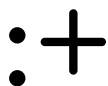


Zofia Smolarska

Ślepe uliczki teatru dokumentalnego. Analiza procesu
produkcji multiplayer video-piece *Situation Rooms*
berlińskiego kolektywu Rimini Protokoll

www.polishtheatrejournal.com



Zofia Smolarska

Ślepe uliczki teatru dokumentalnego. Analiza procesu produkcji multiplayer video-piecy *Situation Rooms* berlińskiego kolektywu Rimini Protokoll

Z własnego doświadczenia

Sławetna partycypacyjność, czyli udział obywateli w życiu publicznym, stała się modnym narzędziem służącym rzekomo upodmiotowieniu strony społecznej i redystrybucji władzy. Jednak, jak zauważa Sherry R. Arnstein, partycypacja nie musi mieć wiele wspólnego ze społeczną reformą, która pozwoliłaby na włączenie ludzi wykluczonych z procesów politycznych i gospodarczych¹. Partycypacja jest często pustym sloganem służącym manipulacji, na przykład gdy urzędnicy wykorzystują obywatelskie komitety doradcze jako zasłonę dla już podjętych, lecz wymagających dowodów społecznego poparcia, decyzji.

W 2013 roku asystowałam reżyserom kolektywu Rimini Protokoll przy spektaklu-grze *Situation Rooms*, do którego zaproszono w roli „ekspertów życia codziennego” osoby różnej narodowości i o różnym statusie, aby podzieliły się swoją wiedzą i doświadczeniem z zakresu handlu bronią i konfliktów zbrojnych. Każdy z dwudziestu uczestników (będę ich w dalszej części tekstu nazywała wymiennie uczestnikami, „ekspertami”, bądź protagonistami) przedstawiał poszczególne aspekty tego tematu. Eksport broni w celu podtrzymania wyniszczającego stanu konfliktu w krajach Trzeciego Świata przez kraje Pierwszego Świata były głównym przedmiotem opowieści Richarda Khamisa, sudańskiego dziennikarza działającego na rzecz demilitaryzacji swego kraju po wojnie domowej. O zabijaniu jako zawodowym bądź patriotycznym obowiązku mówili: Amir Yagel, były żołnierz armii izraelskiej monitorujący granicę ze strefą Gazy oraz Narendra Divekar, pilot indyjskiej armii powietrznej, strzegący granicy przed pakistańskimi terrorystami. Medialność i spektakularność śmierci tłumaczył dziennikarz wojenny Mauricio Gambarini, natomiast o koncernach zbrojeniowych jako mecenasach strzelectwa sportowego wspominał Andreas Geikowski, strzelec sportowy. W historii Iriny Panibratowej, niegdyś kierowniczki stołówki w rosyjskiej fabryce amunicji, mowa była między innymi o tajemnicy zawodowej obowiązującej pracowników zakładu. Uchodźcy z Libii zaświadczały swoimi biografiami o masowych migracjach nie tyle jako skutkach ubocznych wojen, ile jako elementach przemysłowej strategii, według której

1 Sherry R. Arnstein, *A Ladder of Citizen Participation*, „Journal of American Planning Association” 1969, No. 4, s. 216-224.

zmuszone do ucieczki masy ludzi, przedostając się na terytorium wroga, mają go obezwładniać².

Przygotowania do *Situation Rooms* toczyły się na planie filmowym zbudowanym w wynajętej hali na terenie Uferstudios w Berlinie. Podczas trwających prawie dwa miesiące zdjęć próbnych uczestnicy symultanicznie nagrywali swoje filmy za pomocą tabletów, poruszając się po przestrzeniach studia, którego wnętrza ilustrowały ich profesje i role społeczne. Autorzy opowieści byli więc jednocześnie operatorami kamer i aktorami, bo kiedy ich ścieżki krzyżowały się, filmowali siebie nawzajem, nieraz wchodząc przy tym w interakcje według szczegółowo rozpisanego scenariusza.

Podczas pokazów spektaklu widzowie sami przemierzają przestrzeń owego studia, otrzymując instrukcje w słuchawkach i kierując się obrazem na ekranach tabletów, na których odtwarzane są filmy „ekspertów”. Porównując kadr z rzeczywistą przestrzenią studia, widz-gracz domyśla się pozycji operatora kamery i naśladując go, może odnieść wrażenie, że patrzy na świat z jego perspektywy. Nieraz musi klęknąć, pochylić się, czy wejść na drabinę, podłączyć USB do komputera w celu przekazania danych, nalać barszcz, przymierzyć kuloodporną kamizelkę. Wciela się niejako w postać swego przewodnika, odtwarzając jego trasę i działania, w tym interakcje z innymi uczestnikami gry³.

Format wideoprzewodnika zastosowany został przez Rimini Protokoll w funkcji gry edukacyjnej, w której elementy rozrywkowe (zadania do wykonania, interakcje, realizm scenografii i rekwizytów) służą przybliżeniu rzeczywistych problemów. Spektakl umożliwić ma lepsze rozumienie zależności między globalnymi instytucjami zaangażowanymi w handel bronią, ukazując je jako narzędzie neokolonialnego wyzysku. Wcielając się w kolejne role, widz ma szansę doświadczyć różnorodnych postaw i „przećwiczyć” różne schematy biografii oraz poznać czynniki, które je ukształtowały. Podczas jednego spektaklu ma szansę poznać dziesięć z dwudziestu historii.

