

COMEDY AND PAIN

ADAM BROOMBERG AND OLIVER CHANARIN
TALK TO KAJA PAWEŁEK

KAJA PAWEŁEK: **The exhibition *Rudiments* provides a kind of anatomy of violence: there is a performative set of actors, gestures and props involved in the theatre of war — real and staged, those from the past and those which can anticipate the future. It is serious, precise and ridiculous at the same time. Starting with the photograph of the bullets, just imagine the faces of two American Civil War soldiers, witnessing amazing and unbelievable moment when the bullets collide in mid-air, and disappear. It sounds unreal, of course, but like a comic performance as well, or a miracle happening amidst the lethal chaos of the battlefield. On the other hand, the cadets, juvenile protagonists of your film, are being trained to act not as individuals, but as a collective military body, although their gestures bring to mind rather an amateur theatre piece still. You observe those objects and acts in close-up, and reveal startling evidence and scenes from the backstage, formative moments when routines get formed and fixed.**

ADAM BROOMBERG & OLIVER CHANARIN:

The object on the first photograph in the exhibition looks like a very large rock, but it's an illusion. The reason it appears so big is that it is impossibly sharp. Every contour is horribly in focus. It's an optical illusion because in fact we are looking at a lump of lead no bigger than a peanut. It is the result of two bullets that have collided in mid-air and fused: a highly improbable occurrence that happened sometime during the American Civil War and could be said to have effectively saved the lives of two soldiers. As you say, it feels more like a moment of slapstick, a scene from a Tom and Jerry cartoon, than a deadly battle scene. In a cartoon we can laugh because the threat of death is performed rather than real. Everybody instinctively knows that, although sometimes children can get confused. This photograph brings to mind many of the themes we are curious about. The behaviour and

KOMEDIA I BÓL

Z ADAMEM BROOMBERGIEM I OLIVEREM CHANARINEM
ROZMAWIA KAJA PAWEŁEK

KAJA PAWEŁEK: **Wystawa *Podstawowe zasady* stanowi rodzaj studium anatomii przemocy. Składa się z performatywnego zestawu aktorów, gestów i rekwizytów zaangażowanych w teatr wojny — prawdziwych i zaaranżowanych, tych z przeszłości i tych, które dopiero zapowiadają przyszłość. Jest w nim powaga, precyzja i absurd. Zaczynając od fotografii scalonych kul — można wyobrazić sobie wyraz twarzy dwóch żołnierzy walczących podczas wojny secesyjnej w tym zdumiewającym i nieprawdopodobnym momencie, gdy wystrzelone przez nich pociski zderzają się w powietrzu i znikają. To oczywiście brzmi nierealnie, albo jak opis komediowego występu lub cudu pośród śmiertelnego chaosu na polu bitwy. Z drugiej strony kadeci, młodzi bohaterowie waszego filmu, są szkoleni, by działać nie indywidualnie, lecz jako kolektywne militarne ciało, mimo że ich gesty wciąż przypominają raczej amatorski spektakl teatralny. Przyglądacie się przedmiotom i działaniom w zbliżeniu, ujawniacie zaskakujące dowody i sceny zza kulis, momenty formujące rutynę.**

ADAM BROOMBERG & OLIVER CHANARIN:

Obiekt na pierwszej z fotografii przypomina ogromną skałę, ale to złudzenie. Wydaje się tak wielki, ponieważ zdjęcie jest nadzwyczaj wyraźne. Każdy kontur jest przerażająco ostry. To złudzenie optyczne, ponieważ w rzeczywistości patrzymy na bryłkę ołowiu wielkości orzeszka. To efekt zderzenia dwóch kul w powietrzu, w wyniku którego się połączyły. Nieprawdopodobne zdarzenie, które miało miejsce podczas wojny secesyjnej i można założyć, że uratowało życie dwóch żołnierzy. Tak jak mówisz, przypomina to bardziej slapstick, scenę z kreskówki *Tom i Jerry*, niż śmiertelną scenę bitewną. W wypadku kreskówki możemy się śmiać, ponieważ zagrożenie śmiercią jest odgrywane, a nie realne. Wszyscy instynktownie to wiedzą, chociaż dzieci czasami się gubią. Ta fotografia przywołuje wiele tematów, które nas

misbehaviour of light as it plays tricks on our senses. The role of chance in the production of a work of art. The representation of human pain, narrowly avoided in this case by sheer luck. Also ambiguity and doubt about whether an event is real or performed for the camera. The story of the collided bullets is a useful parable for us, even if it is a little twee in the way that it invokes the lives of two lucky soldiers. Because, of course, there is the flipside of being a soldier, where autonomy is pumelled by the dehumanizing power of routine and order. Our short film interrogates this 'collective military body' as you perfectly put it. We witnessed this collision ourselves during the filming; naive young girls and boys encountering authority. It's upsetting. The army needs everybody to surrender their autonomy, to its own hierarchy. And yet, at the same time, it is theatrical, as you say. Their uniforms don't quite fit and they cannot even march in time.

Objects and bodies are potential transmitters of violence, but they also constitute archives, where violence is physically documented and stored, not only in the form of scars but mostly in traumas and physical destruction and deformation. Those can be also carried on through generations, reproduced, and re-enacted. I remember my fascination with a small, oval metal object preserved by my family, an identity disc of my great-grandfather from the Second World War. There are holes in the middle to facilitate breaking the tag in two halves in case of death on a battlefield. Luckily, that very object remained intact, but still it has violent potential already inscribed in its materiality.

Exactly! Once the disc is broken it cannot be put back together. The precise material you've described, metal that is resilient enough to survive a battle but sufficiently brittle to snap in half, acts as a metaphor. The material embodies violence.

This certainly recalls the photographs of collided bullets but also the series of glass prisms that we have rendered in the same epic scale and with the same impossible sharpness. Nothing is blurred in these images. Every edge of the prism is highly focused, drawing attention to the minute imperfections within the glass. Technically speaking, we achieved this effect by photographing these objects many, many times

interesują. Zachowanie światła i złudzenia optyczne, którym ulegają nasze zmysły. Rola przypadku w powstawaniu dzieł sztuki. Reprezentacja ludzkiego cierpienia, którego udało się w tym wypadku uniknąć dzięki szczęśliwemu zbiegowi okoliczności. Również dwuznaczność i wątpliwości związane z tym, czy wydarzenie miało miejsce naprawdę, czy też zostało zaaranżowane do zdjęcia. Historia połączonych kul jest dla nas użyteczną przypowieścią, nawet jeśli jest nieco ckliwa przez sposób, w jaki przywołuje życie dwóch żołnierzy, którym sprzyjało szczęście, ponieważ istnieje też oczywiście druga strona roli żołnierza, w której autonomia jest pokonana przez dehumanizującą moc rutyny i porządku. Nasz krótki film bada „zbiorowe ciało militarne”, jak to dobrze określiłaś. Byliśmy świadkami tego zderzenia podczas filmowania: naiwne dziewczyny i chłopcy konfrontujący się z władzą. To przygnębiające. Armia wymaga od każdego poddania indywidualnej autonomii własnej hierarchii. Jednocześnie ten proces jest teatralny, tak jak mówisz. Ich uniformy niecałkiem pasują, oni nie umieją nawet równo maszerować.

