

Jan Paweł Gawlik

TEATR ZANIEDBANEJ SZANSY

Żyjemy w czasach, w których elektroniczne, demograficzne i medialne przyspieszenia przekształcają społeczeństwa skuteczniej i szybciej, niż działo się to kiedykolwiek. A gdy na dodatek współczesna wiedza o naturze i możliwościach uczestników takich procesów rozrasta się lawinowo, gdy mniej lub bardziej świadomie uczestniczymy w procesach kształtowania nowej orientacji i świadomości społecznej, a także i w coraz pełniejszej uniwersalizacji świata (mimo rosnących równocześnie napięć ekonomicznych, religijnych i mentalnych) – rola telewizji jako źródła i nośnika informacji staje się nie do przecenienia.

Dzieje się tak mimo błyskawicznej i jeszcze skuteczniejszej kariery internetu – pamiętać jednak należy, że internet wciąż pozostaje wspólnotą elit, podczas gdy telewizja nadal rozszerza swoje rozległe społeczne wpływy i zasięg.

Pozostawmy jednak historykom koleje i mechanizmy tych procesów – fascynujących skądinąd – ważniejsze bowiem wydają się ich skutki. Skutki najistotniejszych właściwości telewizji, jakimi są szybkość, zakres i skuteczność przekazu. Dzięki nim dokonuje się i pogłębia wielopłaszczyznowa integracja społeczna wokół najbardziej znaczących (ale i najlepiej wyeksponowanych...) okoliczności i wydarzeń, rozpowszechnianych na domowych ekranach. Zrozumiałe, że przywilej programowania takiego medium, swobodny dostęp do podobnie sprawnego narzędzia kształtowania świadomości i opinii staje się dziś poważną przesłanką popularności i skuteczności działania w wielu dziedzinach społecznego uniwersum, trudnym do ominięcia elementem jego natury i pogłębiającej się integracji.

Do legendarnej i cokolwiek krotochwilnej przeszłości należą lata (miesiące?) pierwszych emisji i form telewizyjnej inkubacji, gdy szanujący się dziennikarze – zarówno z poważnej, jak i popularnej prasy codziennej, za nic nie chcieli upowszechniać na wizji swojej prywatności skromnej garstce ówczesnych odbiorców – powierzali więc powinności te i stresy najmłodszemu adeptom, gdy dzisiaj, dzięki telewizji właśnie, jest to najkrótsza droga do takiej czy innej (bo nie zawsze oczekiwanej) popularności. Do odległej przeszłości należą też lata, kiedy to w trosce o wzbogacenie emitowanych treści i wyeksponowanie godnych ambicji emitentów ustawiano przed teatralną sceną jedną, a czasem aż dwie kamery, transmitując „na żywo” co popularniejsze spektakle ku własnej chwale i zaistnialej, miejmy nadzieję, satysfakcji nielicznych widzów.

Są to dziś nieco już sentymentalne i coraz odleglejsze prapoczątki tego medium. Jego najpierwsze kroki w drodze do skutecznego opanowania znacznych obszarów spo-

łączej wyobraźni i wynikających stąd konsekwencji. Dość szybko bowiem – w miarę rosnącej popularności tego środka przekazu – wyciągało ku niemu ręce zarówno coraz więcej odbiorców, jak i zainteresowanych tym środkiem przekazu przyszłych dyktatorów opinii. W rezultacie coraz ważniejsze treści o coraz szerszym rezonansie popularyzowano tą drogą i wcale szybko – zarówno po stronie odbiorców, jak i (zwłaszcza) nadawców – doceniono rosnącą rolę tego środka przekazu. Szczególnie gdy widocznie rosła liczba odbiorców i zasięg nowego medium.

Już nie tylko bieżące informacje, komentarze, proste rozmowy i dyskusje oraz stonkowo łatwe do emisji spektakle czy muzyka różnych nurtów i barw mościć się zaczęły w telewizyjnym programie – następowało gwałtowne zawłaszczanie (zagospodarowanie?) telewizyjnego świata. Zaczęły pojawiać się wówczas i narastać naturalne dylematy w nurtach różnicujących się rodzajów telewizyjnego przekazu. Bo jak w każdej relacji ważne okazywało się nie tylko to, o czym się mówi i co się pokazuje, ale i to, jak się mówi i jak się pokazuje. W ten sposób żywiłowo bez mała mnożyły się i przenikały wzajemnie różne sposoby, zasady i prawidłowości takich relacji. Kształtowały się rozmaite konwencje i style, szczególnie w złożonych formach coraz liczniejszych programów.

