

JĘDRZEJ CIERNIAK

O PRAWO OBYWATELSTWA
DLA TEATRU SZKOLNEGO

Nie ulega wątpliwości, że w ostatnich latach teatr szkolny zdobywa sobie coraz poważniejsze miejsce w całokształcie wychowawczych oddziaływań na młodzież. Stało się to zapewne i pod wpływem tych wszystkich zasadniczych przemian i przewartościowań, jakie się dokonały w naszym szkolnictwie po uzyskaniu niepodległości, ale także pewną rolę odegrał tu bardzo wzmożony ruch teatrów amatorskich czyli ludowych w Polsce i zagranicą w dobie powojennej. Te obydwa fakty przyczyniły się wybitnie do wytworzenia coraz to korzystniejszej atmosfery, by sztuka teatru, choćby w tak skromnej formie, na jaką zdobyć się mogą dzieci szkoły powszechnej, stać się mogła w ręku inteligentnego a pomyślowego nauczyciela wcale poważnym czynnikiem wychowawczym w duchu nowoczesnych zasad pedagogicznych.

Rozmaicie bowiem można pojmować rolę teatru młodzieży szkolnej. W dawnej Polsce teatr ten, praktykowany obficie w konwiktowych szkołach jezuickich i pijarskich, miał także swoje znaczenie, a nawet w historii polskiego teatru wyprzedził teatr zawodowych aktorów. Najczęściej miano wtedy dwa cele na widoku: 1) umoralnianie wychowanków przez ukazywanie w kształcie scenicznym zwycięstwa cnoty nad grzechem, 2) wyrażanie przy różnych okolicznościach czcłobitności szkoły wobec dostojnych i utytułowanych osób, a więc przełożonych, mecenasów i dobrodziejów, oczywiście w formie odpowiadającej zmanierowanym gustom ówczesnym, t. j. jaknajbardziej napuszonej i panegirycznej. Niestety, pomijając niewłaściwy cel tego teatru, składanego w nieudolnych rymach przez bakałarzy, wszystkie te moralitety, panegiryki, dramaty i komedje, nie wyłączając nawet prac ks. Franciszka Bohomolca, albo są bardzo dowolnymi przeróbkami obcych autorów, albo, jeżeli nawet wielebny „rymowwórca” pisał z własnej inwencji, to naogół są to twory bez żadnej wartości literackiej. A trzeba jeszcze dodać, że dla zachowania przyzwoitości w szkole męskiej (dziewczęta wtedy do szkół nie uczęszczały) nie było w tych utworach wcale ról kobiecych.

Inna rola teatru szkolnego, jeszcze dziś bardzo często przez nauczycieli uznawana, to chęć dania młodzieży t. zw. „godziwej rozrywki”. Wiadomo przecież, że młodzi nie mogą wciąż tylko się uczyć (zwłaszcza gdy nauka jest nudna!), muszą mieć trochę wolnego czasu dla samych siebie. Ale zło nie zasypia sprawy, czyha na tę młodzież ze wszystkich stron. Więc, by uchronić ją od złego, daje się jej ową „godziwą rozrywkę”. Najczęściej jest to popis samego nauczyciela, mającego ambicje inscenizatorskie i reżyserskie. To jest jego teatr, dla którego poświęca dużo dobrej woli i czasu, mając na widoku tylko ostateczny popis. Zapewne i taki teatr był i bywa dla młodzieży niejednokrotnie dużą przyjemnością, może nawet większą, niż sobie zamierzał nauczyciel.

Jeszcze bardziej powszechną, zwłaszcza w szkołach średnich, rolę spełnia teatr szkolny, jako plastyczne uzewnętrznienie wybranych dzieł literatury dramatycznej. Zajmuje się tem z obowiązku niejako programowego nauczyciel-polonista, wybierając arcydzieła w całości lub w wyjątkach, które opracowuje z młodzieżą na obraz i podobieństwo teatru zawodowego. Bywa i tak, że ów nauczyciel, mając do dyspozycji w wielkim mieście teatr zawodowy, prowadzi swoich uczniów na przedstawienie „Zemsty” czy „Lilli Wenedy”, by potem tak samo, a przynajmniej podobnie „wystawić” dany utwór w szkole. Oczywiście, zachodzi tu wielkie nieporozumienie.

Najczęściej jednakże teatr szkolny służy do uświetniania najtrójnorodniejszych uroczystości, akademij i wieczorków. Okazyj potemu nie brakło przed wojną, a tem mniej obawy o brak ich dzisiaj, zwłaszcza owych obchodów narodowych, patriotycznych, państwowych i t. p. Rozmaicie bywa z temi obchodami, niewątpliwie można się tu spotkać z dużemi wysiłkami, ale ile jest przytem pomysłów poronionych, dalekich od istotnego celu teatru młodzieży szkolnej.

Oto są najbardziej typowe formy teatru szkolnego. Jak widzimy, teatr ten bywa stałe „podrzucany” jakiemuś nauczycielowi, który robi to i owo, bo tak „wypada”, ale poważnie tego teatru, jako działu pracy wychowawczej w szkole, naprawdę się nie bierze.

A jednak w szkolnictwie zagranicznym, zwłaszcza w Rosji Sowieckiej, pojawiły się w ostatnich dziesiątkach lat bardzo poważne usiłowania w kierunku wyzyskania teatru młodzieży szkolnej jako środka wychowawczego. A i u nas w Polsce nie tak dawno dyrektor prywatnego gimnazjum w Warszawie, ś. p. Lucjusz Komarnicki, włączył teatr szkolny do systematycznego programu naukowego i wychowawczego w swej szkole i przeprowadził bardzo ciekawe w tym zakresie doświadczenia¹⁾. Zwłaszcza pod względem artystycznym miał duże wyniki. Sam przeprowadził gruntowne studia nad teatrem szkolnym w Rosji, Niemczech i Francji, poznając jego zdobycze nietylko z literatury, ale i z autopsji, na miejscu, a następnie wypracowywał drogą systematycznych eksperymentów z młodzieżą teatr wychowujący, wchodzący do codziennych, odpowiednio rozłożonych zajęć szkolnych. Przedwczesna śmierć inicjatora nie pozwoliła na pełną realizację tych zamierzeń. W każdym razie Komarnicki był pierwszym w Polsce pedagogiem, który z dużą odwagą czynu potraktował teatr szkolny poważnie, jako pracę obowiązującą cały personel pedagogiczny w szkole. Pewną część swoich doświadczeń przekazał Komarnicki w ciekawej książce p. t. „Teatr szkolny”.

¹⁾ vide sprawozdanie z Wystaw Teatru Szkolnego „Muza” w N-rze wrześniowym „Teatru w Szkole” z r. b.

Po Komarnickim były i są czynione, nawet bardzo śmiałe próby co do treści i form artystycznych teatru szkolnego, czego zresztą wynikiem jest nasz miesięcznik „Teatr w Szkole”, ale, prawdę rzekłszy, to znowu mamy tu do czynienia z wysiłkami pojedynczych „teatralistów”. Teatr szkolny jest w dalszym ciągu „podrzutkiem”, którym się ktoś ofiarnie zaopiekuje, o ile się taki nauczyciel trafi, natomiast Radę Pedagogiczną ów „podrzutek” mało obchodzi, nie omawia się tej sprawy jako niepoważnej na konferencjach wychowawczych, poprostu nie wchodzi teatr do programu nauczania i wychowywania w szkole. A przecież tak być nie powinno. Nie chodzi tu, broń Boże! o teatralizację życia szkolnego, myślę raczej, że może być mowa o ograniczeniu różnych wyczynów uroczystościowych w szkole, — ale skoro doceniamy teatr młodzieży jako środek kształcący i wychowujący, to trzeba jego prawo obywatelstwa w zagadnieniach i praktyce szkolnej ukonstytuować.

Może odrazu nie uda się wszystkiego zrobić, rzecz musi ewolucyjnie dojrzewać. Możnaby jednak przynajmniej dotychczasowe doświadczenia podsumować i poddać dyskusji. Bo wyłaniają się wcale poważne problemy, o czym świadczyć może np. książka Zdzisława Kwiecińskiego „Samotodny teatr w szkole”, albo poczynania realizacyjne na terenie szkół, prowadzone od dwóch lat przez Kuratorjum Lubelskie.

Trzebaby dobrze przemyśleć i przedyskutować samą rolę teatru szkolnego i jego psychologiczne podstawy, a potem próbować umocnić ten dział w programie prac szkolnych. Zainteresować się tem powinni nie tylko t. zw. „teatralnicy”, ale cały personel nauczycielski w szkole. Nadto z teatrem wiąże się i inne sprawy, jak nauka rytmiki i plastyki w szkole, muzyka, rysunki, roboty ręczne. Zajęcia te wymagają pewnej koordynacji. Należy również charakter dzisiejszych obchodów poddać gruntownej rewizji tak co do ich częstotliwości, jak konstrukcji programowej, a nawet celowości. Trzeba nauczycielstwu i rodzicom wiele klinów wybić z głowy raz na zawsze, np. owe pokazy i popisy młodzieży, jak i popisy „pana profesora”. Przytem należy sobie wyraźnie powiedzieć, że i teatr szkolny wymaga ze strony nauczycielstwa fachowego przygotowania i znajomości problematyki tego zagadnienia.

Wyłania się zatem konieczność poważniejszej konferencji nauczycielskiej w tej specjalnej sprawie z teoretycznymi referatami, może i praktycznymi pokazami, słowem trzeba sobie o teatrze szkolnym w liczniejszym zespole wychowawców najpilniejsze, już dojrzałe bolączki wzajem wypowiedzieć. Możeby to pchnęło naszą sprawę cośkolwiek naprzód.

LUDWIK BANDURA

DZIECKO JAKO WIDZ W TEATRZE

(c. d.)

Specjalne miejsce w teatrze szkolnym zajmują sztuki autorów, czytanych przez dzieci w szkole, a więc t. zw. repertuar klasyczny. Oprócz momentów wymienionych (przygody, historycznych, religijnych, regionalnych) przybywa tu moment psychologiczny. W sztukach tych, zwłaszcza w komedjach Fredry, silnie zarysowują się charaktery. Sztuki te podobają się najwięcej w 14 i 15 roku życia. Nie bez wpływu na to pozostaje szkoła, która przerabia z dziećmi rze

czy widziane na scenie. Sądzę jednak, że decydującym czynnikiem, dla którego sztuki te się podobają, jest rozwój dziecka. Taki „Kubuś bohater” może się w tym wieku podobać, musi się jednak wydać prymitywnym i przejść bez głębszego wrażenia. Upodobanie do repertuaru klasycznego przypada na okres pokwitania i wcześniej występuje u dziewcząt aniżeli u chłopców. W okresie tym, jak twierdzi Spranger, budzi się rozumienie dla idei, ale idea musi być upostaciowana. Zainteresowania dzieci skłaniają się ku dramatowi. Jest to okres, w którym dziecko odkrywa własną jaźń. Trzeba zrobić to odkrycie, aby zrozumieć ducha obcego, który jest ucieleśniony w dramacie lub komedji. Źródło zwrotu zainteresowań dziecka w kierunku repertuaru klasycznego tkwi więc w psychice dziecka. Sztuki te zaczynają się podobać, bo dają obrazy z życia człowieka i pozwalają wyobraźni wczuć się w poszczególne sytuacje ludzkiego działania i w ten sposób rozszerzyć krąg własnego życia duchowego⁵⁾. U dziewcząt już w wieku wcześniejszym (11 — 13 lat) jest większe zainteresowanie tym rodzajem repertuaru. Wynika to może nietylko stąd, że dziewczęta wcześniej dojrzewają, ale, jak stwierdził Robert Cone⁶⁾, że w wieku od 10 do 14 lat dziewczęta interesują się więcej ludźmi, podczas kiedy u chłopców przeważają zainteresowania techniczne. O ile więc odpowiedzi chłopców 11-letnich grupują się przeważnie około sztuk z przygodami, podkreślającymi silnie moment techniczny, o tyle odpowiedzi dziewcząt w tym wieku wykazują większe rozproszenie.

