

# A ZÁRÓVIZSGA FILM KÉSZÍTÉSE: JAVASLATOK, TANÁCSOK

(A ZÁRÓVIZSGA-FILM GYÁRTÁSI SZABÁLYZAT melléklete)

Kolozsvár, 2023. január 25.

*Szerző: Lakatos Róbert.*

*Másodolvasó: Bloss-Jáni Melinda.*

A záróvizsga-filmre úgy gondolunk, mint a hallgató szakmai névjegykártyájára. Tehát az a szerencsés eset, ha a tehetségét és a tudását is tükrözi. Persze készülhet olyan művészi zsenialitást (tehetséget) felmutató film is, amely minimalista szakmai eszközöket használ (ez esetben kevésbé látszik a szakmai tudás – de több ilyen filmről is tudunk, amelynek sikerült elindítania szerzőjének a filmes pályafutását), és lehetséges olyan is, amely kevésbé figyelemfelkeltő ötletre épül, de a megvalósítás szintjén a filmnyelvi kifejezőeszközök mélyreható és komplex ismereteit tükrözi. A legszerencsésebb természetesen az, ha az záróvizsga film mindkettőt, vagyis a tehetséget és a szakmai tudást is igazolja.

## A fesztiválokról (és pályázati rendszerekről)

A záróvizsga-filmek valós megmérettetése tulajdonképpen nem a BA vagy MA szintű záróvizsga, hanem a fesztiválok. Ezeket két kategóriára osztanám. Vannak a helyi jelentőségű fesztiválok – amelyek azt szolgálják, hogy a helyi szakma ismerje meg az alkotó képességeit (és segítenek abban, hogy az alkotó producereket és jövőbeli alkotótársakat, barátokat és barátnőket találjon magának). Illetve vannak nemzetközi jelentőségű fesztiválok: az ezeken való részvétel segít abban, hogy az alkotó finanszírozást kapjon a következő filmes projektjére (de nyilván egy olyan alkotó, aki könnyebben kap majd finanszírozást, az könnyebben kap magának producereket is).

És itt rendet kell tenni egy kicsit a fejekben, ugyanis sokan azt hiszik, hogy a producer finanszírozza a filmet. Nem! A producer csak esetleg nagyon kevés anyagi hozzájárulást biztosít (például a pályázási költségeket), és a gyártási költségeket ő is pályázatokból hozza be, amelyeken a rendezővel közösen indul.

Minden pályázati rendszer figyelembe veszi a rendező és a producer addigi sikereit, de a román pályázati rendszer pontosan meghatározza, hogy mi mennyi pontot ér, és ennek a

pontozásnak a függvényében áll fel egy sorrend, amelynek alapján eldöntik, hogy melyik filmterv mekkora támogatást kap az igényelt összegből. Például az első megkapja 100%-át annak, amit kért. A második már csak 80%-át, tehát a maradék 20%-ot máshonnan kell előkerítenie (általában nemzetközi partnertől – akivel koprodukcióra lép). És ez fordítva is érvényes, vagyis, ha egy magyarországi produkció talál magának egy román koproducert, mert szüksége van még pénzre, akkor a román koproducer nemzetközi koprodukcióként pályázza be, és ott is érvényesül ez a pontrendszer. Ilyen nemzetközi koprodukcióként készült Felméri Cecília *Spirál* című filmje, és ilyen koprodukcióként készül az én *Ki kutyája vagyok én?* című filmem is. Szóval a román koproducer (vagy akár producer) az erdélyi magyarok esetében nem egy elhanyagolandó tény.

Ami a román pályázati rendszer pontrendszerét illeti, egy pályázaton 60%-ot ér a filmterv minősítése, 20%-ot a producer, és 20%-ot a rendező minősítése. Ez azt jelenti, hogy egy olyan rendező, aki nem mutatott még fel jelentős nemzetközi eredményeket, az még egy jó filmtervvel is és jó pontszámmal rendelkező producerrel is kisebb eséllyel indul a pályázaton. Ezért minden rendezőnek arra kell törekednie, hogy már lehetőleg az záróvizsga- filmjével is jó fesztivál-eredményeket produkáljon. Ha nem sikerült elég jó eredményeket produkálnia, akkor még lehet egy dobása, a mesteris záróvizsga-film. Ha azzal sem, akkor törekednie kell valamilyen low budget filmre, amit össze tud hozni valahogy, és sikereket tud elérni vele – de ezt már nehezebb összehozni, mint egy jó állam/záróvizsgafilmre.