Partycypacyjność projektu miała się więc realizować na dwóch etapach. Po pierwsze, na etapie prób z uczestnikami, którzy, będąc narratorami opowieści autobiograficznych i operatorami, urastają do rangi współautorów projektu. Po drugie, poprzez czynny udział w spektaklu widzów-graczy. Każdy z trójki tworzących kolektyw reżyserów: Helgard Haug, Stefan Kaegi i Daniel Wetzel – prowadził wywiady i próby z inną grupą „ekspertów”, mając do pomocy asystentów.

Przydzielono mi wtedy pod opiekę rodzinę uchodźców z Libii, występujących w projekcie anonimowo jako Rodzina R., oraz wspomnianego Richarda Khamisa, dziennikarza z Sudanu Południowego. Przeglądając się udziałowi osób nieposiadających pełni praw obywatelskich lub pochodzących z byłych kolonii, badałam poziom partycypacyjności projektu i możliwości autoreprezentacji dane uczestnikom. Będąc wielokrotnie widzem spektaklu oraz obserwując pokazy premierowe w Bochum, brałam pod rozwagę także skuteczność zastosowanych strategii angażujących

2 Wszystkich uczestników i skróty ich historii prezentuje program spektaklu dostępny na stronie internetowej kolektywu:
http://www.riminiprotokoll.de/website/media/situationrooms/programmhefte/Situation_Rooms_englisch.pdf, dostęp: 20 sierpnia 2015.

3 Zob. Trailer *Situation Rooms*, Haug / Kaegi / Wetzel (with english subtitles), <https://vimeo.com/66642177>, dostęp: 19 sierpnia 2015.

widzów. Moje obserwacje i refleksje złożyły się na krytyczną analizę procesu produkcji, którą zawarłam w pracy magisterskiej⁴, a ten tekst jest wyborem jej fragmentów.

Podstawowym założeniem, na którym oparłam swą krytykę, było przeświadczenie, że wartość dzieła sztuki zależna jest od sposobu jego wytworzenia. Myśl tę – zbieżną z sugestią Victora Turnera i Richarda Schechnera o sprzężeniu zwrotnym zachodzącym pomiędzy performansem kulturowym a organizacyjnym – można także znaleźć u Heinera Goebbelsa, kompozytora i reżysera, profesora Instytutu Teatrologii Stosowanej w Giessen i dawnego nauczyciela całej trójki z Rimini Protokoll. Dla Goebbelsa każde dzieło zdaje sprawę z tego, w jaki sposób zostało wytworzone, bo metod produkcji nie sposób oddzielić od procesów artystycznych⁵. Dowartościowując proces produkcji, uznajemy twórczość za narzędzie działania politycznego i proces o charakterze moralnym.

Kilka lat temu wiele grup i artystów zupełnie niezależnie od siebie zaczęło wykorzystywać mechanizm audio- i wideoprzewodników do tworzenia partycypacyjnych projektów teatralnych. Wymieńmy tu choćby kanadyjskich artystów Janet Cardiff i George'a Buresa Millera, grupę Blast Theory czy polskiego reżysera Wojtka Ziemliskiego, którego *Mapa 2.0* (2011) prezentowana była w siedzibie komuny/warszawa. Widz otrzymywał mini-projektor i, poruszając się po zaciemnionej sali, dopasowywał wyświetlany film do rzeczywistych przedmiotów i osób rozlokowanych w przestrzeni. Działania te mają swoje korzenie w estetyce relacyjnej z lat 90. i opierają się na prawie delokalizacji. „Sztuka sprawuje swoją krytyczną władzę nad technologią od momentu, gdy przekształca jej cele” – pisał Nicolas Bourriaud⁶. Równie ważną inspiracją dla działań twórców performansu relacyjnego była książka Michela de Certeau *L'invention du quotidien (Arts de faire, tom 1)*⁷ z 1980 roku, w której autor dowodził, że w czynności ponownego użycia przedmiotów dostępnych na rynku kryje się próba ich oswojenia⁸. Powstaje dzięki temu obfitość możliwości, tzw. taktyk, z których korzystać mogą zwykli użytkownicy, aby obalać rytuały i sposoby reprezentacji (np. mapy) narzucane im przez instytucje. W prostych słowach ujął to dziennikarz „Daily Telegraph” w recenzji z walijskiego spektaklu-gry Rimini Protokoll: „Piękno Outdoors

4 Praca magisterska *Ślepe uliczki teatru dokumentalnego. Analiza procesu produkcji spektaklu-gry „Situation Rooms” berlińskiego kolektywu Rimini Protokoll* napisana na Wydziale Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie pod opieką prof. AT dr hab. Tomasza Kubikowskiego otrzymała w 2015 roku nagrodę jako najlepsza praca magisterska z zakresu wiedzy o teatrze, widowisku i performansie w konkursie organizowanym przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.

5 Heiner Goebbels, *Aesthetics of Absence: Questioning Basic Assumptions in Performing Arts*, <http://www.arts.cornell.edu/igcs/Goebbels%20Cornell%20Lecture18.pdf>, dostęp: 19 sierpnia 2015.

6 Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Łukasz Białkowski, MOC AK, Kraków 2012, s. 105.

7 Polskie tłumaczenie: *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

8 Michael de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

(...) polega na tym, że wykorzystuje nowe technologie i gadżety po to, aby przybliżyć nas do rzeczywistego miejsca i rzeczywistych ludzi”⁹.

