

Co jest prawdziwą przyjemnością widza?

**Aleksandra Drzał**

## POWRÓĆMY DO STARYCH DOBRYCH CZASÓW!

**MIASTECZKO PLEASANTVILLE GARRY'EGO ROSSA JAKO GŁOS  
W DYSKUSJI FILMOWCÓW NA TEMAT TELEWIZJI**

**Z** daniem teoretyków kina, każda dekada jego istnienia rządzi się nieco innymi prawami. W odniesieniu do lat 90. ubiegłego wieku podkreśla się szczególnie ogromny wpływ mediów elektronicznych i nowych technologii na sztukę filmową. Andrzej Gwóźdź określa to zjawisko mianem „kina nowego triku” (Gwóźdź, 1997: 165), Jerzy Płażewski zaś w swojej najnowszej encyklopedii filmu rozdział na temat kina lat 90. zatytułował *Elektronika chce dyktować nowe prawa* (Płażewski, 2001). Wpływ ten rozpatrywać można na dwu płaszczyznach: tematyki oraz technik tworzenia kina. Otwarte pozostaje pytanie, czy możliwości, jakie stworzyła elektronika choćby w dziedzinie efektów specjalnych, oznaczają dla kina postęp, czy może raczej wręcz przeciwnie – regres. W 1994 roku podczas festiwalu w Wenecji zorganizowano „Kongres nowych technologii: pro i contra”. Udział w nim wzięły takie osobistości współczesnej sztuki, jak choćby Umberto Eco czy Wim Wenders. Uczestnicy kongresu podkreślali wielokrotnie, że flirt kina i nowych technologii mimo niewątpliwych zalet, niesie ze sobą cały szereg niebezpieczeństw, w związku z czym twórcy filmowi powinni korzystać z osiągnięć techniki z pełną odpowiedzialnością.

W zakresie tematyki podkreśla się szczególne uczestnictwo kina w aktualnych procesach współczesnego świata w absolutnie niespotykanej dotąd skali. Szczególnie intrygujące dla twórców filmowych stały się wszelkie nowości kultury audiowizualnej. „Mamy zatem kino, które powstaje na przecięciu kina i nowych mediów” – pisze Marek Sokołowski (Sokołowski, 1999), dodając, że obok ekranowej agresji to właśnie tematyka telewizyjna jest głównym wyznacznikiem kina lat 90. Dodać tu trzeba, że mamy do czynienia z sytuacją szczególną. Co sto lat ostatnie dziesięciolecie w sztuce i filozofii cechuje specyficzny pesymizm, lęk przed tym, co przyniesie nowy wiek. I oto nie inaczej było w latach 90. dwudziestego stulecia, przy czym tym razem mieliśmy do czynienia nie tylko z przełomem wieków, ale także tysiącleci. Obawa, niepewność dotycząca rzeczywistości nowego milenium ujawniła się także w twórczości filmowej i to nie tylko w filmach katastroficznych, które zapowiadały zagładę Ziemi i ludzkości. Wielu twórców snuło refleksję nad kondycją świata u progu trzeciego tysiąclecia, koncentrując się zwłaszcza na funkcjonowaniu w nim nowoczesnych technologii telewizyjnych. Stawiali niepokojące pytania o możliwość dokonywania przy ich użyciu groźnych mistyfikacji. Czy to, co widzisz na ekranie jest prawdą? – pytali widza jedni. Gdzie przebiega granica między autentycznym i zmyślnym? – zastanawiali się inni. Do najbardziej znanych i cenionych obrazów tego dziesięciolecia, podejmujących tematykę telewizyjną, należą z pewnością *Truman Show* Weira, *Aleja snajperów* Winterbottoma oraz filmy Olivera Stone'a (ze świetnymi *Urodzonymi mordercami* na czele). Intrygujący jest tu również fakt, że temat telewizji przedostał się do dzieł mniej znanych oraz do kina gatunkowego i obrazów

zaliczanych do tak zwanego kina klasy B<sup>1</sup>. Twórcy tych mniej cenionych obrazów formułują nierzadko interesujące wnioski (choć czynią to „prostymi słowami”). Jedną z perełek tej grupy jest moim zdaniem *Miasteczko Pleasantville* Garry'ego Rossa. Ta z pozoru prosta, nieco nawet naiwna historia dziwnej podróży w czasie i przestrzeni stała się pretekstem do ukazania kilku zasadniczych prawd, dotyczących ewolucji telewizji oraz postawy widza – od biernego zauroczenia, do aktywnego krytycyzmu.

