

Agata Janikowska

Instytut Kulturoznawstwa, Uniwersytet Wrocławski

Sztuka słuchania. „Teatr w ciemnościach” Wrocławskiego Teatru Współczesnego¹

Myśl estetyczna pragmatyzmu, koncentrując się na doświadczeniu, wskazuje na potrzebę praktycznego zdefiniowania sztuki, która w tym ujęciu stanowi ważny fragment dostępnej nam rzeczywistości, a nie jedynie autonomiczny przedmiot estetycznego namysłu. Richard Shusterman, tworząc koncepcję somaestetyki, podkreślił istotność ciała w doświadczaniu świata. Według badacza jest ono „podstawowym instrumentem wszystkich ludzkich dokonań”², a więc także narzędziem percepcji sztuki teatralnej. Koncepcja ta łączy się bowiem z ideą sensorium, która przedstawia ciało jako narzędzie, za pomocą którego dokonujemy interpretacji i poznania otaczającego nas świata. Tak silne podkreślenie roli zmysłów w odbiorze rzeczywistości tylko pozornie stoi przeciw poznaniu umysłowemu, noetycznemu. W istocie, zwłaszcza w przypadku recepcji sztuki, stanowi jego integralną część; umysł nie może bowiem dostarczać informacji o świecie pozbawiony odczuć zmysłowych – „wrażenia nie egzystują poza umysłem”³. Ograniczenie bodźców sensualnych (a szczególnie roli wzroku), które ma miejsce w przypadku spektakli „Teatru w ciemnościach” prezentowanych we Wrocławskim Teatrze Współczesnym, przywraca naszej uwadze teatralną audiosferę, zdominowaną do tej pory poprzez widowiskowość tej sztuki. Wyłączenie zmysłu wzroku wzmacnia uważność słuchu, a samo słuchanie staje się głównym sposobem doświadczenia spektaklu.

¹ Niniejszy artykuł został opracowany na podstawie fragmentu mojej pracy magisterskiej, pt. *Teatr w ciemnościach. Przyczynek do badań audiosfery teatralnej*, powstałej w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego pod kierunkiem dr hab. Doroty Wolskiej, prof. w UW.

² R. Shusterman, *Myslenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki*, przeł. S. Stankiewicz, dostęp online: http://www.fau.edu/humanitieschair/pdf/Shusterman_s_45_60_Polish_Translation_of_Thinking_Through_the_Body.pdf, s. 46 [27.11.2016].

³ D. Koczanowicz, *Doświadczenie sztuki, sztuka życia. Wymiary estetyki pragmatycznej*, Wrocław 2008, s. 36.

Ciało jest dla widza swoistym medium, poprzez które zachodzi proces recepcji i interpretacji, nie bez znaczenia pozostają więc bodźce zmysłowe, jakie do niego docierają. Projekty artystyczne ograniczające sygnały sensualne, m.in. poprzez wyłączenie warstwy wizualnej lub lokowanie głównego znaczenia w dźwięku, prowokują zmianę sposobu uczestnictwa w spektaklu. Zmiana ta nie zachodzi jednak w pełni świadomie, ale w naturalny sposób, determinowana zmysłową synestezją. Niedostatek bodźców wzrokowych sprawia, że przekaz artystyczny zostaje dekodowany przez odbiorców dzięki treści czerpanej poprzez pozostałe zmysły. Tym samym warstwę wizualną w projektach artystycznych pozbawionych światła buduje przede wszystkim dźwięk, rozumiany nie tylko jako warstwa dramaturgiczna spektaklu, ale jego audiosfera.

Dźwiękowy wymiar teatru, urzeczywistniony w sztuce niewizualnej, otwiera nową drogę analiz sztuki teatralnej pod kątem jej audialności. Wpisuje się to w nurt *sound studies* czy w badania z zakresu antropologii zmysłów. Zmysł słuchu postrzegany jako kulturowy kanał transmisji zróżnicowanych wartości oraz światopoglądów⁴ w obszarze sztuki niewizualnej zyskuje rolę głównego odbiorcy przekazu. Ograniczenie bodźców wzrokowych skłania do uważnego słuchania, dzięki któremu możemy dokonać rekonstrukcji teatralnej przestrzeni nie tylko w wymiarze dźwiękowym, ale poprzez zjawisko synestezji zmysłów również w zakresie wizualności wyobrażonej, o której mowa będzie w dalszej części artykułu.

