

Dramaturgia a narracja – jak konstrukcja narratora wpływa na dramaturgię artystycznego dzieła audialnego?

ELIZA MATUSIAK

Uniwersytet Łódzki

elizahmatusiak@gmail.com

Formy dźwiękowe podejmują wyzwanie, jakie stawiają przed nimi: doba mediów wizualnych oraz szybki, skondensowany przekaz obrazów. By zbudować zrozumiałą oraz immersyjną opowieść, twórcy posługują się wielorakim wykorzystaniem metod narracyjnych w różnych modelach dramaturgicznych produkcji fonicznych. W niniejszym rozdziale przytoczone i omówione zostaną trzy dzieła audialne: dwa słuchowiska oraz reportaż, które posłużą zaprezentowaniu odmiennych form narracyjnych, a także staną się punktem wyjścia do próby udzielenia odpowiedzi na pytanie zawarte w tytule rozdziału. Celem autorki tekstu jest przyjrzenie się narracji w wybranych artystycznych formach audialnych (*Chłopiec z klockami*, *Kot mi schudł*, *Kim jest Max Winckler?*) oraz próba scharakteryzowania wpływu odmiennych narracji na dramaturgię tychże tekstów kultury. By nakreślić wnioski badawcze, wykorzystana zostanie jakościowa metoda badania mediów, czyli analiza (Lisowska-Magdziarz 2013: 27-42). Jej podstawę stanowić będą: dyskurs akademicki, skupiony wokół dzieł radiowych oraz wybrane metody narracyjne¹.

¹ O genezie narratologii pisała między innymi badaczka nowych mediów, Katarzyna Prajzner. „Narratologia jako samodzielna dyscyplina badań, mająca założenia teoretyczne i metodologiczne, pojawiła się w drugiej połowie XX wieku i rozwijała się głównie na

Rozważając problematykę narracji dzieł fonicznych, obligatoryjne zdaje się wskazanie trzech podstawowych sytuacji narracyjnych, jakie wyróżnia teoretyk literatury Franz Stanzel. Badacz zwrócił uwagę na narracje – pierwszoosobową, auktorialną i personalną (Stanzel 1970). Pierwszy model to typowe warunki diegetyczne, w których osoba opowiadająca należy do świata przedstawionego, uczestniczy w wydarzeniach, a sposób jej percepcji jest subiektywny. Narrator auktorialny jest mniej skonkretyzowany, trudny do pełnego zdefiniowania i określenia, ale nadal obecny w fikcyjnej rzeczywistości poprzez komentowanie zaistniałych wypadków. Nie jest jednak pełnowymiarowym uczestnikiem fabuły, istnieje w odmiennej płaszczyźnie, poza czasem i przestrzenią, a więc między nim a światem przedstawionym pozostaje pewien dystans. Natomiast w modelu personalnym postać kreśląca bieg akcji nie jest już właściwie narratorem, lecz bezosobową instancją narracyjną. Nie jest utożsamiany z osobą, ujawnia swoją obecność jedynie poprzez sam proces mówienia, dookreślania wydarzeń, kryje się za wybranymi postaciami (Stanzel 1970). Może przyjąć perspektywę jednej z nich, co ogranicza postrzeganie świata przedstawionego, lub stać się bytem wszechwiedzącym o nieograniczonych kompetencjach poznawczych. Literaturoznawca Wayne C. Booth konstatawał, iż określenie narratora jako osoby gramatycznej, która mówi w pierwszej bądź w trzeciej osobie, nie jest sformułowaniem dostatecznie pełnym. „Wybór pierwszej osoby niekiedy stanowi dotkliwe ograniczenie; jeżeli na przykład »ja« ma niedostateczny dostęp do koniecznych informacji [...]” (Booth 2004: 213). Przedstawiciel szkoły chicagowskiej zwrócił także uwagę na pojęcie narratorów ukształtowanych dramatycznie. Owo sformułowanie posłuży w dalszej części rozdziału do analizy narracji w teatrze fonicznym.

Warto nadmienić także, jak odnotował Teun A. van Dijk, iż „u podstaw tych [narratologicznych – E.M.] rozważań kryje się bowiem intuicyjne założenie, iż jedną z cech charakterystycznych narracji jest to, że zawiera ona opisy działania” (van Dijk 2004: 90). Akcentowanie opisów działania zdaje się szczególnie znamienne wobec audialnych tekstów kultury, które, będąc formami awizualnymi, mogą informować odbiorcę o przebiegu akcji wyłącznie za pomocą zwerbalizowanego słowa, uzupełnionego o efekty kuchni akustycznej. Holenderski językoznawca podkreślał także, że narracje takie jak mity, baśnie ludowe, poematy epickie nazywane są sztucznymi ze względu na ich złożoność,

jak i z powodów funkcjonalnych (ich warunki pragmatyczne), natomiast narracje naturalne to te występujące w „naturalnej, »potocznej« rozmowie” (van Dijk 2004: 91). [S]truktura działania« w narracji [...] – zaznaczał van Dijk – należy do abstrakcyjnej, logicznej struktury wypowiedzi narracyjnej i nazywa się ją »fabułą [plot]« bądź »historią [story]«” (van Dijk 2004: 91). Reportaż radiowy za swą podstawę obiera narrację naturalną, bowiem nierzadko to przebieg rozmowy między twórcą a bohaterem determinuje kształt opowieści. Bez wątplenia reportażyści posługują się narracjami sztucznymi, które uzupełniają naturalną warstwę *verbum*. W teatrze wyobraźni sytuacja narracyjna kształtuje się nieco odmiennie, jednak nadal obecne są zarówno jej sztuczne, jak i naturalne egzemplifikacje. Spektakle audialne, częstokroć kreując narracje sztuczne – oparte na dramaturgicznym scenariuszu pisany – stwarzają pozór narracji naturalnej, której przejawy odnaleźć można w rozmowach toczących się między postaciami dzieła. W dalszej części rozdziału omówione zostaną sytuacje narracyjne, w których obecne będą zarówno jej naturalne, jak i sztuczne typy.

Reportaż radiowy – definicja i omówienie
na przykładzie *Chłopca z klockami* Katarzyny Michalak

W oparciu o *Popularną encyklopedię mass mediów*, Monika Białek definiuje reportaż jako:

popularną formę radiowego dokumentu, której podstawą jest autentyczne wydarzenie, człowiek w realnym dramatycznym wymiarze, twórczym zaś udratyzowany świat dźwięków, relacja o rzeczywistości. [...] Proste reportaże mają charakter sprawozdań. Reportaże artystyczne przyjmują postać zamkniętej kompozycji, o silnie zarysowanych walorach artystycznych. Autor wyraża w nich swój stosunek do rzeczywistości, którą opisuje dźwiękiem (Białek 2010: 21).

