

# Marta Kasprzak

Zakład Historii i Teorii Filmu, Uniwersytet Łódzki

## **Od *Twarzą w twarz do Kontraktu*, czyli recepcja polskiej twórczości telewizyjnej Krzysztofa Zanussiego z okresu PRL**

W filmografii Krzysztofa Zanussiego, jednego z najbardziej uznanych i płodnych polskich reżyserów, wyróżnić można dwa przenikające się etapy. Polscy widzowie kojarzą nazwisko artysty głównie w kontekście filmów zaliczanych w poczet „kina moralnego niepokoju”, natomiast publiczność z Republiki Federalnej Niemiec – do której Zanussi kilkakrotnie emigrował – poznała reżysera jako twórcę licznych produkcji telewizyjnych (z *Drogami pośród nocy* i *Sinobrodym* na czele). Ten drugi etap działalności artystycznej został w ostatnim czasie szczegółowo omówiony w artykule *Zagraniczna twórczość Krzysztofa Zanussiego w okresie PRL-u: konteksty i konsekwencje współpracy z niemieckimi producentami telewizyjnymi*:

Twórczość Krzysztofa Zanussiego z okresu PRL-u – podobnie zresztą jak wielu innych polskich reżyserów tego okresu – otwarta jest na nowe odczytania i interpretacje. Proponujemy spojrzenie na sylwetkę Zanussiego przez pryzmat do tej pory w niewystarczający sposób zaakcentowany: jako twórcę filmów telewizyjnych, realizowanych we współpracy z producentami niemieckimi. Twórczość telewizyjna Krzysztofa Zanussiego była do tej pory wzmiankowana zdawkowo, szczególnie dotyczy to filmów zrealizowanych za granicą<sup>1</sup>. Można wskazać co najmniej dwie przyczyny tego stanu rzeczy:

<sup>1</sup> Wyjątek stanowi artykuł Marioli Marczak, *Krzysztof Zanussi – mistrz telewizyjnej formy*, w: *Arystokratyzm ducha: kino Krzysztofa Zanussiego* (red. M. Sokołowski, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej TWP, Warszawa 2009, s. 123-136). Autorka wyczerpująco omawia formalne wyznaczniki filmu telewizyjnego, wykorzystując jako egzemplifikację swoich tez między innymi *Rolę* i *Sinobrodego*, pomija jednak kontekst produkcyjny wspomnianych filmów.

zwyczajowo filmy telewizyjne traktowano w momencie pisania monografii twórczych pobieżnie, w przeciwieństwie do „pełnowartościowych” produktów – filmów kinowych. Można domniemywać, że brak wyczerpujących analiz filmów telewizyjnych Zanussiego wynika także z trudnej dostępności tych materiałów, szczególnie jeśli chodzi o tytuły zrealizowane w Niemczech (Ciszewska, Kasprzak, s. 138).

Założeniem niniejszego artykułu jest natomiast przybliżenie kontekstów produkcyjnych i recepcji krajowego, wyświetlanego na „srebrnym ekranie”, dorobku reżysera. Zgłębiając twórczość filmową realizowaną w okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, nie sposób pominąć tła politycznego, które w istotny sposób warunkowało proces produkcji (a następnie emisji gotowych materiałów). To zagadnienie, podane analizie z liczącego kilka dekad dystansu czasowego, stanowić będzie punkt wyjścia do rozłożenia na czynniki pierwsze aktywności Krzysztofa Zanussiego na gruncie polskiej telewizji. „Warto przypomnieć o tych korzeniach reżysera-intelektualisty, na pozór nie pasującego do popkulturowego środka przekazu, jakim stała się telewizja nowego typu, aby uzmysłowić sobie złożoność dzieła oraz osobowości twórczej artysty” – podkreśla Mariola Marczak (2009, s. 123). Przedmiotem badawczym niniejszego opracowania jest sześć filmów sygnowanych nazwiskiem Zanussiego: *Twarzą w twarz* (1967), *Zaliczenie* (1968), *Góry o zmierrchu* (1970), *Za ścianą* (1971), *Hipoteza* (1972) i *Kontrakt* (1980). Na podstawie materiałów źródłowych, dostępnych w zasobach Filмотeki Narodowej, recepcja owych dzieł w ówczesnej prasie zostanie odtworzona, a następnie skonfrontowana z późniejszymi – nierzadko o wiele lat – naukowymi i publicystycznymi omówieniami<sup>2</sup>. O ile kiedyś w filmach Zanussiego dostrzegano przede wszystkim krytykę ówczesnej rzeczywistości, dziś nacisk kładziony jest na uniwersalną, ponadczasową wymowę, a ich interpretacja nierzadko osadzona jest w ramach dyskursu filozoficznego lub teologicznego.

Analizując sferę produkcji telewizyjnych filmów Zanussiego, w pierwszej kolejności należy odnieść się do ówczesnego statusu Telewizji Polskiej. W okresie PRL-u nie funkcjonowała ona jako samodzielny podmiot, lecz wypełniała zadania zlecone przez Komitet Centralny Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej (Pokorna-Ignatowicz, 2003, s. 10). Ramówka stacji musiała więc pełnić narzuconą przez decydentów funkcję „propagandowo-wychowawczą”, a jednocześnie zapewnić kierownictwu oczekiwany poziom oglądalności. Konieczność pogodzenia tych dwóch zadań przybliżył Ernst Fischer, autor książki *O potrzebie sztuki*:

Powinniśmy popierać różne rodzaje sztuki rozrywkowej, nie żądając od niej bezpośredniej propagandy socjalistycznej. ...Czytelnik i słuchacz nie chcą

<sup>2</sup> O filmach *Twarzą w twarz*, *Za ścianą* i *Kontrakt* opowiada również sam reżyser w rozmowie z Igą Czarnawską (Zanussi, 2008).

być nieustannie pouczani, nie chcą stale odczuwać, że stanowią obiekt pewnych socjologicznych czy politycznych zamysłów, chociaż więc przekonani jesteśmy, że sztuka rozrywkowa w świecie socjalistycznym powinna również spełniać pewne zadania moralno-wychowawcze, to jednak pewni jesteśmy również, że zadanie to jest narażone na kompromitację, gdy występuje zbyt wyraźnie. **Budowie socjalizmu służy się nie tylko przy pomocy artystycznej propagandy, ale także przez to, że wolno od tej propagandy odpocząć** [podkr. moje – przyp. aut.] (Fischer, 1961, s. 233).

