BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2021 (LIII)
<https://doi.org/10.36770/bp.646>
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

Lech Giemza*

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin, Polska /
/ John Paul II Catholic University of Lublin, Poland
ORCID: 0000-0002-7079-9108

**Różewicz vs. Różewicz, czyli o noweli *Piwo*
Tadeusza Różewicza i jej ekranizacji
w reżyserii Stanisława Różewicza**

Różewicz vs. Różewicz, or on Tadeusz Różewicz's novella *Piwo* [Beer]
and its film adaptation directed by Stanisław Różewicz

Abstract: The author of this article makes a comparative interpretation of Tadeusz Różewicz's novella *Piwo* [Beer] and its film adaptation directed by Stanisław Różewicz. Among other things, the researcher asks the question: to what extent do the differences between the film material and the text material – in this particular case – stem from the specificity of the film language and its autonomy in relation to literature? He believes that this can be explained by the fact that the action of the film takes place only in the station's waiting room; the movement between the inn and the station, undoubtedly justified in the case of the original text, would be for the viewer something illegible and disturbing to the sequence of events. The multi-level linguistic code forcing symbolic readings, so important in Różewicz's prose, seems, however, not to be translatable (at least not in its entirety)

* Lech Giemza – dr hab. prof. KUL, pracownik naukowy Katedry Literatury Polskiej XX i XXI Wieku KUL. Autor m.in. monografii: *Metafory historyczne w polskim eseju współczesnym* (Lublin 2015).

Lech Giemza, *Różewicz vs. Różewicz, czyli o noweli Piwo Tadeusza Różewicza...*

into the language of the image, which enforces a number of other artistic solutions. It seems that the film work here speaks the language of symbols on a different level.

Keywords: Tadeusz Różewicz, Stanisław Różewicz, novella *Piwo*, film adaptation, comparatistics.

Scena wprowadzająca w film *Piwo* Stanisława Różewicza (1965) wygląda znajomo: pociąg przeładowany pasażerami mknie przez łąki i pola (inicjalne ujęcie, poprzedzające tę scenę, pokazuje bohatera siedzącego przy tytułowym piwie). Niektórzy z nich siedzą na dachu, pilnując swych bagaży, inni kurczowo trzymają się poręczy schodów, w pewnym momencie widzimy cały skład dosłownie oblepiony ludźmi. Obraz jest na tyle charakterystyczny, że mamy prawo domyślać się, iż są to przesiedleńcy wyruszający na tak zwane Ziemie Odzyskane po zakończeniu II wojny światowej. Nader podobnie zaczynają się przecież inne, bardziej znane filmy z tego okresu: chociażby sensacyjny *Prawo i pięść* (1965) w reżyserii Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórczewskiego, czy *Nikt nie woła* (1960) w reżyserii Kazimierza Kutza, nakręcony na podstawie powieści Józefa Hena. Pociąg wypełniony chmurą ludzką, z pasażerami obarczonymi całym swym dobytkiem, staje się jawnym sygnałem poruszanej tematyki, od razu dookreślając czasowe i topograficzne realia filmowej fabuły.

Scena, która w perspektywie filmoznawczej sprawia wrażenie sztampowej, traci na oczywistości, gdy uzmysłowimy sobie, że film jest ekraniacją noweli Tadeusza Różewicza o tym samym tytule, z 1955 roku. Jednakże w pierwotnym tekście sceny z pociągiem nie ma, od razu trafiamy do karczmy, w której toczy się rozmowa głównych bohaterów. Różnic między tekstem literackim i filmem jest znacznie więcej, to im będę chciał poświęcić niniejszy artykuł. Jak dobrze wiadomo, Tadeusz Różewicz miał znaczący współudział przy produkcji filmów swego młodszego brata, Stanisława, razem zrealizowali ich dziewięć, wiele z nich wspólnie z przyjacielem – Kornelem Filipowiczem¹. We trzech tworzyli grupę „Miczura-Film”,

¹ Informacje podaję za: B. Hollender, *Tadeusz Różewicz i jego brat Stanisław*, „Rzeczpospolita” 24.04.2014.

choć jak wiadomo i nazwa grupy, i jej formalne ramy miały charakter żartobliwy².

