

## LITERATURA W RADIU

Barbara Zwolińska\*

### Twórczość Tadeusza Różewicza w radiu

W niniejszym szkicu skupiam się na twórczości Tadeusza Różewicza prezentowanej na antenie Polskiego Radia, z której najliczniejszą grupę stanowią sztuki dramatyczne adaptowane na słuchowiska, takie jak: *Akt przerywany*, *Białe małżeństwo*, *Kartoteka*, *Kartoteka rozrzucona*, *Odejscie Głodomora*, *Pogrzeb po polsku*, *Stara kobieta wysiaduje*, *Śmieszny staruszek*, *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja* oraz *Wyszedł z domu*. Oprócz tego w formie słuchowiska wyemitowano jednoaktówki Różewicza ujęte jako *Teatr niekonsekwencji*. Z równym powodzeniem sięgano po zbiory poezji, które stały się podstawą takich programów poetyckich, jak *Radio w radiu*, programu opartego na wyborze wierszy z tomu *Uśmiechy*, czy *Recykling*, w którym wykorzystano wiersze ze zbioru pod tym samym tytułem. Osobną grupę stanowią audycje będące rodzajem hołdu złożonego mistrzom poety: Prusowi [*Rozmowy w Alei Zdrowia*] oraz Staffowi [*Tadeusz Różewicz pisze Staffa*]. Oprócz powyższych przedmiotem mojego zainteresowania są audycje prezentujące prozę autora zbioru wspomnieniowego *Matka odchodzi*, a także cykl pięciu wywiadów *Dialogi poetów. Rozmowy o życiu*, będących pokłosiem spotkania Różewicza z Czesławem Miłoszem w Krakowie w 1999 roku.

Porównując radiowe wersje z tekstami dramatów, dochodzę do wniosku, iż w większości przypadków reżyserzy i realizatorzy słuchowisk adaptacyjnych, powołując się na formułę „realizacji na podstawie”, dokonywali autorytatywnych wyborów, skracając poszczególne sceny czy całkowicie z nich rezygnując. Ponadto zauważam, że twórcy słuchowisk nie dążyli do nadmiernej modernizacji sztuk Różewicza, zachowując ich klimat, specyficzny rytm, oparty na fragmentaryczności, sekwencyjności następujących po sobie scen oraz na poetyce *collage*'u i recyklingu.

---

\* Prof. UG dr hab., e-mail: [fpobz@univ.gda.pl](mailto:fpobz@univ.gda.pl), [fpobz@ug.edu.pl](mailto:fpobz@ug.edu.pl); Uniwersytet Gdański, Instytut Filologii Polskiej, Katedra Historii Literatury; 80-309 Gdańsk, ul. W. Stwosza 55.

Zapewne też truizmem będzie stwierdzenie, iż sztuki dramatyczne Różewicza pisane były nie tyle z myślą o antenie radiowej, ile o scenie teatralnej. Niezwykłe wycucie wizji scenicznej autora widoczne jest w bogactwie wymienianych rekwizytów, w przemyślanym ukształtowaniu przestrzeni, zazwyczaj precyzyjnie i drobiazgowo opisanej, w określeniu charakteru kostiumów, wyglądu postaci, ich ekspresywnego zachowania, w zaplanowaniu i doprecyzowaniu ruchu, w śmiałych eksperymentach sprowadzających się do hiperbolizacji reakcji bohaterów, w ich odczłowieczaniu, wprowadzaniu postaci symbolicznych, alegorycznych, manekinów, lalek, postaci człowieczo-zwierzęcych, twórców fantonimicznych i zamaskowanych<sup>1</sup>. Nietrudno zauważyć, że bardzo często opisy tła, wyglądu aktorów, relacji i działań, zaznaczonych ruchem, mimiką, gestem, a także zestawienia rekwizytów zajmują poważne partie tych sztuk, służąc zarówno jako wskazówki dla reżysera i scenografa, jak też bodźce oddziałujące na wyobraźnię widza i czytelnika.

Różewiczowi, który – choć jak niejednokrotnie podkreślał w wywiadach – zwyczajowo unikał chodzenia na próby i premiery teatralne swoich sztuk, nieobojętne były ich losy sceniczne oraz ostateczny kształt teatralny<sup>2</sup>. Śmiałość i rozmach pomysłów inscenizacyjnych były poważnym wyzwaniem dla twórców teatru. Nie dziwi zatem, iż nierzadko doświadczenia Różewicza – widza własnych sztuk – przynosiły twórcom rozczarowanie, co odzwierciedlone jest w zapisach epistolarnych, wywiadach i wspomnieniach, takich jak: *Kartki wydarte z dziennika*, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, *Wbrew sobie*. W jakimś sensie rezultatem twórczej ingerencji w pracę reżysera i aktorów jest *Kartoteka rozrzucona*, odtwarzająca wieloletni los sceniczny *Kartoteki* z lat 60. Autor wcie-

<sup>1</sup> Na szczególną uwagę zasługują eksperymenty z tożsamością zaprezentowane w *Białym małżeństwie*, gdzie mamy do czynienia z postacią Ojca-Byka czy gośćmi występującymi w maskach na przyjęciu weselnym Bianki i Beniamina, w *Śmieszny staruszek*, którego bohater przesłuchiwany jest w obecności nieczułych manekinów w roli ławy sędziowskiej, a podobnego rodzaju hybrydycznych postaci nie brakuje w innych sztukach, np. w *Kartotece* jest to Pan z przedziałkiem, zamieniający się w psa Bobika, w *Pulapce* niepełnosprawny chłopiec, zdegradowany do poziomu zwierzęcia, zachowujący się niczym pies, pożywiający się z miski pod stołem czy też bohater sztuki *Na czworakach*, Laurenty, którego szaleństwo objawia się w psich reakcjach. Pisze na ten temat m.in. J. Franczak, *Maszyny antropologiczne w dramatach Różewicza*, [w:] *Próba rekonstrukcji. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*, red. T. Kunz, J. Orska, Wydawnictwo EMG, Kraków 2014, s. 173–197 czy I. Górską, *Człowiek wobec tego, co nie-ludzkie w twórczości Wisławy Szymborskiej i Tadeusza Różewicza*, [w:] *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze. Od humanizmu do posthumanizmu*, red. nauk. J. Tymieniecka-Suchanek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014, s. 187–203.

