

Mariola Marczak

Współczesne media audiowizualne - etyczne zagrożenia : "Sesja kastingowa" Krzysztofa Zanussiego i "Show" Macieja Slesickiego

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 6, 35-49

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Mariola Marczak

Współczesne media audiowizualne - etyczne zagrożenia. *Sesjaastingowa* Krzysztofa Zanussiego i *Show* Macieja Ślesickiego

Słowa kluczowe: paleo-telewizja, neo-telewizja, telewizja realności, etyka, manipulacja
Key words: paleo-television, neo-television, reality television, ethics, manipulation

W latach osiemdziesiątych nastąpiły poważne przemiany w światowych telewizjach. Doprowadziły one do zmiany dominujących paradygmatów w audiowizualnej komunikacji kulturowej. Dominujący dotąd model paleo-telewizji zaczął coraz szybciej ustępować neo-telewizji¹. Jednocześnie z jaskrawością zaczęły objawiać się zdolności telewizji oraz kina do kreowania światów wyobrazonych, niemających żadnego związku z rzeczywistością, co było dotąd genetyczną cechą obrazu ekranowego. Teraz obraz filmowy czy telewizyjny oderwał się od rzeczywistości jako swojego źródła, przestał być jej reprodukcją. Dzięki rozpowszechnieniu technik cyfrowych nastąpił proces inwazji symulaków². Audiowizualne przedstawienia zawisły w próżni, a obraz na filmowej taśmie lub jakimkolwiek elektronicznym czy też cyfrowym nośniku przestał już być dowodem prawdy jakkolwiek bądź rozumianej. Utracił pieczęć wiarygodności, jaką zapewniała mu owa genetyczna więź z rzeczywistością profilmową, która znajdowała się przed kamerą w momencie rejestracji. Przeciwwagą dla utraty wiarygodności przez obraz (filmowy, telewizyjny), który nie zaświadczał już o realności tego, co widać na ekranie, stała się „inwazja realności”³ w postaci *reality television*, zwanej też *reality programming*⁴. Konstytutywną cechą *reality television* jest przemieszanie realności z fikcją, uformowanie przekazu zawierającego autentyczne zdarzenia na wzór przekazów fikcyjnych, ich narratywizacja i dramatyzacja, „wydobywanie wątków sensacyjnych oraz stosowanie środków przejętych z klasycznych gatunków kina fabularnego [...], takich jak zdjęcia zwolnione i stop-klatki [...], szybki montaż, pulsująca, dramatycz-

¹ F. Casetti, R. Odin, *Od paleo- do neo-telewizji. W perspektywie semiopragmatyki*, tłum. I. Ostaszewska, w: *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, wybór, wprowadzenie i oprac. A. Gwóźdź, Kraków 1994, s. 117–136.

² Zob. np. J. Baudrillard, *Świat wideo i podmiot fraktalny*, w: *Po kinie?...*, s. 253–254; R.W. Kluszczyński, *Sztuka w cyberkulturze*, w: tenże, *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura. Sztuka multimedialna*, Kraków 2001, s. 75.

³ M. Przyłipak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk–Słupsk 2004, s. 273.

⁴ Tamże, s. 275.

na muzyka”⁵. Telewizja rzeczywistości „polega na połączeniu dokumentalizmu z rozrywką poprzez wprzęgnięcie go bądź to w struktury telewizyjnych gatunków rozrywkowych, bądź też wykorzystanie formuł kompozycyjnych i środków wyrazu wykształconych przez popularne, komercyjne gatunki filmowe”⁶.

Do telewizji rzeczywistości Mirosław Przyłipiak zaliczył trzy typy programów. Pierwszy tworzyły te, których znaczną część wypełniały dokumentalne zapisy filmowe autentycznych zdarzeń. Drugą grupę stanowiły rekonstrukcje z udziałem aktorów, trzecią zaś programy realizowane w studio z mniej lub bardziej aktywnym udziałem widowni (na przykład reality show, quizy telewizyjne)⁷. Najważniejsze, że w telewizji rzeczywistości nastąpiło nie tylko przemieszanie form, gatunków i trybów komunikowania kulturowego, lecz także życia prywatnego i publicznego⁸, co stanowiło przekroczenie strefy kulturowego tabu i jednocześnie wkroczenie w obszar ocen etycznych. Podobnej jakości zmiany wiązały się z rozpowszechnieniem neo-telewizji, najpierw w Ameryce, następnie w Europie Zachodniej, wreszcie w całym niemal świecie. Telewizja dawnego typu (paleo-telewizja) wraz z jej modelem komunikacyjnym z czasem została wyparta z głównego nurtu mediów. Jest bowiem strukturą zdominowaną przez „pedagogiczną strukturę komunikacyjną”⁹, która nie harmonizuje z potrzebami i nawykami nowoczesnego społeczeństwa masowego. Główną funkcją paleo-telewizji jest edukowanie społeczeństwa, popularyzacja wiedzy oraz informowanie. Komunikacja kulturowa, która odbywa się w obrębie paradygmatu telewizji dawnego typu, ma charakter „zwektorowany” oraz hierarchiczny¹⁰ i opiera się na podziale ról na tych, którzy są autorytetami w pewnej dziedzinie, dlatego są predestynowani do przekazywania wiedzy, oraz na tych, którzy są edukowani, do których ów kompetentny przekaz jest kierowany. Strumień paleo-telewizji jest wyraźnie ustrukturuwany¹¹, co oznacza, że istnieje wyraźne oddzielenie programów w czasie (w telewizyjnej ramówce) oraz ich gatunkowa odrębność, a w konsekwencji każdy z nich (lub też każda grupa programów) jest kierowany do ściśle określonej publiczności (programy sportowe, kulturalne, oświatowe, dla dzieci itp.).

Neo-telewizja natomiast „jest przestrzenią wspólnego biesiadowania”¹², w której najważniejszy jest „proces wzajemnej aktywności”¹³. W procesie tym liczy się ciągle podtrzymywanie kontaktu, rozmowa, zanik hierarchiczności oraz ukierunkowania komunikacji, a także wszelkich funkcji semantycznych. W neo-telewizji kluczowa rola przypada widzowi, zaś najważniej-

⁵ Tamże, s. 278.

⁶ Tamże, s. 279.

⁷ Tamże, s. 277.

⁸ Tamże, s. 279.

⁹ F. Casetti, R. Odin, dz. cyt., s. 118.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże, s. 119.

