

Barbara Zwolińska*

Radiowy potencjał teatru (nie)konsekwencji Tadeusza Różewicza

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2023.017>

Streszczenie: W artykule przyglądam się tym cechom sztuk dramatycznych Tadeusza Różewicza, które są szczególnie atrakcyjne dla teatru radiowego, nieprzypadkowo zwanego teatrem wyobraźni. Na początku rozważań skupiam się na pojęciu teatru niekonsekwencji rozumianym przez samego twórcę, który wypowiadał się na ten temat w rozmowach z Konstantym Puzyną oraz z Kazimierzem Braunem, współautorem *Języków teatru*. Można odnieść wrażenie, że Różewicz niekoniecznie i nie zawsze pisał z myślą o wystawianiu swoich sztuk w teatrze, że bliższa mu była koncepcja niesceniczności, sztuki literackiej przeznaczonej do czytania, opartej na akcji wewnętrznej i sile słowa (z nastawieniem na jego komunikatywność i użytkowość), cenil fragmentaryczność i otwarcie, opisujące „rozproszoną” rzeczywistość oraz „niescaloną” tożsamość bohaterów. Wątki poruszane przez rozmówców, skupiających się na cechach teatru niekonsekwencji i odnoszących się do konkretnych sztuk oraz ich scenicznych realizacji, pozwalają sformułować wniosek, że swego rodzaju braki i ograniczenia teatru scenicznego, sugerowane przez Różewicza, mógł choćby częściowo rekompensować teatr radiowy. Dalszą część rozważań poświęcam współbieżności wizji wykreowanej w sztukach Różewicza (i „dopowiadanej” przez niego w rozmowach ze znawcami teatru) z tą realizowaną przez twórców radia przy pomocy audialnych środków wyrazu.

Słowa kluczowe: teatr niekonsekwencji, teatr radiowy, Tadeusz Różewicz, audialne środki wyrazu

* Profesor uczelni, literaturoznawczyni w Zakładzie Historii Literatury Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Za interesowania badawcze: podróż i literatura, tożsamość i płeć, teatr radiowy, twórczość Narcyzy Żmichowskiej, Jarosława Iwaszkiewicza, Tadeusza Różewicza, Sándora Máraia.

E-mail: barbara.zwolińska@ug.edu.pl | ORCID: 0000-0001-7108-1862.

The Radio Potential of Tadeusz Różewicz's Theater of (In)consistency

Abstract: In this article, I look at the features of Tadeusz Różewicz's dramatic plays that are particularly attractive to radio theater, not coincidentally known as the theater of the imagination. Initially, I focus on the notion of the theater of inconsistency as understood by the artist himself, who spoke on this subject in conversations with Konstanty Puzyna and Kazimierz Braun, co-author of *The Languages of Theater*. One can get the impression that Różewicz did not necessarily and not always write with the idea of staging his plays in the theater; that he was closer to the concept of non-stage, literary art intended for reading, based on internal action and the power of the word (focusing on its communicativeness and utility); and that he valued the fragmentariness and openness that described the "dispersed" reality and the "unconsolidated" identity of the characters. The themes raised by the interlocutors, focusing on the features of the theater of inconsistency and referring to specific plays and their stage productions, make it possible to conclude that some shortcomings and limitations of stage theater, suggested by Różewicz, could be at least partially compensated by radio theater. The next part of my article is devoted to the concurrency of the vision created in Różewicz's plays (and "added" by him in conversations with theater experts) with that realized by the creators of the radio with the use of aural means of expression.

Keywords: theater of inconsistency, radio theater, Tadeusz Różewicz, audio means of expression

1.

Teatr – przestrzeń dyskusji, (nie)możliwości, performansu w widzeniu Tadeusza Różewicza

Chociaż sam twórca *Kartoteki* nie deklarował się jako miłośnik radia, zachowując krytyczny dystans wobec tego medium, niejednokrotnie satyrycznie podchodząc do pracy dziennikarzy radiowych oraz działań marketingowo-reklamowych podejmowanych na antenie radiowej (Cieślak 2021: 95–108), to zauważyć można, że jego sztuki dramatyczne, składające się na tzw. teatr niekonsekwencji, stanowią interesujące tworzywo dla teatru radiowego. Reżyserzy radiowego teatru wyobraźni na przestrzeni wielu lat chętnie po nie sięgali, niekiedy zachowując zgodność z oryginałem literackim, innym razem poddając je znacznym modyfikacjom, zwłaszcza skrótom, podyktowanym wymogami odbioru „spektaklu radiowego”, zamykającego się w ściśle określonym czasie antenowym, zwyczajowo nie dłuższym niż godzina¹.

¹ Szerzej piszę na ten temat w Zwolińska 2018.

Na początku rozważań planuję skupić się na pojęciu teatru niekonsekwencji, na jego rozumieniu przez samego twórcę, który wypowiedział się na ten temat w *Rozmowach o dramacie. Wokół dramaturgii otwartej*, dyskutując z Konstantym Puzyną (Różewicz 2011b: 43–58) oraz w dialogu z Kazimierzem Braunem, współautorem *Języków teatru* (Braun, Różewicz 1989: 66–78). Choć przywołanych tu rozmówców interesował przede wszystkim sceniczny potencjał sztuk Różewicza oraz cechy świadczące o odrębności jego widzenia dramatu i teatru, zaś wspomniany teatr radiowy nie pojawia się w obu rozmowach (jak zresztą w żadnej innej mi znanej prowadzonej z udziałem twórcy *Białego małżeństwa*), to z zapisów tych wyłania się zaskakujący, paradoksalny wniosek. Odnieść można wrażenie, że niejednokrotnie Różewicz jakby niekoniecznie pisał z myślą o wystawianiu swoich sztuk w teatrze, że bliższa mu była koncepcja niesceniczności (także w rozumieniu znanym z epoki romantyzmu), sztuki literackiej przeznaczonej do czytania, opartej na akcji wewnętrznej i sile słowa, z nastawieniem na komunikatywność, użytkowość, nie na gest sceniczny – często przerysowany, pompacyjny, efektowny². Wątki poruszane przez rozmówców, skupiających się na cechach teatru niekonsekwencji i odnoszących się do konkretnych tytułów sztuk oraz ich scenicznych realizacji, pozwalają sformułować wniosek, że swego rodzaju braki i ograniczenia teatru scenicznego, sugerowane przez Różewicza, mógł choćby częściowo rekompensować teatr radiowy.

Dalszą część rozważań zamierzam zatem poświęcić współbieżności wizji kreowanej w sztukach Różewicza (i „dopowiadanej” przez niego w rozmowach z teatrologami) z tą realizowaną przez twórców radia. Z uwagi na ograniczenia w objętości artykułu skupię się na ogólnym zarysie problemu, który poddałam obszerniejszym analizom we wspomnianej monografii *Twórczość Tadeusza Różewicza w radiu*. Novum proponowanego tu ujęcia polega na dostrzeżeniu analogii i współbieżności, swoistej kompatybilności, pomiędzy myśleniem Różewicza o „kształcie scenicznym” jego sztuk, a tym, co w owym zakresie oferuje radio.