W ten sposób przed telewizją – i w jej nurtach – pojawiły się (i nadal rozrastają) coraz liczniejsze, trwale z nią związane problemy formalne. Takie właśnie jak sposób komponowania obrazu, jego charakter i rytm, a więc coraz liczniejsze, coraz bardziej złożone problemy kształtowania kolejnych scen. Wymogi ich dynamiki i przejrzystości. Gry zbliżeń i planów w nierozdzielnym związku z nurtem znaczeń i abstrakcyjnością relacji – zwłaszcza gdy po latach bezpośrednich transmisji, czyli programów „na żywo”, pojawiły się możliwości spokojnej, studyjnej pracy i wcześniejszego nagrywania całości, co otwierało drogę zarówno do dowolnych terminów emisji, jak i do możliwości gromadzenia wybranych nagrań.

Rychło okazało się więc, co intuicyjnie wiedzieli i przyswajali najwybitniejsi twórcy telewizyjnego medium od jego najwcześniejszych początków, że dowolne na pozór elementy kompozycji i rytmiki relacji stają się częścią nieznanego dotąd, szczególnie elastycznego telewizyjnego tworzywa, ważną właściwością i odrębnością jego formy poddającej się łatwo wyobraźni twórcy. I będącej w istocie jednym z ważniejszych elementów telewizyjnego przekazu. W miarę zaś, jak pozbywał się on rygoru natychmiastowej oglądalności, jak rozwój techniki zaczął umożliwiać w toku nagrywania liczne powtórki, zapisy ujęć i kolejnych interpretacji, pozwalające na rozważny wybór – odrębność tak kształtowanego tworzywa w rozszerzającym się nurcie telewizyjnych gatunków, form i możliwości stawała się coraz bardziej oczywista. A także coraz bardziej ważką jako szansa tworzenia dojrzałych, spełnionych dzieł o wyraźnie artystycznych założeniach i ambicjach. W tym dzieł przenoszących teatralne doświadczenia – a jak się wkrótce okazało: i dokonania – na teren nowego medium.

Działania takie – a zwłaszcza ożywiające je wyobrażenia i świadomość formy – kształtowały dojrzałe, a często nawet wyrafinowany język formalny wysoce artystycznych telewizyjnych realizacji, opartych na przemyślanej, a niekiedy nawet odkrywczej syntezie treści i formy.

To wówczas właśnie – to jest na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, a potem w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku – w telewizji naszej zaczęły się pojawiać i zdobywać rosnącą popularność teatralne i telewizyjne zarazem dzieła gatunku nazywanego umownie „teatrem telewizyjnym”. Dzieła autorstwa

Jerzego Antczaka, Adama Hanuszkiewicza, Jerzego Gruzy, Olgi Lipińskiej, Erwina Axera, a także Ludwika Rene, Lidii Zamkow, Maryny Broniewskiej, Jana Świderskiego, Jerzego Kreczmara, Jerzego Markuszewskiego, Wandy Laskowskiej, Laco Adamiaka, Witolda Zatorskiego, Tadeusza Lisa czy Andrzeja Maja – by, przywołując najwybitniejsze na tej drodze realizacje, ograniczyć się do najbardziej znanych, trwale zasłużonych kreatorów ówczesnej telewizyjnej sceny.

To wówczas też (a zwłaszcza w latach siedemdziesiątych) powstawały w całej Polsce liczne Kluby Przyjaciół Teatru Telewizji, a oglądalność najwybitniejszych (ale i starannie zapowiadanych, starannie promowanych) spektakli sięgała 30–40% ówczesnej widowni, przynosząc niekiedy jednorazowo 6, 8, 10 milionów widzów najgłośniejszym tytułom – w stałych, ściśle przestrzeganych porach emisji teatru poniedziałkowego, a wcześniej jeszcze czwartkowej „Kobry”.

