

*Polskie kino w zwierciadle francuskich archiwów audiowizualnych INA: między obrazem narodowym a estetyką polityczną**

BARBARA GŁĘBICKA-GIZA

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
 FilMOTEKA Narodowa – Instytut Audiowizualny

ABSTRACT. Głębicka-Giza Barbara, *Polskie kino w zwierciadle francuskich archiwów audiowizualnych INA: między obrazem narodowym a estetyką polityczną* [Polish Cinema as Reflected in French Audiovisual Archives at the INA: Between National Image and Political Aesthetics]. "Images" vol. XXXIX, no. 48. Poznań 2025. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 177–193. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2025.39.48.10>.

This text is the result of archival research conducted at the Institut national de l'audiovisuel (INA) in Paris. An analysis of the INA archives from the perspective of a Polish film scholar facilitates not only a mapping of the media presence of Polish cinema in French television and radio between 1945 and 1989 but also critical reflections on how an external observer – as represented by the French media – constructed an image of Polish culture, identity, and history. This perspective is particularly significant in the context of a state and a national cinema that operated for decades under conditions of political dependency, restricted access to free markets, and censorship. Research conducted within INA's archival databases allows for the reconstruction of the evolving French perception of Polish cinema during this period. Moreover, it sheds new light on the function of film as a medium of social communication and as a tool of political semiotics. In this sense, INA emerges not only as a repository of audiovisual resources but also as a mirror reflecting the shifting image of Poland and Polish cinema within the Western media discourse. The text also provides numerous previously unexplored insights for Polish film scholars, particularly regarding Polish filmmakers and their appearances in the French media landscape.

KEYWORDS: film archive, French audiovisual media, Polish cinema, intercultural communication

Wprowadzenie: archiwum jako kategoria badawcza

Współczesne badania nad filmem coraz częściej odchodzą od wyłącznie estetycznej analizy dzieła, koncentrując się na jego funkcjonowaniu w szeroko rozumianym obiegu społecznym i medialnym. W tym kontekście szczególne znaczenie zyskują archiwa audiowizualne – jako nie tylko repozytoria przeszłości, ale aktywne przestrzenie produkcji wiedzy. Archiwum przestaje być jedynie zbiorem, stając się kategorią teoretyczną i narzędziem metodologicznym umożliwiającym badanie pamięci kulturowej, historii recepcji i mediów masowych jako aktorów społecznych.

Kino, zwłaszcza w ujęciu dokumentalnym i historycznym, jest traktowane jako medium pamięci – jego analiza wymaga dostępu do

kontekstów dystrybucji, recepcji i interpretacji, które często zostają utrwalone w archiwach medialnych. Francuski Institut National de l'Audiovisuel (INA) stanowi pod tym względem wyjątkowy przykład instytucji, która nie tylko zabezpiecza i porządkuje dziedzictwo audiowizualne, lecz także udostępnia je w sposób ukierunkowany na badania naukowe. INA, jako struktura archiwalna, operuje na styku technologii, kultury i polityki – rejestrując nie tylko medialne obrazy rzeczywistości, ale też ich przemiany semantyczne w czasie.

Koncepcja archiwum jako narzędzia badań społecznych i kulturowych została szeroko

* Artykuł to podsumowanie pobytu badawczego realizowanego przez autorkę w Institut National Audiovisuel w Paryżu (wrzesień 2023 roku).

rozwinęta w pracach Michela Foucaulta[1], Paula Ricoeura[2], Jacques'a Derridy[3] czy Aleidy Assmann[4]. W ich ujęciu archiwum nie tyle przechowuje przeszłość, co ją konstytuuje – decydując o tym, co podlega pamięci zbiorowej, a co zostaje wyparte lub zapomniane. W tym sensie analiza archiwalna to nie tylko czynność porządkowania danych, lecz także akt epistemologiczny – pozwalający ujawnić mechanizmy selekcji, hierarchizacji i interpretacji kultury.

Analiza archiwum INA z perspektywy polskiego filmoznawcy pozwala z jednej strony na odczytanie medialnej obecności polskiego kina w telewizji i radiu francuskim w latach 1945–1989, a z drugiej – na refleksję nad tym, jak zewnętrzny obserwator – reprezentowany przez francuskie media – konstruował obraz polskiej kultury, tożsamości i historii. To szczególnie istotne w przypadku państwa i kina, które przez dekady funkcjonowały w warunkach

politycznej zależności, ograniczonego dostępu do wolnego rynku oraz cenzury.

Badania prowadzone w ramach kwerendy w bazach INA pozwalają zrekonstruować ewolucję francuskiego obrazu polskiego kina w latach 1945–1989, a ponadto rzucają nowe światło na funkcjonowanie filmu jako medium społecznej komunikacji i instrumentu politycznej semiotyki. Tym samym INA staje się zarówno zasobem, jak i zwierciadłem, w którym odbija się zmieniający się obraz Polski i polskiego filmu w zachodnim dyskursie medialnym.

Institut National de l'Audiovisuel jako instytucja: historia, funkcje, metodologia udostępniania

Institut National de l'Audiovisuel, utworzony w 1975 roku, to instytucja publiczna podległa francuskiemu Ministerstwu Kultury, której zadaniem jest gromadzenie, archiwizacja, ochrona oraz upowszechnianie zasobów audiowizualnych wytworzonych przez media publiczne we Francji. Swoim zasięgiem obejmuje zarówno telewizję i radio, jak i – od 2006 roku – zasoby cyfrowe publikowane w internecie, które dotyczą tematyki medialnej, kulturalnej i informacyjnej. Jest to jedna z najbardziej zaawansowanych technologicznie instytucji archiwalnych w Europie i jedna z nielicznych, która w pełni zrealizowała postulat przejścia na cyfrową archiwistykę kompleksową[5].

Institut National de l'Audiovisuel gromadzi i porządkuje swoje zbiory według ściśle określonych kategorii – obejmujących takie metadane, jak czas emisji, format, nadawca, typ przekazu, język, obecność osób, słowa kluczowe, temat, miejsce nagrania czy kontekst produkcyjny. Dla badaczy oznacza to możliwość przeszukiwania baz danych według zróżnicowanych, zaawansowanych filtrów, co otwiera nowe możliwości analityczne. W systemie dostępne są zarówno opisy, jak i miniatury wideo oraz zapisy dźwiękowe, które można przeglądać i odsłuchiwać na stanowiskach multimedialnych w ośrodkach badawczych INA.

Instytucja nie pełni wyłącznie funkcji archiwalnej – jest aktywnym uczestnikiem debaty

[1] Michel Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. Andrzej Siemek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.

[2] Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. Janusz Margański, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006.

[3] Jacques Derrida, *Archive Fever. A Freudian Impression* [1995], przeł. Eric Prenowitz, University of Chicago Press, London–Chicago 1996 (przekład polski Jakuba Momro *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016).

[4] Aleida Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. naukowa i posłowie Magdalena Saryusz-Wolska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

[5] Szerzej o samej hiperbazie INA i jej potencjale informacyjnym, jeśli chodzi o wpisane w perspektywę informatologiczną badania medioznawcze nad polskim kinem – por. Barbara Głębińska-Giza, *Repozytorium Narodowego Instytutu Środków Audiowizualnych (L'Institut national de l'audiovisuel, Inathèque, INA) w Paryżu jako źródło informacji o polskim filmie w badaniach medioznawczych*, „Zagadnienia Informacji Naukowej” 2024, nr 62(2).

naukowej i medialnej. Organizuje konferencje, prowadzi projekty badawcze (m.in. w zakresie AI i indeksowania treści audiowizualnych), publikuje monografie, a także oferuje kursy i szkolenia dla specjalistów mediów i naukowców. Posiada status placówki badawczej i współpracuje z uczelniami we Francji oraz za granicą.

Dostęp do zbiorów INA realizowany jest wyłącznie stacjonarnie – co wynika z polityki ochrony praw autorskich oraz bezpieczeństwa cyfrowego. Konsultacja możliwa jest w siedmiu ośrodkach we Francji (w tym w głównym centrum w Bry-sur-Marne pod Paryżem), gdzie badacz ma do dyspozycji stanowisko komputerowe wyposażone w specjalistyczne oprogramowanie indeksujące i analizujące treść materiałów. Niektóre materiały udostępniane są na zasadach komercyjnych (dla mediów, producentów, instytucji kultury), ale wszystkie pozostają dostępne bezpłatnie dla badań naukowych, po uprzednim uzyskaniu akredytacji.

W kontekście badań nad recepcją kina polskiego we Francji INA stanowi archiwum totalne – miejsce, w którym znaleźć można nie tylko programy telewizyjne i audycje radiowe dotyczące Polski, ale również rozbudowane materiały publicystyczne, dokumentalne, wywiady, recenzje i relacje festiwalowe. Możliwość przeszukiwania zbiorów według nazwisk, tytułów filmów, słów kluczowych i kategorii tematycznych pozwala na rekonstrukcję dyskursu medialnego wokół polskiego kina w sposób systematyczny i kompletny.

Topografia obecności kina polskiego w bazach danych INA

Kwerenda przeprowadzona w archiwum INA pozwala na precyzyjne zlokalizowanie i klasyfikację materiałów dotyczących polskiego kina w latach 1945–1989. Dane ilościowe wskazują wyraźne zróżnicowanie pomiędzy mediami: więcej materiałów dotyczyło polskiego filmu w radiu (zwłaszcza na antenie France Culture i France Inter), natomiast transmisje telewizyjne skupiały się głównie na wydarzeniach festiwalowych, premierach oraz sylwetkach wybitnych twórców.

