UBU KRÓL

Alfred Jarry

Alfred Jarry

UBU KRÓL
czyli Polacy
IMPROWIZACJE
(UBU LE ROI)

przekład
Tadeusz Boy-Żeleński

Opracowanie tekstu, scenariusz
i reżyseria
ADAM HANUSZKIEWICZ

Scenografia
MAŁGORZATA DOMAŃSKA

Muzyka
ANDRZEJ ŻYLIS

Premiera 6 kwietnia 1991 r.

ALFRED JARRY

Można o nim powiedzieć, że był skrył się za swoją figurą, że go zjadła. (Byłoby to tym zabawniejsze, gdyby miał nie być jej autorem!). Nazywano go — od czasu premiery — *père* Ubu, poczuwał się do obowiązku przemawiania brutalnym i soczystym językiem swego pierwowzoru. Mówił o sobie w liczbie mnogiej „my" — *pluralis maiestaticus.* Prowadził ekscentryczne i pozerskie życie ówczesnych dekadentów, wypełnione absyntem i paradoksami, które sypał z oszałamiającą wymową. Mieszkał gdzieś na poddaszu z dwiema sowami.
Organicznie nie znosił kobiet, co nie przeszkadzało, że Rachilda (ta muza dekadentyzmu była żoną wpływowego redaktora *Mercure de Francé*) otaczała go serdeczną opieką. Napisał poza swoim *Ubu* parę powieści i sporo artykułów; ale raczej był z rzędu tych, którzy zapładniają innych. Ten zmarnowany geniusz był prekursorem nowych kierunków w sztuce; wiele zawdzięcza mu Apollinaire; w malarstwie był wynalazcą „celnika Rousseau". Surrealiści wielbią go do dziś jako swego wielkiego patrona. Umarł w roku 1907, mając zaledwie trzydzieści cztery lata, jako ofiara absyntu. Na godzinę przed śmiercią przyjaciel lekarz pytał go, czego by sobie życzył. Odpowiedział, że wykałaczki; przyjaciel wyszedł i wrócił z pękiem wykałaczek. Jarry wziął jedną, pobawił się nią i umarł. Klasyczna śmierć „dekadenta" z owej epoki.

Tadeusz Boy-Żeleński, „Fantastyczny żywot «Króla Ubu»" (za:) „Wiadomości Literackie", 1933, nr 492.

UBU

— to bohater satyrycznej groteski *Ubu król, czyli Polacy* Alfreda Jarry'ego (1873-1907), napisanej przez piętnastoletniego ucznia liceum w Rennes dla teatrzyku marionetek (1888, tłum. polskie Tadeusza Boya-Żeleńskiego, 1936), odegranej w 1896 w Paryżu. Przedstawienie wywołało skandal, stało się wydarzeniem porównywanym ze słynną batalią o sztukę Victora Hugo *Hermani.* Alfred Jarry reanimował postać Ubu jeszcze w trzech innych sztukach: *Ubu cocu* („Ubu rogacz"), *Ubu enchaîné* („Ubu skowany "), *Ubu sur la butte* („Ubu na wzgórzu"). Publikował też *Almanach du Père Ubu* („Almanach Ojca Ubu").

KIM JEST UBU?

Alfred Jarry

PROGRAM UBU KRÓLA

Po uwerturze muzycznej, w której zbyt wiele jest blachy, aby można ją było nazwać zwykłą fanfarą — to raczej niemiecka „reprezentacyjna orkiestra wojskowa" — kurtyna idzie w górę, odsłaniając dekorację, która ma przedstawiać kraj Nigdzie: z drzewkami w nogach łóżka, z białym śniegiem na tle intensywnie błękitnego nieba. Akcja toczy się w Polsce, kraju dostatecznie baśniowym i rozbitym, by być owym Nigdzie, albo przynajmniej, zgodnie z francusko-grecką etymologią, jakimś Odległym Gdzieś, ze znakiem zapytania.
Już po napisaniu tej sztuki dowiedziałem się, że dawno, dawno temu, za pierwszych Piastów, żył w Polsce wieśniak, niejaki Rogatka, zwany też Henrykiem Brzuchatym, który odziedziczył tron po królu Wieńczysławie i jego trzech synach, z których pierwszy nazywał się Bolesław a drugi Władysław; wprawdzie imię trzeciego w niczym nie przypominało mojego Bougrelasa, ale za to któryś z nich (a może ojciec, Wieńczysław) miał przydomek Pijaka.
Nie mam wszelako ambicji tworzenia sztuk ściśle historycznych. Moje Nigdzie można znaleźć wszędzie, a już najbardziej w kraju, w którym, właśnie się znajdujemy. Dlatego Ubu mówi po francusku. Ale jego liczne wady nie są szczególnymi wadami Francuzów; bynajmniej nie lepiej oceniam kapitana Bordure, choć mówi on po angielsku, ani królową Rosemonde, która szwargocze po owerniacku, ani wreszcie szary tłum scenicznych Polaków. Kojarzenie tego, co dzieje się na scenie, z jakimkolwiek konkretnym narodem byłoby interpretacją nieodpowiedzialną.
Pan Ubu to osobnik nikczemny; dlatego właśnie przypomina on po trosze każdego. Kiedy morduje króla Polski, to jest to jeszcze obalenie tyrana; lud akceptuje ten mord jako akt sprawiedliwości. Później, już jako król, Ubu masakruje szlachtę, potem urzędników, potem chłopów. W ten sposób, mordując po równi wszystkich, likwiduje niewątpliwie także paru rzeczywistych zbrodniarzy, dzięki czemu może przedstawiać się jako władca sprawiedliwy, moralny i normalny. W końcu jednak, niczym jakiś anarchista, osobiście wykonuje wyroki na swoich więźniach; ćwiartuje ludzi, bo tak mu się podoba, natomiast żołnierzy rosyjskich prosi, by nie strzelali w jego stronę, bo to mu się nie podoba. Jest traktowany jak **enfant terrible**, i nikt właściwie nie ma nic przeciwko temu, dopóki Ubu nie rusza Cara — czyli czegoś, co wszyscy szanujemy. Car wymierza w końcu sprawiedliwość: pozbawia Ubu władzy, której ten nadużył, osadza z powrotem na tronie Bougrelasa (czy aby roztropnie?), i przepędza pana Ubu z Polski, używając w tym celu trzech elementów swojej potęgi, które zawarłem w jednym słowie: „Cornegidouille".
Ubu używa często trzech pojęć, trwale skojarzonych w jego umyśle: „fyzyka", „fynanse" i, oczywiście „grówno".
„Fyzyka", to natura — przeciwstawiona sztuce; minimum myślenia — przeciwko „mózgowości"; rzeczywistość powszechnych stereotypów — przeciwklo halucynacjom inteligenta; Don Juan — przeciwko Platonowi; życie — przeciwko myśli; sceptycyzm — przeciwko wierze; medycyna — przeciw alchemii; armia — przeciw pojedynkowi.
„Fynanse", to wynagrodzenia i zaszczyty — przeciwko czystej satysfakcji własnej; na przykład produkowanie literatury wedle wymagań tłumu, a nie wedle inteligenckich fantazji.
Być może nie opłaca się przepędzać pana Ubu z Polski, czyli, jako się rzekło, z Nikąd, bo jeśli ma on od początku artystyczne upodobanie do czynności pozornych, takich jak rozpalanie ognia przed przyniesieniem drewna, albo powożenie karetą w trakcie żeglugi po Bałtyku, to może się w końcu zdarzyć, że uzyska nominację na ministra finansów w Paryżu.
Stanowczo mniej groźny jest Ubu w swoim Odległym Kraju, w teatrze, gdzie wobec zamaskowanych aktorów — dość utalentowanych, by odważyć się na taką bezosobowość — staje garstka rozumnych widzów, którzy na parę godzin zgodzili się być „Polakami".

