



Andrzej Grabowski
i Katarzyna Glinka

Od przygotowań do ekranu, czyli „Od pełni do pełni”

Produkcja

W kraju, w którym nawet politycy korzystają z usług wróżek, tylko naprawdę twarda sztuka może pokonać konkurencję. Lenka (Katarzyna Glinka) została stworzona do tego, by w branży wróżbiarskiej robić karierę. Jest przedsiębiorcza, piękna i nie cofnie się przed niczym, by udowodnić klientom, że posiada magiczne zdolności. Pomaga jej w tym genialny wujek iluzjonista. Interes idzie jak w bajce, aż do czasu, gdy najlepsza klientka Lenki, natchniona buddystka Iwona (Monika Kwiatkowska), postanawia popełnić samobójstwo. Porzucił ją mężczyzna jej marzeń – Oskar (Andrzej Nejman). Co więcej, Iwona chce przekazać policji list samobójczy, w którym winą za wszystko obarcza Lenkę. Cały świat Lenki wali się nagle w gruzy. Lenka musi teraz użyć wszystkich swych magicznych sztuczek, by odwieść Iwonę od samobójstwa. Jest na to tylko jeden sposób: sprawić, by Oskar zakochał się w Iwonie. Jednak Lenka nie podejrzewa, że wchodzi prosto do jaskini lwa. Zaczyna się niebezpieczna gra...

Film „Od pełni do pełni” jest utrzymany w duchu zwariowanych komedii o dynamicznym tempie i ciągłych zwrotach akcji. Mimo jasno sprecyzowanego gatunku na etapie scenariusza, podstawowym założeniem reżysera było to, żeby film był grany, opowiadany kamerą i ilustrowany dźwiękiem i muzyką tak, jakby był dramatem bądź niekiedy wręcz horrorem, a nie komedią. Komediowość miała wynikać tylko ze scenariusza i sytuacji. Oznaczało to, że twórcy filmu stanęli przed zadaniem zrobienia komedii pozbawionej cech komedii w warstwie aktorskiej, muzycznej czy wizualnej. Tomasz Szafrański wymagał przygotowania filmu w każdym możliwym szczególe. Podczas pisania scenariusza i tworzenia obsady (niektóre role zostały napisane specjalnie z myślą o konkretnych aktorach, np. Andrzeju Nejmanie i Jerzym Bończaku), spotykaliśmy się regularnie w celu wyboru odpowiedniej koncepcji wizualnej dla powstającej opowieści. Częścią tych spotkań było oglądanie i drobiazgowo analizowanie filmów.

Największą inspiracją dla reżysera stanowiły: animowany majstersztyk „Ratatouille” (reż. Patrick Hegarty), komedia „Ostre psy” (reż. Edgar Wright) oraz thriller „Azył” (reż. David Fincher). Filmy te na każdym etapie produkcji filmu były punktem odniesienia dla wszystkich kluczowych członków ekipy. Zapoznanie się z nimi było dla nich obowiązkowe. Wspólnie stworzyliśmy szereg założeń wizualnych, które były podstawą do podejmowania wszystkich późniejszych decyzji. Jedną z najistotniejszych był kolor filmu. Przedstawiony świat miał być uporządkowany kolorystycznie, pozbawiony przypadkowych, jaskrawych barw. Skala barwna została ograniczona do barw jesieni. Brązy, żółcie, delikatne pomarańcze, miękkie fiolety, rude zielenie i sepie dały poczucie lekkości i odrealnienia. Twarze postaci zostały stonowane. Nabrały ciepłego sepiowo-oliwkowego odcienia. Kolejnym założeniem była konsekwentna inscenizacja, polegająca na długich ujęciach, odarta z wszelkich

fol. Artur Żurawski

niepotrzebnych elementów i ozdobników w celu uzyskania jak największej prostoty i płynności opowiadania. Ważnym elementem ujęć były precyzyjne szwenki (bardzo szybkie panoramy), odsłaniające nowe elementy i wprowadzające dynamikę, jak również mające funkcje montażowe. Szwenk często zastępuje cięcie.