Hasło „Andrzej Wajda” figuruje w ponad 370 rekordach, z czego 64 pochodzą z okresu 1945–1989. W przypadku programu radiowego liczba ta wynosi 219 (70 w analizowanym przedziale czasowym). Znaczące jest także występowanie samego nazwiska „Wajda”, niezależnie od imienia – co sugeruje wysoką rozpoznawalność. Dla porównania, hasło „Polska” w bazie telewizyjnej pojawia się 12 753 razy, a w bazie radiowej – 8628. Hasło „kino polskie” zostało zidentyfikowane w 22 materiałach telewizyjnych (z lat 1961–1987), co wskazuje na jego specyficzny charakter – występuje nie jako termin techniczny, lecz jako kategoria kulturowa.

Najczęściej obecni w materiałach byli: Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Jerzy Kawalerowicz, Roman Polański, Agnieszka Holland, Krzysztof Zanussi, Jerzy Skolimowski oraz – w mniejszym zakresie – Piotr Szulkin, Janusz Kijowski, Daniel Szczechura. W materiałach radiowych odnaleźć można również wypowiedzi takich postaci, jak: Aleksander Ford, Jan Korynko, Stanisław Wohl, Zbigniew Rybczyński.

Zasoby INA podzielone są na zasadnicze segmenty, z których każdy pozwala na analizę w różnych wymiarach. Warto zaznaczyć, że INA oferuje możliwość analizy materiałów według ponad 60 kategorii metadanych (np. pora emisji, gatunek, grupa docelowa, format, obecność osób, kontekst geograficzny, typ wypowiedzi), co pozwala na stworzenie precyzyjnych map obecności danego zjawiska kulturowego w medialnej przestrzeni.

Estetyka, symbol i opór w analizie reprezentacji. Przełomy polityczne i medialna intensyfikacja recepcji

Analiza materiałów archiwalnych zebranych w INA wyraźnie wskazuje na istnienie powtarzalnych momentów intensyfikacji zainteresowania polskim kinem. Zjawisko to można powiązać z kluczowymi wydarzeniami politycznymi w Polsce, które miały bezpośrednie przełożenie na zainteresowanie międzynarodowe – w tym mediów francuskich. W latach 1945–1989 szczególną rolę odegrały cztery czasy: 1956, 1968, 1981–1983 oraz 1989. Każdy

z tych momentów otwierał nowe perspektywy interpretacyjne i uruchamiał wzmoczoną obecność Polski (a wraz z nią – jej kina) w debacie publicznej we Francji.

Między 1945 a 1956

Baza INA nie odnotowuje programów telewizyjnych z tego okresu poświęconych kinu polskiemu, natomiast jest kilka audycji radiowych. 18 marca 1949 roku (środa, godzina 19.30) w Programme Parisien wyemitowany zostaje program radiowy *Le Cinéma polonais avant et après la guerre* (Kino polskie przed wojną i po niej), zawierający wywiad z Aleksandrem Fordem. Posługujący się bardzo dobrą francuszczyzną Ford omawiał – zgodnie z założeniami politycznej propagandy socjalistycznej – polskie kino po 1945 roku. Głosił, że o ile przed wojną kino miało charakter komercyjny, o tyle teraz uczestniczy w życiu społeczeństwa, ukazuje niedawne wydarzenia wojenne, angażuje się w sprawy aktualne, ważne społecznie. Wywiad jest wart uwagi ze względu na fakt, że stanowi wyraz szczególnego rodzaju polityki polskich władz starających się w tamtym okresie o pozyskanie przychylności twórców, a jednocześnie już zdecydowanych, by twórców tych bezwzględnie zinstrumentalizować w celach propagandowych. Ford nie mówi rzecz jasna o tych założeniach, kreśląc w zamian wizję kina zaangażowanego, występującego na rzecz społeczeństwa, co wynika ze starannie przemyśla-

nej polityki wizerunkowej oraz z ostrożności, by nie ujawniać zbyt otwarcie zamiarów nowej władzy.

Drugi program to *Le Cinéma polonais et „Robinson de Varsovie”* (Kino polskie i „Robinson warszawski”; 14 kwietnia 1949, poniedziałek, kanał X). Treść programu stanowi wywiad z Janem Korngoldem, przedstawicielem przedsiębiorstwa „Film Polski” w Paryżu. Korngold – podobnie jak wcześniej Ford – akcentował cechy odnowionego polskiego kina, podkreślając znaczącą współpracę z realizatorami zagranicznymi, wymieniał ich nazwiska i podkreślał wagę umiędzynarodowienia filmu polskiego. Co szczególnie, film *Robinson warszawski* jest w tym wywiadzie przedstawiany jako produkcja międzynarodowa, także z udziałem realizatorów francuskich, jednak z perspektywy wiedzy o losach tej produkcji należałoby znowu zastanowić się nad kierunkami zagranicznej polityki wizerunkowej polskich władz. Koncepcja scenariusza do tego filmu powstała jeszcze w 1945 roku – jej autorami byli Jerzy Andrzejewski i Czesław Miłosz, zainspirowani wspomnieniami Władysława Szpilmana z okresu, kiedy ukrywał się samotnie w obracanej stopniowo w gruzy wojennej Warszawie. Władze, kontrolujące ściśle każdy etap produkcji filmowej, przede wszystkim na etapie scenariusza, wysunęły wobec tego projektu wiele uwag i żądania zmian, co w efekcie zakończyło się wycofaniem przez Miłosza swojego nazwiska[6]. W 1949 roku powstała pierwsza wersja filmu, zatytułowana *Robinson warszawski*, o niej właśnie mowa jest w audycji. Pracowali przy niej realizatorzy zagraniczni, w tym Francuzi. Mimo daleko idących zmian wypaczających pierwotną wymowę film spotkał się ponownie z surową krytyką (podczas Zjazdu Filmowego w Wiśle) i poddany został kolejnym przeróbkom. Na ekranach ukazał się dopiero w roku 1950 pod tytułem *Miasto nieujarzmione*, z wyeksponowaną rolą wojsk Armii Ludowej i żołnierzy radzieckich. W napisach nie podano już większości z siedmiu nazwisk realizatorów zagranicznych (w tym czterech Francuzów) pracujących przy wersji z 1949 roku, pozostawiając jedynie Jeana Isnarda jako autora zdjęć. W zabiegu tym cho-

[6] Por. Jerzy Andrzejewski, Czesław Miłosz, *Listy 1944–1981*, oprac. i przypisami opatrzyła Barbara Riss, Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską. Oddział Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2011; Czesław Miłosz, *Wyjaśnienia po latach*, „Dialog” 1984, nr 9; Anna Synoradzka-Demadre, *Zanim powstał „Pianista” Romana Polańskiego – „Robinson warszawski” (1945–1950)*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 86; Piotr Śmiałowski, *Ingerencje. O usuniętych po Zjeździe w Wiśle scenach i motywach filmowych*, [w:] *Zjazd Filmowy w Wiśle 1949. Źródła, komentarze, opracowania*, red. Barbara Giza, Adam Wyżyński, Filmoteka Narodowa Instytut Audiowizualny, Warszawa 2024.

dziło o zatarcie wrażenia, że zasługi dla odradzającej się nowej polskiej kinematografii leżą być może po stronie twórców – obcokrajowców. Audycja *Le Cinéma polonais et „Robinson de Varsovie”* z kwietnia 1949 roku może być zatem dzisiaj świadectwem historycznym o wymowie ironicznej – starające się o dobre imię za granicą polskie władze chętnie eksponowały międzynarodowy charakter tej produkcji filmowej, a jednocześnie w ramach działań wewnętrznych poddawały tę produkcję bezprecedensowym, brutalnym ingerencjom, których skutkiem okazało się usunięcie – w wersji, która finalnie trafiła na polskie ekrany w grudniu 1950 roku – nazwisk zagranicznych realizatorów z napisów w filmie, a ponadto zmiana tytułu, a nawet zmiana autora muzyki[7].

Trzeci program pochodzi z 29 września 1952 roku (poniedziałek) i zatytułowany jest *Le Cinéma polonais et le film scientifiques* (Kino polskie i film naukowy). Zawiera wywiad z Janem Korngoldem, przeprowadzony z okazji odbywającego się od 25 września w Paryżu kongresu filmu naukowego. Korngold występuje w tym wywiadzie jako reprezentant polskiej kinematografii i ówczesny prezes Międzynarodowego Towarzystwa Kinematografii Naukowej. Mówi o filmie *Młodość Chopina* (1951, premiera 1952, reż. Aleksander Ford), zapowiada pierwszy pełnometrażowy film polski *Przygoda na Mariensztacie* (1953, premiera 1954, reż. Leonard Buczkowski), o innych realizowanych filmach, a także – co ciekawe – o zaopatrywaniu się we Francji w szereg materiałów do produkcji filmów. Twierdzi, że film jest bardzo popularny w Polsce, choć ponownie trzeba stwierdzić, że wywiad ten jest wyrazem starannej polityki wizerunkowej w zakresie promowania polskiej kinematografii.

