

Iwona Grodź

Polskie Towarzystwo Kulturoznawcze

ORCID: 0000-0003-0151-6909

Pio(sen)ka... – inaczej o audialności i „miejscach pustych”. Agnieszka Osiecka (w) filmie i dla filmu

Wstęp

Każdy dzień jest jak piosenka...

Agnieszka Osiecka

Pisanie o tym, czego nie widać, z różnych powodów nie należy do zadań prostych. Rzeczywistość ujawnia, że nie ma jednej prawdy i związanej z tym pamięci o przeszłości. Pierwsza jest „miejszem pustym”, które wypełniają sądy silniejszych. Druga jest obszarem braku wspólnego spojrzenia, łączącej perspektywy. Powstaje pytanie, czy nie podobnie jest w myśleniu o „miejscach pustych” w sztuce, a więc piosenkach?

Wiele jest „języków”, za pomocą których możemy mówić o „miejscach pustych”. Każda perspektywa, między innymi przyjęta w tych rozważaniach: biograficzna, filmoznawcza czy literaturoznawcza, określa je w sposób sobie właściwy¹. W przypadku „miejsz pustych” artysty mamy do czynienia z luką szczególną. Z punktu widzenia poznania ważne jest wpisywanie jej w siatkę waloryzacji i uczynienie zeń tematu godnego uwagi, choćby poprzez to, że artysta i dzieło sztuki przekazują w ten sposób świadectwo rozumienia roli, owych nieobecności, milczenia, ciszy czy choćby niedopowiedzeń w konkretnej historycznej fazie rozwoju swojej genealogii twórczej.

Niniejsze rozważania wyrastają z założenia, że „muzyka jest systemem odwołującym się do rzeczywistości pozamuzycznej, a więc traktuje się ją jako rodzaj dźwiękowej makiety świata” (Barańczak 1972: 109–115). Świata konkretnego artysty. Dlatego przyjęta perspektywa skłania do pamięci o rozważaniach z zakresu semiotyki, fenomenologii percepcji i hermeneutyki.

¹ Jest wśród nich także „język muzykologów”, ale ponieważ Agnieszka Osiecka sama nigdy nie komponowała, będzie on jedynie tłem dla zasadniczych rozważań.

„Miejsca puste” Agnieszki Osieckiej (1936–1997) są tymi, które nadają niepowtarzalną jakość i sens zaistniałym działaniom, na przykład w twórczości literackiej. Dlatego zapewne, jak pisał Jacek Kaczmarski w *Traktacie o przestrzeni* w związku z muzyką i wierszem, również w twórczości Osieckiej musi być przestrzeń, „miejsce na wybrzmienie”. Takie spojrzenie sprzyja też metaforycznemu rozumieniu kluczowych pojęć: „przeźródlenie”, „miejsce”, „pustka” oraz synergii „języków”: biografii – „brak”, „milczenie”; literaturoznawstwa – „elipsy” i „niedopowiedzenie”; muzykologii – „cisza”, „pauza”. Konsekwencją jest wielość perspektyw i podejść do tego zagadnienia. Mam na myśli następujące punkty widzenia:

- a) perspektywa biograficzna i filmoznawcza: film w biografii artystycznej Osieckiej jako „pusta przestrzeń”: rozczarowania, niespełnienia, brak kontynuacji działalności w tej sferze nawet po sukcesach pierwszych etiud studenckich...², ale i próby jej „wypełniania”, na przykład piosenkami (już nie tyle przez samą autorkę, ale innych – reżyserów filmowych);
- b) perspektywa literaturoznawcza: „przeźródlenie znacząca, zwerbalizowana w tytułach czy tekstach piosenek”, przeźródlenie jako temat, także o sensach naddanych, uzupełniających czy polemizujących z sensami filmowymi;
- c) perspektywa muzykologiczna: „przeźródlenie w sensie muzycznym jako przeźródlenie dźwiękowa, słuchowa czy symboliczna”³, pauza w utworach wokalnych jako uzupełnienie (dopowiedzenie) czy polemika z sensami filmu.

Wskazane punkty widzenia otwierają wiele możliwych dróg badawczych, a następnie interpretacyjnych. Tym razem najistotniejsze okażą się pytania takie jak: czy w piosenkach (tych zacytowanych w filmach) Agnieszka Osiecka wykorzystuje potencjał, który tkwi w metaforach przestrzennych? W jaki sposób to czyni? Jak korzystają z tego inni, np. filmowcy? I czy ma to jakiś sens pozamuzyczny, np. biograficzny? Niewątpliwie nie na wszystkie pytania uda się odpowiedzieć, ale warto mieć na uwadze ich potencjał poznawczy.

Perspektywa biograficzna

Film został odcięty w stanie kwitnięcia.

Tomasz Raczek o Agnieszce Osieckiej jako reżyserce filmowej

Wiele słów powiedziano i napisano o Agnieszce Osieckiej. Najbardziej znane są oczywiście stwierdzenia, które podkreślają jej twórczość związaną z pisanem piosenek. Maria Janion nazwała autorkę *Wielkiej wody* „ostatnią romantyczką polskiej piosenki”. Nieco mniej miejsca poświęcono natomiast Osieckiej jako reżyserce filmowej.

² Por. też wypowiedzi Andrzeja Wajdy o Agnieszce Osieckiej i jej związku z filmem z dokumentu biograficznego *Agnieszka* Grażyny Pieczuro z 1989 roku.

³ W tym miejscu trzeba podkreślić, że w centrum zainteresowania są tylko te piosenki Osieckiej, które wykorzystane zostały w filmach.

