

POWIDOKI TWÓRCZOŚCI FEDERICA FELLINIEGO W *MIEŚCIE SNU* KRYSZTIANA LUPY

KATARZYNA GOŁOS-DĄBROWSKA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw
k.golos-dabrowska@ukse.edu.pl
ORCID 0000-0003-0908-7352

W teatrze Krystiana Lupy punkt wyjścia do kreowania świata przedstawionego często stanowią inni artyści i ich dzieła. Przykładem może być przełomowy spektakl *Factory 2* (Teatr Stary w Krakowie, 2007), oparty na wymyku z biografii Andy’ego Warhola i jego twórczości filmowej, czy *Imagine* – spektakl inspirowany biografią Johna Lennona i kontrkulturą lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (Teatr Powszechny w Warszawie, 2022). Z kolei mające premierę w 2019 roku *Capri* to przedstawienie oparte na książkach *Kaputt* oraz *Skóra*, ale i na biografii ich autora – Curzia Malapartego. Tytuł nawiązuje do willi Casa Malaparte na Capri, będącej dla twórcy zarówno azylem, jak i miejscem „samowygnań”, ucieczki od rzeczywistości. Wyspa Capri jest punktem łączącym biografię pisarza z twórczością Fritza Langa i Jeana-Luca Godarda. Po śmierci Malapartego stanie się bowiem głównym miejscem akcji filmu *Pogarda* (1963), opowiadającego o fikcyjnym procesie tworzenia – w rzeczywistości nigdy niepowstałej – *Odysei*, której reżyserii podjął się Fritz Lang. W spektaklu, będącym metatekstową szkatułką i swoistym wielogłosem na temat procesu twórczego, zająbiają się więc różnorodne fikcje: fabuła filmu Godarda, antyczna epepeja, proza Malapartego oraz sceniczny świat stworzony przez Lupę.

UTOPIJNE KRAINY I ICH MIESZKAŃCY¹

Wiele spektakli reprezentujących nurt artystowski² w teatrze Krystiana Lupy łączy idea tworzenia przestrzeni odosobnienia dla jednostek wykluczonych, nadwrażliwych, takich jak artyści – miejsc odizolowanych, w których bohaterowie będą mogli odnaleźć przestrzeń do „ćwiczeń osobowości”³. Typowi dla teatru autora *Factory 2* są – jak pisze Bogna Paprocka-Podlasak – bohaterowie osadzeni w micie faustycznym⁴, będący w stanie wstrząsu, zdruzgotania, zachwiania egzystencji. Przestrzenią do przeżywania tych kryzysów egzystencjalnych i twórczych w teatrze Lupy bywają mikrospołeczności, swoiste enklawy mające w założeniu sprzyjać bohaterom, którzy od świata, na który nie wyrażają zgody, uciekli w głąb siebie.

Próby stworzenia artystycznych utopii w przedstawieniach reżysera sięgają właściwie początków jego twórczości w Teatrze Jeleniogórskim. Lupa i pracujący z nim artyści studiowali i wystawiali dramaty Witkacego – historie

¹ Sformułowanie stanowi nawiązanie do dylogii Krystiana Lupy: *Utopia i jej mieszkańcy* (oprac. M. Wąs-Klotzer, Kraków 1994) oraz *Utopia 2. Penetracje* (red. K. Krzyżan, Warszawa 2003). Publikacje te są zbiorem notatek, w których reżyser zebrał refleksje na temat własnych spektakli opartych na koncepcjach społeczności i miejsc o charakterze utopijnym.

² Mowa tu o szerokim spektrum spektakli reżysera, które są inspirowane autentycznymi postaciami artystów (*Factory 2, Persona Marilyn, Capri*) lub stanowią inscenizację dzieł traktujących o twórcach i myślicielach w kryzysie (*Immanuel Kant, Kalkwerk, Plac Bohaterów*).

³ Takiego określenia używa jedna z postaci *Miasta Snu*, duchowa przewodniczka – Arkadina, kiedy chce zaszykalizować, czym mają się zajmować mieszkańcy państwa w jej stowarzyszeniu. Sformułowanie to wpisuje się z kolei w rzeczywistość twórczą praktykę Krystiana Lupy – wykorzystywanie aktorstwa medialnego. Zadaniem aktora medialnego jest wypracowanie nadzwyczajnej wrażliwości, stosowanie ćwiczeń mentalnych, trenowanie wyobraźni i w rezultacie stanie się podatnym na wprowadzanie się w stany hipnozy (zob. A. Zalewska-Uberman, *Słownik Krystiana Lupy. Perspektywa reżysera*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2010, nr 96, s. 118.). Stan ten ma aktywować w aktorze takie aspekty jego osobowości, które pozwolą wykreować najlepiej i najprawdziwiej postać sceniczną. W przypadku spektaklu *Miasto Snu* celem owych ćwiczeń osobowości ma być odnalezienie sensu dalszej egzystencji i osiągnięcie stanu szczęścia.

⁴ B. Paprocka-Podlasak, *Motywy faustyczne w teatrze Krystiana Lupy*, w: *Postacie i motywy faustyczne*, red. J. Ławski, H. Krukowska, Białystok 1999, s. 425.

licznych „utopii dla wyrzutków”. Postaci z takich dramatów, jak *Nadobnie i koczkodany* czy *Maciej Korbowa i Bellatrix* – usiłujące odnaleźć szczątkowy choćby sens egzystencji w zmieniającej się, porewolucyjnej rzeczywistości – są reprezentatywne dla katastrofizmu Stanisława Ignacego Witkiewicza. Utopie w witkacowskich realizacjach Lupy miały być swoistą odpowiedzią na ów katastrofizm⁵. W późniejszej twórczości reżysera, skupionej wokół artystów z kręgu niemieckojęzycznego (szczególnie w przypadku inscenizacji powieści Thomasa Bernharda), utopie to przestrzenie odosobnienia protagonistów (Konrad, bohater *Kalkwerku*, na miejsce schronienia wybiera dom na odludziu, który ostatecznie stanie się jego więzieniem).

