

MAREK PODLASIAK

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6737-7388>

Ideologizacja twórczości G.E. Lessinga w okresie PRL-u na przykładzie programów teatralnych do realizacji scenicznych „Minny von Barnhelm” i „Emilii Galotti”

Ideologizacja dzieł Lessinga, prezentowanych na scenach polskich w okresie PRL-u, uwidoczniła się przede wszystkim w programach teatralnych do inscenizacji dramatów niemieckiego klasyka. Natomiast sama materia przedstawień Lessingowskich sztuk, które można zrekonstruować na podstawie materiałów archiwalnych i recenzji prasowych, obroniła się przed politycznym zawłaszczeniem przez socjalistycznych funkcjonariuszy kultury.

Pierwszą po 1945 roku polską inscenizacją dzieła Lessinga była – zrealizowana w Teatrach Ziemi Pomorskiej Bydgoszcz–Toruń w ramach odbywającego się od 23 do 30 października 1954 roku Tygodnia Postępowej Kultury Niemieckiej – komedia *Minna von Barnhelm* w reżyserii Irmy Czaykowskiej¹. Już sama nazwa wydarzenia narzucała propagandową narrację, że proces „prawdziwego” poznania kultury niemieckiej stał się możliwy wyłącznie dzięki przemianom ustrojowym w powojennej Europie i tworzeniu się socjalistycznych – a więc w założeniu ideologicznym „postępowych”

¹ Pierwszą okazją do obejrzenia dzieła Lessinga na scenach polskich po 1945 roku były występy gościnne Państwowego Teatru Dramatycznego z Drezna, który 17 września 1951 roku zaprezentował *Emilię Galotti* w Teatrze Narodowym w Warszawie, a w następnych dniach w Teatrze Nowym w Łodzi (21 września) i w Teatrze Miejskim im. J. Słowackiego w Krakowie (25 września). Drezdeński teatr podczas tej wizyty w Polsce prezentował także *Niemców* Leona Kruczkowskiego. Na temat występów gościnnych drezdeńskiego Staatstheater w Polsce w 1951 roku przygotowuję odrębny artykuł.

– społeczeństw. Wymiana kulturalna² pomiędzy NRD a PRL-em była traktowana przez władze obu państw jako narzędzie agitacji politycznej, umacniania relacji między krajami socjalistycznymi, a także wspólnego budowania prestiżu NRD na arenie międzynarodowej w opozycji do krytykowanego systemu społeczno-politycznego Niemiec Zachodnich. Zgodnie ze strategią propagandową „Trybuna Ludu”, anonsując październikowe spotkania twórców z państw „demokracji ludowej”, podkreślała, że: „Tydzień Postępowej Kultury Niemieckiej służyć będzie zbliżeniu i zacieśnieniu więzów przyjaźni między Polską i Niemiecką Republiką Demokratyczną, stanowić będzie wkład do walki o pokojowe, demokratyczne i zjednoczone Niemcy”³.

Podczas Tygodnia Postępowej Kultury Niemieckiej w 1954 roku odbyło się wiele imprez kulturalnych. W Operze Warszawskiej i Operze Poznańskiej wystąpili enerdowscy artyści operowi: Sigrid Ekkehard i Ernst Gruber. W wielu polskich miastach były organizowane spotkania „poświęcone postępowej literaturze niemieckiej”, a także wystawy, na których prezentowano książki autorów z NRD w polskich przekładach oraz enerdowskie wydania przełożonych na język niemiecki dzieł z kanonu literatury polskiej. Ponadto w kinach odbywały się pokazy filmów enerdowskich. Dwa dni przed inauguracją Tygodnia Postępowej Kultury Niemieckiej w Operze Warszawskiej wystąpił osiemdziesięcioosobowy drezdeński chór chłopięcy Dresdner Kreuzchor⁴.

² Odnosnie do występów gościnnych enerdowskich teatrów w Polsce i polskich w NRD zob. „Wymiana teatralna z krajami demokracji ludowej w latach 1946–1970”, *Nowości Teatralne*, nr 1 (1971), 63–66.

³ „Tydzień Postępowej Kultury Niemieckiej w Polsce”, *Trybuna Ludu*, 23.10.1954. Ważne wydarzenie edycji Tygodnia Postępowej Kultury Niemieckiej z 1952 roku stanowiła wizyta Berliner Ensemble, który prezentował w Polsce między innymi *Matkę Courage* Brechta. W tle występów berlińskiego zespołu dokonywała się – inspirowana przez władze enerdowskie – krytyka Brechta za formalizm i nierealizowanie w sposób doktrynerski założeń realizmu socjalistycznego. Jak dowodzi Małgorzata Leyko, w przypadku udziału Berliner Ensemble w Tygodniu Postępowej Kultury Niemieckiej nie chodziło o znalezienie akceptacji dla teatru Brechta, ale „wizyta ta miała raczej służyć pryncypialnej krytyce, uświadamiającej teatrowi [Brechta – M.P.] jego błędy”. Małgorzata Leyko, „Der gewollte und der ungewollte Brecht”, w: *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer in Verbindung mit Małgorzata Leyko und Małgorzata Sugiera (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1998), 65.

⁴ „Tydzień Postępowej Kultury Niemieckiej w Polsce”, *Trybuna Ludu*, 23.10.1954.

Ideologiczne akcenty w programie teatralnym do toruńsko-bydgoskiej inscenizacji *Minny von Barnhelm*

Ważny punkt w programie Tygodnia Postępowej Kultury Niemieckiej stanowiła twórczość Lessinga, którego wspomnianą już *Minnę von Barnhelm* zaprezentowano w Teatrach Ziemi Pomorskiej Bydgoszcz–Toruń (w Toruniu – 23 października 1954 roku, natomiast w Bydgoszczy spektakle grano 26–28 października). W programie teatralnym do toruńsko-bydgoskiej inscenizacji komedii Lessinga spuścizna literacka pisarza oświeceniowego została przedstawiona z wyraźnymi akcentami ideologicznymi. W zamieszczonym w nim obszernym eseju autorstwa Alfreda Kowalkowskiego – literata, kierownika literackiego Teatrów Ziemi Pomorskiej w Toruniu i Bydgoszczy, i zarazem autora przekładu *Minny von Barnhelm*⁵ – w duchu literaturoznawstwa NRD oraz twierdzeń marksisty Franza Mehringa wykazywany był „postępowy” charakter twórczości Lessinga i jej znaczenie dla rozwoju kultury w socjalistycznym państwie niemieckim:

W Niemieckiej Republice Demokratycznej Lessing i jego twórczość nabierają obecnie po prostu wagi kamienia probierczego przy ocenie, czy ktoś opowiada się za postępem, czy przeciwko postępowi. Ci, którzy wyznają wielkie społeczne i polityczne idee Lessinga, wiedzą, że twórczość tego pisarza stanowi nie tylko protest przeciw epoce feudalizmu, ale już od wieków walczy bez przerwy przeciw wszelkim siłom reakcyjnym, usiłującym hamować rozwój ludzkości⁶.

Instrumentalizując dorobek literacki autora *Minny von Barnhelm*, Kowalkowski opisywał Lessinga jako prekursora ideologii marksistowskiej.