Film rozpoczyna seria zmian kanałów, którą śledzimy tak, jakbyśmy to my zmieniali programy w naszym telewizorze. Wreszcie obraz zatrzymuje się na kanale TV Time – „jedynym kanale nadającym wyłącznie czarno-białe programy”. Głos spikera informuje nas jednocześnie, że w najbliższy piątek odbędzie się specjalny dwudziestoczerogodzinny maraton *Miasteczka Pleasantville* – serialu z lat pięćdziesiątych i zachęca: „Powróćmy do starych, dobrych czasów”. Dopiero po takim wstępie rozpoczyna się część, o której jesteśmy przekonani, że będzie akcją właściwą filmu; na ekranie pojawia się napis „Once Upon a Time...” i oto znajdujemy się już we współczesności. Akcja przenosi się do amerykańskiej szkoły; śledzimy urywki różnych zajęć, z których kolejno dowiadujemy się o wzroście bezrobocia, epidemii wirusa HIV i klęsce głodowej krajów Trzeciego Świata, wreszcie – o wciąż niebezpiecznie powiększającej się dziurze ozonowej. Oto nasza współczesność i jej problemy – wszyscy znamy je aż zbyt dobrze. Główny bohater – David – jest w tym czasie ze swoim przyjacielem w szkolnej stołówce. Mamy teraz okazję poznać go dokładniej: jest zakompleksiony i nieśmiały, jego jedyną prawdziwą pasją są stare seriale, zwłaszcza owo *Miasteczko Pleasantville* – zna na pamięć całe partie dialogowe oraz dokładny przebieg akcji. Ten moment filmu od razu skojarzył mi się z niektórymi scenami z *Trainspotting*<sup>2</sup> i rozmowami tamtych – zupełnie przecież odmiennych – bohaterów na temat filmowych ról Seana Connery. Czyżby każdy dziś miał jakąś filmowo-telewizyjną pasję? Ową scenę w stołówce obserwuje siostra Davida – Jennifer, jego zupełne przeciwieństwo. To typowa bohaterka amerykańskich filmów dla młodzieży – ładna, pewna siebie; jej pasją jest życie towarzyskie i modne ciuchy. Na piątkowy wieczór, gdy ma odbyć się serialowy maraton, dziewczyna umawia się na domową randkę ze szkolnym Casanovą – mają razem oglądać w telewizji koncert. Jak się łatwo domyślić, na pół godziny przed rozpoczęciem i maratону, i koncertu dochodzi między rodzeństwem do bójki o pilota do jedyne go w domu dużego telewizora, w wyniku której pilot ów zostaje kompletnie zniszczony. Jest to prawdziwa tragedia, ponieważ, jak informuje siostrę David (i nas – widzów jednocześnie), ten nowoczesny sprzęt nie działa bez pilota. W tym samym momencie, gdy chłopak to wyjaśnia, rozlega się dzwonek do drzwi. Na progu stoi przemyły staruszek, który informuje, że przyjechał naprawić telewizor. Na zdziwienie bohaterów (bo przecież nikogo jeszcze nie zdążyli wezwać) odpowiada z rozbijającym uśmiechem: „To wasz szczęśliwy dzień”, w co jednak widz nie bardzo chce wierzyć, ponieważ gdy tylko technik wchodzi do środka, na dworze rozpętuje się burza i dalsze rozmowy raz po raz przerywają złowieszczą grzmoty i błyski piorunów. Mężczyzna wręcza bohaterom nowego pilota, którego „trochę podrasował” i równie uśmiechnięty wychodzi. David i Jennifer od razu wypróbują jego działanie, naciskają przycisk i nagle dostrzegają, że stali się czarno-biali. Rozglądają się i dochodzą do wniosku, że nie znajdują się w swoim domu, ale w salonie rodziny z serialu (bez trudu rozpoznaje to David). Dopiero od tego momentu rozpoczyna się akcja właściwa filmu. Bohaterowie nagle znaleźli się w świecie, gdzie wszystko ma swój spokojny rytm i wyznaczoną kolejność; gdzie ludzie są szczę-

