

HENRYK ŁADOSZ

PAMIĘCI WŁADYSŁAWA MACURY

W reklamowym wrzasku i gorączkowym pośpiechu wielkiego miasta ważnemi stają się tylko sprawy natrętne. Twórczość skazana jest na samotność i obojętność. Milczący i samotny był prof. Władysław Macura. Gdy próbowano z nim mówić o jego pracy — uśmiechał się smutno i mówił z goryczą: „A cóż to kogo obchodzi?”...

I — zmuszony twardemi warunkami życia — tworzył dalej nad siły.

Sam na sam ze swoim wrażliwym, chorem sercem artysty. Krył się — nieśmiały — z bogactwem swoich uczuć. Nigdy nie zwierzał się w słowach ze swych tęsknot do macierzystej ziemi. Wypowiadał się z tego w zebranych przez siebie pieśniach śląskich. Wiele z nich weszło do skomponowanej przez niego „Suity śląskiej”.

Twórczość zmarłego artysty oceni należyście — jak to najczęściej bywa — przyszłość dopiero. Szczególnie — utwory przeznaczone dla dzieci. W ciągu swej dziesięcioletniej prawie pracy w rozgłośni warszawskiej Polskiego Radju napisał Władysław Macura muzykę do setki zgórą słuchowisk, nie licząc drobniejszych. Jego ilustracje muzyczne nacechowane były wyjątkową kulturą i znajomością psychiki dziecka. Był prawdziwym przyjacielem dzieci i pracował dla nich nie zdawkowo. Muzykę przeznaczoną dla młodzieży traktował taksamo poważnie, jak twórczość dla dorosłych.

Jesteśmy w okresie tworzenia się sztuki przeznaczonej dla dziecka. Dlatego może nie zdajemy sobie jeszcze sprawy, jak subtelna i jak stylowa była muzyka w audycjach dziecięcych, ilustrowanych przez zmarłego kompozytora. Tembardziej, że prócz talentu wspierała jego twórczość i głęboka wiedza. Prof. Władysław Macura ukończył muzykologię na uniwersytetach wiedeńskim i krakowskim.

Prócz pieśni śląskich napisał „Wesele na Kurpiach”, oraz suitę huculską: „Zew trombity”. W 1929 r. w Operze warszawskiej wystawiono jego balet „Kleks”, a w rękopisach znaleziono gotową operę: „Zaczarowane Koło”.

Urodzony 13 maja 1896 r. w Cieszynie, zmarł 10 listopada b. r. Pochowany w rodzinnem mieście. Odszedł wprost od pracy. Odszedł tak cicho, jak żył. Cześć pięknej i pracowitej pamięci dobrego artysty i przyjaciela dzieci!

NATALJA LANDAUOWA

WYCHOWANIE PLASTYCZNE A TEATR W SZKOLE

ZNACZENIE TEATRU SZKOLNEGO

Nie jest moim zamiarem pisać o ogólnych zadaniach teatru szkolnego, jego celach i znaczeniu wychowawczem. Są to sprawy podstawowe, często dyskutowane i wyświetlone należycie przez znawców tego przedmiotu. Nie są one z pewnością nikomu z zainteresowanych obce. Chciałabym mimo to przypomnieć dwa zasadnicze momenty, decydujące o znaczeniu teatru w szkole. Po pierwsze, teatr szkolny pozwala ukazać młodzieży w zbliżeniu liczne fakty, poznawane przez nią zazwyczaj w suchym wykładzie. Mogą to być szczegóły dotyczące stroju antycznego, zwyczaje szkół średniowiecznych, obyczaje narodów egzotycznych, krótko mówiąc — to, co się w języku programu szkolnego nazywa tajemniczo „realjami”. Jeśli przygotowujemy się na przykład do wystawienia jakiegoś obrazka historycznego, muszą się projektodawcy wewnątrz, kostiumów, rekwizytów, poznać z całym materiałem naukowym, dotyczącym tej epoki. Tu właśnie, w godzinach pozalekcyjnych, gdzie nauczyciel staje się dla ucznia starszym kolegą, pomagającym mu w pokonywaniu jakże przyjemnych trudności, jest miejsce dla wciągnięcia młodzieży w bezpośredni kontakt z temi sprawami. W tem, co się tu mówi, dzieci nie odczuwają dystansu katedry. Greczyn, o którym dowiedziały się na lekcjach historii czy łaciny, tutaj się „odbronzował”, nabral rumieńców żywego człowieka, który myślał, czuł, uczył się.

A oto drugi, niemniej ważny moment: obojętność, jaką społeczeństwo darzy swoich członków, pracujących na polu sztuki, można podważyć jedynie przez wychowanie nowego pokolenia, żywo zainteresowanego palącymi zagadnieniami tej dziedziny twórczości ludzkiej. Należy więc wyzyskać każdy odcinek pracy wychowawczej dla podniesienia poziomu tych zainteresowań. Jednym z takich odcinków jest teatr szkolny. Musimy pamiętać o tem, że w tej pracy urabia się przyszłego konsumenta sztuki, trzeba więc smak jego wykształcić do poziomu pewnego wytrawnego smakoszosstwa. Powinniśmy się tu troszczyć nie tyle o tych kilka wybitniejszych jednostek w zespole, ile raczej o masowe przeszkolenie w pracy teatralnej. Wciągnąć możliwie dużą ilość dzieci do pracy, nawet dzieci najmniej zdolne. Znaleźć dla nich pracę bodaj czysto techniczną, byleby zetknąć je z atmosferą pewnych zagadnień. Wiem, jak reagują uczennice naszego gimnazjum¹⁾ na rozmaite widowiska; jakie mają już duże wymagania, ile rzeczy obejmują ich spostrzeżenia. Jest to bezsprzecznie zasługą teatru szkolnego, który powoli, ale stale kształci ich smak. Ich przedstawienia klasowe, urządzone samodzielnie, bez żadnej wskazówki zzewnątrz, są na wysokim poziomie. Nie temu to należy zawdzięczać, że kilka

¹⁾ Autorka jest kierowniczką teatru szkolnego „Muza”, założonego przez prof. Lucjusza Komarnickiego w gimnazjum E. Strauch-Szlezynskiej (dziś J. Świąteczkiej) w Warszawie

zdolnych dziewczynek znajduje się w danej klasie — tu promieniuje już zdobyta poprzednio wiedza i doświadczenie z teatru szkolnego.

Jak zaznaczyłam, zamierzam pisać o czym innym, mianowicie o tem, jak niezbędny jest wytrawny plastyk w teatrze szkolnym i jakie są specyficzne zadania, które przed nim na tym terenie wyrastają. Skorzystam jednak ze sposobności i pozwolę sobie na kilka okolicznościowych dygresyj, luźniej już związanych z naszą sprawą, a dotyczących metody budowania przedstawienia.

SPECYFICZNE ZADANIA PLASTYKA SZKOLNEGO

Na przedstawienie składa się zarówno element literacki, plastyczny, muzyczny, jak i choreograficzny. Ponieważ opracowanie literackie, czy nawet choreograficzne w teatrze szkolnym nie może ze zrozumiałych powodów osiągnąć pewnej doskonałości, braki uzupełnia przede wszystkim element plastyczny²⁾. Plastyk szkolny, ściśnięty niesłychanym ubóstwem środków pieniężnych, zmuszony jest rozwinąć olbrzymią pomysłowość, żeby w tych skromnych warunkach osiągnąć jednakże maximum możliwości. Nie przesadzę chyba, jeśli powiem, że w teatrze szkolnym plastyk ma znacznie trudniejsze zadanie, niż w „dorosłym” teatrze, rozporządzającym olbrzymimi środkami. Musi więc chwycić się rozmaitych możliwości, ażeby wszystkie niedociągnięcia innych elementów pokryć bogatą inwencją plastyczną.

Bywają często sytuacje, kiedy do danej inscenizacji dekoracje są zbędne, kiedy trzeba raczej ustawić osoby, biorące udział na różnych kondygnacjach, w różnych kierunkach, na tle kotary takiego czy innego koloru. Należy więc skonstruować rozwiązanie przestrzenne sceny, scharmonizować kolory tła i światła, obmyśleć plastykę ruchów i postaw grupy. Ciężkie to zadanie — spadające jednakże wyłącznie na plecy plastyka, bo właśnie on ma poczucie kompozycji obrazu. Praca plastyka zazębia się nierozłącznie z pracą reżysera. Jeśli więc rozsądnie organizować stały teatr w szkole, to z grona nauczycieli nieodzowna będzie wydatna pomoc plastyka, mającego tyle do powiedzenia na polu pracy pedagogicznej.

1. Kilka uwag ogólnych o budowie przedstawienia.
Zanim przejdę do omówienia kilku poszczególnych dziedzin działalności plastyka w teatrze szkolnym, chciałabym uczynić kilka uwag natury ogólnej, dotyczących prac wstępnych nad przygotowaniem przedstawienia. Rzecz jasna, że nie można tu podać żadnych przepisów ogólnych. Sama praca przynosi zagadnienia i ich rozwiązanie; pewne tylko wskazówki, dobrze zresztą znane, pozwolę sobie tu przypomnieć. W pewnym stadium roboty należy dać młodym dziejom materiał naukowy, jako odskocznnię do samodzielnego tworzenia. Do bierać materiały ten starannie, nie przesadzając jednakże w przeladowaniu wiadomościami. Zadaniem plastyka będzie nagromadzenie do danego tematu całego materiału ilustracyjnego, czerpanego możliwie z pierwszych źródeł. Można również posługiwać się dobrymi reprodukcjami z rozmaitych dzieł o historii sztuki, kostjumologii, czy z encyklopedyj. Ważną jest przytem rzeczą, żeby młodzież pobudzić do poszukiwań i na własną rękę, do odrysowywania (wówczas lepiej się to pamięta) pewnych rzeczy, których znajomość pozwoli przy projektowaniu na zastosowanie tych zdobyczy. O ile przy opracowywaniu

²⁾ Ale tak być nie powinno. Red.