Podjęliśmy również decyzję, żeby używać obiektywów o stałych ogniskowych (bez transfokatorów) i wyeliminować steadicam i kamerę z ręki. Historia miała być opowiadana przez bohaterów, co oznaczało, że kamera miała poruszać się z aktorem. Nie stosowaliśmy również tzw. *establishing shots*, będących obiektywnym pokazaniem widzowi miejsca akcji. Zrezygnowaliśmy też ze zmiennego klatkarzu (brak ujęć przyspieszonych lub spowolnionych). Głębia ostrości jest płytka.

Aby zrealizować wyznaczony plan należało zrobić precyzyjne storyboardy (komputerowe i rysowane). Firma RMG stworzyła również trójwymiarową animację wnętrza według szkiców scenografa Rafała Waltenbergera, na podstawie których później zbudowano dekoracje we wrocławskiej hali zdjęciowej. Powstałe animatiki dały możliwość poruszania się kamerą i umiejscawiania symbolicznych postaci ludzkich. Pomogło to w przygotowaniu storyboardów do najbardziej skomplikowanej części filmu – sekwencji samobójczej. Storyboardy zawierały dane dotyczące m.in. wielkości planu, wielkości obiektywu i wysokości ustawienia kamery, jak również były ściśle połączone ze scenariuszem i scenopisem. Umożliwiało to natychmiastowy wgląd w kształt danej sceny.

Wszyscy szefowie pionów otrzymali setki rysunków, z którymi musieli się zapoznać i na których podstawie mogli realizować przypisane im zadania. Okazało się, że mimo regularnego wykorzystywania storyboardów w reklamie, fakt precyzyjnej pre-wizualizacji całego dwugodzinnego filmu jest w Polsce ciągle nowością. Cała ekipa musiała się więc najpierw nauczyć efektywnej pracy ze storyboardami, zanim mogły stać się pomocą, a nie przeszkodą. Wówczas regularnie zaczęły odbywać się konferencje z szefami pionów, podczas których omawiane były dokładnie wszystkie sceny filmu. Równocześnie odbywały się próby z aktorami i klasyczne próby operatorskie. Po podjęciu decyzji co do negatywu, obiektywów, faktur, kolorów, etc. przystąpiliśmy do robienia teaserów napisanych przez T. Szafrąńskiego. Reżyser podjął decyzję, by zrezygnować z typowo komediowych teaserów w jasnych barwach i zamiast tego postawić na klimat tajemniczy, magii i niepoprawnego czarnego humoru, którym przesycony będzie sam film. Oba teasery były więc zrealizowane w precyzyjnych długich ujęciach, z kamery poruszają-

cej się na wózku, nie szwenkowanych. Szczególnie teaser samobójczy był dużym wyzwaniem. W jednym ujęciu trzeba było płynnie pokazać całe muzeum śmierci i opowiedzieć historię niedosłego samobójcy, jak również poprzez rekwizyty, światło i efekty specjalne zasygnalizować elementy przyszłego filmu.

Próby operatorskie. W celu osiągnięcia zamierzonego efektu kolorystycznego, konieczne było zasto-



CENTRUM EKRAŃÓW LED



TK3



TK-3 Sp. z o.o.
ul. Bosa 4-6/23, 60-125 Poznań
tel. 0-61 663 28 08, poznan@tk3.pl
www.tk3.pl



sowanie procesu digital intermediate, dzięki któremu kontrola barwy i jej nasycenia daje nieporównywalnie większe możliwości kształtowania obrazu. Podobny efekt można otrzymać metodą tradycyjną, ale wtedy koszty scenografii wzrosłyby bardzo. Natomiast niestandardowa obróbka negatywu, mająca na celu zmniejszenie kontrastu i nasycenia barw, byłaby w naszych warunkach produkcyjnych niewykonalna. Jednak dla producenta DI powodował wzrost kosztów. Przeprowadziliśmy więc testy porównawcze: negatyw-klasyczna korekcja-kopia pozytywowa i negatyw-proces DI-kopia pozytywowa. Efekty zostały zaprezentowane producentowi i kilku bezstronnym osobom na projekcji. Werdykt był jednoznaczny: DI pomógł uzyskać żądany *look*.

