

PAŃSTWOWY TEATR ZIEMI LUBUSKIEJ W ZIELONEJ GÓRZE

zeszyty



teatralne

numer

4

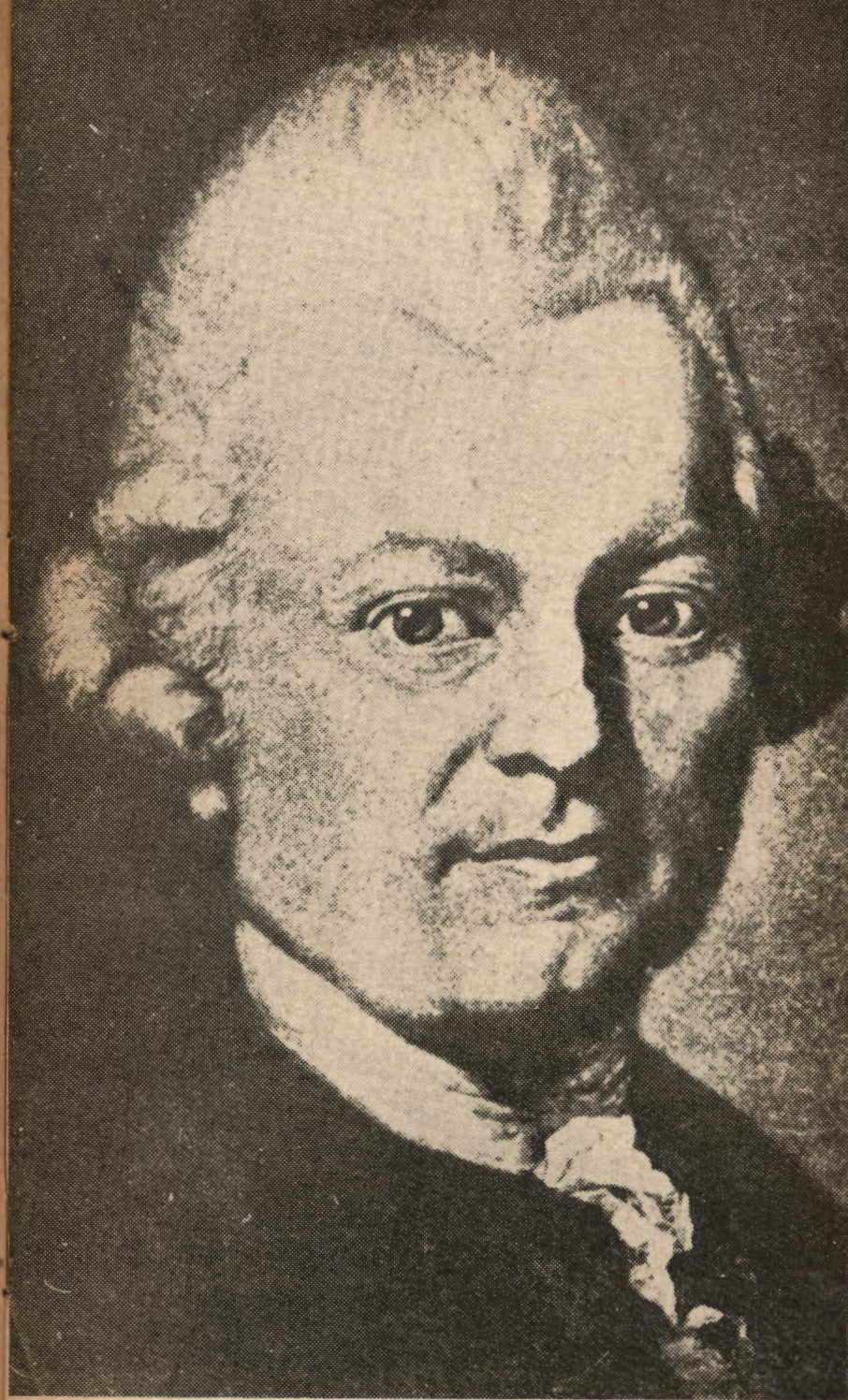
PAŃSTWOWY TEATR ZIEMI LUBUSKIEJ
W Z I E L O N E J G Ó R Z E

DYREKTOR TEATRU JERZY ZEGALSKI

KIEROWNIK LITERACKI MARIA SERKOWSKA

S E Z O N 1 9 5 8 / 5 9

P R O G R A M T E A T R A L N Y



G. E. L. E. S. S. I. N. G.

Jan Gotthold Efraim Lessing urodził się 22 stycznia 1729 r. w miasteczku Kamentz w Luzacji, gdzie ojciec jego był kaznodzieją ewangelickim. Tam wziął początek nauki od nauczyciela Mylius. W 1746 r. przeniósł się na uniwersytet w Lipsku, gdzie klasyczne ukończywszy nauki, przez częste, z sławnym Zacharia, wspomnianym wyżej Myliusem oraz Henrykiem i Adamem Schleglami, pod okiem nauczyciela swego Kartner, obcowanie, obszernej w różnych naukach nabył wiadomości. Tu poznał się z ówczasową przedsiębiorczynią teatru Neuber, dla której najprzód wspólnie z towarzyszem szkolnym Weisse, przetożył z francuskiego sztukę „Hannibal”, a potem dokończył w szkołach jeszcze zaczętej komedii: „Uczony młodzik”. — Ta jego do dramatycznych dzieł ochota znalazła przeszkodę w surowym rozkazie ojca, aby poruciwszy naganne (jak naówczas jeszcze mniemano) z teatralnymi osobami obcowanie, powracał do rodzinnych progów. — W zaciszu domowego pożycia, napisał Lessing kilka dzieł w innym rodzaju, a najwięcej tak zwanych od anakreotycznych. — Później udał się do Berlina, gdzie wydając zbiór pism swoich na świat, a między nimi historie powstania w Niemczech sztuki dramatycznej, uczuł znowu dawną skłonność do poezji tego rodzaju i napisał w 1754 r. pierwszą tragedię: „Miss Sara Sampson”. W roku 1757 ułożył plan tragedii: „Wirginia”, którą w rok potem, zadowolony całą prawie treścią rzeczy, działających w niej Rzymian na tegowiecznych możnowładców i dworskich intrygantów charaktery przekształcił i pod nazwiskiem: „Emfilia Galotti” wydał. Ta sztuka, wyjąwszy tragedię „Nathan”, która do wyższego rzędu należy, jest niezaprzeczenie z dzieł scenicznych Lessinga najusilniej wypracowaną, utrzymaniem charakterów osób, żywością myśli, a najwięcej pięknocią stylu zachwycająca... Przyjaźń, która Lessinga ściśle łączyła z sławnym autorem Kleist, majorem w pruskiej służbie, podała mu myśl napisania w 1756 r. w Wrocławiu, wojskowej jego komedii: „Minna Barnhelm czyli Szczęście żołnierskie”; która dała powód wielu autorom niemieckim do utworzenia w podobnym rodzaju mnóstwa sztuk teatralnych. Ta komedia grana w teatrze narodowym w Warszawie w roku 1778 z oklaskami przyjęta i często powtarzana była, tak dla zabawnej, a razem rozrzucającej swojej osnowy jako i dla wybornego wystawienia onej przez najcelniejszych w owym czasie artystów: Owsiańskiego, Truskolaskiego, Świerżawskiego, Hempińskiego, Truskolaską i Deszner. — Po różnych pobytu swego zmianach, udał się Lessing do Hamburga gdzie wydał wyborną, przez nikogo dotąd niezrównaną „Dramaturgię” to jest: naukę sztuki scenicznej. Później kilka jeszcze innych dzieł napisawszy, zakończył Lessing literackie prace tragedią „Prorok Nathan”, a śmiercią żony dotknięty, z powodu teologicznych z różnymi autorami sprzeczek, złośliwie prześladowany, w niszczącej go od dawna chorobie, 15 lutego 1781 r. życie zakończył.