Konstrukt realizujący założenia zarówno utopii miejsca, jak i zakonu⁶, staje się w teatrze Lupy laboratorium kształtowania osobowości również w przypadku spektaklu *Miasto Snu* (Teatr Rozmaitości w Warszawie, 2012)⁷ – inscenizacji powieści Alfreda Kubina *Po tamtej stronie* z 1909 roku. Utwór literacki traktuje o sztucznie stworzonym przez demiurga, Klause Patere, pseudosocjalnym państwie i jego zagładzie. W Państwie Snu (bo tak ów kraj się nazywa) istnieje z jednej strony coś na kształt socjalizmu, z drugiej zaś – totalitaryzm, na którego czele stoi „wielki brat”, Patera.

⁵ Zob. P. Rudzki, *Witkacy Lupy*, „Notatnik Teatralny” 2011, nr 66/67, s. 470–505.

⁶ Kwalifikacja zapożyczona z typologii Jerzego Szackiego obejmuje: utopie miejsca, utopie czasu, utopie ładu wiecznego, utopie zakonu i utopie polityki, spośród których trzy pierwsze zostały uznane za eskapistyczne, zaś dwie ostatnie – za heroiczne (J. Szacki, *Utopie*, Warszawa 1968, s. 43–51). Dla Lupy zapożyca termin utopia zakonu, która jest u niego wariantem zamkniętej wspólnoty. Jak pisze Anna Zalewska-Uberman: „Pojmowanie wspólnoty przez Lupę przywodzi na myśl wspólnotę religijną, której członków łączą jednakowe przekonania, wspólne sprawowanie kultu, zbliżony styl życia oraz dążenie do określonego celu religijnego. [...] Dodajmy jednak od razu, że, jak łatwo się domyślić, ta utopijna formacja nie była bynajmniej zakonem religijnym, ale zakonem szaleńców. Charakter tej pierwszej wspólnoty był bardzo hermetyczny, co objawiało się skierowaniem aktywności jej członków do wewnątrz. Artyści wiedli tam życie poufałe i intymne, nastawione na poznawanie i rozwój” (A. Zalewska-Uberman, op. cit., s. 120).

⁷ Warto zaznaczyć, że *Miasto Snu* z 2012 roku nie jest pierwszą inscenizacją powieści Kubina, jakiej dokonał Krystian Lupa. Spektakl Teatru Rozmaitości to rozwinięta koncepcja scenariusza będącego podstawą *Miasta Snu* z 1985 roku, które miało swoją premierę w Teatrze Starym w Krakowie.

Spółeczność Państwa Snu złożona jest z samych groteskowych indywiduów: podejrzanych redaktorów, flegmatycznych lekarzy, szalonych naukowców i małp-fryzjerów, wewnątrznie pogubionych dziwadłał, przybyłych jeszcze z „tego” świata. Stworzona sztucznie społeczność nie wpasuje się ostatecznie w ramy dziwacznego sytemu. Rychła czeka ją zagłada – zatopienie Perły (stolicy państwa) w błocie z przepływającej przez miasto rzeki Negro⁸.

W *Mieście Snu* Lupa zapożycza z powieści Kubina koncepcję państwa-utopii (ewoluującego ostatecznie w antyutopię). Państwo Snu Lupy to, rzecz jasna, również sztuczny kraj stworzony przez Paterę i nielicznych mieszkańców, m.in. artystę-malarza, narratora z powieści Kubina (Andrzej Szeremeta) oraz jego żonę Ewę (Magdalena Kuta) – bohaterów cierpiących (jak sugeruje na przestrzeni całego spektaklu Lupa) na jakiegoś rodzaju zaburzenia lękowe. Z powieści zaczerpnięto również takich bohaterów, jak: rysownik Castringius (Lech Łotocki), doktor Lampenbogen (Henryk Niebudek) i jego żona Melita (Małgorzata Maślanka). Wszystkie te zaanektowane z powieści do rzeczywistości spektaklu postaci łączy brak sprawczości, wręcz „nieużyteczność” – doktor Lampenbogen bezskutecznie usiłuje realizować się w swoim zawodzie (kuracja, którą objął Ewę, okazuje się daremna), zaś Castringius (tak jak Alfred) pozostaje pozbawionym zajęcia artystą z uwagi na fakt, że nawet prasa wychodząca w Państwie Snu wtórnie korzysta jedynie ze starych rycin. Do galerii postaci zagubionych w rzeczywistości należą również Siri-schizofreniczka (Sandra Korzeniak) oraz jej partner-nudyta (Jan Dravel).

„DOKUMENT” FELLINIEGO

Mieszkańcy Państwa Snu spotykają się w klubie założonym przez Arkadineę (Maria Maj) – autorytet i samozwańczą duchową przywódczynię lokalnej społeczności. Jak sama mówi o stowarzyszeniu:

To nie jest sala klubowa do spotkań towarzyskich, to sala ćwiczeń osobowości. Oczywiście jesteśmy, że tak powiem – wolnymi duchami i nie mamy najmniejszej ochoty się zadręczać. Chcemy mieć wszystko, co

⁸ Zob. K. Gołos-Dąbrowska, *Wielkie rzeczy. O hiperbolach wizualnych we współczesnej scenografii teatralnej*, w: *Powiększenie i intensyfikacja w kulturze*, red. B. Pałowska-Jądryk, Warszawa 2022, s. 107.

trzeba – a jednocześnie chcemy mieć pustą przestrzeń. Pusta przestrzeń daje coś człowiekowi, coś, czego najczęściej nie ma u siebie w domu... Mamy podobno być szczęśliwi. Potraktowaliśmy to poważnie... Jest to w końcu praca, moje szczęście jest przecież nieodłącznie związane z poczuciem sensu...⁹.

