

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Ula Furlan Molk

Semiotična analiza filma *Trumanov šov*

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Ula Furlan Molk

Mentor: doc. dr. Andrej Škerlep

Semiotična analiza filma *Trumanov šov*

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

Tatiju – za čisto vse, za prekmalu in za vedno.

Mami – za ljubezen, strast, voljo in opominjanje na talente, ambicije in muhe.

Aljažu – za brezpogojnost, moč in nežnost.

Mentorju, doc. dr. Andreju Škerlepu, za motivacijo, prijaznost, strokovnost in prepričanje, da
zmorem.

Semiotična analiza filma *Trumanov šov*

Trumanov šov (1998) je film, ki v svoji filmski pripovedi izmenjuje dve resničnosti in prepleta dva avdiovizualna medija: film in televizijo. Trumanov šov je tudi film, ki predvidi napredek množičnih medijev 21. stoletja, razvoj tehnologij in prihod resničnostne televizije. Namen diplomske naloge je prikazati semiotično analizo filma Trumanov šov in ugotoviti, na kakšen način upoveduje svoje filmsko sporočilo in pripoved. S podrobnejšo razčlemba filmske semiotike, prepoznanjem kodov in konvencij filma kot avdiovizualnega medija ter natančnejšim vpogledom v teorijo naracije pa povsem konkretno odgovoriti na zastavljeno raziskovalno vprašanje, kakšne so vizualne in narativne konvencije, ki jih film uporablja. Jedro naloge je analiza ključnih prizorov ali sekvenc s pomočjo semiotičnih konvencij, torej s pomočjo analize kamere, subjektivnega gledišča, kadriranja ter teorije naracije, ki razlikuje med filmsko pripovedjo in načinom, kako je ta upovedana. Analizo filma Trumanov šov pa v diplomski nalogi skleniti s pregledom kratke filmske zgodovine filmov, ki so v svoje pripovedi umeščali televizijo, in na film Trumanov šov pogledati tudi v kontekstu filmske kritike (resničnostne) televizije.

Ključne besede: filmski jezik, filmska govorica, filmska semiotika, filmska naracija, *Trumanov šov*.

Semiotic analysis of the film *The Truman Show*

The Truman Show (1998) is a film that alternates and interweaves two narratives, two different realities of two audio-visual media, film and television. The Truman Show is also a film that predicts the progress and development of the mass media of the 21st century, the development of technology, the arrival of reality television. The purpose of this thesis is to make a semiotic analysis of the film The Truman Show and see how it delivers its story, how it unfolds the narrative of the film. The focus of thesis is a detailed breakdown of film semiotics, the recognition of semiotic codes and conventions of film as an audio-visual media and to bring an insight into the theory of narrative. The goal is to answer question of research, which is what are the visual and narrative conventions which the film The Truman Show uses. The core of thesis is devoted to analysis of the key scenes or sequences using semiotic conventions, namely through the analysis of the camera, the subjective point of view, framing and narrative theory, which distinguishes between story of the film and the way it is narrated. The thesis will conclude with an attempt to also look at the film Truman Show in the context of film criticism of (reality) television.

Key words: film language, film semiotics, film narration, *The Truman*.

KAZALO

| | | |
|---|--|----|
| 1 | UVOD | 7 |
| 2 | POETIKA FILMA IN FILMSKA GOVORICA | 10 |
| | 2.1 FILMSKA SEMIOTIKA | 13 |
| 3 | KODI IN KONVENCIJE FILMSKEGA JEZIKA KOT AVDIOVIZUALNEGA MEDIJI | 17 |
| | 3.1 KAMERA | 17 |
| | 3.2 OSVETLITEV | 18 |
| | 3.3 KADER | 19 |
| | 3.4 KADER/PROTIKADER | 20 |
| | 3.5 SUBJEKTIVNO GLEDIŠČE | 21 |
| | 3.6 ZVOK IN GLASBA | 21 |
| | 3.7 MONTAŽA | 23 |
| 4 | TEORIJA FILMSKE NARACIJE | 24 |
| | 4.1 FOKALIZACIJA IN OKULARIZACIJA | 26 |
| | 4.2 VRZELI V DOGODKIH FABULE | 29 |
| | 4.3 NARATOLOGIJA IN LIKI | 30 |
| 5 | FILM <i>TRUMANOV ŠOV</i> | 31 |
| | 5.1 ZGODBA FILMA <i>TRUMANOV ŠOV</i> | 31 |
| | 5.2 ANALIZA NARACIJE V <i>TRUMANOVEM ŠOVU</i> | 33 |
| | 5.3 ANALIZA FILMSKIH LIKOV PO VLADIMIRJU PROPPU | 52 |
| | 5.4 <i>TRUMANOV ŠOV</i> V KONTEKSTU FILMSKE KRITIKE TELEVIZIJE | 53 |
| 6 | ZAKLJUČEK | 58 |
| 7 | LITERATURA | 60 |

KAZALO SLIK

| | |
|---|----|
| SLIKA 5.1: CHRISTOF, PRVI NAGOVOR | 33 |
| SLIKA 5.2: TRUMAN, SKRITA KAMERA, KOPALNICA | 34 |
| SLIKA 5.3: PODPIS REŽISERJA | 34 |
| SLIKA 5.4: TRUMAN, FILMSKA KAMERA, KOPALNICA | 36 |
| SLIKA 5.5: 10909 DAN | 38 |
| SLIKA 5.6: PADEC REFLEKTORSKE LUČI | 39 |
| SLIKA 5.7: SILVIJA IZGUBI PULOVER | 40 |
| SLIKA 5.8: TRUMAN PLEZA PO SKALAH | 41 |
| SLIKA 5.9: TRUMAN IZGUBI OČETA | 42 |
| SLIKA 5.10: SNOB DEŽJA | 42 |
| SLIKA 5.11: POVABILO V POSTELJO | 43 |
| SLIKA 5.12: VARNOSTNIKA NA PARKIRIŠČU KOMENTIRATA POVABILO V POSTELJO | 44 |
| SLIKA 5.13: MERYL GROZI TRUMANU | 45 |
| SLIKA 5.14: STORITE NEKAJ | 45 |
| SLIKA 5.15: CHRISTOF NAREKUJE BESEDILO MARLONU | 46 |
| SLIKA 5.16: CHRISTOF OPAZUJE TRUMANOVO REAKCIJO NA EKRANU | 46 |
| SLIKA 5.17: ČESTITKE PRODUCENTOV | 47 |
| SLIKA 5.18: SILVIJA GLEDA TRUMANA NA EKRANU | 47 |
| SLIKA 5.19: ZVEZDA JE ROJENA | 48 |
| SLIKA 5.20: PRVI KORAKI | 49 |
| SLIKA 5.21: TRUMAN V KOPALNICI, DRUGIČ | 50 |
| SLIKA 5.22: TRUMANOVA PREVARA V KLETI | 50 |
| SLIKA 5.23: TRUMAN NAJDE KONEC STUDIA | 51 |

1 UVOD

»V naši notranjosti, najgloblje v nas, je široko odprta pot: smo tako rekoč *predrti*, luknjičasti pod milim nebom,« je zapisal pisatelj Valère Novarina. (Novarina 2009, 15)

Živimo v trenutku časa, ko lahko (pravzaprav z nekaj nepretiranega truda) odstremo vsako polkno, odklenemo vsaka vrata, brskamo po tujem računalniškem namizju ali fotografijah na pametnem telefonu in skorajda zlezemo pod vsako posteljo. Danes večino razkrivanja, vsaj tistega v žanru resničnostne televizije, regulira denar. Če je bil Trumanu Burbanku sum, da ga nekdo zasleduje, dovoljšen impulz, da se je odločil zapustiti Seahaven, pa vanj ljudje danes drvijo po slavo. S Trumanom se je svet spremenil. In mi v njem. Kot da nam ne zadostuje več lastni pogled v ogledalo, ampak smo se primorani gledati tudi z očmi drugih, ki bodo presojali o naših značajih, potrebah, celo o ljubezni. Danes skorajda ni več skrivnih izhodov, skozi katerega Truman pobegne iz mesta. Vse je vidno. »Panoptikum« nas gleda.

Prav zaradi današnje neznosne lahкости vpogleda v tujo kopalnico sem za temo svoje diplomske naloge izbrala (semiotično) analizo filma *Trumanov šov*. *Trumanov šov* je sicer film, ki je star osemnajst let, vendar bi zanj lahko rekli, da je danes morda celo bolj aktualen kot takrat, ko je nastal. Odvija se namreč v prepletu dveh množičnih medijev, filma in resničnostne televizije (televizije kot medija spektakla, kot velikega nadzornika in odlične platforme za voajerizem, ter filma kot pripovedovalca filmske zgodbe, nosilca filmskega sporočila). To je torej namen raziskave oziroma analize filma *Trumanov šov* v tej diplomski nalogi. Kako vidimo to, kar gledamo? Kako vemo, kako brati podobe? Kako razumeti filmski jezik, preskakovati med sporočili, slikami, med resničnostmi na platnu? Bolj specifično rečeno, namen je vprašati se in ugotoviti, na kakšen način teče filmska pripoved ter kako se odstirata obe resničnosti, ki se prepletata v filmu – resničnost filmske pripovedi in resničnost resničnostne televizije.

Če konkretiziram, v svoji diplomski nalogi postavljam dve raziskovalni vprašanji, in sicer, prvič, kateri so kodi in konvencije filmskega jezika kot avdiovizualnega medija in drugič, kakšne so vizualne in narativne konvencije, ki jih uporablja film *Trumanov šov*, ter kako *Trumanov šov* lahko beremo v okviru filmske kritike (resničnostne) televizije. Za izhodišče besedila svoje diplomske naloge postavljam tezo, da je film *Trumanov šov* že pred prihodom resničnostne

televizije in novih medijev nakazal realnost, ki prihaja. Trdim, da je film *Trumanov šov* vizionarsko predvidel resničnost, ki jo danes živimo, trende razvoja medijev, tehnologije in kulture 21. stoletja. Film *Trumanov šov* bi namreč lahko opisali kot medijsko satiro, alegorijo, ki nas želi opozoriti na takrat prihajajoči, danes pa povsem realen in aktualen fenomen resničnostne televizije in vsesplošnega medijskega prostora, podkrepljenega z novimi tehnologijami in platformami. Trumanov šov, resničnostni šov, oddaja, v kateri je v resnici pristen samo Truman, se predstavlja kot pristen, resničen produkt, ne glede na dejstvo, da je v njej pravzaprav vse umetno – tako studio kot vsi nastopajoči, z izjemo enega. Truman živi pod umetno skonstruiranim studijskim nebom, vsak njegov korak in vsako njegovo misel pa spremlja, snema in beleži na tisoče kamer. *Trumanov šov* elegantno prikazuje in upoveduje prihajajočo in danes dejansko medijsko vseprisotnost in opozarja na (uresničeno) potrebo in željo posameznika (v konkretnem primeru televizijskega gledalca), da vidi tja, kamor še nikoli ni gledal ter da se postavi v vlogo voajerja.

Za orodje svoje analize sem se odločila izbrati semiotično analizo, znotraj nje, kot že zapisano, prepoznati kode in konvencije filmskega jezika ter se opreti na teorijo naracije, ki mi bo pomagala nazorneje razčleniti sredstva, tehnike in taktike, s katerimi je filmski režiser Peter Weir upovedal Trumanovo filmsko zgodbo.

V prvem sklopu svoje diplomske naloge se bom posvetila filmskemu jeziku in filmski slovnici, prepoznala prve filmske teoretike, ki so se spraševali o govorici podob ter skušala nakazati osnovna sredstva filmskega izražanja. Res je, da si je filmska semiotika pojem filmske govornice vzela za svoj osrednji koncept, vendar bom za sam začetek skušala poiskati zgodovinske kontekste, kjer se je filmski jezik v različnih pomenih pojavil že prej.

V naslednjem poglavju se bom natančneje posvetila filmski semiotiki kot znakovnemu sistemu, iz katerega nastaja pomen, se oprla na Ferdinanda de Saussura in Rolanda Barthesa ter na distinkcije med jezikom (*la langue*), govorom (*la parole*) ter govorico (*le langage*). Predvsem me bodo v kontekstu filmske semiotike zanimali kodi in konvencije filmskega jezika kot avdiovizualnega medija. Na tem mestu bom natančneje definirala kinematografsko (in televizijsko) specifične kode, kot so: kamera, osvetlitev, kader, montaža, zvok in podobno.

Nadaljevala bom s teorijo filmske naracije, ki je s teoretskega vidika osrednja tema moje diplomske naloge. Filmska govorica naj bi se namreč razvijala ravno skozi proces narativizacije. Razlikovanje med zgodbo in diskurzom ter med kronološkim zaporedjem dogodkov in načinom, kako je zgodba predstavljena, je ključno za mojo semiotično analizo filma *Trumanov šov*. Kakšna je vsebina filma Trumanov šov, lahko namreč hitro povzamemo, na kakšen *način* je upovedana, pa je tisto, o čemer se sprašujem in kar analiziram v svoji diplomski nalogi. Po vzoru ruskih formalistov bom najprej definirala t. i. *fabulo* in *siže* ter skušala čim bolj podrobno ugotoviti, na kakšen način je prav *siže* tisti, ki sestavi končno filmsko pripoved, torej *fabulo*.

V naslednjem poglavju se bom posvetila bistvu svoje diplomske naloge ter z osvojenim znanjem, teoretsko podlago in semiotičnimi orodji napravila filmsko in semiotično analizo. Razlikovala bom med filmsko zgodbo ter zapisala *fabulo* filma *Trumanov šov*, potem pa se poglobljeno posvetila načinu naracije in t. i. taktikam *sižeja*. Zanimalo me bo, ali se v filmu pojavlja dvojna taktika, torej dialog med televizijsko in filmsko sliko, kako ju prepoznavamo, kako gledalec nezavedno bere ta filmska sporočila in kako se sestavi končna filmska pripoved. Pod drobnogled bom vzela tudi glavne like filma Trumanov šov ter napravila analizo likov po vzoru ruskega formalista Vladimirja Proppa.

V zaključku naloge se bom oprla na prejšnja dognanja ter povzela odgovore na vprašanja, ali je režiserju Petru Weiru uspelo v enem množičnem mediju, torej filmu, kakovostno in nemoteče soočiti dva velika (resničnostno televizijo in film) ter ali lahko film Trumanov šov beremo tudi v kontekstu filmske kritike televizije.

2 POETIKA FILMA IN FILMSKA GOVORICA

V dvajsetih letih 20. stoletja je za nekatere francoske cineaste (zlasti Abela Gancea) ter prve filmske teoretike in kritike (Ricciotto Canudo, Louis Delluc) film pomenil govorigo podob, ki je bila povsem novo in z verbalno govorigo neprimerljivo izrazno sredstvo, ker da je z njo mogoče izraziti tisto, česar z besedami ni mogoče povedati. S takšnim pojmom filmske govorige so predvsem želeli promovirati film kot novo oziroma sedmo umetnost.

Ameriški pesnik in obenem avtor ene izmed prvih knjig o filmu Vachel Lindsay (*The Art of Moving Picture*, 1916) je vpeljal pojem *photoplay hieroglyphics*, s čimer je namigoval, da naj bi filmske podobe spominjale na staroegipčansko hieroglifsko pisavo. Toda Lindsay je s tem meril tudi na nekaj drugega: »Ameriška civilizacija postaja vsak dan bolj hieroglifska. Reklame na zadnjih straneh časopisov, na tramvajih in panojih, fotografije in stripi v časopisih, vse to iz nas dela hieroglifsko civilizacijo, ki je bližja Egiptu kot pa Angliji.« Tu torej ne gre za kakšno koncepcijo filmskih podob kot hieroglifov, niti ne za primerjavo filma s staroegipčansko pisavo, marveč za ideološki diskurz, ki vidi pojav novih vizualnih medijev – fotografije, stripa in filma – kot degradacijo tradicionalne oziroma pisne kulture, seveda le tiste, ki temelji na abecedni pisavi.

Nasprotno pa je ameriški cineast David W. Griffith film dejansko primerjal z neko staro pisavo, s klinopisi. Zanj je slika univerzalen simbol in gibljiva slika je univerzalna govoriga. K temu doda: »Giblјive slike bi lahko rešile situacijo, ki je nastala potem, ko je bil zgrajen babilonski stolp.« V njegovem filmu *Nestrpnost* (*Intolerance*, 1916) se v babilonski zgodbi pojavi serija mednapisov, ki se nanašajo na dejanske arheološke najdbe in pravijo: »Nedavno izkopane plošče Nabonida in Kira opisujejo največjo izdajo v vsej zgodovini, saj je bila zaradi nje uničena tisočletna civilizacija, njena univerzalna govoriga, klinopis, pa je postala neznana šifra.« Ta mednapis je neke vrste Griffithov »minimanifest«, ki hoče povedati, da se film nekaj tisočletij po tem, ko je izginila univerzalna pisava, kar naj bi bil klinopis, pojavlja kot nova univerzalna govoriga.