Przedmioty i ciała są potencjalnymi nośnikami przemocy, ale jednocześnie składają się na archiwa, w których przemoc jest fizycznie udokumentowana i przechowywana, nie tylko w formie blizn, ale przede wszystkim traum oraz fizycznego zniszczenia i deformacji. Mogą być przekazywane przez pokolenia, reprodukowane, powtarzane. Pamiętam moją fascynację małym, owalnym metalowym przedmiotem, rodzinną pamiątką, nieśmiertelnikiem mojego prapradziadka z drugiej wojny światowej. Były w nim otwory, dzięki którym łatwo można było go przełamać w razie śmierci podczas walki na dwie połówki. Szczęśliwie ten akurat przedmiot pozostał nienaruszony, ale wciąż posiadał potencjał przemocy zapisany w samej swojej materialnej formie.

Dokładnie! Gdy zostanie raz przełamany, nie da się go już złożyć z powrotem. Materiał, który opisałaś, metal, który jest wystarczająco mocny, by przetrwać bitwę, ale jednocześnie wystarczająco kruchy, by przełamać się na pół, pełni funkcję metafory. Materiał, który ma wpisaną przemoc.

Z pewnością przypomina to fotografie złączonych kul, ale również serię zdjęć szklanych pryzmatów, które stworzyliśmy w tej samej epickiej skali i o tej samej niemożliwej ostrości. Nic nie jest niewyraźne na tych

at various focal planes and then combining them, almost like a collage. And in this sense it's a fictional perspective.

One of the things that led us to photograph these prisms was Kurt Vonnegut's novel *Slaughterhouse-Five*, which takes the fire bombing of Dresden as the central event in the narrative. Also known as 'Operation Thunderclap', it took place in February 1945 over the course of two days, and approximately 11 square miles of the city were razed to the ground; a city which contained no notable military presence. One exception was the Zeiss Ikon factory, which produced optical equipment for German war effort. The Zeiss factory housed technical drawings detailing the production of lenses and prisms used in weapons that were seized by the invading Russian army after the war ended. They are now held in the archive of the Leica factory.

We have rendered some of these technical drawings on copper plates coated in beeswax and candle soot. They are of course very, very fragile and cannot be touched. These materials are used in the process of making etching plates. It's a system that was invented in the fourteenth century to decorate body armour and later for rendering technical and scientific diagrams. As you say objects (and materials) are potential transmitters of violence. Organic lumps of lead; shards of pure optical glass; lines drawn into wax and soot; and yes, the human figure is presented here as material too. In the case of the cadet, the body is disciplined and compact. In the form of the clown, the body is cushioned and somewhat grotesque.

Do you see a relation between performing pain, watching suffering of others and violence in everyday life, and public reception of conflicts and war?

There needs to be a comic frame present in order for us to laugh at pain, just enough distance between us and the event so we wince but laugh, almost out of relief that the violence is not being performed on us. This is slapstick at it's most effective. *Schadenfreude* is universal and signals a pleasure that comes with witnessing somebody else's pain and suffering. In some circumstances, this suffering can even be funny. Slapstick relies on this. The word itself is derived from a strange object; two pieces of wood held together by a metal hinge. The wood can be slapped

fotografiach. Każda krawędź jest wyostrzona, kieruje uwagę na drobne niedoskonałości szkła. Z technicznego punktu widzenia udało nam się uzyskać ten efekt dzięki temu, że sfotografowaliśmy te przedmioty wielokrotnie w różnych ustawieniach płaszczyzn ogniskowych, a następnie je połączyliśmy, prawie jak w kolażu. W tym sensie jest to fikcyjna perspektywa.

Jednym z wątków, który doprowadził nas do sfotografowania tych pryzmatów była powieść Kurta Vonneguta *Rzeźnia numer pięć*, której centralnym motywem jest bombardowanie Drezna. Znanie także jako „Operacja Thunderclap”, miało miejsce w lutym 1945 i trwało dwa dni, a w jego wyniku około jedenastu mil kwadratowych miasta zostało zrównane z ziemią; miasta, w którym nie stacjonowały znaczące siły wojskowe. Jedyne wyjątek stanowiły zakłady Zeiss Ikon, które produkowały przyrządy optyczne dla niemieckiej armii. W fabryce Zeissa znajdowała się dokumentacja techniczna produkcji obiektywów i pryzmatów wykorzystywanych w broni, która została przejęta przez Armię Czerwoną po zakończeniu wojny. Teraz znajdują się w archiwum fabryki Leiki. Przenieśliśmy niektóre z tych rysunków technicznych na płyty miedziane pokryte woskiem i sadzą. Są oczywiście bardzo, bardzo delikatne i nie można ich dotykać. Te materiały są wykorzystywane w procesie tworzenia płyt do akwafort. System został wynaleziony w XIV wieku do dekorowania zbroi, a później wykonywania schematów technicznych i naukowych. Tak jak mówisz, przedmioty i materiały są potencjalnymi nośnikami przemocy. Organiczne bryłki ołowiu, odłamki czystego szkła optycznego, linie wyryte w wosku i pokryte sadzą. Również ciało człowieka jest tu pokazane jako materiał. W wypadku kadeta ciało jest zdyscyplinowane i zwarte, w wypadku klauna miękkie i nieco groteskowe.

Widzicie związek między odgrywaniem bólu, widokiem cierpienia i przemocą w życiu codziennym a społecznym odbiorem konfliktów i wojen?

Żeby móc się śmiać z bólu, potrzebna jest komediowa rama, dystans między nami a wydarzeniem. Pojawia się grymas, ale jednak się śmiejemy, także z powodu ulgi, że przemoc nie jest dokonywana na nas samych. To jest slapstick w najbardziej efektywnym wydaniu. *Schadenfreude* to reakcja uniwersalna, sygnalizująca przyjemność, która towa-



together to make the sound of a slap. It's the first known sound effect and was used in Italian *commedia dell'arte*. We used this in our film with the cadets. In one scene they practice slapping each other. Of course, they never actually hurt each other. Rather they are performing pain. It's incomparable, but think about the imagery produced by ISIS, for instance, a hostage being decapitated. It's the performance of pain choreographed for the camera and taken to the extreme. And if we didn't assume it is horribly real, if there was a semblance of a comic frame, it would actually be a piece of slapstick.