przekład: Witold KALINOWSKI

* * *

Gdyby chodziło o szukanie źródeł domniemanych „Króla Ubu" sądzę, że głównym natchnieniem tych uczniaków była — po prostu sama lekcja historii. Mogę o tym mówić, bo autor „Króla Ubu" jest prawie moim rówieśnikiem, może o klasę lub dwie starszym z tej samej epoki „naukowej". Obaj zapewne — ja w Krakowie on w Rennes — uczyliśmy się królów rzymskich z datami; i o tym, że początkiem republiki stało się zgwałcenie Lukrecji (ściśle w r. 509 p.n.e.), itp. Otóż, czym jest dla młodego chłopca nauka historii podana w skrócie ówczesnych — a może i dzisiejszych — podręczników? Skorowidz królów, wojen, mordów, grabieży, okrucieństw, krzywoprzysięstwa, wiarołomstwa... Sam Henryk VIII angielski, krwawy mąż ośmiu żon, czyż to nie jest król Ubu, a przecież jego zmysłowy kaprys zdecydował na wieki o religii jego poddanych. Dzieci „kują" o tym ze zdumieniem, że to starsi tak robią! Palenie na stosie, zdradzieckie traktaty, gwałcenie sumień, fałszowanie monety, wycinanie w pień — oto czegośmy się uczyli jako historii, pod czcigodnym godłem, że „historia est magistra vitae". Jak to połączyć — tego nam nikt nie mówił. I to jest zabawne, że dopiero nasza burżuazyjna epoka wyniosła tę historię do wyżyn pedagogicznych, do apoteozy. Dawniej tę historię robiono raczej, ale dopiero wiek XIX usystematyzował ją jako przedmiot nauki i egzaminów, pakując te wszystkie okropności malcom w głowę — bez słowa protestu. Dlatego profesor historii, wykładający ją z zapałem, łacno mógł się wcielić tym malcom w postać krwawego durnia króla Ubu. Cała beznadziejna i okrutna głupota historii jest w tej sztuce. (...)

Aby żadnego blasku nie brakło legendzie króla Ubu widzą dziś w tej bufunadzie piętnastoletniego malca utwór wróżebny, pamflet na wojnę. Wspominając potworną maskę Gèmiera 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 autorem nowoczesnych wojen? Czy nie rodzą się po trosze z tego pomylonego kultu historii pojętej jako pasmo mordów i grabieży, utożsamianych 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, aż do ostatnich wypadków niemieckich włącznie. I cele, i metody to już najczystszy król Ubu. Wszelki hitleryzm — gdziekolwiek święci swoje orgie, w rzeczywistości czy tylko marzeniu — poczęty jest z lędźwi mistycznego króla Ubu.

Kto wie, może dopiero dzisiaj można oceniać w całej pełni znaczenie owej paryskiej premiery i fakt jej zdumiewającego utrwalenia się w pamięci. Jak w bajce Andersena dziecko demaskuje nagość króla kroczącego 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" (porzez „r"). Nie zrozumiano go...

Tadeusz Boy-Żeleński, „Fantastyczny żywot «*Króla Ubu*»" (za:) Wiadomości Literackie, 1933, nr 492.

Ojciec Ubu jest monstrualnym pajacem, uasabiającym, jak pisze Jarry, „całą groteskowość świata". Już same okoliczności jego narodzin każą odczytywać tę farsę „ponurą i lakoniczną" (Jacques Copeau) jako młodzieńczy bunt przeciw dojrzałej głupocie burżuazji.

Prorocza oryginalność „Ubu króla" jest dwojakiego rodzaju. Po pierwsze, sztuka ta zapowiada zbrodniczy obłęd, jaki zapanował w połowie naszego wieku wraz z sukcesami totalitaryzmu. Bez względu na to, czy jest królem czy niewolnikiem, Ubu parodiuje władzę, używając jej zgodnie z nieubłaganą logiką, która wszakże jest oderwana od wszelkiej rzeczywistości. Ubu, mały dorobkiewicz, pogrążyłby się w miernocie, gdyby nie obudziła w nim demona ambicji Madame Ubu, miniaturowa Lady Makbet. Pazerność Ubu przeradza się w głód władzy absolutnej i absolutnego bogactwa. W absurdalny sposób ukazuje destrukcyjną funkcję władzy. Pozostając na usługach nienasyconego kałduna i tępego łba, władza miażdży, pożera i trawi. „Merdre" jest pierwszym i ostatnim słowem mądrości Ubu, jakby „ekstremalną" definicją natury ludzkiej. Ubu posuwa aż do obłędu wolność niszczenia, jaką daje mu władza absolutna — podobnie jak „Kaligula" Camusa. Zamyka się on w szaleństwie, tłumi wszystkie zdrowe siły, które mogłyby go podźwignąć, morduje szlachtę, rajców i wszystkich, którzy odgrywają jakąś rolę w państwie. Nie ma zresztą w tym brzuchaczu żadnej przewrotności, w tym sensie można nawet powiedzieć, że jest on niewinny. Dokonuje masowych mordów bez okrucieństwa, a jego erotyzm sprowadza się do infantylnej koprofagii. Z masowej zbrodni, powszechnego upadku czyni gigantyczną farsę. Świadom szokującej oryginalności swego bohatera, Jarry pisał: „Nic dziwnego, że publiczność osłupiała na widok swego szkaradnego sobowtóra, którego nikt dotąd nie pokazał w całej okazałości".

