

**Akademia Sztuk Teatralnych
im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie**

Robert Klenner

Yegna¹

Studium realizacji pierwszego w Etiopii
młodzieżowego serialu telewizyjnego



**Rozprawa doktorska
napisana pod kierunkiem
dr hab. Krzysztofa Boczkowskiego**

Wrocław 2023

¹ Yegna (wym. **jeń-ja**) w języku amharskim znaczy „nasze, wspólne”

Spis treści

I.	Wprowadzenie	str. 3
II.	Tło	str. 12
III.	Szkolenie zespołu reżyserskiego	str. 19
IV.	Praca z zespołem aktorskim	str. 94
V.	Produkcja	str. 124
VI.	Premiera	str. 148
VII.	Wywiad z przewodniczącą etiopskiego oddziału Girl Effect Liyą Haile	str. 151
VIII.	Bibliografia	str. 157
IX.	Wykaz fotografii i ilustracji	str. 159

Ekran jest pierwszoplanowym nośnikiem komunikacji dwudziestego pierwszego wieku.

WPROWADZENIE

W 2018 zostałem zaproszony do udziału w unikalnym projekcie medialnym w Etiopii. Międzynarodowa organizacja charytatywna Girl Effect postanowiła stworzyć serial telewizyjny, którego celem miała być szeroko zakrojona edukacja dziewcząt i młodych kobiet etiopskich. Serial miał przemawiać nie tylko dla głównych odbiorczyń, ale i młodzieży męskiej, i wreszcie szerszego, wieloetnicznego społeczeństwa. Jego funkcja dydaktyczna, jakkolwiek istotna, nie powinna jednakże przesłaniać walorów dramatycznych. Ambicją organizacji było stworzenie programu unikalnego w skali kraju, zarówno pod względem merytorycznym jak i artystycznym. Takiej produkcji jeszcze w Etiopii nie było. Problem polegał na tym, że zarówno zespół aktorski jak i ekipa telewizyjna nie miały żadnego doświadczenia w produkcji fabularnej. Ekipa składała się z młodych absolwentów wyższych uczelni na bieżąco przyuczanych do zawodu w nowo otwartej stacji telewizyjnej Kana TV. Moim zadaniem było wyszkolenie załogi, pionu reżyserskiego oraz obsady, ko-reżyseria pierwszych paru odcinków i konsultacja reżyserska całego pierwszego sezonu.

Poniższa praca rozpatruje ten proces.

Girl Effect Ethiopia jest niezależną organizacją non-profit, której celem jest umocnienie pozycji dziewcząt i młodych kobiet w rodzinie i społeczeństwie Etiopii poprzez przewodnictwo w dokonywaniu wyborów dotyczących zdrowia, edukacji i przyszłości ekonomicznej. Dziewczęta etiopskie powszechnie borykają się z problemami społecznej izolacji, brakiem dostępu do edukacji, przemocą, gwałtem, czy przymusem do przedwczesnego małżeństwa, nierzadko przed okresem dojrzenia. Przykładowo, w rejonie Amhara średni wiek zamążpójścia wynosi obecnie 15 lat pomimo podniesienia legalnego wieku dojrzałości do 18 lat w roku 2000². Ambicją Girl Effect było zaprzęgnięcie telewizji do radykalnej edukacji młodzieży. Zabieg przypominający podobny eksperyment z początków dwudziestego wieku w Rosji. Kraj o wysokim poziomie analfabetyzmu pilnie potrzebował skutecznego narzędzia agitacji i propagandy. Kino posiadało taki potencjał. W rozmowie z ludowym komisarzem oświaty Anatolijem Łunaczarskim Lenin miał oświadczyć, „ze wszystkich sztuk najbardziej dla nas ważne jest kino.” Co ciekawe, Lenin nie tylko uznał film jako sztukę w czasach, gdy popularnie uznawany był za tanią rozrywkę, ale docenił jego wartość jako czynnika kształtującego opinię publiczną. Młodzi filmowcy - Siergiej Eisenstein, Ołeksandr Petrowycz Dowżenko, Wsiewołod Pudowkin i Dżiga Wiertow (właśc. Dawid Abelowicz Kaufman) eksperymentowali wiążąc zastane techniki filmowe z ideami dialektyki marksistowskiej. Powstałe w wyniku tego filmy oznaczały się tak silnym ładunkiem emocjonalnym, że w wielu krajach były zabronione jako niebezpieczna

² Dane według badań etiopskiego ministerstwa zdrowia *Ethiopia Demographic and Health Survey 2011*, str.62 (<https://dhsprogram.com/pubs/pdf/fr255/fr255.pdf> dostęp 03.01.2022)

komunistyczna propaganda. Tym niemniej obrazy takie jak *Pancernik Potiomkin* Siergieja Eisensteina, *Ziemia* Ołeksandra Petrowycza Dowżenki, *Burza nad Azją* Wsiewołoda Pudowkina czy *Człowiek z kamerą* Dżigi Wiertowa uformowały język kinematografii, który do dzisiaj inspiruje twórców filmowych i telewizyjnych. Współczesna Etiopia, podobnie jak Rosja początków dwudziestego wieku, jest krajem relatywnie słabo rozwiniętym i o wysokim stopniu analfabetyzmu.³ W konsekwencji telewizja jako medium wizualne odgrywa fundamentalną rolę w edukacji oraz rozpowszechnianiu informacji.

W 2013 roku Girl Effect Ethiopia powołała do życia *Yegna* – pierwszą w kraju dziewczęcą grupę pop, której zadaniem była edukacja młodzieży, szczególnie jej żeńskiej części, względem wyżej wymienionych problemów. *Yegna* koncertowała, nagrywała muzyczne wideo i prowadziła tygodniowe słuchowisko radiowe oraz talk-show osiągając publiczność rzędu 3 milionów.



Fot. 1.1 *Yegna*, grupa pop – Eyerusalem Kelemework (Sara), Teref Kassahun (Melat), Zebiba Girma (Emuye), Lemlem Hailemichael (Mimi), Rachel Getu (Lemlem). Źródło: Girl Effect Ethiopia

Yegna stała się powszechnie rozpoznawalną marką. W swojej pracy *Examining the role of Girl Effect in contributing to positive Education ideologies for girls in Ethiopia* Meseret F. Hailu⁴ ujmuje działalność organizacji w trzech głównych nurtach: (1) rozwoju dyskusji

³ W 2017 stopień analfabetyzmu w Etiopii wynosił 48.23% (<https://www.macrotrends.net/countries/ETH/ethiopia/literacy-rate> dostęp 03.01.2022)

⁴ *Examining the role of Girl Effect in contributing to positive Education ideologies for girls in Ethiopia*, Meseret F. Hailu, Gender and Education, 31:8, 986-999, DOI:10.1080/09540253.2018.1440284 Routledge 2019

na temat gender w Etiopii, (2) normalizacji wieku dziewczęcego, oraz (3) nobilitacji edukacji dziewcząt. Roxana Escobales przytacza konkretne przykłady:⁵

Ager Aman ma jedynie 17 lat, ale była już dwa razy zamężna – raz w wieku trzech lat, ponownie jako dziesięciolatka. Jej syn, Aboker, ma cztery lata. Ponieważ przechodziła poród w tak wczesnym wieku ciągle leczy się na wewnętrzne powikłania. Obecnie mieszka z rodzicami dzieląc pokój z siostrami i siostrzenicą.

Jednym z powodów jej nadziei na przyszłość jest *Yegna*, audycja radiowa stworzona przez *Girl Hub*⁶ wchodząca niebawem w swój drugi sezon.

Yemsrach Dessalagn, która mieszka parę mil od Ager, jest uosobieniem tego co *Yegna* stara się osiągnąć. Ta 20-letnia studentka geografii i ochrony środowiska uważa, że miała szczęście, że jej życie potoczyło się inaczej niż Ager. Yemsrach jest pierwszą w rodzinie studentką uniwersytetu, ale równie dobrze mogłaby podzielić los Ager. Jedną z jej przyjaciółek z dzieciństwa wyszła za mąż w wieku lat 12. Pozostając w szkole Yemsrach zdołała nawiązać przyjaźnie, które pomogły jej uniknąć losu przyjaciółki.

„Ponieważ nie miałam przyjaciółek, mierzenie się z takimi problemami było trudne,” mówi Ager. Gdy masz przyjaciół możesz dzielić się z nimi takimi problemami i one podzielą się tym co wiedzą. Nawet jak nie wiedzą, to wysłuchają i dadzą ci jakąś podporę.”⁷

W 2018 roku, budując na dotychczasowych osiągnięciach, *Girl Effect* postanowiła rozszerzyć skalę przedsięwzięcia o medium najszerzej penetracji rynku w Etiopii – telewizję. Motorem powstania serialu telewizyjnego była przewodnicząca etiopskiego oddziału *Girl Effect* Liya Haile.

⁵ *Yegna: the radio show that's making friends in Ethiopia*, Roxana Escobales, *Sheger Tribune*, 06.07.2014

⁶ Poprzednia nazwa *Girl Effect*

⁷ Tłum. własne



Fot. 1.2 Liya Haile. Źródło: Girl Effect Ethiopia

Dziennikarka radiowa, absolwentka uniwersytetów w Etiopii, Szwecji i Włoszech, Haile dołączyła do zespołu organizacji w 2014 roku i w niedługim czasie została przewodniczącą oddziału. Haile była aktywnie zaangażowana zarówno w prace przygotowawcze do serialu, jak i podczas produkcji. Jako producentka zlecająca skupiała się na funkcji edukacyjnej scenariuszy i takiegoż wydźwięku wyprodukowanych odcinków, pozostawiając logistykę producentce wykonawczej a poziom gry aktorskiej i estetykę obrazu i mnie.

Serial poruszać miał palące potrzeby dziewcząt etiopskich, takich jak brak świadomości o dostępnej opiece lekarskiej, higiena osobista i seksualna, dostęp do edukacji, czy wcielenie statusu prawnego młodzieży żeńskiej, poprzez przedstawienie młodzieży wzorców postępowania. *Yegna* miała śledzić losy siedmiu bohaterów (pięć dziewcząt i dwóch chłopców) stawiających czoła wyzwaniom typowym dla etiopskich nastolatków.



Fot. 1.3 Obsada serialu telewizyjnego – od lewej: Blen Alem (Lomi), Abenezer Tesfaye (Dawit), Bethlehem Sherefedin (Hana), Tsedenia Lemma (Tsega), Tsinat Terefe (Alem), Yared Alemayehu (Haile) and Tirhaz Gebru (Fikir). Źródło: Girl Effect Ethiopia

Zwróćmy uwagę, nota bene, na różnicę wizualnego przedstawienia obu grup – oryginalna *Yegna* to młode kobiety, pewne siebie, przemawiające z pozycji autorytetu. W przeciwieństwie, telewizyjna *Yegna* to młodzież skromna, rozluźniona, niepewna jeszcze swojego statusu.

Producentem wykonawczym serialu była dr Mehret Mandefro.



Fot. 1.4 Dr Mehret Mandefro. Źródło: Kana TV

Mandefro - lekarz, antropolog, scenarzystka, reżyser i producent filmowy i telewizyjny, to osoba o interesującym życiorysie, której osobowość odniosła piętno na serialu. Tak opisała swoje dzieciństwo w prelekcji TED w 2017:

Kiedy miałam 10 miesięcy, 22 kule przeszły samochód mojego ojca. Był rok 1977, rewolucja etiopska była w toku, a mój ojciec był ministrem obrony. Zabójcy podjechali do jego samochodu na światłach skrzyżowania w Addis Abebie i wyładowali cały magazynek. Odjechali pewni, że nie żyje. Cudem, wszystkie 22 kule chybiły i ojciec przeżył atak. [...] Wkrótce po zamachu, w trosce o nasze bezpieczeństwo, rodzice uciekli z moim bratem i ze mną do Ameryki. Staliśmy się częścią tysięcy etiopskich uchodźców politycznych, którzy w wyniku rewolucji zostali rozproszeni po całej diaspory.⁸

W 2014 Manfredo wyprodukowała w USA *Difret*⁹, film fabularny w reżyserii przyszłego męża Zeresenay Mehari (producentem wykonawczym była Angelina Jolie). Oparty na faktach film opisuje dzieje przewodu sądowego, efektem którego była delegalizacja porywania nieletnich dziewcząt w celu małżeństwa. Film miał premierę w Sundance Film Festival, gdzie zdobył nagrodę publiczności.

W 2016 wspólnie z Mehari Manfredo osiedliła się w stolicy Etiopii, gdzie stworzyli Kana TV – jeden z czołowych kanałów telewizyjnych kraju, na którego antenie *Yegna* jest emitowana. Swoje *raison d'être* Mehret nakreśliła w kolejnej prelekcji TED¹⁰ tak:

Moje filmy i programy telewizyjne traktuję jako wizualną medycynę. To znaczy, staram się przenosić na ekran historie, które dotyczą barier społecznych, takich jak rasizm w Ameryce czy nierówności płci w Etiopii. I nie tracę nadziei, że zainspiruję widzów, co w konsekwencji pomoże im pokonać te bariery. Wizualna medycyna. [...] Etiopia znajduje się w krytycznym momencie – nie tylko ekonomicznym, ale i demokratycznym (wygląda na to, że reszta świata znajduje się w podobnym „wóz albo

⁸ *The Most Potent Forms of Fear Come in the Name of Love* dr Mehret Mandefro, TEDx, PaloAlto, 09.05.2017 <https://www.youtube.com/watch?v=nUC9ui1HiLg&t=1141s> dostęp 06.02.2022 [tłum. własne]

⁹ *Difret* w języku amharskim znaczy „odwaga, śmiałość”, ale może też znaczyć „akt gwałtu”.

¹⁰ *How a strong creative industry helps economies thrive* dr Mehret Mandefro, TED, 01.01.2021 https://www.ted.com/talks/mehret_mandefro_how_a_strong_creative_industry_helps_economies_thrive dostęp 06.02.2022 [tłum. własne]

przewóz” momencie). Z mojego punktu widzenia Etiopia może podążać jedną z dwóch dróg: albo drogą integracji demokratycznej, albo bardziej dzielącą ścieżką podziałów etnicznych. Wszyscy zgadzamy się, że właściwą drogą jest droga integracji. Pojawia się pytanie, jak tam dotrzeć? Uważam, że jednym z najskuteczniejszych sposobów ochrony demokracji jest dzielenie się swoimi historiami, muzyką i kulturą.

Moja rola w kreacji serialu polegała na wykształceniu kadry reżyserskiej, konsultacji produkcyjnej i scenariuszowej oraz pracy z zespołem aktorskim. Ta ostatnia funkcja prezentowała szczególnie interesujące wyzwanie, jako że z wyjątkiem Tsinat Terefe nikt z odtwórców głównych ról nie miał żadnego doświadczenia aktorskiego. Przed moim przybyciem młodzież odbyła jedynie dwutygodniowy trening z d’bi.young anitafriką – kanadyjską poetką, aktorką, dramatopisarką i nauczycielką sztuki aktorskiej rodem z Jamajki.



Fot. 1.5 d’bi.young anitafrika. Źródło: Hol. Arts Collective

Domeną pracy artystycznej anitafriki są interdyscyplinarne poszukiwania w zakresie tożsamości, polityki seksualnej i polityki klasowej – dziedziny niezwykle użyteczne w warsztatowym i etycznym przygotowaniu naszych młodych aktorów do przyszłego krzewienia idei Girl Effect, jej program nie obejmował jednak żadnych aspektów pracy z kamerą. Ten dział przypadł mnie.

Bazując na podstawach systemu Stanislawskiego, którymi posługiwała się anitafrika zadaniem moim było przetłumaczenie go na język filmowy dostosowany do rzeczywistości etiopskiej i na tyle prosty by początkujący aktorzy i reżyserzy byli w stanie efektywnie się nim posługiwać. Starając się stworzyć koherentny program edukacji, odwoływałem się do własnych doświadczeń pracy z aktorami nieprofesjonalnymi oraz metod wybranych kontynuatorów systemu Stanislawskiego, w szczególności Lee Strasberga, Michaiła Czechowa, Sanforda Meisnera, Stelli Adler i *Practical Aesthetics* - metody opracowanej przez Davida Mameta i Williama H. Macy.

Koronnym wyzwaniem było dla mnie dostarczenie etiopskim kolegom twórczych narzędzi, zachowując przy tym powściągliwość w ingerowaniu w meritum opowiadanych historii. Narracja winna była nosić wszelkie znamiona kultury etiopskiej, moim zadaniem było wprowadzenie poprawnej gramatyki filmowej oraz przygotowanie zespołu aktorskiego. I znowu narzuca się tu porównanie z kulturą filmową Rosji lat dwudziestych dwudziestego wieku: rosyjscy filmowcy kształcili się na wzorcach hollywoodzkich, w szczególności eksperymentach kinematograficznych W.D. Griffitha, tworząc swój własny, unikalny język filmowy, który z kolei wywarł piętno na kinie światowym.



Fot. 1.6 *Nietolerancja*, reż. D.W. Griffith (1916). Zrzut ekranu.
Źródło: MUBI



Fot. 1.7 *Niezwykłe przygody Mister Westa w krainie bolszewików*, reż. Lew Kuleszow (1924). Zrzut ekranu.
Źródło: Wikipedia

Eksperyment telewizyjny *Girl Effect* przyniósł oczekiwane rezultaty. W czasie pisania niniejszej pracy serial emitowany jest na paru kanałach telewizyjnych, w trzech językach¹¹ i dociera do 9.2 milionów widzów, z czego 87% ogląda program

¹¹ W Etiopii istnieje około 70 języków. *Yegna* realizowana jest w języku amharskim, który jest urzędowym językiem kraju. Serial tłumaczony jest również na oromo i somalijski.

regularnie co tydzień bądź co parę tygodni.¹² Hiwot Abebe, dziennikarka *The Ethiopian Reporter*:

Pomimo niemałej ilości materiału dydaktycznego w *Yegna*, główne postacie są na tyle interesujące i bliskie do utożsamienia, a intryga tak uważnie skonstruowana, że serial utrzymuje widzów w napięciu. Istotnym elementem fabuły, który szczególnie przyciąga uwagę odbiorców jest przyjaźń między bohaterami.

Proces rozwoju *Yegna* wydaje się zatem wart systematycznej analizy jako potencjalny model twórczy, możliwy do powielenia w krajach o kształtującej się kulturze ekranowej.

¹² Dane według <https://global.girleffect.org/what-we-do/youth-brands/yegna/>

TŁO

Etiopczycy są bardzo dumni ze swojej historii. Stąd przecież ma się wywodzić nasz praprzodek *Australopithecus Afarensis* – „Lucy”¹³ żyła 3,2 miliona lat temu w północno-wschodniej części kraju w regionie Hadar.



Fot. 2.1 *Australopithecus Afarensis*. Źródło: Muzeum Narodowe Addis Abeba

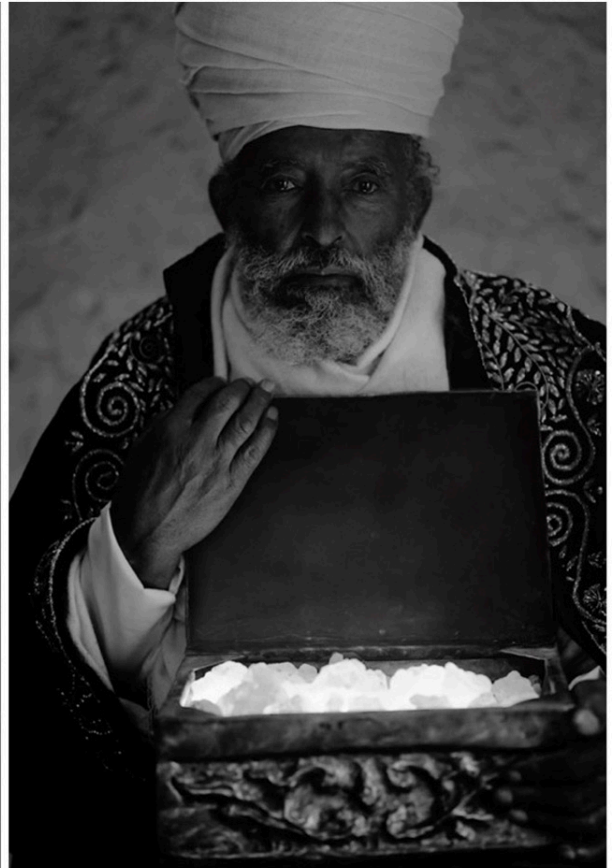
¹³ Odkrywcą Lucy, antropolog Donald Johansson wspomina, że podczas prac wykopalskowych ekipa słuchała piosenek Beatlesów i ktoś zaproponował, żeby szkielet nazwać Lucy, jak w piosence *Lucy in the Sky with Diamonds*.

Ponadto, królestwo Aksum (80 p.n.e. – 825 r.) ze stolicą w rejonie Tigray w północnej Etiopii było najpotężniejszym mocarstwem afrykańskim na południe od Sahary, z tysiącletnią tradycją i jedną z najbardziej rozwiniętych cywilizacji ówczesnego świata. Aksum przyjęło wiarę chrześcijańską w czwartym wieku naszej ery. Etiopczycy wierzą, że biblijna Arka Przymierza znajduje się obecnie w mieście Aksum, w kościele Matki Bożej z Syjonu. Została rzekomo przywieziona do Etiopii przez Menelika Pierwszego, syna króla Salomona i etiopskiej królowej Saby.



Fot. 2.2 *Królowa Saba*. Zrzut ekranu. Źródło: Yatreda

Tak wyobraża sobie królową Sabę lider artystycznej grupy Yatreda, Kiya Tadele (również na zdjęciu).



Fot. 2.3. *Król Seba Segel* Zrzut ekranu. Źródło: Yatreda

Według Etiopczyków Baltazar, biblijny ofiarodawca mirry, to nikt inny jak Wędrujący astronom, król Seba Segel.

Religia dominuje kalendarz społeczny Etiopii. Jednym z ważniejszych obrzędów religijnych, w których miałem okazję brać udział jest Meskel, święto upamiętniające odnalezienie krzyża Chrystusa.



Fot. 2.4 Demera, Meskel Square, Addis Abeba. Źródło: fotografia własna

Legenda głosi, że w roku 326 cesarzowa Helena, matka Konstantyna Wielkiego, modliła się szukając Świętego Grobu. W odpowiedzi na jej modły dym z płonącego ogniska skierował ją do miejsca pochowania krzyża Chrystusa. Po odkopaniu krzyża Helena kazała zapalić dziękczynne pochodnie. Meskel świętowany jest przez dwa dni. Pierwszy dzień to Demera 26 września. Budowane są wtedy ogniska zwieńczone ukwieconym krzyżem. Po poświęceniu ognisko rozpala się, księża w uroczystych strojach śpiewają, po czym zaczynają się tańce. 27 września to Meskel, dzień jedzenia i picia. Wierzący udają się na miejsce Demera i znaczą sobie czoła krzyżem z popiołu. W średniowieczu patriarcha Aleksandrii podarował cesarzowi etiopskiemu Dawitowi połowę krzyża w zamian za ochronę udzieloną chrześcijanom koptyjskim. Ów fragment jest podobno przechowywany w Gishen Mariam, około 70 kilometrów na północny zachód od Dessie.

Stolica kraju Addis Abeba założona została w 1886 przez Itegue Taitu Betul, trzecią żonę Menelika Drugiego. Itegue Taitu Betul zmodernizowała cesarstwo, którym rządziła w latach 1889 – 1913.



Fot. 2.5 Cesarzowa Itegue Taitu Betul. Zrzut ekranu. Źródło: Yatreda

Dynastia salomońska, zapoczątkowana według legendy przez Menelika Pierwszego trwała nieprzerwanie przez trzy tysiące lat aż do panowania cesarza Haile Selassie (1941 – 1974).



Fot. 2.6 Cesarz Haile Selassie. Źródło: Lucien Aigner / Ethiopia Observer

Haile Selassie zjednoczył Etiopię w jej dzisiejszych granicach. W 1923 roku wprowadził Etiopię do Ligi Narodów. W 1931 dekretem wprowadził pierwszą konstytucję, wzywającą do utworzenia dwuizbowego parlamentu. W 1940 ostatecznie zwyciężył wojska Mussoliniego kończąc czteroletnią okupację kraju (1936 – 1940). Cesarz odegrał również kluczową rolę w utworzeniu w 1963 roku największego w Afryce międzynarodowego sojuszu, Organizacji Jedności Afrykańskiej z siedzibą w Addis Abebie.

Jego panowanie nie było pozbawione kontrowersji. Wydaje się, że Ryszard Kapuściński celnie określił sylwetkę monarchy w *Cesarzu* (1978); Lata 70. to okres narastającego bezrobocia, okrucieństw armii etiopskiej przeciwko ludności cywilnej oraz stagnacji politycznej. Sposób, w jaki Selassie potraktował w 1973 głód w północnych prowincjach kraju, w którym zmarło 200 000 osób, doprowadził ostatecznie do powszechnych rozruchów społecznych, w efekcie których w czerwcu 1974 roku cesarz został zdeponowany. Nastąpił czas militarnego reżimu socjalistycznego Derg¹⁴, okres prześladowań i krwawo tłumionych ruchów protestacyjnych.

Od 1991 roku kontrolę w kraju sprawuje Etiopski Ludowo-Rewolucyjny Front Demokratyczny (EPRDF). Uchwalona w 1994 roku konstytucja przekształciła kraj w państwo federacyjne. W kwietniu 2018 kierownictwo rządu objął Abiy Ahmed Ali.



Fot. 2.7 Premier Abiy Ahmed Ali. Źródło: AFP

¹⁴ Komitet Koordynacyjny Sił Zbrojnych, jednostka administracyjna mająca na celu wykorzenienie szeroko zakrojonej korupcji. Wkrótce jednak po czerwcowym puczu organizacja przekształciła się w juntę wojskową początkując tzw. Okres Czerwonego Terroru, trwający do 1991 roku.

Nowy premier wprowadził szereg reform radykalnie odmieniających polityczne i ekonomiczne oblicze kraju, poczynając od układu pokojowego z Erytreą, uwolnienia więźniów politycznych, liberalizacji prasy i prywatyzacji szeregu państwowych instytucji. Jego gabinet ministerialny to w 50% kobiety a prezydentem kraju jest również, po raz pierwszy w historii Etiopii, kobieta, Sahle-Work Zewde (nota bene ciotka dr Manfredo).



Fot. 2.8 Prezydent Sahle-Work Zewde. Źródło: The Star, Kenia

Łądując w Addis Abebie we wrześniu 2018 nie mogłem oprzeć się porównywaniu panującej tam atmosfery do tej z Polski 1980 roku. Atmosfery powszechnego entuzjazmu. Portrety Abiya Ahmeda spotykało się na każdym kroku, łącznie z naklejkami na szybach wszystkich niemalże samochodów, gdzie widniały obok podobizn Jezusa i Matki Boskiej¹⁵. Niestety status laureata pokojowej nagrody Nobla z 2019 roku¹⁶ mocno się od tego czasu zachwiało, wykracza to jednak poza ramy niniejszej pracy.

¹⁵ Etiopia jest jednym z najstarszych państw chrześcijańskich na świecie. Religią przewodnią jest Etiopski Kościół Ortodoksyjny.

¹⁶ W czerwcu 2021 przedstawiciele wielu krajów apelowali o odebranie mu nagrody w świetle zbrodni wojennych popełnionych w Tigray.

Etiopia Ahmeda to kraj demograficznie młody (średnia wieku to 18 lat) i zróżnicowany etnicznie, z ponad 80 grupami językowymi. Jest to również najszybciej rozwijający się kraj Afryki. Ale jest to jednocześnie kraj borykający się z licznymi problemami: 37 milionów obywateli żyje w ubóstwie, wątki system opieki zdrowotnej walczy z tyfusem, malarią, wirusem gorączki denga, wścieklizną, żółtaczką i HIV, połacie kraju mają ograniczony dostęp do nieskażonej wody, powszechna jest wciąż korupcja i bezprawie organów administracyjnych. Nie ustają zamieszki na tle etnicznym (w czasie pisania tej pracy obserwowaliśmy szczególnie okrutne walki w północnym regionie kraju Tigray). Dzieci wciąż bywają zmuszane do małżeństwa, ciężkiej pracy i prostytucji, powszechna jest infibulacja dziewcząt.

SZKOLENIE ZESPOŁU REŻYSERSKIEGO

*Nauka miejściowi się w aktywnym zachowaniu ucznia: to jego/jej działanie stwarza naukę, nie działanie nauczyciela.*¹⁷

Ralph W. Tyler

W swojej książce *Teaching for Quality Learning at University* John Biggs określa sukcesywne etapy edukacji: refleksja, preorientacja problemu, stosunek do pryncypiów, zastosowanie, wyjaśnienie, argumentacja, zrozumienie podstaw, opis, parafraza, zrozumienie zdania, identyfikacja i opanowanie pamięciowe. Model ten jest szczególnie adekwatny do pracy akademickiej. Podobnie jak jego schemat „konstruktywnego dostosowania”: zaczynamy od ustalenia wymaganego zakresu wiedzy oraz/bądź umiejętności, po czym dostosowujemy do tych potrzeb zarówno program nauczania jak i metody ewaluacji rezultatów. Wreszcie ustalamy działania edukacyjne, które uczący się winni podjąć, aby osiągnąć zamierzony wynik.

Tak sformułowany proces wymaga znacznego nakładu czasu, którego nie miałem. Odwołałem się więc do najprostszego schematu progresji edukacyjnej:

- Nie wiem, że nie wiem
- Wiem, że nie wiem
- Wiem, że wie
- Nie wiem, że wiem.

„Nie wiem, że nie wiem” to sytuacja wyjściowa, całkowita ignorancja w danym zakresie wiedzy. Fakt powstania warsztatu świadczył o tym, że zarówno Girl Effect, jak i producent Kana Television zdawały sobie sprawę z braku niezbędnych kompetencji zespołu. Naszym punktem wyjścia była więc kolejna faza – „wiem, że nie wiem”. Jest to stan entuzjazmu, podekscytowania, ale i frustracji. Nabywanie wiedzy jest procesem żmudnym, że sporadycznymi jedynie przebłyskami Eureka. Te miały często miejsce dopiero w trakcie produkcji serialu. Zdawałem sobie sprawę, że etap, do którego jestem w stanie doprowadzić przyszłe reżyserki to „wiem, że wiem” - stan, kiedy będą świadome dostępnych im narzędzi. „Nie wiem, że wiem”, następuje, kiedy nasze umiejętności operują podświadomie (na przykład jadąc rowerem nie myślimy o sile odśrodkowej czy efekcie żyroskopowym). Osiągnięcie tego pułapu wymagałoby o wiele więcej czasu i praktyki.

¹⁷ Tłum. własne



Fot. 3.1 Warsztat reżyserski, Addis Abeba Źródło: fotografia własna

Kana TV przyjęła słuszne założenie, że szkolenie w zakresie narracji filmowej będzie korzystne dla całego zespołu, nie tylko potencjalnych reżyserek. Modus operandi kanału zakłada wszechstronność techniczną – dzisiejszy operator kamery jutro może zajmować się montażem. W związku z tym grupa szkoleniowa była relatywnie zróżnicowana, choć do produkcji wybrane miały być jedynie dwie reżyserki:



Fot. 3.2 Serkadis Megabiyaw Yehuala. Źródło: Serkadis Megabiyaw Yehuala

Serkadis Megabiyaw Yehuala jest socjologiem, aktorką, scenarzystką i reżyserką. Yehuala prowadzi konferencje, warsztaty asertywności, komunikacji interpersonalnej i gender. Jej krótkometrażowy film *Our Compound* zdobył główną nagrodę na międzynarodowym festiwalu filmowym Nova.



Fot. 3.3 Hiwot Admasu Getaneh. Źródło: Hiwot Admasu Getaneh

Hiwot Admasu Getaneh jest jedną z niewielu etiopskich filmowców, których twórczość eksponowana jest na arenie międzynarodowej. Jej krótkometrażowy debiut *New Eyes* (2015) pokazywany był na festiwalach filmowych w Toronto i Wenecji. W swoim podaniu o przyjęcie do warsztatów *Yegna* Getaneh pisała:

Prawdę mówiąc, kiedy po raz pierwszy usłyszałam o naborze byłam bardzo sceptyczna. Pomimo iż reżyseria zawsze była moją pasją, seriale telewizyjne w Etiopii są mało inspirujące.

Dwie rzeczy wpłynęły na zmianę mojego zdania. Po pierwsze, usłyszałam od przyjaciela, że wasz zespół bierze swoje zadanie na serio. Myślę, i mam nadzieję, że zamierzacie doprowadzić do zmiany podejścia do produkcji telewizyjnego dramatu, jaki panuje w naszym kraju. Oraz, że użyjecie tak silnej platformy jaką jest telewizja, do wprowadzenia zmian, których nasze społeczeństwo rozpaczliwie potrzebuje. Po wtóre, zdałam sobie pytanie, jeśli wszyscy będą stronic od walki o zmianę, to co nam pozostanie?

Naturalnie, mogę cały czas krytykować zastany stan rzeczy, ale musi nadejść moment, kiedy trzeba zacząć działać. Zdecydowałam więc podjąć to wyzwanie.

Nie podoba mi się w jaki sposób młodzież, a szczególnie młode kobiety są przedstawiane na naszych ekranach. Są próżne i głupie, bądź są aniołami. Rzadko widzi się trójwymiarową postać. To jest moja prerogatywa, pokazać światu prawdę.

Mam nadzieję, że moje dotychczasowe doświadczenie i mój światopogląd koresponduje z waszymi oczekiwaniami i że przyjmiecie mnie jako współtowarzyszkę w tej trudnej, ale satysfakcjonującej podróży.¹⁸

Pierwsze spotkanie z uczestnikami warsztatów zacząłem od dyskusji na temat funkcji, jakie dramat, w tym wypadku serial telewizyjny, jest w stanie spełnić. Zgodziliśmy się, że podstawą powinno być dostarczenie rozrywki, wciągnięcie widza w fabułę i utrzymanie go w napięciu.



Fot. 3.4 Yegna I. Źródło: Girl Effect Ethiopia

Kolejnym zadaniem jest tworzenie piękna - funkcji wspólnej wszelkim twórczym przedsięwzięciom.

¹⁸ tłum. własne



Fot. 3.5 *I see magic*. Źródło: Giovanna Photography

Jak również pielęgnacja kultury.



Fot. 3.6 Skok przez byka – rytuał inicjacyjny plemienia Hamar. Źródło: AFP Photo / Carl de Souza

Powyższy rytuał ilustruje również kolejną funkcję performance – zmianę tożsamości. Akt skoku przez byka symbolicznie zmienia chłopca w mężczyznę. Podobnie jak obrzęd zawarcia związku małżeńskiego zmienia status społeczny obojga.



Fot. 3.7 Państwo młodzi i druhny. Źródło: fotografia własna

Szczególnie istotnymi dla nas funkcjami utworu dramatycznego są potencjalna siła perswazji (na zdjęciu premier Abiy Ahmed Ali przekonujący o konieczności stłumienia rebelii w Tigraju)...



