

A filmművészet lázadása a (kamera-)világ ellen

MAT 193

2014. október 30.

Dolgozatom tételmondata:

„(...) mi az a momentum, amely rendelkezik az erővel, hogy felébressze az álmodót?”¹

Bevezetés

Ha a kép támad², akkor a kép agresszív. De mikor szivárgott be az agresszió a világunkba és a filmkultúra világába? Mi hoztuk létre és belülről jön? Mi vagyunk az agresszorok? A film megjelenésével új agresszióstruktúrát is életre keltettük. A barátságos felvételekből pedig önkényes képsorokat gyártottunk. A filmkép hatalommá vált, de a kép meddig képes elnyomni? Lesz egy pont, amikor a látszólagos valóság átszakad és minden véget ér? A kép önkénye ellen csak a kép tud lázadni. A kép önkénye még egyelőre az ember önkénye, de a kép már elkezdett túlnőni az emberen. Elkezdte irányítani, most pedig elkezdett lázadni saját maga ellen. Talán azért, hogy kidolgozzon egy még brutálisabb képönkényt?

A filmkultúra egy rendszer. Ennek részei például a „Truman Show” vagy a „Pleasantville”, melyek a mítosz fejezetei és a megszerezhetetlen tudás részei. A „semmi filmje” pedig a „Nyolc és fél”, mely szintén képes megteremteni a saját helyét a mítoszok világában és a tudás összetett rendszerében. E három film tematikailag összeáll, annak ellenére, hogy két amerikai tömegfilm és egy olasz szerzői film a vizsgálat tárgya. Az elemzésemben egyfajta léttematikát (vagy sokkal inkább létábrázolást) próbálok követni és megérteni. Legfontosabb feladatom feltérképezni, hogy a kép által ábrázolt létformák hogyan rendeződnek egységbe. Milyen jövőt jósol a kép az emberiség számára? Mit tartogat a kép saját maga számára?

I. rész: A „Truman Show” című film értelmezése

A „Truman Show” főszereplője nem maga Truman, hanem a Show (és annak szétesése). A valós és létező világon belül rajzolódik ki a kamerák által teremtetett valóság, ezen valóságnak egy mellékszereplője Truman. A film elején tulajdonképpen vegetál, csak a külső hatásokra ad gyenge reakciókat. Ekkor az igazi főszerepet még maga a Show tölti be, Truman csak asszisztál a Show-nak, majd később átveszi az irányítást: harcos önfelszabadító forradalmár lesz, aki felbomlasztja a Show-t (mely kalandos utazássá válik: meghódítani a „Show-tengert”) és átveszi a főszerepet. A vízen megtett út a két világ: létező és nem létező közötti szimbolikus utazás, mely út valójában egy belső vándorlás a puszta létezésből a létteljesség

¹ Jelentőlán craverve (A lacani szubjektumról); <http://mek.niif.hu/01300/01378/html/lacan.htm> [2014. 10. 28.]

² Irányítja és tematizálja a figyelmet.

felé. (A lét még teljesebb megélése iránti vágy által motiválva.) Elemzésem ezt a folyamatot hivatott feltérképezni. Az elemzéseim sorrendjét a fikció mozgásának sorrendje (kitörés, betörés, majd beragadás a filmbe) határozta meg. A három film más-más alkotói attitűddel készült, de mindegyik a valóságábrázolás mentén halad.

Mainstream

A „Truman Show” a tömegkultúra gyümölcse, ezért a filmet nem mint az egyén gondolatait vagy egy művész utópisztikus látomását értelmezem, hanem a Nagy Mítosz egyik fejezeteként, mely tartalmazza az emberiség teljes utazását. A tömegkultúra a szellem földje: a születés–pusztulás történetgyűjteménye, az elitkultúra magára hagyatott. Az elhagyás esztétikája profán, üres, reménytelen. Az előbbi kollektív mítosza az emberiségnek, az utóbbi célja a fennmaradás, a folyamatos megújulás a „semmi”³ által. Az egyén soha nem rendelkezhet az emberiség teljes tudásával, pusztán építő vagy bontó eleme lehet egy rendszernek. A valódi tudás túl van rajtunk, s be kell érünk a tudásszomjjal, mely részben kioltódik az ember véges egyéni kapacitásai miatt, a tudásszerzés paradoxonja (a tudás megszerzése iránt érzett vágy, s a tudás megszerzhetetlenségének tudatosulása) által.⁴

A valóság(show) ars poeticája

A show képei a színészek önámításai és az illúzió meghatározó elemei. Mintha a műsor külön élőlény lenne, akit etetni, gondozni, öltöztetni kell, aki tulajdonságokkal, vágyakkal, önálló szubjektummal rendelkezik és kegyeit nem is olyan egyszerű elnyerni. Ezek a sorok lehetnének akár a valóságshow ars poetikai megnyilvánulásai is. A show szülőatyja, akit a film végig istenként kezel, mítoszi magasságokban szárnyal és teremtő hatalommal van megáldva. Aktívan részt vesz Truman mindennapjainak alakításában: irányítja, befolyásolja, próbák elé állítja. De az „egy isten”⁵ nem avatkozik be a művébe. Hajóskapitányként kormányozza a bárkát, viszont a fedélzeten történt dolgokba nem szól bele... Ez a két ellentétes pólus áll szemben egymással és Trumannel.

Isten: „Meguntuk a színészek mímelt érzelmeit nézni, az ő világa is bizonyos szempontból hamis, de maga Truman teljességgel hiteles. Nincs forgatókönyv. Egy valós élet.” Azt állítja, hogy a show-ban megjelenő érzelmek és maga a világ teljességgel hiteles. Épp olyan világ,

³ Kovács András Bálint. (2005) *A modern film irányzatai*. Palatinus, Budapest

⁴ Király Jenő gondolatrendszere alapján esztétikailag közelítem meg a tömegfilmet.

⁵ Nyugati Isten.

mint a miénk, csak azt az egyet felejtí ki a történetből, hogy Truman nem választotta ezt az életet, kényszerből éli. Az érzései nem tiszta érzések, hanem pusztá reakciók, egyfajta konfliktuskezelési vagy sokkal inkább -kerülési beidegződések.

Truman: „Nem bírom már, nekik kell tovább menniük”. Isten:”Sokan egész éjszaka bekapcsolva hagyják.” Truman: „Maga megőrült.” Meryl: „A Truman Show egy életstílus, nemes élet, igazán boldog élet.” Talán ennek a buta és naiv nőnek a gondolatai hatnak a legfájdalmasabban mindnyájunk számára. Az egyik legjelentősebb fogvatartó (ugyanis a nő rátelepedése is egyfajta ketrec) saját maga előtt is leplezi szerepének a jelentőségét. Ahogy haladunk előre, egyre durvábban és egyre merészebben próbálják realizálni az abszurdot, egyre nagyobb a hazugság és az önzésfaktor. A kamerák előtti életet nemesnek és boldognak gondoló nőnek valószínűleg fogalma sincs a valódi életről. Számára ez a pótélet, a fogyasztómodell-élet jelent mindent. Ő ezt választotta, Truman nem. Truman: „Hegycsúcs.” - A kibontakozó kalandot előlegezi meg. Marlon: „Ez mind igaz, valóságos, nem hamis, semmi sem hamis, csak irányított.” – Ez már egyfajta beismerés, csak a show nézője ezt nem képes lefordítani, mert a hazugságháló kellős közepén áll. A kamera jelenlétével már végzetesen befolyásoltunk egy eseményt. Gondoljunk csak az otthoni születésnapokra vagy a dokumentumfilmekre. Lehetetlen, hogy a kamera ne legyen hatással a valóságra, bár ez azt feltételezi, hogy a valóság valóban létezik. Az objektív előtt egy új valóság születik, mely nem valós, hanem a valós egy megváltoztatott, szűrt szelete. Truman: „Egyenek meg, ez parancs!” Inkább a halált választja az életnek álcázott lét helyett. Ez a döntés még csak belső gondolat, nem követik tettek, ez csak egy kisgyermek álmodozása valami olyanról, amitől férfinak hiheti magát. Truman még születőfélben van, egy vegetáló növény, nem több mint egy bábu, akit Isten kénye kedve szerint irányíthat.

Magát a show-t úgy tudom meghatározni, hogy a valóságon belül foglal helyet, de egy része „átlóg” egy fiktív, valóságon kívüli világba, ahol a valóság és a fiktív valóság találkozik. Ott található a tükörök világa, mely televízió képernyőkből áll. Ezeken keresztül szembesülhet a néző saját magával. Amíg Trumannek van esélye kiszabadulni a valós (látszólagos) világba, addig a nézőnek nincs esélye kiszabadulni a fiktív világból.

Tehát a film szimbolikus tükört tart a papucsemberek és szobanövény életet élő gyáváknak, akik nézőként vannak jelen és egyetlen tettük csak a nézés. Ezt a tükört azonban el is ferdíti. Nincs megváltás, nincs pozitív végkifejlet. Talán az emberiség már annyira megrontotta saját magát, hogy a jövő kevés jót tartogathat. Talán a tükör sem tükör már, csak hasonló hozzá. A

film nagy kérdése: Te ki tudnál szabadulni a saját ketrecedből? Mi az a hely, ahová kijuthatsz?

Élő utópia⁶

A „Truman Show” világa tökéletes modellje a diktatúrának. Minden diktátor arról álmodik, hogy polgárait olyan helyzetbe (tudat és tudás nélküli bezárás) hozza, amilyenbe Truman került. Ezt a mesterségesen felépített világot minél tovább fenntartsa, a benne vegetáló személyeket pedig minél inkább magához láncolja egyoldalú függőséggel. Kezdetben Truman nem tudja még a saját vágyait sem. A szigeten minden körülmény adott a diktatúra fenntartásához. De még ha az elnyomást félre is tudjuk tenni és egy időre megpróbáljuk feltételezni, hogy valójában ez a fajta álvilág a valódi, akkor objektív szemlélődés után azt láthatjuk, hogy az emberek – statiszták – többségének tetszik ez a steril világ, minden megtalálható benne, amire csak szükségük lehet: a biztonság, a komfortérzet, a szex és még spórolni is lehet. Egyedül a valódiság nincs meg benne. Az élet eszenciája veszett el, a leskelődők – a fürkésző kameraszemek: mindenhol ott lenni, mindent megfigyelni és rögzíteni – ölték ki. Tehát az a fajta kispolgári elvágyódás, mely a valós világgal szembenézni nem merő emberek álmaiban él, itt megvalósul. Nincsenek nagy tervek, nincsenek nagy érzések, nincsenek álmok, csak a porba süppedt gyávaság jellemezheti e sziget steril vagy mondhatnám gyáva Trumanét.

A tökéletesség látszatának fenntartása nélkülözhetetlen. A látszat az alapja a sziget körforgásának. Magában a sziget-állapotban egy ember van: Truman, aki megpróbál átnézni a tükrön, mindenki más a látszat fenntartásért felel. Ellentétben a valóságos világ diktatúráival, ahol mindig egy kisebb, de erőszakosabb csoport telepszik rá a többségre. Tragikus, de a látszólagos kinti „többség” szívesen beköltözne Truman szigetére. Ők azok, akik beletörődnek a diktatúrába, elfogadják és statisztálnak az önkényuralomnak. A maradék ember ereje (és hite) azonban nem elegendő a változás véghezviteléhez, a lázadáshoz.