Well, maybe because slapstick is also somehow connected to pathos, that element of seriousness is actually crucial to build up slapstick comedy. It is needed to heat up and then dismantle viewers' emotions; it must be highly real and unreal at the same time. ISIS is clearly using highly pathetic visual language of propaganda — destruction and violence in a symbolic, 'barbarian' style; it's aimed at evoking archetypical associations we have, constructed and enhanced by movies or novels, and of course by the media.

Why did you bring the Bouffon to the cadet's camp?

As far as we understand it, the Bouffon originates from a medieval figure, a marginalized character, a dark clown who was mostly ostracized by society, apart from one day of the year when he or she was invited to the royal court with explicit permission to mock those in power. The character was really brought to the performance and comedy world by Jacques Lecoq and his inquiry into performative approaches to comedy. He created classroom exercises that explored the burlesque, *commedia dell'arte*, farce, gallows humour, parody, satire and slapstick. There is an interesting passage in E.T.A Hoffmann's introduction to *The Master and the Margherita* where Bulgakov and Hoffman agree that irony and buffoonery are expressions of "the deepest contemplation of life in all its conditionality...". This is the role of the Bouffon in our film; she is temperamental and vulgar, naughty and mocking, rude and disrespectful. The inverse of military culture that's about discipline and order, hierarchy and obedience, accuracy and vigilance. We choreographed the collision between these two worlds, by planting her like a counter-intelligence agent, or a traitor. But her remarkable performance relies

rzyszy oglądaniu bólu i cierpieniu innych. W pewnych okolicznościach to cierpienie może być nawet zabawne. Slapstick na tym się opiera. Samo to słowo pochodzi od dziwnego przedmiotu, dwóch kawałków drewna połączonych metalowym zawiąsem, które mogą uderzać o siebie, tworząc dźwięk. To pierwszy znany efekt dźwiękowy, który był wykorzystywany we włoskiej komedii dell'arte. Wykorzystaliśmy go w naszym filmie z kadetami. W jednej ze scen ćwiczą policzkowanie. W rzeczywistości nigdy nie robili sobie krzywdy. Raczej odgrywają ból. Oczywiście to nieporównywalne, ale pomyśl o obrazowaniu tworzonym przez ISIS, na przykład ścinaniu zakładnika. To przedstawienie bólu wyreżyserowane do kamery i posunięte do granic. I gdybyśmy nie zakładali, że jest przerażająco prawdziwe, gdyby istniał jakiś element ramy komediowej, byłby to przykład slapsticku.

Hmm, może dlatego, że slapstick jest również w pewien sposób związany z patosem, element powagi jest konieczny do zbudowania komedii slapstickowej. Jest potrzebny do podgrzania, a potem rozmontowania emocji widzów, musi być jednocześnie bardzo prawdziwy i nieprawdziwy. ISIS w oczywisty sposób wykorzystuje wysoce patetyczny język wizualnej propagandy — destrukcję i przemoc w symbolicznym, „barbarzyńskim” stylu. Ma to wywoływać archetypiczne skojarzenia, wzmacniane przez filmy i książki, i oczywiście przez media.

Dlaczego na obóz kadetów zabraliście klauna?

Z tego, co wiemy, *bouffon* pochodzi od średniowiecznej marginalnej postaci, ciemnego błazna, który był z reguły wykluczony ze społeczeństwa poza jednym jedynym dniem w roku, kiedy był zapraszany na dwór królewski i miał przyzwolenie na naigrawanie się z władców. Postać ta została wprowadzona do teatru i komedii przez Jacques'a Lecoq'a poprzez jego badania nad performatywnym ujęciem komedii. Stworzył ćwiczenia, które eksplorowały burleskę, komedię dell'arte, farsę, czarny humor, parodię, satyrę i slapstick. We wstępie E.T.A Hoffmanna do *Mistrza i Małgorzaty* jest ciekawy fragment, w którym Bułhakow i Hoffmann zgadzają się, że ironia i błazeństwo są wyrazem „najgłębszej kontemplacji życia we wszystkich jego uwarunkowaniach...”. To jest rola klauna w naszym filmie, kobiety, która ma temperament i jest wulgarna, nieposłuszna i szydercza, grubiańska i lekceważąca. Jest odwróceniem

on her acute observation of the gestures and modes of utterance that she witnessed during the week that we were filming in Liverpool. When you get beyond all her clowning around, the Bouffon is essentially toxic, at least in relation to the values of the military. At times, during the production of this work, we have both felt the spirit of the Bouffon enter our studio and cause some chaos. It felt particularly transgressive inserting this character of the Bouffon into a cadet camp populated by children. She is so vulgar and overtly sexual. By the end of our film, the Bouffon is crying and we're left wondering if this could be one authentic moment. The performer, Hannah Ringham, was improvising throughout. She accompanied our film crew for days, gathering a kind of vocabulary of gesture through observation, which she subsequently incorporated into her performance. In the early scenes, her movements were more vulgar and ridiculous. But as time went by, she became overwhelmed by the oppressive atmosphere. Her compassion and empathy for the young cadets finally caught up with her.

The Bouffon reveals also her other nature, when she plays the role of a human puppet and constructs an intimate alphabet of gestures, a series entitled after Goya, but formally resembling imaginary existence of Bellmer's surreal doll.

In the final months and after the Second World War Alfred Hitchcock and other British filmmakers were working upon a film about Holocaust, in which they used films provided by the British army film unit and the Allies, who were documenting the liberation of the Bergen-Belsen concentration camp and Auschwitz, among others. It shows some of the most gruesome footage of the camps we've ever seen; piles of bodies and mass graves; volunteers carrying corpses from one place to the other. The film was not screened at the time, as it was considered too frightening.

I think it was also a political decision, stemming from the shift in the position of post-war Germany, and from the creation of a Cold War order....

