

**Barbara Zwolińska\***

 <https://orcid.org/0000-0001-7108-1862>

# Muzyka i akustyka w słuchowiskach – radiowych adaptacjach sztuk Tadeusza Różewicza

## Muzyka jako składnik „kuchni akustycznej” w słuchowisku

Przedmiotem mojego zainteresowania jest wskazana w tytule muzyka (szerzej zaś akustyka), współtworząca audiosferę wybranych słuchowisk radiowych, będących adaptacjami sztuk Tadeusza Różewicza. Muzyka, obok innych dźwięków, takich jak: odgłosy natury i cywilizacji, szmery, szумы, dźwięki mowy wchodzi w skład tzw. „kuchni akustycznej”, definiowanej najkrócej jako „różnego rodzaju dźwięki, składające się na warstwę dźwiękowo-akustyczną spektaklu radiowego”<sup>1</sup>.

Na temat roli muzyki w słuchowisku wypowiadało się wielu badaczy tego popularnego gatunku radiowego. Joanna Bachura i Aleksandra Pawlik zauważyły, że „w słuchowisku muzyka staje się nośnikiem nowych znaczeń, które nie istnieją poza słuchowiskowym kontekstem”, jest ona „składnikiem o stosunkowo najwyższym stopniu złożoności w dziele radiowym, ale jest też zawsze aktywna semantycznie”<sup>2</sup>.

---

\* Dr hab., prof. nadzw.; Uniwersytet Gdański, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej, Katedra Historii Literatury; ul. W. Stwosza 55, 80-308 Gdańsk; e-mail: fpobz@univ.gda.pl

1 Zob. J. Bachura, A. Pawlik, *Słuchowisko i jego „anatomia”*, w: E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 161. Zob. także E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Słowa, głosy, dźwięki w słuchowiskach radiowych*, w: tamże, s. 266–276 oraz tejże, *Intencje interpretacyjne wpisywane w słuchowiska za pomocą słów i dźwięków*, w: tamże, s. 256–265.

2 Zob. J. Bachura, A. Pawlik, *Słuchowisko i jego „anatomia”*, w: E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, dz. cyt., s. 169–170.

Badacze tej dziedziny zwracają uwagę na takie funkcje muzyki, jak dramaturgiczna<sup>3</sup> oraz ilustracyjna, czyli skupiająca się na budowaniu nastroju i sugerowaniu stanów emocjonalnych<sup>4</sup>, albo też dzielą muzykę na transcendentną (rozumianą jako arealistyczny komentarz twórcy) oraz immanentną (będącą elementem struktury świata przedstawionego)<sup>5</sup>. Co charakterystyczne, wspomniani badacze, opisując specyfikę słuchowisk, posługują się często kategoriami zaczerpniętymi z dziedziny filmowej jako współbieżnymi z radiowymi.

Skupiając się na twórczości dramaturgicznej Tadeusza Różewicza, musimy uściślić, że nie tworzył on słuchowisk oryginalnych, czyli sztuk pisanych z myślą o radiu. Toteż w jego przypadku możemy brać pod uwagę jedynie tzw. słuchowiska adaptacyjne, czyli powstałe jako adaptacje radiowe na podstawie dramatów literackich, przeznaczonych na scenę teatralną<sup>6</sup>.

Wysłuchanie którejkolwiek radiowej adaptacji sztuki Różewicza, bez skonfrontowania jej z tekstem literackim, szczególnie zaś z jego didaskaliami, może prowadzić do pochopnych wniosków o szczególnej roli muzyki w tych dramatach. Nie ulega wątpliwości, że zarówno w starszych wersjach słuchowisk, choćby pochodzących z lat 60. XX wieku *Świadków albo naszej małej stabilizacji*<sup>7</sup>, jak i nowszych (np. świetnej, także pod względem akustycznym, *Pułapki czy Aktu przerywanego*,

3 Co podkreśla np. S. Bardijewska w *Nagim słowie. Rzeczy o słuchowisku*, Wydawnictwo Elipsa, Warszawa 2001, s. 58–59.

4 Na przykład Z. Lissa w *Wyborze pism estetycznych*, oprac. Z. Skowron, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2008, s. 239.

5 Zob. J. Płażewski, *Język filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 2008, s. 341–352.

6 O specyfice adaptacji radiowej piszą m.in. S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Wydawnictwo Elipsa, Warszawa 2001. Zob. też: J. Tuszewski, *Paradoks o słowie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005; E. Godlewska, *Czym jest słuchowisko?*, „Dialog” 2009, Rok LIV, z. 7/8 (632–633), s. 142–148; Z. Jarzębowski, *Słuchowiska szczyńskiego radia: studia z pogranicza literatury i sztuki radiowej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2009 oraz J. Bachura, A. Pawlik, *Słuchowisko i jego „anatomia”*, w: E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 141–179.

7 Nagrania premierowego z 1968 roku (emisja 19 października 2008 roku), w reżyserii Andrzeja Zakrzewskiego, realizacji akustycznej Andrzeja Brzoski, z muzyką Eugeniusza Rudnika. Nowsza wersja w adaptacji i reżyserii Wojciecha Pszoniaka, realizacji akustycznej Andrzeja Brzoski, oprac. muzycznym Piotra Mossa, miała premierę 27 grudnia 2014 roku. W archiwaliach Polskiego Radia znajduje się także wersja wyreżyserowana przez Adama Hanuszkiewicza w Teatrze Telewizji, z premierą datowaną na 30 stycznia 1963 roku, wyemitowana również w radiu. Przenoszenie spektakli teatralnych na antenę radiową było dosyć częstą praktyką adaptacyjną, szczególnie w początkowym okresie rozwoju sztuki słuchowiskowej, zanim powszechne stało się adaptowanie dramatów bez pośrednictwa teatru scenicznego oraz tworzenie słuchowisk oryginalnych, pisanych specjalnie dla radia.

obu słuchowisk z 2016 roku), muzyka stanowi ważny składnik świata przedstawionego, buduje scenerię i atmosferę, ilustruje stany wewnętrzne bohaterów, oddaje ich emocje i określa wzajemne powiązania personalne. Pełni też tradycyjną, delimitacyjną rolę, oddzielając poszczególne akty i sceny, rozczłonkując tekst, a także ustanawiając płynne przejścia pomiędzy jego częstkami. Dla badacza wersji radiowych sztuk przeznaczonych na scenę teatralną, jak jest w przypadku Różewicza, niezwykle istotną kwestią do ustalenia jest zarówno lokalizacja elementów muzycznych w dramacie (i w słuchowisku, czyli jego wersji radiowej), przyjrzenie się zasadom doboru tych motywów, sposobowi ich kompozycji w całości, jak i refleksją nad ich pochodzeniem, czyli zbadanie, na ile wybory muzyczne wynikają z woli autora sztuki, na ile zaś są pochodną inwencji realizatorów słuchowiska.

### Rola muzyki oraz innych dźwięków w słuchowiskach według sztuk Różewicza

Niewątpliwym jest fakt, że Różewicz jako twórca odznaczał się szczególnym wyuczaniem sceny, wyobraźnią sceniczną, co znalazło odzwierciedlenie w precyzyjnych, rozbudowanych didaskaliach. W projektowaniu scenografii z pewnością pomagało mu przygotowanie zawodowe, studiowana wcześniej historia sztuki oraz zainteresowanie malarstwem. Jeśli jego predyspozycje plastyczne porównamy z ujawnianymi w twórczości literackiej inklinacjami muzycznymi to dojdziemy do wniosku, że muzyka odgrywała znacznie mniejszą rolę w jego wyobraźniowych przedstawieniach kreowanych w dramatach. Nawet pobieżne prześledzenie „wartości” didaskaliów przekonuje, że tylko niewielki procent tekstu poświęcony jest wskazówkom muzycznym, zawierając propozycje sięgnięcia po konkretne utwory, motywy czy kompozycje. Nie tylko wypowiedzi dotyczących akustyki jest stosunkowo niewiele, szczególnie jeśli porówna się je z zapisami poświęconymi scenografii (wystrojowi wnętrza, kostiumom), ale też nie są one szczególnie oryginalne, zwłaszcza w zestawieniu ich z inwencją plastyczną autora, ujawnianą w didaskaliach „scenograficznych”. Autor w tym zakresie podaje rozwiązania typowe i charakterystyczne, np. sielankowość scenerii proponuje podkreślić barokową muzyką francuską, jak to się dzieje w sztuce *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja*, motetami rokokowymi (gdzie w tle dodatkowo pojawia się ćwierkanie ptaków) lub bardziej ogólnie – muzyką romantyczną, np. w *Białym małżeństwie*, albo też po prostu „łagodną muzyką”. Tam, gdzie wydaje się to stosowne ze względu na przebieg i charakter akcji, chętnie sięga po marsze wojskowe, np. w didaskaliach sztuki *Stara kobieta wysiaduje* przeczytamy: „Rozlegają się dźwięki trąbki wojskowej”<sup>8</sup>. Motywy marsza wykonywanego przez orkiestrę, wcześniej odbywającą próby i strojącą instrumenty, pojawiają się także w *Odejściu Głodomora*

8 T. Różewicz, *Stara kobieta wysiaduje*, w: tegoż, *Teatr niekonsekwencji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979, s. 300.

oraz w *Putapce*, w której w Obrazie XII. *U fryzjera* znajdziemy następujący zapis: „Słychać dźwięki marsza wojskowego”, ponowiony pod koniec obrazu („słychać marsz wojskowy”<sup>10</sup>), a dodać trzeba, że jest to muzyczna ilustracja sceny znęcania się nad starszym, dystyngowanym klientem w zakładzie fryzjerskim, w słuchowisku pominiętej.

