

Barbara Zwolińska

Uniwersytet Gdański

ZE SREBRNEGO EKRANU DO LITERATURY I RADIA. O SZTUCE (I SŁUCHOWISKU) PODRÓŻ NA KSIĘŻYC MONIKI MILEWSKIEJ

Wydawać by się mogło, że nic łącząca kino nieme i radio jest niezwykle wątła czy wręcz nie istnieje. Cóż bowiem może spajać gatunek sztuki wizualnej i audialnej, bo taka opozycja rysuje się w przypadku filmu, który u swych początków pozostawał tylko ruchomym obrazem, oraz audycji radiowej, w tym słuchowiska, które z kolei opierają się na dźwięku, obrazy zaś przez nie tworzone mogą zaistnieć jedynie w wyobraźni odbiorcy?¹ A jednak, jak pokazuje gdańska pisarka, Monika Milewska, w Teatrze Wyobraźni wszystko jest możliwe. Krecyjna siła słowa mówionego, sugestywność dźwięków otoczenia oraz muzyki, ale też ciszy, czyli tego elementu, który spaja kino nieme i radio – wszystkie te czynniki, harmonijnie skomponowane, zdolne są przenieść słuchacza w dawny, zanurzony w woni naftaliny, świat kina niemego, co więcej – zrekonstruować w warstwie dźwiękowej historię jego narodzin, wraz z portretami założycieli, ojców kina: Ludwika Lumière'a i Georges'a Méliésa.

To właśnie na dialogu tych dwóch postaci wspiera się fabuła sztuki, przeniesionej na antenę radiową², zaprezentowanej i nagrodzonej na jubileuszowych sopockich Dwóch Teatrach, które w czerwcu 2015 roku obchodziły swoje piętnaste urodziny³. Co istotne – dialog ten, oprócz funkcji poznawczo-retrospektywnej, prezentującej barwnie i skomplikowane narodziny sztuki filmowej⁴, spełnia też funkcję polemiczną, zderzając ze sobą dwie odmienne koncepcje sztuki, ujawniające się w poglądach interlokutorów,

1 Na ten przewrotny pomysł słuchowiska o kinie niemym zwracano uwagę w recenzjach. Zob. np. A. Jazgarska, *Georges Méliés w „teatrze wyobraźni”*, <http://teatralny.pl/rozmowy/georges-melies-w-teatrze-wyobrazni,226.html> [dostęp: 1.01.2018].

2 Premiera radiowa sztuki odbyła się 5 kwietnia 2014 r. na antenie Dwójki, w reżyserii Anny Wieczur-Bluszcz i realizacji akustycznej Macieja Kubery.

3 Sztuka Moniki Milewskiej otrzymała Grand Prix festiwalu, tj. pierwsze miejsce w kategorii zaprezentowanych w 2015 r. słuchowisk radiowych.

4 Ten aspekt sztuki podkreśla Joanna Olczakówna, wskazując na jej walory edukacyjne i zaznaczając, że „z powodzeniem można ją traktować jako doskonałą, pogłębioną lekcję na temat początków kina” (omówienie sztuki na stronie Agencji Dramatu i Teatru ADiT, <http://adit.art.pl/sztuki/podroz-na-ksiezyc> [dostęp: 1.01.2018]).

których wprawdzie łączy pasja filmowa, jednakże odmiennie realizowana⁵. Ludwik Lumière, wynalazca kinematografu, konstruktor kamery i producent pierwszych filmów krótkometrażowych, jest realistą opowiadającym się za kinem odbijającym rzeczywistość, a tym samym upatrującym istotę sztuki filmowej w rejestrowaniu i odtwarzaniu świata. Jego stosunek do wynalazków kinowych, swoich dzieci, jak je nazywa Méliés, jest chłodny, czy wręcz surowy, wyraźnie kontrastując z pełną emocji i entuzjazmu postawą maga filmu, za jakiego uważany był twórca *Podróży na Księżyc*⁶.

Nieprzypadkowo ten króciutki, zaledwie czternastominutowy, film przygodowy znalazł się w tytule sztuki Moniki Milewskiej. Uważany jest bowiem za pierwsze filmowe dzieło science fiction, gatunku niezwykle popularnego do dziś. Ale też dzieło oddające istotę pojmowania sztuki filmowej przez Méliésa, diametralnie odmienną od poglądu jego rozmówcy, Ludwika Lumière'a. Méliés jest miłośnikiem kina kreatywnego, będącego odbiciem wyobraźni, stwarzającego świat niekoniecznie tożsamy z tym oglądanym okiem racjonalisty i empiryka. Co więcej, jest on przekonany, że kino nigdy nie odda prawdziwego życia, przekornie pokazując deformacje i udawanie, owo krygowanie się przed kamerą, na jakie narażony jest nawet prosty człowiek, grający sam siebie. Jest to przykład przypadkowego „aktora”, kelnera podającego piwo, który w oku kamery przestaje zachowywać się naturalnie, podlegając specyficznej presji kamery, do podobnych „zniekształceń” prowadzą zaś wszelkiego rodzaju reality show, oparte na śledzeniu rzekomo naturalnych reakcji ludzkich przez „oko wielkiego brata”⁷.

