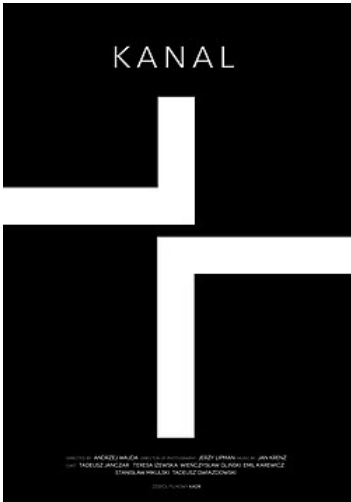




Kanał (film)

Kanał	
 Plakat z filmu autorstwa Tomasza Wójcika (2016)	
Gatunek	<u>dramat wojenny</u>
Rok produkcji	<u>1956</u>
Data premiery	20 kwietnia 1957
Kraj produkcji	<u>Polska</u>
Język	<u>polski</u>
Czas trwania	95 minut
Reżyseria	<u>Andrzej Wajda</u>
Scenariusz	<u>Jerzy Stefan Stawiński</u>
Główne role	<u>Tadeusz Janczar</u> <u>Teresa Iżewska</u> <u>Wieńczysław Gliński</u> <u>Tadeusz Gwiazdowski</u> <u>Stanisław Mikulski</u> <u>Emil Karewicz</u> <u>Władysław Sheybal</u> <u>Teresa Berezowska</u> <u>Jan Englert</u>
Muzyka	<u>Jan Krenz</u>
Zdjęcia	<u>Jerzy Lipman</u>
Scenografia	<u>Roman Mann</u>

Kostiumy	<u>Jerzy Szeski</u>
Montaż	<u>Halina Nawrocka</u>
Dystrybucja	<u>Zespół Autorów Filmowych „Kadr”</u>
Nagrody	
1957: Nagroda Specjalna Jury na <u>10. MFF w Cannes</u>	

Kanał – polski fabularny film wojenny z 1956 w reżyserii Andrzeja Wajdy, poświęcony powstaniu warszawskiemu. Film, oparty na opowiadaniu *Kanał* (1956) Jerzego Stefana Stawińskiego i zrealizowany według jego scenariusza, ukazuje jeden z końcowych epizodów powstania na Mokotowie i w Śródmieściu. Akcja filmu skupia się wokół postaci porucznika „Zadry” (Wieńczysław Gliński), który próbuje dokonać ewakuacji swojego oddziału do Śródmieścia podziemnymi kanałami ściekowymi, a także wokół darzących się uczuciem podchorążego „Koraba” (Tadeusz Janczar) oraz łączniczki „Stokrotki” (Teresa Iżewska).

Pierwotnie *Kanał* na ekrany kin miał przenieść Andrzej Munk. Ten jednak odmówił, argumentując swoją decyzję niemożnością nakręcenia filmu w naturalnych plenerach. Wówczas zadania realizacji *Kanału* podjął się Wajda, który wspólnie ze swoim asystentem Kazimierzem Kutzem część problematycznych scen (na przykład dziejących się w kanałach) nakręcił w łódzkim atelier.

Kanał pierwotnie wywołał spore kontrowersje, spotykając się z krytyką za przedstawienie powstańców w tonie antyheroicznym. Jednak gdy dzięki projekcji na 10. MFF w Cannes w 1957 zdobył Nagrodę Specjalną Jury *ex aequo* z filmem *Siódma pieczęć* (1957) Ingmara Bergmana, sposób postrzegania filmu Wajdy i Stawińskiego się zmienił. Zwłaszcza po drugiej stronie żelaznej kurtyny *Kanał* był odczytywany jako dzieło tożsame z filozofią egzystencjalną. Na film Wajdy, współcześnie uznawany za początek polskiej szkoły filmowej, odpowiedział Andrzej Munk filmem *Eroica* (1957), gdzie przedstawił w odmienny sposób problematykę narodowych mitów bohaterskich.

Streszczenie fabuły



Płonąca ulica Marszałkowska podczas  powstania warszawskiego

Akcja filmu oparta jest na autentycznej historii plutonu Armii Krajowej, który w obliczu nieuchronnej klęski powstania warszawskiego próbował ewakuować się z Mokotowa do Śródmieścia podziemnymi kanałami ściekowymi. Film zaczyna się wprowadzeniem ze strony lektora, który sugeruje, że przedstawione na ekranie wydarzenia miały miejsce pod koniec września 1944 roku, w 56. dniu powstania^{[1][2]}.

Przez zrujnowaną Warszawę maszeruje kompania dowodzona przez porucznika „Zadrę”, który jest przekonany o nieuchronnej klęsce powstania, ale nie zamierza uświadamiać o tym swoich podkomendnych. Kompanii w chwili odpoczynku przygrywa na fortepianie we wnętrzu jednego z opuszczonych budynków

kompozytor Michał, który przyłączył się dzień wcześniej do oddziału. Powstańcy wymieniają luźne uwagi, flirtują, śmieją się. Podczas jednej z konwersacji młody powstaniec o pseudonimie „Smukły” wdaje się w rozmowę z dziewczyną leżącą na noszach i pyta ją o odniesioną ranę. Dziewczyna bagatelizuje zapytanie,

jednak kiedy sanitariusze ją podnoszą, „Smukły” zauważa, że straciła nogę. W tym samym czasie Michał podczas rozmowy telefonicznej ze swoją rodziną dowiaduje się, że powstanie zakończyło się klęską. Pluton dowiaduje się, że ma dwa wyjścia: walczyć z Niemcami do upadłego lub próbować ewakuować się kanałami^[1].

Jeden z powstańców, podchorąży „Korab”, romansuje z łączniczką „Stokrotką”. Scenę miłosną przerywa nagły ostrzał z karabinu maszynowego. Kochankowie uciekają z pomieszczenia, w którym przebywali, po czym wraz z resztą oddziału stawiają czoła atakującemu ich oddziałowi niemieckiemu. W trakcie walk Niemcy próbują zniszczyć barykadę przy pomocy miny samobieżnej Goliath. „Korabowi” udaje się jednak dobiec do maszyny i odciąć kabel, za pomocą którego mina jest sterowana. W trakcie owego czynu „Korab” zostaje ranny, jednak jeden z powstańców w porę go ratuje^[3].