A rendező pontszámát illetően a román pályázati rendszer nagyon pontosan meghatározza a Centrul National al Cinematografiei honlapján, hogy melyik fesztivál-részvétel és melyik fesztivál-díj mekkora pontszámot ér. Ehhez a rendező legjobb filmjét és a legutolsó filmjét veszik figyelembe. Ha a kettő ugyanaz, akkor kétszer számít. A fesztiválokat három kategóriára osztják.

A legtöbb pontszámot érik az A kategóriás fesztiválok: Cannes, Berlin, Velence, Karlovy Vary, Varsó, stb. Ezek általában egyszermind világpremierek (vagy legalábbis kontinenspremierek), tehát vigyázat! ha számítunk A kategóriás fesztivál-részvételre, akkor ne adjuk oda a filmünket az első fesztiválnak, amelyik kéri, mert zártak már ki versenyből Cannesban kisjátékfilmet azért, mert kiderült, hogy egy kevésbé jelentős nemzetközi fesztiválon megvolt már a bemutatója. A világpremier azt jelenti, hogy ott van a film nemzetközi első bemutatója – de ettől függetlenül korábban és egy hazai fesztiválon bemutatható a film (de nem nemzetközi fesztiválon, vagy nem nemzetközi versenykategóriában – ezek a szabályozások folyamatosan változnak, ezért érdemes minden egyes esetben pontosan utána olvasni az adott fesztivál honlapján). Értelemszerűen a pontszámba egy A kategóriás fesztiválon való részvételt lehet beleszámolni.

A másik kategória a B kategóriás fesztiválok. Ebből már négyet be lehet számolni a pontszámodba. Ők is részben az A kategóriás fesztiválokon vadásszák, hogy mit hívnak meg, de persze szeretnek felfedezni ők is új alkotókat, tehát van esély odajutni a klasszikus nevezési úton is.

A harmadik kategória a Centrul National al Cinematografiei (CNC) által elfogadott fesztiválok. Ezek olyanok, hogy a fesztiválok nemzetközi szövetsége nem tartja annyira fontosnak őket, de romániai szempontból valamiért fontosak. Ezek is érnek pontot.

És ezen kívül pontot ér a film televíziós forgalmazása (ezért lenne kiemelten fontos, hogy pl. a Netflixnek, HBO-nak, Duna TV-nek, stb. készítsünk vizsgafilm csomagokat, és potom áron, vagy akár ingyen is odaadjuk ... de még a kolozsvári RTV is számít), számít az internetes forgalmazás is (szerződés kell forgalmazóval, aki igazolást állít majd ki a film nézettségéről), és számít a moziforgalmazás (moziforgalmazók száma, akik megvették, és tőlük igazolás a nézőszámról). Ezeket el szokták hanyagolni a fiatal alkotók, és pályázáskor kapnak észbe, hogy milyen jó lett volna ezeket begyűjteni.

A fentebbiekből kiindulva az a tanulság, hogy igenis érdemes odafigyelni ezeknek a fesztiváloknak az igényeire már akkor, amikor a záróvizsga-filmjeinket tervezzük. Nem erény a hosszabb film. Cannesban a kisjátékfilmes versenyben pl. 15 perc a felső határ... jó na, a filmiskolás filmek versenyében kicsit több... De tudunk kitűnő záróvizsga-filmről, pl. a Iulia Rugina *Captivi de crăciun* című bukaresti vizsgafilmjéről, ami kitűnő film, de pont a hossza miatt nem tudott nagy fesztiválköröket futni.

Nem lehetetlen ilyen előkelő helyekre kijutni. Felméri Cecíliának az alapképzéses Sapis záróvizsga-filmje, a *Kakukk*, volt A kategóriáson Varsóban, B kategóriáson Bilbaóban, stb. és tulajdonképpen a Ceci filmes karrierjének az elindulását jelenti.

