

MAREK HENDRYKOWSKI

## *Etiudy Agnieszki Osieckiej*

Images

vol. XI/no. 20

Poznań 2012

ISSN 1731-450X

Etiudy filmowe nakręcone w latach 1957–1961 przez Agnieszkę Osiecką, w owym czasie młodziutką studentkę Wydziału Reżyserii Łódzkiej Szkoły Filmowej, nie stały się dotąd obiektem szczególnego zainteresowania ani ze strony filmoznawców, ani też badaczy innych specjalności, studiujących całość jej artystycznego dorobku. Tymczasem – zarówno pojedynczo, jak i w ramach szerszego repertuaru, na który składa się zbiór jej krótkometrażówek – próby te stanowią intrygujący i na swój sposób atrakcyjny, a w każdym razie mało znany, fragment wczesnego okresu jej twórczości.

Nie znaczy to, że o dziewięciu<sup>[1]</sup> filmowych etiudach zrealizowanych przez Osiecką podczas studiów reżyserskich nikt dzisiaj nie pamięta. Owszem, pamięta się o nich, ale raczej okazjonalnie i z reguły dość lekceważąco: w kategoriach swego rodzaju niespełnienia, porażki, niepowodzenia. Zetknąłem się parokrotnie z takim właśnie podejściem do etiud, które jako studentka reżyserii nakręciła w Łodzi, i muszę powiedzieć, iż obiegowa opinia środowiska na ich temat jest poglądem tyleż powierzchownym, co niesprawiedliwym.

Do nieco lekceważącej opinii na temat studenckich etiud filmowych zrealizowanych przez Agnieszkę Osiecką przyczyniła się poniekąd sama ich autorka. W jej tomach wspomnieniowych (mam tu na myśli *Szpetnych czterdziestoletnich*, *Galerię potworów* i *Rozmowy w tańcu*) próżno szukać czegoś, co byłoby rozwiniętym zapisem i świadectwem pamięci o studiowaniu przez nią reżyserii w Łodzi. Było, minęło. Czyżby trauma niedoszłej gwiazdy reżyserii filmowej? Memuary poetki o tym milczą, z wyjątkiem garści wspomnień rozrzuconych na kartach *Szpetnych czterdziestoletnich*, cytowanych później w jubileuszowym tomie zbiorowym pod tytułem *Filmówka*<sup>[2]</sup>.

Powody zauważalnego dystansu, jaki artystka żywiła do siebie w roli niedoszłego filmowca, nietrudno zrozumieć. Stała za tym nie tyle głęboka trauma, ile osobiste rozczarowanie. Trwający cztery lata reżyserski epizod na studiach w PWSF w jej przypadku nie przełożył się na nic trwalszego, co skutkowałoby dalszym ciągiem w całej jej późniejszej karierze artystycznej. Studia wprawdzie ukończyła, nakręciła też film dyplo-

[1] Kiedy przystępowałem do pisania niniejszego studium, wydawało się, iż filmów zachowanych jest w sumie osiem, a pierwsze ćwiczenie filmowe nakręcone przez Agnieszkę Osiecką, zatytułowane *Bibliofil*, nie zachowało się do naszych czasów. Właśnie ono jest owym brakującym dziewiątym tytułem wchodzącym w skład kompletnego zbioru wszystkich jej etiud. Ponowna kwerenda w Archiwum PWSFTviT dopro-

wadziła do odnalezienia negatywu filmu, który dzięki współpracy Szkoły Filmowej i Filmoteki Narodowej został niedawno przywrócony rodzimej kulturze filmowej. Wszystkim, którzy przyczynili się do tego, autor pragnie złożyć serdeczne podziękowania.

[2] *Filmówka. Powieść o łódzkiej Szkole Filmowej*, red. K. Krubski, M. Miller, Z. Turowska, W. Wiśniewski, Warszawa [b.d.w.].

mowy, ale samego dyplomu ostatecznie nie obroniła. Pozostał niedosyt i poczucie rezygnacji z kierunku twórczego rozwoju, który w punkcie wyjścia, czyli w roku 1957, rysował się bardzo obiecująco.

Na szczęście istnieją jeszcze archiwa. To dzięki nim przetrwało i zachowało się – w ścisłym związku z blisko pięcioletnim epizodem filmowym w biografii artystycznej Agnieszki Osieckiej – jeszcze coś, co po wielu latach jest dzisiaj przedmiotem naszego zaciekawienia. Tym cennym świadectwem, wartym zainteresowania po latach, są – zapisane szczęśliwie na trwałym nośniku, jakim jest taśma filmowa 35 mm – studenckie etiudy, które wówczas nakręciła.

Nie należy sądzić, że po ukończeniu studiów i po obronie dyplomu rozczarowana absolwentka generalnie stroniła od środowiska filmowego. Owszem, była nadal jego częścią i w pewnym okresie aspirowała do towarzyskiego, i nie tylko towarzyskiego, funkcjonowania w kręgach Szkoły Filmowej, a także w stołecznym światku filmowym. Warto w tym miejscu wspomnieć nie tylko o niedoszłym dyplomie reżyserskim Łódzkiej Szkoły Filmowej, jakiego w końcu nie uzyskała, lecz także o jej dwóch asystenturach przypadających na końcowy okres studiów w Łodzi.

Najpierw – jeszcze jako studentka reżyserii – została asystentką Andrzeja Wajdy przy *Niewinnych czarodziejach* (zdjęcia do tego filmu były kręcone w roku 1959). Na łamach tygodnika „Film” w październiku 1959 roku ukazał się jej reportaż z planu zdjęciowego, zatytułowany *W Warszawie, w nocy...*[3]. Asystowanie jednak nie leżało w jej naturze. Jak sama napisała po latach: „nie wytrzymała do końca” i „z pracy uciekła”[4]. Mimo to jakiś czas później ponownie przyjęła funkcję asystentki przy filmie Janusza Morgensterna *Jutro premiera* (1962), pomagając reżyserowi jako osoba doskonale zorientowana i znająca stołeczne środowisko ludzi sceny oraz świat polskiego teatru lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych – zarówno zawodowego, jak i studenckiego.

Stosunkowo bardzo mało znanym, nawet wśród znawców historii polskiej krytyki filmowej, faktem z biografii młodej absolwentki dziennikarstwa UW Agnieszki Osieckiej jest jej paroletni epizod recenzencki, sięgający w swych początkach połowy lat pięćdziesiątych. W tamtym okresie uprawiała okazjonalnie zawód krytyka filmowego, pisząc dla tygodnika „Walka Młodych” i popularnej gazety „Sztandar Młodych”, z którą przez jakiś czas blisko współpracowała. Jeszcze przed studiami – a potem już jako studentka Łódzkiej Szkoły Filmowej – publikowała także cyklicznie recenzje filmów polskich i zagranicznych dla ogromnie poczytnego i prestiżowego tygodnika „Film”. Pierwsze z nich publikowała jeszcze przed rozpoczęciem studiów reżyserskich. Ostatnią zamieściła w „Filmie” jesienią 1960.

Jest natomiast rzeczą zastanawiającą, że Agnieszka Osiecka nigdy nie próbowała swoich sił jako scenarzystka filmowa tworząca dla potrzeb profesjonalnej kinematografii. Nie wykazywała w tym kierunku żadnego

[3] A. Osiecka, *W Warszawie, w nocy...* „Film” 1959, nr 41.

[4] A. Osiecka, *Rozmowy w tańcu*, Warszawa 2008, cyt. s. 16–17.

zainteresowania. Nie powstał żaden oryginalny scenariusz jej autorstwa napisany z myślą o fabularnym pełnym metrażu, co może nieco dziwić, bo przecież, jak rzadko kto, miała – wydawać by się mogło – komplet niezbędnych kompetencji: literackich, teatralnych i filmowych, aby ten zawód uprawiać. Najwyraźniej zajęcie się pisaniem scenariuszy, bo o zawodzie scenarzystki nie mogło być jeszcze wtedy w Polsce mowy, jej nie pociągało.

Od początku lat sześćdziesiątych pisała za to dla filmu fenomenalne teksty piosenek. Po raz pierwszy do *Zaduszek* Tadeusza Konwickiego (*Piosenka o Katarzynie*, do muzyki Marka Lusztiga, 1961), a rok później do *Gangsterów i filantropów* Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórczewskiego (*Niby nic* z muzyką Lucjana Kaszyckiego, utwór śpiewany przez Barbarę Modelską, głosem Ireny Santor).

Co najmniej dwie spośród jej piosenek – pamiętne ballady: *Nim wstanie dzień* do muzyki Krzysztofa Komedy, otwierająca *Prawo i pięść* Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórczewskiego (1964) oraz *Deszcze niespokojne* z muzyką Adama Walacińskiego do serialu *Czterej pancerni i pies* (1966) – stały się nieśmiertelnymi standardami liryczno-muzycznymi polskiego kina, zapisanymi do dzisiaj w zbiorowej pamięci milionów kinomanów.

Ogromny sukces literacki, jaki z biegiem lat stał się udziałem Osieckiej, sprawił, że mogła ona bez większego żalu czy poczucia straty uznać siebie za niedoszłego reżysera filmowego. Została przecież w bardzo młodym wieku ikoną rodzimej kultury popularnej, osiągając wielkie uznanie i popularność jako znakomita poetka i artystka słowa śpiewanego. Co wcale nie znaczy, że to wszystko, co nakręciła podczas studiów w Łodzi, należy uznać za mało ważny epizod z jej bogatej artystycznej biografii.

Spróbujmy zatem – bez jakichkolwiek uprzedzeń i z naturalnym dystansem, jaki wyznacza perspektywa ponad półwiecza – przyrzeć się tym reżyserskim wprawkom ponownie. Spójrzmy na nie raz jeszcze, odkrywając to, co oryginalne i wartościowe, ale też nie ukrywając ich rozmaitych słabości. W końcu przecież były to obarczone ryzykiem błędu studenckie ćwiczenia warsztatowe. Nie tuszujmy więc ich niedoskonałości, ale z drugiej strony postarajmy się wydobyć to wszystko, co okazuje się w nich nieszablonowe i zasługuje po latach na uważniejsze niż dotąd spojrzenie.

Była osobą niezwykle uzdolnioną. W szkole przeskakiwała po dwie klasy w jeden rok. Maturę w warszawskim Liceum im. Marii Skłodowskiej-Curie zdała w roku 1952, w wieku szesnastu lat! W latach 1952–1956 studiowała dziennikarstwo na Uniwersytecie Warszawskim. Na dziennikarstwie wybrała specjalizację filmową i teatralną (zatytułowaną „teatr nowożytny”), studiując tę drugą pod kierunkiem profesorów: Tadeusza Sieverta, Augusta Grodzickiego i Jerzego Pomianowskiego. Wcześniej, w roku 1953, została usunięta ze Związku Młodzieży Polskiej „za sianie fermentu”, jednak w wyniku postępowania rewizyjnego przed Sądem

## Filmowe początki

Centralnym Zarządu Głównego ZMP rok później decyzją władz Zarządu Głównego tej organizacji legitymacja zetempowska została jej zwrócona.

