

HENRYK ŁADOSZ

## TAJEMNICE INSCENIZACJI

Często zdarza się, że inscenizator i reżyser, który doskonale przeprowadził inscenizację praktycznie, napotyka na nieprzewidywane trudności przy opisywaniu swych pomysłów i toku swej pracy. Często też — opisując — pomija drobne, ale zasadnicze szczegóły, jako „zrozumiałe same przez się”. Dla niego, bo dla nas zostają w ten sposób nieodkrytą przez autora tajemnicą. Stanowi to poważną przeszkodę: 1-mo w dzieleniu się z innymi własnym dorobkiem i 2-do w korzystaniu z doświadczeń innych w pracach teatralnych na terenie szkoły.

Te liczne trudności i jeszcze liczniejsze nieudolności i nieporozumienia w inscenizowaniu nakazują nam szczególną ostrożność i umiejętność zarówno w wyborze tekstu do inscenizowania, jak i w piśmiennym formułowaniu samej inscenizacji.

Zajmijmy się najpierw sprawą tekstu do inscenizowania.

Inszenizować więc można: obrzędy (wiele z nich czeka jeszcze na inscenizatora, gdyż odgrywane na scenie tak, jak odbywają się w rzeczywistości — nużą ateatralnymi dłuźszymi i ubóstwem akcji), pieśni, pieśni ludowe, tańce, różne utwory poetyckie (baśnie, bajki, ballady i in.), fragmenty powieści, nowel, feljetonów, utworów dramatycznych i t. d. W inscenizowaniu utworów literackich należy uwzględnić szeroko powieść i poezję współczesną. Zarówno treść jak i forma utworów współczesnych zawierają w sobie wiele aktualności, która potęguje zainteresowanie dzieci i młodzieży w pracy.

Inszenizować można każdy utwór. Ale nie trzeba. Nacomiast trzeba zorientować się co do wartości scenicznej utworu t. zn. co do jego bogactwa w dynamikę sceniczną. Obfitują w nią nietylko utwory o charakterze epickim, ale i liryki. Inszenizacja utworu lirycznego sprawia co prawda więcej trudności, ale kształci uczucie poprzez uzmysłowienie źródła przeżyć i ich wzbogacenie przez wizję sceniczną.

Niektórzy inscenizatorzy ograniczają swą skromną rolę do podziału tekstu między autora i osoby dialogu. „Jak jest dialog, to już jest teatr” rozumują w prostocie ducha. Tymczasem inscenizacja poprzez skreślenia i powiązanie różnych fragmentów danego utworu ma skondensować dynamikę sceniczną tekstu i podnieść jego walory teatralne przez podział na role na głosy, przez

gest, ruch, żywość słowa, dekoracje i kostjumy. Umiejętność stosowania tych elementów w należytej mierze — oto tajemnica inscenizacji. Podzielić utwór na role — to mało. Często wypada skondensować tekst, to, co mówi autor — włożyć w usta osób działających, a nieraz i przez inscenizatora ad hoc wymyślonych.

Oczywiście wszystkie te „manipulacje” z tekstem w prozie należy przeprowadzać lekką i świadomą ręką. Jeśli chodzi o utwory poetyckie, (zwłaszcza klasyczne) to dopuszczalne jest najwyżej skreślanie pewnych całości treściowych i rymowych <sup>1)</sup>. Opuszczanie lub dopisywanie pojedynczych słów, czy zdań zmiany liczby, rodzaju, czy czasu — mogą się stać niedopuszczalnym barbarzyństwem. Wytlumaczyć się z takich poczynań można i to (b. rzadko) jedynie kongenjalnością przeróbki, lub specjalnym rodzajem eksperymentu <sup>2)</sup>.

Zwykle inscenizacja musi pokonać wszystkie trudności bez dokonywania zmian w tekście wiersza. Trzeba przyznać, że te trudności są często b. duże i że trzeba nieraz przywoływać na pomoc całą pomysłowość, ale o to przecie chodzi. Przykładem inscenizacji utworu, w którym dokonano w tym celu skreśleń może służyć zamieszczona w tym n-rze inscenizacja: „Nagi bruk”, St. Zeromskiego. W utworze skreślono kunsztowne porównania, drobiazgową charakterystykę osób i opis toku gorzkich myśli, idącej w pochodzie kobiety z dzieckiem. Wszystkie te szczegóły osłabiały bowiem sceniczną dynamikę akcji utworu. Zamiana czasu przyszłego na teraźniejszy była tu nieistotną, gdyż zamierzeniem tej inscenizacji jest osiągnięcie takiej sugestyjności obserwowanych przez gromadę na scenie zdarzeń, dziejących się poza sceną, aby opowiadająca gromada dała utożsamia się w oczach publiczności z tłumem, który ta gromada „widzi” za kulisami.

Przechodząc do sprawy techniki inscenizacyjnej ustalamy, że w zależności od roli uczestników inscenizacje mogą być: 1) do wykonania indywidualnego, 2) indywidualnego i zespołowego, 3) zespołowego.

Inszenizacja „Nagi bruk” jest przykładem 3-ciego rodzaju inscenizacji. Jako przykład 2-go rodzaju inscenizacji może służyć „Pranie” M. Konopnickiej, gdzie pierwsza część jest dialogiem na tle zespołu, druga ma już charakter zespołowy. Często w tego rodzaju inscenizacjach zespół ma tylko rolę chóru greckiego. Wyraża opinie swoją lub autora. Przykładem pierwszego rodzaju inscenizacji może być inscenizacja „Ludzi bezdomnych” St. Zeromskiego, dokonana przez J. Turowiczównę <sup>3)</sup>.

Inszenizacja jest wyrazem indywidualnego stosunku do konstrukcji utworu. Znajomość więc budowy utworu jest nieodzownym warunkiem przed przystąpieniem do inscenizowania. Przebieg pracy nad inscenizowaniem da się ująć w następujące punkty:

a) podział utworu; określenie punktu (czy punktów) kulminacyjnego (ych) w inscenizacji,

<sup>1)</sup> należy to w inscenizacji zaznaczyć i dać wytłumaczenie.

<sup>2)</sup> na przykład rozbudowa bajki z „Kordjana” Słowackiego; dr. Juliusz Saloni, „Komedijka”, „Teatr w Szkole” Nr. 2 i 3, str. 39 i 40, rocznik 1935/36.

<sup>3)</sup> Wydawnictwo Zw. Teatrów Ludowych, W-wa 1936

- b) charakter inscenizacji w ustosunkowaniu aktorów do widzów; jaki obraz ma tworzyć grupa wykonawców,  
 c) tło, kostiumy, kurtyna,  
 d) przydział tekstu poszczególnym głosom, czy grupom,  
 e) uwagi inscenizacyjne - reżyserskie, dotyczące poszczególnych obrazów scenicznych w inscenizacji i omawiające nastrój, gest, akcent, tempo (crescenda i decrescenda), wymowę, siłę (ilość) i natężenie (jakość) głosu, jego barwę i t. d.

Wszelkie wskazówki reżyserskie i inscenizacyjne powinny być ściśle i krótkie. Rozwlekłość informacji nie pozwala zorientować się w całokształcie pracy i odstręcza od opracowywania. Ścisłość wskazówek to nie znaczy narzucanie. W pracy reatralnej w szkole nie należy narzucać dzieciom ani swojego słowa, ani swego gestu. Podobnie inscenizator: daje wprawdzie ściśle wskazówki, ale ich nie narzuca. Indywidualne zmiany w inscenizacji są wręcz pożądane, byle — uzasadnione. Jednak ścisłość wskazówek jest niezbędna. Daje ona znacznie więcej, niż dość liczne, ale bezużyteczne impresyjki literackie, jakie cechują wiele naszych pseudoinscenizacji.

„Mówią tekst, akcentując zgodnie oberkowy rytm utworu tanecznym pochylaniem głów i postaci w lewo i w prawo”, „reagują na słońce, uniosłszy głowy lewo wskos w górę” — to uwagi wprawdzie ściśle i arbitralne, ale zato coś mówią, coś wyjaśniają. A trzeba sobie zadać trud wyrażenia najbardziej szczegółowych elementów pracy reżyserskiej. Prostu nie dlatego, aby się stały kanonem, ale aby były wzorem.

Kiepskie zaś wyniki w pracy, nienaturalność słowa i gestu u wykonawców nawet przy stosowaniu wskazówek zawartych w danej inscenizacji — należy najczęściej przypisać nieumiejętności, lub właśnie wspomnianemu wyżej narzucaniu słowa i gestu przez reżysera, nie zaś — ścisłości wskazówek inscenizatora. W uwagach należy pamiętać nie tylko o geście, ale i o wskazaniu momentu jego likwidacji.

Aby uniknąć kawałkowania tekstu utworów i dla ujednolicenia znaków w inscenizacjach, konferencja Redakcyjna „Teatru w Szkole” w dn. 7-ym kwietnia ub. r. ustaliła następujące znaki inscenizacyjne.

Tekst podkreślony linią kropkowaną — wypowiada jedna osoba (dziewczynka).  
 Podkreślony dwiema liniami kropkowanymi — jedna osoba (chłopiec).

Tekst podkreślony jedną linią — wypowiada półzespół żeński, lub (w zespole niekoedukacyjnym) — głosy wyższe.

Podkreślony dwiema liniami — półzespół męski, lub — głosy niższe.

Niepodkreślone — mówi cały zespół.

Liczba w nawiasie, np. (6) — oznacza, że pod tą liczbą umieszczone są w uwagach objaśnienia i wskazówki reżyserskie, dotyczące danego miejsca w utworze. Proponowany gest lub zwrot winien być zdecydowany i wyrazisty, i trwać aż do chwili zlikwidowania go na zasadzie wskazówek w następnej uwadze, chyba, że jego krótkotrwałość jest specjalnie zaznaczona.

Części tekstu, zawierające pewne całości, w których tempo narasta (crescendo) lub opada (decrescendo), są oznaczone: »crescendo» i «decrescendo».

Znak // — oddziela teksty, mówione przez różne pojedyncze osoby.

Znak / — oznacza pauzę.

W wyrazach, które w wierszu należałoby akcentować, odpowiednie samogłoski drukowane są kursywą lub tłustymi czcionkami.

Rzecz prosta, że zarówno oznaczone pauzy i akcenty, jak i inne uwagi w inscenizacjach — nie są bezapelacyjne, jako że jest to sprawa indywidualności reżysera i recytującego.

Gest należy stosować z umiarem. Należy przytem zawsze pamiętać, że gest zawsze, choć na ułamek sekundy, wypredza słowo.

Szczególą troskliwością należy otaczać tempo wykonania utworu oraz kontakt między pojedynczemi osobami, półzespołami, zespołem, oraz publicznością, w zależności od tego, przez kogo i do kogo tekst jest wypowiedzany.

Prawą i lewą stronę rozumiemy od strony publiczności a nie — wykonawców.

Bardziej wyszukany podział głosów (np. mówienie w tercji) da się zastosować tylko w zespołach wyjątkowo zaawansowanych. Zespół, półzespół niższy, półzespół wyższy i głos pojedynczy — przy umiejętnym stosowaniu wystarczą do stopniowania siły i urozmaicenia głosów w inscenizacjach. Oczywiście podział tekstu poszczególnym głosom czy grupom nie może być kwestją kaprysu, lecz musi być uzasadniony. Naprzykład w „Nagim bruku”: — „Wsparli się ramiony i szukali podniety w ich dreszczu” — mówią dziewczęta, „bicie serca stało się jedno” — chłopcy. I głosowo i psychologicznie ma to swoją rację.

Muzyka, śpiew, taniec, efekty akustyczne, odpowiednio zastosowane, mogą posłużyć do wzbogacenia inscenizacji.

Te i wszystkie inne szczegóły inscenizacji musi mieć reżyser obmyślane zawczasu przed rozpoczęciem pracy. Nawet jeśli reżyseria ma charakter zbiorowy. Ale to już jest sprawa pracy w zespole.

D-R JANINA DOROSZEWSKA

## POKAZ METODYCZNY KOSTJUMÓW I REKWIZYTÓW

(uwagi teoretyczne)  
(dokończenie)

Niezawsze jednak zestawienie dwóch czy większej ilości zasad kompozycyjnych w jednym kostjumie lub w jednym zespole kostjumów dawało dobre wyniki. To zagadnienie również wymagałoby szczegółowszego teoretycznego rozpatrzenia, bo jeśli chodzi o względy praktyczne, które tu nasuwały częstokroć tak duże trudności, trzeba podkreślić, że zarówno organizatorzy, jak projektodawcy i wykonawcy wyszli zwycięsko z zapasów z trudnościami technicznymi, jakie ma do przezwyciężenia każdy chyba teatr szkolny.

Jak już było mówione, rozróżniam w kostjumach teatralnych kompozycje całkowite i częściowe. To rozróżnienie jest czysto praktyczne i uwzględnia to, czy kostjum jest całkowicie stworzony dla celów inscenizacyjnych, czy też częściowo zastosowany do ubiorów codziennych (fartuch szkolny, spódniczka, koszula nocna). Te koncepcje są tu specjalnie ważne dla inscenizacji szkol-

nych. Widzieliśmy więc np. śliczną „Kukuleczkę” (kostjum szkoły powsz. Tow. „Współpraca”): szara płócienkowa sukienka szkolna była zastosowana do pomysłowego kostjumu, składającego się tylko z wachlarzowato ujętych skrzydeł, idących od boku sukienki do rąk; nakryciem głowy był jakby hełm z dziobem.

Innym przykładem częściowej kompozycji kostjumów byli „Polonusi” (gimnazjum im. M. Konopnickiej na Pradze), których zwykle czarne fartuchy z rękawami i szerokie spodnie narciarskie stanowiły podstawę kompozycji, a zaś czerwona satynowa rogatywka, takież szeroki pas, wyloty i wielkie guzy, obciągnięte tą samą czerwoną satynką, dobrze szkicowały strój szlachecki.

Dość ciekawe w pomysle były „Fale” (z tego samego gimnazjum), których ubiorem podstawowym były białe nocne koszule, przepasane pod piersiami; jedynym szczegółem dodatkowym — tym właśnie charakteryzującym kostjum — był pomysłowo skomponowany, kartonowy, niebieski kołnierzyk o płynnych linjach; w rękach „Fale” trzymały tarcze, na których naklejone paski w trzech tonach niebieskich i białe dawały przy miarowym poruszaniu niemi efekt ruchu fali morskiej.

Trzecią grupę kostjumów stanowiły kostjумы, ujęte akcesoryjnie. Były to te kostjумы, które mówiły nie językiem formy, a tylko treścią, wyrażoną szeregiem akcesoryj — mniej lub więcej ustalonych. A więc była „Rusalka”, jak zawsze, z rozpuszczonymi włosami, w które wplątują się wodorosty, była też i „Wiosna”, przybrana — jak zwykle — bibulkowemi, jasnymi kwiatami, było „Lato” koniecznie z sierpem w ręku i w koronie przewodnicy z dożynek, a „Jesień” miała, naturalnie, wieniec z owoców na głowie, a kosz z owocami na ramionach.

Troska o skomponowanie całości w tego rodzaju kostjumach sprowadza się do dbałości o estetyczny ogólny wygląd. Myśl jest ukazana mniej lub więcej estetycznie, pociągająco, ale koncepcja artystyczna tu jest na uboczu.

Ten trzeci rodzaj kostjumów na Pokazie był reprezentowany najmniej licznie. I to też charakteryzuje wysoki poziom Pokazu. Ale w życiu, t. zn. w teatrach szkolnych, jest zjawiskiem przeważającym, niestety. A szkoda, bo ta droga nie jest drogą ku twórczości artystycznej, ale, dając jej uludę, prowadzi do banału, który jest wszak najgorszym wrogiem sztuki. Najgorszym, bo i banal i sztuka wyrażają to, co typowe w życiu, tylko że sztuka oczyszcza zjawisko z nieistotnych dla niego cech, by się stało typowe, banal — zamula jego odrębności, by wszystko zrównać w przeciętnej wspólności, w przeciętnem podobieństwie. Stąd też płyną dydaktyczne wartości sztuki i niebezpieczeństwo szkodliwości banału<sup>1)</sup>.