Fot. 3.8 Premier Abiy Ahmed Ali. Źródło: Ethiopia Insight

... oraz, przede wszystkim, jego rola jako narzędzia edukacji.



Fot. 3.9 Yegna, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzuty ekranu. Źródło: zbiory własne

Były to wszakże zadania, które Yegna miała wypełnić. Ambicją naszą było stworzenie dramatu, który oddziaływałby jako katalizator społecznego zdrowienia. I nie chodzi tu jedynie o *katharsis* z jego oczyszczającym, ale krótkotrwałym wpływem, ale o długotrwały rezonans. W swoim artykule *Entertainment – Education – Global Experiences and Constrains in Ethiopia* Worku Muluneh Asfaw cytuje wypowiedź młodej odbiorczynie programu: „Wszystko za czym Yegna stoi - pokój, wsparcie, przyjaźń, zmieniło mój pogląd na życie. Sprawilo, że jestem dumna z tego, że jestem dziewczyną.”¹⁹

Koronnym zadaniem dramatu jest jednak kognitywne i emocjonalne poruszenie widza. I właśnie na tym aspekcie opowiadania historii skupiliśmy się w okresie przygotowawczym. Wszelkie przygotowania warsztatowe filtrowane były przez pryzmat – na ile dane narzędzie kinematograficzne będzie użyteczne w wywołaniu emocjonalnego oddźwięku.

Zaczęliśmy wszakże nie od techniki filmowej, ale od centralnej roli aktora w produkcji ekranowej. Ponieważ nikt z obsady nie miał żadnego formalnego przygotowania do zawodu zaczęliśmy od próby sformułowania czym właściwie jest aktorstwo – udawanie kogoś innego, naśladownictwo, czy może przeciwnie, bycie

¹⁹ International Journal of Academic Research in Education and Review, <https://www.academicresearchjournals.org> dostęp 03.02.2022 [tłum. własne]

samym sobą? Szukając odpowiedzi obejrzelśmy kultowe wideo z 2007 roku *Charlie bit my Finger* (*Charlie ugryzł mnie w palec*).²⁰ Historia tego niespełna minutowego amatorskiego wideo jest prosta: Harry Davies Carr (trzy-letni w czasie realizacji) i jego młodszy brat Charlie Davies Carr (wówczas jednoroczny) siedzą na fotelu. Harry mówi, „Charlie mnie ugryzł” i demonstrując wydarzenie wkłada Charlie’mu palec do buzi. Niemowlę palec gryzie, początkowo łagodnie. Harry gra reakcję powtarzając, „auć!”, ale po chwili krzyczy w autentycznym bólu, „auć!!!” Charlie się śmieje. Po chwili i Harry się uśmiecha i mówi, „Charlie mnie ugryzł. I to naprawdę bolało.” Koniec. Do października 2022 wideo zarejestrowało 897 milionów wyświetleń. Skąd taka popularność? Moim zdaniem czyni to zarejestrowana tu konfrontacja gry z autentycznym zachowaniem, instynktowną reakcją na bodziec. Spójrzmy - oto Harry gra reakcję na ugryzienie:



Fot. 3.10 *Charlie Bit my Finger*. Zrzut ekranu. Źródło: You Tube

A oto Harry paręnaście sekund później:

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=0EqSXDwTq6U> dostęp 07.02.2022



Fot. 3.11 *Charlie Bit my Finger*. Zrzut ekranu. Źródło: You Tube

Naturalnie, nie możemy tu mówić o grze aktorskiej sensu stricto, jako że Harry reaguje na autentyczny ból, tym niemniej jest to ilustracja autentycznego zachowania w przeciwieństwie do samoświadomego mimetyzmu. Określając sztukę aktorską Stanisławski mówił o twórczym procesie przeżywania. Dla naszych celów posłużyliśmy się definicją aktorstwa Sanforda Meisnera: „Aktorstwo jest autentycznym życiem, tyle że w wyimaginowanych okolicznościach” (1987)²¹

Meisner powtarzał swoim studentom, *Act before you think!* (Działaj zanim pomyślisz), zanim włączy się twój wewnętrzny Cenzor. Innymi słowy, reaguj spontanicznie na bodźce, bez względu na to, że są wyimaginowane. Tego typu myślenie o sztuce aktora jest o tyle owocne, że nadaje kierunek pracy reżyserki z zespołem aktorskim – jej fundamentalną rolą jest pobudzenia aktora do spontanicznego działania. A to jest osiągalne w głównej mierze poprzez stworzenie atmosfery wzajemnego zaufania. Sugerowałem rozpoczynanie prób z zespołem aktorskim od prostych ćwiczeń wzbudzających zaufanie, na przykład *zmysłowa eksploracja przestrzeni*:

Do ćwiczenia niezbędna jest relatywnie obszerna przestrzeń – wewnątrz, teren otwarty, a najlepiej połączenie obu. Uczestnicy pracują dwójkami: jeden z nich jest przewodnikiem drugiego. Osobie prowadzonej zawiązujemy oczy. Przewodnik zabierze ją na pięciominutową wyprawę badawczą, biorąc całkowitą odpowiedzialność za jej bezpieczeństwo oraz doświadczenia zmysłowe. Wszelkie słowne porozumienie

²¹ tłum. własne

jest wzbronione. Prowadząc podopieczną najlepiej jest położyć prawą rękę na jej biodrze a lewą ująć nadgarstek.



Fot. 2.12 Przewodnik i podopieczna. Źródło: fotografia własna

Podróż zaczynamy od powolnej orientacji w najbliższej przestrzeni, stopniowo przyspieszając kroku, by wreszcie puścić się we wspólny bieg. Po upływie pewnego czasu, jeśli przewodnik czuje, że podopieczna jest wystarczająco pewna siebie może kontakt fizyczny rozluźnić a nawet zupełnie go zaniechać, będąc jednak gotowym w każdym momencie go odnowić. Doświadczenia podopiecznej leżą całkowicie w gestii przewodnika, powinien on jednak starać się dostarczyć jak najwięcej wrażeń zmysłowych (dotknięcie materii bądź czyjejś twarzy, wspinaczka po schodach, nagłe przejście z cienia do pełnego słońca etc.). Po dziesięciu minutach uczestnicy w milczeniu zamieniają się rolami – przewodnicy zostają podopiecznymi.

Przeprowadziłem to ćwiczenie z uczestnikami (sam biorąc w nim udział) i, jak było do przewidzenia, sztywna początkowo atmosfera uległa odmianie – było dużo śmiechu, dzielenia się wrażeniami oraz odczuwalnie zwiększonego zaufania. Zmieniły się nasze relacje, zniknął podział na nauczyciela i uczniów, staliśmy się grupą dążącą do wspólnego celu.

W swojej książce *Active Analysis* Maria Knebel cytuje Niemirowicza-Danczenkę, który określał reżysera jako „stwór o trzech twarzach”:

- 1) reżyser jako interpretator, aktor, pedagog współpracujący z aktorem w tworzeniu postaci;
- 2) reżyser jako zwierciadło odbijające cechy osobiste aktora;
- 3) reżyser jako organizator całej produkcji.

Knebel pisze dalej:

Aby stać się aktorem i pedagogiem, reżyser musi przede wszystkim mieć wyczucie każdego wewnętrznego i zewnętrznego niuansu działania roli. Musi być w stanie postawić się w sytuacji aktora, nie tracąc z oczu jego indywidualności, pielęgnując i rozwijając jego twórcze atrybuty.²²

Nie znaczy to bynajmniej by każda z naszych reżyserek obowiązana była osiąść wykształcenie aktorskie, tym niemniej znajomość rzemiosła aktorskiego jest niezbędna do efektywnego wypełnienia funkcji „pedagoga współpracującego z aktorem w tworzeniu postaci”. Włączyłem więc uczestników warsztatów do późniejszych zajęć z zespołem aktorskim.

Tymczasem skupiliśmy się na analizie głównych czynników składających się na konstrukcję postaci ekranowej oraz roli reżysera w tym procesie. Istnieje w kinie i telewizji swoiste *ménage à trois* pomiędzy opowiadającym historię (reżyserem), bohaterką historii (aktorką) i widzem. Cała trójka przyczynia się do ostatecznego kształtu postaci i cała trójka powinna mieć równy udział w akcie twórczym. Nazbyt dominujący narrator (reżyserka) może doprowadzić do konstrukcji postaci jako herolda jej osobistych poglądów (przykładem może być tu Jake Sully w *Avatarze*), zbyt skupienie na kunszcie aktora skończy się aktorską szarżą (np. porucznik Dunbar w *Tańczącym z wilkami*), a zbyt obszerne pole dla emocjonalnego wkładu odbiorcy grozi stworzeniem banalnego, bezbarwnego bohatera (np. tytułowa postać z *Johnny Mnemonic*).

Na ostateczny kształt postaci na ekranie składa się wysiłek wielu współtwórców: operator obrazu oświetla aktora i komponuje kadr, scenograf tworzy kontekst wizualny, reżyser dźwięku panoramę akustyczną, wreszcie montażysta zespala fabułę ze skręconego materiału. Nie wspominając już o kompozytorze, kolorystyce²³ czy fachowcach od efektów specjalnych. Wszyscy mają istotny wpływ na nasze postrzeganie postaci. Szczególnie jednak ważną rolę odgrywa tu montażysta. Laureatka nagród Tony, Emy, BAFTA i dwóch Oskarów Frances McDormand tak wypowiada się o tej funkcji:

²² *Active Analysis*, Maria Knebel, Compiled and edited by Anatoli Vassiliev, translated by Irina Brown, Routledge, 2021 [tłum. własne]

²³ Kolorysta manipuluje barwę, odcień i nasycenie koloru.

Wiedzieć, że reżyser myśli o tym, jak to będzie montowane, oto czego się nauczyłam od Joela i Ethana.²⁴ Wtedy wiem w czym gram. Nie uważam, że film to medium aktora, ani medium reżysera; uważam, że to jest medium montażysty, więc jako aktor pracuję dla ostatecznej konstrukcji filmu, do której moim zdaniem najlepiej przygotowują storyboardy²⁵. Wtedy wiem, że człowiek wie co robi. Jeśli ktoś przychodzi do mnie i mówi: "ten reżyser naprawdę świetnie pracuje z aktorem" to mnie to nie obchodzi. Ja wiem, jak wykonywać swoją pracę, nie potrzebna im pomoc w wykonywaniu mojej pracy. Czy wie, jak zmontować film? Z chęcią podejmę się współpracy.

Radziecka teoria montażu sformułowana w latach 20. ubiegłego wieku postuluje, że *смысл* (treść, znaczenie) w filmie jest tworzone przez zestawienie poszczególnych ujęć. Słynne są eksperymenty Lwa Kuleszowa dowodzące teorii. W jednym z nich Kuleszow zestawiał to samo zbliżenie ówczesnego idola ekranu Iwana Mozzuchina z trzema ujęciami przedstawiającymi różne obiekty. Mimo iż twarz aktora nie wyrażała żadnych emocji zestawienie ujęć powodowało, że widzowie „widzieli” co aktor myślał i odczuwał.



Fot. 3.13 – 3.15 *Efekt Kuleszowa*. Zrzuty ekranu. Źródło: You Tube

Sekwencja zaczyna się od zbliżenia twarzy aktora, po czym widzimy jego punkt widzenia – talerz z zupą i wreszcie to samo ujęcie patrzącego aktora. Widzowie odczytali na jego twarzy głód.

²⁴ McDormand jest żoną Joela Coena, grała w wielu filmach braci Coen.

²⁵ Storyboard, scenorys bądź scenopis obrazkowy jest ciągiem ilustracji przedstawiających poszczególne ujęcia w scenie.



To samo ujęcie aktora zestawione ze zbliżeniem atrakcyjnej kobiety sprawiało, że widzowie widzieli w jego oczach pożądanie.



Fot. 3.16 – 3.21 *Efekt Kuleszowa*. Zrzuty ekranu. Źródło: You Tube

Zastąpienie drugiego ujęcia widokiem dziecka w trumnie przekonywało widzów, że aktor pogrążony jest w głębokim smutku.

Siła gramatyki filmowej skłaniała niektórych reżyserów, pisał rosyjski reżyser i teoretyk filmu Wsiewołod Pudowkin, „do traktowania żywego człowieka, aktora, jako zwykłego elementu w filmie, na równi z innymi komponentami... Aktor został niejako zasufladkowany, przesortowany, w efekcie użyty na równi z samolotem, samochodem czy drzewem” (Pudowkin, 1968). Tego typu traktowanie aktora nie należy jedynie do archiwów odległej historii kina. Twórczość Michelangela Antonioniego jest przykładem polegania bardziej na *mise-en-scene*, czy artykulacji ścieżki dźwiękowej niż kreacji aktorskiej. Przykładem może tu być ujęcie po scenie erotycznej sesji fotograficznej w *Powiększeniu* (1967). Reżyser tnie na ujęcie przedstawiające modelkę rozpostartą na podłodze podczas gdy fotograf leży wycieńczony na kanapie, na drugim planie. Z kroku kobiety wydaje się wyłaniać falliczny słup, sugerując bezosobową, „drewnianą” i niespełnioną naturę ich na niby stosunku.



Fot. 3.22 *Powiększenie*, reż. Michelangelo Antonioni (1967). Zrzut ekranu. Źródło: Warner Home Video

Odwrotną stroną medalu jest wysunięcie aktora na plan pierwszy. Posłużę się tutaj przykładem sceny z filmu mojej reżyserii *Cross Turning Over*²⁶ (1996). Hughie, pisarz w średnim wieku, jest żonaty, ma trzy córki. Mieszkają na wsi, gdzie żona Hughie Sharon prowadzi niewielkie gospodarstwo. Pragnienie kreatywnej odnowy powoduje, że Hughie tymczasowo porzuca rodzinę i najmuje się jako kucharz dla postrzygaczy owiec. Poznaje tam Louellę, dla której staje się ojcowskim autorytetem.

39 WNETRZE DRUGA SZOPA POSTRZYGACZY DZIEŃ

LOUELLA siedzi obok Hughie pod ścianą szopy. Je jabłko.

LOUELLA

(gryząc)

Patrz, jak się dorwałam do zdrowej
żywności. Ja i mój pieprzony kac.

²⁶ Dosłownie *krzyż, który się przekręca*, - przemieszczający się na nocnym niebie Krzyż Południa, określa upływ czasu.

Harold kosztuje jedzenie. Wygląda ekspansywnie.

HAROLD

(do Hughie)

Dobrze nam tu idzie. Ostatnim razem
nie zrobiliśmy zbyt dobrego wrażenia.
Ale też mieliśmy kiepskiego kucharza.

Chichocząc, Harold wychodzi z szopy.

Rozpoczynam scenę szerokim ujęciem, określającym przestrzenne rozmieszczenie postaci.



Fot. 3.23 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu Źródło: zbiory własne

Następnie koncentruję uwagę widza na relacji Hughie z Louellą.



Fot. 3.24 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne
Status Quo naruszone jest ingerencją Harolda, przełożonego Louelli.



Fot. 3.25 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne

W konkluzji widzimy efekt działania Harolda – reakcje obojga bohaterów, Hughie i Louelli.



Fot. 3.26 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne

Jest to najprostsza, najbardziej podstawowa wizualna konstrukcja sceny dramatycznej, która, obok efektu Kuleszowa, miała stanowić dla reżyserów punkt wyjściowy przy pracy nad choreografią. Efektowi Kuleszowa poświęciliśmy więcej czasu, dekonstruując kilka wariantów sekwencji punktu widzenia. Oto wcześniejsza scena z *Cross Turning Over*:

10 PLENER FARMA DZIEŃ

GOŚCIE opuszczają piknik, wracają przez trawę do swoich samochodów.

DES niesie DZIECKO na ramionach. EMMY przystaje to tu to tam zbierając polne kwiaty. Koncentrujemy się na niej.

SHARON

(drażniąco, do Hughie)

Popatrz na nią. Emmy. Czy nie jest cudowna. Kiedyś nosiłam takie same hipisowskie sukienki. Ale czy

kiedykolwiek urzekłam twoje serce
tak jak ona, kochanie?

SHARON zwraca się do HUGHIE szukając jego uwagi.

SHARON (CONT.)

Hughie?

HUGHIE

(przyłapany)

Daj mi spokój.

Scena nakręcona została w dwóch jedynie ujęciach:

- najazdu kamery od średniego planu Hughie i Sharon do ich bliskiego planu, oraz
- szerokiego planu odchodzących gości

Nasze badania sekwencji punktu widzenia zaczęliśmy od podstawowej konstrukcji - „sandwicza”:



Ujęcie bohatera,

jego punkt widzenia

i ponownie nasz bohater.

Widzimy tu zamyślonego czemuś Hughie, wspólnie z żoną Sharon patrzącego na odchodzących po pikniku gości.

Identyczna choreografia może jednak opowiedzieć nieco odmienną historię:



Fot. 3.27 – 3.32 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzuty ekranu. Źródło: zbiory własne

Zaczynamy od szerszego planu. Hughie i Sharon patrzą na odchodzących gości. Najazd kamery sugeruje, że dla Hughie jest to coś więcej niż zwykła obserwacja. Po chwili Sharon wyczuwa jego nastrój, lustruje jego twarz. My również chcemy wiedzieć, co spowodowało taki a nie inny stan emocjonalny Hughie i czemu (lub komu) tak się przypatruje. Wytrzymujemy tę chwilę, nie dając widzowi natychmiastowej gratyfikacji. Wytwarzamy tym napięcie - widz tym bardziej chce wiedzieć, co się tu naprawdę dzieje i dlaczego Sharon wydaje się tak zaniepokojona. Wreszcie przedstawiamy centrum zainteresowania Hughie – jest to młoda kobieta, jedna z odchodzących gości. Powrót do pierwszego ujęcia byłby już zbędny; więcej, prowadziłoby to do tautologii, jako że widzieliśmy już reakcje zarówno Hughie jak i Sharon. Historia została opowiedziana.

Odwrócenie kolejności ujęć spowoduje jeszcze inną jakość zaangażowania widza:

Początek sceny. Widzimy odchodzących po pikniku gości. Instynktownie przyjmujemy pozycję obiektywnych obserwatorów.



Fot. 3.33 – 3.34 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzuty ekranu Źródło: zbiory własne

Ale w momencie, kiedy centrum kadru zajmuje młoda kobieta, z którą Hughie rozmawiał w poprzedniej scenie, tniemy do bliskiego planu Hughie i Sharon. Acha! dochodzi do nas nagle, że to nie „my” obserwowaliśmy kobietę, ale Hughie. W myślach powracamy do poprzedniego ujęcia i tym razem patrzymy na zbierającą kwiaty kobietę jako obiekt męskiego zainteresowania. Być może przyrównujemy ją nawet do Sharon...

Następnie patrzyliśmy na kompozycję postaci w kadrze jako narzędzia plastycznie oddającego podtekst sceny.



Fot. 3.35 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne

Informacja wizualna zawarta w powyższej kompozycji sugeruje naturę związku - choć wciąż jeszcze blisko siebie, wyraźnie odczuwamy budzącą się dysharmonię. Wkrótce konflikt się nasili:

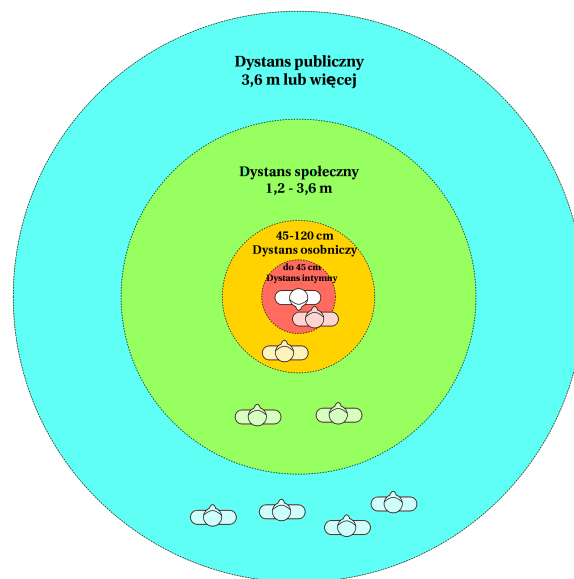


Fot. 3.36 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne

Hughie jak i Sharon umiejscowieni są teraz na skrajach kadru, odwrócen i oddaleni od siebie; ich pola widzenia pozbawione przestrzeni tworzą atmosferę klaustrofobii.

Relacje przestrzenne to bodaj najsilniejsze przejawy podtekstu sceny – czy postacie są bliżej siebie na początku sceny niż w jej końcu, czy też odwrotnie, początkowo oddalone zbliżają się do siebie? I jak blisko? Amerykański antropolog Edward T. Hall określił cztery strefy dystansu komunikacyjnego czynne w kulturze zachodniej:

1. Dystans intymny, między 15cm a 45cm, jest zarezerwowana dla osób bliskich. To strefa dotyku, objęć czy szeptów.
2. Dystans osobniczy, między 45cm a 120cm, to sfera, do której mają dostęp bliscy przyjaciele i rodzina.
3. Dystans społeczny, między 120cm a 3,6m, jest miejscem interakcji ze znajomymi lub kolegami z pracy.
4. Dystans publiczny, od 3,6m w górę, to przestrzeń wystąpień publicznych (np. wykładów, odczytów, przemówień).



Rys. 3.1 Strefy dystansu. Źródło: Wikimedia Commons

Oczywiście obiektyw kamery potrafi zmodyfikować realne odległości między postaciami, tym niemniej schemat Halla jest użytecznym punktem wyjściowym. Pozwala reżyserce eksperymentować z różnymi strefami dystansu, jak i świadomie przekraczać ich granice. I tak na przykład obcy mężczyzna wchodzący w strefę intymną bohaterki wywołałby poczucie zagrożenia, bez konieczności grania przez aktora jakiegokolwiek agresji. Identyfikacyjny układ z wejściem jej kochanka wywołałby u widza zupełnie odmienne emocje.

Analiza scen filmowych czy teorii społecznych jest niewątpliwie przydatna do zrozumienia podstaw gramatyki filmowej, ale *the proof of the pudding is in the eating*²⁷ jak mawiają Anglicy. Potrzebna jest praktyka. A na tę niewiele było czasu. Hiwot Getaneh, która miała już na swoim koncie krótkometrażowy film, najszybciej przyswajała sobie podstawy, które zapewne stosowała już instynktownie. Wybiegając naprzód do okresu produkcji, poniższy przykład to jej wizualna interpretacja sceny przedstawiającej rodziców jednej z naszych głównych bohaterek: matka Alem, Meaza, jest pracownikiem naukowym a ojciec, Mulugeta, właścicielem hotelu. Alem nie zdaje sobie sprawy z tego, że jej ojciec regularnie znęca się nad żoną. Widz również tego nie wie. Oto scenariusz sceny:

WNEȚRZE DOM ALEM DZIEŃ

MULGETA i ALEM oglądają telewizję. MEAZA wchodzi do pokoju.

ALEM

Mamo, masz za dużo makijażu.

MEAZA wyciąga kieszonkowe lusterko i sprawdza makijaż, którym usiłowała zakryć siniaki.

MEAZA

Próbuję czegoś nowego.

ALEM

(do Mulugety)

Tato, czy mogę prosić o trochę pieniędzy?

Potrzebuję zrobić sobie włosy.²⁸

MEAZA

Miałaś robione w zeszłym tygodniu.

²⁷ Dosłownie „dowód deseru jest w jedzeniu”, czyli „okaże się w praktyce.”

²⁸ KobiECE fryzury etiopskie potrafią określić nie tylko panującą modę, ale i status społeczny a nawet przynależność etniczną. Uformowanie fryzury wymaga zwykle fachowej interwencji.

ALEM

Ale jutro jest pierwszy dzień szkoły.

MEAZA

Więc co?

MULGETA

Zostaw ją w spokoju, Meaza.

Mulgeta podaje ALEM parę banknotów.

MEAZA

W szkole chodzi nie o to, co masz na głowie, ale o to, co sobie do niej wkładasz.

MULGETA

Co w tym złego, że chce ładnie wyglądać.

MEAZA

Ale...

MULUGETA

(przerywa)

Dosyć. Powiedziałem, że może.

ALEM

Dzięki tatusiu.

Alem wybiega.²⁹

²⁹ Tłum. własne

Wspólnie z Getaneh postanowiliśmy odbiec częściowo od scenariusza. Stopniowo dawkując wizualne informacje uzyskaliśmy przez to dobitniejszy rozwój narracji.



Zaczęliśmy od portretu Mulugety oglądającego telewizję. Po chwili do salonu wchodzi Meaza. Mulugeta ją ignoruje. Jest to jedno ujęcie – panorama kamery od Mulugety do Meazy. Nie widzimy jeszcze dokładnej relacji przestrzennej, notujemy jednak ostrożne spojrzenie Meazy.



Mulugeta obserwuje żonę. Meaza szykuje się do wyjścia. Po chwili do salonu wchodzi Alem. Szeroki plan graficznie ilustruje emocjonalny dystans między postaciami. Alem zbliża się do ojca. Dopiero teraz padają kwestie, „Tato, czy mogę prosić o trochę pieniędzy?” aż do „Dzięki tatusiu.”



Wyraźnie widzimy dwa obozy – ojciec z nieświadomą niczego córką po jednej stronie kadru versus Meaza po drugiej.



Fot. 3.37 – 3.44 Yegna, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzuty ekranu. Źródło: zbiory własne

Dopiero kiedy Alem ponownie podchodzi do matki zauważa jej przesadny makijaż. „Próbuję czegoś nowego”, odpowiada Meaza.

Powróćmy jednak do okresu szkoleniowego. Potrzebowaliśmy wytworzyć wspólny język filmowy. Pojęcia takie jak szerokie ujęcie czy zbliżenie są ogólnie znane; chodziło o specyficzne definicje, którymi mielibyśmy posługiwać się w okresie produkcyjnym, a więc wielkości kadru i jego kompozycji, obiektów o różnej ogniskowej, oraz pracy kamery. Zaczęliśmy od wielkości kadru. Jako że wszystkie te narzędzia służą aranżacji odbioru widza z bohaterem, odniosłem wielkość kadru do jego odpowiednika w teatrze.

Wielkości kadru.



Plan ogólny określa otoczenie i odpowiada na pytanie: gdzie się znajdujemy? W teatrze oznaczałoby to grę dla pokaźnej publiczności, pomiędzy 800 a 1000 widzów.



Plan pełny odpowiada na pytanie: gdzie znajdują się postacie w relacji do siebie? To

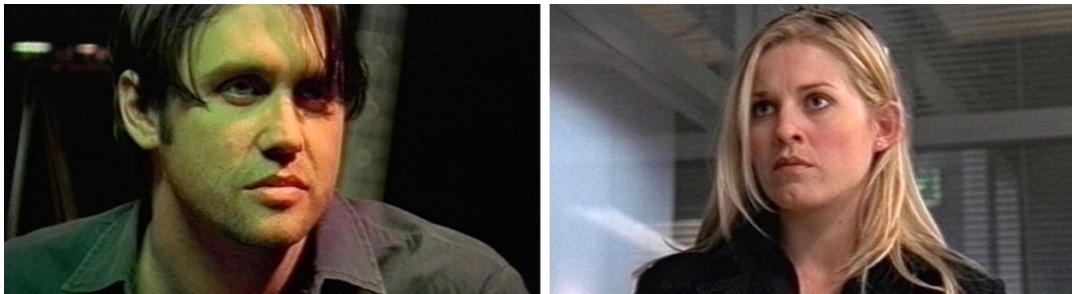
teatr kameralny z widownią pomiędzy 200 a 400 osób.



Plan średni opisuje związki emocjonalne: jak się postacie do siebie odnoszą? Co mówi nam ich język ciała? W teatrze aktorzy graliby dla niewielkiej widowni.



Plan bliski (półzbliżenie) opowiada o psychologii postaci: o czym ona myśli? Jaką podejmie decyzję? Nie ma tutaj odpowiednika teatralnego.



Zbliżenie odpowiada na te same pytania co półzbliżenie, ale z większym naciskiem; jesteśmy bliżej postaci, tak w przestrzeni jak i emocjonalnie. Zbliżenie jest domeną ściśle ekranową.



Fot. 3.45 – 3.56 *Young Lions*, reż. Robert Klenner (2002). Zrzuty ekranu. Źródło: zbiory własne

Duże zbliżenie to najmocniejsze narzędzie w reżyserskim arsenale wielkości kadru.

Intymna bliskość postaci zapewnia spotęgowanie zaangażowania widza.

Kompozycja kadru.



Fot. 3.57 *Okno na podwórze*, reż. Alfred Hitchcock (1954). Zrzut ekranu. Źródło: Universal / Vimeo

Zaczęliśmy od konwencjonalnego trójkątnego podziału – kadr dzielimy na trzy równe części względem dłuższego i krótszego boku, co w konsekwencji daje dziewięć prostokątów. Punkty, w których linie się krzyżują to miejsca, gdzie tradycyjnie umieszczamy informację wizualną szczególnej wagi. Najczęściej spoglądamy na punkt w lewym górnym rogu. Kolejnym jest punkt poniżej, w lewym dolnym rogu, potem w prawym górnym i na końcu w prawym dolnym rogu kadru. Prawidłowość ta jest zapewne konsekwencją faktu, że w większości obszarów językowych (z językiem amharskim włącznie) czytamy z lewa na prawo. Takie klasyczne podejście do kompozycji obrazu funkcjonuje więc i w Etiopii, uczestniczki przyjęły to jako oczywistość; jako poprawnie skomponowany obraz.



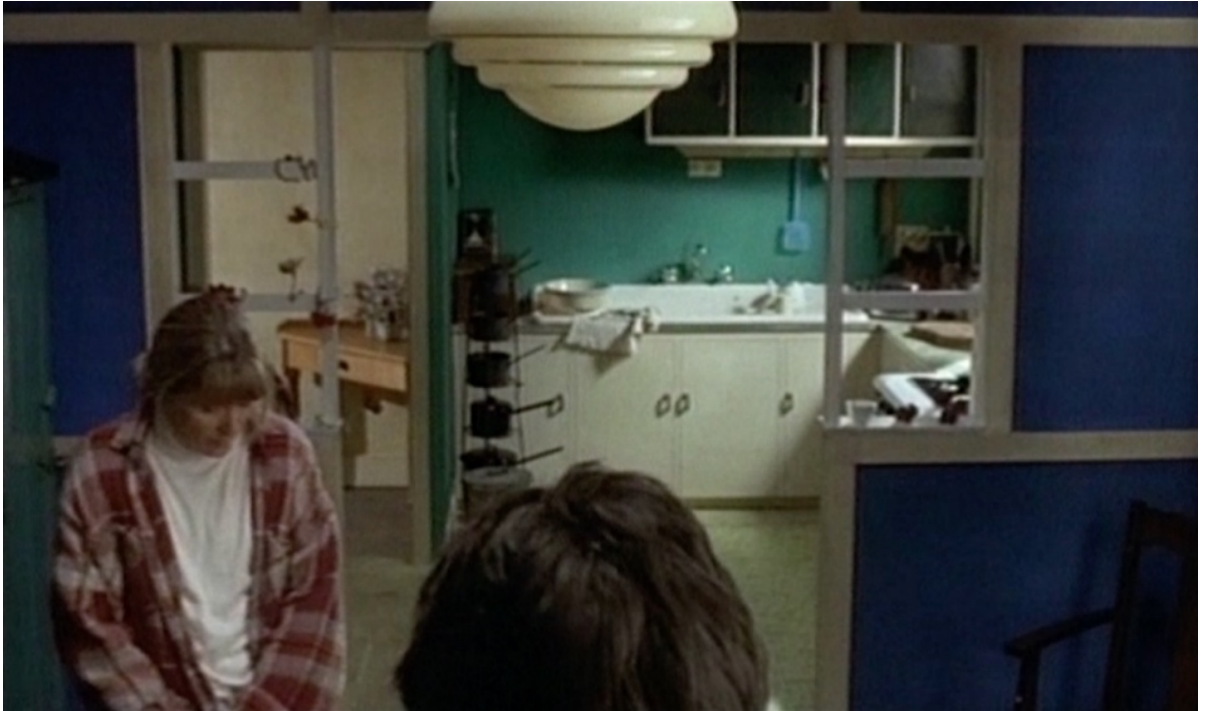
Fot. 3.58 *Mad Max: Fury Road*, reż. George Miller (2015). Zrzut ekranu. Źródło: Warner Bros. Pictures / Google Play

Podobnie było z umieszczeniem postaci w centrum kadru. Wszyscy zgodzili się, że taka kompozycja potęguje obecność protagonisty, nadaje mu siłę.



Fot. 3.59 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Fox Searchlight Pictures / Netflix

Zdania były podzielone, gdy przedstawiłem przykład o niewyważonej kompozycji, tutaj z dominującą negatywną przestrzenią prawej części kadru. Były głosy o „niezborności obrazu”. Zgodziliśmy się w końcu, że, jeśli służy potrzebom fabuły, jest to niezmiernie efektywny zabieg estetyczny. Wywołuje on u widza (tak jak wywołał u uczestników warsztatu) odczucie „czegoś nie tak” - niepokoju, napięcia.



Fot. 3.60 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne

Podobnie jak ustawienie postaci w dole kadru z domeną negatywnej przestrzeni powyżej. Tutaj z kolei „coś wisi w powietrzu.” Istotnie – za chwilę Sharon oznajmi Hughie, że go opuszcza.



Fot. 3.61 *Ida*, reż. Paweł Pawlikowski (2013). Zrzut ekranu. Źródło: Opus Film / SBS Movies

Meritum *Idy* Pawlikowskiego obrazowane jest połączeniem górnej negatywnej przestrzeni z niewyważoną kompozycją kadru.

Omawialiśmy również funkcję obrazu w obrazie, jednego z najbardziej efektywnych zabiegów kompozycyjnych, jeśli chodzi o iluminację dramatycznego podtekstu.



Fot. 3.62 *Dzieciństwo Iwana*, reż. Andrei Tarkowski (1962). Zrzut ekranu. Źródło: Mosfilm / SBS Movies

U Tarkowskiego oddaje to okrucieństwo wojny...



Fot. 3.63 *Absolwent*, reż. Mike Nichols (1967). Zrzut ekranu. Źródło: Lawrence Truman Productions / SBS Movies

Mike Nichols oddaje w ten sposób klaustrofobiczny obraz amerykańskiego przedmieścia...



Fot. 3.64 *Grand Budapest Hotel*, reż. Wes Anderson (2014). Zrzut ekranu. Źródło: Fox Searchlight Pictures / Apple TV

Wes Anderson bawi się brechtowskim efektem wyobcowania.

Obiektywy.

Ogniskowa obiektywu ma duży wpływ na stosunek widza do postaci.

Ponieważ następujące dyskusje toczyły się wokół intencji reżysera, dobierając przykłady ilustrujące gramatykę filmową starałem się ponownie używać fragmentów ze swojej pracy, bądź szeroko omawianych filmów światowego kina. Okazało się jednak, że niekoniecznie znanych w Etiopii. Nazwiska takie jak Anderson, Tarkowski czy Nichols nic uczestnikom warsztatu nie mówiły. Nie pierwszy raz miałem się przekonać o kulturowej izolacji kraju.



