

Eliza Matusiak
Uniwersytet Łódzki
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2455-0245>
e-mail: elizahmatusiak@gmail.com

Agnieszka Wypiorczyk
Uniwersytet Łódzki
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4229-6394>
e-mail: awypiorczyk@gmail.com

Specyfika tworzywa audialnego oraz zabiegów lingwistycznych w słuchowisku radiowym *Ex Barbie* Macieja Kowalewskiego*

The specificity of audio material and linguistic treatments
in the radio drama *Ex Barbie* by Maciej Kowalewski

Abstrakt

Narracja stanowi immanentną składową budowania dramaturgii fikcjonalnego dzieła audialnego. Specyfika narracyjna słuchowiska *Ex Barbie* według scenariusza i reżyserii Macieja Kowalewskiego determinuje konstrukcję opowieści na płaszczyźnie fonicznej, która winna zachować spójność z warstwą *verbum*. Kreacja głównego bohatera oraz narracja, którą determinuje, kształtują opowieść na poziomach diegetycznym i audialnym. Sztuka słuchowiskowa, choć szeroko analizowana na gruncie radioznawczym, nie doczekała się dostatecznego opracowania pod kątem lingwistycznym. Celem auterek jest wskazanie wyróżników narracyjnych i konstrukcyjnych realizacji audialnej słuchowiska *Ex Barbie* oraz analiza sposobów, dzięki którym osiągnięto spójność dzieła w ujęciu radioznawczym oraz językoznawczym. Ponadto, w wybranym słuchowisku analizowane są gesty foniczne postaci, znamienne dla ich fonicznej reprezentacji.

Słowa kluczowe: słuchowisko, narracja, dramaturgia audialna, kohezja, koherencja

Abstract

Narration is an immanent component of audio drama's dramaturgy. The narrative specificity in audio play *Ex Barbie* by Maciej Kowalewski has a determined construst-structure of the story in the phonic layer, which has to be coherent with the *verbum* layer. The main character's creation and the narrative determines the shape of the story on the audio and diegetic levels. A fictional radio art is analyzed with radio studies methods,

* Artykuł powstał na Uniwersytecie Łódzkim na zajęciach *Praca w grupie metodą projektu* w ramach studiów doktoranckich (prowadząca prof. nadzw. dr hab. Mariola Antczak).

but rarely from the linguistic perspective. The author aims at indicating determinants of audio implementation in *Ex Barbie* and analyzing ways of accomplishing coherence in audio drama in interdisciplinary perspective of linguistic and radio studies. In addition, in the selected radio play authors have analyzed the characters' phonic gestures.

Key words: audio drama, narration, audio dramaturgy, cohesion, coherence

1. Wstęp

Sztuka audialna obecna jest w polskim eterze od lat 20. ubiegłego wieku. Wśród badaczy radia nie ma pełnej zgody co do tytułu pierwszej adaptacji słuchowiskowej (Bachura 2012: 33). „Natomiast pierwszym polskim słuchowiskiem oryginalnym, napisanym specjalnie dla radia, jak się powszechnie przyjmuje, był »Pogrzeb Kiejstuta« autorstwa Witolda Hulewicza, którego premiera odbyła się 17 maja 1928 roku” (Bachura 2012: 33–34). Zatem, od przeszło dziewięćdziesięciu lat teatr wyobraźni rozwija się w polskiej przestrzeni audialnej. Maryla Hopfinger w rozważaniach nad genologią radiową zwraca uwagę, iż „radio samo przeszło wiele zmian i ustabilizowało swoją pozycję wśród środków przekazu, wypracowało różnorodną, bogatą praktykę realizatorską, zbudowało własną liczącą się tradycję” (Hopfinger 2017: 16). Jednostką silnie osadzoną w tradycji polskiej radiofonii, dominującą pod względem produkcji i dystrybucji audialnych dzieł fikcyjnych jest Teatr Polskiego Radia. Utwory powstają jednak również poza tymże ośrodkiem twórczym, m.in. w ramach konkursów na najlepszy scenariusz słuchowiska radiowego, czego przykładem jest *Ex Barbie* Macieja Kowalewskiego. Dzieło jest radiową realizacją tekstu, który zwyciężył w konkursie na dramat radiowy organizowanym przez Program Drugi Polskiego Radia oraz Stowarzyszenie Autorów ZAiKS. Owa opowieść audialna wyróżnia się na tle polskich produkcji fonicznych ze względu zarówno na tematykę, jak i swą specyfikę narracyjną. *Ex Barbie* czerpie bowiem z narracji pierwszoosobowej (Stanzel 1970: 219–232) prowadzonej przez postać wiodącą, która nie jawiłaby się jako *novum*, gdyby nie fakt, iż wraz z biegiem fabuły rolę narratora przejmuje postać niebędąca ożywioną u rozpoczęcia opowieści (wątek zmiany narracyjnej autorki rozwijają w dalszej części tekstu).

Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, eksplikując termin słuchowiska oryginalnego konstatowała, iż jest to tekst pisany

[...] specjalnie dla radia, tworzony od razu z myślą o tym medium – z uwzględnieniem jego możliwości, ale i ograniczeń. [...] trzeba też pamiętać, że scenografię, kostiumy i rekwizyty tworzą wyłącznie dźwięki. (Pleszkun-Olejniczakowa 2012: 53)

Badaczka podkreślała immanentny związek tekstu scenariusza z audialną realizacją słuchowiska, co stanowiło także przedmiot analizy podjętej przez Sławę Bardijewską. Jak zauważyła, dramat radiowy postrzega się jako dzieło dwupostaciowe, scalające postaci tekstową i dźwiękową współtworzące „jedność sygnowaną przez pisarza, w której tekst pisany stanowi »constans« utworu, podczas gdy realizacje radiowe są zmiennością jego sposobu uobecniania się na antenie. [...] Forma pisana lub drukowana jest podstawą kolejnych realizacji” (Bardijewska 2001: 43). Warto za Bardijewską uzupełnić, iż

lektura słuchowisk pozwala przyjąć tezę o radiowości zawartej już w formie pisanej dzieł, na poziomie tekstu, w którym struktury językowe dialogowo-narracyjne przenikają się, tworząc syntezę znaczeniową i ekspresyjną całości. (Bardijewska 2001: 87)

Przytoczenie tychże tez było obligatoryjne wobec pytań badawczych, na które odpowiedzi sformułowały w toku podjętej analizy autorki tekstu. Słuchowisko *Ex Barbie* rozpatrywano dwojako. Z perspektywy radioznawczej, która wyłania pytania o środki radiowe wykorzystane w opowieści; o rozwiązania narracyjne, które ściśle oddziałują na dramaturgię utworu; jej konstrukcję fabularną i foniczną charakterystykę bohaterów. Spojrzenie z perspektywy językoznawczej pozwala zadać pytanie o spójność audialnego, fikcjonalnego tekstu kultury, realizowaną w ujęciu globalnym oraz strukturalnym.