W przeciwieństwie do cytowanego recenzenta, nie oczekiwałam, aby uczestnicy byli „prawdziwi”. Zadawałam raczej pytanie: w jakim stopniu wybór sposobu autoprezentacji (która mogła sprawiać wrażenie autentycznej bądź nieautentycznej) był dokonany przez uczestnika, a w jakim został mu narzucony przez reżyserów? Interesowało mnie także, w jaki sposób decyzje tych ostatnich determinowane były przez wymogi organizacji produkcji. Projekty partycypacyjne, jeśli mają być atrakcyjną ofertą na rynku sztuki, muszą bowiem spełniać określone wymogi.

Zanim przejdę do rzeczy, zaznaczę jeszcze, że tekst ten ta nie rości sobie pretensji do pełnej obiektywności. Czytelnik zauważy, że balansuje ona pomiędzy rzeczowym opisem a bardziej „impresyjnym” stylem reportażu, co jest śladem mierzenia się z trudną, bo podwójną rolą uczestniczącego obserwatora.

Maszyna do mieszkania

Scenografię zbudowano tak, aby wszystkie pokoje były przechodnie. Protagonisci podczas nagrywania filmów zmieniali miejsca, ilustrując w ten sposób kolejne fragmenty swojej biografii. Aby je zaprojektować, trzeba było więc poznać opowieści i ich bohaterów. „Obsada ekspertów została ustalona dopiero pod koniec stycznia 2013 – wspominał Dominik Huber, autor scenografii – dlatego szukaliśmy przestrzeni i sugerowałam szczegóły związane z pokojami, których i tak potrzebowaliśmy niezależnie od głównych bohaterów (biuro, sala konferencyjna, strzelnica, miejsce afrykańskie, cmentarz itd.)”¹⁰.

Choć w założeniu scenografia miała odzwierciedlać tożsamości bohaterów wedle Taylorowskiej definicji: „tożsamość to miejsce, z którego się mówi”¹¹, to jednak z powodów organizacyjnych (przeciągająca się faza castingu) rozmiar przestrzeni, liczba pokoi oraz charakter wielu z nich zostały określone, zanim do projektu dołączyli „eksperci”.

Richarda Khamisa „zakwaterowano” w pokoju, który całkowicie różnił się od zakładanej na zlecenie ONZ rozgłośni radiowej w Dżubie, o której miał opowiadać. Wystrój świadczył raczej o europejskim wyobrażeniu na temat afrykańskiego zacofania technologicznego. Pokój wyposażony był w jedną nieosłoniętą żarówkę, oświetlającą ponure wnętrza o odrapanych ścianach; na stole starego drewnianego biurka stał zdezelowany mikrofon nieco przypominający wyglądem Sennheiser z 1953 roku. Podczas gdy stacja, w której pracował Khamis, była wyposażona w komputery i klimatyzację, tutaj zamontowano u sufitu wiatrak starego typu, a nad biurkiem wisiała tradycyjna tablica do pisania kredą. Richard w pewnym momencie zaczął żartować z tego designu „à la czarna Afryka”, jednak ta subtelnie wyrażona krytyka nie została uwzględniona.

Poddasze studia, gdzie znajdował się salon połączony z kuchnią, zajmowała wspomniana już Irina Panibratowa oraz rodzina R., która

9 Dominic Cavendish, *Even the sky's a stage*, „Daily Telegraph”, 8 marca 2011, http://www.rimini-protokoll.de/website/en/article_5264.html, dostęp: 19 sierpnia 2015.

10 Wymiana maili z 3 sierpnia 2013.

11 Charles Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. Marcin Gruszczyński i in., Wydawnictwa Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 46, 68.

opuściła dom w ogarniętej rewolucją Libii, by cudem przedostać się do Europy na ciekącym kutrze rybackim. Niski strop i bliskość reflektorów czyniły przebywanie na poddaszu trudnym. Wystrój pomieszczenia był projektowany z myślą o innej afrykańskiej rodzinie, która jednak wycofała się z projektu ze względu na niepewną sytuację prawną. W ostatniej chwili zgodzono Sudańczyka Rushwana, którego wraz z tłumaczem zwerbowaliśmy do projektu na Oranienplatz, wyznaczeni do tego awaryjnego castingu. Plac okupowany był wtedy przez uchodźców walczących o azyl i społecznych aktywistów¹². Rushwan przyjeżdżał tam z odległej dzielnicy Pankow, gdzie tymczasowo zamieszkiwali z żoną Azizą i trójką dzieci na terenie komuny, wyrывая się na kilka miesięcy z ośrodka dla uchodźców. Żyło im się tu znacznie lepiej niż w ośrodku choć ciasno – w piątkę zajmowali jeden niewielki pokój. Znajdowało się tam łóżko dla rodziców oddzielone od reszty szafą, materac do spania dla dzieci, a bliżej okna szafka z telewizorem, kanapa i stół. Mimo ciasnoty widać było próbę przystosowania przestrzeni do potrzeb jej użytkowników poprzez podzielenie na trzy strefy i oddzielenie sypialni rodziców od sypialni dzieci.

Salon w studiu nie mógł być natomiast w żaden sposób modyfikowany. Nie można go było na przykład przedzielić na pół, ponieważ groziło to zahamowaniem płynności przemieszczania się innych „ekspertów” i tym samym – przyszłych widzów. Rodzina z Sudanu miała więc niewielki wpływ na kształt tej „odziedziczonej” przestrzeni, w której mieli przecież grać rolę gospodarzy, opowiadając historię swojego życia i podejmując widza herbatą.