Alfred Simon, „Słownik współczesnego teatru francuskiego", Warszawa 1979.

Postać owego króla, rządzącego „w Polsce, czyli nigdzie", to wcielenie złośliwego i agresywnego absurdu, szalejącego, tchórzliwego, megolomańskiego, żarłocznego, chciwego, despotycznego Mieszczucha. Ta prowokacyjna, brutalna, rubaszna farsa, przyjęta z zachwytem przez awangardę artystyczną, stała się zwiastunem teatru surrealistycznego, a postać „ojca Ubu" znalazła odbicie w dyktatorach XX wieku, począwszy od Mussoliniego i Hitlera, a na różnych despotach Afryki, Azji i Ameryki Łacińskiej kończąc.

Władysław Kopaliński, „Słownik Mitów i Tradycji Kultury", Warszawa 1985.

* * *

Ryszard Holzer

UBU '90
- absurd jako aluzja

1.

Ubu może mieć wąsy, wpięty w klapę marynarki znaczek z Matką Boską i gromadkę dzieci. Może też nosić okulary w metalowej oprawce i przemawiać z amerykańskim akcentem. Może — w zgodzie z tradycją teatru niezależnego lat 80-tych — być odziany w ciasno opięty ciemny garnitur, z którego wylewać się będzie jego gruby czerwony kark.

Może być syntezą różnych wątków — członkiem komitetu parafialnego, walczącym o życie nienarodzonych, który przed swym niespodziewanym nawróceniem był milicyjnym delatorem i handlował walutą, a dziś kupuje od Rosjan suszarki do włosów pod Pałacem Kultury płacąc im Biblią po rosyjsku.

Pragnę zwrócić uwagę na to zajęcie — handlarstwo vel geszefciarstwo znakomicie pasuje do ojca Ubu. Niegdyś, za czasów zaawansowanego peerelizmu, kelner był przykładem wszelkiego zła i pod postacią szatana w poplamionej białej marynareczce uosabiał głęboki zawód, jaki inteligencji sprawiła miniona formacja społeczno-polityczna. Dziś na drodze między inteligencją, a wolnym rynkiem stoi handlarz. Byłby nawet do zniesienia mimo swej ciemnoty i ksenofobii, gdyby nie fakt, że za swój dzienny utarg może zakupić dwie bibliotekarki-społecznice i jeszcze ze trzech profesorów, w tym jednego senatora.

2.

Wszystko byłoby proste, gdyby nie ta idiotyczna wzmianka, że *Rzecz dzieje się w Polsce, czyli nigdzie.* Gdyby cała afera toczyła się w Księstwie Górnej Kaledonii, albo na Wyspach Słoniowych, łatwiej byłoby uciec od publicystycznego nachalstwa.

Ale my już przytłoczeni jesteśmy tradycją niewystawiania *Ubu króla.* I jak tu udawać, że to teatr absurdu, skoro każdy widz wie, że sam fakt tej premiery to niemalże święto narodowe, demonstracja zwycięstwa nad czerwonym ludem, uroczystość którą w jednym rzędzie postawić można z przemianowaniem Pl. Zwycięstwa na Pl. Piłsudskiego i ul. Marchlewskiego na ul. Jana Pawła II. Czyż nie oczekujemy wręcz, że szlachetny Byczysław, co przepędził złego Ubu, pokaże nam się ze znaczkiem „Solidarności" na konspiracyjno-negocjacyjnej piersi?

Więc jak to będzie? *Ubu król* jako psychoterapia dla stołecznej inteligencji płci obojga, coraz bardziej zagrożonej perspektywą utraty rządu dusz i tym bardziej skorej do łatwych prześmiewek z ojca Ubu?

3.

Teatr absurdu jako teatr aluzji... Czyż ktokolwiek okuty w powiciu peerelizmem ma wątpliwości, do czego aluzją jest absurd? Tyle że oczywistość tej konstatacji odbiera jej jakikolwiek sens.
Łatwo wyśmiewać się z Ubu i okazywać mu swą wyższość. Ale właściwie w imię czego? Czyż nie w imię owej mitycznej „potęgi smaku", która z chwilą utraty politycznego kontekstu stała się zaledwie tym, czym w wieku XIX był język francuski — sygnałem pozwalającym na rozpoznawanie się członkom pewnej klasy? Aż kusi by dodać — „umarłej klasy", choć to może zbyt łatwy kalambur.
Zostawmy na boku Ubu, spójrzmy na siebie samych. To my, zgromadzeni w teatrze warszawscy inteligenci. I czegóż my tego Ubu tak obskakujemy, czegóż wodzimy za nim spojrzeniem jak bezrobotna kurewka, a gdy zwróci na nas uwagę kaprysimy i udajemy nieprzystępną?! Czyż nie jest tak, że — by sparafrazować Kawafisa — *ten człowiek jest naszą ostatnią nadzieją?* On przynajmniej wie, czego chce. Ma swój zespół wartości — może odrażających, z pewnością prymitywnych, ale nadających światu jakiś ład. A czegóż chcemy my, inteligenci, gdy już pod postacią Mesjasza Narodów wykonaliśmy misję dziejową do której przez kulturę narodową byliśmy przygotowani? Został nam worek sloganów i szafa zetlałych wierszydeł, które nam samym coraz mniej wydają sią być wybitną poezją. Podobnie jak ta retoryka fałszywych antynomii, która nam samym coraz mniej wydaje się przydatna do rozpoznawania rzeczywistości.

4.