W roku 1957/1958 na reżyserię w Łodzi przyjęto siedem osób, a wśród nich tylko dwie kobiety, jedną z nich była Osiecka, drugą Alina Obidniak. Dzięki wspomnieniom przyszłej autorki piosenek dowiadujemy się też sporo o kulisach jej pracy przy filmie. Niedoszła reżyserka przyznawała, że w łódzkiej szkole spędziła najszcześniejsze lata. Była na tyle zdolna i kreatywna, że mogła z powodzeniem skończyć te studia, ale ostatecznie nie obroniła dyplomu, choć wiemy, że napisała pracę o słowie w filmie, a dokładnie o scenariuszach, pt. *Sytuacja w scenariopisarstwie polskim w latach 1945–1954*, co jest symptomatyczne z punktu widzenia późniejszej pracy twórczej. Pisała o tym tak:

Na drugim lub trzecim roku zrozumiałam, że nie będę reżyserem, kiedy zaczęłam pisać piosenki i artykuły. [...] Kiedy robiłam etudy i byłam początkującym reżyserem, wszelkie ustawianie ludzi, wydawanie im poleceń, pokazywanie, z której strony mają wchodzić i jak się zachowywać, to był po prostu gwałt zadawany mojej naturze (cyt. za Turowska 2008: 92).

Tę konstatację potwierdziły też współpracujące z Osiecką: operatorka Zofia Nasierowska, reżyserka Barbara Sass czy Agnieszka Holland. Osiecka nie miała też potrzebnego do pracy na planie filmowym „charakteru kaprała” (Talarczyk-Gubała 2013: 160–161). Nie lubiła organizować wszystkiego z wyprzedzeniem. Była „zbyt nowoczesna jak na tamte czasy” (2013: 157), dlatego ostatecznie to nie był rodzaj pracy dla niej. Izolda Kiec, znawczyni twórczości Osieckiej, zauważyła nawet, że w tej relacji artystka odczuwała niemal „cudzoziemskie” doświadczenie. Pisała tak: „Wykorzeniona z własnej egzystencji, z codzienności, niedopełnionego dzieciństwa, przemijająca tylko wśród «normalnych kobiet», wybrała uczelnię, w której też była jedynie przelotem i stanowiła wyjątek” (2011: 17).

Autorka *Piosenki o okularnikach* – jako studentka warszawskiego dziennikarstwa, a następnie łódzkiej reżyserii – zajmowała się recenzowaniem filmów. Współpracowała z kilkoma czasopismami, takimi jak: „Sztandar Młodych” w latach 1956–1957, „Nowa Kultura”, „Po Prostu”, „Literatura”, „Kultura” i „Film” w latach 1958–1960. W 2013 roku te krótkie formy literackie zostały zebrane w książce o nieco ironicznym, ale znaczącym tytule *Filmidła. Gawędy o filmach*. To właśnie tam w *Przedmowie* Tomasz Raczek zauważył, że są to werbalne dowody, na to, że „film został odcięty [z życia Osieckiej – I.G.] w stanie kwitnięcia” (2013: 7).

Przyszła twórczyni piosenek napisała sporo tekstów, tytułowych „gawęd”, a więc lekkich sprawozdań ze swoich wypraw do kina. Wiele z widzianych przez Osiecką filmów nie przetrwało próby czasu, ale są też takie, których tytuły czy ich twórcy zapisali się na stałe w historii filmu. Przykładem niech będą: *Wieczorni goście* (1942) Marcela Carné, *Gorzki ryż* (1949) Giuseppe De Santisa czy *Kanał* (1956) Andrzeja Wajdy. Osiecka jako recenzentka nie była fachowcem, w tym sensie, że nigdy nie traktowała pisarstwa krytycznego „na poważnie”. Pisała tak naprawdę z powodu zajęć z krytyki filmowej na dziennikarstwie i zainteresowań. Dlatego jej teksty były z jednej strony „impulsywne”, efemeryczne czy kpiarskie, ale z drugiej strony świadczyły o erudycji autorki i nietuzinkowej bystrości umysłu.

Wśród tych zapisków na szczególną uwagę zasługuje jej reportaż z pracy na planie filmu Andrzeja Wajdy *Niewinni czarodzieje* (1960), przy którym Osiecka asystowała. Przyszła autorka *Życie to bal* pisała w *Filmidłach...* o tym doświadczeniu nieco ironicznie:

Otóż przebywałam u Wajdy [...] – byłam praktykantką ze szkoły filmowej. Moje zajęcia polegały bądź na przyglądaniu się ciężkiej pracy filmowców, którzy chudli i czernieli na moich oczach, bądź na wykonywaniu nieskomplikowanych posług, którymi dyrygował drugi reżyser – Paweł Komorowski (2013: 197).

Jako asystentka Osiecka współpracowała nie tylko z Andrzejem Wajdą, ale także z Januszem Morgensternem. W tym drugim przypadku chodziło o film *Jutro premiera* (1962). Był on przedstawiany jako komedia satyryczna, która pokazuje – w krzywym zwierciadle – kulisy teatru. Reżyser obnaża wady ludzi sceny, np. kaprysy głównej aktorki, którą ostatecznie zastępuje suflerka i dzięki temu premiera może się odbyć. Czyni to z punktu widzenia młodego dramaturga, który chce wystawić własną sztukę. Filmowa historia przywołała więc na myśl losy samej Osieckiej, która musiała borykać się z podobnymi trudnościami.

