

Dziurawienie wizualności

O pewnej utopii muzycznej w teatrze

AUTOR: MAŁGORZATA DZIEWULSKA

Polskie słuchowisko klasyczne nigdy nie przeszło na dobre szkoły modernizmu. Owszem, Peiper zachwyił się kiedyś dźwiękową abstrakcją możliwą dzięki maszynie, ale o gospodarce czasem na taśmach, które się spaliły w 1939 albo w 1944 roku, wiemy niewiele.

■ Odgłos butów tańczącej gromady, bezświadomej albo pijanej, prześladowczy dźwiękowy szkic według *Błędnego koła*. Taniec weselników w Bronowicach przestał być cepeliadą, kiedy Stanisław Radwan wprowadził te buty do *Wesela*. Tylko dźwięk tak bezpośrednio zmienia czas materialny w czas symboliczny. Tupanie nie było informacją potwierdzającą to, co widać na scenie, lecz sygnałem groźby. Taki rezonans był możliwy, ponieważ widz wcześniej usłyszał kilka pamiętnych wersetów o roku 1846.

Słowo i dźwięk nie dają się w przeżyciu oddzielić, zwłaszcza kiedy mają uzasadnienie w lękach widza. Dźwięk nie oznacza wtedy dyktatury hałasu, nie niszczy tekstu, nie eliminuje melodii, a nawet umożliwia ciszę. W pierwszej scenie *Burzy* Warlikowskiego i Mykietyna demonstracja użycia maski ratunkowej przez Ariela udzielała widowni charakterystycznego lęku przed startem samolotu, a masywny dźwięk wibracji silników boeinga rezonował w konstrukcji i krzesłach widowni. Gonzalo zbyt dużo mówił w nadziei zagadania strachu, Sebastian i Antonio gładko przechodzili do planu likwidacji władcy wyspy. Bez tekstu Szekspira cała ta operacja na przeżyciu widza pozostałaby tylko efektownym pomysłem. Interpretacja tekstu w niczym nie przypominała baśni, była w niej nieoczekiwana dosłowność i cynizm doświadczonych ekspertów od władzy.

Radykalna interwencja dźwięku, lękowa repetycja, kiedyś nowy gatunek rzeczywistości scenicznej? Idea liczyła sobie ponad sto lat. O niecierpliwym przeskakiwaniu członów logicznych, o nonszalancji twórczej, wikłaniu się naokoło jednego motywu, o eksplozywnym znajdowaniu wyrazu w tekście Wyspiańskiego pisał już Karol Irzykowski w recenzji z premiery *Wesela* (1901).

Utopia

Mowa tu o pewnej utopii, bo zasłużyła na taką nazwę w świetle rutyny, a także pamiętnego sporu o pierwszeństwo słowa lub dźwięku

w sztuce radiowej. Czy w teatrze można w ogóle porzucić tekst dla dźwięku albo odwrotnie? W Polsce mało kto „porzucił słowo”, bo, nie licząc Grotowskiego, czyniono to najwyżej na krótki czas eksperymentu. Realnym problemem jest tylko to, czy wierzy się słowu bez zastrzeżeń, czy też stosuje zasadę ograniczonego zaufania. Czy artykułuje się je według receptur, czy odkrywa razem z brzmieniem. Słowo nie może być traktowane jako wykonawczo nieruchome, bo język zwodzi i musi być stale sprawdzany. Aktywna jest sytuacja, kiedy ktoś jest szczerze oddany słowu, a jednocześnie nękają go wątpliwości, kiedy z obawy przed retoryką grożącą fałszywymi nutami woli wybrać pewną ascezę. Aktor, któremu zaszczepiono nieufność do słowa oraz świadomość, że głos też jest instrumentem i może zbliżać się do całej reszty materii dźwiękowej, zawaha się, zanim będzie usiłował pomieścić w swoim głosie kompletną charakterystykę postaci. Pojawi się też niepewność artykułowania płynąca z odkrycia, że sens w dramacie nie jest dany raz na zawsze, tylko do jego natury należy, że pojawia się i zaraz ucieka.

