Krzysztof PENDERECKI

król UBU król

PRAPREMIERA KRAKOWSKA

Opera Kraków

J. Kwiatkowski

Dyrektor Naczelny
JERZY NOWOROL

Dyrektor Artystyczny
RUBEN SILVA

Zastępca Dyrektora
d/s Administracyjno-Technicznych
KAJETAN CZUBACKI

Zastępca Dyrektora
d/s Ekonomiczno-Organizacyjnych
BARBARA SUMEK-BRANDYS

KRZYSZTOF PENDERECKI, ur. 23 listopada 1933 w Dębicy, studiował kompozycję u Franciszka Skołyszewskiego, a następnie w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie u Artura Malawskiego i Stanisława Wiechowicza. Jest laureatem wielu nagród artystycznych krajowych i zagranicznych, w tym Nagrody Państwowej I stopnia (1968, 1983), Nagrody Związku Kompozytorów Polskich (1970), Nagrody im. Herdera (1977), Nagrody im. Honeggera (1978), Nagrody im. Sibeliusa (1983). Premio Lorenzo Magnifico (1985), nagrody izraelskiej Fundacji im. Karla Wolfa (1987), Grammy Award (1988), Grawemeyer Award (1992); doktorem honoris causa uniwersytetów w Rochester, Bordeaux, Leuven, Belgradzie, Waszyngtonie, Madrycie, Poznaniu; członkiem honorowym Royal Academy of Music w Londynie, Accademia Nazionale di Santa Cecilia w Rzymie, Kungl. Musikaliska Akademien w Sztokholmie, Akademie der Künste w Berlinie, Academia Nacionals de Bellas Artes w Buenos Aires, Académie Nationale de Philosophie et de L'Art w Bernie, Académie Nationale des Sciences, Belles-lettres et Arts w Bordeaux. W 1990 otrzymał Wielki Krzyż Zasługi Orderu Zasługi RFN. W latach 1973-78 wykładał na Yale University w New Haven. W latach 1972-87 był rektorem Akademii Muzycznej w Krakowie, od 1987 do 1990 — dyrektorem artystycznym Filharmonii Krakowskiej. Od czasu swego debiutu dyrygenckiego z London Symphony Orchestra (1973), prowadzi koncerty z czołowymi orkiestrami symfonicznymi w Stanach Zjednoczonych i w Europie. W jego repertuarze, obok własnych utworów, są dzieła symfoniczne m.in. Szostakowicza i Honeggera. Obecnie jest pierwszym dyrygentem orkiestry Norddeutscher Rundfunk w Hamburgu.

„KRAKOWSKA SZKOŁA KOMPOZYTORSKA 1888-1988"
POD REDAKCJĄ TERESY MALECKIEJ. KRAKÓW 1992

(SPEKTAKL ZREALIZOWANY W 100-LECIE TEATRU IM. J. SŁOWACKIEGO I 60. ROCZNICĘ URODZIN KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO, SPONSOROWANY PRZEZ MINISTRESTWO KULTURY I SZTUKI ORAZ MIĘDZYNARODOWE CENTRUM KULTURY W KRAKOWIE)

SPIS UTWORÓW KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO

Muzyka sceniczna

Diabły z Loudun. Opera w 3 aktach, libretto kompozytora według J. Whitinga i A. Huxleya (1969) *Raj utracony — sacra rappresentazione* w dwóch aktach, libretto Ch. Frey według J. Miltona (1978) *Czarna Maska*. Opera w I akcie, libretto kompozytora i H. Kupfera według G. Hauptmanna (1968) *Ubu Rex*. Opera buffo według A. Jarry (1991)

Muzyka orkiestrowa

Epitaphium Artur Malawski in memorian na orkiestrę smyczkową i kotły (1958)
Emanacje na dwie orkiestry smyczkowe (1958)
Anaklasis na orkiestrę smyczkową i perkusję (1960)
Ofiarom Hiroszimy — tren na 52 instrumenty smyczkowe (1960)
Polymorphia na 48 instrumentów smyczkowych (1961)
Kanon na orkiestrę smyczkową i taśmę magnetofonową (1962)
Fluorescencje na orkiestrę symfoniczną (1962)
De Natura sonoris No. 1 na orkiestrę symfoniczną (1966)
Uwertura pittsburska na orkiestrę dętą, kotły (1967)
De Natura sonoris No. 2 na orkiestrę symfoniczną (1970)
Preludium na orkiestrę dętą (1971)
Actions na orkiestrę jazzową (1971)
I Symfonia na wielką orkiestrę symfoniczną (1973)
Intermezzo na 24 instrumenty smyczkowe (1973)
Przebudzenie Jakuba na orkiestrę symfoniczną (1974)
II Symfonia „Wigilijna" na orkiestrę symfoniczną (1980)
Passacaglia na orkiestrę (1988)
IV Symfonia Adagio (1989)
V Symfonia (1992)
Sinfonietta per archi (1992)

Muzyka koncertująca

Fonogrammi na flet i orkiestrę kameralną (1961)
Sonata na wiolonczelę i orkiestrę (1964)
Capriccio na skrzypce i orkiestrę (1967)
Partita na klawesyn, gitarę elektryczną, gitarę basową, harfę, kontrabas i orkiestrę (1972) [druga wersja *Partity* — 1991]
I Koncert na wiolonczelę i orkiestrę (1967-1972)
I Koncert na skrzypce i orkiestrę (1976)
II Koncert na wiolonczelę i orkiestrę (1982)
Koncert na altówkę i orkiestrę (1983)
Koncert na flet i orkiestrę kameralną (1992)

Muzyka kameralna

Miniatury na klarnet i fortepian (1956)
Miniatury na skrzypce i fortepian (1959)
Quartetto per archi No 1 (1960)
Capriccio na obój i 11 instrumentów smyczkowych (1965)
Quartetto per archi No. 2 (1968)
Der unterbrochene Gedanke na kwartet smyczkowy (1988)
Kwartet klarnetowy (1993)

Muzyka na instrument solo

Capriccio per Siegfried Palm na wiolonczelę solo (1968)
Capriccio na tubę solo (1980)
Cadenza na altówkę solo (1984)
Per Slava na wiolonczelę solo (1986)
Preludium na klarnet solo (1987)
Trio smyczkowe (1991)

Pieśni na głos i fortepian

Cisza. Niebo w nocy. Pieśni na głos z fortepianem do słów L. Staffa (1956)
Oddech nocy. Pieśń na głos z fortepianem do słów L. Staffa (1957)
Prośba o wyspy szczęśliwe. Pieśń na głos z fortepianem do słów K.I. Gałczyńskiego (1957)
Czyś ty snem była. Pieśń na baryton i fortepian do słów K. Przerwy-Tetmajera (1981)

Muzyka wokalno-instrumentalna

Psalmy Dawida na chór mieszany, smyczki i perkusję (1958)
Strofy na sopran, głos recytujący i 10 instrumentów (1959)
Wymiary czasu i ciszy na chór mieszany, smyczki, perkusję (1960)
Cantata in honorem Almae Matris Universitatis Iagellonicae sescentos abhinc annos fundae na chór mieszany i orkiestrę (1964)
Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam na głosy solowe, recytatora, chór chłopięcy, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1966)
Dies irae — oratorium ob memoriam in perniciei castris in Oświęcim necatorum inexstinguibilem reddendam na głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1967)
Jutrznia I — Złożenie do grobu na głosy solowe, dwa chóry mieszane i orkiestrę symfoniczną (1970)
Kosmogonia na głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1970)
Jutrznia II — Zmartwychwstanie na głosy solowe, dwa chóry mieszane, chór chłopięcy i orkiestrę symfoniczną (1971)
Canticum Canticorum Salomonis quod Hebraice dicitur 'Sir ha sirim' na 16-głosowy chór i orkiestrę (1973)
Magnificat na bas solo, 7-głosowy męski zespół wokalny, dwa chóry mieszane, chór chłopięcy i orkiestrę (1974)
Te Deum na głosy solowe, chór i orkiestrę (1980)
Lacrimosa na sopran, chór i orkiestrę symfoniczną (1980)
Polskie Requiem na głosy solowe, chór i orkiestrę symfoniczną (1984)

(z programu „Warszawskiej Jesieni 1993")

Prowokacja w sztuce spełnia rolę irygacyjną — oczyszcza. Staje się aktem społecznym, nie tylko artystycznym. Jarry doprowadził do skrajnej prostoty nasz wizerunek. Odrapani z póz, odsłaniamy banalność naszych motywacji, prymitywność żądzy, egoizm. Jesteśmy farsowo głupi, absurdalnie niewrażliwi. Bezwstydni. Nie mogąc znieść takiego wizerunku — kpi Jarry — przyoblekliśmy się w peniuary egzystencjalnego bólu, pozy tragicznych wyborów, w intelektualne szaty wyższych motywacji. Prowokacja jest anty-ciałem pychy; odwiecznej choroby. „Ubu" jest farsą. A więc nie jest ani mściwym nas napiętnowaniem, ani pełnym akademickiej powagi odkryciem prawdy o nas i o świecie. Jest zabawą, żerującą na obowiązujących kanonach. Jest „wypięciem się", by ten gorset puścił w pompatycznych szwach. Gdy ktoś z powagą obrusza się na farsę, rodzi się podejrzenie, iż ujrzał w niej swoje — skrywane — odbicie. A farsa jest jedynie zaczerpnięciem świeżego powietrza, by dotlenić nasz mózg. Historiozofia, sztuka, filozofia, cała tradycja humanistyczna jakby na chwilę zamarła z przerażenia w tej parodii tragedii klasycznej. Po tym bezduchu wszystko wraca do normy, choć zostaje blady uśmiech wspomnienia tej chwili wolności, w której chciało się zakrzyknąć: ach! wszystko to g...!