Celem autorek tego artykułu jest charakterystyka radiowej realizacji słuchowiska *Ex Barbie* Macieja Kowalewskiego, nakreślenie specyfiki rozwiązań fonicznych analizowanego tekstu kultury oraz wskazanie, pod jakimi względami mówić można o spójności słuchowiska na różnych płaszczynach. Poprzez analizę językoznawczą autorki artykułu chcą wykazać, iż omawiane słuchowisko jest spójne na płaszczynie semantycznej oraz składniowej. Ponadto, analiza słuchowiska pod kątem spójności przejawiającej się na płaszczynach strukturalnej oraz przedstawieniowej ma wykazać, jakimi środkami osiągnięto spójność. Tekst ma charakter interdyscyplinarny, czerpie z terminologii właściwej dyskursowi akademickiemu poświęconemu sztuce audialnej oraz lingwistyce tekstu. Analizy dzieł audialnych dokonywane przez zespół badawczy Łódzkiej Szkoły Radioznawczej (Joannę Bachurę-Wojtasik, Elżbietę Pleszkun-Olejniczakową, Kingę Sygizman i in.) oraz badaczki ściśle z ŁSR współpracującej (Urszula Doliwa i in.) mają charakter radioznawczy, stąd też wzbogacenie rozważań o aspekty językoznawcze stanowić może wartość naddaną. Dla formułowania wniosków badawczych wykorzystano analizę właściwą metodyce badań nad dziełami medialnymi (Lisowska-Magdziarz 2013: 27–42). Jak odnotowała Małgorzata Lisowska-Magdziarz, „współczesne orientacje w badaniach nad mediami czerpią swobodnie z dorobku metodologicznego całego spektrum nauk społecznych

i humanistycznych” (Lisowska-Magdziarz 2013: 27). Stąd też uprawniona wydaje się analiza dyskursu dzieła w perspektywie radioznawczej i lingwistycznej. Choć obszary te nie pozostają w ścisłej relacji w badaniach nad słuchowiskiem, to ich mariaż wydaje się korzystny i potrzebny, a „swobodne wędrówki ponad granicami nauk” (Lisowska-Magdziarz 2013: 27) stanowić mogą o sile medio- i radioznawstwa. Należy podkreślić, że

differentia specifica nauki o mediach [...] wyraża się zatem nie w metodologicznej odrębności, lecz w sposobie stawiania problemów i formułowania pytań badawczych, na które – przy pomocy technik i metod badawczych wspólnych dla wielu innych nauk humanistycznych – medioznawca stara się znaleźć odpowiedź. (Lisowska-Magdziarz 2013: 28)

2. Perspektywa radioznawcza – narracja w słuchowisku

Dzieło napisane i wyreżyserowane przez Macieja Kowalewskiego traktuje o losach mężczyzny, Kena. W pierwszych słowach opowieści mówi on: *Moja żona rzuciła mnie po dwunastu latach małżeństwa. Było to nagłe. W każdym razie nie spodziewałem się tego*, czym sygnalizuje wątek wiodący historii. Wskazuje także typ narracji – wyraża się w pierwszej osobie, prowadzi monolog we własnym imieniu. Konstrukcję dramaturgiczną w analizowanej realizacji opracowano tak, by narracja była swego rodzaju sygnałem. Zdania wypowiedziane przez postać są bowiem zapowiedziami scen, które za moment wybrzmiały przed odbiorcą; narracja prowadzi do ilustracji, by po jej zakończeniu powrócić do pierwszoosobowego opowiadania o świecie. Bohater odczuwa samotność oraz tęsknotę za fizyczną bliskością, poszukuje więc nowej partnerki. Ucieka się do nietypowego rozwiązania, o czym informuje słuchaczy słowami:

- (1) Jednak nazajutrz po pracy moje życie zmieniło się o przysłowiowe 180 stopni. Stałem się szczęśliwy. Na miejskim śmietniku, pod zardzewiałymi lodówkami, pralkami i telewizorami marki Pionier, znalazłem ją. Zużyta, zniszczona, nikomu niepotrzebna lalka. Nikt by nie uwierzył, że kiedyś dawała rozkosz innym mężczyznom. Płakałem, kiedy niosłem ją do domu. Płakałem, kiedy ją rozbierałem, kiedy ją myłem. Nazwałem ją Barbie. (Kowalewski 2014)

Ken stanowi egzemplifikację postaci, która – nie będąc nazwana narratorem wprost – przyjmuje rolę tegoż. Bohater formuje rzeczywistość, w której się znalazł, determinuje wrażenia, jakie konstytuują się w wyobraźni słuchacza. Co znamienne, przejmując rolę kreatora, zdaje się powoływać do życia kolejną postać, która wpływa na bieg zdarzeń i narracji. Ingerencja Kena w tworzenie postaci Barbie nie kończy się na opisanym w przytoczonym fragmencie

czysto fizycznym etapie. Bohater-narrator nadał jej osobowość, ożywił. Barbie zyskała konkretne wady, zalety, plany na przyszłość, a przede wszystkim – głos – narzędzie umożliwiające audialne zaistnienie. Tym samym stała się aktywnym elementem narracyjnym, choć fakty zdają się sugerować, że jej głos jest wyłącznie wyobrażeniem bohatera. Ken jest narratorem własnych emocji i przeżyć, ale dyktuje je także innej postaci.

Przedstawiciel szkoły chicagowskiej Wayne C. Booth wyróżnił typ narratorów ukształtowanych dramatycznie, wśród których mogą mieścić się obserwatorzy oraz narratorzy aktywni. Narrator aktywny jest jednocześnie agensem, który może kształtować bieg wydarzeń w różnym stopniu (Booth 2004: 217–218). *Ex Barbie* opiera się na tego rodzaju narracji. Ken jest aktywnym bohaterem-narratorem, który poprzez pierwszoosobową narrację subiektywnie prezentuje świat przedstawiony. Booth zwrócił uwagę, iż

powinniśmy pamiętać, że często ukształtowany dramatycznie narrator nie jest wyraźnie oznaczony właśnie jako narrator. W pewnym znaczeniu narrację prowadzi każda wypowiedź, każdy gest; w większości utworów występują narratorzy utajeni, którzy choć na pozór spełniają tylko swe role powieściowe, mają w istocie zakomunikować słuchaczom to, co powinni wiedzieć. (Booth 2004: 216)

Słowa wypowiedziane przez Kena stanowią zatem egzemplifikację narracji, w której postać wiodąca nie zostaje nazwana narratorem wprost. Pełni jednak tę funkcję, stanowi pryzmat, przez który filtrowana jest przedstawiona wizja świata. Co więcej, nadaje potencjał narracyjny postaci początkowo nieożywionej, która ma za zadanie wyrażać jego myśli i pragnienia. „Najważniejszym specjalnym przywilejem – pisał Booth – jest możliwość dotarcia do wewnętrznych przeżyć innych postaci, a to ze względu na siłę retoryczną, jaką dzięki niemu uzyskuje narrator” (Booth 2004: 227). Barbie nie została wykreowana jako autonomiczny byt – mimo nagromadzenia wypowiedzi i dialogów z jej udziałem, za narrację bohaterki niezmiennie odpowiada protagonista. Taka konstrukcja narracyjna powoduje, że choć Barbie mówi we własnym imieniu, to narracja determinowana jest przez stronnicze konstatacje Kena.

