

Rozczarowanie, konsumpcja i niespodzianka – estetyczne uwarunkowania odbioru współczesnego słuchowiska

Podczas tworzenia indywidualnej koncepcji rzeczywistości jedynie za pomocą dźwiękowych środków wyrazu podstawowym problemem staje się brak obrazu, barw i scenografii. Ten dyskomfort może jednak zniknąć, kiedy zdamy sobie sprawę z możliwości tkwiących w odbiorze awizualnym. Bezrefleksyjne podejście do radia i potraktowanie sztuki audialnej jako surogatu teatru, zamiennika telewizyjnego albo ubogiego krewnego kina zmusza odbiorców do przyjęcia bardzo niesłusznego i krzywdzącego przeświadczenia dotyczącego roli sztuki audialnej. Pola sensualne, semantyka bogatych w dźwięki kompozycji zostaną lepiej zrozumiane, jeśli przypomnimy sobie tezy sformułowane w latach trzydziestych ubiegłego wieku przez Leopolda Blausteina. Kluczem do poznania słuchowiska radiowego staje się nastawienie, podejście do słuchowiska jako pełnoprawnej gałęzi sztuki, charakteryzowanej przez inne funkcje i zadania niż te, do których przyzwyczaiła nas literatura, film czy teatr. Jak zatem słuchać? – to pytanie Blaustein zawarł w swojej teorii akuzji, czyli – jak powiedzielibyśmy dzisiaj – teorii związanej ze sposobem imaginacji, dającej możliwość zamieszkania w świecie radiowych zjawisk. Odpowiedź przyniesie triada, którą współtworzyć będą kategorie rozczarowania, bezrefleksyjności i niespodzianki.

Obronić „Blausteina”

Blaustein zajmował się zjawiskiem przenikania się estetyki przekazu i psychologii już w latach trzydziestych¹. Dziś, gdy epoka symulacji medialnych stała się hiperrzeczywista, hybrydowa, wielokanałowa i trójwymiarowa, pytania o to, jak słuchamy i co słyszymy, znowu zyskują na aktualności. Film trójwymiarowy, dźwięk przestrzenny, mediatyzacja przekazów społecznych i podbudowana synkretyzmem konwergencja zmieniły horyzont znaczeń, jakie projektowały niegdyś mass media. Kilkadziesiąt lat temu, gdy Blaustein przeprowadzał swoje ankiety, media stanowiły bardzo wąską kategorię praktyk artystycznych. Słuchacz włączał i wyłączał radio w zależności od zapotrzebowania. Medium było na wyłączność odbiorcy. Dzisiaj nadawca i odbiorca wymienili się rolami. Coraz większe staje się znaczenie tego, który słucha, ogląda w porównaniu z tym, kto ten komunikat artystyczny tworzy. Zjawisko to może mieć przełożenie na konwergencyjny charakter współczesnych

¹ Rozproszone pisma Blausteina zebrała Zofia Rosińska. Zob. L. Blaustein, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2005.

mediów. Komunikaty nakładają się, tworząc coś w rodzaju wielosensorycznej symfonii, którą każdy może odbierać w inny sposób – w zależności od własnych preferencji zmysłowych. Konsekwencją opisywanego już przez kulturoznawców boomu estetyzacji było wprowadzenie obok pojęcia estetyki terminu anestetyki (co prawda w obszarze reklamy, ale jak nie odnieść tego do ogółu medialnych deformacji, skoro reklama jest dziś elementem prawie każdego projektu telewizyjnego czy radiowego?). Anestetyka staje się w niniejszych rozważaniach zjawiskiem antynomicznym. Myślę, że zawarta w definicji Welscha diagnoza tego problemu stanowi kluczową barierę dla rewizji Blausteinowej myśli.

„Anestetyka to stan, w którym zniesieniu ulega elementarny warunek estetyki – zdolność doznawania. Estetyka wyróżnia doznawanie, anestetyka tematyzuje brak doznań, w sensie utraty, ograniczenia albo wykluczenia zdolności doznawania i to na wszystkich poziomach: od fizycznego ośpienia po duchową ślepotę”².

Mentalne i fizyczne ośpienie, podyktowane wypaleniem empatii, to tylko ujęty w ogólne ramy nazewnicze zestaw wielu wypaczeń, które narodziły się w kontakcie ze współczesną sztuką. Niemiecki filozof postuluje zatem, by pesymistyczne wróżby dotyczące kondycji współczesnej kultury przekuć w badanie interakcji między tym, co wymagające, i tym, co komercyjne. „Dziś natomiast wskazane byłoby nie orędowniczo za estetyką ani za anestetyką, ale skupić się na sprzężeniach, na zmiennej grze i powiązaniach estetyki i anestetyki”³. Współczesne słuchowisko radiowe, chcąc nawiązać kontakt z odbiorcą ukształtowanym już przez niekroćką tradycję anestetyki, musi również wpleść w swoją formułę zasady tak zwanego budowania piętrowego, czyli mówić zarówno do tych wyrobionych odbiorców, jak i do tych, których dopiero może pozyskać. Wystarczy przypomnieć refleksję Waldemara Kuligowskiego i Piotra Zwierzchowskiego, którzy już na wstępie swojej diagnozy na temat związków edukacji z kulturą popularną pisali:

„Kultura popularna dotarła współcześnie do poziomu oczywistości: otacza nas na podobieństwo tlenu, którym oddychamy, nawet nie zdając sobie z tego sprawy (...). Wszyscy otoczeni jesteśmy migoczącymi ekranami, wszyscy składamy mediom coraz większe daniny z należnego nam czasu, nasze prywatne skojarzenia, cele, wzorce, najszybsze marzenia i ideały podsuwane są przez bohaterów kolorowych pism, gier komputerowych, seriali telewizyjnych i kinowych hitów”⁴.

Jak zatem obronić znaczenia wprowadzone do myśli medioznawczej przez Blausteinę dziś, kiedy misyjność i jakość przekazu zostały wyrugowane przez takie kategorie jak oczekiwanie (interaktywność daje nam to, co chcemy i kiedy chcemy) i przyjemność estetyczna (jak ją zrozumieć w kontekście namysłu nad pięknem sceny z reklamy płynącego do szyb)? Według badań przeprowadzonych przez Johna Fiske’a czy Zbyszko Melosika granica pomiędzy wytworami kultury popularnej a estetycznej dominanty sztuki stała się barierą nie do przejścia. Kryteria estetyczne ujmowane jako dyspozycja smaku

² W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, tłum. M. Łukasiewicz [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Kraków 1996, s. 521.

³ Ibidem, s. 536.

⁴ W. Kuligowski, P. Zwierzchowski, *Patrzeć bez uprzedzeń* [w:] *Edukacja w świecie kultury popularnej*, pod red. W. Kuligowskiego, P. Zwierzchowskiego, Bydgoszcz 2002, s. 7.

czy percepcyjnej otwartości nie wpisują się w proponowany przez kulturę masową nacisk na kontekst społeczny, marketingowy czy edukacyjny⁵. Nie wspominając tak ważnego misyjnie zadania sztuki audialnej, jakim jest jej wartość terapeutyczna.

Wracamy do pomysłu „akuzji” Blausteina sprzed wielu lat, ale z nowymi pytaniami, uzupełnieniami i propozycjami. Skłania ku temu obserwowana „druga młodość” słuchowiska w postaci festiwalu, przeglądów, prężnie rozwijającego się rynku audiobooków i wreszcie: oderwania się słuchowiska od ramówki radiowej. Posądzenie Blausteina o anachronizm staje się więc bezpodstawne. Na dodatkową uwagę zasługuje to, że wielu współczesnych uczonych w tezach międzywojennego filozofa i psychologa ciągle widzi inspiracje dla badań nad estetyką kina, fotografii czy właśnie sztuki audialnej⁶. Warte uwagi są również projekty prowadzone przez pracownię edytorstwa, które stawiają sobie za cel połączenie badań prowadzonych przez Blausteina z opisem cyfrowej przyszłości humanistyki. Okazuje się zatem, że myśl filozofa i psychologa początku ubiegłego wieku z powodzeniem koresponduje z najnowszymi badaniami o charakterze kognitywistycznym⁷.

