ISSN 1734-3801 **MEDIA – KULTURA – KOMUNIKACJA SPOŁECZNA** Nr 17(2021)
e-ISSN 2450-081X **MEDIA – CULTURE – SOCIAL COMMUNICATION** 79–87
https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/mkks DOI: 10.31648/mkks.6122

Sylwia Zazulak
ORCID: 0000-0003-0311-2545
Wydział Humanistyczny
Uniwersytet Śląski

Złudzenie wolności. *Truman Show* jako heterotopiczny panoptykon

Słowa kluczowe: *Truman Show*, heterotopia, panoptykon, Michel Foucault, Jeremy Bentham
Keywords: *The Truman Show*, heterotopia, panopticon, Michel Foucault, Jeremy Bentham

Wstęp

Wim Wenders w swoim eseju *Pejzaż miejski* (2002, s. 349) napisał, że: „Kino jest lustrem odbijającym wiernie obraz miast XX wieku i żyjących w nich ludzi". Reżyser podkreśla przy tym, iż „[…] siódmy rodzaj sztuki jest w stanie, jak żaden inny, uchwycić istotę rzeczy, odzwierciedlić klimat i kierunki umysłowe swoich czasów oraz wyartykułować ich nadzieje, lęki i marzenia". Tym samym analizując struktury kinowych miast (ze wszystkimi komórkami w nich funkcjonującymi) przez pryzmat architektury, można odkryć ukryte znaczenia wyjawiające prawdę o czasach, w które to owe przestrzenie zostały „wpisane". Za matrycę dla takich analiz doskonale służy kino drogi, które współcześnie wychodzi poza ramy fabularne dalekiej, nierzadko egzotycznej podróży. Coraz częściej ukazuje natomiast symboliczny transfer bohaterów, przedstawiając ich wewnętrzną „zmianę położenia" (czyli przemianę, metamorfozę wewnętrzną) w istotnym znaczeniowo kontraście do otaczającej ich przestrzeni.

Interesującym przypadkiem obrazu, w którym na bezpośrednie znaczenie i recepcję wpływa zarówno owa „podróż wewnętrzna", jak i aspekty architektoniczne, jest film *Truman Show* Petera Weira (*The Truman Show*, 1998). Główny bohater, tytułowy Truman Burbank, od trzydziestu lat jest gwiazdą *reality show* przedstawiającego jego życie codzienne. Mężczyzna od urodzenia mieszka w idealnie wykreowanym miasteczku Seahaven, będącym w rzeczywistości skrupulatnie zaprojektowanym planem nagraniowym. Nieświadomy swojej pozycji i sławy, tropiony na każdym kroku przez ukryte kamery telewizyjne, marzy o wyjeździe na Fidżi. U źródeł jego planów początkowo leży niewinne marzenie o spotkaniu dawnej ukochanej, lecz wraz z podejmowaniem kolejnych prób wyjazdu pełnych zbiegów okoliczności i zakończonych fiaskiem, Truman

zaczyna wątpić w słuszność otaczającej go przestrzeni. Przestaje też ufać swoim najbliższym – żonie Meryl i przyjacielowi Marlonowi – podważając słuszność ich działań oraz zrywając z własnymi, utrwalonymi schematami dnia codziennego.

Seahaven, będąc z pozoru tłem dla perypetii Trumana, tak naprawdę odkrywa przed widzem poziom interpretacyjny związany z patrzeniem na losy Burbanka przez pryzmat architektury. Przyglądając się miasteczku z perspektywy Foucaultowskiej myśli o heterotopii i Benthamowskim panoptykonie, w poniższym artykule postaram się przedstawić symboliczne znaczenie Seahaven jako heterotopicznego więzienia, w którym od urodzenia mieszka tytułowy bohater obrazu Weira. W tym kontekście podróż, jako niezbędny element kina drogi, zamienia się w ucieczkę i próbę wyrwania się z opresyjnego systemu.