Griffithovi primerjavi filmske govorige podob s piktogrami in ideogrami je sledil tudi sovjetski cineast in teoretik Sergej M. Eisenstein, vendar tostran retorike filmskega univerzalizma: film je

primerjal z japonsko pisavo, v kateri je videl princip svoje intelektualne montaže, ki iz konkretnih podob sestavlja abstraktne pojme.

Tezo o filmski govorici – toda ne le kot govorici podob – so prvi eksplicitno formulirali nekateri ruski formalisti v zborniku *Poetika filma* (1927), ki je obsegal razprave Jurija Tinjanova, Borisa Eichenbauma, Viktorja Šklovskega in Adrijana Pjetrovskega.

Po Tinjanovu (O temeljih filma) vidni svet v filmu ni dan kot tak, temveč v semantični korelaciji, ki je delo stilistične transfiguracije oziroma določanja odnosov med osebami in stvarmi v sliki ter med osebami samimi in prav tako določanja zornih kotov in perspektive, v kateri so posneti, in nenazadnje osvetljave. S temi oblikovnimi parametri torej film preoblikuje podobo vidnega sveta v semantični element svoje lastne govorice.

Po Eichenbaumu (Problemi filmske stilistike) pa filma ni mogoče obravnavati kot povsem neverbalno umetnost, kajti v filmu (tedaj še nemem) je izključena samo slišna beseda, ne pa tudi misel, se pravi notranja govorica. Ta je evocirana tudi pri gledalcu prek njegove percepcije filma, ki gre od konkretne podobe k njeni interpretaciji, torej k notranji govorici. Za Eichenbauma je film, tako kot druge umetnosti, poseben sistem figurativne govorice. (Vrdlovec 1999, 211)

Madžarski filmski teoretik Bela Balasz se v knjigi *Der Geist des Films* (1930, v slovenskem prevodu *Filmska kultura*, 1966) v poglavju *Nova oblika govorice* sprašuje: »Kdaj je film postal posebna umetnost, ki uporablja bistveno drugačne metode kot gledališče in govori svojo govorico?« Zatem našteje štiri elemente filmske govorice:

- a) spremenljiv zorni kot v odnosu do predstavljenega objekta, iz česar izhajata spremenljiva razsežnost prizora in kompozicija kadra
- b) razdelitev (razrez) celovitega prizora na niz ločenih kadrov
- c) spremenljivo kadriranje (menjavanje snemalnega kota) v teku istega prizora
- d) montaža, ki povezuje kadre v urejeno celoto, v kateri so povezani ne le posamezni prizori, marveč tudi posnetki detajlov v posameznem prizoru. (Balazs 1966)

Pojem filmske govornice je tako vse bolj impliciral obstoj filma kot posebne oziroma avtonomne umetnosti, ki naj bi imela svoja pravila oziroma normativno ogrodje. Tako so vsaj predpostavljali pisci t. i. filmskih slovníc.

Prvo takšno delo je napisal britanski teoretik Raymond Spottiswoode (*A Grammar of the Film*, 1934), najbolj znani pa sta *Essai de grammaire cinématographique* (Poskus filmske slovnice, 1946) Andréja Berthomieuja in *Grammaire cinégraphique* (Filmska slovnica, 1947) Roberta Bataillea, ki filmsko govornico primerjata z literarno. Ta filmska gramatika se dovolj očitno zgleduje po normativnem modelu tradicionalnih jezikovnih slovníc, od katerih si sposojata celo terminologijo in postopke (stavčna analiza). Tako kadre primerjata z besedami in določata načine, kako naj bodo strukturirani v sekvenco (filmski stavek), postavljata ločila, naštevata napake, ki se jih je treba ogibati (npr. preskok od splošnega plana k velikemu, napačni spoj itn.), in definirata pravila, ki se jih je dobro držati, če naj »da podoba občutek resnice«.

Eno najbolj znanih del o filmski govornici pa je *Filmski jezik* (*Le Langage cinématographique*, 1955) Marcela Martina, ki je doživelo številne ponatise v mnogih jezikih, tudi slovenščini. Njegova osrednja teza je, da film ni bil že spočetka obdarjen z govornico, marveč se je ta vzpostavljala hkrati s filmskim priučevanjem pripovedovanja zgodb, se pravi z narativizacijo filma.

Ker film – kot vse druge oblike umetnosti – posreduje misli, gre za sredstvo sporazumevanja oz. jezik, trdi Martin. Vendar ga za to funkcijo usposablja še neka zelo pomembna stvar – čas. Ker je ta komponenta denimo v slikarstvu ali arhitekturi odsotna, v zvezi z njima izraza jezik ne uporabljamo.

Nasprotno pa sta glasba in še bolj film umetnosti časa. "Kdor torej govori o jeziku, govori o pripovedi in meri časovni potek zvokov in znakov." (Martin 1963, 8)

Martin v zvezi s filmom vpelje tudi razlikovanje med jezikom in stilom: "Jezik, ki je skupen vsem filmskim ustvarjalcem, je križpotje tehnike in estetike. Stil, ki je specifičen za posameznika /.../, je sublimacija tehnike v estetiki." (Martin 1963, 135)

V tem procesu so filmarji iznašli vrsto postopkov, ki ustrezajo pojmu govornice. Vendar ne povsem, saj je Martin zelo zadržan do uporabe tega pojma v zvezi s filmom in celo meni, da

lahko privede do uničenja filmske umetnosti, če se ta omeji le na zbirko postopkov, receptov in trikov, ki naj bi zagotovili učinkovitost pripovedi in njen umetniški obstoj.

Toda ta nevarnost je bolj hipotetična, saj sama filmska zgodovina priča, da se forme filmske govornice prav toliko, kot postajajo stereotipne in konvencionalne, tudi spreminjajo in da celo tisto, kar je kakšna filmska gramatika obravnavala kot napake, lahko postane vir novega stila. Martin meni, da bi bilo zato primerneje uporabljati pojem stila, se pravi, da se takšnih preobrazb, ki poskrbijo, da filmske govornice ni mogoče omejiti na zbirko pravil, ne bi obravnavalo kot razvoj govornice.

Za Jeana Mitryja, ki je ta pojem znova afirmiral (vendar ne več zgledujoč se po verbalnem oziroma literarnem jeziku) v svoji *Estetiki in psihologiji filma* (prva knjiga, 1963), filmska govornica po principu in definiciji pripada estetski kreaciji. V nasprotju z verbalnim jezikom film ni sistem abstraktnih znakov, marveč sistem podob, ki opisujejo konkretne predmete in dogodke. Le-ti pa lahko, odvisno od naracije, postanejo tudi simboli, toda nikoli takšni, kot so to besede, saj je podoba vselej podoba nekega objekta, ta pa je, brž ko je upodobljen in reprezentiran, že obdan z nekim pomenom. In prav na ta način oziroma samo v tem smislu je po Mitryju film lahko govornica: »Film postane govornica, kolikor je najprej reprezentacija.« Na nekem drugem mestu ta proces celo poveže z bistveno magijo filma, ki naj bi bila v tem, da postane predstavljeni objekt element svoje lastne fabulacije oziroma da realno postane izjava imaginarnega, se pravi filmske podobe. (Mitry 1963)

2.1 Filmska semiotika

Filmska govornica je postala temeljni koncept filmske semiotike. Semiotika se je razvila kot veda, ki je s pomočjo konceptov de Saussurove strukturalne lingvistike preučevala različne jezikovne in druge znakovne sisteme oziroma sisteme signifikacije (*systemes de signification*).

V svojih *Predavanjih o splošni lingvistiki* (1916) jo je kot splošno znanost o znakih omenil že de Saussure, njegovo zamisel pa je poskušal uresničiti Roland Barthes, ki je leta 1965 napisal *Elemente semiologije*, temelječe na štirih velikih rubrikah: Jezik in govor, Označenec in označevalec, Sistem in sintagma, Denotacija in konotacija.

Za utemeljitveni tekst semiotike filma velja študija Christiana Metzja *Film: jezik ali govorica?*, v kateri je na podlagi de Saussurove distinkcije med jezikom (*la langue*), govorom (*la parole*) in govorico (*le langage*) razvil tezo, da je film govorica brez jezika. V lingvistiki je pojem jezika opredeljen kot abstraktna entiteta in sistem pravil, ki se ga morajo individuumi držati, če hočejo komunicirati, govor pa kot njegova aktualizacija, pri čemer, kot poudarja Barthes, ni jezika brez govora, prav kakor govor ne obstaja zunaj jezika. Nasprotno pa pri filmu nič ne ustreza konceptu jezika.

Metz torej definira film kot govorico brez jezika, se pravi kot način signifikacije, ki se je razvijal skozi proces narativizacije, pripovedovanja zgodb. »Če lahko film pripoveduje tako lepe zgodbe, tedaj ne zato, ker je govorica, marveč je postal govorica, ker je pripovedoval tako lepe zgodbe.« Ta študija je bila kasneje ponatisnjena v knjigi *Eseji o pomenjanju v filmu (Essais sur la signification au cinéma*, prva knjiga 1968, druga knjiga 1972), ki predstavljajo Metzovo prvo semiološko fazo, v kateri se preučevanje filmske govorice omejuje na preučevanje sintagmatike, tj. na razporejanje slik v berljivo zaporedje, ki nas privede v samo srce semiološke dimenzije filma, namreč, četudi posamezna slika skoraj nikoli ni podobna drugi, si je velika večina igranih filmov podobna zaradi sintagmatskih figur, trdi Metz. Tako razlikuje osem velikih tipov samostojnih odlomkov, katerih avtonomija pa ne pomeni tudi njihove neodvisnosti, saj vsak dobi pomen le skozi odnos do filma kot celote, ki je maksimalna sintagma.

Teh osem fragmentov zajema:

- *kader* (avtonomni filmski posnetek)

Zatem dva tipa akronološke sintagme:

- *paralelna* (tj. montaža dveh motivov brez časovno-prostorskih odnosov, kot na primer: v enem kadru uradniki v pisarni predstavljajo kupe papirja, v drugem so delavke za tekočim trakom)
- *sintagma-nanizanka* (tudi oporna sintagma, kjer gre za niz kratkih kadrov z dogodki ali situacijami, ki jih film predstavlja kot tipične za neko realnost; od paralelne sintagme jo razlikuje to, da ne temelji na alternaciji)

In dva tipa kronološke sintagme:

- *deskriptivna ali opisna*, ki sestoji iz zaporedja prostorsko povezanih kadrov
- *narativna sintagma*, ki je lahko izmenična (če prikazuje dve sočasni dogajanji na različnih krajih) ali linearna

Linearna sintagma poraja še tri druge:

- *prizor*, če je kontinuirana, tj. brez časovnih presledkov ali elips,
 - *enostavna sekvenca*, če je diskontinuirana na ta način, da so izpuščeni za razvoj pripovedi nepomembni trenutki,
 - *sekvenca z epizodami*, kadar je diskontinuiranost sam princip konstrukcije sintagme.
- (Stam in drugi 2002, 40–45)

Teh osem tipov sintagem sestavlja t. i. veliko sintagmatiko, s katero se je Metz še najbolj približal saussurovskemu konceptu jezika kot sistema pravil, kar obenem pomeni, da omenjene sintagmatske relacije implicirajo možnost kombinacij in variacij v vsakem posameznem filmu: tako naj bi med veliko sintagmatiko in posameznimi filmi obstajalo podobno razmerje, kakor med jezikom kot omejeno množico pravil in govorom kot praktično neskončno množico aktualizacij jezika.

V Metzovi drugi fazi, ki jo zaznamuje delo *Langage et cinéma* (Govorica in film, 1971), je semiotika postala deskriptivna znanost o filmski govoric, ki je definirana kot kombinacija kodov. Ta kombinacija kodov in ne več velika sintagmatika je zdaj tisto, kar bi ustrezalo saussurovskemu konceptu jezika kot abstraktni entiteti, ki jo Metz imenuje *cinéma* (kino ali film nasploh). Na drugi strani so posamezni filmi enaki saussurovskemu govoru (*parole*), se pravi aktualizacijam jezika. Ali natančneje: *cinéma* pomeni množico kinematografsko specifičnih kodov, medtem ko je film sistem heterogenih kodov, med katerimi so samo nekateri specifični. To vprašanje specifičnosti je ena osrednjih točk Metzovega semiološkega projekta. Kakšna je torej ta specifičnost?

Metz jo obkroži s pomočjo petih koncentričnih krogov. V prvem krogu so kodi vizualne ikoničnosti: ti so nedvomno kinematografski, toda stopnja njihove specifičnosti je nizka, saj si jih film deli še z vrsto drugih vizualnih govoric (slikarstvom, stripom, fotografijo, televizijo). V drugem krogu so kodi, povezani z dejstvom, da je filmska slika učinek mehanske reprodukcije:

to lastnost si filmska slika deli s fotografijo in televizijo, se pravi, da so ti kodi vizualne reprodukcije, ki obsegajo snemalne kote in ostrino slike, manj splošni od ikoničnih in tako tvorijo ožji krog kinematografske specifičnosti. Filmska slika pa ni samo ikonična in posneta oziroma reproducirana, marveč tudi pluralna. Film sestoji iz množice podob, ki jo urejajo kodi montaže podob – ti predstavljajo tretji krog kinematografske specifičnosti. V četrtem krogu so kodi, ki se nanašajo na gibljivost filmske slike, ti so še najbolj specifično kinematografski, saj so skupni samo filmu in televiziji (ti kodi obsegajo statičnost ali gibljivost kamere, dinamične spoje med kadri ipd.). Peti krog pa obsega kode tretjega in četrtega kroga, se pravi tiste, ki se nanašajo na povezavo podob, in tiste, ki se nanašajo na gibljivost podob in gibanje v njih. Podoben princip koncentričnosti uporabi Metz tudi pri določanju specifičnosti zvoka v filmu.

V zvezi s specifičnostjo Metz poudarja še, da četudi film uporablja več kinematografsko specifičnih kodov, zaradi tega ni nič bolj filmski: kinematografsko specifični kodi niso nič pomembnejši od drugih. Od tod Metzov sklep, da je specifičnost filmske govornice prav kombinacija heterogenih kodov (tj. kinematografsko bolj ali manj specifičnih oziroma nespecifičnih) in ne izhaja zgolj iz kinematografskega označevalca oziroma materije izraza, ki jo sestavljajo gibljiva slika, grafizmi, glas, šumi in glasba.

Res pa je, da so kot kinematografsko nespecifični kodi omenjeni predvsem tisti, ki niso povezani s filmsko materijo izraza, med njimi narativni kod (ki obstaja v najrazličnejših substancah izraza oziroma v literaturi, gledališču itn.), socio-kulturni kodi (ki obstajajo zunaj filma, vendar so v njem navzoči prek zgodbe, likov in celotne pripovedi) in ideološki kodi.

Med kinematografsko nespecifičnimi gre torej predvsem za semantične kode, glede katerih se semiotika filmske govornice zadovolji z ugotovitvijo njihove navzočnosti v filmu. Semiotike ne zanima, kaj stvari v filmu pomenijo, marveč na kakšen način se v filmu izraža pomen – predmet obravnave torej ni pomen sam, marveč njegov kod.

Slednji je namreč v opoziciji s sporočilom. Film je na strani sporočila, *cinéma* pa je na strani specifičnega oziroma koda. Kod je logična entiteta, ki jo zgradi semiotik, da bi pojasnil delovanje paradigmatskih in sintagmatskih relacij v »filmskem tekstu«. Ta je prav območje, kjer so kodi premeščeni, ali natančneje, film kot tekstualni sistem je rezultat vključevanja in razgrajevanja

specifičnih in nespecifičnih kinematografskih kodov, njihove kombinacije, modifikacije in premestitve. To dejavnost, ki ustvarja »filmski tekst«, je Metz poimenoval filmska pisava (*écriture filmique*). Od nje je odvisno, ali je film invencija in kreacija – to pa je edino tedaj, če filmska pisava kaj doda predobstoječim kodom ali pa jih transformira in deluje proti njim. (Metz 1971)

Prav to počne film *Trumanov šov*, ki ga bom analizirala v drugem delu diplomske naloge. To je film o televizijskem resničnostnem šovu, torej film o mediju, s katerim si deli največ Metzovih kinematografsko specifičnih kodov, po drugi strani pa televizijske kode transformira in deluje proti njim.

3 KODI IN KONVENCIJE FILMA KOT AVDIOVIZUALNEGA MEDIJA

3.1 Kamera

Filmska kamera se v osnovi razlikuje od fotografske predvsem po tem, da trak teče skozi aparat, ki s pomočjo intermitentnega mehanizma posname določeno število sličic na sekundo. Tako v neprekinjenem nizu beleži posamezne faze gibanja, kar pozneje pri reprodukciji zaradi vztrajnosti človekovih vidnih zaznav ustvarja vtis povezanega gibanja. V t. i. izrazno sredstvo se kamera prelevi šele v rokah filmarjev, ki obvladajo njeno gibanje, snemalne kote, osvetlitev, različna optična pomagala, montažo, zvok, posebne učinke itn. (Vrdlovec 1999, 299)

Prav zato je verjetno najštevilčnejši skupek praks v filmski produkciji najti prav pri delu s kamero in manipuliranju z njo – od izbire kvalitete filma za analogno snemanje do vseh digitalnih različic kamere, črno-bele ali barvne končne slike, kotov snemanja, globine fokusa oziroma izostritve, premikov kamere itn.