Większość istniejących od 1955 roku zespołów filmowych – jednostek produkcyjnych posiadających pewien zakres autonomii – została rozwiązana w roku 1968. Działalność kontynuowały jedynie zespoły „Iluzjon” i „Tor”, jednak pod nowym kierownictwem. W krótkim czasie sfera produkcji filmowej zyskała silną konkurencję w postaci Telewizji Polskiej, której okres największego rozwoju przypadł na dekadę lat siedemdziesiątych, niekiedy określaną mianem *la belle epoque* realnego socjalizmu (Pokorna-Ignatowicz, 2003, s. 92):

W 1970 r. w wytwórniach kinematografii zrealizowano na zamówienie TVP filmy za 112 mln złotych, w tym 60 półgodzinnych odcinków obliczeniowych o tematyce współczesnej, dziecięco-młodzieżowej i historyczno-wojennej, 48 pozycji dokumentalnych, 11 tytułów muzyczno-rozrywkowych, 18 dziesięciominutowych filmów dla dzieci oraz sześćdziesiąt 3-4 minutowych teledysków (Kozieł, 2003, s. 168).

W tym samym roku podpisano pomiędzy Ministerstwem Kultury i Sztuki a Komitetem ds. Radia i Telewizji porozumienie, mające na celu poszerzenie programu kształcenia uczelni wyższych o zagadnienia związane z produkcją telewizyjną (Pokorna-Ignatowicz, 2003, s. 99). Cennym źródłem kadr okazała się Państwowa Wyższa Szkoła Filmowo-Telewizyjna, dysponująca gronem utalentowanych studentów, spośród których wielu odniosło znaczące sukcesy w branży kinematograficznej. Nawiązanie współpracy z reżyserami pomogło Telewizji Polskiej nie tylko w uniezależnieniu się od kinematografii (Pokorna-Ignatowicz, 2003, s. 169), lecz również w uatrakcyjnieniu produkowanych samodzielnie materiałów, zwłaszcza w obliczu nowej konkurencji w postaci telewizji kablowej i satelitarnej. W tym celu utworzono redakcję scenariuszy i „Studio młodych” (podlegające Naczelnej Redakcji Programów Filmowych) oraz Telewizyjną Wytwórnię „Poltel”, w skład której weszły: Zakład Produkcji Filmów w Warszawie, Zakład Produkcji Filmów w Katowicach, Pion Realizacji Filmów Fabularnych i Agencja Radiowo-Telewizyjna programów zleconych „Artel” (po sześciu latach „Poltel” osiągnął połowę produkcji realizowanej przez „Zespoły Filmowe”; zob. Pokorna-Ignatowicz, 2003, s. 170). W ramach porozumienia o współpracy przy „inicjowaniu, tworzeniu

i upowszechnianiu dzieł filmowych o socjalistycznych wartościach ideowych i moralnych” (Pokorna-Ignatowicz, 2003, s. 170), zawartego z Ministerstwem Kultury i Sztuki, kierownictwo Komitetu zobowiązało się do pokrycia zapotrzebowania na kolorowe odcinki programów (150 odcinków w 1976 roku i dwukrotnie więcej w 1980). Samodzielna realizacja filmów, o czym przypomina Andrzej Kozieł, była korzystna także z przyczyn ekonomicznych:

Produkcja własnych filmów seryjnych i fabularnych, obok wzbogacenia oferty programowej i spełniania funkcji ideowo-wychowawczych i propagandowych, przynosiła także wymierne korzyści finansowe. Polskie produkcje wymieniano na równie poprawne politycznie filmy z ZSRR, NRD i Czechosłowacji oraz eksportowano do innych krajów. Szacowano, że w wyniku wymiany koszt jednej godziny „filmowej” w programie spadał z 1,5 mln złotych (tyle kosztowała produkcja w Polsce) do 300 tys. złotych (Kozieł, 2003, s. 94-95).

Co więcej, mające miejsce w latach osiemdziesiątych kłopoty finansowe komitetu znacznie ograniczyły możliwość importu filmów zagranicznych. W celu wypełnienia ramówki nałożono na telewizję obowiązek wyprodukowania określonej liczby filmów fabularyzowanych (dla przykładu w roku 1985 było to 250 półgodzinnych filmów). Faktyczny pułap produkcji pozostawał jednak znacząco niższy – więcej filmów powstawało nawet w okresie tuż przed II wojną światową, w latach 1936-1938.

Na podjęcie regularnej współpracy z Telewizją Polską zdecydowali się twórcy tacy jak Filip Bajon: *Rekord świata* (1977), *Zielona ziemia* (1978), *Wahadełko* (1981), *Engagement* (1984); Feliks Falk: *Obok* (1979), *Nieproszony gość* (1986); Agnieszka Holland: *Wieczór u Abdona* (1975), *Niedzielne dzieci* (1976), *Coś za coś* (1977), *Kobieta samotna* (1981); Krzysztof Kieślowski: *Zdjęcie* (1968), *Przejście podziemne* (1973), *Pierwsza miłość* (1974), *Personel*, *Życiorys* i *Legenda* (1975), *Spokój* (1976), *Krótki dzień pracy* (1981), *Krótki film o miłości* i *Dekalog* (1988); Janusz Majewski: *Docent H.*, „*Awatar*”, czyli *zamiana dusz* i *Jazz in Poland* (1964), *Błękitny pokój* i *Pierwszy pawilon* (1965), *Ja gorę!*, *Wenus z Ille* i *Czarna suknia* (1967), *Urząd* (1969), *System* i *Okno zabite deskami* (1971), *Stracona noc* (1973), *Mrzonka* (1985); Piotr Szulkin: *Przed kamerą SBB* (1974), *Zespół SBB* (1975), *Oczy uroczne* (1976) oraz Andrzej Żuławski: *Pieśń triumfującej miłości* i *Pavoncello* (1967). Debiutujący reżyserzy musieli spełnić warunek, o którym przypomina Tadeusz Lubelski:

Obowiązywała jednak zasada, że przed debiutem pełnometrażowym trzeba nakręcić film krótszy. Szukano więc, nieco po omacku, tematu „scalającego”, który pomógłby połączyć szereg krótszych fabuł w całość, możliwą do pokazania w kinach. [...] Wkrótce jednak zmiany w telewizji ułatwiły de-

biut: wprowadzono zwyczaj sprawdzania się młodych reżyserów w formule godzinnego filmu telewizyjnego (pokazywanego w dodatku o priorytetowej porze, w programie pierwszym) (Lubelski, 2015, s. 414-415).

Należy podkreślić, że to właśnie filmy zrealizowane dla telewizji, między innymi cykl *Sytuacje rodzinne* przygotowany przez Zespół Filmowy „X” oraz cykl o tematyce sportowej wyprodukowany przez Zespół Filmowy „Tor” (Lubelski, 2015, s. 414-417), zapoczątkowały nurt „kina moralnego niepokoju”<sup>3</sup>. „Chodziło o to, by każdy mógł napisać i wyreżyserować własne, współczesne opowiadania i jedynie dać temu cyklowi jakiś luźny, nieobowiązujący mianownik” – wyjaśnia Bolesław Michałek (Lubelski, 2015, s. 415). Filmy takie jak *Personel* Krzysztofa Kiesłowskiego, *Kobieta samotna* Agnieszki Holland, *Wodzirej* Feliksa Falka czy *Wielki bieg* Jerzego Domaradzkiego należą do czołowych osiągnięć tej formacji (zob. Dabert, 2003). Pięć wchodzących w skład jej dorobku filmów: *Twarzą w twarz* (1967), *Zaliczenie* (1968), *Góry o zmierzchu* (1970), *Za ścianą* (1971)<sup>4</sup> i *Kontrakt* (1980) wyreżyserował Krzysztof Zanussi, który współpracę z polską telewizją kontynuował również po zakończonej transformacji ustrojowej.