Odwilż i „szkoła polska”

Po śmierci Stalina i politycznym przesileniu w Polsce w 1956 roku nastąpił przełom zarówno wewnętrzny, jak i wizerunkowy. Festiwal w Cannes w 1957 roku stał się symbolicznym otwarciem nowej ery – *Kanał* Andrzeja Wajdy zdobył nagrodę specjalną jury, a francuska pra-

sa kulturalna podjęła dyskusję na temat „polskiego fenomenu filmowego”[8]. Choć polska krytyka i opinia publiczna przyjęły informację o nagrodzie (jak i sam film) początkowo dość niejednoznacznie, można bez przesady stwierdzić, że nagroda ta wpłynęła na historię polskiego kina, zwróciwszy światową uwagę „na „szkołę polską”, emanację kinematografii dotąd prowincjonalnej i zupełnie ignorowanej przez świat”[9]. Okres 1957–1966 przyniósł kinu polskiemu apogeum międzynarodowego zainteresowania, któremu towarzyszyło powszechne zainteresowanie mediów oraz opinii publicznej. W archiwach INA z tego okresu zachowały się liczne materiały, w których krytycy i dziennikarze omawiali „szkołę polską” jako zjawisko łączące doświadczenie wojenne, wyrafinowanie estetyczne i filozoficzną głębię.

Znaczący wpływ na tę sytuację miała opinia francuskich środowisk intelektualnych, co znajdowało odbicie w liczbach publikacji, organizowanych wydarzeń oraz – obecności tematyki związanej z polskim kinem we francuskiej przestrzeni medialnej. Oprócz kwestii estetycznych, zapisanego w filmach szkoły polskiej „wybuch” twórczych możliwości, niewątpliwie wpływ na zainteresowanie polskim kinem miała ówczesnie także polityka i bardzo spektakularny, choć w odbiorze zachodniej opinii publicznej przyjęty z pewną dozą sceptycyzmu[10], przebieg „od-

[7] Autorem muzyki do *Robinsona warszawskiego* był Artur Malawski, natomiast do wersji pod tytułem *Miasto nieujarzmione* muzykę napisał Roman Palester, choć i jego nazwisko nie pojawia się w napisach.

[8] Por. Barbara Giza, *Ku transnarodowości. Sukcesy polskiego kina na Festiwalu w Cannes 1946–1966 w korespondencjach publikowanych przez magazyn „Film”*, [w:] *Kino polskie jako kino transnarodowe*, red. Sebastian Jagielski, Magdalena Podsiadło, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2017.

[9] Jerzy Płazewski, *75 najważniejszych międzynarodowych festiwali filmowych za granicą*, Film Polski, Warszawa 1993, s. 1–2.

[10] Marcin Kula, *Paryż, Londyn i Waszyngton patrzą na Październik 1956 r. w Polsce*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 1992.

wilży”, kończący także okres prawdziwego załamania w relacjach polsko-francuskich w latach poprzedzających rok 1956^[11]. Był to pierwszy (od okresu wojny) wyraźny sygnał związku pomiędzy zachodzącymi w Polsce wydarzeniami politycznymi a zainteresowaniem francuskiej opinii publicznej sprawami polskiej kultury, który będzie stanowił o pewnym wzorcu, jaki daje się zauważyć we francuskich mediach audiowizualnych. Zainteresowanie Polską związane z filmem *Kanał* stanowi bowiem – mający silne podłoże polityczne – wyraz powrotu do wzajemnych relacji, które obejmowały od wieków wiele obszarów, a w wieku XX, przede wszystkim właśnie ze względu na sytuację polityczną, miały charakter zróżnicowany i wielotorowy^[12].

Ugruntowała się wówczas narracja o polskim kinie jako medium pamięci narodowej i zbiorowego katharsis. Filmy takie jak *Eroica*, *Pętla*, *Matka Joanna od Aniołów* traktowano jako przejawy europejskiego egzystencjalizmu, korespondujące z francuską nową falą, ale o własnym idiomie estetycznym.

Jeśli chodzi o francuskie programy telewizyjne z tego okresu, jako pierwszy poświęcony filmowi polskiemu baza podaje film o Andrzeju Munku *Hommage à André Munk – jeune réalisateur Polonais* (Hołd dla Andrzeja Munka, młodego polskiego reżysera), który został pokazany w telewizji na kanale Réseau 1 29 października 1961 roku w niedzielę, w godzinach wieczornych. Zrealizowano go po tragicznej śmierci Munka w wypadku samochodowym i pomyślano jako podsumowanie jego osiągnięć artystycznych

ze szczególnym uwzględnieniem filmu *Eroica* (1957), o którym Munk udzielił wywiadu znanej dziennikarce Yvonne Baby (pasierbicy Georges’a Sadoula, dziennikarza i krytyka filmowego zainteresowanego szczególnie polskim kinem) w czasie pobytu we Francji na kilka tygodni przed śmiertelnym wypadkiem. Fragment tego wywiadu również został zaprezentowany w omawianym programie. We wprowadzeniu prowadzący program Roger Régent przedstawia szeroko aktualną sytuację polskiego kina, zwracając uwagę na jego wielkość, aktualność, pionierskość oraz interesujące związki z nową falą poprzez twórczość autorską, której Munk był wybitnym reprezentantem „obok Wajdy, Kawalerowicza, a nawet Aleksandra Forda – reżysera filmu *Piątka z ulicy Barskiej* (1953)”. Twórców tych łączy, według prowadzącego program, szczególnego rodzaju umiejętność prezentowania zniszczonej Warszawy – miasta długo cierpiącego w wyniku wojny oraz ukazowania polskiego oporu z tamtego okresu. Munk uważany jest za wybitnego twórcę tego nurtu nowej fali, rozpoczynającego działalność w kinie krótkiego metrażu. W programie omawiano twórczość dokumentalną reżysera, prezentując kadry z jego filmów *Niedzielny poranek* (1955) i *Spacerek staromiejski* (1958) oraz podkreślając znaczenie prac nad filmem *Pasażerka* (1963). Analizowano także związki twórczości reżysera z włoskim neorealizmem i wskazywano na niezwykle osiągnięcia twórcy w zakresie kreowania atmosfery dzieła filmowego. Szczególnie wiele uwagi poświęcono filmowi *Eroica*. Film ten w opinii autorów programu najbardziej uwydatnia niezwykle talent Munka w zakresie realizmu, który nazywany jest nawet „realizmem włosko-polskim”, dlatego Yvonne Baby kieruje do reżysera pytania dotyczące głównie tego właśnie filmu. We fragmencie wywiadu na temat drugiej części *Eroiki* (opartej na autobiograficznej prozie Jerzego Stefana Stawińskiego, o czym nie ma tutaj w ogóle mowy) reżyser stwierdza, że w filmowej wizji niemieckiego obozu jenieckiego interesowała go sytuacja ludzi, którym nie grozi ból ani śmierć, ale którzy nie są wolni. Reprezentują różne środowiska, są

[11] Por. np. Dariusz Jarosz, Maria Pasztor, *Robineau, Bassaler i inni. Z dziejów stosunków polsko-francuskich w latach 1948–1953*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2001.

[12] Por. np. Maria Pasztor, *Między Paryżem, Warszawą i Moskwą. Stosunki polsko-francuskie w latach 1954–1969*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2003; Dariusz Jarosz, Maria Pasztor, *Stosunki polsko-francuskie 1944–1980*, Polski Instytut Spraw Międzynarodowych, Warszawa 2008; Maria Pasztor, Dariusz Jarosz, *Stosunki polsko-francuskie 1986–1989*, „Stosunki Międzynarodowe” 2015, nr 51(2).

przemocą skupieni w jednym miejscu i samotni wśród innych – dlatego w filmie chodzi nie tyle o mit heroizmu, ile o sposób pozwalający funkcjonować w psychicznej sytuacji zamknięcia poprzez podtrzymywanie wiary, że ucieczka jest możliwa. Sposób prezentowania idei tego filmu oraz całej twórczości Munka w omawianym programie pozwala sformułować tezę o upatrywaniu przez francuskich odbiorców wartości filmu w jego nowatorstwie artystycznym, nie zaś w relacji do konkretnej sytuacji politycznej, do której się odnosi. Obóz jeniecki w Niemczech lat 1944/45 nie jest miejscem o faktycznych historycznych konotacjach, ale metaforą sytuacji egzystencjalnej, w której nie dające się uniknąć otoczenie innych ludzi jest opresją i więzieniem, a ulgę przynosi jedynie myśl o tym, że komuś udało się uciec (choć i ona jest przecież kłamstwem, bo rzekomy uciekinier jest przetrzymywany przez towarzyszy niedoli na strychu i sam – jako jedyny depozytariusz wizji wolności – jest jednocześnie jej największym więźniem). Uwagę zwraca dobra znajomość języka francuskiego i filozoficznego nurtu egzystencjalizmu, jaką wykazał Munk, oraz jego zaskakujące może zachowanie wobec dziennikarki, w której obecności zgasił niedopałek papierosa o podeszwę swojego buta (!)[13].

