

MICHAŁ RYDLEWSKI
ORCID: 0000-0001-7055-1252
UNIwersytet Wrocławski

„Nigdy nie przeżyłem takiego upokorzenia”. *Victim show* jako nowy gatunek medialny

Abstrakt: Zdaniem autora artykułu we współczesnych polskich mediach mamy do czynienia z nowym gatunkiem medialnym, jakim jest *victim show*. Są to programy telewizyjne (lub poszczególne odcinki niektórych z nich), w których ich twórcy bezwzględnie wykorzystują osoby nierzadko bezradne i bezsilne wobec rzeczywistości. Twórcy programów traktują ich jak marionetki, które są pretekstem do rozrywki polegającej na wyśmiewaniu słabszych, nie do końca znających realia danego programu lub/i niezadających sobie sprawy z jego odbioru. W tym kontekście autor wskazuje na wybrane odcinki takich programów, jak *Tylko miłość*, *Kuchenne rewolucje*, *Chłopaki do wzięcia*. Stawia tezę, że media, a dokładniej ludzie je tworzący, nie czują się odpowiedzialni za uczestników programu ani w jego trakcie, ani po nim, co w efekcie może prowadzić, i niekiedy prowadzi, do poważnych konsekwencji dla tych osób, a dla społeczeństwa jest znakiem zaprzeczenia ideałom przyzwoitej wspólnoty.

Słowa kluczowe: kultura upokarzania, neoliberalizm, etyka mediów, gatunek medialny, *victim show*.

*Pamięci Grzegorza Piechowskiego,
uczestnika programu Tylko miłość*

Wprowadzenie.

Victim show — nowy gatunek medialny

Inspiracją do stworzenia pojęcia *victim show* rozumianego jako nazwa nowego gatunku medialnego był termin *victim documentary* autorstwa brytyjskiego medioznawcy i filmoznawcy Briana Winstona. Pojawił się on w artykule pod tytułem *The tradition of the victim in Griersonian documentary*, opublikowanym w zbiorze *New Challenges for Documentary* pod redakcją Alana Rosenthala¹. Jak celnie zauważa jeden z recenzentów tej książki, Jeffrey Ruoff, Winston dokonał w swoim tekście wszechstronnego oglądu historii filmów dokumentalnych, interpretując je w perspektywie wcześniejszych praktyk i jednocześnie dostrzegając w nich swoiste wzory i trendy, co umykało innym badaczom skupionym na poszczególnych filmach samych w sobie. Autor rzucił wyzwanie dotychczasowej interpretacji historii filmu dokumentalnego. We wspomnianym artykule Winston przekonująco argumentuje na rzecz tezy, że dokumenty dotyczące problemów społecznych wykorzystują ludzi tkwiących w tych problemach, ukazując ich jako bezradne i bezsilne ofiary. Dla angielskiego badacza filmy ze szkoły Johna Griersona (uznawanego za współtwórcę brytyjskiej szkoły dokumentu) zapewniają tanią, emocjonalną korzyść w postaci poczucia moralnej wyższości publiczności z klasy średniej, wzmacniając jednocześnie jej reputację i dowartościowując kariery twórców klasy średniej i wyższej. Słowem, filmy te pozwalają poczuć się lepiej, bezpieczniej, bardziej komfortowo tym, którzy je oglądają. Niezależnie od tła niekorzystnej sytuacji, ludzie stają się środkiem do celu, jakim jest pewne ich przedstawienie, którego nie są w stanie kontrolować. Obrazoburczy ogląd Winstona dostarcza świeżej, rewizjonistycznej perspektywy studiom nad filmami dokumentalnymi, umożliwiającą pasjonujące i nieoczywiste ich odczytanie².

Na polskim gruncie gatunek *victim documentary* wykorzystał Mirosław Przyłipiak w celu interpretacji filmów dokumentalnych Ewy Borzęckiej (abstrahując od trafności tej interpretacji oraz kontrowersji wokół twórczości reżyserki). W artykule pod tytułem *Odrażający, brudni, źli? O filmach dokumentalnych Ewy Borzęckiej* autor zauważa, że mówiąc o ofiarach, chodzi o ofiary klęsk żywiołowych, zniszczenia, wojen, biologii i chorób, nędzy, dewiacji, a nawet nieszczęśliwego urodzenia w złym kraju, miejscu lub rodzinie. Jego zdaniem filmy dokumentalne stały się podstawowym miejscem prezentacji takich ludzi (nawet w nadmiarze), gdyż kino fabularne zajmuje się nimi rzadko, inne zaś gatunki telewizyjne wolą promować krainę wiecznego szczęścia i młodości. Przyłipiak zauważa ponadto, że

¹ B. Winston, *The tradition of the victim in Griersonian documentary*, [w:] *New Challenges for Documentary*, red. A. Rosenthal, Berkeley 1988, s. 269–287.

² J. Ruoff, *The old and the new*, „Visual Anthropology” 1990, nr 1, s. 105.

Ekspansję *victim documentary* wiąże się często z eksploatacyjnym charakterem telewizji komercyjnej, choć oczywistość tego wytłumaczenia może przysłonić bogactwo funkcji psychospołecznych, jakie filmy te spełniają. Rzeczywiście jednak, dla wielu z nich trudno znaleźć inne uzasadnienie niż chęć komercyjnej eksploatacji ludzkiej niedoli³.

W tym niezwykle oszczędnym wprowadzeniu tłumaczącym moją medioznawczą inspirację daje się odnaleźć najważniejsze punkty, które wyznaczają trajektorię mojego myślenia o nowo powstałym gatunku medialnym, jakim jest *victim show*.

Po pierwsze, niezwykle istotny jest dla mnie klasowy aspekt owego gatunku czy — mówiąc precyzyjniej — jego funkcjonowanie w społeczeństwie zróżnicowanym klasowo, w którym odgrywa on swoją rolę (analogicznie jak opisywał *victim documentary* Winston). Moim zdaniem rolą *victim show* jest przede wszystkim umożliwienie oglądającej publiczności z klasy średniej i wyższej zobaczenia egzotycznego świata ludzi z peryferii świata konsumpcji, to jest ludzi biedniejszych, mniej wykształconych, gorzej wyglądających, inaczej mówiących itp. Słowem — ludzi słabszych pod każdym względem, szczególnie ekonomicznym, co przekłada się na dostęp do wysoko cenionych wzorów kulturowych. Celem jest zatem ukazanie różnic w hierarchii społecznej pomiędzy nami (klasą średnią i wyższą mającą „kulturę”) a nimi (klasą niższą pozbawioną „kultury”).

