

PAŃSTWOWY TEATR  
IM. STEFANA JARACZA W ŁODZI

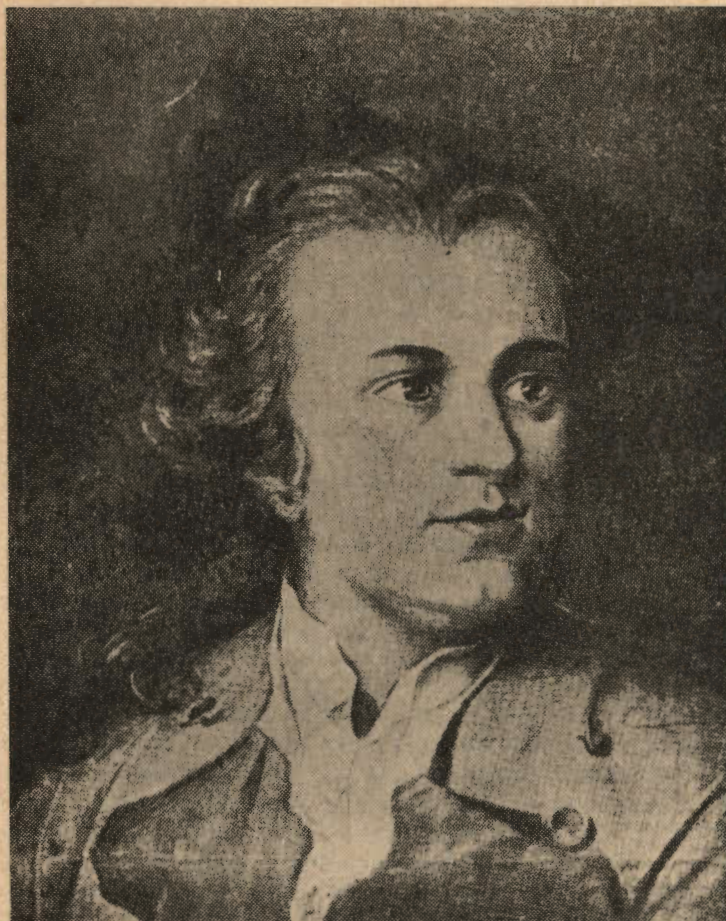


G. E. LESSING

# EMILIA GALOTTI

*PROGRAM*

CU-



GOTTHOLD EPHRAIM LESSING  
(1729—1781)  
Portret Tischelna



FLORIAN WITCZUK

## G. E. Lessing

(fragmenty)

Przedstawicielem najbardziej postępowego odłamu mieszczaństwa niemieckiego w II połowie XVIII w. jest **Lessing (1729—1781)**, podobnie jak w I połowie był nim J. G. Gottsched. Obaj zmierzają do tego samego celu do stworzenia narodowej i oryginalnej literatury niemieckiej. Dążą doń odmiennymi drogami, opierając się na innych warstwach mieszczańskich. Zasadnicze różnice w ich poglądach teoretycznych, twórczości dramatycznej i działalności teatralnej wynikały z odmiennych stanowisk ideologicznych, uwarunkowanych stosunkami społecznymi wewnątrz samego mieszczaństwa, które w swym składzie nie było bynajmniej jednolite.

W ciągu dwudziestu kilku lat od chwili wystąpienia Gottscheda zmieniła się znacznie sytuacja społeczna w Niemczech. Gottsched mógł liczyć na oddźwięk jedynie wśród burżuazji i inteligencji, skrepowanej zależnością materialną od dworów i oligarchii miejskiej. Tymczasem w łonie mieszczaństwa niemieckiego nastąpiły poważne przesunięcia w układzie sił społecznych. Ożywiona i ruchliwa działalność popularyzacyjna rozpowszechniła w Niemczech ideologię Oświecenia w znacznie szerszych masach mieszczańskich, których ogólny poziom kultury podniósł się wydatnie, zainteresowania zaś umysłowe stały się powszechniejsze. Wzrasta liczba szkół „łacińskich“, tj. średnich; ukazują się coraz to nowe czasopisma ogólnokulturalne; zwiększa się rozpowszechnienie książek zwłaszcza powieści z życia mieszczańskiego; w związku z tym rośnie liczba pisarzy i kształtuje się powoli zawód literata, którego jedynym środkiem utrzymania staje się coraz częściej twórczość pisarska. Wszystkie te przejawy są następstwem nieznacznego, ale stałego podnoszenia się Niemiec z upadku, spowodowanego wojną 30-letnią w ubiegłym stuleciu. Burżuazję niemiecką nadal wprowadzie hamują w pełnym rozwoju gospodarczym zacofane stosunki polityczne (rozdrobnienie terytorialne, samowola panujących i ich sługusów dworskich), niemniej jednak wykorzystuje ona wszelkie, choćby najskromniejsze możliwości poprawy



Szkoła St. Afra w Miśni.  
rys. L. Richter

bytu materialnego, a w ślad za tym coraz wyraźniej uprzytamnia sobie własne upośledzenie społeczne i polityczne. (...)

Dzięki tym okolicznościom Lessing może się już oprzeć w swej działalności publicystycznej i naukowej zwłaszcza zaś w twórczości dramatycznej i poglądach estetycznych, na znacznie szerszych rzeszach odbiorców mieszczańskich, niż jego poprzednicy. Do jego odbiorców należy obok zamożnej burżuazji i inteligencji miejskiej, coraz liczniej rekrutującej się ze średniozamożnego mieszczaństwa i biedoty miejskiej, również część drobnomieszczaństwa.