Podczas prób surowcowych zdecydowaliśmy cały film zrealizować na negatywach Fuji. Testowałem także Kodaka – był lepszy w dużych podekspozycjach, ale po obróbce DI okazało się, że obie marki można do siebie upodobnić. Ten fakt w połączeniu z warunkami finansowymi przesądził o wyborze trzech surowców Fuji: Eterna 500 do nocnych wnętrz i plenerów, Eterna 250D do dziennych wnętrz (i częściowo dziennych plenerów), F-64 D do dziennych plenerów. Każdy z tych surowców od razu przeeksponowałem o 2/3 przysłony w celu zwiększenia informacji w zeskanowanym później cyfrowym negatywie.

Fomat. Oryginalnie reżyser planował nakręcić film w formacie 1:1.85, ale w fazie testów powstała myśl aby sprawdzić 1:2.35. Na wstępie odrzuciliśmy optykę anamorfotyczną ze względu na jej charakter, nieodpowiadający naszej historii (m.in. poziome flary czy specyficzne zniekształcenia podczas szybkiego przestrozania). Sprawdziliśmy jednak opcje pracy z obiektywami sferycznymi i kadrowaniem do szerokiego formatu, czyli uzyskania tego formatu z pełnej szerokości klatki (Super 35). Okazało się jednak, że skanowanie 2K dało niezadowalający efekt ekranowy. Potrzebny był skan 4K, a na taki produkcja nie mogła już sobie pozwolić (koszt i czas). Pozostaliśmy więc przy 1:1.85 i dla zwiększenia powierzchni kadru na negatywie (lepszej ostrości) wybraliśmy format Super 35. Kuszącą była jeszcze opcja 3-perforacyjnego transportu negatywu w kamerze (mniejsze o 1/4 zużycie negatywu), ale zostaliśmy przy pełnej klatce (*open gate*), co miało znaczenie dla postprodukcji (efekty specjalne, przekadrowywania i dynamiczne kadrowanie).

Optyka i filtry. Po testach ekranowych wybraliśmy zestaw Zeiss Ultra Prime 1.9 T (od 16mm do 180mm). Te obiektywy dają gładki, ostry, miękki i „spokojny” obraz – odpowiedni dla projektu. W zamierzeniu całość zdjęć miała powstać przy przysłonie 2.0 i tak się stało. Oprócz „ekspozycyjnych” filtrów ND i polaryzacyjnych nie używałem żadnych filtrów efektowych. Wyjątkiem były dwie sceny. Pierwsza w tzw. Magicznym Miejscu, gdzie zastosowałem Glimmer Glas w połączeniu z lekkim White Promistem. Glimmer Glass sprawdził się także w dziennej scenie festynu kwiatowego, powodując delikatne rozświetlenie obrazu.

Kamera. Arriflex 535 był ekonomicznie korzystny, a jego waga i pewna nieporęczność nie miała znaczenia, gdyż nie planowaliśmy zdjęć z ręki ani steadicamu. Drugiego dnia zdjęciowego magiczne siły spowodowały jednoczesną awarię kilku urządzeń: pękła soczewka w lampie 18K, zepsuł się laptop sekretarki planu, wysiadły telefony reżysera i operatora oraz...całkowicie przestała działać kamera. Asystent Zbyszek Jakubowski, pomimo wieloletniego doświadczenia, nie potrafił zlokalizować dziwnej usterki. Po sześciu godzinach (zdejścia odbywały się we Wrocławiu) Panavision przysłał drugą kamerę – Arricam, który pracował przez kolejne dni, zanim nie wróciła naprawiona 535. W tym nieszczęściu mieliśmy dużo szczęścia, gdyż wraz z nią przyjechał Moviecam. Panavision w trosce o klienta dał nam gratisowo „zapasową” kamerę i mogliśmy jej używać jako kamery B w niektórych trudnych scenach.

