

## A kanonikus elbeszélés

A hollywoodi filmek lélektanilag meghatározott egyéneket ábrázolnak, akik világosan megfogalmazott kérdések megoldásáért vagy adott célok eléréseért küzdenek. A küzdelem során a hősök konfliktusba kerülnek másokkal vagy a külső körülményekkel. A történet döntő győzelemmel vagy vereséggel, a probléma megoldásával, illetve a célok világos eléréseivel vagy el nem érésével végződik. Az okozatiság alapvető megteremtője ezáltal a hős lesz, egy olyan megkülönböztetett egyén, akit egyértelmű és következetes jellemvonásokkal, értékekkel és viselkedésmódokkal ruháznak fel. Bár a mozi a színház és az irodalom jellemábrázolásának számos konvencióját örökölte, a melodráma és a populáris fikció hőstípusait egyedi motívumokkal, szokásokkal és viselkedésmódokkal dolgozta ki. Az ezzel párhuzamosan kialakuló sztárrendszer minden egyes filmszínész számára megteremti a szerep kívánalmához igazított tágran értelmezett hőspototípust. A leginkább „kidolgozott” szereplő így a főhős lesz, aki a fő kauzális láncszemé, minden narrációs korlátozás célpontjává és a nézői azonosulás legfőbb tárgyává válik. A szüzsének ezek a jellegzetességei nem meglepőek, noha igen eltérnek más elbeszélismódoktól (pl. a művészfilmből igencsak hiányoznak a következetes és célorientált hősök).

Az összes elbeszélismód közül a klasszikus áll a legközelebb a történetmegértést kutató tudósok által a mi kultúránkban megszokottnak tartott „kanonikus történethez”. A fabula terminusával fogalmazva, a hősközpontos okozatiság és a cselekmény meghatározása mint egy cél elérésére irányuló kísérlet a kanonikus forma kiemelkedő sajátosságai.<sup>2</sup> A szüzsé szintjén pedig a klasszikus film megtartja a kanonikus mintát: bemutatja a dolgok állását, ezeket aztán különböző bonyodalmakkal összezavarja, majd helyreállítja őket. Mellesleg Hollywood forgatókönyvírásról szóló kézikönyvei sokáig ragaszkodtak ahhoz a formulához, amelyet napjaink strukturális elemzései élesztenek újjá: a cselekmény zavartalan állapotból, bonyodalomból, küzdelemből és a bonyodalom megszüntetéséből áll.<sup>3</sup> Az ilyenfajta szüzséminta nem a „regényszerűnek” nevezett, monolitikus konstrukció öröksége, hanem bizonyos történeti formáké: a jól megírt színdarabé, a népszerű szerelmi történeté, és ami a legfontosabb, a 19. századi novelláé.<sup>4</sup> Így tehát a szereplők okozati interakciói nagymértékben a mindent átszövő szüzsé/fabula minták funkcióinak

tekinthetők. A klasszikus fabula-konstrukcióban az ok-okozatiság a fő egységesítő elv. Bizonyosan léteznek hasonlatosságok a hősök, a díszletek és a helyzetek között, denotatív szinten azonban mindenféle párhuzam alárendelődik az ok és az okozat mozgásának.<sup>5</sup> A térbeli alakzatokat a valóságosság (a szerkesztési irodában kell lennie írógépnek, íróasztalnak, telefonnak), és főleg a kompozíciós szükségszerűség indokolja (az íróasztalt és az írógépet a kauzálisan jelentős újsághírek írására használják; a telefon fontos kapocs a hősök között). Az ok/okozatiság az időrendi szervezés elveit is motiválja: a szüzsé úgy ábrázolja a fabula eseményeinek rendjét, ismétlődését és tartamát, hogy azzal kimutathassa a kiemelkedő oksági viszonyokat. Ez a folyamat különösen nyilvánvaló a klasszikus elbeszélés egyik legjellemzőbb eszközénél – a határidőnél. A határidőt mérhetik naptárral (*Nyolcvan nap alatt a Föld körül*), órával (*Délidő*), feltétellel („Egy hét áll rendelkezésre, de egy perccel sem több!”), vagy egyszerűen olyan jelzésekkel, amelyek arra utalnak, hogy letelt az idő (menekülés az utolsó pillanatban). A határidő mint a klasszikus film gyakori tetőpontja mutat rá arra, milyen strukturális hatalommal bír a bizonyos cél eléréséhez vagy elvetéséhez szükséges drámai időtartam meghatározottsága.

A klasszikus szüzsé többnyire dupla oksági szerkezettel, azaz két cselekményszállal dolgozik: az egyik heteroszexuális szerelmi történetet foglal magába (fiú/lány, férj/feleség), a másik pedig valamilyen egyéb szférát – munka, háború, küldetés, kutatás vagy más személyes viszonyok. Mindegyik szálnak tartalmaznia kell célt, akadályokat és tetőpontot. Az *Igazi cowboy* című filmben a hősnek, Jeffnek két célja van: vadnyugati életet szeretne élni, és oltárhoz akarja vezetni álmai asszonyát, Nellit. A cselekményt számos mellékszál bonyolíthatja, például ellenkező célok (Bitter Creek lakói vasút építésére akarják rávenni Jeffet, egy indián bűnöző rablásra készül) vagy többszörös szerelmi történetek (például *Rivaldafény-parádé* és a *Találkozz velem San Louisban!* című filmekben). A legtöbb esetben a szerelmi szál és a cselekmény más szférái elválaszthatóak ugyan, de mégsem függetlenek egymástól. A két szál külön-külön is elvárhatják, ezek azonban többnyire a tetőpontra ismét találkoznak: az egyik megoldása kiváltja a másikat. A *pénteki barátom* című filmben Earl William halálbüntetésének felfüggesztése megelőzi ugyan Walter és Hildy kibékülését, de ugyanez a feltétele a pár egymásra találásának is.

A szüzsé mindig különálló részekre tagolódik. A némafilm idején a tipikus hollywoodi film kilenc-tizenhét percig tart (a háború utáni filmek még tovább). Nagy általánosságban csak két típusa van a hollywoodi szegmentumoknak: a „montázs-szekvencia” (összevonva Metz harmadik, negyedik és nyolcadik szintagma-típusát) és a „jelenet” (Metz ötödik, hatodik, hetedik és nyolcadik típusa).<sup>6</sup> A hollywoodi narráció a jeleneteket neoklasszikus kritériumokkal – az idő (folytonos vagy következetesen megszakított időtartam), a tér (meghatározható helyszín) és a cselekmény (különálló ok/okozati fázis) egységével – egyértelműen elhatárolja egymástól. A szekvenciák határait adott, szabványosított központozással jelzi (átűnés, átúszás, elsötétítés, hanghíd).<sup>7</sup> Raymond Bellour mutatott rá a klasszikus szekvencia többnyire mikrokozmoszra (a stílus és a történet elemeinek belső ismétlése) és makrokozmoszra (az ugyanolyan nagyságú szegmentumokkal való párhuzamba állítás) meghatározottságára.<sup>8</sup> Meg kell jegyeznünk azt is, hogy minden egyes film kialakítja saját szegmentálásának arányait. Az olyan szüzsé, amely egyetlen helyszínre sűrűsödik, korlátozott dramaturgiai időtartam alatt (pl. az „éjszaka egy kísértetjárta házban” filmekben), a szegmentumokat a szereplők érkezéseivel és távozásaival jelölheti, a színpadias *liaison des scènes* alapján. Az olyan filmben azonban, amely évtizedeken át és sok helyszínen játszódik, az egyik kis eseménytől a másikig történő átűnés nem feltétlenül képez különálló szekvenciát.