Na pytanie czy przy projektowaniu wnętrza salonu inspirował się miejscem życia rodziny na Pankow, Huber odpowiedział: „The second family lived in a place that was in Daniel’s mind too ‘German’ and we decided to go more after the impressions of the first family’s place – but then in the last minute Irina had to be in the same space and Helgard and Daniel were fussing about if it should be more Russian or more refugee-home like. The result was in my opinion rather weak. For instance I always insisted to include the children’s perspective more into the story (and in the room through more specific objects or toys) but in the end they only appear as staffage”¹³.

Podczas gdy większość protagonistów przemieszczała się po studiu podczas nagrywania swych filmów, rodzina musiała pozostawać cały czas w living roomie. Na całą piątkę przeznaczono jeden tablet, a dzierżył go Rushwan – główny narrator opowieści. Podczas gdy Aziza zajęta była opieką nad dziesięciomiesięczną córeczką, pozostałe dzieci wymykały się z salonu, aby poznawać inne przestrzenie i podpatrywać pozostałych „ekspertów”. Zaduch panujący na piętrze, a także nieudane próby unieruchomienia dzieci i ciężąca im nuda były przyczyną wielu napięć pomiędzy członkami rodziny.

Także z innego powodu trudno było „gospodarzom” pokoi stosować jakiejkolwiek modyfikacje, by poczuć się bardziej u siebie. W celu utrzymania porządku przed każdym dniem prób asystenci rozmieszczali rekwizyty w odpowiednich miejscach, a po próbie chowali je z powrotem do plastikowych pojemników. Posługiwali się przy tym fotografiami – podobnie jak to czyni pracownik supermarketu, rozkładając produkty

12 Obóz zlikwidowany został przez policję w ubiegłym roku.

13 Wymiana maili z 5 sierpnia 2013.

w odpowiednich miejscach na półkach i witrynach według narzuconego przez centralę wzoru. Podobnie jak klienci sklepów stosujących merchandising, tak samo uczestnicy *Situation Rooms* jakkolwiek by przedstawiali przedmioty czy meble podczas próby, i tak następnego dnia znajdowali je na „właściwym” miejscu.

Oddać głos – ku niemożliwemu

Wywiady, na podstawie których powstał tekst roli Rushwana i Azizy, toczyły się wedle następującego schematu:

1. reżyser¹⁴ zadaje pytanie (cytuję z pamięci): „Co się działo, kiedy dotarliście na nabrzeże i chcieliście wsiąść na statek odpływający do Europy?”;
2. tłumacz przekłada pytanie na arabski;
3. Rushwan odpowiada w kilku, kilkunastu zdaniach;
4. tłumacz przekłada odpowiedź protagonisty na niemiecki (odtwarzam na podstawie notatek): „Przybyliśmy w nocy... było tam już wielu ludzi...stał statek, ale na pewno wszyscy by się w nim nie zmieścili – mogło być tam parę tysięcy osób. Powiedzieli, że dziś nie wsiądziemy. Następnego dnia mówili: jutro. A jutro, że znowu jutro. I tak czekaliśmy dziesięć dni”;
5. reżyser tworzy syntezę tej wypowiedzi, ujmując ją w jednym zwięzłym zdaniu, np. „Nad morzem było bardzo wielu ludzi, wszyscy chcieli się dostać na statek”; zapisuje zdanie w niemieckiej wersji scenariusza, po czym czyta je na głos;
6. tłumacz przekłada zdanie na arabski, po czym wpisuje do arabskiej wersji scenariusza i czyta je protagoniście;
7. Rushwan potwierdza zgodność z prawdą lub koryguje zdanie lub/i wzbogaca o nowe szczegóły;
8. tłumacz przekłada na niemiecki korektę Rushwana; reżyser, jeśli akceptuje poprawkę, uaktualnia niemiecką wersję scenariusza, dbając jednak o poprawność stylistyczną i gramatyczną właściwą dla języka niemieckiego, po czym zadaje kolejne pytanie.

Całą procedurę powtarzano wiele razy. Jak widać dużą część wywiadu zajmowały translacje i uzgadnianie wersji językowych, co może świadczyć o tym, że reżyser dbał o negocjacyjny charakter procesu pisania tekstu. W tym wypunktowaniu uwidacznia się jednak także, że działał on z myślą o przyszłym widzu. Syntetyczne zdanie, które powstawało w wyniku wielu skrótów, musiało być prostą konstrukcją i najlepiej zdaniem pojedynczym, aby zmieściło się w polu napisów pod filmem. W ten sposób starano się, aby w przyszłości napisy nie odwracały uwagi od obrazu filmowego i wyglądu realnej przestrzeni gry, w której znajdzie się widz. Ponadto tekst musiał być przystępny dla europejskiego odbiorcy, nieprzytłaczający zbyt dużą ilością szczegółów lub nieznanymi faktów.

Kolejnym powodem uproszczeń było ograniczenie czasowe filmów do siedmiu minut, co – jak wyjaśnił mi Daniel – wynikało z następującej kalkulacji. Reżyserzy najpierw ustalili, że spektakl będzie mogło jednorazowo obejrzeć dwudziestu widzów, ponieważ dziesięciu byłoby za mało jak na produkcję festiwalową, a trzydziestu za dużo jak na grę

¹⁴ Reżyserzy podczas wywiadów i w trakcie pracy nad scenariuszami wykonywali pracę dramaturgów, lecz dla uproszczenia pozostają przy określeniu „reżyser”.

interaktywną – skoordynowanie w scenariuszu tak wielu ścieżek byłoby karkołomne. Następnie stwierdzono, że widzowie nie będą w stanie w jednym spektaklu utożsamić się z więcej niż dziesięcioma bohaterami, więc ustalono, że każdy widz będzie mieć możliwość obejrzenia połowy filmów. Poszczególne filmy nie mogły więc trwać dłużej niż po dziewięć minut, aby w sumie złożyć się na standardową, około półtoragodzinną produkcję. Po odliczeniu czasu na wyjaśnienie widzom zasad gry oraz wypożyczenie sprzętu – stanęło w końcu na siedmiu minutach.

