

Wielka wspólnota osobnych

Załóżmy, że słuchowisko rozpoczyna się o godzinie 21.00. W planach emisyjnych jest akurat adaptacja prozy Edwarda Stachury *Fabula rasa*. W jednej chwili przed radioodbiornikami zasiadają tysiące słuchaczy. Każdy odbiorca reprezentuje osobny życiorys, a co za tym idzie, odmienne doświadczenie. Poszczególne słuchacze wchodzą do teatru radia z własnymi obrazami mentalnymi i różnym natężeniem wyobraźni przestrzennej. Jeden odbiorca następuje w ciemnym pomieszczeniu, drugi – przy naświetlonym stole kuchennym, jeszcze inny – przygotowuje w tym czasie kolację. Ktoś jest audiofilem umiejscowionym w samym centrum pięciokanałowej emisji dźwięku, inni skupiają się przy małych radioodbiornikach o bardzo płaskim stereo. W jednym z radioodbiorników zakłócenia mocno ingerują w warstwę dźwiękową, w innym – częstotliwości sygnału są precyzyjnie udoskonalone. Jeden ze słuchaczy nie lubi prozy Stachury, więc i jego następowanie jest nieufne, brak w nim gotowości do dialogu. Starsza słuchaczka nie dostarczy, choć w młodości czytywała autora tekstu namiętnie. Nieufny naukowiec odbiera z większym krytycyzmem warstwę intelektualną przekazu, inny odbiorca skupia się bardziej na emocjach, przez co może zyskać więcej (innymi słowy: otworzy się bardziej). Teatr radiowy to pole silnych ambiwalencji i niejednorodności. Ściana rzeczywistości realnej domyka się. Kurtyna, której nie ma – opada.

„Teatr Polskiego Radia przedstawia...” – w głosie spikera jest już ta druga przestrzeń. „Witamy w teatrze samotności”, chciałoby się rzec, jednak byłoby to za proste. Paradoxs tej drugiej, radiowej przestrzeni polega na tym, że w samotności słuchającego tkwi załączek najludniejszego teatru na świecie. Jest tak, ponieważ żadna z instytucji kultury nie jest w stanie oddziaływać na tak liczne grono odbiorców, jakie tworzy się dzięki radiu oferującemu możliwość percepcji słuchowiska. Jeden z największych autorów radiowych, Andrzej Mularczyk, nazwał Teatr Polskiego Radia – „wielką wspólnotą osobnych”. Ten koncept reportażysty Polskiego Radia i autora słuchowisk stanowi tutaj ideę, którą chcę odnieść do problematyki odbioru imaginatywnej formy radiowej – słuchowiska. Zrozumienie tego zjawiska wymaga wytworzenia języka, który choć w minimalnym stopniu będzie w stanie oddać semiotykę i semantykę artystycznego przekazu audialnego. Nie mam zamiaru projektować kodu mówienia o radiu, próbuję jednak zwrócić się do zapomnianego dziś opisu estetyki przekazu radia artystycznego. Zamierzam też zastanowić się nad kondycją współczesnego słuchowiska, biorąc pod uwagę uwarunkowania, jakie stawiają mu medium i odbiorca XXI wieku. Wypada jednak zacząć od podstaw, to jest definicji. Czy posiadamy współcześnie trwałą i zgodną z praktyką realizacyjną definicję słuchowiska radiowego?

Do dzisiaj właściwie nie istnieje precyzyjna definicja, która obejmowałaby swoim zakresem rozwój formalny i technologiczny słuchowiska. Istniejące opinie na temat słuchowiska często nie noszą znamion naukowości, ale mają postać subiektywnych osądów. Definicje zebrała w swojej pracy z 2012 roku Joanna Bachura:

„Zenon Kosidowski: Niewątpliwie dusza otaczającego nas świata ukrywa tajemnicę i niespodzianki, które dotąd uchodziły naszej uwadze. Słuchowisko może je wyłowić i ująć w karby artystycznego ładu. W ten sposób zrozumiemy wymowę dźwięku, odczujemy jego piękno i nauczymy się cenić jako nowo pozyskany dla naszych doznań fenomen świata (...).

Zbigniew Kopalko: Słuchowisko to świat realnych głosów ludzkich zanurzonych w rzeczywistości absolutnej i abstrakcyjnej (...).

Zdzisław Nardelli: Utwór foniczny, którego nie da się zrealizować w żadnej innej konwencji. Słuchowisko nie jest teatrem i nie jest radiem, gdyż sztuka foniczna może się rodzić poza jego częstotliwościami. Jest dziełem sztuki o wyszukanej, kruchej strukturze, wymagającej wyjątkowego traktowania (...).

Śława Bardijewska: Słuchowisko (...) nacechowane literacko – unieważnia w swoim obszarze kanony literackiej prozy, wsparte na dramaturgii – odrzuca ostre rygory dramatu scenicznego, pozornie dalekie od poezji – chętnie wkracza na tereny dla niej zastrzeżone”¹.

Ci badacze z kolei, którzy przygotowali bardziej spójne i zobiektywizowane definicje (mam tu na myśli przede wszystkim Michała Kaziów²) nie przewidzieli, że ich osądy nie wytrzymają próby czasu. Słuchowisko tak dalece dziś odbiegło bowiem od swych form wyrazu z lat 60. czy 70., że ujęcie go tylko w kategoriach poetyki literackiej, jak chciał Kaziów, jest dziś nieaktualne i niejednokrotnie niewystarczające. Problem metodologii teatru radiowego dostrzegają już Witold Billip, który uznał błyskawiczny rozwój gatunku za podstawową przyczynę utrudniającą jego opis³.

Tożsamość słuchowiska radiowego obramowują dziś ujęcia: historyczne (Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa⁴), kulturoznawcze i semiotyczne (Joanna Bachura⁵), teoretycznoliterackie (Zbigniew Jarzębowski⁶, Józef Mayen⁷), a także utrzymane w duchu Nowej Krytyki i hermeneutyki podejście Jacka Kopcińskiego⁸. Wśród propozycji badawczych brakuje jednak prac poświęconych specyfice odbioru dzieła radiowego, procesowi konkretyzacji struktury fonicznej, a także autotelicznemu ujęciu słuchowiska.

Leopold Blaustein, polski filozof, fenomenolog i estetyk, w 1938 roku opublikował dzieło *O percepcji słuchowiska radiowego*⁹. Wyłożył w nim, posługując się metodologią

¹ Zob. J. Bachura, *Odstony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Toruń 2012, s. 33–39.

² Zob. M. Kaziów, *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Wrocław 1973.

³ W. Billip, *Radiowe i telewizyjne formy literackie [w:] Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i in., Wrocław 1993, s. 903.

⁴ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925–1939*, t. 1, Łódź 2000.

⁵ J. Bachura, op. cit.

⁶ Z. Jarzębowski, *Słuchowiska szczecińskiego radia. Studia z pogranicza literatury i sztuki radiowej*, Szczecin 2009.

⁷ J. Mayen, *Radio a literatura*, Warszawa 1965.

⁸ J. Kopciński, *Nastuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008.