⁵ W archiwalnym maszynopisie przekładu *Minny von Barnhelm*, dokonanego przez Alfreda Kowalkowskiego, na stronie tytułowej oraz w wykazie *dramatis personae* tytułowa bohaterka utworu występuje jako Minna Barnhelm. Nie jest wykluczone, że Kowalkowski świadomie i „gorliwie” opuścił przyimek „von” przy nazwisku Minny, aby uniknąć skojarzeń wskazujących na szlacheckie pochodzenie postaci literackiej. Natomiast na plakacie teatralnym i w recenzjach prasowych tytuł komedii Lessinga był już podawany w zapisie oryginalnym, tj. *Minna von Barnhelm*.

⁶ Alfred Kowalkowski, „Gotthold E. Lessing – twórca walczący o prawdę i postęp”, w: *Państwowe Teatry Ziemi Pomorskiej. Program teatralny: Minna von Barnhelm* (Toruń: Teatr im. Wilama Horzycy, 1954), 3–4.

W programie teatralnym toruńsko-bydgoskiego spektaklu klasyk niemieckiego oświecenia został przedstawiony jako „najodważniejszy bojownik o prawdę i postęp” oraz propagator „internacjonalizmu”⁷. Według Kowalkowskiego zawarte w *Minnie* idee społeczno-polityczne „[zachowały] dzięki swojej niezwyklej postępowości aktualność również w naszych czasach”⁸. Autor eseju odczytał komedię Lessinga w perspektywie walki klasowej, argumentując, że utwór stanowi „potępienie samowol[i] i despotyzm[u] władców”⁹, a dramat pisarza „[owiany] jest atmosferą owego bohaterskiego, postępowego okresu w dziejach mieszczaństwa”¹⁰.

W swoich rozważaniach dotyczących *Minny von Barnhelm* Kowalkowski przywoływał tezy Franciszka Mehringa z jego sztandarowego dla marksistowskich badaczy studium *Legenda o Lessingu* (1893), w którym autor dokonał „demaskacji” procesu ideologicznego zawłaszczenia Lessinga w XIX wieku oraz prób łączenia dokonań Fryderyka Wielkiego na polu polityki z dokonaniem Lessinga na polu literatury (Lessing jako twórca literatury narodowej). Tego rodzaju tezy były artykułowane między innymi przez Adolfa Stahra¹¹, Ericha Schmidta i w skrajnej formie przez historiografa Prus – Heinricha von Treitschkego¹². Polemizując z dziewiętnastowiecznymi próbami odczytywania *Minny von Barnhelm* jako sztuki politycznej gloryfikującej króla pruskiego, Mehring dowodził, że „komedia Lessinga zgoła nie apoteozuje Fryderyka, przeciwnie, chłосzczę jego despotyzm w najsłabszym miejscu”¹³ i jest ostrą satyrą na reżym fryderycjański¹⁴.

Kowalkowski, referując w programie teatralnym poglądy Mehringa dotyczące *Minny von Barnhelm*, konkludował z ideologicznym zacięciem:

⁷ Kowalkowski, „Gotthold E. Lessing...”, 4.

⁸ Kowalkowski, „Gotthold E. Lessing...”, 11.

⁹ Kowalkowski, „Gotthold E. Lessing...”.

¹⁰ Kowalkowski, „Gotthold E. Lessing...”, 12.

¹¹ Zob. Adolf Stahr, *G.E. Lessing. Sein Leben und seine Werke* (Berlin: Guttentag, 1859).

¹² Por. Wilfried Barner, Gunter E. Grimm, Helmuth Kiesel, Martin Kramer, *Lessing. Epoche – Werk – Wirkung* (München: C.H. Beck, 1987), 398–401.

¹³ Franciszek Mehring, *Legenda o Lessingu. Przyczynek do historii i krytyki pruskiego despotyzmu i klasycznej literatury*, tłum. Kazimierz Błeszyński (Warszawa: Książka i Wiedza, 1960), 397.

¹⁴ Zob. Mehring, *Legenda o Lessingu...*, 401.

Franciszek Mehring, historyk niemiecki i biograf Marksa, uważa więc *Minnę von Barnhelm* za ostrą i jadowitą satyrę na Fryderyka II i całe prusactwo. Dla współczesnych postać tego króla, płacącego odszkodowanie oficerowi i przyjmującego go znowu do służby do tego stopnia wydawała się nieprawdopodobieństwem, że musieli oni niewątpliwie wybuchać śmiechem na widok takiej idylli. Podobnym śmiechem przyjmowała mieszczańska publiczność zawsze scenę, w której mowa jest o pruskiej policji i jej praktykach¹⁵.

Na uwagę zasługuje podjęty w eseju dyskurs na temat „postępowych” protagonistów komedii Lessinga: Tellheima i Minny¹⁶. Kowalkowski uznał, iż Minna – mimo że wywodzi się z wyższych sfer – w większym stopniu niż Tellheim realizuje postulat walki o sprawiedliwość społeczną:

[...] Minna, chociaż dziedziczka rozległych dóbr, nie postępuje ani przez chwilę zgodnie z konwenansami ówczesnej arystokracji. Ta samodzielna, inteligentna dziewczyna, rozmiłowana w szlachetności, niezrażająca się ubóstwem narzeczonego, reprezentuje jeszcze bardziej idee postępu tak właściwe i bliskie Lessingowi¹⁷.

¹⁵ Kowalkowski, „Gotthold E. Lessing...”, 14.

¹⁶ Natomiast za figurę nieistotną dla toruńsko-bydgoskiej inscenizacji *Minny von Barnhelm* Kowalkowski uznał postać francuskiego oficera Riccaut, z którego wypowiedzi przełożył tylko kilka pierwszych kwestii (w archiwalnym maszynopisie zostały one jednak przekreślone). Olga Dobijanka – szukając uzasadnienia dla decyzji tłumacza – skonstatowała, że usunął on postać francuskiego oficera w dokonanym dla teatru przekładzie sztuki Lessinga „ze względu na ewentualne trudności widzów w zrozumieniu makaronizmów kawalera Riccaut”. Zob. Olga Dobijanka, *Wstęp do G.E. Lessing, Minna von Barnhelm, czyli żołnierska dola*, tłum. Henryk Zymon-Dębicki (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958), CXXXV. Co prawda postać Riccaut była czasami usuwana z inscenizacji dramatu, ale Kowalkowski jako znawca też Mehringa o dziele Lessinga mógł však „wykorzystać” figurę francuskiego oficera do zaprezentowania na scenie protagonisty „negatywnego”, bo wywodzącego się z „próżniaczej” sfery szlacheckiej, co doskonale wpisywałoby się w propagandowy ton wywodów zawartych w programie teatralnym. Mehring, na którego powołuje się Kowalkowski w swoim eseju o Lessingu, twierdził, że autor *Minny* „unieśmiertelnił” w swoim utworze „dwa godne pogardy typy z czasów fryderycjańskiego despotyzmu: typ lekkomyślnego awanturnika z cudzoziemskiej szlachty [...] i typ szynkarza-szpiega”, mając na myśli postaci Riccaut oraz oberżysty. Zob. Mehring, *Legenda o Lessingu...*, 403.