rekstów literackich ujawnia się pewna nieudolność młodzieży, to przy projektowaniu dekoracji, kostiumów, gestów, postaw, młodzież wykazuje bogatą intuicję. Fantazja kolorystyczna, śmiałość zestawień, nieliczenie się z możliwościami realnymi, daje im polot często większy, niż u dojrzałego artysty. Rolą plastyka jest ujarzmić tę weszbraną rzekę pomysłów i wyłowić z niej to, co w tej chwili jest najpotrzebniejsze. Nie znaczy to, by miał ukrać fantazję — powinien ją raczej rozbudzać, bo chociaż czasem nie da się w danej chwili zrealizować jakiegoś pomysłu, może on stanowić pewne przedwziewienie, które przy następnych przedstawieniach może wydać doskonałe owoce. Należy dbać o możliwie maksymalne rozhuśtanie fantazji, naginając ją jednocześnie do możliwości realnych. Wogóle pracę rysunkową, związaną z teatrem, należy zupełnie inaczej poprowadzić, niż na lekcjach rysunków, chociażby nawet korzystano się z tych lekcji dla projektowania. Dla teatru szkolnego nauka rysunków w czasie zajęć szkolnych jest podstawą, na której można swobodnie się „rozbujać”. Nabyte wiadomości o perspektywie, rysunku, kolorze i t. d. od razu w pracy teatralnej znajdują zastosowanie. Dzieci lubią i porysować i pomalować sobie „na brudno”, a tego przecież nie można przynieść na lekcję. Teatr, to co innego. Tu się stopni nie stawia, tu idzie o pomysł i (jakże lubianą) pracę fizyczną przy wykonaniu. Projekt nie musi być wykończony pedantycznie, aby pomysł był przyjęty. Młodzież nie lubi, żeby ją obarczać czemś obowiązującym, bo wtedy przepada najważniejszy moment — praca z własnej ochoty — moment tak ważny dla radosnej atmosfery tworzenia. Prace przygotowawcze mogą mieć jednak i inny charakter. Może być i tak, że asumpt do przedstawienia będzie czysto plastycznej. Czasem obraz namalowany przez malarza, dobrze odczuty i zrozumiany przez młodzież (należy to do zadań plastyka, żeby go właśnie tak przedstawić) może stać się początkiem pewnego łańcucha twórczego. Potrafi on pobudzić fantazję dzieci w takim kierunku, że biorąc z obrazu to, co jest najistotniejsze, przetwarzają na inną możliwość twórczą. Naprzykład duże wrażenie na uczennice naszego gimnazjum zrobił w swoim czasie cykl „Tańców Polskich” Stryjeńskiej i postanowiły w jakiś sposób go uscenizować. Po długich dyskusjach i jeszcze dłuższych poszukiwaniach odpowiedniej formy, przedstawienie wyglądało następująco. Na wstępie dwie uczennice, po odrobieniu lekcji, postanawiają sobie obejrzeć album Stryjeńskiej. Tak są nim zachwycone, że chcą pokazać go wszystkim obecnym. Na scenie pojawia się olbrzymia okładka do „Tańców”, wzorowana na autentycznej. Jedna z dwóch uczennic otwiera ją i ukazuje się w głębi wciąż nowa para tańczących w ruchu i kostjumie, jak na planszy. Rozpoczyna się taka scenka jakąś pieśnią z odpowiedniej okolicy, czy epoki, rozłożoną na osoby występujące, poczem następuje taniec. Tak oto w bardzo prosty sposób zainscenizowano obraz, który stał się bodźcem do stworzenia całego widowiska teatralnego. Element plastyczny wziął tu górę nad wszystkimi innymi czynnikami, składającymi się na to przedstawienie.

2. M a k i e t a.

Szczegółowe omówienie interwencji plastyka przy budowie przedstawienia rozpoczniemy od obiektu z licznych względów niezmiernie interesującego: od makiety.

Jako sposób projektowania może oczywiście służyć rysunek kolorowy lub nie, wycinanka, rysunek rzutowy lub tablica półplastyczna, ale najcenniejszą meto-

dą jest makietą. Ten trójwymiarowy modelik sceny, oddający nieocenione usługi przy orientacji przestrzennej, musi być w pracy — zwłaszcza teatru szkolnego — możliwie obficie wykorzystywany. Godziny spędzane na operowaniu materiałem w makiecie, żonglowanie pomysłami z uwzględnieniem jaknajprostszego wykonania technicznego, ogromnie rozwijają w dzieciach zmysł racjonalnej spostrzegawczości. Nieraz możliwości sceniczne, odkryte w ten sposób przez nasze uczennice, zaskakiwały trafnością i pomysłowością. Barwna kula z choinki zastąpiła nam kiedyś światelko lampki naftowej, zamieniając realizm tego obrazka w świat sceny. Dziewczynka, która to zaprojektowała, użyła w makiecie koralu ze sznurka krakowskich wydmuchanych świecidełek. To znów, chcąc wypowiedzieć, jaki nastrój powinien panować w danej scenie, uczennice zastosowały pewne deformacje poszczególnych ścian czy sufitu. Jest to efekt prawie nie do osiągnięcia w rzeczywistości, ale olbrzymia wartość tych makiet polega na usiłowaniu wprowadzenia własnego przeżycia plastycznego na dany temat.

3. Rekwizyt.

Omówię teraz sprawę poszczególnych elementów, składających się na t. zw. oprawę sceniczną. A więc zacznę może od najbardziej niepozornego, bo od rekwizytu. Przysłowiowy, stary rekwizyt teatralny, umiejętnie wydobyty z lamusa, może oddać wielkie usługi. Trzeba mu jednak dać odpowiedni moment do wyżycia się. Przerobiliśmy kiedyś do przedstawienia baśni Andersena „Nowa szata cesarza”. Była tam w pewnej chwili sytuacja, kiedy dwóch oszustów szyje dla cesarza ową czarodziejską szatę w sali tronowej, w której zresztą poza tronem na tle czarnej kotary nic nie było. Dopiero wniesione na scenę przez pacholków fantastyczne maszyny tkackie, w których kręciły się rozmaite kółka poruszające dziwaczne pasy transmisyjne, zaagrały swą celowością. Rozmiary tych przedmiotów, ich zabawny kształt podkreślały groteskowość sytuacji, potęgując wyraz, jaki chcieliśmy uzyskać. (dok. nast.)

HENRYK ŁADOSZ

RECYTACJE ZESPOŁOWE

TEZY

Na posiedzeniu Komisji Wychowania Estetycznego w czasie opracowywania w M. W. R. i O. P. dziś obowiązujących programów szkolnych przy omawianiu wychowania estetycznego przez naukę żywego słowa wysunąłem następujące tezy:

1. W pracy szkolnej jest wiele przejawów teatralności zarówno ze strony nauczyciela jak i dziecka. Dlatego były i są próby wyzyskania pierwiastków teatralnych w wychowaniu i nauczaniu. Należy je sprecyzować.
2. Na teren szkolny ani w zakresie wychowania, ani tembardziej nauczania nie należy wprowadzać prac teatralnych, będących kopją teatru zawodowego. Nie jest to potrzebne dla szkoły i przekracza siły artystyczne dzieci i młodzieży.
3. Teatr w szkole jako jeden ze środków kulturalno-wychowawczych winien

mieć swą odpowiednią do możliwości realizatorów formę. Poza to forma ta musi wynikać z celów teatru w szkole.

4. W nauczaniu należy wyzyskiwać te pierwiastki teatralne, któreby podnosiły wyrazistość danego przedmiotu i dynamikę pracy w klasie.

5. Przy nauczaniu języka ojczystego należałoby wyzyskać inscenizowanie i wymowę bez powiększenia ilości godzin lekcyjnych. Inscenizacja jako konstrukcja jest wyrazem stosunku do utworu, do jego wartości dynamicznych, do jego wartości scenicznych. Dotąd nawet dzieła dramatyczne traktowano w szkole pod wyłącznie literackim kątem widzenia.

6. Od sprawności porozumienia się ludzi zależy tempo i przebieg ich pracy. Mowa jest generalnym środkiem porozumiewania się. Dobra wymowa jest niezbędną w każdym niemal zawodzie. Wada wymowy to niedostrzegalna przeszkoda i hamulec w wielu naszych pracach, a szczególnie w pracy nauczycielskiej.

7. Lektoraty dykcji na wyższych uczelniach nie wyczerpują sprawy. Z zagadnieniem wymowy winno się dziecko spotkać praktycznie już w szkole. A młodzież nawet nieco i teoretycznie. Na wyższych uczelniach młodzież ma już zastarzałe błędy wymowy.

8. Pietyzm i ochrona języka ludowego (gwary) przybierze wówczas formy rzeczywiste, gdy nauczyciel będzie miał zaszczepiony kult wymowy, kult języka. Do prac początkowych w tym zakresie należałoby powołać aktorów. Życzyliby sobie również trzeba, aby przy kształceniu aktorów dramatycznych uwzględniono ewentualną konieczność ich pracy w tym kierunku, w kierunku prac społeczno-oświatowej.

9. Dotąd nauka wierszy i prozy w szkole dawała w rezultacie nieudolność i nienaturalność w wypowiedaniu słowa. Dotychczasowe formy nauczania wierszy i prozy należy zastąpić recytacjami zespołowymi. Udostępnią one naukę żywego słowa wszystkim dzieciom. Dziecko w gromadzie czuje się mniej skrępowane. Mowę jego cechuje wtedy — nieosiągalna przy solowości — żywość i naturalność. Gest — śmiałość. Najmniej śmiałe znajduje swój wyraz. A utrwaliwszy sobie ten wyraz w zespole — zachowuje nabytą w ten sposób wyrazistość gdy zostało pozostawione samemu sobie.

Dotąd nauka żywego słowa w szkole jest stałym *sui generis* popisem dla 2-ga czy 3-ga śmielszych dzieci w klasie, nie dając jednocześnie korzyści biernej reszty pozostałych.

10. Opracowanie inscenizacji utworów dla każdej klasy do zespołowego wygłaszania będzie wstępną pracą, która z recytacji zespołowych uczyni podstawę nauki żywego słowa w szkole. Recytacje zespołowe będą również podstawą pracy teatralnej pozalekcyjnej. Wyszną one w produkcjach teatralnych na pierwszy plan słowo, które dotąd było na ostatnim miejscu. Dotąd słowo było przysłonięte troską o wystawność dekoracji i kostjumów.

UZASADNIENIE

Recytacje zespołowe w pracach teatralnych szkolnych i pozaszkolnych rozpowszechniają się coraz bardziej. Stają się podstawową formą tych prac. Formą, która za cel stawia sobie kult żywego i pięknego słowa, elementu najważniejszego w pracy teatralnej.

Marzyciele i znachorzy tkwią jeszcze w troskach o wolne przestrzenie, o mniej

lub więcej latany naturalizm kostjumów i dekoracyj i dyskutują nad możliwościami amatorskich widowisk monumentalnych i misterjów ludowych. Trzeba najpierw podnieść kulturę teatralną w społeczeństwie. A dopracować się tego można jedynie drogą świadomych i celowych wysiłków. Cóż, kiedy z teatrem to tak, jak z wychowywaniem dzieci! Każdy zna dzieci, więc zna się na wychowywaniu, każdy chodzi do teatru, więc też się zna.

