

Sebastian Jakub Konefał

Od tele-piekła do tele-utopii : kinowe opowieści o przyjemnościach i niebezpieczeństwach płynących z posiadania telewizora

Panoptikum nr 10 (17), 164-182

2011

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.

Sebastian Jakub Konefał

(Uniwersytet Gdański)

Od tele-piekła do tele-utopii – kinowe opowieści o przyjemnościach i niebezpieczeństwach płynących z posiadania telewizora

Wstęp

Telewizja w czasach konwergencji mediów stopniowo traci swoją wiodącą rozrywkowo-informacyjną rolę. Również w naszym kraju statystyki wykazują, że coraz więcej Polaków rezygnuje z płacenia za abonament, zadowolając się posiadaniem komputera podłączonego do Internetu, służącego do oglądania ściągniętych z sieci seriali i filmów¹. Uzależnienie od odgórnie programowanych ramówek, codziennego śledzenia wiadomości czy wspólnego oglądania z rodziną popularnych formatów TV, to aktywności postrzegane przez coraz więcej medioznawców jako przyjemność, która w bliskiej przy-



The Simpsons

szłości przestanie być dominującą formą spędzania wolnego czasu. Niemała w tym zasługa samej telewizji i kina (oraz silnie z nimi związanego przemysłu reklamowego), które wspólnie, od ponad ćwierć wieku, prezentują widzom zgubne wpływy oddziaływania szklanego ekranu na ludzkie umysły. Ikonami ofiar kablowej i satelitarnej trucizny stali się zwłaszcza tzw. «*coach potatoes*», czyli cierpiący na kryzys wieku średniego mężczyźni spędzający większość swojego wolnego czasu na domowych sofach, sącząc piwo i beznamiętnie przerzucając telewizyjne kanały. Łatwo rozpoznawalnymi popkulturowymi desygnatami ironicznie spor-

tretowanej postaci telemaniaka są między innymi Homer Simpson, ojciec dysfunkcyjnej rodziny z emitowanego od roku 1989 ukochanego serialu Ameryki, oraz jego jeszcze bardziej zepsuty przez telewizję następca, Peter Griffin, postać z serialu *Family Guy*². Jednak nie tylko ci znani i lubiani bohaterowie kreskówek nie wyobrażają sobie życia bez kablówki. Telewizor jest również ważnym elementem dysfunkcyjnych do-



Family Guy

mostw młodszych, bliższych „pokoleniu Facebooka”, bohaterów amerykańskiej wersji serialu *Shameless* w reżyserii Paula Abbotta. Wokół niego organizują sobie także wizję świata cudownie zamrożeni w swoich nastoletnich ciałach Beavis i Butthead, postacie z niedawno reaktywowanej kultowej kreskówki MTV, autorstwa Mike'a Judge'a. Nie trudno zauważyć, iż przywiązanie fikcyjnych bohaterów do „dobrodziejstw” XI Muzy ma wyraźnie podkreślać ich śmieszność i patologiczne zacofoanie. Z jeszcze bardziej radykalnym podejściem do treści małego ekranu mamy niekiedy do czynienia w kinie. Twórcy filmów, zwłaszcza tych flirtujących z elementem fantastycznym, od dawna straszą nas telewizorem, uznając go wręcz za przedmiot demoniczny³. Odbiornik TV przejął w kinie rolę marksistowskiego „opium dla ludu”, stając się złowrogim bóstwem zagrażającym naszej cywilizacji, które metaforycznie konsumuje lub (niekiedy wręcz całkiem naocześnie) pochłania swoich nieszczęsnych wyznawców. Piekielny charakter medium nie tylko doprowadza do szaleństwa jedną z bohaterek *Requiem dla snu* Darrena Aronofsky'ego i kształtuje chorą percepcję protagonistów z *Urodzonych morderców* Oliviera Stone'a, lecz również sprawia, że życie głównych postaci z takich filmów, jak *Miasteczko Pleasantville* Gary'ego Rossa czy *Truman Show* Petera Weira okazuje się metaforycznym więzieniem, w którym granica pomiędzy rzeczywistością a iluzją spektaklu jest bardzo trudna do rozróżnienia. W skrajnych przypadkach telewizor bywa zaś nawet wrotami do piekieł, jak dzieje się to na przykład w *Videodrome* Davida Cronnenberga czy *Zostań na Fali* Petera Hyamsa. Znamienne, iż tak radykalny i dosadny sposób mówienia o niebezpieczeństwach związanych ze zgubnym oddziaływaniem szklanego

ekranu z pewnością spodobałby się myślicielom związanym z przełomem kontrkulturowym lat sześćdziesiątych XX wieku, którzy w dużym stopniu przyczynili się do stworzenia obrazu telewizji postrzeganej jako medium kryjące w sobie diabelski spisek i potencjalną wojnę o „rząd dusz”.

Krytyka telewizji w wybranych pismach kontrkultury

Punktem wyjścia dla wielu teorii krytyki kultury masowej i nowoczesnych mediów (w tym właśnie kina i telewizji) była negatywna wizja społeczeństwa kapitalistycznego propagowana przez myślicieli związanych ze spuścizną szkoły frankfurckiej. I właśnie na modyfikacji tez Marksa dotyczących fetyszyzmu towarowego zbudowali swoje przekonania między innymi Guy Debord i Jean Baudrillard, francuscy humaniści jawnie sympatyzujący z ruchami kontrkulturowymi. Spuścizna obu myślicieli wyrasta z negatywnie postrzeganego zjawiska dwudziestowiecznego konsumeryzmu, jakie cechowało już wcześniejszych wyznawców „teorii fetyszyzmu towarowego” Karola Marksa⁴. Do Marksa oraz *Dialektyki oświecenia* Theodora Adorno i Maxa Horkheimera nawiązywał również między innymi związany ze szkołą frankfurcką Herbert Marcuse, który po emigracji do USA pisał o sprzęgniętym z libido imperatywie nabywania towarów w swojej książce pt. *Człowiek jednowymiarowy*: „Ludzie rozpoznają się w swych towa-



Duch

rach; odnajdują swoją duszę we własnym samochodzie, sprzęcie hi-fi, wielopoziomowym mieszkaniu, wyposażeniu kuchennym. Zmienia się sam mechanizm wiążący jednostkę z jej społeczeństwem, a społeczna kontrola zakorzenia się w nowych potrzebach, które wytworzyła”⁵.

„Jednowymiarowa ludzkość” jest według Marcusego głęboko nieszczęśliwa, ponieważ nie dostrzega sztucznego narzucenia jej potrzeby pochłaniania produktów wytwarzanych przez „nadrepresyjnie” działający system. „Aparat, w celu obrony i ekspansji – pisze dalej autor – narzuca swe ekonomiczne i polityczne wymagania na czas pracy i czas wolny, na kulturę materialną i intelektualną”⁶; w związku z tym „wyroby indoktry-