<sup>1</sup> Oto np. słynny agent Bond musiał zmierzyć się z magnatem prasowym, którego dziennikarskie ambicje groziły wybuchem III wojny światowej.

<sup>2</sup> Wielka Brytania, 1996, reż. D. Boyle; „trainspotting” z ang. oznacza jakąś zupełnie bezużyteczną pasję, jaką *nota bene* większość z nas posiada.

śliwi i zawsze uśmiechnięci, bo życie to pasmo przyjemności (co sugeruje nazwa); gdzie jednak – jak się szybko okazuje – jest po prostu śmiertelnie nudno. Wtłoczeni w nie swoje role, próbują na swój sposób w tej nowej rzeczywistości się odnaleźć. Szybko okazuje się, że każde z nich do przedziwnej przygody podszło zupełnie inaczej. David (teraz jako serialowy Bud) tak naprawdę dobrze czuje się w nieskomplikowanym świecie. Zakompleksiony, nieśmiały chłopak dopiero tu ma szansę się wykazać (jak na przykład na treningu koszykówki, gdzie wszystkim piłka zawsze wpada do kosza) i jest lubiany. Przeciwnie Jennifer (od tej pory Mary Sue). Jej ów czarno-biały świat, splewany konwenansami, absolutnie nie odpowiada i dlatego nie bacząc na konsekwencje, postanawia go zmienić, przenosząc do niego zachowania typowe dla „wyluzowanych” lat 90. Owe zmiany okażą się naprawdę diametralne, serialowy świat zacznie się bowiem robić coraz bardziej kolorowy (w dosłownym tego słowa znaczeniu). Brat oczywiście próbuje jej to wyperswadować, ale Mary Sue (mentalnie ciągle przecież Jennifer) jest przekonana o swoich racjach.

David i Jennifer reprezentują niejako dwa różne modele odbioru telewizji. David należy do tych, którzy wybierają z dostępnych programów te, które im akurat odpowiadają, a potem oglądają je bezkrytycznie. Nie mają potrzeby ingerowania w to, co widzą na ekranie. Jeśli program im się nie podoba, po prostu zmieniają kanał i na tym kończy się ich odbiorcza aktywność. Przeciwnie Jennifer – ona reprezentuje grupę, która z ogromnym napięciem czeka na pojawienie się telewizji interaktywnej, a na razie próbuje w twórczy sposób wpływać na kształt ramówki lub konkretnych programów. Nie obawia się, że zniszczy jakiś telewizyjny świat, jeśli tylko widzi potencjał i sposób wprowadzenia określonych zmian. Jak stwierdził Tomasz Raczek: „Nie są oni biernymi odbiorcami, lecz sami kształtują oglądaną przez siebie historię. To konsekwencja nawyków nabytych w świecie komputerów” („Wprost” nr 864).

Szybko okazuje się, że kolorowi stają się ludzie, którzy zaczynają robić coś, czego nie robili nigdy wcześniej, którzy wyzbywają się typowej dla tego świata rutyny. Każdy musi sam odkryć to zachowanie, jakie uczyni go kolorowym. Oczywiście nie wszyscy chcą zmieniać swoje życie i przyzwyczajenia. Sytuacja w miasteczku staje się napięta; na przykład na drzwiach niektórych lokali i sklepów pojawiają się napisy typu: „Kolorowym wstęp wzbroniony”<sup>3</sup>. Bud, oskarżony o „zbezczeszczenie budynku państwowego” (pomalował ścianę komisariatu policji zakazanymi kolorami), przed sądem tak tłumaczył wyższość kolorowego świata przeciwnikom barw:

„Wiem, że chcecie, żeby w Pleasantville wszystko było miłe, ale nie wszystko może takie być. Są jeszcze rzeczy głupie, podniecające, niebezpieczne. Każda z nich tkwi w was, trzeba tylko odwagi, żeby ją wydobyć”.

