

Janusz Łastowiecki

Uniwersytet Zielonogórski

**„Tereny zastrzeżone dla poezji”, czyli oryginalne
słuchowiska poetyckie i ich obecność w radiu
(próba definicji, przykłady wybranych realizacji
tego nurtu)**

**“Areas restricted to poetry”, that is original poetic radio
dramas and their presence on the radio
(attempt at definition, examples of select productions)**

ABSTRAKT

W tekście wydzielono z formuły słuchowiska poetyckiego utwory foniczne, które zostały napisane specjalnie z myślą o medium radiowym. Zaproponowana tu definicja podgatunku radiowego czerpie zarówno z propozycji teatrologicznych, jak i językoznawczych. Z uwzględnieniem zmian ramówkowych w Polskim Radiu, omówione zostały tu słuchowiska poetyckie ważniejszych autorów radiowych z ostatnich kilkudziesięciu lat.

SŁOWA KLUCZOWE:

oryginalne słuchowisko poetyckie, słuchowisko radiowe, dramaturgia radiowa, radio artystyczne, fabuła wewnętrzna

ABSTRACT

In the text the audio compositions made specifically for the radio have been separated from the radio drama format. A proposed definition of a radio sub genre draws from theater propositions, as well as linguistic. Taking into consideration the schedule changes at the Polish Radio, the text discusses the poetic radio dramas of the most important radio authors from the last few decades.

KEYWORDS:

original poetic radio drama, radio drama, radio dramaturgy, artistic radio, inner plot

jesteś tam?
 słyszysz mnie?
 czy możesz się zatrzymać teraz, w tym momencie?
 postaraj się o niczym nie myśleć,
 jakby świat zawieszał swoje nieskończone trwanie
 gdy zamkniesz oczy, usłyszysz każdy szmer, szelest,
 dalekie echo zagubionego ptaka, powolne oddechy śpiących snem
 wiecznym ludzi i zwierząt
 nie, nie, nie patrz, zostań w ciemności
 tego nie da się zobaczyć: zmysł wzroku
 zbyt racjonalny i przejrzysty
 może oszukać przyzwyczajony
 do twardych reguł rozum
 gdy dokładne pojęcia
 tracą swoje wymierne granice
 słyszysz?

Powyższe słowa, wypowiedziane przez chór w słuchowisku *Szczegółowa teoria życia i umierania* Michała Zdunika¹, to tylko jedna z milionów kwestii wyrwanych z archiwum głosów Polskiego Radia. Jednak kontekst słuchowiska, typ bohatera i wewnętrzność fabuły każą się zastanowić, czy powyższy cytat pochodzi z czysto dramaturgicznej realizacji fonicznej. Pozwoliłem sobie przekształcić kwestię zapisaną w scenariuszu Zdunika w formę wiersza, by w ten sposób pokazać osobliwość tej wypowiedzi dramatycznej.

Oryginalne słuchowisko poetyckie, bo o tym konkretnym typie dramaturgii radiowej mowa, nie jest najpopularniejszą formułą realizowaną w radiu artystycznym. W obronie tej właśnie konwencji teatru radiowego wypowiedziała się czterdzieści lat temu Sława Bardijewska w zaproponowanej przez siebie definicji słuchowiska. Badaczka kazała widzieć (a właściwie słyszeć) w słuchowisku utwór, który „pozornie daleki od poezji, chętnie wkracza na tereny dla niej zastrzeżone”². W niniejszym tekście postaram się zdefiniować na nowo słuchowisko poetyckie i zastanowić się nad funkcjami pełnionymi przez osobliwy typ postaci fonicznej, jakim jest bohater poetycki. Postaram się również prześledzić wybrane

¹ M. Zdunik, *Szczegółowa teoria życia i umierania*, reż. M. Zdunik, premiera: I Program Polskiego Radia, 2.09.2018, 44’.

² S. Bardijewska, *Muza bez legendy. Szkice o polskiej dramaturgii radiowej*, Warszawa 1978, s. 7.

przykłady bohaterów poetyckich z bogatej kolekcji archiwalnej Polskiego Radia, jak i wskazać najnowszych kontynuatorów tego nurtu.

POETYCKOŚĆ REFLEKSJI RADIOZNAWCZEJ A REFLEKSJA NAD SŁUCHOWISKIEM POETYCKIM

Śledząc pierwsze rozprawki, artykuły i teksty krytyczne dotyczące słuchowiska, można odnieść wrażenie, że to, co badacze i krytycy radia pisali na temat słuchowiska, jest w istocie zapisem wrażenia poetyckiego. Wystarczy przywołać tu wiersz Bertolda Brechta poświęcony radiu:

przy legowisku moim dla udręki
ostatnia rzecz w nocy, pierwsza o poranku
słucham o zwycięstwach ich i o trudach moich
przyrzeknij, że nigdy nagle nie zamilknieysz³

Z kolei polskie myśli radioznawcze w okresie międzywojennym były przepełnione stylistyką przypominającą swoiste traktaty poetyckie. Przyjrzyjmy się krótkiej eksplikacji z rozprawki Zenona Kosidowskiego.

Niewątpliwie dusza otaczającego nas świata ukrywa tajemnicę i niespodzianki, które dotąd uchodziły naszej uwadze. Słuchowisko może je wyłowić i ująć w karby artystycznego ładu. W ten sposób zrozumiemy wymowę dźwięku, odczujemy jego piękno i nauczymy się cenić jako nowo pozyskany dla naszych doznań fenomen świata⁴.

Krystyna Laskowicz, charakteryzując pierwszą estetykę sztuki radiowej, pisała o „orientacji poetyckiej”, zwracając uwagę na silną warstwę emocjonalnych opisów Zenona Kosidowskiego czy Jana Ulatowskiego⁵. Można przypuszczać, że używane przez ówczesnych badaczy do objaśnienia poszczególnych właściwości gatunkowych słuchowiska porównania i metafory wynikały w znacznej mierze z olśnienia nowością przekazu audialnego.

³ Wiersz przełożył na język polski Jerzy Tuszewski. Zob. J. Tuszewski, *Paradoks o słowie i dźwięku*, Toruń 2005, s. 3.

⁴ Z. Kosidowski, *Artystyczne słuchowiska radiowe*, Poznań 1928, s. 36–37.

⁵ K. Laskowicz, *Orientacja poetycka w pierwszych estetykach sztuki radiowej*, „Pamiętnik Literacki” 1977, nr 68, s. 141.

