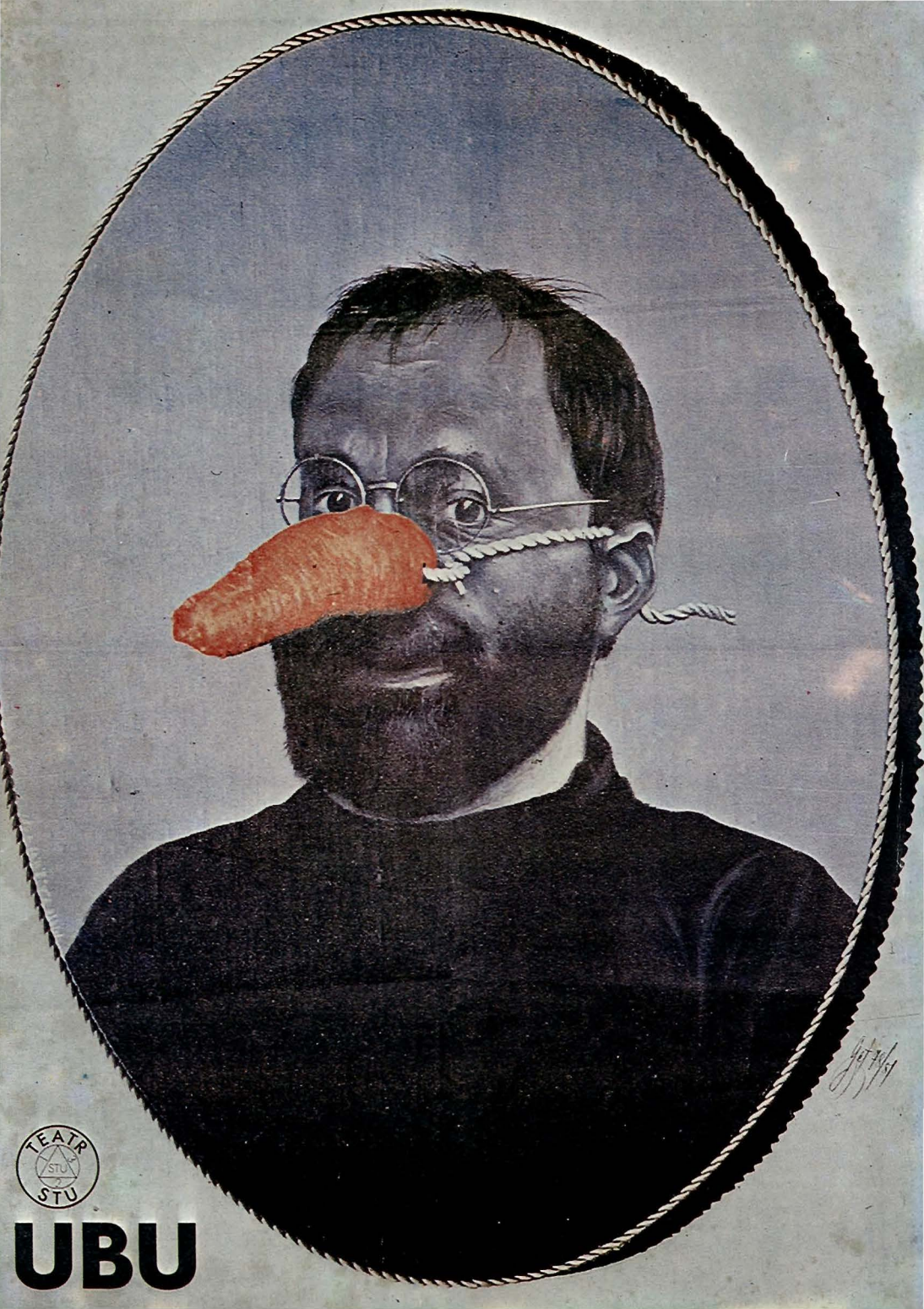


TEATR STU

UBU

TEATR STU

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
Krzysztof Jasiński

KIEROWNIK LITERACKI
Edward Chudziński

KIEROWNIK MUZYCZNY
Krzysztof Szwajgier

ZASTĘPCA DYREKTORA
Tomasz Mierzejewski

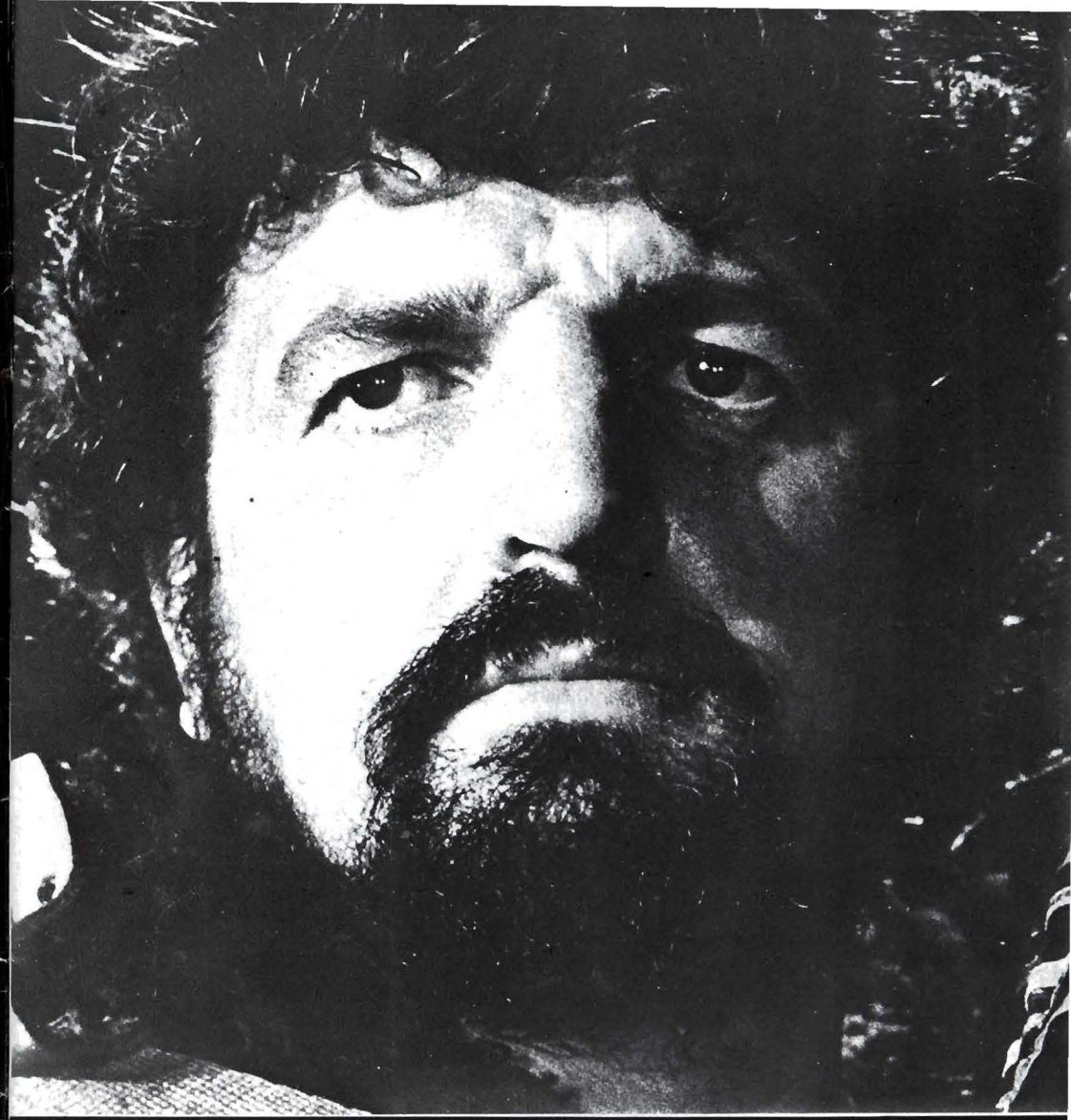
PROJEKT OKŁADKI
Eugeniusz Get-Stankiewicz

