

W słuchowisku nie chcę udawać teatru

Z Marcinem Dymiterem, autorem dźwięku i muzyki do słuchowiska *Mgła* zdaje się przychodzić z zewnątrz w reżyserii Ludomira Franczaka, rozmawia Filip Szałasek.

FILIP SZĄŁASEK Właśnie skończyłem czytać reportaż Swietłany Aleksijewicz *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*. To zbiór wywiadów z uczestniczkami II wojny światowej: sanitariuszkami, snajperkami, partyzantkami. Zdaniem autorki wojenne wspomnienia kobiet odróżniają się od męskich tym, że częściej operują wrażeniami słuchowymi. Odwoływanie się do audiosfery było dla jej rozmówczyń intuicyjne, „naturalne”.

MARCIN DYMITER Coś w tym jest. Takie artystki jak Daphne Oram, Else Marie Pade czy Delia Derbyshire wytworzyły zupełnie nowy rodzaj budowania prac dźwiękowych. Nie chciałbym posuwać się do stwierdzenia, że sound art jest kobietą, bo to byłaby po prostu nieprawda, ale nie da się pominąć tego, że za wszystkimi kluczowymi utworami BBC stoją twórczynie i że inwencja związana ze sferą audio – jak poruszać trudne zagadnienia i konteksty za sprawą dźwięku – jest niepodważalnym wkładem kobiet.

SZĄŁASEK W tekście towarzyszącym słuchowisku *Mgła* zdaje się przychodzić z zewnątrz jego reżyser Ludomir Franczak pisze podobnie o Zofii Posmysz, podkreślając związek między jej pracą w radiu a wyczuwaniem na audiosferę wojny i obozu zagłady. Ty natomiast, kiedy realizujesz projekty historyczne, koncentrujesz się na doświadczeniu kobiet. W Muzeum Stutthof w Sztutowie natrafiłem na Twoje prace z relacjami więźniarek, jest też wspólny projekt z Ludomirem – *Erft* – o wojennych losach jego babci, Józefy Kraus, a także *Życie i śmierć Janiny Węgrzynowskiej*. Czy podczas pracy nad *Mgłą* próbowałeś odtworzyć albo wyobrazić sobie to, jak słyszała Posmysz?

DYMITER Przeszkodą jest oczywiście różnica doświadczeń. Można się wznosić na wyżyny empatii, ale kontekst wojny i traumy wojennej jest dla nas tak odległy, że chyba nie wiemy, jak się wtedy słyszy. Czym się

wtedy staje zmysł słuchu? Do jakiego stopnia się wyostrza? Czy myśląc o tym, dotykamy zwierzęcych instynktów, ukrywających się w człowieku? Tego nie wiem. Pozostaje mi analiza obrazów wykreowanych przez literaturę i doznań słuchowych, które także są przefiltrowane przez tekst. Rekonstrukcja tego, co słyszała – i jak słuchała – Posmysz, jest po prostu niemożliwa.

SZĄŁASEK Podczas pracy nad słuchowiskiem dochodzą do tego interpretacyjne zabiegi aktorów-lektorów.

DYMITER Przede wszystkim nie dawaliśmy aktorom przed czytaniem żadnego kontekstu dźwiękowego, nie spotkałem się też z żadnym z nich osobiście. Ludkowi zależało na tym, żeby to było „normalne” czytanie, nie zmanipulowane emocjami kogoś innego. Nagrywał partie z aktorami, prawdopodobnie objaśniając im na bieżąco, na jakim rozłożeniu akcentów mu zależy. Następnie ja otrzymałem te głosy, te role. Część konstrukcji ustaliliśmy już wcześniej, wiedzieliśmy na przykład, w których momentach będą wybrzmiewały prace z archiwum radia. Bo *Mgła* to również mikrorefleksja nad interpretacją – jak zabrzmiał ten sam tekst nagrany sześćdziesiąt lat temu i teraz. Chcieliśmy jakoś pokazać tę ewolucję.

SZĄŁASEK Nie po raz pierwszy pracujecie razem z Ludomirem i nie po raz pierwszy nad projektem dotyczącym delikatnych spraw – historii, tożsamości, traumy.