Bohater subiektywnie kreuje i relacjonuje zdarzenia. Potrafi wnikać w umysł postaci – ale, co elementarnie znaczące – tylko tej, którą samodzielnie obdarował osobowością. Ken nie zna wrażeń pozostałych postaci słuchowska, czyli żony i policjanta; nie jest zatem wszechwiedzący, choć nie zawsze jest tego świadom. Myśli Barbie zostają przefiltrowane i niejako zwerbalizowane przez Kena, który traktuje je jako stan faktyczny. Pierwszoosobowa narracja zdaje się sugerować, że doskonale orientuje się on w rzeczywistości. Dysonans poznawczy pojawia się w scenie, w której widmo żony kwestionuje swą śmierć. Słuchacz zderza się z niejednoznacznością słuszności narracji, której dotychczas był świadkiem. Pojawia się narracja wspomagająca, która

podaje w wątpliwość racjonalność pierwszoosobowej linii narracyjnej. Zostaje ona rozszerzona o wypowiedzi żony, co zmienia bieg historii oraz postrzeganie postaci Kena i jego poczytalności. Ów wątek determinuje przebieg fabuły wskazując, że logiczny tok rozumowania nie stanowi koherentnego wyznacznika charakterologicznego postaci. Teun A. van Dijk wskazywał na znaczącą funkcję komplikacji w narracyjnym biegu dzieła.

Komplikacją musi być zdarzenie lub ciąg zdarzeń – pisał językoznawca – które są nieoczekiwane, niebezpieczne, czy – ogólnie rzecz biorąc – niezwykle. Zmiana ta (w stanie początkowym, przedstawionym w ekspozycji) może zajść w poczynaniach agensa lub okolicznościach zewnętrznych [...], po niej zaś następuje jakaś zmiana w emocjonalnych lub psychicznych stanach agensa (na przykład gniew, strach). (van Dijk 2004: 114)

Rozmowa Kena z widmem żony stanowi przykład komplikacji – jest to zdarzenie nieoczekiwane, którego implikacje warunkują dalszy bieg akcji. Sytuacja ta to konstytutywny składnik rozwoju dramaturgii, będący punktem krytycznym, przekształcającym narrację. „Co dalej?» Tego rodzaju pytanie padłoby, gdyby narrator przerwał swą opowieść po wprowadzeniu komplikacji” (van Dijk 2004: 115). Badacz uzupełniał spostrzeżenia o uwagę:

Główny agens narracji musi działać tak, by zniweczyć negatywne skutki zdarzeń, które doprowadziły do niepożądanego stanu. [...] jeśli jego działanie jest skuteczne, sytuacja zostaje rozwiązana. To, co następuje po komplikacji, możemy zatem nazwać rozwiązaniem, nawet jeśli agensowi nie udaje się znaleźć wyjścia ze swego kłopotliwego położenia i niepożądany stan lub zdarzenie trwają nadal. (van Dijk 2004: 115)

Ken nie potrafi w pełni pokonać trudności, z jakimi zderza się w opowieści. Przemodelowana została jednak narracja, która odtąd wybrzmiewa zgoła odmiennie. Jak u początków opowieści, ma ona charakter pierwszoosobowy, a zatem indywidualny i podmiotowy. Stanowi kontrpunkt dla pierwotnej narracji bohatera, bowiem Ken jawi się słuchaczowi jako ktoś zagubiony, niezdolny do racjonalnego myślenia. Co więcej, autonomię narracyjną zyskuje Barbie, co potęguje owo wrażenie. Słowa wypowiedziane przez Barbie nie zastępują monologów głównego bohatera, ale dopełniają je, obnażając słabości postaci pierwszoplanowej. Wskazują na faktyczny stan emocjonalny Kena, jego głęboką samotność i nieumiejętność odróżnienia rzeczywistości od imagacji.

W *Ex Barbie* fuzja dialogu i pierwszoosobowych narracji przedstawionych z dwu rozbieżnych stanowisk umożliwia pełne zrozumienie i interpretowanie historii. Tzvetan Todorov konstatował, iż „działanie nie jest [...] rozpatrywane jako coś samoistnego; jest ono przechodnie – wiedzie w stronę swego podmiotu” (Todorov 2004: 195). W analizowanym słuchowisku działanie nie tylko wiedzie w stronę podmiotu, ale jest przezeń w pełni filtrowane. Todorov odnosił swe uwagi do opowiadań psychologicznych, w których dzia-

lanie jest wskaźnikiem rysu charakterologicznego postaci. Osobowościowe ukształtowanie pierwszoplanowego agensa determinuje dramaturgię dzieła. Ken wstępnie prezentuje się skrajnie odmiennie niż w zakończeniu audycji, co prowadzi do holistycznego przemodelowania fabuły oraz potencjalnych wrażeń odbiorczych. Narracja stanowi determinantę dramaturgicznego przebiegu opowieści.

3. Audialna kreacja postaci

Charakterystyka bohatera dzieła fonicznego nie byłaby możliwa bez dopracowanego ładunku charakterologicznego postaci. „Bohater realistyczny – pisała Bardijewska – bliski jest rzeczywistości, charakteryzuje się dużą ilością wyznaczników osobowych – zewnętrznych i wewnętrznych – służących silnej indywidualizacji jego sylwetki” (Bardijewska 2001: 65). Ken jest pełnym sprzeczności bohaterem realistycznym. Choć zdaje sobie sprawę ze swojej samotności, nie chce uświadomić sobie jej konsekwencji; pragnie miłości, jednak kontaktu z drugim człowiekiem szuka w relacjach z lalką. Ken wydaje się człowiekiem zagubionym, samotnym, pełnym lęków. Silnie zarysowane cechy bohatera umożliwiają dookreślenie jego sylwetki i ukształtowanie się stosunku emocjonalnego słuchacza względem postaci. Koherentna wobec wyróżników charakterologicznych postaci jest głosowa interpretacja roli dokonywana przez aktora. Bachura-Wojtasik podkreślała, że jednym z najważniejszych elementów słuchowiska jest głos człowieka, który „wyznacza foniczną oś konstrukcyjną, staje się czynnikiem organizującym strukturę dźwiękową całego dzieła audialnego. Umożliwia charakterystykę postaci od strony psychicznej, a także fizycznej, stanowi swoisty portret właściciela” (Bachura 2012: 135).

