

Dokumentalny świat Andrzeja Wajdy

ABSTRACT. Mąka-Malatyńska Katarzyna, *Dokumentalny świat Andrzeja Wajdy* [The documentary world of Andrzej Wajda]. „Przestrzenie Teorii” 27. Poznań 2017, Adam Mickiewicz University Press, pp. 93–116. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2017.27.9.

The article introduces a relatively unknown aspect of Andrzej Wajda's output – his documentary films. The author examines documentaries on art and autobiographical film, which usually comprise glosses on feature films. These non-fiction films, like Wajda's best-known movies, refer to the codes of Polish culture, created by art and literature, and thanks to which the creative output of the maker of *Afterimage* (*Powidoki*) appears to unusually coherent and consistent, regardless of the genealogical classification. The author selects examples to analyse the connections between Wajda's feature films and the conventions of the documentary. Wajda's overriding aim in using the poetics of documentary is in each case to undertake *mise-en-abîme* reflections.

Jaki materiał jest najlepszy dla filmu?

Odpowiedź jest prosta:

najlepszym materiałem dla filmu jest samo życie

Andrzej Wajda

W powszechnej opinii twórczość Wajdy kojarzona jest przede wszystkim z doniosłymi adaptacjami tekstów literackich, z filmami fabularnymi, które w poszczególnych dekadach odcisnęły piętno na historii polskiego kina i kształtowały naszą pamięć zbiorową. Najważniejszym źródłem inspiracji dla reżysera była literatura i malarstwo, zwykle ściśle ze sobą powiązane, stanowiące swoisty kod kulturowy, który był dla niego stałym punktem odniesienia. Literackie i malarskie konteksty twórczości autora *Lotnej* (1959) wielokrotnie stanowiły przedmiot dociekań filmoznawców i literaturoznawców¹. Stosunkowo rzadko wspomniano o jego twórczości dokumentalnej² i o wykorzystaniu konwencji dokumen-

¹ Por. E. Nurczyńska-Fidelska, *Polska klasyka literacka według Andrzeja Wajdy*, wyd. 2 poszerz., Łódź 2010; T. Miczka, *Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy*, Katowice 1987.

² Jedyne obszerniejsze studium wybranych filmów dokumentalnych Wajdy zawarte zostało w książce: P. Witek, *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Lublin, 2016, s. 79–243. O dokumentalnych inspiracjach w kinie fabularnym, o nawiązaniach, stylizacjach i cytatach pisał również M. Przyłipiak, *Refleksja nad dokumentalizmem w filmach fabularnych Andrzeja Wajdy*, [w:] *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2008, s. 97–118.

talnych w jego filmach fabularnych. Czy istnieje zatem „Wajda dokumentalny”? Jaką rolę odgrywał dokument w jego artystycznej karierze? Jak oddziaływał na kino fabularne? Jak Wajda używał dokumentalnych konwencji? Piotr Witek zauważa, że „w porównaniu z ilością i rozmachem filmów fabularnych zrealizowanych przez reżysera jego twórczość dokumentalna ma charakter niszowy”³. Jego utwory niefikcjonalne z pewnością nie stanowiły kamieni milowych w historii polskiego kina dokumentalnego. A jednak w ciekawy sposób dopełniały artystyczny portret reżysera, który nigdy nie określał siebie mianem dokumentalisty, choć po konwencję dokumentalną sięgał, nie tylko realizując nieliczne filmy dokumentalne, ale odwoływał się do niej również w kinie fabularnym.

Dokument w fabule.

Cz. 1: Status bohatera i dokumentalna konwencja

Z pewnością wiele z filmów Wajdy uznać można za „dokumenty czasów”. Reżyser był przecież wnikliwym kronikarzem polskiej historii, współtworzącym, ale i rejestrującym przemiany zbiorowej pamięci i świadomości. Określenia tego jednak w sposób w pełni uzasadniony użyć możemy w odniesieniu do kilku zaledwie tytułów. Jeden z nich to *Niewinni czarodzieje* (1960) – pierwszy z filmów Wajdy, który nie był adaptacją tekstu literackiego; oryginalny scenariusz napisali Jerzy Andrzejewski i Jerzy Skolimowski. Po kilku latach od realizacji *Kanału* Wajda odszedł w nim od tematyki historycznej i politycznej. Zrealizował film określany niekiedy jako towarzyski – kręcony przez grupę przyjaciół i opowiadający o ich środowisku. Jean-Louis Manceau w swej analizie *Niewinnych* pisze:

Niejako na marginesie głównego nurtu swojej twórczości nakręcił dokument w stylu *cinéma vérité*. I – jak to zresztą powiedział współscenarzysta Jerzy Skolimowski – *nasi bohaterowie wymknęli się nam i zaczęli żyć własnym życiem*. Być może stało się to już w momencie, gdy powstawał scenariusz, być może stało się to w wyniku konfrontacji trzech indywidualności twórczych... Lecz kiedy powtórnie ogląda się ten film, odnosi się wrażenie, że u jego podstaw leży scenariusz Skolimowskiego, któremu Wajda użyczył swej wiedzy dojrzałego twórcy filmowego⁴.

Choć trudno odnaleźć w filmie Wajdy bezpośrednie wpływy poetyki dokumentalnej, to można go uznać za wierny zapis realiów, międzyludz-

³ P. Witek, dz. cyt., s. 41.

⁴ J.-L. Manceau, *Niewinni czarodzieje, czyli tragedia złudzeń*, przeł. M. Pilot, „Kwartalnik Filmowy” 1996/1997, nr 15–16, s. 234.

kich relacji i nastrojów. To właśnie w tym dokumentującym, choć nie dokumentalnym, charakterze *Niewinnych czarodziejów* władza dostrzegła największe niebezpieczeństwo. Po latach reżyser wspominał:

Niewinni czarodzieje są dziś pewnie jednym z najbardziej obojętnych politycznie filmów, jakie zrealizowałem. Całkowicie inaczej oceniali go jednak władze z czasów Gomułki. Niewinny temat młodego lekarza, który lubi elastyczne skarpetki i dobre papierosy, posiada magnetofon i nagrywa na nim swoje dialogi z dziewczętami, którego jedyną pasją jest gra na perkusji w jazzowym zespole Krzysztofa Komedy – okazał się bardziej drażliwy dla ideologów-wychowawców niż Armia Krajowa i powstanie warszawskie⁵.

Współczesna interpretatorka filmu, Marta Koprowicz, zauważa: „Musi tkwić w tym filmie jakaś prawda, autentyzm młodzieńczych wyborów, rozerwanych pomiędzy chęcią czerpania z życia pełnymi garściami a budowaniem chroniącego przed rozczarowaniem pancerza, skoro pół wieku później *Niewinni czarodzieje* są nadal obecni we współczesnym życiu kulturalnym”⁶. Zakorzenie *Niewinnych* w rzeczywistości i walory dokumentalne wynikają nie z formy filmowego opowiadania, lecz z wyboru przestrzeni (modny wówczas klub Stodoła czy hala Gwardii) oraz *personae dramatis*⁷, z których część, będąc postaciami filmowymi, jednocześnie rzeczywiście współtworzyła kulturę Polski popaździernikowej. Mają więc w filmie Wajdy status podwójny: bohaterów filmowych i „aktorów społecznych”. Należą do nich: Zbigniew Cybulski jako jeden z współtwórców teatru Bim-Bom, Jerzy Skolimowski w roli boksera, Roman Polański jako szef zespołu jazzowego, a przede wszystkim Krzysztof Komeda.

Rys prawdziwie dokumentalny, ujawniający się w inspiracjach nowofalowych, odnajdujemy jednak dopiero w zrealizowanym kilka lat później *Wszystko na sprzedaż* (1968). To właściwie jedyny pełnometrażowy, nie-

⁵ Wypowiedź Andrzeja Wajdy z oficjalnej strony reżysera: <<http://www.wajda.pl/pl/film/film05.html>> (dostęp: 10.11.2016).

⁶ M. Koprowicz, *Muzyka jazzowa jako charakterystyka świata bohaterów w filmie „Niewinni czarodzieje”*, [w:] *Antropologia postaci w dziele filmowym*, red. S. Kuśmierczyk, Warszawa 2015, s. 293. Na marginesie warto zaznaczyć, że takie odczytanie filmu przynależy raczej współczesnym widzom. W momencie premiery postrzegano go raczej jako krytykę stylu życia młodych bohaterów. Tadeusz Lubelski odnotowuje, że ostatecznie Komisja Oceny Scenariuszy przyjęła projekt, ponieważ dostrzeżono w nim właśnie ów potencjał krytyczny. Mówił o nim Aleksander Ścibor-Rylski: „Dwoje młodych ludzi, którzy mają szansę na miłość, ale tę szansę tracą, bo ulegają pozie na cynizm. Ten film jest potrzebny młodym ludziom, bo pokazuje niebezpieczeństwo, jakim jest maska”. T. Lubelski, *Wajda. Portret mistrza w kilku odsłonach*, Wrocław 2006, s. 83–84.

