didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 169/170**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2022
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/podoba-mi-sie-co-brudne

/ Berlin

Podoba mi się to, co brudne

Z Janem Speckenbachem rozmawia Thomas Irmer

Jan Speckenbach studiował w latach dziewięćdziesiątych historię sztuki, filozofię i sztukę mediów w Karlsruhe, Monachium i Paryżu. Na początku XXI wieku brał udział w tworzeniu oprawy wideo spektakli Franka Castorfa w berlińskiej Volksbühne. Do dziś kręci filmy i pracuje w teatrze. Jego krótki metraż *Gestern in Eden* (Wczoraj w Edenie) miał premierę w Cannes, film fabularny *Die Vermissten* (Zaginieni) pokazano w 2012 roku na Berlinale, a *Freiheit* (Wolność) zaprezentowano w 2017 roku w konkursie na festiwalu w Locarno. W 2020 roku był odpowiedzialny za reżyserię streamingu zaproszonego na berlińskie Theatertreffen przedstawienia *Czarodziejska góra* z Deutsches Theater.

Wideo w teatrze nie można było studiować w czasach przed jego wynalezieniem. Przedstawiając ten fenomen, zacznijmy więc od twojej edukacji jako tła dla reszty opowieści.

Studiowałem w Karlsruhe w nowo powstałej Wyższej Szkole Projektowania w 1992 roku jako pierwszy rocznik. Kolegium to było wzorowane na Wyższej Szkole Wzornictwa w Ulm, która z kolei nawiązywała do tradycji uczelni Bauhausu. W tym samym czasie w Karlsruhe działało Centrum Sztuki i Mediów (ZKM). Pomiędzy tymi dwiema instytucjami istniały punkty styczne. Był to szczególny moment w ich rozwoju, coś, co prawdopodobnie nie byłoby możliwe już dziesięć lat później. Teoria i praktyka musiały być ze sobą ściśle powiązane, co oznaczało, że jeśli postanowiłeś studiować kwestie teoretyczne, musiałeś również wybrać sobie przedmiot praktyczny – i na odwrót. Było więc projektowanie graficzne, wzornictwo przemysłowe, scenografia, a także malarstwo jako specjalizacja w ramach sztuki mediów – podobnie jak film, który studiowałem równolegle z moimi głównymi kierunkami studiów, historią sztuki i filozofią. Przedmioty teoretyczne były obsadzone wysokiej klasy specjalistami: historię sztuki wykładał Hans Belting, filozofię Peter Sloterdijk, a później Boris Groys. Miało to na celu zapewnienie wzajemnego przenikania się teorii i praktyki artystycznej. Dla nas jako pierwszych studentów tej uczelni miało to ogromne znaczenie: intertekstualność była wartością podstawową.

Czy można porównywać to podejście do podejścia założonego dziesięć lat wcześniej w Giessen Instytutu Teatrologii Stosowanej?

Z pewnością można to tak postrzegać w przypadku początków w Karlsruhe. W Giessen prawdopodobnie był silniejszy nacisk na praktykę. Chciałem być filmowcem, ale cała moja miłość do kina wzięła się z teorii. Wiele filmów znałem tylko z literatury fachowej – obejrzałem je dopiero później, kiedy zacząłem systematycznie nadrabiać zaległości. Głównym kierunkiem kształcenia była dla mnie sztuka mediów, podczas gdy teatr był staromodną

sztuką, która w ogóle mnie nie interesowała. Groys był ekscytujący, ponieważ przeniósł się z filozofii do historii sztuki awangardy, co zaowocowało niewiarygodną rozpiętością jego perspektywy. To było interesujące również dla mnie, w związku z moimi ambicjami filmowymi.

