

Marek Hendrykowski

Institut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych,
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Osiem i pół Zbigniewa Osińskiego

Prolog

Było to jedno z najbardziej niezwykłych *entrées*, jakie widziałem w swoim życiu. W październikowe przedpołudnie do salki ćwiczeniowej na drugim piętrze w poznańskim Collegium Philosophicum wkroczył szybkim nerwowym krokiem szczupły młody mężczyzna o sylwetce średniodystansowca. Za sobą niósł podtrzymwaną obręcz ciężką czarną teczkę wypełnioną, jak się potem okazało, wieloma książkami. Przed sobą miał wąską przestrzeń do pokonania, której kres po wyrobieniu ostrego wirażu stanowiła meta za masywnym stołem z drewna ustawionym na tle czarnej szkolnej tablicy.

Cotygodniowe ćwiczenia z poetyki i wersyfikacji właśnie się rozpoczęły. Przez najbliższe dwa lata z moją grupą miał je prowadzić świeżo wypromowany w kwietniu 1966 roku doktor polonistyki Zbigniew Osiński. I poprowadził – od startu do mety na pełnych obrotach. Momentalnie wszyscy znaleźliśmy się w środku gonitwy na intelektualnej bieżni. Nim minęło półtorej godziny, mieliśmy już w naszych notatkach i w głowach listę kluczowych nazwisk (Thomas Mann, Franz Kafka, Samuel Beckett, Roman Jakobson, Jan Mukařovský, Antonin Artaud, Edward Gordon

Craig, Thomas Stearns Eliot, Carl Gustav Jung, Erich Fromm, Johan Huizinga, Michaił Bachtin, Mircea Eliade, Gaétan Picon *et consortes*) oraz lektur, z których każdą nasz wykładowca opatrzył uwagą „konieczne!": *Doktor Faustus*, *Wybraniec*, *Czarodziejska góra*, *Proces*, *Końcówka*, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, *Co to jest poezja?*, *Praska szkoła strukturalna*, *Ziemia jałowa*, *Jesień średniowiecza*, *Homo ludens*, *Teatr i jego sobowtór*, *Panorama myśli współczesnej* – i długi ciąg innych, ma się rozumieć absolutnie obojętnych, tytułów. Istny zawrót głowy.

Pośród tych nazwisk i tytułów coś jeszcze przykuło tamtego dnia moją uwagę, a mianowicie: mimochodem przywołane przez niego *Osiem i pół* Federica Felliniego. Film obejrzany już wcześniej w Kinie Pałacowym uderzył mnie głęboko, ale nie mogłem przypuszczać, że poza mną istnieje jeszcze ktoś, kto – jako mój wykładowca – został nim przeszyty na wskroś. O tym powiedziała mi dopiero lektura pewnego artykułu opublikowanego w poznańskim „Nurcie”.

1. „Nurt”, czyli łamy

Pięćdziesiąt kilka lat temu intelektualno-artystyczny Poznań wzbogacił się o unikatowej wartości periodyk. Z inicjatywy rzutkiego miejscowego działacza kultury Krzysztofa Kostyrki wiosną 1965 roku ukazał się pierwszy numer czasopisma społeczno-kulturalnego „Nurt”. Adresowany do kręgu wyrobionych i chłonnych odbiorców, elegancko edytowany miesięcznik regionalny zdradzał niemałe ambicje, gromadząc wokół siebie plejadę świetnych autorów.

Każdego miesiąca „Nurt” błyskawicznie znikał z kiosków. Podbijał swoich czytelników poziomem tekstów i doborowym zestawem publicystów. Na jego łamach od samego początku pisali m.in.: Jerzy Ziomek, Edward Balcerzan, Hubert Orłowski, Stefan H. Kaszyński, Maria Krysztofiak, Jerzy Kmita, Aleksander Rogalski, Egon Naganowski, Jacek Juszczyk, Maria Adamczyk, Milan Kwiatkowski, Andrzej Wąnat oraz utalentowany student poznańskiej polonistyki, poeta Stanisław Barańczak, który w czasopiśmie anonimowo prowadził stałą rubrykę porad literackich pod wkręconym graficznie w maszynę do pisania tytułem „Kierunkowskaz”.

