

[metropolis]

Filmelméleti

és

filmtörténeti

folyóirat

A szerkesztőbizottság tagjai:

Bíró Yvette
Gelencsér Gábor
Hirsch Tibor
Király Jenő
Kovács András Bálint

A szerkesztőség tagjai:

Vajdovich Györgyi
Varga Balázs
Vincze Teréz

A szám szerkesztője:

Varga Balázs

Korrektor:

Jagicza Éva

Szerkesztőségi munkatárs:

Jordán Helén

Szerkesztőség:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.

Tel.: 06-20-483-2523

(Jordán Helén)

E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Felelős szerkesztő:

Vajdovich Györgyi

ISSN 1416-8154

[t a r t a l o m]

Kortárs magyar filmipar¹

- 6 Bevezető a „Kortárs magyar filmipar” összeállításhoz
- 8 *Berkes Júlia*: A magyar filmipar átalakulása a szervizprodukciónak hatására
- 34 *Schneider Ákos*: Képlékeny vásznak
Low budget független filmkészítés Magyarországon
- 68 *Sípos Anna*: A gyártásvezetők és a magyar filmipar
- 84 Kortárs magyar filmipar – Válogatott bibliográfia
- 86 Szerzőink

Kiadja:
Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány

Felelős kiadó:
Varga Balázs

Terjesztő:
Holczer Miklós
emholczer@gmail.com
36-30-932-8899

Arculatterv:
Szász Regina
és Szabó Hevér András

Tördelőszerkesztő:
Macsári Viktória

Borítóterv:
Atelier Kft.

Nyomja:
X-Site.hu Kft.

Felelős vezető:
Hekker Gábor

A *Metropolis* megtalálható az interneten az alábbi címen:
<http://www.metropolis.org.hu>

A *Metropolis* előfizetési díja 4 számra 3000 Ft személyes átvétellel, 5000 Ft postai kézbesítéssel.

Előfizetési szándékát a metropolis@metropolis.org.hu e-mail-címen jelezze!

Korábbi számaink megvásárolhatóak az ELTE BTK Jegyzetboltjában (1088 Bp., Múzeum krt. 6-8.) az Írók Boltjában vagy megrendelhetőek a szerkesztőség címén.

Számunk megjelenéséhez segítséget nyújtott a Nemzeti Kulturális Alap.

25nka
Nemzeti Kulturális Alap

KÖVETKEZŐ SZÁMUNK TÉMAI:

100 ÉVES A KOREAI FILM: RENDEZŐPORTRÉK

A MAGYAR FILM TÁRSADALOMTÖRTÉNETE 2.

A címlapon a Korda Stúdió műtermei, a hátsó borítón a MAFILM fotó stúdió középkori külső díszletei láthatók.

A FOLYÓIRATBAN SZEREPLŐ ÍRÁSOK JOGAIVAL A SZERZŐK RENDELKEZNEK.

A KÉPEK JOGTULAJDONOSAI:

ELSŐ BORÍTÓ: © KORDA STÚDIÓ

HÁTSÓ BORÍTÓ: © MAGYAR NEMZETI FILMALAP

Korábbi számaink

1997 tavasz	Filmtörténet-elmélet Gothár Péter	2006 no. 3.	A kortárs iráni film
1997 nyár	Gilles Deleuze filmelmélete Tarr Béla	2006 no. 4.	80 éves a Metropolis – 10 éves a Metropolis (Jubileumi szám)
1997 ősz	Festészet és film Derek Jarman	2007 no. 1.	Bollywood
1997 tél – 1998 tavasz	Futurizmus és film Grunwalsky Ferenc	2007 no. 2.	Önreflexió a filmművészetben
1998 nyár	Narratológia Szóts István	2007 no. 3.	A thriller
1998 ősz	Szergej Mihajlovics Eisenstein	2007 no. 4.	Erdély Miklós
1998 tél – 1999 tavasz	Kognitív filmelmélet Atom Egoyan	2008 no. 1.	Film és tér
1999 nyár	Pszichoanalízis és filmelmélet Forgács Péter	2008 no. 2.	Film és építészet
1999 ősz	Műfajelmélet Makk Károly	2008 no. 3.	A filmmusical
1999 tél	Jean-Luc Godard	2008 no. 4.	Kortárs amerikai tévésorozatok
2000 no. 1.	Magyar operatőrök	2009 no. 1.	Az animációs film
2000 no. 2.	Orson Welles	2009 no. 2.	Robert Altman
2000 no. 3.	Dada és film Antonin Artaud és a film	2009 no. 3.	Magyar filmkánon
2000 no. 4.	Feminizmus és filmelmélet	2009 no. 4.	Dokumentumfilm-elmélet
2001 no. 1.	Nemzeti filmtörténetek	2010 no. 1.	Magyar műfaji film
2001 no. 2.	Új képfajták	2010 no. 2.	Globalizáció és filmkultúra
2001 no. 3.	Jancsó Miklós I.	2010 no. 3.	Hollywoodi Reneszánsz
2001 no. 4.	Média és film (A Metropolis és a Média kutató közös száma)	2010 no. 4.	Magyar film az 1980-as években
2002 no. 1.	Jancsó Miklós II.	2011 no. 1.	Joel és Ethan Coen
2002 no. 2.	Stanley Kubrick	2011 no. 2.	Kortárs dél-koreai film
2002 no. 3–4.	Kelet-európai film a rendszerváltás után	2011 no. 3.	Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések
2003 no. 1.	Fotó és film	2011 no. 4.	Michael Haneke
2003 no. 2.	Science fiction	2012 no. 1.	Narratív komplexitás
2003 no. 3.	Szabó István	2012 no. 2.	Tudat – álom – film
2003 no. 4.	Szerzői elméletek	2012 no. 3.	Melodráma
2004 no. 1.	Psycho-analízisek	2012 no. 4.	Kortárs Hollywood
2004 no. 1.	Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után	2013 no. 1.	Japán kapcsolatok
2004 no. 3.	Film és fenomenológia	2013 no. 2.	Magyar film 1939–1945
2004 no. 4.	Jeles András	2013 no. 3.	Film/test/film
2005 no. 1.	Varratelmélet	2013 no. 4.	Király Jenő 70
2005 no. 2.	Posztkolonális filmelmélet	2014 no. 1.	Empirikus filmtudomány
2005 no. 3.	Gaál István	2014 no. 2.	A filmbefogadás empirikus vizsgálata
2005 no. 4.	Wong Kar-wai	2014 no. 3.	Klasszikus magyar filmvigjáték
2006 no. 1.	A horrorfilm	2014 no. 4.	Modern és kortárs magyar filmvigjáték
2006 no. 2.	Lars von Trier	2015 no. 1.	Olasz műfajok
		2015 no. 2.	Hang a filmben
		2015 no. 3.	Magyar animáció
		2016 no. 1.	Nőfigurák a kortárs populáris filmben
		2016 no. 2.	Kortárs román film
		2016 no. 3.	Filmfesztiválok
		2016 no. 4.	Férfi és női szerepek a magyar filmben
		2017 no. 1.	Film a digitális korban I.
		2017 no. 2.	Film a digitális korban II.
		2017 no. 3.	Film és érzelem
		2017 no. 4.	Transznacionális film
		2018 no. 1.	Trauma, emlékezet, dokumentumfilm
		2018 no. 2.	Trauma és narratív film
		2018 no. 3.	A magyar film társadalomtörténete I.

A Metropolis előfizethető a szerkesztőség címén átutalással vagy postai csekken a Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány javára a következő OTP-számlaszámon: 11742001-20034845. Négy szám ára személyes átvétellel: 3000 Ft, postai kézbesítéssel: 5000 Ft. Szerkesztőség: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16., tel.: +36 20 483-2523 (Jordán Helén), e-mail: metropolis@metropolis.org.hu

A Metropolis kapható a nagyobb könyvesboltokban.

Egyes korábbi számaink megrendelhetőek a szerkesztőség címén, a még kapható számok listája megtekinthető

a folyóirat honlapján: <http://www.metropolis.org.hu>

[Kortárs magyar filmipar]

Bevezető a „A kortárs magyar filmipar” összeállításához

A magyar filmkultúráról szóló kritikai és szakirodalmi diskurzus hosszú időn keresztül a szerzői filmekre összpontosult. Ehhez a perspektívához képest a populáris filmkultúra tárgyalása (beleértve azoknak a korszakoknak, így az 1945 előtti időszaknak a vizsgálatát, amikor a magyar filmkultúrát a populáris, műfaji filmkészítés jellemezte) már komoly hangsúlyváltást jelentett, pontosabban bővítette a magyar filmtörténet és a magyar filmkultúra értelmezési lehetőségeit – árnyaltabban, más dinamikákat és regisztereket is megmutatva és megszólaltatva tárta fel a magyar filmkultúra komplexitását. Hasonlóképp a textuális (műközpontú, így például stílárís-műfaji) vizsgálatok mellett az intézménytörténeti, politikai és ideológiai elemzések, a magyar filmgyártás rendszerének vagy a cenzúra működésének a vizsgálata, illetve a magyar film ökoszisztémájának olyan kulcsfontosságú ágazatait érintő kutatások, mint a mozi- és vetítéstörténet, a szaksajtó és a kritikai nyilvánosság vagy a befogadástörténet szintén kulcsfontosságú szerepet játszottak és játszanak a magyar filmkultúra hagyományainak és jelenének, a magyar filmkultúra rendszerének, társadalmi és kulturális, gazdasági és politikai praxisainak és funkcióinak a megértésében.

6

Jelen összeállításunk olyan témával és olyan perspektívával foglalkozik, amely alapvetően a magyar filmkultúra vizsgálatának intézmény- és gyártástörténeti értelmezéséhez kapcsolódik, mégis sok sajátos motí-

vummal is bír. A Kortárs magyar filmipar című összeállításunk ugyanis az elmúlt tíz évben robbanásszerűen bővülő magyar filmipari és produkciós tevékenységek különböző vizsgálati szempontjait helyezi előtérbe – a hazánkban forgatott hollywoodi filmeket kiszolgáló szervizprodukcióktól az állami támogatásban nem részesülő, alacsony költségvetésű, független filmek finanszírozási kérdésein át az egyre tagoltabb hazai filmes infrastruktúra és produkciós kultúrák gyakorlatának elemzéséig. Ezekről a témákról (főképp a Magyarországon készülő, ismert sztárok főszereplésével forgatott filmek kapcsán) a médiában rengeteg szó esik – a szakirodalmi feldolgozások száma azonban aránylag csekély.

Lapszámunk írásai tehát a Magyar Nemzeti Filmalap felállítása, azaz a 2011 utáni magyar filmkultúra és filmipar alapkérdéseivel foglalkoznak.¹ Most azonban nem az állami finanszírozás kérdéseiről² vagy a szabályozás mechanizmusairól³ lesz szó, hanem a nemzetközi szervizmunkákról, a nem állami forrásokból finanszírozott magyar játékfilmekről, illetve a filmszakma különböző produkciós kultúráiról, beleértve különösen a gyártásvezetés és a produkciós szervezés kérdéseit. Összeállításunk tehát egyaránt foglalkozik a nagyon drága, nagyon látványos és a médiát vonzó hollywoodi szervizprodukciókkal, és (ha lehet ezt mondani) a másik „produkciós véglettel”, a gyakran önerőből vagy akár közösségi finanszírozásból elkészü-

1 A 2011 előtti magyar játékfilmgyártás intézményi elemzéséhez: Varga Balázs: *Filmrendszerváltások. A magyar film intézményeinek átalakulása 1990–2010*. Budapest: L'Harmattan, 2016. A Filmalap tevékenységének értékeléséhez és értelmezéséhez: Jóó Tamás: *Nemzetközi produceri ismeretek. Filmfinanszírozás és filmpolitika*. Doktori értekezés. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2016. <http://szfe.hu/wp-content/uploads/2016/11/Jo%C3%B3-Tam%C3%A1s-DLA-dolgozat.pdf>

2 Az állami filmfinanszírozás és támogatás kérdéseiről: Murschetz, Paul Clemens – Teichmann, Roland – Karmasin, Matthias (eds.): *Handbook of State Aid for Film. Finance, Industries and Regulation*. Springer, 2018.

3 A magyar és az európai filmes szabályozás kérdéseiről: Kollarik Tamás – Varga Balázs (szerk.) *Mozgóképek és paragrafusok. A filmgyártás intézményi és szabályozási kérdései*. Budapest: MMA MMKI, 2018.

lő független produkciókkal. Továbbá, és ezt különösen fontosnak gondoljuk, igyekszik figyelmet fordítani arra a kérdésre, hogy hogyan néz ki a különféle produkciók munkaszervezése és készítésének menete. Ez utóbbi, azaz a produkciós kultúrák kérdése a nemzetközi szakirodalomban az elmúlt bő évtizedben élénken tárgyalt kérdés⁴, hazai elemzések azonban kevésbé koncentráltak erre a problémára.

Külön öröm, hogy lapszámunkban fiatal, a filmszakmában dolgozó magyar szerzők írásait tudjuk közölni. Az összeállítás három, alapkutató és kiterjedt háttérinterjúkon nyugvó, az átlagosnál nagyobb terjedelmű tanulmányt közöl, és a kortárs magyar filmipar trendjeinek különböző szempontú és metszetű elemzését végzi el. Berkes Júlia tanulmánya a nemzetközi szervizmunkák hazai felfutását mutatja be. Alapos áttekintése kitér az infrastruktúra fejlesztésére (stúdióépítések), a filmtörvény és a közvetett állami támogatás (adókedvezmények) működésére, és részletesen megmutatja, milyen szervezési és a munkakultúrát illető kérdéseket és lehetőségeket vetnek fel a hazánkban forgató nemzetközi produkciók. A téma a közvélemény és a sajtó figyelmének ugyan előterében áll (elsősorban a hazánkban felbukkanó nagy sztárok miatt), érdemi elemzésére azonban most először kerül sor a szaksajtóban. Következő tanulmányunk a spektrum másik végét veszi vizsgálat alá. Schneider Ákos írása ugyanis a hazai, állami támogatásban nem részesülő, kis költségvetésű (low budget) produkciók trendjeit elemzi, mégpedig abból a szempontból, hogy van-e esély arra, hogy a befektetett pénzek a forgalmazói piacon megtérüljenek. Végül a harmadik tanulmány, Sípos Anna írása a gyártásvezetői szakma gyakorlatának, a különböző típusú produkciókban (nemzetközi szervizmunka, magyar játékfilm, rövidfilm, reklámfilm) megvalósuló, eltérő munka- és produkciós kultúráit mutatja be és elemzi. A három, hosszú tanulmány, melyek szerzői mind olyan fiatal szakemberek, akik maguk is évek óta a hazai filmiparban, annak különböző területein dol-

goznak, véleményünk szerint rendkívül izgalmasan és igen releváns módon mutatja be a bővülő, fellendülő hazai filmipar rendszerét. Ennélfogva a szakmai közönség, a döntéshozók, a film iránt érdeklődők és a filmes szakmában elhelyezkedni vágyók számára egyaránt izgalmas olvasmány lehet.

A szerkesztők

4 Caldwell, John Thornton: *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham: Duke University Press, 2008. Mayer, Vicky: *Below the Line: Producers and Production Studies in the New Television Economy*. Durham: Duke University Press, 2011. Szczebanik, Peter–Vonderau, Patric (eds.): *Behind the Screen: Inside European Production Cultures*. New York: Palgrave Macmillan, 2013. Curtin, Michael–Sanson, Kevin (eds.): *Precarious Creativity. Global Media, Local Labor*. Oakland: University of California Press, 2016.

Berkes Júlia

A magyar filmipar átalakulása a szervizprodukciók hatására

Az utóbbi évtizedben Magyarország filmipara a nemzetközi figyelem középpontjába került. Ez a magyar filmek sikereinek köszönhető, továbbá annak, hogy Magyarország lett a külföldi filmek egyik legnépszerűbb forgatási helyszíne. Az adókedvezmény mellett a magas színvonalon dolgozó szakembergárda, a fejlett infrastruktúra, a változatos helyszínek és Budapest turisztikai adottságai mind nagy vonzerőt jelentenek, és elősegítik, hogy Kelet-Európa legjelentősebb filmes központja legyünk. Felmerül azonban a kérdés, hogy az állami szerepvállalás mellett filmszakmai szempontból mennyire szerencsés hosszú távon a bér- vagy szervizmunkákra szakosodni. Már maga a „bérmunka” kifejezés is probléma, mert azt sugallja, hogy a külföldi produkció kizsákmányolja az olcsó munkaerőt és helyszínt. Valójában ennél sokkal többről és összetettebb viszonyról van szó. Tanulmányomban a nemzetközi és hazai szervizmunkák rendszerének és különbségeinek áttekintésével ennek a komplex viszonyoknak a dinamikáit kívánom feltárni. A fő kérdés leginkább az, hogyan lehet mindenki számára előnyös helyzetet teremteni, azaz mit kaphat a külföldi megrendelő és mit kaphatnak a szervizt végrehajtók egyéni, céges és állami szinten, hogy mindenütt pozitív legyen a mérleg.¹

A nemzeti filmgyártástól a nemzetközi együttműködésekig és szervizmunkákig

A szervizprodukció – hivatalos, a filmtörvényben szereplő néven, „megrendelésre készülő filmalkotás” – alkalmazott filmes megbízást jelent. A munka során a szervizt végző cégnek a legtöbb esetben a keletkező termékkel kapcsolatban semmilyen joga és a filmből származó bevétele nincs, hanem a szervezési munkáért cserébe a cég fizetést kap (úgynevezett *overheadet*). A jelenség minden országban érvényes, és számos fajtája lehet. Fontos sajátossága, hogy speciális exportszolgáltatás, amit nem kell kivinni Magyarországról, a külföldiek itt fizetnek érte. Ahhoz, hogy megértsük a szervizprodukció fogalmát, először érdemes megkülönböztetni a filmkészítés különböző típusait, melyek: nemzeti produkciók, koprodukciók, szervizprodukciók.²

A legegyszerűbb filmkészítési forma a nemzeti produkció. Ide azok a filmek tartoznak, ahol az adott ország finanszírozásában készül a film, és a folyamathoz nincsenek nemzetközi partnerek hozzácsatolva. Ezeknél a filmeknél a jogok tisztábbak, azok kevesebb kézben összpontosulnak. Mivel sokszor kevesebb partner/finanszírozó involvált a folyamatban, ezért a filmből származó bevételek is kevesebb helyre oszlanak szét.

¹ Témaválasztásom oka többrétű: a szervizprodukciók folyamatosan napirenden vannak a sajtóban, mégsem született idáig olyan átfogó tanulmány, mely történeti és szakmai szempontból egyaránt vizsgálta volna a megrendelésre készülő produkciók működésének belső mechanizmusát. A másik ok személyes és a szakmai érintettségemből fakad. 2009 óta a filmiparban dolgozom, és 2012 óta évente egy-két külföldi produkcióban veszek részt magyarországi szerviz „line” producerként. Ennek kapcsán lehetőségem volt megtapasztalni a különböző országok között fennálló kulturális különbségeket, és az eltérő forgatási rendszerek összehangolásának nehézségét.

Munkámhoz szócikkek és tanulmányok mellett filmipari adatbázisokat és kutatások eredményeit is felhasználtam, valamint számos, a filmiparban dolgozó szereplővel készítettem háttérinterjút. Köszönöm mindazok segítségét, akik tudásukkal és idejükkel munkámat támogatták.

² Írásomban az európai filmkészítést veszem alapul, és nem az amerikai stúdiófilmek készítésének mechanizmusát.

A második, szintén gyakori filmkészítési forma a koprodukció. Koprodukció számos okból születhet. Az egyik jellemző ok, hogy a fő producer nem tudja a saját országában összeszedni a filmhez szükséges pénzt, ezért arra kényszerül, hogy külföldön is partnereket keressen. Az európai országok többségében a filmek koprodukcióban készülnek, hiszen a filmalapjaik a rendelkezésre álló éves költségvetésüket sok produkció között osztják meg, ezért az egyes projektek támogatására jutó pénz nem elég egy egészestés film elkészítésére. Szintén elég jellemző ok, ha a készítendő film történetében külföldi forgatási helyszín szerepel vagy külföldi szereplőkre lenne szükség, ezért érdemes olyan külföldi partnert keresni, aki a saját országa finanszírozási rendszerét ismerve tud pályázni pénzért. Az sem lényegtelen, ha a producernek korábban vannak olyan kapcsolatai és munkatársai, akikkel szívesen dolgozna újra egy közös filmen. Végül sok filmkészítőnek fontos, hogy a filmjét külföldön is bemutassák, egy külföldi ország bevonása pedig nyilvánvalóan új piacot és lehetőségeket jelenthet a filmnek.

Koprodukció esetén kiemelten fontos, hogy a filmnek legyen egy fő producere (gazdája), aki egyben a delegált producer és felhatalmazással rendelkezik a végső döntések meghozatalára. A koprodukció a film finanszírozási idejét jelentősen meghosszabbítja, mivel más országok pályázati határidejét ki kell várni. Számítani kell arra, hogy az első helyről esetleg nem adnak pénzt, így alternatív megoldásokat kell keresni. A producerhallgatókba azt sulykolják már az egyetemen is, hogy csak akkor vágjanak bele koprodukcióba, ha erre a filmjük elkészítéséhez feltétlenül szükség van.

Emellett egy koprodukció komolyan meg is nehezíti a projektet, hiszen az egyes országok finanszírozó alapjai más és más szabályokat írnak elő a költési és kreatív stábtagokat érintő kérdésekben.³ A legtöbb országban létezik olyan pontrendszer, mely meghatározza, hogy a kreatív részlegvezetők alkalmazása, a forgatási helyszínek kiválasztása, a stábtagok nemzetiségi hovatartozása, valamint az utómunka készítésének helyszíne hány pontot ér

a rendszerben, és szabályozva van egy pontösszeg, amit kötelezően el kell érniük. Az országok közötti koprodukciós megállapodások, valamint az adott országos és regionális filmalapok ezeket a kérdéseket szabályozzák.

Magyarországon nem létezik kifejezetten koprodukciókat támogató filmes alap. A Magyar Nemzeti Filmalap Zrt. 2011-es alapítása óta a hatos lottóból származó bevételeknek köszönhetően rendelkezik akkora forrással, hogy egymagában finanszírozza egy film teljes költségvetésének hetven-hetvenöt százalékát, melyhez a közvetett támogatással együtt össze tud állni a szükséges finanszírozás. Emiatt a producerek nem feltétlenül motiváltak, hogy további partnerek után kutassanak, hiszen egy nemzeti „egyablakos” finanszírozásban⁴ van esélyük a létező leggyorsabban elkészíteni a filmjüket.

A magyar rendszernek természetesen több buktatója is van, és annak, hogy egy filmalap önmagában finanszíroz egy filmet, nagy az ára. Amennyiben nagyjátékfilmet szeretne egy producer/rendező készíteni Magyarországon, a Filmalap az egyetlen út. Ha ott bármilyen okból elutasítják a projektet a fejlesztési vagy a gyártási pályázat során, akkor az a film nagy valószínűséggel nem fog elkészülni.⁵ Amennyiben a film története alkalmas minimális büdzséből való elkészítésre, akkor van mód az alternatív filmkészítésre privát szponzorok bevonásával. Ez nagyon nehéz és hosszadalmas folyamat, melynek végén a producer a rengeteg kapott szíveség miatt évekre „eladósodik”.

Ha a producer sikeresen átviszi a Filmalapon a filmes tervét és zöld utat kap a megvalósításra, akkor tudnia kell, hogy a Filmalap finanszírozási szemléletében, működésében nagyon hasonlít az amerikai stúdiórendszerre, és ennek a film utóéletében is hatása van. A producer sokszor alkalmazott filmkészítőként vesz részt a film készítésében. A bemutató után hét évvel visszazáll az összes jog a Filmalapról, amennyiben időközben nem sikerült például világforgalmazót találni, aki esetenként tíz-tizenöt évre megkapja a jogot, hogy értékesítse a filmet.⁶ Ezenfelül a Filmalap

3 Sok filmalap előírja, hogy a megítélt támogatás minimum másfélszeresét (150%-át) az adott régióban kell elkölteni (Filmstiftung NRW, FFF Bavaria, Medienboard Berlin Brandenburg, Nordmedia Hamburg). Stephan Barth line producer, személyes közlés, 2017. december 16.

4 Egyablakos vagy többablakos rendszer alatt a hazai filmszakmai közbeszéd azt érti, hogy hány releváns pályázati forrás (támogató intézmény) áll rendelkezésre.

5 Természetesen vannak ellenpéldák, mint Schwechthje Mihály *Remélem legközelebb sikerül meghalnod:* (2018) című filmje.

6 Magyar Nemzeti Filmalap Zrt. II. Általános Feltételek, X. Felhasználási jogok. <http://mnf.hu/hu/filmalap/ceges-dokumentumok> (Utolsó letöltés: 2017. december 7.)

az első forint bevételtől az utolsóig minden bejövő összeg ötven százalékát megkapja mint részesedést azután is, ha a film már „megtermelte” a teljes gyártási költséget.

A harmadik csoportot jelentő szervizprodukciók külön kategóriát jelentenek, hiszen attól, hogy filmeket bizonyos okokból kiszerveznek egy másik országba, azok még lehetnek nemzeti produkciók vagy koprodukciók is. Olyan is előfordult már, hogy egy két ország részvételével készülő koprodukcióban felkértek egy harmadik partnert a film legyártására, mert a két fő partner nem bízott meg egymásban, vagy mert nem volt erre kapacitásuk. A legjelentősebb eltérés a koprodukciók és a szervizmunkák között az, hogy az utóbbi esetében a szolgáltatást végző szervizproducernek a keletkező termékkel kapcsolatban semmilyen joga és a filmből származó bevétele nincs.

A szervizproducer szempontjából maga a folyamat is különbözik egy saját vagy koprodukcióban készülő filmtől, hiszen a kreatív fejlesztésben és a film utóéletében már nem vesz részt. Készen kap egy fejlesztett és finanszírozott forgatókönyvet, és feladata a produkció gyártásának felállítása és lebonyolítása.⁷ Egy szerviznek mindkét fél szempontjából rengeteg előnye és hátránya létezik, ezekről a későbbiekben lesz szó.

Szervizmunkák, vándorló és „menekülő” produkciók

A filmszakma nehezen hasonlítható össze bármilyen más szakmával. Ennek fő oka, hogy nincs még egy olyan terület, ahol egy termékre milliókat költenének bármilyen biztosíték nélkül azzal kapcsolatban, hogy a piacon van-e rá kereslet. Nem véletlenül nevezik sokan a filmipart

„álmokra alapozott” iparnak. Bár léteznek sémák, amelyek segítenek a produktum sikerességét előre pozicionálni, a befektetés mégis azelőtt történik, hogy bárki tudná, mi lesz a film pontos kimenetele.⁸ A filmgyártás tervezése ahhoz hasonlít, amikor egy hadseregben egy háborút készítenek elő. Itt is előre meg kell becsülni a költségeket, bekalkulálni a véletlen szerepét, és természetesen van egy haszonszerzési motiváció is.⁹ Egy film gyártása során végtelen sok választási lehetőség áll rendelkezésre, hogy az adott filmet hol, hogyan és kivel forgassák le. A filmgyártási helyszín kiválasztásakor mérlegelni kell a történet helyszíningényét, a logisztikai tényezőket, így a helyszínek, szakemberek, infrastruktúra, technikai felszerelések rendelkezésre állását, továbbá a pénzügyi szempontokat (milyen értéket kapunk a pénzünkért, részesülünk-e adókedvezményben stb.). A helyszín ezek együttes mérlegelésével dönthető el.¹⁰ Nagyon ritkán fordul elő, hogy egy szegényebb ország egy gazdagabb országban forgatja le a filmjét. Ezért is élnek meg sokan egyfajta „gyarmatosításként” a külföldi stábok kelet-európai tevékenységét.

Bár bér munkák több évtizede léteznek, a jelenségről magáról mégis kevés a szakirodalom. Európában leginkább az utóbbi években kezdték vizsgálni, hogy egyes országok adókedvezményei és az országba érkező produkciók milyen következményekkel járnak a filmiparban, mennyire emelik az adott ország GDP-jét. Az Egyesült Államokban nem a beérkező, hanem a „menekülő” produkciók [*runaway productions*] szemszögéből vizsgálják a kérdést – mégpedig igen régóta, hiszen a jelenség már az 1940-es évek óta markánsan jelen van az amerikai filmgyártásban.¹¹

Amerikai menekülő produkciókon alapvetően azokat a filmeket értjük, amelyeknek a forgatókönyvét országon belül fejlesztik, de a forgatás egy másik országban történik.¹² Ezeket a produkciókat három különböző csoportba

7 Nagyon ritkán előfordul, hogy egy szervizprodukció utómunkáját is Magyarországon végzik.

8 Squire, Jason E.: *The Movie Business Book*. New York: Touchstone, 2004. p. 4.

9 *ibid.* p. 1.

10 Goldsmith, Ben – O’Regan, Tom: *International Film Production: Interests and motivations*. New York: Cambria Press, 2008. p. 20.

11 A kezdeti kutatás annak volt köszönhető, hogy 1947 és 1957 között a négy legfontosabb stúdió által gyártott 314 filmből 159-et nem az Egyesült Államokban, hanem valamely másik országban forgattak. McDonald, Adrian: *Through the Looking Glass: Runaway Production and ‘Hollywood Economics’*. *Journal of Labor and Employment Law* 9 (2007) no. 4. pp. 879–949.

12 Fontos megemlíteni, hogy létezik még egy kategória, és ez a „state runaway”. Ezt azokra a filmekre használják, amiket az Egyesült Államokon belül egy olyan másik államban forgatnak, ahol adókedvezményeket kapnak. Sokan ezeket a kiszervezett produkciókat az offshore adóparadicsomok megtakarítási lehetőségeivel állítják párhuzamba, amiből leginkább a stúdiók profitálnak.

szokták sorolni. Az elsőbe az úgynevezett mesterséges gazdasági menekülők tartoznak: azok a filmek, amelyeket törvényhozók által kreált kedvezmények miatt forgatnak külföldön (a Kanadában forgatott filmek ennek a csoportnak a tipikus példái). A második csoportot a természetes gazdasági menekülők jelentik. Ezek azért forgatnak másik országban, mert ott alacsonyabbak a produkciós költségek és olcsóbb a munkaerő. Végül a harmadik csoportba a művészi menekülők tartoznak: ebben az esetben a külföldi forgatás a történetet szolgálja, tehát egy Rómában játszódó filmet Rómában forgatnak.¹³

Hozzá kell tennem, a menekülő produkció nem feltétlenül a legmegfelelőbb kifejezés erre a jelenségre, tekintettel arra, hogy egy film készítése általában nemzetközi együttműködést feltételez, amelyben az előkészítés, forgatás és utómunka sokszor több városban, vagy adott esetben több országban történik. Továbbá sok produkciónak nincs egy természetes otthona, ezért nem is lehet áttelepítésként tekinteni rá.¹⁴

Az Egyesült Államokon belül a mai napig heves viták folynak arról, hogy mekkora problémát jelentenek a menekülő produkciók. A vizsgálatok már csak azért is érthetőek, mert a filmiparnak hatalmas a gazdasági súlya és szerepe. Az Egyesült Államokban a filmipar több mint 270 000 embert foglalkoztat (többet, mint az acélipar). 1998-ban Kanada az amerikai produkciók költségvetésének tíz százalékát vitte el, míg 2001-ben (az adókedvezmények bevezetése után) már a huszonnégy százalékát. Egy hétéves vizsgált periódus kezdetén, 1998-ban 127 filmet forgattak az Egyesült Államokban, 2005-ben már csak 99-et. Ugyanebben az időszakban a más országokban forgatott amerikai filmek száma 67-ről 104-re emelkedett. Számítások szerint ez huszonhárom milliárd dollár veszteséggel és közel 329 000 elvesztett munkahellyel járt a

filmiparra nézve.¹⁵ Fontos tényező, hogy az Egyesült Államokban rendkívül magasak a filmkészítési költségek, szigorú a foglalkoztatási szabályozás és nagyon erős a szakszervezeti lobbij.¹⁶

A menekülő produkciókkal kapcsolatban gyakran felmerülő kérdés, hogy mennyire etikusan elvinni egy produkciót – ez a kérdés természetesen a legélesebben az amerikai vitákban merül fel. Nincs egyértelmű bizonyíték arra, hogy az alacsonyabb munkabérek miatt távoznak produkciók az országból (hiszen Kanadában is erős foglalkoztatási szabályok élnek, és az ország mindent megtesz, hogy a dolgozókat ne zsákmányolják ki), mégis oda vándorol a legtöbb amerikai produkció. Az etikusság kérdésén túl a vitának kétségtelenül megvan az érzelmi oldala is. Sok rendező szerint a hazai szakemberek és statiszták sokkal inkább bevonódnak és hitelesebben vesznek részt az odahaza forgatott produkciókban. Ezenfelül vannak olyan rendezők és színészek, akik etikai okokból nem hajlandók elvállalni olyan filmet, ami külföldön forog.¹⁷

A menekülő produkciók kapcsán a legtöbben általában a stúdiókat hibáztatják. Az is igaz azonban, hogy amennyiben egy produkció harminc százalékot tud spórolni azzal, hogy Kanadában forgat, a stúdióknak morális felelőssége a részvényeseivel szemben, hogy ne szórja feleslegesen a pénzt. Arról nem is beszélve, hogy amennyiben a film végül megbukik, akkor ez a harminc százalék spórolás akár meg is mentheti a céget a csődtől. Innen nézve tehát senki sem igazán „gonosz” a runaway kérdésében.

Kutatók szerint azt sem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy az amerikai vállalkozások kilencven százaléka képes mindenféle adókedvezmény nélkül fenntartani magát, ezért ezt a problémát a filmszakmának is meg kellene tudnia oldani, és összességében Kalifornia (ahol nincs sem-

13 McDonald: *Through the Looking Glass*.

14 Goldsmith – O'Regan: *International Film Production*. p. 36.

Közgazdászok szerint a hagyományos közgazdasági számítások, amelyekkel más szakmákat vizsgálnak, nem alkalmasak a filmipar felmérésére. Ennek oka, hogy a filmek készítése rövidtávú munkával jár, amihez nem kapcsolódik stabil foglalkoztatás. Éppen ezért nagyon nehéz összemérhető paraméterekkel dolgozni, a számok kutatásonként eltérhetnek egymástól. Ez pedig tovább nehezíti a menekülő produkciókkal kapcsolatos hiteles adatgyűjtést.

15 McDonald: *Through the Looking Glass*.

16 Goldsmith – O'Regan: *International Film Production*. Varga Balázs: *Filmrendszerváltások. A magyar film intézményeinek átalakulása 1990–2010*. Budapest: L'Harmattan, 2016. p. 95.

17 Goldsmith – O'Regan: *International Film Production*. p. 20. McDonald: *Through the Looking Glass*.

milyen adókedvezmény) is meg tudott élni mostanáig.¹⁸

Steven Katz szerint az lehet még megoldás, ha a filmstárók fizetését szabályozzák. Hiszen sokszor azért kényserülnek spórolni a produkciók, mert egy nevesebb sztárnak akár húszmillió dollárt is ki kell fizetni, míg ha ezt maximalizálnák például ötmillió dollárban, akkor könnyebb lenne országon belül tartani a produkciókat, és nem lenne szükség adókedvezményekre sem.¹⁹

Összességében az Egyesült Államok van olyan pozícióban, hogy versenyre keljen Kanadával és a többi, kedvezményeket felvonultató országgal, és szükséges is, hogy felvegye a harcot ahhoz, hogy ne növekedjen tovább a menekülő produkciók száma.²⁰

A magyar filmipar és a szervizprodukciók

A szervizprodukciók jelensége azóta került be a magyar köztudatba, amióta a külföldi produkciók egymásnak adják a kilincset, és a világ legnagyobb filmszínészei forgatnak az országban. Manapság nyáron nehéz úgy átsétálni a városban, hogy ne futnánk bele egy forgató stábjba. Tény, hogy a szervizprodukciók olyan fénykorukat élik Budapesten, mint ami tíz-tizenöt éve Prágára volt jellemző, azonban tévedés lenne azt gondolni, hogy a jelenség új, hiszen a rendszerváltás előtt is számos külföldi filmet forgattak az országban, annak ellenére, hogy a produkciók nem kaptak semmilyen adóvisszatérítést.

Az 1960-as évektől a felső politikai körök meglátták a szervizmunkákban rejlő anyagi potenciált és támogatták azok idecsábítását. A külföldiek szemszögéből is kifizetődő üzlet volt Magyarországon forgatni, hiszen az ország valuta-

hiányban szenvedett, és a külföldi valuta sok ajtót nyitott meg akkoriban.²¹ Az 1964-ben a Budapest Filmstúdió és a Hunnia összevonásával született MAFILM (Magyar Filmgyártó Vállalat) az 1970-es években hozott létre egy új telephelyet Fóton, mivel a korábbiakat a filmesek már „kinőtték”. A fóti telep a következő bő évtizedben a Magyarországon forgó külföldi produkciók egyik legfontosabb bázisa lett. A bér munkák megszervezésének és lebonyolításának kizárólagos jogával a rendszerváltás előtt a MAFILM nemzetközi osztálya, a Hungarofilm Vállalat produkciós részlege rendelkezett. Tevékenységük sikerességét mutatja, hogy volt olyan év, amikor a Hungarofilm exportbevételének hetvenöt százaléka szervizmunkából származott.²²

A MAFILM éves bevételének közel hatvan százaléka bér munkákból és a Magyar Televízió készített produkciókból származott, azaz a szervizprodukciók kulcsszerepet játszottak a filmipar működésében. Ezek révén munkát tudtak adni a filmgyári alkalmazottnak és alkotóknak, valamint ki tudták használni a kapacitásaikat. A MAFILM számottevő rezsijének jelentős részét a bér munkákra terhelte, lényegesen magasabb árat számítva, mint egy hazai játékfilm gyártásánál.²³

Az 1980-as évek közepétől erősödött a verseny a szomszédos országokkal, miután a politika engedélyezte a szervizmunkák behozatalát az egész közép-kelet-európai térségbe, ami összességében kevesebb bér munkát eredményezett itthon. Bár ez az egyensúly némileg visszaállt idővel, a szervizmunkák régiós központja az 1990-es években vitathatatlannul Prága lett.²⁴ Prága hirtelen megerősödését több okra is vissza szokták vezetni. Egyfelől a cseh politikai „gondoskodás” mérsékeltebb volt az országban, és bár a barrandovi stúdiók privatizálását a csehek kezdetben elleneztek, mégis ez a tőkebevonás és fejlesztés tette lehetővé, hogy az amerikai produkciók ott kössenek ki.²⁵ Másfelől Csehország

18 McDonald: *Through the Looking Glass*.

19 ibid.

20 ibid.

21 Basa Balázs – Názer Ádám: *Itt forgott. Főszerepben Budapest – Nemzetközi filmek*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2014. p. 224.

22 Somogyi Lia: *A Hungarofilm története (1956–2001)*. *Filmkultúra Online* (2005) <http://www.filmkultura.hu/regi/2005/articles/essays/hungarofilm.hu.html> (Utolsó letöltés: 2017. december 6.)

23 Varga: *Filmrendszerváltások*. p. 26.

24 ibid.

25 Hames, Peter: *A Business like Any Other: Czech Cinema since the Velvet Revolution*. *KinoKultura Special* (2006) no. 4. <http://www.kinokultura.com/specials/4/hames.shtml> (Utolsó letöltés: 2017. december 6.) Varga: *Filmrendszerváltások*. p. 86.

nagyobb hangsúlyt fektetett az infrastruktúra fejlesztésére, míg például Magyarországon a 2000-es évekig nem épült olyan korszerű stúdió, ami versenyképes lett volna a jól felszerelt cseh műtermekkel. Ezenfelül hátrányt jelentett az is, hogy Magyarországon az angolul beszélő és technikailag képzett munkaerő is limitált volt Csehországgal szemben.²⁶

A rendszerváltást követően mindazonáltal számos magyar cég alakult, melyek aktívan részt vettek a bér-munkák behozatalában és azok lebonyolításában.²⁷ Miskolczi Péter producer elmondása szerint a Hungarofilm autonómiájának megszűnésével a producerek vitték tovább az évek során kiépített kapcsolataikat. Minden évben kimentek az amerikai filmpiacra, az AFM-re²⁸ a magyarországi helyszíneket és forgatási lehetőségeket felvonultató prospektusokkal, hogy újabb munkákat szerezzenek. Magyarországra ebben az időben legfőképp egymillió dollár körüli költségvetésű, kisebb volumenű projektek érkeztek. Budapest építészetileg mindig is vonzó volt, és sok történelmi filmre lehetett könnyen helyszínt találni, továbbá az országban (ahogy általában Kelet-Európában) a munkaerő is jelentősen olcsóbb volt, mint Amerikában.²⁹

Az 1990-es évek összességében mégis az elszalasztott lehetőségek évtizedének számít, hiszen a hazai filmgyár fejlesztés híján tovább amortizálódott, az ott dolgozó szakemberek elmentek, és így nem tudott versenyben maradni a jelentősen megnövekedett kelet-európai bér-munkapiacra.³⁰

Az ezredforduló környékén a Hallmark (Robert Hallmi cége) ugyan kezdeményezte, hogy két új műtermet építsen Fóton. Az ötmillió dolláros befektetés mellett vál-

lalta, hogy évi közel huszonöt millió dollárt költ az országban, ha öt évre használati elsőbbséget kap a stúdióban. Kikötötte továbbá, hogy az objektumokat a magyar állam öt év után másfél millió dollárért megvásárolja. Ezt végül sem a magyar filmszakma, sem az akkori miniszterelnök, Orbán Viktor nem támogatta.³¹

Összességében az ezredfordulóra kirajzolódtak a magyar filmszakma hátrányai: kultúrpolitikai akarat híján, infrastrukturális beruházások, angol nyelven jól beszélő szakembergárda hiányában, magas helyszínbérelti díjak, lassú és bürokratikus ügyintézés mellett és adókedvezmények nélkül Prága mellett már Marokkó és Bulgária is elvitt számos produkciót előlünk. Így aztán végül nem Budapesten forgatott néhány olyan ismert film, mint a *Nyomorultak* (*Les Misérables*, Bille August, 1998), a *Dredd* bíró (*Judge Dredd*, Danny Cannon, 1995), a *Jeanne d'Arc – Az Orléans-i szűz* (*The Messenger: The Story of Joan of Arc*, Luc Besson, 1999) vagy *A három testőr* (*The Three Musketeers*, Stephen Herek, 1993). Becslések alapján ebben az időben közel évi kétszáz millió dolláros üzlettől esett el az ország.³²

A 2004-es filmtörvény után

A magyarországi bér-munkák történetében kétségtelenül a 2004-es filmtörvény jelentette a mérföldkövet, ugyanis a befektetési és fejlesztési adókedvezmények ajtót nyitottak az infrastruktúra fejlesztésének a privat befektetőket is beruházásokra ösztönözve.³³ Zachar Balázs, a Magyar

26 Varga: *Filmrendszerváltások*. pp. 97–98.

27 Többek között: André Szöts Productions, Transatlantic Media Associates, Focus Film és Eurofilm Stúdió. A legismertebb produkciók kétségtelenül az *Evita* (Alan Parker, 1996), Michael Jackson *History* című klipje, a *Cyrano de Bergerac* (Jean-Paul Rappeneau, 1990), a *The Josephine Baker Story* (Brian Gibson, 1991), és a *Szomorú vasárnap* (*Ein Lied von Liebe und Tod*, Rolf Schübel, 1999) voltak. Basa Balázs – Názer Ádám: *Itt forgott*.

28 Az AFM (American Film Market) Észak-Amerika legjelentősebb filmpiacja a mai napig. Forgalmazási szempontból Cannes és a Berlinale mellett a legfontosabb éves esemény.

29 Miskolczi Péter producer, személyes közlés, 2017. december 4.

30 Varga: *Filmrendszerváltások*. pp. 94–95.

31 Bér-munkátlanság. *Piac & Profit* (2002. március 27.) <http://www.piacprofit.hu/gazdasag/bermunkatlansag/> (Utolsó letöltés: 2017. december 7.)

32 *ibid.*

33 Varga: *Filmrendszerváltások*. p. 98.

Nemzeti Filmalap korábbi Kormányzati és Európai Uniós kapcsolatokért felelős jogi igazgatója, valamint a filmtörvény egyik kidolgozója szerint a törvény megalkotásakor nem volt olyan kötelező európai norma, amit követni kellett – a saját rendszerükhöz mérten lehetett kidolgozni a törvényt.³⁴ Leginkább azonban az 1988 óta érvényben levő luxemburgi és 1993-as ír modellt használták.³⁵ A hasonlóság e két ország adókedvezményének rendszerében az, hogy a helyi gyártó cég kapja vissza az elköltött filmgyártási költségek után a közvetett támogatást³⁶ olyan gazdasági vállalkozásoktól, melyek a támogatás miatt kedvezőbbben adóznak.

A törvény rendelkezése alapján az országban forgatott produciók után visszaigényelhető lett a magyarországi költség húsz százaléka (ezt 2014-ben huszonöt, 2018-ban pedig harminc százalékra emelték); továbbá bevezették a fejlesztési adókedvezményt, melyet például stúdióépítésnél igénybe lehetett venni. A százmillió forintot meghaladó beruházást végző társaságokat részesítették adókedvezményben a befektetett összeg harmincöt-ötven százalékáig, annak függvényében, hogy az ország melyik régiójában építkeztek (Budapest harmincöt százalék, Pest megye negyven százalék, Nyugat-Dunántúl negyvenöt százalék, az ország többi régiója ötven százalék).³⁷ Adókedvezmények 2004-ben már Európa más országaiban is léteztek, ezért kiemelten fontos volt, hogy a pénzvisszatérítés lehetősége mellett a stúdiók is versenyképesek legyenek az országot.

Fontos eleme a hazai rendszernek az is, hogy megrendelésre készülő produciók esetén nem vizsgálják, hogy a filmnek van-e magyar vonatkozása vagy hány százalékos a magyar részvétel, pusztán az a mérvadó, hogy az országban mennyit költenek el és mennyi a költségük után járó közvetett támogatás.

A filmtörvény megalkotásakor a magyarországi költségeket lehetett csak elszámolni. Az Európai Unió azonban kifogásolta, hogy ezzel a rendszerrel a többi európai költséget diszkriminálták. Ennek eredményeképp 2010 óta a filmgyártáshoz kapcsolódó külföldi költségek is elszámolhatóak a magyarországi teljes költség 25%-áig.³⁸ A szisztéma működését az alábbi táblázat mutatja be:

Magyarországon elköltött összeg	Közvetett támogatás (30%)
100.000.000 Ft → 30%	= 30.000.000 Ft
+ Külföldi költség: magyar költségvetés max. 25%-a = 25.000.000 Ft → 30%	= 7.500.000 Ft
100.000.000 Ft	→ 37.500.000 Ft - mínusz minimum 2,5% + áfa kezelési költség - mínusz nem elszámolható tételek

Össességében tehát ez a harmincszázalékos visszatérítés valójában (a kezelési költségeket leszámítva, ám a külföldi költségeket maximalizálva) harminc százalékánál is magasabbra növelhető.