Następnie pojechałem do Francji na dwa lata, żeby studiować filmoznawstwo, a kiedy wróciłem, zmienił się nie tylko skład zespołu studenckiego, ale także klimat w szkole – a może nawet w całym kraju. Interdyscyplinarność nie była już podstawową wartością, teraz ludzie studiowali z myślą o rynku pracy. Starsi absolwenci musieli zaledwie kilka lat po założeniu tego kierunku zdać sobie sprawę, że to całościowe podejście do wiedzy jest bezużyteczne lub że świat już go nie potrzebuje. Ale to też było dla mnie pouczające. Założenie szkoły zostało zaplanowane jeszcze przed zjednoczeniem i wpisywało się w ogólny nastrój początku lat dziewięćdziesiątych. W pierwszych latach istnienia tego nowego modelu edukacji panowała euforia. Zarówno uczniowie, jak i nauczyciele byli przekonani, że tworzą coś wyjątkowego. W połowie lat dziewięćdziesiątych nadchodziły pierwsze kryzysy: w gospodarce, ale także wynikające z konsekwencji zjednoczenia, a w tej atmosferze natychmiast zakwestionowano wiele z pierwotnych celów szkoły. Interdyscyplinarnie wykształceni ludzie nie byli już poszukiwani w czasach kryzysu, potrzebni byli specjaliści.

Jak to się stało, że po latach trafiłeś do Volksbühne?

Widziałem spektakl *Cząstki elementarne* w reżyserii Franka Castorfa w Volksbühne. Niewiele wiedziałem ani o tym teatrze, ani o Castorfie, właściwie tylko tyle, że i on, i scena byli w jakiś sposób sławni. Nawet nie

wiedziałem, ile lat ma Castorf ani co już zrobił, co pozwoliło mi na naiwne podejście. Zafascynował mnie sposób, w jaki to przedstawienie zostało zrealizowane, muzyczność, sposób montażu i cięcia, który bardzo mocno przypominał mi film, a którego nigdy nie widziałem w teatrze. Na domiar złego Martin Wuttke poślizgnął się i przegryzł sobie dolną wargę. Kontynuował swój długi, końcowy monolog, mimo że krew spływała mu z ust prosto na dekolt; sporo osób na widowni nie było w stanie rozpoznać, co jest fikcją, a co rzeczywistością. Mieszały się ze sobą.

Następnego dnia wysłałem list do Castorfa, w którym napisałem, że widziałem jego „filmową" wersję *Cząstek elementarnych*. To nie był list aplikacyjny, raczej próba sformułowania tego, co mi się w nim podobało, ale w postscriptum zapytałem, czy byłoby możliwe, żeby zostać hospitantem w teatrze, ponieważ być może nauczyłbym się tam więcej niż na planie filmowym w Niemczech. Od razu dostałem telefon z działu dramaturgii i zaproszenie na rozmowę kwalifikacyjną. Tak trafiłem do Herberta Fritscha, który właśnie zaczynał pracę nad *Hamletem X*, multimedialnym projektem na bazie *Hamleta*, przy którym zajmowałem się kierownictwem nagrań, montażem, a nawet współadaptacją wybranych przez reżysera stu jedenastu fragmentów sztuki. Po trzech miesiącach, zanim jeszcze spotkałem Castorfa, dostałem propozycję kręcenia wideo w kontenerze Berta Neumanna w *Skrzywdzonych i poniżonych*. W międzyczasie obejrzałem poprzednie spektakle Castorfa.

Które, poczynając od *Endstation America* i *Biesów*, są niejako wstępnymi etapami późniejszego rozwoju.

W *Endstation…* była transmitująca obraz na żywo kamera umieszczona na

statywie w łazience, praktycznie niewidoczna dla widzów – obraz z niej był pokazywany w telewizorze. W *Biesach*, prequelu do *Skrzywdzonych i poniżonych*, był tylko jeden telewizor z filmami, z których docierały do widzów głównie dźwięki. Cytaty filmowe pojawiały się też jako projekcje w innych spektaklach Castorfa, więc tego typu elementy już tam były, a ja znalazłem się w odpowiednim miejscu i odpowiednim czasie, kiedy to wszystko nabierało nowej złożoności. To był zbieg okoliczności – a także łut szczęścia! Wiedziałem, że w *Skrzywdzonych i poniżonych* miało być w sumie sześć kamer monitorujących zainstalowanych na stałe. W tej konstelacji interesowało mnie to, że dało się to wykorzystać w sposób filmowy. Dzięki dostępnemu sprzętowi można było nie tylko wyświetlać projekcje, ale także je montować, zderzać ze sobą ujęcia i kontrujęcia, opowiadać sytuacje, wplatać obrazy w dramaturgię. Do dziś ważne jest dla mnie to, by wideo pełniło również funkcje narracyjne.