⁷ Wajda przyznawał jednak, że miejsca te i skupione wokół nich środowisko poznał dopiero podczas dokumentacji do filmu. Por. *Wajda. Filmy*, t. 1, Warszawa 1996, s. 100.

będący adaptacją, film, który Wajda nakręcił według własnego, oryginalnego scenariusza. Jest to zarazem film, który dzieli jego twórczość na dwa etapy, podsumowując okres „szkoły polskiej” i otwierając jego kino na współczesność. *Wszystko na sprzedaż* to hołd złożony współautorowi pierwszych sukcesów Wajdy – Zbigniewowi Cybulskiemu. Może on być odczytywany jako artystyczne credo Wajdy-filmowca, w którym naświetla swój stosunek do kina dokumentalnego i szerzej – do relacji film–rzeczywistość. Zacieranie granicy pomiędzy fikcją a rzeczywistością, które stanie się istotą Wajdowskiej trylogii robotniczej (*Człowiek z marmuru*, 1976, *Człowiek z żelaza*, 1981, *Wałęsa. Człowiek z nadziei*, 2013), we *Wszystko na sprzedaż* jest jednym z głównych motywów znaczeniowych⁸. Bohaterowie filmu to aktorzy zachowujący swoje imiona: Beata, Elżbieta, Daniel. Są aktorami, którzy grają siebie, a jednocześnie odtwarzają przydzielone im role⁹. W postać reżysera wciela się Andrzej Łapicki, który nosi swoje imię, a zarazem imię Wajdy. Kreacja Łapickiego oparta jest ponadto na odwołaniach do charakterystycznego sposobu mówienia, gestykulacji i ubioru twórcy *Popiołu i diamentu* (1958). Film Wajdy opowiada o braku, o bohaterze którego nie ma, który nie ma imienia i nazwiska. Labilność postaci w świecie przedstawionym skłoniła Wajdę do dość swobodnego potraktowania scenariusza, do improwizacji, do zezwolenia aktorom na przemówienie własnym głosem. W efekcie dialogi sprawiają wrażenie żywej mowy, a emocje wydają się autentyczne. Niektóre kwestie zostały po raz pierwszy wypowiedziane na planie, inne wcześniej podsłuchane, jeszcze inne wymyślone. W opowieści o aktorze Wajda zaciera granicę pomiędzy prawdą a fikcją, graniem ról życiowych i odgrywaniem ról filmowych. Konsekwentnie miesza legendę z prawdą.

Złożoność tej sytuacji świetnie pokazuje scena w mieszkaniu Beaty. Elżbieta rozpaczliwie szuka męża, który od kilku dni nie pojawia się w domu, przychodzi do mieszkania Beaty, niegdyś Jego (o bohaterze mówi się ON, nigdy Zbyszek) dziewczyny. Elżbieta jest nerwowa, impulsywna, Beata spokojna, opanowana, choć smutna. Bawi się z maleńką córeczką (w tej roli rzeczywista córka Wajdy i Tyszkiewicz – Karolina). Elżbieta miota się po mieszkaniu, szuka Go w stole, w którym ukrywał

⁸ Mirosław Przyłipiak, odnosząc się do *Wszystko na sprzedaż*, *Człowieka z marmuru* i *Człowieka z żelaza*, pisał: „Wajda flirtuje z dokumentalizmem i z taką estetyką kina, w której rzeczywistość przenika się z fikcją. Tytuły to fabuły, w których Wajda nie tylko wykorzystuje poetykę dokumentu i autentyczne materiały dokumentalne, lecz również, a może nawet – przede wszystkim – medytuje nad zagadnieniem prawdy i możliwości odzwierciedlenia rzeczywistości w filmie”. M. Przyłipiak, dz. cyt., s. 100.

⁹ Ten podwójny status aktora Wajda wykorzystał również w przedstawieniu teatralnym *Hamlet IV* (1989) z Teresą Budzisz-Krzyżanowską w tytułowej roli, zrealizowanym także jako spektakl Teatru Telewizji (1991).

się, jak głosi legenda, podczas okupacji. Po chwili biegnie do łazienki i w akcie desperacji próbuje podciąć sobie żyły. Kamera oddaje nerwowość sytuacji. Choć scena rozpoczyna się od ujęcia, w którym widoczny jest klaps, głęboko przeżywamy emocje, identyfikujemy się z bohaterami, gdy napięcie osiąga szczyt, zza kadru słychać głośnie „Stop”. Kamera wykonuje odjazd i naszym oczom ukazuje się plan filmowy. Elżbieta wyciera krew z rąk. Zastanawia się, czy dobrze wypadło. To moment deziluzji. „Śledzimy sytuacje, które wydają nam się rzeczywiste (w ramach filmowej fikcji), by po chwili ujawnić swoją spreparowaną naturę”¹⁰.

Na wciąż podważanym statusie bohaterów budowane są emocje i znaczenia we *Wszystko na sprzedaż*. To, co wydaje się wiarygodne, autentyczne, okazuje się kreacją na potrzeby filmu i odwrotnie. Ambiwalencja ta jest również istotą kreacji Jego – bohatera nieobecnego. Wajda wspominał: „Postanowiłem, że bohaterowie mojego filmu będą szli po jego śladach, będą powtarzali anegdoty krążące wokół niego, ocierali się o rekwizyty, o miejsca jeszcze ciepłe, jeszcze przez niego ogrzane”¹¹. Pod koniec filmu kobiety docierają do przejazdu kolejowego, przy którym doszło do śmiertelnego wypadku. Wiadomo już, że On nie żyje. Nie znajdują tam jednak krwi. W scenie odtworzenia tej sytuacji na potrzeby filmu asystent obficie polewa śnieg sztuczną krwią. Która z opowiadanych historii jest autentyczna? Które lzy są prawdziwe – koleżanki-aktorki (Elżbieta Kępińska) z Ateneum czy bileterki z tegoż teatru? Czy kubek, z którym nie rozstawał się Cybulski, jest prawdziwy, czy jest tylko filmowym rekwizytem? Czy rzeczywiście w chłopięcym geście uroczego łobuza dał żonie pluszowego misia? Podobnie jak kreacja niepojawiającej się w filmie postaci, legenda Cybulskiego rozpięta jest między autentycznością a zmyśleniem. Wpisane są w nią echa aktorskich wcieleń odtwórcy roli Chełmickiego, w których wchodził w polemiczny dialog z Wajdowskim Maćkiem: Kowalskiego-Malinowskiego w *Salcie* (1965) Konwickiego (na marginesie warto zauważyć, że jego również poszukuje żona) czy Wiktora Rawicza z *Jak być kochaną* (1962) Wojciecha J. Hasa.

Tadeusz Lubelski w artykule poświęconym obecności autora w filmach Wajdy zwraca uwagę, że podstawowa problematyki *Wszystko na sprzedaż* dotyczy szukania takiego modelu kina, który umożliwi na powrót kontakt z rzeczywistością. Wajda wspominał:

Do tego konieczna jest maksymalnie naturalna inscenizacja. Ruch aktorów i ich dialog musi być fotografowany tak, żeby nie wyczuwało się obecności aparatu. Dlatego też fotografowaliśmy tak, jakby wszystko znajdowało się w ruchu i jakby

¹⁰ M. Przyłipiak, dz. cyt., s. 103.

¹¹ A. Wajda, *Kino i reszta świata*, Kraków 2000, s. 127.

widz patrzył na te wydarzenia z wielu punktów widzenia. Na plan pierwszy nie wybijała się ani fabuła, ani postacie. Chodziło mi o stworzenie filmu wokół czegoś, co jest nieuchwytnie¹².

Asystenci sugerują filmowemu Andrzejowi poetykę nowofalową jako najbardziej odpowiednią dla tego typu opowieści bez bohatera¹³. Przy czym stylistyka nowofalowa we *Wszystko na sprzedaż* nie odnosi się tylko do związków z kinem fabularnym tego francuskiego nurtu, lecz również do filmów dokumentalnych ruchu *cinéma vérité*, który rewolucjonizował język ówczesnego dokumentu. Asystent, grany przez Witolda Holza, podpowiada Andrzejowi, by postawił właśnie na autentyzm *cinéma vérité*. Skrupulatnie notuje zasłyszane rozmowy, by włączyć je do filmu. Podczas pogrzebu przeprowadza serię wywiadów, podchodząc blisko do rozmówców, rejestruje ich w naturalnej scenerii, bez dodatkowego światła, lekką kamerą (widoczną w kadrze) zsynchronizowaną z magnetofonem, jak robili to Morin i Rouch w *Kronice jednego lata* (1961). Efekt jego pracy jako dokumentalisty staje się częścią *Wszystko na sprzedaż*. Choć Wajda kilkakrotnie uświadamia widzowi, że zapis ten nie ma dokumentalnego statusu, to w filmie zostaje jako taki oznakowany¹⁴. Innym wariantem nowej poetyki filmu jest styl Claude'a Leloucha proponowany przez Kostka (Andrzej Kostenko w filmie gra operatora, na planie był asystentem Wajdy): długie ujęcia, nieostry pierwszy plan, pastelowe kolory, obiektywy o długiej ogniskowej. W finałowej scenie filmu Daniel pod wpływem impulsu opuszcza plan i zaczyna biec za stadem galopujących koni. Witek uważa, że to wspaniałe. Andrzej dopowiada: „Rób to dalej sam”. Deklaracja filmowej postaci staje się wyrazem postawy artystycznej Wajdy. Jemu samemu bliższa jest z pewnością tradycja polskiego kina, wrażliwość jego pokolenia (stąd powracające kadry z obrazami Wróblewskiego¹⁵) – jednak nie filmu historycznego jak *Pan Wołodyjowski*, do którego reżyser wyraża we *Wszystko na sprzedaż* stosunek ironiczny, lecz „szkoły polskiej” z jej zanurzeniem w polskim uniwersum kulturowym.

¹² Tamże, s. 129.

¹³ Pierwotnie Wajda zamierzał zatrudnić w roli asystenta Jerzego Skolimowskiego, który miał już wówczas za sobą kilka produkcji w duchu nowofalowym, a za sprawą filmu *Start* (1967; wcześniej: *Rysopis*, *Walkower*, *Bariera*, *Ręce do góry* /1967/85/) stał się polskim symbolem tego nurtu. Ostatecznie rolę tę powierzył jednak Witoldowi Holtzowi (potem jeszcze dwukrotnie zagrał u Wajdy – w *Polowaniu na muchy* i *Krajobrazie po bitwie*).