Wyznacznikiem filmu telewizyjnego jako „nowego gatunku” był – w opinii filozofa Tadeusza Pszczołowskiego – „prymat obrazu i słowa nad montażem, muzyką i dźwiękiem” (Stachówna, 1994, s. 181). Z kolei Grażyna Stachówna wyjaśnia:

Koronnym argumentem na rzecz istnienia filmu telewizyjnego była tzw. specyfika małego ekranu, czyli po prostu wymogi i ograniczenia, jakie narzuca medium telewizyjne. Mały format ekranu, nieduża gradacja odcieni szarości, wolny montaż, przewaga zbliżeń, długie ujęcia, dominacja słowa, jednowątkowa fabuła, niewielu bohaterów itd. – to wszystko, co dla przeciwników było powodem odrzucenia filmu telewizyjnego jako osobnego gatunku, dla sympatyków stawało się opisem jego „specyficznych”, charakterystycznych cech (Stachówna, 1994, s. 183).

Choć większość badaczy koncentrowała się na estetycznych właściwościach filmu telewizyjnego, niektórzy – posługując się przykładem Hanny Samsonowskiej – przedmiotem analizy uczynili aspekty społeczne i etyczne, które w „kinie moralnego niepokoju” pojawiały się na pierwszym planie:

<sup>3</sup> „[...] A jednak trudno nie zauważyć paradoksu: Kino Moralnego Niepokoju narodziło się właśnie w telewizji Macieja Szczepańskiego [przewodniczącego Komitetu ds. Radia i Telewizji – przyp. aut.]. [...] Jej propagandowa machina nie była bezwzględnie skuteczna, bo nic w Peerelu nie było bezwzględnie skuteczne. Wielu pracowników telewizyjnych redakcji było zapewne nastawionych konformistycznie, niejedyn z nich marzył jednak o tym, by przyczynić się do powstania sztuki, która przestanie kłamać” (Lubelski, 2015, s. 414).

<sup>4</sup> „[...] przez wielu uważany za najlepszy film zrobiony dla telewizji” (Stachówna, 1994, s. 191).

Siła filmu telewizyjnego w latach siedemdziesiątych polegała na tym, że reżyserzy narzucili mu surową dyscyplinę „rzeczowej” wypowiedzi – określenie Mieczysława Dudka – pozbawili łatwej urody „dobrze zrobionego” dzieła filmowego, postawili nie na formę, grę konwencji i symbolikę przesłań, lecz na społeczną i polityczną wagę przedstawianych zdarzeń. Dało to w efekcie sugestywne wrażenie odbierania filmowych konfliktów jako samej rzeczywistości, „nagiej”, „prawdziwej” i pozbawionej artystycznego przetworzenia (Stachówna, 1994, s. 192).

Konieczność wyprodukowania odpowiedniej liczby materiałów telewizyjnych dawała młodym twórcom możliwość rozwoju warsztatu filmowego, z drugiej strony stanowiła jednak pewne zagrożenie. Aktywność twórczą utrudniał istniejący wówczas mechanizm cenzury prewencyjnej, a filmy powstałe wskutek współpracy z telewizją nie zyskiwały szerokiego grona publiczności, pozostając stosunkowo mało znane. Wprowadzenie w 1981 roku stanu wojennego skutkowało znaczącym spadkiem produkcji filmów telewizyjnych oraz jednoczesnym wzrostem importu programów z zagranicy (Kozieł, 2003).

W takich właśnie okolicznościach powstały pierwsze fabularne filmy telewizyjne Krzysztofa Zanussiego. Recepcja prasowa jego trzech pierwszych dzieł była nader skromna. W zasobach Filmoteki Narodowej znajdują się jedynie dwa wycinki z artykułami poświęconymi produkcji *Twarzą w twarz*. Krystyna Garbień opublikowała w „Filmie” sprawozdanie z produkcji (Garbień, 1968, s. 11), natomiast w „Magazynie Filmowym” znalazła się krótka wzmianka na temat telewizyjnego debiutu Zanussiego w rubryce *Nowe filmy telewizyjne* (1968a, s. 14). Jak zapowiada autor tej krótkiej notki, „monotonne życie urzędnika Kowalskiego burzy niecodzienny wypadek. Właśnie jak co dzień golił się przed lustrem w łazience, kiedy przez okno dostrzegł mężczyznę wspinającego się po ścianie 8-piętrowej kamienicy. Celem jego ucieczki jest otwarte okno łazienki. Jeżeli zbieg je osiągnie, Kowalski wpłacze się w nieznane, być może przykre kłopoty, będzie musiał zająć stanowisko, być może świadczyć...”. Już ta lakoniczna informacja zawiera esencję problematyki, którą Krzysztof Zanussi wielokrotnie eksploatował w reżyserowanych przez siebie filmach. „W 1968 roku film miał wydźwięk aktualny, w uciekającym łatwo było dostrzec nie bandytę lub po prostu człowieka potrzebującego pomocy, lecz zaangażowanego politycznie inteligenta, którego dotknęły represje, zaś w postaci Kozłowskiego odnaleźć analogie z zachowaniami dużej części społeczeństwa. Jednak bez względu na kontekst historyczny istotą tej historii jest uniwersalny problem moralny” – wyjaśnia Mariola Marczak (2009, s. 126), a w książce o dwa lata późniejszej dodaje: „Dziś ten film jeszcze wyraźniej dotyka kwestii uniwersalnych. Uciekinier, bez żadnych historyczno-politycznych dopowiedzeń, może być widzia-

ny po prostu jako człowiek potrzebujący pomocy, choć niekoniecznie ofiara [...]. Tym większy niepokój może wzbudzać postać głównego bohatera, bo widz powinien w nim rozpoznać samego siebie” (Marczak, 2011, s. 90).

