

TEATR W SZKOLE

WARSZAWA — STYCZEŃ 1935

ROK I  Nr. 5

ALEKSANDER MALISZEWSKI

„CZERWONY DYWAN GRA DZISIAJ TAKŻE”

Wśród zagadnień inscenizacyjnych równie ważnem jest zagadnienie koncepcji w opracowaniu tekstu literackiego, jak i koncepcji wizualności widowiska. Harmonja między obydwoma koncepcjami daje widowisko artystyczne. Dostyc często zdarzało mi się widzieć inscenizacje, w których opracowanie tekstu było, że tak powiem, z innej pary, niż koncepcja plastyczna.

Między ludźmi, interesującymi się teatrem, popularne jest zdanie, które miała wypowiedzieć znakomita tragiczka Gertruda Eysold: „Czerwony dywan gra dzisiaj także ¹⁾”. Niejednokrotnie słyszałem powyższy „slogan”, jako argument w dyskusji i prawie zawsze użyty jaknajniefortunniej. To mi nasunęło myśl, że może nie od rzeczy byłoby przypomnieć sobie, jakimi drogami szedł rozwój sztuki dekoracyjnej i jakimi więzami był przytroczony do bagażów pani Melpomeny.

Pierwsze wiadomości z dziedziny dekoracji teatralnej w naszym znaczeniu są bardzo skąpe. Dekoracją dla dramatu i komedji była początkowo (myślę o teatrze starogreckim) sama architektura sceny. Wiemy np., że Grecy znali scenę obrotową, na której ustawiano trzy zmiany (periactos) — szczegółów jednak, dotyczących tych dekoracyj, nie znamy. Pierwsza ustalona data, to 99-y rok przed Narodzeniem Chrystusa, kiedy to poeta i malarz Pacuvius namalował do swej sztuki ulicę, widzianą w perspektywie. Była to dla Rzymian ogromna sensacja. Malowanie dekoracyj stawało się modne i było modne dotąd, dopóki moda nie zamieniła się w przyzwyczajenie. Przez długi czas dekoracja malowana nie weszła jednak do teatru jako integralna część widowiska. W teatrze szekspirowskim wystarczało, aby aktor wyszedł jednemi drzwiami, a wszedł drugimi, aby widzowie zanotowali w swojej wyobraźni zmianę miejsca akcji (dekoracji).

Znaczenie dekoracji teatralnej rośło jednak powoli — w każdym razie z taką samą szybkością, z jaką zanikały widowiska masowe — widowiska na wolnem

¹⁾ vide: Uwagi o inscenizacji — Wiktor Brumer.

powietrzu — widowiska, na których 80.000 ludzi (teatr Aemiliusa Scaurusa) potrafiło siedzieć po kilkanaście godzin na jednym miejscu i słuchać. Kiedy ogromne widowiska stopniały do wielkości przedstawień kameralnych, kiedy ludzie teatru wyzbyli się swego koczowniczego życia na rzecz stałej sceny z trzema ścianami i kurtyną, dekoracje wmaszerowały do teatru już na stałe. Nie było jednak mowy o tem, aby do każdej sztuki robić oddzielną oprawę wizualną.

Każdy zamożniejszy teatr miał „komplet” dekoracji, które „pasowały” do wszystkich sztuk. A więc: — las, wolna okolica, park, sala rycerska. Dekoracje te były produkowane masowo np. w Wiedniu, gdzie nowopowstające, lub bogacące się teatry zamawiały komplety albo poszczególnie obrazy podług cennika, rozsyłanego wszystkim przedsiębiorcom teatralnym. Teatry polskie również przez długi czas korzystały z tego rodzaju „oprawy scenicznej”.

I taka sielanka w dziedzinie dekoracji trwałaby jeszcze napewno długo — tak jak dotąd trwała dziesiątki lat, ale „przyszedł piorun, by uderzyć”. Piorun miał na imię Jerzy i był księciem niewielkiego państewka meiningeńskiego. Książę znany z tego, że zadał śmiertelny cios wejmarowskiemu deklamatorstwu ówczesnego teatru niemieckiego, ale przy okazji zasłużył się teatrowi jeszcze z innego powodu. Oświadczył bowiem, że tylko taki teatr jest prawdziwym na poziomie teatrem, którego dekoracje i rekwizyty są wiernymi kopjami prawdziwych, historycznych budowli, kostjumów. Dekoracja teatralna i rekwizyt musi z największą drobiazgowością ilustrować epokę, w której rozgrywa się akcja dramatu.