² Miał jednak świadomość znaczenia teatru dla sztuk dramatycznych, zauważając pewną ambiwalencję w ich tworzeniu przez siebie: z jednej strony konstruując dramaty jako rodzaj literatury, mogącej obejść się bez wystawienia w teatrze, nazywając to rodzajem „ubezpieczenia”, z drugiej zaś, wiedząc, że dla prawdziwego dramatu nieobecność w teatrze jest klęską, wychodząc z założenia, że „prawdziwe życie dramatu zaczyna się z chwilą symbiozy z teatrem. W sensie dosłownym. Tekst zaczyna się żywić teatrem. Żywymi aktorami, myślą reżysera, scenografem, światłem, dźwiękiem i muzyką. Jak wielki pasożyt ssie moce z całego olbrzymiego zespołu ludzi, którzy mu służą. Zaczyna ssać tę żywą krew. Zaczyna ożywać. Staje się nowym, żywym organizmem” (Braun [& Różewicz 1989: 23). To sceniczne pasożytność na materii teatru dobrze oddaje metafora przyrostu naturalnego w sztuce pod tym samym tytułem, określonej przez Różewicza jako „eksperymentalna” (Braun [& Różewicz 1989: 55), także zabieg „kartoteki rozrzuconej”, improwizowanej niejako w czasie prób teatralnych.

2.

Teatr niekonsekwencji czy (nie)konsekwencji?

Różewicz o teatrze niekonsekwencji w rozmowie z Kazimierzem Braunem

Kluczowym dla określenia stanowiska Tadeusza Różewicza wobec teatru i współczesnej mu sztuki dramatycznej wydają się wypowiedzi autora zamieszczone w zbiorze *Języki teatru*, będącym czymś w rodzaju wywiadu-rzeki, zapisem rozmów Różewicza z Kazimierzem Braunem, który jest współautorem wspomnianej pozycji. Twórca *Kartoteki* prezentuje się tu jako autor świadomy swojej odrębności artystycznej w przestrzeni sztuk (nie)przeznaczonych do wystawienia na deskach scenicznych. Osadzony w tradycji literackiej³ (przy czym szczególne powinowactwa w tej materii widzieć można w związkach z dramatem romantycznym, np. w zakresie koncepcji formy otwartej, dzieła w toku – ruchu, czy dramatu niescenicznego, także w wizji teatru ogromnego, rozumianego jednak inaczej niż twórca *Wesela*, raczej jako *theatrum mundi* dnia codziennego, wreszcie – figuratywnej symboliki czy projektu scenicznego nawiązującego do malarskich inklinacji i wyobraźni plastycznej), jednocześnie też, mimo dostrzeganej przez różewiczologów koneksji z teatrem absurdu Samuela Becketa (Szydłowska 1997; Lisiewicz 2017), koncepcjami teatralnymi Eugéne Ionesco, nie ukrywanymi przez autora *Aktu przerywanego*, miał on świadomość swojej odrębności, świeżości kreowanych wizji, niejednokrotnie wykraczających poza techniczne możliwości sceny, np. w kreacji muchy jako bohaterki przedstawienia (Dziedzic 2015), zwłaszcza wyjścia poza przyzwyczajenia teatralnego odbiorcy. Można się zastanawiać, o jakiej niekonsekwencji myślał Różewicz, podkreślając odrębność swoich sztuk i założeń dramatycznych oraz proponowanych rozwiązań scenicznych. Wielowarstwowość teatru niekonsekwencji rozważyć można na kilku poziomach i płaszczyznach, biorąc pod uwagę takie składniki, jak: materia słowa, muzyka i akustyka, ruch i gest sceniczny, koncepcja przestrzeni, scenografia, wizja plastyczna, formy figuratywne, kreacje bohatera, rekwizyty i didaskalia, koncept autora wchodzącego w rolę reżysera i komentatora sztuki, ukształtowanie części inicjalnej i zakończenia, obecność bądź nieobecność narratora, elementy fauny i flory (w tym występujące w roli symbolicznej, atrapowej jako emblemat sztuczności), tematy i wątki, zwłaszcza egzemplifikujące i sumujące doświadczenia egzystencjalne, poetyka sceniczna, rytm, sekwencyjność, kontrapunktowość zdarzeń, warstwowość i wreszcie – formy i gatunki dra-

³ O czym autor wspomina w rozdz. II *O dramacie*, w rozmowie z K. Braunem dzieląc sztuki na „literackie” i „nieliterackie”, objaśniając, że te „literackie” to sztuki „osadzone w tradycji literackiej, różnych dzieł literatury, bardziej karmiące się literaturą. I historią sztuki w ogóle” (Braun, Różewicz 1989:18). Jako przykład podaje *Grupę Laokoona*, *Białe małżeństwo* i *Pułapkę*. Szczególne miejsce zajmuje *Białe małżeństwo*, które jest „jakby antologią różnych języków i dzieł literackich”, „zmieszanych i doprowadzonych do syntezy językowej, uczuciowej, teatralnej” (Braun, Różewicz 1989:19).

matyczne, np. monodram, tragifarsa, jednoaktówka, poemat dramatyczny, a także miejsce dramaturgii w całokształcie dorobku.

Różewicz o teatrze niekonsekwencji w rozmowie z Konstantym Puzyną

Obszerniej na temat swojej wizji teatru Różewicz wypowiedział się również w rozmowie z Konstantym Puzyną, odbytej w redakcji „Dialogu” 23 kwietnia 1969 roku, której stenogram wszedł do tomu rozmów i wywiadów pod znamienym tytułem *Wbrew sobie*. Chodzi tu o *Rozmowy o dramacie. Wokół dramaturgii otwartej* (Różewicz 2011b:43–58). W tym samym tomie znajduje się krótka wypowiedź o związkach łączących uprawiane przez niego gatunki, w tym dramat, w której autor *Kartoteki* podkreśla, że są one „właściwie nierozdzielne. Przez te wszystkie naczynia połączone przenika ta sama materia podstawowa – poezja. Czasem niektóre z tych utworów pozbawione są materii poetyckiej i wtedy można mówić o jej odrębności” (Różewicz 2011a: 37). Poezja w obrębie sztuk dramatycznych objawia się wielorako, przyjmując postać takich form lirycznych, jak: wiersz, piosenka, poemat, mowa, oda, wypowiedź chóru, refren; czy zabiegów literackich charakterystycznych dla poezji (anafora, aliteracja, rym, metafora), czy wreszcie – nawiązań do poezji wieszczej (Norwida, Mickiewicza, Słowackiego, aluzje i tropy literackie w *Białym małżeństwie*⁴).

