

„Kwartalnik Filmowy” nr 129 (2025)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.4113>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Adam Wyżyński
Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny
<https://orcid.org/0009-0002-5209-5374>

Krytyk filmowy w Telewizji Polskiej

Słowa kluczowe:

Janusz Gazda;
Telewizja Polska;
cenzura;
film telewizyjny;
polityka kulturalna

Abstrakt

Janusz Gazda – krytyk filmowy, redaktor pism filmowych; był także w latach 1973–1979 redaktorem w Telewizji Polskiej odpowiedzialnym za produkcję filmową. Wywiad przeprowadzony w roku 2006 koncentruje się na zagadnieniach związanych z kulisami powstawiania najważniejszych wówczas filmów i seriali telewizyjnych. Janusz Gazda opowiada o próbach przekraczania w realizowanych projektach ówczesnych granic dyskursu społecznego, prowadzących do częstych zderzeń z cenzurą. Wywiadowi towarzyszy informacja o jego bogatej działalności redakcyjnej, w tym także jako redaktora naczelnego „Kwartalnika Filmowego”. **(Materiał nierecenzowany).**

Janusz Gazda (1934-2024), krytyk filmowy, redaktor, publicysta, filmoznawca. Absolwent dziennikarstwa na Uniwersytecie Warszawskim (1952-1956), ukończył też dwuletnie Studium Historii i Teorii Filmu przy Państwowym Instytucie Sztuki PAN (1957). Pracował w tygodniku „Odnova” (1956-1957), „Na Przełaj” (1957-1959) oraz w „Głosie Pracy” (1960-1968). W latach 1964-1969 i 1971-1973 był redaktorem naczelnym wydawanego przez Dyskusyjne Kluby Filmowe miesięcznika „Kultura Filmowa”, a po zmianie nazwy pisma na „Film na Świecie” kierował nim od 1975 do 1977 r. Od 1969 do 1973 r. związany z tygodnikiem „Ekran”, początkowo jako kierownik działu polskiego, później zastępca redaktora naczelnego. W latach 1973-1979 był redaktorem w Naczelnej Redakcji Filmów w TVP i ponownie od 1994 do 2001 r. sprawował funkcję redaktora odpowiedzialnego za polskie filmy fabularne w Programie 1 TVP. Był konsultantem scenariuszowym Zespołu „Perspektywa” (1980-1983), a potem kierownikiem literackim Zespołu „Rondo” (1983-1986). W 1993 roku został redaktorem naczelnym reaktywowanego po niemal trzydziestoletniej przerwie „Kwartalnika Filmowego”; kierował pismem do roku 1997. Był członkiem kolegium ukraińskiego dwumiesięcznika „Kino-Teatr”, a także współscenarzystą, współautorem dialogów oraz kierownikiem literackim serialu *Plebania* (2000-2010).

Specjalizował się w problematyce kina rosyjskiego i radzieckiego, czego wyrazem była książka *Innokentij Smoktunowski* (1975), wraz z Konradem Eberhardtem współtworzył też publikację *Od „Ostatniego etapu” do „Faraona”* (1966). Znanca zagadnień dramaturgii filmowej i scenariopisarstwa, które wykladał w Szkole Filmowej przy Camerimage w Toruniu oraz w Collegium Civitas.

Laureat nagród: Nagroda im. Karola Irzykowskiego I stopnia (dwukrotnie: 1967 i 1971), Nagroda Prasowa SFP (1973), Nagroda Przewodniczącego Komitetu do spraw Radia i Telewizji (za serial *Dyrektorzy* /1976/).

Został odznaczony Krzyżem Rycerskim Orderu Zasługi Republiki Litewskiej przyznany przez prezydenta Litwy (2006) oraz Złotym Medalem Ministra Kultury Armenii (2012).

Adam Wyżyński: Czym dla Pana – krytyka filmowego – była praca w telewizji w roli osoby odpowiedzialnej za produkcję filmów?

Janusz Gazda: Zacząłem pracować w Telewizji Polskiej we wrześniu 1973 r. Początkowo produkcją filmów zajmowaliśmy się wspólnie z Zygmuntem Kniazioluckim: ja kierowałem Naczelną Redakcją Filmową od strony programowej, a on od strony organizacji produkcji. Z telewizji odszedłem w 1979 r. To było sześć lat ciężkiej pracy, dlatego też przestałem zajmować się krytyką filmową i właściwie nie pisałem o filmie. Czasami zastanawiam się, czy warto było poświęcić tamte lata na telewizję i co mógłbym uznać za niekwestionowane korzyści tego wyboru. Nadal nie mam pewności w tej kwestii. Na pewno powstało wtedy kilka tytułów wartych zapamiętania, ale chyba nie tylko to...

