Némedi Andrea

A populáris film dramaturgiája. Adalék a mai magyar közönségfilm hollywoodi receptjéhez

Szerző

Némedi Andrea

Szerződéses óraadó, SZTE Germán Filológiai Intézet
Kutatási területe: irodalom- és médiaelmélet, különösen a hypertext és a metafora elméletei.

E-mail: anemedi@yahoo.com
Önéletrajza: http://www.arts.u-szeged.hu/german/nemedi.html

Jens Eder

Jens Eder 1969-ban született. Stuttgartban és Hamburgban filozófiát, (német, amerikai és olasz) irodalomtudományt és germanisztikát tanult. Doktori disszertációját „Die Figur im Spielfilm. Grundzüge einer Theorie" (A játékfilm szereplője. Egy elmélet alapelemei) címmel írta. Jelenleg a Hamburgi Egyetem Germán Intézetének docense.

Kutatási területe:
http://www1.uni-hamburg.de/zwo/test/2archiv/index.html?/zwo/test/2archiv/2aktuell/Personen/eder.html
Önéletrajza: http://www.sign-lang.uni-hamburg.de/fb07/LitS/Lehrende/Jens_Eder.html
Publikációi: http://www.sign-lang.uni-hamburg.de/fb07/LitS/Lehrende/Jens_Eder_publikationen.html
E-mail: Jens.Eder@uni-hamburg.de vagy fs9a021@uni-hamburg.de

Némedi Andrea

A populáris film dramaturgiája. Adalék a mai magyar közönségfilm hollywoodi receptjéhez

[Eder, Jens: *Dramaturgie des populären Films: Drehbuchpraxis und Filmtheorie.* 2. Auflage. (Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte; 7) Hamburg, LIT, 2000.]

Jens Eder (1) *A populáris film dramaturgiája: forgatókönyvírói gyakorlat és filmelmélet* című írása diplomamunkaként készült ugyan, az akadémiai forma és stílus mögött azonban valójában egy elméletileg megalapozott forgatókönyvírói kézikönyv rejlik. A könyv német precizitással megírt újabb adalék a népszerűség régi hollywoodi receptjéhez, amely a mai magyar közönségfilm alkotói és kritikusai körében figyelmes olvasókra lelhet.

A receptkönyv

A didaktikailag jól felépített könyv első fejezete (Populáris film és dramaturgia, 5-15. o.) a címben szereplő fogalmakat definiálja. A 'populáris' jelző utalhat a népszerűségre törekvő vagy a népszerűséget elért filmekre is. Eder az első értelemben, a 'mainstream' szinonimájaként használja a szót. A 'populáris film' fogalma tehát magába foglalja a sikerorientált, de megbukott filmeket, és kizárja az alkotók kimondott törekvése nélkül is sikeres filmeket. Eder definíciójában *a populáris avagy mainstream-film* egy műnem [*Gattung*], amelybe azok az egészestés játékfilmek tartoznak, amelyek konvencionális eszközök alkalmazásával a közönség- és kasszasikert célozzák meg (6. o.). Eder vizsgálata a kortárs európai-amerikai kultúra populáris filmjeit érinti, amelyek zömét a hollywoodi filmek teszik ki.

Eder abból a feltételezésből indul ki, hogy a szóban forgó filmek népszerűsége a sztárokon, a promóción és a látványos akció-jeleneteken kívül egy közös strukturális mintára, egy meghatározott cselekményszerkezetre is épül (3. o.). Eder ezt a mintát vagy szerkezetet nevezi 'dramaturgiának'. Definíciója szerint a *populáris avagy mainstream-film dramaturgiája* – röviden: *populáris avagy mainstream-dramaturgia* – a sikerorientált film ideál-tipikus cselekményrendszere, azaz a cselekménytípusok (pl. tetőpont) és az azok közti viszonyok (pl. fokozás) jellemző kapcsolata (14. o.).

