

NOTATKI FILMOWE FEDERICA FELLINIEGO. NOTATNIK REŻYSERA JAKO MANIFEST POETYKI TWÓRCY

ROBERT BIRKHOLC

Instytut Literatury Polskiej UW
Faculty of Polish Studies, University of Warsaw
rbirkholc@uw.edu.pl
ORCID 0000-0002-5192-4997

Choć filmy Federica Felliniego, takie jak *Rzym* (1972) czy *Wywiad* (1987), bywają niekiedy określane przez krytyków i historyków kina mianem esejów¹, to jednak współcześni teoretycy gatunku, kojarzonego przeważnie z nazwiskami Jeana-Luca Godarda, Chrisa Markera czy Haruna Farockiego, bardzo rzadko przywołują twórczość włoskiego reżysera². Za wyznaczniki eseju audiowizualnego, który jest definiowany na różne sposoby i wymyka się filmoznawczym taksonomiom, uznaje się często takie cechy, jak: obecność subiektywnego komentarza, napięcie między słowem a obrazem, hybrydyczność, afabularność, pograniczność i antysystemowość³. Podczas gdy wyżej wymienione dzieła kinowe Felliniego nie w pełni wpisują się w tak zakreślone ramy⁴, wydaje się, że przynajmniej jeden film włoskiego

¹ Zob. D. Gavin, *Quotation, Memory and Adaptation in Federico Fellini's Interview (Intervista, 1987)*, „Adaptation” 2015, No. 1, s. 118.

² Zob. T. Corrigan, *The Essay Film. From Montaigne, After Marker*, New York 2001; D. Montero, *Thinking Images. The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*, Bern 2012; B. Zając, *Między słowem a obrazem. Dyskurs eseju filmowego*, „Kwartalnik Filmowy” nr 71–72, 2010.

³ Zob. B. Zając, *Między słowem a obrazem...*, op. cit., s. 75. Na temat różnic w definiowaniu eseju zob. G. Świętochowska, *Wideoesej, czyli od Chrisa Markera do Fandoru. Historia awansu pewnej formy audiowizualnej wyrosłej z kinofilii*, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 104, s. 7.

⁴ *Rzym* i *Wywiad* mają pewne cechy przypisywane esejom (takie jak: luźna kompozycja, łączenie fikcji z elementami kina niefikcjonalnego, subiektywizm), jednak

twórcy spełnia najważniejsze kryteria eseju rozumianego jako gatunek *in-between*, sytuujący się na pograniczu dokumentu i kina fikcji, heterogeniczny, dyskursywny i autorefleksyjny. Zrealizowany dla NBC *Notatnik reżysera* (1969) można zaliczyć do tzw. notatek filmowych (filmów przedstawiających przygotowania do realizacji dzieł fabularnych), które tworzą swego rodzaju odmianę, a może nawet podgatunek eseju audiowizualnego⁵. Poza Fellinim notatki tworzyli tacy artyści, jak: Pier Paolo Pasolini (*Wizja lokalna w Palestynie, Notatki do filmu o Indiach, Notatki do Orestei Afrykańskiej*), Andriej Tarkowski (*Czas podróży*) czy Jean-Luc Godard (*Notatki na temat filmu „Zdrowaś Mario”*), którzy – podobnie jak pisarze obnażający swój warsztat literacki w sylwach i dziennikach – chcieli przybliżyć odbiorcom swoją pracę twórczą. Notatki filmowe pokazują m.in. poszukiwania lokacji i aktorów do planowanych filmów, przy czym od zagadnień strictly produkcyjnych ważniejsze są w nich problemy artystyczne filmowców. W spychanym na margines dorobku Felliniego i bardzo rzadko omawianym⁶ *Notatniku...* reżyser nie tylko przedstawia metodę swojej pracy, ale też symbolicznie żegna się z wcześniejszą formułą kina i wytycza nowe ścieżki w swojej twórczości. Warto spojrzeć na ten niepozorny, żartobliwy film telewizyjny jako na swego rodzaju manifest poetyki (a nawet semiotyki) kina artysty, który poprzez eseistyczną formę wyraża swój stosunek do tak

w obydwu dziełach wyraźnie zarysowują się sytuacje fabularne (choć w pierwszym filmie tylko w niektórych sekwencjach), a komentarz spoza kadru pojawia się w nich wyłącznie incydentalnie. Jako esej mógłby być ponadto rozpatrywany telewizyjny film *Klauni* (1970), który ma jednak nieco bardziej zwartą strukturę niż *Notatnik reżysera* i jest mniej „kolażowy”.

⁵ Więcej na temat „notatek” jako podgatunku eseju zob. R. Birkholc, *Notatki filmowe Piera Paola Pasoliniego. Forma brulionu w niefikcjonalnych „filmach o filmie”*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2021, nr 8, s. 107–140. O formie „notatek” pisała też Laura Rascaroli. Zob. L. Rascaroli, *The Personal Cinema. Subjective Cinema and the Essay Film*, New York 2009.

⁶ W polskiej literaturze filmoznawczej nie pojawił się dotychczas ani jeden tekst poświęcony *Notatnikowi...* O filmie nie wspomina nawet najbardziej zasłużona polska „felliniolożka” Maria Kornatowska w monografii artysty. Zob. M. Kornatowska, *Fellini*, Warszawa 1989.

fundamentalnych zagadnień, jak relacje: reżyser-aktor, autor-dzieło oraz film-rzeczywistość.

Fellini przyjął propozycję wyreżyserowania odcinka programu *NBC Experiment in Television* od amerykańskiego producenta Petera Goldfarba w momencie, kiedy – po nieudanych próbach nakręcenia *Podróży G. Mastorny* – przystępował do pracy nad *Satyriconem* (1969)⁷. Realizacja *Notatnika...* oznaczała dla włoskiego twórcy nie tylko konieczność zmierzenia się z nową formułą gatunkową, ale i z nowym medium, ponieważ artysta nie podejmował wcześniej na szerszą skalę współpracy z telewizją⁸, do której zawsze miał ambiwalentny stosunek. Fellini jeszcze kilkakrotnie kręcił później zarówno filmy telewizyjne, jak i reklamy, gdyż cenił sobie swobodę, jaką dawali mu producenci⁹, jednak krytykował nowe medium za degradację wartości obrazu, który – pozbawiony aury, „zdublowany i wciśnięty” na mały ekran¹⁰ – traci szczególną moc oddziaływania. Spostrzeżenia reżysera na temat telewizji są o tyle istotne w kontekście *Notatnika...*, że na film z 1969 roku można spojrzeć jako na zapis doświadczenia twórcy, który szuka miejsca dla swojej sztuki w nowym pejzażu medialnym. Choć Fellini nieufnie przygląda się popkulturze, to jednak nie próbuje się od niej

⁷ Reżyser wspominał, że początkowo podchodził do pracy nad projektem dość niefrasobliwie i wyobrażał sobie, że film będzie składał się z wywiadów udzielonych na planie *Satyriconu*. Dopiero naciski producenta miały sprawić, że potraktował *Notatnik reżysera* poważniej. Zob. F. Fellini, *Un viaggio nell'ombra*, w: idem, *I clowns, a cura di R. Renzi*, Bologna 1988, s. 27. W 2020 roku powstał film dokumentalny *Fellini – ja klaun (Fellini – Io sono un Clown)* Marco Spagnoliego ukazujący kulisy powstania *Notatnika...* Choć film zawiera relację Goldfarba oraz archiwalne wypowiedzi samego Felliniego, to jednak nie przynosi wielu nowych informacji na temat dzieła z 1969 roku, a ponadto jest bardzo konwencjonalny pod względem formalnym. Dokument można obejrzeć na platformie Netflix.