Niejako w poprzek celom Arkadiny staje Leonor Fini, bohaterka spoza świata powieści Kubina. Wraz z grupą wybranych przez demiurga-Paterę mieszkańców nowo założonego miasta-utopii przybywa i ona – malarka, przyjaciółka Felliniego, która zostaje posłana przez reżysera z misją współtworzenia filmu opowiadającego o Państwie Snu. Leonor przywozi ze sobą list od asystenta autora *La strady*, w którym przekazuje, że reżyser prosi członków stowarzyszenia Arkadiny o współtworzenie jego najnowszego dzieła:

Idea filmu-performance, jak to określiliście: „transgresyjnego”, wydaje mu się z wszech miar interesująca. Obejrzał z uwagą przesłane fotografie i bardzo się tym zainspirował. Może nie ma tej różnorodności, której zazwyczaj poszukuje, ale powiedział, że są całkiem „inne”. Nie potrafi do końca określić ani uchwycić czy zgłębić tej inności – ale to go właśnie (w dobrym sensie tego słowa) prowokuje. Maestro prosi jednak kategorycznie o jeszcze jeden materiał – niezbędny, żeby improwizowany przecież w gruncie rzeczy PERFORMANCE miał szanse powodzenia i głębszy sens: zapis Video jednego z waszych spotkań, w którym każdy z przyszłych uczestników-aktorów PERFORMANCE’U stworzy (pokaże), coś w rodzaju portretu-zwierzchnia Giulio Nifelli – agent i asystent Federico Felliniego¹⁰.

Zanim grupa mieszkańców rozpocznie nagrywanie swoich improwizacji na potrzeby dzieła Felliniego, zostaje wyświetlony materiał, który dotychczas został zebrany przez reżysera *La strady*. Oto na stacji Centrum warszawskiego metra (odgrywającej, jak się po chwili dowiadujemy, rolę peronu kolejowego) tłoczą się pasażerowie usiłujący wejść do hamującego pociągu. Po chwili słyszymy głos filmowego narratora:

⁹ K. Lupa, *Miasto Snu. Wersja warszawska* [scenariusz spektaklu – manuskrypt], Archiwum TR Warszawa, Warszawa 2012, s. 5.

¹⁰ Ibidem, s. 12–13. Warto zwrócić uwagę na fakt, że nazwisko asystenta włoskiego reżysera stanowi anagram nazwiska Felliniego.

Narrator: Twórca i przywódca tego osobliwego tworu – ni to państwa, ni to wirtualnej społeczności – Klaus Patera, który w przeciągu pięciu lat, dysponując gigantycznymi finansowymi środkami, o pochodzeniu których nikt nie wie nic pewnego (ciągle gdzieś rodzą się nowe wersje, które sobie wzajemnie przeczą), zbudował Miasto-Hybrydę, miasto, w którym każdy dom został wyrwany ze swego pierwotnego miejsca i przewieziony na wyznaczone. Gdzie według zamysłu demiurga miała narodzić się Perła. Tak bowiem Claus Patera nazwał stolicę PAŃSTWA SNU. Miała to być całkiem nowa w naszej ludzkiej historii czasoprzestrzeń, w której obowiązywać mają rzekomo REGULY SNU, a człowiek może zostać rzekomo zwolony z „obezwładniających powiązań z materią”. Cytujemy tu ulubione wyrażenie Twórcy. Zresztą „Twórca” to też jego ulubione wyrażenie. Można powiedzieć – do pełni brakuje tylko jednej litery... I tak powstaje, a może już powstał, najosobliwszy twór naszego stulecia. Do Perły migrują tysiące spragnionych. Czego spragnionych?...¹¹.

Po chwili widzimy reportera usiłującego wśród tłumu wylapać pasażerów chętnych do krótkiej rozmowy:

Reporte r: Czego spodziewa się pan w Mieście Snu?

Pa sa ż e r: Niech pan mi nie zawraca głowy...

Reporte r: Jak to się stało, że tak gigantyczny desant umknął naszej uwadze? Właściwie nikt nie wie, kiedy te domy zniknęły z naszych miast, jak i kiedy zostały przewiezione. Teraz dopiero zaczynamy się tym interesować. Jak to się stało i kto na to zezwolił? To pytanie zadawaliśmy mieszkańcom tysięcy sąsiednich kamienic, pracownikom magistratów setek miast...¹².

Bohaterowie rozpoznają wśród tłumu pasażerów nowo przybyłych mieszkańców Państwa Snu, m.in. Alfreda i Ewę. Relacja z peronu przerwana zostaje obrazami zrujnowanych lub zaniedbanych domów różnego rodzaju – od niewielkich budynków jednorodzinnych po kamienice. Rozmówcom z trudem udaje się wydusić z siebie wspomnienia związane z opustoszałymi miejscami:

¹¹ Ibidem, s. 10–11.

¹² Ibidem, s. 12.

Przechodzień: No to była chyba od dawna pozycja do wyburzenia, miał tu powstać hotel... Ale kto miał to budować, tego w zasadzie nie wiadomo, chyba...

Głos zza kadru: Co nie wiadomo? Wiadomo, że nie wiadomo...

Przechodzień drugi: Tu nie chciał nikt mieszkać, od lat stało to puste. Potem wleźli tu wie pan... Tacy... Zrobili taką...Komunę, ale się tam pomordowali podobno...Miasto dało zezwolenie na wyburzenie, bo podobno groziło zawaleniem. Od pięciu–dziesięciu lat groziło zawaleniem, proszę panią, a ludzie mieszkali i nic się nie zawałało proszę panią, tylko się im zawałało życie...