Hogy mit keresnek az ilyen fesztiválok? ... Hát vannak trendek. Volt ugye a román újhullám, vagyis a realista filmek trendje. Sokaknak sikerült ennek a trendnek a háttára felkapaszkodni még középszerű alkotásokkal is. De a trendek egyszer csak véget érnek... És vannak nagyon eredeti alkotások, amelyek valami miatt (másságuk miatt) kiemelkednek a nevezési mezőnyből. Ezt sikerült meglovagolnia a *Kakukk*nak, és ezt sikerült meglovagolnia Bertóti Attila *Ariadné fonalának*: amikor az animációs filmek döntő többsége nagyon magas képzőművészeti szinten készült, de gyenge volt a dramaturgiájuk, akkor Attila előállt egy nagyon jó dramaturgiájú filmmel, amelynek még a képzőművészeti része is belefért az elvárt színvonalba. És műfajok közti eredetiségével ütött Buzási Gyopár *Babuka a fűben* című filmje is – csak sajnos az a film nagyon rosszul, mindenféle koncepció nélkül lett fesztiváloztatva. Ismerem ennek a keserűségét, mert sajnos anno az én *Csendország* című filmem is rosszul lett fesztiváloztatva nemzetközileg.

Summa summarum: a forgalmazás egy külön szakma. Nem tudunk külön embert megfizetni, hogy elmélyüljön ebben a szakmában, és igazán profin csinálja. Ezért minden diáknak oda kellene figyelnie a saját filmjének a fesztiváloztatására! Ha a film nem indul el idejében a fesztivál-körútjára, akkor szinte olyan, mintha el sem készült volna, mert az egy évnél régebbi filmekre már nem kíváncsiak a fesztiválok.

Én személyesen nem a trendek, hanem az eredetiség híve vagyok. ... A fesztiválok szeretnek felfedezni alkotókat! És szeretik alkotói pályára helyezni a tehetséges fiatalokat. Tehát szeretnek olyat díjazni, aki tehetséges, de szakmai tudása is van – vagyis akin látják, hogy képes továbblépni, és a következő filmje sem lesz bukta.

## A rendezői záróvizsga-filmekről: stáb, feladatok, elvárások

A rendezők államvizsgázhatnak:

1. Kisjátékfilmmel. Ennek az operatőre lehet szintén végzős hallgató, akinek ugyancsak ez az záróvizsga-filmje. Ez a legajánlottabb konfiguráció, ugyanis mindkettejüknek jár fejenként kétezer RON záróvizsga-film támogatás a Sapientia EMTE részéről: tehát, ha ez összeadódik, akkor összesen négyezer RON támogatásuk van az záróvizsga-filmjükre (bővebben erről lásd A záróvizsga-film gyártásának szabályzatát fentebb).
2. Kisjátékfilmmel más évfolyamról való operatőrrel, vagy a saját évfolyamról való olyan operatőrrel, akinek nem ez a záróvizsga-filmje. Ennek a hátránya, hogy csak kétezer RON támogatása van a rendezőnek az záróvizsga-filmjére. Ebben az esetben is szükséges egy operatőr tanár jóváhagyása.
3. Kisjátékfilmmel, külsős, nem Sapis operatőrrel. Ebben az esetben kérelmet kell benyújtania a tanszékre, amelyben indokolja, hogy miért pont azzal az operatőrrel akar dolgozni, illetve be kell nyújtania az illető operatőr szakmai CV-jét és a fontosabb munkáit tartalmazó szakmai portfólióját. Amennyiben a tanszék úgy dönt, hogy a rendező diák dolgozhat az illető operatőrrel, úgy az illető operatőrnek konzultálnia kell egy Sapis operatőr tanárral, akinek ugyanúgy jóvá kell hagynia a képi koncepciót és a felszerelés igénylési listát, mint minden más Sapis operatőr esetében. Szükséges megfutni ezt a kört, mert sajnos negatív tapasztalataink vannak egyes külsős operatőrökkel. És természetesen a Sapis gyártási támogatásból nem lehet külsős operatőrt fizetni.
4. Kreatív dokumentumfilmmel – ebben az esetben ugyanaz érvényes az operatőr személyére, ami kisjátékfilm esetében.
5. Animációs filmmel.