DYMITER Zaczęło się chyba od tego, że Ludek zaczął podróżować po Europie w poszukiwaniu swoich korzeni, czego efektem był *Erft*. Zaczęliśmy więc od skali mikro, od jednostki i historii rodzinnej, a potem przeszliśmy do *Ruchomego pamiętnika*, projektu o szerszej skali, w ramach którego ja przygotowałem słuchowisko pod tym



fot. Łukasz Głowala / Forum

samym tytułem, Daniel Odija napisał teksty na podstawie spotkań z przesiedleńcami na Pomorzu, a Ludek dołożył pracę o odsłanianiu się kolejnych warstw farby w swoim mieszkaniu w Słupsku. Trójgłos o historii. Zdaje się, że pewne wątki historyczne rezonują w nas obu, pewnych rzeczy nie musimy sobie tłumaczyć. Należymy do pokolenia, które załapało się na niełatwy bagaż dziejowy. Przepracowując to, najpierw zaczynasz się orientować, o co chodzi w *Czterech pancernych*, a potem przechodzisz do prac takich jak *Życie i śmierć Janiny Węgrzynowskiej*, na styku teatru, wideo i muzyki.

SZAŁASEK We *Mgle* wykorzystaliście materiały archiwalne, na przykład fragmenty *Pasażerki* Posmysz w reżyserii Jerzego Rakowieckiego z 1959 roku. Samo to jest dla mnie wartością Waszego słuchowiska.

DYMITER Historia *Mgły* jest dość długa. Zaczęła się jakoś w 2016, 2017 roku, kiedy w Instytucie Teatralnym narodził się pomysł, żeby w ramach teatru eksperymentalnego zrobić cykl słuchowisk nawiązujących do/czerpiących z archiwów Polskiego Radia. Ludomir zaproponował temat Posmysz, która wówczas nie była znana poza wąskim kręgiem specjalistów (do dziś niewiele się pod tym względem zmieniło). *Pasażerka* czy *Wakacje nad Adriatykiem* są znakomitymi tekstami, które nie doczekały się właściwego rezonansu krytycznego. Dopiero

w zeszłym roku ukazał się w serii „Dramat polski. Reaktywacja” duży wybór sztuk Posmysz ze wstępem Anny R. Burzyńskiej.

SZAŁASEK Proponuję dygresję, która – tak myślę – pozwoli lepiej zrozumieć Twój proces twórczy. Chwilę przed *Mgłą* słuchałem innej Twojej pracy, *Home Office*. To projekt oparty na wypowiedziach osób, do których dzwoniłeś, żeby podpytać o życie w pandemii. Znam Cię jako osobę pracującą z dźwiękami natury albo muzyką, a tutaj otwiera się kolejny sektor Twojej twórczości – praca z ludźmi, z głosem.

DYMITER Na moim Bandcampie znajdziesz na przykład wspomniane już słuchowisko *Ruchomy pamiętnik* albo *Selected Soundworks*, jest też *Alfabet* i *21/2010*, tak więc ludzkim głosem zajmuję się mniej więcej od dekady. Nie miałem nigdy ambicji reżyserskich, skupiam się zatem na formie dźwiękowej, na nasłuchu człowieka, staram się nie animować wypowiedzi, pozostaję wycofany. Na *Home Office* odzywam się tylko raz. Zależy mi na tym, żeby usłyszeć głos, naturalny rytm, specyfikę zdania, budowania wypowiedzi. Z tej „surówki” przekazanej przez telefon do rekordera i wzajemnej relacji monologów rodzą się nowe sensory. Podoba mi się oddech, chropowatość, surowość, kiedy można usłyszeć prawdziwy głos, nieprzetworzony, nietknięty ręką reżysera ani wysiłkami interpretacyjnymi. Bo sam dźwięk jest już formą ukrywania się. W mo-



fot. Krzysztof Sielicki / Polskie Radio

Irena Jun, Ludomir Franczak, nagranie słuchowiska *Mgła zdaje się przychodzić z zewnątrz*, reż. Ludomir Franczak, realizacja akustyczna Marcin Dymiter, Maciej Kubera, Andrzej Brzoska, muzyka Marcin Dymiter, Studio Teatralnych Form Eksperymentalnych im. Eugeniusza Rudnika (2017)

mencie, gdy zostawiasz człowieka samemu sobie, to on i tak staje się własnym reżyserem. Moi poszczególni rozmówcy nie wiedzieli, z kim jeszcze rozmawiałem. Nikt nie realizował moich założeń. Skupiałem się na intonacji, melodii głosu i starałem się robić mu przestrzeń, żeby wybrzmiał, żeby go nie zunifikować jakąś uprzednio narzuconą konwencją.