Książę był dobrym historykiem sztuki i dobrym malarzem — książę sam projektował kostjумы i dekoracje do swego teatru, a współtwórcami sztuki byli reżyser Chromegg i małżonka księcia — aktorka Franc, która miała za zadanie wycuczać zespół dykcji. Jeśli można było jakiś rekwizyt zastąpić przedmiotem oryginalnym, książę chętnie otwierał szkatułę, tak, że w niedługim czasie rekwizytownia teatru zamieniła się w prawdziwe muzeum.

W teatrze księcia Jerzego po raz pierwszy zastosowano t. zw. grę zespołową i jeżeli występował w tym teatrze gościnnie jakiś znakomity aktor, musiał swą grę dostroić do ogólnej koncepcji przedstawienia. W roku 1874 teatr księcia Jerzego poraz pierwszy pojechał w objazd po Europie (był również i w Warszawie). We wszystkich niemal miastach zaczęły powstawać teatry, które jako sztandarowe hasło wymalowały sobie dążenie do dokładności historycznej dekoracji i rekwizytów. Hasło wymalować było nietrudno, ale gorzej było z historycznością. Zaistniał cały długi tren „meiningeńczyków”, których wyczyny błagały o pomstę do nieba.

Książę meiningeński odwrócił jeszcze jedną kartę w historii teatru. Pomysł jego był jednym więcej tonem dorzuconym do gamy, na której wygrywa się koncert zwany przedstawieniem. Teatr „wierności historycznej” był jajkiem, z którego wykluł się teatr naturalistyczny.

Realizm w teatrze miał zapanować na długie lata. Pierwsze skrzypce w tej orkiestrze trzymał moskiewski „Teatr Artystyczny” Stanisławskiego. Dokładność w szczegółach dekoracji i rekwizytów w Teatrze Artystycznym wynikała z założenia Stanisławskiego, że widz nie ma wyobraźni — więcej: widz w teatrze nie potrzebuje mieć wyobraźni, bo zadaniem teatru jest pokazać widzowi wszystko i to możliwie najsumienniej. Tylko prawdziwie wysoki poziom arty-

styczny tego teatru uchronił go przed ośmieszeniem. Realizm do tego stopnia rozpanoszył się w teatrze, że np. w Paryżu Antoine zawiesił na scenie (Théâtre Libre) w sztuce Icrés'a prawdziwą ćwierć zabitego wołu, a w innej znów sztuce, kazał zbudować prawdziwą kamienną fontannę.

Podczas największego rozkwitu teatru naturalistycznego powstały w Europie prawie jednocześnie dwie, zupełnie różne, reakcje — jedna w Rosji, druga w Anglii.

Teatr naturalistyczny, powołując do współpracy najwybitniejszych malarzy, otworzył dla malarstwa nowy teren ekspansji twórczej — i kiedy ramy teatru naturalistycznego zaczęły być dla tego gatunku twórczości za wąskie, malarstwo dekoracyjne zdradziło naturalizm na rzecz kompozycji fantastycznej. Teren pracy? Balet — i to niebylejaki balet. Balet Djagilewa. A więc: dekoracja i kostjum jako koncepcja plastyczna — a więc: zależność układu i nasilenia barw od układu i nasilenia utworu muzycznego. I jeszcze jeden walor dodatkowo: ruch. Tak powstały kapitalne realizacje Baksta, Gonczarowej, Benois'a.

Kiedy koncepcje tych dekoratorów przeniesiono do dramatu, okazało się, że przeszkadza... tekst. W dalszym rozwoju Bakst właśnie był ojcem typu dekoracji, która przedewszystkiem jest sztuką samą w sobie, a dopiero potem służy dramatowi. U nas przedstawicielami tego gatunku są: Frycz, Sliwiński, Jarocki. Wrażenia wzrokowe przytłaczają tekst dramatu.

Drugi okrzyk sprzeciwu przedał się ku Europie przez kanał La Manche: „Precz z realizmem! — Szukajmy stylu!” — Tak wołał Gordon Craig.

Oto jego credo: — „...Sztuka teatru powstała z ruchu i tańca, nie ze słowa... Ojcem teatru nie jest poeta — ojcem teatru jest tancerz... Na pierwszy utwór dramatyczny składały się: ruch, barwy, rytm, słowo... poezja teatru najpierwej przemawiała do widza, a dopiero potem do słuchacza...”. Dalej Craig omawia rolę autora tekstu i w konsekwencji stwierdza, że twórcą widowiska jest ten człowiek, który harmonizuje słowo, barwę, światło, rytm, gest — a więc reżyser. Ideałem reżysera dla Craiga byłby człowiek, któryby koncentrował w sobie talenty poety, malarza, aktora i muzyka. Inscenizacje Gordona Craiga idą w kierunku pomżenia wyobraźni widza, a nie, jak to robił Stanisławski, podania widzowi wykończonych ze szczegółami całości. Craig nie tylko wierzy w fantazję widza, ale zapomocą swoich dekoracyj usiłuje ją rozbudować ponad ramy dramatu. Teatr Gordona Craiga stopniowo zdobywa sobie uznanie. Naturalizm zostaje pokonany przez stylowość.