¹² Tamże, s. 121.

¹³ Tamże, s. 120.

szą płaszczyzną odniesienia staje się życie codzienne. „Dysputy i dialogi zamieniają się w dyskusję w stylu »spotkań przy kawie« [...]. Neo-telewizja jawi się jako przedłużenie codziennej gadaniny”¹⁴. Widz natomiast staje się po pierwsze „mocodawcą”¹⁵, decydującym na przykład o tym, który program ma być nadany, który z uczestników programu ma w nim nadal występować, a który już się nie pojawi, co ma być tematem kolejnego programu itp. Po drugie, widz występuje w roli uczestnika, najczęściej w teleturniejach, programach typu talk-show czy audiotele. Po trzecie, występuje w roli arbitra, oceniającego bądź uczestników programu, bądź też samą telewizję (ankiety, sondaże, sondy, wypowiedzi widzów w programach interaktywnych lub oceny zawarte w internetowych postach pojawiających się na ekranie itp.). Ważnym elementem charakteryzującym neo-telewizję, mającym dowodzić jej nowoczesnego charakteru, jest wprowadzenie na zasadzie zwyczajności tematów uważanych dotychczas za niestosowne w publicznym dyskursie, takich jak seks czy pieniądze¹⁶. Wreszcie bardzo ważną cechą charakteryzującą nową telewizję stał się nowy sposób strukturyzowania strumienia¹⁷:

ramówka programowa rozmywa się. [...] te same programy pokazywane są kilkakrotnie w ciągu tygodnia [...] programy bez przerwy łączą się ze sobą, mnożą się zapowiedzi na najbliższy czas [...] programy zachodzą na siebie w wyniku gry z przestrzenią filmowych zapowiedzi [...]. Struktura syntagmatyczna neo-telewizji zmienia się w sferę nieprzerwanego strumienia¹⁸.

Mieszają się telewizyjne gatunki, każdy może mówić o wszystkim, bez względu na to, czy zna się na temacie, czy nie, a programy kierowane są do każdego widza (wyjątkiem są kanały tematyczne). W neo-telewizji panuje wrażenie intymności, zdomowienia i powszechnej familiarności, czego symbolicznym wyrazem są formy językowe, zwracanie się do wszystkich „per ty” oraz ekspansja mowy potocznej, niechlujnej, a nawet wulgarnej.

Wraz ze zmianą dominującego telewizyjnego paradygmatu nastąpiła zmiana w charakterze odbioru. Mirosław Przyłipiak zauważa, że w paleo-telewizji, dzięki komunikacji ukierunkowanej (wektorowej), widzowie określonego programu tworzyli pewną jednolitą grupę, skupioną na tej samej czynności dekodowania określonych znaczeń, czemu nieraz towarzyszyło przeżywanie podobnych emocji. „W neo-telewizji widzowie nie tworzą już zbiorowości, lecz zbiór jednostek”¹⁹. Współbiesiadują każdy z osobna, nie dzieląc ze sobą żadnych emocji. Podobnie interaktywność jest w istocie „pseudointeraktywnością mechaniczną [...] w żadnym stopniu nie generującą rzeczywistych interakcji”²⁰. Zaproszenie widza do konsultacji jest

¹⁴ Tamże, s. 121.

¹⁵ Tamże, s. 120.

¹⁶ Tamże, s. 123.

¹⁷ Tamże, s. 124.

¹⁸ Tamże, s. 125.

¹⁹ Tamże, s. 132.

²⁰ Tamże, s. 133.

zachętą do mechanicznego udziału w wyznaczonych mu ramach (na przykład wybór jednej z trzech lub dwóch możliwych odpowiedzi w głosowaniach lub konkursach audio-tele).

Przedstawione powyżej tendencje wpłynęły na fragmentaryzację telewizyjnego dyskursu, który stał się heterogenicznym konglomeratem, mieszaniną wszystkiego ze wszystkim, w której obok siebie mogą występować programy bardzo różne, nawet całkowicie rozbieżne pod względem informacyjnym lub szokujące jako zestawienie. Wzmacnia to charakterystyczną dla telewizji pasywność odbioru, a nawet indyferentyzm i cynizm widza²¹. Dystans odbiorcy wobec przekazu jest wzmacniany przez wypracowany w telewizji nowego typu „system osobowości”²², który jest nastawiony „na konstruowanie i preferowanie intymności oraz bezpośredniości”²³. Odmienne niż w filmowym systemie gwiazd, neo-telewizja nie promuje postaci wyjątkowych, wyróżniających się z tłumu, a nawet wyidealizowanych. W osobowości telewizyjnej akcentuje się to, co zwykle, codzienne²⁴. Rozmowy w telewizji przygotowuje się tak, by sprawiały wrażenie spontanicznych, nieformalnych:

osobowości telewizyjne wydają się utrzymywać aktywną, bezpośrednią komunikację z widzami przez większość przeznaczonego dla nich czasu. Intymność zyskuje wsparcie ze strony dominującej konwencji zbliżeń, którym przypisuje się rolę ukazywania prywatności postaci, zapewniając telewizji zdolność bezpośredniego zwracania się do widza oraz wzrokowy kontakt z nim²⁵.

Wspiera to poczucie zadowolenia widza w telewizyjnym programie, zachęca do przeciągania obecności przed telewizyjnym ekranem, dzięki któremu ludzie z pierwszych stron gazet wydają mu się osobistymi znajomymi, „swojakami”, którzy okazują mu swoją osobistą sympatię.

Potocznie tę zdolność przybliżania widza do przedstawianego na ekranie obiektu, skracanie dystansu, określa się mianem kameralności. Sformułowanie to podkreśla bliskość relacji między widzem a ekranowym obiektem (zwykle postacią). Jednakże natura telewizyjnego medium może niweczyć ów efekt kameralności-intymności, co wiąże się z mechanizmem projekcji-identyfikacji, charakterystycznym dla odbioru kinowego.

W klasycznym opowiadaniu filmowym identyfikacja między pragnieniem widza, by oglądać (skopofilia), a spojrzeniem bohatera w świecie fikcji przemieszcza identyfikację widza ze spojrzenia kamery na spojrzenie bohatera [...]. Intensywność skopofilicznej przyjemności wzrasta dzięki stałemu przemieszczaniu naszego spojrzenia w obrębie fikcjonalnego świata w miarę, jak zmieniają się punkty widzenia postaci. [...] efekt ten w telewizji nie jest tak powszechny. Brak nacisku na punkt widzenia wytwarza większy dystans między widzami

²¹ F. Corcoran, *Telewizja jako aparat ideologiczny: władza i przyjemność*, tłum. A. Helman, w: *Po kinie?...*, s. 102.