Rozwarstwienie produktów niszowych i komercyjnych na rynku mediów jest dziś znacznie większe. „Regresja” słuchania postępuje, ale nie można w niej widzieć końca sztuki. Należałoby raczej zobaczyć w tym zjawisku nowe wyzwania niż agonię współczesnej epistemologii medialnej. „Prymitywizm (podmiotów) nie jest prymitywizmem człowieka jeszcze nie rozwiniętego, ale ograniczonego presją zapór” – pisał Theodor Adorno⁸. Nie należy przyczyn tego stanu rzeczy poszukiwać w osobie nadawcy. To system prowokuje tego typu deformacje. Kulturotwórcza audycja, aby się obronić, musi często przyjmować reguły gry komercyjnego przeciwnika. Czy odbiorca jest dziś tylko środkiem do osiągnięcia celu, czy w dalszym ciągu, w konkretnych przypadkach, pozostaje najważniejszym elementem tego rodzaju komunikacji artystycznej? Pytania o współczesny wymiar psychologii odbioru to także pytania o środowisko, nawyki, cierpliwość i wymagania współczesnego słuchacza. Zdaje się, że odbiorca słuchowiska to wciąż najważniejszy podmiot komunikacji artystycznej, jaką stwarza teatr radiowy. Moje rozważania nie zmierzają zatem w kierunku odnowienia myśli Blausteina, ale dostosowania i przyporządkowania jej do tego, czego słuchacz w tej „regresyjnej” epoce może poszukiwać.

Imaginatywność

Zanim przywołam typowo radiowe ustalenia Blausteina, chciałbym zatrzymać się nad kluczową dla dalszych rozważań koncepcją imaginatywności. Imaginacja w sensie dosłownym może kojarzyć się z wyobraźnią, fantazjowaniem. W ujęciu XX-wiecznego

⁵ Zob. Z. Melosik, *Madonna – postmodernistyczna (anty)bohaterka* [w:] *Różnica, tożsamość, edukacja. Szkice z pogranicza*, pod red. T. Szkudlarka, Kraków 1995, s. 205.

⁶ Zob. A. Jarmuda, *Estetyczny walor ilustracji muzycznych* [w:] *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, pod red. A. Janiak i in., Wrocław 2007, s. 128–138.

⁷ Zob. <http://www.delab.uw.edu.pl/e-blaustein/> [data dostępu: 18.10.2015].

⁸ T. Adorno, *O fetyszyzmie w muzyce i regresji słuchania* [w:] *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990, s. 100–130.

fenomenologa, ucznia Kazimierza Twardowskiego, imaginatywność wyprzedzała doraźnie rozumianą wizualizację odbiorczą. Stanowiła o znacznie bardziej wszechstronnych możliwościach słuchającego. Budowanie estetyki dzieła radiowego bez imaginacji było jak budowanie domów z piasku. Ta właściwość decydowała o trwałości słuchowiska, jego drugim życiu już po odsłuchu, sile rażenia zarówno przedstawionych w nim sytuacji, postaci, jak i doznań psychologicznych odbiorców. W swojej typologii przedmiotów imaginatywnych Blaustein pomijał lekturę książki, którą uznał za domenę percepcji sygnitywnej. Sygnitywna, a więc pojęciowa i skupiona na oglądzie natury brzmieniowej, znaczeniowej, uschematyzowanej i przedmiotowej (tutaj wskazówką są cztery Ingardenowskie warstwy dzieła literackiego). Percepcja książki obejmuje również „skrótów perspektywicznych”, które polegają na pomijaniu niektórych elementów dzieła i zwracaniu szczególnej uwagi na inne, bardziej dopasowane do naszych zainteresowań i upodobań. Taka sytuacja w odbiorze słuchowiska zaprzecza jednak konstytucji równoległego świata, który trzeba przyjąć akceptująco, holistycznie i empatycznie. Odbiór utworów muzycznych czy architektury był z kolei dla Blausteina przykładem percepcji spostrzegawczej (nastawionej na statykę i dynamikę – w jej ramach nieruchomy punkt w krajobrazie może się zmienić w zależności od zmiany naszego położenia względem niego)⁹.

„(...) Imaginacja może podobnie jak postrzeganie estetyczne uaktywnić się wszędzie i o każdej porze. Podobnie jak ono imaginacja nie jest jedynie sprawą świadomości wizualnej, ale obejmuje wrażliwość wszystkich zmysłów; podobnie jak ono ma dyspozycje syntetyczne również tam, gdzie na pierwszy plan wysuwa się perspektywa jednego zmysłu. Imaginacja w tym sensie oznacza przypominanie sobie lub przedstawianie sobie widzialnego, słyszalnego, odczuwalnego, smakującego, pachnącego obiektu w toku jego jawienia się”¹⁰.

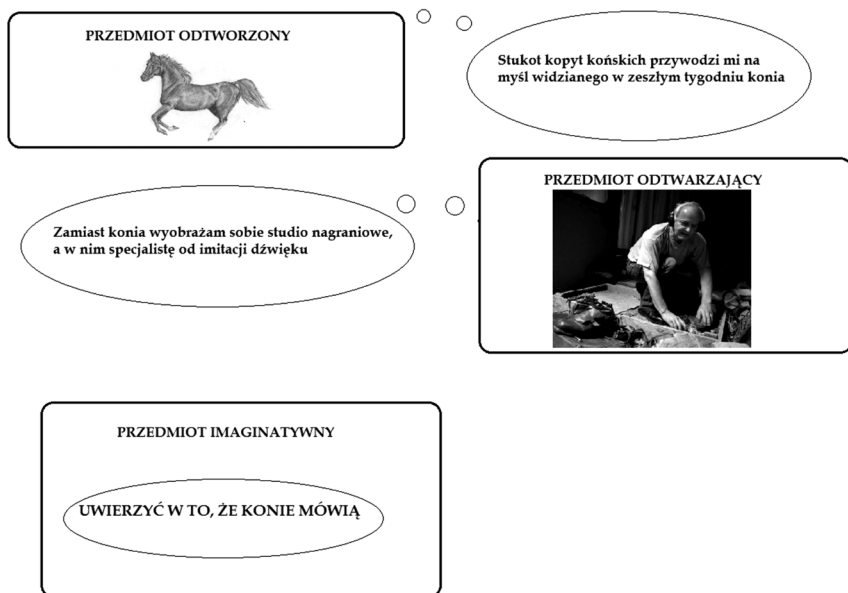
Do ujęcia imaginatywnego zaliczył Blaustein spektakle teatralne, filmowe, rzeźbę, malarstwo i właśnie słuchowisko radiowe. Ogląd dzieła w perspektywie imaginatywnej przypomina nieco ten opisany przez koncepcję spostrzegawczą, związaną z percepcją przedmiotów. Ważne stają się tu: nastawienie, dystans do przedmiotu, czas trwania przeżyć i ich kolejność. Tym, za pomocą czego odróżnimy ogląd budowli „w ruchu” od nasłuchu dzieła radiowego, jest współtwórczość. Na kształt kolumny doryckiej nie mamy wpływu, choćby nasza wyobraźnia dokonywała jej najrozmaitszych deformacji. Brian Eno, nagrywając płytę *Music for Airports*¹¹, nie zmienił przecież utrwalonego w wyobraźni podróźnych obrazu dworca lotniczego w Kolonii, ale go muzycznie przetworzył, pokazując, że krajobraz dźwiękowy miejsca jest równie ważny jak jego architektoniczne zagospodarowanie. Podobnie rzecz ma się ze słuchowiskiem. To my, słuchacze, tworzymy jego obraz, niezależnie od podjętej przez twórcę konwencji. Klasyczne słuchowiska Henryka Bardijewskiego czy awangardowe „eseje dźwiękowe” Eugeniusza Rudnika staną się bodźcem

⁹ Odbiór elementów architektury może być jednocześnie odbiorem sztuki. Píše o tym Martin Seel, który porównuje ogląd wyprysku na ścianie do monochromatycznych malowideł jednego ze znanych przedstawicieli tego rzemiosła artystycznego. Zob. M. Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, tłum. K. Krzemieniowa, Kraków 2008, s. 89.

¹⁰ M. Seel, op. cit., 91.

¹¹ B. Eno, *Ambient 1: Music for Airports*, Editions EG 1978.

do kreacji świata imaginatywnego w takim samym stopniu – zmienia się jedynie rodzaj percepcji (abstrakcyjna w przypadku awizualnych komunikatów Rudnika, a konkretna w przypadku logocentrycznych spektakli Bardijewskiego). Wygląd pomieszczeń i postaci w słuchowiskach Bardijewskiego będzie miał jedyne źródło w naszym umyśle, a elektryczne, imitujące wirującą pralkę zabiegi Rudnika będą również przypisane kolorom, kształtom i odczuciom, jakie nam przyjdą do głowy w trakcie odsłuchu. Rzeczy, które funkcjonują w świecie słuchowiska, nie są dostępne naszym wymiarom czasoprzestrzennym, ale powinny sprawiać wrażenie, że tak właśnie funkcjonują – obok nas, w ścisłej zależności¹². Aby dokładniej zrozumieć rolę przedstawianych tu pojęć, spójrzmy na poniższy schemat.



Rys. 1. Schemat przedstawiający rozróżnienie między trzema typami przedmiotów estetycznych (opracowanie własne).

