TEATR WOJSKA POLSKIEGO

SEZON 1945/46

SCENA POETYCKA

PROGRAM

ELEKTRA

Sztuka w 2 aktach JANA GIRAUDOUX
w przekładzie JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA

Elektra	**Zofia Mrozowska** / **Halina Kossobudzka**
Klitemnestra	**Zafia Małynicz**
Egistos	**Jan Kreczmar**
Orestes	**Jan Świderski**
Żebrak	**Aleksander Zelwerowicz** / **Jacek Woszczerowicz**
Ogrodnik	**Stefan Śródka**
Prezes Sądu	**Stanisław Łapiński**
Agata	**Antonina Górecka**
Młodzieniec	**Andrzej Łapicki** / **Czesław Wołłejko**
Kobieta Narses	**Barbara Rachwalska**
Kapitan	**Władysław Dewoyno**
Koniuszy	**Zygmunt Urbański**
Eumenidy	**Słuchaczki PIST**
Małe Eumenidy	„ „

Służba — Drużbowie — Straż — Żebracy

Dekoracja i kostiumy TERESA ROSZKOWSKA

Muzyka ROMAN PALESTER

Kierownictwo literackie BOHDAN KORZENIEWSKI

Reżyseria EDMUND WIERCIŃSKI

Pomocnik reżysera ZYGMUNT URBAŃSKI

Kierownictwo Sceny Poetyckiej
EDMUND WIERCIŃSKI — BOHDAN KORZENIEWSKI

Dyrektor Teatru Wojska Polskiego
WŁADYSŁAW KRASNOWIECKI

Dyrektor Administracyjny MARIAN MELLER

O klasycyzmie „Elektry"

Czy odrodzenie klasycyzmu?

W dyskusjach, jakie toczyły się we Francji po przedstawieniach „antycznych" sztuk Giraudoux padały często słowa o „odrodzeniu klasycyzmu". Cudzoziemiec słuchał tych słów ze zdumieniem. Czyż można mówić o odrodzeniu klasycyzmu w kraju, który klasycyzm ma we krwi, pielęgnuje w trwałej tradycji literackiej, z upodobaniem podkreśla kolumnadami swoich budowli? Czyż trzeba „odradzać" coś, co jest ciągle żywe w sposobie formułowania myśli i w sposobie układania fałd kostjumu na scenie? — Na te pytania znajdowało się odpowiedź dopiero po rozejrzeniu się w zjawisku, którego znajomość u nas — w kraju, gdzie wieczyście porzuca się rzeczy ledwie zaczęte — nie wynosi się z codziennego doświadczenia, mianowicie po rozejrzeniu się w tradycji.

Przy pierwszych zetknięciach ta tradycja, wszędzie widoczna, wzbudziła niemal zachwyt. Bardzo rozumny wydawał się szacunek dla doświadczeń poprzedników, skoro pozwalał przodować we wszystkich dziedzinach życia, czy to chodziło o kształt czcionki drukarskiej, czy o znajomość człowieka. Nie było wcale do pogardzenia takie poczucie długowieczności cywilizacji, zagospodarowania w świecie myśli i form. Ileż na tym zyskiwali np. artyści, dostając do ręki narzędzia sztuki, wydoskonalone wiekowym użyciem. W „Teatrze Francuskim" aktorzy grający tragedie Corneille'a ustawili się na przodzie sceny tak, aby nie naruszyć ulubionej przez klasyczym symetrii i mówili w taki sposób, jakiego nie można już dzisiaj usłyszeć nigdzie na świecie. Była to staroświecka „deklamacja", coś