Utopia przyjmuje, że głos ludzki w pełni należy do świata dźwięku, a zatem nie może być gotowy, musi brać udział w procesach wahania, niedopasowania. Retoryka słowna natomiast jest skupiona na oddziaływaniu, na pewnej symulacji i kwestia dźwięku jest jej dość obojętna. Regułę omyłki i przypadku w muzyce teatralnej zastosował już pół wieku temu Fiorenzo Carpi, kompozytor triumfalnej *Awantury w Chioggii* Strehlera, bo tam instrumenty miały się mylić, a głosy kobiet na podwórzu załamywały się i chrypiały.

Zapytany w audycji radiowej, od czego zaczyna pracę nad muzyką do przedstawienia, Stanisław Radwan odpowiada, że oczywiście od tekstu, bo to tekst mówi, na jaki temat ma uruchomić wyobraźnię i w imię czego pracuje. Słowo zatem inicjuje proces komunikacji. Potem warto w nie zwątpić, by zwiększyć moc jego oddziaływania. Zakłada się tu, że i wykonawca, i słuchacz są aktywni wewnętrznie,

że słowo to nie tylko dar, ale i zadanie, że ono nie tylko komunikuje treści i emocje, ale również dotyka sfery podświadomych oczekiwań i skrytych nadziei.

Paradoks radia

Radio to paradoks, pisała Sława Bardijewska, bo ze względu na dostępność jest masowe, a ze względu na wymagane skupienie uwagi jest elitarne. Według niej sztuka czasowa wymaga czynnego odbioru, jest intymna, skierowana do jednego słuchacza. W tej trudnej przypadłości sztuki radiowej Bardijewska widziała szansę pojawienia się pęknięć w nadmiarze wizualności, w ekspresyjnym chaosie¹.

Teatr radiowy, zdawałoby się, jest bliżej muzyki niż teatr sceniczny, ale czy to prawda? Skąd bierze się odległość między doświadczeniem rozwarstwiania się czasu, wpisanym po wielokroć w muzykę XX wieku, a dniem codziennym słuchowiska? Entuzjazm radia dla własnej nośności komunikacyjnej i dla *mimesis* osiągananej środkami technicznymi nie przestał nigdy robić wielkiego wrażenia. To odsuwało

muzyki instrumentalno-wokalne poprzedniego stulecia, z jej dynamicznej relacji między słowem i dźwiękiem. Z potrzeby konfrontacji właściwego literaturze i liryce aktu refleksji, która zatrzymuje się w drodze, z realnością brzmienia, jego bezpośredniością i aintelektualizmem. Nie jest to tylko problem pragmatyczny, obowiązujący fachowców od dźwięku, bo chodzi o zarysowanie wymiarów całej rzeczywistości dzieła.

Awangardy modernistyczne dawno przestały istnieć jako systemy integralne, ale postawiły większe wymagania precyzji, dyscypliny i elastyczności. Wprowadziły do dzieł imperatyw integralności stylu i kontrolowania formy, abstrakcję i dysonans. Zmusiły do myślenia naraz w kilku planach, w przenikających się płaszczyznach czasowych. W miejsce tautologii (muzyka robi to, co już robi słowo) postawiły kontrapunkt.