Jednym z najważniejszych moich osiągnięć było stworzenie szansy startu dla młodych twórców, to właśnie wtedy otworzyła się dla nich ta ścieżka. Podszedłem do tego ambicjonalnie, jako że wcześniej, kiedy pracowałem w „Ekranie”, w licznych tekstach dopominałem się o debiuty i krytykowałem kinematografię za pomijanie młodych¹. Rozpocząłem nawet akcję „Trzecie kino polskie”, za którą

dostałem nagrodę Karola Irzykowskiego². Udało mi się wówczas zgromadzić kilkoro młodych reżyserów i przekonać ich, że tylko wspólnie mają szansę zaistnieć. Nie było to łatwe, bo na początku nie czuli się wspólnotą. Wytłumaczyłem im, że dopiero stworzenie grupy, bez względu na podobieństwa i różnice, pozwoli na nadbudowanie ideologii, w której pojawi się wspólny mianownik. Napisałem wcześniej na ten temat artykuły w „Ekranie”. Wiedziałem, jak ważne jest, by władze kinematografii i kierownictwa zespołów zorientowały się, że istnieje jakaś prężna grupa młodych, że działają – wtedy ich start byłby łatwiejszy.

Nic więc dziwnego, że gdy w telewizji stałem się osobą odpowiedzialną za debiuty, robiłem wszystko, aby było ich jak najwięcej. To pierwsza rzecz, która rzeczywiście dała mi powód do zadowolenia, mimo że pod koniec mojej działalności nalegano na zmniejszenie produkcji filmowej, a zwłaszcza debiutów. Boleję, że po moim odejściu tak się właśnie stało.

Drugi ważny aspekt mojej pracy w telewizji to wspieranie realizacji wielu filmów stanowiących nowe, krytyczne spojrzenie na polską rzeczywistość. W tamtym okresie polski kinowy film fabularny generalnie zaniechał takiej krytyki, przede wszystkim ze względów merkantylnych i cenzuralnych. Dzięki porozumieniu zawartemu z niektórymi zespołami filmowymi, w tym z „Torem” i „Pryzmatem”, a później także z Zespołem Filmowym „X”, mogliśmy ukierunkować nasze ambicje na opracowywanie interesujących projektów filmowych.

Cieszę się także, że przyczyniłem się do zwiększenia produkcji telewizyjnej.

Jakie tematy warte podjęcia przez filmowców zaproponował Pan w telewizji po objęciu stanowiska?

Może to dziwne, ale najbardziej jestem dumny z realizacji serialu *Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy (1979-1981)*³. Bardzo mnie ten temat ciekawił. To był projekt, z którym przyszedłem do telewizji pod wpływem lektury tekstów o ekonomicznej walce Polaków. Szybko zainteresowałem nim Stefana Bratkowskiego. Konsultantem i recenzentem został Konrad Eberhardt, między innymi z powodu jego znajomości z Marianem Brandysem⁴. Nasze pierwsze przymiarki do wyboru scenarzystów okazały się niepowodzeniem – z tych doświadczonych nikt nie chciał się tym tematem zająć. Ich argumentację kapitalnie skomentował Marian Brandys, stwierdzając, że gdyby projekt dotyczył zaboru rosyjskiego to... może, ale ponieważ chodziło o zabór pruski, to trudno się dziwić kompletnemu brakowi zainteresowania.

Nie mogłem nikogo namówić, aż wreszcie zgodził się pośledni pisarz Andrzej Twerdochlib. To, co przedstawił, musieliśmy oczywiście przerabiać razem z Bratkowskim. Jako reżysera wybraliśmy kogoś młodego i mało doświadczonego – padło na Jerzego Sztwiertnię.

Cieszę się, że mimo tych trudności udało mi się doprowadzić do realizacji pierwszego tematu, z którym przyszedłem do telewizji. Premiery jednak nie doczekałem, bo wcześniej (w 1979 r.) zostałem zwolniony przez prezesa Macieja Szczepańskiego⁵. A premiera serialu wypadła już w stanie wojennym (1982). Powtórzę, że jestem z niego dumny, ponieważ udało się zrobić film przełamujący polski stereotyp, że taki sposób walki o niepodległość jak walka ekonomiczna, w tym na przykład w Wielkopolsce, nie dorównuje dramaturgicznie walce zbrojnej. Oczywiście zdaje sobie sprawę z mankamentów serialu, ale przecież były to dla mnie dopiero początki.

