

NATALIA KOWALSKA-ELKADER

Uniwersytet Łódzki*



<https://orcid.org/0000-0002-9726-8227>



Słuchowisko eksperymentalne w świetle realizacji Studia Teatralnych Form Eksperymentalnych i projektów *Nowe Słuchowiska*

Experimental Radio Drama in the perspective of Experimental Drama Studio and *New Radio Dramas* productions

Abstract

The main aim of this publication is to identify, classify and describe radio dramas that were made for Studio Eksperymentalnych Form Teatralnych (Experimental Drama Studio) and as a *Nowe Słuchowiska/New Radio Dramas* project. I will also provide a description of sound and voice materials of so-called experimental radio dramas. In the first part, the article explains the experimental radio drama genre. It shows the drama subgenres and determinants of experimental drama pattern. In the second part, the article is focused on broadcasts made by Studio Eksperymentalnych Form Teatralnych (Experimental Drama Studio) and in the project *New Radio Dramas*.

* Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej, Uniwersytet Łódzki
ul. Narutowicza 68, 90-136 Łódź
e-mail: natalia.kowalska@uni.lodz.pl

Wprowadzenie

„Eksperyment jest naszym obowiązkiem” mówił Michał Januszaniec (2020) o powstającym wówczas Studiu Teatralnych Form Eksperymentalnych (STFE). Realizacją tego obowiązku były słuchowiska stworzone przez Instytut Teatralny i Teatr Polskiego Radia (TPR). Celem było stworzenie cyklu słuchowisk nowatorskich, eksperymentalnych, współpraca z nowymi autorami tekstu i innowacje dźwiękowe. Podobne założenia miał cykl *Nowe Słuchowiska*, samodzielny projekt Instytutu Teatralnego.

Moim celem w ramach tej publikacji jest omówienie materiałów dźwiękowych, tworzyw głosowych i struktury w słuchowiskach, które powstały jako dzieła eksperymentalne w ramach Studia Teatralnych Form Eksperymentalnych i serii *Nowe Słuchowiska*. Istotna jest dla mnie również identyfikacja i klasyfikacja gatunkowa dzieł.

Pytania badawcze, jakie sobie stawiam, związane są ze statusem ontologicznym słuchowiska eksperymentalnego i jego wyznacznikami gatunkowymi. Interesuje mnie również to, jak twórcy podeszli do nowatorskich form słuchowiskowych i w jaki sposób zrealizowane zostały słuchowiska określane jako „nowe” i „eksperymentalne”. Chciałabym również ustalić, czy STFE rzeczywiście stworzyło dzieła, które mogą zostać określone mianem słuchowisk eksperymentalnych oraz w jaki sposób korzystają z dźwiękowych środków audialnych.

W artykule tym nie posługuję się jedną metodą badawczą. Istotne było dla mnie podejście łączące w sobie metodologię medioznawczą ze szczególnym uwzględnieniem radioznawczej¹ i, ważne dla form nowatorskich, podejście genologiczne. Koncept wzorca gatunkowego Marii Wojtak (2004) zaadaptowałam na grunt dzieł radiowych. Metoda ta pozwoli mi na realizację celów badawczych związanych z określeniem założeń genologicznych eksperymentalnego słuchowiska radiowego jako odmiany genologicznej słuchowiska. W ramach przyczynkowych analiz materiału badawczego, na który składa się dwanaście realizacji słuchowiskowych, wykorzystuję elementy analizy formalnej.

¹ Termin ‘radioznawstwo’ wprowadziła na grunt polskiej nauki E. Pleszkun-Olejniczakowa. O przyczynkach do badań w ramach radioznawstwa artystycznego pisała w publikacji: *Wprowadzenie do radioznawstwa artystycznego* [w:] *Muzyka rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, wyd. Primum Verbum, Łódź 2012.

Śluchowisko eksperymentalne — perspektywa genologiczna

Śluchowiska są radiowym odpowiednikiem teatru, pozbawione zostały jednak — kluczowego dla teatru klasycznego — odbioru niezakłóconego, nieprzefiltrowanego przez urządzenia czy media, natychmiastowego, spójnego w czasie trwania i odbioru. Sposób emisji, czyli wcześniejsze nagranie sztuki — z możliwością prób i powtórzeń scen — przypomina film bez wizji. Teatralność śluchowiska związana jest z jego imaginacyjnością i akcją rozgrywaną w wyobraźni słuchacza, dlatego tak istotny jest ich montaż oraz zastosowane środki audialne.

Wśród podziałów i odmian teatru wyobraźni, a także perspektyw badawczych, nie sposób odnaleźć definicję śluchowiska eksperymentalnego. Wymyka się ono klasyfikacjom, nie zbliża również do żadnego z biegunów opozycji fonocentryzm – logocentryzm (Łastowiecki 2016: 13). Niezależenie jednak od obu wariantów, skupionego na dźwięku fonocentryzmu i stawiającego w centrum słowo logocentryzmu, odmienność genetyczna nie jest jednak skorelowana ze wspólnymi dla wszystkich śluchowisk, również eksperymentalnych: systemem przedstawieniowym, ekspresją radiowych środków artystycznych czy związkami z literaturą. W śluchowisku eksperymentalnym zatracą się sens opozycji pomiędzy fonocentryzmem, bowiem pojedyncze słowo równe jest w ważności pojedynczemu dźwiękowi, współistnieją w ramach tej konstrukcji na tym samym poziomie i oba te komponenty realizują funkcję przedstawieniową, co łączy śluchowisko eksperymentalne z eksperymentem radiowym.

Śluchowiska radiowe są formą pojemną stylistycznie i fabularnie, jak pisze Bardijewska: „formuła [śluchowiska] jest szeroka i pojemna dla wszystkich treści, otwiera się na wszystkie konwencje stylistyczne” (Bardijewska 1978: 13–14). Ukonstytuowanych przez badaczkę zostało kilka kategorii, swego rodzaju odmian gatunkowych, śluchowiska, wyróżnionych ze względu na strukturę dzieła bądź konstrukcje narracyjne. Bardijewska zebrała typy w trzech podstawowych grupach (2001: 72–74). Jedną z nich są śluchowiska *dramatyczne i afabularne*. Do tej kategorii zaliczone zostały śluchowiska *poetyckie*, są to dialogowe lub dialogowo-narracyjne utwory, w których akcja jest rozproszona, dramatyczno-liryczna. Zdarzenia przywołane w fabule mają charakter liryczno-subiektywny, poetycki, nie zaś czasowo-przestrzenny. Drugim typem są śluchowiska *pozornie dialogowe o konstrukcji rozproszonej*. W tych utworach następuje redukcja podstawowych elementów dramaturgicznych, spektakle przybierają formę antyśluchowiska. Charakteryzują się afabularnością i antyakcyjnością, może występować również dialogowa asemantyczność. Bardijewska odmianę tę określa jako eksperyment formalny w ramach sztuki śluchowiskowej.