Fot. 3.65 Materiał edukacyjny (2013). Źródło: Australijska Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Radiowa

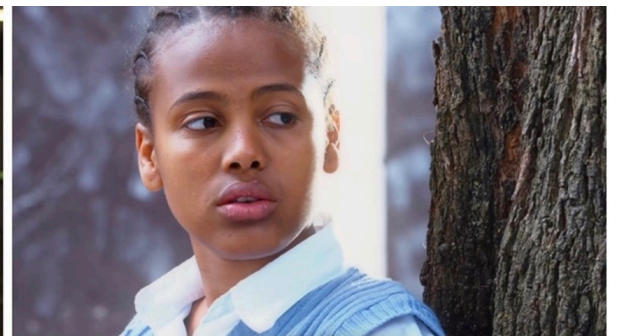


Fot. 3.66 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Źródło: zbiory własne

Obiektyw 15mm (szeroki) przejawia rysy twarzy, ale odpowiednio użyty stwarza poczucie fizycznej i emocjonalnej bliskości z bohaterem. Użyliśmy tego obiektywu w scenie, w której Dawit psychicznie znęca się nad Tsegą. Kamera ustawiona była centymetry od twarzy Lemmy. To wielkie wyzwanie dla początkującej aktorki. Lemma nie dała się jednak onieśmielić. Nie pierwszy raz miałem okazję podziwiać jej odwagę i talent.



Fot. 3.67 Materiał edukacyjny (2013). Źródło: Australijska Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Radiowa



Fot. 3.68 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Źródło: zbiory własne

Obiektyw 28mm najbliżej oddaje percepcję ludzkiego oka. To był nasz „koń roboczy” – praca nad rejestracją każdej sceny rozpoczynała się (i najczęściej kończyła) od perspektywy tego obiektywu.



Fot. 3.69 Materiał edukacyjny (2013). Źródło: Australijska Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Radiowa



Fot. 3.70 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Źródło: zbiory własne

Teleobiektyw (tutaj 75mm) izoluje postać od tła, ale jednocześnie powoduje, że podświadomie wyczuwamy dystans do postaci. Używaliśmy go rzadko. Estetycznie,

serial wymagał bardziej naturalistycznego traktowania. Jedną z cech teleobiektywów jest iluzja skracania odległości między obiektami. Pomogło mi to w ustawieniu „kaskaderskiej” sceny ratowania postaci przed nadjeżdżającym baja.³⁰

Ruch kamery.

Studiowaliśmy pracę kamery jako jednego z zasadniczych środków narracji ekranowej. Nie mam tu na myśli kamery podążającej za akcją, ale jej niezależnych ruchów, wzbogacających bądź wręcz prowadzących fabułę. Skupiliśmy się na kilku podstawowych ruchach:



Fot. 3.71- 3.72 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzuty ekranu. Źródło: zbiory własne

Najazd kamery – „dzieje się tu coś więcej, niżby się na pierwszy rzut oka wydawało”.



Fot. 3.73 – 3.74 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzuty ekranu. Źródło: zbiory własne

Odjazd kamery – „pozostawmy ich samym sobie, nie przeszkadzajmy.”

³⁰ Baja po amharsku, inaczej taksówka tuk-tuk, to popularny w Etiopii trójkołowy pojazd.



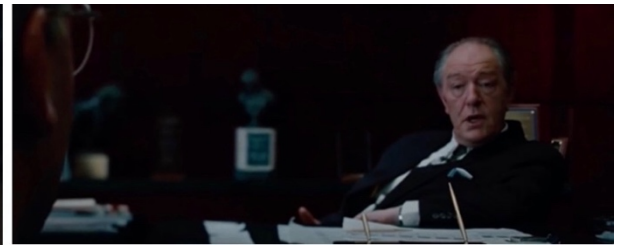
Fot. 3.75 – 3.76 *Wściekłe psy*, reż. Quentin Tarantino (1992). Zrzuty ekranu. Źródło: Dog Eat Dog Productions / Apple TV

Jazda opuszczająca akcję – „nie chcemy na to patrzeć, to zbyt drastyczne (lub intymne).”



Fot. 3.77 – 3.78 *Rękopis znaleziony w Saragossie*, reż. Wojciech Has (1965). Zrzuty ekranu. Źródło: Zespół Realizatorów Filmowych „Kamera” / You Tube

Jazda jako metafora – „to jest tak, jak...”



Fot. 3.79 – 3.80 *Informator*, reż. Michael Mann (1999). Zrzuty ekranu. Źródło: Touchstone Pictures / Netflix

Jazda przekraczająca oś akcji - „zmiana okoliczności.”



Fot. 3.81 – 3.82 *Oni*, reż. Paolo Sorrentino (2018). Zrzuty ekranu. Źródło: Pathé / Apple TV

Nieumotywowany ruch kamery (panorama bądź jazda) – „opuszczamy bohatera i oddajemy głos narratorowi.”

Do tej pory egzaminowaliśmy poszczególne elementy języka filmowego. Zaszło pytanie, „a jak wygląda to w praktyce? W jaki sposób używane są w czasie realizacji

filmu?” Opierając się na *Cross Turning Over* wyróżniłem trzy podstawowe podejścia do rejestracji sceny:

Masterszot plus zbliżenia.



Fot. 3.83 – 3.88 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzuty ekranu. Źródło: zbiory własne

Wszystkie ujęcia (szeroki plan i zbliżenia poszczególnych bohaterów) obejmują całą scenę. Daje to dużą swobodę w montażu – możemy manipulować uwagą na poszczególnej postaci, długość sceny i jej rytm. Miał to być nasz podstawowy, najbezpieczniejszy kanon.

Zachodzące ujęcia.



Fot. 3.89 – 3.90 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne

Ujęcie pierwsze zaczyna się od przedstawienia protagonisty w kuchni. Hughie kończy smażyć, niesie pełną patelnię do kantyny. Odjazd kamery odsłania czekających za stołem postrzygaczy. Hughie serwuje porcje mięsa. Dźwięk otwieranych drzwi. Hughie zwraca się w kierunku nadchodzącego.



Fot. 3.91 – 3.93 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzuty ekranu. Źródło: zbiory własne

Ujęcie drugie prowadzi nowo przybyłego do stołu. W momencie, gdy ten siada - ostrość przechodzi na plan pierwszy; Harold ma Hughie coś do zakomunikowania. Kamera odnajduje Hughie, rejestruje jego reakcję.



Fot. 3.94 – 3.95 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzuty ekranu. Źródło: zbiory własne

Ujęcie trzecie. Hughie kończy serwować kotlety. Kamera prowadzi go do Luelli. Scena kończy się w bliskim planie dwójkowym. Każde ujęcie obejmowało naturalnie dłuższą porcję scenariusza niż widzimy w zmontowanej scenie. I tak ujęcie pierwsze trwało aż do momentu, kiedy nowo przybyły siada za stołem. Ujęcie drugie rozpoczęliśmy od nowo przybyłego wchodzącego do kantyny a kończyliśmy, kiedy Hughie schodzi z kadru udając się w kierunku Luelli. Wreszcie ujęcie trzecie zaczęliśmy od nowo przybyłego siadającego do stołu a kończyliśmy, kiedy Hughie opuszcza Luellę. W ten sposób zapewniłem sobie wystarczający margines dla montażu.

Ten system filmowania opowiada historię bardziej zajmująco, nie daje jednak tyle swobody w montażu co masterszot ze zbliżeniami. Jest to bardziej ryzykowne podejście. Biorąc pod uwagę brak doświadczenia reżyserek, tego typu rejestracja miała miejsce jedynie pod moją kontrolą.³¹

Ujęcie obejmujące całą scenę.

³¹ Moja praca polegała na wyszkoleniu reżyserek i zespołu produkcyjnego, ale jednocześnie odpowiedzialny byłem za jakość serialu. Ponieważ w okresie produkcji oscylowałem między planem, przygotowaniem następnego odcinka z drugą reżyserką, a montażem skręconego materiału ustaliliśmy, że sceny wymagające bardziej skomplikowanej choreografii odbywać się będą jedynie podczas mojej obecności na planie.



Fot. 3.96 – 3.98 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzuty ekranu. Źródło: zbiory własne

Ujęcie zaczyna się od Hughie w średnim planie. Po chwili pojawia się Sharon. Jej przejście motywuje jazdę kamery – zbliżamy się do Hughie, kamera zatrzymuje się w momencie, gdy Sharon zatrzymuje się w drugim końcu pokoju, odwrócona do niego tyłem. Wreszcie zbliża się do Hughie, kładzie mu rękę na ramieniu w geście łagodnego wyzwania.

Taki styl wizualnego opowiadania daje widzowi najsilniejsze poczucie zaangażowania, jako że cała akcja odbywa się na ich oczach, niczym w teatrze (każde cięcie to jakby nieznaczny krok wstecz od biegu fabuły). Nie ma tu jednak żadnego marginesu na błąd – aktorstwo, praca kamery i rytm sceny muszą być absolutnie zgrane, jako że żadna manipulacja w montażu nie jest możliwa. Również w tym przypadku moja obecność na planie była konieczna.

Planowanie efektywnej choreografii sceny nie jest naturalnie oparte jedynie na szlifowaniu estetycznych koncepcji. Jest to synteza pracy przygotowawczej reżysera, warunków naturalnych pleneru oraz wkładu aktorów i operatora. Czasami jest to wręcz intuicyjny proces wspólnego 'odkrywania' sceny przez zespół aktorski pod kierownictwem reżysera. Takie właśnie spontaniczne podejście do choreografii i pracy kamery stało się modus operandi na planie *Yegna*. Z konieczności bardziej niż z wyboru; Etiopczycy są kreatywni i pełni entuzjazmu, skrupulatność nie jest jednak ich najmocniejszą stroną. Moje nawoływania do starannego przygotowania przed zdjęciami często niestety nie znajdowały oddźwięku.

Kolejnym etapem szkolenia było przyjrzenie się typowej podróży emocjonalnej postaci w scenie. Rozwój postaci można wytyczyć śledząc odebranie przez nią każdego głównego bodźca, jego ewaluację i następującą reakcję. Wygląda to tak:

1. **Status Quo.** Postać działa, podążając do obranego uprzednio celu.
2. **Zaskoczenie.** Nowa informacja zakłóca Status Quo. Postać czuje, że coś jest nie tak, początkowo jednak nie potrafi tego określić.
3. **Uzmysłowienie.** Postać jest w stanie zdefiniować istotę zdarzenia.
4. **Ewaluacja.** Postać rozważa odebraną informację pod kątem najlepszego wyjścia z sytuacji.

5. **Decyzja.** Podjąwszy decyzję, postać podejmuje nowe działanie. Tym samym ustalone zostaje nowe Status Quo. Do czasu... Zaskoczenia! Nowa informacja zakłóca przywrócone Status Quo... i tak dalej.

Zilustrowałem ten koncept sceną z *Małej Miss* (reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris, 2006). W drodze do Redondo Beach, gdzie mała Olive ma wystąpić w konkursie piękności rodzina Hooverów zatrzymuje się na stacji benzynowej. Dziadek prosi Franka, by ten kupił mu parę pornograficznych czasopism.

WNETRZE STACJA BENZYNOWA/SKLEP DZIEŃ

FRANK stoi przed ladą, wskazuje WŁASCICIELOWI, Amerykaninowi hinduskiego pochodzenia w średnim wieku, magazyny.

FRANK

Ten. I ten. I może też ten. Nie, niżej...

Tak, ten. I mały koktajl winogronowy
poproszę.

Przy oknie wystawowym przystojny MŁODY MEŹCZYŻNA z torbą z zakupami przegląda gazety. Zwraca uwagę na FRANKA.

MŁODY MEŹCZYŻNA

Frank...?

FRANK odwraca się. Patrzą na siebie w zaskoczeniu.

MŁODY MEŹCZYŻNA (CONT.)

O boże. Co ty tu robisz?!

FRANK chowa za plecami zabandażowane ręce.

FRANK

Ja... na wycieczce. A ty? Myślałem, że...

MŁODY MEŹCZYŻNA

... ja z Larrym? Tak, Larry kupił domek

nad morzem, zaraz tu - no nie wiem, może
jakieś dwie mile stad. Robimy dzisiaj
party i panikuje, że nie mamy
wystarczająco alkoholu.

Wskazuje głową na torbę pełną butelek Merlot.

FRANK

To Larry jest tu...?

MŁODY MEŹCZYŻNA

Tankuje. Jest... łał, nie do uwierzenia!

A co u ciebie?

FRANK

Super. Wszystko jest super.³²

Dayton i Faris interpretują scenę następująco:



Fot. 3.99 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV

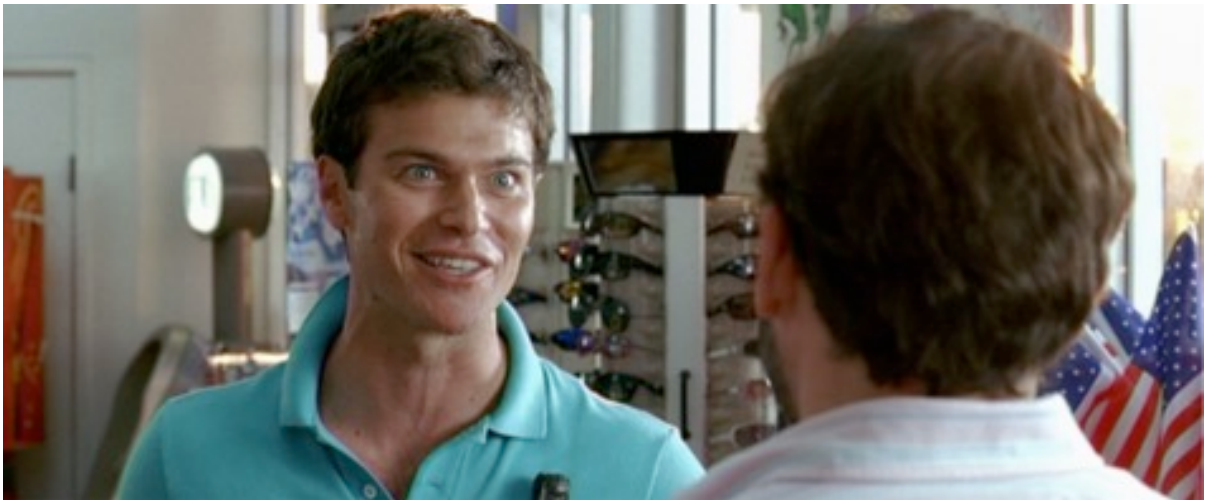
³² Tłum. własne

Status Quo: Frank wybiera magazyny. Nagle... **zaskoczenie!** Ktoś woła go po imieniu. Głos brzmi znajomo... Frank odwraca się.



Fot. 3.100 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV

Pomimo, że widzi wołającego, Frank chwilowo nie jest w stanie ogarnąć informacji – „to niemożliwe, to nie może być on, mam zwidy.”



Fot. 3.101 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV

Acha - to wcale nie zwidy – to jego były kochanek, który porzucił Franka dla jego nemezis i przez którego Frank usiłował odebrać sobie życie.



Fot. 3.102 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV

I co ma teraz zrobić? Jak się zachować? Bez grosza, bez pracy, po nieudanej próbie samobójstwa (o której eks musiał na pewno słyszeć), kupujący hetero pornograficzne magazyny. Co ma teraz zrobić?!



Fot. 3.103 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV

Frank myśli intensywnie. Czas ucieka. Jedyne co może wymyślić to...



Fot. 2.104 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV

OK... dobra mina do złej gry - „U mnie wszystko super.”

Naturalnie, nie każda scena będzie miała tak klinicznie czysty przebieg, tym niemniej stanowi to użyteczny punkt wyjściowy.

Powyższy przykład, notabene, odbił się rykoszetem uświadamiając mi moją ignorancję etiopskiej rzeczywistości. W czasie przerwy na lunch Liya Haile delikatnie zwróciła mi uwagę, że homoseksualizm jest w Etiopii tematem tabu. Akt homoseksualny grozi pozbawieniem wolności do piętnastu lat więzienia. Obrąłem zły przykład. Co ciekawe, podczas wykładu uczestnicy warsztatów nie dali mi wcale odczuć, iżbym zapędzał się w rejony moralnie dla nich niewygodne. Była to ważna, ale i nie jedyna lekcja kulturalnego dostosowania. Równie edukacyjne były reakcje, bądź raczej ich brak, na moje odwołania do zachodniej kultury pop. Przykładowo, ilustrując pozytywną wartość „niedoskonałości” w pracy aktora przytoczyłem występ Patti Smith podczas ceremonii przyznania Bobowi Dylanowi literackiej nagrody Nobla.



Fot. 3.105 Patti Smith (2016). Zrzut ekranu. Źródło: You Tube

Otóż Smith, jedna z najbardziej cenionych wokalistek w historii rocka, w trakcie wykonywania *A Hard Rain's A-Gonna Fall* Dylana pogubiła się w tekście, poprosiła o rozpoczęcie frazy jeszcze raz, po czym pomyliła się znowu. Po zakończeniu występu Smith otrzymała entuzjastyczne brawa. Okazało się bowiem, że bogini rocka jest tak samo omylnym człowiekiem jak każdy z nas.

Tenże sam koncept (również niefortunnie przeze mnie przytoczony) porusza Leonard Cohen w utworze *Anthem*, gdy mówi o pęknięciu, przez które przechodzi światło.³³ Wreszcie japońska Kintsugi - sztuka naprawy stłuczonej ceramiki złotem jako afirmacja niedoskonałości w procesie twórczym.



Fot. 3.106 Kintsugi. Źródło: Myriam Greff / Kintsugi Spirit

Wszystko to – Dylan, Smith, Cohen, czy japońska ceramika okazały się czymś absolutnie obcym uczestnikom naszych zajęć. The Beatles? Andy Warhol? Etiopia dwudziestego pierwszego wieku jest ciągle w dużym stopniu zamknięta na kulturę zachodu. Patrząc na to z innej perspektywy mój podświadomy zachodnio-centryzm wyszedł na jaw.

Powróćmy do wizualnej konstrukcji sceny. Oto przykład z drugiego odcinka *Yegna*. Tutaj parę faktów gwoli jasności:

- Haile i Dawit są uczniami tej samej szkoły. Podobnie Tsega i Alem, siostra Dawita, w której Haile się podkochuje.
- Haile cierpi na ból piersi - jeden z symptomów dorastania, którego chłopiec szczególnie się wstydzi. Dawit o tym wie.

³³ "There is a crack in everything / That's how the light gets in"

- Dawit przypadkowo spotkał Tsegę nad rzeką. Mimo, że nic między nimi nie zaszło Dawit chełpi się, że Tsega za nim lata. Tsega stała się szkolnym pośmiewiskiem.
- Sceny 25 i 26 zostały połączone w jedną, dłuższą scenę.
- „Mini-media” to szkolna radiostacja.

SC. 25 PLENER BOISKO - DZIEŃ

Krótką przerwą w treningu piłki nożnej. Haile podchodzi do Dawita.

HAILE

Hej, musimy pogadać.

DAWIT

Nie ma o czym. Daj temu trochę czasu. Zobaczysz, będziesz lepszym bramkarzem.

HAILE

Nie o to chodzi.

DAWIT

A o co?

HAILE

Widziałem jak Tsega chowa się przed tobą. A mówiłeś, że nie możesz się od niej opędzić.

Tego się Dawit nie spodziewał.

DAWIT

O czym ty mówisz?

HAILE

No, o tym, co było nad rzeką...

DAWIT

Co jeszcze więcej chcesz
wiedzieć oprócz tego, że się
nastawiała? Spróbuj, może tobie
się też poszczęści.

HAILE

Nie, ja chcę tylko wiedzieć, co
się naprawdę stało - bez
ubarwiania.

DAWIT

Przecież ci powiedziałem.

HAILE

Moja siostra pytała Tsegę i
mówi, że nic takiego nie miało
miejsca.

DAWIT

(gniewnie)

Mówisz, że kłamię?

HAILE

Tego nie powiedziałem.

DAWIT

Podoba ci się czy co?

HAILE

Daj spokój...

Złośliwy błysk w oku Dawita. Zanim Haile zdąży się spostrzec
Dawit ściska go za sutki.

Haile kwiczy jak niemowlę.

Koledzy Dawita wybuchają śmiechem.

DAWIT

Bądź mężczyzną. Nie mamy tu
miejsca dla słabeuszy.

Haile pali się ze wstydu. Ucieka, tuląc bolące piersi.³⁴

Wspólnie z ko-reżyserką skonstruowaliśmy scenę jak następuje:



Fot. 3.107 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne

Status Quo: Boisko, Dawit trenuje z kolegami. Zbliża się Haile. Chce porozmawiać.

³⁴ Tłum. własne



Fot. 3.108 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne

Zaskoczenie – Haile domaga się wyjaśnienia powodu plotek.



Fot. 3.109 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne

Dawit jest całkowicie zbity z tropu – o czym ty mówisz?



Fot. 3.110 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne

Haile wyjaśnia. Dawit jest teraz w stanie ogarnąć sytuację – **acha!** Ale jak sobie z tym poradzić?



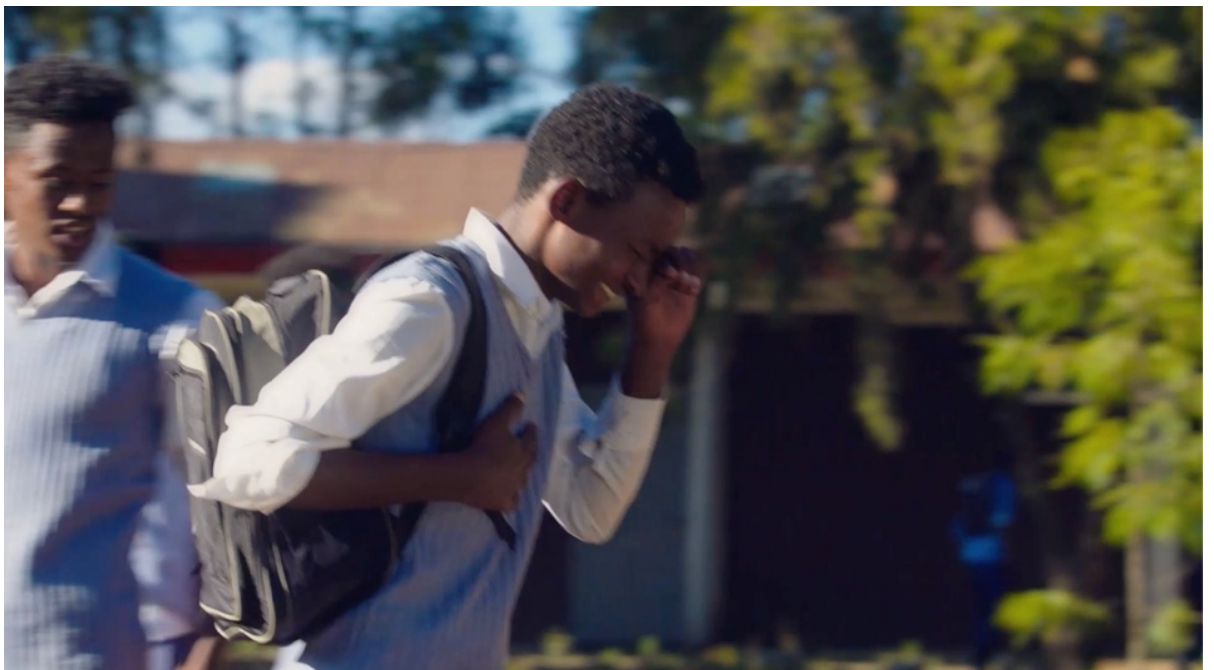
Fot. 3.111 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne

Co teraz? Jak zareagować? W końcu podejmuje decyzję.



Fot. 3.112 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne

OK – masz na coś zasłużyć! Dawit szczypie Haile w jego bolące sutki.



Fot. 2.113 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne

Upokorzony, Haile opuszcza pole.

W odróżnieniu od sceny z *Małej Miss*, gdzie protagonista Frank był przedmiotem zaskoczenia, w powyższej scenie to antagonistą Dawit jest adresatem niespodziewanej

wiadomości. Haile również spotyka się z nieoczekiwanym atakiem (i również odbywa psychologiczny proces zaskoczenia, definicji, ewaluacji i decyzji), ale z dramatycznego punktu widzenia to dylemat Dawita rozwija historię. Dlatego też wizualne opracowanie incydentu Haile było o wiele prostsze.

Nie jest to naturalnie jedyny model wizualnego przedstawienia nieoczekiwanej informacji. Zależy to od wyboru przez reżysera odpowiedniego dla toku historii typu zaangażowania widza – bezpośredniego (empatia) bądź pośredniego (projekcja). W powyższej scenie mieliśmy do czynienia z zaangażowaniem empatycznym – widzimy co bohater przeżywa i współodczuwamy jego emocje. W kolejnej scenie zaangażowaliśmy widza pośrednio.

SC. 26 PLENER TEREN SZKOŁY – DZIEŃ

Haile wpada na Alem, zmierzającą w kierunku mini-media.

ALEM

Haile, co się dzieje?

Haile chowa ręce. Nic się nie stało.

HAILE

Nic.

ALEM

Wyglądasz jakbyś miał zaraz płakać.

HAILE

Dostałem piłką w nos. Życie
bramkarza...

Haile pociera nos.

HAILE

(CONT)

Sorki, muszę lecieć.

Ucieka.

Alem patrzy za nim, zdziwiona.³⁵

Chociaż to Alem jest przedmiotem zaskoczenia wcale jej nie widzimy. Cały dialog grany jest na ujęciu Haile:



Fot. 3.114 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne

Słyszymy Alem głos, widzimy kawałek jej głowy na pierwszym planie, ale to wszystko. Celowo pozbawiamy widza widoku jej twarzy – nie pokazujemy, jak Alem reaguje na stres przyjaciela. Nie wiemy, czy wierzy jego zapewnieniom, że to tylko piłka. Wbrew pozorom, takie wizualne potraktowanie konfliktu wcale nie umniejsza zaangażowania widza. Przeciwnie, jest w stanie je nasilić – widz *wyobraża* sobie, co Alem w tej chwili czuje, *rzutuje* na postać swoje własne emocje. A gdy po ucieczce Haile wreszcie widzimy jej twarz daje to widzom rodzaj emocjonalnego spełnienia – ich odczucia współgrają z ekspresją, którą widzimy na ekranie.

³⁵ Tłum. własne



Fot. 3.115 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne

Alem nie dowiedziała się co naprawdę spowodowało łyzy Haile. Widz wie. Jako reżyserzy, postawiliśmy więc widza w sytuacji, kiedy wie on więcej od bohaterki. Tworzy to pewne napięcie, suspens.³⁶ Tym niemniej scena, podobnie jak i poprzednia, zamyka się określoną puentą.

Kolejnym etapem szkolenia było ustalenie możliwie obiektywnych kryteriów oceny gry aktorów. Taka ewaluacja na gorąco jest niezbędna zarówno dla reżysera jak i aktora. Aktor teatralny czuje, kiedy przedstawienie ma oddźwięk, a kiedy nie całkiem trafia do widza. Daje jej to szansę modulacji gry. Aktor filmowy nie ma takiego przywileju. Efekt jej pracy widownia oceni dopiero wiele miesięcy po fakcie; po tym, kiedy nakręcony materiał poddany został szeregu manipulacjom, nad którymi aktorka nie miała najmniejszej kontroli. Jediną osobą na planie, do której aktor może się zwrócić o informację zwrotną jest reżyser.

Ustaliliśmy, że gra aktora spełnia swoją funkcję, kiedy:

- Aktor ma odwagę odsłonić te strony swojej osobowości, które ludzie zwykle starają się ukryć.

³⁶ W czasie warsztatu reżyserskiego omawialiśmy również konsekwencje dwóch pozostałych ustawień odbiorcy: kiedy wie on/ona mniej od bohatera oraz kiedy wie dokładnie tyle samo co protagonista.



Fot. 3.116 *Cross Turning Over*,
reż. Robert Klenner (1996).
Zrzut ekranu. Źródło: Zbiory własne



Fot. 3.117 *Yegna*, reż. Robert Klenner
& Hiwot Getaneh (2018).
Zrzut ekranu. Źródło: Zbiory własne

Widać to wyraźnie w grze Debbie Byrne (Sharon) w przytoczonej wyżej scenie rozstania z Hughie. W *Yegna* najodważniejszą pod tym względem okazała się Tsedenia Lemma.

- Aktor aktywnie słucha. Nie myśli o swojej grze, o swojej następnej kwestii ani nie czeka na swoją kolej – jest absolutnie skoncentrowana na partnerze i otwarta na wpływ jego, lub jej, działań.



Fot. 3.118 *Mała Miss*, reż. Jonathan
Dayton & Valerie Faris
(2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach
Films / Apple TV



Fot. 3.119 *Yegna*, reż. Robert Klenner
& Hiwot Getaneh (2018).
Zrzut ekranu. Źródło: Zbiory własne

W *Małej Miss* Abigail Breslin (Olive) słucha opowieści swojego wuja o tym, co przywiodło go do próby samobójstwa. W *Yegna* Tirhas Gebru (Fikir) słucha nauczycielki. W obu przypadkach widać autentyczne zaangażowanie.

- Działania aktora są nieoczekiwane. Człowiek jest z natury nieprzewidywalny w swoich reakcjach na bodźce: informacja o wygranej na loterii może u jednej osoby wywołać niekontrolowany śmiech, ktoś inny się rozplącze. Dobry aktor zaskoczy nas unikalnością swoich reakcji.



Fot. 3.120 *Corelli*, reż. Robert Klenner (1995). Zrzut ekranu. Źródło: Zbiory własne



Fot. 3.121 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: Zbiory własne

Charyzma Kevina Jonesa, głównego bohatera serialu *Corelli* (1995) oparta była właśnie na spontaniczności działań młodego Hugh Jackmana. Nie odbiegając od scenariusza, aktor zaskakiwał nieoczekiwanymi środkami ekspresji. Yared Alemayehu bardzo pod tym względem przypominał hollywoodzkiego gwiazdora.

- Postać nie przewiduje przyszłości. Omawiana powyżej spontaniczność działań aktora jest ściśle związana z niniejszym kryterium – postać nie zna przyszłości. Paradoks polega na tym, że aktor wie co dalej będzie się w scenie działo, ale nie może pozwolić na to, by jego postać o tym wiedziała. Jest to szczególnie trudne zadanie i nawet najbardziej doświadczeni aktorzy mogą wpaść w pułapkę antycypacji.



Fot. 3.122 *Return to Jupiter* reż. Robert Klenner (1997) Zrzut ekranu Źródło: Zbiory własne



Fot. 3.123 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: Zbiory własne

David Wenham już u początków swojej kariery był w stanie do tego stopnia koncentrować się na partnerze, że przyszłość (jak i przeszłość) postaci nie mąciła istoty aktualnego działania. Blen Alem (Lomi) nie posiadała profesjonalnego warsztatu a jednak przy minimalnej pomocy ze strony reżyserów była w stanie „zapomnieć” o scenariuszu.

- Aktor działa ‘tu i teraz’. Aktor musi w pełni zaakceptować aktualne realia (okoliczności założone i wszystko co się dzieje w danym momencie) jak i fizyczną obecność partnera.



Fot. 3.124 *Córki McLeoda*, reż. Robert Klenner (2002). Zrzut ekranu. Źródło: Zbiory własne



Fot. 3.125 *Yegna* reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: Zbiory własne

Pracując z tak renomowanymi aktorami jak Jessica Napier czy Aaron Jeffrey (*McLeod's Daughters*) uznawałem te umiejętności za pewnik, zaskoczeniem jednak było do jakiego stopnia nasi nowicjusze (tutaj Bethlehem Sherefedin i Yared Alemayehu) potrafili uruchomić swoją spontaniczność.

Połączenie wszystkich powyższych aspektów doprowadziło nas do esencji systemu Stanislawskiego – *переживание* (przeżywanie): aby widz mógł uwierzyć w postać, aktor musi jej losy twórczo przeżywać.

Wyżej opisane kryteria spełniły swoją rolę w okresie produkcyjnym. Reżyserki nabrały pewności siebie w ocenie gry aktorskiej, co z kolei pomogło im w formułowaniu informacji zwrotnych na planie. Nie było to łatwe, jako że starsze pokolenie aktorów przyniosło ze sobą wiele złych nawyków, które trudno było nam wykorzenić. I tak jedna z popularnych w kraju aktorek nie była w stanie spełnić żadnego z kryteriów – jej koncentracja na samej sobie i swojej grze prowadziła jedynie do błyskotliwej szarży. Po bezowocnych próbach przełamania jej psychologicznych zahamowań zmuszeni byliśmy uśmiercić jej postać.

Powróćmy jednak jeszcze do sceny między Haile i Alem – jak stwierdziłem powyżej pozbawienie widza widoku twarzy Alem sprawia, iż widz *wyobraża sobie*, co bohaterka musi w tej chwili czuć. Taki zabieg wywołania projekcji emocjonalnej powinien należeć do standardowego warsztatu reżyserki, do jej palety środków artystycznych, jej leksykonu filmowego. Reżyser powinna określić, kiedy najlepiej pozostać w cieniu stymulując bezpośrednio zaangażowanie widza z postacią filmową, a kiedy wkroczyć do akcji jako narrator – kierując odbiór postaci przez zabiegi kinematograficzne. Potrzebny tu jest balans – zbyt wyraźna obecność narratora może spowodować, że widz poczuje się przedmiotem indoktrynacji. I przeciwnie, pozostawienie widza sam na sam z bohaterem filmowym prowadzić może do rozrywkowej papki. Biorąc pod uwagę edukacyjny charakter *Yegni* jak odnaleźć tę równowagę? I na czym praktycznie polegają te dwie strony medalu? Zacząłem od dwóch opowiadań, a raczej ich ekspozycji. Oto pierwsza: „Dwóch mężczyzn wchodzi do klubu. Jeden trąca łokciem drugiego i wskazując na stojącą przy barze dziewczynę, mówi...” A oto druga: „Dawno, dawno temu, za górami, za lasami, za siedmioma

morzami, na skraju lasu mieszkała...” W pierwszym przypadku nikt nie stoi między bohaterem a widzem, drugi typ narracji sygnalizuje, że ktoś tę historię opowiada. Do tego tanga potrzeba trojga uczestników: opowiadającej historię, czyli reżyserki, postaci ekranowej (przedstawionej przez aktora) i widza. I każde z nich potrzebuje się wytańczyć. Reżyserka potrzebuje sfery przekazu informacji, aktor możliwości wygrania się, a widz swobody formułowania własnej opinii na temat postaci. Ilustrując powyższe odwołałem się znowu do *Małej Miss*.

Przykład pierwszy - „niewidoczny reżyser”.

Poniższa scena ma miejsce około czterdziestej drugiej minuty filmu: Hooverowie są w drodze do Redondo Beach w Kalifornii, gdzie Olive ma uczestniczyć w konkursie „Mała miss słońca”. Rodzina spędza noc w motelu, gdzie Olive dzieli pokój z dziadkiem, choreografem jej układu tanecznego.

WNETRZE - POKÓJ TRZYNAŚCIE - NOC

Dziadek przykrywa Olive - w piżamie - do snu. Jest cicho - nie słychać kłótni Sheryl z Richardem.

