

## *Boks w kadrze. Wybrane strategie inscenizacyjne w polskich filmach o boksie z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku*

**ABSTRACT.** Wierski Dominik, *Boks w kadrze. Wybrane strategie inscenizacyjne w polskich filmach o boksie z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku* [Boxing in the film frame. Selected staging strategies in Polish films about boxing from the 1960s and 1970s]. "Images" vol. XXVII, no. 36. Poznań 2020. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 183–196. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2020.36.12.

In his article, Dominik Wierski analyses and interprets selected staging strategies in Polish films about boxing. The films cited in the text were made in the 1960s and 1970s. It was a dynamic period in Polish cinematography, but also a great time for Polish boxing. The author wonders how filmmakers showed space related to boxing - training rooms, changing rooms, stands and the boxing ring. Selected films, belonging to the most important examples of Polish filmmakers' insight into the world of boxing, are analyzed in the terms of their use of colors, sound, camera travel, rhythm and pace etc. The purpose of the text is to answer the question of whether Polish films of the '60s and '70s developed an integral way of discussing boxing and showing its most characteristic spaces.

**KEYWORDS:** sports in cinema, film space, staging, *Bokser*, Julian Dziedzina, *Papa Stamm*, Krzysztof Rogulski, *Klinch*, Piotr Andrejew, *Szkoła uczuć*, Edward Żebrowski, *Powrót*, Filip Bajon

W definicjach sportu opartych na podejściu atrybucyjnym, czyli wskazującym na szereg najistotniejszych dla zjawiska cech, jedną z kluczowych kategorii – obok immanentnej obecności rywalizacji w ramach przyjętych reguł – jest wyodrębniona, autonomiczna przestrzeń. W starożytnej Grecji, której sięgają przeciwieź korzenie nowożytnego sportu, wyjątkowe usytuowanie przestrzenne rywalizacji miało charakter religijny[1], współczesne ujęcie zaś odnosi się do społecznych ram i interakcji będących częścią sportowego doświadczenia:

Sport jest zjawiskiem społecznym o zmiennym charakterze, które tworzą zdarzenia w określonym wymiarze czasoprzestrzennym. Zarówno ich czas, jak i przestrzeń są zdefiniowane, tak jak reguły zachowań tworzących sportowe zdarzenie. Czas w sporcie jest zmienną zobiektywizowaną, mierzalną, strukturującą przebieg zdarzeń. Przestrzeń świata sportu jest zmienną strukturującą przestrzeń świata fizycznego dla potrzeb sportowej rywalizacji. Jest zmienną społeczną wyznaczającą ramy przestrzenne

[1] M. Lenartowicz, J. Mosz, *Stadiony i widowiska. Społeczne przestrzenie sportu*, Warszawa 2018, s. 30.

dla społecznych interakcji zachodzących podczas sportowego zdarzenia, a także przed jego rozpoczęciem i po jego zakończeniu[2].

Przestrzeń sportu może mieć charakter okazjonalny, gdy na czas rywalizacji sportowcy zajmują obszar, którego główne przeznaczenie zwyczajowo nie przynależy do tak zwanego pola sportu[3], bądź też stały. W tym drugim przypadku jest ściśle sformalizowana i jednoznacznie zdefiniowana poprzez swój kształt, charakter obiektów architektonicznych lub też kontekst historyczny łączący ją ze sportową rywalizacją[4].

Boks jest w tym przypadku dyscypliną o szczególnym charakterze – zdefiniowana przepisami przestrzeń odróżnia akt sportowej rywalizacji od aktu przemocy. W świetle kulturowego i antropologicznego doświadczenia wyjątkowość boksu trafnie podsumowuje Jakub Papuczys, odwołując się do pojmowania tej dyscypliny wręcz jako esencji sportowego przedstawiania: „Walka, agon, dramatyczne starcie ze sobą dwóch przeciwników na niewielkim kwadracie wydzielonej przestrzeni symbolizują jednak nie tyle istotę sportu, ile – zdaniem znawców boksu – fundament człowieczeństwa i ludzkiej natury”[5]. Powyższe słowa poniekąd wyjaśniają niesłabnące zainteresowanie boksem ze strony świata kultury, sztuki i mediów, w tym oczywiście – także filmu, właściwie już od samego początku jego istnienia[6], czyli eksperymentów Williama Kennedy’ego Dicksona w laboratoriach Thomasa Edisona, poprzez zarejestrowaną na taśmie legendarną i przełomową walkę Jamesa Corbetta z Robertem Fitzsimmonsem, aż po nieskończone liczne bokserskie narracje w filmie fabularnym. Ekranowe oblicza boksu utwierdzają w przekonaniu, że to właśnie ta dyscyplina, jak chyba żadna inna, znakomicie nadaje się do tego, by jednocześnie budować mit, kreować atmosferę nostalgii, opisać wzlot ze społecznych nizin ku triumfom, chwale i sławie, ale też gorzki samotnego upadku. Film, korzystając z dostępnych mu środków wyrazu, przyswaja również spektakularyzację boksu[7], jawiącego się zbiór rytuałów i mitów, a także jego teatralizację, rozumianą zarówno w sensie ideologicznym, jak i estetycznym. Boks zalicza się do sportowych opowieści, które, jak opisuje Andrzej Gwóźdź, „wędrują poza ekran i stają się sposobami przedstawiania świata w ogóle, w których rzeczywistość miesza się z tym, co jest tylko imaginacją, wytwarzając

[2] Ibidem, s. 28.

[3] Bowyer Bell definiuje sam sport jako powtarzalną oraz uregulowaną ustalonymi zasadami fizyczną rywalizację, realizowaną w zamkniętym uniwersum i wyłaniającą jednoznacznego zwycięzcę. Pole sportu zaś to, zdaniem odwołującego się do teorii pola Pierre’a Bordieua, Martina Rodericka: „stosunkowo autonomiczny obszar, posiadający swoje niezależne tereny, panujące na nich zasady i wewnętrzną logikę oraz sposób zachowania w ich obrębie. W konsekwencji sportowiec pozostaje konfigurowany przez grę, którą on samkonfiguruje, i nie jest w stanie

sprawnie w niej funkcjonować bez znajomości jej mechanizmów, języka i celów”. Cyt. za: P. Nosal, *Technologie i sport*, Gdańsk 2014, s. 118.

[4] M. Lenartowicz, J. Mosz, op.cit., s. 38.

[5] J. Papuczys, *Między uległością a buntem – bokserskie biografie w PRL na przykładzie filmu Bokser Juliana Dziedziny*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media 2” 2017, nr 2 (9), s. 107.