Osnowa anegdotyczna, wspólna filmowi i pierwowzorowi, jest dość wątpliwa, składa się z kilku luźno powiązanych aktów: punktem wyjścia jest spotkanie Henryka z Gustawem w oberży (w filmie – od razu w dworcowej poczekalni), ich rozmowa w pewnym momencie zahacza o przypadkowego gościa siedzącego przy innym stoliku. Następnie Henryk zaczyna opowiadać o swoich życiowych planach, przeszłości, doświadczeniach wojennych, w końcu przywołuje postać matki. Z matką wiąże się szczególnie wstydliwe wspomnienie z okresu okupacji, z którego zwierza się Gustawowi – na jego oczach matka została pobita przez policjantów z Bahnschutzpolizei, bez jakiegokolwiek reakcji z jego strony. Po tym zajściu wraca do domu pijany, by zapaść w sen. We śnie dochodzą do głosu wątki idylliczne, początkowo wolne od koszmaru wojny, później pojawia się marzenie senne, w którym Henryk podcina gardło policjantowi winnemu pobicia matki. Henryk się budzi, widzi przy sobie matkę, która cieszy się, że syn nie stanął w jej obronie – widziała go w trakcie zajścia, bała się o jego życie. Tu wspomnienie się ucina: w końcowej scenie Henryk wyznaje Gustawowi, że to jedno wydarzenie ciąży na jego życiu, po czym wychodzi, by zniknąć „w tłumie podróżnych, w ciemności”³ (s. 98). W filmie znika za dworcowymi drzwiami, Gustaw zostaje sam.

Warstwa fabularna nie jest tu najważniejsza, o sensach decyduje język i symbolika, zwłaszcza tytułowe „piwo”. Dostrzeżmy wpiery jednak, że tematyka wojenna zostaje przedstawiona w specyficzny dla Tadeusza Różewicza (ale i Stanisława) sposób, z perspektywy zwykłego człowieka, pozbawionego heroizmu i powodów do chwały, mierzącego się z faktem, że w godzinie próby nie dorósł do swojej roli. Samoświadomość tego rodzaju jest wewnętrznie wyniszczająca. Henryk w przypiływie szczerości wypowiada słowa: „Przecież po to się żyje, całe życie jest po to, żeby się przygotować. Kiedy przyjdzie chwila, trzeba bronić tych, których kochamy” (s. 98). Zarówno film, jak i nowela traktują o rozdzwieńku między poczuciem powinności, a gorzką świadomością.

² Podaję za: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8304-miczura-adamus-i-raczka.html> [dostęp: 25.10.2021].

³ Wszystkie cytaty z opowiadania podaję za: T. Różewicz, *Piwo*, [w:] tegoż, *Próba rekonstrukcji*, Wrocław 1979.

Lech Giemza, *Różewicz vs. Różewicz, czyli o noweli Piwo Tadeusza Różewicza...*

mością tego, że się jej nie wypełniło. Marek Hendrykowski, pisząc o filmach Stanisława Różewicza, stawia pytanie:

Czy można opisać wojnę i okupację w sposób daleki od propagandowych stereotypów, za to bliski okupacyjnym realiom? Pytanie to tkwi u podstaw dwóch znakomitych nowelowych filmów nakręconych przez Stanisława Różewicza w połowie lat sześćdziesiątych. W roku 1965 reżyser podjął kolejne zawodowe wyzwanie, jakim stała się dla polskich filmowców, zapoczątkowana rok wcześniej, realizacja pierwszych filmów nakręconych na zamówienie telewizji. Tak powstały: najpierw „Piwo”, a następnie „Na melinę”. [...]

Dla jednych „Piwo” (tytuł tyleż banalny, co znaczący; nieodparcie nasuwa się tu potoczna przenośnia „trzeba wypić to piwo”) to film o tchórzostwie i braku charakteru. Dla innych – drażniąca opowieść o okupacji jako czasie próby, w swej gorzkiej wymowie daleka od patosu i bohaterkiej wizji zbiorowego oporu. Dla jeszcze innych – koszmar wojny, w której na co dzień liczyło się przetrwanie, a nie akty odwagi kończące się łatwym do przewidzenia finałem⁴.

