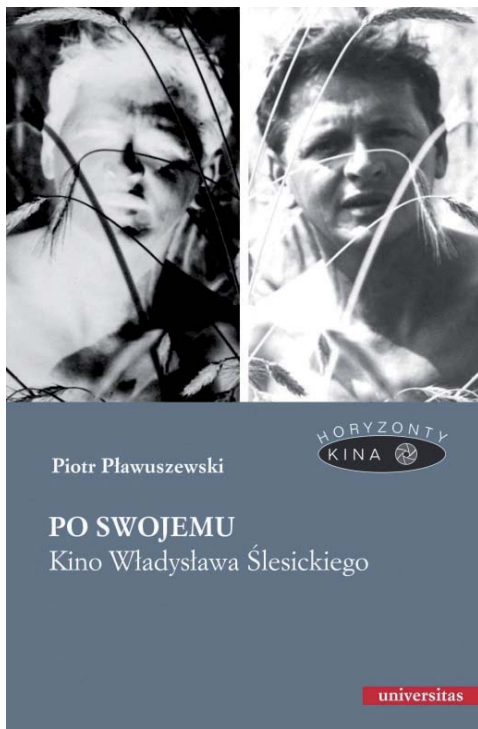


Podążać swoimi ścieżkami

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2018.063>



Do twórczości jednych reżyserów badacze nieustannie powracają, inni nie cieszą się takim zainteresowaniem, choć ich dokonania nie budzą wątpliwości. Mimo coraz większej liczby publikacji przywracających im należne miejsce na mapie polskiego kina, katalog tych swoistych „białych plam” jest cały czas dość pokaźny. Powrót do zapo-

mnianych niekiedy twórców niekoniecznie musi prowadzić do przewartościowania ich twórczości, z całą pewnością jednak umożliwia stworzenie pełniejszego obrazu polskiego kina, jak również wprowadzenia nowego spojrzenia na wszelkie hierarchie, kanony i konteksty interpretacyjne.

Czasem sytuacja wygląda jeszcze inaczej. Nietrudno wskazać na twórców, którzy pozornie są obecni w dyskursie filmoznawczym, niektóre ich dzieła nie tylko istnieją w świadomości widzów, ale są też stosunkowo często przypominane, na przykład przez stacje telewizyjne, ale mało kto podejmuje refleksję nad całością ich dorobku. Wśród nich specyficzne miejsce zajmuje Władysław Ślesicki. Często bywa wymieniany wśród tuzów polskiego dokumentu, pojawiają się tytuły jego filmów, zwłaszcza *Wśród ludzi*, *Płyną tratwy*, *Zanim opadną liście* czy *Rodzina człowieka*, wskazuje się na niego jako twórcę filmów poetyckich, i na tym w zasadzie koniec. Oczywiście, były to filmy cenione przez krytykę i nagradzane na festiwalach, nawet kilkanaście lat po realizacji. Nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu, że jest to twórczość w dużej mierze zapomniana, do której powraca się na zasadzie mechanicznego wymieniania tytułów. Zapewne, przynajmniej niektóre filmy są ciągle oglądane, ale nader rzadko budzą zainteresowanie badawcze. Zresztą nie będzie chyba przesadą stwierdzenie, że o ile jego nazwisko w ogóle funkcjonuje w społecznej świadomości, to raczej jako reżysera, który przeniósł na ekran *W pustyni i w puszczy* Henryka Sienkiewicza (1973). O innych jego filmach fabularnych po prostu się nie pamięta i rzadko do nich wraca.

Właściwie mogłoby się wydawać, że twórczość Ślesickiego jest w radykalny sposób niedzisiejsza, choćby przez umiejętność zatrzymania się i skupienia uwagi na pozornie drobnych sprawach codzienności czy przyglądania się naturze nie ze względu na

* Profesor dr hab., filmoznawca, wykładowca na Uniwersytecie Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. E-mail: blok@ukw.edu.pl

ekologiczną ideologię, ale po prostu dla niej samej i żyjącego w ramach wyznaczanych przez nią reguł człowieka. Paradoksalnie jednak, niespieszne filmy Ślesickiego stanowią dobrą odtrutkę na dominującą współcześnie tyranię chwili. Refleksyjne kino, szukające w konkretności uniwersaliów, musi po prostu znaleźć swojego odbiorcę. Takim właśnie odbiorcą, skupionym, uważnym i kompetentnym, jest Piotr Pławuszewski.