Na marginesie warto odnotować, że ukazywanie różnic społecznych podbudowanych klasową ciekawością o charakterze wertykalnym (bogaci chcą zobaczyć biednych) ma dłuższą historię, gdyż sięga nie tyle filmów dokumentalnych, ile pierwszych esejów fotograficznych. Za przykład można podać opublikowany w Nowym Jorku pod koniec XIX wieku esej fotograficzny pod tytułem *Jak żyje druga połowa?*. Jej autor, dziennikarz i reformator społeczny, pokazał nowojorskim burżujom, jak żyją mieszkańcy dzielnic nędzy⁴.

To właśnie ci ludzie słabsi są ofiarami, które przedstawia się jako bezradne i bezsilne wobec rzeczywistości, przy czym narracja ukazująca ich życie podkreśla raczej ich własną winę za taki stan rzeczy, indywidualizuje przyczyny takiego, a nie innego życia, nie zwracając szczególnej uwagi na społeczne okoliczności, na które jednostka nie ma wielkiego — lub zgoła żadnego — wpływu, na przykład miejsce urodzenia. Ponadto osoby te nie mogą wpływać — ani tym bardziej w jakiś szczególnie wyraźny sposób kontrolować — na ich przedstawienie, które trafia do publiczności. W pewnym sensie są jak marionetki, za których sznurki pociągają twórcy programu. Bohaterowie programów telewizyjnych mieszczących się w całości lub części (poszczególne odcinki) w gatunku *victim show* są jedynie

³ M. Przyłipiak, *Odrażający, brudni, źli? O filmach dokumentalnych Ewy Borzęckiej*, „Studia Filmoznawcze” 24, 2003, s. 21.

⁴ K. Zaremska-Szatan, *Uboga Madonna. Początki dokumentacji nierówności społecznych XX wieku*, [w:] *Słabo to widzę... Kultura wizualna a nierówności społeczne*, red. P. Ruta, M. Żurawska, Poznań 2016, s. 17–31.

pretekstem do rozrywki polegającej na wyśmiewaniu słabszych, którzy nie do końca znają realiów danego programu lub/i nie zdają sobie sprawy z jego odbioru, o konsekwencjach dla samego uczestnika po jego zakończeniu nie wspominając.

Po drugie, kwestia indywidualizacji narracji ma utrzymać dobre samopoczucie klasowo wyżej usytuowanej publiczności, która winę zrzuca na jednostkę jawiącą się jako nieporadna życiowo, niepotrafiąca odnaleźć się w rzeczywistości z powodu jakiegoś wybrakowania osobowościowego, tłumaczonego w trybie psychologizującym. Nierzadko to osoby potrzebujące pomocy, najczęściej fachowej, na przykład w prowadzeniu restauracji, odzyskania dawnego, lepszego wyglądu, lecz także pomocy mediów w tak zwanych sprawach życiowych (będzie jeszcze o tym mowa), którą trudno im uzyskać innymi kanałami. Producenci i twórcy *victim show* lubują się w wyszukiwaniu ofiar, to jest wszystkich tych, którzy z jakichś względów potrzebują pomocy, oraz — co najważniejsze — bezwzględnie ich wykorzystują dla swoich celów, zupełnie nie licząc się z tym, że mają do czynienia z ludźmi oczekującymi pewnej formy pomocy.

Podsumowując, można stwierdzić, że nowo powstały gatunek medialny, jakim jest *victim show*, jest funkcjonalny wobec opisywanej przeze mnie kultury upokarzania będącej wynikiem upowszechniania się ideologii neoliberalnej⁵, gdyż reprezentuje zestaw przekonań normatywnych i deklaratywnych oraz zespołu wyobrażeń zbiorowych dla niego charakterystycznych (na przykład każdy jest kowalem własnego losu, słabszym nie należy się szacunek).

Victim show, czyli nieprzyzwoity świat bez odpowiedzialności

W niniejszym artykule chciałbym skupić się na jednej cesze owego gatunku, a mianowicie — nieodpowiedzialności za uczestnika programu, co wynika z neoliberalnego przekonania, że społeczeństwo to jedynie zbiór jednostek realizujących własne interesy i zupełnie niedbających o dobro wspólne — to zapomniane dzisiaj pojęcie zasługuje na ponowne włączenie w nasz słownik ekonomiczny i polityczny⁶. W takim świecie trudno mówić o wzajemnej odpowiedzialności za siebie. Moim zdaniem istnienie kultury upokarzania jako swoistego kleju społecznego, który buduje, podtrzymuje i projektuje relacje między poszczególnymi grupami społecznymi i klasami, oraz funkcjonowanie w ramach tej kultury gatunku medialnego *victim show* pokazuje, iż nie dało nam się stworzyć w Polsce tego, co izraelski filozof Avishai Margalit nazywał „przyzwoitym społeczeństwem”. W książce

⁵ M. Rydlewski, *Scenariusze kultury upokarzania. Studium z antropologii mediów*, Wrocław 2019 [w druku].

⁶ R.B. Reich, *The Common Good*, New York 2018.

The Decent Society, wydanej dekadę temu i niestety nieprzetłumaczonej na język polski, Margalit stawia tezę, że znakiem rozpoznawczym takiego „przyzwoitego społeczeństwa” jest, po pierwsze, nieupokarzanie ludzi przez instytucje społeczne oraz, po drugie, nieupokarzanie we wzajemnym odnoszeniu się do siebie, gdyż to odbiera człowiekowi jego godność i kaleczy jego szacunek do samego siebie⁷. Badacz, korzystając z ducha filozofii politycznej Judith Shklar, Isaiaha Berlina oraz Johna Rawlsa, szeroko uzasadnia tezę, że świat, w którym żyjemy, jest pełen aktów upokarzania. Dotyczy to na przykład relacji wschodnich i zachodnich Europejczyków czy Izraelczyków i Palestyńczyków, które jak zaznacza Margalit, są jedynie przykładami ilustrującymi jego koncepcję⁸.