Hendrykowski dostrzega kluczową rolę tytułowej metafory, odwołuje się do retorycznych skojarzeń, jednak zaproponowane przez niego interpretacje zdają się nieco uproszczone, a przede wszystkim – pozbawione analitycznego zaplecza. Badacz pomija też fakt, że nowela filmowa jest ekranizacją, warta odnotowania jest natomiast jego uwaga dotycząca recepcji filmu, a w zasadzie jej braku: „O istnieniu tych wartych uwagi filmów wiedzą dziś tylko wytrawni filmografowie i koneserzy naszej sztuki filmowej”⁵.

Równie niewiele miejsca poświęca filmowi Monika Maszewska-Łupniak, odnotowując w monografii poświęconej filmowej twórczości Stanisława Różewicza:

W kolejnych latach Różewicz pozostaje wierny tematyce wojennej, realizując w 1964 roku film *Echo*, a rok później nowelowe filmy *Piwo* i *Na melinę*. *Piwo*, krótki, czarno-biały film telewizyjny z serii „Współczesna nowela polska”, adaptacja opowiadania Tadeusza Różewicza, w lapidarny sposób nakreśla sytuację człowieka

⁴ M. Hendrykowski, *Stanisław Różewicz*, Poznań 1999, s. 57–58.

⁵ Tamże, s. 57.

emocjonalnie okaleczonych przez wojnę: na małej stacji kolejowej młody mężczyzna robi rachunek sumienia, wraca do okupacyjnej przeszłości, gdy będąc świadkiem spoliczkowania matki przez niemieckiego żołnierza, nie stanął w jej obronie⁶.

Tyle o samym filmie, warto zauważyć, że badaczka przywołuje pierwowzór literacki, równocześnie wskazując na film jako na „adaptację”. Umiejscawia interesujący nas obraz w kontekście innych dzieł reżysera z tego samego okresu, zbliżonych tematyką i formą, tym bardziej należy przytoczyć słowa analizujące warsztat reżysera:

Minimalizm akcji, minimalizm warstwy słownej, semantyczna funkcja przestrzeni i wypełniających ją przedmiotów, obrazy jako główne nośniki znaczenia należą do elementów, które uwiarygodniają prawdę o okupacyjnej codzienności i sprzyjają bolesnej intymności wojennych doświadczeń⁷.

Takie są filmy Stanisława Różewicza, ale takie są przecież także opowiadania jego starszego brata – Tadeusza, stonowane, kameralne, skupione na analizie przeżyć wewnętrznych jednostki, ujawniające dramat człowieka, który nie potrafi wyzwolić się z krępujących więzów wojennych wspomnień.

Właśnie z tego powodu, że w obu przypadkach sensy ewokowane są nie w warstwie fabularnej, lecz na poziomie kompozycji, obrazu, często aluzji literackiej (czy właśnie filmowej), tak istotne pozostaje pytanie o drobne z pozoru przesunięcia w noweli filmowej względem oryginału. Jest ich całkiem sporo, odnotujmy te najważniejsze:

- 1) wspomniana scena kolejowa, będąca zarazem komentarzem i uzupełnieniem fabuły filmowej;
- 2) szereg faktów z życia Henryka, o których dowiadujemy się z filmu, a nie ma ich w opowiadaniu;
- 3) scena wydarzeń – w filmie jest to po prostu dworcowa poczekalnia; w opowiadaniu bohaterowie przenoszą się w pewnym momencie z karczmę do poczekalni;

⁶ M. Maszewska-Lupiniak, *Rzeczywistość filmowa Stanisława Różewicza*, Kraków 2009, s. 20.

⁷ Tamże, s. 19.

4) rzecz niezwykle intrygująca – pojawiająca się epizodycznie w filmie barmanka (w tej roli Teresa Lipowska), której nie ma w noweli; co więcej – pojawia się druga barmanka we wspomnieniach czasu wojny (w tej roli Teresa Szmigielówna), i nie da się ukryć, że obie postaci mocno ze sobą kontrastują.

Należy zapytać, na ile różnice między materiałem filmowym i tekstowym – w tym konkretnym wypadku – biorą się ze specyfiki języka filmowego i jego autonomiczności w stosunku do literatury. Sądzę, że tym można tłumaczyć fakt, że akcja filmu rozgrywa się tylko na dworcowej poczekalni; ruch pomiędzy oberżą a stacją⁸, uzasadniony niewątpliwie w wypadku pierwotnego tekstu, dla widza byłby czymś nieczytelnym i naruszającym sekwencję wydarzeń. Henryk i Gustaw tkwią nieporuszenie przy stoliku aż do ostatniej sceny, gdy Henryk wstaje i niknie za drzwiami. Wielopoziomowy kod językowy, zmuszający do symbolicznych odczytań, tak ważny w prozie Różewicza, zdaje się jednak nieprzekładalny (przynajmniej nie w całości) na język obrazu, co wymusza szereg innych rozwiązań artystycznych.