Utopia dopuszcza muzykę nie tylko do oddania dźwiękowej powierzchni rzeczywistości, ale też do definiowania obiektywnej przestrzeni fonicznej, do budowania ontologii świata wewnętrznie

Zapytany w audycji radiowej, od czego zaczyna pracę nad muzyką do przedstawienia, Stanisław Radwan odpowiada, że oczywiście od tekstu, bo to tekst mówi, na jaki temat ma uruchomić wyobraźnię i w imię czego pracuje. Słowo zatem inicjuje proces komunikacji. Potem warto w nie zwątpić, by zwiększyć moc jego oddziaływania.

na bok kwestię słuchania i słyszenia, bo na początku były zadania pilniejsze, edukacyjne i społeczne, radio chciało być przede wszystkim zrozumiałe, a nawet docierać do niepiśmiennych. Fascynacja zdolnością metonimiczną słowa, metaforyczną kreacyjnością, samodzielnym dziełem dźwiękowo-słownym, potem strukturą otwartą i metodą montażową pozwalała wchłaniać coraz to nowe technologie dźwiękowe. Głównym zadaniem pozostawała jednak naturalistyczna i symboliczna naraz, więc stylistycznie sprzeczna w sobie, ekspresja doznań postaci. Nowe podejścia wprowadzały tylko korektę do linearnej wrażliwości „radiowej”. Zawsze ciążyły ku ujęciom problemowym i ku używaniu dźwięku do „malowania” teatru, ku zabiegom symulacji. Krótko mówiąc, polskie słuchowisko klasyczne nigdy nie przeszło na dobre szkoły modernizmu. Owszem, Peiper zachwyił się kiedyś dźwiękową abstrakcją możliwą dzięki maszynie, ale o gospodarce czasem na taśmach, które się spaliły w 1939 albo w 1944 roku, wiemy niewiele.

Kontrapunkt

Podejścia teoretyczne skutecznie usuwały z pola widzenia kwestę języka artystycznego. A nie jest ona tym samym, co profesjonalne preparowanie efektu i biegłość w tworzeniu sproblematyzowanej iluzji. Semiotyka ujrzała w radio skrzyżowanie dwóch systemów semiotycznych, ufała w znak, zaniedbując słuchanie, potem teoria nowych mediów kładła nacisk na wchłanianie nowych technologii.

Wygórowane ambicje utopii, w tym jej pewność, że sfera dźwięku nie jest tylko wyluskaną radiowym filtrem warstwą dźwiękową rzeczywistości, wzięły się ze słuchania, z siły poznawczej i dramatycznej

sprzecznego. Postać dramatyczną konstruuje nie przez aktorską ekspresję przeżyć, tylko przez indywidualne zagęszczenie czasu, przeciwstawione rozproszonemu czasowi świata (z jego nudą lub konwencją). Dramaturgię czasu tworzy tu dialog wszystkich, którzy decydują o jego przebiegu, wzajemne interakcje w odczuwaniu i myśleniu realizatorów i wykonawców.

Pierwszym u nas reżyserem teatralnym, który docenił czynnik osobistego wkładu w powstający dramat sceniczny i rozpiął dramaturgię czasu na interwencje uczestników zespołu, był Konrad Swinarski. Stworzył utopię, która z subiektywności uczyniła oficjalny program interpretacji dramatu (jak w jego *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego), a jednocześnie rusztowanie dla całego procesu inscenizowania. Charakterystyczne dla tego inscenizatora myślenie w kilku planach naraz było konsekwencją dopuszczenia współrealizatorów i aktorów do konstruowania dzieła. Kontekst akustyczny układał wspólnie z kompozytorem, a wszystkie dźwięki generowane na scenie miały składać się na jeden styl. Oznaczało to, że muzyka ma być aktywna, że nie ma ilustrować, nie ma komentować, tylko dawać kontrapunkt. Podejście Swinarskiego było równie dalekie od dawnej manieri ilustracyjnej, jak od dzisiejszej manieri tworzenia tapety dźwiękowej.

Dwa głosy Różewicza

Nawet w mimowolnej artykulacji podczas cichej lektury słowo jest obarczone retoryką. Z tego zjawiska Tadeusz Różewicz uczynił jedno ze swoich narzędzi. Kiedyś przy jego pomocy zakwestionował rolę poety i poezji, ale po upływie dziesięcioleci jego późne wiersze stały się, rzec można, triumfalnym powrotem ogołoconego z nadmiaru,

ascetycznego słowa. Te dzieje dokumentują, że zwątpienie w słowo zwiększa siłę jego działania.