Dopiero 18 kwietnia 1959 roku, po długim zimnowojennym zastoju, wyemitowany zostaje program związany z prezentowaniem w Paryżu filmu Andrzeja Wajdy pt. *Kanał* (pod francuskim tytułem *Oni kochali życie*). Audycja związana jest z inicjatywą międzynarodowego uniwersytetu radiowego – Université Radiophonique Internationale, prowadzającym jest Roger Regent, natomiast wykład dotyczący polskiego kina czyta Bergamote Jouffroy. Przedstawiona zostaje biografia Wajdy jako malarza, jego edukacja w szkole filmowej oraz filmy, które według założeń wykładu opowiadają o indywidualnym losie człowieka w obliczu absurdów historii. Wygłoszona zostaje teza o nieprzekraczalności dla zagranicznych reżyserów barier kulturowych w odniesieniu do filmów, które realizowane są w Polsce. Opowiadane są treści i przedstawiane kolejne polskie filmy Wajdy:

Popiół i diament (1958), *Lotna* (1959). W ramach wykładu przedstawiona zostaje długa, kilkuminutowa wypowiedź stanowiąca tłumaczenie słów Wajdy, który (w języku polskim) bardzo szczegółowo omawia styl swoich filmów, poetykę ich narracji i własne zapatrywania na twórczość filmową, zdradzając, że mistrzem jest dla niego Buñuel. Należy wnioskować, że w ten sposób tematyka kina polskiego jest wprowadzana w obszar dociekań intelektualnych, co stanie się stałą praktyką w kolejnych latach.

Ciekawa jest także 50-minutowa audycja emitowana 15 grudnia 1963 roku w niedzielę w ramach cyklu „Connaissance de Cinéma” (Znajomość kina) przez stację France Culture, należąca do grupy Radio France. Jean Mitry i Philippe Esnault omawiają etiudę *Dwóch ludzi z szafą* Romana Polańskiego (1958) i film *Matka Joanna od Aniołów* Jerzego Kawalerowicza (1960). Polskie kino po ostatniej wojnie jest określane jako obecnie najbardziej oryginalne i interesujące ze względu na charakter. Esnault – badacz nowego kina, wyraża zadowolenie z odrodzenia relacji polsko-francuskich oraz charakteryzuje tematykę polskich filmów, wracając nawet do czasów Poli Negri (zapewne w celu podkreślenia potencjału międzynarodowego naszej kinematografii). Jako wyróżniające się wymienia takie tematy, jak wolność i niezależność oraz duchowość, a także związek z kontekstami politycznymi i społecznymi, ważnymi dla zrozumienia polskiego kina. Warto zaznaczyć, że cechy te staną się w oczach zagranicznej opinii publicznej na stałe definiującymi dla polskiego kina właściwie do dziś.

Jako filmowiec – pionier przedstawiany jest Aleksander Ford, przypomniany zostaje jego przedwojenny film *Legion ulicy* (1932), odnoszący się do problemów biedy i nierówności społecznych. Forda określa się jako organizatora

[13] W wyniku mojej rozmowy z prof. Markiem Hendrykowskim o znaleziskach w archiwum INA, jakich udało mi się dokonać w czasie pobytu badawczego w 2023 roku, fragment ten znalazł się w filmie Michała Bielawskiego *Munk Pasażer* z 2025 roku, którego Pan Profesor jest współscenarzystą.

życia filmowego w szeregach armii radzieckiej, zwracając uwagę na jego talent do filmowania w sposób dokumentalny. Film Forda *Piątka z ulicy Barskiej* (1953, premiera 1954) to w ocenie dyskutantów prawdziwa rewolucja polskiego kina, której następcą i kontynuatorem jest Andrzej Wajda[14]. W dyskusji o odrodzeniu polskiego kina rozmówcy zwracają uwagę na kwestie odbudowy kraju w trudnych warunkach społecznych, w ramach której odbudowano także studia filmowe, powołano biblioteki, zorganizowano środowisko filmowe, dokonano reorganizacji kinematografii.

Według rozmówców wpływ tych przemian Października 1956 na polskie kino jest znaczący i wielokierunkowy: objawia się w twórczości Andrzeja Wajdy, Andrzeja Munka, Jerzego Kawalerowicza, a także Aleksandra Forda. Jego przejawy można ich zdaniem zaobserwować zwłaszcza we wzmocnieniu roli scenarzysty, która sprawia, że film polski to film idei, wielkiego tematu, wielkich pisarzy, interesujący ze względu na formę, prowokujący dyskusję, umiejętnie stosujący parabolę i ironię, traktujący problem indywidualny bohatera jako problem społeczny. Jako przykład kina scenarzystów podana zostaje twórczość ekranowa Tadeusza Konwickiego.

W odniesieniu do filmu Kawalerowicza *Matka Joanna od Aniołów* omawiane są tematy religii, religijności, siły zła, kobiecości, poświęcenia. W dyskusji pojawiają się głosy, iż jest to film antyreligijny, antyklerykalny, szokujący, proponujący nową, współczesną formę (egzorcysta Suryn w rozmowie z cadykiem mówi do siebie samego – obie role odgrywa ten sam aktor). Uwagę zwraca bardzo dobra orientacja rozmówców w specyfice polskiego kina oraz znajomość polskiej kultury. Mowa jest też o kontekście francuskim historii Matki Joanny (w literackim oryginale autorstwa Ja-

rosława Iwaszkiewicza wydarzenia rozgrywają się w Ludin we Francji), wyrażane są zachwyty nad plastyczną formą filmu.

W przypadku filmów Polańskiego (który urodził się w Paryżu) dokonywane są porównania pomiędzy wpływami kultury polskiej i francuskiej na jego twórczość. Pada stwierdzenie, że poczucie humoru we Francji ma charakter werbalny: aby śmieszyć, trzeba mówić, natomiast w Polsce istotna jest wizualność humoru: aby śmieszyć, należy pokazywać. Bardzo ciekawie analizowany jest także film Polańskiego *Nóż w wodzie* (1961), który według rozmówców pokazuje nową burżuazję, wytworzoną pod wpływem okoliczności politycznych.

Kolejny odcinek cyklu „Connaître le Cinéma” w stacji France Culture wyemitowano 30 października 1965 roku, w sobotę, od 18.49 do 19.29. Omawiany w nim był m.in. film *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1964, premiera 1965, reż. Wojciech Jerzy Has). O polskim kinie wyrażano się z uznaniem, podkreślając, że od kilku lat jest ono dynamiczne, wręcz rewolucyjne. Wymieniane były przede wszystkim nazwiska Wajdy, Munka, Kawalerowicza, Polańskiego, Hasa, ale także Jana Lenicy, Daniela Szczechury czy Waleriana Borowczyka. Zwracano uwagę, że nie tylko film fabularny, lecz także animowany i krótkometrażowy są we Francji bardzo dobrze znane i cenione, stwierdzając, że „po sukcesach Wajdy, Munka itp., polskie kino święci triumfy”. W orbicie zainteresowania pojawia się również kolejne nazwisko: Jerzy Skolimowski – przedstawiciel młodszego pokolenia polskich filmowców. Jako cechę szczególną polskiego kina podaje się znaczącą rolę scenarzysty – literata, którego udział w tworzeniu filmu przyczynia się do uzyskania wysokiej jakości artystycznej. W tym kontekście wymieniane jest nazwisko Tadeusza Konwickiego, który jest dobrze znany we Francji.

Szczególnie wiele uwagi poświęca się filmowi Wojciecha Jerzego Hasa *Rękopis znaleziony w Saragossie* – przedstawiane jest jego streszczenie oraz informacja, iż jest on adaptacją napisanej w oryginale po francusku powieści Jana Potockiego[15]. Wokół tego filmu toczy się

[14] Film Aleksandra Forda *Piątka z ulicy Barskiej* otrzymał Nagrodę Jury w czasie Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Cannes w 1954 roku.

[15] Powieść ta stanowiła ówczasie dla badaczy francuskich swoiste novum i odkrycie, poddawa-

także dyskusja z udziałem Philippe'a Esnault (radiowca i historyka kina), Roberta Benayoun (krytyka filmowego i pisarza), Pierre'a Billard (krytyka, dziennikarza i historyka filmu), Philippe'a Haudiquet (krytyka filmowego i reżysera), Gillesa Jacoba (krytyka, eseisty, reżysera), Daniela Szczechury, skupiona na wizualnej stronie filmu. Z uznaniem stwierdza się, że *Rękopis znaleziony w Saragossie* to film hiszpański zrealizowany w Polsce. Trzeba podkreślić, że dyskusja toczona jest na wysokim, akademickim poziomie, jej uczestnicy głęboko rozważają rozmaite konteksty filmu Hasa, wykazując znakomitą orientację w polskim kinie, które uważają za wielkie, międzynarodowe.