Myślenie o ciele jako narzędziu interpretacji budzi wiele wątpliwości i wskazuje na ich indywidualny wymiar. Wrażenia zmysłowe, percypowane przez jednostki, poddają się jednak uogólnieniom, między innymi ze względu na ich ugruntowanie w kulturze, w której poszczególni odbiorcy funkcjonują. Z dużą dozą prawdopodobieństwa można więc założyć, że w przypadku spektakli ograniczonych wizualnie, a skoncentrowanych na audialności, weryfikacja schematów percepcyjnych zachodzi u widzów w podobny sposób.

Twórczość to ciągle eksperymentowanie, ale działanie kreatywne nie przynależy jedynie artyście. Odbiorca, według [Johna] Deweya, jest zawsze po części również twórcą dzieła, które percypuje, bo dzieło sztuki wyłania się w procesie odbioru⁵.

Ów proces odbioru zwraca uwagę na ciągłość związku percepcji i współtworzenia przekazu artystycznego. Zaznaczona już nierozzerwalność umysłu i ciała zawiera się w szczególnym statucie bycia ludzkiego, który Shusterman charakteryzuje słowami: „jestem ciałem i posiadam ciało”⁶, wyjaśniając dalej, że przede wszystkim stanowi ono źródło percepcji i działania, tylko pośrednio będąc przedmiotem świadomości⁷.

⁴ A. Stanisławski, *Audiografia i dewizualizacja antropologii*, [w:] *Audiosfera miasta*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Wrocław 2012, s. 103.

⁵ D. Koczanowicz, op. cit., s. 10.

⁶ R. Shusterman, op. cit., s. 49.

⁷ Korzystając z idei somaestetyki Shustermana, ograniczam się jedynie do teoretycznych rozważań filozofa, świadomie pomijając jego praktyczne koncepcje dotyczące cielesności.

Nowy model uczestnictwa?

Spektakle „Teatru w ciemnościach” oraz inne projekty artystyczne, które wykorzystują odmienność sensualnych bodźców, zmieniają również sposób doświadczania sztuki. Samo doświadczenie estetyczne na potrzeby tego artykułu chciałabym utożsamić z uczestnictwem w spektaklu, co oddaje aktywny i twórczy wymiar procesu percepcji sztuki. Odmienny rodzaj doświadczenia, który charakteryzuje sztukę w ciemnościach, motywuje do podjęcia próby opisu nowego modelu uczestnictwa, jaki owo doświadczenie kształtuje i wytwarza. Wyuczone schematy percepcji spektaklu przestają bowiem obowiązywać, gdy na scenie nie pojawia się światło.

Dziwny pasażer Tymoteusza Karpowicza, *Odejsie Głodomora* Tadeusza Różewicza oraz *Wyspy Galapagos. Król Dawid* Helmuta Kajzara, w reżyserii Andrzeja Ficowskiego, to części składowe projektu, które bazują na wspólnym założeniu: ograniczeniu wizualności i przerzuceniu warstwy znaczeniowej na wymiar dźwiękowy. Inspiracją dla twórców projektu była estetyka znikania Paula Virilio. Istotne jest w niej przede wszystkim powątpiewanie w to, co widzialne, burzenie porządku, w którym wzrok wiezie prym, oraz skupienie na tym, „co odczytać można na brzegu formy i nieobecności, w chwili gdy widziane zanika”⁸. Ograniczenie wizualności ma więc motywować do powtórnej reinterpretacji znaczenia oraz do skupienia na nieoczywistych aspektach sztuki teatralnej.

Pomiędzy znikaniem i zjawianiem się istnieje zatem swoista dialektyka. Nasze spostrzeżenia nie osadzają się już na tym, co stabilne, lecz na tym, co płynne, rozplywające się, znikające⁹.

Ową płynność realizują wszystkie przedstawienia „Teatru w ciemnościach”, nie są bowiem zupełnie pozbawione światła, a co za tym idzie: szansy na wizualność. Zostaje ona jedynie umniejszona, by inne zmysły mogły się wyemancypować. Zmiana widowiskowego paradygmatu sprawia, że podstawowym medium w spektaklach Teatru Współczesnego staje się dźwięk; ale równie ważne są relacje pomiędzy poszczególnymi zmysłami, które możemy zweryfikować dopiero, gdy pozbawia się nas przymusu widzenia.