Za sprawą odpowiednio dobranego tembru oraz tonu głosu, cechy postaci zaplanowane na etapie tworzenia scenariusza wybrzmiewają wiarygodnie podczas odsłuchu realizacji audialnej. Ken przedstawia się jako zagubiony i samotny, a pojawiający się w niektórych monologach cyniczny ton potęguje to wrażenie. By bohater audialny mógł zaistnieć, winien obligatoryjnie zostać uzupełniony o właściwy zdarzeniom i emocjom gest foniczny. Aleksandra Pawlik, odwołując się do Józefa Mayena, definiowała gest foniczny jako „odpowiednik wizualno-dźwiękowych zachowań człowieka wspomagających słowo, co oznacza, że pełni funkcję komplementarną wobec mowy ludzkiej” (Pawlik 2014: 100). Gest foniczny jest zatem audialnym odpowiednikiem mimiki, w „wysublimowany sposób dopowiada to, czego w pełni zleksykalizowane elementy wypowiedzi nie wyrażą dość dobitnie” (Bachura-Wojtasik,

Klimczak 2015: 100). Mówiąc o pozawerbalnych aspektach wypowiedzi radiowej przywołać należy, za Jagodą Bloch, prozodię. „W tekstach mówionych – zauważa Bloch – prozodia pełni funkcję znaczeniową, tzn. wpływa na odbiór przekazywanych komunikatów. Zatem od nadawcy zależy, co odbiorca zrozumie z jego przekazu. Jeśli więc nadawca nie stosuje poprawnych środków interpretacji tekstu, to stwarza przekaz zakłócony komunikacyjnie” (Bloch 2014: 169). By sensy zostały poprawnie zdekodowane, prozodia, gesty paralingwistyczne winny, spójnie z warstwą *verbum*, oddawać semantyczną zawartość opowieści. W *Ex Barbie* foniczna mimika zdaje się mieć szczególny wydźwięk w odniesieniu do tytułowej bohaterki. We wstępnej fazie rozwoju fabuły słuchowiska Barbie nie jest w stanie artykułować myśli. Jej obecność zaznaczona zostaje zatem poprzez pomruki, westchnienia. Gdy Ken podejmuje pierwsze próby rozmowy z wybranką, słyszalne są grymasy niezadowolenia postaci, wypowiedzianie pojedynczych sylab sprawia jej trudność. Sceny te dopełniono efektem kuchni akustycznej: nieprzyjemnym, metalicznym pogłosem. Urwane głoski lub sylaby wraz z pomrukami bohaterki i metalicznymi dźwiękami konotują w wyobraźni słuchacza zmęczenie i rozdrażnienie towarzyszące niemożności wykonania podejmowanej czynności. Nietrudno zatem, dzięki kuchni akustycznej i gestowi fonicznemu, imaginować proces ożywiania Barbie.

W scenie rozmowy z widmem żony Ken słyszy słowa pełne krytyki:

- (2) Jesteś żaloszny. [...] Jesteś bardzo zajęty ożywianiem mechanizmu plastikowej lalki. Myślisz, że ją też ożywisz? I będzie twoją idealną żoną na pilota? Klikniesz – będzie uległa. Klikniesz – uśmiechnie się słodko. [...] Powiem ci coś, czego jeszcze nie wiesz. Ona już rządzi tobą bardziej niż ja kiedykolwiek. (Kowalewski 2014)

Złość, jaką wywołały uwagi żony, prowadzi Kena do próby dopracowania mechanizmu kierującego Barbie, by ta w pełni spełniała jego oczekiwania. Barbie przestaje wyrażać się w sposób niewyraźny, przypominający mowę gaworzącego dziecka. Z czasem jej wypowiedzi nabierają płynności, głos staje się dojrzałszy, myśli precyzyjne, a pogłos zanika. Po dopracowaniu mechanizmu postaci, Ken konstatuje:

- (3) Nie zaprogramowałem kategorycznego imperatywu miłości do mnie, lecz tylko priorytet. Dałem jej tym samym wolną wolę. Stworzyłem człowieka, który nie śnił mojego snu. (Kowalewski 2014)

Bachura-Wojtasik odnotowała, że „głos może informować nie tylko o bohaterach, lecz także o innych elementach świata przedstawionego w słuchowisku, [...] jak rozwój zdarzeń fabularnych, wzmacnianie siły słowa” (Bachura 2012: 138). Tak też dzieje się w przypadku rozwoju zdarzeń dotyczących Barbie. Głos bohaterki zmienia się diametralnie, początkowo obecny jedynie gest

foniczny ustępuje głosowi dorosłej kobiety. Gdy dla Kena Barbie przestała być lalką i zyskała status człowieka, foniczna realizacja ilustruje tę zmianę. Nowy głos postaci z koherentnymi gestami fonicznymi obrazują przemianę bohaterki.

Środki radiowego wyrazu wykorzystane do nakreślenia audialnych portretów postaci słuchowiska *Ex Barbie* immanentnie wiążą się z warstwą tekstu. Pozbawienie bohaterów właściwej głosowej interpretacji oraz przemian gestów fonicznych uniemożliwiłoby konstruowanie się opowieści w wyobraźni odbiorcy, a postawy oraz motywy Kena i Barbie pozostałyby niewiarygodnione. Ponadto, skrupulatne wykorzystanie kuchni akustycznej i scalenie jej z zawartą w scenariuszu narracją dało szansę wybrzmienia pełnego sprzeczności, acz nadal wiarygodnego, bohatera-narratora. Ken, który poprzez monologi starał się prowadzić narrację, oddał ostatecznie głos ożywionej przez siebie postaci. Takie rozwiązanie narracyjne ściśle wpłynęło na dramaturgię utworu. „Dramaturgia foniczna – pisała Bachura-Wojtasik – polega na stwarzaniu postaci przez jej własne działanie, repliki dialogowe, ale też przez wypowiedzi innych, określające daną sylwetkę” (Bachura 2011: 375). Wypowiedzi innych zdają się pełnić szczególną funkcję dramaturgiczną w *Ex Barbie*, bowiem pełny portret Kena wyłania się dopiero w refleksjach bohaterki. Płaszczyzny słowa i dźwięku tworzą *constans* dramaturgiczny utworu, a słuchowisko pobudza, poprzez wrażenia słuchowe, wyobraźnię odbiorcy.

W analizie pominięta została warstwa muzyczna utworu. Wybór ten jest celowy, gdyż muzyka w *Ex Barbie* nie stanowi dominanty ładunków emocjonalnych. Spaja sceny słuchowiska, ma charakter transcendentny, co oznacza, iż jej „źródło nie znajduje się w miejscu akcji, nie stanowi logicznego elementu akcji” (Płażewski 1961: 343). Wartość semantyczna muzyki w *Ex Barbie* nie jest bez znaczenia, jednak waga kuchni akustycznej i gestu fonicznego znacznie tę wartość przewyższa. Stąd też autorki świadomie rezygnują z analizowania tej warstwy wybranego tekstu kultury. Zdaniem autorek, wartość dodaną dla rozwoju dyskursu akademickiego skupionego wokół sztuki audialnej stanowi spojrzenie na teatr radiowy z perspektywy lingwistycznej.