Adaptacje form narracyjno-dialogowych Różewicza z monologiem postaci, narratorem lub narracją utajoną dają się zaliczyć do szeroko pojętego nurtu świętego polskiego dramatu radiowego, który również stawiał sobie zadania złożonej interakcji z czytelnikiem i myślał kontrapunktycznie. W wypadku opowiadań Różewicza akt adaptacji sprawia, że teren dialogu realizacyjnego się rozszerza. Powstaje dodatkowo konflikt autora i adaptatora, a może być twórczy, kiedy serio interesują się tym samym tematem.

Tutaj potrzebna jest ekspozycja pewnego starego sporu. W głośnym poemacie *Et in Arcadia ego* Różewicz ogłaszał koniec azylu estety, toposu pocieszającej baśni o Italii. A jednak, napisał Ryszard Przybylski, poeta wybrał się do Włoch z tomem *Podróży włoskiej* Goethego. Pytanie – po co?² Krytyk uważał, że Różewicz pojechał do Włoch z programem zagłady mitu przez „nową świadomość”, właściwie swego rodzaju ideologiczną nadbudowę. Miała brać się z obsesji patrzenia, dyktowanej przez wzory filmowe, ich hegemonię ekspresji i kontrastowego montażu.

Poeta się bronił (niewiele to pomogło), wyjaśniając mu, że w poemacie są dwa głosy, a niemieckie wersety z Goethego są drugim głosem utworu, „harmonicznym, współbrzmującym, kontrapunktycznym”³. Miał na myśli kilkuwarstwowe operowanie dźwiękiem, które stosował w swoich utworach. Jedna warstwa dotyczy więc w poemacie męczącej bezpośredniości rzymskiego miasta-piekiła, druga – obecności legendy w głowie bohatera. Przybylski jednak uważał, że kontrapunktyczne spiętrzenie toposów to tylko efektowne zestawienie, podpowiedziane przez resentyment bohatera, porażonego pamięcią zdarzeń wojny. Skutkiem miała być „spacjalizacja czasu”, swoiste oślepienie, w którym Przybylski podejrzewał półironicznie diabelską interwencję.

Nurtem podziemnym poematu *Et in Arcadia ego* była polemika Różewicza z T.S. Eliotem, protest wobec idei „wiecznego teraz” przeciwstawionego codzienności. Czasu terażniejszego Różewicz według Przybylskiego używał – werystycznie i „pikturalnie” – w celu anihilacji mitu. Skrajnym wnioskiem krytyka było, że terror niszczycielski cywilizacji, zarażenie śmiercią, a nawet sam strach przed zagładą ma w sobie siłę fatalną prowadzącą do trywializacji i oglupienia, zniszczenia ciągłości kultury, zamiany tradycji w kopalnię ozdorników. Po latach Przybylski, analizując późniejsze wiersze Różewicza, zmienił zdanie.

Muzyka przeciw spacjalizacji czasu

Realizując trzy kolejne, rozrzucone w czasie, przedstawienia według opowiadań Różewicza, Jerzy Grzegorzewski i Stanisław Radwan włączyli się, chcąc nie chcąc, do rozprawy z autorem *Ziemi jałowej*. Do wszystkich trzech weszły fragmenty poematu *Et in Arcadia ego*, w tym niemieckie cytaty z *Podróży włoskiej* Goethego, te same, które poeta nazwał „drugim głosem kontrapunktycznym”. Problemem do rozwiązania było rozwarstwienie czasu bohatera na, z jednej strony, wypełniony rozczarowaniem czas aktualny, trywialność narracji przybysza ze Wschodniej Europy w trzeciorzędnym hotelu, a z drugiej czas jego zatartej pamięci kulturowej, w której przetrwały jakieś niejasne oczekiwania. W rezultacie reżyser podtrzymał sarkastyczną prowokację Różewicza, i naraz jej się oparł, manipulując dosłownością prozy i wysokim językiem cytatów z Goethego, powierzonych kompozytorowi.