Uczeni niemieccy przyznają, że gdy na początku osiemnastego wieku, Winkelmann przez obeznanie rodaków swoich z kunsztami starożytności, a Klopstock przez wzniesienie poezji niemieckiej epopeją „Mesjarz”, wstrzymali od upadku chwiejącą się naówczas literaturę niemiecką, Lessing przez pisma pełne ognia, dowcipu, czystości języka, a co najwięcej trafnej i silnej krytyki, wystawiającej wszędzie prawdę w prawdziwym jej świetle, stał się wzorem lepszego smaku dla wszystkich po nim piszących.

WOJCIECH BOGUSŁAWSKI

Dramaturgia Hamburgska

(f r a g m e n t y)

... Imiona ksiąząt i bohaterów mogą przydać sztuce przeżychu i dostojenstwa, ale w niczym nie przyczyniają się do wzruszenia widza. Najgłębiej oczywiście musi poruszać nasze serca nieszczęście tych, których położenie jest najbardziej zbliżone do naszego i jeżeli współczujemy królom, to współczujemy im jako ludziom, a nie jako monarchom. Jeżeli nawet ich stan czyni ich nieszczęścia donioślejszymi, to nie czyni ich bardziej interesującymi. Choćby nawet byli w nie wmieszane całe narody, nasza sympatia wymaga pojedynczego przedmiotu, a państwo jest dla naszych uczuć pojęciem zbyt abstrakcyjnym.

Nr 14, 16 czerwca 1767 r.

... Arystoteles dawno już rozstrzygnął, w jakim stopniu autor tragedii powinien dbać o prawdę historyczną; otóż o tyle, o ile podobna jest ona do dobrze zbudowanej fabuły, która może mu posłużyć do zrealizowania jego zamiarów artystycznych. Fakt historyczny jest mu potrzebny nie dlatego, że się wydarzył, lecz dlatego, iż okoliczności, wśród których miał miejsce, lepiej się nadają do osiągnięcia jego obecnego zamiaru niż jakakolwiek fabuła wymyślona przez niego. Jeśli przypadkiem zajdzie coś odpowiedniego w prawdziwym wydarzeniu, korzysta z niego skwapliwie; ale długie wertowanie dzieł historycznych w poszukiwaniu takiego wydarzenia nie jest warte zachodu. Iluż ludzi zna faktyczny przebieg wydarzeń? Jeżeli wierzymy w możliwość jakiegos wydarzenia tylko dlatego, ponieważ się rzeczywiście wydarzyło, to cóż nam przeszkadza uważać zupełnie zmyśloną fabułę za historię prawdziwą, o której nigdy dotąd nie słyszeliśmy? Co przede wszystkim stanowi o wiarygodności jakiegos zdarzenia? Czy nie jego wewnętrzne prawdopodobieństwo? I czy nie jest rzeczą obojętną zarówno fakt, że tego prawdopodobieństwa nie potwierdzają żadne świadectwa i tradycje, jak też, że potwierdzają je takie, o których jeszcze nie nie wiemy? Zupełnie nieuzasadnione jest twierdzenie, jakoby przeznaczaniem teatru było między innymi dbanie o pamięć wielkich ludzi; temu celowi służy historia, a nie teatr. Teatr ma nas uczyć nie tego co zrobił ten czy inny poszczególny człowiek, lecz tego, co zrobi każdy człowiek o pewnym charakterze w danych okolicznościach. Cel tragedii jest o wiele bardziej filozoficzny niż cel historii i obniża się godność tragedii, jeżeli robi się z niej wyłącznie panegiryk na cześć sławnych ludzi czy też zgoła nadużywa się jej dla podsycania dumy narodowej...

Nr 19, 3 lipca 1767 r.

... Z jakiego powodu autor tragedii wybiera nazwiska historyczne? Czy bierze z tych nazwisk charaktery do swej sztuki, czy też wybiera nazwiska, gdyż charaktery przypisywane im przez historię mniej lub więcej odpowiadają charakterom, które postanowił pokazać w akcji? Nie mówię o sposobie, w jaki może powstała większość tragedii, lecz w jaki tragedia powinna istotnie powstać. Albo też, by się wyrazić zgodnie ze zwyczajem poetów: czy tylko fakty, okoliczności czasu i miejsca, czy też charaktery osób, dzięki którym fakty się urzeczywistniły, są przyczyną, dla której poeta wybiera właśnie to, a nie inne wydarzenie? Jeżeli

przyczyną są charaktery, to od razu rozstrzygnięte jest pytanie, o ile poeta może odbiec od prawdy historycznej. Wcześniejszym, co nie dotyczy charakterów, może postępować zupełnie dowolnie. Tylko charaktery muszą być dla niego święte; od siebie wolno mu jedynie dodać to, co podkreśla główne ich rysy, co ukazuje je w najwłaściwszym świetle; najmniejsza zmiana dotycząca ich istoty usunęłaby przyczynę, dla której noszą one takie, a nie inne nazwisko, nic zaś przykrzejszego nad to, czego uzasadnić nie potrafimy.

Nr 23, 17 lipca 1767 r.

... Czy doprawdy każda tragedia wymaga przepychu i rekwizytów? Czy poeta nie powinien raczej tak zbudować sztuki, aby działanie jej było pełne także bez tych dodatków?

Według Arystotelesa winien bez wątpienia starać się o to. „Można wprawdzie — mówi filozof — wywołać litość i trwogę poprzez działanie na wzrok, ale można je też wzbudzić przez sam układ zdarzeń; ten drugi sposób jest doskonalszy i właściwszy lepszemu poecie. Fabułę trzeba bowiem układać tak, aby nawet bez oglądania jej na scenie już ten, kto słucha o przebiegu jej wydarzeń, doznawał litości i trwogi z ich powodu; taka jest fabuła „Edypa”, którą wystarczy usłyszeć, aby doznać tych uczuć. Wywołanie ich za pomocą działania na oko nie wymaga tyle sztuki i jest zadaniem tych, którzy podjęli się wystawienia utworu”.

Jak zbędne są w ogóle dekoracje teatralne, przekonano się ponoć w sposób szczególny w związku z wystawieniem sztuk Szekspira. Czyżby bo sztuki potrzebowały bardziej pomocy ze strony oprawy scenicznej i kunsztu dekoratora ze względu na ustawiczne przerywanie toku akcji i zmiany jej miejsca? A przecież był czas, kiedy sceny, na których je grano, wyposażone były tylko w zasłony z lichego, grubego materiału, które podnosząc się, ukazywały gołe ściany, zawieszane najwyżej matami albo tapetami. Tylko wyobraźnia mogła przychodzić widzowi z pomocą w zrozumieniu sztuki, a aktorowi w odegraniu roli. Mimo to powiadają, że utwory Szekspira były wtedy bez wszelkiej wystawy bardziej zrozumiałe niż później, kiedy ją stosowano.