Pośród stałych współpracowników „Nurtu” w roli krytyka teatralnego wkrótce znalazł się również – nie tyle na zasadach stałego współpracownika, ile wolnego strzelca (potrafił bowiem nad wyraz konsekwentnie zadbać o własną autorską niezależność) – Osiński. W numerze szóstym „Nurtu”, jesienią 1965 roku ukazało się obszerne studium poświęcone w całości arcydziełu włoskiego mistrza pod intrygującym tytułem „8 ½”. *Doktor Faustus Federico Felliniego* – prawdziwy ewenement na tle teatrologicznej drogi rozwoju naukowego poznańskiego badacza.

2. Przygoda z filmem

Dokonania publikacyjne Osińskiego kojarzone są jednoznacznie ze światem teatru. Jego nazwisko łączone jest przede wszystkim z Jerzym Grotowskim i Teatrem Laboratorium, z Konradem Swinarskim, a w szerszym planie z Wielką Reformą Teatralną, Wsiewołodem Meyerholdem, Jewgienijem Wachtangowem, Antoninem Artaudem, Leonem Schillerem, z unikatową tradycją wileńskiej Reduty Mieczysława Limanowskiego i Juliusza Osterwy, wreszcie z teatrem lwowskim, o którym traktował doktorat Osińskiego zatytułowany *Inscenizacje dramatów Wyspiańskiego w teatrze lwowskim Wilama Horzycy 1932-1937*, napisany w Katedrze Literatury Polskiej UAM pod kierunkiem prof. Zygmunta Szwejkowskiego.

Od 1. połowy lat 60. przez ponad pół wieku należał Osiński do elity najznakomitszych polskich teatrologów. Pozostawił po sobie fundamentalne studia i prace: *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym* (1972), *Grotowski i jego Laboratorium* (1980), *Jerzy Grotowski: źródła, inspiracje, konteksty* (1998), *Grotowski wytycza trasy* (1993), *Pamięć Reduty* (2003), *Nazywał nas bratnim teatrem* (o teatrze Byrskich, 2005), *Polskie kontakty teatralne z Orientem w XX wieku* (tom 1: *Kronika*; tom 2: *Studia*, 2008) i długi szereg innych. Ponadto przez kilka lat był kierownikiem literackim Starego Teatru w Krakowie i założycielem oraz pierwszym dyrektorem artystycznym i naukowym Ośrodka Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych (już po odejściu Osińskiego placówka przyjęła nazwę obecną: Instytut im. Jerzego Grotowskiego) we Wrocławiu.

Wydawać by się mogło, że całościowa pasja teatrologa przesłania w jego przypadku całkowicie wszystko inne. Owszem, tak było, jednak usytuowany w centrum świadomości młodego badacza teatr, choć bezsprzecznie w jego życiu najważniejszy, niczego mu nie zabierał, wprost przeciwnie: pomagał odkrywać inne, alternatywne drogi i ścieżki poznania. Jedną z takich ścieżek, o których nie za wiele wiadomo, choć pewien istotny ślad na papierze jednak pozostał, stanowił film – jako naturalne przedłużenie niezmiernie rozległych teatralnych zainteresowań naukowca.

Kino było dla Osińskiego badawczo ważne w podwójnym co najmniej znaczeniu: po pierwsze, jako utrwalone świadectwo życia teatralnego (obraz spektaklu, wizji reżyserskiej, kreacji aktorskiej etc.), i po drugie, jako audiowizualny zapis ludzkiego doświadczenia. Im ważniejszy fenomen, tym bardziej było ono drogą dotarcia do przeszłości i legendy. Ponad pół wieku temu miałem okazję osobiście obserwować, jak bardzo w epoce czarno-białej taśmy 35 i 16 milimetrów Osińskiego fascynował każdy zachowany jej metr z archiwalnym uwiecznieniem czegoś, co wystawione dawno temu na scenie nie przeminęło ze szczeniem, lecz szczęśliwie ocalało zarejestrowane kamerą.

Teatr w zapisie filmowym. Czy można do tego dotrzeć, czy da się gdzieś obejrzeć i usłyszeć: Stefana Jaracza, Józefa Węgrzyna, Michała Znicza, Lidie Wysocką, Irenę Eichlerównę, Jacka Woszczerowicza, Mieczysławę Ćwiklińską, Antoniego Fertnera, Józefa Orwida, Lenę Żelichowską? Dziś o to nietrudno, wtedy bywało arcytrudno. U progu swej kariery teatrologicznej Osiński z uwagą śledził wszystko, co pojawiała się wówczas zarówno na wielkim (*Don Kichot* Grigorija Kozincewa, *Persona* Ingmara Bergmana, *Falstaff* z Orsonem Wellesem, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, *Popioły*, *Salto* etc.), jak i na małym ekranie. Obaj nie mieliśmy wtedy telewizora, pozostawało przygodne oglądanie u znajomych. Niemalø zachodu wymagało obejrzanie „gdzieś na mieście” skarbów przedwojennej filmoteki prezentowanych regularnie przez Stanisława Janickiego w telewizyjnym cyklu „W starym kinie”.