5 Jak określiła autorka: „Utwór jest próbą zderzenia dwóch postaw: racjonalizmu wynalazcy i idealizmu artysty. Mówi też o nadziei na nieśmiertelność, jaką daje nam sztuka”, M. Milewska, *Moja podróż na księżyc*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2017, nr 1 (39), s. 202.

6 *Podróż na Księżyc* (fr. *Le Voyage dans la Lune*) to francuski niemy film science fiction stworzony w 1902 r. przez Georges'a Méliésa. Film opowiada o podróży grupy uczonych na Księżyc. Zostają oni wystrzeleni z ogromnej armaty, trafiając na powierzchnię ziemskiego satelity, a dokładniej w jego oko. Mieszkańcy Księżyca biorą podróżników w niewolę, jednak istnieje łatwy sposób ich unieszkodliwienia – należy dotknąć ich parasolem. Film powstał na podstawie powieści *Z Ziemi na Księżyc* Juliusza Verne'a oraz *Pierwsi ludzie na księżycu* H.G. Wellsa. Cieszył się ogromnym powodzeniem, był wyświetlany we Francji i USA, a Méliés zdobył dzięki niemu międzynarodową sławę. Sceny z filmu zostały wykorzystane w dwóch teledyskach: *Tonight, Tonight* grupy The Smashing Pumpkins oraz *Heaven for Everyone* grupy Queen. Informacje pochodzą z Wikipedii: hasło na [https://pl.wikipedia.org/wiki/Podróż_na_Księżyc](https://pl.wikipedia.org/wiki/Podr%C3%B3%C5%B7_na_Ksi%C4%99%C5%B9c) [dostęp: 31.12.2017]. Por. również omówienie filmu w: J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. 1: 1895-1918, Warszawa 1955.

7 Jednym z najpopularniejszych współczesnych programów telewizyjnych tego typu był *Big Brother* (*Wielki Brat*), wymyślony w 1997 r. w Holandii i wyemitowany tam dwa lata później. Polskie edycje, prezentowane w latach 2001-2002 na antenie TVN, później zaś po przerwie w latach 2007-2008 w TV4, cieszyły się ogromną popularnością, wpisując się w naturalne ludzkie skłonności do podglądania cudzego życia. Idea programu nie wyczerpywała się na biernym, voyerystycznym spojrzeniu widza, lecz angażowała go aktywnie w tym sensie, że mógł on wpływać na losy grających w programie uczestników (dalszy ich udział lub wykluczenie). *Big Brother* był drugim, po *Agencji*, tego rodzaju reality show w polskiej telewizji. Jego specyfiką było to, że uczestnikami biorącymi w nim udział nie byli profesjonalni aktorzy, lecz zwyczajni ludzie, których zadaniem było odgrywanie codziennego życia, prezentowanie zachowań i relacji z innymi w sposób jak najbardziej zbliżony do rzeczywisto-

Méliés więc, w przeciwieństwie do Lumière'a, daleki jest od używania kamery jako rejestratora rzeczywistości, w sztuce upatrując jedyną bezpieczną drogę ucieczki przed życiem. Jeśli pasję wynalazcy Lumière'a podsycalo pragnienie utrwalenia dynamiki życia, a więc dążenie do uzupełnienia braków statycznej fotografii o ruch, Méliésowi chodziło o zaprezentowanie dynamiki wyobraźni, która nie zna granic. Jak zwierza się po trzydziestu latach podczas przypadkowego spotkania z Lumière'em w dworcowym sklepiku w Paryżu, w którym sprzedaje dziecięce zabawki⁸, pragnął dzielić się z kinową publicznością swoimi snami. Ponieważ on, w odróżnieniu od Lumière'a, który twierdził, że nigdy nic mu się nie śni, żył jakby w dwóch światach: tym zwyczajnym, codziennym i tym onirycznym, wypełnionym barwnymi fabułami, w których nie brakowało czarodziejskich transformacji. W świecie wypełnionym też obrazami, jak ten z przyglądającym się mu księżycem, świecącym na niebie niczym dojrzła brzoskwinia.

Tak jak to przedwzględne spotkanie, tak równie przypadkowe było pierwsze zetknięcie się obydwu bohaterów, których połączyła filmowa pasja. Méliés, ów mag i bulwarowy czarodziej o dziecięcej wyobraźni⁹, uległ magii kina podczas pokazu filmu, na którym pędząca lokomotywa tak przeraziła zgromadzonych widzów, że ci o słabszych nerwach w pośpiechu opuszczali kino¹⁰. Dla Méliésa utrwalenie ruchu na taśmie celuloidowej oznaczało zwycięstwo nad śmiercią, zapoczątkowało tym samym fascynującą przygodę wyobraźni, której wytwory zyskiwały szansę, by wyrwać się z ograniczeń jednorazowości i jednostkowości. Kino stało się krainą marzeń i snów, źródłem dzielonych z innymi fantazji, urzekających swą dynamiką i barwnością, a tę ostatnią możliwość otwierał