W Polsce wyłomem na tym terenie były dekoracje Siedleckiego do „Lilli Wenedy”. Oburzonym krytykom i zachwyconej publiczności tak Siedlecki tłumaczy swoją koncepcję dekoracyjną:

„Artystyczne pojęcie obrazu scenicznego polega na wyszukaniu koncepcji plastycznej, zdolnej przebudzić fantazję widza ku wytworzeniu wizji wewnętrznej, ujmującej dzieje dramatu”.

A Drabik: „...dekoracja teatralna przynigdy nie może być tłem dla akcji dramatycznej, winna natomiast grać rolę równorzędną z aktorami, choć nie rzucającą się w oczy. Dekoracja teatralna to także „dramatis persona...”.

Gordon Craig wprowadził na scenę atmosferę, że tak powiem, monumentalności, nie licząc się z tem, że śpiewać dłuższy czas na najwyższych tonach jest niepodobieństwem. Dlatego wielu zwolenników Craiga zaczęło jego koncepcję modernizować i przystrajac do warunków i potrzeb doraźnych. Modernizacje

zaczęły coraz intensywniej iść w kierunku uproszczenia maszyny dekoracyjnej. Studja dały nadspodziewane wyniki (Meyerhold, Tairow, u nas Schiller, Gall). Okazało się, że wystarczy nieraz ledwo zaznaczyć tło akcji, aby przy umiejętnym układzie plastycznym spotęgować ekspresję widowiska. W tym kierunku pracują obecnie najlepsi reżyserzy sowieccy: Fedorowski, Rabinowicz, Mendelberg. Kilka płaszczyzn, światła i barw, kilka poziomów połączonych schodami, oto wszystko, co im jest potrzebne do wydobycia maksimum siły z utworu dramatycznego.

Mam wrażenie, że teatr w najbliższej przyszłości będzie likwidował coraz energiczniej t. zw. „bogatą wystawę” na korzyść prostoty (wyrafinowanej?) — prostoty, której poznanie zdobyli ludzie teatru, studjując skalę odczuwań człowieka współczesnego.

Ani jeden niecelowy wysiłek dla efektu ubocznego. Wszystko dla efektu głównego. Anegdotycznie: — jeżeli w pierwszym akcie wisi na ścianie strzelba — to w trzecim musi wypalić. Natalja Satz opowiadała, że pewnego dnia otrzymała od jakiegoś dziecka list z zapytaniem: „Komu i do czego był potrzebny ten sznurek, który wisił po lewej stronie sceny?”. Sznurek wisił przez niedopatrzzenie maszynisty. Pytanie to jednak musimy zanotować, jako „vox populi”, domagający się celowości.

Aby Gertruda Eysold mogła powiedzieć: „Czerwony dywan gra dzisiaj także” — dywan ten musi być na scenie naprawdę potrzebny.

BIBLIOGRAFJA: Wiktor Brumer — Uwagi o inscenizacji. Jan Lorentowicz — Dekoracja teatralna („Życie teatru” 1924). Max Grube — Geschichte der Meininger — Stuttgart 1926. Gordon Craig — De l'art du théâtre — Paris, Samuil Margolin — Chudożnik teatru za 15 liet — Ogiz 1933 Moskwa.

EUGENJA WEBER

TEATR JAKO ŚRODEK WYCHOWANIA ARTYSTYCZNEGO DZIECI W SOWIETACH

Zagadnienie wychowania artystycznego dzieci, jako dział ogólnego politechnicznego wychowania, cieszy się szczególną uwagą partji i związków zawodowych (profsojuzy).

Wychowanie artystyczne kroczy dwojaką drogą: pracy w szkole i pracy pozaszkolnej. Jako główne czynniki tego wychowania służą: rysunek i malarstwo („izo”), muzea („muzo”), kino, radjo, teatr („teo”).