Nr 80, 5 lutego 1768 r.

Przekład: Olga Dobijanka

O L e s s i n g u

Lessing był literackim Arminusem, który oswobodził nasz teatr od obcych wpływów. Wskazał on nam na nicość, śmieszność i brak smaku w naśladowaniu francuskich teatrów. Ale nie tylko przez swoją krytykę, również przez swoje dzieła był założycielem nowej, oryginalnej niemieckiej literatury. Wszystkie duchowe kierunki, wszystkie dziedziny życia śledził z entuzjazmem i bezinteresownie. Sztukę, teologię, naukę o starożytności, sztukę poetycką, krytykę teatralną, historię, wszystko to badał z tym samym zapalem i dla tego samego celu. W jego wszystkich utworach wyczuwa się wielką społeczną myśl, ten sam postępowy humanizm i tę samą „dobrą nowinę”, dla której on „prostował ścieżki”. Większą część swego życia spędził w biedzie. To przekleństwo ciążyło na wszystkich niemal wielkich ludziach w Niemczech. W przeciwieństwie do wielu sobie współczesnych, Lessing bardzo żywo interesował się polityką. Ale teraz dopiero widzimy zupełnie jasno, co miał na myśli przedstawiając despocyzm w utworze „Emilia Galotti”. Uważano go wtedy już za bojownika o duchową wolność, zwalczającego klerykalną nietolerancję. Piękne słowa Buffona „styl — to człowiek” wyjątkowo trafnie zastosować można do Lessinga. Jego sposób pisania jest podobny do jego charakteru, prawdziwy, mocny, bez upiększeń, imponujący zwartą w nim siłą. Jego styl jest podobny do stylu rzymskich budowli: największa trwałość przy największej prostocie. Dlatego w prozie Lessinga jest tak mało „bogatych słów” i zwrotów, których zwykle używamy niby społwa przy budowie naszych zdań.

HEINRICH HEINE

W e r g i n i u s z

(44)... Zapragnął bowiem Apiusz Klaudiusz zgwałcić pewne dziewczę z rodu plebejskiego. Jej ojciec, Lucjusz Werginusz, był centurionem wyższej rangi na Algidzie, a był to człowiek wzorowy w życiu prywatnym i na wojnie. Zupełnie taka sama była jego żona i w tym duchu wychowywano i dzieci. Zaręczył był córkę z trybunem Lucjuszem Icyluszem, człowiekiem energicznym i wypróbowanej dzielności za sprawę iudu. Tę to dziewczę, dorosłą już i nadzwyczajnej urody, opanowany żądzą miłości Apiusz chciał najpierw pozyskać dla siebie pieniędzmi i różnymi obietnicami. Ale skoro to przez jej wrodzoną moralność napotkało na zdecydowany opór, postanowił uciec się do okrutnego i brutalnego aktu przemocy...

(48)... Werginusz widząc, że znikąd nie może spodziewać się pomocy, odezwał się w te słowa: „Proszę cię, Apiuszu, wybaczyć najpierw bólowi ojca, jeżeli nazbyt zuchwale napadłem na ciebie; następnie pozwól w obecności dziewczyny wypytać piastunkę, co jest na rzeczy, bym odszedł stąd z większym spokojem, jeżeli niesłusznie nazywano mnie ojcem. — Uzyskał na to zgodę, odprowadza córkę i piastunkę na stronę, w pobliżu świątyni Kloacyny, w kierunku kramów, które teraz nazywają się Nowe. Tam wyrwał nóż z rąk rzeźnika i zawołał: „W ten jedyny sposób, jaki mi zostaje, uwalniam cię, córko!” — następnie przeszył pierś dziewczęcia, a patrząc w stronę trybuny zawołał: „Przez tę krew przeklinam ciebie, Apiuszu, i głowę twoją”.

TYTUS LIWJUSZ „DZIEJE” Księga III Rozdział 37.

Emilia Galotti

„Emilia Galotti” (1772 r.), dalsze ogniwo mieszczańskich dramatów Lessinga, wykazuje najwyższy stopień dojrzałości politycznej autora. Historia powstania tej tragedii wymownie naświetla proces twórczy pisarza, którego działalność zawsze była związana z życiem, który orientował się bardzo dobrze w zasadniczych jego problemach, rozumiał potrzeby chwili, a zarazem znał granice działania literatury określone aktualną sytuacją polityczną i społeczną.

Plan tragedii sięga roku 1756. Zainteresował wtedy Lessinga sławny temat z dziejów rzymskich przekazany przez Liwiusza: historia Wirginii, którą zabił własny ojciec, aby uchronić ją przed możliwym decemwirem Apiuszem Klaudiuszem nastającym na jej cześć, a której śmierć stała się hasłem do powstania ludu rzymskiego i obalenia decemwirów. Studia nad pisarzami, którzy przed nim opracowywali tę historię, i krytyczna obserwacja stosunków niemieckich zmieniły pierwotny plan Lessinga. Sam temat odpowiadał mu bardzo, ale starorzymskie tło okazało się zbyt odległe, zwłaszcza, że tymczasem powstał już fragment nowoczesnej „republikańskiej tragedii” — „Samuel Henzi” i tragedia mieszczańska „Miss Sara Sampson”, poruszająca problemy bliższe czasowo i lokalnie. Dlatego też w roku 1758 postanowił zrobić bohaterką swej tragedii „mieszczańską „Wirginię”, której nadał imię „Emilii Galotti”. Napisał jednak wtedy tylko trzy akty i dopiero po dziesięciu latach, w Hamburgu, podjął pracę na nowo. Powstała tragedia w pięciu aktach, przeznaczona przez autora tylko dla użytku teatru, niezupełnie zresztą wykończona. Ostateczna redakcja „Emilii Galotti” pochodzi z okresu życia spędzonego w Wolfenbüttel, gdzie Lessing miał aż nadto dobrą sposobność, by poznać stosunki panujące na dworze księżym w Brunzwiku. Praca, która dawniej postępowała bardzo powoli (sławne „siedem linijek, co siedem dni”), teraz została ukończona w ciągu niewielu miesięcy. Wprawdzie chodziło o dawny plan, częściowo już wykonany, ale nowa koncepcja wymagała gruntownego przepracowania wcześniejszej wersji. Dawna „mieszczańska Wirginia” nie odpowiadała już bowiem Lessingowi w okresie, kiedy zetknął się bezpośrednio ze światem, który stanowił tło jego tragedii...