Kostjумы ludowe na omawianym Pokazie stanowiły oddzielne, bardzo trudne zagadnienie, jakim jest tak dziś aktualna sprawa adaptacji motywów ludowych. Sprawa ta — jak dla tej trudności, tak i dla jej ważności — musiałaby być rozpatrywana zupełnie specjalnie. W tych krótkich uwagach teore-

<sup>1)</sup> Wspominając o szkodliwości kostjumów, mówiących przez akcesorje, w teatrach szkolnych, mam na myśli sprawę twórczości artystycznej. Bowiem kostjумы tego rodzaju mogą mieć znaczenie dydaktyczne również i w informowaniu dzieci o pewnych faktach przyrodniczych, geograficznych i t. p., co jest ważne zwłaszcza dla dzieci młodszych. Osobisty takt artystyczny kierownika powinien te dwa często wyłączone się dezyderaty uzgodnić.

tycznych, jakie nasunęły się w związku z Pokazem, chciałam zaznaczyć tylko, że Pokaz i pod tym względem świadczył o dużym zrozumieniu przez organizatorów zasad twórczości kostjumologicznej. Niestety, nie wszystkie przygotowane kostjумы ludowe mogły być eksponowane na Pokazie, więc ich przegląd wypadł niekompletnie. Jednak i w ukazanych nam kostjumach widać było jasno słuszne założenie, że motyw ludowy musi być tylko ośrodkiem kompozycji, jakby tonacją, według której rozwija się melodia o typie indywidualnym i nowoczesnym. To samo da się zastosować do kostjumów żołnierskich. Scena „Przybyli ulani pod okienko” (gimnazjum im. A. Wereckiej) była właśnie przykładem dobrego zrozumienia tej zasady. Fragmentaryczne traktowanie okienka i pysznych koni, zbudowanych odwiecznym dzieciennym obyczajem z głowy i kija, doskonale dostrajało się do takiego rodzaju kostjumów.

W związku z omawianiem kostjumów ludowych Pokazu nie można nie poruszyć zagadnienia, które budzi inscenizacja tańców Stryjeńskiej (przez teatr szkolny „Muza” przy gimnazjum M. J. Świąteckiej, reżyserowane przez N. Landauową). Kostjумы te nie były podporządkowane w całości wyżej wymienionej zasadzie (np. kostjum ilustrujący taniec zbójnicki czy kolomyjkę). Były one raczej naturalistycznie traktowane, ale — co jest ciekawe — nie w stosunku do autentycznych kostjumów, ale w stosunku do ujęcia ich przez Stryjeńską. Ta transpozycja twórczości Stryjeńskiej na twórczość dzieci jest eksperymentem bardzo ryzykownym (zresztą, jak to łatwo się było spodziewać po tak wytrawnej reżyserji, z jaką przystępuje do inscenizacji teatr „Muza”, i ta inscenizacja była pomyślana bardzo ciekawie i pomysłowo: postacie, ilustrujące tańce, wychodziły z wielkiej księgi, olbrzymiego powiększenia znanej nam książki p. t. „Tańce” Stryjeńskiej w wydaniu J. Warchałowskiego). Niebezpieczeństwo polega na upoważnieniu dzieci do dokładnego kopjowania czyjejś twórczości, a szczególnie tak osobiwej i sugestywnej, jak autorki „Tańców”.

Niesposób wprost dotknąć — choćby zlekka — wszystkich zagadnień, domagających się omówienia w związku z Pokazem. Np. ogromnie ciekawą sprawą jest zagadnienie stosunku inscenizacji do ukazywanych nam kostjumów. Analogiczny do podziału kostjumów podział inscenizacji na kompozycje całkowite, częściowe i ujęcie treściowe rzuciłby może pewne światło i na zagadnienia czysto teatrologiczne. Albo inne, nieco odmienne, bo leżące na pograniczu zagadnień sztuki i pedagogji, sprawy dostosowywania środków ekspresji do dziecięcej psychiki widzów i wykonawców inscenizacji (nie chcę używać tu niewłaściwego słowa „aktorów”). Bo o dostosowywaniu treści widowisk do dzieci, mówi się już szczęśliwie, w ostatnich czasach, ale rzadko poruszane jest zagadnienie — wciąż otwarte i wciąż domagające się rozważania — odpowiedniego, specyficznego wyboru środków ekspresji, dostosowanych do twórczości i odtwórczości dziecięcej. Zagadnienie to — bardzo palące w obecnym czasie, kiedy przeżywamy szczęśliwy dzień narodzin teatru dzieci i dla dzieci — tu, na Pokazie znajdowało sobie ogromnie ciekawy materiał przykładowy. Jednym słowem, Pokaz Metodyczny Kostjumów i Rekwizytów w teatrze szkolnym był kopalnią przeróżnych zagadnień. Widać praca wielka i ofiarna tak dużego zespołu nauczycieli i dzieci wydała swe ciekawe owoce, skoro była tak płodna w zagadnienia, jakie obudziła. O to wszak głównie chodziło organizatorom z niestrudzoną p. Ireną Karpińską na czele: nie o danie pewnych

wzorów inscenizacyjnych czy kostjumologicznych, a o obudzenie czujności artystycznej — czy to praktycznej, czy teoretycznej — tych wszystkich, kto się styka z teatrem szkolnym. I ten cel Pokaz osiągnął w zupełności. A w dodatku to zawdzięczamy Pokazowi, że zaprosiwszy nas w swe podwoje, sprawił, że czuliśmy się gośćmi — samej prawdziwej paui Sztuki.

NATALJA LANDAUOWA

## KOEDUKACJA W TEATRZE SZKOLNYM<sup>1)</sup>

Zagadnienie teatru koedukacyjnego nabrało w obecnej chwili pewnej aktualności. Wobec licznych głosów, przychylnych temu pomysłowi, może nie od rzeczy będzie dać wyraz pewnym wątpliwościom, które się tu nasuwają. Przedewszystkiem należy wyraźnie rozróżnić dwie możliwości: teatr w szkole koedukacyjnej i teatr koedukacyjny, w którym młodzież pochodzi z dwóch różnych szkół, męskiej i żeńskiej. Sprawy przedstawiają się różnie w obu tych przypadkach.

Jestem zwolenniczką koedukacyjnego nauczania w szkole i uważam, że teatr w takich warunkach może dojść do ciekawych wyników. Ciągłe obcowanie z sobą chłopców i dziewcząt ma tu podłoże głębokie, oparte na całym systemie pedagogicznym dla tego typu szkół. Wzajemne więc stosunki między dziećmi w teatrze ułożą się podobnie, jak na innych odcinkach pracy szkolnej. Inaczej jednak wygląda sprawa, jeśli nagle związać wspólną pracę szkolne zespoły teatralne różnej płci: wszystko się wtedy niesłychanie komplikuje. Warto zapytać, w jakim stopniu istnieje potrzeba mieszania młodzieży i jakie z tego będą korzyści.

Pracę w teatrze szkolnym można podzielić na dwa zasadnicze okresy: okres przygotowawczy (zresztą najważniejszy pedagogicznie) — w który wciągnięta jest tylko część młodzieży — i przedstawienie. Wyraźną korzyść odniósłby niewątpliwie efekt końcowy, mianowicie przedstawienie, ale czy korzyść ta jest taka istotna? Słyszałem np. niejednokrotnie zdania, że dziewczęce głosiki w rolach starych (a nawet i młodych) mężczyzn „są rażące”, ale były to przez ważne zdania ludzi dorosłych. Na szczęście teatru szkolny jest przeznaczony dla młodej widowni, a ta ma bujniejszą wyobraźnię. Wystarczy, żeby człowiek widział jakąś sieć zwierzęcą, żeby z tą chwilą stał się wilkiem, którego można się nawet bać. Cóż dopiero, kiedy ktoś jest w spodniach wiadomo — to mężczyzna. A jeśli rozsądny kierownik wpłynął na decyzję zespołu, żeby powierzyć tę rolę uczennicy, posiadającej brzmienie głosu raczej altowe, to sprawa załatwiona<sup>2)</sup>. Dla dzieci zagadnienie to nie istnieje, przedstawienie

<sup>1)</sup> Patrz artykuł Jędrzaja Cierniaka („Teatr w Szkole” Nr. 2/1934, str. 32) i notatkę Natalji Zarembiny („Teatr w Szkole” Nr. 6/1936, str. 175).

<sup>2)</sup> Doświadczenie moje dotyczy co prawda szkół żeńskich, ale zdaję sobie doskonale sprawę, że mieszanie zespołu jest boleszką raczej dla szkół męskich. Tu rolę kobiece powierza się chłopcom o wysokim brzmieniu głosu, co po okresie mutacji rzadko się spotyka. Mam jednak wrażenie, że błąd tkwi w tem, że się uparto przy tym sopranie. Przeciwnie jeśli np. ojciec będzie mówił basem czy barytonem — córka może stanowczo być tenorem. Idzie tylko o zróżnicowanie wysokości głosu.

jest zabawą, w której się umówiono kto kim jest, a kostjum jest znakiem umownym, pomagającym w orientacji.

Nie trzeba tu oczywiście przypominać, że teatr szkolny nie jest teatrem dla dorosłych w miniaturze, że ma swoje własne prawa i że z nieodzownych w teatrze konwencji musi korzystać w obszerniejszym zakresie. (Czy nie było podobnie w teatrze greckim, w operze neoklasycznej i w teatrze japońskim?). Nie zamierzam przeczyć, że nawet przy najobszerniejszym korzystaniu z konwencji mogą przy realizacji pewnych sztuk wynikać sytuacje śmieszne. Ale stąd tylko wniosek, że nie wszystkie sztuki nadają się do teatru szkolnego — wniosek całkowicie zgodny z faktem istnienia swoistych dla niego praw. Korzyść więc wynikająca z tego, żeśmy zadowolili czyjeś wrażliwe uszy, wydaje mi się niebardzo istotna; zwłaszcza, gdy rozpatrzymy jeszcze cały szereg rzeczy, na które nas naraża napozór tak efektowna praca koedukacyjna w teatrze szkolnym. Przychodzi mi tu przedewszystkiem na myśl zubożenie problematyki. Wszystkie postacie występujące w przedstawieniu — to szereg problemów, które się dają młodzieży do rozwiązania. Młodzież musi sobie najprzód stworzyć obraz duchowy postaci; następnie przez pilną obserwację życia znaleźć gesty i mimikę, które odtworzą jej wizerunek zewnętrzny. Im więcej i trudniejszych takich zadań rozwiąże dziecko, tem bogaciej przygotowaliśmy je do wchłaniania piękna. Teatr koedukacyjny zmniejsza jednej lub drugiej stronie skalę możliwości przeżyć psychologicznych. To, że dziewczynki musiałyby grać tylko role kobiece (i analogicznie chłopcy), ograniczyłoby mocno ich rozwój w pracach teatralnych, zatamowałoby rozmach.

Przejdźmy teraz do okresu przygotowania przedstawienia. Współpraca obcych sobie chłopców i dziewcząt w tej fazie wydaje mi się szczególnie niepożądana pedagogicznie. Teatr, choćby w miniaturze, to teren wyjątkowo naelektryzowany ambicjami. Nawet wówczas, gdy się ma zespół o jednolitej płci, ileż to umiejętności i taktu musi wykazać kierownik, aby utrzymać atmosferę możliwie czystą, bez dąsów i zazdrości! Cóżby się działo w warunkach koedukacji z pracą wymagającą tyle skupienia, wspólnego wysiłku, a jeśli rywalizacji, to już najszlachetniejszej?

W zespole zawsze znajdują się dzieci zdolniejsze, które w krótkim czasie wybijają się ponad masę, niekoniecznie zresztą wkładając w to własny wysiłek. Często koleżanki robią z takiego dziecka „ulubienicę” i zachwycają się każdą jej miną. Wiemy wszyscy, jak trudno ukrocić jej ambicję przy pracy zespołowej, a jeszcze trudniej pozbawić manier, któremi tak czaruje swoje koleżanki, starając się ją naśladować. Trzeba nauczyć je traktować rzecz prosto, mówić naturalnie, zachowywać się swobodnie.

Mimo największych wysiłków i ostrożności, konstelacje gwiazd, gwiazdeczek i satelitów, choć przygasłe, istnieją. Ambicje i ambicyjki nie dadzą się przekreślić. I oto w tak naprężonej atmosferze mamy zetknąć ze sobą młodzież różnej płci, nie mającą poza pracą teatralną nic z sobą wspólnego! Wszystko się niesłychanie zaogni; podniecona atmosfera chęci wyładowania się jednej strony przed drugą, „pokazania się” jednych przed drugimi, stworzy nieznośny kocioł. Czy warto poświęcać czystą stosunkowo atmosferę dla drobnego efektu, jakim jest przedstawienie, które przecież nie jest wcale celem tego wielkiego wysiłku, a jedynie jego rezultatem? Czyż mamy przyczyniać się do pobudzania ambicji, które już poza terenem szkoły mają dosyć pola do wyładowania?



Kilka życiowych obserwacji zmusza mnie jeszcze raz do podkreślenia gorącej atmosfery uczuciowej, jaka tworzy się dokoła teatru. Do szkoły, w której pracuję, zwrócił się dyrektor pewnego męskiego gimnazjum z prośbą o „pożyczanie” kilku uczennic dla odegrania kobiecych ról w przedstawieniu. Dyrekcja szkoły zgodziła się i wydelegowano kilka zdolnych dziewczynek. I cóż się okazało: praca w naszym zespole z temi uczennicami przepadła. Słuchają nieważnie, nie mogą usiedzieć w miejscu, żyją wyraźnie myślami gdzieś indziej, mierzone przez koleżanki zazdrośnym okiem. Gdy mają brać udział w przedstawieniu, proszą o najładniejszy kostjum i wciąż się upewniają, czy jest im aby do twarzy. To wszystko są rzeczy naturalne, każdy z nas chce wyglądać ładnie, ale teatr szkolny nie jest miejscem, gdzie mamy hodować w dzieciach pragnienia dalekie od współczesnych celów pedagogicznych.

W związku z zagadnieniem koedukacji wysuwa się jeszcze jedna poważna pozycja: sprawa udziału dzieci ulomnych i brzydkich w przedstawieniu. Obowiązkiem kierownika teatru jest przyciągnąć takie dzieci do współpracy, dać im możność pokazania się ze sceny i to od strony najładniejszej. Trzeba by wykorzystać ich udział w ten sposób, żeby bądź to występowały w scenach zespołowych, bądź też powierzać im role mało ruchliwe — poprostu wyszukiwać, stwarzać sytuacje, w których można byłoby je jakoś ładnie ubrać i pokazać delikatnie. Czy zdajemy sobie dokładnie sprawę z ogromu radości, jaką sprawimy takiemu dziecku? (Chyba nie, skoro zdarzyło mi się kiedyś widzieć garbatą dziewczynkę, którą wykorzystano na jakimś przedstawieniu od strony dla niej najboleśniejszej) A teraz, czy mamy prawo pozbawiać je tej radości? Na tych dzieciach skrupi się przedewszystkiem nasze nieogłędne postępowanie. Ładne i zdolne i tak będą miały dużo przyjemności z życia. Czemuż to przynajmniej w latach szkolnych nie dać dzieciom upośledzonym radości, na której darowanie możemy się zdobyć. Współpraca tych dziewcząt z chłopcami (lub odwrotnie) będzie szalenie krępująca: brak dobrej postawy i niezdarność niesłychanie zawstydzą i poniżą w oczach drugiej strony. Będzie to tem boleśniej, że przeżycia te przypadną w okresie wielkiego u młodzieży nasilenia samokrytycyzmu. Zazdrośne o powołzenie ładnych koleżanek, rozgoryczone na życie, odsuną się od teatru, tworząc w szkole element przynębiwny, który trudno czemś zaciekawić, do czegoś wciągnąć.

Wszystkie te refleksje utwierdzają mnie w przekonaniu, że mieszany zespół uczniowski to trudny i niepotrzebny wysiłek. Czy przypadkiem do tej walki o teatr koedukacyjny nie przyplętało się zagadnienie teatru dorosłych dla dzieci i młodzieży? Czy nie zapomniano, że teatr szkolny nie konkuruje z teatrem dla dzieci, że każdy z nich ma inne role do spełnienia i jeden nigdy drugiego nie zastąpi?

Musimy pamiętać, że teatr szkolny nie jest zasadniczo „na wynos”; jest on jedną z dźwigni racjonalnego wychowania. Należy wciąż mieć na uwadze, jakim celem teatr szkolny służy, a nie uważać efektownego przedstawienia za główne zadanie. Trzeba raczej z teatru uczynić jedną z pospolitszych funkcji nauczania w szkole, poprostu taki „przedmiot”, jak każdy inny.

Jeśli już organizować współpracę koedukacyjną, to czemuż nie zacząć od kółek historycznych, krajoznawczych, filozoficznych? Może z nabytem tam doświadczeniem uda się jakoś rozsądnie ułożyć współpracę w teatrze. Ale zaczynać od najbardziej emocjonującej sprawy, wydaje mi się rzeczą niebezpieczną.