<sup>2</sup> Mimo tej słownej deklaracji wiemy przecież, że na próby przychodził. To z aktywnego uczestnictwa w próbach do *Kartoteki* zrodził się pomysł *Kartoteki rozrzuconej*, rozumianej jako cykl prób otwartych prowadzonych przez autora na Scenie Kameralnej Teatru Polskiego we Wrocławiu od 17 listopada do 2 grudnia 1992 r. Zob. M. Dębicz, *Notatki z prób Kartoteki rozrzuconej*, [w:] T. Różewicz, *Kartoteka, Kartoteka rozrzucona*, wstęp Z. Majchrowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 142–152.

lił się w reżysera, który – choć deklarował szacunek dla wolności oraz inwencji zespołu aktorskiego – w uwagach scenicznych swojej sztuki zastrzegł, iż wszelkie odstępstwa i dowolności w scenicznej interpretacji dramatu mogą prowadzić do roszczeń i dochodzenia rekompensaty na drodze sądowej. Nawet jeśli traktować to jako przejaw specyficznego humoru czy groteskowego tonu sztuki, to mimo wszystko w żarcie tym zawarta jest przestroga i aluzja co do konieczności bezwzględnego poszanowania praw autorskich.

Nie ulega wątpliwości, iż obok teatru, zarówno scenicznego [zwanego teatrem żywego słowa], jak i teatru telewizji, radio stanowi ważny kanał przekazu i twórczą alternatywę dla sztuk, także tych pisanych niekoniecznie z myślą o teatrze radiowym. Różewicz należał do tych autorów, którzy nie tworzyli słuchowisk oryginalnych, czyli z założenia nie pisał dla radia, lecz dla teatru. Nawet pobieżny ogląd jego dramatów przekonuje o proporcjonalnie skromnej ilości wskazówek dotyczących głosu: intonacji, tempa wypowiedzi, tonu, zabarwienia emocjonalnego. Skromnej w porównaniu do innych informacji zawartych w didaskaliach, dotyczących np. wyglądu postaci czy przedmiotów „wypełniających” scenę. Natomiast docenione są z pewnością walory akustyczne tła i muzyki [niezwykle często pojawiającej się w tle, ale też często wybijającej się na plan pierwszy, tak jak się dzieje w przypadku piosenki Mieczysława Fogga w *Kartotece* czy gry na konkretnych instrumentach wymienianych w didaskaliach], a także odgłosy otoczenia, np. szczekanie psów – sztucznych, wypchanych, grających wprawdzie statycznie na scenie, ale zaznaczających swoją obecność sugestywnym wyglądem i głosem w *Kartotece rozrzuconej*, hałas przesuwanych sprzętów, kroków, głosów ludzi-zwierząt itp. Trzeba jednak zaznaczyć, że są to elementy istotne zarówno w teatrze scenicznym, jak też radiowym.

Przeгляд zapisów archiwalnych Polskiego Radia przekonuje, że po sztuki Różewicza sięgano chętnie, poddając je adaptacji i emitując częściej niż programy poetyckie, oparte na wyborach poezji oraz prozy. Słusznie dostrzeżono niekwestionowany potencjał radiowy dramatów, przez samego twórcę często określanych jako zapisywane w konwencji teatru realistyczno-poetyckiego czy teatru niekonsekwencji, zrywającego z kanonem reguł i cech tradycyjnych sztuk przynależnych do dotychczasowego, starego teatru<sup>3</sup>. Co jednak ciekawe, wydaje się,

<sup>3</sup> Założenia teatru niekonsekwencji i teatru realistyczno-poetyckiego objaśniane były zarówno przez samego twórcę w dramatach, np. w *Pulapce*, w rozmowach [np. *Rozmowy o dramacie. Wokół dramaturgii otwartej; O poezji, teatrze i krytyce z Tadeuszem Różewiczem*, [w:] *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Biuro Literackie, Wrocław 2011, s. 43–58 oraz s. 87–92] czy w *Językach teatru*, jak też przez badaczy jego twórczości, czego przykładem rozdz. II. *Dramat „realistyczno-poetycki” a poetyka cielesności* w monografii L. Dorak-Wojakowskiej, *Poetyka cielesności w utworach dramatycznych Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2007, s. 95–136 czy rozdz. *Teatr realistyczny i poetycki*, [w:] A. Skrendo, *Przedem Różewicz*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2012, s. 53–64.

że sam autor *Śmiesznego staruszka* nie w pełni doceniał rolę radia jako medium przekazu i popularyzacji współczesnej sztuki dramatycznej<sup>4</sup>. Być może dlatego, że większą wagę przywiązywał, jak to było powiedziane wyżej, do wizji scenicznej, był raczej wzrokowcem niż słuchowcem. W wywiadach, zarówno tych prasowych, jak i radiowych [zebranych w tomie *Wbrew sobie*], temat radia jako medium popularyzującego jego sztukę dramatyczną, prozatorską i poetycką, pojawia się sporadycznie. Wynikać to może z przeświadczenia o ograniczeniach tego środka przekazu, niedysponującego pewnymi sposobami wizualizacji, a jedynie możliwością oddziaływania na wyobraźnię słuchacza, a z tą, jak wiadomo, jest różnie, w zależności od indywidualnych zdolności odbiorcy. Różewicz zaś, jak się wydaje, dbał o precyzję swych zapisów scenicznych oraz lirycznych, o wytworzenie wizji konkretnej, jasno określonej, naocznej. Wizja wywoływana na antenie radia, emitującego sztukę w ramach Teatru Wyobraźni, zależała zarówno od umiejętności aktorów grających w słuchowisku [w tym przypadku adaptacyjnym], jak i wyobraźni słuchacza. Co oczywiste – niebagatelną rolę odgrywały wysiłki reżysera oraz realizatora akustyki. Nigdy jednak nie można mieć pewności, iż przekaz radiowy odda czy odwzoruje wszystkie czy choćby zdecydowaną większość środków i elementów teatralnych, a te w przypadku sztuk Różewicza, jak to już było wspomniane, sprowadzają się głównie do bodźców wzrokowych, efektów wizualnych. Spostrzeżenie to nie powinno dziwić, zważywszy choćby na fakt, iż Różewiczowi, jako absolwentowi historii sztuki, bliżej było do malarstwa niż do muzyki i ogólnie – radia. Radio w tym zakresie mogło ograniczać

