

Joanna Bachura-Wojtasik

<https://orcid.org/0000-0003-3247-7420>

Wydział Filologiczny
Uniwersytet Łódzki

Eliza Matusiak

<https://orcid.org/0000-0003-2455-0245>

Wydział Filologiczny
Uniwersytet Łódzki

Dźwiękowa sztuka elitarna. Szkic o słuchowisku poetyckim na podstawie wybranych utworów Janusza Kukuły

Słowa kluczowe: słuchowisko poetyckie, struktura, semiotyka dźwięku, Janusz Kukuła

Key words: poetic radio play, structure, sound semiotics, Janusz Kukuła

Jest to teatr trzech wyobraźni. Jest to wyobraźnia piszącego, czyli pierwszego demiurga. Druga to wyobraźnia reżysera, który to wszystko wymyśla. [...] Trzecia – i najważniejsza – to wyobraźnia słuchacza. Te trzy wrażliwości muszą się połączyć, czy jak palimpsest nałożyć na siebie. Dopiero wtedy mamy do czynienia z dziełem sztuki radiowej.

Janusz Kukuła¹

Wstęp

Teatr radiowy – pisała Sława Bardijewska (1978: 7) – „[...] nacechowany jest literacko – unieważnia w swoim obszarze kanony literackiej prozy, wsparty na dramaturgii – odrzuca ostre rygory dramatu scenicznego, pozornie daleki od poezji – chętnie wkracza na tereny dla niej zastrzeżone². Czym są owe „tereny zastrzeżone”? Z pewnością stanowią przestrzeń dla twórczości autorów słuchowisk poetyckich². W artykule próbujemy uchwycić istotę i specyfikę tej odmiany audialnego teatru³. Genologiczne rozważania o tożsamości gatunkowej

¹ Fragment wywiadu z Januszem Kukułą (za: Kowalczyk 2015).

² Wśród autorów wybitnych słuchowisk poetyckich wskazać należy choćby Marię Brzezińską, autorkę utworów *Miłość, droga Pani Schubert* czy *Treny dla Amelii* (zob. Bachura-Wojtasik 2015).

³ Jeden z pierwszych teoretyków radia, Józef Mayen (1965: 148–183), definiował słuchowisko poetyckie jako lirykę udramatyzowaną i rozgłosowaną na zasadzie dialogicznej, tworzącą dramatyczną czy paradramatyczną całość zespoloną z wierszy.

słuchowisk poetyckich koncentrują się wokół utworów Janusza Kukuły⁴. Z uwagi na niezwykle obszerny zasób dzieł reżysera i dyrektora Teatru Polskiego Radia rozważania nasze skupiać się będą głównie wokół kilku wybranych tytułów: *Czym jest miłość?* (2005), *Z otchłani* (2008), *Wszystko. Poeeci Skamandra* (2018), *Dwaj Panowie N.* (2011), *Bolesław Leśmian. Autobiografia* (2017) oraz *A kochanie od wieczności nie jest krótsze* (2006). Uznałyśmy je, po przesłuchaniu około pięćdziesięciu audycji w reżyserii Kukuły⁵, za reprezentatywne dla tej odmiany gatunkowej radiowego teatru.

Naszym celem jest nie tylko analiza i interpretacja wskazanych powyżej utworów audialnych, ale przede wszystkim próba całościowego spojrzenia na słuchowisko poetyckie i zaproponowanie teoretycznej koncepcji jego budowy. Nie chcemy powielać utopijnych idei strukturalistów⁶, próbujących stworzyć uniwersalny model tekstu literackiego, lecz wychodzimy z założenia, że każdy utwór – w naszym przypadku utwór z dziedziny sztuki audialnej – posiada swoistą budowę. Pewne elementy są w konstrukcji słuchowisk poetyckich niezmiennie, inne oczywiście decydują o odmienności każdego tekstu. Jak pisał Roland Barthes w głośnym eseju zatytułowanym *S/Z* z 1970 roku:

Trzeba zatem wybierać: albo wprawić wszystkie teksty w ruch wahadłowy, zrównać je pod okiem obojętnej nauki, zmusić je do ponownego, indukcyjnego połączenia się z Kopią, by je z niej następnie wywieść; albo też wrócić do tekstu, bacząc nie tyle na jego odrębność, co na tworzącą go grę, zapewnić mu spójność – zanim jeszcze zaczniemy o nim mówić – w ramach nieskończonego paradygmatu różnicy, podporządkować go od razu pewnej fundamentalnej typologii, pewnemu wartościowaniu (Barthes 1999: 37).

⁴ Janusz Kukuła – reżyser radiowy, poeta, scenarzysta. Dyrektor i główny reżyser Teatru Polskiego Radia w latach 1992–2006 oraz 2009–. Laureat Prix Italia za reżyserię słuchowiska Andrzeja Mularczyka *Cyrk odjechał, lwy zostały* (1996). Wielokrotnie nagradzany na festiwalach twórczości radiowej, w tym na festiwalu „Dwa Teatry” w Sopocie: za reżyserię *Ostatniej taśmy Krappa* według dramatu Samuela Becketta (2001), Grand Prix za reżyserię słuchowiska Cezarego Harasimowicza *Dziesięć pięt* (2002) oraz Grand Prix za reżyserię słuchowiska *Królowa i Szekspir* według dramatu Esther Vilar (2014). Reżyserował spektakle multimedialne w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. W. Lutosławskiego: *Maraton z Panem Tadeuszem* (1998), *Juliusza Słowackiego godziny myśli* (1999), *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego (2001), *Tryptyk rzymski* Jana Pawła II (2003), *Dalekie wybrzeża ciszy* według tekstów Jana Pawła II (2014). Scenarzysta i reżyser koncertu z okazji 75-lecia Polskiego Radia – *Radio Pamięć* (2000). Reżyser, adaptator, scenarzysta radiowych seriali: *Trylogii* (1997–1999), *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza (2001), *Władcy Pierścieni* według J.R. Tolkiena (2002), *Motelu w pół drogi* (2006–2008, 2012–2013), *Ręcznej roboty* (2011), *Każdy żyje, jak umie, czyli skąd się wzięli „Sami swoi”* (2011). W dniu 85. rocznicy nadania przez Polskie Radio pierwszego słuchowiska, *Warszawianki*, czyli 29 listopada 2010 roku, wyreżyserował ten dramat Wyspiańskiego w Studiu im. W. Lutosławskiego. Wydał powieść *Miłość to znaczy*, tomiki poezji: *To znaczy* i *Znaczy* oraz książkę dla dzieci *Szymus i Helenka*. Laureat Złotego Mikrofonu (2000) oraz Nagrody Rady Programowej Polskiego Radia (2013). Biogram Kukuły opracowany na podstawie sylwetki zamieszczonej w katalogu festiwalowym „Dwa Teatry – Sopot 2015”.

⁵ Wykaz audycji wyreżyserowanych przez J. Kukułę z lat 1982–2018 udostępnił nam – wraz z możliwością odsłuchania – pracownicy Teatru Polskiego Radia.

⁶ Apogeum fascynacji strukturalizmem, nurtem, który objął wszystkie dziedziny nauk humanistycznych, przypada na lata sześćdziesiąte XX wieku (zob. Burzyńska i Markowski 2006: 199–224, 281–297).

