

**Bevezetés**

Ez a kötetrészt két írást tartalmaz: MARTIN FERENCÉ a kameramozgás jelentésalkotó szerepét elemzi, VASS LÁSZLÓÉ pedig egy több mediális összetevőből felépített komplex kommunikátum megközelítésével a mediális transzpozíció kérdéseit vizsgálja.

**A KAMERAMOZGÁS JELENTÉSALKOTÓ SZEREPE**  
(Szaladják István: *Aranymadár*)

MARTIN FERENC

A magyar filmszemiotika – egy-egy magányos teoretikus érdeklődésétől eltekintve – nem büszkélkedhet olyan elméleti teljesítményekkel, mint például a francia, a lengyel vagy az orosz. JÓZSA PÉTER vezetésével a hetvenes években egy átfogó, komplex kutatás kezdődött ugyan, ezt azonban JÓZSA sajnálatosan korai halála félbeszakította. HORÁNYI ÖZSÉB, SZILÁGYI GÁBOR és BÓDY GÁBOR folyamatosnak tekinthető kutatásain kívül BÍRÓ YVETTE *Profán mitológia*, illetőleg DOBAI PÉTER *Archaikus torzó* című műveit ajánlhatjuk azok figyelmébe, akik a magyar filmszemiotika iránt érdeklődnek. Alábbi (film)elemzésemben CHRISTIAN METZ filmszemiotikai alapvetéseire támaszkodom.

Az általános filmi kódokat tartalom nélküli jelölőnek nevezi (METZ: 1978. 196-197). Ez a kód független a konkrét filmszövegtől. Például a kameramozgást és a montázst is érthetjük alatta és azok összes lehetséges variációit, melyek elvontan körvonalazzák a kód jelentésprodukáló lehetőségeit. (METZ: 1978. 198-206).

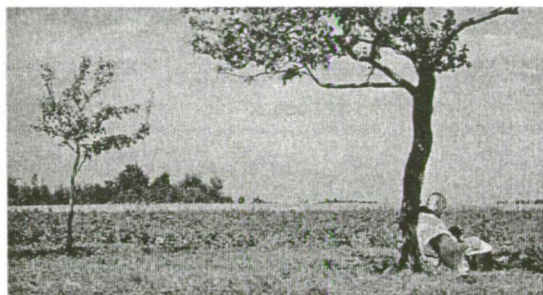
A sajátos filmi kód konkrét jellemzőkkel bír. Ez már egy adott filmalkotásban jelenik meg, vagy filmalkotások nagyobb csoportjában. (METZ: 1978. 116-117, valamint 186-187.) Sajátos filmi kódnak tekinthetjük a kameramozgások megvalósulási formáját Tarr Béla filmjeiben vagy a 'film noir' filmekben, és e tanulmány tárgyát. Mivel írásomban nem törekszem a sajátos filmi kódok rendszerezésére, az elméleti jellegű elemzésre a filmi kódok területén, ezért a könnyebb fogalomhasználát és érthetőség érdekében a sajátos filmi kódot egyszerűbben csak filminek nevezem.

Célom elsősorban a filmi kód működésének bemutatása egy konkrét példán, megkülönböztetése a nem filmtől és jelentésalkotó szerepének a szemléltetése. Úgy gondolom, nem követek el felelőtlen csúsztatást a filmszemiotika fogalmai között. A filmi kód elé kerülő sajátos jelző csak terjengősebbé tenné a fogalmat, de az elemzés lényegi szempontján nem változtatna. A fentebb vázolt metzi fogalmi differenciálás tükrében pedig az olvasó tudni fogja, hogy mit értek filmi kódon.

## A képsor leírása és elemzése

Elemzésem tárgya Szaladják István\* *Aranymadár* című művének egy képsora. A film egy középkori lovagról szól, akit útja során halálos lövés ér. A filmben a haldokló lovat meditációját látjuk életről és halálról, test és lélek viszonyáról és ezen keresztül a spirituális és a fizikai lét sajátosságairól. A filmnek nincs hagyományos értelemben vett története. A főhős mozgása is minimálisra redukálódik. A halálra készülők és az életére visszatekintők lovat belső, spirituális útjáról a képek informálnak. Tanulmányomban a filmszöveg egy adott egységén keresztül azt mutatom be, hogy a kameramozgással hogyan teremti meg a rendező a film jelentéstartományait.