Realizatorzy przywoływanych przeze mnie słuchowisk wykazali się sporą inwencją w doborze elementów akustycznych, zarówno tych związanych z motywami muzycznymi, jak też określających akustykę tła, budujących przestrzeń np. domu czy miasta, co jest najczęstszym usytuowaniem scen w dramatach Różewicza. Zaznaczyć należy, że nawet tam, gdzie sugestie akustyczne autora są bardzo ogólne, bądź ich nie ma, twórcy radiowych adaptacji starali się utrzymać w charakterze i specyfice pojawiających się w utworach scen. Wykorzystywali także różnego rodzaju możliwości związane z rytmizacją prozy, np. naprzemienne deklamacje partii dialogów, wypowiedzianych przez aktorów, motywy chóralne czy recytacje wierszy i piosenek, dziecięcych wyliczanek, kołysanek itp.<sup>11</sup> Podobną funkcję „umuzyczniającą” dramat pełnią sceny baletowe, np. w *Wyszedł z domu* (w Obrazie 2. *Zalotnicy*), w tym przypadku jednak nie wykorzystane w wersji radiowej<sup>12</sup>. Jako scenę baletową potraktować można obraz gimnastykujących się dziewczynek, towarzyszący jako tło monologu w *Śmieszny staruszek*. Również w tym przypadku scena nie została akustycznie zaznaczona w słuchowisku, co zresztą, tak jak fragment *Zalotnicy*, byłoby trudne do wykonania.

Interesujące rozwiązania muzyczne pojawiają się w archiwalnych wersjach sztuki *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja*, na przykład w muzycznym przerywniku zabrzmiała melodia wygrywana na skrzypcach i fortepianie. Utrzymana jest ona w wesołej, dynamicznej tonacji, zestrojonej z uczuciami i wypowiedziami małżonków. Akustyka rozumiana jest tu szeroko jako zapisy odnoszące się do wymienianych w didaskaliach konkretnych utworów muzycznych (z podaniem tytułów, nazwisk wykonawców, np. *Le rappel des oiseaux* Rameau<sup>13</sup>) czy sugerowanych melodii, typu „marsz wojskowy”, „motet rokokowy”. Czasem we wskazówkach tego rodzaju projektowana jest pewna dowolność, np. w didaskaliach czytamy: „z okna znów napływa sielankowa muzyka... jeden z muzycznych obrazków Couperin lub

9 T. Różewicz, *Putapka*, w: tegoż, *Dramat 3 (Utwory zebrane)*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005, s. 269.

10 Tamże, s. 273.

11 W podobnej funkcji wykorzystany jest np. fragment poematu *Spojrzenia* z tomu poezji Różewicza *Formy*, deklamowany przez Henryka w *Wyszedł z domu*. Zob. w: tegoż, *Teatr niekonsekwencji*, s. 235.

12 Słuchowisko w reżyserii i adaptacji Anny Wieczur-Bluszcz, w realizacji akustycznej A. Brzoski i opracowaniu muzycznym Renaty Baszun, wyemitowane zostało 28 października 2012 roku.

13 T. Różewicz, *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja*, w: tegoż, *Teatr niekonsekwencji*, s. 104.

Rameau<sup>14</sup>, czy w innym miejscu: „muzyka. Rokokowa. Sielankowa. Fala muzyki przyplęwa i odpływa<sup>15</sup>. Świadomość muzyczna autora, wyczulenie na charakter muzyki, która w jego przekonaniu buduje atmosferę poszczególnych scen, stając się ważnym składnikiem interpretacji dialogów i monologów, przejawia się także w dbałości o zaznaczenie takich niuansów, jak długość trwania poszczególnych fraz muzycznych, narastanie i wygasanie motywów muzycznych, podwyższanie i obniżanie tonacji, podkreślenie natężenia melodii, a także wyeksponowanie roli ciszy. Widać to np. w didaskaliach poprzedzających część II dramatu, zawierającą sceny małżeńskie, gdzie atmosferę stabilizacji mieszczańskiej przestrzeni w równej mierze budują wypełniające pokój przedmioty, jak też współtworząca nastrój muzyka. Czytamy w nich, po opisie znajdujących się w pokoju mebli, następujące wskazówki: „Przez otwarte okno płynie strumień słonecznego światła i sielankowa, pełna wdzięku, cicha melodia... Rameau *Le rappel des oiseaux*. [...] Muzyka staje się cichsza, prawie niedosłyszalna<sup>16</sup>. Co ciekawe, zarówno w tym fragmencie didaskaliów, jak i w następnym, źródło dobiegającej do pokoju muzyki usytuowane jest za oknem. Na kolejnej stronie czytamy bowiem: „z okna znów napływa sielankowa muzyka... jeden z muzycznych obrazków Couperin lub Rameau<sup>17</sup>. W omawianym słuchowisku, jak już zaznaczono wyżej, wzbogacono ilustracje muzyczne o dodatkowe, nie sugerowane w didaskaliach przerywniki, nie tylko polegające na momentach ciszy, ale też oddzielające mini-sceny muzyczne interwały, np. takty fortepianowe, fragmenty muzyki rokokowej (renesansowej), dźwięki skocznej melodii aranżowanej na skrzypcach i fortepianie. Ciekawy sposób rozczłonkowania dialogów Kobiety i Mężczyzny w tym przypadku wynikał nie z zamysłu autora, lecz realizatora słuchowiska. Za elementy z pogranicza muzyki i słowa uznać możemy natomiast partie chóralne, w tym słuchowisku raczej recytowane, ale w wielu innych występujące też w wersjach śpiewanych, np. w przypadku wierszyków. Podobną inwencją w zakresie muzycznej interpretacji dramatu wykazali się twórcy słuchowiska w części III, która, jeśli chodzi o zapisy w didaskaliach, raczej nie zawiera wskazówek autora, sugerujących wykorzystanie muzyki. Niewątpliwie muzyka jest tu sugestywnym elementem akustycznym, podkreślającym nastrój toczonych rozmów. Można też zauważyć, iż poszczególne części oparte są na podobnym rozwiązaniu, posługując się charakterystyczną poetyką wejścia,

---

14 Tamże, s. 108

15 Tamże, s. 114.

16 Tamże, s. 104. To jedyny tak dokładny zapis informujący zarówno o tytule utworu, jak i nazwisku jego twórcy. W kolejnej wzmiance, o Couperinie, nie pojawia się już tytuł kompozycji, aczkolwiek, nawet nie znając francuskiej muzyki barokowej, którą obaj kompozytorzy reprezentują, z zapisów można wywnioskować, że w obu przypadkach chodzi o specyficzny rodzaj muzyki – sielankowej, pełnej spokoju i „wdzięku”, tamże, s. 104.

17 Tamże, s. 108.

inicjowanego odgłosami tła (np. toczonych rozmów, krzyków, szumu, oklasków) oraz fragmentów muzycznych, z wykorzystaniem takich instrumentów, jak skrzypce, werbel, trąbka oraz dźwięki orkiestry (wykonującej marsz wojskowy). Elementami muzycznymi są również partie wypowiedane chórem, np. zapowiedź tytułu, powtarzane też w funkcji swoistego refrenu, interwału, przerywnika w dialogach. Interesującym efektem akustycznym, służącym wyodrębnieniu i podkreśleniu niektórych partii dialogu, jest także pogłos, przydający wypowiedzi waloru podniosłego, patetycznego, niekiedy pompatycznego. Do szczególnie ciekawych efektów muzycznych należy ten polegający na „zrywanej” melodii skrzypiec, pojawiającej się zarówno w części I, jak i w zakończeniu. Usłyszymy też fragment śpiewu operowego, wykonywanego męskim głosem w części II, a także ćwierkanie ptaków na tle łagodnej, płynnej melodii towarzyszącej początkowym partiom dialogu Kobiety i Mężczyzny we wspomnianej wyżej części. Rytmiczny dźwięk werbla, melodia skrzypiec i orkiestry, a także imitacja narastającego zgiełku wielkiego miasta, stanowią wspomnianą ramę akustyczną, łączącą się kompozycyjnie z początkiem słuchowiska.

