

Janusz Łastowiecki
Uniwersytet Zielonogórski
januszlastowiecki@o2.pl

„Którzy domagali się dowodów swojego obłąkania oskarżając radio o hipnotyzm”. Ewolucja wizerunku radia w wybranych spektaklach teatru wyobraźni

“Who Demanded Sanity Trials Accusing the Radio of Hypnotism.”
Evolution of the Image of the Radio in Selected Audio Drama Performances

Abstract: The aim of the text is to show how the image of the radio (understood as both the radio receiver and the “radio in a radio”) has changed in the light of the latest audio dramas of the Polish Radio Theatre. In the plots of such dramas, the radio is a character, more or less actively taking part in the events. The image of the radio that emerges from the analyzed audio dramas is ambiguous and often negative, as a tool of propaganda, or one associated with the disintegration of society, death and hatred.

Keywords: audio drama, great communion of individuals, logorrhea, subversion, jamming

Streszczenie: Celem tekstu jest ukazanie, jak zmienił się wizerunek radia (rozumianego jako odbiornik radiowy, a także jako „radio w radiu”) w perspektywie najnowszych słuchowisk Teatru Polskiego Radia. Radio w fabułach słuchowisk jest bohaterem, mniej lub bardziej aktywnie uczestniczącym w zdarzeniach. Wylania się z omawianych słuchowisk niejednoznaczny i często negatywny obraz radia jako tuby propagandowej, a także narzędzia kojarzonego z rozpadem społeczeństwa, śmiercią i nienawiścią.

Słowa kluczowe: słuchowisko radiowe, wielka wspólnota osobnych, logorea, subwersja, zagłuszanie

Analizując stan sztuki radiowej, uobecnionej poprzez teksty zarówno krytyczne, jak i naukowe, można utwierdzić się we względnie pozytywnym mniemaniu, że słuchowisko to wartość samoistna w świecie medialnych transformacji i ostoja humanistycznego przekazu misyjnego. Euforia pierw-

szych kontaktów ze słuchowiskiem i aksjologiczny wymiar późniejszych analiz kulturoznawczych sugerują bardzo podniosły wizerunek „skrzynki na głosy”¹. Mowa tu o aksjologii radia, ściślej: sztuki radiowej w świetle przemian współczesnych mediów. Odwołania do pierwotnych koncepcji teatru samotności, ciemności i wreszcie wyobraźni implikowały pozytywne i konsolacyjne skojarzenia. Tworzone przez teoretyków i twórców koncepcje „kina dla niewidomych” czy „wielkiego niewidomego” niosły właśnie ten pozytywny aspekt, sugerujący niejako funkcję terapeutyczną, sytuującą wizerunek słuchowiska wśród szerszych grup społeczeństwa medialnego. Oczarowanie radiem miało dwa wymiary: pierwszy, umotywowany historycznie – wiązał się ze zwyczajną ciekawością „nieznanego”, początkiem, pierwszymi transmisjami i fascynacją „zamkniętego w pudełku” głosu. Drugie oczarowanie, które w pewnych aspektach dalej trwa, wynika z rozczarowania komunikatem wizualnym (telewizyjnym, internetowym), a radio na nowo stało się symbolem wyższej jakości, mniej nachalnej w przekazie i znacznie bardziej aluzyjnej.

Ostatnie teksty dramaturgiczne, a w konsekwencji i realizacji tychże, przynoszą zmianę wizerunku radia. Z jednej strony pojawiająca się figura radioodbiornika jako bohatera zdarzeń, a z drugiej koncepcja „radia w radiu”, jakie zostaną w niniejszym tekście przedstawione, przełamują pewien sentymentalny stereotyp w wizerunku radia we współczesnej praktyce kulturowej. Przez dziesiątki lat foniczny wynalazek, uznawany za milowy przełom komunikacyjny oraz przedłużenie literatury i teatru, funkcjonował w jasnym świetle medialnej aksjologii. Radio miało spajać, integrować, budować wspólnotę. Mimo tych doniosłych funkcji stawało się (i cały czas ta sytuacja nie uległa zmianie) narzędziem w rękach ludzi wpływowych, którzy sami ustalali to, co radio miało podnosić, wyszczególniać i charakteryzować.

Autorzy omawianych tu słuchowisk wprowadzają do fabuły radioodbiornik jako postać, uczestnika zdarzeń. Warto więc wykorzystać dostępne narzędzia analizy i interpretacji do tego, by zajrzeć pod podszewkę heterogenicznego świata radia, ku jego zniekształceniom, pęknięciom i dyfrakcjom. Jak bowiem zrozumieć zjawiska takie jak zagłuszenie, zaszumienie czy zniekształcenie w kontekście praktyki odbiorczej? Czy można zagłuszyć poprzez ciszę, a także wyciszyć poprzez hałas? Postaramy się przyjrzeć mechanizmom, którymi posługują się twórcy teatru wyobraźni w wytwarzaniu atmosfery obcości, narosłej wokół nadajnika i słuchającego.

¹ Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa użyła nawet terminu „klasztor kultury”, by wydobyć całe spektrum znaczeń, jakie wytwarza i jakie chroni dla radiowych odbiorców radio artystyczne. Zob. E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Muzy rzadko się do radia przynaję*, Łódź 2012, s. 181–239.

Od wielkiej wspólnoty „osobnych”

Zacznijmy od mitotwórczej i kompensacyjnej poniekąd kategorii wprowadzonej do refleksji słuchowiskowej przez Andrzeja Mularczyka. Mówiąc o „wielkiej wspólnotcie osobnych”, autor *Samych swoich* zwracał uwagę na różnice w funkcjonowaniu tego zjawiska zarówno tuż po wojnie, jak i współcześnie.

Metafizyka radia wedle mnie polega na istnieniu „Wspólnoty Osobnych”. (...) jako autor słuchowisk otrzymywałem wiele listów od słuchaczy i wówczas doszedłem do wniosku, że te rzesze słuchaczy, które gdzieś w różnych zakątkach Polski odbierają moje przesłanie, stanowią szczególną „Wspólnotę Osobnych”. To ona stanowi o trwałości radia, bo to radio niejako „rozmawia” z pojedynczym słuchaczami, którzy są z nami równocześnie, choć każdy jest w innym miejscu. (...) W czasie, kiedy odkryłem tę „Wspólnotę Osobnych”, stawiałem nacisk na słowo „wspólnota”. Teraz, po latach, które zatomizowały społeczeństwo i posadziły każdego z osobna przed ekranem komputera – w tej definicji radia jako „Wspólnoty Osobnych” położyłbym nacisk na słowo osobni (...) i właśnie teraz odkryłem wielką szansę teatru radiowego. Każda emisja słuchowiska skłania tych osobnych, by stali się uczestnikami dialogu i stawali się współautorami słuchowiska².