Rozmowa z wybitnym znawcą teatru – Konstantym Puzyną, moderowana przez niego, pozwala głębiej wniknąć w pojmowanie sztuki scenicznej Różewicza, w przejawianą przez niego świadomość odrębności miejsca dramatu Różewiczowskiego (o takim możemy mówić, analogicznie jak o poezji) w powojennym teatrze. Wątki tej rozmowy dotyczą między innymi takich problemów, jak: dowolność kontrolowana i przemyślana niekonsekwencja; pęcznienie, puchnięcie jako zasada konstruowania postaci, tekstu i akcji; zakłócenia i dysonanse (niejednokrotnie pozorne); redukcja akcji, zaniechania i skrótowość, dynamika w statyce; brak więzi z machiną teatru i „budowniczymi” spektaklu; „ustępstwa” Różewicza na rzecz teatru, np. w postaci zamykania scen końcowych (przykłady to: *Stara kobieta wysiaduje* i *Grupa Laoakona*); dopisywanie dialogów; możliwości i zagrożenia „ze strony” wiersza dla teatru i sceny; „ogród niestrzyżony” jako metafora konstrukcji i zasady teatru (dramatu) Różewicza; paradoksy teatru; teatr poetycki, realistyczny, wewnętrzny oraz teatr niekonsekwencji⁵ jako punkt wyjścia dla namysłu nad wielością terminów i koncepcji oraz istnieniem pomiędzy nimi kręgów i zazębień.

Refleksje Różewicza na temat teatru i dramatu prowokują do zadawania wielu pytań, w tym zasadniczego, dotyczącego tego, w jaki sposób twórca postrzegał swoje sztuki, czy projektował ich żywot na scenie teatralnej, czy raczej wyznaczał im inną rolę, czyli żywot niesceniczny, istnienie na papierze, a tym samym przeznaczał je do czytania, zgodnie z przekonaniem o sile słowa i wyraźną deklaracją, w której twórca przyznaje: „dla mnie ważne jest

⁴ Por. Paszek 1984: 146–155.

⁵ W opozycji do „czystej formy” Witkacego Różewicz swój teatr niekonsekwencji określa jako teatr „nieczystej formy” (Braun [i] Różewicz 1989: 77), zamykając w obrębie tego pojęcia zarówno nowe propozycje dramaturgiczne, jak i walkę z „różnego typu mitami” (Braun [i] Różewicz 1989: 100), np. mitem artysty, podając tu przykład Laurentego ze sztuki *Na czworakach*.

ucieleśnienie w tekście, w słowie tych przeczuć, tych intuicji obrazowych, ruchowych... To nie jest pantomima. Ja chcę wszystko – i to jest najgorsze! – w słowie, przy pomocy słowa robić. I to komunikatywnego, zrozumiałego, potocznego nawet” (Różewicz 2011b:54). Pojmował zatem funkcję słowa bardzo konkretnie, użytkowo, stąd brak zaufania do wielosłowa, przegadania, a także mowy ozdobnej, zrytmizowanej, wierszowanej, wykorzystującej funkcje naddane⁶. Położenie nacisku na lakoniczność i komunikatywność prowadzi nierzadko do ironicznego, demaskatorskiego potraktowania potoku słów, np. w monologu *Śmiesznego staruszka*, w kreacji bohatera wygłaszającego mowę obrończą w obecności manekinowego gremium sędziowskiego. Skądinąd w scenę tę wpisana jest bardzo trafna diagnoza współczesności, urzędniczej bezduszości, w tym przypadku „niehumanistycznego” sądu, zamienionego w milczące, nieruchome manekiny. Sceniczny kontekst, w który „wprawiony” zostaje wiersz Różewicza pokazuje różnicę między utworem lirycznym w zbiorze poetyckim i „bytującym” poza nim. Aktor na scenie gra tekst, deklamuje, moduluje, często uzupełnia go gestem, interpretuje. Tym samym wprowadza go w sztuczne ramy i podziały, także te związane z oddzieleniem widowni (słuchaczy) od sceny, na której odgrywa się, a więc niejako markuje rzeczywistość, nadając jej cechę nieautentyczności, umowności, konwencji. Czy zatem zamiarem i założeniem Różewicza było to, by sztuka (dramat) były jak najbliższej rzeczywistości, która jest fragmentaryczna, otwarta, nieliniowa, kolażowa, składa się z fragmentów komunikatów słownych, gazetowych, medialnych, scen „niedokończonych” i wieloznacznych? Często też statycznych, mało interesujących, nudnych, z przewagą „nie dziania się”, inercji nad dynamizmem.

Nieprzypadkowo w rozmowie z Puzyną Różewicz przywołuje *Kartotekę*, *Starą kobietę*, *Grupę Laoookona*, *Śmiesznego staruszka*, *Przyrost naturalny* i *Akt przerywany*, które są kwintesencją ujawnianych tu paradoksów: (pozornej) niesceniczności, otwartości, fragmentaryczności, wątkowości akcji, przesunięcia punktu ciężkości z dynamizmu zdarzeń na wewnętrzne dzianie się. Czytelnie i obrazowo rozumienie istoty dramatyzmu twórca wyklada na przykładzie wierszy – tych zamieszczonych w zbiorach poezji i tych wprawianych w ramy sztuki dramatycznej, takich, jak np. *Białe groszki*, czy „ballada o brzuchu” w sztuce *Stara kobieta wysiaduje*. Jak sądzę, różnica obu tych kontekstów tkwi w odmiennym sposobie wizualizacji, a tym samym budowania napięcia dramatycznego. Sztuka wystawiona na scenie konkretyzuje obraz, czyli ogranicza wyobraźnię, zawęża pole domysłów i kreacji, uplastycznia to, co wyrażone jest słowem. Wiersz pozwala na pewną dowolność w kreacji obrazu opisanego słowem, na indywidualny wybór i interpretację. Napięcia i interakcje pomiędzy zapisem słownym a obrazem wykreowanym przez czytelnika są, jeśli tak można określić, bardziej subtelne niż w przypadku zaaranżowanej sytuacji scenicznej, bazującej na wyborach reżysera, scenarzysty, aktorów. Szkoda zatem, że nie znamy zdania Różewicza na temat teatru radiowego, bo być może właśnie to medium pozwalałoby na kompromis, zezwalając na margines swobody w odbiorze sztuki (tym samym interpretacji zdarzeń dramatycznych) w wyobraźni słuchacza (wszak to teatr wyobraźni).

⁶ K. Braun językowi teatru T. Różewicza przypisuje takie cechy, jak: „oszczędność, surowość, kondensacja, celność”, zauważając też, że wbrew pozorom nie jest to język potoczny, kolokwialny, lecz „realistyczno-poetycki”, który ma „warstwę realistyczną, codzienną, «gadana»”, a „zarazem jest to język poety. Można tu mówić o pozornym paradoksie: z jednej strony istnieniu języka poetyckiego, z drugiej zaś takim, w którym „każde sformułowanie jest silnie zaczepione, zakotwiczone w rzeczywistości, w języku mówionym” (Braun, Różewicz 1989:50).