Słuchowiskowa imaginacja nie może składać się z konsekwentnie budowanych obrazów analogicznie do tego, co dzieje się w filmie. Słuchowisko, w którym jedną z głównych postaci jest mówiący koń – dla słuchacza, obierającego wyłącznie perspektywę wyobrażeniową, stanie się parodią sytuacji i problemów rzeczywiście przedstawionych w spektaklu. Dobrym i prostym tego przykładem będzie *Rzeka Jerzego Fąfary*¹³. Koń opowiada

¹² Zwraca na to uwagę Małgorzata Czapiga w swoich objaśnieniach istoty ujęcia imaginatywnego. Zob. M. Czapiga, *Problemy współczesnej audiosfery w kontekście rozważań Leopolda Blausteina*, „Znaczenia” 2012, nr 7, s. 81.

¹³ J. Fąfara, *Rzeka*, reż. J. Fąfara, Radio Rzeszów 2002.

w finałowej scenie historię psa zamordowanego przez mężczyznę. Aby zrozumieć wymowę tej przypowieści, słuchacz musi uwierzyć w to, że mówi to koń. Owa wiara może być przyjęta bez trudu, jeśli słuchacz podejdzie do odbioru z pełną gotowością na zmianę otoczenia, a logiczne wątpliwości zamieni w namysł natury imaginatywnej. Pisząc o ujęciu imaginatywnym, Blaustein zauważał:

„Bez ich zbadania nie da się pomyśleć psychologia widza teatralnego lub kinowego, psychologia człowieka rozkoszującego się dziełami sztuk plastycznych, psychologia niektórych typów przeżyć religijnych. W ogólnej psychologii deskryptywnej należy im się równouprawnienie obok wyobrażeń odtwórczych i wytwórczych”¹⁴.

Zastanówmy się krótko nad istotą radiowej intymności. Inaczej wygląda ona w sytuacji czytelnika i słuchacza. Z jednej strony mamy książkę, po którą możemy sięgnąć lub nie. Zamknąć dowolnym momencie i wrócić wtedy, kiedy zechcemy. Słuchowisko istniejące w wirtualnej przestrzeni radia nie jest na wyciągnięcie ręki. To my podporządkowujemy się godzinie i trwaniu emisji antenowej. Nie możemy przerwać w połowie, by dokończyć później (pomijam tu aspekt dostępności słuchowisk na portalach czy płytach CD, chodziło mi raczej o ukazanie funkcji pierwotnej słuchowiska, która wciąż nie zatraciła swojego pierwszorzędnego statusu). Jego czas trwania będzie dla nas niepoliczalny. Inaczej niż z książką. Czytając, trzymamy ją w ręku i możemy oszacować jej objętość. Włączając radio, nie zawsze robimy to w celach artystycznych. Słuchowisko może już trwać. Przeminie szybko – jeśli wyda nam się interesujące, wolno – jeśli nas znuży. Nigdy jednak nie wrócimy do niego jak do książki, którą możemy w każdej chwili otworzyć. Zdarzają się oczywiście powtórki, ale nie są one na tyle częste, by mogły zawsze trafić ponownie do samego słuchacza. 30 października 1938 roku mieszkańcy New Jersey uwierzyli w atak Marsjan. Gdyby o tym fakcie poinformował ich sąsiad, więcej niż pewne jest, że niedowierzanie trwałoby dłużej. Pośrednictwo głośnika radiowego spowodowało jednak, że doznanie autentyczności i pozorna informacyjność przekazu radiowego wytrąciły słuchacza z racjonalno-krytycznej orientacji. Wybuchła panika. Orson Welles, autor *Wojny światów*, o której mowa, pisząc scenariusz, antycypował zapewne rozmiar efektów odbiorczych, jakie przyniesie antenowa premiera. Spektakle, które nie mówią do odbiorcy, nie traktują go jako pełnoprawnego partnera, nie zostają w jego pamięci. I odwrotnie: jeśli słuchacz nie będzie chciał zrozumieć sensów imaginatywnych (jak w obrazowym przykładzie z *Rzeki*), nie będzie w stanie współtworzyć spektaklu, wyjść naprzeciw jego problemom i wewnętrznym napięciom. Bezrefleksyjny odbiór dzieła radiowego, zdominowany przez przedmioty odtwórcze i odtwarzające, jest klasyfikowany przez Blausteina jako konsumpcja i nie może rościć sobie praw do poznania estetycznego.

Ku pełnej percepcji – akuzja

Blaustein opracował zestaw warunków, jakie musi spełnić słuchacz, by doświadczyć „akuzji” świata imaginatywnego. Akuzja miała być kontrpropozycją dla „wizji”.

¹⁴ L. Blaustein, op. cit., s. 40.

Wprowadzając to pojęciowe rozróżnienie, badacz chciał podjąć w ten sposób polemikę z Witoldem Hulewiczem nad refleksją radioznawczą. Nie zgadzał się na proponowany przez niego „teatr wyobraźni”, komentując to następująco:

„Nazwa »teatr wyobraźni« zawiera w sobie założenie, że każdy słuchacz posiada swój psychiczny aparat telewizyjny. Gdyby tak było, percepcja słuchowiska byłaby wcale męcząca, bo wymagałaby znacznego wysiłku psychicznego”¹⁵.

Proponował zatem nazwy: „teatr radiowy” i „teatr akustyczny”. Można powiedzieć, że obecne nazewnictwo prezentowane na antenach rozgłośni jest potwierdzeniem myśli Blausteina: „Teatr Polskiego Radia przedstawia” czy „Wieczór ze słuchowiskiem” nie zawierają już wizualnych konotacji. Pojęcia Edmunda Husserla i Romana Ingarden, wiążące odbiór dzieła z „emocją” i „przeżyciem”, XX-wieczny filozof zamienił w swojej koncepcji na intuicyjny „refleks”, który słuchacz udowodnił własną gotowością i zdolnością do błyskawicznej zmiany nastawień z pejzaży dźwiękowych na głos, z akcji na deformację akustyczną.

Powrót do teorii Blausteina jest dziś ryzykowny. Obraz mediów, który wyłaniał się z tekstów tego psychologa mediów i filozofa, okazuje się dziś nieaktualny. W refleksji nad współczesnymi formami sztuki radiowej perspektywa estetyczna nie jest już tak wyraźnie podnoszona. Kto współcześnie zastanawia się nad tym, jak wygląda etap przygotowania do słuchowiska? Najlepszym czasem dla realizacji Blausteinowskiej myśli były lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte, czasy tak zwanej „polskiej szkoły słuchowiska”, gdy premiera radiowa dzieła pisarza stanowiła dla niego nobilitację i nierzadko okazywała się początkiem dalszej kariery filmowej czy telewizyjnej. Czas we współczesnych środkach przekazu gwałtownie się skurczył. „Nowe czasy” dla słuchowiska trafnie komentuje Ewa Stocka-Kalinowska w jednej z rozmów z Żanetą Nalewajk:

„Chciałam dodać coś jeszcze do historii znikania literatury radiowej (...). Chyba nie do końca zdajemy sobie sprawę z tego – mam na myśli w tej chwili młodą generację – jak bardzo czas przyspieszył. Może nie jesteśmy tego świadomi, w jakim stopniu odbiorców denerwują dłużyzny czy wolne tempo. W życiu codziennym przyzwyczailiśmy się do bardzo szybkiego tempa. W filmie dominują szybki montaż i błyskawiczne zwroty akcji. (...) Ten stan rzeczy rzutuje również na odbiór literatury w radiu. Jej prezentacja musi być szybsza i dostosować się do tempa, do jakiego przyzwyczaili odbiorców inne media. Zaczęło brakować czasu na oddech i na dłuższą formę, która zaczyna być postrzegana jako ciężki kłoc”¹⁶.

Aspekt adaptowania misji mediów publicznych do zmieniających się ciągle potrzeb odbiorców także musi wybrzmieć i jednocześnie niepokoić w kontekście dzisiejszego rozumienia też Blausteina. Jedna ze stacji komercyjnych próbowała, co prawda, wprowadzić spektakle radiowe do swoich ramówek (do dzisiaj jednak – bez powodzenia)¹⁷.

¹⁵ L. Blaustein, op. cit. s. 199.

¹⁶ O historii literatury radiowej à rebours. Z Iwoną Smolką i Ewą Stocką-Kalinowską rozmawia Żaneta Nalewajk, „Tekstualia” 2013, nr 1, s. 11.

¹⁷ Chodzi tu o Radio TOK FM, które w 2008 roku wyemitowało dziesięć spektakli i na tej liczbie zakończyło emisję.

