

Alfred Jarry

KRÓL
DUBU

CZYLI
POLACY

przekład Tadeusz Boy-Zeleński

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...”

Gdy chodziło o szukanie domniemyanych źródeł Króla Ubu, sądzę, że głównym natchnieniem tych uczniaków była – po prostu sama lekcja historii. (...)

Aby żadnego blasku nie brakło legendzie króla Ubu, widzą dziś w tej buffonadzie piętnastoletniego malca utwór wróżebny. Pamflet na wojnę. Wspominając potworną maskę Gémiera jako Ubu, Rachilde nazywa ją „proroczą kopią straszliwych masek gazowych naszych nieszczęśliwych żołnierzy”. Można by to wziąć jeszcze głębiej. Czyż nie Ubu jako profesor historii jest po trosze autorem nowoczesnych wojen? Czy nie rodzą się po trosze z tego pomyłonego kultu historii pojętej jako pasmo mordów i grabieży, utożsamionych z honorem narodów? Ale jeżeli dawny kult miecza, ograniczony do zawodowych junaków, wydawał wojny o umiarkowanym zasięgu, cóż musiał wydać, pomnożony przez powszechną mobilizację i zdobycze techniki?

A skoro już kto widzi w Królu Ubu proroctwo, może przeciągnąć je jeszcze dalej. Gdyby ktoś chciał snuć analogie, mógłby ich znaleźć do syta w tym co się dziś dzieje po świecie. Ileż ludzi, idei, systemów... żywcem poczętych z lędźwi mitycznego króla Ubu.

Kto wie, może dopiero dzisiaj można ocenić w całej pełni znaczenie owej paryskiej premiery i fakt jej zdumiewającego utrwalenia się w pamięci. Jak w bajce Andersena dziecko demaksuje nagość króla kroczonego w urojonej purpurze, tak ten piętnastoletni smarkacz całej burżuazyjno-rycersko-politycznej błazenadzie kończącego się wieku – wieku, który miał swemu następcy zostawić tak ciężkie dziedzictwo – krzyknął swoje soczyste: „Merdre!” (przez r).

Nie zrozumiano go...

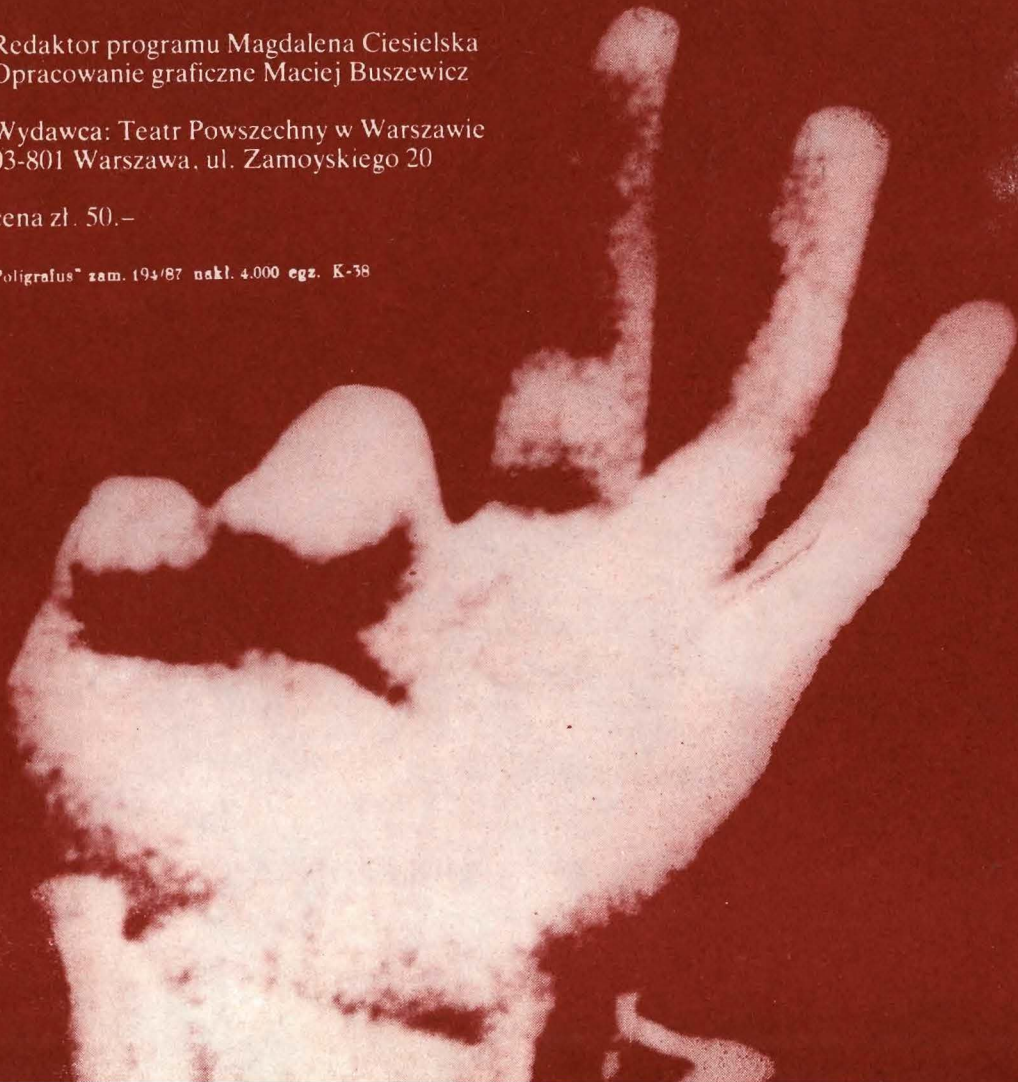
Tadeusz Boy-Żeleński
Przedmowa do *Ubu Króla*
Warszawa – 1936