Niekonsekwencja teatru (sztuk) Różewicza wynika zatem ze świadomości ograniczeń, jakie wiążą się z wystawieniem sztuk, a tym samym z faktu „przystrzyżenia” ich fragmentaryczności, uładzenia dysonansowości, wprowadzenia porządku dziania się (w rozumieniu akcji jako sekwencji zdarzeń skondensowanych dynamicznie w odcinku czasowym przeznaczonym na spektakl), redukcji wieloznaczności przez „dokończenie” scen otwartych, zwłaszcza tych zamykających sztukę. Nie bez powodu Różewicz wspominał o „obcości” swoich sztuk oglądanych przez siebie na scenie teatralnej, co można postrzegać jako rozminięcie, nie przyleganie jego wizji wykreowanej słowem, z wizualizacją będącą wypadkową inicjatywy reżysera, scenarzysty i aktorów, czyli wprawienia w ruch tekstu sztuki przez maszynę teatralną, „maszynę do przerobu tekstu”, jak ją określił autor *Kartoteki* (Różewicz 2011b: 50), interesującą dla twórcy, jednakże niosącą realne zagrożenie dla subtelnej materii słowa⁷. Ujawnia się tu niechęć Różewicza do nadawania sztucznych granic temu, co granic nie posiada, a co próbował wyrazić zarówno przez fragmentaryczność, jak i otwartość, przez metaforę „przyrostu naturalnego”, puchnięcia, rozrostu, rozłazenia się, ekspandowania, tak jak to jest w przypadku śmieci w *Starej kobiecie* – śmieci zgromadzonych wokół, w przestrzeni zajmowanej przez ludzi, ale i ludzi-śmieci, wielowarstwowych, jak tytułowa bohaterka; także ludzkiej marmolady w *Grupie Laoookona*, czy rozłazenia się materii tekstu i słowa w *Przyroście naturalnym* i *Akcje przerywanym*. Przeciwnym biegunem tych procesów jest z kolei klaustrofobiczne zawężanie, redukcjonowanie przestrzeni „działania” słowa, tłoku czynionego przez ludzką ekspansję cielesną i słowną (pompatyczne mowy, wielosłowie), co zobrazowane zostaje zarówno w *Przyroście naturalnym*, jak i w *Śmieszonym staruszku*⁸. Także odwracanie perspektywy przestrzeni, np. sprowadzanie jej do poziomu prezentacji „na czworakach” (sztuka pod takim tytułem), niejako do poziomu animalistycznego, zdaje się być świadomą prowokacją twórcy, zwłaszcza że dotyczy bohatera o imieniu Laurenty, który jest artystą, co można odczytywać jako aluzję do lauru poetyckiego, zasług twórczych, przy paradoksalnym obnażeniu kabotyństwa, inercji i bezczynności, czy bezużyteczności jego egzystencji⁹.

Kwestią istotną w dyskursie Różewicza z konwencją teatralną jest wskazanie na sztuczność podziałów przestrzeni i czasu: przestrzeni dzielonej na widownię i scenę, oddzielanie kurtyną (nie tylko przestrzeni, ale i sekwencji zdarzeń), wprowadzanie przerw (czasem nieuzasadnionych niczym innym niż konwencją), sugerowanym, narzucanym czasem trwania wystawianej sztuki. Komentując *Starą kobietę* autor zauważa: „Gdyby przedstawienie było konsekwentne, po linii «pierwszego poruczenia» i wizji, gdyby rosło, to ten dramat byłby otwarty. On by rósł. Nie trzeba by było wcale przecinać kurtyną przedstawienia” (Różewicz 2011b: 50). To, że reżyser próbował robić przerwę w *Świadkach*, w tym poemacie rozpisanym na głosy, jak to zauważył autor (Różewicz 2011b: 51), jest dowodem niezrozumienia,

⁷ Jako zagrożenie ze strony maszyny teatru, w tym reżysera, Różewicz widział np. skreślenia (co zapewne byłoby również trudne do zaakceptowania przez niego w adaptacjach radiowych jego sztuk). Swoją niechęć do reżyserskich skreśleń autor uzasadnia w *Językach teatru*: „Wielu reżyserów jak gdyby nie chce zrozumieć, że ja sam bardzo dużo skreślałam. Przed drukiem. Ja nie jestem przeczulony i nie pilnuję każdego słowa. Ale to są struktury podobne do wiersza, do poematów, a nawet wierszy lirycznych. I te zabiegi chirurga, to jest, że się tak wyrażę, chirurgia twarda, ale i miękka... Te zabiegi muszą być ogromnie delikatne w materii moich sztuk. To nie może być tak, że skreślisz dwie trzecie i to nadal będzie żyło... Bo ja sam w trakcie pisania skreśliłem już prawdopodobnie trzy czwarte. W całościach i w poszczególnych zdaniach. Nawet w tak bardzo literackich sztukach, jak *Białe małżeństwo* czy *Pułapka*. Żywiot słowa nie może być w nich unicestwiony!” (Braun [i] Różewicz 1989: 57).

⁸ O cielesności, funkcjach słowa i ciszy por. Niziołek 2004 oraz Baluch, Sugiera, Zajac 2002.

⁹ O różnorodnych eksperymentach i grach z formą, konstrukcją bohaterów zob. Górka 2014: 187–202.

przywiązania do pewnych skostniałych, anachronicznych form, wygodnych dla widza i całej inżynierii teatralnej. Tendencja do zacierania „czystości” form gatunkowych (Wyka 1977: 83–99), co w przypadku poetyki Różewicza skutkowało „wędrowaniem” wierszy do sztuk, wprawianiem ich w nowe konteksty, przejawia się również w swoistej nonszalancji w traktowaniu potencjalnego widza przyzwyczajonego do akcji, rozumianej jako dzieło się, sekwencja zdarzeń. Bezruch, miałość akcji, kreowanie „zdarzeń wewnętrznych” to nie tyle skłon ku teatrowi poetyckiemu czy wizyjnemu, ile realistycznemu, zbliżonemu do życia, w którym przeważa właśnie brak akcji, inercja. Z kolei jednak autor *Przyrostu naturalnego* z powodzeniem wprowadza dramatyzm do gatunków „niescenicznych” – wierszy, poematów (*Et in Arkadia ego*), opowiadań (*Moja córeczka* – świetnie nadająca się na scenę i realizację filmową, zgodnie zresztą z pierwotnym zamysłem scenariusza filmowego). Koncepcja teatru realistycznego współgra z zamiarem bazowania na codzienności, nawiązywania do sytuacji dnia powszedniego. W tym sensie sztuki Różewicza są literackim zapisem doświadczeń przeciętnych obywateli epoki PRL, owych świadków i uczestników teatru życia w okresie małej stabilizacji, posługujących się niewyszukanym językiem użytkowych komunikatów. Ale z tych codziennych, typowych doświadczeń Różewicz wysnuwa wizję przesyczone wręcz profetyczną intuicją.