DZIADEK

O, tak. Karaluchy pod poduchy.

OLIVE

Dziadziu...?

DZIADEK

Tak?

Olive waha się.

OLIVE

Trochę się boję jutra.

DZIADEK

Olive, ty ich wykosisz. Gwarantuję ci. Ani się nie obejrzą.

Olive uśmiecha się. Dziadek kieruje się do łazienki, kiedy...

OLIVE

Dziadziu...?

Dziadek odwraca się. Olive znowu się waha. Coś ją gnębi.

DZIADEK

Już, już. Co się dzieje?

OLIVE

Ja nie chcę przegrać. Nie chcę być miernotą.

DZIADEK

Nie jesteś miernotą, Olive! Co ty opowiadasz?

OLIVE

Dlatego...! że tato nienawidzi miernot. Tak powiedział!

DZIADEK

Ale ty nie jesteś miernotą! A twój tato nigdy by cię nie nienawidził, nigdy!

OLIVE

A co, jak jutro nie wygram?

Olive jest na skraju łez. Dziadek bierze ją za rękę.

DZIADEK

Chwila moment, chwila moment. To niemożliwe żebyś nie wygrała. A

wiesz dlaczego? Bo prawdziwy
przeegrany to nie ten, który nie
wygrał. Prawdziwy przeegrany to ten,
który tak się boi nie wygrać, że
nawet nie próbuje. A to przecież
nie ty. Ty jesteś w konkursie!
Będziesz tańczyć! Więc czy wygrasz,
czy nie wygrasz to nie ma znaczenia,
bo już i tak wygrałaś! Widzisz?
Widzisz-widzisz-widzisz?

Dziadek łaskocze Olive. Olive piszczy. Dziadek gładzi ją po
głowie.

DZIADEK

Jutro będzie zabawa, tak?

(Olive potakuje)

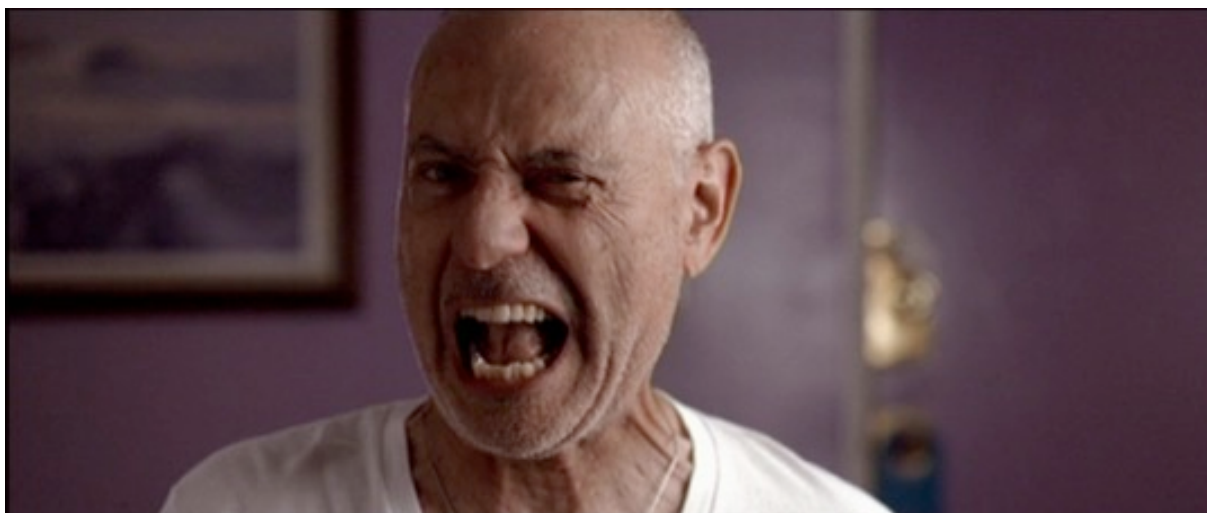
Super. Zaraz się kładę. A ty -

karaluchy pod poduchy!

Dziadek całuje Olive na dobranoc i wyłącza lampkę.³⁷

W filmie scena zaczyna się inaczej - od zbliżenia Dziadka, warczącego lubieżnie.

³⁷ Tłum. własne



Fot. 3.126 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV

O co tu chodzi, pytamy. Przebitka na Olive, która również warczy, imitując Dziadka



Fot. 3.127 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV

Co się tu naprawdę dzieje?!

I nagle Dziadek, jak gdyby nigdy nic, chwali Olive za popis i kładzie ją do łóżka.



Fot. 3.128 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV

Po takim preludium scena nabiera jeszcze większego ładunku emocjonalnego. Stosunki dziadka z wnuczką są być może niekonwencjonalne, ale ich wzajemna bliskość jest bezsporna. Bazując na tym reżyserzy dodają do sceny jeszcze jeden element, zaraz po kwestii dziadka, „Ani się nie zorientują co się stało”. Dziadek kieruje się do łazienki, kiedy Olive nagle pyta, „Dziadziu, czy ja jestem ładna?” Dziadek siada obok niej: „Olive, jesteś najpiękniejszą dziewczynką na całym świecie”. Olive: „E, tylko tak mówisz”. Dziadek: „Wcale nie; Olive, ja cię strasznie kocham. I to nie dla twojej inteligencji czy osobowości, ale dlatego że jesteś piękna wewnątrz i na zewnątrz”.

Ten dodatek wcale nie był potrzebny do rozwoju fabuły. Miłość Dziadka i Olive była oczywista. Ale ta deklaracja miłości sprawia, że chwilę potem, kiedy Olive wyznaje swoje obawy przed konkursem, reagujemy na to o wiele bardziej emocjonalnie. Podejrzewam, że ów dodatkowy dialog to rezultat improwizacji, jako że jest to bardzo aktorska scena. Praca kamery jest tutaj niemal ascetyczna: po początkowych, intrygujących zbliżeniach następuje szeroki plan określający przestrzeń, po czym mamy konwencjonalny plan/kontrplan. Koncentrujemy się wyłącznie na grze aktorów.

Przykład drugi, „narrator interaktywny”.

Reżyserzy Dayton i Faris przyjmują taką postawę w początkowej sekwencji filmu. Zamiast biernie przyglądać się grze aktorki wciągnięci jesteśmy do uczestnictwa w samym akcie tworzenia postaci: mamy przetwarzać dane nam informacje i wyciągać wnioski. Podobnie jak w scenie przytoczonej powyżej i tutaj reżyserzy wywołują intrygę (*O co tu chodzi?*) i ciekawość (*Co będzie dalej?*) ale funkcje przypisane aktorce, kamerze i ścieżce dźwiękowej są diametralnie różne.

Ujęcie pierwsze.



Fot. 3.129 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV

Zanim cokolwiek ukaże się na ekranie, słyszymy pulsującą, niemal hipnotyczną muzykę. Cięcie – zbliżenie oczu dziecka za dużymi okularami, w których odbija się ekran telewizyjny. Muzyka stopniowo cichnie. Słyszymy oklaski, terkot werbla, po czym głos spikera: „Zwyciężczynią trzydziestotysięcznego stypendium...” Sądząc po kształcie okularów i owalu twarzy konstatujemy, że oglądamy pięcio- może ośmioletnią dziewczynkę. Dziewczynka ogląda telewizję, najwidoczniej jakiś konkurs. Natychmiast rodzą się pytania – kim jest to dziecko? Jak wygląda? Gdzie się znajduje? Dlaczego ogląda właśnie ten a nie inny program? Muzyka zdaje się sugerować, że dziewczynka jest jakby w transie. To na razie wszystko co reżyserzy mają nam do zakomunikowania. Chcemy wiedzieć więcej.

Ujęcie drugie.



Fot. 3.130 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV

Zbliżenie – ekran telewizyjny z widocznymi pikselami. W tle płynie nadal muzyka z pierwszego ujęcia. Na ekranie ładna, acz cokolwiek plastikowa kobieta uśmiecha się nerwowo, połyskując kolczykami. Za nią tłum skąpo odzianych kobiet wyglądem przypominających lalki Barbie. Spiker kontynuuje: „... jest Miss Luizjany Erika Schwartz!” Kobieta otwiera usta w znanym z programów reality show grymasie „o mój boże!!!” po czym odgrywa, typową dla tychże programów, historyczną pantomimę ekstazy. Narracja spikera trwa: „A nową Miss Ameryki...” A więc dziewczynka ogląda wybory Miss Ameryki. Co prawda jeszcze nie dane nam było się jej przyjrzeć, ale zbliżenie jej oczu i bliski plan obecnego ujęcia, w połączeniu z hipnotyczną muzyką wywołują efekt, który Stanisławski określiłby jako mały krąg uwagi: świat przestał istnieć, pozostała tylko nasza dziewczynka i Miss Ameryki. Cóż może być dla niej tak ważkiego w konkursie piękności?

Ujęcie trzecie.



Fot. 2.131 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV

To samo zbliżenie oczu co w ujęciu pierwszym. Spiker kontynuuje: „... jest Miss Kansas Tara Dawn Holland”. Muzyka nasila się. Pomimo że zgoła nic o naszej bohaterce nie wiemy, połączenie powyższych ujęć z podkładem sugestywnej muzyki powoduje, że już się z nią utożsamiamy: jak ją, uwodzi nas hipnotyczna natura telewizji.

Ujęcie czwarte.



Fot. 3.132 *Mała Miss* reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV

Zbliżenie ekranu. W lewym górnym rogu ukazuje się zielony znak „PAUZA”. Obraz zastyga, po czym zostaje przewinięty. Dźwięk telewizji ustępuje miejsca pulsowi muzyki. Nasza identyfikacja z dziewczynką rośnie. Z jednej strony czar iluzji pryska – myśleliśmy, że oglądamy transmisję na żywo a okazuje się, że nie: przewijając taśmę by ponownie zobaczyć ten moment dziewczynka praktycznie studiuje program. Może widziała już go wielokrotnie? Nasza ciekawość rośnie – dlaczego to robi? Chcemy wiedzieć o niej więcej. Po pierwsze, chcemy ją wreszcie zobaczyć!

Ujęcie piąte.



Fot. 3.133 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV

Plan średni – Olive, lewa ręka na korpulentnym brzuszku, prawa ściska pilota. Dziewczynka ubrana jest w czerwoną podkoszulkę, spod której wygląda różowa bluzeczka z falbankami. Ma niedbale, gładko przyczesane włosy, które sprawiają, że jej okulary wydają się jeszcze większe. Na przegubach dłoni różnokolorowe przepaski treningowe. Kamera podjeżdża do planu średniego. Muzyka nabiera charakteru

tanecznego, utrzymując jednakże elektroniczny puls. Nareszcie widzimy Olive, typową dziewczynkę z przedmieścia, ewidentnie uprawiającą jakieś ćwiczenia fizyczne. Czy po to by stracić dziecięcy tłuszcz? Niska perspektywa ujęcia, jak gdyby z punktu widzenia telewizora, utwierdza jej więź z nagrany programem. Muzyka jeszcze bardziej nas do niej zbliża. I choć niewiele widzimy z jej otoczenia, pasuje ono jak ulał do jej wyglądu – nijaki, „beżowy” pokój podmiejskiego pewnie domku.

Ujęcie szóste.



Fot. 3.134 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV

Zbliżenie ekranu, widzimy ponownie Miss Luizjany i ponownie słyszymy spikera: „... [s]typendium jest Miss Luizjany...” Jeśli jeszcze mieliśmy jakiegokolwiek wątpliwości co do działalności Olive, teraz się rozwiewają – dziewczynka studiuje konkurs Miss Ameryki. Pozostaje pytanie – dlaczego?

Ujęcie siódme.



Fot. 3.135 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV

Inny kąt kamery. Olive, przedstawiona w profilu, w planie średnim, stoi przed okazałym telewizorem. Opuszcza dłoń z pilotem. Spiker kontynuuje komentarz: „... Erika Schwartz...” Nasze przypuszczenia o podmiejskim domku potwierdzają się – pokój tchnie podmiejską nudą.

Ujęcie ósme.



Fot. 3.136 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV

Zbliżenie ekranu. Na ekranie mocno umalowana Erika Schwartz ponownie odgrywa ekstatyczne zdumienie. Spiker ponownie obwieszcza: „... a nową Miss Ameryki...” Puls elektronicznej muzyki. Nasza ciekawość rośnie – o co tu chodzi? Dlaczego Olive tak dogłębnie studiuje konkurs piękności? Jednocześnie zaczynamy przeczuwać ton filmu. Powtórki absurdalnych pokazów emocji zapowiadają nastrój komediowy.

Ujęcie dziewiąte.



Fot. 3.137 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV

Powtórzenie ujęcia piątego. Olive uśmiecha się i zbliża dłonie do policzków. Muzyka

nabrzmiewa. Spiker ciągnie: „...jest Miss Kansas Tara Doll Holland!”

Ujęcie dziesiąte.



Fot. 3.138 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV

Zbliżenie – na ekranie dokładna replika gestu Olive, tym razem jednak „powtórzona” przez nową Miss Ameryki. Teraz jest oczywiste, że Olive kopiuje zachowanie zwyciężczyni konkursu – jej postawę, jej gesty i jej mimikę. Cały czas jednak nie znamy przyczyny jej zachowania, możemy jedynie spekulować – czy dziewczynka poszukuje jakiegoś wzorca?

Ujęcie jedenaste.



Fot. 3.139 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV

Nowy kąt kamery – średni plan: Olive, tym razem widziana od tyłu, na tle telewizora. Widzimy jednocześnie gestykulacje Miss Ameryki na ekranie i Olive kopiującą jej każdy ruch.

To ostatnie ujęcie sekwencji przedstawiającej Olive przypomina ostatni kadr sekwencji otwierającej *Personę* Ingmara Bergmana (1966), filmu poruszającym tematy traumy, erotyzmu i braku uznania – tematy, które roztrząsa również *Mała Miss*.



Fot. 3.140 *Persona*, reż. Ingmar Bergman (1966). Zrzut ekranu. Źródło: AB Svensk Filmindustri / You Tube

Ewidentnie, reżyserzy filmu przemyśleli każdy kadr tak, aby nieustannie podsycać naszą ciekawość, a jednocześnie wciągnąć nas do procesu konstrukcji postaci. Każde ujęcie w sekwencji dostarcza nam wystarczająco nowych informacji, by połączywszy je z poprzednimi dedukować ich wspólny sens. Cały czas ciekawi jesteśmy Olive, i cały czas zastanawiamy się, co to wszystko znaczy. I wreszcie, co ważne, dostarczona jest nam zdrowa dawka humoru.

Zwróćmy uwagę, że reżyserzy używają ku temu języka czysto filmowego: to nie tyle aktorstwo, co informacje wizualne zawarte w każdym poszczególnym ujęciu, oraz ich zestawienie, prowadzą do coraz pełniejszego pojmowania postaci Olive (przypomnijmy tu efekt Kuleszowa). Aktorstwo Abigail Breslin jest neutralne, z wyjątkiem może ujęcia dziewiątego w którym Olive się uśmiecha, ale i tutaj jej mimika jest bardzo subtelna.

Porównajmy teraz nakręconą scenę ze scenariuszem:

ZBLIŻENIE - PIKSELE WIDEO

Pięć młodych kobiet stoi w szeregu oczekując werdyktu jury - wstrzymane oddechy, nadzieja. Obwieszczony jest nazwisko. Cztery złamane serca. Kamera panoramuje przez uśmiechy pokonanych by wreszcie wyłonić zwyciężczynię, która wybucha łzami, ściska stojącą u jej boku finalistkę.

NAPISY POCZATKOWE

MUZYKA - spokojna i melancholijna - płynie podczas początkowych scen prowadzących do karty tytułowej.

Zwycięzcy turnieju płacze i obejmuje Finalistki, podczas gdy przypinana jest jej korona. Następnie, bukiet kwiatów w rękę, paraduje po wybiegu śląc publiczności pocałunki.

WNĘTRZE - SUTERENA / POKÓJ TELEWIZYJNY - DZIEŃ

Sześćoletnia dziewczynka uważnie ogląda program. To OLIVE. Jest duża jak na swój wiek i nieco korpulentna. Ma kręcone włosy, na nosie okulary w czarnej oprawie. Ze skupieniem studiuje program. Nagle przyciska pilota i ZATRZYMUJE obraz. Z marzeniem w oku podnosi rękę naśladując gest pozdrowienia Miss Ameryki. PRZEWIJA taśmę. I znowu Miss Ameryki słyszy swoje nazwisko i wybucha łzami - emocjonalna i triumfująca.³⁸

Scenariusz podaje minimum informacji: kto, co i gdzie. Olive, sześćoletnia, korpulentna dziewczynka w okularach, w skupieniu ogląda wybory Miss Ameryki w pokoju telewizyjnym. Scenariusz nie zawiera żadnych instrukcji jak postać powinna być grana poza jedynym przysłówkiem „uważnie”. Scenariusz mógłby być przełożony na ekran przy pomocy paru zaledwie ujęć. Na przykład:

³⁸ Tłum. własne



Fot. 3.141 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV

Zbliżenie ekranu telewizyjnego.



Fot. 3.142 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV

Zbliżenie Olive.



Fot. 3.143 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton, Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu Źródło: Big Beach Films / Apple TV

Plan średni – Olive w suterenie przyciska pilota.



Fot. 2.144 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV

Zbliżenie ekranu ukazujące przewinięcie taśmy i euforię zwycięzcy.



Fot. 2.145 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV

Zbliżenie Olive naśladowującej jej gest.

Pięć ujęć oddałoby przebieg sceny wiernie z opisem scenariusza. Stracilibyśmy jednak intrygę, dociekliwość, napięcie oraz najprawdopodobniej humorystyczny ton filmu.

Powyższy przykład ilustruje zobowiązania reżyserów w stosunku do ich widowni. Dayton i Faris są w stanie docenić, że zarówno film jak i jego publiczność przerastają ich samych jako reżyserów. Nie wysuwają się zatem na pierwszy plan. Pozostając za kulisami zapewniają czytelność wszystkich elementów fabuły: klarowności opowiadania, postępu przyczynowo skutkowego, podtekstów oraz samego tonu filmu.

Paradoksalnie, ów brak ekstrawagancji zdradza ich humanizm – wartości, które film propaguje są dla pary reżyserskiej niezaprzeczalnie istotne.

Jak się przekonaliśmy zmontowany film w mniejszym lub większym stopniu różni się od scenariusza. Postać zestraja się z osobowością aktorki, didaskalia bywają zmodyfikowane w konfrontacji z realiami (uwarunkowaniami geograficznymi, pogodowymi, przestrzennymi, itd.), reżyser odnajdzie odmienne optymalne prowadzenie narracji (np. poprzez projekcję raczej niż empatię), wreszcie nakręcony materiał nie zapracuje na stole montażowym³⁹. Opowiada o tym Krzysztof Kieślowski na przykładzie początkowej sekwencji *Trzech kolorów – białego*⁴⁰:

Co było istotne to ulokować bohatera we właściwym anturazie, to znaczy ulokować go w takim miejscu, w którym będziemy widzieli, że on nie pasuje do świata, w którym się znajduje, [...].



Fot. 3.146 *Trzy kolory: Biały*, reż. Krzysztof Kieślowski (1993). Zrzut ekranu. Źródło: MK2 Productions / SBS Films

To jest jedno ujęcie, które jest dosyć długie, sfotografowane w ogólnym planie właśnie po to, żeby można było zobaczyć bohatera w całej jego sylwetce, to znaczy w całej jego nieporadności. [...] Temu ujęciu

³⁹ Naturalnie nie "kręcimy" już filmu tylko nagrywamy go cyfrowo, stół montażowy też należy do historii ale słownik pozostał.

⁴⁰ Kieślowski *Cinema Lesson in Blanc*, <https://www.youtube.com/watch?v=Dr8j5P1cB9w> (dostęp 10.11.2022)

brakowało detalu. Brakowało zbliżenia nóg albo czegokolwiek innego, które pozwoliłoby nam przejść z tego ujęcia na zbliżenie bohatera.



Fot. 3.147 *Trzy kolory: Biały*, reż. Krzysztof Kieślowski (1993). Zrzut ekranu. Źródło: MK2 Productions / SBS Films

Które jest tutaj. [...] kiedy w montażowni się zorientowałem, dokręciliśmy, później już, w innym zupełnie miejscu, na schodach do kościoła w Paryżu, dokręciliśmy scenę z tymi gołębiami. To nam pozwoliło przejść, po pierwsze do gołębia...



Fot. 3.148 *Trzy kolory: Biały*, reż. Krzysztof Kieślowski (1993). Zrzut ekranu. Źródło: MK2 Productions / SBS Films

a po drugie do jego portretu. [...]



Fot. 3.149 *Trzy kolory: Biały*, reż. Krzysztof Kieślowski (1993). Zrzut ekranu. Źródło: MK2 Productions / SBS Films

W jakimś stopniu ta scena jest streszczeniem czy skróceniem całego filmu.

Anegdota Kieślowskiego nie tylko opisuje borykanie się reżysera z przeciwnościami materii, ale jednocześnie formułuje jego/jej główną funkcję jako kustosa opowieści. Azymutem pracy reżysera jest zatem klarowność głównego przesłania filmu.

Odnalezienie przesłania nie jest wcale takie łatwe, szczególnie kiedy, jak w naszym przypadku, reżyser nie jest jednocześnie autorką scenariusza. Zaczęliśmy od sformułowania samego pojęcia przesłania. Ustaliliśmy, że jest to hipoteza, dla której wiarygodności film dostarcza argumentów. Jest to spojrzenie na empirię bycia człowiekiem, zgłębiające tak uniwersalne wartości jak miłość, odwaga czy wolność. Przesłanie jest jak kręgosłup czy kil statku – choć niewidoczne, wyraźnie wyczuwamy jego obecność. Często przyjmuje ono formę aforyzmu: „miłość zwycięży wszystko” (*Romeo i Julia*), „zazdrość zabija miłość” (*Otello*), „ślepa ambicja prowadzi do upadku” (*Makbet*). Zwróćmy tu uwagę, że taka formuła przesłania składa się dwu zasadniczych idei: *miłość* i *wszystko*, *zazdrość* i *miłość*, czy *ślepa ambicja* i *upadek*, połączonych aktywnym czasownikiem: *zwyciężyć*, *zabić*, *prowadzić*. Użyteczne przesłanie powinno zatem składać się z tychże trzech elementów: centralnej idei filmu, transformującej akcji oraz idei ujawniającej punkt widzenia narratora/reżysera. Jest niesłychanie ważne by opowiadająca historię utożsamiała się ze swoim przesłaniem. Postawa *muszę zmienić twój, widzu, punkt widzenia na ten temat* powinien być kanonem reżyserek Yegna. Bez

trafnie sformułowanego przesłania, i to takiego które odbijać będzie osobiste przekonania i wartości reżyserki, odcinek będzie pusty.

Od ustalenia przesłania scenariusza niedaleka droga do wizji reżysera. Wizja ma wiele wspólnego z przesłaniem: wbrew pozorom to nie estetyczna a etyczna strona opowiadania jest tu centrum uwagi. Wizja, podobnie jak przesłanie, to coś bardzo subiektywnego – różni reżyserzy różnie przedstawiliby ten sam materiał dlatego właśnie, że są różnymi ludźmi, o różnym wychowaniu, różnych uwarunkowaniach kulturowych, różnej wrażliwości, różnym systemie wartości, i z różnymi uprzedzeniami. W dużej mierze jest więc owocem podświadomości reżysera i wyjawia wartości, których ona sama może nie być w pełni świadoma. Samo sformułowanie wizji może przybrać różną formę, ważne jest by autentycznie odzwierciedlała światopogląd reżysera. Wizja jest sercem filmu. Kiedy już wiemy o czym naprawdę jest nasze opowiadanie, kiedy już wykuliśmy jego przesłanie, musimy być w stanie artykułować poetykę, wedle której reguł będzie się rozwijać fabuła. Innymi słowy, mieć jasne wyobrażenie w jaki sposób historia będzie opowiadana. Stworzyć świat, w którym odbywać się będzie akcja.

Gdybym miał osiem godzin na ścięciu drzewa, spędziłbym sześć na ostrzeniu siekiery.

Powyższa fraza, przypisywana Abrahamowi Lincolnowi, była naszym przedprodukcyjnym motto. Zaczynaliśmy od czytania scenariusza.⁴¹ Otrzymywaliśmy przedostatnią wersję (reżyserki w języku amharskim, ja w angielskim) do informacji zwrotnej. Uczulałem reżyserki, że pierwszy kontakt ze scenariuszem powinien być traktowany jako wydarzenie wyjątkowe, wymagające specjalnej uwagi. Spotkanie to wymaga czasu, którego nic nie zaburzy, i skupienia. Pierwsze czytanie powinno odbyć się „jednym haustem”, od początku do końca, w niespiesznym tempie i najlepiej na głos (choć bez interpretacji) - tym sposobem tekst wchłonięty zostaje poprzez dwa zmysły dając przy tym wgląd w jakość i rytm dialogu.

Natychmiast po ukończeniu lektury mocno sugerowałem zanotowanie pierwszych wrażeń: *co mnie poruszyło? Co mnie rozśmieszyło? Co mnie zafrapowało? Co było niejasne? Jak odebrałam historię emocjonalnie? Jak odebrałam historię intelektualnie?* Mogą się one okazać bardzo pomocne w okresie późniejszym, kiedy reżyser zaprzątnięta będzie nieustannym rozwiązywaniem problemów produkcyjnych. Tymczasem koncentrowaliśmy się na logistyce i klarowności fabuły:

⁴¹ Scenariusze serialu to praca zespołu scenarzystów pod przewodnictwem producentki Mehret Mandefro i głównej scenarzystki Seble Tadesse.

- Logistyka: ile jest scen w odcinku⁴², ile scen w poszczególnych obiektach⁴³, ile scen na zewnątrz, ile wewnątrz⁴⁴, ile scen wymagających szczególnej uwagi ze względu na efekty specjalne, dzieci, zwierzęta, kaskaderkę, sceny muzyczne, itd.
- Klarowność fabuły: czy historia jest wiarygodna, czy konstrukcja zdaje egzamin przyczynowo-skutkowy, czy wystarczająco rośnie napięcie (*mam nadzieję, że X dopnie swego celu, ale boję się, że Y jej w tym przeszkodzi*), wreszcie, czy przesłanie odcinka jest wyeksponowane wystarczająco wyraźnie, ale bez popadania w propagandę.

Spotkanie z pierwszym asystentem reżysera odpowiedzialnym za przygotowanie planu zdjęć, upewniło nas o racjonalności scenariusza bądź jej braku. Na przykład zbyt wiele scen plenerowych nie pozwoliłoby na wykonanie planu. Podobnie ze scenami zawierającymi dzieci. Sceny muzyczne wymagają odrębnych prób i nagrań w okresie przedprodukcyjnym, itd. Przekazywaliśmy nasze sugestie modyfikacji scenarzystom oraz producentkom.

W oczekiwaniu na ostateczną wersję scenariusza wspólnie z reżyserką odbywaliśmy spotkania z szefami wydziałów: kamery, scenografii, dźwięku, kostiumów i charakteryzacji, jednocześnie odwiedzając sugerowane plenery i obiekty. Celem spotkań było uzgodnienie jedności stylistycznej – gamy kolorystycznej, stylu pracy kamery, doboru obiektywów i głębi ostrości, udźwiękowienia, oraz strategię rozwiązywania potencjalnych problemów. Spierać by się można, czy nie należało rozpocząć całego szkolenia od analizy scenariusza, jest to przecież podstawa wszystkich kreatywnych decyzji reżyserskich, zarówno w okresie przygotowawczym, jak produkcji i montażu. Analiza scenariusza powinna jednak również stanowić punkt wyjściowy przygotowania aktorskiego. Ten etap szkolenia połączył więc przyszłe reżyserki serialu z zespołem aktorskim.

⁴² Ilość scen w odcinku jest jednym z elementów definiujących efektywność scenariusza. Zakładając, że przeciętna scena dwójkowa składa się z trzech ujęć (planu szerokiego i dwóch zbliżeń) długość sceny gra tu rolę drugorzędą, ważna jest ilość ustawień kamery. Scena trzydziestosekundowa potrzebuje tyle samo ustawień kamery co scena dwuminutowa. To nie długość sceny wpływa na czas rejestracji, ale ilość ustawień kamery. Ergo: mniej scen równa się bardziej ekonomicznemu planowi zdjęć.

⁴³ Najwięcej czasu pochłania przemieszczenie ekipy. Więc jeśli chcemy w ciągu dnia plenerowego zarejestrować, powiedzmy, sześć scen, to nie powinniśmy mieć więcej niż dwa obiekty.

⁴⁴ Naturalnie musimy brać pod uwagę warunki pogodowe i mieć możliwość przeniesienia sceny z pleneru do studia.

PRACA Z ZESPOŁEM AKTORSKIM

Wspólne zajęcia reżyserek z aktorami zaczęłam od doświadczenia mającego na celu budowę atmosfery wzajemnego zaufania, niezbędną do twórczej współpracy. Odwołałam się tu do eksperymentu profesora psychologii ze State University of New York Arthura Arona, w którym ochotnicy w milczeniu patrzą sobie wzajemnie w oczy przez cztery minuty. Efektem eksperymentu ma być rozluźnienie odruchów obronnych prowadzące do poczucia bliskiego związku z partnerem.

Amnesty International Ireland przeprowadziła ten eksperyment w 2016 w Berlinie łącząc niedawno wówczas przybyłych uciekinierów politycznych z mieszkańcami Europy. Poniższe kadry z rejestru doświadczenia ilustrują rosnący związek emocjonalny.



Fot. 4.1 – 4.4 *Look Beyond Borders* (2016). Zrzuty ekranu. Źródło: Amnesty International Ireland / YouTube

Poszerzyłam stopień zaangażowania instruując uczestników by po czterech minutach jedna ze stron zadała partnerowi pytanie, „kim jesteś” i w milczeniu słuchała sześciominutowej odpowiedzi. Następnie strona odpowiadająca zadawała to samo pytanie by z kolei słuchać odpowiedzi partnerki. Ćwiczenie przyniosło rezultaty porównywalne z eksperymentem berlińskim – ufność, bliskość, poczucie bezpieczeństwa. W okresie produkcyjnym reżyserki sporadycznie używały tego ćwiczenia próbując sceny przed zapisem, gdy istniała potrzeba wyciszenia aktorów i wzmocnienia atmosfery zaufania.

Zanim przejdę do opisu pierwszego stopnia naszych wspólnych zajęć - analizy scenariusza, chciałbym bliżej przedstawić aktorów grających główne postacie.



Fot. 4.5 Tsinat Terefe. Źródło: Girl Effect

Tsinat Terefe (Alem) wychowała się na wsi jako jedna z dwóch córek samotnej matki. Ukończyła 10 lat szkoły. Jej jedynym przygotowaniem aktorskim były występy taneczne dla klientów matki, która utrzymywała rodzinę z wyrobu i sprzedaży tradycyjnego etiopskiego piwa 'tela'.

Alem to pewna siebie idealistka, marzycielka, pasjonatka, która walczyć będzie w obronie każdego, kto znalazł się w potrzebie. Chce zbawić świat i nie ma cierpliwości do nikogo, kto stanie na jej drodze. Alem pochodzi z zamożnej rodziny, jest uwielbiana przez ojca, właściciela miejscowego hotelu. Nie wie, że ojciec regularnie znęca się nad matką.



Fot. 4.6 Abenezer Tesfaye. Źródło: Girl Effect

Abenezer Tesfaye (Dawit, brat Alem) urodził się w Addis Abebie. Nie ma rodzeństwa. Wychowała go bezrobotna babcia. Środki na utrzymanie zapewniała im dalsza rodzina.⁴⁵ Abenezer ukończył szkołę średnią, gdzie miał przedmioty obejmujące aktorstwo i śpiew.

Dawit kryje się za maską twardziela; zniewalającego dziewczyny faceta, którego wszyscy się boją. Jest odważny, uparty, uporczywie dążący do celu. Łatwo traci cierpliwość. Potrafi być okrutny, szczególnie w stosunku do płci przeciwnej. W istocie jest to wrażliwy, zagubiony chłopiec. Dawit jest świadomy tego, jak ojciec traktuje matkę.

⁴⁵ Rząd Etiopii nie zapewnia zasiłku bezrobotnym.



Fot. 4.7 Tsedenia Lemma. Źródło: Girl Effect

Tsedenia Lemma (Tsega) wychowała się w Addis Abebie w rodzinie robotniczej: ojciec jest mechanikiem a matka prowadzi mały sklep. Ukończyła dziesięć lat szkoły, w której brała udział w występach scenicznych. Urodzona w 1990, Tsedenia jest najstarszą z siódemki głównych aktorów.

Wiejska myszka Tsega przeprowadziła się do cioci (matki Fikir) by ukończyć szkołę średnią. Tsega jest bardzo skromna, nadzwyczaj inteligentna (fakt, który często ukrywa za cenę towarzyskiej akceptacji) i ma dar godzenia ludzi. Jej rodzice są biedni. Tsega zdaje sobie sprawę z ich wyrzeczeń, jak i z poświęceń jej miejskiej rodziny.



Fot. 4.8 Tirhas Gebru. Źródło: Girl Effect

Tirhas Gebru (Fikir), córka policjanta. Ma brata i siostrę. Matka Tirhas zmarła, gdy ta była dzieckiem, zdążyła jednak zaszcześcić córcę miłością do książek. Tirhas jest czytana, pełna inicjatywy, pasjonuje ją śpiew. Wykształcenie: dyplom administracji turystycznej.

Fikir pochodzi z małomieszczańskiej rodziny o ograniczonym wykształceniu. Jej przedsiębiorczy rodzice utrzymują dom z posiadania młyna. Fikir to kontestator, kwestionujący intencje tych przy władzy; nie ufa ludziom i z trudnością akceptuje pouczenia. Prowadzi to do problemów zarówno w szkole, jak i w domu.



Fot. 4.9 Bethlehem Sherefedin. Źródło: Girl Effect

Bethlehem Sherefedin (Hana) wychowała się w Addis Abebie w rodzinie inteligentnej – matka jest urzędnikiem państwowym, ojciec, emerytowany oficer, wynajmuje część domu dla zarobku. Bethlehem ma wyższe wykształcenie (marketing). Ma dwóch braci i siostrę. Mieszka z rodzicami.

Nad wiek dojrzała Hana marzy o tym, by mieć tyle czasu dla siebie co jej brat. Oprócz Hayle Hana ma jeszcze troje młodszego rodzeństwa, którymi musi się na co dzień zajmować. Jej matka i ojciec prowadzą niewielkie gospodarstwo rolne pod miastem. Hana chciałaby grać w piłkę nożną, co dziewczynie nie uchodzi.



Fot. 4.10 Yared Alemayehu. Źródło: Girl Effect

Yared Alemayehu (Hayle, brat Hany) wychował się w miejscowości Debreziet w centralnej Etiopii wspólnie z dwoma braćmi i siostrą u babci, która utrzymywała rodzinę z wynajmu pokoi. Największą lekcję życiową Yared odebrał w wieku 11 lat, kiedy przeniósł się do Addis Abeby i przez cztery lata zmuszony był żyć na ulicy. Yared ukończył 10 lat szkoły.