Przechodzień: Tutaj podobno wie pan trzymali Napoleona, bo wiadomo wie pan, że święta Helena to była wielka ściema, tak dla niepoznaki, że wie pan humanitaryzm i te rzeczy, a tu go co tydzień w piątek torturowali... Wie pan, sztuka dla sztuki, jak się mówi...

Reporter: W dziesiątkach zeznań powtarza się, że te rzekomo wyburzone obiekty nie cieszyły się sympatią okolicznych mieszkańców, a wiele z nich miało po prostu złą sławę. Jakie były kryteria wyboru Patery? Czy tylko łatwość pozyskania... Nie wydaje się. Wszędzie dookoła pełno obiektów, które znacznie łatwiej zburzyć¹³.

Lupa za pomocą materiału filmowego prowadzi grę z ze skojarzeniami odbiorców filmów Felliniego. Przywołany fragment przywodzi na myśl tropy związane z obrazowaniem miast przez reżysera – Rzymu czy rodzinnego Rimini. W rzekomym dokumencie pojawiają się miejsca podobne do ciemnych, wilgotnych garsonier ze *Słodkiego życia* czy budynki zbliżone do swego rodzaju lepianek z *Osiem i pół*. Lupa wydaje się rozbierać rozmaite miejskie zaułki i składać je na powrót w jedno miasto. Z kolei obrazy zaprezentowane w materiale dokumentującym powstawanie Perły wydają się być swoistymi przeciwieństwami obrazów dokumentalnych lub „okołodokumentalnych”, pamiętnych z takich filmów jak *Wywiad* (reż. Federico Fellini, 1987) czy niedawny *Fellinopolis* (reż. Silvia Giulietti, 2020). Stanowią przeciwieństwo dzieł, w których widz oglądał konstruowanie filmowych światów reżysera – fantastycznych, doskonałych iluzji, baśni wykreowanych w studiach filmowych.

¹³ Ibidem.

MENAŻERIA FELLINIEGO

Grupę bohaterów powieściowych w *Mieście Snu* uzupełniają postaci z pogranicza biografii i świata filmów Federica Felliniego: Giulietta (Agnieszka Roszkowska), Leonor (Monika Niemczyk) oraz Niebieskooki (Jakub Gierszał). Ostatni z wymienionych bohaterów, choć występuje w powieści Kubina (jest przedstawicielem plemienia niebieskookich Azjatów, rdzennych mieszkańców terenu, na którym Patera założył swoje państwo), został przedstawiony przez Lupę na podobieństwo Gitone'a z *Satyriconu*. Ubrany jedynie w przepaskę, częstokroć pojawiający się z włócznią, młody chłopiec zostaje wciągnięty do społeczności Państwa Snu nie do końca z własnej woli. Podobnie jak bohater filmu Felliniego, przechodzi swego rodzaju inicjację. Przekracza to, co naturalne, i wchodzi do tego, co cywilizowane i zepsute. Zarówno Niebieskooki, jak i Giulietta to bohaterowie progowi¹⁴. Jak pisze Anna Grochowiak, u Felliniego postaci takie to często jednostki zarówno na progu dojrzałości, androgyni, jak i osoby niebinarne czy nieheteronormatywne. Giulietta Masina w filmach Felliniego bywa postacią androgeniczną¹⁵, kobietą-chłopcem. Lupa, przy zachowaniu tej cechy, również sugeruje homoseksualność bohaterki¹⁶. Giulietta ma także wiele cech dziecięcych: reaguje nad wyraz spontanicznie, jeśli się śmieje – to głośno, mówi piskliwym głosem, częstokroć wciela się w rolę dziecka lub wspomina swoje dzieciństwo – taką rolę odgrywa również przed kamerą, kiedy nagrywane są testy ekranowe dla Felliniego. Jednocześnie postać grana przez Roszkowską poprzez kostium nawiązuje do konkretnych filmów Felliniego, w których

¹⁴ Zob. A. Grochowiak, *Burzenie i tworzenie schematów inicjacyjnych w filmach Felliniego*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2022, nr 9, s. 425–442, DOI 10.21697/zk.2022.9.20.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Fragment improwizacji aktorskich, podczas których postaci odpowiadały na pytania redaktora fikcyjnego czasopisma „Zwierciadło Snu”:

„Redaktor: Pani ma żonę?

Gelsomina: Ta część, która przyjechała, ma żonę.

Redaktor: Są tam związki partnerskie w Mieście Snu?

Gelsomina: Tak”.

Zob. K. Lupa, *Zwierciadło Snu*, w: idem, *Miasto Snu. Na motywach powieści „Po tamtej stronie” Alfreda Kubina*, Warszawa 2012, s. 87.



Il. 1–2. Od lewej: Gulietta Masina w filmie *Noce Cabirii* (reż. F. Fellini, 1957); Agnieszka Roszkowska jako Gulietta w spektaklu *Miasto Snu* (reż. K. Lupa, 2012)

grała Masina. Kiedy Giulietta improwizuje przed kamerą, ma na sobie strój podobny do tego z *Nocy Cabiri* (il. 1–2), kiedy zaś próbuje przyłączyć się do katartycznego tańca Leonor i Castrigiusa, ma na sobie sukienkę z cekinami, co stanowić może nawiązanie do kreacji Masiny z *Ginger i Freda*.

Jedną z najistotniejszych scen, jakie mieszkańcy Państwa Snu nakręcą na potrzeby dokumentu Felliniego, staje się wspomniana scena, w której Leonor sprowokowana zostaje przez jednego z członków stowarzyszenia Arkadyny do zatańczenia rumbi w „konfesjonale”. Artystka zarzuca członkom społeczności apatię, przesadny negatywizm. Scena żywiołowego tańca ma dla samych tańczących wymiar katartyczny, ale nie tylko. Reakcja na taniec m.in. zmanierowanego Hektora Brendela obnaża czczy defetyzm członków grupy, ich płytki fatalizm:

Leonor: Federico chce zrobić performance o wędrówkach i metamorfozach radości. O odwiecznym geniuszu radości... to wszystko do tej pory jest przerażająco smętne...

