

A klasszikus hollywoodi elbeszélésmód jellemzői:

David Bordwell elbeszéléselemlete nyomán

- A hollywoodi filmek **lélektanilag meghatározott egyéneket ábrázolnak**, akik világosan megfogalmazott kérdések megoldásáért vagy adott **célok** eléréséért küzdenek.
- A küzdelem során a hősök **konfliktusba** kerülnek másokkal vagy külső körülményekkel.
- A történet döntő győzelemmel vagy vereséggel, **a probléma megoldásával**, illetve a célok világos elérésével vagy el nem érésével végződik.
- A hősök olyan egyének, akiket egyértelmű és **következetes jellemvonásokkal**, értékekkel és viselkedésmódokkal ruháznak fel:
- A mozi e tekintetben öröklíti az irodalom – XIX. sz. romantikus és realista regény és ponyva –, illetve színház jellemábrázolásának konvencióit.
- + A **sztarrendszer** minden egyes filmcsillag számára megteremtíti a szerep kívánalmaihoz igazított tágran értelmezett **hősprototípust**.
- A leginkább „kidolgozott” szereplő: „a főhős, aki a fő kauzális láncszemé, minden narrációs korlátozás célpontjává és a nézői azonosulás legfőbb tárgyává válik” (Bordwell).
- **Hősközponjú okozatiság + a cselekmény = egy cél elérésére** irányuló kísérlet
- (⇒ „kanonikus elbeszélés”, az elbeszélés alapvető, kanonikus formája).
- A filmek cselekményének kibomlása során megmutatják a dolgok állását (alaphelyzetet), ezt aztán különböző bonyodalmakkal összezavarják, majd helyreállítják a rendet (a hollywoodi forgatókönyvíró kézikönyvek szabálya: zavartalan állapot ⇒ bonyodalom és küzdelem ⇒ a bonyodalom megszüntetése/a probléma megoldása). Ez nem általában a regényszerű, „monolitikus konstrukció” öröksége, hanem a jól megírt színdarabé, illetve a XIX századi regény bizonyos formáinak öröksége.
- A klasszikus történet (fabula) konstrukcióban az ok-okozatiság a fő egységesítő elv minden tekintetben.
- **A térbeli alakzatok a valóságghűség szerint jelennek meg:** pl. egy szerkesztőségben kell lennie: írógépnek, íróasztalnak, telefonnak. A képen belüli megjelenésüket az ok-okozati szükségszerűség diktálja: pl. az írógépet olyan újságcikk megírására használják, ami fontos szerepet kap a történetben, a telefon fontos összekötő kapocs a szereplők között, stb.
- Időben: a jelenetek a cselekmény szintjén úgy vannak elrendezve, hogy fokozatosan minél többet tárjanak föl az adott történetből. Az idő jelzésének és a megoldás felé haladás feszültségének (és a tetőpont) jelzése érdekében gyakori eszköz: a **határidő** (pl. naptárral jelzik az idő múlását).
- A klasszikus cselekmény (szűzsé) gyakran **dupla oksági szerkezettel, két cselekményszállal** dolgozik:
 - a) az egyik egy (vagy akár több párhuzamos) heteroszexuális *szerelemi történetet* foglal magába,
 - b) a másik valami *egyéb szférában keletkezett bonyodalmat*: munka, háború, küldetés, kutatás, személyes viszonyok stb.Mindenik szálnak tartalmaznia kell: célt, akadályokat, tetőpontot. A legtöbb esetben a szerelemi szál és a cselekmény más szférái elválaszthatók ugyan, de nem függetlenek egymástól. A két szál fontossága műfajonként váltakozik. (Pl. a háborús filmekben, detektívfilmekben a szerelemi szál általában a másodlagos, melodrázában viszont ez az elsődleges fontosságú.)