Heterotopiczny panoptykon

Dla Trumana swoistym hobby jest planowanie i dążenie do wyprawy na Fidżi, która byłaby, jeszcze w tamtym momencie, nieświadomą ucieczką ze szponów narzuconej mu stagnacji – panoptykonu w stylistyce *reality show*. Zanim bohater odkryje, że Seahaven jest dla niego dosłownym więzieniem, będzie czuł tylko marazm sytuacji, w jakim znajduje się jego życie – codziennie ten sam schemat dnia, te same obowiązki, ci sami spotykani ludzie. Benthamowski panoptykon, dokładnie opisany przez Michela Foucaulta (2009, s. 191), nim stał się alegorią stłamszenia jednostki przez system, był innowacyjnym planem budowlanym. Przekładając jego funkcjonowanie na skrupulatnie zaprojektowane studio telewizyjne, z którego trwa całodobowa emisja (przy użyciu pięciu tysięcy kamer) życia Trumana Burbanka, trudno nie skojarzyć Seahaven właśnie z panoptykonem, chociaż kontrolowana jednostka do pewnego czasu nie jest świadoma nadzoru.

Idąc jednak tropem innych zagadnień poruszanych przez Foucaulta, natrafi się na opis swoistych przestrzeni nazwanych heterotopiami. Filozof zestawia je z pojęciem utopii, określanych jako „miejsca (*emplacements*) bez rzeczywistej przestrzeni", które „[…] ukazują społeczeństwo w doskonałej postaci" bądź społeczeństwo wywrócone do góry nogami, a od heterotopii odróżnia je to, że są „przestrzeniami zasadniczo nierealnymi" (Foucault, 2005, s. 120). Heterotopie natomiast pozostają rzeczywiste i stanowią odzwierciedlenie nierealnych utopii w rzeczywistości. Podczas dokładniejszego opisu swojego zagadnienia francuski filozof posługuje się przykładami obiektów architektonicznych możliwych do zaprojektowania i budowy, co potwierdza, że poddanie analizie świata przedstawionego w *Truman Show* właśnie z uwzględnieniem heterotopicznej konstrukcji przestrzeni nie przeczy wizji autora koncepcji.

Foucault (2005, s. 121–124), opisując zagadnienie heterotopii, przytacza sześć dotyczących go zasad: 1) nie ma prawdopodobnie kultury, która nie tworzy heterotopii, 2) społeczeństwo może zmienić sposób funkcjonowania heterotopii bez zaniechania jej istnienia, 3) heterotopia łączy w sobie miejsca i przestrzenie niekompatybilne ze sobą, 4) heterotopie oderwane są od tradycyjnego pojęcia

czasu, 5) funkcjonuje w nich jasno określony system otwarcia i zamknięcia związany z dołączaniem lub odłączaniem się od nich oraz 6) „pełnią pewną funkcję w stosunku do pozostałej przestrzeni".

Wykorzystam powyższe zasady, analizując budowę świata przedstawionego w *Truman Show* Petera Weira, zarówno odnosząc się do samego tytułowego *show* zaprezentowanego w filmie (w opozycji do producenckiej otoczki owego programu), jak i realiów społecznych przełomu wieków w świecie rzeczywistym widzów produkcji Weira. Tym samym dokonam porównań na dwóch płaszczyznach: 1) filmowej, gdzie Seahaven skonfrontuję ze światem przedstawionym spoza studia telewizyjnego, oraz 2) rzeczywistej, gdy cały świat przedstawiony zestawię z naszą realnością i współczesnymi lękami społecznymi.

Życie w Seahaven jest takie, jakie powinno być

Idealnie wykreowany świat Trumana stanowi odzwierciedlenie heterotopii określanej przez Foucaulta heterotopią kryzysu, będącą w opozycji do heterotopii dewiacji. Seahaven zamieszkiwane przez głównego bohatera to miejsce „uprzywilejowane, […] zastrzeżone dla jednostek, które w relacji do społeczeństwa i do ludzkiego środowiska, w którym żyją, pozostają w stanie kryzysu" (Foucault, 2005, s. 121). Truman jest właśnie ową kryzysową jednostką, której status ontologiczny w świecie pozostaje nieokreślony – z jednej strony, jako istota ludzka, pozostawałby członkiem społeczeństwa. Z drugiej jednak, nigdy nie żył w prawdziwym społeczeństwie i brak mu świadomości o „prawdziwym życiu". Przez trzydzieści lat emisji programu był skrupulatnie chroniony i nakierowywany na wcześniej ustalone przez producenta ścieżki, a poznani po drodze ludzie byli tylko machinami do spełniania oczekiwań widzów wielkiego *show*.