pośredniego między oracją sądową a śpiewem, w czym odbijały się upodobania estetyczne bardzo dawne a przecież ciągle utrzymywane przez coraz to nowe pokolenia aktorów. Po co? Trzeba było posłuchać takiej deklamacji, aby nie zadawać podobnych pytań. W tej melopei nie przepadło dla słuchacza ani jedno słowo, nie ulegał zatarciu najdrobniejszy odcień uczucia, wiersz nabierał harmonii prawie muzycznej. Słuchając później z najwyższym podziwem, jak mówią aktorzy w zwykłym teatrze bulwarowym, zaczynało się rozumieć pożytek, płynący z zachowania starych form sztuki. Rodziła się nawet wątpliwość, czy przypadkiem rozpowszechniony u nas od czasu romantyzmu pogląd na swobodę artystów poszukujących ciągle własnego wyrazu nie jest z gruntu fałszywy? Czy naprawdę bardziej swobodni nie byli artyści tamtego kraju, dziedziczący niejako znakomitą sprawność rzemiosła?

Po pewnym czasie dostrzegało się jednak, że ta sprawa nie jest wcale taka prosta. Na dziesiątym z kolei przedstawieniu tragedii klasycznej, w dekoracjach przedstawiających ciągle podobne kolumny i frontony, z aktorami produkującymi ciągle ten swój śliczny półśpiew i te swoje przenoszenie z rzeźb antycznych gesty, zaczynało się odczuwać znużenie. I trudno było obronić się przed słowem, wskazującym na przyczynę tego znużenia — przed słowem: konwenans. Szacunek dla dzieła poprzedników stawał się często tak mało istotny, jak uchylenie kapelusza. Zamiłowanie do formy, uświęconej wieloletnim użyciem prowadziło zazwyczaj tylko do mechanicznego powtarzania. Klasycyzm wyrodniał w pracowitą i małoduszną akademickość. Okazywało się, że tradycja ma swoje blaski, ale że ma również swoje, i to bardzo głębokie, cienie.

Kiedy w tych rozmyślaniach dochodziło do wniosku, że tradycja jest jednak zjawiskiem bardzo złożonym, stawało się zrozumiałem, iż można mówić o odrodzeniu klasycyzmu. Klasycyzm nawet uprawiany stale, miewał swoje okresy zastoju. Tradycja klasyczna we Francji bywała w ciągu długich okresów tylko przyzwyczajeniem. Literatura chodziła co dnia do źródeł antyku, bo prowadziły tam wydeptane ścieżki i czerpała z tych źródeł tak zwyczajnie, jak się czerpie wodę do codziennego użytku. Tylko w czasach wielkich zmian w świecie i wielkiego zaciekawienia człowiekiem literatura ta nachylała się nad źródłem aby ujrzeć w nim rysy własnej epoki. I wtedy cudowna moc źródła sprawiała, że w rysach odbitych w tej wodzie zanikało wzburzenie i grymas przestrachu ustępował

surowości, wyrażonej z prostotą przez kilka zmarszczek na czole i w kątach ust. Tak narodził się klasycyzm we Francji. Czy tak samo miało się teraz dokonać jego odrodzenie? Wydaje się że te nadzieje były jeszcze przedwczesne. Przynajmniej, gdy chodzi o powszechność tego zjawiska. Tamte lata między dwoma wojnami były zbyt nabrzmiałe od trwogi i oczekiwania olbrzymich wydarzeń, aby mogły wydać jeszcze raz klasycyzm, który w rozumieniu potocznym jest przecież cały zamiłowaniem ładu, wyrazem uporządkowania spraw człowieka i spraw świata, a więc ostatecznie przezwyciężeniem strachu przed irracjonalnymi siłami zniszczenia. Wymagało to równowagi ducha, na jaką jeszcze nie było stać ludzi tych czasów, naszych czasów. Nie odczuwali powszechnej potrzeby nawrotu do antyku, jako wzoru takiej — istotnej czy też tylko legalnej — równowagi. Poczucie bliskiego pokrewieństwa duchowego ze starożytnością, jak u Giraudoux, było czemś wyjątkowym. Ale i w takim przypadku pociągała raczej tak silnie odczuwana przez starożytnych groza istnienia. Ze wszystkich pokrewieństw najgłębiej odczuwano pokrewieństwo losu tragicznego. W dramatach Giraudoux raz jeszcze odgrywają wydarzenia z legend antycznych ludzie współcześni, przebrani w kostjumy napół greckie i napół dzisiejsze. Ludzie ci wnoszą do świata antycznego swoją problematykę i swój sposób odczuwania w stopniu tak dużym, że świadom tych rzeczy Giraudoux nazywa się chętnie „publicysta teatru". Co otrzymują w zamian, jeśli związki z antykiem są tu rzeczywiście tak silne, że pozwoliły mówić o odrodzeniu klasycyzmu?