ZDJĘCIA
Wojciech Plewiński

UKŁAD TYPOGRAFICZNY
Katarzyna Żygulska

REDAKTOR TECHNICZNY
Danuta Ozdarska

WYDAWCA:
Agencja Reklamowo-Handlowa ZPR
Warszawa, pl. Lewela 18



„Ordynarność jest postawą niewątpliwie sporną, ale tak oczywistą jak refleks. Ordynarność ma w sobie coś z „klapy bezpieczeństwa" i wybuchowości. Przeobrazić się nagle, w oczach osoby wulgarnej, w piramidę ekskrementów – to nie tylko rozkosz i nie tylko rewanż, ale także uprzątnięcie serca, oczyszczenie ducha polegające na tym, że człowiek wyrzuca z siebie refleks osoby wulgarnej."

Maurice de Gandilac

Alfred Jarry

PIEŚŃ O WYMÓŻDŻANIU

Stolarz jestem, od lat już wyrabiam niezłe sprzęty,
A żona ma, do usług, cenioną jest modystką:
Ulica Pól Marsowych, parafia Wszystkich Świętych –
Oboje pracujemy i starcza nam na wszystko.

A kiedy niedziela pogodna nastanie,
Człek się sztafiruje i, było nie było,
Idziemy popatrzyć na to wymóżdżanie:
Tam można sobie spędzić chwilkę miłą.

(refren)
Ach, patrzcie, patrzcie, jak maszyna bieży,
Patrzcie: mózg tryska z czaszek jak z paździerzy.

(chór)
Hurra, mordę stul, niech żyje Ubu Król!
Nasi dwaj milusińscy, po uszy w konfiturze,
Brali ze sobą swoje papierowe pajace
I sadowili się z nami w omnibusie na górze –
Co za wesoła jazda przez ulice i place!

Tłumek jak szalony wali do bariery,
Każdy chce być na przodzie, ścisk robi się dziki.
Ja włażę na kamień – jeśli mam być szczery:
Po co sobie juchą umazać trzewiki?

(refren)
Od tych mózgów niebawem byliśmy całkiem biali,
Bo nieźle się uwijał Imć Kat – Mistrz ceremonii.
Dzieciaki miały frajdę i myśmy się tarzali,
Kiedy wymóżdżał facetów, machając majchrem w dłoni.

Nagle dostrzegam w kącie, tuż, tuż przy maszynie,
Jakąś znajomą gębę, jedną z najgorszych zakał.
Pamiętam cię, mój stary. Cóż, los cię nie ominie,
Zdzierałeś ze mnie skórę – nie będę po tobie płakał.

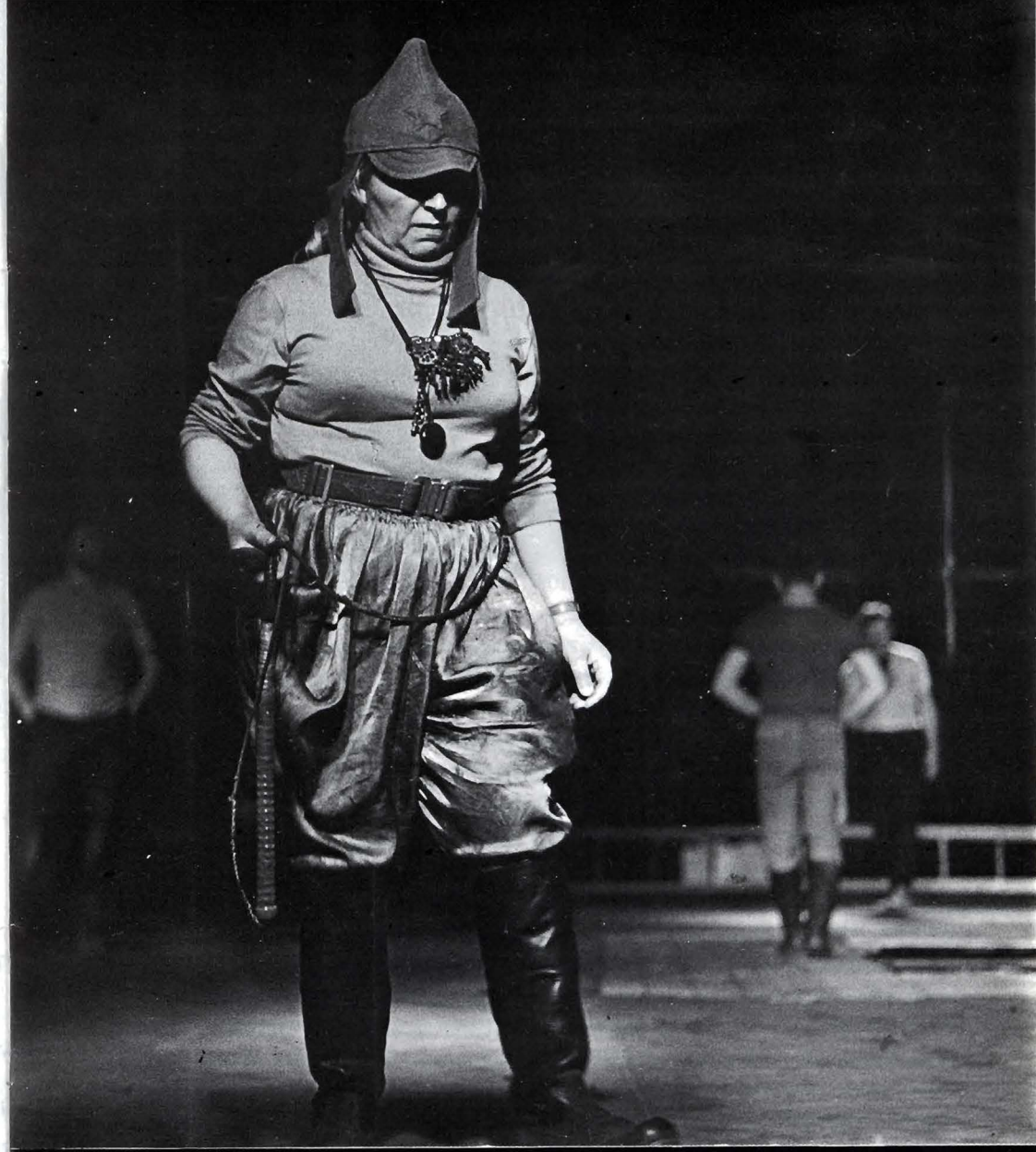
(refren)
Wtedy czuję, jak żona szturchańca w żebro da mi:
„Ty niedojdo – powiada – okazja nadzwyczajna:
Oto Mistrz ceremonii odwrócił się plecami,
Wal w tę zołzę czym prędzej solidnym kawałkiem łajna!"