Z kolei przyglądając się już nie samemu programowi wewnątrz filmu, lecz całemu obrazowi Petera Weira, mówić można o heterotopii dewiacji. W tym wypadku perspektywę interpretacyjną przenosi się na drugi poziom, gdzie to otoczka producencka *show* oraz jego widzowie stają się tematem rozważań. Przesłaniem *Truman Show* jest skierowana do widzów groźba w postaci mrocznej wizji przyszłości. My, jako widzowie filmu Weira, oceniamy zarówno producenta, ekipę i samych widzów programu, zastanawiając się, jak nazwać kradzież i manipulację cudzym życiem dla celów iście komercyjnych oraz bezrefleksyjne traktowanie owych gier z żywym, czującym człowiekiem jak najlepszą rozrywkę. Zarówno bezwzględny Christof, producent (a właściwie kreator) *show*, jak i grono ludzi zebranych przed teleodbiornikami pozostają w stosunku do naszego (ówczesnego dwadzieścia lat temu) świata w dewiacji, będąc przykładami wścibskich i chorobliwie pragnących kontroli jednostek.

W przypadku *Truman Show* owa pierwsza zasada heterotopii Foucaulta okazuje się nierozerwalnie związana z zasadą szóstą – tworzona przestrzeń iluzji normalności ostatecznie odsłania całą prawdę na temat realnej przestrzeni. Seahaven pozostaje równie idealne, jak nieidealny jest świat telewidzów oglądających *show*. Utopijność symetrycznych uliczek, perfekcyjna spójność

kolorystyczna oraz przerysowana sielankowość stanowi przeciwieństwo brudnych, zatłoczonych amerykańskich miast końca XX wieku, pozbawionych spójności architektonicznej. Z kolei dewiacja producentów i odbiorców *Truman Show* staje się gorszą wersją realnego, pozafilmowego świata, w którym dotychczas podglądanie oraz inwigilacja innych ludzi przez resztę społeczeństwa nie były codziennością, lecz niepokojącą wizją przyszłości.

Kiedy w 1998 roku *Truman Show* pojawił się na srebrnych ekranach, nikt nie spodziewał się, że będzie proroczą wizją rozwoju społeczeństwa zmediatyzowanego. Całodobowa relacja z życia przeciętnego fizycznie i umysłowo mężczyzny, który od dziecka żyje w sztucznie wykreowanym dla niego świecie, nie mając o tym pojęcia, odzwierciedla lęk przed kierunkiem, w jakim zmierza technologia. Teraz, w drugiej dekadzie XXI wieku, łatwiej uświadomić sobie potencjalne źródła inwigilacji (w tym te, na które dobrowolnie się godzimy) oraz dostrzec w obrazie Weira zalążki niepokoju społecznego w symbolicznej otoczce tragikomizmu. Obraz australijskiego reżysera okazał się nie tylko zapowiedzią takich programów jak *Big Brother*, lecz także zwiastunem stuprocentowej cyfryzacji życia społecznego oraz związanych z nim akcji i interakcji.

W tym miejscu warto również wspomnieć o symbolicznym znaczeniu nazwiska głównego bohatera. „Burbank" nawiązuje do kalifornijskiego miasta położonego nieopodal Hollywood, które nazywane jest „medialną stolicą świata" (*Media Capital of the World*). W mieście swoje siedziby mają największe studia filmowe i stacje telewizyjne, m.in. Warner Bros. Entertainment, Cartoon Network Studios czy The Walt Disney Company. Studio telewizyjne, stylizowane w obrazie Weira na prowincjonalne miasteczko, różni się jednak od swoich realnych inspiracji tym, że emituje życie „Prawdziwego Człowieka" – True-Mana. Truman Burbank pozostaje tym samym jedynym rzeczywistym, prawdziwym elementem w wielkim przemyśle nierealnej, sztucznie wykreowanej telewizji. Osobiste *reality show*, chociaż wykreowane i zaplanowane przez Christofa, bądź co bądź przedstawia prawdziwego człowieka borykającego się z (na pozór) prawdziwymi problemami. Chociaż Truman dla twórców i widzów programu pozostaje realny i nierealny jednocześnie, plasując się pomiędzy byciem nieświadomym sławy celebrytą a nieświadomym swej gry aktorem, dla siebie samego wciąż jest prawdziwy. Nawet gdy zaczyna uświadamiać sobie, że jest marionetką na scenie, nie porzuca swojej podmiotowości, wykorzystując sztuczność Seahaven do odkrycia prawdy o sobie.