...Dlaczego jako miejsce akcji wybrał Lessing zamiast starożytnego Rzymu nowożytne Włochy? Bo tylko umieszczając akcję we włoskim księstewku mógł bezkarnie przedstawić na scenie stosunki panujące w niemieckich drobnych księstwach. Dlaczego zrezygnował z ukazania losu rzymskiej Wirginii? Bo w Niemczech śmierć ofiary despotyzmu nie mogła wywołać jeszcze takich skutków, jak w starożytnym Rzymie. W ówczesnym układzie sił społecznych konflikt indywidualny musiał się skończyć tragicznie dla strony uciskanej, a nie dla despoty. Dlatego zakończenie „Emilii Galotti”, które było kamieniem obrazy dla wielu krytyków i wywołało tyle protestów, jest historycznie i politycznie słuszne: nie mogło być inaczej w państwie, a raczej zlepku

państwerek, w których jedynym faktycznym prawem była przemoc władcy. Oczywiście, że zakończenie to może być atakowane z punktu widzenia kanonów poetyki tragedii. Katastrofa, podobnie jak we wcześniejszej tragedii „Miss Sara Sampson”, nie jest uwarunkowana namiętnościami bohaterów, wynika raczej z przeprowadzenia intrygi. A jednak, zważywszy tendencję dzieła i jego działania, musimy uznać „Emilię Galotti” za wielkie osiągnięcie. Protest, jaki wzbudziła wśród mieszczańskich widzów, był jej zwycięstwem. Uważano powszechnie, że jest rzeczą niemożliwą, aby padła ofiarą niewinna Emilia, a nie obciążony winą książę. I właśnie stwierdzenie niemożliwości tego, co faktycznie było prawdopodobne, co stanowiło część rzeczywistości niemieckiej, jest rewolucyjnym krokiem prowadzącym do przekonania, że tę rzeczywistość trzeba zmienić. Dlatego „Emilia Galotti” jest pierwszą wielką tragedią polityczną w Niemczech, znakomitą poprzedniczką „Intrygi i miłości” Schillera. Tak też była rozumiana przez współczesnych, o czym najlepiej świadczy z jednej strony gorące przeważnie przyjęcie przez mieszczaństwo, z drugiej — ostry sprzeciw, nawet zakaz wystawiania tragedii, ze strony feudałów. Obok tych wartości podkreślić należy czysto estetyczne walory „Emilii Galotti”, zwłaszcza świetną charakterystykę osób i prawdziwie klasyczny język.

OLGA DOBIJANKA

Johann Heinrich Meil — medziority do „Emilii Galotti”



Emilia Galotti.
Aufz. 1. Aufz. 1.



Emilia Galotti
Aufz. 3. Aufz. 8

Emilia Galotti.

Ein Trauerspiel

in

fünf Aufzügen.

von

Gotthold Ephraim Lessing.



Berlin

bei Christian Friedrich Neß, 1772.

EMILIA GALOTTI

Sirona tytułowa pierwszego
wydania „Emilii Galotti”

„Emilia Galotti” (1772 r.) kontynuuje rodzaj dramatyczny rozpoczęty przez Lessinga tragedią „mieszczańską” Miss Sara Sampson”. Jest to najbardziej bojowy utwór Lessinga jeśli się go oceni ze stanowiska interesów postępowego odłamu niemieckiego mieszczaństwa wieku Oświecenia. Od sentymentalno-ckliwej „Miss Sary Sampson” przechodzi tu Lessing do utworu na wskroś politycznego, utworu w stylu wielkiego realizmu mieszczańskiego. „Emilia Galotti” jest klasycznym wzorem harmonijnego zespolenia głębokiej treści ideowej o zdecydowanej wymowie politycznej z mistrzowską formą dramatyczną. Akcja tej tragedii toczy się wprawdzie we Włoszech, ale odnosi się w pełni do ówczesnych stosunków politycznych w Niemczech i zawiera ostrą krytykę despotyzmu feudalno-absolutystycznego.

Sens ideologiczny tej tragedii zrozumieli światli przedstawiciele niemieckiego mieszczaństwa, los bowiem Emilii symbolizował los ówczesnej klasy mieszczańskiej, zdanej na łaskę i „widzi mi się” kilkuset samowładnych panujących, zbyt często nadużywających władzy w stosunku do poddanych. „Emilia Galotti” jest w Niemczech pierwszą wielką tragedią mieszczańską, odpowiadającą lessingowskiemu postulatowi estetycznym, sformułowanym w „Dramaturgii Hamburgskiej”. Zarówno zawartością ideową fabuły i jej znaczeniem politycznym jako też właściwościami formy dramatycznej odbiega ona znacznie od pierwszej próby Lessinga w tej dziedzinie, od „Miss Sary Sampson”, która w rozwoju jego twórczości reprezentuje przebrzmiały już okres kształtowania się jego ideologii i kunsztu dramatopisarskiego. „Miss Sara Sampson” miała jeszcze — zgodnie z tradycją dramatopisarską w Niemczech — wiele elementów epickich, jej zaś ideologia ograniczała się do filisterskiej w gruncie rzeczy moralności zamożnego burżuazji-ziemianina, popadającego w konflikt z tradycyjną etyką, krępującą jego osobistą swobodę, i nie wychodziła poza ramy tragedii rodzinnej, nie wskazywała też na żadne związki z ustrojem ani go w naj-

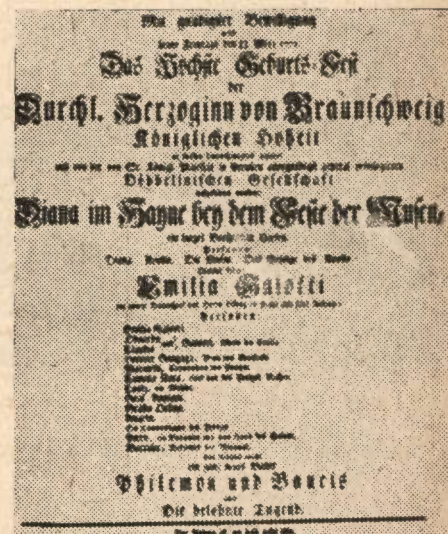
mniejszym stopniu nie krytykowała. Wręcz przeciwnie dzieje się w „Emilii Galotti”. Tutaj indywidualna tragedia bezbronnej kobiety staje się wymownym symbolem bezbronności całego społeczeństwa niemieckiego wobec samowoli panujących. Dlatego też „Emilia Galotti” ma znaczenie o wiele donioślejsze niż „Miss Sara Sampson”, wskazuje bowiem na sprawców nieszczęścia — na księżąt i ich sługusów dworskich. Swym tragicznym zakończeniem podkreśla ona fakt, że w dotychczasowych warunkach poniżenia społecznego i upodlenia politycznego nie można żyć z godnością, że więc Emilii pozostaje tylko samobójstwo lub śmierć z rąk własnego ojca, równie bezsilnego i bezbronnego wobec przemocy despoty.