Brendel: Niech nam pani pokaże metamorfozę radości. My nie mamy o tym pojęcia? Radość to coś kompletnie przeżytego, to przeżytek. Nie ma nic równie anachronicznego i nieaktualnego niż radość.

Leonor: Na miłość Boską, można zwariować. Każde dziecko wie, co to jest radość. Radość jest wtedy, kiedy się człowiek cieszy.

Brendel: Nie wiem, co to jest, kiedy się człowiek cieszy.

Leonor: Nie wie pan, kiedy się człowiek cieszy?

Brendel: To jest coś kompletnie nieznanego.

Leonor *do Castringiusa*: Niech pan ze mną zatańczy.
 Castringius: Z przyjemnością¹⁷.

Taniec w filmach Felliniego jest motywem częstokroć wprowadzającym atmosferę radości. Przykład stanowią tu: radosny taniec chłopców na ulicy w *Wałkoniach*, scena przyjęcia i taniec brzucha ze *Słodkiego życia*, kultowa scena balu czy widowiskowy taniec-pochód w finale *Osiem i pół*. Jak pisze Lech Majewski o tej scenie:

Taniec posiada także w znaczeniu symbolicznym jeszcze jedną niezwykłą ważną właściwość – możliwość pokonywania śmierci. Skoro pojmimy taniec jako wzmocnienie życiowej energii, to stanie się oczywiste, że musi on odgrywać szczególną, wielką rolę przy śmierci. Taki tu w finale *Osiem i pół* taniec przezwycięża śmierć dosłownie i w przenośni. Ponieważ Guido-Fellini utożsamia dzieło z samym sobą i rezygnacja z tworzenia filmu tego, który jest spowiedzią i próbą dotarcia do zapomnianej już samoświadomości, utraconej czystości wypowiedzi artystycznej, jest równoznaczna z samobójstwem autora¹⁸.

Krystian Lupa wraz z zespołem zdają się odwoływać do owej czystości wypowiedzi artystycznej zawartej w tańcu jako akcie nie tylko radosnym, co również pełniącym funkcję katarktyczną. Twórca decyduje się jednak na zacytowanie innej istotnej sceny tańca z *Osiem i pół*, mianowicie sceny rumbi wykonanej przez Saraghinę w retrospektywnej części opowieści filmowej (il. 3). Rumba jest pierwszym tańcem, który przychodzi do głowy Leonor, kiedy Brendel usiłuje namówić ją do zaprezentowania „idei radości”. Artystka zaprasza do tańca Casrigiusa – oboje stają w graniastosłupie przeznaczonym do wygłaszania zwierzeń i nagrywania improwizacji (il. 4). W tle słyszymy melodię rumbi znaną z dzieła Felliniego. Twórcy „zapożyczają” więc z filmu włoskiego artysty żywiolowy, nieskrępowany towarzyską konwencją taniec, by wykrzesać z siebie żarliwą, niekłamana radość, a co za tym idzie – rozbudzić społeczność pogrążoną w impasie. Próba ta jednak kończy się fiaskiem. Radość okazuje się dla mieszkańców Państwa Snu emocją anachroniczną, śmieszna, niemającą racji bytu.

¹⁷ K. Lupa, *Miasto Snu. Wersja warszawska*, op. cit., s. 32.

¹⁸ L. Majewski, *Asa nisi masa. Magia „8 ½” Felliniego*, Warszawa 2018.



Il. 3–4. Od lewej: Saraghia tańcząca dla młodych chłopców na plaży, kadr z filmu *Ossem i pół* (reż. F. Fellini, 1963); Leonor odtwarzająca taniec Saraghiny, kadr z nagrania spektaklu *Miasto Snu* (reż. K. Lupa, 2012)

„SEPHORA. DAS AUTO!”

Kolejnym elementem nawiązującym do twórczości autora *Słodkiego życia* jest reklama stylizowana na spoty tworzone przez Federica Felliniego w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Nagranie zostaje znalezione przypadkowo przez współmieszkańców Perły. Jak się okazuje, propagowanie konsumpcjonizmu – a więc również występowanie w spotach reklamowych – jest zaprzeczeniem tego, co wpisane jest w ideę Państwa Snu. Jak komentuje Hektor Brendel, trzydziesty paragraf konstytucji Perły zakłada „wolność dla narkotyków i zakaz reklamy”¹⁹.

Spot rozpoczyna się od ujęcia, w którym olbrzymia dłoń Leonor w koronkowej rękawiczce chwyta jadący autostradą samochód marki BMW. W kolejnym ujęciu widzimy, że auto zamienia się we flakon – jak możemy mniemać – luksusowych perfum (il. 6). Leonor w pretensjonalnym nieco zachwycie przesuwając flakon po dekolcie, naciska przycisk i kosmetyk wydobywa się z opakowania (il. 5). W kolejnym ujęciu samochód w kształcie auta przeistacza się w zapalniczkę. Leonor zapala od niej papierosa, po czym ten wybuchą wraz z kobietą. Wideo kończą dwa hasła reklamowe, jedno widzimy na ekranie obok nieco przetworzonego logo BMW: „Advencer en beaute”, drugie słyszymy z offu: „Sephora. Das Auto” (co stanowi nawiązanie do hasła reklamowego Volkswagena: „Volkswagen. Das Auto”).

¹⁹ K. Lupa, *Miasto Snu. Wersja warszawska*, op. cit., s. 45.