Za gibanje kamere se šteje vsako premikanje kamere glede na izhodiščni položaj. Ločimo tri temeljne načine gibanja kamere:

- 1.) Obračanje kamere, ki je pritrjena na stativ, v vodoravni (panorama) ali navpični smeri (nagib).

- 2.) Premikanje kamere nazaj ali vzporedno s snemalnim objektom oziroma dogajanjem s pomočjo posebnega vozička ali kakršnega koli drugega vozila (vožnja kamere, angl. travelling).
- 3.) Premikanje kamere navzgor ali navzdol s posebnim žerjavom.

Možne so tudi kombinacije vseh treh temeljnih načinov gibanja kamere, na primer panorama z žerjava v vožnji. Posebno in zahtevno kombinacijo gibanja kamere dobimo s t. i. ročnim snemanjem (prenosna kamera), ki se je uveljavilo zlasti v dokumentarnem filmu. (Vrdlovec 1999, 237)

Eden najpomembnejših parametrov kadra je snemalni kot, ki določa odnos med položajem kamere in snemanim objektom, torej gledišče oziroma perspektivo, iz katere kamera zajema prizorišče. Ločimo zgornje, horizontalne in spodnje snemalne kote, imenovane tudi rakurze. Po konvencionalni klasifikaciji naj bi spodnji rakurz izražal premoč, dominantnost ipd. na ta način posnete osebe, zgornji rakurz pa njeno podrejenost, ujetost, ponižanost in sploh inferiornost. V nasprotju z njima velja horizontalni snemalni kot (v višini oči) za nedramatičnega in deskriptivnega.

3.2 Osvetlitev

To je uporaba in razmestitev svetlobnih virov in teles, ki z določenimi smermi širjenja svetlobe in odnosi njene intenzivnosti omogočajo sam posnetek prizora, prav tako pa tudi njegove vizualne in stilistične kvalitete. Osvetlitev je torej na eni strani tehnični pogoj, ki omogoča, da je film sploh lahko posnet, na drugi in obenem pa ima estetsko funkcijo oblikovanja stilističnih posebnosti slike, ustvarjanja atmosfere, poudarjanja emocionalnih stanj oseb in lastnosti stvari, informiranja o času dogajanja (podnevi, ponoči) ipd.

Obstajata dva osnovna načina osvetlitve prizora: nekontrastna luč (*high key*) in kontrastna luč ali *chiaroscuro* (*low key*). Prva pomeni svetel prizor z malo sencami, osvetljen z močno glavno lučjo, postavljeno za kamero, drugi način osvetlitve (s šibkejšo glavno lučjo) pa teži k temnejšim tonom in večji prisotnosti senc – v primeru ostrega nasprotja med svetlimi in temnimi toni brez vmesnih sivih con gre za visokokontrastno luč (*high-contrast lighting*), ki so jo mojstrsko uporabljali zlasti v filmu noir.

Stilistične in atmosferske učinke je mogoče doseči tudi z uporabo trde ali mehke svetlobe. Trda svetloba, ki jo dajejo usmerjene oz. točkovne luči (pa tudi sonce, mesec, sveče, žarnice), prizor jasno osvetli, izostri obrise bitij in stvari, poudari detajle ter omogoča jasno razlikovanje med svetlimi in senčnimi predeli slike. Mehko svetlobo, imenovano tudi difuzna, pa dajejo oblačno nebo in vse vrste svetlobnih teles, ki objektov ne osvetljujejo neposredno: ta svetloba mehča obrise in zmanjšuje količino senc. (Vrdlovec 1999)

Takšno osvetlitev lahko opazimo tudi v *Trumanovem šovu* v vseh prizorih, ki se odvijajo v idiličnem mestecu Seahaven, zgrajenem v televizijskem studiu.

3.3 Kader

Kader je element filma, ki ga določajo parametri velikosti, gibljivosti, trajanja, snemalnega kota in gledišča. V priročnikih, učbenikih in celo teoretskih delih so kader dolgo definirali kot del filma, ki ga je kamera neprekinjeno snemala od svojega pogona do zastoja. Jean Mitry definira kader takole: »To je zaporedje sličic, ki kažejo eno in isto dejanje ali objekt (osebo ali stvar) pod istim kotom in v istem prostoru. Kader lahko štejemo za enoto filma, vendar je ta pojem povezan z zgodovino filma.« (Mitry 1963)

Razdalja kamere do snemanega objekta določa njegovo velikost v sliki, ta velikost se imenuje plan. Obstajajo različne klasifikacije ali lestvice planov, vse pa imajo skupen vektor, od velike do čedalje manjše razdalje:

- *daljnji plan* (angl. *extreme long shot*) iz precejšnje razdalje pokaže pokrajino ali neko okolje (naselje, mesto itn.); v ameriški terminologiji takšen posnetek imenujejo tudi *establishing shot*, vzpostavitevni kader, ki umesti prizorišče dogajanja
- *splošni plan* (tudi *total*, angl. *long shot*) pokaže širšo sliko prostora, v kateri pa so osebe že prepoznavne in umeščene v neko okolje
- *srednji plan* (angl. *medium shot*) pokaže osebo tako, da njena postava sega od spodnjega do gornjega roba slike;
- *bližnji plan* (angl. *medium close shot*) pokaže osebo od pasu ali prsi do glave
- *veliki plan* (angl. *close-up*) pokaže glavo in ramena; ta plan je imel v zgodovini filma oz. v procesu nastajanja filmske govornice zelo pomembno vlogo

- *zelo veliki plan* ali *detajl* (angl. *extreme close-up*) pokaže samo del obraza (npr. oči) ali predmeta

Določenim planom so pripisovali različne pomene. Tako naj bi srednji plani upodabljali akcijske prizore oziroma naj bi prikazovali dejavnosti ljudi v nekem okolju, medtem ko naj bi bili bližnji in veliki plani specializirani za človeško intimo (duševna stanja, emocije). Vendar sami plani kot takšni še ničesar ne pomenijo (veliki plan ni nujno izraz kakšne emocije in srednji plan lahko prav tako kot akcijo kaže tudi njeno odsotnost), marveč dobijo pomen šele v kontekstu ostalih kadrov. Posamezen kader ima lahko en sam ali več planov, odvisno od gibanja likov in kamere.

3.4 Kader/protikader

To je ena izmed najzgodnejših in najpogostejših montažnih figur, temelječih na t. i. spoju na ravni pogleda, ki vzpostavlja kontinuiranost med dvema kadroma: v kadru A je oseba, ki gleda nekaj ali nekoga zunaj kadra, kader B pa pokaže objekt pogleda.

Na začetku zvočnega filma so to figuro pogosto uporabljali v dialoških prizorih, in sicer na dva načina: bodisi tako, da kadri izmenično pokažejo eno od obeh oseb z obrazom proti kameri, ali pa tako, da vsak kader pokaže obe osebi hkrati, od katerih je ena z obrazom obrnjena proti kameri, druga pa je prikazana s hrbtne strani, v obrisu in včasih malo zamegljeno. Podobno je tudi sintagma gledajoča oseba/gledani objekt zamenljiva z enim samim kadrom, ki v ospredju pokaže osebo s hrbta in del prostora, ki se ponuja njenemu pogledu.

Takšno kadriranje v stilu pogleda čez ramo daje gledalcu občutek, kot da je svoj pogled identificiral s pogledom osebe, in je tako enakovredno spoju na ravni pogleda med dvema ločenima kadroma. Učinek tega spoja je namreč ta, da gledalec, brž ko se pojavi kader B, identificira svoj pogled s pogledom osebe iz kadra A, ko pa se znova pojavi kader A, identificira svoj pogled s pogledom osebe iz kadra B. Prav zaradi gledalčeve identifikacije s pogledi oseb je diskontinuiranost med dvema kadroma vseeno zaznana kot kontinuiranost in homogenost prostora v filmu predstavljenega sveta.

Ta montažna sintagma dopušča tudi več variacij: kader A pokaže nek na videz nevtralen, objektiven prizor, v kadru B pa se pojavi oseba, ki ta prizor od nekod opazuje in ga tako

naknadno subjektivizira. Obenem s tem voajerskim pogledom na prizor iz kadra A najpogosteje pade senca grožnje (dovolj znamenit primer je prizor, kjer se Marion v Hitchcockovem *Psihu* v kopalnici tušira, v protikadru pa se pokaže veliki plan Normanovega očesa, ki jo opazuje skozi ključavnico). Nič manj dramatičen pa ni primer, ko kadru z osebo, ki nekam ali nekaj prestrašeno, zgroženo gleda, ne sledi protikader, ki bi razkril vir njene vznemirjenosti. Takšno umanjkanje protikadra lahko torej deluje kot suspenz. (Vrdlovec 1999)

3.5 Subjektivno gledišče

To je način kadriranja, ki posreduje vtis, kot da kamera gleda z očmi filmskega lika. Na ta način naj bi se tudi gledalčev pogled identificiral z glediščem lika. To gledišče je najpogosteje vzpostavljeno na dva načina: z ločenima kadroma (prvi pokaže gledajočo osebo, drugi to, kar gleda) ali v enem samem kadru z gibljivo kamero, ki spremlja osebo (ta način se imenuje tudi subjektivna kamera). Podoba, ki sugerira subjektivni pogled, je lahko tudi na razne načine zaznamovana, npr. z naglimi zasuki na levo in desno, s pozibavajočo se vožnjo kamere, z glasom v offu ter z zamegljenostjo in nagnjenostjo slike. Takšni in podobni zaznamki torej vselej napotujejo k subjektivnemu gledišču, tudi če še nismo videli gledajočega lika – ta je torej lahko v sliki odsoten, film pa prikazuje to, kar in kako vidi.

Subjektivno gledišče je lahko nakazano tudi s t. i. voajeristično kompozicijo, ki je tipična za situacije, v katerih film noče pokazati tistega, ki gleda. To kompozicijo običajno sestavlja ovira, ki zastira pogled in tako daje čutiti prisotnost neke nevidne osebe, denimo zavesa ali mreža na oknu, listje, veje ali kaj drugega, ki s tem, da prikriva predmet gledanja, obenem nakazuje prikrito prisotnost prežetega.

3.6 Zvok in glasba

Zvok v filmu obsega govor, glasbo in šume (konkretne zvoke). Michel Chion (Chion 1987) ugotavlja, da v filmu ni samostojnega zvočnega polja, saj je slika tista, ki mu daje realne in imaginarne razsežnosti.

Z drugimi besedami: položaj oz. vrednost zvoka se določa glede na njegov odnos do slike. Zvok pa je v odnosu do filmske slike lahko v treh položajih: *in* (se pravi, da ima svoj vir v sliki), zunaj kadra ali *offu*. Zunaj kadra so zvoki, ki se neposredno nanašajo na prikazano dogajanje, vendar njihov vir v kadru ni razkrit (npr. hrup z ulice, ki se sliši v stanovanju). V offu pa so zvoki, ki nimajo svojega vira v filmski sliki in so s prikazanim dogajanjem v posrednem odnosu (npr. komentar ali spremljevalna glasba).

Prevladujoči način govora v filmu je dialog, ki pa ne poteka vselej med liki, ki jih vidimo v prizoru. Drugi lik lahko govori po telefonu, je navzoč v sosednjem prostoru, zunaj kadra ali pa

sploh ni človek (kot npr. v Kubrickovi *2001: Odiseji v vesolju*, kjer se astronauti pogovarjajo z računalnikom).

Film pozna tudi nevizualizirani govor. Prva in na neki način najbolj čista oblika nevizualiziranega govora je komentar, kjer vir glasu praviloma nikoli ni razkrit: to je glas nekoga, ki ostaja zunaj predstavljenega dogajanja. Pogosteje pa je tako, da nekoga slišimo, a (še) ne vidimo govoriti, ali pa ga še slišimo, ko ga več ne vidimo, ipd. To so načini t. i. akuzmatičnega glasu, ki je hkrati zunaj in znotraj podobe: znotraj, ker prihaja od nekoga ali nekod, ki ga (oz. česar) v kadru ne vidimo, vendar imaginarno obstaja v prostoru in času filmskega dogajanja; in zunaj, ker tak glas brez vidnega vira bodisi dobesedno od zunaj poseže v kader (in ga s tem tudi odpre proti zunanosti), ali pa predstavlja nekakšno notranjo distanco do konkretnega dogajanja (npr. glas nekoga, ki se spominja, notranji monolog ipd.).

Pogosta oblika nevizualiziranega govora je *glas pripovedujoče osebe v filmu*. Ta je lahko vseskozi ena in ista in pripoveduje o sebi oz. o tem, kaj se ji je zgodilo (vsa pripoved je tedaj njen spomin), ali pa je pripovedovalcev več in se izmenjujejo, da bi predstavili različne poglede na neki dogodek (ali neko osebo).

Francoski muzikolog in filmski teoretik Michel Chion je v knjigi *Zvok v filmu (Le son au cinéma, 1985)* opredelil tri tipe emocionalnega učinkovanja glasbe v filmskem prizoru:

a) *empatična glasba* (empatija je drža, kjer z identifikacijo doživljamo enake emocije kot naš bližnjik)

b) *anempatična glasba*, tj. tista, ki v odnosu do neke intenzivne emocionalne situacije (smrt, kriza, norost ipd.) kaže očitno ravnodušnost. Vendar pa takšna glasba čustev ne zatire, marveč jih, prav narobe, podkrepi s tem, da situaciji podeli drug pomen. Anempatična glasba lahko prevzame vso težo človekove usode in jo hkrati prezira.

c) *didaktični kontrapunkt*, kjer gre za to, da se neravnodušnost glasbe do situacije, ki jo spremlja, izraža v nekem kratkem stiku na ravni emocije, sama glasba pa je uporabljena za označevanje nekega koncepta ali ideje (Chion 1987)

3.7 Montaža

Montaža je kreativni in tehnični proces povezovanja filmskih in zvočnih posnetkov v določenem zaporedju, medsebojnih odnosih in trajanju. V igranem filmu je montaža v funkciji pripovedi oz. je sama pomembno sredstvo filmske naracije. Le-to lahko dinamizira in dramatizira z zadrževanjem ali preložitvijo razkritja vzroka ali posledice nekega dejanja, jo zaplete z nezaznavnimi (oz. nezaznamovanimi) prehodi med realnimi in imaginarnimi (sanjskimi, fantazijskimi ipd.) prizori, z nizanjem prizorov brez logične zveze ali z neujemanjem med podobo in zvokom. Nasprotno pa lahko pripoved tudi poenostavi z nedvoumnim in linearnim potekom prizorov.

Montaža operira s kadri, ki so relativno zaprte enote z enim (npr. veliki plan obraza) ali več elementi (osebe, predmeti, zvoki, prostor itn.). Kadri so posneti tako, da predstavljajo odlomke filma kot dele bodoče celote, na katero vsak izmed njih meji, kar pomeni, da so že posneti v funkciji montaže. Pri slednji gre za operacijo, ki iz kadrov sestavi film kot narativno-reprezentativno celoto. Pri tem je v t. i. narativnem filmu njena osnovna ali vsaj prevladujoča funkcija, da povezave med kadri naredi čim bolj tekoče oz. da iz temeljne diskontinuiranosti, ki jo predstavljajo kadri, ustvari kontinuiranost in koherentnost predstavljenega dogajanja (kontinuiranost seveda ne izključuje različnih časovno-prostorskih odnosov med kadri).

Montažne povezave, vzpostavljajoče to kontinuiranost, temeljijo na t. i. spojih, ki blažijo temeljno diskontinuiranost med kadri, ki izhaja iz vsake spremembe snemalnega kota ali velikosti plana. Njihova temeljna funkcija je torej ta, da prehode med kadri naredijo čim bolj nezaznavne. Najpogosteje so uporabljeni naslednji tipi spojev: spoj prek pogleda (bolj znan kot kader/protikader), spoj prek smeri gibanja, spoj na ravni dejanja (kjer sta dva zaporedna trenutka istega dejanja prikazana pod istim kotom, toda v različnih planih), spoj prek objekta, (kjer pa ni nujno, da gre v obeh kadrih za isti objekt, marveč lahko povezava med njima temelji na določeni podobnosti med predmeti – v prvem kadru npr. nekdo govori v telefonsko slušalko, v naslednjem nekdo drug govori pred mikrofonom) in zvočni spoj oz. *overlapping*, kjer se v kadru A že sliši zvok (dialog, šum, glasba) iz kadra B – takšno zvočno »preseganje« podobe zagotavlja gladek prehod in s tem trdno kontinuiteto med kadri.