Lessing w gruncie rzeczy idzie śladami Gottscheda i kontynuuje jego poczynania, zmierza jednak dalej aniżeli Gottsched. Przerasta go nie tylko zaletami umysłu i charakteru, szerszymi horyzontami myślowymi, gruntownością wiedzy, większym odczytaniem, a przede wszystkim znacznie silniejszą świadomością klasową, która czyni zeń najbardziej agresywnego podówczas bojownika o emancypację niemieckiego mieszczaństwa. Przez całe życie walczy Lessing nieprzejednanie argumentami logiki i faktów rzeczowych przeciwko wszelkim przejawom feudalnej nadbudowy ideologicznej w estetyce, krytyce, sztuce, filozofii, teologii, twórczości poetyckiej i działalności teatralnej. Gruntowna znajomość języków starożytnych i stałe dokształcanie się w nowożytnych otwierają mu dostęp do szczytowych osiągnięć ówczesnej kultury europejskiej, dar zaś logicznego myślenia oraz jasnego, a zwięzłego i nader sugestywnego wyrażania swych poglądów w mistrzowskiej formie językowej czynią zeń najgroźniejszego przeciwnika wszelkiej ciasnoty umysłowej, zaśnie-działych poglądów, tupeciarskiej zarozumiałości nieudolnych tłumaczy,



niewolniczego naśladownictwa bezmyślnych wierszokletów i pismaków, ohydneho serwilizmu wiernopoddańczego, ograniczonego partykularyzmu niemieckiego, społecznego ucisku, nietolerancyjności religijnej i wszelkiego dogmatyzmu. Buntuje się wewnętrznie przeciwko więzom i zacofoaniu niemieckich stosunków politycznych i daje temu wyraz we wszystkich dziedzinach swych zainteresowań naukowych. Choć nie zajmuje żadnej katedry uniwersyteckiej ani nie piastuje żadnej godności akademickiej, jest jednym z najbardziej wykształconych Niemców swej epoki. Pali go żądza poznania prawdy o świecie i ludziach, czerpie ją zaś nie tylko z książek, w których się rozczytuje od wczesnego dzieciństwa, ale przede wszystkim z bezpośrednich kontaktów z ludźmi różnych zawodów i w różnych sytuacjach życiowych. Ta pasja poznania prawdy o życiu prowadzi go od teologii, poprzez studia filozoficzne i przejściowe zainteresowania medyczne, do teatru, między aktorów. Przyjaźni się z nimi i dzieli ostatnim kęsem chleba, nawet ręczy za nich swoimi skromnymi dochodami studenckimi, co go zmusza do ucieczki przed wierzycielami z Lipska do Wittenbergi, a następnie do Berlina. W latach studenckich teatr jest dlań jednym ze źródeł poznania świata, bo ukazuje mu obraz życia w różnorodnych jego przejawach i rozszerza krąg doświadczeń osobistych. Dla Lessinga teatr wczesnie staje się trybuną walki ideologicznej i jest nią już do końca jego działalności pisarskiej, zwłaszcza wówczas, gdy zawodzą inne środki bojowe: czasopismo i książka, którym nietolerancja i obskurantyzm obrońców panującej ideologii feudalno-absolutystycznej nakładają kaganiec milczenia. Lessing nazywa niejednokrotnie teatr *kazalnica*, z której szerokiego zasięgu oddziaływań społecznych chętnie korzysta, mając na oku wychowanie nowego mieszczanina, świadomego swej postawy klasowej. Kontakty z teatrem i aktorami dają Lessingowi gruntowną znajomość sztuki scenicznej i jej wymagań dramaturgicznych. Tej to znajomości wiele zawdzięczają jego własne dramaty i jego teoria dramatu.

Już w szkole „książęcej“ w Miśni (Meissen górno-łużyckie w Saksonii), Lessing rozczytuje się w Teofraście, Plaucie i Terencjuszu. Już wówczas próbuje swych sił dramatopisarskich. Późniejsze studia filozoficzne w Lipsku, a następnie — po krótkim pobycie w Wittenberdze — w Berlinie pogłębiają te wczesne zainteresowania dramatem oraz jego teorią i nie pozwalają im nigdy wygasnąć. Do studiów filologicznych Lessing przystępuje z gruntownym przygotowaniem językowym i ze znacznym odczytaniem. Stanowią one jedną z jego głównych namiętności przez całe życie, dostarczając mu najniezawodniejszej broni — argumentów i faktów rzeczowych — w polemice z obskurantami owego czasu.

Pasja do teatru ciągnie młodego Lessinga na przedstawienia nawet kosztem niedojadania, co mu się często przytrafia, gdyż ojciec (pastor,



KAROLINA NEUBERIN

(1697—1760)

Sztucz z 1744 r.

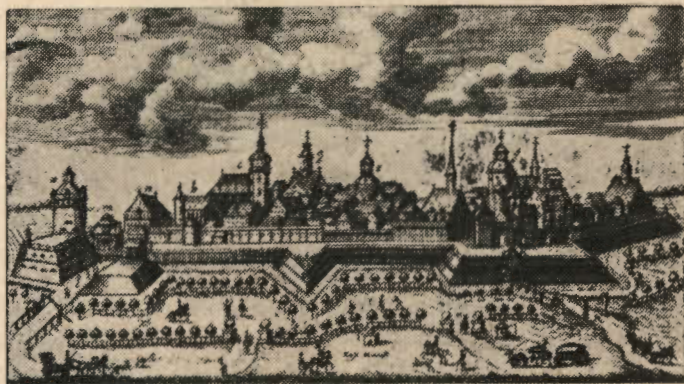
obdarzony licznym potomstwem, z niewielkiego miasteczka saksońskiego Kamenz w Górnych Łużycach), nie może mu zbyt wiele posyłać na studia, a nieraz — jako nieodrodny przedstawiciel swego zawodu i swej epoki — wstrzymuje synowi dopływ pieniędzy, oburzony, że jego syn, zamiast studiować teologię, żyje za pan brat z aktorami, pisze sztuki i nawet zamierza je wystawiać na scenie. Sama wiadomość o tym „niemoralnym“ trybie życia młodego Lessinga powoduje odwołanie go przez ojca do domu pod pozorem choroby matki. W następnych latach Lessing nie liczy na sakiewkę ojca i woli przebić się przez życie „tłumaczeniami i publicystyką, aniżeli rezygnować z zamiłowań i „pędu do poznania prawdy“. „Pęd“ ten jest dlań równoznaczny z dążeniem do niczym nie ograniczonej wolności osobistej.

Karolinie Neuberin zawdzięcza Lessing wejście na deski sceniczne w r. 1748 swych pierwszych utworów młodzieńczych, napisanych wprawdzie prozą, ale — zgodnie z wymaganiami Gottscheda — w stylu francuskiego klasycyzmu: *Młody uczonec* (*Der junge Gelehrte*), *Damon, czyli prawdziwa przyjaźń*, *Stara panna*.



Z **Kochem**, święcącym w Lipsku triumfy w rolach tragicznych, przyjaźni się Lessing przez całe życie; obmyśla plan tragedii, w której jemu przypadłaby główna rola odtwórcza, zamiar ten jednak porzuca z chwilą, gdy Koch szykuje się do wyjazdu do Wiednia. Lessing spotyka się z nim jeszcze w czasie swojego pobytu w Hamburgu, gdzie często spędzają czas na pogawędkach.