Inwencja realizatorów wielu słuchowisk adaptowanych sztuk Różewicza widoczna jest w tych przypadkach, gdzie podejmują oni decyzję wprowadzenia elementów muzycznych i akustycznych nie zaznaczanych przez autora w didaskaliach. Dotyczy to wspomnianych wierszy i wierszyków w wersjach śpiewanych, partii rapowanych oraz didaskaliów wyśpiewywanych, np. w *Akcie przerywanym*, zaczynających się słowami: *Urlopowe szaleństwo nie ogarnęło mnie*<sup>18</sup>. Jest to słuchowisko charakteryzujące się bogatą warstwą akustyczną, nawiązujące do różnych stylów muzycznych oraz znanych motywów, czemu sprzyja urozmaicona sceneria, humorystyczna i groteskowa tonacja wygłaszanych dialogów i monologów, a także asocjacyjny, luźny sposób łączenia scen składających się na fabułę traktowaną niezbyt rygorystycznie, zwłaszcza jeśli chodzi o związki przyczynowo-skutkowe. Sam autor w didaskaliach zaznacza tę właściwość swojej sztuki, komentując ją w następujący sposób: „Chóry anielskie pod batutą Michała Archaniola śpiewają motety z XVI wieku. Rozigrała się moja wyobraźnia. [...] Wróćmy jednak do rzeczywistości. Do naszego przedstawienia”<sup>19</sup>.

W *Akcie przerywanym*, odegranym przy udziale studentów łódzkiej Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej<sup>20</sup>, zastosowano innowacyjne rozwiązania muzyczne, nadające sztuce niezwykłą dynamikę oraz wpływające na urozmaicenie tonacji. Eksperyment autora opiera się między innymi na prze-

18 T. Różewicz, *Akt przerywany*, w: tegoż, *Teatr niekonsekwencji*, s. 253.

19 Tamże, s. 267.

20 Słuchowisku akustycznie zrealizowanym przez A. Brzoskę, wyreżyserowanym, zaadaptowanym i muzycznie opracowanym przez Krzysztofa Czczota, wyemitowanym na antenie radia w 2016 roku.

sunięciu punktu ciężkości z tradycyjnie rozumianej akcji, jako „dziania na scenie”, na tekst poboczny, za jaki uważane są didaskalia i uwagi sceniczne. W sztuce Różewicza proporcje te zostały wyraźnie zachwiane: didaskalia i uwagi oraz początkowe wyznaczenie autora zdominowały tzw. tekst sceniczny, na który w tym przypadku składają się ubogie dialogi, niekoniecznie wewnętrznie ze sobą powiązane, luźno też odnoszące się do akcji. Ta zresztą jest niespójna, fragmentaryczna, układana jakby bezpośrednio na scenie, przypadkowa i „nieważna” w tym sensie, że jakby pretekstowa do tego, by snuć dywagacje na temat nowego kształtu teatru realistyczno-poetyckiego. Rozłożenie partii didaskaliów na kilka zróżnicowanych głosów męskich i kobiecych, dodatkowo z podkładem muzycznym w tle (również urozmaiconym, od *Bolero* Ravela po urywki angielskiej ballady, muzykę techno, czy partie rapowane), z efektami wyrażającymi emocje, takimi jak: śmiech, klasanie, krzyki, gwar zmieszanych głosów, czy wreszcie komunikatami radiowymi, efektem „wyszukiwania” fal, czy efektem „zwolnionej taśmy” – wszystko to skutecznie zapobiega monotonii, która mogłaby zaistnieć, gdyby powierzyć tekst didaskaliów jednemu narratorowi.

Jako podkład muzyczny w *Wyznaniach autora* oraz w *Didaskaliach i uwagach* możemy usłyszeć wspomniane *Bolero* Ravela, przy czym nie ma tu charakterystycznego dla tego znanego utworu efektu stopniowego narastania tempa i wysokości głosu, lecz tonacja utrzymywana jest na jednakowym poziomie. Dzięki temu melodia nie przesłania wypowiedzianego tekstu, stanowiąc dyskretne i stonowane tło.

Interesujące zabiegi stylizacyjne zastosowano także w Scenie 1, gdzie tekst didaskaliów, czytany tajemniczym tonem przez narratora płci męskiej, dodatkowo wzmocniony przez muzykę tła, z powodzeniem mogącą stanowić akustyczną ilustrację horroru, wymieniony zostanie przez głos kobiecy (równie tajemniczy), a ten doskonale zestrojony w tonacji dwugłos naprzemiennie kontynuowany będzie do końca Sceny 1, zamkniętej długo wybrzmiewającym śmiechem mężczyzny. Co ciekawe, oprócz tej osobliwej stylizacji na horror, zauważyć trzeba, iż tematyka (jeśli tematyką nazwać można ów fragment) jest niewspółmiernie błaha, wręcz trywialna w porównaniu do zwyczajowych oczekiwań odbiorcy. Dywagacje o musze, siadającej na kostce cukru, urastają do rangi pierwszorzędного problemu akcji i prowokują autora didaskaliów do pytań, czy wobec trudności wprowadzania muchy na scenę<sup>21</sup> nie lepiej byłoby tego pomysłu zaniechać. W kolejnej Scenie 1<sup>22</sup> kontynuowana jest podobnie tajemnicza muzyka, odpowiednia dla horroru, utrzymywane jest jej wolne tempo i kreowana atmosfera napięcia.

21 Jest to, jak zauważa, trudność wyższego rzędu, niż np. przyprowadzenie do opery stonia, konia, psa, czy kota, zob. tamże, s. 260.

22 Występuje tu ta sama numeracja co w scenie wyżej opisanej, jednakże scena ta ma inny charakter, gdyż opiera się nie na tekście didaskaliów, lecz na monologu Dziewczyny.



Współczesny odbiorca niskiej kultury narażony jest na kakofonię zmieszanych głosów, na harmider, płynący z wielu źródeł przekazu, przez co powstaje złącony, poplątany melanz różnych głosów, fragmentarycznych komunikatów, jakiś dziwny erzac, w którym komunikaty radiowe i nowoczesna muzyka techno zagłuszają audycje poetyckie, ambitne przedstawienia czy literaturę wysoką. W tym pomieszaniu głosów, prowadzących do spaczenia gustów przeciętnego odbiorcy, jest też miejsce na szlagier kościelny, w sztuce Różewicza wybrzmiewający popularną melodią *Barki*, towarzyszącą kwestiom Czerstwej Kobiety w Scenie 2. Fragment jej wypowiedzi przesycony jest frazeologią kościelnych formuł i uproszczonych wyobrażeń o aniołach, świętych i Lucyferze. Możemy też odbierać przejście hitu kościelnego, czyli wspomnianej *Barki*, w przebój muzyki poważnej, czyli w *Bole-ro* Ravela, jako osobliwe zderzenie sacrum z profanum, w obu przypadkach bazujące na gustach odbiorcy, zdolnego zachwycać się rytmicznością niby różnych, ale w pewnym zakresie podobnych utworów<sup>23</sup>. Tę przemienność głosów męskich i kobiecych oraz zróżnicowanych melodii zamyka kolejna zmiana tonacji, jaką stanowi, zgodnie z informacją w didaskaliach, najpierw motet XVI-wieczny, przechodzący w muzykę techno, wymienioną przez rapowany fragment, wyśpiewywany naprzemiennie przez kobietę i mężczyznę. Jest to lekka w tonacji piosenka, z błahymi słowami, będąca odbiciem pragnień Czerstwej Kobiety, wcielającej się w rolę czarnoskórej opiekunki córeczki tatusia, której zresztą nie upilnowała, narażając się na gniew ojca i decyzję o zwolnieniu (się) z niewdzięcznej służby. Piosenka o rzuceniu służby, założeniu kurzej fermi, będącej spełnieniem marzeń snuty od dwudziestu lat, przechodzi w rapowany rytm „ucierania kogła-mogła z dwóch jaj”<sup>24</sup>, a ta wesoła nuta kompozycyjnie kończy słuchowisko, choć nie zamyka sztuki, w której występuje jeszcze scena 3 i 4. Co jednak znamienne, zakończenie nagrania w tym momencie nie przynosi szkody całości, którą, jak się wydaje, można zamknąć w dowolnym momencie.

Na wyróżnienie, jeśli chodzi o walory muzyczne, zasługuje też radiowa realizacja *Kartoteki*, wyemitowanej 6 maja 2009 roku, której oprawą muzyczną zajął się zespół Karbido, z liderami: Markiem Otwinowskim oraz Igozem Gawlikowskim, opracowującymi wraz z reżyserem Tomaszem Manem precyzyjnie dźwiękową stronę słuchowiska, za którego realizację akustyczną odpowiedzialny był Andrzej Brzoska. Igor Gawlikowski, twórca muzycznej partytury do *Kartoteki*, pragnął za pomocą muzyki wczuć się w sytuację bohatera, dokonać niejako urealnienia za pomocą odrealnienia, zaprezentować odczuwane w danej chwili, np. boleść, niepewność i strach, powodowane przez majaki i zjawy. Ważne stało się to, aby słowa

<sup>23</sup> W tym sensie podobnych, że mogą się zwyczajnie podobać, z jednej strony, osobom religijnym i tym niekoniecznie uduchowionym, a z drugiej – także tym wyrobionym w odbiorze muzyki poważnej oraz takim, którzy tego rodzaju muzyki słuchają sporadycznie.