¹⁷ Kowalkowski, „Gotthold E. Lessing...”, 14.



Fot. 1. Fotografia z inscenizacji *Minny von Barnhelm* w teatrze w Toruniu

Źródło: Państwowe Archiwum w Toruniu, Zespół Teatr w Toruniu

Dokumentacja spektaklu *Minna von Barnhelm*. Spis zdawczo-odbiorczy nr 1 materiałów archiwalnych Teatru im. Wilama Horzycy przekazanych do Archiwum Państwowego w Toruniu, teczka nr 1, fot. L. Myszkowski

Opublikowany w programie teatralnym do *Minny von Barnhelm* esej Kowalkowskiego zawierał wiele elementów ideologicznych, natomiast dość obszerny materiał ilustracyjny zawarty w programie nie miał wymowy politycznej. Zamieszczono w nim, między innymi, trzy sztuchy Daniela Chodowieckiego do komedii Lessinga, które przyczyniły się do sukcesu scenicznego *Minny* na osiemnastowiecznych scenach niemieckich¹⁸, a także reprodukcję przedstawiającą maskę pośmiertną dramatopisarza oraz portrety: Lessinga, reformatorki teatru Karoliny Neuber i Konrada Ekhofa – pierwszego odtwórcy roli Tellheima, ponadto budynek Teatru Narodowego w Hamburgu, w którym odbyła się prapremiera *Minny von Barnhelm* 30 września 1767 roku.

Odczytana przez Mehringa jako utwór antypruski i antyfeudalny *Minna von Barnhelm* doskonale nadawała się do prezentacji w PRL-u w ramach Tygodnia Postępowej Kultury Niemieckiej. Taką ideologiczną linię

¹⁸ Barner, *Lessing. Epoche – Werk – Wirkung*, 274.

oceny twórczości Lessinga oraz trafność wyboru tej sztuki w celu włączenia jej do repertuaru Teatrów Ziemi Pomorskiej akcentował w recenzji spektaklu Marian Turwid. Znany literat, plastyk i animator bydgoskiego życia kulturalnego dowodził:

[w] świetle obecnego stanu badań – jest Lessing nie tylko twórcą pierwszej niemieckiej narodowej sztuki teatralnej, nie tylko jednym z najodważniejszych bojowników o narodową kulturę i realizm, ale i zdecydowanym wrogiem feudalizmu i prusactwa. [...] Czyż nie słusznie więc, że w Tygodniu Postępowej Kultury Niemieckiej przypomniany został u nas autor tak żywych idei internacjonalizmu i tak żywego wciąż utworu scenicznego, jak *Minna von Barnhelm*¹⁹.

Odnosząc się do koncepcji inscenizacyjnej toruńsko-bydgoskiej *Minny*, Turwid skonstatował, że „w ujęciu reżyserskim Armii Czapkowskiej mocno podkreślona została aktualność sztuki”, jednak nie podał żadnych przykładów uzasadniających tę opinię. Nawiązując do „antypruskiej” wymowy dramatu, która – zdaniem krytyka – powinna znaleźć odzwierciedlenie w inscenizacji dokonanej przez Czapkowską, recenzent wskazywał, że „wykapany prusakiem w sylwecie, geście i masce był Just, służący majora w interpretacji Zbigniewa Kłossowskiego [powinno być: Kłossowicza – M.P.]”²⁰. Z kolei w grze aktora kreującego postać Tellheima (Juliusz Przybylski) Turwid dostrzegł niedostatek cech typowo pruskich: „Niecóż za mało pruski był [...] major Tellheim, ujmujący poza tym kulturą i ciepłem gry”²¹.

Opinie Mariana Turwida były istotnym głosem dotyczącym procesu odbioru twórczości Lessinga w Polsce i – szerzej – niemieckiej literatury w PRL-u. W kontekście toruńsko-bydgoskiej inscenizacji *Minna von Barnhelm* krytyk wskazał na bariery recepcyjne kultury niemieckiej w powojennej Polsce, przywołując negatywne doświadczenia historyczne Polaków z zachodnim sąsiadem (m.in. okresy: zaborów i narodowego socjalizmu). Szansa na przezwyciężenie wrogości narosłej na przestrzeni wieków między dwoma narodami Turwid upatrywał w powstaniu socjalistycznego państwa niemieckiego:

¹⁹ Marian Turwid, „Minna von Barnhelm. Komedia w 5 aktach Gottholda Lessinga”, *Ilustrowany Kurier Polski*, 30.10.1954.

²⁰ Turwid, „Minna von Barnhelm...”.

²¹ Turwid, „Minna von Barnhelm...”.

[w]znoszony wiekami mur wrogości uniemożliwiał obiektywną i rzeczową ocenę tych osiągnięć twórczych, które zasługiwały w pełni na ich poznanie i na ich wykorzystanie w dążeniu do postępu, sprawiedliwości i dobrosąsiedzkich stosunków. W naszej dopiero epoce jesteśmy świadkami rozbicia fatalnego muru nienawiści – wspólnym wysiłkiem społeczeństwa polskiego i ludności Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Trwający obecnie Tydzień Postępowej Kultury Niemieckiej jest jedną z form usuwania przeszkód i odrabiania wiekowych zaległości na drodze do wzajemnego poznania się i zrozumienia. Nie trzeba taić, że zadanie to wyjątkowo trudne i że podejmować trzeba je od podstaw²².

W analizie przedstawienia *Minny von Barnhelm* Turwid zwrócił uwagę na oprawę plastyczną spektaklu, wysoko oceniając scenografię i kostiumy, wykonane przez Karola Gajewskiego. Archiwalny materiał ilustracyjny potwierdza opinię recenzenta, który pisał o „pięknych osiągnięciach scenografa”²³. Krytyk wskazywał ponadto na bardzo dobrą grę aktorską. Ze względu na walory artystyczne spektaklu autor recenzji konkludował, że dokonanie Teatrów Ziemi Pomorskiej było „jedną z najwartościowszych chyba imprez w «Tygodniu Postępowej Kultury Niemieckiej» w Polsce”²⁴.

Ideologiczne treści w programach teatralnych do inscenizacji *Emilii Galotti* na scenach PRL-u

Pierwsza realizacja sceniczna *Emilii Galotti* w okresie PRL-u została przygotowana przez Irenę Ładosiównę w Teatrze im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku (premiera 28 kwietnia 1956 roku). Program teatralny do spektaklu przybrał bardzo skromną szatę graficzną. Jako wprowadzenie do twórczości Lessinga zamieszczono w nim krótki rys biograficzny autorstwa Wojciecha Bogusławskiego, który w 1790 roku przygotował polską prapremierę *Emilii Galotti*. W programie teatralnym opublikowano także wyimki z książki warszawskiego germanisty Floriana Witczuka, zatytułowanej *Teatr niemiecki od XVI do XVIII wieku*. Przy wyborze cytatów z tej monografii ukierunkowano się na passusy najbardziej podkreślające wymowę

²² Turwid, „Minna von Barnhelm...”.

²³ Turwid, „Minna von Barnhelm...”.