[6] Zob. D. Streible, *Fight Pictures: A History of Boxing and Early Cinema*, Foreword by Ch. Musser, Berkeley, Los Angeles 2008.

[7] P. Nosal, op.cit., s. 179.

modele rzeczywistości usytuowane pomiędzy rzeczywistością a jej formami inscenizacyjnymi” [8].

Medialną teatralizację boksu buduje także forma jego ukazywania, co jest szczególnie istotne w przypadku jego filmowych obrazów. Trudno o inną dyscyplinę sportu, która, poddana ekranowemu zapośredniczeniu, zyskiwałaby nowy wymiar, nie tracąc przy tym wiarygodności i realizmu. Bokserska przestrzeń jest wieloznaczna, ale oparta na uniwersalnym kodzie stworzonym przez łatwo identyfikowalny układ dychotomii – w zależności od zastosowanych operatorskich, dźwiękowych i montażowych środków wyrazu jest to sceneria zbudowana na zgiełku areny i ciszy szatni, światłach ringu i półmroku okalających go korytarzy, tłoku i izolacji, dystansie i zwarcu. Wszystkie te czynniki podlegać mogą szeregowi inscenizacyjnych zabiegów, które pozwalają zbudować nowy rodzaj spojrzenia na samą dyscyplinę, przestrzeń, w jakiej funkcjonuje, a także na zawodnika, który ją uprawia. To poniekąd zbieżne z opinią Jakuba Mosza, który twierdzi, że kino buduje atmosferę intymnego kontaktu z człowiekiem, umożliwiając przyglądanie się jego reakcjom i emocjom. Film powinien zatem tworzyć taki portret człowieka, jaki jest zazwyczaj niedostępny dla rejestrującej sportowe wydarzenie kamery telewizyjnej i nie stanowi powielenia znanego z niej obrazu. To właśnie zapewnia mu rację bytu w świecie kultury masowej [9].

Prezentowana w tym miejscu refleksja odnosi się do sposobów inscenizowania boksu i związanej z nim przestrzeni w polskim filmie dwóch dekad – lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. To era trudnych do zliczenia triumfów polskich bokserów na igrzyskach olimpijskich, mistrzostwach świata i Europy. To czas największych osiągnięć szkoły trenera Feliksa „Papy” Stamma i wielkich nazwisk w ringu – Polaków ekscytowały walki, które toczyli: Kazimierz Paździor, Jerzy Adamski, Tadeusz Walasek, Zbigniew Pietrzykowski, Marian Kasprzyk, Leszek Drogosz, Józef Grudzień, Jerzy Kulej, Artur Olech, Józef Grzesiak, Jan Szczepański i Stanisław Dragan. Ostatnia dekada PRL przyniosła jeszcze kilka znaczących osiągnięć polskich pięściarzy na międzynarodowych arenach, ale już także znamiona kryzysu dyscypliny, który nasilił się w momencie przełomu ustrojowego. Lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte stały się wspomnianym z nostalgią okresem świetności polskiego boksu [10].

Periodyzacja ta w drugorzędny sposób odnosi się do sytuacji politycznej PRL (choć miała ona oczywiście wpływ na kino, ale też na sam

[8] A. Gwóźdź, *Media i sport. Wprowadzenie*, [w:] *Media – eros – przemoc. Sport w czasach popkultury*, wybór, wstęp i opracowanie A. Gwóźdź, Kraków 2003, s. 13.

[9] J. Mosz, *Sfilmować ruch. Sport w filmie krótkometrażowym*, Warszawa 2003, s. 82.

[10] Cytowany przez Marcina Darmasa jeden z lokalnych „nestorów” dyscypliny z goryczą zauważa:

„W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych o boksie mówiło się na ulicach i w tramwaju. Gazety pisały o nas. Frajda była. Czuliśmy satysfakcję. Przeczytał pan ostatnio jakiś artykuł w gazecie o mistrzostwach Polski czy turnieju im. Stamma? Nic. Nawet w lokalnych gazetach”. M. Darmas, *Na dystans. Rozważania socjologiczne o boksie*, Warszawa 2019, s. 200.

boks i jego społeczną rolę), akcentuje zaś przede wszystkim szczególnie status tej dyscypliny w polskim sporcie tego okresu i kulturze<sup>[11]</sup>, czego świadectwem są przypadające na ten czas liczne próby kreowania ekranowych wizerunków boksu przez twórców filmowych. Zainteresowanie tematem wykazywali autorzy kojarzeni z polską nową falą, tak zwanym trzecim kinem, czy w szczególności kinem moralnego niepokoju, którego część tworzył między innymi cykl telewizyjnych filmów sportowych zrealizowanych w Zespole Filmowym „Tor”. Obszerny zakres materiału wymaga zatem dokonania jego selekcji – w obrębie zainteresowania znajdują się filmy, w których temat boksu przynależy całkowicie do pola sportu, a jego ekranowy wizerunek jest nacechowany dostrzegalnym elementem kreacji i inscenizacyjnej inwencji, niezależnie od tego, czy dany utwór zalicza się do obszaru filmu dokumentalnego, czy też fabularnego. Erę triumfów boksu w PRL Polacy śledzili dzięki radiu, lecz głównie telewizji, narzucającej pewien dominujący sposób prezentacji bokserskiego spektaklu<sup>[12]</sup>. Przedmiotem uwagi będzie zatem nie to, co w mimetyczny sposób naśladuje rzeczywistość lub jej powszechne medialne reprezentacje, lecz to, co tworzy obraz boksu niedostępny na ogół w percypowaniu go na żywo bądź też za pośrednictwem telewizji.

Utwory, które przywołane zostaną w trakcie analizy, tworzą świadectwo czasów, w których powstały, realizacyjnych możliwości polskiego filmu, ale też autorskiej wrażliwości i wynikających z niej decyzji podjętych odnośnie do zastosowanych środków filmowego wyrazu. Ich scharakteryzowanie w zamierzeniu pozwoli ukazać wybrane sposoby kreowania bokserskiej przestrzeni oraz konstruowania za jej pomocą dodatkowych znaczeń, przekraczających wymiar czysto sportowy. Prymarne miejsce będzie miała wszakże kwestia filmowej formy, co ma na celu uzyskanie odpowiedzi na pytanie, czy polski film

[11] Poświadczają to także słynne słowa wypowiedziane przez Jerzego Skolimowskiego do Andrzeja Wajdy i Jerzego Andrzejewskiego: „Jak chcecie opowiadać o młodziuży, to musi być boks, musi być jazz, musi być fajny facet, który ma skuter i spotyka fajne dziewczyny, podrywa je, udaje mu się albo nie i do tego ma czasem refleksje”. K. Krubski, M. Miller, Z. Turowska, W. Wiśniewski, *Filmówka. Powieść o Łódzkiej Szkole Filmowej*, Warszawa 1992, s. 102.