<sup>4</sup> Znana jest niechęć Różewicza do środków masowego przekazu: prasy, telewizji i radia. W jego twórczości nietrudno znaleźć liczne przykłady świadczące o krytycznym stosunku autora do mass mediów. Najczęściej prezentowane są one w sposób satyryczny, prześmiewczy, jako śmietnik informacyjny, sprawca szumu medialnego, dezinformacji, przekłamań, propagandy czy dostarczyciel wątpliwej jakości rozrywki. Karykaturalnie prasa przedstawiona jest np. w *Kartotece* w scenie składania egzaminu dojrzałości przez Bohatera, który zdaje relację z wiadomości wyczytanych w gazecie, a konkretnie z lektury listów zamieszczonych w kąciку porad od redakcji „Przyjaciółki”. Zob. T. Różewicz, *Kartoteka*, [w:] tegoż, *Teatr niekonsekwencji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979, s. 30. Nie mniej krytycznie potraktowani są dziennikarze prasowi, telewizyjni i radiowi w poemacie *Slawa*. Zob. T. Różewicz, *Slawa*, [w:] tenże, *Uśmiechy*, ilustracje J. Tchórzewski, wyd. 3 (przejrzane i poszerzone), Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2000, s. 229–236, poemat opatrzony datą: luty 1999. Niechętny stosunek do radia wylania się z *Walentynek* (poematu z końca XX wieku), [w:] tenże, *zawsze fragment. recykling*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999, s. 41–46 oraz z *Rodziny Nadpobudliwych* z tomu *Uśmiechy*, s. 105–110, gdzie znane stacje radiowe nazwane są prześmiewczo jako „radio bzdet” [co może być aluzją do Radia Zet] oraz „radio ślinotok” [co z kolei może być odniesieniem do radia TOK FM] i opisywane jako dostawcy bzdur. W znanej *Balladzie o naszych sprawozdawcach sportowych* [w: *zawsze fragment. recykling*, s. 80–82], ale też w tytułowym *recyklingu* [s. 93–118] czy z *ust do ust* [tamże, s. 75–76] dostaje się dziennikarzom radiowym oraz reprezentowanej przez nich instytucji, która, w opinii autora, z rzetelnym przekazem informacji niewiele ma wspólnego. Na temat związków i stosunku Różewicza do mediów szerzej pisze Robert Cieślak w monografii *Widzenie Różewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, w rozdz. *Taniec z mediami*, s. 53–75.

jego wyobraźnię sceniczną, niezwykle plastyczną i konkretną – realistyczną, jak lubił podkreślać. A jednak jego sztuki stały się wdzięcznym materiałem dla radia, przynosząc interesujące realizacje słuchowiskowe. Warto więc przybliżyć tę dziedzinę twórczego istnienia dramatów i poezji [a także prozy, czego przykładem słuchowisko *Matka odchodzi*] zmarłego w 2014 roku autora. Dla sformułowania końcowych wniosków istotne jest porównanie tekstów sztuk i wyborów poezji z ich realizacjami radiowymi. Tam, gdzie to możliwe, w przypadku kilkakrotnych realizacji tych samych tytułów dokonywanych przez różnych reżyserów, celowe jest porównanie tychże odrębnych wariantów<sup>5</sup>.

Jako zasadę porządkującą przywoływane audycje radiowe najsensowniej jest przyjąć podział na słuchowiska, programy poetyckie oraz rozmowy i wspomnienia. Wydaje się, że jest to uporządkowanie najprostsze i najbardziej czytelne, zwłaszcza że, jak wspomniałam, w tych właśnie formach zaznaczyła się obecność Różewicza na antenie radia. Słuchowiska, które stanowią najliczniejszą grupę adaptowanych do radia utworów, rozpatrywane są jako specyficzny, nie radiowy gatunek, lecz formy dostosowywane do potrzeb radia, a więc słuchowiska określane w badaniach radioznawczych jako adaptacyjne, w sposób zasadniczy różniące się od słuchowisk oryginalnych, pisanych specjalnie dla radia, często na zamówienie czy na konkursy ogłaszane przez Polskie Radio.

Teoretyczne rozważania na temat specyfiki słuchowisk adaptacyjnych mają swoją długą tradycję badawczą, sięgającą początków twórczości polskiej szkoły słuchowisk, poddawanej wnikliwym analizom oraz interpretacjom przez czołowych badaczy radia, takich jak Sława Bardijewska czy Maryla Hopfinger<sup>6</sup>. Przy wielości prezentowanych przez badaczy stanowisk zauważyć można zbieżność wniosków i powtarzalną skłonność do klasyfikowania jednego z najpopularniejszych gatunków radiowych, jakim jest słuchowisko, zgodnie z tendencją logocentryczną [to stanowisko przeważało w starszych badaniach i dotyczyło zwłaszcza adaptacji dokonywanych na bazie utworów literackich] oraz tendencją radiofoniczną, skupiającą się na określaniu specyfiki słuchowisk oryginalnych, pisanych dla radia i nakierowanych na wykorzystanie środków i metod właściwych dla tego medium, związanych też ze specyfiką odbioru słuchowego<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Skromny objętościowo zakres niniejszego szkicu uniemożliwia szerszą analizę tego problemu, który jest przedmiotem moich dociekań w przygotowywanej do druku monografii *Twórczość Tadeusza Różewicza w radiu*.

<sup>6</sup> Na wspomniane badania powołuję się w dwóch monografiach, poświęconych m.in. twórczości radiowej Feliksa Netza: „*Być sobą i kimś innym*”. *O twórczości Feliksa Netza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2012, w rozdz. VIII. *Twórca słuchowisk, czyli przygoda z dźwiękiem*, s. 217–263 oraz w książce *Na początku był dźwięk. Twórczość radiowa Feliksa Netza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2014.

<sup>7</sup> Zob. J. Tuszewski, *Paradoks o słowie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005. Zob. także E. Godlewska, *Czym jest słuchowisko?*, „Dialog” 2009, nr 7/8, s. 142–148. Na temat specyfiki słuchowiska adaptacyjnego pisze również

Z uwagi na skrótowość mojego opracowania i planowaną obszerniejszą monografię poświęconą obecności twórczości Różewicza w radiu, ograniczę się jedynie do sformułowania ogólnych wniosków końcowych, z pominięciem szczegółowych analiz słuchowisk i programów poetyckich powstałych na podstawie sztuk, prozy i poezji tego twórcy.

W archiwach Polskiego Radia przechowywane są wyemitowane począwszy od lat 60. XX wieku do dnia dzisiejszego słuchowiska adaptacyjne wymienionych na początku szkicu następujących sztuk Różewicza: *Akt przerywany* [emisja 02.03.2014], *Białe małżeństwo* [emisja 16.10.2011], *Kartoteka* [w reż. Janusza Kukuły, premiera w 1994 roku, emisja 24.04.2014; reż. Tomasz Man, emisja 06.05.2009; *Kartoteka rozrzucona*, reż. Andrzej Zakrzewski, emisja 11.04.2010], *Odejscie Głodomora* [premiera w 1994, emisja 13.10.2013], *Pogrzeb po polsku* [emisja m.in. w pierwszą rocznicę śmierci poety, czyli 24.04.2015], *Pułapka* [emisja 16.01.2016], *Stara kobieta wysiaduje* [emisja w 1994 roku, kolejna wersja emitowana w 14.03.2010], *Śmieszny staruszek* [emisja 26.04.2015], *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja* [wersja z 1963 roku, emisja 30.01.1963; wersja z 1968 roku, emisja 19.10.2008; wersja najnowsza – emisja 27.12.2014], *Wyszedł z domu* [emisja 28.10.2012] oraz wybrane jednoaktówki Różewicza ujęte w formę słuchowiska zatytułowanego *Teatr niekonsekwencji* i zaprezentowanego w audycji z 11.05.2007.