Truman álfelesége a film elején arról beszél, hogy a show egy életforma. A főszereplő számára ez csak létpótlék, ahol a nő karaktere fejezi ki leginkább a beletörődő kisembert, aki próbálja Trumant az álvilághoz láncolni és rávenni, hogy ne vállaljon semmiféle megmérettetést és kockázatot. Azt gondolom, hogy az ember lényéből fakadóan csak a megmérettetések által képes értékelni önmagát. Aki nem vállalja a megmérettetéseket vagy

⁶ Alakot ölt a megtestesíthetetlen áltökéletesség vizualitása.

csak kicsi megmérettetéseket vállal és nem mer kockáztatni, annak „cserébe” csak kicsi boldogság és kicsi élet jár.

Ahogy a legtöbb valós diktatúra, úgy Truman álvilága is először belülről kezd szétesni. Ez a bomlás nem csupán technikai jellegű. Előre vetíti a főszereplő belső feloldozását is, mely pozitív értelemben vett kivetkőzés⁷ is lehet. Karakterkeresés és önvállalás. Egy olyan embert láthatunk, aki képes felismerni saját súlytalanságát és képes kilépni a látszatboldogság önmarcangoló szobájából. Kínkeserves és drámai felismerés a néző számára, hogy ő erre a saját álvilágában képtelen lenne. A többség egyszerűen gyáva vállalni a megmérettetést vagy megkockáztatni: egyszerűen gyáva beismerni a boldogtalanságát és az életkudarcát. (De ha még lenne ereje kitörni, akkor sincs hova. A valós szféra még bezárja önmagát.) Truman személyiségét ezért forradalmi személyiségként írhatjuk le, mely forradalom a környezete végelgyengüléséből táplálkozhat. Bár önmaga is képes lehetne kilépni saját valótlanágából, a kilépés folyamatának kezdete egybeesik a diktatúra vagy a bábvilág szétesésének kezdetével.

A stúdió bomlása önárulás. A rendszer magától és belülről kezd elemeire hullani, ezért a film első részében bemutatott világot „tökéletlenül teremtett valótlanágként” írhatjuk le. Ez a közeg lehet akár az emberi lét sötét barlangja is, melybe folyamatosan egyre több fénysugár képes behatolni. Ez a behatolás egyfajta nemi aktus, megtermékenyítés: a lámpa, mint spermium pottyán be a méhbe, mely a stúdió. A megtermékenyítésre vágyó nem-élőlény nézegeti, hogy mi is lehet ez? Kíváncsisága és kételkedése az egyesülés.⁸ A stúdió termékenyíti meg és ad lehetőséget arra, hogy világra hozza saját magát.

Hidak

A film az átlépés folyamatát dokumentálja. Ennek egyik (klisés) szimbóluma a híd, melyet nem kívánok részletesebben leírni, mert egyértelmű. Sokkal fontosabb az átkelés, mely nem köthető egy ilyen egyszerű formához. Ha megpróbáljuk megérteni Trumant, fontos megértenünk a tudásvágyat, mely arra sarkallta, hogy felfedező legyen. Klasszikus értelemben vett felfedezők ma már nincsenek, ezért ezt egyfajta romantikus elvagyódásként kezelhetjük. Érzi, hogy a közeg, melyben él, ingerszegény. A show szellemi atyja tragédiába folyttja a „szökési” kísérletet, ami megszüntethetetlen és látszólag feldolgozhatatlan traumát okoz. Célja, hogy a szigethez láncolja a főszereplőt úgy, hogy ennek tényét Truman saját

⁷ Kiszabadulni a munka és a társadalmi megfelelések korlátjai alól. Kilépni a fogyasztótársadalomból és azon kívül megtalálni egy idealizált identitást.

⁸ Odasétál, ránéz, felnéz, kinéz a képből.

döntéseként élje meg. Személyisége tehát mentálisan nem ép: nem volt képes feldolgozni édesapja halálát és stabil emocionális alap nélkül szeretne létrehozni minőségi kapcsolatokat is. Másrészt a gyerekvállalás (is) felmerül a filmben a felesége részéről. A gyermek figyelemelterelésként, illetve a két eltávolodott ember összekötésére alkalmas tárgyként jelenik meg. Keserű kritikája a fogyasztógyermeknek, akik a valóságban is hasonló céllal jönnek a világra. Ez a fajta érzelmi éretlenség és a rossz élmények feldolgozatlansága, tagadása jellemző a legtöbb valódi emberre (akik nézik a „Truman Show” című filmet) is, akik ezáltal a valós világ kispolgáraivá zsugorodnak.

Valljuk be őszintén, ezért a korképért nem kellett túl sokat tenniük a készítőknél, csupán kisétálni az utcára vagy lemenni egy kávézóba, és máris nyert ügyük van. Sok kispolgár vesz minket körül a görcsös élni akarás látszatával. Mi pedig nézőként furcsa antropológus szerepét töltjük be, amikor nézzük ezeket az embereket. Ezért Truman legnagyobb feladata saját látszathatárait átlépve (még a show-ban) felismerni a helyzetét (a kiszolgáltatottságot és a meg nem születettséget), majd vállalni a küzdelmet a szabadságért, mely lehet, hogy megragad eszmei szinten és nem szűrődik át a másik valóságba sem.

Mindeközben a nézők otthon vagy a bárban ülnek és bámulják a televíziót, mintha egyfajta tükörbe néznének. Truman azt teszi, amihez nekik nincs elég bátorságuk: feleszmélve életet akar magának. Szomorú kritika a társadalom többségére nézve, de nekik csak annyi jut, hogy nézhetik Trumant, esetleg vannak, akik meg is értik, majd kikapcsolják a televíziót és zombiként folytatják életútjukat.

A történet és ábrázolása lehet egyfajta csillapítási mechanizmus is. Akik a valós világban élnek, kiélhetik a szabadság iránt érzett vágyukat a film nézése során. Ha megfogalmazódna az ötlet, hogy ezt ők is véghez akarják vinni, akkor pedig ott a film vége: felesleges bármit is tenni, mert elmarad a nagy megváltás. Ez a világ már annyira elromlott, hogy nincs Isten, aki be tudna avatkozni, talán azért, mert Isten is teremtett, mint a gonosz. Lehetséges, hogy mindkettő az ember által jött létre saját maga magyarázataként.

Határsértők

„Truman Show” mint valóságshow, a valóság ábrázolásának határán áll. Az ábrázolás tárgya végképp befolyásolt az ábrázolás által, így az ábrázolni kívánt valóság torzul, mintegy megtükrözi saját magát és a létező világgal szemben létrehoz egy élehetetlen antivilágot. Az antivilágból való kitörés válik a film legfontosabb perverzió elemévé. Az elcsépe-

valóságshow egy mindenkit megmozgató kalandfilmbe torkollik, mely elsősorban lelki eredetű, belső változást vagy teljes társadalmi változást, ha úgy tetszik, új világrend, új mítosz megszületését eredményezi.

Mindez a mozgókép szempontjából nagyon fontos, mert bizonyíték arra, hogy pusztán a kamera jelenléte által a szereplő már végképp befolyásolt. Jelen esetben nem közvetlenül a kamera, hanem a kamera számára felépített világ van hatással Trumanra. A show nem a valóságot próbálja reprezentálni vagy torzítani, hanem megpróbálkozik egy párhuzamos világ létrehozásával, mely csak formailag hasonló a néző által tapasztalt közeghez. Ebben a valótlan világban pedig folyamatos a kamerák kukkolása. A feltáró, bemutató aktus láncolja oda a perverz nézőket a képernyő elé, akik Truman fogvatartói. Nem azért, mert gonoszabbak vagy okosabbak, mint Truman, helyzeti előnyük van, ők töltik be a szemlélő szerepét, nem kötelességük a beavatkozás.

Az átlag valóságshow is a nézőnek a perverzítésára, ítéleteire és azonosulására alapoz. Beavat és mitizál, magával ragadja a képernyő előtt ülőket. Az itt ábrázolt műsor azonban nem pusztán perverzió. Kijár minden olyan kukkolás és látszatdráma, ami mindenkinek a családi szférájában is megvan. Ezért, amit látunk nem újdonság számunkra, de képessé tesz az azonosulásra. A televízió képernyője előtt nincsenek gátlások és tabuk. Mindenben részt lehet venni, még a fogantatásban is. Az érzelmileg képernyő elé bilincselte és családtaggá avatott néző ezt megtisztelőnek tartja és maga is a perverz megfigyelési vágyával részese szeretne lenni az eseményeknek. Trumanben felismeri saját maga perverz tükörképét.

Mi lesz ennek az egésznek a vége?

Christof Isten (a filmben a show szellemi atyjának titulálják) még ezt is irányítása alatt szeretné tartani. Úgy viszonyul Trumanhez, mint kedves vezér az alattvalóihoz vagy mint gazdi a kutyájához. Nyilvánvaló Truman kiszolgáltatottsága, azonban Christof ezzel még nem elégszik meg. Sokkal inkább lehetne jellemezni az Antivilág főisteneként, aki a valódi világot a háta mögött hagyva teremt saját valóságot és szüli meg saját teremtményét. Isten pozíciójából fakadóan próbál gondoskodni teremtményéről, de a gondoskodás uralkodássá és zsarnokoskodássá válik, így saját magát fosztja meg pozíciójától.⁹

Truman szüzességét saját maga veszi el, amikor felismeri gyermeki helyzetét és úgy dönt vállalja a harcot. Az ártatlanságnak a felelősség vállalása és a kiszolgáltatottság megszűnése

⁹ A rendszer is Truman-Christof kettősre szűkül majd le, mely saját magát torzítja.

hozza el a végét. Ez Truman számára a valódi világba vezető út kezdete. Személye univerzális. Magába foglalja bármelyikünk személyiségét és egyszemélyes forradalma figyelmeztet mindnyájunkat a rendelkezésre álló időnk végeességére.

Trumant felelősségvállalása teszi a film főszereplőjévé, majd több fontos kérdést is felvet: vállaljuk-e a világ megismerésének felelősségét? Készen állunk-e a valóság megismerésére? Elfogadjuk-e a valóságot? ¹⁰

Ahogy Christof is mondja: választhat a beteg világ és a biztonságos, általa teremtett világ között. A betegnek titulált világ megismerése azonban figyelmeztet az élet törekenységére és a szabadság, önrendelkezés fontosságára, melyek hiánya torzíthatja az emberi személyiséget. A másik oldalról viszont ott van ezeknek az eszméknek a látszólagossága, hogy a harc, melyet a főszereplő folytat, értelmetlen: mert a külső világban sincs szabadság, egyenlőség csak látszólagosság.