Widowiska dziecięce, czy młodzieżowe mogą mieć tylko charakter kameralny. Zasięg siły sugestywnej amatora nie jest zbyt obszerny. I to nie jest nie-szczęście. Chodzi tylko o to, aby praca artystów dla samych siebie i ich praca dla widowni realizowała cele tych wysiłków. Celem zaś pracy teatralnej w instytucjach oświatowych jest danie grającemu i widzowi możliwości pięknego przeżycia. A po przez to zmierzamy dalej. Pragniemy uwrażliwić naszych widzów i artystów, aby nie obce im były odczucia i myśli innego człowieka. Do tego zaś doprowadzi przedewszystkiem kult prawdziwego t. zn. żywego i pięknego słowa. Tem się zresztą nie ograniczają cele pracy teatralnej. Często udział w widowisku na scenie, czy na widowni sprowadza moment narodzin drzemających dotąd myśli i odczuwań. Teatr ma również na celu pogłębienie (czy nawet obudzenie) fantazji widza i jego poczucia artystycznego. Może pozbędzie się jakoby przykład realizacji marzeń i zamierzeń. Trzeba jeszcze wyjaśnić, że przez piękne przeżycie rozumieć należy nie tylko wzniosłość, ale i wesołość. Dotychczas praktykowane formy teatru w pracy oświatowej doprowadzały najczęściej grających i widzów do poczucia bezradności i daremności wysiłków. Zamiast pięknych przeżyć — zażenowanie sceny i widowni. Jedyną wspólną więź — współzucie. Nie pomogła najpiękniejsza treść. Wszystko rozbijało się o formę niedostosowaną do możliwości grających. I dotąd jeszcze niejednokrotnie obserwujemy niezaradność autorów, nieświadomych należycie do odrębności formy teatru w instytucjach oświatowych. Nawet piękna nieraz treść ubrana jest w formę przekraczającą siły wykonawców, lub wręcz niesceniczną.

Jednak dziś już wiemy, że teatr szkolny, czy teatr ludowy musi mieć własną, nie wzorowaną na teatrze zawodowym formę. Opracowanie dużej roli i utrzymanie się przez dłuższy czas w jej charakterze to zadanie nad siły amatora. Inscenizacje, jako nowa forma teatru w pracy oświatowej wiodą swój ród z teatru „Reduta”. W teatrze szkolnym zapoczątkował je w swojej „Muzie” prof. L. Komarnicki. Nie miały one jednak ściśle zespołowego charakteru.

W inscenizacjach najznakomitszego z polskich reżyserów, Leona Schillera w teatrze im. Bogusławskiego w sztukach należących do t. zw. klasycznego repertuaru szczególną uwagę zwracały sceny zespołowe, w których biali udział nie zawodowi aktorzy, ale studenci i młodzież robotnicza. A jednak te sceny pod względem siły i wyrazu artystycznego nie ustępowały scenom solowym, w których grali najlepsi nawet aktorzy. W zespole udawało się z gromadą niezawodowców osiągnąć wysoki wyraz artystyczny.

Ta okoliczność zastanowiła mnie i zdecydowała o wprowadzeniu przezemnie zespołowości do prac teatralnych w szkole i w oświacie pozaszkolnej. Nowa forma gwarantowała przedewszystkiem udział wszystkim chętnym. Rozwiązywała więc największy kłopot wszelkich zespołów: udostępniała pracę wszystkim członkom. Usuwanie od pracy mniej zdolnych (a któż to może przesądzi nieomylnie) bywało przecież zawsze przyczyną wielu zawodów i niechęci.

Podobno każdy człowiek gra w swym życiu jakąś rolę. Każdy też ma mniejsze lub większe poczucie teatralności. W uzewnętrznieniu tego poczucia przeszkadza mu silniejsze niż chęć (i niż umiejętność) zażenowanie, trema. Zespołowość redukuje tę treść do minimum, sumując jednocześnie owe iskiereki talentu, owo poczucie teatralności. W gromadzie czujemy się różnicę. Uzewnętrzniamy się śmieiej, więc — szczerzej. I w słowie, i w geście.

Najmniej śmiała jednostka osiąga w zespole swój wyraz. A utrwaliwszy sobie tę nabytą w gromadzie wyrazistość, zatrzymuje ją i będąc pozostawiona sama sobie. I to jest celem pracy w zespole. Nie — kształcenie przyszłych talentów aktorskich, ale udostępnienie wszystkim członkom zespołu właśnie tej wyrazistości, która jest niezbędna człowiekowi w każdym zawodzie przy każdej niemal pracy. Jakże często brak tej wyrazistości jest przyczyną niezrozumienia wielu twórców, jakże często jest powodem zaprzepaszczenia wielu poczynañ!

Rzecz prosta, recytacje zespołowe nie mogą być jedyną formą teatralną. W pracy na lekcjach, przy nauce języka polskiego — należałoby je traktować jako podstawową formę pracy przy nauczaniu żywego słowa. Zespołowość jest przecie charakterystyczną cechą szkoły. Recytacje zespołowe pozwolą poprawiać wymowę, gest i ekspresję u wszystkich uczniów w klasie. Praca w tym kierunku nad każdym uczniem zosobna jest przecie nie do pomyślenia. A i w pracach pozalekcyjnych teatru w szkole recytacje zespołowe winny zająć stałe miejsce obok innych rodzajów inscenizacji, w których zresztą zawsze należy szczególnie uwzględnić momenty zespołowe. Najbogatszą pod tym względem dziedziną są obrzędy ludowe, mające z gruntu charakter zespołowy i czekające odpowiedniego opracowania.

Modna jest obecnie obawa przed równaniem wdół. Więc: czy zespołowość nie pognębi zdolniejszych jednostek? Owszem — zniweluje zbyt wybujałe ambicje. Istotną wartość jednostki podniesie i uwyraźni, jak w żadnych warunkach. Recytacje są doskonałym sposobem uzewnętrzniania i ujawniania odczuć i myśli, co nie może być obojętne dla wychowawcy. Zwłaszcza w dziedzinie odczuwań. W zespole daje się uzyskać momenty liryczne, które tak trudno wydobyc od pojedynczego dziecka.

O szczegółach pracy w zespole i o technice inscenizacji napiszę później.

MARJA WIERCINIŃSKA

P R Ó B Y

Niejednokrotnie pisano już na tem miejscu o repertuarze teatru szkolnego, o teatrze improwizowanym i o sposobach inscenizacji. Nawiązując do poprzedniego mojego artykułu, ograniczę się tu jedynie do omówienia prób w sensie metodycznej pracy nad przygotowaniem dziecka do odegrania roli. Zaczniemy więc nasze rozważania od momentu, kiedy tekst został już wybrany. Przedewszystkiem należy gruntownie dzieci z tym tekstem zapoznać i zainteresować je całością utworu. Rozwinąć żywą dyskusję i wywołać rozmowy zarów-

no na temat utworu, jak i na tematy pokrewne; omówić wspólnie z dziećmi typy i charaktery postaci, występujących w sztuce.

Kiedy dzieci będą już sobie dobrze zdawały sprawę z treści, akcji, myśli i charakterów, można przystąpić do podziału ról¹⁾.

Sprawa nie jest łatwa. Nie moją zresztą rzeczą jest wskazywać, jak należałoby ją rozstrzygać z punktu widzenia pedagogicznego. W każdym razie muszę zwrócić uwagę na to, że pedagog powinien umieć w ten sposób pokierować sprawą, aby dzieci miały poczucie słuszności i sprawiedliwości obsady. Przedewszystkiem więc podział ról nie może odbywać się automatycznie i przypadkowo; dzieci powinny być obsadzone w rolach właściwie i odpowiednio, zależnie od ich zdolności, temperamentów, cech psychicznych, warunków zewnętrznych i t. d. O ileby dzieci potrafiły w tym wypadku kierować się znajomością tekstu i własnych możliwości, a nie pobudkami egoistycznymi, sądzę, że byłoby słusznem zwrócić się do nich o radę.

Gdybyśmy rozpoczęli dalszą pracę od nakazu wyuczenia się mechanicznego ról na pamięć i od ustalania sytuacji, a co gorsza, od narzucania dziecku tonów i gestów — praca chybiłaby celu: słowo brzmiałoby beźmyślnie, gesty byłyby sztuczne i skrępowane, a całość przedstawienia — martwa.

Należy więc pracę poprowadzić w ten sposób, aby dziecko samo potrafiło się zdobyć na wydobywanie własnego wyrazu, a rzeczą pedagoga będzie dopomóc mu w tem.

Początkowo powinny się więc odbywać próby czytane bez sytuacji, gdzie całą uwagę mogłyby dzieci skupić na słowie, treści i przeżyciach, związanych z rolą. I tu, jak przy czytaniu prozy czy wiersza na lekcjach języka polskiego, — starać się musimy o pobudzenie wyobraźni i wrażliwości dziecka, a co za tem idzie, o stopniowe wydobywanie z niego prawdy, szczerości i bezpośredniości, a także umiejętności wzięcia się w charakter i uczucia odtwarzanej postaci.

Co więcej, musimy zwrócić uwagę dziecka na współgrających i pomóc mu w wyrobieniu sobie o nich sądów, wynikających z roli. Czytając rolę, powinno dziecko zwracać się bezpośrednio do tych kolegów, do których dany tekst się odnosi i odpowiednio różnorodnie go zabarwiać; nie czytać w oderwaniu od otoczenia.

Taksamo to dziecko, do którego zwraca się jego kolega słowami tekstu, musi umieć uważnie słuchać i odpowiednio reagować. Pauzy w mówieniu nie są pustymi przerwami; muszą być żywe i wymowne, a przeżycia fikcyjnego życia w roli powinny mieć ciągłość; nie mogą się rwać i kończyć wraz z każdą wypowiedzianą i skończoną „kwestją”.

Bezpośredniość, szczerość, barwy uczuciowe, rysowanie charakterów, wzajemne kontakty i reagowania — to pierwsze elementy w budowaniu roli, nad którymi pracować musimy w czasie prób czytanych.