Eder célja, hogy leírja a populáris dramaturgia domináns típusát avagy paradigmáját, rámutasson a leírt jegyek lehetséges hatásaira a befogadás területén, valamint tisztázza a dramaturgiai elemzés hagyományos kategóriáit. Ehhez a forgatókönyvírói kézikönyvek intuitív-preskriptív megközelítését ötvözi a filmelmélet analitikus-deskriptív megközelítésével, miközben felhasználja

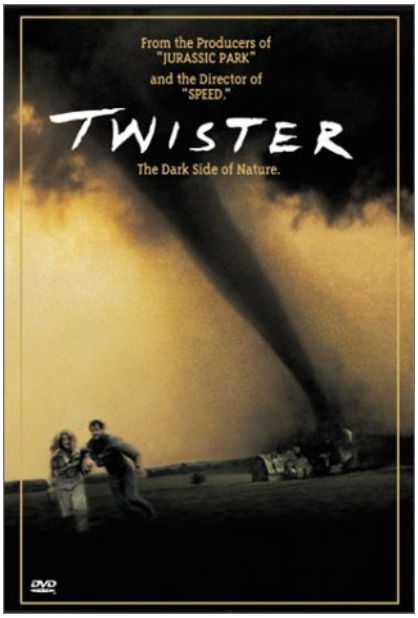
a modern elbeszélés-elmélet és befogadás-pszichológia eredményeit is.

A könyv második fejezete („A mainstream-dramaturgia hatásai és céljai”, 16-21. o.) azokat a befogadás-pszichológiai fogalmakat tisztázza, amelyekkel a későbbi vizsgálat elméletileg megalapozható. Eder itt a populáris dramaturgia háromféle hatását (ti. kognitív, emocionális és viszcerális) és két célját (ti. érdeklődés felkeltése és szórakoztatás) különbözteti meg. A *kognitív hatások* a kérdések és válaszok, illetve hipotézisek létrehozásának folyamatai, az asszociációk létrejötte, illetve a történet megértése. Az *emocionális hatások* a film által keltett érzelmek, úgymint feszültség, félelem, öröm, kíváncsiság, meglepettség, stb. A *viszcerális hatások* az érzékszervi benyomások, pl. vizuális feszültség, színhatások, szédülés érzete. Funkcionális szempontból, írja Eder, a dramaturgia a fent nevezett hatások keltésének és irányításának az eszköze (16. o.).

A hatások célja egyrészt egy széles nézőközönség *érdeklődésének a felkeltése*, másrészt a *szórakoztatás*. Ez utóbbit Eder általánosan úgy határozza meg, mint a recepciós folyamat egy tulajdonságát, amelynek az a lényege, hogy a film befogadásához szükséges kognitív, affektív és viszcerális befektetés nem halad meg egy bizonyos, egy széles nézőközönség által elfogadott mértéket, illetve az affektív és viszcerális nyereség felülmúlja a befektetést. A populáris film kognitív nyereséget nem termel (20. o.).

A populáris dramaturgia leírásának módszerét a harmadik fejezet („Az elbeszélés sémái”, 22-32. o.) ismerteti. A forgatókönyvírói kézikönyvek és a filmelmélet, az utóbbi területről elsősorban David Bordwell kijelentéseire alapozva Eder itt az elbeszélés két alapvető modelljét vázolja fel: az általánosabb *kanonikus történet-struktúrát* és a specifikusabb *háromfelvonásos struktúrát*.

A kanonikus történet-séma az elbeszélést három különböző részre osztja. A film-, dráma- és elbeszélés-elmélet történetében az egyes részek megnevezése és értelmezése nem egységes. Eder erre hét példát idéz: (1) Arisztotelész*Poétikáját*, (2) a forgatókönyvírói kézikönyveket és a klasszikus drámaelméleteket, (3) Bordwell és Carroll befogadás-pszichológiai interpretációját, (4) Todorov strukturalista leírását, (5) Wuss pszichológiai interpretációját, (6) Campbell és Vogler mitológiai értelmezését, valamint (7) Hayward és Seeßlen pszichoanalitikus interpretációját (28-29. o.). Maga Eder a forgatókönyvírói kézikönyveket és a klasszikus drámaelméleteket veszi alapul. Ezek szerint a kanonikus történet-struktúrával rendelkező film az *expozícióval*, vagyis a szereplők, illetve a cselekmény helyszínének és idejének bemutatásával kezdődik. Az expozíció végén jelenik meg a *konfliktus*, amelyről a történet szól. A konfliktus a történet második részében fejlődik ki, amely során a szereplők megpróbálják megoldani a problémát. A harmadik részben kerül sor a konfliktus *megoldására*. Ezt az alapmodellt Eder egyrészt Wuss pszichológiai, másrészt Bordwell és Carroll recepció-pszichológiai értelmezésével egészíti ki. Wuss a „probléma – megoldási kísérletek – megoldás”, míg Bordwell és Carroll a „kérdés – hipotézisek (rész- és helytelen válaszok) – válasz” felosztást használja.



