

w teatrze

Twórczość dramatyczna Gottholda Ephraima Lessinga, z którą szły w parze liczne jego wypowiedzi o charakterze teoretycznym (m. in. słynna „Dramaturgia hamburska”) stanowi nieomal epokę i to nie tylko w dziejach dramatu i teatru niemieckiego drugiej połowy XVIII wieku. Wyrastająca z opozycji do dziedzictwa klasycznego, znaczonego nazwiskami Corneille’a i Racine’a, dziedzictwa uważanego wówczas w Niemczech (m. in. przez J. Ch. Gottcheda) za jedyny wzór godny naśladowania — twórczość Lessinga wyznacza nowe drogi europejskiej sztuce dramatyczno-teatralnej, otwiera perspektywę na późniejsze dokonania w tym zakresie Schillera, Goethego, romantyków itd. Zamyka ona jednocześnie w sobie tej miary mistrzostwo dramaturgiczne, o jakim np. myślał Czechow, mówiąc obrazowo, iż w sztuce teatralnej strzelała zawieszona w pierwszym akcie w ostatnim powinna wypalić.

Dzisiaj, kiedy odchodzi się bądź wręcz już się odeszło od tzw. dramaturgii otwartej, dopuszczającej pewną amorficzność materii dramatycznej, wzór Lessinga tym bardziej zyskuje na aktualności. Nie powinien zatem dziwić fakt pojawiania się w repertuarze Teatru im. W. Ho-

łocią w Toruniu „Emilii Galotti”. Od dłuższego czasu toruńska scena utrzymuje kontakty z teatrami niemieckimi; żywość tych związków została niedawno poświadczona wizytą w Toruniu Deutsches Theater z Getyngi. Tak się przy tym złożyło, iż goście z RFN przedstawili właśnie dramat Lessinga: jego młodzieńczą komedię „Młody uczonek”. Prezentacja ta całkowicie potwierdziła aktualność tego typu repertuaru na dzisiejszej scenie. Z jednym zastrzeżeniem: należy znaleźć do utworu, jak zwykle w wypadku tzw. klasyki, współczesny „klucz”.

Goście z Getyngi, dość prostą w końcu w sensie poznawczym, w dużym stopniu skonwencjonalizowaną intrygę „Młodego uczonego” uczynili przede wszystkim pretekstem do zademonstrowania wspaniałej roboty teatralnej, wywiedzionej m. in. z tradycji comedii dell’arie. „Emilia Galotti” nie wymaga tak daleko idącej, stricte teatralnej ingerencji w tekst. Dla współczesnego widza interesujący wciąż jeszcze pozostaje sam obraz świata zawarty w utworze — tyle że nie we wszystkich swoich aspektach.

Zdezaktualizował się np. wątek polityczny dramatu, czyniący z „Emilii Galotti” pierwszą w Niemczech dużej miary (przed „Intrygą i mi-

łością” Fryderyka Schillera) tragedię polityczną, która uderzała w absolutyzm ówczesnych książąt niemieckich, pokazywała jedną z wielu tragedii rodzinnych, do jakich prowadziła wówczas ich nieograniczona niczym samowola. Anachronicznie musi zabrzmieć dziś nurt obyczajowy utworu, zawarty w nim obraz perypetii „uciśnionej cnoty” niewieściej — mający zarazem budować

bogaty plan problematyki moralnej — aktualny po dziś dzień. „Emilia Galotti” czytana z tego właśnie punktu widzenia jawi się jako interesujące, ponadczasowe w swojej wymowie studium zła. Dzieje bohaterki tytułowej, prześladowanej przez księcia Hectora Gonzagę i jego szambelana Marinellogo, stają się

Emilia Galotti w kręgu zła

wymiar tragiczny demonstrowanej fabuły. Z kolei kwestię „demonicznego wdzięku czystej kobiety”, stającego się przyczyną wielu nieszczęść, dotykających przede wszystkim mężczyzn, odkryli w „Emilii Galotti” moderniści — i prawdopodobnie wówczas, na przełomie wieków, mogłaby ona zyskać na pełni swojej ekspresji.

Przy wszystkich tych zastrzeżeniach pozostaje jednak jeszcze — w złożonej, jak się okazuje, materii dramatycznej utworu Lessinga —

szczęścia, że monarchowie są ludźmi, trzebaż jeszcze, aby szatanów przybierali sobie za przyjaciół” (tłum. J. Jędrzejewicz).

Skojarzenie z „Faustem” J. W. Goethego, poprzez literackie symbole wyrazić mające obecny w „Emilii Galotti” nurt problematyki moralnej, jej głębię i ekspresję zarazem, pochodzi już z toruńskiej realizacji utworu. Mogłoby ono wskazywać, iż reżyser przedstawienia Eugeniusz Aniszczenko — istotnie pragnął pokazać tragedię Lessinga jako studium zła, idąc dalej: iż czytał ją poprzez „Fausta” Goethego (co w tym wypadku — zważywszy rolę, jaką autor „Dramaturgii hamburskiej” odegrał w rozwoju niemieckiej sztuki dramatyczno-teatralnej — nie byłoby bynajmniej dowolnością, nie rozmiąłoby się z literą tekstu). Obecność tego tropu interpretacyjnego potwierdzałaby też oprawa scenograficzna przedstawienia, przygotowana przez Antoniego Tośię. Utrzymana jest ona konsekwentnie w tonacji czerni, tj. barwy, która w całej historii kultury ujmowana jest „negatywnie”, uważana za przeciwieństwo światła, dobra.

Niestety, w opisie spektaklu przychodzi pozostać przy trybie warunkowym, bardziej w płaszczyźnie domysłów aniżeli konstatacji. Toruńska realizacja „Emilii Galotti” nie zaistniała bowiem do końca, jako

przedstawienie o wyraźnym przesłaniu myślowym, konsekwentne w swoim ujęciu teatralnym. Stało się tak być może — by wrócić znowu do sfery domysłów — za sprawą aktorów, niepełnego wyrażenia przez nich intencji reżyserskich, więcej, zwykłego niedopracowania poszczególnych ról. Aktorzy tworzą w tym przedstawieniu sylwetki uproszczone, jednostronne, jednowymiarowe. Współczesne tłumaczenie tekstu, dokonane przez Michała Misiornego, nie okazuje się bynajmniej — wbrew temu, czego można by oczekiwać — ich „sojusznikiem”. W rezultacie nie dochodzi nawet do uwiarygodnienia pojawiających się na scenie postaci, nie mówiąc już o ich pogłębieniu psychologicznym, ujawnieniu złożoności wewnętrznej czy wprowadzeniu w inny wymiar — nie tylko realistyczny; w dziele Lessinga jest tymczasem zawarty odpowiedni materiał dla wszystkich tych aktorskich działań. Jedyną udaną kreację w tym przedstawieniu stworzyła Marzena Tomaszewska-Glińska, która rolę hrabiny Orsina zagrała z dużym bogactwem środków, dynamiką i wdziękiem.

JANUSZ SKUCZYŃSKI