

Tadeusz KUREK

625

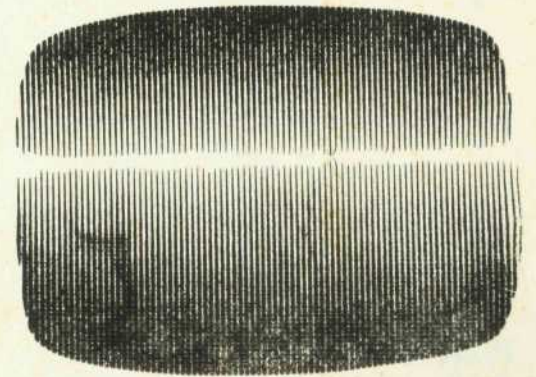
LINII



ZA KULISAMI  
TELEWIZJI

625 linii

za kulisami televiziji



TADEUSZ KUREK

# 625 LINII

za kulisami  
telewizji

WYDAWNICTWA  
RADIA  
i TELEWIZJI  
Warszawa 1986

625 linii to definicja obrazu telewizyjnego: akurat na tyle poziomych ścieżek rozkłada swą drogę strumień elektronów, biegnący przez szklane ekrany. Ale to także alegoria. Co najmniej tyleż samo linii rozwoju i poszukiwań można by doszukać się w krótkich, acz bujnych dziejach „magicznego zwierciadła”, z którym obcujemy na co dzień.

## Punkt wyjścia

W ciągu ostatniego półwiecza rozwoju środków komunikacji społecznej zrodził się i urósł niemal do progu wszechwładzy szklany dyktator. Jest on osobliwym zegarem, regulującym życie społeczeństw, jednostek i rodzin. Co wieczór błękitny pobrzask telewizyjnych ekranów bije z milionów okien ku wyludnionym ulicom metropolii i wiejskim opłotkom — a wskaźniki poboru mocy w sieciach energetycznych pną się często ku czerwonym kreskom, beznamiętnie dokumentując siłę zjawiska i wskazując na skalę ludzkich zainteresowań.

Telewizja wybuchła na oczach dzisiejszego pokolenia czterdziestolatków, dla roczników młodszych była już nieodłącznym atrybutem powszedniości. Niezależnie od rozbieżności sądów na jej temat, stała się trwałym i wpływowym czynnikiem kulturowym. Kontrowersje wokół jej programów podnoszą jedynie temperaturę odbioru, którego emocje na równi z treściami przekazu formują nasz stosunek do świata. A więc znamię stulecia: być obecnym wszędzie — nie ruszając się przy tym na krok z własnego domu.

Telewizja absorbuje wszystkich. Zajmują się nią m.in. psycholodzy, socjolodzy, politolodzy, dla których stanowi problem badawczy. Dla zwykłych odbiorców telewizja jednoczy w sobie coś z bliskiej znajomości i tajemniczości zarazem. Oglądana z dystansu, jawi się czymś na kształt wieży z kości słoniowej, której mieszkańcy — ci goszczący stale w naszych domach i ci nie znani z widzenia — obrastają w swoistą legendę. Rzeczą tej książki w zamierzeniu autora jest odsłonięcie telewizyjnych

kulis służące zarazem utrwaleniu faktów z okresu narodzin i dzieciństwa naszej własnej, polskiej telewizji.

Telewizja związała ze sobą niemało osób, dostarczając wielu barwnych przeżyć, doświadczeń życiowych. Wśród nich są i moje własne. W latach pięćdziesiątych, gdy wszystko, co dotyczyło telewizji, było pierwsze, uczyłem się w nielicznej garstce przyjaciół-hobbystów osobliwości nowego języka, jakim przyszło nam przemawiać przez szklane ekrany. Operowanie językiem obrazu skojarzonego z dźwiękiem niesionym z szybkością światła ku milionom odbiorców, jest dla wszystkich twórców telewizyjnych frapującą przygodą intelektualną. Jednakże każdy z nich inaczej przeżywa swe dzieło i z własnego punktu widzenia spogląda na kręcenie się trybów i trybików w wielkim telewizyjnym mechanizmie. Tak czynię również i ja.

Jest to więc książka o charakterze osobistym, książka o mojej telewizji — i zamierzenie to obliguje mnie do wypowiedzenia czegoś w rodzaju autorskiego credo.

Moje dziennikarskie pasje sprzęgły się z fascynacją „elektroniczną magią”. Jak oceniam z perspektywy lat, umożliwiło mi to uczestnictwo w wielu przedsięwzięciach o nowatorskiej urodzie. Te wspominam najżywiej. Sprawia to, że najbardziej zostały rozwinięte wątki, jakimi żyłem przez lata. Tak więc dla mnie — dziennikarza i reżysera telewizyjnego, specjalizującego się w formach dokumentalnych — najbliższa była problematyka przekazu niefabularnego — żywego reportażu. Niechże wybaczą mi kole-dzy z innych branż, że nie prezentuję zbyt szczegółowo ich artystycznych poczynań. Wspomnienia te są tylko fragmentem historii telewizji w Polsce, choć — jak miemam — niebagatelnym.

Wprowadzając Czytelnika za telewizyjne kulisy, użyję Mu jakby własnych oczu. Nie kreślę całościowego obrazu telewizji, bo nie jest to możliwe i nie było moim zamierzeniem. Przedstawienie pełnego obrazu telewizji to przedsięwzięcie dla wielu specjalistów z różnych dziedzin nauki, sztuki i techniki. Choć osobisty wątek został umieszczony na szerszym tle zagadnień, to zapewne na czoło wysunęły się wspomnienia i refleksje z dziedzin mi najbliższych.

## Kłopoty z metryką

Ile właściwie lat liczy Telewizja Polska? Oficjalną trzydziestkę? A może stuka jej już czwarty lub nawet piąty krzyżyk? Wszystko zależy od punktu widzenia i dyktowanego przezeń doboru kalendarzowych parametrów.

W poszukiwaniu początków można na przykład sięgnąć do roku 1929. Warszawski patent nr 11084 na *Sposób telewizyjnego przesyłania obrazów za pośrednictwem drutu i radia* postawił wówczas inż. Stefana Manczarskiego\* w pierwszym szeregu pionierów polskiej techniki telewizyjnej. Daleka jednak droga wiodła od prototypu zmontowanego na stole laboratoryjnym do zastosowań praktycznych. Wiodła zresztą — jak okazało się później — donikąd, nauka bowiem rychło podarowała światu nowe, wielokrotnie doskonalsze metody przekazywania obrazu na odległość.

Dwaj przyjaciele-hobbyści, inżynierowie Fryderyk Dyma i Edward Twardow z katowickiej Rozgłośni Polskiego Radia, podjęli w dwa lata później próbę skonstruowania telewizyjnej aparatury nadawczo-odbiorczej z wirującymi tarczami Nipkowa. Choć próba była udana, również śląska aparatura pozostała na stole laboratoryjnym. Taki już los przypadł wielu poszukiwaczom stawiającym pierwsze kroki. W starych zbiorach prasowych

\* Radioelektryk i geofizyk, od 1946 roku wykładowca WAT i Politechniki Warszawskiej, od 1956 roku profesor. W 1960 roku dyrektor Zakładu Geofizyki PAN. Konstruktor pierwszego w Polsce lampowego radiodbiornika (1922) i nowych typów anten. Naukowiec o szerokich zainteresowaniach — od radiofizyki do cybernetyki i parapsychologii.

można znaleźć notatkę z 1931 roku, zawierającą prywatny adres Twardowa, który zamierzał założyć towarzystwo telewizyjne.

Pół wieku upłynąć musiało od wynalazku Paula Nipkowa nim technika dojrzała do wychylenia się poza laboratoryjne opłotki. Lata dwudzieste i trzydzieste były okresem zaawansowanych poszukiwań prowadzonych wielokierunkowo przez entuzjastów telewizji. Nowe światło błysnęło przed nimi dopiero wówczas, gdy Władimir Zworykin dał światu pierwszą lampę analizującą — ikonoskop, a Karl Braun lampę obrazową — kineskop. Odtąd było już jasne, że przyszłość najnowszego środka przekazu należeć będzie do elektroniki.

Zanim jednak wirująca tarcza Nipkowa i lustrzane koło Weillera zajęły zasłużone miejsce w zbiorach muzealnych, w laboratoriach przez długi jeszcze czas współżyły z sobą, wspierając się wzajemnie, obydwie metody przekazu obrazu — mechaniczna i elektryczna. Kiedy w 1935 roku prof. dr inż. Janusz Groszkowski\* zainicjował w Państwowym Instytucie Telekomunikacyjnym systematyczne prace nad telewizją, zaczynało się od telekina z tarczą Nipkowa, choć w odbiornikach działały już kineskopy (lampy obrazowe).

W roku 1936 rodząca się telewizja w Polsce znalazła się w sferze zainteresowań Polskiego Radia. Postanowiono zbudować pierwszą polską stację telewizyjną z anteną na najwyższym budynku przedwojennej Warszawy, „Prudentialu”, wzniesionym przy placu Napoleona. Dziś plac ten nosi nazwę Powstańców Warszawy, a budynek znany jest wszystkim jako hotel „Warszawa”. Wydzierżawiono piętnaste i szesnaste piętro, gdzie umieszczono urządzenia nadawcze, a także podziemie, w którym za-

\* Nieżyjący już, wysokiej klasy specjalista w dziedzinie radiotechniki i techniki próżni. Organizator i dyrektor Instytutu Radiotechniki, przekształconego później w Państwowy Instytut Telekomunikacyjny. Podczas II wojny światowej ekspert Delegatury Rządu i AK w sprawach łączności, brał udział w słynnej akcji V-2. Członek rzeczywisty PAN od 1952 r., w latach 1963—1971 prezes PAN. Czterokrotny laureat Nagród państwowych. **W latach 1972—1975 poseł na sejm i zastępca przewodniczącego Rady Państwa.**

instalowano agregaty zasilające aparaturę energią elektryczną.

Wiosną 1939 roku na dachu wieżowca zakończono konstrukcję anteny i przystąpiono do próbnych emisji. To, co nadawano, niewiele miało wspólnego z dzisiejszą telewizją. Dysponowano tylko telekinem, a obraz rozkładany był zaledwie na 120 linii. Nie przeszkodziło to jednak temu, aby ów migocący niemiłosiernie i pozbawiony szczegółów obrazek na ekranie telewizora (był to prawdziwy „Philips”) stał się szlagierem Wystawy Radiowej w warszawskiej YMCA, przy ulicy Konopnickiej.

Z pierwszym pokazem związana jest pewna anegdota. Oto dyżurujący inżynier oprowadza po wystawie ważną osobistość. Tłumaczy zasadę przesyłania obrazu, opowiada o tarczy Nipkowa, nadajniku, kineskopie (czyli — jak się to wtedy jeszcze mówiło — „rurze Brauna”) i różnych szczegółach, chcąc wywołać jak najlepsze wrażenie na osobie, od której być może zależeć będzie dalszy rozwój telewizji.

Gość słucha uważnie, kiwa ze zrozumieniem głową, więc zadowolony z siebie inżynier sypie wciąż nowymi faktami.

Wreszcie gość z dobroduszną miną bierze inżyniera pod ramię i nachylając się konfidencko do jego ucha, pyta:

— Wszystko rozumiem, tylko powiedz mi pan, gdzie są te krasnoludki, co to wszystko robią?

Moment konsternacji. Inżynier jednak szybko przytomnieje i odszeptuje do ucha gościa:

— Panu mogę się przyznać: ja sam nie wiem!...

Kuźnią, w której uwijały się pracowite krasnoludki, był gmach Państwowego Instytutu Telekomunikacyjnego przy ulicy Ratuszowej. Trwały już końcowe prace nad całkowicie elektronicznym systemem telewizyjnym, przystosowanym do standardu 343 linii. Była to jakość na owe czasy wysoka, w pełni przydatna do produkcji antenowej. Gdyby nie wojna, w 1940 roku mielibyśmy zapewne pierwszą polską kamerę telewizyjną. Los chciał jednak inaczej.

Po przymusowej przerwie prace nad telewizją wznowiono w 1947 roku, w tym samym budynku przy ulicy Ratuszowej, w którym mieścił się PIT. Zespołowi badawczemu szefował

wówczas Lesław Kędziński — jeszcze jako inżynier, gdyż tytuł profesora uzyskał w latach sześćdziesiątych\*. W 1949 roku działała już aparatura o przyzwoitym standardzie 441 linii i coś w rodzaju studia, jeśli na miano takie zasługuje adaptowany korytarz instytutu. W dwa lata później uzyskano współczesny standard — 625 linii.

Moje pierwsze spotkanie z XI Muzą nastąpiło właśnie w owym 1951 roku, w grudniu. Jako młody dziennikarz z tygodnika „Pokolenie” miałem przygotować krótki reportaż z otwarcia wystawy „Radio w walce o pokój i postęp”. Pamiętam, że z trudem precyzyjnie się przez tłumy szturmujące gmach Związku Naukowców Polskiego na Powiślu. Gdyby nie legitymacja prasowa zapewne nie dostałbym się na wystawę, której główną atrakcją już nie było radio, ale telewizja, po raz pierwszy prezentowana powojennej Warszawie. „Express Wieczorny” wydrukował wejściówki na wystawę, jednak większość chętnych daremnie wymachiwała egzemplarzami popołudniówki przed oczyma bezradnych cerberów. W salach po prostu zabrakło miejsca.

W centrum uwagi znajdowały się nie tyle telewizory, co tryskające jaskrawym blaskiem reflektorów studio, oddzielone od publiczności wielką szklaną taflą. Wewnątrz, przed obiektywami kamer, które mało przypominały dzisiejszy sprzęt, rozgrywało się tajemne misterium programowego debiutu polskiej telewizji. Tadeusz Olsza śpiewał balladę, Igor Iwanów koncertował na skrzypcach.

Za szybą uwijali się spoceni ludzie w białych kitlach. Na ekranach odbiorników, połączonych z aparaturą kablami (bo nadaj-

---

\* Specjalista w dziedzinie radioelektroniki telewizyjnej, której poświęcił całe życie. Twórca pierwszego polskiego telekina w 1937 roku. Kierownik Działu Telewizji PIT w latach 1935–1939 i 1946–1951. Od 1951 roku kierownik Zakładu Telewizji w Instytucie Łączności. Stały delegat Polski w XI Komisji Studiów CCIR (Międzynarodowy Komitet Doradczy Radiokomunikacji) i przewodniczący III grupy Studiów OIRT (Międzynarodowa Organizacja Radiofonii i Telewizji). Laureat międzynarodowej nagrody honorowej „Interkamera 71”.

nika przecież nie było), zmieniały się ruchome obrazki. Pierwsi telewidzowie patrzyli na nie z wyrazem twarzy, z którego wyczytać można było ni to podziw, ni sceptycyzm. Porównywali wizję, bo odbiorników zainstalowano dwa typy: jeden na 441 linii, drugi na 625. Konfrontacja wypadała zdecydowanie na korzyść nowego standardu, toteż widzowie gromadzili się najgęściej przed czterema aparatami, dającymi przedsmak „prawdziwej” telewizji. Para telewizorów starego standardu wywoływała najczęściej wzruszenie ramion.

Pobyt na wystawie szacowałem na godzinę, z górą dwie. Jednakże pokaz i reakcje publiczności zafascynowały mnie tak bardzo, że zostałem w sali aż do końca popołudniowego programu zorganizowanego pod egidą „Expressu”. Był to program rozrywkowy zawierający występy Aliny Janowskiej, Andrzeja Boguckiego i Jerzego Michotka oraz duetu baletowego Operetki Warszawskiej — Puchówny i Kilińskiego, a także iluzje Ramiganiego i monolog nieocenionego Wiecha na temat „radia z lufcikiem”.

Wystawa trwała przeszło miesiąc. Obejrzało ją co najmniej 100 000 osób. Oczywiście nie tylko ze stolicy, fama bowiem o narodzinach XI Muzy rychło obiegła kraj i zewsząd ciągnęły liczne wycieczki i indywidualni turyści.

W studiu telewizyjnym podczas trwania wystawy zrealizowano około 300 odcinków programowych, niedługich — bo kilkunastominutowych — lecz bardzo urozmaiconych. Dominowały wprawdzie występy estradowe, ale znalazło się także miejsce na pierwsze próby teatralne. Zaprezentowano widzom fragmenty Molierowskiego *Świętoszka*, *Intrygi i miłości* Schillera, *Szczęścia* Frania Perzyńskiego. Aktorzy przeżywający tak samo jak widzowie swój pierwszy kontakt z kamerą, przywożeni byli do studia już w kostiumach. Estradowcy obywali się najczęściej bez kostiumów i charakteryzacji.

Duszą tego niezwykłego programowego przedsięwzięcia był oddelegowany z Polskiego Radia Tadeusz Pszczołowski. Związał się jak przysłowiowa fryga, załatwiając dziesiątki spraw, które dziś należą do wyspecjalizowanego zespołu organizatorów pro-

dukcji. Umawiał się z wykonawcami, załatwiał transport, ściagał do studia radiowych akompaniatorów dla piosenkarzy i tancerzy. Ale przede wszystkim sypał pomysłami, układając improwizowany program. Obejmując funkcję szefa programowego wystawy, wiedział o telewizji w gruncie rzeczy niewiele więcej od gości. A jednak ten miesiąc piekielnej praktyki wystarczył mu, aby zamknąć ekspozycję już dwugodzinnym, okazałym magazynem różnorodności. Było to 20 stycznia 1952 roku.

Tymczasem w Instytucie Łączności trwały prace nad budową pierwszego nadajnika wizyjnego. Zmontowano go jesienią 1952 roku, ustawiając antenę na dachu ośmiopiętrowego bloku mieszkalnego, przyległego do Instytutu — na rogu ulic Ratuszowej i Targowej. Na studio telewizyjne zaadaptowano siedemdziesięciometrową halę warsztatową, instalując oświetlenie i prowizoryczną klimatyzację. Podstawowe wyposażenie techniczne stanowiły dwie kamery własnej konstrukcji, które zadebiutowały na wystawie, przystosowane do standardu 625-liniowego.

Pierwszy eksperymentalny program telewizyjny popłynął z anteny na Pradze w sobotę, 25 października 1952 roku. Było to w przeddzień wyborów do Sejmu Ustawodawczego — i można by tę datę wpisać do telewizyjnej metryki, gdyby nie... drobiazg: brak fonii. Nadajnik foniczny nie był jeszcze gotowy, sytuację ratować więc musiało Polskie Radio, udostępniając średniofalowy nadajnik Programu II zainstalowany na Forcie (Mokotów).

W dniu inauguracji działały w stolicy jedynie 24 odbiorniki telewizyjne Leningrad, zainstalowane w klubach i świetlicach większych zakładów pracy. Ile z nich skorzystali tłumnie ściągający widzowie — trudno orzec, jako że ekrany miały wymiary nieco większe od pocztówki: 12X18 cm, a dźwięk odbierano przez zwykły radioaparat. W parę miesięcy potem, 23 stycznia 1953 roku, Instytut Łączności rozpoczął regularne emisje programu telewizyjnego. Wizja i fonia emitowane były już z jednej anteny. Od tego dnia poczynając, w każdy piątek o piątej po południu nadawano półgodzinny program, składający się z różnych elementów. Pierwsza spikerka Telewizji Polskiej Maria Krzyżanowska zapowiadała przeróżne programy jednotematyczne: były

to audycje informacyjne, publicystyczne, muzyczne, spektakle estradowe oraz inscenizacje teatralne. Pierwszą sztukę teatralną wystawił w listopadzie Józef Słotwiński, nestor reżyserów telewizyjnych, a było to *Okno w lesie* Rachmanowa i Ryssa.

W ówczesnym studiu pracowano w bardzo trudnych warunkach. W małym pomieszczeniu, przy wielu reflektorach pocili się ludzie, a i aparatura nie znosiła żaru, jaki tam panował. Latem 1953 roku z tego względu nawet przerwano emisję, ogłaszając przerwę urlopową.

W rok później, w 1954 roku, telewizja pożegnała Pragę i przeniosła się do centrum Warszawy. Nową siedzibą był gmach przyległy do hotelu „Warszawa”, na którego dachu zainstalowano, jak przed wojną, antenę nadawczą. Dla pionierów telewizji, którym przyszło kolebać najmłodszą z muz w jeszcze większej prowizorce, plac Warecki był szczytem luksusu. Wydawało się, że na 240 metrach powierzchni będzie można czynić cuda.

22 lipca 1955 roku twórców polskiego eksperymentu telewizyjnego wyróżniono Nagrodą Państwową II stopnia. W nagrodzonym zespole, obok docenta Lesława Kędzińskiego, znaleźli się jego najbliżsi współpracownicy: docent mgr inż. Tadeusz Bzowski\*, mgr inż. Andrzej Kiełkiewicz, mgr inż. Stanisław Ogulewicz, inż. Jerzy Jabłczyński i znakomity technik Karol Mori. Nie sądziłem jeszcze, że w niedługim czasie będę mógł z większością z nich zawrzeć znajomość.

Moje drugie spotkanie z telewizją nastąpiło już w odmiennych warunkach, w sierpniu 1955 roku. Przygotowywałem wówczas dla tygodnika „Dookoła Świata” reportaż, przedstawiający jeden dzień warszawskiego Festiwalu Młodzieży i Studentów. W poszukiwaniu tematu zawędrowałem z fotoreporterem do telewizji.

Do telewizji wchodziło się wówczas narożnym wejściem i —

\* Kierownik pracowni w Zakładzie Telewizji Instytutu Łączności, od 1971 roku profesor nadzwyczajny elektroniki. W latach 1953—1963 wykładowca w łódzkiej Wyższej Szkole Filmowej i Politechnice Warszawskiej. Autor licznych publikacji naukowych z dziedziny techniki telewizyjnej i dziewięciu patentów.



jak to się mówi — „przez bufet”, czyli przez kawiarenkę w su-  
terenie pełniącą funkcję poczekalni aktorskiej, klubu towarzys-  
kiego, garderoby i co kto chce. Kiedy przedarłem się przez barwy  
i gwarny tłum festiwalowych gości oczekujących na swój wy-  
stęp, na schodach znalazłem się oko w oko z niedźwiadkami cyr-  
ku Fiłatowa. Potem buchnął na mnie żar studia, w którym dwa  
blaszane pudła bez wizjerów pełniły funkcje kamer.

Operatorzy spoceni jak myszy dokonywali cudów zręczności  
w osobliwym tańcu, którego figurami były nieustanne jazdy  
kamer z jednego kąta w drugi. Pierwsze kamery wyposażono  
w jeden obiektyw, nie można więc było dopomóc sobie zmianą  
optyki. Na domiar szczęścia operatorzy obserwowali obraz wprost  
na płytce ikonoskopu, i to przez lusterko. Czyli... do góry noga-  
mi! Pozostaje ich tajemnicą, jak w tych warunkach radzili sobie  
nie tylko z kadrowaniem i ostrością, ale też z zawrotami głowy.

W studiu zatłoczonym nie mniej od kawiarenki wodziła rej  
energiczna blondynka ze słuchawkami na uszach i plikiem pa-  
pierzyśk w garści. To była Ada Kulpińska, wówczas królowa  
inspicjentek — a w późniejszych latach szefowa telewizyjnej  
produkcji. Stać ją było na wiele, bo dyrygowała na przemian  
pracą maszynistów, wypychała wykonawców na plan, przekazy-  
wała gestami polecenia „zaczynać” i „kończyć”. Potrafiła też  
pełzać pod kamerami, by dyskretnie upomnieć o upływie czasu  
jakiegoś gadułę, szarpiąc go za nogawkę.

Ratowałem się z tego rozgardiaszu ucieczką do „akwarium” —  
tak zwano przeszklone pomieszczenie obok studia, przeznaczone  
dla gości pragnących spojrzeć na telewizję od kulis. Tu przy-  
najmniej panował mniejszy żar, a akcję na planie można było  
porównać z obrazami na monitorze. Na ekranie rzecz prezento-  
wała się całkiem zgrabnie — do widza nie docierało nic z pozor-  
nego bałaganu, który wydawał się rządzić tokiem pracy w studiu.

Zaciekawiony tajnikami telewizyjnej kuchni, postanowiłem  
zajrzeć do reżyserki. Na półpiętro trzeba było wspinać się po  
metalowej drabince, prowadzącej wprost z klatki schodowej.  
Znalazłem się w przeszklonym pomieszczeniu, w którym central-  
ne miejsce zajmował długi stół zapełniony gałkami i guzikami

tajemniczej aparatury. Realizatorzy wciśnięci w fotele nawet nie  
zwrócili uwagi na intruza. Byli tak zaaferowani programem —  
a może tylko próbą, już nie pamiętam — że od pulpitów mikser-  
skich mogłoby ich oderwać tylko trzęsienie ziemi.

Przed stołem migotały ekrany monitorów, huczała nastawio-  
na na pełną moc szafa głośnikowa, błyskały barwne światła  
sygnalizacji. Nie bardzo pojmowałem, jak przez gwar przebić  
się mogą wypowiedane do mikrofonów dyspozycje. „Jedynka, do-  
jedź... Dwójka, przygotuj się do przejazdu na boczną scenę.  
Błagam, nie guzdraj się... Panie Stasiu, czy nie da się rzygnąć  
światłem na tego Murzyna... Mikrofon w kadrze, szybko w gó-  
rę!... Jedynka, tak trzymaj! Dwójka, do zbliżenia...”

Wizyta w telewizyjnej reżyserce jest do dziś nieco szokującym  
przeżyciem dla nie wtajemniczonych, choć obecnie praca tam  
przebiega składowiej i mniej nerwowo. Nic dziwnego, że i ja ów  
sierpniowy dzień zapamiętałem dokładnie. Wychodziłem z przy-  
bytku XI Muzy z bolącą głową, ale właśnie tego dnia połączyłem  
najbardziej złośliwego ze złośliwych telewizyjnego bakcyła. Nim  
znalazłem się w redakcji „Dookoła Świata”, podjąłem decyzję:  
muszę sam wziąć tego diabła za rogi! W styczniu 1956 roku sie-  
działem za redakcyjnym biurkiem w telewizji.

Fakty, które opisałem, dotyczą już historii. Ówczesna technika  
telewizyjna, wyposażenie, warunki pracy były nadzwyczaj trud-  
ne i prymitywne. Gdyby jednak nie trud i zaciekłość hobbystów  
torujących drogę telewizji, nie byłibyśmy w połowie lat pięć-  
dziesiątych gotowi do podjęcia regularnych emisji telewizyjnych.

Nie bez powodu wspomina się też starą, acz niedaleką od  
prawdy anegdotę. Prezes dzwoni do naczelnego inżyniera:

— Mamy gościa z Afryki, z jakiegoś małego kraiku, w którym  
dopiero teraz zakładają telewizję. Poślę ci go, a ty pochwalisz  
się swoim gospodarstwem. Potem opowiesz, jak było.

Szef techniki oprowadza więc ciemnoskórego kolegę po wszy-  
stkich zakamarkach, prezentuje własnej roboty kamery, apar-  
aturę, telekino — i wszystko, co jest do pokazania. Potem zgod-  
nie z umową telefonuje do prezesa.

— No i jak było?

— Bardzo sympatycznie. Odnosił się do mnie z wielką rewerencją, nie mogę tylko zrozumieć, czemu zwracał się do mnie „panie kustoszu”?

Działo się to, nim na polskich ekranach pojawiła się po raz pierwszy nadwiślańska Syrenka, dając biografom polskiej telewizji prawo do zapisania w metryce oficjalnej daty narodzin: 30 kwietnia 1956 roku.

## Pod łarczą Syrenki

Bez żadnej przesady można powiedzieć, że większość realizowanych obecnie form programowych telewizji sięga korzeniami do lat pięćdziesiątych. Choć wówczas nie byliśmy gronem fachowców, jednakże nie można było nam odmówić prawie neofickiej gorliwości. Wszystkie idee, namiętnie dyskutowane, pochodziły z różnorodnych źródeł. Mało kto wtedy mógł wyjeżdżać za granicę, by korzystać z doświadczeń bardziej zaawansowanych telewizji. To i owo jednak docierało w słowie drukowanym lub w opowieściach nielicznych posiadaczy paszportów. Ze strzępów zasłyszanych pomysłów i z własnych przemyśleń rodziły się pierwsze słowa nowego języka, którym dopiero uczyliśmy się władać.

„Giełdą pomysłów” świetnych, chybionych i przeciętnych była firmowa kawiarenka Doświadczalnego Ośrodka Telewizyjnego. Strażników przy wejściu nie było, o przepustkach też jakoś nie pomyślano, tak więc w suterenie przy placu Wareckim spotykali się przeróżni ludzie. Ale podstawową klientelą przy pół czarnej byli pierwsi pracownicy telewizji.

Jesienią 1955 roku DOT wchodził właśnie w etap intensywnych przygotowań do podjęcia zwiększonych zadań programowych. Zadania postawione przed pionierskim zespołem były wyjątkowo trudne. Dotyczyły one nie tylko służb technicznych, decydującą bowiem rolę w nowych warunkach spełnić musieli programowcy. Tymczasem dopiero w listopadzie 1955 roku wysłano dwie czteroosobowe ekipy na parotygodniowe staże do Moskwy i Berlina. Obserwacja pracy bardziej zaawansowanych od nas

kolegów z Szabołowki i Adlershofu była nieocenioną pomocą w okresie przejścia do działań profesjonalnych.

Ledwo w kwietniu podjęto nadawanie programu dwa razy w tygodniu (a to tylko dzięki temu, że przy placu Wareckim ruszyło telekino EMI produkcji angielskiej; studio wtedy nie pracowało i drugi dzień programowy był wyłącznie filmowy), a już w listopadzie przybył trzeci dzień programowy. Telewizyjnymi dniami były poniedziałki, środy i soboty. Następnie trzeba było zwiększyć własną, oryginalną produkcję, by przygotować się do emisji w najbliższych miesiącach, ponieważ w styczniu 1956 roku planowano wprowadzenie czwartego dnia emisji, a w maju piątego. Każdy związany ze studiem czuł się wówczas jak człowiek, którego rzucono z nienacką na głęboką wodę.

Moimi pierwszymi przewodnikami po telewizji byli dwaj Tadeusze: Pszczołowski i Kołaczkowski. Ja jako Tadeusz nr 3 krążyłem wtedy w ich sympatycznym towarzystwie po zakamarkach gmachu, w którym działały się rzeczy przedziwne.

Przedziwne były przede wszystkim karkołomne poczynania obsługi studia; inżynierowie Rysio Dzwonik i Antek Myk, ubrani w białe kitle, nieustannie grzebali we wnętrznościach kamer. Zdarzało się to często w trakcie programu, gdy sprzęt się psuł i nie pomagało grzmotnięcie pięścią w blaszane pudło. W tym samym czasie maszyniści wnosili stąpając na palcach dekoracje, które jak na złość miały tendencję do przewracania się z rumorem. Z kamiennym spokojem przyglądał się temu wszystkiemu młodzieńcy Jasio Suzin, wtłoczony za szybę spikerskiej dziupli.

Jednakże jest faktem, że finały owych programów były szczęśliwe. Powoli z tego pierwotnego chaosu zaczęły wyłaniać się ład organizacyjny i profesjonalne formy programowe.

## Najstarsze karty kroniki

Nieocenionym kronikarzem tego okresu stał się dr Tadeusz Pszczołowski\*, którego naukowe zainteresowania — prakseologia — stać musiały w absolutnej sprzeczności z telewizyjną rzeczywistością.

Najdawniejsza notatka: „1948 rok. Rozpoczęcie prac doświadczalnych. Inicjator: prof. dr Janusz Groszkowski. Współpracownicy: inż. inż. Lesław Kędziński i Tadeusz Bzowski”.\*\*

Rok 1951: „pierwsze pokazy telewizyjne w Zakładzie Sprzętu Telewizyjnego przy ul. Ratuszowej 11 na Pradze. 15 XII. Otwarcie wystawy «Radio w walce o pokój i postęp» w sali ZNP w Warszawie. Codzienne pokazy telewizyjne nadawane przez telewizję przewodową o definicji 441 i 625 linii, opracowywane od strony programowej przez red. red. St. E. Burego i T. Pszczołowskiego”.

Rok 1952: „pierwszy półgodzinny program telewizyjny poświęcony wyborom do Sejmu Ustawodawczego, nadany ze studia Instytutu Łączności przy ul. Ratuszowej” — to pod historyczną datą 25 października. I dalej: „7 XI. Program poświęcony rocznicy Wielkiej Rewolucji Październikowej. 15 XI. Koncert z okazji Miesiąca Pogłębienia Przyjaźni Polsko-Radzieckiej. 5 XII. Program składany — taniec, skecz, iluzja, walka szermierczą i fragment sztuki Brandstaedtera *Król i aktor* (Teatr Kameralny)”.

Zapiski stają się gęstsze w 1953 roku. W styczniu gości w studiu chińska delegacja rządowa i niejako pod auspicjami przybywszy z Państwa Środka rozpoczyna się 23 stycznia regularna emisja piątkowych programów. Czegóż tam nie ma! Jest program poświęcony ZMP (27 II), jak również program poświęcony J. Stalinowi (już pośmiertnie, bo 13 marca 1953 r.). W tydzień później

\* Obecnie profesor, pracownik naukowy PAN.

\*\* Diariusz *Telewizyjny*, Red. Tadeusz Pszczołowski. „Zeszyty teoretyczno-empiryczne” nr 2, Redakcja Studiów i Oceny Programów, Warszawa 1958.

pojawia się na ekranie jako prawicherek i ekspert od spraw meteo mgr A. Parczewski z PIHM-u. Nieśmiało rozwijają się pierwsze próby teatralne. Czesław Szpakowicz, Józef Słotwiński, Marek Nowakowski, Zbigniew Kopalko wpisują się do diariusza jako pionierska grupa reżyserów telewizyjnych.

Rok 1954 przynosi z dawna utęsknioną przeprowadzkę z gmachu przy ul. Ratuszowej do budynku przy placu Wareckim. Dr Pszczołowski notuje nie bez dumy pod datą 10 września: „rozpoczęcie nadawania cotygodniowych programów telewizyjnych z nowego studia przy wykorzystaniu pierwszej aparatury do odtwarzania filmów własnej produkcji”. Chodzi, oczywiście, o telekino, a nie o filmy — bo do ich produkcji jeszcze daleko. Za stołem reżyserskim siadają profesor i student: Aleksander Bardini i młody Konrad Swinarski. Joanna i Jan Kulmowie prezentują przedstawienia kukiełkowe. Z kukiełkami związana jest jeszcze jedna osoba — Roman Ukleja, pierwszy scenograf telewizji. Były one najczęściej jego dziełem. W pracowni Romka powstał także zapomniany pierwowzór warszawskiej sygnałowej Syrenki. Herb stolicy miał postać wdzięcznej pacynki.

Gmach przy placu Wareckim od jesieni zaludnia się. Rośnie nieliczne grono twórców, których zafrapowała nowość. Znacomity filmowiec, profesor Stanisław Wohl realizuje 1 września 1954 roku swój pierwszy program telewizyjny — składankę związaną z rocznicą wybuchu II wojny światowej. Ma także możliwość sprawdzić trafność koncepcji oświetlenia, którą sam opracował (dla pierwszego — lecz do dziś jeszcze pracującego — studia DOT w centrum Warszawy). W początkowo męskim gronie reżyserskim telewizji sadowią się również panie; pierwszą damą wśród nich jest Maryna Broniewska, debiutująca inscenizacją fragmentów *Pokoju* Arystofanesa.

Rok, w którym Kulmowie w przedświątecznej inscenizacji kukiełkowej nie mogli jeszcze opowiedzieć dzieciom o św. Mikołaju, a tylko o „Katarze Dziadka Mroza”, kończy się niespodziewaną techniczną tragedią. Pierwsza studyjna prowizorka w podziemiach gmachu nie wytrzymała próby realizacji większej inscenizacji. Może i wstyd o tym pisać, ale ; -zyczyną był fetor pły-

nący po przygrzaniu pobliskiego hotelowego szamba. Wypadek ten jednak nie tylko przyspieszył prace nad dokończeniem instalacji w bankowym hotelu, ale spowodował też... nakręcenie pierwszego filmu telewizyjnego. Opowiem o tym nieco później.

Okres, w którym rozpoczynają się moje wspomnienia, był rokiem przejścia od amatorskiego eksperymentu do działań profesjonalnych. W telewizji panowała wówczas osobliwa dwuwładza: obok naczelnego redaktora Jana Marcina Szancera pojawił się równocześnie kierownik naczelnej redakcji Stanisław Ludkiewicz, założyciel pierwszego dziennika dla młodzieży — „Sztandaru Młodych”. Zachodziłem w głowę, jak długo znacomity artysta plastyk wytrzyma przy wspólnym biurku z dziennikarzem. Ale obydwaj panowie przykładowie z sobą współpracowali, dopingując początkujący zespół redakcyjny do coraz szybszego galopu.

Program telewizyjny 1955 roku zaczął rozwijać się w kierunku inscenizacji teatralnych. Tworzenie oryginalnych widowisk napotykało jednakże na zasadniczą trudność — brak oryginalnych scenariuszy. Początkowo odwołano się do repertuaru stołecznych teatrów, przenosząc do studia fragmenty gotowych spektakli i poszukując jednocześnie najwłaściwszych dla małego ekranu środków wyrazu. Przed kamerami gest aktorski wypadał często sztucznie, a ruch w ograniczonej przestrzeni studia musiał być podporządkowany zupełnie nowym regułom, nowe też musiały być środki ekspresji. Grać należało poprzez szczegół, nieraz samą twarzą. Odkrycia tego dokonał — jeśli pomnę — Władysław Sheybal, bodajże w *Tragedii amerykańskiej* T. Dreysera.\*

Adaptatorką — zresztą nie tylko tego utworu — dla potrzeb telewizji była Ula Genachow, redakcyjna służebnica Talii i Melpomeny. Najczęściej były to przeróbki dzieł prozatorskich, przekładanych na język małego ekranu. Okazało się rychło, że nawet gotowe dramaturgicznie teksty wymagają redakcyjnej obróbki; szło przy tym nierzadko nie tylko o telewizyjność formy, lecz

\* Od tego czasu zaczęto nawet mówić o „sheybalizmie” jako telewizyjnym stylu.

o jej przykrojenie do ubogich realiów technicznych pierwszego studia.

W adaptacjach Illę pociągała możliwość uzyskania repertuaru odmiennego od typowej produkcji teatralnej. W rok później efektem jej poszukiwań były telewizyjne kryminały i popularna „Kobra”.

Nadawanie każdemu programowi formy dramaturgicznej stało się w owym okresie swoistą obsesją twórców. Szukano formy skeczu nawet dla problematyki popularnonaukowej, czym parał się Zygmunt Zeydler-Zborowski, próbując odpowiedzieć między innymi na pytanie „Skąd się biorą dziurki w serze?”. Później dołączył do grona autorów „Srebrnego kluczyka”, dokąd zaprowadziła go zresztą praktyka w „Kobrze”. Zygmunt także był autorem jednego z pierwszych seriali kryminalnych pt. Spacer po *suficie*.

## Pałacowe czasy

Uruchomienie urzędzeń telewizyjnych w Pałacu Kultury i Nauki było wydarzeniem zwrotnym w dziejach telewizji. Dzień 30 kwietnia 1956 roku został zapamiętany nie tylko z powodu symbolicznego przecięcia wstęgi przez premiera Cyrankiewicza, ale także pojawienia się na ekranach telewizora warszawskiej Syrenki jako godła firmy, która od tej pory przybrała miano „Telewizji Warszawa”. Poprzednia Syrenka, wrysowana kunsztownie pomiędzy dwie promieniujące anteny DOT, spoczęła w archiwum. Losy nowej zapoczątkowała mała awantura. Ktoś dostrzegł, że nadwiślańska statua na fotografii nosi tarczę z ukoronowanym orłem, w związku z tym w pracowni graficznej trzeba było na łapu-capu wyretuszować koronę.

Wejście w „pałacową epokę” było od dawna wyczekiwane z utęsknieniem przez cały zespół udręczony ciasnotą jedyne studia. W nowych warunkach staliśmy się nareszcie posiadaczami aparatury pozwalającej na bezpośrednie transmitowanie

impresz odbywających się w Pałacu. Sala Kongresowa, teatry, basen, sala Koncertowa, ba, nawet możliwość wyjścia w plener placu Defilad — to już było coś. Poczuliśmy się potentatami.

Nowy stan posiadania umożliwił realizację wielu pomysłów w celu spopularyzowania telewizji i poszerzenia niewielkiego grona odbiorców. Telewizory były już w sprzedaży, ale ich wysoka cena zniechęcała do kupna przynajmniej dopóty, dopóki atrakcyjność programu nie mogła przełamać finansowej bariery. Należało zatem wyjść do warszawskiej publiczności z masowymi imprezami, których transmisje równocześnie wzbogaciły program, rozszerzony od maja już do pięciu dni w tygodniu, z niedzielą włącznie.

Pierwszym widowiskiem tej serii postanowiono uczynić Telewizyjny Magazyn Rozmaitości. Program ten, zainicjowany przez Tadeusza Pszczołowskiego, nadawany był od jesieni 1955 roku jako dość regularnie ukazujący się miesięcznik. Składankowy charakter programu, rozmaitość tematyczna i lekka forma zdobyły mu sporo zwolenników. Pierwsze telewizyjne kroki stawałem właśnie wraz ze Stanisławem Cześninem w tym programie.

„Tele-Warszawa”, zorganizowana 3 czerwca 1956 roku w sali Kongresowej, była pierwszą masową imprezą telewizji. Ów pierwszy show nosił właśnie w podtytule miano estradowej wersji Telewizyjnego Magazynu Rozmaitości. Impreza była szumna, choć nie najwyższego lotu; broniła się jednak sama przy ówczesnym głodzie rozrywki. Dodatkową atrakcją dla publiczności było rozlosowanie wśród widzów nagrody, telewizora Rubens. Na ostatniej stronie drukowanego programu imprezy, zawierającego uprawniający do losowania kupon, zamieściłem kilkanaście ilustrowanych ciekawostek telewizyjnych ze świata. Niby przedsmak tego, czym telewizja może być, choć u nas jeszcze nie tak prędko.

Jesienią ożeniliśmy „Tele-Warszawę” z radiową „Zgaduj-Zgadulą”, w związku z czym Staszek Cześnin musiał uszyć sobie smoking, aby nie odbiegać zbyt daleko od rutynowanych mistrzów radiowej „nowej fali” — Wacława Przybylskiego i An-

drzeja Rokity. Zgadulowych konkursów ani nagród już nie pamiętam, ale bez nagrody w postaci telewizora nie mogło się żadną miarą obyć. Na szczyty quizowej hojności wspięła się „Tele-Warszawa” w styczniu 1957 roku, kiedy to w konkursie „Ja wiem wszystko” do zaciętego boju zachęcał prawdziwy samochód chevrolet de luxe. Po raz pierwszy w Polsce stawką była tak łakoma nagroda, publiczność waliła więc tłumnie do sali Kongresowej i z zazdrością oklaskiwała zwycięzcę. Chevrolet był wprawdzie używany, ale na chodzie. Zdołał go inżynier Stanisław Pietrasiewicz.

Specem od propagandowych pomysłów i zarazem założycielem Redakcji Łączności z Widzami był Zbigniew Ziach (pomysłodawca Auto-Stopu). W telewizji Zbyszek zajmował się nie tylko imprezami, bo zaczął od kapitalnej na owe czasy idei... telewizyjnego kursu dla kierowców-amatorów zorganizowanego wspólnie ze Sławomirem Makowskim. Żartowaliśmy, że rzutki i pełen pomysłów Sławek nie może wyżyć się widocznie przy swej konsolecie realizatora dźwięku, sięga więc po motorowe laury. Kurs był udany, egzamin zdało aż 500 osób.

Imprezy w sali Kongresowej nie ograniczały się do form estradowych. Wielkie widowisko St. R. Dobrowolskiego i T. Pszczołowskiego poświęcone poezji i piosence Polski walczącej „Serce w plecaku” musiało być dziesięciokrotnie powtarzane. Również we wrześniu Czesław Szpakowicz wystawił w Pałacu *Skowronka* J. Anouilha, pierwszy spektakl „otwartego teatru telewizyjnego”, wielokrotnie powtarzany dla widzów, którzy nie mieli jeszcze odbiorników.

W listopadzie zamknięto studio przy placu Wareckim w celu instalacji nowych, profesjonalnych już urządzeń firmy Marconi. Zmusiło to nas do korzystania wyłącznie z pałacowej aparatury. Poza transmisjami nadawano stamtąd tylko filmy i portret spikera. Trzeba było więc szybko działać, aby zapobiec zubożeniu programu. Najpierw umieszczono prowizoryczne studio w pomieszczeniu pałacowego radiowęzła, jednak nie było ono wiele warte i przeniesiono je do sali Koncertowej, którą wykorzystywano tak rzadko, że dyrekcja nawet nie bardzo opierała się na-

szej propozycji. Tak zrodziło się pierwsze studio nr 2, (którego nie należy mylić z późniejszym znacznie programem o tej samej nazwie — czyli „Studium 2”). Osobliwością studia było jego usytuowanie. Otóż studio położone było o dwa piętra niżej od reżyserki i to, na dobitek, w zupełnie innym korpusie wieżowca. Realizatorzy biegali z zadyszka do windy i po schodach, aby przez labirynt korytarzy dotrzeć na dół lub na górę.

Sala Koncertowa, na szczęście, mogła być wykorzystywana jako studio tylko wówczas, gdy nie nadawano z Pałacu większej transmisji — bo wówczas brakowało kamer. Umęczony zespół realizatorski oddychał wtedy z ulgą, marząc o powrocie do budynku przy placu, który zdążył już zmienić nazwę z Wareckiego na Powstańców. Nadzieje te okazały się zresztą daremne, zgodnie bowiem z teorią trwałości wszelkich prowizorek studio nr 2 przez parę lat musiało służyć rozwijającemu się nieustannie programowi.

Pamiętajmy, że w 1957 roku telewizja poczuła się już na tyle dojrzała, iż wprowadzono rejestrację odbiorników i czterdziestozłotowy abonament. Dzięki temu wiemy, że królestwo XI Muzy obejmowało wówczas w Polsce... 5100 poddanych. A rok wcześniej (co odnalazłem we własnych notatkach) nie było nawet połowy tych abonentów, dla których trudił się cały zespół sympatycznych szaleńców działających na przekór wszystkim przeszkodom, z energią, o jakiej już dziś zapominano.

## Zapomniane tytuły

Wśród programów telewizyjnych, które przeminęły po krótszym lub dłuższym okresie bytowania na antenie, szczególnej uwagi warte są próby poszukiwania nowych form wypowiedzi dziennikarskiej. Wyrażały się one najczęściej tworzeniem rozlicznych programów cyklicznych o przeróżnych treściach i kształtach. Niektóre z nich gasły jak meteory zaraz po nieudanych premierach, innym udawało się przetrwać lata całe.

Najwcześniejszym programem, ale i najbardziej pechowym wśród periodyków telewizyjnych, była „Kronika kulturalna”. W czasach, które znam z autopsji, zmagą się z nią Leonia Koźniewska. Program ten to wielotematyczna składanka, która coraz spadała z programu — głównie z powodu nieobecności wykonawców lub niewykonania czegoś przez zadreżoną nawałem pracy produkcję. Leonia nie chciała zadowolić się samymi tylko rozmowami przed kamerą, planowała więc często tak rozbudowane wstawki inscenizacyjne, że nie dało się ich upchnąć w studiu.

„Kronika kulturalna”, mimo różnych trudności, zdołała usadowić się na antenie w 1956 roku i jako dwutygodnik (ukazujący się nieregularnie) dotrwała aż do czasów „Pegaza”.

Pierwszą próbą programu z dziedziny publicystyki międzynarodowej był magazyn „Panorama świata”, który w 1957 roku zainicjował Andrzej Kamiński. Ten naładowany pomysłami radiowiec, władający niemczyzną szwajcarskich kantonów lepiej niż językiem polskim (mawiał na przykład „całuję cię na usta” i twierdził, że można się na nim „położyć” — czyli polegać), przedziwnym sposobem nakłonił do kooperacji reżysera Jasia Kulmę, w rezultacie powstało dzieło z globusem w czołówce. Globus miał się obracać, ale przed kamerą jak na złość zaciął się. Nie po raz pierwszy i nie ostatni okazało się, że sprawy pozornie najprostsze mogą okazać się przeszkodą nie do przebycia.

Telewizyjna „Panorama” dość udatnie wyzwoliła się spod wszechwładzy mitu o inscenizacji teatralnej jako jedynej środka wypowiedzi na szklanym ekranie. Przed kamerą zaczęli pojawiać się publicyści, gawędziarze, obcojęzyczni goście. Stała pozycję w nowym programie zajęła ilustracja filmowa, uzyskiwana przeróżnymi drogami ze źródeł zagranicznych.

Program ten miał niezbyt długi żywot. Po kilku wydaniach bieżącą publicystykę międzynarodową zaanektowały powstałe niemal równocześnie „Wiadomości dnia” — prawzór dziennika telewizyjnego. Janek Kulma nie bez ulgi mógł wrócić do swej reżyserskiej dziedziny, którą były dla niego zawsze pieczołowicie przygotowywane inscenizacje muzyczne.

Przez długie lata przetrwał jeden z najstarszych i najbardziej

popularnych programów telewizyjnych — „Tele-Echo”. Jego 25-letnie dzieje — bo przeżywał jakoś wszelkie programowe mody i zakręty historyczne — rozpoczęły się od „pół czarnej” z Marią Zientarową. Pani Maria, a właściwie pani Mira (bo można już chyba ujawnić, że pod tym znanym z „Przekroju” pseudonimem kryła się Mira Michaiowska), opowiedziała Janinie Fiszerowej i mnie o „kuchni” francuskiego programu „Telś-Paris”. Idea stworzenia polskiego odpowiednika tego na pozór prostego w założeniu magazynu aktualnych wywiadów tak nas zafrapowała, że natychmiast zabraliśmy się do jej realizacji.

Realizacja pomysłu znad Sekwany nie była zabiegiem prostym. Pomijając już fakt, że dobór interlokutorów rządził się w Polsce innymi regułami niż we Francji, to najwięcej trudności przysporzyło mi przekonanie kogo trzeba, że nawet w warszawskim prymitywie rzecz jest realna. Stosunkowo najłatwiej poszło z naczelnym, który pomysł kupił i akceptował nawet taką herezję, jak nadawanie programu bez scenariusza. Trudno przecież nazwać tym dokumentem kartkę papieru z nazwiskami rozmówców i projektem pytań. Cenzura wówczas nie zajmowała się nami zbyt serio, idea więc okazała się realna.

Dużo więcej trudu wymagało przekonanie do „Tele-Echa” reżyserów telewizyjnych. Większość z tego szczupłego grona ani rusz nie chciała przyjąć do wiadomości, że może w ogóle istnieć program bez inscenizacji i dokładnie zapisanych tekstów. Jakoś się to udało i za stołem reżyserskim zasiadł w końcu... Prawdę mówiąc, nie jestem pewien kto: był to albo Bogdan Trukan, albo Dziunia Paszkowska. W każdym razie oni najczęściej parali się realizacją programów z telewizyjnej kawiarenki.

Szefująca naszym służbom produkcyjnym Ada Kulpińska w pierwszej chwili nie chciała absolutnie o niczym rozmawiać. Nie i nie! „Tadziulku, zlituj się” — błagała — „skąd ja ci wezmę kawiarnię, stoły, porcelanę?” Jednak Ada uległa, stoliki zabrało się do studia z kawiarni w suterenie i 17 maja 1956 roku Alina Janowska oraz Dudek (Edward Dziewoński) byli pierwszymi gospodarzami „Tele-Echa”. Z czasem Sławek Makowski sporządził nawet specjalny sygnał dźwiękowy, w którym głos Stasz-

ka Cześnina powiełało elektroniczne echo z płyty pogłosowej.

Rytuał redakcyjnego przygotowania tego cotygodniowego programu związany był również z piciem kawy. Na trzy dni przed emisją wymyślaliśmy listę możliwie atrakcyjnych i zarazem aktualnych rozmówców, po czym pełniąc rolę sekretarza redakcji Lidia Jachowska siadała przy telefonie molestując zaproszonych. Myślę, że na ogół zgadzali się z ciekawości; bądź co bądź wizyta w studiu telewizyjnym stanowiła interesujące przeżycie. Później, gdy program uzyskał aprobatę telewidzów, od chętnych nie mogliśmy się opędzić. Możliwość pokazania się na ekranie telewizora nęciła nie tylko zwykłych rozmówców, ale i gwiazdeczki estrady, dla których znajdowaliśmy zawsze nieco czasu na końcu programu. Aby atmosfera kawiarni była przekonująca, w pierwszym „Tele-Echu” na fortepianie przygrywał — jeśli dobrze pamięć — Julian Sztatler.

Aktorskie powinności Janowskiej i Dudka Dziewońskiego nie raz kolidowały, niestety, z czasem nadawania programu. Zaczęliśmy wówczas rozglądać się za drugą zmianą prezenterów, którzy mogliby prowadzić „Tele-Echo” na przemian z parą aktorską. Rola tę bardzo zgrabnie pełniła radiowa dziennikarka Alicja Widymska, role męskie kreowali zaś ze zmiennym powodzeniem rozmaici panowie. Dopiero w późniejszym okresie, kiedy telewizyjna kawiarenka żyła już pełnią programowego życia, gospodynią była Irena Dziedzic. Jeśli dobrze pamiętam, jej pierwszym partnerem w studiu był Staszek Cześnin i stąd jego głos we wspomnianym sygnale dźwiękowym.

Szybkość postępów robionych przez Irkę w roli prezenterki można było mierzyć wielkością kartek ze „ściągaczkami”, mniej lub bardziej dyskretnie ukrywanych za filiżanką z kawą. Kiedy niespożyta vedetta „Tele-Echa” zdołała już całkowicie zmonopolizować program, ściągaczki zrobiły się całkiem maleńkie, ale za to poniektórzy z rozmówców poczęli żalić się, że srogo przykazywano im uczyć się na pamięć wszystkich odpowiedzi. No cóż, „Tele-Echo” zgasło po długim żywocie już w tych czasach, kiedy niektórzy zapomnieli o największych cnotach tego programu: szczerości i prostocie.

Firmową kawiarenką „Tele-Echa” stała się w 1957 roku kawiarnia „Kongresowa”. Ponieważ umieszczono ją w podziemiach sali Kongresowej PKiN, udało się nakłonić naszych inżynierów do przedłużenia aż tam kabli kamerowych przez kanały wentylacyjne. W ten sposób telewizja stała się drugą po strip-tizie ciekawostką warszawskiej gastronomii.

Wśród programów, które przeminęły, nie sposób pominąć „Misia z okienka”. Etatowym rozmówcą kukiełkowego Puchatka był Bronisław Pawlik. Dzieci, które z utęsknieniem czekały przed telewizorami na zamaszty gest Bronka otwierającego okienko bajkowej chatki, dawno już dorosły. Nie zgorszą się więc wspomnieniem, że któregoś dnia rozmówca misiaczka zamykając okiennice powiedział tradycyjne „dobranoc, dzieci”, po czym, już poza wizją, dodał z uczuciem coś w rodzaju „...i pies z wami tańcował”. A mikrofon był otwarty!

Między nami mówiąc, Bronek Pawlik musiał mieć po pewnym czasie dość popularności robionej przez Puchatka, bo przeskadzać mu zaczęła w aktorskiej robocie tak samo, jak Kloss Mikulskiemu lub Święty Rogerowi Moore.

Do realizacji seriali telewizja zaczęła się przymierzać jeszcze w 1956 roku, kiedy Ula Genachow i Józef Słotwiński zainicjowali cykl widowisk sensacyjnych w teatrze „Kobra” adaptacją *Było 10 Murzynków* Agaty Christie. Trup padał regularnie, jeden w każdym odcinku.

Stefania Grodzieńska w październiku 1956 roku zapowiedziała telewizyjną powieść-potok, zatytułowaną *Sprawy państwa Kardasiów*. Nurt potoku został jednakże przerwany po pierwszym odcinku, ledwie w miesiąc po inauguracji, z powodu przebudowy studia.

Wśród programów, które mimo upływu lat nie uległy zapomnieniu, był oczywiście „Sport”. Mocarstwo funkcjonujące dziś pod tym tytułem wyrosło ze skromnego kącika oddanego w pacht Edwardowi Kostrzycy. Kącik w sensie dosłownym, ponieważ w przeładowanym dekoracjami studiu dla dziennikarzy sportowych przeznaczono maciupeńki stolik wciśnięty w narożnik pomieszczenia. Mężem opatrzościowym tego programu w roku



1956 był Stefan Rzeszot. Relacjonował wydarzenia sportowe zgodnie z piunem minutowym, natomiast trudności były z ilustracją filmową.

Kamera filmowa i wóz transmisyjny pozostawały wówczas w sferze marzeń, tak więc Edek Kostrzyco musiał wybierać te dziedziny sportu, które jako tako udawało się zaprezentować przed studyjną kamerą. Ale jak długo można żyć samym ping-pongiem, zapaśnictwem i pokazami gimnastyki? Dopiero dostęp do sali gimnastycznej Pałacu Kultury pozwolił latem 1956 roku na pierwszą transmisję sportową. Był to trening koszykówki w wykonaniu polskiej kadry narodowej. A już jesienią przekazano relację z pierwszego prawdziwego meczu piłkarskiego — piłki rowerowej.

Edek Kostrzyco i później najstarsi stażem pracownicy Redakcji Sportowej — Jurek Budny i Zbyszek Smarzewski — nie wyobrażali sobie nawet, że mogą istnieć powszednie dziś luksusy, jak studio sportowe wyposażone w magnetowidy, wozy transmisyjne i łąca z każdym zakątkiem kraju. Przed 25 laty powodem do dumy była przecież pierwsza transmisja z meczu bokserkiego CWKS — Gwardia, dokonana z hali Mirowskiej dzięki prowizorycznej instalacji telewizyjnej.

## Wszystko mogło się zdarzyć

Osobliwe warunki, w których przypadło nam tworzyć pierwsze programy telewizyjne, powodowały niejedną dramatyczną, a zarazem komiczną sytuację.

Oto Doświadczalny Ośrodek Telewizyjny, już po przeprowadzce z ul. Ratuszowej na plac Warecki. W studiu wywiad z ówczesnym ministrem łączności Zygmuntem Moskwą. Minister mówi o sukcesach resortu i polskiej myśli technicznej, o świetlnych perspektywach rozwoju telewizji:

—...aparatura, skonstruowana i zainstalowana w nowym studiu rękoma naszych doświadczonych inżynierów i techników,

zapewnia lepsze warunki realizacji programu. Eliminuje też awaryjność...

W tym właśnie momencie dźwięk nagle się urywa, obraz znika ze wszystkich ekranów, z reżyserki zaś dobiega paniczny niewieści pisk. Z tablicy rozdzielczej bucha płomień. Na szczęście panika trwa chwilę tylko; ktoś przytomny rzuca się ku tablicy, wyłącza prąd i podłącza prowizorycznie rezerwowe zasilanie.

Na ekranie pojawia się niewzruszona twarz prowadzącego wywiad Janka Suzina:

— Po tej krótkiej przerwie, za którą przepraszamy, możemy powrócić do rozmowy. Na czym to urwaliśmy, panie ministrze...?

Były to czasy, w których nie słyszano jeszcze o zespołach emisyjnych; programy zapowiadano z byle jakiego i za każdym razem innego kąta zabudowań scen. W takiej właśnie sytuacji zdyszana spikerka wpada w ostatniej chwili do studia. Dziewczyna przemyka pomiędzy dekoracjami, na sekundę przed zapowiedzią odnajduje swój stolik i rozgląda się rozpaczliwie wśród operatorów, których kamery — jak na złość wszystkie — mierzą w jej kierunku.

— Panowie — woła donośnym szeptem — który mnie dziś pierwszy bierze?

Pech chciał, że kamera i mikrofon właśnie w tym momencie zostały włączone...

Przygotowywane i ustawiane w pośpiechu dekoracje programów telewizyjnych były w studiu przy placu Wareckim powodem niejednej wsyпки. Zdarzało się czasem, i to — jak na złość — w kulminacyjnym momencie dramatycznej ciszy, że z rumorem przewracała się źle przymocowana zastawka albo rozjeżdżały się znieacka podesty dźwigające krzesło zbyt ruchliwego uczestnika programu. Maszyniści (bo tak przyjęło się nazywać pracowników obsługi planu) starali się w tej sytuacji robić wszystko, aby nie dopuścić do katastrofy.

W studiu trwa właśnie program poświęcony milicji. Do występu przygotowuje się zaproszony kapitan z biura kryminalnego MO, który ma mówić o narzędziach zbrodni. Poprawia krawat, obciąża mundur, ogląda się... i drętwieje na widok tęgiego dra-

ba w białym kitlu, który jedną ręką podtrzymuje walącą się zastawkę, a w drugiej dzierży solidny młotek. Gość instynktownie chce się już osłonić przed ciosem, bo przecież takie same młotki leżą jako *corpora delicti* na stoliku.

Maszynista na to szeptem:

— Pan się nie boi, panie kapitanie. Ja już tę cholere utrzymam do końca, mocny chłop jestem...

Pierwsze urządzenia telewizyjne w Pałacu Kultury pozwalały na instalację przenośnych kamer w różnych salach wieżowca, między innymi też nad basenem pływackim. Stamtąd właśnie postanowiono pewnego dnia przeprowadzić pierwszą transmisję z meczu mało znanej wtedy konkurencji sportowej — piłki wodnej.

Reżyser programu Tadeusz Aleksandrowicz zasiada w towarzystwie asystentki za konsolą. Mecz jest bardzo efektowny, walka zacięta, poziom drużyn wyrównany, a kiedy w dwudziestej minucie wynik okazuje się remisowy, sędzia zarządza regulaminową dogrywkę.