nują, manipulują; wspierają fałszywą świadomość, która nie zauważa swojego fałszu⁷. Do nieustającej konsumpcji nakłaniają nas zaś media i związany z nimi przemysł kulturalny. To właśnie one w największym stopniu podsycają „głód posiadania”. Sytuacja ta jest według Marcusego nie do rozwiązania, gdyż jednowymiarowa ludzkość nie jest w stanie poradzić sobie z próżnią wynikającą z nieobecności mediów związanych z aparatami państwa produkującymi ideologiczne przyjemności⁸. Za złowieszczym hasłem zapewniania rozrywki i edukacji ukrywa się oczywiście telewizyjny przekaz, będący medium, które do perfekcji doprowadziło strategię manipulowania konsumpcyjnymi przyjemnościami, dlatego też jawi się twórca *Erosa i cywilizacji* (oraz jego następcom)⁹ jako konglomerat wszystkich złych cech, przypisywanych dotychczas ogólnie pojmowanej kulturze masowej. XI Muza oraz związane z nią inne media są w tej perspektywie złowieszczymi aparatami władzy, mającymi podtrzymywać konsumpcję. Konrad Klejsa, w swojej pracy poświęconej wpływowi ruchów i myślicieli kontrkulturowych na kinematografię, podaje jaskrawy przykład napisanego w podobnym duchu demistyfikacyjnego manifestu Todda Gitlina, „aktywnego działacza organizacji Students for Democratic Society, który później został profesorem socjologii i nauk o komunikowaniu”¹⁰. W swoim przepełnionym wściekłością tekście: *Przekłęty establishment posiada mass-media*, Gitlin pisze: „telewizja kłamie w przekazywanych faktach, lansowanych wzorach i wartościach, interpretacjach politycznych wydarzeń, we wszystkim! Kłamie, ponieważ przekazuje własny system kodu, pseudoobiektywizuje rzeczywistość, uczy nienawidzenia, potrzebuje własnych kłamstw, ponieważ chce przekształcić ludzi w pozbawionych kulturowego zakorzenienia konsumentów, a naród w bezkształtną masę nie związanych poczuciem wspólnoty jednostek”¹¹. Od pełnego nienawiści i wzburzenia tonu manifestu Gitlina niedaleko już do praktycznych działań mających zniszczyć „przekłęty establishment” związany z kinem oraz wpływowymi kanałami telewizyjnymi.

Przykładem prób praktycznego wprowadzania w życie książkowych ideałów walki z zakłamywaniem rzeczywistości są między innymi praktyki francuskich sytuacionistów. Ich głównym ideologiem był Guy Debord, współtwórca Międzynarodówki Sytuacionistów i jej główny ideolog, który w swoim opublikowanym w 1967 roku manifestie *Spółczesność spektaklu* nakreślił ponurą wizję zniewalania obrazami, będącą konsekwentnym rozwinięciem tez przytaczanych przez Marcusego. Debord równocześnie wskazywał praktyczne sposoby walki z „dyktaturą spektaklu” za pomocą jego własnych środków perswazji¹². Francuski myśliciel uważał, że na naszych oczach narodził się „najbardziej perwersyjny i najdoskonalszy w historii system represji”¹³, używający mediów wizualnych do nadzorowania i wyzyskiwania ludzi, który niezwłocznie trzeba unicestwić¹⁴. Co ciekawe, w *Spółczesności spektaklu* Deborda to „sztuka urzeczywistnienia” miała być jednym ze sprzymierzeńców rewolucji. Jest to sztuka, w której teorie buntu wciela się w życie, praktykując m.in. rozbijając wszelkie formy biurokracji i burżuazji „rozpusztę (...) i niczym nie skrępowaną rozkosz”¹⁵. Artystycznym i filozoficznym narzędziem walki z wszechogarniającą „hegemonią iluzji” może być zaś między innymi strategia „przechwytywania”¹⁶, którą Debord stosuje zarówno we własnych pismach, jak i tworzonych przez siebie filmach. W obu przypadkach autor wykorzystuje fragmenty różnych tekstów kultury i wpisuje je w inne, odrębne konteksty, tym samym całkowicie zmieniając ich wymowę¹⁷.

Kolejnym myślicielem prezentującym w swoich pismach nader antyutopijną wizję telewizji jest Jean Baudrillard. Francuski myśliciel, choć związany z ideami czasu konstatacji, nie jest jednak, wzorem Deborda, praktykiem rewolucji, lecz raczej jej rozczarowanym obserwatorem, opisującym konsekwencje „przechwylenia” postulatów kontr-

kultury przez kulturę masową. Propagator teorii symulaków w największym stopniu koncentruje się na nowoczesnych środkach przekazu i ich formach cynicznej manipulacji odbiorcą. W swojej wydanej po raz pierwszy w 1970 roku książce *Społeczeństwo konsumpcyjne, jego mity i struktury* Baudrillard, podobnie jak jego poprzednicy, zauważa, że człowiek „nie egzystuje już, jak poprzednio i odwiecznie, w środowisku innych ludzi, lecz otoczony jest przedmiotami”¹⁸. Jego zdaniem to właśnie rzeczy wpływają na ludzi, „uprzedmiotawiając” nasze postrzeganie świata. Zdaniem Baudrillarda: „rzeczy wynalazły sposób, by umknąć coraz to nudniejszej dialektyce sensu i znaczenia: rozrastają się w nieskończoność, podwajają i potęgują swą własną istotę, aż do ekstremum, aż do obsceniczności”¹⁹. Pragnąc dokładniej opisać charakter „dyktatury przedmiotów”, autor odwołuje się do antropologii, udowadniając, że konsumpcja ma dla mas magiczny status, przywracający im zapomniane odczucie wiary w cuda²⁰. „Jest to mentalność właś-



Duch

ciwa człowiekowi pierwotnemu (...) – ufundowana w wierze we wszechmoc myśli, tutaj jest to jednak wiara we wszechmoc znaków”²¹ – pisze autor – dochodząc w końcu do koncepcji, która przyniosła mu największy rozgłos, czyli teorii „procesji symulaków”. Dla Baudrillarda rzeczywistość jest obecnie „całkowicie zaktualizowana, czyli udramatyzowana w postaci spektaklu, i zarazem w pełni zdezaktualizowana, (...) zdystansowana przez medium komunikacji i sprowadzona do znaków”²². Tym fantazmatycznym medium oraz przedmiotem o magicznym statusie (i nadającym innym przedmiotom pseudomagiczną aurę) jest zaś w największym stopniu telewizja, która, pretendując do ukazywania „prawdy”, „obiektywności” i bycia w centrum wydarzeń, sama zaczyna tworzyć hiperrzeczywistość albowiem „prawda rzeczy widzialnej, zarejestrowanej (...) oznacza właśnie *nieobecność*. Bardziej niż prawda liczy się zatem to, co jest czymś więcej niż ona sama, co jest bardziej prawdziwe od niej samej, innymi słowy fakt obecności bez rzeczywistej obecności, kolejny raz zatem *fantazmat*”. Odbiorca kultury audiowizualnej, którego najlepszym uosobieniem wydaje się właśnie telewidz, charakteryzuje się zatem zdaniem autora *Ameryki* nie tyle „całkowitą niewiedzą, lecz (raczej) NIEZROZUMIENIEM”²³ otaczającej go rzeczywistości. Owo niezrozumienie to zaś instrument „głęboko ukrywanego, organicznego tajnego porozumienia pomiędzy sferą prywatnej codzienności a masową komunikacją”²⁴, mającego kamouflować nieznosną miłąkość co-

dzienności. Dla Baudrillarda ów „symulacyjny spisek” ma znamiona obsceniczności, ponieważ aby zachować społeczny „spokój i błogość” media karmią nas *skonsumowaną przemocą*, której „karykaturalnym uosobieniem jest zrelaksowany telewidz oglądający zdjęcia z wojny w Wietnamie”²⁵. Niestety, całkowite zniesienie napięć nie jest możliwe, więc w konsumentach rodzi się poczucie winy, przez co żądają oni od produkujących „symulakry” mediów coraz bardziej drastycznych wrażeń. Powstaje w ten sposób dziwny, antynomiczny melanz ideologii i rozrywki, dzięki któremu „społeczeństwo konsumpcji pretenduje do bycia oblężoną Jerozolimą, bogatą i znajdującą się w stanie ciągłego zagrożenia”²⁶. Egzystujący w tak prezentowanym medialnym uniwersum widzowie będą nostalgicznie marzyć o życiu w lepszym i prostszym świecie, równocześnie zadowolając się poczuciem bezpieczeństwa płynącego z utrzymującego ich od groźnej rzeczywistości przekazu telewizyjnego.