Na losy młodych polskich reżyserów w drugiej połowie lat 70. znaczący wpływ miała produkcja cyklu telewizyjnego *Obrazki z życia* (1975), który stworzył nową ścieżkę dla debiutantów.

Nazwa cyklu powstała w Zespole Filmowym „X”. Nawet nie wiem, kto ją wymyślił, ale rozmowy o cyklu filmów skupiających się na sytuacjach rodzinnych odbywały się już wcześniej między mną, Bolesławem Michałkiem oraz poszczególnymi reżyserami. Wszystkich prosiłem, by zastanowili się, jak ominąć podwójne starcie z cenzurą – najpierw na Mysiej, a później w Telewizji, z jej wiceprezesem, który ostatecznie zatwierdzał scenariusz, kierując go do produkcji oraz przyjmując gotowy film. Tłumaczyłem, że nasza dobra wola w redakcji nie wystarczy. Należało znaleźć niszę, sposób pozwalający mówić nie tyle o świecie polityki, bezpośrednio, ile o rodzinie i romansach, dla których tłem będzie rzeczywistość.

Udało się. Najlepszym przykładem są *Niedzielne dzieci* (1975) Agnieszki Holland, film bardzo krytykowany przez telewizyjnych decydentów. Napotykałem opór zarówno ze strony szefów i cenzury, jak i środowiska. Do tej pory pamiętam rozmowę z Agnieszką Holland, kiedy dostała nagrodę w Olsztynie. Skomentowała ją, mówiąc, że jest to trzeciorzędna nagroda na czwartorzędnym festiwalu w okupowanym kraju. Opowiedziałem jej o wszystkich mozolnych staraniach, uwieńczonych tym wyróżnieniem.

Co do samej Agnieszki Holland, warto przypomnieć, że ze względu na swojego ojca miała kłopoty, których nie znam szczegółowo⁶. W każdym razie z inicjatywy Jerzego Łukaszewicza (kierownika Wydziału Kultury KC PZPR) dostała nieoficjalny zakaz robienia filmów. Zadzwoił do mnie Janusz Wilhelmi, mój przełożony i jednocześnie wiceprezes Telewizji, z poleceniem niepodpisywania żadnych umów z Holland – ani z nią samą, ani z jakimś reprezentującym ją zespołem filmowym. Próbowałem się dowiedzieć dlaczego, ale Wilhelmi milczał. Wbrew temu zakazowi jeszcze tego samego dnia zadzwoniłem do Holland z pytaniem, czy zrobiłaby coś dla TVP. Znalazłem dla niej słuchowisko Andrzeja Szypulskiego zatytułowane *Życie seksualne białych myszek*⁷, ale Agnieszka chciała sama napisać według niego scenariusz. Wilhelmi o tym nie wiedział, ja natomiast rozumiałem, że czas potrzebny na przygotowanie scenariusza i realizacji ostudzi jego złość. Po pewnym czasie wezwał mnie do siebie w tej sprawie, podniósł okulary, a ja, wskazując na przedłożony mu scenariusz, powiedziałem: *Zdolna dziewczyna. Decyzja jest aktualna?* I poszło.

Agnieszka Holland dotąd nie wie, w jakich okolicznościach padła ta propozycja.

A w jakich okolicznościach powstawał *Spokój* (1976) Krzysztofa Kieślowskiego – jedno z jego najważniejszych osiągnięć, film telewizyjny, który wiele lat przeleżał na półce?

Szukałem tematów, przeglądałem masę rzeczy, w tym powieści i reportaże. Chciałem zainteresować reżyserów aktualną problematyką i znalazłem w tomiku Lecha Borskiego taki właśnie ciekawy reportaż⁸. Spytałem Kieślowskiego, czy może zrobiłby coś na ten temat. Powstał film według jego scenariusza. Pamiętam, jak Kieślowski po obejrzeniu tego materiału wpadł do mnie, mówiąc: *Panie Januszu, chyba nam się to nie uda.* Ale przecież wcześniej Wilhelmi zatwierdził ten tekst; bardzo możliwe, że go wtedy nie przeczytał... W każdym razie doszło do

realizacji. Kieślowski wyczuł problemy, z którymi będzie musiał się zmierzyć, ale skomentował tylko: *Ale film będzie, pozostanie*. Wilhelmi rzeczywiście nie dopuścił do emisji *Spokoju*.

Z tego pokolenia telewizyjnych debiutantów wywodzi się cały nurt kina moralnego niepokoju.