A klasszikus szegmentum nem lezárt egység. Térben és időben zárt, de ok/okozatilag nyitott. A kauzális előrehaladás előnyben részesítésére és új lehetőségek megnyitására törekszik.<sup>9</sup> Az előremutató mozzanatok mintái meglehetősen kötöttek. A montázs-szekvencia átmeneti összegzésként többnyire egyetlen kauzális motívumot sűrít magába, de a cselekmény – a klasszikus hollywoodi dramaturgia építőköve – árnyaltabb konstrukcióval rendelkezik. Minden egyes jelenet külön fázist mutat be. Először az időt, a teret és a fontos szereplőket meghatározó expozíciót; akkori térbeli elhelyezkedésüket és lelkiállapotukat (általában a megelőző jelenetek eredményeként). A jelenet közepén a hősök céljaiknak megfelelően kezdenek cselekedni: küzdenek, választanak, találkozókat beszélnek meg, határidőket szabnak ki és megtervezik a jövő eseményeit. Eközben a klasszikus jelenet folytatja vagy lezárja az előző jelenetekben függőben hagyott ok/okozati fejlődésfokokat, mialatt a jövőre vonatkozólag új ka-



A szűzsé mindig különálló részekre tagolódik. A némafilm idején a tipikus hollywoodi film kilenc-tizenhét; a hangosfilm korszakában tizennégy-harmincöt szekvenciából állt (a háború utáni filmek még többől). Nagy általánosságban csak két típusa van a hollywoodi szegmentumoknak: a „montázs-szekvencia” (összevonva Metz harmadik, negyedik és nyolcadik szintagma-típusát) és a „jelenet” (Metz ötödik, hatodik, hetedik és nyolcadik típusa).<sup>6</sup> A hollywoodi narráció a jeleneteket neoklasszikus kritériumokkal – az idő (folytonos vagy következetesen megszakított időtartam), a tér (meghatározható helyszín) és a cselekmény (különálló ok/okozati fázis) egységével – egyértelműen elhatárolja egymástól. A szekvenciák határait adott, szabványosított központozással jelzi (áttűnés, átúszás, elsötétítés, hanghíd).<sup>7</sup> Raymond Bellour mutatott rá a klasszikus szekvencia többnyire mikrokozmoszra (a stílus és a történet elemeinek belső ismétlése) és makrokozmoszra (az ugyanolyan nagyságú szegmentumokkal való párhuzamba állítás) meghatározottságára.<sup>8</sup> Meg kell jegyeznünk azt is, hogy minden egyes film kialakítja saját szegmentálásának arányait. Az olyan szűzsé, amely egyetlen helyszínre sűrűsödik, korlátozott dramaturgiai időtartam alatt (pl. az „éjszaka egy kísértetjárta házban” filmekben), a szegmentumokat a szereplők érkezéseivel és távozáival jelölheti, a színpadias *liaison des scènes* alapján. Az olyan filmben azonban, amely évtizedeken át és sok helyszínen játszódik, az egyik kis eseménytől a másikig történő áttűnés nem feltétlenül képez különálló szekvenciát.

A klasszikus szegmentum nem lezárt egység. Térben és időben zárt, de ok/okozatilag nyitott. A kauzális előrehaladás előnyben részesítésére és új lehetőségek megnyitására törekszik.<sup>9</sup> Az előremutató mozzanatok mintái meglehetősen kötöttek. A montázs-szekvencia átmeneti összegzésként többnyire egyetlen kauzális motívumot sűrít magába, de a cselekmény – a klasszikus hollywoodi dramaturgia építőköve – árnyaltabb konstrukcióval rendelkezik. Minden egyes jelenet külön fázist mutat be. Először az időt, a teret és a fontos szereplőket meghatározó expozíciót; akkori térbeli elhelyezkedésüket és lelkiállapotukat (általában a megelőző jelenetek eredményeként). A jelenet közepén a hősök céljaiknak megfelelően kezdenek cselekedni: küzdenek, választanak, találkozókat beszélnek meg, határidőket szabnak ki és megtervezik a jövő eseményeit. Eközben a klasszikus jelenet folytatja vagy lezárja az előző jelenetekben függőben hagyott ok/okozati fejlődésfokokat, mialatt a jövőre vonatkozólag új ka-

uzális szálakat indít el. A cselekménynek legalább a következő jelenetet motiváló elemét lezáratlanul kell hagyni, hiszen az viszi tovább a függőben maradt eseményt (gyakran egy „dialógus-kapocccsal”). Íme a klasszikus szerkesztésmód híres „linearitása” – valami olyasmi, amely nem jellemző a szovjet montázsfilmekre (ezekben gyakran szándékosan nem határolják el a jeleneteket egymástól), illetve a művészfilmek elbeszélés módjára (amelyekre a szubjektivitás és az objektivitás többértelmű egymásba játszása jellemző).

Nézzünk meg egy egyszerű példát. A *Gyilkosokban* (1946) Riordan, a biztosítási nyomozó Lubinsky hadnagy elbeszéléséből megismeri Ole Anderson életének korábbi szakaszát. A jelenet végén Lubinsky megemlíti Riordannak, hogy Ole-t épp aznap temetik. Ez a függőben hagyott láncszem vezet a következő, temetőbeli jelenetig. A térbeli expozíciót a kiinduló beállítás teremti meg. Míg a pap a gyászmisét mondja, Riordan a gyászolók kilétéről faggatja Lubinskyt. Az utolsót, egy magányosan álló öreg férfit „Charlestonnak, a régi idők gengszterének” nevezi a hadnagy. Áttűnést követően biliárdterembe érkezünk, ahol Charleston és Riordan iszogatás közben Ole-ről beszélgetnek. A temetés-jelenetben a Lubinsky-szál lezárul, és Charleston története indul el. Amikor a jelenet véget ér, ez a szál függőben marad, a következő jelenet expozíciójába azonban rögtön bekerül. Az ok-sági szálak komplex összefogása (Rivette filmjeihez hasonlóan) vagy hirtelen megszakítása helyett (mint Antonioninál, Godardnál és Bressonnál) a klasszikus hollywoodi film minden szálát óvatos, aprólékos linearitásban bont ki.

Még egy dolog járul hozzá ehhez a linearitáshoz. A megoldott talánnyal dolgozó detektívfilmek szolgáltatják a legjobb példát a teljes és megfelelő tudás eléréséhez vezető klasszikus szűzsé tendenciájára. Akár a főhős jut morális tanulság birtokába, akár a néző ismeri meg az egész történetet, a klasszikus film kitartóan halad az abszolút igazság fokozatos elsajátítása felé.

Az ok/okozati szálak összekötésének egyszer le kell záródnia. Hogyan érjen véget a szűzsé? A klasszikus befejezésnek két módját ismerjük. Lehet a szerkezet megkoronázása, az eseményláncok logikus konklúziója, a kiinduló ok végső okozata, az igazság feltárása. E látásmód érvényessége nemcsak a hollywoodi filmek feszes szerkezetének tükrében válik nyilvánvalóvá, hanem a hollywoodi forgatókönyvírás szabályaiban is. A kézikönyvek fáradhatatlanul erőltetik a happy end beiktatását, továbbá a logi-



kus befejezés szükségességét hangsúlyozzák. Mindemellett elegendő példával rendelkezünk az indokolatlan és nem megfelelő cselekménymegoldásokra ahhoz, hogy felállítsunk egy második hipotézist: a klasszikus befejezés nem is annyira szerkezetileg fontos, inkább önkényes helyreigazítása annak a világnak, amelyet az előző nyolcvan percben kizökkentettek. Parker Tyler úgy gondolja, hogy Hollywood minden befejezést „tisztán konvencionálisnak, formálisnak, infantilis logikájú kitalálás játéknak”<sup>10</sup> tekint. Itt újra ki kell térnünk a heteroszexuális szerelmi szálát tartalmazó cselekmény fontosságára. Jelentős tény, hogy száz találmányra kiválasztott hollywoodi film közül több mint hatvan végződött az egymásra talált pár bemutatásával – a közhelyszerű happy enddel, gyakran még egy „ponttal” a végén –, és a többi is zömmel boldog véget ért. Ezáltal a konvenció – annak igénye, hogy a cselekmény megoldása a „költői igazsághoz” vezessen – olyan állandó szerkezeti tényezőt teremt, amelyet többé-kevésbé indokoltan a megfelelő helyre, az epilógusba illesztnek. Bármely elbeszélésben – írja Meir Sternberg –, amelyben a szüzsé befejezését erőteljesen megszabják a konvenciók, a kompozíciós figyelem a középső részekben elhelyezett késleltetésre irányul; a szöveg ekkor „kvázi-mimetikus fogalmakkal magyarázatot ad a szükséges retardációra azzal, hogy az okokat késleltetve helyezi el magában a fikció világában, és a középső részt az ábrázolt cselekmény sűrűjébe fordítja”<sup>11</sup>. Időnként azonban a motiváció elmarad; a megelőző ok/okozatiság és a boldog végkifejlet közötti nem megfelelés ideológiai nehézségként válik szembeütővé. Ezzel az esettel találkozunk például a *Csak egyszer élünk*, a *Gyanakvó szerelem*, a *Nő az ablak mögött* és a *Tévedés* című filmekben.<sup>12</sup> Ebben az esetben vagy az elvarratlan szálak ügyes összecsomózására, vagy egy többé-kevésbé csodaszerű elem megjelenésére kell felkészülnünk, amelyet Brecht a burzsoá irodalom lovas hírnökének nevezett. „A lovas hírnök biztosítja számunkra a legtűrhetetlenebb körülmények teljességgel zavartalan méltánylását is, ez tehát annak az irodalomnak az elengedhetetlen feltétele, amely sehová sem akar vezetni.”<sup>13</sup>