Jesteś w telewizji! Na żywo dla całego świata!

Nadrzędną funkcją wewnętrzną *Truman Show* (w myśl drugiej zasady Foucaulta), w perspektywie świata wykreowanego przez Petera Weira, jest rozrywka. Widzowie z 220 krajów, oglądając perypetie Trumana, świetnie się przy tym bawią – towarzyszy im wzruszenie, śmiech bądź złość. Postać Burbanka w ciągu trzech dekad stała się bożyszczem, co potwierdza m.in. jedno z wielu ujęć dwóch oglądających *show* staruszek, otoczonych w swoim

mieszkaniu gadżetami i akcesoriami z podobizną ukochanej gwiazdy ekranu. Dla Christofa z kolei *Truman Show* staje się spełnieniem maniackiej potrzeby kontroli i zarobku. Rozczarowanie i przerażenie mężczyzny, ukazane na końcu filmu, było spowodowane utratą ulubionej maskotki i niewątpliwie dorobku całego życia. Kiedy Burbank zniknął z planu, zachowanie i polecenia Christofa przywodziły na myśl akcję poszukiwawczą niebezpiecznego recydywisty, który uciekł z więzienia.

Foucault mówił jednak, że społeczeństwo, w trakcie swojej historii, może sprawić, by heterotopia, nie przestając istnieć, funkcjonowała w całkiem inny sposób. Kiedy widzowie przed odbiornikami telewizyjnymi obserwują trudy ucieczki Trumana, „zaczynają mu kibicować w walce o wyzwolenie" (Zawojski, 2007, s. 88). Wyzwolenie z zamkniętego świata, pełnego sztucznych kreacji i stylizacji, staje się iskierką nadziei dla zagubionych oglądających. Być może niektórzy wierzą, że skoro po trzydziestu latach sam Truman może uciec z utopijnego Alcatraz, to i oni mogą coś zmienić? Arkadiusz Lewicki (2007, s. 174), pisząc o widowisku Weira w *Sztucznych światach*, snuje nieco pesymistyczną wizję dalszych, pozaekranowych losów Burbanka:

> Zastanówmy się bowiem przez moment, czy życie ekranowe Trumana poza filmowym studiem ulegnie jakiejś zmianie. Wszak nadal będzie bohaterem mass mediów, nadal kamery i aparaty fotograficzne będą rejestrować każdy jego krok, tyle tylko, że teraz nie będą już ukryte. […] Zagubiony w świecie bez ułatwień Truman i tak będzie musiał poddać się czyjejś manipulacji, choć teraz będzie miał jej świadomość.

To właśnie w tym momencie wychodzi na jaw panoptyczny schemat studia filmowego – perfekcyjna kontrola jednostki, dopóki jednostka nie wie, że jest kontrolowana, nie ma za zadanie nic więcej, jak jedynie wścibskie podglądanie. Dopiero gdy spełni się wizja Lewickiego na temat dalszych losów Trumana, nieustanna obserwacja stanie się w pełni Benthamowskim tworem. Burbank będzie żył w poczuciu nieustannej obserwacji – co prawdopodobnie wpłynie na jego zachowanie i pilnowanie samego siebie, ponieważ oczy aparatów fotograficznych fotoreporterów, przypadkowych przechodniów i dziennikarzy będą skierowane na najbardziej znanego człowieka na całym świecie. Ostatecznie uda mu się uciec z więzienia w sensie fizycznym, ale w rzeczywistości nigdy nie będzie wolny, tak jakby tego pragnął.

Prawda czy fałsz?