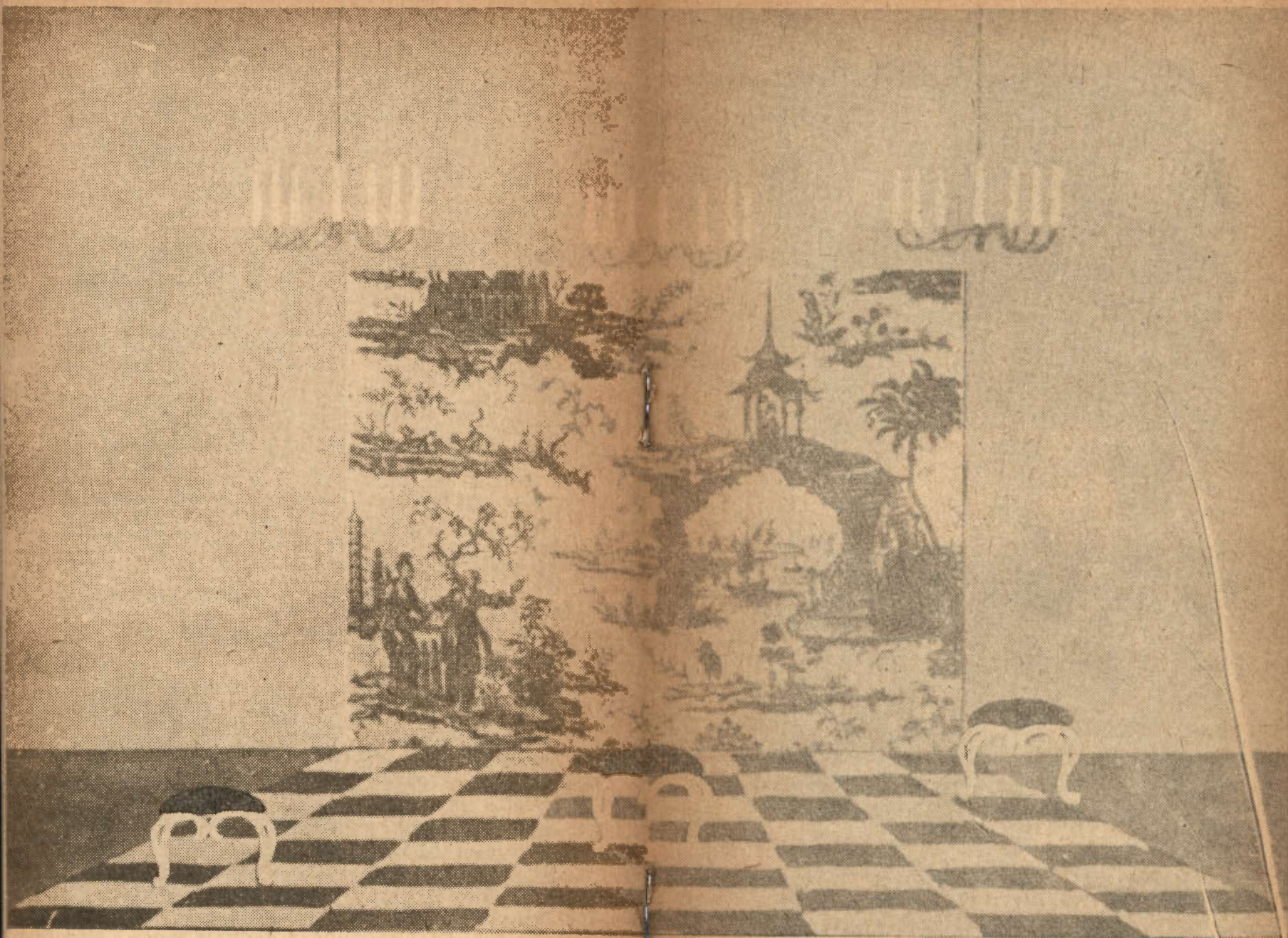
„Emilia Galotti” staje się nowym, trzecim z kolei wzorem utworu scenicznego, zmuszającym do realistycznej gry aktorskiej, podobnie jak „Miss Sara Sampson” i „Minna von Barnhelm”. Popisywali się w niej najznakomitsi aktorzy niemieccy. Ekhof grając w Weimarze rolę Odoarda osiąga szczyt swego arcyzmu. Gdy księgarz Nicolai wyrażał mu uznanie Ekhof w niezmiernie trafnych słowach ujął stosunek wzorowej gry aktorskiej do tekstu autorskiego: „Gdy autor zanurza się tak głęboko w morzu ludzkich uczuć i namiotności, to aktor musi się w nie za jego przykładem (tak długo) zanurzać, dopóki ich nie odnajdzie. Zaiste nie jest to sprawą łatwą. Mało jest takich autorów, którzy by tyle trudu zadawali aktorowi, co Lessing; wszystkich innych łatwo można uchwycić, pływają bowiem po powierzchni wody jak kora drewna”.

Wspaniale grał „Emilię Galotti” zespół Schrödera w obsadzie najlepszych aktorów. Schröder dał ponadto specjalnie w tym celu przygotowaną oprawę sceniczną, godną treści utworu oraz gry aktorów. „Emilia Galotti” jest klasycznym utworem literatury niemieckiej i — podobnie jak „Minna von Barnhelm” — jest grana do dzisiaj.

FLORIAN WITCZUK

Program teatralny wydany
przez „Braunschweiger Hoftheater”
w 1772 r. z okazji
premiery „Emilii Galotti”





JERZY WALTER BRZOZA

PROJEKT DEKORACJI (AKT 3, 4 i 5)



Księżę — Bogdan Sobiesiak, Marinelli — Rajmund Jakubowicz



Pirro — Władysław Jeżewski, Odoardo — Bogdan Proskurnicki, Klaudia —
Amelia Szymańska

Emilia — Wanda Sobiesiak Klaudia — Amelia Szymańska



PREMIERA „EMILII GALOTTI“
N A S C E N I E P . T . Z . L .

Lessing na scenach polskich

Twórczość Lessinga jest w Polsce mało znana. Nikt nie także dzieła sceniczne jego utworów, z których tylko trzy doczekały się wystawienia na naszych scenach. Są to: „Minna von Barnhelm”, „Emilia Galotti” i „Natan Mędrzec”.

„Minna von Barnhelm” wystawił po raz pierwszy w Polsce, w oryginale, zespół niemiecki w roku 1774 i przedstawienie to powtórzył w latach 1775 i 1776. Ten sam prawdopodobnie zespół zapoznał polską publiczność z drugim utworem Lessinga, z „Emilią Galotti”, grając ją w latach 1774, 1775 i 1782. „Minna von Barnhelm” w przeróbce R. de Chabannes pt. „Les ammans genereux” grał także zespół francuski w Warszawie w 1775 r. W tym samym roku ukazał się pierwszy polski przekład „Minny von Barnhelm”, a w trzy lata później, w czerwcu 1778 r., Ludwik Montbrun wystawił ją na scenie Teatru Narodowego w Warszawie. Relację z tego przedstawienia zamieszcza Wojciech Bogusławski w 3 tomie swich „Dzieł dramatycznych”, stwierdzając, że komedia „z oklaskami przyjętą i często powtarzaną była, tak dla zabawnej a razem rozrzucającej osnowy, iako i dla wybornego odstawienia onej przez nacyelniejszych w dwym czasie artystów: Owsinińskiego, Truskolaskiego, Świążawskiego, Hempińskiego, Truskolaską i Deszner”.