W odpowiedzi na to zdenerwowany Aleksandrowicz podrywa się z reżyserskiego stanowiska:

— Jakim prawem oni mają grać dalej? W tych warunkach ja pracować nie mogę i transmisji nie prowadzę. Miałem koncepcję tylko na dwadzieścia minut!

Całe szczęście, że opanowanej asystentce Wandzie Nadzinowej udało się jakoś wybłagać zmianę koncepcji...

Niewyczerpanym źródłem dowcipów bywała także działalność naszych zakładowych rycerzy św. Floriana, słuszna w intencjach, jednakże prowadząca nieraz do komicznych spięć strażaków z aktorami, którzy w przerwie próby chcieli pośpiesznie wypalić papierosa, a w sali Koncertowej PKiN, znanej niegdyś jako pałacowe studio nr 2, nie było nawet wydzielonej palarni.

Pewnego wieczoru umundurowany funkcjonariusz podchodzi do pałacej Kaliny Jędrusik i zwraca jej uwagę na zakaz palenia. Artystka jest podenerwowana, wydmuchuje kłęb dymu i poowiada coś w stylu:

— Odpieprzcie się, panie sikawkowy!

Zaskoczony tą niespodzianą repliką „pożarnik” oddala się i przez dłuższy czas rozważa, jak by tu odciąć się tej strojnej damie, nie gardzącej pospolicym słowem. Wreszcie podejmuje męską decyzję i zdecydowanym gestem klepie po ramieniu odwróconą tyłem niewiastę z papierosem.

— Jak pani zaraz nie rzucisz tego peta, to opieprzę jak burą sukę!

W odpowiedzi rozbrzmiewa pełen oburzenia krzyk. Bo... to już była Rolska.

## W Polskę idziemy!

Kiedy na rynku pojawiły się pierwsze telewizory (były to bodaj niemieckie Rubensy po wysokiej na tamte czasy cenie 8500 zł), pesymiści powątpiewali: przewidywana przez entuzjastów masowość nowego środka przekazu wydawała się być pod znakiem zapytania. W styczniu 1957 roku zanotowano zaledwie 5000 czynnych odbiorników, z tego niespełna 100 na wsi.

Ale zaledwie w pięć lat później, w 1962 roku, zarejestrowano już 614 113 telewizorów. Dla wszystkich było jasne, że owa przysłowiowa „kropla w morzu” w zadziwiającym tempie przybiera postać rwącego nurtu. Stało się to dzięki wyjściu telewizji poza stołeczne opłotki. „Kiedy pod koniec roku Polska chlubić się będzie 900 000 abonentów — pisałem wówczas na łaniach «Polityki» — w pierwszych rzędach pięciomilionowej widowni telewizyjnej\* siedzieć będą obywatele Polski powiatowej. To jest fakt”.

W lutym 1963 roku mieliśmy już abonenta milionowego, był nim Józef Sielicki z Sianowa koło Koszalina. W dwa lata później drugi milion zakończył krakowianin Mieczysław Słowik. Trzymilionowym abonentem w styczniu 1968 roku był warszawianin Michał Wilga. Oto i właściwy początek opowieści o tym, jak Telewizja Warszawska zmieniała się w Telewizję Polską.

W początkowych latach rozwoju telewizja ograniczała swój zasięg do stolicy, a nieco później do paru miast. Jednakże w wiel-

\* Szacowaliśmy, że z jednego odbiornika korzysta około 5 widzów. **Tadeusz Kurek**, *Telewizja — klęską prowincji*, „Polityka” 1962, nr 5.

komiejskich warunkach, o krok ledwie od łatwo dostępnych źródeł kulturalnej rozrywki, znaczenie telewizji nigdy nie będzie tak duże, jak w „terenie”.

Im dalej od stolicy i wielkich szlaków komunikacyjnych, tym wyraźniej dostrzegano funkcjonowanie hasła: „Telewizja uczy i bawi”. Telewizja staje się jedyną w swoim rodzaju wyrocznią w dziedzinach kultury, nauki, obyczajów, a nawet mody.

Oto i przyczyna ogromnego zainteresowania telewizją w Polsce, zanim jeszcze telewizja wyszła z niemowlęctwa. Bariera cen odgradzająca na pozór przeciętnego śmiertelnika od wymarzonego telewizora okazała się nieistotna. Rzeczywistą przeszkodą był brak pieniędzy na zakup telewizyjnych urządzeń technicznych, które umożliwiłyby odbiór programu w całej Polsce. Powstawały regionalne komitety społeczne reprezentujące potrzeby społeczeństwa w tej dziedzinie. Już w połowie 1960 roku większość pracujących w Polsce nadajników i przemienników telewizyjnych — wśród nich we Wrocławiu, Szczecinie, Olsztynie, Zakopanem — działała z woli i za pieniądze komitetów społecznych, w istocie poza planem budżetowym państwa. Rok 1961 przyniósł następną falę; wprawdzie przycichły nieco wołania o nowe studia, wozy i ośrodki, ale za to przemienniki posypały się jak grzyby po deszczu. Teren począł egzekwować sam prawa do telewizji.

Jeśli można cokolwiek zarzucić autorom pierwszego planu rozwojowego polskiej telewizji — był to właśnie brak wiary w dynamizm i społeczną potrzebę jej rozwoju. Szeroka sieć tanich stacji przekątnikowych mogła powstać znacznie szybciej i uprawniej. Gdyby sieć taka powstała w porę i obsłużyła odległe regiony kraju, zapewne rozwój telewizji w Polsce potoczyłby się innymi drogami. Kto jednak nie powie w porę „A”, ten nieprędko wymówi następną literę alfabetu...

Teren postanowił na własną rękę, z wolnej i nieprzymuszonej woli wygrać swą telewizyjną szansę, okazało się jednak tu i ówdzie, że gra ta przypomina przygody Ucznia Czarnoksiężnika. Sęk mianowicie w tym, że zakłęcie wyzwała obok tajemnych sił także skutki niepożądane: obok sieci jakże potrzebnych stacji

nadawczych poczęły rodzić się także i ubożuchne —• choć wzruszające entuzjazmem swych twórców — regionalne studia telewizyjne.

Czytelnik zapoznany już nieco z rozmiarami i złożonością telewizyjnej maszyny produkcyjnej może wyobrazić sobie skalę problemów, jakie w latach narodzin polskiej sieci telewizyjnej stały przed pionierską kadrą owych ośrodków regionalnych. Pracowali z zapałem i poświęceniem, tworząc w warunkach prowizorki program najlepszy, na jaki było ich stać. Ale jakże często z obiektywnych powodów nie mógł to być program dobry... Pracowali więc pod presją opinii, wysłuchując wygórowanych żądań i nie zawsze słusznych zarzutów. W twardej szkole uczyli się telewizyjnej profesji.

Dziś lata te mamy już za sobą. Jednak wspomnienie ich powraca wyraźnie, gdy odwiedzam stolice owych siedmiu spośród siedemnastu województw, w których powstały ośrodki telewizyjne. Bądź co bądź jest to spory kawałek historii Telewizji Polskiej.

## Telewizja Łódź

Ośrodek Telewizyjny w Łodzi startował jako drugi po stolicy 22 lipca 1956 roku. Na szczycie wieżowca „Ce-Te-Be” zamontowano antenę stacji, której zasięg wystarczał na potrzeby miasta, ale najbliższe powiaty niewiele miały z niej pożytku.

Pamiętam ówczesne studio: trzeba było wjechać windą na najwyższe piętro, gdzie w przeładowanym reflektorami pokoiku (o powierzchni 40 m<sup>2</sup>) podziw i litość budziły dwie przemysłowe kamery z dorobionymi prowizorycznie wizjerami. Sygnał dźwiękowy Telewizji Łódź — pierwsze takty *Przq̄s̄niczki* — nadawany był z magnetofonów... rozgłośni radiowej, mieszczącej się o kilka ulic dalej.

Na szczęście okazało się, że na niższych kondygnacjach budynku mieści się zupełnie nie wykorzystana sala konferencyjna,

którą można przerobić na przyzwoite studio. Tak się też stało. W porównaniu z ciasnotą stołecznego studia — łódzkie wydało się okazałą halą zdjęciową. Było to jednak złudzenie, spowodowane z jednej strony większą wysokością łódzkiego pomieszczenia, a z drugiej — jak podejrzewam — umiejętną reklamą ze strony inżyniera Jerzego Ostrowskiego. Studio było ledwie o 10 m<sup>2</sup> większe od warszawskiego.

Zanim jednak ośrodek łódzki uzyskał ten cenny nabytek, przez dwa lata zmagał się z programem i przeciwnościami losu w tym przeładowanym sprzętem pokoiku na piętnastym piętrze. Z tego studia nadawano jedynie wywiady i filmy. Jednakże pomysłowość ludzka nie zna granic: w grudniu 1956 roku przerzucono kable do pobliskiej filharmonii, skąd transmitowano większe widowiska. Dzięki temu zabiegowi już w styczniu następnego roku Jerzy Antczak zadebiutował w telewizji widowiskiem „Rewia wśród gwiazd”.

Podobno Jurek wyrzekął wtedy na warunki pracy słowem niecenzuralnym, bo człowiek z niego impulsywny. Ale potem mu przeszło: bakcył zadziałał i „choroba telewizyjna” rozwinęła się według klasycznych wzorców, dzięki czemu w kilka lat później telewizja uzyskała w Antczaku głównego reżysera Telewizji Polskiej.

Z Telewizji Łódzkiej wyszła w Polskę spora grupa twórców telewizyjnych, wśród których najlepiej znanymi widzom są zapewne takie postacie, jak scenograf Jerzy Masłowski czy też reżyserzy Kazimierz Oracz, Jerzy Woźniak i Janusz Rzeszewski. Z Januszem właśnie wiążą się te lata, kiedy Łódź dla telewizyjnej Polski była siedzibą drugiego po stolicy producenta rozrywki. Prototypy wielu programów rozrywkowo-muzycznych rodziły się właśnie w sali konferencyjnej „Ce-Te-Be”, z pożytkiem przerobionej na studio. „Śpiewki stare, ale jare”, „3000 sekund z...”, „Rewia polskich nagrań”, „Proszę dzwonić” — to tytuły zapamiętane z całą pewnością przez widzów. Tytuły zmieniają się, a reżyserzy podróżują po kraju. „Muzyka lekka, łatwa i przyjemna” wywędrowała z Rzeszewskim do największego studia w Warszawie, gdzie w kolorze zakończyła antenowy żywot.

Jak na tamte czasy ośrodek łódzki był wyposażony w niezły sprzęt produkcji francuskiej, ale to nie wystarczało. Brakowało na przykład miksera trikowego, a przypominam sobie, że w jakimś programie koniecznie zapragnąłem wciąć obraz z jednej kamery — w drugi. Otworzyliśmy wówczas z inżynierem Jerzym Ostrowskim obydwie pudła i ponaklejali... wprost na lampach analizujących — ortikonach — odpowiednio przycięte maseczki z najzwyczajszego przylepca. Były to czasy, w których, aby iść naprzód, trzeba było ważyć się na różne herezje.

Dziś Łódź pracuje nadal dla programu ogólnopolskiego. W programie lokalnym pozostały tylko łódzkie „Wiadomości” — dziennik lokalny docierający dzięki silnemu nadajnikowi w Zyrarach do wielu województw.

## Telewizja Poznań

Dziejopisowie telewizji nie są zgodni co do daty narodzin Poznańskiego Ośrodka Telewizyjnego. Dаты bowiem były dwie, z czego jedna nieoficjalna. Było to podczas Targów w 1956 roku. Francuska firma „La Radio Industrie” udostępniła telewizyjnej ekipie do eksploatacji wystawianą aparaturę, którą uruchomiło kilku ciekawych francuskiego sprzętu fachowców. Prowizoryczne studio w gmachu dyrekcji MPT rozpoczęło swą działalność. Wraz z Tadeuszem Kołaczkowskim byliśmy przez dwa tygodnie redaktorami tej minitelewizji. Program miał charakter informacyjno-targowy, a odbierany był przez kilkanaście (czy może kilkadziesiąt?) telewizorów na terenie Targów. Nadprogramowa atrakcja dla wystawców i zwiedzających.

Aparatura została już w Poznaniu i niecały rok później — 1 maja 1957 roku — telewizyjny ośrodek poznański podjął pracę oficjalnie jako trzeci w Polsce, a drugi po Łodzi. W rzeczywistości, jeśli uwzględnić nieoficjalną inaugurację, Telewizja Poznań wyprzedziła łódzką stację o cały miesiąc.

W odróżnieniu od Katowic, gdzie zbudowano od podstaw

obiekt całkowicie nowy, Poznań kontynuował rozpoczętą w gmachu przy placu Wareckim serię adaptacji. Tym razem przystosowywano restaurację noszącą swego czasu miano „Stołecznej” i przylegającą do terenów targowych. W sali, w której serwowano niegdyś bryzole z pieczarkami i kotlety de volaille, na dwustu pięćdziesięciu metrach urządzono studio. Reżyserkę ulokowano bodajże w dawnym bufecie. Co się tyczy aparatury — dokładnie rzeczy nie zbadałem. Telekino umieszczono chyba w dawnej kuchni, magnetowidy zaś w spiżarni — co zresztą i tak nie ma większego znaczenia dla sprawy.

Najbardziej kłopotliwą sprawą dla debiutującego ośrodka był brak zaplecza: warsztatów, magazynów, a nawet pomieszczeń redakcyjnych; tych ostatnich udzieliła gościnnie Rozgłównia Polskiego Radia. Ponadto startował on w całkowitej izolacji, bez połączenia z Warszawą, zdany całkowicie na własne siły. „Tele złęgo na jednego” — jak to trafnie określił tytuł inauguracyjnego programu, wyreżyserowanego przez Henryka Drygalskiego.

Przez cały rok Poznań robił co mógł, aby samodzielnie zapełnić trzy, a później sześć programowych wieczorów w tygodniu. Warszawa wspierała młodszych kolegów jedynie materiałem filmowym. Reszta zależała od ich pomysłowości. Na ten temat nie małoby mieliby do powiedzenia reżyserzy Henryk Drygalski, Jerzy Hoffman czy Ludomir Budziński. Tadeusz Haluch, który był wtedy redaktorem Telewizji Poznań, dał w każdym razie popis nie byle jakiej wszechstronności i operatywności działania. Z poznańskiego diariusza wynika, że przerzucać się musiał ze skrajności w skrajność: spod jego pióra wychodziły na przemian scenariusze programów satyrycznych, poetyckich, muzycznych, a nawet baletowych.

Programy muzyczne i baletowe miały w Poznaniu mocne zaplecze w operze i w filharmonii. To przesądziło o specjalizacji ośrodka, który w późniejszym okresie — już na ogólnopolskiej antenie — zaprezentował wiele udanych spektakli. Do nich można zaliczyć jeden z najbardziej długowiecznych w Polsce cykli programowych „Sesam muzyczny” Ryszarda Urbana i Stanisława Olejniczaka. Seria bez precedensu, w której udało się jeszcze

w 1970 roku przekroczyć pięćsetny odcinek na antenie! Ba, kiedy ma się pod ręką Stuligrosza i Drzewieckiego...

Ciekawe także były inicjatywy programowe w dziedzinie małych form. Mam na myśli „Sylwetki karykaturzystów”, bardzo dowcipnie realizowane, oraz „Sylwetki X Muzy”, popularny program prowadzony z dużą kulturą przez Czesława Radomińskiego.

Żelaznym punktem reporterskiego repertuaru były Międzynarodowe Targi Poznańskie. Nie ma chyba zakątka, do którego nie dotarł do tej pory poznański wóz transmisyjny, prezentując Polsce handlowe nowości. Są to — jak powiadają koledzy z innych ośrodków telewizyjnych — najkrótsze i najoszczędniejsze wyjazdy w teren, jakie notuje statystyka telewizyjnego transportu.

## Telewizja Katowice

Historia śląskiej telewizji zaczęła się w przededniu górniczego święta, w grudniu 1957 roku. W ciągu lat, które minęły, Katowicki Ośrodek Telewizyjny stał się najpoważniejszym po Warszawie producentem programów. Niemal codziennie na ekranach całego kraju pojawiał się niegdyś jego znak firmowy — wieża wyciągowa kopalni. W bezpośrednim zasięgu stacji znajduje się ponad milion odbiorników; poza Górnym Śląskiem, Katowice odbierane są na Opolszczyźnie, a także na ziemi krakowskiej i kieleckiej. To niemal piąta część polskiej widowni telewizyjnej. Doliczyc do niej należy również widzów zza południowej granicy; katowicka telewizja ma tam sympatyków tak licznych, że program jej podaje nie tylko ostrawska prasa, ale i lokalna telewizja.

Redakcje i studia telewizyjne mieszczą się przeważnie z dala od stacji nadawczej. W Katowicach na odwrót. Smukły maszt wysokości 250 metrów na skraju śląskiego Parku Kultury byłby do niedawna dobrym drogowskazem... gdyby tak często nie prze-

ślaniały go dymy przemysłowej stolicy kraju. Ale jego lata już minęły. Śląsk otrzymał nową wieżę telewizyjną wysokości 300 metrów w Kosztowach. Zapewne gdzie indziej też znajdują się nadajniki programu II, usadowione na razie na pękatej baszcie obok bloku redakcyjnego.

Wszystko na jednym miejscu — dwa studia, zespół emisyjny, magnetowidy i nadajniki — to swego rodzaju ideał. Był jednak czas, kiedy katowiccy koledzy mówili z przekąsem:

— Piszę się Katowice, a czyta Bytków.

Mieli na myśli odległość, którą trzeba było przebyć pomiędzy redakcją, mieszczącą się w centrum Katowic, a studiami ulokowanymi właśnie w Bytkowie, na skraju Siemianowic. A po drodze był przejazd kolejowy znany z tego, że pociągi z węglem blokowały codziennie drogę na kilkanaście minut. Najczęściej wtedy, kiedy sekundnik programowego zegara zbliżał się do krytycznej godziny...

Ale było to tak dawno, że tylko najstarsi (stażem) pamiętają: Gwidon Gaj, Tadeusz Kopel albo Józef Kopocz, który jako spiker zawsze musiał być punktualny, choć kolejnictwo lekceważyło ten obowiązek.

Ośrodek w Bytkowie zaczynał od jednego, niewielkiego studia. Dziś ma dwa (niektórzy twierdzą nawet, że dwa i pół, jeśli doliczyć małe studio emisyjne), obydwa kolorowe, oczywiście. Jako pierwszy po stolicy otrzymał też wóz telewizji kolorowej. To spory stan posiadania.

Jednakże nie tylko baza techniczna decyduje o możliwościach rozwijania programu. Decyduje pomysłowość twórców i umiejętności wyszukiwania bliskich życiu tematów.

Specyfika regionu już przed laty określiła dziennikarską specjalizację ośrodka katowickiego. Bytków przeżył okres dynamicznej ekspansji żywego reportażu, którego ukoronowaniem stał się w latach sześćdziesiątych program Gwidona Gaja „Gorąca linia”. Dwa wozy transmisyjne instalowano w odległych, ale powiązanych ze sobą zakładach pracy, i umożliwiano im telewizyjną rozmowę; w efekcie od czasu do czasu... udawało się coś konkretnego załatwić wbrew krętym ścieżkom naszej nie-

sławnej, przemysłowej kooperacji. Potem żywy reportaż, podobnie jak w innych ośrodkach telewizyjnych, zaczął obumierać. Sparaliżowała go obawa przed pokazaniem prawdy o dniu powszednim, który nie chciał mieścić się w połączonym ekranie propagandy sukcesu.

Katowice były jedynym ośrodkiem telewizyjnym z najbardziej rozbudowanym w skali kraju programem lokalnym: ponad 200 godzin rocznie. Wynikało to ze specyfiki regionu a nie z rządów śląskiej — jak mawiano ekipy. Lata siedemdziesiąte odbiły się jednak na antenie ogólnopolskiej posuchą telewizyjnej twórczości regionów, Katowic nie wyłączając. Dopiero w 1985 roku debiut śląskiego programu regionalnego przywrócił dawny stan posiadania.

Lansowano wówczas rozrywkę zamiast publicystyki. Stawką lat siedemdziesiątych — jeśli można użyć tego określenia — było przez pewien czas „Studio Rondo”. Katowicka hala widowiskowo-sportowa i kolorowy wóz transmisyjny —• dawało to na pozór możliwość tworzenia wielkich widowisk rozrywkowych z udziałem publiczności i przy wykorzystaniu olbrzymiego arsenału efektów, jakie mogą dać tylko wielka scena, światło i kolor. Był tylko jeden, ale za to zasadniczy szkopuł: brak wykonawców.

„Studio Rondo” podzieliło tedy los dawniejszych i konsekwentniej kontynuowanych cykli variétés: „Cyrkowy wóz” i „Melodie wielkiego ekranu”. Można rzec na pocieszenie, że w telewizji zawsze liczyła się nie trwałość serii programowych, lecz inicjatywa, a tej Śląskowi nie brakowało od historycznej „Barbórki” z roku 1957. Historyczność jej zaś polega na tym, że choć Katowice nie były pierwszym uruchomionym po Warszawie ośrodkiem telewizyjnym, łącząca stolicę ze Śląskiem linia radiowa zapoczątkowała ogólnopolską sieć telewizyjną. Co więcej: umożliwiła pierwsze połączenie z zagranicą, kształtując początek sieci interwizyjnej w „trójkacie” Polska — Czechosłowacja — NRD.

## Telewizja Gdańsk

Kolebką Neptunowej telewizji, na wzgórzu przy ulicy Sobótki we Wrzeszczu, był budynek bardzo starego kasyna, gdzie nadpróchniałe podłogi trzeszczały niemiłosiernie przy każdym kroku. Dlatego dwie przemysłowe kamery, których pierwotnym zadaniem miała być kontrola pracy na stoczniowych pochylniach, zainstalowano na parterze w łazience.

W tych to właśnie warunkach pewnego pięknego popołudnia jesienią 1958 roku przerażona Danusia Domańska rozpaczliwie zamachała rękami w stronę operatora. No, bo kto to słyszał? Spikerka jeszcze nie gotowa, a już ją pokazują. Widzów było wówczas niewiele i wszyscy życzliwi, więc ten oryginalny debiut skwitowano uśmiechem.

Telewizyjną kolebkę na Wybrzeżu wprawił w ruch społeczny komitet, w którym pierwsze skrzypce grali ludzie morza, przyzwyczajeni do żeglowania wśród zdradliwych prądów i raf. To też w owych pionierskich czasach, kiedy oficjalnie telewizji w Gdańsku nie było, jej pierwszych pracowników zatrudniano na przedziwnych etatach. Zdarzało się więc na przykład, że operator był bosmanem, realizator — starszym suwnicowym, a spikerka bodajże pracownicą stoczniowej rachuby. Jednakże nie doszło do tego, by Władek Snarski — kierujący gdańską redakcją — otrzymał szlify kapitana żeglugi wielkiej.

Uruchomiwszy nadajnik i spikerską „łazienkę”, gdańszczanie zmierzali do uzyskania połączenia z Warszawą. Otrzymali je w 1959 roku. Jeszcze przedtem — w drugi dzień świąt Bożego Narodzenia 1958 roku — postanowiono nadać pierwszy większy program. Okazało się, że studio spikerskie jest za małe. Z konieczności trzeba było kamery przesunąć do holu, który później przejął jedyną stosowną dlań funkcję: bufetu.

Nie miał Gdańsk także telekina, ale od czegoż pomysłowość? Obraz z projektora kierowano na ścianę i jedna z kamer mogła już go pokazywać. Umożliwiło to emisję własnej kroniki filmowej. Taśmy wywoływał w Instytucie Morskim inżynier Packie-

wicz, a montował — bez stołu monterskiego, bo takich luksusów jeszcze nie znano — sam operator.

Nie zabrakło i przy tym momentów anegdotycznych. Pewnego wieczoru zdumieni widzowie ujrzeli na przykład, jak z głowy sekretarza KW przemawiającego w stoczni... wyfruwa stadko mew. A to po prostu Jurek Augustyński „kręcił” mewy do jakiegoś programu Jerzego Afanasjewa i w pośpiechu pomylił taśmy. Podwójna ekspozycja.

Dziś w Telewizji Gdańsk wspomina się owe lata z sentymentem. Bo to już historia, którą pamięta niewielka grupka najstarszych pracowników ośrodka — Janusz Stachowicz, Zbigniew Nyka, no i zespół techniczny inżyniera Kobylińskiego.

Wybrzeże weszło po raz pierwszy do programu ogólnopolskiego 26 czerwca 1962 roku. Miałem przyjemność realizować ten inauguracyjny program. Był nim pierwszy reportaż z defilady morskiej w Gdyni, transmitowanej przez przybyły z Warszawy wóz transmisyjny. Sprawozdawca, a później czołowy gdański reporter Jerzy Ringer, płynął wówczas na pokładzie motorówki przed szykiem galowo wystrojonych okrętów — i przez cały czas dręczyła go obawa, czy aby słyszalna jest jego krótkofalówka.

Obecnie Gdańsk ma już od dawna własny wóz transmisyjny, któremu Jurek na długo pozostał wierny. Na ogólnopolskiej antenie regularnie pojawiały się reportaże Ringera poświęcone morzu i ludziom. Ośrodek dysponuje dziś także studiem wyposażonym w kolorową aparaturę. Wprawdzie jest ono niewielkie, liczy sobie ledwie 130 m<sup>2</sup>, wspomaga go jednak sala w sąsiednim budynku. A nowy ośrodek jest w budowie.

Trójzab Neptuna z gdańskiej Starówki — znak wywoławczy stacji — patronował wielu znanym i cenionym przez cały kraj cyklom programowym poświęconym, oczywiście, sprawom morskim — bo morze to podstawowy kierunek programowy gdańskiego zespołu redakcyjnego telewizji.

## Telewizja Szczecin

Był jeszcze rok 1956, kiedy na Pogodnie odnalazłem pewnego inżyniera odbierającego — jak mówiono — telewizję z Zachodu. Zgadzało się: była obrotowa antena na dachu, podłączony do niej wzmacniacz, deszcze szumów na ekranie Rubensa, zawałona elektryczną rupieciarnią pracownia — i sympatyczna pani domu, mimo wszystko tolerująca swego ślubnego hobbystę. Interesowały nas wówczas te doświadczenia, ponieważ Warszawa nie dysponowała jeszcze połączeniami z innymi telewizjami, a już obejrzenie produkcji kolegów z zagranicy mogło przynieść niemałe warsztatowe korzyści. Przez pewien czas dyskutowaliśmy nawet możliwość stworzenia czegoś w rodzaju ośrodka „podglądowo-nasłuchowego”, i to właśnie pod Szczecinem, położonym w bardzo dogodnym geograficznie punkcie kraju.

Szczecin nie miał jeszcze ośrodka. Nie zrodził się nawet projekt gmachu. Powstanie polskiej stacji telewizyjnej w nadgranicznym mieście, gdzie program niemiecki odbierano bez większego kłopotu, miało znaczenie szczególne. Towarzystwo Miłośników Telewizji zrealizowało własnymi środkami to zamierzenie, zanim jeszcze ogólnopolska sieć telewizyjna dotarła do ujścia Odry.

Na siódmym piętrze magazynów odzieżowych przy ulicy Tkackiej, w ciasnocie strychowych pomieszczeń ustawiono dwie kamery przemysłowe i telekino. Antena nadawcza — ta stara i wysłużona — do dziś zdobi gmach, w którym rozpoczęła się historia telewizji szczecińskiej. 27 kwietnia 1960 roku Szczecin rozpoczął oficjalnie nadawanie własnego programu, wyłącznie własnego, ponieważ linie radiowe niosące program ogólnopolski nie docierały jeszcze do tego zakątka kraju. Dopiero w lipcu 1961 roku warszawska Syrenka po raz pierwszy pojawiła się na ekranach szczecińskich telewizorów.

Był rok 1963, kiedy losy zanosły mnie znów nad Odrę, tym razem na dłużej. Przez dwa lata kierowałem szczecińskim ośrodkiem. Widziałem, jak na wzgórzach w Kołowie wznosi się ponad



Puszczą Bukową maszt nowego nadajnika. Przez dziesięć miesięcy trwały prace nad przekształceniem radiowej willi przy ulicy Armii Czerwonej w nowy ośrodek studyjny.

Ale zanim nowe studio rozpoczęło działalność, plansza sygnałowa Szczecina — charakterystyczny widok portu i sygnał okrętowej syreny — pojawiała się już regularnie na antenie ogólnopolskiej. Wówczas przy realizacji programów korzystaliśmy z gościnnych studiów, najczęściej Poznania lub Łodzi. W tych niełatwych warunkach niewielki zespół redakcyjny — Danuta Małek, Ireneusz Dulęba, Andrzej Androchowicz, Stanisław Modelski i zmarły przedwcześnie Marian Syganiec — stawiał pierwsze kroki w najnowszym z masowych środków przekazu.

Nadajnik zainstalowany w budynku przy ulicy Tkackiej ogarniał swym zasięgiem jedynie Szczecin, a dzięki kierunkowemu ustawieniu anteny coś tam docierało do pobliskiego Stargardu. Łączność z Warszawą była fatalna, gdyż trasa prowizorycznej linii radiowej biegła nad podmokłymi łąkami Nadodrza i lada kaprys pogody osłabiał sygnał ze stolicy do poziomu szumów lub zrywał go całkowicie. Dlatego w telekinie była stale żelazna rezerwa filmów, bez której utrzymanie ciągłości programu nie byłoby możliwe.

Nowy ośrodek powstawał wypróbowaną już metodą adaptacji, według której „inwestycja” znaczy „remont kapitalny”. W tym wypadku szło także o zamianę pojęć „stara świetlica” na „nowe studio telewizyjne”. Co to oznacza, wiedzą tylko ci, którzy zetknęli się z realizacją zadań nietypowych: kable, śrubki, brak mocy przerobowej, brak fachowców itp. itd. Apage!

Owe studio, wypiastowane przez inżyniera Rajmunda Sulika, miało tylko 66 m<sup>2</sup>. Jednakże w tej miniaturze powstawały programy liczące się na antenie ogólnopolskiej. Programy próbne o zasięgu lokalnym zaczęto emitować jeszcze w sierpniu 1964 roku, sprawdzano przy okazji jakość i zasięg nowego nadajnika. (Raport o odbiorze otrzymaliśmy nawet... spod Drezna!). W czerwcu 1965 roku nadano pierwszy program ogólnopolski: był to reportaż o pracy WOP-u „Granica”. A jesienią za spektakl *Miłość i gniew* Johna Osborne'a (reżyserował Jan Macie-

jowski) w Telewizyjnym Festiwalu Teatrów Dramatycznych ośrodek szczeciński otrzymał jedną z dwóch pierwszych nagród.

Dopiero w późniejszych latach własny wóz transmisyjny umożliwił ośrodkowi realizację programów poza studiem: z sal teatralnych i z wielu interesujących zakątków Pomorza Zachodniego. Pierwsza telewizyjna transmisja w Szczecinie miała charakter nietypowy, jak sam ośrodek. Był to reportaż ze spotkania w Międzynarodowym Klubie Książki i Prasy, na którym opowiadałem o planach rozwojowych szczecińskiej telewizji i pokazywałem widzom model budowanego studia. Wozu transmisyjnego wtedy nie było, więc posłużono się tylko jedną kamerą. Inżynier Rajmund Sulik miał wówczas urwanie głowy, ale i satysfakcję, bo eksperyment był w pełni udany.

Telewizja szczecińska jako jeden z niewielu ośrodków regionalnych nawiązała dobrą współpracę z bratnim studiem Telewizji NRD w Rostocku. Jeszcze w roku 1963 pojechał tam sympatyczny zespół „Filipinek”, aby nagrać dla Polski i NRD ich inscenizowany recital. Obecnie tego rodzaju wyprawy byłyby zbędne, a „eksport” odbyłby się w sposób najprostszy — za pomocą linii radiowej.

Jednakże i dziś byłyby pewne trudności, tym razem ze studiem emitującym program w kolorze. Mieści się w adaptowanej hali sportowej, leży ono niejako w cieniu okazałego radio-telewizyjnego biurowca o kilkunastu kondygnacjach. Szczecin bowiem zawsze miał szczęście do prowizorek.

## Telewizja Wrocław

Oficjalna data narodzin wrocławskiej telewizji może nasuwać nieco wątpliwości. Czy było to już w roku 1957, kiedy na prąsłowińskiej Ślęży uruchomiono najsilniejszą w Polsce stację przekąźnikową, wzniesioną za dewizy zarobione przez wałbrzyskich górników? Czy dopiero w roku 1969, kiedy studio telewizyjne na Krzykach otrzymało aparaturę?

Otóż nic podobnego. Wrocław miał telewizję, zanim jeszcze powstał ośrodek, dzięki... wozom transmisyjnym. Pierwszą transmisję z wrocławskiego teatru przeprowadzili katowiccy koledzy już w 1958 roku. W dwa lata później, podczas transmisji z Wyścigu Pokoju, użyto po raz pierwszy, nieoficjalnie, godła „Telewizja Wrocław”. Ale prawdziwy sygnał ośrodka znad górnej Odry pojawił się w 1962 roku.

Od tej pory przez parę lat wszystkie programy z Wrocławia zawdzięczaliśmy wozowi transmisyjnemu, który stał — jak to się mówi — „na kołkach”. Zakotwiczony pękiem grubych kabli przy gościnnym budynku wrocławskiej rozgłośni radiowej obsługiwał swym sprzętem pierwsze, adaptowane z przyległej hali magazynowej studio. Poczciwa, stara Tesla.

Kiedy wóz rodem z Pragi na stałe przybył do Wrocławia, nie wiadomo było dokładnie, co z tym fantem robić. Miałem pewien pomysł. Wraz z Andrzejem Wałatkim skłoniliśmy naczelnego inżyniera do rezygnacji z transmisji i potraktowania wehikułu jako technicznej bazy prowizorycznego studia. Tu, w codziennym i twardym reżimie programu lokalnego, zespół programowy i techniczny nowego ośrodka miał uczyć się telewizyjnego ABC.

Pomieszczenie studyjne w wielkim gmachu rozgłośni uzyskaliśmy dość łatwo, natomiast brakowało telekina. Pamiętam, jak w jednym z pierwszych programów Basi Foltys bez szczególnego powodzenia próbowaliśmy zastosować tylną projekcję. Widzowie którzy pamiętają te karkołomne eksperymenty, zapewne już wybaczyli, ale realizatorzy przez dłuższy czas nie mogli darować winy nieznanemu sprawcy, który tuż przed emisją z ciekawości przebił palcem prowizoryczny ekran z kalki technicznej. Fama głosiła, że uczynił to osobiście sam naczelnny redaktor Lesław Bajer, ale jakoś nie mogłem w to uwierzyć...

Przy znanym talencie Polaków do improwizacji nikogo zadziwić nie powinno, że nawet w opisywanych warunkach Wrocław już w 1968 roku wysunął się na trzecie miejsce wśród producentów programu — tuż po Warszawie i Katowicach. Obliczono, że ze studia nad Odrą nadawano w ówczesnym sezonie przeszło godzinę programu dziennie.

W jakim sezonie? Odpowiedź jest prosta: w ciągu roku akademickiego. Od połowy lat sześćdziesiątych Wrocław stał się potentatem wśród ośrodków telewizyjnych nadających wykłady telewizji oświatowej. Nie darmo honorowe miejsce w studiu zajmowała szklana tablica, na której codziennie rozwijały się łańcuszki wzorów matematycznych i kontury geometrycznych figur. Gdyby brać pod uwagę czas antenowy, byłby to zasadniczy profil pracy ośrodka.

Wrocław stanowił w owych latach pewnego rodzaju centrum eksperymentu nie spotykanego w skali światowej: była nim uruchomiona pod egidą UNESCO „Politechnika Telewizyjna”. Pierwszy rok akademicki zainaugurowano we wrześniu 1966 roku, dając — jak się później okazało — około 12 000 słuchaczy szansę ubiegania się o przyjęcie na drugi rok studiów w wyższych uczelniach technicznych. Eksperyment, choć nie dokończony, został wysoko oceniony przez kongres UNESCO i dzięki Ignacemu Waniewiczowi stał się wzorcem dla wielu dalszych inicjatyw edukacyjnych telewizji.

Mimo to w oczach widzów, którzy nie studiowali zaocznie, Wrocław nie był bynajmniej stolicą programów oświatowych. Pamiętamy niemało interesujących i starannie przygotowanych inscenizacji teatralnych. Co miesiąc prawie wrocławskie studio prezentowało Polsce jedną ze swych premier; tak więc dwanaście razy w roku spędziliśmy dzięki wrocławskiej telewizji wieczory nad Odrą. Zadbali o to Wiesław Wodecki i Juliusz Burski, (który przeniósł się tu ze Szczecina, nim dalsze losy zainiosły go do Warszawy).

Na lekki chleb nie mogła natomiast liczyć redakcja programów rozrywkowych. „Dymek z papierosa” Dzieduszyckiego znali wprawdzie wszyscy, ale nie wszyscy też akceptowali. Taki już los kabaretów... Zresztą nie tylko na nich telewizyjna estrada stoi. Znalezienie nowej, efektywnej formuły programu rozrywkowego jest zadaniem, nad którym głowią się najtężsi specjaliści we wszystkich ośrodkach telewizyjnych, i to nie tylko u nas, w kraju. A rezultaty bywają rozmaite.

W roku 1973 Wiesław Karaś i Zdzisław Uberman (przy współ-

udziale Kazimierza Oracza i autora tej książki) wprowadzili na antenę ogólnopolską nową formę programu, który łączył w sobie elementy rozrywki i dyskretną publicystykę gospodarczą: „Postaw się — nie zastaw się”. Smakowite recepty kulinarne, podawane widzom przez Eliasza Kuziemskiego — mianowanego telewizyjnym kucharzem — były konsultowane z Ministerstwem Handlu Wewnętrznego. Kto wie, czy nie przydałyby się bardziej w czasach pełni dojrzałego kryzysu. Tylko dowcip prowadzącego program Witka Pyrkosza stałby się zapewne bardziej... hm, jak by to rzec: pikantny? cienki? a może kwaśny?

Były to czasy telewizji czarno-białej. W erę koloru wszedł Wrocław — i to całkiem udatnie — za pomocą... jednej jedynej reporterskiej kamery. Wątpię, aby ktoś to zauważył. Pierwszy program w kolorze na Krzykach potwierdził po prostu raz jeszcze, że najlepsze dzieła odznaczają się prostotą środków.

## Telewizja Kraków

...Doczekawszy nowiu księżycy przyodział Mistrz Twardowski czarną jak noc opończę, sypnął garścią sen na wiernego sługę i ruszył na rozstaje, w pobliże skał zwanych Krzemionkami. Gdy północ wybiła na wieży kościoła Marii Panny, zatoczył kredą koło i wstąpiwszy weń począł gorączkowo szeptać zaklęcia.

— Jestem, Mistrzu! Dokądże ci tak pilno? — rozległ się znajomy głos.

— Przyszłość mi odstoń, szatanie — zażądał Twardowski. — Wiedzieć chcę...

— Hi, hi, hi — zaśmiał się wzgardliwie wystannik piekieł. — Wiedz tedy waszeć, że nie minie nawet marnych lat paręset, jak na miejscu tym, któreś obrał dla swych praktyk, pozostanie po twej sławie jeno baśń odgrywana przed kamerami telewizji.

— Coś powiedział? Powtórz! — zakrzyknął Mistrz, zdumiony nieznanymi słowy. Ale diabeł zaśmiał się tylko raz jeszcze i rozpląnął w mroku nocy...

Mogło i tak się zdarzyć, gdyby baśń o szlachcicu-czarnoksięż-

niku opisywała fakty prawdziwe. W każdym razie Telewizja Kraków lubi nieraz żartobliwie powoływać się na koneksje — jeśli nie z samym Mistrzem Twardowskim, to choćby z jego małżonką. Nie na darmo znana restauracja-kawiarnia, z której bezpośrednio przejście prowadzi do gmachu telewizji na Krzemionkach, nazywała się „Pani Twardowska”.

Krakowski ośrodek telewizji ma w swych dziejach — podobnie jak Poznań i Wrocław — • dwie daty powstania. Jeszcze przed oficjalnym otwarciem w 1961 roku po raz pierwszy na antenę ogólnopolską wprowadzono planszę z napisem „Telewizja Kraków”. Było to w reportażu „Pięć tonów hejnału”, przygotowanym przeze mnie wspólnie z Czesławem Berendą. Reportaż miał miejsce pod Sukiennicami, a wydarzenia, które dodatkowo transmitował wóz produkcji radzieckiej, były ilustrowane wstawkami filmowymi z katowickiego telekina.

Po powrocie do Warszawy zapytano mnie jednak nie o to, skąd wzięłem sygnał nie istniejącego formalnie ośrodka telewizyjnego, lecz jak poradziłem sobie ze studiem dla spikerki, która po prostu siedziała przy stoliku kawiarni w Sukiennicach.

Wóz transmisyjny i prowizoryczne studio w budynku rozgłośni radiowej przy ulicy Szlak 71 musiały wystarczyć krakowianom aż do 1968 roku. Wówczas otrzymali prezent nie lada: przejęli pierwszy z prawdziwego zdarzenia obiekt techniczny, odpowiadający w pełni potrzebom regionalnego ośrodka telewizyjnego. Jak szeptano podczas uroczystego przecięcia wstęgi przez Józefa Cyrankiewicza, była to z całą pewnością nie sprawa Twardowskiego, lecz hojna ręka ówczesnego premiera.

W rzeczywistości rząd pokrył tylko trzecią część kosztów budowy. Dwie trzecie wielomilionowej kwoty zgromadziło samo społeczeństwo. Powstał imponujący gmach o kubaturze przeszło 60 000 m<sup>3</sup>: dwa studia, kompleks warsztatów, baza filmowa, blok redakcyjny.

Telewizyjna wieża od dawna już wrosła w krajobraz Krakowa. Sporo jednak musiało upłynąć wody w Wiśle, nim na Krzemionkach telewizja rozwinęła skrzydła. Rzecz oczywiście nie tylko w tym, że sam rozruch obiektu trwał dość długo i bywało,

że wodę do laboratorium filmowego trzeba było nosić wiadrami ze studni. Krakowskie środowisko twórcze, choć najbardziej liczące się poza stolicą najpierw musiało oswoić się z szansą oddaną w jego ręce. Nie obyło się też bez swarów i osobistych ansów wokół — jak to się dziś modnie mówi — dostępu do masowych środków przekazu. Na ten rozdział możemy jednak życzliwie opuścić zasłonę...

Pierwszy „Złoty Ekran” otrzymał Kraków za mistrzowskie gawędy profesora Wiktora Zina, realizowane przez Czesława Kruszelnickiego. W pamięci widzów pozostała też niejedna ze znakomitych premier teatru telewizji, którym formę nadawała Irena Wollen. Mocną pozycję zdobył znakomitymi reportażami Maciej Szumowski. Z owych czasów przetrwały jedynie bodaj pogodne „Spotkania z balladą”.

Co będzie dalej — przyszłość pokaże. Bo choć „nie od razu Kraków zbudowano”, to z pewnością nie bez racji Krzemionki stały się pierwszym w Polsce ośrodkiem regionalnym wyposażonym całkowicie w nowoczesny sprzęt telewizji kolorowej.

## Nadzieje i rozczarowania

Był czas, kiedy budowę regionalnych ośrodków telewizyjnych uważano za znakomite panaceum na rozwój kultury. Bez wątpienia musiały one ożywczo wpływać na lokalne środowiska twórcze. Jednakże takie przedsięwzięcia stały się zbyt kosztowne i nie zawsze przynosiły zamierzone efekty. Sprzęt techniczny i zaplecze produkcyjne każdego ośrodka telewizyjnego są na tyle drogie — co zresztą mierzyć należy głównie w wartościach dewizowych — iż inwestycje te opłacają się tylko wówczas, gdy zamortyzuje je odpowiednio pokaźna produkcja programowa. Jak pokazały fakty, wielu ze spontanicznie powstałych ośrodków regionalnych nie było stać na znaczący udział w emisji ogólnopolskiej. Celowość ich działalności musiała stanąć pod znakiem zapytania.

Telewizja powinna rozwijać się nie tylko w stolicy, ale i we wszystkich liczących się centrach kulturalnych kraju. W tym celu jednak nie zawsze warto budować nowe obiekty ani tym bardziej marnotrawić środki na przebudowę świetlic, kin i sal gimnastycznych. Znacznie korzystniejsze jest dysponowanie rozbudowaną bazą ruchliwego sprzętu transmisyjnego, który pozwoli docierać do wszystkich zakątków Polski, a ponadto gęstą siecią przekaźników, zapewniających odbiór obydwu ogólnopolskich programów telewizyjnych we wszystkich regionach.

Płonne wydają się też nadzieje tych, którzy zdobycie dla danego ośrodka technicznej bazy telewizyjnej uważają za panaceum na ugruntowanie własnej pozycji w kulturze kraju. Znamiennym przykładem na to — z ostatnich zresztą lat — może być Lublin, który postanowiono wyposażyć w reportażowy wóz transmisyjny. Patronowały temu nie tylko wspomnienia o historycznej roli, jaką odegrała pierwsza stolica Polski Ludowej, ale i zbożna intencja stymulacji miejscowego środowiska twórczego. Ale cóż... Środowisko okazało się najwidoczniej niezbyt ochocze, bo w rezultacie wozem tym nadal posługuje się Warszawa. Na wszystkie przeglądy techniczne lubelski mercedes musi nieustannie gonić też do stolicy, gdyż tylko tam mogą mu pomóc fachowcy dysponujący odpowiednim zapleczem. Wzrosły jedynie koszty.

Na telewizyjnej mapie Europy jesteśmy, *nolens volens*, potentatami wśród posiadaczy sieci regionalnych ośrodków telewizyjnych, choć nie ma u nas w istocie tak głębokich różnic kulturowych pomiędzy regionami, które mogłyby usprawiedliwiać ten fakt. Mądry Polak po szkodzie.

Sądzę, że aby nie spisywać na straty tego, co zostało dokonane, i z pożytkiem zdyskontować istniejącą bazę, warto by rozbudzić na nowo już nie budowlane, lecz programowe ambicje. Przecież moc produkcyjna wszystkich ośrodków telewizyjnych w Polsce równa jest co najmniej potencjałom warszawskiej „fabryki programów”.

## Jak powstawał dziennik telewizyjny

W roku 1936, uważanym powszechnie za rok narodzin telewizji europejskiej, Berlin debiutował na antenie serią reportaży ze stadionów olimpijskich. W tym samym roku, inaugurując program telewizyjny, angielska BBC wprowadziła „Wiadomości” („News”) jako stały odcinek programowy. Dwa lata wcześniej Moskwa nadała swój pierwszy eksperymentalny program z podkładem dźwiękowym; była to dziennikarska rozmowa ze słynnymi lotnikami, Bohaterami Związku Radzieckiego — Wodopjanowem i Czkałowem.

Za oceanem telewizja USA, jeszcze w swym niemowlęcym okresie, rozpoczynała od emisji typu dziennikarskiego. Jej pierwsze bezpośrednie transmisje w 1939 roku były reportażami z otwarcia Wystawy Światowej w Nowym Jorku z udziałem prezydenta Roosevelta. Nadano też pierwsze sprawozdania telewizyjne ze stadionu piłkarskiego i bokserskiego ringu.

Wybuch II wojny światowej przerwał na kilka lat rozwój telewizji w Europie. Jedynie w USA sześć stacji telewizyjnych pracowało przez cały okres zmagania wojennych, a potrzeby chwili sprawiły, że właśnie tam, w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej, ukształtowała się pierwsza formuła dziennika telewizyjnego.

W dniu japońskiego napadu na Pearl Harbour, 7 grudnia 1941 roku, Adrian Murphy — dyrektor CBS TV — wydał polecenie, aby natychmiast rozpocząć nadawanie programu za pośrednic-

twem eksperymentalnej stacji WCBW na Manhattanie i kontynuować emisję tak długo, jak będzie coś do przekazania. Tego samego popołudnia sprawozdawca i redaktor Richard Hubbel, kierownik programowy Gilbert Seldes i pisarz Robert Skedgell zainicjowali *ad hoc* na nowojorskiej antenie program, jakiego dotąd nie było. Szacuje się, że program ten wówczas odbierało około 3 lub 4 tysiące osób. Tej garstce widzów niewiele zaprezentowano w porównaniu z tym, co przynoszą dzisiejsze serwisy informacyjne. Jednak to, co zobaczyli, składało się zasadniczo z tych samych elementów, jakie zawierają obecne dzienniki.

Od tej pamiętnej niedzieli Hubbel i Skedgell nadawali codziennie dwa piętnastominutowe odcinki wiadomości przez 5 dni w tygodniu, wykorzystując skromne środki wizualne, takie jak mapy, fotografie, komentarze ekspertów. Hubbel tak pisał o tym programie: „... był to przegląd aktualnych wiadomości z uwzględnieniem najświeższych biuletynów i sytuacji na zapleczu, co pozwoliło uzyskać odpowiednią perspektywę. Całość ilustrowana była obrazami. Użyto około dwóch tuzinów plansz z wykresami graficznymi, map, efektów montażowych i innych materiałów”.\*

Po zakończeniu działań wojennych telewizja wstąpiła w okres przyspieszonego rozwoju i w ciągu niewielu lat opanowała świat. Traktowana pierwotnie jako ciekawostka techniczna służąca rozrywce, rychło ukazała swe nieocenione walory jako środek przekazu dziennikarskiego. W końcu lat czterdziestych było już jasne, że tylko telewizja zdolna jest wyprodukować „gazetę”, jakiej dotąd nie było. Jej nieograniczony nakład, szybkość działania i sugestywność formy przekazu stworzyły nową jakość w komunikowaniu. Era druku i dźwięku zdawała się odsuwać na drugi plan wobec czasu szklanych ekranów.

\* W/aciomości *dziennika telewizyjnego*. Red. T. Pszczołowski. „Zeszyty teoretyczno-empiryczne” nr 11, Redakcja Studiów i Oceny Programów, Warszawa 1960.

## Pierwsze kroki Kopciuszka

Powiadają, że gdzie Polaków dwóch — tam można wysłuchać co najmniej dwu przeciwstawnych opinii, natomiast trzech Polaków — to już stronnictwo. I to stronnictwo pewne swojej wyłącznej racji.

Na placu Powstańców w 1956 roku programowców było pięćdziesięciu. Dziś wspominamy te czasy z łezką sentymentu. Mała grupka zapaleńców, którzy znali się jak łyse konie i nie potrzebowali sieci wewnętrznych telefonów, aby coś sobie zakomunikować. Redakcje mieściły się na dwóch piętrach, a dyskusje zespołu odbywały się we wspomnianym już wcześniej barku kawowym, pełniącym reprezentacyjne funkcje... w suterenie budynku.

Poglądy były rozmaite. Ze zrozumiałych względów panowała zgodność co do tezy, że telewizja musi oddziaływać środkami wizualnymi, natomiast treść i kształt rodzącego się programu wywoływały zażarte spory. Teatr, variétés i film udowodniały swe naturalne prawa hegemonów. Profesor Jan Marcin Szancer, kierujący wówczas Naczelną Redakcją Programu Telewizyjnego, łączył duszą artysty do tej koncepcji. Dla tego świetnego plastyka ekran telewizyjny był przede wszystkim sztalugą, na której pod pędzlem twórcy wykwiatać miały wielorakie kształty i barwy. Nestor naszych telewizyjnych reżyserów Józef Słotwiński „teatr swój widział ogromny”. Czesław Szpakowicz przyznawał prawo do życia również estradzie, Janek Kulma zaś głosował za formami muzycznymi.

W tym sympatycznym gronie twórców telewizyjnych dziennikarze stanowili grupkę nieliczną i nieco zdeprecjonowaną. Bez wątpienia przyczynił się do tego kryzys wiarygodności, jaki w przełomie lat pięćdziesiątych wypracowała sobie rozminięta z życiem propaganda. Jednakże dla nas, przeszczepionych dopiero co na grunt telewizyjny z prasy i radia, największym problemem był po prostu brak środków technicznych. Telewizja miała pokazywać świat, a my mogliśmy prezentować skupione twarze

Janka Suzina, Gienka Pacha lub uśmiech Staszka Czešnina. Ów „czytany model informacji” nie zadowalał nikogo. Tego byliśmy pewni.

Nieswojo czuliśmy się w roli Kopciuszka, co to ani wykrztusić z siebie kształtnego słowa nie może, ani po balową suknię sięgnąć mu nie pozwalają. Dobrze wróżki zdarzają się tylko w baśniach, a nam potrzebne były co najmniej dwie szczodre czarodziejki — jedna w Komitecie ds. Radia i Telewizji, a druga w PKPG albo Ministerstwie Finansów. Uruchomienie dziennikarskiego programu z prawdziwego zdarzenia wymagało tak wielu urządzeń technicznych i znacznych nakładów pieniężnych (a co gorsza dewizowych), że poprawę sytuacji nawet sympatycy telewizji obiecywali nam w bliżej nieokreślonej przyszłości.

W celu uzyskania aktualnych materiałów filmowych nawiązywano współpracę z różnymi telewizjami. Młodzieżowy Festiwal w 1955 roku przyniósł warszawskiemu studiu pierwsze doświadczenia. Z inicjatywy Naczelnej Redakcji Programu Telewizyjnego powstała międzynarodowa ekipa reporterska. Dzięki niej codzienny serwis filmowy wysyłano do 16 krajów. W obsłudze tej olbrzymiej imprezy wspierali nas bardziej zaawansowani technicznie przyjaciele z NRD i Czechosłowacji.

Pierwsze kooperacyjne sukcesy zachęciły Warszawę do wysunięcia na przełomie lat 1955—1956 projektu powołania Międzynarodowej Agencji Informacyjnej Telewizji z siedzibą w naszej stolicy, działającą pod auspicjami OIRT (Międzynarodowa Organizacja Radia i Telewizji). Proponowano osadzenie stałych korespondentów-operatorów we wszystkich krajach socjalistycznych i stałą wymianę aktualnych tematów filmowych; w wymianie tej uczestniczyć miały także agencje i organizacje telewizyjne na Zachodzie. Niestety, projekt ten gdzieś się zawieruszył w rozgardiaszu 1956 roku. Filmów i techniki jak nie było, tak nie było.

Październik 1956 roku przyniósł odblokowanie przepływu informacji. Zaspokojenie powszechnego głodu wiadomości stało się dla raczkującej telewizji zagadnieniem pierwszoplanowym. Wtedy narodził się protoplasta dziennika telewizyjnego — „Wiado-

mości dnia". Skromny, kilkunastominutowy serwis informacyjny wzbogacono nadając aktualne komentarze i wywiady. Wprowadzono także fotografie — często na stojakach z planszami lepiono mokre odbitki. Suche informacje zaczęto ilustrować filmami dostarczonymi nieregularnie przez bratnie telewizje. Serwis filmowy agencji UPI pozwolił wyjrzeć na świat.

„Wiadomości” były laboratorium, w którym szukaliśmy odpowiedzi na pytanie: ile prawdy jest w opiniach skazujących *a priori* dziennikarstwo telewizyjne na rolę Kopciuszka? Czuliśmy, że są to poglądy mylne. Choć nadal przekonywano nas, że szklany ekran zawsze będzie domeną form inscenizowanych, zdobywaliśmy coraz więcej dowodów na to, że dokument jest nie raz bardziej przekonujący od konstrukcji fabularnych. Kluczem była szybkość i szczerść przekazu, obraz i umiejętność nawiązania kontaktu z widzem.

W poszukiwaniu wizualnego tworzywa sięgano wówczas do wszelkich dostępnych metod. Podstawą filmową programu stały się początkowo obydwa wydania Polskiej Kroniki Filmowej, która w tym właśnie okresie zaczynała ukazywać się dwa razy w tygodniu, oczywiście w telewizji szybciej niż w kinach.

Z tysięcy metrów taśmy przewijającej się przez stoły montażowe w budynku przy ulicy Chełmskiej pozostawało niemało materiału nie umieszczonego w PKF. Były to głównie tematy z wymiany zagranicznej, ale i w dziedzinie informacji krajowej można było pokusić się o skłonienie operatorów do dodatkowej pracy dla potrzeb telewizji. Tadeusz Kołaczkowski — wówczas kierownik Redakcji Filmowej — podjął się zrealizowania z tego tworzywa telewizyjnej kroniki filmowej. W ten sposób w 1957 roku dysponowaliśmy już cztery razy w tygodniu aktualnym filmem. Nieoceniony Wacław Kaźmierczak — nestor reżyserów montażu dokumentów filmowych — został zniecka przodownikiem pracy, osiągając 200% normy.

W piątym dniu programowym „Wiadomości dnia” zdobyły oprawę filmową dzięki walizkowej, amatorskiej sklejarce Meopta, na której Janina Fiszer dłubała w materiałach z serwisu

UPITN\* i w tematach z rzadka przesyłanych przez Moskwę, Berlin i Pragę. Powstało dzieło noszące tytuł „Z kamerą przez świat”, które zgrabnym tekstem opatrywała Barbara Sobierajska-Lużyńska.

Poszukując nowych możliwości realizacji filmowego programu dokumentalnego, trafiliśmy do Pałacu Młodzieży do amatorskiej pracowni filmowej PKiN, z którą nawiązaliśmy bliską współpracę. Przy ich współudziale powstała telewizyjna „Kronika Warszawska”. Rekordem były tematy filmowe wprowadzane do programu już w 2—3 godziny po nakręceniu. Czytelnikom obeznanym nieco z filmem nie trzeba w tym miejscu tłumaczyć, jakiego wysiłku wymagało to od prymitywnego laboratorium i od montażu, wykonywanego na walizkowej Meopcie przez Jankę. Czasem dziwi mnie nawet, że nie zostałem wyklęty na wieki wieków przez zespół, który nakłoniłem do zdystansowania profesjonalnej PKF. Tempo, w którym pisałem komentarze, było niczym w porównaniu ze zgadywanką: jak ostatecznie wypadną na ekranie „murzyni” z negatywu (ponieważ wówczas nie dysponowaliśmy taśmą odwracalną) i czy nie pęknie podczas projekcji taśma klejona w szalonym pośpiechu.

Tak oto latem 1957 roku mogliśmy już nie tylko mówić przed kamerą, ale i coś pokazywać. Pierwszy krok został postawiony.

## Codziennie o 19.30

„Wiadomości dnia” były dla realizatorów i twórców szkolnym warsztatem, dzięki któremu w praktyce zdobywano umiejętności w dziedzinie telewizyjnego dziennikarstwa. Stosunkowo szybko udało się opanować technikę operowania filmem, jednakże były trudności z tematami prezentowanymi słowem mówionym.

\* Serwis telewizyjny agencji United Press International udało się nam uzyskać jesienią 1956 roku. Materiały filmowe na taśmie 16 mm dostarczane > pocztą lotniczą.

Od pierwszych chwil poszukiwano najlepszej formuły prezentacji programu. Czytanie wiadomości przez spikera wydawało się zbyt sztywne. Z kolei prowadzenie programu informacyjnego przez dziennikarzy wymagało wyszukiwania i wdrożenia do pracy przed kamerą grona ludzi, którzy poza wiedzą warsztatową dysponowaliby odpowiednimi warunkami zewnętrznymi, dobrą dykcją, swobodą zachowania się. Na to wszystko trzeba było czasu i cierpliwości, aby metodą prób i błędów dorobić się włusnej kadry prezenterkiej. Roli prezentera spróbowałem i ja, ale po kilku próbach, z których pozostało mi na pamiątkę zdjęcie z ekranu telewizora nadesłane przez jednego z telewidzów, doszedłem do wniosku, że nie jest to moje powołanie. Znacznie lepiej czułem się w roli redaktora i realizatora.

Jesienią 1957 roku rozpoczął współpracę z dziennikiem Czesław Nowicki, który dzięki telewizyjnej mapie pogody z roli miejskiego reportera w „Życiu Warszawy” szybko stał się popularnym Wicherkiem. Mieliśmy tylko kłopoty z sympatycznym skądinąd gadulstwem Sławka, który coraz częściej nie pozwalał na punktualne kończenie programu. Dla przeciwwagi wymyśliliśmy przeto Chmurkę, Elżbietę Rudnicką (obecnie Sommer). Ela poza oszczędnością słowa dysponowała drugą cenną cechą: była autentycznym meteorologiem.

Mieliśmy już wówczas niewielki zespół stałych komentatorów. Sprawy międzynarodowe przed kamerą omawiali Grzegorz Jaszcuński, Stanisław Kozłowski i Tadeusz Jackowski. W tej trójce Grzegorz dysponował osobliwym talentem. Mówiliśmy, że ma wbudowany w szare komórki zegarek z sekundnikiem: potrafił na zadany temat mówić bez kartki dokładnie trzy minuty — precyzyjnie i płynnie.

W dziedzinie spraw krajowych najwcześniej zadebiutował w telewizji Henryk Korotyński. Siwe włosy, ujmujący uśmiech i opanowany sposób mówienia zyskały Henrykowi wielu zwolenników — choć niektórzy mieli mu za złe nieco kaznodziejski ton. Ale, jak rzecz przysłowiem, „jeszcze się taki nie urodził...”

Rok trwały przygotowania, kiedy na antenie ukazał się pierwszy dziennik. „Godzinę zero” wyznaczaliśmy na 2 stycznia 1958

roku. Zanim jednak został on nadany, dokonano radykalnych zmian w metodach opracowywania dotychczas wypróbowanego serwisu informacyjnego. Mówiąc krótko, stanęliśmy przed zadaniem przebudowy „dziennika kronik filmowych” w jednorodny „dziennik-kronikę”.