Myślę, że ta intuicyjna w znacznej mierze, wyobrazeniowa definicja Mularczyka realizowała się z powodzeniem w epoce tak zwanej Polskiej Szkoły Słuchowiska. To w niej odnajdziemy pierwsze modelowe realizacje idei „wspólnoty”. Niewinna jeszcze „skrzynka na głosy” wystąpiła jako ważny element słuchowiska Ireneusza Iredyńskiego pod tytułem *Radio*³. Autor już w nazwie słuchowiska dał sygnał, że to odbiornik będzie tu jedną z najważniejszych figur fabularnych. Pierwsze dźwięki słuchowiska, które wyreżyserował Zdzisław Nardelli, imitują wyszukiwanie fal radiowych. Szumy, muzyka, wyszukana stacja, która raz się pojawia, a raz znika w skali UKF. Akcja dzieje się w domu opieki w Zambowicach. W jednym z pokoi znajdują się starszy Bodzio (w tej roli Jan Świdorski) i młodszy Olo. Razem spędzają już dwa lata w zakładzie. Jeden i drugi oczekują na przybycie bliskich. Starszy Bodzio jest zniecierpliwiony, ponieważ czeka na kolejny *Koncert życzeń*. Słuchowisko złożone jest z krótkich, precyzyjnie wypowiedzianych kwestii. Młodszy Olo kreuje się na syna z bogatej rodziny. Prawda jednak okazuje się zupełnie inna: jest sierotą. Poprzez wymianę uszczypliwości i inwektyw mężczyźni prowadzą dialog, którego zwieńczenie przyniesie nie tylko odpowiedź na wiele fabularnych pytań, ale i emocjonalne *katharsis* (finałowy moment słucho-

² J. Łastowiecki, *Teatr Polskiego Radia jako Wielka Wspólnota Osobnych. Spotkanie z Andrzejem Mularczykiem*, „Tekstualia” 2013, nr 1, s. 23–24.

³ I. Iredyński, *Radio*, reż. Z. Nardelli, Polskie Radio 1973.

wiska odwraca do góry nogami nasz obraz sytuacji: Bodzio wysyła na radiowy koncert życzeń kilka zdań skierowanych do Ola – tak, by tamten myślał, że są to życzenia od jego matki i ojca). Świat wewnętrzny postaci odsłania się nam dzięki kilku prostym zdaniom: „Bodzio, ja nie mam żadnej rodziny, ja się w domu dziecka wychowałem, Bodzio. Ja wiem. To ty wysłałeś te życzenia, Bodzio”. O słuchowiskach tego jednego z najwybitniejszych twórców radiowych, Bartosz Kowalczyk – badacz twórczości Iredyńskiego, mówił podczas jednej z audycji:

To taka swoista gra ze światem, nie taka ze światem w makroskali. Ci bohaterowie wchodzą w pewne role, przyjmują pewne postawy, których nie można wypowiedzieć wprost, czasami trzeba do tego innego medium. To takie ogrywanie świata, taka gra z konwencją, zdaje się być u Iredyńskiego nie tyle sposobem radzenia sobie z rzeczywistością, co pewnym sposobem kreowania tej rzeczywistości⁴.

Radio u Iredyńskiego funkcjonuje jako aktywny uczestnik zdarzeń, co będzie cechą kolejnych, omawianych tu słuchowisk. Mimo to radioodbiornik, uczestnicząc w owym „pięknym kłamstwie”, odwraca fabularny i psychologiczny układ spektaklu. Dwaj adwersarze stają się sobie niewytłumaczalnie bliscy i to stanowi zaskakującą, choć symptomatyczną dla logiki radiowej Iredyńskiego puentę. „Osobni” Bodzio i Olo, przypisani do dwóch różnych światów, pokoleń i przekonań, realizują intencję Mularczyka w pełni. Stanowią metaforę słuchającego. „Teatr samotności” odgrywał taką właśnie rolę. Poprzez estetycznie przysposobione opowieści fikcjonalne budował wokół słuchającego wrażenie autentyczności. Każdy z nasłuchujących w miarę upływu czasu stawał się współtwórcą. Olo i Bodzio w wyobraźni słuchającego z obcych ludzi stawali się znajomymi. To słuchacz przeżywał niewytłumaczalnie blisko nich finalny moment zaakcentowany muzycznym solo na trąbkę. Mimo ponurej wymowy utworu (samotność) Iredyński wkomponował w nie radio, licząc, że ten przedmiot uruchomi finalną emocję odbiorczą, tak bliską filozofii „dobrego radia”. Każdy kolejny przykład przyniesie jednak znaczne osłabienie tendencji do ocalania przez „eter”. Ten przykład z Polskiej Szkoły Słuchowiska to zaledwie wstęp do złożonych transformacji, jaką przeszedł wizerunek „radia w radiu” w ciągu następnych dziesięcioleci.

⁴ Bartosz Kowalczyk mówił o tym w komentarzu do słuchowiska *Radio* 1 lutego 2015 roku (II Program Polskiego Radia).

„Tłumienie piękne słowa tłumi zamiast brzydkich”. Warmiński odbiornik Alicji Bykowskiej-Salczyńskiej

Alicja Bykowska-Salczyńska⁵, autorka głośnego słuchowiska *Gdzie jest ten tani kupiec*, wykorzystwała figurę odbiornika radiowego w podobnej, co prawda, intencji, co jej radiowi poprzednicy: Orson Welles, Tymoteusz Karpowicz czy Ireneusz Iredyński, ale z innym zamysłem fabularnym. To pudełko wypełnione detektorami, układem scalonym, tunerem, wzmacniaczem i głośnikiem dla wielu autorów radiowych stawało się doskonałym narzędziem scenariuszowym, wykorzystywanym jako tło dialogu bohaterów czy punkt kulminacyjny sytuacji dramaturgicznej. Rzadko jednak podejmowano takie próby, by czynić z odbiornika pełnoprawnego bohatera radiowych dramatów. Tak właśnie zrobiła Bykowska-Salczyńska. Poniższy fragment pochodzi z pierwszej sceny słuchowiska:

Prawnuczka: Babciu Gizelo, babusiu, no wracaj. Wracaj natychmiast! Pogięło ją czy jak?