Miért jönnek külföldiek Magyarországra forgatni?

A szervizproduciók esetében azt elemezzük, hogy egy külföldi producer miért dönt úgy, hogy Magyarországra hozza a filmjét. Számos előnye és hátránya lehet ugyanis

34 Zachar Balázs, személyes közlés, 2017. december 12.

35 A luxemburgi rendszerről: *Industry Report: Financing. Tax Shelter – Luxembourg. Cineuropa* (2006. június 28.). (Utolsó letöltés: 2017. december 8.) Az ír rendszerről: *Ireland's 32% Tax Credit for Film and Television*. Irish Film Board. <https://www.irishfilmboard.ie/filming/section-481> (Utolsó letöltés: 2017. december 8.)

36 „Az Mktv. 2. § (10) bekezdése alapján a közvetett állami támogatás, a mozgóképzakmai célok megvalósulását szolgáló támogatás, amely után a támogató külön jogszabályokban megállapított adó- és befektetési kedvezményeket vehet igénybe, valamint az állam által kamattámogatás útján támogatott, mozgóképzakmai célokat szolgáló hitelek.” NMHH: Tájékoztató a filmszakmai pályázatokhoz. http://nmhh.hu/cikk/156032/Tajekoztato_a_filmszakmai_palyazatokhoz (Utolsó letöltés: 2017. december 8.)

37 Taba Miklós (szerk.): *Magyar film 2004*. Budapest: Magyar Filmiroda, 2004.

38 Szederné Kneifel Júlia, filmgyártási ellenőrzési referens, személyes közlés, 2017. december 13.

annak, hogy kimozdulva a hazai, bejártott közegből külföldre költöztet egy stábot. Az alábbiakban csoportosítva végigvesszük ezeket az okokat.

Adókedvezmények

Az első és talán legfontosabb vonzerőt az adókedvezmények rendszere jelenti. Ma már szinte minden jelentős filmgyártó európai ország adókedvezményekkel igyekszik más országok produkcióit a saját országába vonzani. Az ilyen adókedvezmények mértéke és igénybevételének szabályai eltérők. A támogatások készpénzbefektetésekre vagy állami adóvisszatérítésekre vonatkoznak, és céljuk, hogy támogassák a filmek elkészültét (azaz a filmipar működését), valamint ösztönözzék az adott országban történő forgatást.³⁹

Számos tanulmány foglalkozik azzal a kérdéssel, hogy önmagában az adókedvezményeknek mi a hatása az adott országok filmiparára, és tényleg ez-e az elsődleges ok, amiért egy produkció úgy dönt, hogy egy másik országban forgatja le a filmjét.⁴⁰ Akadt olyan vizsgálat, amely arra jutott, hogy a producerek forgatási helyszínválasztási okai közé tartozik az állami adókedvezmény, az árfolyam, a helyi döntéshozók és lakosok hozzáállása a filmesekhez, a közterületek egyszerű megszerzésének lehetősége, de a legfontosabb mégis a kényelem maga.⁴¹ Ebben a kérdésben feltehetően nehéz konszenzusra jutni, hiszen minden producer mást keres egy adott országban. Az utóbbi években a magyarországi szervizprodukciók emelkedő száma mégis mindenképpen arra enged következtetni, hogy igenis hatással volt filmiparunk növekedésére az adókedvezmény bevezetése, valamint a 2014-ben már meglévő

húszszázalékos visszatérítés huszonöt százalékra, majd harminc százalékra emelése.

Egy, a cannes-i filmfesztiválon tartott 2015-ös előadás arra a veszélyre hívta fel a figyelmet, ami az adókedvezményekkel rendelkező országokban megfigyelhető lett az utóbbi években: az adókedvezmények a produkciók számának jelentős növekedésével járnak, ami néhány országban a teljes kapacitás elérését eredményezte.⁴² Megítélésem szerint ez a probléma Magyarországon egyre érzhetőbb. 2013 óta annyi produkció forgott párhuzamosan, hogy sokszor olyan stábotagokat lehetett csak alkalmazni, akiknek nagyon hiányos volt a szakmai tapasztalata, vagy külföldről kellett stábotagokat hozni (a szervizmunkagyártásban érdekelt cégek gyakran emlegetik példaként Szerbiát, mint a pótlólagos humánkapacitások forrását).

Bérek

A szervizmunkák gazdagabb országokból szegényebbekbe vándorlásának az oka általában az, hogy a gazdaságilag kevésbé fejlett országokban a munkaerő olcsóbb, márpedig egy film elkészítéséhez nagyon sok szakmunkára van szükség. A magyar stábbérek jelentősen alacsonyabbak, mint amennyit bármelyik skandináv vagy nyugat-európai országban fizetnek.

A munkaerő után fizetendő járulékok is egyszerűbbek egy külföldi szemszögből, hiszen azokat a magyar alvállalkozók maguk fizetik be. Ezzel szemben például Franciaországban, ahol a legtöbb stábotag munkaviszonyban van, az alapbéren felül hatvanhét százalék járulékot köteles a gyártócég utánuk megfizetni.⁴³ Az elmúlt évek felfutása azonban azzal a következménnyel is járt, hogy a magyar

39 Squire: *The Movie Business Book*. p. 485.

40 Egy amerikai, louisianai producerek között 2012-ben végzett vizsgálat azt mutatta ki, hogy a helyszín kiválasztását leginkább a helyszín esztétikai adottságai, forgatókönyvhöz való illeszkedése, a korábbi pozitív tapasztalatok, valamint az infrastruktúra befolyásolta. A többtucatnyi megkérdezett producer közül mindössze egyetlen említette az adókedvezményt, mint indokot. Alfred, Stephen – Lambert, John: *Management Factors Influencing Location Selection Decisions of Independent Filmmakers in the USA: An Exploratory Case Study*. *Systemic Practice and Action Research* 25 (2012) no. 4. pp. 323–354.

41 Ward, Susan – O'Regan, Tom: *The Film Producer as the Long-stay Business Tourist: Rethinking Film and Tourism from a Gold Coast Perspective*. *Tourism Geographies* 11 (2009) no. 2. pp. 214–232.

42 European Audiovisual Observatory: *A Fistful of Euros. The Future of Film Financing in Europe The Impact of Fiscal Incentives*. Konferencia a Cannes-i Filmfesztiválon (2015). <https://www.youtube.com/channel/UCaVDu4T2LlJj8oZ6Jk3xPw> (Utolsó letöltés: 2017. december 8.)

43 Stábotagoknál csak a gyakornokok után nem kell járulékot fizetni. A színészek után ötvenöt százalék járulékot fizetendő.

stáb évente emeli az árat, és csak idő kérdése, mire a hatalmas árkülönbség eltűnik az országok között. Ez eredményezheti azt is, hogy a külföldi produkciók még inkább keletre vándoroljanak – sőt, ez a folyamat tulajdonképpen már megkezdődött. Bár a magyar stáb költségek még viszonylag alacsonyak, mégsem lehet azt mondani, hogy minden olcsóbb Magyarországon.⁴⁴ Egy európai producer számára viszont fontos azt is tudni, hogy a munkaerő egy főre vetítve ugyan tényleg olcsóbb a saját országához képest, de az amerikai filmgyártás kiszolgálására szakosodott magyar forgatási rendszer⁴⁵ az Európában megszokottnál gyakran lényegesen nagyobb stábokkal dolgozik.

Helyszínek

Az árak és az ország olcsósága mit sem számít, ha nincsenek megfelelő helyszínek, ahol le lehet az adott történetet forgatni. Magyarország ilyen szempontból jelentős előnyben van sok országhoz képest, hiszen gyakorlatilag tengeren és hegyen kívül mindennel rendelkezik, és az építészte is rendkívül sokszínű. Budapest közzismerten ezerarcú, ahol máig felsorolhatatlan mennyiségű produkció forgott, eljátszva Londont és Párizst (München [Munich, Steven Spielberg, 2005]), Moszkvát (*Die Hard – Drágább, mint az életed* [A Good Day to Die Hard, John Moore, 2013]), Berlint (*Atomszöke* [Atomic Blonde, David Leitch, 2017]), Kémjátssza [Spy Game, Tony Scott, 2001]), Stockholmot (*Den allvarsamma leken* [A Serious Game, Pernilla August, 2016]), de akár Buenos Aires-t is (*Evita*). Nyomós érv továbbá Magyarország mellett, hogy Budapest kifejezetten filmbarát város, és sok olyan megoldásra van lehetőség

(amennyiben a külföldi megrendelőnek van pénze), ami bizonyos országokban szóba sem jöhet: például teljes utcák, néha autópályák lezárása akciójelenetek forgatása miatt.

Infrastruktúra

Fontos mérlegelési szempont, hogy milyen egy adott ország infrastruktúrája akkor, amikor filmforgatási helyszínt keresnek. Magyarországot az elmúlt évtized beruházási adókedvezményekkel ösztönzött stúdióépítései jelentős versenyelőnyhöz juttatták (az Origo Film Group Rákospalotán, a Korda Stúdió Etyeken, a Stern Stúdió Pomázon, valamint a felújított MAFILM műtermek Fótton és Zuglóban).⁴⁶ A műtermek (soundstage, studio) minden esetben szükségesek egy amerikai szervizprodukció fogadásához, hiszen az amerikai filmesek stúdiókban szeretnek dolgozni, és csak a legszükségesebb esetben mennek valós helyszínekre. (Persze ilyen preferenciája nem csak az amerikai produkcióknak lehet.) Litvánia például addig nem tudott versenyképes lenni az adóvisszatérítési rendszere ellenére sem, amíg meg nem épült a Baltikum legnagyobb hangszigetelt stúdiója 2014-ben.⁴⁷

Ezenfelül kiemelkedően fontosak még az eszközbérleti raktárak (rental house) választékai. Magyarországon a több kisebb cég mellett három olyan óriási raktár található, amelyek képesek több produkciót egyszerre kiszolgálni: a Sparks Camera and Lighting LTD, a Visionteam, valamint az ARRI Rental. Utóbbi a *Szárnyas fejvadász 2049* (*Blade Runner 2049*, Denis Villeneuve) című film forgatásának teljes körű (kamera, grip és világítás)

44 A statisztéria díjazása például kiugróan magas a skandináv országokéhoz képest. Dániában gyakran mozijegyért cserébe lehet találni statisztákat egy-egy készülő filmhez (Ditte Milsted producer, személyes közlés, 2017. november 20). Magyarországon ehhez képest legtöbbször nem a „film romantikája” miatt mennek statisztálni, hanem kifejezetten a pénzért. Számos munkanélküli iratkozik fel statisztaügynökségekhez, valamint hivatásos statiszták is léteznek. Ezért a skandináv megrendelők számára meglepő, hogy napi 15 700 forintba kerül egy statiszta. Európa többi országával összehasonlítva meglehetősen magasak a filmes berendezési költségeink is. Magyarországon olyan berendezőházak jöttek létre, amelyek folyamatosan vásárolják és növelik a raktárakat, és számos embert alkalmaznak és tartanak el. Ez természetesen azzal jár, hogy tetemes rezsiköltséget felszámolnak a produkcióknak, valamint sokszor a már korábban megvásárolt bútorokat adják jelentős pénzért bérbe. Nyugat-Európában ehhez képest rengeteg raktár van, ahol a szabadúszó kellékesek egyszemélyben válogatják össze a szükséges felszereléseket és egyeznek meg a bérleti díjakban.

45 A stábok összetételéről és összehasonlításáról később részletesen is szó lesz.

46 Varga: *Filmrendszerváltások*. p. 100.

47 Holdsworth, Nick: New Studio and Sound Stage Opens in Lithuania. *Hollywood Reporter* (2014. április 8.) <https://www.hollywoodreporter.com/news/new-studio-sound-stage-opens-694511> (Utolsó letöltés: 2017. december 18.)

kiszolgálása után egy 26 000 m²-es épületbe költözött. Clemens Danzer az ARRI Rental egyik budapesti vezetője szerint az ARRI felszerelések iránti kereslet tükrözi az országban forgatott filmek egyre magasabb gyártási értékét.⁴⁸

Árfolyam

A dollár-forint, illetve az euró-forint árfolyam mindenképpen fontos tényező a szervizprodukciók szempontjából. A forint leértékelődése euróban vagy dollárban kifejezve folyamatosan csökkenti a külföldiek költségét, magyar szempontból pedig csökkenti a reálköltségek növekedését. A producereknek két lehetőségük van, amikor az árfolyammal kalkulálnak. Az árfolyamkockázat kétirányú. Ha a forint erősödik az euróban vagy dollárban meghatározott költségvetéshez képest, akkor értelemszerűen a megrendelőnek az előre tervezettnél többet kell majd fizetnie. Amennyiben a forint gyengül, a forintban felmerülő költségekhez képest nyereség keletkezik az euró- vagy dollárösszegezen. Az árfolyamkockázat elkerülhető, ha a költségvetés lezárásakor az aktuális árfolyamon a megrendelő forintot vesz, vagy a bankjában árfolyambiztosítást kér. Mindkét megoldás csökkenti a negatív kockázatot, és az esetleges árfolyamnyereségről való lemondással jár.⁴⁹

Azon megrendelőnek, akik nem fedezik az árfolyamkockázatukat, lehetőségük van fokozatosan, a felmerülő költségek ütemében beváltani a valutájukat, de ilyenkor értelemszerűen nyerhetnek és veszíthetnek is. Bár a forint trendszerűen leértékelődik az euróhoz képest, rövid távon meglehetősen ingadozó az árfolyama. A forint-dollár árfolyam pedig az euró-dollár árfolyamnál kevésbé változékony, de megjósolhatatlan mozgást követ.

A megrendelőnek azzal is számolnia kell, hogy a filmforgatás vége után legalább fél évbe telik, amíg a Magyarországon szokásos közvetett támogatásokat visszakapja. Amennyiben nem rendelkezik árfolyambiztosítással, ebben az időszakban szintén nyerhet vagy veszíthet. 2014-

ben a Mid Atlantic szervizprodukciója, a *Tyrant – A vér kötelez* (*Tyrant*) sorozat a dollár erősödése miatt például jelentős árfolyamnyereséget ért el. A magyar stáb szerencséjére a teljes nyereséget visszaforgatták a produkcióba, és így egy hónappal többet forgattak Magyarországon.

Utómunka-lehetőségek

Sok producer érdeklődik a magyar utómunkaárak iránt is, amikor költségvetést kér. A forgatások számához képest azonban jóval ritkábban hoznak ide ténylegesen utómunkát. Ennek elsősorban két oka van, annak ellenére, hogy az utómunka lényegesen olcsóbb Magyarországon, mint bármelyik skandináv vagy nyugat-európai országban. A producerek gyakori „bon mot”-ja, hogy amennyiben kontrollt akarsz az utómunka-folyamat során, akkor azt tartsd a lakhelyedhez közel.⁵⁰ A kérdés másik aspektusa inkább személyes: az utómunka-folyamat sokszor hosszabb ideig tart, mint maga a forgatás, és természetéből adódóan sokkal kevésbé hektikus a gyártáshoz képest. A rendezők általában nem szeretnek sokáig távol lenni otthonuktól és egy utómunka-stúdióban ülni egész nap, majd esténként egyedül lenni – emiatt gyakran kérik a producertől, hogy a saját városukban maradhassanak.

Képzett filmes munkaerő

Egy adott ország mérlegelésénél fontos szempont az országban meglévő filmes munkaerő mennyisége és képzettsége. Ugyancsak nagyon fontos szempont, hogy az adott stábok mennyire beszélnek angolul. Az elmúlt tíz évben Magyarországon a szervizprodukcióknak köszönhetően létrejött egy olyan tapasztalt szakemberállomány, amely képes a nemzetközi elvárásoknak megfelelően és angol nyelven kommunikálva dolgozni, vagyis be tudott kapcsolódni a nemzetközi filmiparba.⁵¹

Egy ország filmiparának, filmjeinek sikeressége is hozzájárulhat a szervizprodukciók bejövételéhez. Mundruczó

48 Barraclough, Leo: Hungary's Tax Incentives, Skilled Workers and Low Costs Lure World Filmmakers. *Variety* (2017. november 2.) <http://variety.com/2017/artisans/spotlight/atomic-blonde-blade-runner-2049-1202605003-1202605003/> (Utolsó letöltés: 2017. november 10.)

49 Squire: *The Movie Business Book*. p. 21.

50 ibid. p. 23.

51 Varga: *Filmrendszerváltások*. p. 101.

Kornél 2014-es *Fehér isten* című filmje után például több országból jelentkeztek a filmet gyártó Proton Cinemához potenciális forgatás céljából.

Mindemellett az is mérlegelendő egy külföldi producer szemszögéből, hogy ha Magyarországon (vagy más, tőle idegen országban) forgat, akkor a film előkészítési ideje esetenként duplájára nőhet az otthonihoz képest, mert a stáb nem tud folyamatosan együtt előkészíteni, és mivel bejön egy új faktor (azaz új emberek), ezért nagyobb kontroll szükséges, hogy biztosan az történjen, amit a megrendelő szeretne.⁵²

Munkaidő, túlórák

Minden országnak más szabályai vannak arra vonatkozóan, hogy hány órát forgathatnak egy napon vagy héten a stábtagnak. Észak- és Nyugat-Európában ezek az óraszámok jelentősen szigorúbbak, mint Kelet-Európában (vagy akár Ázsiában). A korlátozott munkaidő több időt hagy a munkán kívüli időtöltésre, viszont produceri szemszögéből mindenképpen hátrány, hiszen egy film készítése emiatt sokkal hosszabb lesz, ami egyben azt is jelenti, hogy többbe kerül. Magyarországon heti hat nap forgatás engedélyezett, napi tizenkét órában (szemben a német/szandináv szisztémában engedélyezett heti ötven órával). Amennyiben a forgatás Budapesten történik, a munkaidő a szettben kezdődik és ott is ér véget. Technikailag a hetedik napon is lehet forgatni, de csak abban az esetben, ha a stáb beleegyezik, és a technikai személyzet dupla napidíjat kap. A túlórák is kedvezően alakulnak egy külföldi szemszögéből nálunk. Minden tizenkettedik órát meghaladó túlóráért ötezer forintot kell fizetni a műszaknak.⁵³

Turisztikai adottságok, komfort

Bármennyire banálisnak tűnhet, a komfort és egy ország turisztikai adottságai kiemelkedően fontosak egy külföldi produkciónál, amikor helyszínt választ a forgatandó filmjéhez. Jelentős szempont, hogy az ideutazó, néha hónapokat itt töltő stáb elégedett legyen, ehhez viszont olyan helyre kell jönniük, ahol a szabadidőt hasznosan el tudják tölteni. Budapest ebből a szempontból megfelelő hely, ugyanis a rengeteg kulturális program mellett számos étterem, kávézó és szórakozóhely van. A sikeres külföldi forgatáshoz három fontos szabályt érdemes betartani: „*tartsd a stábot boldogan, jól tápláld, és ne használd ki őket.*”⁵⁴ A producernek viszont mindenképpen számolnia kell egy szervizprodukciónál számos olyan extra költséggel, amivel otthon nem kellene: a stábjának utaztatása (főként repülőjegyek), hotelköltsége és napidíja.⁵⁵

Színhagyomány, ismert partner

Talán ez a legfontosabb szempont sok producernek. A filmkészítés „személyes szakma”⁵⁶, ami rengeteg, előre nem látható buktatóval járhat. Kiemelten fontos egy producernek, hogy olyan munkatársai legyenek, akikben megbízik. Egy dolog biztos: a lojalitásnak, a bizalomnak és a személyes kapcsolatoknak legalább olyan fontos szerepe van az itt forgatott filmeknél, mint az adókedvezményeknek.⁵⁷ Nem véletlen az sem, hogy Magyarország legnagyobb szervizcégének, a Mid Atlantic Filmsnek, ami az országban forgató amerikai stúdiófilmek kilencvenöt százalékát gyártja, egy amerikai producer a vezetője. Valahol érthető, hogy egy amerikai szemszögéből megnyugtató úgy Kelet-Európába jönni, hogy a legfontosabb partnere is amerikai, aki ráadásul az országot is jól ismeri. Az összes opció közül egy producernek az a legjobb eset,

52 Stephan Barth line producer, személyes közlés, 2017. november 21.

53 Nem az egész stábnak jár túlóra. A technikai szakemberek minden esetben kapnak (világosítók, sminkesek, öltöztetők stb.), a gyártási stáb, asszisztencia és a kreatív részlegvezetők általában nem.

54 Squire: *The Movie Business Book*. p. 21.

55 Jelen felsorolás szempontjából nem kiemelkedően fontos, de az időjárás is szempont lehet egy produkció helyszínválasztásában. Gondoljunk csak Kaliforniára, ami az amerikai filmezés központja lett.

56 Roshanak Behesht Nedjad producer, személyes közlés, 2017. október 12.

57 Irimiás Anna: *Filmturizmus. A filmek és televíziós sorozatok turisztikai szerepének és hatásainak geográfiai vizsgálata*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2015. p. 49.

amikor a szervizproducer egyben a koproducer is, de Magyarországon ez igen ritka, tekintettel arra, hogy a Magyar Nemzeti Filmalap rendkívül kevés kisebbségi koprodukciót támogatott eddig. Összességében elmondható, hogy egy szervizprodukcióba akkor van értelme belevágni, ha a producer több értéket és szolgáltatást kap a pénzéért, mint amit a saját országában kapna.

A szervizprodukció felállításának lépései

Amennyiben a producer eldöntötte, hogy egy másik országban szeretné a filmjét leforgatni, kiemelten fontos, hogy alapos kutatómunka előzze meg a döntését. Ennek első lépése a tájékozódás, azaz, hogy az adott országokban milyen adókedvezmények, milyen árak vannak, hány jó szakember van, és persze a legfontosabb kérdés: melyik céggel érdemes dolgozni. A következő lépés a kapcsolat-teremtés jó referenciájú gyártó cégekkel, és költségvetés kérése. Nagyon fontos, hogy minél pontosabb adatokat bocsásson a szervizcég rendelkezésére, annak érdekében, hogy precíz költségvetést kapjon. (Nyilvánvaló, hogy angolra fordított forgatókönyv nélkül nincs értelme költségvetést írni, de egy gyártási terv is nagyon hasznos.)

A gyártási terv a forgatókönyv napi bontása, amiből kiderül, hogy összesen hány nap forgatás van tervezve, hány helyszínen és jeleneteként mekkora statisztériával, milyen berendezési és építészeti igényekkel. Ezenfelül egy „producer's item list” elkészítése is hasznos, amiben felsorolja a producer, hogy kik azok a stábtagok, akiket ő szeretne hozni a forgatásra. Ez minimum a rendezőt, line producort, operatort és főbb szereplőket szokta tartalmazni, de gyakori, hogy a rendezőasszisztens, hangmérnök, látványtervező, vfx supervisor és jelmeztervező is a megrendelő országából jön. Magyarországi forgatásoknál például a vfx supervisor esetében kifejezetten kérni szokták a szervizcégek, hogy külföldi jöjjön, hiszen az utómunka általában az otthonukban történik, ezért fontos, hogy olyan szakember jöjjön, aki az utómunka során is velük lesz. A költségvetés kérésével egyidőben a megrendelőnek érdemes helyszínyjavaslatokat is kérnie. Ha a kapott referenciatok és az árak biztatók, akkor következő lépésben a producer, line producer, rendező, operatőr és látvány-

tervező el szokott jönni egy pár napos terepszemlére az országba. Ez a látogatás jó alkalom arra, hogy megismerjék a szervizcéget, és a lehetséges magyar részlegvezetőkkel is találkozzanak.

Egy producer szemszögéből nem árt az óvatosság, ezért nem biztos, hogy a legalacsonyabb költségvetést adó cég lesz a megfelelő választás. Sokkal fontosabb, hogy olyan céggel dolgozzon, akinek jó referenciái vannak, és akikkel már az országából mások is forgattak együtt és jó tapasztalattal távoztak. Sok, talán kevésbé kalandvágyó producernek az igénye az, hogy olyan céghez menjen, ahol a cégvezető az ő országából származik, az ő anyanyelvét beszéli. Mindenesetre elmondható, hogy egy produkció esetén a külföldi producer legnagyobb rizikója, ha nem a megfelelő gyártócéghez kerül.

Egy filmet egy másik országba vinni mindenképpen kiszolgáltatott helyzet, hiszen a producer a valós kontrollját, amit hazájában tartani tud, részlegesen elveszti. Természetesen mivel ő a megrendelő, ezért a végső döntéseket ő hozza, de a szervizre felkért cégnek ki van szolgáltatva helyismeret hiányában. A produkcióval kapcsolatos kockázatok fakadhatnak a szervizcégből, de nyelvi és politikai, valamint pénzügyi problémák is gyakran előkerülnek.

A legrosszabb dolog, ami történhet, hogy a munka megkezdése után szembesül azzal, hogy rossz céget választott. Ebben az esetben elvesztette a pénze egy részét, hiszen a szervizcég már elkezdte az előkészítést, stábtagokat alkalmazott, helyszíneket foglalt le. Amennyiben a bizalma oly módon megrendül, hogy úgy dönt, céget vált, akkor számolni kell azzal, hogy kifizeti az előkészítésbe addig befektetett pénzt, és egy új céggel és új stábbal közel nulláról újra elkezd előkészíteni a filmet. Sok producer dönthet úgy a fentieket mérlegelve, hogy inkább marad annál a cégnél, akit felkért, de ez rossz döntés lehet, amennyiben a bizalom megingott.

Kiemelten fontos produceri szemszögéből, hogy egy külföldi forgatásokban jártas, nagyon tapasztalt line producort hozzon magával, aki végig kezében tudja az ellenőrzést tartani, és megfelelően tudja irányítani a munkát a saját stábjá és a szervizstáb között.

Ritkábban, de előfordulhat olyan helyzet is, hogy a kiválasztott szervizcégnek likviditási problémái vannak más, korábbi produkciók miatt. A megrendelőnek egy cashflow terv szerint kell a pénzt utalnia. Ha a forgatáson azt hallja

a magyar stábtól, hogy nem kapták meg a pénzüket annak ellenére, hogy ő utalt, akkor elképzelhető, hogy a megrendelő pénzből fizeti vissza a szervizcég a tartozásait.⁵⁸

A nyelvi problémák tekintetében, amennyiben külföldre visz egy filmet a producer, az ő felelőssége, hogy milyen stábtagokat kér fel a saját országában. Érdemes a line producer mellett olyan részlegvezetőkkel dolgozni, akik forgattak már másik országban, tudják, hogy ez mivel jár, és nyitottak arra, hogy egy közös nyelvet használjanak a szervizcéggel. Hiszen, ha a rendező és operatőr például a saját nyelvén beszél a szettben (ami adott esetben nem angol), és a magyar stáb nem érti, hogy mi a teendője, akkor a forgatási időből fognak jelentős mennyiséget elveszíteni. Dönthet emiatt úgy a producer, hogy az összes részlegvezetőt az országából hozza el, de ez azzal jár, hogy a stáb radikálisan megnövekszik, ami szintén lassító tényező, nem beszélve a pénzügyi következményekről.

A politikai kockázatok szempontjából a legfontosabb, hogy a közvetett támogatás egy állami kedvezmény, amire a szervizcég semmilyen garanciát nem tud vállalni. Nagyon érzékeny rendszerről van szó, hiszen bármilyen hiba esetén a hír gyorsan elterjed, és leállíthatja a további produkciók érkezését az országba. Prága esetében többek között azért csökkent radikálisan a szervizprodukciók száma, mert a közvetett támogatás limitált összeg volt, és több film kiszorult belőle.

Végül igen gyakran előkerülhetnek pénzügyi kockázatok is. Kevés olyan film van, aminél nem merül fel semmilyen költségvetési probléma. Mindez természetesen nem csak a szervizekre vonatkozik, mégis fontos, hiszen a megrendelő felelőssége, hogy az adott keretbe beleférjen, és leforgogjon a film. Azért említettem ezt a kérdést ebben a felsorolásban, mert ha a producer felkér egy külföldi céget, hogy gyártsa le a filmjét, a költségvetésben kiszolgáltatottabb, mintha a saját országában forgatna, ahol pontosan ismeri a kereteket, és nem lehet benne biztos, hogy a szervizcég által kiejánlott árak ténylegesen azok lesznek-e, mint ahogy azt először mondják. Amennyiben azt látja a megrendelő, hogy a költségvetés emelkedik, ak-

kor neki kell minél gyorsabban reagálnia a helyzetre, és a megoldásba bevonnia a rendezőt és rendezőasszisztent. Ideális esetben a producer előre készül egy ilyen helyzetre, és annyi tartalékot (*contingency*) rak félre az előre nem látható problémákra, hogy végig fedezni tudja a költségvetés emelkedését. Az is kiemelten fontos, hogy a forgatás során erős pénzügyi kontrollt tartson, és heti *cost report*-okon ellenőrizze, hogy mi változott a legutóbbi hét óta a költségvetésben.

A szervizprodukciók az állam nézőpontjából

Az előző fejezetben megvizsgáltuk, milyen okok miatt dönt egy külföldi cég/producer amellett, hogy egy másik országba vigye a filmjét. Jelen fejezetben a szervizprodukciókat állami szempontból tekintjük át. Kulturálisan fontos az országnak, hogy minél több film forogjon nálunk, de ennek gazdasági érdekléssel kell párosulnia, ezáltal a kormányt is ösztönözve, hogy részt vegyen a folyamatban és befektessen az iparágba.

Ahogy arról korábban már szó volt, mára Európa számos országában él valamilyen filmes adókedvezményi rendszer. Magyarország a szomszédos országokhoz képest viszonylag korán vezette be az ilyen jellegű támogatásokat. 2014-re az adókedvezmények egyre népszerűbb és elterjedtebb politikai eszközzé váltak Európa- és világszerte.⁵⁹ 2010 és 2014 között Európában tizenkét új költségvetési ösztönzöt vezettek be a filmiparba. 2014 végén tizenhét európai országban összesen huszonhat adókedvezmény létezett.⁶⁰ 2015-ben a cannes-i fesztiválon tartott előadás keretében prezentálták a megelőző évek EU-s kutatásainak eredményét. Kimutatták, hogy az adókedvezményekkel rendelkező országokban az éves növekedési mutatók magasabbak, továbbá a film- és televíziós szektor nagyobb GDP-t termel, mint az adókedvezmény nélküli országokban. Megemelkedik a produkciók

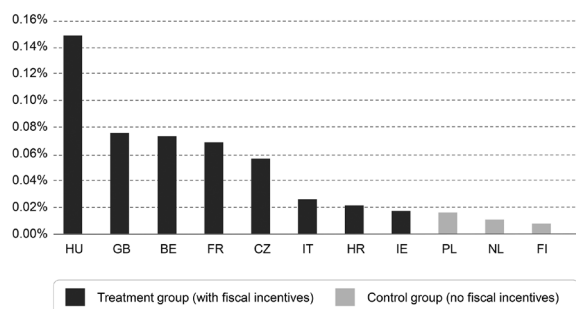
58 Stephan Barth line producer, személyes közlés, 2017. december 7.

59 A Francia Filmközpont, a CNC (Le Centre national du cinéma et de l'image animée) kutatása az adókedvezmények hatása vonatkozásában a francia filmszektor harmincnégy százalékos növekedését mutatja ki 2004 óta.

60 The impact of fiscal incentive schemes on European film and audiovisual production. *Cineuropa* (2015. február 7.) <https://www.cineuropa.org/en/newsdetail/286216/> (Utolsó letöltés: 2017. december 7.)

munkák száma, sokszor az iparág teljes kapacitását kihasználva. A foglalkoztatottság növekszik, adott esetben az iparág a mozgó munkaerőt szomszédos országokból vonzza.⁶¹ A mozgóképipari szektor hozzájárul az egyes szektorok regionális fejlesztéséhez is. A megnövekedett gyártási költségek több adót és kapcsolódó bevételt eredményeznek. Növekszik a koprodukciónak a kapcsolatok száma. Mindez megerősíti és erősíti az ágazatba vetett bizalmat, és magánbefektetőket vonz az infrastruktúra fejlesztésébe.⁶² Az adókedvezmények rendszere és a befektetés tehát megtérülhet a kormányoknak.⁶³ Azonban amennyiben nincs stratégia a jövőbeni stábok utánpótlására (például oktatására), valamint az infrastruktúra fejlesztésére, akkor nagy a rizikója annak, hogy radikális áremelkedés következik be a szektorban, ami elriasztja a potenciális ügyfeleket.

Production spend on film productions as an average of national GDP 2010-2013 in %



Source: SPI

A filmtámogatási rendszerek hatásának európai kutatásához pár éve Magyarország is csatlakozott. Bár már korábban is évente történtek egyeztetések a kormánnyal a következő évre kalkulált adótámogatások mértékéről, 2014-ben, amikor húszról huszonöt százalékra emelték a

2004-es filmtörvényben megszavazott adókedvezményt, időszerűvé vált, hogy idehaza is átfogó kutatás készüljön a rendszer gazdasági hatásairól, amivel alá lehet támasztani, miért éri meg a filmipart támogatni.⁶⁴ 2015-ben a Magyar Nemzeti Filmalap Zrt. felkérte a Candole Partners tanácsadó céget és az OrienTax adótanácsadó céget, hogy készítsenek el egy átfogó kutatást, amely felméri a magyar filmipar gazdasági súlyát (a GDP-hez való hozzájárulását, a filmgyártásból keletkező bevételeket a támogatáshoz képest), az adókedvezmény által létrehozott munkahelyeket, valamint, hogy megvizsgálják a fejlődési lehetőségeket.⁶⁵

A felmérés egyik alapja a filmiparban dolgozókhoz eljuttatott kérdőív volt, melyre közel ezren választottak.⁶⁶ Ezenkívül egyes produkciók költségvetését részletesen elemezték; használták a Nemzeti Filmiroda (NMHH) által közzétett, állami támogatásokban részesülő filmek adatbázisát; illetve a NAV és a KSH statisztikáit. Mindezen túl 2016 januárjában a szakma képviselőit (filmes stábokban dolgozók, utómunkában dolgozók, külső segítők) egy holland műhelyszemináriumi módszerrel leültették egy napra, és nyolc lépésben értékelték a filmipar helyzetét.

A kutatás eredményei szerint 1000 forint adóviszatérítés 3240 forinttal növeli a GDP-t⁶⁷ és 1248 forint adóbevételt generál (azaz a film huszonöt százalékos támogatása után az államháztartás számára harmincegy százalék bevétel keletkezik). Egymilliárd forint támogatás 555 munkahely létrejöttét segíti: ebből 139 állás az állami támogatás, 416 pedig a szervizmunkák miatt keletkezik. A tágabban vizsgált filmipari foglalkoztatottság hozzávetőlegesen tízezer fő volt 2015-ben.

A filmes támogatási rendszer tehát már rövid távon is profitot termel. A nagyobb költségvetésű szervizmunkák szerepe a legmarkánsabb a gazdasági hatásokat te-

61 *ibid.*

62 A kutatás készítői megjegyzik azonban, hogy nagyon nehéz pontos kutatási számokat kapni, hiszen országonként máshogy könyvelik a produkciókat, emiatt nincs egységes európai adat a költségekről.

63 European Audiovisual Observatory: *A Fistful of Euros*.

64 A kutatás nem csak a szervizprodukciókat vizsgálta. dr. Zachar Balázs jogász, producer, személyes közlés, 2017. december 13.

65 Antal Dániel, közgazdasági tanácsadó, a Candole Partners vezetője, e-mail-közlés, 2015. november 18.

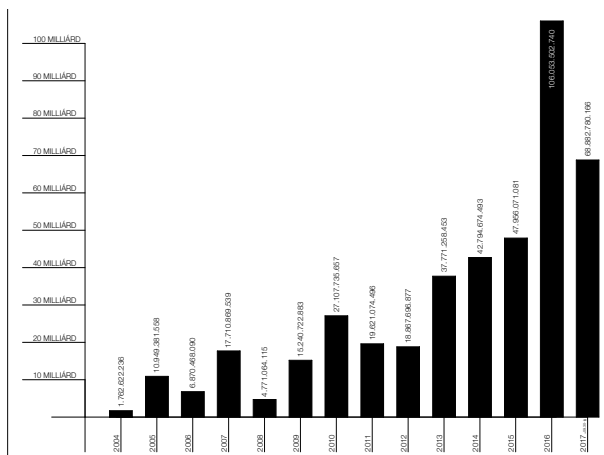
66 A felmérés azért volt hiánypótló, mert először mérte az öt főnél kevesebb munkavállalót foglalkoztató cégeket, melyeket a KSH nem mér. A filmeseknél az általános foglalkoztatási mód az önfoglalkoztatás.

67 2011 óta a GDP-hozzájárulás majdnem megháromszorozódott.

kintve. A megnövekedett kereslet mellett a filmgyártók mindazonáltal humánerőforrás-hiánnyal küzdenek,⁶⁸ és ez veszélyt jelent a jövőre nézve.⁶⁹

Magyarország jelenleg a legvonzóbb filmgyártási helyszín Európában.⁷⁰ A szervizprodukciók közvetlen magyarországi költsége már 2016-ban átlépte a százmilliárd forintot, és azóta is ezen a kiugróan magas szinten van.⁷¹

Szervizprodukciók közvetlen magyarországi filmgyártási költsége (forintban)



A filmipari kutatás eredményeinek fényében három fontos megállapítás született. Egyrészt: a filmszakmai adókedvezmény finanszírozását fenn kell tartani. Másodsorban: a megnövekedett kereslet mellett pótolni kell a hiányszakmákat, és irányított képzési programokat indítani, ezeken belül az angol nyelv tanítására is nagy hangsúlyt kell fektetni. Végül: a forgatási helyszínek engedélyezé-

si eljárásának egyszerűsítése érdekében létre kell hozni a Filmalapon belül egy irodát, amely kapocsként szolgál a gyártócégek és önkormányzatok között.⁷² Ezeket a javaslatokat a Filmalap megfogadta. 2016-ban elindult a filmszakmai képzési program különböző oktatási intézményekkel együttműködve. Ennek a programnak a finanszírozása az azóta Magyarországon forgató, tízmillió forintot meghaladó produciók költségvetésének fél százalékából történik (a maximális befizetendő összeg tizenöt millió forint). Azaz mind a magyar filmek, mind a szervizprodukciók teljes költségvetésének fél százalékát oktatási hozzájárulásként át kell utalniuk egy elkülönített filmalapos számlára. Ezenfelül a Filmalap gyakornoki programjából gyakornokokat kell alkalmazni legalább öt héten keresztül. A gyakornokokat a produció feladata kiválasztani a filmesgyakornok.hu oldalról. Továbbá 2016 októberében létrejött a Filmalapon belül a Filmforgatási Helyszínek Irodája, hogy leegyszerűsítse a helyszíni ügyintézéseket az önkormányzatokkal. Mindezen lépések mellett a filmszakmai adókedvezmény fennmaradása továbbra is biztosítottnak látszik. A szervizprodukciók hazai sikertörténete tehát a következő években is folytatódhat.

Szervizprodukciók a hazai cégek perspektívájából

Miután áttekintettük, hogy az állam perspektívájából mi a haszna a filmipari adókedvezményeknek és a szervizprodukcióknak, a következőkben a hazai cégek szem-

68 Ami azt eredményezi, hogy a béreket bármennyig fel lehet emelni, és az egyes részlegek szakmailag felhívulnak.

69 Antal Dániel – Zachar Balázs – Radnai Károly: *A magyar filmipar és filmtámogatási rendszer gazdasági hatásai*. Budapest: k.n., 2016.

70 Az OrienTax tizenegy európai országot vizsgált, hét adókedvezménnyel rendelkezőt és négy adókedvezmény nélkülit. Megnézte, hogy a filmtámogatási rendszer, ár- és bérszínvonal, filmipari infrastruktúra, angolnyelv-ismeret, devizastabilitás és politikai/társadalmi stabilitás súlyozása alapján, valamint egyéb szubjektív tényezők, mint helyszínek, referenciák, jogi környezet, „filmbarátság” és az országok turisztikai adottságai összehasonlításakor melyik ország éri el a legtöbb pontot. Magyarország 75 ponttal az első helyen végzett, Írország 72-vel a második helyen, és Csehország 71-el a harmadik helyen. A többi ország 38–57 pont között végzett az elérhető maximális 100-ból. OrienTax: *Magyarország helyzete és megítélése a gyártási helyszínek nemzetközi versenyében*. Budapest, 2016.

71 2016-ban a bér munkák bő százmilliárd forintos (konkrétan 106 053 502 740 forintos) filmgyártási költségén túl a magyar részvételű koprodukciós filmek és magyar filmek költsége összesen hozzávetőleg húszmilliárd forint (konkrétan 19 413 915 301 forint) volt. http://nmhh.hu/cikk/187546/Tavaly_75_szazalekkal_nott_Magyarország_filmipari_koltese (2017. május 2.) (Utolsó letöltés: 2017. december 17.)

72 Antal – Zachar – Radnai: *A magyar filmipar és filmtámogatási rendszer gazdasági hatásai*.

pontjából vizsgálom meg a kérdést. A Magyar Mozgóképi Közalapítvány 2011-es megszűnésével sok, korábban kizárólag magyar filmekkel foglalkozó cég fordult az alkalmazott filmgyártás felé, hogy talpon tudjon maradni. Egy szervizmunkát készítő cég a munkájáért cserébe *overheadet* (fizetést) kap, ami általában a külföldi film teljes magyarországi költségének körülbelül öt százaléka. Ezenfelül természetesen a stábtagnak is fizetés jár. Ráadásul a bérmunka sokkal rövidebb ideig használja a cég kapacitásait, mint egy saját gyártásban készülő produkció, ahol a film fizikai gyártása előtt hosszas fejlesztési fázis zajlik, majd a finanszírozás megteremtése a feladat, és ezt követi a forgatás és az utómunka. Egy saját film készítése hozzávetőlegesen három-négy évet ölel fel, míg egy átlagos európai szervizprodukció nyolc hét előkészítést és nyolc-kilenc hét forgatást. Egy szervizre berendezkedett cég párhuzamosan több produkciót is ki tud kiszolgálni, és ezen munkákból bejövő pénzből tudja fenntartani a cégét és alkalmazottait. Kevés olyan cég van jelenleg a piacon, mely kizárólag szervizfilmeket készít, saját gyártású produkciót viszont nem. Produceri szemszögből kifejezetten hasznos több pilléren állni, hiszen a bérmunkák általában nyereségesek.⁷³ Azonfelül, hogy a producer a saját cégét fent tudja tartani és az alkalmazottakat kifizetni, fontos szempont lehet még az is, hogy a bejövő nyereségből a saját filmjeibe is be tud fektetni.

Jelen helyzetben az állami finanszírozás olajozottan működik, de mivel a már említett egyablakos rendszer alakult ki nagyjátékfilmek esetében, ezért kiemelten fontos, hogy már olyan anyaggal pályázzon a producer forgatókönyv-fejlesztésre, mely kellően kidolgozott. A fejlesztés maga pénzbefektetéssel jár a pályázati fázis előtt, gondoljunk csak arra, hogy opciós jogot kell fizetni, grafikai anyagokat összeállítani, vagy adott esetben fordításokat készíteni. Fontos szempont egy produkciós cégnek, hogy egyensúlyt tudjon teremteni bejáratott stábjára részére a szervizmunkák és a saját produkciók között. Amennyiben rendszeresen foglalkoztatja munkatársait külföldi produkciókban megfelelő fizetségért cserébe, akkor könnyebben tudja őket mobilizálni, hogy a saját produkciójába is eljöjjenek alacsonyabb díjért. Ugyanez igaz a különböző eszközberleti cégekre, akik egy magyar

produkciónak sokszor jelentősen nagyobb kedvezményt adnak bérbe felszerelést, ha a gyártó cég a szervizmunkák során rendszeresen velük dolgozik.

A magyar filmipar becsatlakozása a nemzetközi filmiparra azt eredményezi, hogy rengeteg külföldi filmes jön az országba, akikkel egy-egy produkció kapcsán hónapokat együtt dolgoznak. Egy olyan szervizproducer szempontjából, aki saját tartalmat is fejleszt, ez a legjobb platform, hogy más országok producereit, gyártó cégeit megismerje. Hosszabb távon, amennyiben kialakul a megfelelő partneri viszony és összhang, ez azzal is járhat, hogy egy magyar produkció finanszírozásához könnyebb lehet koproducert találni Európában. Korábban említettük, hogy a filmkészítés személyes szakma, azaz kiemelkedően fontos, hogy egy producernek megfelelő külföldi partnerei legyenek, akikre támaszkodhat. A nemzetközi együttműködések mindezen túl lehetőséget teremtenek az országok közötti dialógusra, interkulturális oktatásra, valamint a professzionális kapcsolat kialakulására.⁷⁴

Továbbá vitathatatlan előnye a nagyszámú magyarországi bérmunkának, hogy eltartja a filmszakmai alkalmazottakat. A filmszakma „technikai” személyzete, más néven a műszak, többségében szabadúszó. Természetesen egyre több cég jön létre (berendezők, építészet, látványtechnika), melyek alkalmaznak szakembereket bebiztosítva, hogy mindig ugyanazokkal dolgozzanak, de ehhez az szükségeltetik, hogy folyamatosan munkát tudjanak adni nekik. Tekintettel arra, hogy sok szabadúszó a filmszakmából tartja fent magát, egyben egy kényes jelenségnek is tanúi lehetünk. Amennyiben ugyanis ezeknek a magasan képzett szakembereknek nincs állandó munkájuk, akkor idővel új lehetőségeket kényszerülnek felkutatni, ami azt eredményezheti, hogy elhagyják az országot, vagy akár a pályát is. Ha a folyamatos foglalkoztatásuk megoldható, a pályaelhagyásra nem kerül sor, emellett egyre többen választják a filmszakmát hivatásuknak, ami az iparnak csak előnyére válik.

A filmszakmát a projektek rövidtávú jellege miatt nem lehet egy multicéghez hasonlítani. A szabadúszóknak arra kell berendezkedniük, hogy adott esetben egy évben két-három filmet tudnak megcsinálni, és fizetést csak az év felében kapnak. Emiatt a szakemberek napi fizetése néha radikálisan magasabb, mint sok másik szakmában.

⁷³ European Audiovisual Observatory: *A Fistful of Euros*.

⁷⁴ Goldsmith – O'Regan: *International Film Production*. p. 37.