Teza ta zawiera się także w intencji naszej pracy. Rozważania rozpoczynamy od genologicznego rysu słuchowiska jako gatunku radia artystycznego oraz od semiotyki materii radiowej i znaczenia wszelkich dźwięków, w tym muzyki, dla interpretacji słowa pierwotnie napisanego. Słuchowisko poetyckie traktujemy jako jedną z odmian teatru radiowego⁷ i próbujemy przypatrzeć się jego budowie oraz fonicznemu kształtowi. Wskazujemy na specyficzne właściwości tej odmiany gatunkowej, które – podobnie jak w przypadku poezji – często są nieuchwytnie dla odbiorcy.

Poezja może być wielokrotnie odczytywana przez pryzmat indywidualnych doświadczeń czytającego. Podobnie jest w przypadku słuchowiska poetyckiego, które najczęściej powstaje na podstawie wierszy wcześniej zapisanych. Słuchowiska poetyckie są realizacjami adaptacyjnymi, mało jest słuchowisk poetyckich oryginalnych, napisanych specjalnie na potrzeby medium radiowego, choć i takie się zdarzały⁸. I podobnie jak poezja słuchowiska poetyckie są sztuką elitarną⁹, sztuką osobistą i intymną, rozwijającą w nas emocjonalną wyobraźnię. Scenariusz i realizacja słuchowiska poetyckiego¹⁰ przefiltrowane są przez pryzmat wrażliwości autora i reżysera, a następnie dopełnienie sensów i idei odbywa się dzięki odbiorcy. Teatr radia nie istnieje bez słuchacza¹¹, który zwłaszcza w przypadku radiowych teatrów poetyckich dodaje od siebie wiele emocji, subiektywnego postrzegania metaforycznych obrazów.

Słuchowisko radiowe i jego materia semiotyczna

Słuchowisko radiowe, czy jak w latach trzydziestych XX wieku pisał Zdzisław Marynowski – „teatr wyobraźni”¹², to wyjątkowy rodzaj audycji artystycznej¹³, dzieło sztuki radiowej oparte na dźwiękowej konkretyzacji tekstu słownego. Scenarzysta (autor tekstu) oraz reżyser (autor ostatecznego kształtu audialnego) są współtwórcami tego odrębnego gatunku sztuki (Pleszkun-Olejniczakowa 2000: 185), który nie mógłby istnieć tylko w postaci tekstowej bądź tylko w postaci dźwiękowej. Słuchowisko ma zatem postać podwójną (Bardijewska

⁷ O odmianach teatru radiowego traktuje książka Aleksandry Pawlik (2014) *Teatr radiowy i jego gatunki*. Autorka wyróżnia słuchowiska oryginalne, adaptacyjne i seriale radiowe. Kryterium podziału stanowi dla niej między innymi stosunek do rzeczywistości (słuchowiska fikcyjne i paradokumentalne) oraz adresat (słuchowiska dla dzieci i dla dorosłych). Nie podejmuje jednak próby scharakteryzowania różnych odmian słuchowisk fikcyjnych, jak na przykład słuchowisko adaptacyjne na podstawie prozy bądź słuchowisko poetyckie. Uważamy, że jest to pole otwarte na teoretyczne rozważania.

⁸ Słuchowiska poetyckie tworzył między innymi Zbigniew Herbert (zob. Kopeciński 2008).

⁹ Poezja jako sztuka elitarna jest tematem audycji Justyny Majchrzak *Jak czytać i rozumieć poezję?* (Majchrzak 2017).

¹⁰ O etapach pracy nad słuchowiskiem radiowym pisze Joanna Bachura (2012: 251–259).

¹¹ Temat sytuacji odbiorcy współczesnego słuchowiska porusza J. Bachura (2012: 294–315).

¹² Nazwy użyto po raz pierwszy w 1933 roku (zob. Marynowski 1933).

¹³ Do artystycznych form radiowych (radiowych form narracyjnych) zaliczamy słuchowisko, reportaż i *feature* (por. Bachura-Wojtasik 2014: 63–79).

2001: 43). Jednym z pierwszych badaczy, który podjął się wyjaśnienia terminu „słuchowisko” w kontekście specyfiki przekazu radiowego, był Michał Kaziów¹⁴. Wielokrotnie cytowana definicja słuchowiska jego autorstwa brzmi następująco i zdaje się być pod wieloma względami nadal aktualna:

Słuchowisko to artystyczne dzieło radiowe, którego tworzywem są wyłącznie elementy foniczne (głos, mówione słowo, cisza, muzyka, odgłosy natury, głosy ptaków i zwierząt, odgłosy uruchamianych przedmiotów, wielopłaszczyznowa przestrzeń akustyczna); w strukturze swej dzieło takie podporządkowane jest poetyce literackiej, a jego dominantę stanowi niewidzialność. Akcji słuchowiska nie realizuje się na scenie mimo udziału aktorów, akcja ta konstytuuje się jako imaginatywna rzeczywistość w wytwórczej wyobraźni słuchacza (Kaziów 1973: 93).

Wśród radiowych środków wyrazu, elementów tworzących tak zwany język radia, należy wskazać: głos aktora, słowo, gest foniczny, efekty dźwiękowe, w tym dźwięki naturalne i konkretne, muzykę oraz ciszę¹⁵. Głos aktora jest jednym z najważniejszych elementów radiowego teatru, bowiem pełni funkcję interpretującą tekst, jest nośnikiem dodatkowych znaczeń, indywidualizuje bohaterów, informuje słuchacza o stanie emocjonalnym bohatera, rekonstruuje jego cechy charakteru. Dominującej pozycji głosu sprzyja integralny związek ze słowem. Współcześnie słowo wydaje się pełnić funkcję nadrzędną wobec niewerbalnych elementów fonicznych (Pleszkun-Olejniczakowa 2003). Niemniej jednak w słuchowiskach istotne znaczenie ma gest foniczny, określany jako odpowiednik wizualno-dźwiękowych zachowań człowieka pomocniczych względem słowa. Pełni zatem funkcję dopełniającą wobec mowy ludzkiej. Sens wypowiedzi akcentują wszelkie westchnienia, jęki, krzyki, przyspieszenia oddechu, chrząknięcia (niezleksykalizowane gesty foniczne), stanowiące niezwykle sugestywny środek ekspresji.

Teatr radiowy to nie tylko słowo współistniejące z głosem, lecz także różnego rodzaju efekty dźwiękowe, składające się na warstwę dźwiękowo-akustyczną spektaklu słuchowego. Tak zwana kuchnia akustyczna stanowi dźwiękowy odpowiednik wizualności, ewokuje niedostępne bezpośrednio wrażenia wzrokowe, unaocznia pozawerbalne elementy świata przedstawionego.

Muzyka oraz cisza to również istotne składniki w dopełnianiu sensów artystycznego utworu audialnego. Podstawową funkcją muzyki jest funkcja dramaturgiczna. Przejawia się ona w tym, jak twórcy kształtują przebieg konfliktu, dookreślają napięcia wewnętrzne, wywołują określone emocje słuchacza za pomocą utworu muzycznego. Z kolei cisza, która w radiu nigdy nie jest brakiem dźwięku, ma swoją wartość semantyczną i jest znaczeniowo aktywna. Staje się niejednokrotnie środkiem wyrazu silniejszym niż sam dźwięk. Może

¹⁴ Oczywiście o słuchowisku pisze się nadal, i to zarówno pod kątem teoretycznym, jak i interpretacyjnym (zob. na przykład: Bachura 2012; Pleszkun-Olejniczakowa 2012; Godlewska-Byliniak 2012; Godlewska-Byliniak 2014).