Od **Brücknera** — utalentowanego odtwórcy ról tragicznych, największego wówczas po Ekhofie aktora niemieckiego, entuzjasty lipskiego stylu gry scenicznej, później przez pewien czas kierownika teatru weimarskiego (1757—58) — Lessing zamierza uczyć się deklamacji; sam jednak wpływa wydatnie na zmianę jego kaznodziejskiej dykcji na bardziej spokojną i naturalną.



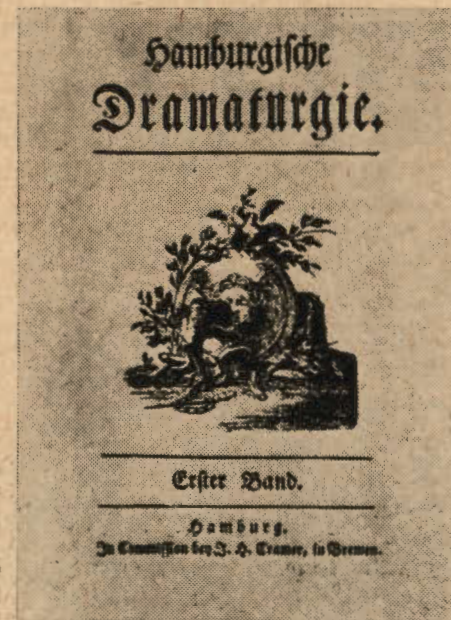
Lipsk na pocz. XVIII w.  
sztych

W czasie pobytu w Lipsku Lessing nosi się nawet przez pewien czas z zamiarem poświęcenia się zawodowi aktorskiemu. W Berlinie zachwyca się baletami i improwizacjami słynnego arlekina Franza Schucha, który do własnych scenariuszy i przeróbek czerpie motywy z dramatu hiszpańskiego, włoskiego, z Moliera, Plauta i Terencjusza; nie opuszcza też jego przedstawień w okresie swego pobytu we Wrocławiu podczas wojny 7-letniej. W działalności Schucha Lessing ceni zespolenie elementów komizmu ludowego ze szczytowymi osiągnięciami dramaturgii europejskiej (...)

*Siedemnasty list o literaturze* jest punktem zwrotnym w poglądach estetycznych Lessinga. Wyraźnie neguje w nim Lessing osiągnięcia szkoły lipskiej, ponieważ szła niewolniczo śladami klasyków francuskich, zamiast korzystać raczej ze wzorów angielskich.

Zresztą tego odrotu od francuskich reguł scenicznych, którym Lessing hołdował jeszcze w dramatach młodzieńczych, dokonał sam 4 lata wcześniej, pisząc pierwszą *tragedię mieszczańską*, której treść, założenia ideowe i forma dramatyczna nie miały już nic wspólnego ze szkołą lipską. Była nią *Miss Sara Sampson* z r. 1755. Już w niej korzysta z wzorów obcych, z angielskich dramatów Lilla i Moore'a oraz z angielskich powieści Richardsona. Konflikt między nie wyteplionymi jeszcze przeżytkami ideologii feudalnej i dobijającymi się o swoje prawa ideami humanitaryzmu, tolerancji i swobody jednostki w dysponowaniu swoją osobą zgodnie z własną wolą jasno występuje w tej sztuce. (...)

Największa praca dramaturgiczna Lessinga pt. *Dramaturgia Hamburgska* wyrosła z bezpośredniej działalności teatru narodowego w Hamburgu. Trzyosobowa dyrekcja imprezy hamburskiej zaprosiła Lessinga



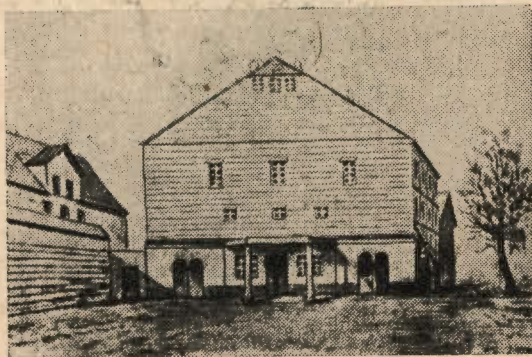
Karta tytułowa I wydania „Dramaturgii hamburskiej“



do współpracy w charakterze doradcy we wszelkich sprawach dramaturgicznych, teatrologicznych, obowiązane do informowania publiczności o sztukach wystawianych w teatrze hamburskim oraz o grze aktorów, słowem, do pisania krytyk teatralnych. Z zadania swego wywiązuje się Lessing w ciągu 8 miesięcy, dając sprawozdania z 52 przedstawień, od dnia 22 kwietnia 1767 r. do 19 kwietnia 1768 r., tj. do chwili, gdy zawiodły pierwotne zamierzenia, jakie przyświecały inicjatorom imprezy i gdy trzeba było wezwać do współpracy młodego Schrödera, przedstawiając się zarazem na repertuar bardziej przyciągający publiczność, niż wystawianie wyłącznie sztuk poważnych.

*Dramaturgia Hamburska* ukazywała się na koszt teatru jako czasopismo, początkowo dwa razy w tygodniu, następnie ze znacznym opóźnieniem. Czytano ją chętnie w całych Niemczech, rychło też ukazały się nieprawne przedruki. Przedstawienia w *teatrze narodowym* były dla Lessinga jedynie punktem wyjścia do zasadniczych rozważań o doniosłym znaczeniu teoretycznym. W swoich krytykach, zamieszczanych w *Dramaturgi*, omawia najistotniejsze problemy teorii dramatu.