Zdobyłem się na kuraż – odwaga to rzecz główna,
A ze mną pod tym względem to zrówna mało kto się –
I ciskam w dusigrosza potężnym kawałkiem grrówna,
Które rozpłaszcza się właśnie na Ichmość Kata nosie.

(refren)
Tłum wściekły w mgnieniu oka do góry mnie podrywa
I przerzuca z rąk do rąk, aż poza barierę,
Gdzie ląduję łbem naprzód – o, chwilo nieszczęśliwa! –
W czarnej celuści, w której kończy człek karierę.

Oto, co się przytrafia, panowie i panie,
Na niedzielnej przechadzce amatorom promenad,
Co lubią sobie patrzeć na to wymóżdżanie:
Człek się wybiera żywy, a wraca jako denat.

Przekład: Antoni Marianowicz
Tadeusz Polanowski



„Choroba Jarry'ego to choroba naszego wieku. Jego dramat antycypuje nasz własny, a zwłaszcza dramat części młodzieży; eskapizm wynikający z tęsknoty za ideałem. Stąd anarchistyczna agresywność Jarry'ego przeciw instytucjom, które nas kneblują..."

J.L. Barrault

Było to zatem w r. 1896, w heroicznej epoce „teatrów awangardy" w Paryżu. Skończył się „Théatr Libre" Antoine'a, ale myśl jego podjął w teatrze „de l'Oeuvre" Lugné-Poe. Pod względem materialnym, teatr ten ledwo wegetował, ale każda premiera była wydarzeniem literackiem, skupiała elitę intelektualną i nieodzownych snobów.

Ponieważ sztuki szły tam ledwie po parę razy — a musiały być niezwykłe, — teatr cierpiał na wieczny głód repertuaru. W takim kłopocie, pomiędzy jakimś Ibsenem, Björnsonem, a świeżo odkrytym Maeterlinckiem, dyrektor de l'Oeuvre przypomniał sobie, że jego sekretarz, czy pomocnik sekretarza, młody człowiek, nazwiskiem Alfred Jarry, od dawna namawiał go na wystawienie swojej sztuki, szalonej groteski pod tytułem „Ubu Król". Chwycił się tego. Z pewnym trudem pozyskano młodego, ale już cenionego aktora Odeonu, później głośnego organizatora „teatru międzynarodowego", Firmina Gémier, dla odtworzenia głównej roli. Gémier długo się wahał; zagranie roli „Ubu" wydawało mu się niebywałem zuchwalstwem, bał się, że to może narazić jego karierę. (Rola ta była pierwotnie przeznaczona dla marionetki, w obawie iż obyczajność nie pozwoli wcielić jej żywemu aktorowi).

W istocie, sztukę poprzedzał zawczasu rozgłos przyszłego skandalu. Toteż atmosfera sali była bardzo elektryczna i wróżyła bitwę: była to, na mniejszą skalę, coś niby sławna premiera „Hernaniego" w r. 1830. Z jednej strony oficjalna krytyka z opasłym Sarceyem jako symbolem konserwatyzmu, ślicznie wystrojone damy, cały wykwintny Paryż; z drugiej długowłosi poeci, peleryny, bojówki symbolistów i dekadentów.

Przedstawienie określa Lugné-Poe jednym słowem: „skandal". Skandal kompletny! Zaczęło się spokojnie. Wyszedł na estradę nieduży człowieczek, ucharakteryzowany potrosze na Napoleona, w zbyt obszernym fraku, bardzo blady — był to autor — i wygłosił dziesięciominutowe przemówienie, umiarkowane co do formy i zbyt zawiłe aby można w niem było wyczuć prowokację. Podniesiono kurtynę: Gémier, grający główną rolę, ze stożkowato przyrządzoną głową, w cudacznej masce na kształt świńskiego ryja, lub — co dopiero dziś ma swoją wymowę — na kształt maski gazowej, i w zbroi z kartonu; obok niego, jako „Ubica", owa potworna a tak utalentowana Louise France, — którą pamiętam jeszcze z jakiegoś pysznego afisza Willette'a, — tłusta, bydlęca, pospolita.

Pierwszym słowem, które padło ze sceny, było „merde"... Dziś to jest nic; ale wówczas! I żebyż „merde"; ale i tego nie uszanowano: autor przekształcił je fantazyjnie na „merdre", w którem-to brzmieniu skandaliczne słowo wielokroć miało się powtórzyć w ciągu wieczora. Zdaje się, że to „r" podziałało szczególnie drażniąco; po paru zdaniach dialogu zaczął się tu-

mult, krzyki; publiczność omal nie rzuciła się na scenę; jedni z oburzeniem opuścili salę, inni stawali na krzesłach, wołali coś, gestykulowali. Młodzi dekadenci szyderczym śmiechem dolewali oliwy do ognia. Nie mogąc mówić z powodu zgiełku, Gémier zaczął w swojem kartonowem pudle tańczyć wściekłego giga; tańczył do upadłego, aż wreszcie osunął się na krzesło bez tchu. Ale wytańczył sobie problematyczny spokój, przerywany od czasu do czasu w jaskrawych miejscach wrogiemi okrzykami i prowokacyjnemi wybuchami śmiechu. Sztukę — dzieło brutalnego infantylizmu i wisielczego humoru, upstrzone iście rabelesowską fantazją słowną, — odegrano — z trudem — do końca.

„Grrówno! — Ładnie, mości Ubu! straszliwe z ciebie chamidło. — Iżbym cię nie zakatrupił, mości Ubu. — Nie mnie, Ubu, ale kogo innego trzebaby zakatrupić. — Na moją zieloną świeczkę, nie rozumiem. — Jak to, Ubu, ty jesteś zadowolony ze swego losu? — Na moją zieloną świeczkę, grrrówno, mościa pani, juścić że jestem zadowolony. Jeszczeby nie: pułkownik dragonów, oficer przyboczny króla Wacława, kawaler Polskiego Orderu Czerwonego Orła i były król Aragonji, czegóż pani chcesz więcej? ..."

