

# Zagraniczna twórczość Krzysztofa Zanussiego w okresie PRL-u

Konteksty i konsekwencje współpracy z niemieckimi  
producentami telewizyjnymi

EWA CISZEWSKA, MARTA KASPRZAK

Kino okresu PRL-u, dobrze opracowane w odniesieniu do twórczości autorów polskiego kina – Andrzeja Wajdy, Krzysztofa Kieślowskiego, Wojciecha Jerzego Hasa – ma jednak sporo fragmentów niezapełnionej przestrzeni badawczej<sup>1</sup>. Na owe białe plamy można się natknąć, szukając opracowań dotyczących kina popularnego, upodobań widowni czy zagadnień związanych z tzw. studiami nad produkcją. Stosunkowo niewiele wiemy o dystrybucji i eksploatacji filmów w tamtym okresie. Wyczerpująco, zdawałoby się, opisane sylwetki mistrzów kina polskiego także mogą stać się bazą do nowych odczytań. Decyduje o tym zastosowanie oryginalnego klucza interpretacyjnego, pozwalającego odkryć obszary wcześniej niewidoczne lub skoncentrowanie się na wcześniej pomijanych czy marginalizowanych aspektach twórczości.

Twórczość Krzysztofa Zanussiego, jednego z najbardziej znanych i utytułowanych reżyserów polskiego kina, doczekała się licznych opracowań, zarówno naukowych<sup>2</sup>, jak i tych o charakterze krytycznofilmowym. Obrazu dopełniają książki napisane przez samego autora i wywiady, w których notatki z życia prywatnego przeplatają się z uwagami na temat pracy zawodowej<sup>3</sup>. Jednakże nawet ta na pierwszy rzut oka skrupulatnie przebadana biografia twórcza może być – i staje się – materiałem nowych interpretacji rewidujących dotychczasowy wizerunek Zanussiego. Uproszczając ogląd sytuacji na potrzeby niniejszego wywodu, rzecz można, że Krzysztof Zanussi jest uznawany za twórcę-intelektualistę, który w swoich filmach w erudycyjnej formie rozważa kwestie moralności, wiary i etosu<sup>4</sup>. W tekstach dotyczących jego twórczości odnajdziemy odwołania do pism ojców kościoła, teologów, etyków i filozofów. Buduje to obraz reżysera-filozofa, dla którego film jest narzędziem wypowiedzi o świecie i jego problemach. W zestawieniu z tekstami akcentującymi wysublimowaną stronę formalną jego utworów, otrzymujemy wizerunek twórcy-autora, przedstawiciela europejskiego kina artystycznego<sup>5</sup>.

Ten, zdawałoby się, spójny obraz twórczości Zanussiego można zniuansować na dwa sposoby. Pierwszy to przyjęcie nowego, niestosowanego wcześniej klucza interpretacyjnego – zadanie pytań, których nikt wcześniej w odniesieniu do jego tekstów filmowych nie formułował. Tą drogą idzie Sebastian Jagielski, który w tekście „*I Like Taboo*”: *Queering the Cinema of Krzysztof Zanussi*<sup>6</sup> śledzi kody quee-

rowego pożądanego w filmach Krzysztofa Zanussiego zrealizowanych w okresie PRL-u. Wcześniej odczytanie dekodujące znaki homoerotycznej fascynacji w odniesieniu do *Barw ochronnych* zaproponowali Małgorzata Sadowska i Bartosz Żurawiecki<sup>7</sup>. W kontekście takiej lektury Zanussi okazuje się jednym z kilku reżyserów środkowo- i wschodnioeuropejskiego kina artystycznego – obok na przykład tworzących w Czechosłowacji Františka Čapa czy Václava Kršky – którzy w swojej twórczości stosowali narracyjne i estetyczne maski w celu zobrazowania nienormatywnych sposobów ekspresji płciowej<sup>8</sup>.

Drugim sposobem na przełamanie dominującego dyskursu na temat twórczości danego reżysera jest odnalezienie w jego filmografii dzieł wcześniej pomijanych i nieanalizowanych z należytą pieczołowitością. Tę strategię w odniesieniu do twórczości Zanussiego stosuje Piotr Sitarski, który poddaje opisowi i analizie krótkometrażowe filmy *Ludzie liczą* (scen. Krzysztof Zanussi, reż. Edward Etler, 1964) i *Komputery* (scen. i reż. Krzysztof Zanussi, 1967), zrealizowane w Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi, odnajdując w tych produkcjach zainteresowanie twórcy tematyką informatyczną<sup>9</sup>. Skupienie się na krótkometrażowych filmach Zanussiego pozwala scharakteryzować go jako autora świadomie operującego konwencjami gatunkowymi kina oświatowego. Jednocześnie nawet w tych krótkich utworach jest widoczna – charakterystyczna dla jego późniejszej twórczości – predylekcja do eseistycznej formy wypowiedzi.

Twórczość Krzysztofa Zanussiego z okresu PRL-u – podobnie zresztą jak wielu innych polskich reżyserów tego okresu – jest otwarta 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, które powstały za granicą<sup>10</sup>. Można wskazać co najmniej dwie przyczyny tego stanu rzeczy: zwyczajowo filmy telewizyjne traktowano w monografiach twórców 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.

W niniejszym artykule przeanalizujemy okoliczności i efekty współpracy Krzysztofa Zanussiego z zagranicznymi producentami, głównie niemieckimi nadawcami telewizyjnymi. Działania zagraniczne reżysera charakteryzują go jako osobę cechującą się dużą samodzielnością i sprawczością w zakresie pozyskiwania międzynarodowych kontaktów skutkujących nawiązaniem współpracy filmowej. Jako tło rozważań posłuży nam zarówno twórczość telewizyjna innych polskich reżyserów tego okresu, jak i obecność polskich twórców za granicą w latach 70. i 80. ubiegłego wieku. Umieszczenie w filmografii Krzysztofa Zanussiego produkcji pomijanych przez recepcję prasową w Polsce pozwoli zredefiniować jego sylwetkę twórczą. Spojrzenie na dorobek artystyczny z uwzględnieniem twórczości telewizyjnej umożliwiło uchwycenie mechanizmów, które działały na niekorzyść Zanussiego w odniesieniu do pola polskiej kinematografii – brak recepcji jego zagranicznych filmów w Polsce i oderwanie od lokalnej widowni filmowej skutkowało osłabieniem marki Zanussiego jako autora kina polskiego.

## Zagraniczna twórczość Krzysztofa Zanussiego

Chęć odniesienia międzynarodowego sukcesu, a zarazem niemożność spełnienia artystycznego w kraju, sprowokowała wielu zdolnych twórców filmowych do opuszczenia granic Polski. Wśród reżyserów, którzy kontynuowali karierę za granicą, znaleźli się między innymi Agnieszka Holland (*Gorzkie żniwa / Bittere Ernte*!, RFN, 1985; *Zabić księdza / To Kill a Priest*!, Francja, 1988; *Tajemniczy ogród / The Secret Garden*!, USA, 1993) i Roman Polański (*Wstręt / Repulsion*!, Francja, 1965; *Matnia / Cul-de-sac*!, Wielka Brytania, 1966; *Dziecko Rosemary / Rosemary's Baby*, USA, 1968; *Chinatown*, USA, 1974; *Lokator / Le Locataire*!, Francja, 1976; *Gorzkie gody / Bitter Moon*!, Francja, 1992). W Wielkiej Brytanii reżyserował swoje kolejne filmy Jerzy Skolimowski (*Krzyk / The Shout*!, 1978; *Białe noce / White Nights*!, 1985), a we Francji – Andrzej Wajda (*Danton*, 1982, *Biesy / Les possédés*!, 1988) i Andrzej Żuławski (m.in. *Opętanie / Possession*!, 1981; *Kobieta publiczna / La femme publique*!, 1984). Należy podkreślić, że nie wszyscy z wymienionych reżyserów podjęli decyzję o emigracji wyłącznie w trosce o dalszą karierę.