Światło, scenografia i dym. Chcieliśmy uzyskać obraz w lekko cieplej i miękkiej tonacji o stosunkowo małym kontraście barwnym. Część tego efektu otrzymano na planie, a ostateczny *look* został osiągnięty w korekcji barwnej na zeskanowanym negatywie. Scenografia, kostiumy, make-up były dobierane ze świadomością efektu końcowego. Jednak część elementów scenograficznych miała być zmieniona w DI. Jednym z zadań korekty barwnej było pozbycie się intensywnych zieleni. Zieleni drzew, traw, liści została zmieniona w kierunku brązów, sepii, ciemnych pomarańczy i żółci. Innym bardzo istotnym zabiegiem było „odsączenie” intensywnych czerwieni i purpur z twarzy postaci. W scenach nocnych światło kluczowe i wypełniające było lekko kontrastowane przez folie typu Amber. Natomiast nocne światło kontrolne 3200K (księżycowe) było konsekwentnie filtrowane przez Mist Blue (Rosco). Filtr ten na pierwszy rzut oka wygląda jak 1/2 CTB,



Od pełni do pełni

ale w istocie jest jakby cieplejszy i mniej intensywny. W większości przypadków nie używałem jednostek HMI w scenach nocnych. Jeśli była taka potrzeba i tak foliowane były do 3200K. W jednej scenie (Magiczne Miejsce) bardzo daleko ustawione jednostki 18K świeciły swoją oryginalną temperaturą, aby nie osłabiać ich mocy. Reszta lamp została odpowiednio skorygowana, aby utrzymać mały kontrast temperatury barwnej. Dodatkowo światła twarzy w zbliżeniach były częściowo filtrowane foliami #156 (Chocolate) i #17 (Surprise Peach). Nocne sceny w plenerze musiały mieć miękki charakter. Miękkie cienie i miękkie, delikatnie wyodrębniające światło kontrowe.

Nad miejscem akcji oświetlacze na podnośnikach montowali konstrukcję składającą się ze spacelightów, która była błyskawicznie przemieszczana w zależności od ujęcia – jak wielki chiński lampion. Kiedy potrzebne było oświetlenie dużych przestrzeni przy pomocy jednostek typu Dino z wysokich podnośników, charakter światła tylko pozornie zmieniał się na bardziej twardy.

Dzięki rozpylanym dymom pozostawał miękki.

Największa pod względem użytego światła jest nocna scena na statku. W filmie wygląda bardzo naturalnie, ale tło całej akcji, czyli przestrzeń po drugiej stronie Odry (Ostrów Tumski we Wrocławiu) musiało być od początku oświetlone. Gaffer Tomek „Długi” Kistrasiewicz użył do tego około 30 reflektorów 10K i 5K, rozmieszczonych w dużych odległościach od siebie, co wymagało osobnych generatorów i dużej ilości przewodów zasilających. Dodatkowo przeciwległy brzeg był doświetlany jednostkami Dino, stojącymi w pobliżu statku.

Podobnie jak plenery, wnętrza były w większości zadytmiane w celu osiągnięcia wymaganego nastroju. Przed ujęciem wszyscy czekali w napięciu, kiedy usłyszą hasło: „Dym ok!”. W każdym ujęciu jego poziom musiał być taki sam. Było to szczególnie trudne, gdyż ujęcia często trwały 3 minuty i dym ulatniał się! Dla dymiących dyżurnych i całej ekipy ten dym był swego rodzaju horrorem.

KODAK.



