

Emilia Galotti
T. Morawski



Prasowe
Wydawnictwo
Dokumentacyjne
RSW „P-K-R”

S/S

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

TEATR

Warszawa, ul. Jakubowska 14

wydanie

18

31-08-80

Nr

z dn.

665 „EMILIA GALOTTI”

Dzisiejsze przekłady *Emilii Galotti* na język polski zaczynają się od Wojciecha Bogusławskiego, który wystawił tragedię w r. 1790 i ogłosił jej tłumaczenie w trzecim tomie *Dzieł dramatycznych* w r. 1820. O następnym przekładzie pióra S. Starzewskiego wiadomo tylko, że był grany w Krakowie w r. 1843. Również w Krakowie, w r. 1878, pojawiło się na scenie tłumaczenie Władysława Sabowskiego, wydane w Warszawie w tymże roku. Kolejnym tłumaczem jest Jerzy Jędrzejewicz (w *Dzieliach wybranych* Lessinga z r. 1959), a listę zamyka Michał Misiorny — autor przekładu granego obecnie w teatrze im. Hożycy w Toruniu.

Ponieważ oryginał nie nastrocza trudności filologicznych, cała sprawa zawiera się właściwie w granicach doboru stylizacji. *Emilia Galotti* ma świetny potoczny dialog, który wznosi się do patosu tylko w kilku momentach kulminacyjnych i zawiera stosunkowo niewiele, jak na dzieło tamtej epoki, rozbudowanych w hipotak-

sy komentarzy i morałów. W porównaniu z całą europejską tragedią i dramą mieszczańską XVIII wieku, Lessing wysuwa się na pierwszą pozycję również pod względem języka.

Tę żywość języka Lessinga prawdopodobnie dobrze odczuwał Stanisław Koźmian, decydując się w r. 1878 na nowy przekład Sabowskiego, a nie na staropolskiego już wtedy Bogusławskiego. Za podstawę przedstawienia przyjął dzieło płodnego publicysty i powieściopisarza o wcale obfitym własnym dorobku dramatycznym, które zdradza dobre opanowanie dialogu scenicznego i jest pisane językiem współczesnym w stosunku do daty swego powstania. Upływ czasu usunął jednak i ten przekład do muzeum historii, a tekstem na dzisiejszą dobę nie jest również praca Jędrzejewicza. Chociaż wychodzi on w zasadzie od obecnej polszczyzny, poszedł jednak na archaizację w postaci staropolskiej tytulatury osób, wtrącania archaizmów leksykalnych i wiernego trzymania się toku zdań Lessinga tam, gdzie rozrastają się one w długie rezonerskie konstrukcje. W sumie powstaje wrażenie niezbyt konsekwentnej, ale wyraźnej dawności, której ewentualną potrzebę przy inscenizacji ostro historyczujących mógłby z powodzeniem zaspokoić Bogusławski w nieco poprawionej wersji. Skoro natomiast zdecydowano się na podjęcie próby żywszego zainteresowania widzów *Emilią Galotti*, po-

treźny był jeszcze jeden przykład i fakt ten tłumaczy powstanie pracy Misiornego, wykonane od początku z myślą o teatrze.

Na współczesność tego przekładu składa się przede wszystkim gładki tok zdań z opuszczeniem tu i ówdzie nie tyle całych kwestii, ile poszczególnych fraz zdaniowych, które w oryginale powtarzają i rozwijają te same treści. Dało to nie tylko skrócenie czasu przedstawienia, ale również zapewniło kondensację dramatyczną uwalniając je od wszelkiego kaznodziejstwa. Wersja Misiornego (ze skrótaami reżysera, Eugeniusza Aniszczenki) pozwala skupić się na problemie sztuki i przyczynia się do żywego wydobycia postaci. Podstawa wyjściowa do polskiego przedstawienia *Emilii Galotti* w r. 1980 została stworzona bardzo szczęśliwie.

Obowiązkiem recenzenta jest rozpatrywanie przedstawienia w tych kategoriach, jakie proponuje teatr. W obecnym wypadku założeniem jest przekazanie dzieła Lessinga bez prób interpretacji sensu wychodzących poza ramy zakreślone na prapremierze w 1772 roku, natomiast z dbałością, aby ten sens stał się możliwie strawny. Ma w tym znaczny udział nowy przekład, a ze strony reżysera — pewne stonowanie i wyciszenie, które dało bardzo dobre rezultaty. Całkowicie przekonywającymi postaciami stali się: Książę (Bogusław Czarnul) i Marinelli (Zbigniew Szczapiński): oszczędność głosu i gestu pozwo-

liła im uniknąć stereotypów ze-psutego władcy i dworaka-uwodziciela; ukazał się (jak tego chciał Lessing) psychologiczny system niekontrolowanej władzy, w którym jak w błędnym kole wypaczają się i wzajemnie zatrująją charaktery panujących i podwładnych.