Film telewizyjny był dla młodych bardzo wygodną formą sprawdzenia swojego talentu, ponieważ półgodzinny film dawał możliwość wypowiedzenia się, a na produkcję szły względnie małe pieniądze. Błąd tkwił w tym, że w którymś momencie kinematografia nie potrafiła porozumieć się z telewizją w kwestii częściowego ponoszenia kosztów za te debiuty. Początkowo niechęć kierownictwa Telewizji opierała się na przekonaniu, że to ona wykląda pieniądze, za które testuje się wartość debiutanta. Ten najpierw próbuje sił w TVP, a potem przechodzi do kina – taki podarunek od telewizji dla kinematografii, która czerpie z tych utalentowanych, sprawdzonych pod względem umiejętności. Bierze więc tych najlepszych. A cały ten poligon był finansowany przez telewizję.

Ja natomiast ściągnąłem do redakcji Radosława Piwowarskiego i dałem mu etat. Później zatrudniłem Marka Piwowskiego – *Przepraszam, czy tu biją?* (1976) to scenariusz, który powstał dla telewizji. Wilhelmi go odrzucił, bo widocznie przebraził się tematu milicji, był przekonany, że będzie z tym kłopot. Na szczęście film został zrobiony dla kina.

Redakcja nie tylko realizowała filmy, ale też dostarczała wielu pomysłów. Te redakcyjne rodziły się różnie – często wyglądało to tak, że coś mi przychodziło do głowy, następnie szukałem realizatorów, siadałem do rozmowy z autorem czy reżyserem i wspólnie zastanawialiśmy się, co można z tego zrobić.

W artykule o Januszu Wilhelmim dziennikarka „Gazety Wyborczej” Teresa Bogucka wspomina o ważnej roli, jaką odegrał serial *Dyrektorzy* (1975)⁹ w tamtych czasach.

Uważam ten serial za ważne wydarzenie, choć dziś wzbudziłby pewnie mieszane uczucia. *Dyrektorzy* stanowili odważną, jak na tamte czasy, próbę przekroczenia pewnej bariery. Nie było wówczas bardziej krytycznego filmu o współczesności i o mechanizmach wpływających na rzeczywistość społeczno-ekonomiczną. W kinie też nic ostrzejszego nie powstało, a *Dyrektorzy* to był przecież serial telewizyjny. Pod wpływem tej produkcji Mieczysław Wojtczak, ówczesny Wiceminister Kultury i Sztuki odpowiedzialny za kinematografię, podpisał scenariusz Wajdy *Człowiek z marmuru* (1976), który od kilkunastu lat czekał na realizację. Wywołało to rozgłos. Maciej Szczepański, prezes Radiokomitetu, uważany był za człowieka bliskiego Gierkowi. Uważano więc, że skoro telewizja daje zielone światło takiej krytyce, to znaczy, że można. Na szczęście Wojtczak się na to nabrał i później za to zapłacił, ale zgodę na produkcję *Człowieka z marmuru* podpisał.

Dyrektorzy powstawali zresztą w bardzo ciężkich warunkach. Po pierwsze, scenariusze te zamówił Janusz Wilhelmi, zanim zaczął pracować w telewizji – nie był jeszcze wiceprezesem, ale wiedział już, że nim zostanie i szykował sobie miejsce. Chciał czegoś współczesnego, mocnego, ale niewychylającego się za bardzo, i zwrócił się do pisarza Jerzego Grzymkowskiego. W pierwszej wersji pozytyw-

nym bohaterem był dyrektor partyjny, a jedynymi winnymi złej sytuacji w kraju byli robotnicy, którym nie chciało się pracować, za dużo żądali i krytykowali władzę. Stałem przed zadaniem prawie niewykonalnym: przekonać Wilhelmię, że to się nadaje wyłącznie do kosza. Zaczęłem namawiać kogoś innego do napisania nowej wersji scenariusza. Wilhelmi jakoś mi uwierzył, że obecny pomysł jest niedobry, ale scenariusze już zostały przyjęte. Zdecydowaliśmy się więc na pewną machinację: ze względu na bliską znajomość z Andrzejem Szypulskim¹⁰ zgłosiłem się do niego i to on przygotował zupełnie nowy scenariusz.

Nikt nie wierzył, że taki film powstanie. Serial pokazywał dyrektorów, którzy, nie zawsze wiedząc jak postąpić, kombinują. Księgowy – specjalista od oszukiwania „czynników wyższych” – staje się bohaterem pozytywnym. Proponowałem reżyserię Janowi Łomnickiemu, ale bał się realizacji. Odmówił też Kieślowski. Ostatecznie zgodził się Zbigniew Chmielewski.