A klasszikus befejezés más tekintetben is zavart kelthet. Még ha a lezárás meg is oldja a két fő kauzális szálát, egyes, viszonylag lényegtelen kérdések függőben maradhatnak. Például a mellékszereplők sorsa nem oldódik meg. A *Pénteki barátnőben* Earl William halálbüntetését felfüggesztik, a korrumpot adminisztrátort kidobják az irodából, Hildy és Walter újra egymásra talál, de

soha nem tudjuk meg, mi történik Molly Malloy-jal, aki – hogy elterelje az újságírók figyelmét – kiugrott az ablakon. (Csak annyit tudunk, hogy életben marad.) Mondhatnánk, a fő probléma megoldása során az ember elfeledkezik a kisebb kérdésekről, ám ez csak részleges magyarázat. Felejtésre a film rendelkezésére álló záró eszköz, az *epilógus* ösztönöz bennünket: a főhősök által elért stabil állapot rövid megszilárdítása. Az epilógus nemcsak megerősíti a happy end irányába mutató tendenciákat, hanem megismétli azokat a konnotatív motívumokat is, amelyeket a filmben mindvégig megtalálhattunk. A *Pénteki barátnő* epilógusában Hildy és Walter felhívják a szerkesztőséget, és bejelentik, hogy újra házasságot kötnek. Albániában azonban sztrájk kezdődött, mire Walter azt javasolja, tegyenek egy kis kitérőt nászútjuk során, és tárják fel az eseményeket. A cselekmény ezzel a fordulattal az első nászút történetét idézi fel: Hildy Bruce-szal készült összeházasodni, majd Albániába akartak költözni. Amikor a pár már távozóban van, és Hildy a bőröndöt cipeli, Walter felveti, hogy talán Bruce becsapta őket. Ezeknek a motívumoknak az ügyes ismétlése erős egységet kölcsönöz a narrációnak; amikor ilyen részleteket is összekapcsolnak, valószínűbb, hogy elfeledkezzünk Molly Malloy sorsáról. Talán „lezárás” helyett érdekesebb lenne „lezáró hatásról” beszélni, sőt, ha a megoldott és a megoldatlan kérdések füzére erősnek bizonyul, akkor „pszeudo-lezárásról”. A konvenciók szintjén azonban a szabvány a lehetőségek szerinti legkoherensebb epilógus marad.

Az olyan közhelyek, mint „áttetszőség” és „láthatatlanság” teljességükben használhatatlanok a klasszikus film narrációs jellemzőinek a meghatározásánál. Nagy általánosságban elmondhatjuk, hogy a klasszikus elbeszélés többnyire mindentudó, igen közlékeny és csak szerényen öntudatos. Azaz a narráció többet tud az összes hősnél, viszonylag csak keveset titkol el (legfőképpen azt, hogy „mi fog történni legközelebb”), és ritkán beszél ki a közönséghez. Ezeket a jellemzőket azonban két tekintetben is pontosítanunk kell. Először is a filmek a műfaji tényezőknek megfelelően gyakran különféleképpen tesznek eleget a fenti előfeltételeknek. A bűnügyi film a tudás terjedelmét meglehetősen korlátozza, a kauzális információt pedig többnyire elrejtjük előlünk. Az *Ebben az életünkben* című filmhez hasonló melodráma kissé öntudatosabb lehet, mint *A nagy álom*, különösen a színészi játék és a zene tekintetében. A musicalekben mindig megtalálhatóak az öntudatoság törvényesített pillanatai (pl. amikor a hős köz-

vetlenül a nézőnek énekel). Másodszor pedig a szüzsé időbeli előrehaladása során a narráció jellemvonásai folyamatosan változhatnak, s ezek a változások szintén kodifikáltak. Többnyire a film kezdete és a vége a legöntudatosabb, a leginkább mindentudó és a legközlékenyebb rész. A főcím alatti szekvenciák és az első néhány beállítás a nyílt narráció jegyeit viseli magán. Mihelyt azonban a cselekmény megindul, a narráció burkoltabb lesz, engedi, hogy a szereplők és interakcióik legyenek úrrá az információközlésen. A nyílt narráció bizonyos pillanatokban visszatér: a jelenetek kezdetén és végén (pl. a kiinduló beállításokban, a jeleket ábrázoló képeken, a jelentékeny tárgyakra irányuló vagy azoktól eltávolodó kameramozgásokban, a szimbolikus áttűnésekben), továbbá a „montázsszekvenciaként” ismert részekben. A szüzsé legvégén a narráció újra kifejezésre juttathatja, mennyire tudatában van a közönség jelenlétének (a nem diegetikus zene újra felhangzik, a hősök a kamerába néznek vagy besuknak egy ajtót az orruk előtt), jelezheti mindentudását (pl. egy távolképre vált) és közlékenységét (most már mindent tudunk). A klasszikus narráció tehát nem egyformán „láthatatlan” a különböző filmtípusokban vagy az egész film folyamán.

A klasszikus elbeszélésmód közlékenysége a hézagokat kezelő szüzsé vonatkozásában válik nyilvánvalóvá. Ha átugrunk egy időszakoszon, montázsszekvencia vagy párbeszédészlet tudósít erről bennünket; ha hiányzik egy ok, többnyire közlik velünk, hogy ott valaminek lennie kellene. A hézagok továbbá ritkán állandóak. „A mozgókép kezdetén – írja az egyik forgatókönyvíró – nem tudunk semmit. A történet kibontakozása során bukkannak elő az információk, s a végére minden kiderül.”<sup>14</sup> Ezeket az alapelveket megint csak elhalványíthatja a műfaji motiváció. A rejtélyes történetek leplezhetik a hézagot (pl. a *Mildred Pierce* elején), egy álmokép pedig a film befejezéséig bizonytalanságban tarthatja a cselekmény motivációját (pl. *Az elvárásolt házikó* című filmben). Ebben a tekintetben az *Aranypolgár* „sem számít klasszikusnak”: a narráció megoldja ugyan a „Rózsabimbó” rejtélyét, de Kane jellemének főbb vonásai részben meghatározatlanok maradnak, és ez egyetlen műfaji motivációval sem igazolható.

