

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

A “SAUL FIA” OPERATŐRI MUNKÁJA

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ TÉZISEI

Erdély Mátyás, HSC
filmoperatőr

Témavezető: Balázs Gábor

2017

Dolgozatomat a *Saul fia* szempontjából releváns korábbi munkáimmal kezdem, melyek példáin keresztül fölvezetem a nagyjátékfilmünk gondolati háttérét megalapozó tapasztalataimat.

Ezeknek sorában az első a *Before Dawn*, az első egysítes filmem, ahol már a film tempójának a beállításon belül kellett meghatározódnia, és a néző a kamerával együtt ismerte meg a teret, egy a próbák során kidolgozott alapos koreográfia alapján. Kenyeres Bálint rendező hozzáállásából a legfontosabb, amit elsajátítottam, az volt, hogy minden operatőri döntést a történet, pontosabban a *subtext* kell hogy diktáljon. A szintén vele készített *A repülés története* során megtapasztaltam a szüzsé és a fabula extrém elkülönülését, a Jancsó Miklós metaforáinak hatását magán hordozó rövidfilm nem arról szól, ami a cselekménye. Mundruczó Kornéllal filozófiai gondolaton alapuló nagyjátékfilmeket készítettünk, és a sallangoktól mentes, lényegre törő filmnyelvi fogalmazást, és önmagunkat limitáló szabályrendszerben gondolkodást tanultam meg. A két változatban leforgatott *Delta* végletes különbségei jó példák arra, hogy a teljes konstruáltságtól az organikus minimalizmusig kellett változnia a hozzáállásnak, mert a film ezt kívánta meg. Külföldi munkáim közül a *Miss Bala* című mexikói film és a *Southcliffe* című brit minisorozat járultak hozzá leginkább a *Saul fia* koncepciójához, előbbi azzal, hogy egy szubjektív szemszögű történet, melyben a kamera a főszereplő lelkiállapotára reflektál, utóbbi pedig ökonomikus snittelésével, ahogy a lehető legkevesebb vágással mutatjuk meg a jelenetet, csak a legfontosabbat láttatva.

Nemes Jeles Lászlóval az első közös kisjátékfilmünk, a *Türelem* már a *Saul fia* előtanulmányának tekinthető, történetén kívül a kis mélységesség és a főszereplő közeliben tartása is azt előlegezi. Megtanultuk így az információ aprólékos, fokozatos adagolását, és az együtt dolgozást is, amihez minden munkámnál igénylem, hogy a forgatókönyvet is maximálisan megérthessem. Az ezt követő *The Counterpart* egy technikai kihívással szembesített minket, melynek legyőzésére a stábot együttesen össze kellett hangoljuk. *Az úr elköszön* pedig szenvtelenségével kapcsolódik nagyjátékfilmünkhöz, amiben ugyanúgy nem hatódhat meg sem a kamera, sem a néző, így nem hagyva könnyű fellélegzést.

Dolgozatom második részében végigveszem az aspektusokat és lépéseket, amelyek a *Saul fia* radikális operatőri koncepciójáig vezettek, indokolva döntéseinket az alapvető hozzáállástól kezdve többek között a snittelésen és a kameramozgáson keresztül a formátum, a nyersanyag, a képarány és az optika kiválasztásáig.

Vizuális inspirációnk első sorban Elem Klimov *Jöjj és lásd* című háborús filmje volt, nem csak színeiben és kameramozgásában, de megrázó erejű, könyörtelen kaotikusságában is. Megkerülhetetlen volt továbbá a *Shoah* című dokumentumfilm, és személyes auschwitz-i látogatásunk hatása is, történelmi referenciáink pedig a Sonderkommando négy fönmaradt fényképei voltak. Tökéletlenek, elmosódnak, siettében készültek: halálfélelemben, amit igyekeztünk mozgóképen visszaadni.

Kiindulási pontunk volt a forma és tartalom elkülöníthetlensége, melynek kapcsán kérdéseink voltak a szubjektív “élmény” visszaadásának, a *megmutathatatlan* ábrázolásának és a klisék kerülésének módja. Mindezt egy gyakorlatilag dogmatikus ön-limitáció során érthettük csak el, egy tizenkét pontból álló lista szigorú betartásával, melyen szerepel többek közt az egyetlen optikával forgatás, a *practical lighting*, a kézikamera, az illusztrálás elkerülése, és a szubjektívekre és közelikre szorítózkodás is. Egy olyan munkamódszert sikerült lefektetnünk ezzel, ami szervesen következik a film mögöttes jelentéséből, subtext-ből, és amihez való következetes igazodás az egészt szolgálta.