Ostatnim ważnym krytykiem telewizji, który wpłynął na wyobraźnię nie tylko wrogów telewizji, lecz również twórców scenariuszy filmowych, jest Neil Postman, autor dystopijnych wizji śmierci „kultury czytelnictwa”, od lat sześćdziesiątych badający wpływ nowych mediów na proces uczenia się. W wydanej w 1985 roku bestsellerowej książce *Zabawić się na śmierć* Postman podsumował swoje liczące ponad ćwierć wieku przemyślenia. Autor twierdzi, że zdobyte „galaktyki Gutenberga” w drugiej połowie XX wieku zostały zastąpione nasyconymi pustymi emocjami przekazami telewizyjnymi, które odciągają ludzi od chęci zdobywania wiedzy i zrozumienia świata. Lektura książek Postmana odsłania źródła, dzięki którym jej twórca podsyłał swoje mroczne, profetyczne wizje. Oprócz niewątpliwego wpływu prac przytaczanych tu wcześniej myślicieli widać również, że amerykański autor wykorzystał także pomysły Marshalla McLuhana, przedstawiając je w taki sposób, że stają się one nie poglądami entuzjasty nowych mediów, lecz narzędziami dowodzenia zgubnego wpływu przekazów telewizyjnych na społeczeństwa „globalnej wioski”. I właśnie dzięki medialnemu rozgłosowi towarzyszącemu sukcesowi książki Postmana w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych odżyły kontrkulturowe przekonania o szkodliwym wpływie XI Muzy. Za dowody „trującego” wpływu nowych mediów na umysły młodych ludzi obierano najpierw zgubny charakter neo-telewizyjnej stacji MTV (którą wyśmiewała sama stacja w programach typu *Beavis and Butt-head*), potem zaś skupiono się na miałkości intelektualnej i obsceniczności programów reality show, by w końcu za upadek edukacji i norm społecznych oskarżyć gry



Family Guy

komputerowe i Internet²⁷. Przykładem radykalnego postrzegania szkodliwości przekazu telewizyjnego, z którego później chętnie korzystali inni przeciwnicy telewizji, niech będzie diagnoza Postmana dotycząca *Ulicy Sezamkowej*:

„Dziś już wiemy, że *Ulica Sezamkowa* zachęca dzieci do kochania szkoły jedynie wówczas, gdy szkoła wygląda jak *Ulica Sezamkowa*. Dziś już wiemy, że *Ulica Sezamkowa* podważa tradycyjne rozumienie tego, czym jest szkoła. Podczas gdy szkolna klasa jest miejscem wzajemnych społecznych oddziaływań, przestrzeń przed telewizorem to teren prywatny. (...) Podczas gdy szkoła koncentruje się na rozwoju języka – telewizja żąda skupiania się na obrazach. (...) Podczas gdy w szkole nieposłuszeństwo wobec nauczyciela grozi ukaraniem – niesubordynacja wobec telewizyjnego ekranu uchodzi bezkarnie. Podczas gdy zachowanie się w szkole jest równoznaczne z przestrzeganiem zasad publicznych norm obyczajowych – oglądanie telewizji takich obrzędów nie wymaga, nie zna jakiegokolwiek pojęcia norm towarzyskich”²⁸.

Samo zaś oddziaływanie specyficznie zintensyfikowanego (i często nazbyt zradykalizowanego) dyskursu Postmana odczuwamy do dziś także w Polsce. Apostołowie frontu walki z medialnym zepsuciem chętnie pojawiają się nie tylko w naszej telewizji, w programach pokroju *Warto rozmawiać*, lecz również w bardziej multimedialnych przekazach, takich jak przesycone infernalnymi lękami internetowe kazania księdza dr hab. Piotra Natanka²⁹. Oczywiście bardzo szybko wszystkie przedstawione powyżej przekonania wchłonęła sama telewizja. Medialną nagonkę na zgubne oddziaływanie telewizji wykorzystano także kino. W swoim artykule chciałbym zanalizować trzy balansujące pomiędzy utopijnym a dystopijnym postrzeganiem przekazu telewizyjnego filmy, powstałe właśnie w ostatnim dwudziestolecu XX wieku, kiedy tezy Baudrillarda, McLuhana i Postmana zostały wyraźnie rozpoznane i przyswojone zarówno przez wielu twórców przekazów fikcyjnych, jak i dumających nad rolą mediów humanistów.

Telewizja jako medium piekielne: w niewoli halucynogennych przyjemności *Videodrome'u*

„Piekielnemu” charakterowi przekazu telewizyjnego oraz zgubnym przyjemnościom metamorfozy ciała rzeczywistego w halucynogenny byt telewizyjny poświęcony jest już pochodzący z 1983 roku *Videodrome*. Wykorzystując chętnie eksplorowane przez cyberpunk motywy³⁰, Cronenberg stworzył autonomiczną wizję uniwersum, w którym zamiast fantomatycznego świata komputerów mamy halucynogenną hiperrzeczywistość interaktywnej telewizji³¹. W przeciwieństwie do dwuznacznego charakteru bliższego „cyberpunkowej” wizji ciała z późniejszego *eXisteNz*, koszarne przestrzenie tytułowego *Videodrome'u* są piekłem fizjologii, hipnotycznie pociągającym ludzkość ku perwersyjnej przyjemności samozniszczenia. Wiele spośród scen i zdarzeń w filmie można wręcz bezpośrednio przypisać przepracowaniu przez autora *Pająka* dystopijnej perspektywy postrzegania telewizji znanej z omawianych tu też Herberta Marcusego, Jeana Baudrillarda czy Neila Postmana oraz



Videodrome

zderzenia ich z euforycznym traktowaniem nowych mediów spod znaku Marshalla McLuhana czy Paula Virillo. Między innymi właśnie dlatego w jednej z ostatnich scen filmu jego główny bohater Max Renn beznamytnie powtarza słowa: „Jestem słowem wideo, które stało się ciałem”, po czym popełnia samobójstwo. W mniemaniu Rennego targnięcie się na własne życie nie jest wcale aktem desperacji. Max wierzy bowiem, że po śmierci zmartwychwstanie i zmieni się w nadczłowieka, żyjącego w nowym wspaniałym świecie telewizyjnych halucynacji, dostarczanych wprost do jego mózgu przez wszechpotężny Videodrome. W filmie ukazano bardzo zwodniczą wizję dystopijnego świata medialnych iluzji. Cronenberg skonstruował swoje uniwersum na tyle wieloznacznie, że do końca nie wiemy, czy jego bohater padł jedynie ofiarą perwersyjnej manipulacji, czy też rzeczywiście stał się pierwszym przedstawicielem nowego gatunku *video sapiens*. Znając jednak obecny w twórczości kanadyjskiego reżysera chłodny, ironiczny dystans wobec własnego dzieła, optować można za pesymistycznym odczytaniem metamorfozy cielesnej Rennego.

Postrzegany w pejoratywnym świetle przekaz *Videodrome'u* nadaje obrazowi Cronenberga cechy drapieżnego pamfletu, atakującego m.in. ogłupiające działanie telewizji. Prawdopodobnie właśnie dlatego obecne w filmie wizualne antynomie pomiędzy „słabym a silnym”, „śmiertelnym a nieśmiertelnym” oraz „cielesnym a duchowym” połączono tu za pośrednictwem specyficznego języka, ironicznie nawiązującego swoim stylem do biblijnych sentencji o zmartwychwstaniu. Zdania te noszą bowiem wyraźne piętno manipulacji i oszustwa, gdyż włożono je w usta samozwańczego proroka mediów oraz technologicznych metamorfoz ciała³², który udowadnia że:



Videodrome

„Bitwa o umysły Amerykanów toczy się na ekranie. Ekran jest siatkówką oka umysłu, częścią fizycznej struktury mózgu, zatem obraz wydaje się widzowi żywym postrzeżeniem. I dlatego telewizja to rzeczywistość, a rzeczywistość to mniej niż telewizja”³³. Jak łatwo się zorientować, filmowy profesor O’Blivion wygłasza swoje telewizyjne przemowy, używając dziwnego dyskursu będącego fuzją teorii i stylu Marshalla McLuhana z metaforycznymi refleksjami Jeana Baudrillarda – myślicieli, których efektowny język zdaje się szczególnie dobrze korespondować z fascynacjami Davida Cronenberga³⁴. To właśnie w tekstach Baudrillarda odnaleźć można charakterystyczne dla twórczości reżysera *Wściekły* słowa, takie jak: mutacja, wirus, halucynacja czy DNA. Obaj zdają się również podzielać zdanie, że: „Media muszą być rozważane jako rodzaj kodu genetycznego, który prowadzi do mutacji, przekształcając rzeczywistość w hiperzeczywistość, postrzegając telewizję jako łańcuch DNA, lub wirus, który przeniknął do naszego ciała. Środki masowego przekazu przekształcają bowiem zarówno naszą świadomość, jak i nasze ciała, o czym niewątpliwie przekonuje się bohater filmu, stając się «nowym ciałem»”³⁵.