Jeśli to przedstawienie ma mieć sens, to nie może mówić o tym, co istnieje bytem niezależnym, tak pewnie wsparte o rzeczywistość, że odgrywane na teatralnych deskach stałoby się prostym naturalizmem.
A jeśli nie o tym, jeśli nie o N i m, to tylko o nas, o jego sługach, o polskiej inteligencji — chwilowo bez przydziału — błąkającej się po scenie historii w poszukiwaniu nowej roli.
Ubu król, panie i panowie! Rzecz dzieje się w Polsce, czyli nigdzie. Bohaterem jest Polak.
Czyli nikt.

R.H.

TEATR WEDŁUG ALFREDA JARRY'EGO

Było to w roku 1896, w heroicznej epoce „teatrów awangardy" w Paryżu. Skończył się Théâtre Libre Antoine'a, ale myśl jego podjął w teatrze „l'Oeuvre" Lugnè-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 niezwykłe — teatr cierpiał na wieczny głód repertuaru. W takim kłopocie, pomiędzy jakimś Ibsenem, Björnsonem a świeżo odkrytym Maeterlinckiem, dyrektor „l'Oeuvre" przypomniał sobie, że jego sekretarz czy pomocnik sekretarza, młody człowiek nazwiskiem Alfred Jarry, od dawna namawiał go do wystawienia swojej sztuki. Z pewnym trudem pozyskano młodego, ale już cenionego aktora „Odeonu", później głośnego organizatora „teatru międzynarodowego", Firmina Gèrmier, dla odtworzenia głównej roli.

Sztukę poprzedzał rozgłos niezwykłego zuchwalstwa. Toteż atmosfera sali była elektryczna i wróżyła bitwę; była to, na mniejszą skalę, coś niby 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 Lugnè-Poe jednym słowem: „Skandal". Skandal kompletny! Zaczęło się spokojnie. Wyszedł na estradę nieduży człowiek, w zbyt obszernym fraku, bardzo blady — był to autor — i wygłosił dziesięciominutowe przemówienie, umiarkowane co do formy i zbyt zawiłe, aby można w nim było wyczuć prowokację. Podniesiono kurtynę: Gèmier, grający główną rolę, w cudacznej masce na kształt świńskiego ryja i w zbroi z kartonu; obok niego owa potworna, a tak utalentowana Louise France — którą pamiętam jeszcze z jakiegoś pysznego afiszu 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 wielekroć miało się powtórzyć w ciągu wieczora. Zdaje się, że to „r" podziałało 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, Gèmier zaczął w swoim kartonowym pudle tańczyć wściekłego giga; tańczył do upadłego, aż wreszcie osunął się na krzesło bez tchu. Ale wytańczył sobie spokój, przerywany od czasu do czasu wrogimi okrzykami. Sztukę — dzieło brutalnego infantylizmu i wisielczego humoru, upstrzone iście rebelesowską fantazją słowną — odegrano do końca (...) Była to, jak się zdaje, pierwsza z owych batalii, które później tyle razy miały się powtórzyć z okazji różnych wieczorów futurystycznych, zwłaszcza we Włoszech. Dodajmy, że tej prowokacji słownej towarzyszyły nie mniej drażniące pomysły inscenizacyjne, urągające ówczesnym szablonom francuskiej sceny. Pierwszy raz zastosowano w dekoracjach bezczelną groteskę. Głąb wypełniał kominek z palącym się ogniem; kominek ten otwierał się na oścież i stanowił równocześnie drzwi. Po obu stronach kominka rozciągał się śnieżny krajobraz „polski". „Król Ubu" był, jak wspomniałem, w potwornej masce; kiedy miał być konno, wówczas wieszał sobie na szyi głowę końską z tektury. Zmianę miejsca oznaczały napisy, jak w teatrze Szekspira. Tłum, wojsko reprezentował jeden człowiek na czele czterdziestu manekinów trzcinowych. Była i muzyka, ogłuszająca orkiestra cymbałów.

Przedstawienie, rozpoczęte skandalem, dobiegło końca raczej w atmosferze nudy. Dyrektor „l'Oeuvre" nie miał odwagi powtórzyć tej próby; „Król Ubu" po jednym spektaklu zeszedł ze sceny. Ale echo w prasie miał ten wieczór ogromne. Wrogowie eksperymentów i awangardy triumfowali. „Nareszcie — mówili — amatorzy nowinek otrzymali lekcję, skończyła się tyrania wygów spekulujących na snobiźmie i głupocie; przeciągnięto strunę; publiczność krzyknęła gromkim głosem: dość".

Tadeusz Boy-Żeleński, „Fantastyczny żywot «*Króla Ubu*»" (za:) Wiadomości Literackie, 1933, nr 492.

Alfred Jarry

PROBLEMY TEATRU

Co stanowi istotę teatru? Myślę, że nie jest już ważne to, czy spełniono warunek trzech jedności, albo przynajmniej jedności akcji, która zresztą jest dostatecznie gwarantowana, jeśli wszystko skupia się wokół jednej postaci. Nie chodzi też o to, by uszanować publiczne zasady przyzwoitości — bo wtedy nie moglibyśmy grać ani Arystofanesa (w przypisach do jego sztuk wydawcy często muszą się tłumaczyć z obsceniczności), ani Shakespeare'a (przypomnijcie sobie choćby niektóre słowa Ofelli, albo sławną, przeważnie wycinaną scenę, w której pewna królowa uczy się francuskiego). Za wzór moglibyśmy brać wyłącznie dzieła takich autorów jak Augier, Dumas Syn, Labiche, których mieliśmy nieszczęście czytać — znudzeni do głębi — i z których młodsza generacja, nawet jeśli także ich czytała, nie pamięta zapewne ani słowa. Myślę też, że nie ma żadnego powodu pisać w formie dramatycznej, chyba że ma się wizję postaci, którą wygodniej jest zaprezentować na scenie, niż zanalizować w książce.