Rok 1968: kino jako pole kontestacji

Retrospektywa *Vingt ans de cinéma polonais* (20 lat filmu polskiego) zorganizowana w Poitiers w dniach 13–19 lutego 1968 roku spotkała się z dużym zainteresowaniem francuskich mediów. Pokazano wówczas 25 filmów z różnych dekad, a w materiałach radiowych i telewizyjnych INA zachowały się fragmenty wywiadów z polskimi reżyserami, krytykami i uczestnikami wydarzenia. Na tle wydarzeń politycznych we Francji (rewolty studenckiej i narastającego buntu wobec systemu) polskie kino ukazywano jako przykład społecznie zaangażowanej sztuki, zdolnej do krytyki władzy i mitów narodowych. Stanisław Wohl, ówczesny prorektor szkoły filmowej w Łodzi, zapytany o podsumowanie owych dwudziestu lat polskiego kina powiedział, że w tym okresie istniały trzy epoki: pierwsza, określona jako „po wojnie” („après la guerre”, co stanowi ciekawy wybieg mający na celu uniknięcie określenia „socrealizm”, o którym nie chciano ówczesnie wspominać) z filmami Aleksandra Forda i Wandy Jakubowskiej, druga: 1955–1956, kiedy dały o sobie znać talenty Andrzeja Wajdy czy Jerzego Kawalerowicza, i trzecia, bardzo obiecująca, w której pojawili się nowi realizatorzy, bardzo narodowi i oryginalni, czasami inspirujący się francuską nową falą, ale w sposób oryginalny: Jerzy Skolimowski, Henryk Kluba, Leśniewski (zapewne pomyłka, chodziło raczej o Witolda

Lesiewiczza, który był szczególnie aktywny reżysersko w tamtym okresie). Szczególne zainteresowanie wzbudził film *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1964), którego początkowy fragment zaprezentowano także w programie.

Kolejny przykład to wywiad z Andrzejem Wajdą (i Danielem Olbrychskim) zaprezentowany 15 lutego 1978 roku w telewizji FR3 w ramach cyklu „Ciné regards”, pokazano w nim fragmenty filmów *Wesele* (1972), *Brzezina* (1970) i *Ziemia obiecana* (1974), w których Olbrychski zagrał główne role. Każdy w tych filmów jest omawiany i prezentowany przede wszystkim jako wizualne dzieło sztuki odnoszące się do człowieka wobec skrajnej sytuacji egzystencjalnej. Sposób oddawania językiem filmu tej sytuacji oraz mistrzostwo reżyserii jako umiejętności biegłego „władania tym językiem” to główny temat tego wywiadu. Przykładami wykorzystania takiego zabiegu jest ukazanie się w filmie *Wesele* widma Jakuba Szeli, scena nieporozumienia między mężem a żoną, silnie poruszająca wizualnie, jak również scena z filmu *Brzezina*, w której Michał rozmawia ze swoją kilkuletnią córką, wypytując ją dramatycznie o jej zmarłą matkę, a – jak się okazuje – Wajda jest improwizatorem w tej scenie razem ze swoimi aktorami. Taką moc wizualnego oddziaływania ma także scena śmierci fabrykanta w filmie *Ziemia obiecana* – gdzie bogacz umiera samotnie w fabryce wobec całkowitej obojętności ludzi umęczonych pracą.

Znacząca zmiana sposobu prezentowania tematu kina polskiego, jeśli chodzi o programy telewizyjne, następuje w okresie przełomu lat 70. i 80., kiedy francuskie media szczególnie interesowały się sytuacją polityczną w Polsce – całe programy publicystyczne poświęcane były temu, co dzieje się nad Wisłą, w kontekście ekonomii, polityki, relacji społecznych oraz głębokiego kryzysu, który dotknął Polskę. Prezentowany wtedy we francuskich mediach film polski staje się metaforą sytuacji egzystencjalnej

ne w kolejnych latach coraz dokładniejszym analizom (kolejne wydania powieści Potockiego, oparte na szeroko zakrojonych kwerendach w wielu archiwach, ukazały się w 1989 i 2006 roku).

starcia z reżimem – w związku z wydarzeniami politycznymi w Polsce, a dyskusje na ten temat – coraz bardziej otwarte i bezkompromisowe w zakresie dobieranych argumentów. Pojawiła się wówczas także narracja o Polsce jako „wschodnim sojuszniku ducha rewolucyjnego Zachodu” – kino było tu swego rodzaju wehikułem uniwersalnych postulatów wolności, prawdy i podmiotowości.

Impulsem był niewątpliwie Grudzień 1970 roku, ale na zmianę narracji wpływ miało również powstanie i umacnianie się intelektualnej opozycji politycznej. Przykładem tej zmiany może być telewizyjna kilkunastominutowa wypowiedź (22 października 1978 roku) krytyka François Forestiera na temat filmu *Człowiek z marmuru*, który zostaje uznany za artystyczny fenomen mówiący o epoce stalinowskiej ze współczesnego punktu widzenia. Uwagę zwraca otwartość, nawet pewna bezpośredniość w formułowaniu opinii przez krytyka, który wyraża podziw dla Wajdy za umiejętne i bardzo trafne pokazanie stalinizmu jako okresu z jednej strony ogromnie znaczącego dla polskiej historii i losów pojedynczych ludzi, z drugiej zaś – otczonego niepamięcią, objętego społecznym tabu.

Jeśli chodzi o audycje radiowe, w 1968 roku na temat polskiego kina zrealizowano ich sześć, w tym cztery poświęcone cyklicznej imprezie – dniom polskim w Poitiers. Audycja z cyklu „Connaissance de Cinéma” (Znajomość kina) z 2 marca 1968 roku (sobota), nadawana w godzinach 19.30 – 20.02, zawiera dyskusję o specyfice polskiego kina, jego dojrzałości intelektualnej i estetycznej na poziomie światowym oraz o jego roli w dyskusjach społecznych.

Cała polska kultura, nie tylko film, szeroko prezentowana zostaje w niedzielnej audycji z sierpnia 1968 roku, trwającej niemal dwie godziny. Omawiane są w niej muzyka, teatr, festiwal w Sopocie, wypowiadają się m.in. Adam Hanuszkiewicz i Bolesław Michałek – program ma charakter debaty ilustrowanej muzyką popularną.

W latach 70. zarejestrowano jedynie pięć audycji radiowych na temat polskiego kina – w przeważającej mierze zainteresowaniem

cieszą się wtedy reżyserzy kolejnego po Wajdzie pokolenia: Andrzej Żuławski i Krzysztof Zanussi. Audycja z 8 października 1972 roku, z cyklu „Salle de rédaction” (Redakcja), emitowana jest przez stację France Culture (niedziela) w godzinach 13.30 – 14.28 w związku z trwającym wtedy w Paryżu tygodniem polskich filmów. Prezentuje wywiad z Krzysztofem Zanussim, pokazującym w Paryżu film *Życie rodzinne* (1970, prem. 1971), którego treścią jest wymuszony powrót młodego człowieka do domu i rodziny, przed laty zamożnej, obecnie – podupadłej, ale hołdującej dawnym przedwojennym tradycjom. Młody reżyser w swojej wypowiedzi akcentuje przemiany generacyjne oraz omawia zachodzące w polskim kinie przemiany: pod wpływem polityki następuje mianowicie porzucenie wielkich tematów społecznych na rzecz kwestii indywidualnych, zainteresowania losem jednostkowym. Od czasu wojny można jego zdaniem wyodrębnić trzy generacje filmowców: Aleksandra Forda, następnie Andrzeja Wajdy i Andrzeja Munka oraz obecną, nową generację. Charakteryzuje ją porzucenie w twórczości tematu wojny, który nie jest nowy, na rzecz problemów społecznych, będących syntezą społeczną, historyczną, społeczną – w kontekście indywidualnym. Zanussi stwierdza, że dzisiaj w Polsce nie ma już tak dramatycznych sytuacji indywidualnych jak w *Popiele i diamentach*, konieczności podejmowania tragicznych wyborów, dlatego uważa tamtą tematykę oraz sposób jej ujmowania za przynależną do przeszłości. Prowadzący audycję nie przystają jednak na tak przedstawioną argumentację, wyrażając rozczarowanie obniżeniem temperatury politycznej polskich filmów, domagają się obrazów silniej zaangażowanych, bardziej zdecydowanych w sensie społecznym. Zanussi odrzuca te postulaty, mówiąc, że dla jego pokolenia inne sprawy są ważne niż dla pokolenia Wajdy.

Z kolei Andrzej Żuławski, były asystent Andrzeja Wajdy, podczas tygodnia filmów polskich w Paryżu zaprezentował film *Trzecia część nocy* (1971, prem. 1972), będący jego reżyserskim debiutem. Swój film przedstawia

jako historię rodzinną, odnoszącą się do doświadczeń wojennych, ujętych z perspektywy osobistej, psychologicznej. Podkreślana jest atmosfera tajemnicy i oniryczny styl tej filmowej opowieści, toczącej się podczas wojny, ale prezentującej to wydarzenie w innej aniżeli wcześniejsze polskie filmy manierze. Żuławski akceptuje, że jest to film o młodości jego ojca, poety i intelektualisty, który doświadczał tego czasu w kraju wojny i koszmaru. Rzeczywistość tego filmu nie skupia się jednak wyłącznie na doświadczeniach indywidualnych, ale zostaje poddana uniwersalizacji – mierzy się z psychologicznym bagażem okropności, na jakie narażony może być człowiek, ale ujmuje te doświadczenia w ramę ogólną. Jak mówi Żuławski, jest to zatem autobiografia, ale nie wyłącznie.

Tematem audycji z 15 marca 1978 roku jest słaba na ogół znajomość polskiej kultury we Francji. Wypowiada się w niej m.in. Daniel Beauvois, były dyrektor Centre de Civilisation Française a l'Université de Varsovie, który omawia kolejne etapy wzmożonego zainteresowania Polską i polskim kinem we Francji. Od pierwszego etapu, czyli rozpatrywania tematu wojny, następnym – bardzo ważnym – jest rok 1956, kiedy narodziła się szkoła polska jako artystyczna formacja, bardzo charakterystyczna, której cechą był powrót wielkiego mitu polskiego utraconego podczas stalinizmu. Nowe pokolenie ludzi i nowe tematy, sprawiają, że obecnie polskie kino rozlicza się z wojną i jej skutkami w innym ujęciu. Jako przykład stanowiący rozliczenie ze stalinizmem będącym konsekwencją wojny omówiony zostaje film Wajdy *Człowiek z marmuru* (1976, prem. 1977).