Następnego dnia „Zadra” otrzymuje rozkaz przedostania się ze swoim oddziałem kanałami do Śródmieścia. Ranny „Korab” zostaje otoczony opieką przez „Stokrotkę”. Pluton dzieli się na trzy grupy: jedną z nich kieruje „Zadra”, drugą tworzą Michał, porucznik „Mądry” – zastępca „Zadry” – oraz zakochana w nim łączniczka „Halinka”, natomiast trzecią formują „Korab” i „Stokrotka”. Zmagając się z brakiem tlenu, odorem rozkładających się zwłok oraz ciągłym zagrożeniem ze strony Niemców, niektórzy powstańcy tracą zmysły. Michał, recytując Boską komedię Dantego Alighieri, zaczyna błąkać się po kanałach z okaryną w dłoniach. „Stokrotka” wraz z „Korabem” docierają do ujścia kanału do Wisły, które jednak okazuje się zakratowane żelaznymi prętami, więc oboje oczekują na śmierć. Gdy „Mądry” wyjawia „Halince”, że ma żonę i dzieci, ta z rozpaczy popełnia samobójstwo, strzelając do siebie^[4]. Ostatecznie „Mądry” wychodzi z kanałów tylko po to, żeby trafić wraz z innymi powstańcami w ręce Niemców, którzy rozstrzelują schwytanych^{[4][a]}.

W tym czasie grupa „Zadry” próbuje wydostać się na powierzchnię przez inny, zaminowany wylot. Próbując zabezpieczyć granat, „Smukły” ginie w wyniku wybuchu, torując jednak drogę pozostałym członkom grupy. Wychodząc z kanałów, „Zadra” przekonuje się, że przy nim jest tylko sierżant „Kula”, który nie zameldował mu o odłączeniu się reszty powstańców od grupy. W porywie gniewu „Zadra” zabija niesubordynowanego podkomendnego i wraca do kanałów, aby odnaleźć pozostałych członków plutonu^[6].

Obsada

Źródło: FilmPolski.pl^[7]

- Tadeusz Janczar – podchorąży Jacek „Korab”
- Teresa Iżewska – łączniczka „Stokrotka”
- Wieńczysław Gliński – porucznik „Zadra”
- Tadeusz Gwiazdowski – sierżant „Kula”
- Stanisław Mikulski – „Smukły”
- Emil Karewicz – porucznik „Mądry”
- Władysław Sheybal – kompozytor Michał „Ogromny”
- Teresa Berezowska – łączniczka „Halinka”
- Zofia Lindorfówna – kobieta szukająca córki
- Maria Kretz – kobieta z urwaną nogą
- Jan Englert – „Zefir”
- Kazimierz Dejunowicz – kapitan „Zabawa”
- Zdzisław Leśniak – „Mały”

- Maciej Maciejewski – porucznik „Gustaw”
- Adam Pawlikowski – Niemiec przy wylocie kanału

Produkcja

Tło historyczne

Po przejęciu władzy w Polsce przez komunistów powstanie warszawskie stało się tematem tabu^[8]. Propaganda okresu stalinizmu do momentu odwilży październikowej albo starała się przemilczeć fakt wybuchu powstania, albo przedstawiała odpowiedzialną za jego organizację Armię Krajową w negatywnym świetle^[9]. Momentem przełomowym w narracji na temat powstańców warszawskich stał się artykuł Jerzego Ambroziewicza, Walerego Namiotkiewicza i Jana Olszewskiego *Na spotkanie ludziom z AK*, opublikowany w marcu 1956 roku na łamach tygodnika „Po Prostu”^[10]. Do dyskusji na temat powstania włączył się również scenarzysta Jerzy Stefan Stawiński, który w tym samym miesiącu opublikował na łamach pisma „Twórczość” autobiograficzne opowiadanie z 1955 roku pod tytułem *Kanał*^[11]. Jak wspominał Stawiński, w swoim opowiadaniu zawarł swój tragiczny epizod z powstania^[12]:

[...] jako dowódca kompanii łączności pułku AK „Baszta” w dniu 26 września 1944 roku o godzinie dwudziestej drugiej wprowadziłem siedemdziesięciu ludzi do wjazdu kanałowego przy ulicy Szustra 6 obok Puławskiej na Mokotowie, a wyszedłem z kanałów o godzinie trzynastej dnia następnego z pięcioma tylko towarzyszami przez wjazd w Alejach Ujazdowskich u wylotu Wilczej.

— Jerzy Stefan Stawiński



Jerzy Stefan Stawiński (1976)



Prace przygotowawcze

Opowiadaniem jeszcze w 1955 roku zainteresował się kierownik nowo utworzonego Zespołu Filmowego „Kadr”, Tadeusz Konwicki^[11]. Początkowo Konwicki zaproponował ekranizację dzieła Stawińskiego Andrzejowi Munkowi, który kończył pracę nad filmem *Człowiek na torze* (1956). Jednak Munk, zszedłszy do kanału na ulicy Wilczej wraz ze swoim operatorem Romualdem Kropatem, uznał realizację filmu we wnętrzu za niemożliwą i porzucił projekt^[13]. Wówczas Konwicki, za zgodą Stawińskiego, zaproponował reżyserię Andrzejowi Wajdzie^[14]. Najstarsza wersja scenariusza, zatytułowana *Ku chwale ojczyzny...*, została przedłożona do oceny Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy 24 stycznia 1956 roku^[15]. Projekt jednak spotkał się z ostrą krytyką, a głównym przeciwnikiem planowanego filmu był ówczesny przewodniczący Centralnego Urzędu

Kinematografii Leonard Borkowicz. Powód jego oporu był polityczny: Borkowicz zdawał sobie sprawę, że powstanie było skierowane nie tylko przeciwko niemieckiej okupacji, ale również miało charakter antyradziecki^[16]. W stenogramie posiedzenia komisji zawarte jest następujące stwierdzenie Borkowicza: „Musimy się liczyć z tym, że za film, który my wypuszczamy na ekrany, obciążą nas odpowiedzialnością”^[17]. Również obradujący w komisji Aleksander Ford oraz Ludwik Starski sprzeciwiali się realizacji projektu^[15].

Po burzliwej dyskusji komisja zdecydowała, że rozpatrzy ponownie scenariusz po dodatkowych konsultacjach. Momentem decydującym o przyspieszeniu ostatecznej decyzji okazała się śmierć I sekretarza KC PZPR Bolesława Bieruta, którego zastąpił Edward Ochab. Nowe kierownictwo po latach stalinizmu próbowało się uwiarygodnić w oczach społeczeństwa, czego wyrazem była stopniowa rehabilitacja Armii Krajowej. Borkowicz w obliczu zmian politycznych zmienił swoje nastawienie do projektu: po dwóch telefonach do Stawińskiego i Wajdy zaprosił obu twórców na rozmowę, która „streszczała się do jednego: «Róbcie!»”^[14]. W kwietniu 1956 roku „Kadr” uzyskał pozwolenie na produkcję filmu^[14].