⁸ Choć oczywiście wielokrotnie występował wcześniej w programach telewizyjnych – w 1960 roku powstał nawet czteroodcinkowy film *Fellini* Andre Delvaux, składający się z wywiadów z włoskim reżyserem.

⁹ Można powiedzieć, że podgatunek notatek filmowych rozwinął się właśnie dzięki telewizji – również *Notatki do filmu o Indiach* i *Notatki do Orestei Afrykańskiej*, a także *Czas podróży* Tarkowskiego zostały zrealizowane dla telewizji (RAI).

¹⁰ Cytat z Felliniego za: B. Cardullo, *Sounding on Cinema. Speaking to Film and Film Arts*, New York 2008, s. 67,

separować i odnajduje pewne miejsca wspólne między swoim kinem a światem telewizyjnych symulakrów¹¹. Świadomy, iż *medium is the message* (jak twierdził bohater jednego z wcześniejszych odcinków tego samego cyklu NBC Marshall McLuhan¹²), włoski reżyser nie byłby ponadto sobą, gdyby nie podjął pewnej gry z samym środkiem przekazu – niektóre telewizyjne techniki i konwencje są w *Notatniku*... wyraźnie parodiowane.

Nie chęć konfrontacji z nowym medium najbardziej przyciągnęła jednak Felliniego do projektu, ale możliwość stworzenia filmu niepodporządkowanego wymogom fabuły. W liście do Goldfarba reżyser zapowiedział, że chciałby pokazać to, na co nie ma zazwyczaj miejsca w dziełach kinowych – same narodziny filmu, spotkania z oryginalnymi ludźmi na etapie preprodukcji oraz castingi aktorskie¹³. Już ta autorska eksplikacja świadczy o fascynacji twórcy poetyką fragmentu oraz o jego potrzebie odejścia od kina fabularnego. Oczywiście także wcześniejsze dzieła reżysera *Słodkiego życia* miały dość luźną strukturę, jednak formuła notatek pozwoliła Felliniemu na znacznie większe rozluźnienie związków między poszczególnymi scenami. *Notatnik*... składa się z epizodów przedstawiających: 1) wizytę w studiu plenerowym, w którym miała być kręcona *Podróż G. Mastorny*, oraz w rekwizytorni, 2) wizytę w Koloseum w poszukiwaniu inspiracji do *Satyriconu*, 3) fragment *Nocy Cabirii*, który nie wszedł do pierwotnej wersji filmu w 1957 roku, 4) stylizowany na kino nieme fragment filmu rozgrywającego się w starożytnym Rzymie, 5) podróż z nekromantą na via Appia Antica, 6) podróż metrem z profesorem archeologii, 7) gag z rzymskimi prostytutkami i kierowcami ciężarówek, którzy zamieniają się w postaci antyczne, 8–9) dwa spotkania z Marcellem Mastroiannim (jedno w domu aktora, drugie podczas próby do *Podróży G. Mastorny*), 10) poszukiwanie aktorów do *Satyriconu* w ubojni zwierząt, 11) casting aktorski i 12) pierwsze próby do adaptacji

¹¹ Istotne rozpoznania na temat kultury współczesnej zostały już wcześniej zawarte przez Felliniego chociażby w *Słodkim życiu* (1959), w którym reżyser nie tylko krytykował „społeczeństwo spektaklu”, ale też zdradzał swoją fascynację nowym typem kultury.

¹² McLuhan był bohaterem odcinka *NBC Experiment in Television* pt. *This is Marshall McLuhan: The Medium is the Message*, emisja 19 marca 1967 roku.

¹³ F. Fellini, *Le rovina di Mastorna*, w: idem, *Fellini TV. Block-notes di un regista, I clowns*, Bologna 1972, s. 35–37.

powieści Petroniusza. Już ten przegląd pokazuje, że Fellini tworzy swój esej z paratekstów, jakie współcześnie mogłyby funkcjonować np. jako dodatki do płyty DVD – są tu hipotetyczne fragmenty przyszłego dzieła, elementy making-ofu i wywiady, a także scena wycięta z innego filmu. Strategia reżysera, który nadaje „pobocznym” materiałom rangę tekstu głównego, świetnie koresponduje z nasilającą się w latach sześćdziesiątych tendencją pisarzy i reżyserów do odrzucania czysto fikcyjnych, zamkniętych struktur na rzecz poetyki brulionu¹⁴. Wydaje się, że formuła eseju intryguje Felliniego, ponieważ pozwala na przesunięcie punktu ciężkości z wytworu na proces wytwarzania i skupienie się na samym akcie kreacyjnym.

Zgodnie z tytułem, konotującym cechy fragmentaryczności i niewykończenia, *Notatnik...* jest zbiorem pomysłów twórczych, zawierającym m.in. pierwsze wprawki stylistyczne do filmów fabularnych. Poszukując klucza do *Satyriconu*, Fellini zderza rozmaite gatunki i pokazuje wielość potencjalnych rozwiązań. Utrzymane w różnych konwencjach sceny pozwalają wyobrazić sobie adaptację powieści Petroniusza jako film niemy (fragment stylizowany na widowisko z gatunku peplum), komedię erotyczną klasy B (scena napaści rzymskich legionistów na kobiety) czy wreszcie mroczne „kino okrucieństwa”¹⁵ (początek sceny w rzeźni). Reżysera fascynuje sam proces wytwarzania iluzji za pomocą filmowych środków wyrazu i moment uruchamiania wyobraźni widza. Dzięki nerwowym ruchom kamery „z ręki”, która wydaje się symulować punkt widzenia ofiary idącej na rzeź oraz diegetycznym i niediegetycznym odgłosom ryczących zwierząt oraz współczesnej ubojni zaczynają ewokować okrutną epokę starożytności. Z kolei w studiu plenerowym, w którym niszczy scenografia do *Podróży G. Mastorny*, opuszczony plan filmowy przekształca się niespodziewanie w przestrzeń z niezrealizowanego dzieła – drgająca kamera, filmująca statyczną, otoczoną rusztowaniami makietę samolotu, tworzy iluzję ruchu pojazdu, w którym materializuje się nagle postać fikcyjnego bohatera – Mastorny. Tego rodzaju sceny wydają się hołdem dla magii kina, jednak demonstracja demiurgicznych zdolności reżysera naznaczona jest

¹⁴ Zob. B. Bakula, *Oblicza autotematyzmu*, Poznań 1991, s. 52.