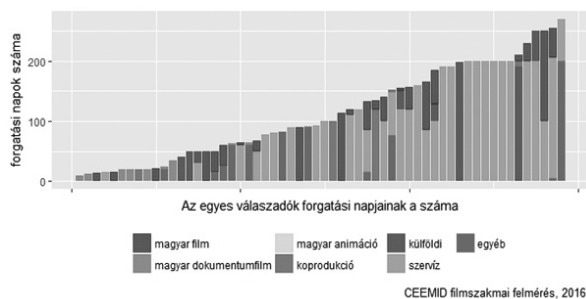
Magyarországon a stábtagok három csoportba sorolhatók. Egy jelentős réteg kizárólag amerikai és nagyobb angol produkciókban dolgozik. Ezek a filmek és sorozatok sokszor nyolc-kilenc hónapot forgatnak egyszerre, azaz egy-egy ilyen munka majdnem a teljes évre foglalkoztatást biztosít. A rendszer, amiben dolgoznak azonban teljesen más, mint egy hazai vagy kisebb európai szerviz esetében.

A *Szárnyas fejedelmű 2049* stábjában például több mint hatszáz emberből állt. Ezeknél a filmeknél nagyon hierarchikus, kötött szervezeti struktúra van. A részlegvezetők mind külföldiek, és minden részfeladatra alkalmaznak valakit. Ebből a szempontból a kreativitási lehetősége egy magyar alkalmazottnak sokkal kisebb, és a film készítése leginkább a gyári munkához hasonlít.⁷⁵

A szakma másik része a kisebb európai szervizmunkákra szakosodott. Ezek rövidebb filmek/sorozatok és lényegesen kevesebb részlegvezető érkezik külföldről, ami nagyobb mozgásteret eredményez a magyar stábtagoknak. Jellemzően ezeknél a filmeknél a létszám hatvan-száz fő között mozog.

A CEEMID 2016-os filmszakmai felmérésének eredményei jól mutatják ezt az elkülönülést.

Forgatási napok száma produkciótípusonként



Van továbbá egy nagyon szűk csoportja a szakmának, mely kizárólag magyar filmeket készít. Bár átjárhatóság van a három kategória között, legtöbbször a csak magyar filmekben dolgozó szakemberek nyelvtudás hiányában nem mennek el külföldi produkciókba.

A külföldi filmek az adókedvezményen túl a fejlett infrastruktúra (például stúdiók) miatt is jönnek Magyarországra. Bár rendkívül kicsi piacnak számítunk, technikai

felkészültségünk teljesen naprakész. Régebben egy-egy eszköz öt-tíz évig is keresett volt (pl. filmes kamerák), manapság évente változnak – és egyben pillanatok alatt átfutnak – a trendek, ezekkel pedig lépést kell tartania a kamera, lámpa- és gripraktáraknak. Ez részben természetes, hiszen annyi technológiai fejlesztés történt, amióta digitális technikára is lehet forgatni, hogy mindig szükség van új kamerákra. Ezenfelül az eszközökölcsönzőknek arra kell berendezkedniük, hogy egyszerre akár tíz-tizenöt produkciót is ki tudjanak szolgálni.⁷⁶ Részben ennek köszönhető, hogy a raktárak a környező országok cégeivel partnerviszonyba lépnek, hogy gyorsan tudják a nagyszámú igényelt eszközt áramoltatni az országok között.

A felsorolásból nem kihagyható a külföldi produkciókból következő tanulási folyamat és tudástranszfer fontossága. Ha egy filmipar zárt, akkor a saját filmjeinek elkészítéséből tud csak fejlődni, ha viszont utat nyit a többi kultúrának, akkor olyan technikákat lehet megtanulni, amit más helyzetben nem volna lehetséges. Ennek köszönhető, hogy az elmúlt tíz évben a magyar filmszakma bizonyos részelei világszínvonalú tudásra tettek szert. Ez legfőképp a látványtechnikai, berendezési, állatidomári és kaszkadőri szakágakra vonatkozik, de természetesen az összes többi részleg is profitál a külföldi filmek készítéséből. Ennek viszont közvetlenül a magyar filmszakmára is pozitív hatása van, hiszen ettől a hazai filmek is profibb kivitelezésben tudnak elkészülni. A számos pozitívum mellett, amit a bérmunkák eredményeznek, természetesen negatív aspektusok is vannak.

Ezek közül a legfontosabb az árak emelkedése. A kereslet a filmszakmai dolgozók iránt exponenciálisan megemelkedett, és ezzel együtt nőttek a bérek is. Majdnem minden évben történik újabb emelés az egyes részlegek gázsijában, amivel a produkcióknak lépést kell tartania. A piacon egyenlőtlenség tapasztalható, és a munkaerőért való küzdelemben a kisebb produkciók maradnak alul. Ez főleg az amerikai filmek forgatása miatt van így, mivel sokkal több pénzből gazdálkodnak, ezért megtehetik, hogy adott esetben a dolgozóknak több pénzt ajánlanak azért, hogy náluk dolgozzanak. Erre példa egy vezető sminkes napidíja, ami egy magyar filmben az elmúlt években huszonöt-harmincezer forint volt, egy kisebb szervizprodukci-

75 Mester Linda gyártásvezető, személyes közlés, 2017. december 9.

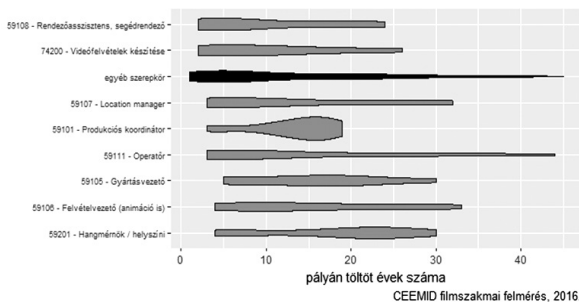
76 Csöge Gábor gyártásvezető, személyes közlés, 2017. december 5.

óban negyvenezer forint. Egy amerikai produkció magyar sminkese akár napi hetvenezer forintot is kaphat, és ezután nem szívesen fog kevesebbet elmenni. Ezt az árat viszont egy kisebb produkció nem engedheti meg magának.

Ugyanez a jelenség a helyszínbérelti díjakban is megmutatkozik. Egy kisebb szervizprodukciónak vagy magyar filmnek óvatosan kell eljárnia mielőtt bármilyen helyszínt kiválaszt. A helyszín keresésekor a location manager vagy scout első kérdése sokszor az, hogy forgatott-e már valaha itt amerikai produkció, mert ha igen a válasz, akkor nem lesz megfizethető a saját produkciójának. Nyilván a helyszín tulajdonosától is függ, hogy hajlandó-e abba beleegyezni, hogy ugyanazért a helyszíneért egy amerikai produkció napi másfél millió forintot fizet, míg egy magyar film maximum kétszázézetet. Ez a jelenség rendkívüli módon megnehezíti a kisebb produkciók dolgát.

A hatalmas kereslet a szakmában az árak emelkedésén felül azt is eredményezi, hogy mivel folyamatos a munkaerőhiány, sokszor kényszerből magasabb pozícióba tapasztalatlanabb munkaerőt kell alkalmazni. Régen egy focus puller nyolc-tíz évig kameratechnikusként dolgozott, amíg kitanulta a szakmát. A minőségi sztenderdek csökkenése miatt manapság két év szakmában eltöltött idő után már ebbe a pozícióba tud kerülni valós tapasztalat nélkül.

A pályán töltött idő átlaga néhány szerepkörben



Egy külföldi stáb elvárja, hogy a bizonyos részfeladatokra felkért stáb a szakmai maximumon teljesítsen, ezért kifejezetten fontos, hogy a magyar szervizproducer és gyártásvezető felmérje az adott stábtagnak valós képességeit, és amennyiben úgy ítélik, hogy nem találnak a feladatra

megfelelő, professzionális munkaerőt, tájékoztassák erről a megrendelőt, és adott esetben kérjék, hogy a saját országából hozza ezt a stábtagnak.

Ahogy kitértünk rá, egy külföldi, leginkább amerikai produkció sokszor lényegesen magasabb költségvetéssel dolgozik, mint egy magyar film. Filmkészítési kultúrájuk a kényelmet is hozza magával, azaz magasabb szintű kiszolgálóegységeket kérnek (háttértechnika, trailerek stb.), és olyan eszközöket használnak, amelyekről régebben a magyarok nem is tudtak. A jó kiszolgáláshoz azonban könnyen hozzá lehet szokni, és használatuk egyre inkább elvárássá válik a hazai produkciókban is.⁷⁷

A másik negatívum az amerikai filmgyártási rendszer magyarországi bevezetésében található. Mivel a stábokat hatalmasra duzzasztják, az egyes emberekre eső feladatok elaprózódnak. Ezután egy kisebb volumenű európai szerviznél, vagy magyar film forgatásánál a stábtagnak nehezen szoktathatók vissza a multifunkcionális munkakörre.⁷⁸

A nagyszámú párhuzamosan forgató produkció hatalmas felfordulással jár, aminek az ott lakók a kárvallottjai. Egy forgatáskor a produkció az önkormányzattól bérbé vesz az utcán egy jelentős nagyságú közterületet, hogy a kiszolgálóegységek és eszközöket szállító teherautók a forgatási helyszínhez a legközelebb tudjanak megállni. Ez sok esetben azzal jár, hogy az ott parkoló autókat elszállítatják, valamint a hazaérkező tulajdonosok sem tudnak leparkolni a szokásos helyükön. Problémát jelent az aggregátorok és a helyszínre kivonult stáb okozta zajterhelés is – különösen az éjszakai forgatások idején.

Ahogy minden szakmában, egy film gyártása közben is történhetnek bajok, amiért valaki felelősséggel tartozik, ezért a teljes képhez hozzátartozik a szervizt nyújtó cég kockázatainak áttekintése. Fontos azonban leszögezni, hogy a megrendelőhöz képest egy szervizproducernek lényegesen kevesebb veszélyforrással kell szembenéznie. Ennek oka a munka milyenségében rejlik, hiszen a szervizmunkák alapvetően kötött anyagi keretek között jönnek létre, mely kereteket a megrendelő jelöl ki. A szervizt végző producernek továbbá a fejlesztésben és finanszírozásban nincs szerepe, ő a film forgatását hivatott levelezni erős külső kontrollal.⁷⁹

77 Csöge Gábor gyártásvezető, személyes közlés, 2017. december 5.

78 A különböző munkakultúrákról a tanulmány későbbi részében lesz bővebben szó.

79 Miskolczi Péter, személyes közlés, 2017. december 5.

A szervizprodukciók és a turizmus

Tágabb értelemben, de szintén a magyar perspektíva része annak vizsgálata, hogy a sok itt forgó film milyen hatással van a turizmusra. Klasszikus filmturizmusról Magyarországon esetében nem beszélhetünk, azaz egy olyan ágazatról, melyben a turisták elsődleges motivációja egy filmforgatási helyszín felkeresése.⁸⁰ Külföldön erre sok példát láthatunk (Harry Potter-stúdió, Tunéziában a *Csillagok háborúja* forgatási helyszínére kirándulás stb.). A magyarországi forgatások helyszínének nincs igazi arca, hiszen általában egy másik ország városát játsszák el. Ezen ok miatt a város nem marketingelhető olyan módon, mint például Bécs a *Mielőtt felkel a nap* (*Before Sunrise*, Richard Linklater, 1995), vagy az örök klasszikus Róma *Az édes élet* (*La dolce vita*, Federico Fellini, 1960) esetében.

Bár filmrajongókra nem tud (és talán nem is akar) a turisztikai központ építeni, az ideérkező külföldi stábtagnak is turistáknak tekinthetők, azon belül üzleti turistának. Munkavégzési céllal érkeznek a városba, és az itt-tartózkodásuk alatt igénybe veszik a turisztikai szektor szolgáltatását. Ezt hosszú távú turizmusként lehet kezelni, és az ellátás hasonló egy hónapokig tartó rendezvény kiszolgálásához.⁸¹

Korábban már említésre került, hogy egy külföldi produkció idehozásának eldöntésében szerepet játszik az adókedvezmény és az infrastruktúra mellett az is, hogy egy kreatív stáb kényelmesen tud-e berendezkedni a több hónapos ittletre. Ennek nagyon fontos eleme, hogy a városban milyen szállodák és éttermek vannak. Bár munkavégzési céllal érkeznek a stábtagnak Budapestre, az idő legalább negyedében szabadidős tevékenységet folytatnak. Amennyiben egy kisebb európai produkció stábtagnak a költségeit nézzük, akkor elmondható, hogy éjszakánként hozzávetőlegesen nyolcvan eurót fizetnek a

szállodáért, és a forgatási időn kívül naponta legalább további negyven eurót költenek étteremre, italokra és közlekedésre. Ezenfelül rendszeresen járnak masszázsokra, fürdőbe és számos orvosi szolgáltatást is igénybe vesznek.

A profi filmturizmus felépítéséhez sok tényező szükséges, de legfőképp az, hogy a turisztikai ágazatok együttműködjenek a politikai döntéshozókkal és a helyi filmes tanácsokkal. Ezenfelül elengedhetetlen a helyszínek kulturális jellemzőinek hangsúlyozása a filmekben, valamint a megfelelő desztinációs marketing kidolgozása és a helyszín megközelíthetőségének kiépítése.⁸²

Marketing szempontjából a külföldi szervizprodukciók érdekesebbek lehetnek a turisztikai hivatalnak, azonban a nyugat-európai megrendelők ebben legtöbbször nem érdekeltek. A turisztikai szektor a magyar filmekről viszont nem jön lázba, hiszen nemzetközi turisták szempontjából nem releváns. Bár az egyik legjelentősebb együttműködési sikertényező a helyszín környezeti és kulturális jellemzőinek hangsúlyozása a filmekben, Magyarországon – főképp a világörökségi helyszínekben dús káló budapesti belvárosban – ezen a téren akadnak nehézségek (ügymintézés nehézségei, helyszínfoglalás drágasága).

Magyarországon nem létezik igazi Film Commission (filmpromóciós bizottság), azaz nincs olyan szerv, ami azzal foglalkozna, hogy a külföldi filmeket idecsábítsa és különböző fórumokon megmutassa, hogy miért érdemes hozzánk jönni. Ennek oka részben az is lehet, hogy Budapest manapság annyira népszerű filmes helyszín lett, hogy a döntéshozók nem látják értelmét, hogy további adópénzeket költsenek reklámra.⁸³

Összességében talán elmondható, hogy bár Magyarország turizmusára nem alapvetően a készülő filmek vannak hatással, de az biztos, hogy amikor egy világsztár itt forgat hónapokig, és a bulvárlapok naponta leírják, hogy Budapesten tartózkodik, akkor ingyenreklámként felhívják a külvilág figyelmét az országra. Emellett az említett költségek összességükben már jelentős mértékűnek tekinthetők.

80 Irimiás Anna: *Filmturizmus*. p. 17.

81 *ibid.* p. 47., 69.

82 Hudson, Simon – Ritchie, J.R. Brent: Promoting Destinations via Film Tourism: An Empirical Identification of Supporting Marketing Initiatives. *Journal of Travel Research* 44 (2006) no. 4. pp. 387–396. Irimiás Anna: *Filmturizmus*. pp. 99–100.

83 Portugália 2016-ban például New Yorkban tartott egy prezentációt amerikai producereknek, és felajánlotta, hogy amennyiben Portugáliában szeretnének forgatni és minimum egymillió dollárt költeni, akkor kifizetik a repülőjegyüket és szállásukat két hétre, hogy körbenézzenek az országban. Kishori Rajan producer, szóbeli közlés, 2017. október 27.

Globális filmgyártási rendszerek és kultúra a szervizprodukciókban

Filmet gyártani minden helyzetben nehéz és hosszadalmas folyamat, amelynek során nagyszámú különböző embert eresztünk össze egy adott időre, és azok közös munkájával születik meg a film. Idővel a filmkészítés folyamatába sok automatizmus beépül, de mivel minden történetnek más az igénye és mindig más stábok alakulnak, ezért minden forgatás más és más lesz. Produceri és gyártásvezetői szempontból a gyártási folyamatot leginkább egy aknamezőhöz hasonlíthatjuk, ahol mindig fellobbanhat valami, és az a feladatunk, hogy kikerüljünk az aknákat. Ez folyamatos előretervezést igényel, és annak szándékát, hogy a lehetséges problémaforrásokat előre kiszűrjük. Sajnos végül mindig máshol történik a baj, mint amire készültünk. Korábban már említettem, hogy egy átlagos stáb ötven főből áll, de ez a létszám a hatszázat is elérheti egy „A” kategóriás amerikai produkció esetén. Éppen ezért a gyártási folyamatnak olajozott gépezetként kell működnie, amelyben mindenki tudja, hogy mi a dolga, és azt kellő fegyelemmel hajtja végre. A szervizprodukciók ugyanúgy készülnek, mint bármelyik másik film, de mivel különböző kultúrákat és néha rendszereket ütköztetnek, ezért a gépezet átalakulhat, és sokszor lelassul. Ez külföldi perspektívából hosszabb előkészítési időt jelent az adott országban, mint a hazájában lenne. A következőkben, ha vázlatosan is, de arra kívánok példákat hozni, hogy néhány választott nemzeti filmkultúra esetében milyen eltérések vannak a produkciós kultúrában. Mindez azért is érdekes, mert a magyar szervizmunka rendszere mára alapvetően az amerikai filmgyártási struktúrára rendezkedett be, tehát más, nem amerikai munkakultúrával találkozáva eltérő szokásokhoz, rendszerekhez is alkalmazkodnia kell.

Film és film között mindig van eltérés, ezért fontos különbség, hogy milyen anyaggal érkezik a megrendelő. A szervizfilmeknek is több típusa létezik, melyeknél a döntéshozatali mechanizmusok mások és mások. Az alábbiakban leegyszerűsítve két kategóriába soroljuk ezeket.

Az első a szerzői film kategóriája. Ez azokat a filmeket jelenti, melyeket a külföldi produkció maga fejlesztett, és a rendező az egyik fő alkotótárs. Szerencsésebb egy szerzői filmet gyártani, melyben a rendező kellően involvált, és képes egyszemélyben döntéseket meghozni, főként viselkedni. Továbbá ideális esetben olyan kreatív partnereket hoz magával, akikben megbízik annyira, hogy a saját részlegük felett döntsenek.

A másik nagy kategória a megrendelésre készülő produkció. Vegyünk példának egy német tv-sorozatot. A tv-csatorna megírta a forgatókönyveket, száz százalékban finanszírozza, majd felkér két vagy több rendezőt, valamint egy német gyártócéget, hogy vezényelje le a forgatást. Ez a gyártó cég megkapja a sorozat költségvetésének a végösszegét és a forgatókönyveket, ebből a keretből kell legyártania a produktumot. A jogok száz százalékban a televízióé lesznek, a német gyártó cég a munkáért cserébe a teljes költségvetés tizenhárom és fél százalékát kapja mint fizetést. Ha túllépi ezt az összeget, akkor a saját fizetéséből kell kompenzálnia, ha kevesebbet költ, akkor vissza kell adnia a pénzt.⁸⁴

Amennyiben ez a német gyártó cég dönt úgy, hogy külföldre viszi a forgatást finansziális okokból, akkor gyakorlatilag magyar részről dupla szerviz történik. A tapasztalat azt mutatja, hogy ezen munkáknál a vezető alkotók általában nem érzik igazán magukénak a projektet, és a megszokott döntési folyamatok lelassulnak. Ez viszont a szerviz készítő cégnek jelent problémát, hiszen idő szorításába kerülve kevesebb ideje van a tényleges munkáját elvégezni.⁸⁵

A sikeres együttműködés egy szervizprodukcióban sokszor azon áll vagy bukik, hogy kik a külföldről érkező részlegvezetők, akikhez alkalmazkodva kell a filmet megcsinálni. Egy kisebb európai produkció esetén a rendező, line producer, producer, látványtervező, operatőr és sokszor a rendezőasszisztens a megrendelő országából érkezik, és egy másik kultúrával és rendszerrel összehangolva kell a kívánt végeredményt elérnie.

A megrendelő szempontjából kiemelten hasznos, ha megpróbál olyan kreatív stábtaggal érkezni, akiknek már van külföldi forgatási tapasztalatuk. Ennek az az oka, hogy aki valaha az országhatárát átlépve forgatott egy filmet, pontosan tudja, hogy nem várhatja el ugyanazt, mint

⁸⁴ Stephan Barth line producer, személyes közlés, 2017. december 13.

⁸⁵ Sós Judit line producer, személyes közlés, 2017. december 8.

otthon. Más emberek dolgoznak, más nyelven és rendszerben, és mivel a külföldi sok esetben teljesen ki van szolgáltatva a magyar félnek, ezért részéről megfelelő fokú rugalmasság és szakmai tapasztalat szükséges.

Érdemes mindezeket túl megvizsgálni, hogy egyes nemzetek miként kommunikálnak, és milyen elvárásaik vannak, amikor Magyarországra jönnek.

Az angolok rendkívül udvariasak, de probléma esetén használt kommunikációs módszerüket leginkább a „shit sandwich” névvel szokták emlegetni a magyarok. Ha valamivel problémájuk van, akkor először két kedves szóval fejezik ki magukat, és nagyon udvariasan beillesztik, hogy mi nem tetszik nekik, majd szintén kedves összegző szavakkal zárnak. Ez a nyersebb kommunikációhoz szokott magyar stábnak eleinte félrevezető lehet, hiszen mivel senki nem emeli meg a hangját és rendkívül udvariasan kommunikál, sokszor nem tudják felmérni az elégedetlenség valódi fokát. Ezenfelül alapvetően nagyon bizalmatlanok, és ha tehetnék, mindenkit magukkal hoznának, hogy biztonságban érezzék magukat. Épp ezért, ha egy fontosabb pozícióba egy magyar szakembert szeretne a szervizcég rakni, akkor azt megfelelően alátámasztva korábbi filmekkel, referenciákkal tudja csak véghezvinni.

A referenciák szerepénél maradván: egy amerikai producer számára általában az amerikai filmekben való korábbi munkák szolgáltatnak elég biztosítékot egy stábtagnak alkalmazásához. Így fordulhatott elő, hogy amikor Teresa Miller amerikai állatidomár egy nagy amerikai munkára pályázott és bekérték az életrajzát, akkor sem a *Fehér isten* című magyar film, sem a *Rex felügyelő (Kommissar Rex)* című sorozat nem volt eléggé meggyőző a producernek szakmai tapasztalatként. Végül két ok miatt kapta meg mégis az áhított munkát: a *Fehér isten* elérhető volt a Netflixen, ezenfelül a producer felhívta a magyar producereket és line producereket (de nem a rendezőt), hogy megbizonyosodjon Teresa Miller szakmai kvalitásáról.

Hasonlóan járnak el a svédek, akik csak akkor fogadnak el örömmel egy magyarországi részlegvezetőt, ha egy svéd kollégájuk az illetővel kapcsolatos pozitív tapasztalatról számol be.

Az észak- és nyugat-európai filmek sokkal kisebb stábbal szeretnek forgatni és kevésbé hierarchikus rendszerben, mint az amerikaiak vagy angolok. Ezen pro-

dukciók közül a legtöbb elvárja, hogy a magyar stáb is ugyanannyira magáénak érezze a filmet és kreatív ötleteket hozzon. Azonban a valóságban ez ritkán történik meg. Érdekes módon még azok a magyar részlegvezetők is, akik magyar filmekben teljesen együtt tudnak gondolkodni a stábtaggal és önállóan problémákat oldanak meg, amint szervizprodukcióba mennek, azt várják, hogy pontosan megmondják nekik, hogy mit tegyenek.⁸⁶

Tény, hogy a magyarok nagyon jól ki tudják szolgálni a forgatásokat, és a főleg amerikai filmekhez szokott stáb szereti, ha a külföldi részlegvezető pontosan elmondja, hogy mit szeretne. Onnantól ugyanis nem az ő felelőssége, ha valami nem működik. A rossz magyar beidegződés talán annak is köszönhető, hogy sok külföldi produkció a magyar részlegvezetőktől érkező javaslatokat mindvégig kételkedve fogadja.

Egy magyar szervizproducer szemszögéből kiemelten fontos, hogy időben tájékozódjon az érkező ország filmzési szokásairól, illetve előre kommunikálja a sajátját. Teljes rendszereket nem lehet átültetni Magyarországra, de megfelelő előkészítéssel mindkét fél tehet azért, hogy a közös munka gördülékeny legyen.

Az amerikai szervizprodukciónak

Az alábbiakban amerikai szempontból vizsgáljuk a struktúrát, de szükséges megjegyezni, hogy az angol rendszer is ugyanilyen módon épül fel. Alapvető különbség a többi európaihoz hasonlítva, hogy a stábok létszáma hatalmas, mindenre több embert vesznek fel, mint ami feltétlenül szükséges lenne. A stábhierarchiának kiemelt szerepe van. A részlegek külön dolgoznak, és mindegyikhez tartozik egy részlegvezető (*HoD – Head of Department*), aki a végső döntéseket meghozza, és akin keresztül lehet kommunikálni.

A rendszer felépítése hasonlít egy gyárhoz, és mivel rengeteg ember vesz részt a folyamatban, ezért külön kell dolgozni azon, hogy a részlegek egymással is kapcsolatban legyenek és gördülékenyen áramoljon az információ. Hente tartanak egy *HoD*-megbeszélést, ami általában többórás és ezen az összes részlegvezető jelen van. Itt beszélhetik meg a következő heteket és az aktuális problémákat.

Az amerikai rendszer a klasszikus *AD*- (*assistant director – rendezőasszisztensre épülő*) rendszer, melyet a világ

legtöbb pontján alkalmaznak, azaz a rendezőasszisztensnek kiemelkedő szerepe van a gépezetben. Ő rakja össze a forgatókönyvből a gyártási tervet napi szintre bontva, és ő felelős annak betartásáért. Ez rendkívül nagy felelősséggel jár, és amennyiben bármilyen probléma van a kivitelezéssel, általában a rendezőasszisztent cserélik le elsőként.

Fontos továbbá kiemelni, hogy az európai szerzői filmgyártástól eltérően, ahol a rendezőnek kardinális szerepe van, Amerikában a producer a gépezet feje, a rendező sokkal inkább alkalmazotti pozícióban van, és könnyebben lecserélhető.

A pénzügyi rendszerükben egy jelentős különbség van, ez a „*purchase order*”, azaz megrendelői szisztéma (röviden PO). A produkció mérete miatt szinte lehetetlen lenne a változásokat nyomon követni, ezért könyvelési szempontból úgy kell felépíteni a rendszert, hogy minden új – még el nem költött – megrendelés összege is bekerüljön a könyvelésbe. Az előkészítés során elkészül a költségvetés, amely előrevetíti minden részleg várható költségét. A filmgyártás folyamatában napi szinten rengeteg változtatás történik, és ezzel tart lépést a *purchase order* szisztéma. Minden részlegben van egy ember, akinek joga van megrendeléseket írni (amik extra pénzügyi kiadással járnak). Ez néhány esetben a részlegvezető, néhány esetben a koordinátor dolga.

Két kategória különíthető el. A fizetett állandó stábtagok (akik *payrollon* vannak) tartoznak az első kategóriába. Az ő bérük benne van a költségvetésben, és nem szükséges PO-ztatni. Minden másról az adott részlegeknek *purchase order*t kell aláíratnia. Tehát bár benne van a költségvetésben például a kamerabérletre tervezett összeg, de amikor véglegessé válik a pontos lista és jön egy új árajánlat, akkor kell róla egy megrendelést írni, amit aláírnak a részlegvezetők és ez a megrendelés a könyveléshez kerül.⁸⁷

87 A kisebb, európai szervizprodukciónál a *purchase order* szisztémát csak a költségvetésen felüli tételeknél szokták használni. Azaz minden, ami el lett fogadva a költségvetésben az felhasználható, viszont amennyiben új igény merül fel, az csak abban az esetben rendelhető meg, ha a külföldi line producer aláírja. Ellenkező esetben a túlköltséget a szervizproducernek kell kifizetnie.

88 Az angolszász gyártási rendszerben ezzel szemben a rendezőasszisztens készíti a gyártási tervet, valamint ő vezényli magát a forgatást. A két másodasszisztense közül az irodában ülő (office másodasszisztens) készíti a napi forgatási tervet, diszponálja a színészeket, míg a set másodasszisztens a statisztériát mozgatja és a színészekkel foglalkozik. Egy kisebb produkcióban két felvételvezető van: a *location manager* a helyszínek engedélyeit intézi és kommunikálja a részlegek igényeit, valamint végig jelen van a forgatáson. A másik felvételvezető (*unit manager*) a gyártásvezető asszisztense, aki az eszközöket és egyéb stábtagokat diszponálja, transzportlistákat készít és a prompt ügyeket kezeli. A producer, line producer és gyártásvezető köti meg a szerződéseket és egyezik meg a stábtaggal és színészekkel.

89 Stephan Barth line producer, személyes közlés, 2017. november 27.

Az összes filmgyártási rendszer közül az amerikai fordít a legtöbb figyelmet a biztonsági tényezőkre. Ez részben az ottani szigorú szabályozásoknak köszönhető. Szintén az amerikai produkciók szánnak a legtöbbet a forgatáshoz kapcsolódó kényelemre.

Német sajátosságok

Európában talán a német rendszer tér el leginkább a többi filmgyártási kultúrától. Az amerikaival ellentétben sokkal kevésbé hierarchikus rendszerben dolgoznak, és a stáb létszáma is lényegesen alacsonyabb (általában száz fő alatti). A gyártásvezető az egyik kiemelt főnök, aki döntéseket hozhat (a producer mellett), alatta dolgozik egy *unit manager* (felvételvezető), aki a szerződéseket írja, a helyszíningedélyeket intézi és gyártási tervet ír. A forgatás során ő írja a másnapi forgatási tervet. A rendezőasszisztens feladatköre is lényegesen eltér: ő a rendező kreatív munkatársaként van jelen, valamint a forgatáson a statisztéria háttérmozgását rendezi meg, de nem vezényel. A többi gyártási rendszerben nem ismert pozíció még a *set unit manager*, aki a német szisztémában a rendező helyett elindítja a felvételt és a díszletben irányítja a stábtagokat.

Talán a német forgatási rendszer a legkevésbé kompatibilis a hazánkban is elterjedt angolszász rendszerrel.⁸⁸ Nem véletlen, hogy német szervizmunkák esetében rengeteg zavar adódik az egyes stábtagok feladatköre kapcsán. Mások a kommunikációs csatornák és az ügyintézési formák. Emiatt egy külföldi forgatás során a németek – ha lehetséges – szeretik a legtöbb munkatársukat magukkal vinni, hogy egy idegen országban is a saját rendszerük szerint tudjanak forgatni.⁸⁹

Skandináv és holland sajátosságok

A skandináv és holland filmgyártásban nincs igazi hierarchia, az országok oktatási és munkakultúrájának megfelelően mindenkit egyenlőként próbálnak kezelni. Tekintve, hogy jelentősen kisebb létszámmal forgatnak (akár huszonöt-harminc fő), ez könnyebben kivitelezhető. Az északi munkakultúrának megfelelően a stábtagnak több funkciót töltenek be, és sokszor a hagyományos feladatkörüket túllépve, egyénileg kezdeményező módon dolgoznak. Így fordulhat elő például, hogy amikor szól a rendező, hogy egy faág belóg a képbe, akkor nem a látványrészlegetől megy valaki levágni az ágat, hanem a fához legközelebb álló hangmérnök kezd el fűrészelni. Ez egy angolszász produkcióban óriási felháborodást váltana ki. Szintén érdekesség, hogy a demokratikus munkakultúra miatt még egy produkciós asszisztens is elmondhatja a véleményét a forgatott jelentről, és adott esetben meg is fogadják a tanácsát. Ezen országok itt forgató stábjai sokkal több kreativitást és egyéni kezdeményezést várnak el a magyar stábtagoktól, ami az itteni angolszász rendszerben (ami a kiszolgálásra van felépítve) néha problematikus tud lenni.⁹⁰

Egyéb lokális sajátosságok a produkciós kultúrák különbségeiben

A franciák filmgyártása hasonló a többi európai országhoz, azonban Magyarországhoz képest mindenképpen jelentős különbség, hogy a stábtagnak nem szabadúszó vállalkozók, hanem a gyártócég alkalmazza őket filmenként. Az utánuk fizetett járulékok is céges költségek. Mivel alkalmazottak, ezért a munka törvénykönyve vonatkozik rájuk, ezáltal sokkal szigorúbb megkötéseik vannak a munkavégzést illetően.⁹¹

Az oroszoknál kiemelendő, hogy a legtöbb film állami megrendelésben készül és nagyobb költségvetés áll a rendelkezésükre. Hatalmas statisztériát szoktak mozgatni, és majdnem mindig épített díszletben szeretnek forgatni. A rendezőasszisztens helyett általában a rendező irányítja megafonból a felvételt.⁹²

A hongkongi rendszer az amerikai rendszert veszi alapul stábfelépítésben, azonban a kényelmet szolgáló kiszolgálórendszerre nem tartanak igényt. Egy magyarországi forgatás esetén nem szokták érteni, hogy miért kell tizenkét óra munkaidő után túlórárt fizetni a stábnak. Elszámolásban precízek, egy százforintos parkolásról is elkérik az adott stábtagnál a blokkot.⁹³

Az európaiaktól kulturálisan talán az indiai filmgyártás tér el leginkább, ami időben hatékony, viszont pénzben egyáltalán nem. Hatalmas stábokkal operálnak, de a hierarchikus fegyelem hiányzik. A munkamódszer leginkább egy reklámfilm forgatásához hasonlítható. Rengeteget változtatnak, naponta átírják a forgatókönyvet, és sokszor megváltoztatják a másnapi, már lefoglalt helyszínt. A tizenhat-tizenhét órás forgatási munkaidő természetes nekik.⁹⁴

Konklúzió

A szervizmunkák jelentős száma a magyar filmforgatósokra is hatással van. A külföldi produkciókból nagyon sokat tanulnak a magyarok stábfelállításban és forgatási módszerben. Ezenfelül rengeteg új technikát ismernek meg, lévén a külföldiek a legújabb trendeknek megfelelő eszközökkel szeretnek dolgozni.⁹⁵ Amikor egy szintiszta magyar produkcióba jönnek a szervizekben jártas stábtá-

90 Sós Judit line producer, személyes közlés, 2017. december 8.

91 Hunyadi Emese producer, személyes közlés, 2017. december 12.

92 Gudmon Dániel junior line producer, személyes közlés, 2017. december 12.

93 Bakos Gergely location manager, személyes közlés, 2017. december 11.

94 Gudmon Dániel junior line producer, személyes közlés, 2017. december 12.

95 Ettől függetlenül sokszor láthatóan a külföldiek sincsenek tisztában vele, hogy mit miért akarnak használni. 2018-ban forgott egy svéd tv-film Budapesten, ahol az operatőr RAW-ban forgatott (sokkal nagyobb felbontásban, ami az utómunkában több lehetőséget eredményez, főleg VFX-igényes filmeknél szokás, de azzal is jár, hogy jelentősen drágul a munka és legalább kétszer akkora tárhely szükséges az utómunka-stúdióknak). Viszont erre valószínűleg egyáltalán nem lett volna szükség, hiszen nem fogják moziban vetíteni a filmet.

gok, kamatoztatni tudják a tanultakat. Azonban kisebb európai szervezeknél és magyar filmeknél is problémát jelentenek azok a stábtagok, akik az amerikai filmekben szocializálódtak, és a korlátlan pénzügyi lehetőségek miatt elvesztették realitásérzéküket. Ilyenkor magas intelligencia szükségeltetik, hogy megértsék, hogy itt más a rendszer. Érdekes módon a régebbi generáció jobban át tudja állítani az agyát egy adott produkció lehetőségeihez.⁹⁶

A másik jelenség a bérek évente, kétfévente történő emelése. Kérdéses, hogy amennyiben a közvetett támogatás megszűnne, akkor visszaesné-e egy korábbi szintre. Ezenfelül sok olyan többletköltség került be már a magyar filmgyártásba, amelyek sehol sincsenek leírva, de a szokásjog ezeket az amerikai produkciók alapján megteremtette. Ilyen például a műszak ebédidő megváltása (azaz, ha a forgatás kezdete után hat órán belül nem adják ki az ebédszünetet, akkor mindenki kiszámlázhat egy túlórárt), egészen a progresszív túlóráig, amit a világosítócsapat 2018-tól szeretne érvényesíteni a nyugat-európai szokásra hivatkozva. Ezeket az új bérezéseket már egy magyar filmnek is ki kell fizetnie, amennyiben professzionális stábtagokat szeretne alkalmazni egy adott pozícióra. A jelen helyzetben annyi film forog párhuzamosan, hogyha nem fizetik ki ezeket az elvárt költségeket, akkor a megfelelő szakember másik filmbe megy dolgozni. Mindez már rövid távon is a magyar filmek költségvetésének emelkedését hozza magával.

Mindenképpen hátrány, hogy nem létezik sávós rendszer a produkciók kategorizálásában, ezért az eszközökért és helyszínekért sokszor ugyanannyit kérnek, mint egy amerikai „A” kategóriás produkciótól. Emiatt a kisebb filmek kiszorulnak a piacról, és olcsóbb, néha rosszabb alternatívákat kell keresniük.

Magyarország nagyon szerencsés helyzetben volt az utóbbi években a szervizprodukciók nagy száma miatt. Azonban ez egy érzékeny rendszer, mely bármelyik pillanatban megváltozhat. A prágai adókedvezményekben keletkezett fennakadások jó példái annak, hogy a hibák – bármilyen népszerű is volt az ország addig – új célpontok keresésére ösztönzik a filmkészítőket.

Amennyiben fenn akarjuk tartani a filmes bérmunka iparát, nem szabad abba a hibába sem esni, hogy a

fejlesztések leállnak csak azért, mert jelenleg működik az adókedvezmény és van elég stúdióink. Produceri és állami szinten is figyelembe kell venni, hogy más országoknak is van már adóvisszatérítési rendszere, jó infrastruktúrája és megfelelő szakembergárdája és szintén képesek produkciók fogadására, ezért folyamatosan azon kell dolgozni mikro és makro szinten is, hogy még jobbak legyenek a szolgáltatásaink. Fontos látni, hogy nincs igazi garancia arra nézve, hogy továbbra is jönni fognak a produkciós megbízások.⁹⁷

Jelen helyzetben mindenki nyitott arra, hogy a magyar filmipar további növekedését biztosítsa, ám sajnos akaratuktól függetlenül az amerikai „A” kategóriás produkciók egyre jobban kiszorítják a versenyből a kisebb játékosokat, azaz a magyar produkciókat és az európai középkategóriájú filmeket, hiszen mind a bérek, mind a helyszínbérletek árai kontrollálhatatlanul elszállnak. Ez hosszú távon a kisebb szervizprodukciók elvándorlását eredményezi.

A korábbi tapasztalatok azt mutatják, hogy mindig vannak trendek és olyan országok, ahol egy ideig növekszik a szervizprodukciók száma, ám amint elérte a maximális kapacitását az ország, elkezdnek az árak is növekedni a szektorban. Könnyen elképzelhető, hogy pár év múlva a megnövekedett bérek és helyszínrak mellett már olcsóbb lesz egy olyan országba menni Magyarország helyett, ahol egyáltalán nincs adókedvezmény.

Állami szinten érdemes lenne elgondolkodni egy olyan jövőképről is, melyben a hangsúly a magyarok által hozzáadott értékekre tevődik és nemcsak az alkalmazotti végrehajtó közreműködésre. Jelenleg ugyanis a hatalmas állami támogatáshoz képest a bérmunkák hozzáadott való értéke alacsony. Igazi fejlődés akkor érhető el, ha a kreatívabb szinteken is kivesszük részünket a nemzetközi filmgyártásból, és a szolgáltatásaink jogokat is behoznak az országba, melyek hosszabb távon is bevételt jelentenek – ilyen a nemzetközi koprodukciók fejlesztése és a kreatív szakágak (például zeneszerzés) exportcikké tétele.

⁹⁶ Csöge Gábor gyártásvezető, személyes közlés, 2017. december 5.

⁹⁷ Goldsmith – O’Regan: *International Film Production*. p. 35.

Júlia Berkes

Service Productions in the Hungarian Film Industry

The article discusses the history and present state of Hungarian service productions. It describes the conception of the Hungarian Act on Motion Pictures (2004) and also explains the operation of the support system. It compares the film production systems of different countries while explaining the benefits and also the risks of choosing Hungarian companies to provide service production. Advantages and disadvantages are examined from various perspectives. The article gives an overview of the system of service productions from the perspective of the Hungarian state, the local service companies, and also from the perspective of foreign production companies. Beside surveying the available literature, the essay is based on newspaper excerpts, researches, statistics, along with several interviews conducted by the author. While the business is currently booming, some elements cast a shadow on it: production costs are growing, the amount of the available professional work force cannot meet the increasing demands, which can eventually result in the migration of productions to other competitive countries. In the long run, it is important to place bigger emphasis on the added value within productions. This way, the work of Hungarian contributors in creative divisions could also become export commodities.



Ezúton értesítjük kedves olvasóinkat és támogatóinkat, hogy a **Metropolist** kiadó Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány számlájára



az adózók által felajánlott 1%-okból 2017-ben 60 211 Ft folyt be.

Ezt az összeget lapunk működési költségeire fordítottuk. Felajánlásait – melyek nélkülözhetetlen segítséget jelentenek folyóiratunk számára – hálással köszönjük!

Kérjük, 2018. évi adóbevallásukkor is gondoljanak ránk, és támogassák munkánkat! Segítsen Ön is, hogy a 20 éve folyamatosan megjelenő **Metropolis** filmelméleti és filmtörténeti folyóirat ne tűnjön el a piacról!

METROPOLIS
FILMELMÉLETI ÉS FILMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT

**A Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány adószáma:**

18083787-1-42

Köszönjük!

Hamarosan digitális formában is elérhető!

Vincze Teréz **Szerző a tükörben**

Szerzőiség és önreflexió
a filmművészetben



A KÖNYV DIGITÁLIS VÁLTOZATA 2019-BEN JELENIK MEG!

A digitális változat ingyenesen letölthető
a Metropolis honlapján: www.metropolis.org.hu



METROPOLIS KÖNYVTÁR

Schneider Ákos

Képlékeny vásznak

Low budget független filmkészítés Magyarországon

Európában az egyéni, unikális nyelvvel rendelkező országok filmgyártása hagyományosan elsődlegesen saját belföldi piacára termel. A külföldi piacok fontosak, de inkább a nemzetközi hírnevet, az országimázszt hivatottak erősíteni. Ilyen pilléreként nyugvó filmpolitikával és gazdasági jellemzőkkel rendelkezik Magyarország is. Ráfordítási és megtérülési szempontból ezen országok filmiparában a legfontosabb közös pont az, hogy a vásárlói piac mérete (vagyis a lehetséges fizetőképes fogyasztók száma) olyan kis méretű, hogy szinte lehetetlen ellensúlyozni a ráfordítás költségeit – így a filmek előállítását állami intézményeken keresztül, támogatások formájában segítik. Ezzel együtt Magyarországon már az 1990-es évek óta folyamatosan előkerül filmes szaklapok, fórumok, tanulmányok sorában a magyar filmmel kapcsolatban a piaci szemlélet, és felvetődik a kérdés, milyen piaci megtérülési esélyei vannak a magyar filmeknek – vannak-e egyáltalán? Tanulmányom ennek a témának egyik aspektusát, mégpedig a 2000 és 2017 közötti, állami támogatás nélkül, független finanszírozási háttérrel készült magyar játékfilmek pénzügyi és piaci jellemzőit elemzi. Ennek keretében a következő kérdésekre keresem a válaszokat: Milyen piaci lehetőségei vannak a független finanszírozású magyar játékfilmeknek?

Milyen trendeket mutatnak? Melyek ezen filmek közös finansziális jellemzői? Pénzügyi szempontból többségükben sikeresek voltak, vagy inkább megbuktak? Az eredményeik milyen okokra vezethetők vissza? Továbbá: a jelenlegi hazai filmtámogatási rendszer és a makrogazdasági trendek milyen hatást gyakorolnak a magyar független finanszírozású játékfilmekre? Összességében: lehet-e (érdemes-e) a magyar nyelvű független finanszírozású játékfilmre úgy gondolni, mint anyagi befektetésre, és milyen eséllyel hozzák vissza a befektetést az ilyen filmek?

Véleményem szerint ezek nagyon fontos kérdések, ám tudomásom szerint tényekkel, statisztikákkal alátámasztott, átfogó pénzügyi kutatáson alapuló válaszokat még senki nem adott rájuk. Jelenleg csak a többség által erősnek tartott vélelmeket és egyéni tapasztalatokat ismerjük, miszerint: „a magyar filmfinanszírozásban soha nincs anyagi megtérülés”. Ahhoz azonban, hogy ezt a „soha” szót kellő bátorsággal tudjuk vállalni, átfogó és pontos vizsgálatokra van szükség. Ideje tehát, hogy tételesen végigvegyük a 2000 és 2017 közötti tizenhét év összes független finanszírozású magyar játékfilmjét, és a finansziális helyzetük mögé nézzünk.¹ Ennek a tanulmánynak a legfontosabb célja, hogy ezen tapasztalatokat összegezze, következtetéseket vonjon le

I Munkám során mind az elsődleges, mind a másodlagos források (szakirodalom) összegyűjtése komoly kihívást jelentett. A témáról ugyanis szinte alig esik érdemben szó a sajtóban. Már általában a magyar független finanszírozású filmekkel kapcsolatban nehéz volt átfogó jellegű írásokat találni, nemhogy azok pénzügyeivel kapcsolatban. Az amerikai és az európai piacról természetesen rengeteg elemzés szól – ezekre főképp a tanulmány első felében építettem. A forrásokat (azaz a vonatkozó magyar filmekkel kapcsolatos pénzügyi adatokat és statisztikákat) illetően elsősorban a nyilvánosan elérhető adatokat használtam. Ezek közül a legfontosabbak: az NMHH adatbázisa (elsősorban a nézőszámokhoz), a Filmszemle katalógusok (elsősorban a pénzügyi források elemzéséhez), Hungarian Film Guide, Filmévkönyvek (elsősorban a finanszírozási hátterekhez), és persze a különböző filmes lapokban és fórumokon megjelent anyagok, interjúk. Mindezen túl természetesen építettem a hazai filmgyártásban eltöltött tizenöt évem során szerzett saját tapasztalataimra.

A fenti felsorolásból talán már önmagában is látszik, hogy különösen nehéz feladat a filmipari pénzügyekkel kapcsolatos megbízható források felkutatása. A forrásokban szereplő pénzügyi adatok validálása (értsd: megbízhatósági fokának megítélése) meg talán még nehezebb. A felelősségteljes eljárás érdekében, ahol lehetett, igyekeztem minél több forrásból utána olvasni az ada-

belőlük, és esetleg pénzügyileg tudatosabb szemléletet adjon. Mindehhez első körben a nemzetközi (főképp amerikai) szintér áttekintésével fogom kezdeni, hogy utána a hazai piaci stratégiákat és trendeket vizsgáljam meg alaposabban.