Tak się zaczyna pierwsza scena tego nowego „Makbeta", scena, podczas której sam wielki humorysta Courteline, jak tradycja niesie, wylazł zgorszony na krzesło i krzyczał: „Ha! czy wy nie widzicie, że autor ma was w...? " Wszedł w styl. A Lemattre wodził po sali wystraszonymi oczami, powtarzając: „To żarty, prawda? ..." (...)

TADEUSZ BOY—ŻELEŃSKI

Przeszłość króla Ubu tonie w pomroce dziejów. Około roku 1885 w liceum miasta Rennes, uczył fizyki pan Herbert, zwany również Ojcem Eb, Ebe, Ebon, Ebance: miał on tę właściwość, że w oczach uczniów wcielał „całą groteskowość, którą można znaleźć na świecie". Stał się też on bohaterem epickiego poematu, którego poszczególne rozdziały pisali rozmaici uczniowie: jeden z fragmentów, zwany „Polakami", opiewał przygody pana H. na polskim tronie. Tenże fragment, autorstwa Karola Morin, posłużył młodszemu znacznie uczniowi, Alfredowi Jarry, za materiał komedii, którą wraz z kolegami wystawił na strychu w domu państwa Morin, w grudniu 1888 roku. Autor miał lat piętnaście. Niespieszne starania o świadectwo dojrzałości oraz energiczne o zwolnienie ze służby wojskowej nie przeszkodziły mu w stopniowym doskonaleniu swego dzieła. Przedstawił je w Paryżu w roku 1894, w ostatecznej wersji opublikował w 1896, w którym także Lugne–Poe, najwybitniejszy zapewne z ówczesnych reżyserów, wprowadził „Króla Ubu" na deski Theatre de l'Oeuvre (10 grudnia).

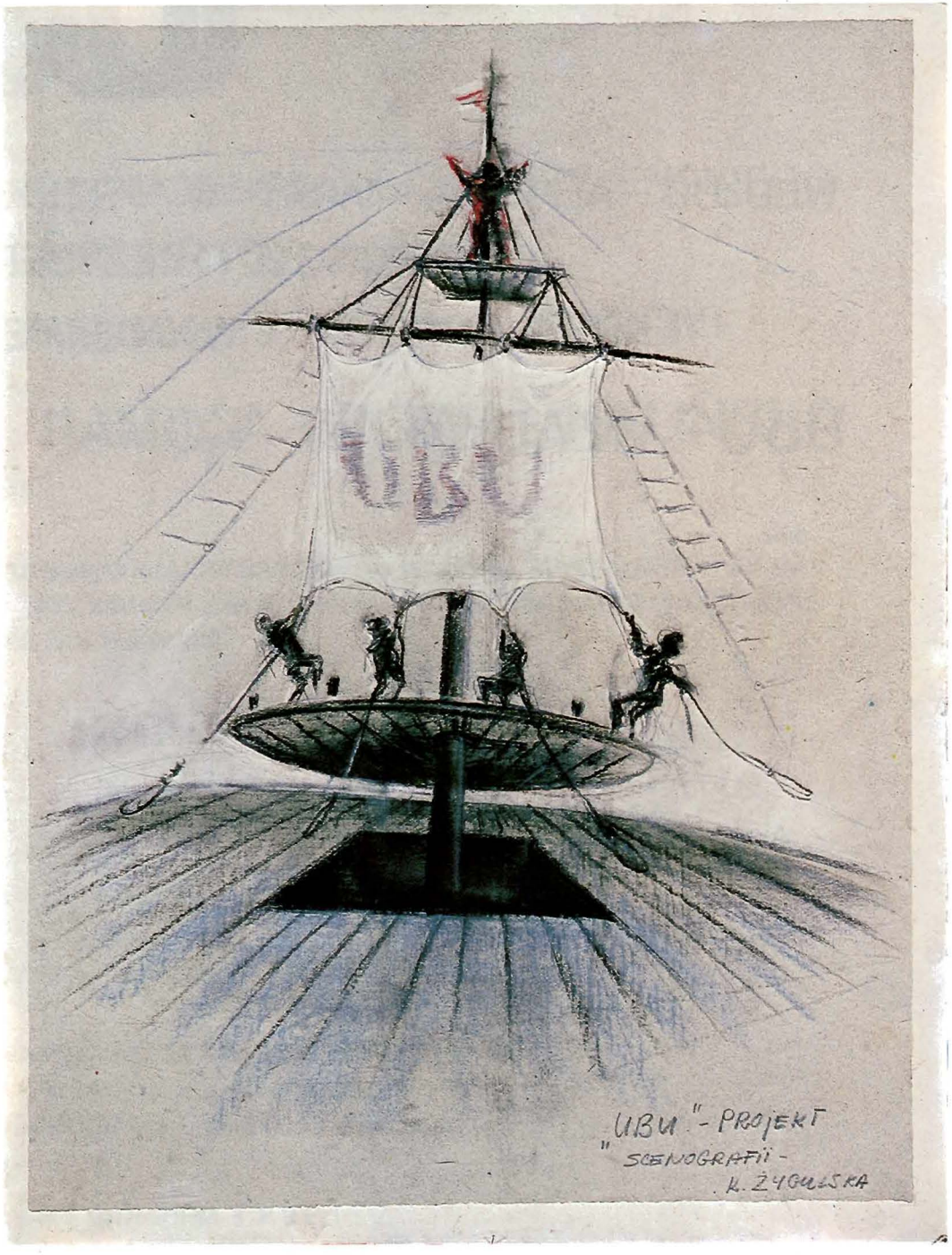
U kolebki króla Ubu stanęły więc nauka, szkoła, rodzina. Czemuż z tak czcigodnych przodków dziecię tak potworne? Czy tylko dlatego, że Jarry był chłopcem niegrzecznym i leniwym? Chyba nie tylko dlatego. Cała ta kultura, nauka, społeczność zaczęły stawać się obłudne i śmieszne. Ale także groźne, bo krnąbrny uczeń najlepiej mógł dostrzec, ile wśród tych, co go przysposabiają do życia, łapczywości, cynizmu i okrucieństwa. Razem z królem Ubu zaczyna się w teatrze fascynacja brzydotą, okropnością, chamstwem. Ubu nie jest nawet strasznym mieszczaninem. Jest już tylko barbarzyńcą, który chce ukraść, zabić i uciec.