Człowiek posiada złożone organy zmysłowe i dodatkowy aparat nerwowy, który umożliwia przetwarzanie szerszego zakresu bodźców i bardziej złożonego pobudzenia niż inne stworzenia. Przekaz artystyczny, równie dobrze jak za pośrednictwem zmysłu wzroku czy słuchu, może być odbierany za pomocą węchu, smaku czy dotyku [...] ¹⁰.

⁸ M. Bieńczyk, *Homo Pyknolepticus*, [w:] *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, A. Nawarecki, Warszawa 1996, s. 34.

⁹ K. Wilkoszewska, *Paula Virilio filozofia prędkości i estetyka znikania*, „Kultura Współczesna” 1993, nr 1, s. 111.

¹⁰ I. Franckiewicz, *Kolor, dźwięk i rytm. Relacja obrazu i dźwięku w sztukach medialnych*, Warszawa 2010, s. 13.

Synestezja percepcji otwiera nowe sposoby rozumienia sztuki jako doświadczenia. Nie wszystko musimy widzieć, by zobaczyć, podobnie jak nie wszystko musi być wypowiedziane, aby możliwe było zrozumienie.

Przedstawienia Ficowskiego pozbawiają nas nadmiaru bodźców wizualnych, kierując uwagę do wnętrza odbiorcy, gdzie za pomocą dźwięków ma szansę narodzić się obraz. Jest to sytuacja zgoła odwrotna w stosunku do standardowego odbioru sztuki, w której najpierw widzimy zewnątrz – wizję reżysera, a dopiero później, skłaniając się ku wnętrzu, dokonujemy interpretacji. Uczestnictwo w spektaklach „Teatru w ciemnościach” przebiega zatem w ramach swoistego zawieszenia pomiędzy tym, co znane w teatrze (przestrzeń, grupa teatralna, scenariusz), a tym, co w nim nowe: skierowanie uwagi na dźwięk, ograniczenie wizualności, konieczność większej aktywności wyobraźniowej.

Nowy model uczestnictwa, jaki kształtuje się podczas tak budowanego przekazu artystycznego, z pewnością nie jest jeszcze usystematyzowany i może nie powinien taki być. Doświadczenie sztuki w ciemnościach wymaga od uczestnika otwartości na sygnały sensualne, ale nie poprzestaje na tym. Wraz ze zmianą sposobu, w jaki zachodzi komunikacja pomiędzy widownią a artystami, transformacji ulega także sama formuła teatralna. Przywrócona zostaje nie tylko rola dźwięku w przekazie teatralnym, ale może przede wszystkim samego słowa. Teatr literacki, który w pewnym momencie ustąpił miejsca nurtowi postdramatycznemu, ma szansę na powrót do łask twórców i odbiorców, być może właśnie pod niewizualną postacią. O ile teatr postdramatyczny bez warstwy wizualnej i multimedialnej obejść się nie może, o tyle „Teatr w ciemnościach” radzi sobie bez niej bardzo dobrze, co otwiera drogę dla badania sfery teatralnej nie tylko w kategoriach sztuki widowiskowej, ale właśnie opierając się na synestetycznym doświadczeniu percepcyjnym czy audialnym wymiarze przekazu artystycznego.

Uwaga w sztuce niewizualnej

Każdy rodzaj działania artystycznego stanowi swoisty sposób kierowania naszą uwagą. Odpowiednie wykorzystanie technik koncentrujących jądro percepcji na określonych sygnałach stanowi o powodzeniu twórczego przekazu. Zależnie od tendencji przeważających w sztuce danego okresu, zmienia się rodzaj tych bodźców oraz sposób ich emisji. W teatrze tradycyjnym, literackim, głównym sposobem przyciągania uwagi było słowo, a więc przekaz językowy. Znaczenie miał jednak nie tylko sam tekst, ale również jego brzmienie, odpowiednia emisja głosu. Kiedy w teatrze zaczęły dominować tendencje postdramatyczne, zmienił się również sposób kierowania uwagą. Odchodząc od linearności tekstu dramatycznego, oddalono się również od jego brzmienia na

korzyść bodźców wizualnych oraz wykorzystania multimedialnych technologii. Audiosfera spektakli przestała więc bazować na głosowej interpretacji, a zaczęła oddziaływać przede wszystkim poprzez muzykę i dźwięki sztucznie wygenerowane.