Kapcsolatteremtés

Truman első kapcsolata a valódi világgal abból a sejtésből táplálkozik, létezhet egy másik világ, valami nem stimmel látszatvilágának látszattükrével és elkezd kibeszélni (a tükör mögé) a nézőnek. A kibeszélés őszinte, a Show-viselkedés zárkózott. A néző is tulajdonképpen ezt szeretné csinálni, csak ő a televíziókészüléknek beszél, mintha hatással lenne rá. De ő nem tud mögé nézni.

A valódi világ (néző világa) léte és a pozicionált világ (stúdió) álléte között elhelyezkedő forradalom a film fő témája, melyet ábrázol és feltár. Ez a forradalom nem azonos a történelemből ismert forradalmakkal. A tömegek forradalma az összetartozást, az egységessé válást, a jó és a rossz azonnali megkülönböztetését és az új világrend drasztikus megszületését irányozza elő. Truman utópisztikus forradalmában a forradalom egyszemélyes és szembemegy az ismert világ rendjével. Az értékeket nem feketének és fehérnek, hanem színesnek látja.

Kapcsolatteremtése tehát nem az új világrend megszületését, hanem a valódi (az ismerten kívül lévő) megismerését célozza. Ezért a film egész folyamatát egyre gyorsuló forradalomként, a végső misztikus utazást pedig a világok közötti kalandként

¹⁰ Feltételezve, hogy létezhet valamiféle valóság.

(születésmítoszként) írhatjuk le. (Ne feledkezzünk meg az utat felülről szemlélőkről sem, legyen az bárki a stúdióban vagy egy bárban... ők azok, akik kimaradnak mindenből.)

Maga a kilépés élménye egyrészt értelmezhető a már említett szülésként, de a végszó tükrében sokkal inkább behatolás, fogantatás nélküli nemi aktus, hiszen a behatoló (Truman) úgy képes a behatolásra, hogy azzal döntő változást, fogantatást, új világrend születését nem hozza el. Truman szabadulása kétségkívül siker, a film mégis súlyos tragédia az emberiség számára. Nincs változást hozó új megtermékenyülés és legfőképp nincs új születés. A néző kielégül a valódi világba történő behatolással és mintegy végső körforgásként újra elkezdi keresni az újabb, talán még intenzívebb aktusok lehetőségeit.

Reprezentálás

Nem jelenhetett meg televíziós műsor szintjén¹¹, ezért felkúszott a történet a narratív film populáris magasságába. Átalakult hazugságmitológiává, mely gyónási aktussá zsugorodik, de nem képes meggyónni álságos mivoltát, mert képekkel bemutatja ugyan, de azt fogalmi szinten nem ismeri be, hogy hazug. Célja, hogy bizonyítsa világának választottságát és a választásból eredő létjogosultságát, a létjogosultságból eredő átörökítési, átszivárgási jogot más társadalmi szférákba. A forradalma azért nem hoz kielégülést, mert az álvilág ellen az álvilág mozzanataival lázad. Kilépése pedig nem öröm, hanem kilépés a sötétségbe. Truman megfosztja magát a naivitás gyermeki burkától és önként választja a száműzetést látszatvilágából, ám karaktere nem a fénybe, hanem a semmibe lép ki. Eggyé válik a mindennel, beletörpül a lét örökös körforgásába, majd a következő show újra megteremti az eszményi Trumant, így Truman mint lény, feleslegessé is válik. A stúdió, mely bezárt volt, kizárt lesz.

A film hivatott bemutatni azt a mechanizmust, melyet a hatalmi szféra nem képes kommunikálni – mely a televíziók képernyőjén illúzióként jelenik meg, de jelenléte a valódi szférában diktatórikus. Boris Groys ezt így fogalmazza meg: „Nyilvánvaló, hogy a valóságban működő politikai intézmények nem képesek ezt a szerteágazó sokféleséget reprezentálni, és ezért állandóan legitimációs deficittel küszködnek. Ezt a veszteséges állapotot a modern társadalmakban a kultúra, különösen a művészet kompenzálja. A

¹¹ A televízió formanyelvi közegében, mert összeférhetetlen vele.

művészetre az a politikai szerep- és feladatkör hárul, hogy mindazt reprezentálja, ami politikailag már nem, még nem vagy talán soha nem képviselhető.”¹²

Létezéséről mindenki tud, de nem beszél. Mechanizmusát mindenki ismeri, de elhallgatja. Jelenlétével pillanatnyi megnyugvást biztosít a néző számára, de ez véges, mert a hatalom természetéből fakadóan a hatalom előtt állók kiszolgáltatottak. A kapitalista társadalomban olyan ügyesen betanított alattvalók vannak, hogy a lázadás gondolata, ha fel is merül, az egyén nem vállalja az áldozatot, ezért az ostoba fogyasztó bezárja magát saját látszatvilágába és a szabadságra csak pillanatnyi eszmeként tekint, mely a pusztulás felé visz (mert a lázadás struktúrafelszámoló és a rendszer strukturált). Maga a rendszer a pusztulás felé halad, függetlenül az eszmék mivoltától vagy az eszmék létezésétől. A feltételezhetően létező rendszerek is éppen úgy kreáltak, mint a stúdió világa.

A diktatúra lázadói nagyobb karakterek, mint a filmművészet másolt fogyasztókarakterei. A tükörrel szemben az agynélküli fogyasztó gondolatatai elmaradnak. Megszemléli a kitörést, melynek nincs rá hatása és tovább folytatja a szemlélődést. A film elbeszéli a gyártási mechanizmus kiüresedését, elkorcsosodását is. Ebben a szférában a néző számára ez teljesen elfogadott, mint ahogy a világ is elkorcsosult és kiüresedett. A szemlélő beletörődik a látottakba és tovább folytatja majd a fogyasztást.

Karakterek

A fim karakterkezelése szempontjából két fő karakterhelyszínt különböztetünk meg: a látszólagos „mi világunkat” és a mi világunknak a tükörvilágát, mely a Show világa. A főszereplőt, Trumant álvalós karakternek tekintem. Karaktere valós, de szerepe hamis. Ő az, aki mindenféle tudatosság nélkül önmagát alakítja. Kezdetben még a kamera elidegenítő szerepe sincs rá hatással. A kialakult énje viszont egy téves realitáskép eredménye, ezért személyisége nem teljesezhet ki az általa ismert világon, a műsoron belül. Szubjektív teljessége csak a műsor, az (ál)valós szereplőt körülvevő fiktív világ felszámolásával következhet be. Csak egy még nagyobb fikció hozhat megnyugvást.

A Show-n belül minden karakter, aki képernyőre kerül, funkcionális szereplő. Nem saját magát alakítja. Nem saját nevét adja. Nem saját tulajdonságaival rendelkezik, hanem a filmszínészekével. A rájuk írt szerepet játsszák el. Végletekig hatással van rájuk a kamera jelenléte. Ők azok, akik Trumant a feltáró kamera elé pozícionálják és magukat elrejtik

¹² Forrás: <http://ujnautilus.info/demokracia-muveszete> [2014.09.26]

funkcionális álcájuk mögé. Ők szereptelenek, csak szolgák, mint a külső világ emberei. Kiszolgáló szerepük a kamerával való intim közösülésbe torkollik: amikor a reklám (termékmegjelenítés) céljából felveszik a kapcsolatot a felvevőgéppel és kibeszélnék a nézőnek. Ezt formanyelvi sajátosság is követi, hangsúlyozva a show nézője és a film nézője számára a pillanatig tartó aktust a két pólus (show világ és reálisként ábrázolt világ) között. Nem mellesleg ezzel rágja a néző szájába is az egészet.

A spektrumban legfelül foglal helyet az Alkotó. A mindent látó, halló, kontrolláló Christof. Ő a folyamatos kapocs a két világ között, mintegy ő hozta létre a valódinak ábrázolt világ ellenpólusaként a show-t, mely az ő szabályai szerint működik. A mi világunkkal ellentétben, a show világában az alkotó karakter aktívan vesz részt a szereplő életének alakításában és rendszeresen beavatkozik a folyamatokba, például az idő múlásába, ha a helyzet úgy kívánja. Alakítja, tereli a fiktív karaktereket, hatalmában tartja a környezetet, annak minden tulajdonságával együtt. Karaktere valós, önmagát játssza. Vele megjelenik a pénz mellett a hatalom, a birtoklás és a kizsákmányolás. A két világ közötti létéből fakadóan mind a kettő kizsákmányolására rendezkedett be. Még a stúdió is, melyből a show-t vezérlik, vertikálisan a show látszatvilága felett áll. A teremtet a kizsákmányolás és a birtoklás motiválja. Kizsákmányolja a tömegeket, akik meg is jelennek a néző szerepében. Szerepük valós, önmagukat alakítják: (egy nem valós szférában) a fogyasztót. Christof (és minden kizsákmányoló) tevékenységének eredménye, hogy létrehozta a fogyasztóban a vágyat műsora fogyasztására. A film nagy tragédiája ebből táplálkozik, ezért hoz kielégületlenséget Truman kilépése, mert a világ, melybe megérkezik, fiktív karakterekkel telített valóság, mely az elképzelt realitáshoz csak formáiban hasonló, működési elvében a show-val rokon.

A film belső nézője (szerepe: néző a filmben) a filmen belüli emocionális nézőkarakterként a film végén felszabadul. A felszabadulás a mi reálisnak ítélt világunkban elhelyezkedő néző számára csak újra elkallódásként értelmezhető. Újra keres valamit (egy új show-t), mely létrehozza saját magában a vágyat, melyet a nézéssel próbál kioltani. A két nézés közötti tevékenysége a barangolás (a film barlangjában), melynek során üres tudatának űrét próbálja befoltozni. Mivel a film csak látszólag tölti meg az embert tartalommal, ezért a látszattartalom nem reálisként, hanem emocionálisként jelentkezik és a film végeztével kiürül a nézőből. A show végeztével kiürül a nézőkarakterből is. Megkezdődik az új ürességből fakadó kielégítési eszközkeresés az újabb álkielégítés lehetőségének kutatása.

Bomlás

A világ, mely a kamerák számára teremtetett, a kamerák általi halálra van ítélve. A felvevőgép jelenléte Trumanre is elidegenítő hatással van. Az elidegenedés stádiumai sokkal lassabban mennek végbe, mint az általunk ismert realitásban. A főszereplő nem tud a folyamatos megfigyelésről. Fejlődése során beszorul a show és az ősi ösztönök erői közé, melyek karakterében csapnak össze. A főszereplő értékrend átrendeződésével megkezdődik egyéni szabadságharca, mellyel párhuzamosan átörökíti értékrendszerét.

A kiszámított és eltervezett reakciók helyett Truman spontán megnyilvánulásai a reality műsor szétesését eredményezik. A műsor készítői és fiktív karakterei nincsenek felkészülve a spontaneitásra. A műsor valóságzerű látszata a nem fikcionális formanyelv használatból és a környezet hasonló tulajdonságaiból táplálkozva (pl. dokumentálás, feltárás, kandi kamera stb.) hozza létre az álvalóságot, melybe a spontaneitás által (melyet a természetes szétesés termékenyített meg) beszűrődik a külső világ.

