4.2. Reportaż artystyczny, słuchowisko eksperymentalne i eksperyment radiowy analizowane metodą krytyczną Edmunda Feldmana – *Natalia Kowalska-Elkader*

<https://doi.org/10.18778/8220-429-2.09>

4.2.1. Wprowadzenie

Metoda krytyczna Feldmana zakłada cztery etapy analizy dzieła, każdy kolejny czerpie z ustaleń poprzedzającego go kroku. By możliwie najpełniej oddać założenia metody Feldmana w adaptacji na grunt radiowy, chciałabym przedstawić poszczególne etapy w odniesieniu do różnych form radiowych. Audycjami, które przywołam w niniejszej analizie, są: *Shell Shock*¹ Tomasza Platy, *Coś za każdymi drzwiami*² Joanny Dąbrowskiej-Zadrowskiej i Witolda Zadrowskiego oraz *86400 Seconds Time Zones*³ Chantal Dumas. Celem tego tekstu jest pokazanie w sposób praktyczny, jak można do wybranych form radia artystycznego zastosować proponowane podejście metodologiczne. Pytania badawcze, jakie sobie stawiam, związane są z przekładalnością metody Feldmana na grunt dzieł radiowych oraz efektywnością badania sztuki dźwiękowej i radiowej za pomocą tej metody.

Zestawienie *case studies* różnych form radiowych i opracowanie ich metodą Feldmana pozwala również na ukazanie różnorodności form artystycznych i eksperymentalnych, ich właściwości i zawartości. Co oczywiste, nie jest możliwe zebranie w jakimkolwiek tekście wszystkich reprezentacji radia artystycznego, wybrałam zatem audycje reprezentujące różne gatunki, by na tej podstawie ukazać różnorodność formalną dzieł.

Przed rozpoczęciem analizy przyjrzeć należy się stylom, o których mówił Edmund Burke Feldman (Feldman 1982), twórca analizy krytycznej dzieła artystycznego. W odniesieniu do sztuki radiowej bądź dźwiękowej kluczowe jest rozpoznanie genologiczne i odpowiednie przyporządkowanie audycji do konkretnego gatunku lub jego odmiany. *Coś za każdymi drzwiami* to radiowy reportaż artystyczny, *Shell Shock* jest słuchowiskiem eksperymentalnym, zaś *86400 Seconds Time Zones* można zaklasyfikować jako eksperyment radiowy (Kowalska 2019b). Po zidentyfikowaniu audycji kolejnym krokiem jest zwrócenie się ku porządkom, do których odnieść należy się w tekście:

1) obiektywna dokładność dokumentacji w przypadku dzieł dokumentalnych lub quasi-dokumentalnych, co istotne będzie w przypadku realizacji Dąbrowskiej-Zadrowskiej i Zadrowskiego,

¹ T. Plata, *Shell Shock* (Idea i tekst), Komuna, Warszawa 2018.

² J. Dąbrowska-Zadrowska, W. Zadrowski, *Coś za każdymi drzwiami*, Polskie Radio 1966.

³ Ch. Dumas, *86400 Seconds Time Zones*, Soundproof – ABC Radio 2015.

2) postaciowanie w przypadku dzieł fikcyjnych, które odnieść można zarówno do artystycznego komponentu *Coś za każdymi...*, jak i do słuchowiska *Shell Shock*,

3) formalny porządek: konstrukcja i montaż dzieła, w różnym stopniu wyróżniające się, lecz obecne we wszystkich przywołanych przeze mnie dziełach oraz

4) rodzaj świata przedstawionego: realistyczny bądź fantastyczny, również możliwy do określenia we wszystkich trzech audycjach.

W teorii Feldmana, po przemyśleniu powyższych punktów, dzieło zaczyna kojarzyć się z jednym z nich. W przypadku dzieł radiowych istotne są wszystkie te komponenty, jednak *Shell Shock* najintensywniej korzysta z założeń formalnych i to forma stanowi o jego wyjątkowości, zaś dokładność dokumentacji odgrywa istotną rolę w dwóch pozostałych audycjach.