Teatr

## SPRAWA TEATRU DLA DZIECI NA ZJEŹDZIE ARTYSTÓW SCEN POLSKICH

W tygodniu przedwielkanocnym odbył się w Warszawie nadzwyczajny Walny Zjazd Związku Artystów Scen Polskich, poświęcony sprawom artystycznym. Program — świetnie zresztą zorganizowanego zjazdu — obejmował wszystkie tereny pracy aktora, a więc, między innymi, i teatr dla dzieci.

Referentkami tego punktu programu były panie Janina Strzelecka, Natalia Zarembina i Ewa Kunina.

Pani Janina Strzelecka w przemówieniu swem omówiła społeczne znaczenie i konieczność utworzenia stałego teatru dla dzieci.

Pani Natalia Zarembina w świetnym referacie nakreśliła historię teatru dla dzieci, jego rozwój i obecną konstrukcję w Sowietach, czemu przeciwstawiła rozpaczliwy stan tej dziedziny pracy na terenie Polski. W końcu p. Zarembina wysunęła kilka tez, w których m. in. domaga się utworzenia w Polsce stałego teatru dla dzieci, proponuje próbę finansowego oparcia go o związki zawodowe, pracownicze i spółdzielnie, oraz sugeruje dyrekcji Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej, aby w programie szkolenia zastępów aktorskich uwzględniła również repertuar dla dzieci.

Na marginesie powyższych referatów pozwolę sobie na kilka uwag.

Teatr dla dzieci — jeśli ma spełniać swoje zadania społeczne, jeśli ma być na dobrym poziomie — nie może być imprezą dorywczą, jak to się dotychczas, z małymi wyjątkami, dzieje. Musi posiadać stały zespół artystyczny, pracujący wyłącznie nad widowiskami dla dzieci. Taki teatr może istnieć tylko w jednym wypadku: jeżeli będzie miał ustalony roczny budżet, zagwarantowany przez poważne instytucje państwowe czy samorządowe. Projekt p. Natalii Zarembiny, aby istnienie takiego teatru mogło być oparte na związkach zawodowych, pracowniczych i spółdzielniach, uważam za nierealny. Stały teatr dla dzieci nie może być — i na to się trzeba zgodzić — imprezą dochodową. Nawet przy idealnej organizacji będzie to instytucja deficytowa. Nie znam osobiście takiego związku pracowniczego, któryby mógł sobie pozwolić w podobnych warunkach na luksus stałego finansowania teatru. To samo — odnośnie do spółdzielni.

O dochodowości teatru T. Ortyma i podobnych — rzecz prosta — nie będę się rozwodził, gdyż mowa w tym artykule wyłącznie o teatrze dla dzieci z całym balastem dezyderatów natury społecznej i artystycznej.

Tak zwane „odnośne czynniki” rozumieją doskonale sprawę konieczności utworzenia stałego teatru dla dzieci, to też z całą życzliwością odnoszą się do każdej inicjatywy, podjętej w tym kierunku, subwencjonując je doraźnie, w większych lub mniejszych rozmiarach. Są to jednak półśrodki.

Trzeba nateszcze uznać zasadę, że półśrodki nie rozwiążą zagadnienia stałego teatru dla dzieci. Nie pomoże doraźna życzliwość finansowa Ministerstwa W. R. i O. P., nie pomogą doraźne życzliwości finansowe Funduszu Kultury Narodowej i Zarządu Miejskiego. System finansowania jednocześnie kilku imprez teatralnych dla dzieci uważam osobiście za niecelowy. Summa summarum

wyduje się wkońcu dość pokaźną kwotę, wyrwaną z oszczędnego z konieczności budżetu i rozproszkowie się ją na poszczególne wysiłki. W rezultacie każdy z wysiłków, po pewnym czasie ciężkiej egzystencji, rozbija się o sakramentalny brak gotówki.

Gdyby wyżej wymienione instytucje zechciały połączyć swoje możliwości subwencyjne w rękach doświadczonych, sprawa teatru dla dzieci ze stałym rocznym budżetem byłaby rozstrzygnięta. Istnieją przecie ludzie, których dotychczasowa praca na tym terenie jest wystarczającą legitymacją do prawa podjęcia inicjatywy i zrealizowania jej.

Odpowiednie pozycje w budżetach państwowym i samorządowym przeznaczone na akcję kulturalną wśród dzieci i młodzieży, nie są małe, lecz naskutek rozbicia ich na drobne sumy nie spełniają swego zadania i nie procentują w efektach.

Gdyby — pesymistycznie biorąc: po iluś tam dziesiątkach lat — udało się komu skomasować te sumy i przystąpić do realizacji stałego teatru dla dzieci, powinien wziąć pod uwagę jeszcze jeden dezyderat, który jednomyślnie został wysunięty przez obydwie referentki Zjazdu, p. J. Strzelecką i p. Natalję Zarembinę: — teatr dla dzieci, oprócz kierownictwa artystycznego musi mieć również kierownictwo pedagogiczne. Jest to punkt bardzo ważny — a dotychczas zawsze pomijany, bo podobno każdy człowiek wierzy w dwie rzeczy: 1) że jest dobrym lekarzem, 2) że jest dobrym pedagogiem. No i — literatem, ale „to już jest z innej opowieści” — jak powiada Kipling.

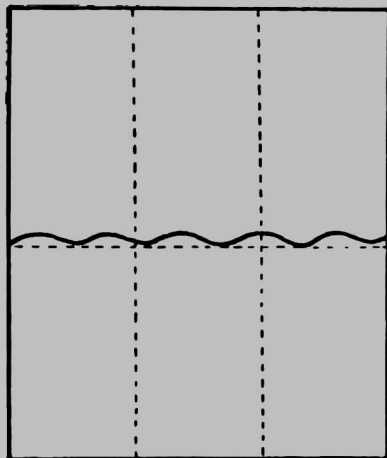
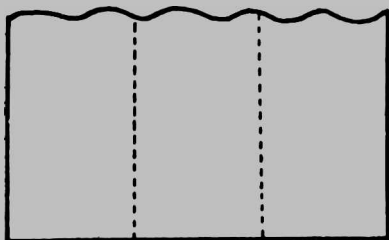
STANISŁAW FORTUNA

## DEKORACJE BEZ FARB

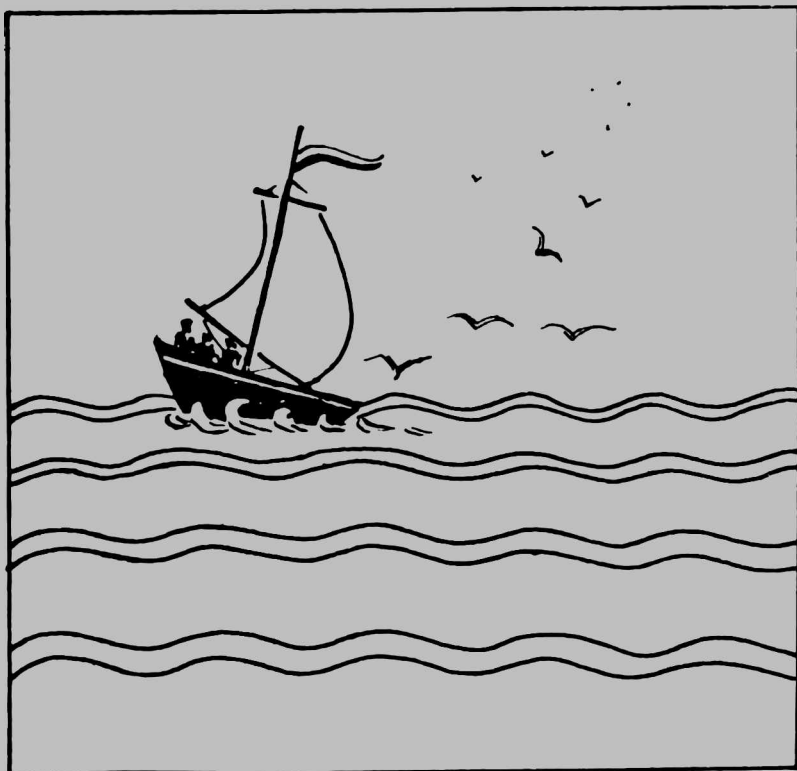
Sprawa rozwiązania dekoracji do sztuk scenicznych może być w rozmaity sposób ujęta. Zależy ona od dekoratora, autora materiałów dekoracyjnych, warunków sceny i funduszków na ten cel przeznaczonych. Sprawa ujęcia dekoracji w sposób podany w niniejszych wskazówkach, nie sprawia trudności urządzającemu. W myśl tytułu „Dekoracje bez farb”, materiałem do tej dekoracji może być papier w dużych arkuszach i o różnych kolorach. Cena jednego arkusza nie przekracza dziesięciu groszy. Wymiary około 130 X 90 cm. Dostać można w kolorach: białym, brązowym, niebieskim jasnym i ciemnym, zielonym jasnym i ciemnym, szarym jasnym i ciemnym, różowym i fioletowym. Temi kolorami można już coś robić. Brakujące kolory można uzupełniać innymi gatunkami papieru. Dekoracje tworzone z papieru, w formie naklejek, mają mieć charakter symboliczny, czy fragmentaryczny. Do pracy potrzebne są prócz papieru nożyczki i klej-krochmal. A oto przykład:

Ażeby odtworzyć tło morza w dekoracji, skleja się trzy arkusze, lub więcej (zależnie od wielkości požądanej) błękitnego papieru, które mają przedstawiać wodę, z jednej strony wyciąć nożyczkami linję falistą rys. 1. Te arkusze nakleić na trzy szare, które tworzą przestrzeń nieba rys. 2. Z białego papieru powycinać faliste paski, przykleić na tło morza, rys. 3. Na tło nieba powycinać i nakleić z białego papieru ptaki (mewy). Wyciąć sylwetę okrętu, zagłówki

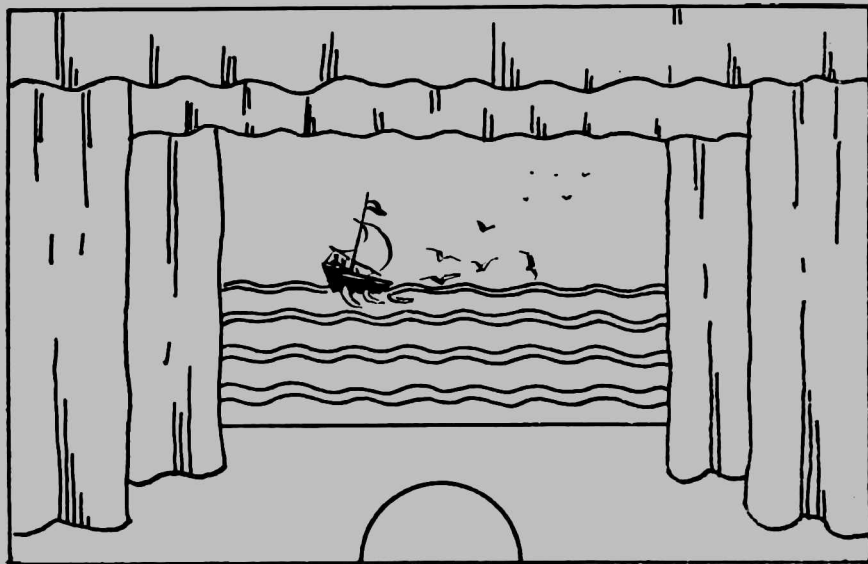
vys. 1.



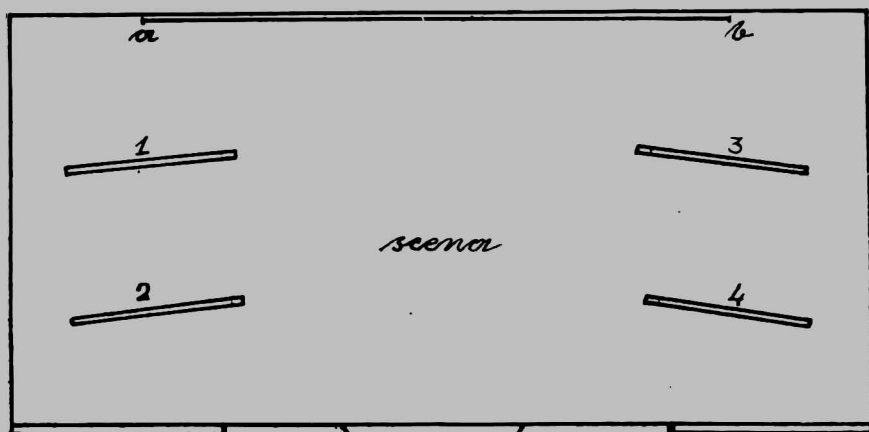
vys. 2.



vys. 3.



rys. 4.



rys. 5.

↑  
widownia  
↓

obj. a-b. obraz.  
1, 2, 3, 4, kotowy  
bozme.

i umieścić na horyzoncie. Dekorację tak opracowaną umieszcza się na tylnej ścianie sceny. Boczne tła muszą być z jednotonowego materiału, obojętnie z jakiego, najlepsze i najodpowiedniejsze są draperje (kotary) rys. 4, w kolorach ciemno-zielonych, lub ciemno-błękitnych.

Rysunek 5 wskazuje rozmieszczenie w rzucie poziomym. Przy świetle sztucznem dekoracja powyżej omówiona bardzo efektownie wygląda. Wykonanie jest łatwe, szybkie, koszty zaś są minimalne. Zmiana dekoracji przy takim urządzeniu sceny polega tylko na zmianie tła, co ogromnie ułatwia sprawność i szybkość następujących po sobie obrazów i scen.

Dekoracje, o których mowa, były z powodzeniem wypróbowane na scenie w szkole, i w „Domu Ludowym” na wsi.

MARJA SZYMANOWSKA

## WIECZNE ODPOCZYWANIE

(w rocznicę zgonu Marszałka Józefa Piłsudskiego)

Oczom dalekowidzącym,  
wpatrzonym w wieków wskazanie —  
wieczne odpoczywanie...

Ustom, rozkazującym  
zmartwiałym duchom powstanie —  
wieczne odpoczywanie...

Rękom niezmordowanym,  
wznoszącym Państwa wiązanie —  
wieczne odpoczywanie...

Sercu miłującemu  
za bezgraniczne oddanie —  
wieczne odpoczywanie...

Mysłom błakawicowym,  
tnącym przyszłości otchłanie —  
na wieki królowanie!

## PIOSENKA O CZTERECH WIERZBACH

Roły sobie wedle drogi  
cztery wierzby, jak niebogi:  
jedna krzywa,  
druga siwa,  
trzecia całkiem nieszczęśliwa.  
Ho, ho,  
Ho, ho —  
a ta czwarta co?

Czwarta wierzba, całkiem mała,  
drobnusieńkie liście miała,  
gałązkami cieniutkimi  
zamiatała  
wiatr po ziemi.  
Ho, ho,  
ho, ho —  
czy tak umie kto?

Kiedyś rankiem po niedzieli  
przyzali ludzie, wierzby ścięli:  
i tę siwą,  
i tę krzywą  
i tę trzecią nieszczęśliwą.  
Ho, ho,  
Ho, ho,  
a z tą czwartą co?

Czwarta wierzba, całkiem mała,  
gałązkami zaszumiała,  
rozszarpała drobne liście,  
rozplakała się rżnięcie.  
Ho, ho,  
ho, ho —  
czy ją skrzywdził kto?

## INSCENIZACJE DO WYKONANIA ZESPOŁOWEGO:

a) STEFAN ŻEROMSKI: NAGI BRUK

(fragmenty)

(1) » I. Rozwarła się wielka brama... Z głębi murów olbrzymich, zady-  
mionych sadzą, wyszedł na ulicę wielki ludzki tłum. Wyszedł odrazu,  
(2) wywalil się, jak bryła. » Powiewała nad nim (3) czerwona chorągiew,  
plótno we krwi zmaczane. (4) Proste drzewo tkwiło w jakowychs dłoniach  
wyschniętych, sękatych, z czarnymi pazurami. Zdawało się, że dłonie te,  
to (5) szpony ptasie, co pochwyciły i trzymają zdobyty łup. (4) Poniżej

dłoni widać było na suchych gnatach dwa brudne mankiety z ordynarne-  
mi spinkami. « (6) Dolny brzeg i koniec czerwonego plótna lewą ręką  
unosila ku górze kobieta, obwiązana chustką wełnianą. Na prawej ręce  
dźwigała niemowlę, którego główka, wylaniająca się z chusty matczynej,  
(3) tkwiła ponad odkrytymi głowami. «

(7) » II. Dookoła idącego zastępu zatoczyła się pusta sfera powietrza.  
(8) Szli sami. (7) I sami naturalną siłą tworzyli ze siebie krąg coraz  
bardziej spoisty. (9) Maszerujący dalej ściskali się korpusami ciał coraz  
szczelniej, coraz mocniej, coraz bardziej. (10) Wsparli się ramiony i szu-  
kali podniety w ich dreszczu. Bicie serc stało się jedno. »

» III. Pieśń o czerwonym sztandarze zlatywała z ich warg zdrętwiałych  
i rwała się raz wraz. Co ją ze zduszonej pierśi wysieпали, jak obosieczny  
miecz, — / co wyrzucili strofę z pomiędzy zwartych zębów, » / « to się  
nagle rozsypała, jak lotny piach, w luźne wyrazy, w tony i dźwięki... «

(12) IV. Zupełna pustka stała się w ulicy. / Nagie ściany domów, / za-  
mknięte okna, / (11) // zatrzaśnięte drzwi i nagi bruk.