W przypadku „romantyczki polskiej piosenki” wybór przyszłej drogi okazał się kluczowy, bo oznaczał sztukę selekcji i rezygnacji z tego, co nie do końca zgadzało się z jej twórczym temperamentem. Do dziś pozostały jednak etiudy szkolne przyszłej autorki *Wielkiej wody*, które można zobaczyć w przestrzeni wirtualnej. Należy do nich: *Solo na kontrabasie* (1958) ze znaczącymi słowami – odnoszącymi się do egzystencjalnego poczucia pustki – „Samotność to bardzo podłe solo na kontrabasie”. Inny przykład stanowi *Czarne i białe* (1958) – etiuda, w której niedosza reżyserka ujawniła przestrzenną wyobraźnię, „bawiąc” się organizacją scenograficzną. Następnie proroczy i paradoksalny – z uwagi na brak słowa mówionego – *Bibliofil* (1958) czy dziewięćminutowy film *STS 58/ Studencki Teatr Satyryków 58* (1959)⁴, w którym Elżbieta Czyżewska wykonuje utwór *Kochankowie z ulicy Kamiennej* do słów Agnieszki Osieckiej i muzyki Wojciecha Solarza⁵. Ten ostatni do dziś określany jest jako niemal dokumentalny zapis życia studenckiego z przełomu lat 50. i 60. XX wieku. Dodatkowo aktualizował „temat przestrzenny” podwójnie: obecny i nieobecny w twórczej aktywności Osieckiej, jakim była przestrzeń: teatru, sceny, kabaretu.

Kolejne lata przyniosły też etiudy-adaptacje nietuzinkowych tekstów, takie jak: *Słoń* (1959) według Sławomira Mrożka, przywodzący na myśl filmy Jerzego Barei; *Zwierzęta futerkowe* (1960) zainspirowane nowelą Stanisława Dygata; ekranizacja

⁴ Występują m.in.: Krystyna Sienkiewicz, Agnieszka Osiecka, Jerzy Markuszewski, Leszek Biskup, Elżbieta Czyżewska. Zdjęcia: Daniel Szczechura. W filmie, jako znak czasów, wykorzystano też plakaty spektakli: *Prostaczkowie* (1954), *Konfrontacja* (1954), *Myślenie ma kolosalną przyszłość* (1955), *Czarna przegrzywa, czerwona wygrywa* (1956), *Agitka* (1956), *Siódmy kolor czerwieni* (1957), *Szopa betlejemska, czyli jasełka polskie narodowe na rok bieżący* (1958), *Idź na spacer, Alegorio* (1958). Zob. <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?etiuda=32522> (dostęp: 6.02.2024).

⁵ W filmie śpiewa też Krystyna Sienkiewicz: *To teatr, teatr dziś gra / tobą dziś jestem tu ja*.

Czechowa *Szampan* (1961) czy spektakl telewizyjny na podstawie powieści Bernarda Constantego *Adolf* (1961). Konieczna jest też pamięć o etiudzie zrealizowanej w konwencji kina niemego: *Bar listopad* (1960), z postacią barowej pieśniarki, czy *Plakat z drewna* (1961).

Obok filmów ukończonych, takich jak na przykład porównywany do *Misia* Stanisława Barei *Słoń*, Osiecka miała też kilka projektów, które ostatecznie nie zostały sfinalizowane. Zalicza się do nich prace takie jak: *Kochankowie z ulicy Kamiennej*, *Hobby* czy nowelę filmową *Jedenaste przykazanie*.

Niektórzy twierdzą, że filmowiec „pisze” na ekranie melodie dla oka. Czy kimś takim mogła być Agnieszka Osiecka? Wiele wskazuje, że miała ku temu potencjał. Tym bardziej szkoda, że autorska „droga filmowa” nie rozwinęła się w tym przypadku.

Perspektywa muzykologiczno-literaturoznawcza

*I tylko taką mnie ścieżką poprowadź,
Gdzie śmieją się śmiechy w ciemności
I gdzie muzyka gra, muzyka gra...*

Agnieszka Osiecka

Perspektywa muzykologiczna sugeruje myślenie o przestrzeni i „miejscach pustych” jako kategoriach, z jednej strony, integralnie związanych z samym dziełem muzycznym (piosenką), które jest intencjonalnie wyznaczone przez formę dźwiękową (Pocieja 1967: 69–78). Z drugiej, chodzi o przestrzeń symboliczną, mityczną, związaną z inspiracjami programowymi czy też znaczeniami kulturowymi i światopoglądowo-estetycznymi. Z punktu widzenia muzykologicznego o przestrzeni pisał na przykład Leszek Polony w książce *Przestrzeń i muzyka* (2007: 19–31). W kontekście myślenia o piosenkach Osieckiej ważne będzie aktualizowanie myślenia metaforycznego. Wynika to z faktu braku kompozycji autorki *Wielkiej wody*, która pisała tylko słowa do piosenek, a nie muzykę. Natomiast czynnikami konstytuującymi „wtórną iluzję przestrzeni” w utworach wokalnie-muzycznych oraz wrażenie zatrzymania czasu (muzyczna pauza) są zabiegi kompozytorskie i wykonawcze: „nieregularność metrum”, „długie stojące dźwięki”, „rozdrobione nieregularne wartości”, „budowanie mikroformy brzmieniowej nie przez rozwój i związaną z nim technikę przetworzeniową lecz przez luźne szeregowanie ugruntowań wewnętrznie stabilnych dźwięków”, „kilkuplanowa płaszczyzna czy wręcz warstwowa ich faktura” (Polony 2007: 16). W tym kontekście przestrzenność muzyki (piosenki) „tworzą”: „materiał dźwiękowy w jego skalowym uporządkowaniu”, „faktura dźwięku w jej wewnętrznej strukturze płaszczyzn”, „przebieg harmoniczny – rozkład punktów, plam dźwiękowych, kulminacje”; „zróżnicowanie barwowe, stabilność, wariabilność brzmieniowa”; „jakość postaciowa przewodnich tematów i motywów – opadanie, wznoszenie, falowanie, skoki, szybkość ruchu”; „rytmy marszowe, taneczne” (Polony 2007: 83). Są to jednak kwestie, które nie były wynikiem autorskich decyzji Osieckiej.