[12] Warto wspomnieć, że wzrastającą rolę telewizji w kreowaniu sportowego – a konkretnie bokserskiego – spektaklu polskie kino dostrzegło znacznie wcześniej, już niemal na samym początku jej istnienia w Polsce. Zaakcentowanie telewizyjnej oprawy walki, korespondujące z dokonującym się wówczas technologicznym rozwojem tego medium, znalazło się w *Sprawie do załatwienia* (1953, reż. Jan Rybkowski i Jan Fethke). Film podporządkowany był wprawdzie socrealistycznym teozom, co dotyczy też wymowy wątku bokserskiego, jednakże znalazła się w nim

niebanalna inscenizacja walki bokserskiej, w nagraniu której udział wzięli Feliks Stamm, legendarny bokser Antoni Kolczyński i wcielający się w tym filmie w osiem ról Adolf Dymśa. Jak zauważa Marek Hendrykowski: „W filmie tym Feliks Stamm wystąpił nie – jak można by się spodziewać – w roli trenera, lecz arbitra ringowego, który sędziuje nierówną walkę między Fronczakiem a Józwiakiem, czyli Adolfem Dymśą, i – wybierającym się właśnie na sportową emeryturę – Antonim Kolczyńskim. [...] Pięściarski pojedynek Dodek – Kolka (z Dymśą obsadzonym także w innej roli niesforne kibica-bikiniarza na widowni) miał na ekranie przebieg bardzo emocjonujący i przeszedł do annałów, jeśli nie rodzimego boksu, to w każdym razie filmu polskiego. Nokautujący cios «Kolki» i upadek na ring Fronczaka-Dymśy w ostatniej rundzie pojedynku ma w sobie posmak chaplinowskiej burleski”. M. Hendrykowski, *Stalinizm za podwójną gardą*, „Kultura Popularna” 2014, nr 2 (40), s. 137.

lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, epoki apogeum świetności rodzimego boksu, wykształcił integralne metody inscenizowania tej dyscypliny sportu na ekranie.

Dla bokserskich narracji niemal równie ważne jak starcie na ringu jest to, co dzieje się, zanim rywale skrzyżują rękawice. Znaczenia konotowane przez boks buduje przecież również przestrzeń poza ringiem: lata treningu na sali gimnastycznej, chwile spędzone w szatni, wrzawa trybun, a wreszcie też korytarze prowadzące na arenę.

Marcin Darmas, odwołując się do Loïca Wacquanta, stwierdza: „Wydawać by się mogło, że nie ma nic bardziej banalnego od sali, w której ćwiczy się boks. Jednakże gym jest instytucją «kompleksową, polisemiczną i przeładowaną treścią»”[13]. Oprócz podstawowej funkcji miejsca przygotowującego do rywalizacji sportowej sala treningowa, odgrywa rolę „tarczy”, czy też linii demarkacyjnej, która oddziela trenujących od niebezpieczeństw świata zewnętrznego[14] – jest archipelagiem chroniącym przed popadnięciem w złe towarzystwo, a praktyka pugilistyczna jest swoistą „szkołą męskiej moralności”[15]. Obskurne sale treningowe, ciasne szatnie i okalające je korytarze to miejsca tworzące bardzo bogatą znaczeniowo część bokserskiej mitologii. W filmach zawodnicy zmagają się w nich często ze swymi słabościami i niepowodzeniami, co podkreślane bywa wykorzystaniem kontrastu, niskiego klucza oświetlenia czy też eksponowaniem przytłaczającego zagęszczenia przestrzeni.

*Papa Stamm* (1978) w reżyserii Krzysztofa Rogulskiego jest połączeniem filmu dokumentalnego i fabularnego. Typowe dla dokumentu archiwalia i wypowiedzi wprost do kamery przeplatane są inscenizacjami, w których prawie wszyscy najślynniejsi podopieczni Feliksa Stamma grają samych siebie, bez odmładzającej charakteryzacji odtwarzając wydarzenia z przeszłości. Nie ma jedynie nieżyjącego już wówczas Antoniego Kolczyńskiego. Jego dramatyczny los puentuje fabularyzowana scena, w której po zakończonym treningu, w pustej sali gra na harmonijce ustnej. Scena ma bardzo silny ładunek emocjonalny, gdyż kondensuje w sobie motywy schyłku sportowej świetności, życiowej porażki i samotności. Rogulski stosuje w niej silny kontrast, a w kompozycji kadru eksponuje osamotnienie bohatera. W ascetycznej scenerii wyraźnie widoczny jest zawieszony na linach ręcznik, co sprawia wrażenie, jakby wkrótce sekundant miał rzucić go na ring. Po chwili akcja przenosi się do parku, gdzie siedząca na ławce kobieta usiłuje przypomnieć sobie, skąd zna znajdującego się obok mężczyznę. Gdy wreszcie kojarzy twarz z nazwiskiem i z pewnością w głosie pyta go, czy jest Kolczyńskim, ten odpowiada przecząco i odchodzi w milczeniu. Sceny te odnoszą się do osobistej klęski mistrza Europy z 1939 roku, na którego karierę destrukcyjny wpływ miała wojna i okupacja, ale także alkoholizm. Rogulski uka-

## Wokół ringu

[13] M. Darmas, op.cit., s. 99.

[14] Ibidem, s. 101.

[15] Ibidem, s. 112.

zuje dawnego bohatera ringów Polski i Europy jako człowieka z goryczą uświadamiającego sobie swoje życiowe niespełnienie<sup>[16]</sup>.