Nic dziwnego, że po takich przeżyciach i doświadczeniach studentka dziennikarstwa Agnieszka Osiecka odnalazła się już w pierwszych podmuchach Odwilży, zakładając wraz z gronem kolegów Dziennikarską Spółdzielnię Satyryczną. Od września 1955 roku współpracowała ze stołecznym Studenckim Teatrem Satyryków, mimo młodego wieku stając się w krótkim czasie jedną z najważniejszych twórczych indywidualności tej sceny, powszechnie znaną w kręgach nie tylko studenckich. W latach 1955–1957 miała swój autorski udział w najważniejszych spektaklach STS-u: *Myslenie ma kolosalną przyszłość*, *Agitka*, *Czarna przegrywa*, *czerwona wygrywa*, *Siódmy kolor czerwieni*. To właśnie błyskawicznie rosnąca w tamtym czasie renoma artystyczna utalentowanej „tekściarki” (to jej osobiste określenie) STS-u utorowała jej drogę, wspólnie z Wojciechem Solarzem, na oblegany Wydział Reżyserii Łódzkiej Szkoły Filmowej.

Podczas studiów dziennikarskich uczyła się na dwie specjalizacje – teatralną i filmową. W podaniu do rektora PWSF o przyjęcie na studia, datowanym 8 czerwca 1957 roku, młoda magister dziennikarstwa Uniwersytetu Warszawskiego z ukończoną specjalizacją teatralną napisała: „Wydaje mi się, że jestem do studiów reżyserkich przygotowana”. W tamtych rocznikach kandydaci najpierw odbywali uprzednio tzw. kurs selekcyjny z zadaniami do wykonania (ciekawe, że tematem pracy domowej Agnieszki Osieckiej była adaptacja *Szampana* według opowiadania Antoniego Czechowa), a następnie po dopuszczeniu wybrani z nich zdawali egzamin przed komisją.

Przystępując do egzaminu, kandydatka dostarczyła zdjęcia z Mazur, Paryża (w którym była po raz pierwszy w roku 1956), Kazimierza nad Wisłą i Sopotu oraz plik własnych recenzji filmowych. Na studia reżyserkie w Łodzi zdała w końcu lipca 1957 roku, uzyskując jednocześnie miejsce w Domu Akademickim przy ulicy Bystrzyckiej 11. Na protokole egzaminacyjnym Osieckiej z dnia 23 lipca 1957 roku, zawierającym adnotację: „przyjęta na I rok Wydziału Reżyserii”, widnieją między innymi podpisy: Jerzego Toeplitza, Antoniego Bohdziewicza i Stanisława Różewicza. Kilkuprzedmiotowy egzamin (praca domowa przygotowana w domu, eksplikacja i obrona pracy, plastyka, literatura, teatr, film) wypadł w sumie na ocenę dobrą.

Dzisiaj widać, że – w odróżnieniu od innych, wcześniejszych i późniejszych naborów – raczej nie był to rocznik obfity w wielkie indywidualności twórcze. Po latach ostało się z niego ledwie kilka znaczących nazwisk. Spośród dziewiętnastki przyjętych wówczas jej koleżanek i kolegów po latach w zawodzie reżyserkim bądź operatorskim pozostali jedynie: Jan Tyszler, Andrzej Wasylewski, wspomniany wcześniej Wojciech Solarz i znakomity animator Daniel Szczuchura. Mariusz Chwedczuk, który podobnie jak Osiecka studiował reżyserię, ostatecznie wybrał na swoją zawodową specjalność scenografię.

Rok akademicki rozpoczęła dość nietypowo: od blisko dwumiesięcznej absencji spowodowanej wyjazdem studyjnym do Francji, gdzie

przebywała na stypendium dla młodych literatów i ludzi teatru. Tamtego roku, kiedy młodziutką poetkę związaną ze Studenckim Teatrem Satyryków Agnieszkę Osiecką przyjęto na studia reżyserskie, Szkoła Filmowa jeszcze bardziej się umiędzynarodowiła. Już wcześniej studiowali w niej pojedynczy studenci z zagranicy (na przykład przyjaciel Polańskiego, operator Kola Todorow, rocznik przyjęcia na studia: 1952). W roku 1957 po raz kolejny pojawił się w jej murach słuchacz z bratniej Bułgarii, oryginał jakich mało, Włada (Władysław) Ikonow. Jego koleżanka z roku Agnieszka Osiecka wspominała po latach, że był człowiekiem niezmiernie ekscentrycznym. Zapamiętała również, że nazywał ją Magnezja Ośmięcka. Poza uczelnią oboje podczas studiów asystowali Andrzejowi Wajdzie w trakcie realizacji *Niewinnych czarodziejów*.

Pierwsza jej próba reżyserska, nakręcone w roku 1958 króciutkie 50-metrowe ćwiczenie z inscenizacji, zatytułowane *Bibliofil* (ze zdjęciami Jerzego Woźniaka), szczęśliwie zachowało się w negatywie. W Archiwum PWSFTviT znajdują się również wszystkie następne etiudy z lat 1958–1961, zrealizowane podczas studiów przez Agnieszkę Osiecką. Spróbujmy zatem przyjrzeć im się po latach bardziej uważnie.

Analizując myślową zawartość i artystyczną wartość każdej z nich, będziemy nie tyle oceniać je od strony warsztatowej (w końcu są to tylko ćwiczenia na zaliczenie), ile traktować te filmy jako kulturowy dokument czasu, który mówi dzisiaj o czymś znacznie szerszym i pozwala odkryć konteksty o wiele bardziej rozległe niż on sam.

Pierwsze ćwiczenie reżysersko-operatorskie Agnieszki Osieckiej – nakręcone przez nią w roku 1957, wkrótce po rozpoczęciu studiów w Łodzi – należy dzisiaj do filmowych rarytasów. Zdjęcia zrealizował ówczesny student trzeciego roku Wydziału Operatorskiego Jerzy Woźniak. Do niedawna wydawało się, że film bezpowrotnie zaginął, żadna jego kopia nie istnieje i już nigdy go nie zobaczymy. Na szczęście okazało się, że to nieprawda. Ponieważ od kilkudziesięciu lat nikt tej króciutkiej etiudy nie miał sposobności obejrzeć, Czytelnikom tego artykułu należy się jej szerszy i bardziej szczegółowy opis oraz streszczenie.

Pierwsze zaskoczenie. *Bibliofil* nie jest etiudą nakręconą sobie a muzom, lecz filmem promocyjno-reklamowym. Całość została pomyślana w formie króciutkiego żartu filmowego. Nieskomplikowaną anegdotę tej opowieści poprzedza napis wykonywany na naszych oczach kobiecą ręką kredą na tablicy. Czytamy: *Bibliofil*. A pod spodem: A. Osiecka, J. Woźniak. Drugie zaskoczenie niesie z sobą nieco mylący tytuł. Bohater nie jest wcale bibliofilem, lecz czytelnikiem, miłośnikiem czytania ilustrowanej prasy: typowym *homme de lettres* o wyglądzie młodego inteligenta, który czerpie przyjemność z zatopienia w lekturze.

Akcja filmu dzieje się w pokoju, w domowym zaciszu. Występuje dwu aktorów. Jeden z młodych mężczyzn, okularnik o aparycji studenta, siedzi w fotelu pogrążony w lekturze czasopisma. Przez moment przeciera okulary i dalej czyta. Za jego plecami przez uchylone drzwi wchodzi drugi mężczyzna, bandzior z twarzą zamaskowaną chustą, ubrany w kra-

## *Bibliofil*

ciastą koszulę, niczym czarny charakter z westernu. W rękę dzierży wielki nóż. Na jego przedramieniu widać tatuaż z kotwicą. Zaintrygowany lekturą, próbuje łaskotaniem za uchem i trącaniem w ramię skłonić czytającego do zmiany ułożenia ręki i odwrócenia kolejnej strony pisma. W końcu przysiadła się z tyłu.



*Bibliofil*, reż. A. Osiecka

Czasopismo będące obiektem zainteresowania ich obu to nie jakiś anonimowy magazyn bez tytułu, lecz cieszący się wtedy dużą popularnością tygodnik ilustrowany „Dookoła świata”, z którym Osiecka współpracowała jako autorka przed podjęciem studiów w Łodzi. Magazyn ten stanowił jedno ze sztandarowych przedsięwzięć prasy w PRL lat pięćdziesiątych. Adresowany do młodzieży, próbujący wychować tzw. świadomego czytelnika z aspiracjami intelektualnymi, umiejętnie epatujący różnego typu atrakcjami – miał przyciągnąć do lektury młode pokolenie. Redagowany przez dziennikarzy „Sztandaru Młodych”, wychodził przez kilka pierwszych lat pod auspicjami Zarządu Głównego Związku Młodzieży Polskiej. Jego próbna edycja ukazała się 15 grudnia 1953 roku, a inauguracyjny numer pojawił się w kioskach „Ruchu” 3 stycznia 1954 roku. Po Październiku ’56 czasopismo nadal się ukazywało, grawitując jednak w stronę bogato ilustrowanego magazynu reportażowego, dostarczającego czytelnikom cotygodniowej porcji nowinek ze świata.



*Bibliofil*, reż. A. Osiecka

Po tej niezbędnej dygresji powróćmy do opisu dalszej akcji filmu. Siedzący frontem do nas gospodarz wyjmując z dłoni przybysza nóż i używa go do rozcięcia kartek, po czym gwałtownym ruchem wbija nóż w drewnianą poręcz fotela i dalej spokojnie czyta. Odwróciwszy się po chwili do intruza, ściąga mu chustę z twarzy, zamieniając ją na apaszkę. Następnie oddaje mu część własnego czasopisma, a widząc, że odtąd będą je czytać razem, głaszcząc po głowie siedzącego *vis-à-vis*, całkiem już obłaskawionego gościa. Tyle streszczenie samej akcji na ekranie.

Opowieść puentuje slogan reklamowy następującej treści:

Kto czyta, ten żyje.  
Kto czyta „Dookoła świata”,  
ten żyje 2 x dłużej!

Pod względem stylistycznym ten miniaturowy filmik przypomina dwa inne krótkie metraże nakręcone dokładnie w tym samym czasie. Pomysł z bandziorem, który wchodzi do pokoju, by zabić, przychodzi na myśl nieodparte skojarzenie z etiudą Romana Polańskiego *Morderstwo* (1957). Natomiast sama idea filmu reklamującego gazetę bądź czasopismo nawiązuje do znakomitej animacji Jana Lenicy i Waleriana Borowczyka pod tytułem „Sztandar Młodych” (1957). Podobnie jak *Bibliofil*, również ten filmik promował w atrakcyjnej formie popularny tytuł prasowy.