Jako nośnik obrazu służył duży ekran, który jak billboard umieszczony był na dachu kontenera. Ta powierzchnia projekcyjna budziła skojarzenia z tablicą reklamową, co było bardzo ważne dla mojej pracy. Nie trzeba było już szukać uzasadnień dla ekranu jako miejsca projekcji obrazów, przestawał być na scenie ciałem obcym. Można było na nim wyświetlać reklamy, a więc tablica spełniała przypisaną jej tradycyjnie funkcję, lub można było obalać tę logikę, pokazując na nim, co się dzieje wewnątrz domu. Siedziałem przed małym mikserem, ukryty w szafie w wybudowanym na scenie domu, kierowałem kamerami monitorującymi za pomocą joysticków i robiłem na żywo montaż obrazów ze wszystkich kamer.

Nie byłeś widoczny dla publiczności, ale jak to wyglądało z punktu widzenia aktorów, kiedy przez pięć godzin montowałeś projekcje,

ukryty między nimi w szafie?

Moją zaletą w tym przypadku była niewidzialność. Nawiasem mówiąc, wytrzymałość też robiła na nich wrażenie. Podczas ostatniej fazy prób często przesiadywałem tam godzinami. Dla mnie otwarciem na spektakl były właśnie kamery, poprzez które brałem udział w akcji. Decyzje dotyczące zarówno rozwiązań montażowych, jak i scenograficznych zapadały na próbach, ale musiałem mieć się na baczności, bo ruch kamer monitorujących był bardzo powolny. Dlatego dobrze było móc zawsze przewidzieć, dokąd pójdą aktorzy.

Nawiasem mówiąc, można w tym miejscu wyjaśnić pewne nieporozumienie, które nadal pokutuje. Nawet jeśli rozwiązania stosowane na scenie często wydają się dzikie i nieplanowane, to jednak podstawowe ruchy i sekwencje są wcześniej uzgodnione. Zawsze istnieje margines improwizacji czy wariacji, ale nie wymyśla się wszystkiego na nowo i nie szuka odmiennych rozwiązań za każdym razem. Często trudność polega, paradoksalnie, na tym, aby przywrócić coś do stanu poprzedniego.

Chodziło przede wszystkim o ujęcia wnętrz czy o zbliżenia twarzy?

Nie da się tego wyraźnie oddzielić w procesie powstawania. Oczywiście, pierwszą rzeczą było wyprowadzenie obrazów wnętrza na zewnątrz. Zasada była taka, żeby zamknąć czwartą ścianę. To, że można osiągnąć specjalne efekty dzięki zbliżeniom, było odkryciem, które przytrafiło nam się podczas prób, wcześniej o tym nie wiedzieliśmy.

Castorf wielokrotnie wyrażał swój entuzjazm z powodu odkrycia potencjału wykorzystywania zbliżeń w teatrze.

Tak, to było ważne jako proces wynajdywania nowego medium. Jeśli myśleć o tym w kategoriach rozwoju, to poszerzanie „słownika" wideo zajęło trzy czy cztery produkcje: od zainstalowanych na stałe kamer w *Skrzywdzonych i poniżonych*, poprzez współistnienie kamer ręcznych i monitorujących w *Mistrzu i Małgorzacie* i *Idiocie*, aż po pracę z kilkoma kamerami ręcznymi w *Forever Young*. Stało się wtedy jasne, że zainstalowane na stałe kamery były zbyt kłopotliwe dla teatru Castorfa, więc musiały zostać niejako uwolnione dla dobra jego dynamiki.

Kamera musiała stać się aktorem.