Na podstawie rozproszonych uwag, które zawiera *Dramaturgia*, można odtworzyć również poglądy Lessinga na sztukę aktorską. (...) Szczególnie zachwyca się grą *Ekhofa* i analizuje ją dokładnie jako wzorową. Uwydatnia niebywałe uzdolnienia Ekhofa, czyniąc go niedościgłym we wszelkiego rodzaju rolach, podnosi doniosłość jego wnikliwego wczucia się w rolę, zdolność *myślenia wraz z poetą*, a nieraz i *za niego*, aby



Teatr w Hamburgu  
(am Gänsenmarkt)

w pełni zrozumieć oraz należycie zinterpretować tekst i uwydatnić związek między stanem wewnętrznym a jego zewnętrznymi przejawami. Dykcja, ruchy rąk, sposób wyrażania uczuć są wynikiem charakteru aktora i jego temperamentu, dlatego Ekhof gra tak sugestywnie, a zarazem prosto i naturalnie. Nad aktora, odtwarzającego po dokładnym przemyśleniu zewnętrzne przejawy przeżyć wewnętrznych, Lessing przekłada aktora *odczuwającego*. Przeciwstawia się jednak grze naturalistycznej, sztuka bowiem ma nie tylko odtwarzać bezpośrednio przejawy życia, ale musi je ponadto upiększać, idealizować. Z tego stanowiska krytykuje zarówno nienaturalną, nadętą, patetyczną, niemal mechaniczną, manierę lipską, jako też beztroskie przedstawienie na scenie akcji w ten sposób, jak gdyby odgrywała się w mieszkaniu czy na ulicy. *Wdzięk*, z jakim aktor powinien grać rolę, musi hamować jego temperament. W sztuce aktorskiej należy zatem łączyć realizm psychologiczny z wyrazistością postawy i gestów, które swoją malowniczością powinny sprawiać wrażenie podobne do wywieranych przez sztuki plastyczne. Znamienna dla Lessinga jest charakterystyka gry jednej z aktorek hamburskich, o której się wyraża, że *umiała z wdziękiem*, łącząc malowniczą pozę z gestem psychologicznie realistycznym. (...)

*Miss Sara Sampson* zapoczątkowała nowy rodzaj tragedii. Wkrótce po przybyciu do Hamburga wykańcza Lessing dramat poważny *Minna von Barnhelm*.

*Minna von Barnhelm* stanowi pierwszy klasyczny dramat niemiecki, który do dziś nie stracił swej aktualności, ani walorów dramatycznych i scenicznych. Od chwili jego napisania w r. 1767 grano go niezliczoną ilość razy jako dramat narodowy, reprezentujący ideę zjednoczenia Niemiec.

*Emilia Galotti* (1772) kontynuuje rodzaj dramatyczny rozpoczęty przez Lessinga tragedię *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. Tragedia *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. (...)

Odoardo zabija własną córkę, by ją uchronić od hańby, jaka ją czeka



z łaski panującego, nie zdobywa się jednak na czyn przeciwko księciu. Świadczy to o dużym wycuciu przez Lessinga rzeczywistości niemieckiej. W układzie sił społecznych Niemiec, ówczesnych Niemiec, nie było miejsca nie tylko na czyn polityczny, na rewolucję przeciwko despotom, na czynny bunt przeciwko ich samowoli i uciskowi, jak o tym świadczy historia Niemiec tej epoki, ale nawet na indywidualny przejaw oburzenia czy obrony, chociażby w tej postaci, w jakiej uwidacznia się ona w tragedii Lessinga, jak tego dowodzą kroniki skandalów dworskich. Bodajże tylko Lessing odważył się dać tak trafną charakterystykę nowocześniejszego księcia, który czuje wstręt do jakiegokolwiek poważnej pracy, ale wobec otoczenia udaje przemęczenie i nadzwyczajną ofiarność dla dobra ogólnego; księcia, który całkowicie ulega kaprysom, nastrojom chwili, osobistym zachciankom i przypadkowym okolicznościom; księcia, mającego na swoje usługi sztab dworaków, gotowych spełnić wszystkie jego zachcianki, byleby choć na chwilę wkraść się w jego łaski. Jedną tylko czynność wydaje mu się łatwą i oczywistą — i tę gotów wykonać natychmiast, nawet bez zbadania sprawy, mianowicie podpisanie wyroku śmierci na poddanego, ba, chce to nawet uczynić *niezmiernie chętnie*. W tragicznym momencie dramatu zwała winę na swego doradcę, kanclerza Marinelli, i z patetycznym gestem oburzenia, maskującego obłudę moralną, oddała go od siebie jako rzekomo jedyne sprawcę nieszczęścia — śmierci Emilii.

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* 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, krepującą jego osobistą swobodę i nie wychodząca poza ramy tragedii rodzinnej, nie wskazywała też na żadne związki z ustrojem ani go w najmniejszym 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



G. E. Lessing około 1768 r.

Portret G. O. Maya

znaczenie o wiele donioślejsze niż *Miss Sara*, wskazuje bowiem na sprawców nieszczęścia — na księżąt i ich sługusów dworskich. Swym tragicznym zakończeniem podkreśla ona fakt, że w dotychczasowych warunkach poniżenia społecznego i upośledzenia politycznego niemożna 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 sce-



nicznego, 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 artyzmu. Gdy wspomniany już 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 namiętności, 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 na powierzchni wody jak kora drzewa.*

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. Wraz z *Minną* i *Natanem Mędrzecem* wchodzi do kanonu lektury niemieckich szkół średnich.

Dramaty mieszczańskie — *Miss Sarę Sampson*, *Minnę von Barnhelm* i *Emilię Galotti* — pisał Lessing świadomie na potrzeby narodowej sceny niemieckiej, chcąc dać jej utwory odpowiadające postulatom realizmu burżuazyjnego. Niepowodzenie *imprezy hamburskiej* zraziło go do teatru. Resztę życia spędził na studiach filozoficznych i teologicznych, by zwalczyć najgroźniejszego w wieku osiemnastym przeciwnika wszelkiego postępu — dogmatyzm religijny, źródło nietolerancji i obskurantyzmu — jego własną broń. Jako kierownik biblioteki dworskiej w Wolfenbüttel k. Brunświku ma dostęp do zapomnianych rękopisów i książek. Śledząc historię poglądów religijnych, wydobywa na światło dzienne pisma wolnomyślicieli i heretyków, publikuje niektóre z nich, omawia ich teorie, aby wyjaśnić *całą prawdę* o przejściowym charakterze wszelkich wierzeń. Uczy więc, że prawdziwa moralność nie zależy od tego, jaką religię ktoś wyznaje lub głosi; że nie ogląda się ona ani na nagrodę ziemską, ani na zbawienie wieczne, że *postępuje cnotliwie gwoźli samej cnoty*, a nie dla nagrody lub cudzej oceny.

Poglądy Lessinga, wypowiedziane z konieczności oględnie, nie zmyliły czujności pastorów protestanckich, którzy słusznie dostrzegli w nich atak na religię w ogóle i szybko wyjednali zakaz publikowania jego pism w sprawach religii. Wówczas Lessing decyduje się jeszcze raz wejść na swoją *kazalnica*, jak nazywał teatr, by w formie dramatycznej wystąpić przeciwko nietolerancji religijnej, obłudzie i zakłamaniu obrońców panującej ideologii. Z tych pobudek pisze dramat poważny *Natan Mędrzec*

(1779). W ten sposób udowadnia zarazem jedną z tez swej teorii dramatu, że nie tylko błahe wydarzenia, lecz również poważne zagadnienia ideowe o wielkiej doniosłości społecznej mogą stanowić treść utworów scenicznych.