Przegląd powyższy pokazuje, że ze sztuk autora *Pułapki* jedynie *Grupa Laokoona*, *Spaghetti i miecz*, *Na czworakach* oraz *Do piachu* nie doczekały się realizacji słuchowiskowej. Natomiast największą popularnością cieszyła się *Kartoteka* [dwukrotna reżyseria, a wraz z *Kartoteką rozrzuconą* trzykrotna], a także *Stara kobieta wysiaduje* [dwukrotna realizacja] oraz *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja* [trzy wersje]. W tym przypadku preferencje radiowe pokrywają się z teatralnymi, bowiem wymienione sztuki należały i należą do najczęściej wystawianych na scenach polskich i zagranicznych.

Kolejna uwaga wiąże się z długością tych sztuk, jak już wcześniej podkreślałam, nie pisanych z myślą o radiu, lecz o scenie teatralnej, a w związku z tym zdecydowanie za długich, jak na warunki emisji słuchowisk zamykających się zwyczajowo w godzinnym czasie antenowym. Twórcy powyższych adaptacji problem ów rozwiązywali dwojako: dokonując mniej lub bardziej radykalnych cięć [czego przykładem jest *Białe małżeństwo* w reżyserii i adaptacji Waldemara

---

S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Wydawnictwo Elipsa, Warszawa 2001, Z. Jarczykowski, *Słuchowiska szczecińskiego radia. Studia z pogranicza literatury i sztuki radiowej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2009, E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Jak jest zrobione słuchowisko? O morfologii i znaczeniu, o kreacji i znaku* 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. 59–140 oraz s. 141–179.

Modestowicza czy *Śmieszny staruszek* – sztuka specyficzna, gdyż bazująca na rozbudowanych monologach tytułowego bohatera], i w ten sposób zachowywali zasadę kondensacji treści, albo też za cenę wierności oryginałowi literackiemu wydłużali czas emisji do półtorej godziny, co sprawdziło się w przypadku *Starej kobiety* i *Świadków*, a także *Kartoteki*. Komfortowa pod tym względem była sytuacja *Pogrzebu po polsku*, gdyż jest to sztuka na tyle niedługa, że możliwe było jej przedstawienie w całości, łącznie z partiami didaskaliów, powierzonych radiowemu narratorowi. W tym przypadku możemy zaobserwować powrót do zaniechanej we współczesnych realizacjach słuchowiskowych konwencji narratora, zwanego wcześniej spikerem<sup>8</sup>.

W zdecydowanej większości przypadków reżyserzy i realizatorzy słuchowisk adaptacyjnych, jak wcześniej zaznaczyłam, podejmowali decyzję o mniej lub bardziej radykalnym skróceniu dramatów, co skutkowało rezygnacją z poszczególnych scen lub ich fragmentów, czasem też zaznaczało się w korekcie stylistyki, wynikającej głównie z dostosowania jej do zmienionych realiów współczesności. Ale niekiedy też inwencja realizatorów słuchowisk zmierzała do wzbogacenia adaptowanej wersji o dodatkowe elementy, co widać np. we wprowadzeniu fragmentu jednoaktówki *Trelemorele* do jednej z wersji *Starej kobiety*<sup>9</sup>. Tendencja powyższa wyznacza zasady kompozycyjne słuchowiskowych wersji *Aktu przerywanego*, *Odejścia Głodomora*, *Pułapki* oraz sztuki *Wyszedł z domu*. Na selekcji oparta została również radiowa wersja *Teatru niekonsekwencji* skomponowanego z kilku wybranych jednoaktówek.

Jeśli pokusić się o uogólnienia związane z obserwacją zmian technicznych, które mogłyby wpływać na sposób realizacji poszczególnych słuchowisk [emitowanych na antenie radia, jak zaznaczono, już we wczesnych latach 60. aż po dzień dzisiejszy, zważywszy że radiowa *Pułapka* miała swoją premierę w styczniu 2016 roku], to można dojść do wniosku, że różnice w warstwie akustycznej, w zastosowanych efektach dźwiękowych, w charakterze muzyki, czyli najogólniej biorąc w realizacji dźwiękowej, nie są aż tak spektakularne, jak by się można było spodziewać. Z wymienionych tu słuchowisk najbardziej nowatorskie ujęcie proponują twórcy *Aktu przerywanego*, zrealizowanego przy udziale studentów łódzkiej PWSFTviT, słuchowiska zwracającego uwagę nowoczesnymi rozwiązaniami akustycznymi w postaci urozmaiconej stylistycznie warstwy dźwiękowej, wykorzystującej np. fragmenty rapowane, muzykę techno, wprowadzającej

<sup>8</sup> Narrator pojawia się w wielu innych słuchowiskowych adaptacjach sztuk Różewicza, np. w *Akcie przerywanym* będzie to narrator czytający *Wyznania autora*, podobnie w *Odejściu Głodomora* przedstawi on fragmenty odautorskie. Taką funkcję spełniać będzie narrator odczytujący rozbudowane didaskalia np. w *Śmiesznym staruszk* czy w *Pogrzebie po polsku*, jak wiadomo kwestie bardzo istotne w konstrukcji wizji scenicznej, niemożliwej do odtworzenia w radiu.

<sup>9</sup> Jest to wersja wyemitowana 14 marca 2010 r. w adaptacji i reżyserii Modestowicza z udziałem Anny Chodakowskiej w roli Starej Kobiety.

angielską balladę czy popularne szlagiery muzyki poważnej, takie jak *Bolero* Ravela czy też pieśń kościelną *Barka*, spopularyzowaną w czasie pontyfikatu papieża Jana Pawła II.

Na uwagę zasługuje też sposób wykorzystania muzyki w *Kartotece*, wyreżyserowanej przez Mana, a muzycznie zilustrowanej przez artystów z zespołu Karbido, Igora Gawlikowskiego i Marka Otwinowskiego. Muzyka w tym słuchowisku jest nośnikiem treści emocjonalnych właściwych dla występujących postaci, zwłaszcza głównego Bohatera, przedstawianego statycznie, szczególnego rytmu przeżyć wewnętrznych, monotonności zdarzeń, ale też koszmarności planu teatralniejszego ulegającego naporowi retrospekcji. Muzyczna ilustracja fragmentaryczności egzystencji głównego Bohatera jest w tym przypadku doskonałym rozwiązaniem wobec ułomności słów, zwłaszcza tak oszczędnie dawkowanych przez owego *everymana*, odwracającego się plecami do świata zewnętrznego i rozpaczliwie poszukującego spokoju w łóżku, stającym się jego złudnym schronieniem, a także pierwszoplanowym rekwizytem.