Ena zgodovinsko najstarejših in še vedno pogosto uporabljenih montažnih figur je križna montaža: to je pripovedni postopek, ki potek nekega dejanja v določenem trenutku prekine s kadrom iz dogajanja, ki sočasno poteka na drugem kraju; njegova glavna funkcija je začasna preložitve razrešitve neke dramatične situacije in s tem intenziviranje napetosti oz. ustvarjanje suspenza. Križno montažo se včasih enači s paralelno, ki pa je bila že pri Griffithu pogosteje uporabljena v pomenu kontrasta, in sicer praviloma v filmih z družbeno tematiko (tako so npr. v *The Song of the Shirt* (1909) prizori z garaškim dekletom vzporejani s prizori brezskrbnih lastnikov tekstilnih tovarn, ki se predajajo razvratu).

4 TEORIJA FILMSKE NARACIJE

Poglavje o filmski naraciji začnem z nekaj besedami o klasičnem hollywoodskem filmu, saj film *Trumanov šov* dramaturško in pripovedno spada v ta segment. Klasični hollywoodski film je pojem, ki se v ožjem smislu nanaša na obdobje (1930-50) v ameriškem filmu, ki je znano tudi kot hollywoodski studijski sistem, v širšem pa na vse oblike neameriškega (tj. zlasti evropskega in japonskega) filma, ki ima hollywoodskemu podobne značilnosti.

Ta pojem je pod imenom *découpage classique* (klasični razrez) v 50. letih vpeljal francoski kritik in teoretik André Bazin, ki je s tem meril na prevladujoč in v različnih žanrih navzoč stil realistične reprezentacije: »Vsi ti filmi, ne glede na to, kateremu žanru pripadajo, poskušajo ustvariti iluzijo, da dogodki na platnu potekajo tako kot vsakdanji realnosti.« Tu so povezave med kadri izključno dramatično in psihološko motivirane (»Razvoj filmske govornice«, v *Kaj je film?*).

Veliko podrobneje so klasični film obdelali David Bordwell, Janet Steiger in Kristin Thompson v delu *Classic Hollywood Cinema* (1985) in ugotovili naslednje glavne značilnosti:

a) Zaplet ponavadi temelji na naslednji formuli: začetno mirno stanje, motnja, ki to stanje sprevrže in sproži serijo vzročno-posledično povezanih dogodkov, znova vzpostavljen red. Dogajanje temelji na likih in njihovih motivacijah, pogost dramatični prijem je *deadline* (časovna stiska), ki ga je že v nemem filmu vpeljal Griffith s postopkom rešitve v zadnjem trenutku. Pripoved pogosto vključuje dvojni zaplet (*two-plot lines*), prvi zadeva heteroseksualno romanco, drugi pa razna druga področja, npr. socialna (poklicne ambicije, konflikti z okoljem ipd.),

zgodovinska (najpogosteje gre za vojno dogajanje), individualna (psihološki problemi, travmatični spomini, telesne hibe) ali kriminalna (zločin, prestopniki itn.). Vsaka pripovedna linija ima svoj cilj, ovire in kulminacijo, pogosto pa se obe v najbolj dramatičnem trenutku srečata in dovolj nedvoumno razrešita.

b) Klasična hollywoodska naracija, trdi Bordwell, določa svoje prizore z neoklasicističnimi kriteriji enotnosti časa, prostora in dejanja; prizor je časovno-prostorsko zaprt, vzročno-posledično pa odprt, kar pomeni, da je potek dogajanja sinkopiran oziroma suspendiran in tako omogoča dramatično nadaljevanje. Klasična naracija želi biti vsevedna, visoko komunikativna in omejeno samorefleksivna, ve več kot liki v njej, gledalcu relativno malo prikriva in redko opozarja sama nase. Vendar pa žanrski dejavniki prinašajo določene variacije: tako npr. detektivski film poudarja vrzeli v dogajanju in gledalcu prikriva informacije, medtem ko glasbena komedija vsebuje konvencionalne trenutke razkrivanja naracije (npr. pevčevo ali komikovo naslavljanje na gledalca).

c) V klasičnem hollywoodskem filmu so tudi vsi oblikovni postopki in stilistična sredstva podrejeni pripovedovanju zgodbe. Tako gibanje kamere, mizanscena (razmestitev igralcev v kadru), osvetlitev in montaža gradijo povezan ter konsistenten čas in prostor fabulativnega dogajanja. Klasični hollywoodski *découpage* (razrez na kadre) se začne s splošnim planom in nadaljuje s prelomom prostora z bližnjimi plani, povezanimi po principu kader/protikader. Nato se vrne k splošnim planom, kadar gibanje oseb ali vstopanje novih zahteva, da se gledalec ponovno orientira v prizoru. (Bordwell 1985)

Kot je bilo zapisano v uvodu poglavja, je film *Trumanov šov* leta 1998 sicer veljal za moderen film, vendar ima tudi veliko lastnosti klasičnega. Sicer pa poglavje svojega diplomskega zapisa nadaljujem s podrobnejšim vpogledom v teorijo filmske naracije, saj me bo v končni analizi filma zanimalo, kako se v samem filmu prepletata *fabula* in *siže*, ki se definirata prav v tej teoriji.

Christian Metz je trdil, da se je film kot govorica razvijal skozi proces narativizacije, tj. pripovedovanja zgodbe, toda tega procesa sam ni nikoli analiziral, ker je bil kot semiotik osredotočen na kinematografske kode kot neke vrste prazne forme ali možnosti stilističnih izbir (oziroma na filmske konvencije, ki sem jih obravnavala v prejšnjem poglavju).

S procesom narativizacije se bolj ukvarja druga veda – naratologija. V delu *Gramatika Dekameron* (1969) je Tzvetan Todorov naratologijo definiral kot znanost o pripovedi. (Todorov v Meister 2001)

Chatmanova naratologija v analizi pripovedi ločuje med *zgodbo* in *diskurzom*: zgodba je kronološko zaporedje dogodkov, po Chatmanu pa obsega tudi *existents*, tj. like in okolje. Diskurz na drugi strani pomeni način, na katerega je zgodba predstavljena, pripovedovana. (Chatman 1978, 19–20)

Temeljna predpostavka naratologije je pravzaprav prevzeta od ruskih formalistov, ki so ločevali med *fabulo* in *sižejem*. To razlikovanje je ponovno prevzel David Bordwell. S sižejem definira način pripovedovanje zgodbe.

4.1 Fokalizacija, okularizacija

Francoski naratologi (Gerard Genette, François Jost) ločujejo med zgodbo in naracijo, ki pri njih zamenjuje siže ruskih formalistov. Ta distinkcija pomeni, da lahko eno in isto zgodbo pripovedujeta tako film kot roman, pri obeh pa je lahko povedana na različne načine. Zgodba torej obstaja neodvisno tako od posameznih umetniških panog (literatura, film, gledališče) kot od svojih pripovednih načinov, obenem pa obstaja samo prek njih, saj npr. v filmu izvemo za zgodbo ravno prek načina, po katerem je pripovedovana – prav pripoved je tista, prek katere zgodba pride do obstoja.

V analizi pripovedi (oziroma pripovednega diskurza) se Genettova naratologija (*Figures III*, 1972) opira na tri velike kategorije:

- a) *čas*, kjer gre za odnos med časom zgodbe in časom pripovedi
- b) *modus*, ki zajema pripovedne aspekte
- c) *glas*, ki predstavlja način, kako je v pripovedi navzoč sam pripovedovalec.

Filmska naratologija se je osredotočila zlasti na vprašanje modusa oziroma načina, kako naracija razporeja svoje podatke glede na spoznavne možnosti posamezne ali več oseb, katere oziroma katerih gledališče si prisvaja ali hlini, da si ga prisvaja. (Genette 1972)

Tu gre torej za narativno žarišče ali gledišče oziroma vidik osebe, ki ureja narativno perspektivo; Genette ga imenuje *fokalizacija* in loči tri osnovne tipe:

a) ničelna fokalizacija ali naracija brez pripovednega gledišča neke osebe v dogajanju

b) notranja fokalizacija, ki je bodisi fiksna (pri tej nikoli ne zapustimo gledišča določene osebe), spremenljiva (gledišče prehaja z ene osebe na drugo) ali pluralna, kjer gre za menjavanje gledišč različnih oseb, kot v primeru romana v pismih, v filmu pa tedaj, ko gre za različne priče, ki pripovedujejo o istem dogodku (npr. Državljan Kane v režiji Orsona Wellesa iz leta 1941; Rašomon v režiji Akire Kurosave iz leta 1951)

c) zunanja fokalizacija ali prvoosebna pripoved, ki ne razkriva pripovedovalčevih misli, čustev ali tega, kar ve, in tako ustvarja skrivnostno vzdušje. Ta postopek, ki so ga sicer poznali že romani iz 19. st. (z junakom, ki nastopi kot neznanec ali s problematično identiteto), je popularizirala t. i. trda detektivska zgodba (Dashiell Hammett), od koder jo je prevzel tudi film noir.

Ni nujno, da je skozi vso pripoved uporabljena ista fokalizacija, marveč lahko deluje samo v nekem njenem segmentu. Razen tega distinkcija med različnimi gledišči ni vselej jasna in nedvoumna, saj je npr. zunanja fokalizacija neke osebe prav lahko tudi notranja fokalizacija neke druge osebe.

F. Jost (*L'Oeil-camera: entre film et roman*, 1987) je pojem fokalizacije dopolnil s pojmom *okularizacije*, ki se nanaša na tisto, kar oseba vidi, za razliko od fokalizacije, ki se nanaša na to, kar oseba ve. Okularizacija se deli na dva osnovna tipa:

a) ničelno, tj. tisto, ki je ni, se pravi, da zajema vse kadre, kjer ni videti, da bi kamera zasedala ali predstavljala gledišče neke osebe; ta tip okularizacije bi se torej prekrival s t. i. nikogaršnjim glediščem, ki je tradicionalno identificirano z objektivnim pogledom ali pogledom kamere

b) notranja okularizacija, ki jo imamo tedaj, kadar kamera ali montaža predstavlja vidik neke osebe. Ker pa je notranja okularizacija lahko posredovana bodisi s kamero bodisi z montažo, se precizira z nadaljnjo distinkcijo na primarno in sekundarno:

- za primarno notranjo okularizacijo gre tedaj, kadar sama slika vsebuje subjektivizacijske zaznamke, ki brez vsakega dodatnega konteksta napotujejo k osebi, ki je v sliki odsotna

in na ta način predpostavljena kot gledajoča (značilen primer je subjektivni travelling ali opazovanje skozi kakšno kukalo)

- za sekundarno notranjo okularizacijo pa gre tedaj, ko je subjektivnost gledišča vzpostavljena montažno, tj. s povezavo kadrov (kot v primeru kader/protikader), ali verbalno (s pripovedovalčevim glasom)

Posebna oblika notranje okularizacije je halucinirana okularizacija, ki se nanaša na mentalne podobe, sanje, privide, spomine. Ta oblika je bila zlahka razpoznavna v t. i. klasičnem filmu, kjer jo je označevala hipna zameglitev ali vzvalovanje podobe, v modernem filmu pa so ti indici izginili in z njimi tudi razlikovanje med domnevno realnimi in domnevno imaginarnimi podobami – včasih je razlika določljiva le prek konteksta.

Ob dveh osnovnih, ničelni in notranji, obstaja še tretji tip okularizacije – spektatorialna ali gledalčeva. Ta nastopi takrat, kadar pozicija kamere ni identična poziciji osebe, pa vendar ne gre za ničelno okularizacijo, ker je njen vidik na neki način zaznamovan, npr.: oseba je pokazana izza okna, mreže, rešetk ali pa se ji kamera spusti za hrbet v rahlo gornjem snemalnem kotu.

Takšne pozicije kamere gledalcu sugerirajo neko informacijo, nekaj, česar oseba ne ve nujno (da je npr. nadzorovana ali ogrožena), zato je ta okularizacija pravzaprav mejna, meji na fokalizacijo.

Fokalizacija v filmu temelji na neenakosti med tem, kar vidi in ve gledalec, in tem, kar vidi in ve posamezni lik. Iz tega izhajajo različni tipi fokalizacije:

a) zunanja, katere učinek je ta, da gledalec ne ve vsega o dejanjih in mislih lika, tako npr. ne sliši podatka, ki ga dobi neki lik od drugega, ali pa lik izvaja dejanja, ki jim gledalec ne pozna motiva ne cilja oziroma to spozna šele naknadno

b) ničelna, kadar ni nobenega nesorazmerja med videnjem/vedenjem lika in gledalca (to je t. i. prosojna naracija)

c) notranja fokalizacija, kadar se gledalčevo vedenje/videnje ujema z vedenjem/videnjem lika: najbolj čist primer je tisti, kjer se pripoved v offu veže s primarno notranjo okularizacijo, kjer se torej s tem glasom veže pogled osebe, ki je sama v sliki odsotna, prav tako pa se lahko veže na ničelno okularizacijo, se pravi, da je pripovedovalec v offu in hkrati v sliki

d) spektatorialna fokalizacija, kadar montaža (ali gibanje kamere) omogoča gledalcu, da ve več kot pripovedne osebe. Ta tip fokalizacije je možen samo ob ničelni okularizaciji in napotuje k t. i. temeljnemu naratorju. Njegova osnovna značilnost je ta, da ne more reči jaz, da se torej ne more subjektivizirati, saj namesto njega govori film. Temeljni narator namreč ni avtor. Slednji – recimo mu režiser – je morda ustvaril filmski artefakt, toda naratologijo zanima samo ta artefakt kot konstrukt, pripoved.

4.2 Vrzeli v dogodkih fabule

Naratološke študije preučujejo tudi zgodovinski proces narativizacije filma in posamezne pripovedne forme.

David Bordwell v delu *Pripoved v igranem filmu* (Narration in the Fiction Film, 1985) naracijo definira kot odpiranje, podaljševanje ali zapiranje vrzeli v dogodkih fabule. Bordwell prevzema distinkcijo ruskih formalistov med fabulo in sižejem, vendar jo dopolni s pojmom stila. Če so isti modeli sižēja lahko uporabljeni v romanu, drami ali filmu, pa je po Bordwellu prav stil tisto, kar je lastno posameznemu mediju.

V primeru filma stil pomeni sistematično uporabo filmskih postopkov snemanja, mizanscene, montaže in zvoka. Tako je po Bordwellu naracija v igranem filmu proces, v katerem siže in stil sodelujeta pri vodenju gledalčeve konstrukcije fabule. »Film torej ne pripoveduje le tedaj, ko siže ureja informacije fabule. Naracija vsebuje tudi stilistične procese.« (Bordwell 1985)

Kaj pa pomeni, da je naracija »odpiranje, podaljševanje ali zapiranje vrzeli v dogodkih fabule«? Gre za to, da noben siže eksplicitno ne predstavi vseh dogodkov fabule, o katerih domnevamo, da so se zgodili.

V filmu *Trumanov šov* slišimo, da TV šov z likom, ki od rojstva živi v televizijskem studiu, poteka že trideset let, film pa dramatizira le nekaj zadnjih dni pred Trumanovim odkritjem, da živi v umetnem svetu. O nekaterih preteklih dogodkih iz Trumanove zgodbe izvemo iz naracije. Tu gre torej za časovno vrzel, ki je v filmih sploh najpogostejša.

Siže lahko naredi tudi prostorske vrzeli, npr. tako, da nam ne pove, kje se lik nahaja, ali da ne določi kraja dogajanja. V splošnem pa vrzeli nastanejo tako, da siže predstavi določene dele

informacij iz fabule in zadrži druge. Tako lahko že zgolj z odlašanjem razkritja določenih podatkov spodbudi pričakovanje, radovednost, suspenz ali presenečenje.

4.3 Naratologija in liki

Ruski formalist Vladimir Propp je v svoji analizi ruske folklore in stotih pravljic odkril 31 funkcij, ki jih imajo posamezni liki in nastopajoči v pripovedi. Odkril je, da obstaja sedem širše zasnovanih ključnih akterjev, arhetipov:

- negativec (zlobni lik, ki deluje proti junaku)
- pošiljatelj (katerikoli lik, ki ilustrira željo po uresničitvi junakove naloge)
- pomočnik (običajno pravljичno bitje, ki junaku pomaga pri uresničitvi naloge)
- princesa ali predmet poželenja (junak si princeso praviloma zasluži že od samega začetka zgodbe, vendar se z njo ne more poročiti, kar je posledica zle namere ali krivice, najverjetneje dela negativca; junakova pot se običajno konča s poroko, kar predstavlja negativčev poraz)
- darovalec (lik, ki junaku podari neki pravljичni predmet ali pravljичno pomoč, običajno ko junak opravi težaven preizkus)
- junak (lik, ki reagira na pošiljatelja in darovalca, stoji nasproti negativcu, razreši vse krivice ter stiske in se na koncu poroči s princeso)
- lažni junak (lik, ki si prisvaja zasluge junaka in se želi poročiti s princeso)

Vsak akter ni nujno popolnoma realiziran v enem arhetipu, saj nekemu liku lahko pripada več vlog na enkrat, ali pa je ena vloga lahko razdeljena med več različnih akterjev. (Propp 2005)

Proppove analize je povzel Julien Greimas, ki je definiral šest arhetipov, akterjev, ki definirajo tok pripovedi, to so:

- subjekt zgodbe (protagonist)
- predmet, objekt poželenja
- pošiljatelj
- prejemnik
- pomočnik
- nasprotnik (antagonist)

5 FILM *TRUMANOV ŠOV*

Film *Trumanov šov* je leta 1998 režiral Peter Weir. Nastal je v produkciji hiše Paramount Pictures, scenarij pa je napisal Andrew Niccol. Film pripoveduje zgodbo o tridesetletnem zavarovalniškem agentu Trumanu Burbanku, ki je prav toliko let nevede glavna zvezda resničnostnega šova. V glavni vlogi nastopa Jim Carrey.