Swoją książkę zatytułował prosto, ale nader trafnie: *Po swojemu. Kino Władysława Ślesickiego*. Wpisuje tym samym swojego bohatera w krąg autorów polskiego kina, co samo w sobie jest godne uwagi. Podkreśla również, czyni to zresztą wielokrotnie, jego osobność. Co więcej, buduje na niej swoją opowieść. Zwraca uwagę, że właściwie tylko przy filmach zrealizowanych z Kazimierzem Karabaszem (*Ludziach z pustego obszaru*, *Gdzie diabeł mówi dobranoc* oraz *Dniu bez słońca*) dałoby się wpisać twórczość Ślesickiego w szerszy nurt, czyli w tym wypadku czarną serię polskiego dokumentu. Nie oznacza to jednak, że nie można wskazać różnych filmów stanowiących interesujące punkty odniesienia dla jego dzieł. Dzięki doskonałej znajomości polskiego – i nie tylko – kina dokumentalnego. Pławuszewski, niezwykle trafnie przywołuje mniej lub bardziej znane tytuły. Nie tworzy przez to szerokiej panoramy tego kina, nie to było przecież jego zamiarem, kontekst historyczny i historycznofilmowy stawia na dalszym planie, zarysowuje jednak znaczące tło.

Widać to choćby w krótkim fragmencie podsumowującym podrozdział o *Chyłych polach*, pokazanych na słynnym krakowskim festiwalu w 1971 roku. Pławuszewski przywołuje zaprezentowane wówczas filmy, będące świadectwem nowej zmiany w polskim dokumencie: *Szkołę podstawową* Tomasza Zygadły, *Fabrykę* Krzysztofa Kiesłowskiego, *Korkociąg* Marka Piwowskiego i *Zanik serca* Krzysztofa Gradowskiego, zauważając, że

w żaden sposób nie mogły wpłynąć na poetykę Ślesickiego. Kino polskie zmieniało się, filmowcy, zwłaszcza młodzi, ale nie tylko, poszukiwali nowych środków wypowiedzi, reagując także na wydarzenia w kraju i społeczne odczucia. Ślesicki dalej podążał swoją drogą. Próbując dookreślić to jakże osobne miejsce, zajmowane przez niego w polskim kinie, warto wszak dodać, że jego twórczość nie mogła już z kolei wpłynąć na nowe pokolenie filmowców, choć bez wątpienia cenili jego dokonania.

Oczywiście, Pławuszewski dobrze zdaje sobie sprawę, że próba przypisania twórcy do jakiegokolwiek nurtu bywa zadaniem dość jałowym, zwłaszcza w odniesieniu do kogoś takiego jak Ślesicki. Dlatego też zwracając uwagę na tzw. trzecie kino polskie, lub raczej szerzej – na falę debiutów „pokolenia 1968”, zaznacza na tym tle jego obecność, koncentrując się wszakże na autorskim wymiarze jego twórczości. Ukazuje w ten sposób historycznofilmowe tło, nie ignoruje niczego, co było niejako wokół Ślesickiego, ale ważniejsza jest dla niego ta ścieżka, którą podąża wraz z reżyserem. Zresztą, gdyby już doszukiwać się jakichkolwiek analogii – choć słusznie autor podkreśla ich wątpliwy sens – najbliższy polskiemu reżyserowi byłby Robert Flaherty. Ale „[d]zieło Ślesickiego broni się i bez tych kontekstów”, konkluduje Pławuszewski, po raz kolejny zdecydowanie podkreślając osobne miejsce Ślesickiego nie tylko w polskim kinie:

Choć na gruncie fabularnym nigdy w pełni nie ustalili reguł swego języka wyrazu, właściwie do końca go poszukując (Lato leśnych ludzi dawało w tym względzie niemal nadzieję na przyszłość), to już kino dokumentalne przyniosło w pewnym momencie spełnienie – własny styl. A czy nie oznacza to – używając innych słów – bycia jedynym w swoim rodzaju? (Pławuszewski 2017: 311).