¹⁵ Warto dodać, że badacze analizujący *Satyricon* wskazywali później na koncepcję „teatru okrucieństwa” Antonina Artauda jako na kontekst interpretacyjny filmu. Zob. M. Bowman, *Fellini: The Sixties*, Philadelphia 2015, s. 133.

modernistycznym z ducha widmem porażki – wszak *Podróż G. Mastorny* pozostała filmem niezrealizowanym, szczątkowym, nieskładającym się w całość, mogącym zaistnieć wyłącznie w formie krótkich fragmentów zamieszczonych w *Notatniku*.

Formuła eseju pozwala Felliniemu na zaprezentowane „brulionu” pomysłów, a zarazem daje reżyserowi nowe możliwości w zakresie kreowania reprezentacji „ja”. Twórca *Osiem i pół* (1963), który we wcześniejszych dziełach posługiwał się figurą *porte-parole*, w *Notatniku...* po raz pierwszy fizycznie pojawia się na ekranie i bezpośrednio przemawia do widzów (także w ramach narracji pozakadrowej). Co znamienne, Fellini nie próbuje jednak wcale nawiązywać intymnej relacji z odbiorcą – wygłaszane łamaną angielszczyzną odpowiedzi artysty na pytania reportera brzmią niemal komicznie, a nieco bardziej osobisty monolog pozakadrowy szybko ustępuje bezosobowemu komentarzowi dziennikarza oraz „głosem” współpracowników reżysera. Wydaje się, że, po pierwsze, twórca *Notatnika...* ironicznie dystansuje się w ten sposób do medium telewizji, które jego zdaniem tylko pozornie sprzyja tworzeniu bliskiej relacji między nadawcą a odbiorcą¹⁶, a po drugie – celowo odrzuca model introspekcji na rzecz autokreacji. Podobnie jak autorzy dzienników i notatek literackich, reżyser czyni swój wizerunek polem gry tekstowej i przedstawia siebie z ironią: przykładowo w jednej ze scen prosi operatora, by nie filmował jego łysiny, która ostatecznie zostaje jednak wyeksponowana w kadrze. Jak się wydaje, nie chodzi tu wyłącznie

¹⁶ Zdaniem Felliniego odbiór telewizji pozbawiony jest rytualnego, quasi-religijnego charakteru projekcji kinowej. O pracy nad *Notatnikiem reżysera* twórca mówił: „Początkowo myślałem, że mogłoby być czymś niezwykle stymulującym dla autora, gdyby spróbował osiągnąć bardziej intymną relację z publicznością – w istocie, wejść do domu widza, przemawiać wprost do niego (możesz wyobrazić go sobie w łóżku) [...] W rzeczywistości to wcale nieprawda, że rzeczy tak się mają. To fikcja. To nieprawda, że ktoś dochodzi do tak bezpośredniej, przyjacielskiej relacji. Przede wszystkim, fakt wejścia do domów eliminuje religijny charakter komunikacji, jeśli mogą wyrazić się w ten sposób”. F. Fellini, *Essays in Criticism*, ed. by P. Bondanella, New York 1978, s. 12. Wszystkie fragmenty z anglojęzycznych tekstów przytoczono w tłumaczeniu autora niniejszego artykułu.

o zmanifestowanie dystansu do swojej fizyczności¹⁷. W *Notatniku...* widoczne jest bowiem swego rodzaju rozdwojenie figury artysty na „ja” uprzedmiotowane na ekranie i na „ja” przedstawiające – pokazywany w nieco komiczny sposób Fellini-bohater zostaje podporządkowany Felliniemu – twórcy eseju, który czyni swoje filmowe wcielenie jedynie elementem auto-kreacji. „Mój autoportret artystyczny nie został zawarty wyłącznie w postaci obecnego na ekranie Felliniego – zdaje się mówić reżyser – ale w samym obrazie świata oraz w formie audiowizualnej”.

Manifestacją autorskiego „ja” jest przede wszystkim – rozpoznawalny we wszystkich scenach eseju, niezależnie od przyjętej w nich konwencji – styl filmowy. Na przykład zastosowane w scenie spotkania z hipisami „zygzakowate” *travellingi* kamery, która dynamicznie porusza się między postaciami zwróconymi *en face* do obiektywu, są jedną z ulubionych technik operatorskich reżysera¹⁸. Jeszcze bardziej wyrazistym znakiem rozpoznawczym jest muzyka Nina Roty, dzięki której pozornie dokumentalne fragmenty (wizyta w Koloseum i odwiedziny u Mastroianniego¹⁹) przekształcają się w typowo Felliniowską ilustrację chaosu świata współczesnego. Co więcej, reżyser nadaje *Notatnikowi...* autorski styl nie tylko za pośrednictwem technik filmowych, ale też poprzez modelowanie samej rzeczywistości profilmowej. Charakterystyczne fizjonomie bohaterów, fantazyjne kostiumy, fryzury oraz makijaż wyraźnie ewokują imaginarium znane z fabularnych

¹⁷ Warto dodać, że Fellini dystansuje się też wobec wizerunku artysty-mysliciela, przedstawiając siebie jako człowieka spektaklu. Dobrze widać to w scenie w metrze, kiedy reżyser skupia swoją uwagę tyleż na wywodzie profesora, co na aparaturze rejestrującej – twórca kilkakrotnie przerywa naukowcowi i zirytowany upomina go, by mówił głośniej.

¹⁸ Zob. początkową scenę w sanatorium w *Osiem i pół*. Na temat „zygzakowatych” ruchów kamery w filmach Felliniego zob. W. Van Watson, *Fellini and Lacan: The Hollow Phallus, the Male Womb, and the Retying of the Umbilical*, w: *Federico Fellini: Contemporary Perspectives*, ed. by F. Burke, M.R. Waller, Toronto 2002, s. 75. Zdaniem autora, analizującego kino Felliniego z perspektywy Lacanowskiej, swobodne ruchy kamery są jednym ze sposobów reżysera na przełamywanie „falicznej linearności” narracji filmowej.

¹⁹ W scenie przedstawiającej fragment filmu niemeo słyszymy ponadto przetworzony motyw muzyczny Nina Roty z *Toby'ego Dammita* (1968).

dział Felliniego. Jak zauważa Magdalena Podsiadło, subiektywność w kinie musiała walczyć z jednej strony ze stylem zerowym filmu fabularnego, z drugiej z obiektywizmem kina dokumentalnego²⁰. Opowiadając w dziełach takich jak *Osiem i pół* o swoich doświadczeniach wewnętrznych, Fellini wprowadził do kina fikcji własne wspomnienia, sny i fantazje, co sprawia, że nierzadko skłania widzów do lektury filmów w kluczu autobiograficznym. W *Notatniku...* reżyser stosuje jednak inną strategię. Aby przełamać dokumentalną konwencję i ujawnić subiektywną – a więc przepuszczoną przez wyobraźnię – perspektywę widzenia świata, twórca fikcjonalizuje niefikcyjalny gatunek. W rezultacie *Notatnik...* nie jest wcale dokumentem, ale – by posłużyć się parafrazą literaturoznawczego określenia – „łże-dokumentem”.