(13) Nagi bruk...

(14) » Z poprzedniego zaułka wyszedł niespodziewanie jakoby ruchomy  
odłam muru. Szynele koloru skostniałej ziemi. żółtawe baszłyki, niby  
skiby roli podoranej.

(15) Na ten widok wyrwała się z pęt i wybuchła pieśń. » (16)

(17) » V. Stała się okrzykiem wolności, wydartym z głębi ducha wielkiego  
ludu. (18) Niby w otchłań lecąca strzała, której żeleźce dymi się jeszcze  
od krwi, padła w pustą ulicę i w nastawiony półsk karabinów. »

» Popchnięty od ducha zachwytu, natchniony posłannictwem tłum zrół



nię w jedną bryłę. Stał się męstwem, które śmiercią pogardza. Szedł niezachwiany, wyniosły, ślepy i głuchy, żywy poeisk, torujący drogi wolności. »

#### UWAGI:

Tło — kotary. Dekoracja: dzielnica fabryczna w ujęciu symbolicznem. Zespół (dziewczeta -- po lewej, chłopcy — po prawej) wpatrzony w lewo, zastygły w trwożnem oczekiwaniu. Ubrania — robotnicze.

Inszenizacja ma mieć charakter sugestywnego widzenia i odtwarzania przez gromadę zdarzeń, przez tę gromadę obserwowanych.

W tekście rozróżniamy pięć części: I. Rozwarła się wielka brama. II. Szli nami. III. Pieśń o czerwonym sztandarze. IV. Nagi bruk i bagnety. V. Pieśń wolności. Moment kulminacyjny — w części ostatniej.

- (1) Gest wskazujący w lewo. Zespół ujrzał również, pochylając nieco postacie w tem nagłym dostrzeżeniu.
- (2) Cały zespół — mocny, agresywny krok naprzód w lewo.
- (3) Wszyscy spoglądają nieco wyżej; słowa — szeroko.
- (4) Spojrzenie obserwujących: ton ostry, choć powolny.
- (5) Lekkie drgnienie postaci: pochylają się zlekka, deapieżnie.
- (6) Spokojnie; potem tkliwie.
- (7) Do publiczności; zespół zwraca się jednocześnie; tempo i głos zbliżającej się grozy.
- (8) Cały zespół — krok naprzód; z wielką siłą, niepoliamowanie, jak pochód burzy.
- (9) Zespół zwraca się do tyłu; gesty jak przed napierającą komicą.
- (10) Stoją tak nieruchomo; tempo i siła narasta.
- (11) Wyhucha; raptowny zwrot postaci w lewo; głowy w zapale podniesione do góry; pieśń się jednak rwie i tempo spada.
- (12) Cały zespół w trwodze pochylony, zwraca się ku publiczności.
- (13) Głucho jak werbel; z rozpaczłą siłą.
- (14) Raptowny gest wskazujący w prawo; zespół — za gestem w trwożnem pochyleniu; w słowach — groza.
- (15) Jak pieśń wolności.
- (16) (Tu można wstawić pieśń).
- (17) Zespół prostuje się, jakby miał runąć naprzód.
- (18) Tempo! Zespół sugestywnie pochyla się jak do ataku.
- (19) Ruzyli; krok naprzód mocny, mężny, gardzący śmiercią; tempo!
- (20) Stoją w miejscu; cała jednak postać lekko cofa się, głowy i oczy wzniesione w górę w najwyższem uniesieniu.

Potężny utwór Żeromskiego, obrazujący walkę o wolność, jest ponad słowa podziwu. Trzeba by „bicie serc stało się jedno i trzeba „męstwa, które śmiercią pogardza”, aby torować drogi wolności.

W opracowaniu należy szczególną troską otoczyć tempo, które w wykonaniu tego utworu musi być niezawodne. Pozatem — nastrój i wielka słowa podziwu. Trzeba by „bicie serc stało się jedno” i trzeba „męstwa, nego płótna”, „odłam muru”, „połysek karabinów”.

## b) MARJA KONOPNICKA: PRANIE

- (1) Pucu! pucu! chlastu! chlastu! /  
nie mam rączek jedenastu,  
tylko dwie mam rączki małe,  
lecz do prania doskonałe. /

Umiem w cebrzyk wody nalać, /  
umiem wyprać... no... i zwałać.  
Z mydła zrobię tyle piany,  
Co mamusia ze śmietany.

- (2) I wypłóczę i wykręcę.  
choć mnie dobrze bolą ręce.  
Umiem także i krochmalić,  
tylko nie chcę się już chwalić! //

A u pani? Jakże dziatki?  
Czy też brudzą swe manatki? //

- (3) U mnie? Ach, to jeszcze gorzej:  
zaraz zdejmuj, co się włoży! //  
Ja i praczki już nie biorę,  
tylko codzień samia piorę!

Tak to praca zawsze nowa,  
Gdy kto lalek się dochowa!

- (4) II. Przepraszamy bardzo panie,  
lecz dziś u nas duże pranie.  
(5) Cały sznur się w słonku suszy,  
w domu niema żywej duszy!

- (6) Od soboty do soboty  
dość nabiera się roboty.  
(7) To na łące zmacza rosą, //  
(7) to znów plama z żółtonosą,  
(7) to śmietana z garuka pryśnię, /  
(6) to sok z siebie puszcza wiśnie...

- (8) Albo przy pieczeniu chleba,  
czy to mówić nawet trzeba.  
ile wszędzie mąki, ciasta?  
Na nie każdy się zachlasta!

---

\*) Inscenizacja składa się z dwóch utworów M. Konopnickiej „Pranie” i „Wielkie pranie”

Nie dałabym nigdy rady,  
 gdyby nie to, że sąsiady  
 pomagają, jak kto może...  
 Niech im Pan Bóg dopomoże!

- (9) Wody da mi modra struga,  
 gałąź jedna, gałąź druga  
 sznur mi trzyma w cieniu drzewa,  
 słońko świeci, wiatr powiewa,  
 jaskółeczki mi nad głową  
 szczebiotają piosnkę nową,  
 Kasia mydli większe plamy,
- (10) i tak sobie pomagamy.
- (4) Bo dziś u nas duże pranie,  
 przepraszamy bardzo panie!

#### UWAGI:

Tło — obojętne. Praczki mogą być w fartuszkach i czepkach. Stoją po dwie przy baljach, wyciętych z kartonu, lub tektury. Piana z mydlin, wyżymaczki, bielizna, muszą być szczegółami uwzględnionymi przy konstruowaniu rzeczonych balij. Należałoby również umieścić w pobliżu „reprezentacyjny” sznur z bielizną. Pary praczek, zachodząc jedna za drugą, mogą być uszeregowane na wkos po przekątnej sceny.

Najpierw rozmawiają między sobą praczki z pierwszej pary na proscenium. Aż do słów: „tylko codzień sama piorę” włącznie. Cały tekst do tych słów jest podzielony między obydwie praczki mówią tonem utyskiwania do publiczności. Reszta tekstu od słów: „Przepraszamy bardzo panie” aż do końca, to rozmowa zespołu praczek ze sobą i z publicznością o kłopotach tego szlachetnego skądinąd zajęcia.

- (1) Zespół praczek w rytm mówionego przez dwie praczki naprzemian tekstu — pochyła i się i odchyła nad balją, piorąc (jedno pochylenie i jedno odchylenie się podczas jednej strofy).
- (2) Zespół praczek „wykręca” bieliznę.
- (3) Zespół płócze intensywnie.
- (4) Znad balij — do publiczności.
- (5) Gest wskazujący.
- (6) Między sobą.
- (7) Zespół zwraca się do mówiącej.
- (8) Do publiczności, aż do punktu (9).
- (9) Praczka wychodzi w rozmarzeniu na środek i na przód sceny; reszta praczek — zasłuchane, powoli się skupiają koło niej.
- (10) Spozstrzegają swe zagapienie i raptownie wracają na swoje miejsca.

Zawsze wdzięczny i wesół wierszyk W tekście opuszczono cztery strofy i „nasz kucharz” zmieniono na: „mamusia”.

# BOCIANIA BALLADA

Inscenizacja: autor  
Muzyka: Anatol Zarubin

Chudy, długi, ámieszny bociek  
jedną nogą stoi w błocie.  
I zapewne o tem myśli,  
że to błoto sam wymyślił —  
— kwak — pstryk —

Ale nie wie bocian o tem,  
co się w lecie dzieje z błotem —  
nie posądzam go też o to,  
aby wiedział, co to błoto —  
— kwak — pstryk —

Pytaliśmy raz bociana:  
o czem myśli tak od rana?  
odpowiedział nad wieczorem,  
że jest mędrce*m* i znachorem —  
— kwak — pstryk —

Jedna żaba raz nad ranem  
przykucnęła za bocianem,  
nabrała wiatru do brzucha,  
wrzasnęła mu koło ucha:  
— kwak — pstryk —

Oj, uciekał przez zagony —  
oj, uciekał jak szalony —  
aby dalej, prędzej aby,  
bo się bardzo przeląkł żaby —  
— kwak — pstryk —

## INSCENIZACJA

*Tło — kotara. Na scenie stoi bocian na drugim planie. Z przodu sceny kilka żab. Tekst piosenki śpiewa jedna albo kilka na zmianę (każda żaba — jedną strofę). Słowa „kwak-pstryk” — wołają wszystkie razem. Tak się dzieje aż do strofy czwartej, do słów „Jedna żaba raz nad ranem” W tym momencie jedna z żab odłącza się od reszty i ostrożnie staje za bocianem. Strofę tę śpiewają wszystkie. Każda jeden wiersz, zaś „kwak — pstryk” — krzyknie ta, która stoi już tymczasem za bocianem. Bocian — przestraszony, ucieka. Ruchy — karykaturalnie rytmiczne. Podczas ucieczki bociana, żaby wszystkie razem śpiewają ostatnią strofę, poczem jedną*

# Largo

Chm dy, dlugi, omieszny boiack  
jedna na ga, sto i s'toicie J za perne o tem myslci,

*p*

8

1, 2, 3 i 4 vol. *rit.* 5 vol.

ze to kto do sam wy myslci, wraw, psnyce!  
Bo us bardeo przelacy za by.

5

8

strofę muzyczną należy poświęcić na taniec żab. Gdy akcja dochodzi do „kwak pstryk” — zamierają z przerażenia, bo właśnie z drugiej strony sceny znowu ukazał się bocian, zdążywszy za kulisami przejść na drugą stronę sceny. Zamiast „kwak—pstryk”, żeby wydać okrzyk przerażenia: „Aaa”!

*Uwagi techniczne:* Kostjum bociana robi się, jak następuje: — do pleców chłopca, lub dziewczynki przywiązuje się długi kij, tak, aby wystawał ponad głowę. Kij ten uprzednio „udekorowany” jest długim, czerwonym dziobem i kulką z papieru, imitującą głowę. U nasady głowy upina się białą płachtę — prześcieradło — lekko owija się nią kij, mający być szyją i następnie opuszcza się tę materję wolno na postać grającą bociana. Jeśli jednej sztuki materiału nie starczy, aby okryć całą postać aż do kolan, trzeba użyć dodatkowo jeszcze jednej sztuki. Nogi owija się czerwoną bibułką. Kiedy tak ustrojony aktor pochyli się nieco, będziemy mieli do złudzenia wierną karykaturę bociana.

Ubiór żaby jest nieco bardziej skomplikowany, zrobienie go jednak nie przedstawia większych trudności. Proponowałbym poprostu ubrania z zielonej bibułki o różnych odcieniach — na głowie czepkę z tejże bibułki, na twarzy duże, z tektury wycięte okulary. Światło na scenie powinno być raczej przyćmione. Dobrze jest, gdy piosenkę tę inscenizuje się w ten sposób, że ruchy grających są zrytmizowane. Osiąga się dzięki temu tak zwany „styl”.

HELENA DUNINÓWNA

## S P A C E R

ćwiczenie recytacyjne

Szeroka, wygodna, przestronna droga —  
idziemy powolnie, swobodnie, spokojnie  
w pogodny, słoneczny poranek...

Kręta, mała, wąska dróżka...

Pędzi, leci, spieszy, goni,  
mknie!

Dognał. Dopadł. Jest!

Urwis! malec! smyk!

Patrzemy radośnie dokoła — —  
złotem rozlewa się morze,  
głęboka fala pachnącego zboża...

Ostróżka! chaber! mak!

To tu! to tam! wprzód! wstyk!

Chwył. Skok.

...Już!

Mam!

Lato. Pogoda. Słońce.  
Promienna radość spoczynku...

Bieg! Pęd!

Goń! Łap!...

...Patrz — ptak?!

Patrz — las?!

Patrz — cud!

### WYJAŚNIENIE.

W drobiazgu tym, przeznaczonym do zespołowych ćwiczeń recytacyjnych, chodzi mi o podkreślenie i zastosowanie w mowie zmian rytmicznych, odpowiadających zmianom treści i wytwarzających jakoby dwutorowość nastroju.

Wyjaśniamy dzieciom, o co chodzi:

„Spacer”. Spokojna, zrównoważona, pełna zadowolenia gromadka przyjaciół wyrusza w pole.

Zestawienie wyrazów pierwszej strofki, mówionej przez zespół, o jednakowej, trzysylabowej (za wyjątkiem jednego wyrazu: *droga*) długości, opartych w budowie swej na samogłoskach, przy zastosowaniu odpowiedniego, miarowego tempa i prawidłowej, wyraźnie akcentowanej, szerokiej wymowie samogłosek — oddaje nastrój spokoju, zadowolenia i równowagi. Czujemy idących wolno, bez pośpiechu, napawających się dowolnie ciepłem i słońcem.

Wyrywa się nagle *głos pojedynczy*, metaliczny, dźwięczny. Tempo odmienne; kombinacja wyrazów dwu i jednozgłoskowych; świadomie stosowany *asyndeton* nadaje urywkowi charakter pośpiechu, pędu, w przeciwieństwie do poprzedniego. Widzimy żywego, małego, sprężystego chłopca-urwisa, wyrwywającego się spośród spokojnej gromadki, pełnego niecierpliwości ruchu.

Taż sama kombinacja wyrazowa; dwu i trzyzgłoskowych wyrazów, w budowie swej opartych o samogłoski, w następnych, *zespołowych* urywkach — nadal utrzymuje podstawowy nastrój pogody, spokoju i zadowolenia.

Urywki na *głos pojedynczy* (konsekwentne stosowanie *asyndetonu*) podkreślają swoisty, odrębny nastrój porywczego zachwytu, nagłego uniesienia, podniecenia, pośpiechu.

Ostatni, oparty tylko na wyrazach jednozgłoskowych, ma dać wyraz, w przeciwieństwie do opanowanego, rozlewnego, szerokiego zadowolenia zespołu — dziecięcemu, zdumionemu zachwytowi porywczej, nieopanowanej, odrębnej swą impulsywną wrażliwością, jednostki.

# SŁOŃCE I CHMURY

wiersz do recytacji na dwa zespoły głosowe  
I – zespół o głosach jasnych, II – zespół o głosach ciemnych

- I. Obudzone, złote słonko  
liści bawi się koronką  
i przesiewa, jak przez sito,  
drżących blasków garść obfitą.
- RzUCA w lewo, rzUCA w prawo,  
zACHWYCONe swą zAHAWĄ...
- II ...A z oddali ukną szerokiej  
czarne, gęste, złe obłoki.
- Zbiegły się w olbrzymie zwąły,  
skryły nieba obszar cały  
Stoją w miejscu. Grozą zdala,  
jak wzburzona, wielka fala...
- I A słoneczko igra w sadzie,  
złote blaski na pnie kładzie.  
Tu się spojrzysz, tam zaśmieje —  
pędzi, goni przez aleje.
- Cichuteńko i srebrzyście  
uśmiechnięte sznurzą liście...
- II Nagle — jęk się zerwał w górze,  
dzień utonął w czarnej chmurze
- Wiatr? Wichura? Gną się drzewa!...  
Ciemność. Nagły plusk Ulewa!  
Skroś szum — słyszać płacz żalony!
- I — Niema wiosny? niema wiosny?