SZAŁASEK Na *Home Office* spotykasz się z ludźmi, którzy opowiadają o swoich doświadczeniach pandemii. To są doświadczenia nowe, niecodzienne, nikt z nas nie spotkał się wcześniej z taką sytuacją. W przypadku nagrywania słuchowiska o doświadczeniu Posmysz – pomijając skalę i treść – też odnajdujemy się w zaskakującym, niemożliwym do podzielenia...

DYMITER Tak, z tym że w wypadku Posmysz kluczem do treści są a) tekst, b) tekst radiowy, na których podstawie odtwarzałem świat przeżyć. W *Home Office* zwracałem się wprost do ludzi po ich głos, a w wypadku Posmysz musiałem zbudować sobie to uniwersum praktycznie od zera. Powiedziałem nawet Ludkowi, że aby nie zdołała mnie ta historia, to będę musiał o niej myśleć z dystansu, jako o stereofonicznym, psychoakustycznym środowisku. Tam pojawia się wiele bardzo nasyconych dźwięków, które można zdekodować, one coś oznaczają, ale w paru miejscach budulcem jest dźwięk repetytywny albo zapożyczony z otaczającej audiosfery... Gdybym miał szukać podobieństw, to może w ten sposób: jeden człowiek nasłuchuje relacji, z którymi nie miał wcześniej do czynienia, kompletuje, zbiera, niektóre rzeczy musi odciąć, żeby wybrzmiała całość. Nie zapytałem nikogo w *Home Office* o stan emocji, uczuć, ta sfera nie wybrzmiewa w tym projekcie.

SZAŁASEK Można się jej co najwyżej domyślać, emocje rozpoznać na przykład po tonie głosu, tembrze.

DYMITER We *Mgle* wracam do oldskulowej, ale zarazem bardzo awangardowej wizji radia. Kiedy muzyka konkretna pojawiła się w mediach,

to słowo i dźwięk (konkretny bądź nie) miały w słuchowiskach mniej więcej taką samą rangę. Ja czerpię także z polskiej estetyki radiowej z lat trzydziestych XX wieku i książki Antoniego Bohdziewicza *Przyszłość słuchowiska radiowego*. Bohdziewicz reprezentował najbardziej radykalną wizję radia jako nowego medium. Oczywiście wcale się to nie przyjęło, ale daje do myślenia: dlaczego w danym kręgu geograficznym radio miało przypominać teatr? Dlaczego zwyciężyła u nas konwencja, którą się zna, a nie nowa, „niebezpieczna”, destabilizująca zastane normy?

SZAŁASEK Czyli radio teatralne byłoby „bezpieczne” w tej wykładni.

DYMITER W wielu wypadkach tak. Byłoby przejawem myślenia o słuchowisku w kategoriach konwencji. Sfera audialna w takich pracach tylko dookreśla tekst literacki, buduje i wzmacnia narrację, nie posługuje się dygresjami, abstrakcją. Szklanka jest szklanką, talerzyk talerzykiem, szum barowy – szumem barowym. Dźwięki określają kontekst historyczny, sytuacyjny i tak dalej, nigdy nie wychodząc z tej roli. To „teatr radia” w czystej postaci, podczas gdy wypowiedzi zebrane na *Home Office* nie mają prowadzić do żadnych wyobrażeń, to raczej kolaż mgnień, wariacja na temat sztuki reporterskiej i radia, która zostawia odbiorcę jego własnym reakcjom. To z nich – i tylko na ich podstawie – buduje się subiektywna opowieść.