A független finanszírozás forrásai

„Európában a filmgyártás olyan, mint egy állatkert – bezárva tartanak, de van feletted egy védőháló és mindennap megettenek. Az USA viszont egy dzsungel – bármerre mehetsz, de mindenki megpróbál végezni veled.”² Milos Forman tézise az amerikai és az európai filmgyártási szisztémák talán legfontosabb különbségére világít rá. Ennek az elemzésnek nem tárgya a két filmkészítési modell összehasonlítása, a finanszírozás és a megtérülés kérdéseiről szólva azonban fontosnak tartom írássomat a piaci alapokon nyugvó és igen komplex amerikai szisztéma ismertetésével kezdeni.³ A következőkben tehát áttekintem, hogy az Egyesült Államokban milyen jellegű/eredetű finanszírozási források állnak rendelkezésre, kik az ügyletek szereplői, mi a szerepük és milyen nagyságrendűek ezek a források.

Elővásárlás, minimumgarancia

Az elővásárlás (*pre-sale*) a függetlenfilmes piac talán legfontosabb finanszírozási módja: gyakorlatilag vásárlási

igérvény jövőbeli szállításra. A szerződést a filmelőállító köti a forgalmazóval vagy a nemzetközi forgalmazó ügynökséggel (*world sales agent* – ő áll kapcsolatban a helyi és regionális forgalmazókkal), mely vállalja, hogy bizonyos feltételek teljesülése esetén (forgatókönyv, rendező, színészek) egy bizonyos áron megvásárolja a készítendő filmet egy konkrét területre/ország(ok)ra, időintervallumra, és ennek ellenértékéeként garantált minimumösszeget (*minimum-guarantee/MG*) fizet a filmelőállítónak, amikor az leszállítja a kész filmet. A folyamat fő lépései:

1) A filmelőállító/producer szerződést köt egy nemzetközi filmforgalmazóval (*world sales agent*), mely az egyes országokat képviselő forgalmazókkal becsléseket (*sales estimate*) készít arra vonatkozóan, hogy majdani szállítás esetén milyen minimum garancia összegért vásárolnák meg a filmet a különböző felhasználási jogokra (mozi, fizetős tévécsatornák stb.) és területekre.

2) Mivel a forgalmazó csak ígérvényeket állít ki, ezért a producernek elő kell teremtenie a film gyártásához szükséges összes költséget. Ehhez több forrást vehet igénybe (így például tőkebefektetőket, támogatásokat), de általában egy bankra is szüksége lesz, mely az elővásárlási (*pre-sale*) jogok ellenértékét hitelezi meg.

A bankok azonban csak akkor adnak hitelt, ha látják, hogy kockázatmentesen visszakapják a pénzüket. Tehát a producernek garantálnia kell a bank felé, hogy a film biztosan el fog készülni a szerződés szerinti időben és a költségkeretet nem túllépve. Ennek biztosítékeként a producernek úgynevezett befejezési garanciát kell besze-

toknak, és próbáltam minél több oldalról (NMHH, produceri interjúk) meggyőződni a pénzügyi adatok (például: nézőszám, költségvetés, bevétel) valóságáról – de fenntartom, hogy csak a saját kutatásom pártatlanságát és objektivitását tudom garantálni, tehát az esetleges pontatlanságok (szándékosan nyújtott hibás adatok, sajtóban rosszul elterjedt pénzügyi információk) miatt nem tudok felelősséget vállalni.

Fontos továbbá megjegyezni, hogy több helyen (főleg azoknál a magyar filmeknél, ahol nagyon hiányosak – mert nem elérhetőek – a pénzügyi adatok) a következtetések érdekében becsléseket kellett alkalmaznom. A becslések alapja a költségvetéseket illetően a következő volt: ha elérhető volt a film, akkor megtekintettem a trailert/filmrészleteket, és a hasonló látványú/kidolgozottságú/műfajú filmekkel összehasonlítva becsültem meg a vonatkozó adatokat. A becslések alapja a hiányos bevételi források esetén pedig a hasonló filmek átlagos bevétele volt.

² Castendyk, Oliver: *Die deutsche Filmförderung: Eine Evaluation Broschiert*. Konstanz: UVK, 2008. p. 11. <https://www.amazon.de/Die-deutsche-Filmf%C3%B6rderung-Eine-Evaluation/dp/3867641005> (Utolsó letöltés: 2018. 04. 01.)

³ A hazai modelltől „legtávolibb” amerikai szisztémáról bőven van elérhető információ és elemzés. A hozzánk sokkal közelebb eső, régiós modellekről ellenben nehéz releváns információhoz jutni. Kézenfekvő lenne pedig a magyarhoz hasonló potenciális hazai nézőszámmal és egyedi nyelvi adottságokkal rendelkező cseh vagy bolgár függetlenfilm-gyártási és -finanszírozási rendszerekkel és lehetőségekkel összevetni a hazai helyzetet.

reznie (*completion bond*). Ahhoz, hogy egy befejezési garantor szerződjön a producerrel, több szempontnak meg kell felelnie (produceri referenciák státusza, elővásárlások mértéke, illetve a producernek vállalnia kell, hogy ha túlfut a gyártási költségvetésen, akkor átadja a gyártást a garantor cégnek, mely befejezi a filmet költségvetésen belül.)

3a) Ha a producer kezében van a befejezésigarcia-szerződés és az elővásárlási szerződések mint fedezetek (*collateral*), akkor ezekkel elmehet a bankhoz vagy más hitelezőhöz – melyek a minimumgaranciákkal szemben hiteleznek. A bankok szempontja is teljesül, hiszen amennyiben ezek a dokumentumok megvannak, akkor minimális a kockázat (mivel a garantor cége mindenképpen szavatolja a befejezést.)

3b) Az esetek többségében az elővásárlás, a tőke és a banki fedezet sem biztosítja a teljes gyártási költségvetést, így a producernek még különböző áthidaló kölcsönöket (*gap financing*) kell felvennie – ezeket a kölcsönöket magasabb kockázatra, kamatra adják egyéb hitelintézetek.

4) A producer legyártja a filmet, és a platformok bemutatják azokon a forgalmazókon keresztül, akik az elővásárlók voltak.

A minimumgaranciák (MG) számításának alapja is fontos pontja a rendszernek. Az Egyesült Államok független filmes színterén elsősorban a színész/sztár neve (*name talent*) alapján, valamint a készítendő film műfaja alapján, illetve a rendező (és az esetleges producerek) előző filmjeinek pénzügyi sikerét alapul véve becsülik meg a várható nézőszámokat, bevételeket. Ezen három paraméter mentén (mint egy tőzsde) folytonosan változnak az értékek egy-egy készítendő projektre vonatkozóan, ezek alapján kalkulálnak a producerek és ügynökségek eladási becsléseket (*sales estimate*).⁴

Példának vegyünk egy vezető amerikai stúdió (*major*), a Paramount Pictures gyártásában készült filmet: *Lara Croft: Tomb Raider* (Simon West, 2001). A film gyártási költségvetése 115 millió dollár volt. Finanszírozási

háttere: japán és nyugat-európai területekre szóló MG, BBC-támogatás, Pay TV elővásárlás, továbbá német adó-visszatérítés (*tax shelter*). Ezekkel az eszközökkel a produkció költségvetésének egésze elő volt teremtve még a forgatás előtt.⁵

A következő példánk szintén amerikai, de két független stúdió, a Weinstein Group és a Relativity Media gyártásában készült. A 2017-es csődeljárásuk előtt a két, a maga nemében úttörő filmgyártó stúdió állandó elővásárlási megegyezésekben (ügynevezett *output-deal*-ekben) állt a világ szinte összes mozis forgalmazójával és több fizetős tévészolgáltatójával (*PayTv*). Ezen szerződések gyakorlatilag feltételmentes és állandó szállítást jelentettek, vagyis az egyik félnek (stúdió/előállító) kötelező volt folyamatosan szállítania a tartalmakat, a vásárlónak (forgalmazó) pedig kötelező volt megvásárolnia.

Az európai piacra rátérve: ott a minimumgarancia számítása kevésbé támaszkodik az eladási statisztikus adatokra. Ennek oka, hogy Európában kevesebb olyan sztárt találunk, akiknek a neve (önmagában) garantálná az eladás sikerét. Az egyedüli kivételt az angol színészek jelentik, akik a legtöbbször Hollywoodban/nemzetközi szinten is piacképesek (Tim Roth, Anthony Hopkins), és néhány nemzetközi szintű spanyol sztár (Penélope Cruz, Antonio Banderas). A francia sztárok (Juliette Binoche, Monica Bellucci, Gérard Depardieu) már kevésbé piacképesek a nemzetközi szinten. Forgalmazói (vagyis minimumgarancia) szempontból a legnagyobb problémát az jelenti, hogy nem kiszámítható a jegybevételek (*box office*) teljesítményük, mivel ezek a színészek sokszor rizikós művészfilmeket készítenek, amiknek nincs stabilan kiszámítható bevételi függvénye (ellentétben egy amerikai sztár filmjeivel, aki szakosodik például a romantikus vígjátékra, akciófilmre stb.). Európában tehát leginkább a sztárrendszer hiánya miatt nem igazán tudott kialakulni a stabil elővásárlási piac. Ezzel szemben hagyományosan a rendező személyére fordítanak nagy figyelmet a forgalmazó ügynökségek is.⁶

4 Big Money: Private and Equity Financing, TIFF Industry Conference 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=cxMvRT9Kpg0> (Utolsó letöltés: 2017. 11. 10.)

5 Epstein, Edward Jay: *The Hollywood Economist 2.0. The hidden financial reality behind the movies*. Melville House, 2012. p. 85.

6 „A nemzetközi sales-el foglalkozó cégeket általában sokkal jobban érdekli az anyag minősége és a rendező szakmai múltja, mint a színészek neve” – állítja Angus Finney. Finney, Angus: *The State of European Cinema. A New Dose of Reality*. London: Cassell, 1996. p. 61. Michael Weber, az egyik vezető európai forgalmazó ügynökség (sales house), a Match Factory képviselője pedig így vélekedik:

Példának vegyük a CiBy 2000 és PolyGram Film helyzetét. Mindkettő tőkeerős, masszív televíziós elővásárlási kapcsolatokkal rendelkező vállalkozás. A kilencvenes években voltak a csúcson, többek között az (akkor még) erős európai elővásárlási piacnak is köszönhetően. Olyan filmek kapcsolódnak hozzájuk, mint a *Zongoralecke* (*The Piano*, Jane Campion, 1993), az *Underground* (Emir Kusturica, 1995), a *Titkok és hazugságok* (*Secrets and Lies*, Mike Leigh, 1996) vagy a *Sztárom a párom* (*Notting Hill*, Roger Michell, 1999). A korszak élénk európai elővásárlási piacának köszönhetően gyakran a filmek finanszírozási összetételének hetven-nyolcvan százalékát sikerült ilyen módon lefedni.

Ez a dinamikus rendszer és forrás azonban a 2000-es évektől kezdett elapadni, és a finanszírozási források közül az elővásárlás egyre kisebb szeletet tudott lefedni. 2017-ben az európai szinten már ott tartottunk, hogy szinte kizárólag a kiemelkedően magas költségvetésű, koprodukcióban készülő, nagy nézőszámra számító, erős rendezői reputációval rendelkező projektek kaphattak szignifikáns elővásárlási összegeket. Erre példa Fatih Akin 2014-es történelmi drámája, a *The Cut*. A film költségvetésének közel fele, negyvenhat százaléka származott (német és francia) állami támogatásból. Öt százalékot jelentett az Eurimage támogatás és hat százalékot a kanadai adóviszterítés. A maradék negyvenhárom százalékot fedezte az elővásárlás (francia, olasz, török, lengyel területekre előre értékesített mozi és tv-s jogok).⁷

Tőkebefektetés

Paul Brett, az Egyesült Királyság egyik vezető filmfinanszírozó társaságának, a többek között *A király beszédét* (*The King's Speech*, Tom Hooper, 2010) is jegyző Prescience Film Finance elnökének tézise elég beszédes:

„Az elővásárlás nehéz ügy, de ha a film egy sikeres franchise folytatása vagy a rendezőnek jól csengő neve van, akkor meg lehet próbálni.”
www.europa-distribution.org/everything-you-wanted-to-know-about-distribution-and-were-afraid-to-ask-presales-coproductions (Utolsó letöltés: 2018. 01. 14.)

7 FIAPF, IFTA, IVF, MPA: *Case studies on the financing and distribution of recent European films & television series*. July, 2015. http://www.ivf-video.org/new/public/media/FIAPF_IFTA_IVF_MPA_Case_Studies_July_24_2015.pdf (Utolsó letöltés: 2018. 02. 14.)

8 Paul Brett on Prescience Film Finance. <http://www.dailymotion.com/video/x2xf73c> (Utolsó letöltés: 2018. 03. 02.)

9 Természetesen minden egyes film más és más – függ a forgalmazási felületektől és a konkrét szerződésektől a szereplők között. A fenti táblázatban az egyszerűsítés és átláthatóság kedvéért egy „klasszikus” mozi forgalmazásba kerülő nemzetközi produkciót veszek példának, aminek volt nemzetközi forgalmazója (*sales agent*), és amiben volt tőkebefektető is.

„Viszonylag könnyű előteremteni a pénzt egy játékfilmre... nézőt találni hozzá a nehéz feladat.”⁸ Azaz nem a játékfilmek finanszírozása (vagyis a tőke előteremtése, hitelezése) az igazán nehéz, hanem annak a csoportnak a megtalálása, aki megvásárolná a terméket. Ez a nézőkeresési és célcsoportismereti attitűd a tőkebefektetési hajlandóság motorja. A befektető (*investor*) az a személy vagy gazdasági társaság, aki tőkével (*equity*) járul hozzá egy filmalkotás elkészítéséhez – természetesen azért, mert reméli, hogy a befektetése végül megtérül, sőt busás hasznot hoz. A filmipar befektetési kockázata más iparági befektetésekhez képest kiemelten magas. Általánosságban tehát kijelenthető: nagyon valószínű, hogy a befektetést részben/egészben elveszíti a befektető. Azonban néha az is előfordul, hogy a befektetők hatalmas nyereségre tesznek szert.

Nézzünk meg, hogy a filmgyártási megtérülési láncolatban (*recoupment chart*) milyen szereplők vesznek részt, és ezek a szereplők milyen arányú kiadásokkal/jutalékokkal számolnak.⁹ A lenti táblázat szerint fentről lefelé (egyedtől nyolcig) haladó sorrendű esésben (*waterfall*) kerülnek tovább a bevételek a soron következő szereplőkhöz, tehát az egyes szereplők folyamatosan levonják a hozzájuk kerülő bevételekből a saját kiadásukat/hasznukat, majd úgy kerülnek tovább a pénzek az alattuk lévő szereplőkhöz. (1. táblázat).

1.	<p>Collection account management Feladata: összegyűjti a bruttó (GROSS) bevételi forrásokból származó összes bevételt (mozi, PayTv, FreeTv, DVD/Bluray stb.), és az egyes szereplők közötti szerződéseket figyelembe véve osztja el közöttük a rájuk eső pénzeket.</p> <p><i>Megjegyzés: ha egy alkotó/rendező/szereplő a „bruttó [GROSS] bevételekből való részesedési szerződést” kötött, akkor a lista tetejére ugrik és mindenki más előtt ő lesz először kompenzálva – addig a pontig/százalékig amíg a szerződése szól.)</i></p> <p>Kiadásai: ügynökök (agent) foglalkoztatása, iroda/adminisztráció fenntartása.</p>	A hozzá kerülő összes bevételből levonja a kiadásait + jutalékát, melyek együttes összege általában 1-2%.
2.	<p>Mozi Feladata: bemutató. Kiadásai: mozis infrastruktúra üzemeltetése, filmek mozis reklámozása stb.</p>	A hozzá befolyó bruttó bevételek után befizeti az adót + kiadásait + saját hasznát levonja. Ezek nagyságrendileg összesen 40–50%-ot tesznek ki.
3.	<p>Sales agent Feladata: a forgalmazókkal sales-estimate-eket készít, pre-sale-agreementeket készítet, producerpartnereket szerez, előteremti a finanszírozást stb. Kiadásai: minden ezzel kapcsolatos kiadás (utazások/fesztiválok/marketek, iroda/adminisztráció).</p>	A hozzá kerülő bevételek után levonja a kiadásait + jutalékát. Ezek együttes mértéke 20–30% közötti.
4.	<p>Forgalmazó Feladatai: a sales agent és a mozik közötti szerződések intézése, kópiagyártás, reklámok/trailer. Kiadásai: forgalmazási anyagok gyártása, kópiák készítése, reklámozás/marketek/fesztiválok, iroda/adminisztráció.</p>	A hozzá kerülő (moziból és egyéb platformokról) bevételek után levonja a kiadásait és a jutalékát. Ezek együttes mértéke 25–40%.
5.	<p>Ettől a ponttól fogva kezdődik a finanszírozói oldal bevétele, vagyis a nettó (NET) részesedők. <i>(Később, a hazai példákban látni fogjuk, hogy a waterfall-ban eddig a pontig eljutva „felszáradnak” a pénzek, azaz eddig a pontig már csak elvéve jut el pénz a magyar filmekből a finanszírozók felé.)</i> A NET szinten először (szinte mindig) a hitelezők/bankok kerülnek kifizetésre.</p>	Mértéke: a banki hitel mértéke + kamata.
6.	<p>A második helyen (konkrét szerződésektől függően), általában a befektetők részesednek. Egy másik általánosság: a befektetők (pl.: finanszírozó állami intézmények) és a jogtulajdonosok párhuzamosan és arányosan (<i>pari passu</i>) részesednek olyan arányban, ahogy a finanszírozásban részt vettek. <i>(A magyar filmek pénzügyi elemzésénél fogjuk látni, hogy már csak ezen arányú felosztás miatt sem kerülhet túl nagy bevétel az állami támogatású filmek után a filmelőállítóhoz.)</i></p>	Mértéke: befektetési összegükig 100%-osan + kamat + esetleges haszonig.
7.	<p>Jogtulajdonosok – aki általában maga a filmelőállító/filmgyártó.</p>	Mértéke: a többi finanszírozóval kötött megállapodás szerint változó.
8.	<p>Bárki, aki még nettó (NET) részesedési szerződést kötött a filmelőállítóval. <i>(Ezek a szereplők gyakran ugyanolyan szinten részesednek, mint a filmelőállító, filmgyártó.)</i></p>	Mértéke: a konkrét megállapodásoktól függően változik (pl: a deferral-ban dolgozó stábtagek, színészek stb., akik a filmen vagyoni jogot szereztek, úgy a százalékuk arányában részesednek.)

A legnagyobb kérdés általában a befektetők és a filmelőállító fedezeti pontjának aránya. Szinte lehetetlen mindenre érvényes, átfogó nagy nemzetközi átlagot számolni arra nézve, hogy ez a fedezeti arány mekkora, mivel nagyban függ a következőktől. Egyrészt a konkrét forgalmazási felülettől (egy streamingalapú platform, ahol a platform és a jogtulajdonos között csak két szereplő van, teljesen más waterfall-lal rendelkezik, mint egy soklépcsős nemzetközi *high end* koprodukció, amit moziforgalmazásra szánnak). Másrészt attól, hogy szám szerint hány szereplő van a waterfallban (vagyis hányan részesednek a fogyasztó vásárlása után a felosztásban). Harmadrészt függ ezen szereplők részesedési arányától. Mindezek alapján, ha valamilyen nagyságrendi arányt kellene mondani, akkor azt mondanám, hogy egy nemzetközi mozi forgalmazású low budget játékfilm esetén, az összes platformról beérkező értékesítés után a waterfallban bruttó (GROSS) bevételek nagyságrendileg ket-tő-tíz százaléka érkezik a befektetőkhez.¹⁰

Nézzünk néhány példát tisztán tőkebefektetés alapú extrém alacsony költségvetésű (no budget) filmre az amerikai piacról (lásd 2. táblázat)!

A bevételek-kiadások mutatóinak elemzését nehezítő probléma a waterfallban, hogy az egyes szereplőkhöz beérkező bevételeket nehéz pontosan megállapítani, nehéz megbízható (számlákkal igazolható) pénzügyi adatokat szerezni, mivel a költségtételeket a láncban levő szereplők sokszor másnak tüntetik fel és így még az olyan sok millió dolláros blockbusterprodukciók is veszteséget

mutatnak papíron, amik vélhetően nagy hasznot kellett volna, hogy mutassanak.

A bruttó (tehát első helyen) megtérülők és a nettó (tehát a lánc legalján) megtérülők között óriási különbségek vannak. A waterfall-láncban a bruttó részesedési szerződéssel rendelkezők (általában az A-listás rendezők, sztárok) minden, a filmből beérkező bevételt első helyen megkapnak, és mire a lánc alján a nettó részesedési szereplők (pl.: B-listás színész, B-listás producer) következnenek, ők már szinte soha nem látnak részesedésből származó bevételt.¹²

Eszközszolgáltatás/barter

A következő opció a szolgáltatásalapú forrás, aminek kölcsönös csereüzlet, azaz barter az alapja. A szolgáltatást nyújtó az adott szolgáltatást a szokásos piaci árhoz/árlista-hoz képest kedvezőbb áron vagy ingyenesen biztosítja az igénybe vevőnek (filmelőállító). A szolgáltatás általában filmszakmai eszközök (jellemzően: lámpák, kameraeszközök, kameramozgatók stb.) kölcsönbérletbe adását jelenti. A bérlő előnye természetesen az, hogy (a listaár-hoz képest) kedvezőbb áron jut a bérlési tárgyakhoz. A szolgáltató előnye egyfelől az üzleti kapcsolat kialakítása a bérlővel, másfelől gyakran kötnek olyan szerződéseket, hogy a bérlőnek (aki sokszor egyben a filmelőállító is) kötelessége az eszközzel támogatóként feltüntetni a filmalkotás stáblistáján – ezzel növelve a szolgáltató ismertségét a piacon. Amerikai példát erre rengeteget

	Gyártási költségvetés	Finanszírozási háttér	Jegypénztári bevétel
<i>Véresen egyszerű</i> (<i>Blood Simple</i> , Joel Coen, 1984, thriller)	1,5 millió USD	Hatvanöt (!) tőkebefektető adta össze (pl: vállalkozók, ügyvédok, orvosok stb.)	4 millió USD
<i>Ideglelés – The Blair Witch Project</i> (Daniel Myrick, 1999, horror)	60 ezer USD	magánbefektetők	250 millió USD
<i>El Mariachi</i> (Robert Rodriguez, 1992, akció)	7 ezer USD	a rendező-producer 80%-ban a saját orvosi kísérleti kezeléséből finanszírozta, 20%-ban saját tőkéből	2 millió USD

2. táblázat (Forrás: Robert Rodriguez: *Rebel without a Crew*.¹¹)

10 How is a cinema's box office income distributed? (2017.02.20.)

<https://stephenfollows.com/how-a-cinemas-box-office-income-is-distributed/> (Utolsó letöltés: 2017. 10. 20.)

11 Rodriguez, Robert: *Rebel without a Crew*. New York: Dutton Books, Plume, 1995.

12 Epstein: *Hollywood Economist* 2.0. p. 71.

hozhatnánk, hiszen gyakorlatilag az összes low budget film él ilyen forrásokkal. Ennek egyik talán legnagyobb képviselője a nemzetközi piacon az Arri Rental.

Banki finanszírozás

A bankok szerepe a nemzetközi filmiparban lényegében nem különbözik országonként. A bank leegyszerűsítve három dologban érdekelt: a kihelyezett tőke kockázatában (és ezzel kapcsolatos biztonsága/fedezete), a hitelezési összeg mértékében és lejáratí idejében, valamint természetesen a tőke-kamat mértékében. Tehát ilyen szempontból a bank ugyanúgy tekint a mozgóképes termékekre, mint bármilyen más termékre a piacon. A nemzetközi szinten természetesen kialakultak olyan speciális bankok, melyeknek van médiatermékekkel foglalkozó osztálya, mely megérti (ismeri) a filmpiaci szereplők sajátosságait, és ezeknek megfelelően jár el. Az elővásárlás kapcsán fentebb már említettem a bankok szerepét a cashflow-működésre vonatkoztatva. Ezen túl általánosságban elmondható, hogy a bankok általában nem kockáztatnak semmit (a befektetőkkel ellentétben), mivel kizárólag kötelezően visszafizetendő hitelt nyújtanak – ami a filmgyártással járó óriási költségek cashflow-jának likviditását segíti. Ennek megfelelően a bankok csak azon minimumgaranciák ellenértékére adnak hitelt, amiket már biztosított a filmelőállító.

Fontos kitétel (amint azt majd később, a magyar játékfilmek elővásárlási esélyeinél látni fogjuk), hogy a bankok legalább két (vagy inkább több) nagyobb területre vonatkozó elővásárlási szerződést szeretnének látni, mielőtt egyáltalán mérlegelni kezdenék a hitelezést. Ha európai filmről van szó, ezek a területek a nagy filmgyártó országok (az európai „big five”: Anglia, Németország, Franciaország, Olaszország, Spanyolország) valamelyike – nyilván nem véletlenül, hiszen ezen országok az európai filmpiac nagyságrendileg hetven százalékát adják.¹³

A bankok szeretnek lehetőség szerint az utolsók között beszállni a finanszírozásba – ennek természetesen oka, hogy mindenki inkább csatlakozik egy olyan produkcióhoz, amiről már látja, hogy minél inkább biz-

tosított a teljes finanszírozási háttere, tehát ez szintén a kockázatokat csökkenti. Továbbmenve, a bankok az ígervényeken (*soft money, tax rebate*) túl szeretnék látni a pénzügyi összetétel fennmaradó részében a privát tőkét is (*hard cash*) – vagyis olyan pénzeket, amiket már folyósítottak (*money in place*).

Összefoglalva a bankok hozzáállását: a finanszírozás felállításakor a bankok a minél későbbi beszállást preferálják („*last in*”), majd később (a produkció forgalmazása után és a bevételek felosztása után) a minél korábbi megtérülésre kérik magukat, ami a gyakorlatban az első helyen való megtérülést jelenti („*first out*”).

A bankok további szerepe a filmek finanszírozásában: olyan területeken, ahol az adószabályok előírják, az előre felszámított adókat hitelezik meg – amit később a filmelőállító igényel vissza a hatóságtól. Tehát ez is egyfajta cashflow-finanszírozás. Az európai filmfinanszírozási piacon az egyik legfontosabb banki szereplő a Coutts Commercial Media Banking.¹⁴

Magas kockázatú befektetési alapok

Az amerikai major stúdiókon kívül (melyek akár több sorozatos anyagi bukás után sem roppannak meg) a kisebb stúdiók, ha sorozatban elszenvednek több pénzügyi bukást (értsd: a befektetett eszközök fedezete messze elmarad a bevételektől), akkor könnyen kerülnek csőd közeli állapotba. Azonban az amerikai mini major stúdiófilmek finanszírozása (ezek átlagos költségvetése öt–húsz millió dollár között mozog) hosszú távon mindenképpen óriási tőkeigénnyel rendelkezik. Ehhez segítséget jelentenek a magas kockázati fedezeti alapok (*hedge fund*).

Ezen alapok jellemzői, hogy óriási (százmillió dollárban mérhető) vagyonok vannak a kezelésük alatt, amiket portfóliókba rendeznek, gyakran zártkörűen működnek (kizárólag a legvagyonosabb elit fektethet be), kevésbé szabályozza őket a tőzsde, és hatalmas kockázatokat (és ebből következően hatalmas nyereségeket) is könyvelnek el – hasonlóan nagy a volatilitásuk (múltbeli/várható hozamok változékonysága), mint a nagyipari filmek kockázata. A volumenek érzékeltetésére

13 An overview of Europe's film industry (European Parliament Think Tank, 2014. 12. 16.) http://www.europarl.europa.eu/thinktank/nl/document.html?reference=EPRS_BRI%282014%29545705 (Utolsó letöltés: 2018. 02. 10.)

14 <https://www.coutts.com/insight-articles/proposition/media-proposition.html> (Utolsó letöltés: 2018. 02. 11.)

említenék néhány tőkebefektetési példát. A Melrose Investment 2005 és 2008 között háromszáz millió dollárt bocsátott a Paramount Stúdió rendelkezésére, a Dune Entertainment pedig 2006-ban hétszázhuszonöt millió dollárt a Foxnak.¹⁵

Ezen stúdiók között talán a legérdekesebb példa a Relativity Media, mely 2004-es indulása óta matematikai/statisztikai képletek alapján igyekezett minél nagyobb valószínűséggel megjósolni egy film várható sikerességét, profitabilitását. A cég finanszírozott, fejlesztett, gyártott és forgalmazott több mint százötven játékfilmet a nemzetközi piacra egészen 2016-ig, amikor likviditási gondok miatt csődeljárás alá került.¹⁶

Halasztott fizetés

Ebben az esetben az alkotók/stábtagek részben (vagy egészében) lemondanak a fizetésükről, és cserébe a film vagyoni jogának egy részét (mint befektető) megkapják, és eszerint az arány szerint részesednek a bevételekből – tehát ők is kockázati szereplővé válnak. Ilyen értelemben ez is egyfajta tőkebefektetési forrás (értsd: a résztvevő saját humántőkájének, munkájának) befektetése. Megjegyzendő, hogy az alkotók/stábtagek általában a költségvetés szűkös (vagy egészen minimális) volta miatt szoktak beleegyezni, hogy a fizetésük halasztott legyen. Természeteszerű, hogy a halasztott fizetés részfinanszírozási konstrukcióként leginkább a mikro- és a no budget szektorban fordul elő.

Nem tartozik szorosan a tanulmány tárgyához, de megjegyzendő (mivel erről később, a független finanszírozású magyar játékfilmek piaci esélyeinél még szó lesz), hogy az amerikai mini major piacon is előfordul sok olyan eset, amikor egy színész (sztár) részben lemond a szokásos gázsijáról – erre legtöbbször művészi oka van (pl.: szeretne azzal a rendezővel dolgozni), vagy ha még kezdő a pályán, akkor referenciagyűjtés, tapasztalatszer-

zés is lehet a motiváció. A nemzetközi szinten olyan indok is előfordulhat, hogy a színész/rendező/producer a saját cégével száll be a filmbe (az ingyenes alkotói szolgáltatás biztosításával), tehát a cég (mint jogi entitás) vállal szerepet a finanszírozásban – ilyen értelemben a fizetésről való lemondás akár tőkebefektetésként is értelmezhető.

Közösségi finanszírozás

A közösségi finanszírozás (*crowdfunding*) lényege, hogy különböző szereplők (magánszemély vagy társaság) pénzügyileg járulnak hozzá a film gyártási költségvetéséhez, támogatják azt. A támogatók a hozzájárulásokat általában az interneten keresztül, erre szakosodott honlapokon keresztül tudják felajánlani. A két legnagyobb, legismertebb platform az Indiegogo és a Kickstarter.

A filmelőállító feltölti a filmes produkció reklámanyagát (pl.: teaser, alkotói életrajzok, rendezői statement) a portálra. Ezek után egy bizonyos ideje van arra, hogy kampányoljon a filmje mellett, és próbáljon minél több pénzt összegyűjteni a hozzájárulóktól. Az anyagi hozzájárulásért cserébe a filmelőállítók elvileg bármilyen jogszerű ellentételt felajánlhatnak, azonban a gyakorlatban többnyire a következő eszközökkel élnek: tárgyi eszközök juttatása (pl: a film posztere, látványterv a filmből, emléktárgy a filmből); szolgáltatások (pl.: meghívó a forgatásra, díszbemutatóra); felhasználási jog (névfeltüntetés kredit szerint: „köszönet”, „co-producer”, „executive producer”).¹⁷

Talán kijelenthető, hogy a legnagyobb terepe a közösségi finanszírozásnak az Egyesült Államokban van. Ennek leggyakrabban emlegetett oka a piacképes környezet, az adományozási kultúra elterjedtsége, továbbá a relatíve tőkeerős középosztály léte. Álljon itt néhány példa az amerikai és az európai szinterről a közösségi finanszírozásra (3. táblázat):

15 Finney, Angus–Triana, Eugenio (eds.): *The International Film Business. A Market Guide beyond Hollywood*. Routledge, 2015. p. 66., Szalai, Georg: Fox Extends Film Finance Partnership with Hedge Fund Dune Capital. (2010. 11. 29.) <https://www.hollywoodreporter.com/news/fox-extends-film-finance-partnership-49737> (Utolsó letöltés: 2018. 01. 10.)

16 The Mathematics Of Movie-Making, Hollywood Studio-Style! www.indiewire.com/2013/05/the-mathematics-of-movie-making-hollywood-studio-style-things-that-make-you-go-hmm-135943/ (Utolsó letöltés: 2018. 01. 10.)

17 The New School: Funding Your Film – Strategies, New and Traditional. (2010. 03. 03.) <https://www.youtube.com/watch?v=UUEBcXObRtY> (Utolsó letöltés: 2017. 07. 06.)

amerikai <i>Veronica Mars</i> (Rob Thomas, noir, 2014)	indult: 2014 kampánycél: 2 millió USD	teljesült: 5 millió USD (vagyis „túl”-finanszírozott lett) megj.: ez minden idők talán legsikeresebb játékfilmes közösségi finanszírozási kampánya. támogatók száma: 91 ezer fő https://www.kickstarter.com/projects/559914737/the-veronica-mars-movie-project Letöltés: 2017.11.05.
amerikai <i>Miles Ahead</i> (Don Cheadle, musical- életrajzi, 2015)	indult: 2014 kampánycél: 300 ezer USD	teljesült: 340 ezer USD támogatók száma: 2100 fő https://www.indiegogo.com/projects/join-miles-ahead-a-don-cheddle-film#/ Letöltés: 2017.11.05.
angol <i>A hülyeség kora (The Age of Stupid, Franny Armstrong, dokumentum, 2009)</i>	indult: 2013 kampánycél: 640 ezer USD	teljesült: igen támogatók száma: 223 fő http://creativeip.org/film-finance/ Letöltés: 2017.11.05.
svéd <i>Kung Fury</i> (David Sandberg, akciófilm- paródia, rajongói film, 2017)	indult: 2014 kampánycél: 200 ezer USD	teljesült: 630 ezer USD támogatók száma: 17 ezer fő https://www.kickstarter.com/projects/kungfury/kungfury Letöltés: 2017.11.05.
finn <i>Iron Sky: Támad a Hold</i> (Timo Vuorensola, akció, sci-fi, rajongói film, 2012)	indult: 2008 kampánycél: 650 ezer USD	teljesült: 657 ezer USD támogatók száma: 9400 fő bemutató: 2012 https://mno.hu/grund/nacik-a-holdon-rajongoi-penzbol-1127990 Letöltés: 2017.11.05. Megjegyzés: a produkció külön érdekessége, hogy a trailer elkészítése után a cannes-i vásáron több partner beszállt a költségvetésbe (az ausztrál New Holland Pictures), és a film végül tizenegy millió dollár jegypénztári bevételt ért el.

3. táblázat

Termékelhelyezés / szponzoráció

A termékelhelyezés (*product placement*) lényege, hogy egy termék/szolgáltatás valamilyen előre meghatározott módon megjelenik a filmalkotásban. A résztvevő felek egyik oldalról a termék/szolgáltatás jogainak felelőse/engedményezője – ő a szponzor. Másik oldalról pedig a felhasználó/filmelőállító. Az egymás számára nyert javak a következők. A filmelőállító részéről: a terméket/szolgáltatást használhatja/fogyaszthatja, vagy a film gyártására fordíthatja (pl.: autót szállításra, ételt/italt az stábétkeztetéshez). Továbbá elképzelhető, hogy ezenfelül a szponzor további, tisztán anyagi tőketámogatást is biztosít a filmelőállító számára. A szponzor terméke pedig reklámfelületet kap egy (remélhetőleg si-

keres) filmalkotásban. A termékelhelyezésnek a legnagyobb hagyománya és piaca az Egyesült Államokban van. A piaci szereplők (filmelőállító és szponzor) közé sokszor beékelődik egy ügynökség is. A szponzori oldalról a szisztéma erős marketingtervezést, tudatos brand-managementet, célcsoport-ismeretet, eladási becslési (*sales estimate*) ismereteket kíván; mindezekon túl a szponzor szinte mindig befejezési garanciát (*completion guarantee*) kér a filmelőállítótól.

Példát rengeteget lehetne említeni (pl.: *Fight Club*/Ikea, *Cast Away*/FedEx, *Transformers*/XBox), de talán a legismertebb és a modellt hosszú ideje következetesen használó franchise a James Bond-filmek sorozata, amely többek között autógyártókkal vagy óragyártókkal (Aston Martin, Omega, Land Rover stb.) kötött szerződést.¹⁸ A financia-

lis nagyságrendek érzékeltetésre talán csak egyetlen adat: a *Skyfall* (Sam Mendes, 2012) című James Bond-filmben a Heineken állítólag negyvenöt millió dollárt fizetett hogy a terméke szerepelhessen.¹⁹

Érdekes jelenség a hosszútávú termékelhelyezés. A vezető amerikai stúdiók a product placement tekintetében is a hosszú távú (tehát kiszámítható, rentábilis és minél inkább kockázatmentes) megoldásokat keresik. Erre példa, hogy a Weinstein Company megállapodott a L'Oréal-lal, hogy a stúdió filmjeiben (ha van sminkes jelenet, akkor) kizárólag a L'Oréal termékeit használhatják.²⁰ Végül említést érdemel a talán legextrémebb példa a termékelhelyezési finanszírozásra: a *Greatest movie ever sold* című film (Morgan Spurlock, 2011, gyártó: Snoot Entertainment). A film arról szól, hogy egy dokumentumfilm-rendező (akit a rendező maga játszik) arról készít dokumentumfilmet, hogy a finanszírozók miként adják neki össze a költségvetést erre a filmre termékelhelyezés módszerrel.

Az európai filmek terén nem jellemzők a fenti gigantikus számok: a francia, spanyol filmekben a termékek jogtulajdonosai nagyságrendileg tíz és százezer dollár között áldoznak ilyen fajta szponzorációra.²¹

Fesztiválfinanszírozás

A nemzetközi filmes színtéren egyre kiterjedtebb módon aktív fesztiválok adott esetben finanszírozói szerepet is vállalnak. Ilyenkor a filmfesztivál saját költségvetése vagy a fesztivál mögött álló szponzorok/alapok/befektetők tőkéjével járulnak hozzá a filmgyártáshoz, cserébe a nevük feltüntetését kérik – úgy, mint egy szponzorációs termék/brand. Ez a modell nem igazán elterjedt, de említésre érdemes a Jeonju Digital Project. Ez a dél-koreai filmfesztivál 2000 óta évente három kiválasztott nagyjátékfilm projektnek ítél egyenként százezer dollár gyártási

támogatást (ennek keretében valósult meg Pálfi György *Szabadesés* című filmje, amelyről később még szó lesz).²² Európai példaként említhető még a Velencei Filmfesztivál Biennale Cinema College programja, amelyen a Gucci cég nyújtja a szponzorációt. A program pályázati úton választ ki játékfilm projektet a világ minden tájáról, majd workshop jellegű fejlesztésen mennek végig a rendező-producer párossal, hogy ezután három kiválasztott projektet gyártási támogatásban részesítenek százötvenezer euró összeggel.²³

Televíziós finanszírozás

Egy produkció gyártási költségvetéséhez a kereskedelmi televízió (mint műsorszolgáltató) is hozzájárulhat, cserébe természetesen a sugárzási jogok előre eladásával (tehát ezt is nevezhetjük egyfajta elővásárlásnak televíziós platformra). Amerikában a mozifilmeket gyakran a kábeltelevíziók és egyéb fizetős csatornák is társfinanszírozzák azzal, hogy hosszútávú szerződésben (*output deal*) állnak egymással. Ennek alapvető jelentőségéről 2008-ban Bob Weinstein producer így nyilatkozott: „Az üzlet alapköve... egyetlen cég sem lehet sikeres nélküle.”²⁴ Néhány példa a nagyságrendekre: 2000-ben 1,1 milliárd dollár származott a fizetős tévés szolgáltatóktól. 2005-ben az HBO kábelcsatorna filmként átlagosan tízmillió dollárt fizetett a stúdiófilmek televíziós jogaiért. 2006-tól fogva (és az online platformok előretörésével) a fizetős tévék elkezdtek visszavenni ezeket az *output dealeket*. 2008-tól fogva (a világválság hatására) pedig elkezdtek felmondani a szerződéseket (ilyen volt a New Line Cinema–HBO-, vagy a Paramount–Showtime-üzlet), és inkább a saját tartalmak (elsősorban sorozatok) gyártása felé kezdtek fordulni. 2013-tól fogva (a VOD megjelenésével) a folyamatos leépítések, költségcsökkentések jellemzik ezt a szektort.

19 Barber, Nicholas: Does Bond's product placement go too far? <http://www.bbc.com/culture/story/20151001-does-bonds-product-placement-go-too-far> (Utolsó letöltés: 2017. 11. 10.)

20 Epstein: *The Hollywood Economist*. p. 105.

21 Morris, James: How European media companies are dealing with product placement. (2011. 06. 13.) <http://adage.com/article/global-news/european-media-companies-dealing-product-placement/228121/> (Utolsó letöltés: 2018. 02. 06.)

22 Lee Hyo-won: Jeonju Film Fest: Revamped Digital Project 'Saves' Gyorgy Palfi's Directing Career. (2014. 03. 05.) <https://www.hollywoodreporter.com/news/jeonju-film-fest-revamped-digital-700999> (Utolsó letöltés: 2018. 02. 10.)

23 2013-ban jelen tanulmány szerzője is részt vett ezen a workshopon egy projekttel.

24 Idézi: Epstein: *The Hollywood Economist*. p. 109.

Európai piaci példákat tekintve Nyugat-Európában a televíziótársaságok gyakran vesznek részt közvetlenül a mozifilmek társfinanszírozásában. Ilyen Németországban a ZDF, Franciaországban az ART France Cinema vagy a Stúdió Canal, Dániában a TV2 Denmark.

VOD

A bemutatással, forgalmazással kéz a kézben járó finanszírozási struktúrákat is a feje tetejére állította a streamingalapú VOD (*video-on-demand*) megjelenése. Mivel a szolgáltatás internetalapú előfizetésre épül (ami a világon lassan mindenhol elérhető), így az országonkénti, fragmentált forgalmazói/mozis piacok helyett a streaming újraalkotta a globális filmforgalmazás-fogyasztás definícióját. A főbb szolgáltatók (Netflix, Amazon, Hulu) közül a Netflix bír a legtöbb (jelenleg százhusz millió) előfizetővel. Az eredetileg videók (DVD) kölcsönzésével foglalkozó cég 2008-tól már filmek és sorozatok VOD-jogait értékesítette és forgalmazta saját internetalapú felületén, majd 2013-tól bekapcsolódott a tartalomgyártásba is (*Kártyvár* [*House of Cards*]), és a 2018-as évre már nyolcmilliárd dollárt investált saját tartalmak gyártásába (többet, mint bármelyik fizetős tévé a világon). Ezzel a Netflix elérte, amit korábban csak Hollywood tudott az aranykorban: egyetlenként globálisan kézben tartja a teljes filmkészítési-fogyasztási vertikumot, vagyis a fejlesztést, finanszírozást, gyártást, forgalmazást, bemutatást.

Szinte az összes piaci szakértő véleménye egybehangzik, miszerint a streaming szolgáltatók megállitha-

atlanok: ott vannak minden területen, és mindegyiket megreformálják. A művészfilmes akvizíciós piacon az Amazon például *A régi város* (*Manchester by the Sea*, Kenneth Lonergan, 2016) jogait vette meg.²⁵ Jelen vannak az output dealek területén is. A Hulu például output deal megállapodást kötött a *Foxcatcher* (Bennett Miller, 2014) és *A bombák földjén* (*The Hurt Locker*, Kathryn Bigelow, 2010) gyártó-finanszírozójával, az Annapurna Pictures-el.²⁶ Természetesen hollywoodi blockbusterek is finanszíroznak és forgalmaznak. A Netflix például a *Bright* című filmet (David Ayer, 2017) és Martin Scorsese-től a *The Irishman* (2019).²⁷

Az európai szinten a streaming szolgáltatók bekapcsolódtak a területiális (országokként egyedi) filmek/sorozatok finanszírozásába és gyártásába. Dániában a *Rita* című sorozat a DenmarkTv és a Netflix közös produkciója volt. A *Babylon Berlin* című sorozatot pedig a német ARD és a Sky VOD-szolgáltató társfinanszírozta.²⁸

Fontos kiemelni a streaming társaságoknak az európai (művész)filmekre (illetve, ahogy azt majd látjuk, a független finanszírozású magyar játékfilmekre) gyakorolt hatását. Mivel a szolgáltatás globális, ezért a területiális alapú elővásárlási finanszírozást (amire az európai filmek elvétve még volt néha esélye) tovább csökkenti.²⁹

Iparági szakértők szerint ezen tartalomgyártó-szolgáltatók globális jellegéből fakadóan teljes átrendeződésen megy keresztül filmpiac, és a tartalomgyártás vélhetően tovább marginalizálódik.

A VOD finanszírozás pénzügyi adataival kapcsolatban a fő probléma az, hogy a streaming szolgáltatók

25 Lodderhose, Diana: Amazon Film Chief Jason Ropell Leads The Charge To Broaden The Studio's Global Imprint. (2017. 05. 19.) <http://deadline.com/2017/05/jason-ropell-disruptors-interview-news-1202094051/> (Utolsó letöltés: 2018. 01. 10.)

26 Spangler, Todd: Hulu Inks Annapurna Pictures Pay-One TV Window Movie Output Deal. (2017. 04. 06.) <http://variety.com/2017/digital/news/hulu-annapurna-pictures-movie-output-deal-1202024899/> (Utolsó letöltés: 2018. 01. 10.)

27 Lynch, John: Martin Scorsese's upcoming Netflix movie could become his most expensive film with a reported budget over \$140 million. (2018. 02. 18.) <http://www.businessinsider.com/martin-scorsese-netflix-movie-the-irishman-budget-2018-2> (Utolsó letöltés: 2018. 03. 14.)

28 Saalbach Hulse, Liv: Denmark's TV 2 and Netflix team on third season of *Rita*. (2015. 01. 15.) <http://cphfilmfund.com/en/denmarks-tv-2-and-netflix-team-on-third-season-of-rita/> (Utolsó letöltés: 2018. 01. 10.) Nicola, Stefan: German TV Is Going Beyond Spies and Nazis Thanks to Netflix. (2018. 01. 25.) www.bloomberg.com/news/articles/2018-01-25/german-tv-goes-global-as-amazon-netflix-open-money-valves (Utolsó letöltés: 2018. 03. 10.)