4. Perspektywa lingwistyczna w słuchowisku radiowym

Mimo że słuchowisko jako forma artystycznego wyrazu powszechnie zakorzeniło się w życiu kulturalnym, to z pewnym niedosytem można stwierdzić, iż prace badawcze dotyczące tego gatunku w głównej mierze ograniczają się do badań medioznawczych. Zaskakuje fakt, że temat ten nie spotkał się z dużym zainteresowaniem językoznawców, a próba wyszukania dotyczących

go opracowań lingwistycznych nie przynosi wielu rezultatów. Powstałe analizy językowe opierają się w dużym stopniu na analizie semiotycznej z ukłonem w kierunku założeń semantycznych znaku językowego oraz jego desygnatu w ujęciu Ferdynanda de Saussure'a (m.in. Analiza semiologiczna współczesnego słuchowiska (2010) Joanny Bachury). Dopiero poszerzenie zakresu poszukiwań o gatunki radiowe daje efekty w polu lingwistycznym, jednak i wśród tych opracowań trudno napotkać te, które omawiałyby słuchowisko jako tekst, charakteryzujący się spójnością realizowaną globalnie oraz strukturalnie (lingwistyczne badania radia oraz gatunków radiowych przeprowadzili m.in.: Boniecka, Panasiuk 2001; Dybalska, Kępa-Figura, Nowak 2004; Konieczny 1979; Jurkowski 1984). W tym przypadku szczególne zastosowanie znajduje analiza uwzględniająca założenia lingwistyki tekstu – prężnie rozwijającej się dziedziny językoznawstwa mającej swoje początki w latach 60. XX w., a w ostatnich latach zyskującej na znaczeniu – z uwagi na fakt, iż umożliwia uchwycenie pewnych zjawisk wykraczających poza granice zdania, w globalnym ujęciu tekstu (Adamzik 2016: 2–3). Osiągnięcia lingwistyki tekstu dowodzą, jak istotną rolę odgrywa spójność w definiowaniu tekstu i wyznaczaniu jego kryteriów, ponieważ niemal każda definicja tekstu uwzględnia jego spójność – zarówno te polskie, jak i zagraniczne.

W 1981 r. Wolfgang Dressler i Robert de Beaugrande opracowali przełomową definicję tekstu, w której uwzględnili siedem kryteriów tekstowości koniecznych do zaistnienia tekstu (Vater 2009: 19). Dała ona podstawę do dalszych badań o tekście, a ich rozważania stanowią do dziś istotny punkt odniesienia w badaniach lingwistycznych. Uwzględnili oni dwa sposoby przejawiania spójności, będące zarazem wymogami do zaistnienia tekstu. Są to: spójność składniowa (gramatyczna, formalna bądź powierzchniowa) – określona przez nich jako *kohezja*, oraz spójność semantyczna – nazwana *koherencją*. Kohezja dotyczy sposobu formalnego powiązania ze sobą poszczególnych składników tekstu, natomiast koherencja relacji na płaszczyźnie semantyczno-kognitywnej, ciągłości sensów w tekście oraz aktywowanej w nim wiedzy. Środkami, przy pomocy których realizowana jest spójność składniowa, są m.in.: zaimki, zastępujące wyraz poprzedzający w tekście, rekurencja, koreferencja, elipsa, juncje sygnalizujące relacje kauzalne lub temporalne, paralelizmy, parafrazy oraz odpowiedni szyk zdania. Natomiast w przypadku koherencji jest to globalne łączenie pojęć i relacji wokół głównego tematu tekstu (Vater 2009: 34–50). Aleksander Wilkoń jako najbardziej precyzyjny środek spójności wymienia powtórzenia leksykalne (Wilkoń 2002: 71). Podkreśla on, że wykładniki kohezji są bardziej uchwytnie powierzchniowo i wyróżnia wśród nich: środki morfologiczne (np. jednorodność form czasownika); użycie zaimków osobowych lub deiktycznych w funkcji anaforycznej;

użycie końcówek czasownika w funkcji anaforycznej; syntaktyczne wykładniki ciągłości takie jak spójniki łączne przeciwstawne, wynikowe; paralelizmy; środki parajęzykowe prozodyjne i graficzne. Natomiast do wykładników koherencji zalicza: środki leksykalno-syntaktyczne tworzące układy typu: ogólne – mniej ogólne – szczegółowe, powtórzenia leksykalno-semantyczne: dosłowne lub synonimy, parafrazy, parabole; układy kontrastowo-semantyczne: zdania z negacją, przeciwstawienia, antonimy, struktury typu pytanie – odpowiedź; wypowiedzenia metatekstowe o funkcji scalającej; wypowiedzenia oparte na asocjacjach, tworzące kolekcje; jednorodne enumeracje; wypowiedzenia o funkcji hierarchicznej i gradacyjnej; sumacje, pointy oraz logiczne wnioski (Wilkoń 2002: 72).

Definicja Dresslera i de Beaugrande spotkała się z krytyką, m.in. Heinza Vatera, który kwestionował konieczność spełnienia wszystkich siedmiu kryteriów tekstowości do zaistnienia tekstu, podkreślając przy tym wymóg spełnienia kryterium koherencji (Vater 2009: 64–66). Również inni badacze z dziedziny lingwistyki tekstu dochodzą do konsensu tylko w jednym aspekcie definicji pojęcia – zgodnie uważają, że tekst jest koherentnym następstwem zdań, jednak spójność rozumiana jest tutaj jako spójność semantyczna, odnosząca się do realizowania tematu w danym tekście, mniej uwagi poświęcana jest spójności składniowej (Boniecka 1999: 17). Także Teresa Dobrzyńska upatruje w spójności warunek do zaistnienia tekstu, określając go jako „mocną definicję tekstu”.