Bolesny upadek u schyłku bądź po zakończeniu kariery jest silnie wpisany w kulturowe narracje o boksie, co zresztą stanowi odbicie wielu rzeczywistych historii. Motyw ten przewija się też w *Klinczu* (1979, reż. Piotr Andrejew). Na głównej płaszczyźnie czasowej opowiadania reprezentuje go trener Pałczyński, który rozpamiętuje bezpowrotnie minione lata swej przedwojennej świetności, przerwane traumatycznymi wydarzeniami z paryskiej sali Wagram. Przygnębiające wrażenie powoduje także wątek Eddiego Frya, dawnego wielkiego mistrza, który po zakończeniu kariery z otumanionym, pustym spojrzeniem alkoholika sprząta pogrążone w mroku korytarze w arenie, na której walczyć ma Pałczyński. Przejmującej wiarygodności nadaje tej scenie aktorstwo Ludwika Paka, budujące dodatkowe, pozaekranowe konotacje. Twórcy *Papy Stamma* i *Klinczu*, ukazując zaplecze ringu, sięgają po środki wyrazu kojarzące się z przesyconymi atmosferą czarnego kina amerykańskimi dramataми bokserskimi z drugiej połowy lat czterdziestych, takimi jak *Ostatni runda (Body and Soul, 1947)* Roberta Rossena czy *Noc i miasto (Night and the City, 1950)* Julesa Dassina.

Polskie filmy o boksie przynoszą też intrygujące portrety chwil, które pięściarz przeżywa tuż przed wyjściem na ring. Fabularny *Bokser* (1966) Juliana Dziedziny ukazuje świat boksu w afirmacyjnym wydaniu olimpijskim, co służy zbudowaniu kontrastu między życiem chuligana i życiem sportowca, czyli dwiema drogami, spośród których wybierać musi główny bohater filmu Tolek Szczepaniak. Na nowoczesnych i estetycznych olimpijskich obiektach zwraca uwagę wszechobecny szacunek dla rywala, okazywany na arenach i poza nimi. Trudno przy tym o chwilę spokoju, gdyż zewsząd dobiega gwar rozmów prowadzonych w wielu językach oraz medialny szum towarzyszący nowożytnym igrzyskom wczesnej epoki telewizyjnej. Szczepaniak chwilę spokoju odnajduje przed walką o złoty medal. Czeka na nią w odosobnionym pokoju, w którym wraca myślami do burzliwych wydarzeń ze swojego wcześniejszego życia. Dziedzina sugeruje w ten sposób wewnętrzną konfrontację dokonującą się w bohaterze, a otaczającą go w tych chwilach przestrzeń ukazuje w taki sposób, by nadać jej symbolicznego i niejednoznacznego wymiaru. Jak podsumowuje Jakub Papuczys:

Wrażenia nierzeczywistości przedstawionego świata dopełnia sceneria. Szczepaniak na walkę czeka w dusznym, pogrążonym w półmroku pomieszczeniu i choć w tle widz słyszy i obserwuje trenerską krzątanie, to kamera skupia się raczej na nieistotnych dla samej walki szczegółach. Miarowo przesuwany wiatrak sufitowego wentylatora czy siedzący na dziedzińcu półnagi staruszek, którego bohater długo obserwuje przez okno, nie tyle tworzą zewnętrzny obraz świata, ile stanowią emanację wewnętrznych odczuć kreowanej przez Olbrychskiego postaci. Wejście na olimpijski

[16] D. Wierski, *Sport w polskim kinie 1944–1989*, Gdańsk 2014, s. 303–304.

ring poprzedza zaś prowadzona w przytłaczającej ciszy, powolna wędrówka ciągiem długich, sterylnych, kafkowskich korytarzy<sup>[17]</sup>.

Również dokumentalny *Temat sportowy* (1978) w reżyserii Bohdana Kosińskiego i ze zdjęciami Witolda Stoka pokazuje, że kluczowe dla przebiegu późniejszej walki jest to, co dzieje się jeszcze w szatni. Młody zawodnik Stanisław Kozicki za moment ma stoczyć pojedynek z mistrzem Europy i złotym medalistą olimpijskim Jerzym Rybickim. Kamera przygląda się rozgrzewce głównego bohatera, podsłuchuje ostatnich uwag trenera, przede wszystkim zaś chwyta atmosferę chwil tuż przed wyjściem na ring. Zza ściany dobiegają stłumione odgłosy widowni, czuć treść i emocje, a zarazem podniecenie wielką szansą. Zmitologizowana bokerska narracja, której najsłynniejszą egzemplifikacją są oczywiście losy Chucka Wepnera i wzorowanego na nim Rocky'ego Balboa, u Kosińskiego dzieje się naprawdę. „Do stracenia nie masz nic, a do zdobycia wszystko” – słyszy od działacza Kozicki. Sens sportowej rywalizacji polega bowiem na walce nawet wówczas, gdy wydaje się, że nie ma szans na zwycięstwo. Surowe, czarno-białe zdjęcia, podkreślają autentyzm przeżywanych emocji, a ustawienia kamery w ciasnej szatni, światłocien i zajmujące dużą część kadru otwarte okno potęgują uczucie wielkiej presji i wręcz namacalną duszność atmosfery. Mistrzowsko zrealizowany, krótki dokument Kosińskiego to jeden z najbardziej wnikliwych portretów pochodzących z bezpośredniego zaplecza areny sportowej rywalizacji, ukazujący walkę toczącą się wewnątrz umysłu zawodnika.

Ze sportem jako spektaklem nierozzerwalnie związane są trybuny. Nowożytny sport służy rozrywce, ale stanowi też podstawę dla narracji tożsamościowych, zwłaszcza tych definiujących męskie role społeczne, czy źródło przeżyć estetycznych prowadzących do uzyskania *katharsis*. Sportowe widowisko jest jednym z najbardziej poszukiwanych produktów kultury, a status ten zawdzięcza również temu, iż wyzwala autentyczność doznań płynących ze śledzenia dramaturgii przebiegu zdarzeń<sup>[18]</sup>. Klasyczna socjologiczna refleksja dzieli odbiorców sportu na bezpośrednich i pośrednich. Ci drudzy doświadczają uczestnictwa w sportowym wydarzeniu za pośrednictwem medialnego przekazu, ci pierwsi natomiast doświadczają sportowej rywalizacji w realnym czasoprzestrzennym „tu i teraz”<sup>[19]</sup>.

W polskim filmie fabularnym publiczność zgromadzoną w bokerskich arenach zazwyczaj można było usłyszeć, ale rzadko kiedy dało się jej przyjrzeć. To na ogół mało zróżnicowany tłum, stanowiący tło dla głównych wydarzeń w przestrzeni ringu, pozostający zresztą w naturalny sposób w cieniu – reflektory skoncentrowane są przecież na okolonym linami kwadracie. Bezpośrednio w stronę kibica bokerskiej walki zwrócili kamerę twórcy etiudy szkolnej *Szkoła uczuć* (1963) – reżyser Edward Żebrowski (Bernstein) i operator Bogdan Dziworski. Starcie

[17] J. Papuczys, op.cit., s. 111.

[19] Ibidem, s. 11.