Słuchowisko nie jest już samotną enklawą wśród innych audycji. Blaustein pochylał się nawet nad charakterem sygnałów, które inicjują spektakl. Dziś nie usłyszymy już „gongu” (wyjątkiem będą wznowienia archiwalnych słuchowisk, które często miały wmontowany ten sygnał na początku). W Programie I zdawać się może, że inne audycje niejako „zaraziły” przestrzeń teatru radiowego przez inicjowanie mającego się zacząć za chwilę spektaklu reklamą, na przykład pasty do zębów. Trywializacja artystycznego przekazu radiowego stała się normą. Program II zachowuje jeszcze klasyczne granice, choć nie są tak wyraźne jak jeszcze kilkanaście lat temu (akurat przykład tej stacji trudno uznać za miarodajny, bo nastawiona ona jest na propagowanie kultury wysokiej). Program III pozostawił jeszcze rozmowę przed słuchowiskiem, którą prowadzi autorka audycji, Barbara Marcinik. Radiowa praktyka odchodzi dziś od osobnego traktowania form artystycznych w obrębie ramówek. Konwergencja, której przyczyną stało się poszerzenie oferty radiowej i telewizyjnej o internetową platformę upowszechniania programów misyjnych, zdjęła z nas potrzebę estetycznej specyfikacji tego unikatowego geneologicznie bytu, jakim jest słuchowisko¹⁸.

Badania jakościowe nie odgrywają dziś już kluczowej roli w socjologiczno-komunikacyjnym wymiarze mass-mediów¹⁹. Zmianę przyniósł Internet, który uwolnił radio, telewizję i kino od cech zarezerwowanych dla sztuki elitarnej. Możemy śmiało kierować życiem postaci, zmieniać ich koleje za pomocą sondy internetowej. Wiersze układa dziś komputer. Piosenkę dla danego zespołu muzycznego pisze kilkunastu internautów w ramach konkursu. Wartość autoteliczna sztuki została wyparta przez niejasny status autora²⁰, dominację technologii i jakość artystyczną podyktowaną wpływami ze sprzedaży. Dochodzi do tego „wzrokocentryczność” współczesnej kultury. „Audiosfera, zdominowana przez obraz, zeszała na plan dalszy nie tylko w doświadczeniu współczesnego człowieka, lecz także w rozważaniach teoretycznych” – pisze Małgorzata Czapiga²¹. Ta diagnoza nie ułatwia sprawy współczesnym badaczom sztuki audialnej. Powstające wciąż słuchowiska świadczą jednak o ciągłej potrzebie radiowej ekspresji artystycznej. Jak wytłumaczyć bowiem to, że ramówki radiowe ciągle są wierne tak wymagającej formie radiowej jak słuchowisko?

Przesłanki Blausteina a współczesność

Prześledźmy pokrótce te elementy, na które w swojej koncepcji zwrócił uwagę Blaustein. Jak dziś wygląda odbiór? Słucha się podczas jazdy samochodem, w słuchawkach, przy jednoczesnym oglądaniu TV? Myślę, że łatwiej będzie to zrozumieć, jeśli weźmiemy

¹⁸ O konwergencji pisze Joanna Bachura na przykładzie interaktywnego serialu radiowego *Motel w pół drogi*. Zob. www.motel.wp.pl jako przykład konwergencji różnych form komunikacji [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Toruń 2011, s. 312–333.

¹⁹ Zwraca na to uwagę Zofia Rosińska. Zob. Z. Rosińska, op. cit., s. XXXIII.

²⁰ W przypadku słuchowiska zasadnym jest postawienie pytania o autorstwo (czy jest nim twórca tekstu czy reżyser wersji dźwiękowej). Jest ono o tyle skomplikowane, o ile tekst w wersji drukowanej różni się od zmontowanego materiału do emisji.

²¹ M. Czapiga, op. cit., s. 81.

pod uwagę czynniki tradycyjne (powiedzmy – modelowe): słuchacz wchodzi do pokoju, zamyka drzwi, izoluje przestrzeń. Tworzy miejsce, w którym za chwilę zdarzą się rzeczy niecodzienne, wyjęte po części z racjonalnego paradygmatu zdarzeń. „Po części” ponieważ – jak zaznaczyliśmy – rzeczywistość świata przedstawionego w słuchowisku staje się jednocześnie percypowaną przestrzenią odbiorcy. „Obce ciało” w świecie rzeczywistym – tak badacz określał rzeczywistość imaginatywną. Kończy się audycja muzyczna. Słuchacz czeka na sygnał. Tę cezurę między „tu i teraz” a „tam” stanowić ma gong, wyraźnie oddzielający dwie rzeczywistości. To przejście i odpowiednie przedstawienie się z odbioru realnego na odbiór imaginatywny stanowi warunek *sine qua non* potencjalnej akuzji. Jan Trzynadłowski zaznaczał, że dobry odbiór jest wynikiem rozróżnienia trzech rodzajów znaków: uprzedzających, sytuacyjnych i realizacyjnych²². I to pierwszy z nich: sygnał uprzedzający ma decydujący wpływ na rodzaj aktywności słuchającego. Wspominałem o niej, pisząc o „gongu”, krótkim anonsie przed spektaklem i o rozmowie w studiu. Blaustein zdawał sobie sprawę, że wypełnienie wszystkich zasad akuzji byłoby trudne do realizacji, zatem jego koncepcję trzeba by nazwać programową. Oto kilka z najważniejszych diagnoz, które ten fenomenolog opracował w latach trzydziestych. Każdy punkt uzupełniłem o przykłady z najnowszych realizacji radiowych. Znajdą się tu również przesłanki niesfunkcjonujące we współczesnej praktyce odbiorczej.

Przesłanka pierwsza: nic, co się znajduje za granicą „gongu”, nie jest odtwórcze. Słuchowisko nie jest sprawozdaniem z rzeczywistych zdarzeń. Teatr radiowy nie wytwarza imitacji środowiska znanego słuchaczowi, ale atmosferę tego środowiska. Spektakl foniczny można przyrównać do czegoś, co wypełnia przestrzeń, niekoniecznie do topograficznie rozumianego miejsca²³. Nie znaczy to jednak, że dźwięki ze spektaklu nie będą nas odsyłały do konkretnych miejsc (hejna! będzie od razu przypominał nasze wspomnienia z wyjazdu do Krakowa). Nawet realizacja słuchowiska metodą reportażu (wyjście z mikrofonem w miasto, zgrywanie naturalnych dźwięków, oddanie głosu przechodniom, rezygnacja z aktorów) nie spowoduje, że przedmioty odtworzone zdominują imaginację, a wartość artystyczna zostanie zastąpiona odtwórczą. Dźwięki Warszawy ze spektaklu Wojtka Zrałka-Kossakowskiego *Fortepian Chopina*²⁴ będą powodowały wizualizacje konkretnych miejsc, jednak nie w celu ich fonicznego zwiedzenia, ale – ukazania w obrębie tych miejsc konkretnych ludzkich postaw w ironicznym zwierciadle. Przewodnikami po Warszawie stają się francuskie głosy, które – myśląc się i sepleniąc – w języku polskim opisują kolejne stacje warszawskiej wędrowki: Pałac Saski, Ogród Saski, Pałac Kazimierzowski, Pałac Radziwiłłów, Pałac Czapskich, Plac Zamkowy, Pałac Ostrowskich, Kościół Wizytek, Kościół św. Krzyża. Francuzka śmiejąca się w trakcie odczytywania kolejnego opisu przesuwając akcenty słuchowiska, zwracając uwagę słuchacza na konwencję i komiczną wymowę tej wędrowki. Walory reportażowo-poznawcze zmieniają się w czysto estetyczne.

²² J. Tuszewski, *Paradoks o słowie i dźwięku*, Toruń 2002, s. 135–136.

²³ L. Blaustein, *op. cit.*, s. 151.

²⁴ W. Zrałek-Kossakowski, *Fortepian Chopina*, reż. M. Lenarczyk, W. Zrałek-Kossakowski, Polskie Radio 2014.

Prześlanka druga: Słuchowisko rozwija się dynamicznie. Słuchacz poznaje świat bohaterów na drodze ewolucji. Kolejne fazy percepcji stają się osobnymi mikrosluchowiskami, z których każde pełnić będzie komplementarną funkcję względem całości. Dobrym przykładem byłby *Exodus* Tomasza Mana²⁵. Wszystkie sceny tego słuchowiska stanowią opowieść innego emigranta z Polski. Akcja każdej sceny toczy się w innym kraju. Dopiero po wysłuchaniu ostatniego z monologów wewnętrznych jesteśmy w stanie scalać odmienne przedstawienia i wykrystalizować z nich całościowy obraz przedstawionej tu emigracji. W słuchowisku *Bitwa nad jeziorem Smęt. Rekonstrukcja*²⁶ Władysława Zawistowskiego wartko rozwijająca się akcja jest przeplatana scenami ukazującymi bohatera, który znajduje się niejako w opozycji do głównych wydarzeń spektaklu (w tym przypadku organizacji rekonstrukcji historycznej). Ruch, szybkie zmiany miejsca akcji, wartkie dialogi ustępują wyciszonym, rozgrywającym się w zamkniętych wnętrzach scenom, charakteryzującym się pasywnością bohatera i słabą komunikacją semantyczną z resztą zdarzeń. Dopiero finałowa scena, czyli samobójstwo tej postaci na oczach wrzaskliwego tłumu, scala cały horyzont spektaklu. Ów bohater okazuje się żołnierzem, który przeżył wojnę w Afganistanie. Zdarzenie finałowe każe w rekonstrukcji historycznej ujrzeć aspekt destrukcyjny.