Co się tyczy samej etiudy... Zamierzony przez realizatorów generalny cel realizacji tego szkolnego ćwiczenia, które łączy w sobie żartobliwy skecz z reklamą filmową, został osiągnięty. Zgrabnie skonstruowana historyjka dobrze koresponduje z bezpretensjonalną treścią opowiadki o tym, że zawsze warto wszystko odłożyć, by najpierw móc coś zajmującego przeczytać. Wszystko udało się zmieścić w rygorze czasowym czterdziestu kilku sekund. Istotne ograniczenie, jakim był brak dźwięku, a więc także mówionego słowa, zostało pomysłowo przezwyciężone przez Autorkę za pomocą przytoczonych tutaj napisów umieszczonych na początku i na końcu filmu.

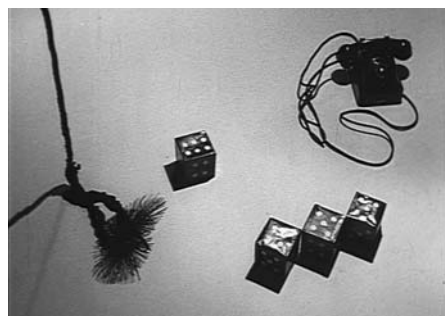
Na pierwszy rzut oka nakręcone w roku 1958 ćwiczenie warsztatowe pt. *Czarne i białe* robi wrażenie filmowej kaligrafii na zaliczenie. Nie znamy, niestety, nazwiska opiekuna pedagogicznego etiudy, informacja o nim nie została odnotowana w napisach filmu. Wnosząc z zamierzonego celu tego ćwiczenia, który stanowią: pietystyczna dbałość o warsztat, sprawność w operowaniu studyjnym oświetleniem filmowanych obiektów, zaawansowany poziom ekranowej abstrakcji, wysublimowany „artyzm” i wysoki stopień troski o wizualną „czystą formę” ekranowych przedstawień, można przypuszczać z dużą dozą prawdopodobieństwa, że był nim znakomity malarz i profesor PWSF Jerzy Mierzejewski. To właśnie on przez wiele lat uczył studentów łódzkiej Szkoły Filmowej myślenia formą, przywiązując wielką wagę do rygorów formalnych ćwiczenia.

Niewykluczone także, iż chodziło w tym przypadku nie o etiudę reżyserską, lecz o pracę operatorską starszego o kilka lat Marka Nowickiego, któremu od strony realizacyjnej asystował aspirujący dopiero do studiów na Wydziale Operatorskim Jan Hesse (zostanie przyjęty do Szkoły Filmowej wraz z Bogdanem Dziworskim dwa lata później, w roku 1960). Wiele wskazuje na to, iż ten trwający nieco ponad 6 minut film był w mniejszym stopniu wprawką reżyserską, a w większym ćwiczeniem operatorskim. Tak czy inaczej, scenariusz napisała i całość reżyserowała studentka drugiego roku reżyserii Agnieszka Osiecka.

Akcja tej krótkometrażowej etiudy dzieje się w jednym wnętrzu bez drzwi i okien, do którego jedyne wejście prowadzi przez okno dachowe. Jej studyjny charakter – zbudowany w dzięki wykorzystaniu sztucznego atelierowego tła w postaci białego limbo – cechuje zamierzone odrealnienie i całkowite odcięcie od zewnętrznego świata. Bohaterką opowieści jest samotna młoda dziewczyna, grana przez ówczesną studentkę Wydziału Aktorskiego Mirosławę Lombardo – tę samą, która kilka lat później stworzy niezapomnianą postać Donii Uracci, matki Alfonsa Van Wordena w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* Wojciecha Jerzego Hasa (1964).

Choć bohaterką opowieści jest młoda dziewczyna, w centrum zainteresowania autorów etiudy *Czarne i białe* znajduje się od początku

## *Czarne i białe*



*Czarne i białe*,  
reż. A. Osiecka

do końca tajemnicza mowa przedmiotów. Tworzą one dwa połączone i splecione z sobą kontrastowe szeregi: czarny i biały. Za przykład weźmy ujęcie z bohaterką siedzącą na krześle. Zostało ono skomponowane w taki sposób, że w ramie kadru widzimy układ zestrojonych z sobą elementów czarnych i białych. W szeregu białym tej graficznie wysmakowanej kompozycji mamy: białe limbo, czyli białą podłogę i biegnącą diagonalnie przez ekran płaszczyznę białej ściany, następnie widoczną w centrum kompozycji sfilmowaną z profilu twarz dziewczyny z wydobytym refleksem białka jej oka, jej białe dłonie oraz użyte w charakterze dopełnienia białe kropki na sześcianie kostki do gry i białe klawisze klawiatury fortepianu. Opozycyjny szereg czarnych obiektów na ekranie tworzą: czarny golf i czarna spódnica bohaterki, jej ciemne włosy z warkoczem, wstęga trzymanej w ręku czarnej pończochy, czarny sześcian kostki do gry, czarna rama oparcia krzesła, na którym siedzi, oraz zamykający od góry kompozycję kadru sfilmowany frontem do kamery fortepian wraz z czarnym lśniącym taboretom.

Od pierwszej do ostatniej sceny czarno-białe układy form wchodzą z sobą w różnego typu zestroje i konfiguracje. Pod tym właśnie kątem została dobrana rekwizytornia utworu: kominiarski wycior z kulą i sznurkiem (potraktowany jako efektowny obiekt do oświetlenia i animacji wykonanej techniką poklatkową), aparat telefoniczny z czarnego ebonitu, ze słuchawką i czarnym sznurkiem, dalej kominiarski mundur z dwoma rzędami białych guzików, łączący się plastycznie z oczkami kostki do gry, itp. Dobiegający zza kadru akompaniament fortepianu i okazjonalnie fletu oraz ksylofonu dyskretnie rytmizuje bieg obrazów. Postaci dziewczyny i kominiarza zamieniają się w finale w wycinankowy obrazek sylwetkowy, łączący tę parę w kontrapoście tanecznej *pas*. Wystudiowaną całość wieńczy końcowy napis: „Zdrowia i szczęścia życzy Kominiarz”. Od pierwszej do ostatniej sceny liczy się w tym filmowym ćwiczeniu przede wszystkim jedno: figury i bryły w ruchu.



*Czarne i białe,*  
reż. A. Osiecka

Inspiracja artystyczna płynąca ze strony znakomitego malarza i pedagoga Jerzego Mierzejewskiego okazała się przemożna. Świadczy o niej zresztą nie tylko sam film. Po latach była studentka wystawiła swemu profesorowi piękne świadectwo, przywołując w swoim wspomnieniu zajęcia pod jego kierunkiem:

Mierzejewski kazał nam rysować, malować, kleić kolaże, a przede wszystkim analizować każdy film jako dzieło sztuki plastycznej.

– Na czym oparta jest *Cena strachu*, Osiecka? – zapytał. – *Cena strachu* oparta jest na koncepcji koła, panie profesorze. Możemy to zaobserwować, śledząc uważnie rytm kół ciężarówki sunących po błocie – odpowiedziałam. – Bardzo dobrze.

Pod wpływem profesora Mierzejewskiego nauczyliśmy się układać palce w swoistą lornetkę i przez nią obserwować wszystko, cały świat. Niezłe, tylko źle wykadrowane – mówiliśmy, patrząc na jakikolwiek żywy lub



celuloidowy obrazek. Zaczęliśmy też używać z uporem maniaka zwrotu „plastyk ekranu”[5].

Z kronikarskiego obowiązku dodajmy jeszcze, iż *Czarne i białe* stało się także debiutem producenckim młodszej koleżanki z PWSF – ówczesnej studentki Wydziału Organizacji Produkcji Filmowej – Barbary Borys.

O ile *Czarne i białe* jest ćwiczeniem od A do Z studyjnym, nakręconym z dbałością o kaligraficzne cyzelowanie rozmaitych szczegółów formalnych (prowadzenie kamery, kompozycja kadru, czarno-białe zdjęcia, światło, scenografia, plastyczność użytych rekwizytów etc.), poprawnie zrealizowaną miniaturą warsztatową, mającą cechy wprawki laboratoryjnej, o tyle *Solo na kontrabasie* stawia na coś całkiem innego: śmiało wychodzi w plener, odkrywając przy tej okazji filmowe uroki scenerii Łodzi. O swoim osobistym odkryciu tak oto opowiadała po latach sama artystka:

Pamiętam trzy oblicza miasta Łodzi, a właściwie trzy Łodzie. Łódź jako Manchester, Łódź jako Chicago i Łódź jako Hollywood.

Ta pierwsza, „robotnicza Łódź”, poraziła mnie przede wszystkim obrazem miasta starego. To bardzo ważne, bo jako warszawianka przyzwyczaiałam się, że wszystko w moim mieście było nowiutkie jak spod igły, nawet zabytki. Łódź, jak gigantyczny skansen, pokazała mi straszliwą twarz dziewiętnastowiecznego miasta pracy. Hale fabryczne jak z *Ziemi obiecanej*, krwistoczerwone bramy „zakładów pracy”, ziemiste twarze włókniarek wsiadających do zatłoczonych tramwajów, to był obraz miasta, o jakim nie miałam pojęcia. [...] Jest jeszcze jedno, o czym nigdy nie zapomnę: charakterystyczny zapach Łodzi. Zapach starej, piwnicznej marchwi, przedwojennego podwórza, fabrycznego komina, dworca i taniego piwa. Ten zapach przywozi na siebie każdy, kto przyjeżdża z Łodzi, bez względu na to, czy przybywa z Manchesteru, czy z Hollywood[6].

O czym opowiada kilkuminutowa etiuda Osieckiej? Jej tematem, niczym w *Krzyku* Edwarda Muncha, jest dojmujący ból egzystencji, związany ze starością dramat wyłączenia, a wraz z nim głębokie wyobcowanie bohatera ze świata, w którym żyje, a który dotąd stanowił dla niego znośną rzeczywistość. Postawa rezygnacji, jaką przyjmuje bohater tego filmu, nie nosi w sobie żadnych znamion buntu. Okrutny świat, w którym przyszło mu żyć, jest taki, jaki jest: obcy, bezduszny, nieludzki i obojętny. Nie ma tutaj miejsca na jakiegokolwiek współczucie dla kogoś słabszego i bezradnego. Empatyczny aspekt etiudy Osieckiej przemawia do dzisiaj. Przemawia do nas dlatego, że – mimo wszelkich zmian i różnic ustrojowych – w życiu społecznym po dawnemu mamy do czynienia z tymi samymi co przed pół wiekiem przejawami indywidualnej i zbiorowej alienacji pojedynczych ludzi i całych grup wyrzuconych poza nawias społeczeństwa.