Hayle to dusza towarzystwa. Jest dowcipny i lubi być centrum zainteresowania. Jest dobrym słuchaczem i łatwo nawiązuje kontakty. Potrafi manipulować ludźmi i miga się przed obowiązkami domowymi. Ale jest również pełen empatii, nie przejdzie obojętnie obok potrzebującego pomocy.



Fot. 3.11 Blen Alem. Źródło: Girl Effect

Blen Alem (Lomi) ma dwie siostry i dwóch braci. Ojciec zmarł, gdy Blen miała 3 lata, matka jednaście lat później. Blen rozpoczęła studia farmakologiczne, ale ich nie ukończyła. Tak jak reszta zespołu, oprócz dwutygodniowych warsztatów z d'bi.young anitafrika Blen nie miała żadnego przygotowania aktorskiego.

Lomi jest zawsze uśmiechnięta choć los jej nie oszczędził. Jej rodzice zginęli w wypadku samochodowym, rodzeństwo zostało rozparcelowane po dalszej rodzinie. Lomi mieszka z babcią. Jest pracowita i oszczędna. Pod jej zaradnością kryje się lęk o przyszłość i brak pewności siebie.

Analizę scenariusza oparłem na schemacie Judith Weston. W swojej książce *The Film Director's Intuition* Weston pisze:

Celem analizy scenariusza jest zakochanie się w historii i jej bohaterach. Kiedykolwiek czujesz, że postacie są płytkie i nieinteresujące, po prostu nie znasz ich wystarczająco dobrze. Kiedy poświęcisz im wystarczająco należytej uwagi odkryją swoje tajemnice i staną się fascynujące.⁴⁶

Weston dzieli proces analizy na dwa etapy: eksplorację oraz interpretację. Eksploracja to czas na zbieranie materiału: identyfikację faktów zawartych w scenariuszu, weryfikację wszelkich niejasności, zadawanie pytań co do okoliczności założonych, postaci, ich związku, czy też znaczenia poszczególnych kwestii oraz formułowanie potencjalnych odpowiedzi na każde z nich, i wreszcie sformułowanie wydarzenia emocjonalnego sceny. Etap interpretacji to zbieranie owoców pracy badawczej. Rozpatrzywszy wszystkie zebrane fakty, pytania i wydarzenia emocjonalne reżyser formułuje najbardziej logiczne dla każdej postaci cele (Stanisławskiego *zadania*) oraz działania (taktykę) mające prowadzić do ich osiągnięcia.

Dla ćwiczenia przeprowadziliśmy analizę sceny z *Małej Miss*: W drodze na konkurs rodzina zatrzymała się na noc w motelu, gdzie Dziadek tragicznie przedawkował heroinę. Jego śmierć stawia rodzinę w obliczu czasochłonnych

⁴⁶ Tłum. własne

formalności, załatwianie których uniemożliwiłoby dotarcie do Redondo Beach na czas. Tuż przed poniższą sceną Richard poprosił o możliwość zobaczenia zwłok.

WNETRZE - ERKA - DZIEŃ

Wchodzą. Jest cicho. Ciało Dziadka leży przykryte.

Richard podchodzi, zagląda pod prześcieradło, przykrywa ciało. Odwraca się do ściany. Zaczyna raptownie oddychać - dusząc emocje. Nie chce stracić kontroli, czułby się niewygodnie okazując uczucia.

RICHARD

(pod nosem)

O cholera, tato. O cholera.

(pauza)

Głupi, głupi, głupi...!!!

Kręci głową i bierze parę ostrych oddechów starając się odzyskać równowagę, wciąż twarzą do ściany.

Sheryl przytula Olive, głaszcze ją. Olive nie płacze - wszystko to jest dla niej zbyt nowe. Sheryl pochyla się i szepcze:

SHERYL

Wystartujesz w konkursie w przyszłym roku. Dobrze, kochanie? W przyszłym roku.

Olive potakuje. Nikt nic nie mówi. Wreszcie Richard odwraca się. Jest zdeterminowany.

RICHARD

Nie. Nie po to przejechaliśmy siedemset mil. Niech mnie szlag

trafi, jeśli nie zdążę na ten
konkurs.

SHERYL

Kochanie... nie możemy go tak
zostawić!

RICHARD

Wcale nie zamierzamy go zostawić.

Richard wrzuca formularze do kosza. Otwiera drzwi, zagląda na korytarz. Zamyka drzwi.

RICHARD (CONT.)

O cholera...!

Z desperacją rozgląda się po pokoju. Widzi okno. Podchodzi, otwiera je.⁴⁷

EXPLORACJA

Identyfikacja faktów.

Spisujemy wszystkie fakty jakkolwiek trywialne, nie upiększamy ich, nie wyjaśniamy ani nie analizujemy. Interpretacja na obecnym etapie zaszczepliłaby jedynie osobiste uprzedzenia i zamazała obiektywny obraz. Destylacja sceny do jej obiektywnych, niepodatnych na interpretację elementów, daje reżyserowi solidny fundament historii, pomocny w odnalezieniu autentycznego sedna sceny – „wydarzenia emocjonalnego” w języku Weston. Oto fakty:

Richard, Sheryl, Dwayne i Olive wchodzą do pokoju intensywnej terapii, gdzie leży ciało Dziadka przykryte prześcieradłem.

Richard odkrywa go, patrzy, przykrywa, podchodzi do ściany i odwraca się tyłem do obecnych.

Sheryl obejmuje Olive, głaszcze ją i obiecuje, że ta przystąpi do konkursu w przyszłym roku.

⁴⁷ Tłum. własne

Richard odwraca się do pozostałych, ogłasza, że nie po to przejechali 700 mil, a on będzie przeklęty, jeśli nie zdąży na konkurs.

Richard następnie wrzuca formularze do kosza, otwiera drzwi, wygląda na korytarz, ponownie je zamyka, klnie, wreszcie otwiera okno.

Niejasne kwestie.

Są to zdania, które z jakiegokolwiek powodu nie są zrozumiałe, bądź ich znaczenie jest niejasne. Niejasne kwestie to często pozorna nielogiczność – stwierdzenie, które nie ma logicznego związku ze zdaniem je poprzedzającym. Tak jak tutaj:

RICHARD

(pod nosem)

O cholera, tato. O cholera.

(pauza)

Głupi, głupi, głupi...!!!

Jaka jest natura przeskoku między „O cholera, tato. O cholera” (hipotetycznie frustracja Richarda z powodu śmierci, która nastąpiła w najmniej odpowiednim momencie) a „Głupi, głupi, głupi...!!!”? – Co dzieje się w tym momencie? I kogo Richard ma na myśli w drugim zdaniu? Czy to jego ojciec był głupi przedawkowując narkotyki, czy też on, Richard, był głupi dając się wpakować w ten cały bałagan Małej Miss? A może był głupi nie widząc, że narkomania Dziadka może doprowadzić do takiej katastrofy? Studiujemy scenariusz zdanie po zdaniu i słowo po słowie, by mieć absolutną pewność, że wszystko jest jasne. Nie przyjmujemy pierwszego znaczenia danego słowa czy wyrażenia za pewnik. Jeśli słowo ma różnorodne znaczenia wyszukujemy najbardziej adekwatne. Studiujemy znaczenia idiomów.

Pytania.

Kwestionujemy wszystko. Im więcej zadanych pytań tym lepiej. I na każde pytanie znajdujemy przynajmniej trzy odpowiedzi. Nie chodzi tu o odpowiedzi „poprawne”, a raczej o otwarcie potencjalnych ewentualności. Na przykład, w scenariuszu Olive potakuje w odpowiedzi na obietnicę Sheryl, że wystartuje w konkursie w przyszłym roku. Ma to absolutny sens – naturalnie śmierć Dziadka jest o wiele ważniejsza od konkursu piękności. Ale czy na pewno jest to tylko gest zgody? Czy taka interpretacja nie jest aby rzutowaniem na dziecko naszego dorosłego punktu widzenia? Czy mogą być inne powody gestu Olive? Może jest tak przytłoczona biegiem rzeczy, że kiwnięcie głową jest jedynie odruchem, bądź próbą przekazu, „Zostaw mnie w spokoju”. Lub wręcz przeciwnie, „Bądź blisko, pomóż mi, bo nie wiem jak sobie z tym poradzić”. Inne istotne dla sceny pytania, które moglibyśmy zadać to:

Dlaczego Richard nie chce stracić kontroli?

- a) Ponieważ utrata kontroli określa przegranych a Richard nie jest przegranym.
- b) Ponieważ czuje, że nie mając kontroli nad swoim życiem powinien przynajmniej mieć kontrolę nad swoimi emocjami.
- c) Ponieważ utrata kontroli zachwiałaby spełnienie obietnicy, że dowiezie Olive na konkurs.

Dlaczego Richard czułby się niewygodnie okazując uczucia?

- a) Ponieważ został wychowany w duchu, że mężczyźni nie okazują uczuć.
- b) Ponieważ wstydzi się odkryć swoją wrażliwą stronę, ergo nie potrafi być sobą wobec własnej rodziny (a jakie mogą być tego przyczyny?). Poza wszystkim, o jakich uczuciach mowa? Richard zawsze traktował ojca chłodno. Chociaż był moment, po nieszczęsnym spotkaniu ze Stanem Grossmanem, kiedy szczerze przyjął jego współczucie. Czy oznacza to, że ojciec i syn byli sobie bardzo bliscy, ale nie potrafili wyrazić swoich uczuć względem siebie?

Dlaczego Richard kręci głową?

- a) Jest to naturalny etap procesu żałoby – szok i zaprzeczenie. Richard odmawia przyjęcia faktu śmierci ojca.
- b) Jest sfrustrowany – śmierć Dziadka uniemożliwia dotarcie do Redondo Beach na czas.
- c) Ma migrenę, którą próbuje otrząsnąć.

Dlaczego wyrzuca formularze do kosza?

- a) Ponieważ postanowił nie dopełniać formalności.
- b) Dokumenty są namacalnym dowodem śmierci ojca – fakt, który Richard podświadomie odrzuca.
- c) Potrzebuje mieć wolne ręce.

Wydarzenie emocjonalne.

Najprostsza definicja dramatu to *coś się komuś przydarza*. W efekcie ten ktoś podlega przemianie, nie jest już tą samą osobą, którą był (bądź była) na początku historii, przed

przydarzeniami. Dotyczy to zarówno całego filmu jak i każdej poszczególnej sceny – musimy odkryć ten moment, w którym następuje transformacja, kiedy zmienia się stosunek postaci względem siebie nawzajem: czy stają się emocjonalnie bliższe sobie, czy też przeciwnie, chłodniejsze? Taki moment zmiany, który dotyka wszystkich w omawianej scenie ma miejsce tuż po tym jak Sheryl zapewnia Olive, że ta wystartuje w konkursie w przyszłym roku:

Olive potakuje. Nikt nic nie mówi. Wreszcie Richard odwraca się. Jest zdeterminowany.

RICHARD

Nie. Nie po to przejechaliśmy
siedemset mil. Niech mnie szlag
trafi, jeśli nie zdążę na ten
konkurs.

Wkrótce cała rodzina przyłączy się do planu Richarda, by wykraść ciało Dziadka ze szpitala. Będzie to znaczący krok w kierunku ewolucji interpersonalnych relacji z menażerii wyobcowanych osób w bliską sobie rodzinę, jaką widzimy na końcu filmu. Zwróćmy jednak uwagę na dobór słów Richarda, „Niech **mnie** szlag trafi, jeśli (**ja**) nie zdążę na ten konkurs”. Nie jest to głos w pełni odmienionego bohatera: do końca historii jeszcze długa droga, ale widzimy tu pierwszą oznakę zmiany.

Faza eksploracji zakończona: zgromadziliśmy wystarczająco danych by przejść do kolejnego stadium.

INTERPRETACJA

Zadania i działania

Rozpatrzywszy wszystkie zebrane fakty, pytania i wydarzenie emocjonalne reżyser formułuje najbardziej logiczne dla każdej postaci zadania oraz działania prowadzące do ich osiągnięcia. Spróbujmy odkryć zadanie Richarda, wykorzystując wzorzec rozwoju postaci przedstawiony na stronie

1. **Status Quo** – wbrew piętrzącym się przeszkodom Richard usiłuje dowieźć Olive do Redondo Beach na konkurs Małej Miss Słońca.

2. **Zaskoczenie** – wiadomość, że formalności związane ze śmiercią Dziadka zabiorą o wiele więcej czasu niż oczekiwał.
3. **Uzmysłowienie** – Richard zdaje sobie sprawę, że załatwiają formalności nie będzie w stanie dostarczyć Olive na czas.
4. **Ewaluacja** – Richard jest w sytuacji bez wyjścia: musi dostarczyć Olive na czas a jednocześnie musi pozostać na miejscu z ciałem zmarłego ojca. Co zrobić? Aby osiągnąć swój cel, Richard musi podjąć jakieś działanie.
5. **Decyzja** – trzeba wykraść ciało Dziadka ze szpitala. Do tego będzie potrzebował pomocy całej rodziny. To jego kolejne zadanie.

Jego pierwszym działaniem jest, być może, nakłonienie Sheryl do współpracy, a kiedy nie odnosi to skutku, Richard prowokuje wszystkich wyrzucając dokumenty do śmieci a następnie szuka możliwości wyjścia niepostrzeżenie z pokoju.

Wachlarz działań, jakie postać może podjąć w celu osiągnięcia swoich zamiarów jest niemal nieograniczony. Najbardziej adekwatne pojawią się podczas prób. Tym niemniej wytyczenie potencjalnych działań postaci w scenie na etapie analizy scenariusza daje reżyserowi (jak i aktorowi) solidną amunicję do wykorzystania podczas prób (np.: „a możemy spróbować *szantaż* w miejsce *provokacji*?).

Wybiegając nieco naprzód popatrzmy jak analiza początkowej sceny pierwszego odcinka *Yegna* zaowocowała w jej interpretacji. Scena przedstawia widzowi dwie z siedmiu głównych postaci serialu, kuzynki Fikir i Tsegę.

PLENER – RZEKA – DZIEŃ

Twarz TSEGI. Dziewczyna pierze. Na brzegu rzeki sterta ubrań i kosz. Szum rzeki i rytm uderzających o kamienie ubrań. Perkusyjny rytm wpada w ucho. To tak, jakbyśmy słyszeli jej myśli.

FIKIR ignoruje stos ubrań obok siebie, rzuca kamykami do rzeki. Każdy wrzucony kamień odnawia rytm. FIKIR celuje w pobliże Tsegi. Plusk! Rytm ustaje.

Tsega zwraca twarz do słońca, zamyka oczy, uśmiecha się.

FIKIR

Uch... nudno tutaj. Czemu ta rura musiała

pęknąć?

Tsega nie odpowiada.

FIKIR (CONT.)

Zamurowało cię?

Tsega nie odpowiada, jej twarz zwrócona do słońca.

FIKIR (CONT.)

Hej, obudź się! Jestem tu, mówię do
ciebie.

TSEGA

(cicho)

Mm?

FIKIR

Zdajesz sobie sprawę, że z tobą
rozmawiam, nie?

TSEGA

(cicho)

Po prostu lubię słońce.

FIKIR

Co tu jest do lubienia?

Tsega wraca do prania.

TSEGA

(nieco głośniej)

Fikir...nie zdążymy do domu zanim
będzie ciemno, jeśli zaraz nie

zabierzesz się do pracy.

Fikir wywraca oczami.

FIKIR

I o to właśnie chodzi, Tsega. Żeby
nie wrócić szybko do domu.

Fikir bawi się kamieniem u jej stóp.

TSEGA

Myślałam, że ciocia mówiła, że mamy
być z powrotem na szóstą.

FIKIR

Zawsze robisz wszystko, co ci każą?

Fikir nie daje Tsedze szansy na odpowiedź.

FIKIR (CONT.)

Jakaś ty nudna! Niby jesteśmy
kuzynkami, ale chyba nie mamy ze
sobą nic wspólnego.

TSEGA

Chcę tylko uszanować cioci życzenia.

FIKIR

Trele morele.

Tsega zdejmuje buty, wkłada stopy do wody i ponownie zwraca
twarz do słońca.

TSEGA

O jak dobrze...

Fikir spryskuje Tsegę wodą, gdy ta ma zamknięte oczy. Tsega wzdryga się.

TSEGA

Hej!!!

FIKIR

Mam cię!

Fikir wybucha śmiechem.

TSEGA

To wcale nie jest zabawne!

FIKIR

Ale cię łatwo przestraszyć.

(po chwili)

Będzie fajnie.

Tsega wraca do prania.

TSEGA

Fikir, rusz się. Naprawdę musimy to skończyć.

FIKIR

Nienawidzę prania.

TSEGA

Mama ci nie każe?

FIKIR

Jak ci się wydaje?

Tsega myśli przez chwilę.

TSEGA

A ja lubię prac. Daje mi to czas
dla siebie.

Fikir patrzy na nią z niedowierzaniem.

FIKIR

Serio? W takim razie... proszę
bardzo, pierz. Ja spadam.

Nie czekając na odpowiedź Tsegi odchodzi. Tsega z wrażenia przestaje prac. Patrzy za nią.⁴⁸

EXPLORACJA

Identyfikacja faktów.

Fikir i Tsega są kuzynkami. Tsega przyjechała z prowincji. Będzie chodzić do tej samej szkoły średniej co Fikir. Dziewczyny mają za zadanie zrobić pranie w rzece, ponieważ w domu pękła rura. Matka Fikir przykazała im powrót do domu o określonej godzinie. Tsega pierze, Fikir bawi się rzucając kamieniami do rzeki.

Niejasne kwestie.

„Ale łatwo cię przestraszyć. (po chwili) Będzie fajnie”.

a) Fikir jest pełna empatii. Zdaje sobie sprawę, jak ciężko musi być Tsedze w nowych okolicznościach, jaka jest w związku z tym nerwowa. Stara się uspokoić kuzynkę, zapewnić ją, że wszystko się ułoży.

b) Fikir jest autentycznie zaskoczona reakcją Tsegi. Widzi w niej dobry materiał na manipulację.

c) Fikir cieszy się z reakcji Tsegi. Będzie jej dokuczać.

„O jak dobrze” w odpowiedzi na Fikir „Trele morele”.

a) Tsega nawet Fikir nie słuchała – nie mogła się doczekać by zanurzyć stopy w chłodnej wodzie.

⁴⁸ Tłum. własne

b) Na prowokację Fikir Tsega odpowiada prowokacją: „nic sobie z twoich gier nie robię.”

c) Jest to spontaniczna reakcja.

„A ja lubię pracować. Daje mi to czas dla siebie”.

a) Tsega droczy się z Fikir. Stwierdzenie jest ironicznym wyzwaniem w obliczu rozlatania Fikir.

b) W domu Tsega nigdy nie miała czasu dla siebie. Oprócz czasu prania właśnie.

c) Tsega usiłuje przekonać Fikir, że i w takim prozaicznym zajęciu można znaleźć jakąś przyjemność.

Pytania.

Naturalnie pytania można mnożyć. Ograniczyliśmy się do kilku:

Jak długo Tsega i Fikir są już nad rzeką?

a) Przyszły jakiś czas temu, powiedzmy 15 minut. Fikir wypytywała Tsegę o jej życie na wsi, o rodzinę, powiadała o stosunkach rodzinnych, wreszcie tematy wyczerpały się. Tym bardziej, że Tsega jest małomówna. Nastąpiła dłuższa cisza.

b) Przyszły bardzo niedawno. Znalazły dogodne miejsce, rozłożyły rzeczy do prania, podzieliły się mydłem. Czas zabrać się do pracy.

c) Są już na tyle długo, by pozwolić sobie na krótką przerwę w intensywnej pracy.

Czy oprócz Tsegi i Fikir są w pobliżu jeszcze jakieś inne osoby?

a) Tsega i Fikir są same.

b) Oprócz dziewcząt jest jeszcze parę kobiet, które również piorą.

c) Rzeka pełna jest bawiących się dzieci, piorących kobiet, myjących się nagich mężczyzn.

Dlaczego Tsega musiała przyjechać do miasta by chodzić do szkoły?

a) W pobliżu wioski Tsegi nie ma szkoły średniej.

b) Ojciec Tsegi jest niepohamowany i zaczyna patrzeć na córkę jako obiekt seksualny.

c) Tsega marzyła o tym by wyjechać, czuła, że dusi się na wsi.

Jak czuje się Tsega mając w prognozie kilka lat pobytu w mieście?

- a) Tsega patrzy na to jak na wielką przygodę, nie może się doczekać pierwszego dnia szkoły.
- b) Tsega czuje się przytłoczona, zastraszona, najchętniej wróciłaby zaraz do domu.
- c) Tsega patrzy na to jak na wyzwanie – wie, że będzie ciężko, ale chce dopiąć swojego celu (zostanie nauczycielką).

Jaki jest stosunek Fikir i Tsegi do siebie nawzajem?

- a) Dziewczęta były nierozłączne w dzieciństwie, zanim rodzina Fikir nie przeniosła się do miasta. Teraz nieśmiało starają się odbudować przyjaźń na nowej stopie jako nastolatki.
- b) Tsega i Fikir widywały się przez lata z okazji świąt i zjazdów rodzinnych. Fikir zawsze imponowała Tsedze.
- c) Tsega zawsze była stawiana Fikir jako wzór – najlepsza uczennica, najpracowitsza w domu etc.

Dlaczego Fikir się z nią droczy?

- a) Tsega zawsze była stawiana jej jako wzór co wystarczało, żeby nie darzyć jej sympatią, a teraz Fikir musi jeszcze dzielić z nią pokój, i to przez lata!
- b) Fikir chce ją rozruszać. Tsega według Fikir „wyżej sra niż dupę ma”.
- c) Fikir wstąpiła w okres „burzy i naporu” i usiłuje humorystycznie wciągnąć Tsegę w kontestację.

Jaki jest stosunek Tsegi do mamy Fikir?

- a) Mama Fikir to jej ulubiona ciocia i Tsega widzi, że jej uczucia są odwzajemnione.
- b) Tsega boi się cioci.
- c) Tsega jest pełna szacunku dla mamy Fikir, która opiekowała się jej mamą, gdy ta była chora. A teraz przyjęła ją pod swój dach, choć w domu się nie przelewa.

Dlaczego Tsega zwraca się ku słońcu?

- a) Tsega ma problemy ze skórą.
- b) Tsega próbuje odciąć się od paplaniny Fikir.
- c) Tsega dba o urodę – chce poprawić karnację.

Dlaczego Tsega wkłada stopy do wody?

- a) Tsega ma niewygodne buty. I w efekcie bardzo obolałe stopy.
- b) Tsega uwielbia wodę. W jej wsi nie było rzeki. Najchętniej cała by się zanurzyła.
- c) Jako odpowiedź na prowokacje Fikir.

Dokąd wybiera się Fikir?

- a) Dokądkolwiek. Byle tylko nie być tutaj z Tsegą.
- b) Na spotkanie z chłopcem, którego niedawno poznała.
- c) Do fryzjerki, u której czasami pracuje bez zezwolenia i wiedzy rodziców.

Wydarzenie emocjonalne.

Zmiana stosunku do siebie nawzajem następuje po kwestii Fikir „Jakaś ty nudna”. Do tej pory rozmowa miała charakter raczej żartobliwy, mimo zaczepki Fikir. Stwierdzenie „nie mamy ze sobą nic wspólnego” wyraźnie określa antagonistyczny stosunek.

Kolejny zwrot następuje na samym końcu sceny, kiedy Fikir odchodzi. Tego się Tsega nie spodziewała.

INTERPRETACJA

Zadania i działania.

Powyższe badania wyłoniły Tsegę jako protagonistkę, pomimo, iż to nie ona jest motorem akcji, jest raczej odbiorczynią działań Fikir. Tsega jest postawiona w sytuacji, w której musi zmodyfikować swoje nastawienie względem kuzynki. I wreszcie Tsega jest przedmiotem zaskoczenia. Zadaniem Tsegi jest ukończenie prania w wyznaczonym czasie. Działaniem – przekonanie Fikir, by ta zabrała się do pracy.

Fikir chce się wyrwać – to jej zadanie. Podejmuje różnorakie działania by osiągnąć swój cel: bagatelizuje, rozśmiesza, drażni, prowokuje, zaskakuje.

Realizacja zdjęć jest zawsze sztuką kompromisu pomiędzy ideą / zamysłem reżysera, a możliwościami, które oferuje nam rzeczywistość – plener, osobowości aktorów, pogoda, czas przeznaczony na nagranie sceny, jakość sprzętu, stopień wykszolenia kadry, odnalezienie wspólnego języka między załogą, aktorami i reżyserem, itp., itd. Arsenał, który zebraliśmy poprzez analizę tekstu musi zmierzyć się z rzeczywistością. Wyzwaniem jest tutaj zdobycie materiału do montażu, który:

- klarownie opowie historię
- pozostanie wierny jej przesłaniu i obranej stylistyce
- będzie funkcjonalny pod względem przyczynowości i ciągłości akcji

Reżyser jest więc w czasie zdjęć nie tylko narratorką, ale również kustoszem opowiadania odpowiedzialną za integralność materiału – detale intrygi mogą ulec modyfikacjom, jednak esencja opowiadania musi pozostać uhonorowana. Ostateczna wersja opowiadanej historii wyłoni się podczas montażu.

Przypatrzmy się jak skonstruowana została scena nad rzeką. Wbrew sugestiom scenariusza („Twarz TSEGI”) scena rozpoczyna się określeniem scenerii:



Fot. 4.12 Yegna, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne

Użycie tego ujęcia podyktowane zostało między innymi rozległością kraju – Etiopia to olbrzymi kraj, zróżnicowany geograficznie; kraj posługujący się dziewięćdziesięcioma językami, a co zatem idzie dziewięćdziesięcioma tożsamościami kulturowymi. Dla tak rozległej widowni ważnym było określenie konkretnego miejsca akcji – znajdujemy się w Oromii. Ujęcie jest na tyle szerokie, że widz odbiera scenerię, ale niekoniecznie bohaterki akcji.



Fot. 4.13 – 4.14 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzuty ekranu. Źródło: zbiory własne

Kolejne dwa ujęcia przedstawiają Tsegę – widzimy co robi i widzimy jej skupienie. Z czasem przekonamy się, że to nieprzypadkowe zachowanie – Tsega jest cicha, obowiązkowa, pracowita.



Fot. 4.15 – 4.16 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzuty ekranu. Źródło: zbiory własne

Fikir to antagonistka sceny. Przedstawiamy ją w planie nieco szerszym, kierując w ten sposób empatię widza w stronę Tsegi. Następnie określamy ich relacje przestrzenne, umacniając jednocześnie pozycję Tsegi jako protagonistki: Fikir odwrócona jest do nas tyłem podczas gdy Tsega przedstawiona jest en face.



Fot. 4.17 – 4.18 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzuty ekranu. Źródło: zbiory własne

Tsega to marzycielka, Fikir to rebeliantka.



Fot. 4.19 – 4.20 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzuty ekranu. Źródło: zbiory własne

Konflikt między dziewczętami pokazany jest poprzez ich fizyczne działania – Tsega wypełnia polecenia cici, Fikir ją prowokuje.



Fot. 4.21 – 4.22 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzuty ekranu. Źródło: zbiory własne

Wreszcie Fikir zostawia Tsege, by sama dokończyła pranie. Tsega jest zaskoczona.



Fot. 4.23 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne

Scena kończy się szerokim ujęciem. Podobnie jak na początku sceny, odbiegliśmy od scenariusza, który sugeruje zbliżenie Tsegi („Tsega z wrażenia przestaje prac. Patrzy za

nią”). Szerokie ujęcie wydało się nam trafniejszym odzwierciedleniem poczucia opuszczenia i zawodu.

Bazując na systemie Stanislawskiego, elementy którego zaszczepiła aktorom d’bi.young, zapoznałem uczestników szkolenia z podstawami *Practical Aesthetics*, metodą czerpiącą z systemu Stanislawskiego oraz teorii Sanforda Meisnera. Metoda ta, utworzona przez aktora Williama H. Macy’ego oraz dramatopisarza, scenarzysty i reżysera Dawida Mameta jest szczególnie efektywna w pracy przed kamerą, jako że koncentruje się na wywołaniu spontanicznego działania i nie wymaga dużych nakładów czasu. Jest poza tym niesłychanie prosta. Otóż według autorów metody praca aktora w scenie składa się z dwóch jedynie elementów: zadania i momentu. Zadanie to fizyczny proces dążenia do osiągnięcia wytyczonego celu. Moment natomiast to to, co się aktualnie wydarza między aktorami podczas grania sceny. Aktor jest zobligowany przygotować się do sceny do tego stopnia, by grając był w stanie oddać się swobodnej improwizacji, pozostając przy tym wiernym tekstowi i okolicznościom założonym.

Zadanie musi:

1. Być fizycznie możliwe do wykonania w trakcie sceny. Przykładowo, „muszę sprawić byś się we mnie zakochała” najprawdopodobniej nie jest możliwe do osiągnięcia w przeciągu trwania sceny. „Sprawię byś mnie pocałowała” jest potencjalnie możliwe.
2. Być ekscytujące. „Wydusić tajemnicę” będzie ciekawszym zadaniem niż „uzyskać informacje”.
3. Być konkretne. „Sprecyzowanie kluczowego szczegółu” przyniesie scenie o wiele więcej życia niż „opisanie co się działo”.
4. Mieć sprawdzian w partnerze. Patrząc na partnera aktorka powinna być w stanie określić jak daleko jest od osiągnięcia wytyczonego sobie celu.
5. Nie być formalnością. „Podanie do wiadomości” jest formalnością; nie potrzebujemy obserwować partnera by potwierdzić osiągnięcie celu.
6. Nie zakładać obecności żadnych stanów fizycznych czy emocjonalnych. Aktor wprawiający się w jakikolwiek stan emocjonalny w celu zagrania sceny jest skoncentrowany na samym sobie, a nie na osiągnięciu wybranego celu. „Pokazać bydlakowi jaki jestem wściekły” zakłada stan gniewu. „Postawić bydlaka do pionu” jest bardziej efektywnym zadaniem (i może nawet wywołać gniew).
7. Nie być manipulacją. Zadanie tego typu prowadzi do nastawienia „zrobię co zechcę i cokolwiek ty zrobisz nie wywrze na mnie żadnego efektu”. Aktor postanowił, jak zagrać w scenie i nic go nie zmieni – nie ma miejsca na jakąkolwiek spontaniczność. W konsekwencji scena jest martwa.
8. Mieć potwierdzenie, że postać osiągnęła zamierzony cel. Na przykład „uzyskać przebaczenie” jest zadaniem z potwierdzeniem, zadanie „podtrzymać przyjaźń” potwierdzenia nie ma.

9. Być zgodne z intencjami scenarzysty. Kiedy przesłanie scenariusza jest ustalone, wszystkie zadania muszą być zgodne z intencjami autora.

Metoda Mameta i Macy oferuje również nieskomplikowaną analizę sceny. Składa się ona z trzech pytań:

- Co postać dosłownie robi w scenie? Postać może wykonywać wiele czynności, trzeba jednak znaleźć jak najbardziej zwarte określenie całości poczynań, np. wszystkie kuchenne procedury składające się na przygotowanie posiłku będą określone jednym zdaniem, „Haile przygotowuje obiad.”
- Co jest jej esencjonalnym zadaniem? Innymi słowy, w jaki sposób postać usiłuje oddziaływać na partnera, jaki chce uzyskać efekt? W powyższym wypadku może „zaimponować Alem swoimi zdolnościami kulinarnymi.”
- Co to zadanie znaczy dla mnie? Tu odwołujemy się do wyobraźni aktora. Być może najważniejszym momentem w życiu aktora była selekcja obsadowa do serialu, podczas której musiał zaimponować komisji.

Aktor w ten sposób przygotowany będzie w stanie „improvizować” scenę, będąc jednocześnie wiernym zarówno tekstowi, jak i intencjom autora.

Upraszczając, możemy zaryzykować twierdzenie, że celem *Practical Aesthetics* jest wprowadzenie aktorów w stan performatywnej egzystencji „tu i teraz”. Co harmonizowałoby z moim założeniem, że aktor ekranowy nie jest odpowiedzialny za opowiedzenie historii – to domena reżysera. Radziecki reżyser Andriej Tarkowski tak opisywał swoją strategię wydobycia autentyczności w grze aktora:

W trakcie pracy nad filmem staram się udzielać aktorowi jak najmniej wyjaśnień. Zdecydowanie sprzeciwiam się ustanawianiu przez niego związków pomiędzy poszczególnymi fragmentami jego roli a całością filmu: niekiedy dotyczy to nawet sąsiadujących ze sobą scen. Na przykład, w czasie kręcenia *Zwierciadła* - sceny, w której bohaterka filmu czeka na męża, siedząc na ogrodzeniu i paląc papierosa wolałem, aby Margarita Tieriechowa nie znała scenariusza. To znaczy nie wiedziała, czy mąż po pewnym czasie do niej wróci, czy nie wróci już nigdy. Ukryłem przed aktorką fabułę, aby nie mogła – nawet nieświadomie – reagować zgodnie ze swoją wiedzą, lecz miała możliwość przeżycia tej chwili w taki sam sposób, jak niegdyś przeżyła ją nie znająca swoich dalszych losów moja matka, będąca pierwowzorem bohaterki filmu.⁴⁹

Wspólnie z aktorami zdefiniowaliśmy specyfikę pracy przed kamerą:

⁴⁹ Tłum. własne

- Film jest na zawsze.

Przedstawienie teatralne jest ulotne. Odbywa się i znika, pozostawiając po sobie jedynie pamięć publiczności, fotografie i recenzje. Aktor czasami zagra wspaniale, czasami niezupełnie wspaniale. Może być w nienajlepszej formie na początku przedstawienia, nadrobić to drugim akcie, zablysnąć w trzecim i publiczność opuści teatr ze wspomnieniami brawurowej kreacji. W wypadku filmu jest inaczej. Niewypał jest niewypałem i na zawsze niewypałem zostanie.

- Aktor ekranowy pozbawiony jest informacji zwrotnej jaką daje publiczność teatralna.

Przedstawienie teatralne to rytuał, w którym widzowie odgrywają aktywną rolę – nie są jedynie biernymi świadkami zdarzenia, lecz emanują energię, która modyfikuje grę aktorów. Aktorka filmowa pozbawiona jest takiej relacji.

- Rola jest rejestrowana niechronologicznie.

Rzadko się zdarza, by film kręcony był w porządku chronologicznym. *Sznur* Alfreda Hitchcocka, *Lśnienie* Stanleya Kubricka i *21 gramów* Alejandra González Iñárritu należą do wyjątków (ten ostatni, nawiasem mówiąc, zmontowany został niechronologicznie), na ogół jednak plan zdjęć podyktowany jest nie ciągłością akcji, lecz dostępem do obiektów czy osiągalnością aktorów.

- Postać ekranowa nabiera ostatecznego kształtu długo po tym, gdy praca aktora jest zakończona.