²² Tamże, s. 103.

²³ Tamże.

²⁴ Zob. tamże.

²⁵ Tamże, s. 104.

a postaciami i więcej identyfikacji z punktem widzenia kamery (reżysera-autora). To czyni problematycznym pojęcie „intymności”²⁶.

Efekt ten utrudnia identyfikację z postaciami pojawiającymi się na ekranie, ale nie niweczy efektu familiarności. Ułatwia natomiast przekazywanie treści dyskursywnych, w tym krytycznych lub analitycznych, i poprzez nie nawiązywanie bezpośredniej komunikacji autora z widzem. Tego rodzaju komunikację z widzem na bazie krytycznej analizy-oceny telewizji nowego typu podejmują reżyserzy analizowanych niżej audiowizualnych utworów. Natomiast „mniejsze rozmiary obrazu telewizyjnego i domowe warunki oglądania dają mu [widzowi – M. M.] poczucie kontroli nad telewizją, co z kolei osłabia voyeurystyczną przyjemność”²⁷. W ten sposób powstaje efekt alienacji, widz traci możliwość emocjonalnego angażowania się w to, co jest przedstawiane, ale być może uzyskuje większą możliwość wzbudzania „refleksji nad telewizją i jej sposobami wytwarzania znaczenia”²⁸. Jednakże fragmentaryzacja dyskursu telewizyjnego zarówno po stronie „tekstu telewizyjnego” (na przykład przerywanie reklamami, zapowiedziami, informacjami na pasku, logo kanału itp.), jak i po stronie odbiorcy (dystrakcyjny odbiór, przeskakiwanie po kanałach – zapping, przerwy w odbiorze) sprawia, że „brechtowskie zdytansowanie [...] zostało przez telewizję oswojone. Dominującym przekazem telewizyjnym jest to, że nic z tego, co pokazuje – czymkolwiek by to było – naprawdę nie ma znaczenia”²⁹. To zatem, jak przekonuje Farrel Corcoran, jest podstawowym przekazem o charakterze ideologicznym, który telewizja rozpowszechnia, a widz przyjmuje, ulegając w ten sposób manipulacji. Dzięki temu tworzy się główny mechanizm ideologiczny we współdziałaniu z głównym przekazem, który telewizja głosi o sobie, a widzowie go bezrefleksyjnie (na ogół) przyjmują. Mówi on, że telewizja jest neutralną rozrywką, pozbawioną podtekstów ideologicznych³⁰, a nawet, że „działa poza socjopolitycznymi mechanizmami kultury”³¹. Tak więc w telewizji nowego typu można zaobserwować dwie ogólne tendencje wzajemnie przeciwstawne, które zyskują sens o charakterze ideologicznym. Jedna przekonuje, że przekaz telewizyjny jest przedstawieniem z dystansu (chłodnego), pozbawionym subiektywności i emocji, a więc jest krytyczny i „obiektywny”. Druga narzucająca się tendencja każe wierzyć, że skoro telewizja jest błahą rozrywką, to właściwie pozbawiona jest jakichkolwiek znaczeń. Wpływa co najwyżej na kształtowanie gustu estetycznego i sferę zainteresowań przeciętnego widza, ale nie wpływa na opinie w „sprawach poważnych”. Obie schodzą się w jednym punkcie – przekonują o ideologicznej neutralności medium posiadającego ogromną siłę oddziaływania.

²⁶ Tamże, s. 108.

²⁷ Tamże, s. 109.

²⁸ Tamże, s. 110.

²⁹ Wypowiedź Noëla Burcha, cyt. za: tamże.

³⁰ Tamże, s. 100–101.

³¹ Tamże, s. 100.

Wpływ telewizji na widzów jest sprawą niekwestionowaną. Stała zabiegi charakterystyczne dla neo-telewizji, by zatrzymać widza przy telewizyjnym ekranie, wciąż odnoszą skutek, ponieważ telewizja pozostaje najbardziej popularną formą spędzania wolnego czasu. Jej oddziaływanie dotyczy jednak nie tylko struktury wolnego czasu, nie tylko kształtowania postaw i zachowań dzieci i młodzieży czy też wpływania na ich system nerwowy. Zakres oddziaływania tego medium dotyczy również etyki. Ten właśnie aspekt został dostrzeżony przez twórców filmowych, którzy podjęli krytyczną refleksję nad współczesnymi mediami w ostatnich latach w Polsce, przede wszystkim właśnie nad telewizją. Charakterystyczne, że nie było tego typu utworów zbyt wiele. Do ciekawszych należą *Pogoda na jutro*, *Samotność w sieci*, *Superprodukcja*, *Show*, *Sesjaastingowa*. W niniejszym tekście zajmę się dwoma wymienionymi jako ostatnie, ponieważ skupiają się właśnie na sposobach działania i oddziaływania mediów, uwydatniając przy tym ich specyfikę w perspektywie etycznej. Dzięki temu wyraźnie stają się etyczne nadużycia, które stanowią konsekwencję pewnych cech konstytutywnych telewizji nowego typu. Jedną z nich jest zacieranie granic między rzeczywistością a fikcją, między życiem a przedstawieniem. Ten właśnie aspekt jest akcentowany w obu utworach i zostaje poddany moralnej ocenie.

Krzysztof Zanussi przygląda się procesowi powstawania utworów audiowizualnych (filmów, spektakli teatru telewizji oraz innych programów telewizyjnych, na przykład publicystycznych, kulturalnych, seriali telewizyjnych itp.) i pokazuje w swoim spektaklu etyczne nadużycia dokonywane na tym właśnie etapie. *Sesjaastingowa* została zrealizowana w 2002 roku. Teatr telewizji jest formą, którą Zanussi częściej posługiwał się za granicą, pracując zwykle w takich razach jako „reżyser do wynajęcia”. W polskich produkcjach tego typu widać większe autorskie zaangażowanie, dlatego obok filmów fabularnych, będących główną formą artystycznej ekspresji, stanowią one istotny element twórczości tego reżysera.