Tezy Margalita potwierdza w pewnym zakresie Dominique Moisi w eseju pod tytułem *Geopolityka emocji. Jak kultury strachu, upokorzenia, nadziei przeobrażają świat*. Autor opisuje w nim emocje zarządzające procesami globalizacji oraz relacjami pomiędzy poszczególnymi obszarami kulturowymi i krajami. Jego zdaniem nie sposób w pełni zrozumieć świata, w którym żyjemy, bez uwzględnienia i zrozumienia emocji⁹ — najważniejsze są tu strach, upokorzenie i nadzieja. Najbardziej interesująca mnie kultura upokorzenia zostaje przypisana relacjom izraelsko-palestyńskim oraz szerzej — cywilizacji zachodniej w kontrze do muzułmańskiej. Interesujące w obszernym eseju Moisiego jest stwierdzenie, że owe emocje są związane z tworzeniem tożsamości (przede wszystkim w wymiarze zbiorowym) oraz warunkują postrzeganie przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Ponadto są „kluczowym czynnikiem decydującym o tym, w jaki sposób narody i społeczeństwa radzą sobie z wyzwaniem oraz jak odnoszą się do siebie nawzajem”¹⁰.

W swojej książce *Scenariusze kultury upokarzania* przedstawiłem, jak kultura upokarzania rozgrywa się na polskim gruncie w mediach i poprzez media, funkcjonując wewnątrz jednego społeczeństwa, którego znakiem rozpoznawczym są nierówności społeczne. Jedną z tez tego opracowania zakłada, że wiele polskich programów telewizyjnych, w tym różnych ich gatunków, realizujących odpowiednie przekonania o charakterze kulturowym, jest biegunowo odległe od „przyzwoitego społeczeństwa”. W *Scenariuszach kultury upokarzania* starałem się pokazać, jak upokorzenie przejawia się w poszczególnych gatunkach medialnych, jak na przykład *makeover shows* (*Kuchenne rewolucje*, *Chcę być piękna*), *reality shows* (*Warsaw Shore*) czy telenowelach dokumentalnych (*Chłopaki do wzięcia*). Uważam, że niektóre z nich w całości (*Chłopaki do wzięcia*) lub w części (wybrane odcinki *Kuchennych rewolucji*) można zaliczyć do gatunku *victim show* w przed-

⁷ A. Margalit, *The Decent Society*, Cambridge, MA 1998, s. 1–3, 9.

⁸ *Ibidem*, s. X.

⁹ D. Moisi, *Geopolityka emocji. Jak kultury strachu, upokorzenia, nadziei przeobrażają świat*, Warszawa 2012, s. 11.

¹⁰ *Ibidem*, s. 21.

stawionym na wstępie rozumieniu. To właśnie taka ich klasyfikacja pozwala spojrzeć na te programy inaczej, analogicznie jak na dokumenty spojrział Winston. Ujawnia to upokorzenie nie tylko w wymiarze pojedynczego odcinka czy danego programu, co było już wyraźnie sygnalizowane (na przykład przez Małgorzatę Lisowską-Magdziarz¹¹), lecz także pozwala dostrzec pewien wzór, by ponownie przywołać ustalenia brytyjskiego medioznawcy. Klasyfikacja tych programów oraz ich poszczególnych odcinków pozwala zobaczyć ich uczestników właśnie jako ofiary. Co więcej, ofiary, za które twórcy programów telewizyjnych nie czują się odpowiedzialni, co może prowadzić, i *de facto* niekiedy prowadzi, do sytuacji tragicznych, na przykład samobójstwa. Mówiąc w skrócie, w wielu programach telewizyjnych mamy do czynienia z odwróceniem słynnej formuły Kanta „traktuj człowieczeństwo w sobie i w innym zawsze jako cel, nigdy jako środek”. Bohater programu, nawet niezależnie od swoich kompetencji w rozpoznawaniu medialnych gier i uwikłań, to marionetka w rękach jego twórców.

Wiele osób, w tym niestety niektórych medioznawców, nie zdaje sobie sprawy, że ludzie występujący w mediach prowadzą dalsze życie, kiedy zgasną światła kamer. Wynika to w dużej mierze z tego, że brakuje etnograficznych badań terenowych dotyczących życia uczestników po programie telewizyjnym (takie badania są planowane przez Zakład Medioznawstwa Instytutu Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Wrocławskiego). Ich przeprowadzenie dałoby możliwość odpowiedzi chociażby na następujące pytania: czy metamorfozy wyglądu w programach typu *Chcę być piękna* faktycznie zmieniają życie uczestniczek programu na lepsze? Czy pozbawione środków finansowych i czasu na dalsze dbanie o siebie nadal czują się piękne? Czy młode damy z *Projektu Lady* odnajdą się z powrotem w rzeczywistości klasowej, z której pochodzą? Czy „wieśniaczki” nie odczuwają klasowego dyskomfortu po powrocie ze świata „dam” do swojego własnego (już jednak nie takiego samego)? Badania terenowe mogłyby udzielić odpowiedzi na te pytania, a także wejrzeć w świat osób, którymi media w dużej mierze się bawią, dając szansę na pobycie w świecie, w którym bez pomocy mediów prawdopodobnie nigdy by się nie znalazły (biedniejsze kobiety w luksusowych klinikach medycyny estetycznej, „wieśniaczki” w świecie „dam” itp.). Warto zdać sobie sprawę, że opuszczenie swojej klasy, ale nie awansowanie do innej wcale nie jest psychicznie bezproblemowe, gdyż pozostawia jednostkę w pewnej próżni społecznej (przykładów dostarcza chociażby literatura amerykańska z *Martinem Edenem* Jacka Londona na czele). Problem w tym, że ponoszone przez uczestników programów koszty psychiczno-osobowościowe oraz społeczne są widoczne dopiero z perspektywy czasowej, dlatego też przez jej nieuwzględnienie możliwe jest opisanie jedynie (o ile w ogóle) kawałka rzeczywistości, nie dając całościowego obrazu.

¹¹ Szerzej zob. M. Rydlewski, *op. cit.*, s. 119–123.