Jeśli chodzi o audycje radiowe w 1980 roku, baza wskazuje cztery: jedną z marca, dwie z maja i jedną z listopada. *Les étoiles de France Inter* to audycja z 29 marca 1980 (sobota, 18.05 – 18.57), a jej gościem był Roman Polański, który anonsował przeprowadzkę do Francji z USA i podkreślał swoje paryskie urodzenie. W piątek 16 maja 1980 roku gościem audycji *Les arts du spectacle* (Sztuki sceniczne) we France Culture był Krzysztof Zanussi. Rozmowa dotyczyła filmu *Constans* (1980 – premiera w Polsce od-

była się 19 września tego roku). Audycja miała charakter relacji z festiwalu w Cannes, której autorem był Roger Regent. Dziennikarz – co zaskakuje, biorąc pod uwagę, że znał polskie kino i warunki jego społecznego funkcjonowania – określa film Zanussiego jako niezczególny (niezbyt ważny), nie tyle w formie, ile w treści, której ideą jest walka przeciwko korupcji. Film przedstawia polskie warunki społeczne jako wrogie człowiekowi, stawiające go w sytuacji konieczności wyboru między karierą a moralnością. Posługując się bardzo sprawną argumentacją, reżyser ripostuje, że zanim zdecydowano o wysłaniu *Constans* do Cannes, film został obejrzany przez ministra kultury i cenzurę, co uświadamia okoliczności polityczne związane z ówczesnym międzynarodowym obiegiem filmu.

O tym samym festiwalu w Cannes wyemitowano także inną audycję – 24 maja 1980 roku w sobotę od 9.07 do 10.45 z udziałem Jerzego Płazewskiego, znanego i cenionego krytyka filmowego, który często jeździł do Cannes i był znawcą francuskiego kina.

Czwarta audycja wyemitowana w 1980 roku to „La masque et la plume” (Maska i pióro; audycja cykliczna poświęcona krytyce kulturalnej) z 9 listopada (niedziela między 20.15 a 21.19, kanał France Inter). Jej tematem jest między innymi kino Krzysztofa Zanussiego, który jest także gościem audycji. Omawiane są dwa filmy reżysera: *Drogi pośród nocy* (1979), niemiecki film dotyczący wydarzeń z okresu drugiej wojny światowej, oraz *Constans* (1980), polski film nagrodzony Nagrodą Jury podczas festiwalu w Cannes. Zanussi, mówiący doskonale po francusku, prezentuje się jako twórca zainteresowany w swojej twórczości wartościami ogólnoludzkimi. Reżyser pojawił się we francuskim radiu już trzy miesiące później, 21 lutego w sobotę od 12.05 do 14.01, w audycji „Le pont des arts” (Most sztuk). Okazją do rozmowy były dni kina polskiego w Poitiers, gdzie prezentował swoje filmy. Tematem rozmowy jest wizerunek kobiety w twórczości filmowej tego reżysera, który stwierdza, że postaci kobiece traktuje w swoim kinie jako nośniki treści

uniwersalnych, niepoddających się doraźnym czynnikom społeczno-kulturowym.

Trzy dni później, 24 lutego w czasie audycji „Panorama” (wtorek, w godzinach 12.45 – 13.30) pojawia się Jerzy Kawalerowicz, który bardzo ostrożnie i ogólnie wypowiada się na temat wartości w swoim kinie oraz na temat jakości kina polskiego w ogóle.

Lata 1981–1983: stan wojenny

Najsilniejsza medialna reakcja francuskich mediów przypadła na okres stanu wojennego. Wzrastający w Polsce opór społeczny i rodząca się w latach 70. opozycja intelektualna, a zwłaszcza zjawisko „Solidarności”, stanowiły bowiem dla francuskiej opinii publicznej (oraz badaczy społecznych, z których może najważniejszym był wtedy Alain Touraine^[16]) przedmiot wzmożonego zainteresowania, jednak można je odnotować właściwie wyłącznie w telewizji, która (wzorem USA) stała się dominującym medium debaty politycznej. Jest to całkowicie zrozumiałe, jeśli wziąć pod uwagę perspektywę polityczną, jaka dominowała w dyskusjach o Polsce, w tym także o polskim kinie, ujmowanym jako emanacja nastrojów społecznych związanych z sytuacją polityczną. Niemniej oczekiwania francuskiej opinii publicznej odnosiły się niezmiennie do kwestii estetycznych, nowatorstwa języka filmowego, które chciano kojarzyć z polskim filmem. Tymczasem wybuch stanu wojennego i jego konsekwencje przynio-

sły z tym zakresie głęboki regres, wynikający z działań polskich władz (zamknięcie produkcji filmów, weryfikacja zespołów filmowych, ograniczenie rozpowszechniania, zablokowanie wydawania czasopism filmowych^[17]). Regres ten znajduje także odbicie w bazie INA, jeśli chodzi o archiwalne materiały audiowizualne.

Symptomatyczny jest program *Les cineastes de la liberte: le Cinéma Polonais* (Kino wolności: kino polskie) z 8 maja 1982 roku, prezentujący ponad 20 minut rozmowy z Andrzejem Żuławskim i aktorką Leslie Caron (która zagrała w dwóch filmach Krzysztofa Zanussiego w 1980 i 1983 roku), podczas której – na tle ogromnych rozmiarów banneru ze znakiem „Solidarności” zawieszono w telewizyjnym studiu – mowa jest o udziale filmu polskiego w procesach społecznych, roli metafory języka filmowego w mówieniu o trudnych sprawach polskich, związanych przede wszystkim z wolnością wypowiedzi, kino przedstawiane jest jako obserwator, ale też uczestnik wydarzeń społecznych (obserwacja uczestnicząca), dyskurs dotyczy także autonomii kina jako sztuki. W czasie programu prezentowane są również fragmenty filmu Agnieszki Holland *Aktorzy prowincjonalni* (1978, prem. 1979), który w tamtym czasie odnosił sukcesy, także międzynarodowe, cytowane są wersy z tekstów Adama Mickiewicza, pokazywane są tłumy Polaków wiwatujące na cześć „Solidarności” i Lecha Wałęsy, często pada słowo „rewolucja”, a Janusz Kijowski wprost wypowiada się krytycznie o zależności Polski od ZSRR. Aktorzy Daniel Olbrychski i Andrzej Seweryn mówią o sile duchowej sztuki, która nie służy spędzaniu czasu, rozrywce, ale daje moc, prowokuje do uczestniczenia, dyskutuje się o ogłoszeniu stanu wojennego jako symbolu przemocy, o filmach Zbigniewa Rybczyńskiego, który jest rewelatorem filmu animowanego jako ilustracji w związku z sytuacją polityczną i samotnością człowieka w alienującym reżimie politycznym. Prezentowany jest także fragment *Tanga* Zbigniewa Rybczyńskiego, w którym postaci powtarzają mechanicznie te same czynności w jednym zamkniętym pomieszczeniu, nie widząc się

[16] Por. Alain Touraine, Jan Strzelecki, François Dubet, Michel Wieviorka, *Solidarité – Analyse d'un mouvement social – Pologne 1980–1981*, Fayard, Paris 1982; eadem, *Solidarność. Analiza ruchu społecznego 1980–1981*, przeł. Andrzej Krasieński, Wydawnictwo Europa, Warszawa 1989, drugie wydanie: Europejskie Centrum Solidarności, Gdańsk 2010.

[17] Por. Barbara Giza, *W istocie wszystko normalnie? Medialny obraz świata w polskich czasopismach filmowych okresu stanu wojennego*, [w:] *Kino w cieniu kryzysu. Studia i szkice o polskiej kinematografii pierwszej połowy lat 80.*, red. Piotr Kurpiewski, Piotr Zwierzchowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2022.

w ogóle nawzajem, poruszają się mechanicznie jak w tańcu, ale wykonują przy tym zwykłe życiowe działania – są dla siebie niewidzialni. Film Rybczyńskiego odbierany jest w dyskusji jako metafora sytuacji egzystencjalnej w rzeczywistości, która odbiera człowiekowi wolę i umiejętność życia w zbiorowości, skazując go na samotność i izolację w tłumie, gdzie nie można nikomu ufać, a funkcjonowanie ogranicza się jedynie do powtarzalnych gestów pozbawionych znaczenia.

