

„Celestyna“ w inscenizacji Leona Schillera

„Lepsze, czy gorsze od Szekspira“? Uczył mnie niegdyś Jerzy Stempowski, abym zadawał sobie o pytanie za każdym razem, kiedy jestem w teatrze. I potem melancholijnie dodawał: „A wszystko, co widziałem, kochany panie Janku, zawsze było gorsze od Szekspira“.

Na ogół należy ufać historii literatury. „Celestyna“ jest gorsza od Szekspira. Jeżeli już nie „Ce-



rys. J. Zaruba
Leon Schiller

lestyna“ prawdziwa, to na pewno ją, którąśmy widzieli w Łodzi we współczesnej przeróbce Acharda, w inscenizacji Schillera. Oryginalna „Celestyna“ powstała prawdopodobnie w roku odkrycia Ameryki i na jej 21 aktów 16, jak zalecają historycy literatury hiszpańskiej, jest dziełem Fernanda de Rojas, nawróconego Żyda, bakałarza z Salamanki. Była to raczej powieść niż dramat czy tragikomedia, jeżeli w ogóle wolno chrzcić nazwą uformowanego rodzaju literackiego ten rodzający się dopiero gatunek realistycznej opowieści prozą, która przybiera zewnętrzne cechy dramatu i stara się pokazać na gorąco cały współczesny świat.

„Celestyna“ jest na pewno jednym z pierwszych wielkich zwycięstw sztuki świeckiej nad religijną, wynikiem stuletniego blisko zmagania się realistycznych, plebejskich motywów z misterium, wyrzuconym z kościoła na plac publiczny. Oryginalna „Celestyna“ jest bez wątpienia ciekawsza, śmielsza, bardziej brutalna w chwytaniu wszystkich przejawów życia od „roman comique“ Scarrona czy „Roman bourgeois“ Furetière'a, mistyczna i realistyczna zarazem, gotycka w tym sensie, w jakim tego słowa używali klasycy osiemnastowieczni. Mamy w niej nasycony i brutalny obraz kipiącego renesansu, gwałtownego rozkładu dawnej moralności, wścieklej pasji życia, ciekawości dla spraw ludzkich i nienawiści do wszelkiego spętania swobody.

Niestety, przeróbka Acharda, o ile wolno laikowi sądzić, zagubiła wczesnorenansowe cechy „Celestyny“ i odwołała się do jakiejś gotowej, oglądzonej już i spetryfikowanej, konwencjonalnej wizji historycznej. Patrząc więc na „Celestynę“ miałem nieodparte wrażenie hiszpańskiego baroku, strywalizowanego do potrzeb bulwarowego teatru paryskiego. Albo jeszcze inaczej: poprzez podwójny przekład wystygła żarliwość epoki, z namiętności zostawały gesty, dekoracje, kostium historyczny. Wyobraźcie sobie tylko „Romea i Julie“, napisaną płaskim językiem naturalistycznej prozy z końca XIX wieku, choćby na tle najwspanialszych dekoracji Werony i w najbardziej autentycznych kostiumach.

Bardzo mi trudno osądzić, w jakim stopniu przeróbka Acharda, niezmiernie zresztą zręczna w kondensacji fabuły, zaciążyła na pseudohistorycznej łódzkiej inscenizacji. Kostium przygłuszał i dusił aktora, sceny zamierały w patetyczne żywe

obrazy, a żywe obrazy w teatrze są martwe. Dramat ludzki, a zwłaszcza tragedia kochanków nie wytrzymywały konkurencji z dekoracjami Daszewskiego. Trudno o to winić Daszewskiego. Nie pamiętam, abym kiedykolwiek oglądał w teatrze równie piękne dekoracje, równie wspaniałą kolorystyczną wizję. Ale z tym przepychem nie mogę się pogodzić. Nie mogę się również pogodzić z teatralizacją historii. Zamiast historii zwycięstwa rekwizytornia. Czulem strach przed Inkwizycją do chwili... kiedy ją zobaczyłem na scenie w postaci ponurego korowodu, przypominającego nieodparcie Ku-Klux-Klan. Tłum skomlących żebraków z „Dybuka“ zepsuł mi znowu piękną i dramatyczną scenę w kościele.

