CELESTYNA

PAŃSTWOWY TEATR LALEK
„BAJ POMORSKI"
W TORUNIU

SCENA DLA DOROSŁYCH

Dyrektor
KAROL MROZIŃSKI

Dyrektor Artystyczny
KONRAD SZACHNOWSKI

Kierownik Literacki
BOGUMIŁA PASIONEK

Kierownik Plastyczny
LUCJAN ZAMEL

Kierownik Muzyczny
FRANCISZEK SMOLIŃSKI

Kierownik Techniczny
LECH SZYMAN

ADRES TEATRU: Toruń, ul. Piernikarska 9
tel. 247-17, 253-09 (Organizacja Widowni)

...Wreszcie, by się twa rola Marii dopełniła,
Żeby się z barbarzyństwem miłość połączyła —
Żądzo czarna! jak kat zły, gdy mnie wyrzut trwoży,
Z siedmiu grzechów śmiertelnych zrobię siedem noży
Ostrych, i jak nieczuły żongler, bez wahania
Biorąc na cel najgłębsze dno twego kochania,
Utkwię je wszystkie siedem w twym sercu płaczącym,
W twym sercu dygoczącym, w twym sercu broczącym.

CH. BOUDELAIRE: Do madonny ex voto w stylu hiszpańskim. Przełożył A. Słonimski

HISZPANIA — PRZEŁOM ŚREDNIOWIECZA I RENESANSU — EPOKA MONARCHÓW KATOLICKICH.

W ostatnich dekadach XV wieku mają miejsce w Hiszpanii wydarzenia o wielkim znaczeniu. Za panowania Monarchów Katolickich, w ciągu niewielu lat, z kraju pozostającego na uboczu, podzielonego i odgrywającego raczej drugorzędną rolę, Hiszpania przeobraża się w pierwsze państwo europejskie, wchodzi w erę mocarstwowości i hegemonii. Wokół niej jako wielkiego mocarstwa będzie przez blisko dwieście lat obracać się historia kontynentu.

Zjednoczenie dwu wielkich państw na terenie Półwyspu Iberyjskiego dzięki małżeństwu Fryderyka Aragońskiego z Izabelą Kastylijską (1469) położyło kres długotrwałym walkom wewnętrznym i sporom dynastycznym, przynosząc w następstwie konsolidację wewnętrzną kraju i tworząc podwaliny państwa nowożytnego.

Zdobycie Grenady (1492), ostatniej twierdzy muzułmańskiej na półwyspie, zakończyło wielowiekowy okres zmagań z zalewem arabskim. W tym samym roku nastąpiło odkrycie Ameryki, otwierając przed Hiszpanią nowe tereny kolonizacyjne i źródła bajecznych wprost bogactw.

W polityce wewnętrznej Ferdynanda panuje zasada przestrzegania wyłączności i czystości wiary katolickiej: od 1486 r. rozwijają ożywioną działalność trybunały zwane Inkwizycją. Od tej pory król Hiszpanii będzie królem tylko katolickim.

Podczas panowania Ferdynanda V i Izabeli I Hiszpania wkracza zdecydowanie na drogę odrodzenia. Odrodzenie to, podobnie jak w pozostałych krajach Europy było częściowo wynikiem powrotu do studiów nad dziełami klasycznymi, zainicjowanym we Włoszech, a zarazem tworem jej własnego charakteru narodowego.

Powstają nowe uniwersytety (Gerona, Barcelona, Walencja, Alcala), drukuje się pierwsze książki. Silne w minionym okresie wpływy francuskie ustępują rosnącym wpływom włoskim. Zasadniczym ogniwem w przekazywaniu tendencji renesansowych do Hiszpanii staje się dwór w Neapolu, gdzie powstaje pierwsza szkoła hiszpańskich humanistów.