<sup>24</sup> T. Różewicz, *Akt przerywany*, w: tegoż, *Teatr niekonsekwencji*, s. 272.



i muzyka wspólnie przenosiły emocje<sup>25</sup>. Muzyka, pojawiająca się w tle, towarzyszy nieustannie dialogom bohaterów, stanowiąc wzmocnienie słowa i podkreślając uczucia.

Nie mniej interesująco, jeśli chodzi o walory akustyczno-muzyczne, przedstawia się radiowa wersja *Kartoteki* z 1994 roku (na ten rok przypadła jej premiera) w reżyserii i adaptacji Janusza Kukuły, realizacji akustycznej Andrzeja Brzosi oraz opracowaniu muzycznym Eugeniusza Rudnika. Zaletą słuchowiska jest nie tylko wierność wobec tekstu literackiego, szczęśliwe uniknięcie cięć i skrótów, ale też trafny dobór aktorów, staranna i ciekawa ilustracja muzyczna oraz dobrze opracowana akustyka tła. Charakter muzyki, stanowiącej oprawę poszczególnych scen, czy to jako tło wypowiedzianych dialogów, recytacji Chóru Starców, czy jako łącznik między scenami i element budujący atmosferę, określa specyficzna dysonansowość, wprowadzająca niepokój, tajemniczość i wrażenie kakofonii, współbieżnej z nieuporządkowanym życiem Bohatera, rozpraszanego przez osoby uczestniczące w tym życiu jakby wbrew jego chęciom i woli. Nie tylko kakofoniczna muzyka stanowi tło wybranych scen, ale niekiedy taką ilustracją stają się fragmenty bardziej harmonijne, np. dźwięki walca<sup>26</sup>, fortepianu<sup>27</sup>, czy marsza<sup>28</sup>.

Swoistą beznadziejność, monotonię jego położenia oddaje dźwięk jednostajny, męczący w braku urozmaicenia. Jest to np. jednostajne buczenie w pierwszej scenie przedstawiającej rozmowę Bohatera z rodzicami, czyniącymi mu wymówki niczym małemu dziecku, które dopuściło się grzechu łakomstwa czy gorszącej zabawy pod kołdrą<sup>29</sup>. Często też pojawia się efekt akustyczny sugerujący usytuowanie pokoju Bohatera (z łóżkiem jako najważniejszym rekwizytem) na szerszym planie, niejako otwarcie tego domowego pomieszczenia na ulicę czy inne miejsce publiczne, w którym słychać gwar zmieszanych głosów, klaksony samochodów i kroki. Tak będzie np. w scenie odczytywania przez Bohatera fragmentu prasowego artykułu na temat warzenia piwa. Prezentowana w tej scenie kakofoniczna muzyka, połączona z szumem głosów w tle, brzdąkaniem i pukaniem (co być może jest imitacją procesu warzenia piwa), współgra z odczytywanym na głos fragmentem z gazety, z modulacją głosu Bohatera, który najpierw czyta automatycznie, beznamiętnie, by przejść do tonu bardziej emocjonalnego, do dynamicznego wyrzucania z siebie

25 Te założenia wypowiedział w rozmowie poprzedzającej emisję słuchowiska.

26 Przed wejściem niemieckiej dziewczyny. Zob. T. Różewicz, *Kartoteka*, w: tegoż, *Kartoteka. Kartoteka rozrzucona*, wstęp Z. Majchrowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 50.

27 W scenie egzaminu maturalnego, co związane jest z pytaniem o znaczenie muzyki Chopina, tamże, s. 55.

28 Jest to scena „wychodzenia ze szpar pokrzywdzonych i zabitych”, m.in. takich, jak Chłop Wrona, zastrzelony przypadkowo przez Bohatera. W scenie tej słychać werble i kroki maszerujących. Zob. tamże, s. 69.

29 Efekt ten imituje jednostajny dźwięk spływającej kroplówki, do której podłączony jest Bohater.

słów o konieczności karania „oszustów i niedbalców”, psujących jakość produkowanego piwa.

Interesująco w tym kontekście przedstawiają się też aliteracyjne wyliczanki Chóru, wykonywane z towarzyszeniem melodii, słyszalnej w tle<sup>30</sup> oraz dialog Starców I, II, III, będący komentarzem do notatki prasowej na temat warzenia piwa, przeczytanej przez Bohatera. W tej scenie w tle usłyszymy dźwiękową ilustrację. W przypadku wierszowanych partii Chóru na uwagę zasługuje efekt polifonii głosów, nakładających się na siebie, wybrzmiewających jako echo, z charakterystycznym pogłosem, co czyni wrażenie obecności pewnego patetyzmu, niczym w antycznej tragedii<sup>31</sup>. Deklamacja tego typu stosowana jest również w aliteracyjnych fragmentach „słownikowych”, jeśli można je tak nazwać, które doskonale sprawdziłyby się jako partie rapowane. Bardzo ważny dla interpretacji sztuki fragment dialogu, swoistego przekomarzania się Chóru z Bohaterem, dotyczący jego sposobu ekspresji scenicznej (jak wiadomo w opinii Chóru niedostatecznej, bo statycznej) również utrzymany jest w podobnej konwencji, czyli polifonicznej, dialogicznej dyskusji, urozmaiconej pogłosem, efektami akustyki tła w postaci wyraźnych, emocjonalnych krzyków i głosów dobiegających z dali. Sama recytacja Chóru także jest urozmaicona nie tylko wspomnianym efektem polifonii i echa, ale też naprzemiennością polifonii z partiami chóralnymi, czyli wypowiedzianymi wspólnie, co stwarza efekt obecności refrenów, podkreślających wagę słów, takich jak np.: „W teatrze trzeba grać, tu musi się coś dziać!”<sup>32</sup>. Gdy dodamy do tego ciekawy pomysł, pochodzący nie od autora sztuki, lecz realizatorów słuchowiska, polegający na włączeniu w tym miejscu osobliwego komunikatu radiowego z zapowiedzią sztuk autora *Kartoteki*, prezentowanych, jak wynika, na „Radiowym festiwalu twórczości Różewicza” i wyliczający takie tytuły, jak np.: *Pogrzeb po polsku*, *Śmieszny staruszek*, *Stara kobieta wysiaduje*, *Grupa Laookona*, *Teatr niekonsekwencji* (a prezentacja ta dokonuje się na tle melodii lambady), to z pewnością docenimy inwencję doskonale mieszczącą się w dyskursywnym charakterze tego fragmentu sztuki<sup>33</sup>. Fragment ten nabiera szczególnego znaczenia w kontekście śmierci autora, a wyliczenie tytułów dramatów staje się rodzajem hołdu dla jego

30 Zob. T. Różewicz, *Kartoteka*, w: tegoż, *Kartoteka. Kartoteka rozrzucona*, s. 43, 55 i 57.

31 Wprowadzenie Chóru jest parodystycznym nawiązaniem do konwencji teatru antycznego z tego względu, iż trudno uznać ich rady i komentarze za równie znaczące i autorytatywne jak w sztukach klasycznych. Obecność Chóru oraz głosów innych postaci, przewijających się przez pokój Bohatera, wpisuje się w tradycje moralitetowe.

32 T. Różewicz, *Kartoteka*, s. 48.

33 Chodzi oczywiście o dyskurs na temat teatru. Wydaje się, że podobny efekt przełamywania wysokiego tonu, jak to ma miejsce w banalizacji treści wygłaszanych przez Chór, realizatorzy słuchowiska zamierzali uzyskać zderzając wyliczenie tytułów sztuk Różewicza z popkulturową, rytmiczną lambadą, znakomicie nadającą się do tańca, „karnawalizującą” poważną zapowiedź festiwalową.

dokonań literackich, odbiegającego jednak w tonacji od patetyzmu, co mogłoby być zgodne z intencją samego Różewicza, jak wiadomo, zachowującego zdroworozsądkowy dystans do siebie jako twórcy. Wyróżnienie zaś kwestii Chóru, nie tylko tych zrytmizowanych, ale również mających charakter dialogiczny, czy występujących w funkcji jednozdaniowego komentarla, świadczyć może o randze nadawanej temu zbiorowemu bohaterowi sztuki.

Swoim dynamizmem zwraca też uwagę scena bijatyki, następująca bezpośrednio po partii Chóru, nakłaniającego Bohatera do działania w celu aranżowania i podtrzymywania akcji teatralnej. Można to więc odbierać jako reakcję (mimowolną) na apel Chóru, z którego członkami Bohater rozprawia się dosłownie, jak można zauważyć w didaskaliach, ale i werbalnie. Tej rozprawie towarzyszy dynamicznie zaprojektowana akustyka tła w postaci krzyków, gwizdów, odgłosów tłuczenia, zgiełku dysonansowej muzyki<sup>34</sup>. Kakofoniczna muzyka wieńczy też zakończenie sztuki, potwierdzając niejako niestabilny, rozproszony charakter egzystencji Bohatera<sup>35</sup>.