To również wówczas wydawało się, że odrębność ta i twórcza elastyczność telewizyjnego tworzywa, możliwa do wykreowania i bardzo pojemna jako źródło i obszar zamierzonych znaczeń, treści i nastrojów, przy całkowitej dowolności używanych środków i pełnej otwartości na aktora i jego kreacyjną siłę, jest trwałym doświadczeniem telewizyjnego teatru. Teatru, realizującego wówczas najbardziej znane utwory światowej dramaturgii wszystkich epok, jak i powstające współcześnie przejawy ich dzisiejszej kontynuacji. Dzięki zaś sukcesom tych projekcji, dzięki głęboko artystycznej ich telewizyjnej formie, celowości interpretacji i zdyscyplinowanej niejednokrotnie do granic mistrzostwa grze i roli aktora w najbardziej udanych realizacjach tego nurtu – spektakle te stały się rychło trwałym doświadczeniem i uznaną odrębnością telewizyjnej propozycji. Stało się tak, mimo że teatr ten – teatr telewizji – nie jest w istocie teatrem *sensu stricto*. Teatrem w rozumieniu Grotowskiego czy Brooka, gdzie spełnia się on (i istnieje) jedynie w niepowtarzalnej więzi napięć i wzajemnego rozumienia między żywym aktorem a odbierającym go, wrażliwym widzom. Między sceną a widownią.

Nie wnikając w tę istotną różnicę i ważny spór doktrynalny w zakresie rozumienia i definiowania teatru, a także jemu pokrewnych form – takich chociażby, jak estrada, kabaret czy teatr poezji – zgodzić się należy, że przytoczone tu opinie o genezie i naturze telewizyjnego teatru wyczerpują właściwości tego gatunku widowiska i mogą być używane dla jego określenia pod tą zapożyczoną wprawdzie, ale i zadomowioną już w polszczyźnie nazwą. Może ona nawet wydawać się oczywistością – podobnie jak wydawała się w tamtych latach. Zwłaszcza że powstające wówczas realizacje stały się źródłem swoistej legendy tego teatru wśród tych, którzy nie pozostali obojętni na pewien równie zróżnicowany, co twórczy element telewizyjnej sceny – na jej bogate tworzywo, podległe całkowicie wyobraźni twórcy. Wyobraźni zdolnej wykreować dojrzałe dzieło w jakże umownej telewizyjnej rzeczywistości.

Nie dla wszystkich wszak taka natura telewizyjnego teatru stawała się bodźcem do poszukiwań i pokusą bogacenia dorobku tego trudnego gatunku. Bo poza rozległością i elastycznością jego tworzywa, poza niezbędną tu kulturą literacką i teatralną i poza ogólną wrażliwością artystyczną nieostatnią rzeczą jest tu również – podobnie jak w każdym teatrze – sprawny instynkt formy. Świadomość odrębności telewizyjnego teatru – a także potrzeba i wola jego realizacji w specyficznym, telewizyjnym instrumentarium. A z tym już, niestety, różnie bywało. Albo – by pokusić się o większą precyzję – różnie bywa. Różnie bywa nie tylko z instynktem formy, ale także z pewną

rzetelnością twórczą, odnoszącą się do realizowanego gatunku i używanych środków wyrazu.

Rzecz w tym, że jest to teatr stosunkowo tani. Tydzień, dziesięć dni prób, trzy, pięć dni nagrań, dzień, dwa montażu i możemy wybrać się na kołaudację. Tymczasem wielu jest ambitnych początkujących filmowców – albo nawet filmowców *in spe* – którym marzy się kariera Andrzeja Wajdy albo i Woody Allena nawet. Mają oni różne pomysły, debiut jednak w kinematografii to trudna sprawa, przebierają więc nogami, szukają różnych dróg, a niepokojąco wielu spośród nich wymyśla sobie jakiś scenariusz (z reguły plenerowy, nieliczący się głębiej z zadomowioną w wyobraźni, bardziej abstrakcyjną i stroniącą od natrętnej opisowości naturą teatru) i zgłasza go jako rewelacyjny pomysł na teatr telewizji właśnie, w wyniku czego czasem zyskuje zgodę, wóz transmisyjny, budżet i potrzebną dla takiego przedsięwzięcia liczbę dni zdjęciowych – a potem oglądamy w teatrze poniedziałkowym pod dumnym hasłem TEATRU. Nie mówię, że to wszystko knoty, broń Boże, ale czy nie ma w Telewizji Polskiej – a także w innych, prywatnych telewizjach – redakcji filmowych?