Realizacja

Do współpracy nad *Kanałem* Wajda wynajął drugiego reżysera, Kazimierza Kutza, z którym pracował nad *Pokoleniem*. Asystentem reżysera został Janusz Morgenstern, autorem zdjęć – Jerzy Lipman, a operatorem kamery – przygotowujący się do debiutu operatorskiego Jerzy Wójcik. Ekipę filmową dopełniali scenograf Roman Mann oraz kompozytor Jan Krenz^[18]. Obsada podlegała ciągłej zmianie: rolę „Koraba”, którą Wajda przewidział początkowo dla Zbigniewa Cybulskiego, zagrał Tadeusz Janczar; Teresa Iżewska zastąpiła Kalinę Jędrusik w roli „Stokrotki”, natomiast kompozytora odegrał Władysław Sheybał, choć początkowo w tej roli miał wystąpić Gustaw Holoubek^[19].

Najtrudniejszym zadaniem dla Wajdy była rekonstrukcja ruin okupowanej Warszawy^[20]. W 1956 roku odnalezienie ruin nadających się na plener było już niełatwym zadaniem (choć część scen faktycznie została zrealizowana na Mokotowie i Powisłu)^[15], a kręcenie w kanałach, ze względu na niedoskonałość techniczną sprzętu, sprawiało trudności nie do przewyciężenia. Dlatego też na potrzeby filmu w studiu w Łodzi wybudowano dekoracje kanałów, które wypełniono wodą i specjalnym szlamem^[20]. Poza Warszawą i Łodzią zdjęcia kręcono również w Lubinie na wyspie Wolin, gdzie na potrzeby filmu wykorzystano ruiny cementowni przy ul. Głównej^[21].

Za dekoracje oraz pirotechnikę odpowiadał Kutz, który 600 metrów filmu planował pokazać w ramach pracy dyplomowej przedstawicielom łódzkiej szkoły filmowej^[22]. Jak twierdził Kutz po latach, Wajda nie ingerował w tworzenie efektów specjalnych, bo „w ogóle go to nie interesowało”^[23]. Z relacji Jerzego Wójcika wynikało, że zespół pracował z „ogromnym poświęceniem” w wyjątkowo ryzykownych warunkach^[24]. Podobnie jak w przypadku *Pokolenia*, ekipa filmowa wzorowała się przy filmowaniu ujęć na neorealizmie włoskim^[20]. W trakcie zdjęć Stawiński i Wajda dokonali jeszcze kilku zmian: skondensowali sceny poprzedzające wejście do kanału oraz opatrzyli komentarzem pierwszą scenę filmu^[20].



Kazimierz Kutz (z lewej; II reżyser) i Andrzej Wajda (I reżyser) podczas kręcenia filmu *Kanał*

Pierwotny materiał, liczący 4500 metrów taśmy (około trzech godzin), trafił do Konwickiego, który poddał go znaczącemu skróceniu. Gotowy film obejrzeni w wytwórni opiekunowie artystyczni z łódzkiej szkoły filmowej, Wanda Jakubowska i Stanisław Wohl. Jakubowska, początkowo nieprzychylnie nastawiona do projektu, przeprosiła publicznie Wajdę, mówiąc, iż „to, co zobaczyła, jest wspaniałe”^[25].

Rozpowszechnianie

Premiera i frekwencja

Premiera *Kanału* odbyła się w Warszawie 20 kwietnia 1957 roku. W następnych miesiącach film przyciągnął do kin wielomilionową widownię (4,2 miliona widzów w pierwszym roku wyświetlania)^[26]. Do końca 1958 roku *Kanał* miał premierę w „24 krajach europejskich, także w ZSRR, Brazylji, Indiach czy Japonii”^[15].

Dalsza dystrybucja

W 1980 roku *Kanał* zaczęto dystrybuować na kasetach VHS. Dystrybutorem filmu (w wersji 80-minutowej) była spółka ABox^[27]. Od 2005 roku, nakładem wydawnictwa Best Film, rozpoczęto w Polsce rozpowszechnianie *Kanału* na płytach DVD. Wersja na DVD trwała 91 minut, zawierała dźwięk Dolby Digital 2.0 i 5.1^[28].

W maju 2019 roku odrestaurowana cyfrowo wersja *Kanału* została wyświetlona na Festiwalu Filmowym w Cannes w ramach programu Cannes Classics^{[29][30]}. Pokaz kinowy odrestaurowanej wersji odbył się również w październiku tego samego roku na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Wenecji^[31]. W grudniu 2019 roku odnowiony *Kanał* zaczęto dystrybuować na płytach Blu-ray w ramach serii *Polska klasyka. Rekonstrukcja cyfrowa*. Dystrybutorem filmu było Studio Filmowe „Kadr”^[32].

Odbiór

Recepcja krytyczna

Pomimo wysokiej frekwencji recenzje *Kanału*, przynajmniej w momencie premiery, były chłodne^[33]. Wysokie oczekiwania, jakie wiązano z filmem podejmującym po raz pierwszy temat powstania warszawskiego, zrazu nie zostały spełnione. Przykładowo, Władysław Bartoszewski na łamach tygodnika „Stolica” zarzucał filmowi, że niezależnie od intencji twórców „setki tysięcy widzów szuka i będzie szukać w *Kanale* jakiejś skrótowej prawdy o Powstaniu Warszawskim, której w nim nie znajdzie”^[34]. Bartoszewski krytykował przede wszystkim nieprawdopodobny rozwój akcji filmu: podział kompanii na grupy po zejściu do kanałów nie był praktykowany podczas powstania, gdyż rażąco zmniejszał szanse przetrwania; końcowa scena z zastrzeleniem sierżanta „Kuli” przez „Zadrę” nie miała psychologicznego uzasadnienia. Bartoszewski za wiarygodne uznawał jedynie sceny masowe z początku filmu^[35].

Juliusz Kydryński w recenzji dla „Życia Literackiego” krytykował film za rzekome nieuszanowanie pamięci organizatorów powstania, z którego naród „ma prawo być dumny”^[36]. Kazimierz Dębicki z czasopisma „Film” twierdził, iż „cała Warszawa, całe jej powstanie nurza się w smrodzie, w jakimś ścieku historii”^[36]. Natomiast Lew Leon Bukowiecki wytykał Wajdzie w „Dzienniku Polskim”, że z „prostych ludzi Warszawy” uczynił „garstkę szaleńców”^[36].

Wśród głosów krytycznych znalazły się jednak wyjątki. Jerzy Płazewski na łamach „Przeglądu Kulturalnego” chwalił Wajdę za to, że ten „nie pokazał Leonidasów, wesoło uczujących przed heroiczną śmiercią, tylko ludzi oszukanych, zropanczonych i przerażonych”^[35]. Również Jan Józef Szczepański z „Tygodnika Powszechnego” odnalazł w filmie Wajdy „autentyzm, smak dni powstańczych, [...] ich gorycz, ich krwawą ironię i ich przejmujący patos”^[15]. Stanisław Grzelecki, który również odbył podziemną drogę kanałami z Mokotowa do Śródmieścia w czasie powstania, napisał w 1957 roku na łamach „Życia Warszawy”: „na *Kanał* patrzeć można dwójako: bądź jako na artystyczną, udramatyzowaną relację fragmentu wydarzeń, bądź jako na próbę uogólnienia dramatu ludzi” i stwierdził, że film Wajdy trafnie przedstawił tragiczną sytuację powstańców^[37].