5.1 Zgodba filma *Trumanov šov*

Truman Burbank je zavarovalniški agent, ki živi idilično življenje v mirnem mestecu Seaheaven. Obenem pa je Truman Burbank tudi glavna zvezda resničnostnega šova *Trumanov šov*. Edina težava je v tem, da sam tega ne ve.

Nekega dne, natančneje na 10909. dan resničnostnega šova, se Truman rutinsko odpravlja v službo. Pozdravi sosede in se nasmehe: »Dobro jutro! In v primeru, da se ne vidimo, dober dan, dober večer in lahko noč!« Pred nogami se mu kot strela z jasnega raztrešči studijski reflektor. Razlage, od kod se je vzel, ni, hitro pa na radiu dogodek komentirajo in pojasnijo, da je z neba padel kos letala, ki je prav tisti trenutek letel nad mestom. V službi strga kos papirja iz revije, opravi telefonski klic, poizveduje o osebi, ki naj bi živela na Fidžiju. Šef ga še tisto popoldne pošlje na poslovno pot, ki bi jo moral opraviti z ladjico. Truman zaradi velikega strahu pred vodo pot preskoči, se obrne in vrne domov. Doma vrtnari, iz službe se vrne njegova žena Meryl, s katero sta skupaj že od srednješolskih let. Na obisk pride tudi prijatelj Marlon, ki mu Truman zaupa, da bi rad zapustil Seaheaven in šel na potovanje na Fidži. Tisti večer Truman sam sedi na obali, gleda v morje, premišljuje, obuja spomine. Močna ploha ga prežene domov, kjer ženi Meryl prav tako razlaga o svojem načrtu, da bi šel na Fidži. Meryl ga prepričuje, da bi lahko počel veliko drugih, pomembnejših reči. Naslednje jutro se Truman, kot vsak dan, odpravi v službo, na poti pa opazi pojavo, brezdomca, ki ga spominja na njegovega očeta. Preden ga lahko sreča in ogovori, je brezdomec že na avtobusu. Popoldan se zaupa mami, vendar mu mama pojasni, da je najverjetneje imel le privid. Tisti večer se Truman odpravi v klet, brska po škatli spominov, spomni se univerzitetnih dni in svoje prve simpatije, Silvije, s katero sta si izmenjala nekaj nežnosti, potem pa ju je prestregel Silvijin oče in jo odpeljal na Fidži. Naslednje jutro se vozi v službo, radijska postaja pa komentira vsak njegov gib, ponovno se mu zazdi, da nekaj ni v

redu. Stopi v poslovno stavbo in tudi tam vidi prizor ter ljudi, ki jih ni videl še nikdar. Ko se vrne domov, doma najde ženo in mamo, ki listata album s fotografijami, med listanjem pa Truman opazi, da na poročni fotografiji Meryl drži fige. Ponovno se mu zdi, da je z vsem skupaj nekaj pošteno narobe. Odpravi se v potovalno agencijo, da bi kupil karte za pot na Fidži. To mu spodleti, zato kupi karte za pot z avtobusom, a se tudi ta pokvari. Odpravi se domov. Ko se Meryl vrne iz službe, jo Truman že čaka v avtomobilu. Zapelje na cesto, vendar se kmalu pred njima pojavi velik prometni zastoj, zato obrne avto in zapelje proti mostu. Pred prečkanjem vode volan prepusti Meryl. Čez nekaj trenutkov že naletita na gozdni požar, malo naprej še na nevarno jedrsko nesrečo, ki jim ponovno ovira pot naprej. Truman pobegne iz avta in steče naprej, vendar ga možje v uniformah zaustavijo in vrnejo nazaj na otok. Ko se vrne domov, ga želi Meryl pomiriti. Truman je razdražen in vzroji. Tudi Meryl se vznemiri in zakliče naj ji nekdo pomaga. Ravno takrat se na obisku oglasi prijatelj Marlon, ki prekine prepir, Trumana odpelje na pogovor in pivo. V pogovoru mu razkrije, zakaj ga je obiskal, našel je namreč njegovega očeta. Truman očeta objame, le-ta pa mu obljubi, da se bo potrudil, da bosta nadoknadila vse zamujeno. Zvečer je na sporedu televizijska oddaja »TruTalk«, pogovor z režiserjem Trumanovega šova Christofom, kamor lahko v živo kličejo televizijski gledalci. Oglasi se Silvija, Trumanova univerzitetna simpatija, ki Christofu očita, da ima Trumana za zapornika. Naslednji dan je Truman takšen kot ponavadi, rutinsko se odpravi v službo, zvečer pospravlja stvari v kleti, si pripravi raztegljivo posteljo, gre spat. Nekaj ur pozneje Christof v televizijskem studiu postane sumničav, prevrti posnetek in opazi, da se je Truman že zdavnaj splazil ven. Christof pošlje Marlona, da bi ga poiskal, vendar Trumana ni. Christof prekine predvajanje resničnostnega šova. Televizijski gledalci so v šoku. Christof sredi noči dvigne »Sonce«, da bi s televizijsko ekipo Trumana lažje našli. Na kopnem ga ni, šel je po vodi. Zdi se, da Christof nima druge izbire, kot da nad Trumana pošlje močan veter in nevarno nevihto. Ko ugotovi, da Truman nikakor ne bo popustil, prekine nevihto. Truman se s premcem jadrnice zabije v zid televizijskega studia. Stopi s čolna, najde stopnice, vrata, pritisne na kljuko. Takrat se mu prvič oglasi Christof, ki ga prepričuje, da je življenje tam zunaj enako kot tu. Truman premisli, se prikloni in še zadnjič reče: Dobro jutro. In če se ne bomo več videli, še dober dan, dober večer in

lahko noč!«. Zapusti studio, Christof sname režijske slušalke, prenos resničnostnega šova se za vedno prekine, televizijski gledalci zamenjajo program.

5.2 Analiza naracije v *Trumanovem šovu*

Naracija v v filmu *Trumanov šov* ima dvojno taktiko: na eni strani simulira identifikacijo s televizijskim Trumanovim šovom, na drugi pa ga razgalja, kritizira, celo satirizira.

Ta metoda na dveh registrih je toliko lažja in nezaznavnejša (vendar s semiološkega vidika toliko bolj utemeljena), ker si film in televizija delita kar nekaj Metzovih kodov kinematografske specifičnosti. Med njimi so slika kot tehnična reprodukcija, gibljivost slike (prav ta je glavni vir vtisa realnosti tako filmske kot televizijske slike), kadriranje (tj. določanje, na kakšen način, v kakšni velikosti in perspektivi ter s kakšno uporabo kamere bo profilmski prostor z vsem, kar ga naseljuje, prikazan v polju podobe), osvetlitev (uporaba in razmestitev svetlobnih virov in teles, ki z določenimi smermi širjenja svetlobe in njeno različno intenzivnostjo omogočajo sam posnetek prizora, pa tudi njegove vizualne in stilistične kvalitete) ter montaža kot proces povezovanja vizualnih in zvočnih posnetkov v določenem zaporedju, medsebojnih odnosih in trajanju. Naracijska dvojna taktika je nakazana že v uvodni sekvenci.

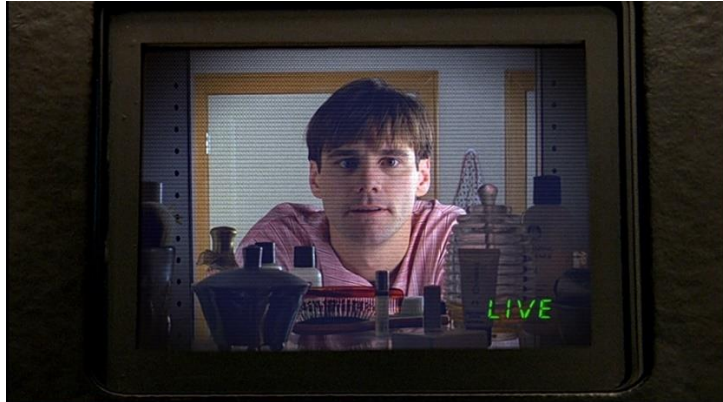
Film se začne z velikim planom moža s čepico in očali, Christofa, ki premišljeno, z blagim glasom in s pogledom proti nam, gledalcem, pravi: »Naveličali smo se teh izmišljenih zgodb z veliko akcije in posebnih učinkov ... V Trumanu ni nič lažnega, to ni ravno Shakespeare, je pa življenje.«

SLIKA 5.1: CHRISTOF, PRVI NAGOVOR



Vir: Weir (1998).

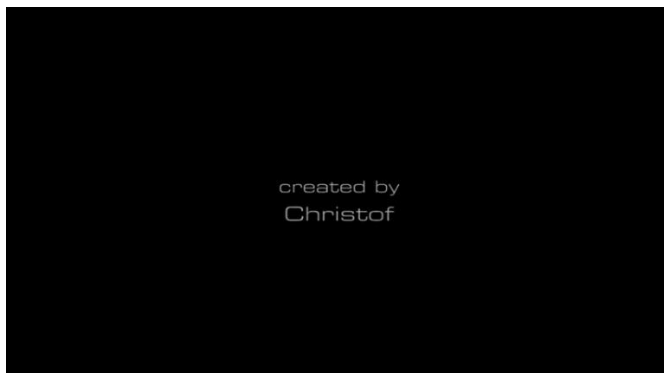
SLIKA 5.2: TRUMAN, SKRITA KAMERA, KOPALNICA



Vir: Weir (1998).

Sledi veliki plan Trumanovega obraza, toda zelo zrnat in prepreden s črtami, kar kaže na televizijsko sliko, obenem pa zelene črte čez obraz dajejo vtis rešetke. Nagla vožnja kamere nazaj odkrije, da je Truman najbrž v kopalnici, saj so na polici pod njegovim obrazom razstavljeni razni kozmetični pripomočki, njegova glava pa je obdana z okvirjem. Tako je videti, kot da Truman v kopalnici stoji pred ogledalom – za njegovim hrbtom vidimo zelen okvir vrat – in se pogovarja oziroma si pripoveduje o neki gorski odpravi, ki da bo morala nadaljevati brez njega. In nedvomno mora stati pred ogledalom, le da njegova podoba ni zrcalna, ampak ekranska, televizijska, posneta s kamero, postavljeno za ogledalom. Da gre za televizijsko podobo, nas opozori napis »v živo« (*live*), ki začne utripati v spodnjem desnem kotu slike. Zatemnitev in napis: Truman Burbank kot on sam.

SLIKA 5.3: PODPIS REŽISERJA



Vir: Weir (1998).

Truman (v isti ekranski sliki) nadaljuje svojo pripoved o gorski odpravi. Prekine ga napis: *»Created by Christof«*.

Kaj pa je Christof ustvaril? Pozneje v filmu izvemo, da je Christof veliki in genialni avtor televizijske oddaje Trumanov šov, toda s tem napisom, v katerem se njegovo ime pojavi za Trumanovo podobo, ne pa pod naslovom oddaje, je predstavljen prej kot Stvarnik, ki je za Trumana Burbanka, »resničnega človeka« (*true man*), ustvaril studijsko, televizijsko, »burbankovsko« (sedež televizije v Hollywoodu se imenuje Burbank) imitacijo realnosti, v kateri mora slednji živeti že od rojstva.

Sledi napis: Hannah Gill kot Meryl. Prikaže se Meryl, ki pravi: *»Zame ni razlike med zasebnim in javnim življenjem. Moje življenje je Trumanov šov. Trumanov šov je način življenja. To je plemenito ... blagoslovljeno življenje.«* Meryl je v Trumanovem šovu Trumanova žena. V tem kadru, kjer jo vidimo sedečo na balkonu s panoramo televizijskega mesta Seahaven v ozadju, je res prikazana kot Meryl, toda govori kot igralka Hannah Gill, ki se s pogledom naslavlja zdaj na nas, gledalce, zdaj na nevidnega in neslišnega sogovorca zunaj kadra. Kot takšna resnična oseba, igralka, pa laže.

Trumanov šov, kot izvemo pozneje, res poteka 24 ur na dan, sedem dni v tednu, in tako že skoraj trideset let, toda Hannah Gill v njem igra, ne pa živi. In ker samo igra, pa čeprav verjetno že kar nekaj let (pač toliko, kolikor časa že igra vlogo Trumanove žene), z drugimi besedami, ker je nastopanje v Trumanovem šovu njen poklic, s katerim se preživlja v življenju zunaj

televizijskega studia, se ji njena udeležba v tem šovu že lahko zdi blagoslovljena (navsezadnje kot trden vir prihodkov), ne more pa reči, da zanjo ni razlike med javnim oziroma poklicnim in zasebnim življenjem.

Tako bi lahko rekel edino Truman, saj je edino on, kot vemo iz napisa, v Trumanovem šovu on sam. Toda potem ne bi mogel dodati, da je njegovo življenje v televizijskem šovu blagoslovljeno, saj se mu – kot bomo kmalu videli – bolj zdi kot zakleto.

Truman v kadru, ki sledi za tem s Hannah Gill, pravi: »*Obljubite mi, da me boste uporabili za hrano.*« Naj je ta Trumanova v presledkih pripovedovana zgodba o gorski odpravi še tako fantazijska, pa je med vsemi izjavami, tako Christofa kot igralcev, edina resnična. Truman v svoji nevednosti – vsa filmska drama je v tem, da Truman ne ve, da živi v televizijskem šovu – vendarle nekaj ve: namreč to, da je hrana tako za TV korporacijo kot za TV gledalce.

Po napisu Louis Coltrane kot Marlon se pojavi še igralec, ki igra Trumanovega najboljšega prijatelja. Prikazan je na ulici mesteca Seahaven in kot igralec zatrjuje, da je tu – torej v tem mestecu, zgrajenem v ogromnem televizijskem studiu – vse resnično. »*Nič ni potvorjeno, lažno. Je samo nadzorovano.*« In vsaj glede zadnjega ima prav ali ne laže, saj je prav on tisti, ki mora Trumana v vlogi njegovega najboljšega prijatelja najbolj nadzorovati.

Sledi napis Trumanov šov, nato pa kader s Trumanom – da, kader, ker Truman, prikazan v bližnjem planu, ni več v ekranski, televizijski sliki, zaznamovani z napisom »v živo«, ampak v filmski sliki.

SLIKA 5.4: TRUMAN, FILMSKA KAMERA, KOPALNICA



Vir: Weir (1998).

Še vedno je v kopalnici pred ogledalom in nekaj mrmra. Tedaj se v offu, zunaj kadra, zasliši glas njegove žene Meryl: »*Truman, pozen boš!*« Truman se obrne in odide iz kopalnice. Napis: 10909. dan.

Truman se ves nasmejan pojavi na vratih hiše in pozdravi sosede: »*Dobro jutro. In če se ne bomo več videli, še dober dan, dober večer in lahko noč.*«

Nekateri filmi se začnejo tako, da se najavna špica z imeni igralcev, scenarista, režiserja idr. prepleta z uvodno sekvenco. V igranem filmu je najavna špica neke vrste paratekstualna indikacija, da gre za fikcijski film.

V *Trumanovem šovu* pa ni čisto tako: imena njegovih igralcev in igralk – Jima Careyja, ki igra Trumana, Eda Harrisa, ki igra Christofa, Laure Linney, ki igra Meryl, Noaha Emmericha, ki igra Marlona, njegovega režiserja Petra Weira, scenarista Andrewa Niccola ter še vrste drugih igralcev in sodelavcev so naštetja na koncu filma v odjavni špici, na začetku pa se film z napisi identificira z najavno špico TV oddaje Trumanov šov ter jo prepleta s podobami in z izjavami avtorja šova in dveh igralcev.

Predstavi tudi protagonista tega šova Trumana, in sicer tako, da je videti v ekranski, televizijski podobi, posneti s skritega mesta (za zrcalom v kopalnici).

Kar je zelo indikativno: če gre za skrito kamero, to pač pomeni, da Truman ne more vedeti, da je sneman. In če ne more vedeti, da ga snemajo skrite televizijske kamere, tudi ne more vedeti, da nastopa v TV šovu. Obenem pa je Truman v tej televizijski sliki dvakrat uokvirjen, z robom ogledala, za katerim je skrita kamera, in z zelenim okvirjem vrat za njegovim hrbtom. Uokvirjen je po angleško *framed*, toda ta izraz je znan tudi iz literarnih in filmskih kriminalk, kjer pomeni, da so nekomu nastavili zanko ali ga zavedli s prevaro. In Truman je uokvirjen, *framed*, prav v tem pomenu: prepričan je, da živi v realnem svetu, ta pa je v resnici samo grandiozna studijska imitacija, narejena za TV šov.