Doświadczenia reżyserki teatralnej i radiowej połączyła Julia Wernio w świetnej słuchowiskowej adaptacji *Pułapki*, wyemitowanej w Programie II Polskiego Radia 16 stycznia 2016 roku. Mamy tu do czynienia z doskonałym zharmonizowaniem ról aktorskich [na uwagę zasługują zarówno role pierwszoplanowe Marcina Bosaka, odtwarzającego postać Franza Kafki, Piotra Adamczyka grającego Maksa Broda czy Julii Kijowskiej wcielającej się w postać Grety, jak i drugoplanowe, np. rodziców czy rodzeństwa Franza<sup>10</sup>], sugestywnej muzyki skrzypcowej z akcentami żydowskimi<sup>11</sup>, precyzyjnym wyważeniem skrótów [w tym przypadku podyktowanych zmienioną w porównaniu do wersji teatralnej wizją, zmierzającą do uniwersalizacji treści, z czym wiąże się stonowanie i ograniczenie problematyki Holocaustu<sup>12</sup>] oraz doskonałym zestrojeniem poszczególnych scen przy pomocy wspomnianych motywów muzycznych, stanowiących rodzaj powtarzalnego *leitmotivu*.

<sup>10</sup> W rolach drugoplanowych wystąpili studenci warszawskiej Akademii Teatralnej.

<sup>11</sup> Świetne partie solowe na skrzypcach wykonała Katarzyna Duda.

<sup>12</sup> Zob. J. Wernio o słuchowisku *Pułapka* w audycji „Wybieram Dwójkę”. Emisja rozmowy Moniki Pilch z Wernio miała miejsce 9 stycznia 2016 r., czas emisji wyniósł 14’27”. Skrendo zauważył, że „niektórzy badacze czytają ostatnio Różewicza nie jako poetę wojny, lecz raczej Holocaustu”, co o tyle jest kłopotliwe, że utworów wprost nawiązujących do Holocaustu jest niewiele. *Pułapka* jest tego dowodem, gdyż temat ten pojawia się na zasadzie przeczcucia i aluzji, co jak dowodzi inny badacz, przywołany przez Skrendę [chodzi o Tomasza Żukowskiego – B.Z.] wynika z poetyki milczenia stojącej niejako „na straży cierpienia jako faktu opierającego się przekładowi”. Zob. A. Skrendo, dz. cyt., s. 21 oraz T. Żukowski, *Zagłada a język poetycki Tadeusza Różewicza*, [w:] *Literatura polska wobec Zagłady*, red. A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska i J. Leociak, Wydawnictwo Żydowski Instytut Historyczny. Instytut Naukowo-Badawczy, Warszawa 2000, s. 151. Zob. także *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*, red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2012.

Zaletą sztuk Różewicza, niejednokrotnie podkreślaną przez realizatorów słuchowisk, jest ich uniwersalność, aktualność, cecha, którą można określić jako „nakierowanie na teraźniejszość”, co widoczne jest nie tylko w obrębie poruszanej problematyki. Dość wymienić: śmieciowość współczesnej cywilizacji, unifikację i zacieranie odrębności indywidualnych oraz narodowych, zanik tradycyjnych wartości, spłylenie kultury, jej nijakość, destrukcyjną rolę mediów, rozpad tożsamości człowieka rozdartego pomiędzy traumę przeszłości, z której nie potrafi się wyzwolić, a bylejakość teraźniejszości, z którą się nie identyfikuje, ale też specyficzną poetykę: fragmentaryczną, recyklingową, *collage*’ową, co doskonale sprawdza się w radiowych środkach wyrazu, uwypuklane np. przez muzykę.

Warto również zauważyć, iż z kolei pewne cechy tych dramatów, z założenia, jak to już było niejednokrotnie podkreślane, nie tyle radiowych, co scenicznych, teatralnych, są właśnie atrakcyjniejsze i łatwiejsze w realizacji w radiu niż na scenie teatru. Do takich cech z pewnością należą rozbudowane didaskalia, niekiedy pomyślane jako podpowiedź sceniczna dla reżysera i scenarzysty teatralnego czy aktorów odgrywających poszczególne role, ile dla czytelnika, a tym samym słuchacza radiowego<sup>13</sup>. Didaskalia te odznaczają się własną, wewnętrzną dramaturgią, konstytuują rodzaj akcji, niejednokrotnie luźno związanej z zasadniczym wątkiem sztuki, z jej akcją. Czytelnym tego przykładem jest z pewnością *Przyrost naturalny*, gdzie rozbudowane didaskalia, trojakiemu rodzajowi, dominują nad tekstem głównym<sup>14</sup>. Zgodzić się trzeba ze spostrzeżeniem Kazimierza Wyki, który stwierdził, iż te antydramaturgiczne wstawki, ciężące w stronę prozy, obrazują charakterystyczne dla autora splątanie różnych form podawczych, zjawisko widoczne nie tylko w dramatach, ale też w poezji i prozie. Badacz wiąże to z poszukiwaniem przez

<sup>13</sup> Kazimierz Wyka ujmuje tę właściwość dramatów w sposób następujący: „Jego konstrukcje dramaturgiczne od razu zostają «zamącone» przerostem wkładek prozaicznych, będących poza dialogiem, niemieszczących się nawet pośrednio na scenie, bo częstokroć scenografia również nie daje im rady. Stanowią one dodatkowy, lecz z punktu widzenia autorskiego konieczny substrat dla reżysera, gdy ten zapraśnie zorganizować całość działań scenicznych, mających wyrazić tak zwaną dawniej «całą myśl autora»”. Zob. K. Wyka, *Różewicz parokrotnie*, oprac. M. Wyka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, s. 47.

<sup>14</sup> Jak zauważa K. Wyka, płaszczyzna didaskaliów w *Akcie przerywanym* jest potrójna: autobiograficzna, „ma charakter stronicy wyrwanej z dziennika pisarza notującego wydarzenia autentyczne [...], autotematyczna i zastępcza w stosunku do właściwego dziania się dramatycznego [...], przerywana wszakże inkrustacją wierszowaną oraz dialogiem”, trzecia zaś pojawia się „w obrębie scen o układzie dialogowym”, gdzie didaskalia doprowadzone zostają „do założonej z góry hipertrofii i wręcz elephantiasis”. Zob. K. Wyka, dz. cyt., s. 73. Obok autotematyzmu, najpełniej zrealizowanego w *Przyroście naturalnym* [który na razie nie doczekał się wersji słuchowiskowej], będącym w zasadzie „biografią dzieła”, częścią biografii intelektualnej twórcy, w sztukach Różewicza odnaleźć można cechy scenariuszy happeningowych, oczywiście niezupełnie w czystej postaci, bo jednak nie są to dowolne improwizacje, lecz reżyserowane, układane na oczach widza, tak jak jest to w *Kartotece rozrzuconej* czy we wspomnianym *Akcie przerywanym* i *Przyroście naturalnym*. Zob. tamże, s. 89 i 92.

twórcę „zamiennika gatunkowego”, eksperymentalnego rozszerzania tradycyjnych gatunków, z falowaniem i krystalizowaniem ich cech, z wypracowywaniem nowej formuły przez rozsadzanie zastanych schematów<sup>15</sup>.