Victim show — cztery przykłady

Przytoczoną tezę o braku odpowiedzialności chciałbym uzasadnić, analizując materiał empiryczny złożony z czterech historii uczestników programów telewizyjnych *Big Brother*, *Tylko miłość*, *Chłopaki do wzięcia* i *Kuchenne rewolucje*, które potraktuję jako charakterystyczne dla gatunku *victim show*. Ujęcie tego materiału w perspektywie historycznej także pozwoli, z jednej strony, pokazać istniejący od dekad brak odpowiedzialności twórców programu za życie uczestnika (zarówno w czasie trwania programu, jak i po jego zakończeniu) oraz z drugiej — zasygnalizować powoli wzrastającą wrażliwość odbiorców na brak odpowiedzialności twórców za uczestnika programu.

Pierwszy przykład, o którym chciałbym powiedzieć, celnie uchwycił Michał Jankowski w książce *Kulturowe oddziaływanie telewizji w epoce reality shows*, pisząc o podglądanych uczestnikach premierowej edycji *Big Brothera*. Jednym z nich był Ireneusz Grzegorzczak, który po sześćdziesięciu dniach pobytu w domu Wielkiego Brata przeżył załamanie nerwowe, w efekcie czego trafił do szpitala psychiatrycznego¹². Zdaniem Jankowskiego

Jego przypadek pokazał, iż z programami polegającymi na odizolowaniu się od życia zewnętrznego i przebywaniu przez określony czas w zamknięciu nie ma żartów, naprawdę nie każdy może zamieszkać w sękocińskim kontenerze. Dopiero późniejsze wypowiedzi psychologów sugerujące, że człowiek reprezentujący taki typ osobowościowy jak Irek nigdy nie powinien być w Sękocinie zamieszkać, rzuciły trochę cienia na praktyki producentów odnośnie selekcjonowania uczestników¹³.

Psychologowie zgadzali się co do tego, że rolnik z Koła, ze względu na swój profil osobowościowy, nie powinien brać udziału w programie, gdyż nie wiadomo było, jak się zachowa w ekstremalnych dla niego warunkach¹⁴. Ostrzegali animatorów programu przed wyborem Irka, nikt jednak nie zrobił z tej wiedzy użytku (nie mówiąc już o obłudnych tłumaczeniach szefów TVN-u), gdyż możliwość obserwacji tego typu ekstremalnych przeżyć osoby była korzystna dla programu — Irek był po prostu środkiem do celu, którym była oglądalność. Zdaniem amerykańskiego psychologa Richarda Levaka w programach typu *reality show* nie powinni brać udziału ludzie o

delikatnej psychice, którzy jednocześnie nie mieli okazji wcześniej zetknąć się z jakimś dramatycznym przeżyciem — a więc niezahartowan[i] na ciosy. Jeszcze bardziej należy unikać osób z nierozwiązanymi problemami wewnętrznymi, bo okoliczności, jakie stwarza *reality show*, mogą je sprowadzić na krawędź wyczerpania nerwowego¹⁵.

¹² M. Jankowski, *Kulturowe oddziaływanie telewizji w epoce reality shows*, Toruń 2004, s. 32.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, s. 33.

¹⁵ *Ibidem*.

Z takim przypadkiem będziemy mieli do czynienia w opisanym przeze mnie poniżej odcinku *Kuchennych rewolucji*. Jankowski zauważa ponadto, że Irek traktował wejście do programu jako swój największy sukces życiowy, a jego oczekiwania w postaci kariery, pieniędzy i mieszkania w Warszawie rozbiły się o twardą rzeczywistość, ponieważ nie zyskał akceptacji ze strony innych uczestników programu, nie wspominając już o tęsknocie czy nudzie¹⁶. Autor *Kulturowego oddziaływania telewizji* trafnie zauważa, że „Pragnienie choćby krótkotrwałego zaistnienia w świadomości masowej jest zbyt duże, aby w porę się opamiętać, nawet jeśli ryzyko związane z wejściem do programu jest ogromne, a spodziewane profity bardzo nieprawne”¹⁷. Przypadek Ireneusza Grzegorzcyka pokazuje, że stał się marionetką w rękach twórców programu, ofiarą medialnego spektaklu — jego desperacja związana z chęcią udziału w programie, a będąca w istocie chęcią poprawy swojego losu (awansu społecznego), została świetnie wykorzystana.

Drugi przykład to samobójstwo Grzegorza Piechowskiego, jednego z uczestników TVN-owskiego programu *Tylko miłość*. Kamera bez oporu pokazała śmiejącą się publiczność, kiedy wzruszony chłopak ze łzami w oczach opowiadał o miłości. W nagraniu przygotowanym na potrzeby programu Grzegorz mówi do Wiesi: „Zrobiłbym dla ciebie wszystko. Obyśmy tylko byli razem. Tylko ty byłaś światłem w moim życiu...”, w tym momencie kamera pokazuje pokładającą się ze śmiechu widownię. Prowadzący pyta roześmianą dziewczynę: „Czemu się uśmiechasz? Myślisz o Grzegorzu?”. „Na razie nie” — odpowiada. Prowadzący: „Przestałaś myśleć o nim?”. „Tak”. Podczas salwy śmiechów prowadzący zwraca się w stronę widzów: „Mam prośbę do państwa, abyście się powstrzymali troszkę... Ja szanuję to, że Grzegorz się odważył zgłosić do tego programu. On tak okazuje swoje uczucia”. Grzegorzowi się nie udało, został odrzucony. Nie tylko poniósł porażkę, lecz także okazał publicznie swoją słabość, wrażliwość i nieporadność. To te uczucia naraziły go na śmieszność, wypowiedane słowa o miłości (jakbyśmy wszyscy używali innych, jakże niebanalnych wyrażen) czyniły z niego obiekt drwin. Po powrocie z programu Grzegorz zwierzył się matce: „Nigdy nie przeżyłem takiego upokorzenia”. Stał się pośmiewiskiem w miejscowości, w której mieszkał, wołano za nim „amator Wiesi”, „Mister TVN”. Po nieudanych otruciu się lekami, kilka tygodni po wyemitowaniu programu, się powiesił. W czasie kiedy jeszcze leżał w szpitalu po próbie samobójczej, TVN zapowiadał *Tylko miłość* sceną z płaczącym chłopakiem. To empiryczny dowód tego, że upokorzenie jest realnie przeżywane.