²⁴ Turwid, „Minna von Barnhelm...”.

ideologiczną dramatu społecznego Lessinga – przywołano między innymi konstatację Witczuka określającą *Emilię Galotti* „najbardziej bojowy[m] utwor[em] Lessinga, jeśli go się oceni ze stanowiska interesów postępowego odłamu niemieckiego mieszczaństwa wieku Oświecenia”²⁵. Jako rodzaj „podsumowania” do programu teatralnego został włączony fragment tekstu Fryderyka Engelsa pt. *Do redaktora „Gwiazdy Polarnej”*, datowany na 15 października 1845 roku, w którym komunistyczny ideolog opisywał samowolę niemieckich feudalnych książąt wobec poddanych. Decyzja o zamieszczeniu tego passusu w programie teatralnym wynikała ewidentnie z „konieczności” przypodobania się władzom komunistycznym (białostocka premiera odbyła się kilka miesięcy przed „polskim październikiem 1956”). Na fakt, że decyzja redaktorów programu o wyborze tekstu Engelsa była niemerytoryczna, wskazuje kontekst historyczno-literacki. Teoretyk społeczny co prawda odniósł się w swoich rozważaniach do faktu, że literatura niemiecka drugiej połowy XVIII wieku „tchnie duchem oporu i buntem”²⁶, ale jako przykłady niemieckiej literatury zaangażowanej tego okresu Engels wymienia tylko Goethego (*Götz von Berlichingen*) i Schillera (*Zbójcy*), natomiast pomija twórczość Lessinga. Powyższe wskazuje, że autorzy programu teatralnego mieli wyraźne problemy z dotarciem do literatury przedmiotowej dotyczącej recepcji dzieł Lessinga.

Natomiast koncepcja inscenizacyjna białostockiej *Emilii Galotti* zdecydowanie nie „współgrała” z tezami głoszonymi w programie teatralnym, w związku z czym spotkała się z ostrymi atakami, przede wszystkim ze strony Andrzeja Władysława Krala oraz Zbigniewa Fąfrowicza (o czym będzie jeszcze mowa w niniejszym artykule). Dla ostatniego z przywołanych krytyków jedyną zaletę przedstawienia stanowiła „naprawdę ciekawa i przyjemna”²⁷ scenografia. Wyrażoną pochwałą dekoracji autorstwa Józefa Gniatkowskiego uznać należy za ocenę słuszną, gdyż oryginalna pod względem plastycznym kompozycja przestrzeni scenicznej wywierała duże wrażenie, co potwierdza materiał ilustracyjny spektaklu.

²⁵ Program teatralny: *Emilia Galotti* (Białystok: Teatr im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku, 1956), 7.

²⁶ Program teatralny: *Emilia Galotti* (Białystok), 10.

²⁷ Zbigniew Fąfrowicz, *Na białostockich scenach. Nieporozumienie z Lessingiem*. Źródło: Archiwum Teatru w Białymstoku.



Fot. 2. Inscenizacja *Emilii Galotti* w Białymstoku

Źródło: Archiwum Teatru Dramatycznego im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku
fot. St. Dukiewicz

Kolejna inscenizacja *Emilii Galotti* na scenach PRL-u została zrealizowana w Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi (premiera 23 listopada 1957, reżyseria: Stanisław Bugajski). W programie teatralnym – jako tekst wprowadzający – wydrukowano obszerne fragmenty tej samej publikacji Floriana Witczuka, którą wykorzystano w programie teatru białostockiego jako kompendium wiedzy o twórczości niemieckiego dramaturga (z wieloma reprodukcjami, między innymi z portretem Lessinga pędzla Tischbeina). Z punktu widzenia historii teatru cennym elementem programu był wykaz wybitnych aktorów, którzy brylowali w rolach postaci z *Emilii Galotti* w najważniejszych wystawieniach tej sztuki na scenach niemieckich od XVIII do XX wieku. Do plejady uznanych artystów niemieckich (wraz z krótkimi fragmentami recenzji o kreacji danej roli) włączono aktorów występujących w drezdeńskiej inscenizacji Lessingowskiego dramatu, prezentowanej w Polsce w 1951 roku. Zabieg ten należy odczytać jako „ukłon” autorów łódzkiego programu teatralnego wobec odgórnie sterowanych „przyjacielskich” kontaktów teatralnych między PRL-em a NRD.

W odniesieniu do kreacji roli Odoardo – obok wybitnego Konrada Ekhofo oraz Johanna Friedricha Reinecke – przywołano enerdownskiego aktora Hansa Finohra (1891–1966), który był także członkiem Rady

Artystyczno-Naukowej w Ministerstwie Kultury NRD oraz dwukrotnym laureatem nagrody stalinowskiej. Finohr grał w teatrze drezdeńskim kilkakrotnie rolę Stalina w sztukach sowieckich autorów: Nikolaia Pogodina (*Kremłowskie kuranty* [1951] i *Człowiek z karabinem* [1951]) oraz Wsiewołoda Wiszniewskiego (*Niezapomniany rok 1919* [1954]). Natomiast spośród odtwórczyni postaci Emilii Galotti wskazano tylko na enerdowską aktorkę Helgę Göring (1922–2010), znaną z wielu ról teatralnych i filmowych, uhonorowaną wielokrotnie nagrodami za pracę artystyczną w NRD. Zaskakiwać może fakt, że autorzy łódzkiego programu teatralnego nie przywołali żadnych innych artystek kreujących tytułową rolę w tragedii Lessinga. Uderza choćby brak wielkiej heroiny teatru XIX wieku – Adele Sandrock, która w Theater an der Wien w 1893 roku wślawiła się rolami Emilii i Minny (Minnę grała już w 1883 roku w Deutsches Theater Berlin), czy też Marianne Hoppe z inscenizacji *Emilii Galotti* w reżyserii Gustafa Gründgensa z 1937 roku. Spośród aktorów kreujących rolę księcia Gonzagi wspomniano o takich artystach, jak: Thedodor Liedtke (Berlin 1821), Karl Fichtner (Wiedeń 1863) czy enerdowski aktor Wolfried Ortmann (1924–1994), który występował między innymi na scenach berlińskich. W 1962 roku kreował w Volksbühne rolę Odoardo. Grał także w inscenizacjach zrealizowanych przez Fritza Marquarda oraz Bruno Bessona.

W łódzkim programie teatralnym zamieszczono dość pokaźny wykaz wybitnych aktorów, którzy wcielili się w rolę Marinello, tj. Augusta Wilhema Ifflanda (Hamburg 1785), Carla Seydelmanna (słynny Mefisto teatru XIX wieku), Friedricha Mitterwurzera (Wiedeń 1896), Friedricha Wilhelma Grossmanna (Frankfurt am Main 1777), a także Alfonsa Mülhøfera (1907–1952), który grał Marinello podczas występów gościnnych drezdeńskiego teatru w Polsce. Recenzent „Trybuny Ludu” uznał tę kreację aktorską za wyróżniającą się na tle całego drezdeńskiego ensemble'u: „Książęcy sługus Marinelli, czarny charakter, demaskuje się w sztuce jako wcielony szatan: Alfons Mülhofer gra go znakomicie, a co najważniejsze: w wymiarach ludzkich, bez cienia zbędnego diabelstwa. Najlepsza rola w zespole!”²⁸. W drezdeńskim teatrze odnosił Mülhofer sukcesy także w roli Mefistofelesa z *Fausta* Goethego. W inscenizacjach sztuk Lessinga – oprócz

²⁸ Jaszcz (Jan Alfred Szczepański), „Warszawska premiera Lessinga”, *Trybuna Ludu*, 20.09.1951, 4.