Podczas obserwacji świata przedstawionego w filmie Weira dostrzega się niekompatybilne zestawienie sztuczności z prawdziwością. W zależności od przyjętego punktu obserwacji, stan realności okazuje się zmienny i płynny – inaczej świat przedstawiony widzi Truman, inaczej osoby oglądające *show*, a jeszcze inaczej odbiorcy kompletnego obrazu australijskiego reżysera.

Dla głównego bohatera *show* prawdziwe jest tylko to, co widzi – jednolicie i neutralnie „[…] zaprojektowane przez specjalistów od telewizyjnych shows" (Zawojski, 2007, s. 90). Jak pisze dalej: „I choć ten sztucznie wykreowany świat wygląda jak prawdziwy, jest tylko scenografią właśnie". Dopiero w momencie, gdy Truman zaczyna dostrzegać niespójności, zaczyna podważać rację wszystkich bodźców i składowych dnia codziennego. Śledzi żonę w drodze do pracy, z premedytacją wchodzi do złego budynku, podejmuje nieudaną próbę ucieczki z błogiego miasteczka oraz zwraca uwagę na nieznane dla niego *product placements*. Kojarząc fakty, zdając sobie sprawę z pewnych rzeczy, ostatecznie podejmuje próbę cichej ucieczki ze świata wiecznej inwigilacji.

Dla śledzących poczynania Trumana widzów realne jest to, co widzą na ekranie, chociaż zdają sobie sprawę z manipulacji, jakiej są poddawani. Nie przyjmują jednak do wiadomości faktu, że życie Burbanka nie jest „prawdziwym życiem", wiedzą bowiem, że to zepsułoby radość z podglądania jego poczynań. Napisał o tym Arkadiusz Lewicki (2007, s. 173) w analizie dzieła Weira:

> Widownia Truman Show przybiera postawę charakterystyczną dla współczesnych odbiorców widowisk telewizyjnych. Z jednej strony ma świadomość, że poddawana jest manipulacji, że steruje się jej uczuciami – zdradzają to komentarze dotyczące działań producentów programu usuwających z niego niektóre postaci, […] z drugiej zaś strony publiczność w pełni tej manipulacji się poddaje, płacząc i śmiejąc się w ściśle zaprojektowanych przez realizatorów momentach.

Poza czasem i przestrzenią

Idąc architektonicznym tropem miasteczka Seahaven, trudno ustalić, jaki rok trwa w rzeczywistości *show*. Podobne do siebie domy, pastelowość, jasność i elegancja przywodzą na myśl wyobrażenie amerykańskiego przedmieścia rodem z filmów osadzonych w latach 50. XX wieku, gdzie prezentuje się stereotypowe *American way of life* w myśl zanurzonej w społeczno-kulturowych tradycjach rodziny nuklearnej (Włodek, 2020, s. 122–123). Tak symboliczna wizualizacja dodaje całej produkcji swojskości, spokoju i radości. Neutralność planu zdjęciowego z jednej strony nie odwraca uwagi od najważniejszego punktu programu – Trumana, ale z drugiej – spełnia oczekiwania co do nieskonkretyzowanego czasu i miejsca akcji. Seahaven pozostaje „poza czasem", łącząc klasyczną wizję amerykańskich suburbiów (z całym ich urbanistyczno-społecznym inwentarzem), nowoczesność lat 90. XX wieku oraz futurystyczną wizję Orwellowskiej inwigilacji. Całokształt prezentowanych i skrajnie przerysowanych przedmieść ma jednak na celu odkrycie tego, co owa pozorna idealność stara się zakryć – rzeczywistą groteskowość i tragikomizm. Krajobrazy miasteczka, wielokrotnie pojawiające się w filmie, rażą symetrycznością – każdy dom, każde mieszkanie i każda ulica wygląda tak samo. Na marne szukać różnic pomiędzy poszczególnymi posiadłościami, gdy nawet śmietniki przed furtką wyglądają identycznie. Deweloperski ideał bez skazy odzwierciedla schematyczność życia Trumana.

Tak samo jak nie ma w Seahaven miejsca na indywidualność wyglądu przestrzeni, nie ma też miejsca na indywidualne decyzje Trumana. Wielokrotnie w filmie wspomniano, że główny bohater przed jakąkolwiek zmianą jest zobligowany konsultować wszystko z żoną.