EWA PORAJSKA

## NA ŚWIĘTO MATKI (inscenizacja)

I

*Wchodzi mała dziewczynka z dużą lalką na ręku. Tuli ją, kołysze, coś jej szepce do uszka. Staje na środku, podnosi oczy na publiczność i tonem wytłumaczenia mówi:*

Bo ja bym chciała być mamą.  
I, jak mamusia, taksamo  
co rano myć swe córeczki  
i szyć dla synków majteczki.



- A gdy niegrzeczne z nich które,  
to dać im burę! (*Grozi palcem łalce, którą trzyma*).  
I chciałabym tak, jak mama,  
obiadek gotować sama  
i żeby nie było krzyku,  
choć dzieci nie lubią krupniku.  
I ślać wieczorem łóżecka,  
tak, jak mateczka.  
Bo nad wszystko w świecie  
najmilej mamą być przecie.

*W czasie ostatnich słów wjeżdża z wózkami osiem małych dziewczynek.  
Nie patrzą na widownię. Bardzo są zaabsorbowane swymi „dziećmi”  
w wózkach. Ustawiają się z dwóch stron dziewczynki z lalką. Wszystkie  
kołyszą, poprawiają kolderki, lub tulą dzidziusia w becikach.*

*(każda do swojej lalki uspakajająco)*

Cicho, cicho, śpij lalczko,  
bo już noca blisko.  
Bajki szepczę, piosnki śpiewam.  
nad twoją kołyską.  
Cicho, cicho, mrok nadchodzi  
i otula ziemię.  
Milkną ptaszki rozespiane,  
kotek dawno drzemie.  
Śpią chrapaszczce, małe muszki...  
Sklon już główkę do poduszki,  
lalczko...

*(każda z dziewczynek do pozostałych tonem napomnienia)*

Cicho, cicho, późna pora!

*(trą oczki)*

Śpiąca jestem sama...

*(dziewczynka środkowa)*

Już niedługo do łóżecka  
zawoła nas mama.

*(wszystkie; wyjmują z wózków lalki, tulą je)*

Więc nim sama się położę,  
uda mi się uśpić może  
lalczkę...

*(siadają przy wózkach i zaczynają śpiewać kołysankę, rytmicznie  
kołysząc lalki):*

Śpij lalczko moja mała.  
czas na Ciebie już.  
Ja Cię będę kołysała.  
a ty oczka zmrucz.

Luli, luli, już słoneczko  
pożegnało dzień.  
Noc nadchodzi, kochaneczko  
wazędzie mrok i cień.

*powoli przechodzą w mrużando, głóucki chylą, coraz ciszej — zasypiają.*

## K U R T Y N A.

### II.

#### LUCYNA KRZEMIENIECKA LEGENDA

*Dziewczynka w ludowym stroju, w rękę trzyma nawpół spleciony  
wianek z kwiatów.*

W kątku sobie siędę,  
powiem wam legendę,  
jak Boża Mateczka  
kąpała syneczka.

*(siada z boku widowni. Mówi tonem opowiadającym, prosto, pogodnie:)*

*(pokazuje nieckę przed sobą)*

W tej lipowej niecce,  
jakby w wanieneccze,

*(ucieszyła się tem porównaniem)*

siedział Bozia mały.  
Oczki mu się śmiały.

*(gorliwie)*

Matus się krzątała,  
wodę wylewała  
smużkami długimi *(przeciagle)*  
po czarnej /, po ziemi.

*(z zachwytem i podziwem, patrząc na owe smużki)*

A wślad każdej smużki  
wyrosły / kwiatuszki!

*(pouczająco do widowni)*

Odtąd co rok z wiosną  
kwiatki w smużkach rosną.

*(wylicza)*

Kaczeńce na łące,  
złotem pałające,  
śasanki kosmate  
koło leśnych chatek,  
rozchodnik żółciutki,  
modre niezabudki...

*(zamyśla się nad ślicznością tych kwiatków)*

*(powoli wstając naiwnie)*

Gdy będziecie sami,  
z braćmi lub siostrami  
pletli sobie wianki  
z chabrów, macierzanki,  
pod dębem, lub w życie —

*(kivając główką na pożegnanie odchodzi)*  
legendę wspomnicie.

## III.

## HELENA DUNINÓWNA: MATCE

*Wchodzi 12—15 dziewczynek, wszystkie w obu rękach wysoko nad głowami niosą pęki kwiatów. Mówią chórem, zbliżając się na przód sceny:*

Przychodzimy dziś mamo,  
otaczamy cię kołem.

*(stają w półkołu)*

Przychodzimy radośnie  
z sercem jasnym, wesołem!

*(ręce opuszczają, kwiaty trzymają wygodnie przed sobą)*

Przynosimy ci w darze  
nasze wesołe twarze!  
I uśmiechnięte oczy,  
których nie nie zamroczy!

*(serdecznie)*

Przychodzimy dziś mamo,  
bo dziś dzień Twego święta.  
Nasze serce, mateczko,  
wiernie o tem pamięta

*(jedna przez drugą wykrzykują; wyraźnie do matek, siedzących na widowni)*

Niesiemy Ci wesele! //  
I dobrych śpęci wiele! //  
I naszą radość młodą,  
by ci była osłodą!

*(poważnie)*

Wiemy żeś nieraz jeden  
ciężkie znieść dni musiała.  
Chcemy /, by razta życia /  
radością Ci się stała!

*(znowu jedna przez drugą, serdecznie)*

Chcemy być szczęściem Twojem, //  
radością i spokojem! //  
Chcemy być Twą ostoją //  
przed smutkiem — strażą Twoją.  
Niesiemy Ci Matus' droga  
tyle różności!

(pokazują)

Bzy pachnące ku ozdobie //  
uśmiech słoneczny.

(u uśmiechu)

I najczerszy, / z głębi serca,  
całus serdeczny!

(z ostatnim słowem posyłają całusa, zbiegają do matek i ofiarowują swe kwiaty).

ALINA KWIECIŃSKA

## WĘDRUJE DOROTKA WZDŁUŻ KRZYWEGO PŁOTKA

Inscenizacja: autorka

*Dzieci stoją szeregiem w jednym, lub dwóch rzędach, jak do marszu. Zwrócone w lewo. Dorotka idzie wzdłuż tego szeregu, który miarowo wybija takt marszem w miejscu.*

ZESPÓŁ (*sucho, miarowo, jak na płot przystało*):

Wędruje Dorotka wzdłuż krzywego płotka  
zobaczyła na nim znajomego kotka.

DOROTKA (*głaszcząc kotka*):

Co tu robisz, kocie,  
na tym krzywym płocie?

KOTEK (*dziecko opiera dłoń na ramionach kolegów, tworzących płot i wysuwa naprzód głowę, między głowy dzieci*):

Miauu... oczkiem zerkam  
na jaskółki w locie. (*kotek się chowa*)

ZESPÓŁ:

Wędruje Dorotka i t. d.  
Patrzy — a tu w trawie śmieje się stokrotka.

DOROTKA (*z zachwytem, jakby zrywała kwiatki*):

Skąd wy tu, stokrotcie,  
przy tym krzywym płocie?

STOKROTKI (*dwie małe dziewczynki skulone na ziemi, podnoszą ręce do góry*):

Kąpiemy płateczki  
w szczerem słonka złocie.

ZESPÓŁ:

Wędruje Dorotka i t. d.  
Patrzy — a tu skacze żabka — Rech-rechotka.

DOROTKA (*pochyliła się nad żabką*):

Zamiast siedzieć w błocie  
co robisz przy płocie?

ŻABKA (*imituje skoki żabie*):

Ra-de! Rade! Gonił  
mnie przebrzydły bociek... (*ucieka*)

ZESPÓŁ:

Wędruje i t. d.  
Zabrzęczała pszczoła monotonna zwrotka.

DOROTKA:

Co robisz przy płocie  
w kwiatowym namiocie?

PSZCZOŁA (*przebiega, machając ramionami, jak skrzydłami*):

Bzz... bzz... Miodek zbieram.  
Nie przeszkadz w robocie!

ZESPÓŁ:

Wędruje Dorotka i t. d.  
I tu ją leniuszek — ślimaczek napotkał.

ŚLIMAK (*powoli, ślamazarnie*):

Ja radzę Dorocie:  
siądź ze mną przy płocie.  
Powiem ci o moim  
z mieszkaniem kłopotcie.

(*Dorotka siada obok ślimaka, udaje, że słucha i znudzona zwolna zasypia*).

ZESPÓŁ (*przestaje maszerować i otoczywszy półkołem śpiącą Dorotkę mówi*):

Usiadła Dorotka  
u krzywego płotka  
i zaraz ją cieża  
otuliła słodka...  
Z nieba blasków krocie  
upadło przy płocie.  
Śpijże śpij, dziewczynko,  
w słonecznej pieszczocie!

## SMUTNO NIEDZIELI, GDY SIĘ PIĄTEK WESELI

bajka uscenizowana w 2-ch odsłonach

O s o b y:      MŁYNARZ,                      CZWARTEK,  
                          PONIEDZIAŁEK,            PIĄTEK,  
                          WTOREK,                    SOBOTA,  
                          ŚRODA,                      NIEDZIELA.

### O d s ł o n a 1-sza.

*Przednia część sceny, oddzielona od drugiej połowy zawieszoną dekoracją, przedstawiającą (namalowaną) wnętrze młyna. Z lewej strony kanapa z prawej — drzwi.*

**MŁYNARZ** (*śpi, chrapiąc głośno, na kanapie. P. ch. gwałtowne pukanie do drzwi*): Kto tam?

**PONIEDZIAŁEK** (*za drzwiami*): Otwórz, młynarzu!

**MŁYNARZ** (*siadając*): O tak wczesnej porze kto widział budzić czleka?

**PONIEDZIAŁEK** (*j. w.*): To ja, Poniedziałek!

**MŁYNARZ**: Ciemno jeszcze. Czy później acan przyjść nie może?

**PONIEDZIAŁEK**: Ciemno? — Zaświeć. Rzecz pilna.

**MŁYNARZ** (*rozgląda się sennie*): A! nie mam zapalek...  
I spać mi się chce jeszcze.

**PONIEDZIAŁEK**: Sprawa pilna, mówię.

**MŁYNARZ**: Co się stało? (*idzie do drzwi i uchyla je*)

**PONIEDZIAŁEK** (*wchodząc*): Przechodząc drogą koło młyna, poczułem, że mi raptem przeminą obuwie...

**MŁYNARZ**: Też nieszczęście!

**PONIEDZIAŁEK**: Posłuchaj!

**MŁYNARZ**: Czy to moja wina?

Wlazłeś w buta.

**PONIEDZIAŁEK**: Sluchajże! Tam przecieka śluza.

Trzeba prędko naprawić, bo uchodzi woda

**MŁYNARZ**: Przysięgnęłbym, że to figiel jakiegoś lobuza.

Niech ja go tylko złapię!

**PONIEDZIAŁEK**: Na to czasu szkoda.

Lepiej jąc się naprawy, póki szpara drobna.

**MŁYNARZ**: Gdzie będę teraz szukał gwoździ, desek, młotka?...

Co nagle, to po djable... Nie, nie! niepodobna.

**PONIEDZIAŁEK**: Ej, bo młyn stanąć może, gdy ci w trochę błotka staw się zmieni...

**MŁYNARZ**: Nie ucz mnie, bom mistrz w swoim fachu.

**PONIEDZIAŁEK**: Rób, jak chcesz. Ja ostrzegłem i pomóc bym gotów.

**MŁYNARZ**: Obejdę się bez ciebie.

PONIEDZIALEK:

Kto wie?

MLYNARZ:

Niema strachu.

Obym ja w życiu więkzanych nie miał kłopotów

PONIEDZIALEK: Zaniedbasz — pożalujes...

MLYNARZ:

Glupstwo, faramszki!

PONIEDZIALEK: To żegnaj. *(wychodzi)*

MLYNARZ:

Z Pana Bogiem! Wracam do poduarki.

Wielka rzecz: trochę wody stawidło przepuści,  
zaraz hędę o ówicie się zrywał... A juści! *(kładąc się)*

Widać, że z Poniedziałka tego sprytna sztuka:

dziury w całym znajduje, bo roboty szuka. *(sennie)*

Lecz jam nie w ciemę bity. Znam, znam te kawały.

Tak mi dobrze tu leżeć, że prześpię dzień cały.

*(chrapie. P. ch. pukanie do drzwi)*

A tam znów co? Czy z gości rozsypany się worek?

WTOREK *(za drzwiami)*: Otwórzcie!

MLYNARZ:

Kto tam?

WTOREK:

Ja, swój!

MLYNARZ:

Lecz kto taki?

WTOREK:

Wtorek!

MLYNARZ:

Czego chcesz?

WTOREK *(nie uchodząc)*:

Byś załatwił iluzę w swoim mlynie.

Woda mi do ogrodu z twego stawu płynie.

MLYNARZ:

Dobrze, dobrze! Zrobi się.

WTOREK:

Na, to bierz siekierę...

MLYNARZ:

Tak zaraz?

WTOREK:

Ano zaraz.

MLYNARZ:

Jutro się zabierę

i skończę w trzy pacierze. Drobiazg, nicma gwałtu

WTOREK:

Pamiętaj! Bo nad karkiem hędę tobie stał tu,

dopóki nie naprawisz tej dziurawej tamy. *(odchodzi)*

MLYNARZ *(układając się do snu)*:

To raptus! Już mu wstawać, już szukać narzędzi...

Jeszcze czego?... Powoli. Czasu dosyć mamy.

Najgorzej, gdy z robotą zanadto się pędzi.

O! zaczekam na Środę... Nadejdzie niedługo,

przy Środzie środek znajdę na kłopot z tą strugą.

*(nasłuchuje)*

ŚRODA *(zdaleka śpiewa, przybliżając się; na nutę: „Uciekła mi przepióreczka”)*:

Za sprawunkiem

wyszedł Poniedziałek,

kupić mleka.

masła, sera, chwałek.

Nic nie dostał,

niczego nie miał,

bo co było

oddano Niedzieli.

Oj dana, oj dadana...

Zaniósł jaja  
do miasteczka Wtorek.

Lecz na targu  
brakło amatorów.

Słowa nie rzekł,  
bo miał duszę hardą:

sam zjadł całą  
kopę jaj na twardo.

Oj dana, oj dadana...

**MLYNARZ:** Oho, właśnie się zbliża. *(do uchodzącej)*  
Witaj, panno Środa!

Cóżes taka wesola?

Bom jest panną młodą.

**ŚRODA:**

**MLYNARZ:** Za mąż idziesz?

A idę.

**ŚRODA:**

**MLYNARZ:** Kiedy weseliśko?

**ŚRODA:** Już wyszły zapowiedzi, więc wesele blisko.

**MLYNARZ:** Pan młody?

**ŚRODA:** Piątek.

**MLYNARZ:** Piątek? Ten, karmiony śledziem?

**ŚRODA:** Chudy on, ale myślę, że szczęśliwi będziemy.

*(p. ch.)* Właśnie przyszedł do młyna, bo mało-niewiele.

ale trzeba mi trochę mąki na wesele.

Tylko że ludzie mówią...

**MLYNARZ (przerywa):** Co mówią?

**ŚRODA:** Że w młynie

waszym coś się zepsuło, że woda nie płynie,  
bo coraz większa dziura robi się w zastawie.

**MLYNARZ:** Ech! złapię tych plotkarzy, to im łanie sprawię!

**ŚRODA:** Więc to kłamstwo?

**MLYNARZ:** No, niby jest prawdy trozeczki.

Tu i owdzie powstały w mej służbie szpareczki,  
ale w stawie na długo jeszcze wody starczy.

Nastaw uszy. Nie słyszysz, jak tam koło warczy?  
Słyszę.

**ŚRODA:** No więc młyn idzie. I będzie szedł jeszcze.

**MLYNARZ:** Znajdę chwilę, to łatę, gdzie trzeba, umieszczę —

wszystko będzie w porządku jutro lub pojutrze.

Bądź spokojna, że mąki dość dla ciebie utrze.

**ŚRODA:** Chwała Bogu! No, idę, bo Czwartek nadchodzi.

A prosim na wesele. Będą starzy, młodzi...

**MLYNARZ (rozmarzając ze Środą, odprowadza ją do drzwi, a otu-**  
**rzywszy je, spostrzega Czwartkę):**

Hej, Czwartek!

