

Jarosław Grzechowiak

Małe wielkie filmy. Początki filmu telewizyjnego w Polsce

Powstała w latach 50. telewizja w kolejnej dekadzie zaczęła zdobywać coraz większą popularność. Na jej zlecenie powstało wówczas szereg filmów, które zdobyły wiele nagród na światowych festiwalach. A jednak branża filmowa z niechęcią podchodziła do realizacji takich obrazów, chociaż podejmowały one szerokie spektrum tematów. Jak wyglądała współpraca telewizji z kinematografią? I jaka była jej ówczesna polityka programowa w odniesieniu do tego gatunku?

Pierwsza połowa lat 60. nie była najlepszym czasem dla polskiej kinematografii. Zachwycająca w latach 50. wybitnymi filmami szkoły polskiej, a zarazem otwarta na formalne eksperymenty, w początkach następnego dziesięciolecia rozpoczęła produkcję mniej lub bardziej udanych filmów gatunkowych czy obrazów, opisujących zmagania oddziałów partyzanckich podczas II wojny światowej. Zagraniczne sukcesy takich dzieł jak: *Nóż w wodzie* (1961, R. Polański), *Jak być kochaną* (1962, W. J. Has) i *Głos z tamtego świata* (1962, S. Różewicz) oraz sukcesy frekwencyjne i artystyczne superprodukcji w rodzaju *Rękopisu znalezionego w Saragossie* (1964, W. J. Has) czy *Faraona* (1965, J. Kawalerowicz) nie były w stanie przyćmić regresu w porównaniu z latami 1956-1960.

Branża filmowa a telewizja.

Tymczasem na horyzoncie pojawił się nowy, budzący skrajne reakcje, środek przekazu. Telewizja, która w Polsce rozpoczęła nadawanie w 1952 roku, w początkach lat 60. przestała być już ciekawostką czy eksperymentem. Okazało się też, że może być bardzo dobrym miejscem na rozpoczęcie kariery filmowej. Jak wspomina Janusz Majewski, który w tym czasie ukończył szkołę filmową i zajmował się realizacją filmów dokumentalnych: „Moim celem wówczas było zadebiutowanie w filmie fabularnym. Krótkie filmy, realizowane z aktorami zawodowymi, otworzyły mi do tego drogę. Tworzyłem filmy różnych gatunków i to było szczególnie najbliższe zadaniom, które czekały mnie jako reżysera filmów pełnometrażowych”¹.

Dla branży filmowej taki sposób na debiut fabularny był nie do przyjęcia. Według Janusza Majewskiego wynikało to z konserwatywnego podejścia filmowców do nauki zawodu reżysera. „Uważali oni, że droga do debiutu prowadzi przez długoletnie asystowanie starszym kole-

¹ Wszystkie wypowiedzi Janusza Majewskiego w tym artykule pochodzą z wywiadu, przeprowadzonego przez autora, Warszawa, 18.02.2016.

gom, przy których boku zdobywa się niezbędną do zrealizowania własnego filmu wiedzę i doświadczenie”. Także sama telewizja była przez doświadczonych filmowców traktowana pogardliwie i lekceważąco, chociaż wielu uznanych twórców (Andrzej Munk, Andrzej Wajda) podejmowało z nią współpracę.

Tacy twórcy jak Janusz Majewski czy Jerzy Antczak skłonili się jednak ku filmom dla telewizji. I to nie tylko z potrzeby przygotowania się do realizacji bardziej skomplikowanych utworów czy chęci realizacji własnych artystycznych ambicji. „Istniało wówczas wiele festiwali filmów krótkometrażowych, na które nasze filmy były wysyłane” – wspomina Janusz Majewski. Ich pierwsze dzieła odniosły na nich sporo sukcesów. Dość wspomnieć chociażby Nagrodę FIPRESCI na festiwalu filmów telewizyjnych w Monte Carlo dla „Awatara” czyli *zamiany dusz* (1964, J. Majewski), czy „Prix Italia” dla *Mistrza* (1966, J. Antczak). Były one najlepszym dowodem, że w nowym rodzaju filmu tkwi ogromny, acz niedostrzegany przez część środowiska filmowego, potencjał. Zauważyło go natomiast kierownictwo telewizji. Na posiedzeniu jej Rady Programowej w lipcu 1967 roku doceniono osiągnięcia twórców, wskazując, że właśnie pojedyncze filmy są dobrym miejscem dla poszukiwań artystycznych i realizacji ambitniejszego repertuaru. Postulowano również zorganizowanie „zespołu realizatorów filmów telewizyjnych, który specjalizowałby się w tej produkcji”².

Rozpoczęcie współpracy.