Odbiornik radiowy: A, tak. Pogięło Babkę, fakt. Już Babka pogiętą jest. Fizycznie pogięta. Cóż to Babkę pogięło: czas, starość, klimat warmiński reumatyczny? Gorzej: Gizela prababka wewnętrznie i duchowo także pogiętą jest; pomiętą, wymiętą, zmiętą i powyginaną. Czułość cewek spadła, cewki, co nie potrzeba, przepuszczają, tłumienie piękne słowa tłumi zamiast brzydkich, dławik się rozrósł w gardle, gniazdko wyschło – w zaniku, a siatka sterująca – uff, alzheimer aż miło! Bezpieczniki tej Babki, znaczy dzieci, wnuki – dawno się po Europie rozjechały; prawnuczka-studentka jeszcze siedzi z narzeczonym, czyli ze swoim konkubentem, trzeci pokój się wynajmuje. Na dodatek baterie oczne babce się wyczerpały, zasilanie pada, serduszko ledwie się kurczy, coś marnie oscyluje, Babka w rezonans aortalny: pyk, pyk⁶.

Radiowy bohater nie pełni tu nawet funkcji narratora. Poznajemy go w momencie, gdy wygłasza kolejny komunikat z cyklu „sprzedam-kupię”. „Gdzie jest ten tani kupiec, co ma tak dobry towar” – można powiedzieć, że incipit słuchowiska staje się jednocześnie tytułarnym credo utworu. To nie jest jednak właściwy obraz radia, który kształtuje Bykowska-Salczyńska. Radiodbiornik, mieszkaniec Allenstein, a w końcu i Olsztyna, nie będzie jedynie komunikatorem dobrych i złych wieści. Będzie opisywał warmiński świat

⁵ Alicja Bykowska-Salczyńska (ur. 1953) – warmińska eseistka, poetka, prozaiczka, związana ze Wspólnotą Kulturową „Borussia”. Jest twórczynią jednych z najbardziej oryginalnych ścieżek autorskich w Teatrze Polskiego Radia. Jej słuchowiska były nagradzane w Polsce i za granicą. Zob. *Baby pruskie*, reż. S. Woroniecki, Polskie Radio 1996; *Okienniczko na ubojnię (Głosy)*, reż. H. Rozen, Polskie Radio 1998; *Dzień mokradła*, reż. W. Modestowicz, Polskie Radio 2000.

⁶ A. Bykowska-Salczyńska, *Gdzie jest ten tani kupiec?*, reż. W. Modestowicz, Polskie Radio 2005. Cytaty podaję za tekstową wersję słuchowiska. Zob. A. Bykowska-Salczyńska, *Gdzie jest ten tani kupiec? Radio-nowele z cyklu „Widok z radia”*, „Borussia” 2006, nr 39, s. 42–78.

za pomocą swoich stanów świadomości i w miarę rozwoju akcji przejdzie metamorfozę od zastraszonego więźnia do proroka (wspomniana wędrówka okazuje się symptomatyczna dla radiowych bohaterów Bykowskiej-Salczyńskiej). Ważna z metaforycznego punktu widzenia jest tu scena przesłuchania. Jest rok 1945, niemiecką przeszłość zastępuje nowa, radziecka. Radio staje przed swą komisją weryfikacyjną. Rosyjski komendant wypytuje odbiornik o miejsce zamieszkania i wpada w furję, gdy słyszy odpowiedź: „na „Hermann-Görling-Straße”. Radio błyskawicznie przyjmuje rolę przestraszonego człowieka i szybko przedstawia się na obowiązującą nowomowę (mówi o wyzwoleniu, ulicy Szagorskiego), co pozwala mu uniknąć ostatecznej degradacji. Na pytanie o pochodzenia odpowiada jednak: „żadna krew we mnie nie płynie, ani germańska, ani niebieska, ani inna. We mnie fale płyną”. Przez wiele lat komentuje zdarzenia na świecie głosem innych.

Radioodbiornik zaczyna przypominać sobie kolejne fakty ze swojego życia, łącznie z narodzinami w 1928 w Königsbergu. Postać Babki Gizeli, przyrównana do nadpsutego przez czas radioodbiornika, uobecnia osobowy charakter „skrzynki na głosy”. Radio, mówione tu głosem Mariusza Benoita, staje się pełnoprawnym uczestnikiem zdarzeń. Gizela zbiera przez całe życie użyte radia i składa je w piwnicy. Nie podoba się to zarówno mieszkańcom, jak i jej najbliższej rodzinie. Ten osobliwy rodzaj retromanii ma jednak psychologiczne konotacje. Pomimo zautomatyzowanej, pojemnej pamięci, myślący mechanizm „skrzynki na głosy” jest skazany na niezrozumienie (powraca więc wątek „pustej pamięci”, którą należy wypełnić). Odbiornik komentuje zdarzenia z życia jak wprawny obserwator, cichy świadek zdarzeń przełomowych zarówno w makro, jak i mikro skali. Głosy, które wydobywają się z głośnika, nie zawsze jednak mówią to, z czym odbiornik się zgadza. Ta metafora zamkniętych ust, które mówią w niezrozumiałym dla siebie języku, pozwala na zobrazowanie zjawisk nieczęsto poruszanych w świetle refleksji o radiu, jak i samym słuchowisku. Czynniki wspólnotowy, spajający heterogeniczne społeczeństwo, ukształtowane przez traumę wojenną, a także powojenne migracje nie niósł przecież przekazu polifonicznego. Operując mówieniem „centralnym” i tworząc relację tożsamościową zgodną z przyjętym modelem państwa-monolitu, radio stało się jednocześnie narzędziem swoistej refrakcji. Odrzuciło bowiem narrację środowisk mniejszościowych, niezdolnych do tego, aby zaadaptować się do zmian, które przyniósł koniec wojny. Język Bykowskiej-Salczyńskiej ocala jednak przeszłość za pomocą osobliwego kodu. Uwagę zwraca dystans, który każde odbiornikowi odciąć się zarówno od niemieckiej, radzieckiej, jak i polskiej logiki. Odbiornikiem rządzi jakby inna, wyższa kategoria mówienia – „logorea”. Pojawia się ona w finale słuchowiska. Muzyczne tło towarzyszące scenie podkreśla kulminację tego fragmentu spektaklu.