Wzorem estetycznym, jakiemu pod względem stylistyki zdjęć hołduje *Solo na kontrabasie*, są bez wątpienia skąpane w deszczu sceny ulicz-

[5] *Filmówka. Powieść o łódzkiej Szkole Filmowej*, op. cit., s. 161.

[6] *Ibidem*, s. 156–157.



*Solo na kontrabasie,*  
reż. A. Osiecka

ne z *Pętli* Hasa (1957). Na tym jednak podobieństwa między oboma utworami się kończą. Autorka etiudy podąża własną drogą. Wielkomiński plener przemysłowej metropolii służy u niej czemu innemu: ma on stanowić optymalnie sugestywne tło egzystencjalnej samotności człowieka przeżywającego dramat zagubienia w obcym świecie. Balladowy ton etiudy w powiązaniu z reżyserskim temperamentem Osieckiej sprawia jednak, że szara pospolitość łódzkich ulic i podwojek nabiera cech nie tyle dramatycznych, ile poetyckich. Następuje coś, co zapewne nie było zamiarem twórców tego filmu, a mianowicie paradoksalne poniekąd odrealnienie ukazanej rzeczywistości, która zyskuje na ekranie walor liryczny.

Pierwszorzędnym ważnym elementem konstrukcji omawianej etiudy jest tytułowa ballada. Słowa napisała sama autorka, muzykę skomponował jej kolega z roku i z STS-u Wojciech Solarz. Powstał utwór nietuzinkowy. Niewymowne cierpienie zyskuje dzięki niemu porażającą wymowę błagania o współczucie i litość.

Dodajmy na zakończenie, że pięć lat później, w roku 1963, ballada *Solo na kontrabasie* jako jeden z ośmiu utworów Agnieszki Osieckiej otrzymała wyróżnienie na I Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu, który stał się pamiętnym (uwiecznionym przyznaniem przez jury Grand Prix dla piosenki *Mój pierwszy bal*) sukcesem znakomitej twórczyni tekstów piosenek.

## STS 58

Z perspektywy ponad pięćdziesięciu lat, jakie upłynęły od jej nakręcenia, kolejna etiuda dokumentalna Agnieszki Osieckiej ma dla nas nieocenioną wprost wartość dokumentalno-historyczną. Nie chodzi tu tylko o jeszcze jeden rutynowy, sztamkowo zrealizowany materiał archiwalny (STS ma ich całkiem sporo, wielokrotnie zjawiali się tam przecież ludzie z kamerą). Idzie w gruncie rzeczy o co innego. Gdyby nie Osiecka – pełniąca przy tym filmie funkcję jedynej w swoim rodzaju filmowego medium, które nie dość, że dysponuje kamerą, mikrofonem i taśmą, to jeszcze zna na wylot podjęty przez siebie temat – zapewne nikt inny nie mógłby wtedy nakręcić czegoś podobnego.

Wybór tematu nie dokonał się przypadkowo. Pełna twórczej inicjatywy, niezwykle uzdolniona adeptka reżyserii była już wówczas nie tylko osobą doskonale znaną we wspomnianym środowisku Studenckiego Teatru Satyryków, lecz także przez szereg lat należała do ścisłego kręgu najważniejszych indywidualności zespołu – jako autorka wielu kapitalnych tekstów, czynnie biorąc udział w powstawaniu jego kolejnych spektakli, o czym była mowa już wcześniej. Można by rzec, iż – podobnie jak wieloletniemu liderowi STS-u, Andrzejowi Jareckiemu – jej także osobście bardzo bliskie było wymyślone przez niego hasło-manifest: „Mnie nie jest wszystko jedno”.

Raz jeszcze podkreślam unikatową wartość historyczną tego zapisu. Znając archiwalne zasoby magazynów przy Chełmskiej i przy Woronicza, nie sposób twierdzić, że legendarny dzisiaj STS – w czasach swojej przed- i popaździernikowej świetności wynikającej z politycznego zaangażowania – nie został w ogóle uwieczniony na taśmie filmowej. Owszem, istnieją kronikalne zapisy fragmentów spektakli tego teatru zarówno z lat pięćdziesiątych, jak i sześćdziesiątych, przechowywane w archiwum Polskiej Kroniki Filmowej.

Archiwum Łódzkiej Szkoły Filmowej ma jednak w swoich zbiorach coś absolutnie wyjątkowego. Etiuda dokumentalna nakręcona podczas studiów reżyserskich w Łodzi przez studentkę pierwszego roku Agnieszkę Osiecką wyróżnia się na ich tle bardzo osobistym i wnikliwym spojrzeniem kogoś, kto doskonale czuje i wydobywa rozmaite realia istnienia i codziennego funkcjonowania tego teatru: od piwnicznych podziemi (gdzie w fatalnych warunkach pracują plastycy: Zofia Góralczyk, Adam Kilian i Andrzej Strumiłło) do zawieszonych wysoko nad sceną reflektorów, które poleca elektrykowi wyłączyć po zakończeniu próby reżyser Jerzy Markuszewski.

Film otwiera piosenka śpiewana przez jedną z gwiazd teatryku – Krystynę Sienkiewicz. Po tej uwerturnie następuje scenka prezentacji zespołu. Dokonuje się ona w sposób bardzo pomysłowy: za pomocą rytuału palenia przechodzącego z ręki do ręki wspólnego papierosa podczas narady programowej. Głos zza kadru jest głosem ówczesnego gospodarza i lidera teatru Andrzeja Jareckiego, który przedstawia grono swoich najbliższych współpracowników z tamtego okresu. Na ekranie widzimy kolejno: Jerzego Markuszewskiego, Agnieszkę Osiecką, Wojciecha Solarza, Marka Lusztiga, wreszcie – samego Andrzeja Jareckiego.

W króciutkim, zaledwie ośmiominutowym reportażu o STS zaprezentowała Osiecka nie tylko wykonane przy pracy mikroportrety grupy własnych bliskich przyjaciół: Jerzego Markuszewskiego, Andrzeja Jareckiego, Wojciecha Solarza, Marka Lusztiga, Elżbiety Czyżewskiej czy Krystyny Sienkiewicz, lecz także *genius loci* swojego teatru. Studencki Teatr Satyryków (nazywanych niekiedy grupą „zbuntowanych zetempowców”) kojarzony bywa słusznie z okresem przełomu październikowego. Gwoli prawdy należy jednak dodać w tym miejscu, iż powstał on parę lat wcześniej, w czasach Odwilży. Swój pierwszy spektakl STS zaprezentował bowiem publiczności już 2 maja 1954 roku, a więc na długo przedtem, nim na łamach tygodnika „Nowa Kultura” w sierpniu 1955 ukazał się uważany za przełomowe wydarzenie w kulturze polskiej tamtej doby *Poemat dla dorosłych* Adama Ważyka.

Siedziba teatru mieściła się w zabytkowym Pałacyku Szymona Bogumiła Zuga przy ówczesnej alei Świerczewskiego (dzisiejsza aleja Solidarności) pod numerem 76 B. To oddalone od centrum miejsce знаła cała inteligencja Warszawy. STS uchodził za teatr niezmiernie opinio-  
twórczy w kręgach młodej inteligencji, zaangażowany i *par excellence*



STS 58, reż. A. Osiecka

polityczny. Rozgłoszyskał od momentu wystawienia głośnego spektaklu doby Października '56, zatytułowanego *Agitka*. Od tamtej chwili na każde nowe przedstawienie STS-u czekała nie tylko publiczność, ale i cenzura.

Agnieszka Osiecka parokrotnie dotyka w swoim filmie o Studenckim Teatrze Satyryków tematu jego permanentnych kłopotów z cenzurą. Twórcy STS-u nigdy do samego końca nie byli pewni, czy spektakl, który miesiącami przygotowują, będzie miał swoją premierę. Czujna wyrocznia z ulicy Mysiej 2 permanentnie spędzała im sen z powiek; stąd na ekranie nieprzypadkowo znalazło się osobne ujęcie przedstawiające wejście do gmachu cenzury z napisem nad drzwiami Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Jakiego rodzaju językiem scenicznym operowały spektakle STS-u, można się przekonać, oglądając omawianą etiudę. Zapisano się w niej coś z atmosfery nie tylko tego, ale także innych teatrów studenckich okresu Odwilży i Października. Chwilami ma się wrażenie, że scenki, które oglądamy w dokumencie Osieckiej, mogłyby się znaleźć w charakterze interludiów w *Do widzenia, do jutra* Janusza Morgensterna.

Za najcenniejszą scenę etiudy dokumentalnej *STS 58* słusznie uważany jest unikatowy materiał filmowy, jaki stanowi sugestywnie zainscenizowana i zaaranżowana dla potrzeb kamery rejestracja piosenkarckiego występu młodzieutkiej (aktorka miała wtedy zaledwie dwadzieścia lat) Elżbiety Czyżewskiej. Śpiewa ona w tym filmie, z akompaniamentem kompozytora Marka Lusztiga przy fortepianie, kultową – jak się miało wkrótce okazać – piosenkę *Kochankowie z ulicy Kamiennej* do słów Agnieszki Osieckiej.

Wartość tego niezwykłego materiału trudno przecenić. Wspomniany fragment etiudy *STS 58* przyćmił wszystkie pozostałe jej sceny (udany skądinąd występ Krystyny Sienkiewicz, melorecytację w żeńskim kwartecie etc.), stając się kompozycją poniekąd samoistną: wielokrotnie wymontowywaną i demonstrowaną przy różnych okazjach w filmach i programach telewizyjnych przez innych autorów. Nieprzypadkowo właśnie tę scenę pamięta się po latach najbardziej.

Komisja egzaminacyjna w składzie: Antoni Bohdziewicz i Jerzy Bossak oceniła etiudę filmową wysoko, na ocenę dobrą.

## Słoi

W roku 1959 Sławomir Mrozek – jako wylansowany na łamach „Przekroju” elitarno-popularny polski satyryk, rysownik i modny pisarz – był bezspornie numerem jeden w środowisku studentów Łódzkiej Szkoły Filmowej. Przypomnijmy, że na jego szkolną legendę, zasłużoną popularność i wielką estymę, jaką cieszył się w tych kręgach, składały się nie tylko jego ówczesne sukcesy literackie, lecz również aktorski udział w słynnej etiudzie Janusza Majewskiego zatytułowanej *Rondo* (1958). Współ z filmem Romana Polańskiego *Dwaj ludzie z szafą* właśnie *Rondo* – z jego groteskową wizją świata i surrealistycznym poczuciem humoru – ustanowiło na wiele następnych lat wzorzec studenckiej etiudy *à la* Łódź. Nic zatem dziwnego, iż sam Mrozek wkrótce potem stał się tego stylu iście emblematycznym uosobieniem.