Równie atrakcyjnym materiałem dla radia, oprócz sztuk autora *Kartoteki*, jest niewątpliwie poezja oraz proza, czego dowodzą tak udane audycje poetyckie, jak *Radio w radiu*, *Recykling* czy program Joanny Szwedowskiej *Kup kota w worku* [emisja 09.10.2008], będące doskonałą okazją do prezentacji poszczególnych zbiorów liryki, ale też sposobnością do ciekawych eksperymentów reżyserskich, takich jak zastosowanie poetyki „radia w radiu”, czyli wykorzystania tych wierszy z tomu *Uśmiechy*, które układają się w rodzaj audycji radiowej, co ciekawe – prezentującej w sposób sarkastyczny i humorystyczny rolę tego medium oraz dziennikarzy, będąc też – jak w przypadku *Recyklingu* – okazją do zaprezentowania aktualnych tematów poruszanych w środkach masowego przekazu, a zgrupowanych w trzech kręgach tematycznych: Mody, Złota i Mięsa<sup>16</sup>. Niewątpliwą zaletą tych programów jest ich dynamiczność, harmonijne zestrojenie słowa i muzyki oraz wykorzystanie elementów radiowej poetyki, takich jak: telefony od słuchaczy, wywiady, użyte w funkcji współprowadzenia audycji, reklamy, zapowiedzi programów, prezentacje stanowisk, polemiki. Pomijając ich niezaprzeczalny walor artystyczny, podkreślić trzeba także rolę popularyzatorską, związaną z prezentacją „zawartości” zbiorów poezji, czynioną w sposób atrakcyjny i przystępny.

Podobną funkcję spełniają audycje wykorzystujące fragmenty prozy autora *Śmierci w starych dekoracjach*, czyli tego obszaru twórczości, który wydaje się najmniej znany czytelnikom. Do tego kręgu programów zaliczyć należy takie, które prezentują swego czasu świeżo wydane zbiory opowiadań, jak *Wycieczka do muzeum*<sup>17</sup>, tom zredagowany przy współdziałaniu Jana Stolarczyka, przybliża-

<sup>15</sup> Por. na ten temat K. Wyka, *Problem zamiennika gatunkowego w pisarstwie Różewicza*, [w:] tenże, dz. cyt., s. 83–99. Do podobnych wniosków dochodzi Skrendo, wskazując na trudności z ustaleniem chronologii utworów Różewicza, wynikające zarówno z nieustannych ich „przeróbek” przez twórcę, uprawiającego dialog z własnym dziełem, jak też z chwiejności gatunkowej, przenikania się rodzajów i gatunków, celowego mącenia ich czystości i poddawania różnorodnym przekształceniom i zabiegom. Por. A. Skrendo, dz. cyt., s. 13–16.

<sup>16</sup> Słuchowisko w adaptacji i reżyserii Modestowicza zdobyło Grand Prix Festiwalu „Dwa Teatry” Sopot 2007. O słuchowisku tym wspomina Joanna Bachura, rozważając kategorie filmowe w teatrze radiowym, m.in. montaż skojarzeniowy i szczególną jego postać, jaką jest montaż analogii. Zob. J. Bachura, *Kategorie filmowe w teatrze radiowym*, [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, dz. cyt., s. 237. R. Cieślak zauważa, że „*Recykling* w całości stanowi Różewiczowską próbę rejestracji i autorskiego porządkowania szumu medialnego”, prowadzącą autora *Rodziny Nadpobudliwych* do niepodważalnej konkluzji, iż „media są czynnikiem oddalającym człowieka od człowieka, ale też niezwykle skutecznie odgradzającym człowieka od rzeczywistego świata”. Zob. R. Cieślak, *Taniec z mediami*, [w:] tenże, dz. cyt., s. 66 i 74.

<sup>17</sup> Zob. T. Różewicz, *Wycieczka do muzeum. Wybór opowiadań*, Wydawnictwo Biuro Literackie, Wrocław 2010, do którego, oprócz tytułowego, weszły następujące opowiadania i fragmenty

jącego zawartość i tematykę wyboru prozy w rozmowie z Grzegorzem Chojnowskim w poniedziałkowym cyklu „Wybieram Dwójkę” 19 lipca 2010 roku<sup>18</sup>. Programy tego typu są kontynuacją chlubnej tradycji rozmów o książkach, recenzji czy wywiadów z twórcami, związanych z merytoryczną oceną najnowszych [ale też starszych] dokonań literackich, a niekiedy z doraźną, komercyjną akcją reklamową, coraz częściej zastępowaną rzetelną oceną. W przypadku programów opartych na prezentacji prozy Różewicza charakterystyczne jest wplatanie poezji w materię prozy, co nie dziwi u tego autora, podkreślającego pierwszorzędny, prymarny charakter tej sfery twórczych dokonań, np. w wywiadach ze wspomnianego zbioru *Wbrew sobie*. Taka poetyka określa dwie audycje radiowe, będące rodzajem hołdu złożonego mistrzom poety: Bolesławowi Prusowi i Leopoldowi Staffowi. Są to: *Rozmowy w Alei Zdrowia* [emisja: 30.07.2007, 29.06.2008 oraz 08.10.2009] – swoisty dialog autora *Niepokoju* z mistrzem XIX-wiecznego realizmu oraz audycja *Tadeusz Różewicz pisze Staffa*<sup>19</sup>. Programy te wykorzystują poetykę *collage’ową*, wspartą na zasadzie łączenia różnych gatunków [poezji, prozy, wspomnień] tego samego autora [w tym przypadku oczywiście Różewicza], ale też włączania dokonań twórcy, któremu audycja jest poświęcona, czyli fragmentów *Kroniki Nałęczowskiej* Prusa czy wierszy Staffa.

Jakkolwiek w kolejnej audycji radiowej *Matka odchodzi* [emisja 01.11.2009], opartej na wyborze prozy wspomnieniowej Różewicza, poświęconej zmarłej matce, Stefanii [i zachowującej tytuł tego tomu<sup>20</sup>], również zastosowano poetykę fragmentu wynikającego logicznie z charakteru zbioru, to zasada ta jeszcze wyraźniej się uwidoczniła z powodu znacznego skrócenia czasu audycji. Wynikało to

---

prozy: *Czerwone pieczęcie, Wspomnienie z roku 1929, Banan, Grzech, Opadły liście z drzew, Synowie, Nowa szkoła filozoficzna, W najpiękniejszym mieście świata, Tylko tyle, Ta stara cholera, Na placówce dyplomatycznej, Strawiony, Strahovski Kamieniołom, Napiwek, Stare młode serce, Śmierć w starych dekoracjach, bez odwołania.*

<sup>18</sup> W audycji tej nie wystąpił jednak autor zbioru opowiadań, niechętny, jak to było wspomniane, wypowiedziom medialnym.

