



RADA NAUKOWA

Ireneusz Bobrowski, Marian Gierula, Jacek Dąbała, Sylwester Dziki, Tomasz Goban-Klas,
Jacek Kołodziej, Aleksander Kiklewicz, Małgorzata Lisowska-Magdziarz,
Teresa Sasińska-Klas, Wiesław Sonczyk, Krzysztof Woźniakowski, Grażyna Wrona

ZAGRANICZNI CZŁONKOWIE RADY NAUKOWEJ I WSPÓŁPRACOWNICY

Mihai Coman – Universitatea București; Shelton A. Gunaratne – Moorhead State University (Minnesota); Rétfalvi Györgyi – Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola (Budapest College of Communication and Business); Lutz M. Hagen – Institut für Kommunikationswissenschaft, Technische Universität Dresden; Lija P. Jewsiejewa – Moskowskij Gosudarstwiennyj Uniwiersitet im. Łomonosowa; Urszula Kolberová – Ostravská univerzita v Ostravě; Aleksandr Koroczenskij – Biełgorodskij Nacionalnyj Issledowatielskij Uniwiersitet; Walentina Kulpina – Moskowskij Gosudarstwiennyj Uniwiersitet im. Łomonosowa; William H. Melody – University of Technology, Delft; Oliver Quiring – Institut für Publizistik, Johannes Gutenberg-Universität Mainz; Winfried Schulz – Universität Erlangen-Nürnberg; Benno Signitzer – Institut für Kommunikationswissenschaft, Universität Salzburg; Slavko Splichal – Univerza v Ljubljani; Marek Sroka – University of Illinois at Urbana-Champaign; Irina Uchwanowa-Szmygowa – Biełoruszkij Gosudarstwiennyj Uniwiersitet, Mińsk; Tapio Varis – Tampereen yliopisto (University of Tampere); Alexandra Viatteau – Université Marne-la-Vallée; Raimar Zeh – Lehrstuhl für Kommunikationswissenschaft, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg



Zeszyty Prasoznawcze nr 4 (216), t. 56, Kraków 2013

KOLEGIUM REDAKCYJNE

Wojciech Kajtoch (redaktor naczelny, wkajt@poczta.onet.pl), Agnieszka Cieślik (zastępca redaktora naczelnego, acieslik@uj.edu.pl), Ryszard Filas (sekretarz redakcji, rfilas@poczta.onet.pl), Władysław Marek Kolasa, Paweł Płaneta

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

redaktorzy językowi: Magdalena Hodalska, Rafał Kuś, Teresa Sławińska; redaktorzy tematyczni – Zbigniew Bajka, Olga Dąbrowska-Cendrowska, Agnieszka Hess, Beata Klimkiewicz, Marcin Pielużek, Lidia Pokrzycka, Agnieszka Szymańska; redaktor statystyczny – Michał Bukowski

© Zeszyty Prasoznawcze 2013

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej oraz Instytutu Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej

Pierwotną wersją czasopisma „Zeszyty Prasoznawcze” (e-ISSN 2299-6362) jest wersja online, publikowana kwartalnie na stronie: www.ejournals.eu/Zeszyty-Prasoznawcze

Niniejszy utwór ani żaden jego fragment nie może być reprodukowany, przetwarzany i rozpowszechniany w jakikolwiek sposób za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych oraz nie może być przechowywany w żadnym systemie informatycznym bez uprzedniej pisemnej zgody Wydawcy.

Adres redakcji:

Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego
ul. Stanisława Łojasiewicza 4, p. 1.373
30-348 Kraków

ISSN 0555-0025

e-ISSN 2299-6362



www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12-663-23-80, tel./fax 12-663-23-83

Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98

tel. kom. 506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl

Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

Spis treści

Od redaktora	VII
--------------------	-----

ROZPRAWY I ARTYKUŁY

Tomasz Mielczarek: Misja czy komercja – ewolucja programu Telewizji Polskiej SA	461
Olga Dąbrowska-Cendrowska: Rozmawianie na ekranie – polska telewizja śniadaniowa w roli porannego towarzysza	477
Monika Wawer: O granicach kreacji we współczesnym repotażu i dokumencie telewizyjnym	495

MEDIA NA ŚWIECIE

Urszula Kolberová: Polskojęzyczne media na Zaolziu	509
--	-----

MATERIAŁY

Izabella Starzec-Kosowska: Programy muzyczne i dziennikarstwo muzyczne w TVP Wrocław w latach 1962–2010	527
---	-----



Od redaktora

Drugi dzień III Kongresu Polskiego Towarzystwa Komunikacji Społecznej – który w dniach 26–28 września obradował w Krakowie pod hasłem „Mediatyzacja życia, kultury i polityki” – zakończyła prezentacja przygotowanego przez studentów dziennikarstwa i komunikacji społecznej UJ projektu multimedialnego oraz książki „Przodownicy prasy”. Prace nad dokumentacją początków polskiego medioznawstwa i historii Ośrodka Badań Prasoznawczych trwały przez rok, a w spotkaniu brali udział uczestnicy Kongresu oraz zaproszeni goście. Wśród nich byli badacze od wielu lat związani z OBP.

Cieszyć się należy, że historia instytucji prasoznawczej, wydającej już od ponad 50 lat *Zeszyty...*, wzbudziła zainteresowanie młodzieży, która zechciała poznać lata dla niej bardzo odległe, poświęciła swój czas i pod kierownictwem redaktora Rafała Wietoszki przygotowała wydany przez Wydawnictwo UJ zbiór szkiców i reportaży zarówno o nieżyjących już badaczach, jak i o tych, którzy nadal działają, oraz wywiadów z tymi drugimi. Krótki zarys historii OBP i garść sylwetek jego pracowników napisał do tej publikacji Zbigniew Bajka. Rzecz uzupełnia kalendarium, materiały felietonowo-satyryczne i dużo ciekawych ilustracji. Trochę mniej mnie raduje, że pisząc wraz z dyrektorem Instytutu Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej UJ, dr hab. Małgorzatą Lisowską-Magdziarz, posłowie do tej publikacji (s. 176), musiałem zauważyć, iż w ciągu ostatnich 20 lat „Ośrodek Badań Prasoznawczych, niegdyś prężna, autonomiczna instytucja zatrudniająca dwie, trzy dziesiątki pracowników [...] pomniejszył się do rozmiaru parooosobowej katedry” (s. 176).

To paradoksalne, że polskie media okresu 1956–1989, nienormalnie uporządkowane i zasadniczo przewidywalne w swych działaniach, mogły być przedmiotem starannej, pedantycznej i metodologicznie wyrafinowanej naukowej refleksji, a obecnie, gdy media rozwijają się w pełni żywiołowo – nikt nie jest zainteresowany ich wszechstronnymi i systematycznymi badaniami, a w każdym razie nie jest zainteresowany w takim stopniu, by zadbać o ich instytucjonalną podstawę i poświęcić na nie odpowiednie materialne środki.

A media zmieniają się i kształtują swe treści głównie w zależności od wymagań rynku i tylko z nimi się licząc. Bieżący numer *Zeszytów...* przynosi parę artykułów o skutkach tego zjawiska.

Otwiera go artykuł Tomasza Mielczarka, który – analizując wieloletnie statystyczne dane dotyczące programowej oferty polskiej telewizji publicznej – dostrzega postępujący upadek jej zdolności do realizacji tzw. misji, konstatując, iż

„nawet wrywkowy przegląd zawartości programów nadawcy publicznego skłania do wniosku, że od wielu już lat stawia się przed nim niewykonalne zadanie realizacji misji publicznej przy użyciu środków właściwych nadawcom komercyjnym”. Z kolei tekst Izabelli Starzec-Kosowskiej pokazuje, że upadek ambicji programowych telewizji dotyka już nawet programów muzycznych. Na przykładzie ośrodka wrocławskiego stwierdza, że po wyrugowaniu w 1999 roku pasma muzycznego z ramówki nastąpiło ograniczanie emisji muzyki i programów muzycznych w ośrodku znanym dotąd z udanych przedsięwzięć tego rodzaju i „skazanie tematów muzycznych na niepewny, felietonowy byt w magazynach kulturalnych i okazjonalnych reportażowych realizacjach w ramach pasma publicystyki kulturalnej”. A zresztą, jak wskazują podawane przez Mielczarka dane, polska publiczna telewizja prawie że nie zawraca sobie już głowy propagowaniem kultury, natomiast – jak z kolei wskazuje Olga Dąbrowska-Cendrowska – woli na przykład zdobywać środki za pomocą tzw. lokowania produktów w programach telewizji śniadaniowej, o której autorka pisze, że stała się „maszynką do zarabiania pieniędzy”.

Obrazu obecnego stanu tego medium dopełnia szkic Moniki Wawer pokazujący, jak w telewizyjnej dokumentalistyce dziennikarze starają się o atrakcyjność przekazu, uzupełniając rzeczywisty materiał różnorodnymi inscenizacjami. Problem kreowania „prawdziwej rzeczywistości”, która ma być „prawdziwsza od realiów”, jest bardzo stary, od dawna przejawiał się w estetyczno-moralistycznej refleksji o literaturze i sztuce, w dyskusjach o realizmie i realizmowości, prawdzie faktów i prawdzie fikcji, literaturze faktu itd. Zastanawia jednak ciągła jego aktualność w czasach, gdy obiektywizm, szacunek dla faktu i nieuleganie różnorodnym naciskom ma być dla dziennikarza sprawą zawodowego honoru.

Generalnie – obecny rozwój środków masowego przekazu jak zawsze obfituje w problemy, więc i dzisiaj nie byłaby do pogardzenia możliwość wszechstronnej, stałej i metodologicznie uporządkowanej obserwacji polskich mediów, a taką może zapewnić tylko istnienie dobrze wyposażonej i dofinansowanej państwowej instytucji badawczej.

Ponadto szczerze polecam czytelnikom lekturę artykułu Urszuli Kolberovej o rozwoju po 1945 roku polskich mediów na Zaolziu, nieczęsto zaszczyconych uwagą prasoznawców.

W bieżącym numerze *Zeszytów...* ze względu na brak środków finansowych zrezygnowaliśmy z druku recenzji i sprawozdań.

Wojciech Kajtoch

MISJA CZY KOMERCJA – EWOLUCJA PROGRAMU TELEWIZJI POLSKIEJ SA

TOMASZ MIELCZAREK

Instytut Bibliotekoznawstwa i Dziennikarstwa Uniwersytetu Jana Kochanowskiego
w Kielcach

ABSTRACT

Mission or Commercialism – the Evolution of Programme of Telewizja Polska SA

The purpose of the article is to analyse missionary tasks carried out by TVP SA. The author inclines towards a conclusion that for many years this television has been set an unworkable task of executing a public mission using means specific to commercial broadcasters. This leads to the fact that TVP SA focuses mainly on productions guaranteeing high ratings and thus interest of advertisers. Programmes which execute the mission of a public broadcaster are pushed out of prime time or end up on thematic channels. They give way to banal and easy-watching productions to which some elements of the mission can only be attributed with extremely good will. Market conditions are the reason why Polish public television performs its statutory tasks to a lesser and lesser extent, while fighting for audience. Even consecutive chairmen of TVP SA have doubts whether such actions are advisable and see the chance for reconstructing missionary functions of public broadcaster mainly in a statutory allocation of funds for executing the public mission by TVP SA.

Keywords: Telewizja Polska SA, tasks of a public broadcaster, commercialisation

Ponad piętnaście lat temu na łamach *Zeszytów Prasoznawczych* Maciej Mrozowski zastanawiał się nad dylematami misjonarza, czyli poszukiwał równowagi pomiędzy kulturą a komercją w programie Telewizji Polskiej SA¹. Mijający czas nie zatarał tej sprzeczności, a nawet wprowadził do niej nowe elementy. Od wielu

¹ M. Mrozowski: Kultura w telewizji publicznej: dylematy misjonarza, *Zeszyty Prasoznawcze* 1996, nr 3–4, s. 73–94.

✉ Adres do korespondencji: Instytut Bibliotekoznawstwa i Dziennikarstwa Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, ul. Leśna 16, 25-509 Kielce; t.mielczarek@poczta.onet.pl

już lat władze polskiej telewizji publicznej nie rozważają nawet, czy powinny uczestniczyć w grze rynkowej, ale doskonałą sposobą zdobywania środków na swą działalność programową, bowiem opłaty abonamentowe stanowią jedynie uzupełnienie budżetu TVP SA.

By do tej sprawy później już nie wracać, podstawowe parametry ekonomiczne telewizji publicznej przedstawiono w poniższej tabeli. Uwagę zwraca zwłaszcza ostatnia jej kolumna, przedstawiająca udział przychodów ze sprzedaży czasu antenowego. Co prawda w 2012 roku tendencja spadkowa pozyskiwania opłat abonamentowych została zatrzymana, jednak od pięciu już lat wynoszą one jedynie około 20 procent przychodów TVP SA.

Tabela 1. Podstawowe parametry ekonomiczne TVP SA w latach 1994–2012

Rok	Przychód nominalny (w mld zł)	Realne wpływy z abonamentu (w mld zł)	Zatrudnienie (w tysiącach osób)	Udział przychodów ze sprzedaży czasu antenowego (w %)
1994	1,7	brak danych	6,7	54,1
2000	1,9	0,67	6,4	62,3
2005	1,6	0,62	4,7	60,9
2010	1,4	0,24	3,6	87,8
2012	1,2	0,25	3,4	81,7

Źródło: Informacje o podstawowych problemach radiofonii i telewizji, Warszawa 1995–2012, oraz Sprawozdanie Zarządu z wykorzystania przez Telewizję Polską SA wpływów z opłat abonamentowych na realizację misji publicznej w 2012 r., Warszawa 2013.

Zgodnie z artykułem 1 i 21 Ustawy o radiofonii i telewizji TVP SA ma realizować misję społeczną. Nie wdając się zbyt w rozważania szczegółowe, stwierdzić można, że jakościowym wyróżnikiem treści programowych publicznego nadawcy powinny być audycje informacyjne i publicystyczne oraz kreujące i rejestrujące zjawiska z obszaru kultury, funkcje rozrywkowe zaś – jedynie uzupełniać i urozmaicać ofertę.

Celem niniejszego artykułu będzie próba charakterystyki tych elementów programu TVP SA, które można powiązać z misją nadawcy publicznego. Charakterystyka ta z powodu ograniczonych ram niniejszej publikacji pomija programy informacyjno-publicystyczne² oraz analizę tzw. fabuły, czyli emitowanych filmów fabularnych i seriali.

Bodaj najlepiej sposób realizowania misji nadawcy publicznego obrazuje statystyczna analiza zawartości jego programów. Nie dysponujemy jednolitymi

² Szerzej o tych elementach programu pisałem w: *Telewizja Polska SA a polityka*, *Naukowy Przegląd Dziennikarski* 2012, nr 3, s. 46–63.

obliczeniami, jednak dane zawarte w poniższych tabelach, dotyczące początkowo całości programu, a następnie oddzielnie programów pierwszego i drugiego, w miarę precyzyjnie obrazują zachodzącą ewolucję.

Tabela 2. Struktura gatunkowa programu TVP SA w latach 1997 i 2005

Rodzaj programu	Dane roczne (w %)	
	1997	2005
Film i serial	37	41,2
Publicystyka	14	9,8
Informacja	9	7,0
Edukacja	9	3,9
Rozrywka	13	4,4
Teatr	2	0,5
Sport	5	4,1
Film dokumentalny	–	7,6

Źródło: Informacja o podstawowych problemach radiofonii i telewizji, Warszawa 1998 i 2006.

Tabela 3. Struktura gatunkowa programu TVP 1 w latach 1995–2012

Rodzaj programu	Dane roczne (w %)				
	1995	2001	2005	2010	2012
Informacja	6,5	7,6	7,5	6,6	5,3
Publicystyka	18,2	16,3	14,1	9,9	4,5
Edukacja i poradnictwo	13,6	6,0	4,6	1,9	3,6
Widowiska teatralne	1,6	0,9	0,9*	0,7	0,6
Film fabularny	25,3	36,0	40,2	43,7	41,6
Film dokumentalny	10,1	8,0	6,4	4,2	7,5
Rozrywka	12,4	7,4	5,5	3,4	6,7
Religia	1,5	1,8	3,1	1,9	1,7
Sport	2,5	4,8	4,9	5,1	6,2
Muzyka	1,5	0,2	–	1,5	–
Autopromocja	3,3	4,2	2,7	3,0	2,5
Płatne elementy programu	3,5	6,9	10,1	18,2	18,0

* Teatr i muzyka poważna łącznie.

Źródło: Radio i Telewizja w Polsce. Raport o stanie rynku w chwili przystępowania do Unii Europejskiej; Sprawozdania Zarządu z wykorzystania... z lat 2007–2013.

Tabela 4. Struktura gatunkowa programu TVP 2 w latach 1995–2012

Rodzaj programu	Dane roczne (w %)				
	1995	2001	2005	2010	2012
Informacja	13,3	10,8	6,5	3,0	2,6
Publicystyka	10,9	7,2	5,3	6,0	5,3
Edukacja i poradnictwo	3,4	2,3	8,7	5,0	2,5
Widowiska teatralne	2,5	0,8	1,2*	–	–
Film fabularny	22,9	41,0	42,3	42,0	42,8
Film dokumentalny	11,9	8,2	9,0	7,0	7,0
Rozrywka	19,6	15,2	11,3	11,0	17,3
Religia	0,4	0,6	0,8	1,0	0,2
Sport	7,2	4,0	3,3	3,0	3,5
Muzyka	3,5	1,1	–	3,0	0,1
Autopromocja	3,1	4,0	2,8	3,0	0,2
Płatne elementy programu	1,3	5,0	8,8	16,0	16,4

* Teatr i muzyka považana łącznie.

Źródło: por. tab. 3.

Ciekawym uzupełnieniem informacji zebranych przez TVP SA wydają się badania Bartłomieja Biskupa³. Co prawda obejmują one dane tylko z jednego tygodnia (od 30 listopada do 6 grudnia 2012 r.), potwierdzają jednak statystyczną tendencję wynikającą z oficjalnych informacji.

Tabela 5. Funkcje programów emitowanych na antenach TVP SA

Program/funkcja	Informacyjna	Rozrywkowa	Edukacyjna
TVP1	30,97%	50,95%	18,28%
TVP2	20,44%	65,75%	13,81%
TVP Info	86,67%	0,00%	13,33 %

Źródło: por. przypis 3.

Z tabel 3 i 4 wynika, że zawartość dwóch programów ogólnopolskich nadawcy publicznego zdominowały filmy i seriale. W 1995 roku te pozycje programowe stanowiły 30 procent czasu emisji, a w 2005 roku przekroczyły 42 procent i wielkość ta utrzymywała się do 2012 roku. Choć ustawodawca oczekuje od telewizji

³ B. Biskup: Pluralizm typów i rodzajów mediów, [w:] Pluralizm w polskich mediach elektronicznych, opracowanie dla Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji przygotował zespół Centrum Badań Marketingowych INDICATOR pod kierownictwem prof. dr. hab. Jana Garlickiego, Warszawa, 17 grudnia 2012 roku, s. 29.

publicznej realizowania funkcji informacyjnych i publicystycznych, udział tych audycji, mimo że nadal istotny, sukcesywnie maleje. W 1995 roku stanowiły one 23 procent czasu emisji, a w 2005 roku – ok. 17 procent. W 2012 roku w programie pierwszym pozycje te zajmowały ok. 10 procent czasu emisji, a w programie drugim – 8 procent. Pozostałe elementy programowe, które także realizują misję nadawcy publicznego, takie jak: edukacja i poradnictwo, teatr, film dokumentalny, muzyka, religia, przez dwadzieścia lat istnienia TVP SA w zasadzie zajmowały podobną część programu. Wypada jednak zauważyć, że w tej grupie dominują filmy dokumentalne, a inne wymienione formy pod względem statystycznym występowały symbolicznie.

W pewnym sensieubożenie gatunkowe programu tłumaczy inny statystycznie ważny wskaźnik, jakim są jego płatne elementy. Publiczna Jedynka w 1995 roku sprzedawała zaledwie 3,5 procent swego czasu antenowego, a w 2012 roku było to (łącznie z autopromocją) już 20,5 procent. W wypadku Dwójki było to odpowiednio: 1,3 procent i 16,6 procent.

Jak już wspomniano, jednym z podstawowych zadań nadawcy publicznego jest kreowanie i upowszechnianie zjawisk z zakresu kultury. Choć TVP SA nie uchyla się od tego obowiązku, analiza zawartości jej programu wykazuje, że znacznie częściej od kulturalnych emitowano audycje rozrywkowe. Ta statystyczna tendencja uwidoczniła się zwłaszcza w programie drugim, w którym audycje rozrywkowe – widowiska estradowe, teleturnieje i *talk-show* były wyjątkowo liczne.

W początkach lat 90. XX w. symbolem programów rozrywkowych emitowanych przez publicznego nadawcę było „Polskie zoo” Marcina Wolskiego. Był to teatrzyk kukiełkowy, w którym pod postaciami zwierząt pojawiali się znani politycy. Choć inscenizacja ta była elementem walki politycznej, cieszyła się ogromną popularnością chociażby i dlatego, że na zmonopolizowanym rynku nie miała żadnej konkurencji. W zbliżonej, choć zdecydowanie mniej udanej poetyce utrzymane były inscenizacje tego samego autora „Akropoland” i „Satirical Fiction” cieszące się jednak znacznie mniejszą popularnością. Sukcesywnie mało też zainteresowanie (adresowanymi do inteligencji) „Kabaretem” Olgi Lipińskiej (zdjęty z anteny w 2002 r.) i satyrycznym „Dziennikiem Telewizyjnym” Jacka Fedorowicza. Uznania widzów nie zyskał ponadto realizowany w popularnej satyrycznej formule program Tadeusza Rosa pt. „Zulu Gula”.

W lutym 1992 roku TVP SA transmitowała zorganizowaną w Sali Kongresowej „Gałę piosenki chodnikowej”, co mogło sygnalizować odwrót publicznego nadawcy od wzorców zaliczanych do kanonu kultury wysokiej. Mimo pewnych obaw disco polo nie zadomowiło się na antenie TVP SA, chociażby dlatego, że popularyzacją tej muzyki zajął się pierwszy polski komercyjny nadawca – Polsat.

Nadawca publiczny nadal realizował swą misję poprzez takie audycje, jak folkowe „Swojskie klimaty” Jana Pospieszalskiego, czy emitowane w połowie

lat 90. audycje propagujące muzykę alternatywną – „Czad komando” i „Drgawy”⁴. Audycje te nie cieszyły się jednak zbyt dużą popularnością, dlatego też TVP SA, choć nie sięgnęła ponownie po disco polo, to jednak zaczęła się specjalizować w dostarczaniu widzom kultury popularnej w nieco innej postaci.

Znaczny wpływ na tę część produkcji telewizji publicznej miała dyrektor drugiego programu TVP SA Nina Terentiew. Jej koncepcja rozrywki wzbudzała dość duże kontrowersje, a krytycy zarzucali programowi drugiemu lansowanie kiczu⁵. Ujmując rzecz w pewnym uproszczeniu, można stwierdzić, że pod kierownictwem Terentiew program drugi zaczął emitować różnego rodzaju „biesiady” – programy estradowe, których pretekstem była np. prezentacja folkloru góralskiego, śląskiego lub kaszubskiego, a *de facto* było to doskonałe forum do nieustannego przypominania nadmiernie eksploatowanych wykonawców muzyki pop. W działaniach tych wspierał szefową drugiego programu odpowiadający za treści muzyczne TVP SA Marek Sierocki, który np. był patronem programu „Tour de Maryla”.

Terentiew zarzucano także popularyzację kontrowersyjnego piosenkarza Michała Wiśniewskiego oraz niezbyt wysublimowanego satyryka Marcina Dańca. Dyrektor programu drugiego odpierała te zarzuty, stwierdzając, że popularyzowanie tzw. kultury wysokiej musi iść w parze z prezentacją kultury popularnej. Wbrew pozorom polska inteligencja jest nieliczna, dlatego też TVP SA nie może się ograniczać jedynie do tego niewielkiego audytorium⁶.

Niezależnie od tego, czy krytyka modelu rozrywki lansowanego przez program drugi była słuszna, trzeba stwierdzić, że po przejściu Niny Terentiew do Polsatu liczbę widowisk estradowych i festiwali prezentowanych w TVP SA znacznie ograniczono.

Ich miejsce zaczęły zajmować programy kabaretowe, w których występowali aktorzy lub wykonawcy zdobywający estradowe szlify w środowisku studenckim, z biegiem czasu zyskując ogromną telewizyjną popularność⁷. Swoistym fenomenem okazała się grupa aktorska nie do końca słusznie określana mianem kabaretu „Mumio”, która nie tylko prezentowała w TVP SA swą estradową twórczość, ale też zrealizowała ok. 150 reklam dotyczących operatora telefonii komórkowej Plus⁸.

⁴ Szerzej na ten temat M. Pęczak: *Wiejskie klimaty*, *Polityka* 2008, nr 1.

⁵ Zob. m.in. M. Czubaj, M. Pęczak: *Łzy Ich Trojga*, *Polityka* 2001, nr 31; M. Szczygieł: *Zbite lustro*, *Polityka* 2001, nr 33.

⁶ N. Terentiew, W. Mazurkiewicz: *Żyj i pozwól żyć*, *Polityka* 2001, nr 42, oraz *To widz wybiera*. Z. Niną Terentiew, dyrektorem II programu TVP rozmawia Zdzisław Pietrasik, *Polityka* 2002, nr 37.

⁷ Niektóre programy kabaretowe emitowane w TVP 2 odnotowały oglądalność od 20 do 30 procent, co oznaczało, że przed telewizorami zasiadało od 3,5 do 4,3 mln osób.

⁸ Szerzej o tym A. Kozak: *Od Kabaretu Starszych Panów do Kabaretu Olgi Lipińskiej*, [w:] W. Godzic (red.): *30 najważniejszych programów TV w Polsce*, Warszawa 2005, s. 109, oraz V. Makarenko: *Koniec wielkiej wyprz*, *Gazeta Wyborcza*, 15.10.2012.

W miarę oryginalny, cieszący się powodzeniem, a zarazem w formalny sposób odpowiadający misji nadawcy publicznego okazał się emitowany przez Dwójkę program „Europa da się lubić”. Program ten nadawany był w latach 2003–2008. Niektóre odcinki miały 5-milionową widownię, a średnio przed telewizorami zasiadało 2,7 mln osób. Gośćmi Moniki Richardson byli spolonizowani cudzoziemcy (m.in. Steffen Möller, Paolo Cozza, Conrado Moreno), którzy m.in. opowiadali o kulturze swych krajów i stereotypie Polaków upowszechnionym w Europie.

W 2005 roku w TVN pojawił się opracowany na podstawie programu BBC „Taniec z gwiazdami”. Telewizja publiczna odpowiedziała niezbyt udaną „Przebojową nocą” z Nataszą Urbańską w roli głównej, a następnie „Gwiazdami tańczącymi na lodzie”. Ten drugi program oglądało 4,5 mln widzów. Zapamiętano go jednak nie z tanecznych akrobacji, ale z wymiany zdań pomiędzy jurorką Dodą (Dorotą Rabczewską), a jednym z uczestników – Przemysławem Saletą. *Saleta, ciągnij fleta* – wypaliła w jednym z odcinków piosenkarka. *Doda, zrób mi loda* – odpowiedział były kick bokser. W trzeciej edycji z 2008 roku doszło do kolejnej, utrzymanej na podobnym poziomie wymiany zdań pomiędzy Dodą, Justyną Steczkowską i Jolantą Rutowicz⁹. Tym razem przeciwko emitowaniu takich treści w publicznej telewizji zaprotestował Rzecznik Praw Obywatelskich i Rada Programowa TVP SA¹⁰. „Gwiazdy tańczą na lodzie” usunięto z anteny, jednak nie dlatego, że program był sprzeczny z misją TVP SA, ale z powodu malejącej oglądalności i niskich wpływów reklamowych. Decyzję przyspieszył wyrok Sądu Okręgowego w Warszawie, który zgodnie z ustawą o radiofonii i telewizji zakazał dzielenia dwugodzinnego programu na części w celu emitowania reklam¹¹.

Jego miejsce na krótko zajął oglądany przez ok. 2 mln osób „Fort Boyard”, a w 2010 roku pojawił się inny program, który można zakwalifikować do gatunku *talent show*, zatytułowany „Śpiewaj i walcz”. Celem tego programu było nie tylko dostarczenie rozrywki masowej publiczności, ale też wyszukanie odpowiednich kandydatów na jeden z wieczorów festiwalu opolskiego – koncert debiutów.

W 2011 roku w drugim programie nadawcy publicznego pojawił się inny program tego typu, wzorowany na holenderskim formacie, pt. „The Voice of Poland”. W zależności od odcinka oglądany był przez 1,5–2,5 mln osób. Zapamiętano go jednak nie ze względu na utalentowanych debiutantów, ale jurora Adama Darskiego, któremu środowiska prawicowe zarzucały szereg satanizmu i odmawiały prawa występowania w publicznej telewizji. „The Voice of Poland” powrócił na antenę w 2013 roku.

⁹ Szerzej o tej postaci A. Zuchora: Jola Rutowicz – dziewczyna z różowym jednorożcem, *Magazyn Dziennika*, 4–5.10.2008.

¹⁰ Szerzej na ten temat: E. Gietka, W. Winnicka: Śpiewające telewizory, *Polityka* 2007, nr 39; M. Pęczak: Dodomowa, *Polityka* 2008, nr 43; A. Kublik: Kochanowski do TVP o Dodzie i Wałęsie, *Gazeta Wyborcza*, 17.10.2008; taż: Rada programowa TVP o Lechu Wałęsie i Dodzie, *Gazeta Wyborcza*, 23.10.2008; A. Nalewajk, B. Sowa: Są wyzwiska, jest oglądalność, *Magazyn Dziennika*, 31.10.–2.11.2008.

¹¹ B. Sowa: Gwiazdorski show już nie dla TVP, *Dziennik. Polska – Europa – Świat*, 19.12.2008.

Można zatem stwierdzić, że audycje rozrywkowe emitowane przez TVP SA stopniowo traciły swe edukacyjne i kulturotwórcze właściwości, upodabniając się do produkcji nadawców komercyjnych. Bardziej złożone i wyrafinowane formy, jak chociażby kabarety obsadzone znakomitościami polskich scen teatralnych, już od wielu lat są zjawiskiem historycznym. Wyparły je bardziej popularne formy estradowe, o których doborze decydowała przede wszystkim wysoka oglądalność, a nie jakość artystyczna.

W podobny sposób ewoluowały inne gatunki zaliczane do audycji rozrywkowych. Jednym z nich były teleturnieje w połowie lat 90. XX w. realizowane nawet przez redakcję katolicką („Ludzki świat”). Największy i chyba niepowtarzalny sukces odniósł teleturniej „Koło fortuny” emitowany w 1992 roku – oglądalność jego pierwszych odcinków oscylowała wokół 70 procent. Był to program licencjonowany i od momentu jego emisji w zasadzie niemal wszystkie teleturnieje prezentowane w polskich telewizjach odwołują się do zagranicznych koncepcji programowych.

W połowie lat 90. XX w. przeciętnie tygodniowo emitowano w TVP SA około dwudziestu teleturniejów. Ich oglądalność wahała się od 6 do 18 procent¹². Z biegiem lat liczba teleturniejów, zwłaszcza niemających na celu sprawdzania wiedzy lub umiejętności ich uczestników, była sukcesywnie ograniczana. Na przykład w 2006 roku w programie tygodniowym było 6 takich pozycji – m.in. „Burza mózgow”, „Oto jest pytanie” i „Szansa na sukces”. Po 2010 roku telewizja publiczna pozostawiła tylko trzy długowieczne produkcje: „Jeden z dziesięciu” (program prowadzony przez Tadeusza Szuka w TVP 2), „Jaka to melodia” (Robert Janowski, TVP 1) i „Familiada” (Karol Strasburger, TVP 2). W marcu 2011 roku wprowadzono do TVP 2 program pt. „Postaw na milion” – emitowany w soboty („Familiada” – w niedziele). W 2013 roku audycje Szuka pokazywano od poniedziałku do piątku, a Janowskiego przez cały tydzień, w niektóre dni łącznie z powtórkami nawet czterokrotnie. Oglądalność wymienionych programów wynosiła od 9 do 13 procent, tj. interesowało się nimi od 1 do 2 mln osób.

Ewolucję tego gatunku można zauważyć, porównując „Wielką grę” i „Familiadę”. Wiedzę encyklopedyczną zastępowała wiedza potoczna, a nawet wyniki sondaży opinii publicznej. Można ponadto zauważyć, że preferowany przed 1989 rokiem model sukcesu grupowego („Turniej miast”) zastępował sukces rodzinny i indywidualny¹³. W teleturniejach zacierają się różnice międzygatunkowe, czego dowodzą chociażby teleturnieje muzyczne („Jaka to melodia”, „Śpiewające fortepiany”), gdzie rozrywka i zabawa okazywały się równie ważne jak wiedza biorących w nich udział zawodników.

¹² Dane OBOP cyt. za: *Magazyn Gazety Wyborczej*, 25.04.1997, i *Gazeta Wyborcza*, 14.04.1998.

¹³ Szerzej o motywacjach udziału w teleturnieju w: A. Majer: *Od Wielkiej gry do Milionerów, czyli triumf konsumpcjonizmu*, [w:] W. Godzic (red.): *30 najważniejszych programów...*, jw., s. 259–264, oraz M. Stępień: *Wielka gra ciągle trwa*, *Gazeta Wyborcza*, 21.05.2012.

Kolejnym gatunkiem rozrywkowym, lecz zapewne trafniej – gatunkiem pogranicza lub hybrydowym, preferowanym przez TVP SA był *talk-show*¹⁴. Programy tego typu, zarówno w telewizji polskiej, jak i za granicą, cieszyły się dużym zainteresowaniem publiczności, a niekiedy decydowały o powodzeniu całego kanału telewizyjnego. Za pierwowzór polskich programów typu *talk-show* uznaje się m.in. „Teleecho” Ireny Dziedzic oraz „Kariery bariery”. W początkach lat 90. największą popularnością cieszyły się: „Wieczór z Alicją”, „MdM” i „Godzina szczerości”. Niedzielny „Wieczór z Alicją” nadawany przez I program TVP – jak dowodziły tego badania OBOP – oglądało 11–13 procent Polaków, 80 procent z nich oceniało program bardzo dobrze. MdM, czyli „Mann do Maternity, Materna do Manna” oglądało 25–28 procent widzów, a bardzo podobał się on 60 procentom. „Godzina szczerości” miała kilkuprocentową widownię. Najwyżej oceniany był jednak *talk-show* emitowany nie przez telewizję publiczną, ale Polsat – „Na każdy temat” Andrzeja Woyciechowskiego, a następnie Mariusza Szczygła, gromadzący początkowo przed telewizorami 27 procent widzów, którzy w większości wypadków wystawiali mu bardzo dobre oceny. Popularność tego programu wynikała przede wszystkim z faktu, że prezentowano w nim ekscentryków lub osoby przełamujące kulturowe lub obyczajowe tabu.

Tabela 6. Najchętniej oglądane *talk-show* w 2002 roku

Program	Widownia (%)	
	Styczeń	Październik
„Bezludna wyspa” (TVP 2)	11,5	7,8
„Zerwane więzi” (Polsat)	11,8	–
„Wieczór z Jagielskim” (TVP 2)	8,0	5,9
„Herbatka u Tadka” (TVP 2)	–	5,7
„Kuba Wojewódzki” (Polsat)	–	4,8
„Między nami” (TVP 1)	–	3,8
„Rozmowy w toku” (TVN)	6,6	3,7
„Między nami” (TVP 1)	5,3	–
„Na każdy temat” (Polsat)	4,6	–
„Przyjaciele” (TVP 1)	3,3	–
„Zwyczajni niezwyčajni” (TVP 1)	–	3,2
„Smak ciemności” (TVP 2)	–	3,1

Źródło: TNS OBOP, cyt. za: *Polityka* 2002, nr 8 i 45.

¹⁴ Szerzej o tym gatunku telewizyjnym w: A. Kozak: *Talk-show w telewizji polskiej. Dialog w toku*, *Zeszyty Prasoznawcze* 2004, nr 1–2, s. 113–126.

Do innych, nie zawsze udanych, programów zaliczanych do gatunku *talk-show* należały emitowane przez TVP „Pytania do siebie” znanego aktora Wojciecha Pszoniaka i „Po co nam...?” reżysera Andrzeja Żuławskiego. W 1997 roku największą popularnością (10–16 procent oglądalności) cieszył się „Tok-szok” Jacka Żakowskiego i Piotra Najstuba oraz „Zwyczajni niezwyczajni” Magdy Olszewskiej.

W kolejnych latach popularność *talk-show* sukcesywnie malała, ale jednak na początku XXI w. to właśnie TVP była niekwestionowanym liderem w produkcji tego typu programów. Przykładowe dane dotyczące oglądalności *talk-show* w 2002 roku prezentuje tabela 6.

Dziesięć lat później interesujący nas gatunek reprezentowały w TVP SA jedynie dwie pozycje, których bez wątpienia nie można już było zaliczyć do sfery rozrywki. Były to emitowane w drugim programie TVP: poniedziałkowy program „Tomasz Lis na żywo” i niedzielne „Rozmowy poszczególne”. Pierwszy z tych programów miał charakter publicystyczny, w drugim zaś o kwestiach społecznych i artystycznych rozmawiali wybitni polscy twórcy filmowi.