Megjegyzések:

1. Természetesen a rendező, ha elvégezte az operatőri szakirányt is, akár lehet a saját filmjének az operatőre.
2. A kísérleti filmet nem tüntettük fel külön kategóriaként, mert besorolható valamelyik fentebbi fikciós vagy nem fikciós kategóriába, vagy ezek ötvözetébe.
3. A dokumentumfilm esetében fontos, hogy kreatív dokumentumfilm legyen! Hogy az mi fán terem?

Nos: Sheila Curran Bernard, a dokumentumfilmek kreatív elbeszéléséről írt könyvében a kreatív nem fikciós írás tulajdonságaiból indul ki: „Philip Gerard a *Creative Nonfiction: Researching and Crafting Stories of Real Life* – (A tények kreatív irodalma: dokumentálás és az elbeszélés kialakítása az életből vett dolgok alapján) a következő 5 jellemzőt határozza meg, amelyek a nem fikciós írást kreatívvá teszik:

– A műnek két témája van. Az egyik egyértelmű, a másik pedig rejtett.

– Az előbb említett kettősségnek köszönhetően az ilyenfajta nem fikciós írás felszabadul a történet aktualitásának kényszere alól – ami az újságírásra jellemző.

– A kreatív nem fikciós írásnak narratív jelleggel kell rendelkeznie, vagyis jó történetet kell elmesélnie (itt Gerard egy másik író, Lee Gurkindot idézi, aki elmagyarázza, hogy az író a tények irodalmának alkotása alatt »olyan univerzális írói eszközökhöz nyúl, mint a főhős, intrika, párbeszéd. [...] És mindezt a cselekmény felé irányítja. A tények irodalmának legtöbb pozitív kreatív példája jelenetekből épül fel«.

– A tények kreatív irodalmára jellemző a szerzői reflexivitás. [...] Tulajdonképpen egy befejezett gondolat [...]

– Az ilyen irodalomra igencsak jellemző a kifinomult forma.”<sup>1</sup>

Ezt követően a szerző az olvasóra bízta, hogy mindezt a kreatív nem fikciós filmre (dokumentumfilmre) is alkalmazza. Számomra eddig ez a legtalálhatóbb viszonyítási alap, ezért kreatív dokumentumfilmről beszélhetünk, amennyiben:

1. A konkrét témán kívül, amely a cselekményt szolgáltatja, a filmnek létezik egy univerzálisabb olvasata is.
2. Az előbbi kettősség következtében (mivel a lényegét a rejtett, egyetemesebb tartalom hordozza) az ilyen nem fikciós film felszabadul a történet aktualitásának kényszere alól – ami a tévériportok (zsurnalizmus) sajátossága.
3. Narratív jelleggel rendelkezik, vagyis jó történetet (vagy történeteket) mesél el, aminek érdekében gyakran játékfilmes eszközökhöz nyúl, és ebből fakadóan az ilyen művek legtöbb pozitív példája jelenetekből épül fel.
4. Jellemző rá a szerzői reflexivitás. Tulajdonképpen egy befejezett szerzői véleményt közvetít.

---

<sup>1</sup> Sheila Curran Bernard, *Film Dokumentalny – Kreatywne opowiadanie*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa, 2011, 5. Saját fordítás, L. R. 4

5. Sajátossága a kifinomult forma – vagyis az audiovizuális kifejezőeszközök kifinomult, tudatos és művészi alkalmazása.

Ezek alapján világos tehát, hogy milyen dokumentumfilmmel lehet államvizsgázni - úgy rendezőknek, mind operatőröknek.

Felmerült az a kérdés, hogy milyen kritériumoknak kell megfelelnie egy BA szintű záróvizsga-filmnek?