Ti kadri s Trumanom v ekranski podobi, posneti s skritega mesta, so primer ničelne okularizacije, saj ni videti, da bi kamera zasedala ali predstavljala gledišče nekega lika. Ničelna okularizacija se

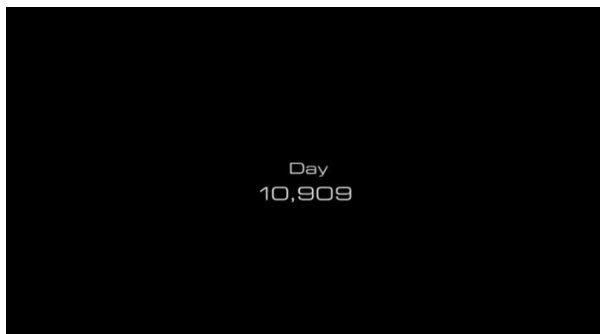
prekriva s t. i. nikogaršnjim glediščem, ki ga imenujejo tudi pogled kamere. Obenem pa gre tu za primer naratološke spektatorialne fokalizacije, ki gledalcu omogoča, da ve več kot lik(i) v filmu: v tem primeru izvemo, da Trumana snemajo s skrivnimi kamerami, medtem ko on tega ne ve. Tako avtor Trumanovega šova kot igralec in igralka ga opisujejo z izrazi »realno«, »resnično« in »življenje«, nihče pa ne reče, da je to resničnostni šov. In tudi res ni. Sicer se je mogoče vprašati, ali ni vsaka realnost, prikazana na televiziji, že nekakšen *show*, vsaj v minimalnem pomenu kazanja na ekranu, vendar ni tako.

Za televizijski resničnostni šov je obveljalo nekaj zelo določnega: sedem mesecev neprestanega snemanja ameriške družine Loud, ki je proizvedlo 300 ur posnetkov v živo. To je bil prvi primer resničnostne televizije iz leta 1971, ki so ga oglaševali kot »najlepši dosežek televizije, na lestvici našega vsakdana primerljiv posnetkom o pristanku na Luni«.

V resničnostnem šovu torej nastopajo realni ljudje kot taki in vsi vedo, da jih snemajo. V Trumanovem šovu pa so vsi igralci z izjemo enega, Trumana. Zaradi ene same realne osebe, ki nastopa kot taka, Trumanov šov ne more biti resničnostni, toda ali lahko ta izjema, ta edina realna oseba vsaj upraviči izraze, kot so »realno«, »resnično«, »življenje«, s katerimi Christof, igralec in igralka opisujejo Trumanov šov? Ne more, ker je edino, kar je resnično v tem šovu, to, da Truman ne ve, da nastopa v televizijskem šovu. Resnična je samo njegova nevednost. In če je tudi v samem šovu kaj resničnega, je to lahko samo dejstvo, da Trumana poskuša obdržati v tej nevednosti.

V uvodni sekvenci so torej naracijska dvojna taktika kaže takole: indici filmske identifikacije s TV šovom so najavna špica Trumanovega šova, kader s Trumanom v kopalnici z off glasom njegove žene Meryl, napis 10909. dan in kader s Trumanom, ki pride iz hiše in pozdravi sosede.

SLIKA 5.5: 10909 DAN



Vir: Weir (1998).

Edini indic filmske govorice demaskiranja šova pa so kadri s Trumanom v kopalnici, ki so z napisom »v živo« označeni kot televizijska slika. Toda te ekranske podobe niso prikazane na TV ekranu (kot npr. tedaj, ko Trumanov šov gledajo obiskovalci gostinskega lokala), temveč z mesta skrite pozicije kamere. Na tem mestu govori film, ki z razkritjem načina snemanja TV šova pove tudi nekaj o poziciji njegovega protagonista. Kadri s Christofom, z igralcem in igralko pa so bližji indicem identifikacije, kolikor simulirajo televizijsko metagovorico o TV šovu.

Po Trumanovem prihodu iz hiše se filmska identifikacija s TV šovom nadaljuje. Ko Truman stopa proti svojemu avtu, ga najprej oblaja in naskoči pes, nato pa preseneti reflektorska luč, ki se raztrešči na cesti. Truman jo pobere in pogleda proti cestni svetilki, ki je cela in niti najmanj podobna reflektorski luči, nato pa pogleda navzgor proti nebu, ki je sinje in prazno. Ta padec reflektorske luči pa ne preseneti samo Trumana, ampak tudi filmskega gledalca, in to prav zaradi filmske identifikacije s prostorom TV šova.

SLIKA 5.6: PADEC REFLEKTORSKE LUČI



Vir: Weir (1998).

Ta prostor z vsemi ulicami, hišami in ljudmi, ki ga naseljujejo, je res videti artificialen in prav kičasto snažen ter prijazen. Gre za nekakšen idealiziran, sanjski model ameriškega mesteca iz 50-ih let 20. stoletja, s tem padcem reflektorske luči pa se pokaže, da ni artificialen le v tem pogledu scenografske stilizacije, marveč je artificialen tudi v dobesednem pomenu, torej kot umetno skonstruiran prostor v studiu. Padec reflektorske luči je torej razkril njegovo umetno, potvorjeno naravo.

Toda to razkritje ni učinek filmske govorice, saj bi se takšen padec reflektorske luči lahko pripetil tudi na filmskem prizorišču. In če bi bil v filmu ohranjen, bi imel natanko takšno vlogo, kot jo ima v televizijskem Trumanovem šovu: vlogo motnje, ki kaže na iluzornost predstavljenega sveta. V televizijskem Trumanovem šovu pa je ta motnja ohranjena in obenem pojasnjena: da je ohranjena, pomeni, da idejnega avtorja in režiserje šova prav nič ne skrbi za to, da bi gledalci odkrili, da je zadeva posneta v studiu, ker to že tako ali tako vedo (TV korporacija od časa do časa prikazuje montažno nanizanko geneze Trumanovega šova in še posebej ponosno ogromen TV studio, v katerem ga snemajo). Da je pojasnjena (po radiu, ki pravi, da je iz letala po nesreči nekaj priletelo na cesto v Seahavnu), pa pomeni, da takšno razkritje prikrivajo samo Trumanu. In kot kaže, je Trumana ta padec reflektorske luči sicer presenetil, ne pa še razsvetlil z odkritjem, da živi v umetnem svetu televizijskega studia. Podobna tehnika pojasnjevanja motnje je v Trumanovem šovu uporabljena še večkrat.

Truman res kaže težnjo, da bi ušel iz Seahavna (v službi v zavarovalniški agenciji skrivaj telefonira osebi na Fidžiju, obišče potovalno agencijo), toda ne zato, da bi se rešil iz umetnega sveta, marveč zato, da bi znova našel svojo mladostno ljubezen, Silvijo, ki naj bi odšla na Fidži, v resnici pa jo je Christof nagnal iz šova, ker je hotela Trumanu razkriti, da živi v televizijskem svetu. Ta epizoda s Silvijo obsega celo sekvenco, ki nastopi, ko Truman v kleti brska po skrinji in najde Silvijin pulover. Silvija Trumana zapeljivo pogleduje, najprej pod drevesom, potem pa med plesom, ko Truman pleše s svojo bodočo ženo Meryl. Enkrat pozneje se srečata v knjižnici in iz nje stečeta na obalo. Truman misli, da gre za ljubezensko zadevo, Silvija pa mu samo poskuša povedati, da je »vse laž« in da nastopa v TV šovu. Tedaj na obalo pridrvi avto, izstopi starejši

moški, ki pravi, da je Silvijin oče (ona trdi, da ni) ter da je njegova hči zmešana. Zbaše jo v avto in odpelje, Truman pa osuplo gleda za nesojeno ljubico in pobere njen pulover.

SLIKA 5.7: SILVIJA IZGUBI PULOVER



Vir: Weir (1998).

Vsa ta sekvenca (Silvijin pulover) je flashback, vrnitev k preteklim dogodkom, kar pomeni, da prekinja kontinuum neprekinjenega (24-urnega) snemanja Trumanovega šova. In vse kaže, da je ta prekinitvev, pravzaprav montaža, delo televizijskega režiserja ali velikega gospodarja igre, Christofa, ne pa filmskega naratorja. Le-ta montažo potrди kot televizijsko, ko pokaže natakariči (primer notranje okularizacije), ki se ob sekvenci »Silvijin pulover« sprašujeta: »*Le zakaj se je poročil z Meryl?*« Res pa je, da režija TV šova s takšnimi montažnimi učinki kaže svoje umetniške, filmske ambicije. Pozneje v filmu, ko ima televizija intervju s kreatorjem Trumanovega šofa, Christof pove, da so se že nekajkrat pripetili takšni vdori v šov s poskusom njegovega razkrinkanja. In brž ko to omeni, se pojavijo inserti iz televizijske promocijske montažne nanizanke o genezi Trumanovega šofa.

SLIKA 5.8: TRUMAN PLEZA PO SKALAH



Vir: Weir (1998).

V enem vidimo malega Trumana, ki na obali pleza po visokih skalah, oče pa vpije, naj gre takoj nazaj, ker »*mora poznati svoje meje*«. Kar je oče mislil z mejami, pokaže sama TV kamera, ki se dvigne nad skale in razkrije, da je onkraj njih konec studijske konstrukcije mesteca Seahaven. Seveda kamera to pokaže le televizijskim gledalcem, Trumanu pa ne.

Pred sekvenco »Silvijin pulover« se prav tako pojavi flashback, ki pa je zaznamovan kot subjektiven, Trumanov. Truman zvečer otožno in zamišljeno sedi na obali, nato pa nastopi prizor z viharnim morjem in s čolnom, v katerem je Truman kot deček z očetom. Oče pade v morje in se utaplja, Truman pa mu ne more pomagati.

SLIKA 5.9: TRUMAN IZGUBI OČETA



Vir: Weir (1998).

Ta flashback ima pojasnjevalno funkcijo, saj nastopi po prizoru, ko je Truman hotel na trajekt, a se je nenadoma hudo prestrašil (in vrnil nazaj), ko je zagledal potopljeni čoln. Tudi ta flashback je režijski poseg avtorja šova Christofa, obenem pa je (po napisu »created by Christof«) prvi poseg, ki razkriva Christofa ne le kot avtorja Trumanovega šova, marveč tudi kot velikega psihologa in in še večjega manipulatorja, ki je predvidel, da si bo Truman kdaj zaželel zapustiti Seahaven (ali sploh kam odpotovati), in mu je zato zrežiral nesrečo s čolnom na vihnem morju, da bi svojemu televizijskemu otroku vcepil strah pred morjem (mestece Seahaven je namreč na otoku). Po tem flashbaku se pripeti podoben studijski incident kot tisti s padcem reflektorske luči – vlije se dež, toda v obliki enega samega snopa.

SLIKA 5.10: SNOB DEŽJA



Vir: Weir (1998).

A ta incident prevzame prej obliko šale (ko Truman na desno stopi izpod snopa, dežja ni več, ko pa stopi na levo, dežuje kot iz škafe, kar se mu zdi zabavno) kot pa signala, ki bi Trumanu namignil, da je v Seahavnu nekaj hudo narobe. Morda je tako zato, ker Trumana tako močno obseda želja po potovanju. To željo izrazi tudi svoji ženi Meryl, ki pa ga ne posluša, ampak mu moli neki kuhinjski artikel, in to na takšen način, kot da bi ga oglaševala. Kar tudi res počne, kajti Trumanovega šova ni treba prekinjati z oglasi, ker so ti njegov sestavni del (Christof v intervjuju pove, da je v Trumanovem šovu »vse *n*aprodaj«).

Pozneje, ko bo Truman že posumil o vsem v Seahavnu, se mu bo zdelo sumljivo tudi ženino oglaševalsko ravnanje, toda zdaj ga zanima samo potovanje. Žena mu nasprotuje, spomni ga na kredit za hišo in avto, potem na to, da bi imela otroka in ga nazadnje povabi v posteljo. To

povabilo je treba omeniti, ker se v protikadru pojavita televizijska gledalca, varnostnika v garaži, ki ga komentirata takole: »*Nikoli ne boš videl tega. Kamere ugasnejo, zaigra glasba, veter maje zaveso ...*« Vendar ni videti, da bi varnostnika gledala TV ekran – gledala sta isti prizor s Trumanom in njegovo ženo, ki smo ga tudi mi, filmski gledalci.

SLIKA 5.11: POVABILO V POSTELJO



Vir: Weir (1998).

SLIKA 5.12: VARNOSTNIKA NA PARKIRIŠČU KOMENTIRATA POVABILO V POSTELJO



Vir: Weir (1998).

V tem montažnem spoju (med kadrom s Trumanom in Meryl ter kadrom z varostnikoma) gre torej spet za dvojno taktiko filmske identifikacije s TV šovom in filmske distance do njega ter filmske govornice razkrivanja Trumanovega šova.

Pozneje so postopoma prikazani še drugi gledalci: dve starki, moški v kopalni kadi, natakari in gostje v gostinskem lokalu, japonska družina. In ne le postopoma, isti so pokazani večkrat, kar kaže na to, da se film *Trumanov šov* preizkuša tudi v nekakšni sociologiji televizijskega občinstva takšnega šova, kot je Trumanov. In če je ta sociologija včasih videti malo komična, tedaj najbrž zato, ker je pomilovalna.

Tretji studijski incident pa je že takšen, da Truman prvič resneje posumi o svojem svetu. V njegovem avtomobilskem radiu se nenadoma zaslišijo glasovi TV tehnikov, ki nastopajočim v šovu dajejo podatke, kje se Truman vozi. Da je Truman zdaj res v dvomih, vidimo v prizoru, ko zamišljeno hodi po mestu, začudeno pogleduje ljudi okoli sebe, stopi v neko stavbo, kjer z njegovim prihodom niso zadovoljni, in ostrmi, ko se odpre dvigalo, ki nima zadnje stene: namesto nje se vidijo ljudje, ki pripravljajo catering. Priskočita varnostnika, ki Trumana zrineta iz stavbe, njegov klic »*Kaj se dogaja?*« pa priča, da je njegov sum vse glasnejši.

A še vedno zaupa prijatelju Marlonu, ne da bi opazil, da tudi on v njegovi navzočnosti oglašuje pivo, že manj svoji ženi (zasleduje jo v bolnišnico, kjer dela), z njegovim sumom pa se krepi tudi želja po potovanju. Toda njegove potovalne poskuse v šovu vse očitneje zaustavljajo, celo s simulacijo nesreče v jedrski elektrarni. Sledi še spor z ženo (Truman jo obtoži, da je del tega), ta pa prestrašeno zavpije »*Storite nekaj!*« in pogleda proti skriti televizijski kameri, kar se potrdi v kratkem kadru, v katerem slika postane ekranska.

SLIKA 5.13: MERYL GROZI TRUMANU



Vir: Weir (1998).

SLIKA 5.14: STORITE NEKAJ



Vir: Weir (1998).

Ta preobrazba je poseg filmskega naratorja, ki z njo nakaže pogled zunaj šova, dobesedno televizijski pogled avtorja ali režiserja šova. Obenem pa se filmska naracija identificira z njegovo dramaturgijo: nastopil je kritični trenutek (protagonist je v krizi, igralka v šovu se ne obnaša več profesionalno) in Avtor, Kreator šova mora posredovati.

SLIKA 5.15: CHRISTOF NAREKUJE BESEDILO MARLONU



Vir: Weir (1998).

SLIKA 5.16: CHRISTOF OPAZUJE TRUMANOVO REAKCIJO NA EKРАНU



Vir: Weir (1998).

Televizijski pogled je posebljen, ko filmska naracija v kombinaciji spektatorialne fokalizacije in notranje okularizacije pokaže Christofa in njegovega pomočnika najprej v kontrolnem studiu in potem kot gledalca prizora s Trumanom in Marlonom na ekranu.

Na tem mestu se zgodi veliki preobrat, saj Christofa od začetka filma nismo videli, vrne se šele krepko v drugi polovici *Trumanovega šova*. Njegova vrnitev seveda napoči v enem izmed ključnih in emocionalno izredno čustveno nabitih filmskih in prav tako televizijskih trenutkov.

Marlon, ki je prišel k Trumanu, da bi prekinil njegov spor z ženo, zdaj sedi s Trumanom na pomolu; pogovarjata se, toda kader s Christofom pokaže, da Kreator Marlonu v slušalko narekuje besedilo. Naroči mu, naj reče, da je imel Truman v nečem le prav: »*Tvoj oče je res živ.*«

Truman je namreč v nekem prizoru na ulico v brezdomcu prepoznal svojega očeta, a so brž priskočili mimoidoči in očeta zvelkli na avtobus, Trumanu pa je morala potem mati pojasnjevati, da je imel privid. Christof to motnjo (akcidentalno pojavitev oživiljenega mrliča, Trumanovega očeta) izkoristi in zrežira vrnitev očeta k sinu ter tako priskrbi melodramski vrhunec Trumanovega šova (če Christofov šov ni ravno Shakespeare, kot pravi na začetku filma, pa je lahko več kot Shakespeare, čeprav se ta več pozna samo v množici televizijskega občinstva).