Z repertuaru klasycznego podoba się chłopcom głównie inscenizacja „Pana Tadeusza”, dziewczętom więcej komedje Fredry. Sposób przeżywania tych utworów jest jeszcze naiwny. Staralem się skonfrontować wypracowania dziecięce z rozmowami bezpośrednio po wyjściu z teatru oraz zachowaniem się dzieci podczas przedstawień. Uderzyło mnie, że dzieci pociąga raczej strona zewnętrzna przedstawień. W „Panu Tadeuszu” podobało się, jak Hrabia na koniu wjechał na scenę, jak Hrabia i Tadeusz pokazali się w mundurach ułańskich. Długa scena powieści Robaka nie wywołała naogół głębszego zainteresowania. Widownia ożywiła się dopiero z chwilą, kiedy zjawił się Jankiel.

Dzieci wykazują już pewien krytycyzm. Inscenizacja „Pana Tadeusza”, którego czytały w szkole, wywołała u wielu dziewcząt zastrzeżenia. Nie podobała im się fragmentaryczność tej inscenizacji. Zaliły się, że w inscenizacji nie wystąpiło piękno opisów przyrody. Jedna z dziewcząt wypowiedziała się na temat „Pana Tadeusza” w sposób następujący:

„Cała sztuka przedstawiała się dobrze. Odczułam brak początku i niektórych innych pięknych momentów z „Pana Tadeusza”. Pozwolę sobie teraz na skrytykowanie generała Dąbrowskiego. Stał on nieruchomo aż do przesady. Miałam wrażenie, że twarz była wykuta z marmuru”. (Anna B. lat 15).

Fredro podoba się głównie dla humoru. U dzieci występuje dość silnie upodobanie do sztuk narodowych, staropolski humor Fredry przypada im zatem do gustu.

⁵⁾ Spranger Eduard: — Psychologie des Jugendalters. Leipzig, Quelle und Meyer. 1928. Str. 60—62.

⁶⁾ Buhler Charlotta, op. cit. Str. 328.

„Poznaliśmy naszych przodków. Poznajemy, że w naszych dziejach kryje się dużo mądrości i talentu”. (15-letnia Krystyna P. o „Zemście”).

„Podobało mi się wskrzeszenie na scenie przeszłości narodowej” (15-letnia Jąd-wiga W. o „Panu Tadeuszu”).

Dziewczeta 15-letnie wyrażają w wypracowaniach dość często (47%) życzenie, że chciałyby jeszcze w przyszłości oglądać komedje Fredry.

O tem, że przerabianie utworów literatury pięknej w szkole nie przytłumia chęci oglądania ich na scenie, ale przeciwnie zachęca do zobaczenia tych utworów, świadczą takie wyjątki z wypracowań, które się dość często powtarzają:

„O wiele lepiej spamięta się treść przeczytanego dzieła, o ile się je widzi na scenie”. (15-letnia Wanda S.).

„Wrażenie zostawiła ta komedja na mnie dlatego, że w szkole uczyliśmy się często o dawnej szlachcie”. (14-letnia Zofja I.).

„Ja najlepiej lubię widzieć rzeczy, o których już czytałam”. (14-letnia Gertruda B.).

„Czytając „Zemstę”, nigdy nie myślałam, że tak świetnie może być odtworzona na scenie”. (15-letnia Marja Ł.).

Przygodnie wymieniają dzieci w wypracowaniach również operetki, które widziały w towarzystwie rodziców na przedstawieniach wieczornych.

III. CO SIĘ DZIECIOM W TEATRZE PODOBA.

Różne czynniki wpływają na to, czy się sztuka dzieciom podoba; jedne patrzą na przedstawienie, szukając korzyści intelektualnych — chcą się czegoś dowiedzieć i nauczyć, inne szukają silnych wzruszeń; jedne dzieci zwracają uwagę na oprawę sceniczną, inne na to, co się na scenie dzieje. Tablica II podaje zestawienie tych upodobań dziecięcych.

TABLICA II.

„Co się dzieciom w teatrze podoba?”

Cyfry oznaczają procent odpowiedzi w danym wieku.

W i e k		Wartości porównawcze sztuki	Nietrywalskość tematu	Egzotyka	Walki	Bohaterstwo	Wzruszenie	Humor	Efekty sceniczne	Realizm odtworzenia	Wrażenia słuchowe	Gra aktorska	Głaski
11 lat	chłopcy	14,2	21,3				7,1	14,2					
	dziewczeta . . .	13,8	25,3			2,3		9,2	43,7			4,6	
12 lat	chłopcy	9,5	36,1	3,8	15,3	1,9	1,9	5,7	17,1	1,9		1,9	
	dziewczeta . . .	6,2	21,7			12,4	40,3	12,4	40,3	9,3	6,2	3,1	
13 lat	chłopcy	11,4	22,8	13,3	9,5	5,7	19	15,2	7,6		1,9		
	dziewczeta . . .	4,8	9,6	4,8		4,8	19,2	4,8	24	14,4		2,4	
14 lat	chłopcy	40		8		8	4	20	12			8	
	dziewczeta . . .	40				20		20	20				20
15 lat	chłopcy	20	40					20					
	dziewczeta . . .	14,4					7,2	26,4	14,4	2,4	16,8	2,4	2,4

O ile chłopcy wyrażają swoje upodobanie do strojów i dekoracji, to nie omieszkają dodać, że podoba im się starodawna broń.

„Pan Tadeusz” podobał mi się, bo widziałem starodawne stroje i broń”. (Kazimierz K. lat 12).

W upodobaniach dzieci jest coś romantycznego, lubią, gdy akcja przesuwa się z miejsca na miejsce, i gdy wślad zatem idzie zmiana dekoracji. Sztuki, w których tych zmian było dużo, podobały się dzieciom najczęściej. Do takich sztuk należała „Golgota”.

Jeśli chodzi o styl dekoracji, to zgodnie z upodobaniem dzieci 12- i 13-letnich muszą one być realistyczne. Dziecko przeżywa wtórny okres realizmu i, jak mówi Szyszkowski, jest w tym wieku „prawdziwym fanatykiem rzeczywistości”⁹⁾. Dziecko chce mieć w teatrze złudzenie rzeczywistości.

„Męka Chrystusowa wyglądała jak prawdziwa”. (Marja M. lat 12).

„Wszystko było jakby prawdziwe”. (Zofja Z. lat 13).

„Pan Jezus zrobił na mnie takie wrażenie, jakby był prawdziwy”. (Halina W. lat 12).

Dziecko, przeżywając widowisko, wczuwa się w tę rzeczywistość, widzianą treść transponuje na własną osobę¹⁰⁾, wyobraża siebie w tych wszystkich sytuacjach, które ogląda, i to sprawia mu zadowolenie.

Oprawa sceniczna jest jednak drugorzędnym szczegółem w teatrze, najważniejszą rzeczą jest głos i gra aktorska; zrozumienie dla niej i zwrócenie uwagi na wrażenia głosowe następuje stosunkowo późno, bo dopiero w okresie pokwitania. Pojawia się wcześniej u dziewcząt, aniżeli u chłopców, zgodnie z prawami rozwojowymi. Wprawdzie na głos aktora zwracają uwagę już dziewczęta 12-letnie, są to jednak wypadki sporadyczne. W większej ilości zanotowałem to zjawisko dopiero u dziewcząt 15-letnich.

„Postać Pana Jezusa była bardzo miła i cicha. Głos Pana Jezusa wlewał błogi spokój do duszy”. (Zofja J. lat 15).

„Dziwne uczucie budziło się, gdy Judasz, wijąc się po ziemi, ciągle powtarzał: krew, krew. Doskonale przedstawił tę beznadziejną rozpacz”. (Janka W. lat 15).

„Uszy pieścą się słodkimi słowami aktorów”. (Jadwiga N. lat 15).

Odczucie gry aktorskiej budzi się też w okresie pokwitania. Przedtem była dla dzieci najważniejszą rzeczą treść sztuki, teraz na plan pierwszy wybija się gra aktorska. Dziewczęta mają swoich ulubionych aktorów i ulubione aktorki, można się też spotkać z wypadkami adoracji. W wieku tym zdobywają się już dzieci na pewien krytycyzm, który początkowo posługuje się jeszcze kryteriami moralnymi. O Judaszu w „Golgocie” tak pisze 13-letnia Marja M.:

„Taki był jak zwierz, że nie mogłam patrzeć na to”.

(dok. nast.)

⁹⁾ Dydaktyka literatury. Artykuł w Encyklopedji Wychowania. Warszawa. Nasza Księgarnia. Tom II. Str. 309.

¹⁰⁾ Baley Stefan. Psychologia wieku dojrzewania. Lwów — Warszawa. Książnica-Atlas 1931, str. 145.

LENORA SZPET TEATR DLA DZIECI W ROSJI SOWIECKIEJ

„Przy organizowaniu teatru dla dzieci powinni współpracować artyści, umiejący myśleć jak pedagodowie, z pedagogami zdolnymi do odczuwania jak artyści”.

A. Briancew

Dyrektor Leningradzkiego T.M.W. ¹⁾

Teatr dla dzieci, jako organizacja samodzielna i twórcza, nie istniał w Rosji przedrewolucyjnej. Potrzebę widowiska teatralnego, odczuwaną przez dzieci, zaspokajano porankami dziecięcymi w teatrach dla dorosłych, (gdzie od czasu do czasu grywano t. zw. sztuki dziecinne), oraz cyrkiem i przedstawieniami amatorskimi w szkole albo w domu. Przytem oczywiście koło widzów było ograniczone: obejmowało tylko dzieci zamożnych rodziców.

Po rewolucji, gdy widownie teatrów sowieckich wypełniły się publicznością zupełnie innych warstw społecznych, wówczas i poranki dziecięce ujrzały nowego widza, zmienił się również i system teatralnego obsługiwania dzieci.

Już w roku 1918 powstaje myśl stworzenia specjalnego teatru dziecięcego. Pierwszy pomysł i pierwsza jego realizacja dają w wyniku teatr kukiełek i teatr cieni; następnie powstaje balet dziecięcy; wreszcie od r. 1920 — specjalny teatr dramatyczny dla dzieci.

Zjawisko to nie jest przypadkowe: powstaje ono nie wskutek indywidualnych poczynań pojedynczych organizatorów, lecz wynika z całokształtu rozwoju pedagogiki sowieckiej i sztuki teatralnej. Świadczy o tem jednoczesne powstawanie podobnych placówek w różnych miejscowościach Rosji Sowieckiej.

W r. 1920 zostają otwarte pierwsze teatry dramatyczne dla dzieci: jeden w Moskwie (Pierwszy Państwowy Teatr dla Dzieci, obecnie „Goscentjuz”) i jeden w Charkowie. Jeszcze przedtem, w r. 1919, zrobiono próbę zorganizowania objazdowego teatru dla dzieci w Leningradzie. W r. 1921 powstaje w Moskwie Moskiewski Teatr dla Dzieci pod kierunkiem N. I. Sac. W r. 1922 w Leningradzie — Teatr Młodego Widza pod kierunkiem A. A. Briancewa, następnie w Moskwie — Państwowe Studium Teatru Pedagogicznego pod kierownictwem Roszala, a w r. 1925 — Teatr Młodego Widza w Kijowie.

I oto dziś, w r. 1935, w rocznicę 15-lecia sowieckiego teatru dla dzieci, na całym terytorjum Z. S. S. R. funkcjonują 64 takie teatry (nie licząc teatrów kukiełek oraz zespołów amatorskich, z którymi łącznie cyfra ta wynosi przeszło 100).

Jako typową nazwę teatrów dla dzieci ustalono nazwę: Teatr Młodego Widza, wprowadzoną po raz pierwszy przez A. A. Briancewa w Leningradzie. Dziś nazwę tę spotykamy w różnych miastach Związku Sowieckiego, od Archangielska do Erywani, od Mińska do Władywostoku, a nawet do wyspy Sachalin.

1) T. W. M. — Teatr Młodego Widza — rosyjski skrót T. Ju. Z. — Teatr Junych Zri-tielej.

Na szczególną uwagę zasługuje budżet teatrów dziecięcych w Z. S. S. R. — Teatr dla dzieci w państwie sowieckim jest nie tylko rozrywką, ale również niezbędnym ogniwem w systemie wychowawczym. W Z. S. S. R. uznano za konieczne, by wszystkie dzieci uczęszczały do teatru, i to nie okolicznościowo, lecz systematycznie. Dlatego też ceny biletów w Teatrze Młodego Widza oznaczone są w wysokości minimalnej, tylko w Moskwie i Leningradzie bilet kosztuje 1 rubla, natomiast w miastach prowincjonalnych cena jego wynosi 75, 60, 40, a nawet 25 kop. Większa część biletów rozdawana jest bezpłatnie. Zwykle w teatrach dla dorosłych system stopniowania cen (im lepsze miejsce, tem droższe) nie ma zastosowania w teatrach dziecięcych jako niepedagogiczny: wszystkie bilety są w jednakowej cenie.