Warto, pamiętając o tych „miejscach pustych” biografii artystycznej autorki *Wakacji w Amsterdamie*, wskazać filmy, do których Osiecka napisała piosenki, lub te,

w których reżyserowie zacytowali jej słowa. Należą do nich między innymi (wybór): *Piosenka o Katarzynie*, stanowiąca tło do wydarzeń fabularnych w *Zaduszkach* Tadeusza Konwickiego w 1961; *Niby nic* Osieckiej zaśpiewana przez Irenę Santor w filmie *Gangsterzy i filantropii* (1962) Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego; *Jaki Pan będzie* ze słowami: *Gdzie jest ten pan, czy jest ten pan/ Którego spotkać chce?* – zacytowana przez Jana Batorego w filmie *Ostatni kurs* (1963); *Choć ze mną* w wykonaniu Marty Kotowskiej wykorzystana w *Wyspie złoczyńców* (1965) Stanisława Jędryki; *Nim wstanie dzień* w filmie *Prawo i pięść* (1964) Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego. Sporo utworów wokalnych Osieckiej zacytował też Stanisław Bareja w komedii *Małżeństwo z rozsądku* (1966). Na uwagę zasługują: *Wyrzeźbiłem twój twarz w powietrzu*, *Tak bardzo się zmienił świat*, *Panie Kwiatkowski*, *Panie Kowalski*. Hitem pozostaje piosenka *Deszcze niespokojne* z serialu *Czterej pancerni i pies* Konrada Nałęczkiego i Andrzeja Czekalskiego z 1966. Natomiast Janusz Rzeszewski i Mieczysław Jahoda wykorzystali utwór *Kto tak kradnie jak on* w filmie *Hallo Szpicbródka, czyli ostatni występ króla kasiarzy* (1978). *Wielka woda* zacytowana została w *Terrarium* Andrzeja Titkova z 1979. Sławna *Piosenka o okularnikach* pojawiła się w *Miłości z list przebojów* Marka Nowickiego (1984). Z kolei piosenki: *Wszyscy do szalup* i *Wakacje w Amsterdamie* zostały włączone do filmu Krzysztofa Sowińskiego z 1985 roku *Wakacje w Amsterdamie*; a *Orszaki dworaki* zacytowano w *Dotkniętych* Wiesława Saniewskiego (1988). *Daty polskie* użyła Barbara Sass w *Historii niemoralnej* (1990). Natomiast *Patrz, ile nieba* w dokumencie *Rajski ogródek – szkice z Różewicza* (2003) przytoczył Paweł Miśkiewicz.

Piosenki Osieckiej pojawiły się też: w *Sztosie 2* Olafa Lubaszenki z 2011 roku (*W żółtych płomieniach liści*, *Nie spoczniemy*); dokumencie *Nowa Warszawa* Bartosza Konopki z 2013 roku (*Tango Warszawa*); oskarowej *Idzie* (2013) Pawła Pawlikowskiego (*Miłość w Portofino*); *Drogówce* Wojciecha Smarzowskiego z 2013 roku (*Ballada o pancernych*); *Warszawa by night* (2014) Natalii Korynckiej-Gruz (*Jak pięknie jest umierać między gołębiami*); *#Wszystko gra* Agnieszki Glińskiej z 2016 roku (*Bossanova do poduszki*); a kilka lat temu: w *Underdog* (2019) Macieja Kawulskiego piosenka *Na zakręcie*, a w filmie *Ciemno, prawie noc* Borysa Lankosza (2019) – *Niech żyje bal*.

Można więc stwierdzić, że utwory wokalne napisane przez Agnieszkę Osiecką cytowało w swoich filmach sporo reżyserów. Te tendencje obserwować można do dzisiaj. Świadczą one dobitnie, że choć „film został odcięty w stanie kwitnięcia”, to jednak związek z nim – w życiu wskazanej autorki – pozostał na wieki... *medium* okazała się piosenka. Piosenka jak „każdy dzień”, obecna, ale w tle, jakby w oddali codziennej, ludzkiej aktywności. Adekwatna do czasu, przestrzeni i okoliczności. Dająca radość i przynosząca refleksję. Efemeryczna i przenikliwa aż do bólu jednocześnie.

Z punktu widzenia literaturoznawcy, poszukującego w tekstach piosenek Osieckiej, wykorzystanych w filmach, tematów czy motywów przestrzennych, trzeba przede wszystkim wskazać utwory, w których są one zasygnalizowane już w tytule: *Kochankowie z ulicy Kamiennej*, *Tak bardzo się zmienił świat*, *Wielka woda*, *Wakacje w Amsterdamie*, *Wszyscy do szalup*, *Patrz, ile nieba*, *W żółtych płomieniach liści*, *Tango Warszawa*, *Miłość w Portofino*, *Jak pięknie jest umrzeć między gołębiami*,

Na zakręcie itp. Słowa takie jak: „ulica”, „świat”, „woda”, „niebo”, „szalupa”, „zakręt” czy nazwy miast: Warszawa, Amsterdam, Portofino oraz przyimki: „w”, „między” odsyłają do przestrzennych skojarzeń. Czy któreś z nich wiążą się z brakiem, „miejscem pustym”? Czy może w nich chodzić o pustą ulicę, świat, niebo, szalupę czy wskazane miasto, przestrzeń „braku” lub „między”? Jak najbardziej. Warto więc tropić „miejsca puste” w poezji śpiewanej autorstwa Osieckiej.