Klatka przed (z lewej) i po korekcji barwnej (z prawej), w formacie 1:1,85. Ocieplone zielenie, zmiana koloru samochodu z czerwonego na rdzawo-pomarańczowy, odcień skóry w oliwkowo-sepiowej tonacji

Prelighting. Część scen wymagała wcześniejszego oświetlenia. Dom Iwony, czyli wysoka na 7 metrów dekoracja zbudowana we wrocławskiej hali zdjęciowej, musiał być przygotowany zanim wejdą do niego aktorzy. Prace polegały głównie na podwieszeniu spacelightsów, których intensywność regulowana była ilością włączanych sekcji oraz innych reflektorów oświetlających obszerną scenografię. Za oknami umieściliśmy duże jednostki HMI i tungsten wraz z odbijającymi blendami. Za jednym z okien rozpięto bluebox, na którym później miał być generowany nocny krajobraz.

Dруга część scenografii – tzw. Sala Tortur została wyposażona we wcześniej zaprojektowane oświetlenie pod szklaną podłogą. Te lampy (Kinoflo), jak i drugi zestaw normalnych jarzeńówek przymocowanych do ścian, był wybiórczo sterowany i włączał się jako preludium do groźnej i bardzo specyficznej sceny akcji.

Inscenizacja, ruch kamery i obiektywu. Film często opowiadany jest przez ponad 3-minutowe, jednojęciowe sceny. W opowieści dają bardzo duże poczucie realności i autentyczności. Takie sceny mogłyby być zmontowane z kilku ujęć, co byłoby dużo łatwiejsze w realizacji. Natomiast widz nie miałby już takiego poczucia jedności i przestałby być obserwatorem. To, że obserwujemy akcję z płynnie zmieniającego się punktu jest całkowicie naturalne i pozwala widzowi bardziej poczuć się obserwatorem opowiadanej historii. W taki sposób odbieramy otaczający nas świat – bez cięć. Najbardziej popularną i najbardziej bezpieczną metodą jest filmowanie w wielu planach. Najpierw kręci się szeroki plan, tzw. mastershota (jednak z mastershotem nie ma to nic wspólnego). Potem, aby podkreślić i wyodrębnić mocne, najistotniejsze momenty, punkty historii – dokręca się bliższe plany. Dobrze, jeśli te bliższe plany są kręcone tylko do wybranych, konkretnych fragmentów. Częściej jednak kręci się całą scenę od początku do końca w bliższym planie (lub jeszcze jednym lub dwóch pośrednich). Prawdziwy mastershot polega jednak na czymś innym. Musi być wizualnym przebiegiem, w którym w zmiennym (lub stałym) planie kamera wydobywa z akcji właściwą energię. Właściwą, czyli taką, która przekazuje widzom informacje i emocje, prowadząc ich przez historię.

Jedną z takich scen jest spotkanie głównych bohaterów na środku ulicy. Wygląda ono bardzo naturalnie: kamera z dużą prędkością jedzie na wózek w lewo i w prawo, za szybko przemierzającymi się postaciami. Widz nie zdaje sobie sprawy, że wózkarz Rafał Sarat musiał bardzo dynamicznie, w biegu, zmieniając kierunki pchać wózek ważący wraz z kamerą, operatorem i focus pulerem około 300 kg na szynach długości 30 m, ustawionych tuż przy parkanach, bramach i zaparkowanych przed kamerą samochodach.

Oczywiście, zanim wystartowała kamera musieliśmy przeprowadzić próby, aby nabrać pewności, że wszystkie elementy ujęcia są właściwe. Po każdym błędzie trzeba było zmienić rolkę, gdyż mogło się na niej zmieścić tylko jedno ujęcie. Było to pierwsze ujęcie tego typu podczas produkcji i wtedy ekipa zdała sobie sprawę, jaki robi film. Następnego dnia wózkarz miał problemy z nogami, a po kilku miesiącach nadwerżone kolano nie wytrzymało i doznał poważnej kontuzji.