Prześlanka trzecia: szmery i dźwięki są jedynym danym spostrzegawczo tworzywem słuchowiska radiowego i nie stanowią ekspresji stanów psychicznych. Blaustein w tym miejscu grupuje elementy słuchowiska, przyporządkowując je dwum kategoriom: odtwarzanej i imaginatywnej. Efekty akustyczne (na przykład kapiąca woda z kranu lub szmer rwącego potoku) będą nas odsyłać do obrazów konkretnych. Tam, gdzie dźwięk nie ma charakteru czystego, jest automatycznie przez umysł odbiorcy katalogowany jako przedmiot odtwarzający. Jak jednak, idąc tokiem myśli Blausteina, zrozumieć dokonania Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia, które przygotowywało swoje kakofoniczne kompozycje nie tylko dla samego radia, lecz także dla filmu? Kamienie, które upadają na ziemię w *Kamiennym epitafium*²⁷, czy transowe odgłosy imitujące prehistoryczne zwierzęta, które Eugeniusz Rudnik wkomponował w prolog *Rekonstrukcji* poety Zbigniewa Herberta²⁸, to jedne z wielu przykładów, gdy pozornie rozpoznawalne przez odbiorców sygnały dźwiękowe mogą służyć co najmniej kilku celom. Po pierwsze: psychizacji zjawisk o znamionach naturalnych, dalej – animacji przedmiotów, a po trzecie rozbudzenia w odbiorcy ambiwalentnych wrażeń co do ich nieartykułowanej „mowy”. Za każdym konkretnym dźwiękiem (huśtawka, kałuża – idąc tropem cytowanego na początku fragmentu słuchowiska) kryje się drugie życie tych przedmiotów, które projektują szmer, pogłos i niejednoznaczny ambient. Blaustein dodaje, że tylko głos, słowo i dialog umożliwiają ekspresję stanów psychicznych. Rozwój gatunku, jego bliskie sąsiedztwo z formami muzycznymi, reportażowymi każą ten logocentryczny aspekt słuchowiska

²⁵ T. Man, *Exodus*, reż. T. Man, Polskie Radio 2014.

²⁶ W. Zawistowski, *Bitwa nad jeziorem Smęt. Rekonstrukcja*, reż. W. Modestowicz, Polskie Radio 2014.

²⁷ E. Rudnik, *Kamienne epitafium*, Polskie Radio 1977.

²⁸ Z. Herbert, *Rekonstrukcja poety*, reż. A. Zakrzewski, Polskie Radio 1993.

zweryfikować. Lingwistyczne przekonanie o jedynie słownym charakterze przeżyć psychicznych wynikać może z tego, że w czasach, gdy Blaustein pisał o radiu, rozwój awangardowych form był jeszcze niewyczuwalny. Opis percepcji w duchu blausteinowskim można śmiało przyszczać do wielu współczesnych eksplikacji form eksperymentalnych:

„(...) zdaje się on [Blaustein] wychodzić naprzeciw dzisiejszym tendencjom w sztuce radiowej. Jego akusza może równie dobrze dotyczyć radiowych struktur artystycznych, zbliżonych bardziej do muzycznych niż do literackich konstrukcji w sensie tradycyjnym: chodziłoby więc o ten rodzaj dzieł radiowych, których dramaturgiczną osnowę stanowi swoista dynamika przebiegów zjawisk, przedmiotów i zdarzeń akustycznych”²⁹.

Stan psychiczny odbiorcy może być w równym stopniu pobudzony w momencie, gdy w słuchowisku pojawi się samotne naszczekiwanie psa, piskliwy odgłos zatrzymującej się lokomotywy czy muzyczny fragment wieńczący słuchowisko o powstaniu warszawskim. Tak sugestywnie przecież Blaustein pisze o tych zwierzętach, które są zdolne wyrazić swój ból krzykiem, i tych, które takiej właściwości nie posiadają (ryby). Innym przykładem niech będzie fragment muzyczny, który to element słuchowisk Blaustein klasyfikuje również jako niepsychiczny. Wielu odbiorców zna pewnie na pamięć melodię wojennej pieśni Krystyny Krahelskiej *Hej chłopcy, bagnet na broń*. W spektaklu radiowym Iwony Rusek i Darka Błaszczyka *Odyseja Xięcia*³⁰ ten bojowy zaśpiew został przetworzony przez Andrzeja Izdebskiego. W finale utworu pojawia się fragment, który nie zawiera już słów dawnej pieśni, ale jej przekomponowaną wersję instrumentalną. Dźwięki tej melodii nie niosą już konotacji pozytywnych, ale tragiczne i melancholijne. Nie słyszymy już radosnych przyspiewów żołnierzy, ale przeciągły pogłos (jakby przetworzony z głosów radosnego tłumu), któremu towarzyszą rozstrojone fragmenty fortepianowego utworu. Rozciągnięty w czasie dźwięk traci swoją dynamikę, nie przekazuje już konkretnych sensów w sposób literalny, przesuwając akcenty z piosenki na doznanie pozalogocentryczne, niewyraźne za pomocą słów. Jedną zapamiętaną piosenkę może w obrębie kilkunastosekundowego nagrania wrócić do naszej percepcji i zmienić diametralnie nastrój nasłuchującego, odwracając swoje znaczenia pierwotne, oczekiwane.

Prześłanka czwarta: przestrzeń imaginatywna słuchowiska posiada tylko swoje centrum i głębię. Nie ma natomiast prawej ani lewej strony. Strony te pojawiają się w wyniku wyobraźni wzrokowej. Prześłanka dzisiaj nieaktualna. Rozwój przestrzennych form słuchowiska jej zaprzecza. Nagrania realizowane zarówno w stereo (2.0, 2.1), jak i w dźwięku surroundowym (5.1) i w końcu nagrania robione za pomocą „sztucznej głowy” – tak zwane Binauralne – otwierają możliwości do poruszania się słuchacza w obrębie nie tylko lewej i prawej strony, lecz także w kierunkach pośrednich (tyłny – lewy), (północno-wschodni).

Prześłanka piąta: słuchowisko nie powinno trwać dłużej niż trzydzieści minut. Ta jednostka czasowa według badacza wyznacza granice zdolności percepcyjnych

²⁹ J. Tuszewski, op. cit., s. 129.

³⁰ I. Rusek, D. Błaszczyk, *Odyseja Xięcia*, reż. D. Błaszczyk, Polskie Radio 2014.

słuchacza. Jeśli postawić taką tezę, trzeba również przyjąć, że bezwzględna większość słuchowisk wykracza poza tę granicę i zdecydowanej większości nie jesteśmy w stanie percypować. Przywołam tu dosyć przewrotnie dwie realizacje słuchowiska *Salto* według książki Tadeusza Konwickiego. Wersja dłuższa pochodzi z roku 1980, krótsza – z 2005³¹. Starsza wersja trwa 56 minut, nowsza – 29. Dłuższa wersja słuchowiska pozwala słuchaczowi odnaleźć się w rzeczywistości bohatera, Kowalskiego-Malinowskiego. Odtwarzający główną rolę Zbigniew Zapasiewicz jest naturalny, tajemniczy. Każda następna scena pogłębia ciekawość słuchacza o nowe wątki i rozwiązania. Nowsza realizacja to niejako „skróty” z powieści Konwickiego. Objętość jej scenariusza podyktowana została krótszym czasem emisji, podczas której słuchacz może wyczuć „rwane” przeskoki w odbiorze. Zestaw luźno powiązanych scen i błyskawicznie zmieniający się rozmówcy bohatera (których *de facto* nie jesteśmy w stanie dobrze poznać) sprawiają, że to właśnie w drugim przypadku następuje dekompozycja świata imaginatywnego. Nerwowa, emfaticzna gra Ferencego, który odtwarza tu główną rolę, również pogłębia poznawczy dysonans. Wszystko dzieje się za szybko. Ten przykład pokazuje, że zdolności percepcyjne mogą wybiegać poza półgodzinną cezurę. Słuchowisko – wprowadzając słuchacza w klimat powieści, dając mu więcej czasu na rozpoznanie przedmiotów – może wspomóc jego aktywność odbiorczą. Niewykluczone, że odczuwalny czas trwania spektaklu wydaje się krótszy w przypadku 56-minutowej wersji *Salta*, a dłuższy – w przypadku 29-minutowej. Inaczej rzecz ma się z audiobookami, które trwają kilkanaście godzin. Słuchacz dopasowuje do swoich możliwości i potrzeb czas słuchania. Słowem: nasze zdolności odbiorcze zależą od wielu czynników.