Trzeci przykład dotyczy odcinka *Kuchennych rewolucji*, który nie tyle przekroczył granice publicznego upokorzenia, bo to jest dosyć częste w tym programie, ile może zostać zakwalifikowany jako publiczne znęcanie się psychiczne

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

oparte na świadomie sadystycznej i bezwarunkowej szczerości wobec bohaterki programu. Mowa o drugim odcinku jedenastej serii, który ma swoje miejsce w Pile, w pizzerii „West End”, której właścicielką jest trzydziestoosmioletnia Monika. Z wykształcenia jest ekonomistką, restauratorką została w wyniku nadarzącej się okazji przejęcia lokalu; nie jest to jej pasja. Wcześniej pizzeria funkcjonowała dobrze, od jakiegoś czasu pojawiły się kłopoty i sytuacja stała się krytyczna. Właścicielka wie, że przestała dbać o restaurację; jej kiepskie funkcjonowanie jest spowodowane jednak przede wszystkim życiem osobistym Moniki — po rozwodzie (minęło od niego półtora roku) przeszła załamanie nerwowe. Kiedy opowiada o problemach restauracji, płacze. Koleżanka Moniki, z której powodu Gessler pojawia się w restauracji, jasno precyzuje, w jakim stanie znajduje się bohaterka — jest „rozbita psychicznie”, co potęguje wspólne mieszkanie z byłym mężem, który jak mówi: „ułożył już sobie życie”, co rozumiem jako mieszkanie z inną kobietą. Trudno w tej sytuacji codziennego poniżenia spowodowanego stałym kontaktem z byłym mężem, który ją zostawił, oraz tą, dla której ją zostawił, dziwić się jej stanowi psychicznemu.

Gessler próbuje serwowanych potraw i poznaje sposoby ich przyrządzania oraz sprawdza czystość, przepytuje właścicielkę oraz pracowników z podstaw wiedzy o prowadzeniu kuchni. Po wykryciu braku tej wiedzy Gessler ostro krytykuje właścicielkę, która wychodzi z płaczem, mówiąc „Nie nadaję się”. Ukryty przed wzrokiem widzów komentator dodaje: „Wisielczy humor źle wpływa na Monikę”. W następnej scenie Gessler rozmawia z płaczącą Moniką. Jej rozwód spowodował, że nie potrafiła sobie sama poradzić, jej mąż zawsze za nią podejmował decyzje. Gessler stwierdza: „Jeżeli nie umiemy sobie w tym momencie poradzić, to w tym momencie należy sięgnąć po pomoc psychiatry, psychologia, menadżera, który weźmie to wszystko za łeb”. Gessler trafnie zauważa, że kiepskie funkcjonowanie restauracji jest spowodowane zarządzaniem jej przez Darię, kucharkę i jednocześnie przyjaciółkę Moniki, która podnosi ją na duchu w trudnych chwilach, a którą Monika, bojąca się ponownego odrzucenia, traktuje jak członka rodziny.

Kolejne sceny to próba rozwiązania sytuacji z Darią, która zachowuje się agresywnie i arogancko. Kiedy Monika broni Darii, Gessler krzyczy w jej stronę: „Ty jesteś *out*, jesteś w stanie nienormalnym, płaczesz na każdym kroku, nie dajesz sobie rady w ogóle z tematem. Ty jesteś głupia i naiwna i będziesz obrywać tak, jak obrywałaś do tej pory. Chore, po prostu chore. Dom wariatów”, po czym wychodzi. Dzień trzeci kuchennej rewolucji to odejście Darii oraz optymistyczna deklaracja Moniki, iż chce mieć dobrą kuchnię. Chwilę później Gessler, przy okazji poinformowania uczestników metamorfozy o nowej nazwie („Lemon Capri”), rozpoczyna przepytывanie — z jak zwykle z typowym dla siebie paternalizmem — pracowników i właścicielki. Monika nie wie, gdzie leży wyspa Capri. „Jesteś największym nieukiem w klasie” — mówi Gessler, a Monika śmieje się,

obracając w żart uwagę, która nim nie była. Po kolejnym zestawie pytań Gessler konkluduje: „Czyli pani nic nie wie”. Monika wychodzi z płaczem, mówiąc: „Dobra, jestem nieukiem, głupia i beznadziejna, i do niczego się nie nadaję”. Gessler obserwująca zachowanie Moniki stwierdza: „To jest operetka bez końca”. W następnej scenie Gessler przyprowadza Monikę i mówi: „Ja cię tulić nie będę, dałabym ci wciry”. W kolejnej opisuje, jakie zmiany nastąpią, dając jednocześnie nadzieję Monice, która mówi: „Brzmi pysznie”.

Gessler przed przygotowaniem do kolacji mającej zaprezentować nową, zmienioną restaurację, zabiera Monikę na trening kick boxingu, który ma pokazać jej, jak walczyć ze słabościami. Trener zdecydowanie zachęca ją do mocnych uderzeń. Monika mówi, że to dla niej bardzo trudne. W końcu, płacząc, wykrzykuje w stronę przeciwnika: „Nienawidzę cię”. Nietrudno domyśleć się, że chodzi o męża bohaterki. Po treningu Monika stwierdza: „Czuję się lepiej, pozbyłam się złych emocji”. Gessler zaś tak komentuje wypowiedź bohaterki odcinka: „Monika zaczyna rozumieć, kim jest, odzyskuje świadomość samej siebie”. Kobieta jest aktywna przy promocji nowego miejsca, widać, że jest entuzjastycznie nastawiona. Podczas gorączkowych przygotowań do kolacji Gessler pyta ją, gdzie jest jakiś duży garnek, Monika odpowiada, że nie ma, na co Gessler kilkakrotnie przeklina (przeklina zresztą bardzo często), co znowu wprowadza Monikę w stan stresu i zdenerwowania. Kiedy zaczyna się kolacja, uśmiechnięta Monika mówi: „Czuję się silniejsza, nie wiem, co będzie jutro, ale jakoś to będzie”. Na tym kończy się etap metamorfozy — restauracja zostaje odmieniona pod względem potraw i wystroju, właścicielka także doznaje psychicznej przemiany i z załamanej nerwowo kobiety staje się silna.