⁹ Zob. L. Blaustein, *O percepcji słuchowiska radiowego*, Warszawa 1938. Przedruk tego wydania, jak również inne teksty ukazały się w zbiorze *Wybór pism estetycznych* w opracowaniu Zofii Rosińskiej. Książka została wydana w Krakowie w 2005 roku.

zaczepniętą od Romana Ingardena, zbiór czynników warunkujących modelowy odbiór słuchowiska imaginatywnego. W jednej z rozpraw zatytułowanych *Czy naprawdę teatr wyobraźni?*¹⁰ Blaustein podważył dotychczasowe akceptowane przez teoretyków ujęcie autorstwa Witolda Hulewicza, zgodnie z którym słuchowisko to „televizja w uchu”. Zdaniem badacza słuchowisko jest w dużo większej mierze procesem refleksyjnego myślenia niż skojarzeń wzrokowych. Sztandarowa nazwa „teatr wyobraźni” ukuta przez Zdzisława Marynowskiego, a używana przez Hulewicza otrzymała kontrpropozycję o silnej argumentacji analitycznej¹¹. Według Blausteina słuchowiska to całkowicie odrębny gatunek sztuki posługujący się kodem nieprzekładalnym na żaden inny system znaków, w którym wyobrażenia wizualne nie stanowią żadnej podstawy odbiorczej, a jedynie poboczny skutek akuzji¹².

Dzięki temu fenomenologicznemu rysowi już u zarania badań nad słuchowiskiem radiowym zaczęto traktować ten gatunek autonomicznie. Zerwano z próbami podporządkowania go teatrowi, telewizji czy literaturze, mimo że sztuka radiowa w swoich technicznych zapośredniczeniach sięga do każdej z tych dziedzin. Jeśli bierzemy pod uwagę zestaw pojęć Blausteina, musimy stwierdzić, że część słuchowisk o charakterze kontemplatywnym¹³ (nastawionych na słowo i refleksję czysto lingwistyczną – podobnie jak poezja) korzystało w znacznej mierze z narzędzi poetyki literackiej. Słuchowiska, wobec których należało przyjąć postawę ekspektywną (środkiem ciężkości stawała się akcja i podążanie słuchacza za kolejnymi sekwencjami), zbliżało je do techniki rwanego montażu filmowego czy telewizyjnego. Technika realizacyjna to temat na osobne rozważania, my wracamy jednak do specyfiki odbioru dzieła radiowego. Współczesna muzykologia odchodzi od traktowania utworu muzycznego jako koncepcji, a zwraca się ku percepcji. To na odbiorze zasadza się istota istnienia nagrania, a nie na procesie produkcji¹⁴. Pierwotną formą słuchowiska jest przecież dźwiękowa konkretyzacja. Tekst słuchowiska to produkt wtórny, by nie rzec – uboczny.

Teatr radiowy jest fenomenem w kulturze obrazkowej początku XXI wieku. Z jednej strony to nieodłączny element ramówki radiowej mający przyporządkowaną sobie godzinę i odpowiednie otoczenie tekstowo-muzyczne (II Program Polskiego Radia sporadycznie inicjuje słuchowisko wywiadem z jego reżyserem, autorem, w III Programie Polskiego Radia redaktor Barbara Marciniak czyni to regularnie). Z drugiej jednak strony słuchowisko, wymykając się z ramówki, stanowi o elitarności i misyjności radia, a jednocześnie coraz bardziej kontrastuje z profilem współczesnych mediów publicznych. Dzisiaj, w dobie finansowej recesji Polskiego Radia, obniżenie intelektualnej zawartości

¹⁰ Tekst został opublikowany w 1936 roku w dodatku do czasopisma „Pion” (numer 42).

¹¹ Zob. E. Pleszkun-Olejniczakowa, op. cit., s. 81–90.

¹² Akuzja – pojęcie zaproponowane przez Blausteina w opozycji do „wizji”.

¹³ Postawy odbiorcze słuchającego nakreśla Blaustein we wspomnianym szkicu *Wybór pism estetycznych*, op. cit., s. 178.

¹⁴ Ewa Schreiber odwołuje się do teorii trzech kompozytorów XX wieku: Pierre’a Schöffera, Raymonda Murraya Schafera i Gerarda Griseya. W swojej książce wiele miejsca poświęca słuchaniu jako ćwiczonej i rozwijanej aktywności percepcyjnej. Zob. E. Schreiber, *Muzyka i Metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre’a Schöffera, Raymonda Murraya Schafera i Gerarda Griseya*, Warszawa 2012.

poszczególnych ramówek (I, III Program Polskiego Radia, a także rozgłośnie regionalne, elitarny rys chroni cały czas II Program) czyni ze słuchowiska sztukę wyrwaną z kontekstu. Utwór Teatru Polskiego Radia staje się dziś coraz częstszym sąsiadem reklam, szybkich newsów czy muzyki rozrywkowej. Wszystkie uwarunkowania ramówkowe (specjalne zapowiedzi, kolaudacje odautorskie, charakter muzyki dopasowanej do klimatu nadchodzącego w programie słuchowiska) są coraz rzadziej realizowane. Te spostrzeżenia wydają się istotne, w świetle koncepcji Blausteina, który zaliczał do modelowego odbioru także moment tuż przed premierą słuchowiska.

Tutaj warto nawiązać do teorii Leonarda B. Meyera. Amerykański muzykolog w książce *Emocja i znaczenie w muzyce* za szczególnie doniosłą kategorię percepcyjną uznał moment oczekiwania. Połączył ją z przyjęciem lub odrzuceniem przez odbiorcę określonego stylu lub konwencji zastosowanych przez autora kompozycji danego dzieła¹⁵. Brak tak zwanego refleksu estetycznego¹⁶, emocji wstępnej znacząco utrudnia przestawienie się słuchacza z percepcji bardzo realnej warstwy informacyjnej na odbiór rzeczywistości już symbolicznej, wywołanej gongiem Teatru Polskiego Radia¹⁷. Znacznie mocniej odczuwa się te braki estetyczne w ramówkach rozgłośni regionalnych, z których niestety nieliczne zachowały wierność artystycznemu dziełu fonicznemu. Słuchowisko musi się zatem bronić samo. Zdarza się też, że w oderwaniu od eteru – prezentowane jest na festiwalach dramaturgii współczesnej, zyskuje charakter imprezy towarzyszącej tym wydarzeniom. Produkuje się je coraz częściej w formie płyt CD czy plików mp3, eksploatowane jest wedle czasu i pomysłowości odbiorcy (takich nagrań można dziś słuchać w pociągu, w biegu itp.). Rozwój literatury staje się dzisiaj zarazem uzależniony od produkcji audiobooków. Po tę formę obcowania ze słowem i muzyką sięga coraz więcej osób. W tym punkcie jasno widać, że rozwój mediów nie musi kłócić się z promocją literatury wysokiej¹⁸.