Był czas, kiedy ten tekst licealisty, był buntem. Był czas, kiedy ten tekst był impulsem dla nowej dramaturgii, nowego teatru. Był czas, kiedy ten tekst był ponurym proroctwem, czas kiedy był oskarżeniem i obrachunkiem z rzeczywistością. Jeśli — jak sądzę — szukamy normalności, ten tekst jest dziełem sztuki, czyli zabawą z nas samych. Spojrzenie na reguły gry, które tworzyliśmy przez wieki, na siebie samych, z prowokacyjnie nieprawdziwej, z gruntu fałszywej perspektywy, bywa doświadczeniem ożywczym i pożytecznym. A jeżeli już koniecznie tropić musimy powagę, to w każdym z nas — jak sądzę — tkwi odłamek chama Ubu, chama wędrującego przez świat. I jeżeli Ubu śpiewałby arię Verdiego, skarżąc się słowami Jarry'ego, to byłby to nie tylko zabieg komiczny ale zarazem stawianie dramatycznych pytań: czy może istnieć piękno bez dobra? czy dobro może obyć się bez piękna? Pytania te nie są tylko zabawą estetyzujących pięknoduchów, są fundamentalnymi pytaniami naszej egzystencji.

Krzysztof Nazar

Provocation in art cleanses: it acts as a purifier. It becomes a social, not just an artistic, act. Jarry has reduced our image to the extreme of simplicity. Bereft of our affectations, we reveal the banality of our motives, the primitiveness of our lusts, and our egoism. We are farcically ridiculous and absurdly insensitive. Shameless. Unable to stand such a sight, mocks Jarry, we have cloaked ourselves in the négligé of existential pain, in the pretentiousness of tragic choices, in the intellectual garb of lofty motives. Provocation is the anti-body of arrogance, an age-old disease.

"Ubu" is a farce — neither a vengeful smear, nor a gravely learned discovery of the truth about us and the world. It is a game that plays on the canons of conventionality. It is a pull at the sides of that straitjacket, to let it split at its pompous seams. Whenever anyone is seriously peeved at a farce, the suspicion is aroused that he has spotted a glimpse of his own, shamefully concealed, reflection. But farce is merely a breath of fresh air to refresh the brain. Historiosophy, art, philosophy, the whole tradition of the humanities stands as if momentarily frozen in faer of this parody of the classic tragedy. After the moment of breathlessness everything returns to normal, though there remains the pale wry smile of reminiscence of that moment of freedom when one wanted to shout out, "Oh, it's all sh...!!"

There was a time this schoolboy's text was a revolt. There was a time when this text was an incentive for a new drama, a new theatre. There was a time when this text was a sombre prophecy, a time when this text was an accusation and a reckoning with reality. If — as I believe — we are looking for normality, this text is a work of art, or in other words a game at playing ourselves. A look at the rules of the game we have been building up over the centuries, a look at ourselves from a provocatively untrue, from a fundamentally false, perspective, and it may be a refreshing and useful experience. And if we are bound to run in pursuit of arrogance, then in all of us — as I believe — there is a fragment of Ubu the swinish boor wandering through the world. And even if Ubu sang a Verdi aria complaining in the words of Jarry, it would not be merely a comic device, but also the asking of dramatic questions: is it possible for beauty to exist without goodness? Can beauty do without goodness? Such questions are not merely the aesthetic games of sophisticates, they are the fundamental questions of our existence.

Krzysztof Nazar

LUDWIK ERHARDT

UBU ŚPIEWANY

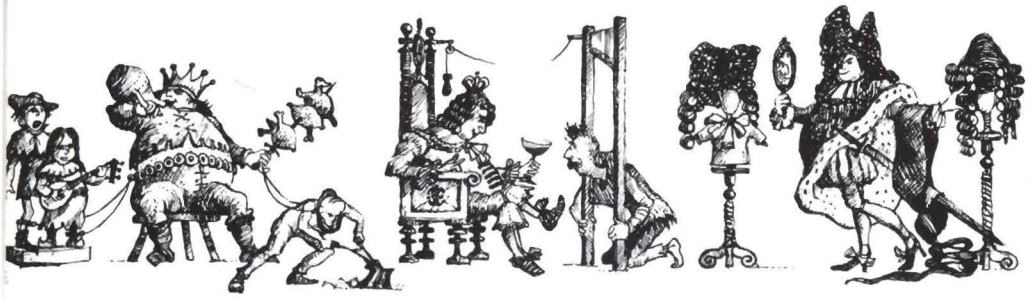
Fakty

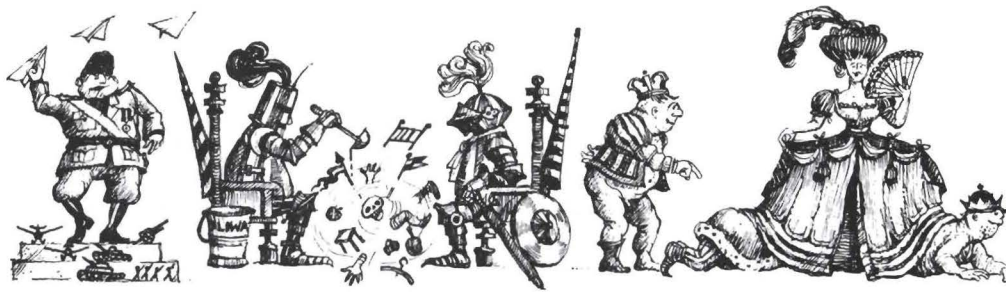
Prapremiera dwuaktowej opery Krzysztofa Pendereckiego *Ubu Rex* do libretta według sztuki Alfreda Jarry'ego odbyła się 6 lipca 1991 roku na scenie Bawarskiej Opery Państwowej w Monachium w ramach Monachijskiego Festiwalu Operowego. Dyrygował Michael Boder, inscenizacja była dziełem Augusta Everdinga, scenografia — Rolanda Topora. W rolach głównych wystąpili: Robert Tear (Król Ubu), Doris Soffel (Ubica), German Becht (Bardior), Pamela Coburn (Królowa Rozamunda), Kieth Engen (Król Wenzel = Wacław), Christian Baumgärtel (Bougrelas = Byczysław).

Z tematem tym Krzysztof Penderecki zmierzył się po raz pierwszy w roku 1964 opracowując w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia muzykę do *„Ubu króla"* wystawionego przez sztokholmski Marionetteatern w inscenizacji Michaela Meschke ze scenografią Franciszki Themerson. Powziął wtedy zamiar skomponowania opery, w trzy lata później wsparty zamówieniem przez dyrekcję monachijskiego teatru operowego.

Jednakże realizacja tego zamówienia przeciągała się, głównie z powodu dramaturgicznych wad pierwowzoru: siłą komedii Jarry'ego był język i rysunek postaci, a nie konstrukcja. Wciągnięcie do współpracy nad librettem doświadczonego reżysera Jerzego Jarockiego także nie posunęło sprawy. Ostateczny termin premiery, wyznaczony przez Operę w Monachium na październik 1974, nie został dotrzymany. Blisko dziesięć lat później do realizacji tego pomysłu usiłowała Pendereckiego skłonić dyrekcja Opery w Stuttgarcie, także bez skutku.

Poza problemem libretta były jeszcze co najmniej dwa powody, dla których od pierwszego pomysłu do prapremiery *Ubu króla* upłynęło ponad ćwierć wieku i opera, która miała być pierwszą, stała się dopiero czwartą z kolei. Po pierwsze, Monachium miało konkurencję w Hamburgu, gdzie niemal równocześnie zamówiono *Diabły z Loudun* (prapremiera 1969). Później zaś swe zainteresowania operowe kompozytor zaspokajał *Rajem utraconym* (1978), następnie *Czarną maską* (1986). Drugi powód podał sam Penderecki w jednym z wywiadów poprzedzających premierę *Ubu króla*: „Kilka razy rozpoczynałem ten utwór, później odchodziłem od niego, pisałem inne. Zawsze były jakieś przeszkody. Może to nie był czas na pisanie opery komicznej. Żeby się podjąć takiej pracy, trzeba mieć dystans nie tylko do innych kompozytorów, ale i do własnej muzyki. Jest to utwór, w którym z jednej strony nawiązuję do tradycji buffo Rossiniego, z drugiej zaś wyśmiewam się z całej muzyki współczesnej, z awangardy, z własnych utworów — i tych wczesnych i tych «romantycznych». Sądzę, że udało mi się pisać ten utwór z dystansu."