Trzecią kategorię stanowią śluchowiska *wербalno-akustyczne*, są one oparte na dźwiękach naturalnych bądź sztucznych. Fonia słowna pozbawiona jest semantyczności, słowa mogą być bełkotliwe, niezrozumiałe bądź wyparte przez krzyk. Warstwa słowna ukazuje ekspresję ludzkiego głosu, a struktura zbliżona jest do muzyki, zdarzenia mają bowiem wymiar głównie foniczny. Ostatni typ to śluchowiska *kolażowe*, w ramach których wykorzystany zostaje montaż dźwięków naturalnych i sztucznych — jest to splot zdarzeń fonicznych, które pozostają rozproszone, nie tworzą akcji w dosłownym znaczeniu.

Choć śluchowiska eksperymentalne wymykają się rozgraniczeniom i kategoriom Bardijewskiej, to opracowania zawierają elementy dla nich charakterystyczne. Spektakle dramatyczne i afabularne wyodrębnione przez autorkę w dużej mierze wypełniają założenia śluchowiska eksperymentalnego, jednak radiowy teatr eksperymentalny jest odmianą szerszą. Składają się na nią utwory czerpiące ze wszystkich czterech odmian zawartych w grupie

słuchowisk adramatycznych, mogą również czerpać z dokonań innych rodzajów dramatu radiowego, jak również innych gatunków radiowych.

Słuchowisko eksperymentalne (Kowalska 2020) powstaje na podstawie tekstu dramatycznego, w którym rozwija się — niekoniecznie dominująca — fabuła dzieła, często fragmentaryczna, alinearna, pozbawiona większości elementów dramatycznych, jednak pewnego rodzaju akcja zostaje zawiązana. Twórcy słuchowisk eksperymentalnych wykorzystują nowe sposoby realizacyjne, zrywając tym samym z klasycznym dramatem radiowym, dominującą rolą fabuły i języka czy niesłyszalnym montażem. Dla porównania w eksperymencie radiowym następuje odejście od praktyk dramatycznych i fonicznego przedstawienia teatralnego. Efektem tego jest artystyczny utwór foniczny, w którym słowa nie pełnią funkcji związanych z fabularnością dzieła, są zaś jednym z tworzyw dźwiękowych, które wraz z pozostałą tkanką audialną tworzą określoną strukturę.

W klasycznym słuchowisku głos i język uchodzą za jedne z najważniejszych elementów, są bowiem nośnikami informacji i emocji oraz wyznacznikami fonicznej osi konstrukcyjnej, organizują również strukturę dźwiękową całego dzieła audialnego i umożliwiają charakterystykę postaci (Bachura 2012: 57). W audycjach eksperymentalnych przybierają one mogą formę libretta lub funkcjonować w inny sposób: w oderwaniu od postaci. Z kolei postać może w ogóle nie zostać obdarzona głosem. Zastosowana może być swego rodzaju gra z formą słuchowiskową, spektakle te mogą zawierać elementy innych form radiowych lub przekazy o charakterze poetyckim czy dokumentalnym. Często narracja prowadzona jest w sposób kolażowy, co sprawia, że treść rozbita zostaje na mniejsze fragmenty, z których każdy zyskuje pewną autonomię, chociaż jednocześnie nie przestaje funkcjonować w ramach struktury całej audycji². Z kolei różnorodność formalna i tematyczna spektakli eksperymentalnych wpływa na stosowanie różnych kategorii estetycznych i antyestetycznych. Dźwiękowy antyestetyzm to, poza turpistycznymi opisami i nawiązaniem, również wykorzystanie hałasu, gwałtownych cięć, pisków i innych dźwięków, których klasyczni twórcy unikają w dziełach radiowych — twórcy eksperymentalni częściej korzystają z tego typu rozwiązań niż tworzący dzieła klasyczne.

„Dzieła sztuki, również radiowe, skoncentrowane są na realizacji funkcji estetycznej, której celem [...] jest spowodowanie estetycznego zadowolenia” (Mukařovský 1970: 71), jednak sposób jego osiągnięcia w audycjach eksperymentalnych nie zawsze wiąże się ze środkami, które same w sobie są estetyczne. Hałas, pisk, modyfikacje głosu czy urwane w procesie montażu dźwięki wykraczają poza estetyczne ramy przyjęte w konwencjonalnych audycjach radiowych. Są to tworzywa, które poza dziełem odebrane byłyby negatywnie, jednak w jego ramach są wartościowe artystycznie.

Hałas jest niezwykle ciekawym zjawiskiem i istotnym audialnym środkiem wyrazu (Kowalska 2020). Z jednej strony „zwykle myślimy o hałasie jako zjawisku wtórnym, jak o czymś pochodnym. Hałas jest zakłócający. Zakłóca lub przerywa początkowy stan spokoju. Zakłóca komunikację i myśl [...]. W każdym razie hałas jest czymś uciążliwym, czymś, co chcemy wyeliminować i wierzymy, że można to wyeliminować” (Cox 2009: 20); z drugiej zaś: „hałasem może być wszystko, czego słuchający nie lubi” (Varese, za: Cox 2009: 20). Hałas nie jest zjawiskiem ostatecznie zdefiniowanym, można jednak zastosować pewną kalkę definicyjną

² Rozproszenie fabularne stosował między innymi Eugeniusz Rudnik w audycji *Peregrynacje Pana Podchorążego albo nadwiślańskie żarna*. Uwypuklony wówczas zostaje sens i zamysł audycji, mniej istotne są z kolei poszczególne zwroty fabularne.

i przełożyć na pojęcie hałasu koncepcje estetyczne. Interesującą definicję proponuje Abraham Moles, który zwraca uwagę na intencjonalność przekazu: „nie ma absolutnej różnicy strukturalnej między hałasem i sygnałem. Są tego samego rodzaju. Jedyna różnica, którą można logicznie ustalić, jest oparta wyłącznie na koncepcji części nadajnika: hałas jest sygnałem, którego nadawca nie chce wysłać” (Moles 1966: 78). W świetle tego stanowiska — hałas jako transmisja niezamierzona — nie jest tworzywem estetyzującym *per se*, dopiero forma, kontekst mogą sprawić, by nabrał wartości estetycznej, a przez to również artystycznej oraz stał się znaczącym komponentem fonosfery dzieła.

Hałas może sam w sobie przybierać formę sztuki, czego dowiódł Luigi Russolo, autor futurystycznego manifestu *L'Arte dei Rumori* (pol. *Sztuka hałasu*) z 1913 roku. Russolo był również autorem utworów wykorzystujących odgłosy wytwarzane przez specjalnie stworzone generatory hałasu nazwane *Intonarumori*. Jego działania dały początek odmianom muzyki elektroakustycznej, *noise* i industrialnej.