A kanonikus történet-struktúra az elbeszélés egy általános modellje. Ennek specifikus változata a háromfelvonásos struktúra, amelyet a film a 19. századi normatív drámapoétikákból vett át. E két modellből kiindulva Eder könyvének negyedik és ötödik fejezete (A populáris dramaturgia jegyei I, 33-100. o.; A populáris dramaturgia jegyei II: a három felvonásos struktúra, 101-112. o.) először a populáris dramaturgia általános, majd specifikus jegyeit és ezek lehetséges hatásait vagy hatástendenciáit írja le. Eder azért nem hatásokról beszél, mert a dramaturgiai hatást a film egyéb összetevői módosíthatják. Az egyes jegyeket Eder a *Twister* (1996, Jan De Bont) (2) című filmből vett konkrét példákon szemlélteti. Ebben a két fő fejezetben kerül sor a dramaturgiai elemzés központi fogalmainak – pl. hook, expozíció, point of attack, happy end, kiss off, mellékszál (subplot), felvonás, plot point, fokozás, tetőpont, deus ex machina – pontos meghatározására is.

A dramaturgiai jegyek és lehetséges hatásaik ismertetője után egy rövid kitérő olvasható (Exkurzus: A populáris dráma és a zárt dámatípus, 111-112. o.), amely a populáris dramaturgiát annak történelmi előzményével, a zárt drámával veti össze. A hasonlóságok és különbségek vizsgálata után Eder arra a következtetésre jut, hogy a populáris film dramaturgiája nagyban megfelel a zárt dráma típusának, ugyanakkor a populáris dramaturgia pozitívabb, aktívabb, spekulatívabb és kevésbé tanító jellegű, mint elődje.

A hatodik fejezet (Összefoglalás: A populáris dramaturgia mint a befogadás irányításának rendszere, 113-122. o.) a vizsgálat eredményeit négy szempontból rendszerezi. Szól a film lefolyásáról, hatásspektrumának az elemeiről, szórakoztató és kulturális hatásról.

A függelékben a *Twister* összefüggő dramaturgiai elemzése (123-127. o.), a dramaturgiai fogalmak definíciója (128-130. o.), valamint a populáris dramaturgia jegyeinek és lehetséges hatásainak táblázatba foglalt összegzése (131-133. o.) olvasható. A könyvet az elemzett filmek jegyzéke (134-136. o.) és irodalomjegyzék (137-140. o.) zárja.

A hollywoodi recept dramaturgiai összetevője

Eder a populáris dramaturgia 25 ismertetőjegyét és ezek hatáspotenciálját írja le, amelyek összjátékát a paradigmának leginkább megfelelő és az egyik legnagyobb sikert elért hollywoodi film, a *Twister*konkrét példáján szemlélteti. (Az alábbi összefoglalás pontosan közli mind a 25 jellemzőt, de példát csak ott idéz, ahol ez az érthetőség kedvéért szükségesnek tűnik. A áttekinthetőség kedvéért eltekint az egyes jegyek hatásmechanizmusainak ismertetésétől, és csak a populáris film lehetséges összhatására tér ki.)