W dziedzinach sztuk pięknych i literatury, mimo ogromnych wpływów włoskich, Hiszpania znajduje jednak swój własny styl, co uwidacznia się w „Celestynie", „Amadisie", teatrze del Encina i zainteresowaniu twórczością ludową ze strony ludzi wykształconych. Dzieła te cechuje specyficznie historyczny charakter, który sprawił, że rozpowszechniło się błędne mniemanie, jakoby duch odrodzenia nie przeniknął do Hiszpanii. Ten szczególny charakter polega na tym, że we wszystkich zjawiskach artystycznych łączą się z sobą w jedną całość elementy średniowieczne i nowożytne, a tylko te ostatnie uważane były za renesansowe. Z połączenia tych dwóch różnych elementów powstał specjalny, typowo hiszpański styl, zwany w historii sztuki „arte plateresco".

Czasy panowania Monarchów Katolickich w Hiszpanii, to czasy humanizmu i świetności, ale świetność ta różni się zasadniczo od wyrafinowania, zmysłowości i poczucia estetyki charakteryzującego miasta włoskie. Hiszpania nadała swej świetności odcień surowości

i powagi. Zainteresowanie dla spraw ludzkich idzie tu zawsze w parze z nieustającym zainteresowaniem dla spraw religii i moralności. Renesans hiszpański daleki jest od lekkości i niefrasobliwości renesansu włoskiego, i jeśli nawet zachwyca się ciałem ludzkim, to zachwyt ten jest skażony, albowiem zawsze nosi on piętno średniowiecznego grzechu.

W opraciu o „Historię literatury hiszpańskiej" Angela del Rio i „Historię literatury hiszpańskiej" Marii Strzałkowej opracowała B. Pasionek.

„LA CELESTINA" I BAKAŁARZ Z SALAMANKI

ANGEL DEL RIO

Okoliczności narodzin „Celestyny" — tytuł ten pochodzi od głównej postaci i z czasem zastąpił oryginalny — nie są dostatecznie wyjaśnione. Ani w wydaniu (pierwszym) z 1499 r., ani w innym niedawno odkrytym (z Toledo 1500) nie jest wymienione nazwisko autora. Ten ostatni, Fernando de Rojas, daje się poznać z akrostychu z trzeciego ze znanych dzisiaj wydań (Sewilla 1501). (...) Wydanie to, składające się podobnie jak dwa poprzednie z szesnastu aktów, zawiera w charakterze prologu list „autora do jednego ze swoich przyjaciół", gdzie oświadcza, że napisał dalszy ciąg do znalezionego w rękopisie jednego aktu nieznanego autora, dodając pozostałe piętnaście. Wreszcie w kolejnym wydaniu (Sewilla 1502) dzieło ukazuje się pod tytułem „Tragicomedia de Calisto y Melibea", i przed końcem aktu XIV (...) zostaje włączonych pięć nowych aktów (razem dwadzieścia jeden aktów).