**CZWARTEK (z za kulis):** A co?



- MLYNARZ:** Idziesz, nie wątpisz do młyna?  
**CZWARTEK:** Macie jaką robotę?  
**MLYNARZ:** W stawidle szczelina  
 robi się coraz większa. Może znajdziesz radę?  
**CZWARTEK:** Ja się w takim wypadku do łózka nie kładę,  
 jeno biorę siekiere, młotek, gwoździe, piłę  
 i zdrowymi deskami zastępuję zgnile.  
**MLYNARZ:** Ech, zaraz nowe deski! Czy nie starczy latka?  
**CZWARTEK:** Nie, nie! Lata na krótko tylko szparę zatka:  
 odleci i znów kłopot... Jeśli ma być zdrowo,  
 to, mojem zdaniem, warto dać tu usługę nową.  
**MLYNARZ:** Koszt, roboty na miesiąc... Nic z tego, nic z tego!  
 Od takich, jak ty, radców niech mi bóg strzeże.  
 Zresztą, brak na to czasu: idę na wesele.  
 Piątek żeni się z Środą... Będzie ciłopa wiele...  
 Rozejrz się, rozpytam, no i — kto wie — może  
 znajdzie się jakiś majster, co mi dopomoże.  
**CZWARTEK:** Ha, idź, haw się.  
**MLYNARZ:** A juści. Ja zabawy cenię.  
 To najlepsze lekarstwo na każde zmartwienie.  
 (*daleka muzyka*)  
 O, już słyhać muzykę. Lecę! (*wybiega*)  
**CZWARTEK** (*idąc za nim*): Leć tańcować.  
 Może tańcem potrafisz swój młyn wykurować?  
 (*wychodzi*)

### O d s l o n a 2-ga.

*Po podniesieniu tylnej dekoracji, scena przemienia się w obszerną świetlicę.*  
**CHÓR** (*śpiewa na nutę poloneza*):

Niech nam żyje para młoda,  
 gdy się Piątek żeni z Środą.  
 Na zmartwienie czasu szkoda:  
 tego oni nam dowiodą.  
 Choć Piątek żyje śledziem  
 i do zabaw nie ma głowy,  
 dzisiaj w tany go powieziemy,  
 bo to Piątek wyjątkowy.

- GŁOSY:** Wiwat! Niech żyje Piątek!  
 Niechaj żyje Środa!  
 Krakowiaku zatańczy niech nam para młoda.

### K r a k o w i a k

- PIĄTEK** (*śpiewa*): Chwé mówią, że w piątek  
 niedobry początek,  
 ale każdy piątek  
 musi mieć początek.

- ŚRODA** (*śpiewa*): Oto, państwo moje,  
w samym środku stoję.  
Siostr dwie, czterech braci  
za wesele płaci.
- PIĄTEK** (*śpiewa*): Pókim tylko śledzie  
jadał, byłem w biedzie.  
Dziś Piątek tyć może,  
mamy własne morze.
- ŚRODA** (*śpiewa*): Jadą, jadą z Gdyni  
w malowanej skrzyni  
morskie rozmaite  
ryby smakowite.
- RAZEM** (*śpiewają*): Niech się nikt nie złości,  
że pan młody pości,  
Sobota - kucharka  
da wam mięso z garnka.
- SOBOTA** (*wchodzi z misą*): Oto jestem — Sobota.  
Świetnie poszła robota:  
są kielbasy, są tu kiszki...  
Napełnijcie więc kieliszki.  
Młodej pary pijcie zdrowie,  
hejże, panie i panowie!
- GOŚCIE** (*wznoszące kielichy, śpiewają na nutę: „Nie tak in illo tempore”  
bywało”*):  
Jadło, napitek wybornie smakuje,  
dzięki kucharce, co niemi częstuje.  
Siądź między nami, dzielna ty, Soboto!  
I twoje zdrowie wypijem z ochotą. (bis)
- Obiad wystawny tyś tu przyrządziła,  
na stole mięsów jest przeróżnych siła.  
Ale, niestety, zauważyć trzeba,  
że powszedniego już zahrakło chleba. (bis)
- ŚRODA**: Ach, prawda, mili goście, chleba jest za mało.  
Soboto, czy tam w kuchni już nic nie zostało?
- SOBOTA**: Wszystko tutaj podalam. Lecz mały ambaras.  
Tylko poślij po mąkę, a upiekę zaraz.  
(daleka wrzawa, łomotanie do drzwi)
- PIĄTEK**: Kto tam? Kto się dobija?
- NIEDZIELA** (*zdaleka*): Nieszczęście!
- SOBOTA**: Niedziela.  
Trza wpuścić. (otwiera drzwi)

MLYNARZ:

Co się stało?

NIEDZIELA:

Woda dziurą strzela!

Przerwała uszkodzone stawidło we młynie,

Precz ze stawu ucieka, ogrodami płynie...

GOŚCIE:

Bodajesz skiel, młynarzu!

A to ładna sprawa!

Walkoniu!

Niedolego!

Już na nic zabawa!

(wszyscy ucybiegają, urzawa oddala się. Pozostaje Niedziela i Młynarz)

MLYNARZ:

No i co teraz będzie?... Służę djabli wzięli...

Wypadnie mi pracować chyba przy Niedzieli...

(p. ch.) Niedzielo droga! Pomóż...

NIEDZIELA:

Ja tobie?

MLYNARZ:

No przecież

do roboty nie nie masz!

NIEDZIELA:

Acan bzdury pleciesz.

Niedziela wypoczywa, ale nie próżnuje:

uczy korzystnych zabaw i zdrowie ratuje.

A niedbalym leniuchom, co śpią w dni powszednie,  
miało uciech, wyznacza kary odpowiednie.

Z dnia na dzień odkładał robotę... masz za to:

zapłacisz ciężką pracę i poważną stratą. (wychodzi)

MLYNARZ (drapiąc się u głowę):

Z dnia na dzień odkładałem robotę... A tera...

sam nie wiem, co mam począć... Na płacz mi się zbiera.

(K u r t y n a)

## Z T E A T R U

TEATR MARJONETEK DLA DZIECI „URWIS”. Zagraniczny ruch w kierunku artystycznego kształcenia dzieci zaczyna wreszcie i do nas docierać. W niedzielę, 23 lutego odbyło się w gimn. Św. Stanisława przy ul. Traugutta 1 inauguracyjne przedstawienie Teatru Marionetek „Urwis”, na które zaproszono kilkadziesiąt osób, którym kierownictwo po widowisku chętnie udzielało wyjaśnień co do strony technicznej i organizacyjnej nowostworzonego teatru. Na starcie przedstawiono bajkę Makuszyńskiego „Szwec Kopytko i Kaczor Kwak”. Treść utworu, to przemiana złośliwego i wszystkim dokuczającego szweczka na „dobroczyńcę”, który śpiewką i tańcem rozwesela na spółkę z kaczorem tych, którym jest smutno i ciężko. To narodzenie się w nim serca dzieje się przez uścisk serdeczny, jakim go obdarza skrzywdzony przez urwisa statuszek. Po bajkowemu kończy się rzecz małżeństwem Kopytko z córką króla, którego szweczyk wyleczył z ciężkiej choroby.

Najlepszą stroną reatryzku jest bezsprzecznie strona plastyczna. Dekoracje są naprawdę wysoce artystyczne, piękne, mocne w wyrazie, jasne w konstrukcji, oryginalne i niezwykle żywe. Doskonale są też marionetki, groteskowo-

humorystyczne i, wyjąwszy tylko króla Powidła, nie wpadające w makabryczność, przeciwną duchowi dziecka, a tak niestety częstą w tem, co artyści nie—pedagogzy podają dzieciom Najudatniejsze figurki to Majster Dratwa, Pan Dziedzic i Panny dworu Słabsze, bo zupełnie w innym charakterze, a więc niedostosowane do całości, to zajac i wiewiórka, zrobione „na grzeczno”, jak ładne zabawki sklepowe.

Strona muzyczna bardzo dobra dla dorosłych, ale niedostępna dla dzieci: nie ma w niej elementu piosenki, nie ma uchwytnej melodji; jest skomponowana, jak to ktoś określił, „opetowo” i zajmuje sobą cały prawie tekst bajki, mówionemu słowu prawie nie zostawiając miejsca; a wiadomo, że dzieci nużą się długiem słuchaniem muzyki i śpiewu, przestają wtedy wogóle słyszeć melodję i nawet gubią treść libretta.

Najsłabszą stroną przedstawienia, — które naturalnie podniesie się niewątpliwie na wyższy poziom, gdy zespół się wyrobi — była strona wokalna: zarówno śpiew, jak i partje mówione wypadły słabiutko, bez życia i jednostajnie. Brak wyrobienia zespołu widoczny był również w tem, że ruchy marjonetek nie były zsynchronizowane z wygłaszanym tekstem i że ruchy te były bardzo jednostajne, co raziło zwłaszcza u szewczyka. Niedoświadczony zespół nie brał pod uwagę tego, że wrażliwość maleje, gdy się powtarza ten sam bodziec w tem samym natężeniu: to też trzykrotne powtórzenie tego samego krakowiaka, tańczonego przez szewczyka i kaczoza, jest błędem, że tak powiem „reaturalno-psychologicznym” — zwłaszcza, że ten sam taniec, ta sama śpiewka ma wywoływać coraz niby silniejszy efekt: najpierw tylko powstrzymuje płacz zblakanych w lesie dzieci, potem mdlejącemu z głodu żebrakowi przywraca siły, a wreszcie wywołuje taki śmiech chorego króla, że temu aż brzuszek pęka i wyrzuca polkniętą koronę! Na scenie dzieją się więc rzeczy coraz mocniejsze, wywołane tą samą pobudką — a widz reaguje na nią coraz słabiej — po prostu już się nie potrafi uśmiechnąć w miejscu, kiedy chory król pęka ze śmiechu.

Jak sobie mówiono między publicznością, ten nowy teatr dla dzieci ma poparcie władz oświatowych. Jest to rzecz bardzo pocieszająca, bo mamy do odrobienia ogromne zaległości na polu artystycznego kształcenia dzieci. Poparcie to wyobrażam sobie w postaci umożliwienia zespołowi „Urwisa” znaczniejszego powiększenia personelu, bo 10 — 12 osób jest stanowczo za mało do obsłużenia tak skomplikowanej roboty, jaką jest teatr marjonetek — dobraćia do grona osób o dobrym głosie i ze zdolnością żywego wyrazistego mówienia. Po drugie pomoc ta powinna by umożliwić „Urwisowi” wynajęcie dużej sali na stałe pomieszczenie teatryku; sala bowiem w gimnazjum św. Stanisława jest stanowczo za mała i za niska, zaś jako teatr objazdowy po szkołach „Urwis” się nie nadaje, ze względu na to, że wszystkie rusztowania, drabiny są ciężkie do przewożenia i trudne do ustawienia: zmontowanie całego aparatu wymaga około 3 godz.

O tem, kto jest twórcą nowego teatru, objaśnia program pani Lidja Szolc ma kierownictwo artystyczne i dekoracje, projekty marjonetek są dziełem jej i pp. Malinowskiej i Pikiel. Muzykę do „Szewca Kopytka” skomponował p. Regamey, bajkę opracowała na scenę p. Solska-Małatyńska, reżyserję poprowadził p. Cicierski.

hr.

**JESZCZE O PRZEMÓWIENIACH WSTĘPNYCH W TEATRACH.** Artykuł „Na marginesie abonamentowych przedstawień dla młodzieży szkolnej”, zamieszczony w Nr-ze 6-tym (lutowym) „Teatru w szkole”, kwestjonował celowość przemówień, wygłaszanych przed abonamentowymi przedstawieniami szkolnymi i domagał się albo ich zniesienia, albo takiego zreformowania, aby bardziej odpowiadały potrzebom oraz zainteresowaniom młodzieży. Od daty napisania owego artykułu minęły blisko trzy miesiące; przez ten czas uległo zmianie wiele okoliczności, rzucających nowe światło na daną sprawę. Abonament objął cztery dalsze sztuki teatralne i zgorą dwadzieścia tysięcy młodzieży szkolnej przepłynęło przez widownie teatrów stołecznych, wysłuchując nietylko przedstawień, ale i przemówień wstępnych w sposób nie budzący żadnych zastrzeżeń. Organizatorzy przedstawień abonamentowych szybko usunęli te braki w formie oraz w warunkach wygłaszania prelekcji, na których temat — już poniewczasie <sup>1)</sup> — powoływał się wspomniany artykuł. Nad właściwym doбором prelegentów: czuwają władze kuratorskie w porozumieniu z Ogniskiem Metodycznym Nauczycieli Języka Polskiego, przyczem zasada krótkiego oraz ciekawego przemawiania jest ściśle przestrzegana. O zainteresowaniu się młodzieży prelekcjami oraz o doznawaniu ich potrzeby świadczą wymownie fakty niejednokrotnego zwracania się uczniów lub uczennic podczas antraktów do obecnego na widowni prelegenta z prośbą o dodatkowe wyjaśnienia, dotyczące sztuki. Jednocześnie ulepszono znacznie warunki, w jakich odbywają się owe przemówienia wstępne. Bardzo celowem okazało się zarządzenie niegaszenia światła na widowni podczas prelekcji. Dzięki temu mówca ma możliwość obserwowania publiczności i śledzenia efektu przemówienia, może więc utrzymać żywy kontakt ze słuchaczami. Również bardzo skutecznym jest zakaz wpuszczania spóźnionych z chwilą rozpoczęcia przemówienia; obecnie nie mają już miejsca owe hałasy, trzaskania krzesłami, które dawniej zagłuszały prelegenta i rozpraszały uwagę audytorjum. Tak więc w kwestji, zainicjowanej przez artykuł „Na marginesie abonamentowych przedstawień...”, na temat: czy należy skasować, czy też zachować (ulepszone) przemówienia, wypowiedziało się zdecydowanie samo życie, oddając swój ważny — jeśli nie najważniejszy — głos za utrzymaniem „prelekcji wstępnych”, gdyż wykazały one swą celowość jako czynnik wychowawczy, oraz ułatwiający młodzieży właściwe zrozumienie sztuki.

## Z WYDAWNICTW

**IRENA KARPINSKA,** Dekoracje i kostjumy, estetyka wnętrza, zajęcia zdobnicze w świetlicy. Wydawnictwo Instytutu Oświaty Dorosłych Nr. 109. Warszawa 1936, str. IV + 88.

Interesuje nas przede wszystkim ta część książki, która jest poświęcona dekoracjom i kostjumom w teatrze świetlicowym. Wskazówki zawarte w tej części dadzą się zastosować z drobnymi zmianami w pracach teatralnych na terenie szkoły. Autorka pokrótce i interesująco zaznając nas z wielu szczegółami budowy, urządzenia i oświetlenia sceny, z różnymi systemami i technikami de-

<sup>1)</sup> Artykuł z przyczyn niezależnych od Redakcji ukazał się z opóźnieniem. Red.

koracyjnymi, omawia zastosowanie motywów ludowych w oprawie scenicznej, rolę typy i wykonanie kostiumów i rekwizytów. W końcu książki znajdujemy dodatek, zawierający wskazówki techniczne, dotyczące budowy sceny. Wszystko to kwalifikuje książkę jako wielce pożyteczną i pomocną w pracach teatralnych w szkole.

#### W ODPOWIEDZI MOIM RECENZENTOM

Książka moja p. t. „Samorodny teatr w szkole” (rzecz o instynkcie dramatycznym u dzieci i młodzieży), która opuściła prasę drukarską w styczniu 1934 r., a recenzowana zaczęła być dopiero w 11 miesięcy później, została przez krytykę oceniona naogół pochlebnie<sup>1)</sup>.

Wyjątek stanowią dwie recenzje, a to: D-ra Józefa Mirskiego i Jana Lorentowicza, na które chcę obecnie odpowiedzieć. Dodać muszę, iż umyślnie zwlekłem z repliką, nie chcąc jej formułować na gorąco, ale oprzeć na ponownych doświadczeniach własnych i cudzych, na wnioskach wysnutych z pracy teatralnej z młodzieżą, na przemyśleniu i przedyskutowaniu postawionych mi zarzutów — Zacząć muszę od podania kilku stwierdzeń i wyjaśnień o charakterze ogólnym.

W książce o „Samorodnym teatrze” chciałem przedewszystkiem stanowczo za protestować przeciwko dotychczasowemu teatrowi szkolnemu, pojmowanemu i praktykowanemu jako naśladownictwo teatru zawodowego, a więc przeciwko teatrowi niewychowawczemu i niekształcącemu, a równocześnie dać antidotum w postaci teatru wychowawczego, za jaki uznałem t. zw. teatr samorodny, nie sądziłem jednak, i nie sądzę, aby on był powołany do zastąpienia wszelkich innych form teatru szkolnego — co imputuje mi D-r Mirski. Chodziło mi o podkreślenie, iż zamiast niewolniczego, nietwórczego naśladownictwa, nie rzadko mechanicznego (bo bez udziału intelektu) „malpiarstwa” i to tak co do repertuaru, form jego teatralizacji, jak i gry aktorskiej, należy — zgodnie z postulatami pedagogiki najnowszej — w pracy teatralnej w szkole uwzględnić przedewszystkiem aktywność, spontaniczność i twórczość uczniów.