Twórcą wyjątkowo płodnym za granicą okazał się Krzysztof Zanussi, który we współpracy z telewizją niemiecką wyreżyserował liczne średnio- i pełnometrażowe filmy fabularne. Szukając przyczyn podjęcia współpracy Zanussiego z niemieckimi producentami, warto zwrócić uwagę zarówno na ramy systemowe, które warunkowały szukanie partnerów za granicą kraju, jak również na motywacje osobiste. Jeszcze przed podjęciem studiów reżyserskich w Szkole Filmowej w Łodzi Zanussi miał na swoim koncie sukcesy osiągnięte dzięki filmom zrealizowanym w ruchu amatorskim, wówczas także rozpoczął zagraniczne wyjazdy. W Szkole znalazł się już jako twórca częściowo ukształtowany, a z pewnością bardziej doświadczony i utytułowany niż większość jego rówieśników. *Solidnie wykształcony młody człowiek* – pisała Mariola Marczak – *zadający nieraz trudne pytania, w dodatku bywały w świecie (był już po podróżach do Francji, Anglii, Szwecji i Rosji), mógł być traktowany z pewną niechęcią, w każdym razie tak to odczuwał*<sup>11</sup>. Monografistka Zanussiego źródłem decyzji o współpracy z zagranicznymi producentami szuka przede wszystkim w doświadczeniach wyniesionych ze Szkoły Filmowej, naznaczonych animozjami i uprzedzeniami. Wniosek, jaki z tego wyniósł Zanussi, mógłby brzmieć: filmowiec, jak gracz, powinien obstawiać różne stoły<sup>12</sup>. Z kolei z punktu widzenia uwarunkowań systemowych decyzję Zanussiego o realizacji projektów filmowych za granicą należy widzieć jako logiczne następstwo szukania narzędzi, dzięki którym mógłby się rozwijać jako twórca artystycznego kina europejskiego. Na polu polskiej kinematografii Zanussi osiągnął wysoką rangę, a jego polskie filmy zaczynały odnosić sukcesy zagraniczne; do kinematografii niemieckiej wkroczył więc jako twórca o ustabilizowanej pozycji.

Należy podkreślić, że Zanussi realizował projekty filmowe zarówno z producentami zachodnioniemieckimi, jak i wschodnioniemieckimi. Dynamika jego obecności w niemieckim systemie medialnym staje się widoczna, jeśli spojrzymy na różnorodność współpracowników niemieckich – producentami jego filmów były stacje telewizyjne różnych landów, jak również firmy produkcyjne działające na terenie Niemiec i Europy. Specyfiką niemieckiego rynku medialnego była – i nadal jest – decentralizacja, wynikająca z przysługującej szesnastu krajom związkowym autonomii w tym zakresie. Dlatego landy miały własnych nadawców telewizyjnych,

o zasięgu ogólnoniemieckim (ZDF nadawany z Moguncji – drugi program telewizji publicznej) lub lokalnym (Saarländischer Rundfunk nadawany z Saary i pełniący na jej terenie funkcję trzeciego programu telewizji publicznej). Stacje, z którymi współpracował Zanussi, miały siedziby w Nadrenii-Palatynacie (Zweites Deutsches Fernsehen, czyli ZDF – drugi program niemieckiej telewizji publicznej emitowany z Moguncji), Saarze (Saarländischer Rundfunk, czyli SR – nadawca radiowo-telewizyjny z siedzibą w Saarbrücken) oraz Nadrenii-Północnej Westfalii (Produktionsfirma Westdeutscher Rundfunk, czyli WDR z siedzibą w Kolonii).

Wspomniane wcześniej tamtejsze rozdrobnienie rynku medialnego, w tym telewizyjnego, miało jeszcze jeden istotny skutek – utworzenie wielu większych i mniejszych, czasami efemerycznych, firm producenckich. Część z nich była zorientowana w równej mierze na produkcję kinową, jak i telewizyjną, niektóre z nich funkcjonowały wyłącznie na podstawie zleceń od nadawców telewizyjnych. Spośród firm, z którymi współpracował Krzysztof Zanussi, profilowi tych ostatnich odpowiadała Produktionsfirma Telefilm Saar GmbH, a także ulokowana w szwajcarskim Zurychu Schweizer Fernsehen für die deutsche und rätoromanische Schweiz (SF DRS), czyli telewizja nastawiona na odbiorców niemieckich i niemieckojęzycznych żyjących w Szwajcarii.

W filmografii Zanussiego odnajdziemy także dzieła powstałe we współpracy z producentami zachodnioniemieckimi takimi jak Manfred Durniok Produktion für Film und Fernsehen i Ziegler Film GmbH & Co. KG, których działalność miała na celu budowanie i promowanie kina artystycznego Europy Środkowej i Wschodniej. Postacie Reginy Ziegler i Manfreda Durnioka w okresie PRL-u i transformacji ustrojowej były kluczowe dla obecności polskiego kina w obiegu międzynarodowym, a także dla procesu umiędzynarodowienia polskiego rynku kinematograficznego. Zresztą to właśnie Krzysztof Zanussi jako szef zespołu filmowego TOR zarekomendował Durniokowi Filipa Bajona, z którym ten nawiązał owocną i wieloletnią współpracę (*Limuzyna Daimler-Benz*, 1981; *Magnat*, 1986). Współpracując z Zanussim na początku lat 80. Regina Ziegler stała się później współautorką sukcesów Andrzeja Wajdy, pomagając mu najpierw w przeniesieniu inscenizacji *Zbrodni i kary* z berlińskiej Schaubühne do telewizji ZDF, a następnie realizując z nim w latach 90. *Korczaka* (1990) i *Pierścionek z orłem w koronie* (1992). Filmy Krzysztofa Zanussiego powstałe we współpracy z firmami Manfreda Durnioka i Reginy Ziegler były kluczowe dla budowania jego pozycji – z jednej strony jako wiarygodnego partnera w projektach międzynarodowych (realizowane z Durniokiem w Stanach Zjednoczonych *Morderstwo w Catamount*, 1974), z drugiej – jako autora europejskiego kina artystycznego (nagrodzony Złotym Lwem w Wenecji *Rok spokojnego słońca* zrealizowany w 1984 r. z Reginą Ziegler).

Z liczby i różnorodności powstałych filmów – zarówno kinowych, jak i telewizyjnych – można wnioskować, że pozycja Zanussiego w Niemczech była ugruntowana. Ale czy jej charakter skutkował silniejszą pozycją reżysera w międzynarodowym obiegu kinematograficznym? Czy projekty niemieckie budowały jego markę jako reżysera kina artystycznego? Czy gwarantowały negocjowanie coraz to lepszych warunków w przyszłości? I wreszcie: jak fakt współpracy z producentami niemieckimi wpływał na markę reżysera w polu polskiej kinematografii?