Niewątpliwie wspomniane wyżej nagrody są efektem nawiązania i wykorzystania współpracy telewizji z kinematografią. Do pewnego momentu obie instytucje funkcjonowały obok siebie, a telewizja realizowała filmy środkami własnego Zakładu Produkcji Filmów Telewizyjnych. W podsumowaniu jego działalności za rok 1962 i planach na rok następny, wskazywano, że dokonania w tej dziedzinie „w dalszym ciągu ograniczone były skromną i niedoskonałą bazą techniczną, brakiem odpowiednio kwalifikowanych pracowników twórczych i brakiem dostatecznej ilości środków finansowych”³.

Biorąc pod uwagę rozwój nowego medium, jego zamierzenia produkcyjne i koncepcje programowe, stało się jasne, że prędzej czy później do współdziałania obu branż. Potwierdzeniem tego stało się *Porozumienie pomiędzy Ministerstwem Kultury i Sztuki Naczelnym Zarządkiem Kinematografii a Komitetem d/s Radia i Telewizji z 10.01.1964*⁴, które regulowało kwestię współpracy w zakresie realizacji filmów telewizyjnych. Dokument zawierał

² *Polskie filmy telewizyjne*, Archiwum Rady Programowej Telewizji Polskiej, Archiwum TVP, sygn. 2434/20, str. 5.

³ *Uwagi do planu produkcji i planu programowego Zakładu Produkcji Filmów Telewizyjnych na rok 1963*, Archiwum Komitetu d/s Radia i Telewizji „Polskie Radio i Telewizja”, Archiwum TVP, sygn. 1005/5, str. 5-6.

⁴ *Porozumienie pomiędzy Ministerstwem Kultury i Sztuki Naczelnym Zarządkiem Kinematografii a Komitetem d/s Radia i Telewizji z 10.01.1964*, Archiwum Akt Nowych (zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii).

deklarację produkcji takich obrazów przez podległe NZK zespoły filmowe na podstawie scenariuszy zatwierdzonych przez Komitet oraz opracowywania przez obydwie instytucje rocznych planów tematycznych. Umowa rozstrzygała także kwestię zgłoszeń filmów na festiwale – to zadanie pozostawało w gestii organów telewizji. Pod dokumentem widnieją podpisy przewodniczącego Komitetu – Włodzimierza Sokorskiego oraz ówczesnego szefa kinematografii, Tadeusza Zaorskiego. Porozumienie zapewniało więc pracownikom instytucji kinematografii dodatkowe źródła zatrudnienia, telewizja zyskiwała zaś dostęp do ogromnej bazy technicznej i personalnej, dzięki czemu zabezpieczała wykonanie swoich potrzeb programowych.

Uzupełnieniem wspomnianego porozumienia był podpisany dwa lata później dokument pod tytułem *Zasady współpracy Zespołu Programu Telewizyjnego Komitetu d/s Radia i Telewizji – P.P. „Zjednoczone Zespoły Realizatorów Filmowych” przy realizacji fabularnych filmów telewizyjnych*⁵. Zakładał on m.in. możliwość korzystania przez kinematografię z bazy technicznej Telewizji Polskiej przy produkcji filmów dla niej. Porządkował także kwestie scenariuszowe, zakładając rezerwację poszczególnych tematów przez telewizję i zespoły filmowe w Redakcji ZZRF, co miało zapobiec dublowaniu się scenariuszy.

Organizacja współpracy została więc sformalizowana odpowiednimi dokumentami i szybko przełożyła się na wyniki – w pierwszych latach po podpisaniu porozumienia powstało kilkadziesiąt filmów – samodzielnych bądź ujętych w różne cykle oraz serie z popularnymi do dzisiaj *Czterema pancernymi i psem* (1966-70, K. Nałęcki, A. Czekalski) i *Stawką większą niż życie* (1967-68, J. Morgenstern, A. Konic) na czele. W tym miejscu warto więc wyróżnić najczęściej podejmowane przez twórców konwencje i tematy.

Kino kreacyjne.