Reportaż radiowy wyróżnia kilka immanentnych cech, wśród których wymienić można między innymi aktualność, autentyczność, kameralność, atrakcyjność oraz silne oddziaływanie na wyobraźnię poprzez wykorzystanie jedynie zmysłu słuchu (Klimczak 2011: 33-57). Niewidzialność, brak obrazowego czynnika skupiającego uwagę, zmuszają do poświęcenia jej w całości temu, co audialne. Jednym z elementów, które pozwalają na budowanie dramaturgii

opowieści fonicznej jest narracja. W reportażu radiowym *Chłopiec z klockami* autorstwa dziennikarki Katarzyny Michalak, odbiorca poznaje historię życia pewnego mężczyzny, decyzje, jakie podejmuje oraz wydarzenia z przeszłości, które go ukształtowały – problemy alkoholowe i uczuciowe matki, bieda, przemoc w rodzinie, spotkanie ze śmiercią. Reportaż jest niejako radiowym odpowiednikiem książki księdza Arkadiusza Paśnika zatytułowanej *Znamię*. Nie stanowi jednak próby adaptowania dzieła pisanego do gramatyki reportażu radiowego, bowiem Michalak stworzyła nowy, autonomiczny byt, niewymagający znajomości literackiego pierwowzoru. Van Dijk nadmienił, iż „każda narracja musi zaczynać się od ekspozycji, w której przedstawia się i opisuje (jeśli odbiorca ich nie zna) czas, miejsce, warunki, zdarzenia poprzedzające, a zwłaszcza głównych agensów” (van Dijk 2004: 113). Bohater reportażu rozpoczyna audycję od mówienia we własnym imieniu – dokonuje narracyjnej ekspozycji, wprowadzając słuchacza w świat dzieła. W jednym ze wstępnych zdań reportażu mężczyzna wspomina o swojej pierwszej świadomości siebie, kiedy to jako czterolatek padł ofiarą przemocy; został pobity podczas zabawy tytułowymi klockami. Zastosowany sposób otwarcia dzieła fonicznego sugeruje przewodnictwo bohatera w opowieści, które potwierdza się w jej dalszym biegu. Przez znaczną część historii słuchacz ma do czynienia z monologiem, który prowadzi do zarysowania reportażu portretowego. Audialny portret cechuje się umieszczeniem w centrum opowieści człowieka, którego odbiorca powinien jak najlepiej poznać na podstawie zebranych materiałów, własnych wypowiedzi lub słów osób trzecich należących do środowiska portretowanego (Klimczak 2011: 33-57). Osobowość bohatera, w tym wypadku księdza Paśnika, zostaje w pełni wyeksponowana, a on sam scharakteryzowany, skonkretyzowany osobowościowo. Postać prowadzi odbiorcę przez meandry swej historii, ujawniając kolejne wątki przeszłości oraz teraźniejszości. Zabieg ten umożliwia poznanie zarówno portretowanej osoby, jak i jej środowiska, pasji, pracy, zainteresowań etc. Wacław Šmid odnotował, że:

[...] kiedy narracje dotyczą naszej własnej osoby, to znaczy gdy tworzący narrację podmiot jest ich pierwszoplanowym bohaterem, wtedy mówimy o autonarracjach. Są to zwykle opowieści o podmiocie i towarzyszących mu osobach, uwikłanych w jeden wątek narracyjny (Šmid 2016: 112).

Ów wątek przepelniony jest przez między innymi „cechy indywidualne, różnorodne zachowania, sukcesy i porażki, pragnienia i oczekiwania, doświadczenia uczuć, motywy działania, plany, różne wersje historii naszego życia” (Šmid 2016:

112-113). Autonarracyjny opis rzeczywistości uwypukla pierwszoplanowość bohatera, czyni narrację subiektywną, z drugiej zaś strony – autentyczną, wiarygodną. Decyzje, doświadczenia, a nade wszystko motywy wyborów dokonywanych przez postać wiodącą, jawią się jako szczerze za sprawą monologów autonarracyjnych.

Reportaż nie należy do informacyjnych gatunków dziennikarskich, dlatego też wypowiedzi bohaterów nie są pozbawione określeń aksjologicznych. Portretowa odmiana reportażu ma wspólne punkty z sylwetką dziennikarską. Oba gatunki prezentują najważniejsze dla bohatera wydarzenia, ich wpływ na kolejne etapy życia postaci. Mimo to wyłącznie reportaż osadzony zostaje na obranej przez twórcę linii dramaturgicznej. Katarzyna Michalak sportretowała symultanicznie chłopca, mężczyznę oraz księdza własnym głosem bohatera, z indywidualnej, subiektywnej perspektywy.

Wprowadzenie retrospektywnego, uporządkowanego chronologicznie biegu wydarzeń, opartego o ewokacje, linearnie od dzieciństwa aż do współczesności, bez werbalnej ingerencji reportażystki sprawia, że narracja nie jest słyszalna, bowiem kolejne wypadki zdają się naturalnie z siebie wynikać. Bohater zostaje przedstawiony jako człowiek pragnący zrozumieć, uporządkować swe losy, nie zaś – narrator, deklamujący bieg zdarzeń. Jak akcentował Šmid, „autonarracja służyć może porządkowaniu przeszłości oraz interpretacji aktualnych zdarzeń” (Šmid 2016: 115), co wydaje się szczególnie reprezentatywne wobec *Chłopca z klocekmi*. Jak konstatował teoretyk kultury Tzvetan Todorov: „postacie, by móc żyć, muszą opowiadać” (Todorov 2004: 207). Ksiądz Paśnik, chcąc uporządkować, usystematyzować własny życiorys, „żyć” jako bohater, którego historia ma stać się zajmującą dla odbiorcy, „musi opowiadać”. Teoretyk radia, Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, w książce *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, zacytowała Jerzego Morawskiego, który pisał:

Podobnie ma się rzecz z długimi tyczkami mikrofonowymi. [Dźwiękowcy – dopowiedzenie oryginalne] są z tych tyczek dumni, uważają, że dodają im splendoru, bo ludzie widzą „kota” na długim patyku, od razu widzą, że telewizja przyjechała. Rozgłos i harmider dokumentowi nie pomagają. One wymagają ciszy, prawie niezauważalnej pracy, spojrzenia jakby spod przymkniętych powiek, gdzieś z boku (Morawski 2010: 342).