### Charakterystyka niemieckiej twórczości Krzysztofa Zanussiego

W przypadku Zanussiego właściwą współpracę realizatorską z Niemcami – zarówno RFN, jak i NRD – poprzedzał transfer kulturowy w postaci recepcji filmów. Już w 1980 r. Zanussi był jednym z najlepiej rozpoznawalnych polskich reżyserów za granicą. Jego filmy realizowane w Polsce były sprzedawane do wielu krajów, zarówno socjalistycznych, jak i kapitalistycznych. Według danych za ten rok w piętnastce najchętniej kupowanych polskich filmów znajdowało się aż pięć tytułów reżysera: *Struktura kryształu* (1969), *Życie rodzinne* (1970), *Iluminacja* (1972), *Bilans kwartalny* (1974) i *Barwy ochronne* (1976)<sup>13</sup>. Tak więc Zanussi był znany widowni niemieckiej dzięki filmom realizowanym jeszcze w Polsce; wówczas zresztą nasze kino było chętnie oglądane w krajach Europy Zachodniej. Międzynarodowy sukces *Struktury kryształu* (1969)<sup>14</sup> zapewnił reżyserowi miejsce w gronie twórców, których karierę zaczęto śledzić z wielką uwagą. Widząc w Zanussim wschodzącą gwiazdę środkowoeuropejskiego kina artystycznego, w 1970 r. Manfred Durniok nabył w przedsprzedaży prawa do realizowanego właśnie *Życia rodzinnego*. Wkrótce Zanussi spotkał się z tym producentem na planie zachodnioniemiecko-amerykańskiego filmu *Morderstwo w Catamount* (1974), ale zanim do tego doszło zrealizował dwa półgodzinne filmy dla ZDF: *Rolę* (1971) z Janem Kreczmarem i Danielem Olbrychskim oraz *Hipotezę* (1972). Do drugiego projektu dołączyła Telewizja Polska. Ze względu na formalne trudności w nawiązaniu koprodukcji pomiędzy Telewizją Polską a ZDF film ma dwie czołówki, które wzajemnie się wykluczają: jedna z nich informuje, że to jest film Telewizji Polskiej, podczas gdy w Niemczech funkcjonuje czołówka, według której film wyprodukowała telewizja niemiecka.

Filmy telewizyjne zrealizowane w Niemczech przez Zanussiego to: wspomniane już wcześniej dwa filmy krótkometrażowe – *Hipoteza* i *Rola* oraz siedem filmów pełnometrażowych: *Miłosierdzie płatne z góry* (*Nachtdienst*, 1975), *Dom kobiet* (*Haus der Frauen*, 1977), *Lekcja anatomii* (*Anatomie stunde*, 1977), *Drogi pośród nocy* (*Wege in der Nacht*, 1978/1979), *Pokuszenie* (*Die Versuchung*, 1981, wspólnie ze Szwajcarią), *Sinobrody* (*Blaubart*, 1984, wspólnie ze Szwajcarią), *Wygaste czasy* (*Erloschene Zeiten*, 1987), *Długa rozmowa z ptakiem* (*Das lange Gespräch mit dem Vogel*, 1989, z Wielką Brytanią). Zbiór telewizyjnych filmów dokumentalnych tworzą dwa tytuły: *Lutosławski*, *Penderecki*, *Baird* (1976, wraz z Danią) i *Mój Kraków* (*Mein Krakau*, 1979).

Realizacje powstałe we współpracy z telewizją niemiecką można podzielić pod kątem treści na grupę obrazów problematyzujących doświadczenia „ludzi Wschodu” w zetknięciu z cywilizacją Zachodu (nazwijmy je roboczo „filmami spotkań”: *Dom kobiet*, *Miłosierdzie płatne z góry*, *Pokuszenie*), filmy typowo „zanussiańskie” (*Lekcja anatomii*, *Drogi pośród nocy*, ale także do pewnego stopnia *Pokuszenie*) oraz – używając określenia samego Zanussiego – „filmy służebne”, czyli zrealizowane w wyniku korzystnych zamówień, sprzyjających okoliczności lub z poczucia swoistego obowiązku artystycznego (*Sinobrody*, *Wygaste czasy*, *Długa rozmowa z ptakiem*). Zanussi także w twórczości telewizyjnej szukał możliwości ekspresji autorskiego *credo*, często jednak musiał się zadowolić filmami co najwyżej „przyzwoitymi”. Z kolei realizację filmów dokumentalnych, inaczej niż niektórzy twórcy, traktował raczej jako typowe zlecenia, a nie pole do szukania nowych środków wyrazu artystycznego.



*Niedostępna*, reż. Krzysztof Zanussi (1982)

Warto zwrócić uwagę szczególnie na te tytuły, których treści bądź historia powstania uruchamiają konteksty pozwalające wnioskować o wyjątkowej pozycji Zanussiego w niemieckim systemie medialnym. Należy podkreślić, że żaden z filmów Zanussiego zrealizowanych za granicą nie ma charakteru *stricte* autobiograficznego, jednak znajomość okoliczności ich powstania pozwala upatrywać w nich metaforycznego lub parabolicznego odbicia realiów pracy emigranta ze Wschodu, który na co dzień musi walczyć z paternalizmem i dyskryminacją. W niemieckiej filmografii Zanussiego odnajdziemy także filmy świadczące o stopniowym zyskiwaniu przez niego rozpoznawalności i dobrej marki – ale nie jako reżysera kina autorskiego, a raczej sprawnego rzemieślnika, który potrafi zręcznie wykonać powierzone mu zlecenia.

Próbą – jak przyznaje sam reżyser nie do końca udaną – uniwersalizacji polifonicznego języka *Iluminacji* była *Lekcja anatomii* z 1977 r. W tym telewizyjnym filmie fabularnym o strukturze eseju Zanussi rozważa zagadnienia na pograniczu etyki, medycyny i polityki. Pretekstem jest historia torturowanych więźniów w Chile, ale film, zawierający cytat z raportów Amnesty International dotyczący tortur stosowanych przez służby bezpieczeństwa różnych krajów, mógł być traktowany jako interwencyjny także w kontekście polskim. Pomijając aspekt tematyczny, *Lekcja anatomii* stanowi interesujący przykład przeniesienia wypracowanego przez Zanussiego na gruncie polskim języka filmowego, w którym wielogłos jest wytwarzany wielością stanowisk i różnorodnością stosowanych środków stylistycznych. *Lekcja anatomii*, jeden z wczesnych niemieckich filmów Zanussiego, jest próbą artystycznej bezkompromisowości, ale i odtwórczości. Ani jedna, ani druga strategia nie przyniosły w tym przypadku rezultatu <sup>15</sup>.



*Życie za życie. Maksymilian Kolbe*, reż. Krzysztof Zanussi (1990)



*Rok spokojnego słońca*, reż. Krzysztof Zanussi (1984)

Pytania o miejsce zagranicznych twórców filmowych z Europy Środkowej lub Wschodniej zmuszonych do szukania pracy w warunkach obcych kinematografii, prowokuje kameralny dramat *Milosierdzie płatne z góry*, wyreżyserowany wspólnie ze scenarzystą Edwardem Żebrowskim. Polską ekipę reprezentują w nim również operator Witold Sobociński i kompozytor Wojciech Kilar. Podobnie jak większość wspólnych projektów filmowych Zanussiego i Żebrowskiego, tak i w *Milosierdziu płatnym z góry* opowieść napędza konflikt dwóch antagonicznych postaci<sup>16</sup>. W historii baronowej (w tej roli osiemdziesięcioletnia Elizabeth Berger, diva kina niemieckiego), poniżającej i zniewalającej w ciągu jednej nocy Jugosłowiankę dorabiającą jako pielęgniarka, Zanussi zawarł pełen wachlarz stereotypów o gastarbeiterach ze Wschodu. Czy wielu twórców filmowych pracujących na Zachodzie czuło się jak Milena grana przez Jadwigę Jankowską-Cieślak (*o urodzie jasnego wróbelka*, jak pisali ówczesni recenzenci)<sup>17</sup>, w której postaci odbija się tragizm uchodźców skazanych na niesprawiedliwe traktowanie, pogardę i dystans? Czy tak mogli czuć się polscy aktorzy lub reżyserzy pracujący za granicą? Krzysztof Zanussi sumował swoje doświadczenia pracy w niemieckojęzycznym środowisku filmowym opowieścią o trudnościach, jakie spotykały jego operatora, Sławomira Idziaka (pracowali razem m.in. przy *Pokuszeniu* i *Imperatywie*): niemieckie laboratorium zaczęło oszukiwać Idziaka i celowo źle wywoływać materiał, aby zdyskredytować go jako operatora. Dlatego Idziak zrobił w hotelu kontrolne laboratorium, w którym wywoływał ścinki, by móc udowodnić jakość swojej pracy. Także samego Zanussiego spotykały nieprzyjemności: *Na początku cała ekipa wykazywała względem mnie sporo nieufności. Zdarzały się próby lekceważenia – co też może wiedzieć reżyser z Polski? Niemcy są jedynym krajem, jaki znam, w którym przewaga językowa jest używana do rozgrywek o władzę. Niemcy to kraj, w którym hierarchia władzy – czyli potocznie mówiąc porządek dziobania – jest bardzo akcentowany (...). W Niemczech ludzie potrafili powiedzieć przy mnie w trzeciej osobie „ja go nie rozumiem”. Wówczas musiałem przechodzić na angielski czy na francuski i starałem się mówić tak niezrozumiale, że słuchacze znajdowali się w kłopotcie. Wówczas ja podnosiłem argument, że dana osoba podpisała kontrakt, że będzie znała te języki. Miałem prawo ich wyrzucić bo wykazałem, że nie posiadają umiejętności, które deklarowali*<sup>18</sup>.

