12–13.

[91] Bogumił Drozdowski, *Kraków 1972. Drugie okno dziwów*, „Kamera” 1972, nr 8, s. 14–17; Barbara Kaźmierczak, *Dużo szklanych ekranów, czyli na pograniczu dokumentu, publicystyki i fabuły. Korespondencja własna z Pragi*, „Kamera” 1972, nr 8, s. 23–26.

[92] Jerzy Giżycki, *Warszawa w filmowym dokumencie*, „Kamera” 1963, nr 3, s. 8–9.

[93] Wanda Wertenstein, *O metodzie dokumentalnej*, „Kamera” 1966, nr 3, s. tytułowa, 1.

Różnorodna gatunkowość tekstów rzutowała również na ich treść – dzięki tak szerokiemu spektrum genologicznemu publicyści byli w stanie podejmować refleksję krytyczną zarówno nad najważniejszymi zjawiskami dokumentu, jak i nad jego niszowymi nurtami. Warto odnotować, że najwięcej miejsca poświęcali polskiemu kinu dokumentalnemu i zagadnieniom związanym z naszą rodzimą kulturą filmową. O światowym filmie faktu pisali raczej jako o pewnym odległym trendzie, który choć był godny analizy, to niekoniecznie miał przełożenie na ówczesne im problemy dokumentu.

Mniej optymistycznymi wnioskami po zostają jednak te dotyczące miejsca zajmowanego przez krytyczną refleksję o dokumencie w przestrzeni publicznej w porównaniu z popularnością, jaką cieszył się w tym względzie film fabularny. Krytyka dokumentu to rzecz jasna nikły procent całego XX-wiecznego piśmiennictwa filmowego, który przy postępującemu zacieraaniu się zawodu krytyka zdaje się kurczyć coraz szybciej. Wszakże w pogoni za czytelnikami i widzami (a raczej wyświetleniami) publicyści będą zdecydowanie częściej sięgać po tematykę opowieści fikcyjnych, bardziej atrakcyjnych dla przeciętnego odbiorcy treści krytycznych. Dodatkowo, większość czasopism, służących kiedyś za platformę do wymiany myśli krytycznej o dokumencie, już nie funkcjonuje, a te, które przetrwały (jak „Kino”), spychają tę tematykę na kilka ostatnich stron swoich wydawnictw. Jedyne właściwie pole dyskusji krytycznych o filmie faktów pozostaje przestrzeń festiwalowa.

Abstrahując jednak od tych spostrzeżeń na przyszłość, trzeba podkreślić, iż nadal można znaleźć ludzi gotowych eksplorować niezwykle bogaty i wartościowy zasób dawnej krytyki sprzed przełomu cyfrowego. Idealnym tego przykładem jest Biblioteka FINA, wyrastająca na przestrzeń, od której powinny zaczynać się wszelkie poszukiwania związane z krytyką filmową (nie tylko kina dokumentalnego). Jej wirtualne bazy są nieustannie aktualizowane, a wskazane w mojej pracy luki czy braki czekają na uzupełnienie. Poszukiwania badaczy tak naprawdę dopiero się rozpoczynają – również

dlatego, że obrana w tej pracy cezura czasowa nie obejmuje lat najnowszych, które po przełomie cyfrowym przyniosły nową rzeczywistość dla krytyki filmowej kina dokumentalnego.