Oczekiwania

Kiedy 6 lipca 1991 roku wieczorem zasiedliśmy w gronie przyjaciół w warszawskim studiu Polskiego Radia, żeby naszymi głosami wesprzeć Andrzeja Chłopeckiego prowadzącego z Monachium transmisję prapremiery *Ubu króla* nad wszystkimi uczuciami dominowała ciekawość, jak kompozytor poradził sobie z problemem komizmu. Nie dlatego, że Pendereckiego znaliśmy dotychczas przede wszystkim jako twórcę muzyki uduchowionej, podejmującego nierzadko tematykę religijną, odwołującego się do uczuć poważnych, wzniosłych, transcendentnych. Problem tkwił w czymś innym.

W tym mianowicie, że muzyce z natury obca jest kategoria komizmu. W odróżnieniu od literatury, teatru czy filmu, muzyka jakby nie posiadała klucza do tych zakątków naszej psychiki, w których mieści się wesołość i śmiech. Podobna w tym jest do malarstwa — kolor tak samo jak dźwięk nie ma mocy rozśmieszania. Nie jest przypadkiem, że w literaturze operowej mamy tak mało komedii. A gdybyśmy je przeanalizowali, okazałoby się, że i u Mozarta, i u Rossiniego, i u wszystkich innych komiczne jest libretto, a nie muzyka, która może co najwyżej spotęgować efekt komediowy, ale nie może go wykreować.

Oczywiście, słuchając muzyki nieraz się śmiejemy. Ale tan śmiech jest z reguły wywołany przez czynniki pozamuzyczne, takie jak paradoksalne skojarzenia, aluzje, niespodziewane kontrasty, parodie, efekty groteskowe. Długo można by wyliczać katalog takich efektów komicznych o charakterze stylistycznym, a także czysto brzmieniowym albo rytmicznym. Wszystkie one jednak aktywizują się dopiero w zestawieniu z tekstem, ruchem, sytuacją sceniczną. Dlatego muzyka świecka i muzyka religijna pod względem środków często nie różnią się między sobą. Kompozytorzy dawnych epok dobrze o tym wiedzieli.

Niebywale groteskowy materiał teatralny, jakim jest *Ubu Król* Jarry'ego stanowi wyzwanie dla wszystkich, którzy próbują się z nim zmierzyć: dla kompozytora, reżysera, scenografa, aktorów. Chodzi o znalezienie środków harmonizujących z surrealistyczną błazenadą, z tą szaloną, paradoksalną, wulgarną zemstą dokonaną przez piętnastoletniego uczniaka na historii i na całej racjonalnej ludzkości. Z krótkich wzmianek rzucanych przez Krzysztofa Pendereckiego przy różnych okazjach można było przypuszczać, że wykorzysta tu — narzucające się — zestawienie karykaturalnie potraktowanego głosu ludzkiego z „ordynarnym" brzmieniem orkiestry dętej. Wiadomo było jednak, że taki — skądinąd dość banalny — pomysł nie może wystarczyć do zbudowania całej, dwuaktowej opery.

Wrażenia

Pierwsze odczucia, jakie wzbudza kontakt z muzyką opery *Ubu Rex*, to zaskoczenie — zdziwienie, że wszystko jest inne, niż można by się spodziewać. Daremnie tu szukać dosadności, brutalnej drapieżności współbrzmień, groteski instrumentalnej, cyrku. Muzyka jest elegancka, ładna, za ładna, szlachetnie brzmią smyczki, drzewo, blacha, partie wokalne — choć wirtuozowskie — pod względem artykulacji tylko w niewielu wypadkach wykraczają poza środki stosowane już przez Ryszarda Straussa. Żadnego śpiewania „za podstawkiem". Grandilokwencja Jarry'ego przełożona zostaje na karkołomną koloraturę Ubicy — wywołującą nie śmiech, lecz... oklaski.

Nie sposób też oprzeć się wrażeniu, że jest to muzyka skomponowana mistrzowsko. Już nie chodzi o niezawodną pewność ręki piszącej partyturę, dysponującej orkiestrowe efekty i błyskotliwe sceny zespołowe. Ani o umiejętność podpatrywania i naśladowania różnych idiomów stylistycznych, dzięki której wątek muzyczny nieustannie mieni się zabawnymi aluzjami, ironicznymi grymasami pod adresem dwóch dziesiątków kompozytorów, nie wyłączając autora *Polskiego Requiem*. Przede wszystkim idzie o mistrzostwo montażu, połączenia wszystkich elementów w arcybogatą, dynamiczną całość, wirującą *con brio* w rytm Jarry'owskich paradoksów. Penderecki raz jeszcze daje tu świadectwo swego fascynującego talentu dramaturgicznego, dzięki któremu słuchacz nawet przez chwilę nie czuje znużenia niedostatkiem ani nadmiarem atrakcji muzycznych — dwiema równie przykrymi cechami niejednego renomowanego dzieła.

Wielki persyflaż, w jaki zabawił się Penderecki komponując *Ubu króla* — przyczyna wspomnianego zaskoczenia — niewątpliwie trochę przytępia ostrze szyderstwa legendarnej sztuki Jarry'ego. Tadeusz Boy-Żeleński, pierwszy jej tłumacz na język polski, pisał: „Ubu to głupota olbrzymia o czole byka: głupota triumfalna, miażdżąca masą, jedynym swoim argumentem, wszystko, co mogłoby być sztuką, inteligencją, subtelnością, inicjatywą. To zły urzędnik, zły szef, tępy generał; to samo

państwo i jego gospodarka, o ile się w niej stosuje ślepe prawidła, nie troszcząc się o następstwa. Ubu to władza, która zgłupiała..."

Wstrzymajmy się od tanich a bolesnych komentarzy. Opera Pendereckiego nie jest utworem politycznym. Bardziej niż satyra zainteresował kompozytora aspekt parodystyczny zawarty w tej wielowarstwowej sztuce, toteż zastosował zabieg analogiczny do metody Jarry'ego: jeśli *Ubu król* jest błazeńską karuzelą, na której wirują postaci z historii literatury, to *Ubu Rex* jest krzywym zwierciadłem, w którym odbija się groteskowo potraktowana historia muzyki.

Refleksja

Kto słuchał wspomnianej transmisji radiowej z monachijskiej premiery, temu z pewnością utkwiła w pamięci żywa reakcja publiczności — wybuchy śmiechu, oklaski zrywające się po bardziej efektownych scenach, długotrwała, hałaśliwa owacja na zakończenie. A przecież stało się w myśl porzekadła „publiczność klaszcze, krytyka chlaszcze"; *Ubu Rex* został przez prasę na ogół źle potraktowany. Różne zgłaszano zastrzeżenia: że inscenizacja nadmiarem pomysłów przytłoczyła muzykę, albo że muzyka była nie dość atrakcyjną, by moc dotrzymać kroku efektom scenicznym. Jedni twierdzili, że żonglowanie idiomami stylistycznymi było zbyt mało wyrafinowane, inni — że kompozytorowi nie udało się stworzyć języka odpowiadającego groteskowej poetyce tekstu Jarry'ego. Zważywszy, że wojna wypowiedziana Pendereckiemu przez sporą część krytyki muzycznej, zwłaszcza niemieckiej, trwa już ćwierć wieku, można jedynie wyrazić radość, że mamy dziś okazję wyrobić sobie o tym utworze własną opinię.

Niezależnie od wyniku tej konfrontacji można stwierdzić, że *Ubu Rex* pozwala dostrzec nie znaną dotychczas stronę osobowości twórczej Krzysztofa Pendereckiego. Uważny słuchacz oczywiście odnajdzie tu zwroty, brzmienia i środki artykulacyjne spotykane we wcześniejszych dziełach tego kompozytora. Niemniej ta opera daleko odbiegała nie tylko od *Diabłów z Loudun* i *Raju utraconego* ale nawet od *Czarnej maski*, którą trochę przypomina wirtuzerią wokalną (Benigna — Ubica), konstrukcją ensemblową i ożywiającym ją nieustannym strumieniem energiii muzycznej. Wygląda jednak na to, że Penderecki na dobre zakończył swój flirt z romatyzmem. Należę do tych, którym może być tego żal. W końcu, miłość to piękna rzecz, nawet jeśli na zewnątrz wydaje się tylko flirtem.

REGINA CHŁOPICKA

Teatr muzyczny Krzysztofa Pendereckiego, to teatr posługujący się wieloma mediami: słowem, muzyką, obrazem i ruchem scenicznym. Warstwy dzieła budowane z odmiennego tworzywa uczestniczą w konstytuowaniu sensu globalnego utworu jednak hierarchia ich ważności bywa zmienna, stąd warstwa muzyczna może pełnić wiele funkcji — od ledwie dostrzegalnego tła do głównego nośnika napięcia dramatycznego.

Cztery dzieła sceniczne kompozytora *Diabły z Loudun, Raj utracony, Czarna Maska i Ubu Król* powstały w różnym czasie, podejmują odmienne tematy i pisane są odrębnym językiem. Charakteryzuje je nawiązanie do różnych gatunków muzycznych i rodzajów teatru. We wszystkich operach jednak problemem generalnym staje się problem postawy człowieka wobec wartości etycznych.

Diabły z Loudun — pierwsza, ukończona w 1969 opera ukazuje dramatyczne losy jednostki, która przeciwstawiając się instytucjom Państwa i Kościoła ponosi śmierć w obronie prawdy. Libretto opery oparte na sztuce J. Whitinga nawiązuje do autentycznych wydarzeń początku XVII w. Przedstawia historię procesu ks. Grandier oskarżonego przez przeoryszę klasztoru SS. Urszulanek, Matkę Joannę, o kontakty z Szatanem i skazanego przez sąd inkwizycji na tortury i śmierć na stosie.