Przywołane tu pierwsze głosy estetyczne nie mogą stanowić podstawy do definiowania słuchowiska poetyckiego A.D. 2022. Chciałem je przypomnieć tylko po to, by uświadomić czytelnika, jak poetyckość towarzyszyła początkom recepcji radia artystycznego⁶. Nie ma żadnej tajemnicy w tym, że poezja stanowiła klucz do opisanego fascynacji „niewidzialnością” słuchowiska. Słuchacz zostawiony sam ze słowami, bez wizualizacji i dopowiedzeń, bez rozbudowanej jeszcze wtedy warstwy akustycznej (często te słuchowiska miały charakter ascetyczny) szukał takich właśnie skojarzeń – wrażeniowych, opartych na niejednoznaczności i symbolice. Słowo było schronieniem odbiorcy, ale i wielkim wyzwaniem intelektualnym. Napięcie obecne podczas słuchania poetyckiej dramaturgii przejawia się zupełnie inaczej, niż w trakcie czytania wersji papierowej; wymaga od odbierającego natężenia, wyczulenia na półtony. Słowa w radiu bardzo szybko znikają, by ustąpić miejsca nowym. Słuchacz, do którego te słowa trafiają, musi je zarejestrować niczym mentalny magnetofon. To trudne zadanie estetyczne – tak samo jak wyzwaniem jest opis tego podgatunku.

Napięcie obecne podczas słuchania poetyckiej dramaturgii przejawia się zupełnie inaczej niż w swojej wersji papierowej, wymaga od odbierającego natężenia, wyczulenia na półtony. Słowa w radiu bardzo szybko znikają, by ustąpić miejsca nowym.

We współczesnej refleksji medioznawczej namysł nad słuchowiskiem poetyckim do niedawna był właściwie niewidoczny. Znaleźć można było o nim jedynie kilka zdań w ramach szerszych wypowiedzi na temat właściwości gatunkowych słuchowiska oryginalnego. W 1956 roku osobny podrozdział poświęcony słuchowisku poetyckiemu w swojej książce poświęcił Józef Mayen⁷. Była to jednak

⁶ Pisałem o tym dokładniej w tekście poświęconym zjawisku „poematów o radiu”. Zob. J. Łastowiecki, *Jak opisywać słuchowisko radiowe? Od refleksji międzywojennej do najnowszych ujęć badawczych*, „Media-Kultura-Komunikacja Społeczna” 2016, nr 12, s. 11–24.

⁷ J. Mayen, *Radio a literatura*, Warszawa 1965, s. 177–183.

próba analizy słuchowiska będącego montażem poetyckim wierszy Sławomira Kryski. Znacznie pełniej wyselekcjonował słuchowiska poetyckie w swoich badaniach Zbigniew Jarzębowski, zwracając uwagę na kategorię jednogłosowości i wielogłosowości w słuchowiskach poetyckich⁸. W obu przypadkach jednak opis dotyczy utworów, które są adaptacjami poezji. Rok temu Joanna Bachura-Wojtasik wraz z Elizą Matusiak, analizując adaptacje poetyckie w reżyserii Janusza Kukuły, zastanowiły się nad genotypem i fenotypem słuchowiska poetyckiego. Bardzo ważna jest zaproponowana przez badaczki koncepcja „fabuły wewnętrznej”⁹. Badaczki piszą o niej, że jest „kategorią wykraczającą poza tematykę opowieści. Pozostaje od niej niezależna, tematyka utworu nie stanowi jej immanentnego składnika”¹⁰. Najważniejszy jednak impuls do badań nad słuchowiskami poetyckimi dała na przestrzeni ostatnich kilkadziesiąt lat Bardijewska, przytoczona w akapicie wstępnym. To jej sposób rozumienia warstwy poetyckiej słuchowiska jest dla mnie inspiracją do poszukiwań najnowszych przejawów istnienia poetyckiej dramaturgii radiowej.

CZYM JEST SŁUCHOWISKO POETYCKIE?

W kontekście poniższych rozpoznań ważny jest problem obecności słuchowiska poetyckiego w ramówce radiowej. Jak się okazuje, obecność ta rzutuje ona tylko na liczbę tego typu produkcji obecnych w przestrzeni radia. Ma ona także przełożenie na jakość słuchowisk. Porównanie obecności słuchowiska poetyckiego w najnowszej ramówce radiowej do tej, jaką miało ono jeszcze u schyłku lat 90., wypada na niekorzyść dla czasów obecnych. Dla przykładu w radiowej Dwójce¹¹ słuchowisko poetyckie miało jeszcze na początku XXI wieku audycję pt. *Czwartki poetyckie*,

⁸ Z. Jarzębowski, *Słuchowiska szczecińskiego radia : studia z pogranicza literatury i sztuki radiowej*, Szczecin 2009, s. 150–181.

⁹ J. Bachura-Wojtasik, E. Matusiak, *Dźwiękowa sztuka elitarna. Szkic o słuchowisku poetyckim na podstawie wybranych utworów Janusza Kukuły*, „Media-Kultura-Komunikacja Społeczna” 2020, nr 3, s. 116–117.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Stacja ta od początku lat 90., gdy ówczesna dyrektor, Elżbieta Markowska sformułowała nowe założenia programowe, ma największy udział audycji kulturalnych ze wszystkich programów Polskiego Radia. Stosując analizę porównawczą ramówek na przestrzeni lat 1997–2021, jesteśmy w stanie (na bazie audycji tego akurat programu) najpełniej wykazać zmiany programowe w obrębie przemian w słuchowisku współczesnym.

w ramach której nadawano co tydzień audycje przedstawiające sylwetki poetów, montaż poetyckie i oryginalne utwory o tym charakterze, pisane specjalnie z myślą o radiu. Z kolei w ramach piątkowej, również wieczornej audycji pt. *Wieczór ze słuchowiskiem*, nadawano premierowe i powtórkowe słuchowiska oryginalne z dużym naciskiem na dramaturgię o charakterze poetyckim. Wydzielenie tych dwóch bloków pomogło zaistnieć temu podgatunkowi, a tacy autorzy jak Alicja Bykowska-Salczyńska, Władysław Terlecki, Jerzy Górzeński, Henryk Bardijewski, Feliks Netz, Jerzy Fąfara czy Andrzej Turczyński stali się reprezentantami idei słuchowiska łączącego zamysł dramaturgiczny i poetycki¹². Od 2010 roku nie ma już w ramówce podziału na czwartkowy blok poetycki i piątkowy – zorientowany na oryginalne słuchowisko. Ten fakt wpłynął na losy podgatunku, ponieważ od tego czasu nastąpiła wyraźna regresja obecności oryginalnej dramaturgii poetyckiej w radiu. To Program I Polskiego Radia, zorientowany wcześniej na mainstreamowego słuchacza, stał się głównym dostawcą tego typu utworów (z bezwzględną większością adaptacji poezji). Doszła do tego zauważalna obecność słuchowisk realizowanych poza rozgłośniami radiowymi, które kładąc nacisk na warstwę dźwiękową i muzyczną, stanowią zapis twórczości radiowej o charakterze poetyckim.