Abstrahując od naukowych refleksji, muszę stwierdzić, że współcześnie brakuje doraźnej reakcji krytycznej na opisany stan rzeczy. Skutkuje to tym, że twórcy radia nie zawsze mają świadomość, czy dane słuchowisko spotkało się z akceptacją odbiorcy, czy nie. To pociąga za sobą kolejny problem – reżyser czy autor nie wiedzą właściwie, co korygować i czy w ogóle ingerować w zastaną technikę pisania czy realizacji słuchowiska. Za wyjątek w tej materii należy uznać portal *Dziennik teatralny*, który od czasu do czasu zamieszcza na swoich stronach mniej lub bardziej dopracowane recenzje wybranych spektakli Teatru Polskiego Radia. W czasach, w których Blaustein tworzył swoją teorię, często sporządzano ankiety wśród słuchaczy. Słuchowisko było wydarzeniem,

¹⁵ Zob. L. B. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, Kraków 1974.

¹⁶ Blaustein posługuje się tym pojęciem za Maxem Dessoirem, porównuje je z określeniem Ingardena „emocja wstępna”. Zob. L. Blaustein, *Akuzja* [w:] op. cit.

¹⁷ Do dźwięku „gongu” powróciła radiowa Jedynka, która każdą premierę inicjowała w ten właśnie sposób. Przy zmianie ramówki jesienią 2012 roku wspomniany dźwięk zniknął.

¹⁸ Wokół problematyki mediów XXI wieku skoncentrowana jest praca wspomnianej Bachury, która analizuje słuchowisko pod kątem procesów technologiczacji i mediatyzacji życia społecznego. Zob. J. Bachura, *Słuchowisko w kulturze współczesnej* [w:] *Odstony wyobraźni*, op. cit.

a każdy słuchacz mógł się wypowiedzieć, co zagrało w danym słuchowisku, a jaki element należałoby poprawić. Dzisiaj przesył treści i form tak zwanej „masówki” skutkuje rezygnacją z takich konfrontacji z ludzką percepcją.

Kolejną kwestią jest recepcja gry aktorskiej. Blaustein w sporządzanych ankietach pytał o wrażenia z gry poszczególnych aktorów. Do teatru radiowego zapraszani są artyści różnego autoramentu. Problem autentyczności przekazu wiąże się w dużej mierze z jakością interpretacji aktorskiej. Radio podąża za teatrem współczesnym, choć w wielu aspektach jest dużo bardziej konserwatywne (jeżeli chodzi o dobór tekstów i form eksperymentalnych). Gra aktora we współczesnym słuchowisku to temat na osobną rozprawę, choć warto zaznaczyć, że następuje słyszalna zmiana stylu grania – z doniosłego, akademickiego przekształca się on w bardziej potoczny, kojarzony raczej z „mówieniem”, a nie „odgrywaniem”. Tę cechę obecnie uważam za szczególnie ważną. Przystawieniu się słuchacza na imaginatywny odbiór słuchowiska sprzyja reporterski ton mówienia, pozbawiony ornamentów artystycznych. Przysłuchując się realizacjom *Kartoteki* Różewicza, można prześledzić zmianę sposobu nie tylko realizacji tych słuchowisk, lecz także usłyszeć, jak aktorzy zmienili sposób gry i pracy z tekstem. Krzysztof Chamiec w latach 70. reprezentował Bohatera w sposób bardzo wyciszony, eksponując dokładnie barwę głosu, przestrzegając techniki wymowy poszczególnych zgłosek. Krzysztof Gosztyła w roku 1994 mówił głosem poety, bardzo lirycznie, stawiając akcent w poszczególnych partiach słuchowiska. Adam Ferency w roku 1996 postawił na kreację i ze swojego głosu wydobył całą gamę znaczeń oraz pomysłów fonetycznych na skonstruowanie skomplikowanej osobowości Bohatera. W 2009 roku wspomniany Man zrealizował *Kartotekę*, do której zaprosił Andrzeja Chyrę. W jego wykonaniu Bohater żyje tu i teraz, niczego nie udaje, tak jak słuchacz próbuje ogarnąć całą skomplikowaną machinę wydarzeń, zdarzają mu się bardzo potoczne wypowiedzi. Słuchacz współczesny bardzo płynnie może wejść w tak naturalnie wypowiedzane słowa, nie zatrzymuje go przesadna głosowa stylizacja. Do tego dochodzi cała gama muzyki eksperymentalnej, którą Man opracował wraz z grupą muzyczną Karbido.

Do radia przychodzą wciąż nowi reżyserzy, wnosząc swoje nowatorskie pomysły na realizację nagrań – Darek Błaszczyk, Krzysztof Czeczot, wspomniany Tomasz Man, Katarzyna Michałkiewicz, Agnieszka Lipiec-Wróblewska, Jan Klata. Młodzi wspomagani są cały czas przez doświadczonych i uznanych kompozytorów radiowych – Piotra Mossa, Mariana Szałkowskiego, Edwarda Pałlasza. Słuchowisko ostatnich kilku lat jest bogatsze o wielu młodych i poszukujących nowych form wyrazu kompozytorów – Andrzeja Izdeckiego, Renatę Baszun, Agatę Zubel, Bartka Gliniaka, Ola Walickiego, Marcina Krzyżanowskiego, grupę Karbido i wielu innych. Właściwym twórcą współczesnego słuchowiska staje się kwartet (reżyser, autor muzyki, autor tekstu i realizator). Trudno wskazać największe prawa autorskie jednemu z tej czwórki. Radio promuje dramat współczesny i czerpie ze współczesnych zdobyczy scenicznych wiele nowych pomysłów. Można powiedzieć, że tylko radio jest w stanie ogarnąć cały kalejdoskop tekstów, które dzisiaj pojawiają się na scenach Polski. Te wszystkie aspekty aktywizują krąg słuchaczy teatru radiowego.

Rozwój słuchowiska implikuje zarazem zmianę roli muzyki. Coraz częściej w spektaklach radiowych usłyszeć można muzykę eksperymentalną, tak zwaną „nową muzykę”, o której znaczeniu pisał Umberto Eco¹⁹. Muzyka „nowa” niesie większe wymagania względem słuchacza niż klasyczna (na której w głównej mierze skupiał się Meyer). Odbiorca takich kompozycji nie jest już bierny. Musi dynamicznie odbierać gradację, wymiary rozciągając do granic możliwości swojej percepcji. Przykładem takiej muzyki jest ambient, do którego to gatunku odwołam się w dalszej części tekstu. Teatr radiowy wywołuje u słuchacza silną potrzebę „bycia w środku”, nie ma tu miejsca na elitarny podział scena – widz (jak w operze czy teatrze żywego planu). Muzyka współczesna zrywa z kulturowymi przyzwyczajeniami, klasyczną harmonią i wysyła odbiorcę w nieznane. Jest idealnym bohaterem współczesnego słuchowiska psychologicznego. Jako przykład podam słuchowisko Michała Walczaka *Pierwszy raz*²⁰. Muzycznie słuchowisko opracowała wielokrotnie nagradzana Małgorzata Małaszko. Nieregularna i hibernacyjna linia melodyczna zaproponowana przez kompozytorkę doskonale podkreśliła brak psychicznej równowagi cechującej dwójkę głównych postaci, granych przez Elżbę Borowską i Adama Woronowicza. Wśród bogactwa przykładów przychodzi mi tu jeszcze na myśl muzyka ze słuchowiska *Koniec świata w Dębkach*²¹. Autor i reżyser Monika Powalisz, by oddać nastrój apokaliptycznego finału, „podłożyła” pod kwestie postaci muzykę Julianne Barwick. Niebiański głos artystki podniósł dialogi do nadrealistycznego poziomu. Efekt był taki, jakby mówiący doznawali w tym czasie iluminacji. Muzyka uwypukla wartość wypowiedzanego słowa. Bez muzyki nie można mówić o teatrze radiowym. Nawet gdy jej nie ma – funkcję tę zaczyna pełnić cisza.