Jak nietrudno się domyślić, taki *ad hoc* organizowany seans TV, możliwy tylko dzięki uprzejmości, wiązał się niestety z narusze-

niem czyjegoś domowego miru i ingerencją w cudzą odświętną prywatność. Ale w tamtym czasie była to jedyna i doprawdy niezwykła okazja, by zobaczyć np.: *Geniusza sceny* z antologią ról Ludwika Solskiego (niezapomniany jako Fryderyk Wielki, Judasz z Kariothu, Harpagon, Łatka i w pamiętnym epizodzie Starego Wiarusa w *Warszawiance*), ambitną ekranizację *Strachów* w reżyserii Eugeniusza Cękalskiego i Karola Szolowskiego z muzyką Andrzeja Panufnika, napoleońską kreacją Stefana Jaracza w *Jego wielka miłość* albo odkryć dla siebie po trzydziestu latach jedną z najlepszych przedwojennych polskich adaptacji filmowych: *Różę* w reżyserii Józefa Lejtesa.

Rozpatrzmy z kolei drugą ze wskazanych wyżej możliwości. Znakomity teatrolog krytykiem filmowym? W pewnym szczególnym sensie tak, choć „krytyczność” ta z założenia nie była w jego przypadku rutynową działalnością recenzenta. Jeśli już to przygodnego komentatora – kogoś, kto niczym autor dziennika pisze swój osobisty komentarz pod ogromnym wrażeniem przeżycia wywołanego obejrzeniem wielkiego dzieła. W przebogatym i niezwykle obfitym dorobku publicystycznym Osieńskiego figuruje znakomitej próby publikacja poświęcona arcydziełu Felliniego *Osiem i pół*. Po dzień dzisiejszy, jeśli nie liczyć o wiele późniejszych książek Marii Kornatowskiej [2003] i Lecha Majewskiego [1994], esej Osieńskiego poświęcony Felliniemu stanowi najświetniejsze rozważanie o *Osiem i pół* kiedykolwiek napisane po polsku.

3. *Osiem i pół* na polskich ekranach

Niemal nie sposób dzisiaj sobie wyobrazić, czym było dla młodej inteligencji polskiej, aktywnej twórczo w okresie małej stabilizacji, pojawienie się na ekranach *Osiem i pół*. Spróbujmy po latach zrekonstruować owo elektryzujące spotkanie, uznając na początek, że sam tytuł w ówczesnym repertuarze kin PRL stanowił zupełny ewenement, jeśli nie szokujący wybryk. Oto manifest skrajnego autorskiego indywidualizmu, nakręcony na Zachodzie, zostaje w końcu 1964 roku skierowany do szerokiego (sic!) rozpowszechniania i spotyka się z ogromnym zainteresowaniem wyrobionej publiczności. Wcześniej zaś na zasadzie przedpremiery oglądają

go widzowie warszawskiego Festiwalu Festiwalu Filmowych (poprzednika Konfrontacji).

Jak to możliwe, że *Osiem i pół* bez przeszkód weszło do kinowego repertuaru PRL? Co takiego wytrąciło z ręki prosty jak budowa cepa argument przeciw włączeniu tego „wywrotowego” filmu strażnikom ideologicznej poprawności? Co sprawiło, że czujni ortodoksi pilnujący na co dzień „prawomyślności” każdego z wyświetlanych tytułów położyli uszy po sobie i stawiające w centrum świata ludzkie „ja” i życie wewnętrzne jednostki dzieło Felliniego bez przeszkód uzyskało wizę rozpowszechniania na polskie ekrany?