[18] J. Mosz, *Estetyczne aspekty uczestnictwa w sporcie*, Warszawa 2015, s. 23.

w ringu pozbawione jest w tym przypadku kontekstu, komentarza, szczegółów dotyczących miejsca czy rangi zawodów. Atmosferę bokserkiej hali buduje dźwięk, którym przede wszystkim jest przenikający ją zgiełk podekscytowanego tłumu. Raz po raz mikrofon wyławia wyodrębnione okrzyki, będące świadectwem żywiołowego reagowania na przebieg walki. Obserwują ją z przejęciem dorośli i dzieci, mężczyźni i kobiety, a wszyscy bez skrepowania ujawniają napięcie, euforyczną radość, rozczarowanie. Żebrowski i Dziworski niemal w ogóle nie pokazują walki, wyjątek czyniąc dla migawkowego ujęcia przedstawiającego nokaut, wywołujący prawdziwą eksplozję entuzjazmu wśród kibiców. Zakończenie *Szkoły uczuć* przywodzi na myśl nowofalowe dokonania dostarczające wówczas najważniejszych narracyjnych i estetycznych inspiracji – film kończy się bowiem stop-klatką ukazującą jednego z kibiców w momencie krzyku wydawanego podczas dopingu. Szkolną etiudę o boksie potraktować można jako zaskakująco dojrzały krok późniejszego twórcy *Ocalenia* (1972) w stronę wykształcenia w pełni oryginalnego, autorskiego spojrzenia i języka, w którym dominować będą – jak zauważa Andrzej Szpulak – antydramatyczność, narracja eliptyczna i epizodyczna, a prymat słowa zastąpiony zostanie przez mikroanalizę drobnych zachowań, mimiki i spojrzeń<sup>[20]</sup>. Jednocześnie zaś Żebrowskiemu udało się uchwycić bokserką halę jako miejsce, w którym wyzwalone zostają pierwotne reakcje, oparte na autentyzmie emocji i potrzebie zrekompensowania pragnienia fizycznej konfrontacji i przemocy, ujętej w wytyczone przepisami ramy sportowej rywalizacji.

## W ringu

W kulturowych narracjach o boksie miejscem najistotniejszym jest oczywiście ring. Kwadratowa przestrzeń wyznaczona linami ma wręcz uświęcony wymiar, na co wskazuje – odnosząc się do teorii *sacrum* Mircei Eliadego – Marcin Darmas:

Święty wydaje się ring, liny są jak próg, który dzieli dwie przestrzenie i „wskazuje zarazem na dystans między dwoma sposobami istnienia – świeckim i religijnym” [...]. Pięściarz zbliżający się do ringu zwykle nosi na sobie szlafrok, po przejściu przez liny zrzuca go, czasami robi znak krzyża, czasami również opiera się plecami o każdy narożnik; może w ten sposób sprawdza naciągnięcie lin, a może uświęca miejsce walki?<sup>[21]</sup>

W fikcjonalnych filmowych reprezentacjach ring ma pewną przewagę na przykład nad piłkarskim boiskiem, koszykarskim parkietem czy lekkoatletyczną bieżnią, do jego przekonującego wykreowania nie potrzeba bowiem tłumu statystów jako kibiców, dalekich planów ani nawet samej sportowej areny. Jednocześnie zaś zagęszczona, symetryczna przestrzeń ringu stwarza nieograniczone możliwości kreatywnego użycia efektów dźwiękowych, oświetlenia, jazdy kamery, zmienności planów czy też koloru. Przykładów bogatego wykorzystania środków formalnych w procesie kreowania obrazów ringu dostarczają niewątpli-

[20] A. Szpulak, *Kamera i poeta doctus? O filmach Edwarda Żebrowskiego z perspektywy lotu ptaka*, „Images” 2011, nr 17–18 (t. 9), s. 222.

[21] M. Darmas, op.cit., s. 89.



wie trzy polskie filmy z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych: *Klincz*, *Powrót* oraz *Bokser*[22].

We wspomnianym już *Klinczu* Andrejewa każda z dwóch płaszczyzn czasowych, na których rozgrywa się akcja filmu, buduje odmienne skojarzenia wynikające z inscenizacji i estetycznego nacechowania przestrzeni bokserskich zmagają. Zrealizowane na zasadzie rozbłyskujących w pamięci „Pałki” Pałczyńskiego *flashbacków* obrazy z przeszłości łączą w sobie nostalgię, czy wręcz fetyszyzację minionego czasu z nieusuwalnym poczuciem winy. Walka, która zmieniła życie bohatera, odbyła się w słynnej sali Wagram w Paryżu, będącej areną ważnych wydarzeń kulturalnych i politycznych, ale też znaczącej dla tworzenia bokserskiej mitologii – to tam przecież walczyli Primo Carnera, Marcel Cerdan i Lino Ventura. Utrzymana w beżach, brązach i sepii tonacja kolorystyczna, zastosowane *slow motion* i niepokojąca muzyka pozwalają Andrejewowi wykreować obraz przeszłości nacechowanej dwuznaczną nostalgią – bo przecież „«Złoty okres» jest w stanie opisać każdy «praktyczny historyk boksu». Owe «lepsze czasy», gdy boks królował wśród dyscyplin sportowych”[23]. W *Klinczu* czas ten nacechowany jest jednak traumą Pałczyńskiego wynikającą z nieumyślnego spowodowania śmierci przeciwnika. Andrejew za pomocą światła, zwolnionego tempa i nietypowych kątów ustawienia kamery buduje oniryczną atmosferę scen walki z odległej przeszłości, przy czym oniryczność zbliża się do sennego koszmaru. *Klincz* – jak pisała Barbara Mruklik –

[...] zaczyna się obrazami jak ze złego snu: ring bokserski wycięty linami z przestrzeni ciemnej i zadymionej, zatopiony w rozproszonym świetle. W zwolnionym ruchu przesuwają się przez ekran wielkie plany twarzy pokrwawionych ciosami bokserskich rękawic. [...] Koszmarny sen trwa nadal. Obrazy, teraz fotografowane ukośnie, kołyszą się nierealnie, jak odbite w szybie[24].