W pierwszej kolejności chciałabym przyjrzeć się audycji *Coś za każdymi...*, by później przejść kolejno do *Shell Shock* i *86400 Seconds...*

4.2.2. Case study – reportaż artystyczny⁴ *Coś za każdymi drzwiami*

Analizę dzieł należy rozpocząć od ich **opisu** (Feldman 1994a, 1994b, 1995), który zawiera jedynie obiektywne lub aksjologicznie neutralne stwierdzenia dotyczące danej pracy. Elementem najbardziej wyraźnym i dostrzegalnym są postaci. W audycji Dąbrowskiej-Zadrowskiej i Zadrowskiego bohaterami byli: kobieta uratowana z wypadku i świadkowie zdarzenia, 87-latka, która chciałaby dożyć wiosny, matka, która straciła syna, alpinista, młodzi rodzice, były żołnierz i stary zegarmistrz. W dziele pojawia się również narrator, w rolę którego wcielił się Gustaw Holoubek. Wszyscy bohaterowie, z wyłączeniem narratora, są postaciami rzeczywistymi. Narrator jest postacią fikcyjną, nie reprezentuje autorów, którzy pozostają poza dziełem, ani innej realnej osoby. Bohaterowie są anonimowi, w audycji nie padają imiona lub inne szczegóły mogące służyć identyfikacji występujących osób. Tematyka audycji jest eschatologiczna, *Coś za każdymi...* traktuje o sprawach ostatecznych. Narrator został przez autorów nazwany Asmodeuszem, co włącza konteksty biblijne.

Akcja audycji dzieje się w kilku lokalizacjach, każda z nich jest miejscem naturalnym dla bohatera lub związanym z jego opowieścią. Starsza kobieta opowiada o wypadku na stacji kolejowej, a w tle słychać nadjeżdżający pociąg i rozmowy pasażerów. Młodzi rodzice przedstawieni są w rozmównicy telefonicznej, zegarmistrz w swoim zakładzie, a rozpoczęciu opowieści towarzyszą głosy otwieranych drzwi i dzwoneczka zwiastującego pojawienie się klienta.

⁴ Reportaż artystyczny traktuję synonimicznie z pojęciem feature. Zob. Kowalska 2019a.

Osiemdziesiątym siódmym urodzinom bohaterki towarzyszy śpiew *Sto lat*. W audycji nie wykorzystano muzyki, opracowanie dźwiękowe złożone jest z dźwięków naturalnych.

Przestrzeń foniczna w *Coś za każdymi...* różni się w zależności od przywołanej historii. Cała audycja charakteryzuje się zatem przestrzenią zmienną. Posługując się klasyfikacją Sławy Bardijewskiej (2001: 68), dla kobiety, która uniknęła wypadku kolejowego, jest to przestrzeń otwarta: konkretna, tworzona przez dźwięki świata zewnętrznego, w tym wypadku stacji kolejowej. Jednak zegarmistrz przedstawiony zostaje w przestrzeni zamkniętej, wewnętrznej, jest to jego zakład; podobnie jak inni bohaterowie pozostający w swoich mieszkaniach. W zupełnie innej przestrzeni znajduje się natomiast narrator Asmodeusz. Jego obecność charakteryzuje przestrzeń symboliczna, która jest syntetyczna, wieloznaczna, abstrakcyjna, silnie związana z konwencją utworu, powstaje na skutek silnej deformacji rzeczywistości realnej.

Audycja powstała z dwóch rodzajów tworzywa głosowego. Bohaterowie wypowiadają się spontanicznie, naturalnie, nagrania pozyskane zostały metodą reporterską. Natomiast narrator to kreacja aktorska pozostająca w ścisłej relacji z bohaterami rzeczywistymi. Kompozycja utworu jest mozaiką historii połączonych partiami narracyjnymi, wydarzenia nie zostały przedstawione chronologicznie – rzeczywiste sytuacje dzieją się w swoim czasie, a narracja niektóre z opowieści zestawia, sugerując jednoczesność zdarzeń lub to bohaterowie opowiadają je z perspektywy czasu.