<sup>19</sup> Niekiedy błędnie podaje się tytuł *Kto jest ten dziwny nieznanomy?*, zapożyczając go od tytułu zbioru poezji Staffa, przygotowanego w 1964 r. w opracowaniu i z komentarzem Różewicza. Jak zauważa Skrendo: „Staff nie wpłynął na pisanie Różewicza [raczej Różewicz na pisanie Staffa], ale mimo to odegrał chyba większą rolę niż Przyboś. Jeśli ktoś pełnił rolę «nauczyciela i mistrza» wobec Różewicza, to właśnie on”. A. Skrendo, dz. cyt., s. 28.

<sup>20</sup> Zob. T. Różewicz, *Matka odchodzi*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999. Tom wyróżniony został nagrodą literacką Nike w 2000 r. Sam twórca na antenie radiowej Dwójki wyznał, że zdecydował się dziesiątki lat, zanim tę książkę ogłosił. Zauważył, że więzi międzyludzkie w ostatnich czasach bardzo się rozluźniły, szczególnie jeśli chodzi o relacje pomiędzy młodymi a starszymi [np. dziadkami i wnukami], a przecież jest tak, że starzy i młodzi wzajemnie siebie potrzebują. Jak się wydaje, mógł to być jeden z ważnych powodów upublicznienia książki, co nie przyszło Różewiczowi łatwo, bo jak przyznaje, „nie kocha wynurzeń na tematy prywatne”. Zapis rozmowy znaleźć można na stronie <http://www.polskieradio.pl/> [dostęp: 02.01.2016], skrót rozmowy obejmuje 1’37”. Warto dodać, że rozmowa ta przytaczana jest w programie wspomnieniowym po śmierci poety, wyemitowanym w radiowej Dwójce 24 kwietnia 2014 r.

z autorytatywnych wyborów twórcy słuchowiska i doprowadziło do powstania wrażenia pobieżności, poszatkwania materiału literackiego, ze szkodą dla szczególnego, niezwykle osobistego i głęboko wzruszającego charakteru tych intymnych zapisów. W jakiejś mierze efekt „okaleczenia” tekstu niweluje jego sylwiczny charakter, poetyka fragmentu i *collage’u*, określona przez połączenie retrospektywnych, dziennikowych zapisów z tzw. *Dziennika gliwickiego*, pamiętnika choroby i śmierci matki poety, teraźniejszych wspomnień, wybranych wierszy poświęconych matce i ojcu z tomu poezji *Czerwona rękawiczka*, fragmentów wspomnień Stefanii Różewicz oraz braci poety: Stanisława i Jana, a także fragmentów prozy – opowiadań *Grzech* i *Tarcza z pajęczyny* oraz prozy poetyckiej: *Czerwone pieczęcie* i *Wspomnienie z roku 1929*. Można też orzec, przy wszystkich zastrzeżeniach co do skondensowanej, skrótowej formy audycji, że zachęca ona do sięgnięcia po tekst literacki, gdyż w postaci dźwiękowej bardziej eksponują się jej głęboko emocjonalne, wzruszeniowe treści, odsyłające do przeżyć bliskich każdemu słuchaczowi, doświadczającemu traumy utraty i żałoby.

Chociaż znana była powszechna niechęć poety do udzielania wywiadów, do występowania w mediach, co podkreślone zostało też w zbiorze drukowanych rozmów pod znamienym tytułem *Wbrew sobie*, to mimo wszystko nieliczne zapisy tego typu wywiadów zachowane zostały w archiwach telewizyjnych i radiowych. Zupełnie unikatowy pod tym względem jest cykl *Dialogi poetów. Rozmowy o życiu*, będący pokłosiem spotkania dwóch wybitnych poetów: Różewicza i Miłosza, które miało miejsce w Teatrze Słowackiego w Krakowie 27 lipca 1999 roku i zaowocowało przeszło trzygodzinnym zapisem na taśmie radiowej, transkrybowanym następnie we wspomnianym tomie *Wbrew sobie*. Dialogi te opracowane zostały przez prowadzącą spotkanie poetów, Renatę Górczyńską. Łączą one poetykę słuchowiska [opracowane i wyemitowane zostały w Teatrze Polskiego Radia] i wywiadu-rzeki. Układ dialogów, ich podział, tematyka oraz wewnątrz rytym są rezultatem reżyserii realizatorki całości, wspomnianej wyżej Górczyńskiej, natomiast za montaż odpowiedzialny był Tomasz Perkowski, za realizację akustyczną zaś Andrzej Brzoska. Wyraźne nawiązanie do poetyki słuchowiska widać w znakach delimitacyjnych, takich jak przerywniki muzyczne, zapowiedzi początkowe i końcowe, a także podział na zbliżone długością i tematem odcinki, zamykające się przeciętnie w obrębie pół godziny. Dialogi te można badać podobnie jak słuchowiska, porównując tekst zapisany z wyemitowanym, przy czym w tym przypadku kierunek realizacji był przeciwny niż przy słuchowiskach bazujących na sztukach literackich. Rozmowy poetów najpierw utrwalone zostały na taśmie radiowej, później, po obróbce stylistycznej, opublikowane.

Jak przekonuje powyższy przegląd dokonań twórczych Różewicza, wykrzyskiwanych na antenie radiowej, jest to twórczość ciesząca się popularnością, począwszy od lat 60. ubiegłego wieku po dzień dzisiejszy, a dotyczy to w równym

stopniu dramatów, jak też innych gatunków literackich: poezji, prozy, wspomnień czy też rozmów i dialogów rejestrowanych na taśmie oraz przedrukowywanych w prasie i książkach. Wynika to zarówno z aktualnej problematyki poruszanej w utworach, jak też ich atrakcyjnej formy „medialnej”, co rzutuje na ich wysoką frekwencyjność w teatrach, radiu i oczywiście na rynku wydawniczym<sup>21</sup>. Najczęściej odkrywano potencjał radiowy adaptowanych na słuchowiska sztuk Różewicza, nadając im atrakcyjną oprawę muzyczną, zapewniając innowacyjną akustykę, ale też w dążeniu do skrótu i kondensacji treści, dokonując niekiedy radykalnych cięć tekstu, co mogło okazać się poważnym mankamentem i potwierdzać sceniczne przeznaczenie tych dramatów.

Na użytek niniejszego tematu interesujące byłoby prześledzenie opinii samego autora na temat adaptacji jego twórczości w radiu, zwłaszcza iż, jak to było wspomniane, Różewicz nie był miłośnikiem tego oraz wszelkich innych mediów. Jest to już jednak materiał na kolejne opracowanie.