29 Vivarelli, Nick: Eurimages Chief Roberto Olla on How a Netflix Acquisition Can Be 'Kiss of Death' for a European Art Film. (2017. 08. 03.) <http://variety.com/2017/digital/festivals/eurimages-chief-roberto-olla-on-how-a-netflix-acquisition-can-be-kiss-of-death-for-a-european-art-film-1202513447> (Utolsó letöltés: 2018. 02. 13.)

nagyon bizalmasan kezelik az egyes filmek/sorozatok pénzügyi (kiadási/bevételi) adatait. Tudomásom szerint semmilyen iparági szereplő nem tud pontos adatokat szerezni.

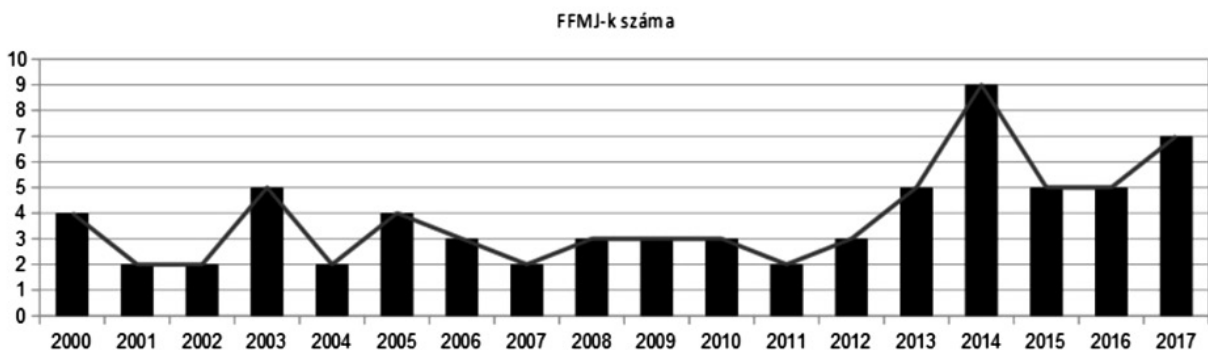
Adókedvezmény

Ennek a szisztémának a lényege, hogy egy adott állam által törvényileg meghatározott, bizonyos százaléku adó-visszatérítést (*tax rebate*) biztosít, melyet a filmelőállító a gyártási költségvetés egy részének erejéig vehet igénybe utólagosan. A forrás eredete általában a nyereséges vállalkozások társasági adója. Ezt az adót a vállalkozás nem az állami költségvetésbe fizeti be, hanem az adott film támogatására fordíthatja. Tehát ilyen értelemben ezt a forrást állami forrásnak is tekinthetjük, hiszen ezek eredetileg állami pénzek, melyekről az állam lemond a filmgyártó javára. Jelen tanulmányban azért kezelném ezt a forrást mégis inkább függetlenként, mert a forráshoz való hozzáférés jellege nem szubjektív minőségű (értsd: nem magánemberek döntésétől, ízlésétől függ) hanem objektív, mivel törvényileg szabályozott. Ennek megfelelően, ha egy filmgyártó eleget tesz az adott állami és filmgyártásra vonatkozó jogszabályoknak, akkor egészen biztosan jogosult lesz erre a forrásra, tehát tud ezzel számolni a költségvetése tervezésekor. Ezen adó-visszatérítések igénylésének szabályozási és százalékos mértékei nemzetenként változnak (az ország saját törvénye szerint). Az Egyesült Államok bizonyos államaiban tizenöt–húsz százalékos, Írországban harminckettől harminc százalékos, Csehországban húsz, Magyarországon jelenleg harminc százalék.

A független finanszírozású magyar játékfilmek pénzügyi adatai

A független filmek nemzetközi finanszírozási modelljeinek és forrásainak áttekintése után, a következő fejezetben grafikonok segítségével mutatom be a 2010 és 2017 közötti független finanszírozású magyar játékfilmek főbb pénzügyi adatainak jellemzőit, és egyúttal értelmezem ezeket. 2010 és 2017 között összesen hatvanöt ilyen játékfilm készült (részletes listájukat tanulmányom függeléke tartalmazza). Ezek éves eloszlását a következő grafikon mutatja (1. ábra).

A grafikon két fontos trendet mutat. Egyfelől minden évben legalább két független finanszírozású magyar játékfilm készült, tehát nem volt olyan év (még a filmtámogatási rendszer 2011 körüli átalakulása alatt sem), amikor ne készült volna ilyen film. Másfelől jól látható, hogy a független finanszírozású filmek száma 2012 után kezd növekedni. Ugyan időben hozzánk igen közeli jelenségről van szó, mégis megkockáztatható, hogy mindennek köze lehet az állami filmtámogatási rendszer átalakulásához. Konkrétabban: 2012 és 2017 között (a Filmalap idején) harmincnégy, 2006 és 2011 között (Magyar Mozgóképek Közalapítvány idején) pedig tizenkilenc film készült. Mindkét esetben hat éves ciklusról van szó. A Filmalap idején tehát évente átlagosan 5,7, míg a Mozgóképek Közalapítvány érájában 3,2 független finanszírozású magyar játékfilm készült. A különbségek tehát részben a két állami finanszírozási rendszer vonatkozásában is értelmezhetők. A



Az FFMJ rövidítés a következőt jelenti: független finanszírozású magyar játékfilm.

1. ábra

Mozgóképi Közalapítvány idején (2011 előtt) inkább az volt a jellemző, hogy több filmet (évente huszonöt-harminc játékfilm gyártását) támogattak, ám limitáltabb összegekkel (átlagosan száz–háromszáz millió forinttal). Illetve több olyan projektet is támogatott a rendszer, amikre inkább jellemzők voltak a következők: avantgárd/kísérleti, elsőfilmes, filmszakmán kívülről érkezett, erős narratíva nélküli, formalista, stb. produkciók. Ezzel szemben a Filmalap stratégiája ennél tudatosabb, célirányosabb: a fent írt jellemzőkkel bíró projekteket kevésbé támogatja. Ráadásul a Filmalap (szinkronban a változó nézői fogyasztási szokásokkal és összhangban a nemzetközi trendekkel) a „kevesebb film, több támogatással” elv alapján sokkal jobban megválogatja a támogatott projekteket (évente egy-másfél tucat film részesül gyártási támogatásban). A támogatott projektek számára viszont sokkal magasabb összegeket biztosít (az átlagos támogatás kétszázötven–ötszáz millió forint között mozog, de volt példa egymilliárd forint közeli támogatásra is³⁰). Ennek is köszönhető, hogy a volumenében szerényebb, bizonytalanabb lábakon álló, esztétikájukban „in-between” projektek (amiket korábban talán támogatott volna az MMKA) 2011 után ritkábban kapnak támogatást, így kénytelenek állami támogatás nélkül elindulni a független finanszírozás felé.

A kiadási oldal

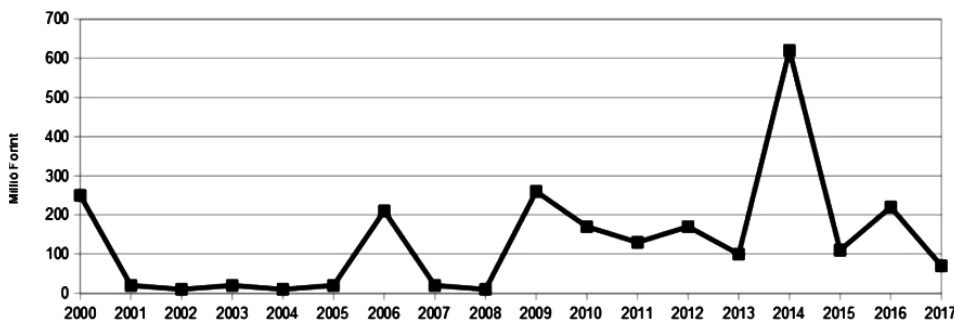
A következőkben nézzük meg a független finanszírozású magyar játékfilmek pénzügyi statisztikai adatait. A következő ábrán ezen filmek éves, összesített költségvetését tekinthetjük át (2. ábra).

Ha összesítjük a független finanszírozásban 2000 és 2017 között készült magyar játékfilmek költségvetését, akkor ez az összeg 2,4 milliárd forintot tesz ki.³¹ Viszonyításképpen: a Filmalap évente nagyságrendileg ötmilliárd forinttal támogatja a magyar játékfilmeket. Az éves összesített támogatásokat és a költségvetéseket párba rendezve a következő számokat kapjuk. A Filmalap által 2012 és 2017 között kiosztott gyártási támogatás (hat év, évente átlag ötmilliárd forint) harmincmilliárd forint. Az ugyanezen időszak alatt készült független finanszírozású magyar játékfilmek összesített költségvetése 1,3 milliárd forint. A filmalapos finanszírozású magyar játékfilmek költségvetése tehát átlagosan huszonháromszorosa a független produkciókének.

Ezek után nézzük meg, hogy a független finanszírozású játékfilmek milyen átlagos költségvetéssel tudtak gazdálkodni (3. ábra)!

Ha eltekintünk a 2000–2008 között készült, többségükben kereskedelmi tévék által társfinanszírozott közösségfilmekről (*Meseautó*, *Tibor vagyok*, *Álom.net*),

Az FFMJ-k éves kumulatív összköltségvetése

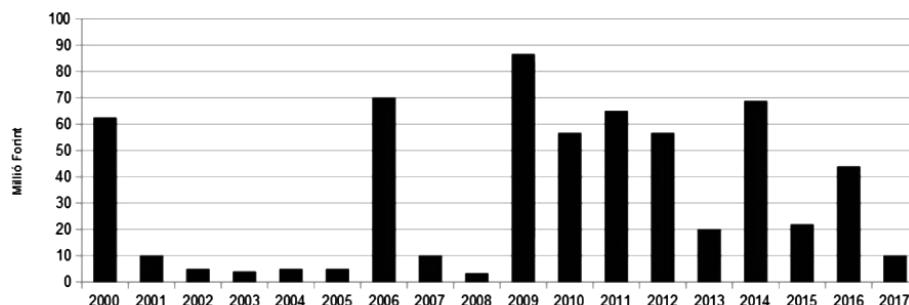


2. ábra

30 Az elsőfilmes alkotók támogatására szolgáló és általában bő hatvanmillió forintos gyártási támogatást nyújtó Inkubátor projekt természetesen árnyalja a képet.

31 Hangsúlyoznom kell, hogy ez egy alacsony adatmennyiségen alapuló számítás (jellegéből fakadóan torzít). Ennek megfelelően a 2014-es évben három nagy költségvetésű film (*Viktória*, *Drága Elza*, *Szabadesés*) húzta fel ezeket az átlagolt költségvetéseket, így együttesen hatszázmillió forintot tudtak filmgyártásra fordítani csak abban az évben.

Az FFMJ-k éves átlagos költségvetése



3. ábra

akkor kirajzolódik egy trend, miszerint a hazai független finanszírozású játékfilmek átlagos költségvetése erős növekedésnek indult a 2009 utáni időszakban. Ennek oka véleményem szerint a korábban már vázolt filmtámogatási „rendszer váltás”. A független produciók tehát képesek voltak alkalmazkodni az új helyzethez, és minden korábbinál nagyobb átlagos költségvetéseket tudtak előteremteni.

A bevételi oldal

Ezek után nézzük meg a független finanszírozású magyar filmek bevételi oldalát, vagyis azt, hogy a kiadásokat/ráfordításokat hogyan tudták ellenpontosítani a producerek; összességében hogyan teljesítettek az egyes bevételi források, és milyenek voltak a kumulatív mutatók. Elsőként nézzük meg, hogy szám szerint hány értékesítési felülete volt ezeknek a filmeknek (4. ábra)!

Megjegyzés a bevételi platformokkal kapcsolatban: egy játékfilmnek a táblázatban írt értékesítési felületein

túl is lehetnek további bevételi forrásai. Ilyenek például repülőgépek/hotelek vetítési jogai, illetve nyilvános terek vetítési jogai. Másfelől egy játékfilmnek lehetnek merchandising jogai is, amiket szintén lehet értékesíteni (pl.: a filmben szereplő karakterekből képzett játéktárgyak, étkezési/fogyasztási javak, képregények, származtatott művek, ajándéktárgyak), vagy akár a film licenclési jogait is lehet értékesíteni (pl.: a remake-ek, sequel-ek jogai). A hazai szintéren a kutatásom során azonban – nem meglepő módon – erre nem találtam példát, tehát ezeket a platformokat nem is szerepeltettem a táblázatban.

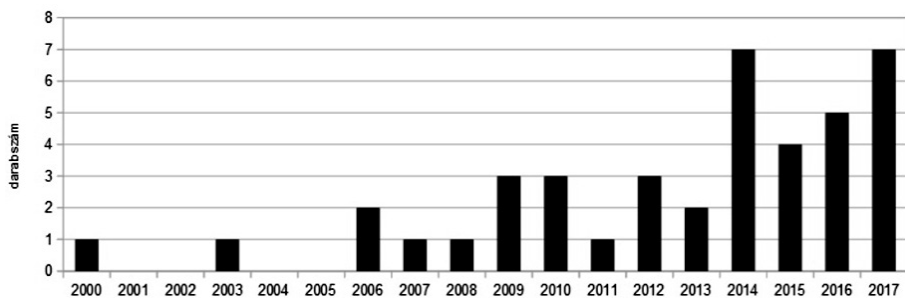
A táblázatból levonható tanulságok:

1.) Az állami finanszírozású magyar filmekkel összevetve relatíve kis számú felületen sikerült értékesíteni a magyar független filmeket (főképp Bluray/DVD megjelenítés). Ennek oka az, hogy mivel függetlenek mögött sokszor nincs mozibemutató/forgalmazó, ezért nincs, ami katalizálná/előkészítené a DVD/Bluray megjelenést sem. Másfelől a várható bevételek (optimistán számolva is csak néhány millió forint) nem állnak szinkronban a DVD-gyártással/kiadással járó költségekkel – nem beszélve ar-

FFMJ-K ÉRTÉKESÍTÉSI FELÜLETEINEK DARABSZÁMA	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	Kumulatív
Magyarországi mozi forgalmazást kapott	1	0	0	1	0	0	2	1	1	3	3	1	3	2	7	4	5	7	41
Magyarországi TV forgalmazást kapott	1	0	0	0	0	1	1	1	0	2	2	0	1	0	1	0	0	0	10
Magyarországi DVD/Bluray forgalmazást kapott	1	0	1	1	0	0	2	2	0	3	1	0	1	1	5	2	2	1	23
Külföldi mozi forgalmazást kapott	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	2
Külföldi TV forgalmazást kapott	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Külföldi DVD/Bluray forgalmazást kapott	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	2	0	0	1	5
Online forgalmazást kapott (fizetős felületen)	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1
Összes forgalmazási felület száma	3	0	1	2	0	1	6	4	1	9	6	1	5	3	16	6	8	9	

4. ábra

FFMJ-k amik Magyarországi mozi forgalmazást kaptak



5. ábra

ról a legfontosabb trendről, hogy a DVD-piac az utóbbi öt évben óriási visszaesést produkált nemzetközi és hazai szinten is. A televíziós sugárzással (pontosabban annak hiányával) kapcsolatban a tanulmány későbbi részében még tételesen kifejtem az okokat.

2.) A függetlenek összes forgalmazási felületeinek számában van egy erős emelkedő trend. Erre rímel a mozifilm forgalmazás, ami 2009-től fogva szintén emelkedő trendet mutat. Ezt a tényét egy külön grafikonon még jobban szemlélteti (lásd 5. ábra).

Fontos megjegyezni, hogy a mozi (annak ellenére, hogy az utóbbi öt évben sok alternatív filmfogyasztási platform jelent meg) továbbra is a legfontosabb (értsd: legnagyobb bevételt hozó) platform, legalábbis a kisebb kelet-európai országok esetében, tehát a magyarországi piacon is (6. ábra).

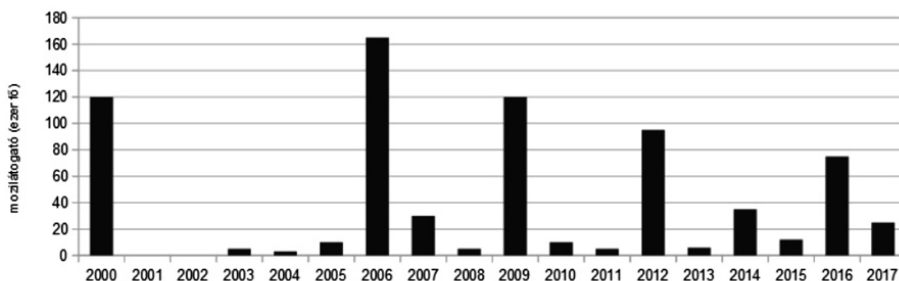
Érdeemes közelebbről is megvizsgálni a függetlenek mozi mutatóit is. A 2000 és 2008 közötti időszakban átlagosan egy film kapott mozi forgalmazást. Ezeket a filmeket sokszor levetítették ugyan az aktuális Filmszemlén (bár ott is inkább az úgynevezett információs blokkokban, és nem a versenyszekcióban), de ezen túl nem kaptak mozi forgalmazást, aminek a legfőbb oka, hogy

a filmek minősége általában nem érte el azt a szintet, hogy egy moziforgalmazó fantáziát (kellően magas várható nézőszámot) lásson benne. A 2009-es év volt talán a fordítóév (*Intim fejlődés*, *Álom.net* – mindkettő ötvenezer fős nézőszám felett), ami után intenzíven megindultak a függetlenek a mozi forgalmazás felé. Ezután évente stabilan kettő, majd 2013-tól átlagosan négy film került moziforgalmazásba.

A statisztikát némiképp torzítják azok a független filmek, amiket nagy részben kereskedelmi televíziós finanszírozással, nagyközönségnek szántak (2000-ben a *Me-seautó*, 2006-ban a *Tibor vagyok*, 2009-ben az *Álom.net*). Tehát ha ezen filmekről eltekintünk, akkor a korábbi trendekkel szinkronban megállapítható, hogy 2009-től fogva emelkedő trend mutatkozik a mozi adatokban. Közel hasonló a trend akkor is, ha az átlagos mozinézőszám-ról szóló statisztikát nézzük (7. ábra).

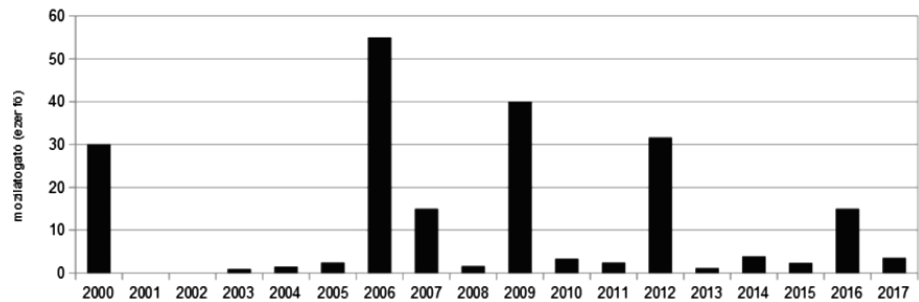
Itt már némiképpen árnyalódik az összkép, és látszik, hogy a 2000-tól 2017-ig tartó időszakban a magyar nézők átlagosan nem lettek sokkal kíváncsibbak a független finanszírozású játékfilmekre, talán csak egy enyhe emelkedést vélhetünk felfedezni 2009 és 2017 között. Ha ennek a középértékét vesszük (kumulált átlagok/tizenhét

FFMJ-ek kumulatív mozi nézőszáma



6. ábra

FFMJ-ek átlagos nézőszáma



7. ábra

év) akkor azt látjuk, hogy átlagosan tizenkétezer mozi-néző vált jegyet egy független finanszírozású játékfilmre évente Magyarországon. Ezt viszonyítva a Filmalap által támogatott játékfilmekhez (nagy átlagban ötvenezer néző filmenként), akkor nagyjából négyszeres arányt kapunk. Érdekességgé megállapítható, hogy 2012-ben tudott utoljára igazán erős (ötvenezer feletti nézőszámot elérő) független produkció a piacra kerülni, mégpedig a *Nejem, nőm, csajom*. Az ezutáni években a harmincezer fős mozi nézőszám volt a maximum (az *Ernellék Farkaséknál* 2016-ban harmincegyezer nézővel, és a *#Sohavégetnemé- rős* harmincnégyezer nézővel szintén 2016-ban). Egyelőre tehát úgy tűnik, hogy a „közönségsiker” jelentését/nézőszámát is érdemes újradefiniálni a hazai független filmes szektorban.

Összegzésként megállapítható tehát, hogy a korábbiakhoz képest 2012 és 2017 között több független finanszírozású magyar játékfilm készült, a színvonaluk és költségvetésük egységesen emelkedett, a mozik is szívesebben játsszák őket, és néhányat sikerült a külföldi DVD-szektorban is értékesíteni. Azonban a felaprózódott magyar piac, a televíziós finanszírozás kivonulása és az egyre erősödő filmdömping következtében ezen filmek maximum nézőszáma is visszaesett (a korábbi százezer feletti nézőről) harmincezerre, illetve az átlagos nézőszámok is stagnálnak vagy csak nagyon enyhe emelkedést mutatnak. Már ezen a ponton érdemes megjegyezni (előrevetíteni), hogy ez utóbbi trend szinkronban van az összes magyar játékfilmre vonatkozó és a globális trendekkel is (fragmentáció, marginalizáció).

Ami a függetlenek (látogatók szerinti) piaci részesedését illeti, a 2000 és 2017 közötti független finanszírozású magyar játékfilmek összesített magyar mozi nézőszáma 705 ezer néző volt. Ugyanebben az időszakban a magyar

filmekre 14,5 millióan vettek jegyet. Az összes magyar mozinézőnek tehát nagyságrendileg öt százaléka váltott jegyet hazai pénztárakban független finanszírozású játékfilmekre a 2000 és 2017 közötti időszakban. Ha ennél rövidebb időszakot veszünk, és csak a Filmalap korszakát nézzük, akkor azt látjuk, hogy a függetlenek összesített nézőszáma 250 ezer, míg a magyar filmeké összesen 3 millió néző volt. Ebben az időszakban tehát az összes magyar mozinéző nagyságrendileg nyolc százaléka váltott jegyet hazai pénztárakban függetlenekre a 2012 és 2017 közötti években.

A független finanszírozásban készült játékfilmek esztétikai jellemzői

Annak ellenére, hogy ez az elemzés elsősorban a pénzügyi szempontokra koncentrál, nem mehetünk el a vizsgált filmek esztétikai jellemzői mellett sem. Nyilvánvaló ugyanis, hogy ha annak okait keressük, hogy miért olyanok a független produkcióban készült magyar játékfilmek pénzügyi adatai, amilyenek, akkor meg kell azt is vizsgáljuk, hogy milyenek voltak ezek a filmek esztétikájukban, tartalmi minőségükben, kritikai visszhangjukban. A következőkben ezeket a filmeket négy nagy csoportba sorolom. Az amatőr filmek és a kísérleti filmek alkotják az első, a nagy költségvetésű tinivígjátékok a második, a mikro budget dramedy/coming-of-age/felnővestörténetek a harmadik, és végül a műfaji alapú, nagyközönséget célzó filmek a negyedik csoportot.

Amatőr filmek

A 2000-től 2006-ig tartó időszakot leginkább a szakmában „amatőr filmes” jelzővel illetett alkotások jellemezték. Az általam elemzett hatvanöt filmből tíz-húsz tartozik ebbe a kategóriába. Ezen filmek közös jellemzői: a forgatókönyvírói/dramaturgiai következetlenségek magas száma, az amatőr/hiteletlen szereplői előadásmód, a minimálisra redukált látványvilág, a rendezői/operatőri képzettség hiánya (az alkotók szinte soha nem végeztek filmes oktatási intézményekben), továbbá a ritmustalanság (vágás/tempó). Összességében talán az esetlegesség és az átgondolatlanság a közös nevező. A filmeket gyakran filmes műhelyekben készítették (Cruel World Team, Kuckó Művészanya), és az alkotók akár két-három ilyen filmet is készítették ebben az időszakban. A másik oldalról a kísérleti (experimentális) filmes fronton Szirtes András (*Dear Daughter*) és Szekeres Csaba (*Kinder Garden*) említhetők – munkáik esztétikai megítélése nagyon változó, a szakkritika nagyon vegyesen fogadta őket.

Közös ezekben a filmekben, hogy nem kerültek moziforgalmazásba, és csak elvétve (közülük két-három film) kapott DVD-megjelenést, egyéb értékesítésük nem történt. A filmeket néhány millió (vagy az esetek többségében néhány százezer) forintból forgatták, barátok, családtagok vagy filmszerető fiatalok segítségével. Érdemes megjegyezni, hogy az alkotóknak legtöbbször nem is voltak piaci/nézői szempontjaik, hanem tisztán örömből, a filmezés szeretetéből alkottak – tehát ilyen értelemben felesleges/értelmetlen elvárni ezen filmektől bármilyen célorientáltságot, mert a saját szempontjuk szerint ezek teljesen legitim, a szó legjobb értelmében „nemes” alkotói munkák.

Nem tartozik elemzésem közvetlen tárgyához, de érdemes megemlíteni, hogy (főképp a 2000-es években) készültek olyan, az MMKA támogatásában nem részesülő, ám televíziós (és ilyen értelemben) állami támogatásban részesülő filmek is, amelyek részben szintén ebbe a kategóriába sorolhatók (*Rendőrsztori*, *Ibrinkó*, *Gyanú*). Ezek az alkotások jellemzően már nagyobb (tízmillió forint feletti) költségvetéssel készültek, esztétikájukban leginkább a dialógokra épülő és jobbára belső helyszíneken bonyolódó mikrodrámák voltak.

Nagy költségvetésű tinifilmek

Ugyanebben a 2000-től 2006-ig tartó időszakban trendként figyelhető meg, hogy két-három évente bemutatásra került egy-egy nagy költségvetésű (százötvenmillió forint feletti gyártási költségvetésű) közönségfilm, ami általában a tiniket célozta. Ezek közé tartozik a *Meseautó* (2000), a *Tibor vagyok, de hódítani akarok* (2006), az *Álom.net* (2009), illetve később a *Nejem, nőm, csajom* (2012) – ez utóbbi esetében már sokkal kevésbé volt számottevő a televíziós finanszírozási háttér. A filmcsoport közös jellemzője az angolszász–amerikai mainstream forgatókönyves sztenderdek követése, a tudatos célcsoportkeresés (targetálás), a látványos elemek (sok helyszín, akciódús cselekmény) használata, továbbá a hazai „sztár”-szereplők (ismert színészek, celebkultúra) alkalmazása. Témájukban a szerelem, a szex és a tinédzsereket érintő problémák a meghatározók. Ezzel a csoporttal kapcsolatban fontos megjegyezni, hogy az ilyen típusú filmek 2012 óta (*Nejem, nőm, csajom*) már nem vagy alig készülnek, tehát ez a trend megszűnni látszik, és nincs arra utaló jel sem, hogy a közeljövőben visszatérne.³²

Magyar coming-of-age filmek

2006-tól egészen 2017-ig bezárólag az egyik jellemző műfaji trend a dramedy és coming-of-age-filmek hulláma. Ide tartozik az *Indigóember*, a *Rövid, de kemény életem*, a *Dobogó kövek* és az *Indián*, 2013-tól pedig a szkeccsfilmek (*Couch Surf*, *Nekem Budapest*, *#Sohavégetnemérős*, *Balaton Method*). A csoportba tartozó filmek jellemzője a profeszionálisabb szakmai kivitelezés (sokszor filmes felsőoktatásból kikerült írók/rendezők/operatőrök/producerek az alkotók), az átgondoltabb operatőri munka és a kimunkáltabb narratíva. Ezek a filmek elbeszélésükben is jobban nyitnak a közönség felé. Témájukban a párkeresés és a felnőtté válás történetek a meghatározók – utóbbi nem véletlen, hiszen rendezőik túlnyomó többsége maga is késő huszon-, kora harmincas éveiben járó fiatal, általában pályakezdő alkotó. A filmek kritikai visszhangja váltakozó, nagyon rossz minősítést egyik sem kap, de nagyon jó kritikákat sem.

32 Talán Szajki Péter 2019-ben bemutatandó filmje, a *Most van most* számít kivételnek.

Műfaji alapú, széles közönségnek szánt független filmek

2009-től fogva egyre markánsabban figyelhető meg a trend, hogy a pályázati rendszerből kiszorult (vagy azzal eleve nem is próbálkozó) alkotók bátran kezdtek kísérletezni a műfajokkal és 2017-ig bezárólag mindenfajta műfajban kipróbálták magukat – olyanokban, amikben soha korábban nem is készült magyar játékfilm. Ennek a trendnek példája a *Brooklyn* (2009), amelynek az alkotói tudatosan törekedtek a nemzetközi szintre való kilépésre: angol nyelven forgattak, jó nevű színészeket szerepeltettek, és a krimi műfajában tálták a történetet. Ide sorolható a *Logan* (2013) egy helyszínes kamarathrillere, amely a sikeres amerikai kamarathrillerek (*Paranormal Activity*, *Tape*) mintájára készült. Szintén ebbe a kategóriába sorolható a *Drága Elza* (2014), az első olyan háborús műfajú film, mely állami támogatás nélkül készült; illetve a *Cop Mortem* (2016), az első hazai, állami támogatás nélkül készült akciófilm. Szintén egyedi kísérlet a *A pince* (2017), amely az első olyan magyar horrorfilm (leszámítva a fanfilmeket), mely állami támogatás nélkül készült, angol nyelven forgott és amerikai szereplőket szerepeltetett.

Esztétkailag ezek a filmek mind erős műfaji alapokon nyugszanak, az alkotók ismerik és használják a klasszikus elbeszélés ismérveit, az operatóri munkájuk következetes, a rendezés koncepciózus, és a szereplők hitelességével több-kevésbé nincsen probléma. Amin viszont véleményem szerint a leginkább „elcsúsznak” ezek a filmek, az a túl magasra tett minőségi léc, vagyis az, hogy a látványvilágban, cselekményvezetésben magas nivójú nemzetközi filmeket tekintik mintaadónak. Ezekhez az elvárásokhoz azonban egyszerűen nincs meg a megfelelő költségvetésük, így a folyamatos alkotói redukciók rendre rossz kompromisszumokat eredményeznek (rosszabb esetben egy-egy jelenet a neveltség határára billen át). További probléma, hogy (interjúk szerint) az alkotók sokszor kétszáz–hatszázresz mozinéző-

számokat vizionálnak (viszonyításképpen ezek a *viszkis* és a *Kincsem* sztratoszférás nézőszámai), azonban az eredmény a legjobb esetben is maximum harmincezer néző – azonban az esetek többségében inkább öt–tízezer fő az eredmény. Végül, a külföldi kritikai fogadtatás, illetve fesztiválszempontból ezek az alkotások kevésbé sikeresek, csak ritkán kerülnek be filmfesztiválokra, díjakat pedig csak elvéve kapnak.³³

Érdekességként itt térnek ki a magyar független produkciónak és az amerikai mikro- vagy no budget alkotások műfaji hasonlóságára. Az amerikai mikro budget piacon a leginkább kedvelt műfaj a horror, a dokumentumfilm (főképp azok, amelyek témájukat tekintve minél pontosabban valamely réteggözönséget célozzák meg), a feel-good filmek és a vallási tematikájú alkotások, továbbá a nagyon igényes mikro budget drámák és művészfilmek.³⁴ A magyar szinten több-kevésbé hasonló trendeket találunk: az utóbbi pár évben négy horrorfilm is készült; ezenkívül fontos megemlíteni a moziban kiemelkedően teljesítő, *Lovasi Jász* című (állami támogatás nélkül készült) dokumentumfilmet (81 ezer néző); több, 2015 után készült, vallási témájú alkotást (*Új esély*, *#Jézus – Apám nevében*); és a sorozatból talán legismertebb, és komoly nézőszámot hozó, mikro budget drámákat, művészfilmeket (*Ernellék Farkaséknál*, *VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan*).

Független finanszírozás Magyarországon – a pénzügyi források

„Kérdés: Az elmúlt évek során több nagyjátékfilmeket is nemzetközi forgalmazásba került. Volt már olyan produkciónak, amely ennek következtében nullszaldós, esetleg nyereségesnek is bizonyult?”

51

33 Csoportosítás kérdése csupán, de lehetne még egy ötödik kategóriát is felállítani azon filmek számára, amelyek művészi igényességgel készültek, a filmkészítők gárdájában erős szakmai reputációval rendelkező alkotók vesznek részt, közönség sikereket érnek el és egyúttal komolyabb fesztiváldíjakat is hoznak el – erre talán a legjobb példa 2010 előttről a *Rengeteg* (Flieg auf Benedek, 2003), illetve napjainkból az *Ernellék Farkaséknál* (Hajdu Szabolcs, 2016). Természetesen a *VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan* című film is ilyen lenne az alacsony, hatmillió forint körüli költségvetésével – azonban ez azért nem sorolható jelen tanulmányhoz, mert annak a filmnek a finanszírozása a Filmalapon keresztül valósult meg.

34 What types of low-budget films make the most money? (2016. 08. 01.) <https://stephenfollows.com/low-budget-films-make-the-most-money/> (Utolsó letöltés: 2018. 01. 10.), Horror Is The Best Deal In Hollywood. (2015. 08. 21.)

<https://www.npr.org/sections/money/2015/08/21/433505958/horror-is-the-best-deal-in-hollywood> (Utolsó letöltés: 2017. 11. 16.)

Angelusz Iván: *A helyzet az, hogy a kelet-európai filmgyártásban egy producer ebben nem is gondolkodik, mert tudja, a nyelvi hátrányok és a piac szükségége miatt az elmúlt tíz évben lényegében nem jött létre nyereséges film. Nem onnan kell számolnod a nullszaldót, hogy az egész bekerülési költséget akard viszontlátni, hanem onnan, hogy a kötelezettségeidet, a visszatérítendő támogatásaidat, az esetlegesen berakott saját tőkédet és a különböző ígérvényeidet teljesíteni tudtad-e. A fix és nem visszatérítendő támogatásokat nem tudod viszszaahozni, de egyébként ezt nem is kéri tőled senki, legalábbis Magyarországon nem. Ebben az összefüggésben tehát nem tudok ilyenről beszámolni.*³⁵

A következőkben (a korábban már ismertetett nemzetközi trendek mentén) azt fogom áttekinteni, hogy Magyarországon milyen pénzügyi forrásokból készülnek a független finanszírozású játékfilmek.

Minimumgarancia

A hazai független finanszírozású magyar játékfilmek gyakorlatilag semmilyen tulajdonságukban nem felelnek meg az elővásárlásképes produkció feltételeinek. Ennek egyik legfontosabb oka a nyelvi elszigeteltség (szinte mindegyik vizsgált magyar film magyar nyelven forgott, ami korlátozott piaci elérést jelent – tehát nemzetközi értékesítési potenciálja szinte nem létezik). Akadt azért három film, amely angol nyelven forgott. A *Seychelles Puzzle* (2000), a *Brooklyn* (2009), és *A pince* (2017) – utóbbi többségében angol nyelvű, de néhol magyarul is beszélnek benne (ez a narratíva/koncepció része).

Az utóbbi két filmről olvasva világosan látszik, hogy az alkotók szándéka az volt, azért forgatták angol nyelven

a filmet, hogy majd nemzetközi piacon próbálják értékesíteni. A *Brooklyn* című film esetében a kritikák szerint ez kevésbé sikerült, többek között az angol dialógusok magyar akcentusa miatt. A *pince* esetében az akcentust senki sem emlegette, és a külföldi értékesítés is sikerült (a film DVD-n megjelent az amerikai piacon).

Ha arra vagyunk kíváncsiak, mik lehetnek az előzetes értékesítés elmaradásának összetevői, akkor a következő okokat nevezhetjük meg. Egyfelől a piacképes színészek és a reputációval rendelkező alkotók hiányát. Másfelől az alacsony gyártási költségvetést (egy minimum garanciákkal foglalkozó forgalmazó ügynökség általában csak olyan költségvetésű projektekkel foglalkozik, amelyek elérik a másfélmillió dollárt, ehhez képest a vonatkozó hazai filmek közül a legmagasabb költségvetés 0,8 millió dollár volt (*Meseautó*, *Tibor vagyok*), de ezek külföldön hagyományosan értékesíthetetlen műfajú közönségfilmek. További esztétikai, tartalmi ok lehet, hogy a filmek témái sem voltak kellően nemzetközies. Hátrányuk volt a csak lokálisan érthető magyar humor, vagy épp az, hogy a filmek többsége dialógus központú pszichologizáló dráma volt, akciómentes cselekménnyel, illetve látványvilágukban (a városkörnyezet architektúrája, tömegjelenetek hiánya, kis számú helyszínek) is távol álltak a nemzetközi ízléstől.

Mindehhez hozzá kell tenni, hogy az állami támogatással létrejött koprodukciós játékfilmek között is csak kevés példát találunk minimum garanciákra (4. táblázat).

Látható, hogy míg 2005-ben a költségvetés tíz százalékat sikerült fedezni minimum garanciákkal, 2017-re ez az arány három százalék körülire csökkent (miközben a

<i>Taxidermia</i> (Pálfi György) 2005	10 millió Ft (magyar mozis jogokra, Mokép) 20 millió Ft (nemzetközi pre-sale, NHK sale) 11 millió Ft (Ausztria pre-sale, NHK) 12 millió Ft (Franciaország pre-sale, NHK)	Teljes költségvetés: 500 millió forint
<i>Anyám és más futóbolondok a családból</i> (Fekete Ibolya) 2015	2 millió Ft (a magyar mozis jogokra, Vertigo Media)	Teljes költségvetés: 480 millió forint
<i>Jupiter holdja</i> (Mundruczó Kornél) 2017	25 millió Ft (nemzetközi mozis jogokra, Match Factory Sales)	Teljes költségvetés: 1,4 milliárd forint

4. táblázat

35 Klacsán Csaba: A producer az nagyon sokféle állatfaj. Interjú Angelusz Iván filmproducerrel. *Filmkultúra Online* (2010. október) www.filmkultura.hu/archiv/arcok/nyomtatobarat.php?cikk_azon=786 (Utolsó letöltés: 2017. 12. 07.)

fenti táblázatban levő filmek sokszereplős nemzetközi koprodukciók, melyekben a partnerszágok televíziói, állami alapjai is vállaltak társfinanszírozást). Becslésem szerint egy hazai, független finanszírozású játékfilm esetében a hazai piacon a minimumgarancia esélye öt százalék körüli, a nemzetközi piacon pedig reálisan egy százalék körüli lehet.

Ide kapcsolódik a magyar játékfilmek külföldi értékesítésének kérdése. Sajnos a hazai alkotások túlnyomó többsége (ha egyáltalán eljut külföldi piacra³⁶) alacsony, általában néhány ezres nézőszámot ér el (ebből a finanszírozókhöz kerülő nettó bevétel maximum néhány millió forint lehet). Vannak természetesen ritka kivételek: a *Saul fia* vagy a *Sorstalanság* (ezek külföldön is százezer néző felett teljesítettek, ahogy a *Testről és lélekről* is közel jár fedezeti pontjának eléréséhez 2019 elején), de kockázati szempontból ezek alapján általánosságban elmondható, hogy semmilyen trend és minimum garancia piac nem alakulhatott ki.

Tőkebefektetés

Amíg az 1990-es években Kabay Barna (*Hyppolit, Me-seautó*) és Sas Tamás filmjei (*Kalózkodó, Apám beajul-na*) nagyságrendileg ötven-százmillió forintos pénzügyi hozzájárulásokat tudtak megmozgatni, de még a 2000-es években a Filmpartners gyártásában készült *Üvegtigris*-filmek vagy Herendi Gábor filmjei (*Valami Amerika, Magyar vándor*) esetében is százmillió nagyságrendeket tudtak behozni a producerek, a 2008-as válság óta nagyon visszaesett a tőkebefektetés. Hozzá kell tenni: ezek korábban sem tisztán készpénzt (*hard cash*), hanem sok helyen „puha-pénzt” (*soft money*) jelentettek termékelhelyezéssel, barter megállapodásokkal (pl.: Audi, Boci Csoki, OTP Bank). A 2011-es filmtörvény-módosítással (és a Filmalapnak a támogatott alkotások akár teljes gyártási költségét fedező támogatási attitűdjével) még élesebben szétvált a tőkebefektetésű független filmek és az állami támogatású filmek finanszírozása.

Ha ezek után tehát a független finanszírozású játékfilmek tőkebefektetési statisztikáit megvizsgáljuk, akkor látható, hogy 2000 és 2005 között szinte száz százalékban

magántőkével, nagyrészt készpénzzel finanszírozva, nulla és hárommillió forint közötti gyártási költségvetések voltak a jellemzők. 2006-tól kezdve (*Tibor vagyok, de hódítani akarok*) nagyságrendileg hetvenszázalékos volt a privát tőke aránya az összetételekben. 2012-től kezdve, az alternatív források megerősödésével (így például a közösségi finanszírozás megjelenésével) pedig stabilan negyven-ötven százalék körüli a magántőke aránya. Azaz a 2000-es évekre jellemző, száz százalék készpénz típusú konstrukcióktól szépen lassan haladtak a finanszírozási variációk az ötven százalék készpénz + ötven százalék egyéb forrás összetételű, alacsony költségvetésű filmek felé.

Eszközszolgáltatás

A magyar független finanszírozási piacon nagyjából a filmek felére jellemző az eszközszolgáltatási barter szerepeltetése. Ahogy ezt már láttuk, a 2000-es évek első felének produkciói képileg nem voltak különösebben igényesek, tehát kevésbé igényelték a hatalmas lámpaparkokat vagy a nagy felbontású/korszerű kamerákat. Emiatt ebben az időszakban kevésbé volt jellemző (talán tíz-húsz százalékra volt tehető) az ilyen típusú finanszírozási hozzájárulás. 2009-től kezdve (*Brooklyn, Intim fejlövés, Diamond Club*) az alkotók próbáltak egyre igényesebb képi világot teremteni, és meg is nőtt az igény bartermegállapodásokra. 2012-től kezdve (*Nejem, nőm, csajom; Couch Surf*) pedig szinte mindennapossá vált, hogy a rental cégek (VisionTeam, Sparks) ilyen módon hozzájárulnak a független filmek elkészítéséhez. Továbbá egy másik trend is ugyanekkor kezdett megjelenni, ugyanis az utómunkával foglalkozó cégek szintén ekkor kezdtek befektetni (emberi erőforrásokat és infrastrukturális háttérrel, vágószobát, fényelő stúdiót biztosítva) független filmek elkészítésébe. Ez a trend a mai napig is tart.

Banki finanszírozás

A banki hitelezés a független szintéren minimális (egy-két százalék körül lehet). Ahogy arról korábban már szó volt: ha nincsenek előszerződéses, befejezési garanciák,

36 A magyar filmeket vásárló országok jellemzően Románia, Ausztria, Észtország, Németország, Franciaország és Törökország, és ezen belül a helyi forgalmazók is gyakran ugyanazok (pl. Észtország: PayCom Multimedia, Lengyelország: AuroraFilms, Románia: Interfilm).

akkor (a bank szempontjából) semmilyen garancia nincs arra, hogy a produktum határidőre (és költségvetésen belül) el fog készülni, tehát az sem biztos, hogy a forgalmazónak történő átadás után ki lesznek egyenlítve a minimumgarancia-szerződések – tehát a bank visszafizetés nélkül maradhat. (A másik, szintén említett akadály, hogy minimumgaranciát általában csak egymillió dollár feletti költségvetésű produkció tud lekötni – azonban erre Magyarországon nem nagyon van példa.)

A magyar filmgyártási szektorban a banki szerepvállalás a filmtörvény 2004-es bevezetésével kezdődött, hiszen akkor indult be igazán a magyarországi szervizmunka, akkor kezdett a filmparba a külföldi nagytőke beáramlani, ami azóta külön iparággá nőtte ki magát. Mivel a filmtörvény értelmében a szervizprodukciók jogosultak a közvetett támogatásra, a magyar bankok (vagy akár a tőkealapok is, mint a Concorde) meglátták ebben az üzleti lehetőséget és a közvetett támogatásokat elkezdtek előre meghitelezni, előfinanszírozni – ezzel segítve a produkció cashflow-ját. Másfelől, néhány bank (pl.: Magnetbank) elkezdte a nettó támogatások általános forgalmi adótartalmát hitelezéssel előfinanszírozni.

Halasztott fizetés

A független finanszírozású filmek hozzávetőleg kilencven százalékában sor került valamilyen volumenű halasztott fizetésre (*deferral*). Ez tulajdonképpen magától (és az álla-

mi támogatás hiányából) értetődő. A módszer leginkább a rövidfilmes műfajt érinti (ahol a vezető alkotók rendező/operatőr/producerek) gyakran lemondanak részben/egészében a fizetésükről, azonban az egészítés filmes szintéren is sokszor előfordul.³⁷ Példa erre még az *Act/Or* (Janka Berentz és Mészáros Kitty), illetve a *Fekete leves* (Novák Erik). Ez utóbbi azért is érdekes produkció, mert a moziforgalmazást követően az alkotók állítólag szándékosan torrentoldalakra is feltöltötték a filmet, ahol néhány hét alatt negyvenhétezer letöltést értek el.³⁸ Ezeneken felül lehetne még említeni a tizenötmillió forintos költségvetést el nem érő filmek többségét is (pl.: *Brooklyn*, *Diamond Club*, *Login*, *Indián*, *Coch Surf*, *Aura*, *Új esély*, *Lámpagyújtogatók*, *Ernellék Farkaséknál*, *Férfikor*, *A pince*, *Szeretföld*, *Tékasztorik*, *Vakfolt*, *Legjobb úton*). Ezekről mind erősen feltételezhető, hogy az alkotók/stábtagnak (véltetően) nagyobb hányada kevesebb bérért vagy akár bérmentesen dolgozott. Összefoglalva: a legtöbb hazai független film valamilyen szinten (vagy a szereplők, vagy a főbb stábtagnak) tervezett fizetését halasztott fizetésbe teszi és ezért cserébe (véltetően) részesedést szereznek a vagyoni jogokon. Ez a tendencia egybevág az amerikai trendekkel is.

Közösségi finanszírozás

Erre a modellre néhány példa van a hazai szintéren (5. táblázat).