Był taki moment, kiedy stało się to namacalne. Pod koniec *Skrzywdzonych i poniżonych* następowała scena, w której wszyscy aktorzy gromadzili się w tym samym pomieszczeniu, a kamera przesuwała się wzdłuż nich; coś w rodzaju epilogu. Początkowo kręceniem miał się zajmować jeden z aktorów. Castorf był niezadowolony z efektu, więc niepostrzeżenie wymknąłem się z szafy i wyrwałem aktorowi kamerę z ręki. Wtedy Castorf był zadowolony. To było moje wyzwolenie z bezruchu. W *Mistrzu i Małgorzacie* posunęliśmy się jeszcze dalej, stosując wózek, dzięki któremu kamera poruszała się dynamicznie po szynach – ale i tak była zbyt mało zwrotna w swoich wędrówkach po scenie. Szybko odkryliśmy, że z kamerą trzymaną w ręku stajemy się o wiele bardziej elastyczni. To się ostatecznie sprawdziło.

Cały ten rozwój można by prześledzić na przykładzie teorii filmu dokumentalnego. W *direct cinema*, kinie bezpośrednim, mówi się o musze na

ścianie: pozornie niezaangażowanym obserwatorze, który opowiada o sytuacji tak, jakby go tam nie było. Na ten typ iluzji zareagowano pojęciem *cinéma vérité*, gdzie mucha, mówiąc nieco ironicznie, pływa w zupie. A więc nie tylko jest, ale poprzez swoją obecność zmienia sytuację. Kolejnym krokiem była mucha w oku, by posłużyć się żartem etnologa Johna Marshalla, czyli sytuacja, kiedy dokument staje się tak autoreferencyjny, że niemal gubi z pola widzenia swój przedmiot.

Skrzywdzeni i poniżeni to była jeszcze mucha na ścianie, z nieruchomymi kamerami i niewidzialnym kamerzystą. *Mistrz i Małgorzata*, a potem *Idiota* były muchą w zupie, ponieważ teatr stanął wtedy również przed pytaniem, jak postępować z ciałami kamerzystów i kamerzystek. Chcesz zobaczyć na żywo te obrazy, ale niekoniecznie tych, którzy je produkują. Pozostaje to problemem w wielu pracach aż po dzień dzisiejszy. W kolejnym spektaklu, *Forever Young* według Tennessee Williamsa, bezpośrednio zwracano się do operatorów i domagano się ujęć z kamery – Wuttke krzyczał: „Jan, kamera!". Mieliśmy w użyciu kamerę podwodną, filmowaliśmy w sztucznym, ale nie mniej niż ten prawdziwy mokrym deszczu, i cytowaliśmy na żywo słynną scenę z okiem z *Psa andaluzyjskiego* Buñuela. To był krok w kierunku muchy w oku.

Tak, jak w japońskim teatrze bunraku lalkarze ubrani są na czarno, tak i operatorzy kamer powinni zniknąć z pola widzenia ukryci w swoich czarnych strojach.

Właśnie że nie. Jeśli w ogóle mieliśmy jakieś ubrania robocze, to Bert ubierał nas w stroje codzienne, a nawet kolorowe. Byliśmy postrzegani bardziej jako żywy V-Effekt.

Porozmawiajmy o aktorach występujących w tej hybrydzie teatru i filmu. Co zaobserwowałeś na początku swojej zawodowej drogi?

Bardzo szybko okazało się, że aktorom nie wolno grać przed kamerą „na mniejszą skalę" niż na scenie. Łatwo jest uwierzyć, że dzięki kamerze trzeba grać „filmowo", czyli pokazywać całą sytuację minimalnym ruchem brwi. Ale w ten sposób powstałby tylko słaby teatr. Nie chcieliśmy cytować kina w teatrze, tylko dążyliśmy do tego, żeby w tej szczególnej sytuacji coś się rozwinęło, pojawiły się nowe możliwości dla aktorów. Zrozumiałe było, że wykonawcy powinni także przed kamerą grać teatralnie, z użyciem wszystkich środków scenicznych, bo to wciąż jest teatr, nie film. Aczkolwiek dla aktorów to medium niosło dodatkowe plusy – i dlatego wielu chętnie zaakceptowało kamerę. Pewne środki mimiczne, które przy dużej widowni niekoniecznie wywołują odpowiedni efekt we wszystkich rzędach aż do ostatniego (takie jak operowanie zmianami wyrazu oczu), mogły być teraz użyte w sposób szczególnie intensywny – czego nie wolno by im było robić podczas zbliżeń w filmie, bo efekt byłby przerysowany. To im sprawiało radość.