To był pierwszy serial w dziejach polskiej telewizji pokazywany dzień po dniu. Wilhelmi zaproponował, aby zmienić zasadę emisji. Powiedział, że obawia się reakcji kacyków w województwach, bo jak zaczną oglądać film, to narobią wrzawy. I miał rację! W jednej z fabryk, w której robiliśmy zdjęcia, spotkałem się z sekretarzem partii i dyrektorem, którzy zażądali scenariusza. Czego ja wtedy nie usłyszałem! Wymówili mi, że to jest opluwanie Polski Ludowej i cały serial, a właściwie paszkwil, jest skierowany przeciwko nim. Wilhelmi przeczuwał, że Gierka mogą naciskać na zdjęcie filmu. Wyjściem z sytuacji było pokazywanie go dzień po dniu, żeby nie było czasu na zatrzymanie emisji. Wilhelmi doprowadził do sytuacji, w której inni decydenci nie mogli zobaczyć tego serialu wcześniej.

To był okres, kiedy powstały inne udane seriale, wystarczy wspomnieć chociażby *Polskie drogi* (1976-1977), *Dom* (1980-2000) czy *Daleko od szosy* (1976).

Wyróżniłbym spośród nich *Polskie drogi*, mimo świadomości pewnych fałszerstw historycznych obecnych w tym filmie (na przykład przesadna rola PPR). Staraliśmy się, aby dobrze pokazać formację AK, co jednak nie do końca się udało. Moim zdaniem niepodważalną wartością tego serialu jest sposób jego realizacji – Janusz Morgenstern wykazał się czymś więcej niż tylko sprawnością reżyserską, zrobił ten serial z takim pietyzmem i z tak pogłębioną psychologią, jakie rzadko się zdarzają w takiej formule. Trzeba sobie uzmysłwić, że *Polskie drogi* to jedyna produkcja, w której tak szczegółowo pokazano codzienne życie w okresie okupacji. Nie ma takiego drugiego filmu.

Inspiracja wyszła od Wilhelmię. Przygotowano kilka nowel, każda pisana przez innego autora, między innymi przez Bohdana Czeszkę i Zofię Posmysz. Istniała jednak jakościowa przepaść między tym, co napisał Jerzy Janicki, a tym, co napisała reszta. Namawiałem Wilhelmię – na co poświęciłem całą swoją energię – żeby skoncentrować się na noweli Janickiego i tę jedną rozwinąć.

Raz jeszcze powtórzę, że *Polskie drogi* należy uznać za osiągnięcie tamtego czasu, mimo wszystkich obecnych w nich przekłamań. Główny bohater filmu do końca pozostał bezpartyjny, na czym mi bardzo zależało. Wilhelmi zażądał, by w pewnym momencie ranny bohater mówił, że jeśli przeżyje, to wstąpi do partii. Upierałem się, żeby nie wprowadzać takiej sceny. I pamiętam, że chyba w Łazienkach, przy wręczaniu jakichś nagród, widząc, że Łukaszewicz rozmawia z Wilhelmiem, podszedłem do nich i powiedziałem, że w *Polskich drogach* ma pojawić się

scena, która może zostać źle odebrana. Na użytek tej rozmowy wymyśliłem ideę odpowiadającą intencjom, jakie towarzyszyły powstawaniu tego serialu: miał on mówić, że lewica też była patriotyczna. Prawda historyczna tamtego czasu nie potwierdzała tej tezy, ale zgadzało się z nią nastawienie części władzy. Stykałem się z ludźmi, którzy stawali się wręcz nacjonalistami. Wilhelmi stanowi tu dobry przykład: on zarazem nienawidził i bał się Rosji. Powiedziałem tam w Łazienkach, że wobec tego tą jedną planowaną sceną możemy wszystko popsuć. Publiczność oceni ten serial jako kopię radzieckich schematów. W czasie rozmowy okazało się, że wprowadzenie tej sytuacji było pomysłem samego Łukaszewicza. Gdybym to wiedział, nie odważyłbym się wówczas do nich podejść. Ostatecznie ta scena nie pojawiła się w filmie.

