

Play it Green!
How to make films
cheaper and better?

Zrównoważony „Zielony” Model Produkcji Filmowej – zarys koncepcji, którą realizujemy na Plenerach Film Spring Open.



Fot.: Halina Holas - Idziakowa

Utrwalony przez lata system produkcji filmowych nie zmienił albo zmienił się w niewielkim stopniu w stosunku do radykalnie zmienionej technologii. Światem wstrząsają kryzysy, produkcją przemysłową rządzi zrównoważony rozwój i optymalizacja kosztów. Tymczasem w świecie filmu niewiele się zmienia. Konieczność zmian mających wpływ na środowisko, a także rewolucja technologiczna w procesie rejestracji obrazu nie miała (albo ma mały) wpływ na system produkcji filmowej. Warto się zastanowić, dlaczego tak się dzieje, jakie są przyczyny braku modernizacji i co powinno się zmienić.

Na Plenerach Film Spring Open (350 młodych twórców AV z całej Europy) dyskutujemy o tym, analizujemy powody braku zmian i szukamy nowych rozwiązań. Nie ograniczymy się tylko do teoretycznych rozważań, ale zbudowaliśmy także Mobilne Studio Filmowe Cinebus¹ jako studyjny projekt pokazujący możliwości i

1. Pozwala na wyprodukowanie małych, kameralnych filmów od początku zdjęć do całkowitego zakończenia filmu (Produkcja i Postprodukcja). Za jego pomocą można obsłużyć plan zdjęciowy łącznie z reżyserskim "podglądem" i charakterystyką aktorów, a także zmontować, archiwizować, wykonać podstawowe manipulacje obrazu i korekcję barwną, a także udźwiękować skończony już film. Za pomocą Cinebusa można

potencjalny rozwój nowych metod produkcji filmowej.

Od trzech lat organizujemy w ramach Plenerów Film Spring Open Sympozja poświęcone Nowemu i Zrównoważonemu Modelowi Produkcji, na który zapraszamy przedstawicieli przemysłu audiowizualnego, media i młodych twórców AV. Wspólnym mianownikiem tych działań jest hasło „Tworzyć więcej i lepiej, zużywając mniej”. I nie chodzi nam tylko o teorię. Naszym celem jest stymulowanie wysiłków aby wspólnie z przemysłem za pomocą Cinebusa wprowadzać te zmiany w praktyce.



Rys.: Maja Wolna

W nowoczesnym przemyśle obowiązują trzy zasady nieobecne albo szcążtkowo obecne w produkcji filmowej:

- Kontrola ryzyka (Risk management),
- Produkcja elastyczna (Agile Manufacturing),
- Zarządzanie i produkowanie zrównoważone i odchudzone (Lean and Sustainable Manufacturing).

Od paru lat próbujemy wprowadzić te zasady czyli przyjazny środowisku model produkcji filmowej. Dzięki nim nowy system produkowania wyróżniać będzie:

Jakość – zarządzanie ryzykiem, czyli oprócz scenariusza tworzenie przewizualizacji (Brudnofilmu),

Oszczędność – model finansowania wprowadzony z sukcesem w Londynie przez firmę "Microwave",

Organizacja – zarządzanie czasem w produkcji filmowej

– efektywniejsze wykorzystanie czasu produkcji dzięki nowej organizacji pracy na planie, nowym ekologicznym narzędziom a przede wszystkim ograniczeniu środków transportu (Cinebus),

transportować cały sprzęt potrzebny do realizacji małych filmów. W namiocie, który jest jego integralną częścią, jest sala projekcyj- no-wykładowa (wymienne z małym studiem bluescreenowym) co pozwala na prezentację i promocję powstającego filmu.

Technika – zmodernizowana infrastruktura (Cinebus) i dostosowanie sposobu pracy poprzez odrzucenie starych, związanych z poprzednią techniką przyzwyczajęń. A przede wszystkim niskoemisyjna produkcja i post produkcja dzięki ekologicznym metodom pozyskiwania energii.

Proponowany model chcemy zastosować do filmów współczesnych kameralnych i realizowanych przez młodych, debiutujących reżyserów. Nowy, zrównoważony model produkcji ma na celu ochronę środowiska przy produkowaniu filmów, a jednocześnie dzięki nowej organizacji pracy produkowanie więcej filmów za mniejsze pieniądze, a co za tym idzie zaoferuje większej ilości debiutantów możliwość rozpoczęcia kariery, a instytucjom, które są powołane do finansowania twórczości filmowej zaproponuje i przetestuje model ekonomicznego wykorzystania dostępnych środków.

Jesteśmy przekonani, że w ramach tych samych środków można zrobić więcej filmów, dzięki czemu większej ilości debiutantów umożliwić rozpoczęcie kariery.

Dlaczego system produkowania filmów jest zły i szkodliwy dla środowiska?

Analizę stanu rzeczy warto zacząć od źródeł. Kinematografią wiodącą na rynku jest studyjny amerykański przemysł filmowy. Całkowicie dominuje na rynkach światowych generując największe zyski. Każdy student w szkole filmowej marzy o tym, aby zrobić karierę w Hollywood.



Część (około 60%) ekipy pracującej przy filmie „Król Artur”.

Kopiowanie amerykańskich filmów jest powszechne na całym świecie. Przy okazji kopiujemy amerykańskie standardy produkcyjne.

Powszechnie używając w Europie studyjnych programów komputerowych wspomagających produkcję, zapominamy, że są zbudowane w oparciu o specyficzny system, w którym konieczność zmian blokują bardzo mocne amerykańskie związki zawodowe. Ponadto studyjna kinematografia jest ciągle bardzo dochodowa, a tym samym potrzeba zmian nie jest nagląca.



Ilość pojazdów używanych do produkcji MAŁEGO, amerykańskiego filmu fabularnego.

Jest tajemnicą poliszynela, że amerykański film studyjny realizowany w Europie pochłonięby o 40% mniej środków niż w Los Angeles. Mogę zapewnić, że nie jest to gołosłowne, bo autor eseju zrobił jako Operator kilka ponad stu milionowych produkcji. I w praktyce miał możliwość poznania absurdów istniejącego systemu.

Warto zaznaczyć że w Europie nie jest lepiej:

W „1920 Bitwie Warszawskiej” mieliśmy powyżej sześćdziesięciu dni zdjęciowych. Film historyczny, wojenny, z dużą liczbą statystów, 300 koni, scen bitewnych, kosztował około ośmiu milionów euro.

Rok później wspólnie z współpracownikami z Film Spring Open

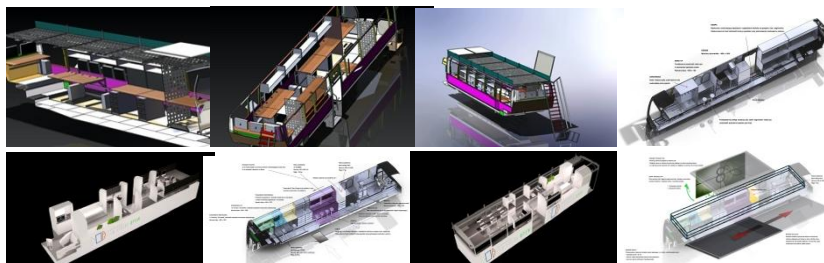
zrobiłem film niemiecki, kameralny, też historyczny, dziewiętnasty wiek, dwójka aktorów (nie gwiazd), mało statystów. Tylko trzydzieści jeden dni zdjęciowych, czyli 50% mniej, a film kosztuje o milion euro więcej niż „Bitwa”.

Konkluzją nie jest to, że w Polsce filmowcy zarabiają drastycznie mniej. Nie znaczy to także, że system produkcji, wydawania pieniędzy na film w Polsce jest dobry. To jest po prostu lege artis „wyrzucanie pieniędzy przez okno” wnikaający z absurdałnych w tych krajach (w każdym innych) reguł produkcji.

Niestety mówienie o tym głośno jest dla wielu akceptujących ten stan w Europie i na świecie tematem budzącym niepokój, bo naraża korzystny dla beneficjentów status quo. A ponieważ tematem tego eseju jest przyszłość zrównoważonej i nowoczesnej technologicznie produkcji audiowizualnej, analizę tego stanu rzeczy ograniczę do poniższego komentarza.

System produkcji filmów rozwijał się przez lata i przez lata był utrwalany nie oczyszczając się. Robimy filmy zapominając o środowisku, a także konieczności zmian organizacyjnych, które powinna wymóc zmiana technologiczna. Przyczyna jest banalnie prosta. Akceptując nowości nie chcemy zmieniać naszych wygodnych i sprawdzonych przyzwyczajeń. Szczególnie, jeżeli są dla nas wygodne. Nie zauważamy, że zmieniający się wokół świat domaga się rewizji naszych (często głębokich) schematów i zachowań.

Nowe się rodzi na śmierci starego



Projektowe modele 3D zbudowanego przez nas Cinebusa które miały na celu przetestowanie nowej organizacji pracy i transportu techniki. A także uwzględnienie w przyszłości zasilania z alternatywnych źródeł.

O nowym systemie nie warto tylko dyskutować i pisać. Trzeba go praktycznie sprawdzić i nie chodzi tylko o środowisko i naturalne źródła energii, ale także o nową oszczędną organizację pracy.

Budowany przez lata system jest coraz bardziej obciążony brakiem

istotnych zmian i często ma wpływ negatywny na jakość dzieł czyli działa przeciwko twórcom. Nie mam wątpliwości, że młody Reżyser, który po kilku latach starań robi pierwszy film i ten film okazuje się być nieudany, to często dzieje się tak nie dlatego, że Debiutant jest niezdolny (wielcy też robią gnioty). Powodem jest system, który działa przeciwko niemu.

Debiutujący reżyser zaczynając film dostaje informacje, że budżet wynosi, dajmy na to, milion, ale nie wie, że od 40% do 50% to są pieniądze, które roztopią się w źle funkcjonującym systemie. Tych pieniędzy nie zobaczymy na ekranie. Gdyby realizator chciał sprawdzić, jak te środki są wydatkowane, zderzy się z szklaną górą milczenia czy też wykrętów wygodnych dla poszczególnych departamentów czy budowanych przez lata reguł. A w rzeczywistości szkodliwych dla środowiska nieekonomicznych przyzwyczajień których wspólnym mianownikiem jest - „Robimy tak jak się zawsze robiło”. Najprostszym przykładem jest to, że cyfrowa technologia spowodowała pojawienie się na planie filmowym nowych specjalistów, ale jednocześnie nie spowodowało to zniknięcia tych, którzy w nowym systemie okazują się mało przydatni. Przedefiniowanie zawodów filmowych, przemodelowanie metody systemu robienia filmów, wykorzystanie proekologicznych metod dotyczących transportu i pozyskiwania energii może przynieść niezwykle pozytywne skutki, jeśli chodzi, o jakość filmów oraz koszty ich realizacji. To konieczny kierunek zmian dla odchudzonej, przyjaznej środowisku produkcji.

Nasza przyszłość zależy od tego, czy będziemy konkurencyjni, czy znajdziemy sposób na produkowanie filmów za mniejsze środki i przyjazne środowisku.



Fot.: Filip Błażejowski

Od 8 lat na warsztatach Film Spring Open rozmawiamy o przyszłości

kina. Nasze działania nie dotyczą tylko teorii - budujemy model produkcyjny, który nie tylko będzie w pełni korzystał z najnowszych technologicznie narzędzi, ale także zmieni nasze (często szkodliwe) przyzwyczajenia związane z kręceniem filmów.



Fot.: Filip Błażejowski, Agata Nawrocka, Marta Dalecka



Zbudowane przez nas mobilne studio filmowe jest studyjnym i gotowym do produkcji filmów pojazdem zdolnym do wyprodukowania filmu fabularnego od początku do końca łącznie z całym transportem, okresem zdjęciowym i postprodukcją. Następnym etapem będzie wyposażenie go w panele fotowoltaniczne.

Produkcja Filmowa – jak jest, a jak mogłoby być?

System produkcji sprowadza się do bardzo prostej reguły: produkcja filmowa w ramach określonego z góry budżetu stwarza reżyserowi warunki techniczne i finansowe, aby w jak najkrótszym czasie „przeniósł” scenariusz na ekran. Ta zasada i związany z nią system produkcji filmów nie zmienia się od lat. Filmy realizowane za pomocą kamer na taśmie światłoczułą, a obecnie cyfrowych, są produkowane w prawie identyczny sposób. Rewolucja technologiczna nie pociągnęła za sobą koniecznych i istotnych zmian w sposobie produkowania filmów.

Jednocześnie:

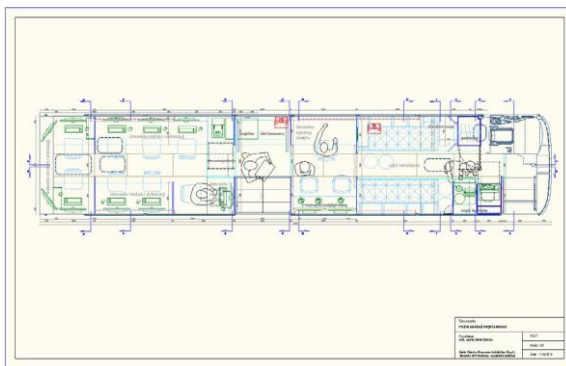
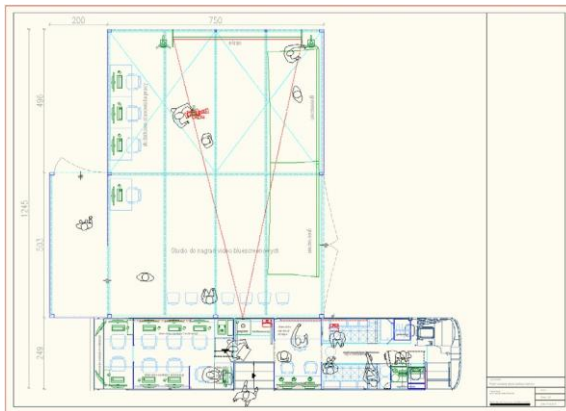
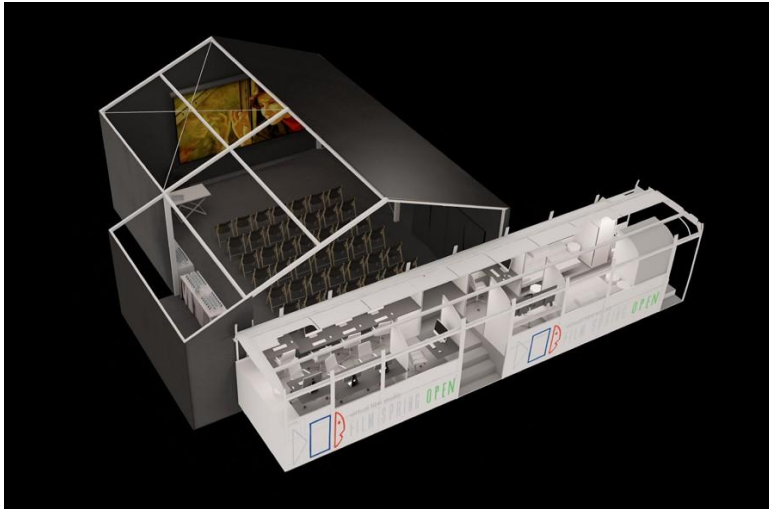
Na całym świecie powstają filmy dobre i złe i to jest przedmiotem ocen i analizy. Nikt nie zajmuje się, analizą sposobu, w jakim filmy są produkowane w różnych krajach, a jest on jest często diametralnie różny.