Ponieważ dodatnie strony teatru samorodnego rzucone zostały na tło licznych minusów teatru tradycyjnego, przeto, prawem kontrastu, wypadł on w książce jako całkowicie potępiony, zaś teatr samorodny „przesadnie wyolbrzymiony co do znaczenia i zadań”. Było to jednak wynikiem niezręcznej może konstrukcji pracy, a nie intencji autora. Uznając w całej pełni znaczenie dobrego teatru zawodowego dla młodzieży, widzę wielkie wartości w inscenizacjach i recytacjach zespołowych, jakoteż w twórczym, zespołowym opracowywaniu z młodzieżą fragmentów szlaku gotowych; przeciwstawiając się teatrowi tradycyjnemu, miałem przedewszystkiem na uwadze — podkreślałam to jeszcze raz — niekształcące naśladowanie teatru zawodowego i to tak co do wyboru repertuaru, jak i form jego opracowania. Ponieważ repertuar ten prawie zawsze przerastał

<sup>1)</sup> Z pośród licznych recenzji wymieniam tylko ważniejsze: Tadeusz Makarewicz — „Pion” 1934, Nr. 48, d-r Józef Mirski — „Teatr w Szkole” 1934, Nr. 4, Sr Seweryn — „Oświata i Wychowanie” 1934, Zesz. 8 — 10 (listopad — grudzień) i „Polonista” 1934, zesz. 6; Jan Lorentowicz — „Nowa Książka” (10 zeszytów encyklopedycznie poświęconych krytyce literackiej i naukowej oraz bibliografii) 1934, zesz. 9; mgr Józef Czarniecki — „Przyjaciel Szkoły” 1935, Nr. 6 i „Miesięcznik Pedagogiczny” 1935, Nr. 8 — 9, Eugeniusz Świerczewski — „Teatr” (miesięcznik T. K. K. T.) 1935, Nr. 7 (kwiecień).

możliwości sceniczne młodzieży (klasyczne utwory literatury naszej i obcej), przeto przedstawienia szkolne stawały się karykaturą sceny zawodowej. Jeżeli w dużej mierze były usprawiedliwione w czasach przedwojennych, kiedy spełniały rolę pobudki patriotycznej i były szkołą wychowania narodowego — dziś stały się tylko grzechem przeciwko sztuce i prymitywnemu nawet poczuciu estetycznemu.

Gdy na stronie 87 twierdziłem stanowczo, że „odegranie przez młodzież sztuki gotowej, tak, jak się to do dziś praktykuje, nie daje grającym żadnych korzyści, a zwłaszcza nie daje wcale poznania dzieła, nie potępiełem teatru tradycyjnego jedynie za treść, ale przede wszystkim za metodę opracowywania z młodzieżą tej treści.

\* \* \*

Instykt teatralny u dzieci i młodzieży, któremu poświęciłem pierwszy rozdział książki, nie oznacza tylko „skłonności do teatru samorodnego” (D r J M), ale winien być podstawą i punktem wyjścia wszelkiego teatru szkolnego. Ponieważ badania nad instynktem teatralnym umieściłem na czele książki, traktującej o teatrze samorodnym, przeto mogło się mylnie wydawać, że uważam go za podstawę jedynie tej formy teatru.

Terminu „instykt” w odniesieniu do pewnych specyficznych objawów ruchowo-ekspresyjnych u dzieci i młodzieży, mających charakter teatralny, użyłem (por. str. 9) tylko tymczasowo i prowizorycznie. Już podczas pisania rozprawy miałem takie same wątpliwości, jakie nawiedziły autora recenzji, i że „...czy godzi się mówić o jakimś specjalnym „instynkcie” w znaczeniu, które do tego pojęcia przywiązuje współczesna nauka..” Użyłem jednak tego terminu, ponieważ nie dysponowałem innym — lepszym, pozatem uległem pewnej sugestji, gdyż już w r. 1914 wprowadził to pojęcie do pedagogiki E. W. Curtis w książce: „The dramatic instinct in education”. Błąd mój polega na tem, iż posługiwałem się wyrazem bez cudzysłowu i nie dałem dokładnego określenia, co rozumiem przez to pojęcie; było to tem bardziej pożądane, że termin „instykt” jest różnie pojmowany przez różnych autorów, a człowiekowi nawet odmawia się instyktów. Mam wrażenie, że jeżeli chodzi o „teatralne” formy ekspresji dziecka czy młodzieńca, należałoby mówić raczej o popędach i skłonnościach, a nie o celowych automatyzmach, — które to cechy, razem wzięte, składają się dopiero na instykt w dosłownem, biologicznem znaczeniu. — Ale w związku z temi sprawami rodzą się nowe myśli: czy „czytelne i zrozumiałe oddziaływanie na widzów przy pomocy skomplikowanych, subtelnych symbolów własnego, ruchliwego ciała” (str. 10), połączone z przebieganiem się i charakteryzowaniem, to znaczy instykt teatralny, nie jest pewną formą instyktu samozachowawczego, formą, która w dzisiejszej epoce kulturalnej zatraciła już charakter pierwotnej potrzeby biologicznej? Czy nasz instykt teatralny nie podpada pod pojęcie instyktu rytmu (według podziału Colwina i Bagleya), ujawniającego się w tańcu i kontemplacji?

Nie tu miejsce na rozstrzygnięcie tych zawyłych problemów i nie to było zadaniem pierwszego rozdziału książki, który jest tylko zarysem problematyki.

Zarzut p. p. D-ra J. Mirskiego i J. Czarneckiego, że błędne utożsamiam „instykt teatralny” z „instynktem dramatycznym” jest słuszny i wdzięczny je-

stem Recenzentom za wskazanie mi tej niedokładności, którą w późniejszych pracach, poświęconych omawianemu zagadnieniu, będę się starał usunąć. Podkreślić muszę, iż instynkt teatralny uważam za podstawę wszelkich prac teatralnych, przeprowadzanych z dziećmi i młodzieżą. Jak słusznie stwierdza Dr J. M., teatr samorodny odpowiada tylko dwom pierwszym fazom rozwojowym tego instynktu. Nie widzę żadnej sprzeczności, gdy mówię, że ów instynkt ujawnia się najsilniej w wieku dojrzewania, a zaraz potem, że w tym okresie teatr samorodny nie będzie miał większych widoków powodzenia, a to dlatego, że wtenczas zanika naiwność, a rodzi się samokrytycyzm, który kępuje, a niejednokrotnie całkowicie unicestwia wszelkie objawy „samorodności”. Silny instynkt teatralny wyzwoli się w tym okresie w innych formach ekspresji — przede wszystkim w inscenizacjach i w odgrywaniu fragmentów sztuk „gotowych”.

Dużo zastrzeżeń budzi w p. d-rze J. M. pojęcie teatru samorodnego, które ma być rzekomo „sprzeczne samo w sobie: o ile bowiem teatr ten jest naprawdę „samorodny”, o tyle wydaje się nie być „teatrem”, o ile zaś jest „teatrem” przestaje być... „samorodnym”. Ja tej sprzeczności nie widzę, gdyż te objawy „naprawdę samorodne” stanowić będą punkt wyjściowy i podstawę teatru, a ponadto i ja nie wierzę w całkowitą samorodność, gdyż jej nie ma, tak jak nie ma procesów całkowicie twórczych. Można tylko mówić o większej lub mniejszej — nigdy zaś o całkowitej — samorodności. Widowisko, w którym przeważają elementy twórcze, samodzielne, zasługuje na nazwę samorodnego. Zresztą na stronie 29 zaznaczyłem: „...całkowicie samorodnego przedstawienia nigdy nie uzyskamy, gdyż nie może się zdarzyć, aby pewna grupa ludzi wypracować mogła pewną rzecz samodzielnie, bez małych choćby wpływów i inspirowania świata zewnętrznego. Tak daleko jednak nie posuwamy się w rozumieniu teatru samorodnego”.

Całkowicie błędne jest stwierdzenie p. d-ra J. M., że „istotna różnica między autorem a Cierniakiem polega na tem, że Cierniak przyjmuje wyraźnie „widownię”, jako istotny element wszelkiego teatru, ograniczając ją tylko do masy społecznie jednorodnej, oraz, że nie wyklucza gotowego materiału do gry”. Otóż ja nie wykluczam widowni, tylko — analogicznie, jak Cierniak — ograniczam ją do masy społecznie jednorodnej, a ponadto dążę do zatarcia zbyt wyraźnych granic między wykonawcami a widzami. Jeżeli chodzi o repertuar, to odrzucam tylko materiał całkowicie spreparowany scenicznie (sztuka teatralna z dokładnymi informacjami inscenizacyjnymi i reżyserskimi), a oprócz samodzielnych pomysłów przyjmuję także za punkt wyjścia wszelką treść zaszyszaną czy przeczytaną, którą dopiero trzeba teatralizować i do tego materiału dokomponować elementy z własnych przeżyć psychicznych. Oczywiście w ostatnim wypadku nie będzie to czysty teatr samorodny, w którym „treść” widowiska jest samodzielnie obmyślona przez zespół, ale pewna forma pośrednia — występująca jednak najczęściej. Podane w mojej książce próbki takiego teatru mają za punkt wyjścia znane bajki czy opowiadania ludowe (Jaś i Malgosia, O chłopie co osukoł diabła), na marginesie których uczniowie rozwinęli bogate treści własne. Materiał gotowy spełniał tylko rolę podniety i kanwy do własnej twórczości.

Różnica między inscenizacją a teatrem samorodnym polega na tem, że w inscenizacji gotowy materiał (utwór literacki) rozkłada się na „role” i grający



uczą się tekstu napamięć — zaś w teatrze samorodnym jest to niedopuszczalne, zespół ma w pamięci ogólny zarys treści — szczegóły komponuje według własnej inwencji. Nie wolno spisywać dialogów, ani tem bardziej uczyć się tekstu napamięć; każdy z grających stara się mówić własnymi słowami, oczywiście trzymając się ustalonego zgrubsza zarysu akcji.

Sugestia co do wyboru i interpretacji materiału, jak i gry samej ze strony nauczyciela-kierownika, bądź wybitniejszych jednostek w samej grupie dzieci zawsze — w większym lub mniejszym stopniu — musi mieć miejsce, chodzi tylko o to, aby ją ograniczać do możliwego minimum. Zresztą pewna doza sugestji, czy niewielkie ograniczenia spontaniczności zespołu (choćby przez przyjęcie pewnego słatego, niezmiennego zarysu akcji) są konieczne, gdyż w przeciwnym wypadku nie otrzymalibyśmy żadnej artystycznej całości scenicznej, ale bezsensowną i przewlekłą gadaninę.

Na zarzut p. d-ra M., że wnioski o wartości katartycznej i psychoterapeutycznej teatru samorodnego opieram na teoriach spornych, t. j. na psychoanalizie i psychologii indywidualnej — a więc że mają one wartość problematyczną, odpowiedzieć mogę następująco: jeżeli opowiemy się za twierdzeniami psychologii głębi, to i wnioski co do wartości katartycznej teatru samorodnego uznaję musimy za słuszne — jeżeli przeciw: za błędne. Ja stoję na stanowisku psychologii głębi i widzę w stronie „oczyszczającej” teatru samorodnego jego najistotniejszą wartość.

Co się tyczy znaczenia psychoterapeutycznego teatru samorodnego w wypadkach chorób umysłowych, to zastrzec się muszę, że sprawy te omówiłem w książce tylko nawiasowo. „Zarzut” p. d-ra J. M., że wartość tę należałoby przyznać w zasadzie wszelkiemu teatrowi szkolnemu, a nie tylko samorodnemu, jest całkowicie słuszny, tylko... nie jest zarzutem, ponieważ ja byłem i jestem tego samego zdania. Na str. 82 pisałem: „Prawdopodobnie w niektórych wypadkach większe tu mieć będzie zastosowanie teatr tradycyjny, z gotową sztuką sceniczną, aniżeli teatr samorodny”. Dziś rozszerzyłbym to powiedzenie do dając, że w większości wypadków mieć tu będzie zastosowanie teatr tradycyjny. Z zadowoleniem stwierdzic muszę, że sumienna recenzja p. d-ra Mirskiego dała mi dużo konkretnych wskazówek, które postaram się wyzyskać przy pogłębianiu omówionych w książce zagadnień.

\* \* \*

P. Jan Lorentowicz, wybitny krytyk teatru zawodowego, nie miał zapewne nigdy nic wspólnego ze szkołą i nie jest należycie poinformowany, jakie cele stawia współczesna pedagogika teatrowi dzieci i młodzieży; oto przyczyny, które sprawiły, że jego recenzja jest całkowitem nieporozumieniem. Już samo jej umieszczenie pod nagłówkiem: „Teatr, muzyka, śpiew dowodzi, iż patrzono na moją pracę ze stanowiska teatru. A tymczasem „Samorodny teatr w szkole” jest przedewszystkiem pracą pedagogiczną i psychologiczną — recenzować więc ją może tylko człowiek, obeznany z temi problemami, no i oczywiście związany mocno ze szkołą.

Trudno odpowiedzieć na wszystkie wątpliwości p. Lorentowicza — musiałbym chyba powtarzać bardzo dużo argumentów, które są dziś uznawane przez wszystkich prawie pedagogów, a zawarte w osobnych publikacjach i czasopismach — polskich i obcych — z ostatnich lat piętnastu. Zwrócę tylko uwa-

gę na dwa zarzuty. Obawa, że „jeżeli reżyser żadnego zmysłu artystycznego nie posiada, wówczas „samorodne” przedstawienie stać się może absurdem, grzechem przeciw sztuce i wypaczeniem wrodzonych zdolności” może być przecież odniesiona do każdej formy teatru. W teatrze samorodnym jesteśmy w położeniu o tyle szczęśliwszym, iż mimo braku zmysłu artystycznego u reżysera dzieci mogą stworzyć całość estetyczną i miłą, chociaż prymitywną i naiwną. A może dlatego, że naiwną? Przypomnijmy sobie sztukę ludów pierwotnych, samorodną twórczość ludową i sztukę dziecka.

Apetyty sceniczne u ludzi niezdolnych może wytworzyć każdy teatr — nie tylko samorodny. Teatr t. zw. amatorski, naśladowujący niewolniczo teatr zawodowy, przyczynia się niejednokrotnie do powiększenia proletariatu aktorskiego. Ale w teatrze szkolnym nie chodzi nam przecież o kształcenie aktorów; chcemy przez pracę teatralną uczyć, wychowywać i kształcić dobrych odbiorców prawdziwej sztuki. Przez wciągnięcie dużych rzesz młodzieży do czynnego udziału w teatrze szkolnym przekonamy ją dość wcześniej na własnej skórze, jak trudny jest zawód aktora i inscenizatora i odstręczymy niezdolnych od pchania się do teatru. Raczej zniwelujemy niezdrowe ambicje i zmniejszymy proletarijat aktorski.

Zdzisław Kwiecieński

**JADWIGA TUROWICZOWNA.** Inscenizacja w 3-ch częściach (9-ciu scenach) „Ludzi bezdomnych” St. Zeromskiego. Wydawnictwo Związku Teatrów Ludowych. Warszawa 1936, str. 64.

Trafnie i celowo przeprowadzona dramatyizacja powieści Zeromskiego jeszcze mocniej uwypukla bezcelowość i dziwność rezygnacji d-ra Judyma. Rezygnacji z osobistego uczucia, które jest wielce ważnym czynnikiem pracy twórczej (a praca społeczna jest pracą twórczą).

Przy okazji — sprawa nomenklatury: przeróbkę utworu literackiego na scenę — w postaci sztuki o normalnej, starej strukturze dramatycznej — nazwałbym raczej dramatyizacją, niż inscenizacją, która zawiera pojęcie odrębnej, nowej formy scenicznej.