Kulturalna misja TVP SA była kojarzona przede wszystkim z Teatrem Telewizji. Teatr ten, podobnie jak w innych telewizjach europejskich, pojawił się na ekranach polskich telewizorów już w połowie lat 50. XX wieku. Bardzo szybko zyskał wysoką rangę artystyczną, stając się – zwłaszcza w epoce PRL-u – symbolem kultury wysokiego lotu¹⁵. Przypomnijmy, że jeszcze w 1994 roku dla Teatru Telewizji wyprodukowano około pięćdziesiąt premierowych spektakli. Wysilek ten, oszacowany na około 25 milionów ówczesnych złotych, w całości emitowanego programu nie był bardzo widoczny – we wrześniu 1994 roku spektakle Teatru Telewizji stanowiły zaledwie jeden procent czasu emisji¹⁶, a w następnych latach odsetek ten był jeszcze niższy. Na początku 1996 roku podjęto decyzję o zredukowaniu budżetu Teatru Telewizji o 35 procent. Choć jego dyrektor Jerzy Koenig uspokajał, że ma przygotowane spektakle na ponad rok emisji, było oczywiste, że decyzja ta może zaważyć na poziomie i liczbie przedstawień wystawianych na tej największej narodowej scenie¹⁷. W 1997 roku rozważano nawet przeniesienie teatru do II programu, jednak zdecydowane protesty środowisk twórczych zablokowały tę decyzję¹⁸. Mimo to spektakle teatralne emitowano o coraz późniejszej porze, limitując ich czas i obcinając koszty. Choć w 2004 roku zaniechano tej praktyki, liczbę premier ograniczono do dwunastu rocznie.

Zabiegi te tłumaczono spadkiem zainteresowania teatrem. W latach 1980–1990 miał on 30 procent, a niekiedy nawet 40 procent widzów. W 1991 roku spektakle

¹⁵ Szerzej na ten temat zob. G. Stachówna: Teatr Telewizji – na gruzach imperium, [w:] W. Godzic (red.): 30 najważniejszych programów..., jw., s. 198–202.

¹⁶ Telewizja Polska SA po roku przekształceń, Warszawa, styczeń 1995, s. 1 (raport wewnętrzny TVP SA – na prawach maszynopisu).

¹⁷ Niedobrze być niezależnym producentem, *Życie Warszawy*, 7.03.1996.

¹⁸ Zob. m.in. Rozstanie z Kobrą. Rozmowa z Jerzym Koenigiem, szefem Teatru TV, *Niedziela* (dodatek *Życia Warszawy*), 1–2.02.1997, oraz A. Kublik, M. Wołkowycka: Największy teatr na świecie, *Gazeta Wyborcza*, 3.03.1998.

oglądało 28 procent, a w 1992 roku – 22 procent widzów. W 1993 i 1994 roku wskaźnik ten wynosił około 14 procent, a w 1998 roku już tylko 4,3 procent. Po 2000 roku rzadko który spektakl mógł się poszczycić pięcioprocentową widownią. Jeszcze gorzej w owym czasie prezentowały się wyniki Teatru dla Dzieci (2 procent), natomiast w 1998 roku odnotowano kilka Teatrów Dwójki, które miały statystyczny wskaźnik oglądalności wynoszący zero procent¹⁹.

Przejęcie telewizji publicznej przez publicystów związanych z prawą stroną polskiej sceny politycznej zaowocowało powołaniem „Sceny Faktu”. Tylko do połowy 2009 roku scena ta przygotowała ponad 20 spektakli. Jak się wydaje, podstawową intencją twórców tego przedsięwzięcia było realizowanie funkcji edukacyjnych, a nie artystycznych. „Scena Faktu” dość schematycznie przedstawiła bohaterów opozycji z lat 1944–1989. Szczególnym zainteresowaniem jej twórców cieszył się okres stalinizmu, choć przywoływano też bohaterów tzw. afery mięsnej z lat 60., czy ofiary stanu wojennego. Miejsce teatrologów odpowiadających za dobór repertuaru, a niekiedy poprzedzających spektakle słowem wstępnym, zajęli historycy z IPN. Teatr Telewizji przestał zaznajamiać widzów z najważniejszymi polskimi debiutami czy chociażby z najnowszymi i uznanymi światowymi wydarzeniami teatralnymi²⁰.

Wraz ze zmianą władz TVP SA wpływ na Teatr Telewizji uzyskali dziennikarze i producenci o mniej radykalnych poglądach, w teatrze dostrzegający przede wszystkim instrument kształtowania gustów kulturalnych, a nie politycznych. Nie oznaczało to jednak zdecydowanej poprawy sytuacji Teatru Telewizji. W drugiej połowie pierwszej dekady XXI w. ponownie uwidoczniła się tendencja do ograniczania obecności Teatru Telewizji na antenach nadawcy publicznego. W latach 2006–2009 emitowano jeszcze w programie pierwszym, drugim, TVP Polonia i TVP Kultura od 130 do 150 spektakli teatralnych rocznie, lecz sukcesywnie malała liczba premier (z 30 do 17). W kolejnych trzech latach liczba spektakli spadła do 50–60, a premier do 15.

Świetność Teatru Telewizji miała przywrócić przeniesiona z warszawskiego teatru Polonia sztuka „Boska” (październik 2011 r.), grana na żywo przez takie znakomitości polskiej sceny, jak Krystyna Janda, Maciej Stuhr i Wiktor Zborowski. Dzięki ogromnej promocji sztukę tę obejrzało – wg OBOP – 2,7 mln widzów, a wg AGB Nielsen 1,4 mln²¹. Przeniesione z Teatru Narodowego „Trzy siostry” (wrzesień 2012 r.) miały już jednak oglądalność wynoszącą 0,7 mln. Co ciekawe, z nieco większym zainteresowaniem widzów spotkały się spektakle powtórkowe. W sumie jednak Teatr Telewizji nie cieszył się zbyt wielkim zainteresowaniem publiczności.

Innym symbolem kultury w telewizji publicznej był magazyn „Pegaz” mający, podobnie jak Teatr Telewizji, bogate tradycje, ugruntowane jeszcze w epoce

¹⁹ Dane za: *Rzeczpospolita*, 25.06.1998.

²⁰ Szerzej na ten temat m.in. w: A. Kyzioł: *Golgotyzm, Polityka*, 4.07.2009.

²¹ K. Baranowska: *Iluzja widzów uwiodła „Boską”*, *Rzeczpospolita*, 27.10.2011.

PRL. W nowych warunkach on także nie zyskiwał przychylności telewizyjnych decydentów. Spychany na późne godziny nocne odnotowywał oglądalność rzędu 0,4–0,7 procent. Zapewne istotną tego przyczyną były nieustanne zmiany formuły i prowadzących – od krytyka filmowego Janusza Wróblewskiego do prezentującego awangardową ekspresję Marcina Świetlickiego. Negatywne emocje wzbudziła kolejna prowadząca – Kazimiera Szczuka, kiedy podczas rozmowy z Manułą Gretkowską obie panie zaczęły używać wyjątkowo wulgarnego słownictwa²². Podziękowano jej za współpracę, a ostatnim prowadzącym *Pegaz* został stateczny galicyjski publicysta Leszek Mazan. Trudno się zatem dziwić, że w 2005 roku *Pegaz* zniknął z publicznej telewizji, a jego miejsce zajęły krótkie informatory kulturalne, takie jak adresowany do młodzieży „Parapel” (2,3 procent oglądalności), „Kulturalny informator subiektywny”, „Po godzinach”, „Kultura” i „Tele-nowela”. Uzupełniały one istniejącą już, równie rzadko oglądaną, ofertę programów kulturalnych publicznego nadawcy („Ogród sztuki”, „Ciekawe książki”, „Lubię czytać”). W 2006 roku pojawiły się m.in. „Neo-Kinematograf” i „Stół z powyłamywanymi nogami” notujące 1–2 procent oglądalności. Z nieco większym zainteresowaniem widzów spotykały się natomiast programy muzyczne. Oprócz wspomnianych już przy innej okazji „Śpiewających fortepianów” i „Jaka to melodia”, do tej grupy należały: „Szansa na sukces”, „Wideteka dorosłego człowieka (zlikwidowane w 2006 roku) i „Łoskot”. Zaledwie jeden program – „Co tu jest grane” – popularyzował muzykę klasyczną, inny zaś („Wokół wielkiej sceny”) informował o operze i balecie. Wraz z uruchomieniem kulturalnego kanału tematycznego programy te zaczęły stopniowo znikać z anten uniwersalnych.

Odpowiedzią na kłopoty związane z rejestrowaniem i udostępnianiem treści kulturalnych stał się kanał tematyczny. Warto przy tej okazji wspomnieć, że uruchomienie kanałów tematycznych (sportowego, informacyjnego i muzycznego) telewizja publiczna rozważała już w 1997 roku. Programy zamierzano rozprowadzać w sieciach telewizji kablowych, wykorzystując techniki cyfrowe. 19 kwietnia 1997 roku uruchomiono pierwszy kanał – „Tylko Muzyka”. Program emitowano 18 godzin dziennie, w 51 procentach składał się z pozycji poświęconych polskiej twórczości muzycznej, oglądało go przeciętnie 1000 osób. 15 lutego 1998 roku zaprzestano nadawania, jako oficjalny powód likwidacji kanału podano nikłe zainteresowanie reklamodawców oraz brak stosownych regulacji prawnych dotyczących funkcjonowania kanałów cyfrowych.

Do koncepcji kanałów tematycznych powrócono kilka lat później. Przygotowania do emitowania TVP Kultura trwały kilkanaście miesięcy. Ostatecznie program ten uruchomiono 24 kwietnia 2005 roku. Pierwotnie – do 2006 roku kierował nim reżyser Teatru Telewizji Jacek Weksler, a następnie poeta – Krzysztof Koehler. Program wypełniały powtórki najlepszych premier zaprezentowanych w pierwszym i drugim programie TVP, pasmo tematyczne w każdym dniu

²² Zapis tej rozmowy w: M. Czubaj: *Pegaz, czyli kultura*, [w:] W. Godzic (red.): *30 najważniejszych programów...*, s. 134.

tygodnia prezentujące inny obszar sztuki oraz pasmo nocne zarezerwowane dla sztuki eksperymentalnej. Istotnym elementem programowym tego kanału był Teatr Telewizji. W latach 2006–2012 zaproponowano widzom prawie 50 spektakli zarejestrowanych w teatrach bądź z nich transmitowanych.

W związku z brakiem stosownych umów z operatorami sieci kablowych i platform cyfrowych w pierwszych tygodniach funkcjonowania TVP Kultura oglądało zaledwie 1–2 tysiące widzów. Z biegiem czasu oglądalność rosła, ale i tak nigdy nie przekroczyła 3 procent. Ostatecznie oglądalność kanału ustabilizowała się na poziomie 0,2 procent, czyli oglądało go średnio 13,7 tys. osób.

U schyłku 2006 roku uruchomiono kolejne kanały tematyczne publicznego nadawcy – TVP Historia (udziały w rynku 0,1%) i TVP Sport (0,2%). W kolejnym roku pojawiły się TVP Seriale (0,3%) i TVP Info, a do 2012 roku oferta kanałów tematycznych nadawcy publicznego wzrosła do 8 pozycji.

Zgodnie ze wspomnianą już misją nadawcy publicznego TVP SA produkowała i emitowała filmy dokumentalne. Niektóre z nich realizowali najbardziej znani i odnoszący największe sukcesy reżyserzy. Wystarczy wspomnieć, że to właśnie dzięki TVP SA zrealizowano film Marcela Łozińskiego „Wszystko może się przytrafić”²³. Ten element oferty programowej uzupełniały reportaże. W programie pierwszym emitowano je m.in. w cyklu „Czas na dokument”, a w programie drugim – „Reporterzy Dwójki” i „Express reporterów”. Widzowie wykazywali zróżnicowane zainteresowanie tą produkcją, a widownia polskich filmów dokumentalnych i reportaży rzadko kiedy przekraczała 10 procent. Dlatego też kierownik Redakcji Filmów Dokumentalnych, a zarazem znany reżyser Andrzej Fidyk zainicjował cykl „Miej oczy szeroko otwarte”. Filmy prezentowane w tym cyklu, np. „Ballada o lekkim zabarwieniu erotycznym” Ireny i Jerzego Morawskich, miały oglądalność przekraczającą niekiedy 20 procent²⁴.

W początkach drugiej dekady XXI w. wyodrębniono w programie pierwszym pasmo pt. „Oglądaj z Andrzejem z Fidykiem” (emisja po 22.00), a w programie drugim cykle dokumentalne „Polska bez fikcji”, „Świat bez tajemnic”, „Czy świat oszalał”, „Świat bez fikcji” (emisja po 23.00). W programie drugim emitowano przede wszystkim dokumentalne filmy angielskie i francuskie. W 2012 i 2013 roku TVP nadawała łącznie ok. 100 filmów dokumentalnych miesięcznie.

Wyjątkiem w zakresie programów dokumentalnych – i w znacznie większym stopniu reporterskich – był program Elżbiety Jaworowicz „Sprawa dla reportera”. Jego nadawanie rozpoczęto w 1983 roku. Stopniowo tracił dokumentacyjne właściwości, przeradzając się w program interwencyjny, w którym dominowały emocje, zazwyczaj celowo podsycane przez prowadzącą. Choć „Sprawie dla reportera” zarzucano brak obiektywizmu i rozmijanie się z etyką dziennikarską, zyskiwał uznanie widzów i notował oglądalność znacznie przekraczającą 10 pro-

²³ Film dokumentalny to jest najszlachetniejsza częśćka telewizyjnej produkcji. Rozmowa z Tadeuszem Szymą, szefem redakcji filmu dokumentalnego PR 1 TVP, *Niedziela* (dodatek do *Życia Warszawy*), 11–12.11.1995.

²⁴ R. Gluza: *Czas Fidyka*, *Press* 2000, nr 9.

cent²⁵. Program ten przełamywał gatunki i konwencje, łącząc cechy reportażu i *talk-show*, inspirował inne produkcje jak chociażby emitowane w TVN „Pod napięciem”.

Swoistym uzupełnieniem filmu dokumentalnego była tzw. telenowela dokumentalna. Hybrydę tę wymyślono w Wielkiej Brytanii w połowie lat 90. XX wieku, w pierwszej z nich zaprezentowano londyński szpital dziecięcy. Zazwyczaj telenowela dokumentalna, także w polskim wydaniu, prezentowała pewną zbiorowość połączoną miejscem zamieszkania lub wspólnym przeżyciem. Moda na ten gatunek przeminęła wraz z końcem pierwszej dekady XXI w. W latach 2012–2013 w pierwszym programie TVP emitowano zaledwie jedną taką produkcję zatytułowaną „Prawdziwe życie” – program łączący elementy reportażu, filmu dokumentalnego, audycji interwencyjnej i edukacyjnej²⁶. Oglądalność niektórych telenowel dokumentalnych emitowanych w TVP SA w okresie ich największej świetności przedstawia tabela 7.

Tabela 7. Telenowele dokumentalne emitowane w TVP SA w latach 1999–2002

Nazwa programu	Rok emisji	Miejsce emisji	Widownia	
			w procentach	w milionach
„Pierwszy krzyk”	1999	TVP 1	11,94	4,33
„Nieparzyści”	2000	TVP 1	10,99	3,99
„Przedszkolandia”	2002	TVP 1	10,61	3,86
„Prawdziwe psy”	2002	TVP 1	10,09	3,67
„Zielona karta”	2002	TVP 2	8,82	3,21
„Pamiętnik rodzinny”	2000	TVP 1	8,31	3,02
„Kochaj mnie”	2002	TVP 2	7,98	2,91
„Klinika cudów”	2000	TVP 1	7,54	2,74
„Serce z węgla”	2001	TVP 1	6,84	2,48
„Złote łany”	2001	TVP 1	6,11	2,22

Źródło: TNS OBOP za: *Rzeczpospolita*, 26.03.2003.

Do mniej spektakularnych sukcesów TVP SA można zaliczyć tworzenie i upowszechnianie programów edukacyjnych. Stanowiły niewielki odsetek czasu emisji, a ich realizacja była odpowiedzią na wymogi Ustawy o radiofonii i telewizji. Programy edukacyjne adresowano głównie do uczniów szkół podstawowych i średnich, a ich upowszechnianie było dotowane przez Ministerstwo Edukacji Narodowej. Z kolei programy poradnicze i upowszechniające wiedzę były dotowane przez Komitet Badań Naukowych i Narodowy Fundusz Zdrowia.

²⁵ A. Klim: *Woman show*, *Press* 2006, nr 3.

²⁶ M. Kolińska-Dąbrowska: *Ciebie to nie spotka?*, *Gazeta Telewizyjna*, 21.03.2013, s. 5.

Niezbyt wysoki odsetek oferty TVP SA stanowiły programy adresowane do dzieci. Zanik tej formy aktywności w programach publicznego nadawcy widać było na przykładzie tzw. „Wieczorynek”. Pierwotnie trwały one około pół godziny. W „Wieczorynkach” emitowano przede wszystkim polskie animacje, takie jak np. „Reksio”, „Bolek i Lolek” czy „Miś Uszatek”. Z biegiem lat na antenę zaczęły trafiać produkcje amerykańskie i angielskie, operujące stereotypami kulturowymi właściwymi dla kraju producenta i kreujące bohaterów nieznanymi polskim dzieciom²⁷. W rezultacie oglądalność „Wieczorynki” spadła do 1,3 mln osób, z czego zaledwie 10 procent widzów stanowiły dzieci poniżej 10 roku życia, a 30 procent widzowie powyżej 60 roku życia. Spowodowało to ograniczenie emisji tych programów do zaledwie kilku minut dziennie i rozpoczęcie prac nad powołaniem samoistnego kanału ABC (specjalistyczny naziemny kanał cyfrowy TVP SA), gdzie zamierzano umieścić polskie animacje przeznaczone dla dzieci²⁸. ABC miał konkurować z innymi dwudziestoma podobnymi sobie kanałami tematycznymi.

Dotacje budżetowe – poprzez Ministerstwo Spraw Zagranicznych – kierowano także do Telewizji Polonia. Mniej więcej 30 procent budżetu tego kanału stanowiła dotacja MSZ. W 2012 r. było to np. 11,3 mln zł²⁹. Powołana w 1992 roku Telewizja Polonia miała się początkowo ograniczać do retransmisji audycji I i II programu TVP SA. Później jednak uzyskała samodzielność i stała się odrębną jednostką organizacyjną telewizji publicznej. Polonia nadawała osiemnaście godzin programu dziennie, z czego pierwotnie około 65 procent, a w 2005 roku ponad 80 procent, stanowiły powtórki. Pozostała część programu była oryginalną twórczością Polonii, realizowaną samodzielnie bądź w koprodukcji z ośrodkami terenowymi. Dominowały programy informacyjne i publicystyczne (ponad 27 procent czasu emisji), film (26 procent), film dokumentalny i spektakle teatralne (15 procent) oraz rozrywka (około 11 procent).

Techniczny zakres oddziaływania Polonii był stopniowo poszerzany. Pod koniec 1995 roku dzięki satelicie Eutelsat była odbierana praktycznie w całej Europie i Izraelu, a od 1997 roku retransmitowano ją także do Ameryki Północnej. W Europie program ten teoretycznie docierał do około 3 milionów widzów, a w kraju osiągalny był dla około 32 procent Polaków. W połowie lat 90. XX w. notował oglądalność wynoszącą ok. 5 procent, a w 2012 roku – 0,7 procent, czyli kontakt z nim miało około 40 tys. widzów.

Nawet wrywkowy przegląd zawartości programów nadawcy publicznego skłania do wniosku, że od wielu już lat stawia się przed nim niewykonalne zadanie realizacji misji publicznej przy użyciu środków właściwych nadawcom komercyjnym. Prowadzi to do tego, że TVP SA koncentruje się przede wszystkim na produkcjach zapewniających jej wysoką oglądalność, a zatem zainteresowanie

²⁷ M. Bogunia-Borowska: Miś Uszatek kontra Bob Budowniczy, [w:] W. Godzic (red.): 30 najważniejszych programów..., jw., s. 76.

²⁸ S. Kucharski: ABC, czyli pożegnanie „Wieczorynki”, *Gazeta Wyborcza*, 18.02.2013, s. 7.

²⁹ Sprawozdanie Zarządu z wykorzystania przez Telewizję Polską SA wpływów z opłat abonentowych na realizację misji publicznej w 2012 r., Warszawa 2013, s. 15.

reklamodawców. Audycje, w których realizowana jest misja nadawcy publicznego, spychane są poza tzw. *prime time* lub też trafiają do kanałów tematycznych. Ustępują miejsca banalnym i łatwym w odbiorze audycjom rozrywkowym, telenowelom, serialom itp., którym jedynie przy maksymalnie dobrej woli można przypisać pewne elementy misji. Uwarunkowania rynkowe powodują, że walcząc o audytorium, polska telewizja publiczna realizuje swe ustawowe zadania w coraz mniejszym stopniu³⁰. Broniąc się przed zarzutami zbytnej komercjalizacji, kolejni jej prezesi chętnie wymieniają najcenniejsze – misyjne pozycje programowe i eksponują wysokie koszty ich realizacji. Lektura ich wypowiedzi skłania jednak do wniosku, że nawet oni mają wątpliwości co do słuszności takich działań, a szansę odbudowania misyjnych funkcji nadawcy publicznego upatrują przede wszystkim w ustawowym zagwarantowaniu środków dla realizacji misji publicznej przez TVP SA³¹.

STRESZCZENIE

Misja czy komercja – ewolucja programu Telewizji Polskiej SA

Celem artykułu jest analiza zadań misyjnych realizowanych przez TVP SA. Autor skłania się do wniosku, że od wielu już lat stawia się przed tą telewizją niewykonalne zadanie realizacji misji publicznej przy użyciu środków właściwych nadawcom komercyjnym. Prowadzi to do tego, że TVP SA koncentruje się przede wszystkim na produkcjach zapewniających wysoką oglądalność, a zatem zainteresowanie reklamodawców. Programy, w których realizowana jest misja nadawcy publicznego, spychane są poza tzw. *prime time* lub też trafiają do kanałów tematycznych. Ustępują miejsca banalnym i łatwym w odbiorze produkcjom, którym jedynie przy maksymalnie dobrej woli można przypisać pewne elementy misji. Uwarunkowania rynkowe powodują, że walcząc o audytorium, polska telewizja publiczna realizuje swe ustawowe zadania w coraz mniejszym stopniu. Nawet kolejni prezesi TVP SA mają jednak wątpliwości co do słuszności takich działań, a szansę odbudowania misyjnych funkcji nadawcy publicznego upatrują przede wszystkim w ustawowym zagwarantowaniu środków na realizację misji publicznej przez TVP SA.

Słowa kluczowe: Telewizja Polska SA, misja nadawcy publicznego, komercjalizacja

³⁰ Na problem ten, przede wszystkim z perspektywy ekonomicznej, zwrócił uwagę Witold Orłowski. W. Orłowski: Publiczne media – a może spróbować inaczej?, *Gazeta Wyborcza*, 18.01.2013.

³¹ Czy TVP przeżyje? Juliusz Braun odpowiada na zarzuty, *Magazyn Świąteczny Gazety Wyborczej*, 20.10.2012; S. Kucharski: TVP nie dla Dody. Rozmowa z Juliuszem Braunem, *Gazeta Wyborcza*, 26.02.2013.

ROZMAWIANIE NA EKRANIE – POLSKA TELEWIZJA ŚNIADANIOWA W ROLI PORANNEGO TOWARZYSZA

OLGA DĄBROWSKA-CENDROWSKA

Instytut Bibliotekoznawstwa i Dziennikarstwa Uniwersytetu Jana Kochanowskiego
w Kielcach

ABSTRACT

Talking on the Screen: Polish Breakfast Television as a Morning Companion

The article raises the issue of Polish breakfast television. Two programmes of this genre: Question at Breakfast and Good Morning TVN have been researched thoroughly. The first of them has been broadcast by TVP2 since the year 2002, the other one has been present in the schedules of a commercial TV station – TVN – since the year 2005. The author tries to describe the above-mentioned programmes and answer the questions: 1) With what sort of contents do the editorial staff fill nearly 2.5 hours of broadcast time? as well as 2) How does the balance between regular categories constituting the studied programmes and the subject matter concern various life spheres? The author also tries to answer these questions: 3) Do contents of Question at Breakfast and Good Morning TVN correspond to the audience watching them? and 4) How does the construction of such programmes fulfill the function of a morning companion?

Keywords: Polish television, breakfast television, television genres

Gdy się analizuje poranną ramówkę telewizji polskiej, zarówno publicznej, jak i komercyjnej, widać wyraźnie, że jest ona zdominowana przez teledakupy, telewizję śniadaniową, seriale i bajki animowane. Program pierwszy i drugi TVP oraz telewizja TVN wprowadziły do swojej oferty popularną telewizję śniadaniową. Od wczesnych godzin porannych telewidzowie mogą spędzić czas z programem „Kawa czy herbata?”. Po jego zakończeniu, w telewizyjnej Dwójce, mogą obejrzeć „Pytanie na śniadanie”, a w TVN – „Dzień dobry TVN”.

✉ Adres do korespondencji: Instytut Bibliotekoznawstwa i Dziennikarstwa Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, ul. Leśna 16, 25-509 Kielce; olgadc@o2.pl

Można przypuszczać, że nie przez przypadek, największe polskie i zagraniczne stacje telewizyjne mają w swojej ofercie tego typu magazyny, choć przez długi czas zarówno praktycy, jak i teoretycy zajmujący się dziennikarstwem i mediami nie doceniali tych programów. Obecnie stały się one dla swoich macierzystych stacji „maszynkami do robienia pieniędzy”¹. Po pierwsze, ze względu na możliwość lokowania produktów. Po drugie, na segmentową budowę sprzyjającą zamieszczaniu dużej liczby bloków reklamowych i po trzecie, ze względu na określonego odbiorcę, do którego adresowana jest zawartość tematyczna i reklamowa. Warto podkreślić, że produkcja jednego odcinka śniadaniowego to wydatek rzędu 50 tys. zł. Biorąc pod uwagę długość magazynu (ok. 2,5 godziny), okazuje się, że są to stosunkowo tanie programy, które gromadzą przed odbiornikami zadowalającą liczbę odbiorców².

Przedstawione argumenty skłaniają do podjęcia szerszych badań nad tego typu programami. Na łamach artykułu przedstawiona zostanie struktura zawartości dwóch programów, mianowicie „Pytania na śniadanie” i „Dzień dobry TVN”. Obydwa magazyny emitowane są w tym samym czasie antenowym, co czyni je rywalami w walce o widza i reklamodawców. Można przypuszczać, że zarówno twórcy, jak i prowadzący poszczególne odcinki podejmują różnego typu działania mające na celu zatrzymanie widza przy telewizorze.

Zawartość to wszystkie treści wypełniające czas antenowy obydwu programów, zatem nie tylko podejmowana tematyka, ale także tzw. części stałe konstytuujące niemal 2,5-godzinne odcinki telewizji śniadaniowej. Wydaje się, że takie podejście pozwoli odpowiedzieć na pytanie, czym wypełniany jest każdy z badanych programów oraz jaki jest stosunek ilościowy (wyrażony w procentach) stałych elementów do zasadniczej tematyki poruszanej na antenie. Podjęto też próbę odpowiedzi na pytania: czy prezentowane treści korelują z oczekiwaniami publiczności oglądającej badane programy oraz w jaki sposób budowa tego typu magazynów i tematyka podejmowana w „Pytaniu na śniadanie” i „Dzień dobry TVN” sprzyjają pełnieniu roli programu towarzyszącego telewidzowi o poranku.

Telewizja śniadaniowa i jej publiczność

Początki telewizji śniadaniowej sięgają połowy XX wieku. Pierwszy program poranny, „The Today Show” wyemitowała telewizja NBC w 1952 roku³. Konkurencyjne stacje uznały to za absurd. Fachowcy natomiast zastanawiali się, kto będzie oglądał program od 7.00 do 9.00 rano? Dziś wiemy, że „The Today Show” to jeden z najdłużej nadawanych programów w historii telewizji. Ikoną natomiast, nie tylko amerykańskiej telewizji śniadaniowej, stał się magazyn „Good Morning

¹ M. Kozielski: Lokowanie na śniadanie, *Press* 2012, nr 12, s. 48.

² M. Kozielski: *iw.*, s. 50.

³ J. Wieten: *Breakfast Television: Infotainers at Daybreak*, [w:] J. Wieten, G. Murdock, P. Dahlgren (red.): *Television Across Europe*, London 2000, s. 181.

America” po raz pierwszy nadany przez ABC w 1975⁴. Oglądalność tego programu w pierwszym kwartale 2011 roku, badana przez Nielsen Media Research, osiągnęła 4,88 mln widzów, podczas gdy program „The Today Show” w tym samym czasie oglądało 1,2 mln osób⁵.

W Europie magazyny śniadaniowe pojawiły się w latach 80. i 90. XX wieku. Pierwszy poranny program, „Breakfast Time”, wyemitowany przez BBC wywołał zdumienie z tego samego powodu co kilkadziesiąt lat wcześniej „The Today Show”. Wkrótce jednak telewizja śniadaniowa podbiła serca Brytyjczyków do tego stopnia, że niektórzy nie wychodzili rano z domu, żeby obejrzeć swoje ulubione *show* do końca.

Polskim prekursorem formatu jest program „Kawa czy herbata?”, który zadebiutował 31 sierpnia 1992 roku na antenie telewizyjnej Jedynki⁶. Wydaje się, że zarówno udany debiut magazynu, zadowalające wyniki oglądalności, jak i zmiany zachodzące w samej telewizji – przejście od paleo- do neotelewisji, przyczyniły się do powstania dwóch kolejnych tego typu produkcji⁷. W 2002 roku, dokładnie 2 września, TVP 2 zaferowała swoim widzom „Pytanie na śniadanie”⁸. Niespełna trzy lata później, 3 września 2005 roku, komercyjna stacja TVN rozpoczęła emisję „Dzień dobry TVN”⁹.

Daniel Hallin, podejmując próby zdefiniowania telewizji śniadaniowej, doszedł do wniosku, że jest ona o tym, „jak interesujący i przyjaźnie nastawieni ludzie konwersują z innymi przyjaźnie usposobionymi i ciekawymi osobami w obecności zaproszonych do współudziału widzów”¹⁰. Patrząc na tego typu programy przez pryzmat gatunków telewizyjnych, możemy powiedzieć, że jest to

⁴ A. Kostelecka: „Nowa” telewizja śniadaniowa – charakterystyka gatunku i odbiorcy, *Forum Myśli Wolnej* 2010, nr 44/45, s. 30–31.

⁵ Źródło: Nielsen Media Research.

⁶ „Kawa czy herbata?” – to pierwszy poranny magazyn śniadaniowy w Polsce. Emitowany jest na antenie Telewizji Polskiej w godzinach od 6.00 do 8.00 rano. Od lutego 2009 roku program należy do Redakcji Programów Społeczno-Poradnikowych TVP 1, z której ramienia nadzór nad programem objęła Ewa Nowicka. Od 2011 roku, od poniedziałku do piątku „Kawa czy herbata?” emitowana była od 6.00 do 8.00.

⁷ Więcej na ten temat: U. Eco: *Semiologia życia codziennego*, Warszawa 1999; F. Casetti, R. Odin: *Od paleo- do neotelewisji w perspektywie semiopragmatyki*, [w:] A. Gwóźdź (red.): *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, Kraków 1994; P.T. Nowakowski: *Fast food dla mózgu, czyli Telewizja i okolice*, Tychy 2002.

⁸ Program „Pytanie na śniadanie” – nadawany pięć razy w tygodniu od poniedziałku do piątku w godz. 8.30–10.50. Od 30 czerwca 2007 do 26 kwietnia 2008 roku emitowany także w soboty w godz. 8.50–10.35. Formuła sobotnich wydań była inna, skoncentrowana wokół szeroko rozumianych kulinariów. W kwietniu 2008 roku „Pytanie na śniadanie” zniknęło z sobotniej, porannej ramówki Dwójki ze względu na niską oglądalność. Od marca 2012 roku ponownie pojawiło się jego sobotnie wydanie. Emisja trwała od 8.30 do 11.00. Kolejna zmiana miała miejsce we wrześniu 2012 roku. Program można oglądać od poniedziałku do soboty od 8.00 do 11.00.

⁹ „Dzień dobry TVN” – poranny magazyn telewizji TVN nadawany codziennie między 8.30 a 10.55. Od 2012 roku zmieniono godziny emisji. Od poniedziałku do piątku program rozpoczyna się o 8.00 a kończy o 11.00. W weekendy jest krótszy i zaczyna się o 8.30, a kończy o 11.00.

¹⁰ Cyt. za: J. Wieten, M. Pantti: *Obsessed with the audience: breakfast television revisited*, *Media, Culture & Society* 2005, nr 27, s. 30.

„przekaz telewizyjny będący mieszanką wzmianki, jako newsowego przekazu informacyjnego w lekkiej formie, *talk show* oraz serialu”¹¹. Magdalena Mania proponuje zakwalifikowanie porannych magazynów do programów publicystyczno-rozrywkowo-poradnikowych¹² – co niewątpliwie oddaje ich charakter, gdyż istotę programu stanowi podaż krótkich informacji i porad, których widz potrzebuje właśnie o poranku. Inna, polska badaczka, Małgorzata Bogunia-Borowska, pojęcia telewizja śniadaniowa używa, mówiąc o „Early morning news show”¹³. Jej zdaniem najbardziej oczywistą cechą programów śniadaniowych jest pora ich emisji, czyli ranek, poranek i wczesne przedpołudnie. Powiązanie programów porannych z czasem jest jednak głębsze, niż mogłoby się wydawać. Jan Wieten i Mervi Pantti zauważyli, że oglądając telewizję, zwykle zapominamy o upływających minutach i godzinach. Ulubiony serial, film pełnometrażowy czy *talk show* sprawiają, że tracimy poczucie czasu. Programy poranne stale o czasie przypominają – chociażby przez obecność wyświetlonego na ekranie zegara, przez następujące po sobie minustruktury programu, a także za sprawą samych prowadzących, którzy informują o upływającym czasie. Można powiedzieć, że telewizja śniadaniowa przypomina poranne programy radiowe, których słuchamy, wykonując różne czynności.

Magazyny śniadaniowe mają pewne cechy wspólne. Trwają najczęściej od dwóch do trzech godzin i nadawane są od wczesnych godzin porannych do przedpołudniowych. Posiadają odrębną strukturę, na którą składają się różne ministruktury telewizyjne i gatunkowe: rozmowy, wywiady, krótkie reportaże, bloki reklamowe, zajawki itp. Swoją budową przypominają pasujące do siebie klocki, z których każdy jest inny, ale razem tworzą zamkniętą całość. W przypadku programów wybranych do badań: „Pytania na śniadanie” i „Dzień dobry TVN” strukturę tworzy średnio od 34 do 37 minisegmentów. Regularność i powtarzalność poszczególnych elementów ułatwia widzom, którzy dopiero co włączyli odbiorniki, dołączenie do grona oglądających. Zwięzłość materiałów sprawia, że widzowie rozpoczynający obcowanie z porannym programem nie odczuwają dyskomfortu wynikającego z faktu utraty jakiegokolwiek informacji. Oglądanie obydwu magazynów można rozpocząć w dowolnym momencie, a także w dowolnej chwili można odejść od odbiornika. Struktura krótkich, zamkniętych całości umożliwia swobodne wejście i wyjście (*input/output*)¹⁴.

Istotnym spoiwem łączącym poszczególne segmenty są prowadzący. To ich umiejętności i warsztat pracy wpływają na atmosferę panującą w czasie trwania programu. Gospodarze, najczęściej pary damsko-męskie, spotykają się z zapro-

¹¹ J. Szyłko-Kwas: *Telewizja śniadaniowa w Polsce czyli ile można zmieścić w jednym programie telewizyjnym*, [w:] I. Hofman, D. Kępa-Figura (red.): *Współczesne media. Kryzys w mediach*, t. 2, Lublin 2012, s. 211.

¹² <http://www.we-dwoje.pl/telewizja;na;śniadanie;artykuł;12062.html> (dostęp: 3.01.2012).

¹³ M. Bogunia-Borowska: *Telewizja śniadaniowa, czyli codzienność z telewizją na żywo*, [w:] M. Bogunia-Borowska (red.): *Barwy codzienności. Analiza socjologiczna*, Warszawa 2009, s. 258.

¹⁴ M. Bogunia-Borowska: *jw.*, s. 260.

szonymi gośćmi i telewidzami w studio przypominającym ustawne, przestronne i wygodne mieszkanie. Przyjazną atmosferę tworzy odpowiednio dobrana kolorystyka związana z porą roku oraz aranżacja przestrzeni. W studio wyznaczone są strefy przypominające pokoje w przestronnym apartamencie, między którymi przemieszczają się prezenterzy, aby porozmawiać z zaproszonymi gośćmi: ekspertami, celebrytami i zwyczajnymi ludźmi, tzw. normalsami.

Poranne pasmo antenowe czerpie także coraz bardziej z rozprzestrzeniającego się zjawiska telewizyjnego *entertainment*¹⁵, a w jego ramach z takiego gatunku jak *show*. W związku z tym, że celem programu staje się zapewnienie widzowi różnego typu informacji, ale w lekkiej, rozrywkowej formule, twórcy i prowadzący realizują owo zamierzenie przez mnogość form, permanentną obecność celebrytów, *edutainment*, zwiększanie ilości materiałów poradnikowych¹⁶ i *lifestyle* 'owych, konkursy, oraz kontakt mailowy z odbiorcami.

Publiczność to wyznacznik rozwoju różnego typu programów telewizyjnych, także magazynów śniadaniowych. Jak wynika z badań przeprowadzonych przez Nielsen Audience Measurement¹⁷, większość oglądających to kobiety. Jesienią 2012 roku stanowiły one 77 procent oglądających „Dzień dobry TVN”. W porównaniu z danymi z 2007 roku to wzrost o prawie 10 procent¹⁸. W przypadku „Pytania na śniadanie” odsetek pań oglądających magazyn kształtował się prawie niezmiennie na poziomie 69–70 procent¹⁹. Biorąc pod uwagę miejsce zamieszkania, „Dzień dobry TVN” oglądali mieszkańcy dużych miast, natomiast „Pytanie na śniadanie” częściej wybierali widzowie zamieszkujący wieś i mniejsze miejscowości²⁰. Osoby w wieku od 25. do 39. roku życia stanowiły 29 procent widowni „Dzień dobry TVN” i 15 procent publiczności „Pytania na śniadanie”. Dwójkowy program miał większe audytorium wśród osób starszych, powyżej 50. roku życia. Stanowiły one 59 procent oglądających. Widzowie na stanowiskach kierowniczych stanowili w przypadku programu nadawanego przez TVN 9,4 procent publiczności, natomiast w przypadku dwójkowego konkurenta zaledwie 4,9 procent²¹.

