

Ukryte kamery Stanisława Barei

W roku 1949 Stanisław Bareja rozpoczyna studia na Wydziale Reżyserii (wówczas: Realizatorskim) w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi. Niestety, zrealizowana dziewięć lat później etiuda dyplomowa *Gorejące czapki* – poczęta z ducha Gogolowskiego *Rewizora* – nie zostaje ze względów cenzuralnych przyjęta, a formalne ukończenie studiów odwleka się o kilkanaście lat. Jest rok 1974, gdy reżyser (z niemałym już dorobkiem) finalizuje tę kwestię, przedstawiając w roli filmu dyplomowego *Męża swojej żony* (1960; pełnometrażowy debiut Stanisława Barei), dostarczając jednocześnie pisemną pracę teoretyczną, zatytułowaną *Zagadnienia realizacji filmów z ukrytej kamery stanowiących część telewizyjnych programów rozrywkowych*. Liczący 22 strony maszynopis[1], mimo że powstały wyłącznie dla dopełnienia uczelnianych formalności (zakończonych, dodajmy od razu, zdobyciem przez twórcę wyższego wykształcenia), po latach ujawnia swe niezaprzeczalne walory – na trzech przynajmniej płaszczyznach.

Jak pisze Bareja, podstawowym punktem odniesienia jego pracy jest 12 krótkich metraży, wykorzystujących technikę ukrytej kamery, zrealizowanych przez niego w roku 1972 wspólnie z Jackiem Fedorowiczem (i Pawłem Minkiewiczem za kamerą). Warto to jednak uściślić o informacje, które w samej rozprawie się nie znalazły. Otóż, wspomniane produkcje stanowić miały element składowy programu rozrywkowego *Tu Telewizja Warszawa w Programie 5*, o którym Jacek Fedorowicz (współautor i twórca komentarzy do scen z ukrytą kamerą) mówi:

Program miał być czymś w rodzaju „niby telewizji” wewnętrznej z wiadomościami, reportażami, wywiadami, poradnikami, ale nie było to pomyślane jako parodia telewizji, to był tylko chwyt formalny. Program miał mieć pięć długich odcinków i tyle materiału nakręciliśmy, a po cięciach cenzorskich został jeden krótki odcinek, dość bezsensowny, i to zostało wyemitowane[2].

[1] Drobnej weryfikacji wymaga więc fragment książki Macieja Replewicza *Stanisław Bareja. Król krzywego zwierciadła*, w której czytamy: „Spóźnione działania edukacyjne zbiegły się w czasie z realizacją siódmego filmu długometrażowego [chodzi o *Nie ma róży bez ognia* – P.P.]. Nie było czasu na rozpisywanie się.

– Jaka jest minimalna objętość pracy? – zapytał Bareja w dziekanacie.

– Siedemnaście stron – brzmiała odpowiedź. Praca liczy dokładnie siedemnaście stron” (M. Replewicz, *Stanisław Bareja. Król krzywego zwierciadła*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2009, s. 161).

[2] Ibidem, s. 377.

Wartość historyczna

Dziś – w kontekście zarówno cenzuralnych decyzji sprzed lat, jak i trudności w precyzyjnym ustaleniu, kiedy doszło do emisji programu/ co dokładnie zostało wyemitowane^[3] – można podejrzewać, że na ekrany trafił ostatecznie nikły procent z opisywanych w pracy krótkich filmów. Tym cenniejsze zatem okazuje się świadectwo pisane (nawet jeśli nie pojawia się usystematyzowany spis owych 12 produkcji, nie wszystkie opatrzone zostają konkretnym tytułem i nie zawsze udaje się jednoznacznie rozstrzygnąć, czy referowany przez autora przykład stanowi wyłącznie hipotetyczne *exemplum*, czy jest to pomysł wcielony w życie).