¹⁴ O podważaniu dokumentalnego statusu tych fragmentów filmu Wajdy pisze M. Przyłipiak, dz. cyt., s. 102–103.

¹⁵ T. Lubelski, „Mówi do nas”. *Wyobrażenie autora w filmach Andrzeja Wajdy*, [w:] *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitarski, Kraków 2003, s. 27.

Na ostatecznym kształcie *Wszystko na sprzedaż* piętno odcisnął nie tylko język dokumentu lat 60., ale również konkretny film dokumentalny – realizowany podczas zdjęć do *Wszystko...* dokument Jerzego Ziarnika *Na planie* (1968), który składa się z trzech sekwencji ukazujących Wajdę przy pracy nad trzema scenami, niezapisanymi w scenariuszu. Wajda rozważał w pewnym momencie włączenie w całości utworu Ziarnika do filmu. Wycofał się jednak z tego pomysłu, ponieważ obawiał się zdublowania postaci Andrzeja, którym raz byłby Łapicki, innym razem sam reżyser. Ponadto, zdaniem Wajdy, inkorporowanie dokumentu w tkanę fabuły bez naruszania jej integralności byłoby możliwe, gdyby takie założenie brać pod uwagę od początku i kręcić *making off* na taśmie kolorowej¹⁶.

Dokument w fabule. Cz. 2: Archiwalia

W oczywisty sposób związki Wajdy z dokumentem przejawiają się w filmach fabularnych poprzez użycie archiwaliów i fragmentów filmów dokumentalnych. Wajda włącza w strukturę fikcjonalną ujęcia archiwalne, pochodzące z kina faktów, by uwiarygodnić obraz przedstawianych historycznych, bądź bieżących zdarzeń. Nie jest to jednak uzasadnienie jedyne.

Złożoność funkcji archiwaliów w filmie fabularnym ukazuje przypadek Wajdowskiego *Korczaka* (1990). Pojawiają się w nim materiały z dwóch różnych źródeł: z realizowanej przez polskich operatorów dokumentacji wydarzeń w Warszawie w roku 1939 oraz ujęcia nakręcone przez nazistów w getcie warszawskim w roku 1942. Pierwszy typ archiwaliów stanowi część początkowych sekwencji filmu, tuż przed napisem informacyjnym „Warszawa. Wrzesień 1939”. Widzimy nadlatujące samoloty (ujęcie archiwalne) i bombardowaną stolicę (ujęcie zainscenizowane). Płonie wieża Zamku Królewskiego (ujęcie archiwalne). Ludzie biegają po ulicach, żołnierze strzelają, panuje chaos, słychać syreny (ujęcia zainscenizowane), na niebie znów widoczne są niemieckie samoloty (ujęcie archiwalne)¹⁷. Oko kamery w tych ujęciach nie jest związane z opresją, jak

¹⁶ Tenże, *Portret mistrza w kilku odsłonach*, Wrocław 2006, s. 110.

¹⁷ Wajda wykorzystał w tych sekwencjach materiały (*Kronika oblężonej Warszawy*, 1939) zrealizowane we wrześniu 1939 przez tak zwaną ekipę Starzyńskiego. Przedstawione fragmentarycznie obrazy zbombardowanej Warszawy, między innymi zrujnowane ulice Starego Miasta, płonący Zamek Królewski, ciała przechodniów na trotuarze, zostały zarejestrowane we wrześniu 1939 roku z myślą o późniejszym montażu... W pierwszych dniach września 1939 roku Warszawę opuściła większość urzędów centralnych, w tym także Pol-

w przypadku filmów nazistowskich z getta. Filmowiec dokumentuje wydarzenia dla potomności. W scenie tej dwukrotnie w ujęciach zainscenizowanych pokazywany jest operator rejestrujący nalot. Jest to pierwszy w filmie sygnał skupienia na akcie filmowania, a więc wątku autotematycznym, który choć nie staje się istotną częścią opowieści o Korczaku, nadaje jej dodatkowe znaczenia. Ujęcia te pozwalają na integrację elementu fikcjonalnego z dokumentalnym, który z kolei wzmacnia wrażenie autentyczności przedstawionego świata¹⁸.

Ekipa filmowa zostanie w *Korczaku* pokazana jeszcze dwukrotnie, jakby mimochodem, jako element życia w getcie, z pozoru bez większego znaczenia dla Korczaka i jego dzieci. Obecność kamery na ulicach bombardowanej Warszawy i umierającego getta pozwala przeprowadzić paralelę pomiędzy tymi scenami. Wydaje się, że Wajda celowo kontrastuje dwie sytuacje, w których istotną rolę odgrywa proces filmowania. W pierwszych ujęciach ekipa jest nieumundurowana, nikt nie zwraca na nią uwagi. Filmowcy-reporterzy kręcą ważne, historyczne zdarzenie. Inaczej w scenach w getcie, gdzie za kamerą stoją niemieccy żołnierze i przygotowują materiał propagandowy na zamówienie władzy. W szerokim planie widzimy zatłoczoną ulicę. Przechodzący ludzie zdejmują czapki i kłaniają się. Kamera wykonuje odjazd i w lewej części kadru ukazują się niemieccy filmowcy. Przez moment można odnieść wrażenie, że Żydzi wyrażają szacunek do urzędnika, tym bardziej że nie widzimy w tym ujęciu Niemców za nim stojących. Dopiero w następnym, którego centralną postacią znów staje się Korczak, w drugim planie dostrzegamy żołnierzy, jeden z nich trzyma w ręku klaps z napisem „Getto 1942”. Sytuacji tej przygląda się Doktor.

Jedną z kolejnych scen plenerowych otwiera ujęcie przedstawiające członka niemieckiej ekipy filmowej, który stoi ze statywem na ramieniu obok muru z plakatem propagandowym „Żydzi-wszy-tyfus plamisty”. Operator w asyście sekretarki planu i nadzorującego proces realizacji oficera wchodzi z kamerą do sutereny. Ujęcie to zostało zmontowane

ska Agencja Telegraficzna (PAT). To właśnie w niej upatrywano szansę na filmowe utrwalenie działań wojennych, udokumentowanie obrony stolicy. W tej sytuacji konieczne stało się powołanie zespołu filmowego, który na bieżąco rejestrowałby i archiwizował materiał z oblężonej Warszawy. Filmowcy potrzebowali jednak wsparcia ze strony państwa. Otrzymali je od prezydenta Warszawy Stefana Starzyńskiego. Informację tę podaje za serwisem Filmoteki Narodowej w Warszawie: <<http://www.fn.org.pl/archiwum/page/index1096.html?action=archiveReviews&str=66&id=2078>> (dostęp: 7.01.2017).

¹⁸ Warto jednak zaznaczyć, że niektóre szwy są aż nazbyt widoczne. Wielkość zastosowanych planów, sposób inscenizacji i zestawienia ujęć sprawiają niekiedy wrażenie niezamierzonej groteski (*casus* polskiego żołnierza strzelającego z karabinu do niemieckiego samolotu).

z materiałem archiwalnym, tak żeby wywołać wrażenie, iż to, co widzimy, jest tożsamy z tym, co zobaczyć można w wizjerze niemieckiej kamery. Kolejne kadry znane są z filmów dokumentalnych: ludzie w tłoku i bałaganie leżą pozawijani w brudne szmaty. Słyszymy dźwięk pracującego urządzenia i szmery z wnętrza filmowanego mieszkania. Niemiecki operator z zadowoleniem kiwa głową i kieruje kamerę na zwłoki leżące na chodniku (krótkie ujęcie archiwalne). Przez moment znów widzimy ulicę getta, tuż przy murze, ponownie kamerzystę i zadowolonego oficera. Na koniec tej sceny pojawia się jeszcze jedno archiwalne ujęcie, na którym nagie zwłoki z chodnika przekładane są na wózek. Wajda podkreśla opresyjny charakter obecności filmowców, a jednocześnie rozciąga dokumentalny charakter ich rejestracji na cały film, próbując tym samym przezwyciężyć punkt widzenia niemieckich propagandystów.

W innej funkcji i na innych zasadach użyte zostały archiwalia w *Człowieku z żelaza* (1981) i w *Wałęsie. Człowieku z nadziei* (2013). W pierwszym z tych filmów Wajda stylizuje ujęcia na dokument (na przykład ujęcia ulic podczas zamieszek), ale i włącza do filmu fragmenty dokumentów innych autorów, przede wszystkim słynnych *Robotników '80* (1980) Andrzeja Chodakowskiego i Andrzeja Zajączkowskiego oraz filmu Ireneusza Englera *Sierpień* (1980). Ponieważ ekipa Wajdy nie została wpuszczona na teren Stoczni Gdańskiej, reżyser uzupełnił ujęcia inscenizowane dokumentalnymi, by oddać atmosferę panującą pod Stoczną (wypowiedzi zgromadzonych tam ludzi wprost do kamery) oraz archiwalne ujęcia ukazujące moment podpisywania Porozumień Sierpniowych. W *Człowieku z żelaza* twórca ponownie zaciera granicę pomiędzy fikcyjnym i niefikcyjnym. Taśma, której używa Kłosiński, idealnie łączy się z materiałem archiwalnym. Ujęcia lekko prześwietlone białym światłem, ruchliwa kamera, łączenie różnych rodzajów taśmy tworzy dokumentalny styl filmu¹⁹. Właśnie dzięki tym zabiegom *Człowiek z żelaza*, kręcony na gorąco, dotyczący bieżących wypadków, choć bez wątplenia pozostaje filmem fabularnym, zyskuje rangę dokumentalnego świadectwa. W świecie przedstawionym obok głównych bohaterów, postaci fikcyjnych, co zaznacza reżyser w napisie początkowym („Wszystkie postacie w tym filmie są dziełem wyobraźni autorów, mimo że przedstawiono je na tle rzeczywistych wydarzeń, jakie niedawno zaszły w Polsce, a w dialogach użyto pewnej ilości autentycznych wypowiedzi i dokumentów. Nie należy tych postaci łączyć z żadnymi prawdziwymi osobami,

¹⁹ Niestety, siłę dokumentalną obrazu znacznie osłabia sposób inscenizacji ujęć poprzedzających materiał archiwalny, na przykład w scenie, gdy Winkel spogląda przez okno i widzi w bliskich planach tłum zgromadzony pod stoczną.

które odegrały istotną rolę w historycznym przełomie roku 1980.”), mieszają się z autentycznymi bohaterami zdarzeń. Koronnym przykładem łączenia rzeczywistości wykreowanej z autentyczną jest wprowadzenie do sceny ślubu Agnieszki z Maćkiem Tomczykiem Lecha Wałęsy i Anny Walentynowicz jako świadków.