Il. 5–6. Reklama stylizowana na spoty autorstwa Felliniego w spektaklu *Miasto Snu* (reż. K. Lupa, 2012)

Tak naprawdę to bez znaczenia, z jakim produktem mamy do czynienia. Ów żart łączący luksusowe przedmioty konsumenckiego pożądania – auto i perfumy – stanowi hybrydę funkcjonujących w wyobraźni masowego odbiorcy obrazów kojarzących się z luksusem. Zabieg ten w prześmiewczy sposób ilustruje stosunek konsumenta do przedmiotów w kapitalizmie. Relacja Leonor i reklamowanych przedmiotów wydaje się relacją niemal miłosną. Atmosfera elitarności i tworzenie klimatu uwielbienia dla reklamowanego produktu ma odwoływać się również do estetyki twórczości reklamowej Felliniego. Nagranie to jest bowiem nawiązaniem do wyreżyserowanej przez niego reklamy makaronu Barilla z 1985 roku. Strój i fryzura Leonor przypominają stylizację Greta Vaillant, aktorki występującej w spocie reklamowym pod tytułem *Alta societa* (il. 7). Kobieta w jasnej, balowej, mieniącej się sukni wybiera (spośród wszystkich wykwintnych dań wymienianych przez chór kelnerów) rigatoni marki Barilla. Najistotniejsze w spocie jest wywołanie wrażenia luksusu, uzyskanego m.in. za pomocą połączenia kolorów (złotego i bieli), wprowadzenia migoczących, ciepłych światel, które odbijają się w zastawie, oraz kwiatowych dekoracji (il. 8). Reklamowa produkcja Felliniego została przyjęta z dystansem. Dzięki swojej prostocie po latach stała się często naśladowaną klasyką włoskiej reklamy²⁰. Lupa za pomocą nawiązania do estetyki spotów Felliniego, z jednej strony,

²⁰ T. Kezich, *Filmy reklamowe*, w: *Federico Fellini. Księga filmów*, przeł. A. Gołębiewska, Kraków 2009, s. 112.



Il. 7–8. Reklama makaronu Barilla pt. *Alta società*. W roli głównej Greta Vaillant (reż. F. Fellini, 1985)

powołuje się na twórczość reklamową autora *La strady*, z drugiej zaś nawiązuje do krytycznego obrazowania socjety w filmach włoskiego reżysera.

ODPŁYWAMY!

Spektakl – mimo że należy do grupy autorskich spektakli reżysera, dzieł fragmentarycznie korzystających z literatury – wpisuje się w zbiór tych przedstawień Lupy, które realizują tradycję bohaterów-artystów w niemocy, wyrzuconych na margines życia, wyizolowanych i pracujących nad opus magnum, które jednak ostatecznie nie zostaje sfinalizowane²¹. Zasadniczą różnicę stanowi jednak unieważniające przedstawioną rzeczywistość zakończenie spektaklu. Krystian Lupa w inscenizacji *Miasta Snu* decyduje się na nieoczekiwany ruch – diametralnie zmienia zakończenie historii napisanej przez Kubina. Perła nie zostaje pochłonięta przez czarną, błotnistą rzekę. Nieoczekiwanie, w koszu przytwierdzonym do ogromnego szkieletu ryby, przylatuje Federico Fellini (il. 9). Reżyser wydaje dyspozycje bohaterom i aktorom, pada klaps. Mieszkańcy Państwa Snu, zgromadzeni na scenie niczym na lotnisku, chwytają wstęgi, które zrzuca z kosza reżyser. Balon udźwignie wszystkich i pozwoli im uciec, ponieważ – jak zakłada Maestro – należy

²¹ O wymienionym typie bohatera, charakterystycznym m.in. dla bernhardowskich spektakli Lupy, pisze Dorota Sosnowska. Zob. D. Sosnowska, *Śniący, chory i błazen. Trzy typy postaci w inscenizacjach Krystiana Lupy*, w: *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. D. Jarząbek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Kraków 2010, s. 274.



Il. 9–10. Scena finałowa *Miasta Snu* (reż. K. Lupa, 2012)

wierzyć we wszystko, co jest możliwe²². „Aktorzy” Felliniego narzekają, że zakończenie historii jest za proste i zbyt kiczowate. Scena wlotu wielkim balonem-rybą jest więc swoistą realizacją zakończenia typu *deus ex machina*. Włoski reżyser zdaje się unieważniać dotychczasowy świat przedstawiony, unieważniać zasady Patery i zacierać historie opowiedziane przez mieszkańców podczas nagrywania testów ekranowych²³.

Ta krótka scena końcowa o charakterze metatekstowym, jak można uznać, odwołuje się przynajmniej do dwóch dzieł Felliniego. Z jednej strony jest trawestacją ostatniej sceny „teatralnego” pochodzącego z *Osiem i pół*, z drugiej zaś figura ogromnej ryby zdaje się nawiązywać do finału *Słodkiego życia*. Lupa traktuje symbol pojawiający się w finale filmu Felliniego przewrotnie. Ryba oczywiście jest nieżywa (analogicznie do tej ze *Słodkiego życia*), ale w jakiś sposób odzyskana, zakonserwowana poprzez zachowanie jej szkieletu. Symbol nadziei²⁴ zostaje reanimowany w cyrkowym geście i znosi wszystko, co wydarzyło się wcześniej.

Nawiązania do Felliniego jako reżysera i twórcy są więc w spektaklu Lupy wielopłaszczyznowe. Autor *Factory 2* nawiązuje do języka wypowiedzi twórcy – metatekstowości *Osiem i pół*, przenikania się poziomów rzeczywistości,

²² K. Lupa, *Miasto Snu. Wersja warszawska*, op. cit. s.76.

²³ Zob. K. Gołos-Dąbrowska, *Wielkie rzeczy...*, op. cit., s. 225–246.