Owoce pracy aktora są manipulowane w post-produkcji: fragmenty materiału są wycięte, rytm gry regulowany, głos strojony, nawet odcień karnacji aktora może być korygowany. Dużą rolę w emocjonalnym odbiorze postaci odgrywa też ścieżka dźwiękowa. Tadeusz Łomnicki ujął to tak: „... aktor grający w filmie nie tylko zależny jest od wielu ludzi [...] lecz znajduje się w dodatku w „szponach techniki”, z którą najpoważniej musi się liczyć, by w ogóle zrozumieć, czym jest film”.

Podczas gdy siedmioro głównych aktorów odbyło krótki kurs przygotowawczy z d’bi.young anitafriką starsi członkowie obsady takiego przygotowania nie mieli. Co więcej, aktorzy ci w większości nie mieli żadnego aktorskiego wykształcenia – ich warsztat był rezultatem doświadczenia, w wielu wypadkach prowadzącego do złych nawyków i manier. W konsekwencji moja praca z nimi miała następujące priorytety:

- budowa wiarygodnych więzów rodzinnych i koleżeńskich,
- wykształcenie wspólnego języka pracy,
- przygotowanie do pracy z kamerą.

Konstrukcja związków rodzinnych i koleżeńskich.

Kluczowym elementem wiarygodności postaci ekranowej jest jej autentyczność obcowania z partnerem. Weźmy za przykład jakąkolwiek scenę z *Yegna* między Haną a Hayle. Wbrew pozorom mamy tu do czynienia nie z dwiema, a z czterema osobowościami



Fot. 4.24 – 4.27 Źródło: Girl Effect

Bethlehem Sherefedin

Hana

Yared Alemayehu

Hayle

między którymi istnieją następujące relacje:

- Bethlehem Sherefedin - Yared Alemayehu
- Bethlehem Sherefedin - Hana
- Bethlehem Sherefedin - Hayle
- Yared Alemayehu - Bethlehem Sherefedin
- Yared Alemayehu - Hayle
- Yared Alemayehu - Hana

Dla widza zaistnieje jedynie związek między Haną i Hayle, dla aktorów wszystkie wymienione, dla naszych celów natomiast najistotniejszym jest związek Bethlehem – Yared, jako jedyny gwarantujący autentyczność międzyludzkiego kontaktu. Innymi słowy, iluzje postaci zbuduje sobie widz na podstawie zaobserwowanych autentycznych działań. A te możliwe są jedynie w przypadku, kiedy aktorzy odnosić się będą nie do postaci ale do siebie nawzajem. Naturalnie w kontekście okoliczności założonych, w tym wypadku rodzeństwa uczęszczającego do tej samej szkoły.

Zadanie jest tu więc dwojaki: po pierwsze, przezwyciężenie naturalnych barier psychologicznych broniących nas przed otwarciem się przed bliźnim, a po drugie konstrukcja „wspólnej przeszłości”. Ta wspólna przeszłość bohaterów może być łatwo przetłumaczalna na „dzielone doświadczenie” czy też „wspólne przeżycie” łączące aktorów emocjonalnie, a tym samym rozbijające psychologiczne mechanizmy obronne. Idealem byłoby tu zaaranżować tandemowe skoki bungee, jako że tak pokaźny i wspólnie przeżyty zastrzyk adrenaliny wytworzyłby nierozzerwalną więź emocjonalną. Z braku takich możliwości odwołałem się do gier teatralnych, improwizacji i wspomnianego powyżej eksperymentu Arthura Arona.

Wyszkolenie wspólnego języka.

Chodziło tu o skonsolidowanie pojęć i słownictwa na użytek indywidualnej pracy przygotowawczej aktora, jak i pracy z reżyserem. W większości były to pojęcia wprowadzone do warsztatu aktorskiego przez Stanisławskiego; pojęcia takie jak zadanie psychologiczne, zadanie fizyczne, taktyka, okoliczności założone, czy magiczne gdyby. Aby je wdrożyć aktorom nienawykłym do tego stylu pracy graliśmy w „kapelusze”: uczestnicy byli podzieleni na pary (A i B), po czym ciągnęli losy z trzech kapeluszy: pierwszy zawierał instrukcje dotyczące zadania, drugi taktyki, a trzeci okoliczności założonych. Oto kapelusze:

ZADANIE

- Sprawić by wyszedł/wyszła ze mną wieczorem
- Sprawić by wyznał/wyznała, że mnie kocha
- Sprawić by przyznał/przyznała, że lepiej będzie, jak zostaniemy przyjaciółmi
- Sprawić by dał/dała mi nadzieję
- Sprawić by poprawił/poprawiła mi humor
- Sprawić by został/została moim sojusznikiem
- Sprawić by się tak pogubił/pogubiła, żeby racja była po mojej stronie,
- Uratować go/ją przed popadnięciem w długi

TAKTYKA

Wabić, przeciągać, inspirować, zdobyć, zdemaskować, błagać, zarazić, szantażować

OKOLICZNOŚCI ZAŁOŻONE

- A i B są kochankami
- A i B są rodzeństwem
- A i B są współpracownikami
- A i B są więźniami
- A jest reżyserem filmowym a B aktorem
- B jest reżyserem filmowym a A aktorem
- A jest profesorem a B jego/jej studentem
- B jest profesorem a A jego/jej studentem

Grający czytali wylosowane instrukcje bez ujawniania treści swoim partnerom. Przypadkowa kombinacja zadań, taktyk, oraz okoliczności założonych może doprowadzić do ekscentrycznych „scenariuszy”, na przykład B może wylosować zadanie „sprawić by został/została moim sojusznikiem”, taktykę „zdemaskować”, a okoliczności założone „B jest profesorką a A jej studentem”. Tak więc B jest profesorką, która musi zdemaskować A w celu uczynienia go swoim sojusznikiem. Tymczasem A,

nieświadomemu naturalnie planów B, przypisana zostaje rola reżysera filmowego (traktującego B za aktorkę), który musi „zarazić” B by uratować ją przed popadnięciem w długi.

Grający otrzymali następnie dialog:

A: Zrobisz to?

B: Nie wiem.

A: Zrobisz?

B: Tak.

A: Na pewno?

B: Tak. Nie.

A: Ale zrobisz. Zrobisz?

Nieprzystawalność postaci oraz ich zadań, taktyk i okoliczności założonych sprawiała, że gra aktorów była spontaniczna i dla niewtajemniczonych sugerująca bogaty podtekst. Wciągająca zarówno dla aktorów jak i widzów.

Omówiliśmy z uczestnikami ich odczucia i wnioski, prosiłem jednak by nie ujawniali wylosowanych uprzednio instrukcji, jako że ćwiczenie ma jeszcze jeden stopień - czwarty kapelusz, zawierający „magiczne gdyby”. Uczestnicy ponownie losowali „co by było, gdyby”:

- akcja miała miejsce w samochodzie ściganym przez policję
- zarówno A jak i B byli odurzeni alkoholem
- A był patologicznym kłamcą, a B była tego świadoma
- B była patologicznym kłamcą, a A był tego świadomy
- A wygrał na loterii, ale B o tym nie wiedziała
- B wygrała na loterii, ale A o tym nie wiedział
- A był masowym mordercą, a B o tym wiedziała
- B była masowym mordercą, a A o tym wiedział

Teraz nasza hipotetyczna B byłaby, przykładowo, patologicznie kłamiącą profesorką, która w celu uczynienia A swoim sojusznikiem demaskuje go. Aktorzy ponownie grali swoje sceny, tym razem uwzględniając wylosowane „magiczne gdyby”.

Siódemka młodych wykazywała coraz większą plastyczność, starszym aktorom trudniej było przełamać zakorzenione przyzwyczajenia. Etap liminalny – łatwiej jest zdobywać wiedzę niż oduczyć się złych nawyków. Starsz się przeprogramować swój

mózg i na początku on się buntuje. Musisz wytrwać. Wcześniej czy później nastąpi moment „prawdy ciała.” Większość aktorów wytrwała.

Tymczasem skoncentrowaliśmy się na wadze efektywnie sformułowanego zadania, tj.: „co potrzebujesz osiągnąć w tej scenie”, oraz sprawdzalnego dowodu, że swój cel osiągnęłaś. Powiedzmy, że zadaniem moim jest sprawić, byś wyszedł z pokoju. Twoje wyjście z pokoju będzie dowodem, iż osiągnąłem swój cel. Efektywność dobrze sformułowanego zadania i jego potencjał jako narzędzia w technice aktora najlepiej ilustruje ćwiczenie nauczyciela aktorstwa Nicka Moseley „dwoje drzwi”:

Grający stoją twarzą do siebie pośrodku wyimaginowanego pokoju. Pokój ma dwa wyjścia. Aktorzy mogą wyjść z pokoju jedynie razem; ale jedno z nich chce wyjść wyjściem A, drugie wyjściem B. Zadanie każdego z nich polega na przekonaniu partnera o swojej racji. Aktor 1 może użyć wyłącznie racjonalnej argumentacji i logiki werbalnej. Aktorowi 2 natomiast nie wolno używać racjonalnej argumentacji oraz poinstruowany jest pracować głównie poprzez działania fizyczne i głosowe; dźwiękami raczej niż słowami. Żadnemu z nich nie wolno stosować przemocy fizycznej ani werbalnej. Obydwoje muszą być gotowi poddać się, kiedy zabraknie im strategii. Celem jest zwycięstwo, ale nie poprzez blokowanie partnera. Lepiej jest jednak przegrać niż doprowadzić do stagnacji. Oboje grający, ale zwłaszcza Aktor 2 powinni eksperymentować z fizycznymi, jak i wokalnymi strategiami.⁵⁰

Praca z kamerą.

W wywiadzie z córką Jamie Lee Curtis, Tony Curtis tak przedstawiał warsztat aktora filmowego:

Wykonujesz zadanie i reżyser mówi, ‘Stop. No... nie wiem, spróbujmy jeszcze raz.’ I wiesz, o co mu chodzi. Zabrało ci o jedną ósmą sekundy za długo przy obrocie. Rozumiem. [W kolejnym dublu] odwracasz się trochę szybciej, scena jest bardziej zwarta. Reżyser mówi, ‘I o to chodziło. Kupione.’ I co zrobiłeś? Dałeś mu po prostu płynne przejście, nic niezdarnego, nic wyglądającego jakbyś był dyrygowany przez kamerę.

I dalej, opisując scenę z Marilyn Monroe w *Pół żartem, pół serio*:

W przyciemnionym pokoju, przyciskasz guzik i zapala się światło. Włączasz radio – nie ma dźwięku. Jest rekwizytor stykający ze sobą dwa przewody, rozjaśnia się tarcza radia więc wiesz, że radio jest włączone. I

⁵⁰ Tłum. własne

nie ma żadnej muzyki, niczego. Cisza. Ona zaczyna kołysać biodrami i tańczyć, coraz bliżej i bliżej, i bliżej i w końcu przychodzi czas na pocałunek. Kamera jest tutaj, ona tam, ty tu. Ona jest kobietą. Na imię jej Marilyn więc po pierwsze, nie chcesz być niedźwielmeński, a po drugie to ona zasługuje na to, by jej twarz była na ekranie, ale jeśli kamera jest tam, to nie mogę tego zmienić. Muszę więc najdelikatniej jak potrafię manewrować, wykręcać się, że niby się całujemy, ale tak, że jesteś w stanie ją zobaczyć, a nie tylko tył jej głowy. O czym tutaj mówimy? O inteligencji. Głupi ludzie tego nie potrafią. Nie mógłbyś pracować w filmie, jeśli tego nie potrafisz. Mógłbyś być najprzystojniejszym facetem na świecie, najwrażliwszym, najlepszym aktorem wszechczasów. Mógłbyś być w stanie wywołać emocje w ceglanych sraczach. Ale jeśli nie wiesz, gdzie k...wa stanąć, nie masz stosunku do otaczających cię obiektów, to zapomnij [o graniu w filmie].⁵¹

Współczesna aktorka Cate Blanchett również przekonuje o konieczności warsztatu filmowego:

Powinnaś mieć bardzo mocne trzecie oko, ponieważ [na przykład] musisz jakiś fragment zwolnić, nie ze względu na jakiś wewnętrzny rytm, ale po prostu kamera za tobą nie nadaża. Wyczuwam, kiedy światło odnajdzie obiektyw i obraz będzie lepiej wyglądał. Więc rozwijasz taki techniczny trójwymiarowy zmysł im dłużej to robisz.⁵²

Technika aktorstwa kamerowego wymaga znajomości kadru, ujęć kamery oraz specyficznej orientacji przestrzennej. Kolejnym dyktatem pracy z kamerą jest wyzbycie się samoświadomości. I wreszcie zajęliśmy się jednym z zasadniczych dylematów aktora – jak pogodzić fakt świadomości aktora o tym co za chwilę przydarzy się postaci z iluzją spontaniczności? Ćwiczenie powtórzeń Meisnera, o którym poniżej, daje tu solidną podstawę. Uzupełniliśmy proces poprzez czytanie tekstu w trzeciej osobie: aktorzy czytają didaskalia dotyczące ich postaci oraz relacjonują swoje kwestie w trzeciej osobie. Chodzi nam o czyste fakty; tak jak napisane w scenariuszu, bez żadnych supozycji czy interpretacji - najpierw dzieje się to, następnie to, a potem to. Czytanie w trzeciej osobie jest szczególnie przydatne w pracy z aktorami nieprofesjonalnymi. Aktorzy nie uczą się wówczas tekstu przed zdjęciami. Kilkakrotne czytanie w trzeciej osobie prowadzi do przyswojenia sobie treści sceny, a nie poszczególnych kwestii. Uwalnia to zarówno reżysera jak i aktora od zmagania się z nabytą wspólnie z wyuczonym tekstem intonacją.

⁵¹ Tłum. własne

⁵² Tłum. własne

W naszym przypadku wymagaliśmy jednak od aktorów pełnej znajomości tekstu przed rozpoczęciem zdjęć. Tym niemniej sugerowałem reżyserkom rozpoczęcie rejestracji scen od czytania w trzeciej osobie. Przedstawia to zarówno załódze jak i obsadzie obiektywny punkt odniesienia do wszelkich następujących estetycznych i logistycznych zabiegów – oto scena, którą zobligowani jesteście jasno zaprezentować.

PRODUKCJA

Produkcja telewizyjna to wypadkowa estetyki i logistyki. Biorąc pod uwagę ograniczony budżet produkcyjny *Girl Effect* zaproponowałem następujący model realizacji scen, zakładając, że przeciętna scena trwa dwie minuty i filmowana będzie przeciętnie w czterech ujęciach:

1. Przegadanie dialogu - 2 minuty
2. Próba sytuacyjna – 10 minut
3. Przedstawienie choreografii sceny operatorowi i realizatorowi dźwięku, i ustalenie ujęć – 3 minuty
4. Oświetlenie - 15 minut
5. Próba „stop-start” - 4 minuty
6. Próba generalna - 2 minuty
7. Rejestracja (cztery 2-minutowe ujęcia x 3) – 24 minuty

A więc godzina na scenę. Przeciętny odcinek składał się z 34 scen. Przy 5-dniowym tygodniu pracy przypadłoby więc około siedmiu scen na dzień – więcej, gdy kręcimy w studio, mniej w plenerze. Pozostałoby jednak przy przeciętnej; zakładając typowy dzień pracy od 9 do 13-tej powinniśmy być w stanie nakręcić cztery sceny rano, a po przerwie obiadowej, od 14-tej do 17-tej trzy sceny.

Okazało się, że po raz kolejny dałem się ponieść naiwnym (czytaj: zachodnio-centrycznym) wyobrażeniom o etiopskiej rzeczywistości. Tuż przed rozpoczęciem zdjęć, Hiwot Getaneh, współreżyserka pierwszych paru odcinków, powiedziała mi, „Robercie, nie zdziw się, jeśli pierwszego dnia nie nakręcimy ani jednego ujęcia.” W Etiopii czas płynie innymi torami. Trafnie ujął to Ryszard Kapuściński w *Lapidarium*: „Czasem doprowadza nas do furii to, że nikt nie ma tam poczucia czasu, nie zwraca się uwagi na zegarek. Gdy ktoś się z kimś umawia, to przybywa na spotkanie o takiej porze, o jakiej uda mu się dotrzeć. Taka jest Afryka”.

Zabrało mi trochę czasu bym się z „taką Afryką” oswoił. Jak i z podejściem załogi do bezpieczeństwa i higieny pracy. Podam tu jedynie dwa przykłady:



Fot. 5.1 – 5.2 Teren szkoły, klasa. Źródło: fotografie własne

Przykład pierwszy: kręcimy na terenie szkoły, z dala od centrum Addis Abeby. Jest sobota, a więc teren jest do naszej dyspozycji. Aktorka Tsinat Terefe dostaje ataku epilepsji. Na planie nie ma nikogo z medycznymi kwalifikacjami, nikt nie dzwoni po pomoc lekarską, dominuje postawa „przejdzie jej”. Kamerzysta podtyka jej pod nos dymiący patyk. To podobno pomaga.



Fot. 5.3 – 5.4 Yegna, zdjęcia z produkcji. Źródło: fotografie własne

Przykład drugi: kręcimy scenę, w której Lomi prostuje sobie włosy używając widelca grzanego w przenośnej kuchence. Scenografie wewnątrz zbudowane są w pokojach hotelu, który został wynajęty na czas produkcji. W niewielkim pokoju (domu Lomi) znajdują się dwie aktorki, pierwszy asystent, operator kamery i jego asystent oraz realizator dźwięku. Getaneh i ja siedzimy przed monitorem na korytarzu, w pokoju nie ma już dla nas miejsca. Nagle, tuż przed komendą „Akcja!” do pokoju przepycha się rekwizytor z kuchenką z żywym ogniem!⁵³ Ognia nie będzie widać w żadnym ujęciu oprócz przebitki, jak na powyższym zdjęciu. Zakładałem naturalnie, że nakręcimy ją po ukończeniu wszystkich ujęć z obecnością aktorów. Tymczasem znaleźliśmy się w sytuacji, kiedy mamy ciasny pokój z sześcioma osobami wewnątrz i jedynym wyjściem, z ogniem w środku. Czy nikt nie słyszał o bezpieczeństwie i higienie pracy?!

⁵³ Niewielkie, przenośne kuchenki stanowią standardowe wyposażenie ubogich domów.

Również dyscyplina pracy wyraża się tutaj bardziej dobrymi chęciami niż działaniem. Często pytając, dlaczego, na przykład, nie dostarczono na plan kluczowego rekwizytu, słyszałem w odpowiedzi, „Jakoś nie wyszło. Ale dużo o tym myśleliśmy.” W konsekwencji plenery i scenografie były często nieprzygotowane do zdjęć i wszystko zabierało o wiele więcej czasu.

Nie pomagał również produkcji fakt natężającego się politycznego konfliktu między Amharą a Oromią.



Rys. 5.1 Mapa Etiopii. Źródło: Wikipedia

Addis Abeba, gdzie znajdują się zarówno siedziba Girl Effect jak i producent Yegna – Kana Television należy do Amhary, ale jest niejako wysepką na terenie Oromii. W konsekwencji sceny w studio kręcone były na terenie Amhary, ale większość plenerów na terenie odmiennej kulturowo i zwaśnionej Oromii. Wyjazdy w plener wiązały się z obecnością ochrony, jako że zamieszki potrafiły prowadzić do krwawych konfrontacji.

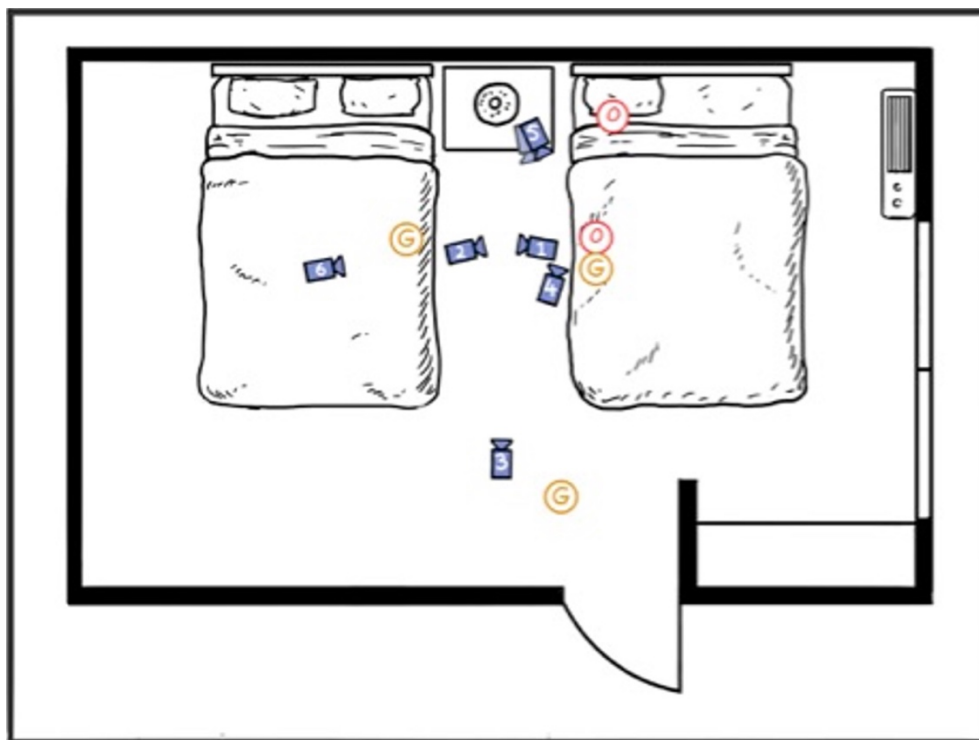
Rejestracja sceny rozpoczyna się zwykle od przegadania dialogu w celu upewnienia się, że wszyscy pracują z tą samą, ostatnią wersją scenariusza⁵⁴. Tłumaczymy ewentualne niejasności i w razie potrzeby redagujemy niezręczne kwestie. Niektórzy reżyserzy odbywają przegadankę jedynie w obecności aktorów i sekretarza planu a następującą próbę sytuacyjną wyłącznie z zespołem aktorskim, inni wymagają obecności pierwszego asystenta, operatora obrazu, sekretarza planu i realizatora dźwięku, jeszcze inni uważają, że cała załoga powinna uczestniczyć we wszystkich stadiach przygotowawczych. Praca wyłącznie z obsadą sprzyja atmosferze wzajemnego zaufania i swobody a zatem bardziej twórczego procesu. Z drugiej strony włączenie załogi sprawia, że wszyscy czują się częścią jednolitego zespołu, a nie jednostkami wypełniającymi wyznaczone im obowiązki. W konsekwencji rodzi się na planie atmosfera wzajemnego wsparcia i współodpowiedzialności. Wspólnie z Getaneh zgodziliśmy się jednak, że najowocniej będzie pracować wyłącznie z zespołem aktorskim.

Kolejny krok to próba sytuacyjna. Funkcją tego etapu jest zafiksowanie choreografii dla potrzeb oświetlenia, rejestracji dźwięku, miejsca kluczowych rekwizytów oraz pracy kamery. Jest to próba czysto techniczna, nie wymagamy od aktorów pełnej gry. Istnieją dwa główne podejścia do próby sytuacyjnej: pre-wizualizowana i organiczna. Scena pre-wizualizowana wymaga wypełnienia przez aktorów istniejącego modelu. Składać się on może z listy ujęć, planu poziomego sceny, oraz storybordu (rysunkowej formy scenopisu). W wypadku przytoczonej powyżej sceny między Olive a Dziadkiem z *Małej Miss* takie dokumenty wyglądałyby następująco:

Lista ujęć:

1. Zbliżenie - Dziadek.
2. Zbliżenie - Olive.
3. Podwójny kadr - Dziadek, Olive (prowadź Dziadka, gdy przykrywa Olive).
4. Przez ramię Dziadka na Olive; pojedynczy Olive, gdy Dziadek wychodzi z kadru; z powrotem przez ramię Dziadka na Olive, gdy Dziadek powraca.
5. Plan średni – Dziadek, gdy stoi przy łóżku; zbliżenie gdy siada.
6. Podwójny kadr - Olive, Dziadek (oboje w profilu, plan średni).

⁵⁴ Ponieważ scenariusz był do ostatniej chwili aktualizowany wprowadziłem następujący standard: oryginalny scenariusz drukowany był na białym papierze, pierwsze poprawki na niebieskim, kolejne na różowym, żółtym i wreszcie zielonym i złotym (na szczęście nigdy nie doszliśmy tak daleko). Wszystkie poprawki posiadały stronę tytułową z datą publikacji.



Rys. 5.2 Plan poziomy z zaznaczonymi pozycjami kamery. Źródło: praca własna



Rys. 5.3 Storyboard. Źródło: praca własna

Naturalnie zawsze zostawiamy miejsce na modyfikacje – specyfika architektury obiektu bądź scenografii wymagać może adaptacji choreografii, spontaniczna gra aktorów odsłoni nowe możliwości wizualne, operator zaproponuje bardziej efektywne podejście kinematograficzne, itd. Nie znaczy to wcale, że pre-wizualizacja była stratą czasu. Wręcz przeciwnie, rozważwszy każdy ruch postaci i każde ujęcie kamery pod względem ich funkcji dramaturgicznej reżyser jest w stanie zdecydować które zmiany przyczynią się do atrakcyjniejszej iluminacji podtekstu sceny, a kiedy upierać się przy

swojej oryginalnej wizji. W organicznej próbie sytuacyjnej aktorzy spontanicznie reagują na partnerów w kontekście okoliczności założonych. Choreografia wyłania się naturalnie i dopiero gdy nabierze konkretnego kształtu reżyser rozpracowuje pojedyncze ujęcia.

Ustaloną choreografię przedstawiamy operatorowi i realizatorowi dźwięku. Teraz ustalone zostają wszystkie ustawienia kamery oraz optymalne pozycje mikrofonu. Aktorzy zostają zwolnieni z planu na czas oświetlania. Gdy jest ono gotowe następuje próba stop-start, podczas której ostrzyciel⁵⁵ w miarę potrzeby zatrzymuje akcję, by skorygować ostrość obrazu. Przechodzimy do próby generalnej – tutaj wszystko powinno odbyć się tak, jak to będzie miało miejsce w ujęciu: w pełnym tempie i z użyciem wszelkich rekwizytów.⁵⁶ Następnie kręcimy, zwykle poczynając od najszerzego planu i kończąc na najbliższym.

Biorąc pod uwagę niedoświadczenie zespołu aktorskiego rozpoczynaliśmy proces od czytania sceny w trzeciej osobie. Oto przykładowa scena:

PLENER – SZKOŁA – DZIEŃ

Uczniowie wysypują się z klas na podwórze. Wśród nich Alem i Fikir.

ALEM

No i jak pierwszy dzień?

FIKIR

Może być. Ale jeszcze się nie skończył.

ALEM

Nie spodziewałam się, że będzie tak różnie od naszej poprzedniej szkoły.

Tsega wychodzi ze swojej klasy. Fikir ciągnie ją do Alem.

⁵⁵ Po angielsku Focus Puller, kontroluje ostrość na danym obiekcie lub aktorze, kiedy kamerą operuje szwenkier.

⁵⁶ Istnieją pewne wyjątki – jeśli scena wymaga, powiedzmy, oblania partnera kawą, wyrócenia się w błoto, czy symulowanego wypadku bądź bójkę, wówczas te momenty są markowane.

FIKIR

Mówiłaś, że chciałaś poznać Tsegę. Oto i
ona.

Tsega uśmiecha się.

ALEM

Miło cię poznać. Alem. Przyjaciółka
Fikir.

FIKIR

Alem jest o wiele sympatyczniejsza
ode mnie.

Alem wywraca oczami do Fikir.

ALEM

Nie zwracaj na nią uwagi. Udaje twardszą
niż naprawdę jest.

Tsega już polubiła Alem. Dawit i Haile dołączają do dziewcząt.
Dawit początkowo nie zauważa odwróconej od niego Tsegi. Gdy
się orientuje stoją już w grupie. Alem schyla się, by poprawić
sznurówki. Tsega jaśniej na widok Dawita.

TSEGA

Jak się masz?

Dawit drętwieje. Fikir blisko do Tsegi.

FIKIR

Ty go znasz?

TSEGA

(do Dawita)

Pamiętasz, jak nad rzeką...

DAWIT

(przerywa)

Bierzesz mnie za kogoś innego.

Odwraca się od niej ostentacyjnie. Tsegę to ubodło. Alem prostuje się. Tsega bez słowa odchodzi.

DAWIT (CONT.)

Zakład, że nasza drużyna wszystkich
zmicie w tym roku.

HAILE

A jak! Z moim dryblingiem nie mają
szans!

Haile prawie tańczy demonstrując swoją technikę dryblingu.

DAWIT

(śmiejąc się)

Błazen. Ale urosłeś przez wakacje,
na pewno ci to pomoże w grze.

Haile rośnie z dumy.

HAILE

Nie mogę się doczekać rozgrywek.

DAWIT

Musimy jak najszybciej zacząć
treningi. Zostałem znowu
kapitanem.

HAILE

Mogę być twoim przybocznym?

DAWIT

A jest nawet taka funkcja?

Śmiech wokoło.

HAILE

To jak nowa szkoła, podoba się?

FIKIR

Myślałam że będzie gorsza.

W dali widzimy oddalającą się samotnie Tsegę.⁵⁷

Czytanie w trzeciej osobie wyglądało tak:

Hiwot Getaneh, reżyserka: Uczniowie wysypują się z klasy na podwórze.

Tsinat i Tirhaz wspólnie: Wśród nich Alem i Fikir.

Tsinat: Alem pyta się Fikir jak pierwszy dzień.

Tirhaz: Fikir odpowiada, że może być. Ale że jeszcze się nie skończył.

Tsinat: Alem mówi, że nie spodziewała się, że będzie tak różny od ich poprzedniej szkoły.

Tsedenia: Tsega wychodzi ze swojej klasy.

Tirhaz: Fikir ciągnie ją do Alem. Mówi Alem, że Alem mówiła, że chciała poznać Tsegę. Że oto i ona.

Tsedenia: Tsega uśmiecha się.

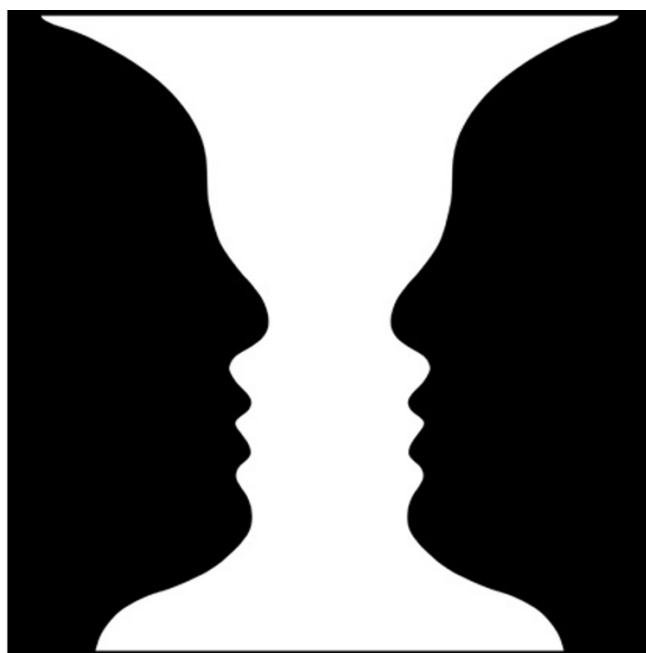
Tsinat: Alem mówi, że miło ją poznać. Ma na imię Alem. Jest przyjaciółką Fikir.

⁵⁷ Tłum. własne

- Tirhaz: Fikir mówi, że Alem jest o wiele sympatyczniejsza od niej.
- Tsinat: Alem wywraca oczami do Fikir. Mówi, żeby Tsega nie zwracała na Fikir uwagi, że Fikir udaje twardszą niż naprawdę jest.
- Tsedenia: Tsega już polubiła Alem.
- Abenezet i Yared: Dawit i Haile dołączają do dziewcząt.
- Abenezet: Dawit początkowo nie zauważa odwróconej od niego Tsegi. Gdy się orientuje, stoją już w grupie.
- Tsinat: Alem schyla się, by poprawić sznurówki.
- Tsedenia: Tsega jaśniej na widok Dawita. Pyta go jak się ma.
- Abenezet: Dawit drętwieje.
- Tirhaz: Fikir zwraca się do Tsegi. Pyta, czy go zna.
- Tsedenia: Tsega pyta Dawita, czy pamięta nad rzeką...
- Abenezet: Dawit przerywa jej mówiąc, że bierze go za kogo innego. Odwraca się od niej.
- Tsedenia: Tsegę to ubodło.
- Tsinat: Alem prostuje się.
- Tsedenia: Tsega bez słowa odchodzi.
- Abenezet: Dawit mówi, że ich drużyna wszystkich zmiecie w tym roku.
- Yared: Yared przyklaskuje, a jak. Z jego dryblingiem nie mają szans. Prawie tańczy, demonstrując swoją technikę.
- Abenezet: Dawit śmieje się i nazywa Haile błaznem. Mówi, że Haile urósł podczas wakacji i że na pewno pomoże mu to w grze.
- Yared: Haile rośnie z dumy. Mówi, że nie może doczekać się rozgrywek.
- Abenezet: Dawit mówi, że muszą jak najszybciej zacząć treningi. I że ponownie został kapitanem.
- Yared: Haile pyta, czy może zostać jego przybocznym.
- Abenezet: Dawit pyta czy jest nawet taka funkcja.

Tsinat, Tirhaz, Abenezzer: Śmiech wokół.
Yared: Haile pyta Fikir, jak, czy nowa szkoła podoba się.
Tirhaz: Fikir mówi, że myślała, że będzie gorsza.
Reżyserka: W dali widzimy samotnie oddalającą się Tsegę.

Kolejny etap - próba sytuacyjna, to formułowanie wizualnych odpowiedzi na pytania: kto (protagonista)? co (zadanie)? przeciw komu/czemu (antagonista)? w jaki sposób (taktyka)? gdzie (geografia)? i z jakim rezultatem? Choreografię i ustawienia kamery formułowaliśmy organicznie, zaczynając od propozycji aktorów. Nierzadko ich spontaniczność dawała nam solidną, realistyczną bazę choreografii. Tendencją jednak było ustawienie się naprzeciwko siebie i wypowiedanie dialogu twarzą w twarz – rozwiązanie mało fotogeniczne i najczęściej pozbawione „białej przestrzeni”. Przez białą przestrzeń rozumiem oddech, pauzy, czas na myślenie, na podtekst. To nie tylko czarny druk na kartce scenariusza przekazuje fabułę, otaczająca go biel kartki współbrzmi, wyjawiając często zupełnie inną historię. Psycholog Edgar Rubin zilustrował ten koncept następująco:



Rys. 5.4 Waza Rubina Źródło: praca własna

Czarna część obrazu przekazuje jeden koncept, biała - inny. Jednak obie współistnieją w tej samej przestrzeni i wzajemnie się uzupełniają. Opowiadanie fabuły, praca reżysera i jej współpracowników, to czarna część obrazu, to litery na stronie scenariusza. Zadaniem aktorów jest ożywienie białej przestrzeni, tej pomiędzy literami. Dla przykładu, około czterdziestej siódmej minuty *Małej Miss* Richard Hoover dowiaduje się, dlaczego jego książka nie zostanie wydana, „Tu nie chodzi o twój program, tu chodzi

o ciebie, Richard, rozumiesz? Nikt o tobie nie słyszał. Nikogo nie obchodzisz.” Oto jak Greg Kinnear (Richard) reaguje na szokującą wiadomość:



Fot. 5.5 – 5.10 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzuty ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV

Dopiero teraz jest w stanie wykrztusić, „Więc co teraz?” Patrząc na poszczególne kadry jesteśmy w stanie stosunkowo dokładnie określić przepływ odczuć, a nawet myśli aktora. Fakt, że coś nie jest zapisane czy wypowiedziane wcale nie oznacza, że nie istnieje. Dopóki aktor myśli i odczuwa, kamera to zarejestruje. Wiele razy po usłyszeniu informacji zwrotnej aktorzy pytali mnie skąd wiem, o czym myśleli. „Kamera zarejestrowała” odpowiadałem.