Cztery tygodnie później Gessler odwiedza „Lemon Capri”. Wchodząc, mówi, że Monika była w głębokiej depresji, a na pytanie „jak idzie” przytulająca ją Monika odpowiada, że dobrze. Gessler krytykuje jednak wybrane potrawy. W odniesieniu do jednej z nich nie jest zadowolona z jakości frankfurterki. „Ale to produkt wysokiej jakości” — mówi spokojnie Monika. Gessler reaguje bardzo nerwowo: „Kurwa, jeszcze raz mi powiesz »produkt wysokiej jakości«, to wyjdę”. I dalej: „Monika jesteś straszna, ja ci mówię jedną rzecz, a ty robisz swoje”. Bohaterka, aby zachować pewne bezpieczeństwo psychiczne, przyjmuje obronną, arogancką postawę. „Lepiej nic nie mów, bo każda twoja odzywka jest bezczelna” — słyszy od Gessler. Na koniec, nie „podpisując się” pod dokonaną rewolucją, stwierdza: „Ta karta to jest twoja śmierć” (chodzi o ceny potraw).

Czy jednak to, że ktoś nie umie gotować, nie radzi sobie z prowadzeniem restauracji, jest powodem do publicznego upokarzania tej osoby? Upokorzenie stało się dla wielu oglądających tak oczywiste, że nawet nie widzą w tym nic niesłusznego, sama zaś Magda Gessler buduje własne ego i dobre samopoczucie na bezwzględnym upokarzeniu innych, hołdując maksymie „poniżam, więc jestem”. Wchodzi ponadto w rolę eksperta-psychologa (metamorfoza restauracji to me-

tamorfoza osobowościowa), którym nie jest, choć za takiego się uważa¹⁸. Wykorzystuje osobę w depresji dla swoich celów. Co by było, gdyby Monika popełniła samobójstwo? Kto byłby za to odpowiedzialny? Moim zdaniem Magda Gessler.

Ostatni już przykład to śmierć jednego z uczestników programu *Chłopaki do wzięcia* — Romana Paszkowskiego, trzydziestojednolatka o pseudonimie „Napoleon”. Nim jednak opiszę ten przypadek, chciałbym pokusić się o uwagę dobrze obrazującą rolę ofiary, w jakiej są przedstawiani bohaterowie tej dokumentalnej telenoweli.

Chłopaki do wzięcia to program telewizji Polsat, który swoim tytułem nawiązuje do znanego polskiemu widzowi filmu *Dziewczyny do wzięcia* w reżyserii Janusza Kondratiuka. Film ukazuje jeden dzień z życia dziewcząt, które w celu znalezienia odskoczni od wiejskiej monotonii jadą do Warszawy. W metropolii pragną nie tylko zabawić się, lecz przede wszystkim znaleźć miłość, która odmieni ich życie. Bohaterki, ale i bohaterowie (przypadkowo poznani kawalerowie), są nieatrakcyjne, nie odnajdują się w rzeczywistości, nie rozumieją głównych kodów społecznych, poruszają się w niej nieporadnie. Film Kondratiuka, choć uznawany jest często za komedię, ukazuje smutną rzeczywistość Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, ludzkie bolączki i pragnienie odmiany swego losu, którego bohaterowie, ze względu na niski kapitał społeczny oraz niesprzyjające okoliczności, nie potrafią zmienić. Podobna wymowa towarzyszy programowi *Chłopaki do wzięcia*, który choć traktowany jest jako program rozrywkowy, ma swoje drugie dno.

W programie tym, w przeciwieństwie do TVN-owskiego *Rolnik szuka żony*, nie chodzi o znalezienie partnerki dla samotnego chłopaka, lecz pokazanie samych szukających tej jedynej (w pierwszych odcinkach kobiet nie ma w ogóle, w dalszych występują w zasadzie jako „tło” losów bohaterów). Bohaterami programu są chłopcy z wiosek i małych miasteczek. Program sugeruje, że panowie właśnie z takich miejscowości mają problem ze znalezieniem partnerek, co wynika z faktu, że są biedniejsi od chłopaków z dużych miast, są gorzej wykształceni, wręcz upośledzeni umysłowo, a także niezaradni, przez co większość panien wyjechała, szukając lepszego życia w większych miastach. Wyraźnie widać, że nie rozumieją otaczającej ich rzeczywistości społecznej, nie znają kodów kulturowych, którymi mieliby się posługiwać. W moim przekonaniu program jest stereotypowy, krzywdzi ludzi ze wsi, na której nie brakuje przecież ludzi inteligentnych i wykształconych. Choć nie do końca podoba mi się pomysł szukania kobiety na oczach całej Polski, jak ma to miejsce w programie *Rolnik szuka żony*, wydaje mi się, że mimo wszystko pewne granice intymności są w nim zachowane. Z kolei program *Chłopaki do wzięcia* w brutalny sposób odziera nieświadomych niczego

¹⁸ Na temat ról odgrywanych przez Magdę Gessler zob. J. Piotrowska, *Ekspert, nauczycielka czy tyran? Postać Magdy Gessler w programie „Kuchenne rewolucje” (studium przypadku)*, „Zeszyty Prasoznawcze” 60, 2018, nr 4, s. 985–1000.

uczestników z intymności, najgłębszych emocji i niepowodzeń życiowych, wystawia na widok publiczny to, co najmocniej przeżywane. Odślanianie poprzez opowiadanie o swoich niepowodzeniach życiowych, tutaj akurat porażkach miłosnych, jest prawie zawsze upokarzające, albowiem wysyła komunikat, że nie jest się dość dobrym, by zasłużyć na miłość drugiego człowieka. W wypadku tego programu mamy w zasadzie do czynienia z obrazem wiejskiego *underclass*, który w charakterystyczny dla siebie sposób próbuje osiągnąć szczęście, realizując znane kody kulturowe¹⁹, zupełnie egzotyczne dla innych klas i grup społecznych i z tego względu śmieszne, jawiące się jako dziwaczne.