- **A szüzsé mindig különálló részekre tagolódik:**
 - a) A jeleneteket neoklasszikus kritériumokkal: az idő (folytonos vagy megszakított időtartam), a tér (meghatározható helyszín) és a cselekmény (ok/okozati fázis különálló) egységével egyértelműen elhatárolja egymástól.
 - b) A szekvenciák határait adott, szabvány szerinti központoszással jelzi (*áttűnés, átúszás, elsötétülés, hanghíd*).
- **A klasszikus szegmentum nem lezárt egység: térben és időben zárt, de ok-okozatilag nyitott**, a kauzális előrehaladást részesíti előnyben, új lehetőségeket tár föl.
- A klasszikus cselekményépítkezés jelenetének szerkezete:
 - a) Expozíció: tér, idő, szereplők bemutatása (elhelyezkedése + lelkiállapotuk jelzése)
 - b) A jelenet közepén a hősök céljaiknak megfelelően kezdenek cselekedni: küzdenek, választanak, megtervezik a jövő eseményeit stb.
 - c) A klasszikus jelenet folytatja vagy lezárja az előző jelenetekben függőben hagyott ok-okozati fejlődésfokozatokat + a jövőre utaló elemeket tartalmaz (a következő jelenetet motiváló elemet lezáratlanul hagyja, hisz az viszi tovább a függőben maradt eseményt).
 - d) A montázsszekvencia átmeneti összegzésként többnyire egyetlen kauzális motívumot sűrít magába.
- A klasszikus hollywoodi film minden szálát aprólékos linearitásban bont ki (tipikus példa: bűnügyi történet).
- 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.
- **A klasszikus befejezés:**
 - a) az eseményláncok logikus konklúziója (találkozás, szerelem, házasság), a kiinduló ok végső okozata (bűn ⇒ bűnhődés: pl. a gengszternek el kell buknia), az igazság feltárása (gyilkosság ⇒ gyilkos személyének/az okoknak a felderítése).
 - b) Nem annyira szerkezetileg fontos, inkább ideológiailag: hatása gyakran mesterkélt – „önkéntes helyreigazítása annak a világnak, amelyet előzőleg kizökentettek”. Gyakran epilógusként jelenik meg vagy epilógus követi (ez keretszerűen visszautalhat az expozícióra, így erősíti a szerkezet lezárását).
 - c) Előfordulhat, hogy lényegtelen kérdések függőben maradnak (pl. mellékszereplők sorsa).
- „A klasszikus elbeszélés többnyire **mindentudó**, igen közlékeny és csak szerényen öntudatos:” a narráció többet tud az összes hősnél (a leginkább a kezdet és a vég, pl. a filmbe bevágott újsághír jelzése a narráció mindentudásának), csak keveset titkol el (kivétel a bűnügyi film, amelyben a tudás egyetlen szereplő tudására korlátozódhat), ritkán „beszél ki” a közönséghez (kivétel a musical).
- A filmezés módja egy **„láthatatlan megfigyelő”** szemével láttatja az eseményeket, általában nem hívja fel magára túlzott mértékben a figyelmet (vannak kivételek): *legfőbb információforrásunk a kamera előtti esemény* (⇔ az expresszionista stilizálás), a néző ez alapján a történet összefüggéseire koncentrál, nem arra, hogyan mesélik el mindezt.
- A szubjektivitás a láthatatlan megfigyelő és a mindentudó elbeszélés objektivitásának keretében jelentkezik: pl. egy szubjektív flashback = a szereplő emléke, amely tulajdonképpen ürügy a cselekmény nem kronologikus elrendezésére, vagy a szubjektív képet egy objektív kontextusban helyezik el (egy megelőző és egy azt követő obj. jelenethez kötik, motiválják).

- **„Önmegsemmisítő” stílus** („észrevétlen”, „átlátszó”, nem hívja föl magára a figyelmet):
- a) A filmtechnika olyan eszköz, amellyel a történetet el lehet mesélni, alárendelődik annak a célnak, hogy a cselekmény információit közölje: pl. a jelenet terét aszerint „tördelik szét” az egyes beállítások, amint az egyes szereplők kapcsolatba lépnek egymással. Az esetleges stilisztikai „többlet”, túlzás műfaji konvenciókkal indokolható (Busby Berkeley, Vincente Minelli: musical zenei fantáziavilága, von Sternberg: egzotikus szerelmi történetei).
 - b) A stílus a nézőt **arra ösztönzi, hogy a cselekmény koherens tér-idejét szerkessze meg**: világos tér-időjelzések (pl. képközi feliratok, párbeszéd, térképek), a hősöket ki kell emelni a háttérből (megvilágítás, színek), a történet (dramaturgiaiilag) legfontosabb részletét kell a kép középpontjába helyezni, a dialógusokat érthetővé kell tenni, a kameramozgás célja a folyamatos térélmény létrehozása + *anticipáció* (haladunk valami felé, a képkivágatban üresen maradó rész helyén egy másik szereplő érkezését készítik elő). ⇨ *„Egyetlen módja van egy jelenet forgatásának, mégpedig az, amely megmutatja a közönségnek, mi fog történni a következőkben”* (Raoul Walsh).
 - c) A klasszikus stílus eszközei jó meghatározottak, korlátozott számú technikai megoldásokat használnak, amelyek stabil paradigmába rendeződnek (leggyakoribb pl. a *plan américain*, *félközeli*, a folytonos képszerkesztésnek merev szabályai vannak), a cselekmény követelményeinek megfelelően jelennek meg.
 - d) **A néző aktivitása: a történetet feltételezésekből, következtetésekből kell megértenie.**
 - e) A néző rendkívül felkészülten ül be a klasszikus filmre: ismeri a legvalószínűbb stilisztikai alakzatokat és azok funkcióit, tudja, hogy mi miért jelenik meg, mit hogyan szoktak indokolni ezekben a filmekben:
 - *realisztikus motiváció* (a valószínűsíthetőség szerint pl. egy ember ezt vagy azt tenné egy adott helyzetben),
 - *kompozíciós motiváció* (ok-okozati láncszemek felismerése)
 - *transztextuális motiváció* (egy sztár személyiségének, a képviselt típusnak előzetes ismerete, műfaji szabályok ismerete: tudjuk, hogy James Cagney vagy Humphrey Bogart milyen hősöket jelenít meg + nem lepődünk meg, hogy egy musicalben egyszer csak dalra fakadnak és táncra perdülnek, stb.)