Podstawową „bazą operacyjną”, która pomaga szkole w jej pracy, są „Domy wychowania artystycznego dzieci” (Doma chudożestwiennawo wospitania d e t i e j — D. X. B. D.). Jest to instytucja instrukcyjno-metodyczna, kierująca całym zagadnieniem wychowania artystycznego w Rosji Sowieckiej. Wszystkie Domy uzależnione są od centrali w Moskwie, która jest wykładnikiem wszelkich zarządzeń Ludowego Komisarjatu Oświecenia. Oprócz Domów pracę nad wychowaniem artystycznym prowadzą: dziecięce stacje techniczne, domy pionierów, kluby dla dorosłych oraz pokoje dziecięce w „żaktach” (żakty — spół-

dzielnie robotnicze, spółnoty mieszkaniowe). Przy każdym „Domu w. a. dz.” istnieją sekcje: izo, muzo, kino, radio, teo, pracujące metodycznie nad temi zagadnieniami, oraz teatr dla dzieci, teatr kukiełek i kino dziecięce. „Domy” opracowują programy szkolnego „izo” i „muzo”, kierują całą pracą teatru. Instruuja nauczycielstwo, zwołują konferencje w sprawach wychowania artystycznego, organizują wystawy rysunków i popisy muzyczne.

W latach ostatnich daje się zaobserwować niezwykle ruch teatralny i muzyczny. Teatr staje się jednym z najważniejszych środków pedagogicznych oddziaływania na dzieci. Istnieją dwa rodzaje pracy teatralnej. Po pierwsze: teatr dla dzieci, i po drugie: samorodny teatr dziecięcy o różnych metodach, formach i organizacji. W pierwszym wypadku dorośli grają dla dzieci, w drugim — dzieci grają same. Praca teatralna z dziećmi, jako czynnik o dużym znaczeniu pedagogicznym, dopiero stosunkowo niedawno uzyskała uznanie, ale próby tego rodzaju były i dawniej, jak np. „Teatr eksperymentalny młodych widzów” („Teatr junych zritielej” = „Tjuz”) w Leningradzie.

Obecnie istnieje około setki zawodowych teatrów dla dzieci we wszystkich większych miastach poszczególnych okręgów, rejonów i krajów Rosji. Na przdzie kroczy teatr w Leningradzie, Centralny „Tjuz” w Moskwie i Teatr dla dzieci imienia Natalji Satz, Teatr w Charkowie i w Kijowie. Wszystkie te teatry istnieją około 10 lat.

Wiek dzieci jest kluczem w pracy teatru. Teatr dla dzieci starszych prowadzi pracę zgodnie z programem szkolnym. Nad ideologiczną pracą teatru czuwa sowiet, składający się z kierowniczych pracowników teatru, nauczycielstwa, pedagogów Wydziału Oświecenia Ludowego, przedstawiciela społeczeństwa i dziecięcego aktywu. Sowiet radzi nad sprawą repertuaru, charakterem scenarjuszy, całością artystyczną widowisk i t. p.

Oprócz teatrów dla dzieci znajdują się i inne formy widowisk: a więc teatry kukiełek, poranki w teatrach dla dorosłych, szkolna praca teatralna, klubowa praca teatralna i praca w spółdzielniach robotniczych.

Drogi teatru. Teatr zaczął swą pracę od zabaw i szarad, t. zn. artyści zadawali dzieciom zagadki, a dzieci zgadywały. W ten sposób była wprowadzona zasada żywszego udziału widzów w widowisku, większego połączenia widowni ze sceną. Począwszy od roku 1920 zaczyna się praca pedagogów w teatrze i teatr stał się polem współpracy malarza, artysty, reżysera i pedagoga. Młody teatr musiał prowadzić ciężką walkę z przestarzałym poglądem na teatr, jako jedynie pewną rozrywkę, potem walczył z zakorzenionymi akademickimi formami. Panował jeszcze repertuar bajkowo-alegoryczny. Potem do repertuaru wprowadzono sztuki z udziałem zwierząt, wreszcie życie podpowiedziało nową tematykę i ogłoszono teatr jako jedną z form udziału dzieci w socjalistycznym budownictwie.

Było to wielkiem z w ę ż e n i e m zadań teatru i w 1931 r. nowe zasady wychowania estetycznego inaczej określiły zadania teatru, jako pedagogicznej instytucji. Z jednej strony teatr winien mieć na celu wychowanie wyłącznie artystyczne, z drugiej zaś wychowywać przyszłych budowniczych socjalizmu. Dlatego też teatr powinien pomóc dziecku w orjentowaniu się w tem, co naokoło niego się dzieje, wzbogacać dziecko ideowo, kształcić jego pogląd na świat. Dziecko nie powinno być biernym widzem w teatrze. Widowisko, o którym dziecko zapomina zaraz po wyjściu z teatru, jest niecelowe. Dziecko winno

czepać z widowiska materiału dla dalszego swego rozwoju, a to stanie się tylko wtedy, kiedy dzieci będą widowiskiem jak najbardziej zaabsorbowane. Możliwym to się stanie tylko przy najbezpośredniejszej współpracy artysty, reżysera i autora z dziećmi.