Warto jeszcze opowiedzieć o *Domu*, który miał podobnie długą historię. Pomysł narodził się w związku z 30. rocznicą PRL. Szczepański zażyczył sobie, by zrealizować serial pokazujący wspaniały rozwój Polski Ludowej. Zbaraniałem. Tenserial we wszystkich pierwotnych zapisach i sprawozdaniach nosił tytuł *22 lipca*. Zastanawiałem się, kogo namówić na przygotowanie scenariusza. Najpierw jednak rozważałem, jak pokazać taki temat, i wpadłem na pomysł, aby przyjrzeć się domowi, w którym mieszkałem. Pomyślałem, żeby opowiedzieć o minionych latach, skupić się na zwykłych małych sprawach rodzinnych. Wymyśliłem tytuł *Nasz dom* i dopiero wtedy zgłosiłem się do Jerzego Janickiego. Na rozmowę ze mną przyszedł z Andrzejem Mularczykiem i wtedy okazało się, że oni także myśleli o czymś podobnym. Mularczyk już nawet coś o takim domu napisał.

Realizacja poszła później w inną stronę. Chciałem, aby w serialu zupełnie pominąć politykę – miał być osadzony tylko w rodzinie, sprawy polityczne mogły się czasami pojawiać w tle. Ale oni byli mądrzejsi. Słusznie postanowili (trochę ich to podniecało) opowiedzieć o najnowszej historii Polski. I znów: niektórych rzeczy nie udało się opowiedzieć tak, jak sobie to wyobrażałem, czyli skoncentrować się na życiorysach Mularczyka i Janickiego, przy uwzględnieniu ograniczeń programowo-cenzuralnych. Obaj jednak stawali się pisarzami razem z Polską Ludową i stanowiło to dla nich ważne doświadczenie, zakorzenione pewnie jeszcze w ZMP, może też sięgające ZWM – byli z tego trochę dumni.

W latach 80. nie chciano słyszeć o kontynuacji serialu, choć kilka odcinków następnej serii zostało przygotowanych jeszcze przed moim odejściem. Mało tego, nawet po zmianach w 1989 r. nie podjęto realizacji. Dopiero po moim powrocie do telewizji w latach 90. coś się ruszyło. Uważałem, że trzeba powrócić do tego serialu, poniekąd „mojego dziecka”. Cieszyłem się, że wcześniej nie powstały nowe odcinki i że teraz można zupełnie inaczej prowadzić dalszy ciąg, tym bardziej że scenariusz obejmował rok 1968. Podejrzewam, że we wcześniejszych latach nie można byłoby tak szczerze o nim opowiedzieć. Całą energię włożyłem więc w kontynuację *Domu*.

Mam poczucie, że dzisiaj, kiedy mamy do czynienia z nadmierną liczbą tenlowel mielących tę samą tematykę, warto byłoby wejść serialami w polską historię, która jest zaniedbana – nawet ta najbliższa. *Dom* faktycznie był ewenementem.

W tekście zamieszczonym w *Encyklopedii kultury polskiej XX wieku*, w tomie *Film – Kinematografia*, Tadeusz Lubelski napisał, że proces jednocze-

nia się w oporze został zapoczątkowany w TVP. Jak to się stało, skoro wówczas telewizję uważano za reżimową?

Nie było jednej telewizji. Telewizje były niejako dwie: jedna zajmowała się polityką, publicystyką i reportażem, a druga sprawami artystycznymi. Do pewnego momentu istniała dość autonomiczna redakcja teatralna, filmowa i oświatowa. Nadzór działał tu na innej zasadzie. Ale to zjednoczenie w oporze rozpoczęło się wcześniej, kiedy w telewizji startowali Krzysztof Zanussi i Antoni Krauze.

Jeśli więc twierdzi się, że to w telewizji zaczął się opór, to w dużej mierze właśnie dzięki pokoleniu młodych. Oni wszyscy się buntowali. Po moim przyjeździe podjąłem działania, aby ściągnąć ludzi młodych. Trzeba powiedzieć, że zasadniczy impuls wyszedł z telewizji także dzięki parasolowi ochronnemu, który rozpiął nad twórcami Szczepański – za bardzo się nie wtrącał i jednocześnie znajdował się blisko Gierka. Powstawało więc wrażenie, że można w telewizji trochę więcej.

Jak wyglądała kontrola i dopuszczanie projektów do realizacji?

Przyjęcie scenariusza musiał podpisać wiceprezes Telewizji, on też kierował go do produkcji. Nie zawsze byłem pewien, czy Wilhelmi czytał wszystkie scenariusze. Poza tym, on nie miał wyobraźni filmowej, wcześniej przecież zajmował się głównie literaturą. Myślę na przykład, że przy *Spokoju* nie wyobrażał sobie siły i znaczenia tego obrazu.