Projekty niewizualne wciąż pojmowane są w kategorii eksperymentów twórczych, być może właśnie dlatego, że zmiana porządku percepcyjnego, która je charakteryzuje, nie jest jeszcze kompatybilna z estetyką, do jakiej jesteśmy przyzwyczajeni. Tym samym kierowanie naszą uwagą bazuje na odwróceniu tych przyzwyczajzeń, a jednocześnie – wyłamując się ze schematów – zachowuje swobodę doświadczania sztuki. „Dzieło pozostaje nasyconą chwilą naszego afektywnego działania w postrzeganiu. Żyjemy w owej chwili i poszerzamy ją, tak jak i ona nas poszerza”¹¹ – pisze Salome Voegelin odnośnie do procesualności słuchania. Być może teatr niewizualny, wyjęty z nurtu schematycznych interpretacji, stanowić będzie właśnie taki niezamknięty proces aktywnego uczestnictwa, w którym strumień uważności przecinać się będzie nie tylko z twórczymi modami, ale przede wszystkim z własnym doświadczeniem sztuki włączonej w codzienność.

Teatr niewizualny

Pisząc o sztuce, której głównym założeniem jest ograniczenie bądź zmiana tradycyjnej percepcji teatru, nie sposób pominąć roli światła i ciemności w tej innowacji realizacyjnej. W swoich analizach celowo używam określenia „teatr niewizualny”, chociaż w kontekście audiosfery teatralnej naturalnie nasuwającym się terminem byłby „teatr audialny”. Pojęcia audialności unikam, by nie dopuścić do ponownej faworyzacji jednego ze zmysłów i zaznaczyć, że – paradoksalnie – znaczenie wzroku w „Teatrze w ciemnościach” nie ustępuje istotnością warstwie dźwiękowej. To właśnie m o ż l i w o ś ć widzenia, która zostaje ograniczona lub zupełnie wyłączona, otwiera potencjał badawczy i odróżnia te spektakle od słuchowisk radiowych.

Teatr niewizualny byłby więc szczególnym rodzajem sztuki, która wyłączając zmysł wzroku, nie detronizuje jego pozycji, ale dąży do przesunięcia zmysłowej hierarchii. Zmiana przekazu sensualnego uświadamia w tym przypadku prawidłowości rządzące teatralną materią, a jednocześnie wskazuje na potencjał twórczy, jaki otwiera się, gdy wychodzimy z utrwalonych sposobów przekazu i odbioru dzieła. Jak pisze Monika Sosnowska:

warto „przyjrzeć i wsłuchać się” w metaforyczne zastosowanie oka i ucha jako nośników potężnych znaczeń symbolicznych w kulturze¹².

¹¹ S. Voegelin, *Słuchając hałasu i ciszy*, przeł. P. Bożek, G. Nowak, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 274.

¹² M. Sosnowska, *Hamlet uzmysłowiony*, Łódź 2013, s. 11.

Zwłaszcza kultura nowoczesności stanowi polisensoryczną i wieloznaczeniową bazę dla analizy symbolicznej, której nie sposób przeprowadzić w jednym tylko kierunku.

W sztuce niewizualnej cisza przejmuje rolę, jaką w tradycyjnym teatrze pełni ciemność poprzedzająca początek przedstawienia. Biorąc udział w pozbawionych wizualności spektaklach, nie przestajemy czekać na sygnał, który je rozpocznie. U źródeł tych sygnałów tkwi performatywność przestrzeni teatralnej, którą charakteryzuje Erika Fischer-Lichte:

pozwala ona w specyficzny sposób zaplanować relacje między aktorami i widzami, ustalić zasady ich ruchu i jego postrzegania w chwili, kiedy narzuci się im określony porządek i strukturę. [...] Każdy ruch człowieka, przedmiotu, światła, każdy rozbrzmiewający dźwięk może ją zmienić¹³.

Ograniczone widzenie nakłada więc, zarówno na widzów, jak i aktorów, określone ramy postępowania i interpretowania. Obie strony doświadczają podobnych wrażeń wzrokowych, co włącza je w tę samą sferę percepcyjnego doświadczenia.