Z tym Ubu Jarry nie mógł sobie poradzić. Poświęcił mu pół krótkiego życia: zanim się zapił na śmierć, napisał „Ubu rogacza" i „Ubu skowanego", układał dla swego potwora almanachy i piosenki. Pisał w ogóle jak szalony... Jak słusznie napisał czołowy krytyk dwudziestolecia, Albert Thibaudet, Jarry zrobił coś więcej niż napisanie „Ubu": „Sam stał się Ubu". Nie mógł wyzwolić się od postaci, której nienawidził, ale którą zaczął także grać w życiu. Już dla niego Ubu był tym właśnie, z kim (z czym?) nie może poradzić sobie cywilizacja. Czy przypuszczał, że Ubu zdoła się tak niebezpiecznie rozpanoszyć w wieku XX? Marionetkowy potwór zszedł ze sceny i zabrał się – nie na żarty – do rządzenia państwami.

Jak wiadomo, sztukę umieścił Jarry „W Polsce czyli nigdzie". Bardzo to wygodne, jako że istotnie Polski na mapie nie było. Łatwo też spostrzec, że wszystkie odniesienia do spraw polskich są tylko remiescencjami szkolnych lekcji historii: o Sobieskim mowa, bo walczył pod Wiedniem, o Leszczyńskim, bo córkę wydał za króla Francji. Polska Jarry'ego jest czystą zabawą i książkową fikcją.

Ale jeśli tak... to czemuż, ach czemuż tak bardzo trudno było „Króla Ubu" w Polsce wystawić, tak bardzo trudno go przeczytać?

Jan Błoński



UBU

WEDŁUG ALFREDA JARRY W PRZEKŁADZIE TADEUSZA BOYA – ŻELEŃSKIEGO

ADAPTACJA I REŻYSERIA – KRZYSZTOF JASIŃSKI

TEKSTY SONGÓW – WŁODZIMIERZ JASIŃSKI, SZCZĘSNY WROŃSKI

UBU – WŁADYSŁAW KOMAR UBICA – ZOFIA KALIŃSKA

oraz

JOLANTA GADACZEK, JADWIGA GRYGIERCZYK, ALEKSANDRA KISIELEWSKA, HALINA JARCZYK, IRENA TYL, STANISŁAW CICHOCKI, WŁODZIMIERZ JASIŃSKI, STANISŁAW KĘDZIA, FRANCISZEK MUŁA, JÓZEF MAŁOCHA, ANDRZEJ NOWAKOWSKI, TOMASZ PIASECKI, WIESŁAW SMEŁKA, ADOLF WELTSCHEK

Muzyka – JANUSZ GRZYWACZ

Scenografia – KATARZYNA ŻYGULSKA

Asystent reżysera – SZCZĘSNY WROŃSKI
Inspicjent – GRAŻYNA SOLARCZYKÓWNA
Kier. techniczny spektaklu – KRZYSZTOF BOROŃ
Realizacja świateł – JERZY MOREK, WŁADYSŁAW KOSZAK
Rekwizyty – KRZYSZTOF CENDRZAK

Choreografia – ANATOL KOCYŁOWSKI
Układ walk – MAREK LECH
Nagrania studyjne – GRUPA „LABORATORIUM"
Realizacja dźwięku – ANDRZEJ SOLECKI, WŁODZIMIERZ ŻYWIOŁ
Pracownia krawiecka – ZACHEUSZ ZIMNY, STANISŁAWA WEREWKA

Realizacja techniczna – JERZY RYMARCZYK, WACŁAW CZERNY, PIOTR KLAMERUS
Opracowanie programu iluzji – ALEKS
Konsultacja techniczna – inż. BOGUSŁAW BRĄGIEL, ALEKSANDER KOMODA

PREMIERA – PAŹDZIERNIK 1981

„Czyżby w umyśle 15-letniego Alfreda Jarry zakończył się jakiś sen po to, by wyzwolić i wznieść na piedestał bóstwa tę postać, którą nieświadomie kreślił na bibułach, zabijają pustkę godzin szkolnych? Nazwał ją Ubu, wyprowadzając to słowo, być może mechanicznie, od słowa ybex – sęp, które z pewnością zespalało się jak najściślej ze słowem puhacz (hibou), a więc z nazwą ptaka, dla którego żywił niepokojącą predylekcję.

Nigdy nie było sprzeczności między gestami autora „Króla Ubu", a gestami tej farsy; z tym tylko, że pierwszy z nich lekceważył nieszkodliwą i teatralną pukaninę drugiego i napychał głęboko kieszenie swojego surduta ciężkimi i ogromnymi rewolwerami, z których bez zastanowienia czynił użytek. (...)

Przekroczył granicę życia i śmierci w dniu Wszystkich Świętych żądając wykałaczki."

Roger Vitrac

„Bezsprzecznie nie ma drugiego przypadku w dziejach literatury aby powszechność mitu związanego z nazwiskiem autora łączyła się z tak absolutną ignoracją wobec jego dzieła i takim stekiem nieporozumień, jakim jest literatura badawcza jemu poświęcona." Tak oto zaczyna się wprowadzenie do pierwszego, pełnego wydania dzieł Alfreda Jarry'ego we Francji, które ukazało się w Bibliotece Plejady dopiero w 1972 roku.

A przecież nie był to zapomniany, groteskowy, marginalny autor z końca XIX wieku, lecz wiecznie obecny, w ludowym języku zadomowiony, mityczny, przysłowiowy twórca jednego z bajecznych antybohaterów francuskiego ducha – Ojca Ubu.

Niech za komentarz posłużą jednak w dalszym ciągu fakty:

– A więc 8 października 1873 roku rodzi się w Laval, dostojnym i starożytnym mieście, 300 kilometrów na zachód od Paryża, Alfred Henryk Jarry, syn Anzelma, kupca.