Wartość praktyczna

Zgodnie z tytułową obietnicą, Stanisław Bareja koncentruje się w tekście na aspekcie realizacyjnym filmów z ukrytą kamerą. Rekonstruowany przez niego proces powstawania produkcji tego typu składa się z czterech etapów: (1) opracowanie założeń inscenizacyjnych, (2) okres przygotowawczy, (3) zdjęcia, (4) montaż i udźwiękowienie. Praktyka wykonawcza pozwoliła reżyserowi zilustrować kolejne punkty odpowiednimi przykładami, ale też przyniosła ze sobą całe spektrum zapamiętanych trudności, często zmuszających do modyfikacji pierwotnych „założeń inscenizacyjnych” – i o tym również często pisze Bareja. Jest to tym ciekawsze, że – jak wspomina sam reżyser – jedyną wcześniejszą w Polsce próbę wykorzystania ukrytej kamery (na cele telewizyjnej rozrywki) przypisać można programowi reżyserowanemu przez Jerzego Gruzę^[4]. W dużym więc stopniu Bareja do spółki z Fedorowiczem przecierali na krajowym gruncie fabularno-dokumentalnej rejestracji filmowej nowy, niełatwy szlak. Cóż trudnego, zdawałoby się, w obserwowaniu z ukrycia ludzi postawionych w niecodziennej sytuacji – w rzeczywistości proces okazuje się znacznie bardziej skomplikowany. Jak zauważył Allen Funt, pionier amerykańskich programów telewizyjnych typu *Candid Camera*, złożonych z krótkich scen podpatrzonych ukrytą kamerą^[5]:

Najpierw potrzeba bardzo wielu korekt [pierwotnego pomysłu – P.P.], by widzowi zaproponować coś wiarygodnego, a obiekt dowcipu zaangażował się w zaaranżowaną sytuację. Wymagana jest też taka sceneria, która pasować będzie do scenariusza i wyda się sensowna widowni (nawet jeśli inne wrażenie odniesie bohater filmu)^[6].

[3] Szerzej o tej kwestii – zob. „Załącznik” do tego tekstu.

[4] Choć w pracy nie pada w tym kontekście żadna konkretna nazwa, chodzi z pewnością o realizowane w latach 60. *Poznajmy się* (scenariusze kolejnych odcinków, oprócz samego Gruzy, pisali też Jacek Fedorowicz i Bogumił Kobiela). „Kręciliśmy z Kobiela i Fedorowiczem *Poznajmy się* i robiliśmy, między innymi, prowokacyjne wywiady z dziećmi. Na przykład: zwracaliśmy się do dziewczynki lub chłopca, zmieniając im płeć. «Jak masz na imię, chłopczyku?» – pytaliśmy dziewczynkę. Dziecko protestowało, używając bardzo zabawnych argumentów” (J. Gruza,

40 lat minęło jak jeden dzień, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 131).

[5] Premiera programu – wtedy zatytułowanego tak jak prowadzona wcześniej przez Allena Funta audycja radiowa, czyli *Candid Microphone* – odbyła się 10 sierpnia 1948 roku w sieci ABC. Największa popularność *Candid Camera* (nazwa pojawiła się w roku 1949) przyszła wraz z latami 60. i przenosinami do sieci CBS (1960–1967).

[6] Cyt. za: M. Loomis, *Candid Camera*, w: *Encyclopedia of Television*, vol. 1, ed. H. Newcomb, Fitzroy Dearborn, New York 2004, s. 443 [to i kolejne tłumaczenia w tekście – P.P.].

O wszystkich tych kwestiach (i kilku innych, związanych m.in. z trudnościami sprzętowymi oraz reżyserskim prowadzeniem – używając określenia konsekwentnie stosowanego w pracy – „naszego człowieka”, czyli prowokującego w większości odcinków ekranowe zdarzenia „aktora”) pisze również Stanisław Bareja, nierzadko zawężając narrację do poziomu istotnych detali. Tak dzieje się choćby w kontekście zdradzania kulis realizacji scenki *Lepiące papiery*, w której zdezoriontowanym użytkownikom klatki schodowej przylepiały się do butów wyłożone na podłodze tytułowe papiery.

Znalezienie właściwego kleju – opisuje reżyser – zajęło kilka dni, ponieważ kolejno dostarczane próbki albo nie miały dostatecznej przylepności, albo przeciwnie: groziły uszkodzeniami obuwia lub ich niepokojący wygląd z daleka ostrzegał potencjalne ofiary.

Bill Yesil (New York University), odnosząc się do programu *Candid Camera*, konstatuje:

Widzom oglądającym na ekranie przygotowane sztuczki przychodziło na myśl, że także ich może spotkać coś podobnego. Taka świadomość oraz fakt wkroczenia kamer do codziennego życia przyczyniły się być może do zwiększonej uwagi, jaką ludzie zaczęli poświęcać swojemu zachowaniu w przestrzeni publicznej. Program *Candid Camera* byłby zaś prawdopodobnie pierwszym, który do przypominającej scenę codzienności wprowadził samo-nadzór (*self-scrutiny*) oraz samo-inwigilację (*self-surveillance*) [7].