Kiszakadás

Truman szabadulni akar, ezért átjárhatóvá válik a két ellenpólus: show vagy fiktív világ és reálisként értelmezett világ. Lyuk keletkezik a fikcióban (a show-ban), aminek következtében az egyetlen nem fiktív karakter kiáramlik a fikcióból a látszólagos nem-fikcióba. A főszereplő saját magát emeli ki a realitásba. A kamerákkal bélelt világból megérkezik a kamerákkal rendelkező világba. Az egyik: show műsort forgat az életéből, a másik játékfilmet a show műsorából. Az emóció általi kitörés eredményeként valós karaktere átkerül a látszólag valós világba. Hordozója mindannak, melyet a fiktív világban megtanult. A tanulási folyamat vezetett a fiktív világ felszámolásához, az egyéni akarat érvényesítéséhez, a két különböző (strukturális) kategória: a kinti világ, a benti világ szembeállításához. A belső világ kiszakadt, Truman kint rekedt.

Truman egyfajta valóságban található, de ebben a valóságban tartózkodásával (és a kilépési aktussal) hozza létre az un. valóság kettő dimenzióját. Azt a közeget, ahova ez a látszólagos valóság hivatott kiáramolni. Ugyanis a karakterek, melyek ezt a világot alkotják, látszólag nem fiktívek, de viselkedési mintáik, vegetálásaik a fiktív karakterekéhez (megmondom, hogy mit tegyél, mikor tegyed, hogy hívjanak téged) hasonlóak. Bábkarakterek.

Tükörtragikum

Miért hagy maga után kielégületlenséget a nézőben ez a film? Miért nem ünnepeljük Truman kiugrását? Ez válik a film igazi nagy tragédiájává, mely a néző karakterének beemelésével tetőződik be. Képekkel reprezentálják a készítő a kocsmaiba szorult, a magányos, az unatkozó (és így tovább) hétköznapi embert, aki magatehetetlenül nézi a képek sorát. Izgulnak érte, szorítanak neki. Ez a kapcsolat azonban nem több, mint a regény olvasója és a regény szereplője között. A televízió képernyőjének jelenléte miatt áttetsző börtön keletkezik. Truman bezárt, a néző kizárt. Truman álma, a szabadulás, végül a keserű kiszabadulásból kizárásba torkollik. Kizáródik a másik világba, melyet a néző már nem interpretál, közömbös neki, tudomásul veszi, de nem reagál rá semmit, mintha nem is látná.

Truman bezárt állapotát ugyanis a néző hozta létre. Az a kevés ember, aki a kiszabadulása mellett kampányol: egyedül van, nincs mögöttük társadalmi bázis. A show fiktív karakterei Truman bezárása mellett teszik le voksukat. Kutatnak utána, mert pénzt kapnak érte (nekik ez az állásuk). Ők az alkotó bérencei, mint a diktatúrák államapparátusa. Nem feltétlenül értenek egyet, de feltétlenül végrehajtanak. Ha nem hajtanak végre, nem akadályoznak. Abban különböznek a fotelben ülő társaiktól, hogy ők megvásárolhatóvá, vagy sokkal inkább fogyasztóbérencévé lettek. Talán a helyzet hozta így. Ebben a közegben az egyetlen lázadó karakter a főszereplő. Lázadása ezért cinikus lesz, kilépése pedig a sötétségbe való belépés. Egyedül van. A képernyő által elidegenítve a nézőtől, a pénz által elidegenítve a fiktív karakterektől.

Képorgia

A filmkép egyesül a televízióképpel. A felvevőgép minden pillanatban ott van mindenhol, mindent látni szeretne. Ez azonban nem a *cinema verité* dokumentarista stílusa, hanem az aljas leskelődő kamera intim pillantása, ami összevegyül a játékfilm megszokott formanyelvével. A kukkolás képei egy kisebb egységként bontakoznak ki, még formailag is megkülönböztetve, beékelve foglalnak helyet a játékfilm beállításai között. Ezen kívül egy klasszikus beszélgetős műsor, mely az egyetlen interaktív kapcsolat lehetőségét tartalmazza világ és stúdió között, a két szféra átjárhatóságának vizualitása. Bizonyíték a film nézője számára, hogy a rendszer flexibilis: minden úgy történik, ahogy a nézőknek kedves. Ha Truman bezárva „tetszik”, bezárva marad. Ezeket a képeket, melyeket a film tartalmaz, illetve a képek egymást támogató, erősítő hatását a formális nyelvek aktusának (a képek orgiájának)

tekintem. Ezek a sorok olyannyira intimek, hogy még a nézőre is visszanéznek és turbó érzelmi hatást generálnak.

A filmkép távolságából fakadóan a képsorok azonban kizárólag a közös illúzió alapját képezik (Truman kivételével a műsor), még akkor is, ha az ábrázolás tárgya (Truman) valós. A rendszer összetettségéhez a képek összetettségén át is eljuthatunk. Ahogy a műfajok képei integrálódnak a televízióba és egy új, plusz kamera rögzíti az egészet, mi a rögzített kamera képét figyeljük egy látszólagos külső pozícióból, ugyanígy figyelhetnek minket is egy még nagyobb közegből.

Lacan

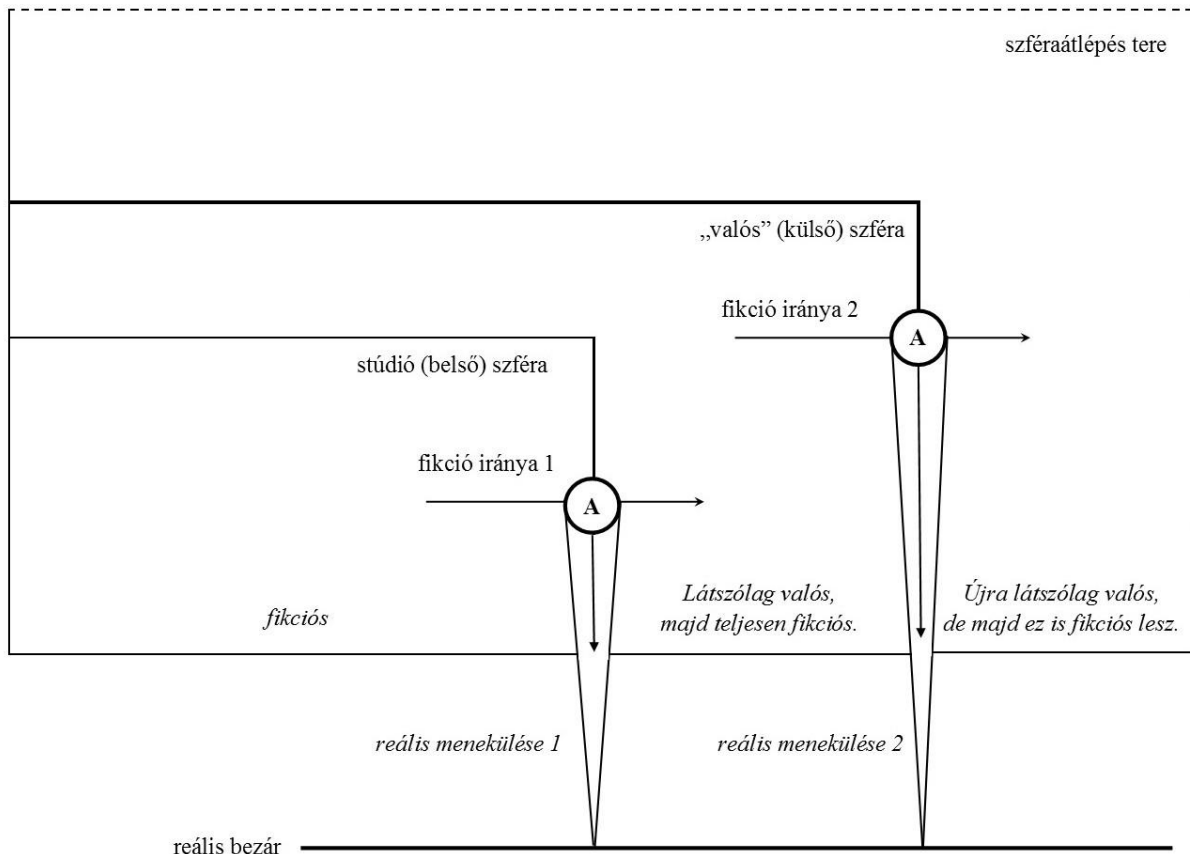
Az ember a véglény: a túlfogyasztó, a túlérző. A társadalom és a kultúra a ketrec, melybe tematizálja magát. Az egyik a tudás illúziójának és hatalmi pozíciójának látszata, a másik az érzelmek illúziója. Üres test, kering a ketrecben. Motivációja saját vágya, mely a felébresztett vágyakból és a létrehozott álvagyak kielégítéséről szól. Az értelmezés lehetőségeinek kitérítésére bevezetem a szférák vizsgálatához Lacan fogalmait: a szimbolikust, az imagináriust és a reálist.

A szimbolikus szféra a stúdióvilág, a Truman szubjektuma által észlelt valóságszerűség, ezzel kölcsönhatásban van az imaginárius, a Truman-mozgatás (a felső irányítás és vágykeltés közege), a vágy és félelemkeltés szférája (a vágy és a félelem kielégítése, a kielégítés látszatának keltése). A nyugati jómódú élet látszatának fenntartásért felelős közeg, a Christof-szféra.

Létrejön a stúdió falain belüli hivatalos kulturális realitás, melynek ellenpólusa az imaginárius halmaza, melynek funkciója a filmben megváltozik. A kezdeti mosolyvilágot, mely az ideális álvagyak világa, egyre inkább bekebelezi a szorongás, a feszengés, a megkérdőjelezés fekete halmaza. Ez a harc vállalásának szférája, a látott szimbolikus képek megkérdőjelezése, a szimbolikus képek visszatükröződéseiből nyert énkép felülvizsgálata. Keserű monitorozás, mely a létezni, nem-létezni kérdését szegezi Trumannek, miközben egy alternatív realitás szféra létezésével kecsegtet, ám az imaginárius feketesége, hogy ez csak illúzió, a látszatvilág kibővülése.

A reális nem érhető tetten. A szimbolikus és az imaginárius összenyomásának következtében nyomul kifelé a képvalóságból. A halál pillanata a reális megjelenése. Ez a pillanat a trumani

világ összeomlása. A reális feltör, majd újra elrejtőzik, de most eggyel magasabb szférába (az általunk tapasztalt „realitás” halmazába). Kitörése aktus. Elmúlás és születés találkozása. A teremtő erő létezésének bizonyítéka (vagy az önmagát megteremtő erőé, ebben az esetben a Kreátor szerepe nem kérdéses). Létrehozás, a lét bizonyosságának hitét a formák által a szimbolikus és imaginárius közé ágyazva.



1. ábra: A „Truman Show” szférái [„A” betű a körben = aktus]

Tehát az aktus létrehozása a lény forradalmi attitűdjein, saját maga túllépésén múlik. Ezeknek a halmazoknak (imaginárius 1, szimbolikus 1, reális 1) a széteső, pusztuló szférába ágyazása hozza létre a haladó karaktert, a haladó karakter hozza létre az aktust, az aktus következtében a halmazok szférát váltanak, majd újra birtokba veszik az illúziót, a formák ketrecét. Az illúzió, mely mindent (felépít) átjár és birtokol.