Trening wiarygodności

Na koniec tego długiego procesu uzgadniania treści monologu „eks-pert” otrzymywał gotowy tekst i miał przyswoić go na tyle, aby móc potem swobodnie i sprawnie go odegrać. Gdy przystąpiono do ćwiczenia scenariusza z kamerą w ręku, reżyserzy narzucili jeden model kadrowania i dokładnie określali kierunki i rytm pracy kamery. Mianowicie tablet można było trzymać tylko w poziomie – za pomocą przyczepionego uchwytu, a protagonista musiał poruszać się możliwie płynnie, by za wszelką cenę unikać drżenia obrazu. Ograniczało to znacznie jego ekspresję i usztywniało ruchy. Nie wchodziła w grę zabawa z medium, badanie granic widoczności. Sprzęt automatycznie regulował ostrość, a wszelkie efekty wizualne miały być dodane przez odpowiedzialnego za postprodukcję Chrisa Kondeka. Reżyserzy nie dostrzegali lub nie chcieli pozyskiwać – jakby wskazywał Michel de Certeau – taktyk, które w obcowaniu z tabletem wypracowują protagoniści, tzn. tego, w jaki sposób adaptują oni otrzymane narzędzie do opowiedzenia swojej historii.

Długo ćwiczone scenę, w której Rushwan miał filmować Azizę podczas rozmowy o początkach ich znajomości. W czasie tego dialogu notorycznie zjeżdżała kamera w dół i zamiast twarzy, jak wskazał reżyser, filmował niespokojne dłonie swojej żony. Obraz dłoni Azizy zdradzających zdenerwowanie w sytuacji filmowania tej intymnej rozmowy wydał się Danielowi operatorskim błędem. Nalegał, aby Rushwan pamiętał o filmowaniu twarzy, ponieważ „widz chce ją zobaczyć”. W podobny sposób, absolutyzując spojrzenie europejskiego widza, zuniformizowano wiele nagrań.

Każda sekunda scenariusza była wypełniona opowiadaniem i działaniem. Reżyserzy unikali luk, przestojów, pauz, aby przyszły widz płynnie przechodził z pokoju do pokoju, z jednego opowiadania w drugie. Pożądaną umiejętnością była więc wielozadaniowość (multitasking) i podzielność uwagi. Trzymając jedną rękę kamerę, protagonista musiał niejednokrotnie także:

1. poruszać się po przestrzeni studia (chodzić, siadać, klękać, kłaść się na ziemi),
2. wchodzić w ustalone przez reżysera interakcje z innymi ekspertami (uścisk ręki, zdjęcie płaszcza, podanie zupy),
3. używać rekwizytów i elementów scenografii (nalewanie herbaty, otwieranie i zamykanie drzwi, pisanie po tablicy, przeglądanie dokumentów),
4. mówić z pamięci tekst monologu,
5. kontrolować czas na liczniku widocznym na ekranie, aby wykonywać wszystkie powyższe czynności o czasie i dzięki temu nie wchodzić w kolizję z innymi protagonistami.

Ponieważ czas trwania wielu filmów okazał się niesatysfakcjonujący, wprowadzano stopniowo zmiany, przede wszystkim rozdzielając rejestrację dźwięku od obrazu. Odtąd w czasie próbnych nagrań uczestnicy „na niemo” filmowali swoje trasy, a osobno nagrano ich głosy czytające monologi, które zsynchronizowano z obrazem w procesie postprodukcji. Dzięki temu nie trzeba było już martwić się o pamięciowe opanowanie tekstu. Aby podczas filmowania osiągnąć doskonałą synchronizację poszczególnych ścieżek, reżyserzy przygotowali dla protagonistów odpowiednie instrukcje („teraz skręć w prawo”, „za 5 sekund idź w górę po schodach”, „uwaga: podanie rąk” itd.), które protagoniści słyszeli na słuchawkach podczas kręcenia filmów. Integracja działań nie wymagała już grupowego wysiłku ani pamięciowego opanowania sekwencji działań – wystarczyło realizować komendy.

Mimo pozbawienia protagonistów głosu i wprowadzenia dyscyplinujących instrukcji, wciąż występowały błędy i mało atrakcyjne ujęcia. W te momenty, kiedy eksperci filmowali siebie nawzajem (np. w scenach interakcji), trudno było ingerować – ale można było zastosować tricki w scenach „solowych”. Umawiano się na indywidualne sesje z Chrisem Kondekiem i to on podczas przemieszczania się trzymał kamerę przed protagonistą. W ten sposób przynajmniej w części materiału wyeliminowano rozedrganie obrazu, lecz zachowano wrażenie, że przewodnik–narrator jest autorem filmu. Te wspólne nagrania miały w sobie coś intrygującego – wyglądały jak rodzaj wymyślnej gimnastyki z kamerą. Kondek z różnych stron obchodził będącego w ruchu „eksperta”, próbując być jego trzecią ręką. Zabiegi te stanowiły trafną ilustrację uwiarygadniających wysiłków towarzyszących powstawaniu każdej chyba sztuki dokumentalnej.