Ponownie na scenie warszawskiej ukazała się „Minna von Barnhelm” 14 listopada 1805 r. Recenzent „Gazety Warszawskiej” z dużym uznaniem pisał o sztuce i przedstawieniu — „zaleca sztukę porządną rzeczy rozkład, związek i mocne wystawienie, z utrzymaniem do końca właściwego każdej osobie charakteru”. Jednakże mimo pozytywnego przyjęcia zarówno przez publiczność jak przez krytykę „Minna von Barnhelm” nie zdomowała się w repertuarze naszych teatrów.

Nieco większe szczęście miała pod tym względem tragedia „Emilia Galotti”. Przetłumaczył ją Wojciech Bogusławski i wystawił po raz pierwszy prawdopodobnie w Wilnie przed r. 1790. Następnie, 21 listopada 1790 r. odbyła się w Teatrze Narodowym jej warszawska premiera, być może z aktorskim udziałem tłumacza. Bogusławski pisał, że tragedię Lessinga wystawił „w celu ukazania rodzaju tragedii niemieckich, jako jedną z najlepszych wówczas, kiedy jeszcze sztuki Schillera i Goethego mało znane były”. Bogusławski tłumacząc „Emilię Galotti”, stąpił ostrzejsze zwroty a nawet niektóre opuszczał, ulegając w tym ówczesnemu gustowi ostrożnego, gładkiego podawania tekstów na scenie. Słynna odpowiedź Emili w finale: „eine Rose gebrochen ehe der Sturm sie entblättert”, jak i zjadliwe uwagi Marinellogo zniknęły, aby nie śmieszyły widzów i nie rozbijały atmosfery tragedii. Publiczność z 1790 r. zimno przyjęła tak podane dzieło. I wykonanie było nie świetne, gdyż Bogusławski nie notował nawet czolowych wykonawców.

Bogusławski wznawiał „Emilię Galotti”, w prowadzonym przez siebie warszawskim teatrze, jeszcze trzy razy: w 1799 r. z wybitnym tragikiem Marcinem Szymanowskim w roli Odoarda, i następnie w latach 1805 i 1811.

Recenzent „Gazety Warszawskiej” po wznowieniu 17. X. 1805 r. chwalił mocne, zglębione charaktery osób, — „intryga zrecznie związana i prawdziwie do końca, tak iż rozwiąza-

nie jej, chociaż okropnością swoją oburza naturę, nie mniej jednak wypadkiem jest koniecznym”. Raziło sprawozdawcę użycie w tłumaczeniu obcych wyrazów.

3. XI. 1811 r. tragedia „oziębłe grana, kilka osób nie umiało ról”, oziębłe też, „... od słuchaczy była przyjęta”.

We Lwowie wystawił „Emilię Galotti” zasłużony dyrektor teatru Jan Nepomucen Kamiński 29. XI. 1816 r. na benefis Szczęsnego Staszewskiego, który był równocześnie autorem nowego przekładu. Sprawozdawca „Gazety Lwowskiej” (—) widział w księciu Guastalli „pana młodego, dobrego serca i miłośnika kunsztów, ale wielkiego zalotnika i rozkosznika”. Chwalił Odoarda — J. N. Kamińskiego i Marinellogo — J. N. Nowakowskiego („doskonała mimika”) — Skrytykował benefisanta, który grał Appianiego, W. Sosnowskiego w roli malarza Conti i obie wykonawczynie głównych ról kobiecych (Emilię grała A. Rutkowska). Przede wszystkim jednak nie podobała mu się wystawa. „Ubiory obrane były bez względu na ogół. Książę, Appiani i cała służba byli modnie ubrani. Odoardo według mody z roku 1770 z małym arcabem. Marinelli w sukni haftowanej starego kroju w peruce i harbutlu, Andżelo, bandyta wszedł do domu Odoarda a nawet i do przedpokoju Księcia okropnie ubrany, ze sztyletem i pistoletami za pasem !! Orsina była z ubioru swoje podobniejsza do występującej w balecie tancerki, a nie do Damy pełnej gustu. Czy Klaudia jak Kleopatra, Oktawia i Medea, lub jak Dama za dni naszych ustrojona była, nie łatwo to powiedzieć można. Emilia była dobrze ubrana, jednakże można się było z powodu ubioru jej rodziców słusznie zapytać, skąd ta Panna, która rzadko za próg domu swojego wychodziła, tyle gustu nabrała. Nie mogę jeszcze pominąć milczeniem błędu zarządcy scennika. W przedpokoju Księcia były w tyle dwa zwiarcia stojące, których ramy drogie czasy wskazywały, z przodu zaś stał na jednej stronie stolik do gry, a na drugiej stolik do herbaty, na każdym z nich stały żyrandole, któreby na weselu jakiego Ekonomu dzielnie paradować by mogły. Tłumaczenie jest mierne i nie wypracowane, z opuszczeniem trudnych miejsc”.

W 202 numerze „Gazety Lwowskiej” bronił dyr. Kamiński wykonania, uzasadniał charaktery osób w przedstawieniu, powoływał się na J. F. Schinka „Charakteristik G. E. Lessing”. W sprawie kostiumów stwierdził, że książę był w maltańskim mundurze —. Odoardo z harcabem tak go na niemieckich teatrach widziałem i tak go Engel w swym dziele „Mimik” sztychował. Marinelli w haftowanej sukni starego kroju, bo tak się szambelanowie przy Dworach od dawna i dotąd jeszcze noszą. Orsini miała na sobie bladobiałą brylantynową suknię z długim ogonem, z wierzchu białą petynetową masyfem szytą tunikę, na głowie białe opięcie z białymi piórami, trzewiki białe. Klaudia była w długiej ciemno-karmanzynowej sukni. Emilia była w białej skromnej sukni bez żadnej wytworności, z różą na głowie i tak ubraną być (!) powinna”.

„Emilię Galotti” wznawiano we Lwowie w roku 1828 i 8. XII. 1845 r. dla sędziwego już Kamińskiego, który upodobał sobie rolę Odoarda. Emilię grała W. Starzewska, późniejsza żona B. Dawisohna. Recenzent „Gazety Lwowskiej” w nr 146 pisał: „nie można nie podziwiać tej, tak ściśle trzymającej się logiki dramatycznej, wyrachowanej może kosztem części uczuciowej...” tragedii.

Na scenę lwowską powróciła „Emilia” jeszcze dwukrotnie w r. 1875 i po raz ostatni 14. XII. 1895 r. w nowym tłumaczeniu F. K. Lewestama. Obsadę tego przedstawienia stanowili: F. Stachowicz — Emilia, J. Chmieliński — Odoardo, Z. Cichoćka — Klaudia, S. Hierowski — Książę, R. Ruszkowski — Marinelli, St. Hryniewicz Camillo Rota, Wł. Kwiatkiewicz Conti, A. Kliszewski — Appiani, A. Żelazowska — hr. Orsina, Fr. Wysocki — Angelo, Br. Dębicki — Battista, B. Janikowski — Pirro. Reżyserował A. Walewski. Recenzje milczały o tym przedstawieniu...