One of the striking features of these images was the presence of human limbs: arms and legs; feet; hands; heads. The parts didn't seem to add up to any whole body. And in Goya's *Disasters of War* series there

kultury wojskowej, która opiera się na dyscyplinie i porządku, hierarchii i posłuszeństwie, dokładności i czujności. Stworzyliśmy choreografię zderzenia tych dwóch światów, umieszczając ją jak agenta kontrwywiadu lub zdrajczynię. Jednak jej niezwykle performans opiera się na bacznej obserwacji gestów i sposobów wypowiedzi, których była świadkiem podczas tygodnia, kiedy kręciliśmy film w Liverpoolu. Kiedy przejrzeć przez jej wygłupy, błazen jest zasadniczo toksyczny, przynajmniej w relacji do wartości, jakie reprezentuje wojsko. W czasie produkcji obaj czuliśmy, że duch klauna wkroczył do naszego studia i spowodował pewien chaos. Szczególnie transgresywne wydawało się wprowadzenie postaci błazna na obóz kadetów zamieszkały przez dzieci. Ona jest tak wulgarna i otwarcie seksualna. Na końcu filmu błazen płacze — zastanawialiśmy się, czy to nie jest jedyny autentyczny moment. Aktorka Hannah Ringham cały czas improwizowała. Towarzyszyła naszej ekipie filmowej przez cały dzień, kompletując poprzez obserwację rodzaj słownika gestów, który włączyła w swój spektakl. We wczesnych scenach jej ruchy były bardziej wulgarne i absurdalne. Ale z czasem przytłoczyła ją opresyjna atmosfera. Jej współczucie i empatia dla młodych kadetów w końcu wzięły górę.

Błazen odkrywa także inną stronę swojej natury, kiedy odgrywa ludzką lalkę i tworzy intymny alfabet gestów w cyklu fotografii, których tytuły odwołują się do grafik Goi, choć formalnie przypominają wyobrażeniową egzystencję surrealistycznej lalki Bellmera?

Pod koniec i po zakończeniu drugiej wojny światowej Alfred Hitchcock i inni brytyjscy filmowcy pracowali nad filmem o Holokauście, na który składały się materiały dostarczone przez oddziały filmowe aliantów, dokumentujące wyzwalanie obozów koncentracyjnych, m.in. w Bergen-Belsen i Auschwitz. Pokazane są tam jedne z najbardziej makabrycznych zdjęć z obozów, jakie kiedykolwiek widzieliśmy, stopy ciał i masowe groby; ludzie pomagający przenosić ciała z jednego miejsca w inne. Film nigdy nie został pokazany, uznano go za zbyt przerażający.

Wydaje mi się, że była to także decyzja związana ze zmianą układu politycznego i pozycją powojennych Niemiec w obliczu tworzenia się zimnowojennego porządku...

is again the haunting presence of human limbs, strewn on the ground, hanging from trees. You see this with Hans Bellmer too; his dismembered doll that refuses to idealize the human body. In fact, he initiated his doll project to oppose the fascism by declaring that he would make no work that would support the new German state. Represented by mutated forms and unconventional poses, his dolls were directed specifically at the cult of the perfect body then so strongly prominent in Germany. We decided to make a series of photographs with our Bouffon, her head is obscured and the form of her body is distorted in such a way that we were left with just body parts. The eye tries to find the presence of a person, but the shapes are unfamiliar and disorientating. You know, this Bouffon is rude and crass, as we've already said, but we also love her, and in these photographs she is our muse, they are intended as an intimate and tender portrait.

It seems that the music score and the drummers provide a connection to yet another research you are pursuing — about the history of Yiddish theatre, linking Tsarist Russia and Hollywood, but also your long-term engagement with Brecht's *War Primer*?

Brecht and the composer Hanns Eisler started working on an opera called *War Primer* when they were both living in exile in California during the Second World War. They never completed it. For a while, we have been threatening to finish this opera and we were reading about the history of music in relation to war, which goes back to the figure of the little drummer boy, a boy as young as seven, who would march ahead of the troops. His drum was used in battle to command the troops. Different rudiments signalled attack, retreat etc. It was also used as an auditory illusion, to give the impression of a bigger, more threatening army. For centuries, the drummer boy was considered to be sacred. It was un-gentlemanly to kill the drummer boy, even if he was your enemy. That changed during the Anglo-Zulu war in South Africa and the drummers were not spared. In fact, they were targeted. We were also interested in the use of the drum as a tool of censorship. For instance, there is a vivid description of the execution of the Nihilists, the Russian revolutionaries who assassinated Tsar Alexander II. Thousands of drummers flanked the route of assassins as they were marched to the gallows in

Jedną z najbardziej charakterystycznych cech tych obrazów była obecność ludzkich kończyn: rąk i nóg, stóp, dłoni, głów. Te części nie wydawały się tworzyć żadnego kompletnego ciała. W *Okropnościach wojny* Goi też jest ta prześladowająca obecność ludzkich kończyn, rozrzuconych na ziemi, zwisających z drzew. Także u Hansa Bellmera, jego rozczłonkowana lalka zaprzecza idealizacji ludzkiego ciała. Faktycznie początki jego pracy wiążą się ze sprzeciwem wobec faszyzmu i deklaracją, że nie stworzy żadnej pracy, która wspierałaby nowe państwo niemieckie. Przedstawione w zmutowanych formach i niekonwencjonalnych pozycjach jego lalki były skierowane szczególnie przeciw kultowi pięknego ciała, tak silnie obecnego wówczas w Niemczech.

Zdecydowaliśmy się zrobić serię fotografii z naszą błazen, jej głowa jest niewidoczna, a ciało zniekształcone w taki sposób, że pozostają jedynie jego części. Oko stara się odnaleźć obecność osoby, ale kształty są obce i dezorientujące. Jak już mówiliśmy, błazen jest wulgarna i głupawa, ale jednocześnie ją kochamy i na tych fotografiach jest naszą muzą, ich intencją jest intymny i czuły portret.

Ścieżka dźwiękowa i werbliści stanowią odwołanie do innego obszaru waszych zainteresowań — dotyczącego historii teatru jidysz, łączącej carską Rosję z Hollywood, ale także Brechta i jego książki *Kriegsfiabel* [*Elementarz wojenny*]?