<i>Balaton Method</i> (Szimler Bálint) 2015, zenés film	kampánycél: 10 ezer euró eredmény: 10 057 euró támogatók száma: 114 fő	https://www.indiegogo.com/projects/balaton-method#/ M: 2017.12.10.
<i>Tékasztorik</i> (Martin Csaba) 2017, vígjáték, romkom	kampánycél: 10 ezer euró eredmény: 3 800 euró támogatók száma: 203 fő	https://www.indiegogo.com/projects/tekasztorik-a-film#/ M: 2018.02.04.
<i>A pince</i> (Illés László) 2017, horror	kampánycél: 25 ezer USD eredmény: 7 ezer USD támogatók száma: 41 fő	www.indiegogo.com/projects/the-basement-movie-creepy-independent-horror-film#/ M: 2018.02.04.

5. táblázat

37 Erre talán az egyik legjobb példa az *Intim fejlövés* (Szajki Péter). A részben halasztott fizetésű finanszírozási módszerről így nyilatkozott a film producere, Angelusz Iván: „*Ez egy kísérlet, hogy tudunk-e olyan filmet csinálni, ami nem kerül többé, mint amit hoz. Később több filmet szeretnénk ebből a modelltől csinálni, hogy ha nincs nagy film, akkor is tudjunk dolgozni.*” Tóth Ágnes Veronika: Férfiak szerepvárában. *Revizor* (2009. 02. 06.) www.revizoronline.com/hu/cikk/1190/szajki-peter-intim-fejloves-40-magyar-filmszemle/ (Utolsó letöltés: 2018. 01. 08.)

38 Roboz Gábor: Nagy az öröm, dübörög a magyar filmpar, már csak pár százezer néző kéne. *Prizma* (2015. 02. 24.) prizmafolyoirat.com/2015/02/24/nagy-az-orom (Utolsó letöltés: 2018. 01. 08.)

A közösségi finanszírozás idehaza még nem annyira ismert és bevett módszer (szemben Nyugat-Európával, de főképp az Egyesült Államokkal). A kampányszervezés nagy energiabefektetést kíván, aminek keretében meg kell tervezni/finanszírozni a kampányt (brief, videostatement, esetleges vizuális anyagok/teaser stb.). Másfelől (ami talán még nehezebb) tudatos és erős kampányt kell felépíteni, vagyis meg kell találni egy jól körülírható célcsoportot, felmérni az igényeiket (és megbecsülni a fizetési hajlandóságuk küszöbét), folyamatosan bombázni kell őket információkkal, és meggyőzni őket, hogy miért támogassák ezt a produkciót. Az idáig egyetlen sikeresen teljesült kampányból (*Balaton Method*) nehéz lenne önmagában következtetéseket levonni. Azonban korábban, az általános részben tárgyalt közösségi finanszírozási leírásból és a trendekből a következő látszik: annak a projektnek van nagyobb esélye a közösségi támogatásra, ami már korábban (vagyis a kampány előtt is) rendelkezett erős célközönsséggel. Ez az esetek többségében valamilyen rajongói kört (*fan base*) jelent. Ilyen szempontból világosan látszik, hogy a *Tékasztorik*nak és *A pincének* nem volt ilyen, kellően nagy rajongói bázisa.³⁹ A Pálfi György rendező által tervezett low budget nagyjátékfilm (*ForEver*) utómunkájára negyvenezer dollár kampánycél jelöltek meg az alkotók, azonban ebből csak ezeröttszáz dollár jött össze.⁴⁰ Véleményem szerint a magyar piacon nagyságrendileg három–ötmillió forint az ilyen forrásból nyerhető összeg maximuma – de azt is kizárólag csak úgy, ha egy már meglévő, jól körülírható rajongói csoportot céloz meg egy erősen kidolgozott kampány.

Termékelhelyezés/szponzoráció

Becslésem szerint a hazai, független finanszírozású játékfilmek hozzávetőleg tíz százalékában szerepelhet

termékelhelyezés. A filmek alkotóinak, producereinek általában se kapacitása, se kapcsolatrendszere nincs ahhoz, hogy egy termékgazdálkodó vele ilyen üzletet kössön. Továbbá, mivel a szponzor is vélelmezi az alacsony (vagy inkább: nem létező) nézőszámot, ezért egy ilyen szerződés nem minősülne a termék számára reklámnak. A nagyobb brandeket képviselő ügynökségek sokéves kapcsolatban vannak több filmgyártóval (pl.: Filmpartners, Filmservice, Skyfilm, Filmteam), azonban ezek a gyártó cégek csak az esetek kis százalékában foglalkoznak független produkciókkal. 2000 és 2008 között még jellemző volt a nagyköltségvetésű, állami támogatásban is részesülő filmekben a termékelhelyezés (*Kútfejek, Üvegtrigris, S.O.S Szerelem*), azonban 2008 után (amikor a marketinges iparral együtt a magyar reklámügynökségi költségek is erősen visszaestek) egyre kevesebb pénz került erre a területre, egyre inkább váltak kockázatkerülővé az ügynökségek.⁴¹

Az elmúlt bő tizenöt év független termését áttekintve tehát csak kevés olyan független produkciót találtam, melyben termékelhelyezés történt. Ezek a következők: *Meseautó* (2000), *Tibor vagyok* (2006), *Álom.net* (2009), *Nejem, nőm, csajom* (2012), *#Sohavégetnemérés* (2017). Mivel pedig 2012 után teljesen eltűntek a független finanszírozással készült játékfilmek közül a nagyköltségvetésű közönségfilmek, a mozikban és a televíziókban egyre inkább visszaesett a magyar filmek aránya, a brandek managerei már semmilyen célcsoporttelérési felületet nem láttak ezen filmekben, így ezek a források egyre inkább csökkentek.

Fesztiválfinanszírozás

Egyetlen olyan magyar filmről tudunk, aminek a finanszírozási szerkezetében fesztivál által biztosított tőke szere-

39 Anyagi szempontú következtetés: az *Argo 2* alkotói 2011-ben nekifutottak egy közösségi kampánynak, de végül feladták – belátták, hogy pusztán ebből a forrásból (és a magyar piacon levő támogatókból) alig néhány millió forintot lehet összeszedni. Jön az év leginkább várt magyar filmje: az *Argo 2*. (2015. 01. 13.) www.elomagazin.com/2015/01/jon-az-ev-leginkabb-vart-magyar-filmje-az-argo-2 (Utolsó letöltés: 2018. 02. 10.)

40 www.indiegogo.com/projects/for-ever-2-#/ (Utolsó letöltés: 2018. 02. 10.)

41 „...a film mint szponzorációs felület, nagyon rizikósnak számít. Egy brand számára sokkal biztonságosabb reklámfilmlet készíttetni, hiszen annak minden mozzanatát felügyelni tudja. A nagy márkák erősen függenek az anyacégeiktől, akik általában semmi helyi rizikót nem szeretnének bevállalni. Legutóbb is, a Valami Amerika 3-nál kb. tíz megkeresett cégből egy bőlított rá a szponzori ajánlatomra” – mondta Herendi Gábor, filmrendező, producer. Siposs Zoltán: „A magyar piacon a megtérülés egyáltalán nem létezik.” *Forbes* (2017. 12. 17.) <https://forbes.hu/uzlet/a-magyar-piacon-a-megterules-egyaltalan-nem-letezik-herendi-gabor-nagyinterju/> (Utolsó letöltés: 2018. 02. 10.)

pelt: Pálfi György korábban már említett *Szabadesés* című 2014-es alkotása, amelyhez egy dél-koreai fesztivál száz-ezer dollár gyártási támogatást folyósított. A *Szabadesés*-nek partnere volt még az Origo Filmgroup, továbbá a gyártó cég (KMH Film) járult még hozzá önerővel, és a produkció élt a közvetett támogatással is. Annak, hogy a fesztiváltámogatás lényegében nincs jelen a magyar színtéren, egyik legfőbb oka, hogy eleve kevés olyan fesztivál létezik a világon, mely ilyen módon támogat filmgyártást. Ráadásul a rendelkezésre álló támogatási összeg is stagnál, miközben a pályázók száma folyamatosan emelkedik, tehát a verseny folyamatosan erősödik.

Televíziós finanszírozás

„Azt játsszunk, hogy producerek vagyunk. Eladás után a két közszolgálati televízió 1,5 millió Ft-ot és 0,8 millió Ft-ot fizet” – Muhi András, producer⁴²

Tanulmányomban a televíziós finanszírozási forrásokat egyfajta elővásárlási felületnek tekintem, tehát olyan biztos forrásként veszem, ami a gyártási költségvetés részét képezi tőke vagy tőkeigérvény formájában, egyfajta minimál garanciaként. (Ezek a források tehát nem azonosak egy film televíziós platformról származó sugárzási jogdíjával, mivel azokkal nem tud előre kalkulálni egy produkció, mivel csak az értékesítés megkezdésekor tudja kialakulni őket.) Mindennek a figyelembevételével négy olyan független finanszírozású magyar játékfilmet találhatunk, melyeknek a finanszírozási szerkezetében televízió által biztosított tőke szerepelt. Ezek a következők: *Meseautó* (2000), *Tibor vagyok, de hódítani akarok* (2006), *Álom.net* (2009), *Nejem, nőm, csajom* (2012). Nem véletlen, hogy ezek a filmek (egy kivétellel) ugyan-

azok, amelyekről a termékelhelyezés kapcsán is szó volt. Azaz (már a tervezési fázisban) sokkal nagyobb nézőközönségre számíthattak, attraktívabbak voltak, mint a társaik.

Nem tartozik szorosan a jelen kutatáshoz, azonban távolabbi trendként megfigyelhető, hogy a 2000 és 2008 közötti időszakban több olyan, részben televíziós finanszírozású játékfilm készült, amiben volt ugyan állami támogatás (minisztérium, NKA stb.), de nem volt benne MMKA (mint leginkább tőkeerős támogató) finanszírozás. Tíz ilyen filmet találtam, köztük volt a *Rendőrsztori* (2000), a *Sacra Corona* (2001), a *Gyertyák csonkig égnek* (2005), a *Casting minden* (2006) és az *Eszter hagyatéka* (2008). Ez a trend feltételezhetően a kereskedelmi televíziók szerepének átrendeződésére vezethető vissza. A kereskedelmi televíziók 1990-es évekbeli műsorstruktúrájának szerves része volt a magyar játékfilmes tartalom (tévéjáték, sorozat, magyar filmek stb.). Azonban, amilyen ütemben változott a kereskedelmi televíziózás és változtak a nézői szokások (preferenciák eltolódása: vetélkedőműsorok, külföldi licencek, szappanoperák, reality-k felfutása), úgy szorult ki a magyar film a televízióból. Ezt támasztja alá az alábbi táblázat (6. táblázat).

A 2000-es években a Filmszemléken megjelenő magyar játékfilmek finanszírozási háttérében a kereskedelmi televíziók arányának csökkenése is ezt a trendet támasztja alá. Míg 2000-ben a TV2 hat, az RTL Klub finanszírozói részesedése négy százalék volt, 2006-ban a TV2 két, az RTL Klub két és fél százalékkal részesedett. 2009-re tovább folytatódott a visszaesés. Ebben az évben a TV2 részesedése másfél százalék volt, az RTL Klubé pedig elenyésző, 0,1 százalék. Megállapíthatjuk, hogy 2008-ig még valamelyest szerepet vállalt a közte-

A magyar televíziók hozzájárulása a magyar játékfilmek költségvetéséhez	2001	2005	2010
RTL Klub	25 millió Ft	42 millió Ft	25 millió Ft
TV2	366 millió Ft	129 millió Ft	92 millió Ft
Duna TV	26 millió Ft	9 millió Ft	-
Összesített	417 millió Ft	180 millió Ft	117 millió Ft

6. táblázat (forrás: Magyar Filmszemle katalógusok)

42 Lóránth Zoltán: *Producerek. Tv-fan Bt*, 2005. p. 170.

levízió és néhány kereskedelmi csatorna (TV2, RTL Klub) a magyar játékfilmek finanszírozásában (a Duna TV például a *Taxidermiához* négy millió forinttal járult hozzá). A világválság, a magyar filmek hazai közönségének visszaesése, majd a filmtörvény 2011-es módosítása (a Filmalap és a Magyar Média Mecenatúra kettősére épülő új szerkezet) teljesen új helyzetet teremtett. 2012 óta a magyar televíziók magyar játékfilmekkel már inkább csak vásárlás szinten foglalkoznak, és akkor is kizárólag a nagy közönségérdeklődésre számot tartó műfajfilmeket (ezek szinte kizárólag állami támogatású játékfilmek) vásárolják meg. A független produkciónak jelenleg teljesen kiszorultak a televíziós finanszírozásból, az utóbbi néhány évben egyetlen film sem részesült ilyen hozzájárulásban.

VOD

Annak ellenére, hogy a VOD-szolgáltatók az elmúlt években már egyre több lokális (azaz országonként helyi) tartalmat is gyártanak és finanszíroznak (Európában például Németországban, Dániában), magyar filmet tudomásom szerint eddig még nem (társ)finanszíroztak. Ez tulajdonképpen érthető: egy világpiacon igényeket kiszolgáló cég (mint mondjuk a Netflix) számára a magyar független produkciónak sem tartalmilag, sem esztétikai sajátosságaikban, és persze a nyelvi korlátok okán sem felelnek meg. Másfelől, az európai piacot, de ott is inkább a láthatóságot és nem a finanszírozási támogatást tekintve, a VOD-platform kitörési pont lehet magyar presztízsfilmek számára (Enyedi Ildikó *Testről és lélekről* című, 2017-es filmje volt az úttörő ezen a téren).

Adóvisszatérítés

A független finanszírozású magyar játékfilmek hozzávetőleg fele vette igénybe a filmtörvényben szereplő közvetett támogatást. Ez elsőre kevésnek tűnik, hiszen az adóvisszatérítés lehetősége minden magyar produkció előtt nyitva áll. Csakhogy a támogatás igénybevételéhez szükséges adminisztrációs és pénzügyi feladatokat teljesíteni inkább csak egy minimális költségvetés (nagyjából négy millió Ft) felett éri meg. Mindazonáltal 2008 óta egyre több (mostanra hetven százalék közeli) azon produkciók száma, amelyek ilyen forrásokat bevontak a finanszírozásukba.

Koprodukciós finanszírozás

Ez a finanszírozási mód nem tartozna szorosan tanulmányom tárgyához, mivel a koprodukciókban részt vevő filmgyártó cégek az anyagi hozzájárulásokat (szinte mindig) a saját államuktól (általában támogatásként) eredeztetik – ilyen értelemben tehát ezek a filmgyártó cégek is közpénzeket használnak fel. Ettől függetlenül elképzelhető olyan nemzetközi játékfilm koprodukció, amiben a felek egyike sem használ fel közpénzt. Egyetlen ilyen példát találhatunk is, ez a *Viktória – A zürichi expressz* (Men Lareida, 2014) című film, amelyet teljes egészében svájci tőkéből finanszíroztak, de többségében magyar stábbal és magyar szereplőkkel forgattak – ilyen értelemben minősíthetjük tehát független finanszírozású magyar játékfilmnek.

Ahhoz, hogy megértsük, miért csak egyetlen koprodukciós független finanszírozású film készült, először az európai koprodukciók általános jellegét, azok mozgatórugóit kell megértenünk. A nemzetközi koprodukciók felállítása költséges (marketing anyagok készítése, utazások, előszerződések, opciók, minimum garancia stb.), egy bizonyos összeghatárú költségvetés alatt ezért anyagilag nem éri meg ezekkel foglalkozni. Egy független filmes producernek nincs erre fordítható tőkéje (mivel elképzelhető, hogy több hónapos tárgyalások/költések után derül csak ki, hogy a produkciót mégsem tudja társfinanszírozni a partnerország filmalapja). Továbbá, egy független finanszírozásban érdekelt alkotó (rendező/producer) feltételezhetően nem szeretne egy másik ország jogszabályainak, ízlésének megfelelni: ha már anyagi függetlenségben tud filmet készíteni, akkor érthető módon igyekszik a maximális művészi autonómiát is fenntartani magának. Mindezekből következik egy harmadik magyarázat is: a koprodukciók általában erősen kockázatkerülőek. Mivel több ország elvárása szerint nagyobb pénzeket mozgatnak, nagyobb közönségnek kell megfelelniük (ami könnyen eredményez izetlen, steril, a szakirodalomban europudingnak nevezett filmet). A mikro és a no budget szcénában tehát feltehetően ezen okok miatt nem alakulhatott ki a nemzetközi koprodukciós gyártás.

A megtérülési mutatók elemzése

A magyar filmek költségvetésének piaci megtérülése, pontosabban az, hogy a hazai produkciók ezen a kicsi és nyelvilag izolált piacon nem hozhatják vissza a gyártásukra fordított összegeket, régóta axiómája, vitakérdése a szakmai és a kritikai diskurzusnak.⁴³ Ahhoz, hogy a következőkben a független finanszírozású magyar játékfilmek pénzügyi elemzéséből következtetéseket tudjunk levonni a megtérülési esélyeiket illetően, először érdemes tágabb kontextusban megvizsgálni az átlagos (vagyis állami forrásokból gyártott) magyar játékfilmek ráfordítási adatait és bevételi összegeinek nagyságrendjét. A következőkben tehát elsőként az állam (vagyis legnagyobb részben a Filmalap) által finanszírozott játékfilmek trendjeit fogom megvizsgálni egy átlagos költségvetésű fiktív film példáján keresztül. Mivel vélelmezhető, hogy az állami támogatású magyar játékfilmekre ritkán jellemző, hogy visszatermelnék a bekerülési költségüket, ezért a bevételi oldalon igyekszem minél „optimistábban” számolni.

Költségvetés tekintetében számoljunk 330 millió forinttal (a hazai szabályozásban ez meríti ki az alacsony költségvetés definícióját).⁴⁴ A bevételi oldalon a következő lehetséges forrásokkal fogok számolni: mozi, home entertainment (DVD/Bluray), PayTv-, FreeTv-, VOD-platformok.

Moziforgalmazásból származó bevételek

2011 és 2017 vége között a Filmalap ötvenkét filmet részesített gyártási támogatásban. Ezen filmeket összesen 2,8 millióan nézték meg a hazai mozikban. Az átlag tehát filmenként 54 ezer néző.⁴⁵ Ez alapján a mozis bevételt a következőképp kalkulálhatjuk (ismét csak a nagyságrendeket becsülve). A mozijegy átlagárát ezerhatszáz forinttal számolva (bruttó összeg) az átlagos pénztári bruttó jegybevétel nyolcvanhétmillió forint. Ebből az ÁFÁ-t levonva hozzávetőleg hetvenmillió forint marad. Ennek felét veszi le a mozi a saját kiadásai és haszna fedezetére, és a maradékból vonható le a forgalmazó kiadása/haszna (amit az összeg negyven százalékára tehetünk). Így marad huszonegymillió forint. Ez tehát ebben a fiktív esetben a belföldi mozis platformból származó nettó bevétel a finanszírozói oldalon.

DVD- és Bluray-platform

Egy moziban nagy sikert aratott magyar film átlagos DVD/Bluray eladási számát nehéz megbecsülni, de végünk most példának húszezer eladott példányt, darabonként ezernyolcszáz forintos bruttó áron. A kiadó bevétele ebben az esetben harminchatmillió forint. Ebből az ÁFÁ-t és a kiadó költségét és hasznát (negyven százalékra téve mindezt) levonva a jogtulajdonoshoz nagyságrendileg huszonnégy millió forint kerül.

43 A megtérülés problémái kapcsán talán elég egy hosszú, de sok szempontot összefoglaló idézetet hozni: „Kérdés: Volt olyan, hogy bármelyik ön által készített film visszahozta az árát?

Herendi Gábor filmrendező: Nem. De a magyar piacon a megtérülés egyáltalán nem létezik. Az első két Valami Amerika akkor hozta volna vissza az árát, ha átlagosan 1,2-1,4 millió ember látta volna. A filmkészítés drága műfaj, a mozijegyek pedig relatíve még mindig olcsók, ráadásul a jegybevételek jelentős része a moziknál marad. A Kincsemet is számos országban megvették, de az egy-egy országjogból befolyó pénz viszonylag csekélynek mondható. Azokat a filmeket, amelyeket a magyar közönség körében blockbusterek lehet tekinteni, külföldön is multiplexekben kellene vetíteni, de oda általában a feliratos, sőt az USA-ban a szinkronos filmek szinte egyáltalán nem férnek be. Leginkább tévécsatornák vehetik meg ezeket az alkotásokat, viszont azzal sem lehet jelentős bevételre szert tenni. A DVD-kiadás az első filmnél üzletileg sikeres volt, ma már ez sem megy. Régen nem volt még szélessávú internet, nem lehetett torrentezni, ma, ahogy kikerül a film a mozikban, felteszik a YouTube-ra vagy kalóz oldalakra.” Siposs Zoltán: „A magyar piacon a megtérülés egyáltalán nem létezik.” Herendi Gábor nagyinterjú. *Forbes* (2017. december 27.) <https://forbes.hu/uzlet/a-magyar-piacon-a-megterules-egyaltalan-nem-letezik-herendi-gabor-nagyinterju/> (Utolsó letöltés: 2018. 02. 10.)

44 Magyar Nemzeti Filmalap: 2018-as tájékoztató az „alacsony költségvetésű filmalkotás” kategóriájáról. (2018. 01. 08.)

<http://mnf.hu/hu/hirek/2018-as-tajekoztato-az-alacsony-koltsegvetesu-filmalkotas-kategoriajarol> (Utolsó letöltés: 2018. 04. 09.)

45 A Filmalap által támogatott filmek nézőszámai. <http://mnf.hu/hu/hirek/a-filmalap-által-tamogatott-filmek-nezoszamai> (Utolsó letöltés: 2018. 04. 09.)

TV-platform (PayTv, kereskedelmi Tv-k, FreeTv)

Erre a platformra még az eddigieknél is nehezebb átlagot számolni (sok magyar filmet egyetlen tévé sem vesz meg, másokat meg szinte mindegyik megvásárolja). Számoljunk nagyon optimistán az összes tévés felületre negyvenmillió forintot, a belföldi VOD-piacról származó bevételek pedig vegyünk tízmillió forintot. A teljes belföldi forgalmazási bevétel tehát (mozi, DVD/Bluray, tv VOD) kilencvenhárom millió forint.

Ezek után tekintsük át a lehetséges (fiktív átlagként számolható) külföldi forgalmazási bevételeket.

Külföldi moziforgalmazásból származó bevétel

Itt is egy újabb átlaggal kell kezdenünk. 2000 és 2017 között összesen ötven magyar (és magyar koprodukciós) film jelent meg a külföldi moziforgalmazásban. Ezek átlagos nézőszáma negyvenezer volt.⁴⁶ A mozijegyet bruttó árát itt is ezerhatszáz forintnak véve, és a bruttó bevételből levonva a mozi hasznát/kiadását (ötven százalék), majd ebből levonva a forgalmazó kiadásait/hasznát (ötven százalék) nettó ötmillió forint marad a jogtulajdonosi oldalon.

Külföldi tv- (PayTv, kábel stb.), külföldi DVD-, külföldi VOD-platform

Ezen platformokról, optimista becsléssel számolva húszmillió forint bevétel számazhat. Összesen tehát a külföldi bevételi platformokról huszonötmillió forintos bevétellel számolhatunk.

A belföldi platformokról származó bevételek (kilencvenhárom millió forint) és a külföldi platformokról származó bevételek (huszonötmillió forint) összege 118 millió forint – ez kerül a finanszírozói nettó bevételi oldalra. Mindezek alapján számolhatunk egy megtérülési mutatót is (ROI, return of investment: befektetésarányos megtérülés). Ebben az esetben (bevétel-kiadás)/kiadás = $(118 \text{ M} - 330 \text{ M}) / 330 \text{ M} = \text{mínusz } 64 \text{ százalék}$. Ez tehát

egy optimista becsléssel számított megtérülési mutató egy fiktív magyar állami támogatású alacsony költségvetésű játékfilm esetében.

Természetesen ahhoz, hogy realisabb/pontosabb képet kapjunk, érdemes volna tovább menni és kalkulációkat végezni az összes, Filmalap által támogatott film esetét megvizsgálva, és egyenként kiszámolni azok befektetésarányos megtérülését. Mivel azonban nem ez képezi jelen tanulmány fókuszát (továbbá a bevételi adatok sem ismertek), így most inkább csak annak látom értelmét, hogy megbecsüljem, a Filmalap által támogatott filmek közül melyik járhatott legközelebb egy pénzügyileg pozitív befektetésarányos megtérüléshez. A sor élén természetesen a *Saul fia* áll, mely a kiemelkedő díjait és sikereit követő, széles körű nemzetközi értékesítésével szinte biztosan visszahozta a bekerülési költségeit. Egy rövid, felületes vizsgálat után, véleményem szerint további két film közelíthette meg a nem veszteséges mezőt. Az egyik a *Megdönteni Hajnal Timeát*, a másik pedig a *Liza, a rókatündér*. A *Megdönteni Hajnal Timeát* esetében a Filmalap finanszírozási hozzájárulása kétszázharminchárommillió forint volt (a vígjáték 105 ezer nézőt vonzott a hazai mozikban, megjelent DVD-n és fizetős tévécsatornán is). A *Liza, a rókatündér* esetében a Filmalap 220 millió forintos támogatást nyújtott (a filmet 130 ezren nézték meg idehaza és tízezeren külföldön, DVD-n is kiadták és szintén megjelent fizetős tévécsatorna kínálatában). Mégis, még a legoptimistább becsléssel számítva sem lehettek ezen két film nettó bevételei sokkal magasabbak százötven millió forintnál, pénzügyileg tehát ezek is veszteségesek volt finanszírozói oldalon.

Ezen logika mentén tovább haladva, ha megnézzük a nagyköltségvetésű (ötszázmillió forint támogatás feletti) és egyben komoly közönségsikereket (*Kincsem* – 450 ezer magyar mozinéző, *Valami Amerika 3.* – 335 ezer magyar mozinéző, *A viszkis* – 330 ezer magyar mozinéző), akkor matematikailag belátható, hogy a rájuk fordított támogatási összegek (kiadási oldal) nagyságának emelésével a bevételi-kiadási olló csak növekszik, ami a ROI-tényező csökkentését vonja maga után.

⁴⁶ Az átlagok számítása itt különösen problematikus, hiszen a külföldre értékesített magyar játékfilmek átlagát összesen négy, kiemelkedően sikeres magyar film „húzza fel”. A *Napfény íze* (7,6 millió dollár), a *Sorsalanság* (2,5 millió dollár), a *Saul fia* (1,8 millió dollár) és a *Kontroll* (1 millió dollár). De az esetek 98%-ában jellemzően ezer és tízezer néző között mozog a magyar játékfilmek külföldi mozi nézőszáma. Az adatok forrása: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=sunshine.htm> European Audiovisual Observatory, Lumiere Database.

Ebből viszont matematikailag az is következik, hogy minél alacsonyabb a kiadási oldal, annál valószínűbb a pozitív ROI. Ezt az általános következtetést elfogadva a következőkben a független finanszírozású magyar játékfilmek megtérülési mutatóit kívánom megvizsgálni.

A független finanszírozású magyar játékfilmek megtérülési mutatói

Elsőként nézzünk egy tágabb kontextusú összesítő átlagot (összes ilyen típusú film kiadásainak és bevételeinek aránya az elmúlt tizenhét évből). A vonatkozó összes film együttes költségvetése 2,4 milliárd forint, bruttó bevételeük együttes összege pedig 1,3 milliárd forint. A filmek értékesítéséből származó bruttó bevételi adatok éves hullámszámát a következő grafikon mutatja be (8. ábra).

A korábbiakban már részletesen szó volt arról, hogy a független finanszírozásban készült magyar játékfilmek a legtöbbször legfeljebb a mozis bemutatóig jutnak el, és más, bevételt jelentő platformon elvétve jelennek csak meg. A moziforgalmazás tekintetében azonban feltételezhető, hogy sokszor kevesebb a mozis és forgalmazói kiadás/haszon, tehát több pénz kerül a jogtulajdonosokhoz. Erre az arányra nehéz átfogó becslést mondani, de nagy általánosságban megint csak számoljunk nagyon optimistán és vegyünk egységesen ötven százalékos levonást. Ebben az esetben az 1,3 milliárd forint felét vehetjük, ami hatszázötvenmillió forint. Ez tehát az összes, finanszírozói oldalra került nettó bevétel. A befektetésarányos megtérülést nézve mindez a következő ROI-mutatót jelenti: $(\text{bevétel-kiadás})/\text{kiadás} = (0,65 \text{ M} - 2,4 \text{ M})/2,4 \text{ M} = \text{mínusz}$

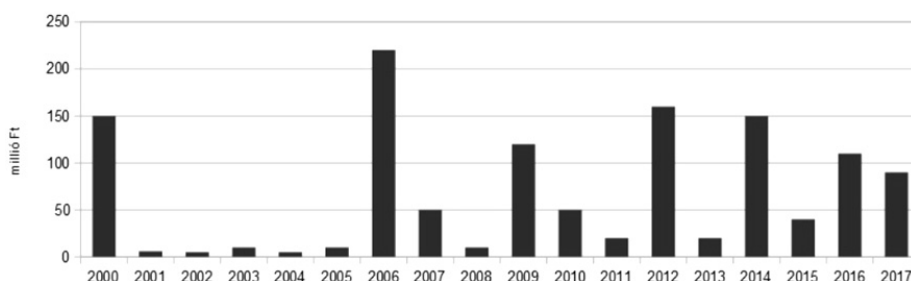
73%. Látható, hogy ebben a szektorban szintén nagyon valószínű, hogy a befektetett kiadások teljesen elvesznek.

A független filmeket a Filmapal által támogatott filmek ROI-mutatójával összehasonlítva (mínusz hetvenhárom százalék és mínusz hatvanöt százalék) a becslésből az látható, hogy a Filmapalpos filmek átlagban tíz százalékkal jobb eséllyel térülnek meg, mint a függetlenek.

Ezek után következzen a vizsgált független finanszírozású magyar játékfilmek konkrét befektetésarányos megtérülési vizsgálata. Ehhez első körben gyártási költségvetés alapján három csoportba rendeztem ezeket a filmeket. Az elsőbe a százmillió forint feletti gyártási költségvetésű filmek (hét ilyen volt), a másodikba a tíz- és százmillió forint közötti (tíz ilyen filmet találtam), végül a harmadikba a tízmillió forint alatti gyártási költségvetésű filmek tartoznak (tizenhat ilyen filmet találtam). A csoportosításban nem szerepel az összes film: azokat a produkciónkat, amelyeknek semmilyen platformon nem volt bevétele vagy ötezernél alacsonyabb mozis nézőszámot értek el, nem vizsgáltam, mert ezekről azonnal belátható, hogy bármekkora is volt a költségvetésük, érdemi bevétel híján nem tudták ellenpontosítani a kiadásaikat. Mindezek alapján a három csoportot megvizsgálva a következőket találjuk (természetesen továbbra is becslésekkel kalkulálva).

Az első csoportba tartozó, komolyabb (100 millió forint feletti) költségvetéssel dolgozó filmek közül egyik sem hozta vissza a befektetett összegeket. Ezek nagyságrendi befektetésarányos megtérülési mutatója mínusz kilencven százalék volt. A második csoportba tartozó filmeket érdemes egyenként is áttekinteni.

Értékesítési platformokból származó kumulatív összbevételek



8. ábra

Bakkerman (2007): kiadása 15 millió Ft, bevétele 1–12 millió Ft.
A föld szeretője (2011): kiadása 98 millió Ft, bevétele 1–10 millió Ft.
Nejem, nőm, csajom (2012): kiadása 75 millió Ft, bevétele 5–50 millió Ft.
Tűskevár (2012): kiadása 80 millió Ft, bevétele 1–10 Ft.
Sherlock Holmes nevében (2014): kiadása 20 millió Ft, bevétele 1–10 millió Ft.
Új esély (2015): kiadása 30 millió Ft, bevétele 0–5 millió Ft.
Balaton Method (2015): kiadása 40 millió Ft, bevétele 1–8 millió Ft.
Cop Mortem (2015): kiadása 90 millió Ft, bevétele 0–3 millió Ft.
#Sohavégetnemérés (2015): kiadása 90 millió Ft, bevétele 1–20 millió Ft.
Vakfolt (2017): kiadása 16 millió Ft, bevétele 0–1 millió Ft.

Itt is nagy valószínűséggel kijelenthető, hogy ezeknek a filmeknek mindegyike pénzügyileg veszteséges volt. Nagyságrendileg a befektetésarányos megtérülési mutatójuk mínusz hetven százalék volt. Végül tekintsük át a harmadik csoportba tartozó alkotásokat (amelyeknek legalább egy platformról volt érdemleges bevétele). Ezeknek a kiadási és finanszírozóhoz került (becsült) nettó bevételei a következők lehetettek:

Nomen Est Omen (2003): kiadása 70 ezer Ft, bevétele 0–2 millió Ft.
Szűzijáték (2006): kiadása 150 ezer Ft, bevétele 0–2 millió Ft.
Indigóember (2006): kiadása 200 ezer Ft, bevétele 0–2 millió Ft.
Rövid, de kemény életem (2008): kiadása 100 ezer Ft, bevétele 0–2 millió Ft.
Brooklyn (2009): kiadása 10 millió Ft, bevétele 0–8 millió Ft.
Intim fejlövés (2009): kiadása 7 millió Ft, bevétele 0–6 millió Ft.
Dobogó kövek (2009): kiadása 10 millió Ft, bevétele 0–3 millió Ft.
Diamond Club (2011): kiadása 10 millió Ft, bevétele 0–2 millió Ft.
Indián (2013): kiadása 7 millió Ft, bevétele 0–2 millió Ft.
Aura (2013): kiadása 10 millió Ft, bevétele 0–2 millió Ft.

Couch Surf (2013): kiadása 8 millió Ft, bevétele 0–2 millió Ft.
Fekete leves (2013): kiadása 2 millió Ft, bevétele 0–1 millió Ft.
Ernellák Farkaséknál (2015): kiadása 3 millió Ft, bevétele 0–3 millió Ft.
Férfikor (2017): kiadása 10 millió Ft, bevétele 0–2 millió Ft.
A pince (2012): kiadása 5 millió Ft, bevétele 1–10 millió Ft.
Tékasztorik (2017): kiadása 9 millió Ft, bevétele 1–5 millió Ft.

Majdnem biztosan kijelenthető, hogy a tízmillió forintnál alacsonyabb gyártási költségvetésű filmek valamivel több mint fele (kilenc a tizenhatból) veszteséges volt. Ezen veszteséges filmek becsült befektetésarányos megtérülési mutatója mínusz nyolcvan százalék. Érdemes azonban megvizsgálni azokat a filmeket, melyeknek a kiadási-bevételi oldalai között a legkisebb olló volt, vagyis a legközelebb jártak a pozitív ROI-hoz. Ezek a következők (valószínűségi sorrendben súlyozva a becsült összegeket):

1. *A pince* (itt a leginkább valószínű a pozitív befektetésarányos megtérülési mutató)
2. *Nomen Est Omen*
3. *Szűzijáték*
4. *Rövid, de kemény életem*
5. *Ernellák Farkaséknál*
6. *Indigóember*
7. *Fekete leves*

Becslésem szerint ennek a hét filmnek az átlagolt befektetésarányos megtérülési mutatója öt-tíz százalék körül mozog. Következtetesként tehát levonható, hogy ha egy maximum tízmillió forint költségvetésű, független finanszírozású magyar játékfilm veszteséges lesz (aminek hozzávetőleg ötven százalék az esélye), akkor nagyon valószínű, hogy szinte a teljes ráfordított összeget elveszíti.

Ha viszont nyereséges lesz (aminek szintén ötven százalék az esélye), akkor a legjobb esetben is maximum tízszázalékos pénzügyi nyereséget tud elkönyvelni. Fontos hangsúlyozni, hogy ezen filmeket szinte minden esetben nagymértékben halasztott fizetésekkel, baráti segítségekkel és erős soft money összetétellel készítik az alkotók, így „valódi” költségvetésük gyakorlatilag nem létezik – tehát ilyen szempontból gyakorlatilag értelmezhetetlen anyagi megtérülésről beszélni.

Konklúzió

Eszttikájukat tekintve a vizsgált filmek a barátokkal történő amatőrfilmhez indultak, és az általam vizsgált tizenhét év alatt (2000 és 2017 között) eljutottak a tudatos, nézőközpontú (kidolgozott forgatókönyvvel és rendezői/operatőri koncepcióval rendelkező) professzionális játékfilmek felé. Műfaji tekintetben az uralkodó trend a dramedy és a felnővéstörténet (coming-of-age), azonban az utóbbi évek palettája nagyon kiszínesedett, megjelent a háborús film, a sci-fi, a musical és a horror is. Költségvetési oldalról a 2000-es évek trendjére az alacsony, egy–három milliárd Ft költségvetésű produkciók voltak jellemzők, míg 2008-tól fogva a költségvetések is elkezdtek nőni, és nem volt ritka a nyolcvan–százmillió forintos gyártási költségvetés sem. A források tekintetében a nagyköltségvetésű (százötvenmillió forint feletti) független finanszírozású közönségfilmek (*Meseautó*, *Tibor vagyok*) 2006-ra elvesztették televíziós tökéforrásukat, azonban ettől még az alkotóknak néhány évente sikerült százmillió forint körüli költségvetést megalapozni (*Viktória*, *Szabadesés*, *#Sohavégetnemérős*, *Cop Mortem*), melynek nagyobb hányadát szinte mindig a belföldi tőke tette ki. Marketing- és gazdasági szempontból a 2000-es évek elején készült filmek szinte semmilyen pénzügyi tudatosságot, előzetes tervezést vagy marketingkonceptiót nem mutattak (kivéve természetesen a néhány nagyköltségvetésű közönségfilmet). 2006-tól fogva a filmek producerei elkezdtek nagyobb hangsúlyt fektetni a filmek marketingjére és angol nyelvű forgatásokkal próbálkoztak, DVD- és egyéb platformos értékesítési csatornákat kerestek. 2012-től fogva, az új filmtámogatási rendszer indirekten erős irányváltást eredményezett ezekre a filmekre nézve. A függetlenek száma nőtt, a pályázati rendszer profiljába nem illeszkedő filmek sokszor itt találták meg a helyüket, és a filmek általában vett minősége (narratív kidolgozottság, hitelesség, színészi játék, operatőri munka) egyre javult. Az általánosan rossz kritikai visszhangot felváltotta az erős közepes (vagy néha jó) minősítés. A forrásfelhasználás tekintetében a producerek bátrabban kezdtek kísérletezni az alternatív forrásokkal (közösségi finanszírozás előretörése, deferralba tett stábtagnak, fesztiválfinanszírozás), és költségvetésileg az elmúlt években növekedésnek indultak ezek a produkciók. Sok producernek pénzügyi ambíciói voltak (száz ezer feletti

hazai mozi nézőszám, külföldi értékesítés), de ezen tervek egyike sem sikerült. Szigorúan véve, pénzügyi szempontból a ráfordított költségeket egyetlen film sem tudta kitermelni – vagy ha igen, akkor is maximum néhány millió forintos nagyságrendben tudott profitot elkönyvelni. Az okok között mikrogazdasági szinten a televíziós finanszírozás kivonulását, az állami filmtámogatási rendszer átalakulását, és a magyar fizetőképes (és magyar filmekre általában nyitott) nézőközönség csökkenését lehet felfedezni. Másfelől természetesen a lehangsúlyosabb ok a kis méretű belföldi piac, a közönség limitált száma és a forgalmazásra/marketingre fordítható pénzek szükségessége. Forgalmazási szakértők szerint egy állami támogatású magyar művészfilm átlagosan tíz- és harmincezer fős mozinézőszámot szokott elérni.

Ehhez képest a függetlenek ezer–ötezer fős átlagot tudtak produkálni (ami szinkronban van a magyar játékfilmek és a függetlenek piaci arányával is). Makrogazdasági szinten leginkább a filmfogyasztási szokások átalakulása volt megfigyelhető. Általánosságban a mozi-járás csökkenése, a VOD-platformok rakétasebességű előretörése, az illegális letöltés, és az egyre növekvő mozgóképes kínálat óriási versenytársa a magyar függetlenek közönségének. Ennek a trendnek a blockbusterek esztétika sem kedvez (ami a hazai multiplex moziműsorok szignifikáns részét képezi), mivel ezen produkciók ingerküszöbe, akcióvezéreltsége, látványvilága nagyon elszoktatja a hazai közönséget a más jellegű filmekről. A blockbusterek célcsoportja (12–25 éves korosztály) ráadásul közel hasonló a független finanszírozású magyar játékfilmek által megcélzott közönséghez (18–30 éves korosztály).

Legfontosabb állításként megállapítható, hogy a magyar piac szükségessége a legfőbb gátja a jövedelmezőségnek, vagyis ez szab leginkább határt annak, hogy a nagytőkének (vagy bármilyen üzleti alapon működő vállalkozásnak) érdeke legyen a magyar filmekbe befektetni. Ezt támasztják alá azok az elindult (de abbamaradt) produkciók, melyek magyar játékfilmre százmillió forint feletti költségvetést próbáltak bevonni, de nem jártak sikerrel. Ilyen volt az *Argo 2* (Árpa Attila, 2014), melynek esetében a rendező állami támogatás hiányában kezdett neki a közösségi finanszírozású kampánynak, de olyan alacsonyok voltak a bevételek, hogy végül abbahagyták.⁴⁷ Egy másik példa lehet a *Gambler* (Hajdu Szabolcs). Egyes

47 „A film készen van és baszott jó lett.” (2014. 10. 17.) smokingbarrels.blog.hu/2014/10/17/_a_film_keszen_van_es_baszott_

források szerint a produkcóra 2011-ben elköltöttek háromszázezer dollárt, de finanszírozási nehézségek miatt abba kellett hagyni a forgatást. A további kiadások (hözvetőleg négyszázötvenezer dollár) fedezésére az alkotók idáig nem tudtak finanszírozást találni.⁴⁸ Végül említhető még a *Küsz 2* (Galán Géza): a horrorvígjáték 2013-ban forgatókönyv- és trailerfázisban volt, pályázat útján állami támogatást nem kapott, így önerőből próbálkoztak az alkotók a finanszírozás előteremtésével – idáig azonban sikertelenül.⁴⁹

A kutatás alapján levonható következtetések szerint a független finanszírozású magyar játékfilmek létrehozásának, piaci alapú fenntartásának két fő alternatívája vázolható fel. Az első a hazai közönséghez szóló filmkészítés, mely nagyon kis anyagi befektetéssel jár, és mérsékelt magas kockázatú a megtérülése.⁵⁰ A második a külföldi piacra irányuló filmkészítés, ami jóval magasabb tőkeigénnyel rendelkezik – de ennek megfelelően jobb esetleges megtérüléssel is kecsegtethet. Nézzük meg ezt a két lehetőséget részletesebben.

A kutatás adatai világosan megmutatják, hogy (fajlagosan) azon filmek legkevésbé veszteségesek (vagy akár enyhén nyereségesek), melyek műfaja művészfilm, azon belül is a drámai és vígjátéki elemeket keverik, elbeszélés-módjukat tekintve a nagyközönség nyelvét beszélik.

A pénzügyi megtérülés esélye érdekében mindenképp tízmillió forint alatti költségvetésű kell legyen a film, és így talán tízszázalékos haszon realizálható. Tovább növeli a megtérülési esélyeket, ha a film rendezője szakmájában

elismert, korábban már bizonyított alkotó, és a film valamilyen szempontból összhangban van az aktuális kor-szellemmel (*Ernellék Farkaséknál*, *VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan* – utóbbi ugyan nem független finanszírozású film, viszont olyan tízmillió forint alatti költségvetésű produkció, mely a ráfordított tőkét elvileg visszatermelhette, és még talán néhány milliós hasznot is produkálhatott).

Ha tovább megyünk és megpróbálunk csupán a fenti pozitív példákra valamilyen hosszú távú üzleti modellt alkotni, akkor hamar eljutunk oda, hogy ez szinte lehetetlen. A befektetett munka és annak kompenzációja a legritkább esetben történik meg maradéktalanul. Vagyis: ezen produkciók stábjának nagy része halasztott fizetésért dolgozik a filmekben (a munkavégzés után közvetlenül nem kap fizetést a teljesített szolgáltatása után), és ez a trend érvényes a függetlenek nagy többségére is.

Ráadásul ezen no budget és mikro budget filmek olyan hatalmas mennyiségű gyártási/szervezési munkát igényelnek (értsd: az azokkal számított költségvetés húsz–ötven millió forint közötti összegre rúgna), hogy emiatt ilyen szíveségekre hosszú távú modelleket, véleményem szerint, nem lehet építeni. Továbbá, a magyar piacon nincsen igény évente több ilyen jellegű filmre, tehát nézőközönség hiányában erre sem lehet hosszú távon alapozni.⁵¹

A független finanszírozásban készült magyar játékfilmek közül a kevés angol nyelven forgott alkotás idáig még nem ért el áttörést külföldi értékesítési szempontból, de üzletileg semmilyen jel nem mutat arra, hogy ezt a jövő-

jo_lett_argo_2_sajtotajekoztato (Utolsó letöltés: 2017. 12. 10.)

48 Bujdosó Bori: Hajdu Szabolcs kiöli a romantikát Vegasból. (2011. 01. 29.) <http://www.origo.hu/filmklub/blog/riport/forgatas/20110128-hajdu-szabolcs-las-vegasban-forgo-a-jatekos-cimu-filmjerol-torok.html> (Utolsó letöltés: 2017. 12. 10.)

49 Bujdosó Bori: Nem a mi pénzünkből álmodnak. (2013. 07. 25.) <http://www.origo.hu/filmklub/blog/osszeallitas/20130723-film-alapos-tamogatas-nelkul-keszulo-magyar-filmek-the-gambler-van-valami-furcsa-es.html> (Utolsó letöltés: 2017. 12. 10.)

50 „A helyzet meg mindig borús, pláne amíg rászorulunk a magyar filmes közpénzre, de ebből most már lassan ki kellene szoknunk. És ez persze senkinek sem könnyű. Szerencsés vagyok, mert oda bármikor visszatérhetek, ahonnan érkeztem, és 10 évvel bölcsebben mindenképpen jobb filmre vagyok esélyes. Imádója vagyok a no-budget 10 milliós moziknak, őszinte örömet és szabadságot lelem benne.” – nyilatkozta még 2011-ben Dyga Zsombor filmrendező, producer. Csoma Emőke: „Hamarosan újra érezhetem, hogy élek”. *Filmtett* (2011. 09. 13.) <http://www.filmtett.ro/cikk/2889/interju-dyga-zsombor-filmrendezovel> (Utolsó letöltés: 2017. 12. 10.)