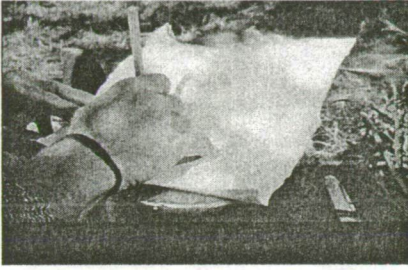
A választott részlet elemzése előtt szót kell ejtenünk a film első harmadának látványvilágáról. Az *Úton* című első részben a lovat útjának mozzanatait látjuk. A lovaglások, illetve a végzetes konfliktus az útonállókkal a főhősnek a fizikai valóságban történő helyváltoztatásait ábrázolja. Az akciójelenetet kivéve statikus, fix nézőpontból mutatja a kamera a lovat, mozgásának horizontális irányai hangsúlyosak. Fontos jelzése ezeknek az epizódoknak, hogy nem látjuk a haldoklás pillanatáig Der von Kürenberg arcát. A jelmez, főleg a sisak hangsúlyozza a személyiség bezártságát a testbe. Vagy kissé sarkítva, filozofikusan fogalmazva: a test materiális determinációját a spirituális én felett.



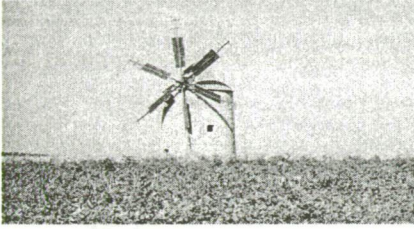
1. kép

Az *Álom* címet viselő részben a megsebzett lovat egy fának dőlve várja a halált. A test ekkor már mozdulatlan, viszont a miliő (tűz, szélmalom) aktív, és a filmi kódok, azon belül is a kameramozgás jelentésalkotó szerepe előtérbe kerül. Ennek legszembetűnőbb példáját láthatjuk az elemzésre kiválasztott látványegységben. (Lásd az 1. képet.)

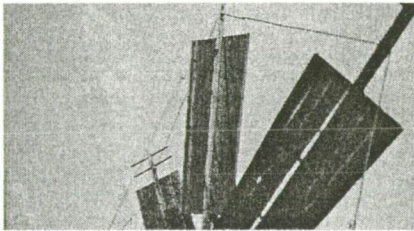
A jelenet elején a kép jobb szélén ülve, totál plánban látjuk a lovat versírás közben. A narrátortól a következőt halljuk: „Látta önmagát is.” A lovat saját meditációjának tárgya, amit képileg kiemel, hogy egy tárgyilagos – távolságtartó nézőpontból látható a főhős. A kezdő beállítás egy látszólag kívülálló pozíciót nyomatékosít. A következő képen, mialatt elhangzik a vers, a lovat kezeit látjuk: verssorokat ír a pergamenre. A kamera kitarja ezt a közeli képet egy ideig, majd vertikálisan felfelé mozog, és befogja a távolban álló szélmalmot. Hirtelen szél támad, és a malom kereké mozgásba lendül. (Lásd a 2., a 3., a 4. és az 5. képet.)



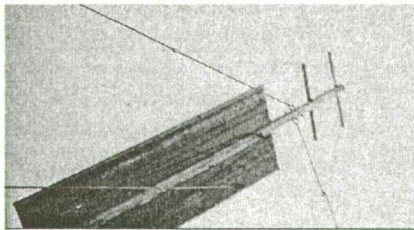
2. kép



3. kép



4. kép



5. kép

A kamera folyamatos mozgása megszakad, mikor közelről látjuk a szélmalom lapátjait, de a mozgásélmény folytonos marad. A malom kereke forog, és ezt a lentről felfelé tartó kameramozgás kíséri. A montázs nem szakította meg a mozgásfolyamatot, hanem intenzitását fokozta. A filmbeli (malomkerék) és filmi (kameramozgás) egymás hatását kölcsönösen erősíti, ami a spirituális tekintet útjának, irányának nyomatékot ad. A szélmalom ég és föld határán helyezkedik el, és a lent → fent mozgásirány a földi, fizikai korlátokon való felülemelkedés vágyát fejezi ki.

Mindkét mozgás folytonossága és hangsúlyozása (film és filmbeli), főleg a filmi kifejezőeszköz mozgásának szakadatlansága és következetes iránytartása (lent → fent) azt sugallja, hogy a spirituális tekintet számára nincs különálló jelenség. A valóságnak tekintett tartomány elemei az Aranymadárban elvesztik elszigeteltségüket, és a szellemi kiteljesedés kifejezői lesznek, egy magasabb rendű spirituális állapotba való eljutás fázisait jelölik. Ezt a valóságfeletti célt követi az ég felé tartó kameramozgás.