Chęć do owego „spojrzenia z boku” oraz brak narracyjnej nachalności determinują dramaturgię, decydują o umiejscowieniu tak zwanego *punctum*

(Klimczak 2011: 85), czyli momentu, który zatrzyma uwagę, skupi emocje słuchacza, skłoni go do refleksji. Monolitycznie zarysowany przez bohatera-narratora bieg wydarzeń pozwala mówić o autonarracyjności reportażu fonicznego. Poznając losy bohatera, odbiorca nie wymaga zewnętrznego objaśniacza, który wprowadzi go w świat przedstawiony. Autonarracyjne przywoływanie wspomnień, osadzone na bazie własnych przeżyć i doświadczeń, zdaje się być uzasadnione zarówno pod względem dramaturgii, jak i autentyczności dzieła dźwiękowego. Dramaturgia nakreślona zostaje w trzech etapach tworzenia, trzech liniach:

- (1) linii sensu, czyli logicznym porządkowaniu epizodów;
- (2) linii rozwijającej się historii – skomponowanej chronologicznie lub przyczynowo-skutkowo;
- (3) linii emocjonalnej, zawierającej w sobie punkty kulminacyjne, zwrotne, pauzy (teatrnn.pl 2010; Klimczak 2011: 78-80).

W przypadku autonarracyjności, której egemplifikacją jest reportaż Katarzyny Michalak, role reportażystki i bohatera-narratora krzyżują się, są wobec siebie komplementarne. Radioznawczyni Kinga Klimczak konstatowała, iż:

pełna realizacja dokumentu radiowego wymaga scalenia „składników” tworzywa w sensowną, ułożoną według określonej linii dramaturgicznej, całość. Kompozycja to ułożenie nagranych materiałów i innych elementów tworzywa tak, by były podporządkowane jednej wiodącej myśli (Klimczak 2011: 78).

O ile reportażystka decyduje o ostatecznym formalnym kształcie opowieści, bowiem podczas montażu spaja poszczególne wątki, kształtuje kompozycję utworu, wpływa na ich następowanie po sobie oraz finalny wydźwięk, o tyle dla słuchacza linie sensu, historii i emocji determinowane są przez opowiadającego bohatera. W wypadku konstrukcji autonarracyjnej szczególnie znamienna staje się kuchnia akustyczna, ponieważ dookreśla ona przestrzeń foniczną. Dzięki fonosferze, która zawiera w sobie akustykę i muzykę, brak zewnętrznego komentara narracyjnego nie utrudnia odbioru ani zrozumienia dzieła. Katarzyna Michalak postanowiła w jednym z fragmentów przerwać monolog księdza Paśnika i wzbogacić opowieść o głos jego matki. Mimo to narracja zewnętrzna nadal pozostała niesłyszalna, w pełni powierzona bohaterowi. Co więcej, głos reportażystki został wycięty podczas montażu i pojawia się do-

piero w końcowych minutach historii, w rozmowie z matką księdza. Zabieg ten sprawia, iż narracja pozostaje autonomiczna, a bohater – autonarracyjny. Kinga Klimczak napisała:

personalne opowieści, mające biograficzny charakter, odnoszące się do indywidualnych doświadczeń, wyrażające indywidualne przeżycia to tzw. małe narracje. Mają one „indywidualny wymiar i osobiste znaczenie” dla mówiącego. Są jednostkowym sposobem uporządkowania zjawisk bliskich mówiącemu, a tym samym – poprzez możliwość wyrażenia własnego oglądu zdarzeń – wzmacniają jego podmiotowość (Klimczak 2017).

Nieodzowne zdaje się tym samym dostrzeżenie, iż w wypadku *Chłopca z klocekami* autonarracja wyrasta z małej narracji. Sposób opowiadania o wydarzeniach oraz towarzyszących im uczuciach dyktowany jest przez wspomnienia o nich i kształt, w jakim zostały zapamiętane przez mówiącego. Radioznawczyni wspomniała także o tak zwanej wielkiej narracji, czyli poruszeniu wątków fundamentalnych, egzystencjalnych, które decydują o uniwersalnej wymowie reportażu fonicznego, nadając mu tym samym wartości ponadczasowej. Personalna historia jednego człowieka może w odbiorze słuchacza mieć przełożenie na szerszą perspektywę, a szczególnie przysłużyć się zrozumieniu uniwersalnej prawdy. Jak uzupełnia Klimczak:

skomponowany materiał powinien mieć wyraźną linię dramaturgiczną, zawierać zwroty akcji i momenty zaskoczenia. Następujące po sobie foniczne sceny winny się charakteryzować odmienną skalą emocji, dynamiki i ekspresji. Taka struktura realizuje zasadę „dramaturgii zdarzeń” (Klimczak 2011: 79).

Warto uzupełnić przywołaną konstatację o spostrzeżenie Elżbiety Pleszkun-Olejniczakowej, która akcentowała, iż:

wszystkie reportaże – niezależnie od medium – dotyczą wypadków prawdziwych, w reportażu radiowym niekoniecznie współczesnych, choć, jak chce Wojtak, „nie są na ogół ich prostą rejestracją”. Bez względu na sposób ujęcia, reportaż nie tylko relacjonuje fakty, ale „pozwala je zrozumieć i przeżywać, angażując czytelnika przez wciągnięcie go w opowiadaną autentyczną historię” (Pleszkun-Olejniczakowa 2012: 73).

Chłopiec z klockami to, wydawać by się mogło, samoopowiadająca się historia, pozbawiona zewnętrznego narratora. Złudzenie takie wynika ze sposobu skonstruowania linii dramaturgicznej, która nie sugeruje wprost, komu funkcja narracyjna zostaje powierzona. Ostatecznie fizyczny brak zewnętrznego narratora nie oznacza braku narracji. Jest ona skompletowana poprzez autonarracyjne wypowiedzi bohatera, dopełniona wspomagającą narracją matki oraz fonosferą. Reportaż zawiera w sobie małą i wielką narrację. Zaangażowanie słuchacza możliwe jest dzięki właściwie poprowadzonej dramaturgii dokumentu audialnego. *Chłopiec z klockami* to historia dynamiczna, heterogeniczna emocjonalnie. Dramaturgia zdarzeń modelowana jest poprzez autonarracyjne refleksje bohatera. Dzieło jawi się słuchaczowi jako spójna, acz zróżnicowana emocjonalnie opowieść. Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa zwracała uwagę, iż reportaż jest niejako „zawieszony między dziennikarstwem a sztuką” (Pleszkun-Olejniczakowa 2012: 70). Dramaturgia, kształtująca opowieść foniczną, komponuje autentyczną historię człowieka – tworzywo dziennikarskie – do dokumentalnej formy sztuki audialnej. *Chłopiec z klockami* jest zatem dziełem sztuki fonicznej, które poprzez autonarracyjną konstrukcję „małej narracji” sięga do „wielkiej narracji”, przekazując wartości uniwersalne.