Pracując z Getaneh, reżyserce pełnej pomysłów na ciekawe ujęcia, przypominałem, że nasza praca sprowadza się do ustalenia nie tyle efektownej, ile efektywnej choreografii, a więc takiej, która naświetli podtekst sceny oraz ustali model komunikacji widza z postacią – projekcja czy empatia? I wreszcie, czy widz powinien być świadomy obecności reżysera (jak w pierwszej scenie *Małej Miss*) czy też nie (jak w scenie Olive z Dziadkiem). Naszymi narzędziami będą tutaj strefy dystansu komunikacyjnego Edwarda T. Halla (patrz str. 39), wielkość i kompozycja kadru (str. 43 – 49), ogniskowa obiektywu (str. 49 – 50) i wybór statycznej bądź ruchomej kamery (str. 51 - 52).

Mój oryginalny plan zakładał 10 minut na próbę sytuacyjną. W istocie ten etap realizacji zabierał nam przynajmniej dwa razy dłużej. Oprócz wyżej wymienionych przeszkód przyczyniła się do tego również moja dwójka funkcja mentora i realizatora serialu. *Girl Effect* oczekiwała światowej jakości, co wymagało prowadzenia zarówno zespołu aktorskiego jak i reżyserek. Stosunkowo szybko wytworzył się paradygmat:

- Aktorzy przedstawiali swoje propozycje.
- Wspólnie z Getaneh ocenialiśmy ich efektywność pod względem przejrzystości opowiadania.
- Getaneh przejmowała próbę porządkując choreografię bądź wprowadzając nowe przestrzenne odczytanie sceny.

- Wspólnie z Getaneh omawialiśmy potencjalne ujęcia.
- Przedstawialiśmy choreografię operatorowi i realizatorowi dźwięku.

Staralem się pozostawać na uboczu by nie podważać autorytetu reżyserski. Monitorowałem progres próby pod względem merytorycznym (jasność przekazu wydarzenia i podtekstu), logistycznym (na ile skomplikowane będzie rejestracja: ile ustawień kamery, jazda czy ujęcia statyczne, trudności oświetlenia, dźwięku, itd.) i estetycznym (jednolitość stylistyczna, wykorzystanie wizualnych walorów pleneru). Te kryteria pozwoliły mi na prowadzenie reżyserki bez narzucania jej moich preferencji stylistycznych. W pierwszym rzędzie nie sugerowałem również żadnych praktycznych rozwiązań. Swoje uwagi przekazywałem dyskretnie, pod nieobecność aktorów. Getaneh uważnie słuchała, po czym twórczo realizowała moje wskazówki. Piszę „twórczo”, bo nasza współpraca była twórczym dialogiem; nie mówiłem, „spróbuj to czy tamto”, starałem się jedynie kierować jej poszukiwania w kierunku przejrzyściego opowiadania historii. Jeśli mise-en-scene nie oddawała, powiedzmy, punktu zwrotnego protagonisty, zwracałem na to uwagę, pozostawiając jej jednak swobodę wyboru środków wyrazu. Drażek sterowniczy przejmowałem jedynie, gdy zachodziła obawa, że nie wypełnimy dziennego planu, kompleksowość sceny wykraczała poza kompetencje reżyserki, bądź scena była potencjalnie niebezpieczna w realizacji, np. zawierała bójkę (choreografa walk trzeba byłoby sprowadzić z za granicy na co Girl Effect nie mogła sobie pozwolić).

Moja uwaga podzielona była między pionem reżyserskim a aktorami. Jak zwykle, każdy aktor potrzebował indywidualnego podejścia. I tak prostoduszna Tsinat najlepiej reagowała na naświetlenie danych okoliczności, Tsedenia, osoba o niezwyklej wrażliwości, na „magiczne gdyby” a liderka dziewcząt Tirhas na intelektualną analizę. Cały zespół aktorski potrzebował jednak pomocy przy wejściu w świat „tu i teraz”, świat spontanicznych reakcji na zewnętrzne i wewnętrzne bodźce oraz autentyczny kontakt z partnerem sceny. Wprowadziłem w tym celu parę ćwiczeń: jedno, które nazwałem „1 ,2 ,3” oraz ćwiczenie powtórzeń zaczerpnięte z techniki Sanforda Meisnera.

W pozornie prostym „1, 2, 3” dwójka aktorów staje naprzeciwko siebie i liczy do trzech: aktor A mówi, „jeden”, aktor B „dwa”, aktor A „trzy”, aktor B „jeden”, i tak dalej. Ćwiczenie wymaga dużego skupienia na partnerze, tworząc jakby mały krąg uwagi Stanisławskiego usuwający w cień wszelkie dystrakcje. Gdy aktorzy wejdą w rytm i są w stanie przyspieszyć tempo odliczania wprowadzam utrudnienie: „1” zostaje zastąpiony klaśnięciem. Gdy aktorzy ponownie nabiorą swobody wprowadzam kolejną zmianę: klaśnięcie zachowujemy, natomiast zamiast „3” podskakujemy. A więc: aktor A - klask, aktor B – „2”, aktor A – podskok, aktor B – klask, i tak dalej.

W ćwiczeniu powtórzeń para aktorów również stoi naprzeciwko siebie obserwując się nawzajem. Po chwili jedna z nich dzieli się swoją obserwacją, mówiąc, powiedzmy, „nosisz dzisiaj niebieską bluzkę” na co partnerka odpowiada, „noszę dzisiaj niebieską

bluzkę”. Inicjatorka powtarza, „nosisz dzisiaj niebieską bluzkę”, „noszę dzisiaj niebieską bluzkę” i tak dalej. Zdania wypowiedane są jako suche stwierdzenie faktu, bez jakiegokolwiek interpretacji. Zmiana następuje, gdy którakolwiek ze stron poczuje impuls podzielenia się kolejną uwagą, bądź zauważy zmianę u partnerki, np. „razi cię słońce”. Impuls jest tutaj słowem kluczowym, nie staramy się niczego zagrać, niczego komentować, jedynie obserwować i dzielić się obserwacją bez najmniejszego osądu. Jest to szczególnie ważne, gdy z obserwacji zewnętrznej przechodzimy do psychologii, na przykład:

A: „Jesteś ładna.”

B: „Jestem ładna”

A: „Jesteś ładna.”

B: „Jestem ładna.”

A: „Jesteś ładna.”

B: „Oczekujesz czegoś?”

Powyższa zmiana nastąpiła spontanicznie, z wewnętrznego impulsu. Nie powinniśmy jednak dopuścić do pojawienia się manipulacji – ze strony jednego z uczestników bądź obopólnej. Może ona zaistnieć nawet bez świadomości aktorów, dlatego ważna jest obecność reżyserki, która musi być równie ważnym obserwatorem jak uczestnicy ćwiczenia.

Innego typu ćwiczenia, które stosowałem w celu zacieśnienia kontaktu między partnerami były dziecięce wyliczanki – klepanki. Polskim odpowiednikiem byłyby tutaj takie gry jak „Pani Zo Zo Zo, pani sia sia sia” czy „pika szu pika szu, pika góra pika dół”. Były one szczególnie użyteczne, gdy budowaliśmy więzy rodzinne: młodzież - rodzice. Dziewczęta uczyły starszych kolegów-ojców. Było dużo śmiechu i w konsekwencji przełamania psychologicznych barier, szczególnie ze strony starszego pokolenia.

Zapis sceny wymaga skoordynowanej współpracy wielu członków ekipy, a zatem jasnej komunikacji. Było to szczególnie istotne w naszej grupie produkcyjnej – ludzi pełnych entuzjazmu, ale niedoświadczonych w produkcji dramatycznej. Wprowadziłem normalizację procesu:

1. Pierwszy asystent reżysera (osoba nadzorująca bezpieczeństwo załogi na planie oraz sprawność wszystkich pionów produkcyjnych) upewnia się, że pion zdjęciowy (operator, szwenkier, ostrzyciel i asystent kamery) i pion dźwiękowy (realizator dźwięku i asystent realizatora dźwięku) są gotowi do ujęcia. Głośno oznajmia, że będzie ujęcie i wymagana jest absolutna cisza.

2. Następnie wydaje komendę, „Kamera!”
3. Szwenkier odpowiada, „Poszła!” (tzn. zapis obrazu w kamerze został uruchomiony.)
4. Realizator dźwięku odpowiada, „Szybkość” (w czasach przed cyfrowym zapisem dźwięku trwało chwilę zanim taśma magnetofonowa nabrała odpowiedniej prędkości).
5. Asystent kamery trzyma tabliczkę klaps przed kamerą, wypowiada numer ujęcia (który znajduje się również na tabliczce), po czym uruchamia klaps. Jest to niezbędne dla zespołu montażowego do odnalezienia właściwego ujęcia oraz zsynchronizowania nagrania.
6. Szwenkier woła, „Ramka!” bądź z angielska „Set!” oznajmiając gotowość kompozycji kadru (czasami konieczna jest korekcja kadru po klapsie).
7. Pierwszy asystent woła, „Akcja!”
8. Odbywa się akcja sceny. Ważne jest, by aktorzy nie rozpoczynali dialogu bezpośrednio po komendzie, ponieważ echo komendy może najść na dialog kreując problemy w montażu dźwięku; kwestia paru sekund.
9. Reżyser woła, „Stop!”

Po komendzie reżysera wszyscy pozostają w stanie gotowości. Reżyser może chcieć powtórzyć ujęcie ze względów technicznych, skorygować grę aktorów bądź pracę kamery. Po refleksji, reżyser instruuje pierwszego asystenta, który oznajmia, „Powtarzamy!” Aktorzy powracają do początkowych pozycji, reżyser daje im uwagi i proces zaczyna się od nowa. W przeciwnym razie, kiedy reżyser i szefowie pionów produkcyjnych są usatysfakcjonowani, pierwszy asystent oznajmia, „kupione, idziemy dalej.”



Fot. 5.11 Yegna - ekipa na planie. Źródło: fotografia własna

Borykałem się tutaj z dwoma problemami: niecierpliwe reżyserki często chciały nagrywać kolejne ujęcia bez próby („przecież próbowaliśmy już całą scenę przed pierwszym ujęciem”). Mimo moich zapewnień, że nie oszczędzi to czasu, przeciwnie, prowadzi do przedłużenia procesu, upierały się uzasadniając to utratą spontaniczności w grze aktorów. Naturalnie, podczas nieprzetestowanego ujęcia zawsze wychodziły jakieś niedostatki, bądź to w kompozycji kadru, nieostrości obrazu, czy też niedostatecznej jakości nagranych dźwięków. Drugim problemem była tendencja reżyserii aktorów z naciskiem na rezultat. Podejście wydawałoby się logiczne - w końcu oczekujemy rezultatów wyłonionych podczas analizy scenariusza. W praktyce oznacza to jednak manipulację aktora w kierunku takiego zachowania, jakie wyobraziła sobie reżyserka pracując nad scenariuszem. Prowadziło to do dyktowania emocji lub wręcz demonstracji jak scenę należy zagrać. W takich wypadkach zmuszony byłem interweniować - funkcją reżysera nie jest odzwierciedlenie jej wyobraźni, ale klarowne opowiedzenie historii:

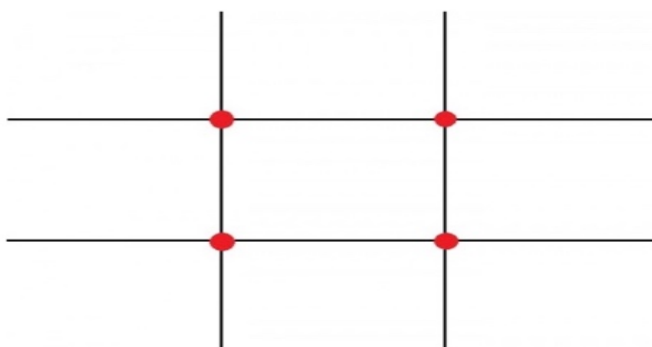
- Postać A usiłuje w danej scenie osiągnąć to i to.
- Na przeszkodzie w osiągnięciu jej celu stoją: postać B / konwencje społeczne / warunki atmosferyczne / jej własne zahamowania psychiczne, etc.
- W rezultacie swoich wysiłków postać A albo osiągnęła swój cel lub nie.

Ot i cała filozofia. W jaki sposób aktor będzie realizował postawione przed postacią zadanie leży wyłącznie w jego kompetencji. Naturalnie, w wyniku autentycznego dążenia do celu pojawią się emocje, ale jakie i w którym momencie, tego nikt nie jest w stanie przewidzieć. Andriej Tarkowski tak pisał o funkcji reżysera:

Zadaniem reżysera jest budowanie roli, dając aktorowi całkowitą swobodę w poszczególnych sekcjach – wolność, która nie może się zdarzyć w teatrze. Jeśli aktor filmowy konstruuje swoją własną rolę, traci możliwość nierozmyślnego i spontanicznego grania w warunkach określonych przez plan i cel filmu. Reżyser musi wywołać w nim odpowiedni stan umysłu, a następnie zadbać o to, aby był on stale podtrzymywany.⁵⁸

Osiągamy to poprzez gry, jak choćby wspomniane powyżej zabawy dziecięce, pobudzanie wyobraźni „magicznym gdyby” Stanisławskiego, czy danymi okolicznościami. Jeśli chodzi o uwagi aktorskie mocno sugerowałem reżyserkom ograniczenie słownika do czasowników. Przygotowałem im nawet ściągę z użytecznymi czasownikami. Podzieliłem je na grupy czasowników agresywnych (na przykład atakować, oskarżać, zawstydząć), pozytywnych (prosić, flirtować, pocieszać), neutralnych (instruować, przekonać, oświecić) oraz czasowników używanych metaforycznie (na przykład głaskać, kłuć, ciąć, trzepnąć). Moją ogólną radą było jak najmniej mówić, a kardynalnym przykazaniem uczyniłem angielskie powiedzenie *if it ain't broke don't fix it* (jeśli nie jest zepsute to nie naprawiaj). Innymi słowy, jeśli widzimy spontaniczną grę mieszczącą się w założeniach sceny i konwencji serialu nie starajmy się jej ulepszać.

Reżyseria ekranowa to ponad wszystko reżyseria uwagi widza a tu głównymi narzędziami są kompozycja obrazu i montaż. W obu wypadkach przyjąłem tu najprostsze, podstawowe reguły. W kompozycji kadru stosowaliśmy omawianą powyżej zasadę trójpodziału



Rys. 5.5 Zasada trójpodziału. Źródło: praca własna

⁵⁸ Tłum. własne

oraz regułę priorytetu ważności Hitchcocka zakładającą, że wielkość obiektu w kadrze powinna być wprost proporcjonalna do jego wagi w danym momencie akcji. A więc kluczowy obiekt lub kluczowa postać w danym momencie akcji powinny dominować kompozycję.



Fot. 5.12 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne

Powyższy kadr jest oparty na trójkącie i wyraźnie wskazuje, że podmiotem jest tutaj dominująca w kompozycji Hana, mimo tego, że to Askale inicjuje akcję; Hana jest bierna.



Fot. 5.13 – 5.14 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzuty ekranu. Źródło: zbiory własne

Podobnie w powyższych dwu kadrach obowiązuje trójkąt. Dodatkowo, ich zestawienie wskazuje, że najważniejszą postacią jest tu Saba, obserwatorka sporu Konjit z Tsegą. Zestawienie dwóch ujęć to już montaż - konstrukcja nowej treści. Podczas warsztatów omawialiśmy pokrótce Radziecką Szkołę Montażu, Efekt Kuleszowa oraz

różne wersje sekwencji punktu widzenia; w okresie produkcyjnym sugerowałem początkowo ograniczenie się do podstawowego modelu, „sandwicz” (zbliżenie postaci obserwującej – jej punkt widzenia – ponownie postać obserwowaną). Jednak już w drugim odcinku *Getaneh* pokusiła się na bardziej wyrafinowaną wersję, którą określam „przełamanym punktem widzenia”. Oto scena: jest przerwa międzylekcyjna. Tsega siedzi z Haną pod drzewem, jedzą drugie śniadanie. Nagle Tsega spostrzega Dawita, wyraźnie plotkującego na jej temat. Sandwicz wyglądałby tak:



Tsega zauważa Dawita



jej punkt widzenia



reakcja

Tymczasem nasza wersja wygląda tak:



Tsega zauważa Dawita



jej punkt widzenia

tym razem jednak nie powracamy do ujęcia Tsegi, a pozostajemy na ujęciu Dawita z kolegami:



Fot. 5.15 – 5.21 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzuty ekranu. Źródło: zbiory własne

Kamera podąża za oddalającymi się chłopcami (= Tsega wodzi za nimi wzrokiem) ... ale panorama kamery odkrywa Tsegę siedzącą pod drzewem. Jest to eleganckie przeprowadzenie widza z zaangażowania subiektywnego (oglądamy świat oczami

bohaterki) do stanowiska obiektywnego świadka wydarzeń. Hiwot uzasadniła tym swoją tezę, że kręcąc scenę reżyser powinna być świadoma funkcji każdego ujęcia. Mówiąc prosto powinna wiedzieć, kiedy i dlaczego będzie cięcie. Idealne cięcie według legendarnego montażysty Waltera Murcha⁵⁹ to takie, które spełni sześć kryteriów:

1. Emocje (51%) – cięcie jest zgodne z emocją chwili.
2. Akcja (22%) – prowadzi do rozwoju akcji.
3. Rytm (10%) – następuje w momencie interesującym rytmicznie.
4. Ślad spojrzenia (7%) – bierze pod uwagę ruch gałki ocznej śledzącej zmienne centrum wizualnego zainteresowania.
5. Dwuwymiarowy wymiar ekranu (6%) – przestrzega gramatykę fotograficznej transpozycji trójwymiarowej rzeczywistości do płaszczyzny dwuwymiarowego ekranu (na przykład oś akcji).
6. Trójwymiarowa przestrzeń akcji (4%) – szanuje trójwymiarową ciągłość rzeczywistej przestrzeni (umieszczenie postaci w przestrzeni i w stosunku do siebie).⁶⁰

Jak widać, największą wagę przypisuje Murch ładunkowi emocjonalnemu. Widz wybaczy, a często nawet przeoczy niedoskonałości techniczne czy brak ciągłości akcji, jeśli będzie dostatecznie zaangażowany emocjonalnie. Przykładowo, spójrzmy na dwa cięcia z dialogu między Dawitem a Haile:



Fot. 5.22 – 5.23 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzuty ekranu. Źródło: zbiory własne

Plan dwójkowy – Haile stoi w cieniu, ma zamknięte usta, kołnierzyk wyłożony na bezrękawnik; cięcie do planu bliskiego – Haile częściowo w słońcu, ma otwarte usta, , lewy róg kołnierzyka znikł pod bezrękawnikiem.

⁵⁹ Walter Scott Murch (ur. 1943) - amerykański montażysta, reżyser, scenarzysta i reżyser dźwięku. Trzykrotny zdobywca Oscara (z dziewięciu nominacji: sześć za montaż obrazu i trzy za reżyserię dźwięku).

⁶⁰ Tłum. własne

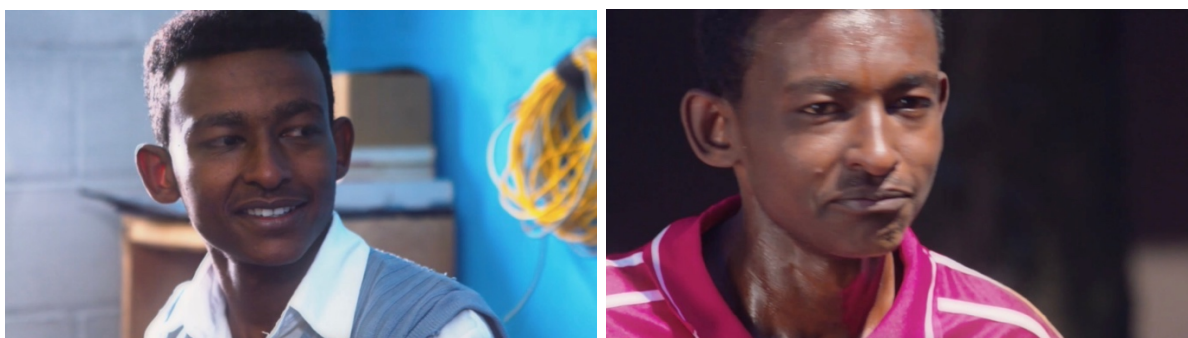


Fot. 5.24 – 5.25 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzuty ekranu. Źródło: zbiory własne

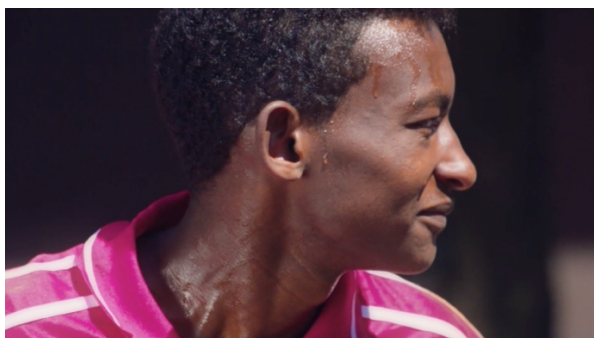
Nieco później w tej samej scenie sytuacja odwraca się: głowa uniesiona, wzrok wbity w Dawita, kołnierzyk zatknięty, a w planie dwójkowym głowa opuszczona, wzrok ucieka od lustrującego go Dawita, kołnierzyk na wierzchu. Ponieważ jednak sytuacja jest brzemenna emocjonalnie (Dawit podśmiewa się z Haile w obecności Alem, której ten bardzo chce zaimponować) a gra Yareda (Haile) jest na tyle dowcipna i przekonująca, że widz nie jest w stanie dostrzec tych drobnych nieścisłości.

Tym niemniej uczulałem zarówno aktorów jak i reżyserki by starali się przestrzegać ciągłości akcji. Znając ogólne zasady konstrukcji podróży emocjonalnej postaci w scenie – odbieranie bodźca, ewaluacja i decyzja co do następującej taktyki (omawiane na stronie **XX**) – jesteśmy w stanie przewidzieć w miarę dokładnie, w którym momencie nastąpi cięcie, a więc kiedy ciągłość akcji jest kluczowa. Pomiędzy tymi momentami aktor może sobie pozwolić na luźniejsze jej traktowanie. Omawialiśmy również podczas szkolenia podstawowe modele fotografii sceny (patrz strona **XX**). Teraz, w czasie produkcji, przypominałem reżyserkom o konieczności pozostawienia wystarczającego marginesu w zachodzących ujęciach by być w stanie optymalizować nagrany materiał w montażu. Oraz by mieć na uwadze przejścia z jednej sceny w drugą, a więc ostatnie ujęcie danej sceny i początkowe sceny następującej.

Poniższa sekwencja to cięcie ze sceny, w której Haile rozmarza się, do jego fantazji o sobie jako bohaterskim bramkarzu.



Cięcie ze zbliżenia do zbliżenia, szczególnie gdy na obydwu ujęciach Haile patrzy w jednym kierunku byłoby niezgrabne i zwracające na siebie uwagę.



Nieco bardziej wybaczące byłoby cięcie, gdyby postać patrzyła w różnych kierunkach, ale i w tym przypadku widz byłby świadomy cięcia. Estetyka *Yegni* mieściła się raczej w konwencji klasycznego „niewidocznego” montażu.



Fot. 5.26 – 5.31 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzuty ekranu. Źródło: zbiory własne

Cięcie ze zbliżenia do szerokiego planu prowadzi do harmonijnego przejścia – widz, wciągnięty w fabułę, „nie widzi” cięcia.

Zarówno Getaneh jak i Megabiyaw potrzebowały początkowo by im przypominać – „jakim kadrem zakończyłaś poprzednią scenę? Jakim kadrem rozpoczniesz następną?” Do znudzenia powtarzałem mantrę, „zmień wielkość kadru i zmień kąt kamery przynajmniej o 45 stopni.” Zagadnieniu ciągłości akcji poświęciłem sporo czasu pracując z aktorami, jako że obok przestrzegania znaków⁶¹ należy ono do podstawowego warsztatu aktora ekranowego. Obydwa aspekty powinny stać się jej drugą naturą, do tego stopnia, żeby aktorka, skoncentrowana na akcji, nie była nawet w pełni świadoma ich przestrzegania („nie wiem, że wiem”).

Osobą odpowiedzialną za ciągłość akcji jest na planie sekretarz / sekretarka planu bądź z angielska Skript. W okresie przedprodukcyjnym Script kalkuluje czas ekranowy scenariusza, określa porę dnia każdej sceny, notuje wszelkie niezbędne dla sceny

⁶¹ Standardowy proces nagrywania sceny zawiera próbę „stop-start”, podczas której ostrzyciel ustala punkty korekcji ostrości obrazu. Słyszac „stop!” ostrzyciela aktor zatrzymuje się, na podłodze zostaje naznaczony taśmą punkt, który aktor powinien honorować podczas nagrywania ujęcia. Niedokładność w stosowaniu się do tych znaków prowadzi do nieostrości obrazu i w konsekwencji do konieczności powtórki ujęcia.

elementy (np. kluczową część garderoby czy charakteryzacji, rekwizyty, efekty specjalne itd.) oraz zwraca uwagę na wszelkie scenariuszowe nieścisłości (np. pojawienie się postaci równocześnie w dwóch różnych miejscach, jak się zdarzyło w scenariuszu jednego odcinka). Na planie notuje choreografię kolejnych ujęć by zachować ciągłość akcji (aktor usiadł przed wypowiedzeniem kwestii, czy po niej? Odwrócił się przez lewe czy prawe ramię? W poprzedniej scenie biegł, a zatem czy powinien być zdyszany / spocony?). Poza tym nadzoruje prawidłowe oznakowanie ujęć na klipsie, notuje czas trwania sceny, użyte obiektywy, wielkość kadru, służy informacjami z zakresu nagranych już materiału i przygotowuje szczegółowy raport dla montażysty. Logicznie patrząc, jest to praca przerastająca możliwości jednej osoby. Utało się jednak, że wszystko to są funkcje sekretarki planu. Taką też formę usiłowałem wprowadzić w Etiopii. Nie była to słuszna decyzja. Oto jak wyglądała nasza pierwsza Skript między ujęciami:



Fot. 5.32 Sekretarka planu. Źródło: fotografia własna

Nie po raz pierwszy przyszło mi zrewidować moje „zachodnie” nawyki. Wkrótce funkcje sekretarki planu przejęły dwie osoby.

Okres produkcyjny przebiegał zgodnie z prawem Murphy’ego (wszystko co może się nie udać, na pewno się nie uda) – mieliśmy problemy techniczne, nie dopisywała

pogoda, ustalone plenery okazywały się nagle niedostępne, chorowali aktorzy... wszystkie kłopoty znane ekipom filmowym jak świat długi i szeroki. Etiopia zaserwowała ponadto wspomniane już braki przygotowania do zdjęć, mrozące krew w żyłach podejście do bezpieczeństwa i higieny pracy, czy zamieszki etniczne. Tym bardziej zaskakujące były coraz częściej pojawiające się wśród załogi pogłoski o niespotykanej dotychczas w Etiopii jakości produkowanego przez nas serialu. Nie dopuszczałem ich do siebie będąc świadomym wszystkich niedostatków scenariuszowych, aktorskich i kinematograficznych. Z drugiej strony zdawałem sobie sprawę, że odbiór widza zależy w głównej mierze od zaangażowania emocjonalnego. Śledząc na przykład losy zahukanej Tsegi i znęcającego się nad nią Dawita widz nie będzie kontemplował konstrukcji dramatycznej odcinka czy niedociągnięć w ciągłości akcji. A zarówno Tsedenia Lemma jak i Abenezer Tesfaye⁶² grali wyśmienicie. Była więc nadzieja.

⁶² Gdy rok później wróciłem do Etiopii Abenezer skarżył mi się, że nie bardzo wie, jak poradzić sobie z ludźmi wyzywającymi go publicznie od chuliganów. Cała nasza siódemka była już powszechnie znana.

PREMIERA

18 grudnia 2018 na wzgórzu z widokiem na gigantyczny Meskel Square (Plac Świętego Krzyża) odbyła się uroczystość opisywana nazajutrz przez media jako jedna z najefektywniejszych ceremonii PR w historii Addis Abeby – oficjalna zapowiedź serialu telewizyjnego. Girl Effect postawiła sobie trojaki zadanie: ugruntować kardynalne przesłanie organizacji - „wszyscy jesteśmy Yegna”⁶³, oznajmić wielbicielom radiowej *Yegnii* że zespół powraca w nowym, telewizyjnym wcieleniu oraz że staje się ogólnokrajową marką (brandem).

Dzień rozpoczął się od śniadania, podczas którego uczestnicy, około setki uczniów szkół średnich, prominenci, oraz przedstawiciele mediów zaproszeni byli do uwiecznienia na pamiątkowej planszy osobistych życzeń dla etiopskich dziewcząt. Pod koniec imprezy każdy miał szansę zrobienia sobie zdjęcia ze spisаныmi życzeniami w tle.



Fot. 6.1 Uroczystości oficjalnej zapowiedzi serialu / pisanie życzeń. Źródło: fotografia własna

Następnie zebrani uczniowie ustawili się w olbrzymim kręgu głośno proklamując, „Ene Yegna Negn!”⁶⁴ Żaden z uczestników nie zdawał sobie sprawy, że wśród nich znajduje się również siedem członków nowej obsady *Yegni*, którzy również gromko deklarowali „Ene Yegna Negn!” – Tsinat Terefe, Abenezzer Tesfaye, Tsedenia Lemma, Tirhaz Gebru,

⁶³ Dla przypomnienia, słowo *Yegna* znaczy nasze, wspólne, powszechne, a więc „jesteśmy razem.”

⁶⁴ Jestem Yegna

Bethlehem Sherefedin, Yared Alemayehu i Blen Alem znaleźli się pośrodku koła, by wkrótce przenieść się na scenę.



Fot. 6.2 Uroczystości oficjalnej zapowiedzi serialu / obsada na scenie. Źródło: fotografia własna

Kolejnym porządkiem dnia była oficjalna informacja dla mediów. Ogłoszono, że siedem nowych postaci będzie reprezentować życie milionów etiopskich dziewcząt i chłopców, którzy starają się odnaleźć swój głos i podążać za marzeniami. Po zakończeniu komunikatu prasowego odbyła się ożywiona sesja pytań i odpowiedzi, podczas której Liya Haile oraz rzecznik prasowy Yonatan Gizachew odpowiadali na pytania mediów.



Fot. 6.3 Liya Haile i Yonatan Gizachew. Źródło: fotografia własna

Pokazano również fragment pierwszego odcinka serialu oraz dwa widea promujące hasło „Ene Yegna Negn!”, pierwszy z wybitnymi przedstawicielami świata kultury i sztuki a drugi z przeciętnymi ludźmi reprezentującymi różne warstwy społeczne Etiopii.

Uwieńczeniem dnia był występ naszej siódemki. Grupa wykonała trzy piosenki, którymi natychmiast zjednała sobie młodą publiczność. Był to przedsmak ich nowego życia; schodząc ze sceny byli obleżeni przez nowo powstałych fanów proszących o selfie i autografy.



Fot. 6.4 Yegna na scenie. Źródło: fotografia własna

Telewizyjna premiera serialu odbyła się 20 marca 2019.

WYWIAD Z PRZEWODNICZĄCĄ ETIOPSKIEGO ODDZIAŁU GIRL EFFECT LIYĄ HAILE



Fot. 7.1 Liya Haile. Źródło: Skype / zrzut ekranu

Robert Klenner: Liya, czym jest Girl Effect?

Liya Haile: Girl Effect to międzynarodowa organizacja non-profit zajmująca się problemami dziewcząt. Wykorzystujemy w tym celu masmedia, media społecznościowe, ora rozrywkę. Korzystamy z wielorakich źródeł i narzędzi cyfrowych w celu wprowadzenia pozytywnych zmian, głównie w zakresie zdrowia, edukacji i ekonomii. Staramy się łączyć dziewczęta z dostępnymi usługami w tychże trzech sektorach. Ostatecznym celem jest więc, przykładowo, aby dziewczyna poszła do kliniki i porozmawiała z lekarzem.

Do osiągnięcia tego celu potrzeba wielu kroków; musimy zdać sobie sprawę ze stanu jej wiedzy o systemie opieki zdrowotnej, jej świadomości o higienie, jej stosunku do samej wizyty lekarskiej, jej systemu wartości, wiary w zabobony i tak dalej – to są przeszkody z którymi musimy się zmagać. I w tym celu korzystamy z mediów, do których dziewczęta już mają bądź chciałyby uzyskać dostęp. Tworzymy brandy, nowe produkty. Są one różne w zależności od tego, gdzie programujemy. W Etiopii mieliśmy słuchowisko radiowe, talk-show, audycje muzyczne. Potem serial telewizyjny. W Tanzanii mamy magazyny, teledyski, w Ruandzie wydajemy magazyn i audycję radiową. Wszystko to opiera się na skrupulatnych badaniach. Zaczynamy od rozmowy z odbiorcami, pracy z dziewczętami w celu zrozumienia, w jaki sposób możemy na nie

wpłynąć, aby uzyskać pożądaný efekt. Następnie tworzymy prototypy, testujemy je z publicznością. I wreszcie tworzymy kontent, na przykład historię z wzorami godnymi naśladowania.

Część pracy odbywa się też poprzez bezpośrednią edukację. W istocie jest to dostarczanie informacji, tworzenie postaci, do których dziewczęta mogą się odnieść, które zabierają ich w podróż samopoznania lub windują ich poczucie własnej wartości. Cały proces jest bardzo kreatywny. Ale ostatecznym celem jest po prostu zapewnienie dziewczętom dojścia do usług, które są dla nich dostępne. I świadomości, że mogą domagać się swoich praw.

RK: Jak więc określiłabyś w tym kontekście funkcję serialu telewizyjnego?