Redaktor programu Magdalena Ciesielska
Opracowanie graficzne Maciej Buszewicz

Wydawca: Teatr Powszechny w Warszawie
03-801 Warszawa, ul. Zamoyskiego 20

cena zł. 50.–

„Poligrafus” zam. 194/87 nakł. 4.000 egz. K-38



Nazajutrz po premierze gruchnęło na Paryż, że w teatrze *l'Oeuvre* grano jakąś bardzo ciekawą sztukę. Wciąż mnożyła się liczba tych, którzy rzekomo byli obecni na premierze i ozdabiali jej przebieg coraz dosadniejszymi szczegółami. Książka, jak wspomniałem, była prawie niedostępna; stwierdza to znany krytyk Souday, który dostał do rąk *Króla Ubu* aż w r. 1922 – w dwadzieścia pięć lat po słynnej premierze – kiedy rzecz ukazała się w normalnym wydaniu.

W ciągu ćwierćwiecza ten prawie nieznaną utwór dojrzał do apoteozy. (...)

Swojego *Ubu* napisał Jarry, mając piętnaście lat, wspólnie z dwoma kolegami. Był wówczas uczniem gimnazjum w Rennes. Grano ten utwór pierwszy raz w r. 1888 na prowincji, w teatrze marionetek; słynna premiera paryska była już wtedy wznowieniem. Co więcej, „dramat” ten był sztubackim figlem; bohater zaś, potworny *Ubu*, – stylizacją postaci jednego z profesorów. (...)

A teraz kilka słów o samym Alfredzie Jarry, o którym ogłoszono sporo wspomnień osobistych. We wspomnieniach tych prawda mocno przerośnięta jest anegdotą, legendą, którą przeważnie on sam tworzył o sobie. (...)

Urodzony w drobnomieszczańskiej rodzinie na prowincji, obciążony neuropatycznie po matce, pierwsze nauki pobierał w Rennes. Przedwcześnie rozwinięty, bystry, cyniczny, zuchwały, ma coś z młodego Rimbauda w brutalności, pod którą kryje się może jakiś uraz młodzieńczy. (...) W Paryżu uczęszcza młody Jarry na kursy filozofa Bergsona, którego (podobno) zaskakuje nieoczekiwanymi pytaniami. Później Jarry miał stworzyć nową gałąź filozofii, którą nazwał... „patafizyką”. Odziedziczywszy niedużą sumkę po zmarłych rodzicach, puszcza ją rychło z dymem cygańskich ekstrawagancji; mimochodem wydaje ulotny miesięcznik poetycki. Już wówczas jest poetą, znanym w kołach młodych. (...) Ale od czasu owej słynnej premiery, można powiedzieć, że Jarry zniknął całkowicie poza swoją figurą. Nazywano go *père Ubu*, poczuwał się do obowiązku przemawiania brutalnym i soczystym językiem swego pierwowzoru; że zaś, grając tę rolę, *Gémier*, za radą *Lugné-Poego*, skandował sylaby, naśladowując sposób mówienia samego Jarry, autor i jego figura spłynęły się całkowicie. Mówił o sobie stale w liczbie mnogiej – „my” *pluralis majestaticus* – alboż nie był królem Polski i Aragonii? (...)