Russolo wyróżnił sześć rodzin hałasu:

1. huki, grzmoty, eksplozje, trzaski, pluśnięcia, wybuchy;
2. gwizdy, syki, parsknięcia;
3. szmery, szemranie/pomruki, bełkot, burczenie, bulgotanie;
4. piski, skrzywienie, łoskot, brzęczenie, trzaski, drapania;
5. hałas wytworzony przez uderzanie w metal, drewno, skórę, kamienie i inne;
6. głosy zwierząt i ludzi: krzyki, wrzaski, pohukiwania, śmiechy, szlochy, charczenie i inne³.

Hałas jako środek artystyczny częstokroć pojawia się w dziełach eksperymentalnych. W zależności od kontekstu i tematu dzieła stanowić może o kondycji psychicznej bohatera, świecie przedstawionym, być odpowiednikiem muzyki bądź ujawniać techniki montażu audycji.

Maria Wojtak (2004: 16) wyszczególniła cztery aspekty wzorca gatunkowego, które chciałabym przedstawić w odniesieniu do słuchowiska eksperymentalnego.

Aspekt strukturalny stanowi kompozycję dzieła wraz z poszczególnymi scenami, elementami i tworzywami głosowymi. Struktura eksperymentalnego teatru wyobraźni bazuje na fabule, ta jednak nie jest prowadzona linearnie, przybierać może formę serii hasel lub być rozproszona. Dzieło oparte jest na dramatycznym scenariuszu, choć zrywa z jego konwencjonalnymi założeniami. Warstwa dźwiękowa współgra i jest równie istotna co warstwa słowna.

Aspekt pragmatyczny jest reprezentacją celu komunikatu. Celem dzieł sztuki — a tak traktuję wzmiankowane audycje — jest estetyczna satysfakcja i wartość artystyczna. Słuchowisko eksperymentalne zwykle jest dziełem w pełni fikcyjnym, choć znane są realizacje *quasi*-dokumentalne. Celem jest estetyczna satysfakcja odbiorcy, audycja — w zależności od tematu nieś — może wartości poznawcze związane ze światem przedstawionym spektaklu. W słuchowisku eksperymentalnym celem nie jest jego konsumpcja rozumiana jako chęć zapoznania się z fabułą i poznania zakończenia akcji, podczas takiego obcowania — jak zauważa Blaustein (cyt. za: Rosińska 2001: 94) — słuchacz jest obojętny na wewnętrzne refleksje, które to są niezbędne dla percepcji estetycznej dzieła. Percepcja estetyczna zakłada odbiór

³ L. Russolo, *The Art of Noise*, tłumaczenie na język angielski wersji oryginalnej z 1913 r., www.webcitation.org/5uY3woYNG (dostęp: 02.11.2019).

ważniejszy, wyculony na niuanse, otwartość na świat imaginatywny. Takie odebranie słuchowiska wpływa na wystąpienie u słuchacza — pożądanego — doznania estetycznego. Aspekt pragmatyczny jest również realizacją celu związanego z formą. W słuchowisku eksperymentalnym słuchacz powinien nie tylko zapoznać się z treścią, lecz satysfakcja estetyczna wynikać powinna również z obcowania z konstrukcją i sposobem realizacji audycji.

Aspekt poznawczy to temat audycji i sposób jego przedstawienia, jego aksjologia i obrana przez twórców perspektywa. Spektakle radiowe charakteryzuje dowolność tematyczna, a każde radiowe przedstawienie niesie wartość poznawczą, stanowi o świecie przedstawionym, daje wgląd w jego założenia. Jest również reprezentacją punktu widzenia autora. Ponadto w słuchowisku eksperymentalnym aspekt poznawczy realizowany jest poprzez autotematyzm i poszerzanie granic sztuki, opowiadanie o niej i stawianie pytań o jej kondycję.

Aspekt stylistyczny związany jest z użytymi środkami dźwiękowymi: tworzywami głosowymi, kuchnią akustyczną, muzyką, świadomym użyciem ciszy czy środków antyestetycznych, w szczególności z hałasem i wszystkich jego odmian, dźwiękowego odsłonięcia zabiegów montażowych bądź tworzyw antyestetycznych. Dla dzieł eksperymentalnych nie ma środków zakazanych, twórcy korzystają z wszystkich dostępnych zasobów audialnych. Słuchowiska wykorzystują znaczenie i wartość muzyki, posługują się dźwiękowymi metaforami. Fabuła rozwija się nielinearnie, częstokroć audycje mają charakter poetycki.

Słuchowiska eksperymentalne, jak wszystkie eksperymenty w sztuce, stawiają pytania o kondycję tejże dziedziny, przyszłość teatru radiowego, jego możliwości i wciąż niezagospodarowane przestrzenie, co wiąże się z nieustannym poszukiwaniem nowych form i rozwiązań konstrukcyjnych. Wzorzec gatunkowy traktuję jako pewien szablon, punkt wyjścia do dalszego opisu i analizy poszczególnych audycji. Schemat ten będzie ewoluował wraz ze zmianą form i innowacjami wprowadzanymi przez artystów radiowych, zmiana jest nieuchronna, lecz jednocześnie korzystna dla rozwoju sztuki słuchowiskowej.

Studio Teatralnych Form Eksperymentalnych im. Eugeniusza Rudnika⁴ i projekt *Nowe Słuchowiska I*

Studio Teatralnych Form Eksperymentalnych powstało w 2017 roku jako wspólna inicjatywa Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego oraz Teatru Polskiego Radia. Jak mówił magazynowi internetowemu „Dwutygodnik.com” kurator z ramienia Instytutu Teatralnego, Michał Januszaniec, celem inicjatywy jest „Szukanie nowych rozwiązań dźwiękowych i muzycznych w teatrze” (cyt. za: Pasiecznik 2017), jak również innowacyjne rozwiązania formalne w ramach słuchowiska: „Staramy się znaleźć balans między eksperymentem i komunikatywnością — to wydaje mi się dziś największym wyzwaniem w słuchowisku” (Januszaniec cyt. za: Pasiecznik 2017). Inicjatorzy projektu, jak mówił kurator, chcieli odświeżyć radiowe spektakle:

W Polskim Radiu słuchowiska [...] wykształciły swoją formę, która jest bardzo satysfakcjonująca i dla radia, i dla większości słuchaczy. Jest prosta, przejrzysta, klasyczna, oparta na dobrych tekstach czytanych przez dobrych aktorów, w przystępnej, klarownej formie z początkiem, rozwinięciem i zakończeniem. [...] Gatunek teatru radiowego w zasadzie się nie zmienia, a słuchowiska są do siebie podobne. I dobrze, że takie formy są obecne. [...] Z drugiej strony teatr radiowy znalazł

⁴ Przyczynek do opisu działalności STFE zawarłam w monografii *Historie eksperymentalne...* Niniejsze rozważania są rozwinięciem tej myśli i uwzględniają również *Nowe Słuchowiska II*, projekt ten jest pewną kontynuacją Instytutu Teatralnego po zawieszeniu współpracy z Teatrem Polskiego Radia.

się w bezpiecznej sytuacji: bazuje na tym, co już jest sprawdzone i niechętnie eksperymentuje. Tu moim zdaniem otwiera się przestrzeń dla naszego projektu, polegającego na łączeniu artystów z kręgów niezależnych wytwórni, dla których radio jest niedostępnym medium, z otwartymi na eksperymenty dźwiękowe artystami teatru, niezbyt dotąd zainteresowanymi radiem. (Januszaniec, cyt. za: Pasicznik 2017)

Działania STFE zakładały włączanie do teatru radiowego eksperymentu, nowych form, awangardy i świeżych trendów. Inicjatywa, choć bardzo ciekawa, została zakończona już wkrótce po powołaniu Studia, w ramach projektu przygotowanych zostało sześć premier. W radiowej Trójce wyemitowane zostało pięć z nich, szóste słuchowisko miało swoją premierę w Instytucie Teatralnym.