LH: Zanim przejdziemy do serialu, zacznijmy od samego brandu. *Yegna* powstała około 7-8 lat temu jako marka młodzieżowa, taka jak, powiedzmy, Disney czy Nickelodeon, skoncentrowana na nastolatkach. Czegoś takiego w Etiopii nigdy nie było. Była jedynie kultura rodzinnej konsumpcji telewizji, nie było produktu skierowanego do określonej grupy odbiorców. Tak więc po latach badań środowiskowych i analizy różnych środków przekazu byliśmy w stanie określić jaka forma może się sprawdzić. Na przykład, co moglibyśmy zdziałać przy pomocy czasopism i magazynów? Poziom alfabetyzacji był naprawdę niski, nawyk czytania jeszcze nie istniał. Musieliśmy rozważyć takie brandy, które zawierają różnorodne produkty, które dotrą do nastolatków i z którymi nastolatki będą się identyfikować. Tak powstała *Yegna*.

Teraz, żeby stworzyć postacie przyjrzełiśmy się różnym rodzajom konstrukcji społecznych: jakie istnieją archetypy w większości grup wiekowych? Kogo powinniśmy reprezentować? Jakie problemy poruszać? Kto byłby w stanie poprowadzić fabułę? W końcu wybraliśmy pięć dziewcząt, mając na uwadze, żeby każda etiopska dziewczyna mogła zobaczyć siebie w jednej z nich, a przynajmniej problem, z którym sama się boryka. Po ustaleniu obsady stworzyliśmy słuchowisko radiowe i talk-show, ponieważ kiedy zaczynaliśmy, nasza publiczność wywodziła się głównie ze wsi, a telewizja nie była wówczas dla niej dostępna; OK, zróbmy radio. Tak to było ze słuchowiskami, które miały opowiadać historie. Bezpośrednio po słuchowiskach był 30-minutowy talk-show, w którym roztrząsaliśmy problemy poruszone w historii. Często były to wywiady z konkretnymi ludźmi, więc to co było fabułą tutaj stawało się rzeczywistością. Żeby słuchowisko się czymś wyróżniało wprowadziliśmy muzykę, więc to był program muzyczny. Piosenki były specyficznym rodzajem przesłania, które chcieliśmy przekazać poprzez tekst. Te trzy elementy stanowiły podwaliny marketingu.

Była to największa kampania marketingowa dla jakiegokolwiek programu radiowego. Właściwie dla wszelkich treści medialnych w Etiopii w tym czasie. Zrobiło się wokół *Yegni* dużo szumu, więc marka zaczęła żyć własnym życiem. No i aspekt

muzyczny, to naprawdę pomogło. Muzyka dodana została jako element jednoczący cały naród. To było coś wokół czego wielu ludzi mogło się spotkać. Co jakiś czas robiliśmy ankiety czy ludzie nas słuchają, czy zasięg słuchaczy rośnie oraz jaki jest oddźwięk społeczny, czy słuchacze naszych programów modyfikują swoje poglądy w porównaniu z ludźmi nie słuchającymi. Istotnie, wyniki badań wskazywały na zmiany. Okazało się jednak, że mimo, iż wiele osób wiedziało o brandzie, liczba słuchaczy wzrastała jedynie marginalnie. Ludzie znali pięć dziewcząt, słuchali ich piosenek, ale jeśli chodzi o słuchowiska radiowe – tego nie słuchali. Konsumowali jedynie ten jeden produkt. Tak więc 3 miliony ludzi słuchały piosenek *Yegni*, ale publiczność audycji radiowych spadła do 1 miliona. Spędziliśmy lata starając się pozyskać tych, którzy wiedzieli o *Yegni*, a było ich wtedy około 9 milionów, żeby słuchali audycji.

Wielu z nas pracujących przy produkcji programów pytało, dlaczego by nie zrobić programu telewizyjnego? Ale nasi przełożeni w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii nie chcieli o tym słyszeć, „to nigdy nie zapracuje w telewizji”. To było prawie rasistowskie. Sektor rządowy był równie sceptyczny. Idea, żeby produkt mający na celu zmiany społeczne pochodził z tak luksusowego przekąznika jakim jest telewizja nie był akceptowany przez wiele osób. Nasza logika była taka – istotnie, w domach jest więcej odbiorników radiowych niż telewizyjnych, ale radio traci popularność. Radio jest medium pasywnym, telewizja gromadzi ludzi. Ludzie idą do sąsiadów, żeby oglądać filmy, jest to kwestia grupowa, rodziny zbierają się, żeby wspólnie zobaczyć coś, co im się podoba. I dlatego na to naciskaliśmy.

W końcu wyprodukowaliśmy godzinny film – te same postacie co w słuchowisku radiowym, te same założenia: historia pięciu dziewcząt, które podróżują do Addis Abeby, żeby wziąć udział w konkursie muzycznym. To był eksperyment, „zobaczmy co będzie”. Emitowaliśmy kilka razy, w sumie może osiem razy, na różnych kanałach. Po ankiecie okazało się, że więcej ludzi widziało ten jednogodzinny film, niż słuchało słuchowisk radiowych przez 6 lat! Tak więc 2 miliony ludzi obejrzało film telewizyjny, a 1 milion słuchał radia. A więc jeśli chcemy odblokować tę masę odbiorców, to to będzie najlepszy sposób. Mieliśmy twarde fakty. Były też dane, które pokazywały, że nawyki medialne w całym kraju się zmieniają, radio spadało podczas gdy telewizja rosła. Opodatkowanie odbiorników telewizyjnych zostało zniesione, więc ich ceny zaczęły spadać. W każdej wsi był przynajmniej jeden telewizor. Ludzie, by oglądać fabułę idą do sąsiadów.

Więc zdecydowaliśmy, że OK, czas zaczynać. Telewizja oznaczała emisję dla całego kraju a radiowa *Yegna* była wyprodukowana jedynie dla Amhary, więc robiliśmy testy w różnych regionach: czy uzyskamy pozytywny oddźwięk? Czy te imiona będą odpowiednie? Czy te bohaterki wyglądają podobnie do dziewcząt z różnych regionów, czy wywołają tam pozytywny rezonans? Na podstawie tych badań wprowadziliśmy parę zmian do modelu jaki mieliśmy dla słuchowisk. Na przykład dodaliśmy dwóch chłopców do obsady, nadaliśmy wszystkim bohaterom imiona powszechnie dla całego

kraju oraz dubingowaliśmy dialog w dwóch dodatkowych językach zapewniając przez to szerszą publiczność. I przestaliśmy płacić za emisję (za emisje radiowe płaciliśmy). Kontent telewizyjny jest w Etiopii poszukiwany. Popyt na telewizję się zwiększał. Pomyśleliśmy, że właściwie powinniśmy ten program sprzedawać – stacje telewizyjne potrzebują programów, my produkujemy, więc powinno być tak jak na całym świecie. Ale w końcu odstąpiliśmy od tego zamiaru.

Odnaleźliśmy nowe postacie, nowe historie, pozostawiliśmy owocne elementy ze słuchowisk, opuściliśmy te mniej korzystne i stworzyliśmy *Yegna* serial telewizyjny. Po emisji pierwszej serii okazało się, że podczas, gdy za czasów radiowych 9 milionów ludzi wiedziało o istnieniu *Yegni* teraz 10 milionów znało nasz brand i aż 9 milionów oglądało serial. I to był nasz cel – stworzyć szeroką publiczność, która będzie nam wierna. Teraz ludzie, którzy znają *Yegnę* znają ją właśnie z serialu telewizyjnego. I to, pomyśl sobie, po 6 latach emisji radiowych! Więc nadeszła zmiana, zdaliśmy sobie sprawę, mamy tu coś wspaniałego. Teraz chodziło tylko o to, aby uczynić serial bardziej efektywnym, zmniejszyć nasze koszty, abyśmy mogli zachować jego zrównoważony charakter i... wiesz, teraz możemy produkować więcej i bardziej ekonomicznie. Więc teraz wyzwania są nieco inne od tych, jakie były wtedy.

I taka jest nasza historia. I jeszcze jedno, w jaki sposób *Yegna* powstała? Od początku planowaliśmy połączyć światowych profesjonalistów z utalentowanymi młodymi ludźmi tutaj, żeby stworzyć żyzną glebę dla rozwoju lokalnych talentów, ponieważ poziom produkcji fabularnych kiedy ty zaczynałeś był naprawdę niski. [...] Niestety nie ma budżetów rządowych na rozwój przemysłu filmowego. Myślimy stworzeniu jakby szkoły, żeby *Yegna* była polem szkoleniowym dla twórców telewizyjnych.

RK: A nie obawiasz się sprowadzać ludzi z Zachodu? Nie ma obawy, że wprowadzając zachodnie kanony konstrukcji fabuły skompromitujesz rdzennie etiopski sposób opowiadania historii?

LH: Myślę, że nie. Dlaczego? Ponieważ nie zatrudniamy wielu międzynarodowych ekspertów. Jest duża grupa Etiopczyków z paroma instruktorami z Zachodu, którzy pielęgnują talent i zapewniają rozwój warsztatu. Naturalnie czasami to nie działa, czasami ludzie z Zachodu nie potrafią się dopasować. Do głosu dochodzą różnice kulturowe, jak sam wiesz ze swojego doświadczenia. Nie zawsze jest łatwo. Potrzebna była zmiana ze względu na różną kulturę pracy w Etiopii, na co kładziemy nacisk, na co nie, nasze zasady, itd. w związku z tym bywały błędy. Pamiętam przypadek, gdy jeden z konsultantów, on chyba był w Południowej Afryce,⁶⁵ sugerował scenę w łazience, co

⁶⁵ *Yegna* miała paru zagranicznych konsultantów scenariuszowych, którzy pracowali zdalnie.

byłoby absurdalne. Zaczniemy od tego że łaźienki w Etiopii wyglądają zupełnie inaczej niż w Europie czy Południowej Afryce. [Liya się śmieje.] Więc takie rzeczy się zdarzają, ale ufaliśmy naszemu zespołowi, że dostrzeże tego typu niekonsekwencje. Nawet gdy ty, Robert, przesyłałeś nam swoje uwagi zespół je dokładnie przeglądał pod tym względem, chociaż ty czegoś takiego byś nie sugerował.

RK: Powiedz mi, czy to co zobaczyłaś na ekranie różniło się od twojego wyobrażenia, jaki ten serial będzie?

LH: Tak, myślę, że różnił się od mojego wyobrażenia. Wiesz, kiedy słuchasz radia to tworzysz sobie w głowie własny obraz jak to wszystko wygląda. A tu w serialu niby wszystko to samo co w naszych słuchowiskach, nowe dzieciaki, ale ta sama szkoła, więc oczekujesz tego podobieństwa. I potem oglądasz to i - o, wygląda inaczej. Ale dobrze inaczej, lepiej niż sobie wyobrażałam. Trochę byłam rozczarowana fabułą, pierwszy sezon nie jest bardzo dramatyczny, to rozwinęło się w drugim sezonie, ale wyglądał super! I po raz pierwszy widziałam na ekranie nastolatków, którzy byli w centrum historii. To był ewenement, tego jeszcze nigdy przedtem u nas nie było.

I ten efekt nostalgii, szczególnie gdy czytamy komentarze kobiet, które mieszkają w krajach arabskich. Jest wiele kobiet wiejskiego pochodzenia, które mieszkają i pracują na Bliskim Wschodzie. Kiedy widzą, na przykład, Tsegę piorącą w rzece, „O mój boże, to mi przypomina, jak sama byłam w szkole!” Więc stworzyliśmy serial, który przemawia do pokoleń. Wszystko to było po prostu niesamowite. Byłam niesamowicie dumna.

RK: A jaki jest wpływ serialu na społeczeństwo? I w jaki sposób jest mierzony?

LH: Mierzy się zasadniczo to, co zmieniło nasze zachowanie społeczne. To jest bardzo trudne do zmierzenia, to jest coś, co trzeba robić przez szereg lat by widzieć różnicę. Musimy zabrać naszą publiczność na wieloletnią podróż. Niestety nasi sponsorzy tego nie rozumieją. Myślę, że jeśli poruszymy jakiś problem w jednym odcinku to następnego dnia zobaczymy rezultaty. Powiedzmy, że nie zawsze tak jest. Ponieważ jednak musimy się czymś wykazać, robimy ankiety wśród ludzi, którzy serial oglądają, zadajemy serię pytań odnoszących się do kwestii poruszonych w serialu, a potem te same pytania zadajemy ludziom, którzy serialu nie oglądają i porównujemy rezultaty. I wtedy widzimy procentowo różnicę między oglądającymi i nie oglądającymi.

Widzimy różnice w różnych kwestiach. Na przykład szczepienie HPV, przeciwko rakowi szyjki macicy, tu różnica była rzędu 22 punktów. Oznacza to, jeśli 20% ludzi, którzy nie oglądają serialu była świadoma istnienia szczepionki, to wśród oglądających ta świadomość wzrosła do 42%. Tak badamy wpływ każdego tematu poruszanego w serialu. Naturalnie nie jest to takie proste. Musimy upewnić się, że porównywane grupy

są na tym samym poziomie pod względem wykształcenia, statusu ekonomicznego, itd. Dopiero wtedy możemy obiektywnie powiedzieć, że świadomość wzrosła dzięki *Yegni*, a nie dlatego, że, na przykład, osoba jest bardziej wykształcona, czy obraca się w bardziej świadomym środowisku.

Innym sposobem mierzenia wpływu serialu jest użytkowanie usług. Dziewczyna może wiedzieć o dostępnych świadczeniach medycznych, o lokalizacji przychodni, rozumie wartość opieki medycznej i powiedzieć, „Po obejrzeniu odcinka *Yegni* poszłam do kliniki na badanie.” Ale to nam nie wystarczy. Potrzebujemy również danych z kliniki. Współpracujemy z klinikami, w których są ankiety, „Jak się o nas dowiedziałas?” Wtedy możemy skonfrontować dane i ustalić wyniki.

RK: A ile osób ogląda serial?

LH: Pierwsze dwa sezony oglądało 9.8 miliona i około 87 procent z nich oglądało przynajmniej co drugi tydzień.

RK: Dziękuję serdecznie za rozmowę, Liya.

Bibliografia

- Biggs, J. (2003), *Teaching for Quality Learning at University*, McGraw-Hill Education, New York
- Bruder, M. (1986), *Practical Aesthetics*, Vintage Books, New York
- Kapuściński, R. (2000), *Lapidarium*, Czytelnik, Warszawa
- Knebel, M. (2021), *Active Analysis*, Routledge, New York
- Meisner, S. & Longwell, D. (1987), *Sanford Meisner on Acting*, Random House, New York
- Moseley, N. (2013), *Acting and Directing*, Nick Hern Books, London
- Murch, W. (1992), *In the Blink of an Eye*, Australian Film, Television & Radio School, Sydney
- Tarkovsky, A. (1994) *Sculpting in Time*, University of Texas Press, Austin
- Weston, J. (1996) *Directing Actors*, Michael Wiese Productions, Studio City
- Charlie Bit my Finger*, You Tube, online:
<https://www.youtube.com/watch?v=0EqSXDwTq6U>, dostęp: 10.04.2022
- Hailu, M. F. (2019), *Examining the role of Girl Effect in contributing to positive education ideologies for girls in Ethiopia*, „Gender and Education” 17.11.2019, online:
<https://www.tandfonline.com/action/doSearch?AllField=Examining+the+role+of+Girl+Effect+in+contributing+to+positive+Education+ideologies+for+girls+in+Ethiopia&SeriesKey=cgee20>, dostęp: 10.05.2022
- Escobales, R. (2014), *Yegna: The radio show that's making friends in Ethiopia*, “Sheger Tribune” 06.06 2014, online: <http://shegertribune.blogspot.com/2014/07/yegna-radio-show-thats-making-friends.html>, dostęp 01.02.2022
- Ethiopian Demographic and Health Survey 2011*, Central Statistical Agency, Addis Ababa, March 2012, online: <https://dhsprogram.com/pubs/pdf/fr255/fr255.pdf>, dostęp: 02.02.2022
- Kieślowski, K., *Kieślowski Cinema Lesson in Blanc*, online:
<https://www.youtube.com/watch?v=Dr8j5P1cB9w>, dostęp: 21.04.2022
- Łomnicki, T. online: <http://tadeuszlomnicki.pl>, dostęp: 10.04.2022

Mandefro, M. (2017), *The Most Potent Forms of Fear Come in the Name of Love*, TEDx PaoloAlto, online: <https://www.youtube.com/watch?v=nUC9ui1HiLg&t=1141s>, dostę: 06.02.2022

Mandefro, M. (2021), *How a strong creative industry helps economies thrive*, TED@BCG, online: https://www.ted.com/talks/mehret_mandefro_how_a_strong_creative_industry_helps_economies_thrive, dostę: 06.02.2022

Storyboarding BLOOD SIMPLE, Criterion Collection, You Tube, online: <https://www.youtube.com/watch?v=MsGRhaPpGh0>, dostę: 10.02.2022

Wong, K. (2014), *40 Years After Lucy: The Fossil that Revolutionized the Search for Human Origins*, "Scientific American" 24.11.2014, online: <https://blogs.scientificamerican.com/observations/40-years-after-lucy-the-fossil-that-revolutionized-the-search-for-human-origins/>, dostę: 15.01.2022

Wykaz fotografii i ilustracji

Fot. 1.1 *Yegna*, grupa pop – Eyerusalem Kelemework (Sara), Teref Kassahun (Melat), Zebiba Girma (Emuye), Lemlem Hailemichael (Mimi), Rachel Getu (Lemlem). Źródło: Girl Effect Ethiopia. Strona 4

Fot. 1.2 Liya Haile. Źródło: Girl Effect Ethiopia. Strona 6

Fot. 1.3 Obsada serialu telewizyjnego – od lewej: Blen Alem (Lomi), Abenezer Tesfaye (Dawit), Bethlehem Sherefedin (Hana), Tsedenya Lemma (Tsega), Tsinat Terefe (Alem), Yared Alemayehu (Haile) and Tirhaz Gebru (Fikir). Źródło: Girl Effect Ethiopia. Strona 7

Fot. 1.4 Dr Mehret Mandefro. Źródło: Kana TV. Strona 7

Fot. 1.5 d'bi.young anitafrika. Źródło: Hol. Arts Collective. Strona 9

Fot. 1.6 *Nietolerancja*, reż. D.W. Griffith (1916). Zrzut ekranu. Źródło: MUBI. Strona 10

Fot. 1.7 *Niezwykłe przygody Mister Westa w krainie bolszewików*, reż. Lew Kuleszow (1924). Zrzut ekranu. Źródło: Wikipedia. Strona 10

Fot. 2.1 *Australopithecus Afarensis*. Źródło: Muzeum Narodowe, Addis Abeba. Strona 12

Fot. 2.2 *Królowa Saba*. Zrzut ekranu. Źródło: Yatreda. Strona 13

Fot. 2.3 *Król Seba Segel*. Zrzut ekranu. Źródło: Yatreda. Strona 13

Fot. 2.4 Demera, Meskel Square, Addis Abeba. Źródło: fotografia własna. Strona 14

Fot. 2.5 *Cesarzowa Itegue Taitu Betul*. Zrzut ekranu. Źródło: Yatreda. Strona 15

Fot. 2.6 Cesarz Haile Selassie. Źródło: Lucien Aigner / Ethiopia Observer. Strona 15

Fot. 2.7 Premier Abiy Ahmed Ali. Źródło: AFP. Strona 16

Fot. 2.8 Prezydent Sahle-Work Zewde. Źródło: The Star, Kenia. Strona 17

Fot. 3.1 Warsztat reżyserski, Addis Abeba Źródło: fotografia własna. Strona 20

Fot. 3.2 Serkadis Megabiyaw Yehuala. Źródło: Serkadis Megabiyaw Yehuala. Strona 20

Fot. 3.3 Hiwot Admasu Getaneh. Źródło: Hiwot Admasu Getaneh. Strona 21

Fot. 3.4 *Yegna I*. Źródło: Girl Effect Ethiopia. Strona 22

Fot. 3.5 *I see magic*. Źródło: Giovanna Photography. Strona 23

Fot. 3.6 Skok przez byka – rytuał inicjacyjny plemienia Hamer. Źródło: AFP Photo / Carl de Souza. Strona 23

Fot. 3.7 Państwo młodzi i druhny. Źródło: fotografia własna. Strona 24

Fot. 3.8 Premier Abiy Ahmed Ali. Źródło: Ethiopia Insight. Strona 24

Fot. 3.9 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 25

Fot. 3.10 *Charlie Bit my Finger*. Zrzut ekranu. Źródło: You Tube. Strona 26

Fot. 3.11 *Charlie Bit my Finger*. Zrzut ekranu. Źródło: You Tube. Strona 27

Fot. 3.12 Przewodnik i podopieczna. Źródło: fotografia własna. Strona 28

Fot. 3.13 *Efekt Kuleszowa*. Zrzut ekranu. Źródło: You Tube. Strona 30

Fot. 3.14 *Efekt Kuleszowa*. Zrzut ekranu. Źródło: You Tube. Strona 30

Fot. 3.15 *Efekt Kuleszowa*. Zrzut ekranu. Źródło: You Tube. Strona 30

Fot. 3.16 *Efekt Kuleszowa*. Zrzut ekranu. Źródło: You Tube. Strona 31

Fot. 3.17 *Efekt Kuleszowa*. Zrzut ekranu. Źródło: You Tube. Strona 31

Fot. 3.18 *Efekt Kuleszowa*. Zrzut ekranu. Źródło: You Tube. Strona 31

Fot. 3.19 *Efekt Kuleszowa*. Zrzut ekranu. Źródło: You Tube. Strona 31

Fot. 3.20 *Efekt Kuleszowa*. Zrzut ekranu. Źródło: You Tube. Strona 31

Fot. 3.21 *Efekt Kuleszowa*. Zrzut ekranu. Źródło: You Tube. Strona 31

Fot. 3.22 *Powiększenie*, reż. Michelangelo Antonioni (1967). Zrzut ekranu. Źródło: Warner Home Video. Strona 32

Fot. 3.23 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 33

Fot. 3.24 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 34

Fot. 3.25 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 34

Fot. 3.26 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 35

Fot. 3.27 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 36

Fot. 3.28 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 36

Fot. 3.29 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 36

Fot. 3.30 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 37

Fot. 3.31 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 37

Fot. 3.32 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 37

Fot. 3.33 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 37

Fot. 3.34 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 37

Fot. 3.35 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 38

Fot. 3.36 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 38

Fot. 3.37 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzuty ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 42

Fot. 3.38 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzuty ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 42

Fot. 3.39 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzuty ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 42

Fot. 3.40 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzuty ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 42

Fot. 3.41 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzuty ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 42

Fot. 3.42 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzuty ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 42

- Fot. 3.43 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzuty ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 43
- Fot. 3.44 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzuty ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 43
- Fot. 3.45 *Young Lions*, reż. Robert Klenner (2002). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 44
- Fot. 3.46 *Young Lions*, reż. Robert Klenner (2002). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 44
- Fot. 3.47 *Young Lions*, reż. Robert Klenner (2002). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 44
- Fot. 3.48 *Young Lions*, reż. Robert Klenner (2002). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 44
- Fot. 3.49 *Young Lions*, reż. Robert Klenner (2002). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 44
- Fot. 3.50 *Young Lions*, reż. Robert Klenner (2002). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 44
- Fot. 3.51 *Young Lions*, reż. Robert Klenner (2002). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 44
- Fot. 3.52 *Young Lions*, reż. Robert Klenner (2002). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 44
- Fot. 3.53 *Young Lions*, reż. Robert Klenner (2002). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 44
- Fot. 3.54 *Young Lions*, reż. Robert Klenner (2002). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 44
- Fot. 3.55 *Young Lions*, reż. Robert Klenner (2002). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 44
- Fot. 3.56 *Young Lions*, reż. Robert Klenner (2002). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 44
- Fot. 3.57 *Okno na podwórze*, reż. Alfred Hitchcock (1954). Zrzut ekranu. Źródło: Universal / Vimeo. Strona 45
- Fot. 3.58 *Mad Max: Fury Road*, reż. George Miller (2015). Zrzut ekranu. Źródło: Warner Bros. Pictures / Google Play. Strona 46

Fot. 3.59 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Fox Searchlight Pictures / Netflix. Strona 46

Fot. 3.60 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 47

Fot. 3.61 *Ida*, reż. Paweł Pawlikowski (2013). Zrzut ekranu. Źródło: Opus Film / SBS Movies. Strona 47

Fot. 3.62 *Dzieciństwo Iwana*, reż. Andrei Tarkowski (1962). Zrzut ekranu. Źródło: Mosfilm / SBS Movies. Strona 48

Fot. 3.63 *Absolwent*, reż. Mike Nichols (1967). Zrzut ekranu. Źródło: Lawrence Truman Productions / SBS Movies. Strona 48

Fot. 3.64 *Grand Budapest Hotel*, reż. Wes Anderson (2014). Zrzut ekranu. Źródło: Fox Searchlight Pictures / Apple TV. Strona 49

Fot. 3.65 Materiał edukacyjny (2013). Źródło: Australijska Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Radiowa. Strona 50

Fot. 3.66 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Źródło: zbiory własne. Strona 50

Fot. 3.67 Materiał edukacyjny (2013). Źródło: Australijska Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Radiowa. Strona 50

Fot. 3.68 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Źródło: zbiory własne. Strona 50

Fot. 3.69 Materiał edukacyjny (2013). Źródło: Australijska Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Radiowa. Strona 50

Fot. 3.70 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Źródło: zbiory własne. Strona 50

Fot. 3.71 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 51

Fot. 3.72 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 51

Fot. 3.73 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 51

Fot. 3.74 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 51

Fot. 3.75 *Wściekłe psy*, reż. Quentin Tarantino (1992). Zrzut ekranu. Źródło: Dog Eat Dog Productions / Apple TV. Strona 52

Fot. 3.76 *Wściekłe psy*, reż. Quentin Tarantino (1992). Zrzut ekranu. Źródło: Dog Eat Dog Productions / Apple TV. Strona 52

Fot. 3.77 *Rękopis znaleziony w Saragossie*, reż. Wojciech Has (1965). Zrzut ekranu. Źródło: Zespół Realizatorów Filmowych „Kamera” / You Tube. Strona 52

Fot. 3.78 *Rękopis znaleziony w Saragossie*, reż. Wojciech Has (1965). Zrzut ekranu. Źródło: Zespół Realizatorów Filmowych „Kamera” / You Tube. Strona 52

Fot. 3.79 *Informator*, reż. Michael Mann (1999). Zrzut ekranu. Źródło: Touchstone Pictures / Netflix. Strona 52

Fot. 3.80 *Informator*, reż. Michael Mann (1999). Zrzut ekranu. Źródło: Touchstone Pictures / Netflix. Strona 52

Fot. 3.81 *Oni*, reż. Paolo Sorrentino (2018). Zrzut ekranu. Źródło: Pathé / Apple TV. Strona 52

Fot. 3.82 *Oni*, reż. Paolo Sorrentino (2018). Zrzut ekranu. Źródło: Pathé / Apple TV. Strona 52

Fot. 3.83 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 53

Fot. 3.84 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 53

Fot. 3.85 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 53

Fot. 3.86 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 53

Fot. 3.87 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 53

Fot. 3.88 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 53

Fot. 3.89 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 53

Fot. 3.90 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 53

Fot. 3.91 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 54

Fot. 3.92 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 54

Fot. 3.93 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 54

Fot. 3.94 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 54

Fot. 3.95 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 54

Fot. 3.96 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 55

Fot. 3.97 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 55

Fot. 3.98 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 55

Fot. 3.99 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV. Strona 57

Fot. 3.100 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV. Strona 58

Fot. 3.101 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV. Strona 58

Fot. 3.102 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV. Strona 59

Fot. 3.103 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV. Strona 59

Fot. 3.104 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV. Strona 60

Fot. 3.105 Patti Smith (2016). Zrzut ekranu. Źródło: You Tube. Strona 60

Fot. 3.106 *Kintsugi*. Źródło: Myriam Greff / Kintsugi Spirit. Strona 61

Fot. 3.107 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 64

Fot. 3.108 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 65

Fot. 3.109 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 65

Fot. 3.110 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 66

Fot. 3.111 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 66

Fot. 3.112 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 67

Fot. 3.113 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 67

Fot. 3.114 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 69

Fot. 3.115 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 70

Fot. 3.116 *Cross Turning Over*, reż. Robert Klenner (1996). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 71

Fot. 3.117 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 71

Fot. 3.118 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV. Strona 71

Fot. 3.119 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 71

Fot. 3.120 *Corelli*, reż. Robert Klenner (1995). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 72

Fot. 3.121 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 72

Fot. 3.122 *Return to Jupiter* reż. Robert Klenner (1997). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 72

Fot. 3.123 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 72

Fot. 3.124 *Córki McLeoda*, reż. Robert Klenner (2002). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 73

Fot. 3.125 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 73

Fot. 3.126 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV. Strona 77

Fot. 3.127 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV. Strona 77

Fot. 3.128 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV. Strona 78

Fot. 3.129 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV. Strona 79

Fot. 3.130 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV. Strona 79

Fot. 3.131 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV. Strona 80

Fot. 3.132 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV. Strona 81

Fot. 3.133 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV. Strona 81

Fot. 3.134 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV. Strona 82

Fot. 3.135 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV. Strona 82

Fot. 3.136 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV. Strona 83

Fot. 3.137 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV. Strona 83

Fot. 3.138 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV. Strona 84

Fot. 3.139 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV. Strona 84

Fot. 3.140 *Persona*, reż. Ingmar Bergman (1966). Zrzut ekranu. Źródło: AB Svensk Filmindustri / You Tube. Strona 85

Fot. 3.141 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV. Strona 87

Fot. 3.142 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV. Strona 87

Fot. 3.143 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV. Strona 87

Fot. 3.144 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV. Strona 87

Fot. 3.145 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV. Strona 87

Fot. 3.146 *Trzy kolory: Biały*, reż. Krzysztof Kieślowski (1993). Zrzut ekranu. Źródło: MK2 Productions / SBS. Strona 89

Fot. 3.147 *Trzy kolory: Biały*, reż. Krzysztof Kieślowski (1993). Zrzut ekranu. Źródło: MK2 Productions / SBS. Strona 90

Fot. 3.148 *Trzy kolory: Biały*, reż. Krzysztof Kieślowski (1993). Zrzut ekranu. Źródło: MK2 Productions / SBS. Strona 90

Fot. 3.149 *Trzy kolory: Biały*, reż. Krzysztof Kieślowski (1993). Zrzut ekranu. Źródło: MK2 Productions / SBS. Strona 91

Fot. 4.1 *Look Beyond Borders* (2016). Zrzut ekranu. Źródło: Amnesty International Ireland / You Tube. Strona 94

Fot. 4.2 *Look Beyond Borders* (2016). Zrzut ekranu. Źródło: Amnesty International Ireland / You Tube. Strona 94

Fot. 4.3 *Look Beyond Borders* (2016). Zrzut ekranu. Źródło: Amnesty International Ireland / You Tube. Strona 94

Fot. 4.4 *Look Beyond Borders* (2016). Zrzut ekranu. Źródło: Amnesty International Ireland / You Tube. Strona 94

Fot. 4.5 Tsinat Terefe. Źródło: Girl Effect. Strona 95

Fot. 4.6 Abenezer Tesfaye. Źródło: Girl Effect. Strona 95

Fot. 4.7 Tsedenia Lemma. Źródło: Girl Effect. Strona 96

- Fot. 4.8 Tirhas Gebru. Źródło: Girl Effect. Strona 96
- Fot. 4.9 Bethlehem Sherefedin. Źródło: Girl Effect. Strona 97
- Fot. 4.10 Yared Alemayehu. Źródło: Girl Effect. Strona 97
- Fot. 4.11 Blen Alem. Źródło: Girl Effect. Strona 98
- Fot. 4.12 Yegna, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 112
- Fot. 4.13 Yegna, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 113
- Fot. 4.14 Yegna, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 113
- Fot. 4.16 Yegna, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 113
- Fot. 4.17 Yegna, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 113
- Fot. 4.18 Yegna, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 113
- Fot. 4.19 Yegna, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 114
- Fot. 4.20 Yegna, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 114
- Fot. 4.21 Yegna, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 114
- Fot. 4.22 Yegna, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 114
- Fot. 4.23 Yegna, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 114
- Fot. 4.24 Bethlehem Sherefedin. Źródło: Girl Effect. Strona 118
- Fot. 4.25 Hana. Źródło: Girl Effect. Strona 118
- Fot. 4.26 Yared Alemayehu. Źródło: Girl Effect. Strona 118
- Fot. 4.27 Hayle. Źródło: Girl Effect. Strona 118

- Fot. 5.1 Teren szkoły. Źródło: fotografia własna. Strona 125
- Fot. 5.2 Klasa. Źródło: fotografia własna. Strona 125
- Fot. 5.3 *Yegna*, zdjęcie z produkcji. Źródło: fotografia własna. Strona 125
- Fot. 5.4 *Yegna*, zdjęcie z produkcji. Źródło: fotografia własna. Strona 125
- Fot. 5.5 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV. Strona 135.
- Fot. 5.6 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV. Strona 135
- Fot. 5.7 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV. Strona 135
- Fot. 5.8 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV. Strona 135
- Fot. 5.9 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV. Strona 135
- Fot. 5.10 *Mała Miss*, reż. Jonathan Dayton & Valerie Faris (2006). Zrzut ekranu. Źródło: Big Beach Films / Apple TV. Strona 135
- Fot. 5.11 *Yegna* - ekipa na planie. Źródło: fotografia własna. Strona 139
- Fot. 5.12 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 141
- Fot. 5.13 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 141
- Fot. 5.14 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 141
- Fot. 5.15 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 142
- Fot. 5.16 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 142
- Fot. 5.17 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 142
- Fot. 5.18 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 142

Fot. 5.19 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 142

Fot. 5.20 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 142

Fot. 5.21 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 142

Fot. 5.22 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 143

Fot. 5.23 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 143

Fot. 5.24 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 144

Fot. 5.25 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 144

Fot. 5.26 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 144

Fot. 5.27 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 144

Fot. 5.28 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 145

Fot. 5.29 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 145

Fot. 5.30 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 145

Fot. 5.31 *Yegna*, reż. Robert Klenner & Hiwot Getaneh (2018). Zrzut ekranu. Źródło: zbiory własne. Strona 145

Fot. 5.32 Sekretarka planu. Źródło: fotografia własna. Strona 146

Fot. 6.1 Uroczystości oficjalnej zapowiedzi serialu / pisanie życzeń. Źródło: fotografia własna. Strona 148

Fot. 6.2 Uroczystości oficjalnej zapowiedzi serialu / obsada na scenie. Źródło: fotografia własna. Strona 149

Fot. 6.3 Liya Haile i Yonatan Gizachew. Źródło: fotografia własna. Strona 149

Fot. 6.4 *Yegna* na scenie. Źródło: fotografia własna. Strona 150

Fot. 7.1 Liya Haile. Źródło: Skype / zrzut ekranu. Strona 151

ILUSTRACJE

Rys. 3.1 Strefy dystansu. Źródło: Wikimedia Commons. Strona 39

Rys. 5.1 Mapa Etiopii. Źródło: Wikipedia. Strona 126

Ryc. 5.2 Plan poziomy. Źródło: praca własna. Strona 128

Rys. 5.3 Storyboard. Źródło: praca własna. Strona 128

Rys. 5.4 Waza Rubina. Źródło: praca własna. Strona 134

Rys. 5.5 Zasada trójpodziału. Źródło: praca własna. Strona 140