

Kobra a sprawa Polska

Barbara Giza

DZIEŃ DOBRY, JESTEM Ż „KOBRY” ...

Wijący się na ekranie wąż groźnie marszczy brew, a po chwili mruga filuternie okiem przy dźwiękach niepokojącej muzyki – to oczywiście zwiastun Kobry, pamiętnego teatru sensacyjnego, nadawanego w polskiej telewizji przez prawie trzydzieści lat.

Mija dokładnie pół wieku od premiery telewizyjnego cyklu *Kobra*. Jest więc doskonała okazja do zastanowienia się nad przyczynami jego ogromnej popularności. Fakt, że zdarzały się przedstawienia z 95-proc. widownią stanowi dziś zresztą element całej legendy związanej z *Kobram*. Mówiąc o fenomenie *Kobry* warto zwrócić uwagę na to, że w Polsce w zasadzie nie sposób mówić o tradycji wielkiej literatury kryminalnej; tym bardziej zastanawiające jest, że to tutaj telewizyjny Teatr Sensacji stał się ewenementem na skalę światową.

Teatr Telewizji powstał właściwie równocześnie z samą telewizją: pierwszą inscenizacją, jaką wyemitowano, był wystawiony 15 listopada 1952 roku fragment *Lalki* z Teatru Polskiego z Niną Andrycz w roli głównej, natomiast pierwszym wystawionym w całości spektaklem Teatru Telewizji było *Okno w lesie* L. Rachhmanowa i J. Ryssa w reżyserii J. Słotwińskiego, który wyświetlono 6 listopada 1953 roku (za: Dzierzbicka, 2004). Pierwsze telewizyjne przedstawienie kryminalne zrealizował w 1956 roku Adam Hanuszkiewicz – były to *Zatrute litery* według Agaty Christie. Spektakl odniósł na tyle duży sukces, że zrodził się pomysł, by w Teatrze Telewizji stworzyć serie sensacyjne. Zaczęto od *Dziesięciu murzynków* według Agaty Christie, przedstawienie wyreżyserował w roku 1956 Józef Słotwiński, zaangażowany przez legendarną już Illę Genachow, późniejszą szefową redakcji Teatru Sensacji, wyodrębnionej ostatecznie z Teatru Telewizji w roku 1958.

Z pierwszych przedstawień nie zachowało się prawie żadne, bowiem do roku 1962 były one grane „na żywo”. W repertuarze *Kobry* dominowały klasyczne kryminały Agaty Christie, Raymonda Chandlera, Artura Conan Doyle’a, Francisa Durbridge’a, Josepha Kesselringa, George’a Simenona. Dla Teatru Sensacji pisali także Maciej Słomczyński jako Joe Alex, Tadeusz Kwiatkowski – Noel Randon, Feliks Falk – Robert Lane. W latach 70. formuła *Kobry* zaczęła ewoluować w stronę technik filmowych – jak mówił Krzysztof Teodor Toeplitz: „pojawily się widowiska i seriale filmowe, które nazywały się teatrem sensacji, ale które teatrem sensacji w takim pierwotnym charakterze być przestawały¹”. Pod koniec lat 80. *Kobra* pojawiała się w telewizji już sporadycznie, a jednymi z ostatnich jej przedstawień były spektakle Laco Adamika, z których najbardziej pamiętny jest *Żegnaj, laleczko* według R. Chandlera (1989) z Piotrem Fronczewskim w roli Filipa Marlowa. Dzisiaj *Kobra* należy już do telewizyjnej przeszłości, ale w rankingu najlepszych programów w historii telewizji stale zajmuje czołowe miejsce. Legenda głosi, że w czwartkowe wieczory na ulicach trudno było spotkać żywą duszę, a wpatrzeni w ekran widzowie z przerażenia obgryzali paznokcie. *Kobra* bywała jednak i „wdzięcznym tematem dla kpiarzy” (Pikulski, 2002: 65) oraz przedmiotem wielu bardzo krytycznych recenzji. „Z *Kobram* mieliśmy od dawna na pieńku. Jest to bodajże najstarsza pozycja telewizyjnego teatru. Żenująco słabe teksty, przygotowane »na chybicka«

spektakle, aktorzy lekceważący podstawowe zasady przyzwoitości, czyli – mówiąc »po ludzku« – nieumiejący roli” – pisał recenzent w „Odrze” (WiDz, 1959: 4). W czym zatem tkwił fenomen wieloletniej popularności *Kobry*?