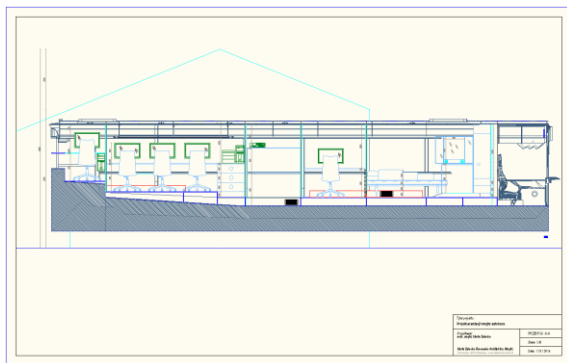
Dlaczego tak się nie dzieje? Jeden z powodów jest bardzo prosty. Wykształcony w Polsce czy Niemczech producent filmowy czy kierownik produkcji będzie całe życie robił filmy w swoim kraju i raczej nie zaistnieje w innym systemie produkcyjnym, bo to jest zawód lokalny. Producent praktycznie nie ma szansy na porównanie różnych produkcyjnych modeli. Nie będzie mógł prześledzić osobiście islandzkiego modelu robienia filmów, a produkuje się tam filmy zupełnie inaczej. Bez wątplenia bardziej ekonomicznie.

Myśląc o przyszłości produkcji filmowej nie musimy wszystkiego wymyślać od nowa, wystarczy sięgać do istniejących, dobrze funkcjonujących, rozwiązań w innych, podobnych do naszej kinematografiach, a niekoniecznie tej wiodącej - amerykańskiej.

Przykłady:

W Islandii często jednym pojazdem na planie jest Cinebus i tam (dotyczy to oczywiście kameralnego filmu) jest cały sprzęt potrzebny do produkcji łącznie z małym agregatem i pomieszczeniem socjalnym. Bagażnik na dachu tego autobusu jest często wygodną platformą do zdjęć, ale przede wszystkim miejscem gdzie są szyny do jazdy, drabiny, duże statywy i wieże oświetleniowe.





Projekty wnetrz: Marta Dalecka

Inny meksykański przykład.

Tradycyjnie na planie mamy podział na techniczne grupy zawodowe: oświetlaczy, elektryków, gripu i wózkarzy itp. w Meksyku są jedną grupą pod nadzorem Mistrza Oświetlenia. I nie jest tak, jak u nas, że jak się jazdę robi w plenerze, to elektrycy stoją lub się opalają, a wózkarze ciężko pracują i nikt im nie pomoże. Ta sama sytuacja odwrócona o 180 stopni jest we wnętrzach (szczególnie małych) gdzie pracują elektrycy, a wózkarze nie mają nic do roboty. W dodatku z powodu zmian technologicznych, te grupy zawodowe będą się kurczyć. Kamery już mają czułość 50 000 ISO i do oświetlenia wystarczy światło z Ipada. Konieczność systemowych zmian jest nieodzowna. Oszczędności materiałowe i ludzkie we wspomnianym meksykańskim i islandzkim modelu ewidentne. A to są jedne z wielu przykładów, które warto wykorzystać w zrównoważonym „zielonym” Modelu Produkcji Filmowej.

Narzędzia i środki transportu



Szkice: Marta Dalecka

Hasło „Tworzyć więcej i lepiej, zużywając mniej”. W produkcji filmowe dotyczy przede wszystkim środków transportu. Obecnie każdy dział przyjeżdża na plan swoją ciężarówką czy Vanem. Mamy więc ciężarówkę oświetleniową + generator prądu, ciężarówkę gripu, ciężarówkę dyżurnych, van operatorski i van dźwiękowy, Van do archiwizacji i rejestracji obrazu. Mamy pojazd do charakteryzacji i kostiumów. Mamy pojazdy służące do ruchu osobowego. Osobnymi środkami transportu porusza się dział scenograficzny i produkcyjny. Przy dużych filmach ta duża ilość środków transportu jest częściowo tylko usprawiedliwiona. Problem polega na tym, że ona się nie zmniejsza przy produkcjach małych. Wynika to z przyzwyczajenia departamentowego modelu produkcji filmów.

Każdy dział produkcyjny to państwo w państwie i próba łączenia poszczególnych działów, a tym samym wymuszenie oszczędności spotka się ze sprzeciwem. **Ciężarówki na planie ukrywają w swoim wnętrzu narzędzia, które zazwyczaj się powtarzają** (narzędzia do wykonywania różnych prac na planie, drabiny, praktykable, środki maskujące itd.), a także narzędzia, które mają służyć do realizacji danego projektu, ale tak naprawdę w znacznym procencie nigdy nie opuszczają tych pojazdów, bo są tam zmagazynowane na tak zwany „wszelki wypadek” Problem polega na tym, że za to wszystko trzeba zapłacić. Ten nadmiar narzędzi i środków transportu obciąża środowisko i koszty.

Fot.: Marta Dalecka, Paweł Jasiński, szkice: Marta Dalecka



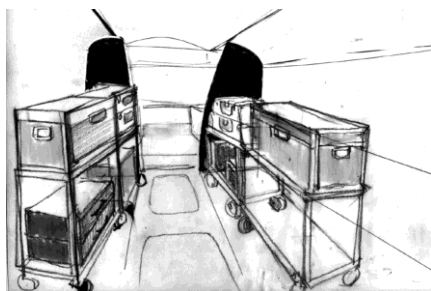
Cinebus z agregatem w przyczepie i namiotem spakowanym na dachu zapewnia niezależność energetyczną i transportową



Pod całą powierzchnią Cinebusa przestrzeń ładunkowa w schowkach wyposażona w wygodne szuflady



Winda z Maglinerem



System spinanych wózków z dedykowaną nadbudową przeznaczoną do różnego sprzętu (Grip, światło, Camera)



Prototyp jednego z 12 wózków transportowych



Wszystkie stoły w Cinebusie składane powodują że przestrzeń ładunkowa jest wielkości 2,5 ciężarówek



Luki ładunkowe w podłodze



Mobilny podgląd reżyserski



Podgląd reżyserski w Cinebusie



Bagażnik na dachu do 1000 kg. Możliwość ładowania elementów długich (duże statywy, Jib arm, Szyny)

Jak mogłoby być

Wiele zmian dotyczących narzędzi i środków transportu wymusi automatycznie przededefiniowanie zawodów filmowych, a także realizacja Previsu. Opisane to zostało w dalszej części eseju.

My proponujemy i trwają studyjne testy aby podstawowym pojazdem na małym planie filmowym był Cinebus. Autobus, który zaspokaja większość potrzeb małej produkcji filmowej.



Czyli:

- Montażownia
- Kolor korekcja
- VFX
- Serwer dla wewnętrznej sieci
- Video Village i jednocześnie rejestracja i archiwizacja



- Transport całego sprzętu (operatorski, dźwiękowy, gripowy i scenograficzny).
- Panele fotowoltaniczne



- Przy większych projektach generator holowany za Cinebusem



- Jedno stanowisko charakteryzatorskie



- Barek kawowy i przekąskowy
- Salę projekcyjną w namiocie, który równocześnie może służyć, jako studio bluscreenowe, magazyn sprzętu, poszerzona przestrzeń produkcyjna i postprodukcyjna
- Nowy systemu audiowizualnej komunikacji na planie oparty o smartfony.

Cinebus jest wyposażony w taki system - „Selfie TV” produkuje własną sieć nawet w miejscach, w których nie ma zasięgu i infrastruktura telefoniczna nie jest dostępna.

Każdy z członków ekipy będzie miał możliwość komunikacji:

- Jeden do jednego,
- Jeden do grupy zawodowej,
- Jeden do wszystkich.
- Strumieniowanie Video do wszystkich odbiorczych urządzeń na planie (smartfony, tablety, laptopy i stacje robocze)
- Materiałów zdjęciowych
- Dotychczasowego i aktualnego montażu filmu + Previs
- Materiałów zdjęciowych drugiej ekipy.



Fot.: Marta Dalecka

Jak „Grać w Zielone” w praktyce?

Biorąc udział w różnych panelach dotyczących ekologii w filmie mam uczucie, że pojawia się kolejny „modny” temat, w którym związane ze środowiskiem potencjalne zamiany są traktowane jako konieczny retusz istniejącego modelu produkcji. Przysłuchując się prelegentom mam wrażenie, że mówią o zmianach kosmetycznych nie widząc, że poruszamy się w zabagnionym terenie. Że pacjent jest ciężko chory i nie wystarczy nowa charakterystyka. Że nie ograniczymy ilości pojazdów na planie jak nie zmniejszymy ilości pracujących profesjonalistów. Że nie będziemy tworzyć więcej, zużywając mniej jak będziemy tkwić w systemie departamentowym, bo właśnie takie myślenie ma wpływ na ilość materiałów i narzędzi w produkcji filmu. Aby zmienić sposób produkowania musimy bardzo głęboko i krytycznie spojrzeć na istniejący sposób realizacji filmów. Dokonać analizy istniejącego stanu rzeczy.



Fot.: Andrzej Waluk

„Risk Managment” – czyli system kontroli tego, co powstaje

Spójrzmy, jak w dzisiejszych czasach wygląda droga młodego reżysera do realizacji filmu. Otóż żeby zrealizować film, spędza on od półtora roku do pięciu lat, biegając pomiędzy mnóstwem ludzi, opowiadając ciągle tę samą historię, podsuwając tekst inwestorom. A kiedy wreszcie wybija „godzina zero”, ruszają zdjęcia – ten młody reżyser, bardzo często nie wie, co robi. Jego stosunek do tekstu jest stosunkiem człowieka, który opowiada ciągle ten sam dowcip. Jego wrażliwość w

stosunku do własnego scenariusza jest już zerowa, bo przez te lata dawno się wytarła. Jest zaledwie odtwarzaczem. To już nie jest żadna nowa żona, żadna fascynacja, to stan krótko przed rozводом.

Taki jest stan psychiki młodego reżysera zaczynającego swój film...

A system produkcji uniemożliwia mu kontrolę nad tym, co robi. Przypomnę wspomnianą powyżej regułę:

Produkcja filmowa w ramach określonego z góry budżetu stwarza reżyserowi warunki techniczne i finansowe, aby w jak najkrótszym czasie przeniósł scenariusz na ekran.

Ten „najkrótszy dany czas” dla wielu projektów (czytaj reżyserów) jest zabójczy.

Krzysztof Kieślowski nie był człowiekiem słabego zdrowia. On po 12–14 godzinach pracy na planie szedł do montaźowni i pracował w nocy kolejne 3–4 godziny. Robił to, bo był świadomy, że prawdziwe dzieło sztuki ma „swoje własne życie” i to, co On jako reżyser „ma w głowie”, to są dwie różne wizje. Wiedział, że jedyną metodą sprawdzenia, jaki film robi jest równoległy montaż (w tych czasach robiony bezpośrednio na planie technicznie nie możliwy) i roboczy przegląd, kontrola tego, co się już nakręciło. Niestety żaden organizm nie jest w stanie wytrzymać wieloletniej pracy bez snu.



Z własnego doświadczenia (jako Operator zrobiłem 70 filmów fabularnych) wiem, że wielcy reżyserzy mają swoje własne metody kontroli ekranizacji. Są przede wszystkim krytyczni w stosunku do własnej wizji i gotowi ją w każdej chwili zmienić. Znam dobrych reżyserów, którzy potrafili po trzech, czterech dniach zdjęciowych zmienić główną aktorkę, bo doszli do wniosku, że to niewłaściwa osoba. Młody, a szczególnie debiutujący reżyser, często nie jest w stanie wykonać żadnego ruchu, bo w głowie ma „sztancę”. A kiedy dociera wreszcie do momentu uruchomienia produkcji, musi swój film zrobić jak najszybciej w ograniczonych ramach środków. I przez to

utrwała wszystkie błędy, które powstały na etapie scenariusza czy „w jego głowie”.

Pewien młody reżyser parokrotnie nagradzanego filmu opowiadał mi, jak po 3 tygodniach filmu przerwano zdjęcia ze względów finansowych. Przeżył szok, miał myśli samobójcze. Nie mając nic lepszego do roboty, usiadł w montażowni i zaczął montować nakręcony materiał. I wtedy zdał sobie sprawę, że film idzie w złym kierunku. Usiadł i zaczął pisać tekst na nowo. Kiedy dostał środki, żeby film skończyć, to był to już inny film. *„Mój film jest taki dobry, bo z powodu braku pieniędzy przerwali mi produkcję. Dostałem czas, aby przeanalizować moje błędy”* - stwierdził. Uświadomiłem mu, że to nic nowego, bo przykładowo Woody Allen realizował niegdyś wszystkie filmy w ten sposób: dwa, trzy tygodnie zdjęć, potem zwalniał całą ekipę, montował, sprawdzał, co ma, dopisywał dialogi, ściągał wszystkich z powrotem i kończył film. Nasza oscarowa „Ida” też powstała w ten sposób. Z powodu złej pogody przerwano produkcję i Paweł Pawlikowski wykorzystując przerwę po analizie tego już nakręcił zmienił scenariusz.