Sprawa ta tylko na pozór dawała się załatwić drogą „rozprucia” dotychczasowych bloków filmowych i zamienienia ich na pojedyncze tematy rozłożone według depeuszowych reguł wewnątrz powstającego magazynu informacji i publicystyki dnia. Bo już wówczas świadomie zdecydowaliśmy się na taką formę dziennika, która nie ogranicza się tylko do bieżących informacji. Zakładaliśmy, że widz będzie oczekiwał od telewizji poszerzenia wiadomości, pokazania wydarzeń i ich skomentowania. Ponadto wydawało się celowe wyraźne odcięcie słowa publicysty od depeusz, co czyniła stała rubryka „Nasz komentarz”.

Jednak przede wszystkim należało zmienić zasady uzyskiwania materiałów filmowych od współpracowników, montować na miejscu taśmy i ilustrację dźwiękową, a więc stosować obecne metody realizacji „programu szybkiego przebiegu”. Trudno było to osiągnąć; pamiętam, jak szefująca Polskiej Kronice Filmowej Helena Lemańska z niedowierzaniem kręciła głową, gdy omawialiśmy zasady nowych form współpracy. Z PKF mieliśmy odtąd otrzymywać zamiast gotowej telewizyjnej kroniki codzienny serwis krajowy i tematy zagraniczne. Do przekazywania takiego serwisu dla potrzeb telewizji próbowałem także namówić PAP wskazując, na przykład, na coraz liczniejsze agencje pracujące za granicą dla potrzeb dzienników telewizyjnych, ale bez skutku.

Rozpoczęliśmy równocześnie pracę nad tworzeniem sieci korespondentów filmowych dziennika w terenie. Przejechałem wówczas pół Polski wzdłuż i wszerz szukając osób, które wsparłyby nas — niezależnie od operatorów filmowych PKF — w dziele aktualnej, telewizyjnej reporterki. Warunkiem były dziennikarskie i operatorskie kwalifikacje, a także... posiadanie własnej kamery amatorskiej. Bez sprzętu przecież ani rusz, my zaś kamery filmowe piastowaliśmy jedynie w marzeniach.

Znalazłem. Pierwszymi korespondentami amatorami byli Ro-



man Petrycki z Zakopanego (obsługujący województwo krakowskie) i Tadeusz Zieliński z Wrocławia. Posługiwali się kamerami Pentaka 16 mm, takimi samymi, jak warszawscy współpracownicy z Pałacu Młodzieży: Adam Gottwald i Karol Rozentel. Wojciech Jankowski z Gdańska w porównaniu z innymi był profesjonalistą całą gębą. Szczęśliwiec miał poza własnym Bolexem także staż w kronice filmowej.

## Dziennik telewizyjny, godzina „zero”

Dziennik telewizyjny nr 1 nie został nigdy nadany. Był to tylko numer próbny. Akt antenowych urodzin dziennika został wystawiony od razu wydanism nr 2, dnia 2 stycznia 1958 roku. Niedowiarkowie niech spojrzą na fotokopie obydwu „szpigli”, których oryginały znajdują się w centralnym archiwum telewizji. (W tym miejscu chcę wyjaśnić Czytelnikom nie obeznanym z dziennikarską gwarą zawodową, że termin „szpigci” — od niemieckiego słowa „Spiegel”, czyli lustro — oznacza po prostu wykaz pozycji, składających się na numer gazety).

Zgodnie z zasadą sprawdzoną zarówno na teatralnej i filmowej scenie, jak i w prasie emisję pierwszego wydania dziennika należało poprzedzić numerem próbnym w formie wydania przygotowanego całkowicie według ustalonych reguł, lecz nie przeznaczzonego na antenę. Celem takiego zamierzenia jest wdrożenie całego zespołu redakcyjnego, realizatorskiego i technicznego do pracy w nowych warunkach. Przy okazji ujawniają się także wszelkie nie przewidziane przeszkody. Ów numer próbny został wyprodukowany 23 grudnia 1957 roku i oglądany tylko na monitorach warszawskiego ośrodka telewizyjnego. Realizowałem i redagowałem go sam — w tym samym studiu, w którym do dziś dziennik funkcjonuje.

Pierwsze antenowe wydanie dziennika ukazało się — jak już wspominałem — 2 stycznia 1958 roku. Nie miałem jeszcze wprawy w obliczaniu czasu żywej emisji i w poskramianiu gadulów.

Pierwszy numer próbny przeciągnąłem 10 minut; w drugim było aż 13 minut poślizgu, co zresztą dyrektor Jerzy Pański wspomniałomyślnie wybaczył. Obserwując późniejsze wyczyny redaktorów dziennika, mam pełne prawo sądzić, że byłem w normie.

Muszę przyznać, że owo pierwsze wydanie antenowe pamiętam jak przez mgłę. Oczywisty skutek stresu. Był to w każdym razie dzień pełen niespodzianek, gorączkowej bieganiny i zaciśniętych kurczowo kciuków: „oby tylko poszło!”

Kiedy dziś czytam archiwalny szpigel z notatką inspektora programu, że „taśmy składające się z 16 kawałków dostarczono w czasie realizacji dziennika do telekina”, pojmuję, że podjęliśmy wówczas zadanie na pograniczu możliwości. Dla inspektora, nieżyjącego już dziś Zbigniewa Stawowego, wyczyn nasz był rzeczą niepojętą i karkołomną. Ale jakimże był w istocie dla niewielkiego zespołu! Dziennik ten zapoczątkował najważniejszy — jak później dowiodły fakty — program telewizyjny.

W „godzinie zero” uczestniczyli: Stanisław Cześnin (prezenter wydania), zespół redakcyjny — Barbara Sobierajska-Lulińska (dział zagraniczny), Krystian Barcz (dział krajowy i Warszawa), Janina Fiszerowa (film), Lidia Jachowska (sekretariat redakcji); rubrykę sportową zainaugurował Jerzy Budny, a sprawami produkcji zawiadywała Jadwiga Kopytowa. Przed kamerami wystąpili: Tadeusz Jackowski w 15-minutowej rozmowie z ministrem Kurylukiem i nieoceniony Wicherek-Nowicki. Ponadto nad całością czuwał Tadeusz Kurek — szef Działu Polityczno-Informacyjnego i zarazem pierwszy realizator dziennika.

Łza się w oku kręci, gdy spojrzę na dzisiejszych kolegów pracujących w warunkach pełnego komfortu technicznego, wolnych od banalnych trosk, które spędzały nam niegdyś sen z powiek.

Choć dziennik telewizyjny już od początku przynosił wiadomości ze świata i całego kraju, przez pierwsze miesiące był omalże lokalnym programem warszawskim. Odbierać nas mogła poza stolicą jedynie Łódź, Katowice i Wrocław. Tylko tak ograniczoną łączność zapewniała jedyna linia radiowa. Aby dotrzeć więc z dziennikiem do widzów Poznania, zainstalowano specjalny punkt odbiorczy w Mosinie, gdzie możliwy był już

odbior nadajnika z dolnośląskiej Ślęży. Sygnał wizji z Mosiny przekazywało do poznańskiego studia łącze transmisyjne — здаje się, że to samo, które wysłużyło się już przy obsłudze imprez w hali Mirowskiej.

Operacja ta, przeprowadzona w kwietniu 1958 roku, umożliwiła połączenie w zwarty system pięciu najstarszych ośrodków telewizyjnych. Zaczęto już wówczas myśleć o bezpośrednim łączeniu się z tymi ośrodkami podczas dziennika, jednakże przez dłuższy czas napotymano na trudności. Nasze łącza wymagały po prostu kilkudziesięciu sekund na zmianę kierunku nadawania. Było to rzeczą niezbyt ważną, gdy łączyliśmy się z Łodzią lub Śląskiem przed transmisją dłuższego odcinka programowego, natomiast nie do przyjęcia w wartkim tempie emisji dziennika. Należało coś z tym zrobić. Wpadliśmy na oryginalny pomysł skrócenia o połowę czasu przełączeń. W tym celu terenowe aktualności emitowano wraz z czołówką dziennika telewizyjnego bezpośrednio ze współpracującego ośrodka na samym początku programu i dopiero po nich podejmowano emisję z warszawskiego studia. Najsprawniej wychodziło nam to z Poznaniem, który nadając swój temat do Warszawy odbierał równocześnie stolicę trasą przez Katowice i Wrocław; przełączenie wówczas następowało bez chwili opóźnienia.

Z czasem prowizoryczne linie radiowe zostały unowocześnione i pełniły funkcje sieci z prawdziwego zdarzenia. Wtedy połączenia dziennika nawet z kilkoma ośrodkami naraz stały się chlebem powszednim.

## Róże i kolce

Okrzepienie telewizyjnej służby informacyjnej nastąpiło wbrew pesymistom szybciej niż przygotowanie pierwszego wydania dziennika. Uzyskawszy mocną pozycję w programie, zabraliśmy się ze wszech sił do poskramiania odpornej bazy technicznej. Najwięcej kłopotów sprawiało nam telekino, do którego

(z konieczności w ostatniej chwili przed emisją) dostarczano aż trzy rodzaje materiałów filmowych. Czołówka i tematy z serwisu WFD skopiowane były na szerokiej taśmie 35 mm, materiały zagraniczne z UPITN i wymiany — na wąskiej 16 mm. Do tej firmowej mieszanki dochodziły codziennie warszawskie aktualności wykonane w negatywie. Nic dziwnego, że w trakcie programu redaktorzy drżeli, przeczuwając np. koszmar pęknięcia filmu podczas projekcji.

Bywało i gorzej. Pewnego wieczoru jakaś ważna osobistość ukazała się ni stąd, ni zowąd na ekranie... do góry nogami. W nadmiernym pośpiechu pomyłono początek z końcem taśmy i puszczone ją w telekinie od tyłu. Na dziennik patrzono już okiem coraz bardziej czujnym i srogim, nie pomogły więc żadne wyjaśnienia — i Bogu ducha winny dyżurny redaktor wydania musiał rozstać się z telewizją. Przynajmniej na jakiś czas...

Perturbacje filmowe dziennika telewizyjnego zostały opanowane dopiero wówczas, kiedy uruchomiono własną produkcję. Pamiętam, że dzień zdobycia pierwszego prawdziwego stołu montażowego stał się dla redakcji świętem równie radosnym, jak uroczyste uruchomienie pierwszej maszyny do szybkiej obróbki taśmy. Na tym tle blakły wszelakie, codziennie przeżywane troski wynikające z nieustającej krzątaniny i zabiegów, mających na celu ulepszenie programu.

A w dążeniu do wzbogacenia treści i formy dziennik nie ustawał od początku swego antenowego żywota. Obok agencyjnych depeš i aktualności filmowych coraz częściej wprowadzono większe formy reportażowe i publicystyczne. Utarła się nawet do dziś obowiązująca nazwa „felietonów filmowych”, choć, Bogiem a prawdą, z klasycznym felietonem niewiele to miało wspólnego.

Najwcześniej wprowadzono filmowe przeglądy wydarzeń tygodnia, z których na końcu roku powstawał godzinny program dokumentalny. Pierwszy wyszedł spod mojej ręki. „Świat 1956” montowałem jeszcze z materiałów WFD. Później materiałów filmowych mieliśmy w nadmiarze i z zagranicznych serwisów agencyjnych, i własnej produkcji. Przez wiele następných lat tę formę uważano za nienaruszalną domenę dziennika.

Zespół redakcyjny dziennika rozrastał się wraz z ekspansją programu. Już w pierwszym roku jego istnienia powstała magazynowa forma niedzielnego wydania. O ile pomnę, właśnie wówczas włączyła się do naszego grona specjalizująca się w tematyce kulturalnej Halinka Dębicka. Za przykładem Krystiana Barcza po kamery filmowe zaczęli sięgać także dziennikarze; pierwszym wśród nich był Rysiek Sujecki. Z czasem zaczęły się też usamodzielniać niektóre dziennikowe formy. Staszek Cześnin, przejąwszy z mych rąk „Kronikę Warszawską”, przekształcił ją z czasem w tygodnik filmowy pt. „Telewizyjna Kronika Warszawska”. Dziś ze źródła tego wywodzi się stołeczny dziennik lokalny „Telewizyjny Kurier Warszawski”.

W nerwowym nurcie dziennikowego życia rzadko zdarzały się chwile relaksu. Nie skąpiono nam nowych zadań, dorzucając np. wszystkie bezpośrednie sprawozdania o treści politycznej. W tej codzienności na całe szczęście trafiały się nam od czasu do czasu momenty komiczne.

Najczęściej śmialiśmy się z dobrze znanych psychologom przejęczeń, które zawsze w żywej telewizji i w radiu były istną krynicą nie zaplanowanego komizmu. Do klasyki należy choćby przygoda spikera, który czytając dziennik oświadczył w pewnym momencie słuchaczom, że „konferencja mać trwa”. Błąd zauważył, więc natychmiast go skorygował słowami „bardzo państwa przepraszam • — trwa mać... mieć trwa... tfu! ma trwać!” Podobną przygodę miał Staszek Włodarski, który kończył wydanie dziennika tak oto:

— Na zakończenie pogody proszę o prognozę.

Na prognozę tę, kończącą tradycyjnie dziennik, przeznaczaliśmy nie więcej niż minutę. Fakt ten był przedmiotem nieustannych sporów pomiędzy Wicherkiem i redaktorami wydania. Sławek Nowicki zawsze miał coś dziwnego do pokazania: a to grzyb-gigant, a to pomidor wielkości dyni lub też działkową marchewkę o nadzwyczajnym kształcie. Jak na złość czasu zwykle nie starczało.

Zdarzyło się jednak pewnego razu, że w ostatniej chwili usunięto z dziennika kilka tematów filmowych i program skończył-

by się — jak to się w telewizji mówi — przed czasem. Zrozpaczony redaktor wydania woła więc przez interkom do inspijcentki:

— Powiedz Wicherkowi, że dziś może „truć” dłużej. Daję mu nawet całe trzy minuty!

— Ja już mu to powiedziałam, ale on mówi, że dziś akurat nie ma o czym.

— To niewiarygodne. Zrób coś, wszystko mi jedno co!

Rozpaczliwy rzut oka po studiu i nagłe olśnienie: w kącie koszyk z zakupami na jutrzejszy obiad, który dziewczyna w pośpiechu zabrała z sobą na plan. Zrzuca więc słuchawki, chwytając główkę dorodnej sałaty i w ostatniej sekundzie wtyka ją Wicherkowi z donośnym szeptem: „trzy minuty!”

Pomysł był widać, niezły. Tego dnia Wicherek mówił minut cztery.

Rozmaicie więc w owych latach bywało. Rozrastał się program, zmieniali szefowie. Sztafetową pałeczkę przejął ode mnie imiennik Tadzio Raczek, po nim nastał Tomek Pieczyński, potem... Długa, zbyt długa to lista, aby ją tu przytaczać. Naczelnik, zmieniani może zbyt często, są w końcu mniej ważni od antenowego produktu. A dziennik wzbogacał się nieustannie, przekształcał swą formę i rósł w siły — aż doszedł do współczesnej formuły siedmiu codziennych wydań w obydwu programach telewizji.

Jak dotychczas, nie zmieniła się tylko pora rozpoczęcia głównego wydania: mieliśmy od początku dobry pomysł z godziną 19.30. Żałuję natomiast w głębi duszy, że nie przetrwała pierwsza dziennikowa czołówka — kręgi fal, rozchodzących się od korony anten na iglicy Pałacu Kultury. Nakręcono ją jeszcze w Wytwórni Filmów Dokumentalnych, towarzyszący zaś sygnał dźwiękowy opracował nieżyjący już dziś mistrz ówczesnych realizatorów dźwięku — Janek Małkowski...

## Byliśmy przy tym

Była godzina 2.56 GMT, czyli za cztery minuty czwarta naszego czasu letniego, kiedy Neil Alden Armstrong dotknął stopą gruntu Księżyca. W Europie nastał już świt 21 lipca 1969 roku, ale mimo niezwykłej pory w oknach większości domów stała błękitnawa poświata ekranów. „To jeden mały krok dla człowieka, ale wielki skok dla ludzkości” — powiedział wtedy Armstrong, a w 1,3 sekundy później usłyszał go cały świat.

Niezwykłość tej transmisji telewizyjnej polegała nie tylko na tym, że pierwszy krok człowieka na srebrnym globie odbył się na oczach całej ludzkości. Owej lipcowej nocy telewizja zdemontowała wszystkim dwa przeciwstawne na pozór bieguny swego działania: maksymalną koncentrację środków technicznych przy minimum środków formalnych.

Ledwie trzy statyczne obrazy złożyły się na najbardziej frapujący program stulecia. Pamiętamy je świetnie: przez dziesiątki minut ta sama sala kontrolna ośrodka NASA w Houston; później zamazany obrazek z autentycznej kamery wycelowanej na drabinkę ładownika „Eagle”; wreszcie kangurze skoki kosmonautów przed obiektywem drugiej kamery wydobytej po długich minutach przez Aldrina.

Aby jednak tę niesłychanie prostą na pozór relację mogło obejrzeć 500 milionów ludzi — z pewnością najliczniejsza widownia, jaka kiedykolwiek mogła być świadkiem historycznego wydarzenia — trzeba było wyasygnować olbrzymie środki materialne na budowę światowej sieci telewizyjnej. I choć niepodobna równać księżycowej relacji z prozaicznymi, ziemskimi reportażami

mi — zarówno pod względem znaczenia, jak i skali przedsięwzięcia — telewizja staje się niezbędna dla współczesnego człowieka i warta jest każdej ceny.

## Na własne oczy

Kilkanaście lat temu Reno Clair zapytany, czy telewizja wykształci się z czasem w odrębną gałąź sztuki, odpowiedział przecząco. Sądzę, że nie kierował się wtedy uprzedzeniem ani konserwatyżmem twórcy, który nie dostrzega niczego poza swym warsztatem. Bystre oko filmowca spoczęło po prostu na perspektywach, jakie zarysowuje przed telewizją jej tylko właściwa możliwość idealnie szybkiego rozpowszechniania informacji zawartej w ruchomym obrazie i słowie. Treść tej informacji jest w zasadzie drugorzędna; może to być równie dobrze spektakl transmitowany na żywo ze sceny teatru, jak też bezpośrednie sprawozdanie z jakiegokolwiek innego wydarzenia.

Clair dostrzegł w telewizji znakomitego pośrednika, dzięki któremu każdy może uczestniczyć w dowolnie szerokim kręgu wydarzeń — i to nie wychodząc ze swego pokoju. Popularne swego czasu niemieckie hasło reklamowe: „Fernsehen — dabei sein” („Telewizja — być przy tym”) oddaje tę myśl bardzo trafnie.

Możliwości telewizji doceniliśmy jeszcze w latach z konieczności spędzanych w czterech ścianach studia. Aby wyjść ze studia, toczyliśmy zażarte boje. Chodziło o uzyskanie sprzętu filmowego i wozów transmisyjnych, bo dawały one dziennikarzom szansę przejęcia prymatu w dziedzinie szybkości i wiarygodności przekazu. Sądziłem, że pełnię dziennikarskiej sprawności uzyska telewizja dopiero poprzez żywy reportaż, kiedy będzie przekazywała wydarzenia w momencie ich dziania się.

Przedstawiając dzieje polskiego reportażu telewizyjnego, można by się cofnąć nawet do najdawniejszego okresu rozwoju telewizji. Wśród archiwalnych fotografii z 1953 roku (są takie w Centralnym Archiwum Polskiego Radia i Telewizji) znajduje

się zdjęcie przedstawiające samodzielnie wykonane przez Instytut Łączności kamery telewizyjne stojące na chodniku przed gmachem instytutu. Trudno nawet ustalić, czy była to tylko próba techniczna, czy eksperyment mający na celu nadanie w eter obrazu z pleneru.

Pierwsza taka transmisja telewizyjna została jednak nadana dopiero w trzy lata później. Było to bezpośrednie sprawozdanie z manifestacji 1-majowej na placu Defilad w Warszawie. Nadał ją przy użyciu radzieckiej aparatury w PKiN, pozwalającej na wyniesienie kamer przed kamienną trybunę.

Pamiętam zdyszany i radosny telefon naczelnego z ostatnich dni kwietnia 1956 roku: „Szybko włącz telewizor! Są już pierwsze obrazki!” Rzeczywiście były. Wprawdzie wyglądało to jak nieskładne „machanie kamerami” po placu, ale nareszcie niosło zapowiedź z dawna wyczekiwanych, pierwszych ujęć żywej transmisji telewizyjnej.

Od tej chwili, przywiązani pętami przykrótkich kabli do Pałacu Kultury, marzyliśmy o pełni reporterskich swobód, jakie miał przynieść dopiero wóz transmisyjny. A właściwie nie tyle on sam, ile jego uruchomienie, bo w 1956 roku sprzęt ów niby posiadaliśmy.

Telewizja miała wówczas nawet dwa wozy transmisyjne, jednakże na razie stały one na rogu Moniuszki i placu Powstańców, gdzie radzieccy i polscy technicy w pocie czoła pracowali nad ich uruchomieniem. Był to nie lada wysiłek, ponieważ prototypowego sprzętu produkcji radzieckiej w żaden sposób nie można było wprowadzić do eksploatacji. Ilekroć udało się już okrzyknąć techniczny sukces na postoju, wystarczał kilkukilometrowy przejazd na miejsce próbnej transmisji, aby obrazy na monitorach rozsypywały się w mozaikę zygzaków, dźwięk zaś rozbrzmiał z głośników kontrolnych zdobny w brumy, szumy i przygwizdy, jakby rodem prosto z radiowego studia eksperymentalnego.

Obydwa wozy — jeden miał służyć wizji, a drugi fonii — odznaczały się za to niebagatelną cechą: wizyjny ZIŁ palił 100 litrów benzyny na setkę, a dźwiękowy był ledwie o połowę

oszczędniejszy. Ograniczeń paliwowych wówczas nie było, niemniej baza transportu stała wobec groźby przekroczenia wszelkich limitów.

Po jeszcze jednej nieudanej próbie technicy zacięli się i ująwszy zawodowym honorem, przelutowali dosłownie wszystkie połączenia w kapryśnej PTS-ce\*. A kiedy i to okazało się daremne, podjęto wreszcie długo odwlekaną decyzję o odesłaniu sprzętu do producenta. Zwłoka wynikała oczywiście z braku chętnego do złożenia odpowiedniego podpisu pod dokumentem, który jakoby mógł trącić „sprawą polityczną”.

Producent doskonale rozumiał, że wyprodukowany sprzęt należy wymienić, i w parę lat później nowy wóz radziecki został skierowany do powstającego ośrodka telewizyjnego w Krakowie.

Ponieważ jakiś wóz transmisyjny musiał w Polsce być, dyrektor Biura Rozwoju Telewizji Mieczysław Dojlicki sobie tylko znanymi sposobami zdobył w Anglii pierwszy wóz transmisyjny firmy PYE Ltd. Firma ta nie bez powodu liczyła na zbyt w Polsce. Wóz jej produkcji zakupiliśmy łącznie trzy. Ten pierwszy, historyczny, dokonał żywota dopiero w latach siedemdziesiątych, służąc jako aparatura podstudia w gdańskim ośrodku telewizyjnym przy ulicy Sobótki.

Przybył on do Polski jako sprzęt wypożyczony przez angielską firmę, która godziła się na późniejszą zapłatę. Zatem samochód nie był prawnie własnością telewizji, ale trzeba go było zarejestrować, a więc przez jakiś czas kursował po szosach jako osobisty autobus inżyniera Janusza Matoska, pierwszego kierownika Działu Transmisji. Wóz ten różnił się tym od swych palących cysterny benzyny współbraci, że dał się uruchomić natychmiast i jakoś nie był wrażliwy na wstrząsy transportu. Tak oto Komitet ds. Radia i Telewizji antycypował już w 1956 roku reformę gospodarczą, co traktować trzeba nie jako pochwałę zawiłego systemu naszej biurokracji, lecz ukłon przed pomysłowością niektórych jej decydentów.

\* PTS to rosyjski skrót wozu transmisyjnego — pieriedwiznaja telewizionnaja stancja.

## Reportaż który nie został nadany

Przed świętami Bożego Narodzenia 1956 roku postanowiliśmy nadać pierwszy bezpośredni reportaż telewizyjny z FSO na Żeraniu. Po stażu w telewizji NRD byłem wówczas bodaj jedynym dziennikarzem, który zetknął się z realizacją programów w wozie transmisyjnym, stąd też przypadł mi zaszczyt... nienadania tej bezpośredniej relacji.

Pogoda była paskudna, chłodna i mglista. Choć kilka dni wcześniej z dachu hali fabrycznej widzieliśmy jak na dłoni hotelowy wieżowiec przy placu Powstańców, tego dnia we mgle rozpościerającej się nad Wisłą nie można go było zobaczyć. Janusz Matosek dwoił się i troił, wbiegał to na dach, to znów do wozu. Próbował zestroić łącze „na azymut”, ale w tej dziedzinie początkujący zespół techników transmisji nie miał jeszcze wprawy. Wówczas Janusz krzyczał bez skutku w słuchawkę radiotelefonu: „Napek, kręć w poziomie!”. Na szczycie wieżowca zmarznięty Napek, czyli Napoleon Czerwiński, kręcił lustrem anteny raz w lewo, raz w prawo. Najpierw w poziomie, potem w pionie, a potem kto go tam wie. Ale łączności nie uzyskali i program został odwołany. Jak niepyszni wróciliśmy z niczym do studia.

W redakcji nikt się tym faktem specjalnie nie przejął; koledzy byli przyzwyczajeni do porażek w próbnym transmisjach i nie bardzo wierzyli naszym zapewnieniom o cudownych obrazkach, które mogliśmy oglądać wraz z robotnikami Żerania na monitorach wozu.

Tak oto pogoda sprawiła, że pierwszy bezpośredni reportaż telewizyjny nadano z wozu transmisyjnego nie w grudniu 1956 roku, lecz w miesiąc później. Była to relacja z wręczenia nagród laureatom miasta stołecznego Warszawy w gmachu BGK 15 stycznia 1957 roku.

Przygoda z niesfornymi łączkami telewizyjnymi przypomina mi zabawny wypadek. Otóż we wrześniu 1957 roku mieliśmy nadać w ciągu jednego dnia — a była to niedziela — aż dwa bezpośred-

nie reportaże: jeden ze Stadionu Dziesięciolecia, drugi zaś po południu z Centralnych Pokazów Lotniczych na Bemowie. Dysponowaliśmy dwoma angielskimi wozami, ale... tylko jednym kompletem łącz Raytheona. W związku z tym należało w przerwie programowej przewieźć łącze ze stadionu na lotnisko.

Tę prostą operację wykonano na czas, lecz w pośpiechu zapomniano o statywie do nadajnika łącza, przez co transmisja rozpoczęła się z godzinnym opóźnieniem; dało to widzom możliwość wnikliwego przestudiowania profilu sygnałowej Syrenki i nauczania się na pamięć uspokajającej formuły spikera: „przepraszamy za spóźnienie ze względów technicznych, wkrótce rozpoczniemy nasz program”.

Notatka służbowa, jaką musiałem napisać z tego powodu, zawierała dosadny opis „nerwowo” na Bemowie i rozpaczy niešťęśliwego inżyniera Jerzego Sagalary. To jednak, co przytrafiło mu się z okazji Święta Lotnictwa, było tylko niewinną przygrywką do przygodowej epopei w dobie debiutu bezpośrednich relacji telewizyjnych. Kaprysy sprzętu i urastające nieraz do rozmiarów tragedii drobne zaniedbania organizacyjne nauczyły nas mimo wszystko dyscypliny, zespołowej współpracy i najcenniejszej dla realizatorów umiejętności: improwizacji.

Wystarczy tylko wziąć pod uwagę fakt bezpośredniości przekazu, aby pojąć, że każdy zawiniony lub nieumyślny błąd znajdował natychmiastowe odbicie na antenie. Dar przewidywania sytuacji, które mogły zniweczyć najbardziej precyzyjne scenopisy, stawał się w tych warunkach nieocenionym skarbem. Wraz ze Staszkiem Cześninem, z którym wspólnie przygotowaliśmy większość pierwszych reportaży, nauczyliśmy się właśnie wtedy swoistego „podpowiadania”: ja sygnalizowałem Cześninowi obrazem przejścia do kolejnych sekwencji, a on z kolei siewem — w sposób dla widza niezauważalny — podsuwał mi pod obiektyw fakty, których nie mogłem dostrzec poza ramką monitora.

Jednym z reporterów, którzy debiutowali wówczas przed kamerą, był Jerzy Kasprzycki, dziś znany jako autor *Warszawskich pożegnań* w „Życiu Warszawy”. Jurek wystąpił po raz

pierwszy w dniu wyborów do sejmu 20 stycznia 1957 roku w reportażu z lokalu wyborczego przy ulicy Woronicza. Najwięcej kłopotu sprawiał mu tego dnia mikrofon, a właściwie nie tyle on, ile uparcie pętający się między nogami kabel. Ten krępujący ruchy sznurek napawał zresztą zgrozą wszystkich początkujących reporterów telewizji, którym nieustannie przypomniano baczyc nie tylko na „sitko” w ręku, ale też na monitor i sygnalizacyjne światło kamery.

Z kolegami z „Życia Warszawy” — bo po Jerzym Kasprzycim wkrótce spróbował swych sił przed kamerą Adam Wysociki — zrealizowałem wiele reportaży. Z „Życia” również przeniósł się do telewizji obrotny Krystian Barcz, który nim zamienił fotoreporterski aparat na kamerę filmową, otrzymał niezły chrzest bojowy jako sprawozdawca telewizyjny.

Rok 1957 sprzyjał reporterskiej ekspansji. Zmodernizowane studio przy placu Powstańców pozwoliło już w kwietniu na wznowienie własnej produkcji programowej i szansa szybkiego wzbogacenia repertuaru poprzez transmisje została wykorzystana w całej pełni. Nasz niebieski PYE odwiedził chyba wszystkie warszawskie teatry i sale estradowe. Jurek Budny wyprowadził szybko kamery na stadiony sportowe. Wóz transmisyjny krążył po Warszawie, instalując się wszędzie tam, gdzie było tylko coś godnego uwagi.

Twarda szkoła żywego reportażu uformowała wówczas styl polskiego dziennikarstwa telewizyjnego, zanim ekranowe obywatelstwo otrzymał dziennik wraz z innymi formami publicystyki i informacji.

## Złoto era żywego reportażu

Kiedy dziś przeglądam kopie najstarszych scenariuszy i zapiski z lat pięćdziesiątych, trudno mi oprzeć się wzruszeniu nad tymi nieporadnymi nieraz, lecz ambitnymi próbkami telewizyjnej twórczości reportażowej. Były to pionierskie poczynania nie tyl-

ko w poszukiwaniu nowych form wypowiedzi, ale i w skali podjętych przedsięwzięć. Byliśmy w Europie bodaj jedyną telewizją, która w ciągu paru miesięcy po uzyskaniu sprzętu transmisyjnego odważyła się na tak wielką i różnorodną produkcję żywego reportażu.

Stałą pozycją programu były wizyty w najciekawszych zakładach pracy. Kamery okazały się znakomitym narratorem odpowiadającym na pytanie: „jak to się robi?”. Pokazywaliśmy więc po kolei, jak powstaje samochód, radioodbiornik, motocykl. Odwiedziliśmy dziewczęta z międzymiastowej centrali telefonicznej, metalowców z Woli, warszawskich hutników i szwaczki z praszkiej „Córy”.

Zaczynaliśmy z wolna inscenizować różne wydarzenia o prze-myślnie zaplanowanym ładunku dramaturgicznym. Zaczęło się to zdaje się wtedy, kiedy z Tadkiem Kołaczkowskim postanowiliśmy... podpalić telewizję. Choć pożar był sfingowany, wszystkie działania zaproszonej do współudziału straży pożarnej miały jak najbardziej realny charakter.

Zanim jeszcze utrwaliła się na antenie „Eureka”, redagowana początkowo przez Martę Korotyńską, żywy reportaż sprawdził się także w roli popularyzatora wiedzy. W tej dziedzinie szybko zaczął specjalizować się Ignacy Waniewicz, który od wizyt w rozlicznych instytucjach naukowych przeszedł jesienią 1957 roku do poświęconego sztuce cyklu „Jak patrzeć na dzieło sztuki”. Seria tych reportaży, w których narratorami były takie sławy, jak profesorzy St. Lorentz, K. Michałowski i J. Białoostocki, kontynuowana była przez kilka lat na polskiej antenie. Żal, że nie mieliśmy wówczas telewizji kolorowej...

Cykl popularnonaukowy stał się reportażowym załącznikiem programów edukacyjnych, pieczętowanych godłem „Wszechnicy Telewizyjnej” — sylwetką ludzką wpisaną w koło z powszechnie znanego kanonu proporcji Leonarda da Vinci.

Osobiste zainteresowania redaktorów doprowadziły z biegiem czasu do różnych specjalizacji. Ignacy Waniewicz osiadł na dobre w kręgu problematyki oświatowej; Karol Lubelczyk zajmował się zagadnieniami historycznymi; Tadeusz Koliński skoncentro-

wał się na zagadnieniach gospodarczych. Ja sam pozostałem wier-ny żywemu reportażowi. Zespół telewizyjny „Kamera”, któremu szefowałem, kierował obiektywy ku różnym dziedzinom życia, poszukując ciekawych ludzi i efektownych na telewizyjnym ekranie rezultatów ich działalności. Tak powstała seria reportaży „Byliśmy przy tym”.

W roku 1958 dzięki powstaniu pierwszej głównej linii łącz, która związała południe kraju z północą — od Katowic do Gdań-ska — można było przekazywać relacje z terenu. Rozpoczął się okres terenowych wojaży, o które, niestety, musiałem walczyć zaciekle. Koledzy z Działu Koordynacji przekonywali mnie, że każdy reporterski wypad poza granice miasta ogranicza liczbę transmisji. Łatwo to pojąć, wzięwszy pod uwagę choćby czas przejazdów wozów: każdy temat, na który w stolicy wystarczył jeden „dzień transmisyjny”, wymagał w terenie co najmniej dni trzech. Na szczęście nie zrezygnowałem.

Jedynym ustępstwem, na jakie musiałem się zgodzić, było ta-kie rozplanowanie pracy, aby każdy wyjazd wozu mógł owoco-wać możliwie największą liczbą terenowych transmisji. Tak więc np. wizyta w Nowej Hucie pociągała za sobą natychmiast trans-misję z krakowskiego teatru, oświatowy reportaż, z Wawelu, „Tele-Echo” z kawiarni Michalika, a gdy jeszcze dało się do tego dołączyć mecz piłkarski drużyn „Cracovii” z „Wisłą”, wówczas Dział Koordynacji czuł się w pełni usatysfakcjonowany.

Reportażowa praktyka dała nam niejedną okazję do wypróbo-wania niekonwencjonalnych rozwiązań technicznych przy reali-zacji programu. Już ustawianie kamer w najprzeróżniejszych za-kamarkach i karkołomnych sytuacjach — choćby na suwnicy hut-nicznej lub czerpaku koparki — mroziło często krew w żyłach na-szych inżynierów. Cóż dopiero działo się, gdy zamysł realizator-a prowokował do przeróbek i rozbudowy aparatury...

Żadne z zamierzeń tego rodzaju nie urzeczywistniłoby się bez pełnego zrozumienia i ścisłej współpracy pomiędzy twórcami re-portażu a pracownikami technicznymi. Mogę sobie pogratulować po latach, że znalazłem nie tylko wspólny język z przyjaciółmi wśród inżynierów, ale i osiągnąłem rezultaty stojące wówczas

na pograniczu fantazji. Kto na przykład pamięta, że kamera te-lerizyjna na pokładzie śmigłowca znalazła się już w 1958 roku? I że była to pierwsza tego rodzaju bezpośrednia transmisja w krajach Interwizji?

Idea ta zaświtała Januszowi Matoskowi i mnie w przededniu XI Wyścigu Pokoju, który po raz pierwszy w swej historii trans-mitowano bezpośrednio do Berlina i Pragi. Obydwaj chcieliśmy, aby Warszawa zaprezentowała się z tej okazji efektownie — i tak właśnie narodził się pomysł spojrzenia na trasę wyścigu z lotu ptaka. Ograniczanie się do przekazu samych tylko koń-cówek na stadionach wydawało nam się nieco anachroniczne; w końcu najbardziej emocjonujące momenty walki kolarzy roz-grywają się na szosie. Zasadniczą przeszkodą był tylko brak od-powiedniego sprzętu, a zatem pracę należało zacząć od... skon-struowania aparatury.

Małą, widikonową kamerę można było wymontować z telekina. Problemy odnosiły się do przekazu obrazu bez pośrednictwa łącz; stanęliśmy przed zadaniem wyczarowania, choćby spod zie-mi, małego nadajnika telewizyjnego przeznaczonego dla helikop-tera. Ze sprzętem latającym miałem najmniej kłopotu, bo dzięki życzliwości wojska otrzymaliśmy do dyspozycji śmigłowiec ze świetnym pilotem, majorem Pawłem Tatarewiczem.

Nadajnik wypożyczyliśmy od przyjaciół z nowo powstałych Warszawskich Zakładów Telewizyjnych. Dysponowali przecież sprzętem służącym do nadawania testów kontrolnych w hali montażu odbiorników. Krótkofalówki do przekazywania dźwięku i łączności roboczej otrzymaliśmy z Ministerstwa Spraw Wew-nętrznych. Cały bagaż z trudem udało się upchnąć w kabinie śmigłowca i wystartować na pierwszą powietrzną próbę.

Efekt trudno było nazwać sukcesem. Mimo specjalnie skon-struowanych anten słaby nadajnik przekazywał sygnał wizyjny ledwie na 2—3 kilometry od wozu transmisyjnego. Dosłownie w przeddzień Wyścigu Januszowi udało się zapobiec grożącej klęsce dzięki zmontowanemu w szalonym tempie wzmacniaczo-wi, który ku naszej radości rozszerzył zasięg nadajnika w heli-kopterze niemal do 15 kilometrów. Zdecydowaliśmy, że można



już ryzykować podjęcie transmisji z ostatnich odcinków trasy przed metą etapu.

Śmigłowiec majora Tatarewicza był tak nafaszerowany aparaturą i akumulatorami, że obsługę latającego punktu transmisyjnego należało za wszelką cenę zredukować do minimum. Rolę operatora musiał w tych warunkach wziąć na siebie technik Andrzej Palut. Do roli sprawozdawcy nakłoniliśmy inżyniera Matoska, który swój reporterski debiut musiał połączyć z czuwaniem nad pracą nadajnika. Tak oto 2 maja 1958 roku Janusz znalazł się w powietrzu ze słuchawkami na uszach i mikrofonem w garści, podczas gdy Andrzej Palut zwiślał przymocowany pasami z burty helikoptera.

Nie wszystko jednak udało się tak, jak wymarzyliśmy sobie podczas prób technicznych. Mimo zwiększonego zasięgu moc naszego latającego nadajnika okazała się niewystarczająca przy konkurencji zakłócających odbiór krótkofalówek milicji i służby informacyjnej Wyścigu. Pamiętam, jak z napiętą uwagą i zarazem z narastającą wściekłością wpijałem wzrok w rozsypujący się co chwila obrazek na ekranie monitora podglądu. Ilekroć odbiór stawał się znośny — nasz początkujący operator gubił kolarzy; kiedy znajdował ich ponownie i Janusz ponaglał nas przez radio, aby włączyć nareszcie helikopter do relacji — jak na złość zakłócenia stawały się nie do zniesienia.

W efekcie reportaż z pierwszego etapu XI Wyścigu miał ledwie kilkadziesiąt sekund transmisji z lotu ptaka. Dopiero następnego dnia, w Łodzi, i w dwa dni później na trasie do Katowic uzyskaliśmy niezły rezultat. Wyłączenie przeszkadzających obcych krótkofalówek pozwoliło osiągnąć zadowalającą jakość wizji. Gratulacje z udanego eksperymentu otrzymaliśmy z Berlina i Pragi.

Dopiero we Wrocławiu Janusz stał się mimowolną ofiarą reporterskiej „wsypki”, ponieważ akurat w momencie wmiksowania swego obrazu na antenę zapowiedział gromko: „... wyłączamy się!”. Nie była to jednak wina inżyniera-sprawozdawcy, lecz wada naszego prymitywnego systemu łączności. Ta sama radiostacja służyła do przekazywania dźwięku programowego i do łączności roboczej — nie można było nic powiedzieć z ziemi do helikopte-

ra, gdy włączony był reporterski mikrofon. A kontrolny odbornik telewizyjny nie zmieścił się po prostu w kabinie.

Drugi z reportażyowych wyczynów bez precedensu zrealizowano w czerwcu 1962 roku. Tym razem obiektywy kamer skierowałem na ćwiczenia bojowe Marynarki Wojennej. To przedsięwzięcie, zatytułowane „Operacja Wąż Morski”, wymagało ni mniej, ni więcej... rozmontowania wozu transmisyjnego i zainstalowania sprzętu na pokładzie niszczyciela ORP „Grom”. Jak dowiedziałem się później, była to pierwsza w Europie bezpośrednia transmisja z okrętu poruszającego się po morzu.

Nadajnik telewizyjny przekazujący obrazy z ORP „Grom” do gdańskiego studia podkradliśmy Olsztynowi, gdzie szykowano się właśnie do uruchomienia stacji przekaźnikowej. Odbiór był doskonały, choć w ostatniej chwili przed rozpoczęciem programu przeżyliśmy kilka momentów grozy, kiedy okazało się, że na naszą falę niespodziewanie weszły zakłócenia z nadajnika w Kaliningradzie. Na szczęście skończyło się tylko na strachu, bo po kilku minutach prawidłowo ustawiono antenę w punkcie odbiorczym.

Dzięki pełnemu zrozumieniu kontradmirała Studzińskiego — jednego z „ojców chrzestnych” nadmorskiej telewizji — dostosowano do potrzeb reportażu wszystkie manewry uczestniczących obok „Groma” jednostek. Mimo to musiałem gęsto „utkać” reportaż wstawkami filmowymi, przenoszącymi wzrok widza z okrętu flagowego na niedostępne kamerom miejsca akcji. Na ekranie znalazło się więc i rzucanie bomb głębinowych, i akcja lotnictwa, nie mówiąc już o wystrzeliwaniu torped. Wszystkie te barwiące akcję epizody precyzyjnie wprowadzał z gdańskiego telekina współpracujący Janek Bielawski.

Niektórzy z kolegów zwracali mi później uwagę, że szafowałem zbyt szczerze materiałem filmowym, zacierając różnicę między żywym reportażem i kinem, ale szło mi wówczas właśnie o stworzenie tak spójnego formalnie dzieła, w którym telewizji nie mogliby odróżnić obrazu filmowego od przekazywanej relacji. Zamierzenie to warte było podjętych wysiłków. Akcja toczyła się wartko i nasz morski sprawozdawca Jerzy Ringer

czasem ledwie nadążał z komandorem Wałowiczem za biegiem szybko zmienianych ujęć.

## Polska „à la minute”

Złoty okres żywego reportażu pozwolił na pewne obserwacje. Okazało się, iż telewizyjny wóz transmisyjny jest narzędziem bardziej uniwersalnym niż studio. Stało to się dla wszystkich jasne na początku lat sześćdziesiątych w okresie szybkiego rozwoju programu. Warszawa i regionalne ośrodki telewizyjne były wówczas niedostatecznie wyposażone, by podjąć realizację rozlicznych zamierzeń redakcyjnych. W studiach zaczęło być ciasno, na co w minimalnym stopniu mogły zaradzić coraz bardziej napięte reżimy pracy. Nieocenioną rezerwą stała się baza transmisyjna, dzięki której można było odciążać ośrodki telewizyjne, przenosząc produkcję programową do dowolnych pomieszczeń.

Możliwość tę wykorzystaliśmy w lutym 1960 roku, kiedy podjąłem realizację magazynu „Peryskop”, posługując się właśnie wozem transmisyjnym. Brak miejsca w studiu nie pozwalał na wprowadzenie nowego programu, ale skłoniłem kierownictwo produkcji do zaadaptowania dla naszych potrzeb jednego z pomieszczeń na parterze Pałacu Kultury. Był to lokal Klubu Międzynarodowej Prasy i Książki. Zespół nazwał go „studio Ada” — tak utarło się o nim mówić z myślą o imieniu szefowej Działu Produkcji, Ady Kulpińskiej.

Dzieje „Peryskopu” to temat odrębnej opowieści; w tym miejscu wspominam o nim tylko ze względu na swoisty punkt zwrotny, jakim stało się uruchomienie programów pozastudyjnych. W okresie poprzedzającym budowę centrum telewizyjnego wozy transmisyjne były z konieczności coraz częściej przywiązywane do stałych punktów emisyjnych, reporterzy zaś w zamian zyskali nowy warsztat pracy, ofiarowany przez technikę filmową.

Potrzeby dziennika telewizyjnego, zgodnie z przewidywaniami, doprowadziły rychło do powstania własnej bazy filmowej. Za-

kład Produkcji Filmów Telewizyjnych, stanowiący załóżkę późniejszej wytwórni „Poltel”, uzyskał nawet środki przekraczające potrzeby dziennika. W sposób naturalny wygasła umowa z WFD i Pracownią Filmową Pałacu Młodzieży, która dorobiła się odrębnego statusu Spółdzielczej Wytwórni Filmowej. Telewizja otrzymała środki na zakup profesjonalnego sprzętu, jak: kamery filmowe, wywoływaczki, kopiarki i stoły montażowe. W niedługim czasie trzeba było także salę konferencyjną przy ulicy Moniuszki przerobić na studio udźwiękowienia filmów, zwane zresztą do dziś „salą synchronizacyjną”.

Kamery dźwiękowe umożliwiły realizację filmów dokumentalnych, w których bohaterami byli zwyczajni ludzie. Późniejszy rozkwit telewizyjnego filmu dokumentalnego był przez ów fakt zdominowany. „Urodę kadru zastąpiła uroda faktu” — powiedział później o tym okresie jeden z pierwszych twórców telewizyjnego reportażu filmowego, Grzegorz Dubowski. W istocie tak było. Dla małego ekranu okazało się ważniejsze dotarcie z kamerą do ludzi, którzy mają coś istotnego do powiedzenia widzowi niż poszukiwanie ciekawych ujęć i złożonych konstrukcji dramaturgicznych charakterystycznych dla filmu kinowego.

Stało się tak zapewne dlatego, że telewizyjni dokumentaliści nie przeszli przez klasyczną szkołę filmową. Byli po prostu dziennikarzami, czującymi się nieraz nieswojo przed kamerą, lecz szybko uczącymi się pisania nowo powstałym alfabetem. Etap ten kosztował nas wiele tysięcy metrów taśmy wyrzuconej do kosza, aby na stole montażowym został materiał na kilka minut projekcji.

Józef Błachowicz, który wyrastał w tym czasie na płodnego reportażystę filmowego, mawiał żartobliwie: „no, najwyższy czas machnąć jakieś nowe arcydziełko”. Ale choć różnie z jakością tych „arcydziełek” bywało — bo powstawały przecież w przyspieszonym tempie, produkowane na doraźne zapotrzebowanie społeczne — zdarzały się nieraz prawdziwe perły.

Przesiadka na „filmowego konia” pociągnęła za sobą również skutki negatywne. W porównaniu z żywym reportażem, w którym każda chropowatość i każde potknięcie nieuchronnie wędro-

wały w eter, podatna nożyczkom taśma filmowa gwarantowała dziennikarzom pełną precyzję. Ta ceniona przez realizatorów zaleta stała się jednak w ręku niektórych narzędziem zbyt daleko posuniętej manipulacji. Pokusę cyzelowania każdej wypowiedzi, a później naginania faktów do z góry założonej tezy niełatwo było odrzucić.

Tymczasem schyłek żywego reportażu jako produktu niezbyt nadającego się do realizacji za pomocą nożyc bynajmniej nie wydawał się nieunikniony. W roku 1962 podjęliśmy nawet pracę nad skonstruowaniem polskiego wozu transmisyjnego, którego prototyp powstał w Warszawskich Zakładach Telewizyjnych. Wchodząc w skład zespołu przygotowującego założenia projektowe pod kierunkiem inżynierów Jerzego Rutkowskiego i Mirosława Rechy, starałem się uzyskać uniwersalny sprzęt — jednoczący wszystkie zalety znanych nam wozów zagranicznych i w pełni konkurencyjny dla studia. Zamierzenie powiodło się. Polski wóz wyposażono nawet w telekino, dzięki czemu możliwe było wzbogacanie żywej relacji dokrętkami filmowymi. W niedługim czasie wszystkie polskie ośrodki telewizyjne dysponowały własnymi wozami z WZT.

Otwierająca się szansa terenowej ekspansji reporterskiej została mimo to wykorzystana tylko częściowo. Ostatnim cyklem reportażu lat sześćdziesiątych była seria pt. „Telewizyjne rajdy reporterskie”, nad której realizacją współpracowałem z Józkiem Błachowiczem. Terenem penetracji dziennikarskiej były regiony pozbawione własnych ośrodków telewizyjnych — ziemia kielecka, opolska, rzeszowska. Tym razem posługiwaliśmy się wszystkimi dostępnymi środkami techniki i formami programów; bezpośrednio nadawane reportaże splatały się w tym portrecie Polski „à la minutę” z transmisjami imprez i filmami. Niestety, również i ta inicjatywa po niezbyt długim żywocie wzbogaciła listę programów, które przeminęły z biegiem lat.

## A jednak elektronika!

Dominacja techniki filmowej w dziennikarstwie telewizyjnym wydawała się przez kilkanaście lat faktem nieodwracalnym. Czy działo się to ze szkodą dla programu — trudno orzec jednoznacznie. Szkoła filmowej precyzji nie była w każdym razie godna całkowitego potępienia, dyscyplinowała niewątpliwie autorską wypowiedź, choć mogła też skłaniać do utraty najistotniejszej cechy przekazu telewizyjnego: bezpośredniości.

Tak stało się właśnie w naszej telewizji, która doświadczyła osobliwej ewolucji. Oto gdy telewizja zamykała się z wolna w programach-„konserwach”, radio na nowo odkryło walor żywej audycji! To samo radio, o którym anegdota mówiła ustami spikera: „nieprawdą jest, jakoby wszystkie nasze audycje nadawane były z płyt... płyt... płyt... płyt”. Zapewne znów nadciąga ta pora również dla telewizji.

Bezpośredni przekaz telewizyjny był od zarania XI Muzy i jest do chwili obecnej jej największym atutem programowym. Będąc darem najnowszej techniki, płacić jej musi jednak równocześnie solidny haracz. Nie da się ukryć, że w tej właśnie dziedzinie twórczość telewizyjna opiera się na maksymalnej koncentracji kosztownych środków technicznych, rozbudowanych nieraz do nie spotykanej uprzednio skali. Im ambitniejsze plany reporterskie — tym wnikliwsza penetracja życia i większy trud w szukaniu formuły wypowiedzi przykuwającej widza. Takie założenia wymagają posługiwania się niezawodnym sprzętem transmisyjnym i rozbudowaną siecią łączności. Stwarzają także konieczność precyzyjnego, reżyserskiego operowania środkami technicznymi i dużą grupą wykonawców.

Przypominam sobie, jak w dniu wojskowej defilady z okazji XXV-lecia PRL zaprosiłem kilku pułkowników na 27 piętro Pałacu Kultury i usadowiłem gości przed ścianą migocących monitorów, obok stołu pełnego aparatów telefonicznych i krótkofalówek łączności. „Ależ to sztabowe stanowisko dowodzenia!” — rzekli z podziwem fachowcy. I mieli rację, bo każdy większy re-

portaż telewizyjny można przyrównać do operacji wojskowej.

Aby w kilkudziesięciu minutach antenowej emisji zrealizować zaplanowaną koncepcję, trzeba przez długie tygodnie pracować nad przygotowaniem jej zaplecza. „Operacja reportażowa” wymaga działań prowadzonych nieraz przy użyciu unikatowego sprzętu, środków łączności i wreszcie zgranego zespołu fachowców.

Na krańcu tej skali postawić można zapewne przedsięwzięcie tak nietypowe, jakim była próba reportażu światowego Tony Jaya i Aubreya Singera z BBC „Our World” — „Nasz Świat” w 1967 roku. Uczestniczyć w nim miały telewizje z dwiętnastu krajów na wszystkich kontynentach, a program miał być odbierany w 31 państwach na całym globie.

Dla realizacji tak wielkiego przedsięwzięcia należało spojść lokalne sieci telewizyjne w grupę podsystemów z wieloma studiami prowadzącymi; jednym z ogniw miała być Warszawa. Następnie trzeba je było powiązać w transmisyjny łańcuch za pomocą wydzielonych tylko do tego celu magistralnych linii radiowych i kilku satelitów telekomunikacyjnych, zapewniających łączność transkontynentalną. Wszyscy reżyserzy i inżynierowie programu mieli mieć możliwość szybkiego porozumiewania się, co wymagało dosłownie oplecenia całego globu specjalną siecią telefoniczną.

W gronie autorskim reportażu „Our World” znalazła się również nasza reprezentantka Marylka Wiśniewska, pełniąca wówczas funkcje sekretarza AICS (Międzynarodowe Stowarzyszenie Filmu Naukowego) do spraw telewizji. Zamierzenie rodziło, oczywiście, zrozumiałe emocje wśród paru tysięcy ludzi na całym świecie, którym dane było uczestniczyć w precyzyjnych przygotowaniach do tego wyczynu. Miałem zrealizować sekwencję polską.

W tym całościowym żywym reportażu czasy antenowe dla poszczególnych telewizji nie przekraczały kilku minut. Dla Polski np. przewidziane były 3 minuty w 120-minutowej całości. Wozy transmisyjne i studia miały zmieniać się jak w kalejdoskopie, dosłownie co kilkadziesiąt sekund. Próby każdego z tych sekun-

dowych epizodów zaplanowano jednak na 5 dni, techniczne zaś i organizacyjne opracowanie projektu zajęło organizatorom osiemnaście miesięcy.

Podmuch zimnowojenny wyeliminował z tej imprezy kraje Interwizji i świat w rezultacie nie ujrzał obrazów, które miały być wysłane do globalnej sieci ze stanowiska w studiu prowadzącym polską sekwencję: jak przychodzi na świat nowy obywatel Warszawy, jak poznański zegar odmierza ostatnie minuty targowego dnia i jak z okna hotelu „Metropol” kamera spogląda na tłum u Ściany Wschodniej. Decyzję o wycofaniu się w ostatniej chwili z reportażu-giganta odebrałem prawie jak osobistą klęskę. „Our World” Jaya i Singera stał się mimowolnie jeszcze jednym dokumentem czasów, w których ludzkość nie dojrzała do porozumienia.

Odwołałem się do tego wspomnienia z lat sześćdziesiątych, aby udowodnić, że złudne uroki filmu i wszelakich później zrodzonych metod rejestracji nie były w stanie odwrócić uwagi twórców telewizyjnych od fascynacji żywym przekazem. Późniejszy okres, stojący już pod znakiem obrazu kolorowego, jeszcze raz wysunął na czoło orszaku XI Muzy jej najwierniejszą przyjaciółkę — elektronikę. Ta młodziutka gałąź techniki potrafiła nas już niejednym razem zadziwić, a z całą pewnością czynić to będzie coraz częściej w przyszłości, kiedy ujęty w sieć telewizyjnych połączeń świat stanie się dostępny każdemu — bez barier czasu i odległości.

## Poszukiwanie kształtów

Kiedy bracia Lumiére otwierali historię filmu, ożywili jedynie statyczną fotografię. Realizując filmy *Wyjście robotników z fabryki* i *Przybycie pociągu na stację La Ciotat* wystarczało ustawić w określonym miejscu kamerę i nie ruszając jej z miejsca przez minutę kręcić korbą. Dla publiczności pierwszych iluzjonów efekt i tak był szokujący. Dopiero następne lata rozwoju kina przyniosły świadome operowanie walorem plastycznym i techniką montażowego łączenia obrazów.

Telewizja w początkowych latach znajdowała się w podobnej sytuacji. Najpierw wszyscy zachwycali się tym, że w szklanym okienku w ogóle coś się rusza — reszta wydawała się nieważna. Widzowie byli do tego stopnia zafascynowani „radiem z obrazkami”, że nie reagowali na formę przekazu i wybaczały nawet wielkie błędy. Twórcy programu oswajali się z kapryśną techniką, ucząc się posługiwania nią metodą prób i błędów.

Pierwsze programy telewizyjne z okresu prymitywu nie wychodziły w istocie poza najzwyczajniejsze fotografowanie. Kamera śledziła jedynie akcję rozgrywającą się przed obiektywem. Jak naiwny reporter przekazywała wszystko, co działo się w jej zasięgu widzenia — jednakże czyniła to momentalnie. Trzeba przyznać raczej krytykom, którzy początki telewizyjnych działań programowych oceniali jako wtórne i odsądzały od samodzielności. Mielśmy wówczas do czynienia jedynie z ożywionym fotoreportażem, przedstawiającym fakty zachodzące niezależnie od telewizji — obojętnie, czy rzecz działa się na ringu bokserskim, w studiu czy w teatrze.

René Clair — którego ówczesne poglądy zacytowałem, wspominając początki żywego reportażu — i pokrewni mu w sceptycyzmie futurologicy mylili się jednak w ocenie szans telewizji na usamodzielnienie warsztatu. Następane lata dowiodły, że twórców telewizyjnych stać nie tylko na naśladownictwo kina. Z wolna zaczęły kształtować się formy programowe coraz dalej odchodzące od powielania paralelnych zjawisk na scenie i dużym ekranie.

W Polsce proces ten rozpoczął się jeszcze w Doświadczalnym Ośrodku Telewizyjnym i wszedł w burzliwy rozwój z chwilą uzyskania nowoczesnej aparatury wizualnej. Jeśli dobrze pamiętam, jednym z pierwszych problemów inscenizacyjnych, rozstrzyganych w owym okresie, był wybór pomiędzy dosłownością i umownością obrazu. Ubogie warunki studyjne przemawiały za drugim kierunkiem; tradycyjną, teatralną scenografię zastępowało więc symboliczne maźnięcie pędzlem plastyka. Pojedynczy element dekoracyjny, kostium lub rekwizyt markowały jedynie wystrój sceniczny. Ograniczenie to nie bez powodu budziło niechęć twórców stęsknionych za przestrzenią.

Nic dziwnego, że gdy w studiu przy placu Wareckim pojawiły się pierwsze profesjonalne kamery Marconiego, powstawały nowe koncepcje scenograficzne. Z naturalną wiernością zaczęto odtwarzać na planie zdjęciowym wszystkie szczegóły wnętrza i niezbędnych fragmentów pleneru. Wkrótce okazało się, że jest to wynik po części daremny, ponieważ wiele detali najczęściej nie mieści się w prostokącie telewizyjnego kadru. Nadmiernie rozbudowana scenografia nie mogła „grać” w widowiskach, których reżyserzy coraz chętniej sięgali do zbliżeń, koncentrujących uwagę nie na dekoracji, lecz mimice aktora.

Choć pierwsi inscenizatorzy telewizyjnych widowisk teatralnych — M. Broniewska, J. Słotwiński, W. Sheybal, T. Swinarski, Cz. Szpakowicz, A. Hanuszkiewicz — wywodzili się z teatru, a nie z filmu, w lot pojęli nauki płynące z doświadczeń kina. Kształtująca się pod ich wpływem formuła widowiska telewizyjnego coraz bardziej odchodziła od spektakli zrealizowanych tradycyjną metodą sceniczną. Odkryty został walor nowy: twarz

aktora. Osobowość postaci kreowanych na szklanym ekranie coraz częściej wyrażano już nie teatralnym gestem, lecz starannie przemyślaną konstrukcją sylwetki psychicznej bohatera. Twarz, oczy, usta, dłonie. Szczegół, zamiast całości, decyduje najlepiej o dramatycznym napięciu.

Dla artystów, którzy stykali się z filmem, nie było to nic nowego. Telewizja jednakże, w odróżnieniu od kina, dla którego każde ujęcie można powtarzać tak długo, aż uzyska się pożądaný efekt, działała w warunkach żywej emisji. Przed kamerami wszystko działo się w czasie rzeczywistym i natychmiast szło w eter bez możliwości poprawek. Fakt ten postawił aktora w sytuacji odmiennej niż na scenie lub w atelier kinematografii. Rola musiała być nie tylko do perfekcji opanowana, ale też jej koncepcja dostosowana do kamerowej optyki; ponadto aktor powinien być przygotowany na wszystkie niespodzianki, których nie szczydziła antena.

Kapryśna elektronika zawodziła nieraz w najbardziej nieoczekiwanym momencie spektaklu. Usterka jednej tylko kamery powodowała wówczas gorączkową improwizację, której nadrzędnym celem było ratowanie programu. W łeb brał scenopis, zmieniała się raptownie sytuacja sceniczna, widowisko zaś mimo to musiało biec ustalonym torem. Zdarzało się też w czasach, w których pracował tylko jeden nadajnik warszawski (bo łączności z innymi stacjami nie było), że po usunięciu awarii (co na szczęście trwało z reguły tylko kilka minut) rozpoczynano emisję od sekwencji przerwanej z powodów technicznych.

Poniedziałkowy teatr telewizji realizowany był wówczas w nadzwyczaj dużym tempie. W studiu odbywano jedynie trzy próby kamerowe, najczęściej w ciągu dnia — od piątku do niedzieli. W poniedziałek, kiedy aktorzy byli wolni od pracy w teatrach (stąd właśnie wybór tradycyjnego dnia emisji), odbywała się próba generalna; wieczorem zaś z bijącym sercem artyści stawali przed kamerami przekazującymi ich każdy gest telewidzom.