Cały jego tryb życia obliczony był na to, aby nieustannie „zadziwić mieszczucha”. Męczące zajęcia! Ale na owym błogosławionym schyłku XIX wieku, burżuazyjna



Europa miała tak mało zmartwień, że można ją było czymś olśnić, czymś jej zaimponować, czymś ją zgorszyć, ale w każdym razie zająć ją. Niechby kto spróbował tych metod dziś! Jarry pijał tedy – wciąż wedle legendy – ocet zmieszany do połowy z absyntem – ocet i piołun, co za „literatura”! – a mieszaninę tę zaprawiał... kroplą atramentu. Jadał surową baraninę z korniszonami. W ubraniu kojarzył ekscentryczność z niechlujstwem w niebywałym stopniu. Włosy, – niezbyt schludnie utrzymane – spływały mu na ramiona. Dolna część jego garderoby była stale kostiumem cyklisty; – na nogach miał pantofle z łyka, a czasem damskie trzewiki, które przywdziewał aby uwydatnić urodę swojej drobnej stopy. Koszula była często z kartonu, a na niej – namalowany tuszem czarny krawat.

Był to dandyzm Oskara Wilde – à rebours. W takim stroju zjawiał się Jarry na zebraniach literackich i towarzyskich, gdzie witano go z honorami, jakimi w owej epoce darzono talent. Bawiono się nim, zapraszano go. Był dobrowolnym i tragicznym błaznem Paryża.

Jedną z manii Alfreda Jarry – mania ta, w połączeniu ze stałym zamroczeniem alkoholycznym, czyniła go niebezpiecznym – była namiętność jego do igraszek z bronią palną. (...)

Mieszkanie Jarry’ego – jakieś poddasze, na którym, mimo małego wzrostu, zaledwie mógł się wyprostować – było też żywą legendą. Z okna strzelał z pistoletu do słowików, które przeszkadzały mu spać. W pokoju miał dwie sowy, które również zastrzelił, gdy mu raz wyróżyły nieszczęście. Pokój jego ozdobił olbrzymi kamienny *phallus*, dar Ropsa. „Czy to odlew”? – miała się spytać oszołomiona dama, która odwiedziła jego mansardę. – Nie, pani, to zmniejszenie”, odparł skromnie Jarry.

Inna historia. Sąsiadka uskarżała się przed przyjaciółką Jarry’ego, pisarką Rachilde, na jego manię strzelania. W czasie tej rozmowy Jarry zjawia się niespostrzeżony z rewolwerem w dłoni. „Niech pani pomyśli, lamentuje kobieta, że on mógłby zabić któreś z moich dzieci! – Furda, sza-now-na pa-ni, rzekł flegmatycznie Jarry; gdyby się taka katastrofa miała zdarzyć sporządzilibyśmy pani nowe”.

Kiedy raz szedł ciemną ulicą, przechodzień poprosił go o ogień. Jarry podsunął mu pod nos lufę rewolweru. „Służę panu”, rzekł do przerażonego mieszczucha. (...)

Takich powiastek o nim są setki. „Błazeństwa Jarry’ego – pisze Apollinaire, który mu wiele, jako pisarz, zawdzięczał – przyniosły wielką szkodę jego reputacji i talentowi, jednemu z najoryginalniejszych i najtęższych owej doby”. (...)

Tego silnie zbudowanego chłopca zjadły wreszcie absynt i gruzlica. Umarł w r. 1907, mając ledwie 34 lata. Do ostatniej chwili nie wypadł z roli. Na godzinę przed śmiercią, przyjaciel lekarz spytał go, czego by sobie życzył. Odpowiedział, że wykałaczki; przyjaciel wyszedł i wrócił z pękiem wykałaczek. Jarry wziął jedną, pobawił się nią i umarł.