Przestrzeń może być też aktualizowana w refrenach czy poszczególnych strofach utworów wokalnych, jak przestrzeń „opowiadana”, „opisywana” czy „opowiadająca” lub „opisująca”, „wywoływana”, „wyczekiwana”, „pozostająca w sferze niespełnień”. Przykładem mogą być:

- a) pytania retoryczne: „Gdzie jest ten pan/ którego spotkać chcę”;
- b) metafory: „wyrzeźbiłem twoją twarz w powietrzu”, „ze świata czterech ścian”;
- c) epitety z rzeczownikami odnoszącymi się do wyobrażeń przestrzennych: „łąki”, „niebo”, „sady”, „dom”, „wsie” itp.

Poszukując w tekstach piosenek Osieckiej, wykorzystanych w filmach, motywów przestrzennych, można wskazać na przykład utwór *Nim wstanie dzień* (do muzyki Krzysztofa Komedy i w wykonaniu Edmunda Fettinga), który został zacytowany w filmie Jerzego Hoffmana, Edwarda Skórczewskiego *Prawo i pięść*. Niektórzy recenzenci nazwali go nawet „polskim westernem”. Akcja filmu dzieje się po II wojnie światowej na ziemiach zachodnich. Jest to czas niespokojny, gdyż oznacza konieczność ułożenia sobie życia w nowej rzeczywistości i przestrzeni niemal od podstaw. Nowo przybyli na ten teren osadnicy postępują albo zgodnie z zasadami, albo stosują przemoc. Jest to tylko zewnętrzna warstwa filmu. W istocie bowiem *Prawo i pięść* niesie też głębszą myśl. Przemycili ją do filmu Józef Hen, autor powieści *Toast*, na podstawie której powstał scenariusz do tego filmu, oraz Agnieszka Osiecka w piosence. Zarówno dla pisarza jak i poetki ważny był temat „uczciwości człowieka wobec siebie samego” i brak zgody na obojętność, na zło środowiska. Mimo, że tematem piosenki jest czas – (informuje o tym jej tytuł czy wielość określeń typu: „już”, „teraz”, „za dzień, za dwa/ choć nie dziś”), a właściwie wspomnienie II wojny światowej („ziemia aż ciężka od krwi”, „kwiatem zabił się wojny ślad”, „wspominamy ten podły czas”) i nadzieja na powrót do normalności („słońce przytuli nas do swych rąk/ [...] / znowu urodzi nam zboża łan”) – to świat jest w niej widziany przede wszystkim w kategoriach przestrzennych, dlatego już w pierwszej strofie czytamy o „czterech stronach świata”. Takie ujęcie podkreślają też epitety odnoszące się do miejsc: „jarzębinowe drogi”, „spalone lasy” czy zaimek pytający odsyłający do kategorii przestrzennych, typu: „gdzie”.

Sporo piosenek Agnieszki Osieckiej wykorzystał Stanisław Bareja. Emblematyczny przykład stanowi komedia muzyczna *Małżeństwo z rozsądku* z roku 1966 (na podstawie scenariusza Krzysztofa Gruszczyńskiego). Jest to zabawna opowieść o dwóch chłopcach rywalizujących o dziewczynę. Pochodzą oni z różnych środowisk. Dziewczyna preferuje Andrzeja, uzdolnionego, ale mało zaradnego malarza. Los sprawia, że młodzi choć zostają małżeństwem, nie mogą wybaczyć ojcu dziewczyny, że z powodów finansowych wmieszał się w ich sprawy osobiste. Słowa Osieckiej do głównej piosenki z filmu powtarzają jego tytuł: *Małżeństwo z rozsądku* do muzyki Jerzego Matuszkiewicza w wykonaniu Bohdana Łazuki. Zasadniczo jej tematem nie

jest przestrzeń, ale miłość i rozsądne podejście do małżeństwa. Niemniej ważny dlań kontekst, rodzaj synekdochy, stanowi schematycznie urządzone i nieco klaustrofobiczna przestrzeń-atrapa mieszkania, które chcą wyposażyć młodzi. Można wskazać w niej też wątki autotematyczne: „Każdy dzień jest jak piosenka”. Utwór wokalny porównany jest do miłości, która ma „złe humory”, „więcej skradnie niż ci da”, „myśli tak a mówi nie”, „stare kłamstwa ma na dnie”, „pije, pali, w karty gra”, „[...] jest kosztowna zbyt/ na ten jeden byt”.

Ciekawym przykładem, z punktu widzenia tematów przestrzennych, jest piosenka *Wyrzeźbiłem twój twarz w powietrzu* do muzyki Jerzego Matuszkiewicza w wykonaniu Daniela Olbrychskiego. Główny bohater wspomina ukochaną, o której jak na złość śni, spoglądając na jej fotografię. Wdzięki ukochanej zniewalają go i inspirują do „rzeźbienia jej twarzy w powietrzu”. Są to obrazy w chmurach, wizje z marzeń, ważne w danej chwili i przestrzeni, zniewalające, ale w istocie efemeryczne i złudne. Tradycyjne narzędzia malarskie: pędzel, węgiel czy gwasz nie oddadzą tego wdzięku, wrażenia, fascynacji.