W późniejszych latach, kiedy elektronika podarowała telewizji wyteśnioną rejestrację programów, z czym wiązała się możliwość eliminacji usterek, wielu aktorów młodego pokolenia nie

pojmoowało, jak ich poprzednicy mogli zdobyć się na bezbłędną i ekspresywną grę w warunkach stresu spotęgowanego świadomości występu przed dziesiątkami tysięcy widzów. A jednak to właśnie owo napięcie nerwowe mobilizujące wszystkie siły decydowało o pierwszych sukcesach polskiego teatru telewizyjnego. Mam taką opinię jak pierwsi główni reżyserzy Telewizji Polskiej — Aleksander Bardini i Adam Hanuszkiewicz — iż tylko żywa emisja jest w stanie wyzwolić wszystkie pokłady talentu tkwiące w osobach realizujących spektakl. Bez względu na funkcje, jakie przypadły im w udziale.

To, co działo się w owym czasie w studiu przy placu Powstańców, stanowi osobiwą epopeję, splecioną z wątków z pogranicza tragedii i komizmu. Mieszczą się w niej rozpaczliwe wysiłki aktorów „haftujących” tekstowe wysypki, nerwowe przypadłości spiętych do maksimum realizatorów, drżące ręce techników pośpiesznie naprawiających uszkodzone w trakcie emisji kamery. Na tle takich realiów bagatelne przewrócenie się dekoracji lub wybuch żarówki w momencie dramatycznej ciszy były już błahymi i pełnymi humoru incydentami.

O ile teatr telewizji, mimo wszelakich przeszkód, nabierał coraz większego doświadczenia i siły — muzyka i rozrywka w programie stabilizowały się jakby z oporami. Czesław Lewicki i Ryszard Lindenbergh nie szczydzili wysiłku, by przełożyć zapisy z pięciolinii na język szklanego ekranu. Był czas, w którym muzyczne pasje Czasława owocowały seriami transmisji z koncertów symfonicznych. Programy te, choć przygotowane niezwykle starannie i realizowane już nie ze scenopisem, ale partyturą w rękę, nie podbiły jednak masowej widowni. Zastosowano wówczas analityczną metodę operowania wizją: kamery kierowały uwagę widza po prostu na różne grupy instrumentów, przejmujących kolejno wątek utworu. Taki sposób przekazu mógł pewnie w jakimś stopniu przyczynić się do edukacji muzycznej, jednak — jak wynikało z listów telewidzów — nie odpowiadał większości odbiorców. Nie darmo koneserzy twierdzą, że podczas koncertu dobrze jest przymknąć oczy i napawać tylko słuch dźwiękami kompozycji.

Muzyka poważna nie zawojowała więc telewizji i pozostała nadal domeną radia, umocniona z pewnością po wprowadzeniu stereofonii. XI Muzie przypadło ukłonić się Terpsychorze, jako że ruch taneczny stanowił najprostszy komponent wizyjny ekranu.

Zainteresowania telewidzów, spragnionych zawsze pogodnego relaksu, zwróciły uwagę twórców telewizyjnych na muzykę lekką. Ona też właśnie, głównie poprzez piosenkarskie szlagiery, zatriumfowała w naszych programach rozrywkowych. Nie bez żalu odnotowuję, że na skutek takiego programowania zepchnięta została na plan dalszy twórczość satyryczna.

Dobłą passę programy satyryczne miały w naszej telewizji właściwie tylko w czasach Witolda Fillera, kiedy to regularnie pojawiały się na ekranach cotygodniowe spektakle „Wielokropek” i „Miks”. Wycofanie się z tych reagujących na współczesność programów, a i późniejsze rozwiązanie Naczelnej Redakcji Programów Rozrywkowych zepchnęło satyrę do zakamarków programowej ramówki.

Z tych samych lat sześćdziesiątych wywodzi się niezapomniany kabaret Jeremiego Przybory i Jerzego Wasowskiego. „Starsi panowie dwaj” byli wprawdzie zrazu atakowani przez ponuraków, niezdolnych do zrozumienia subtelnego humoru, ale z czasem mocno usadowili się w telewizyjnym studiu. Zawdzięczamy im niejeden uroczy wieczór, bo „Kabaret starszych panów” nadawany był cyklicznie aż do roku 1966.

Studyjne ramy żywych spektakli krępowwały często ręce realizatorów, zwłaszcza tam, gdzie akcja wymagała wyjścia w plener. W sukurs przychodziła wówczas kamera filmowa. Dokrętki pozwalały nie tylko podkreślić realizm sytuacji — w czym celowały najczęściej kryminałki czwartkowej „Kobry” — ale i umożliwiały nieraz błyskawiczną przebudowę dekoracji. Studio często nie było w stanie pomieścić wszystkich scen, w gorączkowym tempie zmieniano więc zabudowę w ciągu paru minut pracy telekina. Bywało też, że w tych warunkach dzieło zyskiwało w sposób nieprzewidziany na obsadzie, gdy przed obiektywem pojawiali się

umykający z planu maszyniści z brygady Piotra Ostapiuka.

Uruchomienie pierwszej aparatury rejestrującej — telerekordingu — wbrew oczekiwaniom nie przyniosło w 1958 roku radykalnej zmiany w technologii programów. Widowiska telewizyjne nadal były nadawane na żywo i zapisywane w trakcie emisji. Rezultaty nie budziły zachwytu, pogorszyła się jakość obrazu, ponieważ wizja była filmowana kamerą zsynchronizowaną z monitorem. Zapis tego rodzaju wymagał także szczególnej dbałości o oświetlenie studia. Niezależnie od mankamentów nowy nabytek techniczny pozwolił utrwalić i przechować do dziś w archiwum wiele premier, które rozpląnęłyby się w eterze.

Przełom w technologii przyniosła dopiero rejestracja magnetyczna w połowie lat sześćdziesiątych; zresztą nie od razu. Przez długi czas na przeszkodzie stało embargo, jakim USA obłożyły eksport magnetowidów do krajów socjalistycznych. Gdyby nie Zakłady Wytwórcze Urzędów Radia i Telewizji „Fonia”, które podjęły udaną próbę wyprodukowania pierwszych polskich magnetowidów, musielibyśmy jeszcze niejeden rok czekać na nowoczesny, wysokiej jakości zapis programów.

Prototypy magnetowidów rodzimej produkcji nie pozwalały na razie na montaż nagrań. Programy można było nagrywać tylko w całości, a więc nadal na żywo — tyle tylko, że odtworzenie spektaklu z taśmy mogło nastąpić w dowolnym czasie. W przypadkach, w których niezbędny był montaż, reżyserzy zmagali się nadal z telerekordingiem.

Epoka „konserw programowych” rozpoczęła się dopiero w latach siedemdziesiątych, kiedy wzbogaciliśmy się o oryginalne magnetowidy firmy „Ampex”. Ta nowość techniczna spowodowała rewolucję. Zbiegło się to zresztą w czasie z narodzinami telewizji kolorowej, o czym opowiem w oddzielnym rozdziale.

Wysoka jakość rejestracji magnetycznej i możliwość precyzyjnego montażu elektronicznego natchnęły twórców idea... odwrotu od programu żywego. To, co było głównym walorem przekazu telewizyjnego, zostało przez „nową falę” niemal odsądzone od czci i wiary. W dziedzinie twórczości fabularnej i estradowej

bezpośredniość została zaliczona w poczet rekwizytów muzealnych przynależnych pionierskim czasom XI Muzy. Żywe — w myśl takiego rozumowania — mogły być co najwyżej okolicznościowe transmisje.

Od pierwszych chwil swego istnienia Telewizja Polska otwarła szeroko wrota przed twórcami z wielu dziedzin sztuki, a zwłaszcza przed reżyserami teatru i filmu. Miało to stymulujący wpływ na kształtowanie się różnych form wypowiedzi telewizyjnej, choćby przez ścieranie się odmiennych postaw artystycznych i metod pracy. Równocześnie jednak przyniosło wiele prób chybionych, wynikających z niezajomości warsztatu.

W latach żywej emisji nauczyliśmy się bezbłędnie władać kilkoma kamerami równocześnie, wyszkoliliśmy sprawną kadrę operatorską, wielu realizatorów stało się też mistrzami sztuki symultanicznego montażu. Magnetowidy, wnosząc nową jakość, przyczyniły się równocześnie — cóż za paradoks! — do swoistego regresu realizatorskiej biegłości. Okazało się, że już nie grozi „wsypka”, gdyż w razie potrzeby będzie można każdą scenę powtarzać niemal dowolną liczbę razy. Przeniesieni na telewizyjny grunt twórcy filmowi poczęli „rzeźbić” swe dzieła metodami nigdy w telewizji nie przyjętymi: płynny tok nagrań został rozdarty na strzępy, gdyż rozpoczęto wielokrotne powtarzanie każdej sceny, a nieraz i każdego ujęcia.

Przy tym systemie pracy studio, w którym niegdyś w ciągu trzech dni powstawały pełnospektaklowe i z coraz większym szacunkiem odnotowywane przez krytykę inscenizacje, przekształcało się z wolna w halę zdjęciową. Tu uzyskiwano tylko surowiec, nabierający ekranowego kształtu dopiero w trakcie elektronicznego montażu, ciągnącego się często dziesiątki godzin.

Zamiłowanie niektórych twórców teatru telewizji do adaptacji klasycznych dzieł literatury i realizacja ich metodami filmowymi znajdowało nieraz spełnienie we wspaniałych ekranizacjach. Jednak czas pracy przy nich był tak długi, żmudny, że skierowanie ekipy realizatorskiej do takiego programu uważane byłoby za karę, gdyby nie ambicje zespołu.

Oto w trzydziestym bodaj dniu nagrania *Sławy i chwały*, reżyserowanej przez Lidię Zamków, grupa zmęczonych operatorów wychodzi nad ranem ze studia.

— Jak długo jeszcze? — pyta najmłodszy.

— W takim tempie to pewnie ze dwa tygodnie — powiada szef.

— Przecież w tym czasie można zrobić cztery inne teatry?

— Można. Ale tylko po tym doświadczeniu — rzecz sarkastycznie Sławek Conrad — będziesz mógł mówić, że na „Sławę i chwałę” pracowałeś przez „Noce i dni”...

Wdrożenie technologii magnetowidowej — ale wykorzystywanej nie w sposób przesadny — miało jednakże znaczący wpływ na ostateczne uformowanie się telewizyjnych form programów, takich jak wideofilm, a także widowisko estradowe. Precyzja kompozycji kadru i montażu szybko pozwoliła zbliżyć dzieła telewizyjne do filmowego ideału. Ukształtował się też własny styl narracyjny, skłaniający krytykę do wycofania się z poglądów negujących artystyczną autonomię szklanego ekranu.

Znamienne dla tego okresu poszukiwań twórczych stało się coraz częstsze sięganie po środki transmisyjne. O ile w początkowym okresie realizacji dostrzegano w wozach transmisyjnych jedynie szansę żywego przekazu z sal widowiskowych, to w epoce „Ampexów” królowała koncepcja wykorzystania „studia na kółkach” do przeniesienia akcji scenicznej w oryginalną architekturę i plener.

W ostatnich latach znakomitością stały się wideofilmy — programy zrealizowane metodą filmową, jednakże nie na fotograficznym, a magnetycznym nośniku. Proces produkcji został znakomicie przyspieszony przez technikę, która w latach siedemdziesiątych podarowała telewizji nową generację sprzętu określanego skrótowo angielskim mianem ENG-EFP\*.

Minęły czasy ciężkich i nieruchawych kamer. Sięgnięto po

\* ENG = Electronic News Gathering, elektroniczne zbieranie wiadomości; EFP = Electronic Film Production, elektroniczna produkcja filmowa.



lekki, zminiaturyzowany sprzęt elektroniczny. Operatorzy telewizyjni mogli odłączyć kamerę od statywu i pracować nią z ręki, wciskając się w każdy kąt, niedostępny starej aparaturze. Nagranie na lekkich magnetowidach przenośnych mogło być przy tym natychmiast skontrolowane, a co więcej — gotowe do odtworzenia. Odpadł czas i ryzyko obróbki laboratoryjnej, która niejedną już niespodziankę sprawiała w przeszłości filmowcom.

Obok klasycznych inscenizacji, krępowanych scenograficzną umownością studia, pojawiać się zaczęły na ekranach postacie osadzone w autentycznych wnętrzach, plenerze. Większość widzów nie zdaje sobie dziś nawet sprawy z tego, że docierające do nich obrazy, choć do złudzenia przypominają film, nigdy nie widziały cellonowej taśmy i maszyn wywołujących.

Menadżerowie telewizyjnej rozrywki rzadko odwoływali się do klasycznych transmisji, starając się traktować wozy jako przenośne studia, pozwalające w wypożyczonych salach tworzyć własne, oryginalne programy. Próby te biegły w różnych kierunkach, obfitując w niejedną przygodę, szarpiącą na równi nerwy widzów, co i bliskich zawału realizatorów.

Oto jedno z pierwszych widowisk estradowych przygotowane przez Czesława Szpakowicza w teatrze „Komedia” na Żoliborzu. Program biegnie sprawnie, choć nadawany na żywo — i nagle trzask! Niespodziewanie zrywa się dźwięk, w chwilę później obraz. Na ekranach przez 40 minut tkwi nieruchomo sygnałowa Syrenka. U dyżurnego łączności z widzami i u inspektora programu urywają się telefony z pytaniem, czemu spiker stale powtarza enigmatyczną zapowiedź wznowienia programu?

Tymczasem przez nocne ulice Warszawy pędzi na sygnale telewizyjny samochód, przeskakuje czerwone światła skrzyżowań i piszczyc oponami na zakrętach. Zmierza wprost na ulicę Myśliwiecką, gdzie w taśmotece radiowej znajduje się jedna jedyna rzecz będąca w stanie uratować przerwany program: kopia taśmy z nagraniami playbacków. W wozie na Żoliborzu przydarzyło się bowiem największe z nieszczęść, jakie dotknąć mogą realizatora dźwięku — rozsypała się cała szpula taśmy, a rezerwy забраć zapomniano... Choć rajdowy wyścig z czasem zakończył się

szczęśliwie, do telewizyjnej legendy przybyło wspomnienie o najoryginalniejszym i najdłużej bodaj trwającym antrakcie w przedstawieniu.

Poszukiwania nowych wzorów programów rozrywkowych zmierzały do stworzenia pełnego ekspresji widowiska, określonego jako „show z publicznością”. Sądzę, że w tej dziedzinie duże osiągnięcia mieli Jerzy Gruza i Jacek Fedorowicz, którzy zespolicili w dowcipną i żywą całość piosenkę, żart sceniczny oraz quiz ze wspólną zabawą. „Poznajmy się” to z całą pewnością jeden z tytułów, który na długo pozostał w pamięci telewidzów.

Mimo wysiłków programy rozrywkowe w telewizji zostały zdominowane szybko przez szlagierową piosenkę. Nastął czas dorocznych festiwali, według których można by do dziś układać kalendarz letnich imprez. O ich stałą lokalizację biło się wiele żadnych renomy województw, aż estradowe szczęście uśmiechnęło się ostatecznie do czterech miast lansujących z różnymi efektami piosenkarskie przeboje. Opole pozostało wierne polskiemu repertuarowi, Zielona Góra — piosence radzieckiej, na Kołobrzegu położyło mocarną dłoń wojsko. Najstarsza z festiwalowych stolic — Sopot — nadal prowadzi w tej konkurencji, awansowana niegdyś nawet do roli gospodarza „big show” Interwizji.

Koncerty festiwalowe nie są zwykłymi transmisjami, inscenizują je bowiem reżyserzy telewizyjni bardziej z myślą o ekranowej formie spektaklu niż o widzach tłumnie wypełniających amfiteatry. Już na wiele dni przed każdą inauguracją festiwalu ciągnie z Warszawy w teren długi szereg pojazdów technicznych: wozy transmisyjne i reportażowe, wozy radiowe, ciężarówki obciążone sprzętem oświetleniowym i elementami dekoracji. Pro wizoryczna na pozór instalacja staje się niecodziennym przedsięwzięciem inżynieryjnym, ponieważ na festiwalowych estradach montuje się urządzenia o wiele bardziej rozbudowane niż w największych studiach telewizyjnych. Oprócz zwykłych kamer przygotowywane są ręczne kamery reporterskie. Skomplikowana instalacja oświetleniowa pobiera tyle prądu, ile wystarczyłoby małemu miastu. Ponadto konieczna jest sieć mikrofonowa składająca się z dziesiątków punktów, no i odpowiednie nagłośnienie

amfiteatru, bo przecież publiczność musi słyszeć równie dobrze jak telewizzowie.

Dla ekip technicznych, realizatorów i wykonawców pracowity dzień festiwalowy trwa kilkanaście godzin. Rano rozpoczynają się próby i sceniczne przymiarki, które obserwować mogą bez szczególnych przeszkód ciekawi telewizyjnej kuchni widzowie bez biletów. A wieczorem — emisja, przeciągająca się nieraz do późnej nocy. Wszystko jedno czy program leci na żywo, czy też nagranie będzie później czyszczone ze zbędnych dłużyzn i wymuszanych przez widownię bisów.

Wszystkie duże przedsięwzięcia, którymi nie bez powodu chlubi się nasza telewizja, w nieznacznym stopniu decydują o kształcie programu. Codziennym chlebem naszej telewizji, podobnie jak na całym świecie, jest niefabularna i ulotna produkcja małych form. Tak można by określić wszystkie programy o charakterze dziennikarskim i dziennikarstwu pokrewnym, zajmujące —• obok filmów — większość czasu antenowego.

Kształt małych form programowych ewoluował i ewoluuje nadal w wielu kierunkach. Obok pozycji o czysto dziennikarskim charakterze — a więc szeroko pojętej informacji i publicystyki — już w zaraniu telewizji liczące się miejsce w emisji zajmować zaczęły skromne w wymiarach czasowych, lecz z reguły grupowane w różne cykle, spełniające jak gdyby funkcje „rubryk zainteresowań” w czasopismach. Narzuca je w pewnym sensie ramowa konstrukcja programu, którego podstawowe pasma czasowe określają możliwość korzystania z programów przez różne grupy widzów.

Wszystkie telewizje na świecie postępują w sposób podobny: pora nadawania określa typ programów. Poranki należą do telewizji edukacyjnej i widzów z drugiej zmiany, którzy wieczorem nie będą mogli zasiąść przy odbiornikach. Popołudnie należy do dzieci i pań domu, dysponujących już o tej porze chwilą wolną od codziennej krzątaniny. Kolejne pasmo czasowe adresuje się na ogół do młodzieży, aż wreszcie — po ukołysaniu najmłodszych Dobranocką — nastaje wieczorna pora powszechnego odbioru. Po dziesiątej wieczorem w dzień powszedni pozostaje przed

szklanymi ekranami stosunkowo niewielka grupa widzów. Przy takiej ogólnej koncepcji ramówki dział koordynacji lokuje najrozmaitsze programy zawsze tak, by trafiły do odpowiedniego odbiorcy.

Dobry program to trafnie dobrany temat, forma oraz pomysł jego realizacji. Realizacja telewizyjnych programów niefabularnych jest ściśle związana z zapleczem technicznym, będącym do dyspozycji autorów i redaktorów. Kiedy rozpoczynałem pracę w telewizji, jako anegdotę opowiadano mi prawdziwe zdarzenie dotyczące starań o podstawowy sprzęt techniczny. W jednym z pierwszych preliminarzy budżetowych przewidziano środki na zakup kamer, wywoływaczek, stołów montażowych i taśmy filmowej. Ujrzawszy tę pozycję, urzędnik ówczesnej PKPG zasępił się i powiedział:

— Cóż to jest kamera filmowa? To jest, jak wiadomo, sprzęt dla kinematografii. A cóż to jest telewizja? Inny resort, a więc rodzaj radia. Po co więc radiu kamery filmowe? To rozważysz, zamaszystym gestem skreślił pozycję z budżetu...

Takich wydarzeń historia naszej telewizji notuje niemało. Pamiętam, że gdy otrzymaliśmy wreszcie sprzęt filmowy i w pierwszych montażowniach kłębiły się w koszach sterty odrzuconych ujęć — zaszedł mi na korytarzu drogę główny księgowy:

— Dlaczego te taśmy leżą w koszach? — zapytał podejrzliwie.

— Bo nadają się tylko na grzebienie — odrzekłem zgodnie z prawdą.

— To ty, bracie, co sobie myślisz? Taśmę marnujesz? Ja na ciebie zaraz raport!...

Wyjaśnienie zasad produkcji filmowej kosztowało mnie wówczas dużą kawę i pół godziny cierplivej rozmowy. Tak bywało w dziesiątkach przypadków, w których laikom zdarzało się po raz pierwszy zetknąć z nowościami telewizyjnej technologii.

Biegłość w operowaniu filmem jest trudna, ale możliwa do wyuczenia. Po roku czy dwóch praktyki nabywa ją większość telewizyjnych dziennikarzy. Gorzej natomiast bywa z prostszym na pozór studyjnym tworzywem programowym; daje się ono uro-

bić strawnie dla widza tylko wówczas, gdy twórcy potrafią spełnić dwa warunki równocześnie, a są nimi szczerść i prostota. Żałować trzeba, że symbioza tych obu wymogów nie zawsze była przestrzegana w praktyce.

Powszechną receptą na dziennikarski program telewizyjny jest tzw. składanka studyjno-filmowa. W tym firmowym koktajlu splatają się w interesującą całość wątki wizyjne i słowo wygłaszane przed kamerą. Decyzja o tym, do kogo ma ono należeć, przez dłuższy czas nie była oczywista.

Pamiętam lata, w których prawo obywatelstwa na wizji mieli tylko profesjonalni spikerzy i aktorzy. Ograniczenie to miało tę zaletę, że gwarantowało jakoby najwyższy poziom: i aparycja, i dykcja osoby ze szklanego ekranu musiały być przecież wzorowe. Praktyka dowiodła jednak dość szybko, że prowadzi to nie tylko do rutyny, ale i nadaje prezentacji programów cechę bezosobowości. Ten niepożądany efekt można było usunąć tylko poprzez otwarcie studyjnych wrót dla ludzi mających własny styl bycia, wiedzę, zaangażowanie, potrafiących nawiązać osobisty kontakt z widzami.

Nie bez powodu główną rolę przypisano w tej dziedzinie prezenterom. Jest to specjalność zawodowa leżąca, jak niektórzy sądzą, na pograniczu dziennikarstwa i aktorstwa. Moim zdaniem, ten drugi wyróżnik bywa jednakże zawodny: cóż by to było, gdyby publicystykę oddano w pacht disc-jockeyom? O ile ujmowanie programów w ozdobne ramy ma oczywistą rację bytu, to pożąta na tychże ramach wydaje się co najmniej wątpliwa. Kreowanie postaci prezentera zasadza się nie na grze aktorskiej, lecz na szczególnego rodzaju talencie uwydatnienia własnej osobowości — przy czym najbardziej liczy się w tej dziedzinie prostota. Prezenter musi być sobą, bo tylko wówczas ma szansę stać się pożądanym gościem w milionach domów równocześnie. Drugim warunkiem jest wiedza, znawstwo poruszanej tematyki. Uroda i znakomita dykcja schodzą tu niewątpliwie na plan dalszy, choć też mają znaczenie.

Odejście od inscenizowania prawd życiowych miało konsekwencje również w doborze uczestników programu. Decydując się na

dokumentalne walory argumentacji, wprowadziliśmy przed kamery autentycznych bohaterów jakiejś sprawy, zdarzenia i to najczęściej decydowało o wiarygodności programu. W epoce programu żywego przynosiło to najrozmaitsze niespodzianki. Zdarzały się choćby takie przypadki, że świetny skądinąd gawędziarz „zatykał się” w blasku jupiterów i ku rozpaczy prezentera wyciągać zeń udawało się jedynie smętne dukanie. Staraliśmy się zatem tworzyć w studiu sytuacje jak najbardziej swobodne i swojskie, aby nie peszyć gości, którzy poczynali sobie zresztą rozmaicie.

Pewnej niedzieli Jurek Wiśniowski, redaktor programu, zaprosił do rolniczego magazynu „Przemiany” dwóch elokwentnych mistrzów urodzaju, co sprawiło, że udany przebieg próby wprowadził nas w doskonały nastrój. Ponieważ od emisji dzieliła nas przeszło godzina, debiutujący w telewizji goście postanowili coś przekąsić. Bufet telewizyjny w niedzielę był nieczynny, wyskoczyli zatem „na chybcika” do pobliskiego „Domu Chłopa”.

Obsługa hotelowej restauracji stanęła na wysokości zadania; kiedy nadeszła pora emisji, okazało się, iż — po pierwsze — goście do studia nie wrócili, po drugie zaś — gdyby im się to nawet na czas udało... mieliby trudności z płynnym wystawianiem się. Jurek, chcąc nie chcąc, musiał zastąpić rozmowę własnym monologiem.

Jak powszechnie wiadomo, ten tylko nie błądzi, kto nic nie robi. Telewizja natomiast w dziedzinie małych form czyni tak wiele, że choćby na zasadzie prawa wielkich liczb muszą jej się przytrafiać kwitowane dowcipem wpadki. Pobrane przy ich okazji nauki bynajmniej nie poszły w las, czego dowodem mogą być sukcesy wielu programów na pozór gadanych, a przecież cieszących się powszechnym uznaniem i popularnością wśród najsurowszych krytyków, którymi są widzowie.

Do każdego tematu należy dobrać właściwy klucz. Ilekroć naszym autorom udawała się ta sztuka, na antenie pojawiały się tytuły, których samo brzmienie powodowało powszechną reakcję: to trzeba koniecznie obejrzeć. Zdarzały się wśród nich efemerydy, z różnych powodów gasnące tuż po odniesieniu sukcesu. Ta-

kim szybko przerwany cykl był w latach siedemdziesiątych „Trybuna obywatelska”, będąca próbą zetknięcia mężów stanu oko w oko z opinią publiczną.

Realizując ten wielki program w zespole Michała Szulczewskiego, odczuwałem najpierw coś w rodzaju euforii. Nareszcie stało się: ludzie odpowiedzialni za stan państwa będą odpowiadać na pytania płynące kablami ze wszystkich zakątków kraju. W największym studiu warszawskiej telewizji telefonistki zamknięte w szklanych kabinach pośpiesznie notowały pytania. Na oczach widzów stopy kartek kładziono na stole redakcyjnym i selekcjonowano według grup tematycznych. Natychmiast odpowiadali działacze, wspierając się czasem opiniami swych ekspertów.

Choć rok 1971 zdawał się mieć klimat szczególny, nie nadeszła jednak pora na taki program. Pytania były widocznie zbyt wnikliwe, aby uczynić z „Trybuny” stałą pozycję programową. Wolałbym to rozwiązanie od „Złotego Ekranu”, którym w dowód społecznego uznania został wyróżniony nasz zespół.

Obok pozycji ulotnych zakorzeniały się także w programie telewizyjnym liczne serie programowe o trwalszym żywocie. Pomijając rekordzistę, który przeżył na polskiej antenie omal ćwierćwiecze — czyli „Tele-Echo” — powinienem wspomnieć w tym miejscu o cieszących się uznaniem widzów takich cyklach o tematyce społecznej, jak „Wszyscy jesteśmy sędziami” (późniejszy „Bez apelacji”) czy „Refleksje”.

Każdy z tych programów był odmienny w formie. Przypadło mi przez dłuższy czas realizować dwa z nich. „Sędziowie” Jerzego Ambroziewicza i Ryszarda Wójcika prezentowali tematy, które przedstawiano widzom do szerokiej dyskusji. Po emisji filmowego reportażu odwoływano się nie tylko do opinii widzów telewizyjnej, ale i do osądu różnych środowisk. Druga część każdego tematu, prezentująca opinie społeczeństwa, była wprowadzie nagrywana na telerekordring i montowana, ale realizowano ją metodą na żywo — i to z całą pewnością rozstrzygało o sile przekonywania.

„Refleksje”, redagowane przez Halinę Miroszową, były ma-

gazynem podejmującym zagadnienia społeczne, w którym zamiast prezentera posługiwano się wizyjnym przerywnikiem — makietą osobliwej gazety z wyklejonymi tytułami rubryk. Jej jedynym czytelnikiem był nasz kierownik produkcji, uroczy Władysław Almert, któremu przez ramię zerkały obiektywy kamer. Różnorodność podejmowanych tematów i ich szczerść zjednały „Refleksjom” wielu sympatyków, czego żywym dowodem były stopy listów napływających do redakcji z całego kraju. Ale magazynowi nie było pisane setne wydanie...

Podobne dzieje przeszedł również inny magazyn z lat sześćdziesiątych — „Czwarta zmiana” Andrzeja Leszczyńskiego. Był to dwutygodnik o tematyce robotniczej, związkowej. Mimo iż cieszył się uznaniem odbiorców — zgasł wraz z wejściem w siódmą dekadę.

Antenowe losy minionych i współczesnych cykli programowych były rozmaite, wszystkie jednak obfitowały w jednakowym stopniu w wzloty i upadki. Mogę też z całkowitą pewnością rzec, że w historii tych odbijał się twórczy wkład autorów i realizatorów.

## „Peryskopu—okno na świat

Na ekranie telewizora wyłaniała się najpierw wysmukła litera „k” z peryskopowym „okiem”, a w chwilę później rozwijały się napisy:

Peryskop  
Okno na świat  
Wydarzenia  
Problemy  
Ciekawostki

Czołówka ta po raz pierwszy pojawiła się na ekranach telewizyjnych w lutym 1960 roku i przez trzy i pół roku, w środy, przyciągała do odbiorników setki tysięcy widzów. „Peryskop”, firmowany znakiem wywoławczym zespołu „Kamera”, był pierwszym magazynem publicystyki międzynarodowej w naszej telewizji. Jego dzieje są jednak nie tylko historycznym wspominkiem. Z perspektywy lat widać jego wyraźnie inspirujący wpływ na formowanie się nowoczesnej koncepcji programów dziennikarskich.

Mijały wówczas dwa lata od powstania dziennika telewizyjnego, który — mimo wszystkich technicznych ograniczeń i wynikających z nich realizatorskich kłopotów — zdobył sobie trwałą pozycję na antenie. Serwis informacyjny każdej gazety podlega jednakże naturalnym ograniczeniom, co w radiu i telewizji wyraża się ostrzej niż na prasowych szpaltach. Wartki potok wydarzeń, odnotowywanych z konieczności skrótowymi informacjami, wymaga rozwinięcia i uzupełnienia. Czasami jest to podstawowa wiedza, np. usytuowanie akcji wydarzeń, czasami tło i ku-

lisy wypadków składających się na burzliwe losy współczesnego świata. Obowiązkiem dziennikarza, zanim wyrazi w komentarzu własną opinię, jest obiektywne przedstawienie różnych aspektów danej sprawy.

Jak to uzyskać i czy w ogóle jest to możliwe w trudnych warunkach ambitnej, lecz początkującej telewizji? Jesienią 1959 roku przesiedzieliśmy z Janem Zakrzewskim wiele godzin nad tym problemem, wypijając morze kawy, nim zaczęły krystalizować się szczegóły pomysłu.

Janek, który rozpoczął pracę w telewizji dwa lata wcześniej jako autor i elokwentny quizmaster pierwszych teleturniejów, pragnął wnieść do dziennikarskiego świata coś z widowiskowej urody publicystycznego show. Pogodzenie takiego zamysłu z realiami politycznego programu wymagało jednak zabiegów zgoła odmiennych od relaksowych formuł przekazu. Błyskotliwość magazynu nowego typu musiała wynikać z niekonwencjonalnego podejścia do podejmowanych tematów, autorskiej pomysłowości i biegłości realizatorskiej.

Aby uzyskać nową jakość, należało najpierw odżegnać się od przyzwyczajień wyrobionych przez surowe realia studia przy placu Powstańców. Podczas gdy tam utrwalała się praktyka lokowania programów dziennikarskich w byle jakim kącie studia, na tle banalnych i dostawianych w ostatniej chwili zastawek, „Peryskop” zażądał rzeczy niesłychanej — • wyłączności. Tylko przy dysponowaniu pełną powierzchnią studia możliwe było takie scenograficzne zagospodarowanie planu, które dawało szansę wyrwania się z ciasnoty i wniesienia do programów nowych efektów plastycznych. Konstrukcja magazynu składanego z wielu różnorodnych elementów wymagała też swobody nie tylko w dysponowaniu planem zdjęciowym, ale i nie praktykowanego dotychczas luzu na próby.

— Kiedy wymyśli pan takie studio — bardzo proszę. W tym, które mamy, możliwości nie widzę — orzekł dyrektor programowy, wówczas Jerzy Pański.

— Wymyślę — zapowiedziałem i słowa dotrzymałem.

„Peryskop” rozpoczął swój żywot w adaptowanej prowizorycz-

nie klubowej sali na parterze Pałacu Kultury; w środy na pałacowe podwórze podłączał się po prostu wóz transmisyjny. Przestrone na pierwszy rzut oka wewnątrz wypełnione było wówczas po brzegi dekoracjami, reflektorami, monitorami i wszelakim telewizyjnym dobrem. Zalegające podłogę kable utrudniały ruch kamerom, a podła akustyka pomieszczenia zmuszała często uczestników do korzystania z trzymanyh w ręku mikrofonów reporterskich.

W tej transmisyjnej scenerii najważniejszą funkcję spełniał ekran tylnej projekcji umieszczony za stołem prezentera. Telekinem nie dysponowaliśmy, a ponieważ magazyn międzynarodowy nie mógł obyć się bez filmów, rozpięliśmy na drewnianej ramie arkusz zwyczajnej kalki kreślarskiej. Import specjalnej folii musiał czekać na lepszą dewizową koniunkturę.

Projektor filmowy 16 mm na szczęście znalazł się w magazynie technicznym; był to jednakże sprzęt dostosowany do potrzeb amatorskiego klubu, a nie telewizji. Taśma wyświetlana była przezeń z kinową szybkością 24 klatek na sekundę, podczas gdy standard wymagał o 1 klatkę więcej. W efekcie kamera telewizyjna skierowana na ekran przekazywała obraz zakłócony poziomymi pasami —• zwykły rezultat braku synchronizacji. Przez wiele żmudnych godzin walczyliśmy z tą nieznośną usterką, aby wreszcie w ostatniej niemal chwili podłączyć „wariak” — transformator podwyższający napięcie, a więc i przyspieszający obroty projektora. Wyszperał go gdzieś nasz zmyślny kinooperator, Kazik Sikorski.

Z narodzinami „Peryskopu” wiązał się także telewizyjny debiut nowego scenografa, którym był pomysłowy architekt — Jan Laube. Postanowił on wyposażyć program w specjalnie zaprojektowane meble i nie spotykane dotąd elementy dekoracyjne. Wszystko miało być nowoczesne i funkcjonalne; naszym warsztatom produkcyjnym udało się jednak bezbłędnie tylko konstrukcją rozłożystego biurka dla prezentera i „płaski globus” — osadzony obrotowo w masywnej ramie dwumetrowy krąg, oklejony obustronnie gigantycznymi kopiami planiglobów.

Inna natomiast „ruchoma mapa”, wykonana z blaszanych pasów, pozwalała na uzyskanie dwóch efektów równocześnie: każdej zmianie rysunku towarzyszył potężny dźwięk gongu, co bynajmniej nie wywoływało aplauzu dźwiękowców.

Przy globusie występował geograf, dr Lech Ratajski z Instytutu Geografii UW. Zadania stawialiśmy mu trudne, jako że na każdy temat przeznaczaliśmy w tej rubryce nie więcej niż 2 minuty. Leszek jakoś sobie radził z czasowym limitem, natomiast inni uczestnicy magazynu, którzy otrzymywali do dyspozycji tylko o minutę więcej, zdecydowanie gorzej.

Walkę o maksymalne skracanie wypowiedzi toczyliśmy z uporem przez pierwsze półrocze „Peryskopu”. Tak rygorystycznej dyscypliny czasowej nie znał uprzednio żaden program telewizyjny. Kiedy uprzedzaliśmy gości, że wypowiedź ich nie może przekroczyć 3 minut, spotykaliśmy się z natychmiastowymi protestami. „Przecież w tym czasie nic się nie da powiedzieć, to po prostu nierealne!” Innego wyjścia jednak nie było; aby magazynowi nadać właściwe tempo, musieliśmy uwolnić go od wszelkich drobiazgowych rozwlekłości. Zwięzłość treściową, charakterystyczną dla „Peryskopu”, staraliśmy się równocześnie powiązać z zachowaniem osobistego stylu narracyjnego każdego uczestnika programu.

Magazyn telewizyjny konstruowany jest zawsze z dwóch przeplatających się warstw: wizyjnej i słownej. Tą pierwszą były aktualności filmowe z serwisu agencyjnego i wymiany zagranicznej, jednakże materiałem tym posługiwaliśmy się w inny sposób niż w dzienniku telewizyjnym. Nie chodziło o nadawanie wiadomości z ostatniej chwili, lecz o wielostronne naświetlenie problemów współczesnego świata, co wymagało konstruowania z wielu archiwalnych i współczesnych taśm miniaturowych filmów montażowych.

Realizując „Peryskop” starałem się pamiętać zawsze o primacie obrazu. Atrakcyjność swą program zawdzięczał w większej części właśnie filmowemu wizerunkowi świata. Tam gdzie uzyskanie ilustracji filmowej było niemożliwe, sięgałem po dokumen-

talne fotografie, slajdy, mapki i wykresy graficzne. Dopiero to, czego nie sposób było wyrazić w formie wizualnej, pozostawiałem słowu eksperta.

Czas trwania żywego programu, a zwłaszcza magazynowej składanki, można obliczyć precyzyjnie tylko wówczas, gdy program zawiera wyłącznie pozycje o ściśle określonym czasie. Przynajmniej połowę czasu „Peryskopu” zajmowały wypowiedzi uczestników, a więc trzeba było znaleźć sposób na zdyscyplinowanie ich elokwencji. Poprosiłem więc o przygotowywanie tekstów na piśmie, określając równocześnie ich objętość. Ten prosty zabieg skłaniał większość gości do precyzyjnego i oszczędnego formułowania myśli. Niezbędne korekty redakcyjne dokonywano podczas próby, usuwając pozostałe dłużyzny. A po próbie... kartki demonstracyjnie darłem, ponieważ zależało nam nie tylko na lapidarności wypowiedzi, lecz i na jej wspartym improwizacją autentyzmie.

Z taką techniką pracy najlepiej radzili sobie publicyści, przywykli do rygorów, narzucanych przez pojemność gazetowych kolumn. Zdarzały się jednak mimo to najdziwniejsze niespodzianki. Po próbie jednego z pierwszych „Peryskopów” przezorny kierownik produkcji, Jurek Kownacki, umawia się zatem z biorącym udział w programie Olgierdem Budrewiczem:

— Kiedy zostanie już panu tylko minuta do końca — podniosę jeden palec. A kiedy trzeba będzie kończyć — • skrzyżuję ręce na piersi.

— Będę panu bardzo wdzięczny.

— A zapamięta pan, panie Olgierdzie?

— Ależ naturalnie!

W ferworze żywej emisji rzecz okazała się jednak nie tak prosta. Na umówiony znak Budrewicz... też skrzyżował ręce na piersi i mówił najspokojniej w świecie dwa razy dłużej.

Niespodzianki czasowe tego typu można było korygować na antenie tylko jedną metodą: wyrzucając w ostatniej chwili część lub całość następnego tematu. Takie scenopisowe zmiany, zarządzane nagłą dyspozycją realizatora, były dla ekip realizatorskich i techniki od dawna chlebem powszednim. Nieswojo czuli

się tylko niektórzy goście, śledzący szeroko otwartymi oczami pozorny zamęt w studiu, w którym kamery zniemacka przejeżdżały do końcowych ujęć, a Janek Zakrzewski na półuśmiechu żegnał się z widzami.

— Czas nas pogania, proszę państwa, więc jeden z tematów zostanie do następnego wydania. Do zobaczenia za dwa tygodnie.

„Peryskop” był dwutygodnikiem redagowanym i realizowanym przez zaledwie trzyosobowy zespół. Poza Jankiem i mną — parającym się równocześnie reżyserią telewizyjną magazynu — współpracował z magazynem organizator produkcji programu Jurek Kownacki; dopiero później przyszedł nam z pomocą początkujący wówczas w telewizji młody dziennikarz Andrzej Wojtowicz. Popularny program obrósł jednakże szybko w liczną gromadę redakcyjnych współpracowników. Dziennikarze wyspecjalizowani w rozlicznych dziedzinach polityki międzynarodowej brali na siebie nie tylko rolę komentatorów. Wysoko ceniliśmy autopsję podróżujących po świecie reporterów; opowieści o osobistych kontaktach i przeżyciach dawały widzom szansę głębszego zapoznania się z egzotycznymi realiami dalekich lądów. Częstymi gośćmi „Peryskopu” bywali więc Wiesław Górnicki, Ryszard Kapuściński, Olgierd Budrewicz, Tadeusz Jackowski, Zygmunt Broniarek. Ba, nie zabrakło u nas także nestora polskiego reportażu — samego Melchiora Wańkowicza, o którego wizytach w naszym studiu opowiem nieco później.

Redakcyjna konstrukcja pozostawała wierna podtytułom z programowej czołówki. Oddawaliśmy najpierw dziennikarski pokłon aktualnościom, wynosząc na czoło najbardziej ważne wydarzenia z ostatnich dni. Od spraw bieżących odrywaliśmy się w dalszych częściach magazynu poświęconych najrozmaitszym opracowaniom problemowym. Wypracowaną w pierwszych wydaniach metodą było wielostronne omówienie każdego tematu nie przez jednego publicystę, lecz kilku specjalistów, traktujących o najbliższym sobie wycinku sprawy. Poza dziennikarzami zapraszaliśmy także ekspertów z najróżniejszych dziedzin życia. Przed kamerami przewijali się naukowcy, technicy, ekonomiści; ich fa-

chowe opinie — mimo narzuconej zwężłości — znakomicie uzupełniały treści, których nie mogliśmy wyrazić obrazem.

Co ważne, „Peryskop” często sięgał w swej „ciekawostkowej” rubryce do dziedzin na pozór marginalnych. Uważny widz mógł dostrzec, że np. karnawał w Rio de Janeiro może być świetnym punktem wyjścia do omówienia nie tylko obyczajów, ale i sytuacji Ameryki Łacińskiej.

W naszym zaimprovizowanym studiu największą sensację wzbudziła, jeśli dobrze pamięć, wizyta paru uzbrojonych mężczyzn, którzy wtaszczyli na prezenterki stół kilka autentycznych, sztab złota ze skarbca Narodowego Banku Polskiego. Wszyscy cisnęli się, by we własnych rękach sprawdzić ciężar szlachetnego kruszcu i przynajmniej raz w życiu dźwignąć masywny, wielokilogramowy wlewk. Trzaskały z tej okazji aparaty fotograficzne. Po programie ekipie realizatorskiej pozostały pamiątkowe zdjęcia, a widzom przybyło nieco wiedzy o roli złota w światowej gospodarce pieniężnej.

Jakim sposobem udało nam się wytrwać okrągły rok w trudnych warunkach — właściwie trudno dociec. Dopiero w 1961 roku „Peryskop” przeniósł się na plac Powstańców i po długich bojach ulokował się w normalnym studiu.

Uciążliwą ciasnotę poprzedniego pomieszczenia Jan Laube rekompensował różnymi scenograficznymi sztuczkami. Jedną z nich było wprowadzenie „fotozastawek”, czyli dekoracji składającej się z wielkich powiększeń fotograficznych. W telewizji czarno-białej dzięki nim uzyskiwano do złudzenia wierne efekty trójwymiarowego, rozległego tła. Nic dziwnego, że metoda ta — znana zresztą z wystawiennictwa — została później szeroko rozpowszechniona przez głównego scenografa telewizji Xymenę Zaniewską.

Przygotowanie fotozastawek łączyło się jednak nie tylko z wysokimi kosztami, ale i z niedogodnym dla nas, bo zbyt długim procesem produkcyjnym. Upływały dni całe, nim laboratorium sporządziło wielometrowe płachty odbitek przeznaczonych do naklejenia na podkładowych płytach. Tylna projekcja dawała tymczasem szansę umieszczenia takich fotograficznych dekora-

cji na niewielkich szybkach przezroczy, które można było błyskawicznie zmieniać w trakcie programu. Dzięki temu w niedługim czasie mogłem umieścić cały komplet peryskopowych dekoracji... w jednej szufladzie biurka.

Dla reżysera, spragnionego wszelkich ubarwiających program nowości, fascynującym wabikiem był także pierwszy w Polsce mikser trikowy, uruchomiony przez inżyniera Grażynę Kurpiewską. Poznałem już jego możliwości podczas wizyt w berlińskich studiach telewizyjnych i wykorzystałem w pełni na rodzimym gruncie.

W połowie roku 1961 Janek Zakrzewski objął korespondencką placówkę w Paryżu. Przez kilka wydań „Peryskopu” radziłem sobie sam w podwójnej roli realizatora i prezentera; czyniłem to najczęściej w najprostszy sposób, kierując na siebie kamerę przez szybę reżyserki. W październiku 1961 roku miałem przyjemność przedstawić widzom po raz pierwszy Karola Małcużyńskiego. Związał się on odtąd na długie lata z prezenterkim biurkiem „Peryskopu”, a później dziennikowego „Monitora”.

Gdybym chciał pokusić się o zwężenie studium tej telewizyjnej osobowości, musiałbym rozpocząć od najważniejszej cechy — naturalności. Małcużyński po prostu nigdy nie grał niczego przed kamerą. Był zawsze sobą — opanowanym, budzącym powszechne zaufanie publicystą, który nie ogranicza się do zdawkowych zapowiedzi. Mówił prostym i przekonującym językiem, potrafiąc w lapidarny sposób — nieraz jednym trafnie dobranym słowem — skomentować istotę poruszanych przez program tematów.

W pamięci wielu widzów starszego pokolenia pojawienie się Małcużyńskiego na wizji kojarzy się pewnie do dziś z maskotką, pluszowym niedźwiadkiem na biurku. Miś pojawił się nie od razu, jako że został przysłany „na szczęście” przez któregoś z sympatyków. Jeśli dobrze pamiętam, nadawca należał do płci żeńskiej. Pluszowy miś rozgościł się na dobre w studiu — a później dał się nawet przekonać do reporterskich wypadów poza stołeczne mury. Już w grudniu 1961 odważyłem się na pierwsze spotkanie z widzami, transmitowane z Nowej Huty. Przed



kamerami wozu transmisyjnego, zainstalowanego w gęsto zapełnionym Klubie Międzynarodowej Książki i Prasy, zasiadła czwórka publicystów: Karolowi Małcużyńskiemu towarzyszyli Grzegorz Jaszuński, Jerzy Kowalewski i Zygmunt Szymański.

Bezpośredni kontakt z widownią był dla nas przyjemnym zaskoczeniem. Nie spodziewaliśmy się początkowo tak dużego zainteresowania nowohuckiej publiczności. Wnikliwość zainicjowanej przez nas dyskusji była powodem, że planowane pół godziny na emisję okazało się fikcją. Wymianę zdań na sali rozpoczęliśmy przezornie już na półtorej godziny przed programem, ale mimo to kontynuowaliśmy jeszcze po zakończeniu transmisji.

W owych czasach byłoby co najmniej dziwne, gdyby w pierwszym programie z cyklu „Widzowie pytają — Peryskop odpowiada” nie ingerował chochlik techniczny. Z moich notatek na marginesie scenariusza wynika, że w połowie programu „wysiadło” łącze na Szyndzielni — i transmisja drugiej części spotkania została z konieczności ograniczona do... samego dźwięku.

Następna z kolei próba terenowego wypadu uwieńczona została pełnym powodzeniem. Był wtedy rok 1962. Temat spotkania — problem niemiecki. Poprzedzało to przygotowywaną na jesień wizytę polskiej delegacji partyjno-rządowej w NRD. Transmisję przeprowadzono z Gliwic, gdzie z wyprzedzeniem czasowym impreza ta została rozreklamowana, a miejscowy Klub Książki i Prasy rozprosił zaproszenia wśród stałych bywalców.

Zapłonęły reflektory w nabitej do ostatniego miejsca czytelnicy gliwickiego KMPiK. Publiczność przybyła na spotkanie tak tłumnie, że w ostatniej chwili musieliśmy zainstalować dodatkowy monitor i głośnik w sąsiadującym pomieszczeniu, gdzie kierowano spóźnionych gości. Sypnęły się pytania, więc prowadzący program stołeczni dziennikarze — Karol Małcużyński z Grzegorzem Jaszuńskim — i nasi katowiccy koledzy, Jan Gadomski z Adamem Stankiem, uwijali się niezgorzej w trakcie trzech kwadransów żywej emisji.

Terenowe wypadki były nieliczne. Podstawowym tworzywem międzynarodowego magazynu musiał być materiał filmowy, napływający ze źródeł zagranicznych. Sęk jednak w tym, że choć

mieliśmy dostęp do aktualnego serwisu agencyjnego, brakowało nam często obszerniejszych, problemowych opracowań. Można było ratować się nieraz usługami brytyjskiej agencji „Visnews”, wyspecjalizowanej w produkcji rozbudowanych tematów publicystycznych, jednakże dewizowy cennik rzadko pozwalał nam na podobne luksusy. Na szczęście wspomagał nas dzielnie Władysław Pawlak, korespondent Polskiego Radia i Telewizji przy ONZ. Zawdzięczaliśmy mu wiele felietonów filmowych opracowanych na podstawie wyszperanych w nowojorskim archiwum materiałów oraz reportaży z całego świata.

Dewizowe ograniczenia nie pozwoliły wówczas na własne reportaże zagraniczne, realizowane przez specjalnych wysłanników. Wyposażenie korespondentów akredytowanych w stolicach europejskich i za oceanem w kamery filmowe nie rozwiązywało kwestii. Wygodniej poruszać się po mieście bez kłopotliwej torby ze sprzętem, tym bardziej że nasi stali wysłannicy byli przecież na etatach radiowych — obowiązki mogli więc wykonać łatwiej, przekazując do kraju zwyczajne korespondencje słowne.

„Peryskop” korzystał nieraz z amatorskiej twórczości filmowej, wykorzystując na antenie materiały wyszukiwane w prywatnych zbiorach marynarzy i podróżników. Sięgaliśmy nawet po filmy na taśmie 8 mm, na ogół nie stosowane w telewizji, która nie dysponowała odpowiednimi telekinami.

Kiedy przerzucam dziś pożółkłe kartki scenariuszy sprzed lat i wpatruję się w stare fotografie dokumentujące niełatwy żywot tego programu, napotykam często na ślady zapomnianych już inicjatyw, zmierzających do ubarwienia „Peryskopu”. Jest wśród nich zdjęcie specjalnie obmyślonemu lustrzanemu stołu, na którym obdarzeni gawędziarskim talentem plastycy kreślili rysunkowe opowieści, rozwijające się na ekranach prawie jak animowany film. Tym stołem posługiwał się i Szymon Kobylński, i Eryk Lipiński, i Antoni Wasilewski.

Jest także zdjęcie Melchiora Wańkowicza, snującego swe niezapomniane opowieści przy kominku. Osobliwy talent Wańkowicza-gawędziarza udało się utrwalić na taśmie telerekordingu, co było trudne do uzyskania, ponieważ w owych czasach rejestro-

wanie programów dziennikarskich było czymś niezwykłym. Była to seria powszechnie lubiana i kontynuowana dość długo, jednak polecono nam ją przerwać, gdy mistrz z nieokreślonych powodów wypadł z łask.

„Peryskop” nie doczekał, niestety, setnego wydania — choć niewiele mu już do niego brakowało. Przestał ukazywać się na antenie w połowie 1963 roku, kiedy przeniosłem się do Szczecina, w którym organizował się nowy ośrodek telewizyjny. Puste miejsce na antenie zajął „Światowid” Edwarda Dylawerskiego. Uśmiechu warte, że oficjalna wersja głosiła: „...ze względu na przerost tematyki ciekawostkowej”. Każdemu życzę takiego „zarzutu”.

## „Mosty” w eterze

Telewizja zbliża narody. To nie slogan, lecz fakt o niezwyklej doniosłości społecznej. Kronikarze naszego stulecia będą w tej kwestii na pewno zgodni, choć trudno dziś przewidzieć, jakie daty zechcą przyjąć za punkty zwrotne w historii telewizji. Czy będzie to rok 1962, w którym „Telstar” rozpoczął erę telewizyjnej łączności transkontynentalnej? Czy też lata osiemdziesiąte, przynoszące światu możliwość bezpośredniego odbioru programów nadawanych ze sztucznych satelitów Ziemi?

Ja wybrałbym datę podpisania światowego traktatu o informacyjnej nieagresji, sygnowanego przez wszystkich użytkowników nadciągającej kosmowizji. W materii tak delikatnej, jak utworzenie ogólnodostępnych systemów telewizyjnych o zasięgu globalnym, bardziej liczy się rozwaga od błyskotliwego sukcesu techniki. Niejednorodność współczesnego świata wywodzi się nie tylko z politycznego podziału, ale także z odmienności sposobów życia. Postawy światopoglądowe i różnice kultur mają za sobą historię dziesiątków stuleci, zatem nie można ich ujednoczyć ani jednorazową eksplozją technik przekazu, ani też środkami nacisku.

Zaspokojenie naturalnej ciekawości świata jest celem, który stawiają sobie wszyscy twórcy programów telewizyjnych. Czynią to dzienniki i programy oświatowe, wyspecjalizowane magazyny spraw międzynarodowych i globtroterzy rozlicznych „Klubów Sześciu Kontynentów”. Myślę jednak, że na miano najbardziej ambitnych prób zasługują w tej dziedzinie poczynania jednoczące we wspólnym działaniu różne organizacje telewizyjne. Powstałe

w kooperacji widowiska, imprezy i międzynarodowe magazyny informacyjne nie tylko zbliżają do siebie widzów mówiących różnymi językami, ale też uczą programowców telewizyjnego esep-ranta przyszłości.

## Goście z bratnich stolic

Pierwszym kooperacyjnym programem Interwizji był cykl „Gościmy dziś w...”, zapoczątkowany w 1960 roku. Projekt był możliwy do zrealizowania w ograniczonym kręgu odbiorców. Za-łączek międzynarodowej sieci łącz telewizyjnych pozwalał na bez-pośredni przekaz programów w zasadzie tylko w „trójkacie” Warszawa—Berlin—Praga; z pewnym wysiłkiem udawało się to grono stolic poszerzyć o Budapeszt. Ta właśnie czwórka miast uczestniczyła w przedsięwzięciu, którego celem miał być cykl niedzielnych wizyt u przyjaciół. Szkic pierwszego programu pi-sałem wraz z Wolfgangiem Reinhardtem na papierowej serwetce w berlińskiej „Presse Cafe”.

Inauguracja programu przypadła Warszawie. Zamierzeniem reportażu było zaprezentowanie naszej stolicy i jej mieszkańców telewidzom Berlina, Pragi i Budapesztu.

Jedną z najpoważniejszych trudności technicznych, na jakie natknęliśmy się wtedy, było rozesłanie czterech różnojęzycznych dźwięków programowych do odbierających nasz program sąsia-dów. Komentarze podkładać musieliśmy „na żywo” i do dziś się dziwię, że jakimś dobrotliwym zrządzeniem losu nie było uster-ek. W późniejszych programach tego cyklu realizatorzy decydo-wali się na rejestrację widowiska na taśmie telerekordingu. Dzięki temu komentarze mogły być opracowane bez pośpiechu i czytane przez lektorów równie gładko, jak w przypadku fil-mów. W porównaniu ze stanem współczesnym, rejestracja pro-gramów znajdowała się wtedy w powijakach. Jakość zapisu tele-rekordingu była niska, a dobre rezultaty gwarantowała tyl-ko bezpośrednia emisja.

Program „Gościmy dziś w Warszawie” stał się pierwszym kro-kiem na drodze współtworzenia emisji adresowanych wyraźnie do odbiorców bratnich telewizji. Z jego doświadczeń wywodły się następne prezentacje stolic. Po Berlinie, Pradze i Budapeszcie włączyła się do tego przedsięwzięcia również telewizja radziecka.

Odnotowując sukces tego reportażowego eksperymentu, zda-wałem sobie sprawę z jego niedoskonałości. Dotyczyła ona nie trudności technicznych, lecz jednostronności w przedstawianiu tematu. Każda z telewizyjnych wizyt zawierała przecież wizeru-nek przygotowany w całości z punktu widzenia zainteresowa-nych organizacji telewizyjnych. Dojeżdżający na miejsce akcji sprawozdawcy mogli pełnić jedynie rolę tłumaczy-narratorów. Brakowało w tych „pocztówkowych” relacjach odpowiedzi na pytania wybiegające poza stereotyp bedekera.

Telewidzowie zaproszeni do zwiedzenia kraju sąsiadów intere-sują się wieloma całkiem prostymi sprawami. Frapuje ich co-dziennność, w której doszukiwać się będą rozbieżności i analogii z własnym dniem powszednim. Styl życia, obyczaje są tymcza-sem tak dobrze znane autorom programu, że umykają im z pola widzenia. Dlatego właśnie cenna będzie relacja własnego reporte-ra, umiającego odnaleźć w gąszczu życia nie tylko wielkie praw-dy, ale i te maleńkie, przybliżające ludzi po obu stronach gra-nicy.

## Z paszportem i bez

Aby uzyskać zamierzony efekt, trzeba było — jak oceniliśmy — po prostu szerzej rozewrzeć wrota reporterskiej penetracji. Obok utartych szlaków wymiany dziennikowych aktualności, zaczę-liśmy torować drogę wymianie ekip sprawozdawczych, których zadanie polegało na dostarczaniu własnych materiałów filmo-wych dla potrzeb szeroko pojętej publicystyki międzynarodo-wej.

Kamery filmowe są bardziej poręcznym narzędziem reportażu od wozów transmisyjnych. Skomplikowana procedura techniczna

żywego reportażu ograniczała swobodę autorskich poczynań —• tym bardziej że każdy z bezpośrednich programów angażować musiał kilkudziesięcioosobowy personel techniczny i realizatorski. Lekka filmowa „szesnastka” pozwalała pracować z dobrym wynikiem nawet samotnemu reporterowi; ten właśnie fakt rozstrzygnął o formie większości programów telewizyjnych poświęconych tematyce zagranicznej.

Do idei wspólnych realizacji programów reportażyowych o różnych krajach wracaliśmy mimo wszystko niejednokrotnie. Dwa miałem okazję realizować razem z kolegami radzieckimi na początku lat siedemdziesiątych: były to antenowe spotkania Moskwy i Warszawy. Najpierw z udziałem telefonistek obydwu central międzynarodowych — z okazji Święta Kobiet, a później z hutnikami współpracujących zakładów metalurgicznych.

Pomysł telewizyjnej rozmowy na odległość wydaje się bardzo prosty. Ot, wystarczy jeden wóz transmisyjny postawić w moskiewskich Zakładach Metalurgicznych „Sierp i Młot”, drugi zaś zainstalować w hucie „Warszawa”. Ile jednak trzeba zabiegów, aby Kowalski mógł zapytać Iwanowa, co tam słyhać w brygadzie i jak mu w wolne soboty bierze ryba — tego żaden z widzów nawet się nie domyśla.

Podstawowy problem techniczny stanowiło wówczas utworzenie zamkniętego obwodu łączności pomiędzy stolicami. Potrzebne połączenie — zwane konferencyjnym — wymagało równoczesnego użycia dwóch linii radiowych. Jedną z nich sygnały z Warszawy miały docierać do Moskwy, drugą zaś wracać z powrotem. Sęk w tym, że wszystkie typowe transmisje międzynarodowe realizowano tylko przez jedną linię łączności.

Po obu stronach granicy służby techniczne łamały sobie głowy nad tym problemem. Podsuwano nam różne połowiczne rozwiązania: a to nagranie programu tylko w jednej ze stolic, a to znów poprzez zmontowanie całości z dwóch odrębnie zarejestrowanych sekwencji. Każda taka propozycja nie zadowalała nas, ponieważ widzów i uczestników reportażu pozbawiano by najistotniejszego waloru programu: bezpośredniej rozmowy Moskwy z Warszawą.

Kiedy pięknemu pomysłowi groziła już kompletna kłapa, na mapie sieci telewizyjnej znalazłem ową upragnioną drugą trasę łączności. Okazało się, że Warszawa może przekazać sygnały do Moskwy za pośrednictwem zwyczajnej magistrali kablowej przez Katowice—Lwów—Kijów; w odwrotnym kierunku program mógł być przesłany starą, wyłączoną już z eksploatacji trasą przez Leningrad—Kaliningrad—Gdańsk. Wymagało to tylko prowizorycznego połączenia Kaliningradu z polską siecią, co dla zaprawionych w bojach służb transmisyjnych nie stanowiło większej trudności

Tak się też i stało mimo różnych wątpliwości, jakimi raczyli mnie szczerze niektórzy ze współpracowników. „Zaprojektowałeś przecież układ aż z dwoma studiami prowadzącymi” — przestrzegali. „Program musi być miksowany\* równocześnie w Moskwie i w Warszawie. Co będzie na antenie, kiedy któryś realizator o tym zapomni?”

Ale nie zapomniałem ani ja, ani radziecka koleżanka Tania. Telewizyjny dialog stolic przebiegł bodaj sprawniej niż niejeden prosty program studyjny. Tyle tylko, że nasze asystentki musiały podczas emisji bez chwili przerwy gawędzić przez „czterodrut”\*\*, uprzedzając się wzajemnie o przełączeniach. Z reżyserek wychodziliśmy z potem na czołach. Zwyczajna to rzecz dla realizatorów reportaży...

## Okiem „Peryskopu”

Po złotym wieku żywego reportażu nastąpiła w latach sześćdziesiątych pora na chwilowy odwrót do studia. Szybki rozwój własnej produkcji filmowej pozwolił na konstruowanie programów, w których reporterska kamera ubarwiała wizyjnym autentykiem wszelkie tematy podejmowane przez telewizyjnych auto-

\* Wizja i dźwięk muszą być przełączane.

\*\* Głośno mówiący telefon bezpośredniej łączności.

rów. Wtedy właśnie powstała formuła programów publicystycznych obowiązująca do dziś: żywe słowo ze studia na przemian ze wstawkami z telekina.