Zartocznym *Ubu*, jak wchłonał człowieka, tak wchłonał i artystę. Zdaje się, że Jarry był na swój czas niepospolitym poetą; napisał kilka powieści – jeżeli można tak nazwać owe akty rozpusty słowa i wyobraźni – rozsypał po młodych *revues* sporo artykułów; ale raczej był z rzędu tych, którzy zapładniają innych. Wymieńmy, oprócz poezji, główne jego utwory. W r. 1897 wydał *Noce i dnie*, „dziennik dezertera”, w którym przetwarza i amplifikuje swoje wspomnienia wojskowe. W następnym roku, *Miłość z wizytami*, zbiór dialogów, w których wybucha jego mizoginizm. Potem *Miłość absolutna*, wydana w 50 egzemplarzach; potem *Messalina*, romans z motywów obyczajowych starożytności; *Kalendarz ojca Ubu*, wreszcie *Nadsamiec*, czyli logika na usługach absurdu...

Ten zmarowany prawie-że-geniusz był prekursorem nowych kierunków w sztuce; jego *Ubu* był rodzajem dramatycznego dadaizmu; w kilkanaście lat po śmierci Jarry’ego pogarda jego dla „sensu” miała się stać programem. (...)

Takim był autor *Ubu*. A sama sztuka? Sąd trochę kłopotliwy. Utwór, którego ocena waha się między... Szekspirem i Arystofanem a bujną studencką, przedmiotem szyderstwa rzekomych autorów! (...) Cóż zawiera ta sztuka, która dzieje się w nieokreślonej co do czasu Polsce, gdzie panuje król Wacław, a gdzie, między „kmięciami” występują... Jan Sobieski i Stanisław Leszczyński? (...) Historia wychodzi na scenę nie tylko nago, ale z bardzo nieprzystojnym gestem. Te uczniaki, nudzące się na zapadłej prowincji, wymyśliły na własną rękę „kabaret historyczny”.

„*Ubu* – pisze jeden z krytyków już w parę dziesiątków lat po głośniejszej premierze – to głupota olbrzymia, o czole byka; głupota triumfalna, miażdżąca masą, jedynym swoim argumentem, wszystko co mogłoby być sztuką, inteligencją, subtelnością,

Obsada

Ojciec Ubu – KRZYSZTOF MAJCHRZAK
Matka Ubu – IWONA GŁĘBICKA
Kapitan Bardior – WŁADYSŁAW KOWALSKI
Pan Wszędobyłski – BOGDAN SZCZESIAK

adaptacja Piotr Szulkin, Dorota Stalińska,
Krzysztof Majchrzak
reżyseria PIOTR SZULKIN
dekoracja i kostiumy Magda Biedrzycka
muzyka Krzysztof Majchrzak

Przedstawienie zostało przygotowane przez Instytut Francuski w Warszawie,
premiera odbyła się:

w wersji polskiej 15 grudnia 1986 w obsadzie: Krzysztof Majchrzak,
Dorota Stalińska, Władysław Kowalski, Bogdan Szczesiak,
w wersji francuskiej 2 czerwca 1987 w obsadzie: Krzysztof Majchrzak,
Iwona Głębicka, Władysław Kowalski, Krzysztof Luft

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 niebywałym zuchwałstwem, 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. (...) Zaczęło się spokojnie. Wyszedł na estradę nieduży człowieczek, ucharakteryzowany po trosze na Napoleona, w zbyt obszernym fraku, bardzo blady, – był to autor – i wygłosił dziesięciominutowe przemówienie, umiarkowane co do formy i zbyt zawile aby można w nim 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 którym to brzmieniu skandaliczne słowo wielokrotnie miało się powtórzyć w ciągu wieczora. Zdaje się że to „r” podziało szczególnie drażniąco; po paru zdaniach dialogu zaczął się tumult, 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 swoim kartonowym 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 wrogimi okrzykami i prowokacyjnymi wybuchami śmiechu. Sztukę – dzieło brutalnego infantylizmu i wisielczego humoru, upstrzone isticie rabelesowską fantazją słowną, – odegrano – z trudem – do końca. (...)