W związku z tym, że badania zawartości tych programów prowadzono na przełomie lutego i marca 2011 roku, porównano wyniki oglądalności obydwu programów z pierwszego kwartału tego roku. Jak już wspomniano, „Pytanie na

¹⁵ Więcej na ten temat: taż: Telewizyjny *entertainment* – analiza procesu komercjalizacji telewizyjnej oferty programowej na przykładzie polskich stacji telewizyjnych, [w:] A. Flis (red.): Stawanie się społeczeństwa. Szkice ofiarowane Piotrowi Sztompce z okazji 40-lecia pracy naukowej, Kraków 2006; M. Lisowska-Magdziarz: Media powszechne. Środki komunikowania masowego i szerokie paradygmaty medialne w życiu codziennym Polaków u progu XXI wieku, Kraków 2008.

¹⁶ Wydaje się, że można zacząć mówić o zjawisku *guidetainment* (określenie autorskie).

¹⁷ Więcej o firmie i metodologii badań zob.: <http://www.agbnielsen.pl>

¹⁸ Jesienią 2007 roku kobiety stanowiły 67 procent oglądających „Dzień dobry TVN” – źródło: Nielsen Audience Measurement.

¹⁹ Jesienią 2007 roku wynosił 69 procent, a w 2012 roku 69,9 procent – źródło: Nielsen Audience Measurement.

²⁰ M. Kozielski: jw., s. 49.

²¹ Źródło: Badania AGB Nielsen Media Research.

śniadanie” i „Dzień dobry TVN” rywalizują między sobą o widza, a co za tym idzie, o udziały w rynku telewizyjnym i reklamowym. Dlatego programy te wymieniały się na pozycji lidera, o czym widz był natychmiast informowany przez prezenterów. Z badań przeprowadzonych przez Nielsen Audience Measurement wynika, że w okresie od 1 stycznia do 8 kwietnia 2011 roku średnio 619 tys. osób oglądało „Pytanie na śniadanie”, co stanowiło udział w rynku na poziomie 12,1 procent w komercyjnej grupie w wieku od 16–49 lat. W analogicznym okresie 2010 roku średnia oglądalność programu była niższa i wyniosła 611 tys. osób przy udziale wynoszącym 12,6 procent. Konkurencyjny „Dzień dobry TVN” oglądało w tym czasie średnio 641 tys. widzów, co dało stacji 18,2 procent udziałów w rynku²². Magazyn „Dzień dobry TVN” cieszył się większą popularnością niż konkurencyjne „Pytanie na śniadanie”, ale stracił widzów w porównaniu z tym samym okresem ubiegłego roku, a program TVP 2 ich zyskał. Tabela 1 ilustruje wyniki oglądalności w pierwszym kwartale 2010 i 2011 roku.

Tabela 1. Wyniki oglądalności programów „Dzień dobry TVN” i „Pytanie na śniadanie”

Dni powszednie	Wszyscy oglądający		Grupa komercyjna 16–49 lat
Program	Oglądalność (w tys.)	Udział w rynku (w proc.)	Udział w rynku (w proc.)
1 stycznia – 8 kwietnia 2010			
„Dzień dobry TVN”	685	16,14	18,47
„Pytanie na śniadanie”	611	14,37	12,66
1 stycznia – 8 kwietnia 2011			
„Dzień dobry TVN”	641	15,23	18,17
„Pytanie na śniadanie”	619	14,91	12,10

Źródło: Nielsen Audience Measurement – <http://www.agbnielsen.pl> (dostęp: 25.05.2012).

Wyraźnie widać, że dane dla obydwu analizowanych programów są bliźniaczo do siebie podobne w najszerszej kategorii odbiorczej, jaką są wszyscy oglądający. Natomiast dane dla odbiorców najważniejszych z punktu widzenia komercyjnego w sposób widoczny się różnią: „Dzień dobry TVN” ma zdecydowanie więcej takich widzów. Wydaje się, że wśród przyczyn tego stanu rzeczy można wymienić między innymi to, że do programu TVN zapraszani są goście bardziej atrakcyjni dla tej grupy docelowej.

Najpopularniejszy odcinek magazynu „Dzień dobry TVN” w analizowanym okresie nadano 6 stycznia 2011 roku, czyli w dniu święta Trzech Króli. Obejrzało go ponad milion widzów. Najliczniej oglądane wydanie „Pytania na śniadanie”

²² Źródło: Nielsen Audience Measurement.

miało 814 tys. widzów, a emisja miała miejsce 25 stycznia 2011 roku²³. Być może znacząco wyższa oglądalność wynika z tego, że święto Trzech Króli stało się dniem wolnym od pracy.

Metodologia badań

W związku z tym, że nie ma dokładnie sprecyzowanego paradygmatu badań mediów elektronicznych, posłużyłam się metodą analizy zawartości według Walerego Pisarka i Ireny Tetelowskiej. W organizacji i przeprowadzeniu badań korzystałam m.in. z doświadczeń Macieja Mrozowskiego, Wiesława Godzica, Grzegorza Ptaszka, Małgorzaty Lisowskiej-Magdziarz i Doroty Piontek²⁴. Szczegółowo zanalizowałam te odcinki programów: „Pytanie na śniadanie” i „Dzień dobry TVN”, które emitowano na antenie od 21 lutego do 4 marca 2011 roku. Przeanalizowałam łącznie 10 wydań każdego z magazynów, czyli w sumie 2850 minut czasu emisji. Konstruując korpus badawczy, świadomie zrezygnowałam z weekendowych wydań „Dzień dobry TVN”, gdyż wówczas „Pytania na śniadanie” nie było w sobotnio-niedzielnej ramówce Dwójki.

Chcąc zbadać faktyczną zawartość obydwu programów, czyli *de facto* odpowiedzieć na pytanie, jakimi treściami obydwa programy zostały wypełnione, skonstruowałam klucz kategoryzacyjny składający się z 13 elementów: zwiastuny, informacje bieżące, reklamy, konkursy, kulinaria, pogoda, kultura, zdrowie, poradnictwo psychologiczne, celebryci, prawo i praca, moda i uroda oraz inne.

Pierwsze cztery z wymienionych kategorii odnoszą się do stałych elementów badanych programów i tworzą niejako ramy lub inaczej podstawę każdego z odcinków telewizji śniadaniowej. Między te bloki lub inaczej minisegmenty/ministruktury emitowane niemal o stałych porach wpleciono także inne minisegmenty/ministruktury – albo inaczej: sferę życia, której dotyczył dany materiał. Podejmowaną tematykę podzielono na dziewięć kategorii, a każda z nich została osobno zdefiniowana. Tabela 2 zawiera kategorie znajdujące się w przyjętym kluczu kategoryzacyjnym z objaśnieniami dotyczącymi ich zawartości.

²³ <http://www.wirtualnemedial.pl/artukul/dzien-dobry-tvn-wygrywa> (dostęp: 23.05.2011).

²⁴ M. Mrozowski: Telewizyjne programy informacyjne – polskie i zagraniczne (analiza porównawcza), *Studia Medioznawcze* 2009, nr 3, s. 27–49; W. Godzic: Znani z tego, że są znani. Celebryci w kulturze tabloidów, Warszawa 2007; G. Ptaszek: Talk show: szczerłość na ekranie?, Warszawa 2007; M. Lisowska-Magdziarz: Analiza zawartości mediów. Przewodnik dla studentów, Kraków 2004; taż: Analiza tekstu w dyskursie medialnym. Przewodnik dla studentów, Kraków 2007; D. Piontek: The tabloidization of political discourse: The Polish case, *Central European Journal of Communication* 2011, nr 4, s. 275–292.

Tabela 2. Kategorie dotyczące zawartości badanych programów

Kategoria	Zawartość programu
Formalne/stale kategorie konstytuujące każdy odcinek programu	
Zwiastuny	Zapowiedzi kolejnych tematów/części programu, czyli tego, co jeszcze przygotowano dla widzów, zarówno w oglądanym programie telewizyjnym śniadaniowym, jak i jego macierzystej stacji.
Informacje bieżące	Skróty informacji przygotowywanych dla programów informacyjnych nadawanych w macierzystych stacjach.
Reklama	Bloki reklamowe emitowane w czasie trwania „Pytania na śniadanie” i „Dzień dobry TVN”.
Konkursy	Konkursy oparte na wysyłaniu esemesów na wskazany numer.
Kategorie dotyczące podejmowanej tematyki	
Kulinarium	Informacje dotyczące: przygotowywania posiłków, nakrywania do stołu, doboru odpowiednich produktów, akcesoriów kuchennych.
Pogoda	Prognozy pogody, porady dotyczące odpowiedniego postępowania w różnych warunkach atmosferycznych.
Kultura	Spotkania z aktorami związane z premierami kinowymi i teatralnymi, promocja książek, wystaw artystycznych itp.
Zdrowie	Rozmowy dotyczące zdrowia: profilaktyka prozdrowotna, diety, omawianie różnego typu chorób i sposobów postępowania w przypadku choroby.
Poradnictwo psychologiczne	Kwestie dotyczące wychowywania dzieci, relacji interpersonalnych – zarówno w społeczeństwie, jak i w różnego typu związkach, relacji intymnych oraz pracy nad sobą. W roli ekspertów/doradców występują zarówno fachowcy prezentujący konkretną wiedzę, jak i celebryci korzystający z własnych doświadczeń.
Celebryci	Informacje dotyczące życia prywatnego i zawodowego celebrytów czyli celebryci opowiadają o sobie.
Prawo i praca	Kwestie dotyczące prawa pracy, promocji prywatnych biznesów, łamania prawa w Polsce, praw i obowiązków pracodawców i pracowników, promocji kobiet na rynku pracy.
Moda i uroda	Tematyka dotycząca pielęgnacji urody, doboru kosmetyków i zabiegów kosmetycznych, doboru ubioru do sylwetki oraz najnowszych trendów mody.
Inne	Wszystkie te tematy, które nie pasowały do poprzednio wymienionych.

Wyniki badań – czyli o czym jest telewizja śniadaniowa

Dzięki analizie ilościowej „Pytania na śniadanie” i „Dzień dobry TVN” ustalono, jakimi treściami obydwa programy zostały wypełnione oraz jak kształtowały się

proporcje między kategoriami formalnymi/stałymi a podejmowaną przez prowadzących tematyką. Potraktowano każdy odcinek jako odrębną całość – przyjęto, że czas jego trwania od początku do końca emisji na antenie stanowi 100 procent. Przeprowadzone badania wykazały, że stałe ministruktury – cztery kategorie wymienione w pierwszej części tabeli 2 (zwiastuny, bieżące informacje, konkursy i reklama) – stanowiły średnio 39 procent każdego z programów²⁵. Część główna – podejmowane różnorodne tematy, na które prowadzący najczęściej rozmawiali z zaproszonymi do studia gośćmi – kształtowała się średnio na poziomie 61 procent czasu emisji. Tabela 3 ilustruje procentową zawartość stałych kategorii w obydwu badanych programach.

Tabela 3. Procentowa zawartość stałych kategorii w telewizji śniadaniowej w poszczególnych, analizowanych dniach emisji

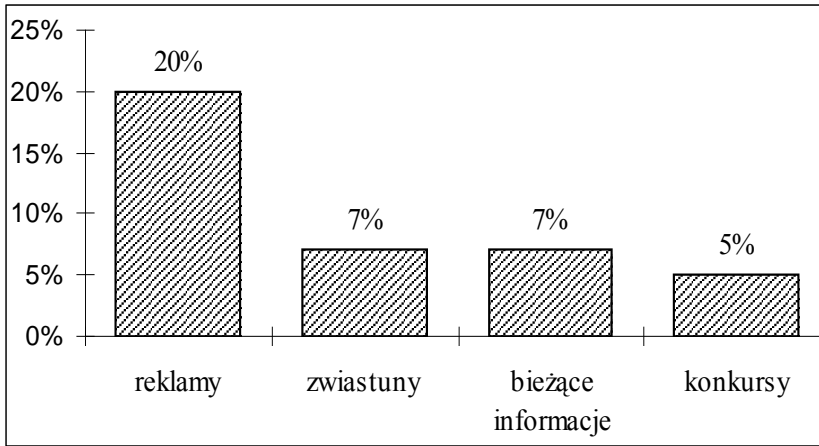
Data badań / Kategoria z klucza	21.02.2011	22.02.2011	23.02.2011	24.02.2011	25.02.2011	28.02.2011	1.03.2011	2.03.2011	3.03.2011	4.03.2011	Średnia	Suma
„Pytanie na śniadanie”												
Zwiastuny	7	6	7	6	8	7	6	7	7	12	7	39
Bieżące informacje	9	5	6	6	10	5	10	5	12	5	7	
Reklamy	19	19	21	20	21	20	21	20	19	19	20	
Konkursy	4	4	4	6	6	6	6	5	5	6	5	
„Dzień dobry TVN”												
Zwiastuny	8	9	7	8	8	8	8	10	8	7	8	39
Bieżące informacje	6	5	8	7	8	5	6	5	6	6	6	
Reklamy	19	26	23	19	25	20	21	22	21	19	22	
Konkursy	4	3	4	3	3	3	3	2	2	2	3	

Źródło: badania własne.

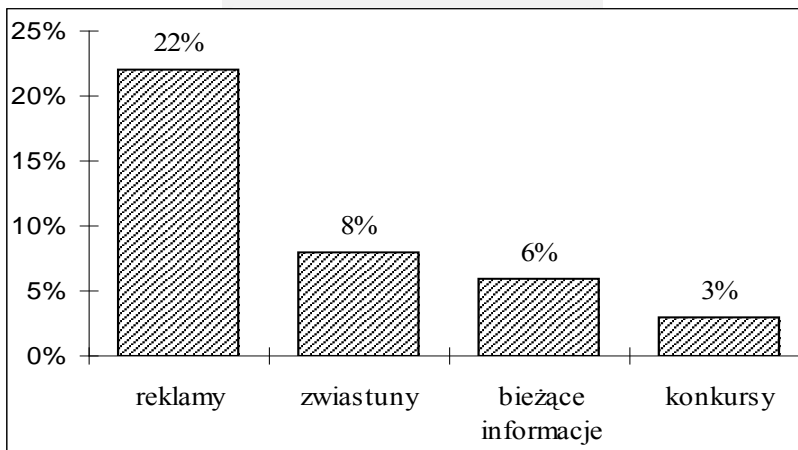
Z przeprowadzonej analizy wynika, że stałą kategorią, na którą przeznaczono najwięcej czasu antenowego, była reklama. W programie telewizyjnej Dwójki stanowiła ona średnio 20 procent czasu emisji, natomiast w magazynie TVN-u 22 procent. Kolejnym elementem konstytuującym magazyny śniadaniowe były zwiastuny, czyli zapowiedzi tego, co jeszcze przygotowano do obejrzenia zarówno w programie śniadaniowym, jak i w całym programie macierzystej sta-

²⁵ Mam na myśli średnią arytmetyczną dla wszystkich analizowanych odcinków.

Wykres 1. Stałe kategorie w „Pytaniu na śniadanie”



Wykres 2. Stałe kategorie w „Dzień dobry TVN”



cji. Zwiastuny są nieodłącznym atrybutem porannych magazynów. Można zatem powiedzieć, że odwołania do zawartości megastruktury całego kanału telewizyjnego tworzyły system referencyjny. Jest to sytuacja, w której narracja telewizyjna koncentruje się na odnoszeniu się do samej siebie, kreowaniu samej siebie, komentowaniu, prezentowaniu, opisywaniu, generalnie na wszystkim tym, co jest związane z nią samą²⁶. Na tę swoistą autopromocję, czyli mówienie o „samym

²⁶ Szerzej na ten temat zob. m.in.: M. Bogunia-Borowska: *Koncepcja self-television – refleksja nad statusem ponowoczesnej telewizji. Analiza metafizycznej narracji oraz autoreferencyjnej natury telewizji*, *Kultura i Społeczeństwo* 2010, nr 2, s. 53–73.

sobie”, dwójkowy magazyn przeznaczył średnio 7 procent czasu emisji, a rywal w walce o widza 8 procent. Na bieżące informacje, czyli *de facto* przekazanie skrótów najważniejszych informacji ze studia „Panoramy” i „Faktów” poświęcono odpowiednio 7 i 6 procent czasu antenowego. Także w tym wypadku widzimy elementy autoreferencyjności. Prowadzący serwisy informacyjne zachęcali do oglądania głównych wydań wiadomości w macierzystych stacjach telewizyjnych. Nieco mniej czasu antenowego redakcje obydwu programów przeznaczyły na konkursy – ściślej rzecz ujmując, na powtarzające się spoty przypominające o wartościowych nagrodach typu: ekskluzywny samochód czy wysokiej klasy sprzęt komputerowy w zamian za wysłanie esemsa na wskazany numer. W „Pytaniu na śniadanie” stanowiło to średnio 5 procent czasu emisji, a w „Dzień dobry TVN” – 3 procent.

Badane programy śniadaniowe trwały około 2,5 godziny, dlatego wszystkie z wyżej wymienionych kategorii prezentowano w każdym odcinku kilka razy. Dbano w ten sposób o dotarcie do jak najszerszego grona odbiorców, którzy w różnych momentach mogli rozpoczynać i przerywać oglądanie programu. Specyfika tego typu programów polega na tym, że widz nie spędza przed odbiornikiem 150 minut, raczej ogląda magazyn przez chwilę, po czym odchodzi od telewizora, aby zająć się czynnościami związanymi z prowadzeniem domu, przygotowaniem się do pracy, czy wizyty u lekarza. Telewizja śniadaniowa ma zatem charakter towarzyszący, czemu sprzyjała jej segmentowa budowa. Dlatego też może być oglądana krótko przez dużą grupę osób w różnym czasie²⁷.

Dla pełniejszego uwidocznienia otrzymanych wyników na wykresie pierwszym i drugim pokazano dane tylko dla średniego czasu trwania emisji poszczególnych kategorii.

Proporcje pokazane na wykresach wyglądają prawie identycznie – różnice między tymi samymi kategoriami w analizowanych programach wynoszą 1–2 procent.

Badając zawartość tematyczną, ustalono, że zarówno w „Pytaniu na śniadanie”, jak i „Dzień dobry TVN” dwie kategorie, niemal codziennie, osiągały średnie wartości dwucyfrowe, mianowicie poradnictwo psychologiczne i celebryci. W przypadku dwójkowego programu pierwsza z nich ukształtowała się na poziomie 16 procent, a druga 13 procent czasu emisji. W „Dzień dobry TVN” średnie wartości były jednakowej wielkości i wyniosły po 15 procent każda. Wylania się tutaj podobieństwo do wysokonakładowych magazynów kobiecych z szeroko rozbudowanym działem nazwanym przez redakcję „psychologia”. Właściwie trudno sobie wyobrazić jakikolwiek periodyk z tego segmentu bez porad dotyczących wychowania potomstwa, relacji interpersonalnych czy partnerstwa w związku itp. Czasopisma dla pań zawierają także, coraz to więcej informacji dotyczących celebrytów. Już nawet w typowych miesięcznikach poradnikowych typu *Claudia*, *Olivia* czy *Świat Kobiety* zaszły zmiany. Można powiedzieć, że redakcje zaczęły korzystać z działań marketingowych charakterystycznych dla

²⁷ Więcej na ten temat: A. Nidek, I. Nyc: Dzień dobry, Polsko, *Wprost* 2009, nr 13, s. 82–84.

prasy luksusowej, magazynów typu *people* i prasy rozrywkowo-plotkarskiej. Periodyki, których nadrzędnym celem było „pomaganie, informowanie i doradzenie” zwyczajnym kobietom – jak głosił podtytuł *Claudii* – zaczęły wykorzystywać znanych z tego, że są znani, najprawdopodobniej po to, aby poprawić wyniki osiągane ze sprzedaży egzemplarzowej²⁸. Zarówno w „Pytaniu na śniadanie”, jak i w „Dzień dobry TVN” najczęściej rozmawiano o relacjach interpersonalnych między kobietami i mężczyznami. Jolanta Pieńkowska i Robert Kantereit prowadzący „Dzień dobry TVN”, z obecnymi w studio gośćmi: psychologiem i dwiema znanymi postaciami: Moniką Luft i Piotrem Najsztubem próbowali na przykład rozwikłać zagadkę, czy kobiety wolą zdobywać, czy być zdobywane? Podkreślili, że nie ma jednego wzorca, a ich zdaniem, wszystko zależy od indywidualnych potrzeb każdej kobiety²⁹.

Stereotypem stale funkcjonującym w środkach masowego komunikowania, w tym także w polskiej telewizji śniadaniowej były relacje między synową a teściową. W „Pytaniu na śniadanie”, nawiązując do zbliżającego się Dnia Teściowej, który od niedawna obchodzimy 5 marca, próbowano doradzić, jak poprawnie pełnić te role społeczne³⁰. Poruszając kwestię partnerstwa w związku, dyskutowano na temat podziału obowiązków. Promowano otwartość i ekonomiczne podejście do rodzinnej sytuacji. Dwukrotnie w programie „Dzień dobry TVN” pokazywano, że także mężczyzna może pójść na urlop wychowawczy, jeśli kobieta więcej zarabia a finansowo taka sytuacja jest dla rodziny korzystniejsza³¹. Częstymi gośćmi byli specjaliści z dziedziny szeroko rozumianej seksuologii – Zbigniew Lew-Starowicz i Zbigniew Izdebski, którzy podejmowali tematy dotyczące m.in.: seksu w ciąży³², zjawiska sponsoringu wśród studentów obojga płci³³, miłości przez Internet³⁴, turystyki w celu uprawiania seksu³⁵ czy języka miłości³⁶. Rodzi się w tym miejscu pytanie, czy obydwaj panowie nie stali się celebrytami ze świata nauki?

Z badań oglądalności wynika, że telewizja śniadaniowa jest statystycznie częściej oglądana przez płęć żeńską, dlatego nierzadko poruszano kwestie dotyczące wychowania dzieci. Mimo iż pojawiały się rozmowy o ojcostwie i podziale obowiązków w pracach domowych, w obydwu programach sugerowano, chociażby przez dobór zaproszonych gości, którymi prawie zawsze były kobiety, że jest to ich rola społeczna i ważne życiowe zadanie. Tutaj również zaznacza się podo-

²⁸ Tę strategię w segment magazynów poradnikowych dla pań wprowadziła redakcja *Olivii*. Wydawca czasopisma koncern Marquard Media Polska wyjaśnił, że zmiana zaszła ze względu na potrzeby rynku i czytelników.

²⁹ „Dzień dobry TVN” – 21.02.2011.

³⁰ „Pytanie na śniadanie” – 3.03.2011.

³¹ „Dzień dobry TVN” – 24.02.2011; 2.03.2011.

³² „Pytanie na śniadanie” – 23.02.2011.

³³ „Pytanie na śniadanie” – 1.03.2011.

³⁴ „Dzień dobry TVN” – 24.02.2011.

³⁵ „Pytanie na śniadanie” – 1.03.2011.

³⁶ „Pytanie na śniadanie” – 3.03.2011.

bieństwo do magazynów wysokonakładowych. Tym razem do jednego z segmentów prasy kobiecej, mianowicie do czasopism parentingowych, które, jak wynika z badań, adresowane są głównie do kobiet³⁷. Powtarzającym się cyklicznie tematem była problematyka związana z dorastaniem potomstwa i rozmowami na tzw. trudne tematy, czyli o inicjacji seksualnej, antykoncepcji, płciowości człowieka. Tu także widzimy korelację z prasą kobiecą. Telewizja śniadaniowa – tak jak poradnikowe magazyny dla pań – próbowała informować, pomagać i doradzać w tych dziedzinach.

Spełniając oczekiwania matek piszących maile do redakcji, prowadzący „Pytanie na śniadanie” wraz z gośćmi ekspertami zastanawiali się, jak przygotować sześciolatka do pójścia do szkoły. Psycholog Aleksandra Piotrowska, Halina Mlynková i Paulina Kurzajewska spierały się o to, czy szkoły zostały dobrze przygotowane na przyjęcie młodszych dzieci. Poruszyły także kwestie dotyczące rozwoju społecznego i emocjonalnego dzieci, który nie zawsze idzie w parze z ich rozwojem intelektualnym. Podkreślały, że matki powinny być czujne, obserwować własne potomstwo i kierować się indywidualnymi potrzebami i możliwościami dzieci³⁸.

Pewnym wyjątkiem w „Pytaniu na śniadanie” był poniedziałek 21 lutego. W tym dniu najwięcej czasu antenowego (16 procent) przeznaczono na rozmowy o modzie i urodzie. Było to związane z rozpoczynającym się wówczas Nowojorskim Tygodniem Mody, w którym brała udział jedna z twarzy telewizyjnej Dwójki prowadząca jednocześnie badany program – Beata Sadowska. W „Pytaniu na śniadanie” telewidzowie mogli przez cały tydzień oglądać relacje z tej imprezy. Średnio redakcja przeznaczała na tematykę mody 8 procent czasu emisji. W „Dzień dobry TVN” poświęcono na te zagadnienia zdecydowanie mniej czasu – średnio 3 procent programu w całym badanym okresie. Właśnie w przypadku tej kategorii widać znaczną ilościową różnicę, która ukształtowała się na poziomie 5 procent. Nieco mniejszą różnicę wynoszącą 4 procent widać w podejmowaniu tematyki dotyczącej prawa i pracy. Częściej tej sfery życia dotyczył program „Dzień dobry TVN”, w którym poświęcono jej 7 procent czasu emisji. W tym wypadku duże znaczenie miał stały cykl promujący kobiecy biznes. Panie, właścicielki małych, średnich i dużych firm opowiadały o swojej pracy, o pomysły na zarabianie pieniędzy, jednocześnie promując własną inicjatywę. W „Pytaniu na śniadanie” ta tematyka pojawiała się stosunkowo rzadko. Stanowiła średnio 3 procent programu. Jeszcze mniejsze, średnie różnice ilościowe widać w kategorii dotyczącej zdrowia – 2 procent. Więcej czasu poświęcono tym zagadnieniom w „Dzień dobry TVN” – 7 procent, w „Pytaniu na śniadanie” natomiast 5 procent. Podejmujący tematy dotyczące zdrowia, niezależnie, czy byli to lekarze różnych specjalności, farmaceuci czy celebryci, starali się przekazać praktyczne informa-

³⁷ Szerzej na ten temat zob.: U. Kluczyńska: *Konstruowanie męskości i ojcostwa w kulturze popularnej. Analiza porad(ników) dla rodziców*, [w:] E. Zierkiewicz, V. Drabik-Podgórska (red.): *Poradnictwo w kulturze indywidualizmu*, Wrocław 2010, s. 167–183.

³⁸ „Pytanie na śniadanie” – 25.02.2011.

cje mogące pomóc telewidzom zarówno w profilaktyce różnego typu schorzeń, jak i w postępowaniu w przypadku zachorowania³⁹.

Wszystkie wyżej wymienione kategorie, do których należy dołączyć także kulturę, charakteryzowały się znacznymi różnicami ilościowymi w poszczególnych dniach tygodnia. Taki stan rzeczy został niewątpliwie podyktowany bieżącymi wydarzeniami, do których prowadzący nawiązywali w czasie programów. Wydarzenia te ze względu na swoją aktualność miały często charakter newsa, mogły zainteresować odbiorcę tychże programów, przyczyniając się tym samym do wzrostu wyników oglądalności. Gdy do kraju zbliżały się „siarczyste mrozy” zaproszony do studia lekarz lub farmaceuta radził, w jaki sposób przygotować się na te „ekstremalne warunki”, jak zadbać o zdrowie własne i najbliższych⁴⁰. Prawnik natomiast analizował zagadnienia dotyczące praw i obowiązków pracodawcy w stosunku do zatrudnionych pracujących w trudnych warunkach wywołanych niskimi temperaturami⁴¹. Wydaje się, że takie nawiązania do aktualnych wydarzeń i sytuacji stały się nadrzędną strategią doboru i eksponowania tematyki w telewizji śniadaniowej.

Nieco inną specyfikę mają dwie kolejne kategorie, mianowicie dotyczące kulinariów i pogody. Pierwsza z wymienionych w obydwu badanych programach ukształtowała się na tym samym średnim poziomie – 6 procent czasu emisji. W przypadku drugiej widzimy 1-procentową różnicę. Nieco więcej czasu poświęcano tematowi pogody w „Dzień dobry TVN” – 5 procent, natomiast w „Pytaniu na śniadanie” zajmowały one 4 procent czasu emisji. Obydwie kategorie pełniły rolę swoistego rodzaju poradnika, który nie tylko informował, jaką mamy pogodę za oknem, ale także doradzał odpowiedni, adekwatny do aury strój, sugerował, jak się odżywiać w danych warunkach pogodowych, jak przygotowywać odpowiednie, pełnowartościowe posiłki itp. Każde spotkanie z pogodą lub osobą gotującą w telewizyjnej kuchni to swoistego rodzaju opowieść z krótką fabułą i uwypukloną pointą lub poradą.

W tabeli czwartej przedstawiono procentowo poruszaną w badanych programach tematykę.

Podobnie jak w przypadku stałych kategorii, dla lepszego zobrazowania otrzymanych wyników na trzecim i czwartym wykresie ukazano dane dla średniego czasu trwania emisji poszczególnych kategorii.

Również podobnie jak w przypadku stałych kategorii dane ukazane na wykresach są prawie identyczne, różnice między tymi samymi kategoriami tematycznymi wynoszą 1–2 procent, poza jednym wyjątkiem – wyjątek ten stanowi kategoria prawo i praca, gdzie różnica wynosi 4 procent na korzyść „Dzień dobry TVN”.

³⁹ „Pytanie na śniadanie” – 3.03.2011.

⁴⁰ „Dzień dobry TVN” – 24.02.2011.

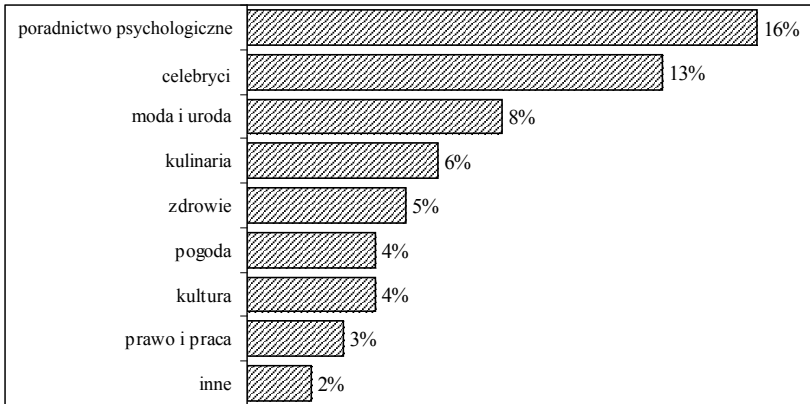
⁴¹ „Dzień dobry TVN” – 22.02.2011.

Tabela 4. Procentowa zawartość kategorii tematycznych programów: „Pytanie na śniadanie” i „Dzień dobry TVN” w poszczególnych, analizowanych dniach emisji

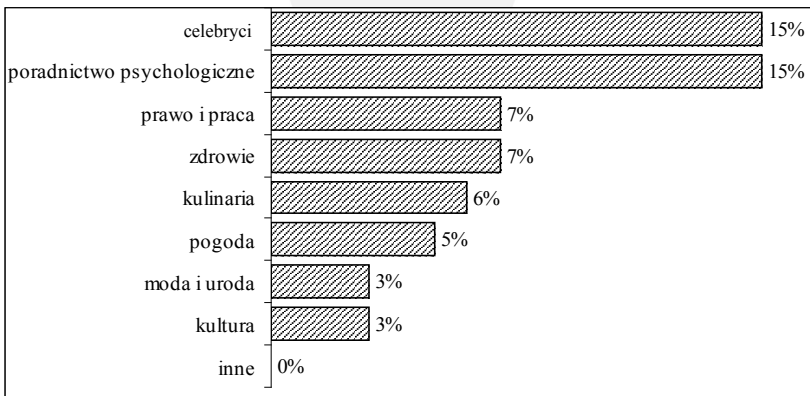
Data badań Kategoria z klucza	21.02.2011	22.02.2011	23.02.2011	24.02.2011	25.02.2011	28.02.2011	1.03.2011	2.03.2011	3.03.2011	4.03.2011	Średnia	Suma
„Pytanie na śniadanie”												
Kulinarria	4	5	8	6	6	5	4	5	6	7	6	61
Pogoda	4	4	5	4	4	4	4	5	5	4	4	
Kultura	0	9	4	1	4	8	1	0	4	11	4	
Zdrowie	10	7	4	0	4	9	5	9	4	0	5	
Poradnictwo psychologiczne	6	19	18	15	19	12	24	16	13	14	16	
Celebryci	14	13	8	15	13	14	11	18	11	13	13	
Prawo i praca	5	4	6	9	0	0	0	4	0	0	3	
Moda i uroda	16	3	9	9	4	11	4	4	11	6	8	
Inne	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	
„Dzień dobry TVN”												
Kulinarria	5	6	6	5	6	6	10	7	6	6	6	61
Pogoda	4	5	3	4	6	5	6	6	7	5	5	
Kultura	3	0	3	3	4	10	2	1	2	7	3	
Zdrowie	14	0	3	4	0	9	11	13	13	0	7	
Poradnictwo psychologiczne	16	26	14	14	19	14	13	13	13	10	15	
Celebryci	12	12	15	19	17	17	11	12	15	18	15	
Prawo i praca	5	4	12	10	5	4	7	5	7	13	7	
Moda i uroda	4	3	3	3	0	0	3	4	0	8	3	
Inne	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	

Źródło: badania własne.

Wykres 3. Struktura tematyczna „Pytania na śniadanie”



Wykres 4. Struktura tematyczna „Dzień dobry TVN”



Podsumowanie

„Pytanie na śniadanie” i „Dzień dobry TVN” to programy, których znaczną część wypełniają rozmowy toczące się w przyjemnej atmosferze wśród stałych bywalców, wprowadzając telewidza od samego rana w miłą, niezobowiązującą nastrój. Są także imitacją codziennych spotkań i dialogów. Francesco Casetti i Roger Odin twierdzą radykalnie, że jest to ostatnie miejsce, gdzie się w ogóle rozmawia⁴².

⁴² F. Casetti, R. Odin: jw., s. 121.

Niewątpliwie w telewizji śniadaniowej podejmuje się tematy ważne ze względu na funkcjonowanie w społeczeństwie, w rodzinie, w zmieniającej się rzeczywistości. Lecz towarzyska, nieskrępowana atmosfera nie sprzyja pogłębionej, opartej na wiedzy, rozmowie, lecz raczej przechodzeniu z tematu na temat, różnorodności wątków, spontaniczności wypowiedzi. Prowadzący podkreślali „doradzanie, pomaganie to nasza misja, to cel telewizji śniadaniowej”⁴³. Goście, zwłaszcza eksperci i celebryci, w przystępny sposób tłumaczą i upraszczają otaczającą rzeczywistość. Jerzy Owsiak zaznaczył, że „tego typu programy prowadzą masową edukację społeczeństwa”⁴⁴. Edukacja odbywa się w obrębie tych tematów, które mogą zainteresować odbiorcę, czyli w zdecydowanej większości kobiety. Segmentowa budowa natomiast z jednej strony wymusza te krótkie rozmowy – trwające średnio od 4 do 6 minut, z drugiej sprzyja dynamice zmian w obrębie pojawiających się po sobie minisegmentów. Jest dostosowana do porannych potrzeb telewidza, który zazwyczaj nie spędza przed odbiornikiem dużej ilości czasu. Traktuje telewizję śniadaniową niezobowiązująco, jako program towarzyszący porannej krzątaninie, którego się słucha, czasami zerkając na ekran, skupiając się jedynie na istotnych, z prywatnej perspektywy widza, treściach. Te różnorodne, wielowątkowe i krótkie ministruktury tematyczne, idealne wpisujące się w segmentową budowę telewizji śniadaniowej, umożliwiają potencjalnym odbiorcom włączenie się do wspólnoty telewidzów niemal w każdym momencie.

Małgorzata Kita twierdzi, że w telewizji zapanowała „medialna moda na dialog”⁴⁵. Można dodać, że w szczególności z ludźmi znanymi i specjalistami z różnych dziedzin, na czym bazują poranne magazyny. Goście formułują jasny przekaz ułatwiający funkcjonowanie w codzienności, dostarczają praktycznej wiedzy typu poradnikowego. Często rozmowa na dany temat jest wynikiem lokowania w programie produktu. Z dyskusji na temat grypy, telewidz dowiaduje się o najskuteczniejszym leku marki Griplex, w rozmowie o diecie słyszy, że najlepsza jest margaryna Delma, ponieważ zawiera najmniej szkodliwych substancji itp. Widzowie słuchają i doksztalcają się, poszczególne marki zapewniają sobie reklamę, a stacje telewizyjne zarabiają pieniądze. Nie powinny dziwić takie praktyki w dobie pogłębiającej się komercjalizacji mediów. Stacje telewizyjne mogą pozwolić sobie na emisję tylko tych programów, które generują zyski, a telewizja śniadaniowa, często nazywana „mało ważną paplaniną niewartą analizy”, znalazła sposób na generowanie zysków i utrzymywanie widowni na względnie stałym poziomie. Stając się, jak już wspomniano, „maszynką do zarabiania pieniędzy” i jedną z rutynowych praktyk o poranku, czyli programem towarzyszącym.

⁴³ „Dzień dobry TVN” – 6.09.2012. Zauważamy tu widoczną korelację ze zmianą formuły, czyli prowadzący to znane osoby, więcej materiałów poradnikowych (tzw. praktycznej wiedzy dla telewidza) i informacji o gwiazdach.