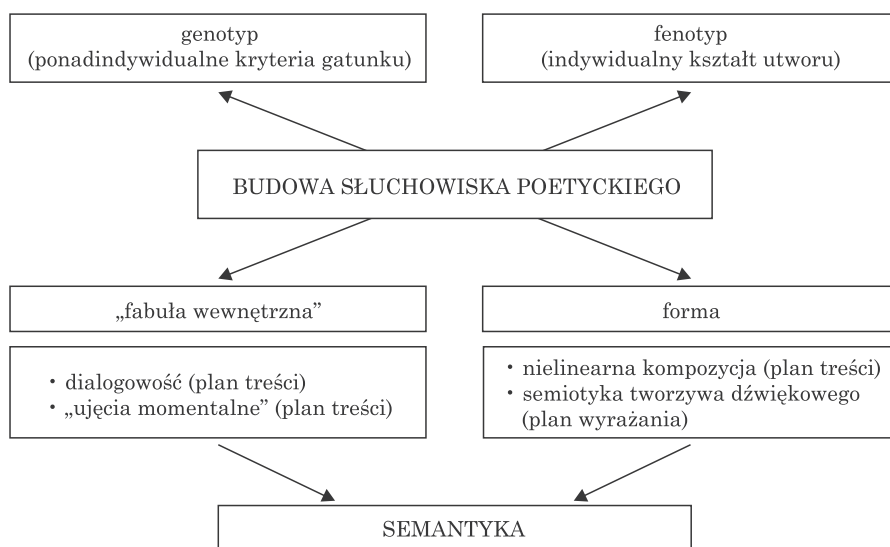
¹⁵ Terminy „znak foniczny” i „materia dźwiękowa w spektaklach radiowych” zostały szeroko omówione w książce *Odslony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe* (Bachura 2012: 132–163). W niniejszym artykule, ze względów objętościowych, zagadnienie jedynie sygnalizujemy.

pełnić ważne funkcje dramaturgiczne, między innymi budować nastrój grozy, kształtować napięcie emocjonalne, towarzyszyć zmianie miejsca akcji.

Wszystkie elementy dźwiękowej materii semiotycznej odnaleźć można w interesującej nas odmianie utworu audialnego – w słuchowisku poetyckim, choć niektóre z nich występują w mniejszym, inne w większym natężeniu.

Specyfika słuchowiska poetyckiego

Słuchowisko poetyckie traktujemy jako odmianę teatru radiowego. Jego forma jest aktualizacją pewnego określonego typu budowy utworów spełniających wyznaczniki tego gatunku/odmiany gatunkowej. Naszym celem jest deskrypcja owej formy. Zdajemy sobie jednak sprawę ze złożoności poetyckich utworów dźwiękowych, które, poza momentami typowymi dla wszystkich słuchowisk poetyckich, obejmują również uporządkowania jednorazowe, oryginalne, odbiegające od przyjętych standardów. Niemniej podejmujemy wysiłek uporządkowania i zdefiniowania specyfiki tej odmiany gatunkowej radiowego teatru. Nasze ustalenia prezentujemy poniżej (rys. 1).



Rys. 1. Schemat budowy słuchowiska poetyckiego
Źródło: opracowanie własne.

Analizując budowę słuchowiska poetyckiego, należy wziąć pod uwagę **genotyp utworu audialnego** jako nadrzędnie porządkujący dany utwór. Genotyp jest pewnym ogółem norm strukturalnych i literackich – jest wspólny większej grupie słuchowisk poetyckich, niezależnie od ich zróżnicowania na poziomie fenotypowym, indywidualizującym dzieło audialne (Sławiński

2000: 180). Słuchowiska poetyckie są zawsze słuchowiskami adaptacyjnymi, a zatem stanowią przeniesienie określonego materiału literackiego powstałego pierwotnie w konkretnym materiale semiotycznym na język innego medium (radia). Najbliższa jest nam eksplikacja terminu „adaptacja” zaproponowana przez Marylę Hopfinger (1974: 21) jako „[...] przełożenie znaczeń komunikatu sformułowanego w jednym systemie semiotycznym w taki sposób, by dzięki wyborowi najodpowiedniejszych znaków z innego systemu znakowego i najodpowiedniejszej ich kombinacji otrzymać komunikat, którego znaczenia będą zbieżne ze znaczeniem komunikatu przekładanego”.

Wszelkie adaptacje powinny być zatem traktowane jako utwory autonomiczne, a nie przyliterackie. Mimo że piszemy o słuchowiskach poetyckich, których scenariusz oparty jest na poezji, to traktujemy te utwory nie jako formę podawczą literatury, ale prezentującą nowe odczytanie literatury, jej autorską interpretację, swoistą „grę” z literackim pierwowzorem, „zradiofonizowaną”, zaprezentowaną w medium dźwiękowym. Dla scenarzystów i reżyserów słuchowisk poetyckich najistotniejsze jest przekazanie pewnych ogólnych sensów, myśli, idei, przełożenie poziomu znaczeniowo-kulturowego¹⁶. Scenariusze, swoiste prateksty tej odmiany radiowego teatru, nie są tylko przeniesieniem i odczytaniem poezji na antenie, bowiem „rozproszone” wiersze stanowią dla autorów punkt wyjścia do skomponowania całości.

Natomiast **fenotyp słuchowiska poetyckiego** to ogół cech indywidualizujących utworów, zapewniających mu niepowtarzalny charakter (Głowiński i in. 2000: 153) w obrębie literatury audialnej¹⁷. Na fenotyp danego słuchowiska składa się praca scenarzysty, a następnie reżysera, jak również odbiór i doświadczenie/kompetencje słuchacza. W rozważaniach nad fenotypem konkretnego utworu audialnego obligatoryjne zdaje się wskazanie wyróżników idiosylu reżysera, wpływa on bowiem immanentnie na ostateczny kształt tekstu kultury. Andrzej Kudra (2011: 28) wskazuje, że idiosyl należy pojmować jako „[...] styl danego tekstu danego autora, [...] styl zaś – jak określają Jerzy Bartmiński i Stanisław Gajda – to »uruchomienie przede wszystkim wartości«. Styl jest zatem głównym czynnikiem indywidualizującym i dyferencjalizującym”.

O kształcie fonicznym słuchowiska poetyckiego decydują, oprócz fenotypu i genotypu utworu, dwa inne elementy – tak zwana fabuła wewnętrzna oraz forma dźwiękowa. Planem wyrażania słuchowiska poetyckiego będzie jego płaszczyzna znakowa, czyli semiotyka materii dźwiękowej. O planie treści z kolei decyduje nieliniarna kompozycja, dialogowość i „ujęcia momentalne”, bowiem te elementy słuchowiska poetyckiego ewokują świat przedstawiony, zawartość ideową czy też sytuację komunikacyjną. Natomiast plan treści i plan wyrażania

¹⁶ Maryla Hopfinger (1974: 82–88) wyodrębniła w adaptowanym dziele trzy poziomy: budulcowy, budulcowo-znaczeniowy oraz znaczeniowo-kulturowy.