FLORIAN WITCZUK

Fragm. „Teatru niemieckiego od XVI do XVIII wieku”  
Warszawa 1954.



Ilustracja do „*Emilii Galotti*” Akt I, sc. 4.

Miedzioryt H. Mella



G. E. LESSING

# EMILIA GALOTTI

Tragedia w 5 aktach

Przekład: JERZY JĘDRZEJEWICZ

EMILIA GALOTTI . . . . .	}	JADWIGA SIENNICKA
		ALICJA ZOMERÓWNA
ODOARDO GALOTTI	} jej rodzice	FELIKS ŻUKOWSKI
KLAUDIA GALOTTI		LEOKADIA PILARSKA
HEKTOR GONZAGA, Książę Guastalli . . . . .		ZBIGNIEW NIEWCZAS
MARINELLI, szambelan Księcia . . . . .	}	STANISŁAW BUGAJSKI
		ANTONI ŻUKOWSKI
CONTI, malarz . . . . .		JERZY ĆWIKLIŃSKI
HRABIA APPIANI . . . . .		JERZY WALCZAK
HRABINA ORSINA . . . . .		ZOFIA PETRI
CAMILLO ROTA, radca Księcia . . . . .		HENRYK MODRZEWSKI
ANGELO . . . . .		ZBIGNIEW JÓZEFOWICZ
PIRRO, służący Galottich . . . . .		JÓZEF ŁODYŃSKI
KAMERDYNER KSIĘCIA . . . . .		JÓZEF TERYKS
BATTISTE, służący Marinello		REMIGIUSZ ROGACKI

Scenografia:  
JERZY SZESKI

Przerwa po III akcie

Reżyseria:  
STANISŁAW BUGAJSKI

Kier. literackie:  
IRENA BOŁTUĆ-STASZEWSKA

Asyst. reż.:  
JERZY ĆWIKLIŃSKI

Inspicjent: WŁODZIMIERZ PIETRZAK

Premiera dnia 23 listopada 1957 roku w Państwowym Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi



## WIELCY AKTORZY NIEMIECCY w „EMILII GALOTTI“

ODDARDO GALOTTI

KONRAD EKHOFF

„Jego Odoardo był najlepszy w sztuce. Trzeba go zobaczyć, usłyszeć... Tego, co było wyryte na jego czole, co błyszczało w jego oczach, co toczyło się po jego policzkach, co drżało we wszystkich poruszeniach jego ciała, nie może odmalować żaden pędzel. Któż może opisać jego tony zdławionego gniewu, pasji, połączonej z bólem, jego śmiech zwątpienia? To trzeba przeżyć. Jego słowa *Jednak, jednak to moja córka* nigdy nie brzmiały tak prawdziwie... Jak ziemia drży przed nadciągającą burzą, tak drżało serce widza, kiedy mówił Ekhoft — każdy czuł, że śmierć się zbliża i drżał z bólu... Możliwe o nim powiedzieć to, co Pole powiedział o Szekspirze: *on nie był naśladowcą natury, on sam był naturą*, dodając, że on nie tylko był naturą, ale przez nią grał.

Johann Friedrich Schink — Graz 1781 r.

„W żadnej roli nie był on Ekhoftem, w każdej był w ruchu, w sposobie chodzenia, w mimice i mógłbym nawet powiedzieć, w postaci i w wyrazie twarzy — człowiekiem, którego grał. To nie do wiary, do jakiego stopnia on się zmieniał, nawet w zewnętrznych cechach postaci, które wyobrażał, które potrafił indywidualizować... Widziałem *Emilię Galotti* rzecz można w trakcie jej powstawania... Wiele rozmawiałem z Lessingiem nad scenami tej sztuki. Czytałem sztukę, widziałem ją niezłe wystawioną przez Grupę Kechschena... znam ją więc tak dobrze, jak nikt inny. Tym chętniej stwierdzam, że w grze Ekhofta w roli Odoarda, odkryłem nowe rysy, które głęboko przeżyłem.

...Chociaż minęło ponad trzydzieści lat, odkąd po raz pierwszy zobaczyłem Ekhofta w roli Odoarda, jeszcze żywo przypominam sobie cudowne



KONRAD EKHOFF (1720—1778)

Sztuch Müllera

wrażenie tego przedstawienia. Np. w scenie między Orsiną i Odoardo, kiedy ów, po otrzymaniu od Hrabiny sztyletu, zaczyna orientować się, z kim ma do czynienia — Ekhoft lekko szarpie trzymany w lewej ręce kapelusz z piórami, przyglądając się Hrabinie od czasu do czasu z boku, znacząco. Rozumie się bardzo jasno z jego niemej gry, że myśli w ciągu tej sceny: *Co ma zraniona cnota wspólnego z zemstą występku?* że myśl ta opanowuje go tym mocniej, im zapamiętałej Orsina wyraża swoją zemstę. Następnie, w trzeciej scenie aktu piątego, kiedy Marinelli wyjaśnia Odoardowi, że Emilia ma być wbrew jego woli odwieziona do miasta, Odoardo oburzony sam sobie nakazuje spokój. I w następnych scenach między Księciem, Marinellim i Odoardem stara się ten ostatni, o ile to możliwe, zachować zewnętrzny spokój. Kiedy wówczas Książę usypia jego czujność dworskością, zapomina się do tego stopnia, by z triumfem zapytać Marinello: *I cóż, mój panie?* Ale Marinelli rozwija teraz swój plan coraz dalej. Odoardo poznaje straszną



tajemnicę i kiedy Marinelli w końcu ma czelność powiedzieć *mówi się, że to jakiś rywal sprzątnął hrabiego Appiani*, traci Odoardo całą zimną krew, stara się jednak, żeby nie zauważono jego rozpacz. Tu zaczyna Ekhof tak samo bezwiednie tarmosić kapelusz z piórami, jako wyraz wewnętrznego oburzenia Odoarda, które musi ukrywać, a kiedy książę mówi o konieczności zatrzymania córki, wrywa Ekhof konwulsyjnie ostatnie pióro z kapelusza. Wszystko to było w jego grze tak zestrojone, jego wewnętrzne przeżycia wyrażały się przez małe zewnętrzne ruchy tak niedostrzegalnie, a równocześnie tak straszliwie znacząco, że przy wrywaniu tego piórka przenikał widza zimny dreszcz. Niezły przecież aktor Borchers, który wkrótce po Ekhofie grał rolę Odoarda, nie zaniedbał również w tej scenie gierki z kapeluszem, ale piórko wyleciało, a nikt tego nie zauważył... Ekhof pokazał tu, że on nie tylko ślepym instynktem zagrał tak swoją rolę, jak ją zagrał, lecz, że zbudował charakter swego Odoarda na głęboko przemyślanych podstawach.