ści i naturalny, co oczywiście w świetle zamontowanych wszędzie kamer nie było możliwe. Niemniej jednak program wzbudzał wielkie emocje, widzowie identyfikowali się z jego bohaterami bądź zdecydowanie odcinali się od ich zachowań. Nazwa programu została zapożyczona od imienia jednego z bohaterów antyutopii George'a Orwella *Rok 1984*, prezentującej obraz państwa totalitarnego, w którym Wielki Brat kontrolował życie mieszkańców. Więcej na ten temat zob. https://pl.wikipedia.org/wiki/Big_Brother (Polska) [dostęp: 27.08.2018].

8 W rzeczywistości jednak Méliés taki sklepik prowadził nie na dworcu paryskim, lecz na dworcu Montparnasse, ale jak wyjaśniła autorka sztuki, jej pragnieniem było wysłanie Lumière'a na święta do rodzinnego Lyonu, do którego odjeżdżał pociąg z paryskiego dworca Gare de Lyon. Zob. jej wyjaśnienie w przypisie 10 w: *Moja podróż na księżyc*, s. 207.

9 Co ciekawe, taki był pierwotnie tytuł sztuki Milewskiej, wysłanej przez nią do „Dialogu”, rzetelnie i życzliwie omówionej przez Jacka Sieradzkiego, który w zakończeniu swojej recenzji napisał: „Zadziwiająca jest ta miniaturka, na poły scena z podręcznika historii filmu, na poły alegoryczna przypowieść o istocie sztuki i roli, jaką spełnia w niej wyobraźnia”, J. Sieradzki, *Sztuki przeczytane: Monika Milewska*, „Mag”, „Dialog” 2006, nr 7, s. 195.

10 W 1895 r. bracia August i Ludwik Lumière skonstruowali i opatentowali kinematograf (choć de facto nie oni byli wynalazcami tego urządzenia, lecz fotograf z Leszna, Ottomar Anschütz, który wyprzedził ich o dziewięć lat, a patent na pleograf uzyskał też rok przed nimi Polak, Kazimierz Prószyński) i 28 grudnia tego samego roku w Salonie Indyjskim przy bulwarze Kapucynów w Paryżu zorganizowali swoją pierwszą publiczną projekcję filmu (nosił on tytuł *Wyjście robotników z fabryki*), obejrzało go 35 osób. Pierwsze filmy braci Lumière były migawkami z życia, pierwszą fabułą zawarli zaś w obrazie pt. *Polewacz polany*. Zob. informacje w Wikipedii: https://pl.wikipedia.org/wiki/Bracia_Lumiere [dostęp: 31.12.2017].

film kolorowy, w pierw barwiony ręcznie, z czasem zastąpiony barwnym celuloidem. Méliés wiedział, że nie chce być szewcem, jak jego ojciec, wolał całe dnie spędzać w teatrzykach, podpatrywać magiczne sztuczki, myśleć o tym, jak wyczarować swoje sny i zaprosić do nich innych ludzi. Dla realizacji tego celu nie wahał się poświęcić części przypadającego po ojcu majątku, by odkupić teatr iluzji. Jego życie, mimo klęsk i upadków, było barwne, przepełnione pasją, w odróżnieniu od racjonalnego Lumière'a, w którego życiu, jak sam podsumuje, nic ciekawego się nie działo. Nic dziwnego zatem, że to wspomnienia Méliésa zdominowały dialog dwóch postaci sztuki (i słuchowiska) Milewskiej. Dla Lumière'a filmowe epizody to zamknięta przeszłość, Méliés przeciwnie, wciąż nią żyje, wskrzesza ją na nowo w emocjonującej opowieści, mówiąc choćby o tym, w jaki sposób wpadł na pomysł swoich magicznych transformacji, w których się specjalizował. Przypadkowe zacięcie kamery spowodowało, że mężczyzna zamienił się w kobietę, a omnibus w karawan. Tym samym to, co Lumière uznał za techniczną usterkę, Méliés ocenił jako zrzędzenie losu.