Piotr Pławuszewski swojego bohatera wyraźnie lubi i ceni. Zresztą, oglądając filmy Ślesickiego i czytając książkę jego monografisty, mam wrażenie, że spotkało się dwóch ludzi, którzy podobnie patrzą na świat, mówią podobnym językiem, choć jeden wypowiada się przez obraz, drugi przez słowo. Pławuszewski jest wnikliwym obserwatorem, czułym na szczegóły. Pisze historię życia i filmów, przywołuje wiele interesujących faktów (niektóre drobiazgi są fascynujące; zaskoczyła mnie informacja o staraniach Ślesickiego w sprawie adaptacji *Pożegnania z Afryką* Karen Blixen czy – to już na rodzimym podwórku – *Tomka na Czarnym Łądzie* Alfreda Szklarskiego), rekonstruuje proces twórczy, analizuje i interpretuje poszczególne dzieła, ale nade wszystko stara się stworzyć portret artysty jedyne w swoim rodzaju. I znajduje mądre i dobrze skonstruowane argumenty. Potrafi znaleźć w jednym ujęciu, wręcz – kadrze, zaskakujące bogactwo znaczeń. Analizy filmów są bardzo solidne, niekiedy wręcz błyskotliwe, ale wartość pracy polega także na ich uporządkowaniu. Całość nie jest tylko zbiorem omówień poszczególnych filmów, ale strukturą nadrzędną, tworzącą odrębną wartość. Wywód przy tym jest czytelny, uporządkowany, przyjazny dla czytelnika.

Pławuszewski logikę wyводу stawia wyżej niż kolejność dat. Dlatego też przyjmuje zakłócający chronologię podział twórczości Ślesickiego na okres dokumentalny i fabularny. Dzięki temu zresztą udaje się uciec od pojęcia „etapu”, ma on bowiem nie tylko wyraźne konotacje ideologiczne, ale i zawiera w sobie swoiste zamknięcie oraz rozłączność. Tymczasem w tej twórczości, jak udowadnia Pławuszewski, mamy do czynienia zarazem ze zmianą i trwaniem, nieustannym poszukiwaniem środków ekspresji twórczej osobowości (przekonuje mnie wyróżnienie w samodzielnej dokumentalnej twórczości Ślesickiego stylu poszu-

kiwanego, odnalezionego, odnawianego), a jednocześnie pozostawianiem wiernym najważniejszym wyborom, płynną, choć widoczną granicą między dokumentem i fabułą.

Ślesicki, tak jak wielu innych znakomitych dokumentalistów, zainteresował się filmem fabularnym, uważając, że dotarł do kresu swojej wypowiedzi w dokumencie i nie powie już w ten sposób nic ciekawego. Sam zresztą wskazywał na znużenie i monotonię, które zaczęły mu towarzyszyć (*Forum krótkiego metrażu* 1966: 38; Wertenstein 1970: 28)¹. Co więcej, różnica między dwoma rodzajami filmowej twórczości wydawała mu się płynna, zwłaszcza w odniesieniu do własnych działań. Pławuszewski potrafi jednak dostrzec wynikające z niej niuanse, związane choćby z porównaniem relacji między człowiekiem i przyrodą. Podobnie jak w dokumentach przyroda pełni ważną rolę w fabularnych *Ruchomych piaskach*, posiada jednak, zauważa autor, inną funkcję, bardziej przyjazną człowiekowi. Równie zajmująco pisze o *W pustyni i w puszczy*, kiedy realizując film fabularny, Ślesicki dał dojść do głosu tak głęboko tkwiącemu w nim dokumentaliście.

Ten pierwszy, z lepszymi i gorszymi pomysłami w głowie, nad wieloma składowymi swego dzieła nie zapanował, choć też na pewno nie rozpadło mu się ono w rękach; ten drugi, szczęśliwie niezepchnięty na margines, sprawił, że jakkolwiek zadziwiająca zdaje się przepaść między „małą historią” Mietka z mazurskiej wsi Wojciech [w *Płyną tratwy* – PZ] i „afrykańską epo-

¹ Znużenie, nawet frustracja, brały się również z czegoś innego: koniecznością realizowania filmów w warunkach, którym daleko do komfortowych. Ślesicki mówił o kwestiach finansowych, problemach ze sprzętem i infrastrukturą, brakiem możliwości poświęcenia czasu na dogłębne poznanie tematu, które – co pokazywał na własnym przykładzie – stanowi fundament dobrego dokumentu. Zob. *Forum krótkiego metrażu* (1966: 39).

peją” Stasia i Nel, to przecież obecność ich wszystkich w filmografii Władysława Ślesickiego w żadnym razie nie jest efektem kronikarskiego potknięcia (Pławuszewski 2017: 109, pominięto przypis).