Początek cyklu przypadł na rok 1956 – rok symboliczny, który wywołał wiele głębokich zmian w całej polskiej kulturze, zwłaszcza w kwestii jej otwarcia na Zachód. Jak uważa K.T. Toeplitz, ogromna popularność Teatru Sensacji zasadzała się na społecznej „potrzebie zbrodni” (ibidem), którą należy rozumieć jako rodzaj kompensacji po przeżytych niedawno latach, kiedy zbrodni dokonywano na niespotykaną dotąd skalę. Innymi słowy – choć zabrzmieć to może nieco makabrycznie – chodziło o ukazanie innego rodzaju śmierci niż ten, który był zbiorowym doświadczeniem Polaków. Istotą kryminału jest bowiem odbicie śmierci w lustrze swoistej konwencji: nadanie jej sensu, odnalezienie przyczyny oraz – co najważniejsze – wykrycie i ukaranie mordercy. Kwintesencją jest proces myślowy, pojedynek intelektualny mordercy z detektywem, w którym zawsze zwycięża ten ostatni. Śmierć stanowi tutaj rodzaj początku, przyczyny, ale to śledztwo, nie śmierć, znajduje się w centrum zainteresowania. Zdolność dedukcji, wiedza o ludzkich ułomnościach, umiejętność obserwacji i słuchania, inteligencja połączona ze skłonnością do ryzyka, znajomość wielu dziedzin nauki – wszystkie te cechy detektywa czynią go rzeczywistym bohaterem kryminału. Śmierć, będąca przedmiotem prowadzonego przez niego śledztwa, nabiera zatem wymiarów jednostkowych, jest łamigłówką, na której skupia się cała uwaga widza i bohaterów, a efektywnie przeprowadzone rozumowanie zawsze prowadzi do wyjaśnienia. Zaistniała w połowie lat 50. społeczna potrzeba zbrodni brała się właśnie z dążenia do ponownej waloryzacji ludzkiego życia.

Telewizja odegrała w tym procesie olbrzymią rolę, jako medium od początku nastawione na dwie podstawowe potrzeby kultury masowej: przyjemność i rozrywkę. W odniesieniu do telewizji polskiej brzmi to dosyć paradoksalnie, ponieważ w jej początkach najsilniejszą pozycję zajmował teatr. Odgrywany był on zresztą „na żywo”, co dawać miało namiastkę autentyczności – Adam Hanuszkiewicz mówił, że „to swoiste napięcie, niepewność, podniecenie, które panuje w studio między aktorami, technikami i reżyserem, wszystkimi, którzy tworzą widowisko, musi być wyczuwalne dla widza” (Pikulski, op. cit.: 65). To właśnie *Kobry* nadawane „na żywo”, gdzie widzowie musieli czekać na zmianę dekoracji i niczego nie można było poprawić ani powtórzyć, były przedmiotem zarówno największych kpin, jak i najgorętszych dyskusji odbiorców. Telewizyjna *Kobra* odpowiedziała na społeczne zapotrzebowanie kompensacji nadając śmierci inny, nowy wymiar i przenosząc ją ze sfery przemocy w sferę intelektu (tezę tę potwierdza najpełniej wielka popularność spektaklu *Kobry* z roku 1966 pt. *Stawka większa niż życie*, w którym zupełnie „odczarowaniu” uległ mit wojny i bohatera wojennego, zgodnie z dotychczasową tradycją z reguły skazanego na przegraną). Rzecz opierała się nie tylko na przyjemności uczestnictwa w rozwiązywaniu szarady, ale i na swoistym poczuciu u widza własnego bezpieczeństwa – tajemnicą było owo balansowanie na granicy świata fikcji, w którym dokonano morderstwa, i świata realnego, który dawał możliwość pozbawionego konsekwencji zaangażowania w rozwiązanie zagadki. Rolą rozumu jest tutaj wyjaśnienie niemożliwego. Jak pisze Roger Caillois, wartość powieści kryminalnej „zależy naprzód od punktu wyjścia, który winien być obelgą dla rozumu i doświadczenia, dalej zaś od mniej lub więcej zupełnego i prawdopodobnego sposobu, w jaki – w punkcie dojścia – intelekt i doświadczenie zostaną jednak zadowolone i uszanowane” (Caillois, 1967: 181). W ten sposób śledztwo staje się rodzajem rozgrywki szachowej, gdzie każdy ruch powoduje swoje logiczne następstwa. Ten sam Caillois określa amatorów kryminałów jako ten typ ludzi, którzy „znajdują przyjemność w dokonywaniu obliczeń, obojętne, czy chodzi o mijające się pociągi, wypełniane czy opróżniane baseny, figury poruszające się na szachownicy albo jakiegokolwiek cwi-