**JANUSZ STĘPOWSKI.** Na morskich szczytach Rzplitej. Kronika historyczna. Jest to historia mądrych i pięknych planów Władysława IV, Plany budowy 1633 roku w 6-ciu odsłonach. Wydawnictwo L. M. i K. Warszawa 1935, floty, podjęte przez króla, zniszczone zostały przez warcholstwo i krótkowzroczność szlachty

Utwór znanego pisarza-marynisty cechuje znajomość spraw morza. Język jędrny, staropolszczyzna stosowana z umiarem. Przy końcu książki podany jest tekst starej pieśni kaszubskiej „Oj, żeglarze, żegłaj-że!” z muzyką w układzie Władysława Macury

Ta sama pieśń, obok innych pieśni morskich, podana jest w drugim tomiku Janusza Stępowskiego p. t. „Gdynia” (wydawnictwo L. M. i K., Warszawa 1936, str. 64).

Utwór jest inscenizowany przez W. Tatarkiewicz-Małkowską. Ilustracja muzyczna Wł Macury. Opracowanie graficzne Adama Siemaszki. W tekście — akwarela B. Surally. W końcu książki, znajdujemy inscenizację wspaniałego Marsza Kaszubskiego (śpiewa Hieronima Derdowskiego).

Obydwie książki odznaczają się wyjątkowo piękną formą zewnętrzną i niewysoкими cenami

hł.

„MOJA ULUBIONA KSIĄZKA”. Taki tytuł miało ostatnie widowisko „Muzy”, teatru szkolnego przy gimn. J. Świąteckiej w Warszawie. Widowisko odbyło się 26 kwietnia o godz. 16-ej w sali teatru „Nowości”, przy wypełnionej sali. W programie : inscenizowane fragmenty „Nad Niemnem Orzeszkowej i „Komorników” Orkana, powieść sensacyjna (tekst i układ uczennic), wreszcie inscenizowany fragment „Ogniem i mieczem” Sienkiewicza i „Człowieka ustokrotnionego” H. Loona. Widowisko na wysokim poziomie. Widoczna i przekonująca radość wykonawczyń. Piękne i pomysłowe, a proste dekoracje są zasługą kierowniczkę „Muzy”, kol. Natalji Landauowej. Barwocelinie fal Niemna i w półmroku stojąca nad Niemnem wierzba, wewnątrz góralskiej karczmy, przekorna fragmentaryczność dekoracji obrazka sensacyjnego, wreszcie ukośna płaszczyzna widoku ukraińskich chat (źle oświetlona) w sposób wysoce artystyczny godziły się z charakterem poszczególnych inscenizacji).

Mniej interesującą była oprawa sceniczna „Człowieka ustokrotnionego”. Wynagradzało to bogactwo strony rytmiczno-ruchowej, symbolizującej poszczególne etapy walki człowieka z chorobą.

Gest i słowo cechowała niewątpliwie prawdziwość i żywość z niepokojącą tendencją wydłużania słowa i gestu ku doskonałości i wykończeniu. Tu i owdzie naskutek emocji wykonawczynie mówiły zbyt wysoko, t. zw. białym głosem. Ale to wszystko, to koszyczność recenzenta i szukanie dziury w całym. Było ładnie. Najbardziej przekonujące aktorsko były groteskowe sceny opowieści sensacyjnej.

„PIERSCIEN I RÓŻA” W. W. Thackeray’a. Tłumaczenie Z Rogoszówny. Inscenizacja i reżyserja Brunet-Niczowej. Dekoracje A. Kruszeńskiej i H. Gołębiowskiej. Ilustracja muzyczna A. Suzina i H. Srużyńskiej. Ilustracja taneczna W. Heybowiczówny. Orkiestra gimnazjów Rontalera i 1-go miejskiego męskiego pod dykcją p. Kleniewskiego.

II gimnazjum miejskie żeńskie w Warszawie wystawiło tę sztukę z wielką starannością i wielkim nakładem pracy. Nie wiem, co jest właściwie wiem, że nie warto było mobilizować uczennice najstarszych klas gimnazjum do odegrania tej uroczej skądinąd bzdurki, w formie imitującej do złudzenia sztuki przeznaczone do grania w teatrach zawodowych. Popis aktorski poszczególnych uczennic nie jest celem teatru w szkole. Można uznać zdolności i pracowitość reżyserki, ale losy Paflagonji, królewicza Bulby, księcia Lulejki i sierocki Różyczki, krymatarskiej księżniczki, nic nas nie obchodzą i nic nam nie dają. Mówię to w imieniu młodzieży.

Widowisko to mógłby wystawić jakiś teatr dla dzieci. Wiadomo, że działalność naszych teatrów dla dzieci jest anemiczna (z wyjątkiem cudotwórcy i po twórcy Ortyma), ale to nie znaczy, aby teatr w szkole wyręczał teatr dla dzieci. Pozatem widowisko może posłużyć za wzór wykończenia i staranności we wszystkich szczegółach wykonania

„POLONISTA” (zesz. XI—XII z 1934 r.) w „Głosach prasy” podaje obszerną ocenę naszego pisma, streszczając szereg artykułów i określając wydawnictwo, jako b. pożyteczne.

## KOMISJA TEATRU W SZKOLE

6 maja b. r. o godz. 17-cj w gmachu Z. N. P. w Warszawie odbyło się w obecności przewodniczącego Wydziału Pedagogicznego Z. N. P., kol. Ludwika Pawłowskiego, zebranie organizacyjne Komisji Teatru w Szkole. Tem samym zagadnienie teatru w szkole wchodzi w skład prac i zainteresowań Wydziału. W toku obrad ustalono program i regulamin prac Komisji. Przewodniczącym Komisji z ramienia Wydziału jest kol. Henryk Ładosz, zastępcą przewodniczącego — kol. Jędrzej Cierniak, sekretarką — kol. Helena Tyrankiewiczowa.

## OD REDAKCJI

Z chwilą powstania Komisji Teatru w Szkole pismo nasze staje się organem tej Komisji.

Do Komisji Redakcyjnej „Teatru w Szkole” dokooptowana została kol. Helena Tyrankiewiczowa.

Wzywamy Kol. Kol. Prenumeratorów do zachowywania numerów „Teatru w Szkole” i tworzenia roczników. Materiały zawarte w piśmie mogą posłużyć i w przyszłości. Wskutek wyczerpania poszczególnych nr-ów pisma roczniki „Teatru w Szkole” z r. 1934/35 są już tylko w niewielkiej ilości.

Zarząd Okręgu Warszawskiego Z. N. P. urządza na obozie wypoczynkowym w Augustowie od dn. 2 do 15 lipca b. r. Kurs Teatru w Szkole, zorganizowany przy współdziałaniu Komisji Teatru w Szkole Wyzd. Z. N. P.

Na str. 59 w nrze 3-cim naszego pisma z b. r. szkolnego w przypisie na dole strony podano mylnie rok 1935. Powinno być: 1929.

W nrze 5 rym tegorocznego „Teatru w Szkole” na str. 134 w nutach do „Kołysanki o krokodylu” A. Maliszewskiego z muzyką A. Zarubina należy poczynać następujące poprawki: w 3-ciej pięciolinji od początku w 3-cim takcie zamiast znaku f — powinno być: sf, w przedostatniej pięciolinji na początku zamiast basowego należy postawić klucz wiolinowy. W ostatnim takcie należy dopisać akord dla lewej ręki.

Kończąc drugi rocznik „Teatru w Szkole” Redakcja składa serdeczne podziękowanie wszystkim współpracownikom naszego pisma.

---

REDAKTOR: HENRYK ŁADOSZ

REDAKTOR ODPOWIEDZIALNY: LUDWIK PAWŁOWSKI

---

WYDAWCA W IMIENIU ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO  
STANISŁAW MACHOWSKI

---

REDAKCJA RĘKOPISÓW NIE ZWRACA

# TEATR W SZKOLE

MIESIĘCZNIK  
ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO

REDAKTORZY:  
HENRYK ŁADOSZ I JĘDRZEJ CIERNIAK

ROK II  
1935,6

W A R S Z A W A  
NAKLĄDEM ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO

## Treść rocznika 2-go 1935 6

### I. ARTYKUŁY.

	str.
Stanisław Dobraniecki — O teatr dla dzieci. — Nr. 1	1
Ludwik Bandura — Dziecko jako widz w teatrze. — Nr. 1, 2, 3, 4, 27, 63	9
Jan Ostrowski-Naumoff — Próba klasyfikacji ruchu ludzkiego. — Nr. 1	9
— Jak komponować tańce? — Nr. 5	124
Jędrzej Cierniak — O prawo obywatelstwa dla teatru szkolnego. — Nr. 2	25
Lenora Szpet — Teatr dla dzieci w Rosji Sowieckiej (tłom. Z. Bole- slawska). — Nr. 2	33
Jan Wesolowski — Kukielki a dusza. — Nr. 2	36
— Uwagi o repertuarze teatru kukielek — Nr. 4, 5	98, 127
Henryk Ładosz — Iskra, czy — wykształcenie? — Nr. 3	57
— Pamięci Władysława Macury. — Nr. 4	89
— Recytacje zespołowe. — Nr. 4	93
— Tajemnice inscenizacji. — Nr. 8/9	199
Marja Wiercińska — Początek nauki żywego słowa. — Nr. 3	60
— Próby. — Nr. 4	96
Stanisław Fortuna — Wskazówki dla dekoratora-nauczyciela. — Nr. 3	66
— Dekoracje bez farb. — Nr. 8/9	209
Natalja Landauowa — Wychowanie plastyczne, a teatr w szkole. — Nr. 4, 5	90, 121
— Koedukacja w teatrze szkolnym. — Nr. 8/9	205
Stefanja Baczyńska i Grzegorz Chołodowski — Audycje muzyczne w szkołach. — Nr. 6	145
M. Giliński — Prace teatralne sanatorium dla dzieci im Medema w Miedzeszynie. — Nr. 6	151
Helena Tyrankiewiczowa — Jeszcze o „kształceniu teatralnem”. — Nr. 7	177
Dr. Janina Doroszevska — Pokaz metodyczny kostjumów i rekwizytów. Nr. 7, 8/9	181, 202
Aleksander Maliszewski — Sprawa teatru dla dzieci na Zjeździe Z. A. S. P. — Nr. 8/9	208

## II MATERJALY WIDOWISKOWE

## I. Utwory sceniczne

	str.
<b>Benedykt Hertz</b> — Jak haczerz skąpą Wojciechową rozumu nauczył — obrazek sceniczny w 2-ch odsłonach. — Nr. 2	44
— Dwa szczury — obrazek sceniczny podług bajki La Fontaine a. Nr. 5 . . . . .	135
— Smutno niedzieli, gdy się piątek weseli — bajka uscenizowana w 2-ch odsłonach. — Nr. 8/9 . . . . .	228
<b>Klementyna Czaki</b> — Dzieci, baczność! — groteska w 2-ch odsłonach Muzyka — Marja Szubertowa. Projekty kostjumów — Witold Miller i Wanda Pawłowska. — Nr. 3, 4 . . . . .	81, 107

## 2. Inscenizacje

<b>Helena Tyrankiewiczowa</b> — Inscenizacje:	
Juljusz Słowacki. — Chochlik, Skierka i Goplana. — Nr. 1 . . . . .	13
Marja Konopnicka. — Z kołędą. — Nr. 4 . . . . .	105
Adam Mickiewicz. — Golono, strzyżono. — Nr. 5 . . . . .	159
Recytacja zespołowa ku czci Marszałka Józefa Piłsudskiego. — Nr. 6 . . . . .	155
<b>Helena Duninówna</b> — Inscenizowana zabawa jesienna. Nr. 1 . . . . .	19
— Spacer (ćwiczenie recytacyjne). — Nr. 8/9 . . . . .	220
— Słońce i chmury (ćwiczenie recytacyjne). — Nr. 8/9 . . . . .	222
<b>Henryk Ładosz</b> — Inscenizacje do wykonania zespołowego:	
Janina Porazińska. — Tańcowanie. — Nr. 2 . . . . .	38
Leonja Jabłonkówna. — Sztandar Szkolny. — Nr. 3 . . . . .	70
Aleksander Maliszewski. — Piosenka o choince (muzyka — Anatol Zarubin). — Nr. 3 . . . . .	72
Juljan Tuwim. — Pieśń o Białym Domu. — Nr. 4 . . . . .	103
Klementyna Czaki. — W lesie. — Nr. 6 . . . . .	170
Adam Mickiewicz. — Chmury. — Nr. 7 . . . . .	188
Stefan Żeromski. — Nagi bruk. — Nr. 8/9 . . . . .	214
Marja Konopnicka. — Pranie. — Nr. 8/9 . . . . .	216
<b>Juljusz Saloni</b> — „Komedyjka”. — Nr. 2, 3 . . . . .	39, 75
<b>Aleksander Maliszewski</b> — Inscenizacje:	
Kołysanka o krokodylu (muzyka — Anatol Zarubin). — Nr. 5 . . . . .	131
Bociania ballada (muzyka — Anatol Zarubin). — Nr. 8/9 . . . . .	218
<b>Stefania Baczyńska i Grzegorz Cholewowski</b> Wujek przyjechał! (audycja muzyczna). — Nr. 6 . . . . .	148
<b>Wanda Bruner-Niczowa</b> — Inscenizacja:	
Adam Mickiewicz. — Powrót taty. — Nr. 6 . . . . .	161
<b>Ala Maryńska</b> — Pierzowiny — inscenizacja zwyczaju ludowego. — Nr. 6 . . . . .	165
<b>Teresa Szaferówna</b> — Inscenizacja:	
Marja Konopnicka. — Rozmowa drzew. — Nr. 7 . . . . .	184

Ew. Porajska — Inscenizacje:	
Marja Konopnicka. — Wiosenka. — Nr 7 . . . . .	190
Na Święto Matki (w tekście wiersze Lucyny Krzemienieckiej i Heleny Duninówny) — Nr 8/9 . . . . .	222
Alina Kwiecińska — Inscenizacja Wędruje Dorotka — Nr. 8/9 . . . . .	226
3. M o n o l o g i.	
Aleksander Maliszewski — Święty Mikołaj mówi (monolog). — Nr 3 . . . . .	86
— Indianie (monolog). — Nr. 5 . . . . .	129
4 W i e r s z e.	
Stefanja Szuchowa — m/s „Pilsudski” wraca. — Nr. 3 . . . . .	71
Edward Szymański — Pada śnieg. — Nr. 4 . . . . .	100
— Piosenka o czterech wierzbach. — Nr. 8/9 . . . . .	213
Janina Gillowa — Maciuś. — Nr. 7 . . . . .	184
Marja Szymanowska — Wieczne odpoczywanie. — Nr. 8/9 . . . . .	212

### III WYDAWNICTWA

Zdzisław Kwieciński — B. W. Lewicki. — Młodzież przed ekranem — Nr. 2 . . . . .	50
— Stanisław Dobraniecki. — Inscenizacja w szkole powszechnej. — Nr. 2 . . . . .	51
— W odpowiedzi moim recenzentom. — Nr. 8/9 . . . . .	236
ht. — M. Kownacka. — Bajowe bajeczki. — Nr. 2 . . . . .	52
mw. — Marja Tańska. — Zabawy rytmiczne ze śpiewem. — Nr. 6 . . . . .	174
hl. — Irena Karpieńska. — Dekoracje i kostjomy, estetyka wnętrza, zajęcia zdobnicze w świetlicy. — Nr. 8/9 . . . . .	235
— Jadwiga Turowiczówna. — Inscenizacja „Ludzi bezdomnych” St. Zeromskiego. — Nr. 8/9 . . . . .	240
— Janusz Stępowski. — Na morskich szczytach Rzplitej. — Nr. 8/9 . . . . .	240
— Gdynia. — Nr 8/9 . . . . .	240

### IV SPRAWOZDANIA

hl. — Wystawa Teatru Szkolnego „Muza”. — Nr 1 . . . . .	22
— „Moja ulubiona książka” w „Muzie”. — Nr 8/9 . . . . .	241
— „Pierścień i róża” W W Thackeraya. — Nr. 8/9 . . . . .	241
hr. — Czy urządzać widowiska szkolne w języku obcym? — Nr. 2 . . . . .	53
ht. — „Baj” wędruje. — Nr 2 . . . . .	54
— Premjera „Baja”. — Nr. 7 . . . . .	194
— „Szlana Góra” w teatrze Ortyma — Nr. 7 . . . . .	196
— Premjera „Urwisa”. — Nr. 8/9 . . . . .	233
rr. — Na marginesie przedstawień dla młodzieży — Nr. 6 . . . . .	171
jw. — Kurs teatralno kukielkowy. — Nr. 6 . . . . .	173
Natalja Zarembina — Co robić z rękami? — Nr. 6 . . . . .	175
Aleksander Maliszewski — Instytut Reduty. „Podanie o Piaście”. — Nr. 7 . . . . .	193
— Komisja Teatru w Szkole . . . . .	242
Oprócz tego w poszczególnych numerach wiadomości z prasy, z radja, ze szkół, z teatru, od redakcji i odpowiedzi.	