Budżet teatru nie może więc opierać się na tych 300 — 500 rublach, które w najlepszym razie wpłyną ze sprzedaży biletów. Roczny budżet wymaga najmniej jeszcze 100.000 rubli, a teatry większe i lepiej postawione wymagają jeszcze więcej pieniędzy. Ogólna kwota rocznego subsydjum państwowego, przeznaczanego dla teatrów dziecięcych, wynosi 7.200.000 rubli.

Co roku liczba aktorów i reżyserów teatru dziecięcego rośnie. Zdarza się często, że przepracowawszy parę lat na tej placówce, nie chcą wracać do teatru dla dorosłych, gdyż w pracy dla dzieci znajdują duże zadowolenie.

Na czem polegają szczególne cechy przyjmowania wrażeń przez młodego widza? Ten, kto mówi o braku krytycyzmu lub smaku u dziecka, ten nie zna dziecka, nie umie uchwycić jak się wyraża jego krytyka, jego zadowolenie lub niezadowolenie. Oto przykład: aktor, który grał rolę czarnego charakteru, wroga, — po skończonem przedstawieniu wychodzi na scenę na oklaski publiczności. Widzowie z całą szczerością krzyczą mu: „A ty tu poco? Nie wolałiśmy ciebie, idź precz”. Ale czy to nie jest najwyższą pochwałą dla aktora, który potrafił stworzyć taki obraz ujemnej osobowości, że wzbudzone przezeń nienawiść i oburzenie małego widza trwają nawet po opuszczeniu kurtyny? Dzieciaki umieją cenić swych aktorów szczerze i troskliwie. Naprzykład pewna dziewczynka napisała do Leningradzkiego T. M. W. prosząc, by nie dawano ujemnych ról takiemu dobremu aktorowi, jak L. F. Makarjew, gdyż „grając złych ludzi, może sam się zepsuć”. Ale na taką miłość małego widza trzeba zasłużyć.

Tu powstaje problemat aktora. Na to, by w jednej osobie połączyć artystę i pedagoga, potrzebne są specjalne kadry aktorskie. Niezbędna jest taka młodzież, która od samego początku i z całą świadomością dąży do szkoły teatralnej z tem, by w przyszłości pracować w teatrze dziecięcym. Rosja zrobiła już pierwsze kroki w tym kierunku. Szereg T. M. W. posiada własne szkoły teatralne, szkoły takie mamy w Leningradzie, Archangielsku, Nowosybirsku. Innego rodzaju doświadczenie przeprowadzono w Czelabińsku, stolicy Republiki Czuwaszskiej. Niema tam jeszcze kadr własnych narodowych aktorów, przyszłe ich zastępy tworzą się dopiero w szkole dramatycznej, cały więc trzeci kurs czuwaszskiej szkoły dramatycznej tworzy zespół T. M. W. — Młodzież ucząca się jeszcze w szkole Dramatycznej wystawiła już kilka sztuk dla dzieci i objechała z niemi prawie całą republikę. Pomimo młodości i braku rutyny tego teatru doświadczalnego, entuzjazm jego, szczerze oddanie się sprawie i młodzieńczy rozmach udzielają się dziecięcej masie Czuwaszskiej republiki.

Szczupłe ramy niniejszego artykułu nie pozwalają na omówienie wszystkich za-

zagadnień, zarówno artystycznych, jak pedagogicznych, które teatr dla dzieci musiał rozwiązywać w czasie swego 15-letniego istnienia. Rozwój teatru dla dzieci jest ściśle związany z ogólną linią rozwojową teatru sowieckiego, chociaż zagadnienie to komplikuje się jeszcze przez szereg specyficznych cech.

Na czoło prac, charakteryzujących miniony okres, wysunęła się praca nad stworzeniem własnego repertuaru. Teatr Młodego Widza, rozpoczynając swą działalność, otrzymał od teatru dla dorosłych: reżyserów, artystów-malarzy, aktorów, personel techniczny, lecz nie mógł przejąć repertuaru: dla młodego widza potrzeba specjalnych sztuk.

Przedrewolucyjny repertuar teatru dla dzieci, wskutek swej małej artystycznej i ideologicznej wartości, a tem samem płytkości poruszanych w nim zagadnień, nie nadawał się dla teatru sowieckiego. Teatry Młodego Widza rozpoczęły swą działalność od wystawiania bajek ludowych oraz literackich; pozatem komponowano nowe bajki. Następnym etapem była inscenizacja dziecinnych powieści. Wybierano rzeczy najbardziej „klasykzne”, zaaprobowane przez młodych czytelników. Mianowicie: „Przygody Tomka Sawyera”, „Księga Dżungli”, „Pinochio”, „Chata wuja Toma”, „Księżę i żebrak” i t. p. Po udanym eksperymencie inscenizacji powieści dla dzieci, wprowadzono do repertuaru przeróbki z dzieł literatury światowej. Wystawiono: „Don Kichota”, „Till Eulenspiegel”, „Powieść o dwóch miastach” Dickensa i t. p. Jednakże teatr nie mógł poprzestać na inscenizowaniu dzieł powieściowych; powstawały nowe tematy, nowe zagadnienia budziły się w umysłach dziecięcych, nowa rzeczywistość otaczała je ze wszystkich stron.

Lata 1925 — 26 były przełomowemi. Właśnie w tym czasie ukazują się pierwsze sztuki poruszające sowiecką rzeczywistość. Poraz pierwszy młody widz zobaczył na scenie siebie samego, zamiast bajkowych książąt lub napół-historycznych gawroszów. Pierwszą udaną próbą było wystawienie sztuki: „Kopalnia Timoszki” Makarjewa i „Czarny Jar” Afinogenowa.

Następne lata przyniosły jeszcze parę dobrych sztuk, ale właściwy rozkwit sowieckiej dziecinnej dramaturgji rozpoczął się z końcem 1932 r., gdy historyczna decyzja partji pchnęła na nowe tory wszystkie dziedziny sowieckiego życia artystycznego. Dramaturgja dziecinna wysuwa hasło walki ze schematem, ze zbędnymi moralizatorskimi tendencjami, które tak były przesiąknięte sztuki dla dzieci okresu minionego. Pojawiają się próby stworzenia nowej sowieckiej bajki. Jednocześnie stara literacka i ludowa baśń znajduje nowe formy twórczej interpretacji. (Opracowanie sceniczne Bajek Andersena oraz nowe formy syntetycznego przedstawienia klasycznych bajek Puszkina).

Teatr, opierający swą działalność na współpracy ze szkołą celem uzupełnienia jej pracy wychowawczej, nie mógł pominąć zagadnienia wystawiania dla młodzieży ze starszych klas utworów dramaturgji klasycznej. „Teatr Młodego Widza” powołany jest bowiem do najbardziej pełnego i uzasadnionego wydobycia istotnej treści utworu klasycznego, oraz jej najodpowiedniejszej literacko-socjologicznej interpretacji. Ten plan ilustracyjny programów szkolnych obejmuje utwory: von Wizina, Gogola, Gribojedowa, Ostrowskiego, Molier'e'a, Schillera i t. p. Pozatem jako widowiska o bogatej treści emocjonalnej i malarskiej grane są wesole i pełne życia sztuki Calderona, Gozzi'ego, Molier'e'a, oraz nieśmiertelna ludowa o spryciarzu Pietruszce (Pietrku). Dziś w obliczu 15-lecia sowiecki teatr dla dzieci rozporządza różnorodnym repertuarem, zróżniczkowanym odpo-

wiednio do rozpiętości wieku widza. Repertuar ten tematowo obejmuje zarówno historię jak i współczesność, zarówno walkę rewolucyjną, jak i budownictwo życia codziennego, tematy twórczości sowieckiej oraz zagadnienia szkolnego i pionierskiego życia.

Rok 1934 minął pod znakiem 15-lecia teatru dziecięcego. Narodowy Komisarjat Oświaty R. S. F. S. R. ogłosił konkurs na najlepszy teatr dla dzieci. W lecie ub. r. odbył się w Moskwie przegląd najlepszych teatrów prowincjonalnych oraz teatrów Związkowych Republik. Teatry te przybyły do Moskwy z własnym repertuarem. Następnie odbyła się w jesieni Ogólno-Związkowa Wystawa 15-letniej pracy T. M. W., połączona z Wszeczwiązkową Konferencją. We wrześniu odbyły się uroczystości jubileuszowe najstarszego teatru dziecięcego, Centralnego Teatru Państwowego Młodego Widza.

Jak każdy rok jubileuszowy, i ten rok będzie dla teatrów Z. S. R. R. rokiem podsumowania zdobyczy i wytyczenia dróg w szeroko otwartą przyszłość.

Tłumaczyła Zofja Bolesławska

JAN WESOŁOWSKI

KUKIEŁKI A DUSZA

(Na marginesie kursu teatralno-kukielkowego)

Był sobie taki kurs. Kurs osobliwy i bodaj pierwszy tego rodzaju. Takiego jeszcze w Polsce nie było. Kurs teatru kukielkowego, zorganizowany w Brodach koło Krakowa w czasie od 15 do 28 lipca b. r. przez Św. Zw. Polaków z Zagranicy.

Dlaczego? Skądże w „obliczu poważnych czasów”, w natłoku tylu poważnych spraw, poważna instytucja — Światowy Związek Polaków — znajduje miejsce w programie swej działalności na jakiś tam kurs kukielkowy?

A jednak sprawa ta nie jest tak blaha, jakby się zdawało.

Zacząło się od tego, że organizacje polskie zagranicą, stykając się na swoich terenach z teatrami marionetek, chciały wykorzystać ten rodzaj teatru dla propagandy sztuki polskiej zagranicą i zwracały się o wskazówki, informacje, etc. do Św. Zw. Pol., który za poradą Instytutu Teatrów Ludowych, poprosił o pomoc fachową teatr kukielkowy „Baj” (w Warszawie na Zoliborzu). Z pośród wielu omawianych form współpracy teatru „Baj” ze Św. Związkiem, mających na celu zorganizowanie polskich teatrów kukielkowych zagranicą, został na początek zrealizowany projekt kursu teatralno-kukielkowego, którego przeprowadzenie powierzono niżej podpisanemu, jako kierownikowi wspomnianego teatru. (Nawiasem: teatr nasz rozpoczyna właśnie 8-my rok swego żywota, co — jak na teatr dla dzieci w Polsce — jest już dość szanownym wiekiem).

Ale nie o teatrze „Baj” i nie o kursie teatralno-kukielkowym mam pisać, tylko o tem, co w tej sprawie jest godne poważnego zastanowienia się.

A więc: kukielki to — wiecie — takie żywe lalki... no, niezupełnie żywe, ale takie, jak żywe, takie „fiku-miku na patyku”! Powiecie: „co za żarcik — nie jesteście dziećmi”. Przepraszam, ale... czy wiecie, że dzieci też czasem myślą poważnie i to bardzo poważnie, nawet o kukielkach. Jedna dziewczynka, lat 11,

stale bywa w naszym teatrze. Mówi, że woli kukielki niż kino, czy teatr, czy coś innego. Dlaczego? „Bo to — powiada — dziwne... takie lalki przecież nie żywe, a jak zaczyna się przedstawienie, to w nie jakby wstępuje dusza”. Oto poważne ujęcie kwestji przez... jedenastoletnie dziecko. A jakie nasuwają się skojarzenia? Kukielka — dusza — człowiek... Świat to scena, ludzie to marjonetki... I reakcja-protest: nie, nie marjonetki, przecież... wolna wola. Tu już zaczyna się dylemat: determinizm i indeterminizm etc., a że popularny artykuł to nie filozofja, więc wróćmy do tematu.