Sesjaastingowa to osobista wypowiedź Zanussiego na temat współczesności. Modelowym fragmentem rzeczywistości, który zostaje poddany krytycznej analizie, jest najlepiej mu znane środowisko związane z twórczością audiowizualną. Teatr telewizji pozwala na dość szybkie (w porównaniu z filmem fabularnym) wyrażanie opinii na temat dokonujących się zmian, a przy tym jest to gatunek adekwatny do tematu. *Sesjaastingowa* jest bowiem utworem autotematycznym (w telewizji pokazuje telewizję i dziedziny pokrewne) – sarkastycznym paszkwilem na współczesne media. Tytułem nawiązuje do *Zdjęć próbnych* Agnieszki Holland, Pawła Kędzierskiego i Jerzego Domaradzkiego z 1976 roku. Przesłanie natomiast stanowi przekaz odwrócony w stosunku do obrazoburczego utworu polskich „młodych gniewnych” z lat siedemdziesiątych. Oni oskarżali podobnych sobie, młodych zabiegających o karierę za wszelką cenę, także tę moralną. Starszy od siebie samego z tamtych lat o ćwierć wieku, Zanussi w większym stopniu oskarża mechanizmy rządzące mediami, które stały się bar-

dziej biznesem niż sztuką audiowizualną, natomiast udział pojedynczego człowieka ocenia w sposób bardziej koncyliacyjny, z większą łagodnością niż zadziorne grono debiutantów sprzed 25 lat. Różnica w ocenie prowadzi do paradoksalnej obserwacji. Surowość etycznej diagnozy postawionej w *Zdjęciach próbnych* i względny optymizm Zanussiego w *Sesjiastingowej* świadczy o tym, że mimo opresyjności i przekonania o trwałości mionego systemu artyści Kina Niepokoju Moralnego wierzyli, że postawa moralna jednostki może na ów system wpływać, może go podkopywać, modyfikować. Obecnie natomiast niepoddawanie się presji systemu merkantylno-produkcyjnego, zmuszającego do przyjmowania postaw nieetycznych, nie podważa go w żaden sposób. Może jedynie ratować strukturę etyczną osoby. Wyraźne jest natomiast podobieństwo: wówczas system społeczno-polityczny, obecnie system ekonomiczny staje w poprzek elementarnym wymaganiom etycznym. Dążenie do kariery wiąże się z kompromisami etycznymi, kto nie chce się poddawać narzucanej presji, ten ma bardzo utrudnioną drogę do zawodowego sukcesu w branży artystycznej. Bohaterowie *Sesjiastingowej*, podobnie jak asystent Jarek Kruszewski z *Barw ochronnych*, słynnego dzieła będącego manifestem Kina Moralnego Niepokoju, zmuszani są do robienia rzeczy, których poczucie przyzwoitości nie pozwala akceptować. Ci, którzy zdobywają się na odmowę, są wyrzucani poza nawias, podobnie jak bohaterowie Kina Moralnego Niepokoju.

Zgodnie z tytułem spektakl pokazuje czterodniowe peregrynacje młodego aktora w poszukiwaniu roli, od castingu do castingu. Ów główny bohater, którego poznajemy na początku z prawdziwego imienia i nazwiska, wśród kilkorga innych kandydatów do roli jest rodzajem peryskopu ułatwiającego widzowi orientację w mozaice przewijających się wielu ról i postaci. Od początku reżyser wygrywa balansowanie pomiędzy realnością – „prawdziwym życiem” młodych aktorów – a kreacją, wielokrotnie pokazując przekraczanie granicy pomiędzy nimi. Paweł Andrykowski, aktor z Radomia, gra Zbyszka, aktora z Kielc, startującego do różnych castingów i wcielającego się na próbę w różne, narzucane mu role. To dwustopniowe kreowanie fikcji upodabnia ją do rzeczywistości (wychodząc ze świata iluzyjnego, tworzonego przez role Zbyszka oraz innych młodych artystów, wydaje nam się, że wracamy do rzeczywistości realnej), ponieważ wielokrotne przekraczanie granicy myli uwagę widza. W ten sposób zostaje on przygotowany do odbioru przesłania wypowiedzianego wprost do kamery w zakończeniu przedstawienia. Jednocześnie jednak Zanussi podejmuje grę z podstawową „etycznie podejrzaną” cechą neo-telewizji, jaką jest mieszanie realności z fikcją oraz życia osobistego z publicznym.

W czasie trwania telewizyjnego spektaklu obserwujemy od strony kulis mechanizmy tworzenia medialnej fikcji, dzięki czemu możemy dostrzec przesłanki, którymi kierują się ludzie decydujący o końcowym kształcie każdej z tych produkcji. Wraz z bohaterami – młodymi aktorami – jesteśmy na planie obyczajowego serialu telewizyjnego, „ambitnego” filmu kinowego, filmów telewizyjnych epatujących przemocą i brutalnym seksem,

reklamówki, a nawet widowiska typu performance. Oglądamy też casting na prezentera programu telewizyjnego oraz kompozytora muzyki do pokazu mody. Charakterystyka poszczególnych planów zdjęciowych jest chwilaami groteskowo przerysowana. W krzywym zwierciadle pokazano szczególnie postawę reżyserów, bezwzględnie przyjmujących dyktat widowni, którą jednocześnie pogardzają. W ujęciu Krzysztofa Zanussiego to wymaganowane oczekiwania widzów stały się bezdyskusyjnym prawem w świecie mediów. Wyobrażenie o widzu decydentów medialnych z *Sesjiastingowej* wystawia mu najgorsze świadectwo i świadczy o braku szacunku dla niego. W interpretacji reżyserów i producentów decydujących o losie młodych aktorów (szerzej – młodych artystów) widz jest półgłówkiem nieużywającym rozumu, dlatego trzeba mu pokazywać wszystko w sposób dosadny. Przy tym jest to cynik, mierzący wszystkich jak najgorszą miarą, a ponadto voyeur spragniony ekshibicjonizmu i przemocy. Toteż w wyścigu o role nie mają szans ci, którzy chcą coś przekazać, tym bardziej jeśli chcą to robić subtelnie. Nie mają szansy ludzie, którzy mają wątpliwości moralne, a tym bardziej tacy, którzy w imię moralnych zasad odmawiają wykonania pewnych zadań aktorskich. Ci ostatni otrzymują piętno osoby niezdiscyplinowanej³² i w konsekwencji wilczy bilet. Nawet w filmie „ambitnym” myśleć wolno tylko o tyle, o ile jest to zgodne z tokiem myślenia reżysera. W ujęciu Zanussiego środowisko mediów napawa obrzydzeniem ze względu na pogardę dla widza i dla aktora, traktowanego jak przedmiot użytkowy, służący idei samofinansowania się kultury. „Edukację zostawmy szkole, dajmy widzowi to, czego chce” – to hasło wypowiedziane podczas sfingowanej „dyskusji na temat kultury”, będące echem autentycznych debat na ten temat z lat dziewięćdziesiątych i zgodne z charakterem neo-telewizji.