A populáris dramaturgia 25 jellemzője a következő:

1. A populáris film csak egyetlen egy történetet beszél el (35. o.). A *Twister* konkrétan azt, hogyan sikerül a meteorológus Billnek (Bill paxton) és Jónak (Helen Hunt), akik egy új, megbízhatóbb tornádó előrejelző-rendszeren dolgoznak, célba, azaz egy tornádó belsejébe juttatnia Dorothy-t, a saját fejlesztésű mérőberendezést.
2. A populáris film szüzséje a problémát előidéző eseményekkel kezdődik, és ívet képez a probléma megoldására tett kísérletek eseményein át a probléma megoldásáig a film végén (38. o.) A film elején Dorothy bevetésre kész, amikor egy időjárás-előrejelző állomás rekordméretű tornádókat jelent. A film során Bill és Jo három különböző tornádóval próbálkozik, míg a film végén sikerül a negyedikbe juttatni Dorothy-t.
3. A populáris filmben a szüzsé első részében van egy esemény, amely a cselekmény szintjén a főszereplő(k) számára egy központi, világosan felismerhető problémát, a befogadás szintjén a néző számára ugyanakkor egy központi és specifikus kérdést vet fel. Egy másik eseménytípus

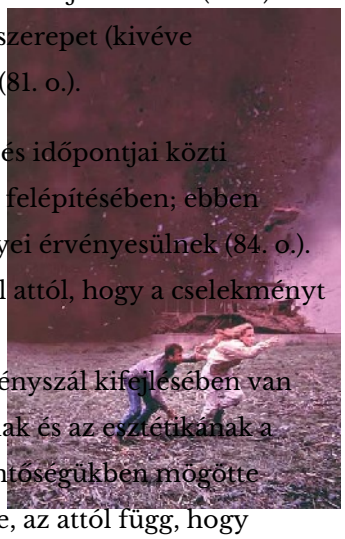
a szüzsé végén megoldja a problémát, és egyben megválaszolja a kérdést (47. o.) Bill és Jo problémáját, mint ahogy erre a film elején fény derül, a Dorothy célba juttatása jelenti. A meteorológusoknak a tornádó belsejébe kell juttatniuk a szerkezetet, hogy az adatokat szolgáltathasson számukra. A néző kérdése az, hogy ez vajon sikerül-e nekik.

4. A központi kérdést kiváltó eseménytípus a nézőben nem a fabula múltjára irányuló kérdés, amire a néző kíváncsi, hanem a feszült várakozásnak a jövőre irányuló kérdéseként merül fel (47. o.) A kérdés nem az, hogyan készült el Dorothy, hanem az, hogy mi fog történni vele.
5. A populáris film a fő cselekményszál mellett tartalmaz még legalább egy mellékszálat, amely szintén a kanonikus történet-séma szerint épül fel (50. o.). A mellékszál egy szerelmi történet. Bill és Jo különélő házasok. A probléma az, hogy Jo még mindig szerelmes, Bill viszont válni akar, hogy elvehesse új barátnőjét, Melissát. A tornádókkal való viaskodás alatt Bill és Melissa viszonya megromlik, a film végére a házaspár kapcsolata rendbe jön.
6. Az expozíció koncentrált, tömör formában közvetlenül a film elején áll. A cselekmény szereplői, a helyszíne és ideje a lehető leggyorsabban kerülnek bemutatásra (55. o.) Az expozícióban Bill Melissával a terepen dolgozó Jóhoz utazik, hogy aláírassa vele a váláshoz szükséges papírokat. Ugyanebben a részben az időjárás-előrejelzés tornádók közeledtéről ad hírt.
7. A populáris filmben az expozíció vagy megelőzi a *point of attack*-et (előzetes expozíció), vagy maga hozza létre (szimultán expozíció), ha a történet *in medias res* kezdődik (56. o.). A *point of attack* azokat az eseményeket jelöli, amelyek a főszereplőt a problémával szembesítik. A probléma megjelenésekor fogalmazódik meg a szereplők célja, illetve a néző kérdése. A *Twister* ben ezekre az eseményekre, ti. a vihar közeledtére és Dorothy elkészülésére, az expozíció után kerül sor.
8. Amennyiben a cselekmény nem *in media res* kezdődik, a populáris film egy *hook*-kal kezdődik, ti. egy szekvenciával, amelynek célja, hogy a nézőre különösen erős érzelmi és érzéki benyomást tegyen (57. o.). A*Twister* legelején látható ötperces *hook*-ban a kislány Jo édesapját elragadja egy tornádó.
9. Az az esemény okozza a főszereplő számára a központi problémát, amely a nézőben is felveti a film központi kérdését (*point of attack).* A néző központi kérdésének a témája a főszereplő központi problémája (63. o.). Jelen esetben Dorothy célba juttatásáról van szó.
10. A populáris filmben a *point of attack* vagy az előzetes expozíciót követi, vagy közvetlenül a film elején áll. Minden esetben bemutatásra kerül (65. o.). Mint arról a 7. jellemző kapcsán már szó volt, ebben a filmben a *point of attack*az előzetes expozíciót követi. Először megismerkedünk a szereplőkkel, és csak azután merül fel a központi probléma és kérdés Dorothy-val kapcsolatban.
11. A központi probléma megoldására és a központi kérdés megválaszolására közvetlenül a film vége előtt kerül sor, a szüzsé utolsó előtti legnagyobb cselekményszakaszában (68. o.). Egy több mint 10 perces, több jeleneten át tartó konfrontáció végén sikerül Dorothy-t az utolsó tornádóba juttatni.
12. A populáris film megoldása egy esemény, amely okozatilag a főszereplő cselekvéseiből