Odpowiedzieć na to pytanie można dopiero po rozejrzeniu się w proporcjach rzeczy współczesnych i antycznych w sztuce.

Mit trojański w „Elektrze"

W „Elektrze" Giraudoux podjął, jak wiadomo, starą legendę grecką o losie rodziny Atrydów. W opracowaniu tej legendy poprzedzili go najwięksi pisarze świata. Dzieje Atrydów opowiedział naprzód Homer w „Odyssei", a później przedstawili w dramatach trzej wielcy tragicy, każdy nieco inaczej. Dla zrozumienia, jak postąpił z tematem Gtraudoux, trzeba przypomnieć tę krwawą historię rodu dotkniętego klątwą bogów, gdyż zbrodnia popełniona w rodzinie musiała być pomszczona z nakazu religijnego, co pociągało za sobą cały łańcuch zbrodni.

Pierwszą zbrodnię popełnił Atreusz, ojciec Agamemnona. Mszcząc się mianowicie na bracie swoim, Tyeście, za uwiedzenie żony, zaprosił go na ucztę nakarmił mięsem jego własnych dzieci. Z synów Tyesta ocalał tylko najmłodszy, Egistos. Cienie pomordowanych braci nakazywały mu wywarcie zemsty na stryju. Ponieważ jednak Atreusz umarł, zanim Egistos dorósł do spełnienia tego obowiązku, zemsta musiała spaść na syna mordercy. To też gdy Agamemnon wyruszył na wyprawę trojańską. Egistos rozkochał w sobie jego żonę, Klitemnestrę, i wspólnie z nią uplanował zabójstwo króla.

Akcja w dramatach wielkich tragików zaczynała się od powrotu Agamemnona. Tak, w każdym bądź razie można sądzić po jedynej trylogii tragicznej, która do nas doszła, t.j. po „Orestei" Aischylosa. Pierwsza jej część, „Agamemnon", ukazuje zabójstwo króla. Zbrodni dokonywa Klitemnestra, mordując męża w kąpieli. Egistos zjawia się już po spełnionym czynie, aby objąć tron po stryjecznym bracie.

Ale zabity podstępnie król zostawił dzieci, które miał z Klitemnestrą: dwie córeczki, Elektrę i Chryzotemis, oraz paroletniego syna, Orestesa. Na te dzieci spada teraz straszny obowiązek zgładzenia morderców, t.j. matki i stryja. Obowiązek ten ciąży zwłaszcza na chłopcu. Aby go ochronić przed zamachem zbrodniarzy, lękających się odwetu, wedle jednych wersji matka a wedle innych siostra, Elektra, wysyła Orestesa na wychowanie do króla Strofiosa. Gdy dorośnie, przyjdzie wymierzyć karę, która będzie nową zbrodnią.

Część druga trylogii Ajschylosa „Choefory" oraz tragedie Sofoklesa i Eurypidesa pt. „Elektra" przedstawiają spełnienie się tej zemsty, nakazanej przez bogów. Orestes wraca do domu w przebraniu wędrowca, daje się poznać Elekrze, usypia czujność matki i stryja wiadomością o rzekomej swojej śmierci i zabija oboje. Teraz jednak wdają się w tę sprawę mścicielki przelanej krwi rodowej, Erynie, które będą go ścigać po krańce ziemi..