W *Małżeństwie z rozsądku* twórcy wykorzystali też zabawną, ironicznie „propagandową” piosenkę *Panie Kwiatkowski, Panie Kowalski* do słów Agnieszki Osieckiej, muzyki Jerzego Matuszkiewicza, w wykonaniu Tadeusza Chyła. Jej tematem jest przestrzeń miasta, a właściwie miasta odbudowywanego po zniszczeniach wojennych: „[...] patrz Pan jak miasto rośnie nam,/ żelazobeton, wapno i deski,/ wielka budowa szczęścia bram”. Tytułowymi bohaterami są zwykli obywatele miasta, dla których odbudowa nabiera rozpędu i rozmachu, dlatego mowa jest o mostach, nowych szkołach, mieszkaniach. Przestrzeń jest przestrzenią publiczną, wspólną i inkluzywną. Autorka słów podkreśla przy tym, że to przestrzeń przyjazna dla człowieka, nie tylko ta zurbanizowana, ale też naturalna, bo przecież „barwami tęczy wiosna gra”. Nie jest też w tym momencie istotne, jak się skończy ta opowieść, czy dobrze, czy źle, bo teraz jest dobrze... i „to najważniejszy sekret jest”.

Niejako dopełnieniem piosenki *Panie Kwiatkowski...* jest czwarty utwór wokalny z filmu *Barej Tak bardzo się zmienił świat*, skomponowany przez Jerzego Matuszkiewicza, a wykonany na ekranie przez Elżbietę Czyżewską, Daniela Olbrychskiego i Bohdana Łazukę. Jego tematem jest przeszłość, odchodzenie „starego świata” i narodziny nowej powojennej rzeczywistości z „meblem funkcjonalnym”, a więc zmiany, o których w dużej mierze świadczy przestrzeń miast, bloków, mieszkań, jej urządzenie i przedmioty:

Może mówię czasami od rzeczy,
lecz uważaj żeby nas nie zjadły rzeczy.
W dawnych czasach wszak bywały takie gafy,
że człek świata nie dostrzegął zza swej szafy.

Wspomnienie wojny, zniszczeń i nadziei na odrodzenie, które „zapisane” zostały w tematach przestrzennych, to jeden z motywów piosenki *Deszcze niespokojne* do słów Osieckiej, muzyki Adama Walacińskiego, w wykonaniu Edmunda Fettinga, znanej z serialu *Czterej pancerni i pies* (1966), według scenariusza Janusza Przymanowskiego.

We wskazanym utworze mowa jest o „łąkach”, „niebie”, „powrocie do domu” i „oglądaniu świata”, tego dalekiego („pełnego dobrych snów”) ze wspomnień i tego wojennego.

Ciekawym filmem, w którym wykorzystano piosenkę *Wielka woda* Osieckiej (w wykonaniu Maryli Rodowicz), jest *Terrarium* z 1979 Andrzeja Titkova. Zarówno tytuł piosenki, jak i filmu wskazują na możliwe przestrzenne nawiązania. Tematem jest historia aktorki, która zakochuje się w dużo młodszym studencie. Romans okazuje się tragiczny w skutkach. Kobieta przeżywa załamanie i kryzys psychiczny. Jedynie praca w teatrze pozwala jej wrócić do równowagi. Przestrzeń w piosence to symboliczna „woda” (też „droga”, „wśród wiecznie młodych bżów”), której pragnie kobieta, śpiewając: „Trzeba mi wielkiej wody/ Tej dobrej i tej złej,/ Na wszystkie moje pogody”. Inne metafory przestrzenne to: „oceany mrukliwe”, „strumienie życzliwe”, „czarne głębiny niepewne”, „drogi białosrebrzyste”, „dróżki nieuroczyste”. Pojawiają się też aluzje do konkretnych miejsc, np. „wyprawy pod Kraków”, „wysokonogich lasów”. Ostatecznie piosenka jest prośbą o przestrzeń przejrzystą, przyjazną:

I tylko taką mnie ścieżką poprowadź,
Gdzie śmieją się śmiechy w ciemności
I gdzie muzyka gra, muzyka gra...
Nie daj mi Boże, broń Boże skosztować
Tak zwanej życiowej mądrości,
Dopóki życie trwa, póki życie trwa...

W roku 1984 Marek Nowicki zrealizował film *Miłość z list przebojów*, w którym zacytował bardzo znany utwór Osieckiej: *Pieśń o okularnikach* do muzyki Jarosława Abramowa-Newerly’ego, w wykonaniu Tadeusza Łomnickiego. Film opowiada o spotkaniu nad jeziorem głównych bohaterów, Piotra i Elizy, z zespołem muzycznym, w którym śpiewa Jola. *Piosenka o okularnikach* charakteryzuje środowisko młodzieżowe, do którego należą bohaterowie filmu przełomu lat 70. i 80. To młodzi intelektualiści ze skryptami, książkami, notatkami, z mrocznymi minami, którzy gnieźdzą się w akademikach, przebywają w bibliotekach, pociągach, nie dla nich są odległe przestrzenie „i Paryże, i Shanghaje”.