Otóż zanim upadła władza Nikity Chruszczowa i nastąpiła kolejna era rządów Leonida Breżniewa, w lipcu 1963 roku w cieniu Kremla wydarzyło się coś doprawdy niezwykłego. Niepojętym zrzędzeniem losu *Osiem i pół* zdobyło Grand Prix w prestiżowym konkursie Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Moskwie¹. Najciekawsze w tym wszystkim jest samo uzasadnienie werdyktu. Wielką Nagrodę moskiewskiego festiwalu jury przyznało dziełu Felliniego „za wybitne osiągnięcia reżyserskie wyrażające walkę artysty w poszukiwaniu prawdy”. Tak oto potencjalny prohibit (notabene w tym samym czasie stało się nim w PRL *Milczenie Bergmana*, 1963) całkiem nieoczekiwanie przemienił się w tytuł filmowy oficjalnie akceptowany i popierany z wyżyn Kremla. To zaś oznaczało, że odąd był umieszczany obowiązkowo w repertuarze kin we wszystkich krajach „obozu postępu”.

Osiński jako autor tamtego eseju, będącego unikatowej wartości relacją z ekranowego spotkania z Fellinim, ma rzecz jasna pełną świadomość niezwykłego daru losu, nie może tego jednak objaśnić i wypowiedzieć wprost z przyczyn cenzuralnych. Używa więc słów Tomasza Manna, na prawach motta oznajmiając w pierwszym zdaniu tekstu domyślnemu adresatowi:

1 Festiwal moskiewski organizowany był co dwa lata na przemian z festiwalami w Karłowych Warach. Obie imprezy stanowiły sztandarową pozycję życia filmowego za żelazną kurtyną, promującą ideologię kina socjalistycznego na świecie. Pokaz konkursowy *Osiem i pół* odbył się w obecności sześciu tysięcy widzów pod koniec festiwalu, 18 lipca 1963 roku na Kremlu w Pałacu Zjazdów.

Sztuka, która „idzie w lud”, która swoimi czyni potrzeby tłumu, prostaczków, wyrobników, marnieje, a narzucać jej to jako obowiązek, dopuszczać choćby z racji państwowych jedynie sztukę zrozumiałą – oto, co jest najgorszym wyrobnictwem i zabójstwem ducha. Duch, jestem o tym przekonany, mimo najśmielszych, niezdiscyplinowanych, niedostępnych tłumowi wyskoków, poszukiwań i prób może być pewien, że w jakiś wysoce pośredni sposób służy człowiekowi – na dłuższą metę zaś nawet ludziom. [Osiński 1965: 48]

4. Przygody młodego uczonego

Paradoks fenomenu twórczości naukowej profesora Osińskiego tkwi w tym, że dogłębnie studiując dane zjawisko czy zagadnienie, z jednej strony czynił wszystko, by je poznać i opisać możliwie najbardziej gruntownie i wszechstronnie (stąd przypisy w jego dziełach bywają niekiedy szczytem dokładności i sumienności lekturowych dociekań), a z drugiej – organicznie nie znosił pozytywistycznej koncepcji uprawiania nauki jako „scjencji uczonej”, która zamiast objaśniać przedmiot badań, przyszpila go, szufladkuje i czyni bytem nieznośnie płaskim, martwym, zimnym i nieludzkim.

Gmach humanistyki anonimową ręką wznoszony z równych cegiełek był dla niego czymś nieludzkim i absolutnie mu obcym. Osiński usilnie przeciwstawiał się takiemu podejściu, poszukując dla siebie możliwości otwarcia humanistycznej perspektywy własnych poszukiwań i rozważań. W pełni świadom, że są one nie więcej niż próbami – mimo wszelkich wysiłków badacza skazanymi na niedoskonałość i niepełność. Jako badacz mógł się zajmować i zajmował się tylko tym, co go istotnie obchodziło jako materia własnego przeżycia.

Ta ostatnia uwaga dotyczy wprost wizji nauki, która go osobiście pociągała i którą przez całe życie konsekwentnie uprawiał. Bo naprawdę uprawiał nie tyle samą teatrologię, ile na jej kanwie humanistykę. Był artystą w nauce i uczonego w sferze sztuki, która go pasjonowała. Wiedział, a w każdym razie zakładał, że można jedno z drugim łączyć. Reprezentował modernistyczne – z pozoru

staroświeckie, a w gruncie rzeczy bardzo nowoczesne – myślenie o dwu komplementarnych drogach poznania: naukowej i artystycznej, które nie muszą się nawzajem wykluczać, lecz przeciwnie: mogą się dopełniać i twórczo z sobą korespondować.