***Spokój* trafił na półki, podobnie jak kilka innych niepokornych filmów – *Historia pewnej miłości* (1974) Wojciecha Wiszniewskiego czy nawet *Jej portret* (1974) w reżyserii Mieczysława Waškowskiego, uznawanego za związanego z władzą. Jakie były historie tych filmów?**

Historia pewnej miłości to był świetny film. Decyzję w sprawie zatrzymania jego emisji podjął nawet nie Wilhelmi, a Szczepański – ja przynajmniej znam taką wersję. Pamiętam, że na tej podstawie wysnuliśmy z Jackiem Fuksiewiczem wniosek, że wobec tego istnieje szansa dla tego filmu. Wydawało nam się, że w całej sprawie decydują ambicje Szczepańskiego i Kazimierza Kutza (szefa Zespołu Filmowego „Silesia”, który współprodukował film), wiążące się z konfliktem między nimi. Gdyby więc Kutz przyjechał na zorganizowane przez nas spotkanie i wystąpił jako obrońca filmu, może dałoby się go uratować. Napisaliśmy z Fuksiewiczem pismo do Kutza w tej sprawie, ale się nie pojawił.

Jej portret Mieczysława Waškowskiego był skierowany do produkcji jeszcze przed moim pojawieniem się w TVP. Scenariusz napisał Janusz Głowacki. To była dla Wilhelmiego pierwsza kolaudacja, od kiedy został wiceprezesem.

Z tą kolaudacją i dyskusją kojarzy mi się jedna historia. Po projekcji głos zabrał cenzor, który zaczął opowiadać, jak mu się ten film podoba. Tak to przeżywał, że się rozplakał. Zwierzył się, że ma w rodzinie podobną sprawę i ta opowieść jest historią jego syna... Patrzymy – cenzorowi lecą łzy. Ale mówi: *Filmu nie podpiszę.*

Gdyby miał Pan dokonać bilansu tego okresu pracy w telewizji?

Dla mnie szczególnie ciekawe są nastroje, z jakimi przychodziłem, a później odchodziłem z telewizji. Dziś jestem do nich zdystansowany. Przyszedłem do tej instytucji nie z własnego wyboru. Podobało mi się redagowanie pisma, ale tak się ułożyło, że pozbyto się mnie z „Ekranu”.

Wcześniej bardzo się zaangażowałem w krytykę zespołów filmowych, które powstały po 1968 r. „Ekran” stanowił tubę dla ludzi nastawionych krytycznie, na jego łamach razem z Konradem Eberhardtem walczyliśmy o zmiany. Toczyła się wielka batalia o to, żeby z zespołów pozbyć się pewnych ludzi i powrócić do idei samorządów. Zwyciężyła jednak opcja „Porebowo-Filipska”. Musiałem odejść.

Poszedłem do telewizji przywiązany do artystycznego, ambitnego kina, które ustosunkowuje się do rzeczywistości. Zamierzałem popierać zdolnych – to ich wyczuwać i im zawierzać. Teraz przyznaje, że z dystansu zauważam zmiany w mojej postawie. Mogę na nie spojrzeć krytycznie i potraktować telewizję jako molocha, który wciąga w swoje tryby i opiera się na zasadzie „coś za coś”: zrobię *Dyrektorów*, a później *Ślad na ziemi* (1978) i za to dostanę coś w zamian – na przykład zgodę na Kiesłowskiego. Ale w pewnym momencie człowiek zostaje wprzęgnięty w coś, co z punktu widzenia telewizji okazuje się ważniejsze, a dla mnie nie było tak ważne. Człowiek ulega mechanizmom, przeciwko którym, kierowany negatywnym odczuciem, najpierw protestuje. Później jednak wciąga się i zaczyna działać jak trybik w maszynie. Mówię to krytycznie: za późno zorientowałem się, że początkowa równowaga jest zachwiana i faktycznie więcej się traci, niż zyskuje.

Druga rzecz dotyczy rozpoznania środowiska. Skonstatowanie, w jaki sposób telewizja zwiększa produkcję i jak najzdolniejsi twórcy telewizyjni przechodzili do kina, przyniosło mi wiele rozczarowań. Zazwyczaj filmowcy ci za późno orientowali się, że telewizja to kanał przekazu równie ważny jak film, bo już na początku żywili do niej niesłychaną niechęć. Tak było z twórcami cyklu *Sytuacje rodzinne* (1976-1979). Zauważyłem w pewnym momencie, że większość filmów powstających w mojej redakcji jest niedobra. Dlaczego tak się stało? Otóż ci zdolni twórcy, którzy debiutowali w telewizji i robili wspaniałe filmy, odeszli do kina – ich ambicje od początku skierowane były w tamtą stronę. Przyszedł moment, w którym z przerażeniem odczułem otaczającą mnie tam pustkę.