Znacznie szerzej niż tylko przez pryzmat telewizyjnej rozrywki postrzegali swoją działalność sam Allen Funt, który – zanim trafił do świata mediów – asystował przez pewien czas na Cornell University (w stanie Nowy Jork) wybitnemu psychologowi społecznemu Kurtowi Lewinowi. Funt był zdania, że *Candid Camera* to nie tylko szansa wydobycia z ludzi skrywanych na ogół cech osobowości, ale też pożyteczna lekcja dla każdego widza przed telewizorem:

Wiele pokoleń uczono, jak wygląda zaaranżowany świat sceny i ekranu. Nasza publiczność, by zaakceptować „ukryte badania” (*candid studies*), musi się w dużym stopniu tego odczytać. Wystarczy jednak rozejrzeć się wokoło i posłuchać, by zyskać potwierdzenie dla naszych odkryć [8].

Przywołane refleksje to tylko wyrywkowe przykłady, jak myślenie o rozrywkowych filmach realizowanych z ukrytą kamerą wykraczać może poza prostą konstatację, iż ich jedynym celem jest rozbawienie widza. Bareja, czego dowodzi jego praca, nie lekcewał tej problematyki, sięgającej poza kwestie *stricte* realizacyjne.

[7] B. Yesil, *Reel Pleasures: Exploring the Historical Roots of Media Voyeurism and Exhibitionism*, “Counterblast: The e-Journal of Culture and Communication” 2001 (November), vol. 1, no. 1, s. 3 [online], <http://pdf.aminer.org/000/306/377/voyeurism_exhibitionism_and_privacy_on_the_internet.pdf> [dostęp: 2 lipca 2014].

[8] Cyt. za: M. Loomis, *Candid Camera*, op. cit., s. 443–444. Więcej o naukowych inspiracjach płynących z pomysłów Allena Funta zob. S. Milgram, J. Sabin, *Candid Camera*, „Society” 1979, nr 16, s. 72–75.

Ukryta kamera – pisał – ma [...] rzeczywiście duże wartości poznawcze i traktowanie jej jedynie jako figla płatanego bezbronnym ludziom przez zorganizowaną grupę, dla wyszydzenia ich przed olbrzymim audytorium, byłoby spłyceniem i zwulgaryzowaniem możliwości artystycznych, jakie stwarza.

Bareja – co oczywiste w świetle obietnicy tytułarnej – nie czyni tego tematu dominującym w swej rozprawie; nie rezygnuje jednocześnie z zasygnalizowania innych wątków, które wydają mu się istotne, choć niekoniecznie ściśle mieszczą się w pojęciu realizacji. Świadczące o tym akapity można by zgrupować wokół dwóch zagadnień:

1. Mechanizm rozśmieszania

Bareję interesuje proces „wywoływania określonych, zamierzonych emocji”, w tym wypadku: będących efektem zetknięcia widza ze sceną nakreconą z wykorzystaniem ukrytej kamery. Skutecznie rozbawić – to jasne, ale przy użyciu jakich metod? typowych dla filmowego gagu czy opowiadanego dowcipu? „Jednym z podstawowych prawideł wywoływania śmiechu jest pokazanie obiektu ośmieszanego w sposób, który w widzu wytworzy przekonanie o własnej przewadze (fizycznej lub intelektualnej) nad przedstawionym osobnikiem” – stwierdza reżyser, dostrzegając przy okazji w opisywanych przez siebie działaniach świetną szkołę filmowego rzemiosła (cenną zwłaszcza w okolicznościach piętrzących się trudności i ograniczeń sprzętowych).