A dalej: dlaczego publiczność, ex definitione nieuczona, miałaby się zajmować cytatami i porównaniami? Zarzuciła ona **Królowi Ubu**, że jest wulgarną imitacją Shakespeare'a i Rabelais, ponieważ „dla oszczędności zastąpiono dekorację napisem", i ponieważ „wciąż powtarza się tu pewne słowo". (Oczywiście, nie można ignorować faktu, że dramaty Shakespeare'a grano zawsze na scenach stosunkowo bogato wyposażonych, z dekoracjami). Co więcej, ludzie odczytywali **Ubu** jako utwór „napisany starą francuszczyzną", ponieważ bawiła ich antyczna czcionka napisów, a sądzili, że na przykład „phynance" [w wersji polskiej: „fynanse"? — WK] to ortografia z XVI wieku. O ileż bardziej trafna wydaje mi się refleksja pewnego statysty — Polaka, który powiedział o tej sztuce: „Bardzo przypomina Musseta, ponieważ tak często zmienia się dekoracje."

Być może należałoby wprowadzić pewne drobne zmiany, aby dopasować **Ubu** do gustu publiki paryskiej. Można na przykład dotychczasowe słowo-klucz [„Merdre", a w tłumaczeniu Boya „Grówno" — przyp. WK] zastąpić słowem Zut albo Zutre, zamiast o „puszczaniu się" mówić o „sypianiu", zrezygnować z mundurów napoleońskich; Ubu

mógłby brać w objęcia cara, a niektórym postaciom możnaby przyprawić rogi; ale wszystko to byłoby jeszcze paskudniejsze.
Co do mnie, to chciałem, aby po podniesieniu kurtyny scena pojawiła się przed publicznością jak owo lustro z bajek pani Leprince de Beaumont, w którym grzesznicy widzą swoje odbicie z rogami byka i ciałem smoka, stosownie do rozmiarów ich grzechów. Oczywiście publika wpadła w osłupienie na widok swojego nikczemnego sobowtóra, którego nikt jej jeszcze nie pokazał w całej postaci; tego, jak to znakomicie określił Catulle Mendès, „ucieleśnienia odwiecznej ludzkiej głupoty, odwiecznej lubieżności, odwiecznego obżarstwa, podłości instynktów przekształconych w tyranię; przyzwoitości, cnoty, patriotyzmu i idealizmu ludzi najedzonych". W istocie bowiem nie należy w tej sztuce szukać zabawy, a i charakter użytych masek dowodzi, że jej komizm winien być co najwyżej makabrycznym humorem angielskiej clownady albo tańca śmierci. Jeszcze zanim zatrudniliśmy Gémiera, Lugné-Poe [reżyser premierowej inscenizacji w 1896 roku — przyp. WK] starannie zapoznał się z główną rolą i chciał ją opracować **en tragique**.
Co najważniejsze, publiczność nie zrozumiała — choć jasno i wielokrotnie powiedziano to w replikach Matki Ubu („Cóż to za głupiec!... Żałosny imbecyl!..."), że Ubu nie może strzelać dowcipami, jak się tego domagają różni jego spadkobiercy, ale musi wypowiadać zwyczajnie głupie zdanie, ze śmiertelną powagą topornego Chamidła. Zresztą tłum, który z udawaną pogardą wykrzykuje, że „w tym wszystkim nie ma ani jednego dowcipu", bynajmniej nie rozumie sformułowań prawdziwie głębokich. Wiem to z czteroletniej obserwacji publiczności teatru „l'Oeuvre"; jeśli komuś zależy, aby widownia czegoś się domyśliła, musi jej to najpierw gruntownie wytłumaczyć. Tłum nie rozumie **Peer Gynta** — jednej z najklarowniejszych sztuk, jakie kiedykolwiek napisano; nie rozumie też prozy Baudelaire'a ani precyzyjnej składni Mallarmégo. Nie wie nic o Rimbaud, a Verlaine istnieje dlań dopiero odkąd umarł; tłum jest wręcz przerażony, gdy słucha **Les Flaireurs** albo **Peleasa i Melisandę**. Lubi traktować literatów i artystów jak nieszkodliwych wariatów. Niektórzy jego przedstawiciele uważają też, że trzeba z dzieła sztuki wyrzucić wszystko, co przypadkowe i ulotne, a więc jego wzniosłego ducha; chcą je okastrować do takiego wymiaru, **aby tłum mógł poczuć się współtwórcą**. Taki jest punkt widzenia tłumu, a także wielu plagiatorów i kompilatorów. Ale, skoro tłum uważa nas za obłąkanych wskutek pewnego **nadmiaru** — nadmiaru wrażliwości zmysłowej, dzięki której widzimy to, co tłum nazywa halucynacjami — to czy my z kolei nie mamy prawa twierdzić, że tłum jest chory umysłowo wskutek pewnego **braku** (uczeni nazywają to idiotyzmem): jego zmysły pozostają tak prymitywne, że rejestrują tylko proste, bezpośrednie wrażenia. Pytanie tylko, czy tłum będzie ewoluował w stronę bezmyślnego bydlęcia — czy też zacznie, krok po kroku doskonalić swoje zwoje mózgowe?
Jakkolwiek publiczna zdolność pojmowania zupełnie nie pasuje do sztuki, w **Królu Ubu** zrobiliśmy być może błąd, atakując publiczność bezpośrednio; zrozumiała ona tę napaść aż zbyt dobrze — i obraziła się. A przecież ta sama publiczność prawie nie dostrzegła frontalnego ataku na Wielką Obłudę, jakiego dokonał w swoich dziełach Ibsen. Z drugiej strony: publika jest masą bezwładną, nierozumną i bierną — więc może trzeba nią od czasu do czasu potrząsnąć, aby, wydając pomruki wściekłości, zdała sobie jednak sprawę, czy jest — i gdzie jest jej miejsce. Tłum, jakkolwiek liczny, nie jest zbyt odważny, gdy walczy przeciw rozumowi. A przecież Ubu nie wszystkim swoim poddanym wyciął mózgi. Tłum, podobny do Bestii Lodowej, która u Cyrano de Bergeraca walczy z Bestią Ognia, stopi się, zanim zatriumfuje; jego triumfem byłoby zawieszenie nad kominkiem trupa Bestii-Słońca, zdolnego już tylko oświetlać jego tłuste cielsko światłem zimnym, obcym, zewnętrznym — tak jak obcy i zewnętrzny jest duch wobec ciała. Jednakże, o ile mrok pozostaje zawsze bierny, to światło jest aktywne: nie trwa ono w separacji od mroku, ale przenika w jego głębiny, jeśli tylko ma na to dość czasu. Magazyny publikujące romansidła Loti'ego drukują także dziesiątki stron wierszy Verhaerena i liczne dramaty Ibsena.
Ten czas jest niezbędny, ponieważ ludzie starsi od nas — którym już ze względu na wiek należy się szacunek — przeżyli całe swe życie pośród pewnych dzieł, i nawykli do nich jak do ulubionych przedmiotów codziennego użytku; ich dusze ukształtowały się stosownie do tych dzieł, dając im z kolei swoistą gwarancję wielkości, aż po lata osiemdziesiąte, a może nawet dłużej. Nie odepchniemy ich brutalnie; to nie jest już wiek siedemnasty. Poczekamy, aż te sentymenty — skądinąd racjonalne w stosunku do realiów swojej epoki — wygasną same. Wtedy jednak my z kolei staniemy się czcigodnymi grubasami, nowymi Ubu. Po napisaniu książek, które staną się klasyczne, zostaniemy na przykład burmistrzami małych miasteczek; albo też — jako utytułowanym akademikom — strażacy będą wręczać nam wazy z Sèvres, a naszym dzieciom swoje wąsy upięte na atłasowych poduszeczkach. I pojawią się nowi młodzi, którzy potraktują nas jako zacofanie i anachronizm, i skomponują szydercze ballady na nasz temat. Nie ma powodu, aby ten proces kiedykolwiek się zakończył.