Ocena *Kanału* w Polsce znacząco zmieniła się dopiero wtedy, gdy Borkowicz zgłosił film do konkursu głównego na 10. MFF w Cannes. *Kanał*, we Francji wyświetlany pod nazwą *Ils avaient la vie*^[38], otrzymał Nagrodę Specjalną Jury *ex aequo* z *Siódmą pieczęcią* (1957) Ingmara Bergmana, a prasa zachodnioeuropejska przyjęła go z entuzjazmem. Ado Kyrrou z pisma „*Positif*” pisał, iż „Wajda zajmuje miejsce obok Buñuela i Bergmana [...] i jest jedynym Europejczykiem, który ma gwałtowność tonu godną *Ziemi bez chleba* i *Los Olvidados*”^[39]. Lindsay Anderson na łamach „*The Times*” głosił, że Wajda „mierzy się z tematem [wojny] z nieodpartą wewnętrzną potrzebą”^[39]. Także André Bazin z „*Cahiers du cinéma*” wypowiadał się pochlebnie na temat filmu, aczkolwiek dostrzegł w nim nieco „konwencjonalny i akademicki” styl opowiadania^[39].

Głosy międzynarodowej krytyki filmowej znacząco wpłynęły na późniejszy odbiór filmu. Marcin Adamczak pisze, że powodzenie *Kanału* w Cannes zaczęło być wykorzystywane jako „oręż i niepodważalny argument przez krajowych obrońców dzieła Wajdy”, zarówno ze względu na dowód uznania artystycznego, którym była Srebrna Palma, jak i z powodu potencjalnych korzyści prestiżowych dla samego państwa^[40]. W numerze czasopisma „*Dialog*” z początku 1957 roku Elżbieta Fleischer usprawiedliwiała twórców: „zamierzeniem twórców nie była wypowiedź o politycznej problematyce powstania. [...] Jest szereg prawdziwych, dlatego przerażających, wręcz makabrycznych obrazów. [...] Czy nie dlatego film podoba się bardziej krytyce filmowej, niż publiczności?”^[41]. Jakkolwiek pół roku później na łamach tego samego pisma rozgorzała zawzięta dyskusja na temat faktycznych i rzekomych uchybień dramaturgicznych filmu, zamykający ją Andrzej Stawar określił go mianem „bądź co bądź wybitnego dzieła”^[42].

Nagrody

Oprócz Nagrody Specjalnej Jury w Cannes *Kanał* otrzymał również kilka innych wyróżnień. W plebiscycie ogłoszonym przez czasopismo „*Film*” utwór Wajdy został uhonorowany *Złotą Kaczką* za rok 1957. Na moskiewskim Światowym Festiwalu Młodzieży i Studentów w 1957 roku *Kanał* otrzymał Złoty Medal. Wśród innych zaszczytów znalazły się dyplomy uznania od jury Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Ibadanie (1961) oraz wyróżnienie Brazylijskiego Związku Krytyków Filmowych na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Rio de Janeiro (1961)^[43].

Analizy i interpretacje

Kanał powszechnie uznawany jest za drugą odsłonę trylogii wojennej Wajdy, na którą składały się wcześniejsze *Pokolenie* (1955) oraz późniejszy *Popiół i diament* (1958)^[44]. W dziele Wajdy odnajdywano oczywiste nawiązania do *Piekle* Dantego^{[44][b]}, ale pojawiały się też interpretacje dowodzące związków filmu z przeżywającym wówczas popularność nurtem egzystencjalistycznym^{[46][47]}, romantyzmem oraz neorealizmem^[48]. Silny wpływ na Wajdę wywarł również ekspresjonizm. Sam reżyser przyznał się do swojej fascynacji kinem Luisa Buñuela^[49], podczas gdy Jean Cocteau, przewodniczący jury w Cannes, porównał film do rycin *Okropności wojny* Francisco Goi^[50]. Alicja Helman doszukała się w *Kanale* podobieństw stylistycznych do filmu Carola Reeda *Trzeci człowiek* (1949), w którym znalazła się sekwencja tocząca się w wiedeńskich kanałach^[51].

Brzydota i surrealizm

W analizach i interpretacjach *Kanału* zwracano uwagę na odpychający ton filmu. Bohaterowie z oddziału brodzą w brudnej wodzie zanieczyszczonej fekaliami, a zwierzęce instynkty zaczynają brać nad nimi górę^[52]. Historyk Piotr Witek sugerował, że film Wajdy operuje skrajnie różną estetyką zależnie od miejsca akcji. O ile „na początku akcja filmu rozgrywa się na powierzchni, na ulicach miasta, tam dominują zdjęcia w konwencji neorealistycznej”^[53], o tyle po zejściu do kanału objawia się prawdziwa groza walk powstańczych:

Wraz z zejściem do kanałów zmienia się stylistyka zdjęć, która symbolizuje ewolucję nastroju. Pod ziemią widzimy świat, który jest odrealniony. Dominuje w nim klaustrofobiczny strach i szaleństwo. Ciemne zdjęcia realizowane w świetle latarek i płomieni zapalek – ukazujące kanał jako labirynt bez wyjścia, w którym błakają się odrealnione, na wpół żywe postaci, a w ekskrementach pływają ludzkie trupy – przypominają ujęcia wyjęte z horroru^[54].

Matilda Mroz interpretowała sceny podziemne w *Kanale* przez pryzmat zmysłowej teorii kina, śledząc oddziaływanie ekranowej wizji powstania na widza:

[Sceny kanałowe] są wręcz obezwładniające, atakując zarówno nasze zmysły, jak i naszą percepcję. Ujęcia z bliska koncentrują się na fakturach błyszczącego śluzu na ścianach kanałów oraz na brudzie, krwi i pocie na ciałach, ubraniach i włosach bohaterów. Klaustrofobiczne uwięzienie w tych scenach sprawia, że niemal czujemy duszne, zatęchłe zapachy kanałów^[55].