Według mnie oryginalne słuchowisko poetyckie to utwór autorski, napisany specjalnie z myślą o realizacji w medium radiowym (niebędący kolażem utworów poetyckich napisanych z innym przeznaczeniem), w którym występuje bohater poetycki, a jest nim język.

Lektura audialna słuchowisk poetyckich napisanych dla Polskiego Radia, jak i powstałych prywatnie poza rozgłośniami, umożliwia nowy teoretyczny ogląd tego sektora twórczości fonicznej. Chciałbym w tym miejscu wydzielić pojęcie oryginalnego i adaptacyjnego utworu radiowego o charakterze poetyckim.

¹² Warto zaznaczyć, że wymienieni Feliks Netz i Jerzy Fąfara współtworzyli swój „radioowy teatr poezji” w rozgłośniach regionalnych, gdzie zaczynała się ich droga radiowa. Słuchowiska Netza wyrastały z tradycji Radia Katowice, a Jerzego Fąfary z Radia Rzeszów.

Wkładanie do jednego zbioru tych odmiennych formalnie organizmów dźwiękowych, a co za tym idzie, innych sposobów pracy nad utworem radiowym, będzie wprowadzać coraz większy chaos w teoretycznym namyśle nad dystynktywnymi cechami tych podgatunków. Chciałbym zaznaczyć, że zaproponowaną definicję opieram na literackiej, a nie teatralnej (reżyserskiej) teorii dramatu¹³. Wybór tej teorii powinien wprowadzić porządek w obrębie klasyfikacji poszczególnych słuchowisk do danego podgatunku. Reżyserska teoria dramatu, obecna również w Teatrze Polskiego Radia, mogłaby wprowadzić niepotrzebny chaos, niwelując ważny podział na oryginalny i adaptacyjny typ twórczości. Istotne jest bowiem zachowanie klasycznego procesu powstawania słuchowiska, gdzie pierwszą i kluczową funkcję pełni autor podstawy literackiej. Oczywistym kontekstem jest również funkcja poetycka i jej rola w świetle schematu komunikacyjnego Romana Jakobsona¹⁴. Według mnie **oryginalne słuchowisko poetyckie** to utwór autorski, napisany specjalnie z myślą o realizacji w medium radiowym (niebędący kolażem utworów poetyckich napisanych z innym przeznaczeniem), w którym występuje **bohater** poetycki, a jest nim język. To język skupia na sobie uwagę i on pełni rolę postaci wiodącej takiego utworu. Obecność tego bohatera nie jest zawsze umowna, bywa zaangażowana w fabularną i foniczną strukturę utworu radiowego. Rolę takiego bohatera może pełnić zarówno **postać odgrywana przez aktora** (opcja logocentryczna), jak i **specyficznie zorganizowana warstwa dźwiękowa lub muzyczna** (opcja fonocentryczna). Tak się składa, że najczęściej przedstawicielami logocentrycznej opcji są autorzy tworzący dla Polskiego Radia. Fonocentryków znajdziemy znacznie częściej wśród twórców realizujących swoje słuchowiska prywatnie, poza medium misyjnym¹⁵. Ten podział nie dziwi, tym bardziej, że przeważająca liczba słuchaczy Polskiego Radia to odbiorcy poszukujący klasycznych

¹³ Zob. J. Ziomek, *Semiotyczne problemy sztuki teatru*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1976, nr 2, s. 14–17.

¹⁴ Zob. R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2, s. 440–441.

¹⁵ W latach 2017–18 w ramach Sceny Teatralnej Trójki realizowany był cykl słuchowisk eksperymentalnych sygnowany jako *Studio Teatralnych Form Eksperymentalnych im. Eugeniusza Rudnika*. Nie zyskał on jednak popularności wśród słuchaczy i został przeniesiony do działań offowych, poza medium misyjnym. Niepowodzenia tego typu pomysłów przekuwają się w nowe wydawnictwa fonograficzne, a także dostępne w internecie w formie streamingowej. Trudno jednak mówić tutaj o czystej formie słuchowiskowej. To często utwory synkretyczne, bazujące na poetyce eseju radiowego, montażu poetyckiego, kolażu i dokumentu.

realizacji. Słuchacze wydawnictw fonograficznych z kręgu niezależnego to często osoby, dla których warstwa muzyczna i poszukiwania formalne mają dużo większe znaczenie.

RADIO-BHATER I BHATER POETYCKI. PRZEGLĄD WYBRANYCH POMYSŁÓW REALIZACYJNYCH

Tak się składa, że w czasach, kiedy istniał ramówkowy podział na *Czwartki poetyckie* i *Wieczór ze słuchowiskiem*, ukształtowała się niepisana szkoła oryginalnej dramaturgii poetyckiej. Wszystko, co proponowali twórcy dramaturgii radiowej tego okresu, nawiązywało do poetyckich dokonań z czasu tzw. Polskiej Szkoły Słuchowiska (myślę tu głównie o utworach Zbigniewa Herberta, Kazimierza Orłowskiego, Władysława Odojewskiego czy Terleckiego). Chciałbym się w tym miejscu odwołać do jednego z najbardziej poszukujących przykładów obecności słuchowisk poetyckich na antenie. Przywołam tu przykład opery radiowej pt. *Inge Bartsch*¹⁶, zrealizowanej w 1964 roku przez Zbigniewa Kopalkę. Co prawda w świetle zaproponowanej powyżej definicji nie jest to oryginalne słuchowisko, bo oparte jednak na poemacie Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Niemniej zastosowane przez adaptatora i reżysera Kopalkę zabiegi stanowią zupełne prekursorstwo dla całej historii oryginalnych realizacji poetyckiego nurtu w radiu¹⁷. To muzyka Augustyna Blocha w opracowaniu jazzowym Henryka Czyżyńskiego pełni w tej realizacji rolę bohatera poetyckiego. Tajemnicza postać Inge, nad której genezą trzaskają się od dziesiątek lat literaturoznawcy, została tu urealniona poprzez głos i poszukiwania formalne, nowatorskie jak na ówczesne czasy. *Inge Bartsch* zyskuje tutaj kilka dodatkowych wymiarów. Mamy chór, kobiecy głos Aleksandry Ślaskiej i muzykę z wokalem Krystyny Szostek-Radkowej. Co ważne, w kilku miejscach tekst podstawy literackiej ginie w dźwiękach, tak jakby atmosfera i tajemnicza postać Inge były ważniejsze niż to, jak napisał o niej poeta. W tym właśnie zabiegu uobecnia się bohater radiowy, ujawniając foniczną realizację myśli Bardijewskiej o „terenach dla poezji zastrzeżonej”. Być może „tereny zastrzeżone” dla poezji w przypadku realizacji Kopalki mieszczą się w zabiegu częściowego zanegowania

¹⁶ K. I. Gałczyński, *Inge Bartsch*, reż. Z. Kopalko, Polskie Radio 1964.