Kolejny w filmografii reżysera tytuł, *Zaliczenie*, pojawia się w archiwach Filmo- teki tylko raz, za sprawą artykułu *Nowe filmy TV* wydrukowanego w „Magazynie Filmowym” (1968b, s. 14) i zawierającego streszczenie fabuły, omówienie procesu realizacji i komentarz Zanussiego. Ów „kameralny film psychologiczny o uniwersalnym wymiarze”, jak opisuje *Zaliczenie* jego twórca, traktuje o konfrontacji pomiędzy niezbyt pilnym, lecz przebiegłym studentem a znacznie od niego starszym, wymagającym profesorem. „Dylemat, który prezentuje reżyser jest wciąż aktualny: czy coś przegrać z własnej winy, zachowując godność i uczciwość, czy też przyjąć postawę pragmatyczną, odłożyć zasady na bok, ale za to być skutecznym w działaniu? [...] Reżyser nie ma jednak złudzeń. Student, uzyskawszy zaliczenie odchodzi dziarskim krokiem, szybko zapominając o lekcji, której udzielił mu profesor” – konkluduje Mariola Marczak w artykule *Krzysztof Zanussi – mistrz telewizyjnej formy* (2009, s. 127). Jak zauważa Marek Lis, „*Twarzą w twarz* (1967) oraz *Zaliczenie* (1968) to filmy o postawach bohaterów wobec siebie samych i innych ludzi, gdy decydujące okazują się obojętność wobec losu człowieka, niewyciągnięcie (dosłownie rozumiane) ręki, wewnętrzna uczciwość lub jej brak. To traktaty o ludzkiej moralności poddanej presji” (Lis, 2018, s. 34).

Również na temat *Gór o zmierrchu* można znaleźć w zasobach stołecznej instytucji jeden jedyny wycinek. Oś dramaturgiczną filmu wyznacza wspinaczka na szczyt, podjęta przez wiekowego profesora i młodego lekarza, ubiegającego się – za namową żony – o etat w instytucie prowadzonym przez prominentnego towarzysza. Anna Tatarkiewicz na łamach „Tygodnika Kulturalnego” (Tatarkiewicz, 1974, brak inf. o s.) przybliżyła zawarte w filmie wątki problemowe, analizując etyczny wymiar postępowania protagonistów. „Kultura białego człowieka od tak dawna nastawiona jest na «wspinaczkę», że ta sytuacja wydaje się nam czymś oczywistym i nie bardzo możemy sobie wyobrazić, jak by mogło wyglądać społeczeństwo, które jako cel zasadniczy postawiłoby rozwijanie w swych członkach właśnie talentów «syntonimicznych» [...], nie zaś cech sprzyjających wszelkiego rodzaju zwycięstwom” – pisze autorka. Odmienną interpretację motywu wspinania się zaproponował ćwierć wieku później Sławomir Bobowski, utożsamiając ową czynność nie z opartym na kalkulacjach pięciem się po szczeblach kariery, lecz z kultywowaniem wartości duchowych i moralnych:

Liczni bohaterowie filmów Krzysztofa Zanussiego niejako chcą potwierdzać istnienie tej niezależności sfery kultury, ceniąc nade wszystko wartości „napowietrzne” – ideały, będąc ich entuzjastami. Inni z kolei próbują być na

bakier z tymi wartościami, czemu Zanussi przygląda się z chłodnym, lecz krytycznym dystansem, przypominając o tym, że istotą, jądrem kultury ludzkiej i człowieczeństwa jest cześć dla wyższych wartości, zaświadczenie ich istnienia oraz ich celebrowanie. **Stąd w jego dziełach tak często obecny jest motyw gór symbolizujących trud emocjonalnego i moralnego wspinania się, sięgania po wartości wyższe** [podkr. moje – przyp. aut.]. [...] W wychowaniu rzadko używa się dzisiaj hasła „pracuj nad sobą”. To hasło brzmi niewspółcześnie. Mówi się dzisiaj „wyzwól się” i to zazwyczaj jest rozumiane jako wyzwolenie się spod presji wszelkich wymogów, wszelkich imperatywów (Bobowski, 2009, s. 25).

Zdecydowanie większy oddźwięk w prasie uzyskała produkcja *Za ścianą*, zogniskowana wokół zjawiska wyobcowania ukazanego na przykładzie nader wątych relacji sąsiedzkich. Wśród 16 zarchiwizowanych artykułów na szczególną uwagę zasługuje między innymi tekst *Samotność – za ścianą*, wydany drukiem przez czasopismo „Filipinka” (Gawęcka, 1971, brak inf. o s.), nakreślający pokrótce wątki problemowe filmu i wzbogacony o refleksje jego widzów, a także *Zmowa obojętnych*, opublikowany przez „Nadodrze” i stanowiący pogłębioną recenzję dzieła Zanussiego (Kubicka, 1971, brak inf. o s.). Interesujący jest również artykuł *Obok*, którego autorka – Renata Ługowska – z socjologicznym zacięciem opisała wątek ludzkiej samotności, wspierając się przykładem filmu Zanussiego (Ługowska, 1986, s. 16). Portret psychologiczny protagonisty stworzył dekadę później Sławomir Bobowski: „W *Za ścianą* świetny naukowiec jest jakby zupełnie pozbawiony inteligencji intrapersonalnej, która pozwala człowiekowi rozumieć siebie i innych. Postawa «wciąż do przodu» nie sprzyja autorefleksji i rozumieniu bliźnich – zdawał się pouczać reżyser” (Bobowski, 1996, s. 11). Ten sam autor poczynił w książce *Arystokratyzm ducha. Kino Krzysztofa Zanussiego* konstatację: „ideał miłości, wiedzy, reprezentowany przez uczonego (Zbigniew Zapasiewicz) został postawiony w stan oskarżenia” (Bobowski, 2009, s. 29). „Nie jest to tylko dramat obyczajowy, analizujący pewne zjawisko społeczne. Nie tylko diagnoza współczesnego świata, w którym osiągnięcia naukowe nie idą w parze z potrzebami egzystencjalnymi człowieka, a nawet stają w sprzeczności z nimi” – oceniła Mariola Marczak (2009, s. 130). Z kolei sam reżyser, spoglądając na film z liczącego niemal pół wieku dystansu czasowego, zauważył: „Za *Za ścianą* w tej chwili feministki pewnie pobilyby mnie [...]. Bo opowiadałem o kimś, komu wmówiono, że musi robić karierę naukową, bo bez tego nie osiągnie pełni człowieczeństwa, a to oczywista nieprawda” (Zanussi, 2018, s. 22).

Podobną liczbę materiałów (15) zogniskowano wokół zrealizowanej rok później *Hipotezy*, której bohater – odgrywany przez Jerzego Zelnika profesor matematyki – dostrzegł tonącą w rzece kobietą. Produkcja w przeważającej liczbie przypad-