Inne dziecko, chłopiec lat 7, jest pierwszy raz na przedstawieniu „O Kasi, co gąski zgubiła”. Właściwie to nie zgubiła, tylko wilk je złapał i — że chude — dał swej kumie czarownicy do upasienia, a sam poszedł polować na kozę, prosiaka i owieczki. Kurtyna — przerwa w widowisku — konferansjer rozmawia z dziećmi: wszystkie współczują Kasi, pomogą jej, pójdą na ratunek, ale chciałyby jeszcze zobaczyć, jak wilk poluje. Oczywiście odnoszą się do niego wrogo: żeby mu się nie udało, żeby nie złapał ani kozy, ani prosięcia, ani owieczki! „Żeby wrócił do lasu? — pyta konferansjer. „Tak!” — odpowiadają twardo dzieci. „I żeby... gryzł drzewo?”... Chwila wahania, a potem — siłą bezwładności czy zawziętości — pada niezupełnie już zdecydowana i nie od wszystkich odpowiedź: „tak...”

Później — końcowa odsona: zbiedzony wilk narzeka, że nic nie upolował i nawet gęsi mu odebrano... Głodny — wyje...

Wspomniany chłopiec wyraźnie zaniepokojony patrzy to na scenę, to siedzącą obok matkę, wreszcie: „Mamo... — mówi nieśmiało i prawie ze łzami — może by... mu... dać coś do zjedzenia?”

Wzruszające — prawda? Ale nie to chciałbym podkreślić, tylko: jak bardzo serjo traktują dzieci to, co przecież dzieje się „na niby”. Jak prawdziwie przeżywają (zresztą i dorośli też, choć nie tak bezpośrednio) zdarzenia teatralne.

Jeszcze jeden fakt. Tym razem ze wspomnień znakomitej organizatorki sowieckich teatrów dla dzieci i młodzieży, Natalji Sac.

Kilkunastoletni bezdomny chłopiec bywa często w teatrze, bilety dostaje bezpłatnie, ale w pewnym momencie rozgrywającej się na scenie akcji, kiedy bezdomny włóczęga zwraca jakiejś kobiecie torebkę, którą jej ukradł — wychodzi ostentacyjnie z widowni. Fakt ten zaobserwowano. Chłopiec, zapytany, odpowiedział: „Nie mogę patrzeć, jak ten idjota oddaje!”

Po kilku dniach tenże chłopiec zwrócił N. Sac nóż, skradziony w pracowni teatru... Od tej pory na wspomnianem widowisku zostawał do końca.

Oto wspaniały przykład odrodzenia moralnego przez teatr, przykład dalej idący niż poprzedni i sięgający głębiej. Już nietylko w sferę uczucia, czy współczucia, ale w sferę woli i czynu!

A jeśli zsumować choćby tylko te trzy fakty i zastranwić się nad ich potencjalną wartością, to tytuł niniejszego artykułu wyda się może paradoksalny, lecz nie niedorzeczny, zaś te i im podobne przykłady mogą być uzasadnieniem słuszności aforyzmu: „Nie wychowujemy marjonetek, lecz zapomocą marjonetek”.

HENRYK ŁADOSZ

INSCENIZACJA DO WYKONANIA ZESPOŁOWEGO

JANINA PORAZIŃSKA: „TAŃCOWANIE”

BASY (*same*): Smyku — smyku, dylu — dylu...
Gra Dorotka na badyłu.
Dylu — dylu, smyku — smyku...
Gra Julisia na patyku.

SKRZYPKI (*na tle basów*): Ej, polano ty, nieboga,
szczerozłota twa podłoga.
Szczerozłota od słoneczka,
bosym nóżkom do taneczka.

BASY i SKRZYPKI: Hu! ha!

BASY (*same*): Smyku — smyku i t. d.

SKRZYPKI (*na tle basów*): Kołem, kołem
po polanie,
kołem, kołem
tańcowanie.
Ta Weronka wraz z Anielą
nóżeczkami drobno mielą.

BASY i SKRZYPKI: Hu! ha!

SKRZYPKI (*na tle basów*): Gdzie traweczka niska, gładka,
dryga z Basią Małgorzatka.
Chustka tęczę się rozpina,
krąży Zosia i Balbina.

BASY i SKRZYPKI: Hu! ha!

SKRZYPKI (*na tle basów*): Pochwyciła Frania Staszkę
i młynkują drobną kaszkę.
Tam w taneczku Zosia z Jagną
to podskoczą, to się nagną.

BASY i SKRZYPKI: Hu! ha!

SKRZYPKI (*na tle basów*): Uploteczek wieje cienki,
kręcą społem się Jagienki.
Nie ma pary do taneczka,
skacze sama se Kasieczka.

BASY (*same*): Smyku — smyku i t. d.

(*Powoli dudnienie basów scicha.*)

Tło — obojętne, najlepiej — kotary. Stroje — zwykłe, lub ludowe.
Zespół stoi półkolami — wprost. W pierwszym półkolu — dziewczęta,
w drugim — chłopcy. Ręce splecione z tyłu.

UWAGI:

Tekst ma bardzo wyraźny rytm oberkowy. Cały zespół stojąc w miejscu akcentuje ten rytm głosami i tanecznym pochylaniem głów i postaci wprawo i wlewo. I tak przez cały czas trwania recytacji. A wesoło!

Szczególłą uwagę należy zwrócić na wyrazistość wymowy, tak aby tekst — mimo zachowanie rytmu i tempa — dochodził do słuchających w całości. Przy rozpoczęciu na pierwszy takt dziewczęta lekko pochylają głowy i postacie wlewo, chłopcy — wprawo. Użykuje się w ten sposób rozmachowe zaakcentowanie tańca.

Na początku produkcji skrzypki mileżą. Basy powtarzają wciąż wkółko ten sam tekst, tak, że stanowi on i tło dla tekstu skrzypiec. To znaczy, że gdy skrzypki mówią: „Ej, polano ty, nieboga i t. d.”, basy jednocześnie w zgodnym rytmie recytują: „Smyku — smyku i t. d.”. Głosy muszą być scharmonizowane. Najlepiej, jeśli basy mówią w tonie „do” (dolne), a skrzypki w tonie „la”, lub „do” (górne).

Wzmiankowane w poszczególnych wierszach pary urywają się z lewej strony półkola dziewcząt i przebiegają w tańcu na stronę prawą półkola. W miarę tego dziewczęce półkole, nie zaprzestając tanecznych podrygów, posuwa się zwolna wlewo, tak, aby uniknąć asymetrii obydwu półkoli i natłoku na prawej stronie półkola dziewcząt.

Poszczególne pary i ich sposób tańczenia należy żartobliwie podkreślać odpowiednią interpretacją głosową, nie tracąc rytmu i tempa.

Po ostatniem „Hu! ha!” basy mogą kilkakrotnie powtórzyć wkółko ten sam tekst (Smyku — smyku i t. d.) odpowiednio ścisząc i podnosząc głos (jakgdyby otwierano drzwi izby, w której gra muzyka).

Przy końcu dudnienie basów stopniowo powolnie i cichnie.

JULJUSZ SALONI

„KOMEDYJKA”

(Z pracy szkolnej w kl. I gimnazjum¹⁾)

Na chwilę tę trzeba było czekać dość długo, prawie pół roku. Ale wreszcie przyszła. Zdarzyło się to po przeczytaniu przeze mnie dziewczynkom z „pierwszej a” bajki Słowackiego z „Kordjana” o Janku szewczyku. Wtedy to któraś: Dzidka czy Hanka, spełniając wezwanie: „I cóż macie do powiedzenia o tej bajce?” powiedziała:

— Z tego wiersza dałaby się ułożyć śmieszna „komedyjka”.

To stało się hasłem. Już nie trzeba było szukać „zagadnień”. Próba prze-

¹⁾ W interesującej pracy d-ra J. Saloniego bajka z „Kordjana” Juliusza Słowackiego stała się pretekstem do literackiej i teatralnej twórczości klasy. Twórczość literacka ma pewien wdzięk dziecięcej nieporadności, chociaż nie może być — rzecz prosta — poczytana za brak szacunku do utworu wieszcz. Natomiast twórczość teatralna jest sukcesem. Utwór został rozbudowany i wzbogacony scenicznie i celowo. Tak, że cała ta oryginalna praca może służyć nie tylko za wzór do naśladowania, ale i sam utwór, powstały w ten sposób, może być użytkowany jako materiał widowiskowy dla innych szkół. Red.

robienia wiersza na „komedyjkę” starczy za najdokładniejsze „omawianie”. Rzecz pójdzie z pewnością, bo klasa jest do pracy gotowa, nawet ochocza: — Tak! tak! komedyjkę!

Otośmy weszli odrazu w nastrój: Trzeba go tylko wyzyskać, utrzymać i dobrze sprawą pokierować. Tylko spokojnie, z zastanowieniem, metodycznie! A więc wyzyskam zapal dziewczynek w kierunku:

1) Doskonałego zaznajomienia się z tekstem. Trzeba go będzie wertować na wszystkie strony, i treść, i idee, i rytmikę, i dobór wyrazów — słowem wszystko.

2) Ćwiczeń językowych i stylistycznych. Co one się napracują, żeby dobrać wyraz, żeby go złożyć w dobrą, wyrazistą całość, celowo dobraną. A ile się nagadają przytem, ile namyślą, ile nadyskutują!

3) Uświadomienia, co to jest „wyraz doskonały”, wyraz artystyczny, wyraz genialny. Co to jest trud twórczy; jaka różnica między genialnością a szarą robocizną.

4) Wylądowania temperamentów, wyżycia się pełnego, swobodnego, o czem mnie tak pięknie w swym „Teatrze samorodnym” pouczał Z. Kwieciński. Takie myśli lecą mi przez głowę, kiedy rezerwując sobie dowolny dalszy ciąg, stawiam pytanie:

— Dlaczego „komedyjkę”?

— Bo rzecz jest bardzo wesoła, ludzie jak żywi, jest kilka takich scen, które można odegrać, nawet można zagrać wprost z tekstu.

— A inne sceny? Te, które nie są napisane tak teatralnie?

— Inne? Dopiszemy. Dziewczynki „wymyślą”, jak to trzeba mówić, ażeby była ta sama treść, tylko teatralnie powiedziana.

— A podolacie temu?

— Podolamy.

— No, to spróbujmy. Zaczniemy od tego, ile będzie tych scen i jakie one będą? Macie teksty, namyślcie się kilka minut i każda swój projekt niech zapisze. Potem będziecie proponowały — a klasa omówi i postanowi. Po namyśle wylania się kilka projektów. Od najprostszego: trzech scen — do najbardziej „teatralnego”: scen sześć.

Każda ilość scen ma prawo głosu — pokolei. I nad każdą ilością scen żywo dyskutujemy: Dlaczego trzy? Jakie to ma zalety i wady? Czy nie za mało? Jakże będzie wyglądała taka krótka komedyjka? Przecież to musi wyraźnie być powiedziane, żeby „ludzie” zrozumieli. A więc cztery. A potem pięć, bo i pięć ma swoje uzasadnienie. Nareszcie sześć. I będą tak następowały i taką zawieraly treść.

— Do końca lekcji jeszcze z dziesięć minut. A więc może spróbujemy zagrać odrazu jakąś scenę?

— Tak, odrazu, bez napisania?

— Myślę, że to będzie ciekawe właśnie tak, tylko po krótkim porozumieniu.

— Dobrze, spróbujemy. Którą scenę?

Wybór jednomyślny: „Janek i król na wyspie”.

Dziewczynki tworzą kilka zespołów, które wewnątrz siebie porozumiewają się, co należy czynić, jak tę scenę zagrać. Wreszcie gotów jest jeden z zespołów. Gra przed klasą. Trzyma się niewolniczo tekstu. Scena jest błada

i nieinteresująca. Ożywia się w jednym momencie, kiedy Dzikka, grająca króla, przerywa grę i prosi mnie o pożyczanie okularów.

Konstatujemy zgodnie, że tak nie można. A ponieważ lekcja ma się ku końcowi, więc jest zadane na przyszłą lekcję:

Utworzyć dowolnie zespoły i niech każdy przygotowuje dowolną scenę. Ale tak je obmyślić, by nie powtórzyły się dzisiejsze błędy. Pisać jeszcze nic nie wolno.

Na następnej lekcji pracujemy dalej: Zespoły wychodzą na środek i grają swoją scenę.

Po odegraniu każdej sceny toczy się dyskusja według ustalonych punktów.

1) Zgodność z tekstem. Czy treść tekstu Słowackiego nie została wypaczona?