BIBLIOGRAFIA

- Archiwa we współczesnych badaniach filmoznawczych*, red. Barbara Giza, Piotr Zwierchowski, Katarzyna Mąka-Malatyńska, FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2020.
- Bator Monika, *O filmach dobrze i źle. Tematyka filmowa na łamach łódzkiego czasopisma społeczno-kulturalnego „Odgłosy”*, [w:] *Konteksty źródłowe w badaniach filmoznawczych*, red. Barbara Giza, Barbara Gierszewska, Monika Bator, FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2022, s. 169–200.
- Bibliografia polskich wydawnictw filmowych. 1945–1972*, oprac. Alicja Dembowska, Ilona Szuster-Kacprzyk, FilMOTEKA Polska, Warszawa 1974.
- Bibliografia polskich wydawnictw filmowych. 1973–1978*, Urszula Franczyk, Hanna Luba, Anna Wastkowska, FilMOTEKA Polska, Warszawa 1980.
- Bibliografia polskich wydawnictw filmowych. 1979–1982*, oprac. Urszula Franczyk, Hanna Luba-Drabik, Anna Wastkowska, FilMOTEKA Polska, Warszawa 1984.
- Bibliografia polskich wydawnictw filmowych. 1983–1986*, oprac. Urszula Franczyk, Elżbieta Kolosa, Krystyna Nowicka, Anna Wastkowska, FilMOTEKA Polska, Warszawa 1990.
- Co się dzieje z dokumentem?* (wywiad z Marianem Kruczkowskim), „Kino” 1979, nr 5, s. 6–7.
- Czarnecki Stanisław, *Film rolniczy – tematem międzynarodowej konferencji*, „Nowy Film Oświatowy” 1958, nr 11, s. 7.
- Drozdowski Bogumił, *Film zwany dokumentem*, „Kino” 1973, nr 2, s. 14–19.
- Drozdowski Bogumił, *Kraków 1972. Drugie okno dziów*, „Kamera” 1972, nr 8, s. 14–17.
- Drozdowski Bogumił, *Striptiz jeszcze mało znany*, „Film” 1978, nr 4, s. 6.
- Drozdowski Bogumił, *Zapalcie światło, idziemy do domu*, „Film” 1974, nr 1, s. 12.
- Drozdowski Bogumił, Klaczyński Zbigniew, *Polska w filmie dokumentalnym. 1960–1973. Przewodnik-informator*, Instytut Wydawniczy CRZZ, Warszawa 1975.
- Fus Krzysztof, *Rzemieślnik filmowy* (wywiad z Grzegorzem Skurskim), „Reżyser” 1999, nr 11, s. 7–8.
- Gańczak Filip, *Filmowcy w matni bezpieczeństwa*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2011.