Bardzo szybko doszło do wykształcenia się nurtu, do którego można zaliczyć zarówno nowele filmowe, ujęte w cykl *Opowieści niezwykłych*, wszelkiego rodzaju filmy fantastyczne oraz rozgrywające się w stylowych dekoracjach adaptacje klasyki literatury światowej. Te ostatnie powstawały w ramach tzw. „serii kanadyjskiej”. Złożyło się na nią kilkanaście obrazów, zrealizowanych przez takich twórców, jak: Ewa i Czesław Petelscy, Stanisław Lenartowicz, Jerzy Zarzycki czy Andrzej Żuławski. Pierwowzorami literackimi stały się utwory m.in. Dostojewskiego, Prusa, Puszkina czy Wilde’a. „Seria kanadyjska” była owocem umowy koprodukcyjnej pomiędzy Naczelnym Zarządem Kinematografii a kanadyjską firmą „Zodiak”. Zakła-

⁵ *Zasady współpracy Zespołu Programu Telewizyjnego Komitetu d/s Radia i Telewizji – P.P. „Zjednoczone Zespoły Realizatorów Filmowych” przy realizacji fabularnych filmów telewizyjnych*, Archiwum Akt Nowych (zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii).

dała ona realizację filmów przez polskie ekipy i z udziałem polskich aktorów oraz gwiazd kinematografii zachodnich, sprowadzonych do Polski przez zagranicznego kontrahenta. Filmy, z uwagi na realizację na taśmie barwnej, miały być świetnym towarem eksportowym. Realizacja kontraktu naznaczona była jednak wieloma problemami i ostatecznie został on zerwany.

Zanim filmy te trafiły na ekrany, widzowie mogli obejrzeć m.in. „*Awatar*” czyli *zamianę dusz* czy *Wystrzał* (1965, J. Antczak). Obydwa filmy odznaczały się wysokim poziomem realizacji i świetnym aktorstwem (podwójną główną rolę w *Wystrzale* brawurowo zagrał Ignacy Gogolewski, w „*Awatarze*”... zaś wystąpili artyści tej klasy, co Gustaw Holoubek, Kazimierz Rudzki czy Jan Machulski).

Osobno należy wyróżnić horrory oraz filmy fantastyczne, inscenizowane w futurystycznie zaprojektowanych wnętrzach, podejmujące przede wszystkim tematy eksperymentów naukowych oraz ich oddziaływania na człowieka. I tak w latach 1964-65 powstały m.in. *Docent H.* i *Pierwszy pawilon* (J. Majewski) oraz dwie pozycje, będące adaptacjami opowiadań Stanisława Lema – *Przyjaciel* oraz *Profesor Zazul* (M. Nowicki, J. Stawicki). Wobec faktu, że tego typu filmy nie powstawały wcześniej w Polsce (nie licząc nieudanej koprodukcji polsko-niemieckiej *Milcząca gwiazda* (1959, K. Maetzig)), należy je uznać za prekursorskie dla tego gatunku na naszym gruncie.

Retrospekcje wojny.

Temat wojenny przez wiele lat z sukcesami podejmowany był przez twórców filmów kinowych, nie mógł więc nie znaleźć swojego odzwierciedlenia w telewizji. Skupiono się jednak na realizacji kameralnych dramatów, pokazujących okrucieństwa wojny na przykładzie losów jednego człowieka lub małej grupy ludzi. Tendencja taka uwidoczniła się już w cyklu *Dzień ostatni dzień pierwszy* (1965). Zamiarem jego twórców było opisanie momentu końca wojny oraz narodzin nowego życia na wyzwolonych ziemiach. Znalazła się więc w nim zarówno historia oddziału partyzanckiego, który pochopnie wykonuje wyrok na żebraku, podejrzewanym o szpiegostwo (*Na melinę* Różewicza, według opowiadania Jana Józefa Szczepańskiego, z genialną kreacją Kazimierza Opalińskiego, zatrzymany przez cenzurę na ponad 15 lat), jak i opowieść o żołnierzu radzieckim, który zostaje ojcem chrzestnym polskiego dziecka (*Córeczka* Petelskich).

Rok później powstał obraz, który należy uważać za jeden z najwybitniejszych polskich filmów telewizyjnych. *Mistrz* Jerzego Antczaka, o nim bowiem mowa, stał się sensacją i kolejnym arcyważnym dokonaniem tego reżysera. Przy okazji tego filmu warto nadmienić, że jest on rejestracją spektaklu Teatru Telewizji, który miał swoją premierę w 1964 roku i który od-

niósł wielki sukces u publiczności oraz zdobył uznanie krytyków. Podobna sytuacja zdarzyła się Jerzemu Antczakowi kilka lat później, gdy zrealizował *Epilog norymberski* (1970). Zarówno spektakl z 1969 roku jak i jego zapis na taśmie filmowej spotkały się z gorącym przyjęciem widzów i recenzentów i, podobnie jak *Mistrz*, zapisały się na trwałe w historii polskiej telewizji. Współpraca kina i telewizji w tym wypadku pomogła więc w utrwaleniu wybitnych przedstawień w lepszej jakości, niż telewizyjne kopie.

Współczesność na małym ekranie.