I gdyby to jeszcze o czas, kamery i montażownie tylko chodziło, praktyki takie nie byłyby aż tak groźne. Ale filmowcy – a zwłaszcza filmowcy *in spe* – myślą przede wszystkim kategoriami treści. Układają dialogi, obmyślają narracje, spiecia, języki uczestników – przy znacznej dowolności własnych wyobrażeń o naturze i formie realizowanego dzieła. Teatr natomiast – każdy teatr – znacznie mocniej odczuwa zwykle rygor wybranego tekstu. Świadomy jest zazwyczaj otaczającej legendy (jeśli taka istnieje) i ciężaru tradycji. Stąd przy niezbędnej przejrzystości wybranych i eksponowanych treści użyta do ich oprawy forma zdaje się jedynie służebnym elementem przedstawienia – gdy w istocie przez swoją niekiedy siłę i odkrywczość staje się równorzędną, a niekiedy nawet ważniejszą częścią całości. Niezależnie jednak od siły i roli formy w teatrze zawsze ważne są słowa, gdy w kinie zawsze ważniejsza jest akcja.

Przy tym zarówno w teatrze, jak i w teatrze TV, i w filmie podmiotem akcji, czyli wyrazicielem najważniejszych napięć i zdarzeń, jest aktor. Tyle że w tradycyjnym teatrze jest on jeszcze, jest nadal, elementem całości widowiska – podczas gdy w filmie pojawia się niekiedy jako samodzielny, to znaczy wyłączny kreator prawd i nastrojów pokazywanych coraz częściej metodą największych zbliżeń i uzyskiwanego w ten sposób wyrazu. Film chlubi się nawet dostępnością i skutecznością takiej metody. Teatr telewizji natomiast – również posługujący się zbliżeniami i przenośną kamerą – nie rezygnuje wprawdzie z takich możliwości, ale czyni to nieporównanie rozważniej, jest bowiem w istocie wyrazicielem innej tradycji i genezy prezentowanego widowiska. Mogą to być nieznaczące na pozór różnice, ale w praktyce widać je przecież nader wyraźnie.

Dzieje się tak, ponieważ forma, świadomość jej bogactwa i roli wydaje się w teatrze głębsza i ważniejsza niż w filmie. Pozbawiony nazbyt brzemiennej tradycji film poszukuje najczęściej własnych rozwiązań, podczas gdy teatr jest nie tylko kreatorem proponowanej przez siebie formy, ale i światowym sukcesorem (a pośrednio również komentatorem) tradycji narosłych wokół prezentowanego dzieła. W rezultacie filmowcy myślą, oczywiście, o formie swoich dzieł, bo współczesne kino coraz śmieiej się nią posługuje i ją rozumie, ale posługują się przy tym z reguły kategoriami własnych, filmowych potrzeb i skojarzeń. Kategoriami szybkiego montażu, a niekiedy nawet podprogowych ujęć, galopujących skrótów i szokujących zbliżeń, tworzących nieco inną, filmową umowność. I tu właśnie – obawiam się – kryje się źródło obserwowanej i doświadczanej dwoistości,

by nie powiedzieć – doświadczanego pasożytnictwa. W zacieraniu odrębności gatunkowej między obu tymi żywiołami. W nadużywaniu nazwy.

Obawiam się ponadto, że w sprzeniewierzeniu się odrębności telewizyjnego teatru, w zabiegach wokół używania wspólnej telewizyjnej, ale przeznaczonej dla teatru materii, w nadużywaniu elastyczności i pojemności jego formy, kryją się istotne przesłanki jego pogłębiającej się ostatnio marginalizacji. Marginalizacji postępującej z oczywistą szkodą zarówno dla samej telewizji, jak i dla dorobku kultury narodowej, której teatr ten był – i powinien być nadal – znaczącą częścią.

Problematyka telewizyjnej sceny, jej środków, wyobrażeń i możliwości prosi się przy tym o głębszą penetrację, bo dziwnym trafem często formalnymi problemami telewizyjnego teatru nie zajmowano się w przeszłości dostatecznie wnikliwie. Nie zajmowano się przede wszystkim jego językiem, strukturą artystycznej materii, sposobami i skrótami, dzięki którym realistyczna z natury rzeczy telewizyjna narracja w symbiozie ze scenografią i zaplanowanymi *a priori* zagęszczeniami i innymi właściwościami obrazu podlega kondensacjom i deformacjom, decydującym o artystycznej odrębności omawianego tu zjawiska.