Ponury nastrój *Kanału* dopełniała również warstwa dźwiękowa filmu. Kompozytor Jan Krenz zastosował w *Kanale* charakterystyczny atonalny motyw muzyczny, grany na altówkach z wibrafonem wybrzmiewającym w tle. Małgorzata Kosińska pisała, że motyw skomponowany przez Krenza „podkreśla tragizm i brak nadziei bohaterów filmu”^[56]. W *Kanale* pojawia się również motyw okaryny, grany przez Adama Pawlikowskiego, jedyne wówczas specjalistę od tego instrumentu w Polsce. Zdaniem Iwony Sowińskiej okaryna, już wcześniej użyta w *Pokoleniu* Wajdy, sygnalizowała zerwanie z dotychczasową socrealistyczną estetyką polskiej muzyki filmowej^[57].

Janina Falkowska odnajdywała w jednej z najbrutalniejszych scen filmu – śmierci „Smukłego” – symbolikę chrześcijańską: „Szokujący obraz rozerwanego ciała Smukłego zestawiony jest z obrazem skrzyżowanych metalowych prętów, wyraźnie nawiązujących do ukrzyżowania Chrystusa, co jest ikoniczną prezentacją

występującą w wielu innych filmach Wajdy”^[6]. Falkowska uznawała *Kanał* również za film „estetycznie spójny od początku do końca”, stwierdzając, że „jego neorealizm i surrealizm intensyfikują ludzki dramat, ale nie przekraczają horroru przedstawionych wydarzeń, jak to ma miejsce w późniejszym filmie Wajdy, *Lotnej*”^[48].

Narracja

Marek Hendrykowski zauważył, że *Kanał* posługuje się eliptyczną strukturą narracyjną. Wyprzedzający właściwą narrację głos zza kadru uprzedza, że z kilkudziesięcioosobowego oddziału nie ocaleje nikt. Jednak narrator wewnętrzny nie wspomina, co się stało z resztą członków oddziału (poza głównymi bohaterami) po ewakuacji, co zdaniem Hendrykowskiego nadaje filmowi uniwersalny ton^[58]. Hendrykowski twierdził, że „film Wajdy nie ma jednego bohatera”, a powstańcy reprezentują wielość postaw w obliczu śmiertelnego zagrożenia^[59]. Amerykański historyk Don Fredricksen zaproponował jeszcze jedną interpretację *Kanału*. Według Fredricksena zejście powstańców do kanałów można potraktować jako rodzaj „rytuału przejścia”, z którym Polacy zmierzili się wraz z początkiem okupacji państwa polskiego przez Niemców. Toteż filmowi powstańcy, działając w „ekstremalnych warunkach” niesprzyjających ich suwerenności, balansują na granicy zarówno jednostkowej, jak i zbiorowej zagłady^[60].

Falkowska zwracała uwagę na równomierną konstrukcję scen rozgrywających się na powierzchni Warszawy i pod ziemią, dodając, iż „wydarzenia w kanałach to nie tylko makabryczne błędzenie w ciemności; są to starannie skonstruowane sceny, osadzone wokół momentów nadziei i rozpacz”^[61].

Tożsamość i polityka

Falkowska stwierdziła, że zarówno we wcześniejszym *Pokoleniu*, jak i w *Kanale* Wajda wprowadził do swojej twórczości wątki odpowiedzialności, walki o wolność i honor, w obu przypadkach istotnych dla narodowej tożsamości^[48]. Zdaniem włoskiej badaczki Gabrielli Eliny Imposti, Wajda za sprawą *Kanału* zanegował „oficjalny optymizm” polskiej kinematografii lat 50. XX wieku, widoczny jeszcze w *Pokoleniu*^[62]. Nie brakowało w analizach również wątków politycznych: zakratowane wyjście z widokiem na drugą stronę Wisły sugerowało w powszechnej opinii bierność radzieckich wojsk, które zatrzymały się na prawobrzeżnej Warszawie i nie wspomogły polskich powstańców^[63]. Adam Michnik wyjaśniał, że Wajda w *Kanale* poprzez mowę ezopową przemilczał ów wątek ZSRR w ramach konsensusu społeczno-politycznego: „był to kompromis w grze prowadzonej z cenzurą, ale także gest wzajemnego porozumienia z widownią. Ich [Sowietów] nieobecność jest oznaką jego odmowy kłamstwa”^[64]. Witek dopowiadał, że w *Kanale* zawarte jest napięcie pomiędzy afirmacją (przyswojeniem) a kontestacją (odrzuconiem) romantycznej wizji historii pokutującej dotychczas wśród Polaków:

Kiedy *Kanał* postrzegamy jako obraz martyrologii i heroizmu polskiego społeczeństwa, wówczas jawi się on jako afirmacja romantycznej wizji historii. Kiedy film Wajdy postrzegamy jako krytyczną refleksję nad bezowocnym bohaterstwem, wówczas *Kanał* jawi się jako kontestacja romantycznej wykładni historii. Tym samym film Wajdy będąc pomnikiem chwały heroicznej, ale nędznej, śmierci bohaterów spełniających do końca swój romantyczny obowiązek wobec ojczyzny, jest jednocześnie autorefleksyjnym namysłem nad przeszłością^[53].

Witek, dla przykładu, przytacza rozmowę między „Zadrą” a „Mądrym”, w której zderzają się dwie różne wizje polskości. „Zadra” reprezentowałby pełną goryczy refleksję skierowaną przeciwko romantycznej wizji powstania, podczas gdy „Mądry” uosabiałby wierność tejże wizji:

Zadra: Z pistoletami i granatami na czołgi i samoloty. Kiedy my zmądrzejemy.

Mądry: Rozkaz to rozkaz. Nie masz co filozofować^[53].

Anthony Bukoski, odnajdując podobieństwa między *Kanałem* a sztuką *Tango* (1964) Sławomira Mrożka, porównał „Mądrego” z teatralną postacią Edka. Choć „Mądry” nie jest brutalnym mordercą, okazuje się podobnie amoralny jak Edek, a jego kłamstwa – zgubne dla oddziału. „Mądry” ceni sobie także *tango* „*La cumparsita*”, które jest wykonywane pod koniec sztuki Mrożka po śmierci intelektualisty Artura^[65].

Znaczenie

Kanał okazał się filmem przełomowym dla polskiej kinematografii. Z jego „gorzką refleksją o przeszłości kojarzą się narodziny «szkoły polskiej»”^[66], która zwróciła uwagę międzynarodowej widowni na filmy produkowane za żelazną kurtyną. Małgorzata Hendrykowska stwierdziła, iż *Kanał* oraz następujące po nim filmy szkoły polskiej „jako wydarzenia kulturalne o wysokiej randze społecznej zdobyły pozycję równą literaturze”^[67]. Film Wajdy zainicjował krytyczne spojrzenie na heroiczne mity powstańcze, które pogłębił Andrzej Munk w filmie *Eroica* (1957), uznanym przez krytyków za polemikę Munka – „racjonalisty” z Wajdą – „romantykiem”^[68]. Jak zauważył Marek Haltof, w przeciwieństwie do *Eroiki*, której bohaterowie odznaczają się zdroworozsądkowym postępowaniem, w *Kanał* powstańców cechuje „rozdarcie między poczuciem obowiązku wobec narodu a ich szczęściem osobistym”^[69]. Jakkolwiek po latach Kazimierz Kutz zarzekał się, że to on odpowiadał za „co najmniej połowę” zdjęć do *Kanału*^[66], to właśnie za sprawą tego utworu Wajda dotarł do międzynarodowej publiczności, umacniając później swoją pozycję reżysera filmem *Popiół i diament*^[70].