Friedrich Nicolai — Weimar 1773.

#### JOHANN FRIEDRICH REINEKE

Znam tylko jednego, który tak jak on, umiał prawdziwie i w pełni wyrazić ten wewnętrzny mus, to poruszenie duszy — a ów jedyny — to Ekhof! Przy obydwu płakałem, cierpiałem, wściekałem się, drżałem! — Wtargnęło do mojej duszy to straszliwe: *Bóg ukarze tego straszного skrytobójcę!* w nawpół zduszonym tonie i odwróconym wzroku w stronę Marinello. I gdybym tylko miał talent malarski, narysowałbym wam naszego Reinekego w tym momencie! Słabość jego kolan, pochylenie jego siwej głowy przed Księciem, aby każdy wyraz, każdą zmianę uczucia zręcznego dworaka, natychmiast odkryć, wysledzić.

Anonimus — Lipsk 1777.

#### HANS FINOHR

W Emilii zwycięstwo odnosi Hans Finohor w roli Odoarda środkami prostymi, ale mocnymi w wyrazie (gest rąk, ruch głowy), świetnym opanowaniem głosu, choć czasem nieco zbyt natężonego.

Zygmunt Greń — Warszawa 1951.

„Życie Literackie“ nr 19.

## EMILIA GALOTTI

#### HELGA GÖRING

Tytułową postać sztuki przekonywająco zinterpretowała Helga Göring. Jej Emilia Galotti — Ofelia dramatu niemieckiego — pociąga nas prostotą, czystością i prawdą w odczuwaniu realnych pokus życia.

Alfred Sowiński — Warszawa, 1951.

„Nowa Kultura“ nr 39.

## KSIĄŻE GONZAGA

#### TEODOR LIEDTCKE

Słyszałem kiedyś wypowiedź znanego człowieka (zdaje się, że Seydelmanna), że Książę, może mieć najwyżej 20 lat. Może ta cyfra jest trochę przesadzona — ale w każdym razie Książę jest bardzo młody. Jest on zmysłowo miękki, sentymentalny, bez hamulców, potrzebuje osobistości w rodzaju Marinello, na której mógłby się oprzeć. Liedtcke był tego wszystkiego przeciwieństwem. Po pierwsze jest za stary, starszy niż wszyscy Marinellowie (za wyjątkiem Dessoira), a więc o wiele za męski, za mocny. Wielkim błędem przy takim Księciu jest również charakterystyka i kostium. Liedtcke gra Księcia z surowym, wojskowym wąsem, chyba z epoki Ludwika XV. Chciałbym szczególnie tu podkreślić nie tylko błąd w stosunku do mody. Z noszenia tego zarostu wypływają dalsze konsekwencje — Liedtcke wchodzi nie w pantoflach i jedwabnych pończochach, ale w wysokich butach. Kostium jego, nawet elegancki, ma również charakter bardziej obozowy niż dworski. Dodajcie do tego, że głos Liedtckego jest mocny, ostry, zdradzający dojrzałego mężczyznę, brak w nim miękkich sentymentalnych tonów, że wszystkie jego ruchy i gesty, również te szlachetne i proste, mają w sobie coś krótkiego, ostrego, że brak jego postaci wolnych, długich ruchów, to łatwo można sobie wyobrazić, jak, mało w nim zostało z miękkiego, lessingowskiego Księcia. Książę Liedtckego nie może w ten sposób poddawać się Marinellemu, nie może tak łatwo bawić się swoimi zmysłowymi żądzami; od niego oczekuje się, że będzie w miłości Franciszkiem Moorem i powie: *Książę mówi, a kiedy mu się nie odpowiada, potrafi rozkazywać...* Z ust tego Księcia nie usłyszeliśmy żadnego pańskiego tonu — wszystko dźwięczało prosto, grubiańsko i ostro.

Otto Franz Gensichen — Berlin 1872.





Sceny z „Emilii Galotti“

Sztychy J. H. Meila

#### KARL FICHTNER

Jego ujmująca, czarująca zuchwałość jako księcia w *Emilii Galotti* czyniła zrozumiałe nawpół świadome, nawpół podświadome zachwianie się Emilii, jego uroczy sposób bycia uzasadnia pchnięcie sztyletem staro Galotti.

Ludwik Speidl — Wiedeń 1863.

#### WOLFRIED ORTMANN

W roli księcia Gonzagi wystąpił Wolfried Ortmann, subtelnie rysując sylwetkę tego naśladowcy Ludwika XV w zakresie wərbunku metres. Ortmann grał księcia Gonzagę z umiarem i taktem, maskując jego zbrodniczość tam, gdzie rachuby uknutej intrygi skłaniały do dyplomacji a popuszczając instyktom wodze tam, gdzie intryga zaczynała osiągać skutek. Księżę Gonzaga nie jest zresztą u Lessinga pełnym i ostatecznym wcieleniem zła, nie jest dojrzałą i bezwzględną krytyką feudalizmu. Księżę Gonzaga wzdryga się od zbrodni którą zaaranżował Marinelli, księżę wypowiada również ostatnie słowo, na mocy którego następuje podział winy: *Nie dość nieszczęścia, że władcy są ludźmi, to jeszcze szatani udają ich przyjaciół.*

Alfred Sowiński — Warszawa, 1951.  
„Nowa Kultura“ nr 39.

## MARKIZ MARINELLI

AUGUST WILHELM IFFLAND

Jako Marinelli nie potrzebuje Iffland bać się rywala. Od chwili jego pojawienia się na scenie, widać, kim jest w domu Księcia. Bez jednego grymasu prowadzi łatwo i niewymuszenie rozmowę z każdym. Tlumiona złość w tym *Ta sama*, kiedy Książę pyta o Emilię; krótkie, poważne *Marszałek Marinelli*, oznajmiające Klaudii, że nazywa się Marinelli; jego spokój w ostatnim akcie, który tylko on sam spowodował, kiedy Odoardo — w rozmowie z Marinellim na temat rozłączenia ojca z córką — traci panowanie nad sobą... to i wiele innych momentów świadczy o wielkim, skończonym mistrzostwie.