²⁴ Symbol ten opisuje szeroko Iwona Kolańska-Pasteryczk w artykule *Grzechy po włosku według Federica Felliniego. Rzymski tryptyk zatracenia*, „Załącznik Kulturoznawczy” 2022, nr 9, s. 248–251, DOI 10.21697/zk.2022.9.18.

poetyki snu – a ponadto wykorzystuje takie motywy i obrazy, które powszechnie kojarzą się z twórczością włoskiego mistrza, „używa” postaci ze świata reżysera. Tak się dzieje również w przypadku Felliniego-Guida, będącego realizacją figury reżysera-demiurga. Celowość tego nawiązania zostaje wyeksponowana przez obsadzenie Piotra Skiby zarówno w roli Patery, jak i Felliniego. Lupa w notatkach do *Miasta Snu* tak podsumowuje postać pojawiającego się na scenie reżysera:

Co będziemy mogli po klapsie wykonać? Opuścić tę utopię Patery w koszu i w rybie Felliniego? Który jest zresztą nową inkarnacją Patery. Bo Patera w czasie klapsa przemienił się w Felliniego – i to był cały ten wstrząs, który poruszył Miastem-Wyspą, czyli Perłą [...]. Patera był w stadium przepoczwarczenia. Nie wie, co się z nim dzieje – to jest właśnie klaps. Fellini – jest Głupcem z Tarota²⁵.

Figura reżysera jest więc odwrotnością Patery czy też Patera jest rodzajem destrukcyjnego ducha-bliźniaka Felliniego. Lupa, porównując autora *La strady* do Głupca z Tarota, widzi w nim symbol nowego początku, wyzwolenia, ale również swego rodzaju uosobienie frywolności, a nawet bezmyślności. Demoniczna figura demiurga obumiera, zostaje wyparta przez błazna, trickstera. Błazen, cyrkowy klaun – jak zaznacza Monika Sznajderman – funkcjonuje w chaosie, w zabawie i – postawiony wobec wrogię żywiołu – odbiera mu jego zwykły złowieszczy ciężar²⁶. Mieszkańców Perły z marazmu wyrwać może tylko błazen. Z państwa, z którego nie ma możliwości wyjazdu, wyrwać ich może jedynie Federico Fellini, w koszu przytwierdzonym do ogromnej ryby, zmierzającym ku ocaleniu lub ku zagładzie.

* * *

Świat *Miasta Snu* Krystiana Lupy w wielu punktach rezonuje z twórczością Felliniego. W spektaklu mamy do czynienia ze swoistą antysocjetą, jakby upadającą elitą z obrazów włoskiego reżysera, której niektórzy członkowie pochodzą ze świata filmów autora *La strady*. Drugim zabiegiem reżyserskim, który sprawia, że twórczość obu reżyserów koresponduje ze sobą, jest

²⁵ K. Lupa, *Miasto Snu*, op. cit., s. 67.

²⁶ M. Sznajderman, *Błazen: maski i metafory*, Gdańsk 2000, s. 17.

przywołanie psychoanalizy Carla Gustava Junga. Metodą pracy nad sobą, którą przyjmują mieszkańcy Perły, jest pogłębiona analiza wewnętrzna, dążenie do samopoznania – m.in. za pomocą twórczej praktyki czy analizy snów. Metoda ta łączy twórczość Felliniego²⁷ (m.in. w cytowanym przez Lupę *Osiem i pół*) i polskiego reżysera, w którego spektaklach sceniczna utopia jest często odpowiednikiem indywiduacji Junga, metodą przezwyciężenia duchowego kryzysu człowieka²⁸.

Jak jednak wynika z notatek Krystiana Lupy, wyjściową myślą skłaniającą go do połączenia *Po drugiej stronie* Kubina z filmami autora *La strady* stała się nostalgia za tym, co minione, wręcz za tym, co XIX-wieczne. Federica Felliniego i powieść austriackiego pisarza zespolono na zasadzie powiązania archaiczności rzeczywistości stworzonej w powieści przez Kubina ze swoistą archaicznością świata niektórych filmów włoskiego reżysera:

Jaki motyw, jaką narrację, jaki gest magiczny wyobrażenia niesie ze sobą Fellini? Po kilku szansach, które sobie zafundowaliśmy, zostaliśmy uderzeni intensywnością anachronizmu odchodzącego świata, archetypów dziewiętnastowiecznego człowieczeństwa²⁹.

Jak dalej pisze Lupa, autor *La strady* stał się dla twórców spektaklu kłanem nostalgii, jedyną szansą na ocalenie niedostosowanych do przemian nowoczesności bohaterów *Miasta Snu*. Najpierw nadaje sens ich trwaniu w Perle – w końcu motorem działań będzie kręcenie testów ekranowych dla Felliniego³⁰. Scena ta, choć poświadcza wyzwolenie z utopii (zgodnie z logiką karnawału odwrócony został zaistniały porządek), stawia jednak Felliniego w pozycji – kolejnego w swoim teatrze – „artyście u schyłku”. Lupa – choć nie czyni z autora *La strady* postaci tak tragicznej jak np. z Andy’ego

²⁷ Zob. A. Helman, *Visconti Fellini, Antonioni: wielcy autorzy kina włoskiego*, w: *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2015, s. 177.

²⁸ U. Schollemer, *Magia zbliżenia i tajemnica dystansu. Krystiana Lupy poszukiwania „nowych mitów” w teatrze*, przeł. K. Jabłecka-Mróż, T. Jabłecki, Kraków 2007, s. 31–33.

²⁹ K. Lupa, *Miasto Snu. Na motywach powieści...*, op. cit., s. 15.

³⁰ Zob. I. Gańczarczyk, „Najpierw miała to być adaptacja, później powstał dramat, wreszcie jakby powieść”. W archiwach „Miasta Snu”, w: *Krystian Lupa. Artysta i pedagog*, red. B. Guczalska, Kraków 2021, s. 98–99.