Bo czy poza drugim (tym w Iskrach) wydaniem książki Elżbiety Baniewicz o Kazimierzu Kutzu i kilkoma innymi analitycznymi omówieniami telewizyjnej twórczości teatralnej rozrzuconymi po „Dialogu” i „Didaskaliach”, dostatecznie wnikliwie omówiono już telewizyjny w zakresie teatru dorobek Olgii Lipińskiej, Jerzego Antczaka, Jerzego Gruzy, Adama Hanuszkiewicza czy zapomnianych już w tygłu dookolnej urawniłowki dzieł Laco Adamika, Tadeusza Lisa czy Andrzeja Maja? Czy widział ktoś aby monografię znaczącej, choć epizodycznej na pozór, przerwanej nagłą śmiercią telewizyjnej twórczości Witolda Zatorskiego? A opracowania innych, znaczących dzieł tego gatunku?

Omawiając właściwości i dokonania telewizyjnej sceny, pisze się najczęściej o fabule, o autorze, ocenia jakość realizacji, ale o jej formie, stylu i konwencji omawianego widowiska nie ma tam najczęściej ani słowa. A przecież formy telewizyjnej narracji, sama natura proponowanego przez nią teatru, nie sprowadzają się do jednego stylu czy jednej metody. Forma zawsze jest tu elastyczna, tworzona na użytek realizowanej własnie fabuły i wybranej interpretacji. Wspieranej i pogłębianej stylem i treścią aktorstwa – równie elastycznego, równie opalizującego i równie niepowtarzalnego, jak wypełniona nim teatralna i telewizyjna całość. Tylko kto potrafi pisać dziś o aktorstwie? Kto umie je analizować tak, jak Puzyna analizował kiedyś grę Ilińskiego? A przecież aktor to najbardziej kreatywne i najbardziej sugestywne źródło każdego teatru. Ale czy poza przymiotnikami dostatecznie wnikliwie opisujemy i analizujemy warsztat, formę i styl każdego, w tym telewizyjnego (bo występującego w teatrze telewizji) aktora? Czy analizujemy i opisujemy wyrażane przez niego treści?

Zamiast więc szkoły gromadzącej najbardziej twórcze doświadczenia ukształtowanej i utrwalonej w najlepszych latach telewizyjnej sceny, po jej poszukiwaniach, sukcesach i bogactwie pozostała raczej legenda. Zamiast opisu – ogólniki. A to, co powinno być zasadą, powinnością, kanonem tego teatru, pozostało rzadko przypomnianym echem w nurcie rozwiązań bliższych dziś naturze filmu niż odrębnościom teatru. Nic dziwnego, że odrębności te zacierają się z czasem. Nic dziwnego też, że o podziale gatunkowym (przynajmniej w zakresie codziennego nazewnictwa) nie decyduje dziś rzeczywista forma programu i wynikający z niej gatunek widowiska, ale dowolna nazwa niefrasobliwie użyta przez telewizyjnych menedżerów. Dzieje się to w czasie, gdy

świadomość i potrzeba formy stają się w tym medium coraz powszechniejsze. Obejmują one coraz więcej działań i sytuacji (filmu nie wyłączając), bo nie wystarcza już proste następstwo zdarzeń w relacjonowanej akcji, gdy coraz bardziej liczy się i dochodzi do głosu sposób ich pokazania. Styl i tak zwany artystyczny język wypowiedzi.

Nie tylko film coraz bardziej świadomie otwiera się dziś przed rygorami i siłą formy. Wiele innych działań twórczych sięga również po nią z determinacją nie do pomysłenia jeszcze przed paru laty. Czy zauważyliście, jak intensywnie, a czasem wręcz żywiołowo kreują się nowo powstające (ale i uznane) zespoły muzyczne lub wokalne? Jak w zastanawiającej determinacji posiłkują się formą – estradową lub teatralną? Formą najczęściej bardzo ekspresyjną – dla wsparcia swojej muzyki i swojej, podkreślanej w ten sposób, odrębności? Ile w tym ruchu, deformacji, barwy? Ile ekwilibrystyki i parodii niekiedy?