Perełką w tym spektaklu jest sekwencja castingu na prezentera telewizyjnego, w czasie której Zbigniew Zapasiewicz wciela się w role różnych trudnych rozmówców. W szeregu improwizowanych etiud aktorskich prezentuje swoją wirtuozerię, obnażając tym samym braki w umiejętnościach, a także inteligencji młodych aktorów oraz dystans dzielący ich od niego. Sekwencja ta służy jednak nie tyle zaprezentowaniu aktorskiego kunsztu, lecz kolejnej przeszkody stojącej przed młodym człowiekiem. Dystans dzielący mistrza od młodych adeptów stanowi dodatkowe poważne utrudnienie na początku artystycznej kariery.

Zdjęcia próbne były kręcone przez młodych ludzi, którzy krytycznie wypowiadali się na temat swojego środowiska. Mówili o skłonnościach do kompromisu, o dążeniu do kariery za wszelką cenę. W filmie tym jednak nie atakowano samego systemu etycznego, nie podważano reguł, tylko słabość człowieka, jego negatywną dyspozycję do tego, żeby kupczyć własnym życiem, wystawiać je na widok publiczny – sprzedawać pod maską sztuki. W *Sesjiastingowej* doświadczony reżyser neguje reguły neo-tele-

³² Podobna opinia, wystawiona z podobnych powodów, zaważyła na losie Krzysztofa, bohatera *Aktorów prowincjonalnych* Agnieszki Holland.

wizji jako „telewizji braterskiej”³³ – podporządkowanej widzowi, stojącej w sprzeczności z dawną „telewizją ojcowską”³⁴ – telewizją autorytetów. Przede wszystkim jednak uświadamia, że nowe media pozostają w ostrym konflikcie ze sztuką traktowaną jako środek indywidualnej artystycznej ekspresji, służącej kulturowemu komunikowaniu się ludzi, a więc kreowaniu pewnych więzi. Reżyser pokazuje złe mechanizmy powodujące odrzucanie tych, którzy są „za dobrzy”, poddają sytuację, w której się znaleźli, refleksji, domagają się komunikacji z widzem albo poddają swoją pracę ocenie moralnej. Reżyser staje się rzecznikiem młodych ludzi strzegących granicy między swoim życiem, które jest ich własnością, a zawodowym kunsztem, który jest na sprzedaż. Dla kontrastu autor pokazuje tych, którzy bez refleksji, z konformizmu poddają się narzucanym regułom funkcjonowania przemysłu medialnego, a nawet gorliwie „wybiegają przed szereg”, żeby uzyskać swoją życiową szansę. Nie ma wątpliwości, że – tak jak dawniej – nonkonformistom żyje się trudniej, szczególnie gdy są młodymi artystami (aktorami), ponieważ w tej profesji bardziej niż w jakiegokolwiek innej „nieobecni nie mają racji”. Mijający czas bez doświadczeń zawodowych jest nie do odrobienia i czyni sytuację młodego aktora stojącego do castingowego wyścigu po zatrudnienie jeszcze trudniejszą. Jest nawet gorzej – w show-biznesie nieobecni ulegają anihilacji – znikają, jako artyści są unicestwiani.

Zanussi krytykuje media z pozycji etyka wyznającego określony system wartości: domaga się granicy dla wolności słowa i ekspresji. Wyznacza ją z jednej strony ludzka prywatność, z drugiej zaś – poczucie sensu (scena w galerii). Przekraczanie tych granic jest gorszące. A słowo to rozumie reżyser etymologicznie, jako „czynienie człowieka gorszym”³⁵. Ostatnia scena przedstawienia pokazuje Zbyszka wracającego po trzech bezowocnych dniach castingów do Kielc, do domu, gdzie w ramionach żony zamierza znaleźć ukojenie po ciężkich doświadczeniach zawodowych. Wtedy to aktor grający Zbyszka, Paweł Andrykowski, zwraca się wprost do kamery z informacją, że także ta scena jest grą i że prawdziwej intymnej sytuacji ani on, ani pozostali współtwórcy przedstawienia nigdy by nie pokazali. W zakończeniu autor wykorzystuje balans między fikcją a rzeczywistością, by uwydatnić granicę między kreacją jako aktem twórczym przeznaczonym do pokazywania a tym, co musi pozostać dla widza zakryte, gdyż jest już osobistym życiem i przeżyciem artysty.

Podobnym problemem związanym ze specyfiką współczesnych mediów zajmuje się Maciej Ślesicki w filmie *Show* (2003). Znaczący jest fakt, że krytykę podejmuje tym razem nie autor filmowy, uznany mistrz kina intelektualnego, ekranowy moralista kojarzony raczej z przeszłością niż z teraźniejszością, lecz reżyser młodszy o pokolenie, którego twórczość

³³ M. Przyłipiak, dz. cyt., s. 283–284.

³⁴ Tamże.

³⁵ Krzysztof Zanussi – sylwetka artysty. Rozmawia Iga Czarnańska, Warszawa 2008, s. 275.