Innym przykładem mastershota jest ujęcie nocnej sceny na statku: Oskar, czyli Andrzej Nejman zauważa tonącą osobę, alarmuje wszystkich pasażerów na pokładzie i kiedy tłum jedynie gapi się w czeluść zimąconej wody, on postanawia skoczyć na ratunek. Wszystko odbywa się w jednym ujęciu. Normalnie ten fragment sceny zostałby przecięty na co najmniej dwa ujęcia – do wody wpadłby dubler-kaskader! Ambicją twórców było jednak, aby konsekwentnie zostać przy jednym ujęciu. Andrzej skoczył więc z wysokości 4 m, uderzając w wodę o temp. 5 stopni całą powierzchnią ciała, aby zetknąć się z nią było jak najefektowniej.

Wielu prób wymagało też pierwsze ujęcie do sceny na koncercie punkowym. W pusty kadr w zbliżeniu nieoczekiwanie wchodzi znana nam postać, ale w zupełnie nowym wcieleniu. Kamera odjeżdża i przed obiektywem stopniowo ujawniają się członkowie grupy punkowej (w tej roli wystąpił zespół Buzu Squat), wykonującej na scenie swój utwór. Kamera jest w cią-



fort. Horyzont Studio/
Materiały producenta

głym ruchu: widzimy już całą scenę, po czym następuje panorama i kamera przelatuje nad głowami tańczącej publiczności, zbliżając się do dwójki bohaterów rozmawiających nad kanałem Odry. Ujęcie zaczyna się i kończy w planie bliskim. Kamera, zamocowana na kranie Supertechno, który z kolei przemieszczał się jeszcze na szynach, przebyła trasę około 45 m.

Głębia ostrości. Minimalna głębia ostrości T 2.0. była dla ostrzyciela i szwenkiera dość stresująca. Zdarzały się sytuacje, że po kilku nieudanych próbach trudnego ujęcia z szybkimi przestrzeleniami i precyzyjnie wyznaczonymi pozycjami dla aktorów, szwenkier Darek Panas sugerował, abym może jednak zwiększył przysłonę (co oczywiście wiązało się z mocniejszym świeceniem). Jednak byliśmy konsekwentni i cierpliwi – ostatecznie udawało się przecież nakręcić zaprojektowane ujęcie!

Nieoczekiwanie wschodzi słońce. W jednej z nocnych scen z dużą ilością statystów pojawiło się zagrożenie, że nie nakręcimy ostatniego bardzo ważnego ujęcia. Niebo z czarnego zmieniało się w granatowe, moc światła lamp była stopniowo zwiększana, aby przebić się przez już działającą z góry chłodną poświatę. Tymczasem kolejne próby i duble były nie do zaakceptowania. Przy klasycznym procesie: negatyw-analizator barw-kopia operator musiałbym niestety powiedzieć reżyserowi – „Koniec, już nie możemy kręcić”. Mając jednak sojusznika w DI mogłem jeszcze w już właściwie chłodnym świetle poranka nakręcić ostatniego, dobrego dubla.

Efekty na planie i w komputerze. W filmie komputerowe efekty specjalne łączą się z mechanicznymi. Dzięki temu widz ich nie odróżnia i postrzega dość naturalnie. Część urządzeń mechanicznych została zbudowana przez Janusza Króla i są to prawdziwe wynalazki animowane w czasie rzeczywistym (główny rekwizyt – śmiertcionośna szafa grająca trafił do Muzeum Kinematografii w Łodzi). Inne, począwszy od płynnych przejść między różnymi ujęciami, poprzez kluczowanie blueboxów, aż do dostawiania elementów stworzonych całkowicie w technice 3D do sfilmowanych ujęć, zostały wygenerowane wirtualnie przez Marcina Malewskiego i jego zespół komputerowych magików. Natomiast lustro uderzone ciśnieniem przedmiotem i rozbijające się w kształt pękniętego serca, wybuchające ściany, zalewane pomieszczenia, postaci latające pod sufitem, walka z mechanicznym samurajem, samonaprowadzające się baloniki – wszystko to osiągnięte było na planie.



fot. Horyzont Studio/Materiały producenta

Od lewej: K. Glinka, W. Jastrzębski – kłapser, M. Kwiatkowska-Dejczner, Z. Jakubowski – asystent, D. Panas – szwenkier, A. Żurawski – autor zdjęć