W filmie *Wałęsa. Człowiek z nadziei* (2013) zamykającym „robotniczą trylogię”, stopień integracji archiwaliów z ujęciami inscenizowanymi jest znacznie większy dzięki technologiom cyfrowym. Zabiegi na materiale archiwalnym pozwalają na płynne przechodzenie pomiędzy współczesną inscenizacją a rejestracją sprzed lat. Służy temu, jak w *Człowieku z żelaza*, rodzaj taśmy, światła i charakter pracy kamery Pawła Edelmana. Ponadto kilkakrotnie w materiał dokumentalny wmontowany zostaje Wałęsa grany przez Więckiewicza, dzięki czemu widz, obcując z materiałem dokumentalnym, nie traci jednocześnie poczucia ciągłości świata przedstawionego. Widzimy archiwalne ujęcie idącej przez salę Danuty Wałęsy, ale *en face* ukazana zostaje już Agnieszka Grochowska jako Wałęsowa i to jej głosem odczytywany jest fragment przemówienia z Oslo. W *Wałęsie* użyte zostały również fragmenty materiałów operacyjnych SB oraz fragmenty współczesnych filmów dokumentalnych traktujących o PRL-u, np. *Jeden dzień w PRL* (2005) i *Cudze listy* (2010) Macieja Drygasa. Część ujęć zrealizowana została na taśmie czarno-białej, Wajda czyni z nich element kronikarskiej opowieści. W *Wałęsie*, inaczej bowiem niż w *Człowieku z żelaza*, na plan pierwszy wysuwa się walor edukacyjny filmu. Stąd pojawiające się na ekranie daty i krótkie opisy zdarzeń, które pozwalają widzowi zorientować się w fabule rozciągniętej pomiędzy rokiem 1970 a 1989 oraz przybliżyć młodym odbiorcom istotę przełomowych wypadków dwóch dekad historii Polski. Fragmenty archiwalne wykorzystane zostają w tych momentach filmu jako kronikarskie syntezy. Wówczas reżyser nie próbuje wtopić materiału archiwalnego w strukturę fikcjonalną, przeciwnie – jego wyodrębnienie czyni zeń swoiste interludia. Warto też zaznaczyć, że pewnym punktem wyjścia dla *Wałęsy* była dokumentalna etiuda Wajdy w nowelowym filmie *Solidarność, Solidarność* (2005), w której reżyser pokazuje spotkanie swoje, Jandy i Radziwiłowicza z Lechem Wałęsą w pustej sali gdańskiego kina Neptun. Podczas rozmowy Wałęsa zachęca Wajdę do nakręcenia *Człowieka z nadziei*.

Szczególna relacja łączy z dokumentalizmem pierwszą część trylogii. W *Człowieku z marmuru* (1976) znajdziemy niewiele archiwaliów, pewne jego sekwencje są jednak stylizowane na zapis dokumentalny. Obok cytatu z PKF pojawia się w nim przywoływany w niemal każdym omówieniu filmu pastisz socrealistycznego dokumentu zrealizowany przez Wajdę na potrzeby opowieści o Birkucie *Oni budują nasze szczęście*. Poprzez film

Burskiego Wajda przekazuje widzowi własne doświadczenie z czasów asystentury przy noweli *Cement* Czesława Petelskiego z *Trzech opowieści* (1953), której akcja rozgrywała się na terenie Nowej Huty na początku lat pięćdziesiątych. W „produkcyjniaku” Burskiego widoczne są ponadto odniesienia do dokumentów *Kierunek Nowa Huta* Munka (1951) oraz *Nowa sztuka* (1950) (reportaż z wystawy plastyków w Muzeum Narodowym w Warszawie, promujący prace socrealistyczne) Tadeusza Makarczyńskiego i Franciszka Fuchsa. Przekaz Burskiego, jak wszystkie dokumenty socrealistyczne, opatrzone jest wyrazistym komentarzem, obraz pełni wobec niego funkcję jedynie ilustracyjną. Ujęcia w filmie są jawnie inscenizowane, zgodnie z ówczesną poetyką filmu dokumentalnego. Wyłania się z nich zupełnie inny obraz rzeczywistości niż ten, który Agnieszka ujrzy na ścinkach zaprezentowanych przez montażystkę, które nie weszły do filmu i trafiły na półkę. Fragmenty kroniki oraz *Oni budują nasze szczęście* to dla Agnieszki negatywny punkt odniesienia. To, co ją interesuje, znajduje natomiast w odrzuconych przed 25 laty materiałach. Agnieszka jednoznacznie odrzuca poetykę socrealizmu i jego kłamstwo.

W filmie przywołana zostaje jeszcze jedna konwencja dokumentalna, której Agnieszka nie chce i nie może zaakceptować, choć tego oczekują od niej decydenci. W sposób jednoznaczny prezentuje ją sekwencja zrealizowana w Hucie Katowice. Bohaterka jedzie na spotkanie z Witkiem, dawnym kolegą Birkuta, dziś jednym z kierowników budowy na terenie Huty Katowice. Poetykę tę, ujawniającą się również na poziomie organizacji warstwy dźwiękowej dzieła, charakteryzuje Iwona Sowińska-Rammel. Według autorki ironia *Człowieka z marmuru* wynika z polifoniczności utworu, współtworzonej przez rodzaje i sposoby użycia muzyki. Pierwszą grupę utworów stanowiły pieśni masowe, utwory stylizowane na folklor oraz nieliczne dzieła klasyczne. Fragmenty muzyczne z tej grupy towarzyszą sekwencjom barwnych, fikcyjnym z lat pięćdziesiątych, czarno-białym, pozorującym dokumenty tamtego czasu oraz autentycznym dokumentom wykopiowanym z kronik. Druga grupa to utwory utrzymane w konwencji współczesnej muzyki lekkiej. W jej obrębie autorka wyróżnia trzy motywy: muzyka czołówki (modyfikacje w scenie w muzeum i na korytarzach telewizji), motyw towarzyszący scenie powrotu Burskiego z festiwalu oraz oczekiwania Agnieszki na Maćka pod bramą stoczni, motyw wybrzmiewający w tle rozmowy Agnieszki z Witkiem na terenie Huty Katowice.

Motyw trzeci jest klasycznym reprezentantem swoistego gatunku muzycznego, którego istnienie usankcjonowała praktyka telewizyjna. Tego rodzaju muzyka nieodmiennie ilustrowała na przykład reportaże dzienników telewizyjnych, donoszące o sukcesach społeczno-gospodarczych lat siedemdziesiątych. Obezpany

z tą praktyką odbiorca jest w stanie natychmiast skojarzyć sobie z tą stereotypową muzyką jej stereotypowy kontekst. *Człowiek z marmuru* serwuje utrzymany w tej samej, co muzyka, „dziennikowej” konwencji obraz: Huta Katowice, filmowana zamaszyście, z lotu ptaka, tętni życiem, jest radosna i urodziwa. Z konwencji nie wyłamuje się również komentator (Witek) zachłystujący się rozmachem wielkiej inwestycji i jej atrakcyjnością jako tematem dla młodej sztuki. Sekwencja w *Hucie Katowice* jest mutacją, unowocześnieoną – choć równie prostacką jak oryginał – wersją filmów o Nowej Hucie²⁰.

Agnieszka nie zamierza robić reportażu pod dyktando władzy i na potrzeby telewizji. Wajda celowo wydobywa podobieństwo sytuacji – tym, czym dla propagandy lat pięćdziesiątych była Nowa Huta, tym dla propagandy sukcesu lat siedemdziesiątych stała się Huta Katowice.

W fabule Wajdy przywołane zostają i pozytywne punkty odniesienia, określające poetykę Agnieszki-dokumentalistki. „Agnieszka – pisze Alicja Helman – jest modelem młodego reżysera, czy nawet młodego pokolenia lat siedemdziesiątych w ogóle, choć tylko tych jego przedstawicieli, którzy kierują się w życiu chęcią dokonania czegoś, jakąś pasją, zaangażowaniem”²¹. Jaki byłby film z cyklu *Gwiazdy jednego sezonu*, gdyby bohaterce udało się go dokończyć? Byłby zapewne utrzymany w formule śledztwa. Agnieszka zbiera ślady, fragmenty, zapisuje relacje świadków, rejestruje miejsca, uzupełniając i zmieniając sens poznanych archiwaliów. Pracuje pod wpływem impulsu, zapisując każdy ślad. Potencjalny styl tego filmu oddany zostaje w scenie w Muzeum Narodowym, gdzie bohaterka filmuje zdeponowany w magazynie pomnik Birkuta. Przeciwstawia się operatorowi Leonardowi (postać tę gra Leonard Zajączkowski, autor zdjęć do licznych dokumentów i reportażów socrealistycznych), który proponuje, by rzeźbę postawić, oświetlić, a kamerę umieścić na statywie. Agnieszce bliższa jest estetyka *cinéma vérité* chwywania strumienia rzeczywistości kamerą subiektywną, ruchliwą, nerwową.