Spotkanie Osińskiego z *Osiem i pół* i przenikliwy esej, jaki napisał o tym filmie, stanowią świadectwo głębokiej fascynacji światem duchowym, z którym się osobiście utożsamiał. Co właściwie odnalazł w dziele Felliniego? Zapewne obraz siebie w lustrze cudzego wyobrażenia. Wchłonał, rzecz by można psychosomatycznie, postać Guida Anselmiego, co na zewnątrz wyrażało się w charakterze jego ówczesnych zachowań, sposobie bycia i wykwintnym ubiorze noszonym nie od święta, lecz na co dzień (czarny garnitur, biała koszula, czarny krawat, czarne półbuty, ciemne okulary). Był to wielce wymowny strój: uniwersalny czarno-biały uniform nowoczesnego artysty dekady lat 60. XX wieku wykreowany przez jego idoli: Grotowskiego i w odległym świecie Cinecittà reżysera Guida.

Tym, co emanuje z tekstu eseju, jest głęboka fascynacja powikłaną i dramatyczną egzystencją bohatera *Osiem i pół*, jego światem wewnętrznym, indywidualnym sposobem życia, a zwłaszcza kierującym się intuicją dążeniem ludzkiego „ja” do poszukiwania sensu własnego istnienia.

Film Felliniego [czytamy w eseju Osińskiego o *Osiem i pół* – M.H.] jest nie tylko dziełem sztuki, ale właśnie jako dzieło sztuki jest także wyznaniem artysty, publicznie dokonanym aktem spowiedzi. [...] Świat filmu urasta do metafory życia, do Kosmosu nieomal, a każdy krok i każdy gest stają się wyrazem (znakiem) życia nieskończonego. „Cały świat to scena, a wszyscy ludzie na niej aktorami” – mawiał Szekspir. Fellini miałby prawo użyć tych słów w autokomentarzu do swego filmu. W taki sposób „8 ½” realizuje nadrzędną funkcję meatajęzykową: film mówi w swoim języku o filmie i o świecie jednocześnie. Fellini postawił sobie przy tym pytanie: czy czasem rzecz nie wygląda tak, że w dziedzinie filmu liczy się już dziś jedynie to, co nie jest filmem? Przypomnę, że kilkanaście lat temu T.S. Eliot i T. Mann stawiali to samo pytanie przed

powieścią. W odpowiedzi i tu, i tam powstały dzieła będące na wskroś „wyznaniem i ofiarą życia”: z jednej strony „Doktor Faustus”, najbardziej reprezentatywne i fascynujące dzieło literatury dwudziestego wieku, z drugiej strony – „8 1/2”, film jakże duchem bliski opowieści o genialnym kompozytorze Adrianie Leverkühnie i jego pakcie z diabłem. Fellini mógłby powtórzyć za twórcą „Wybrańca”: „Ileż to dzieło zawiera mego życia. W istocie jest to całkowite wyznanie”. [Osiński 1965: 50]

5. Obrona *Osiem i pół*

Bardzo istotną, a może nawet podstawową z punktu widzenia intencji, jakie przyświecały autorowi, część studium stanowi obrona filmu przed zbanalizowanym odczytaniem, które zamienia go w „autobiograficzną” opowieść z udziałem różnego rodzaju anegdot związanych z Fellinim. Osiński wie aż nadto dobrze, iż wprawdzie mamy do czynienia z intymnie osobistą publiczną spowiedzią artysty, ale jednocześnie protestuje przeciwko próbom jej interpretacyjnego spłykania i naginania do ciągu anegdot. Pisze więc:

Nie zgadzam się z krytykami, którzy dzieło Felliniego odczytują jako film niemal autobiograficzny (Zygmunt Kałużyński w „Polityce”²). Jest to bowiem zawężenie perspektyw dzieła sztuki, odczytanie jego najbardziej naskórkowej, zewnętrznej warstwy. [Osiński 1965: 50]

Istotnie, wyrażona wyżej niezgoda stanowi niezbędną i bardzo ważny szaniec obrony Felliniego przed powierzchownymi i rutynowymi odczytaniem jego filmu, o którym pisali wtedy wszyscy. Sięgnijmy po konkretne przykłady. *Zawsze robię filmy*

2. Chodzi o recenzję Kałużyńskiego [1965] zatytułowaną *Magia nowego kina*. Gwoli sprawiedliwości należy w tym miejscu nadmienić, że oprócz tego *Osiem i pół* doczekało się kilku bardzo cennych i wnikliwych omówień autorstwa: Stefana Morawskiego [1965] (*Felliniego „zmyślenie i prawda”*), Bolesława Michalka, Aleksandra Jackiewicza (*Powieść o powieści i „8 1/2”*), Piotra Kajewskiego (*Homo ludens Felliniego*) oraz Jana Józefa Szczepańskiego (8 1/2).