O ile w przypadku „Teatru w ciemnościach” tożsamość wrażeń sensualnych stanowi czynnik pozytywny, łączący sferę sztuki ze sferą codzienności, o tyle na przełomie XVIII i XIX wieku starano się oddzielić wrażenia wizualne odczuwane przez widzów od tych, jakie towarzyszyły aktorom. Podstawową różnicą jest jednak fakt, że w przypadku teatru niewizualnego obie strony jednoczy ciemność, natomiast w wieku XIX, kiedy możliwości oświetlenia sali teatralnej były dużo bardziej skomplikowane niż współcześnie, jednakowe natężenie światła obejmowało zarówno artystów, jak i widownię¹⁴. W doświetlonej widowni upatrywano powodów – niepożądanych wówczas – żywej reakcji publiczności, która nie przebijając w słowach i gestach, zakłócała grę aktorów. Oświetleniowe eksperymenty Charlesa Keana przyniosły jednak oczekiwany skutek i pod koniec XIX wieku możliwe stało się całkowite wyciemnienie widowni¹⁵. Wydaje się, że dopiero wówczas światło zaczęło zyskiwać rolę równoprawnego aktora, a umiejętność nim sterowanie stanowiło jeden z tajników zręcznego reżysera.

Reżyseria światła obejmowała jednakże w podobnym stopniu panowanie nad cieniem. Akcentowany w blasku reflektorów fragment sceny wpisany był w tło, dzięki któremu zyskiwał moc znaczenia.

Żadne ciało stałe nie może zostać [w całości] oświetlone przez ciało świetliste, a każdy obszar pozbawiony dostępu do światła i umieszczony po nieoświetlonej stronie nazwiemy „cieniem”. I tak, mówiąc wprost, cień jest bryłą, której kształt zależy od kształtu ciała świetlistego, od kształtu ciała stałego oraz od położenia tego drugiego w stosunku do odległości od ciała świetlistego¹⁶.

¹³ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 174.

¹⁴ *Ibid.*, s. 58.

¹⁵ *Ibid.*, s. 58–59.

¹⁶ V.I. Stoichita, *Krótką historia cienia*, przeł. P. Nowakowski, Kraków 2001, s. 163.

Traktując powyższy cytat w sposób metaforyczny, można wykazać bezpośrednio zależność nie tylko pomiędzy obiektem fizycznym i jego cieniem, ale przede wszystkim pomiędzy światłem i ciemnością. Podobnie jak dźwięk nie mógłby zaistnieć, gdyby nie przerywał ciszy – tak samo światło (a więc i obraz), nie byłoby zauważone bez swojego przeciwieństwa, czyli ciemności. Jak jednak zależności pomiędzy cieniem i światłem odnoszą się do projektów, które w swoich założeniach mają wyłączenie zmysłu wzroku? Posiadając możliwość widzenia, nie jesteśmy w stanie wyłączyć tego zmysłu ze sposobu, w jaki sztukę odbieramy. Dlatego też wszystkie znane mi niewizualne lub audialne projekty artystyczne zawierają w sobie również bodźce świetlne, które mają za zadanie niejako uświadomić nam, jak bardzo nasze widzenie zostaje ograniczone. Niewielka ilość bodźców wzrokowych nie powoduje zatem uśpienia wzroku – wręcz przeciwnie: wyostrza go na najdrobniejsze sygnały, na bazie których możemy zbudować własne wizualizacje determinowane przez audiosferę spektaklu.

Wizualność wyobrażona

Być może hegemonia oka na tyle jest silna, że podświadomie wywołuje we mnie potrzebę zmierzenia się z wyobrażoną wizualnością, która ma miejsce podczas percepcji „Teatru w ciemnościach”. U podstaw mojego przekonania o niemożności odcięcia widzenia nawet w zupełnej ciemności leży wspomniana już synestezja zmysłów, ale przede wszystkim własne doświadczenia sztuki niewizualnej. Zależność ta podkreśla swoje istnienie nie tylko w przypadku przedstawień Wrocławskiego Teatru Współczesnego, ale również podczas odbioru radiowych słuchowisk lub w czasie angażującego pełnię wrażliwości słuchania muzyki. Podobnie dzieje się także podczas lektury literatury pięknej, której historia układa się nie tylko w porywające kompilacje zdań, ale tworzy w wyobraźni obrazy nieustępujące niczym tym istniejącym w rzeczywistości. Wyobrażone obrazy, powstające w umyśle każdego z nas, stanowią zagadkę i poprzez niepowtarzalność ludzkiej wrażliwości same tworzą nieskończoność możliwych kompilacji. Ograniczenie widzenia to więc nie tylko mechanizm, który przywraca do łask praktykę uważnego słuchania, ale także fortel, jaki otwiera się w naszym osobistym poznaniu sztuki.