Można zadać pytanie, dlaczego szczególnie przy filmach debiutantów nie planuje się przerwy, za którą się nie płaci? A byłoby to narzędzie ratujące wiele potencjalnych projektów. Narzędzie dające czas do wstępnego montażu i wnikających z tej fazy refleksji i ewentualnych zmian scenariuszowych.

A przy okazji warto warto podkreślić, że w głowie szczególnie debiutującego reżysera, jest ciągła asekuracyjna potrzeba aby „nakręcić” jak najwięcej. Bardzo często są to materiały kompletnie nieprzydatne do ostatecznej wersji filmu, a tym samym marnujemy energię, czas i materiały.

Partytura i wykonanie. Jak to wygląda w świecie filmu?

Podstawowym dokumentem, partyturą przyszłego filmu jest scenariusz filmowy. Dokument, którego format powstał i utrwalił się wiele lat temu. Na podstawie scenariusza są finansowane filmy. Jednocześnie wszyscy wiemy, że często z bardzo dobrego scenariusza powstaje marny film (wystarczy zła obsada), a z mizernego dobry.

Wiemy także, że na podstawie tego samego dobrego scenariusza 100 różnych reżyserów zrobiłoby 100 różnych filmów. Jedne bardzo dobre, inne dostatecznie dobre, a także wiele złych. Szansa, że pieniądze zainwestowane w scenariusz zostaną zmarnowane jest bardzo duża. A przecież tak nie musi być, bo nowa technologia daje nowe rozwiązania. Wystarczy przyrzeć się zmianom, które się dokonały. Mamy narzędzia (kiedyś nieobecne), które pozwalają na

zrobienie filmu na brudno. Wstępnej przewizualizacji przyszłego, często kosztownego, projektu. Ograniczenie ryzyka, że powstanie „bubel”. Dużo więcej będę pisał o tym później, ale tutaj ograniczę się to stwierdzenia, że nie uważam żeby realizacja Previsu (Brudnofilmu) miałyby być kolejną barierą na wystarczająco trudnej drodze zdobywania środków na film. Previs powinien postawać, jako „twór” wewnętrzny. Video z prób aktorskich (nota bene obowiązkowych w systemie anglosaskim, a nieobecnych w innych krajach), także po to, aby każdy z twórczych członków ekipy mógł dołożyć „swój” wkład. Kompozytor makietę muzyki. Operator pomysły językowe itd. Robiąc Previs Reżyser i Producent filmu otrzymają coś, co na pewno nie jest skończonym filmem, ale także nie jest już wyłącznie zapisanymi kartkami papieru. Nie bez powodu w systemie studyjnym we wszystkich wysoko budżetowych produkcjach robi się w 100% Animatiki, a specjalizujące się w ich produkcjach firmy rosną jak „grzyby na deszczu”.

Dostępność coraz tańszych kamer cyfrowych i tanich nośników pamięci sprawia, że kręcimy więcej materiału. Bardziej istotny niż kiedyś, w dobie kina negatywowego staje się proces selekcji materiału.

Tym samym osłabia się rola scenariusza, od którego zrealizowany film najczęściej w wielu miejscach się różni. Z własnego doświadczenia mogę stwierdzić, że w kinie europejskim zmienia się od 20% do 30% w stosunku do oryginalnego tekstu. Pracując w obecnym systemie reżyser ma niewielkie szanse nad kontrolą tego, co zostało nakręcone. Kręci się niebywałą ilość ujęć, coraz częściej w systemie wielokamerowym. Ale z powodu braku czasu Reżysera selekcja materiału spada na barki Montażysty. Montażysty, który w tradycyjnym modelu pracuje w montażowni umieszczonej poza planem zdjęciowym i często przystępuje do pracy po zakończeniu zdjęć. A przecież współczesna technika umożliwia montaż bezpośrednio na planie. Czyli już w trakcie realizacji zdjęć. Wystarczy przenieść montaż na plan zdjęciowy (jedna z wielu funkcji Cinebusa) i Reżyser i inni realizatorzy będą mieli by szansę na kontrolę tego, co powstaje, a także na bieżącą selekcję materiału. Unikałoby się dzięki temu kręcenia ujęć na tzw. „wszelki wypadek”, bo może się przydadzą. Każdemu ale szczególnie młodemu Reżyserowi towarzyszy niepokój twórczy: czy nie zabraknie materiału do montażu? Każdy ma tendencję do realizacji mnóstwa niepotrzebnych ujęć. Montaż na planie niewątpliwie ograniczy tendencję kręcenia znacznych ilości ujęć na zapas. Oszczędność czasu i pieniędzy ewidentna, nie mówiąc o tym, że zdolny i wrażliwy Reżyser będzie w stanie zdystansować się

od pierwotnej wizji, która skostniała w jego głowie i o której piszę powyżej. Czemu nikt tego nie robi?
Bo taka jest tradycja!

Bałagan, czyli jak powstaje obraz w filmie.

Wezwanie do gruntownych zmian w procesie produkcji filmowej zacznę od tego, co jest mi najbliższe, czyli od własnej profesji (Operator Filmowy). Bo na tym przykładzie widać wyraźnie jak z biegiem czasu zmieniają się zawody filmowe i ich rola w procesie produkcji. Zmiany techniczne nowe technologie mają w wypadku operatora zdjęć znaczenie decydujące i na przykładzie tego zawodu można obserwować jak wiele ich nastąpiło. Jaki bałagan panuje w działach produkcyjnych filmu odpowiedzialnych za jego stronę wizualną. Początek zawodu Operatora Filmowego to technik, ale tak naprawdę człowiek od kręcenia korbką. W kinie niemym twórcą numer jeden był reżyser, był jedynym autorem wizji filmu. Operator obsługiwał tylko kamerę kręcąc korbką. Wraz z pojawianiem się dźwięku na reżysera spadły dodatkowe obowiązki, ale operator pozostał dalej wyłącznie specjalistą zajmującym się obrazem od strony technicznej. Pomimo, że w kolejnych latach pojawiło się w USA wielu wybitnych artystów operatorów, zawód ten w systemie studyjnym nie odzyskał należnego mu miejsca, lecz kontynuował schedę zawodu technicznego.

Trzeba pamiętać, że sposób realizacji filmów w Stanach i w Europie, o czym się często zapomina, znacząco się różni. W kinie europejskim współpraca reżysera z autorem zdjęć wygląda zupełnie inaczej. Szczególny przypadek stanowi tutaj Polska.

Specyficzną, partnerską relację reżyser - operator kinematografia polska wytworzyła, jako pewien rodzaj dziwactwa, bo trudno doszukiwać się genezy takiego modelu w kinematografii polskiej sprzed II wojny światowej. To głównie scheda szkoły filmowej w Łodzi, w której przez lata były właściwie tylko dwa wydziały: operatorski i reżyserski². Rodzaj współpracy, który tam się nawiązywał, odcisnął się piętnem na kinematografii polskiej. O odmienności polskiego kina decydowało także to, że przez lata miało ono mecenat państwa, który oczywiście w kategoriach politycznych był zjawiskiem negatywnym³,

² Kiedyś wydział aktorski był na innej oddalonej od Filmówki ulicy.

³ Mimo nacisków wywieranych na twórców nie powstawało wiele filmów propagandowych. Polski film nie mogąc uczciwie opisywać rzeczywistości poszukiwał nowych dróg. Potocznie mówiąc, w Polsce robiło się filmy bardziej na

Jednak ta specyfika polskiej produkcji filmowej powodowała, że eksperyment (słowo wyklęte w Hollywood) poszukiwania nowej formy były bardzo pożądane. Szczególnie w warstwie wizualnej. To powodowało, że Operator w okresie Polskiej Szkoły Filmowej był zazwyczaj współautorem scenariusza. Nie pierwszej scenariusza, jako początkowego materiału literackiego, ale kolejnych wersji scenopisu. Oczekiwano od niego, aby znalazł oryginalną wizję dla konkretnego tekstu. Jego rola wykraczała daleko poza technikę.

Dopiero Krzysztof Kieślowski robiąc swoje pierwsze filmy za granicą, zdał sobie sprawę, że w Polsce i w Europie jest inaczej, że polski operator, w przeciwieństwie do jego kolegów z zagranicy, jest kimś, kto twórczo współpracuje dużo wcześniej nad tekstem, że przynosi pomysły i to często nie tylko wizualne i że to należy do jego obowiązków. Krzysztof Kieślowski, jako pierwszy uwzględnił to w napisach filmu jego operatorzy pojawili się, jako współautorzy scenariusza.

Zrozumiał to także Marek Żydowicz powołując swój festiwal, na którym operatorzy są traktowani jak prawdziwi artyści.

Niestety taka sytuacja jest wyjątkiem, bo jak napisałem wyżej, Operator filmowy, szczególnie w USA jest traktowany dalej, jako technik. I to w dodatku, jako technik, którego wpływ na ostateczny kształt dzieła jest coraz mniejszy, a spowodowane to jest rozwojem techniki rejestracji i przetwarzania cyfrowego obrazu. Niestety ten amerykański model utrwała się w kinematografii światowej. Pozycja Operatora filmowego drastycznie maleje.

Istniejące i coraz bardziej doskonałe narzędzia postprodukcyjne powodują, że to, czym szczycą się amerykańscy operatorzy, jako ich wkład twórczy, czyli oświetlenie filmu, przestaje być wyłącznie ich domeną. Podam przykład z własnej pracy. Na planie „Harry’ego Pottera” stworzono w studiu dekorację – las. Planowałem uprzestrzennić ten obraz poprzez smugi słonecznego światła, który nadałby mu bardziej „gotycki” charakter. Ściągnięto więc bardzo silne jednostki oświetleniowe, które (moim zdaniem) interesująco oświetliły ten las. Po zdjęciach podszedł do mnie jeden z producentów, którego zadaniem było pilnowanie, żeby twórcy filmu nie odeszli zbyt daleko od „prawdy” o Harrym Potterze, czyli od

festiwalu niż dla publiczności. Tymczasem twórców na całym świecie, szczególnie w Ameryce, obowiązywała definicja kina, jako biznesu, który tak jak każdy inny musi przynieść zwrot zainwestowanych pieniędzy.

świata opisanego w książkach, i powiedział, że według jego obliczeń scena, którą właśnie zrealizowaliśmy, mogła rozegrać się najpóźniej o trzeciej po południu, a tymczasem w filmie kierunek padania światła słonecznego sugeruje, że rzecz dzieje się już pod wieczór. Był to kompletny absurd, bo akurat w tym miejscu czas nie odgrywał żadnej roli dramaturgicznej! Bronilem swojej wizji, ale niestety, podczas przygotowania kopii, stwierdziłem ze zdziwieniem, że wszystkie te smugi światła zostały pieczołowicie, klatka po klatce usunięte.

Zabiegi kolorystyczne czy oświetleniowe zastosowane przez operatora mogą zostać przerobione w okresie postprodukcji nie tylko w Hollywood na zupełnie inne. Tak się po prostu obecnie robi filmy. Umożliwia to bogaty dostępnych cyfrowych narzędzi i różnego rodzaju specjalistów, którzy mają wpływ na końcowy obraz. **Autorstwo obrazu w filmie jest już od dawna autorstwem grupowym, a nie indywidualnym.**

I dlatego, o czym pisałem już powyżej, w kopiowanej na całym świecie kinematografii amerykańskiej, obowiązuje jeszcze bardziej drastyczny, bo przemysłowy model kontroli ryzyka. Producenci zdali sobie sprawę, że dokument, który jest podstawą organizacji przyszłej produkcji filmowej, czyli scenariusz, w żaden sposób nie wystarcza, aby ocenić wartość tego, co naprawdę powstanie. A producenci szukają przede wszystkim zabezpieczeń dla swoich finansów. Jednym z nich jest pomysł, aby „zobaczyć” film, zanim on powstanie.

Powstaje, więc obowiązkowo storyboard, a w tej chwili animatiki, czyli film zrobiony na brudno przez dodatkowych artystów, ludzi, którzy znają się na technice komputerowej, rysowników, którzy mają jakiś narracyjny talent. Skutek tego jest taki, że reżyser, operator filmowy na planie praktycznie jest zmuszony do realizacji dokładnie tego, co zostało już narysowane czy przedstawione w Animatiku. W typowej produkcji autor zdjęć Operator nie uczestniczy bowiem w etapie prewizualizacji bo ze względów finansowych zaprasza się go do współpracy bardzo późno.

Autorstwo rozproszone i pieniądze

W idealnym układzie (a taki nie istnieje) reżyser jest kimś, kto odpowiada za całość. Ale przecież nie komponuje muzyki do filmu. Najczęściej i taki był polski model jest odpowiedzialny za dramaturgię całości, za prowadzenie i motywowanie aktorów, natomiast domeną autora zdjęć była oprawa wizualna. Jego zadaniem było przefiltrowanie scenariusza przez jakiś konkretny styl wizualny, który będzie wspomagał dramaturgię filmu. Przynajmniej tego się oczekiwało od operatora w polskim modelu. Reżyser oczywiście

decydował, ale zawsze oczekiwał od Operatora wizualnych propozycji. Niestety ten prosty, z punktu widzenia autorstwa, system nie jest realizowany ze względu na finanse. Osobą, którą angażuje się do filmu w pierwszej kolejności, jest scenograf. To jest niby logiczne, bo dekoracje muszą powstać, zanim rozpocznie się proces zdjęciowy. Ale skutkuje to tym, że scenograf często ma większy wpływ na kształt wizualny filmu niż Autor Zdjęć.

Operator często jest zatrudniany, gdy większość dekoracji jest już zbudowana. Zresztą nawet, gdy pojawia się wcześniej to i tak decyzje, co i jak się wybuduje nie należą do jego kompetencji. Wolność artystyczna autora zdjęć ogranicza się do oświetlenia gotowych obiektów i aktorów! Chcąc oddać sprawiedliwość kolegom scenografom – trzeba podkreślić, że jest wśród nich wielu wybitnych twórców. Ale warto też pamiętać, że oni są nieobecni na planie zdjęciowym. Odwiedzają go głównie konsultować z reżyserem przyszłe dekoracje. Po prostu taki jest tryb ich pracy i nie mają na to czasu. Oni często nie wiedzą czy dekoracje, które tworzą, służą dramaturgicznie danej historii lub czy są sprawne od strony technologicznej, tzn. ułatwiają czy utrudniają (spowalniają) pracę ekipie filmowej.