przynależy do kina popularnego, rozrywkowego. Ślesicki jest kojarzony przecież z takimi produkcjami jak film gangsterski z elementami komedii romantycznej *Sara*, mizoginiczny dramat obyczajowy *Tato* oraz burleskowy serial *13 posterunek*. Wszystkie te realizacje charakteryzowało przekraczanie pewnych obyczajowych i zwyczajowych barier oraz nawyków odbiorczych, wszystkie łączyły humor z elementami przemocy. Charakterystyczne dla tego reżysera, doskonale orientującego się w odbiorczych gustach widowni, jest łączenie różnych konwencji przedstawieniowych i gatunkowych z umiejętnością kreowania pewnego wobec nich dystansu, co czasem daje efekt pastiszowości. Reżyser *Show* wielokrotnie wykazał, że w pełni panuje nad filmowym warsztatem, jest świadomy medium, którym się posługuje i potrafi wykorzystywać konwencje kina rozrywkowego zgodnie z jego celami, nie pomijając tych komercyjnych (jest przecież także producentem, który musi uwzględniać dochodowość produkcji). Szczególnego znaczenia nabiera fakt, że tego rodzaju twórca podejmuje się krytyki pewnego sposobu traktowania mediów audiowizualnych ze stanowiska zbieżnego z tym, które ujawnił Krzysztof Zanussi, realizując *Sesję kastingową*. Bardzo dobry rzemieślnik i bardzo dobry artysta podobnie charakteryzują i oceniają współczesne media. Ślesicki wybiera inny sposób obnażenia niebezpieczeństw związanych z przekraczaniem granic między audiowizualnym widowiskiem a życiem, którym ono się karmi. Unaocznia konsekwencje przekraczania wszelkich etycznych zasad, pokazując od środka realizację gatunku najbardziej charakterystycznego dla neo-telewizji oraz najbardziej kontrowersyjnego moralnie – reality show w typie *Big Brothera*. Opowiada fabularną historię realizacji reality show na odciętej od świata wyspie, i czyni to zgodnie z przyjętymi dla tego gatunku konwencjami, po to, by je obnażyć niejako *in statu nascendi* i pokazać, jak przebiega ich destrukcyjne działanie w czasie, gdy są one w użyciu. Oto grupa osób zostaje zamknięta w domu inwigilowanym przez obecne w każdym niemal pomieszczeniu kamery. Uczestnicy są dobrani na zasadzie kontrastu, tak by w sposób konieczny dochodziło między nimi do spięć, które mogłyby uatrakcyjnić program.

Główny bohater, skupiający uwagę narratora, to Czarek (Cezary Pazura), który zgłasza się do programu, by uchronić się przed zemstą pruszkowskich bandytów ścigających go z powodu ciąży ich siostry. Typowe dla tego rodzaju programu podglądanie bohaterów przez kamerę w trakcie intymnych czynności jest tylko „przedsmakiem” niestosowności. Stopniowo okazuje się, że uczestnicy pokazywani są milionom widzów nie tylko w tym zakresie, na jaki zgodzili się, akceptując reguły programu, lecz nawet w tych chwilach i miejscach, które miały być wolne od kamer. Na zaskoczeniu z tym związanym została zbudowana pointa filmu, ponieważ finał uświadamia bohaterom i widzom, że nie tylko uczestnicy show byli podglądani, podsłuchiwani i poddawani manipulacji, lecz także cyniczna prowadząca, „wielka siostra” Dorota, zdolna do każdego nadużycia dla kariery i finansowej gratyfikacji. Dla niej szokiem był fakt, że nie tylko ona zmieniała raz

po raz reguły gry, poddając uczestników próbom i grając na ich uczuciach. Okazuje się, że realizator programu, jej były mąż, który na pozór pełnił tylko funkcję pracownika technicznego, został postawiony przez właścicieli stacji jako główny nadzorca, *spiritus movens* licznych niespodziewanych, dramatycznych, a nawet kryminalnych zdarzeń. Posunął się nawet do tego, że wystawił na widok publiczny własne życie intymne, które potraktował z tym samym cynizmem i pogardą, co życie innych – jako materiał filmowy wystawiony na sprzedaż. Manifestując własną amoralność, obnażył obłudę Doroty, jej relatywizm etyczny, ponieważ dopiero wtedy, kiedy ona sama została dotknięta przez medialną manipulację, w spontanicznym wybuchu uznała jej niemoralny charakter – wcześniej natomiast nie respektowała żadnych barier moralnych, żadnych granic w ingerowaniu w życie oraz uczucia innych osób.

Fabula filmu została bardzo dobrze skonstruowana, jest pełna zaskakujących zwrotów i odsłanianych co jakiś czas kolejnych pięter mistyfikacji i manipulacji. W narracji dominują struktury gatunkowe thrillera, ale film jest konglomeratem gatunków, co charakteryzuje twórczość Ślesickiego (jak również kino postmodernistyczne i neo-telewizję); występują w nim elementy intertekstualne, w tym autocytaty. Ślesicki przywołuje kilka razy nazwisko Zanussiego jak symbol kultury wysokiej, prawie całkowicie nieznannej widzom i uczestnikom reality show. Dokonuje w ten sposób zarówno oceniającego opisu stanu ich świadomości i kulturalnego obycia, jak również pokazuje marginalny zasięg kultury tego typu w porównaniu z siłą oddziaływania najpopularniejszych programów neo-telewizji, właśnie takich jak reality show produkowany w świecie przedstawionym filmu. Z kolei, umieszczając w obsadzie Cezarego Pazurę, który występuje pod własnym imieniem (podobnie jak w *13 posterunku*), nawiązuje do postaci granej przez tego samego aktora w sitcomie reżyserowanym kilka lat wcześniej. Ponadto obie postaci upodabniają się za sprawą zastosowania podobnych środków aktorskich. Scena, w której Czarek ze szczotką w ręku odgrywa walkę z wymagowaną postacią, która jakoby ma być wgrana w telewizyjny obraz po to, by do widzów nie dotarła informacja o śmierci jednego z uczestników, jest kalką wielu podobnych groteskowych sytuacji, z których zbudowany był tamten serial. Występują tu również nawiązania do kina gangsterskiego, za sprawą obecności przerysowanych w swym schematyzmie postaci – gangsterów z Pruszkowa, ich matki (wyraźne ironiczne nawiązanie do amerykańskiego *Ojca chrzestnego*) oraz narzędzi zemsty, którymi mają być wykradzione rosyjskiemu wojsku rakiety ziemi-ziemia, co stanowi wyraźny akcent rodzimy. Wątek romansowy Czarka i Alinki (typ „dziewczyny z sąsiedztwa”, która okazuje się „cwaną naiwną”), przewidziany przez producentów i pomyślnie wyreżyserowany zgodnie z ich zamierzeniami, a bez świadomości zainteresowanych, został przedstawiony w konwencji telenowel z lat dziewięćdziesiątych, z ich schematyzmem i rażącymi sztucznością dialogami. Mieszanie gatunków wraz z chwytami autotematycznymi współtworzą dystans między filmem a widzom, mimo