2) Treść sceny. Czy treść jest wystarczająca, co dodać, a co ująć?

3) Odegranie. Czy aktorki są właściwie dobrane. Jeżeli źle, to z jakich względów? Która z aktorek odegrała najlepiej tę samą rolę?

Zarysowuje się już całość widowiska. Ustaliliśmy przedewszystkiem sceny. Przebieg każdej notujemy na tablicy i w zeszytach w formie dyspozycji. To będzie podstawa do dalszej pracy domowej. Notatka taka np. sceny I wyglądała następująco:

1. Bakalarus siedzi w izbie szkolnej.

2. Przychodzi matka z Jankiem.

3. Janek próbuje pisać i rachować.

4. Bakalarus wypędza oboje.

Na wynotowaniu treści każdej sceny minęła nam lekcja. Wybraliśmy ponadto zespół najlepszy, oficjalny, czy reprezentacyjny. Teraz już on sam opracuje sceny wspólnie i na następnej lekcji nam je pokaże, a my wypowiemy swoje uwagi.

Ta następna lekcja, ostatnia na ten cel przeznaczona, przynosi nam rewelację. Oto kiedy przyszła kolej na scenę trzecią, u szewca, Stefcia, grająca Janka, rezolutnie ogłasza:

— Proszę pana, my tę scenę opracowałyśmy z Wandzią — wierszem. Czy można tak zagrać?

— Ma się rozumieć, można.

I to jest początek postanowienia, by opracować całość wierszem; bo wierszem jest bezwarunkowo ładniej, i ciekawiej, i śmieszniej.

— Jeśli tylko potraficie, zgoda.

Praca klasy na tej lekcji ogniskuje się około zagadnień:

1) Czy jeszcze nie poprawić scen?

2) Jakie uwagi należy poczynić aktorom w sprawie gry.

Cała klasa bierze w tem udział. Już wie i czuje, że to będzie widowisko „pierwszej a”, że nie ten czy ów, ale klasa, cała klasa jest za nie odpowiedzialna.

Już więcej nie miałem zamiaru poświęcać tej sprawie lekcji szkolnych. Dlatego na tej jeszcze, ostatniej ustanowiliśmy kierownictwo „komedyjki”. A więc Marysia — redaktorka; Janka — inspicjentka; Stefa — reżyserka. A teraz, jeśli chcą, niech już nadal pracują same. A kiedy skończą, to mi powiedzą i sztukę zagrają.

Wiedziałem, że dziewczynki nie ustaly, tylko pracowały ciągle. Cała klasa.

Na pauzach i na lekcjach z zastępstwem (akurat wtedy koleżanka historyczka zwiedzała świat daleki); w czwartek po lekcjach i raz na godzinie wychowawstwa. Jeszcze musiała doradzić panna Irenka, praktykantka. Grażyna, ośmioklasistka, poetka z Kuźni Młodych, musiała dostarczyć trzech rymów, bo bez nich — ani rusz.

Po dwóch tygodniach pewnie, może mniej, może trochę więcej, przyszedł do mego gabinetu Janka, Stefka i Marysia:

— Proszę pana, komedyjka już całkiem gotowa.

— Kiedyż mi ją pokażecie?

— Może dziś po lekcjach.

I wtedy ją zobaczyłem. Bez strojów, bez dekoracyj na stopniu w klasie. Ach! były przecież rekwizyty. Zosi pantofle, młotek szewcki i okulary. Prawdziwe okulary dla króla i całego dworu, zabrane z mojego nosa i innych jeszcze ludzi, szkieł używających. To widowisko, które wówczas ujrzałem podaję tutaj bez zmian i upiększeń. Takie, jak było wtedy. Przepisałem je z tak wyświechtanych i wymiętolonych kartek, że często trudno było odczytać.

Daję je w tem przekonaniu, że nigdy nic piękniejszego w teatrze nie widziałem. Nic, co by mogło się porównać z tą bezpośredniością i tym wdziękiem. Szkoda mi tylko, że wy, czytelnicy moi, nie zobaczycie, ani Dzikki ani Marysi, ani innych aktorek w ich rolach; a przedewszystkiem, że nie ujrzycie Stefy, Stefy — szewczyka. To było niezrównane; to był arcytwór sztuki aktorskiej.

Zainteresowała się naszą komedyjką pani dyrektorka. I w dzień radosny zakończenia pierwszego półrocza, kiedy dwie ostatnie lekcje przeznaczone były na zabawę, powiedziała przy drugim śniadaniu:

— A możeby tak „pierwsza a” pokazała swoją „komedyjkę”?

Hurma dzieciaków ruszyła pędem do sali aktowej, żeby jeszcze coś przygotować. Po drodze zbierały okulary. I za pięć minut już grały przy wypełnionej widowni, która śmiała się i bawiła doskonale. A kiedy skończyły wtedy — zacięła się kurtyna (A to skandal, proszę pana!) — sala nie chciała ich puścić. Musiały grać drugi raz od początku do końca z kazaniem (cała sala, nauczona już za pierwszym razem odpowiedziała teraz sama: „Panie Boże święty zapłać!”) i ze szczekaniem psów i ze wszystkim, wszystkim.

To był i c h triumf prawdziwy.

Tyle jest słów wstępu do „komedyjki” p. t.:

J A N E K

S c e n a I.

(Bakalarus siedzi przy stole i píše. Słychać stukanie w drzwi.)

NAUCZYCIEL: Kto tam wali pięścią w wrota
(wchodzi matka i popycha Janka przed siebie)

A, to Janek, ten niecnota!

Proszę bliżej, chodź tu, błaznie,

(grozi palcem, a Janek chowa się za matkę)

to ci zaraz sprawię łaźnię.

MATKA: Mości Panie bakałarzu,
niechaj jeszcze w kałamarzu
siły swojej popróbuje,
niech popisz, porachuje,
a, jak mu się jeszcze uda?

NAUCZYCIEL (*wzruszając ramionami*):
Dzieją się na świecie cuda!

MATKA: To niech jeszcze pozostanie,
(*chyląc się mu do nóg*)

mój magistrze, złoty panie!
Chłopaczysko się zmarnuje,
siedzi w domu i próżnuje.

NAUCZYCIEL: Z ledwością go przyciągnęłam.
No, wyrostku, marsz do dzieła,
twoja matka mię prosiła.

(*przyciąga Janka do tablicy*)

No, pisz, jeśli skóra miła!

JANEK: Co mam pisać?

NAUCZYCIEL: Pomnóż ładnie dwa przez cztery
i ten wyraz, co wypadnie
napisz cyfrą i literą
i przetłumacz po łacinie.

(*Janek pisze bardzo koszlawo 2 × 4 i wypada mu 15, a po łacinie napisał też niedobrze.*)

MATKA (*patrząc na tablicę*):

Niemasz chęci w moim synu
do pióra, ni atramentu.

NAUCZYCIEL: No, nieponiu, bez talentu!
Nic mi z ciebie! (*do matki*) Oj, kobieto!
Twego Janka w ciemność bito,
nic nie wbito. Weź go sobie! (*siadając*)
Ja z plewy ziarna nie zrobię.

(*matka wychodzi płacząc i ciągnie Janka za sobą.*)

S c e n a II.

(*Wchodzi ksiądz pleban z książką do nabożeństwa, siada przy stole i modli się półgłosem. Słychać pukanie do drzwi.*)

KSIĄDZ: Proszę:
(*wchodzi matka ciągnąc za sobą Janka*)

MATKA: Niechaj będzie pochwalony
Pan, w swej chwale wysławiony.

KSIĄDZ: Na wiek, wieków. No kobieto
jak tam Janek? — A jakżeto?
Czemu chowasz się za matkę?
O urwisie powiem gadkę,
co się chował przed plebanem,
a którego ponoć Janem
na chrzcie świętym raz przezwano

- MATKA: Oj, plebanie, oj, plebanie,
z Janem głowy mam urwanie,
byłam z nim u bakałarza,
jeszcze w drzwiach się przekomarza:
„Pisać umiem, czytać też,
a więc, czego jeszcze chcesz?”
A gdy przyszło do pisania,
prawdzą się przewidywania...
No i wygnał imć bakałarz
urwipółcia ze swej szkoły. *(placze)*
- KSIĄDZ: A, mój Janku, pięknie działaś,
mów mi pacierz! Bez mozołu!
- JANEK: W imię Ojca, Syna, Ducha...
- KSIĄDZ: Oj, księżuniu, zapomniałem.
Tak?! Więc słuchaj, darmożjadzie:
jutro zaczniesz sam pracować:
będziesz buty reperować,
szyć pantofle, łątać dziury,
a nie zrób tam awantury,
bo być bitym — to nie gratka!
Do szewca cię odda matka.
No, a teraz, ładajaka,
niecna duszo, masz piątaka.
Słuchaj matki, tak ksiądz radzi.
No! Niechaj was Bóg prowadzi.

(robi znak krzyża nad głową matki i Janka.)

(dok. nast.)

BENEDYKT HERTZ

JAK HARCERZ SKĄPĄ WOJCIECHOWĄ ROZUMU NAUCZYŁ

O s o b y: STACH, FRANEK, ANTEK, JANEK,
MARYSIA, WOJCIECHOWA, WOJCIECH.

O d s t o n a 1 - s z a.

Krajobraz.

CHÓR CHŁOPIĘCY *(daleki, stopniowo coraz bliższy):*

Płynie Wisła, płynie,
płynie coraz szerzej.
Niema w świecie chłopców,
lepszych od harcerzy.
Oj, tak, tak.

Harcerz wciąż wesoły,
choć ma pusto w brzuchu.
byle na swobodzie,
byle w ciągłym ruchu.
Oj, tak, tak.

Żadnych trudów w drodze
 harcerz się nie lęka.
 Umęczone nogi
 pokrzepi piosenka.
 Oj, tak, tak.

A gdy sił nie staje,
 gdy kleją się oczy,
 do byle chałupy
 z plecakiem się wtoczy.
 Oj, tak, tak.

W Polsce ludzie dobrzy,
 kochają harcerzy,
 nakarmią, napoją,
 przyjmą, jak należy.
 Oj, tak, tak.

ANTEK: Słuchaj, Stachu, już południe minęło. Mnie się jeść chce.

STACH: A kiedy się tobie nie chce jeść? Rano — jeść, w południe — jeść, wieczorem — jeść. Ty nicbyś nie robił, tylko cały dzień jadł.

ANTEK: O, widzicie go, jaki mądry. Każdy człowiek lubi rano zjeść śniadanie, w południe obiad, a wieczorem kolację.

STACH: E, żarłok jesteś. Dlaczego inni nie skarżą się, tylko śpiewają.

FRANEK: Śpiewamy, ale i książki też nam już zaczynają śpiewać. Wartoby o obiedzie pomyśleć.

STACH: O, macie go! I ten także. Wstydz się.

CHŁOPCY: Wszyscyśmy głodni.

STACH: Skaranie boskie z tymi żarłokami. Na to jesteście harcerzami, żebyście umieli znosić w potrzebie głód.

ANTEK: Ale nie na to zrobiliśmy ciebie naszym przewodnikiem, żebyś nas kierował na głodomorów.

FRANEK i JANEK: Jeść, jeść!

STACH: Więc dobrze. Ma tam, który, jeszcze jaką forszę? Bo ja już ani grosza.

ANTEK: Ja też.

FRANEK: Ani ja.

JANEK: Mnie zostało tylko te skrzywione 5 groszy, których żebrak nie chciał przyjąć.

STACH: A to piękna fortuna. Co panowie rozkażą sobie podać? Może potrawkę z pulardy... Może majonez z homara... Pstrągi w śmietanie... ¹⁾

ANTEK: No, no, żarty żartami, a ja ci powiadam, że kroku nie zrobię, jeśli sobie jakiej ciepłej zupy do brzucha nie wleję. Mówiłeś, że ty strony znasz, że tu wieśniacy lubią harcerzy, bo w zeszłym roku mieli od nich pomoc w robocie... że prawie bez pieniędzy można po tej okolicy wędrować.

STACH: No i co... trzeci dzień wycieczkujemy, a dużo was kosztowało? Nie ugaszczali was dobrzy ludzie?

FRANEK: Ale skończyło się. Wczoraj dostaliśmy tylko trochę kartofli do upieczenia.