Coś za każdymi... to audycja złożona z kilku scenek, w ramach których przedstawieni zostają bohaterowie. Audycję rozpoczyna partia narratora z bezpośrednim zwrotem do słuchacza i zapowiedź opowiedzenia mu pewnych historii. Narrator pyta, które z drzwi otworzyć jako pierwsze, symuluje tym samym dialog z odbiorcą. Pierwszą bohaterką jest sędziwa jubilatka, opowieść poprzedza odgłos otwieranych drzwi i śpiew, a o tym, co dzieje się za drzwiami, informuje narrator. Śpiew milknie, słowa kobiety są jedynym materiałem dźwiękowym.

Niemal każdą z opowieści zapowiada narrator, wciąż zwraca się do słuchacza, między pierwszą a drugą opowieścią mówi: „Milczycie? Pokazałem Wam przecież szczęśliwą rodzinę. [...] Widzicie tamte zniszczone drzwi? To drzwi do sklepiu starego zegarmistrza”. Słowom jego opowieści towarzyszy bicie zegara i dzwonki, podobnie jak w innych opowieściach, scenografia dźwiękowa ograniczona została do dźwięków naturalnych, charakterystycznych dla danego miejsca.

Narrator wprowadza również słuchacza w okoliczności wypadku, z którego mężczyzna uratował starszą kobietę, dynamicznie opisuje jego przebieg, spokojnie puentuje i zadaje słuchaczowi pytanie: „Niestety nie mam wpływu na to, co się teraz wydarzy. To wydarzyło się w przeszłości. [...] O czym teraz myślicie?”. Jest to realizacja funkcji fatycznej, która angażuje słuchacza i podtrzymuje z nim kontakt. Narrator w tym dziele jest ekstradiagetyczny – he-

terodiegetyczny, prowadzona jest narracja najwyższego stopnia. Współczesny Asmodeusz nie był uczestnikiem ani świadkiem wypadku kobiety, podobnie jak nie uczestniczył w konwersacji małżonków w rozmównicy telefonicznej. Audycję kończy partia narracyjna, w której opisane zostają ostatnie drzwi, Asmodeusz nie otwiera ich jednak – za nimi znajduje się przyszłość, której nie zna. Z kolei bohaterowie są narratorami intraautodiegetycznymi, włączeni jako narracje drugiego stopnia do większości opowieści Asmodeusza, opowiadają o swoich przeżyciach.

Audycja pozbawiona jest muzyki, realizacja skupia się na słowie, nie modyfikuje go, nie zniekształca. *Coś za każdymi...* ma charakter artystyczno-dokumentalny, opowieści bohaterów stanowią dokumentalny, reportażowy komponent dzieła, zaś współczesny Asmodeusz jest reprezentacją sfery artystycznej.

Coś za każdymi... to audycja mówiąca o sprawach ostatecznych, które zestawia z radosnymi sytuacjami z życia: urodzinami, narodzinami dzieci. Opowieść zegarmistrza uwypukla znaczenie czasu i motyw przemijania, silnie obecny w dziele. Starość i przemijanie nieczęsto stają się tematem słuchowisk i reportażu radiowych (Pleszkun-Olejniczakowa 2015), niejednokrotnie ich bohaterem jest jednak śmierć, również obecna w przywołanych przeze mnie dziełach.

Audycję rozpoczął zwrot do słuchacza i zapowiedź odkrycia przed nim pokoi, w których mieszczą się historie innych ludzi. Asmodeusz staje się przewodnikiem po „pokojach-życiach”, „pokojach-historiach” bohaterów. Wypowiedzi osób pojawiających się w dziele mają charakter dokumentalny, jednak nie sposób prześledzić dokładność dokumentacji, historie są bowiem nieco symboliczne, poprzez anonimowość bohaterów ukazana jest uniwersalność tych historii.