Znowu tir – hałas! Dom się trzęsie! Mieszkanie Babki Gizeli się rozpada! Obraz „Cyganka z tamburinem” – na dywan pizd! Rama z obrazu w gwizd! Coś wypa-

da; skarb? Nie, zdjęcia stare, ordery; chlām. Wśród pobojuwiska gazetka poźółkła „Cholera Zeitung”. I – ooo tak – hakenkreuz. Hakenkreuz Cyganka pod sobą skrywała. Ona na dywanie, on na niej. Następny tir gruchocze, szczytowa ściana rysuje się, pęka. Spoiwo na wierzchu: kotwy, cegły, słoma. Tynk leci na Cyganke, co z hakenkreuzem na cycuszkach. Rozpadam się! „Maryjo, Królowo Polskiii”, „Mother fucker! Mother fucker!”. Hakenkreuz na cycach malowanych podskakuje, tiry pędzą, dziewczyny zatorzańskie różańcują, nie czują, że się zaraz zawali? Wali się! Pęka futryna, ukryty obraz z wnęki wypada – na dywan, na cyce, na hakenkreuz. Babka z kuchni okulary zgubiła, objija się, reszta za nią. Zośka na czworakach. Ooo, ooo! Obraz wspaniały, religijny. Pan Sam – na tronie niebieskim rozsiadł się. Baranka niezwygo 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!⁷

Logorea, a więc niekontrolowany słowotok⁸ pojawia się w także w refleksji Eweliny Godlewskiej-Byliniak. Badaczka w książce o teatrze radio-logicznym Tymoteusza Karpowicza pisała o wypływającej z idei radiowego wynalazku „gadaninie”. Karpowicz, mówiąc o maszynie psychoakustycznej z „pogranicza bytu i niebytu”, próbował w poetycki sposób zmanifestować swój stosunek do małej skrzynki umieszczonej pod jego biurkiem⁹. W historii polskiej radiofonii znajdziemy wiele słuchowisk opartych na koncepcji „logorei” (została ona wykorzystana chociażby w adaptacji *Obłędu* Jerzego Krzysztonia w reżyserii Janusza Kukuły¹⁰). Bykowska-Salczyńska, jako jedna z najbardziej docenianych twórczyń teatru wyobraźni (Grand Prix w Sopocie, wyróżnienia w konkursach organizowanych przez ZAiKS, reprezentowanie polskiej radiofonii na europejskich festiwalach), wykorzystuje ten dynamizm językowy w swoim sztandarowym słuchowisku autotelicznie, poprzez wprowadzenie odbiornika jako takiego w obręb znaczeń fabularnych. Godlewska pisała o wylewie języka, jednocześnie podkreślając aleatoryczny (niekontrolowany, spontaniczny) charakter tego rodzaju zjawiska. Przesunięcie, zmiana pasma stają się syndromem nowej logiki radiowej, która może w dowolnym momencie zestawić wszystkie znaczenia (w tym wypadku: kulturowo-chronologiczne) w jednym czasie i miejscu. Odbiornik przestaje być mechanizmem bezdusznej informa-

⁷ Tamże, s. 76–77.

⁸ *Słownik języka polskiego* utożsamia pojęcie „logorea” ze słowotokiem. Zob. *Słownik języka polskiego PWN*, <http://sjp.pwn.pl/sjp/s%5C5%82owotok.;2479119>, dostęp: 29.03.2016.

⁹ E. Godlewska-Byliniak, *Teatr radio-logiczny Tymoteusza Karpowicza*, Warszawa 2012, s. 7–14.

¹⁰ J. Krzysztoń, *Obłęd*, reż. J. Kukuła, Polskie Radio 1995.

cji czy dezinformacji. Przechodzi natomiast w rolę kreatora nowego, heterogenicznego porządku świata. Warto w tym miejscu przywołać ustalenia Michela Foucaulta, który w eseju *Mysł zewnętrzna* zestawiał ze sobą dwie opozycje: „myślenie o myśli” i „mówienie o mowie”. Pierwsza, odnosząca się do kartezjańskiego modelu zracjonalizowanego podmiotu charakteryzowała umocnione „ja”, pewne swoich racji. Druga kategoria mogłaby posłużyć za opis motywacji ogromnej większości bohaterów teatru radiowego – których niepewna rzeczywistość przejawia się w niepokładanej, poszukującej mowie. Podważenie oczywistości „jestem” destabilizuje podmiot, prowadzi do kategorii bycia rozproszonego, wielorakiego, bezpłciowego, pozbawionego jednej lokalizacji¹¹. Taki jest właśnie radiowy bohater Bykowskiej-Salczyńskiej.

Finał słuchowiska tej autorki stawia pytanie o wspólnotowość, ale i o możliwość „wielkiej wspólnoty” odbioru. Sytuacja „załamania się świata” przypomina rozpad rzeszy odbiorców na miliony satelit, nie prowadzi do oczekiwanej idylli i porządku znanego z cotygodniowych spotkań z rodziną Matysiaków przy radioodbiorniku. Ironia, jaką naszpikowany jest omawiany tekst, dodatkowo utrudnia deszyfrację kolejnych znaczeń. Dopiero kolejne odsłuchania spektaklu przynoszą pewne rozjaśnienia. Funkcja, jaką pełni sam odbiornik radiowy, również jest figurą manipulacyjną. Przez dziesiątki lat, dojrzewając w obliczu zmieniających się polityk mówienia, kultur i narodowości, radio nauczyło się balansować między przekazami. Zakończenie spektaklu unaocznia ten synkretyzm. W finale rozżalone radio-bohater wyznaje: „nie chcę już niczego słyszeć/ chcę milczeć/ tysiące, miliony głosów przeze mnie się przelewa/ moimi głośnikami się skarży, oskarża, wyrzeka, śmieje się, wrzeszczy, ryczy”. Bohater Salczyńskiej nie idzie drogą na skróty przez oficjalnie obowiązującą normę mówienia. Korzystając ze wszystkich przebrzmiałych poetyk, projektuje jednocześnie kod ponowoczesny, który cały czas się stwarza. Odbiornik ten to urządzenie w tej mierze technologicznie doskonałe, ale równie niedoskonałe jak człowiek. Ten paradoks więc staje się przyczyną tak mrocznego finału. „Koniec świata” czy też „zawalenie się świata”, o którym mówi odbiornik, jest pewnie dyskretną aluzją do *Wojny światów* Orsona Wellesa. Podstawową różnicę stanowi jednak intencja. O ile *Wojna światów* miała być zaskoczeniem, pozorowaną relacją z najazdu Marsjan, o tyle *Gdzie jest ten tani kupiec* od początku do końca nie wciela się w jakąkolwiek inną rolę niż ta, którą podyktowane są prawa spektaklu radiowego.