- Gierszewska Barbara, *Rozmowa z Jarosławem Czembrowskim (Dyrektorem Biblioteki PWSFTviT im. L. Schillera w Łodzi oraz redaktorem serwisu www.filmpolski.pl)*, [w:] *Konteksty źródłowe w badaniach filmoznawczych*, red. Barbara Giza, Barbara Gierszewska, Monika Bator, Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2022, s. 239–254.
- Giżycki Jerzy, *I co dalej?*, „Kamera” 1965, nr 4, s. 2–3.
- Giżycki Jerzy, *Warszawa w filmowym dokumencie*, „Kamera” 1963, nr 3, s. 8–9.
- Helman Alicja, *Ewolucja pojęcia dokumentu*, „Kamera” 1970, nr 3, s. 1–3.
- Helman Alicja, *Film i jego odbiorcy*, „Kamera” 1970, nr 5, s. 12–13.
- Helman Alicja, *O specyficznych uwarunkowaniach krytyki filmowej*, [w:] *Szkice o krytyce filmowej i telewizyjnej*, red. Maria Korytowska, Aleksander Kumor, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1978, s. 99–121.
- Helman Alicja, *Problemy krytyki sztuk masowych*, [w:] *Współczesne problemy krytyki artystycznej*, red. Alicja Helman, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1973, s. 85–94.
- Helman Alicja, *Reprodukcja i znak*, „Kamera” 1970, nr 4, s. 18.
- Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. Małgorzata Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018.
- Iskierko Alicja, „273 dni poniżej zera”. *Epicka opowieść o Syberii*, „Magazyn Filmowy” 1969, nr 6, s. 12.
- Iskierko Alicja, *Czy istnieją filmy męskie i damskie?*, „Magazyn Filmowy” 1969, nr 10, s. 10.
- Iskierko Alicja, *Dwaj panowie czyli rzecz o pracy*, „Ekran” 1984, nr 13, s. 4.
- Iskierko Alicja, „Ekran” rozmawia z Markiem Piwowskim, „Ekran” 1968, nr 9, s. 2.
- Iskierko Alicja, *Jak robić niezłe filmy w obecnej strukturze produkcyjnej? Mówi Krzysztof Kieślowski*, „Ekran” 1971, nr 21, s. 14.
- Iskierko Alicja, *Młodzi dobrali się nam do skóry. Paradoxy dokumentu połowy lat siedemdziesiątych*, „Kino” 1976, nr 8, s. 24–27.
- Iskierko Alicja, *Nowe zespoły filmowe. O zespole „Nike” mówi jego kierownik Stanisław Kuszewski (wywiad ze Stanisławem Kuszewskim)*, „Ekran” 1969, nr 7, s. 16–17.
- Iskierko Alicja, *Paradoxy artysty. Trzy spotkania z Kazimierzem Karabaszem*, „Kino” 1986, nr 1, s. 9–12.
- Iskierko Alicja, *Pokusy i zasadzki autentyzmu. Estetyczne rodowody polskiego kina*, „Kino” 1977, nr 9, s. 2–7.
- Iskierko Alicja, *Scena zbiorowa z Mariuszem Walterem. Uwaga. dokument*, „Ekran” 1980, nr 22, s. 16–17.
- Iskierko Alicja, *Sygnały niepokoju*, „Ekran” 1981, nr 1, s. 15.
- Iskierko Alicja, *Tadeusza Makarczyńskiego język uniwersalny*, „Ekran” 1975, nr 52, s. 16–17.
- Iskierko Alicja, *Wielkopolska wczoraj, dziś i jutro*, „Kamera” 1970, nr 4, s. 25–26.
- Iskierko Alicja, *Z życia*, „Ekran” 1986, nr 21, s. 5, 11.
- Iskierko Alicja, *Zawsze rodzi się chleb*, „Kamera” 1970, nr 6, s. tytułowa.
- Iskierko Alicja, *Znajomi z kina. Szkice o polskim filmie krótkometrażowym*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1982.
- Kaiser Zofia, *Jarosław Brzozowski, „Nowy Film Oświatowy”* 1959, nr 8, s. 7–8.
- Katalog filmów oświatowych. Część I. Filmy instruktażowe*, oprac. Stanisław Reymont, Filmom. Centrala Filmów Oświatowych, Warszawa 1962.
- Katalog filmów oświatowych. Część II. Filmy popularno-naukowe*, Stanisław Reymont, Filmom. Centrala Filmów Oświatowych, Warszawa 1962.
- Katalog filmów oświatowych. Część III. Filmy szkolne*, oprac. Stanisław Reymont, Filmom. Centrala Filmów Oświatowych, Warszawa 1962.
- Katalog prasy polskiej*, Biuro Wydawnicze „Ruch”, Zakład Badań Prasoznawczych, Warszawa 1957.
- Każmierczak Barbara, *Dużo szklanych ekranów, czyli na pograniczu dokumentu, publicystyki i fabuły. Korespondencja własna z Pragi*, „Kamera” 1972, nr 8, s. 23–26.
- Każmierczak Barbara, *Na przykład Resko*, „Ekran” 1986, nr 44, s. 4.
- Kłopoty z debiutem*, „Film” 1972, nr 53, s. 14.
- Kołodyński Andrzej, *Antropologiczny eksperyment Sola Wortha. Nowe funkcje kina dokumentalnego*, „Kino” 1980, nr 7, s. 26–28.
- Kołodyński Andrzej, *Człowiek nadziei*, „Kino” 1995, nr 11, s. 19.
- Kołodyński Andrzej, *Granice filmowego dokumentu*, „Kino” 1981, nr 10, s. 21–23.
- Kołodyński Andrzej, *Nie tylko adwokat*, „Kino” 1977, nr 5, s. 61–64.
- Kołodyński Andrzej, *Publiczność poza kinem*, „Film” 1977, nr 48, s. 21.
- Kołodyński Andrzej, *Spotkania. Amsterdam ’97: Jesień oferta*, „Kino” 1998, nr 2, s. 54.
- Kołodyński Andrzej, *Tropem prawdy*, „Film” 1980, nr 24, s. 20.
- Kołodyński Andrzej, *Uparty wędrowiec*, „Kino” 1998, nr 11, s. 22.
- Kołodyński Andrzej, *Warunkiem jest dostępność* (wywiad z Andrzejem Brzozowskim), „Film” 1987, nr 49, s. 3–5.