Dźwięk głosu musi stać się dla mnie immanentną częścią soundscape’u czy pracy audio, a nie dominować nad nimi. Zamiast scenkowości, ilustrowania, używałem dźwięków, które były inwazyjne, wybrzmiewały w kontrze albo nawet burzyły „sytuację przedstawioną”. Przeciwnostawna – „teatralna” – strategia wybrzmiewa w starej wersji *Pasażerki*. Słysząc ją w sposobie ustawienia głosów, w rytmie, w jakim prowadzona jest rozmowa na statku... Czasem jak zamknę oczy i słucham tamtej *Pasażerki*, to jestem w stanie wyobrazić sobie wszystko na scenie. A moje ambicje podczas pracy nad *Mgłą* były odwrotne. Nagrywamy słuchowisko nie po to, żeby udawać teatr.

Miałem świadomość wagi tekstu, mam nadzieję, że nie naruszyłem jego czytelności. Ludek go pociął, połączył cytaty w kolaż czy atlas, a mnie zależało na tym, żeby muzyczne otoczenie głosu budowało

warstwę, która przesłania, oddala, zbliża głos, ale nie przyjmuje funkcji ilustracyjnej, mówiącej wprost: „Oto jest obóz, oto wyją syreny i szczeka wilczur”. Nie wiem, czy mi się to udało, ale starałem się używać dźwięków do konstruowania znaczeń, a nie opisów.

SZAŁASEK Moim zdaniem udało Ci się o tyle, że roztaczasz wokół słuchacza wspomnianą przestrzeń psychoakustyczną.

DYMITER Kiedy myślę o psychoakustycznej przestrzeni obozu, mam świadomość, że ona w dużej mierze rozgrywa się we flashbackach więźniów czy więźniarek, dzieje się w głowie, trzeba więc oddać pejzaż wewnętrzny. To mnie ratowało, że ten kod historyczny – obóz koncentracyjny i jego przetrwanie – jest dla mnie zablokowany, nie musiałem obawiać się kiczu, który byłby zdradziecki dla wyjściowego tekstu.

SZAŁASEK Zdarza mi się natrafić na taki komentarz, że dobry spektakl to taki, który zdaje się być grany tylko dla ciebie, dla jednego widza, który zapomina o wszystkim dokoła. Może w dobie pandemii słuchowisko – przypominające cichą lekturę – jest teatrem przyszłości? To jest chyba dobry czas dla słuchowisk?

DYMITER Przez pewien czas też tak to widziałem. Potencjał słuchowiska jest w tej mierze ogromny, ale nasuwa się pytanie o kompetencje i oczekiwania. Jak wiele osób chce słuchać czegoś ze zgaszonym ekranem, bez efektów, bez obecności? Kupujesz bilet do teatru, żeby przez godzinę czy dłużej obcować ze sceną, z gwiazdami sceny. A słuchowisko – czy w ogóle forma audio – zabiera ci to, zabiera gesty. Jeśli kontemplacja ciszy przestała być dla społeczeństwa atrakcyjna, to tak samo słuchowisko. Jeśli jest ono przyszłością, to jednak wyłącznie dla odbiorców o specyficznych preferencjach. Jest jednak różnica między TikTokiem a słuchowiskiem...

SZAŁASEK Przed TikTokiem był Snapchat, przed Snapchatem Insta i Fejs. Media wizualne czy apki trendują jedno po drugim. A ze słuchowiskami, przynajmniej w Polsce, to jest chyba casus zerwanej narracji. W tym kontekście *Mgła* byłaby częścią revivalu, przykładem nowej sztuki radiowej, tak jak na przykład *Mapy czasu* Marcina Karnowskiego (także zresztą dotyczące Zagłady).

DYMITER Największym wrogiem słuchowiska nie jest TikTok, ale audiobook. Nie widzę tego, że ludzie po pracy zasiadają, włączają radio... To już niemożliwe, nierealne. Ekskluzywność słuchowisk jest też sztucznie wzmacniana przez brak łatwego dostępu. FilMOTEKA Narodowa udostępnia słuchowiska zrealizowane przez radio, ale wyraźnie faworyzuje pewną formę – nie ma tam pozycji eksperymentalnych. Gdzie w takim razie umieścimy prace Rudnika? Jeżeli to jest muzyka konkretna albo kolaż, to mamy go, ale przecież on wykracza zarówno poza te kategorie, jak i poza radio same w sobie, nawiązując prędzej do słuchowisk zachodnich. A gdyby tak uwolnić archiwa publicznego radia? Gdyby dostępność przekazów radiowych była większa? Gdyby słuchowiska eksperymentalne włączyć do programów nauczania?