Oświadczenie Fernanda de Rojas i różnice w wydaniach wzbudziły wśród uczonych wątpliwości dotyczące dwóch zasadniczych punktów: kto był autorem pierwszego aktu, a kto pięciu aktów dołączonych w wydaniu z 1502 r. Według panującego dziś, niezupełnie jednomyślnego poglądu, Rojas napisał wszystkie akty z wyjątkiem pierwszego, znacznie różniącego się od pozostałych pod względem języka i źródeł. (...) Samą osobę Fernanda de Rojas otacza również tajemnica, analogiczna do tej, jaka osłania narodziny dzieła. Badania ustaliły kilka punktów dotyczących jego biografii: urodził się w Puebla de Montalbán: był pochodzenia żydowskiego; studiował w Salamance (...), gdzie zdobył tytuł bakałarza; mieszkał w Talavera de la Reina; występował jako świadek w dwóch procesach kilku swoich krewnych przed trybunałem Inkwizycji; zmarł w 1541 r. Niewiele jednak wiemy lub zgoła nic o jego charakterze, o środowisku, w jakim się obracał; nie wiadomo też, a rzecz to dziwna w wypadku tak uderzająco genialnego pisarza, czy napisał jakieś inne dzieło. Zdumiewające jest poza tym, jak daleko posuwa się Rojas w bezosobowości tego, co pisze. W „Celestynie" ani przez chwilę nie ujawniają się uczucia autora. Postacie zdążają ku swemu tragicznemu przeznaczeniu, a ze strony ich twórcy nie zauważamy śladu wzruszenia, czy sympatii. (...) Sygnalizowano, że tajemniczość otaczająca osobę Fernanda de Rojas oraz nie mający sobie równego w ówczesnej literaturze pesymizm jego dzieła może tłumaczyć fakt, że należał on do rodziny przechrztów. Jeśli chodzi o pesymizm „Celestyny", najtrafniej ocenił ten aspekt dzieła Cervantes, mówiąc, że byłoby ono boskie, gdyby bardziej przysłoniło sprawy ludzkie. Boska to rzeczywiście książka ze względu na wartości artystyczne, aż nadto jednak ludzka, gdyż człowiek w niej, porwany przez wicher namiętności, wydaje się poruszać w świecie bez Boga.

ANGEL DEL RIO: Historia literatury hiszpańskiej. T. I, Warszawa 1970. Przełożył Kazimierz Piekarec.

„ŚWIAT BEZ BOGA" — „RENESANSOWY EGZYSTENCJALIZM" FERNANDA DE ROJAS

...dwie prawdy są bezsporne: pierwsza, jako rzeczą męża jest miłować niewiastę, a niewiasty męża, i druga, że ten kto prawdziwie miłuje musi pragnąć najwyższych rozkoszy, jakie stworzył Ojciec niebieski, by zachował się ród ludzki, bez tego uległby zagładzie.

„Celestyna", akt I

...Melibea jest piękna, Kalikst szalony (...) Dziwactwo i namiętność Kaliksta wystarczą dla jego zguby, a naszego wzbogacenia.
(...) Pieniądz niech cieknie, (...) Pieniądz wszystko może: rozbijać skały, osuszać rzeki; nie ma dość wysokiej góry, na którą by nie wlazł osioł obładowany złotem.

„Celestyna", akt III

Historia jest banalna, motyw oklepany i stary, jak świat: niedozwolona miłość pary kochanków zakończona tragiczną śmiercią obojga — jeszcze jedna wersja starej legendy o Hero i Leandrze, Tristanie i Izoldzie czy Romeo i Julii. Istnieje jednak kilka zasadniczych różnic między „Celestyną" a wymienionymi motywami. Przedstawiona w „Celestynie" historia miłości Kaliksta i Melibei nie stanowi głównego problemu, nie jest wartością samą w sobie, służy bowiem do przekazania myśli nieco innego rodzaju. Celem jej autora nie jest wzruszenie odbiorcy siłą czy liryzmem tej miłości, ale refleksja nad ponadczasowymi mechanizmami życia ludzkiego. I dlatego mylą się ci, którzy chcą widzieć w „Celestynie" li tylko hiszpańską wersję Romea i Julii. W tamtych legendach miłość przedstawiona jest jako wartość najwyższa, niewymierna, tutaj miłość ma swoją cenę wymierną i bardzo konkretną — jej ekwiwalentem jest pieniądz, który, jak powiada główna bohaterka, „wszystko może". Kochankowie są nieważni, nie o nich tu chodzi. Nośnikiem poglądów filozoficznych Rojasa jest w utworze Celestyna — „stara kurwa i rajfurka" żyjąca z pośrednictwa w miłości.

Jeśli dobrze przyjrzeć się utworowi, od razu narzuca się jedno pytanie: dlaczego zakochany młodzian nie szuka drogi prostej, „legalnej" do swej ukochanej, dlaczego szuka pomocy u Celestyny?