Friedrich Ludwik Schmidt — Hamburg 1875.



Sceny z „Emilii Galotti“

Sztychy J. H. Meila



Można żałować, że Haase w ostatniej scenie tragedii nie naśladował ujęcia roli, przez które Dawison nadawał nie tylko charakter swojej roli, ale całej sztuce świadomy sens. Artysta wychodził chwiejąc się, na prawdę złamany, zdruzgotany ze sceny. Dworak, dla którego łaska księżca była wszystkim, wydaje się zniszczony, kiedy to słońce od niego się odwróciło, jak gdyby było koniecznym środkiem do życia. Haase uczestniczył w katastrofie, ale wewnętrznie nie brał w niej udziału. Przecież ta lokajska natura nie miała żadnego uczucia dla wielkiej tragedii on widział tylko, że rozbił się projekcik, który miał służyć zaspokojeniu żądzы pana... Kiedy Księżę go wypędza, wychodzi z obojętnością, ramiona niepochylone, głowa wysoko podniesiona. Gra tu rolę zranionego. My przeczuwamy przy takim zejściu, że Marinelli... tylko na pewien czas się oddali, Księżę pożaluje swego rozkazu wygnania i wezwie z powrotem niezbędnego doradcę w miłosnych awanturkach...

Seydelmann stara się przy przekleństwie Księcia przez dziwaczny ruch wyrazić ironiczną niewiarę w prawdziwość oburzenia księcia, w którego nawrócenie nie wierzy.

Otto Simon — Berlin 1898.

#### FRIEDRICH MITTERWURZER

Jego Marinelli nie był w ogóle człowiekiem skrytym, to był bardzo ujmujący pan, który nie uważa za nic zdrożnego dla siebie i własnego honoru, kiedy stara się przypodobać i przysłużyć swojemu panu. Dlaczego Księżę ma się nie bawić, dlaczego jeżeli ma na to ochotę, ma nie zapoLOWać na obcym terenie? Ze to nie zawsze gładko przechodzi, że padają przy tym także strzały i może taki strzał kogoś trafić; to przecież naturalne i dla człowieka w stylu Marinellego nie jest podstawą do jakiegokolwiek wzruszenia. Kaprysy przeprowadza przemyślanie i ma na oku wszystkie konsekwencje. Nim się do czegoś zabierze, wszystko przewiduje i jest przygotowany na wszystko. Spotyka go nielaska na zamku, ale go nie niszczy. I z tym można się pogodzić, bo księżęta są ostatecznie tylko kapryśnymi następcami bogów i tak są stworzeni, że zawsze muszą znaleźć kozła ofiarnego, albo go sobie stwarzają, jeżeli takowego potrzebują. Bez własnej winy Marinelli przegrał tę partię; musi opróżnić miejsce, które tak było zgodne z jego skłonnościami i zdolnościami. Ale posada nie może zostać nieobsadzona. Skrucza księżca jest równie nietrwała jak jego łaska. Ale Marinelli jest wieczny, nazywa się różnie. To *typowe, wieczne* w tej postaci zostało wydobyte i pokazane.

Jakub Julius David — Wiedeń 1896.



„Emilia Galotti“ — Akt V, sc. 8.  
Teatr w Lipsku r. 1954 r.

#### FRIEDRICH WILHELM GROSSMANN

Pan Grossman pozostaje taki sam, od początku do końca zimny, nieczuły, tchórzliwy, niby jakaś zła siła, myśląca tylko o sobie i swoich potrzebach. Niektórzy sądzą, że był niedość giętki, że winien być więcej oddany Księżciu, że winien bardziej się płaszczyć — uważam to jednak za niemożliwe... On nie stara się wślizgnąć w łaski Księcia, on już je ma, siedzi mocno w swoim fotelu, zna wszystkie jego kaprysy, wszystkie jego słabostki, a skoro Marinelli wie to wszystko, nie potrzebuje pełzać!

Anonymus — Frankfurt a. M. 1777.



## ALFONS MÜLHOFFER

Postać Marinellogo doskonale odtworzył Alfons Mühlhoffer, dając od początku do końca wizerunek człowieka nikczemnego i tchórzliwego, typowego zausznika, który wie, jak daleko sięgnie jego władza, gdy będzie umiał spełnić pragnienia swego pana. Koncepcja „szatana“ który udaje „przyjaciela“ została na końcu przeprowadzona w sposób reżyser-sko po trochu ekspresjonistyczny, albowiem tuż przed zapadnięciem kurtyny Marinelli drapuje się na chwilę w czarny płaszcz gestem przed-wczesnego Mefistofelesa.

Alfred Sowiński — Warszawa, 1951.  
„Nowa Kultura“ nr 39.

Najlepsze role miał w obydwu przedstawieniach Alfons Mühlhoffer... jako Marinelli... Tak samo w E. G. możemy wytknąć Mühlhofferowi niewiele fałszywych momentów. W miarę zmienny i opanowany jak na dworaka przystało, dał koncert gry aktorskiej wykazując dużą umiejętność szybkiego przedstawiania się w różne sytuacje. Mówiący wyrównaną tonacją głosu potrafił zdobyć się na tak sugestywne środki ekspresji, iż wydaje mi się, nawet, gdyby ktoś nie znał języka, mógłby go z łatwością zrozumieć.

Zygmunt Greń — Warszawa 1951.  
„Życie Literackie“ nr 19.

## HRABINA ORSINA

### CHARLOTTE WOLTER

Rola Orsiny od dawna była jej własnością i jej dumą. Tutaj widać było jej specyficzny styl — w obojętne słowa wkładać całą duszę i już przy pierwszym wejściu w mimice i sposobie bycia zdradzać cały los kobiety... Kto jej nie słyszał, trudno mu to sobie wyobrazić, w jakim porywającym, szybkim tempie, bez pauzy, bez specjalnego nacisku i bez mocniejszych akcentów zagrała ten akt!