Wymiar semantyczny takiego wykorzystania ciemności w sztuce teatralnej może zostać wyjaśniony poprzez odniesienie do filozofii form symbolicznych Ernsta Cassirera. Wyobrażona wizualność przybiera tak naturalną formę właśnie dzięki istnieniu symboli, które pozwalają zaistnieć temu wyobrażeniu. Jak pisze Cassirer: „człowiek rozumie tylko o tyle, o ile jest twórczy”¹⁷, a więc tworzy i jednocześnie dekoduje zapisane w kulturze wzory. Żaden utrwalony w kulturze znak nie pozostaje zatem odrębnym elementem układanki, ale

¹⁷ E. Cassirer, *Logika nauk o kulturze*, przeł. P. Parszutowicz, Kęty 2011, s. 36.

zostaje włączony w sieć zależności; przybiera formę symbolu, jaki nadaje mu ludzka zdolność kulturotwórcza.

Twórczy akt „zagęszczony w bycie” – dzieło – jest swoistym przekroczeniem tego, co indywidualne, mocą wywoływania u innych tego, czym żyje jego twórca, a zarazem jest tym, co indywidualne¹⁸.

Dyskusyjne wciąż oddzielenie tego, co wewnętrzne (dusza, rozum), od tego, co zewnętrzne (ciało), zostaje w kulturze zniwelowane właśnie za sprawą symbolu. Proponowany przez Cassirera symbolizm stosowany jako metoda poznawcza staje się więc przede wszystkim sposobem kształtowania naszego myślenia, co z kolei otwiera nam dostęp do świata symbolicznego, czyli kultury.

Zdolność materiału fonicznego (i synestezji) do wywoływania określonych obrazów i skojarzeń u odbiorcy opiera się w znacznej mierze na założonych przez twórców zakodowanych w danej kulturze schematach wyobrażeniowych przestrzeni naturalnej, miejskiej, architektury czy psychologii człowieka (a także świata materialnego, języka, rozmaitych kodów i symboli kulturowych)¹⁹.

Wyobrażone obrazy w świetle kulturoznawczej analizy przestają się nam jawić jedynie jako konsekwencja synestetycznych zdolności aparatu percepcyjnego, a świat zmysłów spleta się ze światem rozumu.

Sztuka słuchania

Wspomniana wcześniej możliwość widzenia i ograniczenie wzrokowej percepcji, która leży u założen „Teatru w ciemnościach”, odróżnia go od słuchowiska radiowego. Nie można jednak całkowicie pominąć związków sztuki niewizualnej z długą tradycją słuchowisk radiowych. To one, rozwijając panujący w kulturze od samych jej początków przekaz słowny, uczyły nas sztuki słuchania, a jednocześnie nadawały słowu pisanemu dźwiękowy wymiar artystyczny. Teatr – czy to radiowy czy tradycyjny – to nie tylko treść i wizualna forma, ale przede wszystkim interpretacja głosowa.

Słabnąca popularność słuchowisk radiowych w dużej mierze ma związek z rozwojem technologicznym i zwielokrotnieniem możliwości wyboru twórczej rozrywki. Nie oznacza to naszego zamknięcia na słuchanie sztuki – korzystamy wszak z audiobooków, które poniekąd zastępują nam radiowe czytania – ale sprawia, że kształtowanie praktyk słuchania ulega rozproszeniu i trudno odnaleźć wzorce, do których moglibyśmy się odnieść. Osłabieniu

¹⁸ K. Halema-Dudek, *Dwa filary Cassirerowskiej koncepcji kultury*, „Estetyka i Krytyka” 2012, nr 4, s. 105.

¹⁹ J. Limon, *Trzy teatry: scena, telewizja, radio*, Gdańsk 2003, s. 168.

poddaje się również tzw. kultura słowa i nie mam tu na myśli elokwencji, lecz raczej uważność na brzmienie wypowiedzianych zdań.

Oderwanie dźwięku od jego źródła to stosunkowo nowa możliwość, która znalazła swoje zastosowanie w przekazie radiowym. Specyfika sytuacji, w której dostęp mamy jedynie do dźwięków płynących z radioodbiornika, skutkowałą koniecznością wykształcenia praktyk słuchania skierowanych tylko na bodziec dźwiękowy; bez naturalnego dotąd połączenia warstwy wizualnej z audialną. Koncentracja na dźwiękowej formie przekazu radiowego determinowała więc jakość i rodzaj tego przekazu.