Zastosowane w *Notatniku...* zabiegi filmowe służą nie tylko manifestacji stylu autorskiego, ale – przede wszystkim – grze z samą kategorią rzeczywistości²¹. W wielu scenach Fellini naśladuje gatunek reportażu, m.in. wprowadzając formę wywiadu i pozorując spontaniczność rejestracji, ale jednocześnie – poprzez niedbały montaż łamiący spójność czasoprzestrzenną, niesynchronizowany dubbing, czy wreszcie naruszenie reguł prawdopodobieństwa – dekonstruuje model telewizji jako „okna na świat” i podważa zasadę dokumentalnego obiektywizmu. *Notatnik...* bywa niekiedy współcześnie nazywany mockumentem²², jednak określenie to wydaje się nietrafne, ponieważ Fellini nie próbuje pozorować wiarygodności przedstawianych, niekiedy całkiem absurdalnych sytuacji²³, lecz okazuje demonstracyjny brak zainteresowania samym efektem rzeczywistości.

²⁰ M. Podsiadło, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Kraków 2013, s. 10.

²¹ Producent filmu opowiadał po latach, że Felliniego szczególnie interesowała w *Notatniku...* „gra z rzeczywistością”. Zob. nagranie spotkania z Peterem Goldfarbem podczas „Tuto Fellini Exposition” w Paryżu (20.10.2009), dostępne w serwisie YouTube: *A Producer's Notebook (Fellini by Peter Goldfarb)*, <https://www.youtube.com/watch?v=T3DuV1L2ywU> (dostęp 17.02.2021).

²² Zob. np. P. Bondanella, F. Pacchioni, *A History of Italian Film*, New York 2017, s. 261.

²³ Tomasz Baldziński uważa, że kreowanie efektu rzeczywistości (za pomocą użycia technik charakterystycznych dla kina niefikcyjnego) jest najważniejszą cechą kina mockumentary. Zob. T. Baldziński, *Falsyfikacja rzeczywistości. O istocie i znaczeniu*

Na przykład rzymskie prostytutki za sprawą prymitywnego tricku montażowego przemieniają się nagle w filmie w starożytne Sabinki, a kierowcy ciężarówek – w rzymskich legionistów. Umieszczenie w quasi-dokumentalnym dziele sceny mogącej przywołać na myśl kino Georgesa Mélièsa wydaje się wymownym komunikatem reżysera, który w swojej twórczości coraz bardziej odrzuca realizm na rzecz kracjonizmu i hołduje modelowi kina-spektaklu²⁴.

Eseje Felliniego, Pasoliniego czy Tarkowskiego wydają się świetnym materiałem do badań nad semiotyką kina reżyserów, ponieważ tematyka oraz quasi-dokumentalna forma notatek pozwalają twórcom na zademonstrowanie indywidualnego podejścia do relacji między filmem a rzeczywistością. Stosunek Felliniego do materialnej rzeczywistości jako tworzywa znaków filmowych najpełniej ujawnia się w *Notatniku...* w scenach pokazujących proces kreowania wizji starożytnego Rzymu do *Satyriconu*. W jednym z ujęć filmu, kiedy kamera pokazuje Forum Romanum, reżyser mówi spoza kadru, że włączenie się od jednych ruin do drugich niewiele dla niego znaczy. Obraz jednego z najśłynniejszych rzymskich zabytków zostaje po chwili zastąpiony starożytnym Rzymem pokazywanym w konwencji kina niemego. Fellini odrzuca autentyczny obiekt jako model rzeczywistości profilmowej, ponieważ uznaje, że pocztówkowy widok Forum Romanum wyraża jedynie skostniałe, zbanalizowane treści. Twórca przeciwstawia „realistycznemu” obrazowi reprezentację Rzymu zakorzenioną w wyobraźni, związaną z pierwszymi filmowymi inicjacjami twórcy, który jako dziecko oglądał w kinie kostiumowe widowiska. Eseiistyczne zestawienie „dokumentalnego”

kina mockumentary, w: D. Dłużniewska-Urban, T. Baldziński, *Mockumentary. Próba określenia istoty zjawiska*, Warszawa 2017, s. 69.

²⁴ Tomasz Kłys traktuje spektakl jako jedną z dominant kina fikcji (obok fabuły, efektu diegetycznego, dyskursu i intencji zwrotnej). Filmy realizujące model kina-spektaklu, którego doskonałym reprezentantem jest właśnie Méliès, charakteryzują się m.in. tym, że zamiast budować zamknięty świat diegetyczny, „ostentacyjnie ujawniają swe przeznaczenie dla odbiorcy”. Zob. T. Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa 1999, s. 165. Choć filmy Felliniego realizowały także inne modele kina (dominantą była w nich niekiedy np. intencja zwrotna), to jednak komponent spektaklu zawsze był w nich niezwykle silnie obecny.

ujęcia ze sceną całkowicie sztuczną, lecz nasyconą wewnętrzną treścią, staje się wyrazem preferencji reżysera do form nierealistycznych²⁵.

Kolejnym istotnym zagadnieniem podejmowanym w *Notatniku...* jest stosunek twórcy do aktorów (także niezawodowych) jako fizycznych modeli postaci filmowych. Fellini poszukuje do *Satyriconu* rdzennych Rzymian, których fizjonomie zachowały ślady antycznych przodków – punktem wyjścia przy doborze obsady jest znalezienie odpowiednich twarzy, nad którymi można „nadbudować” postaci filmowe. Inaczej niż Pasolini w swoich „notatkowych” filmach, włoski reżyser nie próbuje jednak uchwycić naturalnych cech osób występujących przed kamerą, lecz poddaje je różnym przetworzeniom i skłania aktorów do przesadnej ekspresji. Przykładem może być scena, w której aktorka Caterina Boratto oznajmia, że po tym, co zobaczyła w uboju zwierząt, już nigdy nie zje mięsa. Jakby na przekór tej deklaracji Fellini dostrzega w kobiecie rys okrucieństwa – po chwili widzimy przebraną w starożytny kostium Boratto, która z karykaturalną, niemal kampową mimiką i gestykulacją z rozkoszą przygląda się zainscenizowanej scenie krwawej walki legionistów (zob. il. 1). Fellini szuka prawdy wyrazu nie w spontanicznym zachowaniu, ale w wyrazistych, chciałoby się rzec – archetypowych obrazach i gestach.

Motyw gry i udawania znajduje w *Notatniku...* wyraz także w samej formie łże-dokumentu. Niektórzy rzekomo autentyczni bohaterowie są w istocie fikcyjnymi, odgrywanymi przez aktorów postaciami, co burzy jedną z podstawowych zasad kina dokumentalnego²⁶ – np. kobieta przedstawiona

²⁵ Najlepszym świadectwem stosunku Felliniego do rzeczywistości profilmowej jest oczywiście sam sposób pracy artysty. Warto wspomnieć, jak wyglądała współpraca reżysera ze scenografem Piero Gherardim na planie *Słodkiego życia*: „Najpierw próbowali znaleźć autentyczną lokalizację do sceny w Rzymie lub na jego przedmieściach, ale te poszukiwania zawsze kończyły się odrzuceniem przez Felliniego »rzeczywistości« na rzecz sztucznie wykreowanej lokacji w studiu”. Zob. P. Bondanella, *The Films of Federico Fellini*, Cambridge 2002, s. 90–91.