Nos rendezői szempontból három dolgot vizsgálnak az értékelők – és ezek ugyanazok a kategóriák, amelyeket a rendezői koncepcióban is leírnak:

1. A film narratív struktúrája
2. A szereplőválogatás és színészvezetés (dokfilmben a szereplők megközelítésének a módja)
3. Az audiovizuális koncepció.

**A narratív struktúrában** vizsgáljuk a film dramaturgiai szerkezetét. Ennek alkotóelemei a karakterek szerkezete, a történet – amely nagyrészt a karakterből fakad (más karakter másként oldaná meg ugyanazt az élethelyzetet), a konfliktusok - amelyek a fordulópontokat generálják, a párbeszéd minősége (Mit mond és közben mire gondol? Mennyire hiteles a párbeszéd? Mennyire elmondható a megírt szöveg? Mennyire jellemzi a szereplőt a beszédstílusa?, stb. ), a cselekmény (mely cselekmény-elemeket mutatjuk meg az összesből, amelyek a történetet alkotják, és a megmutatott részletek alapján mennyire lehet következtetni az egészre?), és végül, de nem utolsósorban azok a részletek, amelyeket David Bordwell „irreleváns részletek”-nek, André Bazin „mikroszkópikus történések”-nek, Nemes Gyula „életszerű narratívák”-nak nevez, de én jobban szeretem rájuk a filozófiából kölcsönzött „periférikus tartalmak” kifejezést – mert ezek azok, amelyek hitelesítik a film világát. A narratív struktúra kidolgozása tulajdonképpen a rendező és forgatókönyvíró közös feladata. Diákfilmek esetében a leggyakoribb, hogy a rendező maga írja a forgatókönyvet. A nagypályán egyre gyakoribb immár Közép-Kelet Európában is a társ-forgatókönyvíró alkalmazása.

**A szereplőválogatás és a színészvezetés** értékelése összetartozik. A lényeg, hogy az, akit választottunk, jól formálja meg a karaktert. A színészvezetésre nincs tanítható módszer. Úgy lehet tanítani, hogy különböző módszerekkel rávezeti a tanár a rendezőnövendéket, hogy mire kell odafigyelni. De minden egyes szereplő egyéni megközelítést igényel, és minden egyes rendezőnek meg kell találnia a saját módszerét, ami az általa választott szereplőkhöz a legjobban talál. Ennek a boszorkánykonyhájába nem látunk bele az értékelésnél (de a dolgozatban olvashatunk róla – úgy a rendezői koncepcióban, mind a következtetések levonásánál), viszont a filmből csak annyit látunk, hogy megtalálta-e a rendező a megfelelő szereplőt + módszert, vagy sem? Működik, vagy sem? Hasonló a helyzet dokumentumfilm esetében is. Meg kell találni a kulcsot a szereplőkhöz, illetve olyan szereplőket kell választani, akik működnek kamera előtt.

**Az audiovizuális koncepció** a rendező és az operatőr közös munkája. Az operatőrnek is hallania kell a hangot a fejében, amikor kitalálja a képet. Ha nagyon fontos a film

hangvilága, akkor a hang-designert is be kell vonni már ebben a tervezési fázisban a munkába, mert fel tudja hívni a figyelmet olyan dolgokra, amelyeket filmezéskor hajlamosak vagyunk figyelmen kívül hagyni. A lényeg, hogy a rendező is felel a film képi és hangvilágáért! Közép-Kelet Európában az operatőr gyakran már a forgatókönyv írásának a fázisában is jelen van. Kieslowskinak a Kék-jében azért vannak uszodajelenetek, mert az operatőr, Slawomit Idziak javasolta, hogy legyenek, mert ő az uszodában tudja megteremteni azt a hangulatot, amire a filmnek szüksége van. A lényeg, hogy az operatőr és a rendező közösen felelnek a film képi világáért! – és ez nem azt jelenti, hogy megoszlik a felelősség, hanem azt, hogy ha valami nem működik a képi világot illetően, akkor mindketten ugyanannyira felelősek – pontosabban, ha nyolc év börtönbüntetés járna a film képi világának az elrontásáért, akkor nem az van, hogy 4 évet kap a rendező és 4 évet az operatőr, hanem mindketten 8 évre vonulnak dutyiba. Persze ez akkor érvényes, ha a vizuális koncepció szintjén történik az elrontás és nem technikai szinten – mert a technikai minőségért teljes egészében az operatőr és csapata felel.