Aby dodatkowo uprawdopodobnić opowiadane historie, do filmów kręconych na planie dodano potem inne fragmenty filmowe, np. wspomnieniom syryjskiego uchodźcy towarzyszyły obrazy z demonstracji antyrządowych w Homs. W każdym „oryginalnym” filmie kręconym w studio było średnio trzydzieści różnego rodzaju ingerencji – fotografii, animacji, wstawek filmowych. Postprodukcja był więc procesem długotrwałym i mozolnym. Dla Kondeka, twórcy wideo do spektakli teatralnych m.in. Roberta Wilsona, montaż w tym przypadku – jak sam przyznawał – nie stanowił twórczego wyzwania¹⁵. Otrzymał od reżyserów komplet wszystkich materiałów dodatkowych (filmy, napisy, dubbing, muzykę) oraz dokładne wytyczne co do efektów wizualnych i animacji. Żałował, że nie pozostawiono mu więcej swobody. Gdyby mógł o czymś zdecydować, chętnie pogłębiłby wymiar uczestnictwa, np. pozwalając widzowi w pewnym momencie odłożyć tablet, by doświadczał przestrzeni na własną rękę.

Na pokazach przedpremierowych zauważono, że wielu widzów nie naśladuje swych przewodników, gubiąc się w labiryncie studia. W ostatniej chwili dodano więc w kilku filmach przebitki z ukrytej kamery ukazujące wygląd całego pokoju z góry, co miało ułatwić graczom orientowanie się w przestrzeni. Aby zaś dodatkowo zachęcić ich do partycypacji, wprowadzono ikonki pojawiające się w rogu ekranu, wskazujące na to, jakie działanie zostało przewidziane („usiądź”, „połóż się”, „klęknij”) lub jakie rekwizyty trzeba w danym momencie uruchomić (USB stick, łyżka, herbata). Jak twierdzili pracujący przy obsłudze wolontariusze, mimo tych

¹⁵ Rozmowa z 23 sierpnia 2013.

dotatkowych wskazówek wciąż wielu widzów wypadało z gry, szczególnie osoby starsze i w średnim wieku.

Stefan Kaegi przyznawał, że kolektyw popełnił błąd, nie zapraszając zwykłej publiczności na pokazy organizowane pół roku wcześniej w Berlinie. Te *try-outs*, czyli pokazy wstępnych wersji spektaklu, odbywały się jeszcze w trakcie trwania prób z protagonistami. Uczestniczyła w nich ekipa produkcyjna oraz zaproszeni goście – dramaturdzy, dyrektorzy festiwali. Po każdym takim pokazie zbierano uwagi i propozycje poprawek. Zabrakło wtedy nie tylko „zwykłych widzów”, ale i samych protagonistów. W próbnym pokazach *Situation Rooms* wielu „ekspertów” nie brało udziału, nie poznało historii pozostałych ekspertów i nie dowiedziało się, w jakim kontekście funkcjonują ich własne opowieści. Większość nie pojawiła się także na premierze w Bochum – jedynie nieliczni przyjechali na własny koszt.

Część publiczności podczas pokazów premierowych w Bochum wciąż jednak partycypowała w grze inaczej, niż zamysłili to reżyserzy. Niektórzy widzowie, pewnie zmęczeni tempem spektaklu, siadywali gdzieś na uboczu i oglądali filmy na tablecie jak na telewizorze, ignorując to, co działo się na żywo. Inni przechodzili z pokoju do pokoju według instrukcji, ale nie wykonywali już żadnych innych czynności – scenografia była dla nich jedynie tłem do opowieści protagonistów.

Jak zauważa Jolanta Brach-Czaina, odbiorca jako użytkownik sztuki ma pełne prawo, by używać jej tak, jak może i chce¹⁶. Odmowa wykorzystania wszystkich możliwości odbioru oferowanych nam przez dane dzieło nie musi być gestem odrzucenia. Wprost przeciwnie – może być dowodem przyjęcia na siebie współodpowiedzialności, bo twórcza rola widza czy czytelnika polega także na eliminacji znaczeń nieistotnych z jego punktu widzenia. Zawieszając bezpośredni udział w akcji, widz *Situation Rooms* mógł skoncentrować się na patrzeniu i słuchaniu. Zyskiwał czas na adaptację dzieła do własnych celów, na wydobycie znaczeń dla siebie istotnych. Poprzez rezygnację z jednego z poziomów spektaklu, stawiał w obronie własnych potrzeb poznawczych. Korzystając z prawa do niepartycypacji, odzyskiwał podmiotowość.

W broszurze na temat planowanego spektaklu, którą Rimini Protokoll wysyłało jako ofertę do biur festiwalowych, podkreślano atut projektu, jakim jest brak aktorów, co daje znacznie większe możliwości przy niskich kosztach eksploatacji. W ramach pokazów na Ruhrtriennale początkowo zaplanowano trzy spektakle dziennie w odstępach co dwie godziny, lecz w miarę rosnącego zainteresowania z łatwością podwojono liczbę pokazów. Niektórzy widzowie premierowych pokazów (opowiadali mi potem o tym) mieli ochotę zostać po spektaklu, aby jeszcze raz obejrzyć rekwizyty i przypomnieć sobie pospieszenie opowiadane historie. Nie było to jednak możliwe, bo przestrzeń musiała być przygotowana na przyjęcie kolejnej tury widzów.