autobiograficzne... – to tytuł recenzji Janusza Gazdy [1965] opublikowanej na łamach „ITD – Ilustrowanego Magazynu Studenckiego”, będący cytatem-puentą z samego Felliniego. *Ułomne arcydzieło* – tak z kolei zatytułował swoją recenzję Rafał Marszałek w tygodniku „Współczesność”. Lektura obu tych recenzji pozwala stwierdzić, iż ich autorzy zasadniczo roz mijają się z omawianym dziełem, poprzestając na szeregu dość nieciekawych dygresji i mało odkrywczych konstatacjach.

Krakowski publicysta pseud. Spodek (Marek Skwarnicki) w felietonie *Bilet do kina* zamieszczonym w „Tygodniku Powszechnym” przyznaje wprawdzie, iż „Nierzadko zdarza się takie przeżycie w kinie jak film Felliniego «Osiem i pół»” [Spodek 1965], ale w dalszej części tekstu pisze:

Tajemnicę powodzenia „Osiem i pół” upatruję w tym, że jest to film, który niekoniecznie trzeba „zrozumieć”, bo jego siła w dużej mierze polega na bardzo intensywnym przeżywaniu, które jeden człowiek narzucił innym ludziom. [Spodek 1965]

Władysław Leśniewski [1965] w „Życiu Literackim” pisze z rozbijającą nieporadnością i szczerością: „Film «8 ½» jest nużący nawet wówczas, gdy Fellini robi kameralny dramat, kiedy opuszcza i zdradza przestrzeń... Bo właśnie przestrzeń jest istotnym elementem tego filmu”.

Z kolei Bogdan Zagroba [1965] w tygodniku „Ekran” czyni następującą uwagę:

Reżyser, aby przekazać skomplikowane problemy, sięga po wszystkie możliwe środki wypowiedzi artystycznej: parodię, groteskę, sytuacje modelowe, pastisz, dyskursywne rozważania, symbole, komunikatywne walory muzyki itp. Nie tyle w celu zabawienia [sic! – M.H.], ale po to, aby pokazać głęboką treść ludzkich spraw.

Cytowany recenzent postanowił jednak udzielić zachodniemu artyście oraz czytelnikom „Ekranu” czegoś na kształt lekcji poprawnego myślenia.

I chyba tak trzeba [kończy swe rozważania Zagroba, prostując „niewłaściwe” tory autorskiej ideologii – M.H.], ponieważ przepaść między posiadaną wiedzą o człowieku i jego świecie a filmowym obrazem człowieka i jego spraw jest ogromna. I dlatego dzieło Felliniego – mimo fałszywych (w duchu egzystencjalistycznym) rozwiązań konfliktów współczesnego człowieka – jest zdaniem recenzenta dziełem granicznym w krótkiej historii filmu. [Zagroba 1965]

Nie lepiej myślowo prezentuje się *expressis verbis* krytykowana przez Osińskiego, „upupiająca” dzieło Felliniego i przy okazji całą nową falę recenzja Zygmunta Kałużyńskiego. W jej zakończeniu czytamy:

A oto znowu marzenie przemieszane ze wspomnieniem, z akcentem groteski: bohater wyobraża sobie, że jest kąpany w wielkiej kadzi (tak samo jak gdyby był dzieckiem), ale obecnie jest to Mastroianni, w dodatku nie zdejmujący kapelusza i okularów, mimo że zanurzony po uszy w pianie), przez wszystkie kobiety swojego życia, wspólnie teraz mu usługujące. Zgodnie z poetyką nowej fali, ów ciąg obrazów nie ma oznaczonych granic, i leje się on bez przygotowania i ostrzeżenia, tak, że bywa, że czujemy się zatopieni i zagubieni, nie od razu orientując się czy jesteśmy w teraźniejszości, czy we wspomnieniu, w bieżącej rzeczywistości czy w marzeniu sennym? Ta niepewność, niejasność, zatarte granice świadomości, to właśnie główny sposób i zarazem urok „nowej fali”. W „Osiem i pół” działa on szczególnie sugestywnie, bo Fellini okazuje się mistrzem owej techniki. Toteż wybaczymy mu łatwo, że nie powiedział nam wiele, i że od strony intelektualnej, jego film jest ubogi: dajemy się nieść magii nowego kina, w nadziei, że w przyszłości przyniesie ono nowe treści. [Kałużyński 1965]

Jak widać, pisanie o *Osiem i pół* w wielu przypadkach stawało się mimowolnym świadectwem kompletnej intelektualnej bezradności piszących, okazywanej w konfrontacji z wieloznaczną wymową tego wybitnego dzieła.