Oto grube kontury wydarzeń, którymi posłużył się Giraudoux. Tak samo jak w dramatach wielkich tragików i w jego sztuce występują Klitemnestra, Egistos, Elektra i Orestes I tak samo przebiegają wydarzenia dramatyczne: Orestes przychodzi z daleka jako cudzoziemiec, odkrywa swoje imię siostrze i karze śmiercią morderców ojca. Ale jednocześnie ileż tu rzeczy nowych!

Najbardziej rzuca się w oczy wielka ilość nowych osób. W kilku z nich można poznać, chociaż są bardzo zmienione, postaci z tragedii greckich. Orestes wchodzi w gronie trzech małych dziewczynek, przekornych i zuchwałych. Pierwszą osobą, którą spotyka w domu ojcowskim jest ogrodnik, wystrojony odświętnie na swój ślub z Elektrą. Te dziewczynki to ,jak okazuje się po paru słowach, straszne Erynie, które w dramacie Ajschylosa ścigały matkobójcę, wyjąc jak psy. Ten ogrodnik to znowu wieśniak mykenski, za którego Egistos wydaje Elektrę w dramacie Eurypidesa. Dotąd więc odstępstwa od tracycji nie są duże. Wkrótce jednak zjawiają się na scenie krewni ogrodnika. Prezes Sądu Najwyższego z młodą żoną, potym wchodzi trochę chwiejnym krokiem żebrak, wyglądający tak jakby wylazł prosto spod któregoś z mostów na Sekwanie, potym wpadają słudzy, koniuszowie, żołnierze, sceny tragiczne przeplatają się ze scenami dającymi się żywcem przenieść do współczesnej komedii i dramat ulatuje w sferę fantazji zdawałoby się bardzo dalekiej od powagi i surowości tragedii greckiej.

—Czy naprawdę tak dalekiej? Odzywały się istotnie głosy ludzi, którym to bogactwo fantazji i to opalizowanie dowcipu zaćmiło jasność sądu, że „Elektra" to tylko igraszka znakomitego poety. Rzecz charakterystyczna, że głosy takie odzywały się najczęściej poza Francją w krajach, które wytworzyły u siebie raczej snobizm niż prawdziwą zażyłość z kulturą francuską. Sławetny „esprit" straszył nadal w opinji o literaturze francuskiej, przysłaniając sobą jej głęboką, choć nienapuszoną powagę w traktowaniu spraw człowieka. Klasycyzm francuski w okresach swojej żywotności polegał nie tylko na umiarze, jasności i harmonii, polegał także — i przedewszystkim — na umiejętności podejmowania uniwersalnych problemów. Wśród problemów roztrząsanych przez klasycyzm francuski XVII i XVIII wieku zabrakło na dobry ład problemu tragizmu. Francuzom w czasach gorączkowego porządkowania rzeczywistości poczucie tragizmu było na ogół — może poza Racinem — obce. Teraz wchodziło w pojęcie tego „nowego klasycyzmu", który wbrew spodziewaniom wydał tylko parę sztuk Giraudoux. Prawdziwa zażyłość Giraudoux z pisarzami starożytności wytworzyła się dlatego, że autor francuski, tak jak dawni autorowie greccy zajął się jednym z tych wielkich zagadnień, jakie narzuca tragiczna wizja świata.

W sztuce wielokroć ważniejsza od wprowadzenia nowych postaci jest zmiana, która nie tak bije w oczy a pozwala na rzeczywiście nowe ujęcie tradycyjnego tematu. W odróżnieniu od tragedii Ajschylosa gdzie zabójstwo Agamemnona dokonywa się niemal na oczach tłumów tutaj jest ona skrytobójstwem. Elektra nie wie o niczem, właściwym przedmiotem sztuki jest ta dziewczyna, poszukująca prawdy i poszukująca spawiedliwości. Sztuka Giraudoux wyrasta z idei, które wstrząsają światem dzisiejszym — właśnie: idei prawdy i idei sprawiedliwości. Ze światem greckim łączy ją znowu to, i pod tym względem jest raczej antyczna niż klasyczna, że te idee mają w sobie treść tragiczną. Doprowadzają bowiem do tragedii prawdy i tragedii sprawiedliwości.