⁴⁴ „Pytanie na śniadanie” – 23.02.2011.

⁴⁵ Cyt. za: G. Ptaszek: *Talk show: szczerowość na ekranie?*, Warszawa 2007, s. 40.

STRESZCZENIE

Rozmawianie na ekranie – polska telewizja śniadaniowa w roli porannego towarzysza

Artykuł porusza zagadnienia dotyczące polskiej telewizji śniadaniowej. Szczegółowym badaniem zostały poddane dwa programy telewizyjne: „Pytanie na śniadanie” i „Dzień dobry TVN”. Pierwszy emitowany na antenie telewizyjnej dwójki od 2002 roku, drugi, obecny w ramówce komercyjnej stacji TVN od 2005 roku. Autorka próbowała scharakteryzować wyżej wymienione programy i odpowiedzieć na pytania: jakimi treściami redakcje wypełniły niemal 2,5-godzinny czas emisji oraz jak kształtowały się proporcje między kategoriami stałymi konstytuującymi badane magazyny i podejmowaną tematyką dotyczącą różnych sfer życia.

Słowa kluczowe: Polska telewizja śniadaniowa, „Pytanie na śniadanie”, „Dzień dobry TVN”, analiza zawartości



O GRANICACH KREACJI WE WSPÓŁCZESNYM REPORTAŻU I DOKUMENCIE TELEWIZYJNYM

MONIKA WAWER

Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej, Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego

ABSTRACT

On the Limits of Creation in Contemporary Feature Programmes and Television Documentaries

The author considers the relation between the allowed and not-allowed creation in television documentary forms and asks the question about their boundaries. She provides not only some examples of programmes in which journalistic provocation and reconstruction of facts were used, but also those made in a traditional way. She points out the fact that the boundaries of creation in traditional feature programmes and television documentaries are little-known. She takes into consideration the question to what degree the process of preparation of facts for television narration influences the reported reality.

American television producers say that “Life is a bad television”. How to bring this statement together with the rules of non-fiction formats?

Keywords: television documentary, hidden camera, reconstruction, limits of creation, journalism ethics

Zazwyczaj, jeżeli dyskutuje się o nadużyciach związanych z kreacją we współczesnych formach dokumentalnych, przywołuje się dwie metody realizacji zdjęć: rekonstrukcje zwane też fabularyzacjami lub prowokacje dziennikarskie. To one w powszechnej opinii teoretyków i praktyków mogą podważać wiarygod-

✉ Adres do korespondencji: Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej, Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, ul. Prof. S. Łojasiewicza 4, 30-348 Kraków; monikawawer@poczta.onet.pl

ność formy dokumentalnej – pierwsza przez to, że udaje rzeczywistość, druga przez to, że rzeczywistość tworzy¹.

Można się jednak zastanawiać, czy rzeczywiście ta właśnie dziedzina praktyki dziennikarskiej może być i jest polem nadmiernej kreacji. Reporterzy i producenci nie ukrywają przecież przed widzem, że zastosowali rekonstrukcję lub prowokację. Sam odbiorca może zatem ocenić, czy te narzędzia posłużyły do ujawnienia ważnej społecznie prawdy, czy były tylko manipulacją lub zabawą z rzeczywistością. Widz ma zatem w tym wypadku całkiem duży wgląd w pracę dziennikarza, można nawet powiedzieć, że znacznie większy niż wtedy, gdy dziennikarz stosuje standardowe narzędzia realizacji materiału.

To przecież oczywiste, że widz reportażu lub dokumentu niewiele wie o wyborach, których musiał dokonać autor, o tym, jak wyglądała dokumentacja materiału (które fakty z życia bohatera dziennikarz wybrał, a które go nie zainteresowały), dlaczego zdecydował się na taką a nie inną lokację, o jakie zachowania prosił swojego bohatera, co zdecydował się „wyciąć z surówki”. Jeżeli przyjrzeć się liczbie decyzji, które podejmuje autor każdej formy dokumentalnej, okaże się że tu właśnie kryje się prawdziwe pole do naginania rzeczywistości. A prowokacja lub fabularyzacja okazały się wyjątkowo przejrzystymi metodami realizacji zdjęć.

Warto zauważyć pewną prawidłowość, rodzaj sprzężenia zwrotnego: moda na prowokacje w materiałach reporterskich, częste stosowanie ukrytych kamer, nauczyły potencjalnych bohaterów, że dziennikarzom nie można ufać. Mogą nagrać i wyemitować rozmowę, choć nie było na to zgody. Paradoksalnie mści się to na dziennikarzach i zmusza do szukania niestandardowych sposobów realizacji. To o tym mówił Maciej Drygas, dokumentalista, zdecydowany przeciwnik ukrytych kamer, na spotkaniu z reporterami „Superwizjera” (Kraków, wrzesień 2009). Twierdził, że fakt nagrywania z ukrycia zawsze wprowadza w rozmowę z bohaterem fałsz i sztuczność, nie pozwala dziennikarzowi na zbudowanie prawdziwej relacji z rozmówcą. Jego zdaniem nawet słynny wywiad z Leszkiem Maleszką („Trzej kumple”, Anna Ferens, Ewa Stankiewicz, 2008) zyskałby, gdyby Maleszka wiedział, że jest nagrywany.

Wiadomo, że dziś w profesjonalnych redakcjach nikt nie korzysta z rekonstrukcji czy prowokacji bez konsultacji z szefami anteny, co więcej, użycie ich obwarowane jest wieloma ograniczeniami i zasadami. Powód takiej ostrożności jest oczywisty – nieudolne zastosowanie tych metod podważa wiarygodność materiału dziennikarskiego, wytwarza u widza przekonanie, że ogląda fabułę, a nie dokument.

Według klasycznego *stylebooka*² BBC:

„– Każda rekonstrukcja musi być wyraźnie zaznaczona.

¹ J. Bukowska: Dziennikarstwo śledcze a prowokacja dziennikarska. Kwestia odpowiedzialności karnej, [w:] M. Palczewski, M. Worsowicz (red.): Dziennikarstwo śledcze. Teoria i praktyka w Polsce, Europie i Stanach Zjednoczonych, Łódź 2006, s. 106.

² Zbiór zasad etycznych i warsztatowych, który obowiązuje w redakcji.

- Jeżeli rekonstrukcje przeplatają się w programie z materiałami oryginalnymi, należy oznaczenia powtarzać. Widzowie nie mogą mieć wątpliwości, co w danym momencie oglądają.
- Nie wolno dopuścić do zafałszowania faktów.
- Rekonstrukcja musi być zgodna z realiami i uczciwa wobec wszystkich uczestników wydarzeń.
- Rekonstrukcja powinna odzwierciedlać to, co na pewno wiadomo o zdarzeniu lub serii zdarzeń.
- Rekonstrukcje zdarzeń kontrowersyjnych lub takich, które mogą wpłynąć na opinię o ludziach żyjących, nie mogą stwierdzać lub sugerować, że coś jest faktem, jeśli nie można tego udowodnić.
- Jeśli jakiś szczegół nie jest znany – na przykład wyraz twarzy czy wypowiedziane słowa – zwykle nie wolno ich samemu wymyślać³.

Autorzy reportażu telewizyjnych wyemitowanych w ostatnich latach (brałam pod uwagę programy: „Superwizjer” TVN, „Uwaga!” TVN, „Celownik”, „Ekspres Reporterów” TVP, „Interwencja” Polsat, „Panorama” BBC, „Envoyé Spécial” TF 2) rzadko sięgają po rekonstrukcję. Robią to zazwyczaj wtedy, gdy chcą wprowadzić widza w klimat opowiadanej historii, jak na przykład w „Czterna-stolatek zabity deskorolką” Macieja Dopierały („Uwaga!” TVN 2011) oraz „Les silences de l’Yonne” („Envoyé Spécial” TF 2).

W obu przypadkach autorzy reportażu korzystali z pomocy aktorów lub statystów. Pierwszy reportaż opowiada historię chłopca zamordowanego dla telefonu komórkowego. Autor dwukrotnie zastosował fabularyzację: jako rodzaj wizualnego refrenu w materiale przewija się postać chłopca na deskorolce, statyści odgrywają też scenę picia alkoholu w parku, poprzedzającą zabójstwo. Jak widać, reporter wykorzystując rekonstrukcję, starał się uniknąć wszelkiej dosłowności. Nie zależało mu na tym, żeby pokazać, jak to było. Raczej starał się przybliżyć widzowi sam klimat tej historii o banalności zła. Podkreśla to też forma ujęć pokazanych w zwolnionym tempie, nieostrych, ze sztucznie nasyconymi kolorami.

Z kolei reportaż „Envoyé Spécial” został poświęcony słynnej we Francji sprawie seryjnego zabójcy, kierowcy szkolnego autobusu, który sam przyznał się do winy i zgłosił na policję. Dziennikarze próbują odpowiedzieć na pytanie, jak to możliwe, że w Yonne tak naprawdę nikt nie interesował się znikającymi dziewczętami. Autor reportażu tylko raz uciekł się do fabularyzacji; nakręcił ujęcia z wnętrza autobusu, pokazując niewyraźną sylwetkę kierowcy. Zdjęcia nie zostały opatrzone napisem informującym widza, że to rekonstrukcja i tak naprawdę za kierownicą nie siedzi morderca. Jednak ich stylistyka wyraźnie różniła się od autentycznych zdjęć.

Wymienione przykłady nie wydają się kontrowersyjne, spełniają wymogi zasad BBC, słynnej z rzetelności i odpowiedzialności dziennikarskiej. Kreacja

³ K. Jakubowicz (red.): *Vademecum dziennikarstwa*, BBC 1989, s. 126.

ogranicza się do wzbogacenia przekazu, do zbudowania klimatu dla opowiadanej historii, nie jest rekonstrukcją faktów.

Rzadziej we współczesnych reportażach i dokumentach telewizyjnych można zobaczyć fabularyzację, której celem jest pokazanie widzowi klatka po klatce, jak przebiegało jakieś wydarzenie z przeszłości. Tak, jak to zrobił Errol Morris w klasycznym dokumencie „The Thin Blue Line” (1988), w którym zrekonstruował kilka różniących się wersji morderstwa policjanta. Pokazał, jak to wydarzenie wyglądało według ustaleń policji, zeznań skazanego i świadka.

Najbardziej znaną w ostatnich latach próbą tego rodzaju fabularyzacji jest dokument zrealizowany przez Sylwestra Latkowskiego i Piotra Pytlakowskiego „Wszystkie ręce umyte” (TVP 2 2010). W filmie wywiad z mężem i synem Barbary Blidy, wypowiedzi polityków, archiwalne zdjęcia przeplatają się z rekonstrukcją wydarzeń, do których doszło wczesnym rankiem 25 kwietnia 2007 r. w domu Blidów. W rolę byłej minister wcieliła się Adrianna Biedrzyńska, jej męża zagrał Andrzej Lipski. Oprócz fabularyzacji przeprowadzono przy udziale specjalisty eksperyment, który wykluczył przyjętą w śledztwie wersję o samobójstwie Barbary Blidy. W samym filmie nie wyszczególniono w żaden sposób tych scen, które zostały zrealizowane jako rekonstrukcja wydarzeń, jednak wydaje się, że dla widza było to dość oczywiste. Może z wyjątkiem sceny, w której ciało posłanki jest wynoszone z domu. W tym miejscu tylko wprawny odbiorca mógł się zorientować, że nie są to zdjęcia oryginalne. Moim zdaniem nie umniejsza to jednak dokumentalnej wartości filmu. Jak to zazwyczaj bywa w dziennikarstwie śledczym, autorzy stawiają tezę i starają się jej dowieść. Przeprowadzają wywiady z kluczowymi świadkami wydarzeń, z osobami zaangażowanymi w wyjaśnienie śmierci Barbary Blidy. Po raz pierwszy przed kamerą wypowiada się Barbara Kmieciak, której zeznania obciążały była posłankę.

To ciekawe, że w materiałach prasowych ten film był nazywany: *teatrem faktu*, *paradokumentem*. Tak jakby zastosowane przez autorów fabularyzacje nie pozwalały na nazwanie tego materiału po prostu dokumentem. Być może sami twórcy wywołali te skojarzenia z „teatralnością” poprzez dość niekonwencjonalny zabieg. Premierę filmu poprzedził bowiem teledysk pt. „Byłam”. Słowa piosenki napisali sami autorzy filmu Sylwester Latkowski i Piotr Pytlakowski, zaśpiewała ją Adrianna Biedrzyńska, odtwarzająca postać Barbary Blidy:

Ty jesteś, ja byłam / Ty żyjesz, ja żyłam / O szóstej tak szaro / Już stoją przed drzwiami / Domofon wciąż dzwoni, wciąż dzwoni... // Tulilał go w dłoni / Chciałam ciebie osłonić / A ona tam stała, groziła, krzyczała, milczałam // Mówisz: nie płacz, nie płaczę / Mówisz: otwieraj, otwieram // Czy oni nie wiedzą? / Że czas ma dwa końce / I że człowiek śpi o tej porze // Tulilał go w dłoni / Chciałam ciebie osłonić / A ona tam stała, groziła, krzyczała, milczałam / Mówisz: nie płacz, nie płaczę // Mówisz: zostaw, zostawiam / W tym tłumie znów się gubię / Znów biegnę do ciebie, biegnę do ciebie // Tulilał go w dłoni / Chciałam ciebie osłonić / A ona tam stała, groziła, krzyczała, zabiła⁴.

⁴ „Byłam”, słowa: S. Latkowski, P. Pytlakowski, muzyka: P. Krakowski.

Komentarze na forach internetowych odnosiły się w takim samym stopniu do meritum – zagadki śmierci byłej posłanki, jak i do wartości artystycznej teledysku. Wśród tych opinii przeważały raczej te negatywne: *To jest żenada roku; Mógłbym się zwinąć ze śmiechu; Żenujące; Ten teledysk nie jest przejmujący – grafomański tekst, mierna muzyka itd. odnoszą skutek odwrotny do zamierzonego. Śledztwo w tej sprawie trwa i niestosowne jest wydawanie jakichkolwiek wyroków, gdy się nie wie wszystkiego* [autor 8664411]; *Nawet nie wiem, jak to skomentować. Jakaś groteska. I ta płacziwie zawodząca aktorzycza. Coś potwornego* [autor brundlefly]⁵.

Ciekawe, czy autorzy dokumentu wzięli pod uwagę to, że zwiastun skieruje uwagę widzów na roztrząsanie zagadnień, które niewiele mają wspólnego z przesłaniem filmu. Czy zatem w tym wypadku kreacja, wiara dziennikarzy w moc własnych możliwości twórczych nie zaszkodziła dokumentalnej warstwie filmu?

Warto odnotować jeszcze jeden przykład fabularyzacji w reportażu telewizyjnym, tym bardziej, że wzbudził wiele dyskusji. Chodzi o zabieg zastosowany przez redakcję „Superwizjera” w reportażu poświęconym betankom. Tak pisze o tym producentka programu Monika Góralewska:

Była zakonnica z Kazimierza Dolnego opowiedziała nam, co się działo za murami klasztoru, w którym doszło do głośnego buntu betanek. Nie zgodziła się jednak na wyemitowanie głosu. Wynajęliśmy aktorkę, która ją odegrała i opowiedziała jej historię. Posłużyliśmy się jej pełnym wizerunkiem – zaznaczając jednak, że to aktorka. Podczas kolaudacji postawiono nam zarzut, że ten sposób przedstawienia zmniejszył wiarygodność materiału. Że zatraciła się granica pomiędzy kreacją a autentycznym materiałem filmowym⁶.

Zatrzymajmy się na chwilę przy tym zarzucie dotyczącym mniejszej wiarygodności reportażu. Można się zastanowić, dlaczego został sformułowany właśnie wobec tego materiału, skoro jak podkreśla producentka, widz został uprzedzony o tym, że w rolę betanki wcieliła się aktorka, a redakcja dysponowała danymi osobowymi i tekstem wypowiedzi prawdziwej bohaterki. Co w takim razie powiedzieć o wiarygodności wielokrotnie nagradzanego dokumentu „Walc z Baszi-rem” (2008), który, jak wiadomo, jest w całości animowany, między innymi ze względu na to, że wielu bohaterów odmówiło zgody na udostępnienie wizerunku?

Ciekawe wydają się te krytyczne uwagi w kontekście opisu innych metod realizacji materiałów stosowanych przez dziennikarzy „Superwizjera” Góralewska przyznaje:

Z czasem ktoś godzi się na wypowiedź w kadrze kamery, chce przy tym jednak zachować pełną anonimowość. Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, kiedy zidentyfikowanie rozmówcy oznaczałoby dla niego ogromne niebezpieczeństwo. Techniczne zabiegi zmiany głosu lub zakładanie tak zwanej maski (zakrycie twarzy) mogą być

⁵ http://film.gazeta.pl/film/1,22530,8674908,Powstal_film_o_Barbarze_Blidzie_Zobaczcie_teledysk.html (dostęp: 20.06.2012).

⁶ M. Góralewska: *Odkryte w ukrytej kamerze*, [w:] A. Skworz, A. Niziołek (red.): *Biblia dziennikarstwa*, Kraków 2010, s. 127.

niewystarczające. Niekiedy nawet wynajmuje się statystów, którzy dla bezpieczeństwa informatorów odgrywają ich role. Wielu uważa, że takie inscenizacje mają niewiele wspólnego z dziennikarstwem i zmniejszają zaufanie widza do autentyczności ustaleń – dla dziennikarza śledczego najważniejsza jednak powinna być ochrona rozmówcy⁷.

Pojawiają się oczywiste pytania:

- czy autorzy materiałów, którzy zdecydowali się na takie rozwiązanie, poinformowali widza, że osobą, którą ogląda, nie jest bohater, ale statysta;
- czy autorzy powinni w ogóle uprzedzić o tym widza (w imię ochrony tożsamości informatora);
- czy wreszcie taki zabieg ma wpływ na stopień wiarygodności materiału.

A może siła prawdy w przekazie zależy od zupełnie innych czynników? Do tego zagadnienia jeszcze wrócimy.

Częściej niż z rekonstrukcji autorzy reportaży korzystają z dziennikarskiej prowokacji. Jak ma się ta metoda dziennikarska do kreacji? Można powiedzieć, że o ile reportaż telewizyjny jest oparty na faktach zastanych, prowokacja dziennikarska „traktowana przez dziennikarzy jako eksperyment, symulacja rzeczywistości [...] sama fakty te tworzy”⁸.

Krótko mówiąc, jeśli dojdzie do procesu, sąd musi ustalić, czy złożenie przez dziennikarza urzędnikowi korupcyjnej propozycji było podżeganiem i stworzyło okoliczności sprzyjające popełnieniu przestępstwa, do którego w innych okolicznościach by nie doszło. Dlatego profesjonalni reporterzy każdą prowokację poprzedzają zebraniem bogatego materiału dowodowego, mają nagrane wypowiedzi osób, które wcześniej wręczały łapówki urzędnikowi. Można powiedzieć zatem, że prowokacja tworzy nowe fakty, ale robi to zawsze na bazie tych, które wcześniej zostały przez dziennikarzy ustalone i udokumentowane. Często w samym reportażu autorzy odsłaniają dziennikarską kuchnię po to, żeby użycie ukrytej kamery stało się jak najbardziej zrozumiałe i usprawiedliwione. Powstało wiele dokumentów, których tematem w równym stopniu były fakty, jak i samo dziennikarskie śledztwo.

Dobrym przykładem jest nagrodzona Oscarem „Zatoka delfinów”, której autorzy krok po kroku pokazują przygotowania do instalacji ukrytych kamer. Częstym zwyczajem reporterów uprawiających tzw. *undercover journalism* (w polskim żargonie dziennikarskim mówi się o „wcieleniówkach”) jest pokazanie widzowi samego momentu przygotowania do maskarady. Kamera rejestruje, jak reporter wkłada na siebie cały sprzęt: ukrytą kamerę, mikrofon i tak wyposażony wyrusza na akcję⁹. W jednym z reportaży „Envoyé Spécial” dziennikarka pokazuje wi-

⁷ Tamże, s. 134.

⁸ J. Bukowska: Dziennikarstwo śledcze a prowokacja dziennikarska. Kwestia odpowiedzialności karnej, [w:] M. Palczewski, M. Worsowicz (red.): Dziennikarstwo śledcze..., jw., s. 106.

⁹ „Schwarz auf Weiss”, reż. G. Wallraff, Captator Film 2009; „Panorama: Undercover Care”, reż. D. MacIntyre, Chelsea BBC, BBC One 2011.

dzom, jak chowa w torebce rozebrany na części pistolet, by później, po przejściu kontroli na paryskim lotnisku Charles de Gaulle, zmontować go w całość w samolotowej toalecie. Prowokację poprzedza i pointuje rozmowa z ekspertem. Widzowi ta wymiana zdań daje poczucie, że dziennikarka działa w słusznej sprawie, piętnując pozorne środki bezpieczeństwa na lotniskach, a jednocześnie metody realizacji materiału usprawiedliwiają ważny interes społeczny¹⁰.

Ta otwartość dziennikarzy w pokazywaniu reporterskiej kuchni wynika nie tylko z dbałości o dramaturgię (to oczywiście, że takie zdjęcia bardzo dobrze się ogląda), ale z troski, aby widz uwierzył, że to wszystko dzieje się w słusznej społecznie sprawie. Reporter zdecydował się przeprowadzić prowokację, bo inaczej nie może dotrzeć do prawdy, ukrywa się przed swoim bohaterem, ale wobec widza jest całkowicie uczciwy. Nie można zapominać, że komunikacja w mediach odbywa się zawsze na dwóch płaszczyznach: dziennikarz – bohater i dziennikarz – widz. I to ta druga płaszczyzna komunikacji jest dla większości dziennikarzy najważniejsza. Ona stanowi o tym, czy ich praca ma sens.

Z badań wynika, że w latach dziewięćdziesiątych XX w. 90 procent dziennikarzy telewizyjnych w Stanach Zjednoczonych usprawiedliwiało użycie ukrytej kamery¹¹. W Polsce ten odsetek też pewnie byłby znaczny. Tak podsumowuje to Marek Palczewski:

Prawda faktów i pokonanie zła – jako ostateczny cel dziennikarskich działań – przeciwstawione są tymczasowo prawdziwe postępowania, które może być zwodnicze i oparte na technikach kłamstwa¹².

Niezależnie od tych wątpliwości, jedno jest pewne – dziennikarze nie ukrywają przed widzem, że w materiale została zastosowana rekonstrukcja lub prowokacja. Zdjęcia fabularyzowane są zazwyczaj podpisane lub wyodrębnione stylistycznie, a fakt, że reporter decyduje się na prowokację, dokładnie pokazany. Odbiorcy, a często też sądy, mogą ocenić, czy dziennikarz działał w imię interesu społecznego, czy wykazał się rzetelnością i starannością, która pozwala na wyłączenie oskarżeń o bezprawność działań naruszających dobra osobiste, jak może mieć to miejsce w przypadku prowokacji dziennikarskiej. Każdą fuszerkę widać jak na dłoni. Niewiele natomiast wiadomo o tym, jak wyglądają granice kreacji w standardowym reportażu czy dokumencie telewizyjnym. W jakim stopniu proces przystosowywania wydarzeń do narracji telewizyjnej wpływa na relacjonowaną rzeczywistość.

„Życie jest złą telewizją” mówią amerykańscy producenci. Jak to stwierdzenie pogodzić z zasadami, którymi rządzą się formaty *non-fiction*? Jeżeli widz ogląda program, który autorzy ramówki telewizyjnej nazwali reportażem lub dokumen-

¹⁰ „Police privée: la sécurité au rabais”, Envoyé Spécial, FR2 2010, <http://www.france2.fr/emissions/envoye-special> (dostęp: 20.06.2012).

¹¹ M. Palczewski: O problematyczności metod dziennikarstwa śledczego, [w:] M. Palczewski, M. Worsowicz (red.): Dziennikarstwo śledcze..., jw., s. 72.

¹² Tamże, s. 72.

tem, ma prawo oczekiwać, że będzie dotyczył faktów, prawdziwych bohaterów, prawdziwych wydarzeń, będzie nagrywany w prawdziwych miejscach i wreszcie będzie opowiadał historię, która zdarzyła się naprawdę.

W popularnym podręczniku dla dziennikarzy, twórców form dokumentalnych¹³ czytamy między innymi, że zasadnicza różnica między relacjonowaniem faktów a tworzeniem fikcji jest taka, że scenariusze fabularne polegają na wymyśleniu punktów zwrotnych, scenariusze dokumentalne na znalezieniu ich w surowym materiale realnego życia. Praca dokumentalisty nad fabułą nie polega zatem na inwencji, ale na kreatywnej kompozycji faktów bez poświęcania integralności dziennikarskiej. Narracja jednak ma być nie tylko prawdziwa, ma też przykuwać uwagę. Historia ma mieć fascynujący początek, nieoczekiwany środek i satysfakcjonujący koniec. Ma wzbudzać emocje bohaterów, wzrastające napięcie i konflikt, który na końcu ma jakieś rozwiązanie. Jednocześnie autorka podręcznika przestrzega przed grzechami głównymi autorów dokumentów:

- opowiadania o wydarzeniach tak, jak nigdy nie przebiegały;
- wybierania tylko tych faktów, które potwierdzają tezę;
- łączenia faktów tak, by tworzyły jak najbardziej dramatyczną historię¹⁴.

Jako przykład takiego manipulowania faktami Sheila Curran Bernard podaje film dokumentalny „Roger and Me” Michaela Moore’a. Autor podporządkował chronologię zdarzeń dramaturgii. Film rozpoczyna się od zwolnień w fabryce General Motors. Później Moore pokazuje, jak władze lokalne próbują zadbać o ożywienie gospodarcze w mieście – Flint odwiedza Ronald Reagan, zostaje otwarty park tematyczny jako nowa atrakcja turystyczna. Tymczasem w rzeczywistości kolejność zdarzeń była odwrotna – najpierw wizyta Reagana, potem budowa parku, później grupowe zwolnienia w fabryce. Amerykańscy krytycy natychmiast po premierze filmu wypunktowali te nieścisłości. Moore bronił się, twierdząc, że to zupełnie nieistotne, jaka była chronologia, jego zdaniem wielu dokumentalistów brnie w daty i wylizanki dat i dlatego ich filmy nie są oglądane¹⁵.

Trudno jednak się z tym zgodzić. W swoich dokumentach Moore stawia zawsze bardzo wyraźne tezy, które odnoszą się do mechanizmów gospodarczych, politycznych i społecznych. Punktem wyjścia w jego rozważaniach są zawsze konkretne wydarzenia, które nie tyle relacjonuje, ile raczej wplata w swój monolog. Diagnostuje zatem skutki i bada przyczyny. W przypadku „Roger and Me” fakty nie pasowały do tego wykoncypowanego związku przyczynowo-skutkowego, trzeba więc było je zmienić tak, żeby najpierw była przyczyna, potem skutek. W ten sposób w „Roger and Me” dla czytelnej struktury filmu autor poświęcił samą rzeczywistość. Bernard uznała, że te zabiegi przekraczają granicę kreacji w formach dokumentalnych, jednak samo konstruowanie takiej struktury uważa

¹³ S.C. Bernard: *Documentary Storytelling for Video and Filmmakers*, Burlington–Oxford 2004.

¹⁴ Tamże, s. 3.

¹⁵ Tamże, s. 65.

za bardzo ważny etap pracy nad filmem. Jej zdaniem autorzy powinni o tym myśleć nie na etapie realizacji zdjęć czy postprodukcji, ale w czasie przedprodukcji:

Nieważne, jak ty antycypujesz strukturę twojego filmu i jak ją wdrażasz, struktura jest typem siatki, która pozwala Ci uchwycić rytm twojej historii. [...] Niektórzy filmowcy podchodzą do tego intuicyjnie. Ale jednak, jeżeli twoja analiza oglądalności mówi, że widzowie oglądają początek, otwarcie, a potem tracą zainteresowanie, albo widzownia nie rozumie zakończenia, nie wie, co ono ma wspólnego z całym filmem – to znak, że trzeba usiąść nad strukturą filmu¹⁶.

Bernard zaleca pracę nad scenariuszami w różnorodnych formatach: *outlines*, *treatment*, *script*¹⁷. Cel jest jeden – antycypacja tego, co wydarzy się na zdjęciach. Dokładne zaplanowanie scen sprzyja szybkiej produkcji. Zastanówmy się, śledząc krok po kroku proces powstawania reportażu telewizyjnego, ile decyzji musi podjąć autor i jego szefowie, zanim materiał trafi na emisję.

Po pierwsze, musi dokonać wyboru tematu, kierując się zazwyczaj dwoma kryteriami: na ile temat jest ciekawy dla widza i na ile ważny społecznie. Jak definiują to podręczniki dla dziennikarzy, chodzi o poszukanie tego, co zwykle, w tym, co niezwykle, i tego, co niezwykle, w tym, co zwykle:

Najwięcej kłopotów nastęrczają zazwyczaj tematy ekonomiczne. Przygotowanie ciekawego kilkunastominutowego reportażu na przykład o wynikach audytu w jakiejś państwowej spółce jest wręcz niemożliwe, bo co można pokazać? Jak znaleźć w tym dramaturgię?¹⁸

Im bardziej profesjonalny reporter, tym częściej stosuje się do podręcznikowych wytycznych. Przygotowuje *treatment*, *outlines*, *script* swojego materiału (zależy, czego oczekują od niego szefowie redakcji). Autor musi zaplanować na podstawie dokumentacji, co jego rozmówca powie, czego on od swojego rozmówcy oczekuje. Powinien założyć najważniejszą tezę materiału, zaplanować sceny, gdzie będzie kręcił, co wtedy jego bohater będzie robił, przy jakich czynnościach go nagra:

W scenariuszu wskazuje się też rozmówców (bohaterów) i pomysły realizacyjne, jakie dziennikarz chce zastosować. To najtrudniejsza część scenariusza, bo za każdym razem trzeba wymyślić zaskakujące rozwiązanie¹⁹.

Scenariusz zakłada zatem inscenizację rozumianą jako *mise-en-scène*²⁰. To ekipa filmowa mówi bohaterowi, gdzie ma usiąść, gdzie mógłby się skierować. Balcerowicz w filmie Andrzeja Fidyka i Anny Więckowskiej sporo biega²¹. Zapewne robi to na co dzień, ale bieganie na potrzeby filmu zostało ustalone, zaplanowane. Kiedy w telewizji widzimy, jak bohater wchodzi do swojego pokoju

¹⁶ Tamże, s. 42.

¹⁷ Co można przetłumaczyć jako „zarys”, „szkielet” i „właściwy scenariusz”.

¹⁸ M. Góralewska: Odkryte w ukrytej kamerze, jw., s. 127.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Chodzi o wszystkie elementy reportażu, które są wyreżyserowane.

²¹ „Balcerowicz. Gra o wszystko”, reż. A. Fidyk, A. Więckowska, HBO 2009.

i pokazuje jakieś przedmioty, możemy mieć pewność, że wcześniej był tam reporter i ustalił, co bohater pokaże, o co zostanie zapytany i z którymi przedmiotami wiążą się jakieś ciekawe historie.

Niektórzy widzowie są skłonni utrzymywać – piszą autorzy „Sztuki filmowej” – że film dokumentalny jest niewiarygodny, jeżeli ucieka się do inscenizowania zdarzeń. [...] Przypuśćmy na przykład, że chcemy pokazać w filmie codzienne życie i pracę rolnika. Jeżeli chcielibyśmy nakręcić ujęcie, na którym widoczne byłoby całe jego gospodarstwo, moglibyśmy po prostu poprosić go, by szedł kierunku pola i dzięki temu uzyskać pożądany kadr²².

Rzeczywistość jest zatem przetwarzana wielostopniowo. Najpierw antycypacja – reporter, jadąc na zdjęcia, już mniej więcej wie, co chce nakręcić, jaka będzie struktura jego opowieści. Swoją wizję powinien przekazać operatorowi, to z nim ustala, jak chciałby sfilmować zaplanowane sceny. Operator przekłada tę wiedzę o historii i bohaterze na opowieść obrazem – czyli na odpowiednie plany, na właściwie skomponowane kadry.

Paradoksalnie w historii opowiadania obrazem niewiele się zmieniło, oglądamy świat tak, jak wymyślili to przed wiekami twórcy renesansu i baroku: wypowiedzi bohaterów są zwykle inscenizowane w zbliżeniu i półzbliżeniu, operatorzy szukają mocnych punktów, żeby kadr był estetyczny, często wybierają diagonalną kompozycję, żeby zdynamizować przekaz.

W ostatnich latach modne stały się też ujęcia, w których nie jest zachowana ostrość, mające wywołać wrażenie chaosu, niepokoju. Scena jest realizowana poprzez szybkie jazdy kamery, z twarzy bohatera na twarz dziennikarza, z ważnego dokumentu, który trzyma w dłoni, na otwarte drzwi, w których widać przechodzące postacie.

Po realizacji zdjęć nadchodzi kolejny ważny etap w produkcji materiału – montaż. Wtedy to powstaje już precyzyjna struktura opowiadania historii.

Po zakończeniu zdjęć [pisze Góralewska] reporterzy dokładnie przeglądają i opisują przywiezione z terenu nagrania. Budują tak zwaną drabinkę montażową – wybierają najlepsze zdjęcia i sytuacje, układając strukturę reportażu. Im lepszy scenariusz, tym mniej zaskoczeń. Dobry reporter realizuje to, co zaplanuje, złego rzeczywistość zawsze zaskakuje. Niedoświadczony reporter przywiezie do dwudziestominutowego reportażu dwadzieścia godzin zdjęć, tak zwanych surówek, dobry – dwie godziny. Trzeba w nich odnaleźć sytuacje, które rozpoczną reportaż, zdjęcia, które pomogą zbudować co najmniej dwa punkty zwrotne (dramatyczne i zaskakujące widza zwroty akcji), wybrać fragmenty wypowiedzi, tak zwane setki²³.

Bernard poleca twórcom dokumentów „Poetykę” Arystotelesa jako podstawowy podręcznik, z omawianą w szkole podstawowej zasadą początku, rozwinięcia i zakończenia. Twórcy telewizji na ogół korzystają z tej struktury po swojemu. Często oglądaniu reportażu telewizyjnego towarzyszy wrażenie kilku początków. Nie dzieje się tak bez powodu, jedno z telewizyjnych powiedzeń brzmi „zaczynaj

²² D. Bordwell, K. Thompson: Sztuka filmowa, Warszawa 2010, s. 384.

²³ M. Góralewska: Odkryte w ukrytej kamerze, jw., s. 128.

od razu od pieca”, co oznacza, jeśli masz coś sensacyjnego, to powiedz to widzowi od razu, bo inaczej użyje pilota. Montaż nieliniowy daje ogromne możliwości przetwarzania rzeczywistości, wykorzystuje się mnóstwo zabiegów uatrakcyjniających przekaz, na przykład kilkunastoklatkowe ujęcia, które ciekawia widza, przykuwają jego uwagę, bo niewiele może dostrzec, a kontekst wskazuje na to, że może to być coś tragicznego. Sensacyjna muzyka potęguje napięcie.

Szefowie anten, producenci nie ukrywają, że materiał musi się sprzedać, musi nie tylko poruszać ważne społecznie zagadnienia, ale mieć dobry wynik w słupekach oglądalności. Pytanie brzmi: jakie są i powinny być granice tej kreacji?

Przyjrzyjmy się zatem kolejnemu kontrowersyjnemu reportażowi pt. „Tajemnica czterdziestego piętra” w realizacji Bertolda Kittla i Jarosława Jabrzyka (TVN 2008). Dziennikarze podjęli śledztwo w sprawie przecieku, który miał utrudnić akcję ABW wymierzoną przeciwko Andrzejowi Lepperowi. Na stronie internetowej www.sledztwo.tvn.pl czytamy:

Ale prokuratura nie odpowiedziała na kluczowe pytanie, jaki interes miał minister Kaczmarek, żeby uprzedzić Andrzeja Leppera o prowokacji? Przeprowadziliśmy własne śledztwo, żeby znaleźć odpowiedź na to pytanie. Dotarliśmy do nieznanych świadków i dowodów, które rzucają nowe światło na relacje, jakie łączyły głównych bohaterów afery 40 piętra²⁴.

Wnikliwą krytykę tego reportażu przeprowadził m.in. medioznawca Maciej Mrozowski. W swoim studium przypadku zarzucił autorom dostarczenie „ułomnego materiału dowodowego”²⁵, posiadanie „wybujałej wyobraźni” („To cenny dar. Pomaga w konstruowaniu niesamowitych i ekscytujących opowieści”)²⁶ oraz przede wszystkim „szaleństwo formalne”:

Być może największym mankamentem analizowanego tu reportażu jest jego forma, a ściślej rzecz biorąc, stylistyka. Na pierwszy rzut oka, wskazane wcześniej „szaleństwo formalne”, czyli przeladowanie warstwy obrazowej i dźwiękowej oraz dynamiczny montaż i rwana narracja, wydaje się tylko przejawem manieri typowej dla formuły *infotainment* czy popkulturowej estetyki²⁷.

Zdaniem Mrozowskiego w tym szaleństwie jest metoda:

Zamiast przekonywać odbiorcę siłą zebranych informacji i logiczną argumentacją, chodzi o zdezorientowanie widza, utrudnienie mu racjonalnej percepcji i przeniesienie całego aktu odbioru w obszar reakcji emocjonalnych. Obrazowy migot i polifoniczna kakofonia dają sumaryczny efekt chaosu, z którego reporterzy i narrator wydobywają strzępy informacji, jakieś mgliste postaci, fragmenty jakichś zdarzeń.

²⁴ http://sledztwo.tvn.pl/6680,tajemnica_czterdziestego_pietra,artykul.html (dostęp: 20.06.2012).

²⁵ M. Mrozowski: Rewelacje na kolacje, czyli Kittel i Jabrzyk przedstawiają: „Tajemnica czterdziestego piętra (studium przypadku)”, [w:] M. Palczewski, M. Worsowicz (red.): *News i dziennikarstwo śledcze wobec wyzwań XXI wieku*, Łódź 2010, s. 155.