Z czasem wszyscy mieszkańcy odnajdują w sobie taką odwagę i całe Pleasantville staje się kolorowe.

W jednej z ostatnich scen główni bohaterowie podejmują zasadniczą decyzję dotyczącą ich przyszłości: Mary Sue – ku naszemu zdziwieniu – postanawia zostać w tym świecie, którego zmiany sama zainicjowała, Bud zaś decyduje się na powrót do rzeczywistości. Za pomocą telewizyjnego pilota zostaje wciągnięty do telewizora i przeniesiony z powrotem do Ameryki lat 90. Na tym jednak film się nie kończy. Ostatnia scena rozegra się w serialowym Pleasantville: rodzice siedzą na ławce w kolorowym już parku:

„Ojciec: Co teraz będzie?

Matka: Nie wiem. A ty wiesz?

Ojciec: Nie”.

<sup>3</sup> Sformułowanie to przywołuje oczywiście na myśl kwestie rasowe, które były ważnym tematem społecznym w czasach, kiedy toczy się akcja serialu.

Oboje wybuchają śmiechem. Wreszcie każdy kolejny dzień będzie rzeczywiście nowy, nie do końca przewidywalny. Bohaterowie serialu, mimo że przecież przyzwyczaili się już do uprzedniej rutyny, są szczęśliwi z powodu zmian, jakie zaszły w ich miasteczku.

To przeniesienie finału filmu do świata telewizyjnego serialu wydaje się znaczące. Zacierają bowiem granice między tym, co realne i nierealne. Podobnie zresztą jak fakt, że owa przedziwna podróż odbywała się w obie strony w analogiczny sposób – przez wciągnięcie w telewizyjny ekran. Czy więc mieliśmy do czynienia z serialem z lat 50., przypomnianym we współczesnej telewizji, czy może dokładnie odwrotnie? W tym momencie skojarzenie z koncepcją precesji symulaków Jeana Baudrillarda nasuwa się automatycznie. Nieodwracalne przemieszanie sfery obrazów ziszcza się tu za pomocą magicznego pilota. W swoim eseju ten francuski filozof i socjolog stwierdza: „(...) symulacja stawia pod znakiem zapytania różnicę między »prawdziwym« a »fałszywym«, między światem »rzeczywistości« a światem »wyobraźni«” (Baudrillard, 1997: 177–178), a następnie pyta przekornie: „Skoro symulant produkuje »prawdziwe« objawy, to czy jest, czy nie jest chory?” (tamże: 178). Jako bohater telewizyjnego serialu David pozostaje sobą – nastolatkiem wyrwanym z rzeczywistości Ameryki lat 90. Jednocześnie jest przecież także Budem, czyli – używając określenia Baudrillarda – swoim własnym obrazem, symulacją samego siebie. I niemożliwe jest udzielenie odpowiedzi na pytanie, który z nich – David czy Bud – jest „prawdziwy”.

Z drugiej strony, mamy w filmie do czynienia z pomysłem podobnym do tego, który opisywał Joachim Paech w eseju *Telewizja jako forma symboliczna* (Paech, 1997), gdzie telewizor określony jest jako „integralna część przestrzeni życiowej mieszkania” (tamże: 144), telewizja zaś – jako „rzeczywistość równoległa” (tamże: 146). Tym bardziej więc uzasadniona wydaje się możliwość tego rodzaju podróży – nie tylko w czasie, ale i przestrzeni, z jej zmianą z przestrzeni realnej na nierealną – telewizyjną. Intrygujące jest też narzędzie owej dziwnej podróży w czasie i przestrzeni – pilot od telewizora. Przecież telewizja samą siebie chętnie reklamuje jako magiczne medium przynoszące świat do naszego domu, umożliwiające nam poznanie go i jego historii bez potrzeby wstawania z fotela. „Sprawić, by tam było tutaj, by została zniesiona różnica pomiędzy tam i tu” – napisał Michael Gheude o aspiracjach telewizji (Gheude: 160).