Tylko w jednym momencie doszła cała Wolter do głosu: *gdybyśmy my wszystkie kobiety...* Wszystko inne przechodziło w pospiesznej konwersacji, w której jednakże odkrywaliśmy pełne bogactwo tonów. Z jednego słowa było pełne bólu, poniżone doświadczenie; już w pierwszym zdaniu widzieliśmy los odrzuconej kobiety. Wolter panowała nad całym aktem. I kiedy również stary Galotti, porwany w końcu jej szaleństwem, drżącą ręką pochwyli sztylet — który mu ona podsuwa, widz przynajmniej mu słuszność, że również on staje po stronie tej siły, którą jej fantazjująca głowa i jej demoniczna energia wszystko za sobą porywa.

Jakob Minor — Wiedeń 1887.



S. F. HENSEL-SEYLER

Portret Graffa

### SOPHIE FRIEDERIKE HENSEL-SEYLER

Już w kostiumie zauważyłem zmiany, które pochwalam. Wiecie państwo, że nasza kopenhaska Orsina zawsze pojawia się w największym blasku. Dlaczego? Sam siebie o to pytałem. Orsina życzy sobie domowego, samotnego spotkania ze swoim kochankiem, właśnie w lecie, na wsi, po co więc ten niekorzystny przepych? Zauważyłem, że Pani Seyler tak to zinterpretowała. Ale z drugiej strony Pani Seyler nie zapomniiała, że Hrabina jest damą, która odwiedza dwór.

Początkowo z pogardą, właściwą ugodzonej dumie, traktowała Marinellogo; na jego drwiny odpowiadała sucho: *To prawda, nie chciał mi odpowiedzieć pisemnie.* Teraz możecie sobie wyobrazić, jak wyraziła się cała jej wyższość, jej duma, jej ironia, kiedy mówiła: *jeżeli naprawdę jestem dla ciebie najmiłszą hrabiną...* jak go chwyciła za ramiona, mówiąc: *przeklęta zgraja dworaków;* potem podchodziła do niego, trzymając Marinellogo za rękę w czasie, kiedy mówiła: *Nie czytał, cofała się* mówiąc to po raz drugi mniej żywo. O, ona wszystkie Orsiny, które



widziałem, zostawiła daleko za sobą... Powtórzę zdanie Lessinga o Pani Seyler: *Tego co mówi, na pewno się nie nauczyła; każde jej słowo płynie z własnej głowy, z własnego jej serca...*

Knud Lynn Rahbek — Kiel 1782.

#### AUGUSTE CRELINGER-STICH

Ludwik Borce mówi: kobiety są najmiłsze, kiedy są zazdrosne. Kiedy się jednak patrzy na Augustę Crelinger w roli Orsiny, można powiedzieć o niej wszystko, tylko nie to, że jest miła. Ona jest dla mnie niedosyć słaba, nie dosyć cierpiąca, wchodzi zbyt mocno tupiąc i stale się boje, że uderzy Marinello. Nie mogę uwierzyć, że serce takiej Orsiny może pójść na dno z miłości do Księcia, sądzę: gdybyś ty ją spotkał w trzy tygodnie później na Unter den Linden, serce jej będzie mieszkaniem do wynajęcia. — Auguste Crelinger ujmuje swoją Orsinę zbyt bohatersko...

Teodor Wehl — Berlin 1843 r.

#### FRIEDERIKE UNZELMANN-BATHMWANN

##### NA WYST. GOŚĆ. W BRAUNSCHWEIGU

Jej pierwsze wejście do pokoju Księcia zwróciło uwagę na piękną postawę, pewność poruszania się po parkietach, która właściwa jest tylko wysokourodzonym. Jej strój nie był przeładowany, ale bardzo bogaty i elegancki, gdyż Orsina uważa piękną toaletę za jeden ze środków, by znowu spodobać się Księciu. — Kamerdynera traktuje z lekką wyższością, która pochodzi jeszcze z tych czasów, kiedy była sułtanką tych pokoi. Orsina zezwała mu lekkim skinieniem ręki, by się do niej przybliżył. Obojętność Księcia wydaje jej się jeszcze niemożliwością, która mogłaby ją zepchnąć znowu w nicłość. Hrabina wie dobrze o przewkcie własnego cesarza, również jak i o nietrwałości nowej miłości, ale zna wyższy cesarz, cesarz ducha, którym chce go przytrzymać: stąd jej filozofowanie, które nosi cechę lekkiego zwątpienia, ale nie obłąkania. Wreszcie zjawia się sam Książę, przechodzi obok niej mówiąc zimno, jej los staje się dla niej zupełnie jasny, Hrabina chwije się, opierając jakby przypadkowo ślaniające się ciało na szukającej pomocy ręce na stole, dopiero później, kiedy nie może go dłużej zatrzymać, szuka ucieczki na krześle.

Wchodzi Odoardo — scena jest wspaniała; błyskotliwa, gotująca zemstę Włoszka, która przyniosła ze sobą truciznę i sztylet, wobec łagodności szlachetnego starego człowieka.

August Klingemann — Sommermesse 1807.

## NASTĘPNA PREMIERA:

# SZEKSPIR KRÓL HENRYK IV

## CZĘŚĆ I

### PRZEKŁAD:

KONSTANTY ILDEFONS GAŁCZYŃSKI

### INSCENIZACJA I REŻYSERIA:

ALEKSANDER BARDINI

### SCENOGRAFIA:

WOJCIECH SIECIŃSKI

### MUZYKA:

TADEUSZ BAIRD



DEKORACJE I KOSTIUMY  
WYKONANO W CENTRALNYCH WARSZTATACH TEATRÓW  
ŁÓDZKICH

Kierownik pracowni:

stolarskiej	-- ALEKSANDER KROWIRANDA
malarskiej	— STEFAN POLANOWSKI
tapicerskiej	— HENRYK LEŚNIAK
krawieckiej męskiej	— ZYGMUNT CIESIELSKI
krawieckiej damskiej	— LEOKADIA STYCZYŃSKA
perukarni męskiej	— EUGENIUSZ KARDINI
perukarni damskiej	— HELENA PODGÓRSKA
szewskiej	— JÓZEF WRÓŻYŃSKI
Brygadier sceny	— ZYGMUNT ZDZIECHOWSKI
Główny oświetleniowiec	— HENRYK GŁOWACKI
Kierownik techniczny sceny	— MIECZYSLAW WIŚNIEWSKI



Cena zł 2,—

*Żądam od każdego teatru  
służby Ideowej — aby teatr  
choćby w skromnym zakresie  
wiedział czego chce i aby  
robił wszystkie wysiłki dla  
realizacji swych zamierzeń*

STEFAN JARACZ

4363<sup>b</sup>