Powstawały również obrazy podejmujące tematykę współczesną, chociaż lata 60. były pod tym względem dość ubogie. Jednym z powodów był zapewne fakt realizacji wielu współcześnie rozgrywających się seriali. Najważniejsze filmy z tego nurtu powstały w roku 1967, gdy za kamerą stanęli Jan Łomnicki, Jerzy Hoffman i Krzysztof Zanussi. Bohaterami ich filmów byli przede wszystkim młodzi ludzie, pochodzący z różnych grup społecznych.

Łomnicki w swoim *Cyrografie dojrzałości* portretował Wiktora Lewickiego (jedna z pierwszych głównych ról Jana Englerta), chłopaka stojącego u progu dorosłego życia. Film miał swoją premierę 3 lata po realizacji, być może powodem tego była ukazana rzeczywistość małomiasteczkowej Polski drugiej połowy lat 60. – szarej, odpychającej i nieprzyjemnej dla młodego człowieka.

Głównym bohaterem *Ojca* Hoffmana jest natomiast licealista z „dobrego domu”, należący do kręgu „bananowej młodzieży”. Autorzy tej krótkometrażowej fabuły zarysowali bezideowość młodych ludzi przekonanych, że każdy problem można rozwiązać za pomocą pieniędzy. Na przykładzie krótkiej rozmowy z milicjantem, dawnym powstańcem i podkomendnym ojca głównego bohatera, został również pokazany dystans pomiędzy dwoma różnymi pokoleniami, przedzielonymi tragicznym doświadczeniem wojny. Film ten należy uważać przede wszystkim za potwierdzenie zainteresowań reżysera, które wcześniej znalazły odzwierciedlenie w licznych filmach dokumentalnych i fabularnych, zrealizowanych wspólnie z Edwardem Skórzewskim. Uhonorowany nagrodą dla najlepszego filmu telewizyjnego na festiwalu w Krakowie *Ojciec* był jednak ostatnim filmem, w którym Hoffman podjął temat współczesny.

Krzysztof Zanussi zaś w dwóch swoich pierwszych filmach – *Twarzą w twarz* (1967) i *Zaliczeniu* (1968) podejmował temat wyborów moralnych i odpowiedzialności za swe decyzje. Na przykładzie poranka pewnego urzędnika, który nie chce udzielić pomocy zbiegowi czy historii studenta, który w nieuczciwy sposób próbuje zdać egzamin, Zanussi przeprowadzał filozoficzne i etyczne rozważania, które w późniejszych latach staną się charakterystyczną cechą jego twórczości.

Pierwsze lata filmu telewizyjnego w Polsce były więc nie tylko okresem krystalizowania się tego gatunku, ale także wielkich osiągnięć. Telewizja przez kolejne dekady kontynuowała współpracę z kinematografią, chociaż w 1974 powołała własną wytwórnię „Poltel”, która zrealizowała sporo filmów (wśród nich m.in. *Spokój* (1976, K. Kieślowski) czy *Klucznik* (1979, W. Marczewski)). Zaś wielu młodych reżyserów, m.in. Agnieszka Holland, Feliks Falk czy Juliusz Machulski, rozpoczęło swoje kariery od realizacji obrazów dla telewizji – stało się to warunkiem, dającym przepustkę do realizacji obrazów dla kin.

Bibliografia:

Polskie filmy telewizyjne, Archiwum Rady Programowej Telewizji Polskiej, Archiwum TVP, sygn. 2434/20.

Porozumienie pomiędzy Ministerstwem Kultury i Sztuki Naczelnym Zarządkiem Kinematografii a Komitetem d/s Radia i Telewizji z 10.01.1964, Archiwum Akt Nowych (zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii).

Uwagi do planu produkcji i planu programowego Zakładu Produkcji Filmów Telewizyjnych na rok 1963, Archiwum Komitetu d/s Radia i Telewizji „Polskie Radio i Telewizja”, Archiwum TVP, sygn. 1005/5.

Zasady współpracy Zespołu Programu Telewizyjnego Komitetu d/s Radia i Telewizji – P.P. „Zjednoczone Zespoły Realizatorów Filmowych” przy realizacji fabularnych filmów telewizyjnych, Archiwum Akt Nowych (zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii).

Antczak Jerzy, *Noce i dni mojego życia*, Warszawa 2009.

Majewski Janusz, *Ostatni klaps*, Warszawa 2006.

Majewski Janusz, *Retrospektywka*, Warszawa 2001.

Marszałek Rafał (red.), *Historia filmu polskiego tom V 1962-1967*, Warszawa 1985.

Rozmowa autora z Januszem Majewskim, Warszawa, 18.02.2016.