A szüzsé időszerkezete erőteljesen formálja a narráció nyílt-ságát. Amikor a szüzsé ragaszkodik az időrendhez, és kihagyja a kauzálisan lényegtelen időszakaszokat, a narráció igen közlékeny és kevésbé öntudatos válik. Másrészt, amikor montázsszekvenciával pillanatokba sűrítik a politikai kampányt, a gyil-

kossági t  
nyíltan m  
pótolni le  
a történet  
zsében, e  
szer meg  
lökkel. A  
mára, hog  
által meg  
kott csele  
szekvenci  
gyelmet,  
ló” igeidő  
Amerika  
újság főc  
dünk a na  
ságának.  
vésbé ön  
képközi t  
többnyire  
szerkesztő  
terjedelmi  
megint m  
venciák),  
A fabula  
hozza lét  
tánál láttu  
A narr  
manipulác  
vel az önt  
szemből f  
tásokat (t  
peznek).  
tekeny jel  
lékenység  
ció minde  
zékeltetés  
natkozó t  
hogy a jel  
párhuzam  
ben egy k



vetlenül a nézőnek énekel). Másodszor pedig a szüzsé időbeli előrehaladása során a narráció jellemvonásai folyamatosan változhatnak, s ezek a változások szintén kodifikáltak. Többnyire a film kezdete és a vége a legöntudatosabb, a leginkább mindentudó és a legközlékenyebb rész. A főcím alatti szekvenciák és az első néhány beállítás a nyílt narráció jegyeit viseli magán. Mihelyt azonban a cselekmény megindul, a narráció burkoltabb lesz, engedi, hogy a szereplők és interakcióik legyenek úrrá az információközlésen. A nyílt narráció bizonyos pillanatokban visszatér: a jelenetek kezdetén és végén (pl. a kiinduló beállításokban, a jeleket ábrázoló képeken, a jelentékeny tárgyakra irányuló vagy azoktól eltávolodó kameramozgásokban, a szimbolikus áttűnésekben), továbbá a „montázsszekvenciaként” ismert részekben. A szüzsé legvégén a narráció újra kifejezésre juttathatja, mennyire tudatában van a közönség jelenlétének (a nem diegetikus zene újra felhangzik, a hősök a kamerába néznek vagy besuknak egy ajtót az orruk előtt), jelezheti mindentudását (pl. egy távolképre vált) és közlékenységét (most már mindent tudunk). A klasszikus narráció tehát nem egyformán „láthatatlan” a különböző filmtípusokban vagy az egész film folyamán.

A klasszikus elbeszélés mód közlékenysége a hézagokat kezelő szüzsé vonatkozásában válik nyilvánvalóvá. Ha átugrunk egy időszakazon, montázsszekvencia vagy párbeszéd-részlet tudósít erről bennünket; ha hiányzik egy ok, többnyire közlik velünk, hogy ott valaminek lennie kellene. A hézagok továbbá ritkán állandóak. „A mozgókép kezdetén – írja az egyik forgatókönyvíró – nem tudunk semmit. A történet kibontakozása során bukkannak elő az információk, s a végére minden kiderül.”<sup>14</sup> Ezeket az alapelveket megint csak elhalványíthatja a műfaji motiváció. A rejtélyes történetek leplezhetik a hézagot (pl. a *Mildred Pierce* elején), egy álomkép pedig a film befejezéséig bizonytalanságban tarthatja a cselekmény motivációját (pl. *Az elvarázsolt házikó* című filmben). Ebben a tekintetben az *Aranypolgár* „sem számít klasszikusnak”: a narráció megoldja ugyan a „Rózsabimbó” rejtélyét, de Kane jellemének főbb vonásai részben meghatározatlanok maradnak, és ez egyetlen műfaji motivációval sem igazolható.

A szüzsé időszerkezete erőteljesen formálja a narráció nyíltságát. Amikor a szüzsé ragaszkodik az időrendhez, és kihagyja a kauzálisan lényegtelen időszakokat, a narráció igen közlékeny és kevésbé öntudatos válik. Másrészt, amikor montázsszekvenciával pillanatokba sűrítik a politikai kampányt, a gyil-

kossági tárgyalást vagy az alkoholtilalom hatásait, a narráció nyíltan mindentudóvá válik. A flashbackkel gyorsan és burkoltan pótolni lehet a hézagokat. A redundancia, amennyiben a narráció a történet minden egyes eseményét többször mutatja be a szüzsében, elérhető anélkül, hogy megsértené a fabula világát: egyszer megleveníti és többször elmeséli az eseményt a szereplőkkel. A határidő szellemes módon teheti lehetővé a szüzsé számára, hogy öntudatlanul figyelembe vegye a cselekmény fabula által megszabott időkorlátait. Amikor az ismételt vagy megszo- kott cselekedetek érzékeltetése válik szükségessé, a montázsszekvencia ismét hasznossá válhat. Sartre is erre hívta fel a figyelmet, amikor az *Aranypolgár* montázsait a „gyakoriságra utaló” igeidő ekvivalensének megteremtéséért méltatta: „A feleségét Amerika összes színházában felléptette.”<sup>15</sup> Amikor a szüzsé egy újság főcímét használja az időhézag betöltésére, tudatára ébredünk a narráció mindentudásának és viszonylagos visszafogottságának. (A nyilvánosságnak szánt közlemények alkalmazása kevésbé öntudatos, mint a „közvetlenül” a narrációtól származó képközi feliratok beszúrása.) A klasszikus elbeszélés azonban többnyire rámutat a folytonosság hiányára azzal, hogy egy olyan *szerkesztői* tudást testesít meg, amely egyes időszakaszokat teljes terjedelmükben kiválogat (jelenetek), a többi kissé megnyírbálja, megint másokat meglehetősen tömörítve ábrázol (montázsszekvenciák), végül a szükségtelen eseményeket egyszerűen kivágja. A fabula időtartamának megnyújtását pedig párhuzamos vágás hozza létre, mint ahogyan azt az *Amerika hőskorának* vizsgálatánál láttuk (97. o.).

A narráció általános jellegzetességeit a tér film által történő manipulációjában is megfigyelhetjük. Az alakokak elrendezésével az öntudatoságot úgy tudják mérsékelni, hogy többé-kevésbé szemből fényképezik őket, de kerülnek a kamerára irányuló pillantásokat (természetesen az optikai nézőpontú részek kivételével képeznek). Az a tény, hogy a jelenetben egyetlen kauzálisan jelentékeny jelzés sem marad ismeretlen, bizonyítja az elbeszélői közlékenységét. A klasszikus film legfontosabb tendenciája a narráció mindentudásának térbeli *mindenütt jelenvalósággal* való érzékeltetése.<sup>16</sup> Amikor a narráció az elkövetkező eseményekre vonatkozó tudásával hivatkozik, nem késlekedik demonstrálni, hogy a jeleneten belüli vágással, továbbá a különböző helyszínek párhuzamos vágásával kedve szerint irányíthatja a látványt. 1935-ben egy kritikus azt írta, a kamera mindentudó, mivel „a tárgyak

és a beállítások helyes megválasztásával azt az érzést kelti, hogy az egész filmben mindvégig »az élmény legfontosabb részét éljük át – méghozzá mindig az érzékelés számára legelőnyösebb szempontból«<sup>17</sup>. Míg Jancsó Miklós hosszú beállításai olyan térbeli mintákat teremtenek, amelyek tagadják a mindenütt jelenvalóságot, és ezzel drasztikusan korlátozzák a nézőnek a történet információiról szerzett tudását, addig a klasszikus mindenütt jelenvalóság „a kamerának” nevezett kognitív sémát egy *eszményi* láthatatlan megfigyelővé változtatja, amely mentes a térben és időben bekövetkező előre nem látott eshetőségektől, de a történet érthetősége érdekében mindvégig tartja magát a kodifikált mintákhoz.