Nie wystarczy dać dobre widowisko, winno ono całkowicie pochłonąć umysł dziecka, co jest najważniejszym zadaniem pedagoga. Wtedy dziecko odczuje, że to było jego widowisko.

W pracy tej istnieją trzy momenty: 1) praca przygotowawcza w szkole (czytanie książek według wskazówek teatru, dyskusje na temat widowiska, wycieczki), 2) praca pedagogów podczas widowiska (wyjaśnienia o biegu akcji, gry, śpiew, tańce, muzyka, pytania i odpowiedzi, wszystko ściśle związane z treścią widowiska), 3) praca po widowisku (krytyka widowiska, pisanie listów, ankiety, opracowanie sztuki, sąd nad bohaterami, szkice poszczególnych scen, dyskusje; prawie wszystkie te kwestje opracowuje się w szkole).

Specjalnie konieczna jest taka praca, jeżeli chodzi o repertuar klasyczny, lub też o pewnej ciasnej linii pedagogicznej (np. o podniesieniu dyscypliny szkolnej).

Ważny dział pracy pedagogicznej to badanie reakcji i wrażeń dzieci. Praca ta posiada kilka form: 1) metoda czystego arkusza (dzieci otrzymują w teatrze arkusz papieru i piszą na nim, co chcą, bądź na miejscu w teatrze, bądź w domu), 2) metoda ankiet u rodziców i pedagogów, 3) rysunki dzieci albo bezpośrednio w teatrze, albo w domu, jako jedynie rezultat wrażeń wizualnych, 4) notatki i uwagi pedagogów.

Te materiały zostają gruntownie opracowane i służą za kryterjum dla autora, aktora i reżysera. Na podstawie tych materiałów wykreśla się krzywe: „oddziaływanie widowiska” i „rezultaty widowiska”, na które składa się również i ilość dzieci (z podziałem na płeć), ich wiek i t. d. Z tych danych tworzy się wykresy, dające pełny obraz działalności teatru.

R e p e r t u a r. Dla dzieci najmłodszych widowisko winno być zabawą, w której dzieci-widzowie biorą udział w akcji na scenie. Do najlepszych rezultatów w ostatnich czasach doszedł teatr im. Natalji Satz. Za tło do wszelkich sztuk służy życie, które otacza dziecko, ogólno-polityczne zagadnienia. Repertuar może być zarówno pozytywnym, jak i negatywnym w stosunku do tych kwestyj. A więc bywają sztuki z życia różnych mniejszości narodowych, dla dzieci starszych — repertuar klasyczny, związany ściśle z programem czy to historii, czy literatury.

Szczególnym powodzeniem cieszą się sztuki propagandy pedagogicznej; są one potrzebne szczególnie dla rodziców, aby móc im opowiedzieć o zainteresowaniach i dążeniach dzieci.

Jak z tego wyidać, życie usunęło z repertuaru szkolnego stary teatr fantazji, ale nie usunęło bajki z teatru, bo dziecko nie rozumie abstrakcjami, a poprzez fantazję wyrozumowuje swój stosunek do rzeczywistości. I bajka i romantyka może wzbogacić ideowo dziecko. Należy tylko przekonać je, że prawda stoi wyżej od bajki, a z pośród bajek wybierać takie, które nie zaciemniają rzeczywistości, nie paczą poglądów dziecka, a rzeczą pedagogów będzie formowanie zapatrywań dziecka w odpowiednim kierunku.

S a m o r o d n y t e a t r d z i e c i ę c y. Szkolna praca teatralna istniała i przed rewolucją, ale obecnie zmieniły się i metody i formy pracy w teatrze

szkolnym. Szkoła służy po linii najmniejszego oporu, angażowała aktorów zawodowych do wystawiania sztuki, albo też nauczyciel wystawiał sztuki klasyczne zgodnie z obowiązującymi akademickimi formami. Dla dzieci młodszych istniała bajkowo-sentymentalna tematyka. Obecnie praca teatralna w szkole nie wchodzi do programu pracy obowiązkowej, a idzie po linii pracy pozaszkolnej, t. j. w różnych „kołach”.

„Koło dramatyczne”, albo „agitbrigada” posiada stały przygotowany „aktyw”, w którym dzieci są grupowane według wieku, a nie według zdolności, należąc zaś mogą wszystkie dzieci bez przymusu, ponieważ zadaniem pedagogiki sowieckiej nie jest profesjonalizacja dzieci, a wszechstronne wzbogacenie umysłowości dziecka i rozwój jej w pracy kolektywnej, a nie przeciwstawianie jednostek zdolnych mniej uzdolnionym. Pedagogiczno-twórcze znaczenie samorodnych teatrów dziecięcych mieści się we własnej pracy (analiza sztuki, sposób jej wystawiania i t. d.), nie bezmyślnego naśladownictwa starszych. Ta praca „przy stole” posiada nie mniejsze znaczenie od widowiska.