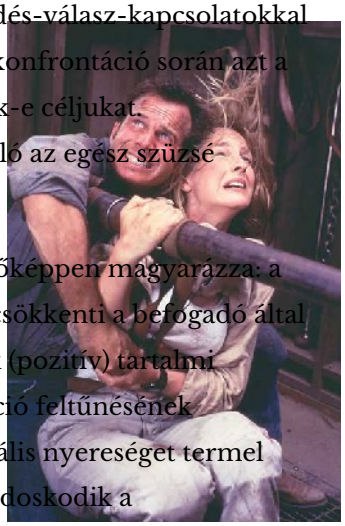
következik és nem egy*deus ex machiná*ból (69. o.). Bill és Jo maga megy a tornádó elé, hogy célba juttassa Dorothy-t. A tornádóval való végső konfrontáció előre látható.

13. A populáris film végén a szereplők minden lényeges problémája eldől, a néző minden lényeges kérdése megválaszolásra kerül (70. o.). Bill és Jo elérik végre céljukat: Dorothy elkezdi sugározni a tornádó adatait. A házaspár csókja megoldja a mellékszál problémáját is.
14. A populáris film utolsó jelenete a probléma megoldása után nyugalmi állapotot mutat, amelyben a megoldás eredménye megerősítésre kerül (71. o.). A nyugalmi állapotot a vihar után kitisztuló ég látványa jelzi.
15. A populáris film megoldása és lezárása megerősítik a néző azon elvárásait, amelyeket az expozíció keltett (72. o.). A film végén bekövetkezik az, amire a néző kezdettől fogva számított: Dorothy célba ér, Bill és Jo újra egymásra talál.
16. A populáris filmre jellemző a *happy end* (72. o.). A film befejezése megfelel a néző szimpátiájának és értékrendjének.
17. A populáris film szüzséjében az események sorrendje alapvetően a fabula eseményeinek ok-okozati sorrendjét követi (73. o.).
18. A populáris film történetének alapja a szereplőkre koncentráló okozatiság: az ábrázolt

események túlnyomó többségükben emberi cselekvések; a szereplők váltják ki őket (81. o). 18.b A populáris filmben nem-emberi okok nem játszanak jelentős szerepet (kivéve megszemélyesített formában vagy kiváltó okként a történet elején) (81. o.).