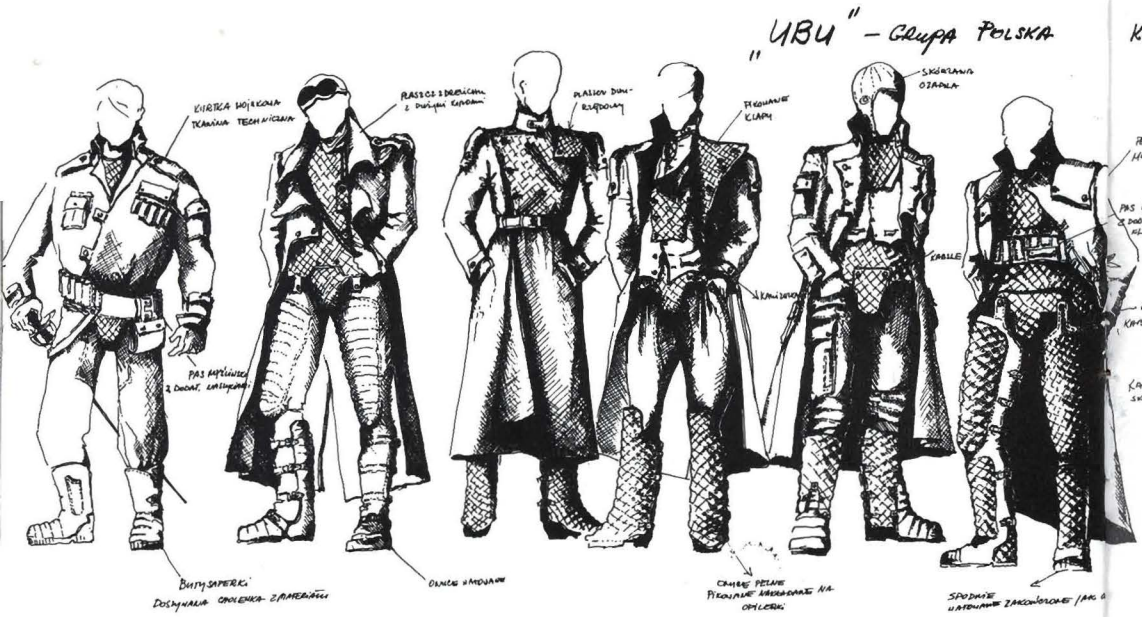
– W 1885, a więc w dwunastym roku życia, powstają pierwsze zachowane utwory literackie, na ogół wiersze. W roku następnym czternastoletni chłopiec tworzy pierwszą wielką serię poematów wzorowanych na romantycznej poezji Wiktora Hugo. Ale już w wieku lat piętnastu powstaje cykl poetycki, którego tematem jest śmierć, rozkład, życie pośmiertne, makabra, groteska i dziwactwo formalne.

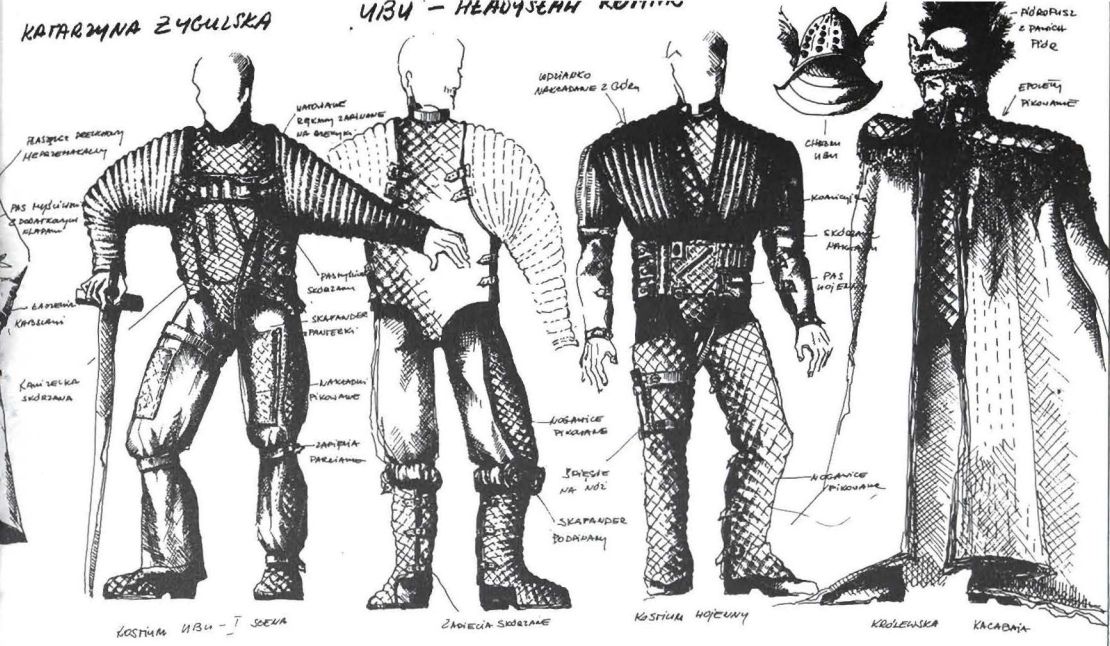
Uczy się doskonale. Na zakończenie liceum i to porządnego, francuskiego liceum otrzymuje pierwsze miejsca z łaciny, kompozycji francuskiej, greki, niemieckiego, fizyki. Trochę gorszy jest w historii i geografii.

I w tym miejscu zaczyna się w jego życiu okres, w którym rodzi się idea, która doprowadziła teatr STU do niniejszego wydarzenia. Rodzi się idea UBU! (...)

Przypomnijmy – parnasizm, symbolizm, przeklęci poeci, impresjonizm, skandale artystyczne i obyczajowe. Pierwsze nagie kobiety na publicznych występach (przynajmniej w erze nowożytnej). Był to przełom duchowy, obyczajowy i filozoficzny większy od wszystkiego, co spotkało nas w przełomie lat 68/70. Inspiracje wschodnie, narkotyki (jeszcze niekaralne) dewiacje erotyczne, powszechna niezgoda na wszystko, fascynacja wiarą i skrajne uwielbienie boskości, akty terroru, przemoc reżimu, rasizm, antysemityzm, estetyzm, kolonializm, komunizm, sztuka integralna, poczucie końca świata, walka z ustalonym porządkiem, pogarda dla materializmu, ucieczka od cywilizacji europejskiej. Wszystko to już było wtedy! I w to, jak w masło wkroczył Alfred Jarry.

Był za młody, aby skontaktować się z wielkimi, z Mallarmeem widywał się tylko z daleka. Przyszedł po Rimbaudzie, tak jak on uzdolnionym, tylko o wiele dzikszym i genialniejszym być może. Chociaż Jarry robił wiele, aby sprostać wymaganiom stawianym przez środowisko. Zaczyna od tego, że zadaje się w podejrzany sposób z jednym swoim przyjacielem, potem jest to już seria skandali przeplatana serią poważnych studiów historyczno-antykwarycznych. Taka była moda epoki. Na przemian publikowało się esej o Różo-





krzyżowcach, o satanizmie i kulcie fallusa w tajnych stowarzyszeniach, a potem strzelało się na ulicy z rewolweru zadając szyku przy pomocy najbardziej wyszukanego tarzania się w tak zwanym (przez naszych dziadków) rynsztoku.

Było się artystą, więc – wszystko to, co przeciętnego człowieka przyprawiałoby o żywą zgrozę – stawało się dozwolonym, fantastycznym wyczynem anarchii pozytywnej rozsadzającej z wdziękiem mury walącego się podobno reżimu republiki. Co prawda nie przeszkadzało się to Francji właśnie wtedy stawać największym mocarstwem europejskim, ale mniejsza z tym – tym silniej należało przywalić w to całe obsypane złotem tałatajstwo rządowe przy pomocy czegoś naprawdę mocnego i ostrego. Tym czymś okazał się być dawny uczniowski żarcik na temat wyśmiewanego profesora. To właśnie w konfrontacji z całą epoką dźwiga się ponad nią jak fantom jak symbol, jak wieża Eiffla nieomal, potworna pałuba ojca Ubu, który był także kiedyś królem Polaków.