Marinellego – kreował postaci: Derwisza w *Natanie mędrca*, Tellheima oraz Riccaut (jego ostatnia rola) w *Minnie von Barnhelm*.

Za niekonsekwencję w prezentacji wybitnych artystek kreujących rolę Orsiny należy uznać pominięcie w łódzkim programie teatralnym enerdowskiej aktorki Antonii Dietrich, której kunszt aktorski polscy widzowie mogli poznać podczas występu gościnnego Państwowego Teatru Dramatycznego z Drezna. Dietrich była jedną z ulubienic drezdeńskiej publiczności, osiągałą sukcesy między innymi w rolach: Ifigenii z dramatu Goethego, Kleistowskiej Pentesilei oraz Lessingowskich bohaterek – Emilii Galotti, Minny von Barnhelm²⁹. Z wybitnych aktorek niemieckich kreujących rolę Orsiny przywołano natomiast w programie teatralnym: Charlotte Wolter (Wiedeń 1887), Sophie Friedericke Hensel-Seyler (1871), Auguste Crelinger-Stich (Berlin 1843), Friederike Unzelmann-Bathwann (Braunschweig 1807).

Niewątpliwie za zaletę programu teatralnego do łódzkiej inscenizacji Lessingowskiej tragedii należy uznać jego aspekt edukacyjny, jaki stanowiła prezentacja wybitnych aktorów niemieckich, którzy zapisali się w historii teatru jako odtwórcy postaci z dramatów Lessinga, a ponadto zamieszczenie fragmentów recenzji z opiniami o ich kreacjach głównych ról w *Emilii Galotti*. Dodanie do tego wyboru nazwisk aktorów z Państwowego Teatru Dramatycznego z Drezna, którzy gościli w Polsce w 1951 roku z *Niemcami* Kruczkowskiego i *Emilią Galotti* Lessinga, a także polskich recenzyjnych opinii o grze enerdowskich artystów, można odczytać jako koniunkturalne wywiązanie się z oczekiwań władz PRL-u, które forsowały narrację o wzorcowej współpracy pomiędzy teatrami z państw tzw. demokracji ludowej. W programie teatralnym nie pojawiły się odniesienia do Engelsa (jak w programie białostockiej *Emilii Galotti*) czy Mehringa (jak w programie toruńskiej *Minny von Barnhelm*). Tego ostatniego autora i jego książkę *Legenda o Lessingu* przywołał jednak Władysław Orłowski w łódzkim „Expressie Ilustrowanym”, oceniając dokonaną w Teatrze im. Stefana Jaracza realizację sceniczną *Emilii Galotti* jako „poprawną”³⁰. Bardziej przychylnie o inscenizacji Bugajskiego wypowiedział się natomiast Eugeniusz Żytomirski w „Teatrze”, który orzekł, że – abstrahując od „nieudanych dekoracji”

²⁹ Manfred Altner, „Antonia Dietrich”, w: *Sächsische Biografie*, hrsg. vom Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde, dostęp 1.05.2024, <https://saebi.isgv.de/biografie/10511>.

³⁰ Władysław Orłowski, „Mieszczkańska Wirginia”, *Express Ilustrowany*, 5.12.1957.

– przedstawienie „ogląda się z prawdziwą satysfakcją”, a sztuka Lessinga „urzek[a] swym szlachetnym, ożywczym klimatem moralnym”³¹.

Pod koniec lat 50. XX wieku zrealizowano *Emilię Galotti* także w Teatrze Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze. Reżyserem spektaklu był Jerzy Zegalski (premiera: 28 listopada 1958). Istotny trop badawczy dotyczący recepcji Lessinga w teatrach enerdowskich i polskich przynosi notatka z „Gazety Zielonogórskiej”, w której informowano o wizycie gości z „za-przyjaźnionego” ze sceną zielonogórską teatru we Frankfurcie nad Odrą. Z uwagi na to, że w obydwu teatrach przygotowano inscenizacje *Emilii Galotti*, wschodni Niemcy artyści oraz reżyser Georg Lang przybyli do Teatru Lubuskiego, aby zapoznać się z polską realizacją sceniczną tragedii mieszczańskiej Lessinga. Według relacji prasowej koncepcja reżyserska Jerzego Zegalskiego została uznana przez gości z Frankfurtu za „bardzo śmiałą i nowatorską”, gdyż – jak wynikało z dyskusji przeprowadzonej po spektaklu – „teatr niemiecki nie jest przyzwyczajony do łamania konwencji przy wystawianiu sztuk klasycznych”³². Powyższa uwaga potwierdza, że polscy reżyserzy w porównaniu do enerdowskich twórców teatralnych z większą swobodą artystyczną podchodzili do utworów Lessinga i tym samym w swoich realizacjach scenicznych dramatów niemieckiego autora skutecznie odżegnywali się od ideologicznej retoryki, ukierunkowanej na zawłaszczenie twórczości klasyka i wykorzystanie jej do celów propagandowych, nakreślonych przez socjalistycznych funkcjonariuszy kultury.

W przygotowanym bardzo dobrze pod względem merytorycznym programie teatralnym do zielonogórskiej inscenizacji z 1958 roku nie pojawiły się elementy propagandowe. Otwiera go ten sam biogram Lessinga autorstwa Bogusławskiego, który został wykorzystany w programie do inscenizacji *Emilii Galotti* w Białymstoku. W zielonogórskim programie przytoczono ponadto fragmenty *Dramaturgii hamburskiej* w przekładzie Olgi Dobijanki oraz uwzględniono wprowadzenie do tematyki Lessingowskiej sztuki. Redaktorzy programu teatralnego opublikowali także fragment tekstu Witczuka (ten sam co w Białymstoku), entuzjastyczną opinię Heinego na temat stylu pisarstwa Lessinga oraz wycinek z kroniki Liwiusza, zawierający wzmiankę o zbrodni popełnionej przez rzymskiego plebejusza

³¹ Eugeniusz Żytomorski, „W Łodzi jest nie tylko Teatr Nowy”, *Teatr*, nr 4 (1958), 10.

³² „Goście z Teatru im. Kleista w Zielonej Górze”, *Gazeta Zielonogórska*, 02.12.1958.

Wirginiusza, który zamordował własną córkę, aby uratować jej honor przed pohańbieniem ze strony decemwira Appiusza Klaudiusza. Historia ta stanowiła jedno ze źródeł inspiracji dla Lessinga przy pisaniu *Emilii Galotti*. Program zamyka cenny szkic autorstwa Jerzego Zegalskiego i Stanisława Dąbrowskiego, traktujący o nikłej recepcji teatralnej Lessinga w Polsce.

