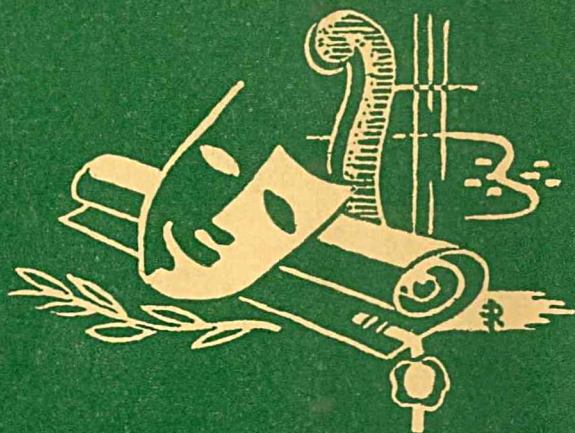


ROK II ≡ NR 1 ≡
WRZESIEŃ

WARSZAWA ≡ ≡ ≡ ROK 1



TEATR W SZKOLACH

MIESIĘCZNIK
ZWIĄZKU

NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO

T R E Ś Ć N U M E R U:

Stanisław Dobraniecki — O teatr dla dzieci.

Ludwik Bandura — Dziecko jako widz w teatrze.

Jan Ostrowski-Naumoff — Próba klasyfikacji ruchu ludzkiego w życiu i na scenie.

Halina Tyrankiewiczowa — Inscenizacja:

Juljusz Słowacki. Chochlik, Skierka i Goplana (fragmenty z „Balladyny”).

Helena Duninówna — Inscenizowana zabawa jesienna.

Ze szkół.

Z teatru.

Z radja.

Od redakcji.

Znakowanie w inscenizacjach (na okładce)

NAKŁADEM ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO

ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI: Warszawa, ul. Smulikowskiego 1.

Redakcja czynna codziennie od godz. 11 do 14. Tel. 669-70.

Administracja czynna od godziny 8-ej do 15-ej. Tel. 269-49.

WARUNKI PRENUMERATY

Prenumerata roczna zł. 8.—

Dla członków Związku Nauczycielstwa Polskiego zł. 4.—

Przy prenumerowaniu dwóch i więcej czasopism zł. 3.—

KONTO P. K. O. Nr. 435.

KAŻDY CZŁONEK Związku Nauczycielstwa Polskiego może otrzymać „Teatr w Szkole” bezpłatnie, jako dodatek miesięczny do „Głosu Naucz.”

TEATR W SZKOLE

WARSZAWA - WRZESIEŃ - 1935

ROK II  Nr. 1

STANISŁAW DOBRANIECKI

O TEATR DLA DZIECI

1. SNOBIZM I PARTACTWO.

W dziedzinie dostarczania strawy teatralnej dla dzieci przeważają wciąż jeszcze snobizm i partactwo.

Pomijając sfery proletarjacko - chłopskie, które najmniej wykazują trosk o pokarm w postaci teatru dla swoich dzieci, musimy, niestety, stwierdzić, że niewiele korzystniej przedstawia się ta sprawa od strony sfer inteligencji i półinteligencji. O ile tamci nie odczuwają potrzeby teatru dla swych dzieci, zresztą nie mają na to pieniędzy, lub nawet o takim teatrze nie wiedzą, o tyle druga kategoria rodziców, o ile tylko stan materialny na to pozwala, pragnie jaknajwcześniej poznać dziecko swe z teatrem. W oczach tych rodziców dziecko nie jest obiektem, który w teatrze ma się zabawić, pouczyć i (niestety, niestety!) nauczyć, jak ewentualnie być aktorem. Istnieje przecież w Warszawie „teatr” kino (a zapewne nie ten jeden), który numery swoje wypełnia „aktorami” z widowni. Pomysłowy przedsiębiorca wypuszcza na scenę nieociesanego zapowiadacza, ten ogłasza jakieś niedorzeczne konkursy. Zmanierowane mamusie wypychają gwałtem na scenę swe „perły”, które zwykle „cudnie” deklamują, śpiewają lub tańczą. Ofiary chwytą naganiacz konferansjer, głupcami dowcipami przedstawia „artystę”, „artysta” „wypowiada się” Mamusia i rodzina mają łyzy dumy i radości w oczach. Bezdzielni i znajomi biją brawa. Rywale wraz z ich mamusiami milczą. Czasem tylko ciocia lub mama ukluje żądłem wymówki słodkiej „A widzisz, tybyś tak nie potrafił a nie chciałeś się uczyć wierszyka, o Tadeuszu, co muszki łapał” i t. d. Korowody matek ciągną za kulisy Mamusie strofują pociechy, że źle się kłaniały ze sceny, że za prędko mówiły i t. d. Sprytny przedsiębiorca wylawia „talenty”, które w dusznej, zimnej sali, w negliżach baletowych, a bezpłatnie, rzecz prosta, nieraz dość długo i dość często raczą występami żadną teatru dzieciarnię. Bo to jednak mówi się „Byłam z dziećmi w teatrze” „A ja byłam z mamusią w teatrze” O tym snobizmie rodziców dzieci miejskich wiedzą przedsiębiorcy i „robią” przedstawienia, choć może nie wszyscy w ten sposób, jak podaliśmy wyżej, lecz z niewiele większą wnikliwością w to, komu i co mają pokazać na scenie.

A na scenie dzieją się makabryczne sceny z Babą Jagą w piecu, jakieś małpowanie żołnierzy, jakieś łamańce cyrkowe i t. p. Dzieci patrzą, nie rozumieją i zawsze są gotowe do odpowiedzi pozytywnej na pytanie mamusi czy bon „Podobało ci się?” „Ładne było?”. Dziecko nie chce smuć opiekunki ale i nie chce tracić w przyszłości okazji do znalezienia się choćby w gmachu teatru. Nawet i to, co będzie niezrozumiałe, będzie czemś innym, niż własna izba, czy podwórko, więc też wszystko jest „ładne”

Z tej fałszywej sytuacji żyją właśnie liczni dostawcy „teatru” dla dzieci.

Najczęstszą formą przedstawień są gotowe, tradycyjne sztuczki o Jasiu i Małgosi, królewnach i t. p. Bywają też i zlepki różnych deklamacji, popisów tanecznych. Zapowiadaczy najczęściej niema, a jeśli są, to pozał się Boże nad ich znajomością duszy i mowy dziecka. Wyjątki są tak nieliczne, że zostawiamy je w spokoju.

I gdyby się zastanowić, co daje takie przedstawienie dziecku, tobyśmy doszli do wniosku, że oprócz chaosu barw, dźwięków i ruchu, wyświechtanych morałów i często niesmacznego stosunku dziecka do dorosłych i odwrotnie, nicbyśmy w tym „teatrze” nie znaleźli. A kto się troszczy o to, by takiego repertuaru nie było, by zamiast niego dać lepszy? Cenzura czuwa tylko nad obyczajnością w tekstach tego repertuaru.

A tymczasem dziecko pragnie sztuki teatralnej. Więć co dalej?

II. TROSKA O REPERTUAR.

Doborem repertuaru winni zająć się ludzie, rozumiejący duszę dziecka w każdej jego fazie rozwojowej, a jednocześnie rozumiejący współczesne postulaty dydaktyczne i wychowawcze. Przedewszystkiem więc ów ktoś musiałby sobie uświadomić, że treść teatralna przeznaczona ma być dla dzieci mas, a nie dla garstki zblazowanych grubasów i przeniańczonych grymaśnic małych, dla których przecież przeznaczona jest większość repertuarów teatru dziecięcego.

Trzeba z repertuarów usunąć przemądrzałe dzieci, przepychy pałacowe, me tode straszzenia i moralizatorstwo, ponadto od tematów zaziemskich i nadludzi czy nad-dzieci zejść do ludzi i rzeczy powszednich. A że tak można uczynić, świadczą o tem poczynania warszawskiego teatru „Baj”.

A przedewszystkiem trzeba usunąć doraźność w akcji teatralnej dla dzieci. Niechże owe „przedstawienia” nie będą przyczepiane do jakichś przedsiębiorstw teatralnych dla dorosłych, ale niech teatr dla dzieci stanie się zagadnieniem kulturalno-oświatowym władz komunalnych i państwowych, niech stanie się wreszcie instytucją. Dlaczegooby np. Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej w Warszawie nie mogło pomyśleć o przygotowaniu sobie kadr widzów do kilku swoich teatrów dla dorosłych. Czy np. jednego z tych teatrów nie możnaby uczynić teatrem wyłącznie dla dzieci. A przecież tych dzieci, tylko w wieku lat 7—14, mamy w Warszawie około 200.000. Niechby każde dziecko było tylko na jednym programie w ciągu roku, to jużbyśmy mieli komplety po 600—800 dzieci. A przecież niema lepszego narzędzia propagandy, jak szkoła, do której wszystkie te dzieci uczęszczają.