Brecht i kompozytor Hanns Eisler rozpoczęli prace nad operą pod tytułem *Kriegsfiabel* podczas pobytu w Kalifornii, gdzie mieszkali po opuszczeniu hitlerowskich Niemiec, ale nigdy jej nie ukończyli. Przez jakiś czas myśleliśmy o dokończeniu tej opery, czytaliśmy więc o relacji historii muzyki i wojny, która sięga postaci małego werblisty, może siedmioletniego chłopca, który maszerował na czele wojsk. Jego werbel wykorzystywany był w bitwie do komenderowania żołnierzami. Różne rudymenty sygnalizowały atak, odwrót, itd. Dźwięk wykorzystywano również do wywoływania złudzenia, że naciera armia większa, groźniejsza. Przez wieki mały werblista był uznawany za nietykalnego. Nie zabijano chłopca, nawet jeśli był wrogiem. To się zmieniło podczas wojny brytyjsko-zuluskiej w Południowej Afryce, kiedy nie oszczędzono werblistów. Stali się wręcz celem. Byliśmy też zainteresowani użyciem werbla jako narzędzia cenzury. Istnieje barwny opis egzekucji nihilistów, rosyjskich



April 1881. The drumming persisted for the duration of the event, only pausing briefly whilst the sentences were read to the assembled crowd. The swells of drumming effectively muffled the voices of the accused, preventing them from shouting their ideology to the onlookers. In this instance, the instrument was used as a political weapon. Contemporaneously, the drummers in every army were also the ones who metered out the punishment, which made them powerful and sometimes much-reviled characters. In the show, we have collected porcelain figurines of drummer boys, which we have defaced with clay to create a kind of hybrid soldier/Bouffon. But we've also inserted real drummers into the gallery space. They work in teams of two, like a comedy double act, and their job is to maintain a constant drum role for the duration of the exhibition.

One of the returning themes in your work is the mechanism of subordination to authority: one's willingness to expose, to hand over the control over one's body, testimony etc. This can be seen in *Trust*, a project in which you photographed people on an operating table, just seconds before they underwent anaesthesia, and you couldn't believe they all agreed, similarly to the prisoners in the *Ghetto*, to give testimonies while being photographed. That question returns over and over again in your works: why are people willing to give up control over their lives and give part of it to strangers in quite peculiar, quasi-voluntary gesture? You often referred to Janet Malcolm's book, *The Journalist and the Murderer*, in which she describes the case of real, legal consequences of testimonies given by a man accused of murdering his wife to a reporter who was writing a book about him, as well as the aftermath for both parties. This again brings up the topic of trust and betrayal in documentary, and entitlement to make judgments over other people's lives. You decided to challenge power relations by performing more subversive gestures (and risk) yourself, to focus on the use of the medium, and to work with found footage from various archives.

It is interesting that you use the word betrayal, because deception is central to our practice. When we were posted with the British Army in Afghanistan in 2008 we produced a series of abstract photograms that could be interpreted as a betrayal of our code of conduct as embedded

rewolucjonistów, którzy dokonali zamachu na cara Aleksandra II. Tysiące werblistów flankowało ich drogę, gdy szli na szafot w kwietniu 1881 roku. Dźwięk werbla towarzyszył całemu wydarzeniu od początku do końca, z przerwą jedynie na odczytanie wyroku. Weble skutecznie zagłuszyły głosy skazańców, zapobiegając dotarciu do tłumu wykrzykiwanych przez nich rewolucyjnych haseł. W tym wypadku instrument był wykorzystany jako broń polityczna. Werbliści w każdej armii wyznaczali rytm wykonywania kary, co czyniło ich postaciami posiadającymi władzę i jednocześnie, czasem, obrzucanymi obelgami. Na wystawie zgromadziliśmy porcelanowe figurki werblistów, które oszpeciliśmy za pomocą gliny, tworząc hybrydy żołnierzy i błaznów. Jednocześnie wprowadziliśmy prawdziwych werblistów w przestrzeń galerii. Pracują w parach, jak duety komediowe, a ich zadaniem jest utrzymanie ciągłego rytmu werbla przez cały czas trwania wystawy.

Jednym z powracających tematów w waszych pracach jest mechanizm poddawania się władzy, chęć odsłonięcia, przekazania kontroli nad własnym ciałem, świadectwem itd. Tak jak w projekcie *Trust*, w którym fotografowaliście ludzi na stołach operacyjnych na kilka sekund przed zaśnięciem pod znieczuleniem, i nie mogliście uwierzyć, że wszyscy się zgadzali. Jak w projekcie *Getto*, w którym więźniowie wyznawali wam różne rzeczy podczas zdjęć. To pytanie wciąż wraca: dlaczego ludzie rezygnują z kontroli nad swoim życiem i oddają jej część obcym w dość szczególnym, quasi-dobrowolnym geście? Często odwołujecie się do książki Janet Malcolm *The Journalist and the Murderer*, w której autorska opisuje realne i prawne konsekwencje takich wyznań czynionych przez mężczyznę oskarżonego o zabicie żony reporterowi, który pisał o nim książkę, oraz tym, co z tego wyniknęło dla obu stron. To przywołuje z kolei temat zaufania i zdrady w kontekście praktyk dokumentalnych oraz uprawnienia do osądzania życia innych ludzi. Wy zdecydowaliście się podważać relacje władzy za pomocą subwersywnych gestów i ryzykować samodzielnie, skupiając się na użyciu medium, pracując z zastanymi materiałami z różnych archiwów.

Ciekawe, że używasz słowa zdrada, ponieważ to mistyfikacja jest kluczowa w naszej praktyce. Kiedy wysłano nas z armią brytyjską do Afganistanu w 2008 roku, stworzyliśmy serie abstrakcyjnych fotogramów,

journalists that we were pretending to be. We took on this guise to gain access; it was very telling that the military were more afraid of artists than they were of journalists. Similarly, we worked closely with the Israeli Defence Force, pretending to make a sympathetic piece, which only later revealed its critical nature. Unsurprisingly, there came a moment during the filming of the cadets in Liverpool when our presence became problematic. We were asking the cadets to demonstrate falling to the ground and marching with their eyes closed, the very inverse of what a soldier should do, and the cadet sergeant on duty intervened. Later, we were teaching the cadets how to slap each other in the face without hurting each other, a trope of slapstick comedy, and again the cadet sergeant intervened. Finally, we were asked to stop filming entirely. A big part of our work is about access. It's always a negotiation and a kind of seduction. Our projects often rely on collaborations that begin with a lot of enthusiasm and excitement on both sides and quickly change to mistrust and finally betrayal. On the day when we were leaving the cadet camp both them, as well as us, were quite relieved.

There is an interesting moment in a documentary about the performance duo Yes Men, when they claim that their deep mistrust towards power structures has been inherited from their parents, American Jews of European decent. So, in a way, it's a deep-seated heritage of the 20th century. I wonder how much your identity and childhood spent in South Africa has influenced that strong objection to speak on someone else's behalf and fulfil official commissions?