Tu chciałbym wtrącić słów parę o tej nieszczęsnej sprawie owej „polskości" ojca UBU, który wszak narodził się z tych uczniowskich żartów o profesorze, co to został królem Polski. Do wszystkiego tego dodajmy podtytuł „Króla Ubu", który brzmi „dzieje się w Polsce, czyli nigdzie". To wystarczyło, aby nasi wrażliwi na honorze specjaliści przed parunastu laty zamknęli drogę temu utworowi na polskie sceny. Jest to w istocie właśnie gest godny króla Ubu! Przypomnijmy, że w czasie, gdy pojawiła się ta sztuka, Polska to istotnie było „nigdzie", a nazwa sama była odpowiednikiem czegoś w rodzaju obecnego Disneylandu lub Peperlandu, gdzie sierżant Pieprz ratował zagrożoną muzykę płynąc w żółtej łodzi podwodnej. Nie wiem, czy Litwini obrażają się na sformułowanie „pojechać do Rygi", ale gdyby tak było, stanowiło by to odpowiednik tej obrazy podjętej w naszym imieniu przed laty. Zresztą sam Stanisław Wyspiański, który akurat wtedy, gdy „Król Ubu" święcił swój skandaliczny tryumf w eksperymentalnym teatrze Paryża właśnie się tam znajdował, mniej więcej to samo powiedział Polakom po powrocie w swojej sztuce „Wyzwolenie".

„Król Ubu" jest utworem wynikłym z dziecięcej pisaniny, ale jest także dzieckiem swojej epoki. Wmontował go mianowicie młody awangardowy artysta, esteta i anarchista w bardzo skomplikowany, poetycki, parnasistowski i symboliczny poemat dramatyczny, pod typowym dla epoki tytułem „Antychryst Cezar". Jest to opowieść zaczynająąa się na Golgocie, bierze w niej udział trzech Ukrzyżowanych jeden złoty, drugi srebrny, trzeci brązowy, pojawiają się tajemnicze apokaliptyczne i symboliczne zwierzęta, jest święty Piotr i Ludzkość. Pojawia się wreszcie Antychryst, który jako Cezar, władca istnienia ogłasza swoje panowanie nad całkowicie ogołoconą z wszelkiego dobra Ziemią a właściwie Kosmosem. Wszystko to przewala się wśród fal praoceanu, pożogi końca świata, krwawych chmur i ciężkiej poezji. Jest w sumie stylizacją na średniowieczny teatr misteryjny. Ale upodabnia się także do współczesnych komiksów z typu metafizyczno fantastycznego, do „Gwiezdnych wojen" czy „Obcego na Nostromo". Jest w całości niesolidne i podejrzane, zarazem ładne i tandetne. W sumie estetycznie doskonałe, chociaż, chciałoby się powiedzieć, całkowicie nielegalne.

W tym wielkim dziele obrazob urczym zaistnieje także Ubu, przewinie się tam gdzieś pod stopami krzyża, ponury typ z parasolem i teczką. Całkiem współczesny. Taki odpowiednik osób zaludniających rysuneczki Mleczki czy Krauzego.

I dopiero ta dziecięca zmora profesorów zaistnieje poważnie, przynaj

mniej dla nas. Jak nic nas już nie obchodzą tamte dziwactwa, choć można je lubić i trzeba je znać, aby zrozumieć analogiczne dziwactwa współczesne, od hippiesów do punków, tak ojciec UBU przekonywa nas do siebie od razu. Jest bowiem w pełni nowoczesny, jest z Brechta, jest ze współczesnego teatru otwartego, jest maską z Bread and Puppet Theatre

Ojciec UBU wyrósł z niezgody na świat zawartej w dziele poetów francuskich końca wieku. Ale gdy inni potrzebowali na wyrażenie tej niezgody całego sztafażu ciężkich i w sumie niepoważnych potworności (łącznie z opisem kopulacji człowieka – demona z samicą rekina – w „Pieśniach Maldoroa"), to Jarry przebił wszystkich swoim UBU. Ubu bowiem jest nie symbolem, nie satyrycznym obrazkiem, jest postacią teatralną, samoistnym bytem, takim jak Arlekin, Hamlet, Don Kichot, Myszka Miki, Charlie Chaplin, Brigitte Bardot, i tym podobne. Ubu jest potworem, który wymóżdża swoich wrogów i wbija ich na pal. (To wbijanie na pal można rozumieć różnorodnie, podobnie jak „wymóżdżanie".) Jest wszechmocny, będąc równocześnie typowym francuskim mieszczuchem. Jest upostaciowaniem antyczłowieka. Tak, jak Szatan jest przeciwnikiem Boga. Jest odwrotnością wszelkich ideałów, nie żeby je zwalczał, lecz dlatego, że je lekceważy. Przypomina współczesnego polityka, który rozprawia o Karcie Praw Człowieka. Przyjaźń znaczy dla UBU tyle i to, co znaczy w sformułowaniu „w przyjacielskiej atmosferze". Jego dobro odpowiada sformułowaniu „dobra, dobra", koleżeństwo – sprowadza się do określenia „koleś". Kiedy się wścieknie to mówi „gówno" (co – dziwnym trafem – jest najgorszym przekleństwem u Francuzów), a potem oświadcza „ręce do góry, oddawać szmalec, to znaczy finanse"!

UBU jest dla Jarry'ego uosobieniem swojej epoki, to znaczy wszystkich poza swoimi kolegami–poetami i „ludźmi". Cała reszta to „Ubuland".

Ubu jest w języku swoim skrajnie ordynarny. Daleko wykraczający poza dopuszczalne wtedy, a i teraz u nas też, literackie granice. Nie ma tego w polskim przekładzie. Lecz po francusku stanowi to odpowiednik niektórych tekstów Rolling Stonesów, Boba Dylana czy Leonarda Cohena, gdzie śpiewa się po prostu, o tym, o co chodzi. Niektóre produkcje poetyckie przypominają obecne „piosenki rajdowe" albo i piłkarskie. Tyle, że całe to chamstwo skierowane jest u Jarryego przeciw chamom właśnie, przeciw złu świata przeciw nieprawości i prymitywizmowi.

Ten nurt jest zresztą żywy w tradycji francuskiej od zawsze do dziś. Zaczął się (w tekście literackim przynajmniej), gdy Rabelais wyliczył sto kilkadziesiąt sposobów podcierania sobie zadka przez Pantagruela, a trwa do teraz w pismach typu Canard Enchenee czy Charlie Hebdo, gdzie nie tak dawno ukazał się rysunek przedstawiający latrynę z dziurą w kształcie krzyża lotaryńskiego i papierem toaletowym w kolorach narodowych.