Siedemdziesięcioletni Méliés, po mistrzowsku zagrany w sztuce Milewskiej przez Jana Englerta, jak się wydaje, nie zmienił się przez lata, które upłynęły od pierwszego spotkania z Lumière'em. Pozostał on niepoprawnym marzycielem, odrzucającym rozsądną propozycję ojca kina, zamożnego producenta i sprzedawcy artykułów fotograficznych, zamiast intratnego stanowiska, prosząc go o pomoc w nagraniu ostatniego filmu¹¹. Ludwik Lumière, w którego postać równie doskonale wcielił się Jerzy Radziwiłłowicz¹², przystaje na specyficzny zakład, przekonany, że pomysł dawnego przyjaciela w niczym go nie zaskoczy, ani tym bardziej nie oczaruje. Doskonale widzi on, że ten dworcowy sprzedawca nie wyszedł z przeszłości i z dawnych marzeń, że zachował duszę dziecka, przejawiającą się choćby w pasji, z jaką oferuje oryginalne zabawki, przynoszące dzieciom radość. Być może zabawki jego pomysłu i konstrukcji, takie jak osobliwa gilotyna, ścinająca głowę lalce, czego efektem jest rozchodzący się piękny zapach, czy model małej kamery nie na sprzedaż, co jest nawiązaniem do tego magicznego przedmiotu, pożądanego przez Méliésa, którego przed laty odmówił mu Lumière'owi. Są to zabawki oferowane zdążającemu na Wigilię Lumière'owi, który jednak nie zdecyduje się na lalkę-flakonik perfum, okazjny komplet ołowianych żołnierzyków, ani pomysłowy model rakiety międzyplanetarnej z odręczną (fałszywą!) mapą księżyca, sporządzoną na poczekaniu przez sprzedawcę, czy też na mały teatrzyk, wymagający jednak ogrom-

11 Méliés wyjaśnia, że nie czułby się dobrze w roli kierującego sprzedażą materiałów fotograficznych w ekskluzywnym sklepie Lumière'a, przedkłada nad to stanowisko swój zimny i obskurny sklepik z zabawkami, bo te przynoszą radość dzieciom, ponadto w tym właśnie miejscu może się poczuć niczym widz, obserwujący ludzi: kupujących, spieszących się pasażerów, czasem też wysłuchać opowiadanych przez nich historii.

12 Jak przyznała autorka sztuki, była to jej wymarzona obsada, choć początkowo sądziła, że są aktorzy za młodzi do tych ról. Zob. na ten temat M. Milewska, *Moja podróż na księżyc*, s. 207-208.

nej kreatywności, by móc wyobrazić sobie wszystkie przemiany, wyczarowane z kilku zaledwie elementów.

Już ta początkowa scenka rozmowy dwóch starszych panów w zimowych płaszczach i staromodnych kapeluszach (przyodzianych w nie z powodu zimna panującego w sklepiku), rozmowy dotyczącej dziecięcych zabawek, ma głębszy sens: ukazuje różnice w ich podejściu do rzeczywistości. Méliés potrafi o sprzedawanych zabawkach opowiadać z pasją i entuzjazmem, niczym małe dziecko zachwyca się magiczną latarnią, która Lumière'owi wydaje się anachronizmem, niezdolnym zainteresować nowe pokolenie, chociażby jego wnuki. Świat poszedł z postępem, również w branży zabawkowej, czego Méliés zdaje się nie dostrzegać. Ale też konfrontacja poglądów obu panów właśnie w sklepie z zabawkami jest świetną okazją do zaprezentowania momentu ich rozpoznania, chwytu doskonale sprawdzającego się na scenie. To, że Méliés nadal „przechadza się po księżycu”, że nie pożegnał się z dawnymi snami i fantazjami, widać nie tylko w propozycji zakładu, ale i w przekonaniu, iż nadal warto marzyć, wbrew rzeczywistości, która nie szczędzi człowiekowi rozczarowań i brutalnych zdarzeń, jak to związane z epizodem „niewoli” u Pathé'go, nowego właściciela kina, zmuszającego zatrudnionego u niego Maga, czarodzieja ekranu, do obniżenia lotu sztuki, czy wreszcie takich zdarzeń, jak bankructwo skutkujące utratą majątku, w tym oddaniem ukochanych, gromadzonych latami, taśm filmowych zbieraczowi złomu, który z ich sprzedaży uzyskał aż dziesięć flaszek trunku, a starczyło mu również na dobrą kolację¹³.

13 Źródło internetowe podaje inną wersję przypadku filmowych taśm, w geście rozpaczy i rezygnacji wrzuconych przez ich właściciela do Sekwany. Por. biogram artysty w Wikipedii: „Wywodził się z bogatej rodziny, jego ojciec był fabrykantem obuwia. W 1888 roku, otrzymawszy część jego majątku, Méliés zakupił znany [...] iluzjonistyczny Teatr Robert-Houdin. 28 grudnia 1895 roku uczestniczył w pierwszym płatnym pokazie kinematografu, urządzenie zachwycało go. Od 1896 roku wzbogacił program swojego teatru o projekcje kinowe, w tym samym roku zaczął produkować swoje własne filmy (pierwszym była *Talia kart*, w której sam zagrał). Początkowo były to filmy zbliżone do produkcji braci Lumière, jego pierwszym filmem opartym na triku było *Zniknięcie pewnej damy w Teatrze Robert-Houdin* (damę zagrała przyszła żona reżysera, Jehanne d'Alcy). Od tego momentu kontynuował stosowanie trików. W 1907 roku w swojej posiadłości w Montreuil wybudował pierwsze na świecie studio filmowe, w którym tworzył. Jego największym sukcesem był nakręcony w 1902 film pt. *Podróż na księżyc*. Z czasem filmy Méliésa stawały się coraz mniej popularne, gdyż nie nadążały za rozwojem kinematografii. Reżyser wpadł w kłopoty finansowe, zmuszony był sprzedać studio. W akcie rozpaczy w 1923 roku spalił i wrzucił do Sekwany wszystkie swoje filmy. Nie tworzył już od tej pory, pracował jako sprzedawca w należącym do żony sklepiku ze słodyczami i zabawkami. W 1928 roku spotkał go tam i rozpoznał jeden z dziennikarzy filmowych i doprowadził do ponownego odkrycia postaci tego pioniera kina. W 1930 roku odbyła się duża retrospektywa twórczości Méliésa, w 1932 reżyser otrzymał miejsce w przytułku dla emerytowanych twórców filmowych. Zmarł w 1938. Większość jego twórczości zaginęła, część z niej udało się odzyskać dzięki wnućce filmowca, Madeleine Mathte-Méliés”. Cyt. https://pl.wikipedia.org/wiki/Georges_Méliés [dostęp: 30.04.2018]. Szerzej biografię Méliésa opisuje Tadeusz Lubelski, *Lumière i Méliés: fotografik i iluzjonista inicjują kinematograf*, [w:] *Kino nieme*, red. nauk. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2009, s. 122-135 oraz Małgorzata Hendrykowska, *Georges Méliés*, [w:] A. Kołodyński, K.J. Zarębski, *Historia kina. Wybrane lata*, Warszawa 1998.