Zarazem jednak film Wajdy oddziałł na późniejsze pokolenia widzów. Grażyna Szelańska pisze, iż *Kanał* przyczynił się do narodzin nowego mitu warszawskiego, związanego z przeszłością powstańczą miasta oraz straceńczą ofiarą warszawiaków^[71].

Badanie przeprowadzone w 2003 roku przez Bartłomieja Biskupa wykazało, iż 59,8% respondentów w różnym wieku wskazało *Kanał* jako pierwsze dzieło artystyczne, które kojarzyło im się z powstaniem^[72]. Otwarte w 2004 roku Muzeum Powstania Warszawskiego zawiera ekspozycję z fragmentami *Kanału* Wajdy^[73].

Kanał wywarł znaczący wpływ na poetykę późniejszych fabularnych filmów powstańczych. Tematykę powstania warszawskiego w tragicznej tonacji powielają filmy *W pogoni za Adamem* (1970) Jerzego Zarzyckiego, serial *Kolumbowie* (1970) i film *Godzina „W”* (1979) Janusza Morgensterna, *Droga daleka przed nami* (1979) Władysława Ślesickiego, *Urodziny młodego warszawiaka* (1980) Czesława i Ewy Petelskich, *Dzień Wisły* (1984) Tadeusza Kijańskiego, *Był sobie dzieciak* (2013) Leszka Wosiewicza, *Sierpniowe niebo. 63 dni chwały* (2013) Ireneusza Dobrowolskiego^{[74][75]}. Za najwartościowszą polemikę z *Kanałem* Wajdy – oprócz



Fragment repliki warszawskiego kanału, wykorzystywanego w 1944 przez powstańców, w Muzeum Powstania Warszawskiego

Eroiki – uchodzi jednak postmodernistyczne *Miasto 44* (2014) Jana Komasy, w którym, zdaniem Zuzanny Lewandowskiej, powstańczy bój został przedstawiony jako „mariaż apokaliptycznej wizji z deformującymi świat przedstawiony psychodelicznymi fantasmagoriami i baśniowymi iluzjami”^[76].

W 2006 roku Wajda stwierdził: „Chciałbym obejrzeć film o Powstaniu rozgrywający się w środowisku tych, którzy wydali decyzję o jego wybuchu”^[77]. Wajda zmarł w 2016 roku, ale film fabularny na pokrewny temat – na kanwie losów Jana Nowaka-Jeziorańskiego i jego brawurowego przerzutu do Warszawy w celu przekazania dowództwu Armii Krajowej decyzji władz londyńskich o niewszczynaniu powstania, z finałem wręcz odwrotnym – zrealizował Władysław Pasikowski (*Kurier*, 2019). W odróżnieniu jednak od niejednoznacznego filmu Wajdy, zdaniem recenzenta portalu *Histmag*, *Kurier* „obuchem wbija do głów tezę, że wybuch powstania był nieodzowny dla przetrwania narodu polskiego”^[78].

W 2026 roku *Kanał* został wpisany na Listę Polskiego Dziedzictwa Filmowego jako film, który „w szczególnie sposób współtworzył polską kulturę, wyobraźnię i pamięć”^{[79][80]}.

Uwagi

- a. Nawiązanie do autentycznej egzekucji powstańców z Mokotowa, których Niemcy wyciągnęli z kanałów przy ulicy Dworkowej^[5].
- b. Elżbieta Wiącek odrzuca taką interpretację, twierdząc, że bohaterowie *Piekle* Dantego zawsze są obciążeni grzechem, natomiast Wajda nie ocenia ani nie potępia swoich postaci^[45].

Przypisy

1. Falkowska 2007 ↓, s. 45.
2. „*Kanał*”, reż. Andrzej Wajda (<https://culture.pl/pl/dzielo/kanal-rez-andrzej-wajda>) [online], Culture.pl [dostęp 2022-08-01] (pol.).
3. Falkowska 2007 ↓, s. 46–47.
4. Falkowska 2007 ↓, s. 47–48.
5. Kowalewski i Kowalewski 2020 ↓.
6. Falkowska 2007 ↓, s. 49.
7. *Kanał* (<http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/122392>) w bazie [filmpolski.pl](http://www.filmpolski.pl)
8. Hendrykowski 2007 ↓, s. 17.
9. Hendrykowski 2007 ↓, s. 18.
10. Hendrykowski 2007 ↓, s. 19.
11. Hendrykowski 2007 ↓, s. 22.
12. Hendrykowski 2007 ↓, s. 21–22.
13. Lubelski 2015 ↓, s. 219–220.
14. Lubelski 2015 ↓, s. 220.
15. Marian Czajkowski, „*Kanał*” *podbił Cannes* (<https://www.newsweek.pl/wiedza/historia/rocznica-premiery-kanalu-filmu-andrzeja-wajdy-sukces-w-cannes,artykuly,430864,1.html>), „Newsweek”, 1 sierpnia 2018 [dostęp 2018-08-03].
16. Falkowska 2007 ↓, s. 50.
17. Wajda 2013 ↓, s. 89.
18. Hendrykowski 2007 ↓, s. 26–27.