Brak muzyki w *Coś za każdymi...* uwypukla jej dokumentalny charakter, bohaterom towarzyszą jedynie znane im naturalne dźwięki. Z kolei współczesny Asmodeusz stanowi artystyczną przeciwwagę. Ekstradiegetyczny narrator w *Coś za każdymi...* w pewien sposób wprowadza – zabieg niemożliwy do zastosowania w dziele dokumentalnym – iluzję narratora wszechwiedzącego. Wie, co dzieje się za każdymi z drzwi, podobnie jak zna reakcje słuchaczy.

Joanna Dąbrowska-Zadrowska i Witold Zadrowski to jedni z najciekawszych twórców radiowych lat 60. i 70. XX wieku. W *Coś za każdymi...* postać narratora doskonale łączy w tej audycji przekazywanie informacji z walorami artystycznymi. Asmodeusz jest przewodnikiem słuchacza po tym dziele, wyrazem artystycznego zamysłu twórców. Pomimo dużej zmienności bohaterów i ich różnorodności opowieść jest spójna tematycznie i formalnie. Niełatwa jest tematyka audycji, autorzy wykazali się delikatnością i empatią, uniknęli zachowawczości i trywialności sądów, co wpływa na emocjonalność dzieła. Audycja ta jest ciekawa poznawczo, lecz pokazuje również, że reportaż radiowy lat 60. miał także artystyczną stronę, o czym często badacze, skupieni na społecznych i dokumentalnych egzemplifikacjach, zdają się zapominać.

4.2.3. Case study – słuchowisko eksperymentalne *Shell Shock*

Bohaterami *Shell Shock* są Władysław Strzemiński i Stanisław Ignacy Witkiewicz. Są to naturalnie postaci autentyczne, jednak w audycji przedstawieni zostali „jako kombatanci I wojny światowej, którzy w nowych abstrakcyjnych formach i radykalnych manifestach szukają lekarstwa na pofrontową traumę” (*Shell Shock* Encyklopedia Teatru Polskiego). Bohaterowie wykreowani zostali aktorsko, są oni cytowani w audycji, towarzyszą im również cytaty z futurystów i, chociaż to postaci autentyczne, jest to zsubiektywizowana, alternatywna wizja ich losów. Tematem audycji są zarówno te postaci, jak i ich poglądy, a także alternatywna historia awangardy i wpływ doświadczeń wojennych na sztukę bohaterów audycji.

Przestrzeń w *Shell Shock* jest trudna do określenia. Zbudowana została za pomocą dźwięków abstrakcyjnych, silnie zmodyfikowanych, połączonych z muzyką elektroniczną. Jest to jednocześnie przestrzeń nieokreślona, czyli niekonkretna, abstrakcyjna, uogólniona, najczęściej tworzona jest przez symbole lub słowa, pozbawiona jednoznacznych skojarzeń, lecz nosi również znamiona przestrzeni subiektywnej, wewnętrznej, psychologicznej, może być bowiem częściowym wytworem świadomości postaci, jej wyobraźni lub pamięci, przez co jest niezależna od otoczenia. Dzieło Platy pozbawione jest dźwięków naturalnych.

Shell Shock odchodzi od klasycznej formy słuchowiskowej, fabuła jest nie tylko nielinearna, zostaje właściwie zupełnie rozproszona. Opowieść konstruowana jest poprzez serię haseł, między innymi „Chcemy chwalić pogardę”. Słowa są modyfikowane i urywane, niektóre z fraz zostają powtórzone. Wypowiedzi to jeden z trzech materiałów dźwiękowych wykorzystanych w audycji. W *Shell Shock* pojawia się również wielogłos pozbawiony treści, jest to pozawerbalne, lecz niezupełnie asemantyczne wykorzystanie mowy, stanowi drugi rodzaj materiału dźwiękowego. Trzeci zaś to muzyka włączona pomiędzy wypowiedziami bohaterów. Partie muzyczne są długie, wypełniają pozasłowne przestrzenie i stanowią o charakterze dzieła.