Kolejny ciekawy program telewizyjny to wywiad z Agnieszką Holland (*Agnieszka Holland témoignage*) – zaprezentowany 14 kwietnia 1982 roku (środa) wieczorem w programie *Cinéma cinémas* (Antenne 2). Reżyserka mówi o swoim filmie *Gorączka. Dzieje jednego pociągu* z 1980 roku (przedostatnim zrealizowanym w Polsce przed emigracją reżyserki), odnoszącym się do tematu rewolucji 1905 roku, który okazał się według Holland proroczy w kwestii prezentowanej wizji rewolucji i zapowiedział niejako wydarzenia stanu wojennego. Sytuacja polityczna oznacza dla reżyserki przekreślenie wolnego rozwoju sztuki i kultury oraz dramatyczną alternatywę twórczą: wybór między realizacją filmów kostiumowych, oznaczający de facto milczenie wobec problemów współczesnych, albo walka z brutalną przemocą narzuconą przez obecną sytuację i skazanie się na poważne represje ze strony władz. Dla twórczyni pozostaje ważne, że filmy dotąd przez nią zrealizowane nie zestarzeją się i zostaną dokumentem świadomości w danym momencie. Film *Gorączka* poza walorami dokumentalnymi ma według twórczyni pewną siłę emocji, komunikatywną. Prezentowany jest także fragment filmu, ukazujący moc siły duchowej bohatera. Klęska rewolucji zrealizowała się w opinii Agnieszki Holland w dzisiejszej Polsce, po Sierpniu 1980, traktowanym jako wyraz rewolucji. Wybuch stanu wojennego to pesymistyczny koniec tego wielkiego zrywu, antycypujący klęskę rewolucji „Solidarności”. Mimo negatywnych emocji, jakie towarzyszą reżyserce w czasie tego wywiadu, wyraża ona przywiązanie do idei, by w filmach wyrażać to, czym ludzie żyją, jak my-

ślą, co czują, jakie są ich prawdziwe problemy, by „robić filmy ważne dla kraju”. Wywiad ten stanowi z pewnością ciekawe dopełnienie biografii artystycznej Agnieszki Holland i pozwala zrozumieć decyzję o emigracji, podejmowaną w warunkach trudnych emocjonalnie, ale także świadomą.

Jeśli chodzi o radio, to 6 lutego 1982 roku w sobotę od 12.05 do 13.45 w audycji „Les pont des arts” przeprowadzona zostaje rozmowa z Piotrem Szulkinem i Jerzym Kawalerowiczem, której tłem jest sytuacja polityczna w Polsce. Kawalerowicz ponownie mówi dosyć ostrożnie i ogólnie, głównie o swoim filmie *Matka Joanna od Aniołów*, który we Francji odniósł w latach 60. znaczący sukces. Reżyser wracał w swojej wypowiedzi do tamtego filmu w kontekście kwestii stosunku do religii, który bardzo różnił Watykan, uznający obraz za antyreligijny, i komunistów, wyrażających z kolei pretensje o zbyt dużą religijność tej produkcji. Unikanie bezpośrednich uwag o sytuacji aktualnej zdaje się dominować atmosferę tej rozmowy, co jest zrozumiałe i oczywiste, ze względu na wzmożoną uwagę władz politycznych, jeśli chodzi o wypowiedzi polskich twórców, zwłaszcza za granicą.

Kluczowym wydarzeniem stała się francuska premiera filmu *Danton* w 1983 roku współprodukowanego z Francją, z Gerardem Depardieu w roli głównej. Film odczytywano jako metafora walki o wolność w Polsce, a sam Wajda – choć dystansował się od interpretacji politycznej – był przez francuską prasę jednoznacznie identyfikowany z ruchem oporu wobec reżimu. Obraz wpisywał się w złożoną historię relacji francusko-polskich, jednocześnie wzmacniając symboliczną więź obu narodów opartą na wspólnej walce o wolność, rewolucję i sprawiedliwość^[18].

[18] Stanisław Kandulski, *Niebieska jak niebo, biała jak wapno, czerwona jak krew. Cała prawda o rewolucji francuskiej na podstawie filmu „Danton” w reżyserii Andrzeja Wajdy*, „Człowiek i Społeczeństwo” 2012, nr 34, s. 163–176.

Zmierzch PRL i nowa podmiotowość filmowa

W latach 1983–1987 nie pojawił się we francuskich mediach audiowizualnych ani jeden materiał na temat polskiego kina, co może wyraźnie świadczyć o spadku zainteresowania tym obszarem jako pozbawionym – w tamtejszej opinii – znaczących wartości artystycznych.

O zmianie nastrojów świadczyć może natomiast audycja „L'actualité culturelle” (Aktualności kulturalne) z 13 września 1988 roku (wtorek, 7.02 – 8.15). Bierze w niej udział Agnieszka Holland, a rozmowa toczy się wokół filmu *Zabić księdza* (1988), który został zrealizowany we Francji i był finansowany przez USA, a dotyczył zabójstwa księdza Popiełuszki. Film nosił francuski tytuł *Le complot* (Spisek). Holland opowiada o swojej artystycznej drodze, studiach w Pradze, losie emigrantki, przedstawia własną ocenę sytuacji w Polsce, ale filmu nie traktuje jako wyłącznie politycznego, doraźnego. Jego najważniejszego sensu upatruje w sytuacji uniwersalnej – w przedstawieniu sporu wartości, postaw, dobra i zła, bezsilności i przemocy, siły ducha i siły fizycznej.

Choć INA nie rejestrowała jeszcze tak intensywnie zasobów cyfrowych w 1989 roku, to materiały z końca dekady lat 80. pokazują wyraźne przesunięcie narracyjne – od estetyki oporu ku refleksji nad tożsamością, przemianą i rozliczeniem z przeszłością. Film *Korczak* (1990) Andrzeja Wajdy, choć powstał tuż po upadku komunizmu, był już obecny w zapowiedziach medialnych i analizowany jako próba podjęcia tematu Holokaustu w nowym, posttotalitarnym języku.

Estetyka, symbol i opór: analiza reprezentacji filmów i twórców

Zmierzając do podsumowania przedstawionych wyników kwerend, należałoby stwierdzić, że francuskie media rzadko ograniczały się do prostych opisów fabuły czy not biograficznych. Przeciwnie – w analizowanych materiałach dominują interpretacje symboliczne, filozoficzne, nierzadko także literackie. Odbiór polskiego kina był we Francji głęboko zanurzony w de-

bacie o formie i estetyce, co odróżniało go od typowych narracji publicystycznych obecnych w Polsce. Ograniczając się do trzech przykładów, można zauważyć, jak często odmiennie niż w kraju odbierane były filmy polskich twórców. I tak: *Eroica* Andrzeja Munka była omawiana przez francuskich krytyków jako film głęboko nowatorski formalnie – łączący ironiczny dystans z tragizmem ludzkiego doświadczenia. Fragmenty omawianego wywiadu Munka z Yvonne Baby (INA, 1961) świadczą o jego filozoficznej orientacji – reżyser mówił o potrzebie ukazywania wolności jako mitu, a nie faktu. Francuskie programy wskazywały, że kino Munka – choć osadzone w historii wojennej – jest w istocie kinem o samotności człowieka w sytuacji granicznej.

Z kolei Wajda był przedstawiany jako artysta totalny – jego malarskie wykształcenie, symboliczna wyobraźnia i umiejętność tworzenia scen wizualnie dobitnych czynią go „poetą obrazu”. W INA znajdują się liczne fragmenty analiz filmów *Wesele*, *Brzezina* czy *Ziemia obiecana*, w których podkreśla się metaforyczność jego języka (np. scena z widmem Jakuba Szeli jako personifikacja nieprzepracowanej pamięci historycznej).

Natomiast wywiady z Holland z 1982 i 1988 roku pokazują, jak silnie reżyserka identyfikuje sztukę filmową z odpowiedzialnością moralną. *Gorączka* i *Zabić księdza* to dla niej nie tylko filmy o historii – to opowieści o strukturze przemocy, o dyktaturze, ale także o godności i samotności. We francuskiej recepcji Holland jawi się jako kontynuatorka etosu szkoły polskiej, ale z wyraźnym feministycznym i egzystencjalnym profilem.

Nawet filmy trudne do sklasyfikowania – jak *Rejs* Marka Piwowskiego – były we Francji odbierane jako metafory alienacji i absurdu życia w totalitaryzmie. Fragment nieemitowanej wcześniej rozmowy z reżyserem, odnaleziony w INA, ukazuje, jak głęboka była gra między konwencją dokumentu, performansem a groteską. „Posejdon znad Wisły” – jak określono bohatera filmu – staje się figurą każdego, kto niespodziewanie znajduje się w centrum me-

chanizmu społecznego, który zaczyna nad nim dominować.

W końcu dekad lat 80. pojawia się nowa narracja – bardziej introspektywna, często ironiczna. W materiałach z lat 1987–1989 dominują pytania o przyszłość polskiej kultury, o możliwość wyjścia z traumy historii, o rolę artysty w czasach transformacji. Znaczący jest tu cykl „Regards croisés” (Skrzyżowane perspektywy), w którym twórcy z Europy Środkowej i Wschodniej (w tym Polacy) rozmawiają o tym, co oznacza „być wolnym artystą po komunizmie”.

Institut National de l'Audiovisuel rejestruje ten moment przejścia – od patosu i heroizmu ku krytycznemu realizmowi i nowemu indywidualizmowi. Polskie kino w tym czasie nie traci znaczenia – przeciwnie, zaczyna być postrzegane jako świadectwo historyczne i laboratorium nowych narracji.

Narracje medialne: radio, telewizja i zmieniające się strategie reprezentacji

Z analizy materiałów z archiwów INA wynika, że francuska recepcja polskiego kina nie ograniczała się do recenzji i doniesień prasowych. Kluczową rolę odegrały programy radiowe i telewizyjne, które funkcjonowały jako nośniki pogłębionej refleksji kulturowej, estetycznej i społecznej. Ich struktura ewoluowała wraz ze zmianami politycznymi w Polsce i równoległe do transformacji francuskiego dziennikarstwa kulturalnego.