Z punktu widzenia gatunku dzieło to stoi na pograniczu opery i dramatu muzycznego, choć zawiera elementy charakterystyczne dla oratorium (chóry), średniowiecznego misterium (organizacja przestrzeni scenicznej), a nawet gatunków filmowych (technika szybkich zmian kadru). W języku muzycznym opery ważną rolę pełni podstawowa opozycja linii i punktu, realizowana między innymi przez kontrast między odcinkami o fakturze sonorystycznej opartej na klasterach, a odcinkami o fakturze punktualistycznej.

Raj utracony — drugi, ukończony w roku 1978 utwór sceniczny Pendereckiego, podejmuje temat walki dobra i zła z perspektywy wiary. Libretto opiera się na Miltonowskiej interpetacji biblijnej historii zbawienia — od stworzenia świata aż do Apokalipsy.

U podstaw dramaturgii tego *sacra rappresentazione* (tak określił ten

wielki, muzyczny fresk o misteryjno-oratoryjnym charakterze sam kompozytor) stoją dwa kontrastujące światy dźwiękowe; świat czystych brzmień opartych na oktawie — symbolizujący krąg niebiański i świat agresywnych, gęstych brzmień trytonowo-sekundowych, związany z kręgiem infernalnym. Między nimi pojawia się, oparty na strukturach tercjowych i ulegający ciągłym przeobrażeniom, bogaty i barwny świat dźwiękowy, w którym rozgrywa się historia stworzenia i upadku człowieka. Pełna wybujałej ekspresji linia melodyczna i technika przetwarzania materiału dźwiękowego w *Raju utraconym* nawiązują do stylu późnego romantyzmu.

Czarna maska — trzecia, ukończona w 1986 roku opera kameralna, to wielki metaforyczny obraz tańca śmierci, wizja świata pogrążającego się w chaosie i zdążającego nieuchronnie ku zagładzie.

Opera oparta jest na ekspresjonistycznej sztuce G. Hauptmanna, w której rzeczywistość ulega deformacji, uczucia wyolbrzymieniu, a wydarzenia i dialogi służą przede wszystkim do ukazania wewnętrznego świata postaci zdeterminowanego przez stopniowo ujawnianą groźną przeszłość. W zawikłanej sieci uczuć i emocji dominuje strach i poczucie zagrożenia przez tajemnicze siły zła, których wcieleniem jest tytułowa, wieloznaczna postać Czarnej Maski. Doprowadza ona główną bohaterkę opery, Benignę, do szaleństwa i tajemniczej śmierci.

W języku muzycznym opery szczególną rolę odgrywa rytm. Motoryczne przebiegi rytmiczne, ostre akcenty i bogate figury ruchowe związane z ostrym brzmieniem łańcuchów kwintowo-sekundowych tworzą klimat wzburzenia, gorączki i nieustannego przyspieszenia, który wiąże się z *pędem ku śmierci*. Narrację muzyczną charakteryzuje szczególnie intensywna ciągłość przebiegu, odmienna zarówno od szeregu „scen-zdarzeń" w *Diablach z Loudun*, jak rozbudowanych „obrazów-fresków" w *Raju utraconym*.

Ubu Król — ostatnie jak dotychczas dzieło sceniczne Pendereckiego — to z kolei opera komiczna. Jej światowa premiera otworzyła w lecie 1991 roku Monachijski Festiwal Operowy. Podstawę opery stanowi sztuka Alfreda Jarry'ego *Król Ubu*. Jej tytułowy bohater to marionetkowy potwór, tyran, który zaspokajając pożądanie przyjemności, władzy i bogactwa żre, morduje i grabi bez skrupułów. Postać ta wciela niszczącą, okrutną i tępą siłę głupoty, jednak w chwili zagrożenia ukazuje swą tchórzliwość i słabość. Jarry'emu udało się stworzyć postać w wysokim stopniu uniwersalną, archetypiczną. Opowiedziana historia, która ma miejsce „w Polsce czyli nigdzie" może być powtórzona w zmienionym kostiumie, w każdym miejscu i czasie. Paryski krytyk C. Mendès po premierze sztuki pisał *"Ubu istnieje odtąd, niezapomniany. Nie pozbędziecie się go: będzie was straszył, będzie was zmuszał bez ustanku do pamięci, że był, że jest; stanie się popularnym mitem szpetnych, zgłodniałych, i potwornych instynktów"*

Interpretacja muzyczna sztuki Jarry'ego dokonana przez Pendereckiego, wydobywa na pierwszy plan komiczny charakter i groteskowe rysy postaci, usuwając częściowo w cień agresywność i wulgarność języka i sytuacji scenicznych sztuki. Były one w czasach powstania sztuki (ponad sto lat temu) wyrazem buntu zuchwałego sztubaka przeciwko zakłamaniu i konwencjom prowincjonalnego otoczenia i miały przełamać ówczesne tabu, zaszokować i zgorszyć mieszczuchów.

W operze nastąpiło znaczne skrócenie tekstu sztuki, a także ograniczenie jego słyszalności przez muzyczne opracowanie szeregu odcinków tekstu w formie ensembli. Zostały jednak zachowane i muzycznie wyeksponowane jako istotny element konstrukcyjny, tak charakterystyczne dla języka Jarry'ego, wciąż powracające słowa-hasła, które często mają formę neologizmów-przekleństw o sugestywnie zmodyfikowanym brzmieniu (np. francuskie słowo *merdre*, niemieckie *schreise*, w polskim przekładzie Boya-Żeleńskiego- *grówno*, a w wersji Ważyka — *żówno*)

Kompozytor przygotowując we współpracy z Jerzym Jarockim libretto zmodyfikował także konstrukcję całości. Opera składa się bowiem z dwóch aktów, ramy całości zaś tworzy prolog i epilog, w których morskiej wędrówce Ubu towarzyszy motyw przewodni całej opery — piosenka o wymóżdżeniu *„Wenn die Sonne"*. W przebiegu I Aktu kluczowe znaczenie ma scena *Wielkiego Żarcia i Parady*. W tej ostatniej ma miejsce zabójstwo króla i triumfalne objęcie władzy przez Ubu (charakterystyczne dla tej sceny jest włączenie motywów poloneza i walca). Akt II rozpoczyna wielka scena *Wymóżdżania* (egzekucji),

z powracającą refrenicznie melodią piosenki *Wenn die Sonne*, a kulminację dramatyczną stanowi scena bitwy, zakończonej klęską Ubu. Scena ta obfituje w szereg efektów ilustracyjnych (fanfary, marsz wojskowy itp..).

Krzysztof Penderecki odchodzi w *Ubu Królu* od stylu swych dotychczasowych dzieł oratoryjnych i scenicznych, które cechował specyficzny patetyczny i retoryczny zarazem charakter wypowiedzi i dramatyczna, monumentalna forma. Wyzwolony z presji wielkich tematów kompozytor bawi się pozwalając sobie na kpinę i ironię w muzycznym kreowaniu postaci, stosując cały katalog muzycznych efektów komicznych i ukazując w krzywym zwierciadle coraz to inne konwencje muzyczne.

Komizm muzyczny osiągany jest wieloma środkami: nietypową artykulacją, szczególną budową motywów, kontrastem materiału (np. quasi-cytat piosenki *Holla he* w Prologu — parodiujący Wagnera), czy groteskowym odwołaniem się do znanych gatunków: walc, polonez, marsz. Pojawia się szereg aluzji do tradycyjnego stylu opery buffa — do muzyki Pergolesiego, Mozarta i Rossiniego, dramatu muzycznego Wagnera czy muzyki Straussa. Penderecki nawiązuje także w konstrukcji i dramaturgii opery *Ubu Króla* do doświadczeń teatru XX wieku: teatru okrucieństwa Artaud, teatru absurdu i dramatu groteskowego Becketta, Ionesco, Gombrowicza czy Mrożka, nadając ukazywanym zdarzeniom szczególną wieloznaczność. Zderza ze sobą różne, nie przystające do siebie, elementy i tworzy w ten sposób sytuacje zaskoczenia i niespodzianki. Oscyluje nieustannie na granicy między wypowiedzią serio, a jej karykaturą, utrzymując nas często w niepewności co do charakteru danego fragmentu. I tak na przykład rozwijająca się poważna fraza muzyczna i patetyczny gest rodem z Wagnera, nagle w kulminacji ukazuje nam swą groteskową twarz, a wirtuozowska, poważna cadenza okazuje się absurdalnym żartem. *„Absurd nie jest tylko atrybutem formy komediowej*, jak pisze S. Sterna-Wachowiak, *lecz także głęboką właściwością rzeczywistości pozaliterackiej. Pod maską zgrywy kryje się tu prawdziwa zgroza, a między śmiechem i śmiercią, komediową brawurą i koszmarną zbrodnią zachodzą koniunkcje, mrożące krew w żyłach".*

Krzysztof Penderecki w swym teatrze muzycznym kreuje rzeczywistość złożoną, wielowymiarową i wieloznaczną. W kolejnych operach odmiennych z punktu widzenia gatunku, stylu czy języka muzycznego, wciąż podejmuje problem postawy człowieka wobec wartości etycznych. W *Raju utraconym* dominuje postawa wiary w sens i ład świata stworzonego przez Boga, w którym według chrześcijańskiej wizji dziejów nastąpi zwycięstwo dobra nad złem; w *Diablach z Loudun* — postawa nadziei człowieka, który mimo własnej słabości i przemocy sił zła wybiera heroiczną wierność prawdzie; w *Czarnej Masce* — postawa bezsilności i rozpaczy człowieka osaczonego przez siły zła prowadzące świat ku katastrofie; w *Ubu Królu* wreszcie — postawa negacji wszelkich wartości, która sprawia, że świat staje się absurdalną zabawą — grą sił głupoty i okrucieństwa.