W znacznie szerszym rozmiarze odbywa się praca teatralna w klubach. Praca w klubie. Różni się ona od pracy szkolnej większą płynnością, dlatego też pracuje cyklicznie: każdy cykl z innymi dziećmi.

Tematyka pracy w szkole i klubie: całe koło zainteresowań dziecięcych, oraz repertuar klasyczny.

Masowa praca teatralna — to jeszcze jedna forma pracy klubów. Odbywa się ona nie na scenie, ale na powietrzu: placach publicznych, stadionach sportowych i t. p. Ta praca odznacza się ogromnym zasięgiem: całe klasy, szkoły, a nawet kilkanaście tysięcy dzieci bierze czynny udział w inscenizacjach na olimpiadach sztuki. Zadanie masowej pracy teatralnej — to objąć jak najszerszą liczbę dzieci i zaznajomić je z elementarnymi wiadomościami z dziedziny pracy teatralnej. Dlatego też w tej pracy biorą udział nie tylko członkowie klubu, ale każdy, kto chce.

Dalsza praca klubu, jeśli chodzi o widowiska teatralne dla dzieci, to widowiska koła teatralnego dorosłych, oczywista ze względów pedagogicznych wystawia się tylko wyjątki ze sztuki.

Klub winien zajmować się organizacją pokojów dla najmłodszych dzieci z przedszkoli, które rodzice, udając się do klubu, muszą zostawić w domu. Z temi dziećmi nie prowadzi się systematycznej pracy teatralnej, ale tylko najprostsze inscenizacje. Największą rozrywką dla tych malców, to kukiełki.

Klub organizuje własnymi siłami pokoje dla dzieci w „żakach” (wielkich spółdzielniach robotniczych), które dzięki swej wielkiej odległości nie mogą posyłać swych dzieci do klubu. Instruktor klubowy prowadzi tam pracę w kołach i pracę masową, oczywista w sposób jak najbardziej prosty. Inscenizuje się bajki, pieśni, opowiadania, na widowiskach mamy śpiew, taniec i akrobatykę. Między klubowem kołem teatralnym a kołem w „żakcie” istnieje bliski kontakt: kluby demonstrują wobec siebie swą pracę. Dzieci organizują t. zw. „kultpochody” dzielnicę na widowisko dziecięce lub dla dorosłych. Każdy klub udziela raz na 5 dni swego lokalu dzieciom na cały dzień i jeden wieczór do 9-tej godziny. Zarówno klub, jak i szkoła i „żakt” prowadzą jeszcze jeden dział pracy teatralnej dla dzieci: są to „kultpochody”, propagandowe pochody do teatru dziecięcego lub do teatru dla dorosłych, lub do muzeów teatralnych. Muzeum teatralne posiada najtożmaitsze makiety, portrety, materiały dotyczą-

ce historii rosyjskiego teatru, wystawienia różnych sztuk repertuaru klasycznego. Muzeum organizuje specjalne wystawy, odpowiadające klasycznej literaturze, jaką przechodzą w szkole (np. Ostrowski, Szekspir). Odwiedzanie muzeum uzupełnia znakomicie wiadomości teatralne dzieci.

T e a t r k u k i e ł e k. I w szkole, i w klubie, i w „żakcie” kwitną wszelkie rodzaje teatru kukielkowego, tej pierwszej formy teatru dla dzieci. W Sowietach istnieje około 50 zawodowych teatrów kukielkowych. Najbardziej znane, to teatr przy moskiewskim Teatrze eksperymentalnym dla młodych widzów, Teatr książki dziecięcej im. Chałabowa, przy leningradzkim Teatrze dla młodzieży, oraz przy „skrzynce radiowej dziecięcej p. n. „Malec”.

Oprócz teatrów zawodowych istnieją jeszcze dwie formy teatru kukielkowego: samorodny dziecięcy i samorodny dorosłych.

Kukielki — to ulubiony teatr najmłodszej dziatwy. Dzięki swej przenośności — najbardziej kuszący. W pracy w teatrze kukielek łączą się koła: teatralne, muzyczne i malarskie. Znaczenie pedagogiczne samorodnych teatrów kukielkowych bardzo duże, gdyż, wypełniając rolę ogólnowychowawczą, daje dzieciom cały kompleks najprzeróżniejszych zajęć (malarstwo, lepienie, szycie i inne). Teatry kukielek istnieją przy Teatrach eksperymentalnych dla młodych widzów w Muzeum zabawki, gdzie zebrano wszelkie rodzaje dziecięcego teatru kukielek. Istnieją jeszcze dwa rodzaje teatru kukielek: teatr chińskich cieni i „teatr stolowy”, nazwany tak dzięki swym niewielkim rozmiarom. Funkcjonują one w Muzeum zabawki przy pomocy dziecięcego „aktywu”.