W zamkniętym świecie studia filmowego nie ma też miejsca dla przypadkowych gości. Możliwość wejścia na plan aktorów sprawia, że Seahaven pozostaje odizolowane i przepuszczalne jednocześnie. O ile w realnym świecie przestrzeń miejska kojarzona jest z przestrzenią publiczną, o tyle w utopii Christofa Seahaven staje się zamkniętą przed światem zewnętrznym twierdzą-labiryntem. Chociaż w wielu miejscach rozsiane są tajemnicze przejścia do „innego świata", tylko wtajemniczeni mogą z nich skorzystać. Wtajemniczony natomiast jest każdy, poza Trumanem, który paradoksalnie jako jedyny powinien znać „swoje" miejsce na ziemi od podszewki. Ekipa aktorska, poza najważniejszymi osobami w życiu Burbanka (żona, przyjaciel, matka), zmienia się wraz z upływem lat, dołączając i znikając z planu zdjęciowego. Statyści, czyli osoby każdego dnia odgrywające określone role, poruszają się po Seahaven wedle określonych tras i schematów, nie zaburzając idealnego porządku codzienności. Burbank z kolei, jako główny zainteresowany, w miasteczku pozostaje najbardziej obcy ze wszystkich, tylko pozornie znając je na wylot. Chociaż miasteczko daje wrażenie otwartego na potrzeby mężczyzny, tak naprawdę skrywa osobliwe wykluczenia, nie pozwalając mu na jakąkolwiek samodzielną ingerencję w swoje życie.

Podobnym statusem zostali obdarzeni przez twórców telewidzowie – chociaż wydaje im się, że są członkami świata Trumana, ponieważ oglądają jego perypetie dwadzieścia cztery godziny na dobę z pięciu tysięcy kamer od trzydziestu lat, pozostają jednie biernymi obserwatorami, którzy nie mają nawet możliwości na spotkanie swojej ulubionej gwiazdy. Ekran telewizora staje się jednocześnie krzywym zwierciadłem odbijającym ich własne życie w wyidealizowanej wersji oraz lustrem weneckim, które złudnie zapewnia ich o odizolowaniu od świata Trumana. Ostatecznie okazują się bliżsi producentom *show* niż samemu Burbankowi – przecież twórcy programu, sami nastawieni egoistycznie na konsumpcyjny, komercyjny i finansowy sukces, starają się spełnić oczekiwania widzów, a nie głównego bohatera. Truman staje się tylko pionkiem, a jego życie i los – środkami do uzyskania określonych celów.

Podsumowanie

Truman Show Petera Weira okazuje się heterotopiczny i panoptyczny zarówno w swojej formie, jak i treści. Wizja nieprzerwanej kontroli jednostki napędzana grupowym wojeryzmem okazała się wyjątkowo adekwatna i aktualna. W filmie idealność staje się grą pozorów – perfekcyjność i spójność życia Trumana oraz jego „bliskich" heterotopicznie odsłaniają całe zepsucie, które stoi za kreacją świata przedstawionego. Główny bohater *show* staje się dla swojej widowni spełnieniem skrytych marzeń o sielance i szczęściu, ale też okazuje się przedmiotem do zaspokojenia żądzy manipulacji i kontroli dla twórców programu. Burbank

zostaje okradziony z tożsamości, obdarty z wolności i pozostawiony w stanie wiecznego kryzysu ontologicznego (czego sam jest początkowo nieświadomy), aby panoptyczna wizja idealnego uwięzienia mogła się spełnić. Sam nie zdaje sobie sprawy, jak bardzo zmediatyzowane jest jego życie, chociaż odkrywając swoją prawdziwą pozycję, zaczyna uświadamiać sobie Benthamowski konstrukt. Omijając kamery oraz wzrok pilnujących go statystów i aktorów, ostatecznie ucieka, wyrywając się z roli telewizyjnej maskotki. Kibicują mu wierni widzowie po drugiej stronie ekranu, którzy przez trzy wcześniejsze dekady z zapartym tchem oglądali jego zmanipulowane życie.