Ze wzorca tego powszechnie korzystali dziennikarze zajmujący się w telewizji publicystyką zagraniczną. U kolegów radzieckich pojawił się „Ekran międzynarodowej żizni”, za Odrą — magazyn „Objektiv”, a na polskiej antenie „Peryskop”. Programy te podjęły nie tylko trud objaśniania aktualnych problemów współczesnego świata, ale i budowania pierwszych mostów przerzuconych nad granicami.

Przez studio przewinęli się najlepsi polscy dziennikarze — eksperci w dziedzinie spraw międzynarodowych. Dowiedliśmy wówczas sceptykom, że żywe słowo publicysty liczy się — mimo formalnej prostoty — bardziej od przesadnych inscenizacji. Dla telewizji było to istotne, ponieważ z różnych względów nie wszystkie przekazywane treści można przekształcić w ilustrację, a wtedy głos należy do znawców zagadnień, którzy potrafią swą argumentacją przekonać widzów do określonych stanowisk.

Tę właśnie formę wypowiedzi dziennikarskiej obrał Mieczysław Rakowski w serii „Nasz wiek XX”, jaką rozpoczęliśmy nadawać już po dwuletnich doświadczeniach „Peryskopu”, w 1962 roku. Były to jednak programy adresowane do wyrobionego politycznie widza; natomiast masowy odbiorca chciał raczej widzieć niż słyszeć. Zainteresowania telewidzów biegły nie tylko w stronę wielkiej polityki, lecz dotyczyły codziennych spraw i sposobu życia zwyczajnych ludzi mówiących odmiennymi językami. Dlatego uzyskanie oryginalnych relacji filmowych ze świata stało się dla nas tak bardzo ważne.

## Tele-AR i reporterzy—samotnicy

W dawnych dobrych czasach reporterowi wystarczał notatnik, a niektórzy twierdzili, że nawet bez niego świetnie sobie radzą. I że to nawet ułatwia kontakt z bohaterami reportaży, którzy

na ogół nie lubią, kiedy podczas rozmowy notuje się każde słowo.

Postęp techniki sprawił, że ta świetlana wizja reportera jako człowieka ze swobodnymi rękami przeszła do historii. Najpierw wyposażono go w aparat fotograficzny, potem w magnetofon, telewizja zaś doszła do wniosku, że nie będzie od rzeczy obciążyć swego emisariusza także kamerą filmową. Pierwszy uczynił to Tele-AR.

Tele-AR to telewizyjna sekcja Agencji Robotniczej, jedynej w Polsce agencji prasowej, która wyciągnęła wnioski z faktu istnienia telewizji — a więc dużego zapotrzebowania na materiały filmowe. Jako Spółdzielnia Robotnicza łatwiej niż telewizja mogła finansować zakupy i wyjazdy. Mając więcej dobrych chęci niż doświadczenia, a także samozaparcia — Tele-AR pokonał wszystkie przeszkody. W 1970 roku świętował jubileusz pięcisetnego filmu.

Niezwykła to była wytwórnia. W odróżnieniu od innych agencji nie zajmowała się w ogóle serwisem informacyjnym dla dziennika. Tele-AR produkował wyłącznie reportaże — filmy autorskie, będące dziełem podróżujących po świecie dziennikarzy. Jedyna chyba wytwórnia, w której autor był równocześnie operatorem filmowym!

500 filmów — to 500 reporterskich przygód, które naczelną redaktor Tele-AR-u Hanna Samsonowska przedstawiła z okazji jubileuszu w specjalnym filmie. Nie wszystko, o czym opowiadali koledzy po powrocie ze swych wojaży, nadawało się do filmowania.

Niektóre z tych rozmów pewnie toczyły się przy drzwiach zamkniętych, bo łatwo wyobrazić sobie np. uczucia dziennikarza, któremu podczas podróży po USA zepsuła się kamera. Wchodzi więc do specjalistycznego zakładu naprawczego, kładzie sprzęt na ladzie, a tam wzruszają ramionami. „Pan źle trafił, my sprzętu muzealnego nie naprawiamy”.

Zaczynano bowiem od amatorskich czeskich kamer „Admira”. Z taką właśnie kapryśną „Admira” wyjechał pewnego pięknego dnia do Afryki Władysław Śliwka-Szczerbic i popełnił swój

pierwszy w życiu — a zarazem pierwszy w agencji — reportaż filmowy. Potem już poszło jak z płatką. Olgierd Budrewicz objuczony sprzętem dostawał zadyszki w Andach; cierpiał, ale materiał przywiózł. Stanisław Szwarc-Bronikowski z Januszem Wolniewiczem przemysłowali w Australii piasek złotodajnego potoku; złośliwi twierdzą, że zmusił ich do tego brak pieniędzy na powrót. Witold Zadrowski głosił, że nie zadrżała mu nawet ręka podczas spotkania oko w oko z lwem na safari. Ryszard Badowski natomiast często wracał do wspomnień z lodołamacza „Lenin”, bo kiedy wyszli wówczas w sporym dziennikarskim gronie na mały spacer po krze, nikt nie zauważył, jak w lodowej szczelinie zniknął pewien pechowy Anglik. Na szczęście go wyłowiono...

Filmy reporterów-somotników sygnowane przez Tele-AR stanowią przez lata niezastąpiony materiał dla wielu programów telewizyjnych. Korzystał z nich „Peryskop”, później „Światowid” i „Monitor”, sięgał też do nich niejedną raz Badowski w „Klubie Sześciu Kontynentów”. Odbiorcą była zresztą nie tylko Telewizja Polska; wiele kopii powędrowało za granicę, przynosząc agencji dewizowe zyski, a autorom zasłużone pochwały. Nic dziwnego: nasi reporterzy szybko nauczyli się władać kamerą i notować swe spostrzeżenia z podróży nie tylko w tradycyjnych notatnikach.

Niejedną z reporterskich odysei zasługuje zapewne na dłuższą opowieść, natomiast dzieje samego Tele-AR-u stanowią w historii polskiego dziennikarstwa godny uwagi fenomen. Dziś, kiedy telewizja okrzepła i radzi sobie nieźle sama, warto wspomnieć z szacunkiem czasy pionierów. Różnie radzili sobie z zadaniami, bo uczyli się przeciw operatorskiej profesji niejako w biegu, na marginesie swej podstawowej działalności. Ale wszystko, co robić im wypadło, robili z zapałem, marząc tylko o nowoczesnym sprzęcie, kolorowej taśmie i odrobinie skąpo odmierzanego grosza na koszty podróży.

Ciekawe, ilu chętnych znalazłoby się teraz do dźwigania... nie, już nie „Admiry”, lecz elektronicznej kamery ENG? W zbyt liczne zgłoszenia raczej wątpię.

## „Die Briicke” - po polsku „Most”

Światowe koneksje „Peryskopu” rozrastały się w miarę utrwalania antenowej pozycji magazynu. Napływało coraz więcej materiałów filmowych uzyskiwanych z zagranicy rozmaitymi drogami. Poszerzało się też grono współpracowników, do których chcieliśmy zaliczyć nie tylko działających w kraju ekspertów, ale przede wszystkim polskich korespondentów zagranicznych. Wbrew pozorom nie było to sprawą najłatwiejszą, bo ich codzienne obowiązki często uniemożliwiały posługiwanie się kamerą — a właśnie na tym najbardziej nam zależało.

Z tego właśnie powodu Warszawa zwracała się często o pomoc do przyjaciół z Interwizji, proponując wymiennie własne materiały filmowe. Wymiana ta, zrazu kulejąca, z czasem rozwinęła się i mogliśmy obok „Peryskopu” powołać do życia specjalną kronikę krajów socjalistycznych. Program „Z kamerą u przyjaciół” wyprzedził przynajmniej o 10 lat założenie wspólnego „Interstudia”.

Co innego jednak realizować program o sąsiadach we własnym kraju, a co innego współpracować, by wspólnymi siłami wyprodukować międzynarodowy magazyn telewizyjny. Specjalne wydanie „Peryskopu”, związane z wizytą naszej delegacji partyjno-rządowej w NRD, nadaliśmy jesienią 1962 roku z berlińskiego studia; była to próba takiej współpracy. Program wypadł znakomicie, co oprócz fachowców potwierdzili także widzowie w obydwu krajach. Otrzymałem nawet kilka listów z RFN, dokąd docierają programy Telewizji NRD. Bariere językową udało się pokonać poprzez rozgałęzienie dźwięku programowego: choć obraz był wspólny, nadajniki w Polsce i NRD wysyłały dźwięk we własnych językach.

Po tym udanym eksperymencie zaproponowaliśmy kolegom z Telewizji NRD powołanie stałej grupy roboczej, która mogłaby systematycznie realizować polsko-niemiecki magazyn publicystyczny. Pomysł zyskał aplauz w Berlinie i wraz z kolegą Heinzem Grotem zabraliśmy się żywo do roboty nad szczegó-

łami koncepcji redakcyjnej oraz odpowiednią formą ekranową.

Program nazwaliśmy „Die Briicke” — po polsku „Most”, aby, jak powiedziała z okazji inauguracji warszawska spikerka, służył „niczym most przerzucony nad granicami” zbliżeniu między sąsiadami.

„Most” — to magazyn telewizyjny, składanka o interesującej obis strony tematyce polsko-niemieckiej. W trakcie jego realizacji znaleźliśmy wspólny język w pełnym tego słowa znaczeniu. Nie była to bynajmniej sprawa prosta, bo należało znaleźć taką wykładnię telewizyjną jego treści, aby trafiły do umysłów widzów o różnych tradycjach historycznych i kulturowych. Było to skomplikowane, tym bardziej że należało przełamać niemało urazów głęboko osadzonych w przeszłości.

Cel ten udało się osiągnąć. Prezenterem programu z ramienia Telewizji NRD był Heinz Grote, z Telewizji Polskiej Edmund Męclewski, znawca problemów niemieckich, a ja redakcyjne funkcje połączyłem z pracą reżysera telewizyjnego.

Układając scenariusze cyklu tych programów, trzymaliśmy się zasady takiego opracowywania tematów, aby na każdą z poruszanych spraw spoglądać niejako oczyma partnera. Przyjęto zatem, że np. o Polsce mówił niemiecki dziennikarz, a na problemy NRD spoglądał własnymi oczyma polski reporter. Często widzowie prosili nas w listach o przedstawienie w „Moście” jakiegoś konkretnego miasta, człowieka lub zagadnienia. Specjalny kącik magazynu poświęcony był porównaniu obyczajów, organizacji życia codziennego, sposobów spędzania wolnego czasu. Nie brakowało też tematów kulturalnych, a na zakończenie każdego wydania programu przedstawialiśmy fragmenty występów estradowych, skecz, piosenkę.

Program „Die Briicke” — po polsku „Most” nadawany był w 1963 roku co miesiąc. Radzi bylibyśmy zwiększeniu częstości nadawania tego programu, ale zarówno w Warszawie, jak i w Berlinie nieliczne zespoły miały i w miesięcznym cyklu produkcyjnym pełne ręce roboty. Emisja odbywała się, oczywiście, na żywo — na przemian z polskiego i niemieckiego studia. Za-

raz po programie robiliśmy wspólny plan następnego wydania, po czym ekipy rozjeżdżały się do pracy.

Zgranie wszystkich czynności i zaspokojenie najróżniejszych potrzeb technicznych należało do dwóch nieocenionych szefów produkcji — Giintera Richtera i Jerzego Kownackiego. Program dawał im nieraz solidny „wycisk”, toteż Jurek szybko przyswoił sobie jakże prawdziwą maksymę Giintera: „rzeczy niemożliwe wykonujemy natychmiast, cuda trwają nieco dłużej”.

W gronie „budowniczych mostu” niepoślednią rolę pełnili dwaj nasi uniwersalni współpracownicy redakcyjni: Hans-Dieter Lange i Andrzej Wojtowicz. Uniwersalni dlatego, że zależnie od potrzeby raz byli autorami komentarzy, innym znów tłumaczami i redaktorami tekstów, których byli też lektorami.

Herbert Neumann, wspierający mnie w pracy reżyserskiej, kierował bezpośrednio berlińską ekipą realizatorską — podobnie jak i ja szefowałem ekipie polskiej. Nauczyliśmy się nawzajem wielu pożytecznych rzeczy, bo każdy z partnerów starał się wnieść do programu wszystkie możliwe nowości inscenizacyjne, na jakie było nas wówczas stać.

Program ten był pierwszym wyjściem polskiej publicystyki telewizyjnej na Zachód w pełnym tego słowa znaczeniu. Widz także w Republice Federalnej Niemiec mógł poprzez „Most” zetknąć się nie tylko z naszymi ocenami wspólnych problemów, ale i spojrzeć na prawdziwy obraz Polski.

W czerwcu 1963 roku „Most” znalazł się w radzieckiej telewizji.

## „Peryskop” na Szabołowce

Moskiewska emisja programu, który nosił w podtytule miano wspólnego wydania „Peryskopu” i „Ekрана międzynarodной жизни”, wymagała nieco więcej trudu niż magazyn polsko-niemiecki. Choć osiągnięciem moskiewskiego „Mostu” stał się wywiad Małcużyńskiego z Adżubejem — antenowy rezultat nie we-

wszystkim odpowiadał pierwotnym zamierzeniom autora. Po prostu tak się złożyło, że zanim doszło do emisji, scenariusz musiał ulec kilku korektom. Cóż robić — każdy dziennikarz telewizyjny dobrze wie, że przyjęty przez Interwizję termin emisji "YJ" to rzecz święta i w razie potrzeby trzeba dostosować się do wszelkich nie przewidzianych okoliczności.

Z Ludmiłą Borozdiną i gronem jej współpracowników z redakcji międzynarodowej udało się od razu nawiązać serdeczny kontakt. Przyjęliśmy na początku koncepcję magazynu konstrukcyjnie zbliżonego do formuły „Die Bricke”. Każdy z partnerów przygotowywał zatem w filmowej formie fragmenty programu, które miały być w końcowej fazie pracy połączone w jednolitą całość. Przewidzieliśmy reporterskie wizyty u osób, które znajomość zadzierzgnęły jeszcze we wspólnej partyzantce. Nie zapomnieliśmy też o ekonomicznej współpracy i nawet o satyrycznym spojrzeniu karykaturzystów ze „Szpilek” oraz „Krokodyla” na wspólne bolączki codzienności.

Pomysłów mieliśmy więcej niż realnych możliwości, dopracowania wymagała też techniczna strona przedsięwzięcia. Nowe moskiewskie Centrum Telewizyjne w Ostankino było dopiero we wstępnej fazie budowy, a więc „Most” musiał być nadany w niezbyt sprzyjających warunkach starego ośrodka telewizyjnego na Szabołowce. Studiów było tam wprawdzie więcej niż w Warszawie, ale sprzęt techniczny nie należał do nowoczesnych. Nie ma się zresztą czemu dziwić, bo nikt zdrowo myślący nie inwestuje w modernizację prowizorek.

W tych warunkach prosty na pozór problem dźwięku okazał się przedmiotem złożonej operacji technicznej, do której radzieccy inżynierowie telewizyjni musieli włączyć swych kolegów z radia. Widzowie najczęściej nie zdają sobie sprawy, że każdy dwujęzyczny program telewizyjny wymaga dwóch lub nawet trzech odrębnych dźwięków programowych. W naszym przypadku mieliśmy rozsyłać je dwoma obwodami, oddzielnymi dla nadajników polskich i radzieckich. Postanowiono więc, że polski lektor będzie czytał swój tekst nie w studiu na Szabołowce, lecz w studiu radiowym przy ulicy Piatnickiej.

Niczego złego też nie podejrzewałem, kiedy na koniec programu głos z reżyserki obwieścił całemu studiu triumfalnie: „Wsio choroszo, Warszawa pieriedaczu toże prawilno połączila!”. Tym większe było moje zdumienie po powrocie do Polski, kiedy zapytani o opinię koledzy odrzekli: „Owszem, fajnie było. Wypadliście całkiem dobrze na ekranie — ale czy mógłbyś nam wytłumaczyć, dlaczego wszystko było gadane po rosyjsku?”

A to dlatego, że gdzieś tam w radiu pomyłono kable dźwiękowe — i biedny Bolek Kołłataj, pełniący odpowiedzialną funkcję naszego lektora, czytał tekst przekładu na „pusty drut”. Zamiast polskiego dźwięku programowego przesłano do Polski tylko fonię rosyjską. Łatwo pojąć mą gorycz, jeśli weźmie się pod uwagę, że ostatnią noc przed programem spędziłem w hotelu nad przekładem rosyjskich komentarzy... Różne figle potrafią płatać rzeczby martwe.

Mimo różnych przygód, jakie przeżyliśmy podczas programów, obydwie „Mosty” — berliński i moskiewski — przyniosły wiele cennych doświadczeń. Wspólna praca umożliwiła praktyczne zapoznanie się z metodami realizacji stosowanymi przez telewizje sąsiadów. Najcenniejsze jednak były dla nas, obok programowych efektów, osobiste przeżycia i nawiązanie przyjaźni, które przetrwały wiele lat.



## Szkiełko i oko

Popularyzacja tematyki naukowotechnicznej przeszła w telewizji przez urozmaiconą licznymi wybojami trasę, na której pierwsze drogowskazy stawiano już w latach pięćdziesiątych. Powolne kształtowanie się właściwych jej form programowych zapoczątkowała we wrześniu 1957 roku „Eureka”, którą nazwano „naukowym magazynem różnaitości”. Niewątpliwą zasługę tego dwutygodnika, którego pierwszym redaktorem była Marta Korotyńska, stanowiło odżegnanie się od niezbyt fortunnych prób fabularyzacji.

W odróżnieniu od innych, powstających w tym samym czasie programów dziennikarskich, „Eureka” nie mogła narzekać na brak wizualnego materiału. Przed magazynem otwierały się bogate zasoby filmu oświatowego, z których można było czerpać do woli. Redakcyjny trud zogniskowany został na przyciągnięciu do współpracy autorytetów naukowych, mających równocześnie popularyzatorski talent. Marta sięgała po nie szeroko.

Kartkując stary diariusz telewizyjny\*, znajduję dziś nazwiska pierwszych gości „Eureki”. Był wśród nich onkolog — profesor Kazimierz Dux, zoolog — dr Jan Żabiński, pisarze — Jan Pa-randowski i Stanisław Strumph-Wojtkiewicz, astronom — profesor Włodzimierz Zonn. Zainteresowania autorki programu były rozległe, zatem od pierwszej chwili wykształcił się model programu, w którym prezentowano dorobek i osiągnięcia współczesnej wiedzy.

\* *Diariusz telewizyjny*, Red. T. Pszczołowski, „Zeszyty teoretyczno-empiryczne” nr 2, Redakcja Studiów i Oceny Programów, Warszawa 1957

Linie tę utrzymywał wiernie Jerzy Wunderlich, który w późniejszych latach przejął magazyn z rąk Marty. W miarę technicznego rozwoju telewizji doskonalił się warsztat realizatorski. Wywody naukowców mogły być coraz częściej wspierane obrazem, uzyskiwanym nie tylko ze studia i archiwów, ale i filmami własnej produkcji. Ten interesujący popularny program przetrwał przez długie lata w formie magazynu, trafnie dobranej już przez pierwszych prezenterów świata, oglądanego przez „mędrca szkiełko i oko”.

„Eureka” była dziecięciem telewizji czarno-białej. „Sonda”, która wyrosła z jej korzeni, należy do epoki koloru. Formuła tego programu różni się zasadniczo od struktury uprzedniej nie tylko przez jednotematyczność, lecz i przez oddanie głosu tylko utalentowanym dziennikarzom. Studyjny dialog Andrzeja Kurka i Zdzisława Kamińskiego, działających w studiu zatłoczonym wciąż innymi rekwizytami z pracowni badaczy i inżynierów, wyróżnia się nie tylko ekspresją, ale i znanstwem przedmiotu. Eliminacja postaci ze świata nauki i techniki jest najczęściej korzystna dla widza, jako że nie każdy naukowiec potrafi łączyć wiedzę z umiejętnością popularyzacji. Nieraz jednak żał mi czasów, w których mogłem zawierać telewizyjne znajomości z najwybitniejszymi osobistościami z różnych dziedzin nauki.

Nie wszystkie problemy nauki i techniki można było zmieścić w magazynowych rubrykach „Eureki”. W latach sześćdziesiątych podjęto próby monograficznego popularyzowania obszerniejszych zagadnień. Jedną z pierwszych prób realizowanych przez zespół „Kamera” stanowiła seria zatytułowana „Nasz przyjaciel atom”. Aby zrealizować wiele programów, powiązanych wspólnym tytułem i poświęconych pokojowemu wykorzystaniu energii atomowej, trzeba było wyzwolić się ze studyjnych ram. Tylko pierwszy „atomowy” program przygotowałem w studiu przy placu Powstańców przy współpracy profesora Józefa Hurwica. Wszystkie następne były już bezpośrednimi reportażami z miejsc, w których wykuwała się przyszłość polskiej atomistyki.

Reporterskie wizyty tego typu odbiegały znacznie od stereo-

typu zwyczajnych transmisji. Były trudne technicznie ze względu na instalowanie wozu w nietypowych warunkach, często związanych z zagrożeniem radiacją, przeżywalimy je więc jako osobliwą przygodę. Podstawową trudność stanowiło jednak znalezienie i przygotowanie fachowych prelegentów, których tym razem nie mógł już zastąpić sam sprawozdawca. Rzecz udała się jednak znakomicie. Zarówno „Ewa”, „Maryla”, „Anna” — pierwsze reaktory w podwarszawskim Świerku koło Otwocka — jak i bomba kobaltowa w Instytucie Onkologii i krakowski cyklotron zaprezentowały się efektownie na szklanych ekranach całej Polski.

Demonstracja prac badawczych, umieszczonych często w izolowanych i ciasnych laboratoriach, była niezwykle trudna. Przeważnie posługiwaliśmy się kamerą filmową, a nie sprzętem telewizyjnym, starając się doborem ujęć i sposobem montażu naśladować metodę żywej relacji. Uzyskaliśmy taką perfekcję w realizacji, że po programie o krakowskim cyklotronie nawet telewizyjni fachowcy nie chcieli uwierzyć w zastosowanie dokrętek filmowych. A telekino znajdowało się wówczas... w odległych Katowicach.

W niedługim czasie zastosowanie sprzętu transmisyjnego do realizacji programów oświatowych upowszechniło się tak dalece, że reportaże popularnonaukowe stały się na pewien czas formą dominującą w tej dziedzinie twórczości telewizyjnej. Nawet zwykłe programy, wymagające tylko skierowania kamer na gotowe tworzywo wizualne, przez długi czas cieszyły się wśród widzów powszechnym uznaniem. Zaslugę tu trzeba przyznać jedynie doborowi tematyki i talentowi narracyjnemu ludzi nauki, których udało się zachęcić do opanowania reporterskiego fachu.

Jedną z najdłużej utrzymujących się na antenie serii reportażowych był cykl popularyzujący sztukę „Jak patrzeć na dzieło sztuki” Ignacego Waniewicza. Rozpoczęto go już jesienią 1957 roku transmisją z sal ekspozycyjnych warszawskiego Muzeum Narodowego, w których pierwszym przewodnikiem był niezapomniany profesor Kazimierz Michałowski. Odtąd Waniewicz przez długie miesiące oprowadzał widzów po muzealnych salach

stolicy, a później Krakowa. Kamery spoglądały ku arcydziełom malarstwa, rzeźby i sztuki zdobniczej, ilustrując poświęcone im opowieści wybitnych historyków sztuki. Narrację prowadzili wówczas najczęściej profesor Stefan Kozakiewicz i docent Jan Białostocki.

Dość długo utrzymał się w programie również cykl „Z kamerą w ZOO”, w którym z egzotyczną fauną zapoznawał widzów przemily dr Jan Landowski.

Wszystkie te bezpretensjonalne relacje miały jeden niewątpliwy walor: dały odbiorcom wiele rzetelnej i w interesujący sposób przedstawionej wiedzy. Były to programy — jak mawialiśmy — spokojne i „gładkie”. Zbyt gładkie, aby zaspokoić reporterskie ambicje, zmierzające do połączenia na ekranie ładunku wiedzy z zaczerpniętą z życia dramaturgią. Patrząc z perspektywy lat sądzę, że zamierzenia te najpełniej zrealizowano w programach z dziedziny medycyny, których twórcą był Karol Lubelczyk.

Walka lekarza o ludzkie życie urzeczywistnia się przed okiem kamery najbardziej wtedy, gdy w polu widzenia obiektywu znajdują się sprawne dłonie chirurga. Wszystko rozgrywa się wówczas w czasie rzeczywistym. Widz jest świadom, że przeniesiony został nie do filmowej scenerii atelier, lecz uczestniczy w autentycznym akcie rozprawy nauki ze śmiercią. Każde brzęknięcie odkładanego narzędzia, krótkie dyspozycje, słyszalne w ciszy sali operacyjnej oddechy niosą już same przez się olbrzymi ładunek dramatyczny.

Kiedy Karol zaproponował mi w 1958 roku funkcję sprawozdawcy w pierwszym w Polsce żywym reportażu o operacji mózgu — przyjąłem to zaproszenie z mieszanymi uczuciami. Zanim zainstalowano kamery w klinice przy ulicy Oczki, spędziłem kilka dni w salach operacyjnych. W towarzystwie doskonałego przewodnika, neurochirurga doktora Witolda Rudnickiego, chłonałem najpierw tylko atmosferę, a potem realia chirurgii. Operacja, którą prowadzić miał profesor Jerzy Choróbski — pionier i sława polskiej neurochirurgii — była dla laika czymś niezwykle. Pacjentka cierpiąca na parkinsonizm miała być pod-

czas całego zabiegu przytomna, aby móc odpowiadać na pytania chirurga.

Na naszą prośbę przesunięto termin operacji na godziny wieczorne, a sprzęt transmisyjny polecono nam zainstalować jeszcze z rana, aby nie przeszkadzać w pierwszej fazie pracy lekarzy. Kiedy włączono wóz na antenę, mózg chorej był już odsłonięty przez asystentów, a profesor Choróbski pracowicie szorował ręce. Pozwoliło mi to wprowadzić widzów za kulisy sali operacyjnej, opowiedzieć o leczonym przypadku i spytać profesora o metodę, którą postanowił zastosować. Potem w zielonym kitlu lekarskim i w maseczce na twarzy wsunąłem się do wnętrza, gdzie w świetle bezcieniowej lampy chirurg ujmował już w dłoń płachtę elektroencefalogramu, informującego o stanie operowanego mózgu. Pokazałem EEG widzom i u boku doktora Rudnickiego przystąpiłem do właściwego dzieła.

Postanowiłem w tym reportażu nie nadużywać słów. Dyskretna, prowadzona przyciszonym głosem rozmowa z ekspertem miała w założeniu oddziaływać na widzów uspokajająco. Atmosfera zabiegu była wystarczająco dramatyczna.

Oto przed okiem kamery profesor sięga po pręcik stymulatora i wyszukuje wśród zwojów żywego mózgu ten jeden jedyny, w którym kryje się klucz do opanowania choroby. Impulsy słabego prądu drażnią korę mózgową i w świadomości pacjentki budzą najróżniejsze odczucia.

— Proszę mi mówić, co pani teraz czuje? — pyta Choróbski.

— Czuję mrowienie w nogach... Teraz już nie... Znowu... To się przesuwają w górę...

Dr Rudnicki spojrzeniem podpowiada mi, na co teraz trzeba zwrócić uwagę. Wtrącam półszepem, aby nie głużyć tego niezwykłego dialogu pomiędzy chirurgiem i operowaną:

• — Skierujemy teraz kamerę na ręce pacjentki...

Karol jest na to od dawna przygotowany. Na ekranie pojawiają się w zbliżeniu wstrząsane nieustannym drganiem dłonie pacjentki — to właśnie widomy objaw schorzenia. Jeszcze sekunda, jeszcze dwie... I profesor znajduje wreszcie poszukiwany punkt kory. Ręce operowanej kobiety nagle uspokajają się, leżą

teraz zupełnie spokojnie na spowitych zieloną płachtą kolanach.

— Oto zwój mózgu, który za chwilę usunie dłoń chirurga. Czy z tą chwilą rzeczywiście ustąpią objawy choroby?

Kulminacyjny moment operacji trwa ledwie chwilę. Profesor zbliża do wyznaczonego na korze mózgowej miejsca podciśnieniową ssawkę.

— Gotowe — mówi.

I jeszcze raz zbliżenie rąk pacjentki. Chorobliwe drżenie ustało! Cel pracy chirurga został osiągnięty na oczach setek tysięcy widzów, którzy wraz z nami odetchną z ulgą i... rzucą się natychmiast do telefonów, aby obrzucić telewizję gradem pochwał zmieszanych tu i ówdzie z wyrazami oburzenia. Czy można pokazywać tak wstrząsające obrazy? Co będzie dalej działo się z pacjentką? Czy będzie można jeszcze zobaczyć tę biedaczkę? „Biedaczkę” całkowicie wyleczoną pokazaliśmy bodaj w miesiąc po nadaniu reportażu, który wywołał olbrzymie wrażenie — nie tylko zresztą u widzów, ale i wśród sceptycznych zazwyczaj kolegów z telewizji.

Sukces programu „Pochwała neurochirurgii” skłonił autorów reportażu do kontynuowania tematyki medycznej w żywym reportażu popularnonaukowym. Wzbudził też w naszym gronie ożywioną dyskusję na temat granic, jakie powinien określić przed sobą realizator telewizji, ukazujący tak drastyczne sceny operacji. Nie było ich w klinice przy ulicy Oczki zbyt wiele, gdyż samo pole operacyjne pokazane zostało bodaj dwa lub trzy razy — i to w sposób estetyczny. Żadnej krwi, żadnej grozy. Pamiętaliśmy jednak niespodziewaną reakcję na znacznie prostszy zabieg chirurgiczny, pokazany w reportażu „Ostry dyżur”. Na stole operacyjnym leżał pacjent z wyrostkiem robaczkowym, a więc z przypadkiem nieskomplikowanym.

Na odbiorniku w wozie sygnałowa Syrenka: ledwie sekundy dzieli nas od początku emisji. Na monitorach pierwsze obrazki z kamer, rozrzuconych na różnych piętrach szpitala. I raptem... skierowany na brzuch pacjenta obiekt wędruje w górę, na sufit. Mgła nieostrości. Alarmujące błyski sygnalizacji technicznej i w słuchawkach głos asystenta:

— Operator zemdła! Co robić?

Wojtek Brydziński rzeczywiście omdlał z wrażenia, gdy tylko chirurg wziął do ręki lancet. Nie zdążył nawet dokonać cięcia... Równie nerwowe mogłyby być także odruchy widzów, gdyby nie zapobiegł im realizator. Doszliśmy wówczas do wniosku, iż reporterski styl telewizji — choć realistyczny — musi zdecydowanie odcinać się od scen naturalistycznych, koniecznych jedynie w filmach instruktażowych. Tę niepisaną zasadę stosowaliśmy wiernie w późniejszej praktyce.

W cyklu programów z dziedziny medycyny miałem okazję jeszcze dwukrotnie współpracować z Karolem Lubelczykiem w roli reportera. Za program o operacji na otwartym sercu zostałem nawet w 1960 roku wyróżniony nagrodą ZAiKS-u. Jeśli mogę jednak w tym miejscu wyrazić swój osobisty pogląd, to znacznie wyżej od nagrodzonych „Ludzi w bieli” ceniłem późniejszy reportaż, zatytułowany „Biel w cieniu”. Jego bohaterami uczyniliśmy anestezjologów, pozostających niesłusznie poza kręgiem chwały otaczającej mistrzów chirurgii. Było w tym coś nie tylko z „odbrązowiania mitów”, ale i wyraźnie postawiona teza o pracy zespołowej jako warunku skutecznego działania.

Reportażowa metoda konstruowania programów oświatowych wielokrotnie potwierdziła się w praktyce; można było ją stosować nie tylko w czasach reportażu żywego, lecz — i to z lepszym nawet skutkiem — w późniejszym okresie, kiedy do dyspozycji mieliśmy już aparaturę rejestrującą. Zapis telerekordingowy pozwalał na uniezależnienie się od pory emisji, która uprzednio krępowała nasze działania. Co ważniejsze, dzięki montażowi nagrań można było wyeliminować z programów wszystkie niepożądane dłużyzny i przedstawić precyzyjnie nawet takie szczegóły akcji, które wymykały się bezpośredniemu przekazowi.

Powracając do reportażu popularnonaukowego, na początku lat siedemdziesiątych zrealizowałem wraz z Teodorem Zubowiczem i Bogdanem Misiem długą serię programową „Zza kulis elektroniki”. Choć nagrania wykonywane były przez aparaturę zainstalowaną w stolicy, nasze wozy transmisyjne nie ominęły też Katowic i Wrocławia. Pokazywaliśmy, jak powstają układy

scalone i komputery, jak wykorzystuje się je praktycznie w informatyce, nie pominęliśmy również godnych uwagi eksperymentów z dziedziny bioniki. Ten dokumentalny serial przez wiele miesięcy służył Programowi II, przenosząc widzów tam, gdzie nigdy nie dotarliby sami.

W telewizyjnych programach oświatowych postępował coraz wyraźniejszy rozdział między działalnością popularyzatorską a nauczaniem. Edukacyjna funkcja telewizji była dla nas oczywista już od jej zarania. Ignacy Waniewicz jak gdyby na wyrost sygnował wszystkie programy swej redakcji godłem „Wszecnicy Telewizyjnej”, choć pojęcie to niezbyt przylegało do treści i form przekazu. Dopiero pojawienie się pierwszych programów dla szkół, nadawanych od 1961 roku w godzinach porannych, dało początek wyodrębnianiu się „uniwersytetu dla milionów”.

Z chwilą wyposażenia pierwszych pięćdziesięciu szkół w odbiorniki telewizyjne potwierdziło się, że wykorzystanie telewizji w procesie nauczania daje jedyną w swoim rodzaju szansę zniwelowania różnic pomiędzy miastem i wsią. Miało to szczególne znaczenie dla takich przedmiotów, jak geografia i nauka o języku. Ekran telewizyjny uzupełniał żywym obrazem podręcznikową wiedzę o odległych lądach i ludach; prowadził też uczniów w krąg sztuki i kultury, prezentując niedostępne prowincji fragmenty najwybitniejszych inscenizacji czołowych scen Polski. Okazało się też, że nawet takie dziedziny, jak fizyka czy chemia mogą być wyłożone przez telewizję bardziej przystępnie, niż mogły to uczynić eksperymenty w ubożuchnych wiejskich pracowniach szkolnych. Pod koniec lat sześćdziesiątych z telewizji korzystało już ponad 10 000 szkół.

Był to zaledwie pierwszy krok. Waniewicz intensywnie pracował nad stworzeniem pod egidą UNESCO wyższego szczebla telewizyjnej edukacji: międzynarodowej wszechnicy, która dałaby szansę zaocznego uzupełnienia wiedzy dorosłym — • już nie tylko w zakresie szkoły średniej, ale i na poziomie wyższym. Choć nie doszło do ukształtowania się takiej uczelni, Telewizji Polskiej udało się jednak dopomóc w nauce wielu tysiącom osób skazanych przez warunki życiowe na samouctwo.

Takim godnym uwagi przedsięwzięciem była Politechnika Telewizyjna. Jej słuchaczami stali się nieraz nie najmłodszy już mieszkańcy miast i wsi, którzy znajdowali czas na uczestnictwo w telewizyjnych wykładach, przeciągających się aż poza północ. Odrębne miejsce zajęły też przed laty działania zmierzające do upowszechniania wiedzy rolniczej. Na Telewizyjnym Kursie Rolniczym wychowało się wielu dzisiejszych mistrzów urodzaju, których dzieci mogą iść w ślady ojców uczestnicząc — bez wychodzenia z domu — w zajęciach Telewizyjnego Technikum Rolniczego.

Jeśli doliczyć do tego rachunku liczne cykle poświęcone nauce języków obcych, otrzymamy bilans, który z całą pewnością jest zasłużonym tytułem do dumy. Lingwistyka była zresztą najstarszą dziedziną telewizyjnej edukacji; pamiętam, w jak skromnych warunkach podejmowano pierwszy kurs języka angielskiego — nikt wówczas nawet nie marzył, że nadejdą czasy kunsztownych programów, opartych na zajmujących filmach i trikowych technikach realizacji. W roku 1957 trzeba było zadowolić się twarzą lektora, tablicą i kawałkiem kredy...

Szkoda tylko, że przy tych wszystkich sukcesach nasza XI Muza sama jakoś nie może uporać się... z poprawną polszczyzną. Nie darmo uczeni w piśmie twierdzą, że najciemniej bywa nieraz pod latarnią.

Choć nie usankcjonowane formalnie, wyodrębnienie telewizji edukacyjnej od powszechnej stało się faktem już w latach siedemdziesiątych. W popołudniowych i wieczornych blokach programowych pozostały tylko te pozycje, które adresuje się do masowego odbiorcy. Różnią się one zasadniczo od bloków porannych, organizujących wielorakie formy samokształcenia. Programy oświatowe emitowane w pasmach powszechnego odbioru wykształciły przez lata doświadczeń sobie tylko właściwe metody nawiązywania kontaktu z widzami.

Formą najwyższej przeze mnie cenioną były przede wszystkim programy autorskie. Oddawaliśmy w nich głos luminarzom polskiej nauki skłaniając ich — co nie zawsze przychodziło łatwo — do podejmowania popularyzatorskich misji i staraliśmy się

wesprzeć słowo uczonych wszystkimi dostępnymi środkami telewizyjnymi. Wynikały z tych prób czasem pojedyncze tylko programy sięgające ku szczytom współczesnej wiedzy, niekiedy jednak przeradzały się one w długie cykle programowe, przez miesiące — a nawet lata całe — frapujące widzów całego kraju.

Zbyt długo trwałoby wspomnianie tych liczonych już przecież na tysiące odcinków sygnowanych niegdyś godłem „Wszechnicy Telewizyjnej”, a potem już tylko własnymi tytułami. Jednym z naszych najdawniejszych przyjaciół był profesor Włodzimierz Zonn, który od początku telewizji cierpliwie oprowadzał widzów po ścieżkach gwiazdnego wszechświata. Talent gawędziarski i rysunkowa maestria profesora Wiktora Zina dwukrotnie została uhonorowana „Złotym Ekranem”. Wielką popularnością cieszyły się „Historie z tej ziemi”, a profesor Zofia Kielan-Jaworowska umiała naukową ścisłość powiązać z pasjonującymi opowieściami o wymarłym świecie dinozaurów.

„Trust mózgow”, „Spotkania z przyrodą”, warszawski „Magazyn medyczny” i katowicki „Magazyn nowości technicznych”... Długa, bardzo długa wypadłaby lista. Nie było chyba dziedziny naukowej i technicznej działalności człowieka, które zostałyby pominięte przez zespół kierowany najpierw przez Ignacego Waniewicza, a później przez Marylę Wiśniewską i Lesława Bajera. Był czas, że wiało nawet z ekranów czymś w rodzaju horroru... No, może nie całkiem o to szło, ale mówiąc o parapsychologii, Wanda Konarzewska nie szczędziła widzom dreszczy emocji.

W każdej działalności popularyzatorskiej liczy się nie tylko treść, ale i kształt formalny utworu. Określają go również techniczne realia telewizji, która daleko odeszła od lat opisanych w moich najdawniejszych — choć w pamięci na pozór bliskich — wspomnieniach. Najważniejszy jest pomysł gwarantujący nośność programu i zapewniający mu — bo różnie tu bywa — efektowny wzlot jednodniowego motyla lub antenową długowieczność. Jedną z takich idei, łączących w sobie rozrywkę z walorem poznawczym, stanowi dla telewizji odradzający się wciąż w wielorakich formach teleturniej. Ta forma programowa zasłużyła sobie na odrębny rozdział.

## W szrankach teleturniejów

Zanim jeszcze wymyślono dla quizów telewizyjnych polską nazwę „teleturnieje”, programy oparte na różnorodnych zgadywanek i konkursach zakorzeniły się w naszej telewizji. Pierwsi radiowi quizmasterzy, Wacław Przybylski i Andrzej Rokita, zaczęli przed kamerami w sali Kongresowej od dowcipnego repertuaru „Zgaduj-Zgaduli”. Było więc śmiechu co niemiara przy goleniu namydlonych baloników, sprawdzaniu stanu wiedzy żon o mężach i *vice versa*, jak również z okazji popisów tańca towarzyskiego z udziałem lalek w roli partnerek dla ochoczych panów.

Poważniejszy problem wyłonił się dopiero w momencie, gdy „Tele-Warszawa” postanowiła zadziwić Polskę wielkością głównej konkursowej nagrody: w roku 1956 samochód nie był bagatelką, nawet jeśli był używany. „No, moi drodzy” — orzekli wówczas pryncypialnie nastroszeni członkowie kolegium redakcyjnego — „takiej premii za byle wygłup na estradzie dawać na pewno nie można”. Odtąd bój o turniejowe laury odbywać się zaczął w opowie konkursu „Ja wiem wszystko”, którego uczestnicy musieli wykazać się znajomością wielu dziedzin wiedzy. Nie padały wprawdzie pytania o szczegóły jadłospisu na uczcie u Wierzyńska, ale układający pytania eksperci starali się, jak mogli, aby wielka nagroda premiowała tylko hobbystów z encyklopedycznymi umysłami.

Kto wprowadził nazwę „teleturniej” — nie jestem pewien. Był to albo Jan Zakrzewski, który w początkach telewizji zaczął jako quizmaster, albo niezapomniany Ryszard Serafinowicz,

znany ze swego notatnika, który zawierał stale aktualizowany spis starych i nowych dowcipów. Także jeden z tych panów zaproponował jako sygnał teleturniejowy pierwsze takty piosenki „Włazł kotek na płótek”, stanowiące przez kilka lat filuterną przygrywkę do najrozmaitszych konkursów i zgadywanek.

Najpoważniejszy i cieszący się dużą popularnością quizowy nurt telewizji stanowi do dziś „Wielka gra”, o której zwycięzcach można by napisać sporą rozprawę. A może i nie tylko o nich... Iluż to imponujących rzetelną wiedzą i budzących ogólną sympatię zawodników odpadało w kulminacyjnym momencie rozgrywki! Czy wychodzili ze studia na krawędzi załamania psychicznego, czy też porażka mobilizowała ich tylko do intensywniejszej pracy nad sobą? A ilu kibiców skłonili swym przykładem do głębszego zainteresowania się sprawami, nie mającymi bezpośredniego związku z ich dniem powszednim?

Miliony ludzi śledziły z napięciem przebieg telewizyjnych rozgrywek, w których sukces zależał czasem od szczęścia lub pecha — ale zawsze uczył szacunku dla ludzi umiejących swobodnie poruszać się wśród znanych na pozór tylko specjalistom faktów z różnych dziedzin nauki, techniki, kultury i sztuki.

„Wielka gra” należy do międzynarodowej rodziny teleturniejów z różnych dziedzin wiedzy, wywodzącej się z amerykańskiego programu „64 000 Dollars Answer”. Do Europy przeszczepił go włoski quizmaster Mikę Buongiorno i wylansował pod mianem „Lascia o radoppia” — czyli „Zostaw albo podwój”.

Zrozumiałe powodzenie konkursowych form programowych pociągnęło za sobą istną lawinę pomysłów, wprowadzających turniejowe reguły do repertuaru wielu telewizyjnych redakcji. Mieśliśmy więc w okresie mody na teleturnieje przeróżne programy o charakterze bądź to konkursów z różnych dziedzin wiedzy, bądź też służących rozrywce. Obok prostych form w rodzaju „Kółka i krzyżyka” rodziły się i obumierały wielkie estradowe imprezy, balansujące na pograniczu rewii i wystawnego variétés — jak u Jerzego Gruzy i Jacka Fedorowicza w „Poznajmy się”.

W innym kierunku poszedł Marek Grot w teleturniejach mło-

dzieżowych. „Konkurs 10 milionów” pobudził do sportowej rywalizacji rzeczywiście miliony młodych widzów, a jego pomysłowe konkurencje znalazły uznanie u sąsiadów z Interwizji, dzięki czemu program przekroczył granice kraju.

Na tym tle największym jednak przedsięwzięciem Telewizji Polskiej pozostał bez wątpienia „Turniej miast” z połowy lat sześćdziesiątych.

## Zawsze w niedzielę

„Poniedziałek — to początek, potem środa, czwartek, piątek...” — śpiewał Bohdan Łazuka w tytułowej piosence, a w refrenie wtórowały mu Ali-Babki: „zawsze w niedzielę, zawsze w niedzielę, zawsze w niedzielę turniej miast”. Ale choć zgrabnie się to nawet rymowało, nigdy turniejowej epopei nie dało się zamknąć w okresie tygodnia. Przygotowania do każdego programu ciągnęły się miesiącami, a każdy dzień obfitował w niespodzianki.

Założeniem teleturnieju-giganta, zaproponowanego przez Mariana Marzyńskiego, była prezentacja rywalizujących miast powiatowych. Rywalizację tę należało przy tym pojmować bardzo szeroko, od realiów gospodarczych regionu począwszy — na wielorakich ambicjach kulturalnych kończąc. Reprezentacje walczących miast miały tedy popisać się przed naszymi kamerami całością swego dorobku, aktywnością społeczną i talentami mieszkańców. Konkursową stawką uczyniono milion złotych nagrody, przyznawanej z rządowego funduszu popierania czynów społecznych. Kwota ta miała służyć całemu miastu-zwycięzcy; ale i pokonany przeciwnik nie miał w istocie powodu do nadmiernego ubolewania, zbierając niewiele mniejszą sumę nagród z wojewódzkich funduszy.

Formuła telewizyjna „Turnieju miast” nawiązywała do eurowizyjnej „Gry bez granic”, w której jednakże w przepychu bogatej wystawy i technicznego rozmachu stawały w szrankach

aglomeracje miejskie kilku krajów. Uzyskanie środków na podobne przedsięwzięcie w naszych warunkach wydawało się w 1965 roku nierealne — ale może właśnie dlatego było ostrogą dla zespołu realizatorskiego, w jakim wypadło mi znaleźć się w roli reżysera.

Program mieliśmy nadawać zawsze w niedzielę, i to bezpośrednio z terenu współuczestniczących miast. Należało w tym celu dotrzeć wozami transmisyjnymi do wybranych regionów i zbudować doraźną sieć łączności telewizyjnej, pozwalającą na przenoszenie się z jednego miejsca akcji na drugie. Rozmiar tego przedsięwzięcia technicznego można pojąć dopiero po uświadomieniu sobie, że w rachubę wchodziły często miasta odległe i niewielkie, położone na uboczu magistralnych linii łączności.

Pierwszy teleturniej postanowiliśmy rozegrać pomiędzy Ciechanowem i Pułtuskiem. Ponieważ obydwie miejscowości były niezbyt oddalone od Warszawy, mieliśmy nadzieję, że programowego debiutu nie powinny zakłócić przeszkody techniczne. W ostatniej chwili okazało się jednak, że jest inaczej: już podczas prób natrafiliśmy na trudności w nawiązaniu bezpośredniej łączności pomiędzy wozami i aby program ratować, sygnały z Ciechanowa i Pułtuska doprowadzono dosłownie w ostatniej chwili oddzielnymi liniami do zespołu emisyjnego. Program musiałem zatem montować w trakcie nadawania, niemal bez możliwości porozumienia się ze współrealizatorami, wierząc tylko w ich refleks i ustalenia dokonane podczas przeprowadzonych prób.

Aparatura emisyjna na 27 pięttrze Pałacu Kultury i Nauki nie była nigdy wykorzystywana uprzednio do realizacji programu. Kamery służyły wyłącznie do pokazywania spikera i plansz sygnałowych, mikser — do włączania gotowych programów ze studiów i telekin, a tu tymczasem okazało się niezbędne nadanie właśnie stamtąd widowiska reportażowego o skali dotąd niespotykanej. Realizator obrazu — był to, jeśli pamięć, Ryszard Paradowski — patrzył z przerażeniem na pękaty scenopis turnieju rozłożony na zaimprovizowanym stanowisku dowodzenia. Obrazki na monitorach podglądu pojawiały się i znikwały zgodnie z tajemniczą logiką czynności, które do ostatniej chwili podejmo-

wali koledzy w wozach transmisyjnych. Czasem rozsypywały się w drobny mak, a radiotelefony łączności trzeszczały, zamiast odpowiadać na pytania o stan gotowości.

I w rezultacie wszystko poszło jak z płatką, niebiosą bowiem mają wyrozumienie dla fanatyków. Młodzieżowe zespoły zaśpiewały ułożone piosenki o swych rodzinnych miastach, gromada siłaczy przeciągała linę nad strugą w Ciechanowie, a ojcowie miasta o mało sami nie wystartowali do biegu w workach.

Po doświadczeniach pierwszego turnieju stało się dla nas jasne, że takie przedsięwzięcie musi być dopracowane organizacyjnie i pod względem technicznym. W związku z tym należało szybko opracować nowy system prowadzenia transmisji. Realizacja programu z Ciechanowa i Pułtuską natchnęła nas pewnością, że same wozy transmisyjne nie wystarczą. Każdy z następnych programów musiał być sterowany przez prowadzące studio w najbliższym ośrodku telewizyjnym, wozy zaś należało powiązać z nim dość rozbudowaną siecią łączności.

Wraz z inżynierem Olgierdem Noińskim z Działu Transmisji ruszyłem w podróż po Polsce. Wszystkie propozycje par miast ustalone w redakcji należało dokładnie obejrzeć w terenie. Podczas tej weryfikacji musieliśmy zrezygnować z wielu efektywnych, lecz nierealnych pomysłów. Tu i ówdzie przekazanie sygnałów telewizyjnych okazało się niemożliwe z powodu ukształtowania terenu. Aby wiązka fal mogła „przeskoczyć” ponad pofałdowanym i lesistym obszarem, niejednokrotnie pięliśmy się z łączami na najwyższe wieże ratuszowe i kościelne. Jeśli ich nie było, czasem budowaliśmy własne konstrukcje. Nie było jednak żadnych szans tam, gdzie sieć energetyczna nie pozwalała na zasilanie wozów lub gdy brakowało niezbędnych linii telefonicznych.

Lista turniejowych propozycji mocno skurczyła się po tym rozpoznaniu, ale teraz wiedzieliśmy, które programy można przygotowywać bez zbędnego ryzyka. Objęto nimi miasta usytuowane najdogodniej wobec magistralnych linii telewizyjnych na południu i północy. Dopiero wtedy rozpoczynano właściwe przygotowania, które przez długie tygodnie burzyły uregulowany

tryb powiatowego życia, ale zarazem nadawały rumieńców codzienności.

Ogrom prac, związanych z przygotowaniem „Turnieju miast”, wymagał rozpisania szczegółowego harmonogramu zajęć, rozłożonych w czasie przynajmniej na dwa miesiące dla każdego z programów. Z tego powodu zespół redakcyjny musiał podzielić się z konieczności na dwie grupy: podczas gdy jedna dochodziła do finiszu koronowanego aktem ustawiania dekoracji i instalacji technicznej, druga pracowała już forsownie nad organizacją kolejnej imprezy.

Różnorodne konkurencje turnieju miały, oczywiście, walor widowiskowy i tworzyły klimat okazałego festynu ludowego. Dobre ich jednak miał zawsze na celu prezentację lokalnych tradycji, dorobku i talentów. Dlatego drwale rąbali drzewo tam, gdzie gospodarka leśna była od pokoleń specjalnością regionu, a kowale podkuwali konie na dowód żywotności najdawniejszych cechów rzemiosła. Nie chcieliśmy też zasklepiać się wyłącznie w miejskiej problematyce; tak szeroko, jak tylko się dało, pokazywaliśmy rolnicze zaplecze powiatów. Konkurowali ze sobą hodowcy i ogrodnicy, nie mówiąc już o zawadiackich traktorzystach oraz mistrzach konnej jazdy.

W okresie przygotowań każde ze współzawodniczących miast otrzymywało swego redakcyjnego opiekuna. Było to konieczne ze względu na operatywne kierowanie tysiącem zabiegów, jakie składały się na uświetnienie festynu. Szło także o coś więcej: aby wypaść godnie na ekranach telewizorów, każde z miast starało się dokonać jak najwięcej w społecznym czynie ludności. Rzeczy uprzednio niemożliwe stawały się dzięki zgodnemu wysiłkowi realne. Znikały gdzieś bez śladu krzywe płoty i od lat czekające na rozbiórkę rudery, powstawały kwieciste skwery, a właściciele domów z miotłą w ręku stawali do konkursu gospodarności.

Dziennikarze z ekipy „Turnieju miast” — prym wśród nich wodzili Ryszard Danielewski i Mariusz Walter — stawali się w tym czasie najszczerzszymi patriotami „swoich” miast. Przebywali w nich przez wiele tygodni, z rzadka tylko wypadając na



krótkie wizyty u rywali lub w miastach wojewódzkich. Pokazywali urzędnikom w prezydiach rad narodowych, jak przez telefon można w ciągu jednego dnia uzyskać decyzje wspierające region nie tylko w konkursowych działaniach, ale przede wszystkim w rozwiązywaniu zastarzałych bolączek. Załatwiali przydziały papy, cementu, gwoździ i farby. Pojawiali się wszędzie, gdzie bezpośrednim działaniem lub radą można było wesprzeć godną uwagi inicjatywę.

Podczas gdy trenujący do konkursów zawodnicy z zacięciem szlifowali swą formę, przewodniczący powiatowych i miejskich prezydiów rad narodowych dowodzili, że i oni są zdolni do nie byle jakich wyczynów. Jak spod ziemi wydostawali środki na remonty i budowę. Śródmiejskie place i ulice piękniały, cieszyły oczy barwami odnowionych fasad. Podpatrywano nie bez zazdrości osiągnięcia rywali, ściągając co się dało na własny użytek. A my zacieraliśmy ręce z zadowoleniem, bo przecież wszystkie pomalowane wówczas tynki i płotki, bruki zastąpione asfaltem i lampy jarzeniowe na ulicach były tylko początkiem późniejszych przemian. Wprzęgnięci w nurt niby-zabawy ludzie uczyli się szybko, jak wiele można zdziałać w czynie społecznym i niewielkimi środkami dla poprawy jakości życia. Myślę, że to właśnie było najcenniejsze.

Kulminacyjny moment przygotowań spadał na uczestników turnieju w ostatnich dniach przed programem. Ściągały wówczas ekipy telewizyjnych scenografów, aby zmontować przygotowane we wszystkich dostępnych warsztatach dekoracje. Wowo Bielicki, troszczący się o plastyczny wystrój imprezy, nie szczędził środków.

Do tego budowlanego rozgardiaszu dołączali się technicy ZURiT-u obstawiający cały teren turnieju telewizorami, aby kibicom dać możliwość śledzenia całego programu na ekranach. Radiofonizacja Kraju, której zlecono nagłośnienie miast, uruchamiała wszystkie rezerwy sprzętu. Kolumny głośnikowe grzmiąły marszową muzyką, podczas gdy zabiegani technicy spełniali niezbyt dla nich jasne zalecenia reżyserskie. „Przestawić pięć metrów w bok. Odwrócić kolumnę o 90 stopni. Nieco wyciszyć”.

Szło po prostu o to, aby wszyscy uczestnicy programu i kibice mogli wyraźnie słyszeć przebieg całego turnieju, a równocześnie by dźwięk z głośników nie wpływał na pracę reporterskich mikrofonów. Starannie przygotowane nagłośnienie terenu dawało nam później możliwość bezpośredniej rozmowy wszystkich ze wszystkimi. Kibice zachodzili w głowę: jak to się dzieje, że na przykład w Krośnie słysząc dokładnie, co robią w Jaśle, a z katowickiej reżyserki można się porozumiewać z wozami transmisyjnymi i w Jaśle, i w Krośnie.

Krosno i Jasło stanowiły właśnie parę rywali, mierzących się w drugim z kolei „Turnieju miast”. Tym razem dysponowaliśmy starannie zestawioną siecią łączności. Obydwa wozy transmisyjne mogły słyszeć się wzajemnie, a w czasie próby generalnej nawet i widzieć. Do współpracy włączyliśmy rzeszowski nadajnik na Suchej Górze, dzięki czemu cały przebieg próby mógł być odbierany na lokalnych telewizorach. Tyle tylko, że bez dźwięku — bo ten, aby uniknąć pełnej dekonspiracji, przekazywaliśmy wyłącznie kablami.

Tym razem próba generalna wykazała, że założenie realizatorskie i technika zdały egzamin na piątkę. Całość przebiegała tak sprawnie, iż w niedzielny poranek siadałem w katowickim studiu za stołem reżyserskim z lekko bijącym sercem i poczuciem podświadomego niepokoju. Praktyka nauczyła mnie, jak zawodny bywa gładki przebieg próby, gdy przyjdzie do transmisji. Głowiłem się tylko nad zagadką: co może się stać w decydującym momencie? Przygotowany byłem na każdą usterkę obrazu, bo w razie potrzeby mogłem ją „zatkać” neutralnym obrazem z drugiego wozu, ale jak poradzę sobie z przerwą dźwiękową?

I jak na złość akurat w połowie programu rozwalił się dźwięk z obrazem do spółki. Na szczęście tylko na kilkadziesiąt sekund; widzowie nawet tego nie zauważyli, bo akurat pokazywałem jurorów, pragnących interweniować czynnie w przebieg jakiegoś konkursu. Zwrotna linia dźwiękowa działała sprawnie, wszyscy więc w Krośnie i Jaśle usłyszeli dyspozycję powtórzenia konkursu, a ja otarłem pot z czoła, kiedy w ostatnich sekundach sędziowskiej interwencji ekrany zamrugały znów upragnioną wizją.

## Turnieje dobre na wszystko

Sukces pierwszych programów sprawił, że do telewizji zaczęła natychmiast ustawiać się kolejka chętnych do zmierzenia się w „Turnieju miast”. Nikogo nie trzeba było już zachęcać. Bardziej rzutcy przedstawiciele miast, łaknący milionowej nagrody, przyjeżdżali nawet całymi specjalnie oddelegowanymi gromadami na miejsce poprzedzającej ich w kolejce transmisji. Spragnieni byli chyba bardziej ogólnopolskiej reklamy niż owego miliona złotych, który asygnowany był przecież z funduszy na popieranie czynów społecznych — a więc wesprzeć go należało solidnym wkładem własnego wysiłku.

Zmieniały się krajobrazy przed kamerami. Ostróda zmagająca się z Iławą we wspaniałej scenerii pojezierza. Mały, lecz ambitny Syców pokonał pewnych siebie sąsiadów z Oleśnicy. Wzbogacały się konkursy i świetniał zewnętrzny wystrój miast, do których coraz dłuższymi trasami zmierzały wozy transmisyjne. Nasza niezbyt okazała baza produkcyjna i techniczna robiła nieraz bokami, aby wywiązać się z rosnących zobowiązań. Powstało nawet z tej okazji zjadliwe powiedzonko: „jak nie urok — to turniej miast”.

W tym właśnie okresie zaczęły powstawać inne koncepcje i rozłam w zespole redakcyjnym. Rysiek Danielewski i ja widzieliśmy w tym programie przede wszystkim instrument oddziaływania społecznego. Chcieliśmy prezentować ambitne społeczności małych powiatów poprzez ich rzeczywisty dorobek, a nie tylko popisy na estradzie. Marzyński natomiast, wspierany przez plastyczne wizje Bielickiego, dążył do uzyskania widowiskowych efektów. Później, kiedy rozstałem się z „Turniejem miast”, głośną anegdotą stała się opowieść o zabytkowej wieży w Nysie. Przeszkadzała ona łączom telewizyjnym, pierwsza więc decyzja brzmiała podobno po napoleońsku: „można kawałek wyburzyć, potem się odbuduje...”

Gdyby żywot „Turnieju” wszedł na mniej burzliwe tory, zapewne jego telewizyjne dzieje nie zakończyłyby się tak szybko. Program ten przez wiele miesięcy ekscytował widzów, a i skła-

niał też do naśladownictwa, może tym bardziej cennego, że już nie wymagającego stymulacji.

W programie telewizyjnym turniejowe echa pobrzmiwały jeszcze kilkakrotnie. W podobnej formie programowej realizowałem na rynku w Sompolnie konkursowe zmagania dwóch osiedli o... prawa miejskie. Sompolno i Izbica Kujawska walczyły — staraniem Andrzeja Leszczyńskiego z Redakcji Ekonomicznej — o tytuł, jakiego pozbawiono je jeszcze w czasie zaborów. Zanim prawa miejskie zostały przywrócone, musiałem zdrowo się napocić nad montażem programu, który tym razem nie był nadawany wprost na antenę, lecz nagrany na półprofesjonalnym magnetowidzie. (Nie wiem, czy nazwać to szczęściem, czy pechem — ale miałem w telewizji zawsze lekką rękę do rozmaitych eksperymentów).

Najbardziej okazały w tej dziedzinie był w 1971 roku program „Miasta między sobą”. Turniej ten, rozegrany z inicjatywy wrocławskiego ośrodka pomiędzy powiatowym Zgorzelcem i wielkim miastem Górlitz, miał nawet swój niemiecki tytuł: „Die Städte unter sich” — choć nigdy nie ukazał się na antenie naszych sąsiadów. Rzecz działa się w końcu października, było dżdżysto i chłodno. Podczas prób wybiegałem co chwila z ciepłego wozu na zimny górlitzki rynek i dorobiłem się zasłużonego bronchitu. Kiedy z gorączką i katarem dotarłem do kolegów w Berlinie, okazało się, że zapis nie nadaje się do odtworzenia ze względu na jakość techniczną.

Późniejszy „Bank miast”, w którym Eugeniusz Pach nawiązywał do tradycji teleturniejów z lat sześćdziesiątych, jeszcze raz poderwał do współzawodnictwa Polskę powiatową. Jednak ta seria programowa mimo dużych nakładów środków i techniki lat siedemdziesiątych nie osiągnęła tego niepowtarzalnego klimatu, kiedy „Turniej miast” rodził się po raz pierwszy.