Kraków oglądał „Emilię Galotti” w 1821 r. w wykonaniu zespołu Kazimierza Skibińskiego. Ponownie wystawiono ją w tym mieście za dyrekcji Stanisława Koźmiana 13 lutego 1878 r., w przekładzie W. Sabowskiego. Według recenzenta „Czasu” (A. Z.) najbliższymi doskonałościami byli w tym przedstawieniu: Antonina Hoffmann — namiętna, gorąca Włoszka Orsina i Józef Rychter w mocnej zwartej kreacji Odoardo. J. Szymański — Marinelli nie przeczeraiąc zewnętrzną grą charakteru ukazał moralnego potwora pod maską gładkiego dworaka. Michalina Siennicka z dużą prostotą i naturalnością grała Emilię w scenie z matką (Wolska). W. Sobiesław w roli księcia zbyt wiele uwagi poświęcił na pozy i „narcyzował”, choć dobrze akcentował chwzięność i zniechęcałość. Położył rolę Appianiego Lucjan. Dobrzy: Galeśiewicz — „bravo” Angelo, Wysocki — malarz Conti. Wystawa staranna, widownia była przepelniona.

W Poznaniu wystawił „Emilię Galotti” Teatr Polski 4. II. 1876 r. w tłumaczeniu Sabowskiego w obsadzie J. Nawarski — Odoardo, Lucjan Królikowski — Appiani, Wł. Terenkoczy — Książę, J. Jejde — Angelo, E. Terenkoczy — Emilia Galotti, W. Heneman — hr. Orsina, J. Nawarska — Klaudia.

W Wilnie grano „Emilię Galotti” 7. VII. 1801 r. z Andrzejem Mierzyńskim w roli Marinellogo.

Najrzadziej grano w Polsce „Natana Mędrca”. Planowane przez Koźmiana wystawienie tego dramatu na scenie krakowskiej nie doszło do skutku, mimo nowego przekładu W. Sabowskiego, wykonanego na zamówienie teatru. Koźmian zrezygnował z tego zamiaru prawdopodobnie ze względu na miejscowych klerykałów. Wystawił „Natana” teatr we Lwowie 20. III. 1889 r. w tłumaczeniu A. Kwiryna w obsadzie: S. Hierowski — Saladyn, M. Zboński — Natan, F. Stachiewicz — Recha, A. Gostyńska — Daja, W. Wdeński — Templariusz, M. Szobert — Derwisz, M. Frenkel-Patryjarcha, F. Wysocki — braciszek klasztorny. W r. 1905 wystawił „Natana” teatr żydowski w Warszawie, w reżyserii W. Władysławskiego.

W ostatnich latach jesteśmy świadkami większego zainteresowania się w Polsce twórczością Lessinga. W r. 1956, ukazał się obszerny wybór z „Dramaturgii hamburskiej” a w 1958 r. nowe tłumaczenie „Minny von Barnhelm” Henryka Zymon-Dębickiego — oba poprzedzone obszernymi studiami Olgi Dobijanki. Także teatry zainteresowały się twórczością wielkiego niemieckiego dramaturga. I znowu jak przed dwustu laty pierwsze spotkanie z nią nastąpiło za pośrednictwem gościnnego zespołu niemieckiego. W ro-

ku 1951, Drezdeński Państwowy Teatr Dramatyczny wystawił w Warszawie „Emilię Galotti” w reżyserii Martina Hellberga, dekoracjach Ulricha Damrau i kostiumach Zuzanny Drechsel. Przedstawienie oceniono bardzo pochlebnie. Recenzent „Trybuny Ludu” Jaszcz pisał m. in.: „Teatr drezdeński pokazał w Warszawie sztukę Lessinga jako swe premiero- we przedstawienie. Dopiero po objeździe po Polsce ujrzy „Emilię Galotti” w tym wykonaniu publiczność niemiecka. „Wykonanie to jest oparte o uznanie zasady odtwarzania sztuk historycznych i zakrojone na wielkie, stylowe widowisko. Długie, nieco statyczne dialogi i wielkie sytuacje romantycznego skrzyżowania namiętności (stary Galotti, zatapiający nóż w sercu córki) zbudowane są z nienagannym pietyzmem. Martin Hellberg pamiętał zarówno o uwielbieniu Lessinga dla Szekspira jak i o szacunku, należnym słowu i myśli Lessinga; pamiętał, nie mniej, o należytych uwypukleniu postępowej idei utworu. Żadna puenta, żaden sztych nie uległy zatarciu czy osłabieniu, przedstawienie jest bardzo czyste i czytelne.

Styl utworu wymagał, by powściągliwe akcenty w grze Wilfrieda Ortmanna jako lubieżnego księcia, dla zaspokojenia namiętności gotowego na przestępstwa i zbrodnie, przeszły stopniowo w tony ostre i gesty szerokie. Dużą prostotą w ramach wielkiej klasycznej roli odznacza się gra Helgi Göring jako nieszczęsnej Emilii. Szlachetny patos przenika grę Hansa Finohra jako pułkownika Galotti. Zywiolową matką Emilii jest Lola Chlud. Bardzo wyraziste sylwetki narysowali: Antonina Dietrich (porzucona księżęca kochanka), Petek Herden, Rudolf Fleck (bandyta Angelo), Arno Hoffman, Willi Kleinoschegg.

Książęcy slugus Marinelli, czarny charakter, demaskuje się w sztuce jako wcielony szatan: Alfons Mühlhofer gra go znakomicie, a co najważniejsze: w wymiarach ludzkich, bez cienia zbędnego diabelstwa. Najlepsza rola w zespole!

Na osobne, bardzo mocne podkreślenie, na najgorętsze oklaski zasługują dekoracje Ulricha Damrau. Łączą one stylowość i monumentalność z nadszwyczaj sugestywnym wyrazem scenicznym. Za pomocą prostych w zasadzie, a pomyślowych i artystycznie całkowicie przekonywujących środ-

„Minna von Barnhelm” na scenie Teatru Ziemi Pomorskiej (1954 r.)



ków (lustrzana posadzka, biała draperia jako tło prywatnej komnaty, ściana pałacowych drzwi i ściana pałacowych okien) wyraża plastyk cały przepych książęcej rezydencji, bez obciążenia obrazu jakimkolwiek niepotrzebnymi ornamentami, szczegółami, złoceniami. Piękne scenograficzne osiągnięcie, z ducha wielkiego realizmu”.

Pierwszym polskim przedstawieniem Lessinga po wojnie była „Minna von Barnhelm” wystawiona w Teatrze Ziemi Pomorskiej w Toruniu 23 października 1954 r. w nowym przekładzie Alfreda Kowalkowskiego w reżyserii Armii Czajkowskiej i dekoracjach Karola Gajewskiego. Rolę Minny grała Maria Chodecka, Tellheima — Julian Przybylski.



„Emilia Galotti” na scenie Teatru im. A. Węgierki w Białymstoku (1956 r.)

28 kwietnia 1956 r. Teatr im. A. Węgierki w Białymstoku wystawił „Emilię Galotti” w tłumaczeniu Jerzego Jędrzejewicza, reżyserii Ireny Ładosiówny i scenografii Józefa Gniatkowskiego. Niebanalne przedstawienie spotkało się z ostrą krytyką A. W. Krala w dwutygodniku „Teatr” (1956 Nr 14), który nie godził się przede wszystkim na koncepcję inscenizacyjną... „Tragedii Lessinga nadano jakąś pseudoromantyczną, luźną formę sceniczną, w której zamazały się wszystkie jej charakterystyczne cechy, zagubiły wszystkie wartości, słowem wyszło na scenie coś zupełnie innego, niż lessingowski dramat. Muszę powiedzieć otwarcie, że wyszło coś bardzo niedobrego.