Bardzo dojrzałe i doskonałe technicznie aktorstwo pokazała Marzena Tomaszewska-Glińska jako Hrabina Orsina: przypisane jej przez tekst żale porzuconej Kochanki pokryła ironią, jaka przystoi damie. Równocześnie jej słowa o zemście na całym rodzimym męskim zabrzmiały naprawdę groźnie. W sumie, próba skomentowania postaci, zresztą bez wykraczania poza ramy zakreślone przez Lessinga, powiodła się trójce aktorów grających figury negatywne. Oni to właśnie, w gruncie rzeczy, dźwigają całe przedstawienie.

Dobra Emilia (Teresa Stępień), jej prawy narzeczony (Wojciech Nowicki), zany ojciec (Wojciech Szostak) i próżna matka (Wanda Słezak) pozostali natomiast na płaszczyźnie pokazu lektury szkolnej. Stało się tak zresztą nie tyle za sprawą aktorstwa, ile ze względu na podstawowe założenie całej inscenizacji, którym jest przekazanie *Emilii Galotti* bez ustosunkowania się po dwustu latach do tego problemu sztuki, którego nosicielami są właśnie jej bohaterowie pozytywni.

Leżący u podstaw tragedii motyw Wirginii jest całkowicie sen-

sowny na antycznym gruncie rzymskim: patrycjusz Appliusz Klaudiusz uprowadza dziewczynę, twierdząc fałszywie, że jest ona niewolnicą. Jej zamordowanie przez własnego ojca to jedyna możliwa ucieczka od nieuchronnego losu, wynikającego z sytuacji plebejuszy pozbawionych skodyfikowanego prawa i reprezentacji politycznej (skutkiem afery Wirginii była właśnie druga secesja plebejuszy, promulgacja Prawa Dwunastu Tablic i ustanowienie urzędu trybunów ludu).

Przenosząc ten motyw do feudalnych Niemiec XVIII wieku i odnosząc go do walki mieszczaństwa o swe prawa (włoska lokalizacja sztuki jest tylko wybiegiem cenzuralnym), Lessing nie mógł wprowadzić okoliczności analogicznych do sytuacji w starożytnym Rzymie. O przemocy mogłaby być mowa w stosunku do chłopskiej poddanki, ale tą kwestią sztuka się nie zajmuje; wobec córki byłego oficera Książę musi

wesprzeć uprowadzenie sztuki uwodzicielską.

I tu właśnie zaczynają się kłopoty dla dzisiejszego odbiorcy tragedii, gdyż w przeprowadzeniu sprawy uwiedzenia odwołał się Lessing do przemijającego wzoru kultury, nie pozostawiając możliwości zachowań przekraczających ten wzorzec i przez to stale aktualnych. Chodzi o moralność mieszczańską, która z góry zakłada u kobiet wszechpotęgę seksualizmu: pozostawienie kobiety sam na sam z atrakcyjnym samcem przesądza o jej uległości.

Emilia jawnie ogłasza właśnie tę zasadę: nie obawia się gwałtu, czy prześladowań, ale — samej siebie. Mówi, że jej cześć kobieca „nie jest ponad wszelkie pokusy” i dalej: „Mam krew, ojczę, tak młodą, tak gorącą, jak każda inna dziewczyna” (to zdanie zresztą opuszczono w przedstawieniu). „Nie ręczę za nic, nie odpowiadam za nic...”. Jedna godzina spędzona kiedyś w towarzystwie lu-

dzi hołdujących rozkoszy sprawiła, że najsurowsze praktyki nakazane przez religię dopiero po wielu tygodniach zdołały ją uspokoić.

Prośba do ojca o uwolnienie sztyletem od hańby staje się w świetle tych wyznań desperacką próbą walki Emilii z jej własnym erotyzmem, założonym paradoksalnie z góry jako pewnik właśnie przez mieszczańskie pojęcie cnoty głoszone przez autora, a wykluczające wolną wolę kobiety. Wydaje się, że przynajmniej z perspektywy żeńskiej części widowni jest to pojęcie wręcz obelżywe. Zmiana wzorów usunęła sceniczny grunt spod cnoty bohaterki Lessinga; od faktów stwierdzanych przez antropologię kultury nie ma odwołania.

Uwzględnienie tych zmian przez interpretację teatralną — bez naruszenia ponadczasowej problematyki nadużycia władzy i heroicznego oporu — jest zadaniem bardzo trudnym, ale możliwym

do wykonania; za precedens może posłużyć inscenizacja *Sary Sompson* w NRD, opisana przez Martina Linzera (*Teatr* 1979 nr 11). Jeśli nie podejmie się takiej próby, powstaje tylko pouczająca historycznie impreza kulturalna. W Toruniu, dzięki przekładowi i ustawieniu reżyserskiemu przynajmniej trzech postaci, impreza okazuje się na tyle żywa, by uchronić widza od obojętności, która najskuteczniej zapobiega wszelkim pytaniom. Jeśli więc omawiane przedstawienie wywołuje pytania, to znak, że było ono potrzebne nie tylko z rocznicowych względów.

GRZEGORZ SINKO

Teatr im. Horzycy w Toruniu: *EMILIA GALOTTI* Gottholda Ephraima Lessinga w przekładzie Michała Miśiornego. Reżyseria: Eugeniusz Aniszczenko, scenografia: Antoni Tośta. Premiera 20 V 1980 (fot. Wojciech Nowicki)