Straszna nas na tej wsi głuchej ciemnota ogarnia i zabobon. [...] Bo trzeba wam wiedzieć, że u nas nocami coś tak wyje i wyje... że aż się serce kurczy. [...] A nie mówiłem, że u nas inna specyfika?

– pisał Mrożek w opowiadaniu *Z ciemności*, otwierającym tom zatytułowany *Słoń*.

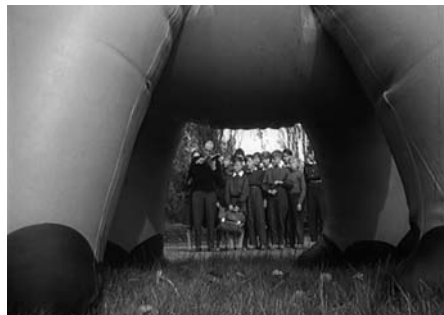
Wkrótce po sukcesach *Ronda* moda na ekranizowanie Mrożka przybrała wśród studentów reżyserii łódzkiej Szkoły Filmowej wymiar niemal epidemiczny. W roku akademickim 1958/1959, oprócz Agnieszki Osieckiej, sięgnęli po Mrożka jeszcze Włodzimierz Kamiński (*Dobosz*) oraz Mariusz Chwędzduk (*Felix*). Ciekawe, że w przypadku obu tych etiud operatorem zdjęć był Andrzej Kostenko.

Nie bez znaczenia jest przy tym wszystkim fakt, iż wielkim wielbicielem talentu Mrożka był profesor Szkoły Filmowej Antoni Bohdziewicz, który po dłuższej korespondencji i licznych namowach w końcu nawiązał z pisarzem współpracę. Właśnie w tamtym czasie udało mu się skłonić Mrożka do napisania dialogów do reżyserowanej przez siebie komedii *Kalosze szczęścia* (1958). On też wylansował specyficzną postać snobizmu i lokalnej mody środowiskowej na autora *Kroniki obłązonego miasta* w kręgach studenckich na Targowej. Niestety, Mrożek w zasięgu ręki (wspomniany tom opowiadań *Słoń* ukazał się nakładem krakowskiego Wydawnictwa Literackiego w marcu 1958, w nakładzie 5000 egzemplarzy), choć łatwo dostępny, nie okazał się bynajmniej Mrożkiem przystępnym i – by tak rzec – łatwo przyswajalnym dla początkujących adaptatorów.

Prawdę mówiąc, Sławomir Mrożek jako obiekt literacki do zaadaptowania na ekran to fatalna pułapka. Przekonała się o tym autorka szkolnej ekranizacji *Słonia*, Agnieszka Osiecka. Jej króciutkiej etiudy – nader odważnie, lecz w sumie dość pochopnie, opartej na subtelnym materiale literackim sławnego opowiadania – nie sposób uznać za utwór udany. Wydaje się, że o niepowodzeniu tego ryzykownego przedsięwzięcia przesądziła zastosowana przez początkującą adaptatorkę metoda literalnej dosłowności w tworzeniu filmowego ekwiwalentu.

Jeśli spojrzeć na rzecz pod kątem kryterium dosłownej ekwiwalencji w skali 1:1, to na pierwszy rzut oka wszystko się tutaj zgadza: poszczególne epizody, schemat fabularny, rekwizyty (ów gumowy słoń i jego miniaturowy dubler do scen „kaskaderskich”), galeria występujących w opowiadaniu i w filmie postaci. A jednak ostateczny rezultat okazał się dość marny. Pozorna wierność, wynikająca z dość kurczowego trzymania się litery pierwowzoru, przerodziła się na ekranie w niewiele więcej jak tylko banalną i powierzchowną w swym wyrazie współodpowiedniość nakręconych scen.

To raczej Mrożek-rysownik adaptuje dla własnych potrzeb Mrożka-opowiadacza, kiedy umieszcza w swym opowiadaniu taki oto obrazek:



*Słoń*, reż. A. Osiecka

Jeszcze chwila i mknąc coraz wyżej zwrócił się ku patrzącym z dołu czterema krążkami rozstawionych stóp, pękatym brzuchem i koniuszkiem trąby. Potem, niesiony przez wiatr poziomo, pozeglował ponad ogrodzenie i zniknął wysoko za wierzchołkami drzew.

Dokładnie takiego właśnie słonia narysował znakomity ilustrator przywołanego tomu opowiadań Daniel Mróz [7].

Zawiodła chyba nie do końca przemyślana, wadliwa koncepcja adaptatorska. Papierowym sylwetkom na ekranie nie są w stanie nadać życia źle poprowadzeni aktorzy. Choć rozpoznajemy wśród nich: Stefana Szlachtycza w roli dyrektora, Henryka Klubę jako nauczyciela i Barbarę Kwiatkowską w roli uczennicy – żadna z tych postaci nie zostaje w naszej pamięci. Autorka filmu nie może się bowiem zdecydować, czy ważni są w nim poszczególni ludzie, czy też chodzi o wizerunek oszukiwanej społeczności, w której „jednostka niczym”. W efekcie całość wypadła blado i nieprzekonywająco pod względem filmowym: zarówno od strony reżyserskiej, jak i operatorskiej.

Na osobną wzmiankę zasługuje nowatorska oprawa muzyczna etiudy, której autorem jest Piotr Hertel. Wbrew pozorom zadanie nie należało wcale do łatwych. Do dziecięcego narratora, którego głos słychać zza kadru, trzeba było dobrać adekwatną, równie żartobliwą konwencję muzyki, jaka ma pojawić się na ścieżce dźwiękowej filmu. Wybór padł na serię pastiszy tworzących łącznie coś w rodzaju kolażu muzycznego. Składają się na ten kolaż: *Czerwony kapelusik z zielonym piórkiem*, *Świniorzysko* („I choć padało, choć było ślisko...”), trawestacja rock'n'rolla oraz przedwojenny przebój *Każdemu wolno kochać*. Wszystkie przywołane motywy zostały zręcznie skarykaturowane przez aranżera i wykonawcę w katarynkowej konwencji groteskowo brzmiącego akompaniamentu z towarzyszeniem fisharmonii.



*Słoń*, reż. A. Osiecka

Na zakończenie warto dodać, iż *Słoń* jest również szkolną etiudą fabularną, do której zdjęcia zrealizował samodzielnie kolejny – oprócz Zofii Nasierowskiej, Marka Nowickiego, Jana Hessego, Zygmunta Samosiuka i Daniela Szczechury – utalentowany operator, z którym współpracowała Osiecka, realizując swoje etiudy podczas studiów w Łodzi – student Wydziału Operatorskiego Andrzej Kondratiuk (rocznik PWSF 1955). Oboje z Agnieszką Osiecką zaliczyli to ćwiczenie. Komisja egzaminacyjna złożona z profesorów Antoniego Bohdziewiczza i Jerzego Bosaka oceniła *Słonia* jako film przeciętny, dając mu ocenę dostateczną.

### *Bar Listopad*

Świat przedstawiony, jaki wykreowały w swojej etiudzie Agnieszka Osiecka i Zofia Nasierowska, jest rzeczywistością dalece umowną. Akcja dzieje się nocą na pustej ulicy i w podmiejskim barze. Dziwne, ustronne miejsce, pełne ekscentrycznych postaci. Bardziej widm niż ludzi z krwi i kości. Z jednej strony, mamy tu poetycko-filmową inspirację zaczerpnię-

[7] S. Mrozek, *Słoń*, Kraków 1958, s. 181.

tą po trosze z barowych epizodów komedii Tadeusza Chmielewskiego *Ewa chce spać*, a trochę z finału *La strady* Federica Felliniego. Z drugiej – nawiązujący do sztuki mimu styl gry aktorskiej Leszka Biskupa i reszty wykonawców przywodzi na myśl zarówno teatr kabaretowy w stylu STS-u, jak i eksperymenty formalne niemej awangardy radzieckiej spod znaku FEKS-ów.

Powołałem się tutaj na tradycję kina niemego, a przecież *Bar Listopad* jest filmem dźwiękowym. Trzeba będzie zaraz rozstrzygnąć tę paradoksalną sprzeczność i poszukać lepszego rozwiązania. Wytlumaczenie kryje w sobie historyczny kontekst tej etiudy. Współczesny widz, nieobznajomiony z trendami rodzimej sztuki awangardowej lat pięćdziesiątych, nie jest świadom tego, iż Osiecka korzysta w niej z popularnych w tamtym czasie sposobów inscenizacji, wypracowanych na deskach Bim-Bomu oraz Studenckiego Teatru Satyryków. Mowa tutaj o przedstawieniu pantomimicznym.

Nieme czy dźwiękowe? Rzecz w tym, że i jedno, i drugie. Owszem, ta blisko 10-minutowa etiuda jest filmem dźwiękowym, pozostaje nim jednak w szczególny sposób. Wprawdzie operuje muzyką, ale całkowicie obywa się bez mówionego słowa. Od początku do końca konsekwentnie przeprowadzony, zamysł młodej adeptki reżyserii sprawia, że gesty aktorów i rozmaite interakcje pomiędzy nimi tracą na ekranie swoją dosłowność i mieszczą się właściwie w konwencji ekranowej pantomimy. Bezśowność jako cecha konstrukcji przekazu filmowego została prze nią opracowana i wykorzystana niezmiernie twórczo i pomysłowo.

Klasą dla siebie w filmie *Bar Listopad* jest ówczesny aktor Studenckiego Teatru Satyryków Leszek Biskup. Grał już w podobnych do tego spektaklach STS-u i znał przywołaną tutaj konwencję doskonale. Aby stworzyć postać zagubionego w dzisiejszym świecie Pierrota, potrzebował nie tylko bielidła na twarzy, lecz również odpowiedniego tła postaci drugoplanowych i epizodycznych, na które w etiudzie Osieckiej składają się: Barman, Dziewczyna, Wróżka, Pianista, Śpiewaczka i kilku antypatycznych miejscowych opryszków grających w karty. Generalnym tematem etiudy *Bar Listopad* okazuje się – zaprezentowana w konwencji snu – metamorfoza każdej z tych postaci, a wraz z nią dokonująca się na naszych oczach poetycka zamiana brutalnego wizerunku świata na jego wizję liryczną.

Zwraca uwagę mocno wyeksponowana przez autorkę elegancja stroju i zachowania głównego bohatera, skontrastowana z wulgarnością otoczenia. Jest także wielorako aranżowany i ogrywany rekwizyt w postaci dziurawego parasola, z którym pojawia się bezdomny Pierrot i który po przebudzeniu go z błęgiego snu i wyrzuceniu za próg baru przybiera jeszcze bardziej żalostną postać niemal całkiem odartego z tkaniny stelażu.