Niekiedy realizatorzy słuchowiskowych adaptacji sztuk Różewicza dokonują skrótów dotyczących nie tylko kwestii słownych, ale też muzycznych. Tak jest np. w radiowej *Kartotece rozrzuconej*<sup>36</sup>, w której nie usłyszymy popularnej piosenki Mieczysława Fogga *Siwy włos*, wymienianej w didaskaliach i stanowiącej aluzję do czasu wskrzeszanego po kilkudziesięciu latach, a wiążącego się z przeżyciami Bohatera I, młodszej wersji głównej postaci z *Kartoteki*.

Słuchacza dramatów radiowych Różewicza z pewnością zdziwi fakt, że doskonale muzycznie opracowana *Pułapka* w wersji literackiej zawiera znikomo mało didaskaliów, odnoszących się do akustyki, zwłaszcza gdy weźmiemy pod uwagę pominięty w słuchowisku *Obraz XII. U fryzjera*, z królującym w tej scenie marszem wojskowym. Lakoniczny zapis w didaskaliach *Obrazu VI. Na ratunek* (jest to scena w hotelu, z udziałem Franza i Felice) informuje czytelnika, iż „Z dołu

34 T. Różewicz, *Kartoteka*, s. 50.

35 Anna Girgel, zestawiając poezję Różewicza i Celana, postrzega dysonans jako podstawową kategorię opisującą dzieła muzyczne i literackie. Powołuje się na rozumienie dysonansu przez T. W. Adorno jako „wyraza rzeczywistego bólu”, rozważane w jego *Filozofii nowej muzyki*, czytanej przez autora *Kartoteki*. Według Adorna dysonans przeciwstawia się wszelkim ozdobnikom i dekoracjom w muzyce. Zob. A. Girgel, *Jeszcze raz o dialogu Tadeusza Różewicza z Paulem Celanem*, „Ruch Literacki” 2003, Rok XLIV, z. 2 (257), s. 181–195. Por. też T.W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, słowem wstępnym opatrzył S. Jarociński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974. Można dopowiedzieć, iż podobnie rezygnacja z metafory w poezji jest dla Różewicza odejściem od jej fałszu i upiększeń, niesprawdzających się „po Oświęcimiu”. Pisze na ten temat D. Szczukowski, w: *Tadeusz Różewicz wobec niewyrażalnego*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2008, s. 155.

36 Słuchowisko w reżyserii A. Zakrzewskiego, z Adamem Ferencym w roli głównej, wyemitowane zostało 25 kwietnia 2010 roku w II programie Polskiego Radia.

dochodzą dźwięki walca, gwar z restauracji<sup>37</sup> oraz w Obrazie XIII. *Idź i zobacz...*, gdzie czytamy, że Greta śpiewa kołysankę „czystym pięknym głosem”, a „W słowa piosenki wpadają nagle jakieś dźwięki, bełkot i pisk...”<sup>38</sup>, to jedyne wypowiedzi muzyczne autora. Natomiast propozycja radiowa z 9 stycznia 2016 roku w reżyserii Julii Wernio jest wyraźnym odejściem od stonowanego, by nie rzec ascetycznego pod względem akustyki, tekstu literackiego. Radiowa *Pułapka* zachwyca rozwiązaniami muzycznymi, motywami muzyki żydowskiej, dźwiękami skrzypiec i fortepianu oraz akustyką tła, opisującą przestrzeń domu, hotelu i ulicy. Świetne solowe partie skrzypcowe, wykonywane przez Katarzynę Dudę, pojawiają się w kluczowych momentach słuchowiska, takich choćby jak brawurowo odegrana przez Marcina Bosaka (wcielającego się w postać Franza) scena, w której we wrażliwym, emocjonalnym tempie recytacji zadrwi z mieszczańskiego wyboru Felice pomiędzy nim a szafką.

Przykładem sceny, w której doskonale skorelowana została gra aktorów i muzyki budującej napięcie akcji jest ta, w której dochodzi do starcia słownego między Gretą a Franzem. W miarę potęgowania się napięcia w tym starciu na słowa narasta też tempo i natężenie muzyki skrzypcowej, słyszalnej w tle. Chwilami głosy bohaterów wznoszą się do poziomu krzyku, a wyrazem braku porozumienia są głośne westchnienia Greta w czasie przemówień Franza. Słuchowiskowa scena narasta niczym symfonia wykonywana przez orkiestrę, coraz głośniejsza i szybsza, wprowadzająca niepokój i rozdrażnienie. Mistrzowsko odegrana przez Julię Kijowską rola Greta zabłyśnie też we wspomnianym wcześniej Obrazie XIII. *Idź i zobacz...*, scenie inicjowanej w słuchowisku melodią cymbałków oraz dyskretnym śpiewem piosenki-kołysanki „Schlaf, Puppchen, schlaf!”, słyszalnej w tle<sup>39</sup>. To kolejna scena rozgrywająca się w przestrzeni domowej, jednakże ten mieszczański dom daleki jest od sielanki.

37 T. Różewicz, *Pułapka*, w: tegoż, *Dramat 2 (Utworki zebrane)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2005, s. 231.

38 Tamże, s. 275.

39 Tamże, s. 275. Motywy kołysanki – piosenki usypiającej i uspokajającej – oraz dziecięcej wylicznanki (elementu zabawy) są w tekście (i w słuchowisku, gdzie pojawiają się w postaci chóralnego śpiewu żeńskiego) bardzo ważne. Kojarzące się z bezpieczną przestrzenią domu, z placem zabaw, z dziećmi, w sztuce tracą swój neutralny charakter, zapowiadając coś groźnego i strasznego. Wylicznanka, jako element inicjujący zabawę w chowanego, pojawi się w zakończeniu sceny *Opracowy*, przemieniając zabawę rodzeństwa w zapowiedź Holocaustu. Zabawa więc zostaje przerwana przez gwałtowne wkroczenie historii, z całym jej okrucieństwem i grozą. Ten wątek w słuchowisku nie zostanie wykorzystany, podobnie jak zabraknie powiązania pomiędzy kołysanką, śpiewaną przez Gretę niepełnosprawnemu synkowi w scenie *Idź i zobacz*. Kunsztowna niejednoznaczność wynikająca z tej sceny, z nierozstrzygniętych pytań o tożsamość dziecka, w słuchowisku zostanie pominięta. W obu przypadkach wynika to z ekonomii czasu radiowego, z niemożności zwerbalizowania wszystkich sensów ukrytych w rozbudowanych didaskaliach.

Mimo wyrażonych wyżej refleksji, związanych z brakiem rozbudowanych sugestii autora, odnoszących się do akustyki, trzeba podkreślić, że jest to sztuka kryjąca w sobie spory potencjał muzyczny, zawarty nie tyle w didaskaliach akustycznych, czy warstwie językowej, ile w zmienności rytmów. Wspomina o tym Grzegorz Niziołek, zauważając, że:

Ciężarowi słów odpowiada ciężar milczenia. Warstwa językowa *Pułapki* nie jest kształtowana jak w innych dramatach Różewicza poprzez zestrojenie różnych stylów mowy i języka, prozy i poezji, monologi nie są budowane jak odrębne utwory liryczne. *Pułapka* ma płynność zmiennych rytmów, kadencji, pasaży. Jej muzyczność wynika ze zmienności rozkładu sił i napięć między postaciami. Rzadko dialog osiąga równowagę wyciszającą dramatyczny impet monologów<sup>40</sup>.

Choć w sztuce *Odejscie Głodomora*<sup>41</sup> (zaliczanej podobnie jak *Pułapka* do sztuk inspirowanych postacią i twórczością Franza Kafki) akustyka zaznaczona jest w didaskaliach wyraźniej niż w *Pułapce*, to w zasadzie dotyczy tylko jednego motywu, a mianowicie marsza wykonywanego przez orkiestrę. Pierwszy sygnał odnoszący się do efektów muzycznych, towarzyszących końcowemu „przedstawieniu”, czy też raczej prezentacji głodującego bohatera w klatce, pojawi się we fragmencie 8. *Jeszcze jeden dzień*, gdzie czytamy: „Orkiestra dęta ćwiczy jakiegoś «marsza» na jutrzejszą ceremonię”<sup>42</sup> oraz: „Uwaga: w czasie tego długiego monologu Impresaria – orkiestra dęta przygrywa jakiegoś marsza, ćwiczy – słychać więc tylko fragmenty monologu, urywki zdań...”<sup>43</sup>. Równie ogólne są informacje we fragmencie 9. *Odejscie Głodomora*, gdzie czytamy: „W muszli koncertowej przygrywa orkiestra dęta”<sup>44</sup> oraz „Orkiestra gra marsza”<sup>45</sup>. Tego typu uwagi dają twórcom słuchowiska oraz realizatorom teatralnym swobodę w wyborze rodzaju marsza („jakiegoś”), co sugeruje, że nie jest to kwestia priorytetowa dla sztuki. Można zauważyć, iż dokładniej w tym przypadku określony jest odgłos bijącego zegara („piękny czysty dźwięk”<sup>46</sup>) oraz śpiew bohatera: „W ciszy rozlega się śpiew. To śpiewa Głodomór. Melodia jest pełna życia, prawie skoczna, a dziecinne słowa rozlegają się w nieprzebudzonej jeszcze przestrzeni, jakby chciały wykazać absurdalność,

40 G. Niziołek, *Ciało i słowo. Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 248.

41 Realizację z 1979 roku w adaptacji i reżyserii Helmuta Kajzara uświetnili swoją grą Mariusz Dmochowski i Olgierd Łukaszewicz.