Méliés przez lata wierzył, że wynalazki Lumière'a były efektem nagłej iluminacji, iż rodziły się one na podobieństwo jego szaleńczych i magicznych olśnień, pchających go do stwarzania papierowego świata, ożywianego na celuloidowej taśmie. Świata tak dalece kreowanego, że obejmującego też samego siebie, wycinanego z tektury i ręcznie barwionego pędzelkiem na taśmie (taka technika, choć mozolna, gwarantowała niepowtarzalne, świetliste kolory). Jak wielkie jest zatem zdziwienie Méliésa wyznaniem ojca światowej kinematografii, że w jego wynalazkach nie było nic z metafizyki, że nie są one wynikiem iluminacji, lecz żmudnych obliczeń, a wreszcie i przypadku, jak ten z maszyną do szycia, która natchnęła Lumière'a do skonstruowania kamery utrwalającej ruch (co jednak trzeba nazwać iluminacją).

Paradoks losu obu protoplastów filmu tkwi w tym, że choć Méliés stracił przez kino cały majątek, to nadal je kocha, inaczej niż pozbawiony sentymentów Lumière, który dzięki swoim wynalazkom pomnożył majątek, ale nie był w stanie wykrzesać choćby odrobiny entuzjazmu dla przeszłości. Stwierdził on, że niejednokrotnie żałuje, iż wynalazł kino, które szybko mu się znudziło, jako że wynalazcę z reguły nuży przedmiot nieposiadający przed nim żadnych tajemnic. I jeśli Méliés nie wahał się, by ryzykować cały majątek dla realizowania swoich pasji, Lumière – naukowiec i fabrykant – zawsze wiedział, jak w porę wycofać się z zagrożonego interesu.

Można śmiało orzec, iż siłą omawianego słuchowiska jest wygrywanie kontrastów postaw i poglądów obu postaci, konfrontowanych po latach i nic nietracących ze swej wartości polemicznej. Ale też niepowtarzalny klimat, atmosfera filmu retro, przeniesiona jakby z planu filmowego przed oczy naszej wyobraźni¹⁴, wprowadzonej w ruch za pomocą dźwięku, doskonale zharmonizowanego z nastrojową muzyką, choćby ze szlagierem *Światła rampy*, rozbrzmiewającym w tle scen przywoływanych z retrospekcji. Komunikaty z dworcowego megafonu, zapowiadające wytworną francuszczyznę Elizabeth Dudy opóźnienie pociągu z Paryża do Lyonu, zmniejszające się stopniowo w miarę upływu czasu ze stu dwudziestu minut do pół godziny, pełnią rolę limitatora czasu, ale też opisują przestrzeń równie skutecznie i obrazowo, jak gwizdek konduktora, pokrzykiwania i pomieszane głosy pasażerów czy dźwięk parowej lokomotywy. Tak mógłby rozpoczynać się początkowy kadr z filmu oglądanego na kinowym ekranie.

Chociaż, jak już zaznaczyłam, fabuła sztuki wspiera się na rozmowie dwóch głównych postaci, dialogu odbywającego się w ograniczonej przestrzeni dworcowego sklepienia i w równie okrojonym czasie, sprowadzającym się do dwugodzinnego spóźnienia pociągu, to jednak oba te wyznaczniki czasoprzestrzenne są rozszerzone o retrospekcję, sięgającą pół wieku wstecz, do czasu młodości bohaterów, z której to przywoływane są epizody, migawki dźwiękowo obrazujące perypetie związane z początkami kina

¹⁴ Pamiętający programy z serii „W starym kinie” niewątpliwie odnajdą w słuchowisku ich radiowe echo i klimat.

niemego. Dzięki temu sztuka uzyskuje głębię, ów drugi plan, wzbogacony o nowe postaci, o ich głosy i dynamicznie przedstawione zdarzenia. Mimo że nie jest to efekt prowadzący do polifoniczności, pożądanej w słuchowisku wielogłosowości, to jednak skutecznie przełamuje kameralność dyskusji głównych bohaterów.