Niezależnie od tego, o którym rodzaju twórczości Ślesickiego mówimy, fundamentalne znaczenie ma odpowiedź na pytanie, o czym i jak opowiada. Szukając właściwej perspektywy, dzięki której będzie mógł spojrzeć w tym kontekście na filmy swojego bohatera, Pławuszewski wskazuje na antropologiczny wymiar i poetyckość jego dokumentalnej twórczości, będące interesującym punktem wyjścia do dalszych analiz, również w odniesieniu do filmów fabularnych. Zaproponowane przez niego wyróżniki kina poetyckiego: „obecność autora”, oszczędność w słowie i korzystaniu z motywu, zaufanie pokładane w obrazie, specyficznie pojmowany montaż, epizodyczność i nawiązanie do przyrody, są bardzo dobrze sfunkcjonalizowane. Wprowadza je nie tylko dla definicyjnej precyzji, ale również z zamiarem swoistego dopasowania ich do twórczości Ślesickiego. Mówiąc inaczej, wskazując na te wyróżniki, charakteryzuje jednocześnie autorski temperament reżysera. Pisz na przykład:

Poetycka ufność w potencjał wizualności bierze się z jednej strony z przekonania, że już ona sama (wizualność) stanowi hojne źródło różnorodnych treści, z drugiej – co może ważniejsze – że to właśnie obraz stwarza szansę, by uchronić film przed jednowymiarowością (ibid.: 77).

Wskazuje, że w filmach Ślesickiego obraz drobnego fragmentu rzeczywistości zaczynał nagle tworzyć coś więcej, stawał się potencjalnością, umożliwiającą kolejne znaczenia i odczytania. W *Rodzinie człowieka* dostrzega mikroświat wiejskiej rodziny, obserwację codziennych wydarzeń,

ale zarazem portret człowieczeństwa, odnajdujący się nie w sprawach społecznych, politycznych, tylko po prostu w codziennej egzystencji. Podobnych obserwacji, jakże trafnych i pięknie sformułowanych, jest w książce oczywiście znacznie więcej. Oto jedna z nich:

Pszczola nad kołyską w *Rodzinie człowieka* to codzienność wiejskiego domu, ale i znak zagrożenia ze strony natury. Przytknięte do mokrej szyby twarze dzieci w *Zanim opadną liście* to mały obrazek z życia taboru, ale i melancholijny znak odjazdu, pożegnania pewnego świata. Kroki, ciężko stawiane na kamienistej, górskiej drodze w *Chyłych polach*, to ilustracja opowieści starej kobiety, ale przede wszystkim metafora surowej egzystencji i znoju ponad miarę (ibid.: 79).

Niech nas jednak nie zwiedzie niekiedy wręcz literacki styl Pławuszewskiego. Do twórczości Władysława Ślesickiego podchodzi z naukową precyzją i rzetelnością, afirmatywnie, ale potrafiąc zachować dystans. Nie wszystkie filmy ocenia pozytywnie, krytycznie spogląda choćby na sposób organizacji materiału w *Spacerze w Bieszczadach*, który „w równym stopniu zdradza talent reżysersko-operatorzkiego [zdjęcia były dziełem Stanisława Niedbalskiego] tandemu do patrzenia na rzeczywistość i niedostatki na polu konstrukcyjnym” (ibid.: 96). Za film nieudany uważa *Śpiewy po rosie*, i przekonująco, choć ze smutkiem to udowadnia, a w *Dniach, miesiącach, latach* widzi „mało wyrafinowaną retoryczność”. Wskazuje na komplikacje w odbiorze *Ruchomych piasków*, zastanawia się nad nieoczywistym przeniesieniem ideologii Sienkiewicza do filmowej wersji *W pustyni i w puszczy*.

Książka Pławuszewskiego pozwala też spojrzeć nieco inaczej na filmy pozornie dobrze znane i rozpoznane. Myślę tu choćby właśnie o *W pustyni i w puszczy*, które niemal odruchowo czyta się przez

Sienkiewicza. Tymczasem dla Ślesickiego ważne były także skojarzenia harcerskie (skautowskie), jak również jego dotychczasowe doświadczenia. Cóż bowiem dziwnego, że człowieka tak zafascynowanego przyrodą zainteresowała Afryka, którą zresztą poznał już wcześniej, w czasie realizacji filmu *Dwudziesta pierwsza*. Afryka

stwarzała obietnicę bycia wielkim, naturalnym plenerem. Dla reżysera, który nie zamierzał porzucać nawyków z filmowej przeszłości. była to okoliczność nie do zlekceważenia. Tym to zresztą ważniejsze, iż po lekcji *Ruchomych piasków* Ślesicki znacznie lepiej zdawał sobie sprawę, że ujęcia dla swej natury dokumentalisty szukać powinien nie w postaci aktora, lecz obrazie otaczającego go świata. Afrykańska wędrówka, z dynamicznie zmieniającym się pejzażem, wiele w tym względzie obiecywała (ibid.: 241).