ków przywoływana była w prasie za sprawą wzmianek i notatek prasowych. Kulisy produkcji ujawnił Tomasz Hellen w artykule *To będzie świat naprawdę w starym stylu* (Hellen, 1972, s. 12), a Andrzej Szczypiorski opublikował w „Polityce” tekst *Hipoteza robocza – krytyczny głos na temat produkcji*, odmawiając jej walorów ekranowych, i deklarując: „jestem gorącym rzecznikiem literatury na małym ekranie, bo tylko literatura potrafi ożywić i nobilitować artystycznie telewizję. Ale musi być przetworzona w taki sposób, by istniała tylko na małym ekranie. I nigdzie poza nim! Dopiero wtedy można mówić o telewizyjnej formie wyrazu” (Szczypiorski, 1973, brak inf. o s.). Zdecydowanie bardziej entuzjastycznie odniósł się do *Hipotezy* Adam Augustyn na łamach „Wieści”, doceniając w artykule zatytułowanym *Przypowieść Zanussiego* estetyczne i poetyckie jakości filmu (Augustyn, 1973, brak inf. o s.). W ciągu ostatnich lat *Hipoteza* odeszła w zapomnienie, będąc co najwyżej wzmiankowaną przy okazji omawiania głośniejszych dzieł reżysera. Jako przykład posłużyć może wyimek ze wstępu do książki *Krzysztof Zanussi. Przewodnik teologiczny*: „Wybór dwunastu filmów, jakiego dokonałem, jest raczej wstępem i zaproszeniem do odczytywania pozostałych, w których wątki religijne również są obecne. Na uwagę zasługują przecież także *Hipoteza*, poprzedzająca *Przypadek* Kieślowskiego (i inspirowane nim późniejsze filmy) oraz *Spirala*, stawiające swych bohaterów przed tym, co nieuniknione [...]” (Lis, 2015, s. 9). Ciszę wokół *Hipotezy* przełamała w 2011 roku Mariola Marczak, konstatując: „Żartobliwy wywód na poważny temat zwraca uwagę na miślność działań zastępczych, pustych gestów w konfrontacji z uczciwą wiwisekcją własnego sumienia, uznanie własnej winy okazuje się bardziej płodne niż łatwe rozgrzeszenie sobie samemu udzielane. Zestawienie człowieka nauki o wielkim potencjalnie z wojną jako dowodem totalnego moralnego upadku ludzkości uświadamia jednocześnie «kontrast między postępem nauki i technologii a pomieszaniem w sferze etycznej [...]»; to właśnie postęp naukowy oraz ideologie postępu najczęściej prowadzą do relatywizmu moralnego oraz unicestwienia wartości fundamentalnych»” (Marczak, 2011, s. 142-143).

Na tle wcześniejszych przykładów imponujący jest wynik *Kontraktu*, którego tytuł odnosi się do ślubu cywilnego dwojga młodych ludzi, obarczonych ciężarem w postaci interesownych (a wręcz skorumpowanych) ojców. Na temat filmu zgromadzono w Filmotece aż 76 artykułów. Ich autorzy nierzadko zajmowali w sprawie *Kontraktu* (wyświetlonego, co należy podkreślić, podczas Festiwalu Weneckiego) skrajne stanowiska. W „Filmowym Serwisie Prasowym” opublikowano szczegółową metrykę filmu, wywiad z reżyserem i odtwórczynią głównej roli żeńskiej, Leslie Caron, a także wyimek z recenzji autorstwa Marcina Giżyckiego (1980, s. 2-5). Grzegorz Gazda w artykule *Wesele z czasów Edwarda*, zamieszczonym w tygodniku „Odgłosy”, skrótowo (choć przenikliwie) scharakteryzował filmowych protagonistów oraz wyraził niezadowolone z decyzji o telewizyjnej emisji *Kontrak-*

tu: „[...] rzucenie filmu Krzysztofa Zanussiego do sieczkarni bieżącego programu jest zwyczajnym marnotrawstwem<sup>5</sup>” (Gazda, 1983, brak inf. o s.). Zastrzeżenia – o odmienny charakterze – odnośnie do wyświetlenia filmu przez Telewizję Polską żywił również Antoni Lesiński, który w tekście *Kontrakt Zanussiego*, opublikowanym przez „Rzeczywistość”, przekonywał: „Film sący jad i zwątpienie, zwłaszcza w młodych, tych, którzy wkraczają w życie. Film w kinie to pół biedy, film w TV to już problem społeczny [...]” (Lesiński, 1983, brak inf. o s.). Krytyczna jest również wymowa artykułu *Kupa i jeleni*; jego autor – Jerzy Urban – przekonywał w czasopiśmie „Szpilki”: „Mało że Zanussi za swoje kicze bierze nagrody międzynarodowe to jeszcze ma entuzjastycznie usposobioną publiczność. Widocznie można dziś jeździć widelcem po szybie, a słuchacze zawołają, że to piękna muzyka, jeśli melodię tę się nazwie np. «Rapsodią obrachunkową» czy «Walcem demaskacji»” (Urban, 1981, brak inf. o s.).

Dużo przychylniejsze stanowisko reprezentował Jan Wieliński, który zauważył w artykule *Z życia „ułatwionego”*: „*Kontrakt* jest najbardziej ludzkim, humanistycznym filmem Krzysztofa Zanussiego. Twórca rozszerzył swój program etycznego odrodzenia. [...] Przed *Kontraktem* chyba tylko w *Barwach ochronnych* doszedł twórca do tego poziomu przenikliwości w obserwowaniu naszego otoczenia. [...] Zaryzykuję stwierdzenie, że kierunek rozwoju polskiego kina, reprezentowany przez *Kontrakt* może przywrócić w naszej sztuce szlachetną modę lansowania moralnych wzorów i niekoniumkturalne funkcjonowanie dzieł” (Wieliński, 1981, brak inf. o s.). Życzliwy wydzwięk miała także recenzja *Kontrakt na dobrobyt* napisana przez Adama Garbicza dla „Gazety Południowej”: „*Kontrakt* powstał dla telewizji. Bardzo słusznie, że najpierw odwiedzi kina. Trudno zresztą byłoby nieuprzedzonym zgadnąć jego pochodzenie, gdyż obraz jest tu nader staranny plastycznie, a poza tym obfitujący w szczegóły o wiele bardziej niż na przykład kameralny *Constans*, nakręcony właśnie dla dużego ekranu” (Garbicz, 1980, brak inf. o s.). Większość recenzentów doceniała jednak w filmie jedynie doskonałą grę aktorską, czego dowodem były między innymi teksty *Dzień weselny po polsku* Iwony Opoczyńskiej (1980, brak inf. o s.), *Polski syndrom* Hanny Samsonowskiej (1980, s. 15), *Pieniądze – moralne alibi* Doroty Rudnickiej (1980, nr 263), *Film na dzisiaj* Marii Śledzińskiej (1980, nr 249),

<sup>5</sup> Na marginesie przywołać można słowa, które Krzysztof Zanussi – między innymi w kontekście nowych mediów – odniósł do zjawiska bezrefleksyjnej konsumpcji informacyjnych i kulturowych dóbr: „Nam w tej chwili powszechnie grozi nie tylko otyłość fizyczna, ale również informacyjne przeżarcie. Dostęp do informacji zrobił się powszechny, a ludzie nie mają tego samego filtra, którego nie mają przy jedzeniu. Nie umieją sobie powiedzieć NIE. [...] To samo dotyczy spożycia dóbr kultury. Ludzie w tej chwili pochłaniają to wszystko, co jest dostępne, co się wylewa z Internetu, z telewizora, zamiast powiedzieć sobie: NIE, ja tego nie oglądam, ja tego nie czytam, nie mam na to miejsca w głowie, nie mam na to miejsca w sercu, w duszy... nie dam sobie narzucić czegoś, czego nie potrzebuję w danej chwili” (Zanussi, 2009, s. 247).