Jesteśmy przeświadczeni, że i tu znalazłaby się jakaś Korolewicz-Waydowa, czy też Szyfman, którzyby sprawę postawili mocno i od strony repertuaru i od strony finansowej. A zresztą, czy tyłu dzieciom — i to w Stolicy

nie należy się od Miasta taki przejaw troski i przytem troski bezdeficytowej? Należy się, i to nie od dziś.

Rozumiemy, że dobrze postawiona sprawa teatru dla dzieci w stolicy znalazła zwały niewątpliwie odgłos i w innych większych miastach Polski, bo wszędzie odczuwamy nadmiar partactwa, a jednocześnie głód w dziedzinie teatru dziecięcego.

Dopóki sprawa teatru dla dzieci nie będzie ujęta w ten sposób, jak przedstawiliśmy wyżej, nieprędko doczekamy się dobrych programów w przygodnych teatrzykach i nieprędko teatr dziecięcy będzie instytucją demokratyczną, a więc służącą wszystkim małym obywatelom Rzplitej.

III. ROLA SZKOŁY W PRZYGOTOWANIU WIDZA.

Mamy tu na myśli przedewszystkiem szkoły powszechne, choć sprawa aktualna być musi i w szkole innego typu. Szkoła w dużej mierze przyczynić się może do rozumienia przez małego widza przedstawień teatralnych i to nie przez specjalne jakieś dokształcanie w tym kierunku, lecz jedynie przez odpowiednie wyzyskanie momentów w pracy szkolnej. A momentów tych jest b. wiele, jak wielka jest konieczność posługiwania się poglądownością w nauce. Bo „przedstawienia” te będą miały zasadniczo charakter ilustracyjny, będą tym środkiem, który obejmie wszystkie najlepsze czynniki poglądowności. ruch, dźwięk, trójwymiarowość.

Poprzez inscenizację najprostszyszy utworów i momentów z zakresu świata zainteresowań dzieci uczymy je rozumienia przenośni w słowie, symboliki gestu i ubioru. W inscenizacjach dziecko jest aktorem i widzem jednocześnie. Kukiełkom swoim chce nadać jak najbardziej doskonałą wyrazistość w wyglądzie, słowie i ruchu, co niewątpliwie prowadzi do wżywania się w role widzianych na scenie aktorów-lalek, czy też aktorów żywych.

Lekcje języka polskiego, szczególnie w niższych klasach, dostarczają nam niezwykle dużo okazji do teatralizacji. Przecież analiza wielu t. zw. „czytanek” z wypisów może dokonywać się pod kątem wydobywania z nich momentów teatralnych. Pytanie. Jakbyśmy mogli „pokazać”, przedstawić tę czytanke, poszczególne jej fragmenty? — odrazu nastawia dzieci na widzenie treści czytankowej w obrazach, pełnych ruchu, barwy i t. p. Nie znaczy to bynajmniej, że z takiej czytanki robimy zaraz „sztukę”, którą koniecznie musimy wystawić. Chronić też musimy dzieci przed „wystawianiem” gotowych sztuczydełek w rodzaju tych, które masowo załazy bibliotekę teatralną dla dzieci, a których autorką jest jakaś p. Korotyńska. Tak samo winniśmy przestrzegać rodziców przed prowadzeniem dzieci na różne przedstawienia „dla grzecznych dzieci”, gdzie dziecko nie znajduje dla siebie właściwego repertuaru. Słusznem jest, abyśmy wówczas wskazali rodzicom coś innego, lepszego. Najczęściej znajdziemy się w kłopotcie. To też jeszcze raz podkreślamy jak najmocniej konieczność powołania do życia czegoś w rodzaju Instytutu teatrów dziecięcych (analogja do instytucji Teatrów Ludowych) Instytucja ta winna przedewszystkiem stworzyć dla dzieci osobny teatr w stolicy, stworzyć zespoły objazdowe, zorganizować stałe przeszkalanie tych, którzyby chcieli bliżej zająć się sprawą teatralizacji wśród dzieci. Bo przecież te miliony dzieci, o których mówimy, że są „przyszłością Narodu”, że mają swoje „Stulecie”, że w rocznicę

zowy. Jeśli w niektórych wypracowaniach jest mowa o wrażeniach świeższych, to, zgodnie z zacytowanym zdaniem Adlera, wrażenia z dawniejszych widowisk nie przystosowały się do stylu życiowego autorów wypracowań. Przypomnienia mają pewne podobieństwo z przyszłością ludzkiego dążenia, życzeń i planów²⁾ To, czy sztuka teatralna, na którą zwróciło dziecko w wypracowaniu uwagę, należy do świeższych lub dalszych wspomnień, nie posiada zatem istotnego znaczenia. Sam fakt dokonania wyboru, która sztuka najwięcej się podobała, daje obraz zainteresowań dziecka w tej dziedzinie.

II. KTÓRE SZTUKI DZIECIOM NAJWIĘCEJ SIĘ PODOBAŁY

Z tablicy I wynika, która z widzianych sztuk teatralnych dzieciom najczęściej się podobała. Przy zestawieniu tablicy nie można było zastosować tradycyjnego podziału na komedje, farsy, dramaty i t. p., gdyż utwory widziane przez dzieci z trudnością dałoby się podporządkować pod takie rubryki. Z tego powodu zastosowałem podział sztuk na bajki, sztuki z przygodami, sztuki historyczne, regionalne, religijne, należące do repertuaru klasycznego. Podziałowi temu możnaby wiele zarzucić. Trudno jest zaklasyfikować sztuki do jednego z tych rodzajów. Dzieci widziały np. tylko jedno widowisko religijne, „Golgotę”. Możliwe jest również umieścić „Jasełka” zaliczając je jednak do sztuk regionalnych, ponieważ na scenie przewijała się ludność różnych regionów polskich ze swymi charakterystycznymi strojami, tańcami, gwarą. Dzieci, pisząc o „Jasełkach”, podkreślały też raczej cechy regionalne, aniżeli momenty religijne. Sądząc więc, że „Jasełka” zasługują raczej na sąsiedztwo „Wesela łowickiego” aniżeli „Golgoty”. W tablicy I wyodrębniłem sztuki należące do repertuaru klasycznego scen polskich, a więc komedje Fredry, „Powrót posła”, „Pana Tadeusza”, chociaż wiele z tych sztuk możnaby podporządkować działowi sztuk historycznych. Ponieważ są to jednak utwory autorów czytanych przez młodzież w szkole, zależało mi na wyodrębnieniu tych sztuk w osobną całość, by stwierdzić czy czytanie utworów w szkole nie zabija zainteresowania do oglądania ich w teatrze.

Z tablicy I wynika, że zainteresowanie inscenizacjami bajek maleje u badanych dzieci, trwając stosunkowo dłużej u dziewcząt. Po 12 roku życia zanika zupełnie, pojawia się sporadycznie u dziewczynki w 15 roku życia.

Zainteresowanie przygodami jest bardzo silne u chłopców w wieku 11 — 14 lat, zdobywając największe nasilenie u chłopców w 11 roku życia. Według Nieczajewa największe zainteresowanie opisanymi podróżami i przygodami przypada między 11 i 12 rokiem życia³⁾ Z zebranych przezemnie wypracowań wynika zatem, że istnieje zgodność między lekturą a widowiskami przedstawiającymi przygody. Chłopców pociąga w tym wieku egzotyka. Chęć poznania świata obiektywizuje się zarówno w lekturze jak i w teatrze. U dziewcząt występujące zainteresowanie przygodami na scenie w mniejszym stopniu, jest jednak również najsilniejsze do 14 roku życia.

Z spośród sztuk, przedstawiających przygody, największym powodzeniem cie-

²⁾ Stern Clara u. William: — Erinnerung, Aussage und Lüge. Leipzig. Ambrosius Barth. 1931. Str. 19.

³⁾ Lay. Experimentelle Pädagogik. Leipzig. 1908.

szył się „Robinson Kruzoje”. Z badań wiedeńskich wynika, że zainteresowanie Robinsonem jest największe od 10 do 12 roku życia⁴⁾. Pokrywa się to z upodobaniem sobie Robinsona jako głównej postaci scenicznej.