*Bar Listopad*,  
reż. A. Osiecka

Przedmiot ten pełni w filmie funkcję metaforyzującą. Reżyserce etiudy i jej wykonawcom udało się go oddosłownić. Otwierany we wnętrzu nie tyle zapewnia ochronę jego właściciela przed deszczem, ile dzięki dziurze w poszyciu służy do kadrowania rzeczywistości: zarówno ekranowym postaciom, jak i nam.

Wskazałem przed momentem niektóre artystyczne inspiracje etiudy *Bar Listopad*. Mając na uwadze umowny charakter inscenizacji, równie dobrze można by jednak dowodzić jej nie tylko filmowego, ale i *par excellence* teatralnego charakteru. *Bar Listopad* operuje skeczową konstrukcją dramaturgiczną złożoną z kilku luźno z sobą powiązanych scenek-epizodów. Wszystko tutaj – poczynając od scenografii, a kończąc na stylu gry aktorskiej – realizuje poetykę znaną z ówczesnych przedstawień Studenckiego Teatru Satyryków, wszelako bez – typowego i znamiennego dla wspomnianej sceny – udziału jakichkolwiek politycznych aluzji czy innych tego typu podtekstów. Rzecz by można, iż Osiecką interesuje coś więcej niż polityczny rezonans nakręconego przez nią filmu. Ważny jest dla niej ponadczasowy liryzm użytej konwencji, a nie jej okazjonalnie wykorzystane – doraźnie czytelne dla widowni – publicystyczne ostrze.

### Zwierzęta futerkowe

Na początek spróbujmy objaśnić sam wybór materiału literackiego. Nie sposób tego dokonać bez głębszej znajomości kulturowego kontekstu, który uczynił literaturę w ogóle, a prozę w szczególności, pierwszorzędnym źródłem inspiracji dla naszego kina tamtego okresu. Wielka w tym zasługa polskiej szkoły filmowej – formacji artystycznej, która stworzyła w ciągu kilku lat unikatowy w skali światowej wzorzec korespondencji łączącej sztukę literacką ze sztuką ruchomych obrazów. Bliska więc i specyficzna zażyłość z literaturą była jedną z najlepszych rzeczy, jakie przytrafiły się polskiemu kinu na przestrzeni całej jego powojennej historii. Tadeusz Konwicki, Jerzy Stefan Stawiński, Stanisław Dygat, Józef Hen, Marek Hłasko i inni stali się prominentnymi postaciami kultury filmowej PRL w drugiej połowie lat pięćdziesiątych.

Snobizm na literaturę przeniknął również błyskawicznie w mury łódzkiej uczelni. Dygat, podobnie jak wcześniej Hłasko i Mrożek, zyskał w końcu lat pięćdziesiątych status pisarza niemal kultowego w – skądinąd chętnie ulegającym różnym literackim modom i fascynacjom – światku studentów reżyserii łódzkiej Szkoły Filmowej. W specyficznej aurze kultury polskiej okresu popaździernikowego moda na Dygata okazała się fenomenem równie ekspansywnym jak moda najpierw na Hłaskę, a wkrótce potem na Mrożka. Przełożyło się to bezpośrednio na upodobania młodych filmowców, wytwarzając coś w rodzaju środowiskowego snobizmu, jaki otaczał wspomnianych pisarzy. Nic dziwnego, że realizowane w formule kameralnych etiud fabularnych ekranizacje utworów wymienionej trójki sypały się jak z rogu obfitości.

Dygat z jego dyskursywnością i dyskretną ironią stylu stanowił jednak twardy orzech dla niedoświadczonych śmiałków. *Jeziro Bodeńskie* (1946), *Pożegnania* (1948) czy *Podróż* (1958) były, rzecz jasna, poza



zasięgiem ambicji młodych adaptatorów z kamerą. Co innego nowele i opowiadania publikowane w tomach: *Pola Elizejskie* (1949), *Słotne wieczory* (1957), *Różowy kajecik* (1958) i *Rozmyślania przy goleniu* (1959). Właśnie z tomu pod tytułem *Pola Elizejskie* (pierwodruk 1949, wydanie drugie 1956) pochodzi nowela *Zwierzęta futerkowe*, zaadaptowana na potrzeby etiudy fabularnej przez Agnieszkę Osiecką.

Francuski wydzźwięk adaptowanej na ekran opowieści został dyskretnie zaznaczony na ścieżce dźwiękowej już na samym początku etiudy, gdy „pod czołówkę” słychać graną na harmonijce ustnej *Marsyliankę*. Inny „zachodni” rekwizyt stanowi ustawiony w barze automat do gry. Większy stopień dosłowności dotyczy ubioru dwóch protagonistów. Bohaterowie noszą battledressy z wyraźnie widocznym charakterystycznym naramiennikiem „Poland”. Zgodnie z pierwowzorem literackim, rzecz dotyczy dyskusji o sensie życia. Młody mężczyzna w mundurze zwierza się drugiemu ze swego marzenia: hodowli zwierząt futerkowych (królików) w Brazylii. Chwilę później do lokalu wchodzi kobieta z synem podrostkiem, ubrana w kurtkę z gronostajów.

Szczególną wartością prozy Dygata – pisał Włodzimierz Maciąg – jest umiejętność wiązania stanów nostalgiczno-poetyckich z żartobliwo-szyderczym demaskowaniem fikcji produkowanych przez wyobraźnię, jakby nieustająca chwiejność, dwuznaczność świata wewnętrznego bohaterów, co prowadzi do narracji znaczeniowo opalizującej, naznaczonej poezją, melancholią – a równocześnie trzeźwym rozpoznaniem praktycznych korzyści[8].

Tematem noweli Stanisława Dygata, przeniesionej na ekran przez Agnieszkę Osiecką w roku 1960, jest – jakże częste u tego pisarza i będące charakterystycznym wyróżnikiem jego literackiej kuchni – marzenie o innym życiu. Film Osieckiej otwiera dobiegająca spoza kadru, grana na harmonijce ustnej trawestacja *Marsylianki*. Dwaj bohaterowie opowieści, młodzi polscy żołnierze na Zachodzie, ubrani w battledressy, nazajutrz po wojnie przesiadują beczynnie gdzieś w jakimś barze czy bistro. Obaj znaleźli się w tej samej sytuacji: na pełnym dylematów rozdrożu nowego powojennego życia. Dotychczasowy kurs ich żołnierskiej egzystencji uległ właśnie całkowitemu załamaniu. Rozformowanie jednostki (termin ten w nadanym mu tutaj znaczeniu należy rozumieć tyleż w pełni dosłownie, co metaforycznie) pociąga za sobą konieczność dokonania życiowego wyboru.

Sięgając raz jeszcze do celnych sformułowań Włodzimierza Maciąga:

Bohaterowie Dygata nie zdają sobie przy tym sprawy, że wyobrażenia podsuwa im obrazy równie stereotypowe, równie konwencjonalne, jak formy,



*Zwierzęta futerkowe*,  
reż. A. Osiecka

[8] W. Maciąg, hasło *Stanisław Dygat*, w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, Warszawa 1986, s. 221.

wśród których żyją na co dzień, ucieczka prowadzi więc do wejścia w nowy konwenans[9].

Nowela Dygata należy do tuzinkowych w jego twórczości i z pewnością nie jest szczytem kunsztu literackiego, na jaki stać było tego pisarza. Stanowiła natomiast niezły materiał na studencką etiudę.



*Zwierzęta futerkowe,*  
reż. A. Osiecka

Autorka adaptacji Agnieszka Osiecka i autorka zdjęć Zofia Nasierowska wybrały tyleż proste, co trafne rozwiązanie formalne. Polegało ono na skupionej obserwacji zainscenizowanej przed kamerą rozmowy dwóch bohaterów. Całość filmowej konstrukcji wypełniają kolejne zbliżenia – zwierzenia ludzi zawieszonych w historycznej próżni. Wyszedł z tego film dość statyczny, oparty głównie na dialogu i bardzo skromny pod względem arsenału użytych środków, ale jednocześnie w szkolny sposób poprawny pod względem warsztatowym.

STS-owski tercet aktorski złożony z ówczesnych studentów Wydziału Aktorskiego PWSTiF w Łodzi, w składzie: Leszek Biskup – Jerzy Karaszkiwicz – Krystyna Sienkiewicz, pozostaje w pamięci widza, podobnie jak finałowa kwestia jednego z mężczyzn pod adresem drugiego: „Rzeczywiście, zdumiewający masz pociąg do zwierząt futerkowych” – zgryźliwie puentująca zauroczenie tamtego dziewczyną w futrzanym płaszczu w cętki.

### *Plakat z drewna*

Ten niespełna czterominutowy filmik, nakręcony przez Agnieszkę Osiecką wspólnie z jej znakomitym kolegą z roku, operatorem Danielem Szczechurą, zachował swoją publicystyczną aktualność praktycznie do chwili obecnej. Całość otwiera wstrząsająca w swej wymowie panorama. Ukazuje ona tysiące pni ściętych drzew, leżących po horyzont na placu wielkiego tartaku w Rucianem Nidzie. Jest lato roku 1960. Z zalesionych od stuleci, malowniczych terenów nadleśnictwa Krutyń spławia się i zwozi w to miejsce każdego dnia trzysta metrów sześciennych drewna. Rzecz nie tylko w samej liczbie kubików, lecz w tym, że cenny surowiec marnotrawi się i trwoni, sprzedając go za bezcen w formie desek do krajowych hurtowni i na eksport do państw, które nie tylko oszczędzają w ten sposób własne zasoby leśne, ale także zarabiają na dalszym przetwarzaniu polskiego surowca.

Stazury były ukochanym miejscem Agnieszki Osieckiej. To właśnie ta kraina doczekała się po latach iście mitycznego uwznioślenia jako scenaria wspaniałej piosenki. Mowa tu o przybierającej formę miłosnego wyznania piosence *Na całych jeziorach ty*. Latem poetka wyjeżdżała tam bardzo chętnie i przesiadywała miesiącami. Nic dziwnego, że zdecydowała się uruchomić kamerę, z tak wielkim osobistym zaangażowaniem zabierając głos w sprawie niszczenia lasów i w obronie tysięcy bezbronnych drzew. Szło o to, by udokumentować ewidentne społeczne zło dokonujące się każdego dnia i oskarżyć jego sprawców, pokazując niepoweto-

[9] Ibidem.

wane straty wynikłe z wyrębu na wielką skalę bezcennego drzewostanu. Dokumentalna etiuda na zaliczenie zmienia się tutaj w bezkompromisowe oskarżenie rabunkowej gospodarki w majestacie państwa, a także ludzkiej głupoty i potwornego barbarzyństwa, za które nikt nie ponosi żadnej odpowiedzialności, a niektórzy co bardziej „zasłużeni” dostają wręcz medale.