W scenie filmowania pomnika Wajda zdaje się odsyłać widzów również do estetyki polskiego dokumentu lat 70., przede wszystkim filmów

²⁰ I. Sowińska-Rammel, *Emocjonalna i ideologiczna funkcja muzyki w Człowieku z marmuru*, [w:] *Analizy i interpretacje. Film polski*, red. A. Helman, T. Miczka, Katowice 1984, s. 126.

²¹ A. Helman, *Żywot człowieka uczciwego*, [w:] *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2000, s. 173. Za pierwowzór postaci Agnieszki uważa się Agnieszkę Holland, która w latach 70. była członkiem Zespołu Filmowego „X” prowadzonego przez Wajdę i jego bardzo bliską współpracowniczką. Agnieszka nosi nie tylko imię swego pierwowzoru, ale i pewien rys psychologiczny, temperament młodej wówczas reżyserki. Filmowa Agnieszka jest dokumentalistką, podczas gdy ten rodzaj filmowy nigdy nie stał się specjalnością Holland. Wspomina o tym między innymi T. Lubelski, *Wajda...*, s. 163.

Wojciecha Wiszniewskiego, który, jak Agnieszka, skierował swoje zainteresowania artystyczne ku latom 50. W *Opowieści o człowieku, który wykonał 552% normy* (1973) oraz w *Wandzie Gościmińskiej – włókniarce* (1975) powracał do bohaterów-przodowników lat pięćdziesiątych: Bernarda Bugdoła i Wandy Gościmińskiej. Wiszniewski nie tylko relacjonował zawile losy bohaterów, którzy na krótko znaleźli się na cokołach, przeżywali gwałtowny awans społeczny, a później przez lata żyli w zapomnieniu, odrzuceni przez swoje środowisko i nigdy niezaakceptowani przez klasę społeczną, do której aspirowali. Dokonuje też za pomocą filmowych środków wyrazu demontażu socrealistycznej nowomowy i przeprowadza paralelę pomiędzy mechanizmami propagandy i oszustwa lat pięćdziesiątych i siedemdziesiątych²².

Archiwalia w filmach Wajdy pełnią więc, poza oczywistą funkcją autentyzującą, również funkcję edukacyjną, niekiedy skłaniają do rozważań nad etyką filmowego przedstawiania (*Korczak*). Wajda stara się każdorazowo poddawać materiał krytycznej ocenie, dokonując jego rekontekstualizacji, wydobywając nowe znaczenia. Co ciekawe, również ten typ związku fabuły z dokumentem łączy się w twórczości autora *Człowieka z marmuru* zwykle z refleksją autotematyczną. Bohaterami dwóch części „trylogii robotniczej” są ludzie mediów, dziennikarz radiowy i dokumentalistka. Ekipa filmowa ukazywana jest wielokrotnie w opowieści o Birkucie. Pojawia się również w *Korczaku*. W obu przypadkach przewija się wątek odpowiedzialności dziennikarza i filmowca.

Filmy dokumentalne Andrzeja Wajdy

Początkowo realizację jednego z najważniejszych filmów Szkoły Polskiej i jednego z najważniejszych dzieł w dorobku Wajdy, *Kanału* (1956), zamierzano powierzyć Munkowi jako współpracownikowi Jerzego Stefana Stawińskiego, którego opowiadania stały się podstawą scenariusza. „Munk był urodzonym realistą; któregoś dnia zszedł do kanału wraz ze swoim operatorem Romualdem Kropatem, przekonał się, że nie da się

²² Na związki pomiędzy dokumentalną twórczością Wiszniewskiego i Wajdowskim *Człowiekiem z marmuru* zwraca uwagę Marek Hendrykowski: „Autor znakomitych dokumentów dekady lat siedemdziesiątych (*Opowieść o człowieku, który wykonał 552% normy*, 1972, *Wanda Gościmińska – włókniarce*, 1975, *Elementarz*, 1976 i in.) jest filmowcem, którego twórczość okazuje się zwłaszcza z dzisiejszej perspektywy zaskakująco bliska wizji świata zawartej na przykład w *Człowieku z marmuru* Andrzeja Wajdy”. M. Hendrykowski, *Autor w filmie dokumentalnym*, [w:] *Autor w filmie*, red. M. Hendrykowski, Poznań 1991, s. 148.

tam nakręcić filmu, orzekł więc, że jego realizacja jest niemożliwa. Wtedy Konwicki za zgodą Stawińskiego przekazał gotowy scenariusz Wajdzie²³. Anegdota ta charakteryzuje doskonale odmienność wrażliwości obu twórców, która z pewnością jest w części pokłosiem różnych dróg ich kariery zawodowej. Munk przed pełnometrażowym debiutem fabularnym (*Człowiek na torze*, 1956) dość długo terminował w dokumencie i realizował filmy paradokumentalne. Wiele dokumentalnych projektów traktował jako swoiste ćwiczenia warsztatowe. Umiejętności i wiedzę nabytą podczas ich realizacji wykorzystywał w fabule²⁴. Wajda nie terminował w dokumencie, a relacja pomiędzy jego filmami dokumentalnymi i fabularnym zdaje się odwrotna: najpierw powstaje film fikcyjalny, dokument pełni względem niego jedynie funkcje uzupełniające.

Pierwsze filmy dokumentalne Wajda zrealizował podczas studiów w łódzkiej Szkole Filmowej. Była to *Ceramika ilżecka* (1951) i *Kiedy ty śpisz* (1953). *Ceramika* zapowiadała główną tematykę późniejszych prób dokumentalnych reżysera, którą była sztuka. Drugi stanowi przykład realizacji dominującej wówczas w polskim filmie niefikcyjnym poetyki dokumentu inscenizowanego i jawi się jako przykład sprytnego wybrnięcia z zadania nakręcenie filmu na określony temat. *Ceramikę ilżecką* Wajda uznaje za jedyną etiudę z czasów szkolnych, która w ogóle warta jest pamiętania: „Z moich trzech etiud szkolnych tylko *Ceramika* ma jakiś sens. Zepsuł ją obowiązujący wtedy socrealistyczny komentarz, widoczna jest jednak pewna świeżość w realizacji”²⁵. *Ceramika...* to prosty reportaż z Ilży o tamtejszych garncarzach. Zrealizowana zaledwie w trzecim roku istnienia Szkoły Filmowej i w samym środku socrealizmu, nosi pewne cechy poetyki dokumentów tamtych lat. Do najważniejszych należy sposób użycia komentarza oraz finał filmu. Komentarz z off-u determinuje strukturę filmowego opowiadania, spaja, objaśnia, interpretuje obrazy miasteczka, pracujących artystów, szkoły dla artystów-rzemieślników. Pobrzmiewa w nim jednak nietypowa dla narracji filmów socrealistycznych nostalgia, przeświadczenie o stopniowym odchodzeniu świata tych niezwykłych twórców ludowych. Na jej tle dość sztucznie wypada

²³ T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 183.

²⁴ W *Kolejarским słowie* Munk eksperymentował z dźwiękiem – akustycznymi efektami oddającymi atmosferę stacji kolejowej. W dokumencie, który zrealizowany został zgodnie z zasadami socrealizmu, wykorzystywana jest również muzyka. W *Człowieku na torze* ścieżkę dźwiękową wypełniają wyłącznie słowa i odgłosy stacji. Nad obydwoma filmami Munk pracował wspólnie z operatorem Romualdem Kropatem. W debiutanckiej fabule twórcy wykorzystali ustawienia kamery oraz sposób inscenizacji wypróbowany na planie dokumentu.

²⁵ A. Wajda, *Kino i reszta świata*, Kraków 2000, s. 70.

nadmiernie optymistyczny finał filmu, w którym narrator informuje o opiece państwa nad artystami i o kształceniu dzieci, które będą kontynuowały dzieło dziadków i ojców. Pierwsza część filmu sprawia jednak, że etiuda zostawia widza z niejasnym poczuciem, że sztuka ludowa w Iłży za sprawą opieki państwa nie będzie już tym samym, że zmiany jej nie sprzyjają. Wajda znał swoich bohaterów jeszcze z czasów okupacji, z wycieczek w okolice Iłży. Mężczyźni chętnie opowiadali mu więc o swoim rozgoryczeniu, jakie związane było ze stworzeniem spółdzielni, o niższych zarobkach, zbyt wysokich kontyngentach i wprowadzeniu zamkniętego repertuaru wzorów. Młody reżyser chciał zrobić o nich dokument interwencyjny. Formuły tej nie zaakceptowała jednak władza i Centrala Przemysłu Ludowego, która wspierała projekt finansowo. Pod wpływem nacisków Wajda zmienił charakter filmu, wpisując się częściowo w poetykę socrealizmu.