Drugi cykl, zawierający sześć słuchowisk, emitowany był w Instytucie Teatralnym (Januszaniec 2020). Projekt nazwany został *Nowe Słuchowiska II*. „Jako że był to rok, w którym obchodziliśmy setną rocznicę odzyskania niepodległości, 75 rocznicę wybuchu powstania w Getcie, projekt zakładał inscenizację tekstów polskich i żydowskich z lat 1918–43” (Januszaniec 2020). W pierwszej kolejności chciałabym przyrzeć się premierom STFE, w dalszej części tekstu skupię się natomiast na cyklu *Nowe Słuchowiska II*.

22 stycznia 2017 zostało zaprezentowane słuchowisko inicjujące powstanie Studia, była to audycja *Próżnia prześwietlona*, autorem tekstu i reżyserem był Lukáš Jiříčka, za muzykę odpowiedzialny był Jacek Sienkiewicz, we współpracy realizatorskiej z Andrzejem Brzoską. *Próżnia...* to audycja powstała na podstawie korespondencji Bronisława Malinowskiego i Stanisława Ignacego Witkiewicza. Korespondencja dwu autorów rozłożona została symetrycznie na dwa głosy. Treść współgra z warstwą muzyczną, która plasuje się gdzieś na przecięciu muzyki eksperymentalnej i scenografii dźwiękowej złożonej z efektów akustycznych w roli dramaturgicznej. Trudno jednak nie zgodzić się z teatrolożką Zofią Smolarską, która, chociaż docenia bogactwo warstwy akustycznej, zauważa niepełne jej wykorzystanie i jedynie ilustracyjną funkcję muzyki traktowanej jako tło:

Ostrość elektronicznych brzmień i gęstość materii dźwiękowej bardzo przypomina tu stylistykę słuchowisk Heinera Goebbelsa, noszących ślady jego przeszłości progresywnego rockmana. Lecz [...] Goebbels dbał o autonomię poszczególnych płaszczyzn, pozostawiając pole dla wolnej gry wyobraźni słuchacza, Jiříčka i Sienkiewicz stosują liczne filtry i bogate zasoby biblioteki efektów głównie w funkcji ilustracji czytanego tekstu. Muzyka pozostaje tłem, które ma podkreślać nastroj bohaterów i budować obraz ich świata wewnętrznego. Może dlatego — mimo wielości planów i stylistycznego pokrewieństwa z twórczością postmodernistycznego awangardysty — słuchowisko czeskiego reżysera brzmi nieco anachronicznie. (Smolarska 2017)

Spektakl ten nie sposób jednak zakwalifikować jako słuchowisko eksperymentalne. Jest to spójna fabuła oparta o korespondencję, nieliczne próby uchwycenia istoty eksperymentu pojawiają się w warstwie pozawerbalnej, zarówno w pozasłownej artykulacji aktorskiej, jak i oprawie muzycznej. Audycja z pewnością była próbą poszukiwania nowych sposobów wyrażenia, warstwa dźwiękowa jest interesująca i nowatorska, lecz spektakl — w mojej ocenie — nie wypełnia założeń słuchowiska eksperymentalnego. Autorzy wykorzystali klasyczny układ fabularny, audycja nie wymyka się linearności, dźwięki ilustrują słowa, lecz nie wnoszą nowych znaczeń do spektaklu, stylistyka nie jest zatem eksperymentalna. Spektakl nie rozwija ekspe-

rymentalnej struktury, zatem satysfakcja estetyczna słuchacza nie będzie związana z obcowaniem z formą dzieła.

Drugą z premier STFE była *quasi*-dokumentalna propozycja *Marchwicki* wyemitowana 19 lutego 2017 roku. Autorem tekstu, muzyki i reżyserem był Michał Turowski, zaś reżyserem dźwięku Andrzej Brzoska. Scenariusz powstał na podstawie fragmentów *Wampira z Zagłębia*, pozycji non-fiction Przemysława Semczuka, protokołów z przesłuchań oskarżonego i świadków oraz z rozpraw sądowych — autor nie zdecydował się na pełną fabularyzację. *Marchwicki* wyróżnia się warstwą akustyczną, jest ona szlachetną materią dźwiękową. Muzyka w audycji jest oryginalną kompozycją autora, zebraną w albumie *Wampir* składu Gazawat. Realizacja stanowi wariację słuchowiska dokumentalnego, jest to bowiem pewien eksperyment będący formą pośrednią pomiędzy *feature* z elementami słuchowiska (Kowalska 2019) a słuchowiskiem dokumentalnym. Twórcy eksperymentowali z formami podawczymi, łączyli możliwości poszczególnych gatunków obecnych w radiu, co byłoby wypełnieniem założeń stylistyki eksperymentalnego spektaklu, nie zdecydowano się jednak na innowacyjny sposób montażu dzieła. Również fabuła, treść — związane z aspektem poznawczym — wpisują się w klasyczne założenia sztuki słuchowiskowej.

19 marca 2017 roku miała miejsce trzecia premiera cyklu. Słuchowisko, *Pewnego dnia wszystko to zmieści się w mniejszej torebce* według tekstu Tamary Antonijewiç, wyreżyserowała Małgorzata Wdowik, oprawę muzyczną przygotował Ole Hübner, zaś reżyserem dźwięku był Andrzej Brzoska. Jest to słuchowisko-monodram aktorki Katarzyny Wajdy, jednak jej głos nie jest jedynym prowadzącym słuchacza przez serię poetyckich obrazów dźwiękowych inspirowanych nowymi mediami i najnowszą technologią, użyty został również syntezator mowy.