Podobnie rzecz się ma z szeregiem faktów z przeszłości bohaterów, o których dowiadujemy się z ich konwersacji. W noweli mowa jest tylko o tym, że Henryk chodził na „jakiś wydział filozoficzny”, w filmie ten wątek zostaje mocno rozbudowany o konkretne wspomnienie dotyczące lektury *Traktatu o naturze ludzkiej* Davida Hume’a. Henryk daje dość obszerną wykładnię myśli angielskiego filozofa i przekłada ją na własne doświadczenie. Równie szczegółowo (jak na tak krótki film) bohaterowie wspominają czasy leśnej partyzantki i kolację na melinie: „akurat było świniobicie, świeża kiełbasa, salceson, bimber, po którym «Grom» zeszywniał”. Tego też w pierwowzorze nie znajdziemy. Można więc uznać, że zarówno rzeczywistość historyczna, jak i biografie obu bohaterów: Henryka i Gustawa, ulegają konkretyzacji, tracąc równocześnie na pewnej umowności i figuratywności. Wydaje się jednak, że dzieło filmowe przemawia tu językiem symboli na innym poziomie.

⁸ Zauważmy, że krótki opis przejścia z karczmy do poczekalni gra bogactwem różnych odcieni znaczeniowych: „Brnęliśmy wpływ przez kałuże, aż woda sikała na boki. Dokoła rozpościerała się ślepa noc, spływająca strugami zimnego, jesiennego deszczu. Okna domów wyglądały jak szklanki mętnej herbaty wstawione w ciemność” (s. 94). Równie znaczące jest wejście bohaterów do poczekalni, jeśli zestawimy je z wejściem do oberży: w pierwszym epizodzie to Henryk „wpakował mnie do wnętrza wielkiej, mrocznej oberży” w drugim – „Drzwi obrotowe wrzuciły nas do wnętrza dusznej poczekalni dworcowej”.

Dochodzimy do kwestii zasadniczej: treścią zarówno noweli, jak i filmu jest nieusuwalne napięcie między idealnym wyobrażeniem samego siebie a rzeczywistością, nijaką, smutną i skarłatą do wymiaru materialnego. Nieosiągany poziom idei wykreślany jest przez czytelną tradycję romantyczną: w tekście wyznaczają ją między innymi imiona obu bohaterów, o wyraźnej proveniencji literackiej, ale też zakres marzeń Henryka, w filmie – wysniony „biały domek” do złudzenia przypomina dworek szlachecki, marzeniom sennym towarzyszy też muzyka romantyczna. Dodajmy, że Henryk jest świadom swej życiowej klęski, lecz tę świadomość od siebie odpycha. W pewnym momencie przyznaje: „Chcę dogonić, co ja właściwie gonię?” (s. 94), ale odpowiedzi już nie słyszymy, pozostaje w sferze niedopowiedzeń i domysłów. Jak zauważa Janusz Waligóra:

Henryk, mimo że okupacja stosunkowo dawno się skończyła, nosi ciężar winy, jaką popełnił, nie pomagając bitej przez Niemców matce i wciąż w myślach powraca do minionych zdarzeń, tkwi w potrzasku obsesyjnej świadomości niesprostania nakazom chwili. *Piwo* podejmuje problematykę tak cennej dla pokolenia wojennego etyki Conradowskiej, uzmysławiając, że w obliczu zagrożenia, pod wpływem paraliżującego strachu o własne życie, jednostki często nie stać na heroiczny czyn. „Bohater” pogrąża się w ciemność, całkowicie samotny, bez wiary w możliwość rehabilitacji własnego sumienia⁹.

Możemy powiedzieć więcej: dla Henryka wojna się nie skończyła, wciąż trwa w nim, została tylko zinterioryzowana, wyniszczając go od środka. Jesteśmy świadkami jego znikania, „pogrążanie się w ciemność”, o którym pisze Waligóra, to nie metafora, trauma unicestwienia powoli bohatera. On sam mówi: „wszystko rozlatuje mi się w palcach, ani rusz złożysz” (s. 93), dając tym samym świadectwo rozpadu, który staje się jego udziałem.