19. A populáris filmben a cselekmény eseményei, szereplői, helyszínei és időpontjai közti párhuzamok és ellentétek nem játszanak lényeges szerepet a szüzsé felépítésében; ebben főként a lineáris ok-okozati viszonyok ábrázolásának a követelményei érvényesülnek (84. o.).
20. A populáris filmnek rendszerint csak egy elbeszélői szintje van; eláll attól, hogy a cselekményt egy elbeszélői figura ábrázolásaként fogjuk fel (86. o.).
21. A populáris film szüzséjében az eseményeknek főként a fő cselekményszál kifejlésében van szerepük; a realizmusnak, az intertextuális kapcsolatok kialakulásának és az esztétikának a követelményei összekapcsolódnak a cselekmény-funkcióval és jelentőségükben mögötte maradnak. Hogy egy esemény bekerül-e a populáris film szüzséjébe, az attól függ, hogy hozzájárul-e ahhoz, hogy kifejlődjön, és érthető legyen a főszereplők központilag ábrázolt probléma-megoldási vállalkozása (91. o.).
22. A populáris film szüzséjében az események a hatáspotenciáljuk alapján úgy vannak elrendezve, hogy az kognitív, érzelmi és érzéki szempontból egyenletes fokozással járjon, amelyet aztán egy minden szempontból maximális intenzitású tetőpont-esemény zár le, amely egyidejűleg megoldja a központi problémát és megválaszolja a központi kérdést (94. o.). A tornádók erőssége a film során egyenletesen nő. Bill és Jo először egy F2, majd egy F3, egy F4, végül egy F5 erősségűvel veszi fel a harcot.
23. A populáris film szüzséje egy vagy több *deadline*-t tartalmaz (96. o.). A választ sürgető Bill egy napot ad Jónak, hogy célba juttassák Dorothy-t.
24. A populáris film szüzséje tartalmi szempontból átlagosan 24 szekvenciára bontható. Ezek a szekvenciák túlnyomó többségükben jelenetek és kauzálisan és kérdés-válasz-kapcsolatokkal szorosan összefüggnek (99). A néző minden egyes tornádóval való konfrontáció során azt a kérdést teszi fel magában, hogy vajon ez alkalommal Bill és Jo elérik-e céljukat.
25. A jelenet mikrodramaturgiája a nyitott befejezése kivételével hasonló az egész szüzsé makrodramaturgiájához (99. o.).



A populáris dramaturgia egészének *szórakoztató hatását* Eder a következőképpen magyarázza: a populáris dramaturgia egyszerű érthetőség és világos orientáció révén csökkenti a befogadó által befektetett munkát; empátia keltésével megerősíti az ábrázolt helyzetek (pozitív) tartalmi hatáslehetőségét; az elbeszélői beavatkozások és a cselekménykonstrukció feltűnésének mellőzésével nem zavarja meg az empátiát; valamint affektív és viszcerális nyereséget termel azáltal, hogy a cselekményt ritmikusan, megszokott módon tagolja, gondoskodik a változatosságról, a kognitív kontroll érzetéről és a happy end révén beteljesíti a néző kívánságait és megerősíti értékrendszerét (120-121. o.) A populáris film *kulturális hatása* Eder szerint a rendezett, egyszerűen strukturált és uralható világ képének megerősítésében rejlik (122. o.)

A fogyasztók, a szakács és az éttermi kritikus

A populáris dramaturgia fenti leírása után joggal kérdezhető, ugyan kinek van szüksége ilyen szájbarágós receptre. Az FAZ német napilap ajánlása szerint a könyv „olyan hozzájárulás a populáris film megértéséhez, amelyből minden mozilátogató profitálhat". (3) Csakhogy Eder nem a fogyasztók széles köréhez szól, hiszen mint írja, az „intuitíven hozzáférhető" (5. o.) populáris dramaturgia „a film megértésének észrevétlenül elfogadott alapja" (16. o.) A dramaturgia konvencióinak tudatosítása, ahogy azt „a művészmozi (*Art Cinema*) képviselői, például Godard" (16. o.) teszi, megzavarja a hatást, és így ellentétben áll a populáris film céljával, a szórakoztatással.

Eder receptje elsődlegesen a populáris filmek alkotóinak és a kritikusoknak szól. A dramaturgia elméleti alapokra helyezése a hagyományos forgatókönyvírói kézikönyvek pontatlanságát próbálja kiküszöbölni. A fogalmak pontos meghatározása a forgatókönyvre vagy filmre történő konkrét alkalmazást hivatott segíteni, vagyis olyan kérdések tisztázását, mint például: „Mit tegyek, ha a különböző kézikönyvek tanácsai egymásnak ellentmondanak vagy egyik sem alkalmazható a forgatókönyvre?" (4. o.)