W 1985 roku powstał film o „przestrzennie zorientowanym” tytule *Wakacje w Amsterdamie* Krzysztofa Sowińskiego, z zacytowanymi w nim piosenkami Osieckiej: *Wszyscy do szalup* i tytułową *Wakacje w Amsterdamie*. To opowieść o rodzinie Kosińskich, która w celach zarobkowych wyjeżdża na Zachód. Po ogłoszeniu stanu wojennego wszystko się jednak rozpada. Kobieta pozostaje na emigracji, jej mąż w kraju. Toczy się walka o syna Pawła. Reżyser, a następnie Osiecka jako autorka tytułowej piosenki zbudowali swoje utwory tak, by maksymalnie zaangażować widza w ich odbiór. Pokazali bohaterów niejako poza czasem i konkretną rzeczywistością. Potraktowali ich historie „jako swoisty kontur, w który każdy może sobie wpisać znane mu z autopsji przeżycia, wydarzenia i doświadczenia”. W piosence *Wakacje w Amsterdamie* pojawia się kilka metafor przestrzennych, związanych z charakterystyką czasu i postaci, o których opowiada film. Ważne są w nich niezgoda na zastany świat („To nie mój styl i nie mój plan”) i podkreślenie odległości, np. „zbyt bliski cel”, „ja jestem tuż”,

potrzeba bycia znowu razem: „gdy chcesz, rozpalę nowy świt/ i znów zapłonie słowo – my...”. Natomiast piosenka *Wszyscy do szalup* w metaforyczny sposób podejmuje temat zamknięcia, uwięzienia w przestrzeni, która się „rozpada”: „[...] rozpada się na części sto/ i wnet osiągnie dno”. I konieczności przepłynięcia na drugi brzeg, wyzwolenia się z niej:

Wszyscy do szalup, wszyscy do szalup, jazda!
 Na drugi brzeg, na tamten brzeg bez kłamstwa.
 Dryfujemy aż ukaże się
 ten łód jak miły pysk, patrz to to
 to nasz startowy pas, droga do:
 do jutra do, pojutrze do, do nieba do,
 do ciebie do, do prawdy do, do siebie do,
 do jutra do, pojutrze do, do nieba do,
 do prawdy do, do siebie do, do kochania.

oraz pytania o Polskę: „Gdzie jest ten kraj, gdzie słowo: daj?”

O przestrzeni poniekąd opowiada też piosenka *Tango Warszawa* (wykonanie Stanisława Celińskiego), którą w dokumencie z 2013 roku *Nowa Warszawa* zacytował Bartosz Konopka.

Warszawo, pozwól się kochać
 [...]

Spotkajmy się,
 kiedy lampa świeci łaskawie
 Spotkajmy się,
 ...w Warszawie, na kawie
 W Warszawie, na kawie
 W Warszawie...
 Warszawa, da się nie lubić
 Ale czemu, po co tak?

Mimo upływu lat zainteresowanie świata filmowego twórczością Osieckiej nie maleje. Dowodem może być też *Underdog* z 2019 roku w reżyserii Macieja Kawulskiego, w którym zacytowano jej bardzo znaną piosenkę *Na zakręcie* tym razem w wykonaniu Marka Dyjaka.

A ja jestem, proszę pana, na zakręcie.
 moje prawo to jest pańskie lewo.
 pan widzi: krzesło, ławkę, stół,
 a ja – rozdarłe drzewo.
 bo ja jestem, proszę pana, na zakręcie.
 ode mnie widać niebo przekrzywione.
 [...]

Ponownie przestrzeń staje się w piosence tematem znaczącym, bo ujawnia wielość punktów widzenia, polifoniczność narracji i „miejsc pustych”, które oczekują na nowe wypełnienie.

Zakończenie

*A jeśli artystą być mi pozwala
ten, co się nie myli daremnie,
z materii najdroższej obrazy układam,
bo z ciebie i ze mnie.*

Agnieszka Osiecka, *A jeśli ja szewcem jestem*

Niektórzy twierdzą, że piosenka mówi prawdę, ale o jaką prawdę może chodzić? I czy jest ona w ogóle możliwa. Barbara Jabłońska w artykule *Muzyka – media – kultura* pisała: „[...] muzyka jest fenomenem społecznym i istotnym składnikiem kultury. Jest bowiem przejawem człowieczej, twórczo-wykonawczej i odbiorczej aktywności. Innymi słowy, bez człowieka (i jego intencjonalnego działania) muzyka nie mogłaby po prostu powstać” (2014: 199). Dlatego to „uniwersalium kulturowe” (Podlipniak 2004: 97–109). Utwory wokalne i związane z nią praktyki muzyczne zakotwiczone są zatem w kulturze i posiadają określony zestaw znaczeń i sensów nadawanych jej przez uczestników szeroko pojętej audiosfery. Wolfgang Welsch zauważył nawet, że:

[...] na przetrwanie ludzkiego gatunku oraz planety Ziemi można mieć tylko wtedy nadzieję, gdy nasza kultura przyjmie słyszenie jako zasadniczy wzór, dawna bowiem dominacja widzenia prowadzi nas w stechniczowanej modernie wprost ku katastrofie, przed którą może nas ustrzec jedynie receptywno-komunikatywno-symbiotyczny stosunek do świata słuchu. Zagłada lub ratunek, katastrofa lub ozdrowienie – oto alternatywny scenariusz, którym próbuje się nami wstrząsnąć, byśmy otworzyli uszy (2001: 56).

Przed erą medialną muzyka była dostępna w głównej mierze w naturalnych kontekstach związanych z jej graniem i odbiorem na żywo (Kofin 2012: 12). Media masowe, a następnie nowe media przyczyniły się:

[...] zarówno do demokratyzacji kultury muzycznej społeczeństw, jak i do tyranii uśrednionego gustu. Bez wątplenia pozytywnym aspektem tego zjawiska jest to, że zaczęły kształtować masowy gust odbiorców, edukować muzycznie, a także zapewniać społeczeństwu coraz szerszy dostęp do różnorodnych i niezwykle bogatych treści muzycznych. Stały się też, co istotne, swoistą platformą komunikacji między nadawcą i odbiorcą muzycznego przekazu (Josipović 1984: 39–50).

Remedium na „tyranię uśrednionego gustu” mogą być wszystkie przypomnienia piosenek sprzed lat, między innymi Osieckiej.