Głównym tworzywem literackiej sztuki radiowej jest wypowiedziane słowo, należy jednak podkreślić, że dla słuchowiska istotne są wyłącznie jego walory brzmieniowe i znaczeniowe, a nie związek z ciałem aktora i światem zewnętrznym²⁰

– dlatego też tak ważne jest sugestywne kierowanie formułą słuchowiska, które, bazując jedynie na audialnym przekazie, musi wypełnić przestrzeń semantyczną przeznaczoną dla pozostałych zmysłów. Tym samym pojedyncze dźwięki zyskują wartość symboliczną i – jak wskazuje Jerzy Limon, dokonując charakterystyki teatru radiowego – stają się synekdochą, wyposażając foniczną sferę słuchowiska w znaczenia przestrzenne, wizualne czy czasowe²¹.

O ile jednak w przypadku sztuki radiowej przedstawieniowa warstwa zostaje nam dana jedynie poprzez dźwięk, o tyle „Teatr w ciemnościach” oferuje częściową formę wizualną, którą musimy wypełnić, ale nie zbudować od początku. W jednym i drugim przypadku dopełnienie to następuje na bazie ugruntowanych kulturowo schematów i kodów znaczeniowych, które pozwalają na szybkie dopasowanie odpowiednich dźwięków do sytuacji i miejsca akcji, ją samą wyposażając w kontekst, który wykracza poza zapis dźwiękowy słuchowiska.

Wyłączenie zmysłu wzroku powoduje spotęgowaną pracę umysłu odbiorcy, a przekształcenie prawie całego materiału sygnałnego w synekdochy świata rzeczywistego powoduje, że powstają „luki” substancjalną trzeba wyobrażeniowo wypełnić²².

Wymiar semantyczny, dekodowany w procesie słuchania, w przypadku percepcji projektów niewizualnych, których jesteśmy świadkami (są odgrywane lub odtwarzane na żywo przy obecności słuchaczy), jest znacząco inny od tego zawartego w słuchowiskach. Słuchanie w tym przypadku staje się sposobem uczestnictwa w wydarzeniu, które zakłada fizyczną obecność w te-

²⁰ D. Antonik, *Audiobook. Od brzmienia słów do głosu autora*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 131.

²¹ J. Limon, op. cit., s. 149.

²² Ibid., s. 185.

atralnej przestrzeni zarówno aktorów, jak i odbiorców. O ile proces kreatywny słuchowiska odbywa się w studiach radiowych, a odtwórcy ról dramatycznych za jedyny środek ekspresji przyjmują głos, o tyle podczas niewizualnych spektakli aktorzy wykorzystują pełnię środków wyrazu artystycznego. Nawet w momencie, gdy widzenie zupełnie zanika – słyszymy, a nawet momentami odczuwamy ich ruchy. Fala dźwiękowa daje się poczuć, zapalony papieros pobudza zmysł powonienia, a napływająca ciemność w takim samym stopniu pogrąża nas w mroku. W tym sensie teatr radiowy, który podlega technikom montażu i korzysta z serii zarejestrowanych wcześniej dialogów, jest narracyjnie bliższy literaturze niż sztuce scenicznej²³.

Słuchanie teatru radiowego i tego dziejącego się w przestrzeni teatralnej wymaga uruchomienia odmiennych kompetencji, ale kształtuje podobną wrażliwość na słowo i dźwięk, ponieważ to warstwa audialna jest głównym nośnikiem znaczenia. Jak pisze Michał Kaziów:

dominantą sztuki radiowej jest jej niewidzialność, której podporządkowane są wszystkie struktury wyrazu artystycznego, lecz ta niewidzialność odnosi się jedynie do kształtu i sposobu przekazu samego dzieła, a nie przedstawionego w nim świata²⁴

– natomiast ciemność w scenicznym teatrze dźwiękowym dotyczy w takim samym stopniu aktorów jak widzów oraz, co ważniejsze, odnosić może się również do świata dramatu oraz jego postaci. Teatr niewizualny włącza odbiorcę w przestrzeń dźwięku. Słuchanie przestaje być w tym przypadku odbiorem opowiadanej historii, a zaczyna być aktywnym w niej uczestnictwem.

²³ Ibid., s. 184.

²⁴ M. Kaziów, *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Wrocław 1973, s. 164.