Gyakori hiba, hogy a kezdő operatőr sziporkázni akar, szép képeket akar készíteni, és ezért olyan képi megoldásokat javasol, amelyek ambiciózusak ugyan, de nem szolgálják a filmbeli történetet. Az operatőröknek is kell tudniuk rendezni, egyébként nem értik teljesen a rendező munkáját, és nem tudnak kreatív alkotótársak lenni. Valójában nagyobb szakmai tudással és több szakmai tapasztalattal kell rendelkezniük, mint a rendezőknek. A kezdő rendezők, ha rá vannak kényszerítve, hogy a saját korosztályukból válasszanak operatőrt, hajlamosak olyat választani, aki a legmagabiztosabbnak tűnik, és látszik rajta, hogy nagyon akar. És ez nagyon gyakran csalóka. Mert a magabiztosság inkább beképzeltséget takar, ami gátolja a további fejlődésre való ráhangolódást. És az akarás jó ugyan, de túlzott akarás ezzel a beképzeltséggel társulva oda vezet, hogy megpróbálja elnyomni a rendezőt. És ez nem vezet jóra. Gyakran messzebbre jut az a kis bizonytalannak tűnő csendes fiatalember, aki tudja, hogy nem tud eleget, ezért folyamatosan mindennek utánanéző, és van benne annyi alázat, hogy odafigyeljen a rendezőre. Ezek általában még ebben a fázisban nem tudják érvényesíteni az akaratukat, elképzeléseiket másokkal szemben. De lassan és biztosan odanőnek.

*A rendező tanár* egyben látja az egész filmtervet, a narratív struktúrán és a színészvezetésen kívül ért az elképzelt képi világhoz is (el tudja képzelni, hogy milyen képi koncepció szolgálja a film világát), a hang koncepcióhoz is, ezért fontos, hogy jóváhagyja a filmtervet. Amihez nem ért, az megvilágítás és egyéb technikai dolgok. Operatőri szempontból érti, hogy **mit?** és **miért?**, de a **hogyan?**-t kevésbé. Ezért szükséges az, hogy az operatőr tanár is jóváhagyja a filmtervet. Illetve az operatőr tanár is tud javasolni olyan találó képi megoldásokat, amelyek a történetet szolgálják, és az alkotók meg a rendező és a forgatókönyvíró tanár esetleg nem gondoltak rá (mert nem annyira képcentrikus a gondolkodásuk), de befolyásolhatják akár a forgatókönyv alakulását is. Ezért jó, ha az operatőr tanár is minél korábban, még a forgatókönyv fejlesztés fázisában bekapcsolódik az alkotói folyamatba. De a HOGYAN?-t mindenképp le kell okézni. És hasonló a helyzet a filmhang tanárral is! Tudunk olyan filmről, ami amiatt csúszott el, mert nem lett eléggé odafigyelve a hangfelvételre. A **Mit?** és **Miért?** kérdésekben a végső szó a rendező tanaré, és a rendező diáké. A **Hogyan?** – kérdésben képi és hang téren viszont az operatőr és filmhang szaktanároké.

Ami a *vágást* illeti az ezen a szinten inkább egy technikai funkció. A filmet valójában nem a vágó, hanem a rendező vágja. A vágó csak kivitelezzi azt, amit a rendező mond. Arra jó, hogy a rendező a filmre figyelhessen, és ne kelljen a technikával bajlódnia. Aztán, amikor már a vágó számára az egész programkezelés és technika a kisujjában van, akkor már elkezd tudni odafigyelni magára filmre is, és egyfajta társrendező szerepet kezd el betölteni. Na, ez az igazi vágó! ☺ De ahhoz sok tapasztalat kell. Sok rendezőnek sok filmjét kell látnia a kezei alatt megvalósulni ahhoz, hogy eljusson arra a szintre, hogy igazán kreatív legyen egy másik alkotó munkájában. A vágó tulajdonképpen egy rendezői képességekkel rendelkező, de rendezői babérokra nem vágyó, szakmailag nagyon alázatos, emberileg nagyon alkalmazkodó, nagy szakmai tapasztalattal és jó számítógép programkezelési készségekkel rendelkező valaki. Hosszú út idáig eljutni. De diákként el lehet kezdeni. Személyiség kérdése. Nagy előnye, hogy a legkevésbé stresszes az összes filmes alkotói szerepkör közül. A hangutómunka még ehhez hasonló.