SLIKA 5.17: ČESTITKE PRODUCENTOV



Vir: Weir (1998).

Ta vrhunec pa ne navduši le gledalcev, marveč tudi vse studijsko osebje in televizijske šefe, ki pridejo Christofu čestitat – tu imamo zdaj ničelno fokalizacijo in ničelno okularizacijo ali pogled filmskega naratorja na TV svet.

SLIKA 5.18: SILVIJA GLEDA TRUMANA NA EKRANU



Vir: Weir (1998).

Primer notranje okularizacije, ko se v bližnjem planu pokaže Silvija, ki žalostno gleda Trumana na ekranu. Nato podoba s Trumanom zamrzne v pomanjšanem kvadratu in skoči v zgornji desni kot ekrana, na katerem se pojavi napis *A Star is Born* (Zvezda je rojena), naslov promocijskega TV filma, ki v stilu montažne nanizanke povzema genezo in razvoj Trumanovega šova ali – z besedami TV napovedovalca – »šova človeškega življenja pred TV kamerami in predvajanega po celem svetu«. Ta promocijski film vsebuje tudi dokazne posnetke množičnega gledanja Trumanovega šova in s ptičje perspektive pokaže streho ogromnega studia, lociranega v hollywoodskem Burbanku, kjer ga snemajo.

Že res, da filmska naracija s tem promocijskim TV filmom kaže na samonapihovanje televizije, vendar ga uporabi tudi za lastne namene, namreč za zapolnitev časovne vrzeli v zgodbi Trumanovega šova.

Še vedno smo na televiziji, na ekranu (z zamrznjeno pomanjšano sliko Trumana v zgornjem kotu) se pojavi napovedovalec, ki napove »intervju z vizionarjem, stvarnikom sveta v svetu«, torej Christofom. Ničelna okularizacija ga tako tudi prikaže, namreč v rahlo spodnjem rakurzu, tako da je – sedeč pri oknu v svojem kontrolnem studiu – res videti kot kakšen bog, ki z neba gleda na svojo kreacijo, tj. televizijsko mesto Seahaven, prizorišče Trumanovega šova. Ničelna okularizacija torej ne pomeni, da pogled filmskega naratorja ne more biti porogljiv.

SLIKA 5.19: ZVEZDA JE ROJENA



Vir: Weir (1998).

SLIKA 5.20: PRVI KORAKI



Vir: Weir (1998).

In spet je tako, da film ta intervju izkoristi za nekaj informacij o zgodbi. Pomembna je zlasti ta, da je bil Truman »prvi otrok, ki ga je TV korporacija že kot dojenčka legalno posvojila«. S tem podatkom bi se filmska zgodba umestila nekam v fantastiko, če ne bi prav s takšno hiperbolizacijo televiziji pripisala božjo ambicijo, namreč da ustvari človeka po svoji podobi. Pri tem filmu *Trumanov šov* ni težko biti posmehljiv, saj dobro ve, da je ta televizijska božja ambicija omejena s pogoji tržne ekonomije (TV šov je dober, če se dobro prodaja), navsezadnje ne bolj ne manj, kot je tudi producent filma *Trumanov šov*.

V intervju s Christofom poseže tudi Silvija kot gledalka, ki ga ozmerja za lažnivca in manipulatorja. Christofov odgovor pa razkrije, da Trumanov šov temelji tudi na neki ideologiji: »Svet, v katerem ti živiš, Silvija, je bolan. Seahaven pa je takšen, kakršen naj bi svet bil.« Toda Seahaven je kičasto, hlinjeno prijazno mestece, ustvarjeno za to, da Trumana, resničnega človeka, obdrži v iluziji sreče. V televizijski ideologiji naj bi bil torej svet takšen, kakršnega kaže televizijska prevara. A ta ideologija ne bi bila tako samoumevna, če se ne bi tržno obnesla, se pravi če ne bi interpelirala tudi samih gledalcev. Televizijski Trumanov šov se nadaljuje, najprej s podobnimi prizori kot prvi dan, potem pa tako, da res postane Trumanov šov.

Že televizijska tehnika, ki sta na ekranu gledala Trumana v kopalnici, sta posumila, ali ju morda ne gleda, ko se opazuje v ogledalu. Truman seveda ni gledal promocijskega TV filma o Trumanovem šovu, a zdaj vseeno že ve, da je v šovu. Zato ni po naključju v istem kopalniškem kadru, v katerem je bil na začetku filma. Takrat je stal pred ogledalom, ne da bi vedel, da je za

njim skrita kamera, ki ga snema, a je v fantaziji o gorski odpravi in o sebi kot hrani za druge nezavedno izrekel neko resnico.

SLIKA 5.21: TRUMAN V KOPALNICI, DRUGIČ



Vir: Weir (1998).

Zdaj spet stoji pred ogledalom, ker se je že ovedel, ker je to resnico (da je hrana za TV korporacijo in gledalce) spoznal, jo reflektiral. Da jo je res reflektiral, se pokaže v njegovem načinu izginotja, s katerim je televiziji postavil zrcalno podobo – televizijskim kameram se je izmuznil tako, da je ustvaril avdiovizualno iluzijo samega sebe kot spečega v kleti.

5.22: TRUMANOVA PREVARA V KLETI



Vir: Weir (1998).

Televizijski prevari je lahko ušel le tako, da je ustvaril svojo. In z njo na televiziji povzročil paniko. Vsi nastopajoči v Trumanovem šovu se morajo iz igralcev, ki so hlinili prijaznost do Trumana, spremeniti v njegove iskalce, ki vpijejo: »*Najdi kurbinega sina!*« Zadeva je postala tako obupna, da Christof zahteva prekinitev snemanja, zato pa toliko bolj uživa filmska naracija, še posebej, ko lahko razkriva vso studijsko artificialnost mesteca Seahaven in božansko vlogo kreatorja Christofa, ki z ukazom, naj prižgejo sonce, noč spremeni v dan.

Ko Trumana zagledajo na jadrnici na morju, po Christofovem navodilu nadaljujejo s predvajanjem šova. Filmska naracija preskakuje od kontrolnega studia, kjer iščejo načine, kako naj Trumana ustavijo, k strmečim televizijskim gledalcem. Studijska tehnika, ki ima tudi program za vreme, omogoča, da Christof kot Zevs na Trumana pošilja vihar, grom, strele ter ogromne valove. A ko mu Truman, ki se reši iz morja, zavpije: »*Je to vse, kar zmoreš?*«, Christof vzemiri tudi svoje TV šefe, ko ti vidijo njegovo odločenost, da Trumana utopi pred očmi vsega sveta.

To se seveda ne zgodi (toda Christofova smrtonosna volja ima vsaj simbolno moč), nebo se spet zjasni in morje umiri. Trumanova jadrnica mirno drsi, dokler se nenadoma ne zaleti v sinje obzorje, namreč v studijsko steno z obzorjem, ki se jo Truman dotakne z roko.

SLIKA 5.23: TRUMAN NAJDE KONEC STUDIA



Vir: Weir (1998).

Trumanova jadrnica se imenuje enako kot ladja Krištofa Kolumba, torej Santa Maria, a če že ni odkrila novega sveta, je vsaj prišla do meje televizijskega. Morda je umestna še ena primerjava. Truman hodi ob steni obzorja, kar je od daleč, v splošnem planu, videti tako, kot da bi hodil po

vodi. Kot Kristus. Le da Truman stopa naproti drugačnemu odrešenjskemu scenariju. Ne bo se kot Kristus žrtvoval za rešitev človeštva, marveč bo živel za to, da bi človeštvo, vsaj tisto televizijsko, rešil nekega šova. Tako je film televiziji ugrabil njenega junaka in ga vrnil v filmsko galerijo klasičnih junakov, ki svet rešijo kakšne motnje, televiziji pa prepustil bebavo občinstvo. Ampak s tem si je pridobil tudi svoje.

5.3 Analiza filmskih likov po Vladimirju Proppu

Zdaj ko smo predelali zgodbo in dobili podrobnejši vpogled v filmsko pripoved, njene taktike in skrivnosti, lahko precej enostavno in hitro napravimo tudi pregled ključnih likov po vzoru ruskih formalistov, natančneje Vladimirja Proppa.

Negativec je seveda režiser Christof. Je manipulator, usmerjevalec, Trumanov nadzornik in nasprotnik, ovira na poti do njegove sreče, spoznanja. Človek, ki piše Trumanovo zgodbo, je ultimativen in v svoja dejanja ne dvomi. V teh kvalitetah se skriva tudi psihološka razsežnost njegovega lika. Christof je antagonist.

Na prvi pogled bi lahko vlogo Trumanovih pomagačev pripisali ženi Meryl in najboljšemu prijatelju Marlonu, vendar pa ta vloga v resnici pripada Silviji. Ona je edina prava pomočnica in če je predmet poželenja Trumanova svoboda, je Silvija (vsaj z romantičnega pogleda) Trumanova pravljичna princesa. Je ključni lik, ki Trumanu pomaga odpreti oči, zaradi nje Truman hoče na Fidži.

Meryl in Marlon sta v resnici Christofova pomagača, pomagača negativca. Sta plačanca, saj ne glede na intimen stik in odnos s Trumanom vedno ravnata tako, da Trumana ohranjata v nevednosti in mu preprečujeta odkritje resnice. Truman je junak. Po Proppovem vzoru bi lahko zapisali, da si Silvijino ljubezen zasluži od samega začetka, vendar se z njo ne more poročiti, saj ga pred stikom z njo in resničnostjo zadržuje Christof. Trumanova pot se zaključi, ko odpre vrata resničnega sveta. S tem je tudi jasno, da je Christof premagan.

Z vidika psihološke razsežnosti se v filmu Trumanov šov prepleta več individualnih psiholoških dram posameznih likov. Osrednja je Trumanova, vendar bi lahko rekli, da tudi Christof doživlja svojo. Po tridesetih letih vsakodnevnega ustvarjanja resničnostne televizije njegovemu šovu

grozi konec, zaključuje se najdaljše obdobje dela na enem samem projektu, grozi mu večna prekinitvev stika s svojim televizijskim otrokom. Tudi Meryl preživlja svojo individualno dramo, saj v njej bijejo bitko dvomi, preračunljivost, karierizem in finančno okoriščenje ter pristna čustva naklonjenosti. Prav tako notranje boje med pristno naklonjenostjo in zgolj službo bije Marlon, ki rad spije pivo in za katerega se (izven *Seaheavna*) govori, da ima težave z odvisnostjo.

5.4 Trumanov šov v kontekstu filmske kritike televizije

Preko teorije naracije in semiotične analize, tj. pregleda uporabljenih kodov in konvencij, smo podrobneje razčlenili načine in pravzaprav taktike, s katerimi je režiser Peter Weir upovedal filmsko pripoved *Trumanov šov*. V analitičnem pogledu bi lahko rekli, da si je zastavil precej kompleksen izziv, ki ga je bilo potrebno natančno premisliti, saj z uporabo filmskih in televizijskih kodov ter kompleksne sestave filmskega sižerja razkriva več obstoječih resničnosti naenkrat.

Poigrava se s filmsko resničnostjo, znotraj katere filmskega gledalca (doma ali v kinu) sooča z več drugimi. S tisto, ki jo živi in doživlja Truman, s tisto, ki jo živijo igralci ter statisti, nastopajoči v Trumanovem šovu, in tisto, ki jo tako premišljeno že trideset let vodi televizijska ekipa ustvarjalcev resničnostnega šova. Poigrava se tudi s televizijsko resničnostjo šova Trumanov šov, s prekinitvami, studijsko manipulacijo, sufliranjem Marlonu prek slušalke, dvigom sonca sredi noči, dirigiranjem nevihte.

Razmišljal je bojda celo tako daleč, da je želel v same kinematografe nastaviti več kamer, ki bi snemale gledalce v kinu, medtem ko gledajo film, nekje znotraj filmske pripovedi pa je nameraval pustiti vrzel, kamor bi se za nekaj sekund lahko umestila slika gledalcev v živo. To je bila prebrisana in še nikdar izpeljana ideja, ki pa bi verjetno bila precejšen tehnični izziv še danes, kaj šele leta 1998. Weir je imel tudi idejo, da bi sam odigral vlogo režiserja Christofa in tako naredil velikega Kreatorja Trumanove pripovedi za še bolj resničnega in oprijemljivega. Bil bi torej režiser zares in režiser v filmu.

Da je Trumanov šov še danes aktualen film, je nezanemarljivo dejstvo, saj nas je ob razvoju vseh medijev in tehnološkem napredku zaobjelo dinamično, predvsem pa izjemno intenzivno »življenje«, ki ga simbolizirajo prikazovanje lastne resničnosti in doživljanje tuje ter nenehno

razkrivanje intime, ki se s pomočjo novih tehnologij in družbenih omrežij odvija 24 ur na dan. V pretečenih skoraj dveh desetletjih pa se je zelo očitno spremenila tudi televizijska vsebina. Celo na programih Discovery Channela, Travel Channela in MTV-ja ne spremljamo več vsebin, ki bi bile zveste svojim koreninam. Namesto tega dandanes čisto vsak izmed njih ponuja televizijske vsebine, katerih rdeča nit je dejansko resničnostna televizija, pa naj gre za spremljanje preživetja v divjini, lova za hišami na najbolj eksotičnih destinacijah ali, namesto glasbenih videospotov, življenja mladih nosečih najstnic (oddaja Teen Mom).

Prav zato se na tem mestu postavlja legitimno vprašanje, ki ga lahko nadalje razpredamo v razmisleku o analizi filma, ki odpira sicer mnogoteri vprašanja, tudi filozofska. Skorajda neverjetno je, da je film nastal leta 1998, leto pred prvim Velikim bratom (1999). So torej filmski ustvarjalci slutili veliki pohod resničnostne televizije, so vedeli, da prihaja nov, popularni in trženjsko učinkovit ter uspešen žanr resničnostne televizije? So želeli opozoriti na izgubljanje vsebin, vrednot, na poneumljanje gledalca? So se, kot že drugi predhodniki ustvarjalcev vsebin množičnih medijev, zbal, da bi prihod novega medija uničil starega?

Prav zato bi film Petra Weira *Trumanov šov* lahko umestili v zvrst filmske kritike televizije, ki ima že dolgo tradicijo. Sredi 20. stoletja je televizija v ZDA postala filmu konkurenčen medij, ki mu je odvzema občinstvo. Hollywood ga je najprej poskušal premagati na tehnični ravni, s širokim platnom in barvnim filmom, nato pa so v njegovih studijih sami začeli producirati filme za televizijo in ji prodajati svoje zaloge starih filmov.

Tako je ameriška televizija kot prva na svetu začela predvajati filme, proti koncu 50-ih let pa je Hollywood že spodrinil New York kot središče televizijske produkcije. Sredi 60-ih let je televizija že postala največji trg za filmsko produkcijo. Isti hollywoodski studii so producirali tako za kinodvorane kot televizijo, pri čemer se je pogosto dogajalo, da so imeli filmi več uspeha na slednji. S pojavom videorekorderjev in kaset sredi 70-ih let pa je televizijski način gledanja filmov dokončno prevladal nad kinematografskim.

Novi mediji in nove tehnologije (video, računalniška grafika) so zamajale meje med dvema množičnima medijema, filmom in televizijo, tako v estetskem kot institucionalnem smislu, saj

obstajajo medijske korporacije, katerih dejavnosti obsegajo filmsko produkcijo in distribucijo, televizijo ter video, glasbeno in knjižno založništvo.

Kljub temu pa je bila v samem filmu televizija le redkokdaj deležna naklonjenega pogleda.

V filmu so zelo hitro izkoristili in še okrepili obtožbe, ki jih je bila televizija deležna v razpravah o množični kulturi, obenem pa so se s kritiko, uperjeno proti njej, otresli puščic, ki so letele na film kot na prvo mogočno trdnjavo množične kulture.

Prvi film, v katerem je televizija prek lika intelektualca, ki bi se ji skoraj pustil zapeljati, a se zadnji hip zave svoje odgovornosti, prikazana kot ničvreden medij, je Kazanov *Obraz v množici* (A Face in the Crowd, 1956).

V 60-ih letih se v filmu Johna Frankenheimerja *Sedem dni v maju* (Seven Days in May, 1964 - o atentatu na ameriškega predsednika) zaenkrat še v okviru politične fikcije že nakazuje zveza politike z mediji, predvsem s televizijo, ki postane v Ritchiejevem *Kandidatu* (1972 - o predsedniški volilni kampanji) eksplicitna oziroma benjaminovska. Nemški filozof Walter Benjamin je pač že v 30-ih letih prejšnjega stoletja ob Hitlerjevem vzponu na oblast odkril fenomen estetizacije oziroma mediatizacije politike, tj. pojav, ko politika postaja spektakel in politik medijska zvezda.

