

DZIENNIK POLSKI

31-082 Kraków, ul. Wielopola 1

wydanie

84
Nr

29

30-04-83

KRZYSZTOF MIKLASZEWSKI

Z TEATRU

665 Igraszek z „Ubu” część wtóra

Postacią Ubu, którego etymologia związana jest zarówno z Sępem (Ybear), jak i Puchaczem (Hibou), 15-letni uczeń gimnazjum w Rennes zabił Paryżowi tak potężnego klina, że od czasu skandalu prapremiery w roku 1896 obowiązkiem niemal prestiżowym każdego paryskiego teatralnego guru staje się inscenizacja „Tout Jarry”. Tak było zarówno z inscenizacją Jean Vilara w TNP w roku 1958, jak i z przedstawieniem Jean-Louis Barrault w dawnej hali sportowej Elysee-Montmartre dwanaście lat później. Nie poskromił tych ambicji nawet Peter Brook, kiedy w roku 1977 w słynnej sali Bouffes du Nord podjął się inscenizacji wszystkich utworów Jarry'ego o Ubu z międzynarodowym zespołem aktorskim swego Instytutu Poszukiwań.

We wszystkich trzech inscenizacjach stanowiących sensację sezonu, w którym powstały, pojawiały się kolejne teksty o Ojcu Ubu — „Ubu skowany”, groteskowej buffonady ciąg dalszy, pokazany po raz pierwszy światu trzydzieści lat po śmierci autora. W roku 1937 cztery przedstawienia w paryskim Théâtre d'Essai de l'Exposition w inscenizacji Sylvain Itkine'a i w dekoracjach Maxa Ernsta zdawały się oznaczać sukces. Ale sprawdzian sceny paryskiej, zawsze otwartej dla Ojca Dadaizmu, wypadł już w naszych czasach dosyć blado. Okazało się, że ta opowieść o tęsknotach byłego satrapy „byłego króla Polski i Aragonii, doktora nauk metafizycznych, hrabiego Mondragonu, hrabiego Sandomierza i markiza de Saint Grégois”, jest tak samo wątkiem na scenie, jak w czytaniu.

Marzenie Ubu, odkąd został obywatel Republiki, sprowadza się bowiem do żywota katorżniczo-niewolniczego. Z tym światem wymyślonym, choć pozbawionym niezbędnego ciężaru motywacji, wątkiem w „Ubu skowanym” przeplatają się działania Ludzi Wolnych, poddanych niszczącemu oddziaływaniu anarchistycznych antynomii. I tu nachalna powtarzalność sytuacji zwraca się przeciwko rysującemu się w tekście dylematowi wyboru drogi życiowej.

Teatr STU po namiotowej klęsce inscenizacji „Ubu Króla”, której nie pomogły ani bułwersujące środowisko pomysły obsadowe (mistrz olimpijski w pchnięciu kulą w towarzystwie ukochanej kiedyś przez Kantora Cricotowej gwiazdy), ani piekielna machina karuzeli (wspaniałej jako jeden z pułapów inscenizatorskich możliwości), „Ubu skowany” dostał się w ręce juniorów teatralnej rodziny. Para: Bogdan Rudnicki i Adolf Weltschek dała obiecujące dowody sprawności przy „Grand Hotelu” — spektaklu opartym o teksty Dostojewskiego. Nauczni doświadczeniem (czytaj: klęską) swego Mistrza, zdawali się przestrzegać recept na sukces, jakich nie szczędzili paryscy protagoniści.

Jean Vilar w wywiadzie z roku 1958 oświadczył: „Nie wystawiam „Ubu” dla satysfakcji skomponowania interesującego widowiska, lecz dla krytycznej zawartości tej sztuki, gdyż zadaniem teatru (...) jest poddawanie próbie najbardziej uchwalonej krytyki wszystkiego, nawet tego, co uznawaliśmy za najświętsze. Kiedy myślę o rzeczach najświętszych, mam na myśli in-

stytucje, na których opiera się każde społeczeństwo”.

Jean-Louis Barrault w rozmowie opublikowanej przez „Le Monde” na początku października 1970 roku podkreślił: „Choroba Jarry'ego to choroba naszego wieku. Jego dramat antycypuje nasz własny, a zwłaszcza dramat części młodzieży: eskapizm wynikający z tęsknoty za ideałem. Stąd anarchistyczna agresywność Jarry'ego przeciwko instytucjom, które nas kneblują, ale stąd również jego czułość”.

Rezygnując ze spolszczenia „Ubu skowanego” pióra Antoniego Marianowicza i Tadeusza Polanowskiego, którzy tuż po paryskiej premierze Vilara w sosie satyrycznej stylizacji zapragnęli przybliżyć polskiemu widzowi dalszą drogę Ojca Ubu, Weltschek i Rudnicki zaproponowali własną wersję w oparciu o nowe, poważne tłumaczenie. W sferze adaptacyjnej konstrukcji postanowili przepleść trzy wątki.

Pierwszy stanowi opisany już proces obywatelskiej postęgi Ubu, który jako „niewolnik ludu” i „więzień narodu” sięga niepostrzeżenie po dyktatorską władzę. Drugi wypełnia powolna i stopniowa degrengolada ideałów wolności w ogóle tłumy Wolnych Ludzi. Wolność „w ogóle” staje się powoli niewolą, której poddaje się nieświadomie wstępujące w życie pokolenie. Wątek trzeci, oparty o Teatr Markiza de Grandaira, stanowi dodatkowe historyczne konfrontacje człowieka i latki — woskowej figury, pośród których pojawia się istota żywa — siostrzenica Markiza, przeistaczająca się potem w Jutrzenkę Swobody. A jej potrzebują wszyscy i fizycznie i psychicznie.

Tak zarysowany zamiar usiłował Weltschek przenieść w przestrzeń sceny przy ulicy Krasińskiego, biorąc sobie do pomocy dwójkę doświadczonych scenografów (Joannę Braun i Janinę Polewkę), sprawdzonego w Teatrze STU muzyka (Jan Kanty Pawluśkiewicz) i cały ansambl aktorski Teatru STU, łącznie ze wszystkimi nabytkami. Sukces jednak okazał się bardzo połowiczny: zawiódł całkowicie bardzo tu eksponowany i podkreślany wątek Ludzi Wolnych, pełniących w spektaklu funkcję prawie automatycznego rozrachunku z niepokojami młodego pokolenia. Ansambl z bardzo niedobrym protagonistą (Andrzej Nowakowski) zamazywał w swym dyskotekowym naturalizmie i bardzo amatorskiej prywatności sensy poszczególnych przeobrażeń duszy młodych buntowników. Wszystkie błędy grupy obnażyły trzy znakomite pary: wspaniałą Włodzimierz Jasiński — wraz z żoną swą Ubicą (Nina Repetowska), przekonująco rysujący dyktatora, który wygrywa dzięki swej przegranej; zaskakujący w parodystycznej stylizacji Franciszek Muła jako Markiz wraz ze swą siostrzenicą (Barbara Kruk-Solecka) i zespólna Beckettowskim motywem poszukiwania Malina Jarczyk jako służący zidiociałego Turysty (Zofia Kalińska).

Druga próba z Ojcem Ubu w Teatrze STU powiodła się tylko częściowo, ale ponieważ „absurd ćwiczy mózg i pobudza grę pamięci” — jak powiedział sam Mistrz Jarry — dla trzeciego pokolenia Teatru STU pozostała jeszcze jedna szansa: oto czeka na polską prapremierę „Ubu na wzgórzach”.