O ile sztuki, umieszczone w rubryce „Przygody”, odpowiadają zainteresowaniom egzotycznym, o tyle sztuki historyczne odwołują się do egzotyki w czasie. Zauważyć tu można pewną paralelę podobnie jak we wczesnym dziecięctwie ujmowanie miejsca wyprzedza ujmowanie czasu, tak w wieku szkolnym zainteresowanie przestrzenią (podróże) wyprzedza zainteresowanie czasem (historja). Zainteresowanie sztukami historycznymi zaczyna się pojawiać w 11 roku życia, wzrastając z wiekiem. W tablicy I wynik badań w rubryce historycznej mógłby wprowadzić w błąd. Jeśli jednak zwrócimy uwagę na zainteresowanie repertuarem klasycznym, który jest w większej swej części historyczny, to zauważymy, że największe zainteresowanie tematami historycznymi na scenie przypada na 14 i 15 rok życia. Odpowiada to znowu badaniom Nieczajewa, według którego największe zainteresowanie powieściami historycznymi przypada między 13 a 17 rokiem życia.

O zainteresowaniach do sztuk historycznych świadczą takie zdania dzieci, wypowiedziane w wypracowaniach:

„Pan Tadeusz był bardzo pouczający i ładny. Były zwyczaje staropolskie, jakie istniały u szlachty”. (Klara P 13 lat).

„Wszystko to utwory śliczne, narodowe, z czasów dawniejszych, z których poznaje się obyczaje i zwyczaje naszych praojców” (Mowa o „Panu Tadeuszu”, „Zemście”, „Damach i huzarach” 15-letnia dziewczynka).

Dziewczeta 15-letnie w swych wypracowaniach piszą nawet, że w przyszłości chciałyby widzieć więcej sztuk historycznych. Takich zdań jest u nich 46,8%. Jako tematy utworów scenicznych wymieniają życie św Wojciecha, królowej Jadwigi, życia szlachty w wieku złotym, inscenizacje „Krzyżaków” i „Trylogji” Sienkiewicza.

Bardzo mało dzieci wypowiedziało się za sztukami regionalnymi. Trudno przypuszczać, by tego zainteresowania u dzieci nie było. Obserwacja życia szkolnego wykazuje, że jest ono bardzo żywe, zwłaszcza u dziewcząt. Skąpą ilość wypowiedzi dzieci na temat sztuk regionalnych należy prawdopodobnie przypisać temu, że dzieci miały mało okazji do oglądania takich właśnie sztuk. Z wypracowań, które zebrałem, wynika, że największe zainteresowanie widowiskami regionalnymi wykazują dziewczeta 13 i 14-letnie.

Bardzo silnie występuje u dzieci zainteresowanie do widowisk religijnych. Procent wypowiedzi w tym kierunku jest tak wysoki zapewne dlatego, że misterjum „Golgota” wystawiono w bardzo kosztownej oprawie scenicznej i dzieci miały widowisko to jeszcze świeżo w pamięci, gdyż było grane niedawno. Sam temat, jako niezwykły, okazał się również bardzo fascynujący. Dane cyfrowe wykazują, że zainteresowanie tematem religijnym jest silniejsze u dziewcząt aniżeli u chłopców, co zresztą już liczni badacze stwierdzili. „Golgota” była dla dzieci bardzo silnym przeżyciem. Ze oprócz treści religijnej pociągała

4) Bühler Charlotta Dr. Dzieciństwo i młodość. Warszawa. Nasza Księgarnia. 1933. Str. 330.

dzieci niezwykłość tematu, groza, dekoracja sceny, świadczą takie wyjątki z wypracowań

„Lzy cisnęły mi się do oczu, że faryzeusze Pana Jezusa o różne przestępstwa sądzą, więc z wielkim napięciem czekałam, co się dalej dzieć będzie” (Ula Kom. lat 12)

„Obrazy były tak śliczne, że pobudzały do łez” (Danuta B. lat 12).

„Takiego przedstawienia jeszcze nie widziałam. Tak często tego nie przedstawiają” (Franciszka R. lat 13).

Pierwszy raz taką rzecz widziałam. Najwięcej mi się podobało, jak Pana Jezusa ukrzyżowano i do grobu złożono” (Leon Cz. lat 13).

Ważną rolę odegrały tu efekty świetlne i słuchowe. Właśnie scena w Ogrójcu dlatego tak przemawiała, bo niezwykle pięknym było oświetlenie. Mam wrażenie, że grzmot w ostatniej scenie, podobnie jak mnie, tak i każdemu przypomniał koniec świata i nastroił wszystkich jakoś bardzo nabożnie” (Wanda L. lat 15).

W wypracowaniach dziewcząt 15-letnich pojawiają się od czasu do czasu (12%) życzenia, by w przyszłości oglądać sztuki treści religijnej. Chciałyby oglądać legendy z życia świętych polskich, zwłaszcza św Wojciecha i św Kingi. Z badań Charlotty Bühler wynika, że zainteresowanie legendami jest najniższe w wieku 11 — 12 lat. Zebrany materiał świadczy o tem, że i w późniejszym wieku zainteresowanie to może być jeszcze żywe, zwłaszcza gdy chodzi o inscenizacje legend.

(dok. nast.)

JAN OSTROWSKI-NAUMOFF

PRÓBA KLASYFIKACJI RUCHU LUDZKIEGO W ŻYCIU I NA SCENIE

Sporną jest kwestja, czy teoria, jako pewien zasób wiedzy o sztuce, ma wpływ na to, co się potocznie rozumie przez kulturę w sprawach sztuki. Dlatego warto chyba w pracy na pograniczu sztuki i wychowania poświęcić trochę uwagi zasadniczym pojęciom o elemencie ruchowym w widowisku. Trzeba przyznać, że pomimo rozkwitu elementu reżyserskiego w pracy scenicznej ostatnich czasów i pięknych wyników, nietylko w dramacie, ale i w filmie, czy rozmaitych odmianach sztuki tanecznej, naogół brak sprecyzowanych wiadomości o istocie środków ruchowych, jakimi rozporządza się przy inscenizacji dramatu, filmu, pantomimy, tańca, jak również przy deklamacji utworów poetyckich i wykonaniu wokalnych.

Braki te prowadzą do dość zasadniczych nieporozumień, czasem między inscenizatorem i widzem, a czasem u samego inscenizatora pomiędzy tem, czego pragnie, a tem, co w rzeczywistości czyni. Podjęcie próby uporządkowania pojęć o środkach ruchowych, jakimi rozporządza teatr dramatyczny, muzyczny i taneczny, nie jest pozbawione znaczenia dla strony dydaktycznej poczytań „*teatru w szkole*” Tam bowiem, gdzie nie rozbudzi się twórczych zadat-

ków talentu, przyczynić się to może do wyrobienia sobie wyraźniejszego poglądu u uczestników imprez inscenizowanych na stronę ruchową, która bywa częstą okazją do szerzenia się nie tylko przesądów i mętnych poczuczeń, ale niekiedy wręcz do mistyfikacji.

Niema jakiejś urzędowej, ogólnie przyjętej klasyfikacji ruchów ludzkich, zwłaszcza z punktu widzenia ich walorów widowiskowych. Są raczej urywkowe poczynania jednostek. Udział w tym mają również i krytycy taneczni, do których zalicza się i niżej podpisany. Dzieje się tak dlatego, że zajmując się sztuką czystego ruchu, są oni najbardziej zainteresowani w tem, aby wnieść do tej opornej dziedziny jaknajwięcej światła. Zaprowadzanie jakiegoś takiego porządku zaczęło się też nie w sposób systematyczny, od podstaw, od analizy poszczególnych odmian ruchów i zestawienia je w grupy, lecz od szczytów, czyli przeprowadzenia możliwie wyraźnego rozdziału pomiędzy grupami, jakie wyrobiły się w praktyce scenicznej.

Doprowadziło to do wyodrębnienia się trzech sfer ruchowych 1) życia praktycznego, użytecznego z gimnastyką i sportem włącznie, 2) gry aktorskiej z pokrewną pantomimą i 3) tańca, z najbardziej skrytalizowanym, ale też i dla laika hermetycznym, baletem. Wyodrębnienie się zasadnicze tych sfer stanowi już postęp, w porównaniu do stanu eklektycznego pomieszania wszystkiego ze wszystkim.