Wśród teoretyków tekstu istnieje kontrowersja co do tego, czy istotną, konieczną cechą tekstu jest istnienie w nim sieci nawiązań gramatycznych i semantycznych, sprawiających, że znaczenie poszczególnych elementów językowych ulega modyfikacji, uzupełnieniu pod wpływem znaczeń elementów skorelowanych. Własność ta określana jest terminem „spójność” wypowiedzi. „Mocna” definicja tekstu zakłada, że tekstem jest jedynie spójny ciąg zdań – o wyraźnych leksykalnych wykładnikach spójności. (Dobrzyńska 1991: 143)

Maria Renata Mayenowa zakładała istnienie spójności z pozycji zachowanych w tekście jedności nadawcy, odbiorcy i tematu. Spójny tekst nie musi być sformułowany przez jedną osobę ani adresowany do jednego odbiorcy, winien być jednak tak zbudowany, by treść każdego występującego w nim zdania dawała w rezultacie opis jednego zjawiska, dotyczyła jednego przedmiotu bądź tezy (Boniecka 1999: 20). Urszula Żydek-Bednarczuk dużą rolę przypisuje spójności pragmatycznej, podkreślając znaczenie interpretacji tekstu. Mówi ona, że:

wielkie znaczenie ma również interpretacja tekstu przez obydwie strony komunikujące się ze sobą. Ocena stopnia spójności takiego tekstu zależy nie tylko od kohezji czy koherencji wewnątrz wypowiedzi. Ogromną rolę odgrywa wiedza o świecie

respondentów i umiejętność wnioskowania. W centrum analizy są więc generalne mechanizmy językowe towarzyszące produkcji i interpretacji wypowiedzi z uwzględnieniem wiedzy nadawcy i odbiorcy w konkretnej sytuacji komunikacyjnej. Spójność niejako „wychodzi” poza tekst wewnętrzny. Nie wystarczy już interpretacja czysto semantyczna, ale uzupełniona musi być o interpretację o charakterze pragmatycznym, obejmującą różne strategie wykorzystywane w budowie tekstu. Bywa tak, że tylko presupozycje kontekstowe i wiedza o świecie pozwalają nam właściwie odczytać tekst i dokonać jego interpretacji. (Żydek-Bednarczuk 2005: 83–84)

Na podstawie podanych przykładów widać, że spójnością zajmowało się wielu językoznawców, a ich próby ustalenia znaczenia spójności oraz roli w definiowaniu tekstu stanowią ciekawe uzupełnienie badań z zakresu lingwistyki tekstu. Przywołane definicje ilustrują, że spójność jest zjawiskiem wielopoziomowym, występującym na płaszczyznach zdania i tekstu, a granice między *kohezją* i *koherencją* są płynne, zaś ich mechanizmy działają jednocześnie na wszystkich poziomach tekstu oraz wzajemnie się uzupełniają. Warto przyjrzeć się, jak zrealizowana została spójność w analizowanym słuchowisku.

5. Wyznaczanie spójności tekstu

• Spójność – elementy metatekstowe

W analizowanym tekście mamy do czynienia z elementami pozatekstowymi, pełniącymi funkcję delimitatorów ramowych. Środki delimitacyjne wyznaczają schemat tekstu, zaznaczają jego granice, czyli początek i koniec, a także spajają go, dzięki czemu może funkcjonować jako całość. Audycja jest delimitowana, posiada rozpoczęcie i zakończenie sygnalizowane dźwiękowo w postaci melodii oraz formuły inicjalne i finalne. Jest zatem skończoną formą tekstową, wyraźnie występującą jako całość komunikacyjna, wyodrębniona w programie stacji radiowej.

• Melodia oraz formuły inicjalne

- (4) Wieczór ze słuchowiskiem. Premiera. Zapraszamy państwa na premierę radiowej realizacji tekstu wyróżnionego w konkursie na słuchowisko zorganizowanym przez Program Drugi i Stowarzyszenie Autorów ZAIKS. Teatr Polskiego Radia. Melodia. Ex-Barbie, Scenariusz i reżyseria Maciej Kowalewski. Adamowi Hańszkiewiczowi.

• Melodia oraz formuły finalne

- (5) Teatr Polskiego Radia przedstawił słuchowisko Macieja Kowalewskiego pod tytułem Ex Barbie. Wystąpili: Ken – Łukasz Simlat, Żona – Iza Kuna, Barbie – Małgorzata Socha, Inspektor – Rafał Mohr, muzyka – Bartosz Dziedzic, realizacja akustyczna – Tomasz Perkowski, reżyseria – Maciej Kowalewski.

Jest to bardzo wyrazisty przykład formuł inicjalnych oraz finalnych o charakterze metatekstowym. Poza wyznaczeniem granic słuchowiska, formuły te podają informacje pozatekstowe, uzupełniają wiedzę o reżyserii, aktorach i realizatorach. Mogą one zapowiadać temat, najczęściej jednak przedstawiają mówcę i autora. Chociaż w analizowanym słuchowisku we wstępie nie został podany wymownie temat słuchowiska, jego tytuł może częściowo sugerować odbiorcy treść tekstu.

• Wyznaczniki spójności na płaszczyźnie semantycznej

Niezaprzeczalnie analizowane słuchowisko jest tekstem spójnym semantycznie. Mimo że podzielone jest na pewne segmenty dialogowe, które oddzielone są od siebie fragmentami monologowymi głównego bohatera, każdy segment należy do ciągu elementów tworzących całość komunikacyjną oraz wnosi nową treść niezbędną do rozwinięcia tematu głównego słuchowiska. Fragmenty te uzupełniają się oraz współgrają ze sobą, wnoszą nowe informacje do historii oraz wyjaśniają te podane wcześniej, które wymagają komentarza. Poprzez następujące po sobie segmenty tekstu, jakimi są fragmenty dialogowe przedstawiające: pogawędki protagonisty z lalką, przesłuchania na komisariacie, wspomnienia utarczek słownych i rozmów z byłą żoną, a następnie konwersacje, które prowadził z jej duchem, towarzyskie rozmowy z inspektorem, odbiorca otrzymuje spójny obraz przedstawiający postęp choroby psychicznej głównego bohatera. Dialog jest *leitmotivem* słuchowiska, prowadzi słuchacza przez segmenty audycji aż do ostatniego fragmentu, do meritum historii, które wyjaśnia oś tematyczną. Fragmenty współgrają semantycznie przedstawiając skończony obraz możliwy do zrozumienia i zinterpretowania, dają w efekcie całościową wypowiedź, przekazywaną stopniowo w segmentach dialogowych. Słuchacz jest w stanie zinterpretować przedstawiony mu tekst, odnaleźć jego cel. Treść kolejnych segmentów nie stoi w sprzeczności z poprzednimi.