Z perspektywy tematyki analizowanej w moim tekście ważniejszy wydaje się jednak fakt, że *Videodrome*, podobnie jak inne filmy Cronenberga, takie jak *Nagi Lunch* czy *Crash*, zapada w pamięć widza jako ciąg sugestywnych scen, w których autor przewrotnie wykorzystuje perwersyjną cielesność swoich bohaterów, niespodziewanie łącząc ją z biologiczno-technologicznymi majakami, w których „rzeczywistość to już na wpol

halucynacja – [gdzie – przyp. S.J. K.] będziesz żył w nowym, dziwnym świecie. (...) Obrazy stały się [w niej bowiem – S.J. K.] ciałem, niekontrolowaną jawą”³⁶. To właśnie w trakcie tego rodzaju majaków Max Renn wyciąga ze swoich wnętrzności przyrośnięty do ręki rewolwer, po czym programuje własne ciało, wkładając do „waginalnego otworu” w brzuchu tajemniczą kasetę VHS. Dzięki temu zabiegowi ciało Maxa staje się niewolnikiem mrocznych i enigmatycznych sił rządzących Videodromem, zaś jego halucynogenna egzystencja w fizjologicznym świecie „sygnału video” okaże się karą za chęć dotarcia



Videodrome

do zakazanych obszarów kultury. Nie należy jednak zapominać, że to właśnie perwersyjne fascynacje znużonego brakiem nowych podniet Maxa doprowadziły go do Videodrome'u, który – jako piracka stacja – emitował m.in. sceny sadomasochistycznych tortur. Znamienne, że nadawane w nim obrazy seksualnej przemocy zafascynowały protagonistę właśnie z powodu swojego dwuznacznego statusu. Bohater nie był przecież w stanie odróżnić, czy ma do czynienia z prawdziwymi scenami, czy też tylko ze zręczną telewizyjną ma-

nipulacją. Jak widać, *Videodrome* to film niejednoznaczny. Zaskakujący wydaje się fakt, że Cronenberg już w 1983 roku tak sprawnie uchwycił specyfikę współczesnej telewizji, również w XXI wieku fascynującej miliony widzów zmieszaniem sfer prawdziwego życia i iluzji w programach typu reality show, a zarazem coraz skuteczniej kuszącej do konsumpcji i manipulującej omnipotencją „zdemokratyzowanego pożądanego”³⁷. W filmie widać również wyraźne przekształcenie tez Jeana Baudrillarda. Dla Baudrillarda odbiorca obrazów pragnie tylko ich, a nie cielesności, którą te mogą przedstawiać. Natomiast postacie z *Videodrome'u* (a także późniejszego *Nagiego Lunchu* i *eXistenZ*) nie pożądały wcale nieśmiertelności ani wyzwolenia z okowów fizjologii, lecz chcą jedynie zintensyfikować swoją cielesność w fantazmatycznych światach. Dlatego staje się ona dla nich niebezpiecznym i uzależniającym uniwersum piekielnych przyjemności i cierpień, które prowadzą ich ku zgubie.

Fatalne skutki posiadania kablówki oraz pożytek, jaki płynie z porzucenia tego szatańskiego medium: telewizyjny „czyściec” (*Zostań na fali*)

Nieco mniej ponury obraz telewizji wykorzystuje młodszy od *Videodrome'u* o prawie dekadę obraz Petera Hyamsa. *Zostań na Fali* to komedia przygodowa z elementami fantastycznymi, która z przymrużeniem oka reinterpretuje kontrkulturowy zabieg straszenia widzów „diabelskim rodowodem” mediów audiowizualnych. Twórcy filmu nawiązują w nim do poetyki Kina Nowej Przygody. Na narratora wybrano więc dziecko, w centrum fabuły osadzono elementy prorodzinne, a w sjużecie filmu efektownie żongluje się nową widzialnością, zasypując odbiorców multum odnośników intertekstualnych. Sama zaś fabuła *Stay Tuned*³⁸ jest nie do końca udanym przetworzeniem i połączeniem pomysłów z obrazów *Tron* Stevena Liesbergera oraz *Sok z żuka* Tima Burtona. Oto bowiem

rodzice Derryla i Diane zostają wciągnięci przez talerz odbierający telewizję satelitarną do piekła, gdzie mają za zadanie dostarczyć Lucyferowi rozrywki, występując w jego osobistej „podziemnej wersji” kablówki. Jednak przedmiotem gry jest nie tylko życie doczesne, o które bohaterowie filmu będą musieli walczyć, zmagając się przez 24 godziny z morderczymi pomysłami reżyserów Hell TV, lecz przede wszystkim ocalenie własnych



Stay Tuned

nieśmiertelnych dusz. Umowa na promocyjny pakiet kanałów nieustającej rozrywki, którą podpisał rozmiłowany w konsumowaniu papki ze szklanego ekranu ojciec rodziny, jest tutaj odświeżoną formą paktu z diabłem³⁹. Jednak w przeciwieństwie do Fausta, Małgorzaty i innych klasycznych bohaterów pertraktujących z siłami nieczystymi, podpisujący telewizyjny cyrograf Roy nie pragnie dokonać rzeczy ważnych ani nie marzy o spełnieniu własnych marzeń. Już w jednej z pierwszych scen filmu pan Knable zostaje nam przedstawiony jako nieudacznik, który stał się kanapowym telemaniakiem⁴⁰,



Stay Tuned

pragnąc jedynie uciec od rzeczywistości, w której nie mógł dorównać zawodowo lepiej wykształconej żonie ani zaspokoić jej apetytu seksualnego⁴¹. Natomiast otrzymany od „piekielnego komiwojażera” nowy pilot do odbiornika, choć jest obiektem o wyraźnie magicznym statusie, nie jest wcale przedmiotem, którego dzierżenie ma zagwarantować mu rządy w domu, lecz okazuje raczej nowo nabytym wstydliwym narzędziem eskapi-