Boks z czasem zmienił jednak swój status, stąd też płaszczyzna współczesna, przy ukazywaniu której twórcy *Klinczu* operują stylizo-

[22] W tym miejscu warto wspomnieć też o oryginalnie zainscenizowanej przestrzeni ringu w *Walkowerze* (1965) Jerzego Skolimowskiego. W osadzonym w realiach gomułkowskich lat sześćdziesiątych filmie odtwarzany przez samego reżysera Andrzej Leszczyc oszukuje, objeżdżając kolejne turnieje w ramach bokserskiego pierwszego kroku, choć w ringu ma już spore doświadczenie. Nie lubi narzucanych mu reguł, ale zarazem za nimi tęskni. Musiałyby one być jednak tak czytelne, jak ma to miejsce między linami ringu. Turniej bokserski, który pełni ważną funkcję w fabule utworu, odbywa się na terenie nowo powstałego kombinatu chemicznego, co, zdaniem Jerzego Toeplitza, stanowić miało świadectwo cywilizacyjnego i technologicznego rozwoju polskiej prowincji: „[...] w niepokojącym, kontrastowym pejzażu płockiej Petrobudowy jest też kawał prawdy o dzisiejszej

powiatowej Polsce, przeskakującej z dnia na dzień od kóz i opłotków do epoki przemysłowych gigantów”. J. Toeplitz, *Sprawy polskie na ekranie*, „Kino” 1966, nr 1, s. 17. Intencje Skolimowskiego są jednak ironiczne. Kojarząc przestrzeń socjalistycznej wielkiej budowy z bokserskimi zmaganiem, autor kreuje aluzję do socrealistycznych „produkcyjniaków”, a zrazem z dystansem spogląda na ambiwalencję samego sportu w PRL, w którym amatorstwo sportowców miało charakter jedynie oficjalny. Por. między innymi E. Mazierska, *Dotykając świata. Postać wędrowca w filmach polskiej Nowej Fali*, [w:] *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali*, red. A. Gwóźdź, M. Wach, Warszawa, Kraków 2017, s. 162–163.

[23] M. Darmas, op.cit., s. 194.

[24] B. Mruklik, *Jak zostać mistrzem świata*, „Kino” 1979, nr 12, s. 17.

wanymi na paradokument ujęciami oraz akcentującą szarości kolorystyką, podejmuje już wątki kryzysu samej dyscypliny i oddaje to, co charakterystyczne dla ukazywania sportu w kodzie kina moralnego niepokoju. Środowisko sportowe należało w nurcie, jak pisała Maria Kornatowska, do środowisk „negatywnych”: „Koncentrowały się w nim, jak w kropli wody, słabości systemu: korupcja, klikowość, karierowiczostwo, metoda manipulacji, a zwłaszcza fasadowość życia”[25]. Zabiegi inscenizacyjne tworzyły zatem w *Klinczu* podstawę do wykreowania symbolicznych znaczeń opisujących zmiany zachodzące w samym boksie, ale też dookreślających psychologiczne i społeczne tło zmagania głównych bohaterów filmu.

Strategia Filipa Bajona w *Powrocie* oparta była natomiast na wyeksponowaniu fizyczności ciosów przyjmowanych podczas walki. Reżyser stworzył klimat ringu, na którym „ciosy naprawdę bołą i huczy od nich w głowie”[26], a osiągnął to dzięki charakterystycznej dla tego etapu swej twórczości metodzie zawężania kadru, a także wykorzystaniu bardzo przemyślanej warstwy dźwiękowej. W inscenizacji przestrzeni wewnątrzkadrowej kluczową funkcję pełnią odpowiednio skomponowane przez autora zdjęć Sławomira Idziaka bliskie i średnie plany. Dzięki temu Bajon

[w]ykorzystując w głównej mierze zbliżenia i plany średnie (sporadycznie zdarzają się plany ogólne, ale są one wprowadzane w późniejszych częściach filmów), ukazuje przestrzeń przez jej wycinki. Widz otrzymuje części układanki, które sam będzie musiał scalić. Za pomocą tego zabiegu twórca skupia uwagę odbiorcy na kwestiach dla niego najistotniejszych[27].

W sferze audialnej Bajon czerpie zaś z tego, iż boks opiera się przecież na elemencie, który jest niezwykle silnie wpisany w kinowe doświadczenie – uderzeniu. Zdaniem Michela Chiona jest to wręcz symbol tak zwanego punktu synchronizacji. Francuski teoretyk, odwołując się do spostrzeżenia, że najważniejszym przedmiotem w audiowizualnym przedstawieniu jest ludzkie ciało, stwierdza, że najbardziej bezpośrednim spotkaniem między dwoma takimi przedmiotami jest właśnie uderzenie, w audiowizualnej reprezentacji najdobitniej podkreślane za pomocą synchronizacji obrazu i dźwięku[28]. Sekwencja przedtytułowa *Powrotu* przedstawia nierówną walkę, podczas której Jan, główny bohater grany przez Jana Szczepańskiego[29], przyjmuje cios za ciosem. Już w pierwszych sekundach filmu przyjmuje potężny, szybki prawy prosty, po którym z nadnaturalnie podkreślonym, dudniącym odgłosem upada na ring. Następnie, po serii sierpowych

[25] M. Kornatowska, *Wodzireje i amatorzy*, Warszawa 1990, s. 185–186.

[26] J. Niecikowski, *Rzeczywistość i rzeczywistość*, „Film” 1977, nr 33, s. 10.

[27] Z. Kwiatkowska, *Vanitas vanitatum et omnia vanitas. Etiudy studenckie Filipa Bajona*, „Images” 2015, nr 26 (t. XVII), s. 193.

[28] M. Chion, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum. K. Szydłowski, Warszawa, Kraków 2012, s. 52.

[29] Bokser wciela się w filmie właściwie w samego siebie.

na korpus i głowę, Jan nie ma już sił na kontynuowanie walki. Bajon wykorzystuje w tym momencie ujęcie ledwo trzymającego się na nogach bohatera z perspektywy kamery umieszczonej tuż pod ringiem, przez liny, na których oparty jest wygwizdywany zawodnik. Narożnik jest obszarem jego klęski. W dalszej części filmu, w sekwencji toczącej się już po powrocie głównego bohatera do czynnego uprawiania boks, selektywność dźwięku pozostaje dominantą estetyczną w kreowaniu subiektywnego uczestnictwa w walce. W ten sposób Bajon wzmacnia wrażenie siły zadawanych i otrzymywanych ciosów, a także nieodłącznej części starcia w ringu, czyli odczuwanego bólu.