Może wielkim aktorom udałoby się pokonać płaskość adaptacji Acharda, wspaniałość dekoracji Daszewskiego i żywe obrazy historyczne, wydobyć ludzki dramat z tej sztuki przeciw pełnej mięsa o starej rajfurce i namiętnej miłości Kaliksta i Melibei. Niestety tych wielkich aktorów łódzkiej scenie zabrakło.

Tragiczka okazała się tylko Jadwiga Chojnacka. Pamiętaliśmy ją jako Dulską, jedną z najlepszych Dulskich przedwojennego teatru. Ale dopiero Celestyna pokazała nam dojrzałość jej talentu. To była wielka rola. Jej orgiastyczny taniec na miotle dał nam dopiero poczuć smak epoki. Jedno mam tylko jej do zarzucenia: nie potrafiła nas przekonać, że wierzy w diabła.



rys. J. Zaruba
Władysław Daszewski

Chojnacka rzeczywiście nie wierzy w diabła, a szkoda, zubożyła przez to hiszpańską rajfurkę o cały demonizm, odprawiała czary i wzywała diabła na wszelki wypadek, a nuż istnieje i może dopomóc? To za mało na piętnastowieczną wiedźmę.

Zawiodła para kochanków, trudno o to winić Ryszarda Hanin i Łapickiego, są po prostu za młodzi do wielkich ról tragicznych. Ryszarda Hanin zmagala się bohatercko ze swoją bohaterką, niestety Melibea przerażała jej doświadczenie życiowe. W pierwszych scenach była wzruszająca, potem nie potrafiła się zdobyć na namiętność, była zimna, zbyt konwencjonalna, zbyt słowiańska. Nie umiała umrzeć na scenie. Jest to niewątpliwie najlepsza rola w jej dotychczasowej karierze, ale to nie była hiszpańska Melibea. Łapicki natomiast jak gdyby prosto z operetki wpadł w środek „Celestyny“. Wspaniale zamiętał płaszczem i na tym prawie zupełnie wyczerpał swoją inwencję. Było to jedno wielkie nieporozumienie.

Szymański i Borowski, świetni w scenie biczowania, wytrzymali do połowy sztuki, potem zamienili się w rzezimieszków i błaznów. Tej przemiany postaci nie zdołałby wygrać żaden aktor. Dlatego w scenie buffo zobaczyliśmy niespodziewanie zamiast renesansowych błaznów, pokrzykujących i przewracających się krakowiaków i górali.

Nie ze wszystkich wieloznaczności roli Centuriona wyłrznął szczęśliwie Zyglar. Na premierze był jak Miles Gloriosus Plauta, w następnych przedstawieniach pogłębił swoją postać, grał oszczędniej i mocniej, zaczynał być tragiczny.

Gosiławska i Koranówna w rolach pensjonariuszek Celestyny były zachęcające, przekonywujące i stylowe. Gosiławska była bardziej wdzięczna, Koranówna ostrzejsza i bardziej niepokojąca. Kunina nie miała dla siebie najlepszej roli, Kaczmarek był poprawny, Rzuchowska słaba, a Dejmek okropny. Okropny zresztą z racji niemilosiernych dłużyzn, a przede wszystkim bezstylowego i nudnego epilogu, który zupełnie niepotrzebnie dopisano do sztuki. Dodajmy jeszcze szybko, że Kisewetter zrobił co mógł, żeby zadreżać nas złą muzyką w czasie każdego antraktu.

Przekład Juliusza Gomułickiego niekonsekwentny stylistycznie i płaski. „Niech mi pan wybaczy, Senior“, „sprokurowała kochankę“, „zaczawszy z nią rozmawiać“, „twarz jak źle pomalowany parawan“ (ten parawan to chyba proweniencji Acharda). I jeszcze w epilogu: „dwie młode fryjerki“. Na jakis styl językowy trzeba się przecież zdecydować!