Moja propozycja wyraźnie skłania się zatem ku próbie odczytania istoty radiowości słuchowiska, czyli tego, co badał Blaustein na samym początku istnienia dramaturgii radiowej. Czym był bowiem teatr radia u zarania swojego istnienia? Odmiennością, osobnością, elitarnością wprzęgniętą w maszynę medium masowego. Nie możemy zapominać przecież o podstawowych celach, jakie przyświecały Hulewiczowi, Kosidowskiemu, a nade wszystko Blausteinowi – słuchowisko było ich zdaniem przeznaczone dla słuchacza, nie dla nadawców, toteż nie mogło być traktowane jako pretekst do socjologicznych czy kulturoznawczych komentarzy. Słuchowisko jest mówieniem samym w sobie. Bez prób tworzenia języka opisu tego „mówienia” nie możemy mówić o jakiegokolwiek immanentnej metodologii. W radiowym dialogu odbiorca jest wartością nadrzędną. Od postaw słuchacza zależy to, co najważniejsze – życie tego gatunku w przestrzeni myśli, a co za tym idzie – właściwie przeznaczenie tego nieuchwytnego tworu radia.

Warto wspomnieć o coraz silniejszym polu oddziaływania form audialnych na osoby chore, niedowidzące, niedostosowane społecznie. Ostatnimi czasy powstało kilka produkcji radiowych, których celem było udzielenie wsparcia terapeutycznego dla tych ludzi:

¹⁹ U. Eco, *Konieczność i możliwość w strukturach muzycznych* [w:] *Sztuka*, Kraków 2008, s. 184–190.

²⁰ M. Walczak, *Pierwszy raz*, reż. M. Walczak, Polskie Radio 2009.

²¹ M. Powalisz, *Koniec świata w Dębkach*, reż. M. Powalisz, Polskie Radio 2011.

*Anielskie sprawki*²², *Nic. Dzika Mrówka. Adam i Ewa*²³ – to ostatnie słuchowisko radiowe powstało z udziałem dzieci i przygotowane zostało na bazie legend o ziemi raciborskiej²⁴. Daniel Odija, uznany pisarz polskiej „Północy”, ostatnimi czasy zaczął realizować na własną rękę wspólnie z Marcinem Dymitrem cykl form słowno-muzycznych. Powstają one z myślą o dzieciach i podopiecznych domów starców. Odija tak opisuje swoje doświadczenie radiowe:

„Przede wszystkim dźwięk uwypukla brzmienie słów, muzykalność języka. Podkreśla, zarazem poszerzając, sens zawarty w zdaniu. Efekty dźwiękowe nie muszą być dosłowne, nawet nie powinny, by w połączeniu ze słowem tworzyły pewną wyobraźniową całość. To ciekawe, gdy literatura (...) zdaje się też na zmysł słuchu. I nie jest to wyłącznie głośne czytanie, ale towarzyszące mu dźwięki, albo czytanie towarzyszące dźwiękom. Powstaje nowa wartość, nowa pożywka dla wyobraźni słuchacza i twórcy. Poza tym – z punktu widzenia współtwórcy i odtwórcy słuchowiska – sam kontakt słowa z dźwiękami wyznacza też pewien rytm czytania, wpływa na interpretację słowa. Pobudza do pracy całe ciało. Czytanie z dźwiękiem jest o wiele bardziej zmysłową czynnością niż czytanie w ciszy, w głowie. Człowiek bardziej koncentruje się na brzmieniu poszczególnych słów, na artykulacji, frazie zdania, całego akapitu... Oczywiście to, czy »wejdziemy« w świat słuchowiska, zależy od naszej wrażliwości i od tego, czy odpowiada jej świat proponowany przez słuchowisko. Jednak najciekawsze w tej całej zabawie jest to, że słuchowisko nie zawłaszcza sobie naszej wyobraźni, jak robi to film, który narzuca nam swój obraz. Słuchowisko pobudza naszą wyobraźnię do wysiłku, otwiera ją na fikołki imaginacyjne, z których nikomu nie musimy się tłumaczyć. Słuch jest łaskawym pośrednikiem dla naszej wolności tworzenia światów alternatywnych. Pozornie słyszymy to samo, ale każdy z nas inaczej. Każdy ma inną wyobraźnię przestrzenną, inne wyobrażenie twarzy bohaterów, każdy z nas przypisze dany głos do innego układu ust. Czasami słuchowisko może nas uwierać, męczyć, wpadamy w świat dla nas koszmarny, podczas gdy dla innych obojętny. Innym razem przy słuchowisku odpoczywamy, zanurzamy się w łagodnym marzeniu, podczas gdy ktoś z boku będzie się nudził. Mam wrażenie, że świat słuchowisk to taki wspólny sen, lecz śniony przez różne głowy”²⁵.

Podobnie mówi bohater jednego z najważniejszych dzieł w historii Teatru Polskiego Radia, Eliaszy Szyper, który tak konkluduje *Z głębokości wód*: „To był jeden długi sen, co się przysnił czterem osobom naraz”²⁶.

Wracamy zatem do myśli Andrzeja Mularczyka. Słuchowisko jest wspólnotą ludzi osobnych. Mówi do wielu umysłów jednocześnie, przekazując ten sam komunikat

²² A. Przywara, *Anielskie sprawki*, Polskie Radio 2011. Bajka, którą wybrano spośród tysiąca utworów nadesłanych na konkurs „Bajki dla Tomka”. Akcja zorganizowana przez lekarzy Centrum Zdrowia Dziecka miała pomóc sześciolatkowi, który trafił do szpitala po zatruciu muchomorem sromotnikowym. Osoby zaangażowane w realizację słuchowiska zrezygnowały ze swoich wynagrodzeń. W produkcji wzięli udział nie tylko aktorzy, lecz także pracownicy Polskiego Radia, z prezesem Andrzejem Sieszieniewskim na czele.

²³ M. Prześluga, *Nic. Dzika Mrówka. Adam i Ewa*, reż. R. Mirzyński, Radio Merkury 2011. Produkcja powstała we współpracy z Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu.

²⁴ Płyta ze słuchowiskiem w dwóch wersjach językowych – polskiej i niemieckiej – została wydana przez Redakcję Radiową Miffendrin. Utwór wyreżyserował Marcin Pieniuta.