Do rąk własnych

Z tej analizy wynika, że w spektaklu, który miał budzić czujność widza i wyjaśniać neokolonialne zależności, jego twórcom nie udało się uniknąć mechanizmów, przed którymi chcieli przestrzec. Kirsten

16 Janina Brach-Czaina, *Odkrywanie – adaptacja – ekspresja*, „Studia Filozoficzne” 8/1987, s.141-153.

Hastrup była przeciwna wprowadzeniu głosu tubylców do tekstu antropologicznego, argumentując, że w ten sposób oni jedynie „używają swego głosu naszym teoriom”¹⁷. Podejmując wyzwanie, jakie rzuca antropologia refleksyjna, także polscy twórcy na różne sposoby próbują poradzić sobie z aporią wpisaną w sztukę dokumentu budowanego z głosów „podporządkowanych”.

W *Jestem żyły* (2001) Grzegorz Pacek oddaje kamerę w ręce najmłodszych mieszkańców warszawskiej Pragi. W czołówce filmu reżyser tonem nieznoszącym sprzeciwu wyjaśnia bohaterom, jak mają posługiwać się mikrofonem i kamerą: „Nie dotykaj, nie pukaj w to, musisz trzymać to i nic nie ruszać, bo będzie słycać wszystko, rozumiesz? Ale uważaj też na kabel”, „Nie trzymamy za mikrofon, nie zoomować, nie wciskać żadnych dziwnych guzików, efektów, nie trząść kamerą, bo potem tego nie zmontujemy”. Następnie reżyser przepytuje adeptów, by sprawdzić, czy przyswoili oni materiał szkoleniowy:

Reżyser: Jak kadrujemy?

Chłopiec: Normalnie.

Reżyser: Twarz się znajduje w jakiej pozycji?

Chłopiec: W jakiej pozycji? Stożącej.

Reżyser: Jak „stożącej”? Centralnie, czyli tu jest, nie?

Chłopiec: No.

Reżyser: A po czym się poznaje, co człowiek myśli albo czuje?

Dziewczyna: Nie wiem.

Reżyser: Nie po twarzy?

Dziewczyna: No, po twarzy.

Reżyser: No właśnie. Więc co jest najważniejsze?

Dziewczyna: Twarz.

Reżyser: A w twarzy?

Dziewczyna: Nie wiem.

Reżyser: No wiesz, tylko pomyśl. A w co sobie patrzą ludzie, jak się kochają?

Dziewczyna: W oczy.

Reżyser: No, właśnie.

Po pomyślnej próbie dzieci otrzymują kamerę i przeprowadzają wywiady między sobą i z członkami własnych rodzin. Inscenizują sytuacje ze swojego życia, dokumentują napady, kradzieże, czy wspólny wypad pod nasyp kolejowy. Na koniec reżyser odzyskuje kontrolę – na powrót przejmuje kamerę i zadaje bohaterom pytania o przyszłość: kim chcą zostać, czym jest dla nich sukces, czy chcą zdobyć popularność. Podobnie jak jego pierwsze instrukcje uczyły przyjmowania określonego punktu widzenia wobec ich własnego świata, tak i końcowe pytania sugerują pewien ideał życia, do którego powinni dążyć: zostać kimś, odnieść sukces, wyrwać się z patologicznego środowiska, być lepszymi niż ich rodzice. Końcowe ujęcie pokazuje biegnące dzieci, „uciekające” w głąb kadru, byle dalej od obiektywu kamery.

Zamiast, jak to czynił Terry Turner, wykorzystujący filmy oparte na współpracy (*collaborative films*), by uświadomić Indianom Kajapo, jaką

¹⁷ Kirsten Hastrup, *Droga go antropologii. Między doświadczeniem a teorią*, przeł. Ewa Klekot, Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 155.

moc zaświadczenia posiada ten, kto dzierży kamerę, realizatorzy *Jestem zły* stawiają swym współpracownikom szereg technicznych warunków, pod którymi wolno im będzie opowiedzieć o sobie. Nauka posługiwania się kamerą przypomina „edukację do przemocy” odbywającą się codziennie na praskich podwórkach. Pod zabiegami pedagogicznymi i umoralniającymi (zachęta do większych ambicji życiowych) kryje się pogarda reżysera wobec bohaterów. Ceną, którą muszą oni zapłacić za możliwość zabrania głosu, jest zgoda na umieszczenie w dyskryminującej relacji podrzędności wobec światopoglądu reżysera oraz wartości estetycznych, jakim hołduje.

W przeciwieństwie do twórców *Situation Rooms* Pacek w swoim filmie wskazuje wciąż na siebie, jako na osobę, wobec której określają się jego bohaterowie. Film ten jest dokumentalny w tym sensie, że dokumentuje dzieje relacji między autorem a uczestnikami. Mówi o tym, na czyją prośbę lub polecenie bohater opowiada i na jakich warunkach przyznano mu rolę współtwórcy. W tym znaczeniu jest dziełem relacyjnym.

Lecz czy samo ujawnienie uwikłania twórcy w relację władzy rozwiązuje podstawowy dylemat, czy raczej jedynie uzasadnia użycie przemocy, dowodząc, że choć została ona ujawniona, pozostaje nieodzowna? Wydaje się może naiwnością żądać wyrównania relacji między antropologiem a informatorem, reżyserem a aktorem, autorem projektu a jego uczestnikiem. Rimini Protokoll – jako teatrolodzy z wykształcenia – także chętnie przyznają, że „nie mają złudzeń” lub – jak powiedział mi kiedyś Daniel – że „teatr niczego nie zmienia”. Sądzę, że warto nie poprzestać na tym i zgłębiać ową niesymetryczność relacji, która może być przecież – jak pisze z nadzieją Hastrup – „specyficznie twórczej natury”¹⁸, pod warunkiem, że zostanie rozpoznana i przepracowana.