Warhola – pozostawia go w niespełnieniu, z dziełem niedokończonym. Przewrotność bohatera-Felliniego nie pozwala z całą pewnością stwierdzić, co kryje się za maską „odpływającego w przestworza hali produkcyjnej” błazna.

Bibliografia

- Gańczarczyk Iga, „*Najpierw miała to być adaptacja, później powstał dramat, wreszcie jakby powieść*”. W archiwach „*Miasta Snu*”, w: Krystian Lupa. *Artysta i pedagog*, red. B. Guźalska, Wydawnictwo AST, Kraków 2021.
- Gołoś-Dąbrowska Katarzyna, *Wielkie rzeczy. O hiperbolach wizualnych we współczesnej scenografii teatralnej*, w: *Powiększenie i intensyfikacja w kulturze*, red. B. Pawłowska-Jądrzyk, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Warszawa 2022.
- Grochowiak Anna, *Burzenie i tworzenie schematów inicjacyjnych w filmach Felliniego*, „*Załącznik Kulturoznawczy*” 2022, nr 9, DOI 10.21697/zk.2022.9.20.
- Helman Alicja, *Visconti Fellini, Antonioni: wielcy autorzy kina włoskiego*, w: *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2015.
- Jarząbek Dorota, Kościelniak Marcin, Niziołek Grzegorz (red.), *20-lecie. Teatr polski po 1989*, Korporacja Ha!art, Kraków 2010.
- Kezich Tullio, *Federico Fellini. Księga filmów*, przeł. A. Gołębowska, Dom Wydawniczy Rebis, Kraków 2009.
- Kolasińska-Pasterczyk Iwona, *Grzechy po włosku według Federica Felliniego. Rzymski tryptyk zatracenia*, „*Załącznik Kulturoznawczy*” 2022, nr 9, DOI 10.21697/zk.2022.9.18.
- Lupa Krystian, *Miasto Snu. Na motywach powieści „Po tamtej stronie” Alfreda Kubina*, Wydawnictwo Teatr Rozmaitości, Warszawa 2012.
- Lupa Krystian, *Miasto Snu. Wersja warszawska* [scenariusz spektaklu – manuskrypt], Archiwum TR Warszawa, Warszawa 2012.
- Lupa Krystian, *Utopia 2*, red. K. Krzyżan, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2003.
- Lupa Krystian, *Utopia i jej mieszkańcy*, red. M. Wąs-Klotzner, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1994.
- Majewski Lech, *Asa nisi masa. Magia „8 1/2 Felliniego”*, Dom Wydawniczy Rebis, Warszawa 2018.
- Paprocka-Podlasak Bohgna, *Postacie i motywy faustyczne*, Wydawnictwo Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, red. J. Ławski, H. Krukowska, Białystok 1999.
- Rudzki Piotr, *Witkacy Lupy*, „*Notatnik Teatralny*” 2011, nr 66/67.
- Scholemmer Uta, *Magia zbliżenia i tajemnica dystansu. Krystiana Lupy poszukiwania „nowych mitów” w teatrze*, przeł. K. Jabłecka-Mróz, T. Jabłecki, Universitas, Kraków 2007.

Sosnowska Dorota, *Śniący, chory i błazen. Trzy typy postaci w inscenizacjach Krystiana Lupy*, w: *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. D. Jarząbek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Korporacja Ha!art, Kraków 2010.

Szacki Jerzy, *Utopie*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1968.

Sznajderman Monika, *Błazen: maski i metafory, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2000.

Zalewska-Uberman Anna, *Słownik Krystiana Lupy. Perspektywa reżysera*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2010, nr 96.

Źródła ilustracji

Il. 1. Kadr z filmu *Noce Cabirii* (1957) Federica Felliniego

Il. 2, 4. TR Warszawa, „*Miasto Snu*” reż. Krystian Lupa | *Fragment*, Youtube <https://youtu.be/TFvANYHfEXo?si=4iSlOrlPWF3NofZt> (dostęp 5.12.2023).

Il. 3. Kadr z filmu *Osiem i pół* (1963) Federica Felliniego

Il. 5–6. Andrzej Siedlecki, „*Miasto Snu*”. *Akt I Krystiana Lupy*, Youtube, <https://youtu.be/L1aj-uHm7Go?si=4JIpS45ldkBuc7VC> (dostęp 5.12.2023).

Il. 7–8. Barilla, *Barilla Spot: “Alta societa”*, Youtube, https://youtu.be/CTdN_MKARLE?si=WxBdp48pzNgYJqVP (dostęp 5.12.2023).

Il. 9–10. TR Warszawa, „*Miasto Snu*” reż. Krystian Lupa | *Maria Maj* | *O spektaklu*, Youtube, <https://youtu.be/TLoEl-Pt4lQ?si=PJ7covVEy8ThovZo> (dostęp 5.12.2023).

Afterimages of Federico Fellini’s Works in Krystian Lupa’s *The City of Dream*

The main purpose of this article is to analyze Krystian Lupa’s production *The City of Dream* (TR Warsaw, 2012), based on the novel *The Other Side* by Alfred Kubin, relative to the work of Federico Fellini. The Polish director, who very often refers to the medium of film in his theatre productions, this time turned to the work of Federico Fellini. One of the themes of the play is the process of making a fictional documentary film by the Italian director. Lupa refers to Fellini’s work by stylizing some scenes from his films. He “borrows” characters from the filmmaker’s motion pictures and the Italian’s biography. He also adapts scenes from Fellini’s feature films and commercials. The purpose of the text is to highlight, analyze, and interpret the intertextual references found in the play.

Keywords: *The City of Dream*; Krystian Lupa; Federico Fellini; Alfred Kubin; *The Other Side*; 8 ½; *La Dolce Vita*