3.

Radio – przestrzeń teatralnych, wyobraźniowych możliwości

Kwestię zasygnalizowaną w powyższym punkcie chciałabym przedstawić w odniesieniu do kilku istotnych składników materii literacko-teatralnej, stanowiących „kościel” sztuk Różewicza, otwierających różnorodne możliwości i konfiguracje w obrębie wzajemnego oddziaływania na siebie oraz na całość, jaką stanowi dramat.

Potencjał słowa

Słowo, zgodnie z wypowiedziami Różewicza, odgrywa dominującą rolę w jego sztukach, stając się podstawowym budulcem akcji, określając relację między bohaterami, a także ilustrując różnorodne emocje, wyrażane w zróżnicowanych formach wypowiedzi: od dialogu i monologu począwszy, poprzez wiersze, piosenki, refreny, oracje, przemówienia, przysłowia, czy wreszcie takie środki wyrazu, jak aliteracje, rymy, powtórzenia czy porównania. Różewicz chętnie wprowadza język „pozornie” potoczny i kolokwialny, obrazujący realia codzienności oraz określający status przeciętnego bohatera z tłumu, anonima, opisywanego przez kartotekową fiszkę czy numer (z numerowanymi bohaterami mamy do czynienia np. w *Świadkach albo naszej małej stabilizacji*). „Zabawy” słowem, sięganie do etymologii, z jednej strony wynikają z dążenia do precyzyjnego wyrażania znaczeń, co określa specyficzną poetykę Różewicza, z drugiej zaś są rezultatem jego lingwistycznych zainteresowań

oraz dbałości o przyleganie słów do prezentowanych sytuacji. Temu służą działania zdążające do kompromitacji wielosłowa, obnażania mechanizmu słowotoku, gubiącego czy zakrywającego intencje bohaterów, kamuflujące autentyczne emocje, które niejednokrotnie powodują werbalną blokadę, stając się przeciwnym biegunem „ślinotoku”, jak to określał twórca *Kartoteki*. Potencjał warstwy słownej dramatów Różewicza w radiu wynika ze specyfiki tego medium, różnej od „wizualnej” przestrzeni teatru scenicznego, gdzie głos obserwowanego na scenie aktora wybrzmiewa inaczej niż w radiu, w którym osoby mówiącej nie widzimy, zatem nie jesteśmy w stanie zaobserwować wyrażanych przez nią emocji, mimiki czy gestu. Można uznać, że w tym sensie fale eteru są ograniczeniem dla tworzywa słowa, na którym bazują sztuki teatralne. Wydaje się to zgodne z przekonaniem Różewicza, postrzegającego siebie jako twórcę silnie „związanego z materialnością bytu, z jego fizycznością” i tłumaczącego w *Językach teatru* kwestię „wcielenia słowa” w ciało aktora odtwarzającego postać dramatu:¹⁰ „Moje idee teatralne ubrane w takie czy inne słowa i dialogi szukają sobie zawsze ciała. A więc aktora, w którego muszą wejść, żeby zaistnieć” (Braun, Różewicz 1989: 60–61). Ale też taki „ograniczony” sposób ekspresji otwiera szczególne możliwości dla pracy wyobraźni słuchacza, „pomijającego” niejako wygląd, mimikę i gestykulację aktora, słuchacza samodzielnie (współ)kreującego postać za pomocą „nagiego słowa”¹¹.

Potencjał muzyki i akustyki

Chociaż Różewicz niejednokrotnie w wywiadach podkreślał, że nie jest znawcą muzyki i bliżej mu do sztuk plastycznych niż audialnych, chętnie wzbogacał warstwę znaczeniową swoich dramatów ilustracjami muzycznymi i akustycznymi, akcentowanymi w didaskaliach. Sugerował np. konkretne tytuły i autorów motywów muzycznych, które w jego opinii stanowić mogły adekwatną oprawę poszczególnych scen czy aktów. Wykazywał się w tych wyborach wyczuciem, intuicją procentującą trafnym doborem znanych, charakterystycznych melodii do przedstawianych scen i dialogów¹². Myślenie sceniczne, uwrażliwienie na plastyczność przestrzeni, nie wyklucza w jego przypadku „predyspozycji” słuchowych. Różewicz-poeta i twórca teatralny „podgląda” i „podśluchuje”¹³, niejednokrotnie nasłuchuje odgłosów codziennego życia, selekcjonuje je i układa w sceny imitujące prawdziwe życie. Porównanie procentowej zawartości didaskaliów odnoszących się do plastycznego dookreślenia poszczególnych scen w stosunku do tych, które sugerują pewne rozwiązania akustyczne, przekonuje jednak o przewadze pierwszych nad drugimi. W uwagach akustycznych dla czytelnika i realizatorów teatralnych Różewicz wykorzystuje przede wszystkim propozycje odnoszące się do typowych skojarzeń muzycznych, czy szerzej akustycznych (o których wspomnę na końcu artykułu), np. w *Świadkach albo naszej małej stabilizacji* proponując jako oprawę sielankowej scenerii barokową muzykę francuską czy motety roko-

¹⁰ Zob. Niziołek 2004.

¹¹ To bardzo trafne określenie funkcji słowa w słuchowisku zawdzięczamy Sławie Bardijewskiej (Bardijewska 2001). Jej koncepcje rozwijane były przez badaczy w następnych latach. Zob. m.in. Kopciński 2008; Pleszkun-Olejniczakowa 2011a, 2011b, 2011c; Godlewska-Byliniak 2012; Bachura-Wojtasik 2012; Łastowiecki 2019.

¹² Por. Białas 2011: 297–311; Pawlik, Bachura-Wojtasik 2012: 160–186; Zwolińska 2018b: 218–226.

¹³ Można w jego przypadku mówić o literackiej postawie voyeurysty, co uwidacznia się w sposobie narracji, np. w *Śmierci w starych dekoracjach*, czy w wielu innych opowiadaniach. Technika podglądania i podśluchiwania niejednokrotnie ujawnia się w dramatach oraz w liryce.

kowe lub jeszcze bardziej ogólnie – muzykę romantyczną w wybranych scenach *Białego małżeństwa*. Marsz wojskowy, dźwięk trąbki, rytmiczna muzyka orkiestrowa przywoływane są w didaskaliach *Pułapki* (np. w scenie *U fryzjera*), czy w *Odejsiu Głodomora*, stając się oprawą scen zbiorowych, podkreślających alienację bohaterów w społeczności, sugerując zagrożenie, potęgowane głośnymi, rytmicznymi dźwiękami, czy też dźwiękami kakofonicznymi, jak dzieje się w *Starej kobiecie* (np. w wątku przywołującym retrospekcję wojenną). Mistrzowskie wykorzystanie dźwiękowych walorów sztuki dramatycznej prezentuje Julia Wernio w radiowej wersji *Pułapki*¹⁴, w której na plan pierwszy wysuwają się skrzypcowe solówki w wykonaniu Katarzyny Dudy, nie tylko wprowadzone jako element delimitacji scen, ale też leitmotiv, dźwiękowo opisujący emocje kumulujące się w odgrywanych obrazach, dialogach, interakcjach. Wzbogacenie warstwy znaczeń przez elementy muzyczne tej ważnej w dorobku Różewicza sztuki, świadectwa jego fascynacji osobą i twórczością Franza Kafki, jest tym cenniejsze, że w zasadzie pozostaje rezultatem uwrażliwienia muzycznego reżyserki, gdyż sztuka w wersji literackiej jest ascetyczna, jeśli chodzi o ilość didaskaliów akustycznych.