Ezzel a tér- és időkezeléssel a klasszikus elbeszélés a fabula világát állandó belső konstrukcióvá teszi, amelybe a narráció, úgy tűnik, kívülről lép be. A mise en scène manipulációja (az alakok viselkedése, a megvilágítás, a díszlet, a jelmezek) látszólag független filmezendő eseményt teremt, amely így kívülről keretezett és rögzített, kézzelfogható világgá válik. A keretkezést és rögzítést többnyire magával a narrációval azonosítjuk, amely hol többé-kevésbé nyílt, hol pedig többé-kevésbé „belesimul” a történet világának rögzített homogenitásába. Ennélfogva a klasszikus narráció a láthatatlan megfigyelő gondolatán alapszik.<sup>18</sup> Bazin például a klasszikus jelenetet úgy jellemzi, hogy az a narrációtól függetlenül létezik, akárcsak a színpadon.<sup>19</sup> Ugyanezt a sajátosságát nevezték „gyártási titoknak”: a fabula – mintha meg sem szerkesztették volna – látszólag még a narrációs ábrázolás előtt létezett. (A filmgyártásban ez bizonyos értelemben gyakran így is volt: az 1930-as években és később Hollywoodban a fontos filmekhez olyan díszleteket készítettek, amelyekben a kamerák, a színészek és a világítóberendezések makettjeit is elhelyezték, hogy előre meghatározhassák a forgatás különböző műveleteit.)<sup>20</sup>

A „láthatatlan megfigyelő” narrációját igen gyakran háttérbe szorítják bizonyos, a későbbiekben majd részletesen is kifejtett stilisztikai megfontolások; azt azonban már most beláthatjuk, hogy a klasszikus narráció olyan módszerekkel szerkeszteti meg velünk a történet logikai menetét (ok/okozatiság, párhuzamos-ság), valamint az időt és a teret, amelyek „a kamera előtti” eseményeket legfőbb információforrásunkká teszik. A hollywoodi elbeszélések nyilvánvalóan rendkívül redundánsak, a hatást mégis főleg a történet világának tulajdonítható sémákkal érik el. Susan Suleiman rendszerezése<sup>21</sup> nyomán láthatjuk, hogy a narráció ugyanazokkal a vonásokkal és funkciókkal ruház fel minden

egy szereplőt; különböző szereplők ugyanúgy értelmezik és kommentálják az azonos hősöket vagy helyzeteket; hasonló eseményekbe más-más szereplőket vonnak be és így tovább. Az információkat a hősök legtöbbször párbeszédeikkel és viselkedésükkel ismétlik meg. Létrejöhet bizonyos redundancia a narrációs kommentár és az ábrázolt fabula cselekménye között is, például ha a némafilmben a bevezető feliratok lényeges információt közölnek, vagy amikor a nemdiegetikus zene rímeli a látott eseményre (pl. a „Here Comes the Bride” az *Ebben az életünkben* című filmben). De a narrációt általában úgy szerkesztik meg, hogy a szereplők és viselkedésük nyújtsa és ismétlje a történet szükséges adatait. (A szovjet montázsfilmekben sokkal erősebb a narrációs kommentár és a fabula cselekménye közötti redundancia.) A késleltetés hasonló módon működik: a teljes fabula felépítését főképp közbeszúrt cselekményszálak, például kauzálisan odaillo mellékcselekmények, komikus inzertek és zeneszámok késleltetik (sokkal inkább, mint az *Október* „Istenért és a Hazáért” szekvenciájához hasonló narrációs eltérések). Ugyanígy a kauzális hézagokat is a szereplők tettei jelzik (pl. a detektívfilmekben a nyomok felfedezése). A néző a fabula megszerkesztésére összpontosít, nem pedig azt latolgatja, miért így vagy úgy ábrázolja a narráció a fabulát – hiszen ez olyan kérdés, amely inkább a művészfilm elbeszélésére jellemző.

Az egységes fabulavilág ok/okozatiságának elsőbbsége a klasszikus narrációt egyértelmű ábrázolásra kötelezi. Míg a művészfilm elbeszélés egybenmóshatja az objektív diegetikus valóságot, a szereplők lelkiállapotát és a közbeszúrt narrációs kommentárt elkülönítő határokat, a klasszikus film ezek között az állapotok között világos különbségtételre készít bennünket. Hiába korlátozza a klasszikus film tudásunkat az egyik szereplő ismereteire, mint például ahogyan ez *A nagy álom* és a *Gyilkosság, édesem* nagy részében történik, akkor is fennáll az éles határvonal a szubjektív és az objektív ábrázolás között. Természetesen a narráció – mint a *Megszállott* című filmben – csapdát is állíthat azzal, hogy a gyilkos objektívnek tűnő ábrázolásáról kiderül a szubjektív látásmód (mellesleg ez műfajilag motivált váltás); de a megtévesztésre azonnal és minden félreértést kizáróan fény derül. Minderre klasszikus példa a flashback. *Jelenléte*, mivel a szereplő visszaemlékezése váltja ki a múlt eseményének meglevenített ábrázolását, szinte mindig szubjektív módon indokolható. A flashback-résszel szerkezhető *sudás terjedelme* azon-

ban gyakran nem azonos a visszaemlékező szereplőével. A flashback gyakran többet mutat meg nekünk, mint amennyit a hős tudhat (pl. olyan jeleneteket, amelyekben ő nincs is jelen). Szórakoztató példát találunk erre a *North Frederick 10*-ben. A film nagy részében a lány visszaemlékezéseit látjuk, de a szüzsé végén, amikor újra a jelenben vagyunk, olyan információ jut tudomására, amelyet mi az „ő” emlékeiből tudunk! A klasszikus flashbackek többnyire „objektívek”: a szereplők emlékei ürügyek a szüzsé nem kronologikus elrendezésére. Az optikailag szubjektív beállításokat hasonlóképpen objektív kontextusban helyezik el. Az egyik író szerint a nézőpontbeállításokat „indokolni kell, és mindenképpen a megelőző vagy következő objektív jelenetekhez [beállításokhoz] kell kötni őket”<sup>22</sup>. A láthatatlan megfigyelő hatásának ereje részben ebben rejlik: a kamera látszólag mindig szélesebb, meghatározott objektivitáson belül foglalja magában a szereplői szubjektivitást.

## A klasszikus stílus

A naiv néző hiába tekinti a klasszikus hollywoodi film stílusát láthatatlannak vagy varrat nélkülinek, ez mint kiindulópont a kritikus számára nem túl nagy segítség. Mi teszi e stílust önmegsemmisítővé? A kérdésre kimerítő választ csak a nézői aktivitás megfigyelése után adhatunk, de kezdetnek vizsgálhatunkat Jurij Tinyanov javaslata szerint is: „Egyes filmek vagy rendezők esetében a stílusban tanúsított »önuralom« vagy »naturalizmus« kimutatása nem egyenlő a stílus szerepének tagadásával. Egész egyszerűen sokféle stílus létezik, és ezek többféle szerepet tölthetnek be a cselekmény kibontakozásához való viszonyuk szerint.”<sup>23</sup> Íme három általános megközelítés:

1. *Egészében véve a klasszikus narráció a filmtechnikát olyan eszközként használja, amellyel a fabula a szüzsé információit átadhatja.* Az összes elbeszélismód közül a klasszikus érintett leginkább abban, hogy a stílust a kompozíció szerint, a szüzséminta funkciójaként motiválja. Nézzük magát a beállításnak nevezett fogalmat. A hollywoodi gyakorlatban évtizedeken keresztül a beállítást „jelenetnek” hívták, s ezzel összemosták a materiális stilisztikai egységet a dramaturgiaival. A klasszikus filmkészítés legfőbb alapelve szellemében a technika minden mozzanata alárendelődik a fabula-információk szereplők által történő továbbí-



ban gyakran nem azonos a visszaemlékező szereplőével. A flashback gyakran többet mutat meg nekünk, mint amennyit a hős tudhat (pl. olyan jeleneteket, amelyekben ő nincs is jelen). Szórakoztató példát találunk erre a *North Frederick 10*-ben. A film nagy részében a lány visszaemlékezéseit látjuk, de a szüzsé végén, amikor újra a jelenben vagyunk, olyan információ jut tudomására, amelyet mi az „ő” emlékeiből tudunk! A klasszikus flashbackek többnyire „objektívek”: a szereplők emlékei ürügyek a szüzsé nem kronologikus elrendezésére. Az optikailag szubjektív beállításokat hasonlóképpen objektív kontextusban helyezik el. Az egyik író szerint a nézőpontbeállításokat „indokolni kell, és mindenképpen a megelőző vagy következő objektív jelenetekhez [beállításokhoz] kell kötni őket”<sup>22</sup>. A láthatatlan megfigyelő hatásának ereje részben ebben rejlik: a kamera látszólag mindig szélesebb, meghatározott objektivitáson belül foglalja magában a szereplői szubjektivitást.