Novost Ritchiejevega filma je tako predvsem v tem, da so na začetku 70-ih let intelektualni in moralni zadržki do televizije že povsem splahneli ob konstataciji njene nesporne prevlade, celo nad samo politiko, ki dandanes obstaja samo še prek nje.

Martin Ritt se je v *Krinki* (*The Front*, 1976) vrnil v čas mccarthyizma, ko je veljalo še nasprotno, tj. ko je bila televizija še povsem podrejena politiki (in sponzorjem) in je to dvojno, ideološko in ekonomsko odvisnost, potrjevala z mehanizmi avtocenzure.

Filmska kritika televizije je v 70-ih letih kulminirala v *Televizijski mreži* (*Network*, 1976) Sidneya Lumeta, kjer je mlada urednica predstavljena kot model docela razosebljene in dehumanizirane televizijske generacije. Njen lik celo lastno življenje doživlja kot odlomke iz kakšne televizijske serije (podobno je z njenim spolnim užitkom, ki je hiter in efektiven kot televizijska reklama).

Lumet se spomni tudi Kazanovega intelektualca, ki pa je v podobi starejšega urednika humanističnega tipa že veliko bolj resigniran in nostalgичno obžaluje izgubo dobre televizijske vsebine. To je po svoje paradoksalno, saj je v oddajah norega profeta televizija predstavljena kot medij, ki je indiferenten do vsake vsebine, saj šele njegova manipulacijska moč odloča o tem, kaj naj neka stvar pomeni.

Televizijska spektakularizacija sveta se je v tem filmu že pokazala kot totalna, saj niti informacija ne pomeni nič, če ni predstavljena kot dogodek.

Pod vplivom *Vseh predsednikovih mož* (A. J. Pakula, 1976) je James Bridges v *Kitajskem sindromu* (1979) poskušal rehabilitirati podobo televizije v filmu, tako da jo je soočil z nekim drugim velikim strojem, jedrsko elektrarno, vendar ravno v trenutku, ko v njej nekaj zaškripa. Tovarna energije je zasačena v trenutku slabosti in televizijska oddaja, ki je bila sprva mišljena kot propagandna reportaža, postane informacijska in energetska sila, ki lahko sproži gibanje ljudskih množic.

Fritz Lang je v filmu *Tisoč oči dr. Mabuseja* (1960) svojo diabolično figuro Mabuseja opremil s skritimi kamerami, s katerimi je v hotelu Luxor nadzoroval svoje žrtve. Ta langovska vizija televizijskega panoptikuma, ki s podobami pridobiva oblast nad ljudmi, je v Peckinpahovem filmu *Ostermanov vikend* (1984) postala realnost, namreč realnost preslepljevanja z video- in televizijskimi posnetki, ki mejo med realnostjo in videzom naredijo popolnoma prepustno in nerazločljivo. Ta film je neke vrste priznanje absolutne oblasti televizije, tako z vlogo novinarja in njegove oddaje, v kateri zaslišuje politične in vojaške osebnosti, kakor z zaroto same CIA, ki uporabi sofisticiran sistem skritih kamer zgolj zato, da bi se pritihotapila v isto televizijsko oddajo.

Naključnemu junaku (Accidental Hero, 1992) Stephenha Frearsa se pozna, da prihaja po tistem, ko je bila najhujša filmska kritika televizije že mimo. Gre za sicer prav sarkastično zgodbo o ameriški televiziji, ki pa tista, zdaj že obča mesta v kritiki televizije – da ukinja princip realnosti, ker se nič ne zgodi, če tega ne vidijo televizijske oči – obravnava na humoren način, ki ne skriva spoznanja, da film pravzaprav ni tako daleč od televizije. Oba producirata svoje junake, za

katere ni toliko pomembno, če to res so, kakor pa to, da v realnosti, tj. med gledalci, povzročajo identifikacijske učinke.

Filmska kritika televizije se je začela s Kazanovim intelektualcem in dovršila s filmom Roberta Redforda *Kviz* (*Quiz Show*, 1994), kjer postane televizijski junak nekdo, ki mu je vse – od njegovega porekla in statusa do vloge, ki jo je imel v tradiciji filmov o televiziji – predpisovalo distanco do televizije. To je predstavnik ameriške kulturne elite WASP, harvardski profesor in sin pisatelja, skratka, intelektualec *par excellence*. Televizija je sicer prikazana kot manipulacijski medij, toda prav s profesorjevo nezavedno (ni dobro vedel, zakaj) privolitvijo, da nastopi v popularnem kvizu, je obenem priznana kot medij, ki s produciranjem zvezd izpolnjuje narcistične fantazme. Profesorjevo sodelovanje s televizijo kaže, da lahko intelektualno distanco do množične kulture zelo hitro spodnese nezavedna, na njegovi lastni fantazmi ugajanja temelječa fascinacija s tem medijem.

Fellinijeva podoba televizije v filmu *Ginger in Fred* (1986) spominja na dantejevski pekel, ki se hrani s človeškimi razbitinami (postaranimi imitatorji, nekdanjimi rekorderji vseh vrst, travestiti, dvojniki, pozabljenimi komedijanti itn.) ter jih med kulinaricnimi spoti v božičnem šovu ponuja občinstvu kot kakšne kolače za objestno in porogljivo požrtijo. Televizija je predstavljena kot degradiran in degeneriran spektakel, ravnodušen in prezirljiv do vseh, ki jim s svojo bleščavo podeli efemerno slavo.

Sklenem torej lahko, da film kot množični medij že vrsto let v svoje pripovedi (kritično) umešča tudi drugi veliki množični medij, televizijo.

Tudi *Trumanov šov* na svoj način sooča oba in odpira vprašanja o televiziji, njenih prijemih in vsebini, o prihodnosti posameznika v sodobni družbi ter o nadzoru, opazovanju in poseganju v posameznikovo intimo.

Z istimi semiotičnimi kodi in konvencijami (značilnimi tako za film kot televizijo) prodira in manipulira z resničnostjo obeh svetov, obenem pa na prvi pogled na povsem lahkoten način zastavlja vprašanja o naši in medijski prihodnosti.

Po drugi strani lahko zaključim, da je odlično nakazal tudi duh časa, v katerem je nastal. Vsak nov medij s svojim prihodom na kulturno, medijsko, ideološko prizorišče namreč pretrese

utečeno medijsko sliko in delovanje. Ko so se pojavili prvi videospoti, je hit postal »Video killed the radio star« (Video je ubil radijsko zvezdo), ob prihodu interneta so pripisovali smrt tiskovinam, film naj bi povozil gledališče, televizija pa film.

A se v resnici nič od tega ni zgodilo. Vsak nov medij je sicer prinesel nova znanja, tehnologije, ustvarjalce, možnosti, vendar prednika nikdar ni povsem pokopal. Prinesel je spremembe, napredek, predrugačil predhodnike, se celo plasiral vanje (kot na primer Trumanova resničnostna televizija v film *Trumanov šov*). Prav umestitev enega medija v drugega pa bi lahko pomenila, da ga prizna, mu nameni prostor, pokima, da je prisoten, da obstaja.

In ga s tem, ko ga ustoliči, v resnici šele lahko naredi ranljivega, saj ga postavi pod drobnogled. Prav to je tako odlično uspelo filmu *Trumanov šov*. Na istem prizorišču sooči dva medija, razkrije načine delovanja in morda šele z umestitvijo enega v drugega postavi konkretna vprašnja, izpostavi dvome, poda kritično mnenje in zavzame svežo perspektivo.

6 ZAKLJUČEK

V svoji diplomski nalogi sem se ukvarjala z dvema vprašanjema: kateri so kodi in konvencije filmskega jezika kot avdiovizualnega medija in ali lahko film *Trumanov šov* beremo tudi v kontekstu kritike resničnostne televizije. Teza, da je film *Trumanov šov* predvidel trende razvoja medijev, tehnologije in kulture v 21. stoletju, se je potrdila. Morda se je leta 1998 zdel moderen film s skorajda znanstvenofantastično vsebino. Televizijski studio mesta Seaheaven je namreč eden izmed edinih dveh objektov, ki se ju vidi iz vesolja, Trumana pa je že kot dojenčka posvojila velika medijska korporacija. Danes seveda tako velik studio še vedno ne obstaja, obstaja pa množica televizijskih in filmskih studiev, ki po tekočem traku simulirajo resničnost. Prav tako sta se potrdila tako fenomen resničnostne televizije kot predvidevanje, da bomo na vsakem koraku opazovani. Danes smo pravzaprav sami v vlogi scenaristov in režiserjev svojih življenj, vsaj kar se tiče prizorišča novih tehnologij in digitalnih platform. Sicer film *Trumanov šov* ni prvi, ki v svojo filmsko pripoved umešča televizijo kot medij, odlično pa mu je uspelo brez nejasnosti soočiti dva množična medija in v enega obrniti kritično zrcalo. Postali smo (poneumljeni) gledalci resničnostnih vsebin.

Ugotovila sem, da mu to (znanstvenofantastično) pripoved uspe upovedati s povsem običajnimi filmskimi liki: nosilcem zgodbe, zavarovalniškim agentom Trumanom Burbankom, ženo Meryl, prijateljem Marlonom, simpatijo Silvijo in televizijskim režiserjem Christofom, ki imajo v pripovedi filma klasične vloge junaka, negativca, pomagačev in objekta poželenja, kot jih je prepoznal že ruski formalist Vladimir Propp. V poglavju, posvečenem naraciji filma in taktikam sižerja filmske pripovedi, se je izkazalo, da film *Trumanov šov* preko dvojne taktike na eni strani simulira identifikacijo s televizijskim šovom Trumanov šov, na drugi strani pa ga razgalja, kritizira in satirizira. Tako resničnostna televizija kot filmska pripoved, ki se v filmu prepletata, si delita iste kode in konvencije, ki pritičejo avdiovizualnim medijem. Srečata se že v uvodni sekvenci filma, ki se začne s televizijsko špico resničnostnega šova Truman šov, kjer sta predstavljena Christof kot Kreator in Truman kot glavni junak, namesto s filmsko špico, kot bi bilo pričakovati za filmsko pripoved. Z analizo fokalizacije in okularizacije sem definirala menjave subjektivnih gledišč filmskega gledalca in tako konkretneje analizirala, kakšne so taktike sižerja filma, da sklene filmsko fabulo in kako teče njegova naracija.

Definicija pojmov filmske semiotike mi je približala filmski jezik ter podrobno objasnila kode in konvencije, ki služijo avdiovizualnim medijem, da pripovedujejo svoje zgodbe. Konkretneje sem definirala tiste, ki so najbolj prepoznavne za filmsko pripoved *Trumanov šov*, torej kamero, osvetlitev, kader, subjektivno gledišče, montažo itd. Ne glede na to, da je bil film *Trumanov šov* vsebinsko leta 1998 moderna pripoved, sem preko analize v moji nalogi ugotovila tudi, da ima v resnici prvine klasičnega hollywoodskega filma. V diplomskem besedilu sem se oprla na vidik in teorijo, ki film obravnava kot jezik, zato sem se v začetnem poglavju posvetila filmu kot jeziku ter začetnikom in teoriji filmske semiotike, ki s pomočjo konceptov strukturalne lingvistike preučuje različne jezikovne in druge znakovne sisteme oziroma sisteme signifikacije.

Najvznemirljivejše dognanje diplomskega dela vidim v prepoznavanju, razlikovanju in prepletanju filmske resničnosti in resničnosti resničnostne televizije v *Trumanovem šovu* ter v spoznanjih, v katerem (subjektivnem) gledišču se lahko znajde gledalec in kako se prek precej kompleksnih kodov in konvencij, srečujemo se namreč z vsaj dvema ali tremi resničnostmi naenkrat, skorajda na povsem nezavedni ravni izpisuje filmska pripoved, ki jo brez razmisleka ali napora povsem organsko (s)prejema filmski gledalec.

7 LITERATURA

- Aumont, Jacques. 1987. *Gledišče*. V *Zbornik filmske teorije*, ur. Zdenko Vrdlovec. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Balazs, Bela. 1966. *Filmska kultura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Barthes, Roland. 1991. *Retorika starih, Elementi semiologije*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Berger, Arthur. 1997. *Narratives in Popular Culture, Media, and Everyday Life*. San Francisco: Sage Publications, Inc.
- Bjerg Jensen, Rikke. 2002. *Do we learn to "read" television and film and do televisual and filmic codes constitute a "language"*. Dostopno prek: <http://www.aber.ac.uk/media/Students/rbj0001.html> (23. avgust 2016).
- Bonitzer, Pascal. 1987. *Zrno realnega*. V *Zbornik filmske teorije*, ur. Zdenko Vrdlovec. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- 1983. *Slepo polje*. Ljubljana: SH.
- Bordwell, David. 1985. *Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures*. V *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory reader*, ur. Philip Rosen, 17–34. New York: Columbia University Press.
- 1985. *Narration in Fiction Film*. London: Methuen.
- Bordwell, D. in K. Thompson. 2001. *Zgodovina filma I*. Ljubljana: Slovenska Kinoteka.
- Chandler, Daniel. 2006. *Semiotics: The Basics*. New York: Routledge.
- Chatman, Seymour. 1980. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- 1993. *Reading Narrative Fiction*. New York: Macmillan Publishing Company.
- Chion, Michael. 1987. *Tri meje*. V *Zbornik filmske teorije*, ur. Zdenko Vrdlovec. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Christie, Ian. 1998. *Formalism and Neo-formalism*. V *The Oxford Guide to Film Studies*, ur. John Hill in Pamela Church Gibson. New York: Oxford University Press.
- Cobley, Paul. 2014. *Narrative. 2nd Edition*. New York: Routledge.
- Cook, Albert. 1986. *Mit i jezik*. Beograd: Izdavačka radna organizacija "Rad".
- Creed, Barbara. 1998. *Film and Psychoanalysis*. V *The Oxford Guide to Film Studies*, ur. John Hill in Pamela Church Gibson. New York: Oxford University Press.
- Daney, Serge. 2001. *Filmski spisi*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Dawkins, Roger. 2006. *Making Sense Of Matter in Deleuze's Conception Of Cinema Language*. Dostopno prek: <http://reconstruction.eserver.org/022/deleuze.htm> (23. avgust 2016).
- Deleuze, Gilles. 1983. *Podoba-gibanje*. Ljubljana: ŠKUC, ZIFF.

- 1985. *Podoba-čas*. Ljubljana: ŠKUC, ZIFF.
- Fiske, John. 2004. *Uvod v Komunikacijske študije*. Ljubljana: FDV.
- Freeland, Cynthia. 2000. *An Outline of the Discussion of Language in Gregory Currie's Image and Mind: Film, Philosophy and Language*. Dostopno prek: <http://www.class.uh.edu/cogsci/currie.html> (24. avgust 2016).
- Gianetti, Louis. 2009. *Razumeti film*. Ljubljana: Umco d.d.
- Herman, David. 2007. *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jost, François. 1987. *L'œil-caméra: Entre film et roman*. Lyon: Press Universitaire de Lyon.
- Martin, Marcel. 1963. *Filmski jezik*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Meister, J. Christoph. 2001. *Narratology: The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press. Dostopno prek: <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narratology> (23. avgust 2016).
- Metz, Christian. 1987. "Imaginarni označevalec". V *Zbornik filmske teorije*, ur. Zdenko Vrdlovec. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- 1991. *Film language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago: The University Chicago Press.
- 1975. *Jezik i kinematografski medijum*. Beograd: Institut za film.
- Mitry, Jean. 2000. *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. Bloomington and Indiana: Indiana University Press.
- Monaco, James. 2009. *How To Read A Film*. 4th ed. Oxford: Oxford University Press.
- Novarina, Valère. 1898 – 2009. *Govorjeno telo; Izbor besedil*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.
- Propp, Vladimir J. 2005. *Morfologija pravljice*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Prunes Mariano, M. Raine in M. Litch. 2002. *Yale film Studies: Film Analysis Web Site 2.0*. Dostopno pri: <http://classes.yale.edu/film-analysis> (21. avgust 2016)
- Savvas, Thomas. 1995. *Film Language*. Dostopno pri: http://www.karl.aegea.org/oem/articles/oeg/c_lingua.htm (21. avgust 2016)
- Sikov, Ed. 2009. *Film studies. An introduction*. Columbia: University Press.
- Slovar slovenskega knjižnega jezika*. 1994. Ljubljana: DZS.
- Stam, Robert. 1999. *New Vocabularies in Film Semiotics - Structuralism, post-structuralism and beyond*. New York: Routledge.
- Toulet, Emmanuelle. 1996. *Kinematograf. Izum stoletja*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Turner, Graeme. 1999. *Film as Social Practice*. New York: Routledge.
- Verbinc, France. 1976. *Slovar Tujk*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Vrdlovec, Zdenko. 1999. *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan.

Weir, Peter. 1998. *Trumanov šov*. Los Angeles: Paramount Pictures Company.