Potencjał i ograniczenia ciszy jako środka artystycznego wyrazu (oraz delimitacji)

Cisza w radiowym przekazie artystycznym, jakim jest słuchowisko, pełni szczególną rolę¹⁵. Choć można ją porównywać z funkcjami nadawanymi jej w teatrze scenicznym to zauważyć można pewne odmienności, wynikające z różnicy medium, a zatem sposobu przekazu zapisu literackiego. Cisza na scenie teatralnej oraz radiowej może pełnić rolę środka delimitacji, oddzielającego poszczególne sceny czy akty, może także być środkiem ekspresji, wyrazem silnych emocji, podkreślanych zawieszeniem głosu w poszczególnych wypowiedziach i dialogach bohaterów (aktorów odtwarzających role w sztuce). Autor sztuk niejednokrotnie w didaskaliach sugeruje te pauzy, ale też wiele zależy od interpretacji reżysera, realizatora dźwięku i aktorów. Cisza jako środek delimitacji w radiowych realizacjach sztuk Różewicza odgrywa większą rolę niż w teatrze scenicznym, zastępując niejako tradycyjną kurtynę, przyciemnienie sceny (wygasanie światła), czy opuszczenie sceny przez aktorów. W radiowym słuchowisku, nie operującym wizualnymi środkami wyrazu, zastępuje się je akustyką (np. wygasanie melodii, ściszenie głosu i efektów tła, do ciszy włącznie). Syntetycznie rzecz ujmując, w radiowych adaptacjach sztuk Różewicza (*Stara kobieta wysiaduje*, *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja*, *Pułapka*, *Odejsie Głodomora*, *Akt przerywany*, *Śmieszny staruszek*, *Kartoteka*) cisza wykorzystywana jest w obu wspomnianych wyżej funkcjach: jako przerywnik między scenami i aktami (choć częściej takim przerywnikiem jest element muzyczny czy akustyczny) oraz jako środek ekspresji w wypowiedziach bohaterów. Twórcy adaptacji radiowych generalnie uniknęli niebezpieczeństwa nadmiernego wydłużenia

¹⁴ Słuchowisko wyemitowane zostało w Programie II Polskiego Radia 9 stycznia 2016 roku w *Wieczorze ze słuchowiskiem*. Muzykę skomponował Piotr Salaber, sztukę zrealizował Tomasz Perkowski. W rolach głównych wystąpili: Marcin Bosak jako Franz, Julia Kijowska jako Greta, Piotr Adamczyk jako Maks, Piotr Dąbrowski jako Herman, ojciec Franza. Szerzej o słuchowisku zob. Zwolińska 2018: 188–217.

¹⁵ Por. Pleszkun-Olejniczakowa 2011b: 59–140.

momentu ciszy, co odbiorca słuchowisk mógłby uważać za usterkę techniczną, zakłócenie, przerwę w odbiorze. Z jednym wyjątkiem, jakim jest *Białe małżeństwo*, gdzie bardzo ważna, nieomalże niema scena kończąca sztukę, z mocnym feministycznym akcentem podkreślonym gestem Bianki obcinającej włosy i rzucającej swoje ubranie w ogień kominka, w radiowej realizacji, pozbawionej możliwości wizualizacji gestów bohaterki, prowadzić może słuchacza do konsternacji, niezrozumienia, zwłaszcza słuchacza nie znającego tekstu sztuki. Być może reżyser słuchowiska uniknąłby tego niepożądanego efektu, wprowadzając objaśnienie narratora czy reakcję słowną innej postaci sztuki, w tym przypadku partnerującego Biance Beniamina, co jednak byłoby odejściem od literackiej koncepcji omawianej sceny¹⁶.

Cisza jako środek artystycznego wyrazu znakomicie zagrała w innej znanej sztuce Różewicza – w *Pułapce*, wyreżyserowanej zarówno na scenie teatralnej¹⁷, jak i radiowej przez Julię Wernio. Zwrócić można uwagę na sceny, w których występuje główny bohater – Franz, niejednokrotnie milczący, prowokujący tym milczeniem gadatliwego, dominującego w domowych scenach ojca. Konflikt postaw obu mężczyzn, wynikający z różnicy światopoglądu oraz projektów życia, wyraża się w radiowych scenach w zderzeniu nadmiaru, wręcz potoku słów Hermana z barierą milczenia Franza, stającą się rodzajem pancerza ochronnego, potęgującego jednak gniew patriarchalnego ojca. Podobnie ekspresyjną rolę milczenia można zauważyć w scenie dialogu Maksa i Grety, której przyjaciel Franza, niby posłaniec „zza grobu” (Franz, jak wynika z relacji Maksa, jest na progu śmierci), przynosi smutne wieści o jego losie. Dialog Maksa i Grety obfituje w momenty ciszy, zawieszenia głosu, wprowadzając efekt niedopowiedzenia, przerywanego jednak emocjonalnymi wybuchami gniewu i żalu porzuconej przez Franza kobiety. Milczenie w tym przypadku może być wyrazem nadmiaru emocji, trudnych do wypowiedzenia prawd, wynikać może z blokady skrywanych przez lata żalów i niemożności zrozumienia motywów postępowania bliskiej osoby.

Długość sztuk a czas antenowy

Inne ograniczenia zawężające możliwości pełnej prezentacji sztuk Różewicza na antenie radia wynikają głównie z długości sztuk poddawanych skrótom na potrzeby radiowego odbioru. Różewicz nie pisał sztuk na zamówienie czy potrzeby radia, jego utwory w każdym przypadku są słuchowiskami adaptacyjnymi, nie oryginalnymi¹⁸, a w związku z tym nie jest możliwe wierne odtworzenie ich treści w zwyczajowym czasie trwania słuchowiska, wynoszącym od 45 minut do godziny. Radykalne cięcia dokonywane przez reżyserów (np. w *Białym małżeństwie* czy w *Śmieszny staruszek*) nie są korzystne, czasem zawężają czy zniekształcają zrozumienie całości, prowadząc do zubożenia treści i sensu sztuki. Radiowe „obostrzenia” wymuszają na reżyserach kompromisy pomiędzy wyborem poszczególnych scen i rezygnacją z innych. Przykład podany już wcześniej, kiedy mowa była o ciszy jako środku radiowego wyrazu w *Białym małżeństwie* i *Pułapce* wydaje się również reprezentatywny w omawianym tu zagadnieniu. Reżyserka *Pułapki* umiejętnie wybrała te sceny i akty, które pozwoliły jej skupić się na wątkach opisujących zasadniczy konflikt sztuki: zderzenie

¹⁶ Por. Zwolińska 2018a: 141–154.