Szkoda. Zadaniem telewizji jest przecież nadal nie tylko docierać do odbiorców w najdalszych zakątkach kraju, ale i kraj ten prezentować w zbliżeniu. Czy odrodzenie teleturnieju w 1985 roku tezę tę potwierdzi — zobaczymy.

## W kawiarence „Pod Globusem”

— Jeśli kawiarenka trąci estradą, to nazwiemy ten program klubem — powiedział Ryszard Badowski. — Czy dobrze brzmi „Klub Pięciu Kontynentów”?

— Zapomniałeś o szóstym — odrzekłem.

— Rachunek na placach jednej ręki: Europa, Azja, Afryka, Australia z Oceanią, Ameryka... Liczysz ten kontynent podwójnie?

— Skądże. Szóstym kontynentem jest Antarktyda, jeśli więc chcemy być ściśli, odnotujmy ten fakt w tytule.

— No więc niechże się zowie „Klubem Sześciu Kontynentów”. Tytuł jest, pozostała jeszcze cała reszta... Z czego to ulepić? Filmu nie starczy, patrzyłem w archiwum.

— Są za to autentyczni podróżnicy — wtrąciłem. — Mają pamiątki ze swych wypraw, fotografie, slajdy. I coś bardziej cennego. Wspomnienia, które przyniosą ze sobą do klubowej kawiarenki.

— Sądzę, że i materiał filmowy można znaleźć, choćby w agencji Tele-AR-u, wyprodukowała ona już parę setek filmów, którym sądzony był los programowej „zapchajdziury”. Niektóre nigdy nie dostały się na antenę i leżą w telekinie. W programie można wykorzystać ich najlepsze fragmenty, uzupełnione słowem autorów. A są wśród nich również i twoje filmy...

Tak mniej więcej rodził się „Klub Sześciu Kontynentów”, którego celem miało być przeniesienie widzów w egzotyczny świat podróży i przygód. Rysiek Badowski, będący prezydentem tego cyklu programowego, należał do szczupłego grona dzienni-

karzy samodzielnie posługujących się kamerą. Nie ciążyła mu ona, jak innym korespondentom zagranicznym, w reporterskich wyprawach. Połknąwszy „bakcyła filmowego”, w lot pojął szczególną rolę obiektywu kierowanego w stronę odległych zakątków globu — krajobrazów, ludzi i obyczajów. Wszystko, co wymykało się autorskiemu pióru, można przecież w naszych czasach wyrazić stokroć wyraziściej obrazem, który telewizja uniesie natychmiast ku milionom odbiorców; taką liczebnością odbiorców nie może pochwalić się żadna gazeta.

Nic więc dziwnego, że uczestnikami pierwszego spotkania stali się filmujący reporterzy. Prócz Badowskiego, założycielskie grono „Klubu” stanowili dziennikarze znani już widzom z innych programów: Olgierd Budrewicz, Stanisław Szwarc-Bronikowski, Janusz Wolniewicz i Witold Zadrowski. Zasiadli w piątkę we wnętrzu urządzonym stylowo przez Jerzego Huka, słynącego wśród telewizyjnych scenografów z umiejętności wyczarowania „czegoś z niczego”. Poza globusem, powiększonym do rozmiarów całej ściany, znalazły się nawet solidne gdańskie meble i tradycyjny kominek, błyskający pozorowanym żarem.

Klubowa kawiarenka otwierała swe podwoje w niedzielne popołudnia, zaludniając się coraz to nowymi gośćmi. Dziennikarska brać przeważała wśród nich tylko w pierwszych wydaniach programu, później dominować zaczęli podróżnicy bez legitymacji prasowych, których losy lub ciekawość świata niosły na dalekie wędrówki poza granicami kraju. Okazało się, że ludzi, których przeżycia mogą zainteresować szeroką widownię telewizyjną, mamy w Polsce bez liku, więcej, niż się spodziewaliśmy. I — co ważniejsze — dysponujących obfitymi zbiorami pamiątek z podróży.

Tam, gdzie się tylko dało, wzbogacaliśmy wspomnienia naszych gości felietonami filmowymi, jednakże tylko w nielicznych wypadkach decydowały one o sukcesie programu. „Klub Sześciu Kontynentów” opierał się od pierwszych chwil swego istnienia na żywym słowie i uroku osobistym gości prezentujących różne sprawy w konwencji swobodnej rozmowy. Staraliśmy się nie narzucać żadnych rygorów charakterystycznych dla większości pro-

gramów dziennikarskich, choć i nas obowiązywała dyscyplina czasu antenowego. Nie było więc wywiadów i jak ognia strzegliśmy się sztywnych monologów. Nasi widzowie prowadzeni byli w dalekie kraje przez ludzi, u których nieskrępowana atmosfera studia-kawiarenki wyzwała nieraz zaskakujące talenty gawędziarskie.

Wszystko, co znosili do studia nasi goście, odgrywało w programie rolę ilustracji — i to często ilustracji cenniejszych nawet od obrazu filmowego. Czegóż tam nie było! Fotografie, listy, wycinki prasowe, znaczki pocztowe i egzotyczne przedmioty o najdziwniejszym przeznaczeniu. Wędrowały podczas rozmowy z rąk do rąk, a operatorzy zręcznie wychwytywali zbliżenia ciekawszych eksponatów. Bywało też, że dzięki nim zmieniały się również szczegóły wystroju kawiarenki. Egzotyczne rekwizyty, takie jak broń, myśliwskie trofea i dzieła sztuki tworzyły niecodzienny klimat programu.

Nieco bardziej kłopotliwe bywały rekwizyty ożywione, które chętnie demonstrowali przyrodznawcy. Jeśli dobrze pamiętam, największą konsternację wywołała zawartość koszyka przyniesionego przez doktora Ryszarda Bielawskiego z Instytutu Zoologicznego PAN; w odpowiednim momencie wyciągnął on... przywiezionego z Wietnamu węża.

— Czy to nie jadowite? — spytała z niepokojem jedna z pań.

— Nie — odrzekł spokojnie przyrodnik. — Ale ugryźć może...

Z miesiąca na miesiąc mnożyło się grono klubowych gości. Niektórzy z nich pojawiali się regularnie, inni znów rzadziej, zawsze jednak przynosili interesujące opowieści z szerokiego świata. Początkowo Ryszard Badowski wyszukiwał sam ciekawych ludzi, ale wkrótce propozycje udziału w programie zaczęły zgłaszać również widzowie. W lawinie listów, którymi nieustannie zasypywana była redakcja, znajdowaliśmy nie tylko opinie i zamówienia tematyczne. Coraz częściej poczta przynosiła oferty kandydatów na członków „Klubu Sześciu Kontynentów”; Polska, oglądana z tej perspektywy, zdała się nieoczekiwanie krainą podróżników. No cóż — wojenne losy i zawodowe powinności nosiły rodaków po całym globie, a na długo zapadające

w pamięć przeżycia warte były niejednokrotnie więcej niż wspomnienia w familijnym gronie.

Właśnie list z Poznania sprawił, że pewnej niedzieli spotkali się u nas dwaj globtroterzy należący do różnych pokoleń — najstarszy z najmłodszym. Senior tego grona, profesor Michał Perkitny, zdobył się w studenckich latach na zawadiacką wyprawę naokoło świata z setką złotych w kieszeni. Współczesny student ryzykował mniej jako uczestnik uczelnianej ekspedycji, choć obydwie generacje zgodnie narzekały na szczupłość funduszy.

Godny uwagi jest fakt, że troski finansowe naszych rodzimych obieżyświatów nie hamowały ich pasji poznawczej, a może nawet pobudzały pomysłowość i podróżniczą ambicję. Materiały fotograficzne i filmowe, będące kroniką tych wypraw, zawierały nieraz wiele dramatycznych fragmentów, ale — na szczęście — wszystko kończyło się dobrze.

Pod protektorem „Klubu Sześciu Kontynentów” zaczęły pojawiać się na telewizyjnej antenie monograficzne programy, takie jak „Pasja, przygoda, ryzyko” czy „180 000 kilometrów przygody” Antoniego Halika.

Wśród klubowych gości Toni Halik był postacią szczególną. Polski lotnik, zestrzelony nad Francją w czasie II wojny światowej; został rzutkim reporterem telewizyjnym w USA, a później jednym z europejskich korespondentów NBC\*. Kamera telewizyjna i magnetofon były jego podstawowym narzędziem pracy, a przeżyte w dziennikarskich podróżach przygody wplotły się ściśle w rodzinne życie.

Syn Halika nosi indiańskie imię Ozana. Nadano mu je na pamiątkę podróży, podczas której przyszedł na świat. Dziecko towarzyszyło rodzicom na szlaku wiodącym na przełaj przez kontynent obu Ameryk — od śniegów Alaski do Ziemi Ognistej. Kamera Toniego notowała na tysiącach metrów barwnej taśmy kronikę dzieciństwa Ozany, stanowiącą osobisty rozdział wielkiego, podróżniczego serialu.

\* National Broadcasting Corporation, amerykańska sieć telewizyjna.

Materiał filmowy z reporterskich wypraw Halika był wystarczająco obszerny, aby z pozostałych w gestii autora filmów montować kilka egzotycznych cykli. Telewizja przedstawiła je polskim widzom początkowo w „Klubie”, a później jako samodzielne pozycje programowe. Wszystkie cieszyły się ogromnym zainteresowaniem; jeśli pomnę, cykl „Ostatni wolni Indianie” powtarzany był nawet dwukrotnie.

Studyjne pomieszczenie klubowej kawiarenki nie było jedynym tłem podróźniczych spotkań i opowieści. Mimo wszelkich udogodnień technicznych w studiu, już w pierwszych latach wyjeżdżaliśmy w różne strony kraju, by wprowadzać widzów nie tylko na przygodowe szlaki. „Klub Sześciu Kontynentów” był przecież szczególnego rodzaju programem oświatowym i stąd wywodziły się liczne próby prezentacji uroku dalekich wędrówek, powiązanych z godnym uwagi dorobkiem naukowym.

W taki to właśnie sposób w pewne niedzielne popołudnie skierowaliśmy kamery na autentyczną murzyńską chatę... w szczecińskim Muzeum Pomorza Zachodniego. Doktor Filipowiak częstował uczestników programu jakąś przeraźliwie ostrą i wonną afrykańską potrawą, snując wspomnienia z wypraw szczecińskich naukowców do Gwinei. Dzisiejszego dyrektora Muzeum Azji i Pacyfiku Andrzeja Wawrzyniaka, namówiliśmy do przedstawienia bogatych zbiorów ludowej sztuki indonezyjskiej we własnym mieszkaniu, gdzie dopiero co rozpoczęło się opróżnianie pakownych skrzyń z cudami archipelagu Nusantara.

Innym razem scenerię programu o lekarzach i czarownikach zapewniło nam krakowskie Muzeum Farmacji. Sympatyczne zwierzaki demonstrowali „Klubowi” we wrocławskim ZOO państwo H. i A. Gucwińscy, nim powstał samodzielny cykl o tym ogrodzie zoologicznym w telewizyjnym programie. Najbardziej jednak okazałe twory fauny — i to prehistorycznej — mieliśmy możliwość przedstawić w reportażu z paleozoologicznej ekspozycji w warszawskim Pałacu Kultury. Zrekonstruowane jaszczury z azjatyckich wykopalisk w żaden sposób nie dały się przenieść nawet do największego studia telewizyjnego.

Na wielkiej mapie świata zdobiącej redakcyjny pokój przy-

bywały co roku barwne kółeczka nalepiane przez Badowskiego na pamiątkę wieluset edycji wciąż żywego programu. Zapełniły wszystkie szerokości i długości geograficzne, znacząc odległe cele podróży podejmowanych przez klubowych gości. Każda zaś z poświęconych im relacji nie tylko rozbudzała zainteresowania podróźnicze widzów, ale prócz dreszczyku przygody dostarczała niemało rzetelnej wiedzy o przyrodzie, obyczajach, radościach i lękach wielkiej rodziny ludzkiej.

Choć od wielu już lat „Klub Sześciu Kontynentów” nadawany jest z magnetowidowej taśmy, należy niezmiennie do najszacowniejszych w telewizji programów żywych. Oznacza to, że zapis spotkań w klubowej kawiarence jest tylko zabiegiem technicznym, pozwalającym na odtwarzanie programów w późniejszym terminie, w studiu natomiast wszystko odbywa się w czasie rzeczywistym — tak samo jak w pierwszych wydaniach, emitowanych wprost na antenę. Może tylko mniej nerwowo.

Jakie to ma znaczenie dla widzów? Zasadnicze, ponieważ realizatorzy tych programów niczego nie przemontowują i zachowują w programach pełny autentyzm, nie lękając się nawet przepuszczania drobnych chropowatości lub przejęzyczeń. Ta świadoma rezygnacja z wygładzania wypowiedzi — bardzo często praktykowanego w telewizyjnej publicystyce — pozostawia wszystkie walory autentyzmu, decydującego o kontakcie z widownią.

Klubowe popołudnie rozpoczyna się jednak na wiele dni przed wejściem do studia. Najpierw rozdzwaniają się telefony: redaktor musi przede wszystkim umówić się ze swymi gośćmi na precyzyjnie określony termin. Równocześnie pęcznieje plik notatek, którymi Ryszard Badowski zapełnia nieustannie swe liczne kalendarzyki i luźne kartki, mające nieraz tendencje do „zapodiewania się” w szufladach. W zapisanych hasłach, nazwiskach i numerach telefonów kryje się nie tylko klucz do najbliższego programu, ale i pomysły przyszłych programów.

Kiedy lista gości zostanie skompletowana, przychodzi kolej na wertowanie filmoteki lub redakcyjnych zasobów filmowych. Właściwie wszystko powinno być w archiwum, jednakże prak-

tyka często przeczy teorii, jako że niesforni użytkownicy potrafią nieraz wycinać z taśm co cenniejsze sekwencje, nie pozostawiając nawet śladu po swych zabiegach. Utarł się dzięki temu nieformalny obyczaj zachowywania ciekawych materiałów w redakcyjnych szufladach i szafach, pęczniejących od pudeł z filmami. Bywa, że owe oficjalne i prywatne starania nie przynoszą efektu, trzeba wówczas sięgać do zbiorów poza telewizją lub... z bólem serca rezygnować z ilustrowania tematu ruchomym obrazem.

Dopiero teraz przychodzi kolej na pisanie konspektu programu, zgodnie z którym działać będą realizatorzy. Scenograf w przepaścistych magazynach poszukuje efektownych rekwizytów, które nawiązują do treści programu. Najczęściej, jak na złość, brak przedmiotów najbardziej pożądaných. Wtedy trzeba je wypożyczać z muzeów lub prosić uczestników, aby przynieśli ze sobą egzotyczne eksponaty z prywatnych zbiorów.

Na stole montażowym tymczasem przycina się i skleja w nowe całości wyszukane fragmenty filmów. Ilustrator muzyczny przerzuca sterty taśm magnetofonowych i ze stoperem w rękę konstruuje podkłady dźwiękowe, które będą towarzyszyć tekstom komentarzy. Ta warstwa muzyczna ma nieraz funkcję ważniejszą od tekstu, kształtuje bowiem w niedostrzegalny sposób nastroje widzów, których filmowy obraz przeniesie w odległe kraje.

I wreszcie dzień, w którym wszyscy spotykają się w studiu. W klubowym wnętrzu, w blasku reflektorów zasiadają obok siebie doświadczeni weterani szklanego ekranu, których nic już nie zadziwi, no i debiutanci z duszą na ramieniu. Jeszcze tylko kilka wskazówek dotyczących sposobu zachowania się — i z góry sphywa powtarzany przez głośniki głos realizatora:

— No to jedziemy z próbą!

Na monitorach studia można śledzić przebieg akcji w tej formie, która dotrze do widzów; w istocie czyni to jednak tylko prenter. Goście poznają podczas próby filmy i przymierzają się do własnych, ogólnie tylko omówionych ról. Bezlitosny stoper Badowskiego wyeliminuje później niepożądane dłużyzny i dygresje.

Czas pracy studia jest drogi, więc na redakcyjne korekty po-

zostaje ledwie kilkanaście minut — i już kierownik produkcji zaprasza wszystkich do zajęcia miejsc. Zielone światło: gotowość, cisza. Głos realizatora:

— Uwaga, zaczynamy.

Czerwone światło: program. Na ekranie pierwsze kadry klubowej czołówki z telekina — w obiektywie kamery filmowej coraz szybciej zmieniają się egzotyczne zdjęcia w rytmie „Perskiego jarmarku”, stanowiącego tradycyjny sygnał muzyczny „Klubu Sześciu Kontynentów”. Przejście na studio.

— Dziś w kawiarience „Pod Globusem”... — wygłasza stałą formułkę lektor, podczas gdy kamery prześlizgują się po twarzach przedstawianych uczestników programu.

Na ekranach w reżyserce migocą wszystkie obrazy, z których ułożyć trzeba wizerunek „podpatrywanego” spotkania. W żywym programie realizator nawet nie patrzy na konspekt spoczywający zwykle obok mikserskiego pulpitu. Mimo próby zawsze trzeba być gotowym na niespodziankę i w lot przystosować się do zmian wynikających z improwizacji; pamiętajmy, że w tym programie napisane są jedynie teksty lektora, płynące zaś ze studia słowa mogą różnić się znacznie od wypowiedzi przed półgodziną na próbie. W słuchawkach operatorów rozlegają się wówczas krótkie dyspozycje:

— Jedyńka, za chwilę przejmiesz funkcję trójki. Szybki przejazd!

Albo:

— Trójka, zbliżenie tego rekwizytu w ręce! Dwójka, ponownie plan ogólny, potem do Badowskiego... Jedyńka, plan średni, rozmówca!

Minutowa wskazówka stopera zmierza do końcowego punktu na tarczy. Czas goni, trzeba więc zapalić świetlny transparent sygnalizacji: szybciej! Cóż robić, prowadzący musi teraz zrećnie wejść rozmówcy w słowo i zgrabnie podrzucić następny temat. Zwykły to w końcu zabieg, który w epoce nagrań stosowany jest tylko wtedy, gdy materiał nie będzie montowany.

Ba, przed laty bywało trudniej, jak to w żywym programie. Ale... może i ciekawiej?

## Marsz triumfalny

Telewizyjne gospodarstwo sportowego potentata prezentowało się niegdyś mniej niż skromnie. Jednoosobowy personel redakcji sportowej w osobie Edwarda Kostrzycy zajmował się przy placu Wareckim rozwiązywaniem problemu, jak pokazać to, czego pokazać nie sposób? W studiu od biedy można było rozegrać mecz ping-ponga, pozorowany bokserki sparing, a w najbardziej sprzyjających warunkach — kiedy akurat wypadła z programu jakaś teatralna inscenizacja — zająć całą scenę na nieco parodystyczny pokaz piłki rowerowej. Z dziedzin dalszych od kultury fizycznej udałoby się wprowadzić pograć w szachy lub rozegrać na sportowo bridżowego roberka, jednakże te dyscypliny jakoś nie chciały zakorzenić się w eksperymentalnym programie telewizyjnym.

Krażył Edek po korytarzach i marzył o czasach, w których nie on błagałby koordynację programów o odstąpienie łaskawie pięciu minut na pogadankę Stefana Rzeszota, lecz owa koordynacja • żądałaby odeń stale zwiększanej dawki emocji płynących ze stadionów, ringów i hal sportowych. Dla spełnienia tej fantazji trzeba było jednak przekroczyć techniczny próg niemożności, zdobywając choćby kamerę filmową, aby tylko przetrwać do wysłanych bezpośrednich transmisji.

Żółwim krokiem rozpoczynał się marsz przez płotki telewizyjnego sportu i nikt nie podejrzewał nawet, jak szybko przejdzie w dziarski krok triumfalnej parady. Pierwszą jaskółką lepszych czasów był w 1955 roku Wyścig Pokoju. Na majowej trasie Warszawa—Berlin—Praga towarzyszyli wówczas kolarzom

operatorzy filmowi z telewizji naszych najbliższych sąsiadów. Dzięki nim po raz pierwszy wprowadzono na polską antenę codzienny serwis z imprezy, budzącej wtedy powszechne emocje. Pierwszym sprawozdawcą telewizyjnym w studiu warszawskim był Tadek Kołaczkowski.

W rok później kronika Wyścigu ponownie zagościła na naszych ekranach, co nadal zawdzięczaliśmy życzliwości przyjaciół z Pragi i Berlina. Nie ona jednak legła u podstaw przełomowego dla programów sportowych roku 1956: wydarzeniem zwrotnym stało się wówczas uruchomienie nowych urządzeń telewizyjnych w Pałacu Kultury i Nauki.

Wspominając „pałacowe czasy”, najstarsi pracownicy telewizji nie łączą ich bynajmniej ze spikerskim studium na piątym piętrze. Najważniejszym atutem tego studia stała się w tym czasie frapująca możliwość wędrowania z kamerami po przeróżnych obiektach wieżowca, ponieważ pałacowa aparatura telewizyjna była wszechstronnym punktem transmisyjnym. Ta „translacyjna toczka”, zaprojektowana — jak na ów etap techniki telewizyjnej — z rozmachem przez radzieckich konstruktorów, pozwalała na bezpośredni przekaz wizji i dźwięku nie tylko z sal widowiskowych, ale i z obiektów sportowych w północnym skrzydle Pałacu Młodzieży. No i tę szansę na nowe programy chwycili oburącz dziennikarze redakcji sportowej Jerzy Budny i Zbigniew Smarzewski, wtedy młodzi reporterzy zmagający się z telewizyjnymi przeciwnościami.

Pierwszą bezpośrednią transmisją sportową była w lipcu 1956 roku relacja z treningu koszykarzy. Kadra narodowa ćwiczyła wówczas w sali gimnastycznej PKiN-u, a wraz z nią ćwiczyli swe umiejętności operatorzy i realizatorzy. Piłkarzom, między nami mówiąc, poszło lepiej, ale i telewizji udało się sprawić, że wszystko było widać i słyhać. Nieco gorzej wypadła późniejsza próba transmisji z mistrzostw pływackich Warszawy... bez dźwięku.

W listopadzie 1956 roku redaktorzy sportowi zdołali skłonić przyjaciół z techniki do wyrwania się poza pałacowe mury i zainstalowania prowizorycznego punktu transmisyjnego w stołecz-

nej hali „Gwardii”. Punkt transmisyjny w „Gwardii” okazał się inwestycją trafioną w dziesiątkę. Przetrwał z korzyścią dla widzów przez parę miesięcy, pozwalając nie tylko na relacje sportowe. Prowizorka była na tyle solidna, że wytrzymała nawet maraton międzynarodowego Festiwalu Sztuki Cyrkowej.

Żywe lata telewizyjnego sportu zapoczątkował jednak dopiero rok 1957, kiedy telewizja otrzymała wreszcie utęskniony wóz transmisyjny. O perypetiach związanych z tym wydarzeniem wspominałem w rozdziale o reportażu. Od poważnych kłopotów nie były wolne również pierwsze transmisje sportowe, które uczyły trudnej sztuki relacjonowania imprez na żywo. A uczyć się musieliśmy wszyscy, sprawozdawcy i realizatorzy.

Współczesny widz przywykł już do tego, że podczas rozgrywek sportowych kulminacyjne momenty relacji powtarzane są często po raz drugi, i to w zwolnionym tempie. Dzięki temu kibice mają możliwość dokładniejszego obejrzenia na przykład sytuacji podbramkowych czy też precyzji ruchu lekkoatlety. Kiedy nie było ani magnetowidów, ani tym bardziej płyt spowalniających akcję, rzecz miała się inaczej.

Jedną z pierwszych transmisji piłkarskich realizuje znany autor wielu późniejszych reportaży telewizyjnych Karol Lubelczyk. Gra jest ostra, widownia szaleje. Jedna z kamer pokazuje rozgorączkowany tłum kibiców i realizator włącza ten obraz na antenę. I oto... w tym właśnie momencie pada bramka ze strzału niewidocznego dla widzów. Karol dostrzega ją jednak kątem oka na podglądzie kamery, wciska guzik... no i jest już pół sekundy za późno. Krzyczy w podnieceniu przez interkom:

— Gol, gol! Dwójka, powtórz to jeszcze raz!

Cóż, kiedy nawet najszczersze chęci okazują się w takich sytuacjach daremne...

Metody sprawnej realizacji bezpośrednich sprawozdań rodziły się dopiero w toku antenowych eksperymentów, bo innego przebiegu wyjścia nie było. Najważniejsze wówczas było wypracowanie sprawdzonych stereotypów postępowania, dzięki którym można opanować natychmiast wszystkie możliwe sytuacje. Powodzenie transmisji sportowej zależy w dużym stopniu nie tylko od

szybkiej reakcji kamer i refleksu realizatorów, lecz także od przemyślanej koncepcji rozmieszczenia sprzętu technicznego oraz prawidłowego podziału zadań pomiędzy wszystkich członków ekipy. Koncepcje te musiały być różne dla różnych dyscyplin sportu.

O ważności tych problemów — w owych czasach nurtujących realizatorów we wszystkich organizacjach telewizyjnych — może świadczyć choćby wnikliwy referat czeskiego kolegi Karela Mikyski wygłoszony w 1958 roku na jednej z pierwszych konferencji programowych OIRT\* w Warszawie. Kareł doszedł do tego samego co i my wniosku: widzowi należy zapewnić najlepsze miejsce na trybunach stadionów. Obiektyw kamery musi przynosić na szklane ekrany przede wszystkim ogólny plan akcji, aby zapewnić widzowi pełną orientację przestrzenną. Wycinkowe zbliżenia mają sens tylko wtedy, gdy odpowiadają chwilowym skupieniom uwagi na kulminacyjnych momentach rozgrywki.

Dziś tę rzeczą urzeczywistnia się w bardzo prosty sposób przy użyciu centralnej kamery wyposażonej w transfokator. Obiektyw o zmiennej ogniskowej pozwala na najazdy i odjazdy optyczne bez przesuwania kamery. Cóż, kiedy w latach pięćdziesiątych koszt tego sprzętu optycznego był tak znaczny, że musieliśmy radzić sobie jakoś bez tych technicznych udogodnień. Realizatorzy ratowali się w wielu sytuacjach różnymi „ozdóbkami” montażowymi; bywało, że zamiast klarownego obrazu sytuacji na boisku, do widza docierał zlepek dezorientujących ujęć.

Nowej profesji nauczyć się musieli również sprawozdawcy sportowi. Doskonała szkoła radiowej reporterki, polegająca na malowaniu obrazu akcji i oddawaniu atmosfery stadionów w obfitym, ekspresywnym tekście relacji, okazała się w telewizji niezbyt użyteczna. Dla widzów-kibiców najważniejszy jest obraz — wyrazistszy od słowa. Oczekują oni od sprawozdawców nie gęstej i często odbiegającej od wizji narracji, lecz lapidarnych wypowiedzi o akcji. Jedno urwane słowo, czasem tylko samo naz-

\* Organisation Internationale de Radiodiffusion et Television, Międzynarodowa Organizacja Radiofonii i Telewizji.



wisko zawodnika, aluzja lub epitet lepiej sprawdzały się w telewizji niż rwący nurt przegadanej, choć przecież barwnej relacji.

Lata radiowej praktyki zrobiły jednak swoje. Przez długi okres mistrzowie sportowej reporterki nie mogli przywyknąć do obowiązku śledzenia akcji na ekranie monitora. Pamiętam, jak znakomity Bohdan Tomaszewski w ferworze relacji odrywał się raz po raz od ekranu, wstawał i prowadził opowieść o kulminacyjnych momentach spotkania stojąc z mikrofonem w ręku — bardziej ufał bystrości oka niż obiektywom kamer.

Styl sportowych sprawozdań był zresztą przez długi czas kontrowersyjny. Znam paru zapalonych kibiców, którzy lansowali własną metodę: patrzeć trzeba na ekran telewizora z wyciszonym dźwiękiem i... słuchać radia.

Sportowe emocje na telewizyjnym ekranie, ograniczone zrazu do stołecznych stadionów i hal widowiskowych, przybrały na sile, gdy Polskę pod koniec lat pięćdziesiątych oplotła telewizyjna sieć dalekosiężnych łącz. Kiedy zaś przekroczyła granice, dzięki Inter- i Eurowizji, odbiorniki telewizyjne stały się prawdziwym darem niebios dla wszystkich spragnionych Wielkiego Sportu. Z chwilą, w której światowy sport zagościł trwale na naszych ekranach, zmieniła się też sytuacja dziennikarskiego zespołu.

Nim sprawozdawcy znaleźli się w czołówce kadry nieustannie delegowanej na zagraniczne wojaże, musieli opanować do perfekcji „zdalne” relacjonowanie imprez odbywających się w różnych krajach. Pierwsze transmisje międzynarodowe komentowane były po prostu... w warszawskiej kabinie spikerskiej, na podstawie wizji z monitora. W przewidywaniu takich sytuacji nadające program telewizję rozsyłają do swych odbiorców zazwyczaj dwie, a nawet trzy odmienne wersje dźwiękowe. Ta, którą widzowie słyszą jako podkład akustyczny transmisji, nazywa się „dźwiękiem międzynarodowym” i zawiera wyłącznie efekty bez komentarza. Fonia komentowana przez własnego sprawozdawcę i zwana „dźwiękiem programowym” nie zawsze może być pomocna komentatorom pełniącym niewdzięczne dyżury przy monitorach.

Jeżeli sprawozdanie prowadzone jest np. po węgiersku, fińsku czy irlandzku — trudno znaleźć nieraz poliglotę o wystarczających dla przekładu kwalifikacjach. Dyżurnego sprawozdawcę ratuje w takich sytuacjach dźwięk trzeci, określane jako „guide” — komentarz pomocniczy, wygłaszany w jednym z języków światowych.

Niestety, tak się już składa, że wiele programów międzynarodowych stanowi wdzięczne pole działalności dla „telewizyjnego chochlika”, blisko spokrewnionego ze swym złośliwym kolegą grasującym wśród braci drukarskiej. Wystarczy błąd w połączeniu lub przerwa w obwodzie, aby dyżurujący przy monitorze nieszczęśnik usłyszał w swych słuchawkach jedynie obojętny szum albo — co na jedno wychodzi — emocjonalny komentarz kolegi, np. w języku ugrofińskim. I cóż wtedy robić?

Jedynym ratunkiem w takich sytuacjach jest odwołanie się do własnej specjalizacji i okupionej wieloletnim trudem reporterskiej rutyny. Ważna jest zwłaszcza specjalizacja — gwarantuje ona zarówno wszechstronną orientację w niuansach konkurencji sportowej, jak i znajomość zawodników. Niepotrzebne teraz słuchawki odrzuca się w ką, rozpoczynając wielką improwizację w stylu nierzadko lepszym od narracji płynącej wprost z komentatorskiej kabiny stadionu.

Największe wydarzenia światowego sportu — mistrzostwa świata i olimpiady — są imprezami angażującymi od lat maksimum środków technicznych dostępnych telewizji. Jak w starożytności ku Olimpii ciągną wówczas ku szklanym ekranom nie tylko zagorzali kibice, lecz i widzowie na co dzień nie interesujący się kulturą fizyczną. Dla masowych środków przekazu jest to każdorazowo wielki egzamin ambicji i sprawności. Śmiało rzec można, że skali, w której operuje wówczas telewizyjny sport, mogą pozazdrościć mu największe przedsięwzięcia show-biznesu.

Gdyby igrzyska olimpijskie rozgrywano na polskiej ziemi, należałoby wówczas zorganizować od podstaw prawie drugą telewizję. Nakłady finansowe wprawdzie zwróciłyby się później w dwójnasób, gdyż kwoty pobierane za prawo retransmisji liczą

się w setkach milionów dolarów, jednak wysiłek włożony w przygotowanie imprezy należałoby rozłożyć na parę lat. Choć los nas dotąd nie uszczęśliwił godnością gospodarzy, wiemy o przedmiocie niemało z dotychczasowych doświadczeń Telewizyjnego Studia Olimpijskiego.

Przygotowania do sportowego show, sygnowanego symbolem pięciu splecionych kółek, trwają zazwyczaj kilkanaście miesięcy — choć pełny efekt tych żmudnych starań zostanie przedstawiony widzom w codziennym serwisie niespełna dwóch tygodni. Na całym świecie łąmia się wówczas sztywne programowe ramówki i na ekranach niepodzielnie panuje duch igrzysk. Okres ten jest oddany we władanie „żywej telewizji” pokonującej bariery przestrzeni i czasu.

Największy trud w przygotowanie olimpiad czy igrzysk bierze na siebie telewizja gospodarzy, ale i z tych okazji kipi także i na naszym podwórku. Światowa sieć telewizyjna dostarcza wprawdzie wizję magistralnymi liniami łącz i „via satellite”, ale o wszystkie niezbędne połączenia dźwiękowe musimy zatroszczyć się sami. W Głównym Urzędzie Telekomunikacji Międzymiastowej nastają dni jeśli nie sądne, to z całą pewnością wyjątkowo pracowite. Telewizyjne Studio Olimpijskie dzieli się w czasie światowych igrzysk na dwa zespoły — zagraniczny i krajowy — powiązane z sobą dziesiątkami wydzierżawionych od GUTM-u obwodów telefonicznych. Tylko nieliczne z nich niosą polski dźwięk programowy; większość służy redakcyjnej i technicznej łączności roboczej.

W ferworze bezpośrednich transmisji nie ma czasu na zwykłe telefoniczne rozmowy. W trosce o program tworzy się specjalne konferencyjne sieci łączności, przedłużające o tysiące kilometrów interkomy studiów telewizyjnych. Głośno mówiące końcówki „czterodrutów” zapewniają nieustanny kontakt programowców i techników. Warszawa słyszy swych odległych sprawozdawców i może rozmawiać z nimi bezpośrednio podczas programu ze sportowego studia.

Tak, właśnie z własnego studia, o którym nie śmieli niegdyś marzyć koledzy stawiający pierwsze kroki na trasie triumfalne-

go marszu zapoczątkowanego w latach pięćdziesiątych. Złośliwi powiadają czasem, że ten szybki awans sportu na antenach polskiej telewizji zawdzięczamy... niskiej cenie godziny programu. Mylą się jednak, gdyż menedżerowie rodzimego i światowego sportu nauczyli się już przed laty zdzierać z telewizji ogromne kwoty za prawo transmitowania imprez sportowych. W ich ślady poszły międzynarodowe organizacje wymiany programów, co w budżecie Komitetu ds. Radia i Telewizji odbiło się w wielocyfrowych kwotach nie tylko na złotówkowych, ale zwłaszcza na dewizowych rachunkach. Gdyby nie pomoc Interwizji, dogodnie rozliczającej wspólne koszty transmisji, zapewne nie byłoby nas stać na emisję wielu sportowych imprez na światowym poziomie.

Czy jedyną rolą, jaką w krzewieniu kultury fizycznej może brać na siebie telewizja, jest tylko przekaz wielkich widowisk sportu wyczynowego? Choć działania na rzecz upowszechnienia kultury fizycznej leżą jakby w cieniu sportu przez wielkie „S”, jednakże nasi telewizyjni sportmeni nigdy nie zaniedbywali popularyzatorskiej misji. Ze starych kronikalnych\* zapisów wynika, że Jerzy Budny już w 1957 roku wprowadził do programu telewizyjnego stały odcinek „Sportu dla wszystkich”. Cykl zainaugurowały „Ćwiczenia wstępne do gimnastyki wodnej”. Nieco wcześniej w łódzkim studiu Urbankiewicz i Szyszko lansowali naukę szermierki w programie „Pana Michała arkana”. Nie ominęła też telewizji w późniejszych latach (na długo przed aerobikiem) próba upowszechnienia codziennych ćwiczeń gimnastycznych, ale okazało się, że pozbawione walorów wizji radio jakoś lepiej wywiązuje się z tej roli. Zapewne z tego powodu, że wpatrywanie się w ekran nie sprzyja mięśniowemu wysiłkowi.

Popularyzację sportu wśród dorosłych można uznać za nieco spóźnioną, jako że czego się Jaś za młodu nie nauczy, pozostaje obce również zreumatyzowanemu Janowi. Podbój młodocianej

\* Diariusz *telewizyjny*, Red. T. Pszczołowski, „Zeszyty teoretyczno-empiryczne” nr 2, Redakcja Studiów i Oceny Programów, Warszawa 1958.

widowni przez sport powiódł się dopiero Markowi Grotowi, byłemu nauczycielowi wychowania fizycznego i zarazem utalentowanemu reporterowi telewizji. Osiągnięcia jego należy zapisać na konto programów dla dzieci i młodzieży. Przedstawiam je w rozdziale „Miś, pszczółka i tajemnicza ręka” wspominając o inicjatywach programowych, których zasięg przekroczył nawet granice kraju.

Sportowej telewizji dorosłych zarzuca się, że przy widowiskowym rozmachu propaguje kult miękkich pantofli i wygodnych foteli. Coś w tym zapewne jest, choć z całą pewnością nie można podzielać pesymistycznego poglądu o ujemnym wpływie telewizji na kondycję fizyczną kibiców. Sądzę, że oprócz sybarytów na szklane ekrany patrzy znacznie więcej potencjalnych amatorów sportu, którzy doping do czynnego wysiłku zawdzięczają właśnie telewizji. Rywalizacja mistrzów jest sama przez się ważkim propagandowo atutem.

Byłe tylko tego wysiłku kibice nie ograniczali do cotygodniowego skreślenia na kuponach totolotka „6 z 49”.

## Miś, pszczółka i tajemnicza ręka

Miś, którego Bronisław Pawlik musiał przekupywać od czasu do czasu aluzją o miodzie, należy już do historii. Był puchatą pacynką na dłoni animatorki kłęzącej za parapetem bajkowego okienka o wymiarach w sam raz pasujących do ciasnoty studia. Dzisiejsza amatorka słodyczy, Maja, fruwa po swym mikroświecie dzięki kosztownym czarom filmowej animacji i nowoczesnym środkom technicznym.

Zanim miś z okienka zadomowił się na antenie, Eksperymentalny Ośrodek Telewizyjny przy ulicy Ratuszowej już w 1953 roku próbował parokrotnie zwracać się do naszych milusińskich. Pierwszy program dla najmłodszych — i w wykonaniu dzieci — prowadził Henryk Ładosz. Kilka miesięcy później Maria Kriiger debiutowała w telewizji dziecięcymi widowiskami „Wędrówki po Warszawie” i „Przygody Małgosi”. Mimo bardzo skromnych warunków były to pozycje na tyle udane, że każdą z nich powtarzano dwukrotnie.

Ubóstwo techniczne ówczesnej telewizji i studyjna ciasnota sprawiły, że zainteresowania twórców programów dziecięcych poczęły po pierwszych doświadczeniach koncentrować się wokół teatru kukiełek — znacznie prostszego w inscenizacji przed kamerami. Pełnospektaklowe widowisko aktorskie dla dzieci zrealizował profesor Jan Marcin Szancer w roku 1954 w studiu przy placu Wareckim. Było to *Krzesiwo* Andersena.

Wszystkie próby realizacji programów dla młodego widza miały większe znaczenie dla redakcji i realizatorów niż dla odbiorców. Domowych telewizorów było wówczas niewiele, a przed

ekranami w punktach zbiorowego odbioru skupiali się raczej do-  
rośli bez swych pociech.

W doświadczalnym okresie działalności telewizyjnej trudno  
było o systematyczność i regularność emisji programów, także  
dziecięca telewizja zaznaczała swą obecność sporadycznie nada-  
wanymi programami. Ich formuły uparcie kręciły się wokół  
teatralnego modelu, i to dość dalekiego od nowoczesności. Naiw-  
ny infantylizm straszył na szczęście niedługo, bowiem podjęto  
prace od podstaw nad wypracowaniem nowych środków wyra-  
zu, dostosowanych do niejednolitego grona odbiorców.

Pierwsze programy dziecięce kierowane do najmłodszych obra-  
cały się w świecie baśniowej fantazji. Dla dzieci starszych trzeba  
było opracować odmienne formy programowe, nawiązujące do  
życiowych realiów, a także godzące zgrabnie rozrywkową postać  
z ideałem pedagoga. Specyfika telewizji stawiała równocześnie  
wymóg dostosowania nowych pomysłów do rygorów technicznych  
żywego przekazu.

Misiowe okienko nie tylko spełniało postawione warunki, ale  
ujawniło też nader prosty mechanizm kreowania postaci, które  
wywodząc się z umownego świata zapadały na długo w pamięć  
małego widza. Bohaterowie telewizyjnych miniatur teatru lalki  
i aktora dawali się lubić, a regularność ich pojawiania się na  
ekranie utrwałała w dziecięcych główkach nie tylko swawole,  
lecz i sączone nauki. Jacek i Agatka, których kragłe bużki na-  
malował na ping-pongowych piłeczkach Adam Kilian, uczynili  
na pewno niemało dla popularyzacji wieczornych ablucji.

Sądzę, że postacie z kukiełkowych programów — od Puchatka  
poczynając, a na psie Pankracym kończąc — odegrały w edu-  
kacji naszych najmłodszych rolę o wiele znaczącą, niż skłonni  
są przypuszczać rodzice. Zapewne i pszczołka Maja, choć odsą-  
dzana swego czasu od czci i wiary przez Jerzego Putramenta,  
więcej czyniła dla nauk o przyrodzie niż suche podręcznikowe  
formułki.

Telewizja w życiu dziecka odgrywa współcześnie rolę tak zna-  
czącą, iż niejedni tęgi tom dałoby się zapełnić relacją ze sporów  
o jej pozytywny lub zębny wpływ na wychowanie. Co ro-

ku po ceremonii wręczenia szkolnych świadectw w niejednym  
domu odżywa na przykład pytanie: szkodzi czy pomaga w nauce?  
Oczywiście, problem nie dotyczy korzystania z telewizji jako po-  
mocy w nauczaniu; to zostało już potwierdzone przez autorytety  
i powszechnie uznane. Rzecz w skutkach, jakie pociąga za sobą  
spędzanie przed odbiornikiem paru godzin czasu wolnego... albo  
„urwanego” z pory odrabiania lekcji.

W pierwszych latach istnienia telewizji nierzadko słyszało się  
głosy alarmistyczne. Dopiero późniejsze badania naukowe po-  
święcone temu tematowi w wielu krajach wyjaśniły sytuację.  
Okazało się wówczas, że oglądanie programu telewizyjnego nie  
wywołuje istotniejszych zmian w ocenach szkolnych. W ogóle  
zaś wpływu telewizji na młodocianego widza nie można rozpatry-  
wać w oderwaniu od innych czynników środowiska, takich  
jak organizacja domu, poziom kulturalny rodziny, praca zawodo-  
wa matek itp. Co ważniejsze, dopatrzeć się można w korzystaniu  
z telewizji wielu wymiernych skutków pozytywnych.

Podstawową tezę, w myśl której zaczęto kształtować podwa-  
liny dzisiejszej Telewizji Dziewcząt i Chłopców, było uznanie  
zasady partnerstwa. Autorzy programów zerwali radykalnie  
z traktowaniem dziecięcego świata z góry. Środkiem do osiągnię-  
cia celów wychowawczych uczynili wspólną zabawę, rozbudzą-  
cą wszechstronne zainteresowania i pobudzającą do samodziel-  
nego działania.

Jeśli dobrze pamiętam, pierwszą zbiórkę harcerską przedsta-  
wił na antenie Bogdan Radkowski — reżyser telewizyjny w stop-  
niu harcmistrza — już w 1957 roku. Była to wstępna i niejako  
rekonesansowa wizyta u harcerzy. Jednakże powiązanie harcer-  
skich metod wychowawczych z telewizyjnymi programami na-  
stąpiło dopiero po paru latach, wraz z „desantem” rzutkich  
dziennikarzy prasy młodzieżowej, szczególnie ze „Świata Mło-  
dych”.

Wśród nich rej wodzili Włodzimierz Grzelak, Jacek Kubski  
i Maciej Zimiński. Marzył się im program dziecięcej telewizji  
mającej charakter nie tylko rozrywki i pedagogicznej nauki, ale  
i stymulacji do zachowań wychowawczo pożądaných. Tak naro-

dził się program „Tajemnicza ręka”, który pobudzał młodzież do pomocy potrzebującym. Nikt nie podliczył, ile dobrych uczynków mogliby zapisać na swe konto inicjatorzy akcji, na wzór harcerskich alertów podrywających do działania dziesiątki tysięcy młodych ludzi w miastach i wioskach całej Polski. Zresztą bilansów takich nie wyraża się liczbami; ważny jest sam zaczn społecznej działalności.

Telewizja Dziewcząt i Chłopców kreowała wiele postaci, związanych nieraz przez długie lata ze stałymi cyklami programowymi. Byli wśród nich nie tylko utalentowani aktorzy — jak Zygmunt Kęstowicz i Jan Wilkowski — prezentujący kukiełkowe seriale dla najmłodszych. Nie mniejszą popularność wśród miłośników swojej i egzotycznej przyrody zdobył świetny gawędziarz ze „Zwierzynca” Michał Sumiński. Najdłużej zaś — bo już od czasów „Misia z okienka” — wytrwał na ekranie powszechnie lubiany Adam Słodowy, mistrz młodocianych majsterkowiczów. Talent Adama służył także przez długie lata telewizyjnej scenografii, dla której nasz zdolny popularyzator majsterkowania i konstruktor opracował wiele pomysłowych urządzeń scenotechnicznych.

Program dla dzieci trzeba realizować z ich czynnym udziałem na wizji. Praca z młodymi wykonawcami ma bez wątpienia wiele uroków, jednak dla realizatorów stanowi ciężki kawałek chleba. Choć o dzieciach mówi się często, że są urodzonymi aktorami, poprowadzenie nawet najprostszego widowiska z ich udziałem wymaga od reżysera hartu ducha i uzdolnień pedagogicznych. Mogą na ten temat niemało powiedzieć twórcy związani na stałe z Telewizją Dziewcząt i Chłopców — Joanna Koenig, Piotr Friedrich czy Bogdan Radkowski. Szczęście, gdy dzieci są sobą; jeśli natomiast podejmuje się próbę wprowadzenia ich w gwiazdorski świat, rezultaty bywają opłakane.

Jeszcze w latach sześćdziesiątych powstał z inicjatywy Janiny Press-Planerowej „Violinek”. Ponieważ zdarzyło mi się wówczas podejrzeć eliminacje, poznałem zarówno smak roboty pomysłodawców, jak i muzyczne gusty niektórych mamusi, próbujących przepchnąć swe pociechy na drogę kariery artystycznej. Żałowałem nawet, że na marginesie tej selekcji talentów — dużych

i małych — nie udało się zrealizować okolicznościowego programu satyrycznego. Przykładem mogłaby być transmisja z recytalu pewnej młodej damy w kusej spódnicy, prezentującej zasłyszane w rodzinnym domu szlagiery.

Teatrzyk „Violinek” miał, oczywiście, inne zamierzenia repertuarowe — i dzięki nim stał się lubianą pozycją programu adresowanego w istocie do wszystkich widzów, bez względu na wiek. Echo powstających wówczas dowcipnych piosenek Wandy Chotomskiej do dziś brzmi w estradowych majstersztykach popularnej „Gawędy”. Wbrew niektórym krytykom sądzę, że violinkowe teksty i melodie dobrze przysłużyły się rozśpiewaniu naszej dzieciarni. Przynajmniej do czasu, nim dorosła i wpadła w dyskotekowe „rockowisko”.

Zupełnie inną koncepcję programów dla dzieci wniósł mniej więcej w tym samym czasie Marek Grot. Chodziło o zademonstrowanie, jak w pomysłowy sposób można oderwać się od rutyny szkolnych zajęć wychowania fizycznego i pokierować sportowymi zainteresowaniami najmłodszych. Zabawy i gry sportowe wymyślane przez Marka szybko przekształciły się w telewizyjne turnieje młodych. Rozpoczynane skromnie, na wielkomiejskich podwórkach i małych boiskach szkolnych, popołudniowe gry młodych sportowców cieszyły się niezwykłym powodzeniem. Kiedy telewizyjne wzorce zaczęły się upowszechniać na placach zabaw całego kraju — zorganizowano ogólnopolskie zawody.

W latach siedemdziesiątych współzawodnictwo sportowe objęło dzięki telewizji szkoły podstawowe w całej Polsce. Transmisje z międzyszkolnych zawodów, ujętych w programowy cykl „Wszyscy na start”, prowadzono z całą techniczną maestrią — wzorem dawnego „Turnieju miast” z kilku odległych miejsc zawodów równocześnie. Nadawanie takich programów na żywo wymagało nieraz tak rozbudowanej instalacji łącz telewizyjnych, że wykluczało możliwość przeprowadzenia pełnej próby programu. Realizatorzy radzili sobie jednak jakoś za pomocą półśrodków: niezbędne sprawdzenie łączności odbywało się tylko przez linie telefoniczne, wykorzystywane jako kable obwodów dźwiękowych. Dzięki temu sprawozdawcy mogli rozmawiać ze sobą na

odległość, a widzieli się nawzajem dopiero wtedy, gdy program znajdował się już na antenie.

Sportowe programy Marka Grota zmieniały od czasu do czasu tytuły serii, włączały do reguł gry nowe konkurencje, ale pulsowały wciąż żywością. Ogólnopolski program „Konkurs 5 milionów” znalazł się na antenach Interwizji, włączając do rozgrywek młodzież z zaprzyjaźnionych krajów. Była to z całą pewnością jedyna sportowa seria programowa i zarazem inicjatywa, która miała tak szeroki oddźwięk.

Myślę, że godnym uwagi zamierzeniem były też zrodzone niejako na marginesie dziecięcych turniejów sportowych imprezy z cyklu „Pół godziny dla rodziny”. Idea pobudzenia familijnego sportu miała, niestety, zbyt krótki żywot antenowy, aby ocenić jej skuteczność. Taki już los wielu telewizyjnych serii, gasnących jeszcze przed wejściem w wiek dojrzały.

Skoro już o programach seryjnych mowa, nie sposób ustrzec się od spostrzeżenia, że ich znakomitym promotorem była od samego zarania... telewizja dziecięca. To przecież codzienne dobranocki, zainicjowane już w 1962 roku, przyzwyczajały nasze pociechy do śledzenia nie kończących się przygód przeróżnych bohaterów szklanego ekranu. Często obserwowaliśmy identyfikację małych widzów z bohaterami, których telewizja wprowadziła do naszych domów. Tylko że gdy wyrosli z lat fascynacji Jackiem i Agatką, przysłała kolej na awanturnicze przygody Zorro.

Śiady zamaskowanego bohatera znaczyły swego czasu kreślone z rozmachem na tynkach wielkie „zetki”, ale na tym się nie kończyło. Kiedy pewnego dnia zastałem swój samochód z odłamaną anteną i stwierdziłem, że podobny los spotkał parkujących obok sąsiadów, doszedłem do dość smętnej konkluzji o ubocznych skutkach telewizyjnych działań wychowawczych. Zamiast rycerzy czarnego płaszcza i szlachetnej szpady wolałem odtąd zwolenników „Klubu Pancernych”. W końcu to, że co drugi pies na podwórku wabił się odtąd Szarikiem, nie stanowiło bezpośredniego zagrożenia dla społeczności dorosłych, niechętnych awansowaniu anten na szpady i ścian na tablice do rysowania..

Na sukcesach polskiej telewizji dziecięcej zaważyła nie tylko

umiejętność kreowania bohaterów, ale i talent do obudowywania ich przeróżnymi, szeroko zakrojonymi akcjami organizacyjnymi. Liczące się na tysiące kluby miłośników załogi „Rudego”, niby-konspiracyjne uczynki „Tajemniczych rąk” i dziesiątek innych pomysłowych przedsięwzięć — wszystko to stało się świadectwem doskonałej i nie uprawianej dotąd na tak masową skalę pracy wychowawczej.

Uczenie przez zabawę nie jest, oczywiście, dla wychowawców młodego pokolenia czymś nowym. Nie ulega jednak wątpliwości, że udać się to może tylko wówczas, gdy zaproszenie do tej zabawy będzie odpowiadało naturalnym dziecięcym pragnieniom. Zaspokojenie ciekawości, łyk przygody, efektowny organizacyjny sztafaż. Do tego szansa wyróżnienia się — choćby klubowym znaczkami, druczkiem „Listu z uśmiechem”, nie wspominając już o własnej obecności na szklanym ekranie. Zachęty te telewizja potrafiła dawkować ze znakomitym skutkiem, potęgując wychowawczy efekt swych programów. To właśnie śmiem uważać za słuszny tytuł do dumy.

Bohaterowie baśniowego świata najmłodszych widzów z różnych wywodzili się kolebek. Ci najwdzięczniejsi poprzez prostotę rodzili się w zręcznych dłoniach lalkarzy. Kiedy przeminęli Miś oraz Jacek i Agatka, następców zszywano nadal z pluszu w pracowni lalkarskiej telewizji — jak uśmiechniętą mordkę psa Pankracego — albo... robiono na drutach, aby młodszy nie zazdrościli starszym i w miejsce „Pancernych” otrzymali choć „Pancerowanego”. Może powinienem napisać „Pana Cerowanego”? Nie, nie — wietrzę w tej grze słów na pewno nie mimowolny redakcyjny dowcip.

Rysunkowe postacie w telewizji miały początkowo trudności z poruszaniem się na ekranie. Pojawiały się w formie statycznych obrazków, czasem dowcipnie ubrane w komiksowe seryjki przez Bohdana Butenkę. Niezbyt długo czekały na ożywienie w filmie animowanym.

Potrzeby młodych widzów, których grono mnożyło się niestannie wraz z upowszechnieniem telewizji, tchnęły od razu nowe życie w działania naszych wytwórni filmów rysunkowych.

Jeśli uprzednio rodzime „kreskówki” przechodziły bez większego echa, rozsiane dość bezładnie jako dodatki do kinowych seansów, to dopiero ukształtowanie się chłonnej dziecięcej widowni telewizyjnej dało możliwość podjęcia liczącej się produkcji seryjnej.

Telewizja dziecięca odegrała przykładowo rolę patrona wobec Bolka i Lolka, wawelskiego Smoka oraz sporego grona piesków i kotków z dobranocek. Zdopingowany sukcesem animowanych miniatur Lechosław Marszałek opracował wkrótce film o pełnym metrażu *Wielka podróż Bolka i Lolka*, co nie wpłynęło na fakt, że głównym klientem producentów z Bielska-Białej było i jest warszawskie telekino. Na całym świecie zresztą bohaterowie ry-sunkowych przygód odbierani są jako przynależni do telewizji, bez względu na swój filmowy rodowód. Znamienne też, że wśród miłośników Sindbada, pszczołki Mai i nawet komiksowej „Załogi G” znajdują się wcale liczni reprezentanci wieku dojrzałego...

Wielu twórców telewizyjnego programu dla dorosłych widzów chlubi się — i słusznie — tytułami kawalerów Orderu Uśmiechu. W ustanowieniu tego osobliwego odznaczenia, przyznawanego dorosłym przez dzieci, miała swój skromny udział również i telewizja. Sądzę, że i ona przy jakiejś okazji powinna wypiąć szklaną pierś podczas uroczystości dekorowania Orderem Uśmiechu najwyższej klasy. Z Wielką Wstęgą!

## Kino telewizji

Mariaż telewizji z kinematografią, datujący się od samego początku, wydawał się związkiem zawartym w sytuacji przymusowej. „Radio z lufcikiem” nie dałoby sobie rady bez taśmy filmowej. Kinematografia, choć o niecałe półwiecze starsza, łaskawie pozwoliła młodszemu siostrze skorzystać ze swych dokonań i... wszczęła alarm dopiero później, gdy abonenci telewizji zaczęli opuszczać sale kinowe. Przez parę lat filmowcy boczyli się na telewizję; a to, że odbiera publiczność, to znów, że wtórna i niezdolna do samodzielności artystycznej.

Były to czasy, kiedy telewizja istotnie zaczynała od antenowej dystrybucji dzieł filmowych przeznaczonych dla wielkiego ekranu — bo innych przecież nie było. Ponieważ każda konkurencja budzi odruch przeciwdziałania, kino sięgnęło po broń ekonomiczną. Za prawo wyświetlania filmów w telewizji poczęto żądać sum, przed których akceptacją uchyliłby się nawet bank Rothschilda. Dopiero pertraktacje doprowadziły do powstania dość zawiłego cennika, uwzględniającego zarówno wiek filmu, jego artystyczne i kasowe walory, a także liczebność potencjalnej telewidowni.

Haracz, który młodszą z muz płaciła za wyświetlenie filmów, był wystarczająco dotkliwy, aby zdopingować telewizję do wyzwolenia się z dyktatu potentatów filmowych. Najkrótszą drogą prowadzącą do tego celu stało się podjęcie produkcji na własny rachunek. Każda z organizacji telewizyjnych dysponowała przecież minimalną bazą filmową; była ona niezbędnym warunkiem funkcjonowania służb reporterskich. Nakłady na rozbudowę mog-

ły okazać się rentowne, i to podwójnie. Po pierwsze — finansowo, poprzez redukcję kosztów zakupu praw wyświetlania. Po wtóre — programowo, dzięki dostosowaniu profilu produkcyjnego do specyficznych wymogów szklanego ekranu.

Specyfikę filmu telewizyjnego próbowano początkowo ujmować w kategoriach tylko technicznych. Mały format ekranu stawiał producenta w sytuacji korzystniejszej od rywali z wielkich atelier, gdyż nie wymagał drogiej taśmy 35 mm, stanowiącej standard dla kinematografii. Telewizji wystarczała najzupełniej tania „szesnastka”, dotychczas używana jedynie przez amatorów. Na 1000 metrach wąskiej taśmy mieścił się półtoragodzinny film fabularny, wymagający dwóch i pół kilometra tradycyjnej taśmy szerokiej. Prosty rachunek wskazuje, że nakłady na kosztowny materiał zdjęciowy kalkulują się w telewizji pięciokrotnie taniej.

Twórcy filmu telewizyjnego, dociekając odmienności filmu telewizyjnego, dostrzegli ją w sferze artystycznej: małoekranowa „teleprojekcja” nasuwała konieczność częstszego operowania zbliżeniami, których nadużywanie w kinach mogło słuszenie uchodzić za rażące. Oznaczało to równocześnie redukcję kadrów zawierających zbyt rozległy wizerunek filmowanej przestrzeni. Mnogość mało czytelnych detali — powiadano — jest w filmie telewizyjnym po prostu zbędna.

Tak było w początkach twórczości telewizyjnej. Z upływem lat, w miarę doskonalenia sprzętu odbiorczego i urządzeń nadawczych koncepcja ta straciła znaczenie. Okazało się, że widz przed domowym odbiornikiem patrzy na jego ekran pod tym samym kątem, co widz z ostatnich rzędów w sali kinowej — a więc pozorna wielkość obrazu jest identyczna.

Ważną rolę w kształtowaniu filmu telewizyjnego odegrała psychologia odbioru. Codzienne obcowanie z telewizją spowodowało potrzebę spotykania się z filmowymi bohaterami przez czas dłuższy, niż umożliwia to półtoragodzinny wymiar typowego seansu. Nim telewizja domyśliła się swej szansy w wizyjnym reanimowaniu idei powieści-rzeki, musiało upłynąć parę lat na przygotowanie do rewolucji w świecie producentów filmowych. Pierwsze kroki zaś nadziei tej nie rokowały.

W Polsce pierwszy akt filmowo-telewizyjnej epopei rozegrany został w styczniu 1955 roku na skutek... awarii technicznej w studiu, przygotowującym właśnie widowisko według scenariusza Karoliny Beylin i Józefa Słotwińskiego. Realizatorzy, zamiast rwać sobie z rozpaczy włosy, poruszyli wszystkie możliwe sprężyny, aby program ratować. W bardzo krótkim czasie wypożyczono kamerę filmową i w ciągu pięciu dni nakręcono godzinny film, który jako „Karnawał warszawski” zajął miejsce numer 1 na liście dzieł Telewizji Polskiej utrwalonych na czarno-białej taśmie. Reżyserowała go Maryna Broniewska.

Poza dwójką zawodowych aktorów — Barbarą Fijewską i Wieńczysławem Glińskim — wykonawcami byli sami amatorzy. Nie brakowało ich, bo po studyjnej awarii zespół redakcyjny został dotknięty przymusowym bezrobociem, stał więc do dyspozycji realizatorów. Warto wspomnieć, że Stanisław Loth osiągnął przy tej okazji nie lada jaki debiut operatorski, gdyż tempo zdjęć pobiło wszelkie znane w Polsce rekordy. Film był — jak twierdzą nieliczni widzowie — udany i oglądany nawet z zainteresowaniem na Kongresie CCIR w Rabacie. Nie mogłem go obejrzeć, bo jedyna kopia zaginęła właśnie w stolicy Maroka.

Boje o uruchomienie własnej produkcji filmowej skoncentrowały się wokół potrzeb reporterskich, a związane z tym koleje losu miałem już okazję wspomnieć w opisie narodzin dziennika. Wywalczony pod koniec lat pięćdziesiątych sprzęt techniczny pozwalał na urozmaicenie programu dziennikarskiego, a nawet na wzbogacenie inscenizacji telewizyjnych plenerowymi „dokrętkami”, jednakże nie było możliwe podjęcie większych zadań produkcyjnych. Przykrótka kołdra dawała się dotkliwie we znaki, mieliśmy bowiem za mało sprzętu, by zaspokoić wszystkie potrzeby, a laboratorium i dział montażu dosłownie pękały w szwach.