Widzimy zatem, że prawo istnienia teatrów dziecięcych w zupełności pokrywa się z ich wielkim rozrostem; jeśli w 1925 r. znana twórczyni dziecięcego teatru w Moskwie, Natalja Satz, marzy o tem, aby w każdym dużym mieście istniał teatr dla dzieci, to teraz mamy teatry w każdym okręgu, a w Moskwie przeszło 10.

W ciągu 2 pięciolecia projektuje się otwarcie dalszych 100 teatrów. Teatr obejmuje swym wpływem 100% dzieci w wieku szkolnym. Podczas feryj letnich teatry stolicy wyjeżdżają na prowincję, a te teatry, które pozostają w mieście, przenoszą swą pracę na skwery, bulwary i parki, aby dać dzieciom zdrowe widowiska, aby je oddalić od wpływu ulicy.

(przedruk z „Teatru Ludowego”, nr. 3, 1934).

JANINA MORAWSKA

ANTENA W KARCZMIE RZYM

(Groteska w jednym akcie)

(ciąg dalszy)

JASŃ i MAŁGOSIA: Co to jest?! Kot w butach! Patrz, Jasiu, kot w butach! Jaki śmieszny!!

KOT (z godnością): Ja wcale nie jestem śmieszny.

JASŃ: Wiesz Małgosiu, to jest chyba jakiś teatr wędrowny. Wcale nie wiedziałem, że trafiliŃmy do teatru. Trochę twarda ta kaczka. Ale to nic, ja mam dobre zęby.

MAŁGOSIA: Ja też mam dobre zęby. A właśnie w niedzielę mieliśmy iść do teatru. W niedzielę, wie pan... (*przy kaczcze nabrała zaufania i zwierza się karczmarzowi, który jest trochę rozczarowany, że kaczątka nie zrobiła piorunującego wrażenia*) w niedzielę, wie pan — jeżeli naturalnie w tygodniu niema dwójki — chodzimy do teatru. A czasami do kina.

KARCZMARZ: Dokina? Co to jest dokina?

JAS (*zdziwiony*): Pan nie wie? (*Do Małgosi*). Ładna historja, to musi być ze sto kilometrów od miasta. — Widzi pan (*z powagą i biegłością rzeczoznawcy*) — kino to są obrazy świetlne, które się puszcza na ekran zapomocą specjalnego obiektywu z szybkością conajmniej szesnastu obrazów na minutę...

KARCZMARZ (*nic nie rozumie*): Szesnastu obrazów na minutę?

MAŁGOSIA: Czekajże, to nie tak. Widzi pan, tu jest dajmy na to aparat, a tu płótno, czy tak?

KARCZMARZ (*oszołomiony*): Nie...

MAŁGOSIA: Ale to tak na niby! I przez te dziurki przechodzi światło. I na płótnie ruszają się ludzie, auta, strasznie lubię auta. A teraz to już nawet śpiewają.

KARCZMARZ: Auta?

MAŁGOSIA (*zniecierpliwiona*): Nie, ludzie! E, widzę, że pan naprawdę nic nie rozumie.

KARCZMARZ (*cicho do kota*): Słuchaj, kocie, tego nie mamy, co?

KOT: Nie, tego nie mamy.

KARCZMARZ (*z wyrzutem*): Powiedziałeś, że wszystkie ich czary są na a.

KOT (*bezradnie*): Teraz widocznie mają już czary na wszystkie litery.

JAS: Pan naprawdę nigdy nie słyszał o kinie?

KARCZMARZ (*z wyższością*): Ach, ja nie zwracam uwagi na takie głupstwa. Mam coś o wiele lepszego. Uwaga! (*ruchem kuglarza pokazuje dzieciom czapkę niewidkę.*) To jest nie co innego, tylko czapka niewidka!

MAŁGOSIA: Ach, to pewno nie teatr! To magik, taki jak ten z Luna-Parku!

KARCZMARZ (*z pewną goryczą*): Tak, zupełnie taki sam, jak ten z Luna-Parku! (*z ironją*) Nie słyszeliście nigdy o czapce-niewidce?

JAS: Naturalnie, że słyszeliśmy kiedyś, jak byliśmy jeszcze dziećmi. Niech pan pokaże.

KARCZMARZ (*trzymając czapkę zdaleka*): Nietylko ją pokażę, ale może się stać twoją własnością... Waszą własnością!