— gdzie właśnie powstał *Ubu król* — wreszcie w prestiżowym liceum Henri IV w Paryżu, gdzie jednym z jego profesorów był filozof Bergson (...) zanosił też swoje pierwsze utwory, pisane wierszem, do „Mercure de France". Poezje te, *Les Minutes de sable mémorial* (1894) i *César Antechrist* (1895) pozwoliły zaliczyć go do modnego wówczas dekadentyzmu.

W roku 1895, w ciągu ośmiu dni, umierają rodzice Jarry'ego, jedno po drugim. Alfred Jarry otrzymuje po nich niewielki spadek, który pozwala mu zarówno na ustalenie swego ekstrawaganckiego stylu bycia, jak i na kilka lat spokojnej twórczości. Sprzedaje odziedziczone po rodzicach mieszkanie przy bulwarze Saint-Germain w Paryżu i przenosi się do „Tripode", jak nazwał wagon towarowy ustawiony w szczerym polu w Coudray, niedaleko Corbeil, w którym zamieszkał. Po Paryżu Jarry jeździł na rowerze (...) Dziś, po stu latach (sztuka napisana w roku 1888) nie sposób powiedzieć, czy oznaczało to dla współczesnych konserwatywny indywidualizm, czy też szczyt szaleńczej nowoczesności. Tak czy owak Alfred Jarry zaznacza się na tle paryskiego środowiska literackiego fin de siècle'u przede wszystkim jako sylwetka towarzyska — bywalec, ekscentryk, zapewne również uczestnik większości bibek kręgu artystycznego, skoro jedną z głównych przyczyn jego przedwczesnej śmierci na gruźlicę — 1 listopada 1907 roku, w wieku trzydziestu czterech lat — było wycieńczenie organizmu przez alkohol (...)

Z kręgu „La Revue Blanche" wywodzili się wszyscy artyści, którzy z takim pietyzmem wystawili po raz pierwszy sztubacki dramat swego kolegi, *Ubu króla*. Rozgłos, jaki nadano temu wydarzeniu, miał zarówno charakter koleżeńskiej przysługi, jaki i świadomej prowokacji.

Powtarzam tu za innymi zwrot „sztubacki". Dzieje się tak jednak nie tylko dlatego, że Jarry napisał *Ubu króla* mając rzeczywiście lat czternaście i będąc uczniem liceum w Rennes, gdzie zresztą, podobnie jak w paryskim liceum Henri IV, cieszył się opinią dobrego ucznia. „Sztubackość" jest bowiem w tym utworze kategorią estetyczną, żeby nie powiedzieć — moralną. Jej podstawą jest anarchiczna kpina. Pierwszym

KRZYSZTOF TEODOR TOEPLITZ
UBU KRÓL i ALFRED JARRY

Oto sztuka, która zawdzięcza swój żywot skandalowi. Oto autor, który zawdzięcza swój żywot jednej sztuce.

Tak można by najkrócej zaprezentować *Ubu króla* i Alfreda Jarry. Świadkowie pierwszego przedstawienia *Ubu króla* na scenie Théâtre de l'Oeuvre w Paryżu, w dniu 10 grudnia 1896 roku, wspominają je jako jedno z najdziwaczniejszych wydarzeń sezonu. Występowali w tym premierowym przedstawieniu znakomici aktorzy paryscy — Gémier grał Ubu, a Louise France Ubicę. Dekoracje były wspólnym dziełem Bonnarda, Vuillarda, Toulouse-Lautreca, Ransona i Sérusiera; nazwiska, z których trzy pierwsze zwłaszcza nie wymagają rekomendacji. Claude Terrasse, który skomponował muzykę do tego spektaklu, sam siedział przy fortepianie. Wyglądało to więc na dostojne przedstawienie galowe, jakby chodziło o utwór klasyka. Ale od pierwszego zdania sztuki, od owego słynnego „Merdre" — „Grrówno" — sala zaczęła wrzeć. Jules Renard i Courteline, obydwaj poważni pisarze, protestowali głośno przeciwko jej treści. Francisque Sarcey, najbardziej wówczas autorytatywny krytyk teatralny, opuścił salę na znak protestu. Jean de Tinan, inna znakomitość epoki, starał się pogodzić zwolenników i przeciwników sztuki klaszcząc w dłonie i gwiżdżąc jednocześnie...

Ubu król utrwalił się w potocznej opinii jako sztuka „sztubacka" niesłychany żart licealisty. Tak było w istocie, ale w momencie premierowego jej przedstawienia w Théâtre de l'Oeuvre Alfred Jarry nie był już sztubakiem. Urodził się 8 września 1873 roku w Laval, w prowincji Mayenne, gdzie jego ojciec był fabrykantem. Ci, którzy doszukują się w jego ekstrawaganckim życiu i dziele znamion szaleństwa, chętniej niż solidnego, mieszczańskiego ojca wspominają jego matkę, Caroline Quernest, osobę gustującą jakoby w transwestytach, której matka z kolei spędziła większość swego życia w domu obłąkanych. Jarry uczył się najpierw w rodzinnym Laval, potem w Saint-Brieuc, w liceum w Rennes

obiektem tej kpiny staje się oczywiście sztywna i ugrzeczniona obyczajowość, wpajana uczniom zarówno przez środowisko domowe, jak i przez szkołę. Szokujące dla nauczycielskich uszu „grrówno", powtarzane co drugie zdanie, zamiłowanie do obscenów, odwracanie konwencjonalnych zwrotów towarzyskich należących do dobrego tonu („Bardzo dziś jesteś brzydka, moja żono. Czy dlatego, że mamy gości?" — mówi Ubu do Ubicy), wszystko to są typowe demonstracje uczniowskiego, szczeniackiego sprzeciwu wobec konwenansu narzucanego przez otoczenie (...) Dziś z tego samego powodu młodzi ludzie malują sobie na kolorowo włosy, wycinają dziury w ubraniu lub wpinają sobie agrafki w uszy.

Ubu król jest jednak nie tylko sztubackim grymasem obyczajowym, gombrowiczowską „miną", wykonaną za plecami nauczycieli i rodziców. Jest to również grymas wykonany w stronę kultury. Proszę przyjrzeć się dokładniej konstrukcji tej sztuki, opowiadającej o upadku prawowitego króla Wacława obalonego przez Ubu, a następnie o zemście, jaką na uzurpatorze wywiera syn królewski Byczysław, nadciągający na czele sprzymierzonych ościennych potęg. Jest to przecież konstrukcja klasycznego dramatu historycznego, przez szyderczą tkankę *Ubu króla* prześwieca Szekspir z *Ryszardem III*. Pokolenie Alfreda Jarry wzrastało w kulcie namaszczonego, pompatycznego historyzmu. Ten wzorzec wpajała szkoła, zwłaszcza zaś klasyczne liceum, nawet film u samych swoich pierwocin uważał za punkt honoru utrwalić na ekranie *Zabójstwo księcia Gwizjusza*. Ale na kult ten odpowiadano drwiną. Jarry rzeczywiście musiał być niezłym uczniem, skoro tak bystro przeniknął powtarzający się schemat konstrukcyjny historycznego dramatu, nasycając go jednak zgoła odmienną treścią — ironiczną, wulgarną, parodystyczną. Ubu — uzurpator, jest tchórzliwym, obleśnym chamem, władza kojarzy się dlań z obżarstwem, opilstwem i bezlitosnym łupieniem skóry ze swych poddanych. To, co w dramacie historycznym obleczone jest w patetyczne zwroty, u Jarry'ego pokazuje się nagie, jako dążenie do dogodzenia kieszeni i brzuchowi. To już nie są tylko obscena, obliczone na drażnienie nauczycielskich uszu — to drwina z wartości upozowanych na podniosłe

i stanowiących o etosie mieszczańskiego społeczeństwa, które Jarry sprowadza do zwyczajnej chciwości, rozpasania i okrucieństwa.

Jest ciekawe, że według świadectw współczesnych sam Jarry — szczupły i niepozorny — w sposobie wyrażania się w bezczelnej bezpośredniości charakteryzował się na swojego Ubu. A więc Ubu był dla niego czymś więcej niż tylko zwycięskim chamem, czymś w rodzaju Edka z *Tanga* Mrożka. Był on także w szczególnym sensie człowiekiem wyzwolonym, wolnym od hipokryzji, szczerym w swoim prymitywizmie ocen i motywów.