Wuttke mówi, że kamera obserwuje aktorów przy pracy. Nie uważam, żeby to było czymś złym, bo dzięki temu wytwarza się ta szczególna konstelacja, która polega na tym, że aktor interesuje nas niekoniecznie tylko jako odtwórca roli. Castorf natomiast konsekwentnie, od samego początku prób, reżyserował za pomocą kamery i ekranu. Patrzył na ekran, na którym montowaliśmy na żywo, mimo że sceny wciąż jeszcze były wymyślane. To też pozostawiało nam przestrzeń do rozwoju. Sposób wykorzystywania kamery i aktorstwo ewoluowały równolegle, nie tak, że najpierw zmieniało się jedno, a potem drugie.

A ty, czy siedząc w swoim małym boksie, a potem z ręczną kamerą na scenie, czułeś się jak filmowiec?

Jak filmowiec – nie. Ale wiedziałem, że pod względem artystycznym tego nie zepsuję, a poza tym czułem się niezbędny dla sprawy. Po trzydziestce zdobyłem pewność siebie. Być może miało na to wpływ moje interdyscyplinarne wykształcenie. Myślałem, że wideo (czy też sztuka wideo) znajdzie w teatrze nową przestrzeń dla prezentacji swoich atutów, że można tu dużo namieszać.

Dziś patrzę na to w sposób bardziej zdystansowany. Jesteś w dużej mierze kimś, kto oddaje się na służbę reżyserowi lub reżyserce i sprawie, materiałowi scenicznemu. To wszystko. Ale jako taki stajesz się znaczącym graczem w tej sytuacji. Zawsze było dla mnie ważne, żeby podchodzić do aktorów z własną energią, a zarazem świadomością sceny. Kiedy kamery używają leniwi operatorzy, to jakoś nie bardzo mogę uwierzyć w ich zdjęcia. Nawet jeśli są genialne…

A jednak wszystkie czynności związane z filmem łączyły się w twojej osobie: byłeś operatorem, montażystą, a także kimś w rodzaju reżysera.

Reżyserem jest ten, kto siedzi przy stoliku reżyserskim. W teatrze nie należy tego mylić z reżyserią obrazu, która zawsze musi się wpisać w większą całość. Ale pomocne było to, że można było być dyletantem w tak wielu dziedzinach. Nie wolno zapominać o tym, że kiedy zaczynaliśmy, pojawiła się krytyka: co to ma niby być, wideo w teatrze? Od samego początku moja praca miała w sobie coś z kalania gniazda. To nie ma wiele wspólnego z

czystym filmem czy ideą sztuki dla sztuki – i właśnie to lubię w wideo w teatrze. Że ono zawsze pozostaje w pewnym sensie niekonceptualne i brudne. Jeśli wygląda zbyt czysto, wiadomo, że będzie źle… Wideo w teatrze się przyjęło, ale wciąż postrzegane jest jako nękająca teatr epidemia, ta dyskusja nigdy nie ustała. Jednocześnie nigdy nie rozumiałem, skąd brało się takie poruszenie; to przecież tylko propozycja. Nadal można znaleźć i obejrzeć teatr bez wideo.

W tym czasie chcieliśmy eksplorować możliwości tego medium i nasze wielkie szczęście polegało właśnie na tym, że Castorf jest nieustraszony i robi wszystko, by stale iść do przodu, w sensie energetycznym. By wyciągnąć z ludzi, ile się da. Dlatego z nim nigdy nie było takich dyskusji, jakie później toczyłem z innymi reżyserami, że wideo jest „za mocne", a aktorzy wydają się za mali. Z nim tego typu konflikty się nie zdarzały. Ale w kręgach teatralnych i w prasie krytykowano wideo, argumentując, że obecność aktorów zostanie osłabiona i tym podobne. Że zbyt wiele się zapośrednicza, że to teatr dystansu. W tym sensie był to oczywiście także teatr prowokacji, jak to prawie zawsze bywa w przypadku Castorfa, który się nie poddał, ale szedł dalej i dalej w eksplorowaniu granic możliwości tej formy sztuki.