Ta ożywiająca, bezpośrednia relacja solistów z ich słuchaczami lub członkami grupy, ta nadekspresja wielu zespołów popularyzowana jest w telewizji, demonstrując formy i zachowania, których nie oglądamy w kształtowanych w tym medium teatralnych konwencjach. W ten sposób teatr telewizji ze swoją wyrafinowaną formą – bez której nie może się obejść – skazany jest na konkurencję innych gatunków tego medium, w tym nader prostych (by nie powiedzieć – prostackich) wyobrażeń o potrzebach oraz kryteriach widowni i emisji. Musi więc dowodzić i bronić swoich racji – i swojej odrębności – w sytuacjach, w jakich mit i mołoch oglądalności zdusił bez reszty – i dusi nadal – wszelkie bardziej wyrafinowane ambicje i inne powinności telewizji. Telewizji coraz bardziej, coraz brutalniej podporządkowanej ideom i wyobrażeniom swoich mocodawców – nie zaś potrzebom poznawczym i artystycznym, niechby relaksowej bodaj postaci.

Niedawno słyszałem w radiu dyskusję kilku polityków średniego szczebla o sytuacji w telewizji w związku z postępującymi tam przeobrażeniami ostatnich miesięcy (lato 2006). Jeden z jej uczestników przypomniał zebranym sukcesy teatru poniedziałkowego w tak zwanej minionej przeszłości i proponował jego *come-back* w jedyne rozsądnej dla Teatru TV porze emisji, jaką – jak uczy doświadczenie – jest godz. 20.

Wywołało to gwałtowny sprzeciw nierozpoznanego przeze mnie obrońcy *status quo*, który powołał się m.in. na oczekiwaną a głęboką satysfakcję nadawców prywatnych, uradowanych przewidywanym w takiej sytuacji wzrostem popularności ich programów w tym czasie – wobec niskiej dziś oglądalności telewizyjnej sceny. Troglodyta ten przekonany jest najwyraźniej, że ilość ważniejsza jest od jakości. I że gromadzenie przed telewizorami jak największej liczby odbiorców za pomocą dowolnie prymitywnych widowisk jest najpierwszą powinnością tego medium. A o czterech, pięciu albo i ośmiomilionowych widowniach telewizyjnych teatrów w przeszłości mąż ów najwyraźniej nie słyszał. Może więc wielki narodowy dyskurs o prymatach i hierarchiach wartości trzeba zacząć od podstaw?

Jeszcze raz ustalić, co jest naprawdę ważne i o co toczy się gra? Zastanović się nad kulturą, jej miejscem, rygorami istnienia i trwania, a także – przy okazji – odpowiedzieć na pytanie, co jest tu ważne i dlaczego?

Nieustająco słyszy się jednak słabe, co prawda, głosy – ale głosy – o potrzebie sanacji, o zmianie rygorów i priorytetów, o nowych jakoby zamierzeniach i ambicjach – ale im dalej w las, tym więcej drzew. Jakkolwiek jednak patrzeć na dziś i na jutro telewizyjnego teatru, na jego szanse, formy i znaczenie, pamiętać warto o dotychczasowym dorobku tej sceny, nie tylko w słowach (o nie najłatwiej), ale i w praktyce emi-

syjnej i w opracowaniach teoretycznych. Jak każde prawdziwe dzieło sztuki osiągnięcia tej sceny nie tylko nie starzeją się, ale i patynują z czasem. Wymieniłem je w pierwszej części tych uwag nie tylko po to, by przywołać najwybitniejszych, ale przede wszystkim, by przypomnieć naturę i odrębność tych widowisk. Ich różnorodność, bogactwo form i konwencji, pojemność możliwości. A także, by w dookólnych przemianach sytuacji i roli TV upomnieć się o zapomnianą dziś niekiedy odrębność tego teatru i – co może najważniejsze – o jego niezależność. A także o jego znaczące, ale jakby coraz mniej doceniane społeczne sukcesy, jakimi była w przeszłości prawdziwa popularność telewizyjnej sceny, mimo jej złożonej i dojrzałej, a czasem wręcz wyrafinowanej formy.