¹⁷ Termin „literatura audialna” został zaproponowany przez M. Hopfinger jako odpowiedź na zmiany dokonujące się w obrębie literatury tradycyjnej i mediów, wzajemne przenikanie się obu tych sfer, ich łączenie się i oddziaływanie, czego efektem są narodziny nowych postaci literatury, między innymi literatury audialnej właśnie, literatury do słuchania. Zaliczymy do niej radiowe formy narracyjne: słuchowisko, reportaż, *feature* (zob. Hopfinger 2010: 131–163).

wzajemnie na siebie oddziałują w warstwie znaczeniowej utworu (semantyka). Dźwiękowa materia językowa, co staramy się w artykule uzasadnić, ma ogromne znaczenie dla przekazywania treści, decyduje o ich odbiorze i interpretacji.

„Fabała wewnętrzna” słuchowiska poetyckiego jest kategorią wykraczającą poza tematykę opowieści. Pozostaje od niej niezależna, tematyka utworu nie stanowi jej immanentnego składnika. U podstaw wyznaczonego celu prezentowanej analizy leży odpowiedź na pytanie badawcze o sedno „fabuły wewnętrznej” poetyckiej realizacji audialnej – czym jest i jak należy opisać specyfikę tego terminu.

Poetyckie utwory audialne w reżyserii Janusza Kukuły

Analizując idiostyl słuchowisk poetyckich Kukuły (por. Pleszkun-Olejniczkowa 2007), można wskazać główne kręgi tematyczne, wokół których skupione są poetyckie realizacje tego twórcy. Buduje on dramaturgię wielu swych utworów wokół tematyki miłości, punktem wyjścia czyniąc wiersze poetów polskich (Haliny Poświatowskiej, Bolesława Leśmiana, Małgorzaty Hillar, Juliana Tuwima, Jarosława Iwaszkiewicza i innych). Refleksyjnie stwierdza, że „[...] nikt poza poetami nie wie, czym jest miłość”¹⁸. Drugim, acz nie mniej istotnym tematem podejmowanym przez reżysera jest pamięć ofiar Holokaustu oraz ocalałych z wojennego terroru. Do realizacji słuchowisk skupionych wokół tej tematyki wykorzystuje poezję poświęconą przeżyciom mieszkańców warszawskiego getta – między innymi wiersze takich poetów, jak Stefania Ney, Władysław Szlengel i Icchak Kacnelson. W ujęciu realizacyjnym utworów audialnych Kukuła preferuje formy tradycyjne, klasyczne. Autor nie eksperymentuje w zakresie formy, nadrzędnie traktując warstwę semantyczną słuchowisk radiowych.

Pierwsze z analizowanych słuchowisk, zatytułowane *Czym jest miłość?*, to wybór tych wierszy polskich poetów, w których piszący poczynili próbę odnalezienia odpowiedzi na to samo pytanie co zadane przez twórcę słuchowiska. Znalazły się w nim liryki między innymi: Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Haliny Poświatowskiej, Małgorzaty Hillar, Bolesława Leśmiana oraz Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Scenariusz wyłania wiele aspektów miłości, traktuje o szczęściu, tęsknocie, samotności. Tematyki miłosnej dotyka także *A kochanie od wieczności nie jest krótsze* według poezji Czesława Kuriaty. Swoisty liryczno-muzyczny portret poety wyłania się natomiast ze słuchowiska *Dwaj Panowie N.*, poświęconemu listom Cypriana Kamila Norwida i wzbogaconemu o utwory muzyczne Czesława Niemena. Audialny portret poety to także *Bolesław Leśmian. Autobiografia*, czyli realizacja radiowego teatru skupiona wokół wierszy tytułowego autora. O nadziei i poszukiwaniu sensu życia traktuje natomiast audialna adaptacja tekstów poetyckich Ernesta Brylla *Na ganeczku snu* (2013), zaś *Ja się też przytulę do ziemi cichutko* (1994) to opowieść o tęsknocie,

¹⁸ Zarejestrowana rozmowa z Januszem Kukulą z 19 marca 2018 roku [w archiwum autorek tekstu].

miłości i pięknie natury na podstawie liryków Jarosława Iwaszkiewicza. Z kolei *Wszystko. Poeci Skamandra* to słuchowisko zrealizowane na podstawie wierszy skamandrytów: Juliana Tuwima, Kazimierza Wierzyńskiego, Jana Lechonia, Antoniego Słonimskiego, Jarosława Iwaszkiewicza. *Z otchłani* jest opowieścią poetycko-dokumentalną odnoszącą się do przeżyć świadków getta warszawskiego. Podstawę jej scenariusza stanowi poezja Stefanii Ney, fragmenty poematu *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie* Iechaka Kacnelsona, a także wiersz *Pomnik* Władysława Szlengela.

Dialog

Poetyckie utwory audialne Kukuły posiadają pewną swoistość. Dyrektor Teatru Polskiego Radia w rozmowie dotyczącej istoty jego twórczości skonstatował, że podczas opracowywania scenariusza audialnej opowieści poetyckiej obligatoryjny staje się taki dobór wierszy, by pozostawały ze sobą w wewnętrznym dialogu¹⁹. Owa poetycka dialogowość jest dostrzegalna w przywołanych słuchowiskach. Wiersze korespondują ze sobą zarówno pod względem poruszanych treści, jak i poprzez swój ładunek emocjonalny. Realizuje się tu Bachtinowska idea dialogiczności mowy, bowiem wiersz jest reakcją na poetycką wypowiedź wcześniejszą i sprzyja wybrzmieniu kolejnego wiersza (Czaplejewicz i Kasperski 1983).

Michał Głowiński (1997: 40) w swych rozważaniach o narracjach literackich i nieliterackich podkreślał, że „[...] punktem odniesienia dialogu jest zawsze narracja; dialog jest mową określoną przez sytuację, narracja nią nie jest; dialog w zestawieniu z narracją jest zawsze formalnie i stylistycznie nacechowany, podczas gdy narracja może tworzyć pozór neutralności”. W słuchowiskach poetyckich dialog jest określony poprzez ładunki emocjonalne artykułowane przez osoby mówiące w wierszu. Sytuacja świata przedstawionego zostaje nakreślona poprzez opisy zdarzeń lub emocji i wrażeń wypowiedane przez postaci. Formalne i stylistyczne nacechowanie konstatacji bohaterów słuchowiska poetyckiego zależy od stylistyki danego wiersza. Autor scenariusza komponuje wiersze tak, by postaci odpowiadały sobie, dopełniały swe wypowiedzi, jednak nie zmienia warstwy tekstowej wiersza. Oznacza to, że utwór poetycki determinuje tworzywo językowe słuchowiska poetyckiego – słowa wypowiedane przez bohaterów słuchowiska są zależne od słów zapisanych przez poetę. Jednakże na dialogowość wierszy, ich językową oraz emocjonalną korespondencję wpływ ma scenarzysta poetyckiego teatru radiowego. Zatem pierwszą z cech, które można przypisać fabule wewnętrznej słuchowiska poetyckiego, jest dialogowość poezji. W słuchowiskach takich jak *Wszystko. Poeci Skamandra*, *Czym jest miłość?* oraz *A kochanie od wieczności nie jest krótsze* dialogowość jest potęgowana także poprzez naprzemienne wybrzmiewanie głosów kobiecych i męskich.