Po ujawnieniu informacji o śmierci Romana Paszkowskiego na portalu programu — co ciekawe, znacznie później niż na innych portalach — ich twórców spotkała ostra krytyka ze strony oglądających. Jerzemu Morawskiemu oraz jego żonie zarzucano brak zainteresowania bohaterem, który wyznał przed kamerą, że ma problem z alkoholem. Nie mam niestety wiedzy na temat rzeczywistego stanu rzeczy, choć twierdzenia Morawskiego, że nigdy nie widział Romana pijanego, kiedy ten otwarcie mówił o swoim problemie, są żenujące. Cały obraz tej sytuacji należałoby zbudować na podstawie przeprowadzonych etnograficznych badań terenowych uwzględniających zarówno pokazywanych, jak i pokazujących. Istotna jest jednak reakcja wielu oglądających, którzy pisali:

Już jakiś czas temu pisałam tutaj, że od momentu kiedy się pierwszy raz w programie pojawił, z odcinka na odcinek wyglądał coraz gorzej, a jego choroba alkoholowa bardzo się pogłębiała. W ostatnim czasie ani razu nie był trzeźwy i niepoobijany. Myślę, że trzeba było mu pomóc, a nie płacić te parę groszy za udział w programie, żeby miał za co popić. Przecież to było widać, że się kończy z odcinka na odcinek²⁰.

Inna osoba stwierdziła, że „Ten cały serial to jest jedna wielka pomyłka. Biorą alkoholików, niepełnosprawnych, ograniczonych umysłowo i kręcą z nich bekę. Eh brak słów do twórców...”²¹.

Moim zdaniem przykład ten pokazuje, że określone pokłady wrażliwości wielu uczestników współczesnej kultury, ujawniane na forach, nie zostały jeszcze wyczerpane. Szkoda tylko, że musi się wydarzyć tragedia, aby dostrzec minusy społeczne programów takich jak ten. Uważam jednak, że mamy do czynienia z procesem zyskiwania coraz większej świadomości względem realiów medialnych, tego, że media pokazują i nierządno wykorzystują konkretnych ludzi wraz

¹⁹ Można by się tutaj odwołać do założenia Kmity o racjonalności podmiotu — bohaterowie racjonalnie (w sensie wewnątrz kulturowym) uruchamiają wiedzę, aby osiągnąć swoje cele. Fakt, że ta wiedza wygląda w konkretny sposób, to już inna kwestia, przy czym to właśnie ona naraża ich na śmieszność.

²⁰ Cyt. za: R. Paszkowski, *Widzowie krytykują twórców „Chłopaków do wzięcia” po śmierci „Napoleona”*: „Trzeba było mu pomóc!”, https://www.pudelek.pl/arttykul/123290/widzowie_krytykują_tworców_chłopaków_do_wzięcia_po śmierci_napoleona_trzeba_było_mu_pomoc/ (dostęp: 8.07.2019). Pisownia oryginalna.

²¹ *Ibidem*.

z ich marzeniami, pragnieniami, problemami, słabościami, wadami. Ufam, że wielu oglądających przestanie to po prostu bawić, przestaną uznawać oglądanie tych programów za rozrywkę, która pozwala, z czego nie zawsze zdają sobie sprawę, podtrzymać relację strukturalnej wyższości. Jest tak nawet wtedy, kiedy darzy się bohaterów sympatią, co szczególnie wyraźnie uświadomiła mi osoba, z którą kiedyś oglądałem kilka odcinków *Chłopaków do wzięcia*. Miała ona szczerą i autentyczną sympatię do bohaterów, jednocześnie uznawała ich za „pociesznych”. To określenie, używane zazwyczaj w stosunku do dzieci, zdradza nieuświadomione relacje wyższości i podległości, które mogą być skutecznie maskowane przez wykorzystywanie pozytywnych emocji (szczerzej i autentycznej sympatii do bohaterów) na tak głębokim poziomie, że nawet się jej nie rozpoznaje.

Zakończenie — być po stronie ofiar, a nie katów

Na zakończenie, w perspektywie wszystkiego, co dotychczas napisałem, chciałbym pokrótce odnieść się do opinii zawartej w konferencyjnym zaproszeniu mówiącym, iż „Media mają powinności wobec społeczeństw, a ich twórcy powinni kierować się ideą społecznej odpowiedzialności”. Zdaniem jego autorów, Katarzyny Konarskiej oraz Pawła Urbaniaka,

Media mają siłę kształtowania społecznych zachowań, są w stanie kreować postawy obywatelskie w społeczeństwie, mogą jednak także mieć dysfunkcyjny charakter, generując społeczne konflikty, niepokoje czy też społecznie niepożądane zachowania i postawy.

Sympatyzuję z taką perspektywą spojrzenia na to, czym są media, między innymi dlatego, że jest ono antyesencjalistyczne, to jest nie mówi czegoś w stylu: „Media ze swojej istoty są X lub Y”, czyli „jakieś”, zdeterminowane ze względu na sposób swojego istnienia. Nie można zatem w takim ujęciu wygłaszać zdań typu: „Telewizja jest z istoty swojej spektaklem”, choć można się zgodzić z tezą, że w pewnym momencie społeczno-historycznym telewizja może być spektaklem. Jest jednak różnica w powiedzeniu, że telewizja jest z założenia „jakaś”, a że jest „jakaś” w danych okolicznościach kulturowych. To drugie daje nam możliwość jej zmiany, co wyklucza pierwsze.

Ponadto takie antyesencjalistyczne spojrzenie na media, uzupełnione tu i ówdzie o krytyczny stosunek do niektórych metafor (symulakrum) czy skrajnie antyindywidualistycznego podejścia w badaniu mediów (na przykład badań dyskursu, w których podmiot jest jedynie funkcją dyskursu), może ukazać, że media mają swoich twórców, to jest konkretnych ludzi z konkretnymi przekonaniami, którzy je realizują w działalności medialnej. Przekonania te, jak wszystko inne, nie powinny być poza możliwością krytyki, także etycznej. Z tego względu nie można — moim zdaniem — zupełnie pozbywać się czynnika ludzkiej świadomości i intencjonalności w badaniach nad mediami, gdyż rozmywa to sprawczość