Z całkowicie realistycznego utworu wyciągano nastroje niemal mistyczne, dodawano (poza tekstem) sceny „wizyjne”, wydobyte z podświadomości. Dzieleno co chwila zupełnie sztucznie i bez sensu jednolity dramat na sceny „konwen-

jonalne”, które umieszczono w stylowej ramie w głębi sceny, i sceny „żywych uczuć” rozgrywane na przodzie, na tle kotar, w ciemności przy snopach światła skierowanych na same tylko postacie. Ową grę uczuć i przeczuć podkreślała jeszcze muzyka towarzysząca monologowym zwrotom bohaterów.

A więc nieporozumienia zaczęły się od zlekceważenia, czy niezrozumienia poetyki utworu”.

Także wykonanie aktorskie ocenił krytyk bardzo surowo, wyróżniając jedynie: Janinę Mrząkówną w roli tytułowej, Zbigniewa Stawarza — Contiego i Wł. Karwicza — Rotę, (pozostała obsada: F. Hollikowski — Odoardo, W. Czerniawska — Klaudia, J. Czerniawski — Książę, W. Hermanowicz — Marinelli, W. Kaniowski — Appiani, W. Skwarska — Orsina, T. Molski — Angelo, H. Lipartowski — Pirro, S. Halski — Battista).

23 listopada 1957 r. wystawił „Emilię Galotti” P. Teatr im. S. Jaracza w Łodzi, w reżyserii St. Bugajskiego, w dekoracjach J. Szeskiego, w obsadzie: T. Żukowski — Odoardo, L. Pilarska — Klaudia, J. Siennicka i A. Zommerówna — Emilia, J. Walczak — Appiani, A. Żukowski i S. Bugajski — Marinelli, Z. Niewczas — Książę, Z. Petri — Orsina, H. Modrzewski — Rota, J. Źwikliński — Conti, Z. Józefowicz — Angelo, J. Łodyński — Pirro, J. Terkys — kamerdyner, R. Rogacki — Battista. O przedstawieniu tym pisał w „Teatrze” (1958 r. Nr 4), E. Zytomirski:

„... rozkoszowałem się osiemnastowiecznym arcydziełem, nieskazitelnym w formie, wciąż jeszcze atrakcyjnym pod względem treści, nade wszystko zaś urzekającym swym szlachetnym, ożywym klimatem moralnym...”.

„... Mimo nieudanych dekoracji (nagie ściany, wygięte — nie wiedział czemu — hormonijkę, i kilka kompletów stylowych mebli) spektakl ogląda się z prawdziwą satysfakcją. Reżyser Stanisław Bugajski umie, jak widać, pracować z młodzieżą (nader udany występ Alicji Zomerówny w odpowiedzialnej roli tytułowej) i nie krępując indywidualności aktorów już zaawansowanych (Zofia Petri, Antoni Żukowski, Jerzy Walczak i inni) — włączyć ich w jednolite, jakby przyciszone wymiary artystyczne spektaklu. Może Zbigniew Niewczas jako książę, grając kulturalnie i z umiarem, wypadł — jak na lubieżnika i okrutnika — nadto sympatycznie, ze szczerym natomiast wzruszeniem podziwiałem raz jeszcze pełne ciepła i szlachetnej prostoty aktorstwo Feliksa Żukowskiego w roli tragicznego ojca Emilii...”.

JERZY ZEGALSKI I STANISŁAW DĄBROWSKI

„Emilia Galotti” na scenie Teatru im. S. Jaracza w Łodzi (1957 r.)



T R E Ś Ć Z E S Z Y T U

Wojciech Bogusławski — LESSING	46
(W. Bogusławski — "Dzieła" t. III. Warszawa)	
G. E. Lessing — „DRAMATURGIA HAMBURSKA”	47
(G. E. Lessing „Dramaturgia hamburska” Wybór. Przełożyła i opracowała Olga Dobijanka. Wrocław, 1956 r.)	
Heinrich Heine — „O LESSINGU”	49
Tytus Liwiusz — „WERGINIUSZ”	49
(„Dzieje”. Wybór. Przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył Dr. W. Strzelecki. Wrocław, 1953 r.)	
Olga Dobijanka — „EMILIA GALOTTI”	51
(Wstęp do G. E. Lessinga „Dramaturgia hamburska”. Wrocław, 1956 r.)	
Florian Witczuk — „EMILIA GALOTTI”	52
(wyjątki z „Teatr niemiecki od XV do XVII wieku”. Warszawa, 1954 r.)	
Jerzy W. Brzoza — Projekt dekoracji	54, 55
„EMILIA GALOTTI” na scenie PTZL	56, 57
Stanisław Dąbrowski i Jerzy Zegalski — „LESSING NA SCENACH POLSKICH”	58

ZASTĘPCA DYREKTORA EDWARD SZYKSZNIA

Inspicjent : Lucjan Ciupiński

Kierownik Techniczny : Ryszard Krajewski

Główny elektryk : Władysław Lisowski

Brygadzysta sceny : Janusz Prus

Światła : Władysław Lisowski

Kierownicy pracowni : stolarskiej — Stanisław Świątek, malarzkiej — Waldemar Jodkowski, krawieckiej — Stanisław Łuczak, modelatorskiej — Tadeusz Rogowski, tapicerskiej — Bronisław Walczak
Kostiumy damskie: Walentyna Rogowska Peruki: Maksymilian Rajter
Garderobiana: Irena Zwierzyńska

WYDAWCA: PAŃSTWOWY TEATR ZIEMI LUBUSKIEJ W ZIELONEJ GÓRZE.
OPRACOWANIE GRAFICZNE ZESZYTU: Jerzy Walter Brzoza, ZDJĘCIA:
Archiwum, Jerzy Walter Brzoza i F. Myszkowski.
DRUK: Zielonogórskie Zakłady Graficzne — 3221 XI-58 — T-3 1500 egz.

CENA 2,50 ZŁ

PAŃSTWOWY TEATR ZIEMI LUBUSKIEJ

DYREKTOR TEATRU JERZY ZEGALSKI

Kierownik Literacki Maria Serkowska

G. E. LESSING

Emilia Galotti

Tragedia w 5 aktach

O S O B Y

Emilia Galotti	Wanda Sobiesiak
Klaudia	Amelia Szymańska
Odoardo jej rodzice	Bogdan Proskurnicki
Księżę Gonzaga	Bogdan Sobiesiak
Marinelli	Rajmund Jakubowicz
Conti	Józef Powojewski
Hrabia Appiani	Lucjan Ciupiński
Hrabina Orsina	Zyta Połomska
Angelo	Jan Miłowski
Camillo Rota	Tadeusz Mroczek
Pirro	Władysław Jezewski
Battista	Zbigniew Dobrzyński

REŻYSERIA

JERZY ZEGALSKI

SCENOGRAFIA

JERZY WALTER BRZOZA

PREMIERA, DNIA 28 LISTOPADA 1958 ROKU