51 Mécs Mónika producer így vélekedett egy 2013-ban készült interjújában: „Én egyre skeptikusabb vagyok a magánfinanszírozás ügyében. Néhányszor sikerült megvalósítani az elképzeléseinket ily módon, de Európában nem lehet állami, illetve filmalapos pénzek nélküli filmeket készíteni. Vagy pedig nagyon low-budgetben lehet, de nagyjú, több száz milliós filmeket nem.” Kozma Kriszta: A producerkedéshez rengeteg női tulajdonság kell. <http://magyar.film.hu/filmhu/hir/mecs-monika-a-producerkedeshez-rengeteg-noi-tulajdonsag-kell> (Utolsó letöltés: 2018. 02. 01.)

ben sem lehet megvalósítani. Ezen produkciók legfőbb jellegzetessége, hogy a film eredeti nyelve többségében angol, témáját tekintve univerzális (kevésbé a lokális magyar sajátosságokra épül), műfaját tekintve pedig családi film (esetleg gyerekfilm), thriller vagy horror. Utóbbi azért is jó választás, mert a horror műfaj (pontosabban a költségkímélő slasher alműfaj) a nemzetközi piacokon továbbra is stabilan értékesíthető (a többi műfajhoz viszonyítva). Véleményem szerint financiálisan – mivel ezen filmek nemzetközi piacra készülnek – jóval magasabb költségvetést is megengedhetnének maguknak, nagyságrendileg harminc–hatvan millió forint közötti összegeket, de pontosabb becslésre (előzetes piackutatás hiányában) nem vállalkoznék. Forgalmazási szempontból ennek a kategóriának az esetében a külföldi moziforgalmazás szinte biztosan kizárható (hiszen ott csak a nagyköltségvetésű, magyar részvételű koprodukciók kaphatnak teret); a leoptimalisabb tehát a VOD-felület lenne. Ezen produkciók nemzetközi értékesítési potenciálját növelné, ha az alkotóknak sikerülne olyan nemzetközi színészeket bevonni, akiknek a nevére legalább egy kisebb összegű elővásárlást tudna garantálni egy nemzetközi forgalmazó ügynökség.⁵²

A fiatal magyar alkotók már évek óta kísérleteznek az ilyen jellegű produkciókkal. Példa erre a *Gingerclown* (Hatvani Balázs, 2013, ifjúsági, horror), amelynél az alkotóknak sikerült nemzetközi színészeket szerezni a produkcióhoz (Lance Henriksen, Tim Curry), és annak ellenére, hogy nem sikerült hazai vagy nemzetközi platformon mozis forgalmazást kapniuk, azt elérték, hogy egy amerikai forgalmazó megvásárolja a filmjük DVD-forgalmazásának jogait. Ami azért nagy jelentőségű, mert ez volt az első olyan piaci alapúnak pozícionált (tehát nem művészfilmes) műfaji jellegű hazai független produkció, ami külföldi DVD-forgalmazásba tudott kerülni. Egy másik példa a *The man who was Thursday* (Juszt Balázs, 2016, thriller), mely egy magyar rendező által jegyzett, többségében magyar stábbal forgatott műfaji

film. A költségvetése kétmillió dollár volt, melynek forrásait kizárólagosan külföldi tőkebefektetésből teremtették elő. A filmet dél-koreai mozis forgalmazásra tudták eladni – így ez lett az első olyan műfaji jellegű magyar független produkció, mely külföldi mozis forgalmazást kapott. Végül említhető még az *Excavation* (Illés László, 2019, horror) című film is, mely tanulmányom készítése idején még előkészítés alatt levő produkció volt. Anyit tudni lehet róla, hogy a horror műfajú filmet angol nyelven forgatják, kizárólag magántőke játszik szerepet a finanszírozásában, és nemzetközi forgalmazásra (elsősorban VOD-ra) szánják. A produkció érdekessége, hogy a rendező-producernak sikerült elővásárlásban eladni a VOD-jogokat az Egyesült Államok területére – ezt idáig egyetlen hazai független produkció sem tudta elérni, tehát ez a lépés történelmi jelentőségű.

Ákos Schneider Hungarian Independent Feature Films and Hungarian Film Industry

The article presents a financial and market analysis of those independently financed Hungarian feature films between 2000 and 2017, which did not receive any state subsidy. In this context, the essay is looking for answers to the following questions: What were the financial sources of these films? What kind of aesthetic and financial trends did these films represent? What kind of financial result did they achieve? What are the reasons behind these results? What kind of effects did the Hungarian state subsidy system and the macroeconomic environment have on these films? As a conclusion, can Hungarian independently financed feature films be considered as investments and what are the chances of return-on-investment?

52 Ennek háttéréről Gareth Jones egyesült királyságbeli producer úgy vélekedik, hogy az olyan színészeket érdemes behívni a produkcióba, akiket a nemzetközi filmipar már kevésbé foglalkoztat, de még mindig jól cseng a nevük. Az indok egyszerű, ezek a színészek továbbra is szeretnének filmezni, de a kevés lehetőség csökkentette a gázsijukat. Viszont a sales agentek számára a nevük hozhat MG-eket a külföldi piacokról – főleg a tv-s piacok vásárlóitól, akik az idősebb közönségre optimalizálták magukat az elmúlt három évben. Inside the Filmmakers Studio: Independent Film Finance. <https://www.youtube.com/watch?v=FerBwgPTL6U> (Utolsó letöltés: 2018. 03. 10.)

Filmográfia

Független finanszírozásban készült magyar játékfilmek 2000–2017

2000	Dyga Zsombor: <i>Gyilkosok</i>	gyártó: MAFSZ, Miésabarátaink Produkció
	Dyga Zsombor: <i>Öcsögök</i>	gyártó: Miésabarátaink Produkció
	Kabay Barna: <i>Meseautó</i>	gyártó: Mese Art, RTL Klub
	Fehér Péter: <i>Seychelles Puzzle</i>	gyártó: Digital Media Production
2001	Csáki László, Bánóczy Tibor: <i>Az ifjúság megnyugtat</i>	gyártó: Duna Műhely
	Sulyok Kálmán: <i>A kisbéri mecenás</i>	gyártó: Oritel Produkció
2002	Lóránt Demeter: <i>BOP</i>	gyártó: Irfilmmédia
	Ács Miklós: <i>1Gbyte film</i>	gyártó: Acsfilm
2003	Bernáth Zsolt: <i>Einstein Mega Shotgun</i>	gyártó: Cruel World Team
	Hatvani Balázs: <i>Indiai cseresznye</i>	gyártó: Miracle Joke Pictures
	Szalay Kristóf: <i>Nomen Est Omen</i>	gyártó: Szalayfilm
	Trömböczky Péter: <i>Nyers világ</i>	gyártó: Új-Reneszánsz Produkció
	Lengyel Andor: <i>Kistestvér</i>	gyártó: Schilling–Moharos
2004	Szekeres Csaba: <i>Kinder garden</i>	gyártó: Dunatáj Alapítvány
	Szirtes András: <i>Dear Daughter</i>	gyártó: Komplementer Kaméleon
2005	Kasvinszki Attila: <i>Káosz</i>	gyártó: Stúdió 42/B
	Sereglei András: <i>Drága barátaim</i>	gyártó: Salgótarjáni Mozgóképek Egyesület
	Dömötör Tamás: <i>Premier</i>	gyártó: Dropout Film kft.
	Szentgyörgy Rozi – Bolla Bertold: <i>Szajhák és igricek</i>	gyártó: Kuckó Művészanya Kulturális Egyesület
2006	Ács Miklós: <i>Shocking</i>	gyártó: Acs Film
	Nyíri Kovács István: <i>Szűzjáték</i>	gyártó: Kult/Verz Kör
	Fonyó Gergely: <i>Tibor vagyok, de hódítani akarok</i>	gyártó: Megafilm Kft.
2007	Martin Csaba: <i>Az indigóember</i>	gyártó: Drastique Pictures
	Szőke András: <i>Bakkerman</i>	gyártó: Vattatyúk Kht.
2008	Gerencsér Tomi: <i>Holnap történt – a nagy bulvárfilm</i>	gyártó: Producers kft.
	Szirtes András: <i>Juliette</i>	gyártó: Komplementer Kaméleon Kft.
	Nyíri Kovács István: <i>Rövid, de kemény... életem</i>	gyártó: Aréna Mozgóképek műhely
2009	N. Forgács Gábor: <i>Álom.net</i>	gyártó: HCC Média Group Kft.
	Martin Csaba: <i>Brooklyn</i>	gyártó: Dotkom Média Bt.
	Szajki Péter: <i>Intim fejlődés</i>	gyártó: Katapult Film
2010	Martin Csaba: <i>Dobogó kövek</i>	gyártó: Drastique Pictures
	Pozsgai Zsolt: <i>A föld szeretője</i>	gyártó: Horatio Film
	Pozsgai Zsolt: <i>Mindszenty – Szeretlek, Faust</i>	gyártó: Horatio Kft.

2011	Vécsei Márton: <i>Diamond Club</i>	gyártó: Pipacs Film kft.
	Trömböczky Péter: <i>Zookids – mentjük meg az állatkertert!</i>	(Megjegyzés: 2007-ben forgatták a filmet, azonban csak 2011-ben készült el.)
2012	Szajki Péter: <i>Nejem, nőm, csajom</i>	gyártó: M&M Film, Filmpartners Kft.
	Balogh György: <i>Tüskevár</i>	gyártó: Fény Film kft.
	<i>Magyarország 2011</i> (szkeccsfilm, több rendezővel)	gyártó: TT Filmműhely
2013	Barnóczky Ákos: <i>Login</i>	gyártó: Digital Movie Production
	P. Szabó István: <i>Indián</i>	gyártó: Placebo Stars
	Elekes Gergő – Gallai József: <i>Interjú</i>	gyártó: Elekes Pictures
	<i>Nekem Budapest</i> (szkeccsfilm, több rendezővel)	gyártó: Proton Cinema, AZT-Media
	N. Forgács Gábor: <i>Pillangók</i>	gyártó: HCC Média Group Kft.
2014	Elekes Gergő – Gallai József: <i>Bodom</i>	gyártó: Elekes Pictures
	Bernáth Zsolt: <i>Aura</i>	gyártó: SherlockFilm
	Dyga Zsombor: <i>Couch Surf</i>	gyártó: Filmteam Kft.
	Bernáth Zsolt: <i>Sherlock Holmes nevében</i>	gyártó: 3D-Film Kft
	Füle Zoltán: <i>Drága Elza!</i>	gyártó: Art Deco Film Kft.
	Novák Erik: <i>Fekete leves</i>	gyártó: Krez Film Kft.
	Puszt Tibor: <i>Bedobozolt kacatok egy Magyar litánia</i>	gyártó: Magyar Képek Egyesület
	Pálfi György: <i>Szabadesés</i>	gyártó: KMH Film – JIFF Project – Jeonju Digital Project
	Men Lareida: <i>Viktória – A zürichi expressz</i>	gyártó: Hesse Greutert Film AG
2015	Czeily Tibor: <i>Új esély</i>	gyártó: Pasaréti Filmstudio Támogatók: Pappas Auto, Saxoo London.
	Igor Buharov – Ivan Buharov: <i>Itt élő lelkek nagy része</i>	gyártó: Filmpartners, Focus Fox
	Szimler Bálint: <i>Balaton Method</i>	gyártó: Boddah
	dr. Százados Miklós: <i>Lámpagnújtogatók</i>	gyártó: Mikedude Film Kft.
	Kécza András: <i>Magánterület</i>	gyártó: nincs adat
2016	Kovalik József: <i>Coş Mortem</i>	gyártó: MacLeod Film
	László Zsolt: <i>A játékkészítő</i>	gyártó: Parlux Entertainment
	Roczó-Nagy Zoltán: <i>#Jézus – Apám nevében</i>	gyártó: Hunicom Stúdió
	Tiszeker Dániel: <i>#Sohavégetnemérős</i>	gyártó: Szinfolt Film
	Hajdu Szabolcs: <i>Ernellék Farkaséknál</i>	gyártó: FocusFox, Filmworks
2017	Pólik József: <i>Életem legrosszabb napja</i>	gyártó: Lamm Motion Pictures
	Policzer Péter: <i>Férfikor</i>	gyártó: Katapult Film
	Illés László: <i>A pince</i>	gyártó: Intergalactic Productions
	Buvári Tamás: <i>Szeretföld</i>	gyártó: SzeretFilm
	Martin Csaba – Czupi Kála: <i>Tékasztorik</i>	gyártó: Drastique Pictures
	Slemmer Ádám: <i>Vakfolt</i>	gyártó: Amego Film
	Turi Bálint: <i>Legjobb úton</i>	gyártó: Filmreaktor
	Lichter Péter: <i>Fagyott május</i>	gyártó: Boddah

[metropolis]

Felhívás cikkekre

Call for papers

Tervezett összeállítások:

Subjects to be Treated:

100 ÉVES A KOREAI FILM:
RENDEZŐPORTRÉK

CENTENARY OF KOREAN CINEMA:
DIRECTORS' PORTRAITS

A MAGYAR FILM TÁRSADALOMTÖRTÉNETE 2.

SOCIAL HISTORY OF HUNGARIAN CINEMA 2.

KORTÁRS KÍSÉRLETI FILM

CONTEMPORARY EXPERIMENTAL CINEMA

ARCHÍV FELVÉTELEK, FILMARCHÍV(UM)OK

ARCHIVE FOOTAGES AND FILM ARCHIVES

A Metropolis a fenti témák bármelyikében vár cikkeket, tanulmányokat. Jelentkezni 2000-3000 karakteres absztrakttal és 2 korábbi, tanulmányjellegű szöveg beküldésével lehet.

Az érdeklődőket kérjük, hogy a szűkebb tematika és a határidők egyeztetéséhez keressék a szerkesztőséget:

Metropolis is expecting studies in any of the above subjects. Please contact the editors concerning details and deadlines:

Address: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.
HUNGARY

Tel.: +36-20-483-2523 (Helén Jordán),
e-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Levélcím: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.
Tel.: +36-20-483-2523 (Jordán Helén),
e-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Sípos Anna

A gyártásvezetők és a magyar filmipar

A gyártásvezetői munkakör a filmipar szakmái közül az egyik legkevésbé megfogható a nem szakmabeliek számára. Az operatőrrel, rendezőrel, vágóval nagyjából mindenki tudja, mit csinál, míg a gyártásvezető munkáját kevesen tudják meghatározni: nyilván köze van a gyártáshoz, de közelebbit valójában csak a szakmabeliek tudnak. A filmekben, regényekben leginkább a stáb anyjaként, pszichológusként, minden problémák megoldójaként ábrázolják őket. Napjainkban nem is a legdivatosabb filmes foglalkozások egyike, sokkal többen akarnak rendezni, forgatókönyvet írni, operatőrködni, más szóval: az alkotó stáb, a szűk értelemben vett művészek kasztjához tartozni. Pedig a gyártásvezető munkaköre nem nélküli sem a kreativitást, sem az elhivatottságot, és azt a fajta szabadságot sem, ami a filmes munkával együtt jár – gondolok itt kifejezetten a szabadúszásra, ami eltér az alkalmazotti léttől és gyakori a filmiparban. Viszont alapvetően más személyiséget igényel, mint az alkotóként nyilvántartott szakmák: a kreativitása teljesen másban nyilvánul meg, amire majd a későbbiekben kitérek.

Tanulmányom, melynek kiindulópontját személyes motivációm és szakmai tapasztalatom jelenti,¹ abból az egyszerű kérdésből indul ki, hogy „kicsoda” is a gyártásvezető, és mi is a munkája pontosan? Mivel a témának elég kicsi a szakirodalma, ezért munkám során nagyban támaszkodtam szakmai háttérinterjúkra. Olyan gyártásvezetőkkel beszélgettem tapasztalataikról, élményeikről, munkamódszereikről és eljárásairól, akik jól ismerik a különféle gyártási struktúrákat, mert régóta dolgoznak a magyar filmszakmában, régóta dolgoznak egy adott filmtípusban

(szervizmunka, játékfilm, rövidfilm, reklám), esetleg más típusban is dolgoztak már, így van összehasonlítási alapjuk. Interjúalanyaimat több korosztályból válogattam, épp azért, hogy minél szélesebb betekintést kapjak.²

A legmagasabb beosztású szakmunkás

Egyszerű megfogalmazásban a gyártásvezető a produkció pénzügyi, HR- és logisztikai főnöke, az első ember ezen a vonalon a producer után, „a legmagasabb beosztású filmes szakmunkás”³, az ütközőpont a stáb és a produceri réteg között. A gyártásvezető felügyeli a gyártást, a produkciót anyagi és szervezési (azaz nem művészeti) szempontból, az ő felelősségi körébe, illetve feladatai közé tartozik az előkészítés, a forgatás és az utómunka megszervezése. Az előkészítéshez tartozik a stáb felállítása, a különböző technikai eszközök (kamera és tartozékai, lámpák, illetve egyéb, a világosításhoz szükséges felszerelés stb.) beszerzése, rendelkezésre állítása, a színészkiválasztás felügyelete, megszervezése, a helyszínek leszerzése, az egyéb szükséges feltételek megteremtése (pl. biztosítás kötése, catering biztosítása stb.), és ezeknek az adminisztrációs és háttérmunkáknak az irányítása. Mindezek előtt még a különböző, gyártásban irányadó dokumentumok elkészítéséért is felel (a forgatókönyv megismerése után, igazodva az előre megadott feltételekhez): költségvetés megírása, diszpos könyv elkészítése vagy elkészíttetése⁴,

1 2008 óta dolgozom gyártási vonalon, azóta, hogy felvettek a Színház- és Filmművészeti Egyetem gyártásszervező szakára. Az azóta eltelt idő alatt több területen (vizsgafilm, kisjátékfilm, reklámfilm, dokumentumfilm, tévéfilm, nagyjátékfilm, videoklip, társadalmi célú reklám, nemzetközi koprodukció, televíziós műsorok) is dolgoztam gyártásvezetőként, felvételvezetőként, koordinátorként, producerasszisztensként és utómunka-koordinátorként.

2 Itt szeretném megköszönni interjúalanyaim idejét, munkáját, kutatásomhoz nyújtott támogatásukat.

3 Forrás: a szerző interjúja Nagy Edit gyártásvezetővel. Az interjú időpontja: 2013 tavasz.

4 Ez „iskolánként” változó: a régi gyártási rendszerben Magyarországon ez konkrétan a gyártási csapat feladata volt, napjainkban vi-

az ebben szereplő listák – színészlista, jelmezlista, helyszínlista stb. – összeállítása, ezek eljuttatása a megfelelő részlegvezetőkhez, és annak ellenőrzése, hogy az előkészítés folyamatai rendben megtörténhessenek. Tehát összefoglalva: a gyártásvezető dolga az előkészítés során, hogy lehetővé tegye a forgatást a kitűzött időpontban az adott helyszíneken, a szükséges szereplők, alkotók, stábtagnak és technikai eszközök jelenlétével, az adott pénzügyi és jogi keretek betartása mellett. Ehhez folyamatos kommunikációra van szükség a stábtagokkal, a helyszíni kontakttal, valamint az eszközök tulajdonosaival, általában az ún. rental cégekkel. Az alkotókkal (rendező, operatőr, vágó, zeneszerző) való egyeztetés, illetve gyakorlati kommunikáció, tájékoztatás azokban az ügyekben, amelyekhez nincs kifejezetten szükség magára a producerre, szintén a gyártásvezető dolga.

A forgatás ideje alatt, miután mindezt biztosította, legfőbb feladata az, hogy betartassa a költségvetést, illetve hatást gyakoroljon a stábra, hogy minden a tervek szerint haladjon, valamint megoldja az esetlegesen felmerülő problémákat úgy, hogy közben a filmalkotás lehető legjobb minőségű megvalósítása, a törvényi, jogi keretek betartása és a lehető legjobb munkafeltételek megteremtése is szempont legyen. Az utómunkálatok során, ha az adott produkciónak nincs külön utómunka-koordinátora, a gyártásvezető célja a különböző fázisok megfelelő lefolyásának felügyelete a költségvetés betartása mellett. Ha van külön ember az utómunka koordinációjára, akkor általában a folyamat pénzügyi felügyelete lesz a gyártásvezető dolga. De előfordulhat az is, hogy erre a szakaszra felvesznek egy utómunka-gyártásvezetőt. A költségvetési pénzekkel a gyártásvezető általában folyamatosan elszámol a producer felé, de a produkció befejezése után készíti el a végső elszámolást, amelyből kiderül, hogy a tervekhez képest mennyibe került a film valójában.⁵ (Azt, hogy végül pontosan mely szervek felé és hogyan kell elszámolni, azt az adott produkció műneme és a megrendelő/támogató elvárásai szabályozzák.) Szerencsés esetben egy gyártásvezető a produkció legelső pillanatától, akár a könyv/treatment elfogadásától és a

gyártásba vételtől dolgozik az adott filmben addig a pontig, amíg a producer ezt szükségesnek látja (pl. lehetséges, hogy a bemutató után is vannak még olyan elszámolások, amelyeket a gyártásvezetőnek kell elkészítenie, például bizonyos pályázatok kiírói, támogatók felé).

A gyártásvezető a hierarchiában a producer (producerek) alatt helyezkedik el, és az összes produkciós részleg fölött áll, de arról megoszlanak a vélemények, hogy az ABL alkotók (*above the line*, azaz művészeti munkát végzők) felett áll-e, vagy velük egy szinten, csak más szempontból, azaz: nem a rendező főnöke, de a rendező sem az ő felettese. Egy szinten állnak, csak más területért felelősek, bár ez filmtípusonként is változik.⁶

Ahhoz, hogy a most hazánkban jelenlévő gyártási típusokat, struktúrákat jobban megérthessük, és ezen belül megvizsgálhassuk a gyártásvezető munkáját, tekintsük át a magyar film gyártástörténetét az utóbbi pár évtizedre fókuszálva.

A magyar filmgyártás átalakulása: történeti kontextusok

Varga Balázs madártávlatú összefoglalása a rendszerváltást megelőző magyar filmgyártásról egy olyan kialakult stúdiórendszer-szerkezetet, műhelyrendszert ábrázol (a szocialista, állami stúdiórendszer időszakát jellemezve), amelynek egyik fő pillére, hogy a stúdióknak, gyáraknak alkalmazottai, állományba vett dolgozói voltak.⁷ Mindez meghatározta a szakmába kerülés lehetőségeit is. Ha valaki be akart kerülni a szakmába, gyakornoknak kellett jelentkeznie, és általában két év gyakornokság után (ha a munkakönyvét aláírták) kerülhetett állásba és helyezkedhetett el az adott terület alsó lépcsőfokán. Ezt követően pedig szép sorban végigjárhatta a ranglétrát. Természetesen voltak olyan szerencsések, akik jobb helyzetbe kerülhettek, nem feltétlenül kellett végigvárniuk a gyakornoki éveket. Az állami, szocialista stúdiórendszer és filmgyártás tehát erősen szabályozott, stabil

szont egyre inkább teret hódít az amerikai stúdiórendszer módszere, ahol ezeket az asszisztencia végzi.

⁵ Az egyszerűség kedvéért írok filmet, de ez ugyanígy igaz a reklámfilmre is.

⁶ Az interjúalanyain ebben a kérdésben eltérő véleményeket fogalmaztak meg,

⁷ Varga Balázs: *Filmrendszerváltozások*, Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2016. p. 23.

mechanizmusok szerint működött. Ez a rendszer alapjaiban változott meg a rendszerváltás táján. A stúdiók már az 1980-as évek második felében önálló vállalatokká alakultak. A rendszerváltás után, az 1990-es évek elején, egész pontosan 1991-ben létrejött a Magyar Mozgóképi Alapítvány (MMA), amely pályázati alapon osztotta el az állami költségvetésből a filmszakmára jutó pénzt.⁸ Létrejöttek magáncégek, azaz produceri irodák is, és a nyugati kapcsolatok erősödésével, valamint a technika gyors fejlődésével színesedett a filmszakma: egyre nagyobb számban jelentek meg a külföldi megrendelők, akik bér munkában filmeket, reklámokat rendeltek a magyar gyártócégektől.

A magyar filmszakma átalakulásában mindig is fontos szerepet játszott a szabályozás és a támogatási rendszer alakulása. Az MMA-ból 1998-ban MMKA (Magyar Mozgóképi Közalapítvány) lett, amelynek megszüntetéséről 2011-ben döntött a kormány a felhalmozott, konszolidálhatatlan adósságállomány okán. Jogutódjaként létrejött a Magyar Nemzeti Filmalap, amely 2011 óta felelős az egészestés mozifilmekre szánt költségkeret kiosztásáért. A televíziós forgalmazásra szánt alkotások az NMHH Médiatanácsának pályázati rendszere alá tartoznak. A rendszerváltás óta eltelt időben a nemzetközi pályázati rendszer is egyre elérhetőbbé vált a magyar gyártók számára (pl. Eurimages). A 2004-es filmtörvényben létrehozott befektetési és adókedvezmények az infrastruktúra és a filmipar fejlődése és fejlesztése előtt nyitották meg a terepet. A 2000-es évek stúdióépítései, majd az adókedvezményekre épülő rendszer felfutása után elsősorban a 2010-es években a szervizmunkák és a filmipar ugrásszerű bővülése jellemzi a magyar filmet. Rengeteg külföldi gyártó cég készített Magyarországon filmeket, sorozatokat, reklámokat az anyagi és megvalósításbéli előnyök miatt (adókedvezmény, korszerű stúdiók, jó szakembergárda, nemzetközi viszonylatban alacsony bérek stb.). A nagy költségvetésű nemzetközi produkciók, valamint a döntően költségvetési forrásokból támogatott hazai produkciók mellett Magyarországon is megjelentek az alternatív filmfinanszírozási módok: a közösségi vagy magánfinanszírozás.

A hazai filmipar volumene tehát ugrásszerűen megnőtt, miközben a szektorai és a regiszterei is egyre bővültek. Mindez a professzionálissá válással és a szakosodással is együtt járt: a legtöbb produceri irodának van/lett kialakult profilja, amelynek megfelelően egy adott filmtípusra (kiszjátékfilmek, magyar vagy koprodukciós filmek, magyar reklámok, külföldi reklámok vagy bér munkák gyártására) szakosodott. Tanulmányomban – részben ezért – a gyártásvezetői munkakör tárgyalása során kiemelt figyelmet fogok szentelni a különböző filmkészítési módok és típusok közötti hasonlóságoknak és eltéréseknek.

A gyártásvezetői munkakör meghatározása

A gyártásvezető elsődleges dolga és felelőssége a produkció szervezése, a gyártási folyamatok irányítása, hogy a forgatás napján/napjain minden szükséges szereplő, résztvevő és eszköz a forgatás helyszínén legyen a kelő időben, és mindez az adott pénzügyi keretek között történjen a szükséges jogi és adminisztratív feltételeknek való megfelelés mellett, az írott és íratlan szabályok, valamint a jogszabályok betartásával.

Hol helyezkedik el a gyártásvezető a filmgyártás hierarchiájában? Itt elsősorban a konkrét gyártási struktúrát fogom vizsgálni, és majd csak később térek ki a megrendelő, finanszírozó fogalmára. Természetesen a gyártásvezető minden esetben a producer alatt helyezkedik el a ranglétrán.⁹ Vannak az úgynevezett „vonal alatti”, avagy ATL (*above the line*) pozíciók: a leglogikusabban összefoglalva ezek a kredittel bíró, másképp fogalmazva művészeti, jogdíjas alkotók. Ők azok, akiket a legrangosabb akadémiai díjakra jelölhetnek munkájukért – Magyarországon egyébként nagyjából ők lehetnek a Filmakadémia tagjai. Ebbe a sorba tartozik a producer, a rendező, a forgatókönyvíró és a színészek. A hazai akadémiai dírendszer alapján a Filmakadémia tagok listája kiegészül még az alábbiakkal: operatőr, vágó, hangmérnök, hangmester, zeneszerző, látvány- és díszlettervező, smink,

8 ibid

9 A produceri „szint” is többféle lehet. Filmenként változó, hány producer és milyen minőségben van jelen a hierarchiában, ezt nem is szeretném részletezni, de az összes produceri szint vonal fölött van.

fodrász, és maszkmester, de ők nem ATL pozíciók.¹⁰ A producer az összes többi ATL pozíció fölött áll, akárcsak általában a line producer. A magyar rendszerben a gyártásvezető pénzügyileg általában a fenti szereplők felett áll (bár a rendezővel és az operátorral többnyire a producer állapodik meg a saját gázsijukról, azonban művészetileg nem vagy nem egyértelműen dominál a fenti szereplők felett). Míg az összes részleg elismeri, hogy a gyártásvezető a felettese mind feladatkörben, mind pénzügyileg, ha a gyártásvezető és a rendező akarata ellentmond, sokszor a producer az, aki dönthet. Például a gyártásvezető mondhatja a rendezőnek, hogy valamire nincs pénz, és ajánlhatja, hogy a rendező mondjon le cserébe valamiről, de nem szólhat bele abba, hogy mi legyen az. Vegyünk egy harmincöt napos forgatást, amelyben vannak külső jelenetek. Az eredeti tervek szerint három külső napon lesz esőgép és szélgép. Majd a rendező úgy dönt, hogy további jelenetekben is szükség van esőre, viszont ez már nem fér bele a keretbe. Ekkor a gyártásvezető szól, hogy nem fér bele a költségkeretbe, így ha a rendező ezt szeretné, cserébe valamiről le kell mondania. A gyártásvezető tehet felajánlást arra vonatkozóan, hogy a rendező miről mondjon le, de a legtöbb gyártásvezető nem szól bele a művészeti részbe. A producer már inkább bele szólhat: rendben, legyen plusz két nap esőgép, de akkor tartson egy nappal rövidebb ideig a forgatás, vagy a rendező mondjon le két szélgépes napról, vagy ne legyen plusz két nap esőgép, mert dramaturgiailag és művészileg amúgy sem tesz hozzá a filmhez. Ha a rendező nem ért ezzel egyet, akkor is a producer dönti el, hogy mi legyen.

Az operátornak már például valamivel könnyebben mondhat ellent a gyártásvezető, de sokszor itt is a producet hívja segítségül. Ugyanígy az időbeosztásban (*timing*) is a producer hajthat végre módosítást (amennyiben kiderül mondjuk, hogy kevés az idő az utómunkára, csak a producer kérvényezheti a Filmalapnál a halasztást).

A könnyebb áttekintés érdekében a következőkben listába szedem a filmek gyártásában részt vevő részlegeket, és ezen belül a főbb pozíciókat és stábfunkciókat. Ebből a listából jól látszik, mennyire tagolt és hierarchikus egy nagy stáb felépítése, milyen sok és milyen aprólékosan elkülönülő tevékenységek, munkakörök vannak benne.

Produceri részleg

producer(ek): főproducer, kreatív producer, executive producer, tárproducer, associate producer stb.
producerasszisztens
producer személyi asszisztense
jogtulajdonos
rendező munkatársa

ATL-ek

forgatókönyvíró
rendező
színész

További jogdíjas alkotók

operatőr
vágó
zeneszerző
látványtervező
dízlettervező
maszkmester
jelmeztervező

Írói részleg

társíró
dramaturg
scriptdoctor

Gyártási részleg

line producer, vagy production supervisor, vagy főgyártásvezető
gyártásvezető
felvétellevezető(k)
gyártási asszisztens
location manager
unit manager
location asszisztens
produkción koordinátor
produkción asszisztens
transzportkoordinátor
személyi asszisztensek
utómunka-gyártásvezető
utómunka-supervisor
utómunka-koordinátor

¹⁰ <http://magyarfilmakademia.hu/sections/index> (Utolsó letöltés: 2018. 03. 01.)

A következők nem gyökeresen a gyártási részleg tagjai, de a gyártás fennhatósága alá tartoznak, és nem feltétlenül önálló részlegek:

szakértők
fordítók
tolmácsok
coachok
biztosítási ügyintéző
vámügyintéző
completion bond¹¹
könyvelő
produktions pénztáros
jelenetfotós/werkfotós/stills photographer
werk videós
storyboardrajzoló
continuity/naplóvezető/scripter

Casting

castingdirector
castingszervező
egyeztető
statisztaszervező

Asszisztencia

első asszisztens
másodasszisztens
harmadasszisztens
set PA¹²
office PA
runner

Kameracsapat (fejük az operatőr)

kameraoperátor(ok)
focus puller
kameratechnikus/HD-technikus/loader/kameraasszisztens
videoasszisztens/videós
adatmentő/data wrangler

DIT (Digital Imaging Technician, nem összekeverendő az adatmentővel!)

kábeles
kameraautó-sofőr

Világosítók

fővilágosító
best boy
világosítók
traineek
világosítóautó-sofőr
aggregátorkezelő

Riggerek¹³

rigging gaffer
rigging best boy
rigger

Grip¹⁴

key grip/fahrtmester
gripesek
cranegrip
head technician/fejtechnikus

Hang

felvételi hangmérnök
mikrofonos
kábeles

Berendezés

art director
berendező
berendező asszisztense
kellékes
prop buyer
játzóautó-koordinátor (PVC)
állatidomár
állatréner

11 Befejezési garanciát, biztosítást nyújtó cég. Bizonyos szempontból a producer fölött áll, inkább finanszírozónak számít. Nem a szigorúan vett stáb része.

12 A PA jelentése produktions asszisztens, angolul production assistant, ezt magyarul leggyakrabban PA-ként rövidítve használják.

13 Előkészítő világosító csapat: a világosító csapat részei, de működhetnek külön unitként.

14 Régebben a világosító/kameracsapat vagy részleg részének tekintették. Az utóbbi években, főleg az amerikai bérmunkák hatására, önálló részleggé nőtte ki magát.

food stylist¹⁵
 mock-up atrist¹⁶
 stain artist¹⁷
 grafikus

Jelmez

jelmeztervező
 jelmezkivitelező
 stylist
 öltöztető
 jelmezasszisztens

Smink

prosthetic¹⁸
 maszkmester
 sminkmester
 sminkes
 sminkasszisztens
 fodrász
 fodrászasszisztens

Technika/SFX (special effects)

SFX-supervisor
 SFX-technikus
 SFX-ügyelet
 pirotechnikus
 fegyverszakértő
 fegyvertechnikus

Építészet

építész
 építészaszisztens
 építész ügyelet

Unit¹⁹

Transzport

transzportkoordinátor/transzportkapitány
 sofőrök

Catering

caterer
 szakács
 kraft személyzet

Munkavédelem

munkavédelmi felügyelő / health and safety advisor
 munkajogász

Speciális kameramozgatók

steadycam operatőr
 ronin operatőr
 drónkezelő
 drónoperatőr

Utómunka

Vágószekció

vágóasszisztensek
 utómunka-produkciós asszisztens(ek)

VFX

VFX-producer
 VFX-supervisor
 compositing artist
 CGI Artist
 háttér
 VFX-technikus

Fényelés

fénymegadó
 colorist

Hangutómunka

utómunka-hangmérnök
 sound designer
 sound mixer
 zaj-zörej brigád

15 Kifejezetten csak a filmben szereplő ételekkel foglalkozik.

16 A megjelenő termékek csomagolásával foglalkozik, leginkább reklámban fordul elő.

17 A különböző foltok, szennyeződések előállításával foglalkozik, leginkább reklámokban fordul elő.

18 A különböző preparált és művegtagok, sérülések előállításával foglalkozik.

19 Ebbe a részlegbe tartozik az összes háttérkiszolgáló busz és eszköz kezelője, vezetője, üzemeltetője, például irodabusz, honey wagon (WC-busz), étkezőbusz, öltöző, smink, lakóbuszok, trailerek, aggregátorok stb.

Ezek az alappozíciók, ezekenkívül minden részlegnek lehet tetszőleges számú asszisztense és gyakornoka (amennyire szükség van, és amennyi a költségvetésbe belefér). Ha egy részleg nagyon nagy, lehet külön koordinátora, illetve külön sofőrje is. A legtöbb élőszereplős nagyjátékfilmben ezek a részlegek fordulnak elő, de van, amikor némelyik részleg kimarad – például nincs rá szükség vagy pénz. Ha egy produkcióban egy terület kiemelten fontos szerepet kap, akkor előfordul, hogy arra külön részleget hoznak létre. Például egy mosóporreklámban a foltok gyakran a főszereplők: ilyenkor elvárás, hogy látványos, mégis hiteles, és semmiképpen sem visszataszító foltok készüljenek. Ebben az esetben a berendezés részleg kiemelt embere, de az is lehet, hogy akár négy-öt ember csak a foltokkal foglalkozik. Így jött létre a *stain artist* munkakör. Dokumentumfilmben például ennek töredéke a stáb – nemcsak pénzügyi okok miatt, hanem azért is, mert a dokumentumfilm mégiscsak a valóság rögzítését és bemutatását célozza, így a legtöbb fent említett pozíció és részleg egyáltalán nem indokolt benne. Ráadásul, mivel sokkal intimebb műfaj a játékfilmnél, és mivel amatőr szereplőkkel, azaz alanyokkal operál, legtöbbször csak minimális stáb dolgozik a forgatásán. Kisfilmben pénzügyi és méreti okokból sem mindig van jelen az összes részleg, vagy összevont pozíciók vannak. A látványtervező egyben a jelmeztervező is, a kameracsapat segít a világosítóknak, a gyártási részleg pedig sokszor adja a cateringet. Minél nagyobb a stáb, a gyártásvezető munkája annál adminisztratívabbá válik. Minél több részleget kell felügyelnie, annál valószínűbb, hogy csak a részlegek vezetőivel érintkezik, és egyre több emberrel kell bővítenie a csapatát.

Szervizmunka esetében a gyártásvezető helyét az határozza meg, hogy milyen nemzetiségű az anyacég, és mi az ottani rendszer. Egy amerikai filmnél, reklámnál egyértelműen a stúdiórendszer a minta: leggyakrabban minden részlegnek megvannak a külföldi vezetői, alájuk tartoznak a magyar részlegvezetők és az ő embereik. Igazán nagy produkcióknál minden részlegről kettő van: a külföldi részlegekért a külföldi részlegvezetők tartoznak felelősséggel. A magyar gyártásvezető sokszor csak a magyar részlegek főnöke, de előfordul az is, hogy külföldiekért is felelhet. A klasszikus amerikai rendszerben nem igazán van olyan pozíció, ami a magyar gyártásvezetőnek teljes mértékben megfelel. Ott általában jóval több producer van, és az UPM, azaz *unit production manager* az, aki leg-

inkább a mi gyártásvezetői pozíciónkhoz közelít, közvetlenül felelős a lebonyolításért. A költségvetési kérdések azonban a line producer kezében összpontosulnak.

Az északi, például svéd vagy norvég bérmunkákban is jellemzően van külföldi line producer és gyártásvezető, akik alá közvetlenül tartozik a magyar line producer és gyártásvezető, akik alá pedig az összes hazai részleg tartozik. A line producer pozíciója, ami az utóbbi években gyakori a magyar filmekben is, a régi rendszerű főgyártásvezetőnek, vagy production supervisor-nak felel meg leginkább: ellenőrző funkciót lát el a pénzügyek terén a gyártásvezető fölött.

Reklámfilm esetén a „tápláléklánc” tetején a megrendelő, azaz az ügyfél helyezkedik el: a megrendelő részéről egy kijelölt személy dönt a fontos kérdésekben. Alatta van az ügynökségi account, illetve az ügynökségi producer, alattuk a gyártócég producere, majd a gyártásvezető. Magyar reklámfilm esetén a rendező is a gyártásvezető, illetve a gyártócég producere alatt áll, kivéve, ha nem ők hozták, hanem közvetlenül az ügyfél vagy az ügynökség kérte fel a munkára. Külföldi reklámban gyakran kettőződnek a vezető pozíciók, jelen van külföldi és magyar producer, gyártásvezető is.

Külföldi filmben a gyártási stáb fölött áll a stúdió mint megrendelő képviselője, vagy a produkciót finanszírozó, támogató szerv képviselője, attól függően, mik az adott megrendelő szerv szabályai.

Magyar játékfilm esetén a finanszírozó a Magyar Nemzeti Filmalap: ők hagyják jóvá a produkció költségvetését, forgatókönyvét és a kész végterméket. Kisjátékfilm esetén ez a finanszírozó általában a Médiatanács. Ez a két támogató a film minden területébe beleszólhat, hogy pontosan mibe és miért szólnak bele, az produkciónként változik.

A leosztások és különbségek áttekintése után térjünk vissza a kiinduló kérdéshez: pontosan mik is a gyártásvezető feladatai?

A gyártásvezető feladatai az előkészítés során

Magyar játékfilm esetén kezdetekben az ő dolga a költségvetés megírása a forgatókönyv alapján. Ez általában még csak egy limit költségvetés, mely folyamatosan for-

málódik, pontosabbá válik párhuzamosan azzal, ahogy egyre több konkrétum alakul ki a film körül: minél inkább konkretizálódik a rendező elképzelése, minél több alkotótársával, részlegvezetőjével egyeztet a konkrétumokról, a részlegvezetők annál pontosabb képet kapnak, annál határozottabban tudják elkészíteni saját terveiket és saját költségvetéseiket, és annál pontosabb költségvetést tud készíteni a gyártásvezető.

Még a forgatókönyvírás megkezdése előtt érdemes megszerezni – ha vannak – az adaptációs jogokat, ebbe a korai fázisba nem jellemző, hogy bevonják a gyártásvezetőt, de volt már rá példa. Fel kell kérnie a vezető stábtagokat (akiket nem a producer kér fel, ez produkciós irodánként, projektenként változik), meg kell állapodnia velük, és szerződnie is kell. Fel kell dolgoztatnia a könyvet az asszisztenciával, hogy az általuk készített diszpozícióból vagy *breakdown*-ból, valamint a különböző listákból (szereplő, jelmez, kellék stb.) a részlegvezetők hozzákezdhessenek a munkához, elinduljon az előkészítés, és kialakuljon a minél pontosabb költségvetés. El kell indítania a színészkeresést, a castingot is, majd meg kell kötnie a szerződést és megállapodást a színészekkel. Ugyanígy el kell indítani, amint lehet, a helyszíneresést, ezután megszervezni először a motívumkeresést, majd a technikai terepszemléket. A kiválasztott helyszíneket engedélyeztetni kell. (Ha magánterületről van szó, a tulajdonossal kell megállapodni, ha pedig közterületről, akkor a megfelelő hivatali szervvel.) Mindeközben végig ügyelni kell a finanszírozási háttérre: ne legyenek *cash flow*²⁰ problémák, minden szükséges kifizetés időben megtörténjen. El kell készíteni a gyártási tervet és a timingot a teljes film elkészültéig.

Ha minden rendben van, minden le van szervezve, a finanszírozási háttér rendelkezésre áll, a film leforgatható az igények alapján az adott keretek között, és a finanszírozó szervek is rábólintottak, mert a stáb eleget tett az előírt szabályoknak, akkor indulhat a forgatás. Kisjátékfilmnél nagyrészt ugyanez a folyamat, annyi különbséggel, hogy általában jóval kisebb a költségvetés, kevesebb a szereplő, a helyszín és a kellék is, és jóval egyszerűbb a film története. Ame-

rikai szervmunka esetén a helyzet egy kicsit más: itt általában nincs konkrét költségvetés, hanem egy nagyságrendi költségkeret van, melyet a stúdió állapított meg, hogy mennyiért éri meg elkészíteniük a filmet. Itt a gyártásvezetőnek nincs olyan szabad keze, mint a magyar játékfilmekben. Az amerikai produkciókban az úgynevezett PO-rendszer működik: minden egyes felmerülő költségtételhez PO-t, azaz *purchase order* íratnak (ezt így használják magyarul is, leginkább megrendelőnek lehet fordítani), melynek szükségességéről először a magyar gyártásvezető dönt. Ha ő jóváhagyta, alá kell írnia a külföldi gyártásvezetőnek és a producernek is. Így a film költségvetése folyamatosan változik, általában nő a film elkészültéig, épp ezért sokkal gyakoribbak a beszámolók, az úgynevezett *cost riportok*, amiket általában hetente le kell adnia a gyártásvezetőnek az új költségek ismeretében. Az előkészítés szervezésében nagyjából ugyanaz a rendszer, mint magyar játékfilmnél.

Reklámfilm esetén is előre meg van határozva a költségvetés, melyből a film leforog: ezt vagy a gyártásvezető készíti, ha bevonják a munkába már az elején (esetleg még a tenderidőszakban, amikor akár több gyártócég is versenyez az adott munkáért), vagy a producer, és kiadja a gyártásvezetőnek a munka kezdetén. Itt minden felmerülő új tételről az ügynökség, illetve a megrendelő dönt, amennyiben eredetileg nem volt benne a reklám briefjében/treatmentjében/elkészült storyboardjában. Mivel a reklámfilm jóval rövidebb forma a játékfilmnél, sokszor nem forgatókönyv, hanem képes storyboard az alapja, mely előrevetíti már a látványvilágot is. A szervezési folyamatok ugyanazok, annyi plusszal, hogy minden szereplővel, kellékkal, helyszínnel stb. kapcsolatban van egy elfogadási kör, amikor az ügyfél jóváhagyja az összes résztvevőt és szükséges dolgot.

Ez az időszak, azaz a konkrét gyártási előkészítés egy átlagos magyar játékfilmnél kettőtől négy hónap, kisjátékfilmnél három–hat hét, reklámfilmnél egy–nyolc hét a reklám bonyolultságától, a kerettől és a megrendelő által kijelölt timingtól függően, bér munka esetén négy vagy öt hónaptól akár egy évig is terjedhet.

20 Pénzügyi finanszírozási terv: ez mutatja meg, hogy a produkcióban mikor milyen kifizetések várhatók, és mikor mekkora forrásra van szükség.

A gyártásvezető feladatai a forgatás során

Azt szokták mondani, hogy ha minden megfelelően van előkészítve, akkor a forgatás során a gyártásvezetőnek már nincs dolga. Nos, a valóságban ez szinte sosem így. Általában rövid az idő, így nem lehet mindent tökéletesen előkészíteni az összes forgatási napra előre, és a napi diszpó (a kitűzött napi „penzum”, forgatási terv) is folyamatosan változhat a nem várt események miatt (pl. baleset, színész megbetegszik, eső miatt elmarad egy jelenet, leáll a kamera, vagy egyszerűen csak csúszás lesz, mert a tervezetthez képest lassabban halad egy adott jelenet felvétele, túlóra lesz stb.), így a gyártásvezetőnek folyamatosan ellenőriznie és felügyelnie kell a folyamatokat. Közben állandóan konzultál a producerekkel (akik nem feltétlenül vannak ott a forgatáson). A forgatott anyag biztonságos eljuttatása az utómunka helyszínére és az anyag minőségének ellenőrzése is a gyártásvezető dolga. Valamint nagyjából az összes olyan probléma megoldása, változás engedélyezése, mely a felelősségi körébe tartozik. Az adott produkciótól, illetve a producertől függ, mennyire van szabad keze a gyártásvezetőnek a költségvetésben: mekkora az a keret, lépték/eltérés, amelyen belül önállóan mozoghat.