Przed kilkoma laty (w roku 2002) Telewizja Polska z okazji swojego 50-lecia rozpoczęła rynkową sprzedaż kilkunastu takich nader rozważnie wybranych pozycji telewizyjnego teatru nagranych na taśmie VHS pod wspólnym tytułem „Złota Setka Teatru Telewizyjnego”. Zbliżono się rzeczywiście do stu tytułów, przynajmniej zbliżono w zapowiedziach, ale zaprzestano tej działalności, a byłoby przecież czym ją kontynuować. Może cykl ten nadal warto rozwijać, mimo wyraźnego spadku woli Bożej w tej materii? Może powtórzyć go dziś w zapisie DVD? Może uparcie upowszechniać – nie tylko w retrospekcji, ale i na bieżąco, jeśli pojawiać się będą godne tego dzieła?

Niedawno, również w bardzo starannym opracowaniu, wydano płytowe nagranie Kabaretu Starszych Panów – legendę wspierając w ten sposób konkretem, mit – możliwością weryfikacji. Może i kabaret Olgii Lipińskiej zasługuje na taką dokumentację? Może paru aktorów i aktorek powinno wzbogacić ten znaczący nurt naszej pamięci, skoro technika na to pozwala – tylko wyobraźni i troski brakuje?

Nie tylko jednak należy je przypominać, ale i analizować wypada. Tymczasem w lawinie przemian nie tylko zapomina się o osiągnięciach tej sceny, ale i o wypracowanej przez nią metodzie. O tworzonych konwencjach i trudzie pokazywania wielu uznanych, fundamentalnych dzieł za pomocą zróżnicowanego języka tego teatru – teatru telewizyjnego. W istocie zapomina się nie tylko o analizach, ale pomija również dokumentację – a solidna monografia telewizyjnej sceny pomyślana z troską o przypomnienie jej ewolucji i dorobku, a także różnorodności i wielości nurtów, stałaby się zapewne szczególnie istotną, historyczną już wagi publikacją.

Wydana niedawno (w 2004 r.) przez IBL „monografia dokumentalna” Grażyny Pawlak *Literatura polska w teatrze telewizji w latach 1953–1993*, mimo swojego sprawozdawczego głównie charakteru, staje się w tej sytuacji prawdziwym wydarzeniem (bo utrwała, przypomina i dokumentuje), choć posługuje się zawężonym z konieczności doбором kryteriów. A przecież może ich być znacznie więcej – zwłaszcza gdy omawia się początki i pierwsze dekady tego wciąż jeszcze kształtującego się nurtu sztuki. Kształtującego się i jakby więdnącego równocześnie.

Rzecz jest o tyle ważna, że pamięć o tym, czym bywa, czym może być dojrzały teatr telewizyjny w czasie wyraźnego kryzysu niedysiejszych ambicji i możliwości tego medium, pamięć o jego możliwościach w świecie bardziej wyszukanych potrzeb i kryteriów, a także jego niedoceniana, a czasem wręcz niedostrzegana rola i miejsce w kulturze narodowej – czynią pamięć o dorobku tego gatunku (a także o zdolności jego trwania w czasie) szczególnie ważną w bilansie tych lat.

Tym bardziej więc zacieranie jego formalnych odrębności (a w rezultacie i dorobku), zgoda na daleko posunięty eklektyzm form i gatunków różnych telewizyjnych widowisk, kształtujących się między sformalizowaną, umowną naturą telewizyjnej

sceny a gatunkami wywodzącymi się z filmowego, czasem reportażowego doświadczenia i wyobraźni twórców, spokojnie realizujących swoje eklektyczne wizje pod nazwą TEATRU – utrudnia obu tym orientacjom wypracowanie jasnych założeń tworzonych przez siebie telewizyjnych gatunków. Zaciera to kryteria i obniża pośrednio nawet bezsporny, historyczny już dorobek twórczy takich mistrzów tego teatru, jak Kutz, Gruza, Antczak, Lipińska, Adamik, Maj czy nieobecny od lat w Polsce nieodżałowanej pamięci Tadeusz Lis – nie przydając zwolennikom dzisiejszej eklektycznej dłubaniny w niezbyt bliskiej im materii rzekomo telewizyjnej sceny ani szczególnej chwały, ani tym bardziej zasługi.

Dlaczego więc tu i tam praktykujemy taką bylejakość, udając, że nic się nie dzieje? Dlaczego tak niefrasobliwie zapominamy o odrębności i kryteriach telewizyjnego teatru – nie mówiąc już o całkowitej nieobecności w bieżących emisjach takich form, jak teatry poezji czy najprostszych na pozór popularyzacji telewizyjnej sceny, jakimi są brawurowe, nienagannie obsadzone utwory lżejszego repertuaru, zawsze najchętniej oglądane i mające swoją wierną, wcale nie taką małą publiczność? Kto pamięta dziś o przydatności i roli tych gatunków w nurcie przeobrażeń propagujących częściej artystyczną tandetę niż to, co było – i może być nadal – wyrazem ambicji, świadomości i dojrzałości omawianego tu medium?