Narracja w słuchowisku jest ekstraautodiegetyczna, a fokalizacja wewnętrzna. Wypowiedzi bohaterów są ich manifestami, apelami, hasłami. Choć przefiltrowane przez perspektywę autorów, mają jednak świadczyć o Strzemińskim i Witkacym, dawać o nich świadectwo.

Jest to utwór na elektronikę i słowo mówione, a opowiedziana w *Shell Shock* historia to jedna z warstw, jednak nie jest ona dominująca. Forma została zupełnie zespolona z treścią, spektakl wypełnia wszelkie założenia słuchowiska eksperymentalnego.

Shell Shock to przedstawienie traumy odbitej w przestrzeni subiektywnej. Z jednej strony ukazana zostaje perspektywa bohaterów, z drugiej jednak została ona przefiltrowana przez wartości i morale autorów.

Istotna zdaje się interpretacja słuchowiska w kontekście tytułu i jego znaczenia. Jak podaje Edgar Jones (Jones 2010), *Shell shock* [pol. „szok pociskowy”]

stał się palącym problemem medycznym i wojskowym na początku I wojny światowej. Termin ten został wymyślony przez samych żołnierzy. Wśród symptomów wyróżniono zmęczenie, drżenie, zagubienie, koszmary senne oraz zaburzenia widzenia i słuchu. Fizyczne objawy przypominają współczesną diagnozę zespołu stresu pourazowego. W słuchowisku również pada definicja, według której „*shell shock* jest wtedy, gdy stanie ci się coś bardzo złego, wybuch albo katastrofa i siedzisz otumaniony, bez ruchu, z martwym wzrokiem, [...] po czymś takim jesteś jak żywy trup”. W tym stanie i próbie poradzenia sobie z nim autorzy widzą inspirację twórczą bohaterów. Sztuka jawi się jako terapia, w ramach której powstają nowe gatunki idealnych sztuk, co ma być sposobem przepracowania szoku pociskowego u Strzezińskiego i Witkacego.

Autorzy zestawili termin ten z prawdopodobieństwem wystąpienia traumy u bohaterów i jej wpływu na ich sztukę. Zaburzenia zmysłów, drżenie czy zmieszanie zdaje się mieć swoje odbicie w strukturze dzieła. Fabuła jest rozproszona, a wypowiedzi urywane. Całość, przynajmniej podczas pierwszego zetknięcia z tego typu formą, może sprawiać wrażenie niejasnej.

Słowa traktowane są jak preparaty (Kowalska 2019b; Kowalska-Elkader 2020). Następuje oderwanie od naturalnego brzmienia i znaczenia słowa, zostają one zmienione, co powoduje odejście od naturalnego, czy też pierwotnego, znaczenia danego materiału fonicznego. Dźwięk nabiera innej treści, zmienia się jego sens i pełnione przezeń funkcje. Leopold Blaustein twierdził, że słowo uczyniło słuchowisko – a później również inne gatunki artystyczne – homocentrycznym (cyt. za: Rosińska 2001: 96), spreparowanie słów zmienia tę perspektywę, stawiając w centrum dźwięk jako taki.

Silne modyfikacje słów sprawiają, że w niektórych partiach hasła przybierają formę libretta do elektronicznych, nieco nawiązujących do *trance*, kompozycji Aleksandry Grünholz, autorki projektu *We Will Fail*. Przywodzi to na myśl stanowisko Bronisława Wiernika, które opublikował w *Antenie* w 1957 roku: „W radiu wszystko jest dźwiękiem. Słowo również [...] Radio jest nowym rodzajem sztuki. Radio to jest dźwięk, [...] Słowo, muzyka, efekt akustyczny, pauza – lub wszystko razem, jako równoprawne elementy” (cyt. za: Błaszczuk 2008: 24).

Forma i treść w *Shell Shock* zostały zrównane, co odzwierciedla w pewien sposób słowa Strzezińskiego i Witkiewicza, które padają w dziele: „Wartością jest forma. Treść nie tworzy formy [...]. Czysta forma, czysta forma, czysta forma”. Można uznać słowa te za motto dzieła.