W monologu-opowiadaniu *Śmierć w starych dekońcach* wprowadził podziały przestrzenne: publiczność zasiadała na scenie, puste balkony i widownia były miejscami włoskiej podróży i prywatnej pamięci bohatera. *Złowiony* został później wykonany w tym samym, wypalonym po pożarze wnętrzu Teatru Polskiego we Wrocławiu. Tam niemieckie motto poematu *Et in Arcadia ego* kompozytor napisał na głos kontratenora z towarzyszeniem instrumentu.

W trzecim przedstawieniu, opartym na opowiadaniu *Duszycka*, dla motta Goethego użył tej samej melodii, ale rozpiął muzykę na dysonansowy chór pięciu postaci Aktorek w niebieskich kimonach, z jednym bardzo wysokim głosem. W sztucznej operowości, a nawet pewnej zdyscyplinowanej hysterii aktu strzelistego sopranu (wysoco niepoprawnego wobec programu poety) uzyskał potężną metaforyzację dzięki dźwiękowemu napięciu. W zakończeniu chorału dołączone do tekstu niemieckiego, śpiewane przez sopran „Veder Napoli e morir” działało inaczej niż u Różewicza.

Poeta użył tych ostatnich słów, by wyeksponować komunał, a w ekspresji sopranu chodziło o inny wymiar, bo mowa była nie o kliszy na temat Neapolu, tylko raczej o umieraniu, temacie jak najbardziej obecnym u poety. Muzyka odsłaniała więc wątek podskórny u Różewicza, bo jego ukryte operacje emocjonalne na czytelniku przecież liczyły na to, że on wolałby mieć nieśmiertelną duszę. Wysoki dźwięk był jakby operowo wyrażonym żalem za Eliotowskim „wiecznym teraz”, w które cały spektakl wąpił. Kompozytor usłyszał i rozbudował drugi głos „harmoniczny, współbrzmiający, kontrapunktyczny”, stosując środki poecie obce: melodię i wysokie rejestry. To było dość radykalne działanie muzyczne przeciw „spacjalizacji czasu”. Należały do niego również interwencje kontrabas, odmierzającego w akcji posępny, wyrazisty rytm.

„Drugi głos kontrapunktyczny” spierał się z pierwszym, odbijał się niejako w pracy światła w filmowym tunelu, w obrotach maszyny rozkładu jazdy, niemniej pierwszy był bardzo silnie reprezentowany w prozie tekstu i interpretacji aktorskiej. W ten sposób powstał troisty (autor, reżyser, kompozytor) dialog, dotyczący właściwie pytania, czy z człowieka coś zostaje, czy nic. To przykład dialogu, w którym tak dalece szanuje się wolność partnerów, że ona musi dać coś w rodzaju kreacyjnego zgrzytu. Różewiczowi to nie bardzo smakowało jako wykonanie własnego utworu, ale godził się, bo przyjmował imperatyw wolności pozostałych. Rozstrzygnięcie należało do widza i słuchacza, mógł sobie wybrać. Czy muzyka wchodziła w otwarty spór światopoglądowy, nie wiadomo, ale na pewno broniła się przed materialnym terrorem *Duszycki*. Powstał utwór rozszczepiony, wielopasmowy, lecz integralny.