Milewska, rozpisując historię produkcji pierwszych filmów na dialog dwóch wyrazistych postaci, posłużyła się też dwoma ryzykownymi elementami, jakim jest głos narratora oraz dwudzielna kompozycja słuchowiska, z wydłużoną częścią pierwszą, stanowiącą zapis dialogu Lumière'a i Méliésa, oraz drugą, króciutką, niespełna pięćminutową częścią (co stanowi niewielki procent całości wyemitowanej w ciągu 57 minut i 36 sekund), pełniącą rolę zaskakującej pointy, ujawniającej niejednoznaczny wynik zakładu obu osobistości kina. To osobliwe „pęknięcie” tekstu na długi akt pierwszy oraz krótkie, nieoczekiwane zakończenie, jak zauważyła autorka, burzyło jej dotychczasowe przyzwyczajenia do tzw. żelaznej konstrukcji, propagowanej między innymi przez Macieja Wojtyzkę. Trafnie porównała swój eksperyment w słuchowiskowej *Podróż na Księżyc* do tanecznego kroku: „długi-krótki”¹⁵, a trzeba przyznać, że „figura” ta sprawdziła się nadzwyczaj dobrze.

Z kolei wprowadzenie głosu narratora jako ramy kompozycyjnej o tyle może wydawać się kontrowersyjne, o ile we współczesnych słuchowiskach uważa się narratora, zwanego dawniej spikerem, za element zbędny, anachroniczny, ograniczający wyobraźnię słuchacza przez nachalne prowadzenie go za rękę¹⁶. W słuchowisku Milewskiej głos ten jednak nie razi, pełniąc rolę prologu i epilogu, objaśniającego szczegóły (m.in. miejsca i czasu akcji), zarówno początkowego spotkania Lumière'a i Méliésa w dworcowym sklepiku, jak i końcowego, po kilku tygodniach, z relacją o wyświetlonym na ekranie ostatnim filmie maga kina, przemieniającego na oczach zdumionego Lumière'a swoją starczą postać w młodzieńca-motyła, odchodzącego w stronę księżycy¹⁷. Niewątpliwie bez tej relacji narratora, odtwarzanego subtelnie głosem Przemka Bluszcza¹⁸, radiowy

15 Zob. M. Milewska, *Moja podróż na księżyc*, s. 203-204.

16 Świetnie udratyzował dyskusję nad anachronizmem narratora inny twórca radiowych słuchowisk, Feliks Netz w *Zegarku*, przenosząc głosy teoretyków i praktyków radia w realia przedwojennej Warszawy na konferencję radioznawczą odbywającą się z inicjatywy popularyzatora pojęcia Teatr Wyobraźni, Witolda Hulewicza. Szerzej piszę o tym słuchowisku w książce *Na początku był dźwięk. Twórczość radiowa Feliksa Netza*, Gdańsk 2014, w rozdz. I: *Na początku był dźwięk*, s. 17-40. Zob. też B. Zwolińska, „*Być sobą i kimś innym*”. O twórczości Feliksa Netza, Gdańsk 2012, fragment o *Zegarku* w rozdz. VIII: *Twórca słuchowisk, czyli przygoda z dźwiękiem*, s. 245-250.

17 To również efektowny chwyt filmowy, który można określić jako swoiste „wygaszanie”, czy „rozplywanie” się końcowego ujęcia, projektowanego przez autorkę sztuki na scenę Teatru Atelier w Sopocie, stwarzającego taką możliwość dzięki konstrukcji sceny, otwierającej się na plażę. Warto zauważyć, iż księżyc jest motywem przewodnim sztuki (obok kamery: tej prawdziwej oraz kamery-zabawki, w obu przypadkach przedmiotu „nie na sprzedaż”), podlega on antropomorfizacji, zarówno we śnie Méliésa, jak i w filmie, niczym żywa postać, przyglądająca się bohaterowi z uwagą.

18 Doceniono go w recenzji przez Janusza Łastowieckiego, który zauważył, iż narrator pełni rolę „niewidzialnej ręki”, przesuwałej „kadry w naszej głowie”. Zob. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/205163.html> [dostęp: 1.01.2018].

słuchacz nie byłby zdolny usłyszeć „niemej” metamorfozy bohatera sztuki, a tym samym przekształcić jej w wyobraźni w obraz. A choć racjonalny Lumière nieogłędnie skomentuje ów poetycki i magiczny filmik jako wytwór niewolnika swoich czasów, wykopalisko, które niczym oryginalnym go nie zaskoczyło, to jednak pytanie zadane Méliésowi, skąd wziął aktora, wcielającego się w odmłodzonego Maga, tak łudząco go przypominającego, świadczy niezbicie, że czar filmowych sztuczek, w których Méliés się specjalizował, nie przeminął. Sztuczek, których wymyślaniu i realizowaniu poświęcił swoje życie i w których uczestniczył, wypełniając wszystkie możliwe role: reżysera, scenografa, producenta i aktora.