²⁶ Tamże, s. 148.

²⁷ Tamże, s. 157.

To istotnie może sugerować niejasne związki, potajemne zbiórki, konspirację i spi-ski, a już z pewnością tworzy atmosferę podejrzeń i podejrzliwości²⁸.

Z tym kontrastuje, zdaniem Mrozowskiego, „głos narratora, który porządkuje ten chaos, dostrzega powiązania i dzięki temu panuje nad sytuacją”²⁹. Autor widzi w tym demagogię i stylistykę tabloidów, które uwielbiają porządkować rzeczywistość przez proste i oczywiste prawdy.

Na osobne omówienie zasługuje zarzut medioznawcy, że dziennikarze specjalnie ukryli tożsamość swoich bohaterów. Miało im zależeć nie na ochronie wizerunku, ale na zastosowaniu zabiegu, który zbuduje napięcie i stworzy odpowiednią dramaturgię obrazu.

Można natomiast sądzić, że jest to chwyt reporterski, który służy podniesieniu wartości zebranych informacji – skoro informatorzy boją się ujawnić swoją tożsamość, to znaczy, że przekazują ważne informacje, odsłaniają jakąś tajemnicę (ten strach tłumaczyłby też ogólnikowość informacji). To może budzić emocje, podnosić dramaturgię przekazu, ale jest kompletnie nieuzasadnione i głęboko mylące³⁰.

Ja osobiście nie zetknęłam się w mojej praktyce dziennikarskiej z autorem, który – mając możliwość pokazania twarzy rozmówcy – rezygnuje z tego, na rzecz, jak to się mówi w telewizji, „radia”, nawet sensacyjnego „radia”. Ale faktem jest, że takie podejrzania wobec reporterów pojawiają się w literaturze przedmiotu dość często. „Często ludzie nie dowierzają zapewnieniom filmowania w cieniu lub zniekształcania głosu”, uważają, że zamiast bohaterów „podstawiane są jakieś inne osoby” – pisze w poświęconym etyce opracowaniu Matthew Kieran³¹.

I jak wynika z przytoczonej wcześniej wypowiedzi byłej producentki magazynu reporterskiego, często mają rację. Zdarza się, że chroniąc informatora, dziennikarze zatrudniają statystę. Tylko czy taki zabieg niweczy lub podważa dokumentalną wartość filmu? Statysta odgrywa rolę bohatera, ale mówi słowo w słowo to, co w dokumentacji powiedział bohater. Niełatwo odpowiedzieć na pytanie, czy ta kreacja jest dopuszczalna w formach dokumentalnych, czy nie.

W klasycznym opracowaniu dotyczącym sztuki filmowej czytamy:

całkowicie obojętne dla ostatecznego rezultatu ekranowego jest to, czy posłużymy się materiałem w pełni autentycznym, czy inscenizowanym. Istotny jest bowiem nie sposób postępowania filmowca, lecz to, co udało mu się osiągnąć niezależnie od metod realizacji. [...] Pełnię realistycznego postępowania, doskonałą iluzję potoku życia, częściej osiągnano dzięki zabiegom określanym jako „dobra robota filmowa”,

²⁸ Tamże, s. 157.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże, s. 156.

³¹ M. Kieran: *The Regulatory and Ethical Framework for Investigative Journalism*, [w:] *Investigative Journalism. Context and Practice*, London–New York 2001, s. 158, [za:] J. Jastrzębski: *Etyka dziennikarstwa śledczego*, [w:] M. Palczewski, M. Worsowicz (red.): *Dziennikarstwo śledcze*, jw., s. 55.

niz trzymając się recept dokumentalnego stylu realizacji w ortodoksyjnym rozumieniu tego procesu³².

Przekonują o tym modne *mock-documentary*³³ (ostatnio „Wyjście przez sklep z pamiętkami”), które bawią się z widzem, z powodzeniem naśladować konwencję dokumentu. Pozorny brak inscenizacji, autentyzm miejsc akcji, cytaty z archiwum, czyli powszechnie uznawane atrybuty kina faktu, wcale nie oznaczają, że to, co oglądamy, ma cokolwiek wspólnego z rzeczywistością.

Również w serialach należących do gatunku *scripted docu*³⁴, jak na przykład „Ukryta prawda”, „Dlaczego ja” (Polsat), rozpoznajemy konwencje realizacji telewizyjnej typowe dla gatunków dokumentalnych: kamera jest prowadzona z ręki, jazdy są szybkie, bez zachowania ostrości, aktorzy wypowiadają się do kamery w zbliżeniu lub półzbliżeniu, jak rozmówcy newsów. Co prawda odgrywają tylko swoje role, ale w dobie ostrego *briefowania* (czyli dawania wskazówek bohaterom przed nagraniem) prawdziwych bohaterów widz może nie widzieć różnicy między wystąpieniami przed kamerą aktorów i autentycznych rozmówców. Ci ostatni czasami wypadają tak, jakby dziennikarz podpowiadał im zbyt precyzyjnie, jak mają opowiedzieć swoją historię, jakich słów użyć, żeby efekt był jak najbardziej „telegeniczny”.

Krótko mówiąc, sam sposób realizacji nie może zatem wskazywać na to, czy oglądamy formę dokumentalną, czy fabularną. Skąd zatem my widzowie mamy wiedzieć, ile w materiale dziennikarskim jest kreacji, a ile relacjonowania rzeczywistości? Nie dowiemy się tego, a precyzyjnie rzecz ujmując, dowiemy się tyle, ile zdradzą nam sami dziennikarze.

Ewa Ewart, dokumentalistka BBC, na jednym ze spotkań opowiadała, jak z całą ekipą w jednym z krajów ogarniętych wojną stanęła przed stołem czaszek. Operator, zanim rozpoczął zdjęcia, pochylił się, żeby sięgnąć po jedną z nich, która leżała z boku – chciał ją dołożyć do pozostałych. Ewart opowiadała, że stanowczo zaprotestowała. Cała ekipa była zdziwiona jej sprzeciwem. Operator tłumaczył, że dzięki temu kadr będzie lepszy, lepiej skomponowany. Na spotkaniu Ewart tłumaczyła studentom, że każdy autor dokumentów musi mieć w sobie tę granicę, poczucie, że mówi prawdę. Ona w tamtym momencie wiedziała, że jeśli się zgodzi przesunąć czaszkę, naruszy tę swoją własną granicę między prawdą i nieprawdą. Powiedziała kreacji dość. Tylko czy my widzowie dostrzeżemy to w zalewie ustawianych zdjęć?

Wydaje się oczywiste, że nikt inny, tylko sami autorzy muszą pilnować granic kreacji w dokumentach. Wynikające z tego wybory i decyzje obciążają sumienia dokumentalistów, reporterów, producentów, operatorów, montażystów. Nikt ich w tym nie wyręczy.

³² A. Helman: Realizm i kreacja w filmie, [w:] M. Hopfinger (red.): Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku, Warszawa 2005, s. 205.

³³ *Mock-documentary* czyli „falszowy dokument”, zob. W. Godzic: Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”, Kraków 2004, s. 193.

³⁴ Fabularny format, który sposobem realizacji naśladuje formy dokumentalne, np. „Ukryta prawda” (TVN), „Pamiętniki z wakacji” (Polsat).

Można powiedzieć, że to dość żalosna konkluzja, ale zgadzam się z Jerzym Jastrzębskim, że:

Diabeł jak zwykle siedzi w szczegółach. Ostatecznie więc o tym, co jest, a co nie jest dopuszczalne, wskazane i usprawiedliwione rozstrzyga środowiskowa praktyka i dziennikarski obyczaj – z jednej strony, a z drugiej – oczekiwania i reakcje publiczności³⁵.

Świadomi widzowie już z całą pewnością wiedzą, że dyskursem telewizyjnym rządzi żelazna logika. A według Denisa McQuaila podstawowe zasady logiki mediów to: nowość, natychmiastowość, szybkie tempo, personalizacja, zwięzłość, konflikt, dramatyzacja i obecność gwiazd³⁶.

Widzowie, którzy pamiętają o tych zasadach, są lepiej przygotowani do odbioru przekazu telewizyjnego. Dostrzegają na tyle niuanse kodowania przekazu, aby, jak pisał Stuart Hall, wysledzić każde pęknięcie konwencji i w rezultacie dekodować przekaz po swojemu, odrzucając preferencje nadawców³⁷. Tego rodzaju publiczność potrafi znaleźć w telewizyjnym dyskursie własny sens, uwzględniając zasady logiki przede wszystkim rządzące mediami; jak napisała Małgorzata Lisowska-Magdziarz:

Odbiorca z klasy średniej świadomy jest możliwości, jakie mu dają współczesne technologie komunikacyjne. Używa mediów konwergentnie, żeby sobie zapewnić maksimum użytecznej informacji czy atrakcyjnej dla niego rozrywki. W razie dłuższego rozczarowania wycofuje się z tych mediów, które nie spełniają jego potrzeb lub kłócą się z rytmem jego życia³⁸.

STRESZCZENIE

O granicach kreacji we współczesnym reortażu i dokumencie telewizyjnym

Autorka zastanawia się nad tym, gdzie przebiegają granice pomiędzy dozwoloną i niedozwoloną kreacją w telewizyjnych formach dokumentalnych. Przytacza nie tylko przykłady realizacji reportaży wykorzystujących prowokację dziennikarską i rekonstrukcję faktów. Koncentruje się na materiałach, które powstały przy wykorzystaniu klasycznych form realizacji. Zwraca uwagę, że niewiele wiadomo o tym, jak wyglądają granice kreacji w standardowym reportażu czy dokumencie telewizyjnym. W jakim stopniu proces przystosowywania wydarzeń do narracji telewizyjnej wpływa na relacjonowaną rzeczywistość. „Życie jest złą telewizją” – mówią amerykańscy producenci. Jak to stwierdzenie pogodzić z zasadami, którymi rządzą się formaty *non-fiction*?

Słowa kluczowe: dokument telewizyjny, reportaż telewizyjny, prowokacja, inscenizacja, rekonstrukcja, granice kreacji, etyka dziennikarska

³⁵ J. Jastrzębski: *ju.*, s. 57.

³⁶ D. McQuail: *Teoria komunikowania masowego*, Warszawa 2008, s. 332.

³⁷ S. Hall: *Kodowanie i dekodowanie, Przekazy i Opinie* 1987, nr 1–2, s. 58.

³⁸ M. Lisowska-Magdziarz: *Media powszednie*, Kraków 2008, s. 379.

POLSKOJĘZYCZNE MEDIA NA ZAOLZIU

URSZULA KOLBEROVÁ

Katedra slavistiky Filozofická fakulta Ostravská univerzita v Ostravě

ABSTRACT

Polish-language media in the region of Zaolzie

This article shows the history of Polish-language media in the region of Zaolzie. The first section provides a brief overview of periodicals in the discussed region since the end of World War II until 2012. The next brings the story of newspaper *Głos Ludu*, magazine *Zwrot* and magazines for children and young *Jutrzenka*, *Ogniwo* and *Nasza Gazetka*, brings information about Polish-language news in radio Český rozhlas Ostrava, and Polish language news in programmes of regional TVs and Czech Television 1.

Keywords: media, press, Zaolzie

Bezpośrednio po drugiej wojnie światowej na Zaolziu przystąpiono do odbudowy życia kulturalnego, społecznego, wznowiono polski ruch wydawniczy.

Pierwszym polskojęzycznym pismem, które powstało po zakończeniu drugiej wojny światowej, był *Głos Ludu*, którego pierwszy numer ukazał się 9 czerwca 1945 r. Natomiast 1 października 1945 r. Towarzystwo Nauczycieli Polskich w Czechosłowacji, jeszcze bez zgody władz czechosłowackich¹, wydało po raz pierwszy pismo dla dzieci – uczniów szkół ludowych *Nasza Szkoła*, które stanowiło kontynuację przedwojennych: *Jutrzenki* i *Naszego Pisemka*. W roku 1947 *Nasza Szkoła* zmieniła swoją nazwę na *Jutrzenkę* ukazującą się do dzisiaj. Natomiast dla starszych uczniów powstała w tym samym roku *Praca Szkolna*, przemianowana w 1967 roku na *Ogniwo*, również nadal wydawane.

W połowie lat czterdziestych (w latach 1946–1949) wznowiono czasopismo katolickie drukowane przed wojną pod nazwą *W Obronie Prawdy*. Koniec lat 40.

¹ www.pctesin.cz/Ogniwo/historia.aspx (dostęp: 19.04.2008).

✉ Adres do korespondencji: Katedra slavistiky Filozofická fakulta Ostravská univerzita v Ostravě; Reální 5, 701 03 Ostrava; urszula.kolberova@osu.cz

to także czas, kiedy pojawiły się dwie gazetki redagowane przez środowiska harcerskie. W latach 1947–1948 wychodził *Zryw*, natomiast w roku 1948 *Brzask*.

Kolejnym pismem, które zaczyna swą działalność od końca 1949 r., jest miesięcznik kulturalno-społeczny *Zwrot*. Jego pierwszym redaktorem zostaje poeta i działacz społeczny Paweł Kubisz, który w okresie międzywojnia wydawał miesięcznik *Sztorcem*. *Zwrot* był kontynuatorem *Szyndziolów* ukazujących się w latach 1947–1949 – dodatku literackiego *Głosu Ludu*.

Po wojnie odrodziło się pismo ewangelickie *Przyjaciel Ludu*, które przetrwało kolejnych dziesięć lat, kończąc swoją działalność jako pismo polskojęzyczne w roku 1959; w latach następnych drukowano tam teksty w obu językach: polskim i czeskim.

Kolejnym ważniejszym periodykiem była (ukazująca się do końca 2012 roku już pod inną nazwą) *Gazetka Pioniera*, której pierwszy numer pojawił się na rynku wydawniczym 10 września 1952 roku. W latach 80. młodzież Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego (dalej: PZKO) wydała kilka własnych numerów *Gazetki*, zatytułowanych: *Suplement*, *Suplement Nowy* i *Suplement Młodych*.

Lata pięćdziesiąte to także okres, kiedy pojawiały się dwujęzyczne periodyki czesko-polskie. Zaliczyć tutaj można *Hlas rolníků – Głos Chłopów* ukazujący się w Karwinie od roku 1951, przemianowany w roku 1954 na *Karvinské noviny – Gazeta Karwińska*; *Vesnické noviny – Gazetę Wiejską*, wychodzącą w Czeskim Cieszynie w latach 1951–1960; *Vpřed – Naprzód*, drukowany od roku 1959 we Frydku-Mistku, w roku 1969 przemianowany na *Ozvěny – Echo* oraz *Trinecký Hutník – Trzywiecki Hutnik*, ukazujący się od roku 1949.

Jesienią 1965 roku przy PZKO powstaje Sekcja Folklorystyczna. Miała ona nawiązać do działalności Towarzystwa Ludoznawczego w Cieszynie, które istniało tu w latach 1901–1939. Cele Sekcji Folklorystycznej można krótko określić jako przeprowadzanie terenowych badań etnograficznych i dokumentowanie dorobku zaolziańskiej kultury – zbieranie i opracowywanie folkloru słownego, muzycznego, tanecznego.

Z założeń działalności Sekcji wynikało, że informacje, materiały itp., które jej członkowie pozyskali od ludu, powinny do ludu powrócić w formie wyników badań i opracowanej. Z tego powodu po początkowym, pozbawionym publikacji trzyletnim okresie działalności Sekcji w 1968 r. pojawił się pierwszy numer *Biuletynu Ludoznawczego*, od razu zdobywając licznych czytelników. Do dziś ukazało się 24 *Biuletynów*. Natomiast z okazji jubileuszu 5-lecia istnienia Sekcji Folklorystycznej w 1970 roku wydano pierwszą tematyczną publikację z serii *Zeszytów Ludoznawczych*. *Zeszyty Ludoznawcze* ukazywały się co pięć lat jako zeszyty jubileuszowe lub jako zeszyty monotematyczne, do tej pory ukazało się 21 numerów.

Na potrzeby PZKO wydawane były różne biuletyny, np. *Biuletyn Komisji Ruchu Kobiet* (w latach 1972–1975), *Biuletyn Sekcji Życia Towarzyskiego PZKO* (1984–1989), *Biuletyn Informacyjny* dla kół PZKO (od roku 1969). Ponadto koła najczęściej wydawały i wydają własne informatory.

Warto jeszcze wspomnieć o kalendarzach, które zaczęły się ukazywać od razu po wojnie i wychodzą po dziś dzień – najpierw *Kalendarz Głosu Ludu* w latach 1945–1953, później *Kalendarz Zwrotu* w latach 1954–1961 i w końcu *Kalendarz Śląski*, który jest wydawany od 1962 roku do dziś.

Dopiero aksamitna rewolucja stworzyła możliwość powrotu do dawnych organizacji (nawiązanie do tradycji międzywojennej działalności Macierzy Szkolnej), powstania nowych (Rada Polaków, Zrzeszenie Literatów Polskich w RC, Rodzina Katyńska i in.). Doszło wtedy do zdekomunizowania *Głosu Ludu*, *Zwrotu*, *Ogniwa*, *Jutrzenki* i *Naszej Gazetki*. Powstały nowe, wolne od cenzury komunistycznej pisma, jak *Wiarus*, kwartalnik koła polskich kombatantów w Republice Czeskiej, którego pierwszy numer pojawił się w roku 1993 w Czeskim Cieszynie, czy *Macierz* – kwartalnik Macierzy Szkolnej w Republice Czeskiej ukazujący się od roku 1992. W latach 1993–1994 ukazało się osiem numerów pisma *Nasze Sprawy*, w cierlickiej szkole w latach 1995–1996 wydawano pisemko *Kleks*, wychodziło ono w 5–6 egzemplarzach, niestety nie zachował się ani jeden egzemplarz. Od 1994 r. zaś swój czesko-polski kwartalnik pod nazwą *Informátor slezské diakonie – Informator Dziekanatu Śląskiego* wydaje również ewangelicki dziekanat.

Głos Ludu

Dzieje *Głosu Ludu* obejmują bardzo długi okres, prawie siedemdziesiąt lat. Pierwszy numer ukazał się wkrótce po zakończeniu wojny, w sobotę 9 czerwca 1945 roku we Frysztacie, a pierwszym redaktorem naczelnym został Henryk Jasiczek. Gazeta ukazuje się do dnia dzisiejszego, jednak ulegała znacznym przeobrażeniom. Przez pięćdziesiąt pięć lat ukazywała się jako organ ostrawskiego Komitetu Okręgowego Komunistycznej Partii Czechosłowacji. O jej prokomunistycznym kierunku świadczył nie tylko wydawca, ale przede wszystkim treść, język i charakterystyczny styl bliski „nowomowie”. Z komunistyczną tradycją *Głos Ludu* zerwał po aksamitnej rewolucji. Ostateczne zmiany udało się przeforsować wraz z objęciem funkcji redaktora naczelnego przez Mariana Siedlaczka.

Lata 1945–1949 to czas stabilizacji pisma. Są to również lata, w których pomimo kursu komunistycznego dominują przede wszystkim zagadnienia związane z kwestią zakończenia wojny, utwaleniem granicy na Olzie i definitywnej przynależności Zaolzia do Czechosłowacji. Z powyższym związane są kwestie narodowościowe, kłopoty polskiego szkolnictwa.

Nowe realia powojenne, ataki na środowiska byłego polskiego rządu emigracyjnego, aprobata nowego stanu rzeczy w Polsce to główne tematy narzucane przez coraz silniejszy nurt lewicowy, zyskujący na znaczeniu w krajach Europy Środkowo-Wschodniej. Na łamach gazety mnożą się ataki i utyskiwania na politykę Czechosłowackiej Partii Narodowo-Socjalistycznej i ludowców. Wraz z przewrotem w lutym 1948 r. i dojściem komunistów do władzy charakter pisma

gwałtownie się nie zmienia; *Głos Ludu* był od samych początków gazetą partyjną, jednak kolejne lata przynoszą zmianę kursu redakcji.

Po roku 1950 wzrasta funkcja informacyjno-dydaktyczna gazety, *Głos Ludu* włącza się także w nurt usilnych starań o stworzenie mitu dobrobytu socjalistycznego. Artykuły drukowane w latach 1950–1955 przynoszą niemal wyłącznie informacje o przekraczaniu planów i dokonaniach człowieka socjalistycznego. Tchną niesłychanym zapałem, wiarą w nowe, lepsze jutro. Publikacjom okresu realizmu socjalistycznego, nie były też obce procesy polityczne, echa zimnej wojny i wskazywanie na otoczenie rzekomo pełne szpiegów i złowrogiej reakcji. Społeczeństwo było tym wszystkim z powodzeniem zastraszane.

Trzeci okres historii *Głosu Ludu* obejmuje lata 1956–1969. Rozpoczyna się w momencie odwilży związanej ze zmianą przywództwa radzieckiego po śmierci Stalina, a kończy likwidacją polityki odprężenia. Częściowa liberalizacja życia społecznego zaczyna docierać do republik radzieckich po XX Zjeździe KPZR, który zapoczątkował krótki proces destalinizacji. Z powyższymi zdarzeniami wiążą się przemiany w czechosłowackiej prasie, częściowe odpolitycznienie gazet i pojawianie się w latach 1956–1957 artykułów o neutralnej treści. Kolejne lata (1958–1967) przynoszą stopniowy powrót do stanu sprzed 1956 roku – co spowodowało rosnące niezadowolenie społeczeństwa i doprowadziło w 1968 roku do praskiej wiosny.

Bolesny czas praskiej wiosny zamyka okres nadziei na odpolitycznienie życia społecznego, a tym samym i gazety. W 1969 roku do *Głosu Ludu* dotarła „socjalistyczna normalizacja”, a wraz z nią nastąpiły kolejne zmiany personalne w gazecie. Redaktorzy naczelni *Głosu Ludu* zmieniali się: Jasiczka (odwołanego za poglądy rewizjonistyczne) zastąpił w 1958 roku Jan Szurman, w 1964 roku tę funkcję objął kolejny redaktor, Tadeusz Siwek). W roku 1969 stanowisko naczelnego objął Stanisław Kondziołka – w historii *Głosu Ludu* zaczyna się kolejny okres, który zamykają wydarzenia aksamitnej rewolucji.

Czas „socjalistycznej normalizacji” to dla *Głosu Ludu* trudny okres. Najpierw dochodzi do rozprawienia się z polityką postyczeniową (1969–1971), następnie do próby powrotu do polityki początkowych lat 50. (1972–1979), a w końcu przychodzą lata 80., przynoszące pierwsze pęknięcia w bloku radzieckim.

W latach 1972–1979 na łamach pisma popularyzowana jest tematyka szkolenia partyjnego, przybliżane założenia programu partii i zasady marksizmu-leninizmu. Partia prowadzi nową „politykę zobowiązań“, w myśl której niemal wszystko każdego człowieka zobowiązuje: zaufanie społeczeństwa, czyny społeczne, zwycięski luty... Znow pojawia się pewnego rodzaju „orderomania”, podkreślana jest jedność społeczeństwa, partii i krajów socjalistycznych, obchodzone są sztandarowe święta komunistyczne, jak zwycięski luty, rewolucja październikowa, kolejne rocznice powstania PRL-u, Dzień Górnika i inne. Wciąż prowadzi się politykę okłamywania społeczeństwa. Nierzadko można przeczytać artykuły o pomyślnym rozwoju gospodarki bloku socjalistycznego.

Lata osiemdziesiąte, druga dekada „socjalistycznej normalizacji”, miały się odznaczać aktywną postawą społeczną, wzorowym wywiązywaniem się z zadań pięcioletni oraz czynami społecznymi. Na samym początku dekady łamy gazety sprawiają wrażenie, jakoby nastąpiła pewna liberalizacja stosunków społecznych – a to za sprawą większej liczby artykułów neutralnych politycznie, o ogólnej tematyce, i zaznaczającym się zmniejszeniu liczby artykułów programowo-ideologicznych. Jednak już od 1983 roku można zanotować tendencję przeciwną.

Początek lat osiemdziesiątych przynosi dużo informacji o Polsce, w której pod koniec 1980 roku powstała Solidarność. Komentowane są na bieżąco informacje o nowym ruchu antykomunistycznym, a partia dokłada wszelkich starań, by wydarzenia ukazać w zgodnym ze swoją polityką świetle. Z kolei druga połowa lat 80. charakteryzuje się w Rosji podjęciem kroków zmierzających ku reformie systemu ekonomicznego; Gorbaczow inicjuje politykę przebudowy i jawności. Jednak do *Głosu Ludu* liberalizacja dociera bardzo powoli, prawie niezauważalnie. Spadek liczby artykułów ideologicznych zanotować możemy dopiero od roku 1987 i to ledwo zauważalny. O przełomie możemy mówić dopiero w okresie aksamitnej rewolucji.

Lata 1969–1989 od samego początku charakteryzują się zwrotem ku sprawom polskim, przede wszystkim na polu kultury, sztuki i rozrywki. W owym okresie problematyka kulturalna przeżywa na łamach gazety swój rozkwit: pojawia się mnóstwo recenzji, wierszy, opowiadań, rubryk kulturalnych.

W roku 1986 dochodzi do kolejnej zmiany na stanowisku redaktora naczelnego. Miejsce Stanisława Kondziołka zajmuje Henryk Kiedroń – przeprowadzi on *Głos Ludu* przez trudne czasy aksamitnej rewolucji, ku demokracji.

Od 1990 roku *Głos Ludu* jest stopniowo dekomunizowany. Owe zmiany związane z upadkiem starego reżimu rozpoczyna dopiero październik 1991 roku, kiedy obowiązki redaktora naczelnego przejmuje Marek Matuszyński, a po nim, w roku 1992, Marian Siedlaczek. Zmienia się koncepcja gazety. Ma miejsce zdecydowany zwrot w stronę czytelnika zaolziańskiego. Najczęściej poruszonymi tematami stają się sprawy regionu i mniejszości polskiej. Zanikają wiadomości ogólnokrajowe.

Od roku 1994 funkcję nowego naczelnego pełnił Władysław Biłko, w 2000 roku na fotelu kierującego gazetą zasiadła pierwsza kobieta – Henryka Bittmar. Po jej rezygnacji stanowisko to przejściowo objął Kazimierz Santarius. W roku 2003 zastąpiła go kolejna kobieta – Danuta Branna. Ostatnią redaktorką naczelną, pełniącą obowiązki od 1 stycznia 2005 do ostatniego kwartału 2008, była Beata Schönwald. Po niej redaktorem naczelnym został Wojciech Trzcionka. W tym czasie *Głos Ludu* przechodzi wiele zmian, ale w dalszym ciągu skupia się na sprawach Zaolzia, mniejszości polskiej i jej problemach. Obecny redaktorem naczelnym jest Tomasz Wolff.

Zwrot

W grudniu 1949 r. comiesięczny dodatek do *Głosu Ludu* pt. *Szyndzioly* przekształca się w miesięcznik społeczno-kulturalny *Zwrot*. Wydawcą *Zwrotu* jest Zarząd Główny PZKO w Czechosłowacji. Od początku powstania do dziś *Zwrot* pełni na Zaolziu misję kulturotwórczą, wykorzystując przede wszystkim dorobek badawczy i twórczy regionalnego środowiska intelektualnego, literackiego i artystycznego. O misji kulturotwórczej od pierwszego numeru informował podtytuł pisma – *Miesięcznik poświęcony sprawom społecznym, oświatowym, kulturze i sztuce*.

Pierwszym redaktorem naczelnym został znany pisarz i działacz literacki Paweł Kubisz², m.in. założyciel Śląskiego Związku Literacko-Artystycznego w Czechosłowacji w 1937 r., a po wojnie (1947) Sekcji Literacko-Artystycznej przy ZG PZKO (dalej: SLA). Natomiast obowiązki redaktora odpowiedzialnego pełnił Henryk Jasiczek; miesięcznik redagował Zespół.

Pierwotnie *Zwrot* wychodził w formacie A4, w objętości 16 stron; czasem – w wydaniu poszerzonym – liczba stron dochodziła do 20 lub 24. W przeciągu pierwszego roku swego istnienia *Zwrot* ukazywał się w nakładzie 7500 egzemplarzy, jednak szybko okazało się, że taki nakład przekracza realne możliwości sprzedaży i zmniejszono go do 4500 egzemplarzy.

Nazwa czasopisma w chwili jego powstania nawiązywała do przemian ideologiczno-ustrojowych w Czechosłowacji po 1948 roku. *Pismo miało być jak gdyby zwrotnicą, umożliwiającą społeczeństwu naszemu w zakresie spraw kulturalno-oświatowych przejście na nowe tory socjalistycznego życia*³ – pisano w artykule rocznicowym. W kolejnym czytamy, że programem czasopisma jest *walka o całkowity zwrot w umysłach i działaniu mas, walka o przeorientowanie światopoglądu społeczeństwa, o kulturę, której sensem i treścią jest wychowanie nowego człowieka*⁴. Z propozycją nazwy wystąpił Paweł Kubisz⁵.

Pierwsze lata działalności *Zwrotu* (1949–1955) przypadają na okres „budowania socjalizmu”. W pierwszym numerze miesięcznika czytamy:

*Żyjemy w kulturze polskiej, współtworzymy kulturę polską – polską pod względem formy, nową, socjalistyczną pod względem treści [...] Nowy miesięcznik kulturalny powinien stać się kuźnią, w której ogniu dyskusji wykuwać będziemy wytyczne dla całej naszej działalności kulturalnej w terenie*⁶.

W *Zwrocie* w tym czasie również pojawiają się artykuły podobne jak w *Głosie Ludu*: ideologiczne, polityczne, agitacyjne i programowe, przypominające o sztandarowych świętach – ale nie tylko. Zgodnie ze swoimi założeniami *Zwrot* jako miesięcznik kulturalny drukował przeważnie artykuły nieideologiczne,

² Figuruje z imienia i nazwiska jako redaktor naczelny od 1951 r., nr 2.

³ J. Kurzelowski: Z okazji 10-lecia *Zwrotu*, *Zwrot* 1959, nr 12, s. 9.

⁴ H. Jasiczek: Narodziny *Zwrotu*, *Zwrot* 1959, nr 12, s. 10.

⁵ B. Bielan: Nasz jubileusz, *Zwrot* 1979, nr 12, s. 9.

⁶ H. Jasiczek: Jak należy pojmować zadania *Zwrotu*, *Zwrot* 1949, nr 1, s. 1.

o treści neutralnej, dotyczące nauki, sztuki, teatru, folkloru, literatury, publikował opowiadania, wiersze, przedstawiał sylwetki wybitnych osobistości świata kultury i literatury zaolziańskiej oraz polskiej (Mickiewicz, Tuwim, Konopnicka, Żeromski), czeskiej (Zeyer, Němcová), doniesienia z życia PZKO, SLA, informacje o polsko-czeskiej współpracy na polu sztuki. Na łamach miesięcznika ogłaszano konkursy literackie.

Spadek liczby artykułów ideologicznych zauważamy zwłaszcza po roku 1956, pojawia się wtedy jeszcze więcej publikacji o neutralnej treści, np. informacji ze świata nauki (o konferencjach slawistycznych, współpracy naukowców polskich i czechosłowackich).

Teksty nie traktowały wyłącznie o Zaolziu, do współpracy nad miesięcznikiem zapraszano fachowców polskich i czeskich. W tym czasie – przykładowo – pojawiła się rubryka „Poetyckie wzloty” Jana Kurzelowskiego o poezji Śląska Cieszyńskiego i Zaolzia, czy artykuły Franciszka Popiołka. Kolejny temat *Zwrotu* to działalność artystyczna regionu (informacje o literaturze, muzyce, teatrze, plastyce).

W okresie 1958–1967 w *Zwrocie* znowu przeczytać możemy więcej artykułów o treściach ideologicznych – najczęściej dotyczą sztandarowych świąt komunistycznych, przypominają ważne dla reżimu rocznice. Na stronach poświęconych kulturze, sztuce, literaturze i nauce pojawiają się opowiadania, wiersze, doniesienia teatralne, artykuły o ważnych osobistościach świata literatury, o podboju kosmosu itp. Informacje z regionu i kraju to głównie doniesienia o działalności PZKO i jego zjazdach oraz o działalności i wytycznych KPCz i KPZR. Mowa m.in. o Zjeździe Kultury Socjalistycznej w Pradze (1959 r.), Spartakiadzie (1960 r.), w roku 1961 pojawia się cykl artykułów popularnonaukowych z okazji 40-lecia KPCz. W tym okresie na łamach czasopisma rozwija się reportaż, toczą się dyskusje z czytelnikami na temat literatury zaolziańskiej. *Zwrot* drukuje liczne doniesienia z terenu, ocierając się o sprawozdawczość⁷.

Od 1958 roku redaktorem naczelnym zostaje Tadeusz Siwek. Od pierwszego numeru w 1959 roku zmienia się podtytuł pisma (na *Miesięcznik Kulturalno-Społeczny*), szata graficzna jest nieco inna i pojawiają się nowe działy.

Kolejna zmiana na stanowisku redaktora naczelnego następuje w połowie roku 1964, od szóstego numeru pismem kieruje Jan Rusnok. Wraz z nowym redaktorem naczelnym następuje powrót do tematów bardziej historycznych, literackich, artystycznych. Pojawia się recenzja teatralna, reportaż literacki.

W roku 1966 dochodzi też do zmiany podtytułu na *Miesięcznik Społeczno-Kulturalny*.

W roku 1967 cena miesięcznika zostaje podniesiona z 1 Kčs do 2 Kčs. Podwyżkę spowodowało podniesienie cen papieru i druku, ale w dalszym ciągu nie

⁷ K. Kaszper: *Zwrot* – zwierciadło społeczeństwa, *Zwrot* 1974, nr 12, s. 5.

pozwalala na pokrycie całkowitych kosztów przygotowania miesięcznika. Niedobór pokrywały dotacje państwowe⁸.

W latach 1968–1971 *Zwrot* przechodzi liczne zmiany. Niewiele jest artykułów ideologicznych, przeczytać można wiersze, publikowane są sylwetki pisarzy i osobistości zaolziańskich oraz pisarzy polskich, opowiadania, doniesienia z działalności kół PZKO, wywiady, ciekawostki, przybliża się prasę regionu sprzed stu lat, pojawia się rubryka dotycząca kultury języka, wspomniane są ważne rocznice związane z historią i kulturą, dużo miejsca poświęca się tematom dotyczącym młodzieży, dyskusji o młodych i Stowarzyszeniu Młodzieży Polskiej, ważne stają się też tematy historyczne.

Zwrot liczy wtedy 32 strony formatu B5. Z pismem współpracują tacy pisarze, nauczyciele, badacze literatury, dziennikarze i naukowcy jak: Karol Kadłubiec, Robert Danel, Kazimierz Jaworski, Władysław Josiek, Łada Krumnikłowa, Edmund Rosner, Józef Chlebowczyk, Bogusław Sławomir Kunda, Bogdan Kisza i inni.

Kiedy w sierpniu 1968 roku rozpoczęła się inwazja wojsk układu warszawskiego na Czechosłowację, redaktorzy *Zwrotu* potępiłi agresję, popierając jednocześnie Dubczekowski „socjalizm z ludzką twarzą” i realizację demokratycznych przemian. Redaktor Henryk Jasiczek wystąpił z przemówieniem w telewizji czechosłowackiej, gdzie bardzo krytycznie wyraził się o tzw. „pomocy międzynarodowej naszych sojuszników”.

Okres od sierpnia 1968 roku do początku „normalizacji” to oprócz spraw kultury i sztuki przede wszystkim rozważania nad demokratyzacją. Pojawiają się artykuły dotyczące aktualnych wydarzeń na scenie politycznej, rozważania o demokracji w kontekście historycznym (np. demokracja w Atenach, Rzymie). Kolejne artykuły poruszają już temat „normalizacji”.

Rok 1969 kontynuuje stare rubryki i tematy. Pojawiają się opinie na temat sierpnia 1968. Od numeru 11. następuje zmiana na stanowisku redaktora naczelnego – miesięcznik redaguje Rada Redakcyjna z zespołem, którego przewodniczącym zostaje Tadeusz Chrząszcz, sekretarz ZG PZKO. Na razie na łamach miesięcznika pojawiają się artykuły dotyczące literatury, wciąż prezentowana jest twórczość takich pisarzy, jak Henryk Jasiczek, Władysław Sikora, Wilhelm Przechek, których później skazano na milczenie.

Kolejny, 1970 rok przynosi więcej tekstów dotyczących Lenina, przybliżających jego poglądy na kwestie narodowościowe. Drukuje się wiersze jemu poświęcone, artykuły w setną rocznicę jego urodzin. Ma miejsce krytyka polityki lat 1968–1969. Pojawiają się urywki i cytaty z przemówień działaczy i polityków.

„Normalizacja” wraz ze zmianami personalnymi dotarła do *Zwrotu* w 1970 roku. Redaktorzy Jan Rusnok i Henryk Jasiczek za swoją postawę po roku 1968, na podstawie uchwały zebrania plenarnego ZG PZKO z dnia 5 V 1970 roku

⁸ *Zwrot* 1966, nr 12, s. 30.

i w konsekwencji nacisku ze strony struktur KPCz, zostali odwołani ze stanowisk redaktorów *Zwrotu* i rozwiązano z nimi służbowy stosunek pracy⁹.

Lata 1972–1979 to okres „normalizacji społecznej”. W tym czasie w *Zwrocie* znów zwiększa się liczba artykułów ideologicznych i rocznicowych jak również cytatów z przemówień czeskich, regionalnych i polskich działaczy partyjnych. Dużo miejsca poświęca się młodzieży, kobietom oraz ich roli społecznej. W tym czasie periodyk drukuje także dużo artykułów dotyczących literatury (np. „Literatura polska po 1960 r.”, „Dialogi o literaturze”), na stronach *Zwrotu* toczy się dyskusja o literaturze zaolziańskiej, prasie, języku, regionalizmie, folklorze. Drukują się dużo PZKO-wskiej publicystyki.