²⁶ Chodzi o zasadę tożsamości znaczeń źródłowych ze znaczeniami nominalnymi, która zdaniem Mirosława Przyłipiaka jest jednym z wyznaczników kina dokumentalnego. Zob. M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk 2000, s. 32–33. Filmoznawca wykorzystuje kategorie zaproponowane przez Noëla Carrolla. Znaki źródłowe to znaki, których referentami są realni ludzie sfotografowani przez kamerę,

jako rzymska prostytutka (w scenie przy via Appia) okazuje się ostatecznie aktorką, ubiegającą się o rolę w *Satyriconie* (widzimy ją później w scenie castingu)²⁷. Jednak również postaci autentyczne występujące w *Notatniku...* sprawiają często wrażenie, jakby grały. Znamienna jest pod tym względem scena castingu, przedstawiająca kandydatów, którzy prezentują przed reżyserem swoje fizyczne atrybuty, opowiadają życiowe historie bądź zwyczajnie konfabulują. Twórca filmu zdaje się sugerować, że życie samo w sobie stanowi fascynujący spektakl, a granica między naturalnością a grą, rzeczywistością a fikcją, prawdą a kłamstwem pozostaje płynna. Składając hołd aktorom niezawodowym, stanowiącym niewyczerpane źródło inspiracji, Fellini określa jednocześnie funkcję reżysera filmowego, który jego zdaniem powinien dostrzegać niezwykłość otaczającego świata, przekształcać go i czynić budulcem sztuki – nie przypadkiem „widowiska” urządzone przez kandydatów są pokazywane z punktu widzenia siedzącego za biurkiem twórcy.

Interpretując *Notatnik...* jako eseistyczną, autorską wypowiedź na temat sztuki filmowej, trzeba pamiętać o tym, że kino włoskiego twórcy, choć integralne, ulegało dynamicznym przekształceniom. Dlatego na film z 1969 roku warto spojrzeć z perspektywy diachronicznej, jako na obraz przejściowy, wieńczący pewien etap na drodze twórczej Felliniego. W tym kontekście duże znaczenie ma fakt, że włoski artysta nakręcił *Notatnik...* w momencie przewyciężania długotrwałego kryzysu spowodowanego koniecznością przerwania prac nad *Podróżą G. Mastorny* i ciężką chorobą. Wydaje się, że sytuacja, w jakiej znalazł się Fellini, znajduje symboliczny wyraz w strukturze filmu, w którym – pomimo luźnej i pozornie przypadkowej kompozycji – można dostrzec pewien schemat porządkujący,



Il. 1. Caterina Boratto podczas zdjęć próbnych w *Notatniku* reżysera

choćby Marcello Mastroianni w *Osiem i pół*. W przypadku znaków nominalnych, nadbudowywanych nad znakami źródłowymi, referentami są natomiast postaci filmowe – np. Guido grany przez Mastroianniego w sztandarowym dziele Felliniego.

²⁷ Z kolei sekretarza Marcello Mastroianniego gra Cesarino Miceli Picardi, znany z roli asystenta produkcji w *Osiem i pół*.

scalający (choć w nieoczywisty sposób) porozrzucane fragmenty. Jest nim struktura inicjacyjna, wykorzystywana już wcześniej wielokrotnie w dziełach twórcy *La strady* (1954), *Osiem i pół* i *Giulietty i duchów* (1965). Można zaryzykować tezę, że inicjacyjny motyw katabazy – który leżał u podstaw filmu o wiolonczełście Mastornie, umierającym w katastrofie lotniczej i trafiającym w zaświaty – realizuje się właśnie w *Notatniku...*, choć w lekkiej, niekiedy wręcz komicznej formie. Nie przypadkiem esej rozpoczyna się od obrazu zarastających już trawą dekoracji do nieukończonego dzieła, które miały przedstawiać miasto zmarłych – miejsce, „gdzie nikt nie pracuje, nie nienawidzi i nie umiera”²⁸, jak mówi poetycko jeden z hipisów koczujących na zgłiszczach scenografii. Ten widmowy krajobraz jest dla Felliniego symbolem pustki także w metaforycznym znaczeniu, ponieważ stanowi świadectwo kryzysu, związanego z nieumiejętnością ukończenia *Mastorny*. *Notatnik...* zaczyna się zatem od konfrontacji artysty z twórczą pustką i opowiada o wychodzeniu z impasu.

Autor *Toby’ego Dammita* dostrzegł pod koniec lat sześćdziesiątych wyczerpanie się wcześniejszej formuły swojego kina, ale jeszcze nie wypracował nowej drogi, dlatego można powiedzieć, że znajdował się w stanie liminalnym²⁹ – w okresie przejściowym, w którym stare współistnieje z nowym. Wydaje się, że ścieranie się starego i nowego oraz przewyciężanie wcześniejszego modelu sztuki jest jednym z głównych tematów *Notatnika...* Nie przy-

²⁸ Zob. V. Molica, *W końcu Mastorna*, w: M. Manara, F. Fellini, *Dwie podróże z Fellinim*, przeł. J. Grząka i E. Kosakowska, Kraków 2003, s. 103. Co ciekawe, autorem recytowanego przez hipisa wiersza *Mastorna Blues* był w rzeczywistości współscenarzysta filmu Bernardino Zapponi. Wspomnienia Zapponiego są świadectwem tego, że quasi-dokumentalna forma filmu wprowała część widzów w niemalą konfuzję: „później, przez wiele lat, systematycznie telefonowali do mnie z rozmaitych stowarzyszeń pisarzy i filmotek z pytaniem o nazwisko autora i prośbą o tekst oryginalny, zmuszając mnie w ten sposób do wyjawienia, iż chodziło o »fałsz w fałszu«”. B. Zapponi, *Mój Fellini*, przeł. M. Gronczewska, Warszawa 2000, s. 26.