i odpowiedzialność za to, co i jak się robi, która w efekcie uniemożliwia jakiegokolwiek wartościowanie, a to jest niebezpieczne, ponieważ prowadzi do uznania, iż wszystko staje się tak samo dobre (lub złe) jak wszystko inne. Nie można po prostu zapomnieć, że praktyki społeczne istnieją dzięki realizującym je ludziom, analogicznie jak kultura, która nie istnieje jako zbiór wzorów sam w sobie i z siebie, tylko dlatego że urzeczywistniają ją ludzie podejmujący konkretne decyzje (dotyczy to na przykład tych z „klasy szampańskiej” biorących świadomy udział w upokarzaniu ludzi i zachęcanych do tego ze względu na oglądalność). Choć nie są w tych decyzjach zupełnie wolni, to nie jest jednak też tak, że są absolutnie bezwolni. W zakresie tej wolności ma swój udział refleksja humanistyczna, która jak laboratorium samoświadomości kulturowej poszerza wyobraźnię kulturowe, pokazując, jacy jesteśmy, a jacy możemy być, tworzy alternatywy wobec rzeczywistości społecznej oraz medialnej, która wydaje się jak aś ze swojej istoty. Zadaniem nauk humanistycznych jest nie tylko opis i rozumienie, interpretacja i wyjaśnienie, lecz także umieszczanie ich w szerszych kontekstach aksjologicznych dotyczących naszej wspólnoty. Wszyscy, którzy czują się *agents of love* w rozumieniu Richarda Rorty’ego, a ten wymienia zarówno antropologów, jak i dziennikarzy, mają za zadanie rozszerzać wyobraźnię moralną²². Ucieczka od wartościowania, o ile w ogóle jest możliwa, to ucieczka donikąd, gdyż nie daje nam żadnych drogowskazów, a opisy stają się opisami, z którymi nie wiadomo, co począć, jak je wykorzystać.

I jeszcze jedno — od neoliberalów niezauważających kosztów społecznych transformacji ustrojowej lub traktujących je jako konieczność daje się często usłyszeć, że ci, którzy nie dostosowali się do nowej, kapitalistycznej rzeczywistości, to „cywilizacyjnie niekompetentni” (określenie Piotra Sztompki²³) lenie, nieudacznicy, prostacy, słowem — bierna, niezaradna masa z mentalnością *homo sovieticus*. To ofiary, które „czekają” na wykorzystanie przez swoich medialnych panów. Problem w tym, że badania terenowe nad rzeczywistością transformacyjną w Polsce²⁴ oraz antropologią człowieka zdegradowanego²⁵ wcale nie potwierdzają tezy o bierności i niezaradności robotników czy ludzi, którzy na transformacji stracili najwięcej. Wręcz przeciwnie — są oni zaradni na swój sposób, we własnym kręgu klasowo-kulturowym, choć oczywiście nie jest to zaradność klasy wyższej wypowiedziana z wyżyn akademickiego dyskursu (uwzględnienie „współczynnika humanistycznego” — w rozumieniu czy to Floriana Znanieckiego, czy Jerzego Kmity — nadal ma swoją wartość poznawczą). Czekam na dokument bądź pro-

²² R. Rorty, *O etnocentryzmie: odpowiedź Cliffordowi Geertzowi*, [w:] *Obiektywność, relatywizm i prawda. Pisma filozoficzne*, t. 1, przeł. J. Margański, Warszawa 1999, s. 303–315.

²³ P. Sztompka, *Trauma Wielkiej Zmiany. Społeczne koszty transformacji*, Warszawa 2000, s. 55.

²⁴ E. Dunn, *Prywatyzując Polskę. O bobofrutach, wielkim biznesie i restrukturyzacji pracy*, przeł. P. Sadura, Warszawa 2017.

²⁵ T. Rakowski, *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy. Etnografia człowieka zdegradowanego*, Gdańsk 2009.

gram telewizyjny pokazujący tych ludzi nie jako ofiary, ale kogoś, kto zasługuje na szacunek ze względu na podejmowany trud wydostania się z trudnej sytuacji ekonomicznej, która w dużej mierze nie zależy od jednostki.

Bibliografia

- Dunn E., *Prywatyzując Polskę. O bobofrutach, wielkim biznesie i restrukturyzacji pracy*, przeł. P. Sadura, Warszawa 2017.
- Jankowski M., *Kulturowe oddziaływanie telewizji w epoce reality shows*, Toruń 2004.
- Margalit A., *The Decent Society*, Cambridge, MA 1998.
- Moisi D., *Geopolityka emocji. Jak kultury strachu, upokorzenia, nadziei przeobrażają świat*, Warszawa 2012.
- New Challenges for Documentary*, red. A. Rosenthal, Berkeley 1988.
- Paszkowski R., *Widzowie krytykują twórców „Chłopaków do wzięcia” po śmierci „Napoleona”: „Trzeba było mu pomóc!”*, https://www.pudelek.pl/arttykul/123290/widzowie_krytykuja_tworcow_chlopakow_do_wziecia_po_smierci_napoleona_trzeba_bylo_mu_pomoc/ (dostęp: 8.07.2019).
- Piotrowska J., *Ekspert, nauczycielka czy tyran? Postać Magdy Gessler w programie „Kuchenne rewolucje” (studium przypadku)*, „Zeszyty Prasoznawcze” 60, 2018, nr 4, s. 985–1000.
- Przyłipiak M., *Odrażający, brudni, źli? O filmach dokumentalnych Ewy Borzęckiej*, „Studia Filmoznawcze” 24, 2003, s. 21–39.
- Rakowski T., *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy. Etnografia człowieka zdegradowanego*, Gdańsk 2009.
- Reich R.B., *The Common Good*, New York 2018.
- Rorty R., *O etnocentryzmie: odpowiedź Cliffordowi Geertzowi*, [w:] *Obiektywność, relatywizm i prawda. Pisma filozoficzne*, t. 1, przeł. J. Margański, Warszawa 1999, s. 303–315.
- Ruoff J., *The old and the new*, „Visual Anthropology” 1990, nr 1, s. 103–109.
- Rydlewski M., *Scenariusze kultury upokarzania. Studium z antropologii mediów*, Wrocław 2019 [w druku].
- Sztompka P., *Trauma Wielkiej Zmiany. Społeczne koszty transformacji*, Warszawa 2000.
- Zaremska-Szatan K., *Uboga Madonna. Początki dokumentacji nierówności społecznych XX wieku*, [w:] *Słabo to widzę... Kultura wizualna a nierówności społeczne*, red. P. Ruta, M. Żurawska, Poznań 2016, s. 17–31.