*Życie bez godności* Zbigniewa Klaczyńskiego (1980, brak inf. o s.) czy *Hormon uczciwości* Stanisława Grzeleckiego (1980, brak inf. o s.). Na uwagę zasługuje również przywołana na łamach „Kierunków” zagraniczna recepcja prasowa *Kontraktu*. Reprezentanci czterech francuskich periodyków wspominali entuzjastyczne przyjęcie filmu przez uczestników wspomnianego Festiwalu Weneckiego (Lorenzo Codelli, „Positif”), sytuowali dzieło Zanussiego na tle światowej kinematografii (Michele Mardore, „Le Nouvel Observateur”) i podkreślali autorski wymiar twórczości reżysera (Guy Patrick Sainderchin, „Cahiers du Cinéma”) (TEM, 1981, brak inf. o s.).

Opinię wyważoną prezentował natomiast między innymi Jerzy Pilch, doceniając w artykule *Jeleń wymierza sprawiedliwość* (Pilch, 1981, brak inf. o s.) zacięcie komediowe filmu, kierując natomiast ostrze krytyki na mało prawdopodobną motywację działań postaci. Z kolei Marek Pawlukiewicz w tekście *Tropem „Wesela”* (Pawlukiewicz, 1980, brak inf. o s.) dzieli się z czytelnikami „Kultury” następującą refleksją: „To prawda, że film jest bardziej czytelny i atrakcyjny, łatwiejszy w oglądaniu, ale refleksje intelektualne są jednocześnie uboższe, zbyt jednokierunkowe. Tym razem Zanussi nie posiał w nas ziarna wątpliwości, a przecież poddawanie przeciwstawnych postaw i racji pod osąd widza było dotąd jego najsilniejszą bronią”. Z kolei Mariola Marczak, poddając film zwięzłej analizie w przywoływanym już rozdziale *Krzysztof Zanussi – mistrz telewizyjnej formy*, podkreśla obecne w *Kontrakcie* odniesienia intertekstualne:

Stawiając się w roli prześmiewcy, Zanussi posługuje się pastiszem znanych scen z filmów, głównie szkoły polskiej, które prezentowały heroiczną przeszłość narodu. W ten sposób wzmacnia karykaturalny efekt swojego obrazu. Taki wymiar ma scena, w której Piotr (pan młody), pozostawiony sam w domu, w pijackim amoku bezmyślnie zapala wódkę w dwóch kieliszkach (pastisz *Popiołu i diamentu*), po czym zrzuca je na gazetę, robiąc z niej pochodnię. [...] Sekwencja kuligu natomiast jest nawiązaniem do *Popiołów Wajdy* lub *Potopu* Hoffmana, stając się ironiczną i prześmiewczą „kontynuacją” tradycji szlacheckiej. Jakże czasy, takie elity (Marczak, 2009, s. 132).

Obraz krajowej recepcji twórczości Krzysztofa Zanussiego, zrealizowanej z myślą o polskich telewidzach, dopełnia artykuł nieobecny w archiwach Filмотeki Narodowej, lecz udostępniiony w zasobach nieocenionego portalu Akademia Polskiego Filmu. Maryla Hopfinger w tekście *Zanussiego ćwiczenia z życia*, opublikowanym pierwotnie w czasopiśmie „Kino” w 1973 roku, analizuje cztery pierwsze telewizyjne produkcje reżysera, a także dwa filmy kinowe: *Rola* (1971) i *Struktura kryształu* (1969). Wnikliwy wywód rozpoczyna się słowami, które posłużyć mogą za podsumowanie wcześniej przywołanych wypowiedzi:

Zanussi jest autorem, co filmowcom – i w końcu nie tylko im – zdarza się znowu nie tak często. Podejmuje własne problemy i rozpisuje je w szeregu rozmaitych wersji. Różnorodności prezentowanych zdarzeń i sytuacji nadaje własną, jednolitą organizację, formułę. Jest twórcą świadomym swych celów i środków. Jego narracja jest oszczędna, lapidarna, precyzyjna. Fizyczna materia, dla każdego utworu starannie dobierana, zdradza upodobania do określonych pejzaży i wnętrz, które z prawdziwym zjawstwem zostają przetworzone w znaczący kontekst przestrzenny. Znaczenia utworów budowane są nie z wydarzeń, a z uważnie notowanych odruchów, reakcji, zachowań ludzi, napięć między nimi zastanych i narastających stopniowo, porozumień i konfliktów. I dopiero te właśnie znaczenia są sporne. Przy tym – na ogół – autorzy podobają się lub nie. Filmowa działalność Zanussiego wywołuje odmowę i aprobatę jednocześnie (Hopfinger, 1973, s. 4-11).

Znamienne, że artykuły poświęcone większości telewizyjnych filmów Krzysztofa Zanussiego ukazywały się przede wszystkim w ogólnotematycznej prasie codziennej i periodykach. Znaczącym wyjątkiem są dwie pierwsze produkcje reżysera: *Twarzą w twarz* i *Zaliczenie*, o których – incydentalnie – pisano na łamach prasy branżowej (być może uznając telewizyjne filmy fabularne twórcy za mało interesujące dla czytelników prasy popularnej). Wraz z umacnianiem pozycji artystycznej reżysera teksty zogniskowane wokół jego aktualnej twórczości (*Za ścianą*, *Hipoteza*) zaczęły zajmować istotne miejsce w czasopismach profilowanych, stając się jednocześnie tematem coraz liczniejszych artykułów publikowanych na stronach lokalnych i krajowych gazet oraz czasopism o profilu ogólnym. Jedynym filmem, którego tytuł regularnie pojawiał się w mediach drukowanych, był wyświetlany podczas Festiwalu Weneckiego *Kontrakt*. Doniosłą rolę uniwersalności filmowego przesłania, skutecznie docierającego do różnorodnej publiczności, podkreślił w artykule *Zaatakować wprost* sam reżyser: „Polska jest w jakimś sensie krajem prowincjonalnym. A ja chciałbym, żeby mnie słuchano i doceniano również poza moim krajem, i to pomimo takich przeszkód, jak język i piętno prowincji, które sprawiają, że wszystko, co przychodzi z Polski, jest tu traktowane z rezerwą i dystansem. Wszystkie nasze osiągnięcia i atuty traktuje się z wielką podejrzliwością” (Zanussi, 1989, s. 11). Owe cele udało się reżyserowi pomyślnie zrealizować, o czym wspomina w książce *Artysta wobec współczesności. O Zanussim inni* Jadwiga Anna Łużyńska: „Dzięki Zanussiemu pogłębiło się w krajach Zachodu zainteresowanie polskim filmem. Zanussi efektywnie łączył to, co konkretne, polskie z tym, co ogólnoludzkie, uniwersalne” (Łużyńska, 1996, s. 8).