Król Ubu po jednym spektaklu zeszedł ze sceny. Ale echo w prasie miał ten wieczór ogromne. (...)

Wersja *Ubu Króla* przedstawiona w roku 1896 w teatrze l'Oeuvre miała 15 postaci, nie licząc statystów, zaś akcja – choć daleko jej do kanonów klasycznych – rozwijała się w 5 aktach. Adaptacja, którą przedstawiamy ogranicza ilość postaci do czterech, z których jedna gra kolejno posłańca, szlachtę, chłopów, żołnierzy i liczne ofiary Ojca Ubu. Pozostali, niewidoczni, są tu na sali, bądź w wyobraźni Matki i Ojca Ubu. Dekoracja jest jedna: łóżko na swawole małżeństwa „ubowskiego”, łóżko-tron, łóżko-wzgórze, łóżko-łódź – usprawnia wszelkie zmiany.

Adaptacja ta, oparta na doskonałym przekładzie Boya-Zeleńskiego skraca i przedstawia tekst, bezceremonialnie podporządkowując go interpretacji aktorskiej. Ale czyż to dzieło, które wywołało skandal i nadal go czyni, nie uprawnia z samej swej natury do wszelkich przejawów bezceremonialności? Ważne jest by w przedstawieniu istniał Ubu, równie wielki, bezczelny i aberacyjny jak w epoce, gdy został wygwizdany przez zwolenników „dobrego smaku”.

Od tłumacza

Opowiem tu bardzo zadziwiającą historię *Króla Ubu* (czytaj übü). Dla wielu będzie ona zupełną nowością. *Ubu Król* był zawsze raczej mitem literatury, niż jej żywą częścią. Sztukę grano, w r. 1896, w Paryżu, tylko raz: wydanie książkowe było przez szereg lat kąskiem dla bibliofilów. (Wiadomo, że to jest najskuteczniejszy sposób pogrzebania książki, bo bibliofil i sam nie czyta i nie pożyczy innemu). Nie bardzo tedy była sposobność sprawdzić, czy ów *Ubu* to jest genialne dzieło, jak chcieli jedni, czy też ramota wydmuchana przez snobów, jak twierdzili inni. Kiedy wreszcie, w r. 1922, wydanie książkowe stało się dostępne wszystkim, sprawa *Króla Ubu* była znacznie przedawniona.

Mimo to, wtedy właśnie utwór ten znalazł pewien odgłos w Polsce, przynajmniej w formie ustnych komentarzy. Polska wówczas w miodowym miesiącu państwowości, była bardzo wrażliwa na swój *prestige*: chodziły zaś głuche wieści, że ubu Król – podtytuł sztuki brzmi: „*Polacy*” – jest straszliwym paszkwilem na Polskę. Wołano (z cicha) o interwencję dyplomatyczną wobec zapowiedzi wznowienia *Króla Ubu* na scenie paryskiej. To było z pewnością przeczulenie. Wprawdzie akcja *Króla Ubu* rozgrywa się w istocie w Polsce, a potwórny Ubu nosi przez jakiś czas polską koronę na głowie, jednakże chodzi tu o Polskę czysto fantazyjną, kraj którego nie ma na mapie. „Rzecz dzieje się w Polsce, to znaczy nigdzie” – mówił autor w swoim wstępnym przemówieniu na premierze w r. 1896. Trudno: taka była wówczas nasza sytuacja. (...)

Było to zatem w r. 1896, w heroicznej epoce „teatrów awangardy” w Paryżu. Skończył się *Théâtre 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 literackim, skupiała elitę intelektualną i nieodzownych snobów.

Ponieważ sztuki szły tam ledwie po parę razy – a musiały być niezwykle, – teatr cierpiał na wieczny głód repertuaru. W takim kłopotcie, pomiędzy jakimś Ibsenem, Björnsonem, a świeżo odkrytym Maeterlinkiem, dyrektor *l'Oeuvre*, przypomniał sobie, że jego sekretarz, czy pomocnik sekretarza, młody człowiek, nazwiskiem Alfred Jarry, od dawna namawiał go na wystawienie swojej sztuki,