Stay Tuned

stycznej przyjemności, z trudem ukrywanym przed podejrzliwą i rozczarowaną partnerem małżonką. „Kiedy za ciebie wychodziłam byłeś człowiekiem czynu, teraz tylko patrzysz [»now you are only a watcher« – przyp. S. J. K.]” – skarży się zdekoncentrowanemu mężowi jego dominująca żona Helen. Roy Knable nie potrafi (lub po prostu nie chce) konkurować z ambitniejszą i zdolniejszą od niego kobietą, więc to nie jego „palec przyciska w domu wszystkie przyciski”. Scena otrzymania magicznego pilota nawiązuje oczywiście do klasycznego już dzisiaj tekstu Lawrence’a Blacka pt. *Whose Finger on the Button? British Television and the Politics of Cultural Control vs. Remote Control*, omawiającego domową walkę o władzę, która sięga o wiele dalej niż kwestia wyboru ulubionego programu⁴². Artykuł Blacka stał się również wzorem dla wielu filmowych i telewizyjnych scen, w których członkowie amerykańskich rodzin kłócą się o wybór programu do oglądania. Jednak w filmowym domostwie państwa Knable telewizor nie jest przedmiotem sprawowania władzy, lecz raczej ostatnią formą pocieszenia⁴³. Do aktu przeniesienia w przestrzeń piekielnej telewizji dojdzie wskutek dawno już przegranej wojny w walce o telewizor. To kobieta jest w jego domostwie stroną aktywną i silną, i to ona podejmuje wszystkie decyzje. Helen nie akceptuje telewizyjnego życia

partnera; aby zaprotestować i wyrazić swój gniew niszczy odbiornik TV i pilota, co bezpośrednio przyczyni się do ich wspólnej wycieczki do królestwa Lucyfera. Nic więc dziwnego, że również w sztucznym świecie piekielnego przekazu to właśnie buńczuczna małżonka jako pierwsza zacznie walczyć o własną duszę i życie męża⁴⁴. Dopiero druga część filmowego *sjuzetu* ukaże, jak nieudolny Roy stopniowo odnajduje swą męskość, dzięki czemu w końcu pokona demonicznych przeciwników, „przejrzy na oczy”, odzyska swojego „magicznego pilota” i z jego pomocą odłączy się od przekazu, ocalając tym samym małżeństwo i swoją nuklearną rodzinę. Bardzo ważne dla podkreślenia rosnącego męskiego potencjału Roya są gatunki filmowe pojawiające się w Hell TV. Swoją utraconą męską dumę pan Kanble odzyska bowiem, tocząc bój z piekielnymi oponentami w nasyconych szowinistyczną perspektywą przestrzeniach filmu *noir*, westernu, *space opery* czy kina płaszcza i szpady⁴⁵. Znamienne, iż obraz Hyamsa, poza swoimi wyraźnymi prorodzinnymi akcentami, pozostawia widza z nader ambiwalentnymi odczuciami, bo zaprezentowany w niej ostatecznie obraz telewizji, choć na początku wyraźnie ukazany z pejoratywnej perspektywy, zostaje poniekąd zrehabilitowany, przez co piekielne medium zyskuje wyraźnie charakter bliższy chrześcijańskiemu czyścowi niż piekłu. Hell TV pozwoliła przecież bohaterowi odzyskać swoje zagubione „męstwo”, ocalić rodzinę i stać się lepszym człowiekiem. Po doświadczeniach telewizyjnego „umartwienia” obdarowano go nowym życiem. W ostatnich scenach *Stay Tuned* widzimy, że Roy porzucił frustrującą pracę akwizytora i zajął się nauką szermierki, a szklany ekran służy mu teraz jedynie do oglądania wieczornych wiadomości. O niewątpliwych zaletach metamorfozy głowy rodziny dowiadujemy się z narracji z offu, w której mały Derryl, kończąc swoją opowieść, wyraźnie nabiera szacunku do własnego ojca. Tym samym telewizja w końcówce filmu okazuje się medium nie zawsze szkodliwym. Choć jej oddziaływanie może zagrozić członkom nuklearnej rodziny powolną dezintegracją, zamieniając ich w „kanapowych zombie konsumpcji”, to jej przekaz równocześnie potrafi być przedmiotem inteligentnej rozrywki i edukacji, jeśli tylko zechcemy ją odpowiednio wykorzystać⁴⁶. Takie, odchodzące od antyutopijnej perspektywy, spojrzenie na telewizję wiąże się oczywiście ze zmianą optyki badania tego medium, obecną w nowszych tekstach akademickich, zwracającą uwagę na jego negocjacyjny charakter, który już w latach dziewięćdziesiątych popularyzowali tacy medioznawcy, jak choćby John Fiske⁴⁷.



niając ich w „kanapowych zombie konsumpcji”, to jej przekaz równocześnie potrafi być przedmiotem inteligentnej rozrywki i edukacji, jeśli tylko zechcemy ją odpowiednio wykorzystać⁴⁶. Takie, odchodzące od antyutopijnej perspektywy, spojrzenie na telewizję wiąże się oczywiście ze zmianą optyki badania tego medium, obecną w nowszych tekstach akademickich, zwracającą uwagę na jego negocjacyjny charakter, który już w latach dziewięćdziesiątych popularyzowali tacy medioznawcy, jak choćby John Fiske⁴⁷.

W stronę tele-utopii różnorodności, czyli kolorowa rewolucja w nostalgicznych przestrzeniach miasteczka Pleasantville

Telewizja jako medium o charakterze negocjacyjnym, przejawiające więcej cech utopijnych niż antyutopijnych, pojawia się natomiast w filmie *Miasteczko Pleasantville* Gary'ego Rossa. Tytułowa osada już w warstwie językowej została powiązana z eskapistycznymi przyjemnościami, przed którymi ostrzegali nas koryfeusze kontrkultury. Idealne „miasteczko przyjemności” jest miejscem akcji serialu telewizyjnego osadzonego w latach pięćdziesiątych, okresie szczególnie atakowanym przez myślicieli kontestacji, tu jednak przedstawionym w wyraźnie przerysowany, nostalgiczny sposób. Czarno-białe losy postaci z Pleasantville z uporem maniaka ogląda David, główny bohater filmu, bę-

dący typową filmową reprezentacją zakompleksionego nastolatka, nie potrafiącego poradzić sobie z realiami życia w rozbitej rodzinie oraz przerastającymi jego dobroduszną naturę wyzwaniem dorosłości. Już w jednej z pierwszych scen charakter dobrodusznego młodzieńca zostaje szkicowo nakreślony poprzez zestawienie dwóch cech – nieumiejętność podrywania dziewczyn i skłonność do życia w świecie fantazji. Podobnie jak w *Stay Tuned*, dzięki „magicznej interwencji” (tym razem w domu bohaterów pojawia się tajemniczy mężczyzna naprawiający telewizyjne piloty⁴⁸), protagonista przynosi się wraz ze swoją siostrą do pozbawionego barw świata Pleasantville, gdzie nikt nie słyszał o bezrobociu, HIV i katastrofach ekologicznych. Warto zaznaczyć również fakt, że także i w tym filmie do przejścia na „drugą stronę ekranu” doszło dzięki „wojnie płci o pilota”, toczonej tym razem pomiędzy o wiele bardziej aktywną (także seksualnie) i „bardziej życiową” siostrą głównego bohatera a wycofanym z porządku ponowoczesności Davidem. Sue-Ellen Case, analizując figurę *coach potato* z transgenderowej perspektywy w swojej książce *The Domain-matrix: Performing Lesbian at the End of Print Culture*, słusznie konstatuje podobieństwa pomiędzy cyberpunkowym motywem przenoszenia się wirtualną przestrzeń a telewizyjnymi podróżami kanapowych widzów: „Pilot zdalnego sterowania jest miejscem styku maszyny i widza. Tak jak myszka podłącza komputer do ciała, tak samo pilot wiąże odbiorcę z odbiornikiem telewizyjnym⁴⁹”.