Narracja w słuchowisku radiowym. Wybrane przykłady

Metody narracyjne wyróżnione przez Stanzela, choć często badane w odniesieniu do literatury, mogą mieć swoje odzwierciedlenie w sztuce audialnej. Według Sławy Bardijewskiej:

słuchowisko jest dziełem sztuki radiowej, którego kształt foniczny buduje się na wizji zawartej w tekście autorskim. Słuchowisko ma więc podwójną postać: jest dziełem autorskim, opartym na słowie pisanym potencjalnie dźwiękowym, otwartym na wielość realizacji, i dziełem czysto dźwiękowym, które jest foniczną konkretyzacją tekstu (Bardijewska 2001: 43).

Teatr audialny składa się zatem z dwóch, wzajemnie z sobą kooperujących, płaszczyzn – dźwięku i słowa. Warto dostrzec, jak czyni to choćby Aleksandra Pawlik, że gatunki artystycznych form radiowych wykształcały się pod wpływem literatury, a więc wyrosły ze słowa (Pawlik 2014: 13), które

jest fundamentalnym tworzywem narracyjnym. „Radiowy teatr jest [...] medium narracyjnym, to znaczy korzystającym z języka (Bachura 2011: 379).

Słuchowiskiem, które czerpie z pierwszoosobowej narracji, jest *Kot mi schudł* w reżyserii Roberta Mirzyńskiego według tekstu Katarzyny Grocholi. Monodram w wykonaniu Sidonii Błasińskiej traktuje o samotności, z jaką zderza się bohaterka w chwili śmierci Władzi – swej długoletniej pomocy domowej. Słuchowisko wyróżnia się konstrukcją narracyjną (co wyjaśnione zostanie w dalszej części wywodu), która determinuje dramaturgię opowieści, stąd też warte jest analizy z radioznawczego punktu widzenia. Bohaterka to sześćdziesięciokilkuletnia kobieta, której imię nie zostaje ujawnione. Kobieta oczekuje na syna, Cypriana, który wraz z żoną ma odwiedzić ją w najbliższych godzinach. Zastanawia się, jak poinformować rodzinę o odejściu Władzi. Kobieta, zgodnie z klasyfikacją Wayne’a C. Bootha, określić można jako aktywną bohaterkę-narratorkę. Booth wskazał bowiem typ narratorów ukształtowanych dramatycznie, wśród których wyróżnia się obserwatorów oraz narratorów aktywnych. Narrator aktywny jest równolegle bohaterem podejmującym działania w świecie przedstawionym utworu (Booth 2004: 217-218). „Często ukształtowany dramatycznie narrator – wskazuje Booth – nie jest wyraźnie oznaczony właśnie jako narrator. W pewnym znaczeniu narrację prowadzi każda wypowiedź, każdy gest; w większości utworów występują narratorzy utajeni” (Booth 2004: 216). Oznacza to, iż bohaterowie pozornie zaledwie wypełniają swe role w opowieści, kluczowym zaś ich działaniem jest komunikowanie odbiorcom dzieła tego, co wiedzieć powinni (Booth 2004: 216)

W wypadku monodramu *Kot mi schudł* sytuacja narracyjna jawi się w sposób szczególny. Bohaterka, zgodnie z wskazaną teorią, nie jest „wyraźnie oznaczona jako narrator” (Booth 2004: 216), pełni jednak tę funkcję dramaturgiczną. Jednakowoż jej rola w prowadzeniu narracji przedstawia się dwójako. Kobieta, w oczekiwaniu na wizytę syna, projektuje przebieg tejże. Choć realizacja audialna przyjęła formę monodramu, obecne są w jej biegu także dialogi, bowiem bohaterka w swych wyobrażeniach naśladuje głos syna oraz Władzi, próbując w ten sposób oswoić się z trudną sytuacją i przygotować do rozmowy. Wskazuje tym samym słuchaczom to, z czym winni się zapoznać. Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa w rozważaniach dotyczących budowy słuchowiska wskazała, iż „dialogi w teatrze radiowym budują świat przedstawiony, dzięki nim rozwija się akcja” (Pleszkun-Olejniczakowa 2012: 57). W słuchowisku Roberta Mirzyńskiego akcja rozwija się stale. Brak interlokutorów nie skutkuje fabularną stagnacją, sytuacja dramatyczna „ma znaczną wyrazistość

i dużą wewnętrzną dynamikę, konflikt oznacza się ostrą linią rozwoju” (Bardijewska 2001: 64). Za sprawą narracji opartej o pierwszoosobowe ewokowanie wspomnień oraz projektowanie wizji najbliższej przyszłości przez postać wiodącą, bohaterowie nieobecni zdają się zyskiwać potencjał narracyjny. Syna kobiety oraz Władzię unaoczniać może twórcza wyobraźnia słuchacza za sprawą charakterystycznych przymiotów, jakie przypisuje im bohaterka. Dzięki metodzie pośredniej, która „ukazuje [postać – E.M.] stopniowo poprzez uczestnictwo w zdarzeniach, przez zachowania i decyzje” (Bardijewska 2001: 64), paradoksalnie wyłaniają się sylwetki nieobecnych bohaterów. Postaci audialnego dramatu winne być silnie „zindywidualizowane psychologicznie i językowo” (Bardijewska 2001: 64). Protagonista dostosowuje język swych wypowiedzi, ton głosu, intonację, barwę i tempo mówienia tak, że bohaterowie zostają zarysowani równie silnie, jak ona sama. Ich „uczestnictwo w wydarzeniach” zdaje się mieć miejsce w faktycznych epizodach świata przedstawionego, bowiem kobieta w swych imaginacjach odwołuje się do konkretnych zdarzeń. Tym samym, za sprawą obranej konstrukcji narracyjnej oraz jej późniejszej audialnej realizacji, postaci będące poza tu i teraz świata przedstawionego wpływają na narrację opowieści. Sprawiają wrażenie obecnych w fabule, bowiem słyszalne są znamienne dla ich sposobu wypowiedzenia bądź zasobu słownictwa cechy. U początku opowieści bohaterka mówi: „**A gdzie Władzia?** Jakbym go słyszała... **Gdzie Władzia? Jak mama sobie radzi?** Radzi sobie, radzi [podkreślenia – E.M.]” (Mirzyński 2001). Wyróżnione fragmenty to pytania, które kobieta zadaje, pozorując wypowiedź swego syna. Barwa jej głosu staje się chłodniejsza, pozbawiona troski, choć pytania zdawałyby się sygnalizować zainteresowanie losem matki. Wypowiedzi są nienaturalnie przedłużane, co może wskazywać na irytujący bohaterkę flegmatyczność syna. Odpowiedzi na zwerbalizowane pytanie wybrzmiewają zgoła odmiennie. Kobieta mówi szybko, ironicznie, z irytacją i zniecierpliwieniem. W przywoływanych wspomnieniach, w których pojawia się jej pomoc domowa, bohaterka wskazuje na charakterologiczne wyróżniki Władzi poprzez zmiany w pracy głosem i gest foniczny, będący „odpowiednikiem wizualno-dźwiękowych zachowań człowieka” (Pawlik 2014: 100). Za sprawą owych zabiegów Władzia jawi się jako osoba nieco zagubiona, lecz niezwykle oddana, troskliwa, mówiąca z charakterystycznym zaśpiewem w głosie. Poprzez wskazane rozwiązania fonicznej kreacji postaci bohaterowie, choć nieobecni, wybrzmiewają własnym głosem. Joanna Bachura-Wojtasik wskazała, iż:

nieprzypadkowo głos człowieka uchodzi za jeden z najważniejszych elementów słuchowiska. Wyznacza bowiem foniczną oś konstrukcyjną, staje się czynnikiem organizującym strukturę dźwiękową całego dzieła audialnego. [...] umożliwia charakterystykę postaci od strony psychicznej, a także fizycznej, stanowi swoisty portret właściciela (Bachura 2012: 135).

Toteż, poprzez wykorzystanie modyfikacji głosowych, foniczna oś konstrukcyjna oraz fabuła utworu audialnego stały się spójne i wiarygodne dla słuchacza. Co więcej, obrana linia konstrukcyjna koherentnie przyczyniała się do wyłonienia portretu głównej bohaterki. Dzięki temu prowadzona przez nią narracja „jest wypowiedzią nacechowaną ekspresywnie, o dużej silne sugestywności” (Bachura 2012: 260). Bohaterka subiektywnie odwołuje się do zdarzeń, zdaje się wnikać w odczucia pozostałych postaci, co immanentnie determinuje dramaturgię audialnego spektaklu. Narrator bowiem może stać się „dźwiękowym odpowiednikiem wizualności i to on doprecyzowuje charakterystykę postaci, zapowiada ich działanie, dookreśla świat przedstawiony, precyzuje czas i miejsce akcji” (Bachura 2010: 483). Choć kobieta nie jest narratorem spoza kadru, nie ma dostępu do myśli i uczuć pozostałych postaci, to precyzuje ich możliwe postawy, dookreśla charakterystykę świata przedstawionego. Narracyjne doprecyzowanie czasu i miejsca akcji poprzez starannie opracowaną głosową konkretyzację tekstu, czyni historię pełną.

Sława Bardijewska pisała, że „lektura słuchowisk pozwala przyjąć tezę o radiowości zawartej już w formie pisanej dzieł, na poziomie tekstu, w którym struktury językowe dialogowo-narracyjne przenikają się, tworząc syntezę znaczeniową i ekspresyjną całości” (Bardijewska 2001: 87). W *Kot mi schudł* fuzja dialogu i pierwszoosobowych narracji przedstawionych z dwóch, rozbieżnych stanowisk, pozwala na pełne zrozumienie i interpretowanie historii. Opisując składowe narracje, van Dijk wyróżnił wśród nich między innymi ekspozycję, czyli nakreślenie czasu, miejsca, wiodących agensów i warunków wymaganych do zaistnienia sytuacji (van Dijk 2004: 112-113). Elementem naddanym, obecnym w słuchowisku Mirzyńskiego i silnie wpływającym na sytuację narracyjną jest elipsa. Jerzy Płażewski konstatawał, że „elipsa [to – E.M.] opuszczenie w narracji elementów fabuły, których widz ma się samodzielnie domyślić” (Płażewski 1961: 259). Choć rozważania badacza formułowane były na gruncie badań filmoznawczych, wykorzystanie owej tezy jest uprawnione także wobec analiz radioznawczych. Słuchowisko bowiem, podobnie jak film, korzysta z narracyjnych pominięć, by skupić uwagę słuchacza, pogłębić jego

zaangażowanie w percepcję dzieła, a także – by czynić opowieść intrygującą, pozbawioną nadmiernej prostoty fabularnej. W monodramie *Kot mi schudł* twórcy posłużyli się elipsą wielokrotnie. Nieznane jest pełne spektrum relacji matki z synem, jednak opowieść sugeruje, iż kobieta czuje się samotna i zaniebdywana. Słuchacz może przypuszczać także, jak ogromna tęsknota za Władzię kryje się w nieustannym utyskiwaniu bohaterki. Zatem choć elipsa jest pewnego rodzaju brakiem, niedopowiedzeniem, uzupełnia narrację audialnej opowieści. Teatr radiowy to medium narracyjne, oparte o stałe dopełnianie się dialogu i narracji w warstwie *verbum*. Sława Bardijewska zauważyła, że:

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

Słuchowisko *Kot mi schudł* stanowi egzemplifikację produkcji radiowej, w której narracja równoważy się z dialogiem, jest przezeń niemal realizowana. Dorównuje mu aktywnością i znaczeniem, koherentnie z sobą współistniejąc. Brak zewnętrznego, niezależnego narratora, będącego komentatorem spoza świata przedstawionego, nie uniemożliwiło poznania losów postaci, a posłużyło się aktywną narratorką-bohaterką stworzyło szansę do szerszego wykorzystania zakresu fonicznych możliwości kreacyjnych.

Kim jest Max Winckler? Adama Chylińskiego i Bartosza Szpaka²

Kolejną egzemplifikacją dzieła fonicznego jest słuchowisko kryminalne *Kim jest Max Winckler?* autorstwa Adama Chylińskiego i Bartosza Szpaka. Opowieść ma charakter kryminału-thrillera. Akcja rozgrywa się na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku w Wiedniu oraz w Łodzi. Głównym bohaterem jest Max Winckler – młody mężczyzna mieszkający w Wiedniu.

² Wyróżniki tegoż teatru wyobraźni autorka rozdziału omawia nie tylko pod kątem narracyjnym w artykule zatytułowanym *O specyfice słuchowiska „Kim jest Max Winckler” – analiza i interpretacja* (Matusiak 2019).