2. Dylematy etyczne

Jak pisze Amy Loomis, twórca amerykańskiej *Candid Camera* „niszczył każdy materiał, który ostatecznie wydawał mu się nie na miejscu lub zbyt głęboko wkraczał w prywatne życie bohaterów”[9] – od takich decyzji nie byli wolni również Bareja z Fedorowiczem. Ten pierwszy pisze z wielą mówiącą szczerością: „Nierozwiązaną do tej pory kwestią jest pokazywanie na ekranie ludzi nieuprzedzonych o udziale w zdjęciach”. O tym, jak „problematyczne” (ale czy zawsze zaskakujące?) może to przynieść efekty, przekonała twórców choćby scena w Supersamie, gdzie podstawiony „nasz człowiek” proponował klientom pomoc w drobnych kradzieżach, co kilkakrotnie spotkało się z ich aprobatą – rejestrujących to materiałów filmowcy postanowili nie wykorzystywać na ekranie. Tym razem powód tego był dość oczywisty: chodziło o „konsekwencje, jakie zapewne spotkałyby niedoszłych przestępców (a następnie prawdopodobnie również realizatorów)”. Łatwo jednak wyobrazić sobie okoliczności, gdy ukryta kamera zmusza do decyzji znacznie trudniejszych.

Sensowność publikowania pracy magisterskiej Stanisława Barei (po ponad 40 latach od jej obrony) wydaje się niepodważalna. Oto okazja,

[9] M. Loomis, *Candid Camera*, op. cit., s. 443.

by – mając za przewodnika samego reżysera – przyjrzeć się temu etapowi jego filmowej działalności, który (co nie może dziwić choćby w kontekście dostępności materiałów źródłowych) do tej pory pozostawał i zapewne pozostanie w cieniu kinowych dzieł pełnometrażowych.

Sądząc z listów nadchodzących do telewizji po emisji moich programów, w których prezentowałem także filmy z ukrytą kamerą, utwory te cieszą się dużą popularnością, chociaż jest jasne, że różnią się niekorzystnie od reszty programu niską jakością obrazu i dźwięku, a nieświadomi wykonawcy ról w takich produkcjach są zestawiani z najpopularniejszymi zawodowymi aktorami zawodowymi. Jakie są przyczyny tego zjawiska?

– pyta Stanisław Bareja. On też próbuje przekonująco na to pytanie odpowiedzieć.

Załącznik 1

Niejasno przedstawia się kwestia dat emisji programu *Tu Telewizja Warszawa w programie 5*. Pewny jest właściwie tylko rok (1972) – na poziomie miesięcy i konkretnych dni zaczynają rodzić się wątpliwości. Gdyby pokusić się o sformułowanie kilku hipotez na temat zarówno losów emitowania, jak i ostatecznej konstrukcji programu Barei i Fedorowicza, brzmiałyby one tak:

a) po pierwsze, program *Tu Telewizja Warszawa w programie 5* przed pierwszą emisją zaprojektowany został jako dwuczęściowy. Wersję tę potwierdza zachowana w archiwum Jacka Fedorowicza rozписка programu, podzielonego właśnie na „część I” i „część II”. O tym, że pierwotne zamierzenia były znacznie szersze, przekonują nie tylko cytowane już słowa wspomnianego Jacka Fedorowicza (iż nakręconego materiału starczyłoby na „pięć długich odcinków”), ale i kolejny dokument z jego archiwum, szkicujący wersję trzyodcinkową. Za postępującymi skrótami stały, rzecz jasna, względy cenzuralne;

b) po drugie, w wersji „optymalnej” do emisji programu doszło w roku 1972 czterokrotnie: 20 (część I) i 21 maja (część II) oraz 1 (część I) i 29 października (część II), przy czym pokazy jesienne uznać trzeba za powtórkę tych majowych, co więcej – na podstawie programu telewizyjnego da się wywnioskować, iż oba odcinki zostały skrócone (zwłaszcza drugi – w pierwotnej wersji trwał około godziny, po skrótach: niecałe trzydzieści minut; przychyła się do tych ustaleń Jacek Fedorowicz, który w kontekście machinacji cenzuralnych pisze o emisji z 29 października: „To najpewniej po nadaniu tego drugiego [odcinka] zapamiętałem sobie, że skompromitowano nas nadaniem ścinków czegoś, co zapowiadało się jako całkiem niezły cykl”^[10]). Tu jednak istotna uwaga: całkowita pewność emisji dotyczy właściwie tylko dwóch dat (20 maja oraz 1 października):

[10] Z korespondencji z Jackiem Fedorowiczem (list z 21 sierpnia 2014 r.) – archiwum prywatne (P.P.).