Prześlanka szósta: w spektaklu fonicznym słuchacz percypuje „teraźniejszość”, która otoczona jest poznawaną stopniowo przeszłością i oczekiwaną przyszłością. Chodzi tu o to, by spektakl był przede wszystkim podyktowany dialogiem, a wiedza na temat zdarzeń przeszłych w stosunku do niego była uświadamiana za pomocą bezpośrednich wypowiedzi, w toku sprzężenia zwrotnego bohaterów z „tu i teraz”. Badacz powołuje się tu na zmysłowe porównanie: „słuch chwytą tylko teraźniejszość, oko również przyszłość”³². Blaustein głosi zatem potrzebę ograniczenia roli narratora. Narrator (według radiowego nazewnictwa: lektor) staje się swoistym intruzem w świecie słuchowiska, jego aktywność przywodzi na myśl długie opisy w książkach. Działa na takiej zasadzie, jakby słuchacz potrzebował dodatkowych objaśnień, a radio było medium niewystarczającym poznawczo, uboższym od filmu czy książki. Głos opowiadacza burzy wiarygodność świata postaci, bierze w nawias oryginalność sztuki radiowej. W latach pięćdziesiątych rozwój teatru radiowego wszedł w erę „polskiej szkoły słuchowiska”. Zaowocowało to mnogością scenariuszy oryginalnych, których czas fabularny zgadzał się często z czasem emisji, a rola narratora była wyrugowana na rzecz monologu postaci, co owocowało wprowadzeniem strumienia świadomości, za pomocą którego postać może mówić głosem wewnętrznym,

³¹ T. Konwicki, *Salto*, reż. H. Rozen, Polskie Radio 1980; T. Konwicki, *Salto*, reż. J. Wernio, Polskie Radio 2005.

³² L. Blaustein, op. cit., s. 153.

nie dystansując się jednocześnie od polifonii znaczeń fabularnych. Zrezygnowano z „teatralnej” ekspresji aktorskiej na rzecz naturalnej, filmowej mowy postaci (należy pamiętać, że wtedy właśnie rozpoczęła się dekada Polskiej Szkoły Filmowej, a rok 1956 stał się cezurą oznaczającą nową jakość zarówno w radiu, jak i w kinie).

Ciekawym sposobem „gry z narratorem” jest adaptacja jednoaktówki Janusza Głowackiego *Kącik mieszkaniowy*. W roli objaśniacza wystąpił sam autor. Didaskalia odczytywał w sposób zmanierowany, jakby od niechcenia. Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa określiła jego narrację w słuchowisku jako „beznamiętną” „bynajmniej nie do śmiechu”³³. Zdaje się jednak, że to właśnie ten typ fonicznej kreacji zaproponowany przez Głowackiego, dobitnie obnażył narratorską niemoc w obszarze konstrukcji imaginatywnych. Rozmowa, dialog, które uobecniają się w radiu, nie mogłyby się toczyć w żadnych innych warunkach. W radiu wypowiedziane jest to, co w inny sposób wypowiedziane być nie może. Bodzio w *Radiu* mówi do swojego kolegi-sieroty: „jak nadali, to znaczy, że masz rodzinę”. Sprawdźmy, jak z tą wiarą jest u słuchaczy.

Rozczarowanie, konsumpcja i niespodzianka

Aby skonfrontować diagnozy Blausteina ze stanem współczesnej praktyki percepcyjnej, postanowiłem sięgnąć do teorii trzech faz percepcji. Natrafimy przy tej okazji na bardzo trudny do opisu mechanizm poznawania radiowego. Reakcje odbiorcze nie są przecież podyktowane jednoznacznymi pobudkami, nie możemy wskazać jednolitych przyczyn takiego czy innego efektu percepcji. Szereg czynności, zdarzeń i przypadków może zdecydować o mniej lub bardziej zrozumiałym przekazie fonicznym. Teoria Blausteina tylko wtedy będzie mogła uprawomocnić się na nowo, jeśli dostosujemy ją do współczesnych norm i praktyk³⁴.

Wprowadzam dwa rozróżnienia cyfrowe na oznaczenie przepracowanych trzech faz percepcji. System dwójkowy pomoże mi w skatalogowaniu podstawowych kategorii. „0” oznacza, że odbiorca w danej fazie nie uczestniczył, a „1” – pozytywnie określi stan odbioru w danym przedziale. Nie wprowadzam wartości pośrednich. Zakładam, że „1” zawsze będzie określała zasadniczą fazę percepcji (nawet jeśli słuchacz wyłączył spektakl w połowie).

Krótką uwaga temporalna. Czas trwania danej fazy nie będzie współmierny z odczuciem odbioru. Słuchanie półgodzinnego słuchowiska może znużyć, podczas gdy ponadgodzinny spektakl będzie sprawiał wrażenie, że trwał kilkanaście minut. Odbiorcze napięcie i gotowość do nowych doznań zależą od bardzo wielu czynników. Nie każdy modelowy układ (zawarty w przedpercepcji) przyniesie dobre rezultaty. Ów „błysk” odbiorczy, zawierający się w recepcie na dobrą „akuzję”, porównałbym do niewiadomej w sporcie. Wyobraźmy sobie, że zawodnik, który przez cały sezon nie prezentował dobrych wyników, szczęśliwie kwalifikuje się na najważniejszą imprezę sezonu i zdobywa

³³ Zob. E. Pleszkun-Olejniczakowa, „Dwa Teatry” – czyli o *Teatrze wyobraźni* i *Teatrze Polskiego Radia* [w:] idem, *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Toruń 2011, s. 23.

³⁴ L. Blaustein, op. cit., s. 174–180.

tytuł mistrza świata. O takich sportowcach zwykło się mówić, że są czarnymi końmi imprezy. Przyjęlibyśmy wtedy model 0-1-1. A gdy faworyt wygrywa w większości startów przed mistrzostwami, ale w najważniejszej imprezie zawodzi, przyjmujemy model 1-1-0.

Jak osiągnąć zatem sukces w odbiorze słuchowiska? Zjawisko to nazwałbym dziś „audialną kooperacją wielokierunkową”. Audialną – bo dotyczy odbioru słuchowego, kooperacją – ponieważ jest „współtworzeniem” słuchowiska z autorem, a wielokierunkową – bo zależy od sporej liczby bodźców zewnętrznych i wewnętrznych, których słuchacz często sobie nie uświadamia. Jeden pominięty element spektaklu, stukot fali radiowej, za duże oczekiwania, nieodpowiedni głos aktora czy fragment muzyczny może zaburzyć jednocześnie kilka faz, przerwać percepcję i trwale zniechęcić odbiorcę do kolejnych seansów. Ta chimeryczność postaw odbiorczych wynika z rezonowania samego medium (spektaklu radiowego), które operuje przecież bardzo delikatnym, intuicyjnym tworzywem. Dynamikę odbioru dzielimy (jak chciał Blaustein) na trzy fazy:

I faza – przedpercepcyjna, czyli oczekiwanie na słuchowisko, zaprojektowanie wolnego czasu, dopasowanie sposobu odbioru (głośniki, słuchawki) i wybór nośnika (internet, wieża stereo, kino domowe, względnie – plik cyfrowy bądź płyta CD).

II faza – percepcja, czyli odbiór słuchowiska w rzeczywistym czasie jego trwania.

III faza – postpercepcja, czyli wrażenia po odsłuchu, konstruowanie problematyki i sensów utworu, dookreślanie życiorysów postaci, dopisywanie możliwych zakończeń (jeśli słuchowisko ma otwartą kompozycję) bądź – i do tego zmierzam – odczucie straty czasu i doświadczenie poznawczej klęski.

W ramach każdego modelu zaproponowałem hipotetyczny przykład, który uwypukli znaczenia wynikające z danej kategorii. Przyjrzyjmy się pierwszemu modelowi.