¹⁹ Zarejestrowana rozmowa z Januszem Kukułą z 19 marca 2018 roku [w archiwum autorek tekstu].

Tym samym rozmowa, którą zdają się toczyć bohaterowie, przybiera kształt dialogu przystającego do warstwy dialogowej słuchowisk fabularnych.

W słuchowisku traktującym o poezji skamandrytów opowieść zostaje otwarta wierszem *Przy okrągłym stole* Juliana Tuwima. Pierwsze trzy strofy wybrzmiewają męskim głosem, natomiast strofa czwarta – odpowiedź na słowa mężczyzny – rozpoczyna się od głosu kobiety. Ponadto również w warstwie realizacyjnej, w tworzywie audialnym – za sprawą montażu – słyszalna jest obecność kobiety w trakcie wypowiedzania kwestii przez mężczyznę. Dzieje się tak za sprawą obecności gestu fonicznego. Pomruki i westchnienia kobiety wybrzmiewające podczas wypowiedzi bohatera męskiego wzmacniają wrażenie dialogowości. Za sprawą wykorzystania gestu fonicznego zestawione wiersze lub fragmenty wierszy nie stają się scalonymi w procesie montażu monologami, a są odbierane przez słuchacza jako możliwa do zaistnienia rozmowa bliskich sobie ludzi.

W audialnej adaptacji poezji Czesława Kuriaty, czyli w słuchowisku zatytułowanym *A kochanie od wieczności nie jest krótsze*, wrażenie dialogowości wzmagają efekty tak zwanej kuchni akustycznej. W wybranych partiach tekstu słuchowiska jest słyszalny metaliczny pogłos, podkreślający istotę wypowiedzi kobiety. Ponadto utwór otwierają niepokojące dźwięki akustyczne przechodzące w muzykę eksperymentalną. Zabiegi te implikują nastrój świata słuchowiska, wzbudzając niepokój i niepewność, oczekiwanie – za sprawą dialogu bohaterów wspartego komentarzem narratora – na rozwój nieuniknionych zdarzeń.

Interesującym rozwiązaniem realizacyjnym posłużył się reżyser w komponowaniu poetyckiego dialogu w słuchowisku *Ja się też przytulę do ziemi cichutko*. Bohaterowie zdają się uzupełniać kwestie wypowiedziane przez drugą postać, dopowiadając fragmenty wersów lub powtarzając je. Ich pozostawanie w nieustannym kontakcie zaakcentowano w trakcie montażu poprzez nałożenie fragmentów wypowiedzi kobiety i mężczyzny. Ów zabieg determinuje dramaturgię utworu, wywołuje wrażenie rozmowy osób, które są w stanie niemal odczytywać wzajemnie swe myśli.

Wiersze prezentowane we wspomnianych już słuchowiskach poetyckich ujęto w scenariuszach tak, by artykułowane były jako monologi postaci. Właściwe dla skamandrytów wiersze-monodramy (Głowiński 1997: 108) skomponowano jednak w sposób dialogiczny, by konstatacje wybrzmiewające niczym monolog wewnętrzny podmiotu lirycznego znalazły odpowiedź, komentarz lub kontrapunkt w słowach „interlokutora”. Tak samo przedstawiono monologi wewnętrzne osób mówiących w wierszach składających się na audialny autoportret Leśmiana – *Bolesław Leśmian. Autobiografia*. Aktorskie interpretacje utworów poety dwudziestolecia międzywojennego mają monodramatyczny charakter zamkniętych całości lirycznych, a jednocześnie, na poziomie semantycznym, korespondują ze sobą.

W słuchowisku poetyckim monolog zostaje wypowiedziany przez postaci, a „myśli najintymniejsze” monologu wewnętrznego²⁰ zyskują głosową interpretację bohatera. Monologi postaci świata przedstawionego wykorzystano także w słuchowisku *Z otchłani*. Utwory poetyckie, w których przywołano dramatyzm wspomnień getta warszawskiego, to każdorazowo monolog postaci uzupełniony efektami akustycznymi i muzyką. Mimo to w przypadku tego słuchowiska zdaje się zasadne mówienie również o dialogiczności warstwy *verbum*, bowiem każdy z monologów-monodramów zdaje się odpowiadać na wołanie poprzedzającej postaci. Tym samym słuchacz doświadcza, na poziomie tworzywa leksykalnego, przeistoczenia monologów w dialogiczne amalgamaty, scalone poprzez ładunki emocjonalne. Ów zabieg dramaturgiczny determinuje przeobrażenie podmiotów lirycznych wierszy w postaci słuchowiska poetyckiego, a świat przedstawiony w liryce staje się przestrzenią fabuły utworu audialnego.

Ujęcia momentalne, dramaturgia, warstwa dźwiękowa

Kolejną cechą organizującą tak zwaną fabułę wewnętrzną jest ujęcie momentalne²¹. Określenie to zdaje się zasadne również wobec fabuły wewnętrznej słuchowisk poetyckich. Postaci pojawiające się w tych utworach nie tworzą chronologicznej opowieści zawartej w holistycznie skonkretyzowanym świecie przedstawionym. Ich refleksje są skupione wokół wycinka rzeczywistości, stanowią emocjonalną reakcję na zdarzenie, są wyrazem miłości, szczęścia, bólu, gniewu czy rozpacz. Ujęcia momentalne, które odnoszą się do przeżyć i emocji postaci, są doskonale słyszalne zarówno w słuchowisku *Wszystko. Poeci Skamandra, Czym jest miłość?* oraz *Z otchłani*, jak i w pozostałych przywoływanych utworach. W ostatniej z wymienionych audycji poetyckich wybrzmiewa wiersz Dawid Stefani Ney. W jednej z jego strof bohater mówi:

Jak człowiek sam jest na świecie
i nie obchodzi nikogo,
i sam sobie musi radzić,
bo inni mu nie pomogą
i choć ma lat jedenaście
w świat patrzy szaro i wrogo –
to wcale nie wierzysz, bezdomny człowieku,
że są gdzieś na świecie dzieci w twoim wieku.

W przytoczonych słowach brak wspomnianej przez Dąbrowskiego „całościowej wizji prezentowanego świata”. Jednak nie zdaje się ona obligatoryjna

²⁰ O „myślach najintymniejszych” w monologu wewnętrznym pisał Edouard Dujardin (1931, za: Głowiński 1997: 86).

²¹ Termin „ujęcie momentalne” zaproponował Roman Dąbrowski (1996: 29) w kontekście poematów podróżniczych Juliusza Słowackiego. W swych rozważaniach skupionych wokół twórczości Słowackiego skonstatował, że „[...] brak całościowej wizji prezentowanego świata, szczególnie losów i doświadczeń podmiotu mówiącego (typowej np. dla autobiografii) [zostaje ona zastąpiona] przez ujęcia momentalne”.

dla przekazania sensów i ciężaru emocjonalnego. Ujęcie momentalne zdaje się w pełni obrazować odczucia osoby mówiącej, przywołując zdarzenia z okresu wojny. Choć czas i miejsce zdarzeń nie są precyzyjnie określone, nie zaburza to istoty wypowiedzi.