¹⁷ Idzie za tym zdaniem fakt, że Kopalko słynął z bardzo oryginalnych opracowań poezji i prozy dla radia. Muzyczność tych realizacji wpływała w silnym stopniu na wypowiedane słowo. Akcenty muzyki i słowa często rozkładały się w jego adaptacjach po równo.

poezji i przekształcenia jej w muzykę. Dodam, że język oryginału Kopalko w wielu miejscach zamienia się w język niemiecki. Reżyser odchodzi od Gałczyńskiego, by poszukać w tłumaczeniu dodatkowych znaczeń i brzmień. Przykładem niech będzie kompozycja *Der Mond*, będąca rozwinięciem jednego wersu z poematu Gałczyńskiego.

Pamięć poetyckich dokonań Polskiej Szkoły Słuchowiska przejawiała się wyraźniej kilkadziesiąt lat później, w latach 90. i na początku dwutysięcznych. Po pierwsze pojawiło się wówczas znacznie więcej możliwości i czasu emisyjnego dla tego typu produkcji. Po drugie, żyli wtedy jeszcze (lub tworzyli czynnie) autorzy wywodzący się z okresu Szkoły Polskiej. Bohaterowie słuchowisk Górzańskiego, Bykowskiej-Salczyńskiej, Bardijewskiego czy Netza, za pomocą odmiennych poetyk, wyznaczyli fenotyp bohatera poetyckiego dla radia. U Bykowskiej-Salczyńskiej objawiać się to będzie zarówno słowotwórstwem stosowanym przez bohaterki takich utworów jak *Baby pruskie*¹⁸, jak i personifikacją i sposobem mówienia, jaki obserwujemy u głównej postaci słuchowiska z 2005 roku. Nie będzie nadużyciem, jeśli zaliczę utwór *Gdzie jest tani kupiec?* do miana najwybitniejszych osiągnięć w dziedzinie opisywanego przeze mnie podgatunku¹⁹. Wybitność tego tekstu, jak i jego realizacji radiowej, wynika ze sprzęgnięcia zdarzeń fabularnych z poetycką funkcją, jaką obdarzony jest bohater. Wystarczy prześledzić fragment monologu z tego drugiego słuchowiska. Słowotok głównego bohatera uruchamia dramaturgicznie połączenie pogrzebowych dzwonów z Kościoła i głośnej muzyki dobiegającej z jednej kamienicy. To nałożenie na siebie dwóch muzycznych porządków otwiera lawinę zdarzeń, dziejących się zarówno w fabule, jak i w poetyckim monologu. Bohater (tekst) staje się w swojej radiowej kakofonii melodyjny, rytmiczny.

(...) Znowu tir – hałas! Dom się trzęsie! Mieszkanie Babki Gizeli się rozpada! Obraz „Cyganka z tamburinem” – na dywan pizd! Rama z obrazu w gwizd! Coś wypada; skarb? Nie, zdjęcia stare, ordery; chłam. Wśród pobożowiska gazetka pożółkła „Cholera Zeitung”. I – ooo tak – hakenkreuz. Hakenkreuz Cyganka pod sobą skrywała. Ona na dywanie, on na niej. (...) Tynk leci na Cyganke, co z hakenkreuzem na cycuszkach. Rozpadam się! „Maryjo, Królowo Polskiii”, „Motherfucker! Mother fucker!”. (...) Ooo,

¹⁸ A. Bykowska-Salczyńska, *Baby pruskie*, reż. S. Woroniecki, premiera: II Program Polskiego Radia, 10.01.1997, 42”.

¹⁹ Tekst słuchowiska otrzymał I nagrodę w konkursie zamkniętym ogłoszonym w 2004 roku przez II Program Polskiego Radia i ZAIKS. Sama realizacja z kolei otrzymała nagrodę Grand Prix na VI Festiwalu Dwa Teatry w Sopocie (2006).

ooo! Obraz wspaniały, religijny. Pan Sam – na tronie niebieskim rozsiadł się. Baranka nieżywego udko podgryza: ząbki Pańskie błyszczą jak sztuczne. Rureczką szklaną z Baranka sączy, wysysa. Resztki z runa Baranka – do kawusi pianka. Baranek niezabawiony, za to odkrwawiony, koszerne Baranek? (...) Zamiast Logos – logorrhea. Logorrhea – a a a. Ooo wygryzione do cna! Ooo, ooo – jak czuć. Cno czuć. Ludzkie cno. Pańskie cno! (...) To kobiety na kolana bum i w krzyk: – Masoni! Żydzi! Maryjo Przenajświętsza! Sataniści! Księdza!²⁰

Często w słuchowiskach tego nurtu podmiotem mówiącym jest przedmiot (u Bykowskiej-Salczyńskiej jest to odbiornik radiowy) lub mniej namacalny i wyrażalny empirycznie symbol. Górzański w swoim słuchowisku *Kogut na księżycowej drodze*²¹ powołuje do świata przedstawionego tytułowe zwierzę, które momentami będzie ulegało personifikacji (głosem koguta będzie głos Adama Ferencego), ale obecność swoją objawi również w efektach akustycznych. Autor i reżyser, za pomocą wykorzystanych powiedzeń i śpiewów ludowych, stworzyli poetycki koncert radiowy, w którym muzyka będzie dopowiadać poszczególne stany emocjonalne, którym ulega narrator (grany przez Władysława Kowalskiego). Poetyckość słuchowisk Górzańskiego została wzmocniona aktorstwem Kowalskiego, który od czasu realizacji *Koguta na księżycowej drodze* się radiowym *alter ego* autora. Duża w tym rola reżysera, Jana Warenyci, który spowodował, że Kowalski poprzez uniknięcie emfazy i zastosowaną umowność w świetle fabuły zewnętrznej, naturalnie komunikuje słuchaczowi metaforyczny język Górzańskiego. Podobnie działo się w przypadku *Syreniego śpiewu*²² czy *Parku Aleksandra*²³. Te trzy słuchowiska stanowią rodzaj niepisanej trylogii warszawskiej Górzańskiego z Kowalskim w roli głównej.

W dramatach radiowych Bardijewskiego obecność bohatera poetyckiego jest jeszcze bardziej złożona. Przede wszystkim już same imiona postaci otwierają poetycką perspektywę. Podam dla przykładu kilka z nich: Bals, Mil, Donat, Lazur, Faustyn, Pióro, Puls, Przepych. To nazewnictwo nie jest wyłącznie przejawem

²⁰ A. Bykowska-Salczyńska, *Gdzie jest ten tani kupiec* [54' 26" - 57'07"], reż. W. Modestowicz, premiera: Program II Polskiego Radia, 4.02.2005, 58'54".