W przeciwieństwie do Romea i Julii czy Tristana i Izoldy nie ma u Rojasa konkretnej motywacji typu: brak wolności jednego z kochanków, konflikt dwóch rodów, czy różnice społeczne lub majątkowe. Jedynym wytłumaczeniem tego faktu jest to, że nie chodzi tu o miłość w ogóle, ale o seks, o „grzeszny" aspekt tego, co zwie się miłością. Renesansowe zainteresowanie dla spraw płci, wyzwolona z otoczki tabu erotyka potraktowane zostały przez Rojasa w sposób skrajny.

Znawca literatury hiszpańskiej Angel del Rio stwierdził, iż człowiek Rojasa „porwany przez wicher namiętności, wydaje się poruszać w świecie bez Boga". I tak jest w istocie. Nie ma Boga, Opatrzności, Duszy — jest Instynkt, siła czysto biologiczna, nie ma praw boskich, są tylko prawa natury polegające na zaspokojeniu życiowych potrzeb. A więc zmysłowość i interes, seks i pieniądz, a wszystkim tym nie rządzą ani boskie, ani ludzkie wyroki, lecz ślepy i irracjonalny przy-

padek. Wie o tym doskonale Rojas, wie i jego bohaterka, Celestyna, która na tych wszystkich prawdach opiera całą swą działalność. Jest ona mądrzejsza od pozostałych postaci tragedii i cynicznie wykorzystuje ich zakłamanie i narzuconą przez epokę moralność. W świecie Rojasa i Celestyny nie ma miejsca na sentymenty, liczy się realizm, trzeźwość i cynizm w traktowaniu tzw. spraw intymnych.

Czyżby więc gloryfikacja występku i zła? Czyżby wypaczenie renesansowych ideałów? Nie zapominajmy, że Rojas był Hiszpanem, nie Włochem, czy Francuzem, ale właśnie Hiszpanem, a to sprawa niebagatelna w interpretacji jego dzieła.

Renesans europejski (a ściślej śródziemnomorski) odkrywając świat seksu, piękno ciała ludzkiego, podejmując tematykę erotyczną w literaturze, odkrył radość i prawo do szczęścia płynącego z intymnych związków między kobietą i mężczyzną. Sama możliwość mówienia o tych sprawach nadawała tym utworom (weźmy choćby nowele „Dekameronu") wydźwięk optymistyczny. Miłość renesansowa kojarzy nam się zatem z lekkością, pikanterią, niefrasobliwością i śmiechem.

Człowiek renesansu jest istotą wolną w swoim działaniu, jest cząstką natury, ale nigdy jej niewolnikiem, a miłość stanowi jeden z uroków jego życia. Jeśli nawet namiętność przedstawia się jako siłę ogłupiającą i odbierającą człowiekowi wolność, to nigdy nie ma ona tragicznych następstw. Traktowana jest dowcipnie, z humorem, bez poważniejszych konsekwencji. Radosna, wyzwolona z okowów „grzechu" nie stanowi większego problemu. Wszystko to jest prawdziwe i oczywiste, ale nie dla Rojasa, który renesansowe „carpe diem" poddaje głębszej analizie. Ukazuje jego funkcjonowanie w katolickiej, fanatycznej, pełnej obłudy i zakłamania Hiszpanii, w cieniu św. Inkwizycji, w świecie, w którym rządzą skostniałe i niepodważalne pojęcia Honoru, Dumy i jedynej Religii. Nie ma tu miejsca na czystą radość istnienia i radość kochania, wszystko jest skażone i rozdarte od wewnątrz, człowiek miota się między dwoma skrajnościami — Naturą i Religią, a wiadomo, że, co zakazane, to nęci i im większa świątobliwość i fanatyzm, tym większa trywialność i wyuzdanie, tym większe zakłamanie. Rojas wychodzi z pozycji krytyka i ironisty, ale jego krytyka ma charakter totalny, dotyczy nie tylko obyczajowości i zakłamania Hiszpanii XV wieku, dotyczy także haseł renesansu, które kompromituje z etycznego punktu widzenia. Nie zatrzymuje się w połowie drogi, lecz doprowadza odrodzeniowe hasła do skrajności, odrzuca średniowieczne pojęcie „grzechu" a wraz z nim całą etykę katolicką, zamienia prawa boskie na prawa natury, a fatalistycznie pojętą namiętność czyni głównym motorem ludzkiego działania. U progu renesansu tworzy (świadomie czy nieświadomie) dzieło niejako dekadenckie w swym stosunku do renesansu. Penetruje naturę ludzką do końca i dochodzi do wniosków dalekich od optymizmu swej epoki: świat bez norm, rządzony przez ślepy przypadek, poruszany siłą ludzkich instynktów i namiętności jest błędnym kołem bez wyjścia. Człowiek oderwany od Boga musi narzucić sobie jakiś inny system wartości, by obronić się przed złem, które drzemie w nim samym. Siły natury — namiętności i instynkt samozachowawczy, siły dobre, bo dające życie, mogą ulec wypaczeniu i zwrócić się przeciwko człowiekowi. Rojas jedynie stwierdza ten fakt, ale sam, wyrzucając Boga, nie daje w zamian