Ujęcia momentalne mogą zostać odczytane także w słuchowisku *Dwaj Panowie N.* Listy Cypriana Kamila Norwida ukazują dramat artysty uwikłanego w emigrację, jego samotność i zagubienie. Choć i w tym przypadku nie zostaje scharakteryzowana holistyczna wizja świata, to ładunek uczuciowy pozostaje koherentny wobec *verbum*, nasuwając słuchaczowi właściwe konotacje. Michał Głowiński nadmienił, że:

[...] porządek interpretacyjny pozwala określić charakter monologów wypowiedzianych, pozwala je określić jako quasi-autobiografię. Quasi nie tylko dlatego, że jej podmiotem jest postać fikcyjna [lub podmiot mówiący w opowieści], także z tej racji, że w istocie przebieg jej życia rekonstruuje dopiero czytelnik z elementów rozproszonych i z pozoru nieskoordynowanych, on nadaje im w trakcie lektury kształt skończony, formuje je w system (Głowiński 1997: 103).

Porządek interpretacyjny, w ramach którego monologowe ujęcia momentalne zostają wkomponowane w dialogiczną fabułę wewnętrzną słuchowiska poetyckiego, jest wprowadzany podczas opracowywania scenariusza przez autora. Jest to pierwszy z porządków interpretacyjnych, drugi bowiem należy do słuchacza, który w procesie interpretacji dekoduje sensy zawarte w opowieści. Sensy zdekodowane przez słuchacza nie są w pełni tożsame z wizją twórcy utworu audialnego. Utwór, także sztuki audialnej, jest – co akcentował po wielokroć Umberto Eco – otwarty na wieloznaczne interpretacje. Joanna Bachura-Wojtasik (2012: 27) zwróciła uwagę, że „[...] o semantyce słuchowiska decyduje nie tylko struktura tekstu i z pewnością nie tylko ona decyduje o dopuszczalnych granicach interpretacyjnych. [...] istotniejsze zdają się »warunki« umieszczone na zewnątrz tekstu, po stronie odbiorcy”. Tym samym, analogicznie jak w przypadku słuchowisk niepoetyckich, o ostatecznym kształcie opowieści decyduje słuchacz, dokonujący interpretacji podczas odbioru audycji. Podążając tym tokiem rozumowania, obecność ujęć momentalnych, będących „elementami” rozproszonymi, scalanymi w toku interpretacyjnego porządkowania przez twórcę słuchowiska poetyckiego, a następnie odbiorcę – jego wrażliwość i kompetencje, możemy traktować jako wyróżnik właściwy fabule wewnętrznej słuchowiska poetyckiego.

Kompozycja i dramaturgia utworu audialnego (forma) stanowią jego niezwykle ważny wymiar. Łączą poszczególne elementy w całościowy schemat konstrukcyjny i poddają materiał semiotyczny celowej organizacji. Za sprawą dialogicznego układu ujęć momentalnych nie sposób mówić o linearnym przebiegu fabuły słuchowiska poetyckiego. Choć samo słuchowisko ma linearny charakter, ponieważ dramaturgia opowieści przebiega od jej rozpoczęcia przez punkty zwrotne, perypetie i punkt kulminacyjny do rozwiązania historii, to fabuła słuchowiska nie ma natury linearnej. Nastęstwo zdarzeń nie musi

przebiegać chronologicznie również w audycji, która nie ma poetyckich podstaw. Jak dostrzegła Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa:

[...] słuchowiska, podobnie jak dramaty sceniczne, „nie lubią” czasu linearnego. [...] Większości zawartych w słuchowiskach historii nie da się opowiedzieć chronologicznie, nie da się ukazać zdarzeń po kolei, tak jak stawały się udziałem bohaterów. [...] Budowa o charakterze dyspozycji (a więc ukazująca zdarzenia po kolei, w ciągu linearnym, w jakim istotnie po sobie następowały) [...] w dziele audialnym [...] przekształca się w kompozycję, gdzie sieć wzajemnych relacji między motywami, budowa świata przedstawionego, układ i powiązanie jego elementów są formowane nie zgodnie z porządkiem chronologicznym, lecz artystycznym – a więc z reguły z użyciem inwersji czasowych (Pleszkun-Olejniczakowa 2012: 158–159).

Przytoczone rozważania założycielki Łódzkiej Szkoły Radioznawczej²² zdają się adekwatne wobec słuchowiska poetyckiego, jednak z pewnym wyjątkiem. W słuchowisku poetyckim trudno mówić o zdarzeniach, które „stawały się udziałem bohaterów”. Dyspozycja przekształcona zostaje w kompozycję, jednak za sprawą scalenia wybranych wątków tematycznych oraz ładunków semantycznych, nie zaś zdarzeń fabularnych *sensu stricto*. Oznacza to, że linearny charakter dramaturgiczny i kompozycyjny zyskują nielinearne obrazy poetyckie radiowego teatru, co stanowi kolejną cechę definiującą słuchowisko poetyckie. Nielinearna kompozycja, ewokowana przez cyrkularny/spiralny model dramaturgiczny²³, nie oznacza, że przed słuchaczem jawi się emocjonalny kolaż pozbawiony fabuły. Tylko w pewnym sensie słuchowisko poetyckie odrzuca kanoniczną formułę opowieści (model przyczynowo-skutkowy, formuła trzech aktów), zmieniając jej charakter z problemowego na opisowy. Zestawione ze sobą różne sceny posiadają wewnętrzną dramaturgię i napięcie. Słuchacz otrzymuje dźwiękowy świat opowieści mozaikowej, oglądanej z różnych perspektyw. Całość jest jednak rozplanowana, spójna i samowystarczalna. Konstrukcja tworzonej opowieści jest dialogowo-narracyjna. Sława Bardijewska zauważyła, że:

Narracja i dialog – elementy konfliktowe wobec siebie – w słuchowisku przenikają się wzajemnie i dopełniają lub łączą na zasadzie kontrapunktu, dając możliwość swobodnego kształtowania materiału dzieła, elastycznego konstruowania jego dramaturgii i jego świata przedstawionego. Narracja może być zrównoważona w swojej roli z dialogiem, dorównywać mu aktywnością i wagą, może też pełnić rolę komplementarną wobec warstwy dialogowej (Bardijewska 2001: 78).

W odniesieniu do słuchowisk poetyckich dialog pełni także funkcję narracyjną. Narrator nie zostaje ujawniony, nie określa się go wprost. W audialnych utworach poetyckich Kukury brak narratora „spoza kadru”. Rolę narratora przejmują bohaterowie, którzy prowadzą narrację „ponad” swoimi wspomnieniami,

²² O Łódzkiej Szkole Radioznawczej pisała między innymi Paulina Czarnek-Wnuk (2017), poświęcił jej uwagę także Bartłomiej Oleszek (2017: 69–84).