²¹ J. Górzański, *Kogut na księżycowej drodze*, reż. J. Warenycia, premiera: II Program Polskiego Radia, 8.11.2002 2002, 46'45".

²² J. Górzański, *Syreni śpiew*, reż. J. Warenycia, premiera: II Program Polskiego Radia, 7.02.2003, 45'56".

²³ J. Górzański, *Park Aleksandra*, reż. W. Modestowicz, premiera: II Program Polskiego Radia, 23.09.2005, 54'30".

wyobraźni i oryginalności scenariuszy Bardijewskiego. Jego słuchowiska to koncepty poetyckie, gdzie znaczenie imienia oznacza charakter postaci, a akcja słuchowiska w konsekwencji okazuje się przypowieścią filozoficzną. Kolejne słuchowiska mają też rozbudowaną stylistykę zapowiedzi. Weźmy dla przykładu *Nieznane światło*²⁴. Utwór zapowiadany jest przez lektora jako „przypowieść radiowa”. Słuchowisko w sposób pragmatyczny wykorzystuje formułę owej przypowieści, by przyciągnąć słuchacza motywem wędrówki (jeden z klasycznych motywów epickich). To jednak to, co mówi Lazur (tak właśnie nazywa się bohater, którego gra Mariusz Benoit), który poszukuje tytułowego „nieznanego światła”, jest główną osią dramaturgii poetyckiej. Jeśli Bardijewska mówi o „terenach dla poezji zastrzeżonych”, to w wypadku tego słuchowiska owe terytoria zastrzeżone będą wyznaczać miejsca, które odwiedza język głównego bohatera. Forma słuchowiska ułożona jest tu linearnie, czego nie można powiedzieć o większości słuchowisk poetyckich; jednak architekturę świata przedstawionego tworzy tu „wewnętrzna” rzeczywistość Lazura, na którą składa się zmetaforyzowany język.

KTO DZISIAJ?

Autorzy, których słuchowiska powyżej przywołałem, to w większości jednak historia. Jerzy Górzeński i Henryk Bardijewski nie żyją. Od 2005 roku nic dla radia nie napisała Alicja Bykowska-Salczyńska. Warto by było się zastanowić, kto teraz – w uszczuplonej wersji ramówki – pisze i realizuje słuchowiska poetyckie. Gdyby dokonać kalkulacji matematycznej, to można obliczyć, że w I Programie Polskiego Radia stosunkowo często realizowane są montaże poetyckie. W 2021 roku przygotowano dla tej stacji adaptacje poezji m.in. Adama Mickiewicza, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, czy Adama Zagajewskiego. Wiele słuchowisk oryginalnych zawiera elementy poetyckie, przede wszystkim w zakresie współlistnienia fabuły wewnętrznej z klasyczną. Warto tutaj wymienić chociażby Małgorzatę Sikorską-Miszczuk, która w odstępie kilku lat napisała dla radiowej Dwójki (m.in. dla cyklu *Wieczór ze słuchowiskiem*) dwa utwory utrzymane w konwencji poetyckiej, *Walizka*²⁵ oraz *Twój liść nazywa*

²⁴ H. Bardijewski, *Nieznane światło*, reż. J. Kukuła, premiera: I Program Polskiego Radia, 21.12.2003, 52”.

²⁵ M. Sikorska-Miszczuk, *Walizka*, reż. J. Wernio, premiera: II Program Polskiego Radia, 31.10.2008, 45”.

się *Europa, ale to za mało, żeby żyć*²⁶. Obiecujący w tej mierze był debiut radiowy Mateusza Żaboklickiego pt. *Pacierz Nościerz*, który został wyróżniony w konkursie radiowej Trójki ph. *Nasłuchiwanie. Gościnność*. Jest grupa autorów piszących dla radia, którzy pośród typowej, współczesnej dramaturgii znajdują czas na formułę poetycką. Myślę tu m.in. o Tomaszu Manie, który realizuje w słuchowiskach zarówno logocentryczny trend, jak i poszukuje nowych form wyrazu²⁷. Jest też pewna grupa utworów bardzo ważnych dla recepcji słuchowisk poetyckich, które stanowią przeniesienia utworów ze sceny lub adaptacje utworów scenicznych. Mieszczą się w niej adaptacje radiowe poetyckich konceptów dramaturgicznych Miszczuk, jak i Julii Holewińskiej czy Radosława Paczochy.

Chciałbym odnaleźć jednak wśród najnowszych realizacji autora reprezentującego taki trend, który konsekwentnie objawiałby założenia zaproponowanej przeze mnie definicji. Pośród najnowszej, oryginalnej dramaturgii, wyłania się tutaj właściwie jedno nazwisko. Myślę o młodym dramaturgu i reżyserze, Michale Zduniku. Pisarz od roku 2016 jest związany z Teatrem Polskiego Radia, gdzie premierowo usłyszeliśmy już takie utwory, jak: *Aż do samego końca*²⁸, *Gate O*²⁹, *Szczegółowa teoria życia i umierania*³⁰, *Las*³¹, *Requiem dla Stanisława Wyspiańskiego*³² czy *Poranek*³³. Interpretację słuchowisk tego twórcy ułatwia fakt, że odpowiada on w zdecydowanej większości (poza debiutanckim *Aż do samego końca*) za reżyserię swoich utworów. W przypadku Bykowskiej-Salczyńskiej czy Górsańskiego były to zawsze reżyserie „zewnątrzne”. Ta jakość unifikująca kształt

²⁶ M. Sikorska-Miszcuk, *Twój liść nazywa się Europa, ale to za mało, żeby żyć*, reż. A. Tyszkiewicz, premiera: II Program Polskiego Radia, 1.03.2014, 58'50".

²⁷ Klasyczny słuchowiskiem poetyckim Mana jest *Chciałbym opisać opadanie liści w parku południowym* (reż. autora, premiera w 2021 roku), a dźwiękowiskiem poetyckim o oryginalnej koncepcji fonocentrycznej nazwać można *Każde patrzenie jest głupie. Pan Tadeusz Kantor* (reż. autora, premiera w 2015 roku).

²⁸ M. Zdunik, *Aż do samego końca*, reż. J. Mark, premiera: I Program Polskiego Radia, 5.03.2016, 44'45".

²⁹ M. Zdunik, *Gate O*, reż. M. Zdunik, premiera: III Program Polskiego Radia, 11.06.2017, 45'17".