Kiedy zacząłeś pracować również z innymi reżyserami?

Stosunkowo wcześnie. To działo się równolegle. Gdy zaczynałem pracę, od razu dostałem zamówienie od Clausa Peymanna na Festiwal w Salzburgu. W 2002 roku Sebastian Hartmann wystawił w Volksbühne powieść Christy Wolf *Niebo podzielone*. Zaproponowałem wykonanie swoistego remake'u obrazów ze słynnej wersji filmowej Konrada Wolfa. W pobliżu Halle znajduje się most, który wielokrotnie powraca w filmie jako motyw przewodni. Pojechaliśmy

tam i kręciliśmy na miejscu. To był inny rodzaj pracy.

Potem minęło prawie dwadzieścia lat, aż ponownie spotkaliście się przy *Czarodziejskiej górze* w Deutsches Theater, gdzie można było podziwiać nowe formy edycji obrazu z efektami graficznymi, a przede wszystkim stylistyczny zabieg przenikania jednego obrazu w drugi.

Tak, ale to wszystko są ujęcia na żywo ze sceny. Dla mnie było bardzo ważne, że Sebastian chciał dla tej produkcji, z koronawirusowej konieczności zaadaptowanej na potrzeby live streamingu, czegoś więcej niż tylko udokumentowania spektaklu, którego widzowie nie mogą doświadczyć w teatrze. Przez tydzień uczestniczyłem w próbach generalnych, potem mieliśmy pięć dni na przygotowania z kamerzystami. Sebastian powiedział (i konsekwentnie tego przestrzegał), że od tej pory myślimy tylko cyfrowo, już nie analogowo, o scenie i widowni. Zakwestionował wszystko, co uprzednio wystawił na scenie. Zmierzył się z tym, a także z pustym audytorium i sytuacją, w jakiej się znalazł. Nie należało udawać, że po prostu filmowany jest teatr, ale trzeba było podkreślić fakt, że musieliśmy to zrobić w taki sposób, bo to wszystko działo się w tym kryzysie, w tej pustce. Mieliśmy dwóch kamerzystów na scenie, jednego na widowni, do tego szerokie ujęcie z tyłu i ujęcie z góry. Stałem przy dwóch mikserach, które momentami były przeciążone, bo mieszało się tyle obrazów, że traciłem orientację. Do tego dochodziły animowane filmy Tilo Baumgärtela, który stworzył także cyfrowe maski, które można było na żywo nakładać na twarze aktorów za pomocą algorytmu podobnego do Snapchata. Wtedy starożytność i nowoczesność mieszały się w zadziwiający sposób. Intensywne wykorzystywanie zabiegu przenikania jednego obrazu w drugi było odkryciem podczas prób, Sebastian naprawdę się do tego przyłożył i miksowanie wideo nabierało momentami

charakteru czegoś ekstatycznego. Dwie twarze nakładały się na siebie, jedna z profilu, druga *en face*. Te intensywne zbliżenia przywodziły mi na myśl *Personę* Ingmara Bergmana. Sebastianowi z kolei przypomniał się Godard i dlatego włączył do filmu scenę spotkania dwóch filmujących się nawzajem kamerzystów. Ostatecznie było to również zintensyfikowanie wysiłków służących udowodnieniu tezy, że wideo w teatrze nie musi być słabością, ale może być wielką siłą. Odwieczne pytanie: co może powstać, kiedy jesteśmy w teatrze i wprowadzamy tam wideo? Coś trzeciego, coś, czego nie może osiągnąć ani samo wideo, ani teatr. Nie jest to film, nie jest to nagranie – wideo powstaje na żywo w teatrze, z jego specyficznym postrzeganiem czasu.

Przeskoczyliśmy o dwadzieścia lat. Co się z tobą działo w międzyczasie?