STACH: Grunt się nie przejmować. Zaraz będzie wieść, to się jakoś poradzi. *(Po chwili):* Słyszycie?

¹⁾ Potrawy powyższe nie są zresztą stałym pożywieniem harcerzy. Red.

MARYSIA (*śpiewa zdaleka*):

Pod borem sośna stojąła,
pod nią dziewczyna płakała,
skry na nią padały,
suknie na niej gorzały
aż do dnia.

Przyjechał do niej możny pan,
zarzucił na nią swój żupan.
A ten żupan atlasowy —
siadaj, dziewczę, koń gotowy,
jedź z nami.

STACH: Niech będzie pochwalony.

MARYSIA: Na wieki.

STACH: Ładnie panna Kasia śpiewa.

MARYSIA: Kiedy ja nie Kasia, ino Marysia.

STACH: A to ci dopiero! Bylbym przysiągł, że Kasia.

MARYSIA: Niby wedle czego?

STACH: Tak jakoś na Kasię wygląda. Nie znałem Kaś, wszystkie miały
takie śliczne piwne oczy i ładnie śpiewały.

MARYSIA: U nas we wsi są dwie Kaśki... To mają oczy błękitne, a śpie-
wają, jak wilk do kąpięcyca.

STACH: Daleko ta wasza wieś?

MARYSIA: Niedaleko. O tam, za tym laskiem, będzie z kilometr.

STACH: Doskonale. Słyszycie, chłopcy?

ANTEK: Wieś to jeszcze nie obiad.

STACH: Ale we wsi łatwiej o obiad, niż w lesie. Słuchaj, Marysiu, gościni
ni tam u was ludzie?

MARYSIA: Jedni tacy, drudzy owacy... Jak w której chacie.

STACH: Chcielibyśmy wiedzieć o jakiej zamożnej gospodyni, co by nas
mogła ugościć bez krzywdy dla siebie.

MARYSIA: A jest jedna bogaczka, Wojciechowa. Nawet niedaleko, zaraz
druga chałupa na prawo. Ale cóż, kiedy strasznie kobieta skąpa.
Powiadają, że jak ma gości przyjąć, to ziarnka maku do strucli
rachuje.

JANEK: Nic nam po takiej babie.

FRANEK: To i spiżarnię pewno ma pustą?

MARYSIA: Oho, co to — to nie. Wśród tam wazystkiego. Sobie samej
ona nie żałuje, jeno dla innych taka nieużyta.

STACH: Wiecie co? Spróbuję ja u tej Wojciechowej szczęścia.

ANTEK: No i nic nie wskórasz. Tylko się czas traci.

STACH: Zobaczymy. (*Po chwili*): Polecę przodem, a wy idźcie wolniej
za mną. Dziękuję, Marysiu, za wskazówkę. Bóg zapłać. Dowidzenia.

O d e ł o n a 2 - g a .

Izba w chacie.

WOJCIECH: A nie susz-że mi, kobieto, głowy, żem dał biednemu dwa
grosze. Nie zubożejemy od tego.

WOJCIECHOWA: Tak, nie zubożejemy... tu dwa grosze, tam dwa grosze...
Nic byś nie robił, tylko darmożjadam pieniądze rozdawał... Wczoraj
znów dziesięć zapalek poszło do twojej fajki. Darmo zapalaki dają, co?
(*pukanie do drzwi*) Kto tam? Otwarte!

STACH (*wchodzi*): Niech będzie pochwalony!

WOJCIECH: Na wieki wieków!

WOJCIECHOWA: A co to?

WOJCIECH: Nie poznajesz po stroju? Toć to harcerz.

STACH: A tak, harcerz.

WOJCIECH: O, znam ja harcerzy, znam. Dzielne chłopaki. Łońskiego roku pomogli mi łąkę skosić.

STACH: Właśnie słyszałem od kolegów, którzy tu byli... Może i teraz jest jaka robota?

WOJCIECH: Już po żniwach, paniczu. Wszystko z pola zebrane, zwiezione.

STACH: Szkoda. Bo tamci mówili, że ich tu pięknie ugoszczono.

WOJCIECHOWA (*przerywając żywo*): A co, widzisz? Wciąż mi dogadywałeś, że ich głodzę, że im żaluję.

STACH: O, bardzo chwalili. Bardzo — powiadają — gościnna chata. Osobliwa gospodyni nie żalowała nam niczego.

WOJCIECH: Chyba kartofli z wodą.

STACH: A, nie! Mówili, że nawet barszcz jedli i wędzonkę.

WOJCIECH: Musiało im się pomylić. To zapewne nie tutaj.

STACH: Jakże nie tutaj! Wyraźnie mówili, druga chata na prawo. Wam, gospodarzu, Wojciech. No, nie?

WOJCIECH: Juści, że Wojciech.

STACH: Hm, szkoda, że żadnej roboty teraz nie macie. Możebym i ja na jaki poczęstunek zasłużył.

WOJCIECH: Jeśli panicz głodny, to i tak, bez roboty, można poczęs...

WOJCIECHOWA (*przerywa*): O, już! Zaraz! Nic w domu nie mam.

STACH: Ha, jak niema, to niema. Z pustego i Salomon nie naleje. Ale dużo mi nie trzeba. Ot, byleście pożyczyci garnka.

WOJCIECHOWA: Nie mam garnka.

STACH: E, to pani gospodyni zapomniała. Przecież na płocie suszy się garnek!

WOJCIECHOWA: Toć-to cały sagan.

STACH: Nie szkodzi. Tu może koledzy moi przyjdą, to już i dla nich zupkę bym ugotował.

WOJCIECHOWA: Zupę? A z czegoż to?

STACH: Jak mi pani Wojciechowa wody i ognia nie pożaluje, to już sobie poradzę.

WOJCIECHOWA: Phi, wodę możecie sobie zagotować. Ale co to będzie za zupa z samej wody?

STACH: O, nie z samej, nie z samej! Mam ja coś, na czym zrobię pyszny barszcz harcerski. Patrzcie, widzicie?

WOJCIECHOWA: Co, kolek od brony?

STACH: Aha, kolek.

WOJCIECHOWA: I z tego ma być barszcz?

STACH: Hoho! Jeszcze jaki... Palce lizać.

WOJCIECHOWA: Ciekawam.

WOJCIECH: Macie tu, paniczu, garnek. Niech się moja kobieta tej wazszej sztuki nauczy. Pomyśleć jeno, jaka to oszczędność, z byle kolka umieć zupę ugotować.

STACH: Pewno, że duża oszczędność. O, nalejemy wody... Teraz na ko-

minie się postawi... Tak... dobrze. Teraz, uważajcie, wrzucam kolek.
Przykryjemy... macie jaką pokrywę?

WOJCIECHOWA: Jest, jest, proszę.

STACH: Doskonale. Pod pokrywą prędkiej się woda zagotuje.

WOJCIECHOWA: To kolek trza do zimnej wody wrzucić, a nie do wrzątku.

STACH: Można do wrzątku, ale do zimnej lepiej.

(słysząc ten sam śpiew, co na początku.)

WOJCIECHOWA: A tam co takiego?

STACH: Nic, nic. To moi koledzy nadchodzą. Trza trochę jeszcze wody dolać, bo może i oni połakomią się na moją zupkę.

WOJCIECHOWA: E tam! Mieliby się na co łakomić.

STACH: Nie mówcie tak, pani gospodyni. Spróbujecie sami. Ręczę, że będzie wam smakowało. Tylko jeszcze ze dwa koleczki wrzucę. Jednego mało dla tylu osób.

(śpiew urywa się za drzwiami. Pukanie.)

STACH: Wejdźcie, chłopcy, wejdźcie. Tu gościnni ludzie. Pani gospodyni pozwoliła mi nawet w jej własnym garnku zupę sobie ugotować. Wody i ognia także nie żaluje.

(gwar wchodzących.)

CHŁOPCY: Dzieńdobry. Cześć.

ANTEK *(szepem)*: Stachu, co to znaczy? Co ty tu pitrasisz?

STACH *(podobnie)*: Cicho. Nic nie gadaj. To już moja rzecz.

WOJCIECHOWA: Panie harcerzu, woda już bulgoce. No, bardzom cie kawa, co też to za barszcz będzie.

STACH: Dajcie, gosposiu, łyżkę, to sprobuję.

WOJCIECHOWA: Macie, jest łyżka.

STACH: Bóg zapłać. Niezła, niezła będzie.

WOJCIECHOWA: I długo te kolki muszą się gotować?

STACH: To zależy. Jak się posoli, to trochę prędkiej. Może macie odrobinę soli?

WOJCIECHOWA: O, też pytanie. Soli by nie było?

STACH: Boście mówili, że nic niema, to myślałem, że i soli brak.

WOJCIECHOWA: Niech tam panicz sięgnie do pudełka nad kominem.

STACH: Aha, jest, jest... Posoli się... o, tak. Jeszcze ździebko. Zaraz inny smak.

WOJCIECHOWA: Okrutniem ciekawa. Jakoś nie chce mi się wierzyć, żeby z bronowych kolków można barszcz ugotować.

STACH: O, ja nieraz kolegom doskonale zupy robię z takich kolków...
Powiedźcie, chłopcy, nieprawda?

ANTEK *(na stronie)*: Co ty wygadujesz?

STACH: Cicho bądź. Powiedz, że tak.

ANTEK: A tak... tak... proszę pani. On weźmie byle co i... tego... gotuje.

FRANEK: He, he! Kiedyś stary rzemień posiekał i kotlety cielęce usmażył.

WOJCIECHOWA: Nie może być! Kotlety ze starego rzemienia?

FRANEK: A jakże. Wyborne były z marchewką.

WOJCIECHOWA: No, no, no... Nauczcie mnie, panie student, tej waszej

sztuki. A ty, stary, zajrzyj do stajni. Może tam znajdziesz jaki niepotrzebny rzemień.

WOJCIECH (ze śmiechem): A dobrze, dobrze, wnet przyniosę. He, he, he.
(skrzypnięcie drzwi.)

JANEK: A włoszczyzny nie dodasz?

STACH: Kiedy tu podobno nic nie mają.

WOJCIECHOWA: No, trocha włoszczyzny to się tam znajdzie.

(po chwili): Macie tu... kilka marchewek, pietruszka, cebula.

STACH: Dziękuję. Jaki to zaraz idzie zapach z garnka.

WOJCIECHOWA: Prędko już dacie sprobować?

STACH: Chwileczka, chwileczka. Muszę najpierw sam skosztować.

(po chwili): Strasznie te kołki chude, wyschły mi w plecaku. Nie macie kawałeczka słoniny?

WOJCIECHOWA: Słoniny?.. E, czegoś za dużo wam się do onej zupy zachciewa. Ale żem bardzo jej ciekawa, to weźcie nieco skwarków z rygienki. Ino nie wszystkie.

STACH: Nie, nie, odrobinę, aby pachniało. A oskrobcie tam, chłopcy, kilka kartofli.

WOJCIECHOWA: To i ziemniaków wam trzeba?

STACH: No jakże? Barszcz bez kartofli, to, gospośiu, jak tydzień bez niedzieli.

WOJCIECHOWA: Co prawda, to prawda. Weźcie tam, panicez, ze spiżarni trochę ziemniaków.

STACH: Hej, koledzy, żywo, kartofle obierać. Ale, ale... to zmartwienie...

WOJCIECHOWA: Co takiego? Co się stało?

STACH: Mąki zapomniałem dodać.

WOJCIECHOWA: Mąki? Na co?

STACH: Żeby zaprawić dla gęstości. Franek, nie masz tam w plecaku odrobiny mąki?

FRANEK: Ja??... nie mam.

STACH: Bo i mnie wyszła. Gospośiu kochana, może się u was znajdzie szczypta mąki?

WOJCIECHOWA: Coś mi się widzi, że za dużo tych dodatków.

STACH: Ale za to zobaczycie, jaka to zupa może być z kołka.

WOJCIECHOWA: No, to już macie tę mąkę. Ojej! A cóżto jej tyle bierzecie?

STACH: Tylko aby-aby... O, teraz wnet się barszcz dogotuje, a żeby się pani gospodyni nie nudziło, zaśpiewajmy jej naszą piosenkę kucharską.

CHÓR: Chcąc wyborny mieć rosołek — raz dwa trzy —
wrzuca się do wody kołek — raz dwa trzy —
gdy posoli się, popieprzy — się popieprzy —
będzie barszczyk jeszcze lepszy — raz dwa trzy.