nic, nie proponuje innego systemu wartości.

Przewrotne to dzieło, przewrotna jego wymowa, niejednoznaczna filozofia pełna pesymizmu, determinacji, można by rzec — dziwnego „renesansowego egzystencjalizmu". Rojas nie jest amoralny, jest po prostu wnikliwy — to wszystko.

Jeśli więc, biorąc za podstawę sposób rozumienia natury ludzkiej, chcemy porównać „Celestynę" z jakimkolwiek dziełem renesansowym, to na pewno nie z romansowymi legendami o romantycznej i tragicznej miłości, ale z jedną z największych tragedii Szekspira, jaką jest „Otello", a główną bohaterkę z szekspirowskim Jagonem. Obok tragedii o miłości, jest także „Celestyna" — podobnie jak „Otello" — tragedią oszukanej ufności.

BOGUMIŁA PASIONEK

PAŃSTWOWY TEATR LALEK
„BAJ POMORSKI"
Scena dla Dorosłych

FERNANDO DE ROJAS

CELESTYNA

(TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA)

Przekład — Kazimierz Zawanowski
Adaptacja — Bogumiła Pasionek
Konrad Szachnowski

OBSADA:

Celestyna — HALINA GARBOWSKA
Melibea — PAULINA BEDNARSKA
Kalikst — WŁODZIMIERZ ZAWICKI
Sempronio — WŁADYSŁAW OWCZARZAK
Parmeno — MICHAŁ MILCZAREK
Elicja — URSZULA MIEDZIŃSKA
Areusa — HELENA WŁOTTKOWSKA
Lukrecja — JOANNA ŚLIWIŃSKA

Reżyseria
KONRAD SZACHNOWSKI

Asystent reżysera
URSZULA MIEDZIŃSKA

Scenografia
LUCJAN ZAMEL

Muzyka
ROMAN NOWACKI

PREMIERA — CZERWIEC 1979

EDWARD CSATO

Po rozsunięciu kurtyny oczom widza ukazały się uśpione mury średniowiecznego miasta. Stróż nocny z halabardą na ramieniu przestrzegał przed duchem zła i zapowiadał opowieść sceniczną, mającą utwierdzić w nas zasady moralności, a równocześnie pełną ponoć drastycznych scen. Średniowiecze lubiło takie kontrasty.

Lubił je i Schiller, (...) który wybrał się w tę krainę zbrodni i potępienia nie po to, aby kroczyć za myślami autora; pragnął mówić o czymś innym i mówić inaczej. O zbrodni i cierpieniu — tak, o zagładzie wynikającej z niepohamowanej pożądliwości złota i rozkoszy — to prawda; ale wcale nie w perspektywie zbawienia, czy wiecznej męki, lecz w związku z czysto ludzkim układem sił społecznych, w związku z panoszącym się strachem, wywołanym przez przemoc człowieka nad człowiekiem. Schiller chciał o tych sprawach mówić językiem racjonalisty. (...) Liryczne nastawienie inscenizatora przybrało tu odcień nie burzliwie uczuciowy, lecz refleksyjny.