²⁵ Fragment wypowiedzi pisarza pochodzi z wywiadu, jaki przeprowadziłem z nim w 2012 roku. Całość w archiwum autora.

²⁶ A. Mularczyk, *Z głębokości wód*, reż. H. Rozen, Polskie Radio 1989. Słuchowisko zostało nagrodzone prestiżową nagrodą Prix Italia.

słowno-dźwiękowy, ale w każdym odbiorcy powoduje odmienny skutek recepcyjny. Niejednokrotnie Janusz Kukuła, dyrektor Teatru Polskiego Radia, podkreśla: „jest tyle słuchowisk, ilu jest odbiorców. Słuchowisko to jest kalejdoskop, dopasowuje się do wyobraźni każdego ze słuchaczy”²⁷.

Specyfika odbioru imaginatywnej formy radiowej odbija się przede wszystkim w nasłuchującym umyśle. Dla jednego słuchacza odbiór adaptacji dramatu Samuela Becketta *Ostatnia taśma Krappa*²⁸ może być nużąca, czterdziestopięciominutową przeprawą zwieńczoną frustracją, dla drugiego natomiast będzie chwilą, mgnieniem, które pozostawia słuchacza w obliczu permanentnego niepokoju i zaciekawienia. Andrzej Brzoska, realizator tego słuchowiska, wprowadził do spektaklu zdeformowany motyw muzyki operowej (odwrócony w czasie), a głównemu aktorowi, Krzysztofowi Gosztyli, kazał odczytywać każdą głoskę osobno, by potem, w trakcie montażu, wydobyć głębię indywiduum, jaką reprezentuje Beckettowski Krapp.

Adaptacja utworu *Fabula rasa*²⁹, wspomnianego we wstępie, którą przygotował w 2012 roku dla radia Darek Błaszczyk, obfituje zarówno w znaki foniczne, które może rozszyfrować tylko uważny czytelnik Stachury (pojawiający się na końcu odgłos szczekania psa i wycie lokomotywy pośród leśnego pejzażu muzycznego), jak i przemawiające do każdego, nawet do tego odbiorcy, który nazwiska Stachury nigdy wcześniej nie słyszał – jest to możliwe dzięki współczesnej muzyce, zaangażowanej grze Mariusza Bonaszewskiego i nagromadzeniu w słuchowisku dźwięków miasta. Reżyser wprowadza nas w spektakl tętniącym sygnałem, dźwiękiem karetki i odgłosami ulicznego tłumu, a kończy – wspominanym już – żalonym szczekaniem osamotnionego psa i gwizdem nadciągającej lokomotywy. W taki sposób następuje w radiu konkretyzacja pozastowna. Odnosząc ją do sensu utworu Stachury, można by skonstatować, że dzieło przenosi nas od głośnego, wrzaskliwie zagmatwanego życia do bezludnego lasu, gdzie nadciąga biała lokomotywa śmierci.

Słuchowisko radiowe będące adaptacją utworu literackiego nie musi być surogatem pierwowzoru i nie wymaga jego znajomości. Przykładem niech będzie realizacja radiowa mikropowieści Wasilija Grossmana *Wszystko płynie*³⁰, również w reżyserii Błaszczyka. Oto w jednej scenie bohater spotyka znajomego sprzed lat, przez którego spędził połowę życia na katordze. Nie dowiadujemy się tego w sposób bezpośredni, ale aktorzy Krzysztof Wakuliński i Marian Opania tak sugestywnie odegrali ten dialog, że nawet radiowy laik odgadnie, kim dla głównego bohatera jest rozmówca. Dodatkowym sygnałem interpretacyjnym był rozwijający się w tle rozmowy motyw muzyczny. Andrzej Izdebski, kompozytor, opracował z reżyserem ambientowy podkład muzyczny. Tajemnicza, wypełniająca tło barwa muzyczna umożliwiła słuchaczowi rozpoznanie wymiaru dramaturgicznego rozmowy dwóch dawnych znajomych. Ambient odpowiada też za współtworzenie barwy świata

²⁷ Wypowiedź Kukuły pochodzi z broszurki wydanej przy okazji I Festiwalu Dwa Teatry Sopot 2001.

²⁸ S. Beckett, *Ostatnia taśma Krappa*, reż. J. Kukuła, Polskie Radio 2000.

²⁹ E. Stachura, *Fabula rasa*, reż. D. Błaszczyk, Polskie Radio 2012.

³⁰ W. Grossman, *Wszystko płynie*, reż. D. Błaszczyk, Polskie Radio 2012.

przedstawionego i pomaga w konkretyzacji pejzażu dźwiękowego. *Wszystko płynie* jest jednym z wielu przykładów tego, że dzieło radiowe broni się samo, posiada autonomiczną konstrukcję i środki, którymi buduje przestrzeń.

Podróż do teatru dźwięku nie jest doświadczeniem odosobnionym. Wiemy dokładnie, że ktoś oprócz nas słucha tego samego, w tym samym czasie, a jednak nie widzimy tej osoby, jak podczas premiery w teatrze żywego planu. Tomasz Man, wybitny reżyser radiowy, twórca tak głośnych w ostatnich latach słuchowisk, jak: *Matka i lampart*, *Cięcie*, *Sex machine* czy adaptacji radiowej *Kartoteki*, na pytanie, „co wyróżnia ten teatr spośród innych i czym przyciąga”, odpowiedział:

„W uchu jest scena. Otwiera się kurtyna. Włączają się światła. Buduje się scenografia. Wychodzą aktorzy. Wchodzi muzyka, ale też to, co gra wewnątrz tych ludzi. Tylko trzeba to wszystko usłyszeć. Na tym polega różnica, że teatr radiowy jest w uchu”⁵¹.

Jedną z moich kolejnych obserwacji dotyczy zestawienia wrażeń z odbioru słuchowiska nagranych w radiu z odbiorem słuchowiska, które było nadawane premierowo, na antenie. Słuchowisko ponownie wysłuchane, odtworzone z nośnika analogowego czy cyfrowego uwalnia mniejszą „energię przekazu”. To tak, jakby dotyczyło słuchacza w mniejszym stopniu niż w chwili, gdy słuchała go rzesza jednostek. Jeśli mniejszy jest słuchokrąg, to mniejszy będzie także stopień oddziaływania – taka wynikałaby z tego konkluzja. W każdym odbiorcy istnieje zatem pragnienie współodczuwania z innymi, mimo że nie jest poparta realnym współuczestnictwem. Inni odbiorcy tego wirtualnego spektaklu potrzebują spotkania swojej percepcji z odczuciami innych słuchających. Jeszcze mocniej odczuwa się ów „wspólnotowy odbiór”, gdy mamy do czynienia ze spektaklem odgrywanym na żywo. Mam tu na myśli *Wesele*⁵² Stanisława Wyspiańskiego nagrane dla Radia Kraków przez Andrzeja Seweryna. Odtworzenie tego materiału z płyty niosło ze sobą inne wrażenie, wtórne względem transmisji, nie miało takiej płynności. Okazało się, że słuchacz nie jest tak czynny, nie podąża ochoczo za ulotnym słowem i muzyką nadawanymi „na żywo”.