część I
mmmmmmmm

Fedor - zapowiedź
 Gliński - 1 wiadomość
 Fedor - zapowiedź - *zary!*
 Rylska - Baer - 1 pytanie
 Fedor - zapowiedź ? 45
 Gliński - zdanie urwane
 Fedor - zapowiedź
 Sołtysik - 3 kartki
 Fedor - zapowiedź
 TELEKINO "Przed Glubem"
 List gołosy I (Ross)
 Czechowicz pisze babkę
 Fedor - zapowiedź
 Baer Skaruch Pograt Fibicha *shit*
 bęben z napisami
 Fedor - zapowiedź - *shit KWA!*
 List gołosy II
 Fedor - zap. - *shit na koniec*
 TELEKINO "Ulica Fitelberga"
 Fedor - zap. *shit*
 Rylska i Baer Arsen Lupin ?
 List gołosy III
 Czechowicz książka i muzyka *shit*
 Dziarska ciekawostka I - *shit*
 Gliński - 3 wiadomości
 Dziarska ciekawostka II - *shit*
 Gliński - 1 wiad. *shit*
 Sołtysik 4 kartki
 Fedor i Skaruch telefony
 Sołtysik - 1 kartka
 Fedor zapowiedź
 Pytania z tańcem:
 Dziarska - Skaruch
 Rylska - Czechowicz ?
 Sołtysik - Ross
 Rylska - Czechowicz
 Ross (sam)
 Dziarska - Skaruch
 Baer - Rylska
 Rylska Glińskiemu dowcip
 Gliński 1 wiadomość
 Baer - red. Tyja
 Gliński komunikat meteo
 Fedor - zap.
 TELEKINO - "Supersam" - *shit*
 Gliński - ostatnie wiad. *shit*
 Fedor - zapowiedź
 Rylska - piosenka

część II
mmmmmmmm

Fedor - zap.
 Gliński - 1 wiad.
 Fedor - zap.
 TELEKINO - Pojedynek I
 Gliński - 4 wiadomości
 TELEKINO - Pojedynek II
 Sołtysik - 4 kartki
 TELEKINO - Pojedynek III
 Czechowicz psuje futro
 TELEKINO - Pojedynek IV
 Fedor - zap. i plansza
 Baer - Skaruch Masur
 plansze
 Fedor - zap.
 TELEKINO - Vesynny cyklista -
 Gliński - 1 wiad.
 TELEKINO - Pojedynek V
 Czechowicz robi zegar
 Pytania: Rylska Baer
 Dziarska Czechowicz
 Skaruch Rylska
 Rylska i Czechowicz kart o 200
 Rylska Glińskiemu o 300
 Gliński - 1 wiad.
 Fedor - zap.
 TELEKINO - 100 zł
 Sołtysik - 4 kartki
 TELEKINO - Pojedynek VI
 Czechowicz suszy talerz
 TELEKINO - Pojedynek VII
 Baer Dziarska - passport *shit*
 Fedor - zapowiedź
 Baer - red. Tyja
 Fedor - dwie rakiety
 Gliński - 2 wiad. + plansze
 TELEKINO - Pojedynek VIII
 Fedor - zap.
 TELEKINO - Bułka telefoniczna
 Rylska i Czechowicz o gądkie
 Rylska Glińskiemu o gądkie
 Gliński 1 wiad. i komu, meteo
 TELEKINO - Pojedynek IX
 Pytania: Rylska - Sołtysik
 Dziarska - Czechowicz
 Rylska Czechowicz
 Gliński wiad. z ost. chwili
 TELEKINO - Pojedynek X
 Fedor zapowiedź
 Baer Skaruch Zapanie machy
 TELEKINO - Pojedynek XI
 Fedor - zap.
 TELEKINO - Kurs samobrony
 Fedor - koniec komentarza ze st
 udia.

Szkicowy scenariusz dwuodcinkowej wersji programu *Tu Telewizja Warszawa* w programie 5 (źródło: archiwum prywatne J. Fedorowicza)