²⁹ Na temat antropologicznej kategorii liminalności zob. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, przeł. B. Biały, Warszawa 2006; V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, Warszawa 2010. Pojęcie zostało już zaszczerpione na grunt filmoznawstwa i było odnoszone do twórczości Felliniego; zob. D. Fredericksen, *Fellini’s 8 ½ and Jung: Narcissism and Creativity in Midlife*, „International Journal of Jungian Studies” 2014, No. 2, s. 133–142.

padkiem na początku eseju pojawia się scena z *Nocy Cabirii*, przedstawiająca spotkanie tytułowej bohaterki z mężczyzną bezinteresownie pomagającym biednym, w której widzimy pejzaż Rzymu z 1957 roku. Fragment czarno-białego filmu, będący swego rodzaju podzwonnym dla poetyki wyrastającej z neorealizmu, jaskrawo kontrastuje z pozostałymi scenami *Notatnika*... i wydaje się wyłącznie śladem przeszłości. Również model kina introspekcyjnego, w którym Fellini przedstawiał własne doświadczenia wewnętrzne za pośrednictwem jednostkowych bohaterów przechodzących proces indywiduacji, okazuje się niemożliwy do dalszej realizacji. Świadectwem tego jest scena pokazująca próbę do *Podróży G. Mastorny*, w której Marcello Mastroianni – najdoskonalsze uosobienie figury *porte-parole* włoskiego reżysera w minionej dekadzie – próbuje wcielić się w postać tytułowego wiolonczelisty i ponosi spektakularną klęskę, co zostaje symbolicznie wyrażone nieprzyjemnym dźwiękiem instrumentu, na którym próbuje grać fałszujący aktor³⁰. Można powiedzieć, że w *Notatniku*... Fellini symbolicznie żegna się ze swoim wcześniejszym kinem, reprezentowanym przez Masinę i Mastroianniego, którzy – co znamienne – nie pojawiają się w następnej dekadzie w żadnym jego filmie.

Pożegnaniu z wcześniejszym etapem twórczości towarzyszy powolne konkretyzowanie się koncepcji *Satyriconu*. Pierwszym impulsem twórczym jest podróż w krainę pamięci i przywołanie emocji, jakie towarzyszyły reżyserowi podczas pierwszych wizyt w kinie, kiedy jako dziecko oglądał nieme widowiska osadzone w starożytnym Rzymie³¹. Jak na opowieść inicjacyjną przystało, *Notatnik*... zawiera też (co prawda komiczne) warianty motywu *nekyyi* oraz katabazy, które stanowią symboliczną reprezentację konfrontacji z nieświadomością. Najpierw reżyser jedzie na via Appia z nekromantą Profesorem Geniusem³², przywołującym duchy zmarłych, później razem

³⁰ Również ruch kamery zataczającej koła wokół aktora komicznie oddają starania ekipy filmowej, która robi, co może, by przeistoczyć Mastroianniego w Mastornę. Niepowodzenie nie wynika przy tym ze złej formy aktora, ale – jak zauważa Mastroianni – z „braku wiary” samego twórcy.

³¹ Fellini przyznawał, że kino nieme było dla niego inspiracją podczas pracy nad *Satyriconem*. Zob. F. Fellini, *Le Rovine...*, s. 36.

³² Przydomek ten mógł mieć symboliczne znaczenie dla Felliniego, ponieważ właśnie tak – Professor Genius – nazywał się bohater komiksu *Mały Nemo* Winsora

z profesorem archeologii udaje się w podróż metrem, podczas której na peronie materializują się nagle starożytni Rzymianie. Można uznać, że na poziomie symbolicznym obydwaj profesorowie są – jako uosobienie wyobraźni i rozumu – archetypowymi przewodnikami Felliniego w podróży w głąb nieświadomości. Podczas wędrowki reżysera koncepcja przyszłego filmu zaczyna się powoli krystalizować, co jest reprezentowane przez pojawiające się nagle w świecie przedstawionym starożytne postaci. Aby znaleźć klucz do realizacji *Satyriconu*, Fellini musi jednak najpierw przełamać sieć stereotypów, w jakie uwikłane jest współczesne spojrzenie na starożytność (zob. postaci antyczne recytujące w filmie zbanalizowane łacińskie formuły) i wypracować własną, subiektywną wizję. Można odnieść wrażenie, że reżyser odnajduje pewien pomost między światem starożytnym a współczesnością w momencie, kiedy wizualizuje sobie postaci rzymskich legionistów w osobach rzeźników – właśnie w scenie w ubojni dostrzec można zapowiedź mrocznej poetyki *Satyriconu*. Co znamienne, film kończy się epilogiem ukazującym pierwsze próby do adaptacji powieści Petroniusza, a zatem powrotem artysty do sił twórczych.

Jako obraz „przejściowy”, liminalny *Notatnik...* nie opowiada jednak wyłącznie o tworzeniu koncepcji *Satyriconu*, ale o wytyczaniu nowych kierunków w twórczości reżysera. W filmowych notatkach Felliniego można znaleźć załączek wielu motywów i koncepcji rozwijanych później w kinowych dziełach reżysera. Wspomnienie pierwszych seansów filmowych, symboliczna podróż labiryntowymi tunelami metra oraz palimpsestowa wizja Wiecznego Miasta to wątki, które zostaną rozbudowane w *Rzymie*. Scena castingu pojawi się z kolei ponownie w *Wywiadzie*, w którym Fellini znów będzie pokazywał proces tworzenia kina „od kuchni” i ujawniał maszynię filmową. W obydwu dziełach reżyser pojawi się zresztą osobiście i będzie kontynuował grę z własnym wizerunkiem, zainicjowaną w *Notatniku...* W kontekście późniejszego rozwoju kina Felliniego najistotniejsza jest jednak sama forma eseju z 1969 roku – otwarta, afabularna, silnie kreatywna,

McCaya, którym włoski reżyser zaczytywał się jako dziecko. Fellini wielokrotnie opowiadał o swojej fascynacji *Małym Nemo*; zob. m.in. Ch. Chandler, *Ja, Fellini*, przeł. H. Igalson-Tygielska, Warszawa 1996, s. 19–20. Można powiedzieć, że opiekujący się głównym bohaterem Professor Genius pełnił w komiksie funkcję archetypowego Mędrca.

ujawniająca ramy spektaklu, pozbawiona figury *porte parole*. Wszystkie te cechy, choć w większości obecne już we wcześniejszych dziełach Felliniego, wyraźnie nasila się w jego późniejszych filmach. Zrealizowany zaraz po *Notatniku... Satyricon* rozpoczyna, jak pisze Maria Kornatowska, „okres cofania się w przeszłość wspomnień i wyobrażeń, zmyśloną, przetworzoną, zmistyfikowaną”³³, a reżyser kręci od tego czasu „filmy pamięci, bez bohatera i fabuły, opowiadane jakby z różnych punktów widzenia”³⁴. Choć Fellini dalej będzie tworzył filmy kinowe, to jednak można powiedzieć, że spróbuje zaadaptować na grunt kina fikcji pewne cechy eseju, takie jak: otwartość formalna, fragmentaryczność i hybrydyczność³⁵. Można uznać, że forma notatek stanowi dla niego swego rodzaju poligon doświadczalny, jest przestrzenią wypracowywania nowych idei artystycznych.