Po latach spędzonych u Castorfa, od 2005 roku studiowałem reżyserię filmową na DFFB (Deutsche Film- und Fernsehakademie) w Berlinie. Niedługo po rozpoczęciu studiów zostałem zaproszony do Cannes z półgodzinnym filmem *Gestern in Eden*, co oczywiście było świetnym doświadczeniem. Od tego czasu nakręciłem dwa filmy fabularne i mam nadzieję, że będzie ich więcej. Na boku zarabiałem, kręcąc wideo w teatrach. To były różnego rodzaju współprace. Z Susanne Øglænd przy współczesnej operze *Aura*, co było dla mnie o tyle ważne, że moje nagrania powstawały w całości na etapie przedprodukcji, a potem „wkradały się" właściwie wszędzie. Z Janem Bosse i Amelie Niermeyer współpracuję już od dłuższego czasu. Dla nich również tworzyłem w zasadzie gotowe, „przedprodukcyjne" filmy wideo, na przykład w *Czarownicach z Salem* były to rysowane kredą obrazy, które potem zmieniały się w filmy animowane, a w *Frankenstein/Homo Deus* – prawdziwy dwudziestominutowy film science

fiction, napisany, nakręcony i zmontowany w czasie prób. To były okazje do dalszego poszerzenia palety możliwości. Potem był jeszcze Milan Peschel, którego poznałem jeszcze jako aktora Volksbühne, były też dwie prace z Martinem Wuttke w Neuhardenbergu…

W rozleglej przestrzeni dawnego lotniska wojskowego, gdzie obraz z kamery niwelował ogromne odległości między widzami a sceną gry.

Persowie z 2003 roku to był tak naprawdę film na żywo wyświetlany na ogromnym ekranie przed hangarem i realizowany z wykorzystaniem techniki telewizyjnej. Za nami, kamerzystami, trzeba było nosić anteny satelitarne. Ponieważ w niektórych przypadkach musieliśmy pokonywać dość duże odległości, czasami zamieniało się to w wyścig: kto jest szybszy, kamerzysta czy osoba nosząca antenę… W pewnym momencie jedna z tych osób potknęła się i podcięła mnie, idącego wzdłuż linii horyzontu widzianego z hangaru. Obraz przechylił się w stronę nieba, a potem zniknął. To musiało wyglądać bardzo zabawnie.

To, co zostało wymyślone z myślą o przestrzeni teatru, zostało teraz wyciągnięte na światło dzienne. Nie chodziło już o ukryte wnętrza, ale o teatr filmowany na dużym obszarze.

I o rzeczywistość – z prawdziwymi drzewami, prawdziwą trawą, prawdziwym betonem i tak dalej. Nie chodziło o imitację teatru, ale zderzenie fikcji z rzeczywistością.

Kiedy po doświadczeniu z filmowaniem w teatrze na żywo zacząłeś studiować w renomowanej DFFB, czy wzbogaciło to twoje spojrzenie na reżyserię filmową, czy też było przeszkodą w sprostaniu wymaganiom tego kierunku studiów?

I tak, i tak. To, co robi się w teatrze, często w filmie niekoniecznie jest dobre – i odwrotnie. Film i teatr właściwie nie mają ze sobą wiele wspólnego, jest pomiędzy nimi zaskakująco mało zbieżności, prawie żadnego kontaktu. Dla ludzi ze szkoły filmowej nie miało znaczenia, co działo się w Volksbühne i skąd się wywodzę. W ogóle ich to nie interesowało.

Zupełna ignorancja.

Tak, ale trzeba też powiedzieć, że ignorancja jest po obu stronach. Ludzie teatru bardzo interesują się filmem, ale raczej nie niemieckim – chyba że jest to Fassbinder. Zaczynając te studia, chciałem się również uwolnić od Volksbühne. Nie chciałem ciągle filmować z ręki.

Nakręciłeś film dokumentalny będący pełnym miłości portretem tego teatru.