• Wyznaczniki spójności na płaszczyźnie formalnej

Spójność słuchowiska nie wyznacza się tylko w jego interpretacji oraz sensie. Również jego elementy tekstowe są spójnie powiązane, tworząc logiczny ciąg zdań i wypowiedzi. W *Ex Barbie* takimi wyznacznikami spójności na płaszczyźnie składniowej są rekurencja, użycie zaimków, elipsy, junkcje temporalne czy kauzalne. Treści zdań, ich wzajemne powiązania składniowe oraz gramatyczne pozwalają uchwycić całościowy sens komunikatu, przedstawiają jego sens. Wypowiedzi głównych bohaterów tworzą ciąg tematów i rematów, powiązanych ze sobą strukturalnie na płaszczyźnie składniowej, m.in. poprzez szyk zdania. Z uwagi na dialogową formę tekstu charakterystyczna jest para pytanie – odpowiedź, w której to odpowiedź jest rematem,

czyli nową informacją uzupełniającą wypowiedź. Pary te często cechuje występowanie elipsy, która charakteryzuje wypowiedzi ustne oraz potoczne. Przykład zastosowania elipsy widać już w początkowym segmencie dialogów, jednak elipsy przewijają się przez cały tekst słuchowiska, co wskazują poniższe egzemplifikacje:

- (6) Józef: Słuchaj kochanie, może byśmy zaczęli wszystko od początku?
 Żona: **Co od początku?**
- (7) Barbie: A ja? Jaka jestem w twojej głowie?
 Józef: **Mądra i ładna.**
- (8) Żona: Boję się go. [...] Często kiedy śpię, to znaczy kiedy jemu się wydaje, że śpię, wychodzi i wraca po kilku godzinach. Od czasu do czasu znajduję na jego częściach garderoby maleńkie plamki krwi.
 Józef: Skąd wiesz, że to krew? Może to czekolada.
 Żona: On bardzo lubi, ale nie w tym rzecz. (Kowalewski 2014)

Podane przykłady elips są powiązane z częścią tematyczną zdania poprzedzającego, uzupełniając je jedynie o skąpy w wyrazach reumat. Przykładowo w odpowiedzi na pytanie: *Jaka jestem w twojej głowie?*, partner komunikacyjny ogranicza się do dwóch przymiotników *mądra i ładna*, opuszczając inne elementy, których wymagałaby struktura zdania, gdyby nie kontekst tej wypowiedzi. Analogiczny przykład przedstawia ostatnia para dialogowa: w zdaniu wypowiedzianym przez żonę *On bardzo lubi, ale nie w tym rzecz*, brakuje dopełnienia w postaci wyrazu „czekoladę”, lecz mimo to zdanie pozostaje sensowe oraz spójne. Poszczególne sekwencje wypowiedzi łączone są również juncjami wykazującymi znaczenie temporalne bądź kauzalne. Junckje przedstawione są w następujących fragmentach:

- (9) Pomimo osobistego cierpienia wymazałem ją ze swojego życia. [...] Miałem 35 lat, pracę i byłem samotny. [...] Aż kiedyś zobaczyłem Casanovę Felliniego, ujrzałem tę wspaniałą seksmaszynę. W sieci zacząłem przyglądać się coraz to nowszym modelom. Podobały mi się ale były za drogie. **Jednak nazajutrz, po pracy**, moje życie zmieniło się o przysłowiowe 180 stopni. Stałem się szczęśliwy. (Kowalewski 2014)
- (10) Nic nie wskazywało, na to że następnego dnia moje życie zmieni się o kolejne 180 stopni. Że stanę w punkcie wyjścia. **Gdy** wróciłem z pracy mojej ukochanej Barbie już nie było. (Kowalewski 2014)

Pełnią one funkcje spójnościową w tekście, sugerując następstwo czasu, a tym samym porządkując wydarzenia opowiedziane w słuchowisku, dając im pewne określone miejsce na osi czasu. W podanych przykładach widać również wyraźnie przykład rekurencji. Zdania: *moje życie zmieniło się o przysłowiowe 180 stopni* oraz *moje życie zmieni się o kolejne 180 stopni* zostały wypowiedziane w różnych momentach słuchowiska, poprzez powtórzenie narrator odwołuje

się do nich i je łączy. Ponadto, zaznaczają one pewne przełomowe wydarzenia w opowieści. Powtórzenia także są wyznacznikami spójności w tekście. Użycie sformułowania *podczas ostatniej rozmowy* ma charakter rekurencyjny, odnosi się do pierwszego przesłuchania, poprzedniego fragmentu tekstu, sugerując pewien rozwój wydarzeń na tym polu.

- (11) Inspektor: Mam wrażenie, że podczas ostatniej rozmowy nie powiedział mi Pan wszystkiego.
 Józef: To prawda, zataiłem pewne fakty. (Kowalewski 2014)

Nie ulega wątpliwości fakt, że najpopularniejszym oraz najczęściej stosowanym środkiem mającym zapewnić spójność następujących po sobie zdań jest użycie zaimka. Zaimki pojawiają się w każdym zdaniu analizowanego słuchowiska, stanowiąc najważniejszy środek spajający. Widać je w takich fragmentach jak:

- (12) Od tego dnia moja żona już więcej się nie pojawiła. Pomimo osobistego cierpienia wymazałem **ją** ze swojego życia. (Kowalewski 2014)
- (13) Na miejskim śmietniku, pod zardzewiałymi lodówkami, zniszczonymi pralkami i telewizorami marki Pionier znalazłem **ją**. Zużyta, zniszczona, nikomu niepotrzebna **lalka**. (Kowalewski 2014)
- (14) Józef: A więc Piotr to twój nowy facet?
 Żona: Boję się **go**. [...] Często kiedy śpię, to znaczy kiedy **jemu** się wydaje, że śpię, wychodzi i wraca po kilku godzinach. Od czasu do czasu znajduję na jego częściach garderoby małe plamki krwi.
 Józef: Skąd wiesz, że to krew? Może to czekolada [...]
 Żona: **On** bardzo lubi, ale nie w tym rzecz. (Kowalewski 2014)

Ciekawym zabiegiem, niepojawiającym się często w tekście, jest zastosowanie implikatury konwersacyjnej. W *Ex Barbie* dzieje się to w celowym naruszeniu maksymy relewancji, czyli maksymy wywodzącej się z teorii reguł konwersacyjnych Herberta Paula Grice'a (Grice: 45–47), zakładającej mówienie na temat rozmowy, unikania dygresji. Naruszenie tej maksymy widać w przykładzie:

- (15) Inspektor: Mam wrażenie, że podczas ostatniej rozmowy nie powiedział mi Pan wszystkiego.
 Józef: To prawda, zataiłem pewne fakty.
 Inspektor: Jakie fakty?
 Józef: Bez znaczenia.
 [...]
 Inspektor: **Mnie płacą za to żebym wiedział wszystko**. (Kowalewski 2014)

Odpowiedź ta początkowo wydaje się nie na temat, jakby nie odnosiła się do poprzedniej części rozmowy, tym samym odbiorca ma wrażenie, iż naruszona została spójność tekstu. Jednak gdy uwzględni się znaczenie powstałej

implikatury – inspektor poprzez taki zabieg chce wymusić na przesłuchiwanym udzielenie odpowiedzi – wtedy wypowiedź nabiera sensu i nie stoi w sprzeczności z poprzednimi.

6. Wnioski

Podsumowując należy przypomnieć, że zadanie badawcze autorek polegało na ustaleniu środków radiowych, które zostały wykorzystane w realizacji *Ex Barbie*. Szukano również odpowiedzi na pytanie dotyczące rozwiązań narracyjnych, oddziałujących na dramaturgię oraz konstrukcję fabularną utworu. Ponadto, skupiono się na fonicznej charakterystyce bohaterów i analizowano elementy świadczące o spójności tekstu od stron audialnej i lingwistycznej w ujęciach globalnym i strukturalnym. Wszystkie wyznaczone cele udało się osiągnąć.