Na pierwszy plan, niejako odgrywając rolę głównego bohatera, wylania się głos i jego wirtualno-technologiczne otoczenie. Jest to również jeden z tematów spektaklu. Głos mówi do słuchacza, opowiada o sobie zarówno w warstwie słownej, jak i pozawerbalnej. Każda fraza, a czasami również każde słowo z osobna, poddane są bliższemu oglądowi, powtarzane kilkakrotnie, w otoczeniu innych dźwięków i efektów. Zmienia się ton, zastosowany efekt, muzyka, a wraz z nimi znaczenie wypowiedzianych słów. Słowa potraktowane zostają jak preparaty — analogicznie do działań w ramach eksperymentu radiowego — które autorzy poddają dźwiękowym zabiegom i badaniom, sprawdzają ich możliwości znaczeniowe i brzmieniowe, osiągając zróżnicowane wrażenia.

Twórcy zdecydowali się odejść tu od klasycznie rozumianej fabuły dzieła. *Pewnego dnia...* inspirowane do rekonstruowania sensów z bogactwa dźwięków i motywów. Słuchowisko zrealizowane zostało w technice binauralnej, której celem jest spowodowanie u słuchacza wrażenia przebywania wewnątrz przestrzeni audialnej⁵, realizacja akustyczna jest niezwykle precyzyjna. *Pewnego dnia...* uważam za najciekawszą formalnie propozycją STFE. Audycja realizuje wszystkie założenia zawarte we wzorcu gatunkowym słuchowiska eksperymentalnego. Historia opowiedziana jest w stylistycznie nowatorski sposób, treść stawia pytania o kondycję współczesnego świata silnie stechnicyzowanego, a sposób prezentacji fabuły odzwierciedla jej treść.

Czwarte słuchowisko miało premierę 23 kwietnia 2017. Spektakl *Mgła zdaje się przychodzić z zewnątrz* wyreżyserował Ludomir Franczak według własnego scenariusza. Za dźwięk

⁵ Efekt tworzony jest za pomocą specjalnych mikrofonów lub za pomocą głowy manekina z mikrofonami umieszczonymi wewnątrz uszu. Do prawidłowego odbioru realizacji stworzonych w technice binauralnej niezbędne są słuchawki.

odpowiedzialny był Marcin Dymiter, twórca muzyki elektronicznej i improwizowanej, w swoich pracach wykorzystujący również *field recording* — autor instalacji dźwiękowych, muzyki do wystaw, spektakli i filmów. Słuchowisko rozpoczyna monolog o pamięci i przeszłości, słowom akompaniuje muzyka elektroniczna i chociaż długie *intro* silnie zwracało uwagę na warstwę muzyczną, podczas monologu utwór pełni jedynie rolę tła. W audycji tej pozostawiono dużo przestrzeni dla muzyki i dźwięków. Elektroniczne brzmienia połączone zostały odgłosami naturalnymi lub imitującymi naturalne, takimi jak wiatr czy metaliczne skrzywienie. Wiele fragmentów zostaje zapętlnionych, powtarzają się w różnych partiach audycji. Bez wątplenia warstwa dźwiękowa jest najciekawszym elementem tego spektaklu. Dźwięki nie tylko wypełniają obszary pomiędzy wypowiedziami bohaterów, lecz wdzierają się również w niektóre kwestie, przerywają je i wypełniają opuszczoną przez nie przestrzeń.

Fabula *Mgły* — chociaż pozostaje w pewnym rozproszeniu — jest opowieścią złożoną z kilku rodzajów tworzywa głosowego, nie jest podyktowana linearnością, lecz jednocześnie nie zrezygnowano z zabiegów dramatyzujących. Narrator — w tej roli Przemysław Stippa — wprowadza słuchacza w audycję, podaje tropy interpretacyjne i nadaje tematyczne ramy przekazowi. Cytaty dźwiękowe pochodzą z archiwalnego słuchowiska *Pasażerka z kabiny 45* (1959) Zofii Posmysz w reżyserii Jerzego Rakowieckiego, a także z tekstów Posmysz *Wakacje nad Adriatykiem*, *Pasażerka* oraz z fragmentów wywiadów z pisarką — stwarzają one narrację kolażową, chociaż nie jest to spektakl zupełnie afabularny. Słuchowisko to zdaje się wypełniać założenia słuchowiska poetyckiego według klasyfikacji Bardijewskiej, do tego wykorzystuje muzykę eksperymentalną. Fabuła rozwija się pomiędzy fragmentami wykorzystanych utworów, jest rozproszona, lecz wciąż silnie związana z tematem audycji, który jasno komunikuje i rozwija go. Scenariusz oparty na fragmentach różnych tekstów kultury powiązanych z postacią Posmysz sprawił, że audycja w mozaikowy sposób opowiada o autorce i bliskim jej temat. Chociaż w STFE i projekcie *Nowe Słuchowiska* powstały dzieła silniej eksperymentujące z formą (jak choćby *Shell Shock* czy *Pewnego dnia...*), to spektakl ten w ciekawy sposób realizuje nowatorskie założenia twórców cyklu.

Piątą realizacją jest *Zakaz ironii i sarkazmu* w reżyserii Magdy Szpecht. Audycja została wyemitowana po ponad półtorarocznej przerwie w nadawaniu cyklu, 10 października 2018 r. To druga, po *Pewnego dnia...*, monodramatyczna realizacja STFE. Jest to opowieść o tytułowym zakazie wprowadzonym w Korei Północnej. Słuchowisko przyjmuje konwencję dystopijnej baśni z elementami politycznej satyry. Izabela Warykiewicz wciela się tu w rolę prezenterki, spektakl gra natomiast z konwencją audycji radiowej, a ów „zakaz” ironii powoduje opaczne dość jego przestrzeganie. Tekst skomponowany został w pewnym odwróceniu semantycznym — z teoretycznie pozbawionej ironii wypowiedzi wyłania się obraz odwrócony. Warstwa słowna słuchowiska dopełniona zostaje muzyką, na którą w tym spektaklu zarezerwowano dość dużo przestrzeni. Elektroniczne utwory pojawiają się zarówno w tle, jak i samodzielnie, warstwa akustyczna pozbawiona jest bowiem wszelkich dźwięków naturalnych, całą pozasłowną przestrzeń wypełnia oprawa muzyczna, która składa się głównie z muzyki elektronicznej. Niewątpliwie zarówno od strony ilustracji muzycznej, doskonałej reżyserii dźwięku, jak i treści, jest to spektakl bardzo ciekawy, można mieć jednak wątpliwości, czy formalnie jest słuchowiskiem eksperymentalnym. Siła słuchowiska leży w tekście, na którym zostało oparte. Jest wysoce komunikatywne, realizacja nie zakłóca w żaden sposób przesłania dzieła, tym samym na dalszy plan schodzą zabiegi stylistyczne, stosunkowo nieznaczne w audycji.

Ostatnim słuchowiskiem przygotowanym w ramach STFE jest *Koniec przemocy* w reżyserii Bogny Burskiej i Magdy Mosiewicz, na podstawie tekstu ich autorstwa. Spektakl miał swoją premierę 9 września 2017 w Instytucie Teatralnym.