Podsumowując, choć wydaje się, że wewnętrzna przestrzeń twórczej aktywności Osieckiej jest podobna do przestrzeni muzycznej, w której rozgrywają się poszczególne melodie jakiejś polifonicznej pieśni, te przestrzenie nie są ekranem, na którym rozgrywa się film, lecz budują się one wraz z treściami, które zarazem wypełniają. Mają raczej cechy symbolicznej przestrzeni muzycznej – owej wyśpiewanej przez Marylę Rodowicz *Wielkiej wody* – a więc nieustannie tworzącej się, efemerycznej (niespełnionej), aktualizowanej w interakcji (zachłannej) a jednocześnie pojedynczej, wyzwolonej z ram... emocjonalnej, a nie filmowej, danej niejako *a priori*, zmaturalizowanej na taśmie, zamkniętej w kadrze (klatce)... „zorganizowanej” na ekranie. Takie spojrzenie wyjaśnia „przestrzenne manewry” w jej twórczej biografii, a więc: oddalenie od filmu, ukierunkowanie, „urządzenie” (tj. „uprzestrzennienie”, „zasiedlenie” i „ukonstytuowanie się” struktury odniesień) właśnie w pio(sen)ce.

Bibliografia

- Barańczak Anna. 1972. „Poetycka muzykologia”. *Teksty* 3. 109–115.
- Hendrykowski Marek. 2012. „Etiudy Agnieszki Osieckiej”. *Images* XI/20. 163–187.
- Jabłońska Barbara. 2014. *Socjologia muzyki*. Warszawa.
- Kiec Izolda. 2000. *Złodzieje szczęścia czyli Agnieszki Osieckiej sposób na życie*. Poznań.
- Kiec Izolda. 2011. *Zabijanie ptaka w locie, czyli o mamie, tacie i nieczułym chłopcu*. W: *Po prostu Agnieszka*. W 75. rocznicę urodzin Agnieszki Osieckiej. *Studia i materiały*. Igor Borkowski (red.). Wrocław. 13–28.
- Osiecka Agnieszka. 2013. *Filmidła. Gawędy o filmach*. Tomasz Raczek (przedmowa). Warszawa.
- Pociej Bohdan. 1967. „O przestrzenności dzieła muzycznego”. *Muzyka* 1. 69–78.
- Polony Leszek. 2007. *Przestrzeń i muzyka*. Kraków.
- Sowińska Iwona. 2006. *Polska muzyka filmowa 1945–1968*. Katowice.
- Talarczyk-Gubała Monika. 2013. *Agnieszka Osiecka, niewinna czarodziejka*. W: *Monika Talarczyk-Gubała. Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*. Poznań. 153–166.
- Turowska Zofia. 2008. *Agnieszki. Pejzaże z Agnieszką Osiecką*. Warszawa.

Streszczenie

Tematem eseju są piosenki Agnieszki Osieckiej (1936–1997), napisane „dla” lub wykorzystane „w” filmach. Będąc jeszcze na studiach dziennikarskich w Warszawie, poetka pisała recenzje filmowe. Ponadto studiowała w Łodzi w szkole filmowej (do 1962 roku). Zrealizowała też kilka etud studenckich (w latach 1958–1961). Jednak, jak pokazał czas, jej losy potoczyły się w innym kierunku. Celem rozważań jest wyjaśnienie rozumienia sformułowania: „miejsca puste” w kontekście twórczości autorki *Wielkiej wody*, a efektem dociekań określenie specyfiki muzyczno-werbalnej wypowiedzi Osieckiej. Metodologia podyktowana jest przyjęciem perspektywy hermeneutycznej i zastosowaniem narzędzi komparatystyki interdyscyplinarnej.

Song... – about “empty places” in other words. Agnieszka Osiecka (in) films and for films

Abstract

The subject of the essay are the songs of Agnieszka Osiecka (1936–1997), written “for” or used “in” films. The poet wrote film reviews while still studying journalism in Warsaw (1956).

Additionally, she studied at the film school in Łódź (until 1962). She also produced several student etudes (in 1958–1961). However, as time showed, her fate took a different direction.

The aim of this study is to clarify the understanding of the phrase “empty places” in the context of Agnieszka Osiecka’s work *Wielka Woda* [*High Water*]. The result of the research is the determination of the specificity of Osiecka’s musical and verbal utterances. The methodology is dictated by the adoption of a hermeneutic perspective and the use of interdisciplinary comparative tools.

Słowa kluczowe: film, piosenka, przestrzeń w muzyce, Agnieszka Osiecka

Keywords: film, song, space in music, Agnieszka Osiecka

Iwona Grodź – literaturoznawca, filmoznawca, historyk sztuki, muzykolog i wieloletni dydaktyk akademicki (UAM Poznań, Warszawa). Interesuje się ponadto kulturoznawstwem, teatrem, filozofią i psychologią, a także ideą „korespondencji” sztuk, szczególnie: literatury, filmu, teatru, malarstwa i muzyki.

Autorka m.in. książek: *Zaszyfrowane w obrazie. O filmach Wojciecha Jerzego Hasa*, Wydawnictwo Obraz–Słowo Terytoria, Gdańsk 2008; *Jerzy Skolimowski*, „Więź”, Warszawa 2010; *Rękopis znaleziony w Saragossie Wojciecha Jerzego Hasa*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005; *Synergia sztuki i nauki w twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego*, PWN, Warszawa 2015; *Between Dream and Reality*, Peter Lang, Berlin 2018, *Hasowski Appendix*, Universitas, Kraków 2020; *Artysta i sztuka w polskich filmach fabularnych zrealizowanych po II wojnie światowej*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2023 i wielu innych publikacji naukowych.