Nie chodzi mi o to, aby krytykować tę grupę wspaniałych artystów, ale tendencja jest taka, że często powstają dekoracje „na życie”, a niesłużące dramaturgii konkretnego filmu. Nie było by to błędem gdyby nie sposób, w jaki zawód scenografa jest wykonywany. Fizycznie nie jest obecny na planie w trakcie realizacji scen braku edukacji dramaturgicznej – scenografowie często zapominają, że w danej dekoracji chodzi tylko o jeden kąt, o jedną łazienkę itp. Tymczasem budowane są całe pokoje. Marnotrawstwo materiałów ewidentne! Wydaje się masę pieniędzy na coś, co będzie niewidoczne na ekranie. Wnika to pośrednio z zawodowej drogi scenografów, którzy trafiają do zawodu po edukacji w Akademii Sztuki czy Architektury. Są to uczelnie, które na pewno nie kształcą adeptów w kierunku wizualnej dramaturgii utworu filmowego.

Buduje się często dekoracje nieadekwatne do potrzeb, lecz na miarę budżetu, który na początku produkcji jest jeszcze pokaźny. Operator zaś pojawia się w produkcji w momencie, kiedy lawina pieniędzy się rozpędziła i producent chce ją już zahamować. Wtedy pomiędzy szefami poszczególnych departamentów i produkcją zaczyna się gra o pieniądze. Autorzy zdjęć i inni szefowie działów uczestniczą w tej grze w podobny sposób - zabezpieczają się na wszelki wypadek, a poziom tych zabezpieczeń zależy od wysokości budżetu filmu. Myślenie departamentowe, a nie globalne obciąża budżety filmów i ma w

efekcie bardzo szkodliwy wpływ na środowisko.

Nie zawsze czysta gra o pieniądze

Szef danego departamentu w ekipie filmowej zdaje sobie sprawę, że nie może dać się zaskoczyć jakąś nieoczekiwaną potrzebą reżysera. Nie organizuje, więc sprzętu, wyposażenia, dekoracji pod kątem wyłącznie potrzeb filmu, tylko zabezpiecza sobie nadmiar, który pozwoli mu spać spokojnie ale także zarabia na tym. Wydaje tyle na ile pozwala mu producent który bardzo często nie orientuje się w rzeczywistych potrzebach. Jeśli budżet filmu zwiększa się ze względu np. na udział jakiejś gwiazdy, to automatycznie przekłada to się na kolejną ilość dodatkowego sprzętu. Nie ma to jednak żadnego związku z tym, czy środki te naprawdę są potrzebne. To utarty schemat. Producent, decydent finansowy, naprawdę się na technice do końca nie zna. Nie ma świadomości zmów cenowych firm postprodukcyjnych. Swoją wiedzę opiera na analizie porównawczej innych filmów o podobnej skali. Operator, ale także szefowie innych departamentów dobrze znają ten system i często „naciągają” Producenta twierdząc, że potrzebują ogromnej ilości światła, kranów, czy innego sprzętu. Często szyje się 20% kostiumów więcej niż rzeczywiste potrzeby czy zamawia dużo za dużo materiałów charakteryzatorskich. Scenograf buduje cztery ściany dekoracji pokoju zamiast jednego kąta, który jest naprawdę potrzebny. Wydawane są pieniądze, których nie widać na ekranie!

W związku z zasadą, o której piszę na początku: „produkcja filmowa w ramach określonego z góry budżetu stwarza reżyse rowi warunki techniczne i finansowe aby w jak najkrótszym czasie przeniósł scenariusz na ekran.”

Każdy szef działu się zabezpiecza jak może, bo w trakcie realizacji nie ma czasu na uzupełnianie zasobów, a on sam nie jest w stanie ocenić, co może być tak naprawdę potrzebne, bo dokument, jakim jest scenariusz nie posiada tych informacji. Szef departamentu Niepracował z danym reżyserem wcześniej. Niezna jego sposobu pracy. Więc jak może, to stara się zabezpieczyć nadmiarem. W efekcie końcowym znaczny procent sprzętu nie opuszcza ciężarówek. **Jest tam zmagazynowany wyłącznie na wszelki przypadek.**

Zasada decyzyjnej równoległości poszczególnych działów produkcyjnych powoduje, że na planie filmowym o każde głupstwo trzeba się zwracać do reżysera. Ma to szczególnie zły wpływ na decyzje dotyczące strony wizualnej obrazu. Co z tego, że operator doszedł do wniosku, że cały film ma być zrealizowany w stonowanych kolorach jak kostiumolog filmu uszył dla aktorki jaskrawo czerwoną

sukienkę, a Scenograf w dodatku pomalował ściany dekoracji na żółto. Stroną rozstrzygającą, kto ma rację jest zawsze Reżyser.

Reżyser odpowiedzialny za emocje widza w kinie musi dodatkowo odpowiadać na tysiące pytań jak powyższy przykładowy problem i jest oczywiste, że często nie skupia się na jakimś temacie, bo on jest może ważny, ale w sprawie dla niego najważniejszej, czyli dramaturgii utworu i budowaniu fikcyjnych postaci- drugorzędny. Ponadto reżyser wie, że wiele błędów popełnionych na planie jest w stanie poprawić później w procesie postprodukcji. Uważa, że stać go, aby dylematy wizualne traktować, jako drugorzędne, bo przecież może to zmienić później. Architektura robienia filmów zawsze była skomplikowana, ale obecnie jest jeszcze bardziej zawiła. Potrzebni są technicy i graficy komputerowi. Potrzebujemy całą grupę nowych specjalistów, którzy wpływają także na obraz w filmie. Pozytywnie, ale także negatywnie...

Reasumując, przekonanie o tym, że Operator filmu decyduje o warstwie wizualnej już dawno przestało być prawdziwe. Ale nie chodzi tu tylko o pozycję Operatora w ekipie! Tak naprawdę nikt do końca nie odpowiada za obraz w filmie. Na typowym komercyjnym planie filmowym, jeżeli nie mamy do czynienia z reżyserem „myślącym wizualnie” autorstwo wizji filmu jest rozproszone, Poszczególne działy odpowiedzialne za tą część architektury filmu wzajemnie walczą o większy wpływ na ostateczny wynik tej pracy. Ma to oczywiście negatywny wpływ na artystyczną i finansową stronę filmu a tym samym na środowisko. Czy można to zmienić? Uważam, że tak i detaliczny opis tych zmian zamieszczam w drugiej części tego eseju.

Przykładowo rynek postprodukcyjnych softwarów rośnie i programy stają się łatwiejsze w obsłudze, ale ceny usług stoją w miejscu.

Previs-aktorski, czyli jak kontrolować jakość powstającego dzieła

Niezależnie od koniecznych zmian produkcyjnych warto się zastanowić czy istnieją narzędzia, które nam umożliwią, lepszą niż dotychczas, kontrolę, jakości powstającego filmu?

Uważam, że tak. Pod warunkiem, że dokumentem ostatecznym przed realizacją filmu nie będzie tylko scenariusz filmowy. Wychodzę z celowo przesadzonego założenia, że „nikt nie czyta scenariuszy”. Ich olbrzymia ilość i niewielkie możliwości produkcyjne, jakie mamy w naszym kraju, ale także w całej Europie powoduje, że przez sito redaktorów i różnych grup selekcjonujących projekty, nie przedostaje się wiele wartościowych tekstów. Ponadto, przy dużej ilości scenariuszy premiuje się teksty głównie znanych twórców.

Kiedyś scenariusz, jako ostateczny dokument przed realizacją filmu był koniecznością. Dzisiaj każdy ma kamerę filmową w kieszeni i może z jej pomocą zrealizować szkic przyszłego filmu. Nakręcić film na brudno, zatrudniając aktorów (także tych których nie planujemy zatrudnić) albo naturszczyków. Taki szkic - Previs Aktorski filmu, który ma się odbywać na przykład na statku na wzburzonym morzu, przyszły reżyser może nakręcić w swoim mieszkaniu... Krótko mówiąc, proponujemy system, w którym dokumentem, rozpoczynającym realizację filmu nie jest tylko scenariusz, ale jego szkic filmowy – Previs Filmu. Coś, co można wyświetlić na ekranie, aby zdystansować się do utrwalonego pomysłu, sprawdzić swoją narrację. Jest to model podobny do hollywoodzkich Storyboardów czy Animatików z tym, że zrealizowany za grosze przez przyszłych realizatorów filmu, a nie przez dodatkowych specjalistów. Previs zrealizowany z pomocą aktorów, a nie animowanych postaci.⁴

Dzięki realizacji filmowego szkicu producent, sponsorzy będą wiedzieli dużo więcej o kształcie przyszłego filmu. Reżyser będzie mógł skontrolować jego działanie emocjonalne. Na jego podstawie autor zdjęć będzie w stanie określić, gdzie kamera spełnia rolę dramaturgiczną, a gdzie jest tylko ozdobą. Będzie wiedział, gdzie zachować dystans do twarzy aktora, a gdzie powinien być bliżej. Taki sposób realizacji filmów wypynie na oszczędności. Filmowy szkic dostarczy informacji, które fragmenty pomieszczenia w danej dekoracji są potrzebne, a które po prostu nie zagrają. Scenograf nie będzie budował „na całe życie”. A operator dokładnie obliczy, jaka ilość światła będzie potrzebna do konkretnej sceny. Nie zamówi, więc dodatkowego światła, które będzie leżało w ciężarówce bezużytecznie. Szkic filmowy Previs jest, więc także pewną formą szkicu finansowego i będzie miał pozytywny wpływ na środowisko.

Previs Filmu pozwoli także lepiej ocenić czas ekranowy filmu, bo bardzo często realizujemy filmy zbyt długie. Reżyserzy przygotowują się długo do realizacji – piszą kolejne wersje scenariusza. A na planie dopieszczając swój produkt często dodają dodatkowe sceny i epizody, bo to są nowe i świeże pomysły, które przyszły im do głowy. Zazwyczaj robią zbyt dużo dodatkowych materiałów, które i tak zostaną odrzucone, bo kręgosłup filmu jest ustalony, film wiąże główna anegdota i nie można opakować jej zbyt wieloma wątkami dodatkowymi, a długość filmu nie może przekroczyć 1 godziny i 55 minut.

Ponadto szkic filmowy da nam kontrolę tego, co robimy, nawet jeśli nie będziemy realizować chronologicznie. W trakcie zdjęć do filmu

⁴ Możliwe, a często wręcz wskazane są techniki mieszane.

będziemy mogli wkładać nakręcone już „naprawdę” sceny w istniejący już Previs Filmu, co da nam szansę oceny całości filmu, a nie poszczególnych scen już w trakcie jego realizacji. Ocena wyłącznie scen często jest myląca szczególnie dla młodych realizatorów.

Chcemy, aby powstał system, w którym każdy młody człowiek, przychodzący z tekstem: scenariuszem, nowelą, powieścią, mógłby za grosze zrealizować jego pierwszą filmową wersję. Może to zrobić za pomocą najprostszej technologii, choćby telefonem komórkowym, przy pomocy krewnych, chyba, że któryś z aktorów będzie chciał „przetrenować” rolę.

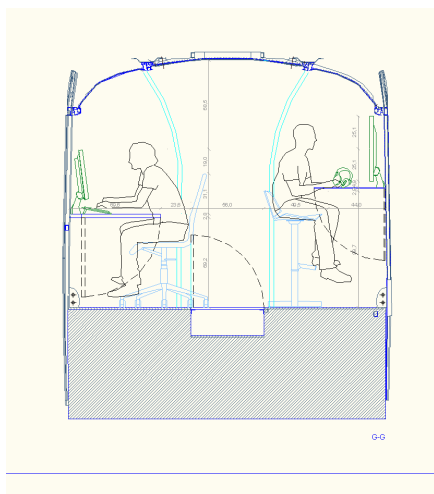


Fot.: Filip Błażejowski

Previs to szkic filmowy przyszłego filmu... Podstawa nowego systemu. To nie tylko scenariusz i wszelkie jego uzupełnienia jak teczki obiektów i inne materiały ikonograficzne (mood boardy) staną się podstawowym „Dokumentem” przyszłego filmu.

Jesteśmy przekonani, że taki system nie tylko ułatwi produkowanie przyszłego dzieła, ale pomoże przyszłym reżyserom już na etapie Previs-u (BрудnoFilmu) dostrzec błędy i wieloznaczności dramatyczne przyszłego, realizowanego już profesjonalnie i za duże środki, utworu. Jesteśmy głęboko przekonani, że w ten sposób uchronimy wielu młodych filmowców przed tworzeniem filmów słabych czy wręcz chybionych.

Przeszkodą we wprowadzaniu w życie tych narzędzi, a także zmian, które postulujemy, będzie obawa przed tym, co nowe, nieznane. Te obawy są po części uzasadnione. Wielu profesjonalistów będzie musiało zmienić swoje stare przyzwyczajenia. Ale nie sądzę, aby istniała alternatywa. W dodatku nie uważam, że Previsy, powinny służyć ocenie zewnętrznej. Także nie powinny w żadnym stopniu zastępować scenariuszy.



odwrotnie. Dlatego łatwiej premiuje scenariusze, do których przypisany jest znany i ceniony reżyser.

Dobry scenariusz + Dobry reżyser = Pewność dobrego, względnie przy- zwoitego filmu

Dobry scenariusz + Nieznany reżyser = Loteria – może powstać dobre ale równie często chybione dzieło

Dzięki Previs-om (Brudnofilmom) młody reżyser może udowodnić i obro- nić swoją wizję filmu (zadebiutować)

Narzędzie to pomoże lepiej ocenić:

- atrakcyjność przyszłego filmu z punktu widzenia dystrybucji (widza)
- strukturę przyszłego utworu jego długość atrakcyjność postaci i ich ewolucji związanych z opisanymi wydarzeniami jakość dialogów.
- ocenić proporcje pomiędzy wątkiem głównym i pobocznymi – dramaturgiczną siłę filmu.

Ponadto dzięki brudnofilmom łatwiej będzie:

- Znaleźć środki na przyszłą realizację (Dystrybutorzy, Telewizje i Instytuty finansujące filmy, sponsorzy itd.)

- Ocenić rzeczywiste potrzeby, aby sfinansować projekt znaleźć i porozumieć się z przyszłymi twórczymi współpracownikami (aktor, scenograf, operator, kompozytor). Już na tym etapie mogą się pojawić makiety ich pracy - Kompozytor dokłada próbkę swojej muzyki. Operator w jednej ze scen próbuje swój pomysł na wizualną narrację itd.