¹¹ M. Foucault, *Mysł zewnętrzna*, tłum. B. Banasiak, „Kresy” 1997, nr 3, s. 121–135.

„Jakby dwa radia dawali”. Śląski odbiornik Weroniki Murek

W 1992 roku Radio Szczecin nadało adaptację *Skowytu* Allena Ginsberga w reżyserii Waldemara Modestowicza¹² – jedno z częściej wznawianych słuchowisk poetyckich w historii Polskiego Radia. Poemat Ginsberga, który wyznaczał w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych nowe granice przekazu estetycznego (nie tylko w obrębie Beat Generation, z którego awangardowy autor pochodził) stał się gotowym niejako materiałem na słuchowisko. Wśród wielu wersów tego obszcenicznego, zdaniem niektórych, psalmu pojawia się mniej więcej taki: „(...) którzy domagali się dowodów swojego obłąkania oskarżając radio o hipnotyzm i których pozostawiono z ich obłądem, rękami i zawieszonym wyrokiem”.

Inaczej brzmi ten fragment słyszany w ciągu innych zdań, które tworzą fasadę *Skowytu*. Słucha się ich jak modlitwy, w której słowa pojawiają się w toku zdań na zasadzie przeciwieństw, paradoksów i nieoczekiwanych metafor. Radio w tym kontekście jawi się jako czynnik chorobotwórczy, prowadzący poprzez działanie hipnotyczne do skrajnych powikłań natury psychicznej. Niełatwo jest rozszyfrować intencje Ginsberga. Myślę, że najprostszą drogą jest tu odczytanie odbiornika jako przekaźnika szumów, muzycznych splotów, za pomocą których outsiderzy, tacy jak Ginsberg, mogli łączyć się w osobliwej wspólnocie kontestacji. Przytoczone tu zdanie z poematu bitnika wiąże się z kolejnym słuchowiskiem, w którym radio przeciwstawiło się swoim wcześniejszym, łagodnym wcieleniom statysty czy tła.

Jednym z najgłośniejszych dramatów ostatnich sezonów teatralnych jest i będzie *Feinweinblein* autorstwa Weroniki Murek¹³. Tekst dwudziestokilkuletniej prawniczki ze Śląska zwyciężył w kolejnej edycji prestiżowej Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej i szybko został przez publicystykę uznany za odkrycie, stając się językiem u wagi w porównaniach, diagnozach i interpretacjach dotyczących polskiej literatury współczesnej. Autorka umieszcza bohaterów na początku lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku w realiach zapomnianej przez wszystkich wsi na Ziemiach Odzyskanych. Trudno powiedzieć, czy ten tekst ma w istocie swoich bohaterów. Łatwiej chyba uznać, że obfituje w „postaci mówiące”. To język jest bohaterem *Feinweinblein*. Język jako zakłęcie rzeczywistości, symbolizujące niemoc. Jak przyznaje sama Murek, nie dialogi niosą sens jej dramatomu, ale ich bezsensowność, emocjonalna próżnia.

Podsluchuję, co i jak ludzie mówią, a zastanawia mnie zwłaszcza to, jak mało mówią, kiedy mówią. Jak bardzo nie ma w tym nic. Nie cierpię small talków i męczy

¹² A. Ginsberg, *Skowyt*, reż. W. Modestowicz, Polskie Radio Szczecin 1992.

¹³ Weronika Murek – (ur. 1989) – prawniczka, autorka głośnego debiutu *Uprawa roślin południowych metodą Miczurina*. Tekst sztuki *Feinweinblein* otrzymał Gdyńską Nagrodę Dramaturgiczną w 2015 roku.

mnie kombinowanie, co tu powiedzieć. Tym bardziej, że ile można mieć naprawdę wartych do obwieszczenia świata rzeczy? Podejrzewam, że trzy – cztery myśli przez całe życie, a reszta to gadanina, która mnie w jakiś bolesny sposób fascynuje¹⁴.

Gadanina, a więc logorea. Oto czynnik łączący Bykowską-Salczyńską i Murek. Inaczej jednak projektowane jest to zjawisko u warmińskiej i u śląskiej pisarki. Przyjrzyjmy się pokrótce fabule. Tytuł odsyła do zakodowanej w śląskich baśniach i legendach postaci potwora, którym straszono się niegrzeczne dzieci („Bo przyjdzie Feinweinblein!”). Autorka wpisała imię straszdyła w tytuł swojego dramatu z pobudek fonetycznych. „Feinweinblein” brzmi jak zaklęcie. Jest to w końcu bardzo radiowy utwór – nie tylko z realizacyjnego punktu widzenia. Tekst został zrealizowany w radiu przez Pawła Łysaka w 2015 roku¹⁵ i to jego dokładny odsłuch przynosi kolejne konkretyzacje eksperymentu dramaturgicznego Murek.