Myślę, że opowiadanie dużo precyzyjniej niż film opisuje pewien proces. Nowela filmowa skupia się raczej na psychice głównego bohatera. Tymczasem w tekście dramat udręczonej osobowości rozgrywa się między dwoma zdaniem, które dopiero zestawione ze sobą – zaczynają znaczyć więcej. Na początku czytamy: „Henryk machnął kilka razy ręką, jakby tym ostrym

⁹ J. Waligóra, *Proza Tadeusza Różewicza*, Kraków 2006, s. 57.

ruchem nie tylko chciał rozpedzić mdłe opary, ale przeciąć wszystkie nici, które nas łączyły z resztą sali” (s. 92), ostatnie zaś zdanie brzmi dokładnie tak: „Widziałem przez okno, jak szedł wzdłuż pociągu, wreszcie zniknął w tłumie podróżnych, w ciemności” (s. 98).

Jesteśmy więc świadkami klęski Hamleta-Henryka, klęski kogoś, kto chce się odciąć od społeczeństwa po klęsce. Otaczający go ludzie to „porozwalani nieliczni goście”, którzy „oddalili się od nas i rozmazali w dymie” (s. 92) – nagromadzone słownictwo każe nam widzieć w opisywanej grupie społeczność pozbawioną sił vitalnych, to raczej manekiny... Dotyczy to także gościa siedzącego naprzeciwko Henryka i Gustawa: „Nagle potoczył się do mnie grubas z czerwonym karkiem i wyczeknął prośbę o ogień” (s. 92). Równie nierealny jest kelner, który „wypłynął z obłoku dymu i ustawiał na stoliku szklanki” (s. 92). Różewicz opisuje tę scenę niezwykle oszczędnie, lecz uzyskuje efekt jakiejś wstrząsającej martwoty. W filmie galeria postaci jest zdecydowanie rozbudowana, pozostajemy jednak z wrażeniem, że są to ludzie zatrzymani w swym istnieniu, oczekujący na coś, co nigdy się nie wydarzy. Większość pasażerów ma spuszczone oczy lub wpatruje się w dal, tkwią w bezruchu, skonstrastowani z optymistycznymi w wymowie propagandowymi plakatami. Ruchy są mechaniczne, bez wyrazu, niektórzy drzemią, zakrywając twarze. Marazm jest wszechobecny.

Zabiegiem mocno kontrastującym w filmie z opowiadaniem jest wyraźny akcent położony na rolę barmanki – pojawia się ona na początku i na końcu filmu, nie wypowiada żadnej kwestii, lecz kamera poświęca jej zaskakująco dużo uwagi, co więcej – jest jeszcze druga barmanka, która ożywa we wspomnieniach z traumatycznej sytuacji z matką. I to właśnie ta druga osoba odpowiada zapewne „kelnerce” z tekstu, przedstawionej jednak nieco inaczej: „Siedzę sobie przy piwie i rozglądam się po sali, kelnerka nie zwraca na mnie uwagi, jest ładna, ma czerwone, szerokie usta” (s. 97) – Henryk opowiada nie o realnej sytuacji, lecz o alternatywnym rozegraniu tej samej sytuacji w swej wyobraźni, gdzie stawia sam siebie w pozycji bohatera, który broni własnej matki: „a potem strzały rewolwerowe, krzyk, krew i bohaterski odwrót. No, a z boku jeszcze twarz kelnerki, szerokie, czerwone usta i zdumione oczy” (s. 97). W swej opowieści, w swych dziecinnych wynurzeniach o lepszej wersji samego siebie, jest miejsce na zdumienie w oczach kobiety, która jeszcze przed chwilą pozostawała obojętna. Wyraźnie zaakcentowana atrakcyjność

owej bohaterki nie pozostaje tu bez znaczenia. Odpowiadająca jej w filmie postać pojawia się dosłownie na kilka sekund, tylko po to, by jednemu z podróżnych podać piwo.