A „valóság” menekülése

A film tehát élenjár, s struktúrájában reprezentálja az ultra-kapitalista monstrumvilágot, az önmagát bekebelező szférát, mely alaptermészetéből kifolyólag az ember bekebelezésén, monstrummá tételén, megsemmisítésén dolgozik. Fogyasztóvá butításán, fogyaszthatóvá tételén. Olyan ingerkielégítő lények fenntartásán fáradozik, akik érzékeik, vágyaik, látszattudásuk felébresztése és kielégítése által nyerik el látszólagos értelmüket. Azáltal, hogy az inger álinger, a kielégülés nem lehetséges, mert csak álkielégülés. Az élenjáró karakter számára ez az álomból való felébredés pillanata, a fogyasztónak pedig az újabb ingerkeresés kezdete. A szimbolikus rendszer ezért bezárja magát a stúdiószféra világába, míg a reális (ébredni akaró) nyit az aktus következtében más szférák felé. A nyitás az elillanás, a realitás megfoghatatlansága, mert nincs az a kamera, nincs az a stúdió, mely képes lenne a reálist lehatárolni, s ha le is határol valamit, az a határok következtében már nem tekinthető reálisnak, csak az új szimbolikus világrend zárt halmazának, a formák látszólagos játékának. Ezt a jelenséget tekintem a valóság (reális) menekülésének, a valóság emberszemek és kameraszemek előli elrohanásának.

A technikai fejlődéssel a felvevőgépek betörték a világba és elkezdték felszeletelni, felszabdalni az általunk érzékelt valóságot. A részek interpretációiból ezután létrejövő álvalóság (a filmkészítő által) visszakerül az ismert valóságba. A folyamat perverzítése és feltáró aktusa azonban megkövetelte a tartalmak folyamatos dömpingjét, melynek következtében az ismert világ emberei elveszítették biztos támpontjaikat, világértelmezési formáikat és a médiatartalmakra, filmtartalmakra nem mint a világ felszabdalt részeire, vagy mint a totális mítoszkultúra felölelésére tekintettek, hanem mint a valóság tökéletesítésére.

Átfordulás

A világban található kamerák helyett létrejött a világ kamerákkal, ahol nem egy televízió található a nappaliban, hanem a nappali található a televízióban. Ez a kifordulás állapota, melyet akár új esztétikai korszaknak is tekinthetünk. Új szférát szül majd a megfigyelés folyamata a megfigyelték meg nem figyeltként való viselkedése következtében, az egyre inkább televízióképhez hasonlító és akként érző karakterek törekvései miatt. A lény, aki bezáródik ebbe a halmazba, eleve el van rendelve: a tudás megszerezhetetlenségére és az érzékek totális, azonban prűd kinyilatkoztatásaira, a fogyasztásra, a totális vegetálásra.

A kamera mögött elhelyezkedő én számára minden további élőlény a „mások”. A „Truman show”-ban Trumanen kívül mindenki a „mások”, de senki sem léphet be a stúdió szférájában az én szerinti „mások” nézőpontjába, mert minden alárendelt, és a szubjektum realitásképe Truman számára működik csak, a közegben mozgó további emberek számára nézőpontjuk mindössze szerep, játék, báb. A kilépés aktusa a „másokat” szándékozik felruházni azzal a tulajdonsággal, hogy Trumanre „másik”-ként, és ne középpontként gondoljanak. Ám a kinti világ „másai” is csak bábok. Az operatőr figyelme a képre és nem annak tárgyára irányul.

A stúdió világa az alapvilág, az alapvilágon kívüli szféra a plusz kilépés tere, mely a mi valóságunkként kerül ábrázolásra. A kettő közötti ellentét a fikció kiszivárgásával enyhül, de a fikció birtokba veszi újra az egész teret és kitör az újabb valóságba. Ellentétben a „Pleasantville” című filmmel, ahol az ismert világ az alap és az ismertből való kiindulás az ismeretlen vagy ismertnek vélt, de idegen szféra felé irányul, ekkor a valóság visszatér a fikcióba.

II. rész: A „Pleasantville” című film értelmezése

A „Pleasantville” című film sokkal üresebben, semmitmondóbban, amerikaiabban fogalmazza meg nem túl magas gondolatait. Ezzel semmi probléma sem lenne, de a téma progresszivitása megkívánja a film progresszivitását, ezt azonban a készítők nem vállalták. Kezdetben kritikai hangot fogalmaznak meg, de ezt feladják és a kritika helyébe lép a „langyos víz”. Ez tipikus konfrontációt ábrázoló, de azt nem vállaló filmkészítés. Itt már nem arról van szó, hogy ilyenek vagyunk, itt nincs forradalom és nincs miért küzdeni. Amit itt láthatunk, az szelete valaminek, talán egy fel nem vállalt, be nem mutatott konfliktusnak ember és ember, ember és világ, valamint világok között. A teremtmény, a dolgok irányítója már nem egy karizmatikus személyiség, hanem egy kedves öregúr. Szerepe nem a világ irányítása, hanem a saját szórakoztatása. Ebben a közegben a bűnbeesés is csak furcsa amerikai kerti parti lehet.

Az alapszféra az általunk ismert kulturális realitás minden fizikai, szellemi tulajdonságával. Ebben a közegben található a televízió, mely a mitikus doboz szerepét kapja. Csatorna két világ (két díszleteiben eltérő USA) között. A „másik” világ megjelenik a televízió képernyőjén és a főszereplő, Bud ismeri mozzanatait, hatalmi szerveződését. Az utazást egy testvérkonfliktus generálja. Az ellentét (a lányhoz fiú érkezik, miközben testvére a televízió elé szeretne leülni a „Pleasantville” maratont nézni), mely során az, hogy összetörik a televízió távirányítóját, nem kelt indulatokat. Hívás nélkül érkezik a tévészerelő, aki egy új

távírányítót ad. Ez az eszköz mossa össze a két dimenziót. A távírányító a programozható szféra vezérlője, de ha a szféra programozható, azt valaki programozza. Kicsoda?

Büntetésből (vagy jutalomból?) kerülnek vissza abba a steril paradicsomközegbe, melyből Truman hanyatt-homlok menekült. A stúdió szférája egy korábbi állapotban, egy másik dimenzióban van. A legfontosabb különbség, hogy a kamerák szférájába kerülés tudatos aktus és a korábbi világ emléke megőrződik. A különbség végig a film tárgya marad. De ami ennél is fontosabb: a közeget lakó emberek most nem színészek és nem a fasizmus katonái, hanem a pre-kapitalizmusé. Az előző szférában mindenki tudatosan, saját perverziójából – legyen az pénz vagy megjelenés a képernyőn stb. – vesz részt Truman irracionálizálásában, melynek eredménye a bent tartás, a tudatmódosítás.

A „Pleasantville” világa látszólag a konzervatív értékek alapján üzemelő demokrácia rendszerét modellező hely, ahol a közeg lakói élik közegéletüket. A közegélet eltolódását az új szférából érkezett tudatok (nem új személyek, mert formailag végig ott voltak) megjelenése eredményezi. A változás totalitarizmust vált ki, mely a korábbi („rendes” kapitalista) állapot visszaállítására törekszik bármi áron. Hasonlóan a nagy diktatúrákhoz, mindig egy idealizált állapot elérése a cél, azzal a különbséggel, hogy ez a rendszer ebben a városban működött. Ám a kapitalizmusból megérkező üres szereplők szétroncsolják ezt az ideálisnak tűnő helyet. Saját tartalmukat a másik tartalmához mérik hozzá, ez alapján definiálják jó és rossz tulajdonságaikat. Ez azonban álszent, mert saját közegük működési mechanizmusai jelentősen eltérnek.

Amikor Bud felismeri, hogy hol vannak, kijelenti: „El kell játszani a szerepet!”. Ez az emberi társadalmak és politikai rendszerek működésének legelemibb része. A kapitalista társadalom fogyasztója azonban kitüntetett, ha szerepet játszhat, mert ebben az esetben léte látszólag túlmutat a zombi-működés és fogyasztás szükségletrendszerén. Azon a rendszeren, mely kapitalista életét strukturálja.

„Pleasantville” nem egy sziget, mint a „Truman Show”-ban, hanem egy város, mely ott kezdődik, ahol végződik. Utcái, karakterei önmagukba zuhannak, ami keserű felismerés a más szférából érkezettnek (de a nézők számára is), mert a város egy szimbolikus ketrec. Azonban nincs minden veszve. A beszivárgás aktusa a rendszerek átjárhatóságát sugallja. Ha be tudtak jutni, ki is tudnak, csak végre kell hajtani bizonyos feladatokat, mintha Activity lenne. Ennek a ki nem mondott próbának a ténye a menekülést, a kitörést televíziós kalandjátékká degradálja. A szereplők tetteinek nincs valódi súlya, mert a közeg, melyben tartózkodnak,

nyilvánvalóan alárendelt egy ultra-kapitalista közegben, melyhez a viszony flexibilis. (Az öreg tévészerelő folyamatosan belebeszél a sorozatközegbe: utasítja, instruálja a főszereplőket, akik ennek nem tesznek eleget, de tettük semmilyen /látszólagos/ következményekkel nem jár.)

A szereplők (a lány nyomására) úgy határoznak, hogy mégsem játsszák el a közegben rájuk osztott szerepet, hanem a külső szférabeli szerepüket, tulajdonságaikat és nézeteiket vállalják fel, aminek egyenes következménye lesz a kultúrák ütközése. A legérdekesebb a filmben kétségkívül az, hogy a „Truman Show”-hoz hasonlóan itt is a fallosz megjelenésével kezd meg a közeg a szétesését. A lány ismeretlen világba viszi a fiút, mintegy birtokba veszi a sorozatszférában található férfit, aminek hatására az addig fekete-fehér közegben megjelenik az első színes dolog: a vörös rózsza – a szerelem és a vágyakozás jelképe. Az üres világ mozgatóereje kizárólag a fallosz lehet.

Üres világ a sorozat világa. A könyvek lapjai üresek, tudás nélküli minden. Az emberek nem ismerik a szexualitást (talán valamiféle enyhített verzióját), érzék nélküli a közeg. A két kapitalista „bástya” nem áll (hiányzik az érzék és tudás, illetve a látszatuk látszata). A rendszer önnön ürességében működik. A sorozatot írói tartják működésben, akiknek nyoma sincs. Bud és Mary megérkezését követően, kétségkívül már ők írják a történetet, melyet már a film első részében megváltoztatnak. A lány aktusa után felbomlik az egyensúly, új állapot kezd el megszilárdulni.

Megkezdődik a modern világ bevezetése. A könyvtár előtt színes emberek sora kígyózik, az épület még fekete-fehér, de a könyvek lapjain már kezd kirajzolódni a szöveg. Belép az érzékek mellé a tudás is.