You know, our families originate from the same shtetl of Eastern Europe. Both our respective ancestors fled anti-Semitic pogroms. Both of us have family members who perished in Auschwitz. And then the experience as South Africans living in Johannesburg and London in the 1980s, when we were teenagers, while the 1990s, when we were at university, was confusing, even a traumatic period for us both, in very different ways. Through this shared history we've developed a mistrust of power and misuse of authority; a kind of allergic reaction to social conformity; a fear of crowd mentality. Watching those young cadets marching around the parade ground of a military base in Liverpool, it was impossible not to think of Elias Canetti. He speaks about the rhythm

które można by interpretować jako zdradę kodeksu postępowania dziennikarzy przyłączonych do armii, których udawaliśmy. Wykorzystaliśmy ten pretekst, by uzyskać dostęp; znaczące było to, że wojsko bardziej obawiało się artystów niż dziennikarzy. Podobnie blisko współpracowaliśmy z armią izraelską, udając, że przygotowujemy zgodną z ich oczekiwaniami pracę, która dopiero później ujawniła swój krytyczny potencjał. Nic dziwnego, że podczas filmowania kadetów w Liverpoolu nadszedł moment, kiedy nasza obecność stała się problematyczna. Prosiłiśmy kadetów, by pokazali nam, jak padają na ziemię i jak maszerują z zamkniętymi oczami, czyli odwrotność tego, co żołnierz powinien robić, i obecny przy tym sierżant interweniował. Później uczyliśmy kadetów, jak się nawzajem policzkować, nie robiąc sobie krzywdy, trik ze slapstickowej komedii, i znowu sierżant interweniował. W końcu poproszono nas, byśmy przestali filmować. Duża część naszej pracy dotyczy dostępu. To zawsze łączy się z negocjowaniem i uwodzeniem. Nasze projekty często polegają na współpracy, która zaczyna się od dużego entuzjazmu i podekscytowania po obu stronach i szybko zamienia się w brak zaufania i zdradę. W momencie, w którym opuszczaliśmy obóz kadetów, obie strony odczuły sporą ulgę.

Jest taki ciekawy moment w filmie dokumentalnym o zaangażowanym politycznie performatywnym duecie Yes Men, w którym artyści mówią, że głęboką nieufność w stosunku do struktur władzy odziedziczyli po rodzicach, amerykańskich Żydach europejskiego pochodzenia. W jakimś sensie jest to więc długofalowe dziedzictwo XX wieku. Zastanawiam się, jak bardzo wasza tożsamość i dzieciństwo spędzone w Południowej Afryce wpłynęło na ten sprzeciw wobec mówienia w czyimś imieniu i wypełniania oficjalnych zamówień.

Nasze rodziny pochodzą z tego samego shtetlu w Europie Wschodniej. Przodkowie każdego z nas uciekli przed pogromami. Obaj mamy członków rodziny, którzy zniknęli w Auschwitz. Doświadczenie bycia mieszkańcami Południowej Afryki w Johannesburgu i Londynie w latach 1980., kiedy byliśmy dziećmi i 1990., kiedy studiowaliśmy, było dla nas obu skomplikowane i wręcz traumatyczne w bardzo różny sposób. Poprzez tę wspólną historię rozwinęliśmy nieufność wobec władzy i jej nadużyć, rodzaj reakcji alergicznej na społeczny konformizm, lęk przed

of crowds, how every human being walks, and since each person walks on two legs that hit the ground alternatively, a rhythm develops. We thought a lot about that sound, and his analysis of the crowd, how it forms, and how it breaks; how a peaceful protest can become a violent protest. No matter how amateur those cadets were, there was something frightening about them when they occasionally hit their stride.

We've also been reading about the history of pogroms in Russia at the end of the nineteenth century that pushed our great grandparents onto boats to Cape Town. They were ferocious and could be sparked by the smallest incident, a man is asked to remove his hat in public, a small thing could set off a wave of ethnic violence that had the force and momentum of a forest fire burning up oxygen. In this case, the oxygen was racial hatred and the violence would travel along every road and tramline until it had completely incinerated itself.

On a trip to Rwanda which took place about 6 years after the genocide, we met a researcher who was interviewing both Hutu perpetrators and Tutsi victims and she claimed not only to have developed the formula for genocide (an understanding of the perfect storm of various conditions that could lead to such an event), but she also remarked that victims of genocide have one of two very polarised responses when encountering injustice. They are either very outspoken critics of the abuse of power, or they hide in fear of retribution or undue attention from the state. Our respective families reacted in different ways, but certainly, that inheritance, as second-generation genocide survivors, feels very real and palpable.

In one of the recent interviews you said that since you work together, you can't just pick up a camera and take a picture, you have to have a conversation about it first. This is a declaration of a working method that is clearly not based on catching reality red-handed. There is a lot of research, analysis and establishing diverse connections. Those connections are non-linear, they're sometimes based on coincidence, or involve almost miraculous intersections of reality and fiction. Part of your work actually remains invisible and non-material. However, since it's very narrative and performative at the same time, the audience can reconstruct it on their own. I can imagine archaeologists

mentalnością tłumu. Obserwując tych młodych kadetów maszerujących na placu w bazie wojskowej w Liverpoolu, nie można było uciec od myśli o Eliasie Canettim. Pisał o rytmie tłumów, tym, w jaki sposób każdy człowiek chodzi, a ponieważ każdy chodzi na dwóch nogach, które naprzemiennie uderzają w ziemię, powstaje rytm. Dużo myśleliśmy o tym dźwięku i jego analizie tłumu, sposobu, w jaki się formuje, rozpada, w jaki sposób pokojowy protest może przerodzić się w gwałtowne zamieszki. Bez względu na to, jak amatorscy byli ci kadeci, było w nich coś przerażającego, kiedy od czasu do czasu udało im się zrównać krok. Czytaliśmy także o historii pogromów w Rosji pod koniec XIX wieku, które zmusiły naszych prapradziadków do wejścia na pokład statków płynących do Cape Town. Były okrutne, a wywołać je mógł najmniejszy incydent — kogoś na przykład poproszono o zdjęcie kapelusza w miejscu publicznym; mała rzecz mogła wywołać falę etnicznej przemocy, która miała siłę i impet pożaru lasu podsycanego tlenem. W tym wypadku tlenem była nienawiść rasowa, która przemieszczała się wszystkimi drogami i liniami kolejowymi, dopóki się ostatecznie nie wypaliła. Podczas podróży do Rwandy jakieś sześć lat po ludobójstwie spotkaliśmy badaczkę, która przeprowadzała wywiady zarówno ze sprawcami Hutu, jak i ofiarami Tutsi, która utrzymywała, że udało jej się opracować formułę ludobójstwa (zrozumienie idealnej koincydencji rozmaitych warunków, które mogą doprowadzić do takiego wydarzenia). Zwróciła uwagę także na fakt, że ofiary ludobójstwa miały jedną lub dwie bardzo skrajne reakcje w obliczu niesprawiedliwości: albo otwarcie krytykowały nadużycia władzy, albo się ukrywały w lęku przed zemstą lub zauważeniem przez państwo. Rodziny każdego z nas reagowały inaczej, ale tak, to dziedzictwo ocalałych z Zagłady w drugim pokoleniu odczuwamy bardzo realnie i namacalnie.