MODEL 1-1-0

Kategoria: „ROZCZAROWANIE”

Za kilka dni zostanie nadane słuchowisko *Nalepa*, które w warstwie fabularnej ma nawiązywać do postaci legendarnego bluesmana, twórcy zespołu Breakout. Spektakl powstał w ramach „Breakout days” w Rzeszowie. Kilka słów o samym słuchowisku. *Nalepa* – spektakl zrealizowany w Radiu Rzeszów przez Grzegorza Styłę to poetycka opowieść o pasji do muzyki³⁵. Fabuła nie jest tu prowadzona linearnie. Jest kilka wątków, kilku bohaterów (młody pisarz, muzyk, Tadeusz Nalepa). Każda z postaci funkcjonuje w oderwaniu od pozostałych, bohaterów może łączyć tylko muzyczny trop. Wątki faktograficzne (dzieciństwo Nalepy, jego szkolne perypetie, żona Grażyna) zderzone są z życiorysami fikcyjnych bohaterów (między innymi szalejącego licealisty Jurka, który wyrwa strunę z pomnika Nalepy na rynku w Rzeszowie, jego troskliwej dziewczyny i ambitnego

³⁵ J. Gąfara, G. Styła, *Nalepa*, reż. G. Styła, Radio Rzeszów 2014.

muzyka). Fakty z życia Nalepy (klęczenie na skrzypcach w klasie, ucieczki z lekcji religii) mieszają się ze współczesnymi dylematami młodego pokolenia: zbuntowany licealista, młody uczeń, który miją pomnik Nalepy. Rzeszów jest tu przedstawiony jakby z lotu ptaka (przypomniane zostają historyczne nazwy ulic: Obrońców Stalingradu, Pańska). Wieża Farna, często przywoływana, okazuje się punktem centralnym, w którym kończy się akcja słuchowiska. Słowem: to bardzo muzyczna opowieść. Od słów i dialogów ważniejsze są w niej ekspresja i intuicja proponowanych motywów dźwiękowych. Mowa postaci cechuje się charakterystycznymi dla bluesa powtórzeniami, inwersjami, krótkimi frazami z piosenek Nalepy (na przykład „oni zaraz przyjdą tu”). Kluczem do zrozumienia stylistyki jest znajomość kultowego utworu artysty – *Modliłwy* ze słowami „Ty jesteś wszędzie, wszystkim jesteś dziś, lecz kamieniem nie bądź mi”. Całość kończy się bardzo wizyjnie. Na ławce obok rzeszowskiego pomnika artysty siedzi jego żona i mówi do nieobecnego męża. Z tyłu za nią przechodzi chłopiec, który – podobnie jak kiedyś Nalepa – zniszczył futerał na skrzypce i nie poszedł na lekcję religii. Żona Nalepy mówi do męża tak, jakby ten zaraz miał ruszyć do przodu i przejść najbardziej rozpoznawalnymi ulicami Rzeszowa. W tle snują się interpretacje gitarowe, które kładą nacisk na niektóre słowa, a inne zagłuszają.

Spójrzmy jak mogła wyglądać ta sytuacja w poszczególnych trzech fazach.

PRZEDPERCEPCJA (1) – Dla pisarza jest to najdłuższy okres spędzony na studiowaniu wielu źródeł na temat bluesmana. Wiedza o Nalepie ma szeroki zakres, autor zna szczegóły, potrafi orientować się w chronologii zdarzeń z życia artysty. Przez jakiś czas przesłuchuje na adapterze kilka winyli z fonografii muzyka: *Na drugim brzegu tęczy*, 70a, *Karate*, a także dwie „koncertówki” z kompaktu na wieży: *Live 1986*, *Rawa blues 1987*. Ogląda film dokumentalny o muzyku *Wszyscy jesteśmy romantyczni* w reżyserii Jana Sośńskiego. Wieczorem idzie na uroczystą premierę słuchowiska do Radia Rzeszów.

PERCEPCJA (1) – 47'. Osoba znajdująca się we wcześniejszym rządzie często pokąstuje. Razi mało konkretów. Odbiorca orientuje się, że spektakl nie dostarczy mu wielu nowych informacji. Drażnią go wątki fikcyjne. Denerwuje warstwa muzyczna, która wdziera się do ucha, a słowa ulatują.

POSTPERCEPCJA (0) – Faza nie trwa ani chwili. Słuchacz wychodzi ze spektaklu, dziękuje za zaproszenie i wraca do domu z uczuciem straconego czasu. Nie zapamięta ze spektaklu ani jednego faktu.

„Rozczarowanie” jest kategorią, która może wynikać ze zbyt dużych oczekiwań albo niewłaściwego nastawienia. Odbiorcza mentalność nie zgrywa się z proponowanym językiem sztuki. Skutkiem tego może być niezadowolenie. Praca wykonana przed percepcją okazuje się niepotrzebna. Na powyższe wnioski mogła wpłynąć nadawczo-odbiorcza klamra: zamysł twórców spektaklu (żeby stworzyć dzieło o charakterze muzyczno-poetyckim) i rozwój trzech faz w ich dynamice. Niewykluczone, że zmiana konwencji spowodowałaby, że pisarz stałby się pełnoprawnym „mieszkańcem” słuchowiska. Dużą rolę odgrywają czynniki światopoglądowe i edukacja kulturowa. Estetyka radia jest

bardzo pojemna. Nie ma słuchacza, któremu odpowiadałaby każda z proponowanych przed radio stylistyk. Radio nie zna przyzwyczajęń. Blaustein wprowadzając kategorię „całości wyższego rzędu”, pisał o istnieniu takich połączeń w obrębie psychiki, które ewentualne zaburzenia będą w stanie odeprzeć i nie zagubić „całościowej” percepcji³⁶. Akuzji nie da się wypracować.

Model 0-1-0

KATEGORIA: „KONSUMPCJA”

Kolejne słuchowisko jest adaptacją *Dziadów* Adama Mickiewicza. Zostało podzielone na dwie części: *Wieczór pierwszy* (część wileńsko-kowieńska) i *Wieczór drugi* (drezdeńska)³⁷. Całość trwa 1 godzinę i 52 minuty. Słuchacz poznaje je przez dwa kolejne dni. Reżyser Paweł Łysak wykorzystał w spektaklu konwencję folklorystyczną. Do studia zaprosił zespół ludowy Myszyniec. Gwara kurpiowska, którą przemawiają postaci, z jednej strony brzmi zaskakująco autentycznie i świeżo, z drugiej nie przypomina frenetycznych obrazków z wcześniejszych teatralnych inscenizacji dramatu. Wiatr, urywany oddech „upiora”, niepokojące kroki pojawiają się w słuchowisku tylko wtedy, gdy ma pojawić się Gustaw. To tak, jakby akcent grozy został przesunięty z obrzędowości na jednostkową opowieść, a romantycznej historii przywrócono by folklor i ideowy ukłon dla gminu. Muzyka w *Dziadach* Łysaka i Sztarbowskiego jest współczesna, pozbawiona mozartowskich stylizacji. Nie mieści się w XIX-wiecznej konwencji teatralnej. Konrad nie zdąży jednak wygłosić swojej *Małej Improwizacji*, gdyż za pomocą efektu „przewijania” zostaje przyspieszony i przez blisko 20 sekund słyszymy jedynie pisk taśmy, który sprawia, że głos bohatera kojarzy nam się z piskiem Myszki Miki. Twórcy oszczędzili słuchaczom kolejnych zwrotek tego fragmentu, bogatego w namiętne rozkazy i retorykę nadczłowieka. Ta część ani nie pasowałaby do koncepcji zaproponowanej przez aktora, ani nie zgrywałaby się konsekwentnie z antymetafizyczną wizją adaptacji.

Odbiorcą słuchowiska jest uczeń liceum. W dzień, kiedy radio emituje spektakl, chłopak skręca nogę podczas gry w „dwa ognie”. Gdy emitowany jest spektakl, chłopak siedzi w samochodzie. Wraz z ojcem wraca do domu ze szpitala i z zabandażowaną kostką nastuchuje pierwszego wieczoru z *Dziadami*.

PRZEDPERCEPCJA (0) – Nic nie stanowiło o „oczekiwaniu”.

PERCEPCJA (1) – 1 h 30'. Uczeń koncentruje się na warstwie słownej. Przeszkadza mu trochę szum ulic. Nie odnajduje żadnych informacji na temat miejsca, w którym toczy się akcja poszczególnych scen. Mylą mu się głosy. Drugiej części słucha już w domu, ale zasypia przed końcem.

POSTPERCEPCJA (0) – Poranna pobudka. Słuchacz zapomina, o czym był spektakl. Zmiana konwencji nie przykuła jego uwagi, gdyż nie zna pierwowzoru, nie może więc porównać obu dzieł.

³⁶ Zob. Z. Rosińska, op. cit., s. XXVIII–XXIX.

³⁷ A. Mickiewicz, *Dziady: Wieczór pierwszy; Wieczór drugi*, reż. P. Łysak, Polskie Radio 2008.

„Konsumpcja” to kategoria, w której słuchowisko odebrane jest bezrefleksyjnie. Nie ma tu żadnych odczuć, które słuchacz byłby w stanie opisać. Nie należy mylić tej kategorii z „rozczarowaniem”. Odbiorcy może podobać się słuchowisko. Nie odbiera on go jednak aktywnie i imaginatywnie. Koncentruje się często na wyglądzie aktorów (wyobraża sobie ich twarze), zastanawia się nad instrumentem, który może być źródłem odtwarzającym muzykę. Jednym słowem: percepcja nie jest wieloaspektowa, nie dotyczy sfery estetycznej, a zamyka się na odbiorze czynników artystycznych. Słuchacz tej kategorii często odbiera utwór przypadkowo – jadąc samochodem, biegnąc (na słuchawkach). Słuchowisko nie jest celem ani przyczyną większych przemyśleń. Wracając do konkretnego przykładu, koncentracja na warstwie słownej spowodowała, że potencjalna warstwa znaczeniowa zawarta w aspekcie folklorystycznym albo ironicznym adaptacji została pominięta, skonsumowana. Należy zaznaczyć, że konsumpcja może być także skutkiem sytuacji w modelu 1-1-0.