Małżeństwo Knauerów przychodzi do wiejskiej świetlicy, by napisać list (tylko Świetlicowy we wsi potrafi pisać), w którym proszą władze o wymianę zepsutego odbiornika radiowego. Ten przed kilku laty został im zaofiarowany w ramach „wymiany” za chorego syna. Małżeństwo oddało władzom niemieckim swoje dziecko za cenę sztuki mięsa i odbiornika właśnie. Wsłuchani przez lata w pourywane i niespójne komunikaty radiowe próbują zagłuszyć obecne w nich lęk i tęsknotę. Parafrazując Ginsberga, poznajemy ich w momencie kryzysowym, gdy pozostali „z obłądem i zawieszonym wyrokiem”. Świadczą o tym nerwowe, krótkie zdania, w których powraca trauma tamtego wojennego dnia, gdy radio zastąpiło im dziecko: „A nasz syn był głupi”, „A dziś nadawali, że dziecko nie żyje”, „Jakby dwa radia dawali”, „Wydali dokumenty, żeby takich zgłaszać”, „Nie podlegał próbom pracy”, „Państwo nie jest pielęgniarzem, tak przecież pisali”, „A że dziecko głupie”.

Konwencja radia w radiu spełnia tutaj zupełnie inną funkcję niż w przypadku Salczyńskiej. Odbiornik warmiński posiadał coś, co można by określić jako „duszę” – nie zgadzał się z prawami bełkotliwego chaosu, przypominał o losach pojedynczych ludzi, opłakiwał jedną z pierwszych mieszkańek budynku przy Hermann-Görling-Straße, dziewczynkę o imieniu Basia. Spod szumów propagandowego bełkotu przebijał się inny, wyższy porządek kartezjańskiego, myślącego przedmiotu. Odbiornik u Murek nie ma osobliwych cech, jest wadliwym mechanizmem, z którego wystaje sprężyna. Komunikaty podawane przez spikerów w sposób ostentacyjny odwołują się do śmierci, ale ich wymowa jest pozbawiona konsolacji. Zdania wyrwane z kontekstu jedynie „zaśmiecają” eter, jednocześnie podporządkowując sobie rodzinę Knauerów jako ofiary.

¹⁴ J. Jaworska, P. Olkusz, *Wiśnie w helmie. Rozmowa z Weroniką Murek*, „Dialog” 2015, nr 7/8, s. 27–31.

¹⁵ W. Murek, *Feinweinblein*, reż. P. Łysak, Polskie Radio 2015.

Ciemno. Szum radia. Ktoś, kręcąc gałką, szuka odpowiedniego programu. Głupawa melodyjka. Niby to w cyrku albo w lunaparku.

Głos dziecka: Jest tylko jedno lekarstwo na śmierć: liście polnej babki.

Głos kobiety I: Zwilżyć lekko, a potem nacierać, nacierać.

Głupawa melodyjka. Niby to w cyrku albo w lunaparku.

Głos kobiety II: Jest czwarta. Chwila przyjemności.

Psikanie. Sprej albo flakon.

Głos kobiety II: Woda perfumowana, kiedyś w każdym domu.

Głupawa melodyjka. Niby to w cyrku albo w lunaparku.

Głos mężczyzny I: Wysłuchaliśmy właśnie „Marzenia”.

Głos mężczyzny II: A teraz wracamy na linię naszych rozmów.

Głos mężczyzny I: Pytanie, które każda z was sobie czasami zadaje. Czy wypada chować męża w butach krótkich i wełnianej czapce? Odpowiadam: zależy od butów i zależy od czapki (...)¹⁶.

Justyna Sobolewska, opisując styl Murek, zauważyła niebywały słuch autorki, a jednocześnie ironię, z której wydobywa się obraz powojennego świata. „Język oficjalnej propagandy miał wielki potencjał sztuczności – nie pasował do rzeczywistości, tylko do jej wyobrażonego odbicia” – pisze krytyczka¹⁷. Opinia ta zbiega się w interesujący sposób z analizami Katarzyny Ojrzyńskiej¹⁸. Anglistka, badając rolę radia w dramaturgii irlandzkiej XX wieku, wprowadza nowe pojęcia: indywidualizacji i subwersji. W tekście badaczki odnajdujemy historyczny kontekst, w jakim pojawia się odbiornik radiowy w Irlandii w roku 1926 (rok tożsamy z polską premierą radiofoniczną). Podczas powstania wielkanocnego, za pomocą skradzionego morskiego nadajnika, irlandzcy rebelianci nadali przekaz radiowy alfabetem Morse’a z Głównego Urzędu Poczтового. Kraj św. Patryka potrzebował narodowo-katolickiej narracji do realizacji swoich partykularnych założeń. Miał kształtować patriotyczno-patriarchalną świadomość przeciętnego mieszkańca. Odbiornik jednak szybko ujawnił swoje dekodujące możliwości i wymknął się spod kontroli twórcy. Podobnie jak odbiornik u Bykowskiej-Salczyńskiej, szybko znalazł sposób, by ominąć propagandowe restrykcje nakazane przez władze. Radio w irlandzkich dramatach, które bada Ojrzyńska, jest bowiem skrzynką uosabiającą wolność, przekazującą melodię z różnych stron świata, w których zakodowana była inna mentalność. Autorka artykułu powołuje się na przykład z jednej ze sztuk, gdzie bohaterki prowadzą szalony taniec w rytm tradycyjnej, irlandzkiej melodii. Obce głosy, proponowany w tekstach piosenek inny styl życia, stawały się ucieczką społeczeństwa z ciasnego gorsetu przyzwoleń i na-

¹⁶ W. Murek, *Feinweinblein*, „Dialog” 2015, nr 7/8, s. 5–26.

¹⁷ J. Sobolewska, *Organizacja śmierci z perspektywy zabiej*, „Dialog” 2015, nr 7/8, s. 32–35.