### A klasszikus stílus

A naiv néző hiába tekinti a klasszikus hollywoodi film stílusát láthatatlannak vagy varrat nélkülinek, ez mint kiindulópont a kritikus számára nem túl nagy segítség. Mi teszi e stílust önmegsemmisítővé? A kérdésre kimerítő választ csak a nézői aktivitás megfigyelése után adhatunk, de kezdhajjuk vizsgálatunkat Jurij Tinyanov javaslata szerint is: „Egyes filmek vagy rendezők esetében a stílusban tanúsított »önuralom« vagy »naturalizmus« kimutatása nem egyenlő a stílus szerepének tagadásával. Egész egyszerűen sokféle stílus létezik, és ezek többféle szerepet tölthetnek be a cselekmény kibontakozásához való viszonyuk szerint.”<sup>23</sup> Íme három általános megközelítés:

1. *Egészében véve a klasszikus narráció a filmtechnikát olyan eszközként használja, amellyel a fabula a szüzsé információit átadhatja. Az összes elbeszélésmód közül a klasszikus érintett leginkább abban, hogy a stílust a kompozíció szerint, a szüzséminta funkciójaként motiválja. Nézzük magát a beállításnak nevezett fogalmat. A hollywoodi gyakorlatban évtizedeken keresztül a beállítást „jelenetnek” hívták, s ezzel összemosták a materiális stilisztikai egységet a dramaturgiaival. A klasszikus filmkészítés legfőbb alapelve szellemében a technika minden mozzanata alárendelődik a fabula-információk szereplők által történő további-*

tásának, s ennek eredményeképpen a testek és az arcok a figyelem középpontjába kerüljenek. Az eljárás sémáit úgy alakítják ki, hogy illeszkedjenek a klasszikus jelenet kauzális szerkezetéhez (expozíció, korábbi kauzális tényező lezárása, új kauzális tényező bemutatása, új tényező felfüggesztése). A bevezető fázis többnyire magában foglal egy kiinduló beállítást, amely a szereplők által elfoglalt teret és időt bemutatja. Amint a szereplők kapcsolatba lépnek, a jelenetet széttördelik a tetteket és a reakciókat ábrázoló közeli képekre, míg a díszlet, a világítás, a zene, a kompozíció és a kameramozgás a célkitűzés, a küzdelem és a döntés folyamatát hangsúlyozza. A jelenet többnyire a tér egy részletével fejeződik be – arckifejezéssel, jelentékeny tárggyal –, s ugyanez készíti elő a következő jelenethez való átmenetet.

Bár igaz, hogy a klasszikus film stílusa bizonyos „többletet” tartalmaz, állandó díszítésekkel szolgál a szüzsé denotációs kívánalmainak megfelelően, az adott eljárás használatát bármilyen kis mértékben is, de indokoltá kell tenni a szereplők interakcióival. Az olyan „többlet”, amelyet például Minnellinél vagy Sirknél találunk, általában kezdetben igazolható a műfaji konvencióval. Ugyanez még a legszélsőségesebb stílusok kialakítóira is érvényes Hollywoodban: Busby Berkeley-re és Josef von Sternbergre, akik mindketten a műfaji motivációk legjavát (zenei fantáziát és egzotikus szerelmi történetet) igényelték kísérleteikhez.

2. *A klasszikus elbeszélésmódban a stílus a nézőt általában arra ösztönzi, hogy a fabula cselekményének koherens, állandó idejét és terét szerkessze meg. Sok más narratív konvenció – bár különböző célból – értékesnek tartja a néző félrevezetését. Csak a klasszikus narráció kedveli azt a stílust, amely minden pillanatban a legvilágosabb denotációs tartalmakra törekszik. Valamennyi jelenetnek az előző jelenethez fűződő időbeli viszonyát idejében és egyértelműen jelzi (képközi feliratokkal, megegyezések szerinti jelzésekkel, párbeszédsorral). A világítással ki kell emelni az alakokat a képtérből; a színekkel meg kell határozni a síkokat; minden beállításban a történet legfontosabb részletét a kép kivágtat középpontjához közel kell elhelyezni. A hangfelvételek tökéletesítésével a dialógusok maximális érthetőségét kell elérni. A kameramozgás célja egyértelmű, kidolgozott tér létrehozása. „A kocszás szabályai közül – jegyezte meg Allan Dwan – jó ötletnek tartjuk, ha az ember elhalad a dolgok mellett. Többször megfigyeltük, hogy ha elkocsizunk egy fa mellett, az tömörre és kerekre válik, ahelyett hogy síkszerű maradna.”<sup>24</sup> Holly-*

woodban gyakran használják az *anticipálásra készítő* kompozíciót vagy kameramozgást: azaz a képkivágatban a cselekménynek vagy a követő kocsizásnak fenntartott üres hellyel előre felkészítenek egy másik szereplő érkezésére. Vessük össze Godard törekvését – a képkivágatot teljességében alárendeli a színész hirtelen mozdulatainak – Raoul Walsh következő megjegyzésével: „Egyetlen módja van egy jelenet forgatásának, mégpedig az, amely megmutatja a közönségnek, mi fog történni a következőkben.”<sup>25</sup> A klasszikus szerkesztésben arra törekszenek, hogy minden egyes beállítás az előző logikus következménye legyen, és hogy az ismételt helyzetekkel a néző figyelmét újra felkeltsék. A pillanatnyi félrevezetés csak akkor engedhető meg, ha valóságosan indokolható. A képzeletbeli gyilkosság a *Megszállott* című filmben először objektív ábrázolásnak tűnik; visszamenőleg igazolható a főhős egyre fokozódó elmebajával. A folytonosságot nélkülöző szerkesztés, például Slavko Vorkapich montázsszekvenciája a *San Francisco* című film földrengésének ábrázoláskor, a kaotikus eseményekkel indokolható. Röviden: a stilisztikai félrevezetés akkor megengedett, ha félrevezető situációt ábrázol.

3. A klasszikus stílus meghatározott, szigorúan korlátozott számú technikai eszközökből áll, amelyeket stabil paradigmába szerveznek és a szűzsé követelményeinek megfelelően rendeznek el. A hollywoodi narráció stilisztikai konvencióit, a beállítás kompozíciójától a hangkeverésig, a legtöbb néző gondolkodás nélkül felismeri. Azért van ez így, mert e stílus korlátozott számú eszközzel rendelkezik, és ezeket mint a leírás alternatív lehetőségeit szabályozza. Minderre a világítás a legegyszerűbb példa. Egy jelenetet lehet világosra vagy sötétre világítani. Létezik a hárompontos világítás (oldalirányú, teljes és ellenfényes, plusz a háttér megvilágítása) az egyetlen fényforrás alkalmazásával szemben. A filmkészítőnek a fényszórás többféle fokozatai állnak a rendelkezésére. Elvileg bármelyiket választhatja, de meghatározott kontextusban egyfajta alternatívára több esély van, mint a többire. A komédiákban a sok fény valószínűbb; a sötét utcakép realisztikusan indokolja egyetlen fényforrás használatát; a nők közelképén inkább szórt fényt alkalmaznak, mint a férfiakén. A hollywoodi klasszikus stílus „láthatatlansága” nemcsak a szigorúan törvényesített stilisztikai eszközökön nyugszik, hanem a kontextusba illő rögzített funkcióikon is.

Hasonló módon behatárolt paradigma irányítja az emberi alakok keretezését is. A szereplőket leggyakrabban a *plan américain*

(tértől felfelé) és a félközeli (melltől felfelé) között helyezik el a képkivágatban; egyenes szögben, a váll vagy az áll szintjéről fényképezve. Kevésbé valószínű a nagytotál vagy a nagyközeli, az alsó vagy a felső kameraállás. A madártávlatból vagy a lentről egyenes állásban való filmezés szinte teljesen kizárt, alkalmazása csak kompozíciós vagy műfaji elvárások nyomán képzelhető el (pl. optikai nézőpontú látvány vagy musicalekben a táncegyüttes bemutatása).