Myślę, że tym właśnie cechom *Ubu król* zawdzięcza swoją nieśmiertelność. Jego premiera przypadła na schyłkowe lata „pięknej epoki" mieszczaństwa, ale już za chwilę pierwsza wojna światowa postawiła tę epokę i jej wartości pod znakiem zapytania. Patetyczne słowa i gesty doprowadziły do niedorzecznej, monstrualnej jatki. Surrealiści, wyciągający najskrajniejsze wnioski artystyczne z kryzysu mieszczańskiego świata, odnaleźli w *Ubu królu* swego prekursora. Podobnie *Ubu król* Jarry'ego zjawia się zawsze wówczas, gdy fałszywe namaszczenie staje się nie do wytrzymania, przerastając ramy powszedniego doświadczenia.

Nie inaczej przebiegała recepcja tej sztuki w Polsce, przy czym tutaj właśnie nabrała cech szczególnie drażliwych, ponieważ Jarry — jak wiemy — nadał swemu utworowi podtytuł *Polacy*, każąc mu rozgrywać się „w Polsce, czyli nigdzie". Trudno dociec po latach rzeczywistej genezy tego dopisku, a także licznych, występujących w sztuce nawiązań do realiów, a właściwie nazw polskich (bo z realiami niewiele mają one wspólnego), tych wszystkich „hrabstw sandomierskich", „księstw litewskich" oraz niby-polskich imion obalonej przez Ubu dynastii. Najprawdziwszym wydaje się wyjaśnienie najprostsze: zmyślona Polska, w dodatku nie istniejąca wówczas na mapie Europy, była dla Jarry'ego synonimem nieprawdopodobnej egzotyki. Umieszczanie akcji utworów o charakterze moralizatorskim lub kpiarskim w zmyślonych, odległych i egzotycznych krajach leży w tradycji literatury francuskiej; Monteskiusz pisał *Listy perskie*, Wolterowski Kandyd przebywał w Turcji. Wystarczyło

więc otwarcie atlasu Europy, aby poznajdywać nazwy, wystarczyły jakieś strzępy szkolnej lekcji historii, aby znaleźć owo pomieszanie na poły bajecznych przygód z Litwinami, Tatarami, Polakami wreszcie, potrzebne jako sztafaż dla nadrealistycznej awangardy. Wbrew głosom oburzenia, powodowanym przez tę okoliczność, pewne natomiast jest jedno, utwierdza w tym przekonaniu sama lektura sztuki: Jarry żadnego pojęcia o Polsce ani Polakach nie miał, nie ma w tej sztuce ani jednego odniesienia do konkretnych osobliwości polskiej historii. Ubu z równą łatwością, z jaką zdobywa tron polski, był przedtem, jak się dowiadujemy z tekstu, królem Hiszpanii. Prawdziwa Polska nie ma z tym nic wspólnego, wszystko to mogłoby się dziać w Peru lub Gwatemali, z równą swobodą i bez żadnej zmiany w tekście sztuki.

Jednakże owa „polska" sceneria przydała *Ubu królowi* na naszym gruncie szczególnej pikanterii. Słynne, pierwsze po wojnie przedstawienie *Ubu króla* odbyło się w Teatrze STS w roku 1956, w ramach „październikowej odwilży" (...)

Trzeba było kilku lat bolesnych doświadczeń, aby sztuka ta znowu powróciła na swoje właściwe miejsce, przy czym „właściwe" to wcale nie znaczy, że w panteonie nieprzemijających pomników piśmiennictwa. Przedstawienie *Ubu króla* zainscenizowane przez Piotra Szulkina w roku 1987 z zawodowymi aktorami, lecz na amatorskiej scenie, ukazało ją znowu bez namiętności, po prostu jako kolosalny żart, uczniowski wybuch śmiechu z namaszczenia i pompy, który słychać już od stulecia. Myślę, że będzie go słychać i nadal, ponieważ naturą społeczności ludzkiej jest nieustanne produkowanie póz i konwencji, natomiast naturą ludzkiej przekory, niezbędnej dla zachowania równowagi, jest równie nieustanne reagowanie na to śmiechem. Jarry wpisał się swoją sztuką w ten niezniszczalny mechanizm.

(Ze *Wstępu* do wydania „Ubu króla" Warszawa 1989)

UBU KRÓL

AKT I

PROLOG

Ojciec Ubu, Matka Ubu, Bordure i prostacy płyną na żaglowcu do Polski. Wypełzają na ląd:

My jesteśmy wesołe chłopaki,
Poszliśmy więc —
Ledwie słońce zaświtało,
By przyglądnąć się
Jak miażdżą ludziom mózg.
Ach, cóż to za frajda, frajda, frajda...

SCENA I

Łoże małżeńskie ojca i matki Ubu. Obydwoje męczy koszmarny sen. Budzą się..

UBU: „Grrówno!"
UBICA: Co ty nie powiesz, ojcze Ubu! — straszny z ciebie cham!
UBU: Czy mam ci ukręcić szyję, matko Ubu?
UBICA: Nie mnie, innemu gaś światło.
UBU: „Na moją zieloną świeczkę, nie rozumiem."
UBICA: No cóż, ojcze Ubu, czyżbyś był zadowolony ze swojego losu?

Ubica namawia męża do zamordowania króla polskiego Wacława

UBU: Matko Ubu! Ty mnie obrażasz. I będziesz się zaraz smażyć na diabelskiej patelni.
UBICA. Na patelni? A kto ci będzie łatał siedzenie na spodniach.
UBU: No cóż? Czy mój zadek nie jest taki sam jak każdego innego?
UBICA: Na twoim miejscu zainstalowałabym ten tyłek na tronie. Mógłbyś się niesamowicie wzbogacić, bez przerwy jeść krwawą kiszkę i dać się powozić karetą ulicami.
UBU: Ach, ach, ach — grówno! Nie mogę się oprzeć pokusie. Szubrawe grówno! Grówniany szubrawiec! Kiedy go spotkam w ciemnym lesie przeżyje złą godzinę.

Nadchodzą goście.

SCENA II

— Olbrzymie żarcie. Goście wyliczają smakołyki przygotowane im przez Ubicę.

UBU: Spokój! Basta! Grówno! Sądzę, że to wystarczy. Słuchaj no, czy uważasz mnie za cesarza chińskiego, że jesteś tak rozrzutna?

UBICA: Nie słuchajcie go, on jest półgłówkiem, ha, ha, ha...

UBU: Jesteś dzisiaj bardziej nieprzyjemna niż zazwyczaj. Z pewnością dlatego, że są goście.

UBICA: Jedz, ojcze Ubu, tutaj masz polską zupkę.

PROSTACY: Pali, pali, pfuj, do diabła, źle smakuje, chrr, grr, pfuj!

BORDURE: To, rzeczywiście nic szczególnego.

UBICA: A więc moi panowie, może spróbujecie peklowanego mięsa...

PROSTACY: Tłuste, ale tłuste...

BORDURE: Jest znakomite, ja mam dosyć...

COTICE: Słuchajcie, odbija mi się...

UBU: No cóż, kapitanie Bordure, jak ci smakowało moje jedzenie, ha, ha, ha!

BORDURE: Ty otrułeś moich ludzi!

UBU: Kapitanie Bordure, jestem zdecydowany zrobić z ciebie księcia Litwy. Jak, zechcę, będę rządził Polską w ciągu kilku dni!

BORDURE: Czy chcesz uśmiercić Wacława? Przyłączam się, jestem jego śmiertelnym wrogiem, to się tyczy również moich ludzi.

UBU: *rzucając się, aby go uściskać*

„Och! och! bardzo cię kocham, Bordure.

BORDURE: Ech! Ty śmierdzisz, ojcze Ubu. Ty się nigdy nie myjesz?

UBU: Rzadko.

UBICA: Nigdy!

UBU: Nastąpię ci na nogę...

UBICA: Grówniszcze!"

wbiega posłaniec

UBU: Och, grówno! Na moją zieloną świeczkę, jestem zdradzony! zdradzony! — oj, oj — zetną mi głowę! „Mam myśl: powiem, że to Ubica i Bordure."

SCENA III

U króla. Król z królową Rosamundą i synami. Pracują przy ulach; na głowach mają kaptury pszczelarskie.

UBU: *wchodząc i opędzając się od pszczół.*

Przeklęte pszczoły: Słuchajcie: to nie byłem ja, to była matka Ubu i Bordure.

KRÓL: Chciałbym cię wynagrodzić za wiele przysług jakie mi wyświadczyłeś. Mianuję cię hrabią Sandomierza.

UBU: Och, panie Wacławie, nie wiem jak mam Panu dziękować!

wychodząc

„Tak, ale, królu Wacławie, i tak będziesz zakatrupiony."

Królowa Rosamunda przeczuwa zagładę całej rodziny królewskiej.

SCENA IV

Matka Ubu, Bordure, spiskowcy. Wchodzi Ubu.

UBU: No, no, moim zdaniem, najlepiej będzie króla po prostu otruć. Trzeba tylko wsypać mu do śniadania trochę arszeniku. Kiedy to zeżre, padnie trupem i ja wtedy będę królem.

UBICA: A ja królową.

BORDURE: Sądzę, że powinno się go jednym ciosem miecza przepołowić od stóp do głowy.

PROSTACY: Tak. to jest szlachetne i odważne.

BORDURE: To jest bardzo bohaterskie.

UBU: Najmądrzej, byłoby, gdybym ja szybko pobiegł, aby was zdradzić. Król da mi przynajmniej za to pienądze.