Kiedy ty śpisz to dokument niemal w całości inscenizowany. Wspominając czasy studenckie, Wajda stwierdził: „Wszyscy robili wtedy filmy o dzieciach, ponieważ był to najbezpieczniejszy temat, i aktorsko, i politycznie”²⁶. Rzeczywiście, w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych wśród bohaterów filmów szkolnych dzieci stanowią grupę znaczącą. Na bohatera swego ostatniego szkolnego filmu Wajda wybiera dziecko o urodzie cherubinka. Pierwsze ujęcia ukazują sielską atmosferę dziecięcego pokoju tuż przed zaśnięciem malucha, gdy jeszcze świeci się światło, a mama przychodzi utulić go do snu. Ale to tylko rama narracyjna dla zasadniczej części opowieści. Co śni się dziecku w roku śmierci Stalina? Jego marzenia senne wypełniają kolejarze, prząsniczki, strażacy, aptekarze, piekarze. Gdy malec śpi, oni podejmują wytężony trud. To ludzie pracy. Kilka krótkich, inscenizowanych sekwencji stanowi pochwałę ludzkiego wysiłku, apoteozę pracy utrzymaną wyraźnie w duchu ówczesnych produkcyjniaków. Warto jednak pamiętać, że rok 1953 to wciąż jeszcze czas socrealizmu w sztuce. Kolejne zakłady pracy podejmują wyzwania, biją rekordy, co filmowcy rejestrują, zachęcając do dalszych starań. Z perspektywy współczesnego widza zastanawia przede wszystkim przynależność genologiczna etiudy. W katalogach archiwów i festiwalu, w licznych publikacjach na temat twórczości reżysera funkcjonuje ona jako film dokumentalny. Dla dzisiejszego odbiorcy dokumentem niewątpliwie nie jest. O oddaleniu od konwencji dokumentalnej decyduje czytelna, oczywista inscenizacja wszystkich scen oraz struktura oparta częściowo na próbie ilustracji wiersza Tadeusza Kubiaka *Gdy zapadnie noc*. Film ten wpisuje się w grupę licznych propagandowych przekazów tamtych lat,

²⁶ Tenże, *Filmówka; powieść o łódzkiej Szkole Filmowej*, Warszawa 1998, s. 34.

w których inscenizacja poparta słowem stanowiła podstawowy środek perswazji.

Wajda traktował niekiedy dokument jako rodzaj wytchnienia od pracy nad filmem fabularnym lub przedstawieniem teatralnym, jako swoistą odskocznię, co potwierdza *casus* powstania kolejnego dokumentalnego (już w pełni profesjonalnego) filmu *Idę do słońca* (1955), który zrealizował tuż po debiutanckim *Pokoleniu*. Swoją pierwszą fabułę uważał wówczas za dzieło nie do końca udane. Postanowił więc wrócić do porzuconego na rzecz debiutu dokumentu o sztuce. *Idę do słońca* (1955) to opowieść o Xawerym Dunikowskim. Waler edukacyjny filmu (widz poznaje kolejne etapy twórczości Dunikowskiego) spleciony zostaje z kreacją, czego przykładem sposób ukazania cyklu *Macierzyństwo*. Oglądamy rzeźby na tle morza. Wajda przywołał zakorzenioną w naszej kulturze symbolikę wody. Sfera znaczeń zyskuje dopełnienie w warstwie dźwięku, w której twórca umieścił kołysankę w wykonaniu Gabrieli Obrembowskiej. Co ciekawe i warte odnotowania w kontekście pomysłów inscenizacyjnych w późniejszym o dwie dekady *Zaproszeniu do wnętrza* (1978), film o Dunikowskim rozpoczyna ujęcie otwierających się drzwi do warszawskiego atelier rzeźbiarza – zaproszenie do wnętrza. Wajda daje sposobność przyjrzenia się pracy artysta oraz podziwiania jego rzeźb oświetlonych i sfilmowanych w wyrafinowany sposób. „Mało pisano o tym filmie, zapewne mając na uwadze jego socrealistyczny kontekst. Dunikowski to przecież sztandarowa postać wczesnego PRL – jak głosi komentarz zza kadru – «rzeźbiarz, malarz, pedagog... budowniczy Polski Ludowej» [...] Ideologicznie «poprawne» zmagają się w tych filmach i ściera z „niepoprawnym”. Tyle wtedy było można – tylko tyle i aż tyle”²⁷ – pisał, już po śmierci Wajdy, Marek Hendrykowski.

W latach siedemdziesiątych twórca *Niewinnych czarodziejów* powrócił do tematu sztuki w dokumencie o Iwaszkiewiczu *Pogoda domu niechaj będzie z tobą* (1979) i w nieco wcześniejszym *Zaproszeniu do wnętrza* (1978), bodaj najciekawszym jego filmie dokumentalnym. Tadeusz Lubelski pisał: „Wcześniej (przed *Rozmowami z katem* na Małej Scenie Teatru Powszechnego – KMM) Wajda zdążył jeszcze zrealizować w koprodukcji Agencji Interpress z telewizją w Hamburgu, najpiękniejszy film dokumentalny w całym swoim dorobku – *Zaproszenie do wnętrza*”²⁸. Zdjęcia odbyły się jesienią 1977 roku. Bohaterem filmu jest Ludwig Zimmerer, korespondent niemieckiej „Die Welt” i miłośnik polskiej sztuki ludowej. Zimmerer przyjechał do Polski w roku 1956 i bardzo szybko zaczął tworzyć swoją kolekcję:

²⁷ M. Hendrykowski, *Idę do słońca*, „Magazyn Filmowy SFP” 2017, nr 1, s. 66.

²⁸ T. Lubelski, *Wajda...*, s. 173.

Pod koniec lat 50., mniej więcej po dwóch latach pobytu w Polsce, po raz pierwszy kupił rzeźbę ludową. Przedstawiała Żyda z umierającym dzieckiem i nosiła tytuł *Ostatnie objęcie*. Po niej przyszły następne zakupy. Począł gromadzić dzieła artystów naiwnych, prymitywnych, niedzielnych, ludowych: obrazy, rzeźby, rysunki, kilimy²⁹.

Tematem *Zaproszenia...* jest pasja Zimmerera i, jak zaznacza Tadeusz Lubelski, „odwieczna pasja malarska Wajdy, ale odnajdowana na zewnątrz, w innym człowieku, który przekształcił ją w zbieractwo”³⁰. Wątek jego pracy dziennikarskiej zostaje ledwie zaznaczony. Wspomina, że będąc jeszcze w Niemczech, pisał precyzyjne, logiczne analizy sytuacji w Polsce. Gdy przyjechał do Polski, zrozumiał, że by poznać ten kraj, jego duszę i historię, musi odwołać się do konkretności. Stała się nim rzeźba i malarstwo mieszkańców wsi, a twórcy zajęli miejsce dawnych duchowych przewodników Zimmerera. Bohaterami dokumentu są również sami artyści. Zostają ukazani na ekranie podczas pracy i wizyt w domu Zimmerera. Niemal nie oddaje się im jednak głosu. Wyjątek stanowi pan Teofil i jego żona, którzy przyjeżdżają do mieszkania kolekcjonera. Przewodnikiem po świecie artystów jest jednak dziennikarz. Jak sam stwierdza: „Oni potrzebują tłumacza na język słów”. Tę właśnie rolę przyjmuje na siebie bohater. W sztuce ludowej znajduje wątki typowe dla ikonografii chrześcijańskiej, ale i dostrzega niezwykłą oryginalność, osobisty ton, który przejawia się przepracowaniem znanych sztuce tematów, oddawaniem rzeźbionym wizerunkom własnych twarzy, podejmowaniem tematów dotąd w twórczości ludowej nieznanymi. Święty Franciszek pana Teofila ma twarz rzeźbiarza. Skromna pani Teofilowa we wszystkich dziełach sakralnych uwiecznia wizerunek swojego męża. Szlachetny i bezgraniczny ból postaci tworzonych przez Romana Śledzia Zimmerer kojarzy z barokiem południowoamerykańskim i twórczością El Greca. Wie jednak, że źródło tego szczególnego stylu jest zupełnie inne. Śledź rzeźbi po prostu wychudzone, pomarszczone, stare twarze swych rodziców i sąsiadów, ubogich mieszkańców wsi. Kolekcjoner rozumie, że charakter sztuki artystów ludowych determinuje miejsce powstawania rzeźb i obrazów, pozycja autorów w strukturze społecznej wsi.

W filmowych kadrach dominują bliskie plany mówiącego Zimmerera, człowieka o niezwyklej twarzy okolonej długą, siwą brodą, ze spojrzeniem pełnym pasji. Drugim motywem wizualnym są ukazywane na ekranie

²⁹ P. Sarzyński, *Niemiec od polskich świątków*, „Polityka” 2009, nr 33, s. 43.