- Dokładnie ocenić proporcje pomiędzy tym, co „live”, a tym co musimy wygenerować czy dodać za pomocą grafiki komputerowej.

W trakcie realizacji prawdziwego filmu możliwość podmiiany scen realizowanych na planie z tymi w Brudnofilmie ułatwi kontrolę jakości powstającego filmu. „Przepływu emocji” pomiędzy powstającym filmem i jego przyszłą widownią. W dramacie psychologicznym realizowanym niechronologicznie jest to zawsze problem, aby ocenić na jakim poziomie emocjonalnym aktorzy (grane przez nie postacie) kończą czy zaczynają scenę w stosunku do całego łańcucha dramatycznych wydarzeń. A filmy przecież nie realizujemy chronologicznie. Previs ułatwi kontrolę tego procesu.



Fot.: Wiktor Obrok

Wady Previs-u?

Scenariusz i tak musi zostać napisany, więc powstaje dodatkowa przeszkoda na i tak trudnej drodze do realizacji filmu.

Nie proponujemy systemu, który ma wymienić system scenariuszowej selekcji. Previs-y mają być wewnętrznym szkicem filmowym pomagającym realizatorom w budowie i kontroli wspólnej wizji jest także dobrym narzędziem planowania także finansowego przyszłego filmu. Nie różni się niczym od amerykańskich Animatików. Ma ich zalety prezentacyjne, ale niewątpliwie przewyższa te narzędzia w szkicowaniu emocjonalnego oddziaływania przyszłego filmu⁶.

W 99% -tach typowe scenariusze nie zawierają opisu wizualnej strony przyszłego filmu. W Brudnofilmach, jako że nie są to skończone dzieła i nie są stworzone do publicznych projekcji, będzie można na prawie cytatu użyć scen ze znanych filmów, jako referencji do scen, które planuje wykonać przyszły twórca filmu. Taka możliwość ułatwi ocenę kierunku poszukiwań i interpretacji przyszłego utworu.

Wierzmy, że dzięki Previs-om reżyserzy będą mogli znaleźć twórczych współpracowników czy też środki na realizację ich filmów np. w formie lokowania produktów.

Jak każdy nowy element w funkcjonującym systemie spotka się niewątpliwie ze sprzeciwem tych, którzy w tym systemie dobrze funkcjonują.

System filmów na Brudno nie dla nich ma być stworzony, ma ułatwić start dla młodych ludzi i kontrolę jakości filmu, który powstaje. Wierzmy, że nasza propozycja spotka się z akceptacją szczególnie młodego pokolenia filmowców, jeżeli zrozumieją, że nie powstaje kolejna bariera na drodze do upragnionego debiutu.

Dla wielu twórców robienie półproduktu może być próbą odarcia procesu twórczego z naturalnego elementu każdej twórczości, napięcia związanego z aktem powstawania dzieła i tajemnicy.

W przeciwieństwie do innych dziedzin sztuki robienie filmu jest przedsięwzięciem kosztownym.

⁶ Animatiki powstają prawie wyłącznie, jako animacja wykonana w komputerze. Służą temu specjalne programy. Na rynku szczególnie amerykańskim istnieje już parę firm, które się specjalizują w ich produkcji

Pieniądże zmarnowane w zły projekt to strata nie tylko dla Producenta i Mecenas, ale także wyrok dla debiutującego reżysera. Filmów nie da się produkować „do szuflady” jak to się dzieje często z pisananiem książek.

Tzw. „Twórcza tajemnica” często prowadzi do tego, że cała twórcza ekipa do końca nie wie, o co reżyserowi chodzi. Wypełnia zaledwie jego polecenia. Previs-y jasno wskazują, jaka jest interpretacja tekstu scenariusza przez reżysera.

Realizacja Previsu zamiast pomóc może zabić projekt. Nikt nie publikuje swoich notatek do przyszłej powieści.

Tak mam tego świadomość. Dlatego powinno to nie być obligatoryjne. Realizacja Previs-u nie powinna przekreślać tradycyjnej (scenariuszowej) drogi akceptacji przyszłego filmu. Previs-y nie powinny być pokazywane publicznie. Służyć mają konsultacjom, porozumieniu z innymi pracownikami i dokładniejszemu budżetowaniu.



Fot.: Beata Marciniak

Kolejna utopijna idea, która nie ma szans realizacji?

Od wielu lat na naszych Plenerach realizujemy utopijne, z punktu widzenia głównego nurtu kinematografii projekty i jak na razie odbywa się to z sukcesem. (3D, Interaktywność w kinie, spotkania Game Developerów z filmowcami, VR – poszerzona rzeczywistość, nowoczesna cyfrowa post produkcja, Wirtualne studio filmowe, Projekty interakcyjne).

Chcemy, jako Film Spring Open namówić młodych filmowców (a wielu z nich to nasi uczestnicy) na taką próbę. Chcemy produkować filmy w nowym systemie i dlatego zbudowaliśmy Cinebus – mobilne studio filmowe narzędzie wspomagające Nowoczesną, Zrównoważoną Produkcję Filmową. Dzięki temu będziemy mogli w praktycznie sprawdzić wartość kontroli ryzyka za pomocą Previsu. Nie mamy wątpliwości, że potencjalnym producentom filmów młodych realizatorów może spodobać się idea Previs-ów jako sprawdzianu przed zainwestowaniem poważnych środków. Wierzimy, że dla wielu producentów inwestycja „groszowa” w realizację Previs-ów może okazać się praktycznym narzędziem sprawdzania

dystrybucyjnych szans danego projektu. Jego zalet, ale także wad, które dzięki Brudnofilmom będzie można będzie usunąć w procesie realizacji.

Previs - Nowy Workflow

Scenariusz oczywiście istnieje nadal i przechodzi tak jak zawsze drogę selekcji. Zakładamy, że Previs to dodatkowa faza wewnętrznego developmentu. Czyli proponujemy realizować filmy w kolejności tradycyjnej, czyli:

Skierowanie do produkcji i uzyskanie środków na podstawie scenariusza i dopiero potem Reżyser wspólnie z najbliższymi pracownikami realizuje Previs. Czyli Previs powstaje w trybie wewnętrznym roboczym tylko dla realizatorów danego projektu.

Podobnie jak w wypadku scenariuszy Previs może (powinien) być modyfikowany w okresie przygotowań aż do satysfakcjonującej wszystkich wersji produkcyjnej.

Kosztorysowanie, plan zdjęciowy, wybór obiektów do filmu, budowa dekoracji - wszystko to odbywa się także na podstawie Previs-u, a nie wyłącznie scenariusza.

Okres przygotowań do filmu i wszystkie jego elementy powinny być związa z Previsem.

- Operator mógłby przepróbować swoje wizualne pomysły
- Można dołączyć makietę muzyki proponowaną przez kompozytora
- Zrobić wersje montażowe Previs-u (próby alternatywnej struktury przyszłego utworu)
- Ustalić proporcje pomiędzy głównym i pobocznymi wątkami.
- Sprawdzić długość utworu.

Realizacja zdjęć

Montaż filmu odbywa się bezpośrednio na planie i każdorazowo sceny wstępnie zmontowane wymieniamy na te robocze z Previs-u.

Tak zwana projekcja materiałów jest każdorazowo projekcją „odświeżanego” przez nakręcone nowe sceny całego Previs-u. Czyli każdorazowo oglądamy cały film - patchwork złożony z nowych scen i scen z Previs-u) + ewentualne gotowe VFX - efekty wizualne, lub ich makiety.

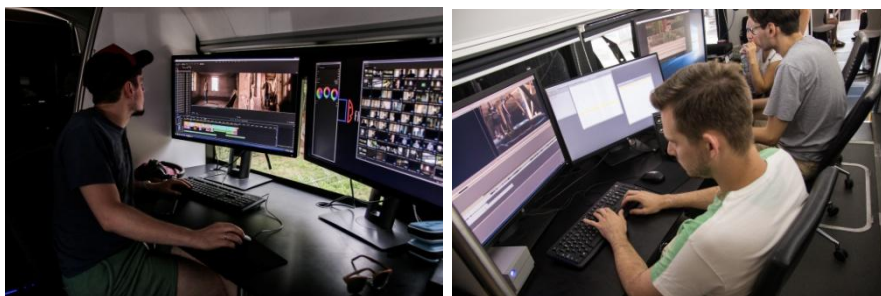


Fot.: Adam Strzelecki



Fot.: Beata Marciniak

W okolicach 30%-40% zdjęć zaplanowana przerwa. W tym okresie konfrontacja wstępnej wersji nieskończonego filmu z testową publicznością (czy potencjalnym dystrybutorem). Narady nad kierunkiem, w którym zmierza film. Wprowadzenie korekt do planu pozostałej części zdjęć. Ponadto wstępna korekcja barwna. Wstępny montaż ostatecznej muzyki czy też jej makiety.



Fot.: Beata Marciniak

Ostateczny montaż i post produkcja dźwiękowa i wizualna

Film montowany już jest w trakcie realizacji zdjęć w Cinebusie, a jego automatycznie dużo krótszy końcowy okres w posprodukcji odbywa się w tym samym miejscu. Także w Cinebusie równolegle pracują specjaliści od kolor korekcji i efektów VFX (podstawowe efekty wizualne). Wszystko to odbywa się w przemodelowanym zakresie obowiązków poszczególnych profesjonalistów, (o czym poniżej w rozdziale „Zawody Filmowe”).



Fot.: Beata Marciniak

Wady nowego planu pracy?

System miał być ekonomiczny, a pojawiły się w nim nowe kosztowne, z punktu widzenia produkcji elementy: wyprodukowanie Previs-u, zaplanowana przerwa w zdjęciach.

Z naszych wyliczeń wynika, że środki poniesione na produkcję Previs-u przyniosą w rezultacie oszczędności. Previs będzie dużo dokładniejszym „Dokumentem” filmu niż scenariusz, a tym samym ułatwi planowanie. Czyli precyzyjne wyliczenia, co naprawdę będzie potrzebne do realizacji danego filmu.

Przerwa w zdjęciach jest pomysłem, który ma ułatwić kontrolę i poprawę jakości przyszłego filmu. To jest kolejny element zarządzania ryzykiem związanym z realizacją filmu. W przemyśle jest powiedzenie „Zarządzanie ryzykiem kosztuje, ale brak zarządzania kosztuje jeszcze więcej”.

Uważamy, że jeżeli przerwa zostanie dobrze zaplanowana, to nie wpłynie na podniesienie kosztów produkcji. Trzeba pamiętać, że przerwa nie zwiększa ilości dni zdjęciowych. W tym okresie ekipa zwraca sprzęt do wypożyczalni, więc nie płacimy za niego. Ekipa techniczna ma zaplanowaną i nieopłacaną (względnie nisko opłacaną) przerwę. Ponadto przerwa automatycznie skraca okres postprodukcji. Ponadto Realizatorzy w ostatniej części zdjęć nie będą robili scen „na wszelki wypadek”, co jest normą w filmach prawie każdego debiutanta, a jest dodatkowym obciążeniem dla zrównoważonej produkcji.

Jak każdy nowy system utopi się naszych przyzwyczajeniach. Nawet, jeżeli jest tutaj coś wartościowego to nikt tego nie będzie chciał wdrożyć.

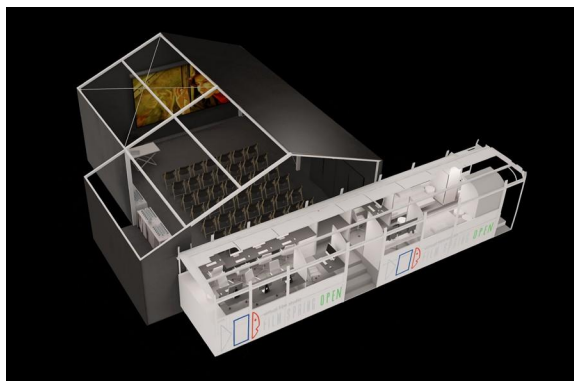
Mamy tego świadomość i dlatego Fundacja Film Spring Open w formie „Case study” chce sprawdzić ten model praktycznie. Także niniejszy dokument jest dokumentem roboczym do dyskusji i będzie zmieniany.



Fot.: Beata Marciniak

Praktyczne i udokumentowane działania (produkcja filmu) będą egzaminem tej teorii, a ponadto pozwoli na jego modyfikację.

Należy pamiętać, że nasz model zmian jest dużo głębszy niż przedstawiona powyżej jego struktura. Chcemy przededefiniować system także na poziomie wszystkich zawodów filmowych, o czym poniżej.



Projekt wnętrz: Marta Dalecka

Organizacja nowego modelu

Trzeba się zastanowić, co można zrobić na przecięciu pracy różnych departamentów na planie, bo tutaj się rodzą często konflikty i marnuje się czas i materiały, a więc także pieniądze. Na początku tego eseju opisywałem bałagan, jaki panuje w działach związanych z wizualną stroną filmu. Ale bałagan nie dotyczy tylko zawodów związanych z obrazem w filmie. Chcemy zaproponować nieco inny podział obowiązków na profesjonalnym planie filmowym, zaproponować zmiany w sposobie wykonywania pracy poprzez poszczególnych członków ekipy twórczej i technicznej. To przededefiniowanie zawodów filmowych musimy oprzeć na innym systemie pracy. Część tego nowego systemu została opisana powyżej. Poniższe uwagi będą dotyczyły zawodów i transportu.

Zawody filmowe. Jak jest a jak mogłoby być?

Chcemy zastosować system, który byłby dostosowany do obecnego rozwoju techniki. Często ten rozwój doprowadza do tego, że ilość zawodów w produkcji filmowej zamiast maleć zwiększa się. Są zawody, które są wpisane w aktualny system, które często nie mają niewiele do zrobienia na planie. Przez lata robiłem niemieckie filmy gdzie ekipa operatorska składała się z dwóch osób. Ja robiłem zdjęcia i szwenkowałem. Mój asystent - Henryk Jedynak prowadził ostrość,

ładował kasety i był kierowcą samochodu, w którym mieliśmy cały sprzęt. Filmy w tej samej skali realizowane dzisiaj wymagają oprócz Szwenkiera, Operatora Zdjęć i jego asystenta, ale ponadto DIT-a, który czasami także zajmuje się archiwizowaniem (ale nie zawsze) i jeszcze jest człowiek odpowiedzialny za podgląd Video (Video assist coordinator) i drugi asystent operatora (clapper loader) odpowiedzialny za okablowanie, raporty i klapsowanie.