Heterotopia, w której Truman żył przez trzydzieści lat, mogła się w pełni ujawnić, konstytuując swoje faktyczne znaczenie. Utopijny świat, w którym przyszło żyć mężczyźnie, okazał się sztucznym wytworem odbijającym w sobie marzenia twórców i telewidzów. Przedstawiony w filmie *American way of life* podkreślił „[…] utopijną, »mityczną« banalność, marzenie i wielkość" (Baudrillard, 2011, s. 116) wykreowanych suburbiów, a owa „efektywnie odgrywana utopia" (Foucault, 2005, s. 120) obnażyła zepsucie przedstawionego świata, w którym została stworzona. Stała się zmaterializowaniem ujawniającym lęki spowodowane szybkim, niekontrolowanym rozwojem mediów i technologii. Sprowadzenie niepokojów do przedmiotu quasi-materialnego, którym w tym wypadku jest heterotopiczny panoptykon pod postacią Seahaven, pozwala z kolei na ich dalsze badanie i analizę ich powodów, przyczyn i skutków. Zaproponowane przeze mnie spojrzenie na sprawę jest tylko kroplą w morzu możliwości badawczych, jakie daje przyjrzenie się zarówno *Truman Show*, jak i innym produkcjom audiowizualnym, przez pryzmat teorii Foucaulta i Benthama.

Bibliografia

Baudrillard, Jean (2011). *Ameryka*. Tłum. Renata Lis. Warszawa: Sic!

Foucault, Michel (2005). Inne przestrzenie. Tłum. Agnieszka Rejniak-Majewska. *Teksty Drugie*, 6(96), 119–125.

Foucault, Michel (2009). *Nadzorować i karać*. Tłum. Tadeusz Komendant. Warszawa: Alatheia.

Lewicki, Arkadiusz (2007). *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*. Wrocław: Wydawnictwo UWr.

Wenders, Wim (2002). Pejzaż miejski. W: Gwóźdź, Andrzej (red.). *Europejskie manifesty kina. Antologia*. Tłum. Małgorzata Behlert. Warszawa: Wiedza Powszechna, 349–363.

Włodek, Patrycja (2020). Amerykańskie przedmieście w cieniu wielkiego miasta. *Kwartalnik Filmowy*, 1(109), 121–136.

Zawojski, Piotr (2007). Pułapka widzialności. W: Zawojski, Piotr (red.). *Wielkie filmy przełomu wieków*. Kraków: Rabid, 87–91.

Streszczenie

Artykuł *Złudzenie wolności. „Truman Show" jako heterotopiczny panoptykon* przedstawia miasteczko Seahaven z filmu Petera Weira *Truman Show* jako konstrukcję wykreowaną na wzór panoptykonu w myśl Jeremy'ego Benthama oraz heterotopii

opisanej przez Michela Foucaulta. W tekście za cel główny postawiono wyprowadzenie dowodu na takową konstrukcję miasteczka oraz przedstawienie znaczenia, jakie owy dowód za sobą niesie.

Przedmiotem analizy staje się bezpośrednio świat przedstawiony w *Truman Show*, w którym porównane zostają dwie przestrzenie: sztucznie wykreowane miasteczko – miejsce akcji *show* oraz przestrzeń spoza studia, z której tytułowy program oglądają widzowie z całego świata. Całość porównana zostaje do rzeczywistości pozafilmowej, z uwzględnieniem lęków społecznych spowodowanych szybkim rozwojem mediów i technologii na przełomie wieków.

The illusion of freedom. *The Truman Show* as a heterotopic panopticon

Summary

The article *The illusion of freedom. "The Truman Show" as a heterotopic panopticon* presents Seahaven from Peter Weir's *The Truman Show* as a structure modelled on the panopticon in the mind of Jeremy Bentham and the heterotopia described by Michel Foucault. The main goal of the text is to provide evidence for such a construction of a town and to present the meaning that this evidence carries.

The subject of the analysis is the world presented in *The Truman Show*, in which two spaces are compared: an artificially created town – the place of the show, and the space outside the studio, from which the title program is watched by viewers from around the world. The entirety is compared to the non-film reality, taking into account social fears caused by the rapid development of media and technology at the turn of the century.