Koniec przemocy porusza tematy trudne, mówi o aborcji, nacjonalizmie, imigrantach i patriotyzmie, demokracji i jej współczesnym kształcie, kapitalizmie, relacjach międzyludzkich i tytułowej przemocy, pyta o rolę religii w państwie i o granice wolności. Autorki w ramach podzielonego społeczeństwa proponują podział oficjalny, na białe i czerwone paszporty, które reprezentować będą poglądy posiadacza i przynależność do jednej z dwóch nowopowstałych „małych Polsk”, w ramach których istnieją oddzielne porządki prawne. Tekst jest silnie zaangażowany politycznie, odważnie punktuje absurdy polskiej polityki i nie szczędzi dosadnego języka. Utwory zespołu Nagrobki pogłębiają wrażenie nonsensu, muzyka nawiązuje do disco-polo, z którą kontrastują teksty piosenek traktujące o sprawach poważnych. Zespół nazywa wykonywaną przez siebie muzykę „nekropolo”⁶.

Koniec przemocy to propozycja — wydawać by się mogło — szukająca nowych rozwiązań na poziomie tekstu, jednak nie jest to do końca nowatorski pomysł, podobne rozwiązania fabularne sugerowali chociażby Monika Strzępka w spektaklu *Tęczowa Trybuna 2012*⁷ czy Rafał Kosik w opowiadaniu *Ohyda* (2007). Słuchowisko odchodzi od klasycznej fabuły, treść podawana jest w formie serii wypowiedzi, które uzupełniane są o wypowiedzi polityków, a także o muzykę. Nie jest to klasyczna forma dramatu radiowego, nie sposób wskazać punktów kulminacyjnych, a fabuła raczej rozwija się ideologicznie, aniżeli w kierunku zwrotów akcji. Niemniej propozycja ta — pierwotnie powstała na potrzeby Studia Teatralnych Form Eksperymentalnych — choć nie jest słuchowiskiem typowym dla Teatru Polskiego Radia, nie wypełnia również formalnych, pozatresciowych założeń spektaklu eksperymentalnego.

Nowe Słuchowiska II

17 maja 2018 roku, podczas spotkania w ramach cyklu „Książki w teatrze” Instytutu Teatralnego, premierę miało słuchowisko *Stern*. Zaprezentowano wówczas również książkę będącą częścią inicjatywy *Zdobywcy scen akustycznych. Od radioartu do teatru muzycznego: Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring* Lukáša Jiříčka wydanej przez Instytut Teatralny.

Stern w reżyserii Agnieszki Jakimiak powstał na podstawie m.in. tekstów poety, krytyka, eseisty i scenarzysty — Anatola Sterna. Spektakl już w pierwszej scenie odsłania przed słuchaczem autotematyczny charakter, bohaterki — matka i prostytutka, postaci nawiązujące do przedstawionej w dziele diagnozy psychiatrycznej Sterna — opowiadają o słuchowisku i Sternie, bohaterze spektaklu, jego życiu i działalności literackiej. Głosy aktorek poddawane są licznym zmianom, nałożone zostają filtry, pogłosy i echa. W słuchowisku nie tylko zostają przytoczone wiersze i manifesty Sterna, lecz część z założeń zostaje również zastosowana. Niektóre ze słów tracą wartość semantyczną, pozostawiona zostaje jedynie wartość dźwiękowa. Niektóre z haseł zostają powtórzone kilkakrotnie, aktorki zwracają uwagę na to, by wsłuchać się w słowa dokładnie, piosenka jest zapowiedziana, co również jest zabiegiem autotematycznym, w którym odsłonięty zostaje proces rozwoju audycji.

⁶ P. Policht, *Od rejuwującej awangardy do nekropolo. Muzyka w polskiej sztuce*, <https://culture.pl/pl/artykul/od-rejuwujacej-awangardy-do-nekropolo-muzyka-w-polskiej-sztuce> (dostęp: 08.07.2020).

⁷ M. Strzępka, P. Dębski, *Tęczowa trybuna 2012*, Teatr Polski we Wrocławiu 2011.

Manifesty i poglądy Sterna zostają przefiltrowane przez współczesność i jej wartości, tym samym autorzy pytają o dzisiejsze standardy moralne. W poglądach i problemach Sterna, na przykład z cenzurą, przeglądają się twórcy spektaklu i dają również tę możliwość odbiorcy. Akcja nie zostaje zawiązana, słuchowisko bazuje na fragmentach autorstwa Sterna i współczesnych na nie reakcjach. Treści odzwierciedlone zostają w formie, a ta jest nieklasyczna, nawiązująca do futurystycznych korzeni bohatera.

Kolejne premiery cyklu *Nowe Słuchowiska II* przedstawione zostały 8 grudnia 2018 roku emisją spektakli *Ida Kamińska: jak brzmię?* w reżyserii Jędrzeja Piaskowskiego i *Numer 14* reżyserii Katarzyny Kalwat w Instytucie Teatralnym.

Ida Kamińska: jak brzmię? opowiada o artystce Idzie Kamińskiej, postaci zakorzenionej w polskiej kulturze, wybitnej aktorce. Autorzy starali się zrekonstruować audycję moskiewskiego radia, w której w latach czterdziestych udział wzięła Kamińska. W rolę Idy Kamińskiej wcielił się Sebastian Pawlak. Jego kreacja aktorska ociera się o groteskę, a niektóre ze scen niemalże zbliżają się do kabaretowych. Kamińska zdaje się być nieco przerysowaną postacią, w pewnym sensie słuchacz odbiera jednocześnie dwie kreacje aktorskie: Pawlak odgrywa aktorkę, która również gra. W założeniu miała to być audycja poniekąd autotematyczna, twórcy stawiali pytania o współczesny teatr i media, ich pozycję w świadomości odbiorców oraz relację nowe – stare. Jednak groteskowy wydźwięk tłumi wszelkie próby wprowadzenia nowych znaczeń i nawiązań kulturowych. To słuchowisko-monodram nie sposób nazwać eksperymentalnym, zarówno pod względem formalnym, fabularnym czy choćby w warstwie dźwiękowej.

Spektakl *Numer 14* oparty został na tekście *Sprawiedliwość* Marceliny Grabowskiej, wystawianym w latach 30. w Wilnie, Krakowie i Warszawie. Akcja, również w radiowej adaptacji, rozgrywa się w więzieniu, gdzie wyrok za zabójstwo swojego dziecka odsiaduje bezimienna Kobieta nr 14. Słuchowisko oparte jest na strukturze dialogowej, pierwsza rozmowa prowadzona jest pomiędzy kobietą i mężczyzną, którego bohaterka nazywa paniczem, w dalszej części istotną rolę odgrywa również naczelnik więzienia. Jest to słuchowisko dramatyczno-fabularne z dominacją dialogu, z linearnie prowadzoną fabułą. Warstwa dźwiękowo-muzyczna stanowi jedynie tło dla rozgrywającej się w warstwie werbalnej akcji. To bardzo ciekawa, chociaż klasyczna pod każdym względem realizacja.