Pozwoliło to przedewszystkiem wydzielić t. zw. rytmikę ruchową, czyli gimnastykę rytmiczną, ze sfery sztuki do sfery czystej pedagogiki. Stworzony bowiem przez Jacques Dalcroze'a (ur. 1865) system ruchów ma na celu wpojenie poczucia rytmu w adeptów muzyki, teatru, tańca i in. interesujących się kulturą artystyczną wogóle. Na tem polega jego wartość i zasługa twórcy. Cel jest wychowawczy, nie artystyczny, więc nie jest to sztuka, ani samodzielna, ani odmiana tańca. To, co się niekiedy pod firmą rytmiki podaje za sztukę, jest albo istotnie tańcem, w jego odmianie t. zw. plastycznej, albo też zrytmizowaną ilustracją ruchową utworu muzycznego, a zatem rodzaj pantomimicznego lub ruchowo-pseudodekoracyjnego akompaniamentu. Z punktu widzenia estetycznego będzie to conajmniej dziwoląg. Na naiwnego widza może to robić wrażenie, dzięki bądź pięknu utworu muzycznego, bądź urodzie osób interpretujących, bądź zadziwiającej sprawności wykonania — więc mniej lub więcej, jak oglądanie jakiejś niezwykłości lub wyczynu cyrkowego, a nie dzieła sztuki.

Wspomniane wyodrębnienie się sfer ruchowych pozwoliło dalej wyeliminować t. zw. eurytmię (propagowaną przez zwolenników antropozofa R. Steinerja, 1861 — 1925) przynajmniej z dziedziny tańca. Produkcje ruchowe eurytmików, wykonywane zwykle przy akompaniamencie muzyki lub recytacji utworu poetyckiego i pozostające rzekomo w odwiecznych związkach z dźwiękami mowy ludzkiej i muzyki, sprawiają wrażenie układów sygnalizacyjnych poruszeń, niepoddanych przeróbce artystycznej. Źródło swe czerpią z przeżyć mistycznych, a gdyby nie rzetelność ich wykonawców, trudno byłoby się oprzeć myśli o chęci mistyfikowania widzów.

Trudniejszą natomiast jest dotychczas sprawa z pojęciem wyodrębnieniem pantomimy od tańca. To co było już do pewnego stopnia sprecyzowane dzięki poniekąd zamkniętemu leksykonowi zasadniczych ruchów baletu klasycznego, zatarało się z chwilą powstania t. zw. tańca wyzwolonego. Złożył się nań t. zw.

taniec plastyczny, niesłusznie zwany plastyką, propagowany przez Isadorę Duncan (1880 — 1927), więc taniec o silnych tendencjach ilustrowania ruchem muzyki, a dalej — taniec wyrazisty zwłaszcza w jego odmianie niemieckiej, reprezentowanej przez Mary Wigman (ur. 1886), wprowadzający momenty pewnego opisu przeżyć wewnętrznych. Brak zadowalającej definicji tańca nie upraszcza sytuacji.

Nie wdając się w szczegóły, porównamy jedną z najdawniejszych i jedną z najnowszych definicji, a każdy czytelnik będzie mógł sobie zdać sprawę, jak niewiele można tu pozytywnego powiedzieć i jak powolny jest postęp w tych dociekaniach. Definicja platońska (Platon: 427 — 347) brzmi: „Taniec jest ruchem rytmicznym ciała”. A jednak nie każdy ruch rytmiczny jest tańcem. Wiele zwykłych ruchów roboczych wykonywa się rytmicznie. Poważny muzykolog Kurt Sachs zamieścił w swej „Próbie powszechnej historii tańca” (Berlin, 1933) tak zmodyfikowaną definicję: „Tańcem jest wszelki ruch rytmiczny, który nie służy czynności roboczej”. Oczywiście jest tu negatywny charakter wprowadzonej poprawki, przy równoczesnym rozszerzeniu określenia na „taniec” tworów pozaludzkich. I na to trzeba było aż 24-ech stuleci. Niechaj to żartobliwe zestawienie unaoczni potrzebę bardziej różniczkowanych pojęć o ruchach ludzkich, aby można było dokładniej orjentować się w tej dziedzinie. Gra sceniczna i filmowa, z pantomimą, to może obok życia potocznego najwdzięczniejsze pole do obserwacji i analizy. W praktyce inscenizacyjnej, jak i rozważaniach teoretycznych o sztuce teatralnej, przewija się pewna naogół niesprecyzowana intuicyjna terminologia ruchowa. Aby nie poprzestać na stronie negatywnej zagadnienia, postaramy się podać dalej zarys uporządkowanej systematyki elementarnych kategorii ruchowych, występujących w życiu i na scenie. Jest to systematyka, do jakiej doprowadziły nas dotychczasowe dociekania, prowadzone nie od góry, lecz od podstaw, uwzględniając cel, dla którego była dokonywana — zbadanie ekspresyjności ruchu ludzkiego pod względem informacyjnym, opisowym i wzruszeniowym.

* * *

Starając się rzeczy nie przefilozofować, nie zaczniemy od rozważań nad gestami syntetycznymi, o których czyta się w niektórych publikacjach. Stwierdzimy poprostu, że, jak to powszechnie wiadomo, spotykamy się z ruchami celowymi i celowo nieskoordynowanymi. Do tych niecelowych zaliczają się wszelkie odruchowe i bezsensownie wykonywane poruszenia, którym niekiedy przypisuje się walor dekoracyjny. Celowe zaś ze względu na swą istotną strukturę dają się podzielić na użytkowe i symboliczne. Przez ruchy użytkowe rozumie się tu ruchy o charakterze ściśle praktycznym, jak ruchy robocze przy wszelkiej pracy: ubieranie się, jedzenie, rąbanie drzewa i t. d. Wielką podgrupę stanowią wszelkiego rodzaju poruszenia komunikacyjne, czy translokacyjne, jak chodzenie i przenoszenie różnych rzeczy. Zewnętrzny wygląd nie posiada tu istotnego znaczenia, a dokonywane są dla ich niejako mechanicznych skutków.

Ruchy symboliczne natomiast nie powodują takich mechanicznie bezpośrednich następstw, lecz działają pośrednio na jakiegoś „widza” w najogólniejszym znaczeniu tego słowa. Działają swoim znaczeniem, opartem na jawnej

lub ukrytej konwencji. Do jawnie-umownych zaliczymy ruchy sygnalizacyjne przy pomocy rąk czy głowy i przyjęte ruchy zwyczajowe, jak witanie się. Do ukrycie-umownych zaliczyłibyśmy t. zw. ruchy wyraziste, będące naturalnymi odpowiednikami przeżyć wewnętrznych. One ujawniają przeżywaną radość, smutek, gniew, czy rozterkę i in. wzruszenia. Składa się to na pewną samorzutną mimikę i pantomimę, w odróżnieniu od języka szablonowej pantomimy teatralnej, niegdyś może samorzutnej, dziś już aż nazbyt konwencjonalnej. Mamy tu na myśli chwytanie się za serce dla wyrażenia miłości i in. tego rodzaju banały, które, na szczęście, już chyba wszystkim obmierzły. Dookoła tego zasadniczego rusztowania ruchów odruchowych, roboczych, jawnie umownych i wyrazistych, mnożą się wtórne odmiany ruchów naśladowanych, jak wszelki ruch użytkowy lub symboliczny pokazywany na scenie, dalej ruchy udawane, więc niedokładnie naśladowane, jak gesty jedzenia na scenie lub zabijania w teatrze i t. p. Dalej wysublimowane ruchy wszelakiego rodzaju, artystycznie uformowane, t. zw. ruchy taneczne. Pomimo, że nie sposób podać jakiejś recepty na przekształcanie ruchów, aby się stały taneczne, na utanecznianie ich, to jednak odcinają się one dość wyraźnie od pseudodekoracyjnych odruchów, o których była już mowa. Do tych ostatnich należą znane gesty robione bez ładu i składu przez śpiewaków, deklamatorów, „plastyczki”. Mają one ilustrować śpiew, muzykę, melodeklamację, coś podkreślać, sugerować. Słusznie przestrzegaliśmy przed nimi A. Maliszewski w art. zatytułowanym „Ekspresja słowa — ekspresja wiersza”¹⁾ Mętna jest ich istota i mętny walor, plenią się za to w widowisku scenicznym, jak bujny chwast dekoracyjny

* * *

Na tle tych rozważań możnaby się pokusić o sprecyzowanie pojęcia gestu, w którym miesza się ruchy i postawy. Miesza się więc pozę witania się dwóch ludzi i ruch witania się np. przez modne ostatnio podnoszenie ręki. O obu mówi się, że jest to na scenie gest powitania. Z punktu widzenia walorów widowiska ruchowego są to rzeczy o zupełnie odmiennym znaczeniu. Możnaby również zatrzymać się dłużej nad tem, co się składa na prawdziwą twórczość aktora w zakresie gry ruchowej. Więc wskazać przedewszystkiem, że polega ono na wynajdywaniu nowych środków wypowiedzi przy pomocy ruchu, jak to wielokrotnie zdarzało się w okresie rozkwitu filmu niemego. I jak z tych odkryć powstawała szybko konwencjonalna „sztam-pa”. Ciekawe byłoby zastanowić się nad powstawaniem tych środków wypowiedzi drogą filiacji ruchów wyrazistych z ruchami roboczymi, jakgdyby przez nałożenie i zlanie się ze sobą dwóch zdjęć filmowych. Czyli — jak wyraża się miłość przez podanie szklanki herbaty. Rzeczy praktykom znane, ale teoretycznie zaniedbane. Możeby do tych dość indywidualnych rozważań o charakterze próby więcej światła wniosło wspomnienie o tem, co się przypuszcza i wie na temat powstawania jednych ruchów z drugich, według jakiej hierarchji, zwłaszcza jak z użytkowych powstają wyraziste i t. d. O tych genetycznych i estetycznych kwestjach chyba jednak już innym razem, poprzestając dziś na elementach systematycznych.