*Milosierdzie płatne z góry* prowokuje pytania o mechanizmy społeczeństw autorytarnych<sup>19</sup>, a czytane w kontekście uwarunkowań produkcyjnych twórczości Zanussiego pozwala spojrzeć na nierówne relacje przedstawicieli Wschodu i Zachodu, gdzie konflikt ma podłoże zarówno klasowe, jak i ekonomiczne.

O sile słowiańskości, która kruszy mury zachodniego *status quo*, opowiada *Versuchung* (*Pokuszenie*) z 1981 r., zrealizowane dla niemieckiej telewizji WDR w Kolonii. Zdjęcia kręcono w Kolonii, Lugano, Zurychu, Solothurn, Paryżu, Genewie i Kenii, a w obsadzie i w ekipie filmowej znaleźli się zarówno Niemcy, jak i Polacy (zdjęcia – Sławomir Idziak, muzyka – Wojciech Kilar, kostiumy – Anna Biedrzycka-Sheppard). Główną rolę kobiecą zagrała „muza” Krzysztofa Zanussiego Maja Komorowska, a partneruje jej znany aktor niemiecki Helmut Griem. Realizację filmu Zanussi wspomina w następujący sposób: *Jeden z moich „niemieckich” projektów za długo przeleżał, czego bardzo żałowałem. Mam na myśli film „Pokuszenie” („Versuchung”, 1981). Powinien był powstać dziesięć lat wcześniej, może wtedy byłby żywszy. Ale gdy się pojawiła okazja, trudno mi było powie-*



*dzieć „nie”, skoro tak długo o ten film zabiegałem. Ten film był merytorycznie spóźniony i pani Maja Komorowska, odtwórczyni głównej roli, była już o dziesięć lat starsza. Z perspektywy czasu patrzę na te perypetie wokół filmu jako jedną z moich mniej udanych przygód*<sup>20</sup>.

Owo spóźnione powstanie filmu wskazuje na ważną cechę niemieckich – nie tylko telewizyjnych – projektów Krzysztofa Zanussiego. Często były to filmy usilnie „wychodzone”, przygotowane dzięki wieloletnim staraniom, ważne z punktu widzenia reżyserskiego *credo*. Drugą stroną medalu stanowią filmy realizowane „na zlecenie”, których realizacja została reżyserowi zaproponowana. Krzysztof Zanussi był rozpoznawany jako wiarygodny partner umiejętnie godzący oczekiwania różnych stron projektu – te cechy doceniono po realizacji w Polsce w 1981 r. filmu w koprodukcji polsko-włosko-brytyjskiej o papieżu Janie Pawle II, *Z dalekiego kraju* (*From a Far Country*). W trudnych warunkach politycznych, borykając się z licznymi przeciwnościami natury administracyjnej i organizacyjnej, Zanussi zdołał w ramach kinematografii utrzymywanej z funduszy państwa o programowo ateistycznym charakterze zrealizować film o przedstawicielu władzy kościelnej, poprzez swój związek z ruchem Solidarności w Polsce utożsamianym z ruchem antykomunistycznym. Po sukcesie realizacji było wiadomo, że Zanussi jest w stanie doprowadzić do finału każdy, najbardziej nawet wymagający projekt. Kolejnym wyzwaniem był *Sinobrody* według prozy Maxa Frischa: *Zdziwiłem się, że zaproponowano mi adaptację literatury niemieckiej, tekst uznanego pisarza. Do tej pory robiłem przecież wyłącznie teksty autorskie. Kiedy zapytałem niemieckich redaktorów telewizyjnych, czy proponują mi tekst Frischa dlatego, że nakręciłem film biograficzny o papieżu, nie zaprzeczyli. Uważali, że osiągnąłem kompromis między wymaganiami amerykańskich finansistów, którzy lokowali w tym projekcie kilka milionów dolarów, władz kościelnych, zmuszonych wyrazić nie tylko przyzwolenie, ale wręcz aprobatę, i wreszcie władz Peerelu, które musiały przynajmniej zgodzić się na mój udział w zdjęciach na polskiej ziemi. Skoro już mam za sobą ten sukces, pomyślano, że mam szansę przełamać niebywale głębokie uprzedzenie, jakie Max Frisch żywił względem filmowców. Do legendy przeszły jego zmagania z adaptacjami powieści, do których sprzedawał prawa, ale zawsze z zastrzeżeniem, że musi wyrazić zgodę na ostateczną wersję scenariusza. Tej zgody Frisch nigdy nikomu nie udzielił – w Hollywood leżały różne adaptacje „Stillera” i „Homo Faber”, ale po latach stało się dla wszystkich zrozumiałe, że autor bawi się w kotka i myszkę – wypuszcza tekst, po czym zakazuje filmowania*<sup>21</sup>.

Oba projekty – *Sinobrody* i *Z dalekiego kraju* – reżyser postrzega jako te, które kształtowały jego stosunek do zawodu – oparty raczej na podejściu rzemieślniczym niż typowo autorskim.

W biografii artystycznej Zanussiego szczególne znaczenie mają trzy zrealizowane za granicą filmy: telewizyjne *Drogi pośród nocy* (*Wege in der Nacht*, 1978/1979) oraz wyprodukowane z przeznaczeniem do emisji kinowej *Rok spokojnego słońca* (1984) i *Imperatyw* (*Imperativ*, 1982). Są to obrazy najbardziej spójne estetycznie, podejmujące tematy charakterystyczne dla twórczości Zanussiego, a jednocześnie najbardziej spełnione artystycznie. Warto szczegółowo przyrzeć się pierwszemu z nich.

*Drogi pośród nocy* ze zdjęciami Witolda Sobocińskiego i muzyką Wojciecha Kilara, z Mają Komorowską w pierwszoplanowej roli oraz Zbigniewem Zapa-

siewiczem jako włosko-żydowskim bibliotekarzem Amadei, realizują model nie-  
możliwego do spełnienia romansu polsko-niemieckiego. Osią fabuły jest skom-  
plikowany związek emocjonalny łączący w czasie drugiej wojny światowej Polkę  
i Niemca. Każde z nich stoi po innej stronie barykady: ona jest zaangażowaną  
w pomoc partyzantom polską patriotką, on – hitlerowskim oficerem. Melodra-  
matyczna konwencja filmu zostaje przekroczone w wykładni ideowej: jak zwykle  
u Zanussiego triumfuje idea wyrzeczenia, zwycięstwo obowiązku nad miłością,  
intelektu nad ciałem<sup>22</sup>. Jednocześnie równie gorzko wybrzmiewa paradokumen-  
talny epilog zamykający film, w którym córka Friedricha okazuje brak zaintere-  
sowania biografią swojego ojca, czuje się zupełnie wyobcowana z historii  
własnego kraju i nie wyraża chęci dowiedzenia się tego, co miało miejsce w trak-  
cie drugiej wojny światowej<sup>23</sup>.