Infekcja teatralna

Utopia ma chyba kontynuację. Paweł Mykietyn jest autorem ponad pół setki realizacji muzyki w teatrze, głównie w spektaklach Krzysztofa Warlikowskiego. Według krytyków muzycznych uczył się od Mikołaja Góreckiego i Pawła Szymańskiego, ale brakuje może na tej liście nazwiska Radwana. Teatr bowiem wnosi do muzyki coś bardzo szczególnego, jakąś grę niemuzycznych odniesień, podskórne dramaturgiczne akcje, wizyjność, swobodę asocjacji z tekstem. Do tych obu instrumentalistów i kompozytorów, pół życia spędzających w teatrze, stosuje się myśl Andrzeja Chłopeckiego, że w ich sytuacji nie da się z niewinnością Lutosławskiego powiedzieć, że „muzyka znaczy

tylko to, co znaczy”, czyli że nie znaczy niczego poza sobą⁴. Dla kogoś zainfekowanego teatrem, gdzie w sferze uwagi słuchacza słowo i obraz trwają jednocześnie, muzyka może kompromitować wizualność.

Mykietyn, pisze Chłopecki, uwikłał swą muzykę „w konteksty, oddalając od niej dogmat, jakoby znaczyła tylko to, co znaczą jej akustyczne dźwięki”. Wiedza ludzi teatru o wibracjach emocjonalnych zawiera pewność, że muzyka nie jest tylko zjawiskiem akustycznym. Zdradzają to szczególnie przypadki użycia wysokich rejestrów

Teatr wnosi do muzyki coś bardzo szczególnego, jakąś grę niemuzycznych odniesień, podskórne dramaturgiczne akcje, wizyjność, swobodę asocjacji z tekstem.

wokalnych u Radwana i Mykietyna, kiedy dźwięk i potencjał liryczny słowa wchodzi w zaskakujące relacje. Obaj używają konwencjonalnych figur, ale uprawiają sabotaż konwencji w persyflażach, apokryfach, parodiach. Negują podział na muzykę wysoką i niską, rozrywkową i poważną, mieszają poetyki muzyczne, eksperymentują z granicami śpiewu i mowy. Wyrachowana precyzja nie tylko wyznacza u nich skalę profesjonalizmu, lecz przede wszystkim liczy na osiągnięcie dotkliwej odczuwalności czasu.

Ich operacje pauzą i repetycją, ale i pokusy tworzenia totalnej przestrzeni dźwiękowej sprawiają, że lekkie formy teatralne czy teatralno-muzyczne spotykają się z formami muzyki religijnej. U Radwana musical, swing, pastisz, piosenki kabaretowe, aryjki operetkowe, big bandy, ballady sąsiadują z litanią, żalobną elegią, arią tragiczną, hymnem religijnym, liturgicznym recytatywem. Mykietyn w *Pasji* ma rockową śpiewaczkę, zespół z gitarami elektrycznymi, mikrotonowo strojone smyczki, a z drugiej strony klasyczny sopran, chór chłopięcy, recytatorów. Według Chłopeckiego, Mykietyn był postmodernistycznym żonglerem-kuglarzem, bawiącym się idiomami muzycznymi, który potem uwierzył w wielkie narracje muzyczne.

Na tej drodze jakieś znaczenie miał teatr... A w teatrze to Radwan pokazał, jak można w medium tak świeckim, rozwiązłym, znaleźć zadania dla organów i gregoriańskich chórów. To jest może treść jego teatralnej utopii. Co do metody postępowania, uważa, że w muzyce teatralnej chodzi o to, by odsunąć jednoznaczność interpretacji, że ona nie ma informować, ozdabiać, tylko ma brać udział w dziele niedopowiedzenia, obcości, alienacji.

Mykietyn z kolei opowiadał przygodnie dziennikarzowi, że tragedią była dla niego współpraca z reżyserem, który przyszedł na pierwszą próbę i od razu miał wszystko rozpisane na kartce, gdzie ma być jaka muzyka, co do sekundy. Kiedy na celowniku kompozytora jest dotkliwość czasu, ingerencje przypadku i błędu nie dadzą się pominąć. O działaniu wysokich rejestrów wokalnych Mykietyna decyduje sąsiedztwo kopniętej puszki po piwie, zaciętej igły gramofonu, szlifierki, bełkotu radiowych dzienników, odgłosów nocnej imprezy.