¹⁾ „Teatr w Szkole” rocznik I (1934/35), Nr. 9, str. 182.

HALINA TYRANKIEWICZOWA

INSCENIZACJA

JULJUSZ SŁOWACKI: „CHOCHLIK, SKIERKA I GOPLANA”

(Fragmenty z „Balladyny”)

Jak to słusznie powiedział p. wiz. Cierniak, sięgnięcie do naszej wielkiej poezji dostarczyć nam może cudownych tematów do inscenizacji.

Warunkiem, aby te inscenizacje wypadły żywo, kraśniały rumieńcem życia, jest to, aby inscenizator miał, wedle określenia p. Ładosza, jasną i dokładną wizję tego, co chce przedstawić w danym obrazku scenicznym. Naturalnie, że realizacja tej wizji zależy od warunków, wśród jakich się ją opracowuje.

Przy inscenizacji wymienionej w tytule, jedynym, ale za to nieodzownym warunkiem zrobienia z niej cacka artystycznego jest to, aby aktorzy mieli wyczucie wiersza, umieli oddać jego rytm, pulsujące w nim życie i podkreślać słowo swobodnym, a „melodyjnym” gestem. Inscenizację wymienioną przepracowałam z dziewczynkami z piątej klasy szkoły powsz., ale rzecz prosta, może się ona nadać i dla znacznie starszej młodzieży: do maturzystek włącznie, a nawet i wyżej.

Koniecznym wstępem (bardziej nieodzownym niż przy opracowywaniu rzeczy o mniejszym poziomie artystycznym), jest wprowadzenie klasy w nastrój i piękno tej tęczowej bajki — poczem nastąpi wybranie odpowiednich interpretatorek (chłopcy może są za kancjaści na te zwiewne istoty) trzech tak bardzo odmiennych ról. Młode artystki muszą zrozumieć, że Skierka jest sentymentalny, marzycielski, zakochany w Goplanie, której pragnie służyć całym sercem z najkliwszym oddaniem. Zgodnie ze swoim charakterem mówi słodko, śpiewnie, dźwięcznie skandując rytm wiersza; w ruchach jest „falisty”, trochę powolny, gest ma okrągły, harmonijny Chochlik — to skrajny kontrast ze Skierką, co trzeba grą wyraźnie podkreślić. To taki mały urwis, jacy bywają w każdej klasie: żywy, wesół, roztrzepany, leniusek wymigujący się od każdej pracy, przepadający za psotami, figlami i nieograniczoną swobodą. Wobec „pani” Goplany bez najmniejszego respektu — ale bez krzty oburkliwości, — ot, beztroski duszek leśny. Mówi żywo, rąbiąc słowa wyraźnie z łobuzerską mimiką i gestykulacją, ciągle się kręci, podskakuje, chwilki nie stojąc spokojnie na miejscu. Goplana, wróżka przyrody, jest smętna, rozteśkniona nieosiągalnymi pragnieniami, jakby niewidząca tego, co ją otacza, zapatrzona gdzieś w dal. Mówi powoli i „ważnie”, jak to określiły moje dzieci; porusza się płynnie, jakby sennie, z istic królewską dalekością prawie nie widząc i nie słysząc swoich „djablików”

Urządzenia sceny u nas nie robiliśmy żadnego: wszystko odgrywało się na tle zielonych kotar, luźno zawieszonych. Jeżeli jednak zechciałby ktoś zastosować się do opisu sceny, jaki podaje Słowacki: „inna część lasu — widać jezioro Gopło” niech się strzeże robienia naturalistycznych dekora-

cyj, bo mu one bardzo przeszkadzają rozdźwiękiem z tym feerycznym obrazkiem! Stroje naturalne, zależne od pomysłowości reżysera. U nas Goplana miała długą po kostki seledynową tunikę z poprzyszywaniami „kroplami rosy” i cała była otulona welonem (ślubnym, „pożyczonym od siostry”), przytrzymanym na głowie paseczkiem z celuloidu. Spod draperji welonu przebłyskiwała rosa i zieleniły się gałązki. W rękę trzymała Goplana wysoką, cienką laskę pasterską, przystrojoną pękiem kwiatów, przywiązanych wstążkami o długo zwieszających się końcach.

Chochlik miał króciutką tuniczkę z gazy opatrunkowej, barwionej plamisto na różne kolory z wybitną przewagą różowego, zaś Skierka takąż tuniczkę, ufarbowaną tak, aby przeważał kolor złocisty. Oba djabliki miały na głowach wąskie opaski, do których były przymocowane jakby czułki motyle, odgięte ku tyłowi. Leciutkie skrzydełka, o kształcie skrzydeł ważki, były zrobione również z gazy odpowiednio barwionej i podtrzymanej cienkim drutem, a upstrzone złotem, czy srebrnymi plamami. Cała ta trójka była boso, co umożliwiało cichość i lekkość jej ruchów

INSCENIZACJA.

Chochlik bawi się na scenie, np. rozdmuchuje trzymane na dłoni lekkie nasiona, potem je goni, łapie między klaszczące dłonie, czy też ugania za niby latającymi owadami, łapie je i ogląda i t. p. Wchodzi Skierka.

SKIERKA. Gdzie jest Goplana,
nasza królowa?

CHOCHLIK: (1) Śpi jeszcze
w Gople.

SK.: I woń sosnowa,
i woń wiosenna nie obudziła
królowej naszej? woń taka
miła!

(2) Czyliż nie słyszy, jak
skrzydełkami

(3) czarne jaskółki biją
w jezioro,
tak, że się całe zwierciadło
plami

(4) w tysiące krązków.

CH.: (5) Zanadto skoro
zbudzi się jędza i będzie
do pracy nas zaprzęgać. / (6)
To w puste żołądźcie
wkładać jaja motylic / — to
pomagać mrówkom
budującym stolice i drogi
umiatać

UWAGI.

(1) Chochlik wcale się nie odwraca do Skierki, pochłonięty swoją zabawą.

(2) Chochlik energicznie zaprzecza ruchem głowy, mówiącym niecierpliwie: „nie, nie!”

(3) Pokazuje ruch skrzydeł jaskółek, w rytm słów lekko podnosząc ramiona.

(4) Obiema rękami wskazuje wdole te krążki.

(5) Ch. zaprzestaje zabawy, niecierpliwie machając ręką.

(6) Wylicza na palcach szeroko rozstawionych.

do mrowiska wiodące... / to
 majowym krótkom
 rozwiązywać panczerze, aby
 mogły latać, /
 to zwiedzać pszczelne ule (7)
 i z otwartej książki

czytać prawa nłowe (8)
 lub rotę przysięgi
 na wierność matce pszczelnej
 od zrodzonej pszczołki; /
 to na trzcinę jeziora (9)
 zwolywać jaskółki
 i uczyć budownictwa
 pierworoczne matki /
 Już zamykać (10) stawiane
 na ptaszęta klatki,
 nim jaki biedny ptaszek
 uwięźnie w zapadni,
 naprzekór (11) ptasznikowi;
 / już to pani sroce

ciągle trąbić do ucha naukę:
 (12) „nie kradnij!” /

albo wróblowi wmawiać,
 że (13) pięknie świegoce,
 aby ciągle świegotał nad wie-
 śniaczą chatą... / (14)

Pracuj, jak koń pogański,
 pracuj całe lato, /
 a zimą śpij u chłopa za (15)
 brudnym przypieckiem
 (16) między garnkami /, babą
 szczerbatą i dzieckiem!

SK.: Bo też ty jesteś leniwy (17),
 Chochliku! / (18)
 Ach patrz! Na słońca pro-
 myku
 wytryska z wody Goplana; /

(19) jak powiewny liść ajeru,
 lekko wiatrem kołysana,
 jak łabędź, kiedy rozwinie
 uśnieżony żagiel steru,
 kołysze się — waha—pływie,

(7) Ch. wznosi złączone dłonie,
 jakby na nich trzymał księgę
 praw.