Notatnik... jest interesujący także jako semiotyczny manifest, ukazujący podejście reżysera do znaków filmowych, które w kolejnych jego dziełach będą coraz bardziej sztuczne – dość wspomnieć o słynnym już plastikowym morzu z *Casanovy* (1976) i *A statek płynie* (1983). Zamiłowanie do ostentacyjnie sztucznych znaków wynika z predylekcji twórcy do totalnej kreacji, jednak gra z kiczem, stopniowo coraz intensywniejsza w filmach artysty, stanowi prawdopodobnie także konsekwencję jego rozpoznań na temat statusu sztuki filmowej w epoce nadprodukcji medialnych obrazów. W szeroko dyskutowanym niegdyś przez „felliniologów” studium Franka Burke przekonanywał, że w kinie włoskiego artysty relacja między znaczącym a znaczoną ulegała coraz większemu rozluźnieniu, a dzieła takie jak *Casanova* zdawały sprawę z tego, że w świecie nowoczesnym znaki do niczego już nie odsyłają i stały się czystymi symulakrami³⁶. Zrealizowany dla telewizji *Notatnik...*, w którym popkulturowe znaki „wypierają” rzeczywistość – hipisi rządzą

³³ M. Kornatowska, *Federico i duchy*, w: *Federico Fellini*, red. G. Grabowska, Warszawa 1995, s. 24.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Filmy fabularne Felliniego staną się coraz bardziej „zeseizowane”. Zob. zaproponowane przez Rafała Koschanego rozróżnienie na eseje audiowizualne, zeseizowane filmy fabularne i wideoesaje w: R. Koschany, *Zamiast interpretacji. Między doświadczeniem kinematograficznym a rozumieniem filmu*, Poznań 2017, s. 212.

³⁶ Zob. F. Burke, *Federico Fellini: Reality/Representation/Signification*, w: *Federico Fellini: Contemporary Perspectives*, ed. by F. Burke, M. Waller, Toronto 2002, s. 26–42.

obóz na zgliszczach scenografii filmowej, a dom Marcella Mastroianniego przy via Appia Antica staje się atrakcją turystyczną na miarę wielkich starożytnych zabytków – mógłby stanowić dobrą ilustrację tej, zainspirowanej teorią Jeana Baudrillarda³⁷, koncepcji. Z tezą Burke’a, jakoby w późnych filmach Felliniego reprezentacje nie odsyłały już do żadnej rzeczywistości i były wyłącznie reprezentacjami nieobecności³⁸, można jednak polemizować. Wydaje się bowiem, że budując swoje dzieła z przefiltrowanych przez popkulturę, czasem tandetnych obrazów, Fellini zawsze próbuje odnaleźć w nich głęboko osobiste znaczenia, przetransformować je i zakorzenić w sferze archetypów. Autoportret artystyczny stworzony przez reżysera w *Notatniku... ze skrawków, fragmentów i „odrzutów”* wydaje się dobrym przykładem tej strategii. Fellini, świadomy, że tworzy w świecie zmultiplikowanych obrazów i zdegradowanych symboli, posługuje się przy tym (auto)ironią i dystansuje do samego przedstawienia – co znamienne, motywy inicjacyjne są w telewizyjnym eseju ukazywane w żartobliwy, czasem niemal parodystyczny sposób.

Ironia, sztuczność i wyraźny subiektywizm sprawiają, że ramy przedstawienia są w dziełach włoskiego twórcy nieustannie ujawniane, a widz staje się świadomy mechanizmów wytwarzania iluzji. W swoim filmowym manifeście Fellini składa hołd kinu-spektaklowi – ale takiemu kinu, które nie ukrywa przed odbiorcą, że jest właśnie spektaklem, iluzją, kreacją³⁹.

³⁷ Zob. J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, w: idem, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.

³⁸ F. Burke, *Federico Fellini...*, op. cit., s. 33.

³⁹ Warto wspomnieć o politycznym aspekcie strategii Felliniego. Na przykład pokazywany w *Notatniku...* fragment filmu niemego jest symbolem nie tylko pierwszych kinowych inicjacji reżysera, ale też epoki faszystowskiej, w której władza kreowała fantazyjny obraz starożytnego Rzymu w celach propagandowych. Chyba nie przypadkiem tłem scenograficznym kostiumowego widowiska jest gmach Museo della civiltà romana, które powstało w czasach faszystów (1939) i „łączyło dwudziestowieczną architekturę z nieścisłymi historycznie i szokująco lubieżnymi przedstawieniami antycznego Rzymu w zakresie stylu, ubioru i zwyczajów”. Zob. M. Zalin, *Monuments of Rome in the Films of Federico Fellini. An Ancient Perspective* [niepublikowana praca dyplomowa], Department of Greek and Roman Studies, Rhodes College, Memphis 2009, s. 59, https://dlynx.rhodes.edu/jspui/bitstream/10267/33600/1/zalin_honorsthesis.pdf (dostęp 27.02.2021). Tworząc symboliczny obraz odsyłający do swojej młodości, Fellini – który

Przyznawanie się do „kłamania” staje się w ujęciu twórcy *Klaunów* paradoksalnym warunkiem autentyczności sztuki⁴⁰. Postawa ta nie jest może szczególnie oryginalna w kontekście autorefleksyjnych tendencji występujących w sztuce w drugiej połowie XX wieku, jednak *Notatnik...* pozostaje interesującym przykładem kreowania dyskursu autorefleksyjnego w eseju audiowizualnym. Reżyser nie werbalizuje swojej perspektywy, ale korzystając z formuły notatek tworzy swego rodzaju manifest artystyczny za pomocą formy filmowej. Łże-dokument, w którym zaburzona zostaje granica między rzeczywistością a fikcją, bohaterowie wciąż grają (czy to siebie, czy też kogoś innego), a sam reżyser jawnie kreuje swój wizerunek, mógłby być ilustracją tezy Umberta Eco, że Fellini „żył jakby po to, żeby wybawić kino od tego, co jest wobec niego zewnętrzne, od pre-filmowej rzeczywistości, żeby pokazać nam, że taka rzeczywistość, niezależnie od śladów, jakie zostawia w świecie, też należy ostatecznie do porządku inwencji”⁴¹.

Zrodzony w okresie modernizmu i skupiony na instancji autora film może wydawać się dziś nieco anachroniczny, jednak strategia twórcy, polegająca na radykalnym przekształcaniu rzeczywistości profilmowej i jawnej kreacji, znajduje swoje rozszerzenie w kinie nowoczesnym. Nie przypadkiem *Notatnik reżysera* był w tym roku wyświetlany na retrospektywie twórcy w muzeum filmowym w Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive razem z najnowszym esejem audiowizualnym Guya Maddina *The Rabbit Hunters*, w którym kanadyjski artysta próbuje wykreować świat snów włoskiego reżysera za pomocą technik komputerowych. W filmie z 2020 roku grany przez Isabellę Rossellini Fellini – pokazywany na tle przetworzonego cyfrowo gwieździstego nieba, bajecznego księżycowego krajobrazu bądź

komicznie hiperbolizuje niektóre cechy kostiumowego widowiska – pozwala jednocześnie zdystansować się do pompatycznych faszystowskich przedstawień.

⁴⁰ W tym wypadku również dostrzec można paralelę między postawą Felliniego a postawą autorów sylw, dzienników i autotematycznych notatek literackich. Jak pisze Joanna Cieplińska (w odniesieniu do strategii Tadeusza Konwickiego): „Artysta jest człowiekiem, który z założenia dąży do autentyczności, prawdy, ale uzyskuje je paradoksalnie przez piętrzenie sztuczności, grę z czytelnikiem i reżyserowanie własnego ja”. J. Cieplińska, *Montaż i rytuał, czyli o autokreacjach pisarskich*, Kraków 2003, s. 62.