O specyfice popularnego gatunku radiowego, jakim jest słuchowisko, napisano sporo, wskazując między innymi na łączność z literaturą, teatrem scenicznym i filmem. Niewątpliwie z każdym z nich sztuka radiowa wchodzi w bliższe lub dalsze koneksje, historycznie zmienne, zważywszy, że pierwsze słuchowiska radiowe były adaptacjami literatury, najczęściej prozy, lub też transmisjami ze spektakli teatralnych, przenoszonych z teatru scenicznego do radia. Popularyzacja tego gatunku spowodowała, że coraz częściej pisano słuchowiska oryginalne, skutecznie konkurujące z adaptacjami, a nawet wyprzedzającymi je pod względem częstotliwości prezentacji. Równie istotne, choć jak się wydaje mniej wyraziste, są związki słuchowiska i filmu, szczególnie w zakresie techniki montażu, posługiwania się kadrem¹⁹, czyli w jakimś sensie odpowiednikiem aktu i sceny w teatrze, także poetyką skrótu i metafory, czy budowania dramaturgii scen oddawanej głosem²⁰.

Niejednokrotnie też poetyka i technika filmowa była wykorzystywana przez twórców słuchowisk, jak na przykład w *Pokoju z widokiem na wojnę polsko-jaruzelską* (2006) Feliksa Netza, słuchowisku nagrywanym i montowanym jak film, z planami w plenerze i z użyciem naturalnego tła, które zarejestrowane na taśmie filmowej mogłoby wieść nie tylko żywot radiowy, ale i kinowy²¹. Nie należy też do rzadkości wykorzystywanie

19 Bartosz Lutostański trafnie porównuje mikrofon w słuchowisku do kamery, podkreślając tym samym podobieństwo funkcji spełnianej przez te urządzenia. Zob. B. Lutostański, *Wstęp do analizy narratorologicznej słuchowisk radiowych*, „Tekstualia” 2013, nr 1(32), s. 56.

20 Temat ten rozwijam w rozdz. IV: *Słuchowisko a film* we wspomnianej wyżej monografii *Na początku był dźwięk*, powołując się też na ustalenia innych badaczy tego zagadnienia. Zob. *ibidem*, s. 111-118. Por. też J. Bachura, *Kategorie filmowe w teatrze radiowym*, [w:] *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Toruń 2011, s. 220 oraz eadem, *Odsłony wyobraźni: współczesne słuchowisko radiowe*, Toruń 2012, rozdz. IV: *Problemy składniowe*, podpunkt 4.4. *Montaż*, 4.5. *Reżyseria. Etapy pracy nad słuchowiskiem radiowym* i 4.6. *Narracja*, s. 217-264; także eadem, *Wybrane kategorie języka filmu i ich zastosowanie w słuchowisku*, [w:] *Styl – dyskurs – media*, red. B. Bogolebska, M. Worsowicz, Łódź 2010, s. 485-497.

21 Innego rodzaju praktyką w przypadku tego twórcy jest np. obdarowywanie swych dzieł podwójnym żywotem: filmowym i radiowym, czego przykładem jest słuchowisko z 1972 r. *Mistrz świata*, w wersji filmowej znane pod tytułem *Kochajmy się z 1974 r.*, czy *Biała gorączka*, istniejąca aż w trzech postaciach: powieści, filmu i słuchowiska.

tematu filmu w słuchowiskach, czego przykładem może być *Kapelusz* wyreżyserowany przez Waldemara Modestowicza na podstawie tekstu Wiesława Myśliwskiego, czy też *Syreni śpiew* Jerzego Górczańskiego w reżyserii Jana Warenyci. Założeniem takich sztuk jest dążenie do opowiadania obrazami, wytwarzanymi w wyobraźni słuchacza za pomocą dźwięku. Monika Milewska ze swoją *Podróżą na Księżyc* poszła w tym zakresie jeszcze śmieiej naprzód, paradoksalnie przy tym czyniąc ogromny krok wstecz: cofając się bowiem do początków kina niemego, stworzyła radiowy film dźwiękowy, który dzięki swej sugestywności nie tylko wprowadził nas w historię, w przygodę z kinem przeżywaną wraz z dwoma jego pasjonatami: Méliésem i Lumiérem, ale też magicznie wyczarowała, poprzez elementy „księżycowej” scenografii, widocznej tylko w wyobraźni, niepowtarzalny film sztuki audialnej²².