Starania powstałego w 1960 roku Zakładu Produkcji Filmów Telewizyjnych doprowadziły dość szybko do poprawy zaplecza technicznego — przynajmniej w Warszawie. Wśród zakupionych kamer największą sensację budziły pierwsze kamery dźwiękowe firmy „Arriflex”, dzięki którym bohaterowie reportaży mogli



wreszcie przemówić z ekranu własnym głosem. Podkreślało to autentyczność relacji filmowych, które w początkach reportażu udźwiękowiano tylko przez podkład muzyczny i komentarz lektora. Mój pierwszy reportaż filmowy „Pierwiastek S” z 1959 roku był także niemy i dotyczył tarnobrzeskiego zagłębia siarkowego: film zaś powstał dzięki współpracy Adama Gottwalda jako operatora i zarazem kierownika pracowni filmowej Pałacu Młodzieży.

Warunki pracy w ZPFT szybko ulegały poprawie. Zakład uzyskał importowaną wywoływaczkę taśm i stoły montażowe dla naszej „szesnastki”. Zapotrzebowanie telewizji na sprzęt montażowy było większe od zasobów dewizowych, nakłoniono więc polską firmę „Spefikę” do podjęcia produkcji antyimportowej. Zagraniczne zakupy sprzętu dźwiękowego umożliwiły także uruchomienie własnej sali synchronizacyjnej, dzięki której nasze filmy mogły pojawiać się na antenie z precyzyjnie opracowaną szatą graficzną i bez ryzyka „wpadki” lektora czytającego tekst na żywo.

Stan techniczny telewizji był zadowalający tylko w Warszawie, w której i tak toczyły się wciąż uparte boje o dostęp do sprzętu. Pamiętam, że niewyczerpanym źródłem przeróżnych konfliktów była przez długi okres nasza jedynaczka — kamera dźwiękowa. Cóż począć, póki nie przybyło „setek” (bo tak skracano się wówczas termin: „kamera do zdjęć dźwiękowych 100%”), jedynaczka musiała obsłużyć całą Polskę. Terenowe ośrodki telewizyjne znajdowały się w znacznie gorszej sytuacji, tam bowiem do wywoływania niemego materiału filmowego stosowano jeszcze amatorskie urządzenia laboratoryjne.

Dziennikarski rodowód sprawił, że polski film telewizyjny debiutował w gatunku dokumentalnym. Już w latach sześćdziesiątych mogliśmy pochwalić się pokazaną produkcją reportażową, przedstawioną w rozdziale „Byliśmy przy tym”. Kręcone wówczas filmy różniły się od dzieł produkowanych dla ekranów kinowych. Decydowały o tym dwa czynniki: czas przygotowania filmu i oryginalna warstwa dźwiękowa.

Udało się znakomicie przyspieszyć zdjęcia i obróbkę laborato-

ryjną, choćby dzięki temu, że czasochłonny proces negatywowo-pozytywowy został wyeliminowany przez zastosowanie taśmy odwracalnej. Po wywołaniu jej uzyskiwano obraz pozytywowy, który mógł być natychmiast zmontowany i udźwiękowiony. W razie potrzeby produkowano też kopie. Dawało to możliwość znacznego wyprzedzenia w czasie produkcji profesjonalnej kinematografii, ale... stało się zarazem powodem krytyki ze strony niektórych filmowców. Szybkiej produkcji zarzucano mniejszą staranność, niedbałość o kanony artystyczne itp. Echem tej krytyki, w jakimś stopniu płynącej z zagrożenia kinematografii, do dziś pozostał podział w nomenklaturze produkcyjnej na „reportaż” (ten szybki, a więc niejako gorszy rodzaj twórczości) i na „film dokumentalny” (ten robiony powoli, dopracowywany).

Dla widza, jak się okazało, ważne były aktualności i autentyczność. Właśnie im znakomicie przysłużyło się w telewizji oddanie głosu bohaterom filmu i świadkom przedstawianych wydarzeń. Choć zapewne nie wszyscy filmowcy do tego się przyznają, ale to właśnie telewizja spowodowała szersze zastosowanie oryginalnego dźwięku również w filmach dokumentalnych, przeznaczonych dla widzów kinowych. Telegeniczność żywego słowa sprawdziła się jeszcze raz, odgrywając niejednokrotnie rolę asy autowego w dłoniach telewizyjnych realizatorów filmowych.

Dokumentalny przechrzył w telewizyjnej produkcji filmowej wywodził się nie tylko z warunków, w których kształtowało się życie. Zjawisko to, obserwowane na całym świecie, było w istocie odpowiednikiem wzrostu popularności literatury faktu. Telewizja zaspokajała owe powszechne zapotrzebowanie w stopniu zapewne pełniejszym niż słowo drukowane.

Tego rozwojowego trendu nie można utożsamiać z odwrotem od fikcji literackiej. Szklany ekran domagał się nieustannie dopływu wciąż nowych filmów fabularnych, wśród których coraz wyżej cenione były dzieła osnute na wątkach zaczerpniętych z życia. Z zapotrzebowaniem tym nie radziła sobie tradycyjna kinematografia, postawiona wobec niezwykle zachłannych apetytów nowego odbiorcy, którego telekina mogły połykać setki filmów rocznie. Konwencjonalna produkcja, nawet podejmowana

w sławnym hollywoodzkim tempie, okazała się zbyt skromna.

Najbardziej dalekowzroczni filmowcy poszli w innym kierunku, rozumując słusznie, że faktu istnienia telewizji nie da się zanegować; pozostaje zatem przystosowanie się do potrzeb tego szczególnego odbiorcy. Wietrząc niezły interes w produkcji fabularnej przeznaczonej tylko dla telekin, podjęto intensywne prace nad przystosowaniem atelier do szybkiej i masowej produkcji. W USA telewizja wykupiła nawet dwie wielkie wytwórnie filmowe — Warner Bros i XX Century Fox.

Technika telewizyjna wyszła niejako naprzeciw tym zamierzeniom. Aby przyspieszyć tok produkcyjny filmów fabularnych, konstruktorzy opracowali system prowadzenia zdjęć metodą wielokamerową („Electronic-Cam”), stosowaną początkowo tylko w studiach telewizyjnych. Dla potrzeb tego systemu wyprodukowano kamery filmowe sprzężone z wizjerami elektronicznymi.

Opracowanie systemu „Electronic-Cam”, który zresztą dość szybko stracił na znaczeniu, zbiegło się w czasie z odkryciem serialu jako podstawowego telewizyjnego gatunku filmowego. Produkcja superseriali zamierzonych na dziesiątki odcinków stała się dzięki stosowaniu tej metody nadspodziewanie łatwa i zyskowna. W taki to właśnie sposób telewizja nie tylko wpłynęła stymulująco na rozwój techniki filmowej, ale i wysunęła się z pozycji konkurenta na miejsce liczącego się decydenta. Rychło stało się oczywiste, że zamiast budować od podstaw bazę techniczną własnych wytwórni filmowych, korzystniej jest dyktować telewizyjną listę potrzeb już istniejącym producentom, którzy chcąc nie chcąc muszą dostosować się do zamówień.

Również nasza Telewizyjna Wytwórnia Filmowa „Poltel” jest w większym stopniu organizatorem produkcji fabularnej dla telewizji niż samodzielny producent. Choć na szklanych ekranach mnożą się coraz liczniej rodzime seriale, jedynie niektóre z nich powstały na własnej „szesnastce”. Większość polskich filmów telewizyjnych rodzi się w halach zdjęciowych, laboratoriach i montażowniach kinematografii na szerokiej, 35-milimetrowej taśmie.

Pierwsze filmy wyprodukowano w Wytwórni Filmów Doku-

mentalnych na zlecenie Telewizji Polskiej w latach 1958—1959. Powstało wówczas czternaście krótkich filmów estradowych, których realizatorami byli Jerzy Gruza, Tadeusz Kołaczkowski, Ryszard Lindenbergh, Władysław Forbert i Xymena Zaniewska, za co zostali wyróżnieni w 1959 roku Nagrodą Przewodniczącego Komitetu ds. Radia i Telewizji I Stopnia.

Najwcześniejszym telewizyjnym dziełem filmowym były Warszawianki według scenariusza Janiny Fiszerowej. Ten ciekawy dokument zasługuje na uwagę przede wszystkim ze względu na fakt, że jego reżyser — Kazimierz Karabasz — zapoczątkował nim nowy styl filmowy, nazwany nawet później przez znawców „karabasizmem”. Była to metoda sondażu społecznego i obiektywnej obserwacji.

Era naszych seriali zaczyna się w 1964 roku od Barbary i Jana z Janiną Traczykową i Janem Kobuszewskim. Reżyserami tego siedmiodcinkowego serialu byli Jerzy Ziarnik i Hieronim Przybył. Następny był serial kryminalny *Kapitan Sowa na tropie* i wyszedł z ręki Stanisława Barei. Tytułową rolę kapitana MO kreował w nim Wiesław Gołas.

Jeśli się nie mylę, zaczątki polskiego serialu filmowego wiążą się jednak ze *Stawką większą niż życie*. Zbigniew Safjan i Andrzej Szypulski (wspólny pseudonim Andrzej Zbych) ujęli przygody Klossa w scenariusz przeznaczony dla „Kobry” — i pod egidą owego węża pierwsze odcinki zrealizował w studiu telewizyjnym Andrzej Konie. Sukces *Stawki* w pierwszej wersji ekranowej spowodował rozbudowę cyklu i nadanie mu trwałej formy filmowej. Drugim mocarzem wśród seriali jest dzieło Janusza i Marii Przymanowskich oraz Stanisława Wohla — *Czterej pancerni i pies* w reżyserii Konrada Nałęczkiego. Załoga czołgu „Rudy” i Szarik co parę lat odżywają na ekranach, w miarę jak dorastają wciąż nowe pokolenia młodych widzów. Bohaterowie starzeją się, jak widać, znacznie wolniej od szaty technicznej filmów, realizowanych jeszcze w epoce czerni i bieli.

Na czoło najpłodniejszych scenarzystów seriali wysunęli się Jerzy Janicki i Andrzej Mularczyk. Janicki odniósł największy sukces w *Polskich drogach*, reżyserowanych przez Janusza Mor-

gensterna. Powodem mojej satysfakcji był serial *Dom* w reżyserii Jana Łomnickiego według scenariusza Jurka i Andrzeja. Para tych utalentowanych reportażystów, wywodzących się z prasy młodzieżowej lat pięćdziesiątych, rychło zdobyła nie tylko literackie, ale i telewizyjne ostrogi.

W latach siedemdziesiątych w filmie telewizyjnym zapanował wszechwładnie kolor. W wersji barwnej powstały nie tylko wielkie, seryjne ekranizacje, jak *Noce i dnie* w reżyserii Jerzego Antczaka czy *Polskie drogi* Janusza Morgensterna, ale i dziesiątki typowych dla telewizji nowel filmowych, mieszczących się na ogół w półgodzinnym czasie projekcji.

Ogólnopolski zasięg telewizji sprawił, że każdy z filmów emitowanych w programie należy zaliczyć do produkcji wielkonakładowej. Ze zrozumiałych względów fakt ten musiał przyciągnąć do współpracy z kinem telewizji wielu wybitnych twórców. Rozmiary produkcji umożliwiły równocześnie korzystny start licznym debiutantom, którym telewizja dała szansę samodzielnej realizacji, co nie było obojętne dla rozwoju jej twórczości.

Telewizyjna produkcja filmowa służy nie tylko własnemu programowi. Odczuwany w świecie powszechnie głód repertuarowy sprawia, że wszystkie wybitniejsze filmy telewizyjne wykupywane są niemal na pniu przez zagranicznych dystrybutorów. Jest to pokaźne źródło wpływów dewizowych, zasilających polską kasę.

Wysoka jakość artystyczna polskich filmów telewizyjnych została potwierdzona wieloma nagrodami międzynarodowymi. *Mistrz* Zdzisława Skowrońskiego i Jerzego Antczaka z Januszem Warneckim w roli głównej otrzymał nagrodę „Prix Italia” już w 1969 roku. *Pavoncello* według Stefana Żeromskiego, w reżyserii Andrzeja Żuławskiego, wyróżniła rok wcześniej Akademia Wiedzy i Sztuki Telewizyjnej w Los Angeles. *Brzezina* Andrzeja Wajdy według opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza otrzymała złote medale w Mediolanie i Moskwie. Nawet w filmowej stolicy zachodniego świata — Hollywood — Zbigniew Chmielewski zdobył w 1975 roku nagrodę dla najlepszego dramatu („For the Best Drama”).

Ze wstydu natomiast powinni palić się nieraz nieudolni dystrybutorzy, którzy z najwyższym trudem uczą się handlować filmowym towarem. W obliczu konkurencji na światowym rynku liczy się nie tylko obiektywna wartość samego dzieła, lecz i reklamowy talent oferentów. Ale cóż tu o talencie mówić, kiedy zdarzało się i tak, jak swego czasu w Cannes: kopie pokazowe polskich filmów dotarły tam ni mniej, ni więcej... w dniu zamknięcia Targów!

Kino telewizji opiera się nie tylko na własnej produkcji. Po-trzeby wciąż rozwijającego się programu każą sięgać ku wszelkim dostępnym źródłom spoza kraju. Procedura zakupów filmowych należy do materii skomplikowanych. Najpoważniejszą trudność tworzy zapewne już sama chłonność telewizji: w naszych warunkach wymaga ona co najmniej 1000 nowych filmów rocznie, podczas gdy cała sieć kinowa zadowolić się może w zupełności tylko 150 tytułami z importu. W tych okolicznościach łatwiej pojąć, że filmy sprowadzane dla telewizji nie mogą składać się z samych bestsellerów. Ale warto o nie zabiegać.

Zagraniczne filmy telewizyjne przybywają do nas zarówno w drodze wymiany pomiędzy organizacjami telewizyjnymi, jak i w rezultacie transakcji zawieranych z wyspecjalizowanymi producentami. We współczesnym świecie filmowym roi się już od wytwórni i pośredników, prześcigających się w podboju telewizyjnego rynku. Przoduje, oczywiście, w tej dziedzinie Hollywood. Tam najwcześniej opanowano nie tylko warsztat produkcji seriali, ale i sztukę odświeżania staroci, które — zda się — już przed laty legły na dnie filmotek. Zdziwiałe, że odżywając na telewizyjnych ekranach owe „filmy z myszką” — nawet te należące do epoki kina niemego — nabierają nowych blasków i bawią widzów nieraz bardziej niż współczesna twórczość.

Sztukę reanimacji archiwaliów zapoczątkował bodaj Walt Disney. Jego wieloodcinkowe cykle telewizyjne były nie tylko wznowieniami zapomnianych kreskówek. W *Disneylandzie* producent wzbogacił je tylko o anegdoty związane z postaciami rysunkowych bohaterów, ale już *Klub Myszki Miki* był całkiem nową propozycją programową. Filmy tej serii, która obiegła cały

świat, zawierały wprawdzie rysunkowe rodzinny jego pierwszych filmów, lecz w istocie stanowiły już cykl programów telewizyjnych z udziałem najmłodszych wykonawców.

Inni producenci radzili sobie prościej, gdyż odświeżali jedynie stare tworzywo, wzbogacając go nową warstwą dźwiękową. Parali się tym Laurel i Hardy, czyli Flip i Flap; nie pogardził szansą sięgnięcia do wspomnień młodości również Chaplin. Proceder ten nieobcy był również naszemu filmowi telewizyjnemu, którego zbiory Stanisław Janicki i Jerzy Wittlin wzbogacili serialem *Jak cudne są wspomnienia*, szczerze czerpiąc z dorobku polskiego filmu lat przedwojennych.

Telewizja Polska nie jest wyjątkiem. Na całym świecie latami ciągną się wspomnieniowe cykle filmowe, takie jak „W starym kinie”; bywają także kompilacje fragmentów dzieł filmowych wielkiego i przeciętnego formatu. Takimi inspirowanymi przez dzieje kina programami były u nas swego czasu katowickie „Melodie wielkiego ekranu” Tadeusza Kopia i długa poznańska seria „Sylwetki X Muzy” Czesława Radomińskiego. W tej dziedzinie możliwości komponowania elementów gotowych dzieł filmowych z akcją rozgrywaną w studiu telewizyjnym są przecież nieograniczone.

W latach siedemdziesiątych kino telewizji stanęło przed nowym zagadnieniem technicznym — metodą tworzenia filmów telewizyjnych przez zapis obrazu na taśmie magnetycznej. Filmy wyprodukowane tą metodą nazwano wideofilmami.

Od dłuższego już czasu na szklanych ekranach pojawiają się wideofilmy wyprodukowane przez zachodnie telewizje\*. Jedynie niektórzy wiedzą, że zostały one zrealizowane na magnetowidowej taśmie. Powiązanie warsztatu filmowego z telewizyjną techniką zdjęć i rejestracji z czasem stanie się codziennym chlebem nowoczesnego kina. W Polsce wideofilm nie jest produktem znanym wyłącznie z importu. Zaproszeni do współpracy przez telewizję twórcy filmowi mają już w tej dziedzinie pierwsze do-

---

\* Nie tylko przez zachodnie telewizje, bo np. czechosłowacki serial *Szpital na peryferiach* wyprodukowano tą techniką.

świadczona, choć niektóre z nich... jak by to rzec: dość boleśnie zapisały się we wspomnieniach ekip realizatorskich. Urzeczywistnienie niektórych ambitnych pomysłów Grzegorza Królikiewicza okupione zostało tak ogromnym wysiłkiem twórców i techników, że przez długie miesiące wlokła się korytarzami gmachu przy ulicy Woronicza niepoehlebna legenda. Realizacja filmu wymaga sprawnej organizacji, a wideofilm tym bardziej. Zaniedbanie tego może postawić pod znakiem zapytania celowość nakładów, których rozmiar nie zawsze usprawiedliwiają efekty.

Sądzę, że przyszłość kina telewizji należy do wideo (elektronicznej produkcji filmowej), określanej skrótem EFP. Wideofilm, jak się wydaje, stanowić będzie w niedługim czasie coś więcej niż zwykły produkt antenowy. Zapotrzebowanie na kasetowe nagrania magnetowidowe uczyni zapewne z telewizji — niejako na marginesie podstawowej działalności — także producenta programowych „konserw”. Przecież już dziś, gdy domowe magnetowidy liczy się zaledwie na nieliczne setki, krążą po Polsce — podobnie jak po całym świecie — dziesiątki filmów skopiowanych na taśmę magnetyczną. Ba, luka w przepisach umożliwia nawet ich publiczne pokazy, na co twórcy nie mogą pozostać obojętni.

Kto wie, czy kino lat 2000 nie zastąpi któregoś dnia starych projektorów magnetowidami i wielkoekranową projekcją telewizyjną? Jeżeli tak się stanie, to triumf kina telewizji będzie całkowity. A jeśli w salach kinowych weźmie górę trójwymiarowa projekcja stereo? Mam wrażenie, że i z tym problemem telewizja do tego czasu potrafi się uporać.

## Wielka przeprowadzka

Na Centrum Telewizji czekaliśmy latami. Pierwszy projekt lokalizował go w śródmieściu Warszawy, przy Świętokrzyskiej. Nie wzbudził on jednak entuzjazmu urbanistów i budowę rozpoczęto na szesnastu hektarach mokotowskiego pustkowie. Obiecywano, że przyszły szlak metra będzie wiódł w bezpośredniej bliskości, co uwolni telewizję od trosk o komunikację z sercem miasta.

Głównym projektantem nowego obiektu telewizyjnego był inżynier Ryszard Dzwonik, związany z telewizją od czasów jej praskich eksperymentów. Znał doskonale potrzeby techniki i programu, zamierzył więc budowę na skalę podówczas imponującą. W początku lat sześćdziesiątych mogło wydawać się przesadne wznoszenie kompleksu obejmującego pięć studiów z rozległym i zaplanowanym jakby na wyrost zapleczem. Przyzwyczajeni do spartańskich warunków przy placu Powstańców, mieliśmy otoczyć się teraz — jak mniemano — komfortem wielkiego metrażu. W zamyśle twórcy Centrum znalazły się nie tylko niezbędne pomieszczenia techniki i produkcji, ale też rozmieszczone funkcjonalnie dziesiątki zakamarków, zakrawających niemal na luksus. Tak z pewnością odbierano koncepcję przekształcenia studyjnych poczekalni w przytulne kawiarenki, do których aktorzy mogli przejść wprost z garderób wydzielonymi klatkami schodowymi. W krótkim czasie kawiarenki stały się niezbędnymi pomieszczeniami roboczymi.

Blok studiów telewizyjnych, mimo pozornego nadmiaru pomieszczeń i logicznych ciągów komunikacyjnych, został zapro-

jektowany, jak się później okazało, zbyt skromnie. Nie przewidziano bowiem presji, jaką szybko wywarł na Centrum lawinowy rozwój programu.

W dniu 18 lipca 1969 roku nastąpiło uroczyste otwarcie Centrum Telewizji. Czynne było wówczas tylko jedno studio — największe, ale i położone zarazem w najbardziej odległej części budynku. Postanowiłem to wykorzystać i pokazać Studio-5 za pomocą działających tam urządzeń. Trzeba było w tym celu tylko włączyć się w jego obwody.

Podczas gdy u wrót telewizyjnego bloku przegrodzonych na razie symboliczną wstęgą gromadził się tłum notabli czekających na przybycie premiera, nasi inżynierowie zawierali zakłady. Szło o to, czy radar kontroli obszaru z lotniska na Okęciu zdoła swym pulsowaniem zakłócić nasz sygnał wizji. Byłby to niemiły zgrzyt w transmisji mającej zainaugurować nowy rozdział w dziejach Telewizji Polskiej, wystarczająco już ubarwionych usterkami. Bliskość lotniska jakoś umknęła w swych możliwych skutkach wyobraźni urbanistów.

Los dopomógł i na szczęście wszystko poszło jak z płatka. Premier Cyrankiewicz z wprawą ciachnął wstęgę nożyczkami, po czym oficjalna wycieczka ruszyła na obchód osobliwej „fabryki programów”. Prowadził prezes Sokorski, a inżynier Dzwonik zasypywał gości lawiną liczb. Było więc i o 14 blokach Centrum, i o ich imponującej kubaturze (370 735 metrów sześciennych), i o powierzchni wszystkich pomieszczeń, przekraczającej 70 000 metrów kwadratowych. Wszystko jakby dla uzasadnienia, że nie bez kozery zlokalizowano ten kompleks na skraju Służewca Przemysłowego.

Hasło: „przemysł” było właśnie zawołaniem, pod którym zbiegaliśmy się do Wielkiej Przeprowadzki. W modzie był wówczas pogląd, że nastąpiła wreszcie pora na zerwanie z chałupnictwem. Co gorliwsi apologety nowej ery skłonni byli nawet do potępiania w czambuł wszystkiego, co wiązało się z placem Powstańców. Dopiero późniejsze fakty wykazały, jak bezcenną spuścizną stanowiły doświadczenia nabyte w warunkach prymitywu.

Centrum telewizyjne błyskało zachęcająco szkłem, niklem

i błękitnym lakierem nowych kamer. Wyposażenie techniczne studiów było niemal od „a” do „zet” dziełem polskiego przemysłu. Warszawskie Zakłady Telewizyjne z producenta odborników przekształciły się w dostawcę profesjonalnego sprzętu wizyjnego. Zakład Urządzeń Teatralnych skonstruował dla Centrum nastawnie oświetlenia studyjnego, a „Fonia” zadbała o aparaturę dźwiękową.

Niestety, podczas oddawania do użytku nowych urządzeń zaczęło się wykrywanie i usuwanie usterek. Ta zhora „gorącego rozruchu” nie jest obca żadnemu z wielkich przedsięwzięć technicznych. Nie byłoby też nic dziwnego w tym, że musiała dotknąć obiekt tak prototypowy, gdyby nie fakt, iż rezultat przypominał tu i ówdzie wiwiskcję dokonywaną na żywym ciele programu. Niesłusznie przyjętym obyczajem\* oddawano nowe studia do użytku niejako „na słowo honoru” i natychmiast zlecano w nich realizację programów. Skutki z rządka docierały do widzów.

Bywało i tak, że podczas realizacji programu poczyniała zniecka kapryścić elektronika albo — pozorny drobiazg — klimatyzacja. Z tą ostatnią mieliśmy kłopoty od lat, jako że rodzimi producenci opanowali wprawdzie kunszt przewietrzania hałaśliwych hal fabrycznych, lecz z trudem radzili sobie z technicznymi wymaganiami studiów telewizyjnych. Aparatura utrzymująca sztuczny klimat powinna bez szumu dostarczać powietrze o odpowiedniej temperaturze i wilgotności. Tymczasem nasze urządzenia zachowywały się niepoprawnie: jeżeli już dmuchały chłodnym powiewem, produkowały przy tym głuchy i poddźwiękowy niemal ton, doskonale wychwytywany przez membrany mikrofonów. Kiedy realizatorzy programu polecali wyłączać klimatyzację — zapadała wprawdzie w studiach błoga cisza, lecz w pół godziny później brak tlenu powodował u uczestników programu oddechowe sensacje.

W trakcie pracy ujawniały się też przeróżne niedopatrzania w projekcie. Na przykład największe, bo przeszło 600-metrowe, Studio-5 było w założeniach przeznaczone do nagrań z udziałem

publiczności. Jednakże wysoko umieszczona galeria dla widzów nie mogła pełnić nawet funkcji teatralnej jaskółki, bo widok zasłaniały opuszczone do roboczych pozycji reflektory.

Zawód sprawiło także Studio-3. Okazało się, że choć przeznaczono je dla programów dziennikarskich, w których z reguły komentarze filmowe muszą być zza kadru czytane przez lektora, nie ma odpowiedniej kabiny.

Usuwanie tego rodzaju mankamentów zbiegło się z odkryciem, że przestronność naszego nowego nabytku okazała się złudzeniem. W stosunku do potrzeb szybko rozwijającego się programu moc produkcyjna pięciu studiów — ku zaskoczeniu optymistów była zbyt skromna. Pysnęły wówczas marzenia o skupieniu całej produkcji telewizyjnej w Centrum. Dziennik telewizyjny pozostawiono w Śródmieściu, w którym zlokalizowano większość środków technicznych szybkiej produkcji filmowej. Nie było rady: gmach starego banku przy placu Powstańców nie tylko nie wyludnił się, ale awansował do roli autonomicznego centrum informacji.

Wejście w lata siedemdziesiąte oznaczało dla naszej telewizji przeskok do odmiennych warunków pracy. Cechą nowoczesności były tu nie tyle studyjne metraże, ile upowszechnienie współczesnych metod rejestracji programów. Poprzednie doświadczenia przyzwyczyły twórców telewizyjnych do uroków i zgryzot żywej emisji, w trakcie której możliwe było wszystko — od wielkiego sukcesu po żalosną klępkę. Od mistrzostwa improwizacji mieliśmy w blokach przy ulicy Woronicza przejść do nobliwego stylu produkcyjnego, co miał gwarantować magnetyczny zapis programów.

Magnetowidy poznaliśmy już nieco z praktyki. Zaczynaliśmy od doświadczeń z prototypami urządzeń własnej produkcji. Dzieła polskiej myśli antyimportowej podlegały wielu dziecięcym chorobom, wynikłym z trudności wytworzenia niezawodnych elementów złożonego urządzenia. Każde magnetowidowe nagranie było w tych warunkach pewnego rodzaju grą losową z szansami 1:2 — wyjdzie czy nie? Zdarzało się, że po zakończeniu

udanego programu głośnik interkomu wieścił w reżyserce hiobową wieść o „zatarciu głowic” lub o jakimś innym elektronicznym nieszczęściu. W rezultacie całą robotę trzeba było powtarzać od początku, a potem w napięciu czekać na wynik kontrolnego przeglądu.

Do pechowców najczęściej należeli realizatorzy, których złośliwość losu zmuszała nieraz do dwu-, a nawet i trzykrotnego wznawiania nagrań. Zdarzało się także, i to podczas emisji, że nawet idealny zapis „rozsypany” się zniemacka na ekranach, co w kulminacyjnych momentach akcji wprowadzić musiało dobrze wszystkim znaną planszę: „przepraszamy za usterki”. Rejestracja magnetyczna była więc nie bez powodu traktowana jako dopust boży.

Dopiero w Centrum znaleźliśmy się oko w oko z profesjonalnymi magnetowidami „Ampex”, które wreszcie sprowadzono ze Stanów Zjednoczonych. Prysnęła nieufność, wpojona przez niefortunne doświadczenia. Sprawna aparatura nagrywająca pozwalała nie tylko na montowanie zrealizowanych programów, lecz zarazem urzeczywistniła ciche pragnienie realizatorów: rejestrowanie wizji i fonii można było wykonywać „kawałkami”, natychmiast „sklejającymi” w pożądaną całość. Tego właśnie zazdrozczono radiowcom. Zły fragment nagrania mógł być natychmiast skasowany i zastąpiony poprawną wersją.

Przejście od telewizji żywej do elektronicznych „konserw” odbyło się niepostrzeżenie dla widzów, aczkolwiek wywarło wyraźny wpływ na metody przygotowania i kształt programów. Rejestracja magnetyczna łagodziła warunki pracy, zapewniając pewność i precyzję. Z wolna środek ciężkości w działaniach realizatorskich zaczął przesunąć się ze studiów na montaż elektroniczny nagrań. Choć pierwsze z nich prowadzone były jeszcze tradycyjnym sposobem, coraz częściej antenowa wersja spektakli telewizyjnych rodziła się dopiero w trakcie zabiegów montażowych. Rozluźniło się nieco w studiach, ale magnetowidy zaczęły odtąd pracować bez przerwy; bywało, że przez całą dobę. Nie odstraszały przed tym reżyserów nawet nie przespane noce.

Trudno powstrzymać się od wspomnienia także negatywnych

skutków. Rejestracja programów spowodowała nie tylko redukcję napięć, ale też wniosła nie zawsze pożądane rozluźnienie w stylu pracy. Możliwość powtórek i dogrywek usprawiedliwiała mniej staranne przygotowanie się do występów przed kamerą. Aktorzy jakby częściej „gubili” tekst, a i reżyserzy poczynali nieraz tryskać twórczą wyobraźnią dopiero w czasie nagrań, mnożąc powtarzane ujęcia. To, co w fabule dawało się później złożyć w dorzeczny kształt podczas montażu, prowadziło jednak do ujemnych skutków w publicystyce. Kusząca łatwość cięcia wywarła negatywny wpływ na autentyczność wypowiedzi.

Obserwowane skutki uboczne usuwały się w cień w obliczu bujnego rozwoju, w który telewizja weszła wraz z uruchomieniem Centrum. Nowe środki techniczne umożliwiły rozbudowę programu, a razem z nią rosły szeregi pracowników. Garść weteranów z placu Powstańców utonęła w tłumie, jednakże tylko pozornie. Choć do dobrego tonu należało witanie się filuternym zwrotem: „cóż za szczęście, wreszcie znajoma twarz!” — wiadomo było, że podstawowa kadra inżynierska i twórcza wywodzi się niezmiennie spośród fachowców ukształtowanych przez lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte.

Tymczasem Telewizja Polska przekroczyła kolejny próg rozwojowy: było nim wprowadzenie Programu II. Jego powstanie przyprawiało o nie lada zgryzoty fachowców, ponieważ istniejąca sieć nadajników Programu I wykorzystywała już wszystkie 12 kanałów, stojących do dyspozycji naszych widzów. Postanowiono sieć Programu II zbudować ze słabych stacji nadawczych, wykorzystujących możliwe do powszechnego odbioru kanały pasm I i III.

Rozwinięcie to obciążone było z konieczności wadą prowizorki, której skutki do dziś ponoszą abonenci z prowincji. Nadajniki Programu II musiały pracować małą mocą, aby nie zakłócać odbioru Programu I. Zasięg ich został ograniczony do obszarów nieznacznie przekraczających naturalne granice wielkich aglomeracji miejskich. Nawet i przy tym rozwiązaniu dobór częstotliwości dla nowych nadajników przysporzył niemało kłopotów.

W planie perspektywicznym, w którego powstaniu uczestniczy-

łem jeszcze pod koniec lat pięćdziesiątych, przewidywaliśmy podjęcie Programu II na rok 1965. Uruchomiono go z pięcioletnim opóźnieniem, 2 października 1970 roku. Z Warszawy retransmitowały go początkowo trzy stacje nadawcze — w Łodzi, Katowicach i Krakowie; w rok później Program II dotarł także do Poznania.

Jeśli pominąć problemy techniczne, najwięcej kłopotów przysporzyła koncepcja nowego programu. Czymże bowiem miała być „dwójka”? W myśl pierwotnych *założeń* przeznaczano jej wyraźne funkcje edukacyjne, przerzucając z Programu I lekcje języków obcych i liczne cykle oświatowe. Pomysł był niezbyt fortunny, gdyż nikły zasięg Programu II nie pozwalał na korzystanie zeń mieszkańcom wsi i małych miasteczek, gdzie występują największe potrzeby samokształceniowe. Nie było rady, większość programów oświatowych musiała jeszcze przez długie lata pozostać na antenach „jedyńki”.

Późniejsza ewolucja Programu II obfitowała w przeróżne sezonowe meandry, aż do wykrystalizowania się weekendowych bloków programowych „Studia 2” — ale i one w niedługim czasie przewędrowały do sieci telewizyjnej obejmującej cały kraj. „Studiu 2” i w ogóle modnym wówczas blokom programowym należy się skądinąd szczególna uwaga jako nowatorskiej metodzie zagospodarowania czasu antenowego. Dopiero w czternastym roku istnienia Programu II koncepcja jego objęła patronat nad twórczością pozawarszawskich ośrodków telewizyjnych.

Istotnym powodem sporów był — o paradoksie! — sam fakt pojawienia się alternatywnego programu telewizji. Pozostawienie widzom swobody wyboru powinno skierować poszukiwania twórców na drogi naturalnej i zdrowej rywalizacji. Takie były w każdym razie intencje wstępnej koncepcji. Konkurencję tę jednak starano się ograniczyć, powstrzymując od nadawania w Programie II pozycji, które mogły spowodować u widzów chęć przełączenia się na nowe kanały. W niedługim czasie eksplodował mimo to pomysł uczynienia z Programu II doświadczalnego programu telewizji kolorowej.

Emisja dwóch równoczesnych programów telewizyjnych pozo-

stawia telewidzowi samodzielny wybór treści programowych. Sprzyja także czynnej postawie wobec ofert programowych zróżnicowanych przez zasięg sieci nadawczej. W polskiej praktyce oczywistością było zachowanie uniwersalizmu ogólnopolskiego Programu I i kierowanie na anteny Programu II głównie tych treści, które oczekiwane są przez abonentów miejskich. Tak też się stało; fakt ten skłonił dział koordynacji programów do układania obydwu programów z troską o unikanie sytuacji, w których pokrywałyby się w czasie antenowym dwie atrakcyjne pozycje.

W rezultacie narodzin Programu II mogliśmy cieszyć się względnym komfortem Centrum ledwie przez kilka pierwszych miesięcy. Liberalne początkowo terminy zajęć studyjnych raptem zagęściły się. Spełnienie wciąż liczniejszych zamówień redakcji przekraczało coraz częściej realne możliwości produkcyjne, a dyktowane przez konieczność decyzje szefa dyspozytury — Henryka Babulewicza — nadały mu niezbyt pochlebny przydomek „Mister No”. Twarde „nie” było w istocie rozpaczliwą odpowiedzią Henryka na nienasycone apetyty programowców, z których każdy zapatrzony był tylko we własny ogródek.

Stworzenie ambitnego programu telewizyjnego wymaga nie tylko błyskotliwego pomysłu, ale też dostępu do różnorodnych środków technicznych, umożliwiających jego ekranizację. Jeśli czegoś zabraknie — „kładą się” najlepsze idee. Jednym z urządzeń elektronicznych, o które uporczywie zabiegaliśmy, był mikser trikowy, dzięki któremu można było w nietypowy sposób łączyć ze sobą obrazy. Dziś jest to aparatura powszechnie dostępna, ale przed laty w Centrum istniał... tylko jeden egzemplarz. A ponieważ był tylko jeden jedyny, chętnych zaś sporo, łatwo wyobrazić sobie rwetes, który wynikał, gdy w tym samym czasie miksera trikowego potrzebowały akurat dwa różne programy.

Skutek był oczywisty: ktoś musiał zrezygnować z efektywnej koncepcji programowej. Jako że niepisany prawem telewizji było wykonanie nagrania bez względu na przeszkody, niejeden realizator — często w ostatniej chwili — zmieniał starannie przygotowany scenopis. Któregoś dnia i mnie przytrafiła się ta-



ka niemiła okoliczność. Zaraz po zakończeniu pracy w studiu pobiegłem do sąsiedniego: po prostu byłem ciekawy, w jaki sposób wykorzystał triki szczęśliwszy kolega. Okazało się, że... w ogóle nie mógł użyć miksera, bo okazał się niesprawny, usterka była niemożliwa do natychmiastowego usunięcia. Obydwaj mogliśmy sobie podać dłonie.

Ten, kto by sądził, iż najwięcej kłopotów przysparzała nam po przeprowadzce technika, byłby w błędzie. Dzięki Centrum uzyskaliśmy zaplecze produkcyjne odpowiadające współczesnym standardom europejskim. Większość problemów wynikała z przyspieszonego tempa rozwoju obu programów, co pociągało konieczność przyswojenia nowych metod pracy i zarządzania. W złożonym organizmie tej osobliwej „fabryki”, zatrudniającej fachowców z kilkudziesięciu branż — od reżyserów i elektroników poczynając, a na stolarzach i tapicerach kończąc — wszystkie kółeczka mogły kręcić się sprawnie tylko w warunkach precyzyjnego dopasowania. Opracowanie systemu takiego przekazu informacji wewnętrznej, aby wszyscy zainteresowani programem dowiadywali się w porę o jego szczegółach, stało się w telewizyjnej praktyce czymś w rodzaju kwadratury koła.

Przypominam sobie awanturę, która wybuchła, gdy jednemu z realizatorów przypadło zmieścić w najmniejszym akuracie studiu scenę, w której miało wziąć udział dziesięciu aktorów. Miałyby z tym trudności, nawet gdyby ich ustawił w dwuszeregu; nagranie trzeba więc było przełożyć. Okazało się wówczas, że przyczyną był drobniak: przepisując druczek zgłoszenia programu, ktoś przepuścił zero w rubryce określającej liczbę wykonawców. Zamiast „10” wyszło „1”; nic więc dziwnego, że dla programu z jedną osobą przeznaczono takie właśnie studio, a nie inne... Można się z tego śmiać do rozpuku, ale zaręczam, że zainteresowanym wcale nie było do śmiechu.

Zdarzało się też i gorzej, gdy równie bagatelny błąd literowy kierował do emisji niewłaściwą taśmę. Mała nieuwaga — i zamiast, powiedzmy, numeru „1301/D” magnetowid otrzymywał materiał z numerem „1103/D”. Wykrycie błędu nie nastęczałoby trudności, gdyby nie zgodność tytułów. Pewnego razu — a było

to, jak na złość, w wieczór Bożego Narodzenia — pomylono pudła z taśmami filmowymi. W efekcie tuż po pierwszym akcie zdumieni widzowie musieli obejrzeć ni stąd, ni zowąd coś z końcowych sekwencji — i świąteczny wieczór filmowy diabli wzięli. Innym znów razem zamiast wersji polskiej filmu rozpoczęto nadawanie obcojęzycznego oryginału.

Po tych niemiłych doświadczeniach postanowiono na wszelki wypadek przegrywać wszystkie filmy przed emisją na bezpieczniejsze w użyciu taśmy magnetowidowe. Eliminowano w ten sposób co najmniej ryzyko zmiany kolejności aktów.

Nie zawsze za antenowe „wysypki” można było winić aparaturę. Tak było choćby z zegarem, który codziennie pokazuje się na naszych ekranach. Zanim telewizja dorobiła się własnego czasomierza, upłynęło parę lat. Ta prosta na pozór sprawa nastęczała coraz to nowe kłopoty: najpierw brakowało odpowiedniej tarczy z sekundnikiem, później rozpoczęły się spory o wystrój plastyczny tarczy. Kiedy po długich staraniach wreszcie zdobyto odpowiednie urządzenie, graficy zaś wykonali firmowy cyferblat z literkami TP, inauguracji postanowiono nadać uroczystą oprawę.

Na ekranie pojawia się uśmiechnięta twarz spikerki:

— Od dzisiaj będziemy mogli podawać państwu dokładny czas — i według wskazań naszego ekranu prosimy regulować zegarki.

W chwilę potem na oczach wszystkich widzów palec dyżurnego technika... popchnął wskazówkę o trzy minuty.

Gdyby rzecz ograniczała się tylko do takich cyfrowych wpadek, można byłoby ją opanować bardzo szybko — i tak się też stało. Jednakże proces powstawania programu telewizyjnego składa się z tak wielu skomplikowanych i powiązanych ze sobą elementów, że sterowanie nim przekracza się zdaje nawet... możliwości komputera. To nie żart. Do komputeryzacji procesów zarządzania w warszawskiej machinie telewizyjnej przykładało się już od początku lat siedemdziesiątych kilka wysoko kwalifikowanych ekip, których starania grzęzły bez rezultatów w archiwalnej stercie niemożliwych do realizacji projektów.

Jako optymista wierzę, że nasza XI Muza — w końcu najbardziej nowoczesna w gronie siostrzyc — przyswoi sobie z czasem talent korzystania z sieci informatycznych. Być może powstanie ich nawet kilka, bo zakresów jest tak wiele, że wszystkie naraz nie będą mogły być „strawione” przez każdy uniwersalny system.

Powątpiewam natomiast w realność wprowadzania na polskim gruncie dość prostego w istocie systemu kierowania emisją przez komputer, skądinąd szeroko rozpowszechnionego w wielu krajach świata — bodajże z Japonią na czele. Przypominam sobie, jak tuż przed końcową puentą jakiegoś zachodniemieckiego programu, który oglądałem w Berlinie... komputer urwał zniemacka całą końcówkę, bo czas emisji upłynął — i to akurat w połowie rozstrzygającego słowa. Po prostu: komputerowy program emisji był zbyt sztywny.

## Przygoda w kolorze

Moja „przygoda w kolorze” rozpoczęła się jeszcze w latach sześćdziesiątych od wycieczki do Instytutu Łączności w Miedzeszynie. Autokar wiozący niewielką grupę telewizyjnych praktyków wjechał przed gmach Instytutu i pierwsi eksperymenci w dziedzinie barwnego przekazu wizji poprowadzili wycieczkę do pomieszczenia zajmującego niepozorny kąt wielkiego budynku.

Centralne miejsce w pokoju laboratoryjnym zajmował namiot, do którego pozwolono nam zajrzeć. W mroku ciemni optycznej można było dojrzeć rozpięty na ścianie kolorowy wizerunek jakiejś roznegliżowanej pani, wycięty z zagranicznego tygodnika. Dopiero po chwili, gdy oczy przywykły do ciemności, zorientowałem się, że ten prasowy wycinek oświetlony jest nie przez żarówkę, lecz ekran kineskopu. Czarno-biały ekran jarzył się swą zwyczajną poświatą bez obrazu: widać było na nim tylko to, co technicy nazywają „rastrem obrazu”. 625 linii. Obok celowały ku barwnemu zdjęciu trzy fotokomórki.

Wychodząc zza kotar najpierw zmrużyłem oczy, a później — nie bez zdumienia — ujrzałem na ekranie kolorowego telewizora jasny, wprost tryskający barwami obraz. W chwilę później zademonstrowano nam, jak łatwo można małymi ruchami gałek aparatury nie tylko ściemniać i rozjaśniać obraz, ale też zmieniać nie do poznania jego kolorystykę.

To najprostsze doświadczenie miało unaocznic nam zasadę przesyłania kolorowego obrazu dzięki rozłożeniu światła na trzy barwy podstawowe. Każda z fotokomórek przesłonięta była jed-

nym z trzech filtrów: czerwonym, zielonym lub niebieskim. Zamiast jednego — trzy sygnały elektryczne, a z nich cała gama barw. W ciągu niewielu minut można było zorientować się w zasadzie, której sformułowanie kosztowało amerykańskich uczonych\* drożej niż wyprodukowanie pierwszej bomby atomowej. Może wydawać się dziwne, ale główna trudność nie polegała bynajmniej na rozkładzie obrazu na sygnały składowe, lecz na umożliwieniu odbioru programu na telewizorach czarno-białych. No bo co zrobić z milionami eksploatowanych aparatów, z których korzystać można jeszcze przez całe lata? Nie można jednego dnia wyrzucić ich na złomowisko.

Pod koniec lat sześćdziesiątych, gdy przeżywalismy dopiero pierwsze radości i kłopoty osiedlenia w Centrum telewizyjnym, telewizje europejskie przekroczyły już próg kolorowej emisji. W międzynarodowej wymianie programowej zaczynały liczyć się wyłącznie programy barwne; dalsza produkcja czarno-biała, choć wciąż użyteczna w kraju, na światowym rynku traktowana była jako przestarzała. Jeżeli chcieliśmy liczyć się w telewizyjnym świecie, musieliśmy szybko nauczyć się nowej techniki i przynajmniej produkować programy w kolorze.

14 października 1969 roku odbył się pierwszy publiczny pokaz telewizji kolorowej w Polsce. Z reporterskiego obowiązku znalazłem się w tłumie, który gęsto oblegał przez kilka kolejnych wieczorów gmach popularnego domu towarowego „Junior”. Tu właśnie, w witrynach Klubu Międzynarodowej Prasy i Książki, z okazji Dnia Łącznościowca zademonstrowano warszawiakom próbkę nowoczesności. Półgodzinne programy telewizji kolorowej oparte na barwnych filmach przekazywał z Miedzeszyna Instytut Łączności; telewizja użyczyła mu w tym celu swego nadajnika Programu II.

Zainteresowanie było ogromne — i o mało nie doszło do zatarasowania ruchu na jezdni. O efektach technicznych tego eksperymentalnego pokazu trudno wyrazić się w superlatywach.

\* Podstawy techniczne współczesnej telewizji kolorowej opracowano pod koniec lat czterdziestych w USA. Normy pierwszego systemu — zwanego NTSC — zatwierdzono w 1953 roku.

Tylko na jednym ekranie widzieliśmy prawidłową wizję. Dwa pozostałe dawały mgliste obrazy o zafałszowanej skali barw — przedsmak tego, co w przyszłości miało zagrozić widzom nie umiejącym regulować aparatów. Ale tylko nieliczni z przygodnych obserwatorów odchodzili z rozczarowaniem.

Miedzeszyn nadawał odtąd próbne programy w każdą środę 0 godzinie 12.30. Nie miało to jednak żadnego znaczenia dla widzów, gdyż odbiorników kolorowych było wówczas w kraju mniej niż na lekarstwo. Eksperymentalne emisje natomiast pozwalały fachowcom dokładniej zbadać warunki nadawania i odbioru, różniące się w istotny sposób od sprawdzonych przez czerń i biel. Jako ciekawostkę dodać w tym miejscu mogę, że Instytut Łączności nadawał kolorowe filmy... bez telekina. Jeszcze raz zastosowano starą, niejako reportażową metodę: kolorowa kamera telewizyjna zbierała z ekranu obraz rzutowany przez projektor filmowy. Piszę: „reportażową”, dlatego że właśnie taki sposób pracy stosowaliśmy z konieczności w pierwszych programach żywych, realizowanych w wozach transmisyjnych. Historia ma, jak widać, skłonności do powtórek.

Owa kamera, którą zademonstrowano nam również w Miedzeszynie podczas wspomnianej wycieczki, była produktem firmy „Philips”. W roku 1970 jej bliźniaczą siostrę, ułożoną przez eksportera w masywnej skrzyni, z całą rewerencją należną technicznej nowince wniesiono wreszcie do warszawskiego Centrum telewizyjnego. Rozpoczął się okres intensywnego szkolenia kadry techników i programowców, którym powierzono wprowadzenie koloru na polskie ekrany. Chodziło o opanowanie nowych pojęć i odmiennych reguł pracy, co nasuwało sporo trudności. Podbudowa teoretyczna nie wystarczała, ponieważ barwna technika wymagała przewartościowania wielu utartych przez praktykę dogmatów i wpojenia zupełnie nowych nawyków. W tym sensie uczyliśmy się więc od początku.

Pierwszym zagadnieniem do rozwiązania było stosowanie światła i odmiennej scenografii. Przez lata całe telewizyjni plastycy przywykali do poruszania się w umownym, monochromatycznym świecie czerni, bieli i kilku odcieni szarości. Oznacza

to, że barwy dekoracji i kostiumów nie grają istotnej roli — ważne było tylko, aby na telewizyjnym ekranie oddać mniej więcej prawidłowo proporcje pomiędzy jasnymi i ciemnymi elementami obrazu. Prostota fotografii czarno-białej ułatwiała znakomicie pracę, jako że w istocie obojętny był rzeczywisty kolor tła, przedmiotu lub stroju. Daltonizm kamer sprawiał, iż z równie dobrym skutkiem można było odziać aktorkę w zieloną lub czerwoną suknię, a błękit nieba zamarkować kawałkiem żółtego płótna. I oto okazało się nagle, że wszystko, czego dopracowano się dotychczas w telewizyjnych pracowniach scenograficznych i warsztatach — jest zgoła nieprzydatne.

Pamiętam, jak po uruchomieniu naszej pierwszej kolorowej kamery tłumnie zbiegli się do studia scenografowie, a każdy dzierżył w dłoni próbkę czegoś kolorowego. Podkładali je pod obiektyw i kręcili głowami, dziwiąc się wizji na ekranie monitora. Xymena Zaniewska, jako główny scenograf, także sprawdzała, jak prezentują się w kolorze próbki różnorodnych tkanin kostiumowych i obciowych. Nie było to bagatelne zagadnienie, gdyż szło nie tylko o prawidłowe oddanie barw, ale zarazem o ich wierną replikę czarno-białą. Gdyby warunek ten nie został zachowany, większość widzów na swych starych odbiornikach nie mogłaby odróżnić przepychu atłasów i złotogłowi od szmancianej sukni Kopciuszka. Nie darmo od samego początku Wkładano nam do głów, że program kolorowy należy realizować ze wzmoczoną troską o jego czarno-biały odpowiednik. •...••

W przewidywaniu przyszłości przygotowano wówczas dla zaopatrzeniowców listę zakupów służących dekoratorskim i kostiumerskim potrzebom. Rezultat przeszedł o tyle najśmielsze oczekiwania, że wkrótce okazało się niemożliwe... zakupienie jakiejś farby, która by we wszystkich puszkach miała ten sam odcień. Podobne problemy ujawniły zamówienia skierowane do producentów tekstyliów. Całe szczęście, że te przemysłowe niedoróbki zostały wykryte w porę, nim telewizja kolorowa ruszyła pełną parą. Trudno przecenić konsekwencje programowe nawet tak drobnych dla laika błahostek, jak różnica między ultramary-

ną i błękitem indygowym. Bezlitosna kamera wykryje wszystko, czego nie dopatrzy oko.

Nasza jedyna kamera przygotowywała się tymczasem do p/ogramowego debiutu. Zamierzenie tylko na pozór mogło wydawać się nierealne, choć spotykało się ze sceptycyzmem: no bo cóż można zdziałać w studiu telewizyjnym przy użyciu jednej kamery? Jerzy Antczak postanowił udowodnić, iż rzecz jest możliwa, nawet w przypadku artystycznej inscenizacji. Zrealizował wówczas znakomity miniaturowy monodram *O szkodliwości palenia tytoniu* z niezastąpionym Fijewskim w roli głównej.

Spektakl był na swój sposób osobliwy: w olbrzymim Studiu-5 samotny aktor naprzeciw jednego tylko operatora, za to w reżyserce tłok nie do opisanego. Pchał się wówczas każdy, kto mógł, aby choć przez moment rzucić okiem na kolorowy ekran monitora. Humoreska była nagrywana na magnetowid, ryzyko więc niewielkie — niemniej wszyscy zaciskali kciuki, żeby tylko coś w elektronice nie zakaprysiło.

Moim z kolei dziełem był reportażowy debiut kolorowej telewizji — tym razem całkowicie na żywo. We wrześniu 1970 roku wyjechaliśmy do Opola, gdzie odbywały się tradycyjne Centralne Dożynki. W Programie I nadawaliśmy wówczas zwyczajną, czarno-białą transmisję, używając wozu z czterema kanałami. Miałem zrealizować to samo w wersji barwnej, nadawanej z anten Programu II. Choć kamera była tylko jedna, zabrałem ze sobą dwóch operatorów, bo ceremonia dożynkowa jest długa, trzeba więc liczyć się ze zmianami na stanowisku pracy.

Na naszą trójkę — bo nikt więcej nie był potrzebny, dźwięk realizował przecież i tak wóz czarno-biały — koledzy z „dużej ekipy” patrzyli ni to z niedowierzaniem, ni z wyższością. Cóż, przeprowadzenie jednokamerowej transmisji z wielkiego plenerowego widowiska stanowi ryzyko. Istotą koncepcji widziałem po prostu w znalezieniu dla kamery takiego miejsca na trybunach stadionu, które odpowiadałoby najkorzystniejszej pozycji widza. Upatrzyłem sobie już takie wcześniej. Stojąc z boku mogłem

równie dobrze spoglądać na barwne widowisko na płycie stadionu, jak i na reakcje oficjalnych gości.

Podczas inauguracyjnej transmisji przysiadłem wraz z inżynierem Antonim Jazdończykiem w ciasnym pudle „Nisy”, gdzie umieszczono sterujące urządzenie kamery. Zabrałem Toniemu słuchawki z mikrofonem i rozpocząłem zwykłą realizatorską rozmowę z operatorami: „pamiętaj, że masz transfokator i w każdej chwili możesz zbliżyć się, dokąd tylko zechcesz, ale tego przywileju nie wolno nam dziś nadużywać” — mówiłem. „Jesteś jedynym widzem na stadionie. Patrz szeroko na całą płytę, aby zobaczyć wszystkie figury tanecznego korowodu. Dobrze... A teraz uważaj, za chwilę będzie trzeba dojechać do pary tanecznej w centrum i potem powoli przenieść obiektyw na reakcję trybuny. Dziękuję, to właśnie było tak, jak chcieliśmy. A teraz z powrotem...”

Jedynie kątem oka mogłem oglądać na przenośnym odbiorniku biegnącą równocześnie czarno-białą transmisję i właściwie nie było to użyteczne. Nie miałem możliwości natychmiastowego porównania efektów, z niejakim więc zaskoczeniem przyjąłem następnego dnia w Warszawie gratulacje dyżurnego dyrektora. Nie ulega wątpliwości, że główny walor tego pierwszego reportażu stanowił kolor: decydowała uroda barw dożynkowego widowiska.

Opolskie doświadczenie pozwoliło nam na praktyczną refleksję nad oddziaływaniem kolorowego przekazu. Okazało się, że nawet przy ubóstwie zastosowanej techniki barwny reportaż zyskuje nie tylko na urodzie, ale i wiarygodności. Mogliśmy później potwierdzić to wielokrotnie widząc, jak bardzo kolor wzbogaca nawet banalne z pozoru tematy. Nowa technika okazała się od razu narzędziem przydatnym nie tylko dla artysty, lecz i dla dziennikarza, znakomicie podnosząc realizm i ekspresywność telewizyjnej wypowiedzi. Doprowadziło to do korekty pierwotnych poglądów, w myśl których barwa miała być oddana głównie w służbę inscenizowanych spektakli.

Pogląd ten potwierdzały reakcje widzów. Kto raz tylko obejrzał program na kolorowym ekranie, powracał już do czarno-białej wizji z niejakim rozczarowaniem. Dawało to oczywisty

odpór wątpliwościom sceptyków, z niewiarą komentujących sens pośpiesznych przygotowań do modernizacji polskiej techniki telewizyjnej. Mimo braku oficjalnych statystyk docierały do nas wieści o nieustannie rosnącej liczbie kolorowych odbiorników. Trudno nawet dociec, jakimi sposobami pojawiły się one w eksploatacji, zanim ukazały się w handlu.

Tymczasem zbieraliśmy doświadczenia, czyniąc równocześnie intensywne starania o środki dewizowe na zakup niezbędnego sprzętu. Po otrzymaniu telekina rozpoczęto nadawanie filmów kolorowych w Programie II. W spikerskim studiu „dwójki” pojawiła się pierwsza kamera kolorowa, co wzbudziło lekki popłoch wśród zapowiadających programy pań; nic dziwnego, ponieważ na makijaż i strój należało teraz spojrzeć po nowemu. Największe ze studiów Centrum, S-5, weszło w okres przystosowania do produkcji programów barwnych.

Choć kolorową działalność „dwójki” traktowano na razie jako pewnego rodzaju przedłużenie eksperymentu Instytutu Łączności w Miedzeszynie, stanowiła ona — mimo niewielkiego zasięgu terytorialnego — ważki argument celowości podjętych przez telewizję prac. Oficjalną inaugurację programu kolorowego w ogólnopolskiej „jedynce” postanowiono połączyć z datą otwarcia VI Zjazdu PZPR, w grudniu 1971 roku. W tym celu należało, oczywiście, zakupić lub zbudować własny wóz transmisyjny.

Po przeprowadzeniu wnikliwej kalkulacji postanowiono nie zakupywać za granicą gotowego produktu. Taniej wypadało zakupienie tylko niektórych elementów, z których mogliśmy złożyć wóz transmisyjny własnym przemysłem, wykorzystując już wcześniej zdobyte doświadczenia Warszawskich Zakładów Telewizyjnych. Powierzenie montażu i rozruchu urządzeń telewizyjnej ekipie technicznej dawało też szansę dokładnego zapoznania się ze wszystkimi kapryсами złożonej aparatury, jakie mogły ujawnić się dopiero w późniejszej eksploatacji. Nasz pierwszy wóz kolorowy miał być sprzętem uniwersalnym, służącym nie tylko reporterce, ale i produkcji dużych pozycji programowych.

Tak się też stało. Specjalistka w dziedzinie koloru inżynier Grażyna Kurpiewska musiała zamknąć na cztery spusty swój

roboczy gabinet i przenieść się ze Służewca na Targówek. „Specce” z działu transmisji — inżynierowie Wacek Tylawski i Janek Kuncewicz — ugrzęźli na długie tygodnie w hali montażowej WZT, gdzie masywne pudło „Jelcza” z dumnym napisem „Telewizja Polska — kolor” z wolna faszerowano elektroniką. Odniosłem nawet wrażenie, że chyba nigdy nie wychodzili, bo o jakiegokolwiek porze dnia przyjeżdżałem do WZT zapoznać się z postępem robót, zawsze byli na stanowiskach. Dłubali w montowanej aparaturze od rana do późnej nocy, z rzadka tylko korzystając z doradztwa zagranicznych ekspertów, którzy wpadali do Warszawy na krótko i w głębi duszy dziwowali się nieco, bo chyba nie posądzali Polaków o taką sprawność.

W przededniu Zjazdu przedmiot naszej dumy zajął honorowe miejsce wśród wozów transmisyjnych, jakie zainstalowaliśmy w warszawskim Pałacu Kultury. Obok niego zajął miejsce bliźniaczy „Jelcz” z identycznym symbolem nowej telewizyjnej ery: czerwonym, zielonym i niebieskim kółkami, znaczącymi trzy podstawowe barwy telewizji kolorowej. Tylko wtajemniczeni wiedzieli, że w jego wnętrzu zamknięto dwa magnetowidy „Ampex”, dzięki czemu spełnione zostało ciche marzenie programowców — w WZT udało się zmontować równocześnie „magnetowid na kółkach”. Mogliśmy odtąd ważyć się na nagrywanie programów w dowolnym zakątku kraju bez krępującej konieczności budowy prowizorycznych linii przesyłowych.

I tak oto dnia 6 grudnia 1971 roku o godzinie 9.55 nie bez wzruszenia nacisnąłem klawisz, wprowadzający na anteny wszystkich nadajników w Polsce pierwszy kolorowy obraz: rozjarzone światłami wnętrza sali Kongresowej.

Jak zwykle na zjazdach partii nasza praca nie ograniczała się do zaplanowanych godzin bezpośredniej transmisji. W takich sytuacjach ekipy realizatorskie pracują prawie bez przerwy, ponieważ po zakończeniu żywych relacji nagrywane są do późniejszego wykorzystania fragmenty dyskusji, reporterskie wywiady i kularowe migawki. Zmieniali się więc tylko operatorzy przy kamerach i realizatorzy, aby chwilę odpocząć po wielu godzinach napięcia, a na ekrany kolorowych monitorów w kularach pły-

nęła bez przerwy barwna wizja z sali obrad. Przy ekranach licznie skupiali się delegaci — i można było domniemywać, że ich nie tajone zainteresowanie naszą techniczną nowością spełni istotną dla nas propagandową rolę.

W kromce ówczesnych transmisji należałoby odnotować także godny uznania rekord sprawności naszej służby technicznej. Aby przekazać w kolorze okolicznościowe widowisko z Teatru Wielkiego, wóz musiał niezwykle szybko zmienić miejsce pracy. Demontaż kamer, przejazd z Pałacu Kultury na plac Teatralny i ponowna instalacja urządzeń na widowni okupione zostały niejedną kroplą potu, ale wszystko wykonano na czas. Niektórzy nawet podejrzewali nas, że mieliśmy do dyspozycji drugi, ukryty wóz transmisyjny; wóz jednak był tylko jeden i o sukcesie zdecydował, jak często już się to uprzednio zdarzało, ambitny ludzki wysiłek. Trik techniczny polegał na tym, że w sali Teatru ustawiono wcześniej bliźniacze kamery zabrane ze studia.

Po debiucie nastął czas na spokojniejszy okres rozszerzania produkcji programów kolorowych. Programy artystyczne uzyskały w tym celu dwa duże studia w Centrum, po S-5 bowiem rychło unowocześniło się nieco mniejsze S-4. Dla dziennikarzy ważna była zmiana na produkcję kolorową w Ośrodku Informacji przy placu Powstańców, gdzie Zakład Produkcji Filmów Telewizyjnych szybko przystosował się do nowej techniki, a obydwie studia A i B wyposażono we współczesną elektronikę.