„Ponieważ słuchowisko radiowe skupia się na życiu wewnętrznym, a życie to wyraża poprzez słowo (dialog) i muzykę, ważnymi elementami percepcji słuchowiska stają się rozumienie i wczuwanie się w obcą psychikę. (...) Panująca w obszarze psychologii społecznej w latach międzywojennych opinia głosiła, iż doznanie estetyczne jest typowym przeżyciem niezbiorowym, indywidualnym, izolowanym. Blaustein przeciwstawia się tej opinii i twierdzi, że choć niewątpliwie istnieją izolowane doznania estetyczne, to nie można zaprzeczyć temu, że na przeżywane w izolacji doznania estetyczne mogą mieć wpływ inni ludzie, a także że doznania te mogą mieć charakter przeżyć wspólnych. To znaczy, że mogą się kształtować w swej jakości, intensywności i czasie trwania pod wpływem innych ludzi”⁵³.

Ważnym dla Blausteina jako fenomenologa radia czynnikiem warunkującym odbiór słuchowiska była aktywność percepcyjna. Słuchowisko nie jest tłem i nie da się

⁵¹ Fragment rozmowy z Tomaszem Manem, który przeprowadziłem w 2011 roku. Całość wywiadu znajduje się na stronie: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/srodek-na-zle-trawienie.html> [dostęp: 17.12.2012].

⁵² S. Wyspiański, *Wesele*, reż. A. Seweryn, Radio Kraków 2012.

⁵³ Ze wstępu Zofii Rosińskiej do zbioru pism estetycznych Blausteina, op.cit.

go słuchać „do śniadania” czy w pracy. Aby uczestniczyć w spektaklu radiowym, musimy sami być wyłączeni ze wszystkiego, co zewnętrzne. Izolacja względem tego, co wizualne, jest zarazem postawą otwartą wobec bogactwa znaczeń, którą niesie radiowa niewidzialność.

Wspomniany we wstępie Andrzej Mularczyk to jeden z najwybitniejszych autorów Teatru Polskiego Radia. Laureat nagrody Honorowego Wielkiego Splendoru w roku 1996 i dwóch najwyższych odznaczeń w dziedzinie artystycznej twórczości radiowej – Prix Italia – w 1989 roku i 1996 roku. Mularczyk, jeszcze jako młody reportażysta Polskiego Radia, zwracał uwagę na silne powinowactwo literatury faktu z dramaturgią.

„W pewnej chwili poczułem, że ten zdobyty przeze mnie kapitał ludzkich postaci i losów niemal domaga się formy, która wyzwoli mnie z obowiązującej w literaturze faktu zasady, że autor nic nie może dodać do życiorysu bohatera, że nie może nic zmienić. To skłoniło mnie, by zamknąć rozdział dokumentów radiowych i spróbować rozwinąć te prawdziwe dramaty w formie słuchowiska. (...) Słuchowisko jest taką formą kontaktu, która nawet bardziej niż proza pobudza wyobraźnię odbiorcy, bo ilu jest słuchających, tyle jest portretów bohaterów, gdyż każdy w swojej wyobraźni tworzy własny wizerunek protagonistów słuchowiska, widzi ich działania w zbudowanej przez siebie scenografii”³⁴.

Teatr radiowy jest więc medium oferującym odbiorcy dużą paletę możliwości recepcyjnych. Żadne inne medium nie daje takiej okazji do kreowania świata i konkretyzowania go jak słuchowisko. Istotną przeszkodą w tej swobodzie jest to, że teatr radiowy to zjawisko ulotne, powodujące, że niemożliwy staje się powrót do wcześniejszych jego sekwencji w celu utrwalenia albo głębszego zrozumienia rozwijanych w nim treści. 30–45 minut spektaklu to często jedyne życie wirtualne tej formy radiowej w całej jej historii. Nie wliczam tutaj wznowień antenowych i słuchania spektakli zarejestrowanych. Mówimy bowiem cały czas o słuchowisku w kontekście odczytania wspólnotowego.

Mularczyk jest przykładem twórcy, który Teatr Polskiego Radia wzbogacił o doświadczenie dokumentalisty i pokazał, jak ta forma radiowa bliska jest życiu, spotkaniu człowieka z człowiekiem i jak mocno oddziałuje na odbiorcę, każąc mu nieustannie prowadzić dialog i aktualizować swoje poglądy na świat. Autor *Samych swoich* włożył w usta postaci słuchowisk wypowiedzi autentycznych ludzi, a kalejdoskop charakterów dopasowywał do własnych obserwacji z okresu „dokumentalnego”. O tym, że słuchowisko potrafi wprawić odbiorców w popłoch, wiemy z historii. Orson Welles w 1938 roku przygotowując dla radia *Wojnę światów* relacjonującą inwazję Marsjan na Ziemię, nie spodziewał się, że słuchacze odbiorą to jako autentyczną relację radiową. Dzwonili oni do radia, zadawali trwożliwe pytania, nie mogli zrozumieć, że to była tylko fikcja. Fikcja zatem często miesza się z rzeczywistością, a radio staje się w tej chiazmatycznej koherencji medium niebezpiecznym, zbyt wiarygodnym, by mogło kłamać.

Sztuka radiowa jest zatem, nawet dla wyrobionych słuchaczy, polem trudnego do zinterpretowania zjawiska nałożenia się rzeczywistości na fikcję. Niedługo Mularczykowi zdarzyła się osobliwa przygoda z odbiorem jego słuchowiska. Dotarł do ogłoszenia w gazecie,

³⁴ Fragment wywiadu, który z Andrzejem Mularczykiem przeprowadziłem w 2012 roku.