1	2	3
<p>wiadomości: grubi, mleko muzyczne: pianista wspólne krzeszółko ukryta kam.: na drabinie wywiad: z kucem filmy: kucharze sport: Echa olimpijskie Poradnik Bramkarza Mietek: radiodolko skecz operacja</p>	<p>ser cygan cyganka cyganka papiery spod W. z matym restauracja truskawki dzicy II tekst o umasowie niu EXPEDIENTKA zupa racjonalizator plamie: Margaryta</p>	<p>winda aria Baer Rylska flecista podrywacz 7'35 Siłucha Siłucha z matym Robsonem Dziura w dachu Abstynent zupa TV Powiśle -boks RESTAURACJA zupa ostatnia szansa widowalci (4-va Latem)</p>
<p>czas bardzo na oko: 44</p>	<p>40</p>	<p>45</p>
	<p>ewentualnie: racjonalizator 5/2 wtedy czas 44</p>	
<p>telekino wchodzi 7 razy</p>	<p>8 8 razy</p>	<p>7 razy</p>
<p>WSTĘP KALENDARZ PIANISTA RESTAURACJA SZKIC WIADOMOŚCI PEWNE GRUBI MLEKO KUCHARZE KUCHARZE OPERACJA NA DRABINIE EXPEDIENTKA KUC II WIADOMOŚCI SPORT ECHA BRAMKARZ MIETEK GAZETA DZICY I TYŁÓŁKA</p>	<p>Siłucha Siłucha 40 WSTĘP DZICY II RESTAURACJA KALENDARZ RACJONALIZATOR WIADOMOŚCI SER TRUSKAWKI WIADOMOŚCI SPORT TEKST CYGAN EXPEDIENTKA LISTY PODRYWACZ RESTAURACJA SIŁUCHA SIŁUCHA EXPEDIENTKA MARGARYTA MIETEK WYWIAD Z MAŁYM MIETEK GAZETA KONCOWE ? TYŁÓŁKA</p>	<p>40 WSTĘP GADANIE CYGANKA MIETEK WYWIAD Z KOCIN. MIETEK WIADOMOŚCI PAPIERY- DZIURA W DACHU. WYWIAD MIETEK ZUPA ABSTYNET. ARIA KALENDARZ OSTATNIA SZANSA RESTAURACJA RESTAURACJA WYWIAD LONDA FLECISTA TV POWIŚLE -BOKS. GADANIE TYŁÓŁKA</p>

Szkicowy scenariusz trzydcinkowej wersji programu Tu Telewizja Warszawa w programie 5 (źródło: archiwum prywatne J. Fedorowicza)

- 20 maja – o zaplanowanym na ten dzień pokazie wspominają w swoim liście do telewizji Bareja i Fedorowicz (list datowany jest na 6 maja; źródło: arch. pryw. J. Fedorowicza), odnotowują go wszystkie sprawdzone programy telewizyjne, zaś w „Szpilkach” (wydanie z 4 czerwca) ukazuje się krótka recenzja programu; niestety, ta ostatnia nie precyzuje, ile odcinków jest jej przedmiotem, co w obliczu rozbieżności odkrytych w programie telewizyjnym na 21 dzień maja każe się zastanowić, czy ówczesna emisja drugiej części programu w ogóle miała miejsce
- 1 października – tu mocne dowody stanowią dwa artykuły prasowe – z „Gazety Olsztyńskiej” i „Gazety Robotniczej” – datowane (odpowiednio) na 6 października 1972 r. (piątek) oraz 7–8 października 1972 r. (sobota–niedziela). Oba teksty są recenzjami telewizyjnej „sztuki rozrywkowej, tzw. lekkiej muzy”^[11] (by zacytować jednego z autorów), zaprezentowanej na małym ekranie ok. tygodnia wcześniej. O programie Barei i Fedorowicza wspomina się w kontekście niedzieli (to właśnie 1 października). Ponownie jednak rodzi się pytanie o część II – nie dość, że mija niemal miesiąc, nim pojawiają się na jej temat wzmianki w kilku programach telewizyjnych, to dodatkowo przynajmniej w dwóch źródłach ramówki na 29 października („Kurier Polski”, „Trybuna Ludu”) nie ma o *Tu Telewizja Warszawa w programie 5* żadnej wzmianki;

c) po trzecie, wydaje się, iż krótkie filmy Barei i Fedorowicza realizowane z ukrytą kamerą zaprezentowane zostały widzom wyłącznie w ramach produkcji *Tu Telewizja Warszawa w programie 5*; nie odnaleziono (jak dotąd) śladów emitowania ich poza tym kontekstem.