Inny przykład: Rola kostiumologa w filmie współczesnym często ogranicza się do tego, że odwiedza mieszkanie aktora przed rozpoczęciem filmu i w jego szafie wybiera jego prywatne rzeczy, które ma ubrać do odpowiedniej sceny. W małym, współczesnym filmie na tym się jego rola kończy, bo całą resztę obowiązków związanych z kostiumami już w czasie zdjęć przejmuje garderobiana/y. Są oczywiście filmy, w którym rola kostiumologa jest znaczna, ale czy to znaczy, że musimy angażować kostiumologa do każdego filmu?



Fot.: Filip Błażejowski

Oświetlacze, Grip, Dyżurni

Jak jest

Każdy to widzi. Jedni pracują, a drudzy nie. W plenerze więcej pracy mają wózkarze, gripowcy. Oświetlacze się opalają. We wnętrzach szczególnie małych dzieje się dokładnie odwrotnie. Na każdym z ciężarówek tych działów filmowych są takie same narzędzia (drabiny, praktikable, magic arms, T-stands, Liny, siatki kamuflażowe, łopaty itd. itd.

Jak mogłoby być

Chcemy zastosować model meksykański, gdzie jest jeden dział techniczny, który odpowiada za wszystkie prace na planie (Oświetleniowe, Gripowe: jazdy, krany, prace konstrukcyjne). To niewątpliwie wpłynie na optymalizację pracy szczególnie w wypadku, gdy chcemy stosować drugą ekipę (o czym poniżej). Ograniczy także

środki transportowe i ilość przewożonych na plan narzędzi.



Operator Dźwięku

Jak jest

Rzadko się zdarza, aby Operator Dźwięku zainteresował się pracami przygotowawczymi do filmu. Pojawia się najczęściej wtedy, gdy duża część prac przygotowawczych jest na ukończeniu.

To powoduje, że:

Często wybrane są już obiekty zdjęciowe okazują się nieprzydatne ze względu na hałas dobiegający z, zewnątrz które nie pozwalają na realizację zdjęć „setkowych”.

Nigdy albo prawie nigdy mikrofony nie są umieszczane w kostiumie aktora przed zdjęciami. To powoduje, że w momencie, gdy wszyscy są gotowi do zdjęć Operator Dźwięku zaczyna zakładać swój sprzęt. Często zresztą dochodzi do wniosku, że „kostium szeleści” i nie da się na nim zamontować mikrofonu. Straty czasu przeliczone na cały film mogą dotyczyć nawet jednego dnia zdjęciowego.

Operator Dźwięku nagrywa mnóstwo „efektów dźwiękowych”, których w procesie montażu i postprodukcji dźwiękowej nikt dokładnie nie przesłuchuje. Postprodukcja dźwiękowa woli wybrać efekty z archiwum, bo jest to szybki wybór.

Dyskusje na planie, co jest ważniejsze (a często to jest konieczne) w danej scenie dźwięk czy obraz są często pozbawione kontekstu, bo Dźwiękowcy nie studiują scenariusza z punktu widzenia dramaturgii.



Jak mogłoby być

Dźwięk w filmie jest tak samo ważnym elementem dramaturgicznym

jak obraz. A efektywność pracy Operatora Dźwięku nie powinna zwalniać procesu zdjęciowego. Proponujemy, aby jedna osoba była odpowiedzialna za całość procesu udźwiękowiania.

W tym celu Operator Dźwięku powinien rozpocząć swoją pracę dużo wcześniej. Jego obowiązki nie powinny się ograniczać do techniki.

Proponujemy, aby ten zawód ewoluował bardziej w kierunku twórczym (Sound Artist)

Dźwięk podobnie jak obraz w filmie powinien być zaprojektowany i wykonany (nadzorowany) przez jedną osobę

Chcemy, aby nie kończył swojej pracy po zakończeniu zdjęć tylko osobiście wykonywał albo, jeżeli jest to niemożliwe nadzorował proces montażu i udźwiękowania filmu (Re-recording mixing). On jeden ma orientację, co nagrał dodatkowo w trakcie kręcenia. Jakie efekty i jakie „tła”.



Fot.: Beata Marciniak

Montaż na planie ułatwi na bieżąco selekcję wartościowego materiału dźwiękowego.

Proponujemy, aby umieszczanie mikroportów w kostiumach odbywało się już na początku dnia zdjęciowego i było takim samym standardem w dziennym planie zdjęciowym jak charakteryzacja.

Wybór obiektów zdjęciowych powinien się zawsze odbywać w obecności i za aprobatą dźwiękowca

Dźwiękowiec powinien włączyć się w dyskusję na temat Stylu przyszłego filmu. Przynajmniej omówić Previs z punktu widzenia dźwiękowych potrzeb przyszłego filmu.

Montażysta

Jak jest

Pisałem już o tym dużo, więc w skrócie. Obecnie obrazy (ujęcia), który trafiają do montażowni to ciągle półprodukty, które wymagają dalszej manipulacji. Miejscem decyzyjnym dotyczącym kształtu nie tylko w sensie strukturalnym, ale także wizualnym stała się montażownia.

Ilość kręconego materiału pozwala na montowanie wielu różnych wersji montażowych tego samego filmu. Nakręcony obraz na planie może podlegać dowolnym wizualnym modyfikacjom i uzupełnieniom. Dzięki rozwojowi techniki montaż w filmie jest dużo ważniejszym zawodem niż było to kiedyś (ilość kręconego materiału).



Fot.: Beata Marciniak

Obecnie montażysta montuje film z dala od planu. Często w związku nadmiarem obowiązków reżysera przejmuje część jego funkcji (selekcja materiału np.) Zdarza się, że montażysta pojawia się w filmie po zakończeniu zdjęć, co jest jeszcze gorszym przykładem. Obecny model tego zawodu nie pozwala na kontrolowanie, jakości powstawiania filmu już w trakcie jego realizacji. I to chcemy zmienić.



Jak mogłoby być

Montaż na planie pokolorowanego i zaopatrzonego wstępnie w VFX materiału zdjęciowego⁵ gdzie sceny z Previs-u wymieniane są z tymi montowanymi roboczo. Wszystko to odbywa się pod okiem reżysera i reszty ekipy a efekty jego pracy (wstępny montaż) są dostępne na każdym przenośnym urządzeniu (smartphone czy tablet).

⁵ Program DaVinci Resolve 16 umożliwia równoległy proces montażu, kolor korekcji i efektów VFX



Oczy filmu, czyli zawody odpowiedzialne za obraz.

Na początku eseju pisałem o bałaganie, który panuje w „wizualnych” działach filmowych. Obecny system autorstwa rozproszonego chcemy zastąpić jednoosobową odpowiedzialnością. Chcemy stworzyć system gdzie jedna osoba (w porozumieniu z reżyserem) przejmie odpowiedzialność za całość wizualnej strony filmu. Sprawy stały się tak skomplikowane a rozwój techniki przyniósł tak znaczącą rewolucję, że nie warto się zastanawiać jak odświeżyć coś, co narastało latami i tak naprawdę nie ma już szans na kosmetyczne zamiany. Powinna nastąpić generalna odnowa.



Operator filmowy

Jak jest

Zawód definiowany w różnych krajach inaczej (różny zakres obowiązków). W Polsce w porównaniu z pozostałymi kinematografiami inny model wykonywania tego zawodu. Operator w Polsce bardziej artysta, a w Europie i szczególnie w USA bardziej technik. W związku z rozwojem techniki zawód się dewaluuje. Pojawili się nowi specjaliści, których wpływ na obraz jest często większy niż operatora (Graficy specjaliści od przewizualizacji, CGI i Graficy komputerowi) Pojawił się nawet nowy zawód Operator Wirtualny, czyli specjalista od zdjęć w środowisku wirtualnym. Wpływ operatora na obraz coraz bardziej się zawęża i nawet tradycyjna jego domena jak światło może zostać całkowicie zamieniona w procesie postprodukcji (światło wirtualne) Ratując się operatorzy uciekają w świat nowych narzędzi i gadżetów, które nie zawsze są konieczne, aby zrealizować dany film. Jeżeli nie zdobędziemy się na rewizję definicji zawodu operatora zginie on tak z rynku jak zawód szewca.



Fot.: Beata Marciniak

Jak mogłoby być

Operator artysta (Visual Director) gotowy przejąć na siebie znacznie większą ilość obowiązków ale jednocześnie uzyskać pozycję artysty odpowiedzialnego za całość wizualnego kształtu filmu. Czyli chcemy powołać nowy zawód Visual Director (obecnie DoP) to osoba, która będzie w całości odpowiedzialna za wizualną stronę filmu. Nie jest ważne czy pochodzenie tego nowego specjalisty będzie scenograficzne czy też operatorskie. Ważne żeby na tyle przemodelował swoje podejście do dotychczasowego zawodu, aby mógł podołać nowym wyzwaniom. W pewnym sensie Visual Director byłby kontynuacją pozycji, jaką kiedyś zajmował w systemie polskim Operator Filmowy.



Fot.: Filip Błażejowski

Visual Director



Zakres obowiązków Visual Director:

W małych filmach Visual Director będzie odpowiedzialny zarówno za zdjęcia jak i scenografię. Czyli będzie odpowiedzialny za stronę wizualną filmu od samego początku do końca procesu postprodukcyjnego.

Zdefiniowanie uzgodnionego z reżyserem stylu filmu

Wykonanie czy nadzorowanie zdjęć do Previs-u (Nie jest to 100%-towo konieczne).

Wybór materiałów ikonograficznych (Zdjęć, Videoclipów) jako referencji wizualnych (mood board-y) przyszłego filmu .

Nadzorowanie lub autorstwo story boardów, animatików (Jeżeli potrzebne?).

Realizacja wizualnych prób (testów) przyszłego obrazu (łącznie z manipulacjami komputerowo- graficznymi).

Przygotowanie projektów scenograficznych i wybór obiektów zdjęciowych. Oświetlenie w filmie i decyzja, jaka część tej pracy zostanie wykonana w postprodukcji.

Praca z kamerą

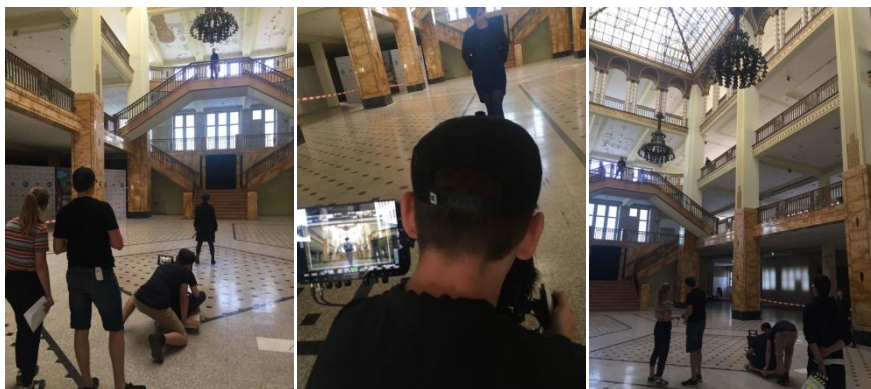
Czyli zakres obowiązków pracy na planie tak jak jest to obecnie.

Prace postprodukcyjne (Korekcja barwna czy inne manipulacje z obrazem).

Nadzór nad efektami CGI.

Scenograf

Model, o którym piszemy dotyczy filmów małych i pomysł, aby zawód operatora i scenografa uczynić jednym zawodem może dotyczyć tylko kameralnych produkcji, gdzie zdjęcia odbywają się w obiektach naturalnych i przeważnie nie buduje się dekoracji. Trzeba pamiętać, że obecnie bardzo dużo filmów jest tak realizowanych i dotyczy to szczególnie filmów debiutantów.



Fot.: Film Spring Open

Jak jest

Scenograf z założenie jest kimś, kto buduje świat, w którym umieszczona ma być (odbywa się) akcja filmu. Obecnie w świecie filmu nie wszystko się buduje i wielkie studia filmowe coraz częściej plajtują, bo środki na realizację filmów są coraz mniejsze (Alwernia). Coraz częściej rola scenografa ogranicza się do wyboru istniejących obiektów i ich ewentualnej modyfikacji. (Przemeblowanie i przemalowanie obiektu) Ponadto znaczna część pracy scenografa jest przejęta przez postprodukcyjną grafikę komputerową. To, co widzimy za oknami naszych dekoracji czy obiektów zdjęciowych „dodane” jest już po zakończeniu filmu. Podobnie ma się rzecz z multiplikacją obiektów czy ich deformacją nie mówiąc już o realizacji scen w całkowicie wirtualnym środowisku. Scenograf w obecnym systemie jest kimś, kto bardzo rzadko odwiedza plan filmowy. Jego zadaniem w trakcie zdjęć jest przygotowanie kolejnych obiektów do zdjęć. Z racji zakresu obowiązków (definicji swojego zawodu) przygotowuje je tylko od strony scenograficznej. Nie ma przygotowania zawodowego, aby przygotować je od strony zdjęciowej np. oświetleniowej. Nie posiadając wykształcenia dramatycznego, często buduje czy przygotowuje te elementy dekoracji, które nie będą (wręcz nie mogą zostać) wykorzystane w filmie. Często jego wizja przyszłego filmu różni się znacznie od wizji Operatora. Racja może być oczywiście po obu stronach, ale dlatego proponujemy model szczególnie dla małych filmów, w którym te dwa zawody połączyć w jeden. Artystę odpowiedzialnego za wizualną stronę filmu Visual Director. Chcę podkreślić jeszcze raz, że nie jest ważne czy pochodzenie tego nowego specjalisty będzie scenograficzne czy też operatorskie. W obecnym systemie dekoracje są przygotowane od strony scenograficznej, a przygotowanie ich od strony oświetleniowej rozpoczyna się wraz z

rozpoczęciem zdjęć, co jest kolosalną stratą czasu.

Jak mogłoby być

Patrz wyżej Visual Director.

Dekorator wnętrz

Jak jest

Prawa ręka scenografa. W filmach małych ma więcej pracy niż scenograf, bo mało się buduje dekoracji od podstaw. Dekorator wnętrz proponuje zmiany w urządzaniu obiektów zdjęciowych. Wprowadza zmiany w umeblowaniu i dekoracji ścian i podłogi przygotowując praktycznie te obiekty do zdjęć. Wprowadza nowe meble, jeżeli potrzebne, wiesza obrazy, lampy, dywany i inne rekwizyty. Odpowiedzialny jest także za doprowadzenie obiektu do poprzedniego stanu sprzed wynajęcia do filmu.