42 T. Różewicz, *Odejscie Głodomora*, w: tegoż, *Teatr niekonsekwencji*, s. 503.

43 Tamże, s. 503–504.

44 Tamże, s. 508.

45 Tamże, s. 509.

46 Tamże, s. 482.

nierzeczywistość świata: Raz Brysio wpadł do kuchni...<sup>47</sup>. Zarówno czysty, piękny dźwięk zegara, jak i skoczna melodia pozornie „dziecięcej”, wesołej piosenki kontrastują z późniejszym, śpiewanym basem, motywem *Srebrnego słoneczka* oraz kakofonią strojonych na drugi dzień instrumentów muzycznych.

Akustycznym odzwierciedleniem niezgodności pomiędzy Głodomorem (jednostką) a społeczeństwem (światem) jest z jednej strony cisza, stonowany, spokojny głos bohatera, przeciwstawiony zgiełkowi tła, w którym słychać zmieszane głosy, krzyki, niewybredne, rubaszne żarty, odgłosy jedzenia, pompatyczną muzykę orkiestry dętej, proste przyśpiewki, i których kwintesencją jest scena sztucznej awantury, ujawniająca instynkty stadne, ludzką głupotę i egoizm.

Również w didaskaliach *Pogrzebu po polsku*, jednego z najkrótszych dramatów (tych kilkuaktowych, krótsze od niego są tylko jednoaktówki składające się na *Teatr niekonsekwencji*<sup>48</sup>), nie znajdziemy wielu zapisów odnoszących się do akustyki. Będą to dźwięki trąb w Prologu, recytacje teatralne, a także dwukrotnie zaznaczone wskazówki odnoszące się do uświetnienia pogrzebu bohatera melodią marsza żałobnego: w Obrazie V. są to „Dyskretne dźwięki marsza żałobnego”<sup>49</sup>, a w Epilogu informacja, iż „Orkiestra gra marsza żałobnego”<sup>50</sup>.

Podobnie oszczędne są środki muzyczne sugerowane w *Śmieszny staruszek*: jest to ilustracja w postaci piosenki *Milord*, wykonywanej przez Édith Piaf, który to motyw pojawia się dwukrotnie – na początku monologu i w jego trakcie, gdy bohater przypomina sobie ulubioną melodię. Elementem muzycznym o powtarzalnym charakterze jest też prosta piosenka o pięcioletnim dziewczęciu, marzącym o zabawie laleczką, nucona głosem bohatera i z delikatnym, choć niepokojącym w tonacji podkładem muzycznym, co można tłumaczyć dwuznacznym charakterem piosenki, ujawniającym się w kontekście niekoniecznie neutralnych dziwactw tytułowego staruszka<sup>51</sup>.

47 Tamże, s. 482.

48 Analizę ich warstwy akustycznej pomijam w niniejszym artykule.

49 T. Różewicz, *Pogrzeb po polsku*, w: tegoż, *Dramat 3 (Utworki zebrane)*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005, s. 22.

50 Tamże, s. 29. Wersja radiowa sztuki, wyreżyserowanej i zaadaptowanej przez Zbigniewa Zapasiewicza, w opracowaniu muzycznym Mariana Szałkowskiego i realizacji akustycznej A. Brzoski, miała swą premierę 24 czerwca 1994 roku.

51 Emisja radiowa sztuki miała miejsce 26 kwietnia 2015 roku w reżyserii Janusza Kukuły, adaptacji Krzysztofa Gordona, realizacji akustycznej Tomasza Perkowskiego i muzycznym opracowaniu M. Szałkowskiego. Na marginesie odnotować trzeba, że głos Krzysztofa Gordona, odtworzającego postać głównego bohatera, w mojej ocenie brzmi zbyt młodo, trudno uznać go za głos starczy. Moje zdanie podzieliła studentka Wiedzy o teatrze podczas dyskusji na ubiegłorocznych konwersatoriach z teatru radiowego, na których odtworzyłam omawiane słuchowisko. Określiłabym sposób interpretacji tej roli jako specyficzny, według mnie niezgodny z intencją autora sztuki, kreującego postać śmiesznego, infantylnego, broniącego się przed



W odniesieniu do tematu akustyki słuchowisk adaptacyjnych, bazujących na dramatach Różewicza, można też mówić o upodobaniu autora do wyraźnych, charakterystycznych dźwięków, identyfikujących scenerię. Tak jest w przypadku przestrzeni domu, w której prawie zawsze pojawia się taki rekwizyt, jak zegar, wybijający godziny, albo odgłosy spożywania wspólnych posiłków, zwłaszcza te związane z przestrzenią jadalni, gdzie usłyszymy dźwięk nalewania i spożywania zupy czy mieszania herbaty łyżeczką. Można zauważyć, że tykający zegar jest rekwizytem ważnym zarówno na scenie teatralnej, jak i radiowej, znamionuje upływ czasu oraz określa przestrzeń domową wyraziściej, niż jakikolwiek inny dźwięk. Trudno sobie np. wyobrazić ten rekwizyt w miejscu publicznym (np. w sklepie, w środku lokomocji, w kawiarni), ale już w dworcowej poczekalni czy w zakładzie pracy może się pojawić, choć będzie to z pewnością zegar innego typu, niż ten domowy. Zegar wybijający godziny jest wskaźnikiem czasu akcji i elementem oswojenia, udomowienia przestrzeni. W tej funkcji pojawia się w słuchowiskowych realizacjach *Pułapki*, *Aktu przerywanego*<sup>52</sup>, *Białego małżeństwa*<sup>53</sup>, *Odejsia Głodomora*<sup>54</sup> oraz *Wyszedł z domu*<sup>55</sup>.

Podobnie typowymi, charakterystycznymi dźwiękami są te opisujące przestrzeń miejską; wiążą się one z klaksonami samochodów, syrenami alarmowymi, zgiełkiem i szumem pojazdów oraz gwarem zmieszanych rozmów. W przestrzeń dworca (np. w *Starej kobiecie*...) dodatkowo wprowadzony zostanie głos z megafonu, zapowiadający przyjazdy i odjazdy pociągów. W zależności od tematu sztuki

---

sądem staruszka, a w wykonaniu Gordona zmieniającego się w pewnego siebie, atakującego, oskarżającego otoczenie mężczyznę w średnim wieku. Możliwe, że w tym przypadku chodziło o strategię obrony przez atak. Trzeba też zauważyć, że skróty dokonywane w adaptacji sztuki mogły również wpłynąć na odmienne ukształtowanie roli głównego bohatera. Problem cięć dokonywanych w wersjach radiowych jest szerszym zagadnieniem, które rozważam m.in. w artykule *Słuchowiska adaptacyjne i oryginalne jako gatunki sztuki radiowej (na przykładzie dramatów Tadeusza Różewicza i słuchowisk Feliksa Netza)*, w: *Radio w badaniach naukowych i praktyce akademickiej*, red. M. Białek, M. Iwanowska, Wydawnictwo Centrum Prawa Bankowego i Informacji Sp. z o.o., Warszawa 2018, s. 51–66.

- 52 Ważną porą jest północ, co podkreślone jest w didaskaliach, w których czytamy: „Jest północ. Zegar ścienny wybija godzinę dwunastą”, *Akt przerywany*, w: T. Różewicz, *Teatr niekonsekwencji*, s. 260.
- 53 Tutaj, podobnie jak w *Akcie przerywanym*, mamy podobny zapis w didaskaliach: „Północ. Zegar wybija godzinę dwunastą”, *Białe małżeństwo*, w: tamże, s. 367.
- 54 Zegar odmierza czas głodówki bohatera, opisany jest dwukrotnie w didaskaliach, w których czytamy: „Zegar bije... jest to piękny, czysty dźwięk. Jakby dochodził z innego świata” oraz „Zegar wybija nocną godzinę”, *Odejsie Głodomora*, w: tamże, s. 482 i 499.
- 55 Tu jego obecność podszyta jest niepokojem, związanym z upływem czasu, działającym na niekorzyść zaginionego Henryka i zatroskanej o jego los rodziny. Co ciekawe, w scenie I Aktu i w didaskaliach czytamy o kilku zegarach, które stoją i wskazują różne godziny, co może sugerować dezorientację Ewy, żony zaginionego bohatera.

perspektywa miejska może zostać poszerzona o dodatkowe konteksty, np. retrospekcję wojenną i wówczas realizatorzy słuchowiska wykorzystują takie efekty akustyczne, jak odgłosy wystrzałów, huk pocisków, „dzikie nieartykułowane ryki”, by wymienić te pojawiające się w *Starej kobiecie...*<sup>56</sup>.