przekład: Witold KALINOWSKI

Alfred Jarry

ODPOWIEDZI NA ANKIETĘ W KWESTII SZTUKI DRAMATU

1.

Dramaturg, jak każdy artysta, szuka prawdy — ale prawd jest wiele. I jeśli nawet pierwsze spostrzeżenia okazały się fałszywe, jest całkiem prawdopodobne, że teatr ostatnich lat odkrył albo, co oznacza to samo, stworzył pewne nowe elementy wieczności. I jeśli nie odkrył — to odnalazł i na nowo zrozumiał starożytność.

2.

Sztuka dramatyczna odradza się — a we Francji być może dopiero rodzi się — od kilku już lat, choć wydała w tym czasie zaledwie kilka wartościowych spektakli: **Szelmostwa Skapena, Les Burgraves**, no i Bergeraca. Jest wśród nas Maurycy Maeterlinck — włodarz trwogi i litości tak potężny w swoim tragizmie, że nie trzeba już więcej słów, wystarcza milczenie. To samo można powiedzieć o Van Lerberghe. I o innych, których wymienię później. Mamy nieomal pewność, że uczestniczymy w narodzinach teatru, albowiem po raz pierwszy we Francji (albo w Belgii, na przykład w Gendawie; Francja to dla nas nie martwe terytorium, ale język; nasz zatem jest Maeterlinck, a nie nasz — piszący po prowansalsku Mistral) pojawił się teatr ABSTRAKCYJNY; możemy też nareszcie czytać bez trudności, bo w przekładzie, wiecznie żywe dzieła takich tragików jak Ben Johnson, Marlowe, Shakespeare, Cyril Tourneur, Goethe. Brakuje już tylko szalonej komedii, takiej jak jedyne w swoim rodzaju **Syleny** Dietricha Grabbe — niestety, dotychczas nie przetłumaczone.
Théâtre d'Art, Théâtre Libre, l'Oeuvre, poza przekładami sztuk zagranicznych, nie tylko nowych, ale i wyrażających nową wrażliwość — sztuk Ibsena, w przekładzie hrabiego Prozora, i fascynujących adaptacji hinduskich A.F. Herolda i Barrucanda — i poza paroma potknięciami (np. **Théodat**), odkryły takich dramaturgów jak Rachilde, Pierre Quillard, Jean Lorrain, E. Sée, Henri Bataille, Maurice Beaubourg, Paul Adam, Francis Jammes, których utwory zasługują niekiedy na miano arcydzieła, i z których każdy potrafi dostrzec coś nowego, każdy okazał się prawdziwym twórcą.
Oni i paru innych, a także dawni mistrzowie, którzy doczekali się ostatnio przekładów (np. Marlowe), będą w tym sezonie wystawiani w l'Oeuvre; tymczasem w Odeonie szykują nową wersję Ajschylosa, słusznie zakładając, że myśl ludzka w swoim rozwoju zatacza krąg, a więc najwięcej nowego można znaleźć w sztukach z najdalszej starożytności.
Kilka pięknych pomysłów w dziedzinie dekoracji przedstawili artyści różnych teatrów niezależnych. Polecam w tej mierze artykuł w „Mercure" z 1 października tego roku, w którym Lugné-Poe pisze o ciekawym i wartym realizacji projekcie „Elizabethan Theater".

3.

Czym jest utwór teatralny? Laickim świętem? Lekcją? Rozrywką?
Na pierwszy rzut oka wydaje się, że spektakl teatralny jest świeckim festynem, zorganizowanym dla grupy obywateli. Zauważmy jednak, że są różne publiczności teatralne, co najmniej dwóch rodzajów: nieliczna publiczność inteligencka — i publiczność masowa. Dla tej ostatniej teatr elity jest niezrozumiałym nudziarstwem, a jedynym prawdziwym teatrem są wielkie widowiska z bogatymi dekoracjami i baletem, wywołujące łatwe i silne emocje. Takie spektakle można oglądać w Châtelet, Gaité, Ambigu i Opéra-Comique; są one dla swojej publiczności przede wszystkim rozrywką, ale po trosze także lekcją, bo pozostawiają pewne wspomnienie czy doświadczenie; niestety, jest to lekcja fałszywego sentymentalizmu i fałszywej estetyki. Natomiast dla tej drugiej publiczności teatr nie jest ani festynem, ani lekcją, ani rozrywką — jest akcją; elita uczestniczy tu w akcie twórczym jednego ze swych przedstawicieli, w akcie, w którym tworzy on sam siebie. To ta sama rozkosz tworzenia, która jest jedyną rozkoszą Boga, i której karykaturą — powszechnie dostępną — jest akt płciowy. (...)

4.