¹⁸ K. Ojrzyńska, *O indywidualizującej i subwersyjnej roli radia w wybranych współczesnych irlandzkich utworach lirycznych oraz dramatycznych*, „Tekstualia” 2013, nr 1, s. 113–129.

kazów (i tutaj kolejna eksplikacja wersu z Ginsberga). Po raz kolejny narzędzie zniewolenia okazało się symbolem wolności. Egalitaryzm otworzył umysły odbiorców i szybko doprowadził do fiaska wspólnotowego mitu, jaki miał fundować społeczno-ideową stabilność społeczeństw pierwszych dekad radiowej rewolucji. Radio nie tworzyło wspólnot, ale poprzez codzienne audycje i muzykę wypracowywało indywidualności, podawało w wątpliwość osobowościowe i kulturowe granice. O ile indywidualizacja oznaczałaby w świetle tych analiz funkcję różnicującą podmiotowość i znoszącą jeden, obowiązujący paradygmat zachowań, o tyle z subwersją sprawa wydaje się bardziej złożona. To pojęcie stworzone przez Judith Butler w ramach kategorii tożsamościowej funkcjonować miało jako „cytowanie języka wbrew jego pierwotnej roli”¹⁹. Ma to w kontekście dramatu Murek, a w pewnej mierze i Bykowskiej-Salczyńskiej, zastosowanie szczególne. Abstrahując od genderowej koncepcji Butler, pojęcie subwersji możemy określić jako „wrodzoną” dyspozycję radia do zmiany określonych, założonych odgórnie przekonań poprzez radiową inkluzję polifonii. To w wielogłosowości i poprzez manieryczny charakter komunikatów uobecnia się czynnik destabilizujący. Bohaterowie *Feinweinblein* są figurami współczesnego słuchacza, zagubionego w obliczu tysięcy komunikatów. Biorąc pod uwagę sytuację małżeństwa Knauerów, możemy założyć, że radio, funkcjonując jako swoisty „zagłuszacz” wspomnień, ostentacyjnie i subwersywnie przywołuje najczarniejsze przeżycia związane z synem. Głos dziecka, monolog z „liśćmi babki”, rozmowa o butach w trumnie zamiast utrzymywać podsycaną radiowym szumem amnezję, wzmacniają pamięć i insynuują dalsze losy oddanego władzom niemieckim dziecka. Niewinny radioodbiornik, przedstawiany w manifestach polskiego międzywojnia jako mechanizm humanistycznego przełomu, staje się w tekście Murek figurą śmierci, stagnacji i wypalenia. Zastanawiając się nad okrucieństwem, jakie dźwięki zadają swoim odbiorcom u Murek, można szukać odpowiedzi w analogii radia do teatru okrucieństwa. Proponowała to już Godlewska-Byliniak.

Radio – jako medium i jako model rzeczywistości – daje bowiem tę wyjątkową szansę usłyszenia krzyku, głosu, wołania znoszącego podział między myślą i ciałem. I chodzi tu o pewną modelowość właśnie budowaną wokół rozległej kategorii głosu, o swoistą logikę łączącą to, co konieczne, z tym, co przypadkowe, zewnętrzne z wewnętrznym, psychiczne z cielesnym²⁰.

W radio wpisana jest fizykalność. Pozornie spokojny głos spikerki może denerwować słuchacza. Tak działa ono u Murek. Zagłuszając wspomnienie chorego dziecka, Knauerowie każdym słyszonym zdaniem płacą karę za prze-

¹⁹ J. Butler, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. K. Krasuska, Warszawa 2008.

²⁰ E. Godlewska-Byliniak, dz. cyt., s. 175.

szłość. I co najważniejsze z pragmatycznego punktu widzenia – nie widzą w tym jakiegokolwiek winy radia. Szukając radiowej analogii wśród kanonicznych dziś realizacji Polskiego Radia, można przywołać fragment *Drugiego pokoju*²¹. Małżeństwo podczas nasłuchiwania pomieszczenia, w którym umiera staruszka, postanawia włączyć radio na cały regulator, by sprawdzić reakcję sąsiadki. Głośna muzyka nie przynosi rozwiązania, nikt zza ściany się nie odzywa. Bohaterowie nadal trwają w niepewnym zawieszeniu. Jednak to męzczyznę muzyka zaczyna irytować dużo bardziej niż kobietę, która jest bliżej źródła dźwięku. „Teraz wyjątkowe znaczenie tamtego głosu zostaje potwierdzone przez jego przeciwieństwo, hałas, który wywołuje w mężczyźnie silną reakcję gniewu” – pisze interpretator radiowej twórczości Herberta, Jacek Kopciński²². Zagłuszenie staruszki za ścianą spełniło zatem odwrotną funkcję niż zamierzona – zagłuszyło tylko na chwilę skrywany lęk kobiety i mężczyzny. To w mężczyźnie jednak odzywa się sumienie, które każe mu odłączyć źródło hałasu. Niejednoznaczność efektu akustycznego, jego zmienność funkcjonalna zostały wykorzystane również przez Murek. Jej powtarzane w didaskaliach natrętnie: „Głupawa melodyjka. Niby to w cyrku albo w lunaparku” określa stosunek do radia, którego postawy nie broni nic. Jest bezwiedne, zaprogramowane, odarte z tych cech, którymi charakteryzował się radioodbiornik Bykowskiej-Salczyńskiej. A jednak między „skrzynką na dźwięki” a niepiśmiennym małżeństwem dokonuje się coś na kształt komunikacji. Jej skutkiem będzie język, jakim posługują się Knauerowie – narzędzie zagłuszenia – gadaniny, o której mówiła w wywiadzie Murek. Niewinność i pozorna informacyjność przekazu radiowego w mieszkaniu małżeństwa Kanauerów może podlegać prawom idiolektu²³. Według tej teorii istnieją dwa rodzaje idiolektów: czynny i bierny. Od kompetencji słuchającego zależy, w jakim stopniu i ile sygnałów odbierze od nadającego. Czynny oznaczać może reżysera słuchowiska, który za pomocą swojej wiedzy adaptuje poemat Ginsberga (przykładem słuchowisko Modestowicza, które obfituje w muzykę rockowej awangardy lat sześćdziesiątych – Janis Joplin, Jima Morrisona). Jak dany przekaz odbierze słuchający – to już wielka niewiadoma.

Zdarza się jednak przecież, że harmonia w układzie komunikowania zostaje zakłócona, że odbiorca znajdzie się w pewnym momencie pod szczególnie wyraźną „presją” nadawcy, że zachwieje się równowaga w tym specyficznym „dialogu” w sferze „wspólnego zmysłu” czy więzi psychicznej²⁴.

²¹ Z. Herbert, *Drugi pokój*, reż. J. Warnecki, Polskie Radio, 15.03.1958.

²² J. Kopciński, *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008, s. 304.

²³ Termin ten do pojęć myśli estetycznej wprowadził Jan Trzynałowski. Zob. J. Tuszewski, *Paradoks o słowie i dźwięku*, Toruń 2002, s. 51.

²⁴ Tamże, s. 52.