¹⁷ Premiera teatralna *Pułapki* w reżyserii Julii Wernio miała miejsce 9 grudnia 2006 roku w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie. Muzykę do teatralnej wersji sztuki skomponował Piotr Salaber.

¹⁸ Zob. na ten temat Bachura [&] Pawlik 2011 oraz Pawlik 2012.

postawy patriarchalnego ojca i nie spełniającego jego oczekiwań syna-artysty, niezdolnego do kontynuacji rodzinnych zadań głowy rodziny. Julia Wernio, inaczej niż w wersji teatralnej, zrezygnowała tym samym z szerszej ekspozycji wątku Holocaustowego, który pojawia się aluzyjnie (zwłaszcza w końcowej scenie z szafą, symbolizującą mieszczańskie, filisterskie szczęście, później zaś mebel stanowiący schronienie dla żydowskich członków rodziny). Z kolei cięcia w *Białym małżeństwie*¹⁹ są w moim przekonaniu mniej udane, niejednokrotnie uniemożliwiają orientację w relacjach pomiędzy bohaterami czy nawet zrozumienie problematyki sztuki, przepełnionej aluzjami literackimi (te prawie całkowicie zostały pominięte w wersji radiowej) oraz krytyką patriarchalnego, sarmackiego wzorca rodziny, ról narzuconych kobietom przez męską społeczność, stereotypów funkcjonujących również w czasach PRL, do których sztuka się odnosi (Chałupnik 2008: 65-78). Można zatem zadać pytanie, czy wobec niemożności pełnej prezentacji sztuk Różewicza w radiu, należy zrezygnować z ich adaptacji? Sądzę, że odpowiedź twierdząca nie byłaby korzystna w sytuacji, kiedy pojawiają się tak umiejętnie okrojone wersje jak *Pułapka* w reżyserii Wernio. Krótsze sztuki, np. *Pogrzeb po polsku* czy jednoaktówki z *Teatru niekonsekwencji* nie rodzą tego typu dylematów, ale po te tytuły radiowi twórcy sięgają mniej chętnie, wychodząc z przekonania o ich mniejszej popularności, kierując się faktem, że nie są znakiem rozpoznawczym tego twórcy.

Wizualizacje sugerowane w didaskaliach i ich słuchowiskowe przetworzenia

Innym ograniczeniem teatru radiowego jest niemożność wizualizacji przestrzennych rozwiązań sugerowanych przez twórcę sztuk w didaskaliach. Teatr sceniczny posiada pod tym względem przewagę, a scenografia ma zasadnicze znaczenie jako element unaoczniania propozycji autorskich. Jest to szczególnie ważne w przypadku twórców wyróżniających się zmysłem plastycznym, a tak było w przypadku Różewicza. Przestrzenna kompozycja poszczególnych scen, sposób wypełnienia rekwizytami, także kostiumy aktorów, wykonywane przez nich gesty oraz miny – to elementy, które trudne albo wręcz niemożliwe są do akustycznego przedstawienia w słuchowisku. Dźwiękowe rozwiązania stosowane przez realizatorów dźwięku radiowego teatru wyobraźni sprowadzać się mogą np. do typowych skojarzeń z konkretnymi pomieszczeniami, np. dźwięk sztuczków, brzęk talerzy, odgłosy płynów nalewanych do szklanek, czy informacje wypowiedane przez bohaterów odnoszące się np. do jakości spożywanych potraw akustycznie kreują przestrzeń jadalni. Tak dzieje się w dwóch kluczowych scenach *Pułapki*, odgrywanych przy stole²⁰. Innym rekwizytem wykorzystywanym w „dźwiękowych kreacjach” przestrzeni (także sygnalizacją upływającego czasu) jest tykający lub wydzwaniający godziny zegar, usytuowany np. w pokoju gościnnym, czy szum samochodów, dźwiękowo „opisujący” przestrzeń publiczną, ulicę, np. w *Świadkach albo naszej małej stabilizacji* oraz megafon, przez który podawane są informacje na temat odjeżdżających pociągów, akustycznie opisujący przestrzeń dworca w sztuce *Stara kobieta wysiaduje*. Istnieje jednak wiele sytuacji scenicznych, które bardzo trudno

¹⁹ *Białe małżeństwo*, adaptacja i reż. W. Modestowicz, realiz. akust. M. Kubera, oprac. muz. T. Obertyn, emisja 16.10.2011, zapis w archiwum Polskiego Radia w Warszawie.

²⁰ Szerzej na ten temat piszę w Zwolińska 2019: 190–203.

zobrazować w teatrze radiowym poprzez dźwięk. Tak dzieje się nie tylko we wspomnianej niemej scenie z *Białego małżeństwa*, ale też np. w *Starej kobiecie* trudno oddać efekt akustyczny „narastających” śmieci, coraz szczelniej wypełniających scenę. Kluczowa scena z krztuszającym się jajkiem bohaterem *Pogrzebu po polsku* również wymaga umiejętności w dźwiękowym unaocznieniu powodu nagłej śmierci, choć w tym przypadku trafność efektu zależy przede wszystkim od gry aktora. Przykłady naszkicowanych tu ograniczeń można byłoby mnożyć, jest to problematyka rozległa, niemieszcząca się w krótkim artykule. Dodam zatem, że miarą tego problemu może być spektakl *Odejście Głodomora*, wyreżyserowany w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu w 2015 roku (premiera miała miejsce 11 października w Teatrze na Strychu), którego eksperymentalna forma, polegająca na odegraniu sztuki na scenie w zupełnych ciemnościach, czyli tak, jak to dzieje się w przypadku słuchowisk radiowych, uzmysłowić mogła, co widz (w tym przypadku słuchacz teatralny) traci, nie oglądając scenografii i aktorów, a polegając tylko na słuchu²¹.