³⁰ M. Zdunik, *Szczegółowa teoria...*

³¹ M. Zdunik, *Las*, reż. M. Zdunik, premiera: I Program Polskiego Radia, 2.02.2020, 45'55".

³² M. Zdunik, *Requiem dla Stanisława Wyspiańskiego*, reż. M. Zdunik, premiera: I Program Polskiego Radia, 7.11.2021, 45'45".

³³ M. Zdunik, *Poranek*, reż. M. Zdunik, premiera: I Program Polskiego Radia, 9.12.2021, 40'12".

literacki i foniczny słuchowisk Zdunika pozwala w całości zjawisk radiowych prześledzić poetyckie myślenie twórcy. Chciałbym się w tym miejscu przyjrzeć utworowi *Gate O*, który jest jednocześnie debiutem reżyserskim Zdunika.

To nie repliki dialogowe, ale wewnętrzna rzeczywistość bohatera staje się w radiowym teatrze Zdunika czynnikiem nadrzędnym. Owa rzeczywistość objawia się nam w zmetaforyzowanym języku. W *Drugim pokoju*³⁴ Herberta dogodnym miejscem dla zaistnienia języka poetyckiego było kameralne miejsce, przypominające pudełko. W słuchowisku Zdunika taką rolę pełnić będzie bramka na lotnisku, która otworzy drogę do drugiego, równoległego świata. „Nauczę cię jak zniknąć” – mówi ojciec ze wspomnienia bohatera. Zwróćmy uwagę na jeden z dialogów na lotnisku. On (Łukasz Borkowski) rozmawia z pracownicą lotniska (Katarzyna Dąbrowska). Co słyszymy? „Spokojnie, teraz już nic nie może się panu stać” – mówi ona. Gdy on zdenerwowany chce już rozmawiać z kierownikiem lotniska, ona mu tłumaczy: „To nie jest takie proste. On nie rozmawia z nikim tak po prostu. Nie zawsze odpowiada. Proszę napisać do niego i cierpliwie czekać”. Cały czas towarzyszy nam muzyka, którą przygotował na potrzeby tego słuchowiska sam autor i reżyser. Klasyczna (odwrotnie niż w progresywnej koncepcji muzyczności u Kopalki) muzyczność słuchowisk Zdunika jest ważnym tłem dla kwestii wypowiedzianych przez postaci. Instrumenty pojawiają się zawsze wtedy, gdy trzeba ominąć pozór linearności. Wiolonczela i fortepian, najczęściej tu występujące, w sposób umiejętny prowadzą słuchacza przez poetyckie i dramaturgiczne momenty słuchowisk. Wskazują słuchaczowi, kiedy zwykła replika dialogowa ustępuje miejsca ujęciom momentalnym³⁵. Zawsze wtedy, gdy słuchacz zostaje przez poetyckiego bohatera Zdunika zaproszony do tytułowego *Gate O*, muzyczne dźwięki zaczynają odgrywać ważniejszą rolę i skupiają uwagę, koncentrując słuchacza na semantyce poszczególnych wyrażen poetyckich.

Kluczem do odnalezienia się w świecie słuchowisk Zdunika (w tym konkretnym przypadku w tajemniczym portalu pod nazwą *Gate O*) jest to coś, co Feliks Netz (kolejna, ważna postać polskiego słuchowiska poetyckiego) określił mianem „metafizyki radia”. Znakomity śląski poeta i dramaturg powiedział w jednym z wywiadów, że słuchowiskiem rządzi odwieczny paradoks. To nie głosy, rozmowy,

³⁴ Z. Herbert, *Drugi pokój*, reż. J. Warnecki, Polskie Radio 1958 (dwie realizacje archiwalne); reż. W. Modestowicz, premiera: II Program Polskiego Radia, 4.06.1993, 32'25".

³⁵ Zob. J. Bachura, E. Matusiak, dz. cyt., s. 120.

monologi (czyli to, co słyszalne dla odbiorcy), ale swoiste interwały ciszy pomiędzy wypowiedzianymi kwestiami wyznaczają napięcie poetyckie tego słuchowiska³⁶. Ta radiowa cisza w słuchowiskach Zdunika zgrywa się z fabularną grą na przeczucia, obecność kogoś lub czegoś (w tym przypadku nieżyjącego ojca). Za Netzem warto jeszcze powtórzyć: „ważne jest to, co ukryte – to, ku czemu zmierzamy, nie mówiąc o tym wprost”. Tak jest, że przekopując się przez rzędy zdań, dźwięków i muzyczne sekundy, zaledwie przeczuwamy tylko to, co stanowi właściwy obraz poetyki Zdunika. „Świat zapada się w samym środku słów, które nic nie mówią” – słyszymy w pewnym momencie słuchowiska tajemniczy głos Wiktora Logi-Skarczewskiego. Gate O jest więc polem dla fabuły wewnętrznej i wykorzystuje przestrzeń dogodną dla zilustrowania w wyobraźni słuchacza sytuacji zamknięcia, potrzasku. Wypowiedziane zdanie przy okazji uderza niejako w logocentryczną wizję świata.

**Ta radiowa cisza w słuchowiskach Zdunika
zgrywa się z fabularną grą na przeczucia,
obecność kogoś lub czegoś (w tym przypadku
nieżyjącego ojca). Za Netzem warto jeszcze
powtórzyć: „ważne jest to, co ukryte – to, ku
czemu zmierzamy, nie mówiąc o tym wprost”.**

Dłużej chciałbym jednak zatrzymać się przy radiowej realizacji Zdunika z 2018, z której cytat inicjuje niniejszy tekst. *Szczegółowa teoria życia i umierania* to słuchowisko napisane przez autora w ramach Stypendium Artystycznego Miasta Stołecznego Warszawy za rok 2017. Opowiada historię Willi Jana i Antoniny Żabińskich, którzy w czasie II wojny światowej uratowali blisko 300 Żydów. Jak pisze Jacek Wakar we wstępie do antologii nowej dramaturgii pt. *Polska jest mitem*:

Szczegółowa teoria życia i umierania Michała Zdunika ma formę polifonicznego słuchowiska rozpisanego na głosy żywych i umarłych (...). Dramat jest formą przede wszystkim muzyczną, dlatego trzeba go najpierw usłyszeć. Autor tworzy stricte

³⁶ J. Jaworska, *Metafizyka radia* (rozmowa z Feliksem Netzem), „Dialog” 2009, nr 7/8, s. 171–173.

muzyczną partyturę głosów, wyrzekając się tradycyjnie pojmowanej fabuły na rzecz improwizowanej audycji radiowej, w której słyszymy głos spikera oraz zmagającego się z materia własnego dzieła autora. Dla niego [autora, przyp. aut.] historia Żabińskich zmienia się w zależności od tego, jak i przez kogo będzie opowiadana. On sam traktuje teatr i dramat jako jedyne w swym rodzaju medium³⁷.