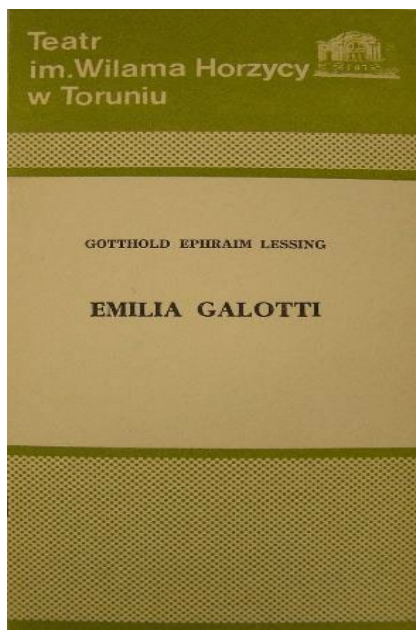
O tym, że autor *Natana mędrca* był (i nadal pozostaje) twórcą mało eksplorowanym przez polski teatr, świadczy fakt, że w latach 60. i 70. XX wieku nie doszło do żadnej realizacji dzieła Lessinga na polskich scenach. Kolejna inscenizacja *Emilii Galotti* została przygotowana dopiero w maju 1980 roku przez Eugeniusza Aniszczenkę w Teatrze im. Wilama Horzycy w Toruniu. W gorącym politycznie okresie, na krótko przed falą strajków i powstaniem „Solidarności”, stosunkowo „skromny” objętościowo program teatralny zawierał jeszcze elementy ideologii marksistowskiej, przy czym składał się tylko z biogramu Lessinga oraz wykazu obsady ról. W przypadku toruńskiej inscenizacji nie wykorzystano jednak – jak we wcześniejszych programach do polskich realizacji scenicznych *Emilii Galotti* – biogramu autorstwa Bogusławskiego, ale przedrukowano hasło osobowe „Lessing” z enerdowskiego leksykonu dla aktorów³³. Przygotowany przez Kurta Böttchera życiorys Lessinga zawiera wiele sformułowań ideologicznych, wskazujących na zawłaszczenie klasyka przez wschodnioniemieckich przedstawicieli aparatu politycznego, o czym świadczyło już pierwsze zdanie hasła: „Życie i twórczość tego wielkiego przedstawiciela niemieckiego Oświecenia stały pod znakiem walki o rozwój i aktywizację ideologii mieszczańskiej, wymierzonej przeciwko feudalizmowi i niedoli ludu niemieckiego”³⁴. Obraz „postępowego” pisarza niemieckiego dopełniały obowiązkowe cytaty z marksistowskich książek o Lessingu autorstwa Franciszka Mehringa (*Legenda o Lessingu*) oraz Paula Rilli (*Lessing und sein Zeitalter*)³⁵. Ideologiczną klamrę hasła stanowiła konstatacja: „Po jego [Lessinga – M.P.] śmierci ujawniły się zewsząd w literaturze niemieckiej nowe siły, które różnymi drogami przyczyniły się do rozkwitu niemieckiej literatury narodowej”³⁶.

³³ *Schauspielführer* w trzech tomach publikowany w latach 60. i 70. XX wieku w wydawnictwie Henschelverlag z Berlina Wschodniego.

³⁴ Program teatralny: *Emilia Galotti* (Toruń: Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu, 1980), 3.

³⁵ Por. Paul Rilla, *Lessing und sein Zeitalter* (Berlin Ost: Aufbau Verlag, 1958).

³⁶ Program teatralny: *Emilia Galotti* (Toruń), 11.



Fot. 3. Program teatralny: *Emilia Galotti*, Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu
Źródło: Archiwum Państwowe w Toruniu. Zespół Teatr w Toruniu
Dokumentacja spektaklu *Emilia Galotti*. Spis zdawczo-odbiorczy nr 11 materiałów
archiwalnych Teatru im. Wilama Horzycy przekazanych do Archiwum
Państwowego w Toruniu, teczka nr 16, fot. M. Podlasiak

Znamienne jest, że autorzy toruńskiego programu teatralnego wykorzystali naszpikowany ideologicznymi wstawkami biogram Lessinga opracowany przez autora z NRD, a nie sięgnęli na przykład po prace polskich literaturoznawców. W 1980 roku można było posłużyć się już choćby *Małym słownikiem pisarzy niemieckich, austriackich i szwajcarskich*, który ukazał się w 1973 roku. Hasło słownikowe „Lessing”, autorstwa Ludomiły Sługockiej, zostało przygotowane w sposób rzeczowy, bez odwołań do marksistowskiego literaturoznawstwa³⁷. W recenzjach dotyczących toruńskiej inscenizacji *Emilii Galotti* opinie oscylowały między tonem zachowawczym a krytycznym w ocenie walorów artystycznych tej realizacji scenicznej tragedii Lessinga.

³⁷ Por. Ludomiła Sługocka, „Lessing”, w: *Mały słownik pisarzy niemieckich, austriackich i szwajcarskich*, red. Jan Chodera, Mieczysław Urbanowicz (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1973), 232–235.

Według Janusza Skuczyńskiego „toruńska realizacja *Emilii Galotti* nie zaistniała [...] do końca jako przedstawienie o wyraźnym przesłaniu myślowym, konsekwentne w swoim ujęciu teatralnym”³⁸. Z zespołu aktor-
skiego recenzent wyróżnił tylko Marzenę Tomaszewską-Glińską, która „z dużym bogactwem środków, dynamiką i wdziękiem”³⁹ zagrała postać Orsiny. Grzegorz Sinko uznał natomiast toruńską inscenizację za „po-
trzebną”⁴⁰. Pozytywnie ocenił uwspółcześniony przekład dramatu Lessinga, dokonany przez Michała Misiornego, oraz „ustawieni[e] reżyser-
ski[e] przynajmniej trzech postaci”⁴¹ (książę, Marinelli, Orsina). Aktorzy, którzy wcieli się w tych protagonistów: Bogusław Czarnul – książę, Zbi-
gniew Szczapiński – Marinelli oraz reprezentująca „bardzo dojrzałe i do-
skonale techniczne aktorstwo [...] Marzena Tomaszewska-Glińska [...] dźwigali całe przedstawienie”⁴². Krytycznie o toruńskiej inscenizacji wyra-
ziła się zaś Jadwiga Oleradzka, która nie dostrzegła w toruńskim przedsta-
wieniu żadnego godnego odnotowania pomysłu reżyserskiego, a dzieło Lessinga uznała za zdezaktualizowane. Toruńska *Emilia Galotti* była tylko „jeszcze jedną prezentacją [rozstrzelony druk w oryginale] klasycznego dramatu – ani dobrą, ani złą, nieporuszającą, bo wywiedzioną z całkowicie martwej tradycji teatralnej”⁴³.

*

Analiza materiału źródłowego dotyczącego recepcji teatralnej sztuk Lessinga w okresie PRL-u wykazuje, że polscy reżyserzy nie instrumentalizowali politycznie utworów pisarza niemieckiego oświecenia i nie przerysowywali ideologicznie postaci wykreowanych w jego dramatach. Inscenizacje były ukierunkowane na walory estetyczne Lessingowskich dzieł (kostiumy konwencjonalne, oddające ducha XVIII wieku), a także skoncentrowane na warstwie słownej sztuk, bez wyraźnych odniesień do współczesności i płytkiego realizmu.