Amerikai pite után *Sz?ke kóla*

Németország legnagyobb példányszámú filmmagazinja, a *Schnitt* egyik kritikusa szerint Eder könyve már első, 1999-es megjelenésekor is idejétmúlt volt, mivel akkor írta le a mainstream-film dramaturgiai paradigmáját, amikor az mint paradigma már nem létezett. A mainstreamtől eltérő filmek, mint például a *Pulp Fiction*, az *American Beauty* vagy a *Scream*, létrehozták a populáris film alternatív elbeszélő- és referenciamintáit, és így átalakították a nézők egy széles rétegének szokásos látásmódját. Bár ideáltípusként a paradigmatikus populáris dramaturgia ugyan időn túli, történetileg csak a paradigma variációi és megsértései léteznek. (4)

A hasonló kritikákra válaszolva könyve második, 2000-es kiadásában Eder hangsúlyozza, hogy a populáris dramaturgia egy ideáltípus, avagy paradigma, amelytől természetesen a legtöbb populáris film valamennyire eltér (I.). A konvenció kisebb variációi azonban nem jelentik a paradigma végét. Ha a mozit már nem is, a televíziót még mindig a standardizált elbeszélés uralja. Az újabb mozifilmek innovatív elbeszélés-formái csak azért lehetségesek, mert sok néző már töviről hegyire ismeri, és unja a paradigmát. A moziban nagyobb az odafigyelés és az új befogadásának a készsége. Eder meggyőződése, hogy az összetettebb sémák alapjaként a mainstream dramaturgia egyszerű sémája még hosszú ideig fennmarad. Eder tehát kitart a populáris dramaturgia mellett, ugyanakkor elismeri, szükség lenne az ideáltípus további vizsgálataira, amely leírná a történeti, műfaji és kulturális változatokat (II.).

Az idő egyelőre Edert igazolta. Legalábbis Magyarországon még nem késett le semmiről. Itt

ugyanis, ahogy Stőhr Lóránt filmkritikus írja, „a közönség részéről igen erős az elvárás, hogy megkapják az uralkodó nyugati mintákat", és „a hollywoodi és brit sikerreceptek másolása zajlik nagy ütemben". (5) Amíg a 37. Magyar Filmszemle külföldi zsűritagjai azon keseregnek, hogy kénytelenek közönségfilmeket is megnézni, (6) addig a magyar *Filmvilág* örül, hogy a 60-as, 70-es és 80-es évek gyér kínálata után a 90-es évek óta ismét van magyar közönségfilm a mozik kínálatában. (7)

Ebben a kontextusban Eder könyve hasznosnak bizonyulhat. Mint Vaskó Péter filmkritikus írja, (8) a „szemlén is látható »új típusú« vígjátékok többsége nem az eredetiségre, éppen ellenkezőleg: az ismertségre épít, a közelmúlt mainstream termésének máshol és máskor bevált, embereken tesztelt típusait honosítja" (9. o.) Eközben nem megy minden simán. Míg a „cél a mainstreambe illeszkedő darabok gyártása lett, amelyek [egyik] feltétele a kidolgozottabb forgatókönyv" (9. o.), a nagyobb dramaturgiai egységek tekintetében még sok a bizonytalanság" (10. o.) Ez az, amit Eder talán eloszlathat. Hogy elég-e a hollywoodi recept a mai magyar közönségfilm sikeréhez, arra nézzünk két konkrét példát.

A magyar szakács esete az amerikai recepttel: „Mindig a gyomrodra kell hallgatni"

Hogy az amerikai recept nem elég a minőségi magyar közönségfilm megalkotásához, arra példa a *Fej vagy írás* (Lengyel Andor) esete. (9) „Schilling Zoltán producer-forgatókönyvíró hitvallása szerint", állítja Schreiber András filmkritikus, „a közönségfilmeknek egyszerű és biztos receptje van: végy egy amerikai mintára felépített forgatókönyvet, szerezz hozzá pénzt és stábot, végül adj hozzá néhány ismert arcot, és meglátod, zabálni fogják! […] „A *Fej vagy írás* Schilling forgatókönyvéből, Lengyel Andor rendezésében készült. Amerikai pite, magyar módra. Nehéz lenyelni. Megakad a torkunkon és nem annyira a recept, mint inkább a szakács és a rossz minőségű hozzávalók miatt. […] Minden együtt van […], ami Schillingék szerint a sikerhez kell: pénz, paripa, fegyver. Csak a minőség hiányzik. Persze jól tudjuk, a mozi manapság egyre inkább a producerek és menedzserek művészete. Kellő píárral és magas kópiaszámmal (ez esetben 32 kópiával) egy rossz filmet is meg lehet etetni a közönséggel. Legfeljebb a moziból kifelé jövet emésztetlenül adja ki magából." (10) Hasonló konklúzióra jut Vaskó Péter is, aki szerint „a mintakövető szándék nem elég" (Vaskó 2006: 9)