czenia, gdzie umysł cieszy się dochodząc do określonego wyniku wedle sztywnych reguł” (ibidem: 189). Elementem omawianej kompensacji jest zatem także niewątpliwe poczucie bezpieczeństwa, jakie daje prezentowana wizja świata, w którym wszystko można wyjaśnić i gdzie obowiązują jasne zasady.

Wobec powyższych ustaleń ewenementem *Kobry* pozostaje fakt, że jej najlepsze przedstawienia były adaptacjami tekstów zachodnich klasyków gatunku. Ich akcja rozgrywała się najczęściej w Anglii lub w amerykańskich metropoliach (bohatera umieszczano w samochodzie zachodniej marki i pokazywano filmową „dokrętkę” z wieżowcami Nowego Jorku czy mostem



Nighthawks (1942) Edwarda Hoppera, jeden z najbardziej znanych obrazów amerykańskiej kultury, na okładce *Długiego pożegnania* Raymonda Chandlera (Penguin Readers). W „Teatrze Sensacji i Fantastyki Kobra” *Długie pożegnanie* zrealizował w 1982 roku Stefan Szlachtycz, a w rolę głównego bohatera (detektywa Philipa Marlowe’a) wcielił się Witold Pyrkosz.

w San Francisco). Nawet polscy autorzy teksów dla *Kobry* pisali pod angielskimi pseudonimami i umieszczali akcję swoich utworów w krajach anglojęzycznych. Dopasowanie reguł kryminału do polskich realiów zawsze odbywało się ze zgrzytami. „Polskich powieści kryminalnych, które działałyby się naprawdę w Polsce jest mało, bardzo mało – i przyczyna tego jest prosta. Niełatwo bowiem skonwencjonalizować rzeczywistość, w której się żyje, często razi to czytelników lub budzi niezamierzone efekty humorystyczne” – pisał Lech Pijanowski (1960: 4). Postać polskiego milicjanta z trudem wytrzymywała porównanie z inspektorem Scotland Yardu, polskim zbrodniom brakowało aury tajemniczości i rozmachu, a sam morderca był najczęściej postacią szalenie stereotypową. Bardzo interesującą analizę przyczyn tego zjawiska przedstawia Krzysztof Teodor Toeplitz, który wiąże je ze specyfiką ówczesnego ustroju politycznego. Schematycz-

na pedagogika społeczna niechętnie mówiła o występku, uważając go za typowy produkt schyłkowy, będący symptomem rozkładu społeczeństwa kapitalistycznego (Toeplitz, 1972: 136).

Analizując motywy zbrodni w polskich kryminałach, postawy kryminalistów i śledczych oraz sam przebieg śledztwa, Toeplitz odnajduje w nich echa powieści produkcyjnej. „W sytuacji, kiedy [...] zarówno przestępcą, jak i detektywem w coraz mniejszym stopniu kierują namiętności, fascynacja awanturą, zbrodnią czy grą, lecz jeden i drugi z mozołem motają swoje ściegi, z powieści kryminalnej ulatuje to, co było jej główną racją bytu: dreszcz grozy, powiew ciemnych sił, sensacja, dotknięcie zła. Kiedy po stronie prawa staje wprawny aparat, zawęża się również szarada, pole do popisu dla analitycznego intelektu, ponieważ większości danych, które tradycyjny detektyw musiał zbierać na drodze zawilej spekulacji, obecnie dostarcza kartoteka lub informatorzy z terenu. Wreszcie wstrzemięźliwość moralna zarówno przestępców, jak i detektywów nie daje okazji, aby w toku sensacyjnego śledztwa zapoznać czytelnika z ciemnymi i zakrytymi zazwyczaj przed jego okiem rejonami życia” (ibidem: 157). Właściwie zatem polski klasyczny kryminał, którego akcja rozgrywałaby się w Polsce, nie mógł powstać, bo sama polska rzeczywistość nie dawała się odpowiednio skonwencjonalizować.