Rozmawiał Adam Wyżyński
Warszawa, 2006

¹ Teksty Janusza Gazdy poświęcone tej kwestii to: *Kino Polskie 1971 na zakręcie*, „Ekran” 1971, nr 6, s. 3-5; *A jednak młodzi...*, „Ekran” 1972, nr 32, s. 17; *Kłopoty z młodymi*, „Ekran” 1973, nr 26, s. 17.

² Janusz Gazda otrzymał Nagrodę im. Karola Irzykowskiego dwukrotnie (1967, 1971). Nagroda ta była przyznawana od 1958 r. przez Klub Krytyki Filmowej przy SDP za osiągnięcia w publicystyce i krytyce filmowej.

³ *Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy* to trzy-nastoodcinkowy serial historyczny zrealizowany przez Jerzego Sztwiertnię. Serial przedstawia walkę Polaków z germanizacją w Wielkopolsce w latach 1815-1918.

⁴ Janusz Gazda starał się namówić do napisania scenariusza uznanego pisarza Mariana Brandysa, który jednak odmówił współpracy z telewizją.

⁵ Przy kolejnych projektach filmowych ujawniały się coraz większe rozbieżności między pomysłami Janusza Gazdy a wolą kierownictwa Telewizji.

⁶ Przez wiele lat okoliczności śmierci Henryka Hollanda, socjologa i działacza komunistycznego, były niejasne, sugerowano m.in. mord polityczny ze strony Urzędu Bezpieczeństwa. Prawdziwe okoliczności zostały opisane dopiero w 2006 r. w książce *Sprawa Henryka Hollanda* autorstwa Krzysztofa Persaka na podstawie

odnalezionego w archiwum IPN zapisu z podsłuchu. Henryk Holland w czasie rewizji popełnił samobójstwo, skacząc z okna mieszkania, znajdującego się na 6. piętrze.

⁷ Na podstawie tego słuchowiska powstał film telewizyjny *Coś za coś*, reż. Agnieszka Holland, 1977.

⁸ Reportaż Lecha Borskiego *Krok za bramę* ukazał się w zbiorze *Noc gitarzystów*, Iskry,

Warszawa 1973.

⁹ Sześciodcinkowy serial, którego akcja toczy się w zakładzie produkcyjnym w latach 1957-1972. Bohaterami są kolejni dyrektorzy, a ich działalność, często niepozbawiona błędów, została ukazana w kontekście przemian społecznych i obyczajowych.

¹⁰ Andrzej Szypuński (1936-2011), dziennikarz, scenarzysta. Autor wielu scenariuszy do filmów i seriali telewizyjnych.

Adam Wyżyński

Filmoznawca, archiwista, historyk kina polskiego; kierownik Biblioteki Naukowej FINA. W latach 90. autor programów dotyczących tematyki filmowej w TVP. Współredaktor książek: *Potop Redivivus* i *Od „Sodomy i Gomory” do „Pépé le Moko”*. *Film zachodnioeuropejski w polskiej prasie 1918-1939*. Autor ponad 30 tekstów naukowych. Współreżyser filmów dokumentalnych: *Piszczyk to ja, Piszczyk to Ty; Jerzy Stefan Stawiński o sobie; Konwicki w Dolinie Issy; Irena Laskowska. Wyjdę, kiedy zechcę; Roman Kłosowski. Komik z łezką* oraz reżyser: *Filmoteka – pamięć kina; Hen i wojna; Andrzej Mularczyk – czyim ja żyłem życiem*. Współredaktor serii „Zjazd Filmowy w Wiśle 1949. Źródła – komentarze – opracowania.

Keywords:

Janusz Gazda;
Polish Television;
censorship;
television film;
cultural policy

Abstract

Adam Wyżyński

A Film Critic in the Polish Television

Janusz Gazda – film critic and editor of film magazines – in 1973-1979 also worked at the Polish Television as an editor responsible for film production. This interview, conducted in 2006, focuses on issues related to the behind-the-screens production of the most important films and TV series of the time. Janusz Gazda talks about his attempts to cross the boundaries of social discourse in his projects, which often came into conflict with censorship. The interview is accompanied by information about his extensive editorial work, including as the editor-in-chief of *Kwartalnik Filmowy*. **(Non-reviewed material).**