że reżyserowi ciągle udaje się kreować atmosferę napięcia zgodnie z konwencją dominującego gatunku. Najważniejszym zabiegiem wpływającym na odbiór oraz kreowanie etycznej oceny mediów jest rozdziwien między tym, co jest autentyczne w obrębie świata przedstawionego i co jest nazywane „prawdą”, a tym, co jest widowiskiem kreowanym ponad głowami bohaterów-uczestników telewizyjnego reality show z elementów filmowej rzeczywistości oraz fikcji, dzięki dostępnemu aparatowi telewizyjnemu (*appareil de base*)³⁶. Pozornym celem owego widowiska jest widz jako główny „mocodawca”, ponieważ to dla zaspokojenia jego voyeurystycznej przyjemności uruchomiono całą manipulatorską machinę (aparat bazowy i dyspozytyw). W istocie także widz podlega manipulacji, bowiem odbiorczy dystans, wynikający zarówno ze specyfiki telewizyjnego odbioru, jak i z zabiegów producentów, wraz z poczuciem uczestnictwa w niewinnej, choć ekscytującej (ze względu na nagrodę pieniężną) rozrywce sprawia, że wszelkie nieetyczne działania, które miały miejsce na oczach widzów, które oni akceptowali poprzez swoje uczestnictwo, zostają zawieszane w etycznej (audiowizualnej) próżni. W ten sposób negatywne zachowania są neutralizowane, zostają uwolnione od społecznej moralnej sankcji³⁷, a widz, współtworzący tę niebezpieczną dla społeczeństwa przestrzeń, zostaje zwolniony z odpowiedzialności.

Z jednej strony mamy konwencję programu obejmującą zgodę uczestników show na przemianę ich życia w spektakl w określonych umową ramach. Z drugiej strony, w trakcie trwania programu – jak w thrillerze – pojawiają się kolejne trupy, rośnie zagrożenie wewnątrz domu inwigilowanego przez kamery i na zewnątrz niego (niebezpieczeństwo powodzi). Wszystkie niebezpieczeństwa okazują się w finale sfingowane przez producentów dla uatrakcyjnienia programu i podniesienia oglądalności, podobnie jak komplikacje erotyczne, które również były „generowane” przez sztucznie tworzone okoliczności. W ten sposób „realność” i „prawda” wewnątrz świata przedstawionego i wewnątrz domu „wielkiej siostry” okazują się wykreowaną dla większych emocji widza fikcją. Fikcja ta znamiona prawdy miała tylko dla widza (prawdziwe jest to, co widzę na własne oczy)

³⁶ Pojęcie „aparat telewizyjny” jest pokrewnie pojęciu „aparat filmowy”. Na aparat filmowy składają się aparat bazowy (franc. *appareil de base*) oraz dyspozytyw (franc. *dispositif*). Aparat bazowy to narzędzia i działania niezbędne do wyprodukowania programu, natomiast dyspozytyw, tłumaczony też jako „projektor”, to struktury mentalne związane z projekcją i odbiorem – zob. A. Gwóźdź, *Kino i przekazy elektroniczne w perspektywie teorii mediów. Wprowadzenie*, w: *Po kinie?...*, s. 11–12, przypis 1; J.-L. Baudry, *Projektor: metapsychologiczne wyjaśnienie wrażenia rzeczywistości*, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 70–71.

³⁷ Przestrzeganie podstawowych zasad moralnych, wpływających z wartości, na których jest zbudowana dana społeczność, wartości, które ją konstytuują, obwarowane jest zwykle społeczną sankcją, w tym karą, gdyż ich przekroczenie stanowi fakt naganny moralnie, a w najcięższych przypadkach – przestępstwo. Por. ks. A. Siemianowski, *Piętno Kaina*, „Ethos” 2010, nr 90–91, s. 249–252; zob. P. Ricoeur, *Symbolika zła*, tłum. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986, s. 98.

– natomiast prawdę przeżycia, także egzystencjalnego, stanowiła jedynie dla uczestników, którzy bez własnej woli stali się gladiatorami współczesnych mediów.

Mimo że realnie życie uczestników reality show nie jest zagrożone, przeżywają oni autentyczny strach przed śmiercią. Najpoważniejszym nadużyciem okazało się wplątanie Czarka w sytuację skrajnego zagrożenia (subiektywnego, ponieważ Czarek, tak jak widz filmu Ślesickiego, jest przekonany, że atakuje go zamaskowany morderca, co w rzeczywistości jest elementem gry wyreżyserowanej przez producentów). Wywołuje to w nim zaskakujące dla niego samego reakcje. Czarek, jedyna osoba, która zachowała się aktywnie wobec zabiegów manipulacyjnych Doroty, starała się im opierać oraz namawiała innych do oporu, ponosi najpoważniejsze etyczne konsekwencje. We własnych oczach staje się zabójcą, nawet jeśli okoliczności i sam czyn okazują się fałszem sprokurowanym na potrzeby telewizyjnego widowiska. Wstrząśnięty tym, co zrobił, rezygnuje z dalszego udziału w programie i prawie pewnej wygranej. Zanim wyjedzie, spotka go ostateczne rozczarowanie – odarcie z ostatnich złudzeń. Wspierająca go dotąd, zakochana w nim Alinka pozostaje w show, ponieważ po jego odejściu to ona, zgodnie z rankingiem widzów, ma największe szanse na zwycięstwo. Jak w klasycznym filmie gangsterskim na końcu zdradza bohatera kobieta, zadając mu ostatni cios. Ostaje się jedynie męska przyjaźń, ponieważ z Czarkiem solidarnie opuszcza program Zenek, hydraulik, bezdomny alkoholik, który już przy pierwszej pseudośmierci w domu „wielkiej siostry” chciał przerwać program. Na końcu pozostaje zatem dwóch zwycięzców moralnych, którzy odpływają z wyspy na wyjętych z futryny drzwiach i dalej idą pieszo w świat, zabierając ze sobą swoją wolność i poczucie przyzwoitości. Obaj ruszają z determinacją równą tej, jaką miał zawsze Charlie. Odmienne jednak od Chaplinowskich finałów, temu brak optymizmu, jest w nim raczej gorycz. Swoje „zwycięstwo” odnosi również właściciel kanału – jego żadne oceny etyczne nie poruszają. Ma za sobą przychylność większości spragnionej widowiska, jakiego jej dostarcza, oraz konkretny, wciąż rosnący zysk liczony w milionach.