W tytule etiudy natrafiamy na słowo „plakat” – trafnie definiujące gatunek filmu. W gruncie rzeczy mamy tu jednak do czynienia z plakatem *à rebours*. Propagandowy antyplakat Osieckiej i Szczechury zawiera w sobie niezwykle szlachetne, oskarżycielskie przesłanie. Krok po kroku, ujęcie po ujęciu dwoje jego autorów rozprawia się z rabunkową gospodarką drewnem, uprawianą po wojnie przez ludowe państwo pod hasłem planowej gospodarki socjalistycznej.

Warto podkreślić odwagę młodych dokumentalistów, którzy zdecydowali się nakręcić ten oskarżycielski reportaż, zajmując jednoznaczne proekologiczne stanowisko w tej – dopiero dzisiaj widać z całą ostrością – ze wszech miar słusznej i oczywistej sprawie. Ten interwencyjny film bynajmniej nie jest przysłowiowym „wołaniem na puszczy”. Odwołując się do serii racjonalnych argumentów, od początku do końca potępia chaotycznie prowadzoną, bezmyślną gospodarkę państwowym drewnem. Znacjonalizowane przez nowy ustrój mazurskie lasy od dziesięcioleci wyrzynane są w pień na ogromną skalę. Już nie przez okupantów, tylko przez prawowitych gospodarzy. Narodowe dobro z roku na rok niknie w oczach. „W piętnaście lat – słyszymy w komentarzu z za kadru – wykonano plan wyrębu za lat czterdzieści”.

Dokumentalna etiuda *Plakat z drewna* została nakręcona w roku 1961, a więc pół wieku temu. Z powodów cenzuralnych nie była pokazywana w czasach PRL. Także później pozostawała nieznaną aż do momentu, gdy w cyklu „Skarby Filmoteki” zaprezentowała ją TVP Kultura. Świadomością i kla-rownym ujęciem podjętego tematu film Osieckiej wy-przedza daleko swoją epokę. Jego proekologiczny nerw zaskakuje nawet dzisiejszego widza. W czasach wielkich kombinatów, pieców martenowskich i fabrycznych mo-lochów głos w obronie polskich lasów był głosem niezwykłym i godnym najwyższego szacunku. Kilka końcowych ujęć *Plakatu z drewna* ukazuje porażający swą wymową obraz wyschniętych martwych drzew. „Ten pejzaż – mówi głos narratora z za kadru – jest ostrzeżeniem. Jeżeli nie wstrzyma się rabunkowej gospodarki, wszystkie nasze lasy tak będą wyglądały”.

Zważywszy, iż następnym filmem szkolnym, jaki nakręciła Osiecka po *Plakacie z drewna*, była fabularna etiuda oparta na prozie Czechowa, można dojść do wniosku, że młoda adeptka reżyserii uprawiała na studiach w Łodzi wyjątkowo śmiały płodozmian, eksperymentując z najróżniejszymi gatunkami i formami filmowymi.



*Plakat z drewna*  
reż. A. Osiecka



*Plakat z drewna*,  
reż. A. Osiecka

## Szampan

Szkolne annały dowodzą, iż etiuda Agnieszki Osieckiej pt. *Szampan* była czwartą z kolei ekranizacją prozy Antoniego Czechowa w kolekcji etiud Łódzkiej Szkoły Filmowej. Serię Czechowowskich adaptacji zapoczątkował w roku 1951 Andrzej Wajda, przenosząc na ekran – dodajmy od razu, że niezbyt fortunnie – *Złego chłopca*. Po nim byli jeszcze: Olga Szaniawska (*Małeńka informacja*, 1953) i Mirosław Bartoszek (*Końskie nazwisko*, 1954), a równocześnie z Osiecką – Abdul Khalik (*Śmierć urzędnika*, 1961). Sporo jak na jedną akademię filmową.

Same ekranizacje nie są jedynym wyznacznikiem obecności Antoniego Czechowa w kursie nauczania reżyserii w dawnej Łódzkiej Szkole Filmowej. Rosyjski autor – nie tylko jako nowelista, ale także jako światowej klasy dramaturg – należał niegdyś na Targowej do pisarzy szczególnie wysoko cenionych, cieszących się najwyższą estymą u tamtejszych profesorów. Nic dziwnego, że część tej fascynacji i uznania przechodziła również na studentów. Wielokrotnie wykonywali oni także ćwiczenia inscenizacyjne na materiale dramatycznym zaczerpniętym z jego sztuk, co w całym świecie artystycznym – od Tokio, poprzez Moskwę, Warszawę i Łódź, aż do Nowego Jorku i San Francisco – stanowi klasyczne wyzwanie stawiane przed adeptami reżyserii teatralnej i filmowej.

W drugiej połowie lat pięćdziesiątych za sprawą jedenastotomowej edycji utworów, która ukazała się nakładem Czytelnika<sup>[10]</sup>, Czechow stał się pisarzem rosyjskim ponownie odkrytym przez tysiące polskich czytelników. Porwać się na adaptację jednego z klasycznych opowiadań Czechowa<sup>[11]</sup> to zademonstrować ambicję nie byle jakiej próby, mocując się i mierząc z prawdziwą wielkością. Rachunek sił jest nierówny: po jednej stronie – wybitny pisarz, mistrz małej formy literackiej uprawianej z niezwykłym kunsztem i na światowym poziomie; po drugiej – ktoś całkiem niedoświadczony, kto wchodzi w starcie z indywidualnością pisarską największego formatu, próbując sprawdzić własne umiejętności na materiale, który go pod każdym względem przerasta (choć, jak się okazuje, nie onieśmiela).

Tak właśnie postąpiła w swym dyplomowym filmie Agnieszka Osiecka, biorąc sobie do pomocy starszą koleżankę z Wydziału Operatorskiego Zofię Nasierowską oraz troje zawodowych aktorów charakterystycznych: Ludwika Paka, Kazimierę Utratę-Lusztig (żonę kompozytora i akompaniatora Marka Lusztiga) oraz Alicję Migulanę-Bałaban. Całość nakręciła grupa przyjaciół. Autorka zdjęć Zofia Nasierowska studiowała sztukę operatorską rok wyżej niż Agnieszka Osiecka. Kazimiera Utrata należała do zespołu aktorskiego STS. Ludwik Pak był wówczas młodym aktorem scen warszawskich, wslawionym rolą anonimowego Bohatera w prapremierze *Kartoteki* Tadeusza Różewicza w reżyserii Wandy Laskowskiej (1960). Warto jeszcze wspomnieć, iż asystentem Zofii

[10] A. Czechow, *Dzieła w 11 tomach*, wstęp i opracowanie N. Modzelewska, Warszawa 1957–1958.

[11] Opowiadanie *Szampan* (*Szampanskoje. Rasskaz prochodimca*) ukazało się po raz pierwszy w roku

1887. Najbardziej znany polski przekład klasycznego opowiadania Antoniego Czechowa, autorstwa Natalii Gałczyńskiej, nosi tytuł *Szampan, opowieść drapi-chrusta*.

Nasierowskiej przy *Szampanie* został mało wówczas znany student Wydziału Operatorskiego Zygmunt Samosiuk.

Dodałem nazwiska tych kilkorga artystów jedynie z obowiązku dochowania filmograficznej staranności, jaki spoczywa na historyku filmu, a nie po to, by zdjąć część odpowiedzialności za kształt etiudy z jej głównej autorki Agnieszki Osieckiej. To jej własne odczytanie Czechowa i jej wizja całości dominuje nad poszczególnymi częstkami składowymi i to ona prowadzi zarówno kamerę Nasierowskiej, jak i tercet odtwórców głównych ról. Stacja w stepie (zmakietowana w planie ogólnym na początku filmu) nosi wymowną polską nazwę Wydmyny. W opowiadaniu Czechowa nazwa tego miejsca w ogóle się nie pojawia, mowa jest w nim o bezkresnym pustkowiu, na którym znajduje się stacja. Hulający wicher pełni rolę leitmotywu dźwiękowego na równi z romansem *Oczy czarne*, powracającym parokrotnie w toku opowieści.

Czechow epicko-dramatyczny scena po scenie w coraz większym stopniu staje się w ekranizacji Osieckiej pisarzem liryczno-dramatycznym. Oglądając kolejne epizody filmu i obserwując rozwój postaci naczelnika stacji, odniosłem wrażenie, iż bohater grany przez Ludwika Paka bliiski jest nie tyle prozie Czechowa, ile wyobraźni poetyckiej Juliana Tuwima. „Na stacji Chandra Unyńska, gdzie w mordobijskim powieście...”. Czechowowski bohater w adaptacji poetki to nie tyle marzący o lepszym życiu kolejarz zagubiony w bezkresie rosyjskiego imperium, co Tuwimowski Piotr Płaksin, któremu życie się nie udało.

Sposób zaadaptowania Czechowa, jaki obrała w swojej etiudzie Agnieszka Osiecka, polegał w gruncie rzeczy na przeniesieniu dramatu bohatera w polskie realia, bliskie atmosferze *Zimowego zmierzchu* Stanisława Lenartowicza (1957). Mowa tu raczej o wyselekcjonowanych rekwizytach (kolejarski kozuch, ubogie wnętrza stacyjnych pomieszczeń itp.) niż o realiach *sensu stricto*, które nie gubiąc okoliczności i miejsca akcji pierwowzoru literackiego, pozwalają dostrzec w nim więcej niż tylko rosyjski kontekst opowieści.

Kto zechce, dopatry się jeszcze – podobnie jak w przypadku wcześniejszego o rok *Baru Listopad* – inspiracji poetyką niemych radzieckich filmów spod znaku FEKS-u, dostrzegalną w sekwencji sylwestrowego pijaństwa. Nie należy jednak z tego wyciągać zbyt daleko idących wniosków. Owo poszerzające kontekst interkulturowe przeniesienie utknęło bowiem gdzieś w połowie drogi między mistrzowskim kunsztem literackim pisarza a ewidentnym brakiem dyscypliny narracyjnej filmu, który co najwyżej ilustruje wybrane sceny i epizody pierwowzoru za pomocą serii „nastrojowych” obrazów: zatopionej w bezkresie stacji kolejowej, zimowej „smuty”, płatków śniegu miotanych lodowatym stepowym wichrem, ciasnego biednego mieszkania i beznadziei sylwestrowej nocy, która łączy się z głuchą pustką zimowego krajobrazu.

Wszystko wskazuje na to, iż *Szampan* miał się stać filmem dyplomowym Agnieszki Osieckiej. Z zachowanych dokumentów uczelni wynika, że 28 maja 1961 wpłynęło od niej pismo do dziekana Wydziału Reżyserii z prośbą o wyznaczenie terminu egzaminu dyplomowego.