SZAŁASEK Słuchanie jako narzędzie objaśniania świata, krytyczny potencjał dźwięku, to ciągle rzecz stosunkowo nowa.

DYMITER Z drugiej strony zmysł słuchu jest często uwzględniany w tzw. tekstach natchnionych, w sztuce wizyjnej, a mamy w Polsce długą tradycję takiej twórczości. Przywołuje się w niej obrazy zbudowane z opisu dźwiękowego, imitujące audiosferę, posługujące się dźwiękami semantycznymi.

SZAŁASEK Hasło „teatr wyobraźni” wciąż jest dla wielu odbiorców aktualne. W kontekście tego, co mówisz o swojej potrzebie wyjścia poza słuchowisko ilustracyjne, to może przestrzeń psychoakustyczną *Mgły* należy rozumieć jako metaforę dźwiękową?

DYMITER Nie wiem, czy w całości, ale na pewno – w sposób mniej lub bardziej zamierzony – posługuję się we *Mgle* takim zabiegiem.

SZAŁASEK To zobacz, jak definiuje taką metaforę Wikipedia: „Rodzaj przenośni posługującej się równoważnikiem dźwiękowym pojęcia, zjawiska, cechy rzeczy, stanu psychicznego. Polega na kojarzeniu dźwięków z wyobrażeniem tego, co autor chce przedstawić, opisać, naświetlić albo zasugerować. Dźwięki metafory dźwiękowej mogą mieć charakter muzyczny, mogą także pochodzić ze źródeł naturalnych” – i tak dalej.

Mamy tu, co ciekawe, zrównanie metafory dźwiękowej z field recordingiem, nagrywaniem, że tak uproszczę, „źródeł naturalnych”.

DYMITER Podczas pracy nad projektem *Bez słów* budowaliśmy różne przestrzenie na terenie obozu Stutthof, korzystając właśnie z metafor. Udało nam się na przykład uruchomić fontannę. W latach wojny, przed budynkiem SS, pływały w niej łabędzie. U góry, na piętrze, była kantyna. Zrobiłem playlistę z muzyką, której mogli tam słuchać esesmani w 1941 roku. Na podstawie zdjęć zrekonstruowaliśmy nawet pozycję kwiatów na parapetach. Realizowałem tam też field recording, przez osiem miesięcy, o różnych porach dnia i roku. Siłą rzeczy zarejestrowały się rzeczy bardzo dziwne. Na przykład pianie koguta z daleka.

Od bramy obozu i dalej zamontowałem głośniki rezonujące spod warstwy ziemi, dźwięki dochodziły zatem do zwiedzających w zniekształconej postaci. Jedyne ciche miejsce to tzw. brama śmierci, tam nie rozbrzmiewał żaden zaplanowany dźwięk, a przy wejściu użyłem nagrania z archiwum: pana, który na potrzeby muzeum Stutthof musiał jeszcze raz po latach zaśpiewać hymn obozowy. On śpiewa łamiącym się głosem, opowiada, że ludzie byli bici tak długo, aż śpiewali dobrze. Ten kontekst jest po prostu potworny, że na potrzeby udokumentowania dokonujesz po raz wtóry przekroczenia czyichś granic, zobowiązujesz człowieka do połączenia się z traumatyczną przeszłością. To zwykła piosenka, dla niego jednak – śmiercionośna.

Kiedy nastąpiło otwarcie – wernisaż w obozie, w Noc Muzeów, dziwne wrażenie – publiczność była rozczarowana. Mówiono wprost: dlaczego nie ma esesmanów, ludzi przebranych za więźniów? Tradycja rekonstrukcji zebrała swoje żniwo. Po wielu miesiącach pracy, po redukcji wielu elementów, które wydawały mi się zbyt brutalne, dosłowne, niedające oddechu interpretacyjnego, straszne było dla mnie to, że ludzie oczekiwali właśnie tego rodzaju uproszczeń. Oczywiście wierzę, że znalazły się tam osoby, które przeczytały naszą pracę na innym poziomie, ale wtedy byliśmy sparaliżowani.