Tragizm sprawiedliwości integralnej

Zapytywany w jakimś wywiadzie o przewodnią myśl „Elektry", Giraudoux odpowiedział w ten sposób: „Ludzkość przez łatwość zapominania i obawę komplikacji wchłania największe zbrodnie. Ale w każdej epoce zjawiają się istoty czyste, które nie chcą dopuścić, aby te wielkie zbrodnie były wchłonięte i temu wchłonięciu sprzeciwiają się nawet przez użycie środków, które powodują nowe zbrodnie i nowe klęski". Istotą czystą w dramacie jest Elektra. Dążąc do prawdy, wykrywa zbrodnie. Dążąc do sprawiedliwości, sprowadza zagładę na własne miasto. Zwycięstwu jej idei towarzyszy pożar Argos i krzyki jego mieszkańców, wyrzynanych przez Koryntian. Cóż za straszliwą cenę płaci ludzkość za spełnienie pragnień naprawiaczy świata. Ale cóż jednocześnie byłaby warta ta ludzkość, gdyby jej nie nawiedzali poszukiwacze prawdy i gwałtownicy sprawiedliwości.

Elektra zna cenę, jaką należy płacić za tryumf sprawiedliwości. I przyjmuje ją. „To cena zwyczajna. To nie jest za drogo" — powiada, gdy Egistos stara się jej wytłumaczyć, że wymiar sprawiedliwości „będzie kosztował tysiące oczu szklistych i źrenic zagasłych". Oprócz niej wysokość tej ceny znają jeszcze dwie postacie, obdarzone stosownie do zwyczaju francuskiej tragedii klasycznej doskonałą świadomością

mechanizmu tego świata, który zamyka się w dramacie, bo świadomością samego autora. Są to Żebrak i Egistos. Poglądy tych dwóch osób na tragiczną strukturę świata, równie zasługująca na zaufanie jak poglądy pisarza, pozwalają przyjrzeć się bliżej poetyckiemu „systemowi" Giraudoux. Jeden z elementów tego systemu to los, albo co na jedno tutaj wychodzi, bogowie.

— Czy wierzysz w bogów Egiście? — pyta Prezes Sądu Najwyższego, przedstawiciel mieszczańskiego rozsądku i świadomej przeciętności, wciągnięty celowo w ten dramat wielkich idei.

„Kochany Prezesie — odpowiada Egistos z lekkim uśmiechem — zadawałem sobie często to pytanie, gdyż jest to naprawdę jedyne zagadnienie, które każdy mąż stanu musi sobie ostatecznie wyjaśnić. Wierzę, w bogów... Ale nie wierzę, że oni to wielkie uwagi i wielkie obojętności. Wyobrażam ich sobie nie zajętych bez przerwy pleśnią ziemi, jaką jest człowieczeństwo, ale znajdujących się w takim stanie pogody i wszechobecności, który może być tylko szczęśliwością, to znaczy nieświadomością. Bogowie są nieświadomi na szczycie drabiny istnień, jak atom jest nieświadomy u podstawy".

Słuchając tych wywodów, ma się nieodparte wrażenie, że gdzieś już słyszało się takie słowa i to bynajmniej nie od pisarzy antyku. Istotnie, odzywają się one w tradycjach bliższych, bo u filozofów Wieku Oświecenia. „Nie wierzę, że oni to wielkie uwagi i wielkie opieki" — czyż to nie zwyczajne wyznanie pierwszego z brzegu deisty, w którego pojęciu Istota Najwyższa ustanowiwszy prawa przyrodzone, przestała wglądać w sprawy świata? Egistos przemawia tu jak wychowanek Voltaire'a. Ale wkrótce rozszerza to pojęcie bogów o cechy nieznane deistom. Bogowie czasami się budzą, ingerują w sprawy ludzkie, wymierzają sprawiedliwość. Tylko biada wówczas ludzkości! Biada nawet zwierzętom!