Co ciekawe, życie w telewizyjnym miasteczku Pleasantville, podobnie jak niekiedy świat komputerowy w literaturze cyberpunkowej, uwalnia ludzi od problemów fizjologii i kryzysu ponowoczesnej tożsamości. Nic więc dziwnego, że utopijnie uproszczona egzystencja, po krótkim okresie „medialnego szoku”, wyda się atrakcyjna pochodzącym z późnej ponowoczesności bohaterom. Szybko jednak okaże się również, że zaprogramowany w scenariuszu świat zaczyna się zmieniać w wyniku błędów, jakie wprowadzają



Miasteczko Pleasantville

w jego odgórnie ustalony porządek postępowi protagoniści. Brak atrybutów cielesności nie pozwala mieszkańcom tele-utopii cieszyć się ze zdobyczy rewolucji seksualnej, zaś ugrzecznione normy społeczne uniemożliwiają im rozwój indywidualności oraz znacznie upośledzają korzystanie z dobrodziejstw wolności słowa. Wraz z wprowadzanymi przez bohaterów filmu zmianami w sztucznym świecie zaczynają pojawiać się kolory i „kolorowy styl życia”⁵⁰, co wywołuje niepokój wielu przyzwyczajonych do patriarchalnego porządku mężczyzn. W miasteczku zostaje wprowadzony więc szereg restrykcji mających bronić statusu sztucznie ugrzecznionej „przyjemnej egzystencji”. W końcu jednak zwycięża nurt postępowy, bliższy prawdziwemu porządkowi społecznemu, choć nadal zakotwiczony w mieszczańskiej obyczajowości amerykańskiego przedmieścia. Znamienne, że ostatnim symptomem zachodzących w uniwersum serialu reform jest pojawienie się w sklepach kolorowej telewizji, rzekomo pokazującej bliższe prawdziwemu życiu treści. Tak naprawdę jednak David w jednej z ostatnich scen filmu nadal obserwuje idylliczne (choć związane już tym razem z wielkim światem, a nie zamkniętą przestrzenią Pleasantville) przekazy. „Zreformowana” kolorowa telewizja wykorzystuje tym razem elementy utopijnego spojrzenia turystycznego⁵¹, ukazujące widzom egipskiego sfinksa, wieżę Eiffla



Miasteczko Pleasantville

oraz wypoczywających nad wodą letników, a więc przestrzeń otwarte, lecz równie mocno nacechowane sztucznymi odwołaniami do Arkadii mieszczańskiego wypoczynku. Natomiast zmodernizowany świat serialu nadal pozostaje miejscem doskonalszym od okrutnie ukazanego na początku filmu porządku ponowoczesności. Nic więc zatem dziwnego, że telewizyjna przestrzeń nostalgii staje się atrakcyjniejsza dla buntującej się dotychczas wobec jej reguł siostry głównego bohatera. Pod koniec filmu okazuje się bowiem, że rola buntowniczkki i gorszycielki była jedynie maską, (równie sztuczną, co role serialowych postaci odgrywanych przez rodzeństwo w serialu), zaś ukryte „ja” niesfornej dziewczyny w rzeczywistości pragnie kształcić się na wyższej uczelni i pracować nad własną przyszłością⁵². To marzenie zaś nie mogłoby się spełnić w ukazanej na początku filmu z dystopijnej perspektywy Ameryce „po prawdziwej stronie ekranu”. Dlatego właśnie protagonistka pozostaje w świecie telewizyjnych marzeń i wyrusza na studia do Springfield, miasteczka będącego w USA synonimem przeciętności, które prawdopodobnie jednak lepiej będzie pasowało do jej wizji „amerykańskiego snu”⁵³.



Miasteczko Pleasantville

Co ciekawe, wykorzystanie w filmie konotacji zamknięcia i izolacji, a później stopniowego otwierania się przestrzeni (oraz umysłów przedstawicieli społeczności prowincjonalnego miasteczka) ma również charakter intertekstualny. Zderzenie motywu przybysza-Innego z toposem wyizolowania społeczności ze świata zewnętrznego (faktycznie nieobecnego w *sjużecie*) to zabieg nie tylko często wykorzystywany w literaturze utopijnej⁵⁴, lecz również w przesiąkniętej dystopijnym lękiem przed komunistyczną inwazją amerykańskiej kinematografii lat pięćdziesiątych. Jednak w obrazach takich, jak *To przybyło z kosmosu* Jacka Arnolda czy *Inwazja porywaczy ciał* Dona Siegela idylliczny porządek prowincji bywał atakowany przez ukrywające się tam wrogie siły, które powoli przekształcały zorganizowaną strukturę społeczną w odgórnie sterowany i pozbawiony indywidualnej woli zbiorowy organizm. Natomiast w filmie Rossa zabawnie zreinterpretowano „inwazyjne” konwencje nurtu *red scare*. Przedstawiciele innego świata przekształcają tu bowiem zamknięty charakter społeczeństwa Pleasantville, niszcząc na moment poczucie bezpieczeństwa i harmonijnej egzystencji jego mieszkańców. Jak słusznie zauważa Greg Dickinson w swojej analizie filmu: „poczucie bezpieczeństwa może być tworzone po-



Miasteczko Pleasantville

przez różnorodne zachowania, takie jak zamykanie drzwi i okien, wynajem prywatnych agencji ochrony, życie odgrodzone płotami i bramami oraz ograniczanie zróżnicowania społecznego w okolicy. Jednak kluczowym dla wytworzenia poczucia bezpieczeństwa jest organizacja wyobraźni przestrzennej mieszkańców przypominająca im, że miejsca ich życia, pracy, zakupów i zabawy są rzeczywiście bezpieczne⁵⁵”.

W Pleasantville właśnie ten drugi zabieg daje zamierzone efekty. Dickson zauważa również, że w historii USA etos bezpiecznego życia przedstawiciele białego mieszczaństwa w dużym stopniu był budowany na nostalgicznych odczuciach jego członków. Również w filmie nostalgia jest elementem, który skierował uwagę głównego bohatera ku jego ukochanemu serialowi. I choć po „kolorowej rewolucji” w serialowym miasteczku ujawniają się skrywane za maską przedmiejskiej idylli wady społeczne tamtejszych mieszkańców, takie jak nietolerancja i ksenofobia, to obraz Rossa kończy się jednak

powrotem do utopijnego charakteru telewizji. Zmiany urozmaiciły, lecz nie zniszczyły utopijnego porządku Pleasantville, zaś zarówno David⁵⁶, jak i Jennifer dzięki wycieczce „za drugą stronę ekranu” przeszli pozytywną przemianę, dojrzewając i stając się lepszymi ludźmi. Po tak „ugrzeczniczonym” zakończeniu filmu jeszcze bardziej rzuca się w oczy metaforyczny nawias, w jaki wzięto całą jego narrację, umieszczając na jej początku bajkowy, czy też „przypowieściowy” napis: „Once Upon a Time”, lokujący się znaczeniowo gdzieś pomiędzy polskimi „dawno, dawno temu” a „kiedyś było lepiej”⁵⁷. Tym samym rozwiązanie fabuły *Pleasantville*, podobnie jak w przypadku obrazu Hyamsa, pod kamuflażem krytyki przekazu telewizyjnego implikuje (całkiem zresztą sensownie), iż jest to medium służące nie tylko eskapizmowi i przekłamywaniu rzeczywistości, lecz również mogące odgrywać rolę środka przekazu pełniącego nader pozytywne społecznie funkcje.

Zakończenie

Uproszczone, czarno-białe postrzeganie charakteru przekazu telewizyjnego, reinterpretowane już pod koniec XX wieku, stało się w pierwszej dekadzie kolejnego stulecia konwencją „trącaącą myszką” i śmieszna. Również same przekazy telewizyjne wyszły na przeciw medialnej batalii i, posługując się ironią i humorem, autoreferencyjnie dystansowały się wobec konwencji „pożarcia przez telewizor”. W jednym z odcinków rysunkowego serialu *The Simpsons*⁵⁸ jego bohaterowie zostają wciągnięci do świata ulubionej kreskówki, w której na ich życie zaczną dybać Itchy i Scratchy, złośliwi protagoniści będący zbrutalizowaną do granic dobrego smaku parodią postaci z pamiętnych bajek o przygodach Toma i Jerry’ego. Z kolei w nakręconym rok wcześniej wideoklipie *Come to Daddy* zespołu Aphex Twin, jego reżyser, Chris Cunningham, straszy widzów monstrualnie wychudzoną diabelską istotą, wychodzącą z telewizora, by nakłaniać obdarzone identycznymi dorosłymi twarzami dzieci z blokowiska do popełniania aktów przemocy. W obu przekazach nie doszukamy się jednak jednoznacznego opowiadania się za lub przeciw telewizji, lecz odnajdziemy jedynie zdystansowaną grę z jej „demonicznym wizerunkiem”. Diabelskie oblicze XI Muzy stało się bowiem kolejną przesyconą technologicznym lękiem konwencją, obecnie coraz częściej zastępowaną przez fascynujące i groźne światy cyberpunkowej, wirtualnej rzeczywistości. Jednak komputery i kreowane za ich pomocą utopijno-dystopijne sztuczne światy, to temat na kolejny, zupełnie inny artykuł.