19. Lubelski 2015 ↓, s. 220–221.
20. Wajda 2013 ↓, s. 91.
21. Kanał (<https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=122392>). Film Polski. [dostęp 2023-03-31]. (pol.).
22. Michalak 2016 ↓, s. 29.
23. Michalak 2016 ↓, s. 31.
24. Michalak 2016 ↓, s. 32.
25. Michalak 2016 ↓, s. 34.
26. Hendrykowski 2007 ↓, s. 33.
27. *Kanał scen. Jerzy Stefan Stawiński ; reż. Andrzej Wajda ; zdj. Jerzy Lipman ; muz. Jan Krenz ; wyk. Teresa Iżewska, Tadeusz Janczar, Emil Karewicz [i in.].* (https://katalogi.bn.org.pl/discovery/fulldisplay?&context=L&vid=48OMNIS_NLOP:48OMNIS_NLOP&search_scope=NLOP_IZ_NZ&tab=LibraryCatalog&docid=alma9912869184505606) [online], Katalog Biblioteki Narodowej [dostęp 2025-06-21] (ang.).
28. *Kanał / Best Film, Studio Filmowe Kadr ; scen. Jerzy Stefan Stawiński ; reż. Andrzej Wajda.* (http://katalogi.bn.org.pl/discovery/fulldisplay?&context=L&vid=48OMNIS_NLOP:48OMNIS_NLOP&search_scope=NLOP_IZ_NZ&tab=LibraryCatalog&docid=alma991002788459705066) [online], Katalog Biblioteki Narodowej [dostęp 2025-06-21] (ang.).
29. Eugénie Malinod, *Kanał (They Loved Life), a portrait of Poland's resistance* (<https://www.festival-cannes.com/en/2019/kanal-they-loved-life-a-portrait-of-polands-resistance/>) [online], Festival de Cannes, 20 maja 2019 [dostęp 2025-06-21] (ang.).
30. „*Kanał*” Andrzeja Wajdy po cyfrowej rekonstrukcji zostanie ponownie pokazany na festiwalu w Cannes (<https://www.polsatnews.pl/wiadomosc/2019-04-27/kanal-andrzeja-wajdy-po-cyfrowej-rekonstrukcji-zostanie-ponownie-pokazany-na-festiwalu-w-cannes/>) [online], PolsatNews.pl, 27 kwietnia 2019 [dostęp 2025-06-21].
31. *Kanał* (<https://archive.ph/IO9TV>) [online], Viennale, 2019 [dostęp 2025-09-02] [zarchiwizowane z adresu (<https://www.viennale.at/en/films/kanal>) 2025-09-02] (ang.).
32. *Esensja: <Kanał> – Andrzej Wajda* (https://esensja.pl/esensjopedia/obiekt.html?rodzaj_obiektu=1&idobiektu=14068) [online], Esensja.pl [dostęp 2025-06-21].
33. Hendrykowski 2007 ↓, s. 30.
34. Lubelski 2015 ↓, s. 221.
35. Lubelski 2007 ↓, s. 60.
36. Mruklik 1969 ↓, s. 30.
37. *Kanał* (<https://archive.ph/20130504030100/http://www.wajda.pl/pl/filmy/film02.html>). Wajda-filmy, WAI-F, Warszawa, 1996. [dostęp 2018-08-05].
38. Bonneville 1967 ↓, s. 28.
39. Lubelski 2015 ↓, s. 222.
40. Adamczak 2013 ↓, s. 83.
41. Fleischer 1957 ↓, s. 138.
42. Stawar, Auderska i Toeplitz 1957 ↓, s. 125.
43. *Kanał (1956)* (<https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/filmy/kanal/38>) [online], Akademia Polskiego Filmu [dostęp 2018-04-13].
44. Paul 1994 ↓, s. 58.
45. Wiącek 2013 ↓, s. 91.
46. Mruklik 1969 ↓, s. 28.
47. Jagielski 2006 ↓, s. 55.
48. Falkowska 2007 ↓, s. 52.
49. Hendrykowski 2007 ↓, s. 42.

50. Hendrykowski 2007 ↓, s. 39.
51. Helman 2010 ↓, s. 29.
52. Petar Petrović, *Andrzej Wajda „Kanał”* (<https://www.polskieradio.pl/24/286/artukul/169827,andrzej-wajda-kanal>) [online], Polskie Radio, 16 maja 2007 [dostęp 2025-06-21].
53. Witek 2015 ↓, s. 68.
54. Witek 2015 ↓, s. 67.
55. Mroz 2014 ↓, s. 540.
56. Małgorzata Kosińska, *Jan Krenz | Życie i twórczość | Artysta* (<https://culture.pl/pl/tworca/jan-krenz>) [online], Culture.pl, luty 2002 [dostęp 2025-07-02].
57. Sowińska 2023 ↓, s. 192.
58. Hendrykowski 2007 ↓, s. 49–51.
59. Hendrykowski 2007 ↓, s. 52–54.
60. Fredricksen 2007 ↓, s. 77–79.
61. Falkowska 2007 ↓, s. 47.
62. Imposti 2009 ↓, s. 239.
63. Paul 1994 ↓, s. 58–59.
64. Michnik 2000 ↓, s. 141.
65. Bukoski 1992 ↓, s. 135–136.
66. Lewandowski 1997 ↓, s. 34.
67. Hendrykowska 2011 ↓, s. 52.
68. Hendrykowska 2011 ↓, s. 54.
69. Haltof 2002 ↓, s. 83–84.
70. James Steffen, *Kanał* (<https://web.archive.org/web/20180410201853/http://www.tcm.com/this-month/article/383299%7C0/Kanal.html>) [online], Turner Classic Movies [dostęp 2018-04-10] [zarchiwizowane z adresu (<http://www.tcm.com/this-month/article/383299%7C0/Kanal.html>) 2018-04-10] (ang.).
71. Szelągowska 2010 ↓, s. 59.
72. Wiącek 2013 ↓, s. 87.
73. Kurz 2006 ↓, s. 27.
74. Lewandowska 2015 ↓, s. 95–96.
75. Szczekała 2014 ↓, s. 46–49.
76. Lewandowska 2015 ↓, s. 105–106.
77. Gil 2006 ↓, s. 15.
78. Marcin Szański, „*Kurier*” – reż. *Władysław Pasikowski* – recenzja i ocena filmu (<https://histmag.org/Kurier-rez.-Wladyslaw-Pasikowski-recenzja-i-ocena-filmu-18385>) [online], histmag.org, 17 marca 2019 [dostęp 2025-09-02].
79. *Lista filmów: chronologiczna* (<https://www.fina.gov.pl/lista-polskiego-dziedzictwa-filmowego/lista-filmow-chronologiczna/>) [online], Filмотeka Narodowa - Instytut Audiowizualny [dostęp 2026-03-24].
80. *„Pociąg”, „Noce i dnie”. Kolejne tytuły na Liście Polskiego Dziedzictwa Filmowego* (<https://trojka.polskieradio.pl/artukul/3664528,pociag-noce-i-dnie-kolejne-tytuły-na-liscie-polskiego-dziedzictwa-filmowego>) [online], trojka.polskieradio.pl [dostęp 2026-03-24].

Bibliografia

- Adamczak M., *Między poetyką kulturową a kulturą produkcji. Społeczny kontekst realizacji pierwszych filmów Andrzeja Wajdy* (<https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/11902/1/Mar>

[cin%20Adamczak%20-%20Mi%20C4%99dzy%20poetyk%20C4%85%20kulturow%20C4%85%20a%20kulturow%20C4%85%20produkcji.%20Spo%20C5%82eczny%20kontekst%20realizacji%20pierwszych%20film%20C3%B3w%20Andrzeja%20Wajdy.pdf](#)), „Images”, XIII (22), 2013, s. 73–90.