w którym samotny leśniczy poszukiwał kobiety do opieki nad gospodarstwem. Mularczyk zrezygnował wtedy z robienia reportażu, ponieważ ta inspiracja wydała mu się bardziej odpowiednia dla kreacji słuchowiskowej. Postanowił więc wymyślić fabułę, w której pięknemu leśniczemu umiera żona. Wdowiec zostaje sam z córeczką. Zamieszcza w gazecie ogłoszenie, na które trafia para złodziei – ona i on, podróżujący po Polsce. Złodzieje zaczynają widzieć w tym anonsie szansę na wzbogacenie się. Ona ma za zadanie wejść do domu leśnika, zrobić rozeznanie i uciec z łupem. Tuż po przeprowadzce, kobieta wpada w świat jej dotąd nieznaną. Widzi, że leśniczy nie może dojść do siebie po śmierci żony, że żyje wciąż tym tragicznie przerwany związek, że rozmawia z żoną. Bohaterkę coraz bardziej fascynuje to miejsce i ten człowiek. Postanawia więc tam zostać. Oświadcza to byłemu partnerowi i wraca do domu. Tak kończy się fabuła słuchowiska. Wkrótce jednak okazuje się, że utwory mają swoje drugie życie. Mularczyk otrzymał list od kobiety z Mazur, która zwracając się ze swojej historii, niejako obarczała autora odpowiedzialnością za swój los. Okazało się, że kobieta po wysłuchaniu audycji znalazła w gazecie – niczym bohaterka słuchowiska – ogłoszenie o bardzo podobnej treści. Stary rolnik potrzebował kobiety do pracy w gospodarstwie. W ramach wdzięczności obiecywał przepisanie majątku na osobę, która przystanie na te warunki. Kobieta pojechała więc na Mazury, rzuciła swojego męża pijaką z Łodzi, ale okazało się, że trafiła na człowieka dosyć ponurego, schorowanego, który od początku traktował ją bardzo przedmiotowo. Doszło w końcu do tego, że chciał ją wykorzystać. Z takimi właśnie pretensjami kobieta pisała do Mularczyka. Autor początkowo czuł się winny, że słuchowisko, wymyślone, co prawda, na podstawie autentycznego ogłoszenia, ale niemające nic wspólnego z prawdą, zainspirowało słuchaczkę i pchnęło ją w tę tragiczną stronę. Odpowiedział kobiecie listownie, że nie może ponosić winy za losy swoich postaci, że stworzył tę opowieść w duchu czystej konfabulacji, że słuchaczka musi sama brać odpowiedzialność za swój los. Za jakiś czas ponownie do Mularczyka trafił list od tej kobiety. Pisała w nim, że wróciła do męża, który ją teraz bije i mści się za zdradę. Zaznaczyła, że teraz oczekuje od twórcy propozycji dotyczącej zmiany swojego losu.

„Zrozumiałem, że to teraz ja mam dać do gazety ogłoszenie, że potrzebuję kogoś, kto wesprze mnie w życiu. I tak oto coś, co było wymyślone, co było fikcją, przybiera później w życiu inną replikę z innym akcentem. Życie naśladuje czasami sztukę, ale z inną puentą, niż by chciał autor tej sztuki”³⁵.

Autor słuchowiska – taki powinien być morał tego zdarzenia – musi mieć świadomość, do jak różnych umysłów trafia jego dzieło. Fikcja wpleciona w radio jest niebezpieczna dopóty, dopóki nie trafi na wyrobionego słuchacza, potrafiącego oddzielić przestrzeń radiowej kreacji od rzeczywistości. Koniec spektaklu radiowego często nie pokrywa się z końcem refleksji na temat słyszonej opowieści. Słuchowisko zaczyna swoje drugie życie w wyobraźni odbiorcy. Przybiera ono inną postać w wypadku słuchowisk dramatycznych (jak *Ogłoszenie*), inną w eksperymentalnych (złożonych w głównej

³⁵ Mularczyk w wywiadzie dla Polskiego Radia, który stanowił swego rodzaju kolaudację do premiery drugiej wersji słuchowiska *Ogłoszenie*, zrealizowanej w 2004 roku.

mierze z asemantycznych ciągów dźwiękowych, szmerów czy zlepków głosowych) czy poetyckich (gdzie dominuje percepcja wypowiedzanego słowa jako wartości autotelicznej). Kosidowski nazywał to zjawisko „zdolnością afektatywnego ustosunkowania się słuchacza” do tego, co słyszy³⁶.

Wróćmy jednak ponownie do Mularczyka. Po latach, patrząc już z perspektywy swoich doświadczeń faktograficzno-fikcjonalnych, twórca ukuł pojęcie „wspólnoty osobnych”:

„Metafizyka radia wedle mnie polega na istnieniu *Wspólnoty Osobnych*. (...) jako autor słuchowisk otrzymywałem wiele listów od słuchaczy i wówczas doszedłem do wniosku, że te rzesze słuchaczy, które gdzieś w różnych zakątkach Polski odbierają moje przesłanie, stanowią szczególną *Wspólnotę Osobnych*. To ona stanowi o trwałości radia, bo to radio niejako »rozmawia« z pojedynczymi słuchaczami, którzy są z nami równocześnie, choć każdy jest w innym miejscu. W kinie czy na koncercie są na sali. Kiedy słuchają radia – są sami. To radio puka do ich drzwi, wprowadza ich do studia, gdzie nagrywa się słuchowisko i zmusza niejako do tego, by sami stworzyli w swojej wyobraźni scenografię (...) W czasie, kiedy odkryłem tę *Wspólnotę Osobnych*, stawiałem nacisk na słowo *wspólnota*. Teraz, po latach, które zatomiły społeczeństwo i posadziły każdego z osobna przed ekranem komputera – w tej definicji radia jako *Wspólnoty Osobnych* położyłbym nacisk na słowo *osobni*. (...) i właśnie teraz odkryłem wielką szansę teatru radiowego. Każda emisja słuchowiska skłania tych osobnych, by stali się uczestnikami dialogu i stawali się współautorami słuchowiska. Słuchowisko bowiem powstaje trzy razy: w wyobraźni autora, w studio i wreszcie w wyobraźni słuchaczy, z których każdy widzi ten „słyszalny obraz” inaczej. Skoro wszystko w życiu jest dialogiem – nas samych z lustrem, nas z kimś obcym, to ktoś ukryty gdzieś daleko, ten uczestnik *Wspólnoty Osobnych*, też jest uwikłany w podobny do jego dramat losu. Pisać to prowadzić dialog z kimś, kto tak jak ja uwikłany jest w dramat różnych sprzeczności. Nie widzę tych tysięcy współautorów moich słuchowisk. Oni nie widzą mnie. A jednak bez przerwy w ramach *Wspólnoty Osobnych* prowadzimy nasz dialog”.

Wymowne słowa Mularczyka nobilitują sztukę słuchową, implikują obecność w niej tożsamość i dialogiczność. W podobnym kierunku zmierną rozważania nad naturą słuchowiska, które poczynił Jacek Kopciński. W książce *Nastuchiwanie* badacz zwrócił uwagę na semantyczną moc środków, jakimi dysponuje teatr radiowy. W jego ujęciu głos staje się instancją nadrzędną. Głos bohatera może być bowiem ulotny, niewyraźny, w swoim przekazie niejasny. Wszyscy jednak go nasłuchujemy, uczestnicząc czasami w zdarzeniach, które dzieją się na granicy milczenia, w największej epifanii odbiorczej. Tylko od nas zależy, czy dotrzemy do dna sensu, czy ugrzęźniemy na powierzchni dramatu – losu równie naszego, jak nie naszego. Słuchowisko dla Kopcińskiego stanowi wehikuł niezwykłej wymiany głosów, która kreuje przestrzeń dla epifanii nastuchiwania³⁷.

Epifanią może stać się spotkanie z nieobecny. Radio stwarza bardzo dogodne pole dla eksperymentów głosowych. Tutaj, jak nigdzie indziej, bardzo autentycznie zabrzmiała rozmowa pięćdziesięcioletniego syna z dwadzieścia lat młodszym, młodo zmarłym ojcem (słuchowisko Feliksa Netza *Urodzony w święto zmarłych*) czy spotkanie mężczyzny

³⁶ Zob. Z. Kosidowski, *Artystyczne słuchowiska radiowe*, Poznań 1928.