Zajmowana przez Zanussiego pozycja outsidera, kogós spoza niemieckiego  
kręgu kulturowego, stała się w przypadku tego projektu zaletą. *Tylko polski scena-  
ryzysta i reżyser mógł się poważyć na opowiedzenie historii smutnej i nierealnej mi-  
łości podczas drugiej wojny światowej między niemieckim oficerem a polską  
ziemianką* – pisał Rolf Michaelis – (...) *tylko Krzysztof Zanussi mógł się odważyć  
na podjęcie takiego tematu w telewizji niemieckiej, nie wpadając na rafy uprzedzeń  
i stereotypów*<sup>24</sup>. Film wyprodukowała stacja telewizyjna WDR, która dzięki temu  
rezerwowała sobie prawa do wielokrotnych emisji – film był pokazywany m.in.  
w telewizji ARD<sup>25</sup>, ale już nie w kinach. Nie pojawił się na polskich ekranach  
a jego emisja telewizyjna przemknęła bez echa. *Drogi pośród nocy* kilkakrotnie  
wyemitowano w Polsce dopiero po upadku komunizmu. (...) *wcześniej bowiem,  
jak mi powiedziano* – wspominał Zanussi – *burzył [on] obraz Republiki Federalnej  
Niemiec jako kraju niezdolnego do krytycznego spojrzenia na nazizm*<sup>26</sup>. Do dziś  
film ten pozostaje słabo obecny w polskim dyskursie naukowym. Jednocześnie jest  
to film nośny ideowo, rozumiały także poza granicami kraju, co pokazuje jego  
recepcja z lat 80.<sup>27</sup>

### Recepcja niemieckiej twórczości Krzysztofa Zanussiego w prasie polskiej okresu PRL-u

Poza jednym wyjątkiem, o którym mowa w dalszej części niniejszego artykułu,  
twórczość zagraniczna Krzysztofa Zanussiego w polskim piśmiennictwie filmo-  
wym była konsekwentnie pomijana lub w najlepszym wypadku marginalizowana.  
Spośród piętnastu filmów zrealizowanych na potrzeby niemieckiej telewizji, jedy-  
nie siedem doczekało się (przeważnie lakonicznego!) omówienia na łamach prasy  
krajowej. Ze zgromadzonych w Filmotece Narodowej materiałów archiwalnych  
wynika, że jedynym filmem poddanym wnikliwej analizie przez krytyków jest  
*Gdziekolwiek jest, jeśliś jest...* – dokumentacja dotycząca tej produkcji składa się  
z dwudziestu ośmiu wycinków z polskiej prasy branżowej i ogólnotematycznej.  
Kilka innych filmów przywołano w treści krótkich artykułów, jednak większość –  
*Hipoteza* (1972, Polska, RFN), *Dom kobiet* (1977, RFN), *Lutosławski, Penderecki,  
Baird* (1977, RFN), *Mój Kraków* (1979, RFN), *Sinobrody* (1983, RFN, Szwajcaria),  
*Wygaste czasy* (1987, RFN), *Witold Lutosławski w rozmowie z Krzysztofem Zanus-  
sim* (1990, Wielka Brytania) i *Długa rozmowa z ptakiem* (1992, Niemcy, Wielka  
Brytania) – nie została nawet wzmiankowana w polskiej prasie.

Drobiazgowo omówiono na łamach miesięcznika „Kino”<sup>28</sup> film *Rola* (1971), zrealizowany w koprodukcji Polska-RFN, natomiast starszej o sześć lat *Lekcji anatomii* (RFN, 1977) poświęcono w „Magazynie Filmowym”<sup>29</sup> jedynie dwa krótkie akapity. Inną produkcją, którą przywołano w prasie (w „Filmie”<sup>30</sup>) wyłącznie raz była *Niedostępna* (1982, RFN). Nieco lepszą recepcją prasową uzyskało *Milosierdzie płatne z góry* (1975, RFN) – konflikt wyznaczający oś fabularną przybliżono w „Filmie”<sup>31</sup> oraz w „Kinie”<sup>32</sup>. Z kolei *Pokuszenie* (1981, RFN) stało się tematem trzech wzmianek opublikowanych w czasopismach: „Obserwator”<sup>33</sup>, „Sztandar Młodych”<sup>34</sup> i jednej recenzji, zamieszczonej w „Nowym Świecie”<sup>35</sup>. Milczeniem pominięto natomiast film *Drogi pośród nocy* (1979, RFN). Wzmianki o nim pojawiły się w „Super Expressie”<sup>36</sup>, „Rzeczpospolitej”<sup>37</sup>, „Gazecie Wyborczej”<sup>38</sup> i „Gościu Niedzielnym”<sup>39</sup> dopiero w latach 90. przy okazji emisji telewizyjnej.

Najczęściej opisywana produkcja zagraniczna Krzysztofa Zanussiego, *Gdzieśkolwiek jest, jeśliś jest...*, mająca polską premierę w 1988 r. podczas Festiwalu Filmowego w Gdyni, anonsowana była przez krajowych dziennikarzy już na etapie realizacji<sup>40</sup>. Kilkakrotnie odnoszono się również do warstwy formalnej i dramaturgicznej gotowego filmu<sup>41</sup>. Z kolei Adam Horoszczak w recenzji zatytułowanej *Tren polski* wnikliwie przeanalizował nie tylko problematykę podjętą przez reżysera, lecz również zmianę perspektywy, z której spogląda on na prezentowane postacie i zdarzenia: *Kino Krzysztofa Zanussiego ewoluuje. Dawniej rozgrywało się ono w kręgu lampy domowej. Łaska uświęcająca przejawiała się w świetle na twarzy, geście splecionych dłoni wylaniających się z mroku. Twórca, wierny swojej estetyce, analizował postawy moralne, etyczno-psychologiczne sytuacje modelowe wyzbyte kontekstu historycznego, kulturowego. (...) Po adresowanej dla widza zachodniego, epickiej wizji swojej ojczyzny zawartej w filmie o młodości Jana Pawła „Z dalekiego kraju” odmianę przyniósł „Rok spokojnego słońca” – następnie – „Gdzieśkolwiek jest, jeśliś jest...”. Ciekaw jestem, dokąd to poszerzenie wizji i kontekstów naszego artystę doprowadzi? <sup>42</sup>Mam wątpliwości czy dzisiejszy widz ów spór i ową wizję Polski potraktuje jako sobie bliskie; obawiam się też, że może nie chcieć doszukiwać się drugiego czy trzeciego dna <sup>43</sup> – kontruje Stanisław Zawisliński, a Janusz Zatorski dodaje: *To film o zmierzchu świata, rodzaj jakby tu powiedzieć, eleganckiej apokalipsy, dokonującej się jeszcze nie w okropnościach komór gazowych i na polach bitew, ale już rozkładającej ludzi w ich naturalnych wnętrzach*<sup>44</sup>. Mnogość tropów interpretacyjnych podsuwa w swojej – krytycznej skądinąd – recenzji Mirosław Przyłipiak, który otwarcie przyznaje: *osobiście jednak nie jestem zwolennikiem ostatniego filmu Krzysztofa Zanussiego i, mówiąc całkiem po prostu, uważam, że ten czołowy polski reżyser, ceniony w kraju i za granicą, popełnił utwór niedobry*<sup>45</sup>.*

### Podsumowanie

Rekonstrukcja strategii twórczej Zanussiego w Niemczech w odniesieniu do drugiej połowy lat 70. i 80. uwidoczniła eklektyzm projektów: od filmów „w stylu Zanussiego” przez kino gatunkowe, projekty „spóźnione” oraz filmy realizowane na zamówienie. Wiele z nich z perspektywy czasu reżyser rozpatruje jako zbędne z punktu widzenia spójności reżyserskiej marki: *Kiedy myślę o moich wyborach zawodowych, mam całą listę filmów, które mi się niejako nawinęły i których nie*

chciałem odmówić, bo nie wolno odmawiać propozycjom, które – jak to mawiamy – „są godne”, choć nie zawsze nam z nimi po drodze. W takich okolicznościach zrobiłem film o Janie Pawle II i film według jego sztuki „Brat naszego Boga”, film o Kolbem, adaptacje tekstów Tankreda Dorsta <sup>46</sup> i Maxa Frischa <sup>47</sup>, a wcześniej mój „Catamount Killing”, nakręcony całkowicie w Ameryce <sup>48</sup>.