- Bonneville L., *Flash sur un réalisateur: Andrzej Wajda* (<https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/1967-n49-sequences1155885/51712ac/>), „Séquences: la revue de cinéma” (49), 1967, s. 25–28 [dostęp 2025-06-21] (fr.).
- Bukoski A., *Wajda's Kanal and Mrozek's Tango*, „Literature/Film Quarterly”, 20 (2), 1992, s. 133–137 (ang.).
- Falkowska J., *Andrzej Wajda: History, Politics, and Nostalgia in Polish Cinema*, New York – Oxford: Berghahn Books, 2007.
- Fleischer E., *Konfrontacje: „Kanał” bez wyjścia*, „Dialog”, 2 (1), 1957, s. 136–138.
- Fredricksen D., *Poza Żelazną Kurtynę*, [w:] M. Hendrykowski, D. Fredricksen (red.), *Kanał*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2007, s. 67–108.
- Gil M., *Warszawa, temat na dziś: film o powstaniu*, „Kino”, wrzesień 2006, s. 12–15.
- Haltorf M., *Polish National Cinema*, New York – Oxford: Berghahn Books, 2002.
- Helman A., *Poetyka filmów szkoły polskiej (kilka słów o inspiracjach)* (https://www.postscriptum.us.edu.pl/pdf/ps2010_1_02.pdf), „Postscriptum Polonistyczne”, 5 (1), 2010, s. 17–31.
- Hendrykowska M., *Film polski wobec wojny i okupacji*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2011.
- Hendrykowski M., *Zza Żelaznej Kurtyny*, [w:] M. Hendrykowski, D. Fredricksen (red.), *Kanał*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2007, s. 15–66.
- Imposti G.E., „God's Playground”: *Poland and the Second World War in Wajda's Cinema*, [w:] E. Lamberti, V. Fortunati (red.), *Memories and Representations of War: The Case of World War I and World War II*, BRILL, 2009, s. 235–254, DOI: 10.1163/9789042026292_017 (https://dx.doi.org/10.1163%2F9789042026292_017), ISBN 978-90-420-2629-2.
- Jagielski S., *Kino zamknięte na świat*, „Kino”, 40 (474), 2006, s. 54–57.
- Kowalewski P., Kowalewski A., „*Szliśmy wśród trupów*”. *Wspomnienie powstańca, który ocalał z egzekucji przy Dworkowej* (<https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,26192633,szlismy-w-srod-trupow-wspomnienie-powstanca-ktory-ocalal.html>) [online], *Gazeta Wyborcza*, 24 sierpnia 2020 [dostęp 2022-08-20].
- Kurz I., *Mapa miasta jako konstrukt pamięci. Na przykładzie pamięci o Powstaniu Warszawskim we współczesnej Warszawie* (<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=302334>), „ER(R)GO. Teoria-Literatura-Kultura” (13), 2006, s. 23–31 [dostęp 2025-09-02].
- Lewandowska Z., *Ponowoczesna wizja Powstania Warszawskiego w filmie Jana Komasy Miasto 44*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication”, 17 (26), 2015, s. 95–106, DOI: 10.14746/i.2015.26.08 (<https://dx.doi.org/10.14746%2Fi.2015.26.08>).
- Lewandowski J., *100 filmów polskich*, Katowice: Videograf II, 1997.
- Lubelski T., *Historia kina polskiego 1895-2014*, Kraków: Universitas, 2015.
- Lubelski T., „*Kanał* 50 lat temu: paradoks odbioru”, „Kino”, 41 (479), 2007, s. 58–60.
- Michałak B., *Wajda. Kronika wypadków filmowych*, Warszawa: Wydawnictwo MG, 2016.
- Michnik A., *The Wajda Question*, „Salmagundi” (128/129), 2000, s. 137–179, JSTOR: 40549276 (<https://www.jstor.org/stable/40549276>) (ang.).
- Mroz M., *The Monument and the Sewer: Memory and Death in Wajda's Kanal (1957)*, „Historical Journal of Film, Radio and Television”, 34 (4), 2014, s. 528–545, DOI: 10.1080/01439685.2014.903035 (<https://dx.doi.org/10.1080%2F01439685.2014.903035>) (ang.).
- Mruklik B., *Andrzej Wajda*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1969.
- Paul D., *Andrzej Wajda's War Trilogy*, „Cinéaste”, 20 (4), 1994, s. 52–54.

- Sowińska I., *Echoes of Catastrophe: Music in Films of the Polish School*, [w:] M. Baumgartner, E. Boczkowska (red.), *Music, Authorship, Narration, and Art Cinema in Europe: 1940s to 1980s*, wyd. 1, New York: Routledge, 2023, s. 187–202, DOI: 10.4324/9781315298337-11 (<https://dx.doi.org/10.4324/9781315298337-11>), ISBN 978-1-315-29833-7 (ang.).
- Stawar A., Auderska H., Toeplitz K.T., *Rozmowy o dramacie: Jeszcze raz „Kanał”*, „Dialog”, 2 (4), 1957, s. 117–125.
- Szczekała B., *Nowe kino powstańcze?*, „EKRANY” (5), 2014, s. 46–49.
- Szelańska G., *Warszawa w filmie czasów PRL – mit i prawda historyczna*, „Przegląd Humanistyczny”, 3, 2010, s. 55–60.
- Wajda A., *Kino i reszta świata*, Kraków: Wydawnictwo Znak, 2013.
- Wiącek E., *In the Labyrinth of Memory. Images of the Warsaw Uprising in 1944* (https://rcin.org.pl/Content/54832/WA308_75280_P714_In-the-labyrinth-of_I.pdf), „Journal of Urban Ethnology”, 11, 2013, s. 85–103.
- Witek P., *Historyczne filmy Andrzeja Wajdy* (https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/43138106/Piotr_Witek_Historyczne_filmy_Andrzeja_Wajdy-libre.pdf), „Rocznik Instytutu Europy Środkowo-Wschodniej”, 13 (1), 2015, s. 43–81.

Linki zewnętrzne

- *Kanał* (<https://www.imdb.com/title/tt0050585/>) w bazie IMDb (ang.)
 - *Kanał* (<https://www.filmweb.pl/Film?id=1117>) w bazie Filmweb
 - *Kanał* (<https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/filmy/kanal/38>) w bazie Akademia Polskiego Filmu
 - Zdjęcia z filmu *Kanał* (http://fototeka.fn.org.pl/strona/wyszukiwarka.html?key=Kana%C5%82&search_type=tytul) w bazie Filmoteki Narodowej „Fototeka”
-

Źródło: „[https://pl.wikipedia.org/w/index.php?title=Kanał_\(film\)&oldid=79854847](https://pl.wikipedia.org/w/index.php?title=Kanał_(film)&oldid=79854847)”