Być może jednak warto by także podejść do pomysłu Rossa z mniejszą dosłownością i potraktować film jako opowieść o wędrówce wewnętrznej. W tym ujęciu byłaby to historia o naszym postrzeganiu siebie samych przez pryzmat różnych rodzajów programów telewizyjnych. Sprawą oczywistą jest, że niektóre programy podobają nam się bardziej, inne mniej, jeszcze inne – wcale. Zależy to oczywiście przede wszystkim od naszego gustu i oczekiwań, ale zapewne także od tego, w jaki sposób oceniamy siebie i nasze otoczenie. Dlaczego David z pasją śledził losy bohaterów serialu sprzed czterdziestu lat? Z pewnością między innymi dlatego, że odpowiadała mu nieskomplikowana rzeczywistość małego miasteczka, w którym zawsze świeciło słońce; intuicyjnie wyczuwał, że chciałby żyć w takim prostym świecie. Właśnie taki świat tkwił zapewne w jego podświadomości jako rzeczywistość idealna, a dzięki telewizji mógł nie tylko widzieć go oczyma wyobraźni, ale także w wersji bardziej „fizycznej” – na ekranie telewizora. W ten sposób można dojść do wniosku, że – przynajmniej w pewnym stopniu – każdy z nas może w telewizji odnaleźć jakąś część samego siebie – swoje marzenia i własną wizję świata idealnego. Ted Carpenter stwierdził: „Żyjemy wewnątrz mediów. My jesteśmy ich zawartością. Obrazy telewizyjne przychodzą do nas szybko i w takiej obfitości, iż pochłaniają nas i piętnują. Jesteśmy w nich pogrążeni. (...) Podświadomość to świat, w którym wszystko magazynujemy, nie tylko fragmenty, a telewizja tę podświadomość rozwija i powiększa” (za Wood, 1993: 140).

Zygmunt Kałużyński i Tomasz Raczek w jednej ze swoich dyskusji na łamach tygodnika „Wprost” zwrócili uwagę na jeszcze jeden możliwy klucz do interpretacji filmu. Ich zdaniem *Miasteczko Pleasantvil-*

Je to opowieść o ewolucji, jaką przeszła telewizja w ciągu tych kilku dekad swojego istnienia („Wprost” nr 864). Przenosząc współczesnych bohaterów do świata czarno-białej telenoweli i pokazując ich reakcje na tamtą rzeczywistość, uzmysławia nam Ross, jak bardzo zmienił się telewizyjny świat. Więcej nawet, pokazując postaci, które chcą taki świat zmienić, akcentuje komizm i nieprzystawalność „starej” telewizji nie tylko do współczesności, ale wręcz do rzeczywistości w ogóle. W tym ujęciu film Rossa byłby pastiszem na określony styl telewizyjny, w którym pod pozorami prawdopodobieństwa ukrywają się ogromne uproszczenia i sztuczność. Stare dobre czasy – by zacytować spikera TV Time – okazują się dla widza mało interesujące właśnie dlatego, że są takie jednoznacznie dobre. Świat starego serialu nie będzie nas w pełni przejmował, bo po prostu nie sposób się utożsamić z bohaterami, którzy nie mają żadnych problemów, żadnych powodów, by przestać się uśmiechać. Mało tego, jak pokazuje reakcja filmowych bohaterów, taki uproszczony świat nie jest bynajmniej światem idealnym, bo brakuje mu barw (w każdym tego słowa znaczeniu). Przekonuje się o tym nawet David, który w realnym świecie był przecież fanem serialu. Po drugiej stronie ekranu okazało się, że jego fascynacja była jednocześnie „uzbrojona” w ogromny dystans do rozgrywających się w Pleasantville wydarzeń. Nawet on – nieśmiały nastolatek pełen kompleksów – nie mógł przyzwyczaić się do takiego uproszczonego świata; by móc w nim żyć, po prostu musiał go zmienić.