Podczas drugiego spotkania, 19 grudnia 2018 roku w Instytucie Teatralnym, wyemitowano trzy premierowe słuchowiska: *Akacje kwitną*, *Shell Shock* i *Pudel. Faktomontaż*.

Shell Shock to słuchowisko wyprodukowane przez Komunę Warszawa. Pomysłodawcą i autorem tekstu był Tomasz Plata. Jest to alternatywna opowieść o polskiej awangardzie, w której bohaterami są Władysław Strzemiński i Stanisław Ignacy Witkiewicz „jako kombatanCI I wojny światowej, którzy w nowych abstrakcyjnych formach i radykalnych manifestach szukają lekarstwa na pofrontową traumę” (*Shell Shock*, Encyklopedia Teatru Polskiego). Warstwa dźwiękowa została zaprojektowana przez Aleksandrę Grünholz, autorkę projektu *We Will Fail*, zajmującą się eksperymentalną elektroniką. *Shell Shock* odchodzi od klasycznej formy słuchowiskowej, fabuła jest nie tyle nielinearna, co zostaje właściwie zupełnie rozproszona. Opowieść konstruowano poprzez serię haseł, między innymi „Chcemy chwalić pogardę”, które w pewnych partiach przybierają formę libretta do elektronicznych, nieco nawiązujących do *trance*, kompozycji *We Will Fail*. W *Shell Shock* pojawia się również wielogłos pozbawiony treści, jest to pozawerbalne, lecz nie asemantyczne wykorzystanie mowy, dość nietypowe dla teatru radiowego.

Dzieło Tomasza Platy wpisuje się w naturę działań sound artu, sztuki dźwiękowej, wykracza poza klasyczne ramy teatru radiowego. Jest to utwór na elektronikę i słowo mówione, opowiedziana w *Shell Shock* historia to jedna z warstw, nie jest ona jednak dominująca. Odzwierciedla to w pewien sposób słowa Strzemińskiego i Witkiewicza, które padają w dziele: „Wartością jest forma. Treść nie tworzy formy [...]. Czysta forma, czysta forma, czysta forma”, co uznać można za motto, które przyświecało twórcom słuchowiska. *Shell Shock* to eksperyment fabularny i formalny, ciekawy dźwiękowo i werbalnie. Warstwa dźwiękowa rozwija fabularnie przyjęte założenia, całość jest wymagającą skupienia i pewnych kompetencji odbiorczych propozycją.

Reżyserka Julia Szymt w spektaklu *Akacje kwitną*, na podstawie tekstów Debory Vogel pod tym samym tytułem, zastanawia się nad językiem współczesnych mediów i ilością negatywnych informacji, które docierają do odbiorców. W słuchowisku monologi połączone zostały z fragmentami audycji radiowych. W niektórych momentach następują po sobie, w innych zostają na siebie nałożone. Imitacja programu radiowego w ramach spektaklu sprawia, iż nie jest związana fabuła charakterystyczna dla spektaklu radiowego, jednak postaci są jasno określone, momentami wręcz przerysowane. Słuchowisko ma charakter dramatyczny, oparty na dialogu. Formalnie za najbardziej interesujące uważam monologi zamieszczone pomiędzy dialogami postaci dziennikarzy radiowej audycji. To w tych, monologowych partiach, zawarte zostały najciekawsze przemyślenia, z kolei to, w jaki sposób kontrastują z farsą imitowanej audycji zmienia wydźwięk spektaklu.

Pudel. Faktomontaż to drugi po *Shell Shock* spektakl według pomysłu Tomasza Platy. Powstał na podstawie tekstów Janusza Korczaka, Ireny Tuwim, Juliana Tuwima i Aleksandra Wata. Inspiracją dla twórców były awangardowe faktomontaże Leona Schillera. Audycja zestawia fonosferę powojennej Łodzi i Warszawy z dźwiękami współczesności.

Pierwsza scena słuchowiska, monolog o śnie, w którym bohater jest pudlem, przywodzi na myśl audycje dla dzieci, dość tautologicznie udźwiękowane. Jednak następujące po sobie różnią się od siebie diametralnie, scenografia dźwiękowa przenosi słuchacza ze współczesnego mieszkania wypełnionego odgłosami komunikatorów i telewizyjnych wiadomości przez dziecięce wyliczanki, kawiarniane rozmowy, stłumione dźwięki rozmów i przekazy medialne aż do partii narracyjnej.

Następna scena prowadzona jest na dwa głosy, młoda i starsza znacznie kobieta snują tę samą opowieść, uzupełniają wzajemnie wątki historii o swojej matce i ich aktorskim życiu. Pomędzy scenami znalazły się kompozycje słowno-muzyczne: dźwiękowe kolaże słów, westchnień, odgłosów sprzętów audio, współczesnej muzyki i dźwięków naturalnych. Stworzony w ten sposób *soundscape*, pejzaż dźwiękowy identyfikuje bohaterów, nadaje im kontekst, zarówno geograficzno-społeczny („bałuckie limfatyczne dzieci z wyostrzonymi twarzyczkami” za Tuwimem), jak i czasowy poprzez wskazanie na współczesność.

Pudel powraca w dalszych scenach słuchowiska, jest pewnym kontrapunktem do innych opowieści. Audycja wykorzystuje zarówno kontrasty, szczególnie następujących po sobie scen, jak i dźwiękowe uzupełnienia tekstu i słów. Ze słuchowiska wyłania się niezwykle zróżnicowany obraz miasta, który łączy zarówno historyczną perspektywę, jak współczesne konteksty.

Pudel. Faktomontaż jest audycją niezwykle oryginalną, zachowuje wysokie walory poznawcze, jak i dostarcza satysfakcji estetycznej poprzez oryginalną konstrukcję i muzykę, a także precyzyjny montaż i odkrycie na nowo literatów lat dwudziestych i trzydziestych.

Sztuka eksperymentalna towarzyszyła twórcom radiowym od początku istnienia tego medium. Bywała determinowana nowościami technologicznymi lub twórczą potrzebą innego sposobu wyrazu. Wszelkie inicjatywy mające na celu pobudzić artystyczną ciekawość i wprowadzić nowe rozwiązania formalne są niezwykle cenne, nawet jeśli w efekcie nie wszystkie realizacje są słuchowiskami eksperymentalnymi. Studio Teatralnych Form Eksperymentalnych i projekty *Nowe słuchowiska* uważam za bardzo wartościowe, bowiem stanowiły próbę poszukiwania nowych form wyrazu i eksplorowania możliwości w ramach teatru wyobraźni. Istotny dla twórców balans pomiędzy eksperymentem a komunikatywnością został zachowany, można nawet odnieść wrażenie, że jest jeszcze przestrzeń eksperymentu formalnego do wykorzystania. Nietrudno zgodzić się z Januszańcem, który uważa, że powinno się znaleźć miejsce na pełną swobodę artystyczną w teatrze fonicznym (Januszaniec 2020), podobnie jak na pełne zwrócenie się ku nowatorskim formom i eksperymentalnym dźwiękom.