Od wczesnych lat dzieciństwa zмага się on z koszmarami sennymi. Naczelny wątek opowieści zostaje otwarty w scenie, w której młodzieniec otrzymuje informację o śmierci swojego przyjaciela – Johana. Posłańcem tejże wiadomości jest Ludwig Liebenthal, współnik zmarłego. Protagonista przybywa do Łodzi, gdzie zostaje uwikłany w spisek, samemu stając się podejrzanym o morderstwo pewnej kobiety.

Dzieło zrywa z tradycyjnymi wyznacznikami gatunkowymi, nie jest „formą krótką, skondensowaną, która we wszystkich swoich warstwach rządzi się ekonomią czasu i intensywnością ekspresji” (Bardijewska 2001: 64). Opowieść składa się z pięciu części, które łącznie trwają blisko dwie godziny.

Decyzja o powstaniu tak długiej, rozbudowanej pod względami czasowo-przestrzennymi formy, mogła skłonić twórców do osadzenia swej interpretacji radiowego teatru w narracji klasycznej. W kryminalnej opowieści pojawia się narrator personalny, grany przez Mariusza Benoita. Brak tutaj niejasności co do obecności narratora – jest on umiejscowiony poza światem przedstawionym, nie uczestniczy w fabule, ale obserwuje i wyjaśnia, precyzuje jej tok. Dla wielu słuchowisk charakterystyczne jest ograniczenie liczby miejsc akcji oraz bohaterów. Ich wielość mogłaby doprowadzić do chaosu w percepcji słuchacza oraz mylnego pojmowania sensu opowieści. W wypadku *Kim jest Max Winckler?* można mówić jednak o pewnego rodzaju filmowości, ponieważ świat przedstawiony nie zostaje ulokowany w jednym miejscu, mieście lub pokoju, a zmienia się wraz z przemieszczaniem się bohatera. Fabuła rozgrywa się w Wiedniu i Łodzi, w których także zmieniają się plany akcji (na przykład hotel, ulice i centrum miasta, piwnica, sny Maksa, dom Liebenthala). Tym samym narrator zyskuje prymarną rolę, staje się tak zwanym objaśniaczem. Prowadzi słuchacza przez kolejne meandry akcji, opisuje czas i miejsca oraz charakteryzuje bohatera, jego motywacje i emocje. Przywoływany już wielokrotnie Wayne C. Booth zwracał uwagę, iż w narracji „absolutne uprzywilejowanie nazywamy wszechwiedzą” (Booth 2004: 226). Narrator w słuchowisku autorstwa Chylińskiego i Szpaka został przez twórców obdarzony owym „absolutnym uprzywilejowaniem” – znajomość świata przedstawionego nie wynika jedynie z jego obserwacji, a możliwości poznania myśli bohaterów. Wiedza narratora jest pełna, nieograniczona – to on informuje słuchacza o uczuciach Maksa, jego lękach i przeczuciach, supozycjach. Nierządkiem narrator sygnalizuje interpretatorowi więcej informacji niż protagonista zdaje się sam sobie uzmysławiać w danym momencie akcji.

Zagubienie w odbiorze słuchowiska możliwe jest jedynie podczas próby rozróżnienia jawy od snów bohatera, co również powodowane jest obroną nar-

racją. Narrator w omawianym dziele audialnym nie jest jednostronny, subiektywny. Ma wgląd w całość fabuły, zna myśli i uczucia postaci, mimo to pozostaje od nich niezależny. Nie komunikuje wprost, czy aktualny bieg zdarzeń jest faktyczną składową świata przedstawionego, czy też jest to imaginacja rozgrywająca się w umyśle Maksa, co nierzadko stanowi konstytutywny wątek fabuły.

Aleksandra Pawlik pisała w *Teatrze radiowym i jego gatunkach*, że „kreacja bohaterów ma kluczowe znaczenie dla dramaturgii słuchowiska. [...] postać w słuchowisku jest czynnikiem organizującym” (Pawlik 2014: 136). Tożsamą funkcję w wypadku tegoż dramatu audialnego nadano narratorowi. Porządkuje on nie tylko kolejne sceny, ale także charakterystykę postaci. Maks Winckler, w oparciu o dialogową konstrukcję³, jawi się jako postać realistyczna, która dojrzewa, ewoluuje wraz z tokiem zdarzeń. Van Dijk w badaniach nad narracją posługiwał się pojęciem „stanu”. Wykładając ów termin, pisał, iż jest to:

zbiór przedmiotów charakteryzujących się pewną liczbą właściwości oraz relacji, w jakich pozostają do siebie. Innymi słowy, stan to pewien świat możliwy [...]. Zbiór zdań czy sądów logicznych, które są prawdziwe w jakimś określonym świecie możliwym w określonym punkcie czasu, jest zwykle nazywany opisem stanu (van Dijk 2004: 96).

Pojęcie „stanu” wydaje się adekwatne także wobec charakterologicznych wyróżników bohatera. Postać u początków opowieści zostaje obdarzona przez twórców pewnym zbiorem cech. Max prezentowany jest jako człowiek ironiczny, być może nieco egocentryczny, złośliwy, trudny w międzyludzkich relacjach. Narrator wspomina, że Maksa „zawsze zadziwiało, jak bardzo różnił się od ojca. Nie mieli ze sobą nic wspólnego, nic. Stary Winckler był dla niego jak obca osoba, w której oczach pulsowała zazdrość, bezsilność i frustracja” (Chyliński & Szpak 2016: 14:41-14:56). Atrybuty osobowości bohatera pod wpływem komplikacji oraz wynikających z nich implikacji ulegają zmianom, dochodzi do „zmiany stanu” postaci. Van Dijk konstatował:

Zmiana (stanu) jest zatem relacją binarną między stanami. Intuicyjnie rzecz biorąc, zmiana dokonuje się lub zachodzi, jeśli dany stan zostaje wzbogacony lub zubożony o jeden lub więcej przedmiotów, które do niego dodano lub zeń usunięto, bądź też

³ O typach konstrukcji postaci pisała obszernie Joanna Bachura (2012: 188).

jeśli jeden lub więcej przedmiotów zyskuje lub traci pewne własności albo relacje, w jakich pozostaje do innych (van Dijk 2004: 96).