(8) W lewej ręce trzyma niby
 tekst rotę, prawą podnosi do
 góry, jak do przysięgi.

(9) Prawą ręką wykonywuje ge-
 sty przywoływania, poczem
 złączonemi dłońmi tworzy ni-
 by gniazdo jaskółcze.

(10) Jakby zatrząskuje energicz-
 nie drzwi klatki.

(11) „naprzekór” — podkreśla tu-
 pnięciem nogi i zaciśnięciem
 pięści.

(12) Słowa: „nie kradnij” mówi
 przez trąbkę, zrobioną ze
 zwiniętej dłoni i wymawia:
 nieeee-kraa-dnij!!”

(13) Z kpiącym uśmiechem.

(14) W czasie pauzy goni za jakąś
 muszką, której niby nie zła-
 pał. Zły i nadąsany

(15) Z obrzydzeniem.

(16) Pokazuje gestem pękate
 garnki, szczerbatość baby
 i mokre noski dzieci.

(17) Sk. grozi Chochlikowi.

(18) Nagle zwraca się ku stronie,
 z której przyjdzie Goplana
 i wskazuje tam wyciągniętą
 ręką.

(19) Ramionami i ugięciami całej
 postaci naśladuje powiew-
 ność ajeru, potem wznosi ra-
 miona ku górze, „kołysze
 się” — idzie krok naprzód,

CH.: (20) Ona ma wianek na głowie. Czy to kwiaty? Czy si-
towie? /

SK.: (21) O nie... To na włosach
wrózki,
uśpione leżą jaskółki.

Tak powiązane za nóżki
(22) upadły na dno rzeczulki:
rzeczulka rzuciła wianek,
wianek czarny, jak hebany
na złote włosy Goplany.

CH.: (23) Radzę ci, uciekajmy,
mój Skierko kochany!
Wiedźma gotowa zaraz nową
pracę zadać:
albo obracać młyny, skąd
woda uciekła

(24) biednemu młynarzowi, /
lub każe opowiadać
leniwego szerszenia, nim
pójdzie do piekła
za kradzież słodkich mio-
dów... / lub malować pawie.

SK.: Więc uciekaj... ja się bawię...

(25) Promienie słońca przenikły
jaskółeczek mokre piórka.

(26) Ożyły — / pierzchły — /
i znikły,
jak spłoszonych wróbli
chmurka.

(27) Królowa nasza bez ducha
zadziwiona stoi, słucha;
nie śmie wiązać i zaplatać
kos rozwianych, / nie wie
czemu
wianeczkowi uwiedłemu
przyszło ożyć? skąd mu
latać? /

zatrzymuje się... znów idzie
ku Goplanie.

(20) Ch. wpatruje się, przysłania-
jąc oczy dłońią.

(21) Sk. po chwili wpatrywania
się z pochyleniem naprzód.

(22) Obie dłonie poziomo się
obniżają „na dno”, potem
„rzucają wianek” wbok;
wznoszą się ku „złotym wło-
som Goplany”

(23) Ch. chwytą za rękę Skierkę
wpatrzonę w Goplanę i po-
ciąga go w stronę przeciwną.
Mówi pręciutko, jakby zde-
nerwowany myślą, czy się
uda czmychnąć w porę.

(24) Gorączkowo, coraz prędzej.

(25) Ch. zaczyna zmykać, ale za-
trzymują go wykrzykniki
zdumienia, jakie rzuca Skier-
ka.

(26) Sk. podbiega w stronę Go-
plany, wpatruje się, przy
„ożyły” z radośnym zdumie-
niem klaszcze w ręce, przy
„pierzchły” podnosi głowę do
góry, przy „znikły” jakby
opuszcza oczy na Goplanę.

(27) Naśladuje postawą „skamie-
nienie” ze zdumienia, mówi
powoli.

Ch. zza ramienia Skierki, na
którem oparł dłoń, obserwuje
opisywane przez Skierkę
zdarzenie. Wśród tego przy-
glądania się Goplanie powin-
ny „djabliki” stać mniejwię-
cej w połowie sceny

(28) **Goplano! Goplano!**
 Goplano!
GOPLANA: Narwij mi róż
 Chochliku! poleciał mój
 wianek.

CH. (29) Już się zaczyna praca.

SK.: (30) Co mi rozkażesz,
 królowo?

Zadaj piękną jaką pracę:
 (31) winąć tęczę kolorową, /
 albo budować pałace,

(32) powojami wiązać dachy
 i opierać kwiatów gmachy

(33) na kolumnach malw
 i dzwonów
 lazurowych.

GOPL.: (34) Nie.

SK.: Chcesz? leć na trzęsawicę,

(35) dojrzę dogonię —
 pochwyć
 błędnego moczar ognika;

(36) i zaraz w lilijkę białą
 oprawię jak do świecznika,
 by ci świecił... /

(37) Czy to mało? / (38)

(39) Rozkaż pani! co pod
 słonkiem, co na ziemi,

(28) **Sk.** woła zrazu nieśmiało, po-
 tem coraz głośniej, **Chochlik**
 nadąsany odwraca się od nie-
 go i przebiega na sam przód
 sceny, w jej koniec przeciwny
 stronie, z której wejdzie **Go-**
plana. **Gopl.** wchodzi powoli
 w zamyśleniu wspierając się
 na swej łasce, której górny
 koniec powinna szeroko od-
 suwać od siebie prawie na
 długość wyciągniętego ramie-
 nia. **Sk.** kłania się jej głębo-
 ko, lewą rękę przyciskając do
 piersi, **Ch.** niedbale skinął
 głową.

(29) **Ch.** wychodzi z ociąganiem,
 mruczając coś pod nosem.

(30) **Z ukłonem.**

(31) Szeroki gest półkolisty z nad
 głowy ku poziomowi.

(32) Ręce złożone „w dach”

(33) Gest rękami pionowo wdół,
 dla oznaczenia kolumn.

(34) **Goplana** w zamyśleniu naj-
 pierw głową robi ruch prze-
 czenia, potem dopiero mówi
 powoli, sennie „nie”

35) Jakby zrywając się do lotu,
 pochylenie wprzód przy
 „dojrzę”, krok naprzód przy
 „dogonię”, nagle przykucnię-
 cie i niby ujęcie w dłoń przy
 „pochwyć”

(36) **Stulone** dłonie naśladują li-
 lijkę.

(37) Gdy **Goplana** głową daje
 znak „nie”, **Skierka** powoli
 opuszcza ręce bezradnie.

(38) **Gopl.** potakuje: tak, mało.

(39) **Sk.** kłęka z wyciągniętymi
 rękami, prosząc „rozkaż”;

wszystko zniosę:
 drzewa, kwiaty, światło, rosę.
 Co nad ziemią, w ziemi łonie,
 dźwięki, echa, barwy, wonie,
 wszystko, o czym kiedy śniły
 myśli twoje, w jezior burzy

kołysane. (40)

GOPL. Gdzie Chochlik?

SK.: (41) Leniwy
 ciągnie się z wiankiem.

GOPL.: (42) A wstydz się,
 Chochliku!
 Patrz, coś ty narwał: chwastu
 i pokrzywę,

(43) brzydkich piołunów,
 koniczyn, trawniku.

SK.: Pozwól mi pani, niech ja go
 wysiekę
 za taki wianek!

CH.: (44) Ej!... ja cię urzekę!

wskazuje ręką słońko, ziemię,
 przy „wszystko zniosę” gest
 zgniania obydwojma ramio-
 nami, przy wyliczaniu roz-
 warcie ramion z nachyleniem
 dłoni ku dołowi, jakby w ru-
 chu oddania wszystkiego Go-
 planie.

(40) Goplana dobrotliwie wyciąga
 rękę do Skierki i podnosi go
 z klęczek; ogląda się, jakby
 ocknięta ze snu i pyta:

(41) Sk. podbiega w stronę, skąd
 nadejdzie Chochlik.

(42) Ch. wchodzi z ociąganiem,
 kryjąc za plecami wianek,
 poczem zdecydowanym ru-
 chem wyciąga ku Goplanie
 rękę z wiankiem, drugą ręką
 zatykając chichoczące usta.
 Goplana odsuwa wyciągniętą
 rękę Chochlika.

(43) Ch. odwraca głowę i śmieje
 się skrycie.

Sk. oburzony wrywa wianek
 z ręki Chochlika, rzuca go
 na ziemię i depce.