## **Az operatőri záróvizsga-filmekről: stáb, feladatok, elvárások**

Az operatőrök államvizsgázhatnak:

1. Rendezővel közösen készített kisjátékfilmmel – amennyiben a rendezőnek is ez az záróvizsga-filmje. Ebben az esetben a két záróvizsga-film támogatás összeadódik, és  $2000+2000=4000$  RON támogatást kapnak gyártásra.
2. Egyénileg, de rendezővel közösen készített kisjátékfilmmel, de olyan körülmények között, hogy ez a rendezőnek nem záróvizsga-filmje. A forgatókönyv lehet a rendezője vagy az operatőré – ez mindegy. Ebben az esetben csak az operatőrnek jár a 2000 RON államvizsgafilm támogatás a Sapia EMTE részéről. A rendező lehet Sapis, más évfolyamról, lehet Sapis ugyanarról az évfolyamról (csak egy másik filmjével államvizsgázik), és lehet külsős is – de ebben az esetben is szükséges a Sapis rendezőtanár jóváhagyása. Ez azért fontos, mert volt már rá példa, hogy a rendező (aki számára nem volt igazi tét ez a film), elszúrta operatőr diákunknak az záróvizsga-filmjét.
3. Saját rendezésű operatőri etűddel. Ez esetben nem kell a rendezőtanár jóváhagyása, elég az operatőr vezetőtanaré.
4. Rendezővel közösen, vagy egyénileg készített kreatív dokumentumfilmmel. Ebben az esetben úgy a rendező tanár, mind az operatőr tanár jóváhagyása szükséges – de a rendező és operatőr tanár lehet ugyanaz a személy (feltéve, ha olyan rendező, aki operatőrként is, illetve operatőri képzéssel is rendelkezik, és fordítva).

Felmerül az a kérdés, hogy mi is az az *operatőri etűd*? Nos az egy olyan fikciós vagy non-fikciós audiovizuális alkotás, amelyben a dramaturgia nem a prózai művek dramaturgiáján alapul, mint a játékfilmek esetében, hanem az irodalomból inkább a lírával rokon. Vagyis nem cselekménycentrikus, hanem inkább a képek vizuális dramaturgiáján alapul, és akár képi költeménynek is nevezhető. Ezért egy kevésbé konkrét tartalmat közvetít, mint a cselekménycentrikus játékfilm, de kétségkívül bizonyos tartalommal rendelkezik. Az értelmezése inkább a versértelmezéshez hasonlít.



Nagyon nehéz műfaj, mert játékfilmben ott van a cselekmény, ami rengeteget segít a tartalmi összefüggések megteremtésében, az visz előre és annak alapján egy következő kép kapcsolódik az előzőhöz. Ezzel szemben az operatőri etűdben inkább a képi asszociációk visznek előre, a cselekmény szempontjából inkább az álmokhoz hasonlítható. Ettől cselekménye gyakran absztrakt, és nem értelmezhető a hétköznapi élet logikájával az ok-okozati összefüggések szintjén. Ennek ellenére van kulcs a mű értelmezéséhez, tehát nem egy kaotikus impresszió. És jó esetben valamilyen módon a néző kezébe adja az értelmezési kulcsot. Az értelmezése viszont olyan, mint a szimbólumértelmezés – nem lehet pontosan megfogni, vagy közhely lesz, vagy ha a maga komplexitásában akarod megfogni, egy része mindig kicsúszik a kezeid közül. Nagy alkotói „szenvedéssel” jár akár egy pár perces ilyen etűdöt összehozni, hogy konzekvens és ezáltal érthető is legyen (vagyis ne legyen halandzsabeszéd), illetve, hogy a szimbólumhasználatában ne legyen se sablonos, se másképpen ciki. Ugyanakkor egy nagyon fontos műfaj az operatőri képzés terén, mert megtanít hangulatokat közvetíteni vizuálisan, és ha ezzel a vizuális tapasztalattal áll neki valami játékfilmet forgatni, az rengeteget segít a vizuális hangulat megteremtésében.