³⁰ Cytat pochodzi z tekstu zaproszenia na pokaz specjalny filmu *Zaproszenie do wnętrza*, który odbył się w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha z okazji 40-lecia krakowskiego filmoznawstwa, 27 listopada 2015. <<http://transnational.autokreacje.e-kei.pl/wydarzenia/>> (dostęp: 1.02.2017).

dzieła. Ujęć przedstawiających je jest zdecydowanie najwięcej i są najbardziej zróżnicowane: od szerokich planów wnętrza domu kolekcjonera, który po sufit wypełniony jest rzeźbami i obrazami, poprzez zbliżenia na stojące blisko siebie dzieła aż po ujęcia, które izolują poszczególne ekspozycje z tła i pozwalają przyjrzeć się detalom. Kamera Witolda Sobocińskiego, autora zdjęć do filmu, jest w bezustannym ruchu. Operator wykonuje najazdy, odjazdy, podąża za bohaterem. Niemal wszystkie ujęcia filmu zrealizowane zostały z ręki, bez statywu. Dzięki temu ten niemal godzinny film jawi się jako niezwykle dynamiczny, a kamera i stojąca za nią ekipa staje się dodatkowym bohaterem. Zostaje uobecniona, dzięki czemu sposób obrazowania w *Zaproszeniu* daleki jest od przeźrocystości. W drugiej scenie filmu Zimmerer otwiera szeroko drzwi swojego domu, zapraszając do wnętrza. Próg przekraczają państwo Teofilowie, ale i kamera, przyjmując rolę zafascynowanego obserwatora. Wsłuchana w słowa bohatera, wielokrotnie podąża za jego wzrokiem, wyławiając z bogactwa jego kolekcji konkretny eksponat, koncentrując się na omawianych elementach rzeźby. Gdy Zimmerer kładzie się na podłodze, by pokazać zawieszony na suficie obraz, obiektyw również skierowany zostaje w górę. Gdy Zimmerer wychodzi do ogrodu, by zaprezentować płaskorzeźbę Stanisława Majewskiego, przy którym „Wit Stwosz kompletnie wysiada”, kamera wychodzi wraz z nim. Ukazuje niemal surrealistyczny widok, z nieco zniekształconą przez obiektyw perspektywą: bohater wśród drzew i jesiennych liści w ogrodzie wypełnionym równo ustawionymi dziełami Majewskiego. Szczególny status ekipy filmowej, która wprawdzie nie ujawnia się bezpośrednio (wyjątek stanowi ujęcie, w którym jeden z jej członków puka w tylną szybę samochodu bohatera), ale jej obecność jest wyczuwalna, sygnalizowany już w czołówce filmu. Pod napisami słyszymy zarejestrowane dokumentalnie rozmowy twórców filmu przygotowujących się do zdjęć. W ostatnim ujęciu słychać dzwonek do drzwi, bohater ponownie otwiera podwoje swojego domu i zaprasza do wnętrza.

Część dokumentalnego dorobku Wajdy wpisuje się bez wątplenia w nurt dokumentów o sztuce, który ze szczególną intensywnością rozwijał się w polskim kinie w latach siedemdziesiątych. W połowie dekady Zbigniew Cieczot-Gawrak diagnozował: „Wydaje się, że w świetle doświadczeń trzydziestu lat można już mówić o polskiej szkole filmu o sztuce, biorąc pod uwagę jej dorobek ilościowy i jakościowy, cechę formalną, którą jest wielokierunkowość poszukiwań, i cechą ideową, którą jest poczucie odpowiedzialności za określoną szansę historyczną”³¹. Nurt ten

³¹ Z. Cieczot-Gawrak, *Film o sztuce. Nowe zjawisko kultury artystycznej*, Wrocław 1974, s. 131.

znaczony był nazwiskami wybitnych dokumentalistów (na przykład Andrzeja Papuzińskiego) i interesującymi poszukiwaniami formalnymi. Utwory Wajdy wydają się w tym kontekście nader skromne i proste. Można sądzić, że twórca *Powidoków* (2016) kierował się przede wszystkim imperatywem zarejestrowania twórców i kolekcji, ocalenia na taśmie filmowej tego, co w każdej chwili może przestać istnieć lub ulec rozproszeniu jak zbiór Zimmerera czy wyjątkowe przedstawienia Tadeusza Kantora (*Umarła klasa. Seans T. Kantora*³², 1976). Podczas jednego ze spotkań Wajda deklарował: „Myślę, że obowiązkiem filmu dokumentalnego jest »ścigać« i ukazywać takich ludzi jak Ludwig Zimmerer, bo jeśli nie będą mieli szansy przemówić do nas z ekranu, to nie przemówią już nigdy. Dlatego ten film jest tak ważny w mojej twórczości”³³. Mniej natomiast interesował go artystyczny kształt dokumentu. Inaczej niż w kinie fabularnym, w dokumencie Wajda nie cyzeluje formy, nie tworzy precyzyjnych struktur znaczeniowych. Większość jego filmów dokumentalnych to prosty zapis oparty na wywiadzie do kamery, przeplatany ujęciami ukazującymi dzieła sztuki.

Wajda stara się nie tylko zaprezentować twórczość wybranych na bohaterów artystów, ale także uchwycić za pomocą pracy kamery jej ducha i dotrzeć do źródeł artystycznej pasji plastyków. Temat sztuki podejmował również w ostatnich latach swojej działalności twórczej. Ścisłe związane z malarstwem były nie tylko *Powidoki*, ale i dwa skromne zapisy dokumentalne: *Wróblewski według Wajdy* (2015) zrealizowany przy okazji wystawy malarza w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie, oraz *Edward Hopper. Wykład Andrzeja Wajdy* (2016)³⁴. Te dwa filmy to swoiste głosy do fabularnego kina Wajdy. Pierwszy z nich ukazuje prace malarza, który odcisnął bodaj najsilniejsze piętno na biografii i twórczości reżysera. Oczywiście nawiązania do dzieł Wróblewskiego odnajdujemy już w *Pokoleniu* (1954) – w ujęciach ukazujących grupę bohaterów oraz w scenie śmierci Jasia Krone. Ślady tej fascynacji widoczne są również w *Lotnej* (1959). Najważniejszy dla reżysera obraz *Rozstrzelanie* zapisany zostaje w kadrach *Wszystko na sprzedaż*. Komentując to dzieło Wróblewskiego, Wajda stwierdził: „Zrozumiałem, że nama-

³² Film ten omawia obszernie D. Sosnowska, *Żywy teatr, martwe oko, umarli w piwnicy i buty trupa. Wokół „Umarłej klasy” Tadeusza Kantora w zapisie filmowym Andrzeja Wajdy*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 87–88, s. 197–204.

³³ Wypowiedź Andrzeja Wajdy ze spotkania w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha zorganizowanego z okazji 40-lecia krakowskiego filmoznawstwa, 27 listopada 2015. Cyt. za: M. Jazdon, *Andrzej Wajda: moje kino transnarodowe*, „Magazyn Filmowy SFP” 2016, nr 1 (53), s. 23.

³⁴ W roku 1988 Andrzej Wajda zrealizował we Francji jedenastominutowy dokument poświęcony twórczości Józefa Czapskiego – *Proust contre la déchéance*.

lował za mnie to, co ja powinienem namalować”³⁵. W jego artystycznej karierze kino zastąpiło malarstwo, ale miłość Wajdy, malarza i absolwenta krakowskiej ASP, do sztuk plastycznych pozostała. O filmie *Wróblewski według Wajdy* Tadeusz Sobolewski pisał:

To rodzaj *one man show*. Wajda, mówiąc o malarstwie przyjaciela, daje przy okazji lekcję kina. Kiedy pokazuje, jak Wróblewski pracował, mając przy krześle na specjalnych półeczkach akwarele, pędzle, arkusze papieru, wciela się w malarza jak aktor, tworzy małą pantomimę. [...] Ten dokument wygląda jak szkic do fabuły³⁶.

Wajda wspólnie z kuratorką Anną Król prowadzi widzów po wystawie. Komentuje obrazy, zarysowuje konteksty, przedstawia interpretacje. Ten niezwykle osobisty ton, oddający niemal intymne obcowanie ze sztuką, powraca w zapisie wykładu poświęconego malarstwu Hoppera, które tak silnie oddziaływało na estetykę i emocjonalną temperaturę fabularnego filmu Wajdy *Tatarak* (2009). W *Tataraku* do głosu dochodzą dwie pasje reżysera: malarstwo (dzieła Hoppera) i literatura (opowiadanie Iwaszkiewicza). Również Iwaszkiewicz był bohaterem dokumentu Wajdy, jedynego poświęconego literatowi – *Pogoda domu niechaj będzie z tobą. Jarosław Iwaszkiewicz* (1979), który powstał niejako na marginesie *Panien z Wilka* (1979). W dokumencie Wajda oddaje głos pisarzowi. Iwaszkiewicz wspomina lata swojej młodości w dworku w Kalniku koło Kijowa. W warstwie obrazu dominują ujęcia bohatera w parku okalającym dom rodzinny Iwaszkiewiczów oraz fragmenty Wajdowskiej adaptacji *Panien z Wilka*.

Pewien podzbiór wśród dokumentalnych filmów o sztuce stanowią utwory poświęcone sztuce filmowej – *Andrzej Wajda. Moje notatki z historii*³⁷ (1996), *Lekcja polskiego kina według Andrzeja Wajdy* (2002) czy *Kręć! Jak kochasz to kręć* (2010) o operatorze Edwardzie Kłosińskim. *Moje notatki z historii* to subiektywna opowieść o historii Polski od rozbiorów po czasy „Solidarności”, ilustrowana fragmentami filmowymi. *Lekcja* jest osobistym wykładem Wajdy na temat sztuki filmowej, a szczególnie na temat znaczenia i poetyki filmów Szkoły Polskiej. Szczególną wartość dokumentalnego projektu Wajdy podkreślała Bożena Janicka: „O najbardziej niezwykłym zjawisku polskiego kina w ostatnim półwieczu

³⁵ Wypowiedź z artykułu: T. Sobolewski, *Wróblewski według Wajdy. Rozstrzelanie jako początek*, „Gazeta Wyborcza” 24.03.2016, <<http://wyborcza.pl/1,75410,19814432,wroblewski-wedlug-wajdy-rozstrzelanie-jako-poczatek.html>> (dostęp: 20.01.2017).

³⁶ Tamże.