- Kowalski Tadeusz, *Chwytać żywych ludzi w działaniu*, „Kamera” 1963, nr 3, s. 6–7.
- Kraków ’96, „Reżyser” 1996, nr 7–8, s. 4–5.
- Lebecka Magda, *Jazzman z gułagu*, „Kino” 2001, nr 5, s. 13.
- Mach Jolanta, „Nie wiem, co to poezja”. O filmie „Władysław Broniewski” i jego widzach, „Nowy Film Oświatowy” 1959, nr 7, s. 3–5.
- Malatyńska Maria, *Ecce homo*, „Kino” 1995, nr 11, s. 20.
- Miłkowski Janusz, *Klasyki gatunku*, „Ekran” 1984, nr 28, s. 5.
- MOL., *Obserwacja, cierpliwość, selekcja. O trzech przykazaniach dokumentalistów mówi Kazimierz Karabasz*, „Kamera” 1961, nr 3, s. 8–9.
- Morawski Stefan, *Identyczność zagrożenia (Uwagi o dzisiejszej krytyce artystycznej)*, [w:] *Szkice o krytyce filmowej i telewizyjnej*, red. Maria Korytowska, Aleksander Kumor, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1978, s. 49–70.
- Nowakowski Jacek, *W poszukiwaniu niezależności w filmie i kulturze okresu PRL. Szkice*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019.
- Nowicka Julitta, *My jesteśmy mięsem, wy jesteście nożem*, „Ekran” 1986, nr 7, s. 5.
- Od Redakcji*, „Kamera” 1961, nr 1–2, s. tytułowa.
- Od Redakcji*, „Nowy Film Oświatowy” 1957, kwiecień, s. 3.
- Oleksiewicz Maria, *O sprawach polskiego dokumentu i swoich planach twórczych mówi reżyser Jerzy Bossak*, „Kamera” 1962, nr 6, s. tytułowa, 1.
- Ornatowski Zdzisław, *Zagrożenie dla Europy i świata*, „Ekran” 1985, nr 33, s. 4.
- Ostrowski Józef, *Film w nauczaniu fizyki (c. d.)*, „Nowy Film Oświatowy” 1958, nr 4, s. 11–13.
- Ozimek Stanisław, *Cytat dokumentalny*, „Kino” 1973, nr 5, s. 30–33.
- Palczewska Danuta, *Współczesna polska myśl filmowa*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław–Warszawa–Kraków 1981.
- Rt., *Międzynarodowa konferencja w sprawach filmu oświatowego*, „Nowy Film Oświatowy” 1957, lipiec, s. 3–5.
- Skotarczak Dorota, *Leon Bukowiecki i Jerzy Płażewski w kręgu oddziaływań Bezpieki*, „Czas Przeszły. Poznańskie Studia Historyczne” 2015, nr 1–2, s. 129–136.
- Skwara Janusz, *Przybliżenie ludzkiej pracy*, „Film” 1978, nr 18, s. 3–5.
- Skwara Janusz, *Wstęp*, [w:] *Polskie filmy krótkometrażowe nagrodzone na festiwalach*, Centrala Filmów Oświatowych „Filmos”, Kraków 1967, s. 3–4.
- Sobolewski Tadeusz, *Przekaz dla wszystkich. X Przegląd Filmów o Sztuce w Zakopanem*, „Film” 1978, nr 18, s. 8–9.
- Szpułak Andrzej, *Czas przeobrażeń 1956–1960. „Czarna seria” polskiego dokumentu. Dokument poza serią*, [w:] *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945–2014)*, red. Małgorzata Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018, s. 91–148.
- Szpułak Andrzej, *Manewry polemiczne. O polskiej krytyce filmowej lat 1979–1981 na wybranych przykładach*, [w:] *Kino polskie wczoraj i dziś. Polskie piśmiennictwo filmowe*, red. Piotr Zwierzchowski, Barbara Giza, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2013, s. 175–188.
- Szpułak Andrzej, *Pierwszy rok wolności. O peerelowskiej przeszłości w publikacjach miesięcznika „Kino” z roku 1990*, [w:] *Kino to nie wszystko. Księga pamiątkowa w 80. urodziny Andrzeja Wernera*, red. Andrzej Szpułak, Mateusz Werner, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2020, s. 125–140.
- Szyma Tadeusz, *Szczecińskie spotkania z dokumentem*, „Reżyser” 1999, nr 4, s. 4–5.
- Szyma Tadeusz, *Tajemnica dobroci*, „Kino” 1998, nr 4, s. 12–13.
- Wertenstein Wanda, *O metodzie dokumentalnej*, „Kamera” 1966, nr 3, s. tytułowa, 1.
- WIT., *Krytycy i dziennikarze zagraniczni o krakowskich festiwalach*, „Kamera” 1967, nr 4, s. 5–6.
- Wytwórnia Filmów Dokumentalnych 1949–1984, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, Warszawa 1985.
- Wyżyński Adam, *Dokumentacja archiwalna w zasobach FINA – typologia zbiorów, próba charakterystyki, potencjał badawczy*, [w:] *Konteksty źródłowe w badaniach filmoznawczych*, red. Barbara Giza, Barbara Gierszewska, Monika Bator, Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2022, s. 91–116.
- Żurawski Kazimierz, *Osiem minut o niczym*, „Film” 1971, nr 28–29, s. 6.
- Żurawski Kazimierz, *Stara pocztowa Atlantyda*, „Film” 1972, nr 49, s. 14.