Prace sądowe bogów — mówi Egistos — „mają w sobie coś pozaludzkiego w tym, że są to prace hurtowe. Zaraza wybucha, kiedy jakieś miasto zgrzeszyło szaleństwem lub niepobożnością, ale niszczy ona jednocześnie miasta sąsiednie, szczególnie świętobliwe. Wojna wybucha, kiedy jakiś naród wyradza się i upadla, ale pożera ona ostatnich sprawiedliwych, ostatnich mężnych, a ocala najtchórzliwszych... Zawsze ludzkość płaci w sumie... Czasami nawet widzimy, że sroki

lub daniele padają ofiarą niezrozumiałej zarazy; może to ciosy przeznaczone dla ludzkości padły za wysoko lub za nisko".

Ludzie przeciętni czują instynktem tę właściwość bogów. Starają się więc nie wzbudzać ich uwagi, nie wchodzić w zatargi z losem, nie zmieniać naturalnego porządku rzeczy. Wedle Prezesa ludzkość „jest cała jednym wysiłkiem do kompromisu i zapomnienia. Wszystko raczej w życiu idzie ku lepszemu. Cierpienie moralne goi się prędzej od wrzodu, a żałoba przechodzi jak jęczmień". Ta potulność zwykłego człowieka wobec losu stanowi drugi element systemu poetyckiego Giraudoux. Egistos z inteligencją prawdziwego męża stanu uczynił z tej skłonności ludzi do godzenia się z rzeczywistością zasadę swoich rządów.

Ale jest jeszcze jeden element tego systemu, który zamienia go w system tragiczny. To ludzie, którzy jak Elektra „dają znak bogom" i budząc ich ze snu, wywołują katastrofę. Dlatego Egistos w swoim państwie zabronił wstępu na wzgórza poetom, filozofom i marzycielom. Dlatego także postanowił wydać Elektrę, za ogrodnika. Sądził, że związana z rodziną przeciętną, stanie się nieszkodliwa. Ale przybycie brata budzi w Elektrze siły dotąd drzemiące, niebezpieczne pragnienie prawdy i sprawiedliwości. Wszczynając sprawę oddawna zapomnianą, „daj ten swój znak" groźnym potęgom i pobudza je do „hurtowego" działania. Mordercy giną, ale wraz z nimi ginie miasto i tysiące niewinnych przypłaca życiem wymiar boskiej sprawiedliwości.

Oto, jak gorzki jest smak dzieła, powstałego w latach, kiedy narastające gwałtownie wypadki wzbudzały uczucie zupełnej bezradności ludzkiego rozumu i zupełnej bezsiły ludzkiej woli wobec nadchodzącego zniszczenia. Więc jest to znowu wypowiedź jednego z „katastrofistów", tak licznych w latach, które poprzedziły tę wojnę? Należy wstrzymać się z sądem, gdyż jeszcze nie padły ostatnie słowa. Gdy pożar trawi miasto, na scenie wśród kolumn zaczerwienionych od płomieni rozsiada się tłum żebraków, który uwolnił Orestesa, aby była dopełniona sprawiedliwość. Teraz z tego tłumu pada pytanie:

„Kobieta Narses: Jak się to nazywa, kiedy dzień wstaje jak dzisiaj i wszystko stracone, wszystko zrujnowane, a mimo to oddycha się swobodnie i kiedy wszystko zostało zmarnowane, i miasto się pali, i niewinni mordują się nawzajem, ale zbrodniarze konają w tym zakątku, gdzie wstaje dzień?