Bibliografia

- Bachura Joanna, *Kategorie filmowe w teatrze radiowym*, [w:] *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Toruń 2011.
- Bachura Joanna, *Odsłony wyobraźni: współczesne słuchowisko radiowe*, Toruń 2012.
- Bachura Joanna, *Wybrane kategorie języka filmu i ich zastosowanie w słuchowisku*, [w:] *Styl – dyskurs – media*, red. Barbara Bogolebska, Monika Worsowicz, Łódź 2010.
- Hasło Georges Méliés, https://pl.wikipedia.org/wiki/Georges_Méliès [dostęp: 30.04.2018].
- Hendrykowska Małgorzata, *Georges Méliés*, [w:] Andrzej Kołodyński, Konrad J. Zarębski, *Historia kina. Wybrane lata*, Warszawa 1998.
- <http://adit.art.pl/sztuki/podroz-na-ksiezyc> [dostęp: 1.01.2018].
- https://pl.wikipedia.org/wiki/Bracia_Lumière [dostęp: 31.12.2017].
- https://pl.wikipedia.org/wiki/Podróż_na_Księżyc [dostęp: 31.12.2017].
- [https://pl.wikipedia.org/wiki/Big_Brother_\(Polska\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Big_Brother_(Polska)) [dostęp: 27.08.2018].
- Jazgarska Anna, *Georges Méliés w „teatrze wyobraźni”*, <http://teatralny.pl/rozmowy/georges-melies-w-teatrze-wyobrazni,226.html> [dostęp: 1.01.2018].
- Lubelski Tadeusz, *Lumière i Méliés: fotografik i iluzjonista inicjują kinematograf*, [w:] *Kino nieme*, red. nauk. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Kraków 2009, s. 77-136.
- Lutostański Bartosz, *Wstęp do analizy narratorologicznej słuchowisk radiowych*, „Tekstualia” 2013, nr 1(32), s. 53-64.

22 Te „filmowe” walory słuchowiska podkreśla w swojej recenzji Janusz Łastowiecki. Zob. <http://www.e-teatr.pl/artykuly/205163.html> [dostęp: 1.01.2018]. Warto dopowiedzieć, że wszechstronną w zakresie uprawianych form literackich poetkę, prozatorkę, eseistkę i twórczynię słuchowisk, w przypadku tego ostatniego gatunku przeznaczonego dla radia, szczególnie interesuje dramatyczny potencjał kryjący się w zderzeniu dialogów i polemik prowadzonych przez znaczące postaci historii, muzyki czy kina. Znalazło to odzwierciedlenie w innych jej słuchowiskach, zarówno w młodzieńczym *Savonaroli*, jak i późniejszym *Dniu, w którym umarł Prokofiew*, poświęconym wielkim twórcom muzyki: tytułowemu Prokofiewowi oraz Szostakowiczowi. Siłą tego słuchowiska, nagrodzonego w jubileuszowym konkursie zamkniętym zorganizowanym przez II program Polskiego Radia i Stowarzyszenie Autorów ZAiKS, wyemitowanego również podczas tegorocznych Dwóch Teatrów w Sopocie, jest zaprezentowanie dziejów dramatycznej rywalizacji obu protagonistów, zniewolonych przez stalinowski system i ostatecznie pokonanych przez śmierć Prokofiewa i Stalina, paradoksalnie mającą miejsce w tym samym czasie.

- Łastowiecki Janusz, recenzja *Podróży na księżyc* M. Milewskiej, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/205163.html> [dostęp: 1.01.2018].
- Milewska Monika, *Moja podróż na księżyc*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2017, nr 1 (39).
- Plaźewski Jerzy, *Język filmu*, Warszawa 2008.
- Sieradzki Jacek, *Sztuki przeczytane: Monika Milewska*, „Mag”, „Dialog” 2006, nr 7, s. 194-195.
- Toeplitz Jerzy, *Historia sztuki filmowej*, t. 1: 1895-1918, Warszawa 1955.
- Zwolińska Barbara, „*Być sobą i kimś innym*”. *O twórczości Feliksa Netza*, Gdańsk 2012.
- Zwolińska Barbara, *Na początku był dźwięk. Twórczość radiowa Feliksa Netza*, Gdańsk 2014.

FROM THE SILVER SCREEN TO LITERATURE AND RADIO.

ABOUT JOURNEY TO THE MOON, A PLAY (AND RADIO PLAY) BY MONIKA MILEWSKA

Summary: In the article I discuss a contemporary play by Monika Milewska, an author associated with Gdansk. The play was translated into the language of the radio and aired in 2014; in 2015 it was presented and awarded at the Two Theatres Festival in Sopot. My aim in this essay is to analyze the methods used by the writer to reconstruct the literary and the sound history of the birth of silent film; I also focus on the portraits of the two pioneers of early cinema: Ludwik Lumière and Georges Méliès, on whose dialogue the plot of the play is based. Apart from a cognitive-retrospective function – presenting the colorful and complicated birth of film art, this dialogue is also a polemic confronting two different concepts of art, represented by the interlocutors, who share a film passion, yet understand it differently. In the analysis and interpretation of Milewska's play, I am interested not only in its thematic connections with the cinema, but also in noticeable film motifs and effects.

Keywords: Monika Milewska, Journey to the Moon, play, radio play, silent film, Ludwik Lumière, Georges Méliès