Czy UBU zda egzamin w naszych trudnych czasach? Nie wiadomo. Jedno jest pewne: jeżeli jemu się nie uda, to koniec. Bo on jest mimo wszystko najpotężniejszym idiotą na całej kuli ziemskiej.

ZE ZBIORÓW
Andrzeja Hausbrandta

Maciej Szybist

„Trzeba było krytyka z temperamentem Artauda, żeby dostrzec dalekosiężne implikacje sztuki Jarry'ego. Widział on w „Królu Ubu" potężną niszczycielską siłę, która na zawsze usunęła spętany konwencją „dramat jako zabawę" czy „dramat z tezą" Po ukazaniu się „Króla Ubu" dramat musiał powrócić do swych pierwotnych źródeł jako atawistyczny obrzęd ludowy."

George E. Wellwarth

Ubu w Polsce

Do „macierzystej" Polski przywędrował „Ubu król" w 1936 roku – książka ukazała się w Towarzystwie Wydawniczym „Rój" w tłumaczeniu Tadeusza Boya-Żeleńskiego. Dramat przyjęty został z niechęcią jako paszkwil obrażający świętości narodowe Polaków. Nie umiano w nim bowiem dostrzec szerszej perspektywy – gorzkiej przypowieści o okrutnej i absurdalnej historii człowieka, historii niekończącego się gwałtu i głupoty.

Do tej pory odbyły się trzy znaczące polskie premiery sztuki zbuntowanego Francuza: w 1958 roku w studenckim teatrze „Stodoła" w Warszawie, w latach sześćdziesiątych w krakowskiej „Grotesce" i w 1973 roku w krakowskiej PWST w reżyserii Jerzego Jarockiego.

Nasza inscenizacja jest kolejną próbą spojrzenia na problemy historii oczami Alfreda Jarry. Kompozycję jego dramatu potraktowaliśmy w sposób dowolny starając się wydobyć to wszystko, co dotyczy tragicznej sytuacji współczesnego człowieka. Spektakl nawiązujący w poetyce do clownady cyrkowej i opery buffo to historyczna, wirująca karuzela, na której ludzki ból i łzy zagłusza śmiech króla Ubu. Jest to, przywołując słowa Krzysztofa Jasińskiego wypowiedziane w czasie jednej z prób: „ballada o tragicznym kawałku ziemi, na której zapanował ubizm"

(sw)

Teatr STU został założony przez Krzysztofa Jasińskiego, 20 lutego 1966 roku.

Jest teatrem w drodze, to znaczy stara się o to, aby jego spektakle były prezentowane w wielu miastach i krajach. Od początku swego istnienia podróżuje po Polsce i świecie.

Nie jest teatrem repertuarowym. Codzienna praca teatru, w jego stałej siedzibie w Krakowie, ma charakter studyjny. Owocuje w formie spektakli warsztatowych, z którymi zespół nie wychodzi na zewnątrz – dopóki są one w sferze określania się, samopoznania. Dopiero przedstawienie zamykające pewien etap myślenia i dociekań artystycznych, prezentowane jest szerokiej publiczności. W zderzeniu z reakcją odbiorcy przeobraża się ono i dojrzewa. Spotkanie z widzem posiada dla zespołu istotny walor twórczy: okres prezentowania spektaklu jest dalszą fazą poszukiwania jego najwłaściwszego kształtu.

Spektakle najbardziej znaczące w rozwoju ideowym i artystycznym to:

„PAMIĘTNIK WARIATA" M. Gogola (1966) – przykład teatru literacko-aktorskiego, charakterystyczny dla pierwszego okresu doświadczeń artystycznych zespołu.

„POŻĄDANIE SCHWYTANE ZA OGON" P Picasso (1969) – warsztat teatralny, wieńczący zastosowane w Studio Aktorskim własne metody pracy.

„SPADANIE" (1970) – spektakl będący oceną wydarzeń 1970 r. w Polsce i próbą odnalezienia własnej formuły teatru dokumentalnego, obwołany został manifestem politycznym młodego pokolenia Polaków.

„SENNIK POLSKI" (1971 r.) – podejmujący obrachunek z funkcjonującymi w naszym społeczeństwie mitami i stereotypami leżącymi u podstaw myślenia i działania współczesnego Polaka.

„EXODUS" (1974) – poemat obrzędowy Leszka Moczulskiego.

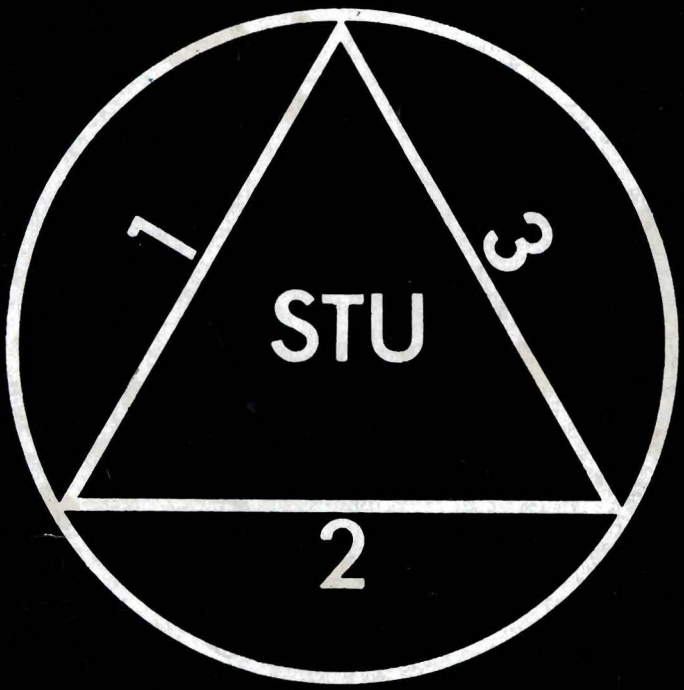
„PACJENCI" (1976) – widowisko buffo na motywach powieści M. Bułhakowa – „Mistrz i Małgorzata".

„SZALONA LOKOMOTYWA" (1977) – musical M. Grechuty i J.K. Pawluśkiewicza na motywach utworów Stanisława I. Witkiewicza.

„DONKICHOTERIA" (1980) – spektakl kontynuujący formułę myślową i estetyczną zapoczątkowaną „Spadaniem" i „Sennikiem polskim", podejmujący w ostrej, groteskowo-pamfletowej formie sprawy Polaków.

Do chwili obecnej Teatr STU zrealizował 66 spektakli, widowisk i warsztatów teatralnych. Uczestniczył w ponad stu trzydziestu festiwalach krajowych i zagranicznych.

Teatr STU jest teatrem zawodowym, działającym od roku 1975 pod patronatem ZPR.



TEATR STU
30-061 Kraków, Al. Krasińskiego 16
Tel. 22-22-63, 22-65-87