Jego przekora jest już z innego pokolenia, więcej w niej cynicznego ekscesu, jarmarcznej ekstrawagancji, błazeńskiej wirtuozerii. Ekscentryczność i swego rodzaju złośliwość muzyczna Mykietyna, kolażowe przecinanie komunikacji, upodobanie do sprzeczności, balansowanie na krawędzi smaku ma oczywiście związek genetyczny z teatrem Warlikowskiego. W tym teatrze doświadczą się widza wychłodzoną ekspresją słowa, ale uderzenie słowa (ono jest niezbędne, by stworzyć diapazon napięcia) zostaje zaraz podstępnie przeniesione w rejon, gdzie rządzi muzyka, czasem światło albo przeciągnięta pauza, ściśnięte gardło. Z kolei pokrewieństwa filmowe, tak ważne dla Warlikowskiego, rozkwitły, rzecz można, w *Czarodziejskiej górze* Mykietyna, gdzie rockowe quasi-ballady i ośmiokanałowa emisja odgłosów otoczenia dają atmosferę raczej kina, niż opery.

Kwestia balansu

Artykulacja w języku artystycznym nie jest kwestią nieokreślonej intuicji, lecz, jak muzyka, oparta jest na precyzyjnych zasadach. Nie musi zatem być zaliczona tylko między nieuchwytną reguły talentu. Odkrycia dają się racjonalnie skodyfikować, tym bardziej że jeśli prywatna utopia właściwie stworzyła szkołę, w kraju z tradycjami artystycznymi zasługiwałyby na rejestrację. Metody zostają zapomniane, bo wypiera je nowa maniera? Dalej widać jednak kontynuację, jak na przykład u Krzysztofa Garbaczewskiego, który zajmuje się dialogicznym demonstrowaniem rozproszonego doświadczenia, wyciekaniem z niego substancji, sensu oraz niedorzecznością czasu. To wyzwanie ciągle należy do schedy modernizmu.

W operze muzyka nie może powstawać jednocześnie z dziełem scenicznym, ale w radio takie współdziałanie jest możliwe i naturalne. Słuchowisko jest w pozycji uprzywilejowanej z jeszcze innych powodów, bo w teatrach jest coraz mniej prób wznowieniowych albo są coraz bardziej szczątkowe. Reżyser, autor struktury czasowej, coraz mniej panuje nad eksploatacją spektaklu, a sami aktorzy nie są w stanie upilnować tak ważnego dziś rytmu i ironicznego balansu, na przykład między szyderstwem a tylko posianiem wątpliwości. Właśnie ten balans decyduje o jakości komunikacji. Nieprzypilnowana struktura czasu zmienia spektakl we wrak. W każdym dobrym przedstawieniu balans co wieczór wyważa się na nowo, a równowaga jest kwestią delikatną. Teatr radiowy cieszy się gwarancjami precyzji, bo rejestruje ścisły moment ukończenia dzieła. Może być cudem, pod warunkiem, że kompozytor nie wykonuje tylko zamówienia na fragmenty ścieżki dźwiękowej.

Nowatorstwo w teatrze nie jest zapamiętywane, bo on żyje z dnia na dzień, a autorstwo idei artystycznych trudno odtworzyć, jak tamte spalone w Powstaniu taśmy radiowe. Ale czy słuchacz jest aby przygotowany? Słuchacz chce być artystą, chce przez chwilę mieć talent. Poza tym jest pojęciem zmitologizowanym, projekcją zamiarów stacji radiowej. ■

1 • Zob. S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa 2001.

2 • Zob. R. Przybylski, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, [część III: Rok 1961. Zagłada Arkadii], Warszawa 1966.

3 • List Tadeusza Różewicza do Ryszarda Przybylskiego, cytowany w powyższym eseju.

4 • Zob. A. Chłopecki, *Mykietyna budowanie świata*, [w:] tegoż, *Muzyka wznosi. Diagnozy i portrety*, Kraków 2014.