Muzyka. Jeszcze przed początkiem zdjęć reżyser rozpoczął pracę z kompozytorem Adamem Sztabą. Wstępne prace polegały na stworzeniu jasnej koncepcji filmu i znalezienia odpowiedniego komentarza muzycznego. Pomogło w tym wspólne słuchanie muzyki filmowej i oglądanie filmów. Koncepcja reżysera polegała na tym, by muzyka bardzo ściśle towarzyszyła obrazowi i w przeważającej mierze pełniła funkcję ilustracyjną, chociaż w kilku istotnych fragmentach była również używana jako komentarz i kontrapunkt.

Następnie kompozytor rozpoczął przygotowywanie głównych motywów filmu. Reżyser chciał iść w ślady amerykańskich kompozytorów, którzy w pierwszych aktach filmu charakteryzują postaci i elementy fabuły motywami muzycznymi, które następnie są modyfikowane, ale pozostają im przypisane. Dzięki temu stwarza się kod, w którym muzyka pomaga opowiadać historię. Stworzono więc motyw oszustów, motyw wróżenia, motyw Słowika, motyw Oskara, motyw Iwony, motyw Filipa, motyw baloników oraz motyw miłosny, na podstawie którego Sztaba napisał później przewodnią piosenkę filmu.

Po zamknięciu montażu obrazu filmu rozpoczęto prace na komponowaniu utworów do konkretnych scen. Reżyser przygotował swoją wersję muzyki, podkładając do skończonego obrazu zsynchronizowane utwory muzyki filmowej. Było to punktem wyjścia do kolejnych prac i stwarzało pozawerbalną formę komunikacji z kompozytorem. Okazało się, że z ustalanych początkowo 50. minut muzyki ilustracyjnej zrobiło się 76 minut, przy czym każda minuta musiała być specjalnie napisana i nagrana, ze względu na niezwykle precyzyjne dopasowanie jej do obrazu. Zaowocowało to tysiącem stron partytury na całą orkiestrę. Muzyka do filmu „Od pełni do pełni” została nagrana przez całą Sinfonię Varsovię, wzbogaconą o wybranych przez Adama Sztabę solistów.

Produkcja

Digital intermediate. Po zmontowaniu filmu zostały zeskanowane wybrane ujęcia. Klatki wymagające wprowadzenia efektów trafiły do RMG we Wrocławiu. Na okres tej części postprodukcji została stworzona platforma online, dzięki której mogliśmy przez Internet śledzić pracę nad efektami i je akceptować. Skończone ujęcia w postaci plików na dyskach trafiły do Laboratorium i tam zaczęła się korekcja barwna. Kolorysta Olek Winecki na wstępie przemienił zielenie w barwy właściwe filmowi i ogólnie obniżył saturację o 10 procent. Potem zaczęła się drobiazgowo korekcja pozostałych kolorów. W zależności od sceny, niektóre barwy były mniej lub bardziej osłabiane lub zmieniano ich odcień. Następnie zakładano maski przyciemniające i uprzestrzeniające wybrane ujęcia.

Ostatnim etapem były przekadrowywania. Pełne klatki, które w przestrzeni pozaobrazowej były czyste, tzn. bez mikrofonów, krawędzi scenografii czy szyn, można było dokadrowywać przesuwając w górę lub w dół. Stosowaliśmy nawet dynamiczne panoramy, czyli podnoszenie i opuszczanie kadru w trakcie ujęcia.

Po ostatecznym zaakceptowaniu gotowe akty w postaci cyfrowej leciały do Kopenhagi, gdzie był naświetlany negatyw. Negatyw wracał do Laboratorium i na materiale pozytywowym Fuji Eterna-CP 3513 DI robiono kopię niemą, która była zatwierdzana podczas projekcji w dwóch różnych salach kinowych (problem



foto: Horyzont Studio/Materiały producenta

Od lewej: autor zdjęć Artur Żurawski i reżyser Tomasz Szafranski

ze standardem projekcji w polskich kinach wymaga osobnego opracowania).