Zwrot w tym okresie przechodzi następujące zmiany: w 1972 r., od numeru dwunastego powołany zostaje nowy redaktor naczelny – Eugeniusz Suchanek, od roku 1973 rozrasta się do 40 stron. Kolejna zmiana na stanowisku redaktora naczelnego przychodzi wraz z czwartym numerem 1976 roku – zostaje nim Bronisław Bielan, wtedy też zostaje znowu powiększona objętość pisma – do 48 stron. Rok 1977 przynosi zmianę układu graficznego, formatu – na A5 i zwiększenie liczby stron do 64. Więcej miejsca poświęca się publicystyce związkowej. W 1979 roku dochodzi do podwyższenia ceny z 2 koron na 2,50. Objętość pisma liczy już do 80 stron, a nakład sięga 4250 egzemplarzy.

W 1980 roku, od numeru pierwszego, dochodzi do zmiany na stanowisku redaktora naczelnego; obowiązki chwilowo pełni Halina Kowalczyk. Od numeru piątego stanowisko to obejmuje Kazimierz Kaszper. Natomiast w latach 1981–1982 redaktor naczelny nie jest określany z nazwiska, *Zwrot* „redaguje zespół redakcyjny”. Taki stan trwa aż do numeru dziewiątego z 1983 roku, kiedy redaktorem naczelnym zostaje Piotr Przeczek.

W tych latach w *Zwrocie* możemy tradycyjnie już przeczytać artykuły ideologiczne (np. „Dzieje KPCz”, „Ludzie KPCz”) oraz dotyczące szkolnictwa, folkloru, literatury i teatru, poezje, urywki prozy, recenzje, doniesienia o działalności PZKO. Od roku 1984 pojawiają się także artykuły o nowej tematyce, np. o aerobiku, medycynie (np. na temat AIDS) czy rubryka „Mozaika” przynosząca różnorodności. Rok 1988 przynosi pierwsze artykuły o „przebudowie”, a poszczególne numery zaczynają się skupiać na jednym temacie, drukując około 3–5 artykułów na dany temat (np. wychowanie, środowisko, dziecko, książka).

Zwrot z racji swojej periodyczności nigdy na bieżąco nie reagował na aktualne wydarzenia polityczne. Artykuły dotyczące ideologii i polityki były raczej ogólne, z rzadka odnosiły się do konkretnych, bieżących wydarzeń. Nie inaczej było w sprawie wprowadzenia stanu wojennego w Polsce, któremu nieco miejsca poświęcono w artykule omawiającym ogólnie sytuację polityczną na świecie. Znalazła się w nim wzmianka o tym, że powołanie *WRON* oznacza niewątpliwie

⁹ Komunikat, *Zwrot* 1970, nr 5, s. 3.

*kres bezkarnego działania sił kontrrewolucyjnych, przywrócenie ładu, porządku, obywatelskiej dyscypliny i klimatu poszanowania prawa*¹⁰.

Dopiero pierwsze numery *Zwrotu* z 1990 roku żywo reagują na zachodzące zmiany polityczne i aksamitną rewolucję (numer grudniowy zamknięto jeszcze przed rozpoczęciem rewolucji). W nowych czasach kilkakrotnie dochodzi do podniesienia ceny miesięcznika, do 4 Kčs (1990) i 5 Kčs (1991).

Lata 1990 i 1991 przynoszą liczne artykuły o istotnych faktach historycznych dawniej przemilczanych lub fałszowanych, jak np. sprawa katyńska, a także dotyczące literatury, powstania i działalności nowych organizacji (Kongres Polaków), nowej sytuacji mniejszości i jej perspektyw. W roku 1990, począwszy od numeru dwunastego zmienia się redaktor naczelny. Znow zostaje nim Jan Rusnok, usunięty z tego stanowiska w okresie normalizacyjnym.

Rok 1991 zapoczątkował także stopniowy i stały spadek nakładu. W 1991 roku *Zwrot* wychodził w nakładzie 3600 egzemplarzy.

W roku 1992 mają miejsce dwie zmiany podtytułu pisma. Najpierw brzmi on: *Miesięcznik Społeczno-Kulturalny Polaków w Czechosłowacji*, a od numeru piątego – *Miesięcznik Społeczno-Kulturalny Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego w Czechosłowacji*. Kolejna zmiana zajdzie w roku 2007. *Zwrot* zostanie wtedy *Miesięcznikiem Regionalnym*; natomiast w roku 2009, począwszy od numeru szóstego – *Magazynem Regionalnym, Miesięcznikiem Polskiego Związku Kulturalno-Oświatowego w RC*.

W minionym dwudziestoleciu nadal zmieniali się redaktorzy naczelni pisma – w 1992 roku, od numeru siódmego obowiązki te pełnił Władysław Młynek, w 1993 roku od numeru drugiego – Dorota Havlík, w roku 1995 od numeru piątego – Elżbieta Strózczyk, od numeru pierwszego w 2007 roku – Kazimierz Kaszper. Ostatnia zmiana nastąpiła w roku 2012, od numeru czwartego pismo prowadzi Halina Szczotka.

W nowej rzeczywistości następują podwyżki ceny miesięcznika. W 1994 roku numer kosztuje 8 Kč, w roku następnym – 10 Kč, w 1996 roku – 12 Kč, w 1998 roku – 14 Kč, w 2002 roku – 15 Kč, w roku 2005 – 20 Kč i w roku 2008 – 30 Kč. Ta ostatnia cena obowiązuje do dziś.

Natomiast nakład spada – w 1995 roku do 3000 egzemplarzy, w roku następnym do 2500, w roku 2010 – dwukrotnie do 1700 i 1600 egzemplarzy, w 2011 roku do 1500 – i taki jest aktualnie nakład *Zwrotu*.

Od roku 2007 zmienia się również szata graficzna oraz liczba stron – *Zwrot* ukazuje się w formacie A4, jest cały w kolorze, ma 48 stron. Od roku 2009 (numer czwarty) miesięcznik zostaje poszerzony do 64 stron, w roku następnym, od numeru dziesiątego liczba stron znowu spada do 48.

Zwrot ostatnich 20 lat skupia się na sprawach regionu, polskiej mniejszości, przynosi informacje o działalności organizacji zaolziańskich, poszczególnych kół PZKO-wskich, czasami drukuje doniesienia z Polski, przybliża działalność chó-

¹⁰ T. Chrzęszcz: Próba prognozy, *Zwrot* 1982, nr 1, s. 3–4.

rów, teatru, drukuje poezje i urywki z dzieł polskich krajowych i zaolziańskich pisarzy, pojawia się dużo artykułów o literaturze, polsko-czeskich kontaktach literackich, o historii, folklorze; są drukowane recenzje, artykuły naukowe, sylwetki wybitnych twórców zaolziańskich i polskich, informacje o imprezach kulturalnych.

Generalnie treść pisma jest zgodna z aktualnymi potrzebami polskiej społeczności zaolziańskiej i jego wydawcy – PZKO. W okresie, kiedy miesięcznik prowadził Kazimierz Kaszper, ukazywały się także informacje, refleksje i reportaże na temat wydarzeń światowych. Pojawiła się retrospekcyjna rubryka: „Wydziobane z łamów”, gromadząca skrótowe przedruki, doniesienia *Zwrotu* sprzed lat, także nowe rubryki przynoszące informacje o muzyce, filmie światowym; drukowane są różnorodne reportaże.

Nr czwarty z 2010 roku przynosi informacje o katastrofie smoleńskiej, publikuje pełną liczbę ofiar, kondolencje, informacje na temat przebiegu lotu, powraca do zbrodni katyńskiej sprzed lat i drukuje wiersze twórców polskich o Katyniu (Herbert, Twardowski).

W roku 1999 *Zwrot* obchodził jubileusz – 50-lecie istnienia, natomiast w roku 2008 ukazał się siedemsetny numer miesięcznika (nr 3/2008).

Pisma dziecięce i młodzieżowe

Czasopiśmiennictwo dla dzieci na Śląsku Cieszyńskim i na Zaolziu może się poszczycić długoletnią tradycją. Już pod koniec XIX wieku na forum ówczesnego Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Pedagogicznego na Śląsku Cieszyńskim zauważono potrzebę powołania regionalnej gazetki dla dzieci¹¹. Powstaje wtedy czasopismo *Jutrzenka*, której wydawcą i redaktorem był nauczyciel szkoły w Trzanowicach, Klemens Matusiak. Po II wojnie światowej w 1945 roku. Towarzystwo Nauczycieli Polskich w Czechosłowacji postanowiło na wniosek nauczyciela Jana Kotasa wydawać dwa czasopisma młodzieżowe, które zastąpiłyby brakujące podręczniki. Czasopismu dla dzieci młodszych nadano tytuł *Nasza Szkoła* (była kontynuatorką *Jutrzenki*¹² i przedwojennego *Naszego Pisemka*¹³), gazetka dla starszych dzieci została nazwana *Pracą Szkolną*. Pierwsze numery obu czasopism ukazały się 1 października 1945 roku. Ukazują się (choć już pod inną nazwą) do dziś w trakcie trwania roku szkolnego, czyli od września do czerwca.

¹¹ J. Ondrusz: Pisma dla młodzieży. *Jutrzenka* – przyjaciel młodszych dzieci szkolnych, *Zwrot* 1972, nr 9, s. 7.

¹² Pisemko obrazkowe dla dzieci, pierwszy numer pojawił się w kwietniu 1911 r. Założycielem był nauczyciel Klemens Matusiak. Pisemko ukazywało się w latach 1911–1915, później w 1922 r. Nakład wahał się od 4500 do 8600 egzemplarzy.

¹³ Pisemko wydawane w latach 1922–1938 jako kontynuator *Jutrzenki* i *Naszej Młodzieży* (pisma o podobnym charakterze jak *Jutrzenka*; *Naszą Młodzież* wydawał Związek Nauczycielstwa Śląska Wschodniego). *Nasze Pisemko* wydawało Towarzystwo Nauczycieli Polskich w Czechosłowacji.

Wydawcą pierwszych dwóch roczników obu pisemek było Towarzystwo Nauczycieli Polskich w Czechosłowacji, później Zarząd Główny PZKO. Nakład *Naszej Szkoły* wynosił w 1945 r. – 4800 egzemplarzy, w 1946 – 4000, a w roku 1947 – 3600. Liczyła 16 stron i kosztowała początkowo jedną, potem dwie korony¹⁴. *Praca Szkolna* liczyła aż 48 stron i kosztowała 3 korony (danych o wysokości nakładu brak)¹⁵.

Chociaż w pierwszych dwóch rocznikach znajdujemy informację, że redaktorem odpowiedzialnym jest Adam Kubala, emerytowany dyrektor szkoły w Trzyńcu, to pisemkami kierował Jan Kotas, który jako redaktor naczelny figuruje od trzeciego rocznika. Po nim redaktorem naczelnym był nauczyciel i dyrektor Polskiej Szkoły Średniej w Trzyńcu, Gustaw Przeczek, który razem z Janem Kotasem redagował także *Pracę Szkolną* i to aż do roku 1974.

Stosunkowo szybko zostaje przywrócona stara nazwa *Jutrzenki* – od 1947 roku. Nazwa drugiego czasopisma *Ogniwo* – zamiast *Pracy Szkolnej* – przyjęła się w 1966 roku.

Jutrzenka od początku swej działalności stara się bawiąc – uczyć. W swym założeniu przeznaczona dla małych dzieci umieszcza na swych łamach bajki, opowiadania, wiersze, zgadywanki, gry, pokazuje wzorce właściwego zachowania, znajdujemy w niej opisy zwyczajów i aktualnych świąt, miesięcy, pór roku. Drukuje informacje o polskich pisarzach, historii, Śląsku Cieszyńskim. Cechuje ją żartobliwy styl. Podobnie swe treści prezentuje *Ogniwo*, przeznaczone dla starszych dzieci i młodzieży, a dawniej również dla uczniów innych narodowości uczących się języka polskiego¹⁶. *Ogniwo* zaznajamia z lekturami, literaturą polską, prezentuje osiągnięcia techniki czy prace samych uczniów. Oba czasopisma, przede wszystkim w początkowym okresie swej działalności, miały cechy podręcznika i różne działy tematyczne; zamieszczały ćwiczenia, tematy wypracowań. Pisemka wydawały również wskazówki metodyczne, w których sugerowały np. pewne teksty do wykorzystania na lekcjach różnych przedmiotów, ponieważ podręczniki służyły nawet kilkanaście lat i nie odzwierciedlały aktualnego stanu wiedzy z różnych dziedzin¹⁷.

W pierwszych numerach (zwłaszcza w rocznikach II i III) były publikowane streszczenia materiałów nauczania z czternastu przedmiotów. Dodatki te w postaci luźnych arkuszy miały większy nakład i objętość niż same czasopisma¹⁸.

Od rocznika VI (od roku 1951), obowiązki redaktora naczelnego *Jutrzenki* obejmuje nauczyciel, prozaik i folklorysta Józef Ondrusz. Wtedy dochodzi też do zmiany wydawcy gazetki, po Zarządzie Głównym PZKO, staje się nim *Krajский národní výbor* (Wojewódzka Rada Narodowa) w Ostrawie, a po kilku miesiącach

¹⁴ <http://www.pctesin.cz/ogniwo/index.php?h=126151762262396778> (dostęp: 7.01.2012).

¹⁵ Tamże.

¹⁶ G. Przeczek: Pisma dla młodzieży. Wkład *Ogniwa* w kształtowanie młodzieży, *Zwrot* 1972, nr 9, s. 8.

¹⁷ Wypowiedź H. Żabińskiej w artykule: *Jutrzenka, Ogniwo, Zwrot* 1980, nr 12, s. 11.

¹⁸ Wypowiedź J. Kotasę w artykule: *Jutrzenka, Ogniwo, Zwrot* 1980, nr 12, s. 9–10.

Státní nakladatelství učebnic (Państwowe Wydawnictwo Podręczników) w Pradze. Kolejna zmiana wydawcy przypada na rok 1952, kiedy zostaje nim *Státní pedagogické nakladatelství* (Państwowe Wydawnictwo Pedagogiczne) w Pradze, które jest własnością Ministerstwa Szkolnictwa. SPN wydaje *Jutrzenkę* aż do grudnia roku 1990 roku.

Pod kierunkiem Ondrusza *Jutrzenka* rozwija się prężnie, także dzięki ilustratorom (nauczyciele Paweł Zabystrzan i Roman Žyła). W tym czasie rośnie nakład pisemek do 4000 egzemplarzy, 32 strony formatu A5. Zdarza się, że do numerów są dołączane wkładki elementarzowe.

Z gazetkami współpracowali także literaci, dziennikarze, społecznicy, m.in. Gustaw Fierla, Janina Kowalska, Karol Piegza, Henryk Jasiczek, Józef Macura.

We wrześniu 1952 roku pojawia się kolejne piśmko *Gazetka Pioniera* – dwutygodnik dla dzieci i młodzieży, a przede wszystkim dla harcerzy¹⁹. Od roku 1956 ukazywało się co tydzień. Redaktorem naczelnym od jego powstania do roku 1983 był Antoni Sochor. Wkrótce do redakcji dołączyła Janina Kowalska. W tym czasie *Gazetka Pioniera* wychodziła nakładem praskiej *Mladé fronty* w liczbie od 2500 do 2000 egzemplarzy w różnych latach; objętość periodyku wynosiła 8 stron formatu A8.

We wrześniu 1958 roku do redakcji *Jutrzenki* jako jej nowy redaktor naczelny przychodzi Henryk Jasiczek, który obowiązki te pełni aż do czerwca 1970 (roczniki XIV–XXV). Pozyskał do rady redakcyjnej wielu nowych współpracowników, między innymi redaktorkę *Gazetki Pioniera* Janinę Kowalską, Ładę Krumniklovą oraz polską ilustratorkę zamieszkałą w Czechach, Marię Malecką²⁰. *Jutrzenka* nawiązała wtedy kontakty z *Misiem*, *Świerszczykiem*, *Płomyczkiem*, *Młodym Technikiem*, serbołużyckim czasopismem *Płomjo*, jugosłowiańskim *Cicibanem* oraz czeskim miesięcznikiem dla dzieci, wychodzącym w Jugosławii *Nasz koutek*²¹, te związki przetrwały aż do roku 1990. Kontakty zostały nawiązane także z warszawską Naszą Księgarnią. Niestety w tymże czasie nakład *Jutrzenki* spada z 4600 egzemplarzy do 2700. Rynek podręcznikowy uległ nasyceniu, tym samym *Jutrzenka* w coraz większym stopniu odchodziła od roli podręcznika i stawała się czasopismem, wzorując się na czeskich czasopismach dla dzieci, jak *Sluničko* i *Mateřidouška*²².

Istotne zmiany przeszła *Gazetka Pioniera*. W latach 1962–1968 ponownie była redagowana w Pradze (jak jej pierwsze cztery numery), a redaktorzy piśmka

¹⁹ Nazwa „pionier” była lansowana i obowiązywała w okresie komunistycznym, podczas praskiej wiosny, kiedy dochodzi do liberalizacji życia społecznego i politycznego, ustala się nazwa „harcerz”, wtedy dochodzi również do reaktywacji Związku Harcerstwa Polskiego w Czechosłowacji (1968–1972). Nazwa „harcerz” powraca znów po 1989 r.

²⁰ <http://www.pctesin.cz/ogniwo/index.php?h=126151762262396778> (dostęp: 7.01.2013).

²¹ Tamże. Niestety, bliższych informacji na temat tej współpracy brak. Nie żyją już starzy redaktorowie, a obecna redakcja nie posiada informacji na ten temat, brak ich też w Ośrodku Dokumentacji Kongresu Polaków, jak również w Archiwum PZKO.

²² K. Santarius: W 40-lecie *Jutrzenki* i *Ogniwa*, *Zwrot* 1985, nr 10, s. 45.

pracowali nad nią korespondencyjnie²³. W maju 1968 roku dochodzi do zmiany nazwy. Została przemianowana na *Naszą Gazetkę*. Nakład pisemka w tym czasie nieco spada (do 1500 egzemplarzy); w późniejszym okresie wraca do pierwotnej wysokości. Od 1969 roku redakcja znów powraca na teren Zaolzia, do Czeskiego Cieszyna. Do 1970 roku *Gazetka* była finansowana przez *Českého pionýra* oraz ORN w Ostrawie, natomiast od 1971 roku ponownie wychodzi w ramach wydawnictwa *Mladá fronta* w Pradze²⁴.

W trudnym początkowym okresie „normalizacji”, po usunięciu Henryka Jasiczka ze stanowiska redaktora naczelnego *Jutrzenki*, na okres trzech roczników jej redakcję ponownie objął Józef Ondrusz. Zmiany dotyczą także *Naszą Gazetkę*, która powraca do starej nazwy *Gazetka Pioniera* z podtytułem *Dwutygodnik dla Dzieci i Młodzieży*.

W 1973 roku do *Jutrzenki* przychodzi nowy redaktor naczelny Czesław Curzydło i kieruje nią do 1997 roku. Dzięki staraniom wizytatora wojewódzkiego – Franciszka Szopy, kierownika Okręgowego Instytutu Pedagogicznego – dr Józefa Macury i sekretarza redakcji *Jutrzenki* oraz *Ogniwa* – Jana Kotasa Ministerstwo Szkolnictwa i Państwowe Wydawnictwo Pedagogiczne w Pradze zapewniło obu redakcjom od roku 1975 lokale w centrum Czeskiego Cieszyna, nowe umeblowanie, a przede wszystkim pełne etaty dla redaktorów²⁵.

W tym czasie z redakcją współpracował prof. Edmund Rosner, wykładowca filii Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie, a odpowiedzialnym za sprawy ideologiczne pisemek w trudnym okresie „normalizacyjnym” szczęśliwie został dr Józef Macura – człowiek bezpartyjny²⁶. Nakład wynosił w tym czasie 2700 egzemplarzy, z tego około 400 *Jutrzenek* wędrowało do trzech szkół w Polsce (nieoficjalnie – rzeczywiste koszty jednej gazetki wynosiły 16 Kčs, a czytelnicy płacili tylko 1 Kčs – dlatego wydawca zabronił wysyłki *Jutrzenki* do PRL)²⁷. W skład Rady Redakcyjnej czasopism weszli: Janina Kowalska, Maria Janiurek, Janina Czaja, Lidia Pawłas, Antoni Pieknik, Józef Ondrusz, Józef Macura.

W 1974 roku redaktorem naczelnym *Ogniwa* zostaje Henryka Żabińska. W skład Rady Redakcyjnej weszli: Gustaw Sajdok, Kazimiera Bajer, Anna Krzywoń, prof. Maria Ramsza, Eugenia Kaña, Lidia Przeczek, Franciszek Szopa, Roman Żyła. Ilustratorką była wtedy Maria Malecka, układ graficzny tworzył Adolf Stehno.

W dalszym ciągu rozwijana była współpraca z *Naszą Księgarnią*, Państwowym Zakładem Wydawnictw Szkolnych oraz z redakcjami czasopism dziecięcych i młodzieżowych w Warszawie. *Nasza Księgarnia* przesyłała na teren Zaolzia różne nowości wydawnicze – przede wszystkim jako nagrody dla czytelników,

²³ J. Kowalska: Pisma dla młodzieży. *Nasza Gazetka – Gazetka Pioniera*, Zwrot 1972, nr 9, s. 9.

²⁴ Tamże.

²⁵ <http://www.pctesin.cz/ogniwo/index.php?h=126151762262396778> (dostęp: 7.01.2013).

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże.

załatwiała stypendia dla redaktorów²⁸. Z okazji okrągłych jubileuszy *Jutrzenki* i *Ogniwa* na uroczystości byli zapraszani delegaci ZNP, Ministerstwa Edukacji, wydawnictw i redakcji. W roku 1975 obie redakcje zostały nagrodzone medalem pamiątkowym z okazji 200-lecia KEN. Kolejne wyróżnienia w następnych latach to medal Zasłużony dla Kultury Polskiej (1983) i medal Twórcom i Przyjaciołom Dziecięcej Książki (1985). Profesorowi J. Kotasowi przyznano Order Uśmiechu (1974), Czesławowi Curzydło, Józefowi Ondruszowi i Józefowi Macurze Medal Komisji Edukacji Narodowej oraz odznakę Zasłużony dla Kultury Polskiej.

Zmiany na stanowisku redaktora naczelnego nie ominęły *Gazetki Pioniera*; po odejściu Antoniego Sochora w 1983 roku, obowiązki redaktora naczelnego na krótko przejmują Janina Kowalska, a od maja 1984 roku nowym naczelnym zostaje Bohdan Prymus.

Po aksamitnej rewolucji z racji trudnej sytuacji finansowej nikt nie garnął się do wydawania polskich czasopism szkolnych. Dopiero dzięki staraniom ówczesnych posłów do parlamentu Tadeusza Wantuły (Czeska Rada Narodowa²⁹) i Danuty Brannej (Zgromadzenie Federalne³⁰), premiera Petera Pitharda, ambasady RP w Pradze, Wspólnoty Polskiej, a zwłaszcza staraniom prof. Andrzeja Stelmachowskiego, który wyznaczył fundusz ratowniczy w wysokości 100 000 koron na dalszą działalność pism³¹, udało się gazetki utrzymać.

W nowej rzeczywistości polityczno-społecznej doszło do licznych zmian. Niestety, skończyły się wizyty wybitnych osobistości z Polski. Nowym, tymczasowym wydawcą *Jutrzenki* i *Ogniwa* był samodzielny Wydział Pedagogiczny³² w Ostrawie, a później Uniwersytet Ostrawski. Od 1995 r. kolejnym wydawcą został Ośrodek Służby Szkole i Technologii Informacyjnej w Karwinie-Frysztacie. Obniżono nakłady obu pismek – każdego do 1800 egzemplarzy.

Uspokojenie nastąpiło dopiero w 1996 r., kiedy *Jutrzenka* oraz *Ogniwo* przeszły pod opiekę Polskiego Centrum Pedagogicznego w Czeskim Cieszynie powstałego rok wcześniej. Z powodu braku dotacji państwowej w dalszym ciągu borykały się jednak z problemami finansowymi, co powodowało wzrost ceny

²⁸ Tamże.

²⁹ Česká národní rada – izba nižší parlamentu České Republiky Socialistické istniejąca w latach 1968–1992. Powstała po federalizacji Czechosłowacji jako parlament narodowy, obok niego na Słowacji działała Slovenská národní rada. Česká národní rada liczyła 200 deputowanych, wybieranych na 4-letnią kadencję. 1 stycznia 1993 r. przekształcona w Izbę Poselską Republiky Czeskiej.

³⁰ Federální shromáždění – izba vyšší československého parlamentu federacyjnego, działająca w latach 1969–1992. Składała się z dwu komór Sněmovny lidu (liczącej 200 krzesel, tu zasiadała Danuta Branna) i Sněmovny národů (licząca 150 krzesel). Kadencja deputowanych trwała 5 lat. W okresie komunistycznym, a zwłaszcza normalizacyjnym, rola Zgromadzenia Federalnego była raczej formalna.

³¹ <http://www.pctesin.cz/ogniwo/index.php?h=126151762262396778> (dostęp: 7.01.2013).

³² W roku 1953 powstała w Ostrawie Wyższa Szkoła Pedagogiczna kształcąca pierwotnie nauczycieli drugiego stopnia szkół podstawowych. W roku 1959 uczelnia zmieniła nazwę na Instytut Pedagogiczny w Ostrawie, a od roku 1964 placówka ta działała samodzielnie pod nazwą Wydziału Pedagogicznego. Potencjał samodzielnego Wydziału Pedagogicznego wykorzystano w roku 1991, kiedy to powstał Uniwersytet Ostrawski.

– najpierw do 4 Kč, następnie 6 Kč, potem 8 Kč. Obecnie jeden numer kosztuje 22 Kč. Spada również nakład – obecnie i *Jutrzenka*, i *Ogniwo* drukowane są w liczbie 1300 egzemplarzy. Choć obecnie sytuacja finansowa obu pism wydaje się ustabilizowana, to w ostatnim dziesięcioleciu ich dziejów nie obeszło się bez okresów niepewności, a wydawca kilkakrotnie musiał uzasadniać ich przydatność w procesie nauczania³³. Obecnie obie gazetki drukowane są przy wsparciu finansowym Ministerstwa Szkolnictwa, Młodzieży i Wychowania Fizycznego Republiki Czeskiej.

Zmieniali się także redaktorzy obydwu pism. W latach 1990–1994 *Ogniwem* kierował Władysław Sikora. Po nim stanowisko objęła Bogdana Najder, absolwentka Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Karola w Pradze. Podczas jej urlopu macierzyńskiego wydawaniem gazety zajmował się emerytowany nauczyciel, poeta Gustaw Sajdok (wrzesień 1996–czerwiec 1997). Od 1999 roku nową redaktorką naczelną zostaje Renata Bilan, absolwentka Wydziału Dziennikarstwa Uniwersytetu Karola w Pradze, od listopada 2000 roku pomaga jej nauczycielka Grażyna Zubek, absolwentka polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, która we wrześniu 2001 roku zostaje redaktorką naczelną i samodzielnie tworzy *Ogniwo* do dziś.

Po odejściu Czesława Curzydły (1997) na emeryturę, redaktorem naczelnym *Jutrzenki* zostaje, współpracująca z gazetką od roku 1995, Barbara Glac, absolwentka Instytutu Nauk Politycznych i Dziennikarstwa Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

Od września 1997 roku okładki obu pism drukowane są w pełnym kolorze. Nieustannie pojawiają się nowe, aktualne tematy – przykładowo: ekologia, internet, nauka języków obcych, wiadomości o państwach europejskich, ciekawostki z dziedziny sportu, wydarzenia z życia poszczególnych klas i szkół, jubileusze i inne uroczystości szkolne, twórczość młodzieży, prezentacja uzdolnionych uczniów.

Z założenia pisemka są pomocą metodyczną i jako takie zajmują się tematami związanymi z programami nauczania. Można z nich korzystać na lekcji języka polskiego, wychowania obywatelskiego, historii, języków obcych, biologii itp. Od września 2007 roku są dostępne w internecie, w formacie pdf.

W nowej demokratycznej rzeczywistości dochodzi też do zmian w *Gazecie Pioniera*, która znowu uzyskuje nazwę *Nasza Gazetka*. Zmieniał się też jej wydawca, którym kolejno była Rada Naczelna Harcerstwa Polskiego w Republice Czeskiej, Kongres Polaków, Stowarzyszenie Obywatelskie Silesia. Z powodów finansowych ograniczono ilość numerów z 22 do 20 na rok. W 1994 roku pismo objął nowy redaktor naczelny – Jan Kubiczek. Pełnił tę funkcję najpierw wspólnie z Barbarą Glac do 2005 roku, później samodzielnie do końca działalności pisemka – do grudnia 2012 roku. W tym czasie kolejny raz ograniczono liczbę numerów, jednak pisemko ukazywało się w kolorze, w formacie A4, na 20 stronicach w nakładzie 1000 egzemplarzy, dostępne było również w internecie. Powodem

³³ <http://www.pctesin.cz/ogniwo/index.php?h=126151762262396778> (dostęp: 7.01.2013).

jego zamknięcia był brak środków finansowych, niestety, od marca 2012 roku nie działa już oficjalna strona pisma w internecie. Obecnie prowadzone są próby przekształcenia *Naszej Gazetki* we wkładkę *Głosu Ludu*³⁴.

Audycje informacyjne w języku polskim

Media polskojęzyczne nie obejmują tylko prasy³⁵. Obecnie, od poniedziałku do piątku od godziny 19:05, w radiu Český rozhlas 3 Ostrava lub w internecie można słuchać w języku polskim audycji „Kwadrans Polskich Aktualności”. Jest to serwis informujący o wydarzeniach kulturalnych, działalności zaolziańskich organizacji i instytucji polskiej mniejszości narodowej. „Kwadrans” przynosi także informacje na temat literatury polskiej i zaolziańskiej, historii, wydarzeń w Polsce, Czechach i na Zaolziu. Program przygotowują redaktorki: Krystyna Berki, Halina Drabek i Martyna Radłowska-Obrusnik.

Obecność polskiej audycji ma w radiu długoletnią tradycję, jej początek to 1 lipca 1950 r. godzina 16.50³⁶ – pierwszy program poprowadził Bolesław Duława (został usunięty ze stanowiska w okresie „normalizacyjnym” w 1972 r.), a wkrótce dołączyła do niego Otylia Bolková. Powołanie do życia redakcji audycji polskich było następstwem Protokołu dodatkowego Umowy czechosłowacko-polskiej z 1947 roku³⁷. Audycja przynosiła informacje i drobną publicystykę. Niemal od samego początku z radiem współpracowali aktorzy Polskiej Sceny Teatru Cieszyńskiego, którzy przedstawiali tu utwory dramatyczne, recytowali poezję; innym współpracownikiem był Henryk Jasiczek, który czytał swoje felietony, refleksje z podróży itp.

Warto wspomnieć, że w latach 1970–1981 audycje o polskiej mniejszości narodowej na Zaolziu, propagując jej kulturę i tradycje, prowadził w katowickim radiu Stanisław Jarecki w programach „Na południe od Czantorii” i „U rodaków zza Olzy”.

Polskie wiadomości, wspominające o najważniejszych wydarzeniach regionu przygranicznego, można oglądać także w telewizji, w czeskiej Jedyńce. Do „Wiadomości” w języku polskim dołączane są czeskie napisy. Program można oglądać w każdy piątek po godzinie 18.00, po zakończeniu wiadomości regionalnych w języku czeskim. Program trwa 5–7 minut, jest również dostępny w internecie.

Polskojęzyczne wiadomości, informacje, ogłoszenia, reportaże, doniesienia z terenu i imprez kulturalnych pojawiają się również w telewizjach regionalnych – w Regionalnej Telewizji Trzyniec, w programach: „Bystrzyckie minuty”, „Cie-

³⁴ I. Kraus-Žur: Problemy polskiej prasy, *Třinecký hutník* 2013, nr 5, s. 6.

³⁵ Informacje na temat mediów zaolziańskich można też znaleźć w Leksykonie PZKO (O. Tobała i M. Radłowska-Obrusnik (red.), Czeski Cieszyń, 1997) oraz w książce: D. Kadłubiec *et al.*: Polska národní menšina na Těšínsku v České republice, Wydział Filozoficzny UO, Ostrava 1997.

³⁶ M. Grzegorz: 40-lecie audycji polskich, *Zwrot* 1990, nr 7, s. 39.

³⁷ Tamże.

szczyńskie minuty” i „Trzynieckie minuty”, a także w drugiej regionalnej telewizji Polar w programach takich, jak „Ekspres stonawski”, „Ekspres hawierzowski” i in., gdzie obok reportaży w języku czeskim, emitowane są także reportaże po polsku.

STRESZCZENIE

Polskojęzyczne media na Zaolziu

Niniejszy artykuł jest pracą przeglądową, dotyczy historii polskojęzycznych mediów na terenie Zaolzia. W pierwszej części podano krótki przegląd czasopiśmiennictwa na tym terenie od zakończenia drugiej wojny światowej do 2012 r. Dalej przybliżona została historia gazety *Głos Ludu*, czasopisma *Zwrot* i piśmiennictwa dla dzieci i młodzieży: *Jutrzenka*, *Ogniwo* i *Nasza Gazetka*. Krótko opisano polskojęzyczne audycje w radiu Český rozhlas Ostrava, polskojęzyczne programy w telewizjach regionalnych i Telewizji Czeskiej 1.

Słowa kluczowe: media, prasa, Zaolzie



PROGRAMY MUZYCZNE I DZIENNIKARSTWO MUZYCZNE W TVP WROCŁAW W LATACH 1962–2010¹

IZABELLA STARZEC-KOSOWSKA

Institut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Dolnośląskiej Szkoły Wyższej
we Wrocławiu

ABSTRACT

Music Programmes and Music Journalism on Wrocław TV in the years 1962–2010

The main subject of the paper is music programming on Wrocław TV, which has boasted for many years of being one of the most prolific regional music stations. Additionally, the development of music journalism on Wrocław TV is discussed.

The aim of the article is a detailed analysis of music programming on Wrocław TV from its beginnings until 2010 and its correlation with music journalism opportunities. The study is a part of the author's PhD thesis entitled: 'Music Journalism in Polish Television Wrocław in 1994–2010'.

The conclusions of the paper come from a critical analysis of available written and visual sources obtained from Wrocław TV materials. The main research material consists mainly of: minutes, resolutions, programme scenarios, plans, programme drafts, and broadcast schedules as well as KRRiT (National Broadcasting Council) reports and was obtained from TV archives and private sources. The detailed analysis of all those materials yielded substantial conclusions on the development of music programming on Wrocław TV during its activities as a public television.

The results of the research show a gradual reduction in the broadcasting of music and music programmes on Wrocław TV and consequently the decline in music journalism into a marginal specialism.

Keywords: music programming, public television, Polish television, media of Wrocław

¹ Artykuł jest zmodyfikowanym fragmentem jednego z rozdziałów niepublikowanej pracy doktorskiej Autorki pt. „Dziennikarstwo muzyczne w TVP Wrocław w latach 1994–2010”.

✉ Adres do korespondencji: Institut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, ul. Wagonowa 9, 53-609 Wrocław; istar2@wp.pl

Wprowadzenie

Tematyka muzyczna w Telewizji Polskiej, z nielicznymi wyjątkami, nie była przedmiotem szczegółowych i przekrojowych opracowań oraz analiz – również w skali lokalnej. Należy ten fakt odnotować z głęboką troską, bowiem muzyka i dziennikarstwo muzyczne stanowią (a przynajmniej powinny stanowić) integralną sferę działań programowych telewizji.

OTV Wrocław szczylił się przez lata „muzycznym profilem”, produkując wiele programów muzycznych emitowanych na antenie regionalnej i centralnej. W ośrodku pracowało bądź współpracowało z nim wielu dziennikarzy muzycznych. Nigdy jednak nie podjęta została głębsza refleksja nad ofertą muzyczną ośrodka, nad produkowanymi przez Telewizję Wrocław programami muzycznymi, a szerzej – możliwościami realizowania ambicji twórczych dziennikarza zajmującego się tą tematyką. Zwrócimy więc uwagę, jak kształtowała się muzyczna oferta programowa w ośrodku wrocławskim od oficjalnego uruchomienia stacji (1962) po rok 2010. Czy przeznaczony na zdarzenia muzyczne czas antenowy nie ulegał ograniczaniu? Czy postawa nadawcy względem tej tematyki nie zawężyła pola i możliwości działania dziennikarzy muzycznych?

Mimo koncentracji uwagi na OTV Wrocław, nie sposób uniknąć przedstawienia muzycznej działalności ośrodka w szerszym aspekcie – tytułów realizowanych również dla anteny ogólnopolskiej. Dlatego też artykuł ujmuje zagadnienia dwutorowo: w jakościowej rekapitulacji działalności dziennikarsko-muzycznej oraz poprzez ilościową analizę oferty programowej pasma własnego OTV Wrocław po 1994 roku. Ten drugi wymiar jest możliwy dzięki danym uzyskanym ze sprawozdań emisyjnych OTV Wrocław składanych do Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji po oficjalnej dacie uruchomienia telewizji publicznej z dniem 1 stycznia 1994 roku. Dane te umożliwiły przedstawienie kondycji anteny wrocławskiej i programów muzycznych w świetle zestawień liczbowych.

W artykule posługuję się wielorako rozumianym pojęciem „programu”. Składają do tego różne cytowane artykuły, publikacje i dokumenty, w których tego terminu autorzy używają szeroko, obiegowo i niekonsekwentnie. Program jest rozumiany jako wyodrębniona jednostka przekazu telewizyjnego (czasami nazywana audycją)², jako stacja telewizyjna, jako zapowiedzi pozycji programowych w prasie. Podążam więc za sformułowaniami używanymi w publikacjach, na które się powołuję.