Zanussi w Niemczech zajmował pozycję twórcy, który pomimo dorobku w rodzinnym kraju nadal musiał udowadniać swój profesjonalizm i potwierdzać posiadane umiejętności. Dlatego też realizacja obrazów autorskich w Niemczech była dla Zanussiego dużym wyzwaniem i wymagała ogromnego nakładu pracy. Trudne warunki zdobywania producentów i funduszy były źródłem artystycznych kompromisów, skutkowały też przyjmowaniem zleceń o charakterze komercyjnym.

Stylistyczna, tematyczna i gatunkowa różnorodność projektów nie sprzyjała budowaniu wyrazistego wizerunku reżysera. Współpraca z nadawcami telewizyjnymi skutkowałą ograniczeniem widowni – stawał się nią wyłącznie widz telewizyjny. Była to sytuacja skrajnie niekorzystna z punktu widzenia marki Zanussiego jako reżysera kina artystycznego, mającego przecież ambicje uczestnictwa w międzynarodowym kinowym obiegu filmowym. Ponadto niemiecki rynek medialny ma specyficzną cechę, utrudniającą, a wręcz uniemożliwiającą zaistnienie w obiegu reżyserowi pragnącemu opierać swoją renomę na wyświetlanych w kinach filmach fabularnych – trudno jest tam wprowadzić film do dystrybucji kinowej. Widownia niemiecka jest głównie widownią telewizyjną; francuska sieć kin studyjnych stanowi silną ostoję kina artystycznego, czego nie można powiedzieć o niemieckich Kommunales Kino, których liczba jest znacząco niższa.

Jerzy Płażewski, pisząc na początku lat 80. o obecności polskich filmów za granicą, zwracał uwagę na „pułapki telewizji” – zakup przez zagraniczne stacje telewizyjne praw do emisji filmu. Telewizje wyświetlały filmy na małych ekranach, blokując tym samym ich emisję kinową. Dotyczyło to polskich filmów w RFN: przez 8 lat (1972-1979), mimo nagród przyznanych na Berlinale, nie zakupiono do dystrybucji kinowej żadnego filmu polskiego <sup>49</sup>.

W tej sytuacji nie tylko filmy typowo telewizyjne nie miały szans na dystrybucję kinową; ograniczone możliwości projekcji dla publiczności kinowej rysowały się także przed filmami Zanussiego realizowanymi z przeznaczeniem na duży ekran – mowa zarówno o filmach, w których koproducentami były telewizje niemieckie, jak i innych projektach kinowych reżysera. Pokłosie tej sytuacji jest widoczne do dziś w opisach filmów: przeplatające się w nich określenia „film telewizyjny” i „film kinowy” w wielu przypadkach są nieprecyzyjne, wiele źródeł podaje także informacje przeczące sobie nawzajem. Dla przykładu zrealizowana w 1982 r. *Niedostępna* (*Unerreichbare*) w polskiej ([filmpolski.pl](http://filmpolski.pl)) i niemieckiej ([filmporta.de](http://filmporta.de)) bazie filmowej występuje jako „film fabularny – telewizyjny” (TV-Spielfilm), jednak reżyser podaje, że jest to film kinowy, którego właściwy tytuł to *Unapproachable*, ponieważ film nakręcono w wersji anglojęzycznej oraz regularnie dystrybuowano w Stanach Zjednoczonych <sup>50</sup>. Z kolei *Imperatyw* (1981/1982) w [filmporta.de](http://filmporta.de) występuje jako TV-Spielfilm, natomiast baza [filmpolski.pl](http://filmpolski.pl) i oficjalna filmografia Zanussiego <sup>51</sup> określają go jako film kinowy.

Współpraca Krzysztofa Zanussiego z producentami niemieckimi w odniesieniu do polskiej kinematografii miała skutki dwojakiej natury – z jednej strony umacniała

pozycję Studia Filmowego TOR, któremu szefował Zanussi, z drugiej zaś osłabiała jego pozycję jako twórcy kina artystycznego i odbierała sprawczość jako reżyserowi. Praca w kręgu kultury niemieckojęzycznej odcinała Zanussiego od jego lokalnej widowni, zarówno w wyniku konfuzji widzów wynikającej ze zmiany profilu twórczego, jak i braku dostępu do aktualnie realizowanych filmów. W przeważającej mierze filmy realizowane za granicą pozostały nieznanne w kraju. Na ekrany polskich kin trafiły wówczas tylko dwa z nich: *Rok spokojnego słońca* (już po sukcesie w Wenecji) i *Gdziekolwiek jest, jeśliś jest...* (1988, wyświetlony na FFFF w Gdyni). Zrealizowany w 1977 r. esej filmowy *Lekcja anatomii* przybliżający działalność tajnych służb, dzięki interwencji Jacka Fuksiewicza został wyświetlony po północy w TVP; projekcja ta dla Macieja Szczepańskiego, ówczesnego przewodniczącego Komitetu ds. Radia i Telewizji, stała się swoistą manifestacją siły<sup>52</sup>. Do dziś „niemieckie” filmy Zanussiego są trudno dostępne: nie zostały wydane na DVD (dopiero jesienią 2017 z okazji pięćdziesięciu lat Studia Filmowego Tor na Blu-rayu i DVD ukazał się *Rok spokojnego słońca*), a w telewizji polskiej w latach 90. pojawiły się pojedyncze emisje. Prawami do tych filmów dysponują niemieccy producenci.

Wykluczenie Zanussiego z polskiego pola filmowego było realizowane także przez rozpowszechnianie negatywnych opinii na jego temat, szczególnie w momencie odmowy pojawiania się w mediach w czasie stanu wojennego. W latach 80. stanowiąc postać niewygodną dla władz i to z wielu powodów: był on wszak autorem filmu o urzędującym papieżu, a jego pierwszy film zrealizowany po stanie wojennym w Polsce – *Rok spokojnego słońca* – ewidentnie „szkalował” władzę ludową, przypominając jej grzechy założycielskie. Można zaryzykować tezę, że współpraca z niemiecką telewizją stała się dla Zanussiego swoistym wilczym biletom ograniczającym jego pozycję na polu artystycznej twórczości kinowej. Późniejszy, potransformacyjny powrót do polskich kin i odzyskiwanie polskiej publiczności był procesem długim i nie zawsze uwieńczony sukcesem (*vide* recepcja *Obcego ciała* z 2014 r.). Pozycji tak silnej, jaką miał w końcu lat 70. jako europejski reżyser kina artystycznego, nie udało mu się uzyskać już nigdy.