SZAŁASEK Jak więc powinna wyglądać interwencja w taką przestrzeń?

DYMITER Nie można estetyzować Zagłady, samo umuzealnianie miejsc kaźni budzi we mnie sprzeciw. Może właśnie ma to związek z metaforą dźwiękową? Jeśli nie dostajesz historii wyłożonej wprost przez głośnik radia – ktoś uderza szklanką, ktoś krzyczy i tak dalej – to ruch jest po stronie odbiorcy, który musi sobie świat przedstawiony stworzyć albo zanurzyć się w tym, co ma, do tego stopnia, że go odczuje jak gdyby na własnej skórze. Może nie jesteśmy gotowi na takie aktywności, może nie mamy czasu, nie wiem. Abstrakcyjny dźwięk, który porusza dopiero wtedy, gdy znajdujesz w sobie siłę, by wyjść mu naprzeciw, okazał się tylko piękną utopią. Myślę na przykład o *Skażonych krajobrazach* Martina Pollacka – czy pejzaż może być metaforą jakiegoś zdarzenia?

SZAŁASEK Jest taki ciekawy numer „Tekstów Drugich” o środowiskowej historii Zagłady. W paru opublikowanych w nim artykułach mówi się o „anonimowych” miejscach kaźni, które odkrywa się między innymi poprzez fotografowanie roślinności z dronów, z lotu ptaka. Flora okazuje się być w tych miejscach bujniejsza, szczególnie ukształtowana.

DYMITER Czyli można metaforę odkryć na podstawie organicznych znaków.

SZAŁASEK Mowa tam też – w tekście Romy Sendyki – o niematerialnych (*objectless*) pomnikach. Myślę, że dźwięk czy pejzaż dźwiękowy można spokojnie uznać za taki pomnik.

DYMITER W przypadku Posmysz nie sposób ominąć – w lekturze czy późniejszych dociekaniach – zmierzenia się z tymi doświadczeniami. Ich społeczny odbiór jest jednocześnie wyparty i oswojony, a może oswojony przez wyparcie. Wiadomo już przecież, jak reagować. Być może włączanie nowych bodźców do opowiedzenia tych zdarzeń, relacjonowanie ich poprzez medium inne niż literatura, potrafi stwarzać problemy nadawczo-odbiorcze, których rozwiązywanie, konfrontacja z nimi, pomaga w zrozumieniu niewyobraźalnego.

SZAŁASEK W literaturze holokaustowej, zdominowanej przez mężczyzn, mamy zwykle do czynienia z samotnym człowiekiem mierzącym się ze strasznymi doświadczeniami. W kobiecych relacjach sporo się mówi o związkach, o przyjaźniach. Kobiety głos zachęcił do mówienia o roli natury, roli zwierząt podczas II wojny światowej. Dźwięk jako metafora kontaktu, nie tylko międzyludzkiego.

DYMITER Czy można poprzez słuchanie nawiązać nić empatii? Słowa wybrane przez Ludomira na wprowadzenie do słuchowiska – „My na tych siennikach spędzaliśmy czas. Byłeś, więc wiesz” – narzucają konkretny model odbioru: pewne treści nie zostaną poruszone, bo rozumiemy się bez słów, podzielamy pewne doświadczenie. Ale to nie jest cytat z Posmysz, tylko z relacji autorstwa mężczyzny. U Posmysz jest to bardziej utkane z napięć między ludźmi. Nawet jak w surowy sposób opisuje ofiary, jednym zdaniem kwitując ich pójście na druty, to jest w tym niebywała uważność.

SZAŁASEK W *Poza winą i karą* Jean Améry rozważa – w groteskowym tonie – czy wykształcenie humanistyczne pomogło mu przetrwać obóz, czy może uczyniło to jeszcze trudniejszym. Wracam do tego pytania w związku z Posmysz, bo ona jest humanistką, żywo interesuje się ludźmi, otoczeniem. Jej relacje są nasycone dźwiękowo, bo dźwięk stał się dla niej sposobem na podtrzymanie tego sposobu istnienia w świecie.