W analizie oferty muzycznej wrocławskiej telewizji po 1994 roku pojawiają się również określenia: program własny (regionalny), program wspólny (wspólny pakiet programowy). Według wytycznych ze sprawozdania roku 1994 „program

² „Program, audycja radiowa, telewizyjna – jednostka programu radiowego lub telewizyjnego, stanowiąca odrębną całość pod względem treści, formy i przeznaczenia”. W. Świerczyńska-Głównia, S. Jędrzejewski: Program, [hasło w:] W. Pisarek (red.): Słownik terminologii medialnej, Kraków 2006, s. 165.

regionalny” to emisja programów oddziałów terenowych TVP nadawanych na odrębnie przyznanych częstotliwościach (dawniej program miejski), natomiast „program własny” to program nadawany bezpośrednio z oddziału TVP niebędący retransmisją. Określenie to nie jest tożsame z pojęciem „program produkcji własnej”³, a rozróżnienie między nimi stanie się istotne w omówieniu szczegółowym własnej struktury pasma telewizji wrocławskiej. Wyrażenie „program własny” jest również przydatne, gdyż ustawa o radiofonii i telewizji z 1992 roku⁴ nie objaśnia pojęcia „program regionalny”, a z kolei definicja pojęcia „program” nie określa czasu jego trwania. Ustawa dopuszcza więc uznanie za program regionalny każdego uporządkowanego zestawu audycji regularnie rozpowszechnianego przez oddział terenowy, niezależnie od czasu jego trwania i częstotliwości rozpowszechniania⁵.

Oddziały regionalne Telewizji Polskiej zaczęły powstawać w II połowie lat 50. XX wieku. Choć niektóre źródła przywołują rok 1962 jako datę powstania ośrodka wrocławskiego⁶, to jednak dostrzec należy aktywność telewizyjną we Wrocławiu, począwszy od 1 lutego 1958⁷. Tego dnia oddano do użytku stację TV na Ślęży postawioną staraniem Społecznego Komitetu Budowy Wrocławskiego Ośrodka Telewizji, który zawiązał się 4 czerwca 1956 roku⁸. Gdyby nie ta inicjatywa, Wrocław zapewne czekałby 7–10 lat na rządową stację telewizyjną.

Początkowo zadowolano się retransmisją z Katowic, Warszawy, Łodzi, ale powoli wprowadzano do programu katowickiego oddziału tematykę dolnośląską. Już w dniu uruchomienia nadajnika wyemitowano ze studia w Katowicach „Dolnośląski magazyn kulturalny”, a potem *via* Katowice sukcesywnie przesyłano na antenę centralną⁹ propozycje programowe. Z braku możliwości technicznych, nadawanie programu własnego nie było możliwe aż do 1962 roku, kiedy latem ośrodek otrzymał wóz transmisyjny. Oficjalna historia ośrodka wrocławskiego rozpoczęła się 14 grudnia 1962 audycją „Miłe złego początku” Ewy Szumańskiej i Andrzeja Waligórskiego¹⁰.

Na przestrzeni lat 1962–2010 tematykę muzyczną podejmowało ponad 40 autorów. Większość nie specjalizowała się w muzyce, tylko okazjonalnie realizowała programy czy felietony z tego zakresu. Dziennikarzy, których nazwać można muzycznymi (czy to z racji wykształcenia, czy wyraźnej specjalizacji lub – najczęściej – z połączenia obu tych czynników), było dużo mniej. W początkowym

³ L. Papis: Analiza wykonania zadań programowych Telewizji Polskiej S.A. I–IX 1994 r., SAPIZ OTV Wrocław, dok. bez sygn.

⁴ Ustawa o radiofonii i telewizji z dnia 29 grudnia 1992 roku, DzU 1993, nr 7, poz. 34.

⁵ Reforma Telewizji Polskiej SA. Rozwiązania systemowe, Warszawa 1999, SAPIZ OTV Wrocław, dok. bez sygn.

⁶ T. Skoczek: Telewizja regionalna. Szkic do opisu, Kraków 2002, s. 12.

⁷ J. Kończak: Od Tele-Echa do Polskiego Zoo. Ewolucja programu telewizyjnego, Warszawa 2008, s. 104.

⁸ W. Papierniak: Stacje radiowo-telewizyjne na Dolnym Śląsku, Wrocław 1998, s. 39–46.

⁹ W. Papierniak: *iw.*, s. 42.

¹⁰ J. Kończak: *iw.*, s. 104–105.

okresie działania ośrodka czołowymi postaciami zajmującymi się problematyką muzyczną byli Bohdan Piechowski i Wojciech Dzieduszycki, którego dziennikarska aktywność zawodowa trwała aż do 2003 roku.

Każde przedstawienie rozwoju tej tematyki na antenie wrocławskiej musi zawierać nieścisłości wynikające z niedostatków w dokumentacji. Luki nie pozwalają na szczegółowe prześledzenie rozwoju programów muzycznych w pierwszych trzech dekadach funkcjonowania Telewizji Wrocław. Z pewnością jednak da się stwierdzić, że w ośrodku wrocławskim produkowano wiele programów o tematyce muzycznej (emisja regionalna i ogólnopolska). Były tu tytuły cykliczne, zapisy koncertów i programy *stricte* muzyczne, reportaże, a w późniejszych latach – magazyny muzyczne, studia festiwalowe; rozwijała się szeroko pojęta publicystyka kulturalna podejmująca wątki muzyczne¹¹.

Muzyczna oferta programowa od powstania TVP Wrocław do końca lat 80. XX wieku

Jedna z pierwszych zachowanych informacji na temat próby zainteresowania anteny centralnej dolnośląską tematyką muzyczną pochodzi z 1960 roku. Wrocławska redakcja przesyła do Warszawy program Festiwalu Chopinowskiego w Dusznikach i proponuje umieszczenie wzmianek na ten temat w Dzienniku Telewizyjnym zarówno w części czytanej, jak i filmowej¹². Potem następuje luka dokumentacyjna. Można domniemywać, że tematy muzyczne pojawiały się w pierwszych wrocławskich programach informacyjnych: „Panoramie” (do 1965 roku) i „Transfokatorze” (po 1965 r.). Natomiast pierwszą większą produkcję muzyczną „Wrocław tańczy i śpiewa” (autor Wojciech Dzieduszycki) wyemitowano 17 czerwca 1963 roku. I wreszcie – 12 grudnia 1964 roku „Zwariowany bal” Beaty Artemskiej i Andrzeja Waligórskiego rozpoczyna erę widowisk realizowanych przez Telewizję Wrocław¹³.

Programy muzyczne emitowano zarówno na antenie centralnej, jak i na lokalnych. W latach 60. i 70. były to przede wszystkim audycje z zakresu muzyki poważnej, rozrywkowo-estradowej, jazzowej, a także o wydźwięku ludowym lub patriotycznym. Na antenie ogólnopolskiej pojawiały się ponadto transmisje z Opery Wrocławskiej. W 1966 roku pokazano „Marię” Romana Statkowskiego

¹¹ Przekonuje o tym analiza nośników wizyjnych oraz dokumentów, w tym korespondencji, zgłoszeń programowych, konspektów i scenariuszy programów, programów dnia i sprawozdań znajdujących się w Sekcji: Archiwum Programowe i Zakładowe (SAPiZ) oraz Sekretariacie Programowym ośrodka wrocławskiego.

¹² Pismo z dnia 31.07.1960, nr Rm-56/1185/60, adresat: Redakcja Programów Informacyjnych Telewizji Warszawa, podpisane przez Romana Kozakiewicza, w sprawie Festiwalu Chopinowskiego w Dusznikach, SAPiZ OTW Wrocław, teczka bez sygn.

¹³ Historia ośrodka, <http://www.tvp.pl/wroclaw/o-tvp-wroclaw/historia-osrodka> (dostęp: 22.02.2013).

i „Flisa” Stanisława Moniuszki¹⁴. Rok później – „Janka” Władysława Żeleńskiego (26 lutego), „Orfeusza i Eurydykę” Christopa W. Glucka (24 marca)¹⁵, a w 1969 roku – operę komiczną „Bettly” Stanisława Moniuszki (3 stycznia)¹⁶. Festiwal Wratislavia Cantans pierwszy raz zaistniał na antenie telewizyjnej w 1967 roku w reportażu Wojciecha Dzieduszyckiego¹⁷. Festiwal Jazz nad Odrą zainaugurowano telewizyjnie w 1969 roku, prezentując koncert laureatów¹⁸, a 8 marca 1970 roku przeprowadzono już transmisję takiego koncertu z Filharmonii Wrocławskiej¹⁹. W 1971 roku transmitowano kolejne dolnośląskie festiwale: Chopinowski w Dusznikach i Moniuszkowski w Kudowie²⁰.

U schyłku lat 60. wprowadzono na antenę centralną cykl „Muzyka i architektura” Wojciecha Dzieduszyckiego z udziałem chóru Cantores Minores Wratislavienses pod dyrekcją Edmunda Kajdasza. Istotą audycji było wkomponowanie koncertu w korespondujące z muzyką otoczenie architektoniczne. Komentarz autora zawierał wątki muzyczne i przybliżał widzowi historię zabytku, w którym odbywał się koncert (np. klasztor w Henrykowie, Muzeum Architektury we Wrocławiu)²¹. Taka forma z komentarzem, prowadzeniem i nierzadko jeszcze – recytacją była bardzo popularna. Korzystano z niej skwapliwie, modelując programy w stronę muzyczno-literackich czy muzyczno-inscenizowanych składanek. Mieści się tu również sztandarowa produkcja wrocławska – kabaret Wojciecha Dzieduszyckiego „Dymek z papierosa”.

Dzięki pozycjom rozrywkowym promowano lokalnych piosenkarzy²², zespoły amatorskie, ludowe, piosenkę studencką, piosenkę literacką i okazjonalnie proponowano programy tematyczne²³. Niektóre były wyraźnym ukłonem w stronę „bratniego ZSRR” – promowano w nich piosenkę rosyjską i radziecką oraz tamtejszych artystów²⁴. Wojskowe muzykowanie można było z kolei odnaleźć w ogólnopolskiej transmisji z popisu laureatów Festiwalu Wojskowych Orkiestr Dętych w Świeradowie²⁵. Obecna była też lżejsza muzyka operetkowa i rewio-

¹⁴ T. Lipowski, W. Rosiński: Kalendarium, [w:] J. Bajdor (red.): Dziesięciolecie Wrocławskiego Ośrodka Telewizyjnego 1962–1972, Wrocław 1972.

¹⁵ OTV Wrocław – ogólnopolskie programy artystyczne 1967, SAPIZ OTV Wrocław, teczka nr 38.

¹⁶ OTV Wrocław – redakcja artystyczna, programy ogólnopolskie I–XII 1969, SAPIZ OTV Wrocław, teczka bez sygn.

¹⁷ Historia ośrodka, www.tvp.pl/wroclaw/o-tvp-wroclaw/historia-osrodka (dostęp: 22.02.2013).

¹⁸ OTV Wrocław – redakcja artystyczna, programy ogólnopolskie, jw.

¹⁹ OTV Wrocław – scenariusze redakcji muzycznej, programy ogólnopolskie 1970, SAPIZ OTV Wrocław, teczka nr 15.

²⁰ OTV Wrocław – Redakcja Muzyki i Rozrywki I–XII 1971, SAPIZ OTV Wrocław, teczka nr 11.

²¹ OTV Wrocław – kontrola prasy VIII–XII 1969, SAPIZ OTV Wrocław, teczka nr 60.

²² OTV Wrocław – ogólnopolskie programy artystyczne 1967, jw.

²³ OTV Wrocław – scenariusze redakcji muzycznej, program lokalny 1970, jw., teczka nr 14.

²⁴ Na przykład w programie „Non stop” prezentował się Zespół Pieśni i Tańca Północnej Grupy Wojsk Radzieckich z Legnicy.

²⁵ OTV Wrocław – Redakcja Muzyki i Rozrywki I–XII 1971, jw., teczka nr 11.

wa. Dla Programu 2 przygotowano we Wrocławiu m.in. „Variétés z Bukaresztu” z udziałem zespołu Teatru Rewiowego z Bukaresztu²⁶.

Czas programów oscylował między kwadransem a godziną. Dłuższe formy emitowano na antenie centralnej, na lokalnej – mieściły się w okienku 15–30-minutowym, choć tematy muzyczne prezentowano również w krótkich relacjach felietonowych przygotowywanych do cyklicznych magazynów „Przegląd kulturalny” i „Nowości kulturalne” (przełom lat 60. i 70.), gdzie było miejsce na odnotowanie i skomentowanie bieżących wydarzeń: festiwalu, premier scenicznych, pojedynczych koncertów i gościnnych występów różnych artystów. Lokalne władze odnotowywały skrupulatnie i z satysfakcją tę aktywność w dziedzinie muzycznej publicystyki telewizyjnej, nadmieniając w sprawozdaniach o emitowanych felietonach z festiwalu w Kudowie, Dusznikach, wrocławskiego Jazzu nad Odrą i Wratislavii Cantans w ogólnopolskich „Przeglądach muzycznych” oraz w lokalnym „Przeglądzie kulturalnym”²⁷.

Niekiedy tematy muzyczne pojawiały się w programach dla młodzieży, jak 24 listopada 1966 roku w „Spotkaniach z przeszłością”, kiedy w kontekście polskości ziem zachodnich poświęcono odcinek Chopinowi i Elsnerowi²⁸. W ramach „Telewizyjnego Klubu Śmiałych” (autorka: Hanna Kloza, emisja ogólnopolska) przybliżono młodym widzom temat wielkich muzyków i aktorów (1 kwietnia 1973)²⁹ i Fryderyka Chopina (8 kwietnia 1973)³⁰.

Z interesujących propozycji programowych można też odnotować „Muzyczne wizerunki miast” (1973 r.), program, w którym przedstawiano Grodków, miejsce urodzenia Józefa Elsnera – nauczyciela Chopina³¹. Wśród licznych programów artystycznych, muzycznych i rozrywkowych znajdowały się również: „Muzyka staropolska we Wrocławiu”, „Piosenki z wesela”, „Studencka piosenka roku”, „Wrocławska giełda piosenki”, „Dobrzy, lepsi, najlepsi”³². Wydaje się jednak, że lokalna antena pozbawiona była wówczas systematycznych relacji muzycznych. Pokazywano bowiem sporadycznie wywiady i migawki z festiwalu mieszczące się w programie informacyjnym bądź magazynie kulturalnym. Upowszechnianie kultury muzycznej obarczone było wieloma niedostatkami³³.

²⁶ OTV Wrocław – programy ogólnopolskie i lokalne. Muzyka i rozrywka 15.01.–22.08.1972, SAPIZ OTV Wrocław,teczka nr 14.

²⁷ Wybrane zagadnienia z publicystyki kulturalnej i krytyki artystycznej na Dolnym Śląsku w 1969 roku, Archiwum Państwowe Wrocław [dalej: AP Wrocław], KW PZPR Wydział Propagandy, 74/VII/92, Komisja Kultury KW PZPR 1971–1973, s. 11–15.

²⁸ OTV Wrocław – programy artystyczne i dziecięco-młodzieżowe I–XII 1966, SAPIZ OTV Wrocław,teczka nr 26.

²⁹ „Telewizyjny Klub Śmiałych”, SAPIZ OTV Wrocław, nr sygn. FR 10610.

³⁰ Tamże, nr sygn. FR 10650.

³¹ „Muzyczne wizerunki miast”, SAPIZ OTV Wrocław, nr sygn. FR 10470, 10471, 10472.

³² Kontrola Wydziału Rewizji Finansowej Komitetu ds. Radia i Telewizji „Polskie Radio i Telewizja” 1970–1971, SAPIZ OTV Wrocław, nr sygn. D 133/73/2/1-160.

³³ Stan krytyki artystycznej, AP Wrocław, KW PZPR Wydział Propagandy, 74/VII/95, Komisja Kultury KW PZPR 1957–1974, s. 30, 110.

W latach 70. rozpoczęto produkcję cyklu „Gwiazdy, gwiazdki, gwiazdeczki” Jacka Wenzla, w którym autor przedstawiał sylwetki piosenkarzy polskich oraz z krajów sąsiedzkich (NRD, Czechosłowacja). Były to fabularyzowane, zarejestrowane na potrzeby telewizyjne, recitale artystów – rodzaj ich artystycznych portretów. Cykl emitowała telewizja ogólnopolska; istniał on z przerwami na antenie do roku 1992. Wenzel był również w omawianym okresie autorem „Wrocławskich spotkań z piosenką”.

Natomiast w najslabiej udokumentowanych latach 80. zarejestrowano wiele koncertów Przeglądu Piosenki Aktorskiej lub/i przygotowano reportaże (różnych autorów). Na antenie ogólnopolskiej poprzez studia festiwalowe, transmisje koncertów i relacje (autorka Beata Smolińska) zaczął się pojawiać festiwal Wroclavia Cantans. Swoje autorskie audycje muzyczne – rodzaj gawęd przybliżających określony temat bądź wykonawcę z obszaru muzyki klasycznej – prowadził Wojciech Dzeduszycki³⁴.

Okres potransformacyjny. Programy, cykle, twórcy

Ożywienie tematyki muzycznej przyniósł przełom lat 80. i 90., a rozkwit i apogeum prezentacji różnych form muzycznych nastąpił w połowie lat 90. XX wieku. Tuż po transformacji ustrojowej, jeszcze w fazie kształtowania się programu miejskiego i regionalnego telewizji wrocławskiej, pojawiły się programowe nowości muzyczne (niektóre mocno efemeryczne). Obok nich kontynuowane były tytuły z poprzedniego okresu.

Należy odnotować bogactwo gatunkowe i tematyczne programów muzycznych, które wprowadzane były do telewizyjnej ramówki przed oficjalnym rozpoczęciem działania w ramach telewizji publicznej struktur oddziałów regionalnych. Warto przedstawić ten dorobek: poszczególne tytuły, ich ogólną zawartość tematyczną, twórców oraz lata funkcjonowania w ramówce.

Magazyn muzyczny „Tuba” (autorzy: Beata Smolińska i Bogusław Klimsa – do 1993, Bogusław Klimsa 1993–1999) zaistniał na antenie wrocławskiej w listopadzie 1989 roku³⁵. Nie ukazywał się od czerwca 1990 do grudnia 1991 roku. Prawdopodobną przyczyną tego było tymczasowe zawieszenie emisji przez ówczesnych decydentów. Pierwszy cykl emisyjny (listopad 1989–czerwiec 1990) miał regularność comiesięczną. Czas trwania każdego z wydań wynosił około 15 minut. Po wznowieniu „Tuba” ukazywała się z na ogół jako dwutygodnik, odcinek trwał 20–30 minut i zwykle zawierał pięć felietonów.

W ciągu prawie dziesięciu lat emitowania „Tuby” zrealizowano ich kilkaset. Magazyn charakteryzował się rzetelną realizacją, profesjonalnie skonstruowanym przekazem wizyjnym, kompetentnym komentarzem, celnym doбором rozmów-

³⁴ Redakcja programu regionalnego – program telewizyjny, scenariusze i konspekty lata 1981–1989, SAPiZ OTV Wrocław, nr sygn. KR/72/0001/001-092.

³⁵ Ostatni odcinek „Tuby” wyemitowano w marcu 1999 roku.

ców; był redagowany i współtworzony przez dziennikarzy muzycznych. Tematy obejmowały m.in. piosenkę aktorską, folklor, taniec, zespoły amatorskie, szkolnictwo artystyczne, dolnośląskie festiwale, muzykę poważną, jazz i rozrywkę. Po zdjęciu z anteny „Tuba” (1999 r.) rolę jedyne go nośnika informacji i recenzji muzycznej³⁶ przejął Magazyn Aktualności Kulturalnych „MAK” (1992–2003), który sporadycznie zajmował się muzyką.

Głównym dziennikarzem muzycznym lat 90. był Bogusław Klimsa, autor prawie wszystkich programów o jazzie, folku, klasyce i (częściowo) rozrywce przygotowywanych na antenę regionalną i ogólnopolską. W latach 1993–1999 wprowadził na antenę lokalną cykle tematyczne prezentujące muzykę poważną: „Filharmonię Piątki”, „Spotkania z muzyką poważną” przekształcone następnie w „Wieczór z muzyką poważną”, „Gawędy muzyczne”, „Przeboje muzyki klasycznej”. Zawierały one relacje z festiwalami i koncertami. Były regularnymi spotkaniami z wybitnymi artystami i dziełami muzycznymi; miały swoich prowadzących, którzy omawiali muzyczne przykłady i wprowadzali w tematykę (niejednokrotnie monograficzną) odcinka³⁷.

Odrębny cykl „Muzyka wiedeńska i operetkowa” (1993 r.) prowadził Wojciech Dzieduszycy. Muzykę poważną reprezentowały też liczne studia festiwalowe, działające przy okazji Międzynarodowego Festiwalu Wroclawia Cantans, Międzynarodowego Festiwalu Chopinowskiego w Dusznikach, Festiwalu Muzycznego „Porozumienie” i Festiwalu Jazz nad Odrą.

Lidia Geringer de Oedenberg prowadziła „Muzyczny groch z kapustą” (1993–1994), będący kompilacją zarejestrowanych koncertów z pogranicza muzyki rozrywkowej, jazzowej, folkowej, i była autorką reportażu z życia muzycznego Wrocławia i regionu oraz cyklu „Muzyczne portrety” (1996 r.) prezentującego postaci lokalnego życia muzycznego związane z muzyką klasyczną (dyrygenci, kompozytorzy, wykonawcy) i rozrywkową oraz jazzem (np. Włodzimierz Szomański, Zbigniew Lewandowski, Lech Janerka).

Ponadto dziennikarki Lidia Geringer de Oedenberg oraz Mirosława Adamczak, a wcześniej muzykolog Marek Dyżewski byli gospodarzami muzycznych spotkań, emitowanych nieregularnie w latach 1987–1996 pod nazwą „Muzyczny Salon Piątki”³⁸. W module 30–40-minutowym mieściły się rozmowy, prezentacje artystów, muzycznych rodzin i zespołów, ubarwione odpowiednią oprawą muzyczną w wykonaniu gości³⁹. Podobną ideę, ale w swobodniejszej i niekoniecznie

³⁶ Więcej na temat magazynu muzycznego „Tuba” w: I. Starzec-Kosowska: *Życie muzyczne Wrocławia i Dolnego Śląska z perspektywy telewizyjnego magazynu muzycznego „Tuba” (1989–1999)*, [w:] A. Granat-Janki i zespół (red.): *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*, t. 12, Wrocław 2011, s. 387–414.

³⁷ W roli komentatorów występowali: Izabella Starzec, Wojciech Dzieduszycy, Marek Dyżewski i sporadycznie Artur Bielecki.

³⁸ Program był wprowadzony przez Beatę Smolińską a następnie przejęty przez Bogusława Klimsę.

³⁹ Salon m.in. odwiedzili: Krzysztof Pelech, Piotr Baron, Jacek Krzaklewski, Jan Jakub Bokun, Aleksander Mazur; przede wszystkim promowano lokalne, regionalne środowiska muzyczne.

muzycznej formie, realizowały „Rodzynki i migdały” emitowane w latach 1996–1998 (autorki Mirosława Adameczak i Anna Poznańska). Według tej konwencji piosenka, sceny aktorskie, happeningi plastyczne przeplatały się z rozmowami z ludźmi ze świata kultury, tworzącymi lub goszczącymi na terenie Dolnego Śląska. W programie grał zespół muzyczny pod kierunkiem Marcina Płazy.

Poetyckie ballady i piosenkę literacką promowały programy Wojciecha Popkiewicza: „Ballada o drodze” (1986–1997), „Ballady z końca wieku” (1993–1999), „Muzyczny fin de siècle” (1992–1995)⁴⁰. „W rajskim ogrodzie” (1993–2002), programie poetycko-muzycznym, świat roślin ukazywany był w powiązaniu z balladami znanych pieśniarzy i utalentowanych debiutantów, m.in. Grzegorza Turnaua, Leszka Długosza czy Magdaleny Żuk. Natomiast „Ballady z końca wieku”, magazyn z piosenkami i felietonami o sztuce współczesnych twórców, szczególnie z Wrocławia, prezentowały muzyczną kulturę tzw. środka: piosenkę aktorską, literacką poezję młodych – znanych i mniej znanych twórców.

Kilkadziesiąt odcinków „Grającej szafy” Jacka Wenzla poświęconych było artystom polskiej estrady rozrywkowej i jazzu⁴¹. Podobny charakter miał cykl „Jestem” Andrzeja Kuryły (1997–2000), w którym występowały znakomitości polskiej piosenki: Maryla Rodowicz, Jerzy Połomski, Zbigniew Wodecki, Ewa Bem, Irena Santor, Irena Jarocka – by wymienić tylko niektórych. W rozrywkowym obszarze mieścił się cykl Grażyny Pieczuro „Czarno-białe dźwięki” (1997–1999) o charakterze wspomnieniowym, który poprzez dawne teledyski przywoływał artystów estrady lat 60. i 70. (prowadzenie Krzysztof Łebski i Radek Łuka). Natomiast realizowane z udziałem Martynty Jakubowicz „Blusowe klimaty” (2000–2001) były rodzajem gawędy, rozmowy uzupełnionej muzycznie bluesem.

Inny program Grażyny Pieczuro zatytułowany „Łodówka” (1999–2000), prowadzony przez Krzysztofa Skibę, w lekkiej formie prezentował postaci polskiej sceny muzycznej⁴². Ponadto Paula Jakubowska i Grażyna Pieczuro w cyklu „Poza miastem” przedstawiały w latach 1997–1998 postaci muzyczne regionu: poetę-kompozytora Andrzeja Szynalskiego, Violetę Villas i uzdolnioną muzycznie młodzież z Brzegu Dolnego. W ramach cyklu dla młodzieży „Mówmy swoje” autorstwa Agnieszki Majcher i Edyty Brzozowskiej (1997–1999) okazjonalnie prezentowano młodych muzyków i życie koncertowe artystów z Dolnego Śląska. Agnieszka Mazanek i Krzysztof Landsberg w „Narysuj mi baranka” (1995–1997) przedstawiali z kolei artystów niszowych – twórców i twórczość niezależną. Stąd np. podjęcie tematu muzyki między naturą a środowiskiem, dźwięków natural-

⁴⁰ W tym ostatnim, który nazwać można programem poetycko-muzycznym, prezentowani byli m.in. Renata Przemyk, Jacek Ziobro, Konrad Imiela, Martyna Jakubowska, Lech Janerka, Mariusz Lubomski, Ryszard Rynkowski, Jacek Bończyk, Ilias Wrazas, Leszek Długosz.

⁴¹ Wśród nich byli np. Alicja Majewska, Małgorzata Ostrowska, Bogusław Mec, Tadeusz Nestorowicz, Bogdan Grudner.

⁴² Zaprezentowano m.in. Edytę Górniak, Justynę Steczkowską, Ich Troje, Violetę Villas, Kayah, Agnieszkę Chylińską, Kazika, Beatę Koziadrak.

nych, śpiewu alikwotowego i prezentacja postaci Mirosława Rajkowskiego oraz Jacka Bomersbacha (1996).

Nie brakowało też programów z publicystyki kulturalnej, które dotyczyły tematyki muzycznej. Były wśród nich np. „Café 5” (1992–1994) oraz „Przepytywanka” (1993–2001) Wandy Ziembickiej z udziałem autorki, która zapraszała różne wybitne postaci życia kulturalnego, w tym muzyków, artystów – zarówno lokalnych, jak i bardzo dobrze znanych szerszej publiczności. Prezentowała ich sylwetki, życie artystyczne, pasje pozazawodowe. Programy ilustrowała adekwatna do tematu lub postaci oprawa muzyczna. „Przepytywanka” miała charakter salonu artystycznego, w którym gościli m.in. Bogusław Kaczyński, Lucjan i Halina Kydryńscy, Wanda Wiłkomirska, Grażyna Auguścik, Marek Bałata, Urszula Dudziak, Tercet Egzotyczny i Czerwone Gitary.

W publicystyce o tematyce muzycznej mieściły się niektóre odcinki następujących cykli: „Bez montażu” (różnych autorów), „Bez litości” Wojciecha Malinowskiego, „Awers – rewers” Leny Kaletowej. W „Bez montażu” pojawiły się monograficzne wydania poświęcone inauguracji festiwalu Wroclavia Cantans (1999, 2000), jubileuszowi 40-lecia Operetki Wrocławskiej (2000), Festiwalowi Chopinowskiemu w Dusznikach (2000), Ogólnopolskiemu Kursowi dla Pianistów i Wokalistów w Bystrzycy Kłodzkiej (2000), Operze Wrocławskiej (2000). W „Bez litości” tematykę muzyczną podjęto w kontekście finansowania kultury oraz instytucji muzycznych (2000). Leszek Pułka, autor programu „Z czym do ludzi”, rozmawiał z wrocławskimi kompozytorami Leszkiem Wislockim i Piotrem Drożdżewskim, podejmował próbę przedstawienia twórczości kompozytorki Lidii Zielińskiej, poświęcił też uwagę zagadnieniu krytyki artystycznej, w tym muzycznej (1998).

Pasmo reportażowe „Oblicza kultury” było również miejscem dla tematów muzycznych przygotowywanych przez różnych autorów (np. Wojciecha Dzieduszyckiego, Macieja Kieresa, Krzysztofa Mironowicza, Elżbietę Sitek). Reportaże i inne dokumenty poświęcone były m.in. postaciom życia muzycznego Wrocławia: Lechowi Janerce, Andrzejowi Markowskiemu, Adamowi Kopycińskiemu, Ryszardowi Bukowskiemu. Magazyn kulturalny „Latarnik” (Stanisława Beresia i Pawła Łopacińskiego) dotyczył działalności Polaków za granicą (1997–1998) – w tym europejskich i światowych osiągnięć polskich muzyków⁴³. Produkowany był dla TVP Polonia.

W latach 80. i 90. emitowano na antenie wrocławskiej „Telewizyjny Koncert Życzeń” (1985–1999). Początkowo była to samodzielna audycja, która następnie weszła w skład programu familijnego „Weekend, weekend” Jacka Wenzla (pierwotna nazwa „Weekend w 5”), emitowanego w latach 1994–2005, który tworzyły składanki różnych tematów poradnikowo-rozrywkowych powiązanych słowem prowadzących w studiu. W „Weekendzie” gościły różne wrocławskie i dolnośląskie

⁴³ Przedstawiono sylwetki Krzysztofa Pendereckiego, Krystiana Zimmermana, Macieja Zborowskiego – organisty z Vaduz, Lecha Zawadki – śpiewaka operowego w Mexico City.

zespoły popowe, ludowe, folkowe, jazzowe, big-bandy, niekiedy śpiewacy z Operetki i Opery Wrocławskiej. Autor magazynu przygotowywał także muzyczne felietony poświęcone historii piosenki, tworzące cykl „Z archiwum Jacka Wenzla”, „Muzyczne wspomnienia Jacka Wenzla”. Miały one formułę krótkiej gawędy uzupełnionej odpowiednim do tematu fragmentem z programów archiwalnych autora (na ogół cyklu: „Gwiazdy, gwiazdki, gwiazdeczki”). W latach 2001–2002 emitowano w tym magazynie krótkie felietony zatytułowane „Klasyka” (prezentowane przez ich autorkę Izabellę Starzec), które w przystępnej formie przybliżały sylwetki kompozytorów, style muzyczne itd.

W OTV Wrocław wyprodukowano też cykle popularyzujące różne zagadnienia muzyczne. Należą do nich „Klasyk nasz bliski” (44 odcinki) z komentarzem wrocławskiego krytyka i kompozytora Rafała Augustyna, realizowany w latach 1996–1998, oraz „Śląskie organy” (7 odcinków z lat 1999–2000) Janusza Sozańskiego. Na antenie istniały również muzyczne propozycje dla młodszej widowni. W ramach „Nocnych marków” (1997) Piotr Bartyś w swobodnej formie wypowiadał się o muzyce rozrywkowej. Prezentował głównie artystów zagranicznych, ilustrując gawędę wideoklipami. U schyłku lat 90. dużo muzyki rozrywkowej emitowano w bloku „Sobotnie show” prowadzonym przez Wojciecha Janickiego i Igora Nurczyńskiego, w cyklu „Pałec”, w „Wakacyjnych rytmach” (prowadzenie Roman Rega) czy „Liście przebojów” (prowadzenie Igor Nurczyński). Dość należy, że w letnich cyklach programowych „Z siatką na motyle” (1998) czy „Dolnośląskie lato” (2000–2007) odnotowywano też liczne muzyczne inicjatywy regionu.

Warto zauważyć, że jeszcze w połowie lat 90. lokalna ramówka letnia nie opierała się na powtórkach, tylko kontynuowała propozycje programowe z sezonu. Latem 1995 roku antena muzyczna proponowała pięć wydań magazynu „Tuba”, dwa wydania „Muzycznego Salonu Piątki”, pięć „Wrocławskich gawęd muzycznych”, pięć pozycji reportażowych z letnich festiwali dolnośląskich oraz tyle samo wydań półgodzinnych odcinków poświęconych jazzowi zatytułowanych „Panorama polskiego jazzu”⁴⁴. Prężność dziennikarzy muzycznych ilustruje też zestawienie samych tylko wielkich form (reportaże, zapisy koncertów), jakie były w okresie od września 1991 do września 1993 produkowane na zlecenie Naczelnej Redakcji Programów Muzycznych TVP Warszawa. Lista obejmuje 28 pozycji o łącznym czasie trwania 17 godzin 11 minut 2 sekund (ponad tysiąc minut antenowych)⁴⁵. Bogactwo programów realizowanych w połowie lat 90. obrazuje też raport OTV Wrocław za 1996 rok (tabela 1) – z uwzględnieniem również cykli publicystyczno-kulturalnych, które były okazjonalnie miejscem prezentacji tematyki muzycznej:

⁴⁴ Propozycja do letniej ramówki lipiec–sierpień 1995. Źródło: prywatne zbiory red. Bogusława Klimsy.

⁴⁵ Pismo z dnia 24.02.1994 do Małgorzaty Jedynek-Pietkiewicz (Dział Programów Muzycznych TVP Warszawa), sygnowane przez red. Bogusława Klimsę. Źródło: prywatne zbiory red. Bogusława Klimsy.

Tabela 1. Programy muzyczne w 1996 roku w OTV Wrocław

Tytuł programu	Wymiar czasowy [w min]	Częstotliwość emisji
„Tuba”	25–30	2 x w miesiącu
„Wieczór z muzyką poważną”	60	3 x w miesiącu
„Wrocławskie gawędy muzyczne”	60	1 x w miesiącu
„Przeboje muzyki klasycznej”	30	1 x w miesiącu
„W rajskim ogrodzie”	25	2 x w miesiącu
„Rodzynki i migdały”	50	3 x w miesiącu
„Przeptywanka”	30	2 x w miesiącu
„Ballady z końca wieku”	20	1 x w miesiącu
„Magazyn Aktualności Kulturalnych MAK”	25	4 x w miesiącu
„Narysuj mi baranka”	20	1 x w miesiącu
„Lista przebojów 5”	30	4 x w miesiącu
„Weekend w 5”	120	8 x w miesiącu

Źródło: Programy cykliczne emitowane na antenie regionalnej. Stan na grudzień 1996, SAPIZ OTV Wrocław, dok. bez sygn.

MATERIAŁY

W przywołanym roku podjęto się również kilkunastu dużych realizacji wielokamerowych, które objęły zarówno Przegląd Piosenki Aktorskiej, realizacje operowe, koncertowe, nagrania z wrocławskich i dolnośląskich festiwali⁴⁶. Zaplanowane duże realizacje (ze strony telewizji: patronat, organizacja, współorganizacja, finansowanie, współfinansowanie) w okresie wrzesień 1997–1998 również ukazują dużą prężność anteny w działaniach dotyczących wydarzeń muzycznych (łącznie ponad 20 różnych pozycji)⁴⁷. Aktywność muzyczna OTV Wrocław oraz jakość realizowanych programów była też dostrzegana i doceniana przez ówczesne kierownictwo w Warszawie⁴⁸.

Po likwidacji w kwietniu 1999 roku pasma muzycznego (na mocy decyzji ówczesnej dyrekcji OTV Wrocław⁴⁹) nastąpił wyraźny spadek liczby prezentacji muzycznych. Zaprzestano emisji „Spotkań z muzyką poważną”, „Tuby”, „Afi-sza”. Funkcję „Tuby” i „Afi-sza” miało przejąć cotygodniowe „Bez montażu” –

⁴⁶ Plan działalności Oddziału Terenowego TVP SA we Wrocławiu w roku 1996, SAPIZ OTV Wrocław, dok. bez sygn.

⁴⁷ Pismo z dnia 14.08.1997 w sprawie zaplanowanych imprez, SAPIZ OTV Wrocław, nr sygn. D 133/77/6/3-231.

⁴⁸ W liście dyrektor Programu 2 Niny Terentiew, kierowanym na ręce dyrektora OTV Wrocław Andrzeja Baworowskiego, wyrażana jest aprobata dla dziennikarzy wrocławskich. Pismo z dnia 29.03.1995. Źródło: prywatne zbiory red. Bogusława Klimsy.

⁴⁹ Decyzję o zniesieniu programów muzycznych podjął Wojciech Kabarowski.

piątkowy popołudniowy blok programowy poświęcony w całości kulturze. Zdjęcie z ramówki dotychczas emitowanych programów muzycznych uzasadniano spadkiem oglądalności. Stąd pomysł przywrócenia cyklu „Klasyk nasz bliski” (emisje powtórkowe), który zdaniem decydentów miał lepiej realizować misję popularyzatorską⁵⁰.

23 marca 1999 roku po upublicznieniu informacji o zdjęciu z anteny programów muzycznych we wrocławskim Klubie Muzyki i Literatury odbyło się spotkanie z udziałem środowiska muzycznego, medialnego i Syndykatu Dziennikarzy Polskich TVP S.A. Obecni przedstawiciele ww. środowisk podpisali list otwarty, opublikowany następnie w lokalnych mediach. Wyrażono wówczas głębokie zaniepokojenie postanowieniem decydentów OTV Wrocław⁵¹. Po tym spotkaniu odbyło się jeszcze jedno (13 kwietnia 1999 r.) z udziałem dyrekcji Telewizji Wrocław, która odpowiadała na pytania dziennikarzy. Pokłosiem „burzliwej dyskusji”⁵² było kilka artykułów prasowych⁵³. Nie przyniosły one jednak żadnego rezultatu, podobnie jak wspomniany list.