Jak mogłoby być

Dekorator wnętrz w nowym systemie powinien być najbliższym współpracownikiem Visual Director. Zakres jego obowiązków pozostanie podobny, ale stanie się częścią przejrzystego systemu, a przynajmniej tej jego części, która jest odpowiedzialna za wizualną stronę filmu. Zakres jego obowiązków nie będzie się znacząco różnił od obecnie wykonywanego, a system, w jakim będzie pracował pracy opisujemy poniżej (Druga Ekipa).

Kostiumy

Jak jest

W współczesnym filmie jego praca często się ogranicza do wyboru prywatnych ubrań, które wiszą w szafie aktora.

Jak mogłoby być

Nie w każdym filmie potrzebny jest kostiumolog. Jego rolę może przejąć reżyser razem z Visual Director.



Fot.: Adam Strzelecki

Pierwszy asystent reżysera

Jak jest

Zawód, który kiedyś nazywał się w Polsce „Drugi Reżyser” otrzymał numer 1. First Director Assistant jest pozycją zawodową, która w systemie amerykańskim niewiele ma wspólnego z reżyserią. Jest człowiekiem produkcji i przez producenta filmu przeważnie wybierany. Jego rolę z niewielką dozą przesady możemy określić, jako rolę Ekonoma kogoś, kogo zadaniem jest poganianie i egzekwowanie szybkości pracy na planie. W systemie studyjnym Pierwszy Asystent Reżysera otrzymuje premię za wykonanie filmów w terminie. Jego pozycja na planie jest niepodważalna. Tak naprawdę to Pierwszy Asystent Reżysera decyduje o wszystkim, co się dzieje na planie. On jest specjalistą w gąszczu amerykańskich przepisów związkowych i zawodowych i na niego spada obowiązek zaplanowanie kalendarza zdjęć. Jak możemy się domyślić często ten plan nie ma nic wspólnego z dramaturgią utworu, który się realizuje. Często sceny drugoplanowe mają więcej przestrzeni czasowej niż sceny ważne dla filmu. Nic dziwnego, że ta rola i takie „skłamane” usytuowanie Pierwszego Asystenta Reżysera na planie, jako niby człowieka Reżysera została ochoczo przejęta przez europejskich Producentów i obowiązujący system produkcji.

Jak mogłoby być

W małym filmie (ale nie tylko) „Pierwszy Asystent Reżysera” względnie stosując dawną terminologię Drugi Reżyser jest osobą który jednoznacznie reprezentuje interes filmu czyli Reżysera. Powinien być przez niego wybierany i posiadający jego zaufanie. Powinien być obecny i aktywny w okresie przygotowania filmu do zdjęć.

Zakres obowiązków Drugiego Reżysera w nowym systemie:

- Pomoc przy realizacji Previs-u.
- pomoc przy castingowaniu. Zdjęcia próbne.
- Razem z Reżyserem, ale oczywiście także Producentem przygotowanie planu zdjęciowego.
- Drugi reżyser w trakcie zdjęć (dotyczy wyłącznie małych filmów) jest odpowiedzialny za reżyserię zdjęć w drugiej ekipie (o tym dokładnie poniżej).
- Pomaga w selekcji ujęć do montażu.
- W scenach dużych gdy obie ekipy pracują razem odpowiedzialny za reżyserię drugiego planu.

Sekretarka planu. Czyli raporty, raporty raporty

Kiedyś była ona osobą rejestrującą zachowanie (gesty aktorów) tak, aby przy realizacji kontrplanów aktorzy mogli je powtórzyć dokładnie w tym samym miejscu. Obecnie rolę tą spełnia rejestracja obrazu. W każdej chwili możemy podglądać zarejestrowany materiał i aktor precyzyjnie może powtórzyć swoje zachowania. Ponadto kręcimy często w systemie wielokamerowym, w którym konieczność powtórek tych samych zachowań jest zbędna. Obecnie Sekretarka planu opisuje w specjalnych raportach to, co zostało zrealizowane na planie. Jednak ilość rubryk i opisów, które musi wykonać Sekretarka planu jest zbędna. Nikt, albo prawie nikt, tego nie czyta. Miało służyć to montaźowni w orientacji, co zostało zrobione na planie, ale w momencie, gdy montaźownia będzie na planie staje się zbędne. Część opisu, który wykonuje Sekretarka Planu mogłaby służyć VFX ale w istniejących formularzach brak takich pozycji. Supervisor VFX woli sam dokonać stosownych pomiarów, bo ich dokładność skraca jego czas pracy przy opracowywaniu efektów.

Często realizujemy ujęcia za pomocą kamer bez operatora (Crash camery) te kamery są włączane dużo wcześniej i kręcą minuty nieciekawego materiału aby zarejestrować coś, co jest wartościowe i trwa zaledwie 0,5 sekundy np. wybuch. Sekretarka planu nie ma narzędzi, aby wyselekcjonować te momenty. Jej dokumentacja dotycząca archiwizacji nie przewiduje takiego opisu, a poza tym nie ma narzędzi, aby tego dokonać. Obecnie praca Sekretarki Planu pokazuje wyraźnie jak zmiany w technologii powinny wymóc ewolucję danego zawodu.

Jak po uszy tkwimy w starym systemie.

Reżyser



Jak jest

O powodach, dla których ludzie często utalentowani przeżywają klęskę w tym zawodzie już pisałem. Przeskok od szkoły filmowej i filmów realizowanych w modelu studenckim do modelu profesjonalnego jest często powodem traumy i szoku. Zderzenie z profesjonalnymi realiami produkcji filmowej tak odległymi od atmosfery i techniki realizacji etud studenckich, a przede wszystkim brak narzędzi kontroli powstającego filmu są często przyczyną klęski personalnej młodego adepta i jednocześnie klęski projektu.

Warto także zauważyć, że model europejski reżysera filmowego jest modelem armijnym. Reżyser jest Generałem na planie, który ma zawsze rację. Jeżeli zakomunikuje swojej ekipie, że jego zdaniem kolor czarny nie jest czarnym kolorem i że jego zdaniem „Czerń to Biel”, to profesjonalna ekipa „pomyśli swoje”, ale na zewnątrz przytaknie. Ten model reżysera mającego „zawsze rację” różni się w sposób zasadniczy od modelu studyjnego, gdzie zarówno rola kontrolna producenta jak i studia finansującego film jest dużo większa. Reżyser jest wynajętym przez studio/producenta specjalistą i jego typowy kontrakt posiada możliwość zwolnienia go w każdej chwili z pracy. Dosyć nagminne jest pozabawianie reżyserów prawa do tak zwanego „final cut”- finalnej wersji montażowej filmu. Nie znaczy to oczywiście, że model studyjny jest modelem lepszym.



Fot.: Beata Marciniak

Jak mogłoby być

Model, który proponujemy daje reżyserowi narzędzie (Previs), które kontroluje jego przeważnie niedostępną dla innych wizję filmu. Sposób, w jaki on chce przenieść tekst scenariusza na ekran przeważnie „siedzi w jego głowie” i jest niedostępny dla innych.

Previs jest metodą, aby odkryć te mechanizmy i uczynić je publicznymi. Chcemy zbudować system nie wojskowy a grupowy. Cała ekipa po realizacji Previs-u czy też jego projekcji będzie miała świadomość, czego się od nich oczekuje. Będą bardziej świadomi przesłania przyszłego utworu i jego stylu, nawet, jeżeli te elementy nie będą nazwane po imieniu.

Montaż na planie z kolei jest elementem, w którym reżyser w każdym momencie może się odwołać (przez projekcję) do całości powstającego dzieła.

Podobnemu celowi ma służyć przerwa w zdjęciach. Te nowe narzędzia są stworzone dla komfortu pracy reżysera, a nie jej kontroli!

Przedefiniowanie zawodów filmowych ma na celu, aby reżyser nie był zasypywany na planie tysiącami często niepotrzebnych pytań. Zarówno zbudowana hierarchia dotycząca zawodów wizualnych jak i inny model asystentów (Drugi Reżyser) ma temu służyć. (Wiem, o czym mówię, bo robiłem zdjęcia do bardzo wielu debiutów).

Przy okazji z bardzo ciekawą metodą pokazu materiałów roboczych spotkałem się w jednym z filmów w Niemczech. Nie odbywały się one codziennie po planie, ale raz na tydzień w weekend i połączone były ze śniadaniem dla całej ekipy. W takiej bardziej rozluźnionej atmosferze łatwiej było dystansować się do wykonanej pracy, a także ocenić nieco dłuższy kawałek pracy. Najważniejsza jest jednak kontrola na planie, aby mogła być efektywna, konieczne jest zaprojektowanie i wykonanie nowoczesnego centrum decyzyjnego, czyli to, co potocznie nazywamy „Podglądem reżyserskim”, a na świecie „Video Village”. Zbudowaliśmy taki prototyp w Cinebusie. „Centrum” - skomunikowane z innymi działaniami postprodukcyjnymi umieszczonymi w Cinebusie. I tu nie chodzi tylko o podgląd kamer na planie, ale łatwość sprawdzenia/zobaczenia „w biegu” jak dane ujęcie montuje się z pozostałymi, zrealizowanymi do danej sceny. Czy też wstępną ocenę łączenia tego co live, a co CGJ.



Zbudowaliśmy taki prototyp na dwóch maglinerach (żeby łatwo mieściły się na windzie autobusu) łatwo skomunikowany „wizyjnie” i na odległość do 300 metrów z pozostałymi departamentami w Cinebusie i Planem zdjęciowym. Bez zbędnych i czasochłonnych prac Reżyser i inni członkowie ekipy będą mieli na bieżąco wgląd w powstający film - nie tylko z punktu widzenia aktualnie kręconego ujęcia, ale także funkcji tego ujęcia w montażu całości. Reżyser na bieżąco, nie opuszczając planu, będzie mógł ocenić kolor korekcję i wstępne efekty CGJ czy też odwołać się do materiałów referencyjnych (mood Board-y), a także sprawdzić, co się aktualnie kręci w drugiej ekipie.



Fot.: Andrzej Waluk

Producent

Kiedys czeladnik, przed uzyskaniem tytułu mistrzowskiego, musiał udać się w podróż zawodową, aby u innych mistrzów w zawodzie podpatrzeć inne sposoby czy pomysły na wykonanie rękodzieła. W dobie masowej komunikacji tylko pozornie wydaje się nam, że wiemy wszystko, bo wystarczy to wygooglować. Nikt nie robi analizy porównawczej różnych systemów produkcyjnych które istnieją na świecie. A w dodatku jedynym wzorcem który naśladuje się chętnie jest model studyjny amerykański.

Uważam, że w kinematografii europejskiej błędem jest stosowanie amerykańskich produkcyjnych programów komputerowych, bo zbudowane są one dla innej rzeczywistości produkcyjnej. Jeden z licznych przykładów, o których pisałem powyżej, jest przykładem dotyczącym Pierwszego Asystenta Reżysera. Trzeba pamiętać, że

kinematografia studyjna (USA) zbudowana jest na rachunku ekonomicznym, który wynika z pozycji tej kinematografii na świecie. Filmy Studyjne robi się po to, aby zarabiać na nich pieniądze i tak się przeważnie dzieje. W Europie Producent zarabia na oszczędnościach w trakcie produkcji obrazu, bo bardzo niewiele wyprodukowanych filmów generuje zyski. Dosyć jaskrawym przykładem jest ten, że w filmach studyjnych prawie zawsze reżyser otrzymuje szansę na poprawienie już skończonego filmu w postaci dokrętek, i często są to dokrętki parudniowe. W Europie instytucja dokrętek prawie nie istnieje z bardzo prostego powodu, bo ich wykonanie „zjada” dochód Producenta. Możemy postawić tezę, że jakość skończonego utworu nie do końca jest celem europejskiej produkcji filmowej, bo Producent zarabia na oszczędnościach. W dodatku Producent jest łatwą ofiarą manipulacji cenowych. Nie może i nie zna się na wszystkim jest łatwą ofiarą zмовy cenowej (usługi firm postprodukcyjnych) czy też opisanych powyżej manipulacji kierowników poszczególnych wydziałów.



Fot.: Beata Marciniak

Jak jest

Przestarzały niepodlegający zmianom proces produkowania filmów
Kopiowanie wzorców bogatej i opartej na przestarzałym modelu (negatywna rola związków zawodowych) kinematografii USA.

Stosowanie produkcyjnych programów komputerowych stworzonych dla wysokonakładowych studyjnych filmów. Szczególnie nonsensowne jest to przy filmach małych.

Nietransparentne modele ekonomiczne, którego celem jest wygenerowanie największego dochodu już w trakcie produkowania filmu, a nie zysku z potencjalnej dystrybucji. Sprawa, jakości produkowanego filmu z takiego punktu widzenia jest dla Producenta drugorzędna.

Ochrona własnych interesów. Oszczędności, do których często zmusza producent poszczególnych szefów działów mają rzadko zastosowanie

we własnym produkcyjnym pionie.

Jak mogłoby być

Cały dokument jest opisem tych zmian. Nowoczesny model przyszłej produkcji filmowej powinien być modelem transparentnym, systemem, którego celem jest, jakoś produkowanego dzieła.

Druga ekipa – jak przyspieszyć tempo prac nie tracąc kontroli, jakości



Amerykański system produkcji filmów wysokonakładowych opiera się na dwuekipowości. Produkcja wychodzi z założenia, że najcenniejszym czasem na planie filmowym jest ten okres, kiedy pojawiają się na nim aktorzy grający główne role (gwiazdy). W związku z gwiazdorskimi gażami nie mogą pozwolić sobie na to, aby w ich obecności kręcić tzw. Przebitki, a nawet kontrplany na mniej „ważnych aktorów”. Druga ekipa kręci wszystkie plany ogólne (Aktorów zastępują dublerzy). „Plates” potrzebnych do VFX, Detale czy nawet całe sceny, które oceniane są, jako mniej ważne dla skończonego filmu.