Co więc fascynowało w przedstawieniach *Kobry*? W pierwszym rzędzie zapewne to, co dotyczy wszystkich utworów kryminalnych: aura tajemniczości, powiew przygody, zapowiedź silnych wrażeń wywołanych tą specyficzną sytuacją, w jakiej znajduje się odbiorca, z jednej strony bezpieczny, „na zewnątrz” intrygi, z drugiej – uwikłany przez autora w śledztwo poprzez przedstawienie odpowiednich poszlak i faktów, które mają doprowadzić do wykrycia mordercy. W przypadku odbiorcy polskiego, dochodziła tu zapewne fascynacja światem Zachodu, niedostępnym, kuszącym wieloma mirażami, rzeczywistością tak daleką od rodzimej – zgrzebnej i szarej. Choć ówczesne władze traktowały *Kobry* jako ilustrację „moralnego upadku Zachodu”, to same przedstawienia dalekie były od jakiegokolwiek ideologicznej propagandy i to zresztą zdecydowało właśnie o ich swoistym fenomenie. Z tego też względu nie powodziły się próby stworzenia dziejącego się w polskich realiach kryminału. Jakkolwiek zachowuje on pozory realności, w rzeczywistości jest rodzajem nowoczesnej baśni, która – po pierwsze – zawsze dzieje się „za siedmioma górami, za siedmioma rzekami”, po drugie – jest rodzajem rozrywki dla masowej podświadomości, mówiącej o odwiecznej zwycięskiej walce dobra ze złem. „Zbrodnia rzeczywista jest nieefektowna, pozbawiona filmowego czy teatralnego »polotu«, toporna i niesmaczna. Podobnie wygląda sprawa z innymi przestępstwami. I w tym właśnie miejscu [...] kryje się słabość polskich kryminałów. Mówią one bowiem często o zdarzeniach rzeczywistych, operują prawdziwym materiałem faktograficznym. Tymczasem, o paradoksie, publiczność wcale nie żąda prawdy o przestępstwie, ona woli zręczną lamigłówkę. Szuka potwierdzenia swoich marzeń o niezwykłości. [...] Żąda potwierdzenia nowoczesnych baśni z tysiąca i jednej nocy. Takie są reguły gry i innych nie chcemy zaakceptować. Dorosłe dzieci wpatrzone w szklane oblicze dwudziestowiecznej Szecherezady” (Rugulski, 1967).

W latach 70. w polskiej telewizji pojawiły się amerykańskie seriale sensacyjno-kryminalne, w których można było zobaczyć prawdziwy Zachód. *Kobra*, z jej teatralną konwencją, stawiającą na umowność realiów, okazała się przegrywać z filmem, w którym wszystko było „prawdziwsze”: i intryga, i bohaterowie, i samo otoczenie. Wreszcie znikła z ekranów na początku lat 90., co również można uznać za sygnał natury polityczno-społecznej, rodzaj zaniku potrzeby kontaktu ze światem, który teraz stał się powszechnie dostępny. Dzisiaj *Kobra* stanowi symbol pewnej epoki, zamknięte zjawisko będące jej wytworem i zapewne w jakimś stopniu – odbiciem. Historia tego teatru w specyficzny sposób splata się bowiem z porządkiem przemian, jakie zachodziły przez lata w polskiej świadomości. Jest wyrazem tęsknot i tendencji, których spełnienie oznaczało koniec samej formuły.

Przypis

¹ Wypowiedź z filmu „Pod znakiem węża, czyli wspomnienie o teatrze »Kobra«”, reż. R. Czarnkowska, M. Łukaszewicz, Naczelna Redakcja Teatru Telewizji, 1992.

Bibliografia

- Caillois R. (1967). Powieść kryminalna, [w:] tegoż, *Odpowiedzialność i styl*. Warszawa.
- Dzierzbicka K. (2004). *50 lat Teatru Telewizji*. Kraków.
- Pikulski T. (2002). *Prywatna historia telewizji publicznej*. Warszawa.
- Pijanowski L. (1960). Sensacja raz na tydzień. „Radio i Telewizja”, 7 marca.
- Toeplitz K.T. (1972). Zbrodnia po polsku, [w:] tegoż, *Mieszkańcy masowej wyobraźni*. Warszawa.
- WiDz (1959). Teatr za 10 groszy. Kobra i inne kłopoty. „Odra”, 21 czerwca.