Jak można wywnioskować z dokonanej analizy, omawiane słuchowisko jest dziełem spójnym na płaszczyznach semantycznej i strukturalnej. Środki językowe, jakimi osiągnięto spójność, nie odbiegają od środków wyznaczających koherencję i kohezję omawianych w literaturze lingwistycznej. Oznacza to, że spójność tego słuchowiska realizowana jest tak, jak spójność innego tekstu, czy to pisanego, czy mówionego – implikowane jest to niewątpliwie koniecznością uczynienia świata przedstawionego i postaci wiarygodnymi, by możliwe było właściwe odczytanie sensów historii. Słuchowisko, choć jest przykładem dzieła artystycznego, pozostaje zakorzenione w rzeczywistości. Użyte środki językowe nie tylko spajają tekst, ale także wzbogacają go pod kątem stylistycznym, nadając mu autentyczności. Trudno wyobrazić sobie rozmowy dwojga bądź większej liczby ludzi, które nie charakteryzowałyby się występowaniem elips, zaimków czy też konstrukcji podrzędnie złożonych. Również obecność implikatur konwersacyjnych, charakterystyczna dla rozmów potocznych, nie zaburza warstwy kohezyjnej tekstu. Spójność analizowanego słuchowiska wykracza poza warstwę tekstową i odnosi się również do jego warstwy dźwiękowej. Dźwięki kuchni akustycznej współgrają z warstwą semantyczną tekstu oraz wzmacniają jego odbiór. Utwór jawi się słuchaczowi jako forma nietypowa ze względu na omówione rozwiązania narracyjne. Bohater, zdający się powoływać do życia inną postać, kierując prowadzoną przez nią narracją, ostatecznie okazuje się być kreatorem jedynie własnych myśli. Traci możliwość dotarcia do wewnętrznych przeżyć bohaterki, na co wskazywał Booth (2004: 227). Liczne komplikacje fabularne, omówione według definicji van Dijka, determinują kształt dramaturgiczny opowieści oraz wpływają na obrane tworzywo audialne. Kreacja głównego agensa to proces

dynamiczny, czemu towarzyszy rozbudowana kuchnia akustyczna w drugim planie fonicznym opowieści. Znamienne dla *Ex Barbie* jest także audialne kreowanie tytułowej bohaterki, bowiem szczególnie wyróżniający staje się gest foniczny postaci, nie zaś tylko jej głos. Dzieło Macieja Kowalewskiego odznacza się zatem prowadzoną narracją oraz realizacją audialną głosowego wybrzmienia bohaterów.

Literatura

- Adamzik K. (2016): *Textlinguistik. Grundlagen, Kontroversen, Perspektiven*. Berlin–Boston.
- Bachura J. (2011): *Język adaptacji radiowej w słuchowisku „Od siódmej rano”*. [W:] *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*. Red. E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik. Toruń, s. 365–380.
- Bachura J. (2012): *Odsłony wyobraźni. Współczesne słuchowiska radiowe*. Toruń.
- Bachura J., Pawlik A. (2011): *Wtórna wizualność sztuki radiowej na przykładzie wybranych słuchowisk dramatycznych*. [W:] *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*. Red. E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik. Toruń, s. 444–457.
- Bachura-Wojtasik J. (2016): *Literatura audialna między fikcją a niefikcją. „Upowieściowienie” dokumentu a narracje fikcyjne*. [W:] *Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy* (1). Red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski. Warszawa, s. 184–212.
- Bachura-Wojtasik J., Klimczak K. (2015): *Słuchaj, nagrywaj, praktykuj – o estetyce dźwięku i dźwiękowych środkach wyrazu oraz o angażowaniu w pracę z dźwiękiem*, <<https://bit.ly/2lzq8WM>>, dostęp: 20.08.2019.
- Bardijewska S. (2001): *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*. Warszawa.
- Bloch J. (2013): *Intonacja współczesnych polskich serwisów informacyjnych – zmiany, tendencje rozwojowe*. [W:] *Kultura zachowań językowych Polaków. Materiały z VIII Forum Kultury Słowa*. Red. M. Krauz, K. Ożóg. Rzeszów, s. 208–213.
- Boniecka B. (1999): *Lingwistyka tekstu. Teoria i praktyka*. Lublin.
- Boniecka B., Panasiuk J. (2001): *O języku audycji radiowych*. Lublin.
- Booth Wayne C. (2004): *Rodzaje narracji*. Przeł. I. Sieradzki. [W:] *Narratologia*. Red. M. Głowiński. Gdańsk, s. 229–244.
- Dobrzyńska T. (1991): *Tekst. Próba syntezy*. „Pamiętnik Literacki” 82/2, s. 142–183.
- Dybalska R., Kępa-Figura D., Nowak P. (2004): *Przemoc w języku mediów? Analiza semantyczna i pragmatyczna audycji radiowych*. Lublin.
- Grice H. P. (1975): *Logic and Conversation*. [W:] *Syntax and Semantics*. Red. P. Cole, J. L. Morgan. New York, s. 41–58.
- Hopfinger M. (2017): *Z zagadnień genologii radiowej*. „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 1/39, s. 15–21.
- Konieczny W. (1979): *Próba rekonstrukcji procesów znaczeniowótórczych w dziele radiowym*. „Przekazy i Opinie” 4, s. 58–63.
- Jurkowski M. (1984): *Problematyka badań nad językiem radia*. „Poradnik Językowy” 2, s. 94–99.
- Lisowska-Magdziarz M. (2013): *Metodologia badań nad mediami – nurty, kierunki, koncepcje, nowe wyzwania*. „Studia Medioznawcze” 2, s. 27–42.
- Pawlik A. (2014): *Teatr radiowy i jego gatunki*. Toruń.
- Pleszkun-Olejniczakowa E. (2012): *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*. Łódź.
- Plaźewski J. (1961): *Język filmu*. Warszawa.

- Stanzel F. (1970): *Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły*. „Pamiętnik Literacki” 61/4, s. 219–232.
- Todorov T. (2004): *Ludzie opowieści*. Przekł. R. Zimand. [W:] *Narratologia*. Red. M. Głowiński. Gdańsk, s. 269–281.
- Van Dijk T. A. (2004): *Działanie, opis działania a narracja*. Przekł. M. B. Fedewicz. [W:] *Narratologia*. Red. M. Głowiński. Gdańsk, s. 145–166.
- Vater H. (2008): *Wstęp do lingwistyki tekstu. Struktura i rozumienie tekstów*. Przekł. E. Błachut i in. Wrocław.
- Wilkoń A. (2002): *Spójność i struktura tekstu. Wstęp do lingwistyki tekstu*. Kraków.
- Żydek-Bednarczuk U. (2005): *Wprowadzenie do lingwistycznej analizy tekstu*. Kraków.