Następnym etapem pracy będą próby sytuacyjne. Najlepiej rozpocząć je wtedy,

¹⁾ Wskazówki autorki niniejszego artykułu odnoszą się przedewszystkiem do utworów scenicznych, mających charakter dialogowy. Wprawdzie w pozalekcyjnych pracach teatralnych w szkole obserwujemy zmierzch wieloaktówek, jako formy widowiskowej, przekraczającej możliwości wysiłku artystycznego dzieci. Jednak sądzić należy, że obok wszelkiego rodzaju inscenizacji, które wywalczają sobie obecnie główne miejsce w pracach teatru szkolnego — z dawnych rodzajów utworów scenicznych zostanie w teatrze szkolnym skecz (jedno- lub dwu-aktówka). Red.

kiedy tekst jest już przez dzieci pamięciowo opanowany. Zresztą większość dzieci przyswoi sobie tekst mimowoli w czasie prób czytanych.

T. zw. sytuacje, umiejscawianie i przegrupowywanie dzieci należy ustalać w czasie prób. Jeżeli ustalimy sytuacje w ten sposób, że będą logicznie wypływały z tekstu, to dziecko zwiąże je bezpośrednio z rolą, łatwiej zapamięta, a co najważniejsze, będzie się czuło w danych sytuacjach wygodnie i swobodnie.

Inna rzecz, że w ustalaniu sytuacji poza znaczeniem logicznym chodzi jeszcze o to, aby zarówno całość obrazu była plastycznie skomponowana, jak też i o to, żeby wszystko, co dzieje się w przedstawieniu, widz mógł wyraźnie zobaczyć. Dzieci nie mogą zasłaniać się wzajemnie, zbijać w nieskoordynowane grupy itp. Po ustaleniu sytuacji prowadzić będziemy dalszą pracę nad budowaniem roli, rozpoczętą w czasie prób czytanych. Dążyć będziemy do wydobywania jeszcze śmielszego wyrazu w odczuwaniach i reagowaniach dziecka, do wydobywania z niego własnych inwencji i uzyskania poczucia jaknajwiększej swobody. Należy jednak czuwać nad tem, aby ustrzec dziecko przed t. zw. „zgrzywaniem” czyli okazywaniem nazewnątrż przcsadnego napięcia.

Zastosować tu można cały szereg ćwiczeń pomocniczych, np. improwizacje nri tle fragmentów sztuki, rozbudowywanie tekstu roli, stwarzanie dla danej postaci sytuacji fikcyjnych i t. p.

Następnym i ostatnim etapem pracy przygotowawczej będą próby kostjumowe. Jeżeli dziecko wkłada po raz pierwszy kostjum dopiero na przedstawieniu, to czuje się nim skrepowane i uwagę ma tem w Jużej mierze zaabsorbowaną. w rezultacie traci zdobytą już szczerść i swobodę. Należy więc kilka ostatnich prób odbyć w kostjumach, aby dzieci mogły się do nich przyzwyczać i wkomponować je w swoje role.

To samo dotyczy rekwizytów i dekoracji.

Warunkiem udanych i korzystnych prób jest to, aby odbywały się one w odpowiedniej atmosferze i miały charakter ciekawej, twórczej zabawy. Oczywiście humor, zapal i przejęcie nie mogą wytwarzać chaosu. Ale to jest już rzeczą pedagoga. Sprawa nie jest łatwa, ale po przyswojeniu odpowiedniej metody praktyka może tę umiejętność rozwinąć i ugruntować.

Możliwe, że dla wielu czytelników tematy, poruszane przeze mnie, wydadzą się rzeczą znaną i oczywistą. Proszę jednak zwrócić uwagę na to, jak dalece w wielu wypadkach praktyka odbiega od teorii; uporządkowanie więc i gruntowne uświadomienie sobie podstawowych metod jest warunkiem nieodzownym celowej, mającej dać pozytywne rezultaty pracy.

Zdaję sobie jednak dokładnie sprawę z tego, jak dalece nauczycielstwo nasze przeciążone jest pracą. Wobec tego uważam, że lepiej jest przygotowywać małą ilość przedstawień szkolnych, ale za to kłaść silny nacisk na ich jakość.

JAN WESOŁOWSKI

UWAGI O REPERTUARZE TEATRU KUKIEŁEK

Rok już minął od czasu, gdy na łamach „Teatru w szkole” informowałem o rozwoju i rezultatach pracy kukielkowego teatru dla dzieci „Baj”, obiecując jednocześnie dalsze artykuły o charakterze bardziej instrukcyjnym. Od wypeł-

nienia tej obietnicy zwolniło mnie wydanie książki p. t. „Teatrzyk Kukielek” (praca zbiorowa pod redakcją M. Kownackiej, nakładem „Naszej Księgarni”), która zawiera obszernie i szczegółowe wskazówki o organizacji i prowadzeniu teatrów kukielkowych, oparte na kilkuletnim doświadczeniu teatru „Baj”. Ponieważ jednak wymieniona książka oświetla z uzasadnionych powodów głównie stronę techniczną zagadnienia, pozwolę sobie w niniejszym artykule poruszyć jedną jeszcze, ważną dla każdego teatru, a dla kukielkowego bodaj najtrudniejszą kwestję: repertuar.

Na wstępie dwa wyjaśnienia:

1) Będę pisał o repertuarze teatru kukielkowego, nie marjonetkowego (zasadnicza różnica w budowie lalek i sceny, oraz w możliwościach inscenizacyjnych), gdyż zastosowanie kukielek, czyli lalek obsadzonych na kijkach — co pochodzi w prostej linii od tradycyjnych polskich „łatek” — jest specjalnością prowadzonego przeze mnie teatru „Baj”. Są, oczywiście, uzasadnione powody, dla których „Baj” stosuje ten, a nie inny rodzaj techniki kukielkowej i nie wkacza na drogę mechanicznego naśladowania zagranicznych wzorów. Argumentów tych rozwijać tu nie mogę, zaznaczę tylko, że — kiedy uczestnicy kursu teatralno-kukielkowego dla Polaków z zagranicy (kurs odbył się w lipcu b. r.), obeznani zagranicą właśnie z teatrami marionetek, odnosili się początkowo nieufnie do nowego dla nich rodzaju techniki — udało się jednak łatwo przekonać ich o wartości teatru kukielkowego i to nie tylko przez dowodzenie teoretyczne, lecz i przez praktyczne zademonstrowanie bogactwa efektów artystycznych, osiągniętych w naszym teatrze najprostszymi środkami techniki kukielkowej.

2) Będę pisał o repertuarze teatru kukielkowego dla dzieci. Przytem zwrócić uwagi na repertuar teatru dla dzieci, oraz aktywne zajęcie się organizacją wartościowych wychowawczo i artystycznie widowisk dziecięcych wydaje mi się sprawą o dużym specjalnym znaczeniu, którego uzasadniać tu nie będę, lecz przejdę do tematu.

Wybór repertuaru dla dziecięcego teatru kukielek nie jest rzeczą łatwą, choćby dlatego, że niema w czem wybierać. Dopiero teraz w polskiej literaturze ukazują się pierwsze prace, pisane specjalnie dla teatru „Baj” i wypróbowane na jego scenie ¹⁾).

Wynika stąd konieczność poszukiwań, tłumaczeń, przeróbek i t. p.

Cel tej pionierskiej poniekąd pracy, to przygotowanie jaknajszerszym rzeszom działy programów widowisk, wartościowych pod względem artystyczno-wychowawczym, a dostosowanych do możliwości inscenizacyjnych teatru kukielek, tej najbliższej psychice dziecka formy teatralnej.

Wartościowy repertuar, to zasadniczy warunek celowości i rozwoju teatrów amatorskich (amatorskość, to nie amatorszczyzna), jako społecznych placówek kulturalno-oświatowych. Dlatego w doborze i opracowywaniu tego repertuaru należy położyć główny nacisk na jego potencjalność treściową, która winna odpowiadać pewnym zadaniom społeczno-wychowawczym, a przynajmniej nie może zawierać tendencji powyższym przeciwstawnych. Rozumie się, że w żadnym razie tendencje wychowawcze nie mogą przybierać formy nudnego mo-

¹⁾ M. Kownackiej: „Bajowe bajeczki” oraz L. Krzemienieckiej: „Historja cała o niebieskich migdałach” — nakładem „Naszej Księgarni” w Warszawie.

ralizowania, mdłych sentencji lub frazesów. Winny wypływać z życia „bohaterów” sztuki na scenie.

Jeśli chodzi o akcję, to oczywiście jaknajwięcej ruchu, wydarzeń, przygód, niespodzianek życiowych, kłopotów i tarapatów, a nawet „strasznych” sytuacji. Należy podkreślić znaczenie dla dzieci (większe niż dla dorosłych) happy end'u (szczęśliwego zakończenia), ostrzegając jednak przed zbyt naciąganiem realnej rzeczywistości.

Wskazana jest wstrzemięźliwość w używaniu starożytnych rekwizytów ze świata bujd, a zwrócenie uwagi na nowoczesne cuda techniki i cywilizacji, lub — jeśli już kto woli fantazję — na cuda i czary, które kiedyś mogą być. Nie oznacza to wykluczenia irrealizmu. Przeciwnie: personifikacja i ożywianie przedmiotów martwych lub antropomorfizacja zwierząt i roślin w teatrze kukielkowym może i powinna mieć miejsce w bezporównania większym stopniu, niż w innych formach teatru.

Wprowadzenie tych efektów, zwłaszcza w ujęciu groteskowym czy satyrycznym, może być pierwszorzędną zaletą widowiska kukielkowego. Wogóle wszelkie zwierzaki, straszaki, cudaki i inne zjawy są specjalnością teatru kukielek, a zwłaszcza, że kukielki konstruowane i poruszane od spodu na kijkach mają w ruchu tyle groteskowości i efektów specyficznych, o jakie nigdy nie mógłby pokusić się „żywy teatr”, gdzie przebrani ludzie udają zwierzęta.

A propos ludzi, to ci mogą brać udział w widowisku szopkowym nie tylko pod postacią kukielek, czyli właściwie jako bezimienni wykonawcy „czarnej roboty” za kulisami, ale także mogą występować przed szopką w całej okazałości swej postaci, lub ukazując się tylko częściowo zza kulis, co zawsze przez kontrast z małymi lalkami — na które przecież mali widzowie patrzą serjo, jako na osoby normalnego wzrostu — stanowi bardzo pożądaną efekt. W tym celu należy w układzie scenarjusza przewidzieć udział konferansjera i to nie tylko jako otwierającego, lub kończącego widowisko (co zresztą można niekiedy również dobrze powierzyć kukielce) oraz rozmawiającego z dziećmi podczas dłuższych przerw, ale także można i pożądanym jest przewidzieć:

- a) wykonanie części akcji, czy pewnych kwestyj przez żywych ludzi przed szopką, lub wprost na widowni;
- b) nawiązywanie kontaktu aktorów z publicznością dzięki łatwym pytaniom, rzucanym widzom przez kukielki i sugerującym prostą, zbiorową odpowiedź widowni.