³⁸ Janusz Skuczyński, „Emilia Galotti w kręgu zła”, *Gazeta Pomorska*, 15.07.1980, 4.

³⁹ Skuczyński, „Emilia Galotti w kręgu zła”.

⁴⁰ Grzegorz Sinko, „Emilia Galotti”, *Teatr*, nr 18 (1980), 6.

⁴¹ Sinko, „Emilia Galotti”.

⁴² Sinko, „Emilia Galotti”, 5.

⁴³ Jadwiga Oleradzka, „Zapłakać z Emilią?”, *Nowości*, 27–29.06.1980.

Taki stan rzeczy spotkał się ze zdecydowaną krytyką recenzentów – Andrzeja Władysława Krala i Zbigniewa Fąfrowicza, którzy stali na stanowisku, że inscenizacje „postępowych” dramatów Lessinga na scenach PRL-u powinny zawierać wyraźne komponenty ideologiczne. Ostry atak na białostocką realizację *Emilii Galotti* przypisał w „Teatrze” Kral, który zarzucił inscenizacji „fałszywe antyracjonalistyczne ujęcie inscenizacyjno-reżyserskie”⁴⁴. Recenzent – zgodnie z tezami literaturoznawstwa marksistowskiego – dostrzegał w dramacie Lessinga wyłącznie wymowę polityczną oraz realizm sztuki, dlatego też krytycznie odniósł się do uwypuklenia w spektaklu sfery psychologicznej, którą odczytał jako chybiony zabieg romantyzujący utwór Lessinga. Według oceny Krala „[t]ragedii 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. [...] Z całkowicie realistycznego utworu wyciągnięto nastroje niemal mistyczne, dodano (poza tekstem) sceny «wizyjne», wydobyte jakby z podświadomości”⁴⁵. Kral przypisywał ponadto twórcom inscenizacji „niezrozumienie poetyki” dramatu Lessinga, gdyż – jak twierdził – *Emilia Galotti* „jest utworem w zasadzie w pełni racjonalistycznym”⁴⁶. W podobnym krytycznym tonie o białostockim spektaklu pisał Zbigniew Fąfrowicz, który zarzucał inscenizatorom „niezrozumienie” wymowy dzieła Lessinga, przede wszystkim w sposobie prezentacji postaci księcia, który według recenzenta powinien wykazywać cechy „despotycznego” władcy – czyli tak jak odczytywało tę postać literaturoznawstwo marksistowskie – a nie „nienasyconego romantycznego kochanka”⁴⁷.

Wyżej wymienieni recenzenci nie uwzględnili jednak wielu podstawowych wyznaczników tragedii mieszczańskiej związanych z procesem deheroizacji bohaterów tragicznych, którego przejawem było wprowadzenie do nowego gatunku silnych afektów jako kontrast wobec stoicyzmu tragedii wysokiej. Bohater tragedii mieszczańskiej – jak twierdził Lessing – nie był już niezłomnym „pięknym potworem” (*schönes Ungeheuer*), ale

⁴⁴ Andrzej Władysław Kral, „Wiosna w Białymstoku”, *Teatr*, nr 14 (1956), 8.

⁴⁵ Kral, „Wiosna w Białymstoku”, 7.

⁴⁶ Kral, „Wiosna w Białymstoku”, 7.

⁴⁷ Fąfrowicz, *Na białostockich scenach*.

„człowiekiem” pełnym emocji i wzruszeń. W odniesieniu do *Emilii Galotti* przykładem powyższej zmiany paradygmatu bohatera tragicznego jest konstrukcja psychologiczna księcia Gonzagi, którego nie cechuje postawa stoicka, ale labilność emocjonalna. Także w inscenizacjach z czasów PRL-u dostrzeżono ten rys, szczególnie w przedstawieniu białostockim. W polskich realizacjach scenicznych *Emilii Galotti* z tego okresu wyraźna była swoista „romantyzacja” uczucia księcia do Emilii. Książę nie był przedstawiany jako tyran, ale – co wielu recenzentów dostrzegało z zaskoczeniem – jako postać wzbudzająca niemal sympatię. Eugeniusz Żytomirski, odnosząc się do kreacji roli Gonzagi w łódzkiej inscenizacji, stwierdził: „Może Zbigniew Niewczas jako książę, grając kulturalnie i z umiarem, wypadł jak na lubieżnika i okrutnika – nadto sympatycznie”⁴⁸. Podobną opinię wyraził w „Dzienniku Łódzkim” Michał Orlicz, który zauważył, że aktor kreujący rolę księcia „posiadał miękkość gestu, elegancję, dobrze uwydatnione kaprysy fantazji i chłodną dystynkcję monarchy [...], brakło mu wyniosłości władcy i zdobywczego tonu donżuana”⁴⁹. Władysław Orłowski w swojej recenzji, omawiając postać księcia, dostrzegł, że Zbigniew Niewczas „nie stępując w niczym satyry lessingowskiej, tworzy [...] postać ludzką, chwilaми nawet sympatyczną”⁵⁰. Prezentacja postaci księcia jako protagonisty, który ma niewiele wspólnego z bezwzględny, zimny, despotyczny władca, lecz jest ukazany jako bohater labilny, słaby i emocjonalny, stała się w zasadzie normą we współczesnych realizacjach teatralnych *Emilii Galotti*. Jako przykłady można wymienić chociażby inscenizacje Michaela Thalheimera w Deutsches Theater w Berlinie (2002) czy też Andrei Breth w wiedeńskim Burgtheater (2002).

W polskich przedstawieniach *Emilii Galotti* z lat 50. XX wieku Kral i Fąfrowicz chcieli widzieć jednak tylko elementy ideologiczne. Jak dowodził Kral, bez skoncentrowania się na elementach politycznych sztuki, jej inscenizacja jest pozbawiona fundamentalnej wymowy i określonego oddziaływania na publiczność: „Toteż kiedy spróbujemy zagrać *Emilię Galotti* w sposób nieuwzględniający tych jej właściwości, nie dojdzie do nas nic z jej treści i sensu, z namiętnego protestu przeciwko przemocy, który

⁴⁸ Żytomirski, „W Łodzi jest nie tylko Teatr Nowy”, 10.

⁴⁹ Michał Orlicz, „Na deskach scenicznych Teatru Jaracza”, *Dziennik Łódzki*, 17.01.1958.

⁵⁰ Orłowski, „Mieszcząńska Wirginia”.

miął kiedyś, w XVIII wieku, wybitną funkcję polityczną i pozostał chyba żywy i w jakiś sposób aktualny do dziś”⁵¹.

Wbrew oczekiwaniom grupy ideologicznie ukierunkowanych krytyków reżyserzy, którzy w okresie PRL-u podjęli się realizacji scenicznych *Minny von Barnhelm* oraz *Emilii Galotti*⁵², nie uczynili – co należy odnotować z uznaniem – ze swoich inscenizacji dzieł Lessinga socjalistycznej tuby propagandowej, lecz ukierunkowali się na walory artystyczne twórczości oświeceniowego autora.