Jak wywnioskowała na podstawie badań bibliograficznych i ilościowych Joanna Rucka, w latach 1974-2017 wydano 29 książek poświęconych życiu i twór-

czości Krzysztofa Zanussiego (Rucka, 2018, s. 208). Najwięcej publikacji uka-  
zało się drukiem w 2015 roku, stanowiąc dowód na to, że – pomimo chłodnego  
odbioru ostatnich filmów reżysera (*Serce na dłoni*, 2008 czy *Obce ciało*, 2014) –  
wciąż doceniana jest jego wcześniejsza twórczość. Ponadczasowość problematyki  
podejmowanej niegdyś przez filmowego autora boleśnie kontrastuje z wydzwię-  
kiem współcześnie realizowanych przez niego filmów, co zdiagnozował w arty-  
kule *Oblężona twierdza Zanussiego* Jakub Socha: „Co się zmieniło na niekorzyść  
w kinie Zanussiego, to poziom zanurzenia w życiu. Kiedyś jego bohaterowie  
doświadczali go w różnych przejawach, mimo że nie wiedzieli tak naprawdę co  
z nim zrobić. Dzisiaj taplają się co najwyżej w retorycznym kisielu, impregno-  
wani na wszystko to, co przychodzi do nich z zewnątrz” (Socha, 2014). Podobne  
sposzczenie poczynił nieco wcześniej Jakub Majmurek, rozpoczynając tekst  
*Kino twórczego zastoj* słowami: „Trudno chyba o polskiego reżysera, którego  
twórczość z ostatnich lat budziłaby wśród kinomanów młodego pokolenia więk-  
szą niechęć niż Krzysztof Zanussi. Jego filmy wydają się zupełnie oderwane od  
problemów współczesnego człowieka, są zamknięte w kręgu tych samych, wiecz-  
nie powracających tematów, tej samej, coraz bardziej zużytej ikonografii, drażnią  
naiwną moralistyką, która zamiast mierzyć się z problemami etycznymi, zagadu-  
je je na śmierć” (Majmurek, 2009)<sup>6</sup>. W parze z nieprzychylnymi komentarzami  
na temat współcześnie realizowanych filmów reżysera idzie jednak rosnące zain-  
teresowanie jego twórczością pochodzącą z okresu PRL-u. O ile największą uwa-  
gę autorów publikacji przykuwają najznamienitsze kinowe dzieła Zanussiego:  
*Struktura kryształu* (1969), *Iluminacja* (1972) czy *Barwy ochronne* (1976), o tyle  
filmy telewizyjne pojawiają się jedynie na marginesach rozważań<sup>7</sup>.

Uzyskanie pełnego obrazu twórczości Krzysztofa Zanussiego nie jest możliwe  
bez zgłębienia jego pierwszych, niesłusznie marginalizowanych, filmów przezna-

<sup>6</sup> Odmienną optykę przyjęła Mariola Marczak, przekonując: „W ostatnim okresie twórczości widać coraz większą kondensację myśli autora w poszczególnych utworach. Wyraźnie dostrzegalna jest tendencja do podsumowań i uogólnień. Świadczą o tym nawiązania do własnej twórczości jako świadectwo spojrzenia wstecz – autorefleksji nad własnym dziełem. Reżyser coraz częściej posługuje się formą przypowieści, będącą gatunkiem służącym uogólnieniu, uniwersalizacji” (2011, s. 488).

<sup>7</sup> Nie sposób odnaleźć tytuły wczesnych filmów telewizyjnych Krzysztofa Zanussiego choćby w książkach eksplorujących obecne w wielu filmach reżysera wątki religijne. Takiej analizy podjęli się dla przykładu autorzy dwóch rozdziałów wchodzących w skład książki *Artysta wobec współczesności. O Zanussim inni*, wydanej w 1996 roku pod redakcją Jadwigi Anny Łużyńskiej: *Wycucie świętości* (Szczepański, s. 73-81) i *Zaskakiwanie* (Lepa, s. 101-108) oraz trzech artykułów opublikowanych w tomie *Arystokratyzm ducha. Kino Krzysztofa Zanussiego*, zredagowanym przez Marka Sokołowskiego i opublikowanym w 2009 roku: *Echa Ewangelii w „Persona non grata” Krzysztofa Zanussiego* (Lis, s. 93-101), *Dwa obrazy świętości w filmach Luisa Buñuela i Krzysztofa Zanussiego* (Sokołowski, s. 111-122) i *Śmierć jako prze-życie (doświadczenie) i jako idea* (Kłos, s. 139-172). Teologiczny wymiar filmów reżysera stał się wreszcie tematem całej książki: publikacja *Człowiek w obliczu wielkich pytań. Kino Krzysztofa Zanussiego* pod redakcją Joanny Kazimiery Wawrzynów i Wawrzyńca Zbigniewa Wojtyry została wydana w 2018 roku jako pokłosie II Interdyscyplinarnej Konferencji Naukowej Wyższego Seminarium Duchownego Franciszkanów Prowincji Świętej Jadwigi we Wrocławiu.

zonych do emisji na „srebrnym ekranie”. Rozczarowanie budzić może jedynie fakt, że obecnie nie sposób znaleźć wczesne tytuły filmów Zanusiego w ramówce ich ówczesnego producenta – Telewizji Polskiej<sup>8</sup>. Warto jednak podjąć wysiłek dotarcia do owych dzieł: z powodzeniem przeszły one próbę czasu, skłaniając współczesnych widzów zarówno do odkrycia w telewizyjnych treściach uniwersalnych prawd, jak i zachęcając – ze znaczącej perspektywy kilku dekad – do dokonania nowych odczytań.

### Bibliografia:

- Augustyn, A. (1973). *Przypowieść Zanusiego*. „Wieści”, nr 45.
- Bobowski, S. (2009). *Triumfy i porażki kultury w filmach Krzysztofa Zanusiego*, [w:] M. Sokołowski (red.), *Arystokratyzm ducha: kino Krzysztofa Zanusiego*. Warszawa: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej TWP.
- Bobowski, S. (1996). *Dyskurs filmowy Zanusiego*. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej.
- Ciszewska, E.; Kasprzak, M. (2018). *Zagraniczna twórczość Krzysztofa Zanusiego w okresie PRL-u: konteksty i konsekwencje współpracy z niemieckimi producentami telewizyjnymi*. „Kwartalnik Filmowy”, nr 103.
- Dabert, D. (2003). *Kino moralnego niepokoju: wokół wybranych problemów poetyki i etyki*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Długi metraż*. (1980). „Filmowy Serwis Prasowy”, nr 20 (468).
- Fischer, E. (1961). *O potrzebie sztuki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Garbicz, A. (1980). *Kontrakt na dobrobyt*. „Gazeta Południowa”, nr 253.
- Garbień, K. (1968). *Ściana śmierci?* „Film”, nr 2.
- Gawęcka, K. (1971). *Samotność – za ścianą*. „Filipinka”, nr 23.
- Gazda, G. (1983). *Wesele z czasów Edwarda*. „Odgłosy”, nr 18.
- Grzelecki, S. (1980). *Hormon uczciwości*. „Życie Warszawy”, nr 272.
- Hellen, T. (1972). *To będzie świat naprawdę w starym stylu*. „Magazyn «Pomorze»”, nr 19 (385).
- Hopfinger, M. (1973). *Zanusiego ćwiczenia z życia*. „Kino”, nr 1.
- Jeszcze o „Kontrakcie”*. (1981). „Kierunki”, nr 6.
- Klaczyński, Z. (1980). *Życie bez godności*. „Trybuna Ludu”, nr 305.
- Kozieł, A. (2003). *Za chwilę dalszy ciąg programu... Telewizja Polska czterech dekad 1952-1989*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR.
- Kubicka, I. (1971). *Zmowa obojętnych*. „Nadodrze”, nr 24.