Każdy kucharz chyba przyzna — raz dwa trzy —
że się przyda i włoszczyzna — raz dwa trzy —
potem się słoninkę wpuści — ninkę wpuści —
żeby trochę było tłuszciej — raz dwa trzy.

Barszczyk też się nie przestraszy — raz dwa trzy —
 kartofelków albo kaszy — raz dwa trzy —
 kolek można też czasami — też czasami —
 ugotować z kluseczkami — raz dwa trzy.

STACH: A teraz, pani gosposiu, spróbujcie, czy dobra zupa.

WOJCIECHOWA (*kosztuje*): Ano, nic sobie. Zwyczajna kartoflanka z omastą... Ino nie miarkuję, pocięcie one kolki wrzucili?

STACH (*ze śmiechem*): Ha, ha, ha! POCO?... Bo bez tych kolków nie dostałbym od was, pani Wojciechowo, ani garnka, ani wody, ani soli, ani skwarków...

(*Śmiech chłopców, Wojciech wraca.*)

WOJCIECHOWA: To to tak... Toście mnie ocyganili?

WOJCIECH: A ocygań! Ha, ha, ha!... I dobrze zrobił. Zuch chłopak! Ja odrazu zmiarkowałem, co to będzie, bom czytał kiedyś o żołnierzu, co tak samo z bronowego kolka rosół gotował. Siadajcie teraz, chłopcy, zjemy razem tę waszą zupę.

K o n i e c.

Z WYDAWNICTW

B. W. Lewicki: MŁODZIEŻ PRZED EKRANEM. Lwów, 1935, str. 23
 Szczupła, ale pożyteczna broszurka. Autor, znany na terenie Lwowa młody teoretyk filmu, domaga się planowej akcji w celu zaznajomienia młodzieży z filmem artystycznym, z jego podstawami teoretycznymi — słowem wyzyskania dorobku X Muzy dla celów dydaktycznych i wychowawczych. Ponadto zadaniem szkoły winno być zastąpienie niezdrowej kinomanji młodzieży poprawnym stosunkiem do utworu filmowego. „Jak czuwa się nad udostępnieniem uczniowi lektury dzieła literackiego, zrozumieniem utworu muzycznego, tak winno się zbliżyć do ucznia utwór filmowy”. Jest to — według autora — obowiązkiem polonisty, który, aby spełnić zadanie, musi być zorientowany w zagadnieniach artystycznych i wychowawczych filmu. Takie ujęcie sprawy musi jednak nasunąć dwa zastrzeżenia: 1) Wkładanie całej pracy nad „uświadamianiem filmowem” młodzieży na barki polonisty, przeciążonego może najbardziej spośród wszystkich nauczycieli pracą zawodową, wydaje mi się niecelowe; raczej należałoby pracę rozłożyć na większą ilość osób, a dużo tu powinni mieć do zrobienia nauczyciele muzyki, śpiewu i psychologii. 2) Uznając w całej rozciągłości słuszność postulatu, iż „stosunek nauczyciela do zagadnień sztuki filmowego oparty być musi o ogólną choćby, naukową — relację, a nie o tak często spotykane przygodne impresje feljetonowe”, należy zapytać, jaką drogą ma nauczyciel zdobyć te potrzebne podstawy naukowe? Przecież popularno-naukowych odczytów o teoretycznych podstawach filmu niema u nas nawet w większych ośrodkach, prasa filmowa ma charakter brukowy, publikacji specjalnych właściwie też niema. Pominąwszy dobrą, ale przestarzałą książkę Irzykowskiego, popularny, ale też dawniejszy szkic Jedlicza, ściśle naukową rozprawę Blausteina o psychologii widza filmowego, do lektury której trzeba mieć przygotowanie psychologiczne — pozostałyby jako

pożyteczne pozycje dla nauczyciela niektóre artykuły w dodatku filmowym „Wiadomości Literackich” i niektóre szkice na te tematy związkowego „Miesięcznika Literatury i Sztuki”. To jednak nie rozwiązuje zagadnienia. Na lekturę zaś ciekawych opracowań obcych (przeważnie niemieckich i rosyjskich) nie ma nauczyciel czasu. Dlatego, jako postulat najpilniejszy należałoby wysunąć konieczność ogłoszenia rozpraw z zakresu teoretycznych podstaw sztuki filmowej. Artykuły oryginalne, lub tłumaczenia z literatury obcych, poświęcone temu zagadnieniu, winny częściej ukazywać się na łamach naszych czasopism. A i „Teatr w Szkole” zagadnieniem filmu szkolnego winien poświęcić specjalną rubrykę.

Dobłą wydaje mi się myśl urządzania dla młodzieży (przynajmniej w większych miastach) specjalnych seansów klasycznych już dziś filmów. Bo przecież wciąż narastające roczniki młodzieży nie znają dawnych arcydzieł filmu niemego i dźwiękowego. Podobnie, jak od kulturalnego człowieka wymaga się znajomości arcydzieł literatury światowej, tak samo powinna być jego udziałem znajomość najlepszych, szczytowych osiągnięć X Muzy; wymagają poznania przede wszystkim filmy Chaplina, Claire'a, Pudowkina, Eisensteina, Gance'a, Langa i innych. Pomocą do organizowania retrospektywu filmowego może być dobrze naogół zestawiona przez autora lista najlepszych filmów.

Jako konkluzję swych rozważań wysuwa p. Lewicki szereg postulatów, które nie od rzeczy będzie tu powtórzyć, a pod którymi podpisuję się całkowicie.

„Nauczyciele - poloniści powinni:

- 1) polecić uczniom prowadzenie dzienniczka widzianych filmów, jak prowadzić dzienniczki lektur i kontrolować je,
- 2) na wzór wycieczek do teatru, organizować wspólne wyprawy na filmy i omawiać je dyskusyjnie,
- 3) zaznajamiać uczniów z historią i artystycznym filmem.

Władze szkolne winny: urządzać dla młodzieży pokazy arcydzieł filmowych z prelekcjami.

Uniwersytety: organizować lektoraty sztuki filmowej dla kandydatów na nauczycieli”.

Broszurkę p. Lewickiego warto przemyśleć, a w wyniku szerszej dyskusji wiele z jej wskazań zastosować w praktyce szkolnej.

Zdzisław Kwieciński

STANISŁAW DOBRANIECKI: Inscenizacja w szkole powszechnej (kl. I, II i III). Gebethner i Wolff (1935), str. 95 + 3 nlb. Z cyklu: Jak realizować nowe programy szkolne, Nr. 22.

Teatr szkolny, w znaczeniu teatru urządzanego przez dzieci i młodzież, może krystalizować się w dwóch formach: przede wszystkim w postaci widowiska publicznego, wymagającego oczywiście długiego czasu przygotowania i dużego nakładu pracy — i drobnych inscenizacyj-zabaw, organizowanych bądź samorzutnie przez młodzież poza zajęciami szkolnymi, bądź inspirowanych przez nauczyciela na lekcjach jako specyficzna metoda dydaktyczna. O tym lekcyjnym, pierwiastkowym teatrze szkolnym, który tematy czerpie z czytańek szkolnych i życia codziennego, pieniaącego się wokół dziecka, a formą którego jest najczęściej swobodna inscenizacja — mieliśmy dotychczas niewiele poważniejszych opracowań (wymienić tu można tylko ciekawe artykuły na ten temat w „Przy-

jacielu Szkoły" z r. 1933/34, a przedewszystkiem rozprawę H. Tyrankiewiczowej w „Teatrze w Szkole” 1934, nr. 1 — 4), mimo, że nowe programy uwzględniają inscenizację (zwłaszcza w szkole powszechnej) jako konieczny środek dydaktyczny i wychowawczy.

Wymieniona na czele niniejszej recenzji książeczka Dobranieckiego podejmuje, na tle nowych programów, próbę dokładniejszego opracowania tego zagadnienia. Pierwsza część publikacji zawiera uwagi teoretyczne, naogół powtarzające w sposób popularny i niepogłębiony znane już (i przeważnie uznane) myśli na takie tematy, jak: słowo martwe i żywe, tendencje teatralne w życiu dziecka, wychowawcze i dydaktyczne znaczenie inscenizacji i in. Uwagi te nie przynoszą nic nowego i ciekawego. Większy pożytek mieć będzie nauczyciel z omówienia problemów inscenizacji we wszystkich klasach szkoły powszechnej i z interpretacji uwag, podanych w tym zakresie przez nowe programy. Terminu „inscenizacja” autor nie definiuje, wskutek czego włącza w jego zakres dość różnorodne objawy ekspresji teatralnej dziecka, będące niejednokrotnie teatrem samorodnym.

Istotną wartość na nauczyciela będą miały praktyczne przykłady rozwiązań inscenizacyjnych, do których materiał został zaczerpnięty z popularnych elementarzy i czytane dla pierwszych trzech klas szkoły powszechnej.

Podkreślić należy, iż autor — słusznie — widzi m. in. celowość inscenizacji na lekcjach w ciągu roku szkolnego także i w tem, iż dostarczyć one mogą „numerów” do programów wszelkich uroczystości i obchodów szkolnych. „W ten sposób — pisze autor — wyrugujemy ze szkoły przykry i wysoce niepedagogiczny zwyczaj opracowywania t. zw. „komedyjek” gotowych, które manierują nam działwę, odciągają od obowiązków szkolnych, no i często wywracają porządek w całej szkole”.

W realizacji nowych programów książeczka Dobranieckiego odda pewne usługi.

Zdzisław Kwiecieński

M. KOWNACKA: „Bajowe bajeczki”, Biblj. Teatryku Kukielek, nakł. „Naszej Księgarni”, W-wa, 1935.

Zasłużony i doświadczony teatr kukielkowy „Baj”, który sobie postawił za cel propagowanie sztuki dla dziecka, stojącej na wysokim poziomie tak artystycznym, jak i wychowawczym, oddał na użytek tych, którzy chcieliby iść w jego ślady, bogate rezultaty swoich doświadczeń w wydanej przed kilku miesiącami książeczce „Teatryk kukielek”; w książeczce tej była zapowiedź przyszłej biblioteki teatryku kukielek, która w oddzielnych tomikach poda „wypробowane” sztuczki z repertuaru „Baja”. Jako pierwszy tomik tej biblioteczki wyszły „Bajowe bajeczki i świerszczowe skrzypeczki, czyli o straszliwym smoku i dzielnym szewczyku, prześlizniętej królownie i królu Gwoźdźniku”, pióra Marji Kownackiej z opracowaniem muzycznym Jana Wesołowskiego. Jest to sztuka istotnie „wypробowana”, bo wkroczyła już w drugą setkę przedstawień samego „Baja”, a była też grana wielokrotnie przez zespoły prowincjonalne, budząc zawsze żywiołowy zachwyt widowni. Oprócz tekstu sztuki są w książeczce rysunki kukielek w niej występujących, sporządzone przez dekoratora i twórcę projektów laleczek, art. malarza, Witolda Millera — tak, że zespół nieufający własnej pomysłowości, może się w robieniu kukielek oprzeć na podanych, a wypробowanych wzorach. W części, następującej po tekście „Ba-

jowych bajeczek”, omówiony jest prócz tego „charakter zewnętrzny” każdej „osoby”, występującej w sztuce, praktyczne wskazówki sporządzenia tychże; dalej są rady dotyczące dekoracji i sposobów wywołania efektów nastrojowych, wreszcie omówienie znaczenia „conferencierki”, gawędy z widzami i przykład takiej rozmowy z widownią, dostosowany do tekstu „Bajowych bajeczek”. Ostatnia część, to nuty do 15 piosenek, śpiewanych w tej sztuce.

Nasza Księgarnia wydaniem tej książeczki, zalecającej się i zewnętrzną urodą, oddała prawdziwą przysługę nauczycielom, którzy w poszukiwaniu drogi uznanego przez siebie za konieczne i nakazanego przez programy artystycznego kształcenia dziatwy dostają wreszcie do ręki dziełko prawdziwie wartościowe — a w wydanem poprzednio dziełku „Teatryk Kukielkowy” znajdują niezawodne vade mecum urzędzenia trwałego teatryku. Oby tylko dalsze tomiki „Biblijoteki teatryku kukielek” nie dały na siebie długo czekać, bo obawa, że zabraknie sztuków do takiego teatru, może powstrzymać zapal niejednego ochotnika do takiego rodzaju pracy.