6. Collage Felliniego

Co w zamian proponuje Osiński jako autor studium o *Osiem i pół?* Drogę nieporównanie trudniejszą i bardziej ambitną, a mianowicie głębszy namysł nad sferą języka artystycznego, jakim posłużył się Fellini. W tym momencie dochodzi do głosu znakomite przygotowanie metodologiczne młodego badacza, jego obeznanie z najbardziej nośnymi i operatywnymi wówczas metodami prowadzenia studiów nad współczesną sztuką. Osiński, jako interpretator *Osiem i pół*, z niezwykłą biegłością czyta dzieło Felliniego. Widać to nie tylko w jego brawurowej interpretacji słynnej sekwencji początkowej ukazującej koszmarny sen bohatera, lecz także w sferze o wiele bardziej ogólnej i wymagającej refleksji nad językiem, jakim operuje reżyser.

Co dla innych piszących jest chaotycznym strumieniem obrazów, dla autora eseju *Doktor Faustus Federico Felliniego* stanowi niezwykle oryginalną konstrukcję artystyczną. Jej epizodyczność i fragmentaryczność rozpoznaje jako zasadę strukturalną całości skomponowanej przez twórcę w konwencji monologu wewnętrznego. Odczytując metaforyczno-symboliczne znaczenie *Osiem i pół*, jego interpretator dokonuje też co chwila śmiałych przeskoków pomiędzy: snem, filmem, powieścią, teatrem a muzyką.

Pisze więc np. o „rytmie oddechu” i „przedziwnej muzyce” *Osiem i pół*, dostrzegając w nim „film zbudowany na zasadzie symfonii, film, który powstał z ducha muzyki” [Osiński 1965: 50]. I dodaje z uznaniem:

Symboliczno-metaforyczny, zdecydowanie sztuczny język filmu został utrzymany w „8 ½” konsekwentnie. To on umożliwia utrzymanie wieloznaczności znaków filmowych oraz zbudowanie dzieła na zasadzie „filmu w filmie”, strukturalnego odpowiednika „teatru w teatrze”. To symboliczno-metaforyczny język implikuje owo współlistnienie i jednoczesne krzyżowanie się dwóch płaszczyzn: snu i rzeczywistości, marzenia i jawy. [Osiński 1965: 50]

Napisany w połowie lat 60. XX wieku analityczny esej Osińskiego wykracza tym samym daleko zarówno poza rutynowy banał recenzenckich omówień, jak i granice metodologicznej ortodoksji. Zaprezentowane w nim na wskroś nowoczesne podejście nie tylko do filmu, ale i dzieła sztuki w ogóle ma charakter nowatorski i prekursorski. W czasach, gdy tartusko-moskiewska szkoła semiotyki Jurija Łotmana, Władimira Toporowa, Borisa Uspienskiego i Wiaczesława Iwanowa dopiero zaczyna budować swą koncepcję, poznański badacz z wielkim polotem interpretuje *Osiem i pół* i inne przywoływane przez siebie utwory właśnie jako teksty kultury, łącząc je z sobą nie w duchu genetycznym, lecz poprzez współlistnienie: na zasadach homologii struktur czytelnej w ramach makrosystemu kultury współczesnej.

Intrygująco wypada pod tym względem nie tylko samo skojarzenie *Osiem i pół* z *Doktorem Faustusem* oraz *Czarodziejską górą*, lecz także dostrzeżenie w filmie Felliniego analogii do formy muzycznej. Muzyka jako *opus methaphisicum* znajduje w ujęciu Osińskiego swój audiowizualny symfoniczno-filmowy analogon w postaci ekranowej wizji artysty. Stawką w wyrafinowanej grze znaczeń prowadzonej przez reżysera z widzem okazuje się, jak to ujmuje poznański badacz: „całokształt rzeczy – spojrzenie sztuki” [Osiński 1965: 51].