<sup>8</sup> Filmów tych nie sposób znaleźć również w zasobach serwisu VOD, prowadzonego przez stację TVP. Jedynie na kanale Studia Filmowego TOR (online: <https://www.youtube.com/user/StudioFilmoweTOR>), którego dyrektorem jest Krzysztof Zanussi, można obejrzeć fragmenty niektórych jego wczesnych produkcji.

- Lesiński, A. (1983). *Kontrakt Zanussiego*. „Rzeczywistość”, nr 21.
- Lis, M. (2018). *Krzysztof Zanussi – teolog kina*, [w:] J. K. Wawrzynów, W. Z. Wojtyra (red.), *Człowiek w obliczu wielkich pytań. Kino Krzysztofa Zanussiego*, Wyższe Seminarium Duchowne Franciszkanów Prowincji Świętej Jadwigi.
- Lis, M. (2015). *Krzysztof Zanussi. Przewodnik teologiczny*. Opole: Wydział Teologiczny Uniwersytetu Opolskiego.
- Lubelski, T. (2015). *Historia kina polskiego 1895-2014*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Ługowska, R. (1986). *Obok*. „Myśl społeczna”, nr 21.
- Łużyńska, J. A. (1996). *Wstęp*, [w:] tejże (red.), *Artysta wobec współczesności. O Zanussim inni*. Warszawa: Wydawnictwo Neriton.
- Majmurek, J. (2009). *Kino twórczego zastoju*. „Dwutygodnik”, nr 11. <http://www.dwutygodnik.com/artukul/399-kino-tworczego-zastoju.html> (dostęp: 15.09.2018).
- Marczak, M. (2011). *Niepokój i tęsknota. Kino wobec wartości. O filmach Krzysztofa Zanussiego*. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego.
- Marczak, M. (2009). *Krzysztof Zanussi – mistrz telewizyjnej formy*, [w:] M. Sokołowski (red.), *Arystokratyzm ducha: kino Krzysztofa Zanussiego*. Warszawa: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej TWP.
- Nowe filmy telewizyjne*. (1968a). „Magazyn Filmowy”, nr 23.
- Nowe filmy TV*. (1968b). „Magazyn Filmowy”, nr 27.
- Opoczyńska, I. (1980). *Dzień weselny po polsku*. „Wiadomości”, nr 50.
- Pawluczuk, M. (1980). *Tropem „Wesela”*. „Kultura”, nr 49.
- Pilch, J. (1981). *Jeleń wymierza sprawiedliwość*. „Polityka”, nr 4.
- Pokorna-Ignatowicz, K. (2003). *Telewizja w systemie politycznym i medialnym PRL. Między polityką a widzem*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Rucka, J. (2018). *Analiza publikacji dotyczących życia i twórczości Krzysztofa Zanussiego*, [w:] J. K. Wawrzynów, W. Z. Wojtyra (red.), *Człowiek w obliczu wielkich pytań. Kino Krzysztofa Zanussiego*. Wyższe Seminarium Duchowne Franciszkanów Prowincji Świętej Jadwigi.
- Rudnicka, D. (1980). *W kinie*. „Gazeta Pomorska”, nr 263.
- Samsonowska, H. (1980). *Polski syndrom*. „Kino”, nr 11.
- Stachówna, G. (1994). *Film telewizyjny*, [w:] E. Zajiček (red.), *Film. Kinematografia*. Warszawa: Instytut Kultury.
- Socha, J. (2014). *Obleżona twierdza Zanussiego*. „Dwutygodnik”, nr 144. <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5506-oblezona-twierdza-zanussiego.html> (dostęp: 15.09.2018).
- Szczypiorski, A. (1973). *Hipoteza robocza*. „Polityka”, nr 46.
- Śledzińska, M. (1980). *Film na dzisiaj*. „Słowo Powszechne”, nr 249.
- Tatarkiewicz, A. (1974). *Wspinaczka*. „Tygodnik Kulturalny”, nr 19.
- TEM. (1981). *Jeszcze o „Kontrakcie”*. „Kierunki”, nr 6.

Urban, J. (1981). *Kupa i jeleni*. „Szpilki”, nr 2.

Wielniński, J. (1981). *Z życia „ułatwionego”*. „Razem”, nr 3.

Zanussi, K. (2018). *Z rozumem po wiarę*, [w:] J. K. Wawrzynów, W. Z. Wojtyra (red.), *Człowiek w obliczu wielkich pytań. Kino Krzysztofa Zanussiego*. Wyższe Seminarium Duchowne Franciszkanów Prowincji Świętej Jadwigi.

Zanussi, K. (2009). *Ciemna noc w kulturze*, [w:] M. Sokołowski (red.), *Arystokratyzm ducha: kino Krzysztofa Zanussiego*. Warszawa: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej TWP.

Zanussi, K., cyt. za: Przyłipiak, M. (1989). *Zaatakować wprost*. „Kino” nr 2.

Zanussi, K. [w rozmowie z Igą Czarnawską]. (2008). *Krzysztof Zanussi. Sylwetka artysty*. Warszawa: Oficyna Wydawniczo-Poligraficzna „Adam”.

### **From *Twarzą w twarz (Face to Face)* to *Kontrakt (The Contract)*, or the reception of Polish television films by Krzysztof Zanussi from the period of the Polish People’s Republic**

Above all, Krzysztof Zanussi is known to Polish viewers as the author of popular cinema films such as *The Structure of Crystal* (1969), *The Illumination* (1972) and *Camouflage* (1976). However, it should be remembered that the director has repeatedly cooperated with television – both domestic and foreign. Nowadays, television films that foreshadowed the movement called *cinema of moral concern*, produced in Poland at the time of the Polish People’s Republic, are poorly present within film discourse. The aim of this article is to recreate (and compare with each other) the former and contemporary reception of these films, discussed at different intervals in popular or professional periodicals and, what is an increasingly frequent phenomenon, referenced in the Krzysztof Zanussi’s monographs.

**Słowa kluczowe:** Krzysztof Zanussi, film telewizyjny, film polski, telewizja jakościowa

**Keywords:** Krzysztof Zanussi, television film, Polish film, quality television