Model 0-1-1

KATEGORIA: „NIESPODZIANKA”

II Program Polskiego Radia wyemituje premierowe słuchowisko oryginalne *Mateusz w piekle*³⁸. Autorką jest Maria Wojtyńska, a reżyserem – pochodzący z Czech Jakub Krofta. Fabuła dotyczy tematu śmierci w sposób niebanalny i przewrotny. Żona głównego bohatera, Emilia, umiera w jednym z warszawskich szpitali. Tytułowy Mateusz postanawia wyruszyć do piekła, śladem mitycznego Orfeusza, by uratować ukochaną. Wydzwięk słuchowiska nie przypomina w niczym elegijnych czy konsolacyjnych przypowieści. Autorka, chcąc uniknąć patetyzmu, wprowadza do tego utworu radiowego szereg groteskowych postaci, między innymi rozkładające się ciało, osobliwego taksówkarza czy muzę, która będzie odwiedzać głównego bohatera. Ten ostatni przychodzi do szpitala do umierającej żony i opowiada jej o kolejnych podróżach w głąb piekielnych czeluści, zahaczając przy okazji o nowo poznane postaci. W słuchowisku dominuje filmowy styl aktorskiej gry, naturalny, wręcz potoczny. Muzyka Patryka Zakrockiego uwypukla motyw wędrowki, ale nie „zastania” kwestii i zdarzeń – czyni je klarownymi. Czeski reżyser wnosi do opowieści dystans i świeże, realizacyjne oko. Wprawny słuchacz wyczuje „czeską rękę”, lekki, choć dość smutny ton historii.

Odbiorcą słuchowiska jest emerytowana warszawianka, która w przeszłości była kontrolerką biletów w stołecznym ZTM. Jej pasją stało się pisanie baśni. Nie lubi teatru, woli dobry film. O słuchowisku nic nie wiedziała, włączyła radio przez przypadek, gdy szykowała kolację.

PRZEDPERCEPCJA (0) – Nie miała miejsca.

PERCEPCJA (1) – 53'. Emerytka śmieje się co parę minut. Wciąga ją historia, łatwo wizualizuje szpitalne i piekielne sceny. Przekonuje ją autentyzm w grze aktorów,

³⁸ M. Wojtyńska, *Mateusz w piekle*, reż. J. Krofta, Polskie Radio 2015.

czeska i filmowa stylistyka. Po zakończeniu seansu nie może uwierzyć w to, że seans trwał więcej niż pół godziny.

POSTPERCEPCJA (1) – Zdziwienie formą. Zaskoczenie treścią. Słuchaczka szuka w Internecie informacji na temat reżysera słuchowiska. Nawiązuje mailowy kontakt z autorką. Wymieniają się doświadczeniami z zakresu pisanych baśni (Wojtyśzko pisze baśnie i ich adaptacje dla okolicznych teatrów). Refleksja na temat słuchowiska trwa przez wiele tygodni. Słuchaczka postanawia regularnie słuchać kolejnych emisji radiowych spektakli.

Kategoria „niespodzianki” ma swoje źródło w natężeniu ostatniej fazy – postpercepcji. Jej rozmiary zależą od długości tej fazy. Każde działanie dokonane pod wpływem wysłuchanego słuchowiska rozwija tę kategorię. Historycznym i weryfikowalnym przykładem działań postpercepcyjnych będzie przywoływana tu już *Wojna światów*. To wiarygodność przedstawionych zdarzeń (w przypadku *Mateusza w piekle* uobecnioma poprzez autentyzm w grze aktorów) powodować może panikę odbiorcy (tysiące telefonów w New Jersey, które rozdzwoniły się w trakcie premiery i tuż po niej). „Zaskoczenie” może mieć kilka źródeł: identyfikację fikcji z rzeczywistością (*Wojna światów*) lub czysto estetyczne upodobania, których nie deformują nadmierny krytycyzm i nieufność. Do wypełnienia wszelkich zadań przedpercepcyjnych musi dojść bowiem chłonna i „świeża” percepcja. Poniższy schemat zbiera czynniki mające wpływ na każdą z przedstawionych kategorii. Ilość tych czynników jest jednak nieograniczona i zależeć będzie od kategorii nie tylko woliwanych, lecz także zewnętrznych, często związanych z samopoczuciem czy stanem zdrowia.

Mnogość odwołań do myśli XX-wiecznego fenomenologa i psychologa, nieustanna potrzeba konfrontacji jego spostrzeżeń z młodszą o kilkadziesiąt lat rzeczywistością „nowych mediów” oznaczają, że dialog ze sztuką wciąż jest możliwy. Blaustein obawiał się daltonizmu, dezorientacji słuchacza w obliczu bezrefleksyjnych komunikatów³⁹. Uważał, że XX wiek przyniesie potrzebę zbiorowego poznania, które zniszczy izolowaną wiarę w prawdziwość sztuki. Ta obawa nie jest już dziś tak silna, ponieważ rozwarstwienie społeczeństw, ucieczka w odosobnione przestrzenie (Internet, portale społecznościowe) powodują, że okazji do samopoznania – zdawałoby się – jest więcej. Ucieczek do miejsc „cichych”, gdzie w pełni wybrzmieć mogą głosy i szmery z bielańskiego podwórka, jest dziś coraz mniej. Ucho ludzkie odzwyczaiło się od klarowności zdań. Pragnienie powrotu do dźwiękowej precyzji w wyrażaniu świata i walka z bezrefleksyjną kakofonią może prowadzić do wytworzenia się nowych form audialnych⁴⁰. Będą one potrzebować wypracowania nowych estetyk, które przywrócą kategorię rozumienia i przeżycia na właściwe tory. Potrzebna jest w tym wszystkim wola przesunięcia znaczeń z Blausteinowskiego, elitaryzującego systemu wymagań do systemu, który będzie zakładał umożliwianie i upowszechnianie nowych jakości odbioru. Dziś odbiorca sam poszukuje treści. Nie potrzebuje do tego rozbudowanego systemu edukacji czy wielu wskazówek aksjologicznych.

³⁹ Píše o tym w „dodatku” do swoich studiów nad percepcją słuchowiska. Zob. L. Blaustein, op. cit., s. 187–193.

⁴⁰ Zob. M. Czapiga, op. cit., s. 86.

Słuchacz radiowy potrzebuje rozmowy. Słuchowisko, jak żadne inne medium, może mu ją zaoferować. Radio artystyczne nie rozkazuje, ale zaprasza do zamieszkiwania w swoim akuzyjnym świecie.

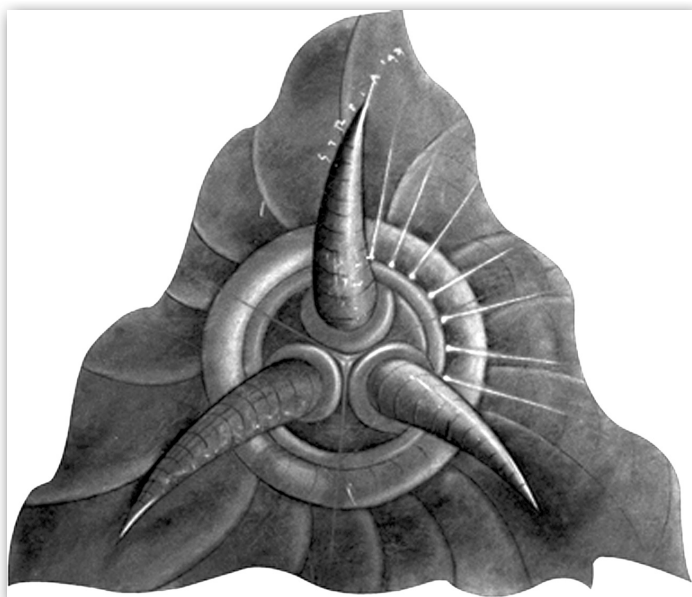
Summary

Disappointment, Consumption, Surprise: Aesthetic Aspects of the Reception of Contemporary Radio Drama

The article refers to Leopold Blaustein's conceptual framework for radio studies so as to address the problem of the contemporary reception of radio drama. The current understanding of radio art, convergence and hybridization can be elucidated through a reference to Blaustein's concept of acousion, itself an idea to be examined in the context of contemporary media studies. The categories introduced in the article: surprise, consumption and disappointment, are meant to encourage further research on the functions of radio drama in the digital era of the radio.

Keywords: radio drama, acousion, anesthetic, convergence, aesthetic reflex

Słowa kluczowe: słuchowisko, akuzja, anestetyka, konwergencja, refleks estetyczny



Iosif Stroia – *SF* – Mixed media – 2004



Iosif stroia – *QUANTA UNCONTROLLABLE* – Mixed media – 72x100 cm – 2016