Ezek a feladatkörök filmtípusonként változhatnak attól függően is, hogy pontosan mekkora és milyen tagokból áll a gyártási csapat. Erre majd később térek ki részletesen. A forgatás időtartama is változó. Kiszjátékfilm esetében három–nyolc nap, magyar nagyjátékfilm esetében harminc–kilencven nap (ez a nagyon bonyolult és nagy költségvetésű filmek esetén szokott előfordulni, nem gyakori, de például a *Kincsem* hetvenöt napot forgott + VFX napok), reklámfilm esetében egy–öt nap a leggyakoribb, de léteznek akár tíz–tizenöt napos nagy költségvetésű reklámok is. Külföldi bérmunka esetén az sem ritka, hogy akár fél–egy éven át is forog egy film. Az időtartamot nagyban befolyásolja az is, hogy öt vagy hatnapos munkahetek vannak. Magyar rendszerben a hetedik nap és az ünnepnap az iratlan szabályok értelmében duplabér-köteles, így általában hatnapos munkahetekkel számolunk. Egy munkanap tizenkét óra, jellemzően kötelező fél-egy órás ebédszünettel, az ezen felüli munkavégzés túlórákat jelent a túlórákés részlegeknek. Létezik még az úgynevezett *french hours* fogalma (eredetileg onnan szár-

mazik az elnevezés, hogy a franciáknál tíz óra a munkaidő), mely tízórás munkanapot jelent kiadott ebédszünet nélkül: mindenki akkor eszik, amikor el tud szakadni a munkájától egy gyors ebéd erejéig. Az amerikai filmeknél gyakori az ötnapos munkahét: ennek oka általában az erős szakszervezeti szabályozás, mely az amerikai munkavállalókat érinti.

A gyártásvezető feladatai az utómunka során

Magyarországon a digitális filmezés korszakában egyáltalán nem ritka, hogy egy gyártásvezető nem ért a digitális utómunkához. Van, hogy forgatás után teljesen leadja a produkciót, és a produkciós ház tagja, például egy producer veszi át, de az a gyakoribb, hogy felvesznek egy utómunka-gyártásvezetőt vagy egy utómunka-koordinátort, aki a gyártásvezető alatt végzi a szervezési munkákat az utómunka során: egyeztet a részlegekkel, kialakítja és felügyeli a workflow-t, betartatja a timingot, megszervezi a különböző kötelező filmnézési és ellenőrzési köröket (melyek filmtípusonként és finanszírozónként eltérőek lehetnek). A gyártásvezető feladata még a film során folyamatosan, illetve a film után az elszámolás elkészítése, mely kimutatja, hogy mi lett végül a film tényleges költségvetése. Ennek formái, követelményei is nagyban függenek az adott producertől, illetve a film finanszírozójától/megrendelőjétől. A film forgalmazásába/utóéletébe/fesztiváloztatásába már általában nem vonják be a gyártásvezetőt, persze erre is vannak ellenpéldák.

Külföldi bérmunka esetében gyakori, hogy csak a vágás történik Magyarországon, vagy még az se, és a teljes utómunkát külföldre viszik. Ez koprodukciós filmek esetében is gyakori, annak függvényében, pontosan mivel száll be a külföldi partner (magyarországi forgatásnál ez jellemzően az utómunka). Reklámfilm esetében vagy ugyanaz a helyzet, mint a játékfilmnél, tehát a gyártásvezető, vagy a produkciós ház embere, vagy utómunka-gyártás, esetleg koordinátor végzi a munkát, de nem ritka az sem, hogy a reklámügynökségnek van külön utómunka-részlege, és házon belül oldják meg az utómunkát. Kiszjátékfilmnél, leginkább a pénz miatt általában a gyártásvezető viszi végig az utómunkát is az elszámolás mellett. Ezért is van, hogy

azok a gyártásvezetők, akik a digitális korban rövidfilmeket gyártottak, sokkal jobban értenek az utómunkához, mint más társaik, és ezért akár nagyjátékfilm utómunkáját is tudják vinni gyártásvezetőként vagy kifejezetten utómunka-gyártásvezetőként, még akkor is, ha nincs akkora forgatási tapasztalatuk.

Az utómunka időtartama magyar játékfilm esetén a Filmalap szabályai szerint maximum egy év lehet az utolsó forgatási naptól: ekkor kell elkészülnie a DCP-nek, azaz a digitális mozikópiának²¹, mely tartalmazza a film végső változatát. Kisjátékfilm esetén ez maximum pár hónap, reklámfilmnél pedig pár hét attól függően, mikorra kell adásba/online az internetre kerülnie az anyagnak, illetve hány ellenőrző kört kér a megrendelő. Bér munka esetén ez a megrendelőtől függ, és gyakori az egy évnél hosszabb utómunka, de mint írtam, ez jellemzően nem Magyarországon történik – hiszen a forgatóstábok nagy tapasztalattal rendelkeznek, de az utómunka, a VFX jellemzően nem annyival drágább külföldön, mint amennyivel gazdagon strukturáltabb. Bár már egyre több utómunka-stúdió emelkedett nemzetközi színvonalra nálunk is, még nincs feltétlenül akkora kapacitásuk, amekkorát egy ilyen bér munka vagy bér munkák igényelnek.

A gyártási csapat összetétele

A gyártási csapat feje a gyártásvezető. Alatta helyezkednek el a felvételvezetők: ez vagy a régi, hagyományos magyar rendszer szerint felvételvezető I. és felvételvezető II. vagy „helyszínes felvételvezető” és „stábos, castingos felvételvezető”, plusz produkciós asszisztensek. Kisjátékfilmekben ugyanez a csapatrendszer, de általában jóval kevesebb emberből áll, mert a feladat és a pénz is kevesebb. Nem ritka, hogy a gyártásvezető egyedül vagy maximum egy felvételvezetővel készíti a produkciót. A külföldi rendszerben vagy az azt követő magyar struktúrában a gyártásvezető emberei a location manager, a unit manager, a produkciós koordinátor, a gyártási asszisztens, plusz anynyi produkciós asszisztens, amennyit a produkció nagyságrendje megkíván.

A csapatösszetételnél nagyon fontos a bizalom: mennyire írjuk felül a csapattagunk döntését, mennyire bízunk meg benne és fogadjuk el, hogy egy részfeladathoz esetleg jobban ért nálunk. Ezen nagyon sok múlik egy jó gyártásvezető és egy gyártási csapat esetében. Sok múlik azon, hogy olyan emberekkel dolgozzunk, akiket ismerünk, és akikben meg tudunk bízni, mert nem feltétlenül lesz mindig lehetőségünk minden munkafázist külön-külön ellenőrizni, de ha olyan szakemberekkel dolgozunk, akik értenek a munkájukhoz, és ebben megbízunk, nem is kell mindent ellenőriznünk.

Munkakörök

Az amerikai alapú rendszerben a location manager feladata a helyszínek teljes körű szervezése, a unit manager a bázis rendben tartásáért, a teljes technikai háttérért és ennek rendben tartásáért felel, a gyártásvezető asszisztense azért felelős, amivel a gyártásvezető megbízza (akár emberek felkérése, eszközök koordinálása stb.). A produkciós koordinátor a stáb közlekedéséért, utaztatásáért, diszponálásért, felszereléséért, vidéki forgatás esetében a szállásokért felel. A produkciós asszisztensek pedig a kisebb szervezési feladatokat látják el. Előfordulhat, hogy a jogosításokkal kapcsolatos dolgokra is a gyártási csapat egyik tagjának kell figyelnie, de mivel ez inkább a produceri részlegbe tartozik, leginkább a producer-asszisztens szokta csinálni – aki, bár a producer alá tartozik, hierarchiában a gyártásvezető alatt helyezkedik el, és sokszor neki is felel/besegít.

A régi magyar rendszeren alapuló működésben nagyjából egyértelmű, ki mit csinál: a helyszínes felvételvezető a helyszíneket intézi, a másik pedig a castingot és a stábbal kapcsolatos dolgokat. Az már az adott gyártásvezetőn múlik, milyen feladatkörben mennyire ad szabad kezét az embereinek. Van, aki mindent a felügyelete alatt tart, és semmi nem mehet ki az engedélye nélkül, van, aki nagyobb teret enged az embereinek, több feladatot bíz rájuk, és kevésbé ellenőrzi őket. Ez attól függ, milyen típusú ember az adott gyártásvezető, és mennyire ismeri az embereit/bízik bennük, illetve mi az a munkamódszer,

²¹ A Digital Cinema Package rövidítése a DCP, így nevezik a digitális fájlok azon gyűjteményét, azaz a digitális mozikópiát, mely a hivatalosan elfogadott digitális mozisabvány.

ami neki/nekik bevált. A felelősség azonban egyértelműen az övé, és ha hiba történik, ő a felelős érte, még akkor is, ha az emberei követték el. Például van olyan gyártásvezető, aki a kapcsolattartást a kamera- és lámpakölcsönző céggel a felvételvezetőjére bízta: megmondja neki, mekkora keretből gazdálkodhat, és azon belül ő rendeli a szükséges eszközöket. Ez főleg akkor fordul elő, ha az adott felvételvezető ehhez a területhez, jelen esetben a kamerához és lámpákhoz jobban ért, mint a gyártásvezető. Ez elég gyakran előfordul tapasztalt, idősebb, a régi kamerákon felnőtt gyártásvezetők esetében. Azzal, hogy hozzávetőleg tíz éve lényegében megszűnt a hagyományos filmre forgatás Magyarországon, és helyét szinte teljesen egészében átvette a digitális filmezés, annyira felgyorsult a technikai fejlődés, hogy az idősebbeknek gyakran nehéz ezt követnie. Gondoljunk csak bele: míg a filmes nyersanyagra történő forgatás fejlődési fokai körülbelül tízévente követték egymást, a digitális filmezés az utóbbi tíz évben robbanászerűen fejlődött és sokszor(osan) átalakult, és ezzel, valamint olcsóságával szinte teljesen kiszorította a piacról filmes nyersanyagra való forgatást. Szinte félévente kerülnek piacra az újabb és újabb, még egyszerűbb és egyre jobb minőségű digitális kamerák.

Kisjátékfilmben jóval árnyaltabb a helyzet: mivel ott nem mindig van szükség/lehetőség/pénz az összes részleg/munkakör felvonultatására, a gyártásvezető szokás szerint körülbelül mindent csinál, amire nincs ember, ha nincs külön cateringes, gondoskodik az ételről gyakran úgy, hogy akár ő maga főz, vagy kitakarítja a forgatás után a helyszínt, ha nincs pénz takarításra/set cleanerre. Vizsgafilm esetében például garantáltan nincs.

Finanszírozási háttér

A gyártásvezető munkáját nagyban meghatározza egy adott produkció finanszírozási háttere, támogatási formája – nemcsak pénzügyileg és elszámolási tekintetben, hanem adminisztrációban és tempóban is. Ahogy korábban már írtam, a finanszírozó követelményeitől függően más-képp készül egy költségvetés, áll össze egy finanszírozás

egy magyar filmben és egy amerikai bérmunkában.

Egy magyar játékfilmnél a Filmalap adott ütemezésben előre rendelkezésre bocsátja a film forgatásához szükséges költségvetést, részben a szerződési szabályok, részben a produkció által benyújtott cash flow terv alapján. Ha csak a gyártási pályázatot vesszük: amennyiben a produkció időben elszámolt a gyártás-előkészítési, vagy ha az nem volt, a forgatókönyv-fejlesztési támogatással, és időben teljesítette a megszabott feltételeket (így azt, hogy az összes stábtagnak munkaszerződése legyen kész a forgatás első napjáig), két-három ütemben megkapja a szükséges fedezetet a forgatáshoz – természetesen csak a nettó összeget. A pontos és jól átgondolt cash flow terv azért nagyon fontos, hogy a produkció ne kerüljön kinos helyzetbe, pénzhányba: ezért kell előre eltervezni, átgondolni, mikor mennyi pénzre van szüksége a produkciónak, mikor milyen kifizetések várhatóak és tervezhetőek. Ennek megfelelően meg is kell állapodni a stábbal, illetve a partnercégekkel: nem mindegy, hogy valaki heti, havi vagy végösszámrlást kér-kap, a produkciónak mindig akkora tőkéje/fedezete kell legyen, hogy biztonsággal tudja fizetni az aktuális számlákat. A Magyar Média Mecenatúra Program által finanszírozott kisfilmeknél/tévéfilmeknél egyszerűbb a helyzet: ott a támogatási szerződés megkötésekor elutalják a megítélt támogatás nyolcvan százalékát, és ha ezzel az összeggel a film befejeztét követően elszámolt a gyártó cég és a filmet elfogadták, megkapja a fennmaradó húsz százalékot. Így, ha ügyes a gyártásvezető cash flow terve, még az ÁFA miatt sem kell aggódniuk, és egy-egy szakaszban még az ÁFÁ-t is meg tudják hitelezni a támogatásból a visszaigénylésig.²²

Kisjátékfilmnél is fontos a pontos cash flow készítése, bár ott az alacsonyabb költségvetés miatt kisebb összegeket kell meghiteleznie a gyártócégnak, de mivel a kisfilmeket gyakran új, kis gyártócégek készítik, kevésbé stabil háttérrel, ott kisebb forráshiányok is jelenthetnek nagy problémát. Vizsgafilm esetében pedig sok minden függ az anyaintézménytől, annak egyéb lehetőségeitől és a rá vonatkozó egyéb szabályoktól.

Szervizprodukcióknál is szigorúan veszik a *cash flow*, noha a külföldi stúdiók nem feltétlenül vannak pénzhányban, inkább szeretik a pontos terveket, és csak a kötelező minimális pénzmozgások végrehajtását. Mivel ott

²² Mivel a filmgyártási támogatások nettóban értendők, így az ÁFÁ-t a gyártócégnak kell meghiteleznie önerőből, vagy ha az összeített ÁFA összege olyan magas, akkor banki kölcsönből. Ez nagyjátékfilmeknél bevett szokás.

abszolút piaci alapon megy a filmkészítés, a cash flow-szabályokhoz is piaci érdekekből ragaszkodnak.

Reklámfilm esetén a legbonyolultabb a helyzet: habár a logikus az lenne, hogy ez legyen a legstabilabb forrással rendelkező szisztéma, hiszen a legtöbb esetben piaci cég az ügyfél, amely reklámot készített (bár állami cég esetében is tudható, hogy reklámköltségre külön keret van, és mindenképp megvan a keretfinanszírozására szolgáló összeg), azonban mivel itt van a legtöbb láncszem beiktatva a sorba, ez szokott a legnehézkesebben menni. Az ügyfél klasszikus esetben ugyanis az ügynökségnek utal, és az ügynökség a gyártócégnak. Reklámfilmnél a legtöbb esetben fizetnek előleget, kivéve, ha speciális esetről van szó (mondjuk van egy keretmegállapodás vagy nagyon kicsi költségvetés, netán adminisztrációs időhiány lép fel), de az előleg nem minden esetben fedezi a gyártócégnak a fennmaradó részlet megérkezéséig felmerült költségeit. A fennmaradó összeget legtöbbször az elfogadott, kész film átadása után fizetik ki. Itt érdemes a leginkább előre tisztázni a fogalmakat, és odafigyelni a cash flow-ra. Míg a korábbi esetekben a finanszírozó eleve filmes területen osztt pénzt, itt az ügyfelek gyakran sem pénzügyileg, sem a gyakorlatban nem ismerik a filmgyártás működését. Így sajnos gyakran előfordul, hogy a gyártásvezető a forgatástól számított harmincnapos kifizetésben állapodik meg a stábbal, mert az ügynökségtől ezt az információt kapta, míg az ügyfél a harminc napot a film általa történt elfogadásától számolja, és esetleg már rég megy a film a tévében, mire a stábot sikerül kifizetni (ilyenkor sok órát el lehet tölteni annak kinyomozásával, hol vészett el az információ, és ez miért nem lett írásba foglalva). A felelősségre vonás nem sokat ér ebben a helyzetben. A legtöbb gyártócégnak úgy vélekedik, hogy nem érdemes beperelnie az ügynökséget (hiszen csak őket perelheti, mivel velük áll kapcsolatban) pár hetes fizetési csúszás miatt, ezzel kockáztatva a későbbi jó munkakapcsolatot. Ebben az esetben azt tudja tenni egy jó gyártásvezető, hogy minden jóhiszemű szóbeli megállapodás ellenére is (értsd: az ügynökség megígéri, hogy most már aztán tényleg a forgatás után harminc nappal utal) ő a biztonság kedvéért inkább nagyobb fizetési határidőben állapodik meg a stábbal, így ha az ügynökségi utalás meg is csúszik, a gyártócégnak még mindig időben ki tudja egyenlíteni a felé kiállított számlákat.

Költségvetés

Ahogy korábban is írtam, a különböző költségvetések más-más módszerekkel készülnek, attól függően, hogy milyen filmtípusról van szó, illetve ki a megbíró. Amerikai bér munka esetén a gyártásvezető egyik legfontosabb feladata a költségek folyamatos ellenőrzése és az adminisztráció²³, mivel itt lehetetlen minden egyes költségtételt külön ellenőrizni. A magyar játékfilmes költségvetés általában úgy készül, hogy a gyártásvezető előveszi az adott támogatóhoz tartozó költségvetés-sablont, végignézi a szükséges rovatokat, és feltölti. Ebből először általában a végső költségvetésnél magasabb költségvetés jön ki, mert itt gyakran inkább ráhagyással számol, hogy lássa, mi az a keret, amiből a film mindenképpen kijön. Ha kész az első verziós, úgynevezett limitköltségvetés, utána a részlegvezetőkkel történt egyeztetés után újabb és újabb pontos verzió készül, míg el nem készül az a költségvetés, ami a film végső költségvetése, és amihez képest majd történik az elszámolás. Rövidfilmek esetében gyakran kell a low budget helyzethez alkalmazkodni. Ilyenkor abból indulunk ki, hogy mi az a minimum tétel, amire szükség van a forgatáshoz, a film elkészültéhez. Mind ezt összegezve eljutunk megint a gyártásvezető feladatához: be kell tartatnia a költségvetést a saját felelősségi körén belül. Mindezen túl szervizprodukciók esetében a gyártásvezetőnek az a kiemelt felelőssége, hogy mindenről minél hamarabb tájékoztassa a line producert vagy az adott felettesét, akinek beszámolási kötelességgel tartozik a produkcióban, hogy az késlekedés nélkül jóváhagyhassa vagy jóváhagyathassa a szükséges, esetlegesen felmerülő pluszköltséget. Reklám esetében kicsit könnyebb a gyártásvezető helyzete: arányaiban itt alapvetően magasabbak a büdzsék, az idő rövidegére és a piaci alapra való tekintettel ezt a legtöbb ügyfél is belátja, emiatt általában fajlagosan magasabb költségvetések is születnek. És ha a megrendelőnek bármilyen extra igénye lép fel a költségvetés elfogadása után, a gyártásvezetőnek nem kell sakkoznia azzal, hogy honnan és hogyan csoportosítsa át, hanem ki lehet fizetni a plusztételeket.

23 Forrás: a szerző háttérinterjúja Nagy Edit és Óvári Eszter gyártásvezetőkkel (Az interjú időpontja: 2018 tavasz).

A gyártásvezető szerepe a stábben

Ahogy korábban is írtam, a filmgyártásban szigorú hierarchia működik, ha nem is annyira szigorú, mint a katonaságban. Minél nagyobb a stáb, és minél nagyobb költségvetésű, bonyolultabb a film, annál fontosabb és szigorúbb ez a hierarchia, hogy minden a lehető legjobban működjön. A gyártásvezető áll a „szakmunkások” élén, alá tartozik az összes gyakorlati részleg, az ő feladata az összes részleg munkájának kontrollálása és elősegítése. Minél nagyobb ez a stáb, a feladat annál inkább ellenőrzési és adminisztratív jellegű is.

Egy ötven-hatvan fős stábnál még lehetséges, hogy a gyártásvezető mindenkit vagy szinte mindenkit ismerjen, egy több száz fős stábnál ez szinte lehetetlen, de nem is szükséges. Egy akkora stábnál, mely a külföldi bérmunka-produkciók legyártásához szükséges, létfontosságú a hierarchia betartása, hogy minden gördülékenyen menjen, és minden meg legyen oldva. Míg egy kisebb filmnél előfordulhat, hogy a gyártásvezető egy adott problémával a kellékeshez fordul rögtön, és vele intézti el (hozzon egy másik vázát, mert a rendező elégedetlen azzal, ami a jelenetben van), majd pedig utólag szól/jut el az információ a részlegvezetőhöz az adott problémáról. Egy nagyobb apparátusú stábnál pénzügyi vagy adminisztrációs fennakadást jelenthet, ha nem a részlegvezető értesül először a problémáról és nem ő osztja ki a feladatot. Maradjunk ugyanennél a példánál: ahol a berendező alatt nyolc kellékes, tíz prop buyer²⁴ és húsz swing gang²⁵ van, a gyártásvezető nem is feltétlenül tudja, ki az, aki az adott kérdéssel foglalkozik. Ezért a leggyorsabb és legegyszerűbb a részleg vezetőjével kommunikálnia, aki tudja, ki az az ember a részlegében, aki az adott részfeladat felelőse. Ugyanez fordítva: egy nagyon nagy stábben nem lehet apróságokkal megkeresni a gyártásvezetőt, mert nem feltétlenül ő az, aki meg tudja oldani a problémát. Lehet, hogy az adott terület koordinátora, a felvételvezető vagy a részlegvezető önállóan kezeli azt a területet, így a gyártásvezetőhöz csak az őt érintő információk jutnak el, több részlet nem, mert idő, lehetőség és szükség sem mindig van rá.

Minden szempontból rendhagyó egy kisjátékfilm, mivel itt általában a költségvetés és a stáblétszám is kisebb, a gyártásvezető szinte minden problémáról tud/mindenbe belefolyik, sőt nem ritka, hogy olyan pozíciót is visz, ami alapvetően nem gyártási feladat. A legjobb példa a catering: nagyjátékfilmben, bérmunka esetén a gyártásvezető állapodik meg az adott catering céggel a létszámról, a catering díjáról, buszok bérleti díjáról, az igényekről. A konkrét menüigényeket, speciális igényeket nem is feltétlenül ő egyezteti, rábízta a koordinátorra vagy egy PA-re, de általában egy PA fordítja a menülistát is a külföldieknek, vagy juttatja el a stábhöz, ő kommunikál az ebédszünetről is a cateringgel. Míg kisfilm esetében sem szükség, sem pénzügyi lehetőség sincs cateringbusz bérlésére, sokszor még profi filmes catering céggel való megállapodásra sem. Ilyenkor előny a kreativitás és a találékonyság: megtalálni az olyan éttermeket, kifőzdéket, kiszállítócégeket, melyek a forgatás helyszínéhez közel vagy akár a helyszínen a legjobb ár/érték arányú szolgáltatást tudják nyújtani. Sőt vizsgafilm és egyéb low budget filmes produkcióimban az is gyakori volt, hogy én magam főztem gyártásvezetőként a húszfős stábra: máshogy nem tudtam volna kihozni napi ötezer forintból a teljes stábellátást. Az ugyanis alap, és ezt nagyon hamar megtanulja az ember: mindegy, hogy low budget produkcióról vagy szuperprodukcióról van szó, az éhes filmes nem dolgozik, vagy nem jól, vagy nem szívesen, vagy egyáltalán nem. Tehát törekedni kell rá, hogy az adott körülmények között a legjobb ellátást kaphassa a stáb.

A gyártásvezető viszonya a stábbal

A gyártásvezető viszonya a stábbal szintén függ a produkció műnemétől és méretétől. Mivel a szűken vett gyártási stáb főnöke, elengedhetetlen, hogy tiszteljék és hallgassanak a szavára. Hogy ezt milyen eszközökkel éri el, ez már az adott gyártásvezetőn múlik. Lehet szigorúan és távolságtartón dolgozni, lehet szigorúan véve csak a saját munkánkat végezni, és lehet baráti légkörben, valamint

24 Az art department egyik pozíciója, az az ember, aki a kellékek beszerzésével foglalkozik

25 Az art departmentben a fizikai munkások, akiknek csak a pakolás, a nehezebb tárgyak, bútorok mozgatása a feladata.

úgy is, hogy a saját munkakörünkön és kötelességünkön túlnyúlva segítünk a munkatársaknak nemcsak a produkció érdekében, hanem csak azért is, hogy nekik könnyebb legyen a dolguk.

A stábbal való viszony egészében, és a stábtaggal fennálló viszony önmagában is fontos kérdés. Egy nagy stábnál, ahol nem ismer mindenkit az ember, nehéz személyes viszonyt kialakítani mindenkivel, de a jó hangulat, bizalmi légkör szélesebb értelemben is jó hatással lehet a forgatásra – olyanokban is jó vélemény alakulhat ki az adott gyártásvezetőről a stábben, akik nem is ismerik őt. Mivel a filmgyártás nem reggel kilenctől délután ötig tartó munka, az előkészítés, a forgatás során legalább a napunk felét a kollégáinkkal töltjük, könnyebb úgy, ha baráti, de legalábbis komfortos a légkör, amit megteremtettünk és amiben dolgoznunk kell. Nyilván nem szabad hagyni, hogy a közvetlenség, a kedvesség a tekintély rovására menjen, meg kell találni a megfelelő egyensúlyt. A kisjátékfilm ebből a szempontból is rendhagyó, mivel ott sokszor keverednek a szerepek, munkakörök, ott tudnak a legszorosabb kapcsolatok, alkotópárok, alkotócsoportok és kötődések kialakulni, ott van leginkább a gyártásvezető közvetlenül a stábtagokra utalva, és fordítva. Nem véletlenül szoktak az ott kialakult felállások később megmaradni, esetleg tovább is fejlődni. Sok rendező a nagyfilmjeit azzal a producerrel, gyártásvezetővel készíti – az alkotótársakról nem is beszélve –, akivel a kisjátékfilmjeit készítette, és akivel csapattá kovácsolódtak (Mundruczó Kornél–Petrányi Viktória, Reisz Gábor–Berkes Juli, Szimler Bálint–Osváth Gábor, Kárpáti György Mór–Molnár Dániel – hogy csak azokat a példákat említsem, melyeket közvetlen közlelől láttam). Emiatt is szerencsés, ha egy gyártásvezető „kicsiben” kezdi: ha nem feltétlenül csak végigjárja a ranglétrát, hanem önálló gyártásvezetőként kisfilmeket vállal először, és ott kialakítja a saját stábját, megtalálja a későbbi munkához a már bevált embereit. Ebben a szakmában nagyon fontos a szakmán belüli hírnév és a hitelesség, hogy a gyártásvezető kialakítsa a saját a saját „márkáját”. Például az a gyártásvezető, akiről köztudott, hogy kiáll az embereikért, nem használja ki a produkciót, odafigyel a rendezett kifizetésekre, akkor is nagy valószínűséggel talál embert egy forgatásra, amikor épp dőmping van, illetve a neki elígért stábtagnak nem hagyja cserben egy jobban fizető produkció kedvéért sem.

Milyen a jó gyártásvezető?

Az eddig leírtak alapján elmondható, hogy vannak olyan tulajdonságok, mellyel minden gyártásvezetőnek rendelkeznie kell, függetlenül a műnemtől, melyben dolgozik. Alapvetően mindenki szerint a gyártásvezető egyik legfontosabb feladata a költségvetés elkészítése, ehhez pedig szükség van pénzügyi érzékre, némi matematikai tudásra is. Ez műfajtól függetlenül igaz a gyártásvezetői munkára. A másik legfontosabb tulajdonság a rugalmasság. A gyártásvezetőnek tudnia kell gyorsan alkalmazkodni a gyakran változó helyzetekhez, és keresnie kell a megoldást az újabb és újabb felbukkanó problémákra. Ehhez elengedhetetlen, hogy célorientált legyen, aki a megoldásra törekszik. Emellett többek szerint ugyanilyen fontos a gyorsaság és a gyors döntési képesség. A filmgyártásban sokszor nincs idő mindent alaposan átgondolni, néha hirtelen, zsigerből kell meghozni a döntéseket. Ebben pedig két dolog lehet az ember segítségére, az egyik a tapasztalat, amit számos interjúalany hangsúlyoz, mely átsegít a nehéz helyzeteken. Egy tapasztalt gyártásvezető sok mindent megélt már, így tudja, milyen helyzeteket hogyan a legértemessebb kezelni. A másik pedig, ami ennek látszólag ellentmond (mert nem tanulható, nem rutin kérdése), a zsigerek, az ösztönök, melyek megsúgják, hogy mit tegyen az ember. Ha valaki alkalmas személyiséggel rendelkezik, akár kevesebb tapasztalattal is jó gyártásvezető válhat belőle. A tapasztalat, ha valaki végigjárja a ranglétrát, csak előnyére válhat. Ezzel függ össze a határozottság is, az irányítási képesség. Az irányításhoz a gyártásvezetőnek jó csapatjátékosnak is kell lennie: tudja helyét a csapatban, jól osztja ki a feladatokat, jól ellenőrzi és jókor lép közbe, ha szükség van rá. Ebből következik, hogy jó kommunikátornak is kell lennie. Ez elengedhetetlen a feladatok hatékony kiosztásához és a problémák megoldásához is. A jó emberismeret szintén fontos, nemcsak azért, hogy jól ismerje a stábtagjait, ezáltal jól tudja delegálni a feladatokat, hanem azért is, hogy mindenkivel megtalálja a megfelelő hangot. A gyártásvezetőnek tehát kvázi stábpszichológusnak kell lennie. Elengedhetetlen a jó idegzet, a fegyelmettség, az átgondoltság és a precizitás. Végül, de alapvetően talán mindennél fontosabb a becsületesség. A gyártásvezető egyik alapeszköze, hogy bízzanak benne, legyen hitele a személyének, hogy akár olyan dolgokat is el tudjon intézni a kialakított bizalomra

építve, amit mások nem. Ehhez persze elengedhetetlen az önismeret, az önbizalom, továbbá a fizikai és szellemi állóképesség.

Eltérések a különböző típusú filmek gyártásvezetői igényei között

Egy kisjátékfilmben a gyártásvezető sokkal inkább alkotó partner, és sokkal közvetlenebb kapcsolatban áll a stábtaggal, mint a nagyobb produkciókban. Sokszor több munkakört is vinnie kell, itt kiemelten fontos a rugalmasság és a kreativitás, hogy olyan megoldásokat találjon ki, amelyek passzolnak a kicsi méretekhez. Nem ragaszkodhat olyan szigorúan a nagykönyvben megírtakhoz, ez a műnem sok szabályszerűséget igényel, épp azért, mert sokszor nincs pénz a professzionális megoldásokra. Aki nem tud kellően rugalmas és kreatív lenni, és elfogadni, hogy itt másképp mennek a dolgok, annak nem szabad kisfilmet gyártania.

Egy játékfilmben, minél nagyobb költségvetésű, annál inkább eltolódik a gyártásvezető munkája az adminisztráció felé. Annál több a papíron tervezés, elszámolás és igazolás írása. Aki nem tud nagy struktúrákban gondolkodni, annak ez nem való. Aki szeret terepen maradni, annak sem.

Reklámban a gyorsaság és a hirtelen ötletek a legfontosabbak, mivel ott szinte semmire sem marad idő, sokszor kell megszegni az írott vagy íratlan szabályokat annak érdekében, hogy a produkció elkészülhessen.

A különbségek tehát, mondhatni árnyalatnyiak – számos azonos tulajdonság van és kevés különböző. Az árnyalatok mégis fontosak. Ha csak egy bizonyos tulajdonság is nem stimmel, nagy eséllyel nem válik jó gyártásvezető az adott műnemben az emberből. Kivételek persze mindig vannak, de az általános tapasztalat a fentieket igazolja.

Végül

Tanulmányomban bemutattam, mi a gyártásvezető munkaköre, mik tartoznak a feladatai közé a különböző munkaszakaszokban, kik a csapatának tagjai, hol helyezkedik

el a stábban, mi a viszonya a költségvetéshez, és végül megvizsgáltam, milyen tulajdonságokkal kell rendelkeznie egy jó gyártásvezetőnek alapvetően a különböző típusú filmekben. Munkám során, miközben a háttérinterjúkat készítettem, meglepődve vettem észre, mennyivel több női gyártásvezetővel találkoztam, mint férfival. Pontos felmérésről ugyan nem tudok, de feltételezhető, hogy valóban több női gyártásvezető van a szakmában.

Tanulmányomat azzal a kérdéssel kezdtem, mennyiben tér el és mennyiben azonos a gyártásvezető munkája a különböző típusú filmekben. A válasz az (és ezt, remélem, elemzésem is bizonyítja), hogy a különbség a méretekben rejlik. Legyen szó nemzetközi szervizmunkáról, magyar játékfilmről, rövidfilmről, reklámfilmről vagy vizsgafilmről, mindegyik más és más struktúrát feltételez. Ezek a struktúrák pedig már csak a méretükből adódóan is eltérő munkamenetet igényelnek. Főképp emiatt tevődnek össze más-más részfeladatokból a gyártásvezető feladatai, illetve emiatt tolódnak el a hangsúlyok is a különböző részfeladatokban. Kijelenthetjük tehát, hogy a gyártásvezető munkája alapjaiban ugyanaz a vizsgált struktúrákban, csak a hatáskörök és a részfeladatok térnek el – ám ezek óriási különbséget is okozhatnak. Ebből következik, hogy bár az alapvető tulajdonságok mindenhol adóttak, bizonyos tulajdonságokra, melyeket a legutolsó fejezetben részletesen kifejtettem, hatványozottabban van szüksége a különböző típusú filmek gyártásvezetőjének ahhoz, hogy jól végezhesse a feladatát, és elmondhassa: megtalálta a neki való struktúrát.

Anna Sípós

Production Managers and the Hungarian Film Industry

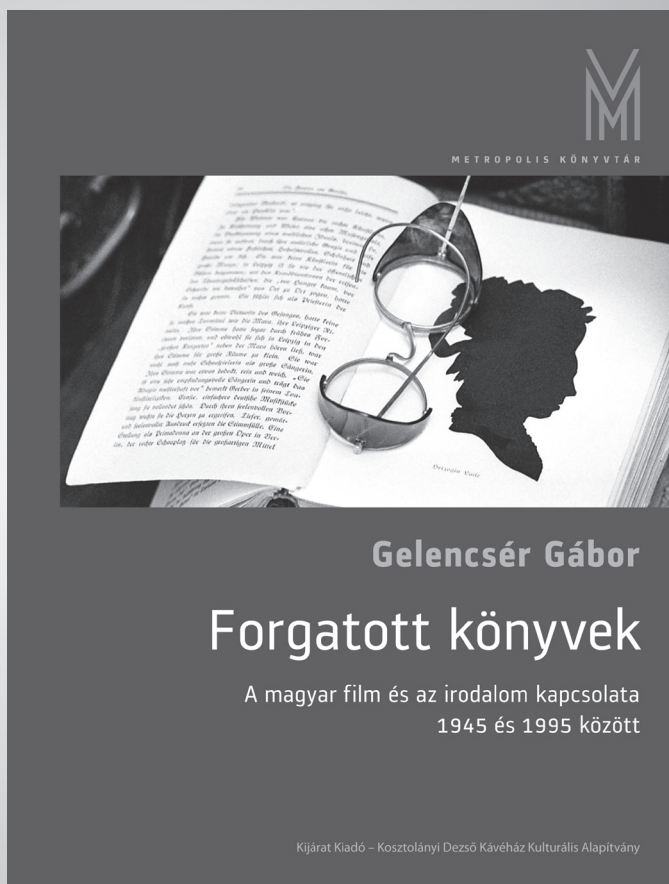
The article discusses the production managers' work in different types of productions (service productions, domestic feature films, short films, and advertisement films), and provides an overview of the Hungarian film industry from this perspective. With the help of interviews made by the author, the article gives an insight into the work of production managers, describes the production manager's position in the hierarchy of the film industry, and shows the differences of the production managers' work regarding the different types of productions. Furthermore, the article discusses what competencies are required for this job.

Hamarosan digitális formában is elérhető!

Gelencsér Gábor

Forgatott könyvek

A magyar film
és az irodalom kapcsolata
1945 és 1995 között



A KÖNYV DIGITÁLIS VÁLTOZATA 2019-BEN JELENIK MEG!

A digitális változat ingyenesen letölthető
a Metropolis honlapján: www.metropolis.org.hu



METROPOLIS KÖNYVTÁR

Kortárs magyar filmipar – Válogatott bibliográfia¹

- Basa Balázs – Názer Ádám: *Itt forgott. Főszerepben Budapest – Nemzetközi filmek.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 2014.
- Berkes Júlia: A magyar filmipar átalakulása a szervizprodukciók hatására. *Metropolis 22* (2018) no. 4. pp. 8–32.
- Foktői János: *Az állam szerepe a magyar filmművészet és filmipar 2004 és 2014 közötti alakulásában, különös tekintettel a mozgóképörökség megőrzésére és hasznosítására.* Doktori értekezés. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2016. <http://szfe.hu/wp-content/uploads/2017/02/Fokt%C5%91i-J%C3%A1nos-DLA-dolgozat.pdf>
- Irimiás Anna: *Filmturizmus. A filmek és televíziós sorozatok turisztikai szerepének és hatásainak geográfiai vizsgálata.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 2015.
- Joó Tamás: *Nemzetközi produceri ismeretek. Filmfinanszírozás és filmpolitika.* Doktori értekezés. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2016. <http://szfe.hu/wp-content/uploads/2016/11/Jo%C3%B3-Tam%C3%A1s-DLA-dolgozat.pdf>
- Kollarik Tamás – Varga Balázs (eds.): *Mozgóképek és paragrafusok. A filmgyártás intézményi és szabályozási kérdései.* Budapest: MMA MMKI, 2018.
- Kortárs magyar filmipar.* *Metropolis* (2018) no. 4.
- Petrányi Viktória: *A filmproduceri MA képzés lehetőségei. Mundruczó Kornél Jupiter holdja című filmjének tapasztalatai nyomán.* Doktori értekezés. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2018. <http://szfe.hu/wp-content/uploads/2018/01/Petranyi-Viktoria-DLA-dolgozat.pdf>
- Schneider Ákos: *Képlékeny vásznak. Low budget független filmkészítés Magyarországon.* *Metropolis 22* (2018) no. 4. pp. 34–67.
- Sípos Anna: *A gyártásvezetők és a magyar filmipar.* *Metropolis 22* (2018) no. 4. pp. 68–82.
- Valociková, Cintia – Kolhofer-Derecskei Anita: *Hunlywood Európában. A magyar filmipar versenyhelyezete az EU-ban. Multidiszciplináris kihívások, sokszínű válaszok 7* (2018) no. 4. pp. 91–108.
- Varga Balázs: *Filmrendszerváltások. A magyar film intézményeinek átalakulása 1990–2010.* Budapest: L'Harmattan, 2016.
- Virginás Andrea: *A kis mozik fogalma: román és magyar filmgyártási példák.* *Filmszem* (2014 őszi) no. 3. 56–67.
- Zachar Balázs: *Filmtámogatás az Európai Bizottság szemüvegén keresztül. Állami Támogatások Joga* (2013) no. 4. pp. 115–126.

¹ A válogatott bibliográfiát összeállította Varga Balázs.

A Metropolis hivatkozási rendje

Kérjük minden szerzőnket és fordítónkat e hivatkozási rend betartására.

1. BIBLIOGRÁFIAI ADATOK

A. Folyóirat esetén:

Szerző: Cím. Folyóiratcím évfolyam (év) Szám. Oldalszám.

Pl. Polan, Dana: Cinéma 1: L'Image-mouvement. *Film Quarterly* 18 (1984) no. 1. pp. 50–52.

Külföldi szerző esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Összevont számok esetén a **no. 1.** helyett **nos. 1–2.** áll.

Ha az évfolyamból és a számból nem derül ki egyértelműen a megjelenés időpontja (hónap, évszak), akkor azt a zárójelen belül kell jelezni: Reader, Keith: The Scene of Action is Different. *Screen* 28 (Summer 1987) no. 3. pp. 98–102.

Ha a folyóirat nem jelöli meg az évfolyamot, hanem folytonosan számozza az egyes számokat, akkor az évfolyam értelemszerűen kimarad: Deleuze, Gilles: Fragment d'un texte inédit. *Cahiers du cinéma* (Déc. 1995) no. 497. p. 28.

Napilap esetén az évfolyam és a szám megjelölése nem szükséges, a kiadás dátuma a zárójelben szerepel: Daney, Serge:

Nos amies les images. *Libération* (1983. 10. 03.) p. 31.

B. Könyv esetén:

Szerző: Cím. Város: Kiadó, évszám.

Pl. Buydens, M.: *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 1990.

Külföldi szerző esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Többkötetes mű esetén a köteteket római számokkal jelöljük, a kötet szó vagy annak bármilyen nyelvű rövidítése (Vol, Tom) nélkül. Nichols, Bill (ed.): *Movies and Methods. II.* Berkeley: University of California Press, 1985.

C. Tanulmánykötet esetén:

Szerző: Cím. In: Szerkesztő (ed.): Kötetcím. Város: Kiadó, évszám. Oldalszám.

Pl.: Bogue, Ronald: Wird, Image and Sound. In: Bogue (ed.): *Mimesis in Contemporary Theory*. Philadelphia: John Benjamins, 1991. pp. 77–97.

Külföldi szerző, fordító vagy szerkesztő esetén a vezetőknév áll elől: Deleuze, Gilles.

Ha egy kötetnek több szerkesztője van, akkor **(ed.)** helyett **(eds.)** áll. Pl. May, Todd: Difference and Unity in Gilles Deleuze. In: Boundas, Constantin – Olkowski, Dorothea (eds.): *Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York–London: Routledge, 1994. pp. 33–50.

2. SZÖVEGKÖZI HIVATKOZÁSOK

Az idézett szövegek idézőjel között, kurziválva jelennek meg, a főszöveggel folytatólagosan (tehát nincs új sor és szűkebb margó). A címeket (filmcímek, könyvek) idézőjel nélkül kérjük kurziválni. Az idézett szövegek helyét minden esetben lábjegyzetben (nem a főszövegben) kérjük megjelölni, feltüntetve az idézet oldalszámát, valamint a fordítót.

Pl. Godard, Jean-Luc: *Introduction à une (véritable) histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980. Magyarul ld. Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe. (ford. Pacskovszky Zsolt) *Metropolis* 1(1997) no. 1. pp. 38–44. id. h. p. 38.

A szövegben korábban már hivatkozott könyvészeti adatoknál az újbóli hivatkozás esetében csak a szerző vezetőknévét, a főcímet, illetve az oldalszámot kell feltüntetni.

A rövidítések mindig kisbetűvel állnak: **cf.**, **ibid.**, **pp.** stb. Kivétel: **In.** Az oldalszámokat és a korábban feltüntetett könyvekre a hivatkozást a bevett latin rövidítésekkel jelöljük: **ibid.**, több oldal esetén **pp. 45–46.**, egy oldal esetén **p. 4.**

Ha egy szöveg korábban megjelent magyarul, akkor azt a magyar szöveget kell idézni, kivéve ha a szerző nyomós okkal használja a saját fordítását. A magyar kiadás adatait ebben az esetben is kérjük a fordító nevével együtt feltüntetni.

A hiányos hivatkozásokat kénytelenek vagyunk kihagyni.

Szerzőink

BERKES JÚLIA

Producer. Az ELTE BTK-n kommunikáció szakon, a Színház- és Filmművészeti Egyetemen gyártásszervező szakon végzett. 2009 óta a Proton Cinema munkatársa. Számos magyar kis- és nagyjátékfilm producere, illetve Magyarországon forgott külföldi produkciók line producere. Producerként jegyzi többek között Reisz Gábor játékfilmjeit (*VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan*, 2014, *Rossz versek*, 2018).

SCHNEIDER ÁKOS

Rendező, producer. 2004-ben az IBS-en közgazdász BA-diplomát szerzett, 2010-ben az ELTE BTK-n filmtudomány szakon végzett. Az AZT-Media tulajdonosa, vezető producere. Cége az elmúlt tíz évben számos különböző műfajú filmes produkció (játékfilm, rövidfilm, reklám, klip) készítője, illetve produkciós szolgáltatója volt.

SÍPOS ANNA

Gyártásvezető. Először az ELTE BTK filmelmélet és filmtörténet szakán, majd a Színház- és Filmművészeti Egyetem gyártásszervező szakán végzett. 2008 óta dolgozik gyártásvezetőként különböző pozíciókban hazai és nemzetközi produkciókban (játékfilm, tévéfilm, rövidfilm, reklám).

Teljes körű nyomdai megoldások

magánszemélyeknek, cégeknek,
partnernyomdáknak egyaránt.

X-Print
Digitális Nyomdai
Demonstratóterem

gyors, költséghatékony, inspiráló

KIS PÉLDÁNYSZÁMÚ KÖNYVNYOMTATÁS

Hagyományos
nyomdai termékek kis-
és nagy példányszámban
egyaránt:

szórólapok, plakátok, brossurák,
névjegyek, cégkártyák, meghívók,
sorszámozott VVP-, tagsági
és törzsvásárló kártyák
öntapadós termékcímkék, önátíró tömbök
levélpapírok, borítékok, dossziék,
füzetek, újságok, könyvek,

Kérje tevékenységi körre szabott ajánlatunkat!
pl. gyógynövényboltok, fitness- és konditermek, szépség stúdiók,
ékszer-, ajándék- és divatcikkboltok, fogászati és
egyéb orvosi rendelők részére összeállított
nyomdai csomagjainkat.

**XIII. kerület,
Kresz Géza utca 12.**

(Kresz Géza u. – Katona József u. sarok)



**Kapcsolat:
nyomda@x-site.hu
+36 70 905 5936**

Vol. 22. no. 4.

Editorial board: Contemporary Hungarian Film Industry

Yvette Bíró
 Gábor Gelencsér
 Tibor Hirsch
 Jenő Király
 András Bálint Kovács

- 6 Editorial Introduction
- 8 *Júlia Berkes: Service Productions in the Hungarian Film Industry*
- 34 *Ákos Schneider: Hungarian Independent Feature Films and the Hungarian Film Industry*
- 68 *Anna Sípos: Production Managers and the Hungarian Film Industry*
- 84 Contemporary Hungarian Film Industry – Selected Bibliography

Editors:

Györgyi Vajdovich
 Balázs Varga
 Teréz Vincze

Editor of present issue:

Balázs Varga

Editorial assistant:

Helén Jordán

Proof-reader:

Éva Jagicza

Contact information:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.

Tel.: 06-20-483-2523

(Helén Jordán)

E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

www.metropolis.org.hu

Editor-in-chief:

Györgyi Vajdovich

Metropolis is published by
 Kosztolányi Dezső Cultural Foundation
 Managing director: Balázs Varga

Design by Regina Szász and András Szabó Hevér
 Cover design: Atelier DTP and Design Ltd.
 printed by X-Site.hu Ltd.