W jednym z ostatnich wywiadów powiedzieliście, że ponieważ pracujecie razem, nie możecie ot tak, po prostu wziąć kamery do ręki i zrobić zdjęć, musicie najpierw o tym porozmawiać. Jest to deklaracja metody pracy w czytelny sposób opartej nie na chwytaniu rzeczywistości na gorąco. Jest tam dużo badań, analizy i tworzenia rozmaitych powiązań. Te powiązania są nieliniarne, czasem oparte na przypadku, czasem włączają niemal niewiarygodne przecięcia rzeczywistości i fikcji.



digging up parts of a B-52 bomber in Mexico, Israeli security trying to destroy your film, waiting for the informants who could tell you something about Egyptian surrealists under a hand-written sign in Cairo, or your recent meeting with the cadets and the military in Liverpool.

Our project *Dodo* is a good example to illustrate the working method and the strange intersections between reality and fiction that you refer to. The film version of Joseph Heller's novel, *Catch-22*, was the most expensive movie Hollywood had ever produced in 1969. It was shot over six months in San Carlos, then an unscathed desert coastline in Mexico. The crew constructed a full-size airstrip; they assembled 18 original B-52 bombers, effectively forming the sixth biggest air force in the world. We discovered that one of the bombers was buried on set after a stunt crash during filming — you can see it go down in the background as Martin Balsam and Jon Voight discuss the vagaries of the price of eggs. We decided to travel to San Carlos to exhume the so-called "Mexican Plane". We went with archaeologists from the University of Mexico City. When we got there, we found only fragments — aluminium shards, rusty nails, rabbit droppings. But the setting was significant. San Carlos was a sleepy, quiet place until the crew arrived in May 1968 — back then, the coastline of the Sea of Cortez resembled Pianosa, the Tuscan island where Heller set *Catch-22*, which was why it was chosen as the location. But after the crew wrapped up and returned to Los Angeles, it left behind a road, control towers, derelict villas and a fully operational runway. The film created a town, and San Carlos, as a whole, is now this hideous victim of American colonisation. It's been totally ruined by tourism and the drugs trade.

We decided to perform another form of archaeology, contacting the Studio to gain access to the footage from the gargantuan shoot left on the cutting-room floor and then archived by Paramount Pictures. We finally did gain access to 11 hours of never-before-seen footage. These moving images, filmed in 1968 and left in the chest at Paramount, suddenly became charged documentary evidence of destruction of a once pristine coastline. We turned a fiction film about the Second World War, set in Italy in 1944, into a nature documentary set in Mexico in 1969, a film about the coastline and wildlife of San Carlos as it stood on the brink between isolation and urban development. Stranger still, when we

Część waszej pracy pozostaje niewidzialna i niematerialna. Jednakże, ponieważ jest bardzo narracyjna i performatywna, widzowie mogą pewne rzeczy zrekonstruować. Wyobrażam sobie archeologów wykopujących szczątki bombowca B-52 w Meksyku, izraelskie służby próbujące prześwietlić wasz film, oczekiwanie na informatorów, którzy opowiedzą coś o egipskich surrealistach pod ręcznie namalowanym ogłoszeniem w Kairze albo wasze niedawne spotkanie z kadetami w Liverpoolu.

Nasz projekt *Dodo* jest dobrym przykładem ukazującym, w jaki sposób pracujemy i ilustrującym dziwne połączenia między rzeczywistością i fikcją, o których mówisz. Filmowa wersja *Paragrafu 22* Josepha Hellera była najdroższym filmem w historii Hollywood w 1969 roku. Powstawał przez pół roku w San Carlos, będącym wówczas nietkniętym pustynnym nabrzeżem w Meksyku. Ekipa zbudowała pełnowymiarowy pas startowy, zgromadziła osiemnaście prawdziwych bombowców B-52, w wyniku czego powstały szóste co do wielkości siły powietrzne na świecie. Odkryliśmy, że jeden z bombowców został zakopany na plażę po nakręceniu sceny katastrofy — można ją zobaczyć w tle podczas rozmowy Martina Balsama i Jona Voighta o wahaniach cen jajek. Zdecydowaliśmy się pojechać do San Carlos z archeologami z Uniwersytetu Mexico City i ekshumować tzw. „meksykański samolot”. Na miejscu znaleźliśmy jedynie jakieś aluminiowe odłamki, zardzewiałe gwoździe, królicze odchody. Ale lokalizacja była znacząca. San Carlos było sennym, spokojnym miejscem do dnia, w którym zjawiła się ekipa filmowa w maju 1968 roku. Nabrzeże Morza Corteza w tamtym czasie przypominało Pianosę, jedną z Wysp Toskańskich, na której Heller umieścił akcję *Paragrafu 22*; dlatego wybrano ją jako lokację filmową. Jednak kiedy ekipa się zwinęła i wróciła do Los Angeles, pozostały po niej droga, wieże kontrolne, opuszczone wille i w pełni funkcjonalny pas startowy. Film stworzył miasteczko i San Carlos jako takie jest teraz brzydką ofiarą amerykańskiej kolonizacji. Zostało całkowicie zniszczone przez turystykę i handel narkotykami.

Postanowiliśmy zastosować inną formę archeologii, kontaktując się ze studiem filmowym, by zyskać dostęp do ujęć z gargantuicznego materiału zostawionego na podłodze w studiu montażowym, a następnie zarchiwizowanego przez Paramount Pictures. Ostatecznie zysaliśmy

got back from the archaeological dig, we recalled the dodo, the first species to be made extinct as a result of human activity. Four centuries after its last sighting, not a single intact skeleton or credible image remains. A little like our Mexican Plane. Only one egg survives in the whole world. While we were sitting in a bar in Mexico City, a quick Google search revealed to our shock that this egg rests in a tiny museum in a small town on the East Coast of South Africa. So we photographed the egg and named the exhibition in its honour. This pretty much explains the oddity of our working method.

Nature appeared in *Dodo*, but also in *To Photograph a Dark Horse in a Low Light*; you mentioned the South-African biologist Eugène Marais and his book *The Soul of the White Ant* as an important source of inspiration. The bullets you photographed could also be easily mistaken for stones. Does nature have any significant meaning for you?