Radio, szczególnie stacje France Culture i France Inter, pełniło znaczącą funkcję w tworzeniu narracji o polskim kinie. Emisje programów takich jak „Le Cinéma des cinéastes”, „Panorama”, „L'invité du matin” zawierały długie wywiady z twórcami, eseje krytyczne i audycje tematyczne poświęcone poszczególnym filmom, festiwalom czy zjawiskom artystycznym. Szczególnie cenione były rozmowy z Andrzejem Żuławskim, Krzysztofem Zanussi i Krystyną Jandą, które ukazywały zarówno kulisy produkcji filmów, jak i osobiste refleksje na temat kondycji kultury w Polsce. Charakterystyczna była wysoka kultura dyskusji – rozmówcy byli przedstawiani nie tylko jako artyści, ale jako

intelektualiści i komentatorzy rzeczywistości. Dzięki temu polskie kino nabierało we Francji wymiaru filozoficznego, a nie tylko estetycznego.

Materiały telewizyjne dotyczące polskiego kina miały inny charakter – częściej dotyczyły wydarzeń bieżących: premier, retrospektyw, nagród. W audycjach INA można wyróżnić trzy podstawowe typy materiałów: reportaże festiwalowe (Cannes, Poitiers, Paryż): ukazujące reakcje publiczności, rozmowy z reżyserami i fragmenty filmów, eseje filmowe: przygotowane przez takich dziennikarzy jak Michel Ciment, Claude-Jean Philippe czy Noël Simsoło – analizujące znaczenie filmów w szerszym kontekście kulturowym i politycznym, oraz portrety artystyczne – cykle prezentujące sylwetki twórców, m.in. *Andrzej Wajda – la mémoire et l'image* (1979), *Polański: entre deux mondes* (1985), *Les réalisatrices de l'Est* (1988).

O ile radio pełniło funkcję refleksyjną, o tyle telewizja służyła popularyzacji i ugruntowywaniu autorytetów artystycznych. Twórcy polscy byli ukazywani jako mistrzowie obrazu, a przy tym jako ludzie zmagający się z ograniczeniami systemowymi.

Wnioski: film jako język pamięci i komunikacji międzykulturowej

Analiza obecności polskiego kina w zasobach INA pozwala sformułować szereg wniosków istotnych zarówno dla historii filmu, jak i dla studiów nad mediami oraz pamięcią kulturową. Institut National de l'Audiovisuel, jako instytucja archiwalna, nie tylko przechowuje przeszłość, ale ją konstituuje. Selekcja, indeksacja, opis i udostępnianie materiałów stanowią akt twórczy – wpływają na to, co i jak badacze mogą zobaczyć, usłyszeć i zinterpretować. W tym sensie archiwum nie jest przezroczyście – ma swoją logikę, swoje punkty intensyfikacji i wyciszenia. Polskie kino, obecne w tej strukturze, ukazuje się nie jako egzotyka zza żelaznej kurtyny, lecz jako partner w europejskim dialogu artystycznym.

Filmy Wajdy, Munka, Holland, Zanussiego czy Żuławskiego pełniły we francuskiej recepcji funkcję świadectwa – były źródłami wiedzy

o Polsce, jej historii, społeczeństwie i mentalności. Ale były też językiem krytyki – narzędziem oporu wobec systemu, wyrazem niezgody na przemoc symboliczną i polityczną. Francuscy dziennikarze i krytycy odczytywali te dzieła nie jako propagandowe, ale jako głęboko refleksyjne – zdolne do uniwersalizacji lokalnego doświadczenia. Obraz polskiego kina we Francji nie był odbiciem „oryginalnego” przekazu twórców, lecz efektem złożonego procesu interpretacyjnego. Krytycy, dziennikarze, prowadzący audycje radiowe i telewizyjne, a także publiczność – wszyscy oni współtworzyli znaczenie tych filmów, osadzając je w kontekstach francuskich: odwołań do rewolucji, egzystencjalizmu, teorii autorskiej czy społecznego zaangażowania.

Institut National de l'Audiovisuel pozostaje otwartym polem badawczym. Zgromadzone materiały wymagają zarówno katalogowania, jak i interpretacji z perspektywy filmoznawczej, kulturoznawczej i historycznej. Analiza recepcji polskiego kina we Francji w kolejnych dekadach (po 1989 roku) mogłaby ujawnić zmiany w charakterze reprezentacji – od narracji o oporze ku narracjom o transformacji, migracji, tożsamości i postpamięci.

Polskie kino obecne w archiwach INA to nie tylko zbiór materiałów – to świadectwo wieloletniego dialogu kulturowego między Polską a Francją. Jego analiza pozwala zrozumieć, jak film stawał się formą uczestnictwa w debacie o wolności, historii i pamięci, a jednocześnie jak był interpretowany w innych niż krajowe kontekstach. Archiwum INA stanowi więc miejsce przechowywania danych, a ponadto laboratorium znaczeń, w którym francuskie spojrzenie na polskie kino staje się lustrem europejskiej tożsamości kulturowej.

BIBLIOGRAFIA

Andrzejewski Jerzy, Miłosz Czesław, *Listy 1944–1981*, oprac. i przypisami opatrzyła Barbara Riss, Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską. Oddział Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2011.

Assmann Aleida, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. naukowa i posłowie Magdalena Saryusz-Wol-

ska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

Derrida Jacques, *Archive Fever. A Freudian Impression* [1995], przeł. Eric Prenowitz, University of Chicago Press, London–Chicago 1996.

Derrida Jacques, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. Jakub Momro, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016.

Foucault Michel, *Archeologia wiedzy*, przeł. Andrzej Siemek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.

Giza Barbara, *Ku transnarodowości. Sukcesy polskiego kina na Festiwalu w Cannes 1946–1966 w korespondencjach publikowanych przez magazyn „Film”*, [w:] *Kino polskie jako kino transnarodowe*; red. Sebastian Jagielski, Magdalena Podsiadło, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2017.

Giza Barbara, *Repozytorium Narodowego Instytutu Środków Audiowizualnych (L'Institut national de l'audiovisuel, Inatèque, INA) w Paryżu jako źródło informacji o polskim filmie w badaniach medioznawczych*, „Zagadnienia Informacji Naukowej” 2024, nr 62(2), s. 115–132.

Giza Barbara, *W istocie wszystko normalnie? Medialny obraz świata w polskich czasopismach filmowych okresu stanu wojennego*, [w:] *Kino w cieniu kryzysu. Studia i szkice o polskiej kinematografii pierwszej połowy lat 80.*, red. Piotr Kurpiewski, Piotr Zwierzchowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2022.

Jarosz Dariusz, Pasztor Maria, *Robineau, Bassaler i inni. Z dziejów stosunków polsko-francuskich w latach 1948–1953*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2001.

Jarosz Dariusz, Pasztor Maria, *Stosunki polsko-francuskie 1944–1980*, Polski Instytut Spraw Międzynarodowych, Warszawa 2008.

Kandulski Stanisław, *Niebieska jak niebo, biała jak wapno, czerwona jak krew. Cała prawda o rewolucji francuskiej na podstawie filmu „Danton” w reżyserii Andrzeja Wajdy*, „Człowiek i Społeczeństwo” 2012, nr 34, s. 163–176.

Kula Marcin, *Paryż, Londyn i Waszyngton patrzą na Październik 1956 r. w Polsce*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 1992.

Miłosz Czesław, *Wyjaśnienia po latach*, „Dialog” 1984, nr 9.

Pasztor Maria, *Między Paryżem, Warszawą i Moskwą. Stosunki polsko-francuskie w latach 1954–1969*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2003.

- Pasztor Maria, Dariusz Jarosz, *Stosunki polsko-francuskie 1986–1989*, „Stosunki Międzynarodowe” 2015, nr 51(2), s. 353–366.
- Płazewski Jerzy, *75 najważniejszych międzynarodowych festiwali filmowych za granicą*, Film Polski, Warszawa 1993.
- Ricoeur Paul, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. Janusz Margański, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2006.
- Synoradzka-Demadre Anna, *Zanim powstał „Pianista” Romana Polańskiego – „Robinson warszawski” (1945–1950)*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 86, s. 190–208.
- Śmiałowski Piotr, *Ingerencje. O usuniętych po Zjeździe w Wiśle scenach i motywach filmowych*, [w:] *Zjazd Filmowy w Wiśle 1949. Źródła, komentarze, opracowania*, red. Barbara Giza, Adam Wyżyński, Filmoteka Narodowa Instytut Audiowizualny, Warszawa 2024.
- Touraine Alain, Strzelecki Jan, Dubet François, Wiewiórka Michel, *Solidarité – Analyse d’un mouvement social – Pologne 1980–1981*, Fayard, Paris 1982.
- Touraine Alain, Strzelecki Jan, Dubet François, Wiewiórka Michel, *Solidarność. Analiza ruchu społecznego 1980–1981*, przeł. Andrzej Krasieński, Wydawnictwo Europa, Warszawa 1989.
- Touraine Alain, Strzelecki Jan, Dubet François, Wiewiórka Michel, *Solidarność. Analiza ruchu społecznego 1980–1981*, przeł. Andrzej Krasieński, wyd. 2, Europejskie Centrum Solidarności, Gdańsk 2010.