(dok. nast.)

EDWARD SZYMAŃSKI

PADA ŚNIEG¹⁾

I.

Zasłoniły cały świat
chmury od północy —
zimny wiatr, zimny wiatr
bije prosto w oczy.

¹⁾ Wiersz powyższy nadaje się zarówno do inscenizacji, jak i do recytowania solowego. (Red).

Siwy mróz w brózdach leął,
zimno oziminom.
Gdy się spóźni biały śnieg —
oziminy zginą.

Patrzy ziemia, patrzy w chmury,
drży pod szronem zgrzebnym.
Kiedy wreszcie niebo zgóry
śniegiem sypnie srebrnym?

Żle, źle,
coraz gorzej!
Co to będzie?
Wielki Boże!

II.

Zdrętwiał w polu zając w biegu.
Marna taka zima:
źle bez śniegu, źle bez śniegu —
trudno wprost wytrzymać.

Ni przed wiatrem, ni przed mrozem
ukryć się niełatwo.
Marzną stopy coraz gorzej
drobnym kuropatwom.

Z lasu lis wytknął pysk,
machnął kitą rudą:
— Chyba będę ziemię gryzł
w taką zimę chudą.

Gwarzą tłumnie wróble w gumnie:
— Zimno, kumie, bieda!
wiatr pod strzechę zimnym dechem
dmie i spać mi nie da!

Żle, źle,
coraz gorzej!
Co to będzie?
Wielki Boże!

III.

Dął wiatr zły,
chmury szły,
ciemniało nad światem —
aż tu z jednej chmury spadł
na świat
śniegu płatek.

Potem dwa, potem sześć,
potem już gromada.
Mróz pod ziemię uciekł gdzieś.
Śnieg pada, śnieg pada.

Drobniutki puch,
leciutki, mokry
kołuje z wiatrem,
leci wdół.
Już całe pole
bielą okrył,
aż oczy bolą
patrzeć wprzód.

Biały śnieg grubo spadł,
będzie sanna jutro.
Cicho będzie ziemia spać
otulona w futro.

IV.

Zakopał się zając w brózdzie —
ciepło, panie święty!
Gdzie wiatr — nie wie — ani mróz gdzie:
chrapie, jak najęty.

Już się skryć i gwarzyć siedząc
polnym ptakom łatwiej:
przykucnęły popod miedzą
stadka kuropatwie.

Lis wszedł w las,
w norę wlaźł —
śpi i kitą trzęsie:
żeby śnieg się zmienił raz
w żywe pierze gęsie!

Gwarzą tłumnie wróble w gumnie,
niema końca śmiechom:
— Ćwir, ćwir kumie, ciepło u mnie —
— i u mnie pod strzechą!

Przyszedł śnieg,
musiał spaść,
będzie sanna jutro.
W bieli będzie ziemia spać,
otulona w futro.

PIEŚŃ O BIAŁYM DOMU

Inscenizacja: Henryk Ładosz.

- I. « (1) Budowali Biały Dom,
 (2) stupiętrowy Biały Dom,
 (3) budowali dom szalony,
stupiętrowy, marmurowy,
 (4) na drabinach, rusztowaniach
wznosili piorunochrony,
by w nie bił jaskrawy (5) grom,
jak w kościelne, lśniące głowy,
- II. (6) budowali Biały Dom! »
 (7) Tłukł w marmury twardy łom
 (8) i wznosili robotnicy
 (9) wężom złotej błyskawicy
 (10) dachy, (11) wieże (12) i kopuły,
które przednie mistrze kuły
swoim snom, strzelistym snom! «
- (13) Budowali, (14) budowali,
a gorzało słońce w dali,
różowiło szmat ulicy
- (15) i śpiewali robotnicy:
- III. (16) „Budujemy Biały Dom,
stupiętrowy Biały Dom,
stupiętrowy, marmurowy,
by weń bił jaskrawy grom,
jak w kościelne, lśniące głowy!”
- (17) A był jeden murarz młody,
 (18) co niebieskie oczy miał.
 (19) Na czterdziestem piętrze stał
 (20) i tak śpiewał murarz młody:
 (21) „A jak stanie Dom gotowy,
stupiętrowy Biały Dom,
 (22) mało będzie moim snom!
 (23) Pójdę wyżej, pójdę dalej,
 (24) bo się białe słońce pali,
 (25) pójdę wyżej, wzniosę więcej,
 (26) stanie pięter sto tysięcy!” «

INSCENIZACJA DO WYKONANIA ZESPOŁOWEGO

Tło i specjalne kostjomy — niekonieczne. Tłem mogą być kotary, a kostjumanami dla dziewcząt i chłopców — fartuchy robotnicze.

Na początku zespół stoi w bezładnej gromadzie, zwrócony wprost do publiczności. Dziewczęta — po lewej, chłopcy — po prawej. Po lewej stronie za dziewczętami, na wzniesieniu (może być krzesło) stoi „młody murarz”

UWAGI:

- (1) Mówi murarz słonecznie, entuzjastycznie, na pierwsze jego słowa cały zespół momentalnie zwraca doń głowy i wpatrzeni w murarza słucha jego słów z przejęciem i radością.
- (2) Zespół do murarza; z entuzjazmem.
- (3) Zespół i murarz do publiczności.
- (4) Głos pojedynczy z zespołu; wskazuje na lewo; zespół spogląda i patrzy za gestem.
- (5) Raptowny zwrot całego zespołu w prawo, z odchyleniem głów w górę: groza.
- (6) Do publiczności; jak w całej 1-ej części „górnice” i radośnie.
- (7) Gest uderzenia młotem w prawo; ciężko.
- (8) Powolna likwidacja gestu (7); z wysiłkiem.
- (9) Energiczny, jasny gest głową ku górze; wciąż wprawo.
- (10) Patrzą wprawo; daleko.
- (11) Patrzą wprost; daleko.
- (12) Podobnie: wlewo.
- (13) Do publiczności; szeroko.
- (14) Patrzą wlewo; „ku budowie”.
- (15) Do publiczności.
- (16) Z wyrazem siły w twarzach i postaciach; do publiczności; mocno.
- (17) Głos pojedynczy ze środka zespołu do zespołu; tajemniczo i radośnie cały zespół wsłuchany w osobę mówiącą.
- (18) Dziewczęta do osoby z punktu (17); z zachwytem.
- (19) Chłopcy rękoma wskazują murarza; z rozmachem, wysoko.
- (20) Dziewczęta do publiczności.
- (21) Jak w punkcie (1).
- (22) Do murarza.
- (23) Jak w punkcie (1).
- (24) Zespół spogląda wlewo „ku słońcu”.
- (25) Jak w punkcie (1).
- (26) Do publiczności z entuzjazmem, podobnie jak w całej części 4-ej, od pierwszych słów murarza.

Jest to jeden z najbardziej znanych wierszy Juljana Tuwima. Pośród wielu prób współczesnych autorów, wiersz ten szczególnie udatnie ujmuje baśń współczesności, baśń pracy. Przemawia radością i entuzjazmem, łącząc w sobie młodość i budowanie.

W wierszu należy odróżnić 4 części: 1 — radosna ewokacja, 2 — praca, 3 — pieśń robotników, 4 — baśń o niebieskookim murarzu.

W inscenizacji pominięto, ze względów inscenizacyjnych i nastrojowych, ostatnie 4 wiersze, jako kontrastujące z optymistycznym charakterem utworu. Partje solowe mogą mówić zarówno dziewczęta jak i chłopcy.

Z K O Ł Ę D Ą

Inszenizacja: Helena Tyrankiewiczowa

Scena przedstawia izbę wiejską. Kilka osób — ilość ich zależna od pojemności sceny — stoi przy otwartych drzwiach, słuchając kołędników, którzy na dworze przed chatą, śpiewają dowolną kołędę. Kołędnicy ze śpiewem wchodzi w drzwi, domownicy ustępują im z drogi. Na końcu idzie przodownik kołędników, niosąc gwiazdę trzechkrólową. Trzeba tak czas rozliczyć, aby śpiew skończył się w momencie, gdy przodownik wejdzie

PRZODOWNIK (zginając się w ukłonie):

Pochwalony w tej świetlicy!

WSZYSCY OBECNI: Na wieki wieków! ¹⁾

PRZODOWNIK: Daj Bóg pożyć zdrowo!

DOMOWNICY: Panie Boże zapłać! ¹⁾

PRZODOWNIK: Przyszli my tu, kołędnicy,
z gwiazdą Trzechkrólową. (obraca gwiazdę)
A jak tu są dobre dzieci, (dwoje dzieci podchodzi)
nad główkami im zaświeci.

(przechyla gwiazdę nad dziećmi)

A jak niema, to się wróci. (odchyła gwiazdę w bok)
Zaciemni się (schyla gwiazdę wdół) i zasmuci
gwiazda Trzechkrólowa!

(przechodzi na przód sceny i staje z lewej strony)

PIERWSZY KOŁĘDNIK (wychodzi na środek sceny i wskazując na gwiazdę, mówi):

A ta gwiazda szła zdaleka
ścieżynką po niebie.

DRUGI KOŁĘDNIK (podchodzi do pierwszego i stając po jego lewej ręce, mówi):

Pamiętała, że jej czeka
(szeroki gest wkoło)
ziemia ta w potrzebie ²⁾.

TRZECI KOŁĘDNIK (idzie na przód sceny i staje z prawej strony, naprzeciw przodownika. W ten sposób tworzy się półkole, którego środek stanowią dwaj kołędnicy, potem na prawo i lewo od nich stopniowo w czasie deklamacji ustawiają się domownicy, a końcowe punkty łuku stanowią z lewej strony przodownik z gwiazdą, z prawej trzeci kołędnik, po przodowniku najefejtowniejsz ubrany):

Pamiętała (wskazuje krąg chaty) o tej chacie,
przyniosła jej

¹⁾ tekst dodany w inszenizacji.

²⁾ tu opuszczone dwa wiersze tekstu, lirycznie i niepotrzebnie kontrastujące dwór i chatę. (Red.)

(odgina połę sukmany, w której niby jest kołacz)

kołacz w szacie,

gwiazda Trzechkrólowa!

DOMOWNICY, DZIECI:

A my gwiazdę pozdrowili:

(ukłon w kierunku gwiazdy, głośno):

Zawitaj w jasności!...