Oceniając rzecz w kategoriach politycznych, można by powiedzieć, że była to próba zdemaskowania starego świata, jego grozy i okrucieństwa.

(...) Czy nie było jednak utworu traktującego sprawę bardziej zasadniczo, a nie lokalizującego się w otoczeniu średniowiecznych prostytutek i łotrzyków? To też wybór Schillera spotkał się ze strony krytyki marksistowskiej z zarzutami. Były to pierwsze po wojnie zastrzeżenia z tej strony, sformułowane w tonie pełnej podziwu kurtuazji dla wielkości twórcy, i bynajmniej nie zachwiały one istniejącej harmonii.

(...) Schiller pragnął nadać przedstawieniu żywszą wymowę społeczną przez wprowadzenie elementów ukazujących niesprawiedliwość i okrucieństwo ówczesnego ustroju, przez podkreślenie jak całe społeczeństwo zżera fałsz Inkwizycji. Ale wyraz spektaklu w ostatecznym rezultacie był inny. Srebrzysty obłok estetyzmu odbierał tym treściom żywą moc, niósł rzecz całą w kierunku baśni, feerii.

Ze wszystkich powojennych przedstawień Schillera „Celestyna" najbardziej ciąży ku estetyzmowi. Kiedy we wnęce kościoła stara rajfurka Celestyna i niewinna, ale już porażona miłością Melibea chylą się nagle ku ziemi, przerażone widokiem zbliżającej się procesji Św. Officium — nastrojem ogarniającym widza jest przede wszystkim zachwyt dla skomplikowanego uroku sytuacji. Z wielkimi, mrocznymi ścianami świątyni kontrastują skurczone figurki grzesznic. Przed nimi w tle jasnym i czystym przesuwają się sylwety pochodu w ciemnych kapturach. Rozbrzmiewa posępna muzyka, uduchowiona i nienawistna wszystkiemu, co jest urokiem świata. Grzech i nienawiść do grzechu, występek i fanatyczna sprawiedliwość splatają się razem w kompozycję w średniowiecznym stylu. A wszystko to podane z bezlitosną precyzją, ale nie po to, by naprawdę przeżywać podobne uczucia, by im wierzyć — lecz jedynie dla rozkoszowania się estetycznym walorem scenerii i pięknem wyobrażonego „grzechu".

EDWARD CSATO: O niektórych powojennych inscenizacjach Schillerowskich. „Pamiętnik Teatralny" 1955, z. 3—4.

JADWIGA SIEKIERSKA

(...) „Celestyna" poza Łodzią nie grana była nigdzie w Polsce. A szkoda. Klimat pewnej pruderii i fałszywie pojmowanej roli wychowawczej teatru, który był odczuwalny w naszej polityce kulturalnej w ciągu wielu lat, nie sprzyjał popularyzacji tej mistrzowskiej inscenizacji Schillera, ani też popularyzacji odważnej, renesansowo krwistej sztuki Rojasa, w pewnym sensie hiszpańskiego prototypu Szekspira.

(...) Temat „Celestyny" — to miłość i śmierć, nieokiełznanie zmysłów i ekstaza religijna, radość życia i groza Św. Inkwizycji. Tę atmosferę Hiszpanii XV wieku, Hiszpanii Ferdynanda i Izabeli, narodzin hiszpańskiego Odrodzenia doskonale przedstawia sztuka Fernanda de Rojas. W „Celestynie", jak w soczewce skupił autor dramatyczne i ostre konflikty swoich czasów. Przede wszystkim w tej sztuce przemówili do nas żywi ludzie, pełnokrwiści, niepohamowani w swoich uczuciach i namiętnościach. Sztuka skrzyła się humorem, zadziwiała głębią obserwacji, bawiła swym soczystym, rubasznym językiem.