(44) Ch. staje w bojowej pozie
 i grozi Skierce, poczem okrę-
 ciwszy się na pięcie ucieka,
 a Skierka biegnie za nim.
 Goplana patrzy za swemi dja-
 blikami — kurtyna.

Gestów nie należy narzucać; raczej należy na nie naprowadzać grające
 dziecko.

HELENA DUNINÓWNA

INSCENIZOWANA ZABAWA JESIENNA

Na pustym placyku — (w ogrodzie, na podwórzu, nawet w dużym pokoju) — dwie grupki dzieci:

1) sześcioro dzieci małych, przykucniętych na ziemi wóółko, bliżiutko siebie, skulonych, z pochylonemi główkami;

2) troje lub czworo dzieci więkższych, stojących w ciasnej grupce, oplecionych wzajem ramionami.

Pierwsza grupa — to klombik ASTRÓW, druga — klombik GEORGINIJ. Wbiega w podskokach WIATR JESIENNY, przelatuje parokrotnie dookoła jednego i drugiego klombu, potrącając w biegu nieruchome kwiaty, przystaje na chwilę i mówi:

Ja jestem zimny wiatr jesieni,
nie lubię kwiatków, ni zieleni,
słonko zakrywam płachtą chmur,
w liściach szeleszczę — szur... szur... szur...

Przebiega znów koło klombów parę razy i znów przystaje, mówiąc dalej:

Kwiatki przedemną drżą na grzędzie,
pytają z trwogą: co to będzie?
Śmiertelny je przejmuje strach...
Ja płatki zrywam im — szach, mach!

Przebiega znów szybko dookoła skulonych kwiatów, pochyła się, skubie je i potrąca; zatrzymując się wreszcie na chwilę, kończy:

Gdy wszystko wokół drży na chłodzie,
wesoły hulam po ogrodzie,
zaglądam tam, zaglądam tu
i pogwizduję: hu — hu — hu!...

Biega dookoła, jak szalony, poczem zmęczony przysiadła w kąciku. Wtedy ASTRY (grupa I) powoli i nieśmiało podnoszą głóWKi i opuszczają je znów trwożnie; zaczynają mówić razem, nieśmialemi, cienkimi głosikami:

A my jesteśmy astry małe,
skulone z trwogi, drżące całe...

poczem każdy kolejno oznajmia swoją barwę, podnosząc na chwilę głóWKę i znów ją szybko, po wypowiedzeniu słowa, opuszcza trwożnie:

PIERWSZY: Białý,

DRUGI: czerwony,

TRZECI: fioletowy,

CZWARTY: żółty,

PIĄTY: liljowy

SZÓSTY: i różowy...

Wszystkie razem nagle podnoszą głóWKi, spoglądają w niebo i znów kulą się, przytulając do siebie i mówiąc razem:

Boimy spojrzeć się do góry,
bo słonko skryło się za chmury,
każdy z nas z trwogi cicho lka...

Kończą pojedynczemi głosami:

I ja... i ja... i ja... i ja...

Chwila ciszy, poczem odzywają się GEORGINJE (grupa II) — razem, lub głos pojedynczy:

A my, na klombie georginje...
Każda z nas także wkrótce zginie.
Asterków my duszyczki bratnie,
jak one — kwiatki już ostatnie.

JESIENNY WIATR, wypocząwszy, porywa się ze swego kącika i zaczyna znów płaszać dokoła klombów; GEORGINJE kończą:

Wiatr wokół biega, skacze, płasa,
listeczki nasze dreszczem wstrząsa...
Kończy się, kończy nasze życie,
bo zbrakło słonka już w błękiecie...

Mówiąc ostatnie słowa, opuszczają nisko na piersi głowy i ciałniej oplatają się ramionami, trwając tak bez ruchu.

WIATR wybiega; po chwili wraca, goniąc przed sobą ZERWANE LISTKI. LISTKI (trzy lub cztery) biegną jeden za drugim drobnymi kroczkami, mówiąc (razem, lub głos pojedynczy):

A my — listeczki, zerwane z drzew,
wiatru nas miecie jesienny wiew —
mkniemy bez końca, lecimy w dal,
rodzinnych drzewek żal nam... tak żal...

Przykucają na chwilę na ziemi; WIATR je spędza i gna dalej. LISTKI znów biegną, skarżąc się:

Takbyśmy chciały spocząć choć raz,
lecz wiatr nam nie da, znów pędzi nas —
w prawo, i w lewo, i tu, i tam —
nie da ni chwili wytchnienia nam!

Biegają dokoła, wprawo, wlewo, cofając się, zatrzymując i wirując wóółko, zależnie od woli WIATRU. Wkońcu padają u stóp krzaku GEORGINIJ.

Już brak nam siły, już brak nam tchu,
niech co chce będzie... spoczniemy tu...
Brońcie nas, kwiatki! Do waszych stóp
tulim się drżące, my — wiatru łup...

Tulą się do stóp GEORGINIJ Chwila spokoju. WIATR przycicha, poruszając się coraz wolniej. Nagle wstrząsa się, jakby czemś nieoczekiwanem przerażony, rozgląda się niespokojnie dokoła, przystaje — i nagle, wtuliwszy głowę w ramiona, co tchu ucieka wgląd i przykuca tam skulony, bo oto z trzech stron wbiegają trzy jasne, wesołe, SŁONECZNE PROMYKI. PROMYKI stają: jeden nawprost widzów, drugi z lewej, trzeci z prawej strony

PROMYK I:

Jeszcze nie jest tak smutno, jeszcze nie jest tak źle,
jeszcze jesień uśmiechy ciepłutkie swoje śle.
Brzydki wiatr precz odgoni, i precz odgoni chłód...
To my, promyki słonca, sprawimy wnet ten cud.

PROMYK II:

Jeszcze nie pora wędznąć, nie pora w smutku trwać,
 niesiemy ziemi ciepło, bo my — słoneczna brać!
 Spójrzcie! Już na błękicie niema posępnych chmur,
 uciekły w mig przed nami, za szczyt najwyższych gór!

PROMYK III:

Jeszcze przyjdą jesienne, pogodne, ciepłe dni,
 a więc wesolą barwą niech każdy kwiatek łni!
 Spójrzcie — już precz odszedł ten przejmujący ziąb —
 niech radość znów rozkwieci każdy w ogródku klomb!

W miarę słów, wypowiedzianych przez PROMYKI — ASTRY i GEORGINJE podnoszą główki, zrazu ostrożnie, potem coraz śmielej; rozprostowują się; GEORGINJE rozplatają ramiona, wiążące je dotąd ciasnym objęciem; ASTRY powstają, trzymając się za ręce, tworząc zawsze koło. LISTKI układają się wygodnie, jeden obok drugiego, jakby do snu, spokojne, że zły WIATR nie spędzi ich z legowiska i nie każe im znów biegać i wirować bez celu. Na wszystkich twarzyczkach radość i spokój. Tylko WIATR, skulony w głębi, przykucnięty tuż przy samej ziemi, chyłkiem, nie podnosząc się, wysuwa się ze sceny.

PROMYKI SŁONECZNE z wolna snuć się zaczynają dokoła klombów z kwiatkami, które w miarę ich zbliżenia poczynają się poruszać, tańcząc wokółko, zrazu wolno, potem coraz prędzej; osobno ASTRY, GEORGINJE osobno, mówiąc, lub śpiewając chórem:

Jesienny dzień, pogodny dzień,
 słoneczko grzeje nas —
 gdzieś pierzchnął wiatr, chmur zniknął cień —
 cieszymy się, wszyscy wraz!

Niezawsze dola taka zła,
 niezawsze niesie chłód —
 patrzcie! Już przyszedł, w słońcu trwa
 polskiej jesieni cud!

Promyki słońca, waszych łnień
 trzeba, by odżył kwiat!
 Patrzcie! W jesienny, ciepły dzień,
 jak śliczny jest nasz świat!

K o n i e c.

OBJAŚNIENIA.

Zabawę tę można zorganizować w zwykłych ubraniach, można też przygotować sobie łatwe kostjmy:

WIATR — okryty szarą płachtą, którą powiewa bezustannie.

ASTRY i GEORGINJE — mogą mieć albo całe sukienki z bibułki odpo-

wiedniego koloru, albo poprostu tylko bibułkowe ubranie głowy w kształcie czapeczek z rondem, naśladowującym płatki kwiatu.

LISTKI — mogą mieć na głowach wieńce z prawdziwych, zwiędłych liści; mogą być również całe oplecione wieńcami jesiennych liści (najładniej klonowych), łączonych korzonkami.

PROMYKI SŁOŃCA — mają na głowach półkole, z idącymi od nich promieniami, wycięte z tektury i oklejone złotym papierem.