Max, w zderzeniu z własnymi koszmarami sennymi, a także z postaciami, które zdają się pogrążyć jego losy w coraz to trudniejsze do rozwikłania intrygi, nie jawi się już jako złośliwy czy arogancki. Został niejako zubożony o kąśliwość, a wzbogacony o pewnego rodzaju pokorę, która umożliwia podjęcie próby racjonalnego myślenia. Także początkowe postrzeganie ojca jako obcej osoby wyjaśnione zostaje poprzez kolejne zmiany w fabule dzieła, co znacząco wpływa na dramaturgię fabuły oraz nastrojów, jaki jej towarzyszy. Holenderski badacz odnotował, iż: „zdarzenia mogą być złożone, to jest mogą składać się z n stanów, czyli $n-1$ zmian stanu, gdzie stan pierwszy określa się zazwyczaj jako stan początkowy, a stan ostatni jako stan końcowy” (van Dijk 2004: 96). W *Kim jest Max Winczler?* zdarzenia zdają się być po wielokroć złożone, gdyż zrezygnowano z jednowątkowej akcji właściwej klasycznemu słuchowisku. Wielowątkowa opowieść, a tym samym wielokrotne zmiany stanów, składające się koherentnie na wielość zdarzeń, możliwe są za sprawą narratora-objaśniacza. Ponadto emocjonalna metamorfoza Maksa również zdaje się realna wyłącznie przy stałym udziale narratora, bowiem to on komunikuje słuchaczowi kolejne myśli bohatera, wskazując tym samym na ich reorientację. Zmiany w psychice i osobowości Maksa stanowią zatem fundament dramaturgii audialnego teatru.

O wyróżnikach związanych z fizycznością Maksa – fakcie, iż bohater kulaje, ma założone szwy, ślania się na nogach – słuchacz również otrzymuje informacje od narratora. Słowa wypowiedane przezeń uzupełnione zostały o efekty foniczne. Odpowiednia intonacja mówiącego oraz kuchnia akustyczna i muzyka, która towarzyszy *verbum*, obrazują ból odczuwany przez bohatera. Mimo to, bez werbalnego uzupełnienia, audialność byłaby tutaj niezrozumiała, wręcz afabularna. Narrator staje się zatem wyznacznikiem fabuły, determinuje jej bieg, przejmuje funkcję wzroku słuchacza, co implikuje dramaturgiczny kształt dzieła. Tego rodzaju konstrukcja narratora stanowi niejako potwierdzenie przywołanej już tezy Bardijewskiej, która postrzegała narrację i dialog jako „elementy konfliktowe wobec siebie” (Bardijewska 2001: 65), acz stale się dopełniające. Narracja w dziele audialnym może przyjmować konstrukcję komplementarną lub zrównoważoną wobec narracji. W dziele Chylińskiego i Szpaka można mówić o typie drugim, bowiem narracja jest tutaj elementem immanentnym. W analizach poświęconych narracji Todorov nadmieniał: „»Czymże jest postać jeśli nie wyznacznikiem akcji?« [...] Wszelka opowieść

jest »opisem charakterów« (Todorov 2004: 194). *Kim jest Max Winckler?* to narracja determinowana przez charakter bohatera, w której dekodowanie sensów możliwe jest poprzez zastosowaną narrację. Narrator-objaśniacz pełni funkcję semantyczną, porządkuje bowiem sensy utworu, jednocześnie nie zdradzając więcej, niż wymaga dany wątek fabuły. Objasniacz nie prezentuje nadmiernie tajemnic zawartych w komplikacjach opowieści, lecz porządkuje je, sugestywnie wskazując *punctum*. Umożliwia także holistyczne obrazowanie zmiany stanów, które czynią fabułę wielowątkową, wieloaspektową, a zarazem spójną dramaturgicznie.

Podsumowanie

Mariusz Kraska w *Prostej sztuce zabijania. Figurach czytania kryminału* pisał:

[...] moja uwaga skoncentrowana jest na swoistej interakcji, jaka zachodzi na linii czytelnik i czytane przezeń dzieło. Rozumieć przez to należy, że kluczową kwestią jest nie tyle, co znaczy dany utwór, ale jak oddziałuje na swego odbiorcę. Chodzi zatem o to, co podejmujący temat lektury Wolfgang Iser, odwołujący się zresztą w tym kontekście także do kategorii gry, nazywał bardzo ogólnie i wstępnie „konwergencją tekstu i czytelnika” (Kraska 2013: 8).

Choć Kraska poddawał analizie literacką formę kryminału, odniesienie to wydaje się adekwatne również wobec fonicznego odpowiednika. Odbiorca, mimo chęci pokonania bohatera w gonitwie o prawdę, pragnie być zwodzony. Błędne tropy i wskazówki prowadzące donikąd czynią opowieść skomplikowaną, a tym samym – cenniejszą dla słuchacza uczestniczącego w grze. Mimo wspomnianej funkcji objaśniającej, jaką spełnia narrator, może służyć także zwodzeniu odbiorcy poprzez niedopowiedzenia lub pozostawienie otwartych wątków. Narrator personalny odpowiada zatem za eksplikowanie niejasności, budowanie napięcia i dramaturgii, doprecyzowanie osobowości i fizjonomii bohaterów, łączenie kolejnych wątków i odcinków, a także utrzymywanie atmosfery oczekiwania.

Z zaprezentowanych w rozdziale przykładów dzieł sztuki fonicznej wynika, że narracja jest nieodłącznym składnikiem dzieła audialnego. „Rzeczywistość utworu radiowego odznacza się wewnętrzną swoistością, którą zawdzięcza złożonej pojęciowo-spostrzeżeniowej naturze znaku radiowego” (Bardijewska

1977: 137). Swoistość dzieła audialnego nieodłącznie związana jest z narracją opowieści, będącą składnikiem fonicznego tworzywa. Niezależnie od faktu, czy narrator obecny jest w klarownej, zwerbalizowanej formie, czy też zostaje jedynie zasygnalizowany, można mówić o narracji w realizacjach radiowych. Foniczne teksty kultury w swej awizualności wymagają szczególnej uwagi przy doborze narracji do wybranego gatunku. Wpływa ona bowiem na emocjonalny wydźwięk opowieści, jej logiczny przebieg, wprowadzenie konsekwencji przyczynowo-skutkowej oraz staje się nierozzerwalnym modułem dramaturgii. Narracje mogą łączyć się i przenikać na różnorodnych płaszczyznach, komplementarnie spajając akustykę oraz udźwiękowione słowo lub też przyjmować konstrukcję autonarracyjną, jak w wypadku *Chłopca z klockami* Katarzyny Michalak. Autorski wybór określonej konstrukcji narracyjnej implikuje dalsze następstwa dramaturgiczne. Pisał Lubomír Doležel:

Narracja werbalna to złożona struktura tekstu, w której wyróżnić można kilka wzajemnie powiązanych ze sobą makrostruktur: fabułę (*récit*), opisy postaci, opisy scenarii itd. Za podstawową jednak cechę wyróżniającą teksty narracyjne możemy uznać spójną fabułę [...] (Doležel 2004: 125).