Elektra: Zapytaj Żebraka. On wie.

Żebrak: To się bardzo ładnie nazywa, kobieto Narses. To się nazywa świtanie."

Mimo użycia tu poetyckiej przenośni znaczenię tych słów jest jasne. Mówią one, że ukaranie zbrodni bez względu na ofiary jest moralnym zwycięstwem, stanowiącym o postępie ludzkości. Mówią również, że sprawiedliwość integralna nie tylko pustoszy, ale również odradza. I znowu po tej smudze światła rzuconej w mrok dawnych i dzisiejszych dziejów poznaje się wychowanka kultury klasycznej, która uczy, jak w zmaganiach z bogami czy losem zachować godność.

Bohdan Korzeniowski

Otwarcie sceny poetyckiej

Gdy po sześcioletniej nocy okupacyjnej garstka polskich aktorów zawodowych zgrupowała się wokół Teatru Wojska Polskiego w Lublinie, odrazu stanęło przed nami zagadnienie ogólne: Jak zabrać się do wskrzeszenia tak tragicznie zrujnowanego polskiego teatru. Z jednej strony ciążyły na nas palące obowiązki społeczne, które nakładała chwila dziejowa i powszechny głód teatru w masach, z drugiej — zdawaliśmy sobie sprawę, że sześcioletni niezdrowy sen sceny polskiej wymaga od nas, aktorów szczególnego skupienia się i skoncentrowania się na zagadnieniach, czysto artystycznych naszego rzemiosła, naszej sztuki, podnoszącej się z trudem po ciężkiej chorobie niewoli.

W pierwszej fazie istnienia Teatru Wojska obowiązki społeczne wziąć musiały górę nad wszelkimi innymi. Z żalem, lecz w poczuciu konieczności, zrezygnować musieliśmy na razie ze skupionych, laboratoryjnych studiów nad udoskonaleniem naszej sztuki, nad poszukiwaniej dla niej nowej formy, postulowanej w naszym mniemaniu przez konsekwencje wielkiej burzy dziejowej. Przede wszystkim trzeba było myśleć o zaspokojeniu głodu teatralnego w społeczeństwie, o zaspokojeniu go pokarmem zdrowym i szlachetnym w gatunku. To były pierwsze zadania aktorów i teatru w odrodzonej Ojczyźnie i zadania te, w miarę naszych sił i zdolności wypełnialiśmy, wypełniamy i nadal zamierzamy wypełniać. Od chwili jednak powstania teatru marzyliśmy o zaspokojenie głodu naszego, głodu artystów, chcących w zrozumieniu osobliwości chwili i w potrzebie zupełnego wyleczenia się z ciężkiej choroby okupacyjnej — zacząć pracę od podstaw nad swoją sztuką, nad swoim rzemiosłem. Na potrzebę tej „pracy od podstaw" dla

aktorstwa polskiego zwrócił nam już uwagę nasz wielki Kolega, Stefan Jaracz, jeszcze wówczas, w Lublinie. On sam chciał się temu poświęcić, lub choćby naszym usiłowaniom patronować. Niestety, śmiertelna choroba, nie pozwoliła Mu już na to.