²³ Na temat modeli dramaturgicznych dzieł audialnych można przeczytać w opracowaniu autorstwa Joanny Bachury-Wojtasik (2014: 72–75).

emocjami i przeżyciami. Pryzmat ich osobistej perspektywy nadaje opowieści kształt fabularny. W wybranych słuchowiskach poetyckich narracja prowadzona przez postaci opiera się w głównej mierze na wyrażeniach ekspresywnych. Ich znacząca sugestywność umożliwia konstytuowanie się świata przedstawionego w twórczej wyobraźni słuchacza. Ponieważ dla narracyjnej konstrukcji audialnej opowieści poetyckiej ma znaczenie proces interpretacji słuchacza, nie sposób mówić o narratorze panoptycznym²⁴, obdarzonym wszechwiedzą, w słuchowiskach poetyckich. Fabuła wewnętrzna opowieści jest zatem filtrowana przez subiektywny pryzmat postaci, a następnie – odbiorcy radiowego teatru. W warstwie narracyjnej wyróżnia się słuchowisko *A kochanie od wieczności nie jest krótsze*, w nim bowiem słyszalny jest narrator, który niejako komentuje słowa i odczucia pozostałych bohaterów, Kobiety i Mężczyzny. Nie jest jednak postacią „spoza kadru”. Jego wiedza o przebiegu zdarzeń i emocjonalnej ewolucji bohaterów zdaje się wyprzedzać ich samowiedzę, co eksponowane jest w słowach:

Nareszcie zrozumieli!
Już wiedzą, dlaczego po arabsku
»zakochany« i »szalony«
znaczy to samo!

Narrator w poezji Czesława Kuriaty jest stale świadomy tego, co za chwilę uzmysłwią sobie bohaterowie, którym się przygląda. Nie pozostaje jednak poza kadrem świata przedstawionego, jest weń w pełni zaangażowany, stanowi immanentny jego składnik. Jego wiedza zdaje się wynikać z trafnej dedukcji i obserwacji, nie zaś z bezwarunkowej wszechwiedzy narratora panoptycznego.

W słuchowiskach poetyckich niezwykle istotna jest – dużo bardziej niż w przypadku słuchowisk niepoetyckich – brzmieniowa/interpretacyjna warstwa słowa, dźwięki pozasłowne (gesty foniczne) oraz muzyka, za pomocą której sensory utworu audialnego zostają dopełnione. Dzieje się tak dlatego, że ten typ słuchowisk może przybierać postać kolaży słowa i muzyki, stając się świetnym polem do eksperymentowania z brzmieniem i „materialnością” słowa. Słuchowiska poetyckie, ze względu na częste niepełne dookreślenie czasu i miejsca akcji, nie wykorzystują całego spektrum kuchni akustycznej. Wykorzystywane są pewne znamienne efekty, jak na przykład pogłos dodany do słów wypowiedzianych przez bohatera we fragmencie słuchowiska *Z otchłani*, potęgujący wrażenie zagubienia i rozpacz ofiary wojny, jednak niebagatelna pozostaje ilustracyjna funkcja muzyki. Jest ona integralną składową audialnej opowieści, przystaje do warstwy semantycznej radiowego teatru. Trudno mówić o muzyce związanej z fabułą opowieści w audialnych utworach poetyckich, muzyce, którą można określić mianem „logicznego elementu akcji” (Płazewski 1961: 343). Istotnym spoiwem tworzywa leksykalnego jest natomiast muzyka transcendentna, która, jak pisał Jerzy Płazewski (1961: 343), jest „[...] wszelką ilustracją muzyczną, której źródło nie znajduje się w miejscu akcji, nie stanowi logicznego elementu

²⁴ O specyfice narratora panoptycznego mówiła Olga Tokarczuk (2018) podczas swego wykładu *Psychologia narratora, czyli kto to mówi?*

akcji”, pełni jednak funkcję komentującą wobec *verbum*. Badacz dostrzegł także, że muzyka „Nie ma [...] ze światem ani związków znaczeniowych (jak słowo), ani przyczynowych (jak efekty akustyczne), dlatego nie odzwierciedla świata wprost, nie dokumentuje go” (Płażewski 1961: 340). Mimo to, jak zauważyła Bachura-Wojtasik (2012: 149), pozostaje „aktywna semantycznie” – wskazuje stany emocjonalne i jest komplementarna wobec słowa. Równocześnie znaczącym składnikiem utworów audialnych pozostaje muzyka transcendentna, będąca nośnikiem znaczeń w przestrzeni opowieści. Integralną składową dwóch słuchowisk poetyckich, *Dwaj Panowie N.* oraz *Ja się też przytulę do ziemi cichutko*, jest także muzyczna interpretacja wierszy. W pierwszej z wymienionych audycji wybrzmiewają piosenki Czesława Niemena do utworów Cypriana Kamila Norwida, w wykonaniu Natalii Sikory. W przypadku radiowej adaptacji wierszy Jarosława Iwaszkiewicza aktorską interpretację głosową tekstu scalono z interpretacją muzyczną. Fragmenty liryków Iwaszkiewicza zostały bowiem zaśpiewane przez aktorów, którzy następnie przechodzą do tradycyjnego odczytywania wierszy. Takie rozwiązanie konstrukcyjne powoduje, że słuchacz na nowo odbiera utwory poetyckie, reinterpretuje je, gdyż muzyczne wybrzmienie poezji staje się nośnikiem nowych znaczeń, „[...] które nie istnieją poza słuchowiskowym kontekstem” (Bachura i Pawlik 2011: 168).

Podsumowanie

Słuchowiska poetyckie wyróżniają się na tle fikcjonalnej sztuki audialnej, uzasadnione jest zatem poszukiwanie cech dystynktywnych tej odmiany gatunkowej. Analizowane przez nas realizacje nie są afabularne, mimo że ich autorzy koncentrują swoje działania na tworzeniu ładunków emocjonalnych na podstawie obrazów poetyckich, poprzez zdarzenia ewokowane, nie zaś wokół zmian wydarzeniowych zachodzących za sprawą decyzji bohaterów. Korzystają przy tym z zasad budowania dramaturgii dzieła audialnego, między innymi wprowadzają nieliniarną kompozycję utworu. Podmiot liryczny wierszy zyskuje status postaci słuchowiska poetyckiego. Narrator pojawia się rzadko, funkcję narracyjną przejmują postaci biorące udział w lirycznej rozmowie.

W rozważaniach nad specyfiką poetyckiego teatru wyobraźni wyłania się pojęcie „fabuły wewnętrznej” słuchowiska poetyckiego. Fabułę wewnętrzną poddanych badaniu produkcji cechuje dialogiczność warstwy *verbum*, w której, nawet poprzez wygłaszane monologi poetyckie, bohaterowie prowadzą rozmowę. Dzięki przemyślanemu montażowi, zgodnie z wizją reżysera, elementy rozproszone poetyckiego utworu audialnego zostają scalone w liryczny dialog, a znaczenia zawarte na poziomie dialogowo-narracyjnym jawią się odbiorcy, poprzez muzyczne dopełnienie, jako zdarzenia świata przedstawionego.

Charakterystyczną cechą słuchowisk poetyckich jest także występowanie w nich tak zwanych ujęć momentalnych, przywołujących na myśl określone odczucia i stany emocjonalne. Ujęcia momentalne, podobnie jak fabuła we-

wnętrzna, nieliniarna kompozycja oraz obrazy poetyckie, stanowią podstawowe tworzywo poddanych analizie audycji.

Efekty kuchni akustycznej, ze względu na niewielki poziom skonkretyzowania miejsc akcji, nie są szeroko wykorzystywane, jednak istotnym elementem audialnego tworzywa pozostaje gest foniczny. Podobnie jak w słuchowiskach niepoetyckich znaczącą rolę odgrywa głosowa interpretacja postaci przez aktora. Ponieważ głosowa interpretacja poezji istotnie odbiega od gry aktorskiej w tradycyjnym (pod względem fabularnym) teatrze radiowym, aktor powinien cechować się szczególnymi umiejętnościami wyrażania emocji, bez popadania w emfazę.