EWA CISZEWSKA, MARTA KASPRZAK

Filmy zrealizowane we współpracy z producentami niemieckimi:

#### **Filmy krótkometrażowe**

1970 – *Die Rolle (Rola)*, TV, Republika Federalna Niemiec

1972 – *Hipoteza*, TV, Republika Federalna Niemiec

#### **Filmy telewizyjne**

1973/1974 – *Lohnfelder für Pittsville*, USA / BR Deutschland, TV-Spielfilm; Nat Rudnick Productions, Manfred Durniok Produktion für Film und Fernsehen (Berlin) we współpracy z Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) (Mainz)

1975 – *Nachdienst (Milosierdzie płatne z góry)*, Produktionsfirma Telefilm Saar GmbH (Saarbrücken) im Auftrag von Saarländischer Rundfunk (SR) (Saarbrücken)

1977 – *Anatomie Stunde (Lekcja Anatomii)*, film TV, RFN

– *Haus der Frauen (Dom Kobiet)*, Produktionsfirma Telefilm Saar GmbH (Saarbrücken) im Auftrag von Saarländischer Rundfunk (SR) (Saarbrücken),

– *Lutoslawski, Penderecki, Baird*, dokument, Dania, Niemcy

1979 – *Mein Krakau (Mój Kraków)*, dokument, Niemcy

1981 – *Die Versuchung (Pokuszenie)*, film TV, Niemcy, Szwajcaria Produktionsfirma Westdeutscher Rundfunk (WDR) (Köln), Redaktion: Hartwig Schmidt

1981/1982 – *Imperativ (Imperatyw)*, Produktionsfirma Telefilm Saar GmbH (Saarbrücken) im Auftrag von Saarländischer Rundfunk (SR) (Saarbrücken), [w filmporta.de oznaczony jako TV-Spielfilm, a w filmografii Zanussiego jako film kinowy]

1983/1984 – *Blaubart (Sinobrody)*, Produktionsfirma: Westdeutscher Rundfunk (WDR) (Köln), Schweizer Fernsehen für die deutsche und rätoromanische Schweiz (SF DRS) (Zürich), Produzent: Hartwig Schmidt, Redaktion: Martin Schlassmann, Produktionsleitung: Fred Ilgner, Renato Schmidt

1987 – *Erloshene Zeiten (Wygasłe czasy)*, film TV, BR Deutschland im Auftrag von Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) (Mainz)

1990 – *Das lange Gespräch mit dem Vogel (Długa rozmowa z ptakiem)*, film TV, Niemcy, Wielka Brytania, Produktionsfirma: Ziegler Film GmbH & Co. KG (Berlin + Köln) im Auftrag von: Westdeutscher Rundfunk (WDR) (Köln), Produzent: Regina Ziegler

– *Życie za życie. Maksymilian Kolbe*, Polska, Niemcy Produkcja: Zespół Filmowy Tor, Ifage Film Production (Wiesbaden)

#### Filmy kinowe

1979 – *Wege in der nacht (Drogi pośród nocy)*, Produktionsfirma Westdeutscher Rundfunk (WDR) (Köln), Produzent: Hartwig Schmidt, Produktionsleitung: Willi Christophori, Konstanty Lewkowicz, Aufnahmeleitung: Hans D. Adenacker

1982 – *Unerrichbare (Niedostępna)*, BR Deutschland Produzent Regina Ziegler, Wolfgang Patzschke [w filmporta.de jako TV-Spielfilm, a w filmografii Zanussiego jako kinowy]

1984 – *Rok spokojnego słońca*, Polska, RFN, USA, Produktionsfirma: Westdeutscher Rundfunk (WDR) (Köln), Ziegler Film GmbH & Co. KG (Berlin + Köln), Teleculture Inc. (New York), PRF Zespoły Filmowe Zespół „Tor” (Warschau), Produzent: Hartwig Schmidt, Regina Ziegler, Ausführender Produzent: Michael Boehme, Michał Szczerbic

1985 – *Paradigma (Paradygmat)*, Produktionsfirma: Maki Films, Saarländischer Rundfunk (SR) (Saarbrücken), T.F.1 Films Production (Paris), Pierson Production S.A. (Paris), hergestellt von: Telefilm Saar GmbH (Saarbrücken), Produzent: Tony Molière, Redaktion: Ulrich Nagel, Herstellungsleitung: Jean-Pierre Voronowski, Claude Pierson, Produktionsleitung: Siegbert Kohl, Aufnahmeleitung: Thomas Bürk, Anna Claus, Raoul Roeloffs, Thomas Holzhauser

1988 – *Wherever you are (Gdziekolwiek jest, jeśliś jest...)*, Polska, RFN (1988) Produktion – Gerhard Schmidt Production, Zespół Filmowy Tor, Koprodukcja: Challenge Film (Roma), La SEPT (Paryż), Westdeutscher Rundfunk (Kolonien), Belbo Film (Amsterdam); Produktionsfirma: Zespół Polskich Producentów Filmowych (Warschau), Gerhard Schmidt Scripts & Films Produktion (Köln), Zespół Filmowy „Tor” (Warschau), im Auftrag von: Belbo Film (Hilversum), Radiotelevisione Italiana – Rete Uno (Rom), Westdeutscher Rundfunk (WDR) (Köln), La Sept (Issy-les-Moulineaux), Produzent: Gerhard Schmidt, Ludi Boeken, Herstellungsleitung: Klaus Rettig.

- <sup>1</sup> P. Zwierzchowski, K. Kornacki, *Metodologiczne problemy badania kina PRL-u*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 85, s. 28-39.
- <sup>2</sup> Zob. m.in. S. Bobowski, *Dyskurs filmowy Zanussiego*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1996; *Artysta wobec współczesności: o Zanussim inni*, red. J. Łużyńska-Dorobowa, Wydawnictwo NERITON, Warszawa 1996; *Arystokratyzm ducha: kino Krzysztofa Zanussiego*, red. M. Sokołowski, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej TWP, Warszawa 2009; M. Marczak, *Niepokój i tęsknota, kino wobec wartości: o filmach Krzysztofa Zanussiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2011.
- <sup>3</sup> K. Zanussi, *Pora umierać: wspomnienia, refleksje, anegdoty*, Tenten, Warszawa 1997; K. Zanussi, *Bigos nie zginie... w rodzinnej Europie. Rozmawia Dorota Maciejewska*, Gaudinium, Gniezno 2003; K. Zanussi, *Strategie życia czyli jak zjeść ciastko i je mieć*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2015.
- <sup>4</sup> Np. M. Lis, *Krzysztof Zanussi – przewodnik teologiczny*, Wydawnictwo i Drukarnia Świętego Krzyża w Opolu, Opole 2015; S. Bobowski, *Święci i naprawiacze świata w filmach Krzysztofa Zanussiego*, „Tygiel Kultury” 1998, nr 1-02, s. 90-96; T. Kłys, *Krzysztof Zanussiego kino intelektualne*, w: *Kino polski w trzynastu sekwencjach*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Rabid, Kraków 2005.
- <sup>5</sup> Zob. np. T. Kłys, *Polifonia i naoczność idei: „Iluminacja” Krzysztofa Zanussiego*, w: *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Rabid, Kraków 2008, s. 141-164; D. Fredericksen, *„Iluminacja” Krzysztofa Zanussiego: psychologiczna forma i duchowa diagnostyka*, tłum. T. Kłys, w: *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Rabid, Kraków 2008, s. 165-174.
- <sup>6</sup> S. Jagielski, *„I Like Taboo”: Queering the cinema of Krzysztof Zanussi*, „Studies in Eastern European Cinema” 2013, t. 4, nr 2, s. 143-159.
- <sup>7</sup> M. Sadowska, B. Żurawiecki, *Barwy ochronne, czyli kino seksualnego niepokoju*, w: *Parametry pożądania. Kultura odmieńców wobec homofobii*, red. T. Basiuk, D. Ferenc, T. Sikora, Universitas, Kraków 2006, s. 153-160.
- <sup>8</sup> Na temat Františka Čapa zob. N. Jovanović, *My own private Yugoslavia: Fratišek Čap and the socialist celluloid closet*, „Studies in Eastern European Cinema” 2012, t. 3, nr 2, s. 211-229. Na temat Václava Kršky zob. teksty z tomu *Osudová osamělost. Obrisy filmové a literární tvorby Václava Kršky*, red. M. Hain, M. Cyroň i in., Casablanca, Praga 2016.
- <sup>9</sup> P. Sitarski, *„Obiekty antyfilmowe”: tematyka informatyczna i kształtowanie się postawy autorskiej w filmach „Ludzie liczą” i „Komputery”*, w: *Cierpienie i nadzieja. O twórczości filmowej Krzysztofa Zanussiego*, red. A. Baczyński, M. Drożdż, M. Legan, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie, Wydawnictwo Naukowe 2015, s. 125-144.
- <sup>10</sup> Wyjątek stanowi artykuł: M. 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. Mariola Marczak wyczerpująco omawia formalne wyznaczniki filmu telewizyjnego, wykorzystując jako egzemplifikację swoich tez między innymi *Rolę* i *Sinobrodego*, pomija jednak kontekst produkcyjny wspomnianych filmów.
- <sup>11</sup> M. Marczak, *Niepokój i tęsknota...* dz. cyt., s. 61-62.
- <sup>12</sup> Tamże, s. 63.
- <sup>13</sup> J. Płażewski, *O polskiej obecności za granicą – po latach*, „Kino” 1981, nr 2, s. 19-22.
- <sup>14</sup> Film ten został uhonorowany m.in. nagrodami w Mar del Plata (za najlepszy scenariusz, nagrodą argentyńskich krytyków filmowych za debiut reżyserski, nagrodą Federacji Argentyńskich Klubów Filmowych). Za: <http://film-polski.pl/fp/index.php?film=121148> (dostęp: 30.08.2017).
- <sup>15</sup> R. Neudeck, *Z mieszanymi uczuciami. Lekcja anatomii*, tłum. J. Jaworski, „Film na Świecie” 1980, nr 8-9, s. 191-193.
- <sup>16</sup> Zob. K. Zanussi, E. Żebrowski, *Nowele filmowe*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976.
- <sup>17</sup> L. Codelli, *Konstrukcja spiralna w dwóch zagranicznych filmach Krzysztofa Zanussiego*, tłum. I. Dembowski, „Film na Świecie” 1980, nr 8-9, s. 181-186 (przedruk za „Positif” 1979, nr 225).
- <sup>18</sup> *Filmowiec nie może działać wyłącznie lokalnie. Z Krzysztofem Zanussim o współpracy z kinematografią niemiecką* rozmawia Ewa Ciszewska, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 2018, t. XXIII, nr 32, s. 179.
- <sup>19</sup> L. Codelli, dz. cyt., s. 181-186.
- <sup>20</sup> *Filmowiec...* dz. cyt.
- <sup>21</sup> Tamże.
- <sup>22</sup> M. Sadowska, B. Żurawiecki, *Barwy ochronne...* dz. cyt., s. 153-160.
- <sup>23</sup> G. Stachówna, *„Drogi pośród nocy” Krzysztofa Zanussiego i inne filmowe romanse pol-*