³⁷ „Pomysł był prosty: w pięciu półgodzinnych seansach Wajda opowiada historię Polski, «tak jak się układa na podstawie moich filmów»”. T. Sobolewski, *Wajda i historia*, „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 31, s. 11.

mówi bowiem jego współtwórca, wzbogacając podręcznikową wiedzę świadectwem kogoś, kto w tych wydarzeniach uczestniczył³⁸. Wyjątkowe miejsce w dokumentalnym dorobku Wajdy zajmuje autobiograficzny, jeden z pierwszych tego typu w historii polskiego filmu niefikcyjnego, dokument *Kredyt i debet. Andrzej Wajda o sobie* (1999). Jest to film zrealizowany w formule klasycznego dokumentu autobiograficznego, reprezentujący strukturę gatunkową (postawę autobiograficzną) świadectwa: „Czyste autobiografie filmowe są zjawiskiem rzadkim, wymagają wszak uruchomienia przed kamerą procesu wspomnienia przez filmowca. W omawianym okresie (przełom XX i XXI wieku – KMM) jedynym oczywistym przykładem jest *Kredyt i debet* Wajdy³⁹ – pisał Tadeusz Lubelski. Wajda nie poszukuje, lecz mówi o tym, co już wie. Jego relacja oparta została na porządku chronologicznym, dla którego ramę stanowi współczesność: reportażowe ujęcia z przyjęcia do Akademii Francuskiej w roku 1997 oraz z planu *Pana Tadeusza* z roku 1998.

Film używa środków typowych dla „stylu wysokiego” autobiografii: autor prowadzi narrację słowną od pierwszego do ostatniego ujęcia, jest na ogół obecny w obrazie, wprowadza świadectwa biograficzne i cytaty ze swoich najlepszych filmów. Skoro jest to profesjonalny dokument o profesjonalistach, unika ujęć typowych dla kina amatorskiego; za niewidoczną kamerą stoją zawodowi operatorzy⁴⁰.

Większość dokumentalnych filmów Wajdy powstała niejako przy okazji – gdy wystawiano dzieła jego ulubionych malarzy, gdy zapraszano go na wykład, gdy zafascynowało go teatralne przedstawienie. Podobnie jak dokumenty o twórczości innych artystów, również filmy autobiograficzne oparte są na metodzie „gadających głów”. Są to właściwie zapisy wypowiedzi reżysera na temat sztuki filmowej i jej historii. W części z nich, przede wszystkim w dokumencie *Kredyt i debet*, do głosu dochodzą również osobiste wspomnienia, ujawnia się w nich ton nostalgiczny:

Andrzej Wajda już poprzez tytuł *Kredyt i debet* zdaje się sugerować, w którą stronę będzie szła narracja filmowej opowieści. Zdaje się komunikować, że zrealizowany przez niego film jest czymś w rodzaju sformalizowanej w audiowizualnej, dokumentalnej formie osobistej, może nawet intymnej, wypowiedzi, będącej rachunkiem z samym sobą. Film stanowi zapis i ocenę zysków oraz strat, rozliczenie życiowych sukcesów i porażek⁴¹.

³⁸ B. Janicka, *My – żyjemy*, „Kino” 2002, nr 3, s. 13.

³⁹ T. Lubelski, *Autobiograficzna triada w polskim filmie dokumentalnym czasów najnowszych*, [w:] *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, red. T. Szczepański, M. Kozubek, Łódź 2016, s. 41.

⁴⁰ Tamże, s. 41.

⁴¹ P. Witek, dz. cyt., s. 92.

Choć podejście Wajdy do dokumentu jest całkowicie odmienne od jego stosunku do fabuły, to jeden element wydaje się łączyć oba nurty twórczości autora *Wszystko na sprzedaż*. Jest nim zatopienie w polskim uniwersum kulturowym, które tworzy literatura, malarstwo i kino. Stąd dominacja w jego filmach dokumentalnych tematyki związanej ze sztuką cudzą i własną (wyjątek stanowi film *Jan Nowak-Jeziorański. 60 lat później 1944–2004* (2004), zrealizowany wspólnie z Andrzejem Kotkowskim). Nawet w socrealistycznej etiudzie dokumentalnej *Kiedy ty śpisz*, tak odległej od dominującej w utworach Wajdy problematyki, Wajda sięga po tekst literacki – wspomniany wiersz Kubiaka.

*

Po latach Wajda wspominał, że na plan *Dantona* (1982) zaproszony został, dzięki staraniom Agnieszki Holland, Krzysztof Kieślowski. Jak twierdzi Wajda, w czasie zdjęć się jednak nie pojawił. Sądził, że młody reżyser korzysta z możliwości, jakie dawał Paryż – że zwiedza muzea, zagląda do galerii. Chciał udzielić mu rady, co warto w Paryżu zobaczyć. Kieślowski odmówił, ponieważ nie interesowały go muzea. Spędzał dnie w centrach handlowych:

Kiedy ja podziwiałem sztukę francuską, ażeby lepiej zrozumieć Francuzów – Kieślowski interesował się nimi samymi. Trudno się dziwić: jedyne dwa filmy dokumentalne, jakie zrealizowałem, miały za temat ludowe garncarstwo i rzeźbę Ksawerego Dunikowskiego. Podczas gdy nasz wspaniały artysta obserwował personel w operze, ludzi widzianych kamerami przez dworcowy podgląd albo „gadające głowy”⁴².

Choć we wcześniejszym dorobku Wajdy, a i pośród utworów zrealizowanych po premierze *Dantona*, odnajdziemy znacznie więcej niż dwa dokumenty, to ani Wajda, ani krytycy i badacze jego twórczości, ani widzowie nie postrzegali go nigdy jako autora kina dokumentalnego. Kieślowski miał temperament dokumentalisty, Wajda używał dokumentu. Jego twórczość dokumentalna to świadectwo reprezentujące pewnego rodzaju sposób myślenia historycznego, a nade wszystko wielki hołd złożony sztuce: plastyce, literaturze i samemu kinu.

BIBLIOGRAFIA

Czczot-Gawrak Z., *Film o sztuce. Nowe zjawisko kultury artystycznej*, Wrocław 1974.
Helman A., *Żywot człowieka uczciwego*, [w:] *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2000.

⁴² A. Wajda, *O polityce, o sztuce, o sobie*, red. M. Malatyńska, Warszawa 2000, s. 201.

- Hendrykowski M., *Autor w filmie dokumentalnym*, [w:] *Autor w filmie*, red. M. Hendrykowski, Poznań 1991.
- Hendrykowski M., *Idę do słońca*, „Magazyn Filmowy SFP” 2017, nr 1, s. 66.
- Janicka B., *My – żyjemy*, „Kino” 2002, nr 3.
- Jazdon M., *Andrzej Wajda: moje kino transnarodowe*, „Magazyn Filmowy SFP” 2016, nr 1 (53).
- Koprowicz M., *Muzyka jazzowa jako charakterystyka świata bohaterów w filmie „Niewinni czarodzieje”*, [w:] *Antropologia postaci w dziele filmowym*, red. S. Kuśmierczyk, Warszawa 2015.
- Lubelski T., *Autobiograficzna triada w polskim filmie dokumentalnym czasów najnowszych*, [w:] *Polski film dokumentalny w XXI wieku*, red. T. Szczepański, M. Kozubek, Łódź 2016.
- Lubelski T., *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009.
- Lubelski T., *„Mówi do nas”. Wyobrażenie autora w filmach Andrzeja Wajdy*, [w:] *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitarski, Kraków 2003.
- Lubelski T., *Portret mistrza w kilku odsłonach*, Wrocław 2006.
- Lubelski T., *Wajda. Portret mistrza w kilku odsłonach*, Wrocław 2006.
- Manceau J.-L., *Niewinni czarodzieje, czyli tragedia złudzeń*, przeł. M. Pilot, „Kwartalnik Filmowy” 1996/1997, nr 15–16.
- Miczka T., *Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy*, Katowice 1987.
- Nurczyńska-Fidelska E., *Polska klasyka literacka według Andrzeja Wajdy*, wyd. 2. poszerz., Łódź 2010.
- Przyłipiak M., *Refleksja nad dokumentalizmem w filmach fabularnych Andrzeja Wajdy*, [w:] *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2008.
- Sarzyński P., *Niemiec od polskich świątków*, „Polityka” 2009, nr 33, s. 43.
- Sobolewski T., *Wajda i historia*, Gazeta Wyborcza 1997, nr 31, s. 11.
- Sobolewski T., *Wróblewski według Wajdy. Rozstrzelanie jako początek*, „Gazeta Wyborcza” 24.03.2016, <<http://wyborcza.pl/1,75410,19814432,wroblewski-wedlug-wajdy-rozstrzelanie-jako-poczatek.html>> (dostęp: 20.01.2017)].
- Sosnowska D., *Żywy teatr, martwe oko, umarli w piwnicy i buty trupa. Wokół „Umarłej klasy” Tadeusza Kantora w zapisie filmowym Andrzeja Wajdy*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 87–88, s. 197–204.
- Sowińska I., *Emocjonalna i ideologiczna funkcja muzyki w Człowieku z marmuru*, [w:] *Analizy i interpretacje. Film polski*, red. A. Helman, T. Miczka, Katowice 1984.
- Wajda A., *Filmówka; powieść o łódzkiej Szkole Filmowej*, Warszawa 1998.
- Wajda A., *Kino i reszta świata*, Kraków 2000.
- Wajda A., *O polityce, o sztuce, o sobie*, red. M. Malatyńska, Warszawa 2000.
- Wajda A., *Filmy*, t. 1, Warszawa 1996.
- Witek P., *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Lublin 2016.

<<http://transnational.autokreacje.e-kei.pl/wydarzenia/>> (dostęp: 1.02.2017)].
<<http://www.fn.org.pl/archiwum/page/index1096.html?action=archiveReviews&str=66&id=2078>> (dostęp: 7.01.2017).
<<http://www.wajda.pl/pl/filmy/film05.html>> (dostęp: 10.11.2016).