Co ciekawe, o Afryce myślał Ślesicki w kontekście filmu jeszcze nie raz. W niej miały rozgrywać się niezrealizowane ostatecznie filmy *Susza* i *Biografia* oraz adaptacje książek Ady Winczy *Wspaniali Masajowie* i *Safari – Hatari*. Wspominam o wątkach afrykańskich również dlatego, że dzięki temu postać Ślesickiego, zarówno jako człowieka, jak i artysty, nabiera w *Po swojemu* nowych wymiarów.

Przy okazji można zauważyć, jak cennym uzupełnieniem analizy i interpretacji poszczególnych filmów, niektórych mało znanych, jest przywołanie projektów niezrealizowanych. Mogą one być dla badacza równie pasjonujące, jak filmy, które powstały. Pławuszewski pisze o kilku takich scenariuszach, zastanawiając się między innymi, jak te dzieła mogłyby wyglądać, czy zmieniłyby coś w całokształcie dorobku reżysera. Jakże ciekawym przykładem jest choćby *Własne miejsce* – za ten scenariusz Ślesicki otrzymał pierwszą nagrodę w grupie filmów

dokumentalnych w konkursie na scenariusz filmu fabularnego i dokumentalnego o tematyce religijno-moralnej ogłoszony przez Dział Dokumentacji Diecezjalnej VIDEO Kurii Biskupiej Gdańskiej. Był rok 1988, cztery lata po *Lecie leśnych ludzi*, ostatnim filmie, który zrealizował. Była to historia księdza z okolicznej parafii, z którym Ślesicki nawiązał znajomość. Na podstawie scenariusza Pławuszewski próbuje sobie wyobrazić, jaki film mógłby powstać, inny od wcześniejszych, bardziej skupiony na słowie, niż na obrazie.

Nie tylko w tym kontekście warto zwrócić uwagę na materiały archiwalne. Pławuszewski skorzystał z Archiwum Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie oraz Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, jak również archiwum rodzinnego samego Ślesickiego. Czasem nawet drobny dokument pozwala odtworzyć sposób myślenia twórcy. Pławuszewski czyni tak, pisząc o *Płyną tratwy* i sięgając po list Ślesickiego do Jerzego Bossaka, w którym reżyser odpowiadał na uwagi dotyczące scenopisu.

Mam jednak wrażenie, że potencjał archiwów nie został całkowicie wykorzystany, być może też nie zawsze poszukiwania autora zostały właściwie odnotowane w tekście. Wspomina kolaudację filmu *Wśród ludzi* (ibid.: 110), ale nie wiemy, skąd zaczerpnął tę informację. Zastanawiam się, czy korzystał z dokumentów znajdujących się w Archiwum Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego oraz Archiwum Akt Nowych, przede wszystkim ze stenogramów kolaudacji. Dokumenty te mogą stanowić interesujący kontrast z indywidualnym spojrzeniem zawartym w prywatnych zbiorach reżysera czy rozmowach z jego bliskimi i współpracownikami. Znamiennym przykładem niech będzie choćby kolaudacja *Ludzi i ryb*. Film ten wzbudził bardzo

odmienne reakcje, od pozytywnych, jak Zbigniewa Pitery, do krytycznych. Tadeusz Konwicky porównywał film, podobnie jak *Tu gdzie żyjemy* Kazimierza Karabasza i Lidii Zonn, do „starzejących się atletów, którzy już nie mają wigoru młodości, ale techniką jeszcze kładą przeciwnika (*Protokół nr 143...*, k. 2 [415]). Krzysztof Teodor Toeplitz, doceniając twórczość i talent Ślesickiego, właśnie dlatego nazwał *Ludzi i ryby* filmem epigońskim (ibid.). Mówili to jeszcze przed wielkimi sukcesami *Zanim opadną liście* i *Rodziny człowieczej*. A może wyczuwali już to znużenie, o którym sam Ślesicki będzie mówił kilka lat później?