Miért nem sikerül azonban a lelkes amerikai gyerekekkel együtt örülnünk? A kulturális szembekerülésből nem lett szembekerülés, beavatás vagy leigázás. Bár a sorozatszféra kialakult szokásai rettentően dogmatikusak, egy rétege készen áll a változtatásra és hirtelen hordozójává is válik az új kultúrának. Az érzék és tudás kettőse ez, mely szembekerül a megszokás és a totalitarizmus eszményképével, új megszokást és új totalitarizmust keresve.

Egymással szemben áll a fekete-fehér és a színes (film) világa. A két vizuálisan eltérő közeg és szereplői között tapintható az ellentét. Ez vajon miből táplálkozhat? Észre kell vennünk – talán ez az egyik legfontosabb különbség –, hogy a „Pleasantville” esetében a „valóság” robban bele (Truman-hez viszonyítva, visszarobbanás) a fikcióba. Az aktus célja Pleasantville

(város) kiszínesítése. A szereplők csak a saját bőrüket akarják menteni, eközben ők is beavatkoznak és elkezdik beépíteni a fikciót ebbe a számukra rossz szférába. Ez a beavatkozás formailag a színek majd a meztelen női test megjelenésével válik nyilvánvalóvá város lakói számára. A meztelen női test festése a pultos önfelszabadító vallomása, a feltárás a nő számára a felszabadulás, a bámulás a nép számára perverzió, az irracionális szemmel látható jelenléte, mely ellen fellázadnak. A filmkép, mint reaktor van jelen.

A sorozat szférája karikatúrája a világnak, nem pedig egy ellenvilág ábrázolása. A lány világosítja fel az anyát, a férfi harap bele az almába, mely jelenet túlmisztifikált és szájbarágós. A férfi harapása a megrontás, a paradicsom elutasítása, behatolás a húsba, melyet a partnernő ajánl fel és ad a kezébe. Sokkal inkább az egyéni megvalósítás látszatát és az élet individualizálásának álságosságát¹³ kínálja fel ez a film, mintsem egy világ harcát a fennmaradásáért vagy harcát a megváltoztatásáért.

Olyan ez, mint a csendes rendszerváltás, ahol a formai változások megtörténnek, de a változás lényege - a régi pusztulása, romjain egy új világ felépülése - elmarad. A „Pleasantville” tragédiája, hogy a túlfogyasztó, túlérző és túltudó társadalomból érkező gyerekek meghódítják a sorozatvilágot (melyben nem jelennek meg a kamerák, mintha a stúdiót magára hagyták volna). Az üresség szféráját a korlátok megszüntetésével próbálják feloldani, de a túltudás, túlérzés (mely a reaktor szerepét tölti be a sorozatszférában) mindig átöröklődik, majd hatalmuk alá hajtják az új szférát is.

Az időbe és a térbe való beavatkozás pedig együtt jár a beavatkozó gyerekek pozitívan ábrázolt személyiségfejlődésével. Ez hazugság: egy világot formálnak saját realitásképpükre úgy, hogy az ottani („Pleasantville”) ürességre alapozva a saját, de másmilyen ürességüket tartalomnak észleljék és a saját díszletekből felépített valóságképzetüket valósabbnak definiálják, mint a tőlük eltérőket. Nem a megismerésnek vagy megfigyelésnek, hanem a görcsös, mindenáron való bedarálás kapitalista kényszerének vagyunk a tanúi.

Bud visszatér¹⁴ a saját valóságába, de a visszatérés nem társul aktussal, egyik szimbolikus világból a másikba érkezik: a valóság pedig a kettő közé zuhan le. A lány ott marad a fikcióban, mert számára kedvezőbbek (könnyebbek) az ottani körülmények. A fikcióból a döntése által valóság lesz (a valóság mindig álvalóság vagy feltételezhetően formai valóság). A két világ látszólagos egyenlősége pozitív jövőt jósol mindkét szereplő és mindkét világ

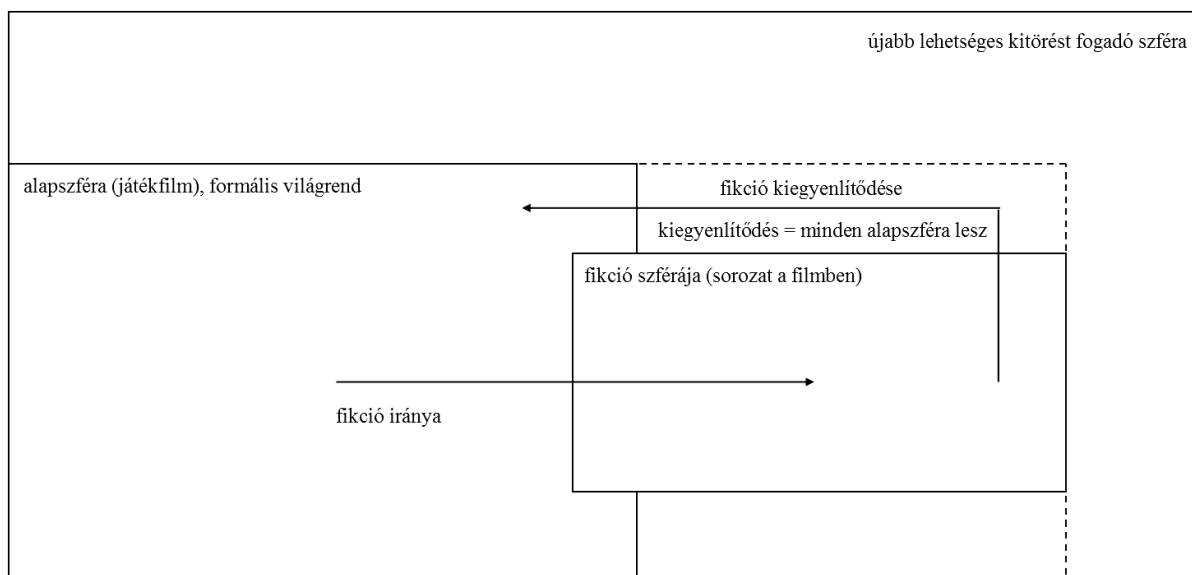
¹³ Álságos, mert csak formai szinten létezhet.

¹⁴ Az utazás mint szimbólum már jelentéktelen, kiüresedett.

számára, de ez nyilvánvalóan nem lehetséges, mert a két világ, melyben a szereplők elhelyezkednek, csak formális. Az aktus irányába tartanak, kitörésre várnak, hogy felszámolják az illúziót és kitaszítsák magukból a fikciót megálmodókat.

Mind a két világ fikcióssá válik, melyet mindig a benne élő emberek hoznak létre. Az ember feladata a fikciós szféra megszilárdításában, stabilizálásában és a rendszer tagadásában, megsemmisítésében, majd az új fikció születésében ki is merül. Maga a feladat pedig lehetséges, hogy éppen a szférák struktúrájának természetéből fakad.

A televízió mágikus beavató és perverz jelenléte a képernyő előtt tartja a nézőt. A képet bámuló társadalom kevésbé képes megkülönböztetni a képvilágot és a képen kívüli (melyben a kép közvetítő eszköze a televízió megjelenik) közeget. Ennek eredménye a kifordult kameraállapot: a megfigyelő előlépteti magát megfigyeltté. A kamera-állapot és a kamera-állapotból fakadó fiktív személyiség a társadalom számára kedves, irigylésre méltó fiktív életmóddal társul, mely az élet totális kiürítésén, feldarabolásán, elfogyasztásán dolgozik. Egy példa értékű csúcshikciós életmódot szeretne szülni, melyet a többiek áhítozva, mitizálva nézhetnek. A televízió képernyője a közös alap, az egykor tűz mellett táncoló, istenekhez imádkozó bennszülöttek fikciói igazabbak és szabadabbak voltak, mint a sok kis tűzzel (villogó televízióval) szemben ülő, áhítozó fogyasztó irányított vágyai.



2. ábra: A „Pleasantville” szférái

A fikció lázadása a fikció ellen azonban tragikus, mert a módszerek, melyekkel lázad, saját elpusztítását irányozzák elő. A formák ellen való lázadás az illúzió szférájában kizárólag a formák által lehetséges, mert a formákon túli szférák mindig rejtettek maradnak. Ha a valóság-illúzió egy gigantikus álom része, akkor benne minden álmodott és az álom az ébredésbe torkollik. Ez az ébredés, mely formálisan lehet érkezés is, felszabadulást vagy végső tragédiát jelent az emberiség számára? Készen állunk-e a szimbolikuson túli értelmezésére, vagy egyáltalán felhagyni a szimbólumgyártással, a mindent átható rajzoló, felruházó, címkéző magatartással. Be kell látnunk, hogy a közeg, melyet megélünk, a gondolat teremtménye ereje által született vízió is lehet, hogy maga a gondolat is csak illúzió. Azt hiszem, hogy létezem, ennek következtében létezésemet alapnak tekintem. Azt hiszem, hogy gondolataim vannak, ezért dolgokat jelölök ki a gondolataimnak. Azt hiszem, hogy a körülöttem lévő dolgok egy világ részei, ezért amiket látok, elkezdem definiálni, kategorizálni, rendszerezni, hogy jobban megismerjem őket és magamat. Ezzel a megismerő mechanizmussal viszont elidegenítem magamtól azt, amit meg szeretnék ismerni...

A fikción kívül mi marad? Talán egy olyan világ, mely a fikcióhoz lett hozzárendelve és a fikció nélkül szembe kellene néznünk vele, hogy ami megmaradt, az nem magasztos, nem értékes, nem tudás és nem érzék. Ami maradna, az az anti-világ lenne. A nem tudás, a nem érzék közege, mely a „Pleasantville”-ben kizárólag arra volt elég, hogy betörjön a fallosz és uralma alá hajtsa a látszólagos fikciót („Truman Show”, mint show) a valódi („Truman Show”, mint film) fikció.

A kiegyenlített világban a szimbólum és a fikció válik uralkodó értékke: tükörré, melyben az ember felfedezi saját magát és kizárólag e felfedezés következtében tudja feltételezni létezését, és látszólagos uralma alá hajtani saját és mások szubjektumát. A lény a tükörkép létezése miatt hiszi biztosnak létezését.

III. rész: A 8 és ½ című film értelmezése

Dolgozatomban eddig két jelentősen eltérő amerikai filmen keresztül próbáltam értelmezni a kamerakép közegosztó és közegalkotó tevékenységét. Elemzésem tárgyában nem a filmben helyet foglaló karakterek vannak, hanem a közegek, melyeket ezek a karakterek kívánnak bejárni. A halmazok, ahol tartózkodnak, azonban nem függetlenek, hanem az ember által életre keltettek, megkreáltak, ahogy a felvevőgép is. A belső világ Fellinié, a külső világ

Trumané, az élehetetlen közege a „Pleasantville”-é, melyben az ember magára vállalta a bűnös szerepét.

Ezt a bűnt¹⁵ a „Pleasantville” elutasítja vagy legalizálja, megpróbálja feloldani és közreadni egy konfliktusmentes közegben. Valójában elképzelhetetlen a konfliktusmentesség és ez a fajta együttélési egységesítés a felszínen gyáva, a felszín alatt pedig agresszív. A konfliktus visszavonása az élet ürességét nem képes leleplezni és az ürességnek nem képes tartalmat kölcsönözni, hatása pedig csak a kielégülés hiánya.