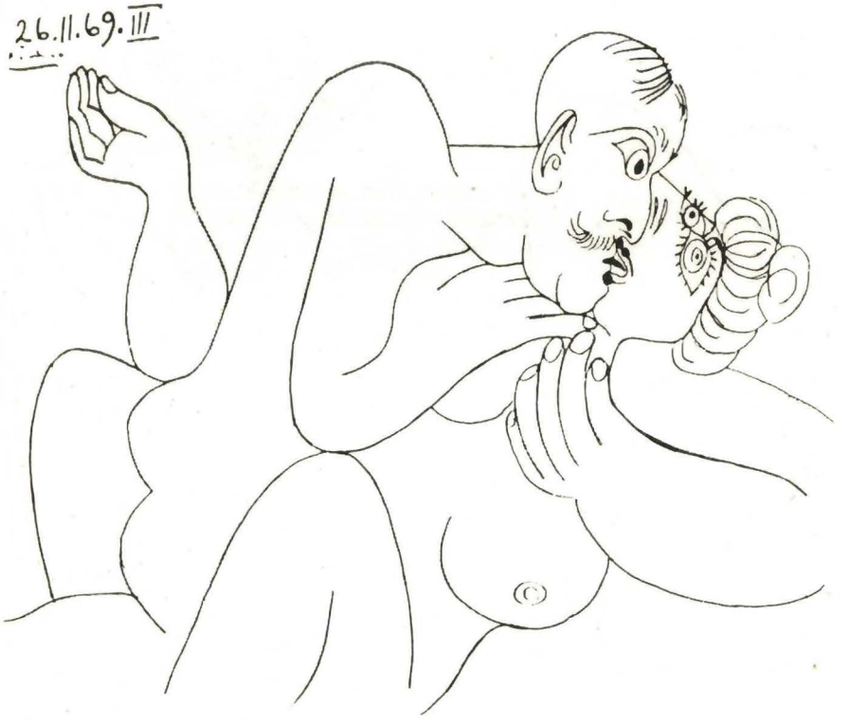
(...) Ujrzeliśmy „Celestynę" w blasku renesansowych barw, renesansowego humanizmu i kultury intelektualnej Renesansu. Wydobycie tych walorów z „Celestyny" należy zawdzięczać odkrywczej schillerowskiej inscenizacji, imponującej odważnym zestawieniem rażących kontrastów: katolickiego fanatyzmu, potęgi i okrucieństwa Inkwizycji, a obok tego i na przekór temu wybujałości, krewkości renesansowego stylu życia, głęboko lirycznej, a jednocześnie zmysłowej wersji dziejów Romea i Julii.

(...) Siła i odwaga schillerowskiej inscenizacji polegała między innymi na tym, że na tle fabuły sztuki Rojasa wygrał on bogactwo tonów i półtonów miłosnych uniesień, od subtelnych odcieni tkliwości i liryki, do burzliwej, nieposkromionej i pięknej siły zmysłowości.

(...) W zachwycie nad schillerowską „Celestyną" niektórym krytykom — i mnie również — zdawało się jednak wówczas, że Schiller nieco przeholował w scenach erotycznych, że można było zarzucić im pewien naturalizm, że zabrakło mu w tym umiaru. Dziś musiałabym zrewidować własny pogląd na korzyść Schillera. Dlaczego? Dziesięciolecie naszego teatru wykazało, że zaniedbano u nas Szekspira. (...) Nasz teatr pokrył się patyną szarzyzny i nijakości. Zaciążyły na nim sztuki, inscenizacje i styl gry w typie przysłowiowego „małego realizmu". Ponadto nasz teatr z przyczyn „socjalistycznej pruderii" odzwyczaił się pełnym głosem mówić o miłości i przeżywać miłość, sprawę przecież głęboko ludzką i bynajmniej nie przynoszącą ujmy socjalizmowi. Toteż źle się stało, że żaden teatr polski nie kontynuował schillerowskiej tradycji.