Pławuszewski ceni *Ludzi i ryby*, nie zgadza się choćby z krytyczną, pochodzącą z 1967 roku opinią Danuty Karcz (1967). Nie chodzi przecież o to, by zmienić zdanie, nie sądzę, aby Konwicky i Toeplitz zdołali go przekonać. Niemniej jednak stenogram kolaudacji pozwala odczytać nie tylko ambivalentne przyjęcie tego filmu w momencie, kiedy miał wejść na ekrany, ale pośrednio wskazuje na ówczesną pozycję Ślesickiego. Piszę o tym jako czytelnik, szukający nieco innej perspektywy, w inny sposób spoglądający na kino. Pławuszewski chciał napisać książkę „po swojemu” i to mu się w pełni udało. A jednak kwerenda archiwalna pozwoliłaby mu odnaleźć kolejne niezrealizowane scenariusze, jak np. *Przyjdzie, zapuka do drzwi* (*Dokumentacja scenariuszy filmowych 1978–1981*). Ciekawiloby mnie też na przykład, czy scenariusze *Suszy* i *Biografii* stały się przedmiotem dyskusji w jakimś gronie w Polsce, czy zachowały się na ten temat jakieś dokumenty.

Szukając informacji, przywołując historię poszczególnych filmów, Pławuszewski odwołuje się także do rozmów z twórcami przeprowadzonymi na potrzeby książki, zyskując w ten sposób kolejne cenne źródło wiedzy o historii polskiego kina. Bardzo dokładnie przejrzał również prasę, znajdu-

jąc liczne artykuły i recenzje poświęcone Ślesickiemu lub poszczególnym filmom. Czasem tylko odnoszę wrażenie, że niekiedy zbyt im ufa, zbyt chętnie przywołuje spore fragmenty, gubiąc gdzieś wówczas własny komentarz. Może właśnie dlatego, nieco paradoksalnie, czytając rozdział chyba najważniejszy – o stylu odnalezionym, miałem poczucie niedosytu. Trochę za dużo tam przywołań, cytatów, trochę za mało Pławuszewskiego.

Ale przy okazji warto przyjrzeć się bibliografii, w której brakuje tekstów współczesnych. Brakuje nie dlatego, że Pławuszewski czegoś nie uwzględnił, ale po prostu dlatego, że ich prawie nie ma. To wiele mówi o współczesnym postrzeganiu Ślesickiego, którego chętnie się przywołuje, ale się o nim nie pisze. Nalożyły się tu dwie kwestie: o dokumentalistach pisano rzadko, a na monografie mogli liczyć – i to raczej ostatnio – tylko nieliczni (Jazdon 2002, 2009; Hendrykowski 2008; Tes 2016), natomiast jego fabuły nie wpisywały się w artystyczny kanon polskiego kina. *Po swojemu...* Piotra Pławuszewskiego nie tylko przywraca Władysława Ślesickiego naszej pamięci, ale też, wychodząc poza dotychczasowe hierarchie, zapelnia kolejny fragment mapy polskiego kina.

Bibliografia

- Dokumentacja scenariuszy filmowych 1978–1981*.
Archiwum Akt Nowych, Naczelny Zarząd Kinematografii, Departament Programowy. Sygn. 5/10.
- „Forum krótkiego metrażu” 1966. *Kino* 6: 25–44.
- Hendrykowski, Marek, 2008. *Marcel Łoziński*.
Warszawa: Biblioteka „Więzi”.
- Jazdon, Mikołaj, 2002. *Dokumenty Kieślowskiego*.
Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- 2009, *Kino dokumentalne Kazimierza Karabasza*.
Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

- Karcz, Danuta 1967. „Barwy codzienności”. *Kino* 5: 60–61.
- Pławuszcwski, Piotr 2017. *Po swojemu. Kino Władysława Ślesickiego*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS.
- Protokół nr 143 z posiedzenia Komisji Ocen Artystycznych filmów dokumentalnych z dnia 27.8.1962 r. W: *Protokoły posiedzeń Komisji Ocen Artystycznych Filmów Dokumentalnych 1962*. Archiwum Akt Nowych, Naczelny Zarząd Kineematografii, Zespół Produkcji Filmowej. Sygn. 6/2.
- Tes, Urszula, 2016. *Człowiek, zbiorowość, pamięć w filmach dokumentalnych Ireny Kamińskiej*. Kraków: Akademia IGNATIANUM, Wydawnictwo WAM.
- Wertenstein, Wanda 1970. „Zmierzch czy przemiana filmu dokumentalnego”. *Kino* 11: 25–29.