A kép *milyenségét* meghatározva hasonló módon döntéseket hoztunk Lászlóval az előkészítés során, a kézenfekvők helyett az adott filmre leginkább érvényes megoldásokat keresve. Mindkettőnk számára a 35 mm-es film jelenti azt az élményt és hatást, amit el kívánunk érni, a maga textúrájával, titokzatosságával, igazi sötétségével, és térérzetével. Az egységesség jegyében a teljes filmet egyetlen nyersanyagra forgattuk, melynek kiválasztásában az alacsony színtelítettség, a kontraszt és a szemcsézettség játszott fontos szerepet. Közös tapasztalataink és a *Türelem* című kisfilmünk alapján az 1:1.37 képarányt határoztuk meg, Saul leválasztását a külvilágról pedig a kis mélységélesség szolgálták a legjobban.

Mivel a fókusznek fontos dramaturgiai szerepet szántunk, hosszas tesztek előzték meg a végleges optika választást is, az életlen képek esztétikáját ugyanis csak egymáshoz viszonyítani lehet, számszerűsíteni nem – így itt *érezniünk* kellett, hogy milyen kép nem túl konkrét *már*, de ugyanakkor értelmezhető *még*. Gyűjtőtávolságban a 40mm-es opika az emberi látáshoz hasonló eszköztelensége miatt volt az ideális döntés.

A forgatásról szóló fejezetet kameramozgásra és világításra bontva írok az általános stratégiákról, majd példaként egy-egy fölmerülő problémán és azok megoldásán keresztül mutatom be munkamódszerünket, ahogy például megvalósítottuk Saul extrém szituációkban

való követését (teherautóra szállás, lázadás-jelenet, a folyó átúszása), megemlítve azokat a pillanatokot is, amikor a szabályainktól el kellett térjünk, ha egy jelenet úgy diktálta.

A kamera nem reagálva, hanem Saullal együtt mozog, így a nézőnek sem hagyva más lehetőséget, mint együtt érezni. Így válik a befogadó maga is szereplővé, és a kamera is az összetett koreográfiák egyik táncosává. Káosz és szervezethez keveredett a kézikamera és a hosszú beállítás párosításában, az operatőrnek tehát egyfelől a főszereplő lelkiállapotában kell lennie, másfelől hideg fejjel követnie a tervet. Hasonló módon, a 360 fokban látható díszletben és a több perces snittekben a szereplőknek megkönnyítette a munkáját ez a hitelesség, míg a stábnak ki kellett lépnie a komfortzónájából – mindezt a háttérmozgások és kameramozgások előre eltervezése és a próbák tették lehetővé.

A film fényeit és színeit szándékosan és következetesen tettük *koszossá*, amitől diszharmonikusak, ezzel is kerülve a szépséget és a hatásvadást, és segítve a zsigeriséget. Világítási tervünk szerint a fő helyszín három emeletének három elkülönülő világítása volt: a vetkőző és a gázkamra árnyékok nélküli ipari fényei; az orvosi szoba és a kemencetér praktikus, indokolt fényirányai; a lakórészek intimebb világítása. A díszletbe beépített és motivált lámpákat tehát már “csak” ki kellett egészítsük, így 360 fokban láthattunk, és a hitelességet is megőriztük.

Az utómunka során is puritán megközelítéssel dolgoztunk, szándékunk volt, hogy a fényelés ne legyen észrevehető a filmen. Továbbá a szokványostól eltérően először az analóg film kópia készült el, és ez alapján készítettük el a digitálisan fényelt verziót.

Lezárásképpen néhány fontosabb, a bemutató utáni szakmai visszajelzéssel zárom írásomat, abban bízva, hogy lesz még lehetőségem hasonló, vagy legalább feleannyira bátor munkában részt venni, mint a *Saul fia* volt, az igazi céloom ennyire fontos filmeket csinálni. Mert szóljon bár ez a dolgozat az operatőr szempontjairól, azok mit sem érnek a megfelelő rendező, a forgatókönyv megértése, és egy koherens belső logika lefektetése nélkül. Akkor tudok érvényes képeket készíteni, ha a munkám az új és ismeretlen felfedezéséről, a film *jelentésének* fényképezéséről szól.