Abstrakcyjne komunikaty wiążą się podprogowo ze śmiercią dziecka. Splot demonicznych narracji wypływających z radia, podanych w lekkiej, pozorowanej na audycję śniadaniową, konwencji, zamiast zagłuszyć, rozognia pamięć o niełatwej przeszłości. Knauerowie, słuchowi i łatwowierni laicy, zdegradowani psychicznie przez wojnę, posiadacze tak zwanego idiolektu biernego, odbierają komunikat dosłownie. Można ich porównać do mieszkańców z New Jersey, którzy w 1938 usłyszeli z radia złowrogie wieści o napaści Marsjan. Trudno w tej mierze ufać wszystkim opiniom utrwalonym o radiu, a o słuchowisku w sposób szczególny. Wynalazek radia przyniósł niebywałe korzyści, połączył odległe kontynenty, które mogły się spotkać w jednej, antenowej sekundzie. Ten „kształt ludzkiej tęsknoty”, „teatr samotności”, jak pisali w manifestach i rozprawach pierwsi teoretycy radia, stał się jednak, na wzór wielkich wynalazków, maszyną zdolną do wymknięcia się spod kontroli. „Dzięki swym zaletom radio pogłębiać będzie pojednanie człowieka z techniką, oczyszczając równocześnie stosunek artysty do cywilizacji z kurzu przestarzałych poglądów, przesądów i plam trwóg tchórzliwych”²⁵ – mówił w jednym z radiowych manifestów Tadeusz Peiper. Radiodbiornik Knauerów mógłby być zatem potraktowany jako zmaterializowany wyrzut sumienia, wyjątkowo niechlubny przypadek w skali zadań rozświetlonych przez Peipera. Nie jest to jednak przypadek jedyny.

Opisany tu wizerunek zarówno odbiornika radiowego, jak i „radia w radiu” zmienił się w ciągu lat. Autorzy omawianych słuchowisk wykorzystali figurę radia po to, by oddalić ze znaczeń przypisanych radiu jedynie pozytywne i waloryzujące świadectwa. Od powstania polskiej radiofonii minęło 90 lat. W tym czasie kolejne odbiorniki radiowe stawały się świadkami zmieniających się czasów, prądów i mód. Jeśli weźmie się pod uwagę czynnik ludzki, który polegał na podporządkowaniu radia mechanizmom propagandy czy języka nienawiści, łatwiej będzie nam zrozumieć ową ewolucję wizerunku samego radia. Wiąże się ona ściśle z personifikacją, nadaniem cech ludzkich nieruchomym przedmiotom fonicznym. Począwszy od przykładów „miękkich” (*Radia* Iredyńskiego) poprzez zmienne (*Gdzie jest ten tani kupiec* Bykowskiej-Salczyńskiej) po traumatyczne (*Feinweinblein* Murek) ukazane zostały transformacje mentalne, jakim podlegał odbiornik radiowy. Podkreślany związek z odbiorcą ukazywał siłę oddziaływania fal radiowych na zachowanie słuchających. U jednych pojawiała się szalona „logorea” (u Bykowskiej-Salczyńskiej), u drugich fenomen niewytłumaczalnej bliskości z „obcym” (Iredyński), a dramat Murek umacniał w odbiorczym poczuciu winy i pustki (Murek). To w zasadzie bodziec–reakcja psychologowie mediów widzieli klucz do odczytania właściwości estetycznych radia. Rozmowa, wymiana myśli, terapia – wszystkie

²⁵ T. Peiper, *Radio adwokat* [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2002, s. 98–99.

te kluczowe dla aksjologii radiozawczej pojęcia zostały wyparte przez swoje przeciwieństwa. Radio nie pozwala tu myśleć, ponieważ zagłusza. Nie jest terapeutyczne, gdyż oskarża. Nie potrafi zrozumieć słuchacza, gdyż wciąż musi zmieniać język. Sytuacja, w której radio zaczyna opisywać siebie poprzez figurę radioodbiornika, jest więc zupełnie nowym kluczem do zrozumienia niejednoznacznej natury radia XXI wieku, wciąż znajdującej się w kulturowym biegu, ewolucji.

Bibliografia

- Bykowska-Salczyńska A., *Baby pruskie*, reż. S. Woroniecki, Polskie Radio 1996; *Okienniczko na ubojnię (Głosy)*, reż. H. Rozen, Polskie Radio 1998; *Dzień mokradeł*, reż. W. Modestowicz, Polskie Radio 2000.
- Butler J., *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. K. Krasuska, Warszawa 2008.
- Bykowska-Salczyńska A., *Gdzie jest ten tani kupiec? Radio-nowele z cyklu „Widok z radia”*, „Borussia” 2006, nr 39, s. 42–78.
- Foucault M., *Myśl zewnętrzną*, tłum. B. Banasiak, „Kresy” 1997, nr 3, s. 121–135.
- Godlewska-Byliniak E., *Teatr radio-logiczny Tymoteusza Karpowicza*, Warszawa 2012.
- Jaworska J., Olkusz P., *Wiśnie w hełmie. Rozmowa z Weroniką Murek*, „Dialog” 2015, nr 7/8, s. 27–31.
- Kopciński J., *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008.
- Krzysztoń J., *Obłąd*, reż. J. Kukuła, Polskie Radio 1995.
- Łastowiecki J., *Teatr Polskiego Radia jako Wielka Wspólnota Osobnych. Spotkanie z Andrzejem Mularczykiem*, „Tekstualia” 2013, nr 1, s. 23–24.
- Murek W., *Feinweinblein*, „Dialog” 2015, nr 7/8, s. 5–26.
- Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2002.
- Ojrzyńska K., *O indywidualizującej i subwersywnej roli radia w wybranych współczesnych irlandzkich utworach lirycznych oraz dramatycznych*, „Tekstualia” 2013, nr 1, s. 113–129.
- Pleszkun-Olejniczkowa E., *Muzy rzadko się do radia przyznają*, Łódź 2012.
- Słownik języka polskiego PWN*, <http://sjp.pwn.pl/sjp/s%C5%82owotok.;2479119>, dostęp: 29.03.2016.
- Sobolewska J., *Organizacja śmierci z perspektywy zabiej*, „Dialog” 2015, nr 7/8, s. 32–35.
- Tuszewski J., *Paradoks o słowie i dźwięku*, Toruń 2002.