Skutecznym akustycznym środkiem budowania atmosfery niepokoju i zagrożenia jest z pewnością tzw. kakofonia dźwięków, wsparta na dysonansach, zróżnicowanej tonacji i wysokości dźwięków. Rekwizytem identyfikowanym z określoną przestrzenią jest z kolei fortepian, pojawiający się w salonie lub bawialni. Tak dzieje się w *Białym małżeństwie*, gdzie czytamy i słyszymy w wersji radiowej (w Obrazie 4), iż Bianka<sup>57</sup> siedzi przy fortepianie „i gra jakiś utwór romantyczny”<sup>58</sup>. Przy dźwiękach fortepianu tańczy Paulina i młodzieńcy, a w Obrazie 11. *Próba teatryku*, opuszczonym jednak w słuchowisku, w didaskaliach początkowych, opisujących przestrzeń saloniku, czytamy: „Przy fortepianie stoi Beniamin (jednym palcem wygrywa, powtarza ciągle ten sam motyw piosenki)”<sup>59</sup>.

---

56 *Stara kobieta...*, w: *Teatr niekonsekwencji*, s. 299. Te radiowe komunikaty, pełniące funkcję przerywników, urozmaicających akcję słuchowiska, zgodne są z intencją autora, który w didaskaliach sugeruje następującą postać tła akustycznego: „Chwilami słyhać ożywione głosy, a nawet śpiew. Pewne zamieszanie i ożywienie trwa kilka minut. Każdy mówi, co mu ślina na język przyniesie. Można nucić nawet stare szlagiery, czytać ogłoszenia w gazetach, sprawozdania, nieaktualne podręczniki filozofii i historii itd. Głosy te wydobywają się z kupy śmieci”, tamże, s. 304.

57 Aluzyjny charakter dramatu przejawia się w wielu planach i aspektach, widoczny jest również w „znaczącym” imieniu bohaterki – w aluzji do jej czystości, białości (w odróżnieniu od Pauliny, rubasznej, świadomej swej cielesności, niejednokrotnie wyzywającej) oraz w nawiązaniu do tytułu „mariage blanc...”, małżeństwa nieskonsumowanego. Emisja tej sztuki w reżyserii i adaptacji Waldemara Modestowicza, w opracowaniu muzycznym Tomasza Obertyna oraz realizacji akustycznej Macieja Kubery, miała miejsce 16 października 2011 roku.

58 *Białe małżeństwo*, w: *Teatr niekonsekwencji*, s. 381.

59 Tamże, s. 414. Ale też mamy w słuchowiskowej wersji do czynienia z poważnymi wykreśleniami znacznych partii sztuki, między innymi tych, w których pojawiają się motywy muzyczne. Tak będzie ze sceną dyskusji młodej pary, zakończoną wesołą piosenką Beniamina „Jesteś moją – jam szczęśliwy!” (tamże, s. 420), wykonywaną do skocznej muzyki i okrzyków „gorzko, gorzko” w słuchowisku. Jest ona śpiewaną odpowiedzią na poetycką wypowiedź Bianki. Dodać trzeba, że jest to muzyczne wykonanie fragmentu wiersza (poematu) z *Poganki* N. Żmichowskiej, w wydaniu „Klasyki mniej znanej” obejmującego aż cztery stronicie. Zob. N. Żmichowska, *Poganka*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2002, s. 98–101.

## Uwagi końcowe

Ten skrótowy ogląd tematyki muzyczności dramatów Tadeusza Różewicza<sup>60</sup> przekonuje, że nie jest to twórca szczególnie wyczulony na walory muzyczne, które mogłyby współtworzyć nastrój, scenerię i być ważnym elementem świata przedstawionego. Sam autor podkreślał wagę wyobrażeń plastycznych w jego utworach oraz swoje luźne związki z muzyką, zauważając: „Myślę również obrazami... Ale to nie są malowanki, przekazują myśli i uczucia w strukturach bliskich plastyce. Bardzo jestem związany z malarstwem, z muzyką słabo”<sup>61</sup>. Jak to już było zaznaczone, elementy muzyczne, sugerowane przez twórcę w didaskaliach, mieszczą się w konwencjonalnych rozwiązaniach, odnosząc się do ogólnego charakteru muzyki, np. sielankowej, romantycznej, czy takich jej odmian, jak marsze wojskowe, motety barokowe, muzyka fortepianowa. Niezwykle rzadko uściślenia muzyczne dotyczą konkretnych twórców lub tytułów (np. Fogga, Piaf, Couperina lub Rameau). Jeśli już to można raczej mówić o wyczuleniu autora na walory brzmieniowe (muzyczne) słowa, co widoczne jest w piosenkach-wyliczankach, wierszykach czy recytacjach wierszy i dialogów, wykorzystanych przez realizatorów słuchowisk w formach muzycznych, np. rapowanych w *Akcie przerywanym*. Powściągliwość Różewicza w tym zakresie nie powinna dziwić z powodów już zaznaczonych, z których dwa wydają się szczególnie ważne: brak muzycznego wykształcenia autora (nie był też melomanem-amatorem, interesującym się tą dziedziną sztuki), a także przeznaczenie przez niego tych dramatów na scenę teatralną (chodziło raczej o teatr tradycyjny, a nie muzyczny) – nie projektowanie ich obecności na antenie radia. Nie bez znaczenia jest również filozoficzne przekonanie o demuzykalizacji świata nowoczesnego, podzielane przez Różewicza, co skutkowało bezpowrotnym odejściem od wielowiekowej metaforyki związanej z muzyką sfer i trwaniem świata w harmonii, widoczne także w odrzuceniu przez poetę wiersza sylabicznego oraz sylabotonicznego i wprowadzeniu wiersza wolnego, zbliżonego do prozy czy mowy potocznej, naśladowanego przez innych twórców w ciągu następnych dekad<sup>62</sup>. Nie ulega wątpliwości, że dotychczasowa „radosna” muzyczność liryki nie była już możliwa do pogodzenia z samowiedzą kogoś, kogo Różewicz portretował

60 Tematykę tę w odniesieniu nie tylko do słuchowisk powstałych jako adaptacje sztuk Tadeusza Różewicza, ale też programów poetyckich, słuchowisk na podstawie prozy, wspomnień i rozmów szerzej rozważam w książce *Twórczość Tadeusza Różewicza w radiu. Studium przypadku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2018.

61 Zob. T. Różewicz, *Tramwajem-wierszem do parku-wiersza*. Rozmawiała Teresa Krzemień, w: tegoż, *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wydawnictwo Biuro Literackie, Wrocław 2011, s. 133–134.

62 Określanego niejednokrotnie jako wiersz Różewiczowski. O właściwościach i przemianach poetyki autora *Niepokoju* pisali m.in. Z. Majchrowski, T. Kunz i J. Łukasiewicz. Zob. Z. Majchrowski, „*Poezja jak otwarta rana*” (czytając Różewicza), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1993, T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza: od*

jako nieszczęśliwego „człowieka współczesnego”, narażonego raczej na dysharmonię, kakofonię, zgiełk i szum informacji niż na sielankowe bytowanie, także w ramach „małej stabilizacji”. Przekonanie to znalazło odzwierciedlenie w warstwie dźwiękowej dramatów, zgodnie z sugestiami autora w didaskaliach, częściej skupionej na szumach cywilizacji niż na harmonijnych liniach melodycznych. Te zaś, jeśli są sugerowane, to raczej po to, by wprowadzać odpowiedni nastrój, być oprawą scen (choćby tych sentymentalnych), niż ilustrować powszechny porządek świata, który faktycznie porządkiem przestał być. W takim kontekście diagnoza Różewicza jest pesymistyczna, okazuje się bowiem, że nasze życie rozpięte jest pomiędzy zgiełkiem ulicy, monotonnym szumem dnia codziennego – odgłosami kuchni, odmierzającego czas zegara – a banalnymi, kiczowatymi momentami odświętnego „uniesienia”, podkreślanymi powszechnie znanymi melodiami walców, marszu czy motetu. Mimo tych „zastrzeżeń” miłośnicy słuchowisk radiowych z pewnością docenią walory akustyczne dramatów Różewicza, w tym i motywy muzyczne – niezależnie, czy będą one wynikiem „podpowiedzi” twórcy, czy też rezultatem innowacyjnych rozwiązań realizatorów adaptacji.

---

## Bibliografia

- Adorno Theodor Wiesengrund, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. Fryderyka Wayda, słowem wstępnym opatrzył Stefan Jarociński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.
- Bachura Joanna, Pawlik Aleksandra, *Słuchowisko i jego „anatomia”*, w: Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, Joanna Bachura, Aleksandra Pawlik, *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 141–179.
- Bardijewska Sława, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Wydawnictwo Elipsa, Warszawa 2001.
- Girgel Anna, *Jeszcze raz o dialogu Tadeusza Różewicza z Pauliem Celanem*, „Ruch Literacki” 2003, Rok XLIV, z. 2 (257), s. 181–195.
- Godlewska Ewa, *Czym jest słuchowisko?*, „Dialog” 2009, Rok LIV, z. 7/8, s. 142–148.
- Jarzębowski Zbigniew, *Słuchowiska szczecińskiego radia: studia z pogranicza literatury i sztuki radiowej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2009.
- Kunz Tomasz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza: od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2005.

---

poetyki tekstu do poetyki lektury, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2005, J. Łukasiewicz, TR, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2012.