W praktyce system ten jednak ma wiele innych zalet. W filmach akcji gdzie druga ekipa kręci zazwyczaj przeciwników (w filmie „Helikopter w ogniu” Somalijszczyków) jej dużo ważniejszą rolą jest „sprzątanie”. Reżyser z Montażystą oglądając podmontowaną już scenę zleca drugiej ekipie dodatkowe potrzebne do montażu ujęcia.

My chcemy zaproponować system, w którym druga ekipa byłaby odpowiedzialna za kręcenie rzeczy pracochłonnych, które nie wymagają obecności reżysera, też za wymienione wyżej „sprzątanie”, ale przede wszystkim i to jest nowość w tym systemie za przygotowanie kolejnego planu (Obiektu zdjęciowego) do zdjęć. Dlatego tak ważne w nowym systemie jest przededefiniowanie zawodów filmowych.



Prześledźmy praktycznie charakter tych zmian.

Jak jest

W tradycyjnym modelu po wybraniu obiektów zdjęciowych (czy też ich wybudowaniu) Scenograf w przeddzień zdjęć do danego obiektu przygotowuje razem z dekoratorem wnętrz, rekwizytorem obiekt zdjęciowy do zdjęć. Dekorację czy lokację się mebluje, często przemalowuje, wyposaża w konieczne czy też dekoracyjne rekwizyty. Następnego dnia pojawia się właściwa ekipa zdjęciowa, która zaczyna od oświetlania obiektu, po czym następują (często odbywa się to równolegle) próby aktorskie i właściwe kręcenie.

Jak mogłoby być

My chcemy (i ten model częściowo już sprawdziliśmy na planie filmu Natalie Portman „Historia miłości i ciemności”) zaproponować w małych produkcjach (albo szczególnie w małych produkcjach) model drugiej ekipy z tym, że lista jej obowiązków byłaby znacznie szersza. Chcemy za pomocą dużo mniejszej ilości specjalistów zbudować bardziej efektywny system. Przypominam jeden z jego elementów, czyli Visual Director. Przypominam także, że nie będzie to miało znaczenia czy jego pochodzenie będzie scenograficzne czy operatorskie. W nowym systemie Visual Director i jego Asystent (Obecnie Drugi Operator) będzie odpowiedzialny za całą stronę wizualną filmu. Podobnie Reżyser będzie miał swojego zaufanego partnera (Drugi Reżyser) Na tych dwóch najbliższych asystentów spadnie obowiązek przygotowania kolejnego planu, ale także jego likwidacji.

Ale przede wszystkim Drugi Reżyser i Asystent Visual Director będą realizatorami zdjęć drugoekipowych.

Prześledźmy workflow nowego systemu.

Wybór obiektu przez Reżysera i Visual Director

Omówienie potrzebnych zmian w obiekcie (W tej części prac powinien

już uczestniczyć Drugi Reżyser i Asystent Visual Director)
 W tym czasie, gdy pierwsza ekipa kręci zdjęcia w obiekcie „A”. Asystent Visual Director przygotowuje obiekt zdjęciowy „B” do zdjęć zarówno scenograficznie jak i oświetleniowo (nowość i znaczna oszczędność czasu). Czyli wykonuje wszystkie omówione poprzednio prace z Visual Director. Jego praca jest o tyle łatwiejsza, bo korzysta z Previs-u, więc wie, co i jak będzie potrzebne do filmu
 Pierwsza ekipa przychodzi na plan obiektu zdjęciowego przygotowanego nie tylko od strony scenograficznej, ale także technicznej (Wstępne oświetlenie, VFX niebieskie ekrany).
 W momencie, gdy pierwsza ekipa kończy zdjęcia sceny w obiekcie „A” i przechodzi do sceny w obiekcie „B”. Asystent reżysera i Asystent Visual Director kontynuują („sprzątają”) niezrealizowane ujęcia po ekipie pierwszej w obiekcie „A”. A także po ich zakończeniu doprowadzają obiekt do jego pierwotnego wyglądu. Ten właśnie model zastosowaliśmy na planie filmu Natalie Portman, co skutkowało tym, że w ostatni dzień zdjęciowy nie mieliśmy co kręcić, co jest praktycznie niespotykane na planie debiutanckiego filmu.
 Wspomożeniem synchronizacji prac i ich właściwej interpretacji będzie nowy system komunikacji. Plan filmowy w nowym systemie wyposażony będzie w wewnętrzny Intranet (Cinebus) i system komunikacji (łącznie ze strumieniowaniem video) umożliwiający bezpośredni podgląd do materiałów zdjęciowych pierwszej i drugiej ekipy, co pozwoli Reżyserowi na kontrolę prac drugiej ekipy.

Rola Film Spring Open

Każda teoria wymaga praktycznego sprawdzenia. Nie wszystkie elementy nowej struktury będzie można wprowadzić od razu. Nieuchronne będą tak- że kompromisy.

Aby cała dyskusja nad naszym pomysłem nie zakończyła się na teoretycznych targach, chcemy nasz system sprawdzić w praktyce. Chcemy zrealizować film fabularny (wyselekcjonowany i w porozumieniu z partnerami), który byłby praktycznym sprawdzianem proponowanych zmian. Tylko w ten sposób nasz model możemy przedstawić środowisku filmowemu w sposób odpowiedzialny. Cały proces chcemy odpowiednio udokumentować zarówno od strony opisowej (making off realizacji filmu) jak i do- kumentów produkcyjnych łącznie z kalkulacją kosztów i ich porównaniem z istniejącymi kosztorysami projektów o tej samej skali.



Fot.: Filip Błażejowski

Cinebus, czyli Pojazd transportujący sprzęt, ale jednocześnie studio produkcyjne powstał dzięki wsparciu Ministerstwa Kultury i Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej.

Partnerzy: PSC, Makonline, KBF, Krakow Film Commission, Legalna Kultura.

Partnerzy wyposażenia wnętrz: BoConcept Kraków i Katowice, Smeg, Abet Laminati, Blum, Selt, Dicson.

Partnerzy technologiczni: Canon, HP, Sony, CamSat, GLC, Akurat Lighting, Black Magic, Cyfrowa Republika, Kingston Technology, Maxon, IT Serwis, Benro, Graficzne.pl, Adicam, Neil Corbould Special Effects, Avid.

Główny wykonawca: Solaris



Współfinansowanie:

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



Partner:



Główny wykonawca:



Partnerzy technologiczni:



Partnerzy wyposażenia:



Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej

Opis Nowego Modelu Produkcji skomentował nagradzany reżyser, operator filmowy Wojtek Staroń:

Z radością przeczytałem Twój tekst „Jak robić filmy...”

Podpisuję się pod tym, co piszesz całkowicie. Dotykasz tam rzeczy, które od początku swojej drogi rozgryzam, doświadczam i próbuję wdrażać w życie. Będąc trochę outsiderem świata filmowego w Polsce, który odpychał mnie swoją bezmyślnością i napuszeniem, starałem się szukać swoich dróg, które dadzą mi i reżyserowi wolność twórczą.

Piszę do Ciebie, żebyś wiedział, że dokładnie czuję i rozumiem Twoją próbę przedstawienia myślenia o kręceniu filmów, też próbując wdrażać ją w życie (oczywiście w kinie kameralnym w moim przypadku).

Słowo profesjonalizm w Polsce jest od lat równoznaczne z podążaniem za schematem, kliszą by dać pozorne poczucie bezpieczeństwa producentom. Dla mnie jest wręcz przeciwnie: profesjonalizm to umiejętność łamania schematycznego myślenia i elastyczne szukanie maksymalnie dobrych rozwiązań z minimum potrzebnych środków. Tego przez lata uczył mnie film dokumentalny, choć filmy te często wykraczały poza formułę klasycznego dokumentu i stawały się fabularnymi opowieściami (np. Argentyńska Lekcja dystrybuowana w kinach w USA).

Cieszę się, że piszesz o dopasowaniu ekipy do sprzętu i tematyki filmu.

Jako operator i reżyser dokumentów, doświadczenie umiejętności doboru minimalizmu środków dla uzyskania maksymalnego efektu w kadrze, scenie, filmie starałem się przenieść do fabuł, w których robiłem zdjęcia i które były koprodukowane przez naszą firmę (wraz z żoną Małgosią, którą poznałeś w UK założyliśmy firmę po powrocie z Anglii w 2007). Pracowaliśmy z Meksykanami (El Premio - które było pokazywane w 2011 na Twoich warsztatach FSO) i Argentyńczykami (Pod Ochroną (Refugiado) premiera w Cannes, Condor dla najlepszego filmu argentyńskiego 2014). Oba filmy robione były przez małe ekipy (ok 20 osób, jedna/dwie małe ciężarówki/busy, elektrycy robiący też jazdę itd.) i były zarówno od strony producenckiej i estetycznej przygotowane precyzyjnie i z zachowaniem pełnej wolności twórczej. Kosztowały poniżej ok. 700 tys. USD, mimo tego nie czuło się braku środków w żadnym pionie i braku dni zdjęciowych. Diego Lerman, reżyser Pod Ochroną jak Kieślowski podmontowywał sceny nocami, tak, że film już tydzień po zdjęciach był niemal gotowy i zgłoszony do Cannes). Te koprodukcje dały nam niezwykle doświadczenie, które chcielibyśmy zaszczerpić w filmach robionych w Polsce, ale tu nie jest łatwo.

Miałem w Polsce ostatnio doświadczenia negatywne przy filmie Mur, debiucie Darka Glazera, kiedy to produkcja „zjadała”: reżysera nie dając

my czasu na refleksję, popędzając i ograniczając możliwości dokumentacji i wyboru lokacji do minimum, lobbowała też niedobrych aktorów. Do tego doszedł brak inspirującej opieki artystycznej. Zrobiłem w Polsce zdjęcia do 4 debiutów fabularnych i w trzech był ten sam problem.

Kombinujemy razem z Gosią jak działać inaczej dla dobra filmów, ale nie jesteśmy typami „głośnych ludzi”, o których piszesz, że szybko startują w zawodzie, w Polsce nasze drogi były dłuższe, czujemy się często nieco nieprzystający do obowiązujących układów, więc proces zdobywania kasy jest długi, z minimalnych dotacji „wykręcamy” ile się da, ale za to nasze filmy dają nam dużo satysfakcji.

Zauważam też niezwykle ważną sprawą, jaką jest porozumienie autora zdjęć i producenta - często właśnie ta dwójka jest w stanie narzucić właściwą dynamikę pracy na planie i przygotowań do filmu, określić ilość i rodzaj ekipy i sprzętu. Jeśli w liście do PSC ostrzegasz słusznie przed słabnącym operatorem, to może właśnie tu należy szukać wzmocnienia naszej roli - jako człowieka odpowiedzialnego nie tylko za stronę wizualną, ale też za skład i rodzaj ekipy i sprzętu. Może warto naciskać na ścisłą współpracę w trójce: producent- reżyser-operator. Dziś młodzi producenci często podchodzą do filmu, jako do przygody twórczej, są naszymi przyjaciółmi, trzymają naszą stronę, wg starego modelu, wielu reżyserów poniekąd „gardziło” producentami, którzy zresztą byli głównie „chłodnymi” strażnikami budżetu.

Jedyną sprawą, która dla mnie jest dyskusyjna, (choć ciekawa) to „previs’y”, o których piszesz. Wydaje mi się, że ten system sprawdzi się tylko dla części projektów, w których dramaturgia, spłot sytuacyjny i akcja filmu jest niejako ważniejsza niż atmosfera, aktorstwo, czy filmowy impresjonizm. Wiem też, że wielu młodych reżyserów pracuje na zasadzie wytworzenia unikalnej energii chwili, w której scenariusz jest tylko inspiracją dla aktorów szukających istoty postaci. Często odrzucają wydarzenia na rzecz rejestracji „stanu ducha” (idea slow cinema) - jeśli udałoby się to podczas previsu, jest ryzyko, że nie powtórzy się już w przyszłym filmie. Z drugiej strony na pewno wierzę, że każde próby z kamerą i aktorami, czy kręcenie na brudno scen z filmu służą sprawie i jestem za. Jeśli można przeciwiczyć rytm opowieści, tak ważny dla własnego charakteru pisma, to byłoby świetne.

Chciałem tylko, żebyś wiedział, że masz w nas wsparcie przyjacielskie i kibiców Twoich pomysłów!

Choć z natury nie lubię pisać listów, to czułem jakiś impuls, bo warto walczyć o lepsze.

Ściskam! Wojtek Staroń

Tym, co zainteresowało mnie w Nowym Modelu Produkcji, jest systemowa zmiana myślenia o sposobie realizacji filmów mikrobudżetowych. Chodzi o to, żeby ten model nie był jedynie próbą zrealizowania filmu za mniejsze środki, ale wiązał się z szeregiem zmian, które sprawiają, że taka produkcja jest możliwa. Możliwa, nie tylko ze względów ekonomicznych, ale jednocześnie dobrze przygotowana realizacyjnie. Proces finansowania filmu jest wymagający - na skompletowanie budżetu czasami potrzeba kilku lat. By robić dobre filmy, trzeba mieć wprawę i uczyć się tak, by z kolejnymi realizacjami nie popełniać tych samych błędów. Trudno to osiągnąć, gdy filmy robi się co kilka lat. Przez szereg zmian rozumiem zorganizowanie prac nad filmem w taki system by krok po kroku realizować założenia ze świadomością możliwości i ograniczeń modelu filmu mikrobudżetowego. Kwestie organizacyjne i realizacyjne są w nim ze sobą ściśle połączone zmierzając do osiągnięcia wspólnego celu. Produkcja jest przygotowana w taki sposób, aby mimo ograniczonych środków wypełnić to, co zostało zamierzone. Nie każdy film musi być arcydziełem. Nie wszystkie filmy powstają z przeznaczeniem komercyjnym, a sukces filmu nie jest mierzony jedynie jego ekonomicznym wynikiem. Są filmy, które powinny powstać i warto stworzyć im takie warunki. Powstawanie takich narzędzi jak Cinebus daje możliwość na działanie w profesjonalnych warunkach i nauczanie się najważniejszego: warsztatu i umiejętności pracy w zespole. Warto testować i rozwijać takie narzędzia, oraz poszukiwać nowych sposobów, mogących wpływać nie tylko na oszczędności, ale także na jakość realizowanych filmów.

Magdalena Kamińska Balapolis



Fot.: Filip Błażejowski i Fundacja Film Spring Open



Fot.: Filip Błazejowski, Marta Dalecka, Konrad Wójciów, Andrzej Szypulski



Fot.: Joanna Pieczra