BORDURE: Zdrajca! Tchórz!

UBICA: Parszywy pies!

UBU: Spokój! Ty, Bordure, podejmiesz się przepołowić króla szablą.

PROSTACY: Czy nie byłoby lepiej, gdybyśmy się wszyscy na niego rzucili? Wrzeszcząc i wyjąc.

UBU: Spróbuję nadepnąć mu na nogę, będzie wierzgał a ja zawołam: grówno! Na ten znak...

PROSTACY: Jak cudownie!

UBU: Na ten znak, rzucicie się na niego!

BORDURE: A ja z moimi ludźmi będę ścigał rodzinę królewską.

UBU: ... aż do momentu jego śmierci.

UBICA: Jak cudownie! Weźmiesz jego berło i koronę.

UBICA, UBU, PROSTACY: ...a my będziemy ścigać i zmasakrujemy jego rodzinę!

SCENA V

Wielka parada. Zamordowanie rodziny królewskiej. Ubu obejmuje władzę.

BORDURE: Ojcze Ubu, czy nie widzisz, że lud oczekuje na jakiś dar z okazji radosnego przejęcia rządu?

LUD: Czekamy!

UBICA: Jeśli nie rozdzielisz jadła i złota, będziesz obalony do 2 godzin...

UBU: Nie, nie! jadło tak, złoto nie!

LUD: Czekamy! Czekamy!

UBU: Zabijcie trzy stare konie; to wystarczy tym plugawym świniom.

UBICA: Sam jesteś plugawą świnią. Jak ja wpadłam na takiego grównianego chama?

BORDURE: Ojcze Ubu, Jeśli nic nie rodzielisz, to naród nie zapłaci ci podarków!

UBU: Zgadzam się na wszystko!

LUD: Czekamy, czekamy.

UBU: Rodzielcie trzy miliony, upieczcie 150 wołów, 1000 polskich gęsi...w końcu ja też mogę je jeść....

LUD: „Oto król! Niech żyje król! Hurra!"

AKT II

SCENA I

Podwórzec zamkowy. Zanik mózgu.

UBICA: To jest wspaniałe, być królem.
UBU: Tak matko, miałaś rację.
BORDURE: Jak podoba się wam pomysł zorganizowania wyścigów konnych.
UBU: Dobry pomysł, przynieście mi skrzynię ze złotem!
LUD: Jaki dobry król! Jak dobrze! Czegoś takiego nie było nigdy za czasów Wacława.
UBICA: Księciu Litwy jesteśmy winni wdzięczność.
UBU: Komu?
UBICA: Kapitanowi Bordure.
UBU: Matko Ubu, proszę cię jak najusilniej, nie mów do mnie na temat tego szubrawca. Teraz, kiedy go nie potrzebuję, mam go gdzieś.
UBICA: To niemądrze z twojej strony, zbuntuje się przeciw tobie.

*

UBU: He, obywatelu, rzeczy tak się mają: uknułeś spisek a teraz sam jesteś w opałach...Dobrze ci tak!
BORDURE: Uważaj Ubu. Krew króla woła o pomstę.
UBU: Zamknij gębę, mój przyjacielu! Więzienia Torunia nie wypuściły na wolność jeszcze nikogo. Mam nadzieję, że będziesz dobrze spał, gdy szczury będą ci tańczyć walca — Teraz pośpieszcie się, chcę ustanowić prawo.
UBICA: Bogacić się, bogacić się.
UBU: Nigdy nie przestanę bogacić się.

Żołnierze wyprowadzają Bordura. Na scenę zostaje brutalnie wpędzona szlachta, która po krótkim „procesie" zostaje ograbiona ze swych tytułów, majętności i wrzucona do lochu. Tam zostaje poddana działaniu maszyny do wymóżdżania.

PROSTACY: Gdy słońce uśmiechało się do nas w niedzielę, wychodziliśmy z domów jak wytworni ludzie, aby być przy tym, jak się robi wodę z mózgu. To była radość! Holla, he! Maszyna huczy, holla, he! Mózg rozbabruje, obywatel stęka, holla he! holla he!

Ubu zsyła teraz do lochu opierających się sędziów — sam będzie stanowił prawa — i finansistów. Postanawia chodzić od wsi do wsi i osobiście zbierać podatki.

SCENA II

U cara. Pałac w Moskwie, car i bojarzy. Wprowadzają Bordura, który wyznaje, że za namową Ubu przyczynił się do śmierci króla Wacława. Car go ułaskawia i mianuje podporucznikiem w dziesiątym pułku kozaków.

SCENA III

Dom chłopski i prasa do podatków w okolicach Warszawy. Wieśniacy opowiadają sobie o zbrodniach Ubu i ze strachem myślą o tym, że lada chwila pojawi się on i u nich, by ściągnąć podatki. Zjawia się Ubu i bezlitośnie rozpoczyna „akcję podatkową". Najstarszy z wieśniaków, Stanisław Leszczyński protestuje, czym ściąga na siebie gniew władcy. Przychodzi posłaniec z wiadomością, że Bordur zdradził.

UBU: Tracę rozum.
UBICA: On mówi, że car przyjął go bardzo życzliwie i ma zamiar napaść na twoje państwo.
UBU: Car! ten zły człowiek chce mnie zabić. Święty Antoni chroń mnie! Boże co teraz będzie? Boję się. Rosjanie idą, ja muszę umrzeć.
PROSTACY: Rosjanie idą, boimy się! Rosjanie idą, boimy się!
UBICA: Jest tylko jeden środek.
UBU: To znaczy?...
UBICA: Wojna.
PROSTAK: Niech żyje wojna! Niech żyje Polska!

SCENA IV

Wojna. Ubica ucieka z kasą państwową w góry. Wraz z wojskami rosyjskimi nadchodzą car i Bordure. Walka armii polskiej i rosyjskiej.

UBU: Zróbcie mięso siekane z Moskali: Idą! robię w portki! Idą!
ARMIA ROSYJSKA: Uwaga! Uwaga! Car!
UBU: Najświętsza Mario Panno! Ten pomyleniec prześladuje mnie! Och, czuję go za sobą a rów przede mną. Odwagi! Najświętsza Mario Panno!

Zwycięstwo Rosjan.

SCENA V

Ucieczka. Pole na Litwie. Żołnierze ciągną sanie na których jedzie Ubu. Są do cna zamarznięci. Padają po kolei z zimna i zmęczenia. Spotkanie Ubu z Ubicą. Po chwilowej kłótni następuje pogodzenie małżonków.

UBICA: „Polacy wypędzili mnie.
UBU: A mnie Rosjanie wypędzili: piękne dusze spotykają się."

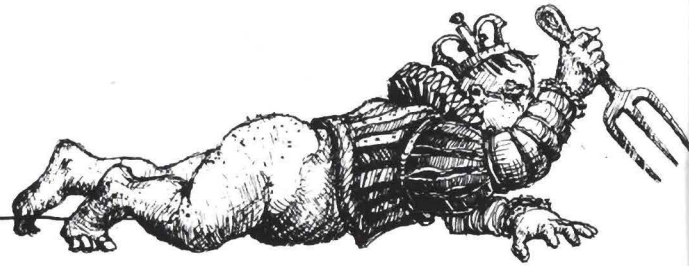
My jesteśmy wesołe chłopaki.
Poszliśmy więc ledwie słońce zaświtało,
By przyglądać się, jak miażdżą ludziom mózg...
Ach, cóż za frajda, frajda, frajda...

(Cytaty w cudzysłowach pochodzą z tłumaczenia „Ubu Króla" Tadeusza Boya-Żeleńskiego.)

JÓZEF OPALSKI

Krzysztof Penderecki — **UBU KRÓL**

Kierownictwo muzyczne	EWA MICHNIK
Inscenizacja i reżyseria	KRZYSZTOF NAZAR
Scenografia	ZOFIA DE INEZ SŁAWOMIR LEWCZUK KRZYSZTOF NAZAR
Kostiumy	ZOFIA DE INEZ
Choreografia	ZOFIA RUDNICKA KRZYSZTOF NAZAR
Asystent reżysera	HALINA SZYMAŃSKA
Kierownik chóru	EWA BATOR ZBIGNIEW TOFFEL
Korepetytorzy solistów	IRENA CELIŃSKA IRINA ERETSKAIA MAŁGORZATA WESTRYCH
Inspicjenci	ANNA JAWORSKA HANNA ZARYCKA
Sufler	DOROTA SAWKA
Dyrygent	EWA MICHNIK
Asystent dyrygenta	MAŁGORZATA BIŃCZYCKA
Libretto	JERZY JAROCKI KRZYSZTOF PENDERECKI wg Ubu Króla Alfreda Jarry'ego
Materiał naukowy za:	MUSIKVERLAG B. SCHOTT'S SÖHNE GmbH.