W latach 70. Kazimierz Karabasz zrealizował filmy, w których użył materiału fotograficznego autorstwa swoich bohaterów. Pierwszy z nich, *Punkt widzenia*, opowiada o grupie młodych fotografów-amatorów z małego miasteczka. Kamera towarzyszy ich cotygodniowym spotkaniom w domu kultury, które służą doskonaleniu warsztatu, będącym jednocześnie okazją do wymiany poglądów na temat otaczającej ich rzeczywistości, często odmiennych od obowiązujących. Fotografie prezentowane są nam w formie pokazu slajdów, podczas gdy z off-u słyszymy komentarze ich autorów: „Tu jest małe miasteczko, wszyscy się znają. Pokażę jednemu zdjęcie, coś nie tak, jakaś twarz troszeczkę skrzywiona, już powie: To nie tak, z ciebie nie fotograf, inaczej nie umiesz. Tutaj trzeba wykonywać zdjęcia dokładne”. Ktoś inny dodaje: „Na tych zdjęciach podchwyconych, no, oni nie są zgodni i nie zgadzają się, że tak wyszli na tych zdjęciach. Wyobrażają sobie, że są lepsi, że są inni. Sądzę, że to sprawa uchwycenia ich w pewnym momencie, nie takim, jak by chcieli, nie tak jak u fotografa zawodowego, kiedy posadzi i prosi o chwilę uwagi i pstryk”.

Zdjęcia ukazują przelotne grymasy twarzy, momenty gorączkowej konsumpcji podczas wesela, sztuczną pompę świeckich obrzędów. Młodzi fotograficy dają sobie prawo do krytycznego spojrzenia, a ich punkt widzenia nieraz burzy obraz własny u portretowanych osób. Ich hobby

¹⁸ Tamże.

ma janusowe oblicze: alienuje ich od nieakceptującego środowiska, a jednocześnie pozwala im wyrażać niezgodę na ustalone stosunki społeczne i zastany kształt rzeczywistości.

Zdjęcia wykonane przez amatorów przeplatają się z wyreżyserowanymi przez Karabasza ujęciami ukazującymi życie w miasteczku. Z czasem różnica między nimi zamazuje się, ma się wrażenie, że fragmenty filmowe są ożywionymi fotografiami bohaterów, stanowią ich przedłużenie, rozwinięcie. Realizatorzy osiągnęli ten efekt, naśladowując punkt widzenia i sposób portretowania podpatrzony u młodych fotografików. W filmie pojawia się też kilka prosto, ale z głębokim przekonaniem wypowiedzianych myśli młodych ludzi na temat sztuki fotografii, jak ta na temat portretu: „To jest bardzo trudne właśnie w portrecie. Tu trzeba zaskoczyć myśl, zaskoczyć po prostu myśl człowieka. Właśnie to, co jest w nim, zaskoczyć”. Reżyser daje każdej z tych wypowiedzi czas na wybrzmienie, jakby były naukami, które i on, zawodowiec, musi przemyśleć, wziąć do serca.

Karabasz solidaryzuje się ze swoimi bohaterami. Filmuje nie ich, lecz razem z nimi – zdając się rozumieć ich poczucie odosobnienia, utraty kontaktu z tym, co bliskie, znajome, własne. Dzięki ufnej i cierpliwej obserwacji zauważa, że spojrzenie bohaterów zza obiektywu nigdy nie jest jednoznacznie uprzedmiotawiające. Doszukuje się w nim rozmaitych odblasków: ciepła, ironii, empatii, żalu, humoru czy złości wobec portretowanych. Aby udowodnić, że fotografia stwarza dystans, ale i potrafi go przełamywać, on sam stara się zawsze stać po stronie swego bohatera. Za pomocą oszczędnego montażu i hojnego gospodarowania czasem dowodzi, że kamera może służyć nie tylko do patrzenia, ale i do słuchania.

BIBLIOGRAFIA

Arnstein, Sherry R., *A Ladder of Citizen Participation*, „Journal of American Planning Association”, 4 (1969).

Bourriaud, Nicolas, *Estetyka relacyjna*, przeł. Łukasz Białkowski, MOCAR, Kraków 2012.

Brach-Czaina, Janina, *Odkrywanie – adaptacja – ekspresja*, „Studia Filozoficzne” 8/1987.

Cavendish, Dominic, *Even the sky's a stage*, „Daily Telegraph”, 08.03.2011, http://www.rimini-protokoll.de/website/en/article_5264.html, dostęp: 19 sierpnia 2015.

de Certeau, Michel. *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

Goebbels, Heiner, *Aesthetics of Absence: Questioning Basic Assumptions in Performing Arts*, <http://www.arts.cornell.edu/igcs/Goebbels%20Cornell%20Lecture18.pdf>, dostęp: 19 sierpnia 2015.

Hastrup, Kirsten, *Droga go antropologii. Między doświadczeniem a teorią*, przeł. Ewa Klekot, Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

Taylor, Charles, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. Marcin Gruszczyński i in., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.

SPEKTAKLE I FILMY

Jestem zły, scen. i reż. Grzegorz Pacek, 29 min., Telewizja Polska 2001.

Punkt widzenia, scen. i reż. Kazimierz Karabasz, 17 min., Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, Warszawa 1974.

Situation Rooms, Rimini Protokoll (Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel), premiera: 23 sierpnia 2013 Turbinenhalle, Jahrhunderthalle Bochum.