Bibliografia:

Archiwalia:

Fąfrowicz, Zbigniew. *Na białostockich scenach. Nieporozumienie z Lessingiem*. Archiwum Teatru w Białymstoku.

Kowalkowski, Alfred. „Gotthold E. Lessing – twórca walczący o prawdę i postęp”. W: *Państwowe Teatry Ziemi Pomorskiej. Program teatralny: Minna von Barnhelm*. Toruń: Teatr im. Wilama Horzycy. Państwowe Archiwum w Toruniu, 1954.

Program teatralny: *Emilia Galotti*. Białystok: Państwowy Teatr im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku, 1956. Dostęp 1.05.2024. https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2017_04/88571_emilia_galotti_teatr_im_aleksandra_wegierki_bialystok_1956.pdf.

⁵¹ Kral, „Wiosna w Białymstoku”, 7.

⁵² Trzeci kanoniczny dramat Lessinga – *Natan mędrzec* – nie doczekał się realizacji teatralnej w okresie PRL-u. Na temat recepcji *Natana mędrca* w Polsce zob. Paweł Zarychta, „Die schwierige Präsenz. Zur Rezeption von Lessings «Nathan der Weise» in Polen”, w: *Lessing und das Judentum. Lektüren, Dialoge, Kontroversen im 18. und 19. Jahrhundert*, hrsg. von Dirk Niefanger, Gunnar Och, Birka Siwczyk (Hildesheim & Zürich & New York: Georg Olms Verlag, 2015), 375–397. Także po przełomie politycznym w 1989 roku dramaty Lessinga nadal są bardzo rzadko wystawiane na scenach polskich (*Natan mędrzec*: 1992 – Teatr Telewizji, reż. Krzysztof Babicki; 2012 – Teatr Narodowy, Warszawa, reż. Natalia Korczakowska; 2018 – Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu, reż. Piotr Kurzawa. *Emilia Galotti*: 1999 – Teatr Telewizji, reż. Krzysztof Babicki; 2003 – Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, reż. Bartosz Zaczekiewicz. *Minna von Barnhelm*: 1990 – Teatr Telewizji, reż. Andrzej Maj). Lessing – mimo doniosłej roli, jaką odegrał w historii teatru – zdecydowanie pozostaje zatem autorem „niszowym” w teatrze polskim. Przyczyny takiego stanu rzeczy stanowią materiał do odrębnych dyskusji i publikacji.

Program teatralny: *Emilia Galotti*. Łódź: Państwowy Teatr im. Stefana Jaracza, 1957. Dostęp 1.05.2024. https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2017_04/88570_emilia_galotti_teatr_im_stefana_jaracza_lodz_1957.pdf.

Program teatralny: *Emilia Galotti*. Zielona Góra: Teatr Ziemi Lubuskiej, 1958. Dostęp 1.05.2024. https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2017_04/88559_emilia_galotti_teatr_ziemi_lubuskiej_zielona_gora_1958.pdf.

Program teatralny: *Emilia Galotti*. Toruń: Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu, 1980. Dostęp 1.05.2024. https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2017_04/88560_emilia_galotti_teatr_im_wilama_horzycy_torun_1980.pdf.

Literatura przedmiotowa:

Altner, Manfred. „Antonia Dietrich”. W: *Sächsische Biografie*, hrsg. vom Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde. Dostęp 1.05.2024. <https://saebi.isgv.de/biografie/10511>.

Barner, Wilfried, Gunter E. Grimm, Helmuth Kiesel, Martin Kramer. *Lessing. Epoche – Werk – Wirkung*. München: C. H. Beck, 1987.

Dobijanka, Olga. *Wstęp do: G.E. Lessing, Minna von Barnhelm, czyli żołnierska dola*. Tłumaczenie Henryk Zymon-Dębicki. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958.

„Goście z Teatru im. Kleista w Zielonej Górze”. *Gazeta Zielonogórska*, 02.12.1958.

Jaszcz (Jan Alfred Szczepański). „Warszawska premiera Lessinga”. *Trybuna Ludu*, 20.09.1951.

Leyko, Małgorzata. „Der gewollte und der ungewollte Brecht”. W: *Polnisch-deutsche Theaterbeziehungen seit dem Zweiten Weltkrieg*, hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer in Verbindung mit Małgorzata Leyko und Małgorzata Sugiera. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1998.

Mehring, Franciszek. *Legenda o Lessingu. Przyczynek do historii i krytyki pruskiego despotyzmu i klasycznej literatury*. Tłumaczenie Kazimierz Błęszyński. Warszawa: Książka i Wiedza, 1960.

Oleradzka, Jadwiga. „Zapłakać z Emilią?”. *Nowości*, 27–29.06.1980.

Orlicz, Michał. „Na deskach scenicznych Teatru Jaracza”. *Dziennik Łódzki*, 17.01.1958.

Orłowski, Władysław. „Mieszcząńska Wirginia”. *Express Ilustrowany*, 5.12.1957.

- Sinko, Grzegorz. „Emilia Galotti”. *Teatr*, nr 18 (1980).
- Skuczyński, Janusz. „Emilia Galotti w kręgu zła”. *Gazeta Pomorska*, 15.07.1980.
- Stahr, Adolf, G.E. Lessing. *Sein Leben und seine Werke*. Berlin: Guttentag, 1859.
- Turwid, Marian. „Minna von Barnhelm. Komedia w 5 aktach Gottholda Lessinga”. *Ilustrowany Kurier Polski*, 30.10.1954.
- „Tydzień Postępowej Kultury Niemieckiej w Polsce”. *Trybuna Ludu*, 23.10.1954.
- Witczuk, Florian. *Teatr niemiecki od XVI do XVIII wieku*. Warszawa: PWN, 1954.
- „Wymiana teatralna z krajami demokracji ludowej w latach 1946–1970”. *Nowości Teatralne* 1 (1971).
- Zarychta, Paweł. „Die schwierige Präsenz. Zur Rezeption von Lessings «Nathan der Weise» in Polen”. W: *Lessing und das Judentum. Lektüren, Dialoge, Kontroversen im 18. und 19. Jahrhundert*”, hrsg. von Dirk Niefanger, Gunnar Och, Birka Siwczyk, 375–397. Hildesheim & Zürich & New York: Olms, 2015.
- Żytomirski, Eugeniusz. „W Łodzi jest nie tylko Teatr Nowy”. *Teatr*, nr 4 (1958).

Summary

The ideologization of G.E. Lessing's work in the period of the Polish People's Republic on the example of theatre programs for the stage productions Minna von Barnhelm and Emilia Galotti

The subject of the article is the issue of the ideologization of G.E. Lessing's work in the period of the Polish People's Republic on the example of theatre programs for *Minna von Barnhelm* and *Emilia Galotti*. The analysis of archival materials and press reviews showed that the process of ideologization of Lessing's works, presented on Polish stages during the Polish People's Republic, was visible primarily in theatre programs for staging the dramas by the classic German author. However, the material of the performances of Lessing's plays defended itself against political appropriation by socialist cultural functionaries.