Barmanka, o której nie ma mowy w opowiadaniu, pojawiająca się w realiach powojennych, zachowuje się w sposób znaczący: nie da się ukryć, że spowolnione, „kocie” ruchy, poprawianie włosów wyreżyserowanym gestem, wreszcie eksponowanie nieco odsłoniętego biustu i przeciągłe spojrzenia połączone z tajemniczym uśmieszkiem – mają w sobie coś świadomie wyzywającego, w dodatku w sposób zwulgaryzowany. Wydaje się, że bardzo śmiałe spojrzenia z początku filmu przeznaczone są dla Henryka, który również spogląda w stronę kontuaru. W scenie finalnej uwaga barmanki jest już skupiona na innym, anonimowym mężczyźnie, odwróconym do nas plecami. Druga barmanka, wydobyta ze wspomnień, ma w swym zachowaniu coś stonowanego i czystego, co kontrastuje z otoczeniem. Jeśli przyciąga uwagę, to nie prowokacyjnym zachowaniem, lecz wdziękiem. W tych dwu figuratywnych postaciach zderzone zostają wspomnienia ze zdegradowaną teraźniejszością.

Przy wszystkich różnicach nadrzędna dla sensów zarówno filmu, jak i noweli, pozostaje metafora piwa – tytuł pozostaje niezmieniony, piwo jest wszechobecne i w powracającej przeszłości, i w bieżących wydarzeniach, które obejmuje akcja w obu wypadkach. W opowiadaniu widzimy bohatera „żłopiącego któryś tam kufel piwa”, pijąc piwo można „siedzieć [...] i przyglądać się”, można też schować się „do kącika i [...] dalej pić to piwo”. Piwo jest synonimem życia zastępczego, ucieczki przed odpowiedzialnością, trwania w bylejakości. Tak samo jak poczekalnia, w której spotykają się bohaterowie, oddaje stan zawieszenia, egzystencji bez określonego celu. Niewiele jest w naszej literaturze „piwnych” akcentów, być może dlatego tym wyraźniej głębokim echem powraca postać radcy Węgrowicza z inicjalnej sceny z *Lalki*, który poddając zjadliwej krytyce działalność Wokulskiego, bez zmrużenia okiem sięga po kolejne „buteleczki” piwa, kończąc na ósmej. Przywołuję ten – być może nieco przypadkowy – kontekst, gdyż dzięki niemu tym lepiej widać, że zarówno u Różewicza (Tadeusza), jak i Różewicza (Stanisława) piwo zdaje się czymś więcej niż tylko pretekstem, by uchylić się przed odpowiedzialnością. Pijąc piwo, można w jakimś sensie stać się niewidzialnym – w tak krótkim opowiadaniu „niewidzialność” pojawia się aż dwukrotnie! „Jak tu siedzisz, przy tym stoliku, to dobrze widzisz te drzwi, a sam jesteś niewidzialny,

Lech Giemza, *Różewicz vs. Różewicz, czyli o noweli Piwo Tadeusza Różewicza...*

możesz sobie tu siedzieć i pić piwo” – mówi w pewnym momencie Henryk do Gustawa. I drugi raz, już w opowiedzianym śnie:

Byłem młodszym asystentem jakiegoś profesora chemika i chodziłem w okularach, właśnie dokonałem wynalazku, wynalazłem płyn, który czyni niewidzialnym. Zaraz po wynalazku wyjechałem do nas, do naszego miasteczka, i zacząłem swoją działalność jako niewidzialny. Poderżnąłem brzytwą gardło Bahnschutzowi Błademu i jego kochance... (s. 98).

Być niewidzialnym to być bezpiecznym, ukrytym przed oczami tych, którzy są przeciwko nam. Ale stać się niewidzialnym to przestać istnieć, również dla najbliższych i kochanych, dlatego to marzenie jest tak niebezpieczne. I dlatego Henryk ostatecznie musi zniknąć „w tłumie podróżnych, w ciemności”, gdyż sam sobie zgotował taki los.

Bibliografia

- Hendrykowski M., *Stanisław Różewicz*, Poznań 1999.
- Hollender B., *Tadeusz Różewicz i jego brat Stanisław*, „Rzeczpospolita” 24.04.2014.
- Maszevska-Łupiniak M., *Rzeczywistość filmowa Stanisława Różewicza*, Kraków 2009.
- Różewicz T., *Piwo*, [w:] tegoż, *Próba rekonstrukcji*, Wrocław 1979.
- Waligóra J., *Proza Tadeusza Różewicza*, Kraków 2006.