⁴¹ U. Eco, *Thoth, Fellini and the Pharaoh*, w: Á. Quintana, *Masters of Cinema: Federico Fellini*, Paris 2011, s. 92.

nierealnego lotniska rodem z *Toby'ego Dammita* – odbywa podróż w głąb nieświadomości. *The Rabbit Hunters* wydaje się pomostem łączącym sztukę modernistycznego reżysera z twórczością współczesnych artystów audiowizualnych, kreujących filmy na ekranie monitora. W epoce cyfrowej, w której rzeczywistość fizykalna ma coraz mniejsze znaczenie dla filmowców, podejście semiotyczne włoskiego reżysera nabiera nowej aktualności. Chociażby dlatego warto powrócić do *Notatnika...*, który pozostaje czymś więcej niż – jak miał go określić sam Fellini – „takim przyjemnym gówienkiem”⁴².

Bibliografia

- Bakuła Bogusław, *Oblicza autotematyzmu*, WiS, Poznań 1991.
- Baldziński Tomasz, *Falsyfikacja rzeczywistości. O istocie i znaczeniu kina mockumentary*, w: D. Dłużniewska-Urban, T. Baldziński, *Mockumentary. Próba określenia istoty zjawiska*, red. M. Werner, B. Pawłowska-Jądrzyk, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2017.
- Baudrillard Jean, *Precesja symulaków*, w: idem, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.
- Bondanella Peter, Pacchioni Federico, *A History of Italian Film*, Bloomsbury Academic, New York 2017.
- Bondanella Peter, *The Films of Federico Fellini*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.
- Bowman, *Fellini: The Sixties*, Running Press Adult, Philadelphia 2015.
- Burke Frank, *Federico Fellini: Reality/Representation/Signification*, w: *Federico Fellini: Contemporary Perspectives*, ed. by F. Burke, M. Waller, University of Toronto Press, Toronto 2002.
- Cardullo Bert, *Sounding on Cinema. Speaking to Film and Film Arts*, State University of New York Press, New York 2008.
- Chandler Charlotte, *Ja, Fellini*, przeł. H. Igalson-Tygielska, Czytelnik, Warszawa 1996.
- Cieplińska Joanna, *Montaż i rytuał, czyli o autokreacjach pisarskich*, Universitas, Kraków 2003.
- Corrigan Timothy, *The Essay Film. From Montaigne, After Marker*, Oxford University Press, New York 2001.
- Eco Umberto, *Thoth, Fellini and the Pharaoh*, w: Á. Quintana, *Masters of Cinema: Federico Fellini*, Phaidon, Paris 2011.
- Fellini Federico, *Essays in Criticism*, ed. by P. Bondanella, Oxford University Press, New York 1978.
- Fellini Federico, *Fellini TV. Block-notes di un regista, I clowns*, Cappelli, Bologna 1972.
- Fellini Federico, *I clowns*, a cura di R. Renzi, Cappelli, Bologna 1988.

⁴² Cyt. za: B. Zapponi, *Mój Fellini*, op. cit., s. 26.

- Fredericksen Don, *Fellini's 8 ½ and Jung: Narcissism and Creativity in Midlife*, „International Journal of Jungian Studies” 2014, No. 2.
- Gavin Dominic, *Quotation, Memory and Adaptation in Federico Fellini's Interview (Intervista, 1987)*, „Adaptation” 2015, nr 1.
- Gennep Arnold, *Obrzędy przejścia*, przeł. B. Biały, PIW, Warszawa 2006.
- Grabowska Grażyna (red.), *Federico Fellini*, Filmoteka Narodowa, Warszawa 1995.
- Kłysz Tomasz, *Film fikcji i jego dominanty*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1999.
- Kornatowska Maria, *Fellini*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.
- Koschany Rafał, *Zamiast interpretacji. Między doświadczeniem kinematograficznym a rozumieniem filmu*, Wydawnictwo Naukowe WNS, Poznań 2017.
- Manara Milo, *Fellini Federico, Dwie podróże z Fellinim*, przeł. J. Grzaka i E. Kosakowska, Post, Kraków 2003.
- Montero David, *Thinking Images: The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*, Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2012.
- Podsiadło Magdalena, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Universitas, Kraków 2013.
- Przylipiak Mirosław, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2000
- Rascaroli Laura, *The Personal Cinema. Subjective Cinema and the Essay Film*, Wallflower Press, New York 2009.
- Świętochowska Grażyna, *Wideoesej, czyli od Chrisa Markera do Fandoru. Historia awansu pewnej formy audiowizualnej wyrosłej z kinofilii*, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 104.
- Turner Victor, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dzurak, Warszawa 2010.
- Van Watson, *Fellini and Lacan: The Hollow Phallus, the Male Womb, and the Retying of the Umbilical*, w: *Federico Fellini: Contemporary Perspectives*, ed. by F. Burke, M.R. Waller, University of Toronto Press, Toronto 2002.
- Zając Bartosz, *Między słowem a obrazem. Dyskurs eseju filmowego*, „Kwartalnik Filmowy” 2010, nr 71–72.
- Zapponi Bernardino, *Mój Fellini*, przeł. M. Gronczewska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000.

Źródła internetowe

- Zalin Mackenzie *Monuments of Rome in the Films of Federico Fellini. An Ancient Perspective* [niepublikowana praca dyplomowa], Department of Greek and Roman Studies, Rhodes College, Memphis 2009, s. 59, https://dlynx.rhodes.edu/jspui/bitstream/10267/33600/1/zalin_honorsthesis.pdf (dostęp 27.02.2021).

Źródła ilustracji

- Il. 1. Caterina Boratto podczas zdjęć próbnych. Kadr z filmu *Notatnik reżysera*. Źródło: archiwum autora.

Fellini's Film Notes. *Fellini: A Director's Notebook* as a Manifesto of the Filmmaker's Poetics

The article is devoted to a little-known film *Fellini: A Director's Notebook* (1969), which is included by the author in the so-called film “notes” – essayistic, self-referential films depicting the directors' work on fictional movies. As the author argues, *Notebook* ... can be viewed as a kind of manifesto of the poetics (and even “semiotics”) of the artist's films, which expresses its attitude to issues such as relations: director-actor, author-work, and film-reality through an essayistic form. Fellini plays with his image (appearing personally on the screen) and fictionalizes the non-fictional genre, creating a kind of “fake-documentary”. The subject and the quasi-documentary form of the “notes” allow the director to demonstrate an individual approach to the relationship between the film and reality. As the author argues, *Notebook*... was for Fellini a kind of transitional film, developing new artistic ideas – from then on, Fellini's fictional works will be more and more essayistic, artificial, heterogeneous, and fragmentary.

Keywords: Federico Fellini; film “notes”; film essay; self-referentiality; poetics; semiotics

Data przesłania tekstu: 18.01.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 25.08.2021

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 13.06.2021