Spójna fabuła, osiągalna poprzez właściwie opracowaną narrację, czyni fabułę zrozumiałą dla odbiorcy. Dramaturgiczny bieg dzieła implikuje sensy, które słuchacz denotuje wyłącznie przy pomocy zmysłu słuchu. Zatem, zharmonizowanie struktury narracyjnej z docelowym dramaturgicznym wybrzmieniem opowieści pozwala na percypowanie pełnego, uporządkowanego tekstu kultury. Roland Barthes podkreślał, iż:

istnieje niezliczona ilość opowiadań [*récits*] na świecie. Jest to przede wszystkim cudowna różnorodność gatunków obecnych w najrozmaitszych tworzywach, jak gdyby każde tworzywo skłaniało się ku człowiekowi, by mu powierzać opowieści: opowiadanie pojawia się zarówno w języku artykułowanym, mówionym lub pisanym, jak i w obrazie statycznym lub ruchomym, geście [...] (Barthes 2004: 13).

Narracja werbalna, wzbogacona o kuchnię akustyczną, umożliwia pełne odzwierciedlenie założeń fabularnych, holistyczną prezentację „niezliczonych opowiadań tego świata”. Implikuje rozwiązania dramaturgiczne, wpływa na ostateczną kompozycję dzieła, a co za tym idzie – późniejsze jego interpretacje. Jak zauważyła Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa: „Zasadnicze więc znaczenie

dla osiągnięcia założonej percepcji – ma kompozycja” (Pleszkun-Olejniczakowa 2012: 158). Celem autorki rozdziału była próba dostrzeżenia wpływu narracji w artystycznych formach audialnych na dramaturgię tychże. Przytoczone przykłady winny zarysować narracyjno-dramaturgiczne korelacje występujące w dziełach fonicznych oraz wskazać cechy właściwe wybranym egzemplifikacjom utworów teatru wyobraźni. Spektakle radiowe stanowią ważną i rozbudowaną składową narracyjnych tekstów kultury, stąd też ich pominięcie w rozważaniach nad narracją byłoby błędem.

Źródła cytowań

- BACHURA-WOJTASIK, JOANNA (2010), ‘Analiza semiologiczna współczesnego słuchowiska’, *Folia Litteraria Polonica*: 13, ss. 475-488.
- BACHURA, JOANNA (2011), ‘Język adaptacji radiowej w słuchowisku „Od siódmej rano”’, w: Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, Joanna Bachura, Aleksandra Pawlik (red.), *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, ss. 365-380.
- BACHURA-WOJTASIK, JOANNA (2012), *Odstłony wyobraźni: współczesne słuchowisko radiowe*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- BARDJEWSKA, SŁAWA (1977), ‘O znakach radiowych’, w: Alicja Helman, Maryla Hopfinger, Hanna Książek-Konicka (red.), *Z zagadnień semiotyki sztuk masowych*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, ss. 119-137.
- BARDJEWSKA, SŁAWA (2001), *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa: Elipsa.
- BARTHES, ROLAND (2004), ‘Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań’, przekł. Wanda Błońska, w: Michał Głowiński (red.), *Narratologia*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, ss. 13-33.
- BIAŁEK, MONIKA (2010), *Polski reportaż radiowy. Wybrane zagadnienia*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Scriptorium.
- BOOTH, WAYNE C. (2004), ‘Rodzaje narracji’, przekł. Ignacy Sieradzki, w: Michał Głowiński (red.), *Narratologia*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, ss. 212-233.
- CHYLIŃSKI, ADAM, BARTOSZ SZPAK (2016), *Kim jest Max Winckler?*, Warszawa: Wydawnictwo Sound Tropez [CD].
- DOLEŽEL, LUBOMÍR (2004), ‘Semantyka narracji’, przekł. Maria Bożenna Fedewicz, w: Michał Głowiński (red.), *Narratologia*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, ss. 124-133.

- KLIMCZAK, KINGA (2011), *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Łódź: Primum Verbum.
- KRASKA, MARIUSZ (2013), *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału*, Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki.
- KWIATKOWSKI, MACIEJ JÓZEF (1973), *Kulisy radia*, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- LISOWSKA-MAGDZIARZ, MAŁGORZATA (2013), 'Metodologia badań nad mediami – nurty, kierunki, koncepcje, nowe wyzwania', *Studia Medioznawcze*: 2, ss. 27-42.
- MAĆKOWIAK, ANNA (2015), *Z eteru do internetu: szkice o radiu i mediach*, Łódź: Instytut Naukowo-Wydawniczy Maiuscula.
- MAJUK DOMINIKA, ŁUCJA OŚ (2010), *Jak stworzyć reportaż radiowy?*, online: http://teatrnn.pl/leksykon/node/1020/jak_stworzy%C4%87_reporta%C5%BC_radiowy [dostęp: 20.05.2017].
- MATUSIAK ELIZA (2019), 'O specyfice słuchowiska Kim jest Max Winckler – analiza i interpretacja', *Media-Kultura-Komunikacja Społeczna*: 15 (1), ss. 87-99.
- MORAWSKI, JERZY (2010), 'Spojrzenie z boku', w: Andrzej Skworz, Andrzej Niziołek (red.), *Biblia dziennikarstwa*, Kraków: Wydawnictwo Znak, ss. 329-342.
- PAWLIK, ALEKSANDRA (2014), *Teatr radiowy i jego gatunki*, Toruń: Wydawnictwo Mado.
- PLESZKUN-OLEJNICZAKOWA, ELŻBIETA (2011), *Dwa teatry: studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- PLESZKUN-OLEJNICZAKOWA, ELŻBIETA (2012), *Muzy rzadko się do radia przyznają: szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Łódź: Primum Verbum.
- PŁAŻEWSKI, JERZY (1961), *Język filmu*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- PRAJZNER, KATARZYNA (2009), *Tekst jako świat i gra. Modele narracyjności w kulturze współczesnej*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- ŠMID, WACŁAW (2016), *Dyskurs i narracja w kontekście nowych mediów*, Warszawa: CeDeWu.
- STANZEL, FRANZ (1970), 'Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły', *Pamiętnik Literacki*: LX I, online: <http://tnij.at/stanzelfranznarracja> [dostęp: 20.04.2018].

- TODOROV, TZVETAN (2004), 'Ludzie-opowieści', przekł. Roman Zimand, w: Michał Głowiński (red.), *Narratologia*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, ss. 194-211.
- VAN DIJK, TEUN A. (2004), 'Działanie, opis działania a narracja', przekł. Maria Bożenna Fedewicz, w: Michał Głowiński (red.), *Narratologia*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, ss. 90-123.