- sko-niemieckie, w: *Polska i Niemcy. Filmowe granice i sąsiedztwa*, red. K. Klejsa, S. Schahadat, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2012, s. 231-258.
- <sup>24</sup> R. Michaelis, *Romeo i Julia, niemiecko-polska historia miłosna*, tłum. J. Jaworski, „Film na Świecie” 1980, nr 8-9, s. 187-188 (przedruk za „Die Zeit”, 7.09.1979).
- <sup>25</sup> ARD to jeden z największych publicznych nadawców radiowo-telewizyjnych w Europie, powołany do życia 5 sierpnia 1950 r. w Niemczech Zachodnich. Od strony formalnej stanowi związek działających w Niemczech publicznych nadawców regionalnych. ARD od 1963 r. nadaje program pierwszy telewizji niemieckiej.
- <sup>26</sup> K. Zanussi, *Strategie życia, czyli jak zjeść ciastko i je mieć*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2015, s. 52.
- <sup>27</sup> R. Michaelis, *Romeo... dz. cyt.*, s. 187-190 oraz A. Santuari, „*Drogi pośród nocy*” na *Festiwalu Kina Autorskiego w San Remo*, tłum. M. Kornatowska, „Film na Świecie” 1980, nr 8-9, s. 194-197 (przedruk za „Paese Sera”, 26.03.1979).
- <sup>28</sup> W. Wertenstein, *Zanussiego twarz szydery*, „Kino” 1971, nr 9, s. 14-19.
- <sup>29</sup> [bz], *Lekeja anatomii*, „Magazyn Filmowy” 1968, nr 34, s. 13.
- <sup>30</sup> C. Wiśniewski, *Przystępnie niedostępna*, „Film” 1986, nr 41, s. 10.
- <sup>31</sup> C. Dondziłło, *Tylko się nie udław*, „Film” 1978, nr 43, s. 14.
- <sup>32</sup> H. Samsonowska, *Noc czuwania*, „Kino” 1979, nr 2, s. 22-23.
- <sup>33</sup> [nn], *Pokuszenie*, „Obserwator” 1992, nr 2, brak inf. o s.
- <sup>34</sup> [nn], *Pokuszenie*, „Sztandar Młodych” 1992, nr 43, brak inf. o s.
- <sup>35</sup> W. P. Kwiatek, *Zrzucić z ramion płaszcz Konrada*, „Nowy Świat”, 1992, nr 31, brak inf. o s.
- <sup>36</sup> [nn], *Drogi pośród nocy*, „Super Express” 1995, nr 247, brak inf. o s.
- <sup>37</sup> M. Sadowski, *Drogi pośród nocy*, „Rzeczpospolita”, b.d.w., brak inf. o s.
- <sup>38</sup> [nn], *Drogi pośród nocy*, „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 246, brak inf. o s.
- <sup>39</sup> [nn], *Człowiek w nocy*, „Gość Niedzielny” 1995, nr 45, brak inf. o s.
- <sup>40</sup> D. Mystkowska, *Gdziekolwiek jest... czyli zapis z planu nowego filmu Krzysztofa Zanussiego*, bmdw., M. Mokrzycka, *Międzynarodowa obsada i produkcja*, „Express Wieczorny” 1987, brak inf. o nr. i s.; [nn], *Iluzja*, „Film” 1988, nr 8, brak inf. o s.
- <sup>41</sup> Zob. m.in. T. Hellen, *Kosmopolitci*, „Film” 1988, nr 48, brak inf. o s.; R. Sas, *On, ona, oni*, „Dziennik Łódzki” 1989, nr 222, brak inf. o s.; K. Młynarz, „*Gdziekolwiek jest, jeśliś jest...*” – czyli obsesja przeszłości, „Express Poznański” 1989, nr 180, brak inf. o s.; C. Wiśniewski, *Między krajem a Urugwajem*, „Film” 1989, nr 41, s. 8-9; A. Zajdel, *Confiteor*, „Profile” 1989, nr 11, brak inf. o s.
- <sup>42</sup> A. Horoszczak, *Tren polski*, „Ekran” 1989, nr 39, brak inf. o s.; [nn], *Gdziekolwiek jest, jeśliś jest...*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1988 r., nr 16-17, s. 2-5.
- <sup>43</sup> S. Zawisliński, *Do myślenia – „na chłodno”*, „Trybuna Ludu” 1989, nr 213, brak inf. o s.
- <sup>44</sup> J. Zatorski, *Wytworna apokalipsa*, „Kierunki” 1989, nr 40, brak inf. o s.
- <sup>45</sup> M. Przyłipiak, *Zaatakować wprost*, „Kino” 1989, nr 2, s. 10.
- <sup>46</sup> Mowa o filmie *Długa rozmowa z ptakiem* (1990).
- <sup>47</sup> Mowa o filmie *Sinobrody* (1983).
- <sup>48</sup> K. Zanussi, *Strategie życia...* dz. cyt., s. 236.
- <sup>49</sup> J. Płażewski, dz. cyt.
- <sup>50</sup> *Filmowiec nie może działać wyłącznie lokalnie...* dz. cyt.
- <sup>51</sup> *Zanussi – filmy kinowe*, [http://www.tor.com.pl/zanussi\\_filmy](http://www.tor.com.pl/zanussi_filmy) (dostęp: 24.03.2018).
- <sup>52</sup> Tamże.