DOMOWNICY DOROŚLI *(z ukłonem):*

Do siebie ją zaprosili

na kolędę w gości.

WSZYSCY KOŁĘDNICY:

Poszła z nami, sierotami,

jaśniejąca promieniami.

PRZODOWNIK:

Poszła z nami w tę gościnę,

rzucająca blaski sine,

(patrzy w górę, na gwiazdę)

gwiazda Trzechkrólowa!

KOŁĘDNICY *(wszyscy).*

Gdzie zajdziemy, to zajdziemy —

witają nas wszędy!

DOMOWNICY *(wszyscy, wskazując na kołędników):*

Ludzie radzi tej czeladzi,

co śpiewa kolędę!

KOŁĘDNICY *(stojący w środku, drobnym krokiem posuwają się ku przodowi sceny; domownicy zostają na swoich miejscach):*

Idziem sobie polem, drogą,

w każdej chacie nas wspomogą.

PRZODOWNIK *(przechodzi przed wszystkich kołędników, którzy zrównali się w jeden szereg i wznosząc wysoko gwiazdę, mówi):*

A przed nami idzie zorza,

a nad nami jasność Boża,

Gwiazda Trzechkrólowa!

Dwaj kołędnicy przesuwają się na prawo, dwaj na lewo; przodownik obraca się i intonuje kolędę „Mędrcy świata”; za nim wychodzą kołędnicy. Domownicy przyłączają się do pieśni, zwracając się twarzami za wychodzącymi kołędnikami. Nim wyjdzie ostatni, zapada kurtyna; przez chwilę słychać jeszcze śpiew, coraz się ściszejący.

DZIECI, BACZNOŚĆ!

groteska w 2-ch odsłonach

Muzyka: Marja Szubertowa.

Projekty kostiumów: Witold Miller.

Wykonanie projektów: Wanda Pawłowska.

(dokończenie)

Scena 2.

Drzwi otwierają się z hałasem i do pokoju wtlacza się obszerna jejmość, p. Pitagorasowa, a za nią córeczki Arcia i Gemcia.

PITAGORASOWA (*mówi prędko, kategorycznie*): Pozwolą panie, że się przedstawię — Pitagorasowa jestem, a to moje ukochane córeczki — dzieci ukłońcie się! — Gemcia i Arcia, drogie dziewczątka! — siadajcie! — Trzecia moja córeczka, Algusia, zaraz przyjdzie.

DZIEJPOLSKA (*przedstawia się*) Dziejpolska. (*odchodzi, oburzona — do siebie*) A cóż za obcesowa jejmość!

KALIGRAFSKA: Jestem Kaligrafska.

PITAGORASOWA: Panie tu dawno? Mówiono mi, że dziś jest posiedzenie, nasz wiec protestacyjny, więc stawiliśmy się. Miało się zacząć o godz. 3 min. 25 — naturalnie nikogo niema! oburzające! (*siada z impetem na krzeselku*).

ARCIA: Mamusiu, jest godzina 3 minut 26 i 48 sekund — jeżeli dodamy do tego 12 sekund i 33 minuty, to otrzymamy godzinę 4-tą, ale ponieważ...

DZIEJPOLSKA (*przerywa oburzona*): Ale ponieważ tu ma być zebranie osób dorosłych, a nie dzieci, więc...

PITAGORASOWA (*kategorycznie*): Moje córeczki towarzyszą mi zawsze, bywają tam, gdzie ja bywam, a ja bywam wszędzie i one bywają wszędzie, bo ja wszędzie jestem potrzebna, i one są wszędzie potrzebne, bo ja wszystkich znam, bo maie wszyscy znają, bo ja każdemu pomagam, bo my razem pomagamy, bo my zawsze jesteśmy razem, bo zawsze byliśmy razem, i będziemy zawsze razem i kwita! (*odwraca się ze złością od Dziejpolskiej*).

DZIEJPOLSKA: A cóż za porywczą istota! Co za obcesowość! Co za natarczywość! Moja babcia św. pamięci zawsze mówiła, że kto w prostej linii...

(*Z pod okna wysuwa się pan Pendzelkiewicz — podchodzi szybkim krokiem.*)

PENDZELKIEWICZ: Linja... ach! tak! linja... linja jest wyrazielką naszych myśli, naszych dążeń. (*Dziejpolska wzrusza ramionami — Pendzelkiewicz mówi z patosem*): Linja potrafi wszystko wyrazić! ona jest czarodziejką! taka mała, malenieczka a jak nakreślić, narysować, namalować pendzeleczkiem — zaraz wszystko zmieni! (*rysuj w powietrzu*) — mam uśmiechniętą buzię... dodam taką małą lini-

jeckę, kreseczuchną i już twarzyczka płacze! Zdumiewające! wszak prawda? (*odwraca się do pań*) ach! zapomniałem przedstawić się szanownym paniom! proszę mi wybaczyć! (*przedstawia się*) Pendzelkiewicz — do usług, artysta malarz. (*do Gemci*) Ach, panią mam przyjemność znać... spotkaliśmy się...

GEMCIA: Ach tak, przypominam sobie — spotkaliśmy się na przekątnej!

PENDZELKIEWICZ: Ujrzałem panią w perspektywie!

S c e n a 3.

Drzwi otwierają się — wchodzi: Zaimek i Składniowska pod rękę.

ZAIMEK (*głośno, akcentując głoski q, ę*): Czy to tutaj będzie zebranie?

SKŁADNIOWSKA: Siostruniu, należy powiedzieć: czy zebranie będzie tutaj? — logiczny szyk wyrazów nadewszystko — jest to zdanie pytające, a więc...

PITAGORASOWA: Tutaj, tutaj — niech panie siadają, bo nigdy się nie zacznie. Czy jesteśmy wszyscy już?

SKŁADNIOWSKA (*poprawia*): Czy wszyscy już jesteśmy?

(*Pitagorasowa niecierpliwie macha ręką.*)

ARCIA: Osób jest 9, a powinno być 13, więc brakuje 4, ale gdyby...

S c e n a 4.

Wpada p. Flora, a za nią p. Wulkan.

FLORA: Jesteśmy, jesteśmy — trochę spóźniliśmy się — wszak prawda? — ale znalazłam taką małą zbiedzoną psinę, miała jakieś 4 miesiące, bo dolna szczeka... (*wita się ze wszystkimi, p. Wulkan również*).

WULKAN (*mówi do siebie, zamyślony*): Ilość opadów zależy najbardziej od tego, czy wiatry wieją z nad morza, lub z nad lądu, forma zaś opadów zależy od ciepłoty powietrza, w którym para wodna skrapla się. Temperatura wynosi obecnie 2^o poniżej zera, więc krople pary wodnej, ścięte w różnego kształtu kryształki, tworzą śnieg lub szron, tymczasem...

S c e n a 5.

Drzwi otwierają się z loskotem — wpada p. Hop — przedstawia się każdemu zamaszycie.

HOP: Chyba nie spóźniłem się! (*przedstawiając się*) Hop! Hop! Hop! Hop!

PITAGORASOWA (*niecierpliwie*): Ale, moi państwo, zaczynajmy, już jesteśmy chyba w komplecie?

ARCIA: Mamusiu, brakuje 2-ch osób, ale ponieważ...

S c e n a 6.

Wpada zdyszana Naparstkiewiczówna.

NAPARSTKIEWICZÓWNA: Tak się śpieszyłam, tak się śpieszyłam... no... i zdążyłam! Tak się cieszę! (*siada nieśmiało na najbliższym krzeselku*).

Fig 1.



Wulkan.



Fig 2.



Semcia

Fig 3

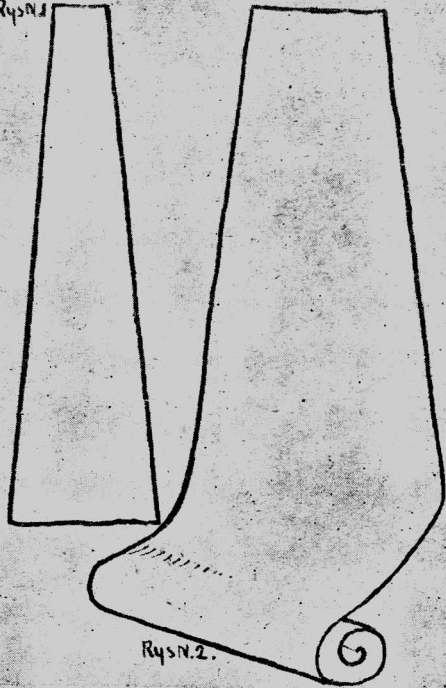


Arcia



Dziejpolska

Fig 4. Rysn.1

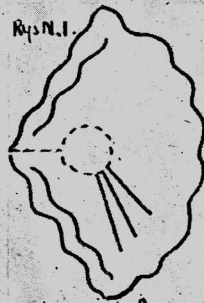


Rysn.2.

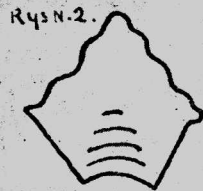


Kaligrafiska

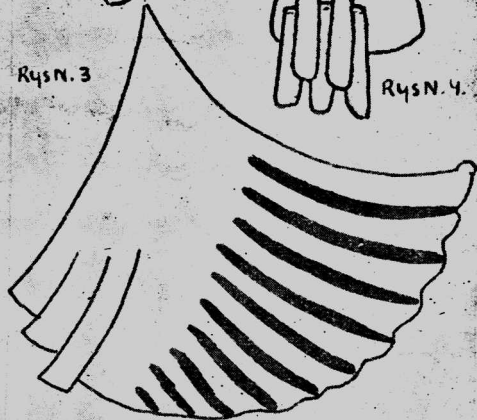
Fig 5.



Rysn. 3



Rysn.4.



PITAGORASOWA: No, teraz jesteśmy chyba w komplecie!

ARCIA: Nie, mamusiu, jeżeli do tych osób, co tu są, dodać jeszcze jedną, to dopiero będzie liczba poszukiwana, ale ponieważ...

S c e n a 7.

Wchodzi Trelówna — mówi głosem śpiewnym.

TRELÓWNA: Witam szanowne zgromadzenie!

PITAGORASOWA: No, już zaczynamy! Nie traćmy czasu! Proponuję wybrać na przewodniczącą panią Zaimek, a na sekretarkę p. Kaligrafską.

WSZYSCY: Prosimy... prosimy...

DZIEJPOLSKA (*obrażona*): Prosimy...