Było to jeszcze w czasach Volksbühne, większość kręciłem w 2002 roku, a ukończyłem w 2004. Film[1] miał oficjalną premierę na Net Festivalu w Moskwie dopiero w 2017 roku, trzynaście lat po zakończeniu prac. Można go teraz obejrzeć na Vimeo, a zrobiło to już dwanaście tysięcy osób. Prawdopodobnie więcej, niż obejrzałoby go w kinie. Castorfowi i Neumannowi jakoś ten film nie przypadł do gustu, choć powstał na

zamówienie Volksbühne; aczkolwiek nie wiem nawet, czy Frank go kiedykolwiek widział. Film został zignorowany i trafił do szuflady lub krążył wśród fanów. Teraz to już dokument historyczny; został zaproszony do Moskwy, gdy było już jasne, że Chris Dercon zakończy erę Castorfa, i spojrzenie wstecz nabrało innej wartości.

Teraz do Volksbühne powrócił René Pollesch, z którym zrealizowałeś nowy spektakl, *Die Gewehre der Frau Kathrin Angerer* (Karabiny pani Kathrin Angerer).

Tak, koło domknęło się w pewien sposób – lub też rozpoczął się następny obrót spirali. Nina von Mechow umieściła na scenie pomieszczenie, które można obracać wertykalnie, nie tylko horyzontalnie na scenie obrotowej, a także dźwig kamerowy – wszystko po to, by nakręcić film o tańcu, który jest centralnym punktem fabuły. Użycie żurawia jako unoszącego się oka było dla mnie nowym i wspaniałym doświadczeniem.

Mucha wyszła z zupy i znowu lata?

Właśnie. W produkcji filmowej takie żurawie kamerowe są obecnie wycofywane i zastępowane przez inne technologie. Ciekawe, że teatr przypomina o tych urządzeniach, które z zewnątrz wyglądają już jak dinozaury. Kiedy jednak usiądzie się za ich sterami, można tylko żałować, że zastępuje się je przez bezzałogowe dźwigi lub drony, które oczywiście mogą zrobić więcej i są mniej niebezpieczne. Ma się jednak wrażenie, że to oznacza śmierć kamerzysty. Żuraw w jakiś sposób oznacza narrację autorską: unosisz się nieważko nad rzeczami. Niestety, kiedy to

doświadczenie nie przepływa już przez ciało, staje się abstrakcyjne – lub powierzchowne.

Jaka przyszłość czeka łączenie filmu i sceny?

Mogę przewidywać tylko na podstawie mojej własnej drogi, a więc także mając na względzie zbiegi okoliczności, które wielokrotnie odegrały w niej rolę. Kiedy metateatr Pollescha zwraca się ku kinu i jego historii, sprawy znów mogą stać się ekscytujące. Wideo w teatrze stało się już czymś naturalnym. Istnieje możliwość ekspansji poprzez ulepszenia techniczne. Jeszcze pracując przy *Idiocie* musieliśmy nosić kable i mieć je na oku podczas filmowania na scenie. Dziś łącza radiowe pozwalają na inną swobodę w tworzeniu obrazu. Albo rozdzielczość obrazu w 4K, która jeszcze jakiś czas temu była dostępna tylko w kinie. Przez długi czas zastanawiano się również nad tym, co projektory mogą zrobić dla doświadczania obrazu. Ale to wszystko są szczegóły techniczne. Być może w dziedzinie cyfrowych obrazów można się jeszcze spodziewać wielkich skoków. Generalnie: pewien korpus już istnieje, a narracje są potencjalnie nieskończone. Trzeba też powiedzieć, że byłoby bardzo dziwne, patrząc na rozwój mediów w ostatnich dwudziestu-trzydziestu latach, gdyby nie zaistniały one w teatrze. Stały się one częścią naszej rzeczywistości, o której mówienie jest wciąż zadaniem teatru. Nie musisz kochać tej rzeczywistości – ale musisz się z nią zmierzyć.

Tłumaczenie: Anna R. Burzyńska

Wzór cytowania:

Podoba mi się to, co brudne. Z Janem Speckenbachem rozmawia Thomas Irmer, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 169-170, https://didaskalia.pl/pl/artykul/podoba-mi-sie-co-brudne.

Autor/ka

Przypisy

1. *Zeitspuren oder Vermessung eines Theaters. Die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz*, https://vimeo.com/227943924.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/podoba-mi-sie-co-brudne*