Bieżące relacjonowanie życia muzycznego miało się odąd odbywać w ramach Magazynu Aktualności Kulturalnych „MAK”, jednak już w ograniczonej formie. Wśród kilku felietonów składających się na magazyn z reguły tylko jeden, czasami dwa były poświęcone muzyce. Zdarzały się też wydania bez tematów muzycznych. Niemniej forma magazynowa pozwalała na relacjonująco-recenzującą formułę felietonów, krytykę i komentarz. Niestety, zaniechano tej formy w momencie likwidacji „MAK-u” i wprowadzenia na antenę (w kwietniu 2003) „Faktów Kultura”, programu realizowanego według schematu regionalnego programu informacyjnego „Fakty”.

Magazyn otrzymał identyczną jak „Fakty” oprawę graficzno-muzyczną. Prezenter odczytywał w studiu zapowiedzi kolejnych felietonów utrzymanych w konwencji newsowej. Niektóre materiały prezentowane były tylko przez 45 sekund, regułą był czas od półtorej do dwóch minut, co w rezultacie umożliwiało jedynie przedstawienie tematu oraz podanie informacji o zdarzeniu. Nie mieściły się w tej formie recenzja ani komentarz. Przez dwa lata (do początku czerwca 2005 r.) funkcjonowania „Faktów Kultura” wyemitowano w rytmie cotygodniowym 73 odcinki programu (z przerwą wakacyjną). Był on jedynym miejscem systematycznego odnotowywania aktualnych wydarzeń życia kulturalnego, w tym muzycznego, miasta i regionu.

⁵⁰ Pismo: Audycje o tematyce kulturalnej na antenie Telewizji Wrocław, sygnowane przez Mirosława Sychalskiego, redaktora programująco-zamawiającego, SAPIZ OTV Wrocław, dok. bez sygn.

⁵¹ List sygnowany 34 podpisami krytyków, kompozytorów, artystów muzyków, dziennikarzy, dyrektorów szkół muzycznych i organizatorów życia muzycznego we Wrocławiu i na Dolnym Śląsku, pedagogów, prezesów stowarzyszeń. Por. *Gazeta Wyborcza Wrocław* 1999, nr 77.

⁵² J. Puchalski, Wtręty i wstręty, *Wieczór Wrocławia* 1999, nr 72.

⁵³ E. Mielnik, Regionalna pod ostrzałem, *Słowo Polskie* 1999, nr 87; (ab), Będzie Magazyn, *Gazeta Wyborcza Wrocław* 1999, nr 87; J. Puchalski, jw.

We wrześniu 2005 roku wprowadzono na antenę magazyn „Rewolwer kulturalny”, który wpisuje się w publicystykę kulturalną i zajmuje się oceną życia kulturalnego Wrocławia i Dolnego Śląska. Jego dwie autorki oraz wymiennie redaktorki poszczególnych wydań – Jolanta Kowalska, Iwona Rosiak – zapraszały do współpracy dziennikarzy specjalizujących się w danych zakresach tematycznych: muzyce, plastyce, literaturze, teatrze, same również realizowały felietony z teatru i plastyki. Początkowo magazyn miał harmonijny i różnorodny dobór tematów. Z czasem jednak zaczęły dominować treści teatralne lub teatralne i literackie, kosztem muzycznych. W ciągu pięciu sezonów funkcjonowania magazynu zauważyć można bardzo wyraźną tendencję spadkową w prezentowaniu tematyki muzycznej (tabela 2).

Tabela 2. Tematy muzyczne w magazynie „Rewolwer kulturalny” w latach 2005–2010

Magazyn „Rewolwer kulturalny”	2005/2006	2006/2007	2007/2008	2008/2009	2009/2010
Liczba odcinków magazynu	32	37	31	31	31
Liczba felietonów muzycznych	50	42	37	22	17

Źródło: opracowanie własne.

Między pierwszym a piątym sezonem emisyjnym liczba felietonów muzycznych zmniejszyła się prawie trzykrotnie. Przegląd tematyki magazynu unaocznia ponadto, że były odcinki, w których dominowały prawie wyłącznie zagadnienia teatralne lub teatralno-literackie, a ich autorem była wyłącznie dziennikarka będąca wydawcą magazynu. Należy przypuszczać, że zaistniała sytuacja wynikała głównie z pobudek finansowych, tym sposobem zaanektowano magazyn na rzecz tematyki teatralnej i literackiej, co doprowadziło do spadku liczby felietonów muzycznych.

Zmiana ramówki od września 2010 roku odsłoniła dla „Rewolweru kulturalnego” niepokojącą perspektywę. Przez pięć sezonów był on programem cotygodniowym trwającym około 25 minut. W sezonie 2010/2011 jego emisja została z racji cięć budżetowych ograniczona do dwóch wydań w miesiącu, natomiast czas każdego odcinka zmniejszono do 13 minut⁵⁴. W takim module mieściły się zaledwie trzy (niekiedy cztery) felietony w miejsce dawnych pięciu–sześciu. Miało to negatywny wpływ na tematy muzyczne. W okresie wrzesień–grudzień 2010 roku wyemitowano osiem odcinków magazynu. Zawierały one łącznie 28 felietonów, z czego tylko trzy dotyczyły muzyki. Magazyn z cotygodniowego, dość

⁵⁴ Ramówka TVP Wrocław, wrzesień 2010, Sekretariat Programowy OTV Wrocław [dalej: SP OTV Wrocław], dok. bez sygn.

obszernego przeglądu wiadomości na temat życia kulturalnego przekształcił się w wrywkową prezentację wybranej tematyki.

W sezonie 2009/2010 sprawy muzyczne poruszane były jeszcze w magazynie Pawła Popko „Muzyka jest tylko jedna” z prowadzącym Romanem Regą. Był to program poświęcony wyłącznie zdarzeniom offowym, muzyce alternatywno-klubowej. Z przyczyn finansowych został on zdjęty z anteny w styczniu 2010 roku po emisji zaledwie ośmiu odcinków. „Rewolwer kulturalny” pozostał zatem jedynym możliwym miejscem dla bieżących i stosunkowo regularnych relacji z życia muzycznego Wrocławia i regionu, choć obciążonym – co stwierdzono powyżej – licznymi niedostatkami.

Analiza oferty muzycznej OTV Wrocław na podstawie sprawozdań emisyjnych z lat 1994–2010

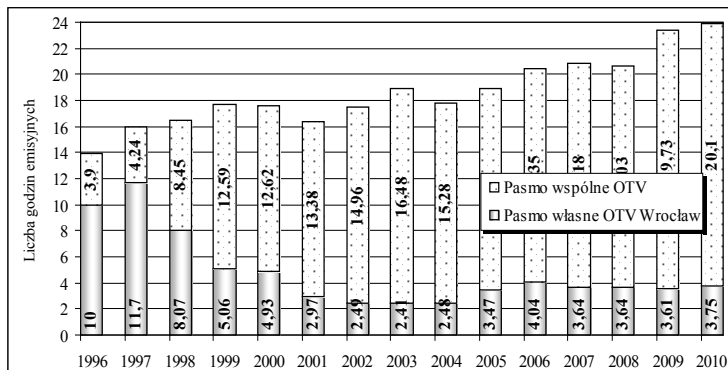
Analiza oferty muzycznej OTV Wrocław w tym okresie wiąże się z trudnościami wynikającymi przede wszystkim z braku konsekwencji i spójności w klasyfikowaniu programów przez nadawcę oraz nieujmowaniem w raportach wszystkich propozycji gatunkowych.

Dostępne i kompletne całoroczne sprawozdania emisyjne OTV Wrocław obejmują lata 1996–2010. Niewielkie luki w raporcie za 1995 rok nie wykluczają jednak objęcia analizą i tego rocznika, z zastrzeżeniem, że niemożliwe jest przesładowanie sumarycznej liczby godzin emisji i wzajemnych proporcji obu pasm: własnego i wspólnego, nazywanego początkowo „Siecią”, następnie TVP 3 Regionalną i wreszcie TVP Info.

Natomiast w raporcie za rok 1994 nie tylko brakuje odniesień do pasma wspólnego, ale też sposób klasyfikacji programów – w szczególności muzycznych – nie zgadza się z praktykowanym przez kolejne lata. Wyodrębniono wprawdzie muzykę poważną, ale już nie rozrywkową, która – jak należy przypuszczać na podstawie sprawozdań z następnych lat – mogła być częścią składową programów rozrywkowych⁵⁵. Ostatecznie można wziąć pod uwagę rok 1994 tylko przy porównaniu programów z zakresu muzyki poważnej.

Omówienie sprawozdań warto rozpocząć od zaprezentowania udziału pasma własnego OTV Wrocław w stosunku do godzin emisji całego programu regionalnego (pasma wspólnego).

⁵⁵ W klasyfikacji gatunkowej roku 1994 ujęte są również programy, które nigdy później nie znalazły się w sprawozdaniach, jak np. programy wojskowe, rolne, film dla dzieci i młodzieży. Por. Sprawozdanie z emisji Oddziału TVP SA we Wrocławiu dla KRRiT, SAPIZ OTV Wrocław, nr sygn. D/133/74/6/13-4.



Wykres 1. Pasma wspólne OTV i własne OTV Wrocław w latach 1996–2010 (w godz. i dzies.).⁵⁶

Źródło: opracowanie własne na podstawie sprawozdań emisyjnych OTV Wrocław⁵⁷.

MATERIAŁY

Zestawienie obrazuje zmniejszanie się udziału pasma własnego i wzrost liczby godzin pasma wspólnego. Obecnie TVP Info nadaje prawie całą dobę, natomiast oddział wrocławski ma w ramach tego nadawania do dyspozycji dobowo średnio 3 godziny 45 minut. Na wykresie widać, że w szczytowym roku 1997 oddział wrocławski emitował dziennie średnio 11 godzin 42 minuty programu. Odrębnym zagadnieniem jest, czy ten czas zapełniany był produkcją własną, czy audycjami powtórkowymi lub innymi, pozyskanymi np. w rezultacie zakupu lub wymiany między antenami. W każdym razie powyższe przeobrażenia odzwierciedlają politykę Zarządu TVP SA dotyczącą regionów: dominowały tendencje do ograniczania oddziałom emisji własnych i podporządkowania ich scentralizowanej antenie, co było również wynikiem szacunków finansowych dotyczących utrzymania anten regionalnych.

Zmiany dotyczyły też systematycznego skracania emisji oddziałów w tzw. rozłącznej sieci Programu 2. Ten czas antenowy był bardzo atrakcyjny ze względu na lepszy zasięg, co przekładało się na wysokie zainteresowanie pasmem przez reklamodawców. Tymczasem w latach 1996–2010 nie tylko udział pasma własnego zmniejszył się kilkakrotnie, ale również stopniowo malała możliwość emitowania własnych produkcji w rozłącznej sieci Dwójki. Jeszcze w 1996 roku było to 471 godzin rocznie, czyli średnio dziennie 1 godzina 18 minut (9,3% udziału w paśmie), a w 2010 roku już tylko około 115 godzin rocznie, czyli średnio dziennie 31 minut (1,3% udziału w paśmie). Zmianę proporcji udziału anteny własnej OTV Wrocław w stosunku do pasma wspólnego OTV, przy uwzględnieniu udziału na pasmo regionalne i rozłączną sieć Dwójki, przedstawia tabela 3.

⁵⁶ Wykres 1, jak i niektóre dalsze zestawienia tabelaryczne lub wykresy, operuje danymi ujętymi w systemie dziesiętnym. W systemie dziesiętnym 0,1 godziny równa się 6 minutom.

⁵⁷ Wszystkie zestawienia są opracowaniami własnymi sporządzonymi na podstawie sprawozdań emisyjnych OTV Wrocław.

Tabela 3. Zmiany udziału pasma własnego OTV Wrocław w stosunku do pasma wspólnego OTV w latach 1996–2010 [w procentach]

Pasma OTV		Lata														
		'96	'97	'98	'99	'00	'01	'02	'03	'04	'05	'06	'07	'08	'09	'10
Pasma własne OTV Wrocław	Pasma regionalne	63	65	40,7	21,1	20,9	10,2	8,3	10	10,9	16,1	17,5	15,5	15,5	13,7	14,4
	Rozłączna sieć Programu 2	9,3	8,4	8,1	7,4	7,3	8	6	2,8	3,1	2,3	2,3	2	2,1	1,8	1,3
	Pasma wspólne OTV	27,7	26,6	51,2	71,3	71,8	81,8	85,7	87,2	86	81,6	80,2	82,5	82,4	84,5	84,2
Razem		100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100

Źródło: opracowanie własne.

Reforma anteny regionalnej znajduje zatem odzwierciedlenie w przytoczonych liczbach. Lata 2007–2010 przynoszą względną stabilizację czasu emisyjnego ośrodka wrocławskiego (tym samym i pozostałych), mimo różnych ramówkowych perturbacji spowodowanych ogólnymi decyzjami warszawskiej centrali⁵⁸.

Obok ogólnych zestawień zaprezentować należy także wewnętrzną strukturę pasma własnego ośrodka, co pozwoli pokazać, w jaki sposób był wypełniany jego czas antenowy. Takie porównanie umożliwi klasyfikacja gatunkowa jednolicie i konsekwentnie stosowana we wszystkich sprawozdaniach od 1995 roku. W tabeli 4 zestawiono cztery wybrane roczniki.

Zauważalny jest skok procentowy udziału programów informacyjnych i sportu. Publicystyka, choć z niewielką tendencją spadkową, utrzymuje się przez lata na porównywalnym poziomie. Kilkakrotnie zmniejszył się udział fabuły, znacznie spadł udział rozrywki i muzyki. Na poziomie wartości nieoznaczalnych jest teatr.

Zmiany odzwierciedlają ogólną tendencję przekształcania się całej anteny w stację publicystyczno-informacyjną, choć przecież pasmo własne mogło być modelowane niezależnie od pasma wspólnego. Wydaje się jednak, że kolejni decydenci OTV Wrocław podążali przede wszystkim za centralnym trendem, rezygnując z udziału niektórych składników programowych lub stopniowo je ograniczając. Ponieważ przedmiotem artykułu jest tematyka muzyczna, skupię się na niej. Należy także uczynić zastrzeżenie, że zaprezentowane powyżej dane obejmują zarówno programy polskie, jak i zakupione zagraniczne. Ponadto jest to podział ogólny. W kategorii „rozrywka” brakuje oddzielenia muzyki rozrywkowej od pozostałych

⁵⁸ Od 22 czerwca 2009 roku jedno z pasm lokalnych (od 18.00 do 20.00) zmieniło porę nadawania – zostało przesunięte na godz. 17.30. Od października 2009 roku wieczorne pasmo lokalne zostało skrócone o 15 minut na korzyść programu „Info Dziennik”. W grudniu 2009 roku oddano ponownie ten kwadrans antenom regionalnym, ale już od września 2010 zabrano im poranne pasma (7.45–8.00 i 8.45–9.00). Od 3 stycznia 2011 anteny regionalne zostały pozbawione możliwości emitowania w paśmie rozłącznym Programu 2. Por. Ramówki OTV Wrocław.

komponentów: programów rozrywkowych i teleturniejów. Aby odnotować całościowy udział programów muzycznych, należy je wyodrębnić z kategorii „rozrywka” i scalić z kategorią „muzyka poważna” w ujęciu procentowym, jak w tabeli 5.

Tabela 4. Struktura programowa pasma regionalnego OTV Wrocław w wybranych latach [w procentach]

Gatunki programowe	Lata			
	1995	2000	2005	2010
Informacja	7,5	19,8	26	27
Publicystyka	18,5	18	17,5	17,2
Fabula	28,2	15,6	4,9	4,7
Dokument	9,8	12,1	6,9	7,1
Teatr	0	0	0	0
Rozrywka	8,1	12,2	10,4	3,8
Muzyka poważna	2	1,2	1,2	1,2
Sport	6,4	4,3	11,4	12,6
Popularyzacja wiedzy/ edukacja	8,7	2,4	5,4	11,5
Religie	0,8	1,4	2,1	0,4
Reklama/oprawa	10	13	14,2	14,5
Razem	100	100	100	100

Źródło: opracowanie własne.

Tabela 5. Programy muzyczne w OTV Wrocław w latach 1995–2010 [w procentach]

Programy	'95	'96	'97	'98	'99	'00	'01	'02	'03	'04	'05	'06	'07	'08	'09	'10
Programy muzyczne	3,1	3,9	2	1,4	1,6	1,3	2,2	0,7	0,7	1,1	3,8	2,8	0,8	0,9	0,4	2
Programy pozostałe	96,9	96,1	98	98,6	98,4	98,7	97,8	99,3	99,3	98,9	96,2	97,2	99,2	99,1	99,6	98
Razem	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100	100

Źródło: opracowanie własne.

Natomiast tabela 6 przedstawia muzykę poważną i rozrywkową w podziale na programy polskie i zagraniczne.

Tabela 6. Programy muzyczne polskie i zagraniczne w OTV Wrocław w latach 1995–2010 (w godz. i dzies.)

Kategorie programów	'95	'96	'97	'98	'99	'00	'01	'02	'03	'04	'05	'06	'07	'08	'09	'10
Muzyka rozrywkowa (polski)	16,3	70,2	37,2	17,2	13,1	1,4	9,1	2,3	3,9	2,8	33,6	37,8	9,4	2,4	2	11,9
Muzyka rozrywkowa (zagraniczny)	18,7	24,9	21,8	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Muzyka poważna (polski)	68,4	41,4	24,2	22,3	16,4	21,2	14,6	3,9	2	7,4	14,9	4,1	1,5	9,9	3,9	16,7
Muzyka poważna (zagraniczny)	0	6,2	3,9	0,5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Ogółem	103,4	142,7	87,1	40	29,5	22,6	23,7	6,2	5,9	10,2	48,5	41,9	10,9	12,3	5,9	28,6

Źródło: opracowanie własne.

Z tabeli 6 wynika relatywnie wysoki w latach 1995–1996 udział programów muzycznych w strukturze pasma: polskich programów muzycznych z zakresu muzyki poważnej – w 1995 r. i muzyki rozrywkowej – w 1996 r. Zauważalny jest też spadek udziału w strukturze pasma programów muzycznych – zapoczątkowany w roku 1997, pogłębia się po roku 2001. Wzrost emisji muzyki w latach 2005 i 2006 zostanie omówiony przy dalszych zestawieniach. Dane godzinowe w skali roku, przeliczone na minuty i sekundy średniej emisji dobowej, przedstawiają się w wypadku wielu roczników zaskakująco niekorzystnie (tabela 7).

Tabela 7. Programy muzyczne polskie i zagraniczne w OTV Wrocław w latach 1995–2010 – średnia dzienna emisji (w min i sek.)

'95	'96	'97	'98	'99	'00	'01	'02	'03	'04	'05	'06	'07	'08	'09	'10
16:48	23:22	14:24	06:36	04:48	03:36	03:54	01:02	00:58	01:20	09:48	06:36	01:44	01:58	00:58	04:42

Źródło: opracowanie własne.

Powyższe wyliczenia dają sumaryczny obraz muzycznych programów polskich i zagranicznych anteny wrocławskiej. Wydaje się celowe odrzucenie programów zagranicznych i zwrócenie uwagi wyłącznie na programy polskie, bo tylko te mogą więcej powiedzieć na temat rozwoju dziennikarstwa muzycznego, czyli bieżących relacji z wydarzeń muzycznych miasta i regionu⁵⁹. Niestety, w sprawozdaniach brakuje detali dotyczących własnej produkcji premierowej w odnie-

⁵⁹ Dotyczy to lat 1995–2001; od 2002 roku, nie są one emitowane w paśmie własnym Telewizji Wrocław.

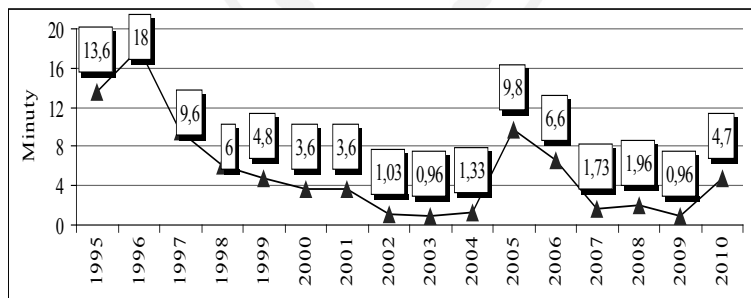
sieniu do programów muzycznych. Dlatego w dalszych tabelach lub/i wykresach za punkt wyjścia przyjęto liczby odnoszące się do programów polskich emitowanych wyłącznie w paśmie własnym OTV Wrocław. Poniżej zestawiono raz jeszcze programy muzyczne produkcji polskiej w ujęciu całorocznym i uśrednieniu dobowym (tabela 8).

Tabela 8. Programy muzyczne produkcji polskiej w OTV Wrocław w skali roku i dobowo w latach 1995–2010 (w godz., min, sek.)

	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002
Suma roczna	84:42:00	111:36:00	61:24:00	39:30:00	29:30:00	22:36:00	23:42:00	06:12:00
Średnia dzienna	00:13:36	00:18:00	00:09:36	00:06:00	00:04:48	00:03:36	00:03:36	00:01:02
	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010
Suma roczna	05:54:00	10:12:00	48:30:00	41:54:00	10:54:00	12:18:00	05:54:00	28:36:00
Średnia dzienna	00:00:58	00:01:20	00:09:48	00:06:36	00:01:44	00:01:58	00:00:58	00:04:42

Źródło: opracowanie własne.

W latach 1995–1996 występuje wysoki minutaż dzienny – w owym czasie ma miejsce ekspansja anteny muzycznej⁶⁰. Jednak już od 1997 roku zaznacza się tendencja spadkowa. Udział programów muzycznych w paśmie wrocławskim osiąga alarmująco niski poziom w roku 2003, a następnie w roku 2009, kiedy to średnia dzienna emisja programów muzycznych wyniosła poniżej jednej minuty. Ten trend obrazuje wykres 2.



Wykres 2. Średnia dzienna programów muzycznych w OTV Wrocław w latach 1995–2010 (w min i dzies.)

Źródło: opracowanie własne.

⁶⁰ Por. tabela 6.

Nie należy zbyt optymistycznie oceniać wyższego udziału programów muzycznych w programie telewizyjnym w latach 2005–2006. Zasadniczym powodem tego wzrostu były bowiem liczne powtórki cyklicznych programów o muzyce rozrywkowej (m.in. „Muzyczne wspomnienia Jacka Wenzla” i „Regał Romka”) oraz koncertów galowych z PPA. Wpływ na to miały także sytuacje wyjątkowe – żałoby narodowe. W 2005 roku żałoba narodowa ogłoszona została w dniach 3–8 kwietnia po śmierci Jana Pawła II. W trakcie tych sześciu dni wyemitowano łącznie 4 godziny 53 minuty i 41 sekund koncertów lub/i fragmentów utworów z muzyki klasycznej, co daje dzienną średnią 48 minut 56 sekund⁶¹. W 2006 roku ogłoszono dwie żałoby narodowe: 29 stycznia – 1 lutego (4 dni) oraz 23–25 listopada (3 dni). W pierwszym wypadku wyemitowano łącznie 2 godziny 41 minut 23 sekundy różnych koncertów⁶², w drugim – 57 minut i 40 sekund⁶³. Nie emitowano więc muzyki intencjonalnie – była tylko koniecznością i tłem omawiania szczególnych wydarzeń. Podobnie interpretować można wyższy udział emisji muzyki w roku 2010⁶⁴.

Z podobną powściągliwością należy podchodzić do kolejnych danych. Przykładowo, po likwidacji w kwietniu 1999 roku pasma muzycznego nastąpiło wyraźne wycofanie z anteny tej tematyki. Szczegółowy raport obejmujący okres od września 1998 do sierpnia 1999 unaocznia zmiany liczbowe na przykładzie muzyki poważnej (tabela 9).

Tabela 9. Emisja programów z zakresu muzyki poważnej w OTV Wrocław w okresie IX 1998–VIII 1999 (w min)

IX '98	X '98	XI '98	XII '98	I '99	II '99	III '99	IV '99	V '99	VI '99	VII '99	VIII '99
268	145	174	128	113	96	73	0	127	108	110	152

Źródło: opracowanie własne.

Dane nie obrazują jednak faktycznej zawartości programowej. Na podstawie pobieżnego oglądu wydawać by się mogło, że po zapaści w kwietniu 1999 nastąpiło odrodzenie anteny muzycznej. Analiza oferty programowej skłania jednak do konstatacji, że od maja były to prawie wyłącznie powtórki cyklu „Klasyk nasz

⁶¹ Redakcja Programu Regionalnego. Konspekty Dnia Programowego, SAPIz OTV Wrocław, nr sygn. KTV/11/0090.

⁶² Tamże, nr sygn. KTV/13/0099, KTV/13/0100.

⁶³ Tamże, dok. bez sygn.

⁶⁴ Są to ponad dwie godziny muzyki poważnej w dniach żałoby narodowej 3–18 kwietnia po katastrofie smoleńskiej, liczne powtórki cyklu „Klasyk nasz bliski” (21 odcinków), koncertów z PPA, koled i teledysków.

bliski⁶⁵. Natomiast w ramach bieżących relacji pojawiły się tylko cztery reportaże (łącznie czas 52 minuty), odnoszące się do aktualnych wydarzeń muzycznych. Rzeczywisty obraz anteny muzycznej ilustruje zestawienie, w którym uwzględniono wyłącznie premierowe programy muzyczne będące bieżącą produkcją własną OTV Wrocław (tabela 10).

Tabela 10. Emisja programów z zakresu muzyki poważnej – produkcja własna premierowa OTV Wrocław w okresie IX 1998–VIII 1999 (w min)

IX '98	X '98	XI '98	XII '98	I '99	II '99	III '99	IV '99	V '99	VI '99	VII '99	VIII '99
268	145	174	128	113	96	73	0	0	22	15	15

Źródło: opracowanie własne.

Potrzeby krytycznego podejścia do cytowanych sprawozdań dowodzi kolejny przykład.

W odrębnym raporcie sporządzonym na polecenie Warszawy, a dotyczącym emitowanych audycji związanych wyłącznie z muzyką poważną w ramach pasma własnego w latach 1999–2002, znalazły się duże rozbieżności w stosunku do tych samych danych przesłanych przez OTV Wrocław w corocznych sprawozdaniach do KRRiT za analogiczny okres. Po pierwsze nie zgadzał się podany minutaż, po drugie raport tematyczny ujmował tytuły, których nie powinno się w całości przyporządkowywać tej kategorii. Zestawienie obejmuje np. pełny wymiar czasowy wszystkich Magazynów Aktualności Kulturalnych „MAK”, co jest nadużyciem, ponieważ nawet bardzo szeroko pojęta tematyka muzyczna (obok klasycznej – także jazz i rozrywka) zajmowała w magazynie tylko niewielką jego część. Podobne wątpliwości dotyczą uwzględnionego w raporcie cotygodniowego programu „Bez montażu”, którego tylko parę odcinków dotyczyło wyłącznie tematów muzycznych. Te rozbieżności przedstawia tabela 11, w której porównano raporty roczne wysyłane do KRRiT ze wspomnianym tematycznym dotyczącym tylko muzyki poważnej⁶⁶.

⁶⁵ Od maja do grudnia 1999 roku wyemitowano 35 odcinków „Klasyk nasz bliski”. Ponadto był on prezentowany wrywkowo w kolejnych latach, wypełniając ramówkę i podnosząc statystyki dotyczące emisji programów muzycznych. Średni czas trwania każdego odcinka wynosi 30 minut. W 2000 roku pokazano ponownie 30 odcinków, w 2001 – 23, 2004 – 11, 2005 – 12, 2008 – 11. W 2010 powtórzono 21 odcinków. Łącznie od maja 1999 do grudnia 2010 „Klasyk...” pojawił się na ekranie 140 razy.

⁶⁶ Rok 2002 w raporcie tematycznym obejmował dane z jedenastu miesięcy, ale zostaje ujęty w tabeli – dla zobrazowania omawianej problematyki.

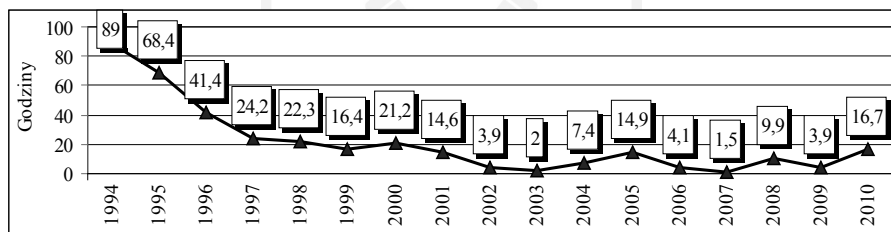
Tabela 11. Muzyka poważna w raportach OTV Wrocław w latach 1999–2002 (w min)

Rodzaj raportu	1999	2000	2001	2002
Raport roczny do KRRiT	786	684	546	138
Raport roczny dotyczący muzyki poważnej	1792	1921	1229	456

Źródło: opracowanie własne.

Przytoczone porównanie ukazuje więc brak konsekwencji w klasyfikowaniu audycji. Mamy tu do czynienia z daleko posuniętą dowolnością sprawozdawczą, która wynika z nieprecyzyjnych zapisów odnośnie do programów misyjnych lub/i – co nie jest wykluczone – z dążenia decydentów do ukazania prężności anteny własnej OTV Wrocław w emitowaniu muzyki poważnej. W rezultacie pod znakiem zapytania postawić można prawdziwość wszelkich wyliczeń, bo dopiero dokładne wyszczególnienie tytułów w raporcie i dalej – dobra znajomość ich tematyki oraz zawartości pozwalałyby na weryfikację tych liczb. Niestety, brakuje takich szczegółowych dokumentów, a przykład dotyczący rozbieżności w sprawozdaniach jest jedynym, do jakiego udało się dotrzeć.

Dysponując danymi dotyczącymi muzyki poważnej w roku 1994, można prześledzić jej emisję w całym okresie 1994–2010. Liczby na wykresie 3 odnoszą się wyłącznie do programów produkcji polskiej emitowanych w paśmie własnym OTV Wrocław.

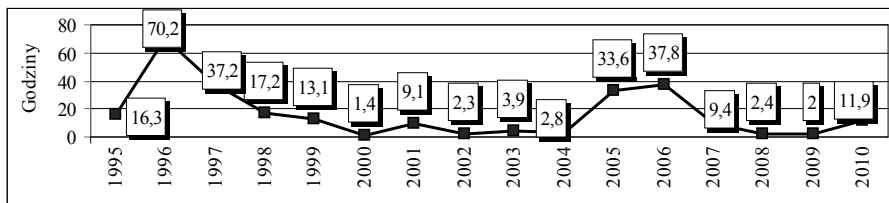


Wykres 3. Emisja programów z zakresu muzyki poważnej w paśmie własnym OTV Wrocław w latach 1994–2010 (w godz.)

Źródło: opracowanie własne.

Szczególnie uderzający jest prawie czterdziestopięciokrotny spadek liczby godzin emisji programów muzycznych w latach 1994–2003. Duży regres widać w latach 1994–1997 (spadek prawie czterokrotny). Ta tendencja utrzymuje się do roku 1999. Po niewielkim wzroście w roku 2000, udział programów muzycznych w paśmie własnym wrocławskiego ośrodka telewizyjnego ponownie zaczyna się zmniejszać i osiąga zaledwie dwie godziny w skali całego roku 2003. Najniższą wartość jednak mamy w roku 2007 – półtorej godziny, co w przeliczeniu na

średnią dzienną wynosi około 14 sekund. Podobnego zestawienia (od roku 1995) można dokonać dla programów z zakresu muzyki rozrywkowej (wykres 4).



Wykres 4. Emisja programów z zakresu muzyki rozrywkowej w paśmie własnym OTV Wrocław w latach 1995–2010 (w godz.)

Źródło: opracowanie własne.

Zauważalny jest ponad czterokrotny skok liczby emitowanych godzin w zakresie muzyki rozrywkowej między rokiem 1995 a 1996 – wprowadzono na antenę nowe programy, o których wspominaliśmy wcześniej. Jednak podobnie jak w wypadku muzyki poważnej, odnotowujemy duży spadek w kolejnych latach aż po wyjątkowo niski udział muzyki rozrywkowej w paśmie wrocławskim w 2000 roku. Po znaczącym skoku w latach 2005–2006 (powtórki programów, okazjonalne koncerty Przeglądu Piosenki Aktorskiej) znów widać tendencję spadkową, utrzymującą się do roku 2009. Wzrost w roku 2010 należy przypisywać m.in. częstym powtórkom koncertów rozrywkowych, o czym już była mowa.

Powyższe konstatacje uzupełnię o wybrane dane na temat publicystyki kulturalnej. Jak zauważono na wstępie, w ramach tematyki muzycznej mogą się mieścić niektóre programy kulturalne lub wybrane pozycje z określonego cyklu publicystycznego. Nie sposób jednak dociec, jaka część minutażu była produkcją własną, a tym bardziej – jaką część stanowiły tu tematy muzyczne. Publicystyka kulturalna również uległa dużemu ograniczeniu produkcyjno-emisyjnemu w omawianych latach. Oto kilka przykładów: w 1995 roku udział publicystyki kulturalnej w strukturze gatunkowej pasma własnego OTV Wrocław wynosił 15%, w 1998 roku osiągnął najwyższy udział 27,8% i następnie zmniejszał się – dochodząc w roku 2010 do 4,7% udziału w strukturze gatunkowej pasma własnego OTV Wrocław. Zatem nie tylko muzyczna, ale i szerszej ujęta kulturalna tematyka uległy znacznej deprecjacji.

Podsumowanie

Próba opisu kształtowania się oferty muzycznej w ośrodku wrocławskim miała na celu nie tylko uporządkowanie informacji na ten temat, ale również ogląd jej rozwoju w szerszej perspektywie oraz odnotowanie jej intensywności i różnorodności na różnych etapach funkcjonowania nadawcy.

Znany przez lata z interesującej muzycznej oferty programowej OTV Wrocław zdecydowanie ograniczył produkcję i emisję tego rodzaju audycji na swojej antenie. Ośrodek doświadczał postępującej degradacji strukturalno-programowej, zwłaszcza po roku 1999. Stopniowe ograniczanie pasma własnego (tożsamego z czasem emisji własnej) uszczuplało możliwości produkcyjne na antenę regionalną. „Sieciowa” koncepcja skutecznie oplotła i przeformułowała ramówkę. Ogólnopolska emisja zdominowała regionalną, pozostawiając ośrodkom niespełna 1/6 doby do własnej dyspozycji.

Na podstawie analizy sprawozdań emisyjnych w OTV Wrocław można wnioskować ponadto, że znacznemu ograniczeniu uległa emisja muzyki i programów muzycznych, zwłaszcza tych, które wiązały się z bieżącym relacjonowaniem muzycznego życia miasta i regionu, co może mieć kluczowe znaczenie dla codziennej pracy dziennikarza muzycznego.

Wypełnianie programu ramowego powtórkami jest zapewne w stanie sprostać potrzebie wykazania misyjnej powinności nadawcy regionalnego, niekiedy „wzbogacanej” w owej sprawozdawczości przez tytuły nienależące do oferty *stricte* muzycznej, nie oznacza jednak, że tworzy się tu tym samym możliwość realizacji aktualnych tematów muzycznych. Pole działania dziennikarza muzycznego nie jest bowiem tym wykazanym poprzez słupki i cyfry, wyznaczają je realne możliwości zgłaszania i tworzenia własnych projektów. A te skurczyły się niepomiarowo.

Można tę sytuację wiązać również z dramatycznie niskimi wpływami z abonamentu oraz z polityką lokalnych decydentów. Oba te czynniki mogły determinować kondycję dziennikarstwa muzycznego i wpłynąć na wyrugowanie w 1999 roku z ramówki OTV Wrocław pasma muzycznego. Skazanie tematów muzycznych na niepewny, felietonowy byt w magazynach kulturalnych i okazjonalnych reportaży realizacjach w ramach pasma publicystyki kulturalnej było w stanie skutecznie pohamować najbardziej twórcze pomysły. Karłowacenie dziennikarstwa muzycznego na skutek braku anteny czy też braku chęci/woli/postawy decydentów oraz możliwości finansowych stało się faktem.

STRESZCZENIE

Programy muzyczne i dziennikarstwo muzyczne w TVP Wrocław w latach 1962–2010

Tematem artykułu jest muzyczna oferta programowa wrocławskiego ośrodka telewizyjnego (cieszącego się przez lata renomą jednego z najprężniejszych pod względem muzycznym ośrodków regionalnych) oraz – pośrednio – rozwój dziennikarstwa muzycznego w TVP Wrocław. Celem artykułu jest analiza oferty muzycznej w TVP Wrocław od początku powstania ośrodka do roku 2010 i zwrócenie uwagi na jej korelację z możliwościami uprawiania dziennikarstwa muzycznego. Opiera się na krytycznej analizie dokumentów pisemnych i wizyjnych pochodzących głównie z OTV Wrocław. Materiałem badawczym są programy muzyczne, ramówki programowe, archiwalne materiały źródłowe, prywatne zbiory dziennikarzy muzycznych oraz

sprawozdania emisyjne do Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji za okres 1994–2010. Analiza tych sprawozdań pozwala na prześledzenie ewolucji anteny muzycznej w badanym okresie.

Uzyskane wyniki badań wskazują na stopniowe ograniczanie emisji muzyki i programów muzycznych w OTW Wrocław oraz deprecjację dziennikarstwa muzycznego, które stało się specjalnością coraz bardziej marginalizowaną przez telewizyjnych decydentów.

Słowa kluczowe: telewizyjne programy muzyczne, dziennikarstwo muzyczne, TVP Wrocław, muzyka w mediach