ZE SZKÓŁ

WYSTAWA TEATRU SZKOLNEGO „MUZA”

W czerwcu b. r. w gimnazjum Janiny Święteckiej (dawniej E. Strauch-Szlezyn-gierowej) w Warszawie przy ul. 5-to Jerskiej 18 urządzona została wystawa teatru szkolnego „Muza”, założonego przez ś. p. prof. Lucjusza Komarnickiego, pioniera prac teatralnych na terenie szkolnym.

Wystawa była niezwykle interesująca i b. słabo odwiedzana. Poziom tej jedynej w swoim rodzaju instytucji, jaką jest „Muza”, stoi w rażącej sprzeczności z jej rozgłosem.

W szeregu sal rozmieszczono pięknie, prosto i celowo szereg ekspонатów. Są tu dokumenty historyczne książki i artykuły, napisane przez założyciela, oraz historia „Muzy” napisana przez jedną z uczennic, jest szereg doskonałych fotografii ilustrujących od początku działalność „Muzy”, są wreszcie bardzo interesujące materiały obrazujące przebieg prac w „Muzie”. Widowiska tego teatru są wynikiem pracy ogólnoszkolnej. Widowisko opracowywane jest od strony literackiej, muzycznej, plastycznej i choreograficznej przez same uczennice. Tworzenie się pomysłu widowiska, poszukiwanie źródeł, lektura, dramatyzowanie — wszystko to unaocznione w ekspонатach — świadczy o wielce wnikliwej metodzie pracy, metodzie, która przedewszystkiem ma na celu udostępnienie dzieciom i młodzieży szkolnej radości tworzenia.

W innych salach rozmieszczono projekty kostjumów i dekoracji, oraz makiety, obok wykonanych już kostjumów i dekoracji. Wszystko to zadziwia i cieszy artystem i pomysłowością. Przy robieniu peruk np. wyzyskane są i kędzierzawe wiórki i papier, obok włóczki. Tak samo przy kukietkach. Bo i ten rodzaj widowisk był uprawiany przez „Muze”

Dodajmy, że te wszystkie wspaniałe dekoracje i witraże musiały być dostosowane do zupełnie nieświetnych warunków lokalowych.

Artystyczna strona prac „Muzy” godzi się w zupełności ze stroną naukową. Świadczą o tem wykresy i dane statystyczne, które nie pomijają nawet zagadnienia, jaki procent w widowiskach stanowi muzyka ludowa, muzyka dawna i utwory kompozytorów nowoczesnych.

Interesujące są tematy widowisk. W ciągu ostatniego pięciolecia było ich osiem. „Wieczór humoru” (ze szczególnem uwzględnieniem pieśni ludowych), „Tańce polskie” Stryjeńskiej (bardzo pomysłowa inscenizacja), „Pierścień i róża” W. W. Thackeray’a, „Pieśń północy”, „Baśń, bajka, klechda, legenda” „Królowie przestworzy”, „Ludzie morza”, oraz „Szkoła w różnych czasach i krajach” (b. interesujące materiały).

A teraz wnioski. Kierownictwo teatru „Muza” w osobach kol. kol. Natalji Laudanowej (uczennicy prof. L. Komarnickiego) i Heleny Silbercweygowej, powinno się podzielić swem doświadczeniem z zainteresowanymi koleżankami i kolegami. Praca „Muzy” i metody tej pracy powinny być zobrazowane w szeregu artykułów w „Teatrze w Szkole”, świetne wyniki pracy artystycznej na terenie gimnazjum Janiny Świąteczkiej w Warszawie powinny zainteresować czynniki miarodajne, a wystawę po należytem rozreklamowaniu należy powtórzyć.

Z T E A T R U

WSPÓLPRACA TEATRU ZE SZKOŁĄ.

Jak wynika z zamieszczonego w niniejszym numerze artykułu Ludwika Bandury w ubiegłym roku szkolnym została zapoczątkowana w Bydgoszczy współpraca Teatru Miejskiego ze szkołami. Na wspólnej konferencji opracowano plan, który obejmował widowiska dla dzieci młodszych i starszych. W realizacji poza repertuarem baśniowym i „przygodowym” uwzględniono sztuki historyczne i — w związku z nauczaniem — repertuar klasyczny (m. in. „Zemstę” Fredry i „Powrót poła” Niemcewicza)

W widowiskach (wyjąwszy repertuar klasyczny) brały udział w charakterze aktorów i dzieci. Jest to jedyna okoliczność wywołująca zastrzeżenie.

Sam zaś fakt współpracy teatru ze szkołą jest godny naśladowania. Poza Wilnem jest to już drugi przykład tego rodzaju. Szkoła zyskuje w ten sposób nowy środek pedagogiczny, a teatr, kształcąc przyszłych swych widzów, wkacza na jedyną i istotną drogę, prowadzącą do jego upowszechnienia.

Z R A D J A

SEZON JESIENNO-ZIMOWY

Sezon jesienno-zimowy rozpocznie się w „Polskim Radjo” 1 września r. b. i będzie trwał do 1 marca 1936 r. W rozkładzie pracy zwyciężyła tendencja nierozdrabniania audycji, aby nie zmuszać słuchacza do ciągłego przerzucania się z tematu na temat i z nastroju w nastrój. W porównaniu z programem letnim wzrósł procent słowa, podczas gdy w programach letnich przeważa muzyka. T zw godziny regionalne dla poszczególnych radjostacji zostały znacznie rozszerzone.

Poranne programy dla szkół zostały utrzymane. Audycje dla dzieci nadawane będą codziennie. Zwiększona została znacznie ilość audycji szkolnych.

KONCERTY RADJOWE DLA MŁODZIEŻY SZKÓŁ POWSZECHNYCH I GIMNAZJALNYCH

Począwszy od 1-go września Polskie Radjo nadaje raz na tydzień koncerty szkolne. W porozumieniu z Min. W R. i O. P czas trwania tych koncertów ustalony został na 45 m. Jeden koncert w miesiącu przeznaczono dla młodzieży gimnazjalnej, a trzy pozostałe, dla młodzieży szkół powszechnych.

CZY WIECIE ZE...

— Radjo Duńskie zwołało już drugie z rzędu zebranie przedstawicieli różnych uczelni celem naradzenia się nad programem odczytów i pogadanek. Na zebraniu byli obecni przedstawiciele 40 uczelni.

— Radjo czechosłowackie wprowadziło auto propagandowe, które jeździ po całym terenie Czechosłowacji, werbując nowych słuchaczy.

— Według statystycznych obliczeń każdy 10 człowiek na kuli ziemskiej jest radjosłuchaczem.

— Dzieciom poniżej lat 14 zakazano występów przed mikrofonem w Wielkiej Brytanji.

Radjo węgierskie wprowadziło specjalną serję audycji, poświęconych nauce czytania i pisanja.

OD REDAKCJI

Rozpoczynając drugi rocznik naszego pisma pragniemy jak dotąd położyć szczególny nacisk na stronę praktyczną pracy teatralnej w wychowaniu i nauczaniu.

Nie zamierzamy przez to zaniedbywać i teoretycznych zagadnień. Doceniając należycie ich znaczenie, zwracamy uwagę Kol. Kol. na interesujący artykuł kol. Ludwika Bandury w niniejszym numerze. Artykuł dotyczy dziecka-widza na widowiskach teatralnych poza szkołą. W związku z tem życzyliby sobie na leżało jaknajrychlejszego opracowania stosunku dziecka-aktora i dziecka-widza do teatru szkolnego, do uroczystości, obchodów w szkole i t. p.

Kol. Kol. autorów nadesłanych prac prosimy o podawanie pełnych imion, nazwisk i miejscowości.

W nadsyłanych inscenizacjach należy stosować znakowanie przyjęte w naszym piśmie. Sposób znakowania znajdują Kol. Kol. w niniejszym numerze na okładce. W inscenizacji fragmentów „Balladyny” Juliusza Słowackiego, uwagi inscenizacyjne umieszczamy tytułem próby obok tekstu. Ma to tę dobrą stronę, że nie trzeba szukać tych uwag na końcu inscenizacji, że ma się je pod ręką.

Jednak ze względu na wąskość powstałych w ten sposób dwóch szpalt — psuje to graficzny wygląd wiersza. Prosimy o wypowiedzenie się w tej sprawie.

Prosimy również, aby Kol. Kol. wyrażali w swych listach życzenia, na jakie widowiska i obchody, oraz jakie materiały praktyczne pragnęliby Kol. Kol. widzieć w następnych numerach naszego pisma.

REDAKTORZY JĘDRZEJ CIERNIAK i 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