Lekkomyślnie pozbywamy się doświadczeń gromadzonych w granicach jednej instytucji i jednego kraju – by raz jeszcze powołać się na teatr poniedziałkowy jego najlepszych lat, na wczesną „Kobrę” czy bardzo popularne kiedyś programy poetyckie, nedorównujące wprawdzie atrakcyjnością Mundialowi, ale ważne dla wielu tysięcy miłośników poezji i ważne również dla samej literatury. A niepowtarzalny w historii kultury Kabaret Starszych Panów? Albo najlepsze programy Olgii Lipińskiej? Albo pamiętne koncerty gry aktorskiej dawane kiedyś na małym ekranie przez Woszczero-wicza, Kreczmara, Łomnickiego, Świderskiego, Gryglaszewską, Fronczewskiego, Olbrychskiego, Zapasiewicza, Gajosa, Kucównę, Opalińskiego, Wilhelmię, Machalicę, Celińską, Majchrzaka, Kobuszewskiego, Gogolewskiego, Pieczkę i wielu, wielu innych.

Rzecz jest o tyle ważna, że niebezpiecznie łatwo zapominamy o znaczących doświadczeniach przeszłości – a także o wy wpływających z nich wnioskach. Dzieje się tak nie tylko w teatrze i nie tylko w telewizji. Tak jest w całym obszarze kultury, by przypomnieć tylko pamiętany za ledwie przez prawdziwych koneserów Teatr Rapsodyczny lat 1944–1949, Grupę Krakowską i jej dzieje, krakowski Klub Logofagów lat 1947–1949, czasy Kantorowego Teatru Cricot 2 jeszcze przed tryumfami *Umarłej klasy*, *Wielopola*, *Wielopola* i ostatnich dzieł tej sceny. Albo – jakby z drugiej strony tej rozszerzającej się listy niepamięci – równolatka i wieloletniego rywala Piwnicy pod Baranami, jakim był założony przez Waldemara Krygiera Teatr 38. Tylko krakowski Teatr Stu Krzysztofa Jasińskiego ostał się w tej rywalizacji i obchodził niedawno swoje 50-lecie.

A przecież łatwo by kontynuować taką listę inicjatyw twórczych, zespołów, prób i osiągnięć z wyraźnego *offu*, tworzących mniej trwałą, ale owocną glebę swoich lat – dziś pokrywaną przez kolejne nadzieje i próby. O ile jednak w wielu przypadkach jest to naturalny proces zacierającej się z czasem perspektywy i rozprzegających się z biegiem lat osiągnięć, inicjatyw czy działań, proces naturalnej jakby selekcji życia, o tyle przechodzenie do porządku nad przejawami wyraźnej dezintegracji ukształtowanej i twórczej instytucji, jaką był w Polsce omawiany teatr, wydaje się jedynie lekko-

myślną niefrasobliwością. Niefrasobliwością zrodzoną z pozbawionego wyobraźni lekceważenia zarówno kreatywnych, jak i destrukcyjnych właściwości tego medium.

Trudno się jednak temu dziwić, skoro zarówno w kierunkach artystycznych, jak i humanistycznych, zbliżonych do omawianej tu materii, podobne problemy omija się na studiach bardzo starannie. Omija, nie licząc się z trudnym do przecenienia kreatywnym lub niekiedy degradującym oddziaływaniem telewizji nie tylko jako przedmiotu badań, ale jako żywego, bardzo dynamicznego narzędzia kształtowania wrażliwości współczesnego, w znacznym stopniu uzależnionego od niej społeczeństwa. Zwłaszcza gdy społeczeństwo tę taką bliskość i taką zależność wyraźnie przegrywa – przynajmniej w zakresie jej zawartości, intencji i treści.

Przegrywa, ulegając medium, którego najgroźniejszym dziś mitem jest mit oglądalności. Mít oglądalności i ambicja skuteczności. Obojętnie, w jakiej sprawie. Lekceważąc koszty.