Twórcy STFE i *Nowych Słuchowisk* starali się stworzyć platformę, w ramach której takie eksperymentalne formy mogą być realizowane, umożliwiło to również stworzenie przestrzeni do dyskusji na tematy eksperymentów w sztuce dźwiękowej i radiowej. Nie wszystkie audycje STFE wpisują się w ramy słuchowiska eksperymentalnego, tak jak nie wszystkie spektakle *Nowych Słuchowisk II* stanowią innowację formalną; jednak były to wartościowe próby przypomnienia dawnych tekstów, kultowych postaci i zmierzenia się, często młodych twórców, z materią słuchowiskową.

Bibliografia przedmiotu

- Bachura Joanna (2012), *Odstony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
- Bardijewska Sława (1978), *Muza bez legendy. Szkice o polskiej dramaturgii radiowej*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa.
- (2001), *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa.
- Cox Chrisoph (2009), *Sound art and the Sonic Unconscious*, „Organised Sound” 14(1), Cambridge UP, Cambridge.
- Januszaniec Michał (2020), list elektroniczny do autorki z dn. 28.01.2020.
- Kosik Rafał (2007), *Ohyda*, „Science Fiction F&H”, nr 22.
- Kowalska Natalia (2019), *Forma i treść. Polski i zagraniczny feature radiowy oraz jego odmiany gatunkowe*, Wyd. UŁ, Łódź.
- (2020), *Historie eksperymentalne. Szkice o gatunkach radia artystycznego*, Wyd. UŁ, Łódź.
- Łastowiecki Janusz (2016), *Jak opisywać słuchowisko radiowe? Od refleksji międzywojennej do najnowszych ujęć badawczych*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” nr 12/1, s. 11–24.

- Moles Abraham (1966), *Information Theory and Esthetic Perception*, University of Illinois Press, Urbana – Londyn.
- Mukařovský Jan (1970), *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne* [w:] *Wśród znaków i struktur*, PIW, Warszawa.
- Pasiecznik Monika (2017), *Eksperyment jest naszym obowiązkiem. Rozmowa z Michałem Januszańcem*, www.dwutygodnik.com/artykul/7062-eksperyment-jest-naszym-obowiazkiem.html [dostęp: 28.12.2019].
- Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta (2012), *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o sluchowiskach i reportażach radiowych*, Primum Verbum, Łódź.
- Policht Piotr, *Od rejuwującej awangardy do nekropolo. Muzyka w polskiej sztuce*, <https://culture.pl/pl/artykul/od-rejuwujacej-awangardy-do-nekropolo-muzyka-w-polskiej-sztuce> [dostęp: 08.07.2020].
- Rosińska Zofia (2001), *Blaustein. Koncepcja odbioru mediów*, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Shell Shock*, Encyklopedia Teatru Polskiego, www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/71161/shell-shock [dostęp: 30.12.2019].
- Smolarska Zofia (2017), *Studio Teatralnych Form Eksperymentalnych*, www.teatr-pismo.pl/prze-strzenie-teatru/1730/studio-teatralnych-form-eksperymentalnych/ [dostęp: 28.12.2019].
- Wojtak Maria (2004), *Gatunki prasowe*, Wyd. UMCS, Lublin.

Bibliografia podmiotu

- Akacje kwitną* (2018), na podstawie tekstu D. Vogel, reżyseria Julia Szmyt, adaptacja Zuzanna Bojda, muzyka Izabela Smelczyńska, reżyseria dźwięku Agnieszka Szczepańczyk, mastering Bartek Olszewski, wystąpili Dorota Glac, Marta Jalowska, Kamila Worobiej, Angelika Kurowska, Alicja Czerniewicz, Arkadiusz Brykalski.
- Ida Kamińska: jak brzmię?* (2018), reżyseria Jędrzej Piaskowski, dramaturgia Hubert Sulima, muzyka Jan Tomza-Osiecki, wystąpił Sebastian Pawlak.
- Koniec przemocy* (2017), scenariusz i reżyseria Bogna Burska, Magda Mosiewicz, muzyka Adam Witkowski, Maciej Salamon (zespół Nagrobki), wystąpili Klara Bielawka, Marta Malikowska, Tomasz Nosinski.
- Marchwicki* (2017), scenariusz, reżyseria i muzyka Michał Turowski, reżyser dźwięku Andrzej Brzoska, wystąpili Andrzej Mastalerz, Arkadiusz Brykalski, Michał Czachor.
- Mgła zdaje się przychodzić z zewnątrz* (2017), scenariusz i reżyseria Ludomir Franczak, dźwięk Marcin Dymiter, mastering dźwięku Andrzej Brzoska, wystąpili Aleksandra Ślaska, Jan Świdorski, Krzysztof Wakuliński, Irena Jun, Przemysław Stippa, Marta Malikowska, śpiew Aleksandra Klimczak.
- Numer 14* (2018), na podstawie tekstu *Sprawiedliwość* M. Grabowskiej, reżyseria Katarzyna Kalwat, dramaturgia Marta Sokołowska, muzyka Bartosz Dziadosz, wystąpili Jaśmina Polak, Lech Łotocki, Jacek Beler, Sebastian Pawlak.
- Pewnego dnia wszystko to zmieści się w mniejszej torbce* (2017), tekst Tamara Antonijević (w tłumaczeniu Aleksandry Jakubczak), reżyseria Małgorzata Wdowik, oprawa muzyczna Ole Hübner, reżyser dźwięku Andrzej Brzoska, realizacja nagrań Maciej Kubera.
- Próżnia prześwietlona* (2017), scenariusz i reżyseria Lukáš Jiříčka, muzyka Jacek Sienkiewicz, wystąpili Mirosław Zbrojewicz, Klara Bielawka, Antoni Beksiak.

Pudel. Faktomontaż (2018), wg pomysłu Tomasza Platy, realizacja Konstanty Usenko, Karolina Maciejaszek, współpraca Michał Januszaniec, wystąpili Ewa Dałkowska, Arkadiusz Brykałski, Grzegorz Falkowski, Marcin Pempuś, Marta Jałowska, Marcin Pryt, Michalina Sitek, Irena Januszaniec.

Shell Shock (2018), idea Tomasz Plata, reżyseria Tomasz Plata, muzyka Aleksandra Grünholz (We Will Fail).

Stern (2018), reżyseria Agnieszka Jakimiak, muzyka Jakub Ziolek, dramaturgia Mateusz Atman, Agnieszka Jakimiak, mastering Jakub Orłowski, wystąpili Marta Malikowska, Jaśmina Polak.

Zakaz ironii i sarkazmu (2018), tekst Michał Buszewicz, reżyseria Magda Szpecht, opracowanie muzyczne Wojciech Blecharz, wystąpiła Izabela Warykiewicz.