Stefan Jaracz, walczył całe życie o szacunek dla sztuki aktora. Wiedział, że jak malarzowi, jak literatowi, tak i aktorowi potrzeba skupionej nie gorączkowej pracy nad swoją sztuką, aby zdobyć dla niej formę najdoskonalszą, która umożliwi najzupełniejsze wyzwolenie zdolności, talentów. Aby uczyć innych — trzeba się wciąż uczyć samemu, aby karmić sztuką drugich — trzeba samemu ustawicznie nad swoją sztuką pracować. Dla nas, aktorów jest rzeczą niewątpliwą, że oprócz obowiązków społecznych, artysta teatru ma również obowiązki wobec siebie, wobec swojej sztuki, swojego rzemiosła. W gorączkowej pracy codziennej nad wystawianiem wciąż nowych sztuk w terminie „podyktowanym" zapotrzebowaniem społecznym i sytuacją materialną Teatru, trudno o tem na serio pomyśleć. Dlatego też my aktorzy Teatru Wojska Polskiego od pierwszej chwili oczekiwaliśmy z upragnieniem, kiedy okoliczności pozwolą Dyrekcji powołać do życia w ramach naszego Teatru laboratorium, gdzie stworzymy sobie odpowiednie warunki do takiej pracy. Chwila taka nadeszła. Udało się nawiązać kontakt z artystami, którzy jeszcze pod okupacją obmyślili plan repertuarowy i zasady pracy takiego „laboratarium" a nawet przystąpili do zajęć wstępnych. Część ich współpracowników, znajdowała się w Teatrze Wojska Polskiego. Tu, w Łodzi, dzięki ugruntowaniu swojej pozycji artystycznej, dzięki poparciu najszerszych warstw społeczeństwa, które tak licznie zapełnia naszą widownię, dzięki wreszcie pomocy władz wojskowych, państwowych i municypalnych, udało się Teatrowi wciągnąć do zespołu autorów prac produkcyjnych i takie „laboratorium" stworzyć. Jest nim „scena poetycka" w ramach Teatru W.P. Ta „scena poetycka", aczkolwiek nie ma odrębnej sali, aczkolwiek jest administracyjnie, artystycznie i personalnie jak najściślej związana z Teatrem W.P. — jest czemś specjalnym w jego wielkim organiźmie. Ma własny repertuar oraz odrębne warunki i zasady pracy artystycznej, dostosowane do jej specyficznych zadań. Repertuar sceny poeytckiej jest tak pomyślany, aby był terenem szczególnie dla artystów dogodnym przy przepracowywaniu zagadnień formalnych naszego rzemiosła, naszej sztuki. Nadto scenie poetyckiej udało się

pod osłoną naszej codziennej pracy teatralnej zapewnić potrójną niemal ilość prób z każdej sztuki.

Wreszcie scena poetycka może swobodnie eksperymentować „excusez li mot!", bo nie jest krępowana koniecznościami natury finansowej. Po swoich dotychczasowych osiągnięciach na polu doraźnej służby społeczeństwu i obok dalszej pracy w tym kierunku Teatr W.P. może dziś sobie pozwolić na pracę, obliczoną na dalszą metę: na studia nad sztuką teatru i aktora, które kiedyś podniosą może na poziom wyższy służbę społeczną teatru. Być może, zarzuci nam ktoś z tej racji artystostwo, czy pięknoduchostwo — nie przekona nas jednak o słuszności tego zarzutu, a jedynie o tem, że nie przyznaje naszej sztuce tej wagi i powagi, jaki skłonny jest przydawać sztuce muzyków, malarzy, czy literatów.

Pierwszą pozycją repertuaru sceny poetyckiej jest „Elektra" Giraudoux. Sztuką tą nie bez głębokiej racji rozpoczyna swą działalność „scena poetycka". Jak mało który daje utwór ten możliwość aktorom przemyślenia i przepracowania najaktualniejszych zagadnień teatru i sztuki aktorskiej. Czy i o ile uwidocznią to przedstawienia „Elektry" — nie naszą rzeczą sądzić. Naszą rzeczą jest: pracować, zdobywać nowe środki, ulepszać nasze rzemiosło, dla coraz doskonalszego wypełnienia naszych zadań społecznych.

To czyniliśmy w pracy nad „Elektrą" i to zamierzamy czynić nadal w pracach „sceny poetyckiej".

JAN KRECZMAR

D-07128

Drukowano w Zakł. Graf. Spółdz. Wyd. „Książka" z odp. udz. w Łodzi, Piotrkowska 86, tel. 254-21
D-07066 — z. 40