Bibliografia

- Bachura, Joanna. 2012. *Odśłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Bachura, Joanna, i Pawlik, Aleksandra. 2011. Słuchowisko i jego „anatomia”. W: Pleszkun-Olejniczakowa, Elżbieta; Bachura, Joanna; i Pawlik, Aleksandra. *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, s. 141–179.
- Bachura-Wojtasik, Joanna. 2014. Narracyjne formy radiowe jako przykłady artystycznych realizacji audiosfery. W: Doliwa, Urszula (red.). *Radio w dobie nowych mediów*. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, s. 63–79.
- Bachura-Wojtasik, Joanna. 2015. Między fikcją a nie-fikcją. O formie wybranych audycji radiowych Marii Brzezińskiej. *Forum Artis Rhetoricae*, 3 (42), s. 34–52.
- Bardijewska, Sława. 1978. *Muza bez legendy. Szkice o polskiej dramaturgii radiowej*. Warszawa: Wydawnictwa Radia i Telewizji.
- Bardijewska, Sława. 2001. *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*. Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa.
- Barthes, Roland. 1999. *S/Z*. Tłum. Maria Gołębiowska i Michał Paweł Markowski. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Burzyńska, Anna, i Markowski, Michał Paweł. 2006. *Teorie literatury XX wieku: podręcznik*. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Czaplejewicz, Eugeniusz, i Kasperski, Edward (red.). 1983. *Bachtin. Dialog, język, literatura*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Czarnek-Wnuk, Paulina. 2017. Łódzka Szkoła Radioznawcza. *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica*, 1 (39), s. 11–13.
- Dąbrowski, Roman. 1996. *Słowackiego dialog z odbiorcą. Podmiot mówiący, narracja, dialog w „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu”, „Beniowskim” i „Królu Duchu”*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Głowiński, Michał. 1997. *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Głowiński, Michał; Kostkiewiczowa, Teresa; Okopień-Sławińska, Aleksandra; i Sławiński, Janusz. 2000. *Słownik terminów literackich*. Wyd. 3 poszerzone i poprawione. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Godlewska-Byliniak, Ewelina. 2012. *Teatr radio-logiczny Tymoteusza Karpowicza*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Godlewska-Byliniak, Ewelina. 2014. Słuchowisko. W: Godlewski, Grzegorz; Rakoczy, Marta; i Rodak, Paweł (red.). *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, s. 451–461.
- Hopfinger, Maryla. 1974. *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Hopfinger, Maryla. 2010. *Literatura i media. Po 1989 roku*. Warszawa: Oficyna Naukowa.

- Kaziów, Michał. 1973. *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kopciński, Jacek. 2008. *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*. Warszawa: Biblioteka „Więzi”.
- Kudra, Andrzej. 2011. Idiolektostylem w mur, czyli o idiolektcie, idiostylu i krytycznej analizie dyskursu – na przykładzie felietonów Krzysztofa Skiby w tygodniku „Wprost”. *Acta Universitatis Lodzianae. Folia Litteraria Polonica*, 1 (14), s. 27–34.
- Marynowski, Zdzisław. 1933. „Teatr wyobraźni”. *Radio*, 45, s. 2–3.
- Mayen, Józef. 1965. *Radio a literatura*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Oleszek, Bartłomiej. 2017. *Radiowe formy teatru w kontekście przemian współczesnych mediów*. [Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. A. Dudy]. Toruń.
- Pawlik, Aleksandra. 2014. *Teatr radiowy i jego gatunki*. Toruń: Wydawnictwo Mado.
- Pleszkun-Olejniczakowa, Elżbieta. 2000. *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925–1939*. T. 1: *Fakty, wnioski, przypuszczenia*. Łódź: Wydawnictwo Biblioteka.
- Pleszkun-Olejniczakowa, Elżbieta. 2003. Intencje interpretacyjne wpisywane w słuchowiska za pomocą słów i dźwięków. W: Michalewski, Kazimierz (red.). *Regulacyjna funkcja tekstów*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 363–370.
- Pleszkun-Olejniczakowa, Elżbieta. 2007. Herbertowska „Jaskinia filozofów” Janusza Kukuły oraz „Bo Ty jesteś ze mną” Ireny Piłatowskiej jako audialne dzieła pogranicza. W: Kowalska, Danuta (red.). *Pogranicza*. Łódź: Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie, s. 547–558.
- Pleszkun-Olejniczakowa, Elżbieta. 2012. *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*. Łódź: Primum Verbum.
- Plaźewski, Jerzy. 1961. *Język filmu*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Sławiński, Janusz (red.). 2000. *Słownik terminów literackich*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Zarejestrowana rozmowa z Januszem Kukułą z 19 marca 2018 roku [w archiwum autorek tekstu].

Netografia

- Kowalczyk, Janusz R. 2015. *Janusz Kukuła: Teatr trzech wyobraźni [wywiad]*. [Online]. Culture.pl. Dostęp: <https://culture.pl/pl/artykul/teatr-trzech-wyobrazni-rozmowa-z-januszem-kukula> [17.04.2020].
- Majchrzak, Justyna. 2017. *Jak czytać i rozumieć poezję?* [Online]. Polskieradio.pl. Dostęp: <https://www.polskieradio.pl/10/4339/Artykul/1742412,Jak-czytac-i-rozumiec-poezje-Uruchom-emocje> [16.04.2020].
- Tokarczuk, Olga. 2018. *Psychologia narratora, czyli kto to mówi?* [Online]. Soundcloud.com/uniwersytetlodzki. Dostęp: <https://soundcloud.com/uniwersytetlodzki/psychologia-narratora-czyli-kto-to-mowi-wyklad-olgi-tokarczuk> [16.04.2020].

Poetyckie słuchowiska radiowe w reżyserii Janusza Kukuły

- A kochanie od wieczności nie jest krótsze*. 2006. Warszawa: Teatr Polskiego Radia.
- Bolesław Leśmian: Autobiografia*. 2017. Warszawa: Teatr Polskiego Radia.
- Czym jest miłość?* 2005. Warszawa: Teatr Polskiego Radia.
- Dwaj Panowie N*. 2011. Warszawa: Teatr Polskiego Radia.
- Ja się też przytulę do ziemi cichutko*. 1994. Warszawa: Teatr Polskiego Radia.
- Na ganeczku snu*. 2013. Warszawa: Teatr Polskiego Radia.
- Wszystko. Poeci Skamandra*. 2018. Warszawa: Teatr Polskiego Radia.
- Z otchłani*. 2008. Warszawa: Teatr Polskiego Radia.

Streszczenie

Artykuł z założenia ma charakter genologiczny. Autorki omawiają specyfikę słuchowiska poetyckiego, biorąc pod uwagę takie jego cechy konstytutywne, jak: genotyp i fenotyp utworu oraz jego forma i tak zwana fabuła wewnętrzna. Materiał do analizy stanowią audycje poetyckie Janusza Kukuły.

**Elite Sound Art: A Sketch about a Poetic Radio Play
Based on Selected Artistic Works by Janusz Kukuła****S u m m a r y**

This article is genological in its assumptions. It discusses the specificity of a poetic radio-play, based on such constitutive features as: genotype and phenotype of the artistic audial works as well as its form and so-called internal story. The poetic radio plays created by Janusz Kukuła were used as the content of this analysis.