Only as evidence of social and political manoeuvres. When we spent time in Israel and the West Bank we were taken on a tour of the numerous pine forests grown by the Jewish National Fund just after occupation in 1948. We were escorted by the head of the Department of Architecture, Zvi Efrat, whose PhD thesis showed how these forests had been deliberately planted on the sites of former Arab settlements. So a tranquil forest became the scene of forensic investigation when he nudged a large boulder with his foot explaining that what looked like ancient rock was in fact rubble from the more recent evacuation of the villages. Nature can't help but render even a conflict zone innocent, a trick Israel apparently learned in Europe after the Second World War.

So, deception again, as well as manipulation. I wonder about the relation between the working process, which involves relations with people, conversations, narrations, and then the final work, which is sometimes more like an essence, a gesture, a detail. More like a residue of often quite adventurous time, definitely full of intense thinking. Still, form seems very important to you. I have an impression that you also consciously remove — or avoid — any emotional or sentimental aspects in your works. The montage of all the traces and threads is entirely up to the viewer.

dostęp do jedenastu godzin nigdy niepokazywanych zdjęć. Te poruszające obrazy powstałe w 1968 roku i pozostawione w pudłach Paramountu nagle stały się oskarżycielskim dokumentalnym świadectwem zniszczenia niegdyś dziewiczego wybrzeża. Zmieniliśmy film fabularny o drugiej wojnie światowej, zlokalizowany we Włoszech w 1944 roku, w film przyrodniczy o Meksyku z 1969, film o nabrzeżu i dzikiej przyrodzie w San Carlos w momencie, gdy to miejsce znajdowało się na styku izolacji i miejskiego rozwoju. Co jeszcze dziwniejsze, kiedy wróciliśmy z badań archeologicznych, przypomnieliśmy sobie ptaka dodo, pierwszy gatunek, który zniknął w wyniku ludzkiej działalności. Czterysta lat po tym, jak widziano go po raz ostatni, nie zachował się żaden nietknięty szkielet czy inne wiarygodne szczątki. Trochę jak nasz meksykański samolot. Tylko jedno jedyne jajo przetrwało na całym świecie. Siedząc w barze w Mexico City, zrobiliśmy szybki research w Google i ze zdumieniem odkryliśmy, że znajduje się ono w muzeum w małej miejscowości na wschodnim wybrzeżu Południowej Afryki. Tak więc sfotografowaliśmy jajo i na jego cześć nazwaliśmy wystawę. Ta historia dość dobrze oddaje specyfikę naszego sposobu pracy.

Przyroda pojawia się w *Dodo*, ale także w innym projekcie: *To Photograph a Dark Horse in a Low Light*; wspominaliście swego czasu o południowoafrykańskim biologu Eugène Marais i jego książce *The Soul of the White Ant* jako ważnej lekturze. Kule, które sfotografowaliście, także łatwo można by wziąć za kamienie. Czy natura ma dla was jakieś szczególne znaczenie?

Jedynie jako ślad społecznych i politycznych działań. Kiedy byliśmy w Izraelu, na Zachodnim Brzegu zabrano nas na wycieczkę po lasach sosnowych zasadzonych przez Jewish National Fund tuż po okupacji w 1948 roku. Towarzyszył nam dyrektor szkoły architektonicznej Zvi Efrat, który w swoim doktoracie opisywał, jak te lasy zostały zlokalizowane celowo na miejscu arabskich osad. Spokojny las stał się miejscem forensycznego dochodzenia w momencie, w którym trącił nogą duży głaz, wyjaśniając, że to, co wygląda na prastarą skałę, w rzeczywistości jest gruzem z całkiem niedawnej likwidacji wiosek. Przyroda jest w stanie nadać nawet strefom konfliktu niewinny wygląd; trik, którego Izrael najwyraźniej nauczył się w powojennej Europie.

Was there any particular disturbing, maybe forcefully or involuntary entertaining aspect of the conflict situations you have participated in? A moment on the verge of tragedy and comedy?

There have been many. Conflict zones lend themselves to visual comedy. Trying to land a small six-seater airplane on the border of Chad and Sudan was particularly harrowing when rebel soldiers started firing on the runway. There is nothing you can do but laugh. Getting access to Darfur in return for airtime for child soldiers' mobile phones. In Afghanistan in 2008 driving with young British soldiers on patrol around Helmand Province and seeing them attach tourniquets to their arms and legs before entering the armoured vehicles. Sensibly, they were worried about driving over IEDs and bleeding to death if they lost a limb. There was nothing funny about that, although their passivity in the face of unknowable danger felt surreal and totally absurd.

What's your score in empathy test?

Oliver: I scored 44. My age. Halfway through life, if I'm lucky.
Adam: I cheated.

Czyli wracamy znowu do oszustwa, manipulacji. Zastanawiam się nad relacją między procesem pracy, którego częścią są relacje z ludźmi, rozmowy, narracje, i ostateczną formą prac, które czasem są bardziej esencją, gestem, detalem. Bardziej pozostałością czasu często pełnego przygód, z pewnością także okresu intensywnego myślenia. Mimo to forma wydaje się bardzo ważna dla was. Mam także wrażenie, że świadomie usuwacie wszelkie aspekty emocjonalne czy sentymentalne. Montaż tych wszystkich śladów i wątków pozostawiacie widzowi. Czy przypominacie sobie jakieś szczególnie niepokojące, może mimo-wolnie zabawne aspekty sytuacji konfliktu, w których braliście udział? Moment na granicy komedii i tragedii?

Było ich wiele. Strefy konfliktu zbliżają się do komedii wizualnej. Próba lądowania sześćosobową awionetką na granicy Czadu i Sudanu stała się wyjątkowo kuriozalna w momencie, gdy rebelianci zaczęli ostrzelać pasa startowego. Nie można było zrobić nic innego, niż tylko się śmiać. Zdobywanie dostępu do Darfuru w zamian za zasięg dla komórek dzieci-żołnierzy. W Afganistanie w 2008 roku, podczas wyjazdu na patrol z młodymi brytyjskimi żołnierzami w prowincji Helmand, widok, kiedy zakładają na ręce i nogi opaski uciskowe, zanim wejdą do pojazdów opancerzonych. Przewidująco martwili się, że wjadą na ładunek wybuchowy i wykrwawią się na śmierć, jeśli stracą kończynę. Nie było w tym nic zabawnego oczywiście, choć ich bierność w obliczu potencjalnego niebezpieczeństwa wydawała nam się surrealistyczna i zupełnie absurdalna.

Jaki mieliście wynik testu poziomu empatii?

Oliver: Czterdzieści cztery punkty. Tyle, ile mam lat. Połowa życia, jeśli będę mieć szczęście.

Adam: Oszukiwałem.