Shell Shock jest słuchowiskiem powstałym w ramach projektu *Nowe Słuchowiska* Instytutu Teatralnego, jednym z najbardziej zaawansowanych formalnie dzieł cyklu. Spektakl Tomasza Płaty wpisuje się w naturę działań sound artu, sztuki dźwiękowej. Łączy wartości poznawcze i fabularne z estetyką płynącą z formy, artystycznie wartościowe są zabiegi montażowe i relacje pomiędzy zawartością a kształtem. Pozawerbalne wykorzystanie mowy jest dość nietypowe dla teatru radiowego. Forma doskonale odzwierciedla treść i zamysł twórców, co wpływa

na spójność dzieła. Wartości tego słuchowiska widzę w jego eksperymentalnej formie, próbie poszerzenia granic teatru radiowego i wprowadzenia go na grunt sound artu, choć nie sposób odmówić mu również poznawczych funkcji. Słuchowisko *Shell Shock* jest bogato umuzyycznione, w dziele pozostawiono dużo przestrzeni na opracowanie muzyczne. Spektakl jest doświadczeniem estetycznym, artystycznym przeżyciem łączącym walory dźwiękowe i muzyczne.

4.2.4. Case study – eksperyment radiowy *86400 Seconds Time Zones*

Ostatnią audycją jest *86400 Seconds...* Dumas. Audycja opowiada o percepcji czasu i postrzeganiu „teraz”. Autorka zebrała głosy w różnych językach, każdy reprezentujący jedną ze stref czasowych. Słowo mówione jest reprezentacją człowieka, lecz nie konkretnej postaci, w audycji nie zostaje przedstawiony żaden bohater.

Przestrzeń foniczna została zbudowana z głosu ludzkiego, jest to jedyny materiał dźwiękowy w audycji. Jest to przestrzeń nieokreślona i zmienna jednocześnie, ponieważ ilość głosów określa miejsce, którego dotyczy.

Elementy audycji opisane wyżej współlistnieją w ramach jednej struktury i wpływają na siebie w określony sposób. Relacja formy i treści, sposób wykorzystania muzyki czy innych tworzyw dźwiękowych to podstawowe zagadnienia formalne audycji artystycznych.

Eksperyment radiowy *86400 Seconds...* złożony jest z wielu głosów, które liczą w różnych językach. Reprezentują one strefy czasowe, a w zależności od gęstości zaludnienia danej strefy autorka w procesie montażu nakładała na siebie odpowiednio wiele głosów. Głos ludzki jest jedynym tworzywem dźwiękowym 50-minutowej audycji.

86400 Seconds... jest afabularne, akcja nie zostaje zawiązana. Audycja ta została stworzona na dwóch osiach. Pierwsza z nich jest czasowa, prezentowane są strefy czasowe, a głos prowadzi słuchacza przez cały glob. Oś przestrzenna – dośrodkowa – stworzona została poprzez nałożenie odpowiedniej ilości głosów, warstwowe użycie materiału dźwiękowego kreuje plany dźwiękowe i również niesie znaczenie.

Eksperyment radiowy *86400 Seconds...* jest afabularnym, adramatycznym konstruktem formalnym, którego przesłanie formułuje się wyobrazeniowo, wręcz akucyjnje, by posłużyć się terminologią L. Blausteina (Rosińska 2001).

Tytuł odnosi się do liczby sekund w ciągu dnia, z których każda znajduje odzwierciedlenie w audycji. Stanowi to jednocześnie odbicie treści audycji – pewnego rodzaju *mise en abyme* (Pietrzak 2004; Kowalska-Elkader 2020), struktura daje obraz treści.

Oś przestrzenna ukazuje plany i głębię przekazu dźwiękowego. Jest to konstrukcja koncentryczna, która ukazuje, że radio i sztuka dźwiękowa nie wymagają pełnej linearności. W audycji Dumas istotniejsze jest to, co dzieje się jednocześnie niż następujące po sobie zdarzenia słowne, same bowiem słowa nie mają znaczenia.