DYMITER Może też chodzić o naturalne funkcje zmysłów. Może w skrajnie nieprzyjnym otoczeniu koncentracja na tylko jednym ze zmysłów pozwala przetrwać? Konieczne okazują się zawężenie, redukcja, bo czy można zaczerpnąć w obozie powietrza, doświadczyć obozu wszystkimi zmysłami?

SZAŁASEK Percepcja zawęża się w trakcie ataku paniki, *tunnel vision*, czy też – w tym wypadku – *tunnel hearing*, słyszenie tunelowe. Potwierdzałyby to *Obrazy mimo wszystko* Georges’a Didi-Hubermana.

DYMITER Mnie uderza też relacja między *Synem Szawła* i twórczością Posmysz. W filmie Łászla Nemesa otoczenie dociera do nas głównie za pomocą dźwięku, perspektywa jest nieostra, zawężona do tego, co tuż przed stopami, widza otaczają obce języki, komunikaty. To bardzo sugestywne i wydaje mi się, że jeśli chodzi o rekonstrukcję, to dalej pójść już nie można. Właśnie dzięki redukcji otrzymujemy przekonujące wyobrażenie o tym, jak wyglądały tamte wydarzenia i późniejsze życie z ich wspomnieniem. Na kanwie tych dwóch płaszczyzn powstają poetyki osvajania, konwencje literackie czy radiowe, dzięki którym w ogóle możemy z tym obcować bez szkody dla psychiki. Posmysz i Nemes rozrywają te poetyki.

Jeszcze jeden przykład. W dokumencie *Fritz Bauer kontra państwo* tytułowy bohater, prawnik żydowskiego pochodzenia, który odkrywa dowody na udział Adolfa Eichmanna w ludobójstwie, mówi, że zaczyna źle się czuć wśród kolegów, bo byli kiedyś w NSDAP. Dziś patrzymy na to z zupełnie innej perspektywy, ale ta zbrodnia powoli się udomawiała. Działo się to za pomocą konwencji, które uspokajały, usypiały czujność, oddalały temat, tak że dziś, w XXI wieku, powtórka wydaje się niemożliwa. Kultura ma w sobie wbudowany taki mechanizm, o tym też pisze Posmysz.

We *Mgle* pojawiają się czasem repetytywne dźwięki brzmiące jak niedoskonała maszyna, która ma swoje wirniki, przekładnie, odzwierciedla obóz jako system, mechanizm. Te dźwięki mi towarzyszyły podczas całej pracy z tekstami Posmysz. Bardzo ważne były też dla mnie dźwięki dobywane ze strun głosowych. Charczenia, szumy oddające niemożność wydobywania słowa. Długo nad tym pracowaliśmy z Aleksandrą Klimczak. Powiedzieć wykształconej sopranistce, żeby spróbowała sobie wyobrazić, że już nie może śpiewać, było trudno, bez względu na to, jak skutecznie wyjaśniałbym swoje intencje.

SZAŁASEK Postawiłeś ją przed doświadczeniem obozowym. „Zostaje ci odebrane to, czym jesteś, twój głos”.

DYMITER Wiem, że otwierasz tu cudzysłów, my dużo o tym rozmawialiśmy i mam nadzieję, że nie było to dla niej bolesne. Ostatecznie to Ola decydowała w trakcie sesji w studiu. Nie mógłbym się po prostu zgodzić na wyśpiewanie tekstu Posmysz. W kontrze do tego głos Ireny Jun odbija się, dubluje, podobnie wypowiedzi Ptaszki, która najpierw mówi strumieniem świadomości, a potem w transie. Są tam duble, nałożenia, przez tempo i rytm odzwierciedlany jest stan ludzkiej maligny, przywołane są misteria z mitologii germańskiej, sakralizacja natury, powstawanie totemów, a z nich – narodu i kultury śmierci. Nie wiem, czy Ci się uda to wszystko połączyć, dla mnie stanowi pewną całość. ■