Oczywiście, w teatrze może się znaleźć wszystko — jeśli tylko zgodzimy się nazywać teatrem te wielkie hale zapełnione obrzydliwymi malowidłami i skonstruowane specjalnie dla rozrywki tłumów. Jednakże, porzucając te niepoważne spekulacje, myślę, że w teatrze powinno być miejsce wyłącznie dla autorów, którzy piszą i myślą najpierw w formie dramatycznej. Można następnie, jeśli się komuś

podoba, przerobić taki dramat na powieść, opowieść, narrację; ale nigdy nie odwrotnie. A jeśli jakaś powieść wydaje nam się dramatyczna, to znaczy, że autor wymyślił ją pierwotnie w formie dramatu — i dlatego tak ją napisał.
Teatr, animujący bezosobowe maski, dostępny jest tylko dla tych, którzy czują w sobie dość wigoru, by kreować życie — tzn. konflikt namiętności, ale subtelny i niebanalny, albo postać sceniczną, ale nową, odmienną od już istniejących. Powszechnie przyznaje się, że na przykład Hamlet ma w sobie więcej życia niż konkretny człowiek, którego mijamy na ulicy, bo jest bardziej skomplikowany a zarazem bardziej syntetyczny; a może nawet tylko on jest naprawdę żywy, bo tylko on jest chodzącą abstrakcją. Tworzenie postaci przez umysł jest pracą nierównie trudniejszą niż tworzenie człowieka z biologicznej materii. Więc jeśli ktoś absolutnie nie potrafi tworzyć, czyli powodować narodziny nowych osobowości — niechaj trzyma się z dala od teatru.

5.

Moda na widowni i moda na scenie oddziaływały na siebie wzajemnie także w przeszłości. Nie byłoby jednak dobrze, gdyby publiczność przychodziła do teatru w kostiumach balowych; w gruncie rzeczy nie ma to większego znaczenia, jednak to ciągłe wzajemne lornetowanie na widowni jest irytujące. Na spektakle do Bayreuth jeździ się w strojach podróżnych — i nikomu to nie przeszkadza, dzięki prostemu chwytowi technicznemu: oświetlona jest wyłącznie scena!

6.

Pewna znana powieść wylansowała ideę „teatru o dziesiątej". Ale, jakkolwiek późno byśmy zaczynali, zawsze znajdą się ludzie, którzy zagłuszą pierwsze sceny swoim hałaśliwym spóźnieniem. Przyjęta obecnie pora podnoszenia kurtyny wydaje mi się właściwa, warto natomiast wprowadzić zwyczaj zamykania drzwi — nie tylko w lożach, ale i w korytarzach — natychmiast po trzecim gongu.

7.

Pisanie ról uwzględniających osobiste cechy i zdolności konkretnego aktora może, z dużym prawdopodobieństwem, spowodować szybką śmierć utworu dramatycznego — kiedy np. nasz aktor umrze, a nie znajdzie się inny o podobnych cechach i zdolnościach. Oczywiście autorom, którzy sami nie potrafią nic stworzyć, ta metoda daje szansę: wystarczy uruchomić mięśnie i głos gotowego już automatu — jakim jest każdy elementarnie wykształcony aktor — i pozwolić mu robić i mówić swoje. Słabość tej metody ujawnia się szczególnie w przypadku Racine'a, którego tragedie nie są integralnymi sztukami, ale kolekcjami ról. Tymczasem na scenie nie trzeba „gwiazd"; trzeba tylko pewnej jednorodności masek bez własnego wyrazu, sylwetek posłusznie poddających się interpretacji.

8.

Próby generalnie mają tę wartość, że pozwalają przyjaciołom autora i paru znajomym artystom obejrzeć spektakl za darmo, a pracownikom teatru pozbyć się — choć na jeden wieczór — towarzystwa chamów.

9.

Rola **teatrów dzielnicowych** bynajmniej się nie skończyła, ale ponieważ istnieją one już od kilku lat, przestają być ekstrawagancją, a stają się normalnymi teatrami elity. Po dalszych paru latach zbliżymy się jeszcze bardziej do prawdy w sztuce, albo (jeśli nie ma tu prawdy, tylko moda) odkryjemy inną prawdę, a wtedy teatry „z sąsiedztwa" będą już normalne w całym niedobrym sensie tego słowa — jeżeli nie przypomną sobie, że ich istotą nie jest „być", ale „stawać się".

10.

Podtrzymywać tradycję, nawet najcenniejszą — to dopuścić do zaniku myśli, która przecież zmienia się w czasie; a wszelka próba wyrażenia nowych uczuć w „zakonserwowanej" formie — byłaby nieporozumieniem.

11.

Nauczanie w Konserwatorium można, jeśli kto chce, zachować w celu właściwej interpretacji wznowień. Ale, skoro wiadomo, że poglądy publiczności także się zmieniają, z paroletnim zaledwie opóźnieniem w stosunku do poglądów twórców, to czy nie powinny również ewoluować formy ekspresji? Sztuki klasyczne grano w kostiumach z epoki, w której powstawały; postąpmy i my jak owi dawni malarze, którzy sceny z najgłębszej starożytności przedstawiali w realiach sobie współczesnych.
Wszelka „historia" jest przecież tak nudna — a więc bezużyteczna.

12.

Prawa spadkowe dotyczą instytucji rodziny — a w tej materii przyznaję się do całkowitej niekompetencji. Czy istotnie lepiej by było, gdyby spadkobiercy przejmowali prawa autorskie i mogli wedle własnego uznania decydować, czy dzieło zmarłego autora — może nawet arcydzieło! — ma być zapomniane, czy raczej dostępne dla wszystkich? Mnie osobiście wydaje się, że najlepiej byłoby zachować dotychczasowe zasady.