Eksperymentalne *86400 Seconds*... jest formalnie niezwykle ciekawą audycją, autorka wykazała się dużą precyzją podczas montażu dzieła. Materiałów dźwiękowych w audycji jest niewiele, oparte są na ludzkim głosie. Jednak samych głosów jest bardzo dużo. Siła tej audycji leży w nowatorskim pomyśle, a skrupulatność w odzwierciedleniu stref czasowych ukazała dokładność montażu i spójność konceptu. Zdaje się, iż ideą audycji było formalne opracowanie świata, jego równoczesności, zmienności, jest to dźwiękowa reprezentacja geografii globu. *86400 Seconds*... jest jednocześnie ciekawe poznawczo i nowatorskie formalnie, unikalne, równie dokumentalne, co eksperymentalne. A zestawienie tych cech niewątpliwie wpływa na atrakcyjność jego odbioru.

Audycje, które stanowiły przedmiot analizy zawartej w tym tekście, reprezentują różne gatunki radiowe. Łączy je jednak artystyczna forma oraz dokumentalna poniekąd treść. Silnie związana z rzeczywistością jest treść *Coś za każdymi*..., słuchowisko *Shell Shock* przedstawia alternatywny pogląd na autentycznych bohaterów, z kolei *86400 Seconds*... jednocześnie bezpośrednio i metaforycznie opisuje czas i jego właściwości. W każdym z tych dzieł inaczej zorganizowana została przestrzeń foniczna, inaczej zostali przedstawieni bohaterowie lub nie pojawiali się w ogóle. Ich zestawienie, w formie przyczynkowej i na wybranej jedynie próbce materiału, przedstawiło różnorodność form artystyczno-dokumentalnych i eksperymentalnych.

Literatura

- Bardijewska Sława (2001), *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa.
- Błaszczuk Bolesław (2008), *Eugeniusz Rudnik. Studio Eksperymentalne Polskiego Radia*, album CD, Polskie Radio.
- Feldman Edmund Burke (1982), *Varieties of Visual Experience*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, New Jersey.
- Feldman Edmund Burke (1994a), *Practical Art Criticism*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, New Jersey.
- Feldman Edmund Burke (1994b), *Teaching Art and So On*, National Art Education Association, Reston.
- Feldman Edmund Burke (1995), *Philosophy of Art Education*, Pearson, Nowy Jork.
- Jones Edgar (2010), *Shell Shock at Maghull and the Maudsley: the origins of psychological medicine*, „Journal of the History of Medicine and Allied Sciences”, Vol. 65, Issue 3, s. 368–395.
- Kowalska Natalia (2019a), *Forma i treść. Polski i zagraniczny feature radiowy oraz jego odmiany gatunkowe*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Kowalska Natalia (2019b), *Eksperyment jako gatunek*, „Media Biznes Kultura”, nr 2 (7), s. 41–51.
- Kowalska-Elkader Natalia (2020), *Historie eksperymentalne. Szkice o eksperymentalnych gatunkach radia artystycznego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.

- Pietrzak Przemysław (2004), *Opowiadanie w opowiadaniu. Mise en abyme i narratologia*, [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Z. Mitosek, Universitas, Kraków, s. 187–196.
- Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta (1998), *Wprowadzenie do rozważań o krytyce słuchowskiej*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica”, nr 1, s. 153–174.
- Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta (2015), „*Starość (i śmierć) jest piękna*” – na antenie, [w:] *Medialne reprezentacje kultury. Literatura – teatr – sztuka – religia*, t. 1, red. A. Sugier-Szerega, Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin, s. 53–65.
- Rosińska Zofia (2001), *Blaustein. Koncepcja odbioru mediów*, Prószyński i Ska, Warszawa.
- Shell Shock*, Encyklopedia Teatru Polskiego <http://www.encyklopediateatru.pl/przedstawienie/71161/shell-shock> [dostęp: 30.12.2019].