OBSADA

UBU KRÓL	JANUSZ DĘBOWSKI PAWEŁ WUNDER
MATKA UBU	WITA NIKOŁAJENKO JOLANTA RZEWUSKA
KRÓL WACŁAW	ANDRZEJ BIEGUN ZBIGNIEW SZCZECHURA
KRÓLOWA ROSAMUNDA	MAŁGORZATA LESIEWICZ KRYSTYNA TYBUROWSKA
BOLESŁAW I WŁADYSŁAW	JOANNA RAKOCZY ZDZISŁAWA SZNAJDER
BOURGELAS	PAWEŁ SZCZEPANEK FELIKS WIDERA ADAM ZDUNIKOWSKI
CAR	KRZYSZTOF DĘBICKI PRZEMYSŁAW FIREK ALEKSANDER MATWIEJEW WIESŁAW NOWAK
BORDURE	ANDRZEJ BERNAGIEWICZ KONRAD SZOTA
PILE	MARIA DOMAŃSKA ELŻBIETA MIKULSKA ANNA PLEWNIAK
COTICE	IMERI KAWSADZE RYSZARD SŁYSZ
GIRON	PRZEMYSŁAW FIREK WIESŁAW NOWAK
CHAMY	KRZYSZTOF DĘBICKI ALEKSIEJ DROŻDOW JÓZEF GARLAK TADEUSZ HAJDUK STANISŁAW KNAPIK FRANCISZEK MAKUCH PAWEŁ MIŚKOWIEC WIESŁAW POPIOŁEK WOJCIECH RADOŃ ANDRZEJ WARTALSKI
GENERAŁ	JERZY KASPRZAK STANISŁAW ZIÓŁKOWSKI
LESZCZYŃSKI	JAN MIGAŁA MARCIN WOLAK STANISŁAW ZIÓŁKOWSKI

CHÓR, BALET I ORKIESTRA OPERY KRAKOWSKIEJ.

BALET

I Tancerze
ALINA TOWARNICKA
WACŁAW NIEDŹWIEDŹ

Soliści
RENATA DROZDOWSKA
JURATE MASKALIUNIENE
JACEK DROZDOWSKI
MICHAIŁ ZUBKOW
RAIMUNDAS MASKALIUNAS

Koryfeje
RENATA GODEK
ELŻBIETA PIWOWARSKA
IWONA WÓJCIK
TOMASZ WOJCIECHOWSKI
ADAM KLAFCZYŃSKI

Zespół
MARZENA BIESIADECKA
VIOLETTA MACIEJEWSKA
MAŁGORZATA PIECHNIK
MAJA WITKOWSKA
TOMASZ SZARO

Doangażowani
WASILIJ MASLIJ

CHÓR

ANDRZEJ BERNAGIEWICZ
ANDRZEJ CAŁKA
KRZYSZTOF DĘBICKI
JAROSŁAW DIJUK
GRZEGORZ DMYTRZAK
ALEKSIEJ DROZDOW
JÓZEF GARLAK
BOGUMIŁA GORCZYCA
TADEUSZ HAJDUK
MAŁGORZATA HYŻY
JERZY KASPRZAK
KRZYSZTOF KIEŁBIŃSKI
STANISŁAW KNAPIK
KRZYSZTOF KOGUT
ADAM KOSSEK
JAN MIGAŁA
PAWEŁ MIŚKOWIEC
JÓZEFA PERUN
WIESŁAW POPIOŁEK
LUDOMIR ROGALEWSKI
ADAM SADZIK
RYSZARD SŁYSZ
JERZY SZAWEL
TADEUSZ SZEPTYCKI
PAWEŁ SZCZEPANEK
ANDRZEJ WARTALSKI

Kierownik chóru — **EWA BATOR**
Korepetytor chóru — **LUCYNA DZITKO**
Inspektor chóru — **PAWEŁ MIŚKOWIEC**

ORKIESTRA

I skrzypce
SWIETŁANA SIEMIANNIKOWA — koncertmistrz
LESZEK SKROBACKI — koncertmistrz
EWA SOBCZAK
TERESA SZAREK
IRENA WAWAK-WÓJTOWICZ
BARBARA ŁOBACZEWSKA-KUŹNIA
MAREK MUCHA
ANNA STOLARZ
IGOR LASZKIEWICZ

II skrzypce
ANNA BURZYŃSKA-BANDOSZ
BOŻENA BARAN
TOMASZ KUŹNIA
EWA JANICKA-WELANYK
ZBIGNIEW ULIASZ
HALINA BORONI
JAN MALIK
IGOR PETRYCZENKO

Altówki
JURIJ SZEWCZENKO — koncertmistrz
BOGDAN RUSIN
MALGORZATA ŻELAZNA-PIEKARCZYK
ALEKSANDRA MICHAJLENKO

Wiolonczele
WIKTOR GŁUSZCZENKO — koncertmistrz
ALINA GROCHALA
BARBARA DROBNIAK-JAKÓBIK
BARBARA WROŃSKA-KORZENIOWSKA
LESZEK PACANEK
KRZYSZTOF WÓJTOWICZ
STANISŁAWA STOPA
DANUTA PAŃCZYK

Kontrabasy
MAREK MARKOWICZ
BEATA LESZCZYŃSKA
JERZY POROSŁO
MAREK BEDNARCZYK

Flety
JANUSZ PAŃCZYK
MARTA MURZYN
BRONISLAW ZAJĄC

Oboje
LEONID POZDEEW
MIROSŁAW DRAK

Klarnety
JERZY KROWICKI
STANISŁAW OLKO
RYSZARD CIEŚLA
DEZYDERIUSZ BORONI

Fagoty
ARKADIUSZ BABIŃSKI
PIOTR MIS
HENRYK URBAŃSKI

Trąbki
MIKOŁAJ SKICZKO
MAURYCY BIESIADECKI

Waltornie
MIROSŁAW PŁOSKI
HENRYK PIESZKA

Puzony
KRZYSZTOF PRZYBYŁ
KRZYSZTOF WĘGRZYN

Tuba
ROMAN ORZIŃSKI

Perkusja
BEATA WILEWSKA
MICHAŁ OPALINSKI
MARCIN KOTARBA
JOANNA KIEŁBAS
SŁAWOMIR MŚCISZ

Czelesta
IRENA CELIŃSKA

Fortepian
IRINA ERETSKAIA

Harfa
LILIANA KOSIOROWSKA

BANDA:

Flety
ANNA BOREJCZUK-KUPCZYK
ZBIGNIEW WITKOWSKI

Klarnety
ANDRZEJ ZAJĄC
GRZEGORZ BERNIAK

Trąbki
STANISŁAW DAMIAN
CZESŁAW DOŁĘGA
TADEUSZ JODŁOWSKI
CEZARY MIERZWA
STANISŁAW WĄDRZYK
TOMASZ ŚLUSARCZYK

Waltornie
JURIJ PRONIUK
WITOLD WIDERSKI
ANTONI PIETRAS

Puzony
ARKADIUSZ BAŁA
GRZEGORZ SALAMON
BOGDAN PIZNAL

Tuba
JAROSŁAW JANECKI

Perkusja
SYLWIA ROMEK
DAMIAN KOZŁOWSKI
DANIEL KOZŁOWSKI
TOMASZ GROCHOT

Inspektor orkiestry
BARBARA WROŃSKA
-KORZENIOWSKA

Inspektor bandy:
MAREK ZAJFRYD

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kierownik produkcji — ZDZISŁAW JAROSIK
Kierownik techniczny sceny — TADEUSZ KONIECZNY
Kier. prac. elektr.-akustycznej — JÓZEF RYBARCZYK
Kier. prac. kraw. damskiej — ALICJA TEKIELA
Kier. prac. kraw. męskiej — MARIA ODROBINA
Kier. prac. perukarsko-fryz. — CZESŁAWA GWIZDAŁA
Kier. prac. stolarskiej — HENRYK CZARNECKI
Kier. prac. malarskiej — MAREK JAROSZ
Prac. modniarska — HELENA DZIUBEK
Kier. prac. tapicerskiej — TADEUSZ SZCZERBA
Kier. prac. modelarskiej — WACŁAW DIDUR
Kier. prac. ślusarskiej — FRANCISZEK SZUMNY

Wykonanie podestu hydraulicznego — FIRMA WITOLD WIECZOREK-ZGIERZ

KOORDYNACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ
kierownik — URSZULA LALURNY-WAĆ

BIURO OBSŁUGI WIDZA
kierownik — EWA ŚWIDERSKA-WINNICKA
opracowanie graficzne — JANUSZ WRZESIŃSKI
wykorzystano obrazy i rysunki — MARCA CHAGALLA

OPERA I OPERETKA W KRAKOWIE
DYREKCJA TEATRU 31-002 Kraków, ul. Senacka 6
DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY
Sekretariat — tel. 22-62-10
V-CE DYREKTOR — tel. 22-62-10
BIURO OBSŁUGI WIDZA tel. 21-16-30
SCENA OPERETKOWA I SCENA DZIECIĘCA
ul. Lubicz 48, centrala tel. 21-22-66, 21-42-00
Kasa — tel. 21-16-30
SCENA OPEROWA W TEATRZE IM. J. SŁOWACKIEGO
Pl. św. Ducha 1, tel. 22-45-75
Kasa — tel. 22-45-75

CO DWA TYGODNIE!
ruch muzyczny ARTYKUŁY ESEJE
RECENZJE koncertów, przedstawień operowych, płyt, książek WYWIADY FELIETONY
ruch muzyczny
WIĘCEJ WIEDZIEĆ WIĘCEJ SŁYSZEĆ
ruch muzyczny
PRZEWODNIK po życiu muzycznym w kraju i na świecie