(...) Płatna klaka pozwala autorowi dokładniej poinformować publiczność, jakie były jego intencje. To także zawór bezpieczeństwa, zapobiegający wybuchom niefortunnego entuzjazmu w momentach, w których należy zachować ciszę. Z drugiej strony jednak klaka — to przecież manipulowanie tłumem. Dlatego w teatrze prawdziwym, w teatrze grającym sztuki zasługujące na to miano, uznaję, podobnie jak pan Maeterlinck, jedynie aplauz milczenia.

przekład: Witold KALINOWSKI
1991-03-03

Warszawa, ul. Puławska 37/39
tel. 49-80-21, 49-35-51

Dyrektor Naczelny i Artystyczny — ADAM HANUSZKIEWICZ

Zastępca Dyrektora — WITOLD OLEJARZ
Specjalista d/s Artystycznych — WIESŁAWA HRYNIEWSKA
Sekretarz Literacki — RENATA KIJOWSKA
Wydawnictwa — ANNA NAPIÓRKOWSKA
Kierownik Biura Obsługi Widzów — JERZY ALOŃCZYK
Kierownik Widowni — JACEK KUBIAK
Kierownik Techniczny — WIESŁAW PAJEWSKI
KIEROWNICY PRACOWNI
Krawieckich — MIECZYSŁAW DĘBEK
Charakteryzacji — STANISŁAWA WINCIOREK
Malarskiej — EUGENIUSZ PALARCZYK
Stolarskiej — CZESŁAW ŚLEPOWROŃSKI
Modelatorskiej — BOŻENA LUDYŃSKA
Ślusarskiej — MIROSŁAW LESIŃSKI
Tapicerskiej — KAZIMIERZ DZWONKOWSKI
Operatorzy światła — ROMAN SUSICKI
— ANDRZEJ BURIAN
Operatorzy dźwięku — GRZEGORZ LINEK
— PRZEMYSŁAW ŁYSZCZYŃSKI
Elektroenergetyk — ROMUALD KAMOCKI
Kierownik sceny — STANISŁAW KUSZCZYK
Brygadzista sceny — STANISŁAW UFNAL
Rekwizytor — SABINA DZIUBALSKA
Suflerzy — BARBARA PAKLIKOWSKA
— BARBARA WYSZKOWSKA
Inspicjent — AGNIESZKA SOBIERAJ

Redakcja programu — RENATA KIJOWSKA

Zdjęcia — EWA GRABOWSKA-SADŁOWSKA

Opracowanie graficzne — ANNA NAPIÓRKOWSKA

Manifesty ALFREDA JARRY'EGO na zamówienie Teatru Nowego — przełożył WITOLD KALINOWSKI

Druk: „Intrografia", Warszawa, Mokotowska 59

W REPERTUARZE

WESELE
Stanisława Wyspiańskiego
w reżyserii Adama Hanuszkiewicza

PARADY
Jana Potockiego
w reżyserii Andrzeja Staszczyka

WEDŁUG PIRANDELLA
w reżyserii Adama Hanuszkiewicza

ZAPOLSKA, ZAPOLSKA...
w reżyserii Adama Hanuszkiewicza

PEER GYNT
Henrika Ibsena
w reżyserii Waldemara Zawodzińskiego

W PRZYGOTOWANIU

CYD
Pirre'a Corneille'a
w reżyserii Adama Hanuszkiewicza

Biuro Obsługi Widzów w siedzibie Teatru Nowego przy ulicy Puławskiej 37/39 w godz. 9.00—15.00 udziela informacji i przyjmuje zamówienia na bilety (również telefonicznie 49-80-21 lub 49-35-51 w. 208).

ATR TEATR EATR
TR TEA TR TEA
EATR T
EATR TE
TEAT NOWY
TR TEATR
TEATR TE
TEATR ATR TEATR
ATR
TR TEATR TEAT
TEATR TEATR T
TRTEATR TEAT
EATR TEATR TEATR
TEATR TEATR TEATR TE
ATR TEA TEATR
EATR TEATR
R TEATR TE
EATR TEATR
WARSZAWA ATR TEATR

Stasys
UBU
IMPROWIZACJE
KRÓL
ALFRED
JARRY
TEATR NOWY
WARSZAWA

Obsada

UBU ..... Zdzisław WARDEJN
JEGO ŚWIADOMOŚĆ ..... Anna KORZENIECKA
UBICA ..... Bożena DYKIEL
ROTMISTRZ BARDIOR ..... Piotr GĄSOWSKI
KRÓL WACŁAW ..... Jerzy KARASZKIEWICZ
KRÓLOWA ROZAMUNDA ..... Joanna KUROWSKA
BYCZYSŁAW, ich syn ..... Tomasz KRUPA
KS. JÓZEF PONIATOWSKI ..... Robert TONDERA
GENERAŁ LACSY ..... Andrzej PRECIGS
LESZCZYŃSKA, wernyhora ..... Sławomir KWIATKOWSKI
NIEDŹWIEDŹ brunatny ..... Marek SAWICKI
JAN III SOBIESKI ..... Małgorzata DROZD
MIKOŁAJ REN-REŃSKI ..... Sławomir PACEK
CAR ALEKSY ..... Paweł NOWISZ
LYBERTÉ ..... Anna WOJTON
FATERNITÉ ..... Hanna ŚLESZYŃSKA
EGAL-YTÉ ..... Mirosława NYCKOWSKA
ROZPYCHACZ ..... Julian MERE
BRUDAS ..... Rafał SISICKI
ŚMIERDZIEL ..... Andrzej NIEMIRSKI
SIKACZ ..... Józef MIKA
KORNISZON ..... Robert ROZMUS
TRUSKAWKA ..... Maciej ROBAKIEWICZ

ARMIA POLSKA
oraz
SPISKOWCOŻOŁNIERZOLUDOKOZACY

Spektakl prowadzą
Bożena SZYMAŃSKA — MARYSIA SOBIESKA
Zbigniew SUSZYŃSKI — MICHAŁ FIODOROWICZ ROMANOW

Opracowanie tekstu, scenariusz
i reżyseria
ADAM HANUSZKIEWICZ

Scenografia
MAŁGORZATA DOMAŃSKA

Muzyka
ANDRZEJ ŻYLIS

Piosenki z dramatów ALFREDA JARRY'EGO
w przekładzie BOHDANA KORZENIEWSKIEGO;
„W zimie sypkie spadną śniegi" — JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA;
„Finał" — kuplety ze słowami WOJCIECHA MŁYNARSKIEGO

Asystenci reżysera
Bożena Szymańska, Robert Tondera

Inspicjent
Agnieszka Sobieraj
Sufler
Barbara Paklikowska

W spektaklu wykorzystano także fragmenty
innych sztuk Alfreda Jarry'ego w przekładzie
ADAMA HANUSZKIEWICZA
i BOŻENY SZYMAŃSKIEJ

Cytaty pochodzą z Tacyta i innych klasyków,
a także z „Gazety Wyborczej"

Premiera 6 kwietnia 1991 r.

TEATR NOWY