Medium radiowe staje się areną działań dramatycznych – tak można sparafrazować ostatnie zdanie z przytoczonego wstępu Wakara. Owe działania odchodzą od paradygmatu akcji i mają swój nierozzerwalny związek z fakturą dźwiękową. Przestrzeń akustyczną wypełniają tutaj: przyjęta formuła przewodnika dźwiękowego, gęsty od znaczeń język, specyficznie rozłożona polifonia i swoista nie-fonia (związana z poetycką kategorią nieobecności), a także zabiegi akustyczne i specyfika pracy głosem. Przyjrzyjmy się pokrótce fonicznej mapie tego słuchowiska.

Od pierwszych sekund utworu spacerujemy pośród dźwięków, w pobliżu willi Jana i Antoniny Żabińskich. Chodzimy po ogrodzie zoologicznym, który w czasie II wojny światowej miał stanowić azyl, jak się później okazało, nie tylko dla zwierząt. Przypominać to może spacer w towarzystwie słuchawek, przez które mówi do nas lektor. Nie jest to jednak narrator, który bezosobowo wyjaśnia kolejne fakty historyczne i umiejscawia je we współczesnym krajobrazie dawnej Willi. By to zobaczyć wyraźniej, prześledźmy fragment treści lektorskiej:

postaraj się o niczym nie myśleć,
jakby świat zawieszał swoje nieskończone trwanie
gdy zamkniesz oczy, usłyszysz każdy szmer, szelest,
dalekie echo zagubionego ptaka, powolne oddechy śpiących snem
wiecznym ludzi i zwierząt
(...)
i nagle dojdzie do ciebie stłumione brzmienie
wypływające podziemne rzeki dźwięku
ostatnie oddechy zabijanych zwierząt
głuche uderzenia upadających piskląt
rozbijanie czaszek o bezbronną ziemię
(...)³⁸

³⁷ J. Wakar, *Polska jest mitem. Nowe dramaty*, red. A. Tomaszewicz i E. Manthey, Warszawa 2019, s. 10.

³⁸ M. Zdunik. Szczegółowa..., [1' 36"-2'30"].

Zaczyna się to niczym w materiale relaksacyjnym z tak popularnego dziś w serwisach społecznościowych formatu ASMR³⁹. Głos aktorki Marty Kurzak (czy później Wiktorii Gorodeckiej) wpływa na nas uspokajająco. Wiąże się to ze techniką gry, którą opanowują aktorzy w pracy w studiach Teatru Polskiego Radia. Specyfika głosu aktora, odpowiednie zbliżanie i oddalanie się od mikrofonu może sprawić, że dane dźwięki mogą nas przyjemnie łaskotać, ale i drażnić. Zabieg zerwania relaksacji wiąże się z przejściem z oniryzmu w stronę traumatycznego opisu uśmiercania zwierząt. Biblijną harmonię zastępuje kakofonia. Za chwileczkę do głosu aktorki dochodzą efekty zdeformowanego krzyku zwierząt. Realizator, Maciej Kubera, połączył tutaj w jednym dźwięku kilka różnych gatunków zwierząt. Ryk lwa, zmultiplikowany ptasi świergot i rozdzierające, kobiece wołanie splatają się w jednym wirze akustycznym. Taśma magnetofonowa z nagranyymi głosami świadków wypełniona jest ciszą. Świat wojennego ZOO trzeba jednak wyjaśnić, bo nie ma nic bardziej śmiertelnego niż nieopisany świat. Pozostaje opowieść, rozpisana na głosy, wśród których pojawia się bohater poetycki. I tutaj docieramy do kategorii nie-fonii. U Zdunika nieobecność jest jednym z podstawowych tematów dramaturgicznych. W *Gate O* mamy rozmowę z nieżyjącym ojcem bohatera. Tutaj jest to spotkanie z jednym ze świadków historii Willi. Problem w tym, że Jan Żabiński, właściciel byłego ogrodu zoologicznego, od ponad czterdziestu lat nie żyje. Wyczerpuje się konwencja reportażu, od początku skazana na niepowodzenie. Zaczyna się centrum dramatu poetyckiego. Zdunik wprowadza więc postać „nieobecności Jana”, która wypowiada się w jego imieniu. Nieobecność Jana wzdycha, zastanawia się. Nie wie, co ma mówić. W końcu stwierdza, że nieobecność danej osoby to jedyna pewność, jaką możemy mieć. Głos Piotra Adamczyka przechodzi w pogłos, co jawi się jako naturalne z interpretacyjnego punktu widzenia. Zjawisko nazwane tutaj przeze mnie „nie-fonią” łączy dwa aspekty: dźwięki i czas trwania słuchowiska, co buduje fizyczne wymiary słuchowiska i poetycką figurę nieobecności. Wytwarza się pomiędzy tymi aspektami fundamentalne dla ontologii radia artystycznego napięcie. Otóż słyszymy to, czego usłyszeć się nie da. Staje się to możliwe tylko dzięki zaistnieniu bohatera poetyckiego, którym

³⁹ ASMR – ang. *autonomous sensory meridian response* – „samoistna odpowiedź meridianów czuciowych”, również *auto sensory meridian response* – zjawisko przyjemnego mrowienia w okolicach głowy, szyi i innych obszarach ludzkiego ciała. Zjawisko to może zostać wywołane poprzez wizualne, słuchowe, dotykowe i zapachowe bodźce zewnętrzne.

będzie język nieobecności. Symbolem tej nieobecności okaże się być taśma magnetofonowa, na której nie zarejestrował się głos nieobecności Jana. Zdarzenie to zawiera się w krótkim fragmencie finalnym, gdzie słyszymy reportażystę, który rozmawia w pracy ze swoim przełożonym. Wszystko, co stało się podczas nagrywania głosów, okazało się niepotrzebnym trudem. Nagrane głosy pochodziły być może z kolejnego wcielenia tajemniczego portalu Gate O, do którego zaprasza nas w swoich dramatach Zdunik. To w końcu jeden tylko z dowodów na to, że nie ma znaku zgody między zdarzeniem fabularnym a bohaterem poetyckim. Mimo, że koegzystują one ze sobą w wymiarze fonicznym słuchowiska, nie są możliwe do pogodzenia w wymiarze reporterskim.

Zjawisko nazwane tutaj przeze mnie „nie-fonią” łączy dwa aspekty: dźwięki i czas trwania słuchowiska, co buduje fizyczne wymiary słuchowiska i poetycka figura nieobecności. Wytwarza się pomiędzy tymi aspektami fundamentalne dla ontologii radia artystycznego napięcie.