(Zaimek siada koło stołu, przy niej tuż Składniowska. Zaimek wyjmuje wielkie okulary z torebki, bierze papier, który jej podaje Kaligrafka.)

ZAIMEK: Zechcą państwo zająć miejsca.

(Wszyscy siadają koło stołu. Dziejpolka chce usiąść na krzeselku, na które właśnie siadała Pitagorasowa — kilka razy nibyto ustępują sobie krzeselka, wkońcu Dziejpolka obrażona odchodzi i siada gdzieindziej. Tymczasem Wulkan podaje rękę p. Florze, Pendzelkiewicz Gemci. Gemcia i Arcia siadają tuż za matką, Hop przyprowadza do stołu Naparstkiewiczównę — Trelówna siada sama.)

ZAIMEK (*czyta*): Porządek dzienny dzisiejszego wiecu protestacyjnego:

1. Ogólny stan rzeczy w dzisiejszej Polsce, a dawniej — wygłosi p. Dziejpolka.
2. Gimnastyka a zdrowie — zilustruje p. Hop.
3. Jak zaradzić złemu? — wypowie p. Pitagorasowa.
4. Rezolucja wiecu protestacyjnego.

(Wstaje, kłania się): Szanowne panie i szanowni panowie! Zebrałiśmy się dziś na wiec protestacyjny, aby wypowiedzieć się w sprawie, która obchodzi żywo nas wszystkich. Sytuacja staje się nie do zniesienia — gorsza z dnia na dzień, dzieci odnoszą się do nas z lekceważeniem, zaniedbują nas! Tak dalej być nie może! Musimy dziś coś postanowić, aby złemu zaradzić. Oddaję głos p. Dziejpolskiej.

DZIEJPOLSKA (*mówi głosem wzburzonym*): Ogólny stan rzeczy w dzisiejszej Polsce, a dawniej, jako taki, a jeżeli nie taki, to jaki i dlaczego? Dawno, bardzo dawno temu, jak twierdzą nasi kronikarze, w Polsce, w tej wielkiej Polsce, której granice sięgały od morza do morza, byliśmy szanowani, kochani, zawsze na pierwszym miejscu — naturalnie mówię o nas, starszych (*kłania się w stronę p. Zaimek, Składniowskiej, Pitagorasowej*). Wszystko było jaknajlepiej. W szkołach zadawano „stad” — „dotąd” nie bojąc się „przeładowania”, wzbogacaliśmy ludzkość, z nas czerpano natchnienie, wiedzę — dobre to były czasy! (*wzdycha*) Później... do grona naszego weszliście wy, młodzie! (*kłania się w stronę każdego z pozostałych*). Rojno zrobiło się! Zaczęliśmy wspólnie pracować! Niestety!... (*wzdycha*) ...wszystko się popsulo! Zaczęły się jakieś zbiórki, wycieczki, jakieś kółka, zawody, narty, łyżwy, kajaki! — a lekcje?... a czysta wiedza?... a święta nauka?... (*ze smutkiem*) O! lekcje odrabia się niedbale,

nieporządnie, aby zbyć... zadawać nie można, bo „przeładowanie materiałem”! — czasu niema, ciągle jakieś przedstawienia, ślizgawki, saneczki!..

ARCIA (*piskliwie*): A tabliczki mnożenia nie umieją!

WULKAN: Początku rzeki szukają koło morza!

(*Zaimek dzwoni*)

DZIEJPOLSKA: ...są to rzeczy wprost oburzające — więcej — nie do darowania! niedopuszczalne!

ZAIMEK: Tak, niedopuszczalne! Nie z przymiotnikami pisze się razem!

DZIEJPOLSKA: Aby zilustrować całą rozpaczliwą sytuację, przytoczę państwu fakt, który zaszedł w tych dniach w jednej szkole. Profesor pyta...

PITAGORASOWA (*przerywa*): Ja powiem lepiej!..

(*Zaimek gwałtownie dzwoni — Pitagorasowa milknie*)

DZIEJPOLSKA: ...profesor pyta: kiedy była bitwa pod Grunwaldem, a ten... ten... nieuk... powia-da... za panowania... ach! trudno mi nawet powtórzyć... to straszne! (*zaczyna szlochać*) za pa-no-wania!...

(*kilka głosów odzywa się jednocześnie*)

PITAGORASOWA: Te zakute lby, te kapuściane głowy nie mogą pojąć tej cudnej matematyki!

SKŁADNIOWSKA: Zdania współrzednego nie potrafią odróżnić od zdania podrzędnego!

WULKAN: Paryż nad Niemnem! Alpy w Afryce!

(*Zaimek dzwoni rozpaczliwie — następuje chwila ciszy*)

NAPARSTKIEWICZÓWNA: Szyją bez naparstka!

ZAIMEK (*dzwoni*): Głos ma pani Dziejpolka!

SKŁADNIOWSKA: Siostruniu, należy powiedzieć: pani Dziejpolka ma głos! — podmiot...

DZIEJPOLSKA (*szlocha*): Jestem zanadto wzburzona — mówić nie mogę!...

ZAIMEK: Szczerze pani współczuję i pojmuję! (*ściska ją za rękę*). Szanowni państwo! Wobec tego przechodzimy do punktu drugiego naszego porządku dziennego, a mianowicie: „Gimnastyka a zdrowie” — zilustruje p. Hop. Prosimy!

HOP (*wstaje, kłania się, mówi prędko*): Gimnastyka, to zdrowie, zdrowie, to gimnastyka! W zdrowem ciele — zdrowa dusza! W zdrowej duszy — zdrowe ciało! Nie, co ja mówię... chciałem powiedzieć co innego — że zdrowa dusza... że właściwie gimnastyka znana była ludziom od najdawniejszych czasów... tak, dobrze mówię — od najdawniejszych czasów — Grecy, Rzymianie, Włosi, Murzyni, Eskimosi, Portugalczycy, Nowozelandczycy od kolebki uprawiali gimnastykę! Tak... dobrze mówię — od kolebki, bo czyż każde niemowlę nie wprawia w ruch swoich kończyn! Polacy też — wszak każdy z nas z radością dąży do wykonania najpiękniejszych ćwiczeń! Bo czyż nie jest piękne to ćwiczenie (*demonstruje przesadnie*), lub to (*demonstruje*), lub to (*znów pokazuje; wszyscy klaszczą, wołając: -- brawo! brawo! Hop zadowolony, kłania się*) Skończyłem!

ZAIMEK: W imieniu całego grona dziękuję panu za tak piękny pokaz!

Fig. 6



flora

fig 7



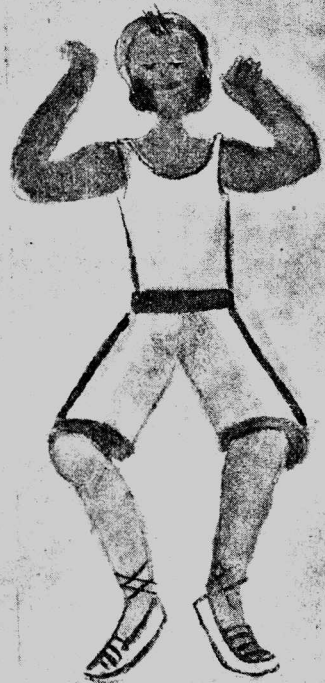
Pitagorasowa

Fig. 8.



Trelowna

Fig. 9.



Hop

Fig. 10.



Pendzelkiewicz

Fig. 11.



Naparstkiewiczówna

Fig. 12.



Składniowska

Fig. 13



Zaimek

Przechodzimy do punktu trzeciego naszego porządku dziennego. Oddaję głos p. Pitagorasowej, która wygłosi referat pod tytułem — Jak zaradzić złemu?

PITAGORASOWA: Jak zaradzić złemu? — Tak, jak jest, dalej być nie może — należy złemu zaradzić! A jak zaradzić złemu? — Jak zaradzić złemu? — bardzo prosto — aby wychować pokolenie mądre, zdrowe, piękne, dobre — należy we wszystkich szkołach (*dobitnie*) uczyć tylko matematyki!

WSZYSCY (*razem*): Historji! geografji! przyrody! polskiego! niech się gimnastykują! niech rysują! niech śpiewają!

ZAIMEK (*dzwoni gwałtownie*): Ależ uspokójcie się, moi państwo, uspokójcie!

PITAGORASOWA: A ja powtarzam — na pierwszym planie matematyka!

WSZYSCY: Składnia! przyroda! historia! rysunki! gimnastyka! geografja! śpiewy!

(*Zaimek rozpaczliwie dzwoni — następuje cisza*)

NAPARSTKIEWICZÓWNA (*nagle*): ...tylko roboty!

ZAIMEK (*dzwoni — groźnie*): Dosyć! Pozbawiam panią prawa głosu!

(*do wszystkich*): W ten sposób nie dojdziemy do porozumienia — pani Kaligrafska zehee na zasadzie tego, co tu było wypowiedziane, ułożyć nasz wniosek w formie podania do pana Ministra Oświaty!

KALIGRAFSKA: Owszem, najchętniej, natychmiast! (*pisze — po chwili wstaje i zaczyna czytać. Zaimek ucisza wszystkich dzwonkiem.*)

My niżej podpisane, przedmioty wykładane w szkołach rozrzuconych na obszarach Rzeczypospolitej Polskiej, zebrane w dniu 5 marca r. b. na wiecu protestacyjnym, zwracamy się do p. Ministra W. R. i O. P. z prośbą, aby zarządzić raczył, iżby od jutra wszystkie dzieci we wszystkich szkołach polskich uczyć się miały tylko gimnastyki! tylko polskiego! tylko geografji! tylko rysunków! tylko matematyki! tylko przyrody! tylko kaligrafji! tylko robót! i tylko śpiewów!

WSZYSCY: Wybornie! doskonale! podpisujemy! (*podpisują, poczem śpiewają w gromadzie*):

Żywo

Ach, te dzie-ci nie-u-waż-ne, za nie nas nie
 ma - ją. Za - miast poz-nać nas do-kład-nie,
 wciąż od nas zmy - ka - ją! Za - miast poz-nać
 nas do-kład-nie, wciąż od nas zmy - ka - ją!

PITAGORASOWA (*wysuwa się na przód sceny i zwraca się do publiczności — raczej mówi niż śpiewa — robi wielkie oczy*):

Poważnie

Ra - do - ścia ży - cia są do - bre ra - chu - ki.
 Bez nich mi - zer - ny ży - wot bę - dziesz wieść,
 Sze - że - ścia nie za - znasz, je - że - li za - po - mnisz:
 dwa ra - zy trzy, że zawsze bę - dzie sześć
 Szczę - ścia nie za - znasz, je - że - li za - po - mnisz:
 dwa ra - zy trzy, że zawsze bę - dzie sześć!