Najbardziej płodne było w owych czasach chyba studio B, w którym znalazły się wprawdzie kamery kolorowe, ale nie starczyło środków na kupno miksera obrazu. Pracowaliśmy zatem przez długie miesiące w warunkach prowizorki: obrazy łączono tylko przez ostre cięcia, a o przenikaniach i nakładaniach wizji nie mogło być nawet mowy. Mimo to doświadczenie nabyte w tym małym publicystycznym studiu owocowało znakomicie jako wprawka do większych przedsięwzięć podejmowanych w Centrum lub przy użyciu uniwersalnego wozu transmisyjnego.

Chwaliłem zawsze zalety wozu transmisyjnego nie tylko z uwagi na własną historię zawodową. Zalety takiego przenośnego „studia na kółkach” były oczywiste dla wszystkich prakty-

ków telewizyjnych. Nie bez powodu np. dobrze mi znana z racji dawnych koneksji Telewizja NRD inwestowała nie w budowę nowych ośrodków studyjnych, lecz w mobilną bazę transmisyjną. Ruchomy sprzęt elektroniczny nie tylko umożliwiał realizację programów kolorowych w dowolnym miejscu i czasie, ale i pozwalał oszczędzić na kosztownych inwestycjach. Niestety, w Polsce już przed laty społeczna presja wymusiła powstanie siedmiu ośrodków regionalnych, które teraz należało wyposażać w importowane urządzenia. Pożytek z tych nakładów był nieraz minimalny.

Na początku lat siedemdziesiątych nauczyliśmy się już nieźle poruszać w kolorowej dziedzinie. Ubarwił się nie tylko teatr Jerzego Antczaka i show-spektakle Janusza Rzeszewskiego. Emisje kolorowe stały się rychło chlebem powszednim w telewizyjnym dziennikarstwie, a studia przy placu Powstańców pracowały na maksymalnych obrotach. Telewizja czarno-biała, której nadal służyła większość studiów w Centrum, z wolna poczęła schodzić na plan dalszy. Szybkimi krokami zbliżała się pora ostatecznej modernizacji.

Zanim do tego doszło, stanął przed telewizją nieblahy egzamin — rok 1974, trzydziestolecie PRL. Najbardziej gorący był jubileuszowy lipiec. Liczba tematów, przewidzianych wówczas do odświętnego przekazu, przekraczała nasze możliwości techniczne. Postanowiono wspomóc się współpracą kolegów z Berlina, skąd przybył wypożyczony wóz transmisyjny.

Moje notatki z lipcowego kalendarzyka 1974 roku mają iście międzynarodowy charakter, były bowiem prowadzone w trzech językach. Ledwie zdołałem przesiąść się z niemieckiego wozu do polskiego, już na łeb i szyję musiałem pędzić na lotnisko: jubileuszowy maraton reporterski sądzone mi było zakończyć dopiero w Moskwie, na obleganej przez tłumy Wystawie XXX-lecia. Poza zwyczajną porcją emocji miałem także i niemało satysfakcji ze współpracy z zagranicznymi ekipami realizatorskimi.

Najwięcej zmartwień przysporzył mi nie reportażyowy gigant odświętnej defilady, do którego transmisji użyto równocześnie czterech połączonych wozów transmisyjnych z trzynastoma ka-

merami, lecz zwykła transmisja z koncertu jubileuszowego w Teatrze Narodowym. Reżyserował ten program Tadeusz Aleksandrowicz, postanawiając uczynić zeń efektowny, lecz niesłychanie trudny do telewizyjnego przekazu kolaż, w którym scena współgrać miała z ekranem filmowym. Tylko do potrzeb teatru dostosowano nastrojowe światło, co stwarzało trudność nie do przebrnięcia dla kamer telewizyjnych. Zawsze się przy takich okazjach dziwiłem, jak mogą nie uwzględniać takich faktów nawet doświadczeni reżyserzy telewizyjni; również Tadeusz miał skłonności do zapominania o tym, gdy tylko znalazł się w sali teatralnej. Aby sprawę jeszcze bardziej skomplikować, dano mi wówczas do dyspozycji berliński wóz transmisyjny z niemiecką ekipą. Bariera językowa sprawiła, że ani żaden z operatorów kamer, ani mój asystent miksujący program nie rozumiał polskiego tekstu. W tej sytuacji postanowiłem, że widowisko sceniczne obejrzy publiczność zgodnie z wizją reżysera, a ja wersję telewizyjną nagram podczas próby generalnej.

Ale czekały już kolejne transmisje. W rezultacie cały ten międzynarodowy produkt programowy mogłem obejrzeć spokojnie dopiero w dwa dni później, na... antenie moskiewskiej telewizji. Radzieccy koledzy pochwalili, a nieświadomi techniki telewizyjnej znajomi wyrażali zdziwienie: „Jak to jest możliwe” — powiedali — „siedzisz tu u nas i równocześnie robisz program o tysiąc kilometrów stąd?”

Po takim warszawskim chrzcie bojowym nagranie dość skomplikowanego zresztą kolorowego reportażu z moskiewskiej wystawy przyjąłem jak zasłużony odpoczynek. Radziecki wóz pracował bezbłędnie, a z moskiewskimi ekipami realizatorskimi pracowało mi się zawsze jak u siebie w domu. Nikogo z przyjaciół nie dziwiło nawet, że zrezygnowałem z pomocy asystentki i usiadłem sam za mikerskim pulpitem. Wszyscy natomiast z zainteresowaniem śledzili dodatkowe nagranie, jakie urządziłem przy okazji na polskim magnetowidzie, zajmującym eksponowane miejsce wśród wystawianych produktów naszej elektroniki.

Wspominam rok 1974 nie tylko z osobistych powodów. Sądzę, że właśnie wówczas Telewizja Polska zdała na „celujaco” swój

profesjonalny egzamin w kolorze. Wyprodukowaliśmy wówczas nie tylko tzw. obowiązkowe programy. Z okazji jubileuszu Telewizja Polska wystąpiła z rozległą panoramą twórczości, obejmującą teatr, film i plastykę. Pokazaliśmy kraj w pełnej urodzie barw nie tylko własnym widzom, ale i całej Europie.

W roku XXX-lecia PRL zamykaliśmy zatem pierwszy, czarno-biały rozdział dziejów Telewizji Polskiej, której trzydziestka „stuknie” dopiero w dwanaście lat później. Jeszcze przez pewien okres mieliśmy oscylować między studiami wyposażonymi w dobiegający kresu swych lat sprzęt techniczny a urzekającymi nowymi możliwościami przybytkami nowoczesności. Stanowiły je studia w Centrum S-5, S-4 i przy placu Powstańców obydwie studia A i B, których nowoczesność była nieco naciągana: przez dłuższy czas mieliśmy tam już — co wspominałem — kolorowe kamery bez miksera wizji.

Początkiem całkowicie nowego okresu naszej telewizji był dopiero 1977 rok. Wówczas uzyskano kolorowy sprzęt techniczny najnowszej generacji, którego producentem była zachodniemiecka firma „Bosch-Fernseh”. Wyposażono wtedy wszystkie studia w kraju w nowe kamery i miksery.

W związku z tym należało wyszkolić kadrę techniczną i realizatorską, zapoznać ją praktycznie z obsługą i możliwościami nowego sprzętu. Szkolenie odbywało się w Zatrzebiu pod Warszawą i trwało kilka miesięcy. Najpierw ze sprzętem tym zapoznawali się technicy, a następnie realizatorzy, z którymi miałem zajęcia praktyczne.

Telewizja kolorowa jest fascynująca nie tylko dla widzów, ale w dużym stopniu także i dla twórców programu. Mam tu na myśli nie tylko barwne przedstawienie świata, ale i nie spotykane uprzednio możliwości przekształcania wizji dostarczanej przez kamery. Poprzez nią kreować można w tysiącach wariantów nowy, umowny świat plastycznych fikcji. Udaje się to jednak tylko wówczas, gdy za darami burzliwie rozwijającej się techniki nadają wyobrażenia autorów programów telewizyjnych.

Różnorodność środków, którymi szczerze darzy nas dzisiejsza elektronika, może być spożytkowana w pełni jedynie przez ut-

lentowanych artystów, umiejących zerwać z utrwalonymi szablonami. Bo też — wbrew pozorom — rzecz tu nie w możliwościach aparatury i sprawności realizatorów. Na początku tworzenia programu lec musi zawsze torujący drogę pomysł: jego jednym skrzydłem jest pocałunek muzy, drugim zaś dobra orientacja w technicznych możliwościach nowego warsztatu. Pewnie dlatego telewizja jest tak trudną dziedziną twórczości.

Najważniejszą szansą, jaką daje kolor, i to zarówno z artystycznego, jak i ekonomicznego punktu widzenia, jest łatwość wprowadzania efektów trikowych. Tu droga jest już przetarta co najmniej od czasów, w których uruchamiając barwną wersję „Telewizyjnego Kuriera Warszawskiego” — wówczas zwał się „Kroniką Warszawy i Mazowsza” — całą scenografię trzymałem w redakcyjnej szufladzie... w postaci najzwyklejszych kolorowych pocztówek. Jednakże to tylko efektowny drobiazg. Współczesnemu programowi telewizji potrzebne są trikowe koncepcje.

Jeśli dobrze pamiętam., koncepcyjną barierę przekroczył jako pierwszy mój łódzki kolega Jerzy Woźniak. Jego „Magie show” konstruowany był od początku ze znanstwem warsztatu i inwencją. Forma tego widowiska ściśle przylegała do treści. Wielka szkoda, że w dorobku polskich twórców telewizyjnych tak mało jest pozycji nawiązujących do bajecznego świata francuskiego mistrza trików Jeana Averty'ego i jego włoskiego kolegi — Valerio Lazarova. „Rewię chromatyczną” Lazarova telewizja nadawała dwukrotnie, więc wielu widzów na pewno podziela moje tęsknoty.

Myślę natomiast, iż na dobro naszej telewizji można z całą pewnością zapisać stosunkowo wczesne — bo zapoczątkowane już w latach siedemdziesiątych — podjęcie prac w dziedzinie sztuki wideo. „Video-Art”, gdyż taki termin utarł się już we współczesnym świecie, jest najnowszą dziedziną twórczości telewizyjnej, w której artysta plastyk jest także realizatorem. Komponuje on dzieło na szklanym ekranie, posługując się środkami elektronicznymi. Początków owej plastyki elektronicznej szukać należy w latach, kiedy technika telewizji kolorowej okrzepła na tyle, aby nie krępować inwencji i talentów twórców.



Od pierwszych eksperymentów okazało się to tak interesujące, że producenci tego sprzętu skonstruowali już wiele zmyślnych urządzeń służących elektronicznym kompozycjom graficznym. Otóż godne uwagi, że mimo braku sprzętu i środków finansowych Studio Eksperymentalne Telewizji — założone przez Grzegorza Lasotę — bez lęku sięgnęło ku nowej dziedzinie.

Niemrawo to szło, fakt, niemniej udało się stworzyć i zaprezentować polskim widzom sporo miniaturowych — zresztą nie tylko — perełek rodzimego chowu. Udatnie pracowali w tej dziedzinie Michał i Krystyna Bogusławscy. Chyba najwięcej serca i inwencji wniósł do sprawy Jacek Hohensee — jedyny niemal spośród telewizyjnych artystów twórca, który rozkochał się w pracy na elektronicznych sztalugach.

Choć „Video-Art” jest niejako ubocznym nurtem twórczości telewizyjnej, szkoda, że formy eksperymentalne jakoś nie dobiły się stałego miejsca w programie. Przecież i poza programem, w którym Lasota prezentował polskie i zagraniczne pomysły z tej dziedziny, mogłyby zapewne z pożytkiem zdobić go choćby w roli efektownych przerywników.

„Przygodę w kolorze” można by uznać za zakończoną z końcem lat siedemdziesiątych, kiedy barwne ekrany jarzyły się już w całej Polsce, a współczesna technika dotarła do wszystkich ośrodków telewizyjnych. Ekscytująca nowość stała się chlebem powszednim, odkąd objęła swym władaniem wszystkie programy telewizyjne — od największych inscenizacji poczynając, a na ulotnych drobiazgach kończąc.

Tak oto zamknięte zostały pierwsze dwa tomy dziejów telewizji w Polsce: pionierski, wywodzący się od najdalszej metrykalnej daty, i rozwojowy, w którym zapisano przejście od doświadczalnych improwizacji do dojrzałych działań profesjonalnych. W tej tak niedawno przecież minionej epoce telewizji czarno-białej nauczyliśmy się najwięcej. Tom trzeci jest już pisany przez życie.

Cdn.

Celowo zamykam wspomnienia i przemyślenia na narodzinach polskiej telewizji kolorowej. W tym czasie telewizja przebyła drogę od zera — do 9 milionów odbiorników, od prymitywu — do współczesności. 125 nadajników rozsiewa codziennie dwa barwne programy na cały kraj. W godzinach szczytowego odbioru co najmniej dwie trzecie rodaków wpatruje się w szklane ekrany. Raz chwali, raz narzeka — i zapewne wraz ze mną zadaje sobie pytanie, jaki będzie ów „ciąg dalszy” telewizyjnych dziejów nad Wisłą i Odrą? Żegnając się z Czytelnikami, zaryzykuję odpowiedź na to pytanie.

Cd. 1: W najbliższych dziesięciu latach rozbudowa sieci nadawczej doprowadzi obydwie istniejące programy do wszystkich zakątków Polski. Programu III nie spodziewam się natomiast przed umieszczeniem na orbicie naszego nadajnika telewizji satelitarnej, na co wypadnie zapewne poczekać do coraz bliższych lat 2000.

Ufam równocześnie, że już w niedługim czasie przynajmniej nowe osiedla mieszkaniowe w dużych aglomeracjach miejskich — a później pozostałe — będą wyposażone w sieć światłowodów służących telewizji kablowej. Pozwoli to nie tylko na polepszenie jakości odbioru, zwłaszcza z przyszłego telesatelity, ale i na zmianę struktury lokalnych programów telewizyjnych. Być może nastąpi era telewizji miejskiej, dzielnicowej, kto wie, czy nie osiedlowej.

Cd. 2: Postęp techniczny zmieni sposób użytkowania odbiorników telewizyjnych dzięki potaniu i upowszechnieniu VHS

(Video Home System: system wideo do użytku domowego). Istotę jego stanowi taka rozbudowa aparatury telewizyjnej użytkowanej przez indywidualnego odbiorcę, aby mogła spełnić — poza odbiorem programu z anteny — liczne funkcje dodatkowe.

Współczesny VHS to na ogół bardzo prosty system, polegający na zainstalowaniu obok telewizora magnetowidu kasetowego. Umożliwia on odtwarzanie kupionych lub wypożyczonych kaset, a także nagrywanie ulubionych programów telewizyjnych i odtwarzanie ich później w dowolnym czasie. Nagrywanie będzie mogło odbywać się nawet bez obecności użytkownika w domu, gdyż elektroniczne systemy programowania pozwalają na automatyczne zapisywanie i odtwarzanie programów w wybranym czasie.

W przekładzie na język codzienny brzmi to tak: po południu będę jeszcze w pracy, ale interesuje mnie akurat program o godzinie 17.00. Może to być, powiedzmy, ciekawy film. Ustawiam więc magnetowid tak, aby włączył się wraz z telewizorem o godzinie 16.59, a następnie o mojej ulubionej godzinie telewizyjnej 20.00 rozpoczął odtwarzanie nagranej trzy godziny wcześniej kasety.

Do takiego zestawu łatwo dołączyć także małą, ręczną kamerę telewizyjną, dzięki której można nagrać np. ciekawe scenki z życia rodzinnego. Spełniona zostaje więc zarazem funkcja amatorskiego filmowania, tylko że filmu nie trzeba wywoływać, a jakość utrwalonych barw będzie wyższa niż na najlepszej taśmie Super 8.

W przyszłości planuje się rozwinięcie systemu poprzez przyłączenie go do światłowodowej sieci telewizji kablowej. Stworzy to możliwość używania odbiornika telewizyjnego jako wizyjnej i fonicznej końcówki systemu informatycznego. Będzie można wówczas odbierać nie tylko programy telewizyjne z anteny, ale i lokalne emisje kablowe.

Na tym jednak nie koniec. Już dzisiejsza telewizja umożliwia uzyskanie na ekranie informacji tekstowej — telegazety — która nadawana jest równoległe z programem telewizyjnym. Jej poszczególne strony mogą być wybierane przez abonenta klawi-

szami adresatora. To takie małe urządzenie zdalnego sterowania z przyciskami podobnymi do klawiatury elektronicznych mini-kalkulatorów. Telegazety spodziewam się w Polsce w niezbyt odległych latach.

W dalszej przyszłości, w podobny sposób, używając zwykłej linii telefonicznej jako przekaźnika dyspozycji oraz światłowodu jako przekaźnika informacji, będzie można łączyć się z pamięcią ogólnodostępnych komputerów, a także z utrwalonymi na taśmach zasobami bibliotek, taśmotek i filmotek. Na przykład: potrzebuję pomocy komputera w rozwiązaniu jakiegoś problemu matematycznego. Włączam urządzenie, wybieram na tarczy numer komputera i adresatorem zlecam mu zadanie. Otrzymuję na ekranie wynik. Mogę połączyć się też z Biblioteką Narodową, która przekaże mi niezbędne strony rękopisu białego kruka. Jeśli będę chciał je tylko obejrzeć, wystarczy mi telewizor. Jeśli natomiast niezbędna mi będzie reprodukcja — muszę zainstalować dodatkowy aparat, zwany dziś „photofaxem”, który służy do przekazywania zdjęć fotograficznych na odległość. Aparat ten w minutę wydrukuje reprodukcję.

Zadanie takie można będzie też zlecać automatycznie, podczas nieobecności abonenta w domu.

Cd. 3: Telewizja przeżyje do końca zapoczątkowaną już najpoważniejszą w swych dziejach rewolucję technologiczną. Nastąpi radykalna zmiana metod produkcji programu. Istniejący już, dziś lekki sprzęt elektroniczny ENG-EFP pozwoli zerwać ze studijną rutyną. Hale zdjęciowe pozostaną do celów specjalnych, ale nie będzie potrzeby dalszego inwestowania w kosztowne kompleksy studyjne. Zdjęcia będą dokonywane coraz częściej w autentycznych wnętrzach i plenerach, ciężar pracy ośrodków telewizyjnych przeniesie się na rejestrację magnetyczną i elektroniczny montaż nagrań.

Nastąpi rychły zmierzch tradycyjnej produkcji filmowej: magnetyczny nośnik wideofilmów być może wyprze bez reszty światłoczułą taśmę. Podjęta zostanie produkcja nagrań kasetowych, rosnąca w miarę upowszechniania się „telewizji domowej”.

Cd. 4: ??? Doczekamy do XXI stulecia, to zobaczymy.

Książka ta miała być osobistą impresją dedykowaną XXX-leciu Telewizji Polskiej. Teraz, gdy wręcam do maszyny ostatnie kartki i pora na refleksje autorskiego posłowania, powinienem odpowiedzieć, jak dalece zamierzenie to zostało spełnione.

Wyszedłem poza faktografię wspomnień o początkach telewizyjnego zyciorysu i sądzę, że dobrze się stało. Przechodząc od własnych doświadczeń do nasuwających się przemyśleń, nie zatraciłem subiektywnego charakteru opowieści zarówno we wspominkach, anegdotach, jak i uogólnieniach.

Winien jestem natomiast wyjaśnienie tym wszystkim kolegom, którzy nie znaleźli na tych stronach swych nazwisk — choć zdarzało nam się współpracować bardzo blisko. Zakres książki zmusił mnie do selekcji wielu wspomnień i — nie bez żalu nieraz — odrzucić te, które luźniej wiązały się z głównymi nurtami opowieści.

Twórcy programów sami zapisują się ekranową produkcją na kartach telewizyjnej historii; są znani i oceniani przez widzów. Istnieje natomiast wielotysięczne grono bezimiennych sprawców sukcesów — a nieraz i porażek, bo któż ich w życiu nie doznał? Mam na myśli ofiarną kadrę realizatorską, techniczną i produkcyjną. Ot, pomyślałby ktoś, szeregowi pracownicy. Ale bez nich nie mielibyśmy „szklanej pogody”. Dlatego dedykowałem im poprzednią książkę\*, a teraz raz jeszcze ściskam dłoń.

---

\* Tadeusz Kurek, *Telewizja — jak to się robi?*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1985.

## Spis treści

Punkt wyjścia —	5
Kłopoty z metryką —	7
Pod tarczą Syrenki —	17
Najstarsze kartki kroniki —	19
Pałacowe czasy —	22
Zapomniane tytuły —	25
Wszystko mogło się zdarzyć —	30
W Polskę idziemy! —	34
Telewizja Łódź —	36
Telewizja Poznań —	38
Telewizja Katowice —	40
Telewizja Gdańsk —	43
Telewizja Szczecin —	44
Telewizja Wrocław —	47
Telewizja Kraków —	50
Nadzieje i rozczarowania —	52
Jak powstawał dziennik telewizyjny —	54
Pierwsze kroki Kopciuszka —	56
Codziennie o 19.30 —	59
Dziennik telewizyjny, godzina „zero” —	62
Róże i kolce —	64
Byliśmy przy tym —	68
Na własne oczy —	69
Reportaż, który nie został nadany —	72
Złota era żywego reportażu —	74
Polska „à la minutę” —	80

A jednak elektronika! —	83
Poszukiwanie kształtów —	86
„Peryskop” — okno na świat —	102
„Mosty” w eterze —	113
Goście z bratnich stolic —	114
Z paszportem i bez —	115
Okiem „Peryskopu” —	117
Tele-AR i reporterzy-samotnicy —	118
„Die Brücke” — po polsku „Most” —	121
„Peryskop” na Szabołowce —	123
Szkiełko i oko —	126
W szrankach turniejów —	136
„Zawsze w niedzielę” —	138
Turnieje dobre na wszystko —	<b>144</b>
W kawiarence „Pod Globusem” —	146
Marsz triumfalny —	<b>154</b>
<b>Miś</b> , pszczołka i tajemnicza ręka —	163
Kino telewizji —	<b>171</b>
Wielka przeprowadzka —	<b>182</b>
Przygoda w kolorze —	<b>193</b>
Cdn. —	207

Projekt okładki i stron tytułowych  
JANUSZ KACZKOWSKI

Zdjęcia

NAPOLEON CZERWIŃSKI, STANISŁAW JAKUBOWSKI, HALINA KOSMISSKA,  
RYSZARD KOŚMINSKI, TADEUSZ KUREK, WITOLD MICKIEWICZ, STEFAN  
PLESNIAROWICZ, RYSZARD ROZYCKI, WITOLD ZAWADZKI

Redaktor

MARIA BRZOZOWSKA-JAWOHSKA

Redaktor techniczny

BARBARA FRANCIUK, KATARZYNA PASTERNAK

Korekta

GRAŻYNA BANAS

© Copyright by Tadeusz Kurek, Warszawa 1986

Wydawnictwa Radia i Telewizji  
Warszawa 1936

Wydanie I. Nakład 19.740+260 egz.

Objętość ark. wyd. 13,88; ark. druk. 15,25

Oddano do składania w lipcu 1985 r. Podpisano do druku  
w czerwcu 1986 r. Druk ukończono w lipcu 1986 r.

ISBN 83-212-0250-0

Opolskie Zakłady Graficzne im. Jana Łangowskiego w Opolu,  
ul. Niedziałkowskiego 8-12. Zam. 2140/85. P-16.

Cena zł 250,-

Książki Wydawnictw Radia i Telewizji wydane w roku 1986

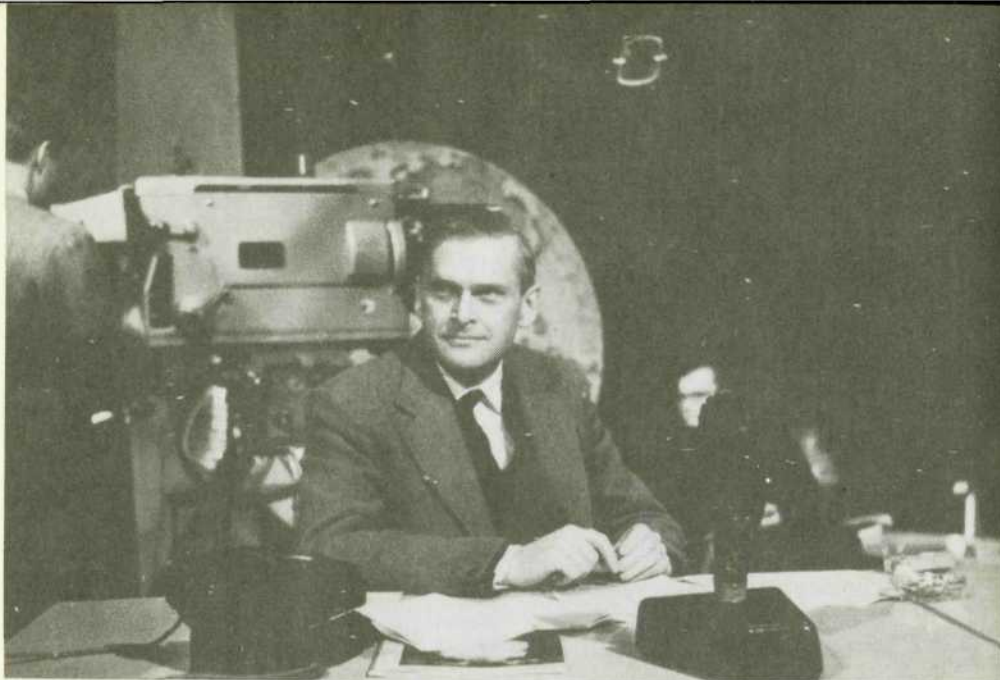
Janusz Cegieła	<i>Przeboje mistrzów (wyd. II)</i>
Anna i Wanda Cywickie	<i>Bez wytchnienia</i>
Andrzej A. Dobrzyński	<i>Rodzina w paragrafach</i>
Zbigniew Domarańczyk	<i>Strzały w Bejrucie</i>
Gabriela Górską	<i>Kontakt</i>
Witold Jakóbczyk	<i>Zasłużeni Wielkopoleanie XIX wieku</i>
Beata Krupska	<i>Przygody Euzebiusza</i>
Tadeusz Kurek	<i>TV — jak to się robi?</i>
Walery Pisarek	<i>Słowa między ludźmi</i>
Praca zbiorowa	<i>Welcome to English</i>
Krzysztof Poi	<i>Smak afrykańskiej przygody</i>
Witold Rudziński	<i>Dźwięki i rozdźwięki</i>
Zbigniew Safjan	<i>Do krwi ostatniej (wyd. III)</i>
Zbigniew Safjan	<i>Kanclerz</i>
Maria Sołtyńska	<i>I kudłate, i łaciate</i>
Jan Swieczyński	<i>Grabieżcy kultury i fałszerze sztuki</i>
Ryszard Wójcik	<i>Szklane oczy Klio</i>
Stefan Wysocki	<i>Wokół konkursów chopinowskich</i> (wyd. II uzupełnione)
Maciej Zimiński	<i>Piątek z Pankracym</i>



Rok 1960. Z zaimprovizowanego studia na parterze Pałacu Kultury i Nauki nadawaliśmy za pomocą wozu transmisyjnego pierwsze wydanie „Peryskopu”.

Za stołem prezenterkim „Peryskopu” Jan **Zakrzewski**.





Karol Małcużyński przed kamerami „Peryskopu”. Jego recepta na osobowość telewizyjną: „po prostu być sobą”.

Melchior Wańkiewicz i autor podczas próby jednej z gawęd przy kominku, które znakomity pisarz snuł przez wiele wieczorów w studiu warszawskiej telewizji.



Cisza, program na antenie! Za stołem reżyserskim wszyscy z napiętą uwagą wpatrują się w monitory kontrolne. Obok autora (w środku) współrealizatorzy — Jan Bielański i Zbigniew Zdanowicz.

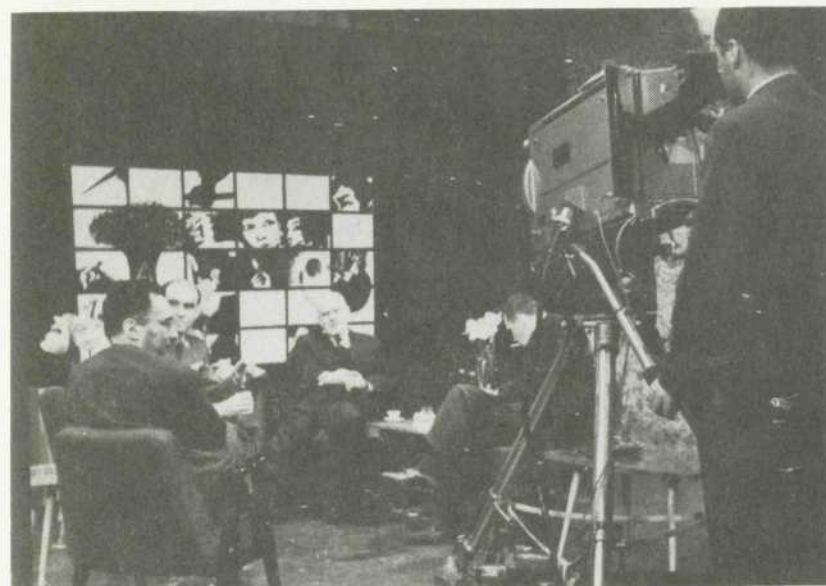
„Peryskop” w Berlinie. W roli prowadzących program Tadeusz Kurek (z lewej) i Hans-Dieter Lange z Telewizji NRD.





Inicjatorzy polsko-niemieckiego magazynu „Die Brücke” — „Most”.  
Od lewej Edmund Męclewski, Heinz Grote, Tadeusz Kurek, Andrzej  
Wojtowicz.

„Tym razem rozpoczyna właśnie ta kamera” — autor przekazuje  
ostatnie uwagi prezenterom „Mostu”. Heinzowi Grote i Edmundowi  
Męclewskiemu.



Jako realizator zaglądałem nieraz w wizjer kamery, nim przejął ją  
operator. Przed obiektywem (od lewej) G. Jaszuński, gen. T. Piórko,  
Oskar Lange i M. F. Rakowski w programie „Nasz wiek XX”.

Czy można program realizować i prowadzić równocześnie? Owszem,  
jeśli wstawi się kamerę do reżyserki. Z dobrym skutkiem próbowałem  
tego nawet w starym, prymitywnym studiu Telewizji Szczecin.





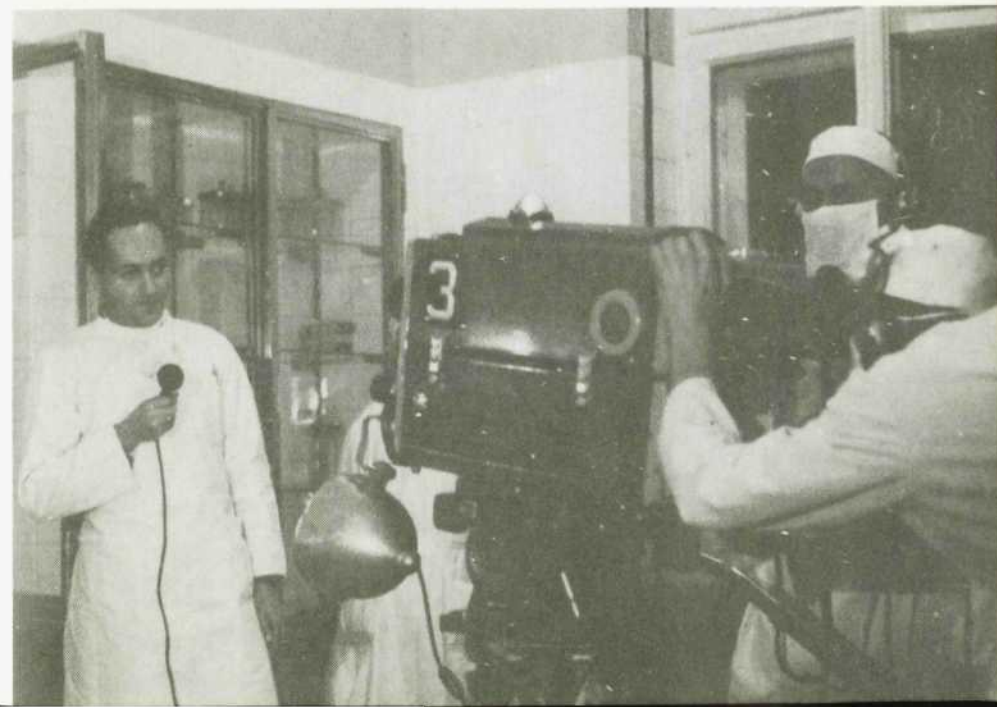


Żywy reportaż... bez wozu transmisyjnego. W 1964 roku przeprowadziłem go z Klubu Międzynarodowej Prasy i Książki w Szczecinie — używając tylko jednej kamery i jednego mikrofonu.



Rok 1958. W Warszawie można było jeszcze spotkać autentyczne ruiny, które służyły jako scena do reportażu „Z kamerą wśród żołnierzy”, poświęconego obronie przeciwatomowej.

Rok 1959. Autor prowadzi reportaż „Biel w cieniu”, przedstawiający operację na otwartym sercu, lecz dedykowany nie chirurgom — a pozostającym w cieniu ich sławy anestezjologom.





Rok 1960. Kamery transmisyjne były wówczas stałymi gośćmi **Muzeum Narodowego**, skąd nadano najwięcej odcinków cyklu **oświatowego „Jak patrzeć na dzieło sztuki”**.

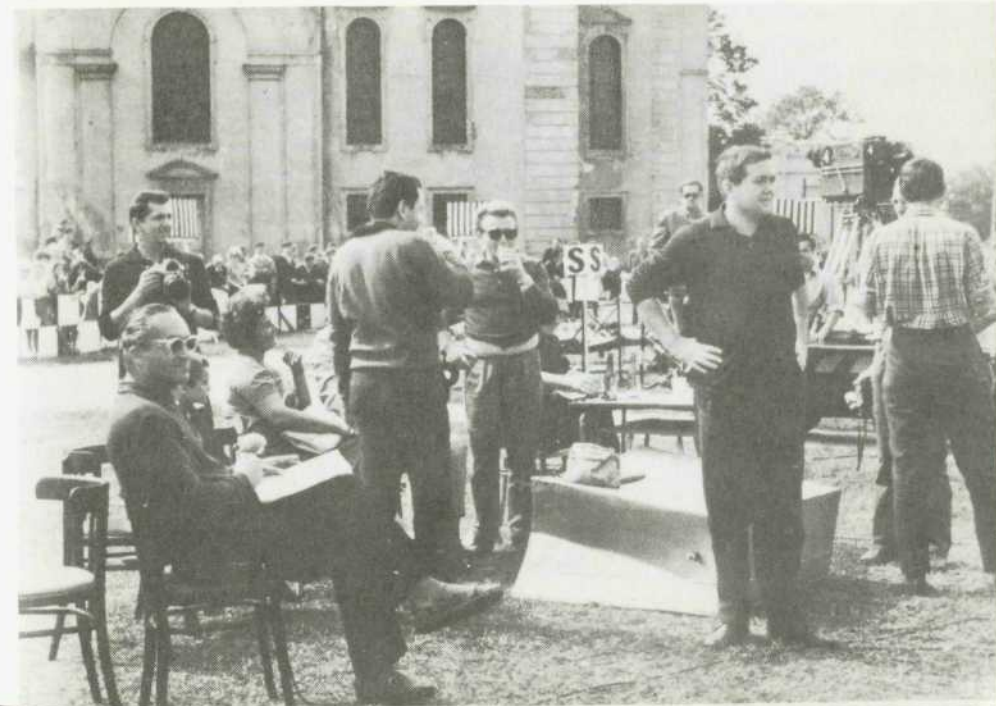


Rok. 1961. Aparatura telewizyjna, wymontowana z wozu transmisyjnego, przekazuje pierwszy bezpośredni reportaż z płynącego okrętu wojennego. Sprawozdawcą jest Jerzy Ringer.



W reportażu „Operacja Wąż Morski” reżyserskie stanowisko dowodzenia znalazło się pod pokładem ORP „Grom”. Od lewej: Bogdan Kryspin, autor, Barbara Borys.

Dwie pełne napięcia godziny trwał na antenie „Turniej miast”. Dwa tniące zajmowały przygotowania, **których** kulminacyjnym momentem był montaż dekoracji. Syców, rok 1965.





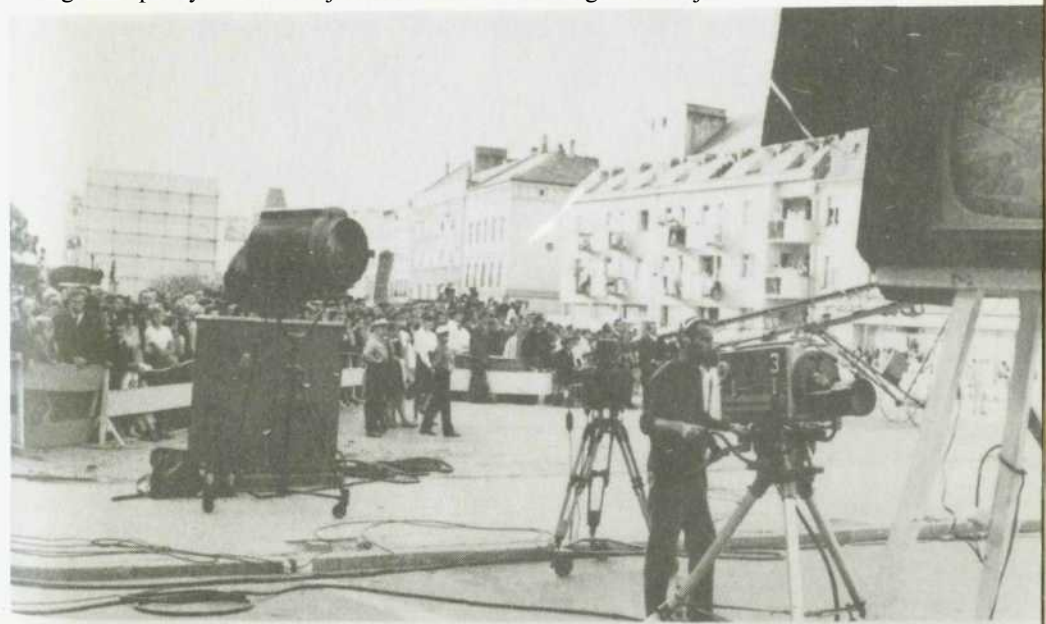
Każdy z turniejów przydawał urody współzawodniczącym miastom. Starali się o to nie tylko scenografowie, lecz wszyscy mieszkańcy w czynie społecznym. Na planie od prawej: Bogdan Miś, Mariusz Walter i autor (odwrócony).

Próba generalna w przededniu turnieju Oleśnica — Syców, rok 1965. Start do tradycyjnej konkurencji dla zmotoryzowanych, będącą próbą zręcznościową kierowców.



Tego Eugeniusz Pach nie przewidywał w najśmielszych marzeniach: finał błyskawicznego konkursu zbieraczy makulatury ujawnił sterty surowca, wobec którego nawet transporter był bezsilny.

Jasło — Krosno, rok 1965. Przedtem Ciechanów — Pułtusk, później Ostróda — Iława, wreszcie Oleśnica — Syców. Wszędzie milionowa nagroda podsyciała ambicje uczestników wielkiego turnieju.





Turnieje miast można było spokojnie obejrzeć w domu w telewizji, lecz kibice woleli ekrany specjalnie instalowanych przez ZURiT monitorów.



Kamery telewizyjne krążyły na elektrycznych wózkach po całym terenie Igrzysk.



„Nocne loty”, jeden z pierwszych reportaży telewizyjnych w 1957 roku. Przy kamerze Bogdan Wiśniewski — dziś ceniony realizator światła i wykładowca na Wydziale Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego.

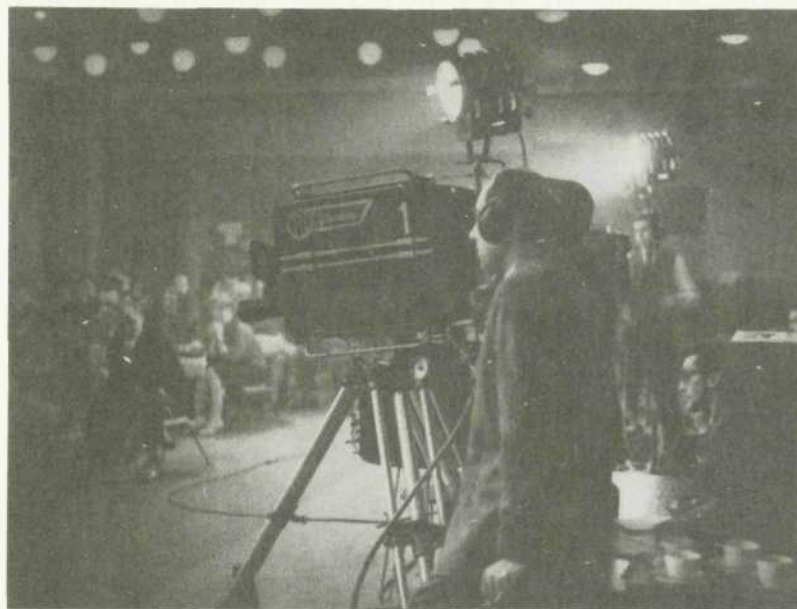
Antoni Żurek, obecnie realizator światła w Centrum PRiTV, również zaczął przed laty jako operator kamery. Zdjęcie z 1958 roku.





Stanisław Białek w swoim żywiole. Jako realizator światła odpowiada za plastykę kadru telewizyjnego. W ręku krótkofalówka ułatwiająca kontakt ze współpracującymi technikami.

Najbliżsi współpracownicy reżysera: asystentka Olga Szaniawska (z lewej) i realizator dźwięku Jan Małkowski (z prawej). Zdjęcie z 1963 roku.



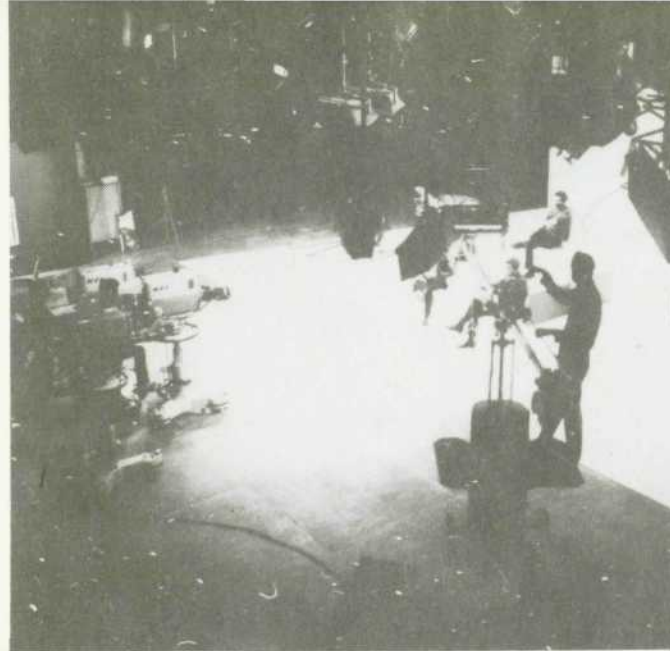
Ze słuchawkami na uszach, czujny na każdą dyspozycję reżysera i na wszystko, co dzieje się przed kamerą. Kierownik produkcji Jerzy Kownacki podczas transmisji z Gliwic w 1962 roku.

Scenograf telewizyjny jest nie tylko architektem studyjnych wnętrz, ale i projektantem wielu niespotykanych urządzeń. Edward Kougan sprawdza działanie przyrządu do animacji rysunków, który często wykorzystywał w „Peryskopie” Szymon Kobyliński.





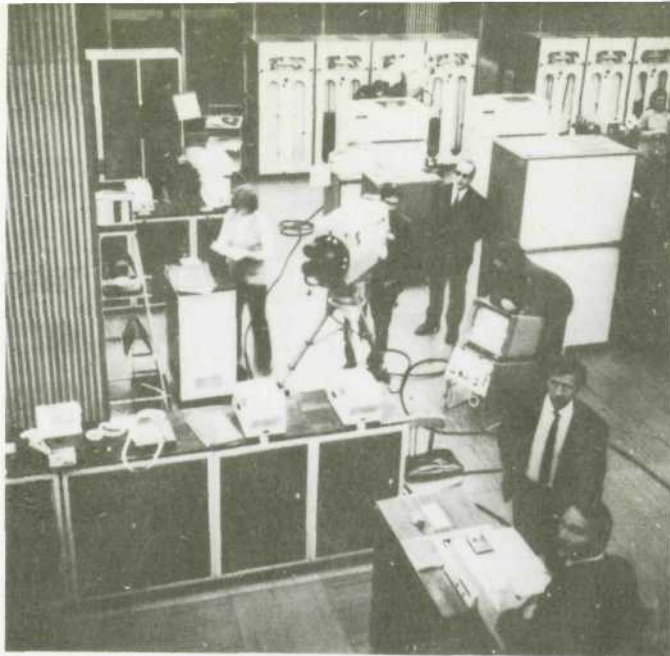
Gdyby Wojciech Wenzel (ten z brodą) próbował rzeczywiście sprawdzić listę obecności — nie doliczyłby się na tym rodzinnym zdjęciu nawet połowy swoich współpracowników. Graficy telewizyjni, autorzy tysięcy plansz z rysunkami i napisami, które oglądamy na naszych ekranach.



Jedno z osiemnastu polskich studiów telewizyjnych: Studio 2 w Krakowie. Większość naszych studiów telewizyjnych zbudowano według jednolitej dokumentacji.

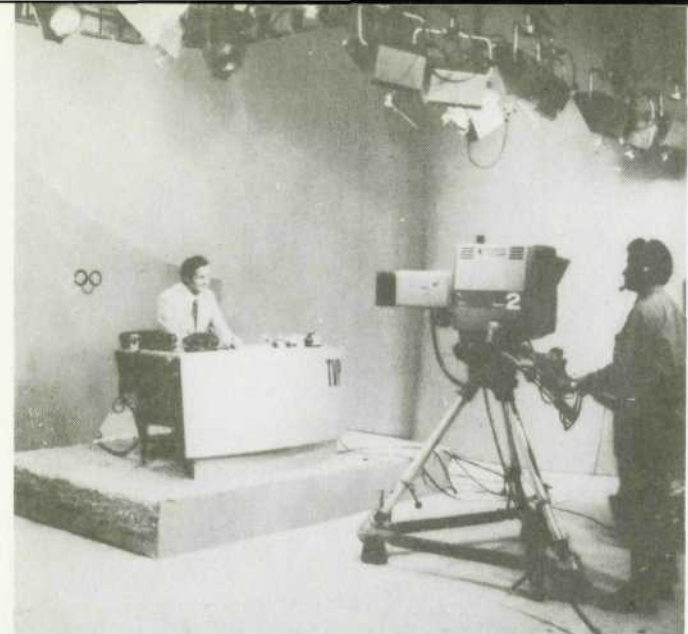
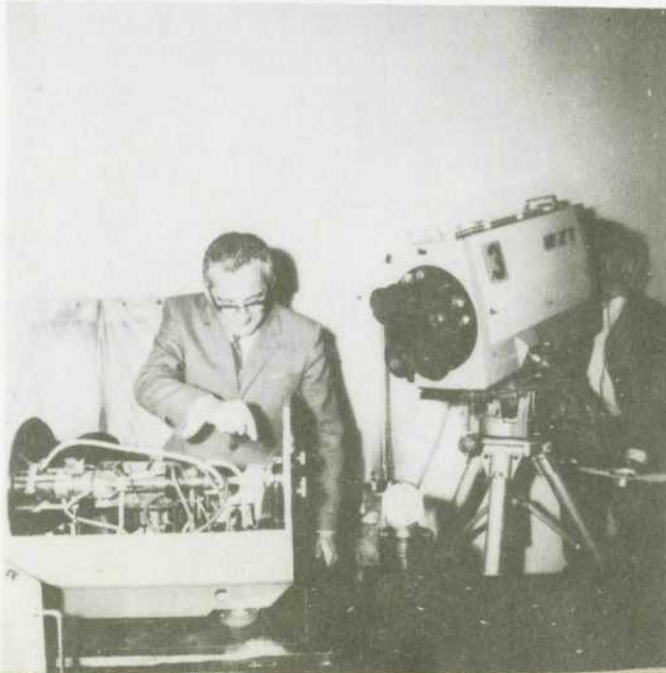
Niecodzienni klienci: kamery telewizyjne w Domach Towarowych „Centrum”. Poszukując nowych form programowych i bezpośredniego kontaktu z widzami, telewizja często wychodzi ze studia.





W rękach reportera: dzięki telewizji każdy może gościć w miejscach niedostępnych dla zwykłych śmiertelników. Przygotowania do reportażu z katowickiego Zakładu Elektronicznej Techniki Obliczeniowej.

Trybuna naukowców: w Politechnice Warszawskiej kamera śledzi przebieg eksperymentu z aparaturą laserową. Obiektyw widzi nieraz lepiej, niż oko obserwatora.



Olimpiada dla milionów: prostota tego studia jest tylko pozorna. Urządzenia techniczne, z których mógł w Studiu Olimpijskim Telewizji Polskiej korzystać Tomasz Hopfer, godne są pięknego tomu dokumentacji.

Afryka w szczecińskim Muzeum Narodowym: jedną ze swych wizyt „Klub Sześciu Kontynentów” złożył na Wałach Chrobrego. Wóz transmisyjny dotrzeć może zawsze tam, gdzie istnieje coś godnego uwagi.





Z kamerą w raku: tam, gdzie niegdyś trudno było dotrzeć kamerze telewizyjnej — łatwiej docierała kamera filmowa. Jerzy Augustyński z Telewizji Gdańsk wyspecjalizował się w tematyce morskiej.

Próba generalna: ostatni moment, w którym słowo scenografa może zaważyć jeszcze na plastycznym kształcie programu. Jerzy Masłowski za stołem reżyserskim w łódzkim Teatrze Wielkim.

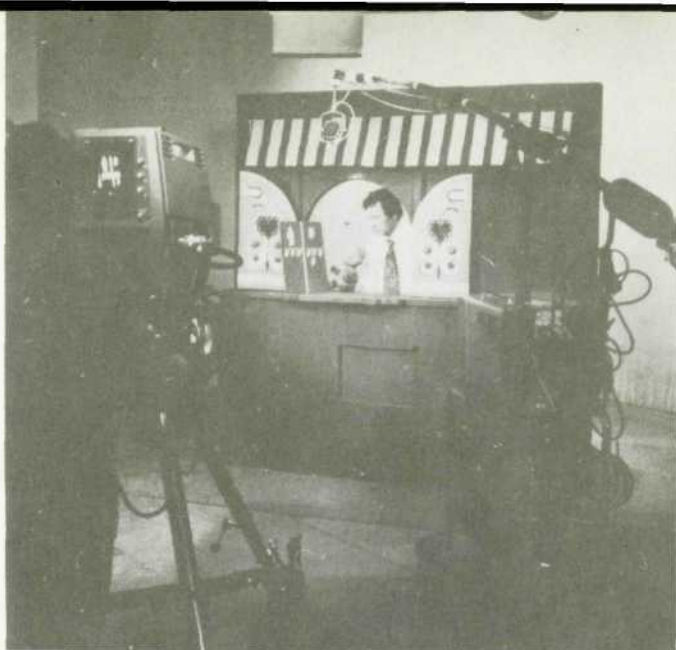


Za pięć minut na antenie: Stanisław Taczanowski i Stanisława Ryster. Nie mogą przewidzieć wyniku swego teleturnieju. Muszą jednak omówić jego przebieg i uprzedzić wszystkie możliwe niespodzianki.

I reżyser musi być nieraz baletnicą. Janusz Rzeszewski podczas próby swego programu rozrywkowego. Często jeden gest wyjaśni aktorom więcej, niż wiele słów opisu reżyserskiej intencji.







Najstarszy dziecięcy program Telewizji Polskiej: choć miejsce Bronisława Pawlika zajął młodszy kolega — kukiełka „misia o małym rozumku” grała na szklanym ekranie nadal swą tradycyjną rolę.

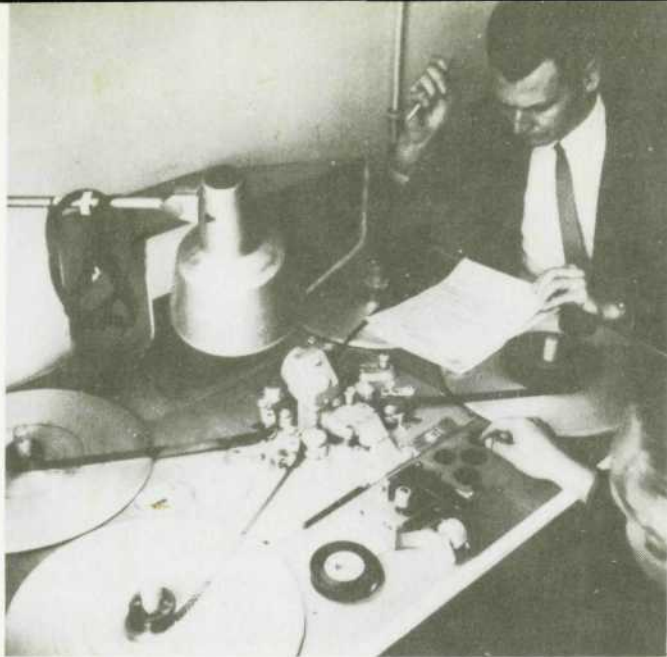
Telewizyjna kuchnia pogody: jak widać, był to w rzeczywistości skromny kącik w studiu dziennika telewizyjnego. Dla Chmurki miejsca wystarczyło, choć Wicherek narzekał ponoć na ciasnotę.



*Zemsta* z anachronizmem w strojach? Ależ skąd, to zwykły widok podczas pierwszych prób kamerowych. Emilia Krakowska i reżyser spektaklu przechodzą nad tym w każdym razie do porządku dziennego.

Tego Państwo nie widzą: ważna wiadomość dla prezentera. Realizator uruchamia ten telefon najczęściej wtedy, gdy na ekranie „leci” film. Edmund Męclewski, prezenter „Monitora”, pragnął, aby telefon w ogóle milczał.





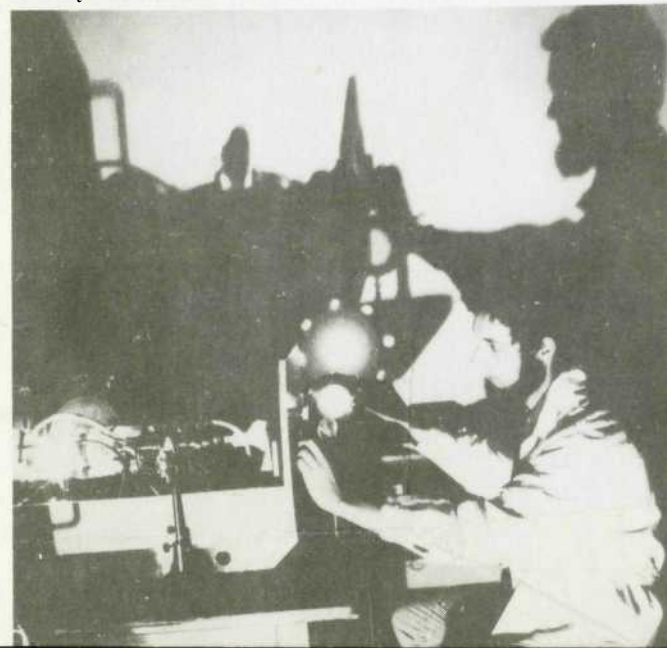
Montaż: zanim w studiu rozpoczną się próby, przygotować trzeba wszystkie filmowe elementy programu. Przy stole montażowym Henryk Pacha z Wrocławskiego Ośrodka Telewizyjnego.

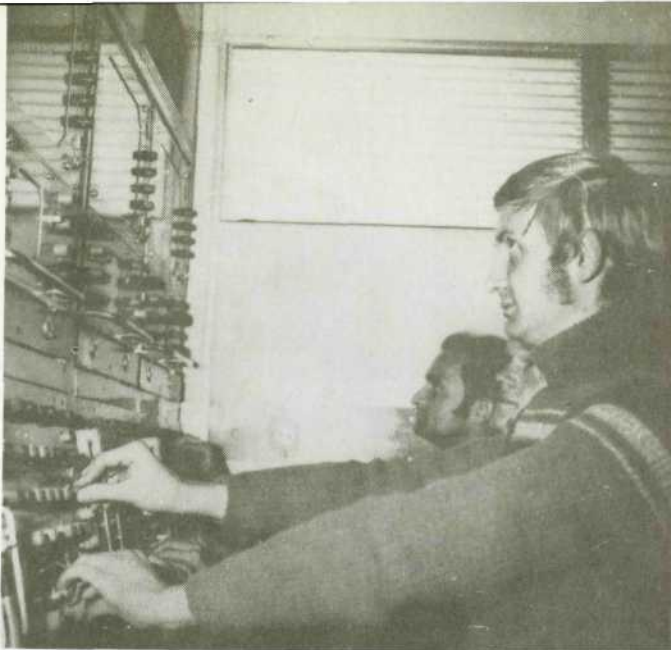
Telekino: stąd nadawane są filmy. Na szpulach projektora dwie równoległe bieżące taśmy. Jedna z nich zawiera obraz, druga — magnetyczna — niesie synchroniczny dźwięk.



Kamera: oko telewizji. Od sprawności operatorów zależy bardzo wiele — przede wszystkim zaś estetyka i kompozycja obrazu. Na swym stanowisku jeden z najwyższej cenionych operatorów Wojciech Król z Łodzi.

Światło: ono rozstrzyga o nastroju sceny i plastyce kadru. Specjalne rozmieszczenie reflektorów zmieniło współczesne laboratorium w pracownię alchemika.





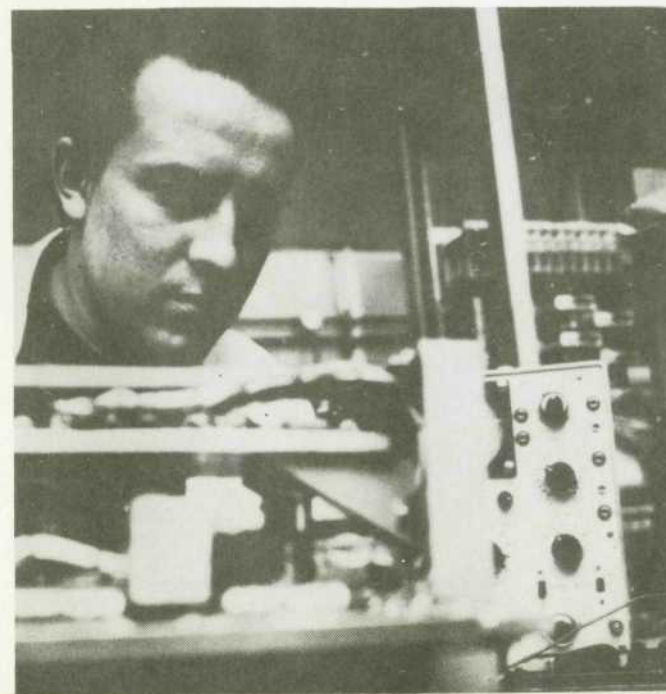
Ci, których nazwisk nie znacie: technicy wizji bacznie czuwają przez cały czas prób i programu nad jakością obrazu. Ekipa katowickiego wozu transmisyjnego podczas realizacji reportażu.

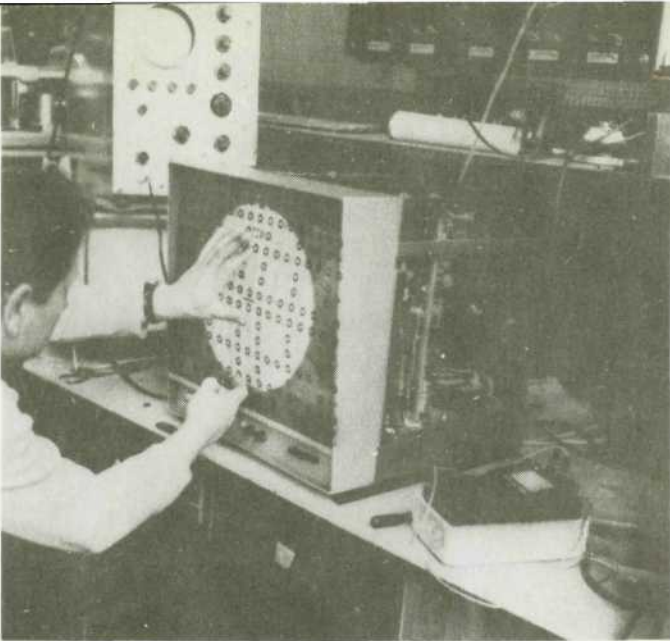
Transmisja: kamery muszą zawsze widzieć więcej, niż zwykły obserwator. Dlatego ustawia się je często na specjalnie budowanych wieżach lub — jak w tym przypadku — na podnośnikach.



Reżyserka: tak określa się pokój kontrolny studia telewizyjnego. Stąd kieruje się próbami i emisją programów. Realizatorzy dziennika telewizyjnego na chwilę przed „wejściem na antenę”.

Narodziny kamery: od precyzji montażu zależy jakość i niezawodność urządzenia. Ta niewielka kamera ze znakiem WZT przeznaczona jest do pracy w telewizji przemysłowej.





Maę in Poland: szybkie opanowanie produkcji sprzętu telewizyjnego przez nasz przemysł zaspokoiło nie tylko potrzeby Telewizji Polskiej, ale dało też szansę korzystnego eksportu.

Na początku taśmy: tak oto rozpoczyna się montaż odbiorników telewizyjnych. Warszawskie Zakłady Telewizyjne wystartowały od skromnej Wiśły, aby dziś produkować Rubiny i Jowisze.