A legkimerítőbben a klasszikus folytonos szerkesztés elveit foglalták szabályokba. A cselekmény tengelyére való támaszkodás a néző figyelmét a térre irányítja; a legközelebbi vágás világos paradigmátikus választást képvisel a különféle „illesztések” között. Valószínűsíthetőségüket az bizonyítja, hogy a legtöbb hollywoodi jelenet kiinduló beállítással kezdődik: a teret olyan közelebbi képekre tördelik, amelyeket a nézésirányok illesztésével és/vagy beállítás/ellenbeállítás kapcsolnak össze, aztán a távolabbi képekhez akkor térnek csak vissza, amikor a szereplők elmozdulnak, vagy új hős belépése kívánja meg a néző figyelmének irányválttatását. Egy teljes jelenet kiinduló beállítás nélkül valószínűtlen, de megengedett dolog (különösen a leíró jelenetekben, valamint speciális effektusok alkalmazása esetén); az illesztés nélküli képkivágat-irány és a következtlenül fényképezett nézésirányok kevésbé valószínűek; az észlelhető kihagyásos vágások és az indokolatlan bevágások pedig szigorúan tilosak. Ebből a paradigmátikus aspektusból nézve a klasszikus stílus összes „szabályával” együtt nem egy időtlen formula vagy előírás, hanem többé-kevésbé valószínű elemek történetileg meghatározott készlete.<sup>26</sup>

Ez a három tényező bizonyos szinten magyarázatot ad a hollywoodi stílus szinte észrevétlen befogadhatóságára. Minden egyes film ismerős eszközöket használ új kombinációban, meglehetősen kiszámítható sémákon belül és a szűzsé kívánalmainak megfelelően. A néző szinte soha nem veszíti szem elől a stilisztikai eszközöket, hiszen idő- és térérzékelését irányítják, így a stilisztikai alakzatok az adott paradigma fényében értelmezhetőek.

A szűzsé és a stílus kapcsolatának vizsgálatából kiderül, hogy a klasszikus film a szűzsé szerkesztését és a stilisztikai minták kialakítását egyaránt irányító konvenciókészlet melletti elkötelezettséggel jellemezhető. A klasszikus filmgyártás nem ösztönöz egyedi belső formák kialakítására; a stílus és a szűzsé ritkán kerül kiemelt helyzetbe. A film alapvető kezdeményezői a fabula

szintjén zajlanak – azaz az „új sztorikban”. Természetesen a szűzsé eszközei és a stilisztikai vonások is változtak az idők folyamán. De a szűzsé szerkesztésének alapvető elvei (a kauzalitás mindenekelőttiége, célorientált főhős, határidők stb.) 1917 óta érvényben maradtak. A „klasszikus” szó használatára a hollywoodi narráció stabilitása és egyöntetűsége jogosít fel, legalábbis ha a klasszicizmus bármely művészetben hagyományosan a konvenciókhoz való ragaszkodással jellemezhető.<sup>27</sup>

### A klasszikus néző

A klasszikus filmben a szűzséfolyamatok és a stilisztikai alakzatok stabilitása nem tűntetheti fel egy totális gépezet passzív részeként előttünk a klasszikus nézőt. A befogadó bizonyos kognitív műveleteket végez, amelyek csak azért, mert megszokottak és ismerősek, nem kevésbé aktívak. A hollywoodi fabula adott sémák, feltételezések és következtetések sorozatának terméke.

A néző rendkívül felkészülten ül be a klasszikus filmekre. A szűzsé és a fabula durva körvonalai valószínűleg egyéni, célorientált, kauzálisan meghatározott tevékenység kanonikus történetét rajzolják ki. A néző ismeri a legvalószínűbb stilisztikai alakzatokat és funkciókat. Már elsajátította az expozíció, a korábbi oksági láncolat és egyéb vonások szcenikus konvencióját. Azzal is tisztában van, mi a megfelelő módja az ábrázoltak indoklásának. A „realisztikus” motiváció ebben az elbeszélismódban olyan kapcsolatok felismerését jelenti, amelyek a közmegegyezés alapján valószínűsíthetőek. (Egy ilyen ember nyilván ezt vagy azt tenné.) A kompozíciós motiváció a fontos ok/okozati láncszemek észrevételét foglalja magában. A transztextuális motiváció legfontosabb formája egy sztár személyiségének filmről filmre történő megjelenése, valamint a műfaji szabályok felismerése. A műfaji motiváció, amint azt korábban láttuk, különösen erős befolyással van a narrációs műveletekre. Végül a művészi motiváció – vagyis az adott motívumban felismerni az öncélúságot – sem ismeretlen a klasszikus film számára. Legyen az látványos pillanat, technikai virtuozitás, közbeszúrt musical-szám vagy komikus közjáték: a hollywoodi filmgyártásban csak helyenként kedvelik a pusztá magamutogatás lehetőségét. Az ilyen pillanatok általában rendkívül reflektívek, az elbeszélés önálló működésének „jegyeit viselik magukon”, mint például amikor az



szintjén zajlanak – azaz az „új sztorikban”. Természetesen a szüzsé eszközei és a stilisztikai vonások is változtak az idők folyamán. De a szüzsé szerkesztésének alapvető elvei (a kauzalitás mindenekelőttisége, célorientált főhős, határidők stb.) 1917 óta érvényben maradtak. A „klasszikus” szó használatára a hollywoodi narráció stabilitása és egyöntetősége jogosít fel, legalábbis ha a klasszicizmus bármely művészetben hagyományosan a konvenciókhoz való ragaszkodással jellemezhető.<sup>27</sup>

### A klasszikus néző

A klasszikus filmben a szüzséfolyamatok és a stilisztikai alakzatok stabilitása nem tüntetheti fel egy totális gépezet passzív részeként előttünk a klasszikus nézőt. A befogadó bizonyos kognitív műveleteket végez, amelyek csak azért, mert megszokottak és ismerősek, nem kevésbé aktívak. A hollywoodi fabula adott sémák, feltételezések és következtetések sorozatának terméke.

A néző rendkívül felkészülten ül be a klasszikus filmekre. A szüzsé és a fabula durva körvonalai valószínűleg egyéni, célorientált, kauzálisan meghatározott tevékenység kanonikus történetét rajzolják ki. A néző ismeri a legvalószínűbb stilisztikai alakzatokat és funkciókat. Már elsajátította az expozíció, a korábbi oksági láncolat és egyéb vonások szcenikus konvencióját. Azzal is tisztában van, mi a megfelelő módja az ábrázoltak indoklásának. A „realisztikus” motiváció ebben az elbeszélés módban olyan kapcsolatok felismerését jelenti, amelyek a közmegegyezés alapján valószínűsíthetőek. (Egy ilyen ember nyilván ezt vagy azt tenné.) A kompozíciós motiváció a fontos ok/okozati láncszemek észrevételét foglalja magában. A transztextuális motiváció legfontosabb formája egy sztár személyiségének filmről filmre történő megjelenése, valamint a műfaji szabályok felismerése. A műfaji motiváció, amint azt korábban láttuk, különösen erős befolyással van a narrációs műveletekre. Végül a művészi motiváció – vagyis az adott motívumban felismerni az öncélúságot – sem ismeretlen a klasszikus film számára. Legyen az látványos pillanat, technikai virtuozitás, közbeszúrt musical-szám vagy komikus közjáték: a hollywoodi filmgyártásban csak helyenként kedvelik a puszta magamutogatás lehetőségét. Az ilyen pillanatok általában rendkívül reflektívek, az elbeszélés önálló működésének „jegyeit viselik magukon”, mint például amikor az

*Angyalok a Broadway felett* című filmben a nyomorgó drámaíró így elmélkedik: „A cselekmény bonyolításában most épp pénzgondokkal küszködünk.”