ZAJMEK (*śpiewa, zawsze akcentuje a, e — ruch nakazujący ręką*):

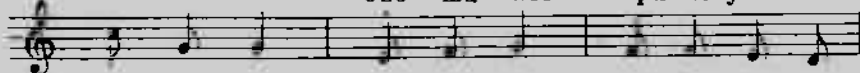
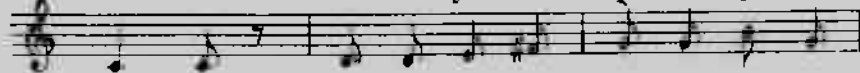
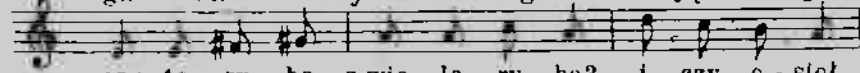
Wolno, dobitnie

O czy - stość mo - wy trze - ba dbać
 i czę - ści mo - wy do - brze znać Gdzie „o“ z kres - ką
 gdzie jest „zet“, a gdzie pi - sać trza er zet.
Wolniej
 Gdy to wszystko już po - zna - cie.
 wszę - dzie so - bie ra - dę da - cie. Gdy to wszystko
 już po - zna - cie. wszę - dzie so - bie ra - dę da - cie.

FLORA (śpiewa):

Zywiej

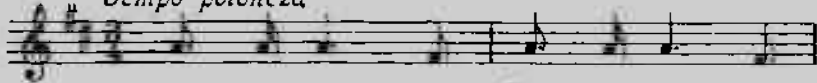
A ja pa-mięć świe-tną mam i od-po-wiedz

zwolnićza - raz dam: I - le pchła nó - żek ma?
Cze - mu wół pa - trzywdół?cze - mu ptak fru - wa tak? i jak ro - sną
i co koń za - rzy doń? po czym po - znaćdrze - wa? I czy ku - ra pie - je któ - ra?
ga - da? Czy mi - no - gi ma - ją no - gi?czy to ry - ba z wie - lo - ry - ba? i czy o - siół
co za wro - na bez o - go - na? i co śli - mak

zwolnić

 śpie - wa? i czy o - siół śpie - wa?
ja - da? i co śli - mak ja - da?

DZIEJPOLSKA (śpiewa):

Tempo poloneza

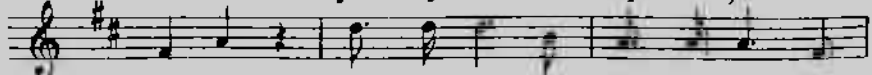
Sta - re dzie - je, Pol - ski dzie - je,



dawnych cza-sow wiel-kie bo - je, bo - ha - te - rów



sław - ne czy - ny, trze - ba poz - nać, dzie - ci



mo - je. Bo - ha - te - rów sław - ne czy - ny,



trze - ba poz - nać, dzie - ci mo - je.

TRELÓWNA (*śpiewa*):

Wolno, dobitnie.

A ja te - raz prze - pro - wa - dzie tak - to - wa - nie
z wa - mi. Rę - ka w gó - rą raz i dwa, trzy -
zwolnić
prze - tak - tuj - cie sa - mi: la, la, sol, sol,
fa, fa, la, la, la, la, sol, mi, si, la.
Rę - ka w gó - rą raz i dwa, trzy - i ja ra - zem z wa - mi.

WSZYSCY (*biorą się pod ręce, tworząc szeregi posuwają się ku przodowi, śpiewając wesoło*):

Marszowo

Hej, bacz - ność! dzie - ci, u - wa - ga!
I - dzie przed - mi - tów gro - ma - da. Pię - kną nie sie - my - wam
pra - cę; le - nistwo, to brzydka wa - da. wa - da.
Żywiej
Ni - by du - żo, lecz nie - wie - le jest tu wszystkich nas.
Gdy ze - chce - cie, to znaj - dzie - cie na na - u - kę czas.

K u r t y n a.

OPIS KOSTJUMÓW

WULKAN (fig. 1). Duża maska wycięta z grubego papieru, malowana farbą wodną, lub klejową. Brwi, wąsy i broda dolepiane z papieru, sukna lub futra. Na tył głowy spadają włosy. Włosy zrobione z materiału czarnego, odpowiednio pociętego (tak jak na rys. 3). Ucho (rys. 2).

GEMCIA (fig. 2). Kostjum zrobiony z papieru. Tył i przód jednakowe. boki otwarte (kostjum nie ma więc charakteru walcu). Kostjum trzeba montować na białym, długim spodzie z czerwonymi rękawami. W rękę cyrkiel wycięty z tektury.

ARCIA (fig. 3). Na ten kostjum można użyć zwykły, czarny fartuch. Pas z białego płótna, z wypisanymi na nim cyframi. W rękę jedynka z tektury.

DZIEJOPOLSKA (fig. 4). Przód spódnicy zrobiony z sześciu klinów papieru (rys. 1), zszytych ze sobą lub sklejonych, po tak zwanej „lewej” stronie. Tył gładki (rys. 2) z długiego arkusza papieru, z trenem, zakończonym zwojem papieru. Wachlarz ze składanego papieru. Pieczęć przy dokumentach z tektury. Na wachlarzu wypisane ważniejsze daty historyczne. Bluzka biała, z płótna.

KALIGRAFSKA (fig. 5). Suknia uszyta z czarnego i białego materiału. Kołnierz (rys. 1), mankiety (rys. 2) i tren (rys. 3) z papieru. Płasko wycięte brzegi w okrągłe zęby. Czarne linje na kołnierzu i trenie malowane. Perukę robimy z kawałka pończochy, odpowiednio naszywając paski materiału (rys. 4) tak, aby każdy rząd następny pasków, pokrywał szpary w poprzednim.

FLORA (fig. 6). Lekka w zielone kropki suknia, przepasana pomarańczowym paskiem (może być z bibuły). W rękach pęk prawdziwej marchwi.

PITAGORASOWA (fig. 7). Chiton z koszuli lub białego fartucha; ornament malowany lub naszywany. Toga z białego obrusa lub prześcieradła.

TRELÓWNA (fig. 8). Powiewna, różowa suknia. Na rękach mitynki staroświeckie. Loki zrobione sposobem, opisanym przy fig. 1. W rękę — zwój nut.

HOP (fig. 9). Zwykły, jasny kostjum gimnastyczny. Kolorowe paski, widoczne na rysunku, można dolepić z papieru glansowanego.

PENDZELKIEWICZ (fig. 10). Staroświecki, męski strój, spodnie w wyraźne paski, przy kołnierzyku ogromna, czarna krawatka, na nogach białe getry, w rękę rysunek.

NAPARSTKIEWICZÓWNA (fig. 11). Niebieska, ciemna sukienka z peleryną, czarny fartuszek, przy pantoflach kokardki. Przy upiętych włosach duża kokarda. Na szyi, na długiej taśmie — duże, tekturowe nożyce.

SKŁADNIOWSKA i **ZAIMEK** (fig. 12 i 13). Kostjumy prawie identyczne — nieznaczna różnica w detalach. Suknie szare, dość dopasowane, muszą podkreślać wrażenie smukłości.

PIERWSZY, CZY — NIE? W „Kurjerze Porannym” z 24 października b. r. w „Kronice teatralnej” ukazała się wzmianka zatytułowana: „Pierwszy w Warszawie teatr szkolny”. Chodzi tu o teatr przy gimnazjum Zgromadzenia Kupców. W treści wzmianki zakreślone są liczne cele pracy w tym teatrze. Cele godne i słuszne. Choć niektóre w zestawieniu z innymi wydają się nam mniej ważne, jak np.: „kombinowanie przez uczniów jak to „robić” pioruny, błyskawice, deszcz, wichry i t. p.”.

Zato niepokojąca jest ta „pierwszość” tego teatru. Powiedzmy, że widowiska żakowskie toną w pomroce dziejów. Ale „Teatr Szkolny” Konarskiego, to fakt historyczny. W naszych zaś czasach, to piękne i zasłużone długą i celową pracą — miano przysługuje raczej teatrowi „Muza”, założonemu w r. 1924 przez prof. L. Komarnickiego w gimnazjum E. Strauch-Szlezynskiej w Warszawie.

A więc: ambitny teatr szkolny — zgoda, pierwszy teatr szkolny — nie. Zresztą już wyraz: „ambitny” zobowiązuje do wykazania się. Najpierw. hł.

OD REDAKCJI

W związku z artykułem: „Iskra, czy — wykształcenie”, umieszczonym w poprzednim numerze naszego pisma, autor tego artykułu, kol. Henryk Ładosz, prosi nas o umieszczenie następującego wyjaśnienia:

Wobec przytłoczenia nauczyciela nadmierną pracą w szkole i poza szkołą — wszelkie odbieranie nauczycielowi odpoczynku wakacyjnego jest swego rodzaju występkiem. Autor jednak nie widzi innego sposobu odrobienia zaniedbania pierwiastków teatralnych w wykształceniu nauczyciela.

Jednoroczne studjum teatralne dla nauczycieli-instruktorów ma mieć charakter bezpośredni. Rozpowszechniła się obecnie forma wykształcenia nauczycieli „przez pocztę”. Ta korespondencyjność wykształcenia potęguje jeszcze bardziej dystans między teorią a praktyką nauczania, zmuszając nauczycieli do pochłaniania licznych, a grubych dzieł, jakże często powtarzających te same wiadomości. Likwiduje się obecnie bezpośrednie kursy. „Przez pocztę” łatwiej i taniej. Ale — gorzej. Bezpośredniości nie zastąpi nic. Żaden wynalazek. A cóż dopiero tak sędziwy, jak poczta. Zwłaszcza w dziedzinie sztuki. A nauczanie jest sztuką.

Do autorów piszących artykuły teoretyczne zwracamy się z prośbą, aby raczej każdemu zagadnieniu poświęcali w miarę krótki artykuł. Długie artykuły poruszające szereg zagadnień są mniej chętnie i uważnie czytane.

REDAKTOR: HENRYK ŁADOSZ

REDAKTOR ODPOWIEDZIALNY: LUDWIK PAWŁOWSKI

WYDAWCA W IMIENIU ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO:
STANISŁAW MACHOWSKI

R E D A K C J A R Ę K O P I S Ó W N I E Z W R A C A