A képsor alatt ismét megszólal a narrátor: „Aztán, mint a madár, felemelkedett és szemével, ami nem tartozik a testhez, elsiklott a szélmalom kerekei felett.” A narrátor szavai megerősítik, hogy a kameramozgással azonosított tekintet nem a testhez tartozó szem valóságérzékelését tükrözi, hanem egy más típusú látást jelöl, nevezetesen egy belső, spirituális nézőpontot érvényesít. Ezt támasztja alá a mozgásirány megváltozása is. Az Úton című részben, amíg a lovak sértetlenül haladt, a test mozgása uralta a kompozíciókat. A mozgás ott vízszintes tengely mentén zajlott: jobb – bal irányban vagy fordítva, illetve a főhős a távolból, a kép háttéréből lovagolt az előtérbe. Ez a mozgásirány a meditáció, a belső elmélyülés, a halál pillanatában megváltozik. A kamera a lent – fent irányba halad és felcserélődik az aktív szereplő – statikus kompozíció viszony.

Vizsgált epizódunkban a szereplő a pasz-



szív és a vizuális kifejezőeszköz mozgalmassága, expresszív elevenése lesz elsődleges a jelentésformálásban. (Lásd a 6., a 7. és a 8. képet.)

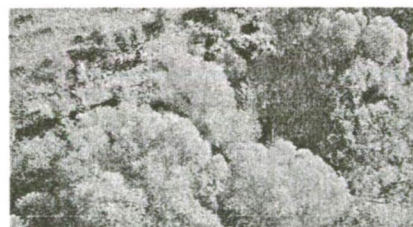


6. kép



7. kép

pek alatt, ugyanakkor nem látjuk az arcát, csak azt, amit ő belső tekintetével szemlél. Így egyszerre fejezi ki ez a megoldás az élmény személyességét és a látható világon, valamint az egyén földi életén túli létlehetőségeket. A kameramozgás következetes alkalmazása a spirituális szabadság távlatait és karakterét körvonalazza.



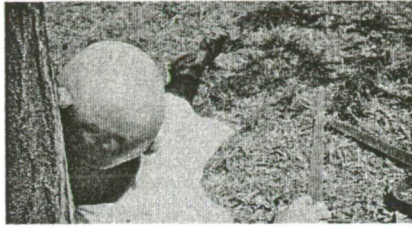
8. kép

(testi, spirituális) arányai és tartományai. (Lásd a 9. és a 10. képet.)

A felülemelkedést a fizikai lét határain a felső beállításból készült totálplánok jelzik. A kameramozgás itt is meghatározó eleme marad a látványnak, de a vertikális irányt felváltják az oldal irányú mozgások, a panorámázás a tájon. A kameramozgást ezeknél a képsoroknál is megszakítja helyenként a montázs. Akárcsak a korábbi egységnél, itt sem okoz törést a látványban. Mivel mozgó képsort mozgó képsor vált fel, így a természet változatos szépségét gazdagságát emeli ki a montázs. A felső beállítás ellentétese (fent → lent) változtatja az eddigi nézőpontot, ami a tájról készült felvételekkel együtt az elért spirituális, szellemi állapotra utal. Ez az állapot egyben a testbe zárt szubjektum leküzdésével is azonos.

A testi lét meghaladása azonban nem tragikus veszteségként jelenik meg Szaladják filmjében, ugyanis lehetőséget teremt az ember szellemi otthonra találásához, a létezés egyetemes szépségének befogadásához és a visszatéréshez az univerzum egységébe. Egyes szám első személyben halljuk a lovak hangját a későbbi

Az epizód végén a kamera egy fentről – lefelé irányuló vertikális mozgással újra befogja a lovak alakját és a szélmalmost a horizonton. A spirituális szárnyalásból visszatér a tekintet a testhez. A keretes szerkesztés a spirituális nézőpont folyamatos érvényesülését, a kameramozgás körkörös íve pedig az univerzumot átfogó teljességét emeli ki. A lovak figurájának ismételt megjelenítése a kompozícióban a fentebb leírtak mellett arra utal, hogy a spirituális lét szempontjából a test viszonyítási pont, melyhez képest kirajzolódnak a különböző létmódok



9. kép



10. kép

### Összegzés

Az Aranymadár egy adott egységének elemzése során a kameramozgás jelentésalkotó szerepét vizsgáltam. Noha a filmben elhangzó verbális szövegek és megnyilatkozások megfogalmazzák a műben vázolt problematika, élményvilág összetevőit és lényegét, a képek nem pusztán illusztrációi a lovag versének és gondolatainak. Az *Álom* című rész egy szekvenciájának elemzésén keresztül azt láthattuk, hogy a filmi kódok hogyan teremtenek sajátos jelentésvilágot. Tehát Szaladják filmjében a kameramozgás

- a) a spirituális tekintet szabadságát érzékelteti,
- b) a versben jelképesen megfogalmazott vágy (lélek és bölcsesség egyesülése) megvalósulásának vizuális – érzéki formáját ábrázolja,
- c) a test fizikai határain felülemelkedő spirituális lét karakterét és távlatait rajzolja meg,

az egyetemes spirituális nézőpont megteremtésével a fizikai világ elemeinek, jelenségeinek önmagukba zártságát megszünteti, és egy szellemi állapot kifejezőivé változtatja. A filmben a 'sólyom', a 'malom', a 'nő', a 'táj', a 'szél' nem csupán egy bizonyos történelmi kor, kultúra és környezet szereplői, hanem szimbolikus jelentésük is van. Más-más árnyalattal és hangsúllyal, de a főhős halállal kapcsolatos létértelmezésének megszólaltatói.