Fellini főszereplője (alteregója...) az általunk ismert közeg lakója és az is marad mindvégig. Guido egy filmrendező, aki magára vállalta az emberiség bűnét. Mint művész átereszti magán közegét, ám amikor ez megtörténik, nem történik semmi: üresség. A kifejezés mesterének azzal kell szembenéznie, hogy nyelve ugyan van, de mese nincs, melyet segítségével elbeszélhetne.

Ma is ezzel kell szembenéznie a ready-made (Duchamp¹⁶) gyártó iparosoknak¹⁷, akik ráadásul cinikus karikatúrái az életben maradásért kukázni kényszerülőknek. Felelőssége annyiban áll, hogy ő is részese a teremtésnek, hogy a teremtés következtében létrejött világ (vagy sokkal inkább a világ, melyet létezőnek hiszünk, a teremtés által nyert magyarázatot) kiüresedése a benne élők felelőssége. Ennek megfogalmazása és felvállalása az emberre kiróható egyik legnagyobb büntetés. A kitöltés, mint feladat vagy hivatás, ha nem társul a világ elleni lázadással, az individuum tragédiája, a beteljesülhetetlenség és a látszólagosság felvállalása.

A művészvilág munkamódszere

Az értelmetlenség rejtve tartásáért és a látszólagosság fenntartásáért felelnek a művészvilág sznobjai, akik „alkotásaikkal” kifejeznek, de a kifejezésnek nincs nyelve, nincs tartalma, mert a kifejező kiüresedett és maga a mű közömbös. Megragadnak a kifejezés görcsösségén. Az elbeszélés erőszakká válik saját magán, majd művét is megpróbálja ráerőltetni a közömbös „másokra”. Ezzel saját jelentéktelenségüket maguk előtt is leplezik. Ez a fikciógyár mechanizmusa.

¹⁵ Hankiss Elemér így fogalmaz: „(...) az ember a maga vallásos hitével vagy mitikus képzeletével megteremtette a bűnbeesés mítoszát, magára vállalta a felelősséget, azért, hogy a gonosz bekerült a teremtet világba.” [Hankiss Elemér. (1997) Az emberi kaland. Helikon Kiadó. pp. 113]

¹⁶ http://www.metmuseum.org/toah/hd/duch/hd_duch.htm [2014. október 28.]

¹⁷ Bár „(...) vigyázott, ne „készítsen” túl sok ready made-et, ebből sem akart „trend”-et, piacot(...)” forrás: <http://www.c3.hu/scripta/balkon/98/12/01tand.htm> [2014. október 28.], mégis az lett belőle.

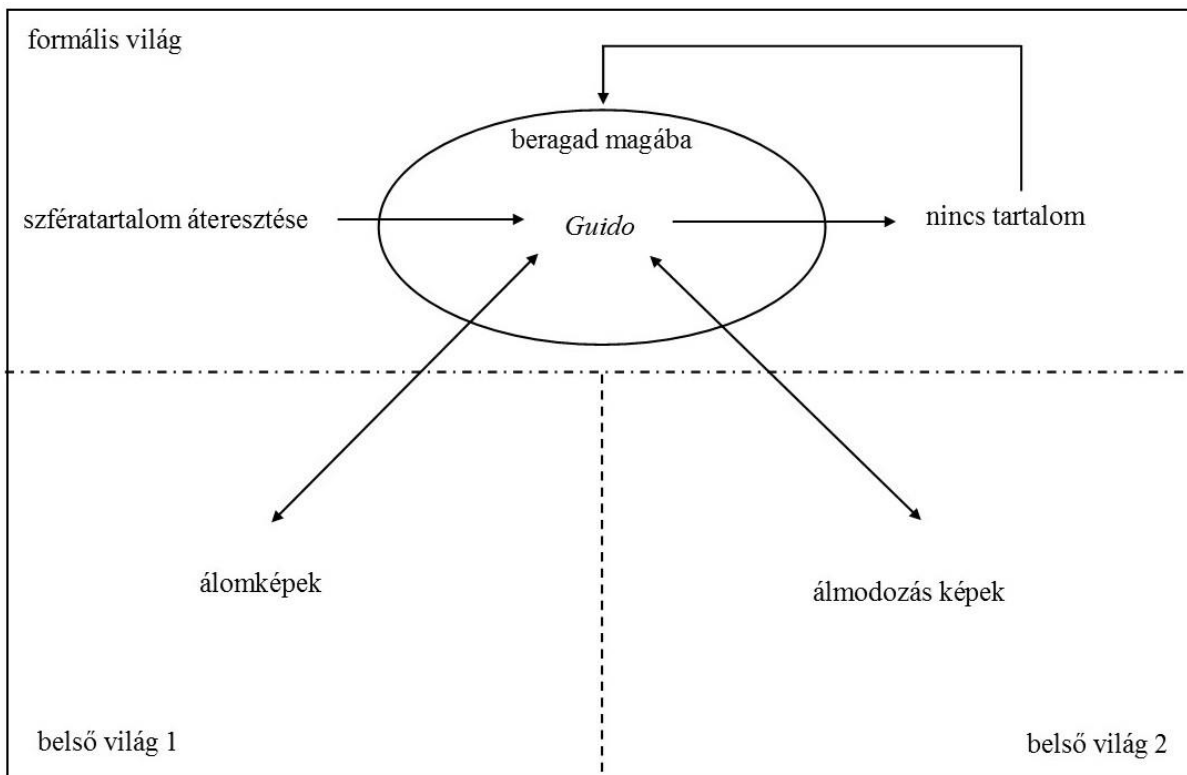
Valóság-rabság

Guido a valóság rabja, nem tudja felszabadítani magát. A jelen megértése együtt jár a jelen elutasításával, a realitás vállalhatatlanságával, meneküléssel a realitás elől. Azonban nincs az a közeg, melyet ne mérgezett volna meg a teremtett világ illúziója. Nincs az a szféra, melybe elkalandozhatna büntetlenül, mindenhol ott van az élet mérge. A főszereplő beragad a saját közegébe. Az egyik oldalról az elvagyódás és álmodozás képei, a másik oldalról pedig a múlt képei gyötrik. A kettő között hánykolódó test vegetációra ítéltetett.

A film kezdése nagyon fontos az értelmezés szempontjából: egy álomban vagyunk és onnan kerülünk vissza a profán világba, mely így még sötétebb, még földhöz ragadtabb, még valóságosabb. Az utazás a felszabadulással kezdődik és fokozatosan halad a bezárás irányába. A földi szanatórium sem más, mint a paradicsom karikatúrája, még az életben tartó vízért is sorba kell állni a zombikkal együtt. Az élet gyermeki játékossága elmenekült erről a helyről, már nyomát sem látni, csak hiányának gyötrő súlyát.

Az álmodozások képei a világ félkésztségét hordozzák magukban. Guido tudata útra kel, hogy megteremthesse saját valóságát, ahova elmenekülhet. A teremtett valóság alárendelt valóság, a külső életterlen belső átrendeződése, ezért a teremtés folyamata, melyet mindig elkezd, csak önmegfigyelés lesz, pusztán monitorozás. Még nagyobb bizonyosság a reális valótlanságáról. A művész, mint teremtő, csak a pusztuló rendszer résztvevője lehet a kép világában.

A „Nyolc és fél” a kép válságának filmje. A mindenáron képkészítése. A kép görcsös megtöltéséé a totálisan semmilyen díszletszférában. A rendező büntetése ez, aki egyedüli felvilágosultként érti a közeg semmilyenességét. A többiek: a segédek, a kritikusok csak az illúzióvilág illúziói, maguk is tünetek. Szereplői ugyan a világnak és a filmnek, de jelenlétük nem több, mint a beszéd tartalomtól való eltiltása. A karakterek, melyek felsorakoznak ebben a közegben, az alkotó merényletei a valóság ellen.



3. ábra: A „8 és ½” szférái

Ha az alkotók maguk az emberek, az emberek saját elpusztításukra születtek, ugyanis ebben a szférában a létezésük kizárólag merénylet lehet a létezés ellen. Öngyilkos merénylet, mert ezek az emberek nem tesznek kísérletet a kilépésre, a változtatásra. Mozgásuk, feladataik, dolgaik, mind a látszólagos világrend fenntartásának részei. Az átlépés azért sem lehetséges, mert az üres élet felismerése megtörténik ugyan (egy ember esetében), de ebből nem következik egy új, magasabb minőségű élet létrehozását célzó mozzanat, még a totális felvállalás is elbukik. A film is csak kitöltés, látszólagosság: semmi a semmiben. Mintha tenne valamit, mintha haladna előre a rendező, de nem tud, mert betonból önti ki saját karakterét.

Álmai egy énvilág álmai, emlékei az éntelen világ emlékei. A tudása megfogyatkozott, az érzékei eltompultak, de egy rabszolgahajcsár még ott él mögötte és innen már nincs menekvés: csak levetni magát egy szakadékba a szféra széléről. Ő meghalhat, de a közeg fennmarad, mert a többiek működtetik tovább nélküle is. Ezért a menekülés nem dicsőséges, hanem gyáva.

A „Truman Show”-ban a tér próbál még átváltozni, az idő beavatkozás nélkül halad. A „Pleasantville”-ben az idő visszamegy a múltba – látszólag a tér is mássá alakul, ami

jelentéktelen abból a szempontból, hogy az ellentétet az időből fakadó generációs szakadék jelenti és nem a térből fakadó interferencia vagy be nem fogadás –, de a televíziós sorozattal tovább folytatódik az idő hömpölygése. Egyedül a „Nyolc és fél” bontja meg idő és tér egységét. A valóságtérből kiugró álmodozás-terek (ahol átalakítja a világ szerkezetét és szereplőit) és múlt-terek (melyekben a már megélt dolgokat igyekszik feldolgozni vagy kínnásképp újra élni, mert az élet amúgy unalmas) nemcsak új helyekre vezetik el a nézőt, nemcsak új képekbe avatják be, hanem megbontják a filmidő és a valóságidő konvencionális egyensúlyát. A verziók felsorakoztatása, amikor a rendező az asztal alatt kuporog, lehet ezeknek a felvillantása is. Egyenesen egy teremtő állapotot vizionál, ahol a kreátor megnézi és átéli a döntést, valamint annak következményét. Ő azonban csak álmodik a teremtő helyzetéről, azt soha nem érheti el. Az álmodozás sem magasztos, a menekülő ember végképzei, végjelei és vágyjelei testesülnek meg.