Przypisy

¹ Por. <http://spoleczenstwo.newsweek.pl/700-tys--polskich-domow-bez-telewizora,82996,1,1.html> (dostęp 11.10.2011). O przyszłości telewizyjnej rozrywki można natomiast poczytać między innymi W: *Television after TV. Essays on a Medium in Transition*, red. L. Spigel, J. Olsson, Durham 2004; *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, red. J. McCabe, K. Akass, London-New York 2007.

² Twórcą *Simpsonów* jest Matt Groening, zaś autorem pokazanego po raz pierwszy w 2001 roku serialu *Family Guy* jest Seth MacFarlane. Oba serie stworzono z myślą o emisji na kanale Fox. Co ciekawe, w roku 2011 twórcy *Simpsonów* musieli stoczyć bój z producentami serialu o utrzymanie go na antenie, gdyż jego oglądalność drastycznie spadła, przegrywając wojnę o widzów z bardziej obrazoburczymi kreskówkami pokroju *Family Guya*.

³ W kinie grozy ekran telewizyjny stał się formą portalu do innych światów, przez który mogą przybywać do naszej rzeczywistości złowrogie istoty po to, aby wciągać obcujących z nimi nieszczęśników do swojego świata lub zabijać ich za pomocą wyświetlanych przekazów. Złowrogie moce płynące z telewizora pojawiają się między innymi w filmie i oficjalnym plakacie obrazu *Poltergeist* Tobe’a Hoopera oraz w nowszym remake’u japońskiego obrazu *The Ring* w reżyserii Gore Verbinskiego, gdzie ekran jest pośrednikiem, a nośnikiem zabójczych treści staje się tajemnicza kasetka magnetowidowa.

- 4 Analizy artefaktów kultury masowej, których Baudrillard dokonuje w swoich pismach z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, wykazują również fascynacje autora francuskim strukturalizmem, a zwłaszcza stylem interpretacji znanym z opublikowanych po raz pierwszy w 1957 roku *Mitologii* Rolanda Barthesa.
- 5 H. Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy: badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*, przeł. S. Konopacki, Warszawa 1991, s. 27.
- 6 Ibidem, s. 19.
- 7 Ibidem, s. 30.
- 8 Ibidem, s. 300-301.
- 9 Podobne przekonania żywili w owym czasie również między innymi Erich Fromm, Theodore Roszak czy Charles Reich.
- 10 K. Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji: kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, Warszawa 2008, s. 68.
- 11 Por. Ibidem.
- 12 G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu. Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa, 2006, s.11.
- 13 Ibidem, s. 113.
- 14 Jak widać, Debord jest kolejnym myślicielem nieukrywającym silnych fascynacji marksizmem.
- 15 Ibidem, s. 15.
- 16 Pojęcie «*detournement*» zostało przełożone przez pierwszą polską tłumaczkę Deborda, Ankę Ptaszkowską, jako «odwracanie». Por. G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, przeł. A. Ptaszkowska, Gdańsk, 1998.
- 17 Proces „przechwytywania” wydaje się kreatywnym rozwinięciem strategii stosowanych przez awangardę lat dwudziestych. Zwłaszcza dadaiści i surrealiści używali w swoich dziełach gotowych artefaktów kultury w celu podejmowania krytyki burżuazyjnych wartości.
- 18 J. Baudrillard, *Spoleczeństwo konsumpcyjne, jego mity i struktury*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006, s. 7.
- 19 Cyt. za: K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizmie*, Kraków 2000, s. 76.
- 20 I tu pojawia się pierwszy problem związany z manierą pisarską Baudrillarda – jego tezy nie są prawie nigdy poparte jakimikolwiek danymi empirycznymi. Pojęcia zaczerpnięte z filozofii, psychoanalizy, antropologii czy historii służą mu jedynie za trampolinę do tworzenia pełnego metafor, analogii i zabaw językowych dyskursu. Zwłaszcza w nowszych, coraz bardziej opiniotwórczych tekstach widać wyraźnie, że autor nieco zapędza się w swoim grach słownych oraz natchnionym wizjonerstwie. Już głoszenie kresu takich pojęć, jak „prawda”, „iluzja”, „ideologia” czy „rzeczywistość” stawiało niektóre elementy teorii „symulaków” w niewygodnej pozycji „socjologizującej science fiction”. Z czasem skłonność francuskiego myśliciela do coraz bardziej rozbudowanych metafor i dziwacznych konstrukcji językowych stała się pułapką, z której autor próbował umknąć, odwołując się do pojęć związanych z fizyką kwantową i wyższą matematyką. Alan Sokal i Jean Bricmont, autorzy książki *Modne bzdury. O nadużywaniu pojęć z zakresu nauk ścisłych przez postmodernistycznych intelektualistów* poddali rzetelnej analizie i miazdzącej krytyce szafowanie Baudrillarda takimi kalamburami językowymi, jak „nieeuklidesowa przestrzeń wojny”, „odwracalność porządku przyczynowego” czy „topologia Möbiusa”. Por. A. Sokal, J. Bricmont, *Modne bzdury. O nadużywaniu pojęć z zakresu nauk ścisłych przez postmodernistycznych intelektualistów*, przeł. P. Amsterdamski, Warszawa 2005.
- 21 J. Baudrillard, op. cit, s. 16.
- 22 Ibidem, s. 20.
- 23 Ibidem, 21.
- 24 Ibidem, 21.
- 25 Ibidem, s. 22.
- 26 Z drugiej jednak strony konsumpcja jest także rodzajem społecznego języka, pozwalającego komunikować się i integrować społecznie, stając się tym samym odpowiednikiem dawnego imperatywu pracy. Baudrillard, podobnie jak wcześniej Herbert Marcuse, uważa, że współczesny świat bez konsumpcji pogrzyłby się w chaosie. Co więcej, w przeciwieństwie do wcześniejszych teorii spiskowych dotyczących telewizji, Baudrillard uważa, iż przyjemności uzyskane dzięki oglądaniu telewizji doświadcza się jako rzeczywistej wolności. Nikt nie doświadcza tego jako alienacji. Por. Baudrillard, Ibidem, s. 23.
- 27 Interesującą analizą rozwoju telewizji, jej odbioru społecznego oraz próbą porównania jej analiz akademickich, jest książka Ceceli Tichi pt. *Electronic Hearth*. Autorka kończy jednak swoje wywody na początku lat dziewięćdziesiątych. Por. C. Tichi, *Electronic Hearth: Creating an American Television Culture*, Nowy Jork-Oxford, 1992.