\*Szaladják István szakmai önéletrajza

1993-ban végzett a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, játékfilm – operatőr szakon.

Rendezői filmek:

*Favágók* (1990, 16 mm, ff., rendező, operatőr) – a Színház- és Filmművészeti Egyetem külföldön reprezentációs anyagként bemutatott filmje  
*Aranymadár* (2000, 35 mm, ff., író, rendező, operatőr)  
*Naples, Corto Circuito: Legjobb európai kisjátékfilm*  
*31. Magyar Filmszemle: kisjátékfilm megosztott fődíj*  
*I. Magyar-román Filmszemle: legjobb kisjátékfilm*  
*II. Nemzetközi Ökumenikus Filmszemle: legjobb kisjátékfilm*  
*Kamera Hungária 2000: fikciós és dramatikus művek kategória díj*  
*Tokyo, Osaka, Magyar filmnapok bemutató filmje*

Operatőri filmek, válogatott:

*Winnetou* (1996 – 97, 35 mm, színes)  
*Don Quijote 1. változat* (1997 – 98, 35 mm, ff.)  
*Zárás* (1999, Super 16mm, színes)  
*Velencei filmfesztivál versenyfilm*  
*New York, Főiskolák fesztiválja, Operatőri Díj*  
*31. Filmszemle: Diák zsűri díja*  
*Mediawave: fődíj*  
*Velencei Filmfesztivál: versenyfilm*  
*Worldfest Flagstaff: bronz díj*  
*Aubagne-Meridiens – zsűri díja*  
*München, Filmfőiskolák Fesztiválja – fődíj*  
*Marosvásárhely: legjobb kisjátékfilm*  
*Bologna: legjobb rendezés*  
*Moszkva: legjobb rendezés*  
*Cannes: információs vetítés*  
*Rózsa és szőlőlevél* (2001, Super 16 mm, színes)  
*Médiawave 2001. Legjobb operatőr*  
*Gránátok* (2002, 35 mm, színes)  
*2002. 34. játékfilmszemle kisjátékfilm kategória*  
*Legjobb rendezés díja*  
*Cannes, Kritikusok Hete Szekció*  
*Alexandriai dohányból* (1999, 35 mm, színes)  
*Füük a házból* (2002, 35 mm, színes)  
*2002. Corvin-ösztöndíj*  
*2003. Balázs Béla-díj*  
*Tamara* (2004, 35mm, színes)  
*35. Magyar Játékfilmszemle, Különdíj*

### A magyar filmszemiotikai irodalom fontosabb művei

BÍRÓ YVETTE:

1990. *Profán mitológia*, Magvető Kiadó, Budapest.

BÓDY GÁBOR:

1996. Végtelen kép, Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest, 1996. Szerk.: Peternák Miklós.

DOBAI PÉTER:

1983. *Archaikus Torzó*, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, Szerk.: Szilágyi György.

JÓZSA PÉTER:

1976. *Esztétikai alkotások társadalmi hatása*, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1976. Szerk.: Hoványi János.

1977. Jel-elméleti problémák, összefüggésben a filmi térszerkezet és mozgásproblémájával... = *A magyar film formanyelve és közleménye 1965 – 1975*. 1. munkafüzet, Népművelési Intézet Kutatási Osztály, MTA Szemiotikai Munkabizottság, Budapest 1977. Szerk.: Józsa Péter.

1978. *A groteszk forrásai és funkciója*. Egy magyar film közleményének szerkezet, *Filmkultúra*, 1978/2.

1979. *Adalékok az ideológia és a jelentés elméletéhez*, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1979. Szerk.: Ardó Mária.

1986. *Az esztétikai élmény nyomában*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1986., Szerk.: Józsa Péterné.

HORÁNYI ÖZSÉB:

1976. Adalékok a vizuális szöveg elméletéhez. *ÁNyT. XI.* 143-165. 1976.

METZ, CHRISTIAN:

1978. *Válogatott tanulmányok*, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1978.

SZILÁGYI GÁBOR:

1983. *Film és cselekmény – A szöveg / cselekmény fogalma és modellálása a filmben*, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1983.

## SEMANTIC ROLE OF CAMERA MOVEMENT (István Szaladják: *Golden Bird*)

FERENC MARTIN

In his essay on the semiotics of film in a picture sequence from István Szaladják's *Golden Bird* the author examines the semantic role of camera movement.