(...)Niedoceniona przez krytyków i ludzi teatru inscenizacja „Celestyny" zasługuje na to, by nasze teatry na nowo do niej wróciły, by „Celestynę" poddano nowej analizie. Ważne, aby i ten twórczy wkład Schillera w budowę naszego teatru znalazł godną siebie kontynuację.

JADWIGA SIEKIERSKA: Leon Schiller w powojennej Łodzi. „Pamiętnik Teatralny" 1955, z. 3—4.



„CELESTYNA" W TEATRACH POLSKICH

1947 r. — Państwowy Teatr Wojska Polskiego w Łodzi
adaptacja — Pierre Achard
przekład — Wiktor Gomulicki
reżyseria — Leon Schiller
scenografia — Władysław Daszewski
muzyka — Tomasz Kiesewetter
choreografia — Jadwiga Chryniewicka

1978 r. — Państwowy Teatr im. J. Osterwy w Lublinie
przekład — Kazimierz Zawanowski
adaptacja — Janusz Ostrowski
reżyseria — Janusz Ostrowski
scenografia — Teresa Targońska

1979 r. — Państwowy Teatr Ziemi Opolskiej w Opolu
adaptacja — Antoni Baniukiewicz
reżyseria — Antoni Baniukiewicz
scenografia — Ewa Nahlik

w przygotowaniu:

— Teatr Polski w Warszawie
reżyseria — Stanisław Różewicz
scenografia — Wojciech Krakowski

— Wrocławski teatr lalek
reżyseria — Wiesław Hejno
scenografia — Eugeniusz Stankiewicz

Ponadto „Celestyna" została zrealizowana w 1970 r. w Poniedziałkowym Teatrze TV (Ośrodek Warszawski)

adaptacja	— Jan Kłosowicz
	— Tadeusz Minc
reżyseria	— Tadeusz Minc
reżyseria TV	— Joanna Wiśniewska
scenografia	— Marcin Stajewski

W wykazie podano tylko inscenizacje oryginalne, pominięto liczne powtórzenia inscenizacji schillerowskiej prezentowane w teatrach polskich przez Jadwigę Chojnacką (między innymi z okazji 10-lecia Teatru Powszechnego w Łodzi w 1956 r., czy ostatnio w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu — 1978 r.), która w w/w powtórzeniach kreuje, tak jak w przedstawieniu schillerowskim, rolę Celestyny.
W teatrze lalek „Celestynę" we własnej adaptacji zrealizował Wiesław Hejno w Jugosławii. W Polsce na scenie lalkowej prezentowana jest po raz pierwszy.

PRACOWNIA PLASTYCZNO-
-KRAWIECKA

Anna Sarecka (Kier. prac.)
Róża Karpińska, Grażyna Kowalewicz, Lucyna Kryńska, Irena Szumińska.

PRACOWNIA STOLARSKA

Bogdan Nowakowski

KONSTRUKTORZY

Henryk Gackowski, Czesław Maciejewski, Henryk Rudyk

ŚWIATŁO
DŹWIĘK

Jerzy Streich

OBSŁUGA SCENY

Wojciech Weber
Ryszard Gumowski

Redakcja programu: BOGUMIŁA PASIONEK
Opracowanie graficzne: LUCJAN ZAMEL
Zdjęcia reprodukcji: JANINA GARDZIELEWSKA

W programie wykorzystano reprodukcje obrazów i grafiki Pabla Picassa z albumu „Picasso en Avignon". Paris 1971 (edycja polska — Wydawnictwo „ARKADY" — Warszawa 1971), opracowanego przez Rafaela Alberti.

CENA ZŁ 10.—

ZGT — Zam. 1157 — B-14 — 23.5.79 — 2 000