Pozostaje jednak jeszcze jedna kwestia – końcowy wybór Jennifer i Davida. Może się on wydawać zaskakujący: dziewczyna postanowiła pozostać w roli Mary Sue, chłopak zaś – powrócić do Ameryki lat 90. Wydawać by się mogło, że logicznější byłoby rozwiązanie odwrotne. Co więc może oznaczać taki właśnie finał? Sądzę, że aby odpowiedzieć na to pytanie należy raz jeszcze wrócić do kwestii zachowań odbiorcy. Pisałam już, że Jennifer reprezentuje tu model odbioru twórczego i krytycznego. Zupełnie inaczej David – on nie miał potrzeby zmieniania nudnego świata serialu, dopóki świat ten pozostawał w sferze fikcji. Mało tego, nawet będąc już po drugiej stronie ekranu jako Bud, długo wahał się, czy można niszczyć zastany porządek. Przekonała go Jennifer, od początku niemająca podobnych oporów. Z całą jednak pewnością taka twórcza aktywność angażuje o wiele bardziej niż bierny odbiór; każdy artysta przywiązuje się przecież do swojego dzieła. Dla Jennifer świat Pleasantville stawał się jej własnym tym bardziej, im bardziej weń ingerowała. Barwy miasteczka były jej dziełem; w takim Pleasantville mogła czuć się rzeczywiście „u siebie”. Nic dziwnego, że nie chciała wracać do prawdziwego świata, w którym jej twórcza aktywność ograniczała się do decyzji, co dziś na siebie włożyć. Inaczej David – jemu w świecie lat 90. brakowało jedynie pewności siebie. Zdobył ją w serialowym miasteczku i mógł wracać. Dla niego podróż do Pleasantville była przede wszystkim duchową przygodą. Nauczył się, że bycie biernym odbiorcą nie musi bynajmniej oznaczać pokornego „konsumowania znaczeń” (Baudrillard), a z tego, co widzi na ekranie, może wyselekcjonować użyteczną dla siebie wiedzę o świecie.

Miasteczko Pleasantville to film o mądrym odbiorcy. To także film o tym, jak się takim mądrym odbiorcą stać. Ross pokazuje, że jako widzowie mamy możliwości aranżowania rzeczywistości telewizyjnej, bo w dużej mierze od nas samych zależy, co i w jakim celu oglądamy. W tym sensie jest to film o wymowie optymistycznej. Pojawia się tu jednak także dodatkowe niepokojące pytanie, czy aby aranżując ową rzeczywistość, nie stajemy się jej częścią (decyzja Jennifer o pozostaniu w telewizyjnym świecie). Bycie aktywnym twórczym odbiorcą wymaga odpowiedzialności, bo angażuje o wiele bardziej niż bierne gapienie się w ekran.

## BIBLIOGRAFIA

- Baudrillard J. (1997). Precesja symulaków, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Nycz R. (red.). Kraków.
- Gheude M. (1997). Podwójne spojrzenie. Przestrzeń w obrazie telewizyjnym, [w:] *Pejzaże audiowizualne. Telewizja – radio – komputer*. Gwóźdź A. Kraków.
- Gwóźdź A. (1997). *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*. Kraków.
- Paech J. (1997). Telewizja jako forma symboliczna, [w:] *Pejzaże audiowizualne. Telewizja – radio – komputer*. Gwóźdź A. (red.). Kraków.
- Plażewski J. (2001). *Historia filmu 1895–2000*. Warszawa.
- Sokolowski M. (1999). *Magiczny celulooid. Filmowe iluzje rzeczywistości w 68 odstonach*. Olsztyn – Warszawa.
- Wood P. H. (1993). Telewizja jako sen, [w:] *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*. Godzic W. (red.). Kraków.