³⁷ Zob. J. Kopciński, op. cit., s. 418–419.

z żoną – nieboszczką (słuchowisko Tomasza Mana *Historia pewnej miłości*). Krzysztof Czeczot pracuje obecnie nad nowym słuchowiskiem *Andy*, w którym jedną z ról powierzy nieżyjącemu od 21 lat aktorowi Romanowi Wilhelmowi. Mularczyk w *Domu na kościach* bohaterem uczynił fortepianowy motyw muzyczny. Personifikował postać zmarłego tragicznie pianisty, który wygrywając „za grobu” kolejne partie utworu, poszukiwał kontynuatora swojego koncertu. W radiu takie zabiegi są możliwe. Poprzez uruchomienie zasobów fonoteki głosów każdy może spotkać się z każdym. Dzięki niewidzialności umysł ludzki jest w stanie otworzyć się na znaczenia, które w mediach wizualnych są już niewiarygodne *in statu nascendi*. Z takiego daru niewidzialności korzystał niejednokrotnie wspomniany Netz, kolejny uznany autor radiowy. W jednym z wywiadów podkreślał, że nigdzie nie jest możliwe spotkanie z nieobecnym w sposób tak namacalny fizycznie jak w teatrze radiowym. Jako przykład podawał słuchowisko *Zegarek*, w którym powołał do życia postać Witolda Hulewicza, by na końcu słuchowiska, już jako autor, w rozmowie w cztery oczy zapowiedzieć mu jego tragiczne losy. To zjawisko pisarz nazwał „metafizyką radia”. W teatrze radiowym po zapaleniu się czerwonej lampki to, co niemożliwe, staje się fizycznie namacalne – jest bardziej fizykalne niż ludzki głos. To on staje się konkretyzacją słowa i tamie bezosobowość tekstu zapisanego na kartce. Niewidzialność wreszcie sprawia, że w Teatrze Polskiego Radia z powodzeniem realizowane są dramaty Szekspira, Mickiewicza czy sztuki rodem z teatru absurdu i czystej formy. Realizacja radiowa jest w stanie wydobyć w warstwie dźwiękowej wszystkie niuanse tych skomplikowanych i pojemnych semantycznie konwencji.

Fenomenologiczny zarys odbioru radia artystycznego nie ma współczesnej kontynuacji. Światłem w tunelu jest rozwijająca się w XXI wieku perspektywa badań antropologii audiowizualnej. Jej problematyka sięga między innymi do pojęcia Kompleksu Sympleksu³⁸. Zjawisko to koncentruje się na oddziaływaniu trójwymiarowości dźwięku na umysł człowieka. Inspirująca jest również metodyka badań nad percepcją sekwencji muzycznych. Testy psychoakustyczne, obraz słuchowy z wyszczególnionym podziałem na brzmienie i przestrzeń, skale głosowe i odbiór barw dźwięku – to tylko niektóre z proponowanych przez muzykologów zagadnień³⁹. Do tej listy dodajmy owocną pracę Ewy Schreiber, która zebrata przełomowe teorie muzykologiczne XX wieku. Badaczka zwróciła się ku pojmowaniu słuchania jako edukacji percepcyjnej. Jej zdaniem kończy się epoka podziału na dzieło stworzone i wtórny odbiór⁴⁰. Te próby naukowe pokazują, że muzyka przestaje być traktowana jako produkt „konsumowany”, a staje się sferą dynamicznego badania świata. Teoria badań nad fenomenologią słuchowiska mogłaby z nich czerpać wiele, wszak dramaturgia radiowa bez muzyki nie byłaby odrębną dziedziną sztuki.

³⁸ Zob. M. Hamera, M. J. Kin, W. Szymański, „Kompleks Sympleksu”. *Przestrzeń sympleksów w relacji z przestrzenią audiowizualną* [w:] *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, pod red. A. Janiak, W. Krzemińskiej, A. Wojtasik-Tokarz, Wrocław 2007.

³⁹ Zob. *Kształtowanie i percepcja sekwencji dźwięków muzycznych*, pod red. A. Rakowskiego, Warszawa 2002. Zob. też: A. Ross, *Reszta jest hałasem. Słuchając XX wieku*, Warszawa 2011.

⁴⁰ Zob. E. Schreiber, op. cit.

Współczesne słuchowisko zaczyna torować sobie drogę do coraz intensywniejszego wtajemniczenia słuchaczy w złożoną „maszynę dźwiękotwórczą”. Przykładem tego może być zastosowanie dźwięku pięciokanałowego Dolby Pro Logic 2 (odtwarzanego przez kino domowe z odpowiednim dekoderym Pro Logic 2) przy produkcji spektakli. Pionierem w tym zakresie jest w Polsce pierwszy realizator Teatru Polskiego Radia, Andrzej Brzoska. Krzysztof Czeczot z kolei przygotowując adaptację powieści Philipa K. Dicka *Blade Runner*⁴¹, użył w realizacji techniki dźwięku binuralnego (wrażenie odczuwalne jest szczególnie w słuchawkach nausznych, mamy wtedy wrażenie „sztucznej głowy”, wszystkie dźwięki przefruwają dookólnie i możemy określić dokładne położenie każdego z pojawiających się głosów czy efektów dźwiękowych). Badania nad zastosowaniem tych technik akustycznych dopiero otwierają sobie drzwi do szerszych diagnostyk w tej dziedzinie.

Próba ujęcia estetyki przekazu radiowego to materia złożona i ciągle aktualizowana przez dynamiczny rozwój gatunku. Mularczykowa „wspólnota osobnych” nabiera dziś szczególnego wymiaru. Osobność nas względem siebie, w której socjologowie widzą zanik czynnika spajającego kulturę, może stać się bardzo prężnym wehikułem nowej wspólnoty, stowarzyszenia ludzi myślących. Dzisiaj kultura otwiera pole dla tych, którzy chcą tworzyć własne mity, własne opowieści sensotwórcze. Teatr radiowy jest medium szczególnie podatnym na tego typu eksperymenty. Każdy odbiorca w ten sposób jest w stanie zbudować sens tych 45 minut życia. Tylko od niego zależeć będzie, czy tę epifanię przeniesie na resztę dni, czy nie, a może – parafrazując słowa Mularczyka, – potraktuje swój los jako kontynuację czyjegoś dramatu i podąży jego śladami.

Summary **„A great communion of individuals”**

The text oscillates around the perception of a radio programme. The main concept of the consideration is the inspiration of the prominent radio author – Andrzej Mularczyk, who named radio theatre a great communion of individuals. The customary phenomenological perspective of the study shows the genealogical complexity of this heterogeneous genre. The chief idea of the great communion of individuals reveals the glaring strength, that is exerted by the radio programme on its particular recipients. The chosen examples of the radio programmes will brighten and somehow explain the mechanism of artistic perception of the radio creation.

⁴¹ P. K. Dick, *Blade Runner, Czy androidy marzą o elektrycznych owcach?* (w tłumaczeniu: Łowca androidów) (płyta CD), reż. K. Czeczot, Warszawa 2012.