Íme egy pár rosszminőségű kópia egy pár operatőri etűdről, amelyeket diákkoromban forgattam. Ezek másodéves és harmadéves munkák. A fekete-fehér egy párkapcsolat végéről szól, az UV a se veled se nélküled érzésről (amikor nem tudsz valakivel együtt lenni, de nélküle sem bírod), és a harmadik, a *Felületi feszültség* a magányról (ez Kosztolányi Dezső *Ibolyaszínű ég alatt* című novellájából inspirálódott).

<https://www.youtube.com/watch?v=UL0VjkdFKFI&t=6s>

<https://www.youtube.com/watch?v=-FJgKXxlus&t=5s>

<https://www.youtube.com/watch?v=hkmzR5qhgnQ&t=8s>

Ugyanúgy mint a rendezői munka esetében felmerülhet a kérdés, hogy milyen kritériumoknak kell megfelelnie egy operatőri záróvizsga munkának. Az egyik legfontosabb kritérium, hogy a film tartalmát szolgálja, és ne dolgozzon ellene. Ne legyen benne értelmetlen kameramozgatás, hatásvadász, extrém széles látószögű objektívhasználat, fölösleges transztráv, értelmetlen nézőpontok, nem megfelelő plánhasználat, gagyis megvilágítás, ne legyen értelmetlenül egysnittes, stb. de a fölösleges drónozástól meg daruhasználatától egyenesen visítani tudok fájdalomamban. Szóval a képi kifejezőeszközök (plánok, nézőpontok, kameramozgások, látószögek, megvilágítás) egy szerves rendszert alkossanak, és a tartalmat szolgálják! Ugyanakkor jól legyen felsnittelve, vagyis jól vágódjon minden. Ugyanakkor a kifinomultabb operatőri szemek figyelnek a megvilágítás konzekvenciájára (pl. ne térjen el túlságosan az egymást követő snittek kontrasztja, expozíciója, színvilága, a megvilágítás színhőmérséklete), illetve valamilyen szempontból indokolt legyen a megvilágítás. És általában az tükrözi a leginkább az operatőri szakmai tudást, ha a filmből látjuk, hogy tud az operatőr világítani is, de a természetes fényt is tudja használni, minél több hatást (nappal, éjszaka, kora alkony, késő alkony) meg tud csinálni úgy külsőben, mind belsőben, és össze tudja kötni a külsőt a belsővel.

Ezen kívül pedig jó nézni holmi kísérleti megoldásokat (nem megszokott, eredeti megoldásokat). Persze nem fér bele minden ilyesmi egy kisjátékfilmbe, de minél több

ilyesmi van benne jól megcsinálva, az annál inkább árulkodik az illető operatőr szakmai tudásáról. Dokumentumfilm esetében meg az látszik meg jól, hogy mennyire intuítivan érzi előre, hogy ki, mikor fog megszólalni vagy csinálni valami fontosat, és mennyire jól tud gyorsan átállni, úgy, hogy szinte játékfilmszerűen lehessen vágni az anyagot. Illetve mennyire gyorsan tud ráállni arra, hogy mindig a megfelelő plánban és nézőpontból mutassa a cselekményt (ez általában lekövető jellegű kameramozgást is feltételez). Ugyanakkor az is fontos, hogy mennyire képes alkalmazkodni a természetes világítási körülményekhez, és esetleg finoman beavatkozni (egy erősebb villanykörte becsavarásával, egy derítéssel), anélkül, hogy módosítaná vele a valóságot. De ezek is mind olyan dolgok, amikre fel kell készülni, és előre végig kell gondolni a lehetséges nehézségeket és megoldásokat.

**Eredményes munkát kívánunk!**