Ten skrótowy ogląd tematu możliwości i ograniczeń sceny radiowej dla wyobraźniowego kreowania scen poszczególnych dramatów Różewicza przy pomocy bodźców akustycznych prowadzić może do wniosku, że radiowy teatr wyobraźni, będący przestrzenią prezentacji form słuchowiskowych, w pewnych aspektach nie może konkurować z teatrem żywego słowa, zwłaszcza w kwestii wizualizacji rozwiązań scenograficznych, sugestii efektów plastycznych, czy potencjału związanego z ekspresją mimiczną i gestem przekazywanym w grze aktorskiej. Ograniczenia te jednak aktywizują wyobraźnię słuchacza, zezwalając na większą dowolność w odbiorze z „zakrytymi oczyma” i wyczulonym słuchem²². Jest to odbiór innego rodzaju niż ten odbywający się na widowni teatru scenicznego, indywidualny i intymny, oparty też na zróżnicowanej wrażliwości słuchowej i wyobraźniowej użytkownika radia. Paradoksalnie to, co jest ograniczeniem medium (brak bodźców plastycznych, wrażeń wizualnych) stać się może potencjalną korzyścią. Być może też wspomniane skróty stosowane w słuchowiskowych formach – adaptacjach sztuk Różewicza, wynikające z ograniczeń czasu antenowego, wpisywałyby się w założenia fragmentaryczności i otwarcia, niedokończenia, swoiście postrzeganego dzieła w toku, naśladowującego życie. Propozując odważne, awangardowe i eksperymentalne rozwiązania formalne oraz artystyczne (np. w *Akcie przerywanym*, przygotowanym przez studentów PWSFTViT w Łodzi²³) radio mogłoby dopełniać (uzupełniać, zastępować) braki i ograniczenia związane z przekazem scenicznym w teatrze żywego słowa, który nie do końca przylegał do zamiarów Różewicza-dramaturga, jak sygnalizował we wspomnianych na początku artykułu rozmowach z Kazimierzem Braunem i Konstantym Puzyną.

²¹ Więcej zob. Zwolińska 2018c: 184–188.

²² Co jest oczywiście założeniem zgodnym z filozofią teatru wyobraźni, sformułowaną przez Hulewicza 1935, rozwijaną przez kolejnych badaczy, m.in. Kaziowa 1973; Tuszewskiego 2005; Blausteina 2005; Łastowickiego 2013.

²³ Adaptacja, reżyseria oraz oprac. muz. K. Czeczot, realizacja A. Brzoska, premiera 2 marca 2014 roku, zapis z archiwum PR w Warszawie.

Bibliografia

- Bachura, Joanna 2012. *Odsłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Bachura, Joanna [&] Aleksandra Pawlik 2011. „Słuchowisko i jego «anatomia»”. W: Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa [&] Joanna Bachura [&] Aleksandra Pawlik. *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Bachura, Joanna [&] Aleksandra Pawlik 2012. „Znaczeniowa funkcja muzyki w słuchowisku”. *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica* 17: 160–186.
- Baluch, Wojciech [&] Małgorzata Sugiera [&] Joanna Zając 2002. *Dyskurs, postać i płęć w dramacie*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Bardijewska, Sława 2001. *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*. Warszawa: Wydawnictwo Elipsa.
- Białas, Maciej 2011. „Radio w upowszechnianiu wielkiej muzyki”. W: Grażyna Stachyra [&] Elżbieta Pawlak-Hejno (red.). *Radio i społeczeństwo*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Blaustein, Leopold 2005. „O percepcji słuchowiska radiowego”. W: Leopold Blaustein. *Wybór pism estetycznych*. Kraków: Universitas.
- Braun, Kazimierz [&] Tadeusz Różewicz 1989. *Języki teatru*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Chałupnik, Agata 2008. „Różewicza teatr płci. Z perspektywy krytyki genderowej”. W: Joanna Puzyrna-Chojka (red.). *Re: Wizje Różewiczowskie*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Cieślak, Robert 2021. „Głupota w mediach i milczenie Poety. Tadeusza Różewicza gra z dziennikarstwem i dziennikarzami”. *Tekstualia* 1/64 (*Głos poety. Tadeusz Różewicz w 100. rocznicę urodzin*): 95–108.
- Dziedzic, Maja 2015. *Musca domestica. Epifanie Tadeusza Różewicza*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Godlewska-Byliniak, Ewelina 2012. *Teatr radio-logiczny Tymoteusza Karpowicza*. Warszawa: Wydawnictwo UW.
- 2014. „Człowiek wobec tego, co nie-ludzkie w twórczości Wisławy Szymborskiej i Tadeusza Różewicza”. W: Justyna Tymieniecka-Suchanek (red.). *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze. Od humanizmu do posthumanizmu*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Hulewicz, Witold 1935. *Teatr Wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radiowym. Głosy dyskusyjne*. Warszawa: Biblioteka Radiowa.
- Kaziów, Michał 1973. *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*. Katowice: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kopciński, Jacek 2008. *Nasłuchiwanie: sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*. Warszawa: IBL PAN, Biblioteka „Więzi”.
- Lisiewicz, Joanna 2017. *Milczenie w teatrze Samuela Becketta i Tadeusza Różewicza*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Łastowiecki, Janusz 2013. „Wielka wspólnota osobnych”. *Tekstualia* 1 (32): 39–52.
- 2019. *Specyfika odbioru słuchowiska radiowego: na przykładzie polskich realizacji gatunku*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Niziołek, Grzegorz 2004. *Ciało i słowo. Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Paszek, Jerzy 1984. *Sztuka aluzji literackiej: Żeromski, Berent, Joyce*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Pleszkun-Olejniczakowa, Elżbieta 2011a. „Intencje interpretacyjne wpisywane w słuchowiska za pomocą słów i dźwięków”. W: Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa [&] Joanna Bachura [&],

- Aleksandra Pawlik. *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- 2011b. „Jak jest zrobione słuchowisko?: o morfologii i znaczeniu, o kreacji i znaku”. W: Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa [&] Joanna Bachura [&], Aleksandra Pawlik. *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- 2011c. „Słowa, głosy, dźwięki w słuchowiskach radiowych”. W: Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa [&] Joanna Bachura [&] Aleksandra Pawlik. *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Różewicz, Tadeusz 2011a. „Poezja, dramat, film. Tadeusz Różewicz o swojej twórczości”. W: Tadeusz Różewicz. *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*. Oprac. Jan Stolarczyk. Wrocław: Biuro Literackie.
- 2011b. „Rozmowy o dramacie. Wokół dramaturgii otwartej”. W: Tadeusz Różewicz. *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*. Oprac. Jan Stolarczyk. Wrocław: Biuro Literackie.
- Szydłowska, Waleria 1977. *Egzystencjalizm w kontekstach polskich. Szkic o doświadczeniu, myśleniu i pisaniu powojennym*. Warszawa: Wydawnictwo IFS PAN.
- Tuszewski, Jerzy 2005. *Paradoks o słowie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Wyka, Kazimierz 1977. „Problem zamiennika gatunkowego w pisarstwie Różewicza”. W: Kazimierz Wyka. *Różewicz parokrotnie*. Oprac. Marta Wyka. Warszawa: PIW.
- Zwolińska, Barbara 2018. *Twórczość Tadeusza Różewicza w radiu. Studium przypadku*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- (red.) 2019. *(Nie)smak w tekstach kultury XIX–XXI wieku. Nie tylko o kulturze jedzenia i picia*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.