By lepiej zorientować się w zawikłanych losach ekranowych programu *Tu Telewizja Warszawa w programie 5*, skonstruowana została poniższa tabela. Odtwarza ona jego (nie)obecność na łamach wybranych czasopism, wydanych w roku 1972. W przypadku „Radia i Telewizji”, „Kuriera Polskiego”, „Głosu Wielkopolskiego” i „Trybuny Ludu” źródłem informacji były programy telewizyjne^[12], w pozostałych wypadkach okazały się nim rubryki z zapowiedziami konkretnych punktów ramówki (lub krótka recenzja – *casus* „Szpilek”). Podane ramy czasowe oznaczają początek nadawania programu Barei i Fedorowicza oraz kolejnej pozycji w rozkładzie dnia. Swoją drogą, warto zwrócić uwagę na nierzadkie dysharmonie w tym względzie – bywa tak, że ten sam odcinek ma trzy różne godziny emisji (1 października – 17.35, 17.45, 18.35).

[11] PIK, *Poezja i obyczaje*, „Gazeta Robotnicza” 1972, nr 40, s. 7.

[12] Wymienione tytuły nie wyczerpują, rzecz jasna, ówczesnych źródeł telewizyjnej ramówki, są jednak

reprezentatywne dla rozbieżności w zapowiedziach programu Barei i Fedorowicza (innymi słowy – programy tv z innych przejranych czasopism pokrywały się z któryś z tych przedstawionych w tabeli).

20 maja 1972 r. (sob.)	„Radio i Telewizja” „Tu Warszawa w programie V” (I), TVP 2, g. 21.35–22.25	„Kurier Polski” „TV Warszawa w programie V” – cz. I; TVP 2, 21.35–22.30	„Głos Wielopolski” „TV Warszawa w programie piątym” – cz. I, TVP 2, godzina emisji: 22.15–23.05 (wg programu z 13 maja) lub 21.35–22.00 (wg programu z 20 maja)	„Trybuna Ludu” „TV Warszawa w programie V” – część I, TVP 2, 21.35–22.30	„Szpilki” brak wzmianki	„Przekrój” brak wzmianki	„Panorama” brak wzmianki
21 maja 1972 r. (niedz.)	brak w programie, zamiast tego: „Dźwięk i linia: Renesans” (III): 21.45–22.50	„TV Warszawa w programie V” – cz. II; TVP 2, 21.45–22.40	zapowiedź programu tv na 15–21 maja (z 13 maja) – brak wzmianki, zamiast tego: „Dźwięk i linia” – odc. 3, pt. <i>Renesans</i> , ale: w programach na niedzielę z 20 maja i 21/22 maja – jest: „TV Warszawa w programie V” – cz. II, TVP 2, g. 21.45 (ostatni punkt programu)	„Trybuna Ludu” nr 140 (sobota, program na niedzielę) – brak wzmianki, zamiast tego: „Dźwięk i linia”, ale: „Trybuna Ludu” nr 141 (niedziela, program na niedzielę) – jest: „TV Warszawa w programie piątym” – część II, TVP 2, 21.45–22.40	„Szpilki” 1972, 4 czerwca, nr 23 – krótka recenzja programu (bez precyzowania daty emisji)	brak wzmianki	brak wzmianki
1 października 1972 r. (niedz.)	„Telewizja Warszawa w programie V” (I), TVP 1, 17.45–18.25	„Telewizja Warszawa w programie V” (I), TVP 1, 17.45–18.25	„TV Warszawa w programie V”, TVP 1, g. 17.45–18.25	„Telewizja Warszawa w programie V” (I), TVP 1, 17.45–18.25	brak wzmianki	zapowiedź: „TV Warszawa w programie piątym” (Powtórzenie), TVP 1, 18.35	„TV Warszawa w programie V” – „część pierwsza to cykl Jacka Fedorowicza i Stanisława Barei. Będzie to cykl o charakterze satyrycznym, złożony z krótkich scenek zgrupowanych w większe bloki tematyczne”, TVP 1, g. 17.35
29 października 1972 r. (niedz.)	„TV Warszawa w programie V” (II), TVP 1, 21.30–22.00	brak w programie, zamiast tego: „Domenico Modugno”, TVP 1, g. 21.30–22.00	„TV Warszawa w programie V” – cz. II, TVP 1, g. 21.30–22.00	brak w programie, zamiast tego: „Domenico Modugno” – włoski program rozrywkowy z cyklu „Bez przerywników”, TVP 1, g. 21.30–22.00	brak wzmianki	zapowiedź: „TV Warszawa w programie V”, cz. II – „autosa-tyryczny kabaret”, TVP 1, g. 21.30	zapowiedź: „TV Warszawa w programie piątym” – zaprasza na program rozrywkowy (część II) – emisja: niedziela, g. 17.25