Kulminacyjna część *Boksera* Juliana Dziedziny to walka Szczepaniaka z Rosjaninem Bielnikowem w olimpijskim finale. Sekwencji tej warto poświęcić nieco więcej miejsca ze względu na jej wyjątkowo przemyślaną kompozycję i formalną integralność. Wybór planów, zróżnicowany czas trwania ujęć i montaż doskonale współgrają z rytmem przebiegu walki, oddając jej zmienność i intensyfikację następującą wraz ze zbliżaniem się do zakończenia finałowej rundy. Otwierające sekwencję ujęcie ringu zrealizowane zostało w planie ogólnym, z wysokiego kąta ustawienia kamery – to obraz bliski standardowej realizacji telewizyjnej, klasyczne w przypadku walki bokserskiej ujęcie ustanawiające. Pierwsza runda ukazywana jest przede wszystkim w planach ogólnym i pełnym – przejścia między planami odbywają się dzięki najazdom kamery i transfokacjom. Czas trwania poszczególnych ujęć jest na ogół dłuższy, kilkunastosekundowy. Kamera nie przekracza przy tym linii, które cały czas stanowią istotny element kompozycji kadru. Plany ogólne pozwalają bez trudu dostrzec narożniki, sylwetki osób przebywających w najbliższym sąsiedztwie ringu, zawieszony nad nim reklamy. Bokserzy również zachowują w tej części walki dystans, wyraźnie „badają się” nawzajem i wyczekują na moment odsłonięcia się przez przeciwnika. Sędzia kilkakrotnie musi wzywać Szczepaniaka i Bielnikowa do bardziej intensywnej walki. Po gongu, już w narożniku bokserzy zaznają chwili wytchnienia, wykorzystywanej też na odbiór związanych instrukcji taktycznych.

Druga runda w początkowej fazie ma podobny przebieg. Po kilkudziesięciu sekundach tempo walki jednak wzrasta, pada coraz więcej ciosów. Zawodnicy wciąż widoczni są zazwyczaj w planie pełnym, zmienia się jednak dominujący kąt kamery: z wysokiego na prosty, przyjmując perspektywę zbliżoną do obserwatora znajdującego się tuż przy ringu. W tym miejscu film Dziedziny coraz wyraźniej odchodzi już od telewizyjnej konwencji ukazywania walki w ringu. Następuje pierwsze dynamiczne zwanie, któremu towarzyszy szybka transfokacja – Bielnikow jest liczony przez sędziego, ale odzyskuje postawę. Druga runda przynosi znacznie większą ilość planów amerykańskich i średnich, olimpijska arena wciąż jednak jest jeszcze dobrze widoczna w tle. Odpoczynek w narożniku jest okazją do wprowadzenia ważnej informacji: o złamanym kciuku Szczepaniaka, co jest oczywiście kolejną czytelną aluzją do sytuacji Mariana Kasprzyka, którego historia

stanowiła bezpośrednią inspirację dla twórców filmu i swego rodzaju fundament dla jego dydaktycznego potencjału<sup>[30]</sup>.

W trzeciej rundzie zwiększa się różnorodność kątów ustawienia kamery i stosowanych planów. W porównaniu z dwiema pierwszymi częściami pojedynku wyraźnie wzrasta liczba półzblżeń i zbliżeń – teraz to właśnie te rodzaje planów dominują. Rytm ustanawiany jest przez coraz większą ilość krótkich ujęć, bokserzy walczą już w półdystansie, wymieniając serie ciosów. Przy jednym ze zwarć zastosowano kolejną dynamiczną transfokację, a ujęcie przyjmuje w tym momencie subiektywną perspektywę Szczepaniaka. Ostrość zostaje rozmyta, nad bokserami widoczne są niemal abstrakcyjne plamy światła rzucanego przez zawieszony u sufitu sali reflektory. Sylwetki zawodników w zwarcu wypełniają niemal cały kadr – dystans zostaje całkowicie zniwelowany, a Szczepaniak i Bielnikow „wyjęci” z otaczającej ich przestrzeni, której szczegóły są w tym momencie już niewidoczne i nieistotne. W kulminacyjnej fazie walki Dziedzina stosuje już wyłącznie bliskie plany. Rytm finałowej sekwencji odpowiada rzeczywistym tendencjom w sposobach prowadzenia walki, podczas której najwięcej (średnio około 100) ataków przypada zazwyczaj na ostatnią rundę. Aktywność zawodników w tej rundzie w stosunku do całej walki jest najwyższa, a jej stosunkowo wysoki wskaźnik w końcowej fazie może być związany z mobilizacją do zmiany wyniku przed finałowym gongiem<sup>[31]</sup>.

Twórcy *Boksera* umiejętnie wyważyli zatem proporcje między realizmem bokserskiego starcia a jego kreacją wykorzystującą środki wyrazu dostępne wyłącznie sztuce filmowej. Film Juliana Dziedziny stanowi dzięki temu zaprzeczenie obiegu tezy, głoszonej między innymi przez Richarda Hoffera, wieloletniego publicystę „Sports Illustrated” i autora książki o Mike’u Tysonie, że filmy fabularne nie oddają dramaturgii zmagania bokserów, a jedynie dokumentują ich losy<sup>[32]</sup>.

Boks w polskim filmie fabularnym i dokumentalnym lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku był częścią szerszego zjawiska na styku kultury, filmu i sportu, a niekiedy też polityki. W takich filmach jak *Klincz*, *Powrót*, *Szkoła uczuć*, *Temat sportowy*, *Papa Stamm* czy *Bokser* wielokrotnie służył do metaforyzacji sportu i jego przestrzeni, a także rozwijania metod estetyzowania medialnych wizerunków sportu poprzez poszukiwanie nowych sposobów jego ukazywania. Walka na ringu, której szczególne znaczenia wynikają właśnie z usytuowania jej w wyodrębnionej, skodyfikowanej przestrzeni, jest zarazem partykularna i uniwersalna. Odnosi się do autoteliczności pojedynku, konkret-

[30] Sporo miejsca poświęcono temu zagadnieniu między innymi podczas dyskusji opublikowanej na łamach miesięcznika „Kino”. Zob. Bokser. *Przed premierą*, „Kino” 1967, nr 4.

[31] T. Ambroży, P. Snopkowski, D. Mucha, Ł. Tota, *Obserwacja i analiza walki sportowej w boksie*, „Security, Economy & Laws” 2015, nr 4 (IX), s. 64.

[32] R. Hoffer, *The ring of truth*, „Sports Illustrated” 2005, nr 4, s. 69. Cyt. za: J. Szczutkowska, *Sport jako źródło inspiracji dla filmowców w PRL w latach 70. XX wieku*, [w:] *Społeczne zmagania ze sportem*, red. Ł. Rogowski, R. Skrobcki, Poznań 2011, s. 104.

nych biografii, wydarzeń, zwycięstw i porażek, ale na ich fundamencie rozwija też znaczenia, dzięki którym wielokrotnie udaje się wyodrębnić bohatera z powszechnie dostępnego kontekstu, budując na bazie jego losu ogólnoludzkie sensy.