ZE SZKÓŁ

CZY URZĄDZAĆ WIDOWISKA SZKOLNE W JĘZYKU OBCYM?

W roku szkolnym 1934/35 odbyło się w Lublinie międzyszkolne przedstawienie w języku niemieckim i francuskim. Z pewnością wśród młodzieży, jak i wśród starszych krążyły pytania i domysły, dlaczego właśnie robi się przedstawienie w języku obcym, jaką korzyść ma z tego młodzież, czy wszystko będzie zrozumiane; jednym słowem: poco się męczymy, i tak nikt się tem nie zainteresuje. Powody, które skłoniły nas do tej imprezy, są różne. Chcę je po kolei omówić i uzasadnić.

Młodzież uczy się geografji i historii obcego państwa, ma się zapoznać z jego polityką, obyczajami i zwyczajami, — dochodzi do tego przez lekcje o charakterze słuchowym, przez wycieczną, nudną lekcję. Nauczyciel stara się lekcję urozmaicić, zrobić ją interesującą, jednak trudną jest rzeczą ożywić materiał książkowy tak, aby młodzież mogła się wczuć w życie danego narodu, by przez to lepiej poznała jego cechy. Słowo jest zbyt słabe, gdy nie widzimy tego, o czym mamy opowiadać. Nauczyciel przez lekcje epidjaskopowe stara się dać młodzieży obraz położenia i środowiska kraju, o którym jest mowa. Lektorium tym w zasadzie brak dynamiki — sam obraz, czasem nawet niebarwny, nie daje silnego przeżycia.

Jeśli pozwolimy młodzieży odtworzyć życie obcego narodu, środowisko, obyczaje, zwyczaję przez odtworzenie narodowego tańca, pieśni i słowa przy pomocy odpowiednich kostjumów, dekoracji i rekwizytów (zrobionych przez młodzież), wtedy i grający i widzowie będą mieli o wiele większą korzyść, niż z wykucwania martwego ustępu o treści etnograficznej. Należy tylko zwrócić uwagę, by scenki były niedługie i miały łatwą i pogodną treść. Same obrazy nie dają spodziewanego rezultatu, t. zn. nie stają się przeżyciem, co jest koniecznym warunkiem dla utrwalenia.

Nietylko regionalizm obcego kraju należy uzmysłowić młodzieży, ale i dzieła literatury można w ten sposób podać. Tu jednak sprawa jest bardziej skompli-

kowana, gdyż żmudną i trudną jest rzeczą przygotować sztukę w całości z młodzieżą, która uczy się dopiero obcego języka. Przytem trzeba sobie zdać sprawę, że śledzenie dramatu, i to w obcym języku, nuży młodzież. Trzeba mieć dużo zmysłu orientacyjnego i syntetycznego, by luźno usłyszane zdania, — ba nawet słowa — bo dużej ich części się nierozumie, złożyć w jedną całość i urobić sobie obraz usłyszanej rzeczy. To łączenie usłyszanych i zrozumianych urywków wymaga dużego wysiłku, uwaga przy tej pracy się rozprasza, wreszcie wogóle słabnie, a młodzież-widzowie zaczynają się nudzić. Można temu zapobiec, o ile zadamy sobie trochę trudu i daną sztukę tak spreparujemy, że mimo szereg opuszczeń, oddamy treść dramatu. Oczywiście charakter sztuki nie może na tem tracić. Należy wystawić sceny kluczowe i połączyć je ze sobą za pomocą dobrego zapowiadania.

Po tych wywodach neofilolog mógłby postawić pytanie, jak przedstawia się interpretacja fonetyczna? ile tu błędów fonetycznych się znajdzie, nawet gdy materiał jest już pamięciowo opanowany?

Zależy to w dużej mierze od kierownika przedstawienia, który musi zrobić szereg prób czytanych, sam kilka razy dobrze i starannie przeczytać tekst, nim powierzy czytanie uczniom. Najważniejszym warunkiem jest przedewszystkiem dokładne zrozumienie tekstu. Podczas pracy daje się zauważyć dziwne zjawisko. młodzież podczas lekcji, mimo stałego poprawiania, nie bardzo zwraca uwagę na fonetykę, ale chcąc odtworzyć rolę nawskroś przesiąkniętą duchem danego narodu obcego, sama zechce w wymowie jak najlepiej oddać własności danego języka i dużo starań wkłada w staranne opanowanie fonetyki. Z tego wynikałoby, że tylko młodzież-aktorzy mają korzyść, uczą się dobrej wymowy. W rzeczywistości jednak i młodzież-widzowie odnoszą korzyść, — wchodzi tu w grę naśladownictwo tak silnie rozwinięte u młodzieży. Podczas przedstawienia młodzież-widzowie słyszą, że koledzy, do których wymowy są przyzwyczajeni, inaczej niż zazwyczaj wymawiają i starają się ich potem naśladować.

Dlaczego nie naśladowują nauczyciela? Nie zawsze ten sam nauczyciel uczy ich od początku, wymowa zatem się zmienia, pozatem przyzwyczajają się do jego wymowy uważając jej odrębność za rzecz naturalną. Ale zmianę w wymowie kolegi zaraz się zauważa i zechcą ją wyrównać.

Próba ta, jedna z pierwszych w tym rodzaju, udała się. Czerpię to twierdzenie ze słów młodzieży, z którą po przedstawieniu dyskutowałam na ten temat.

ht.

„BAJ” WĘDRUJE.

Dwa przedstawienia „Baja” w Ursynowie.

Dn. 30.V b. r. miały seminarjum ursynowskie i szkoła ćwiczeń prawdziwą i dla młodzieży niezapomnianą radość goszczenia u siebie „Baja”, który dał tu dwa przedstawienia. Pierwsze, „O straszliwym smoku”, przeznaczone było dla dzieci z miejscowej szkoły ćwiczeń, a przybyła też na nie dzieciarnia ze Służewca wraz ze swoim kierownikiem, a nawet starsze dzieci z odległego o kilka kilometrów Grabowa. „Teatr” drukował już recenzję z tej rozkosznej sztuki, która „robi” już drugą setkę przedstawień, więc już o niej mówić nie będę.

Drugim utworem, który „Baj” zagrał głównie dla seminarzystów, dla zapoznania ich z możliwościami teatru kukielkowego i dla zaagitowania przyszłych na

uczycieli do takiej pracy artystyczno-wychowawczej, była jedna z najładniejszych sztuk bajowego repertuaru: „O Kasi, co gąski zgubiła”.

Przedstawienie poprzedziło krótkie przemówienie p. Henryka Ładosza, który zwrócił uwagę seminarzystów na to, że nowe programy silnie podkreślają konieczność wprowadzania dzieci w świat przeżyć estetycznych i gorąco zachęcał ich do pracy w tym kierunku; rezultaty działalności „Baja” to dowód, że to nie mrzonka, iż dziecko zdolne jest przeżywać sztukę, że się tem przeżyciem głęboko raduje, że to przeżycie wpływa na nie wychowawczo, że na wyższy i szerszy poziom podnosi jego kulturę.

Dekoracje, kukielki, jak zawsze w „Baju”, przesliczne, dzięki talentowi i rozkochaniu się w teatryku jego kierownika artystycznego, p. Millera, który niejednokrotnie po dwa i trzy razy przerabia dekoracje i laleczki, dopóki nie za dowolą jego wybrednego smaku.

Role mówione były w Ursynowie tak przepysznie, kukielki ruszały się tak żwawo i ucieśnie, że zespół „Baja” naprawdę przeszedł sam siebie; artyści twierdzili, że entuzjazm widowni, żywiołowa sympatja, idąca od widzów, tak ich podniecały i cieszyły, że dali się ponieść temu zapałowi, jaki sami wywołali i dlatego wszystko wypadło tak zachwycająco. „Może to dlatego tak nam serdeczna atmosfera widowni dodaje ducha, że nie pobieramy honorarjów, pracujemy tylko z zamiłowania do dziecka i jego sztuki — a że człowieka podnieca wszelkiego rodzaju zapłata, więc i nas podniecił zapał ursynowiaków, który nam był najmilszą zapłatą” — powiedział jeden z członków zespołu.

Inna rzecz, że ów zapał seminarzystów może i dokuczył kochanym „Bajarzom”, bo chłopcy otoczyli ich po przedstawieniu zwartem kołem i absolutnie nie chcieli puścić z Ursynowa, domagając się powtórzenia najładniejszych piosenek i różnych żartobliwych „przycinków” do członków zespołu, które „Bajarze” śpiewali na nutę przedstawieniowych pieśni. Lecz sądzę, że nagrodą za to „więzienie” ich w Ursynowie byłoby im to, gdyby mogli posłuchać, jak całe seminarjum i cała szkoła ćwiczeń do końca roku rozbrzmiewały piosenkami „Szara godzina”, „Bum cyk, bum cyk”, „Jestem ci ja szewc Dratewka” ze „Smoka” i „Zachodź-że słońeczko”, „Deszczyk pada, słońce świeci”, „Ge, ge, ge”, „Gąski moje, gąski” z „Kasi” — i tylu innemi, których tytułów wyliczać trudno. A kot czarownicy zdobył taką popularność, że wszystkie młode latorośle okolicy chcą mieć takiego czarnego kota, co „jak zielone oczy zmruży, to wszystko wywróży”.

ODCZYT O TEATRZE SZKOLNYM

W dn. 3-cim października b. r. o godz. 19 m 30 w sali Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie kierowniczka teatru szkolnego „Muza”, Natalja Laudauowa wygłosiła interesujący odczyt p. t. „Wykształcenie plastyczne, a teatr w szkole”.

Z P R A S Y

W „Przyjacielu Szkoły” dwutygodniku wydawanym w Poznaniu, w n-rze z dn. 6 marca b. r. Józef Czarnecki omawia książkę Zdzisława Kwecińskiego „Samorodny teatr w szkole”, oceniając wydawnictwo, jako bardzo pożyteczne.

Z R A D J A

OPOWIADANIA STAREGO DOKTORA.

Pod tym pseudonimem ukrywa się jeden z najznakomitszych naszych pedagogów i pisarzy. Jego pogadanki radiowe spotkały się z entuzjazmem zarówno dzieci jak i dorosłych. Prelegent traktuje dziecko jak człowieka, niema w jego słowach tego kochasiowatego tonu, maskującego lekceważenie dziecka i jego spraw. Pogadanki Starego Doktora będą się odbywały co czwartek o godz. 16.

WĘDRÓWKI RADJOWE PO KRAJU.

Audycje te, prowadzone przez Henryka Ładosza, będą się odbywały i w b. r. szkolnym. Program każdej takiej audycji zawiera omówienie krajobrazu danej części kraju, miast, wsi, ludzi, ich zwyczajów, zajęć, ubiorów etc. Audycje są ilustrowane muzycznymi motywami ludowymi danego regionu.

POMOC Z. N. P.

w nabywaniu radjoodbiorników dla szkół, została utrzymana i w b. r. szkolnym.

DZIECIOM ANGIELSKIM

1 października została nadana przez rozgłośnie warszawską audycja dla dzieci angielskich. Poza przemówieniem dziecka polskiego w programie audycji była pogadanka o Warszawie i pieśni wykonane przez chór szkolny. Audycja została zorganizowana z inicjatywy Anglii.

MAJSTER KLEPKA ROZMAWIA Z LEPI-GLINĄ

Rozgłośnia poznańska nadaje pod tym tytułem audycje poświęcone „majstrowaniu”.

OD REDAKCJI

Na „Dzień Oszczędności” przypominamy obrazek sceniczny R. Warszawskiej „Pojedziemy”, na dzień 11 Listopada — obrazek sceniczny B. Hertza „Zasadzka”. Obydwa obrazki zostały wydane w roku ubiegłym jako dodatki do „Płomyka”.

Ze względu na łatwość dobrania melodii tym razem nut do obrazka scenicznego B. Hertza: „Jak harcerz skąpą Wojciechową rozumu nauczył” nie dołączamy.

W dalszym ciągu prosimy Kol. kol. o nadsyłanie wiadomości ze szkół, z zagranicy, z teatrów, z wydawnictw, oraz wycinków z prasy, dotyczących prac teatru szkolnego i teatru dla dzieci.

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