Przez wiele lat badacze, chcąc opisać słuchowisko poetyckie, tłumaczyli obecność tej formy radiowej poprzez interpretacje adaptacji poezji. W niniejszym artykule wyłoniłem z tej nadrzędnej kategorii oryginalne słuchowisko poetyckie. Za pomocą zaproponowanej definicji odwołałem się zarówno do literackiej teorii dramatu, jak i do podstawowych rozpoznań Jakobsona. Słuchowisko, gdzie zmetaforyzowany język jest głównym bohaterem, reprezentuje podgatunek szczególnie wymagający od strony percepcyjnej. W tekście wracam do autorów, którzy w latach 90. i na początku dwutysięcznych dokonali największego rozwoju poetyckiej dramaturgii fonicznej. Przywołuję tu słuchowiska Bykowskiej-Salczyńskiej, Górzeńskiego i Bardijewskiego. Zmiana oblicza ramówki Polskiego Radia (na przestrzeni ostatnich 30 lat) pokazuje, że obecnie powstaje znacznie mniej utworów

wypełniających przedstawione w tym tekście kryteria. Mimo to pojawiają się dzisiaj twórcy, którzy podejmują ten trudny podgatunek. Wśród nich najbardziej wyrazistym kontynuatorem idei jest Michał Zdunik. Przyjrzałem się dokładniej specyfice tej dramaturgii na przykładzie *Szczegółowej teorii życia i umierania*, gdzie kluczowa staje się figura nieobecności w zderzeniu z pulsującym rytmem zdarzeń dźwiękowych i specyfiki głosowej realizacji. Zdaję sobie sprawę, że to dopiero początek namysłu nad tym problemem. Mam nadzieję, że moje skromne propozycje terminologiczne pozwolą przesunąć rozważania nad autorskim, oryginalnym utworem poetyckim pisanym dla radia na nowe badawcze tory.

LITERATURA PRZEDMIOTU

- Bachura-Wojtasik J., Matusiak E., *Dźwiękowa sztuka elitarna. Szkic o słuchowisku poetyckim na podstawie wybranych utworów Janusza Kukuły*, „Media-Kultura-Komunikacja Społeczna” 2020, nr 3, s. 111-127.
- Bardijewska S., *Muza bez legendy. Szkice o polskiej dramaturgii radiowej*, Warszawa 1978.
- Jakobson R., *Poetyka w świetle językoznawstwa*, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2, s. 432-473.
- Jarzębowski Z., *Słuchowiska szczecińskiego radia : studia z pogranicza literatury i sztuki radiowej*, Szczecin 2009.
- Jaworska J., *Metafizyka radia* (rozmowa z Feliksem Netzem), „Dialog” 2009, nr 7/8, s. 171-173.
- Kosidowski Z., *Kosidowski, Artystyczne słuchowiska radiowe*, Poznań 1928.
- Laskowicz K., *Orientacja poetycka w pierwszych estetykach sztuki radiowej*, „Pamiętnik Literacki” 1977, nr 68, s. 141-170.
- Łastowiecki J., *Jak opisywać słuchowisko radiowe? Od refleksji międzywojennej do najnowszych ujęć badawczych*, „Media-Kultura-Komunikacja Społeczna” 2016, nr 12, s. 11-24.
- Mayen J., *Radio a literatura*, Warszawa 1965.
- Tuszeński J., *Paradoks o słowie i dźwięku*, Toruń 2005.
- Ziomek J., *Semiotyczne problemy sztuki teatru*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1976, nr 2, s. 9-27.

Źródła – audycje radiowe

- Bardijewski H., *Nieznane światło*, reż. J. Kukuła, Polskie Radio 2003.
- Bykowska-Salczyńska A., *Baby pruskie*, reż. S. Woroniecki, Polskie Radio 1997.
- Bykowska-Salczyńska A., *Gdzie jest ten tani kupiec*, reż. W. Modestowicz, Polskie Radio 2005.
- Gałczyński K.I., *Inge Bartsch*, reż. Z. Kopalko, Polskie Radio 1964.
- Górzański J., *Kogut na księżycowej drodze*, reż. J. Warenycia, Polskie Radio 2002.

- Górzański J., *Park Aleksandra*, reż. W. Modestowicz, Polskie Radio 2005.
Górzański J., *Syreni śpiew*, reż. J. Warenycia, Polskie Radio 2003.
Herbert Z., *Drugi pokój*, reż. J. Warnecki, Polskie Radio 1958 (dwie realizacje).
Herbert Z., *Drugi pokój*, reż. W. Modestowicz, Polskie Radio 1993.
Man T., *Chciałbym opisać opadanie liście w parku południowym*, reż. T. Man, Polskie Radio 2021.
Man T., *Każde patrzenie jest głupie. Pan Tadeusz Kantor*, reż. T. Man, Polskie Radio 2015.
Sikorska-Miszczuk M., *Twój liść nazywa się Europa, ale to za mało, żeby żyć*, reż. A. Tyszkiewicz, Polskie Radio 2014.
Sikorska-Miszczuk M., *Walizka*, reż. J. Wernio, Polskie Radio 2008.
Zdunik M., *Aż do samego końca*, reż. J. Mark, Polskie Radio 2016.
Zdunik M., *Gate O*, reż. M. Zdunik, Polskie Radio 2017.
Zdunik M., *Las*, reż. M. Zdunik, Polskie Radio 2020.
Zdunik M., *Requiem. Rzecz o Stanisławie Wyspiańskim*, reż. M. Zdunik, Polskie Radio 2021.
Zdunik M., *Szczegółowa teoria życia i umierania*, reż. M. Zdunik, Polskie Radio 2018.
Zdunik M., *Poranek*, reż. M. Zdunik, Polskie Radio 2021.

Biogram

Janusz Łastowiecki – rocznik 87. Doktor nauk humanistycznych, krytyk radiowy i teatralny. Autor książki *Specyfika odbioru słuchowiska radiowego* oraz kilkadziesiątu artykułów naukowych z zakresu radioznawstwa artystycznego. Na Uniwersytecie Zielonogórskim prowadzi zajęcia z krytyki teatru radiowego, wiedzy o dramacie i teatrze, a także ćwiczenia poświęcone zagadnieniom filmu polskiego i światowego po 1989 roku. Autor *Mapy Głosów* – projektu dokumentującego historię mówioną środowiska kulturalnego regionu lubuskiego. W latach 2018–19 kierownik literacki Lubuskiego Teatru w Zielonej Górze. Od 2019 roku koordynator Lubuskiego Laboratorium Książki GREENBOOK. Nieustannie śledzi szlaki polskiej muzyki alternatywnej. Autor audycji *ZAPLECZE alternatywa nastrój las*.

ORCID 0000-0003-3910-8820