Studentka ostatniego roku wskazuje w nim jako podstawę kilka swoich prac. Są wśród nich: etiuda fabularna *Szampan*, widowisko telewizyjne *Adolf*, agitka dokumentalna *Plakat z drewna*, słuchowisko radiowe *Późno z cyklu „Małe stacje wielkiej kolei”* oraz praca dyplomowa zatytułowana „Scenariopisarstwo polskie w latach 1945–1954”, której tekst najprawdopodobniej nie zachował się. Dziekan wyznaczył termin obrony, jednak do egzaminu dyplomowego Agnieszka Osiecka nigdy nie przystąpiła.

## Konkluzje

Generalna ocena artystyczna etiud filmowych zrealizowanych w latach 1958–1961 przez ówczesną studentkę reżyserii w łódzkiej Szkole Filmowej Agnieszki Osiecką wypada w sumie pozytywnie. Wprawdzie żaden z nakręconych przez nią filmów nie okazał się dokonaniem prawdziwie wybitnym, ale wszystkie co do jednego pozostają wartościowym świadectwem swego czasu. Uwaga ta dotyczy w równym stopniu fabuł w rodzaju: *Słonia*, *Szampana czy Zwierząt futerkowych*, jak i filmów dokumentalnych. Należy zauważyć, iż charakterystycznym wyróżnikiem etiud Osieckiej pozostają: liryzm i groteska, a właściwie specyficzny stop obu tych cech.

W gruncie rzeczy autorka tych filmów usiłuje w każdym z nich zapisać i przekazać szczególny nastrój zakodowany przez nią w zachowaniach aktorów, w aranżacji ukazywanej – z reguły umownie – czasoprzestrzeni oraz w sposobie zainscenizowania ekranowej sytuacji. Sceny z jej etiud emanują właśnie ową umiejętnie wytworzoną nastrojowością. Nastrojowość ta ma z reguły charakter świadomie przełamany, pozbawiony iluzji – nasycony pesymizmem wynikającym z rozpadu marzeń i krachu nadziei ekranowych bohaterów w zderzeniu z twardą rzeczywistością.

Napisałem przed chwilą, iż utwory te pozostają wartościowym świadectwem swoich czasów. Twierdząc tak, mam na myśli nie tylko zewnętrzną dokumentalną rejestrację peerelowskiej rzeczywistości przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Jeśli już, to przeprowadzony przez osobistą wrażliwość ich autorki filmowy zapis indywidualnej i zbiorowej rzeczywistości wewnętrznej tamtego okresu. Zwłaszcza obronę tego, co bezbronne: starych ludzi, tysiący ginących drzew w mazurskich lasach, delikatnych uczuć, zbłąkanych Pierrotów, ludzkich aspiracji, widoków na lepsze jutro, nadziei i marzeń, które giną i bezpowrotnie przepadają, nie mając najmniejszych szans na spełnienie, itp.

Kto chce, może dopatrzeć się w tym analogii do samej autorki w roli niedoszedłego reżysera filmowego. Studia reżyserskie uzmysłowiły jej pewną osobistą prawdę. W kolejnych starciach z wieloraką materią tworzenia filmów młoda poetka zdała sobie sprawę z tego, że umiejętność efektywnego kierowania licznym zespołem, jakim jest ekipa filmowa, oraz niezbędne w warunkach kinematografii PRL talenty organizatorskie nie są jej mocną stroną. To zadecydowało. Następane lata (triumf na Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu, 1963, telewizyjne „Listy śpiewające”, wspomniana wcześniej kapitalna ballada do *Prawa i pięści*, 1964, i inne) przyniosły Agnieszce Osieckiej pasmo sukcesów na niwie literackiej, która okazała się być właściwym jej twórczym przeznaczeniem.

Na tle tych sukcesów czteroletni epizod reżyserski młodej poetki na studiach filmowych w Łodzi przedstawia się nad wyraz skromnie. Ciekawy jest w tych etiudach refleks krytycznego spojrzenia na otaczającą rzeczywistość. Studiując reżyserię w PWSF i PWSTiF, Osiecka nie kręciła bynajmniej filmów politycznych, jednak większość z nich zawiera w sobie element poetycko-filmowej kontestacji ówczesnego świata. I właśnie ten krytyczny współczynnik autorskiego spojrzenia na szeroko pojętą rzeczywistość, w połączeniu z dramatyczno-lirycznym widzeniem świata, sprawia, że dziesiątki lat później etiudy te przemawiają do nas i – mimo ich rozmaitych słabości – nadal przyciągają naszą uwagę.

### *Bibliofil*

Scenariusz i reżyseria: Agnieszka Osiecka

Zdjęcia: Jerzy Woźniak

Produkcja: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa w Łodzi, 1958

Film czarno-biały

Długość: 50 m

Czas projekcji: 45 sekund.

W Archiwum PWSFTviT zachował się negatyw filmu na taśmie 35 mm.

### Filmografia etiud Agnieszki Osieckiej

### *Czarne i białe* etiuda fabularna

Scenariusz i reżyseria: Agnieszka Osiecka

Zdjęcia: Marek Nowicki

Współpraca operatorska: Jan Hesse

Kierownictwo produkcji: Barbara Borys

Wykonawcy: Mirosława Lombardo

Produkcja: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa w Łodzi, 1958

Film czarno-biały

Długość filmu: 192 m

Czas projekcji: 6 minut 30 sekund

### *Solo na kontrabasie*

Scenariusz i reżyseria: Agnieszka Osiecka

Zdjęcia: Marek Nowicki

Muzyka: Wojciech Solarz

Ballada *Solo na kontrabasie*: słowa Agnieszka Osiecka,  
muzyka Wojciech Solarz

Produkcja: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa w Łodzi, 1958

Film czarno-biały

Długość filmu: 120 m

Czas projekcji: 4 minut 30 sekund

### *STS 58* (tytuł roboczy ES-TE-ES) etiuda dokumentalna

Scenariusz i reżyseria: Agnieszka Osiecka

Zdjęcia: Daniel Szczechura

Występują: Elżbieta Czyżewska, Krystyna Sienkiewicz, Leszek Biskup,  
Jerzy Markuszewski, Andrzej Jarecki, Marek Lusztig,  
Wojciech Solarz, Zofia Góralczyk, Adam Kilian,  
Andrzej Strumiłło i inni

Produkcja: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa w Łodzi, 1959

Film czarno-biały

Długość filmu: 233 m

Czas projekcji: 8 minut

Opieka pedagogiczna: prof. Antoni Bohdziewicz i prof. Jerzy Bossak

### *Słoń*

#### **etiuda fabularna**

Scenariusz na podstawie opowiadania Sławomira Mrożka i reżyseria:  
Agnieszka Osiecka

Zdjęcia: Andrzej Kondratiuk

Muzyka: Piotr Hertel

Wykonawcy: Stefan Szlachtycz (dyrektor zoo), Henryk Kluba (nauczyciel), Barbara Kwiatkowska (uczennica), Jan Zylber i inni

Produkcja: Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna i Filmowa w Łodzi, 1959

Film czarno-biały

Długość filmu: 190 m

Czas projekcji: 6 minut 50 sekund

Zdjęcia kręcono w Łodzi i na Pustyni Łebskiej. Tytułowy rekwizyt filmu, słoń (w wersji makro i w wersji mikro, zwanej „Maleństwem”), był dziełem inż. Kowalskiego i został wykonany na specjalne zamówienie młodych filmowców w krakowskich Zakładach Gumowych „Semperit”.

Opieka pedagogiczna: prof. Antoni Bohdziewicz i prof. Jerzy Bossak

### *Bar Listopad*

#### **etiuda fabularna**

Scenariusz i reżyseria: Agnieszka Osiecka

Współpraca reżyserska: Krzysztof Szmagier

Zdjęcia: Zofia Nasierowska

Współpraca operatorska: Zygmunt Samosiuk

Muzyka: Edward Pałasz

Dźwięk: inż. Jerzy Rybicki

Wykonawcy: Leszek Biskup, Kazimiera Utrata i inni

Produkcja: Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna i Filmowa w Łodzi, 1960

Film czarno-biały

Długość filmu: 288 m

Czas projekcji: 9 minut 50 sekund

### *Zwierzęta futerkowe*

#### **etiuda fabularna**

Scenariusz na podstawie noweli Stanisława Dygata  
i reżyseria: Agnieszka Osiecka



Zdjęcia: Zofia Nasierowska  
Współpraca operatorska: Zygmunt Samosiuk, Julian Żejmo  
Scenografia: Andrzej Płocki  
Dźwięk: inż. Jerzy Rybicki  
Wykonawcy: Leszek Biskup, Jerzy Karaszkiewicz, Krystyna Sienkiewicz  
Produkcja: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa w Łodzi, 1960  
Film czarno-biały  
Długość filmu: 187 m  
Czas projekcji: 6 minut

***Plakat z drewna***  
**etiuda dokumentalna**

Scenariusz i reżyseria: Agnieszka Osiecka  
Zdjęcia: Daniel Szczechura  
Produkcja: Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna i Filmowa w Łodzi, 1961  
Film czarno-biały  
Długość filmu: 120 m  
Czas projekcji: 3 minuty 55 sekund

***Szampan***  
**etiuda fabularna**

Scenariusz na podstawie utworu Antoniego Czechowa i reżyseria:  
Agnieszka Osiecka  
Współpraca reżyserska: Stanisław Moszduk  
Zdjęcia: Zofia Nasierowska  
Współpraca operatorska: Zygmunt Samosiuk  
Kierownictwo produkcji: Mieczysław MękarSKI  
Wykonawcy: Ludwik Pak (zawiaadowca stacji Wydminy), Kazimiera  
Utrata (jego żona), Alicja Migulanka (Natalia)  
Produkcja: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa w Łodzi, 1961  
Film czarno-biały  
Długość filmu: 428 m  
Czas projekcji: 14 minut 10 sekund

Uwaga: scenariusz etiudy filmowej *Szampan* napisała Agnieszka Osiecka cztery lata wcześniej jako zadanie egzaminacyjne na kursie selekcyjnym dla kandydatów na studia reżyserskie, w czerwcu 1957.

Serdeczne podziękowania autora za pomoc przy przygotowywaniu niniejszego artykułu zechcą przyjąć: Arkadiusz Bednarek, Jarosław Czembrowski, Magdalena Dąbrowska, Mikołaj Jazdon, Sabina Kubik, prof. Tadeusz Kowalski, Mieczysław Kuźmicki, Katarzyna Mąka-Malatyńska, Marcin Malatyński, Dorota Przybylska, Monika Sarwińska i Tadeusz Wijata.