## Bibliografia

- Bachura J., *Kategorie filmowe w teatrze radiowym*, [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 217–243.
- Bachura J., Pawlik A., *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.
- Bardijewska S., *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Wydawnictwo Elipsa, Warszawa 2001.
- Cieślak R., *Widzenie Różewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.
- Dębicz M., *Notatki z prób Kartoteki rozrzuconej*, [w:] T. Różewicz, *Kartoteka, Kartoteka rozrzucona*, wstęp Z. Majchrowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 142–152.
- Dorak-Wojakowska L., *Poetyka cielesności w utworach dramatycznych Tadeusza Różewicza*, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2007.
- Franczak J., *Maszyny antropologiczne w dramatach Różewicza*, [w:] *Próba rekonstrukcji. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*, red. T. Kunz, J. Orska, Wydawnictwo EMG, Kraków 2014.
- Godlewska E., *Czym jest słuchowisko?*, „Dialog” 2009, nr 7/8, s. 142–148.

---

<sup>21</sup> Docenia się tę twórczość, jak wspominałam, zarówno w teatrze żywej sceny [scenicznym], jak też radiowym. Cieszy się ona popularnością w czasie festiwalu, przeglądów i konkursów, takich jak chociażby sopockie „Dwa Teatry”. Podczas tegorocznych pokazów prezentowany był np. blok tematyczny „Dwa Teatry” Tadeusza Różewicza, obejmujący wybrane sztuki z Teatru Telewizji: *Kartotekę* w reż. Krzysztofa Kieślowskiego, *Pułapkę* w reż. Stanisława Różewicza oraz dramat *Stara kobieta wysiaduje* w reż. Filipa Bajona, prezentowane 23 maja 2016 r. w sopockim Teatrze Boto, a także wybrane słuchowiska radiowe zrealizowane na podstawie dramatu *Kartoteka* [we fragmentach] w reż. Kukuły oraz *Recykling* w reżyserii Modestowicza, powstały na podstawie poezji z tego zbioru. Te ostatnio można było posłuchać 24 maja 2016 r. w sopockim Klubie Atelier.

- Górska I., *Człowiek wobec tego, co nie-ludzkie, w twórczości Wisławy Szymborskiej i Tadeusza Różewicza*, [w:] *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze. Od humanizmu do posthumanizmu*, red. nauk. J. Tymieniecka-Suchanek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014.
- Jarzębowski Z., *Sluchowiska szczecińskiego radia. Studia z pogranicza literatury i sztuki radiowej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2009.
- Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*, red. S. Buryła, D. Krawczyńska, J. Leociak, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2012.
- Pleszkun-Olejniczakowa E., *Jak jest zrobione sluchowisko? O morfologii i znaczeniu, o kreacji i znaku*, [w:] E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki sluchowiskowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011, s. 59–140.
- Rozmowy o dramacie. Wokół dramaturgii otwartej; O poezji, teatrze i krytyce z Tadeuszem Różewiczem*, [w:] *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Biuro Literackie, Wrocław 2011, s. 43–58 oraz s. 87–92.
- Różewicz T., *Matka odchodzi*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999.
- Różewicz T., *Teatr niekonsekwencji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979.
- Różewicz T., *Uśmiechy*, ilustracje J. Tchórzewski, wyd. 3 (przejrzane i poszerzone), Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2000.
- Różewicz T., *Wycieczka do muzeum. Wybór opowiadań*, Wydawnictwo Biuro Literackie, Wrocław 2010.
- Różewicz T., *zawsze fragment. recykling*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999.
- Skrendo A., *Przodem Różewicz*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2012.
- Tuszewski J., *Paradoks o słowie i dźwięku. Rozważania o sztuce radiowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005.
- Wyka K., *Różewicz parokrotnie*, oprac. M. Wyka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.
- Zwolińska B., „Być sobą i kimś innym”. *O twórczości Feliksa Netza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2012.
- Zwolińska B., *Na początku był dźwięk. Twórczość radiowa Feliksa Netza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2014.
- Żukowski T., *Zagłada a język poetycki Tadeusza Różewicza*, [w:] *Literatura polska wobec Zagłady*, red. A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leociak, Wydawnictwo Żydowski Instytut Historyczny. Instytut Naukowo-Badawczy, Warszawa 2000, s. 141–165.

## Inne źródła

- Audycja wspomnieniowa po śmierci Tadeusza Różewicza w Programie II Polskiego Radia, wyemitowana 24 kwietnia 2014 roku – zapis rozmowy – <http://www.polskieradio.pl/> [dostęp: 02.01.2016].
- Audycja „Wybieram Dwójkę”. Emisja rozmowy Moniki Pilch z Julią Wernio – 9 stycznia 2016 roku; Program II Polskiego Radia.

Barbara Zwolińska

### The work of Tadeusz Różewicz on radio

(Summary)

In the article I focus on the works of Tadeusz Różewicz presented on Polish Radio, of which the most numerous are the works of dramatic art adapted for radio, such as: *Akt przerywany* [*The Interrupted Act*], *Białe małżeństwo* [*White Wedding*], *Kartoteka* [*The Card Index*], *Kartoteka rozrzucona* [*The Card Index Scattered*], *Odejscie Głodomora* [*The Starveling Leaves*], *Pogrzeb po polsku* [*Polish funeral*], *Stara kobieta wysiaduje* [*The Old Lady Sits Waiting*], *Śmieszny staruszek* [*The Funny Old Man*], *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja* [*The Witnesses, or our little stabilisation*], *Wyszedł z domu* [*He Left Home*]. Apart from this, Różewicz's one acts have been broadcast as radio dramas titled *Teatr niekonsekwencji* [*Theatre of Inconsistency*]. His poetry have been utilised with varying degrees of success, forming the basis for such poetic programmes as *Radio w radiu* [*Radio on radio*], based on a selection of poems from the volumes *Uśmiechy* [*Smiles*], or *Recykling* [*Recycling*]. A separate group is constituted by programmes forming a kind of tribute to poetic masters: Prus (*Rozmowy w Alei Zdrowia*) or Staff (*Tadeusz Różewicz pisze Staffa*). Apart from this, I'm interested in programmes presenting the author's prose in the collected work *Matka odchodzi* [*Mother Leaves*], and also the cycle of five interviews *Dialogi poetów. Rozmowy o życiu* [*Poets' Dialogue. Conversations about life*], being the result of the meeting of Tadeusz Różewicz and Czesław Miłosz in the Teatr Słowacki in Kraków in July 1999. Comparing the radio versions of the texts of these dramas, I arrive at the conclusion that in the majority of cases the directors and engineers of these adapted dramas, falling back on the caveat "based on", made bold choices, shortening individual scenes or omitting them entirely. In addition, I consider that the creators of these dramas were not attempting to excessively modernise Różewicz's art, maintaining their climate, their specific rhythm, based on their fragmentary nature, the sequence of scenes as well as the poetics of collage and recycling.

Keywords: Tadeusz Różewicz, radio, radio drama, dramatic arts, adaptations, poetics of collage and recycling.