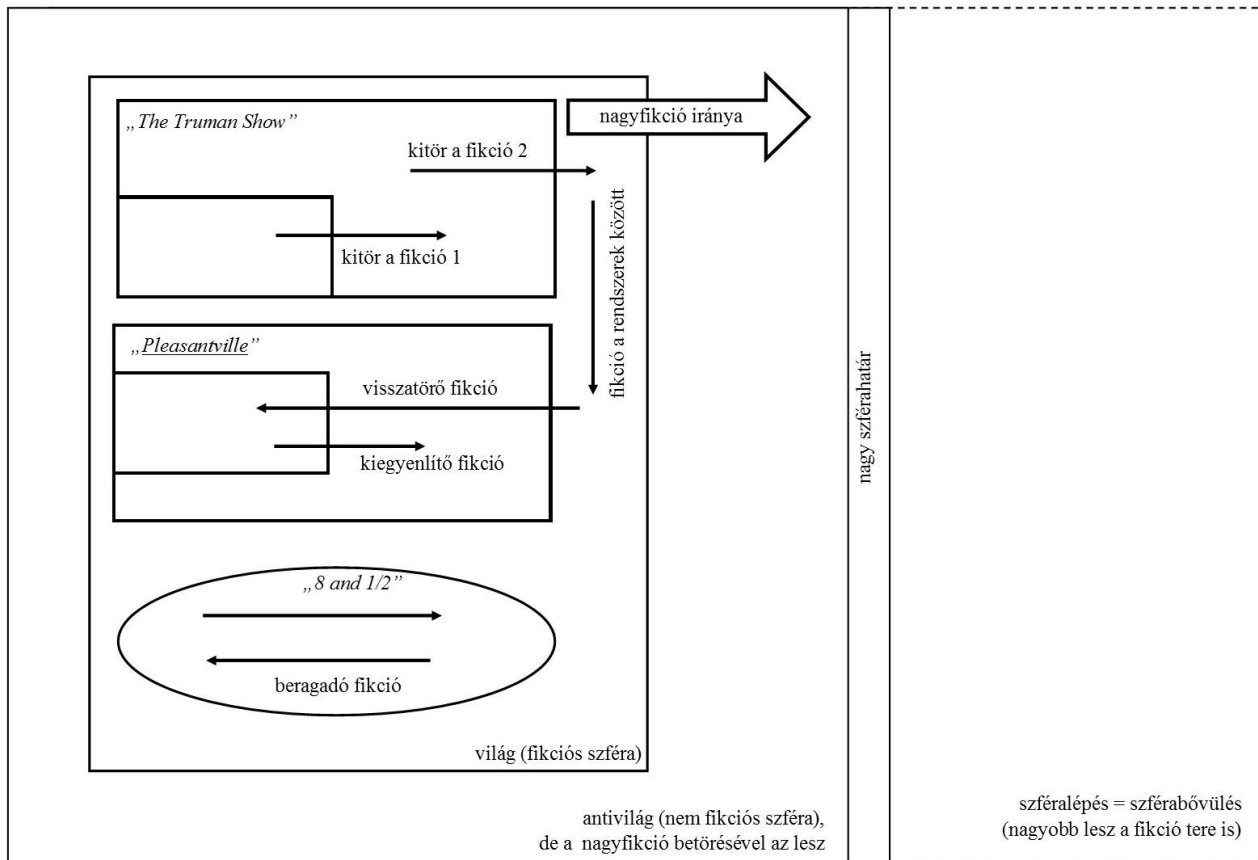
Guido, az elképzelő, azt vizionálja magáról, hogy él. A gondolat teremtő ereje által hozza létre filmjét, a filmcsinálás aktusa a teremtés, de a film azért nem valósul meg, mert valódi gondolatok helyett látszatgondolatok uralkodnak egy még el nem készült szférában, mely még a továbbörökítésre vagy az átlépésre sem érett, csak a pusztulásra. Ez a legembertelenebb zóna mind közül, még a Trumani Show világánál is embertelenebb. A fényképek, a filmképek, a tévedés-képek ostromolják a szubjektum belső világát, ami az egyén megbomlásához vezet, ezenkívül ostromolják a külső szférát is, ami a kameraszféra kifordulásához vezet (a már említett nézőből nézett lett).

„(...) mi az a momentum, amely rendelkezik az erővel, hogy felébressze az álmodót?”¹⁸

Kizárólag a kép lázadása ébresztő erejű saját magával szemben. A kép lázadása a kép ellen mindig tragikus, mert csak a saját eszközeivel lázadhat. Lázadása nem megújulás, hanem szféralépés¹⁹, terjeszkedés, még nagyobb bekebelezés, mert a struktúra, melybe a filmkép integrálta önmagát, zárt halmaz. A filmkultúra azonban a vándorlás tematizálása vagy a tematizálhatatlanság ábrázolása (film a filmkészítésről). Az ébredés pillanata a szféralépés aktusa. A szféralépés következtében birtokba vett magasabb szférák még keményebb képönkényt és agressziókultúrát használnak.

¹⁸ Jelentőláncreverve (A lacani szubjektumról); <http://mek.niif.hu/01300/01378/html/lacan.htm> [2014. 10. 28.]

¹⁹ A kisfikciót bekebelezi a nagyfikció.



4. ábra: A szféralépés

Befejezés

A film nyelvként szólal fel saját kiüresedése ellen. Ez a három film a valóságváltás konstrukcióját tárja a néző elé. A leglényegesebb különbség azonban nem progresszivitásukban, stílusukban vagy gügyeségükben rejlik, hanem az ábrázolt lények, a tömegek mozgásának feltérképezésében. Az emberek a moziban nézik magukat, így ők is perverz résztvevőivé válnak a mai kizsákmányolásnak.

Túllépni a valós szférán annyit jelent, mint elfogadni annak tényét, hogy az általunk érzékelt világ tökéletlen, a film által felfogott világ pedig még inkább az. A félkész világ torzvilág, mely milliók számára a megtévesztés világát szülte meg. Képernyőn szerepelni, dobozban lakni, a mai ember „valós” értékrendje. Ez a kifordulás eredménye.

Megszűnik a filmező és filmezett közti különbség. A kamerák/képek nem a térben helyezkednek el, hanem uralmuk alá hajtják a teret. És mi az a momentum, mely rendelkezik

az erővel, hogy felébressze az álmodót? – A dolgozat elején feltett kérdés. – A kép momentuma a képpel szemben, mely tükörként szembemegy a tükör kultuszával, mely születésébe kódolta saját maga elpusztítását. A képek világával együtt pusztul majd el a formák és szimbólumok világa, mert a kép: a forma és a szimbólum egyetemes gyűjteménye az emberiség pusztuláskultúrájában. A Trumaneké a jövő, mindenki más halott.

BIBLIOGRÁFIA

Internet

Groys, Boris. *A demokrácia művészete* (ford. András Orsolya) [on-line]. ÚjNautilus.

Hozzáférés: <http://ujnautilus.info/demokracia-muveszete> [2014. október. 19.]

Groys, Boris. *A Másik előállítása* (ford. András Orsolya) [on-line]. ÚjNautilus. Hozzáférés:

<http://ujnautilus.info/a-masik-eloallitasa> [2014. október 19.]

Groys, Boris. *A láthatóság létrehozása* (ford. András Orsolya) [on-line]. ÚjNautilus.

Hozzáférés: <http://ujnautilus.info/groys-a-lathatosag> [2014. október 19.]

Varga Anna. *A gyávaság kora.* [on-line]. Filmvilág. Hozzáférés:

http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=8879 [2014. október 19.]

Zizek, Slavoj. *Mi a valódi veszély?* (ford. Gállos Orsolya) [on-line]. Magyar Narancs.

Hozzáférés: http://magyarnarancs.hu/publicisztika/slavoj_zizek_mi_a_valodi_veszely-53814 [2014. október 19.]

Zizek, Slavoj. *Az inherens törvényszegés* (ford. Csabai Márta) [on-line]. C3 Alapítvány.

Hozzáférés: <http://www.c3.hu/scripta/thalassa/97/01/08ziz.htm> [2014. október 19.]

Zizek, Slavoj. *Miben téved Arendt és Goldhagen?* (ford. Karádi Éva) [on-line]. The European

Graduate School. Hozzáférés: <http://www.egs.edu/faculty/slavoj-zizek/articles/miben-teved-arendt-es-goldhagen> [2014. október 19.]

Könyv

Baudrillard, Jean. *A szimulákrum elsőbbsége.* in szerk. Kiss Attila Attila, Kovács Sándor S.K. és Odorics Ferenc (1996) *Testes könyv II.*, Ictus Kiadó és JATE–BTK Irodalomelmélet Csoport, Szeged, pp. 161-193

Hankiss Elemér. (1997) *Az emberi kaland.* Helikon Kiadó

Hankiss Elemér. (1999) *Proletár Reneszánsz.* Helikon Kiadó

Johnson, Barbara. *A vonatkozási rendszer: Poe, Lacan, Derride*. in szerk. Kiss Attila Attila, Kovács Sándor S.K. és Odorics Ferenc (1996) *Testes könyv I.*, Ictus Kiadó és JATE–BTK Irodalomelmélet Csoport, Szeged, pp. 141-222.

Király Jenő. (2010) *A film szombolikája I/1*. Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék, Magyar Televízió Zrt., Kaposvár–Budapest, 2010, pp. 5-85.

Király Jenő. (2010) *A film szombolikája I/1*. Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék, Magyar Televízió Zrt., Kaposvár–Budapest, 2010, pp. 323-329.

Király Jenő. (2010) *A film szombolikája I/2*. Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék, Magyar Televízió Zrt., Kaposvár–Budapest, 2010, pp. 131-202.

Zizek, Slavoj. *A Valós melyik szubjektuma?*. in szerk. Kiss Attila Attila, Kovács Sándor S.K. és Odorics Ferenc (1996) *Testes könyv II.*, Ictus Kiadó és JATE–BTK Irodalomelmélet Csoport, Szeged, pp. 195-238.

Film

8 ½ (1963), [játékfilm], rendező Federico Fellini, Cineriz, Italy

Pleasantville (1998), [játékfilm], rendező Gary Ross, New Line Cinema, USA

The Truman Show (1998), [játékfilm], rendező Peter Weir, Paramount Pictures, USA

ÁBRÁK

1. ábra: A „Truman Show” szférái

2. ábra: A „Pleasantville” szférái

3. ábra: A „8 és ½” szférái

4. ábra: A szféralépés

TARTALOMJEGYZÉK

Bevezetés.....	2
I. rész: A „Truman Show” című film értelmezése	2
Mainstream.....	3
A valóság(show) ars poeticája.....	3
Élő utópia	5
Hidak	6
Határsértők	7
<i>Mi lesz ennek az egésznek a vége?</i>	8
Kapcsolatteremtés	9
Reprezentálás.....	10
Karakterek	11
Kiszakadás.....	13
Képgorgia	14
Lacan	15
1. ábra: A „Truman Show” szférái	16
Átfordulás.....	17
II. rész: A „Pleasantville” című film értelmezése.....	18
2. ábra: A „Pleasantville” szférái.....	22
III. rész: A 8 és ½ című film értelmezése	23
A művészvilág munkamódszere.....	24
3. ábra: A „8 és ½” szférái	26
„(...) mi az a momentum, amely rendelkezik az erővel, hogy felébressze az álmodót?”	27
4. ábra: A szférálépés	28
BIBLIOGRÁFIA.....	30
Internet	30
Könyv	30
Film	31
ÁBRÁK.....	31
1. ábra: A „Truman Show” szférái	31
2. ábra: A „Pleasantville” szférái.....	31
3. ábra: A „8 és ½” szférái.....	31
4. ábra: A szférálépés	31
TARTALOMJEGYZÉK	32