Wersja telewizyjna. Warto wspomnieć, iż przy klasycznym procesie negatyw-pozytyw operator musi do korekcji barwnej podchodzić dwukrotnie. Najpierw robi ją na analizatorze barw i potem wprowadza poprawki do pierwszej kopii korekcyjnej, by dzięki niej dojść do finalnej kopii wzorcowej. Natomiast wersję telewizyjną robi na telekinie jeszcze raz, od nowa (pracując z oryginalnym, ściętym negatywem). Korekcja DI odbywała się na referencyjny monitor kineskopowy o dużej rozpiętości tonalnej (może to być także projektor wideo), ustawiony w ciemnym pomieszczeniu. Korygowaliśmy obraz do ciemnej sali kinowej. Bardzo ciemne tony, duże podekspozycje będą w kinie czytelne. Jednak odtworzone na zwykłym monitorze telewizyjnym w normalnych domowych (czyli różnych) warunkach będą czarną otchłanią. Do tego dochodzą jeszcze straty w czasie przesyłania sygnału drogą powietrzną lub kablową (tv) lub obniżenie jakości w skompresowanej wersji DVD. Wersja telewizyjna musi być (niestety) wersją jaśniejszą i mniej kontrastową. Inaczej ciemne partie obrazu znikną! Oczywiście jest to bolesne dla operatora, gdyż musi zapomnieć o tych dopracowanych subtelnych cieniach, ale taka jest właśnie specyfika obrazu z monitora tv i trzeba ją zaakceptować. „Od pełni do pełni” jest filmem, w którym wielki nacisk położyliśmy na przygotowania, aby wykluczyć chaos w trakcie zdjęć. Zawarty w storyboardach plan musieliśmy wykonać w całości, ponieważ każde opóźnienie wiązało się z ryzykiem fiaska całego przedsięwzięcia. Oczywiście podczas zdjęć wprowadzaliśmy modyfikacje. Nie musieliśmy się przeciw nerwowo zastanawiać, gdzie postawić kamerę: były to głównie ulepszone wersje naszych wielotygodniowych ustaleń. Jako że scenariusz „Pełni” obfitował w rzeczy co najmniej niecodzienne, a poprzeczka, którą sobie postawiliśmy była wysoka, wszyscy twórcy musieli wykazać się dużą pomysłowością, energią i wytrwałością, by realizacja skomplikowanych scen mogła dojść do skutku. Ambicją twórców było, aby każdy techniczny środek pomagał w opowiedzeniu ciekawej historii. 🎥

Artur Żurawski

Produkcja

„Od pełni do pełni”

Reżyseria: Tomasz Szafranski

Zdjęcia: Artur Żurawski

Scenariusz: Tomasz Szafranski, Jarosław Banaszek,
Agata Harrison

Montaż: Marcin Litewka

Dźwięk: Kuba Lenarczyk

Muzyka: Adam Sztaba

Operator kamery: Dariusz Panas

Asystent: Zbigniew Jakubowski

Wózek: Rafał Sarat

Światło: Luksfilm, gaffer: Tomek „Długi” Kitrasiewicz

Efekty na planie: Janusz Król, Leszek Olbiński

Technocrane: Film Factory, Marek Rolka

Efekty komputerowe: RMG, koordynacja Marcin Malewski

Digital intermediate: Laboratorium, kolorysta: Olek Winecki

Produkcja: RMG, SPI

Obsada: Andrzej Nejman, Monika Kwiatkowska-Dejcer,
Andrzej Grabowski, Grzegorz Wojdon, Katarzyna
Glinka, Robert Czechowski

Kamera: Panavision – Arri 535, Arricam ST, Moviecam

Format: 1:1.85-Super 35-open gate

Negatyw: Fuji 35mm

Długość: 115 minut

www.odpełnidopelni.com