Warunkiem *sine qua non* przeżycia artystycznego jest empatyczność. W przypadku *Osiem i pół*, w poszerzonym kontekście formuły filmu w filmie, teatru w teatrze, powieści w powieści, obrazu w obrazie etc., owo frapujące przeżycie osiąga bardzo wysoki stopień osobistego udziału. Dzięki temu staje się trwałym (trwale znaczącym) doświadczeniem antropokulturowym jednostki i mikrozbiorowości, jedynym w swoim rodzaju symbolicznym doświadczeniem egzystencjalnym, które oferuje człowiekowi wyłącznie sztuka z prawdziwego zdarzenia.

W dziele muzycznym [konstatuje autor eseju – M.H.] z natury rzeczy irracjonalnym i niezanieczyszczonym przyziemną mieszczańskością, wszystko urasta do symbolu. [...] Metaforyczną funkcję spełnia tu nie tylko człowiek-aktor, lecz przenosi się ona na wszystkie składniki języka filmowego, na

cały świat znaków plastycznych i akustycznych. [...] Zasada budowy dzieła sztuki odsłania sposób widzenia świata przez twórcę. [Osiński 1965: 50]

W świetle głębokiego odczytania *Osiem i pół*, jakiego dokonał w swym eseju Osiński, mistrzowsko zaprojektowana, celowo rozfragmentowana kolażowo-epizodyczna kompozycja tego filmu staje się wewnętrznie spójnym, fascynująco ukazaniem *imago mundi*: próbą całości wchodzącą w dialog z autorską wizją rzeczywistości zaprezentowaną przez wielkiego filmowca.

Bibliografia

- Albérés René (1958), *Bilans literatury XX wieku*, przeł. Mieczysław Tazbir, Pax, Warszawa.
- Artaud Antonin (1966), *Teatr i jego sobowtór*, przeł. Jan Błoński, WAiF, Warszawa.
- Ducrocq Albert (1960), *Era robotów*, przeł. Romulad Romicki, PWN, Warszawa.
- Kałużyński Zygmunt (1965), *Magia nowego kina*, „Polityka”, nr 15, s. 7.
- Kezich Tullio (2009), *Federico Fellini. Księga filmów*, przeł. Agnieszka Gołębiowska, Rebis, Poznań.
- Kornatowska Maria (2003), *Fellini*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Leśniewski Władysław (1965), *Paradoksy Felliniego*, „Życie Literackie”, nr 16, s. 13.
- Majewski Lech (1994), *Asa Nisi Masa. Magia w „8 ½” Felliniego*, Videograf, Katowice.
- Mann Tomasz (1960), *Doktor Faustus*, przeł. Maria Kurecka, Witold Wirpsza, Czytelnik, Warszawa.
- Morawski Stefan (1964), *Felliniego „zmyslenie i prawda”*, „Film”, nr 12, s. 6-7.
- Osiński Zbigniew (1965), *Doktor Faustus Federico Felliniego*, „Nurt”, nr 6, s. 48-51.
- Picon Gaëtan, red. (1960), *Panorama myśli współczesnej*, przeł. Bohdan Dziemidok, Libella, Paryż [Francja].
- Spodek [właśc. Marek Skwarnicki] (1965), *Bilet do kina*, „Tygodnik Powszechny”, nr 15, s. 6.
- Wiener Norbert (1960), *Cybernetyka a społeczeństwo*, przeł. Olgierd Wojtasiewicz, Książka i Wiedza, Warszawa.
- Zagroba Bogdan (1965), *Antynomie współczesnego artysty*, „Ekran”, nr 16, s. 6.

Marek Hendrykowski

Zbigniew Osiński's *Eight and a Half*

A close reading analysis of a brilliant paper devoted to Federico Fellini's *Otto e mezzo* written in 1965 by the famous Polish theatrologist, Zbigniew Osiński (1939-2017).

Keywords: *8½*; film; art of film; artist; personality; author; authorship; myth; romanticism; modernism; art; science; experience.

Marek Hendrykowski – profesor doktor habilitowany, filmoznawca, medioznawca, semiotyk, badacz kultury współczesnej, autor artykułów i książek, ostatnio: *Semiotyka twarzy* (2017), *Drugie wejście. Analizy i interpretacje* (2018), *Ogród Europy. Eseje z semiotyki i antropologii kultury Starego Kontynentu* (2018), *Polska szkoła filmowa* (2018). Członek Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Stowarzyszenia Autorów ZAiKS, Polskiej Akademii Filmowej i Europejskiej Akademii Filmowej (EFA).