- ²⁸ N. Postman, *Zabawić się na śmierć. Dyskurs publiczny w epoce show-businessu*, przeł. L. Niedzielski, Warszawa 2002, s. 202-203.
- ²⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=IYD1IeM1Xv0> (dostęp 30.10.2011).
- ³⁰ Cyberpunk często używa motywu śledztwa stopniowo odkrywającego perwersyjne tajemnice bohaterów. Z kinem *noir* i literackim czarnym kryminałem łączy go również mroczny, nasycony dwuznacznym erotyzmem klimat znany z pisarstwa Raymonda Chandlera. O bliskich związkach opisywanych poniżej filmów z ideami cyberpunku, koncepcjami Jeana Baudrillarda oraz pisarstwem Williama Burroughsa pisze min. Scott Bukatman w swojej książce *Terminal Identity*. Por. S. Bukatman, op. cit., s. 78.
- ³¹ Pomysł ten wykorzysta później Olivier Stone w serialu *Wild Palms*, w którym tajemnicze *quasi-religijne* ugrupowanie „ojców” promuje nowy model holograficznej telewizji, aby za jej pomocą przejąć władzę nad światem.
- ³² Scott Bukatman zauważa, że za cynizmem i ironią cyberpunku stoi często nostalgia za utraconym *sacrum*. Autor zauważa, że w twórczości Dicka, Burroughsa oraz Cronenberga „ciało stało się jedynie ciałem” (w oryginale: *«body is itself»*). Por. S. Bukatman, op. cit. s. 244.
- ³³ K. Loska, A. Pitrus, *David Cronenberg: Rozpad ciała, rozpad gatunku*, Kraków 2003, s. 81.
- ³⁴ Fakt ten zauważyli Andrzej Pitrus i Krzysztof Loska w rozdziale swojej książki dotyczącym *Videodrome'u*. Por. Ibidem, s. 81.
- ³⁵ Ibidem.
- ³⁶ Ibidem, s. 71.
- ³⁷ Również Scott Bukatman, zauważa, że *Videodrome* to film ukazujący jak nowoczesne media poprzez swoją „intercielesność” będą w stanie kontrolować ludzkość. Por. S. Bukatman, op. cit., s. 89.
- ³⁸ Oryginalny tytuł lepiej podkreśla zgubny, uzależniający wpływ telewizji. Można go bowiem przetłumaczyć również jako niezbyt dobrze brzmiące po polsku hasło: „zostań dostrojony”, dobrze współbrzmiające ze spiskowymi tezami z tekstów Marcusego, Deborda i Baudrillarda.
- ³⁹ Wysłannik piekieł, który oszukał Roya, pełni w filmie równocześnie rolę demonicznego dyrektora Hell TV, rządzącego bezwzględnie swym przedsiębiorstwem za pomocą magicznego pilota, potrafiącego między innymi dezintegrować i teleportować sprzeciwiających się mu nieszczęśników.
- ⁴⁰ Być może tego typu forma tłumaczenia zdoła oddać wydźwięk angielskiego terminu „*coach potato*”.
- ⁴¹ Także Marge i Lois, żony rysunkowych *coach potatoes* z *Simpsonów* i *Family Guya*, są lepiej wykształcone i bardziej elokwentne i to właśnie one pełnią w ich domostwach rolę „głów rodzin”.
- ⁴² Por. L. Black, *Whose finger on the button? British Television and the Politics of Cultural Control vs. Remote Control* W: „Historical Journal of Film, Radio and Television” 2005, Vol. 25, No 4, s. 547-575.
- ⁴³ Telewizyjny świat Roya został zaprezentowany w pierwszych scenach filmu z wyraźnym ironicznym przerysowaniem, ukazującym go jako utopijne uniwersum, do którego łatwo uciec, zapominając o bólach ponowoczesności.
- ⁴⁴ Helen ocali swoje życie i duszę męża, odpowiadając poprawnie w zabójczej wersji teleturnieju oraz walcząc za Roya w „diabelskiej” wolnej amerykance.
- ⁴⁵ Wizyty w mniej „męsko zorientowanych” przekazach, takich jak serial obyczajowy czy taneczny wideoklip, sprawiają protagoniście o wiele więcej kłopotu.
- ⁴⁶ Strategię obrony telewizji na polskim gruncie akademickim można odnaleźć między innymi w tekstach Wiesława Godzica. Rodzimy medioznawca wypowiadał się między innymi w czasie pamiętnej medialnej kampanii potępiającej producentów, uczestników oraz widzów programu *Big Brother*. Por. W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki. Po „Wielkim Bracie”*, Kraków 2004, s. 101-151.
- ⁴⁷ Por. J. Fiske, J. Hartley, *Reading Television (New Accents)*, London-New York 2003.
- ⁴⁸ Rodzinna walka o pilota i kompulsywny „zapping” (ciągłe przełączanie kanałów) są już również fenomenami, które z pism teoretyków telewizji przeniknęły do filmowych i reklamowych konwencji. Oba motywy zostały zreinterpretowane między innymi w jednej z reklam Pepsi, w której młody, dojrzejący seksualnie bohater wyłącza tym popularnym gadżetem denerwujących go członków rodziny, po czym przywołuje z ekranu Kylie Minogue, będącą obiektem jego erotycznych fascynacji.
- ⁴⁹ S.E. Case, *The Domain-matrix: Performing Lesbian at the End of Print Culture*, Indiana 1996, s. 200.
- ⁵⁰ Kategoria: „kolorowe reformy” odnosi się oczywiście do przewrotu kontrkulturowego i związanych z nim zmian społecznych, w których wprowadzaniu ważką rolę odegrały właśnie media audiowizualne.
- ⁵¹ Por. J. Urry, *Spojrzenie turysty*, przeł. A. Szulżycka, 2007, Warszawa, s. 236.
- ⁵² Jennifer, podobnie jak większość osób z telewizyjnego miasteczka, odnajduje w końcu swą prawdziwą

„kolorową formę”, stanowiącą kwintesencję jej wnętrza, a nie jedynie czarno-biały wzór narzucony przez normy społeczne.

- ⁵³ W USA istnieje ponad dwadzieścia miast o tej nazwie, co nadaje Springfield znamiona «everlandu». Z tego też powodu twórcy *Simpsonów* osadzili akcję serialu właśnie w tak stereotypowym, choć wyraźnie przerysowanym miejscu. Zakończenie *Pleasantville* można zatem odczytać również ironicznie, bo bohaterka filmu zamienia życie na zredukowanej do „czerni i bieli” prowincji na życie w mieście będącym desygnatem przeciętności i zwyczajności.
- ⁵⁴ O utopijnym charakterze prawdziwych i wyimaginowanych wysp (oraz przestrzeni podobnie do nich nacechowanych wyizolowaniem ze świata) pisze między innymi John Gillis. Por. J. R. Gillis, *Islands of the Mind. How the Human Imagination Created the Atlantic World*, New York 2004, s. 65-81.
- ⁵⁵ G. Dickinson, *The Pleasantville Effect: Nostalgia and the Visual Framing of (White) Suburbia* W: „Western Journal of Communication” 2006, Vol. 70, No 3, s. 216.
- ⁵⁶ Odgrywany przez Tobey McGuire’a bohater jest postacią utopijnie idealną (a więc stereotypowo czarno-białą), niczym telewizyjne miasteczko, do którego trafia.
- ⁵⁷ Jednym z badaczy kina i kultury popularnej, który w swoich analizach amerykańskiego kina okresu klasycznego oraz w niektórych strukturach programów telewizyjnych dostrzega utopijny charakter rozrywki, jest Richard Dyer. Por. R. Dyer, *Only Entertainment*, London-New York 2002.
- ⁵⁸ Mam tu na myśli czwarty odcinek dziesiątej serii *Simpsonów*, należący do pokazywanego w Halloween cyklu: *Treehouse of Horror*; pokazywany po raz pierwszy w amerykańskiej stacji Fox Network 25 października 1998 roku.

Summary

From tele-hell to tele-utopia - cinematic stories about the pleasures and dangers of television

Television in the writings of academics associated with the counterculture became the subject of some passionate attacks. TV broadcast in the texts of Herbert Marcuse, Jean Baudrillard and Guy Debord was accused of manipulating people, blocking their intellectual development and boosting consumer desires. In 1980's and 1990's the thesis of the harmful influence of television became intercepted also by the cinema. Especially movies that used fantastic images and plots began to treat television as the devilish invention leading humanity towards destruction. The main attribute of the corruption of audiovisual media was not only the TV set, presented as the hellish object, but also the remote control, appearing in many plots of feature films as a weapon in the struggle for domestic dominance or even treated as an evil tool used by some unknown dangerous forces. This article analyzes three different fantastic visions of television, presenting this medium as an artifact associated with the anti-utopian, infernal and utopian connotations.