Nem csak a közönség, a kritikusok körében is sikert aratott a *Kontroll*(Antall Nimród), (11) amely a szemle spanyol zsűritagja szerint „közönségfilm, de ugyanakkor nagyon jól megcsinált és egyedi hangvételű darab". (12) Antall Nimród szerint a sikerhez néha épp a recepttől való eltérés segíthet hozzá: „Az elején nagyon ki kell találni a dolgokat, de nyilván a helyszínen is sok minden módosul. Gyakran van az, hogy kitalálom, mi legyen, le is forgatjuk, aztán bejövünk a vágószobába, és Pisti (Király István) megmutatja a B-verziót, ami sokkal ütősebb, mint amit mi eredetileg kiagyaltunk Gyulával. Volt egy három-négy perces monológ – tartalmilag stimmelt, a karakterről sok minden

kiderült, jó volt a kép, a színészi játék, mégsem működött. Pisti mondta, túl korán jön ez a jelenet a filmben, a néző még ismerkedni szeretne a karakterekkel, a helyszínnel, magába szeretné szívni ezt a világot. Ki kellett vágni az egészet. Mindig a gyomrodra kell hallgatni […] Konkrét recept nincs arra, mitől lesz sikeres egy film Magyarországon." (17)

A könyv tartalma oldalszám

Előszó **1**

Bevezetés **3**

Populáris film és dramaturgia **5**

A populáris film 5

Dramaturgia 8

A mainstream-dramaturgia hatásai és céljai **16**

A dramaturgia hatásai 16

Érdeklődés és szórakozás 18

Az elbeszélés sémája **22**

1. Forgatókönyvírói kézikönyvek és filmelmélet 22

2. Kanonikus történetforma és háromfelvonásos struktúra 24

3. A kanonikus story-séma: expozíció – konfliktus – megoldás 26

3.1. A kanonikus story-séma különböző interpretációi 28

3.2. Az általános érvényesség igénye 30

A populáris dramaturgia jegyei I. **33**

1. Egyetlen történet 34

2. A filmet átívelő probléma és megoldás, kérdés és válasz 35

2.1. A szüzsé mint a problémamegoldás története 35

2.2. A filmet átívelő kérdés és válasz 40

3. Subplots 48

4.A kezdet: expozíció és *hook* 51

5. A *point of attack* és a központi kérdés megoldása 60

6. A befejezés: megoldás, *happy end*, lezárás 66

7. Linearitás és célzott feszültség 73

8. Figuraközpontú kauzalitás 78

9. Kauzalitás, analógiák, kontrasztok 83

10. Egy szintre korlátozott elbeszélés 85

11. A cselekmény egysége 87

12. Fokozás és tetőpont 91

13. Események előrejelzése: *deadlines* 95

14. Jelenet 96

A populáris dramaturgia jegyei II: A három felvonásos struktúra **101**

Összefoglalás **111**

A populáris dramaturgia mint a recepció irányításának rendszere 113

Függelék **123**

1. A *Twister* példája 123

2. Dramaturgiai fogalmak meghatározásai 128

3. A populáris dramaturgia jegyeinek és hatásainak áttekintése 131

Filmjegyzék **134**

Irodalomjegyzék **137**

Index **141**

Utószó a második kiadáshoz **143**

© Apertúra, 2006. tavasz | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2006/tavasz/nemedi-a-popularis-film-dramaturgiaja-adalek-a-mai-magyar-kozonsegfilm-hollywoodi-receptjehez/