Wynikające z dystansu do tej historii autorskie przesłanie tkwi w sugestii, że to właśnie właściciel kanału, dzięki sile oddziaływania „neutralnego”, „rozrywkowego” medium, ma wpływ na miliony widzów, on przyciąga wzrok do tego, co wygląda na prawdę, ponieważ można to „zobaczyć na własne oczy”. Ta zmanipulowana fikcyjna pseudoprawda staje się wzorcem modelującym postawy osób siedzących przed telewizorami w świecie przedstawionym filmu – bo to na nią widzowie bez przerwy (ciągłość strumienia i nadawania) patrzą, a nie na tych usuniętych poza ekran (telewizora). „Prawda” o Czarku i Zenku zostaje przedstawiona widzom w formie wypowiedzi obu bohaterów – lecz wypowiedzi zmontowanych tak, aby obaj sami siebie postawili w złym świetle. Tak oto reżyser obnaża zaplecze medialnego „obiektywizmu”, który okazuje się jednym z wielu elementów syntetycznej (bo obejmującej całokształt funkcjonowania telewizyjnego medium)

manipulacji. Gra z tradycją gatunków oraz ich odbiorem toczy się do końca. Przegrany, którym w klasycznym kinie przysługiwało zwycięstwo moralne, w reality show zostaje i ono odebrane, ponieważ monopol na prawdę ma ten, kto ma w swych rękach media i płynące z nich pieniądze. Maciej Ślesicki wyraźnie przeciwstawia pozornego zwycięzcę – tego, który pozostaje na placu boju, czyli w mediach – autentycznym triumfatorom, którzy sami się wyeliminowali z mainstreamu, chroniąc własną tożsamość i związany z nią zmysł moralny. Uwaga narratora pozostaje przy nich, tym samym reżyser *Show* ujawnia swoje etyczne preferencje. Wzmacnia je rozwój wydarzeń przebiegających w świecie przedstawionym filmu, już poza ekranem filmowego telewizora i poza okiem filmowego widza, który okazał się złym etycznie „mocodawcą”. Bandyci pruszkowscy, po tym, jak ich siostra przyznała, że Czarek nie jest ojcem jej dziecka, wyruszają z rakietami, by wysadzić w powietrze dom „wielkiej siostry” na wyspie. Tym samym emblematyczne i schematyczne filmowe zło staje się narzędziem sprawiedliwości, której widz przed prawdziwym ekranem telewizora oczekuje, zgodnie z konwencjami klasycznego kina. Obowiązuje w nim nie tylko prawo zemsty, ale także prosta hierarchia wartości zaczerpnięta z chrześcijaństwa, z którego wyrosła kultura zachodnia (jej owocem jest wynalazek kinematografu). Zgodnie z tą etyką na końcu zwycięża dobro, a zło zostaje ukarane. Dobrzy i sprawiedliwi muszą zostać uratowani z największej katastrofy (tu była to katastrofa etyczna) – i to właśnie dzięki temu, że zachowywali się w sposób etyczny (co dzieje się w zgodzie z logiką konwencji filmu katastroficznego).

Teoretycy opisują dominujące współcześnie modele telewizji. Neutralna charakterystyka tych modeli pozwala dostrzec zagrożenia będące konsekwencją zasad ich działania oraz sposobu kształtowania funkcjonujących w ich obrębie przekazów. Natomiast reżyserzy, posługując się artystyczną formą dzieł audiowizualnych (filmu fabularnego – Ślesicki, teatru telewizji – Zanussi), krytykują sposoby realizowania w praktyce owych modeli oraz związanych z nimi paradygmatów komunikacyjnych. Obaj skupiają się zwłaszcza na postawie nadawców (producentów, realizatorów telewizyjnych, reżyserów, specjalistów od castingu itp.), słowem tych wszystkich, którzy wpływają na tak zwany aparat telewizyjny (zarówno aparat bazowy – *appareil de base*, jak i dyspozytyw – *dispositif*³⁸). Autorzy analiz dyskursu telewizyjnego zwracają uwagę na udział widza, który jako podmiot³⁹ konkretyzuje płynne i ciągle zmienne continuum strumienia telewizyjnego poprzez aktywizację pewnych tylko elementów własnej świadomości. Oba analizowane utwory akcentują czynny i świadomy udział nadawców w procesach manipulacyjnych, w których w pełni zostaje wykorzystana specyfika telewizyjnych gatunków sprzyjająca tego typu zabiegom. Zarówno *Sesja*

³⁸ Zob. przypis 36.

³⁹ R.H. Deming, *Widz telewizyjny jako podmiot*, w: *Po kinie?...*, s. 69–94; T. Miczka, *Gatunek telewizyjny jako „tekst z pamięci”*, w: *Między obrazem a narracją. Szkice z teorii telewizji*, red. A. Gwóźdź, Wrocław 1990, s. 56–63.

kastingowa Krzysztofa Zanussiego, jak i *Show* Macieja Ślesickiego z emfazą pokazują negatywne etycznie oddziaływanie produkcji audiowizualnych mieszczących się w obszarze neo-telewizji oraz telewizji realności. Cechy charakterystyczne dominującego we współczesnych mediach paradygmatu komunikacyjnego sprzyjają temu, by manifestująca swoją rozrywkową, „neutralną” naturę telewizja kształtowała negatywne postawy etyczne. O ile można stwierdzić, że etyczna odpowiedzialność tkwi w samym aparacie telewizyjnym (aparacie bazowym oraz dyspozytywie), o tyle pamiętać należy, że oznacza to, iż jest ona udziałem ludzi, którzy go tworzą po obu stronach ekranu.

Summary

Modern audio-visual media – ethical perils. *Casting session* by Krzysztof Zanussi and *Show* by Maciej Ślesicki

The author of the article describes characteristics of the neo-television as the opposite to the paleo-television. The transformation of the earlier type television into the new type one is thought to be the significant change of the communication paradigm in audio-visual media. The constitutive characteristics of paleo-television, which reality television is the relevant part, include ethic perils. One of the neuralgic points is conjunction of fiction and reality. The analyses presented in this text (one of the television theatre *Casting session* by K. Zanussi and the other of the feature film *Show* by M. Ślesicki) brings evaluative picture of television as a media of great influence. The terms which in the first part of the article serve to characterize nowadays pre-dominant model of television, in the analyses are used to point ethical perils that are immanent for modern mass-media, especially for neo-television and reality television. The two audiovisual operas denounce the ideological nature of the manipulative mechanisms applied by broadcasters and media producers.