A więc przedstawienie nieudałe? Nie, to było wielkie przedstawienie. Chwalimy mierność i poprawność, konformizm obyczajowy i repertuarowy, atakujemy śmiałość i odwagę, pazur reżyserski, najwyższe ambicje teatralne. Czy słusznie? Oczywiście, że niesłusznie, ale niestety w Polsce warto mieć pretensje tylko do Schillera. Co można napisać o przedstawieniu poprawnym? To tylko, że było poprawne. A o „Celestynie“? O „Celestynie“ można dyskutować, to ważna data walki o nowy teatr w Polsce.

Jan Kott

wszystkich przejawów życia od „roman comique“ Scarrona czy „Roman bourgeois“ Furetière'a, mistyczna i realistyczna zarazem, gotycka w tym sensie, w jakim tego słowa używali klasycy osiemnastowieczni. Mamy w niej nasycony i brutalny obraz kipiącego renesansu, gwałtownego rozkładu dawnej moralności, wścieklej pasji życia, ciekawości dla spraw ludzkich i nienawiści do wszelkiego spętania swobody.

Niestety, przeróbka Acharda, o ile wolno laikowi sądzić, zagubiła wczesnorenesansowe cechy „Celestyny“ i odwołała się do jakiejś gotowej, ogładzonej już i spetryfikowanej, konwencjonalnej wizji historycznej. Patrząc więc na „Celestynę“ miałem nieodparte wrażenie hiszpańskiego baroku, strywalizowanego do potrzeb bulwarowego teatru paryskiego. Albo jeszcze inaczej: poprzez podwójny przekład wystygła żarliwość epoki, z namiętności zostawały gesty, dekoracje, kostium historyczny. Wyobraźcie sobie tylko „Romeo i Julię“, napisaną płaskim językiem naturalistycznej prozy z końca XIX wieku, choćby na tle najwspanialszych dekoracji Werony i w najbardziej autentycznych kostiumach.

Bardzo mi trudno osądzić, w jakim stopniu przeróbka Acharda, niezmiernie zresztą zręczna w kondensacji fabuły, zaciążyła na pseudohistorycznej łódzkiej inscenizacji. Kostium przygniatał i dusił aktora, sceny zamierały w patetyczne żywe

Chojnacka rzeczywiście nie wierzy w diabła, a szkoda, zubożyła przez to hiszpańską rajfurkę o cały demonizm, odprawiała czary i wzywała diabła na wszelki wypadek, a nuż istnieje i może dopomóc? To za mało na piętnastowieczną wiedźmę.

Zawiodła para kochanków, trudno o to winić Ryszarda Hanin i Łapickiego, są po prostu za młodzi do wielkich ról tragicznych. Ryszarda Hanin zmagala się bohatercko ze swoją bohaterką, niestety Melibea przerażała jej doświadczenie życiowe. W pierwszych scenach była wzruszająca, potem nie potrafiła się zdobyć na namiętność, była zimna, zbyt konwencjonalna, zbyt słowiańska. Nie umiała umrzeć na scenie. Jest to niewątpliwie najlepsza rola w jej dotychczasowej karierze, ale to nie była hiszpańska Melibea. Łapicki natomiast jak gdyby prosto z operetki wpadł w środek „Celestyny“. Wspaniale zamiatał płaszczem i na tym prawie zupełnie wyczerpał swoją inwencję. Było to jedno wielkie nieporozumienie.

Szymański i Borowski, świetni w scenie biczowania, wytrzymali do połowy sztuki, potem zamienili się w rzezimieszków i błaznów. Tej przemiany postaci nie zdołałby wygrać żaden aktor. Dlatego w scenie buffo zobaczyliśmy niespodziewanie zamiast renesansowych błaznów, pokrzykujących i przewracających się krakowiaków i górali.



Jadwiga Chojnacka w roli Celestyny