- Lissa Zofia, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1975.
- Lissa Zofia, *Wybór pism estetycznych*, oprac. Zbigniew Skowron, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2008.
- Łukasiewicz Jacek, *TR*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2012.
- Majchrowski Zbigniew, „*Poezja jak otwarta rana*” (czytając Różewicza), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1993.
- Niziołek Grzegorz, *Ciało i słowo: szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
- Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta, *Intencje interpretacyjne wpisywane w słuchowiska za pomocą słów i dźwięków*, w: *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 256–265.
- Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta, *Słowa, głosy, dźwięki w słuchowiskach radiowych*, w: *Dwa Teatry Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 266–276.
- Plaźewski Jerzy, *Język filmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 2008.
- Różewicz Tadeusz, *Akt przerywany, Białe małżeństwo, Odejście Głodomora, Stara kobieta wysiaduje, Śmieszny staruszek, Świadkowie albo nasza mała stabilizacja, Wyszedł z domu*, w: Tadeusz Różewicz, *Teatr niekonsekwencji*, Wydawnictwo Osolineum, Wrocław 1979, s. 251–278, s. 365–423, s. 475–511, s. 279–318, s. 135–165, s. 99–134, s. 197–250.
- Różewicz Tadeusz, *Kartoteka*, w: Tadeusz Różewicz, *Kartoteka. Kartoteka rozrzucona*, wstęp Zbigniew Majchrowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 27–76.
- Różewicz Tadeusz, *Pogrzeb po polsku*, w: Tadeusz Różewicz, *Dramat 2 (Utwory zebrane)*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005, s. 5–29.
- Różewicz Tadeusz, *Pułapka*, w: Tadeusz Różewicz, *Dramat 3 (Utwory zebrane)*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005, s. 213–291.
- Różewicz Tadeusz, *Tramwajem-wierszem do parku-wiersza*. Rozmawiała Teresa Krzemień, w: Tadeusz Różewicz, *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. Jan Stolarczyk, Wydawnictwo Biuro Literackie, Wrocław 2011, s. 133–134.
- Szczukowski Dariusz, *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2008.
- Tuszewski Jerzy, *Paradoks o słowie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005.
- Zwolińska Barbara, *Słuchowiska adaptacyjne i oryginalne jako gatunki sztuki radiowej (na przykładzie dramatów Tadeusza Różewicza i słuchowisk Feliksa Netza)*, w: *Radio w badaniach naukowych i praktyce akademickiej*, red. M. Białek, M. Iwanowska, Wydawnictwo Centrum Prawa Bankowego i Informacji Sp. z o.o., Warszawa 2018, s. 51–66.

Zwolińska Barbara, *Twórczość Tadeusza Różewicza w radiu. Studium przypadku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2018.  
Żmichowska Narcyza, *Poganka*, Wydawnictwo Univeristas, Kraków 2002.

---

Barbara Zwolińska

## Muzyka i akustyka w słuchowiskach – radiowych adaptacjach sztuk Tadeusza Różewicza

### *Streszczenie*

Przedmiotem mojego zainteresowania jest muzyka, współtworząca tzw. „kuchnię akustyczną” w słuchowiskach radiowych, powstałych jako adaptacje dramatów Tadeusza Różewicza.

Nie ulega wątpliwości, że zarówno w starszych wersjach słuchowisk, choćby pochodzących z lat 60. *Świadków albo naszej małej stabilizacji*, jak i najnowszych (np. *Pułapki* z 2016 roku), muzyka stanowi ważny składnik świata przedstawionego, buduje scenerię i atmosferę, ilustruje stany wewnętrzne bohaterów, oddaje ich emocje i wzajemne powiązania. Pełni też tradycyjną, delimitacyjną rolę, oddzielając poszczególne akty i sceny, rozczłonkując tekst, a także ustanawiając płynne przejścia pomiędzy jego częściami. Dla badacza wersji radiowych sztuk przeznaczonych na scenę teatralną, jak jest w przypadku Różewicza, niezwykle istotną kwestią do ustalenia jest zarówno lokalizacja elementów muzycznych w dramacie (i w słuchowisku, czyli jego wersji radiowej), przyjrzenie się zasadom doboru tych motywów, sposobowi ich kompozycji w całości, a także refleksja nad ich pochodzeniem, czyli ustalenie, na ile wybory muzyczne wynikają z woli autora sztuki, na ile zaś są pochodną inwencji realizatorów słuchowiska. W swojej interpretacji prześlędzę wskazówki muzyczne i akustyczne w didaskaliach i sposób ich wykorzystania przez twórców słuchowisk na podstawie takich dramatów, jak: *Akt przerywany*, *Białe małżeństwo*, *Kartoteka*, *Kartoteka rozrzucona*, *Odejdźcie Głodomora*, *Pogrzeb po polsku*, *Pułapka*, *Stara kobieta wysiaduje*, *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja*, *Wyszedł z domu*. Skonfrontuję, na ile zapisy pochodzące od autora uwzględnione zostały w wersjach radiowych jego sztuk, na ile zaś realizatorzy adaptacji podjęli decyzję wprowadzenia elementów muzycznych i akustycznych nie zaznaczanych przez autora w didaskaliach.

**Słowa kluczowe:** Tadeusz Różewicz, słuchowiska, dramaty, muzyka, akustyka, radio



## Music and acoustics in radio dramas, namely in the radio adaptations of Tadeusz Różewicz's plays

### Summary

The object of my interest is music co-creating the so-called “acoustic kitchen” in radio drama adaptations of Tadeusz Różewicz's works. There is no doubt that both in older versions of radio dramas, including *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja* from the 60's, as well as in the latest ones (eg *Pułapka* from 2016), music is an important component of the setting; it creates the scenery and atmosphere, illustrates the internal states of the characters, and portrays their emotions and interrelationships. It also plays a traditional delimitational role, separating individual acts and scenes, dismembering the text and establishing smooth transitions between its parts. For the researcher of the radio versions of plays intended for the theater stage, as in the case of Różewicz, it is extremely important to determine the location of musical elements in the (radio) drama, to look at the principles of selection of these motifs and the way they are joined together, as well as to reflect on their origin; in other words, to determine to what extent the musical choices result from the will of the author of a play, and how much they are derived from the invention of the radio drama's producers. In my interpretation, I follow the musical and acoustic suggestions included in the stage directions and the way they are used by the authors of the dramas, such as: *Akt przerywany*, *Białe małżeństwo*, *Kartoteka*, *Kartoteka rozproszona*, *Odejście Głodomora*, *Pogrzeb po polsku*, *Pułapka*, *Stara kobieta wysiaduje*, *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja*, *Wyszedł z domu*. I will address the question of how the notes given by the author were taken into account in the radio versions of his plays and how the producers of the adaptation made the decision themselves to introduce musical and acoustic elements not marked by the author in the stage directions.

**Keywords:** Tadeusz Różewicz, Radio Plays, Dramas, Music, Acoustics, Radio

**Prof. UG, dr hab. Barbara Zwolińska** – literaturoznawca, pracuje w Katedrze Literatury Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Specjalizuje się w zakresie historii literatury XIX i XX wieku. Aktywna uczestniczka kilkudziesięciu naukowych konferencji ogólnopolskich (m.in. organizowanych przez UMK w Toruniu, Uniwersytet Łódzki, UKW w Bydgoszczy, Akademię im. J. Długosza w Częstochowie, Uniwersytet Warszawski, Uniwersytet w Białymstoku, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski) i zagranicznych (Uniwersytet w Opawie, Uniwersytet im. J. Kupały w Grodnie). Interesuje się tematem podróży w literaturze XIX i XX wieku, teatrem radiowym,

współczesną literaturą polską (m.in. problematyką płci, tożsamości, nurtem rozliczeń z komunizmem i PRL, motywem małej ojczyzny), szczególnie zaś twórczością Jarosława Iwaszkiewicza i Tadeusza Różewicza, a także węgierskiego prozaika Sándora Máraia. Autorka kilkadziesiątu artykułów w monografiach wieloautorskich i czasopismach literackich oraz dziesięciu monografii autorskich: *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej na przykładzie Opowieści niesamowitych Edgara Allana Poeego, Poganki Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego* (Gdańsk 2002), *O kwestiach kobiecych w korespondencji Narcyzy Żmichowskiej* (Gdańsk 2007), *Podróże Narcyzy Żmichowskiej* (Gdańsk 2010), *W poszukiwaniu tożsamości. O bohaterach powieści Narcyzy Żmichowskiej* (Gdańsk 2010), *Pisać to znaczy żyć. Szkice o prozie Sándora Máraia* (Gdańsk 2011), „Być sobą i kimś innym”. *O twórczości Feliksa Netza* (Gdańsk 2012), *Na początku był dźwięk. Twórczość radiowa Feliksa Netza* (Gdańsk 2014), *Sándor Márai jako twórca literacki, teatralny i radiowy* (Gdańsk 2014), *Twórczość Tadeusza Różewicza w radiu. Studium przypadku* (Gdańsk 2018), *Melancholia, nuda i czas w prozie Jarosława Iwaszkiewicza* (Gdańsk 2018).