Ilyen sémák alapján fogalmazza meg a néző a feltételezéseit. Ezek többnyire valószínűek (több mozzanat is mellettük szól), kizárólagosak (vagy-vagy lehetőségek) és várakozásra épülnek (a jövőbeli végkifejletet rögzítik). A *Zúgó erdőben* a földbirtokos bemegy abba a sörözőbe, ahol hősünk üldögél. A férfi rátermett munkavezetőt keres. Hipotézis: a hőst fogja megkérni a munka elvállalására. Ez a feltevés valószínű, jövőorientált és kizárólagos (vagy megkéri a hőst, vagy nem). A nézőt az ilyen feltételezések megformálásában többféle eszköz segíti. Az ismétlés újra megerősíti azokat az adatokat, amelyekre a hipotézist építenünk kellene. „Minden tény háromszor rögzíts – javasolja a drámaíró, Frances Marion –, ugyanis a darab megbukik, ha a közönség nem érti meg azokat a premisszákat, amelyeken alapszik.”<sup>28</sup> A fabula múltbeli cselekményének expozícióját szinte mindig a szüzsé korai jeleneteiben helyezik el, s ezzel szilárd alapot nyújtanak hipotézisformálásunk számára. A rejtélyfilmek kivételével az expozícióban sem figyelmeztető jelzéseket nem szórnak el, sem a félrevezetésünkre nem törekednek, hanem az elsődleges hatás kizárólagos érvényesülését biztosítják. A szereplőket jellemző viselkedésmódjukkal mutatják be, a sztárrendszer pedig megerősíti az első benyomásokat. („Abban a pillanatban, amikor meglátod Walter Pidgeont egy filmben, már tudod, hogy semmiféle aljas vagy kicsinyes dolgot nem fog művelni.”<sup>29</sup>) A határidő eszköze a nézőt előremutató, mindent-vagy-semmit hipotézisek szerkesztésére készíteti: a főhős vagy eléri időben a célját, vagy nem. Ha pedig a nem előremutató információt már idejében belénk „súlykolják”, a későbbi hipotézisek valószínűbbé válnak azáltal, hogy a „jelentéktelen” előremutató jelzéseket evidensnek vesszük.

Mindez a stilisztikai szinten is így van. A néző a fabula idejét és terét a sémák, a jelzések és a hipotézisformálás alapján építi föl. Hollywood konvenciói – rögzített eszközeivel és paradigmatis szerkesztésmódjával – olyan szilárd elvárásokkal látják el a nézőt, amelyeket később össze lehet mérni a filmben elszórt konkrét jelzésekkel. Egy jelenet terének értelmezésénél a nézőnek nem kell mentálisan lemásolnia a tér minden részletét, csak a fő dramaturgiai tényezők meglehetősen viszonylagos térképét szükséges megszerkesztenie. Ezáltal a „hamis vágás” fölött könnyebben átsiklik a néző, mert a kognitív folyamatok aszerint



rendezik el a jelzéseket, hogy mennyire felelnek meg a fabula élő oksági láncának. Ezen a szinten a beszélőnek, a felvevőgép helyzetének és az arckifejezésnek a megváltozása figyelemre méltóbb, mint mondjuk a kéz helyének apró elmozdulása.<sup>30</sup> Ugyanez vonatkozik az időbeli elcsúszásokra is.

A klasszikus filmben talán Henry James „ferde folyosóra” találjuk a legkevesebb példát, amikor is a narráció a nézőt helytelen következtetések levonására készíti.<sup>31</sup> A félrevezetés kerülését már a klasszikus stílusnál megfigyelhetjük; ugyanez érvényes a szüzsé szerkesztésére is. A jövőre irányuló, „suspense-t keltő” hipotézisek fontosabbak, mint a múltba irányuló, „kíváncsiságból eredők”, s a meglepetés mindkettőnél lényegtelenebb. Képzeljük el, hogy a *Zúgó erdőben* a földbirtokos belép a bárba, egy szigorú munkavezetőt keres, felajánlja hősünknek az állást, de a válaszból az derül ki, hogy mégsem elég szigorú. Az előrevetítés és az ismétlés egyik funkciója valójában pontosan az, hogy elkerülje a későbbi meglepetéseket. Természetesen ha minden hipotézist biztosan és azonnal alátámasztanak, a néző érdeklődése hamar lankadni kezdene, ezért többféle tényezőt közbeiktatnak a folyamat bonyolítására. A sémák leggyakoribb meghatározásuk szerint absztrakt prototípusok, struktúrák és műveletek, amelyek soha nem szabják meg a szöveg sajátosságait. Sok hosszú távú feltételezés alátámasztására várni kell. A késleltetés eszközei, mivel igen nagy mértékben előre nem jósolhatóak meg, ugyanúgy bevezethetnek azonnali figyelemfelkeltést szolgáló tárgyakat, mint ahogyan késleltethetik az átfogó elvárások kielégítését. Az elsődleges hatást ellenpontosíthatják „legfrissebb hatással”, amely minősíti és esetleg látszólag tagadja egy bizonyos szituációról vagy szereplőről kialakult első benyomásunkat. Ráadásul a szinte mindig ugyanúgy – megoldatlan kérdéssel – végződő hollywoodi jelenet szerkezete a biztosíték arra, hogy az eseményközpontú hipotézis fenntartsa érdeklődésünket a következő szekvenciáig. Végül pedig nem szabad alábecsülnünk a klasszikus filmben a gyors ritmus szerepét: több alkotó szerint a történet cselekményét olyan gyors ritmusban kell elmondani, hogy a nézőnek ne legyen ideje a reflexióra – vagy az unalomra. A klasszikus elbeszélés feladata, hogy előbb megsemmisítse, majd alátámassza az igen valószínű és kizárólagos feltételezéseket, mialatt a cselekmény konkrét kidolgozásában továbbra is fenntartja sokféleségüket.

A klasszikus rendszer nem együgyű. Emlékezzünk, hogy konvencionális befogadási körülmények között a néző felfogóképes-

sége teljességgel behatárolt. A valószínű, kizárólagos és *suspense*-t keltő hipotézisek formálására való ösztönzés az egyik módja annak, hogy a dramaturgiát a befogadási helyzet kívánalmaihoz igazítsák. A nézőnek nem kell túl mélyen visszakeresgélnie a filmben, hiszen elvárásai a jövőre vonatkoznak. Az előzetes expozíció a sémákat gyorsan a helyükre illeszti, és a legtöbb hipotézis mindent-vagy-semmit természete az információ gyors feldolgozását teszi lehetővé. A redundancia figyelmünket rögtön a következő mozzanatra irányítja, míg a redundancia szándékos mellőzése a későbbiekben apró meglepetéseket tesz lehetővé. Összességében a filmnézés ritmusát a klasszikus narráció irányítja azáltal, hogy a nézőt a szüzsé és a stilisztikai rendszer egyszerű rekonstruálására készíti: denotatív, egyértelmű, egységes fabulát kell felépítenie.

Mivel a hollywoodi filmgyártás a nemzetközi piacon központi helyet foglal el, jelentősen befolyásolta a legtöbb nemzet filmkészítését. 1917 után a külföldi filmgyártás uralkodó formáit nagyban meghatározták az amerikai stúdiókban kialakított történetmesélési modellek. A hollywoodi filmet azonban mégsem azonosíthatjuk a klasszikus formával *tout court*. Az 1930-as évek Olaszországának vagy az 1950-es évek Lengyelországának „klasszikus alkotásai” valószínűleg egészen más narrációs eszközöket használtak. (Például a happy end feltehetőleg sokkal inkább jellemző Hollywoodra, mint más klasszikus filmkészítésre.) De a klasszikus narráció legtöbb *alapelve* és *funkciója* megfeleltethető az itt felvázoltaknak. Egy párizsi kutatócsoport hasonló következtetésekre jutott az 1930-as évek francia filmjeinek a vizsgálata kapcsán.<sup>32</sup> Noël Burch pedig rámutatott arra, hogy a német filmművészetben a klasszikus stílus mesteri alkalmazására már 1922-ben találunk példát, Lang *Dr. Mabuse, a játékos* című filmjében.<sup>33</sup> A klasszikus elbeszélismód a világ legtöbb filmfogyasztó országában világosan megfeleltethető a „közönséges filmről” alkotott felfogásnak.

### Hét film, nyolc szegmentum

A klasszikus stílus változatossága nagyon megnehezíti az elbeszélismód bármilyen átfogó rendszerezését. Még a hollywoodi konvenciók történetét is hihetetlenül nehéz leírni. Ennek részben az az oka, hogy a stúdiók vagy a technológia történetének jelen-