Wyeksponowaniu konotowanych przez boks znaczeń służyła oryginalna inscenizacja. Dla polskich twórców filmowych omawianego okresu przestrzeń ringu, szatni czy sal treningowych były punktem wyjścia do poszukiwania dróg ukazania fizycznej istoty samej dyscypliny poprzez zróżnicowane zabiegi w sferze obrazu i dźwięku. Wydaje się zatem, że odpowiedź na pytanie o istnienie oryginalnych sposobów w ukazywaniu i inscenizowaniu boksu oraz jego przestrzeni w polskim filmie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych jest twierdząca. Utwory Andrejewa, Bajona, Żebrowskiego, Kosińskiego, Rogulskiego i Dziezdzińy, nasycone ich autorską wrażliwością i temperamentami, wychodzą poza skonwencjonalizowaną metodę przedstawiania przestrzeni bokserkiego spektaklu.

Granica między fabułą i dokumentem jest w nich dość płynna (co zresztą w jawny sposób zademonstrowane zostało w filmie *Papa Stamm*): fabularna dramaturgia przenika się w nich z (para)dokumentalnym zmysłem obserwacji. Koresponduje to z dominującymi wówczas narracyjnymi i estetycznymi tendencjami polskiego filmu, w szczególności tymi określanymi jako polska odmiana nowej fali oraz kino moralnego niepokoju. Zabiegi mocniej zaakcentowane w strategiach stosowanych w fabułach to w szczególności wyraźny nacisk na odejście od specyfiki przekazu telewizyjnego i przełamywanie jego konwencji za pomocą wykorzystania możliwości języka filmu, takich jak nietypowe sposoby kadrowania, selektywność dźwięku lub niestosowane w transmisjach na małym ekranie ruchy kamery. Środki te mają na celu wzmocnienie poczucia subiektywizmu doświadczenia walki w ringu. Metaforyczny poziom boksu w polskich fabułach z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych jest natomiast budowany głównie w przestrzeni wokół ringu – zaakcentowane zostały w ten sposób takie zagadnienia, jak wartość etosu olimpijskiego, potencjał boksu jako jedynej drogi do wydobywania się z marazmu, czy wreszcie ukazanie życia jako walki podobnej do tej w ringu, jednakże bez równie czytelnych reguł. Tego typu metody w budowaniu metafor odnaleźć można także w analizowanych dokumentach, w których uwagę zwraca ponadto wyraźnie wzmożona uwaga skierowana na to, co ulokowane jest poza spektaklem w ringu. Ekspozowanie pozornej nieefektywności ciasnych sal treningowych, szatni czy trybun ma na celu dotarcie do istoty sukcesu i porażki, a także poczynienie refleksji nad fenomenem popularności boksu.

Jednocześnie zaś w przywołanych w niniejszym szkicu filmach – zarówno fabularnych, jak i dokumentalnych – ich twórcom udało się nie stracić z pola widzenia dynamiki i integralności samej dyscypliny. Dzięki temu *Klincz*, *Powrót*, *Szkoła uczuć*, *Temat sportowy*, *Papa Stamm* oraz *Bokser*, sięgając do formalnych poszukiwań, pozostają wiarygodnymi portretami różnorodnych oblicz świata boksu.

## BIBLIOGRAFIA

- Ambroży T., Snopkowski P., Mucha D., Tota Ł., *Obserwacja i analiza walki sportowej w boksie*, „Security, Economy & Laws” 2015, nr 4 (IX)
- Bokser. *Przed premierą*, „Kino” 1967, nr 4
- Chion M., *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w kinie*, tłum. K. Szydłowski, Warszawa, Kraków 2012
- Darmas M., *Na dystans. Rozważania socjologiczne o boksie*, Warszawa 2019
- Gwóźdź A., *Media i sport. Wprowadzenie*, [w:] *Media – eros – przemoc. Sport w czasach popkultury*, wybór, wstęp i opracowanie A. Gwóźdź, Kraków 2003
- Hendrykowski M., *Stalinizm za podwójną gardą*, „Kultura Popularna” 2014, nr 2 (40), DOI: 10.5604/16448340.1132099
- Kornatowska M., *Wodzireje i amatorzy*, Warszawa 1990
- Krubski K., Miller M., Turowska Z., Wiśniewski W., *Filmówka. Powieść o Łódzkiej Szkole Filmowej*, Warszawa 1992
- Kwiatkowska Z., *Vanitas vanitatum et omnia vanitas. Etiudy studenckie Filipa Bajona*, „Images” 2015, nr 26 (t. XVII)
- Lenartowicz M., Mosz J., *Stadiony i widowiska. Społeczne przestrzenie sportu*, Warszawa 2018
- Mazierska E., *Dotykając świata. Postać wędrowca w filmach polskiej Nowej Fali*, [w:] *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali*, red. A. Gwóźdź, M. Wach, Warszawa, Kraków 2017
- Mosz J., *Estetyczne aspekty uczestnictwa w sporcie*, Warszawa 2015
- Mosz J., *Sfilmować ruch. Sport w filmie krótkometrażowym*, Warszawa 2003
- Mruklik B., *Jak zostać mistrzem świata*, „Kino” 1979, nr 12
- Niecikowski J., *Rzeczywistość i rzeczywistość*, „Film” 1977, nr 33
- Nosal P., *Technologia i sport*, Gdańsk 2014
- Papuczys J., *Między uległością a buntem – bokserskie biografie w PRL na przykładzie filmu Bokser Juliana Dziedziny*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media 2” 2017, nr 2 (9), DOI: 10.18276/au.2017.2.9-09
- Streible D., *Fight Pictures: A History of Boxing and Early Cinema*, Foreword by Ch. Musser, Berkeley, Los Angeles 2008
- Szczutkowska J., *Sport jako źródło inspiracji dla filmowców w PRL w latach 70. XX wieku*, [w:] *Społeczne zmagania ze sportem*, red. Ł. Rogowski, R. Skrobacki, Poznań 2011
- Szpułak A., *Kamera i poeta doctus? O filmach Edwarda Żebrowskiego z perspektywy lotu ptaka*, „Images” 2011, nr 17–18 (t. IX)
- Toeplitz J., *Sprawy polskie na ekranie*, „Kino” 1966, nr 1
- Wierski D., *Sport w polskim kinie 1944–1989*, Gdańsk 2014