JAS: Pewno bardzo droga. I na co nam właściwie taka czapka? Żeby to był rower, to co innego...

KARCZMARZ: Jakto, na co taka czapka? (*kusi*) Naprzykład nie umiesz lekcji... boisz się nauczyciela. Kładziesz czapkę niewidkę i już cię niema w klasie... ani nigdzie.

JAS: To znaczy, musiałbym kłamać, że mnie niema? Widzi pan, skautowi nie wolno kłamać.

KARCZMARZ (*wije się*): Poco kłamać? Naco kłamać? Ale naprzykład ktoś knuje przeciw tobie czarrne intrygi. Kładziesz czapkę niewidkę i najspokojniej przysłuchujesz się, jak ktoś knuje czarrne intrygi.

JAS: To znaczy, podsłuchuję? To na nic. Skautowi nie wolno podsłuchiwać.

MAŁGOSIA: Właśnie. Skautowi niewolno podsłuchiwać. Ale widzisz, taka czapka byłaby świetna do gry w chowanekę.

KARCZMARZ (*oburzony*): Do gry w chowanekę? Moja czarodziejska czapka, która służyła do wykrycia najczarniejszych intryg na dworze króla Ćwieczka!?

KOT: Widzisz, ja odrazu mówiłem, że ty jeszcze nie znasz dzieci. Jeszcze się przekonasz, co to są dzieci. Dotychczas mnie w prawem uchu strzyka!

KARCZMARZ (*ostentacyjnie*): Schowaj, kocie, drogocenną czapkę-niewidkę na dnie skarbcza.

MAŁGOSIA: Skarbca? Więc co tu jest właściwie? Teatr, czy magik, czy karczma?

KARCZMARZ: Co chcesz. Tu może być teatr, i może być magik, i może być karczma. Tu jest wszystko. Jeszcze zobaczycie, jeszcze mnie poznacie! (*wielkim głosem*): Kocie! przyprowadź tu Siwka Złotogrzywka!

KOT (*flegmatycznie*): Mogę przyprowadzić Siwka Złotogrzywka.
(*wychodzi*)

MAŁGOSIA (*trochę niespokojna*): Jasiu... Możebyśmy stąd poszli?

JAS: Ze mną nie potrzebujesz się niczego bać. Wyobraź sobie, że jesteś Nel z „Pustyni i puszczy”, a ja jestem naturalnie Staś Tarkowski.

KARCZMARZ (*zacierając ręce*): O, jeszcze nieprędko stąd pójdziecie! Jeszcze nieprędko! Czekałem na was od wiosny — całe trzy wieki! Nie wypuszczę was tak prędko!

JAS: Zawsze mówiłaś, że chcesz jakiejś przygody.

(*Kot wprowadza Siwka Złotogrzywka na biegunach.*)

KARCZMARZ: Cóż wy na to????!!

JAS (*grzecznie*): Ładny konik. Zupełnie ładny. Dostałem kiedyś takiego konika na gwiazdkę: — kiedy byłem mały.

KARCZMARZ: Takiego konika na gwiazdkę? Mylisz się, kawalerze. Takiego konika na żadną gwiazdkę nikt nie dostał. To jest ostatni na świecie Siwek Złotogrzywek, czarodziejski cudo-koń. (*zapala się, gestykuluje*): Wskakujesz na siodło i lotem strzały pędzisz, gdzie oczy poniosą!

JAS: Ile kilometrów na godzinę?

KOT (*wzrusza ramionami*): Jakież czary na k.

JAS (*fachowo, ogląda konia*): Gdzie on ma motor? I jaki motor? Benzynowy, czy elektryczny?

KARCZMARZ (*do kota, wściekły*): Co to jest ten motor?

KOT: To znowu jakieś czary na m.

KARCZMARZ: To nie żaden motor, to nie kilometr, to nie kino, to żywy koń. Ten koń może być twoim. Siwek Złotogrzywek może być

twoim, — jeżeli tylko zechcesz. Nie potrzeba żadnego wysiłku, — nie potrzebujesz nic umieć! Sam koń cię zanieś, gdzie chcesz!

MAŁGOSIA: Ależ on umie doskonale jeździć konno!

JAS: I co to mi za przyjemność siedzieć jak lalka na tej szkapie? Ja umiem jeździć konno! I oprócz tego jestem w klasie najlepszy w tennisie! Widzi pan, jakie mam mięśnie? I poco mi moja siła? poco mi mój trening? Dziękuję za takiego konia!

MAŁGOSIA: To nie jest żaden sport.

KOT (*do Karczmarza*): Radzę ci, nie przyznawaj się, że nie wiesz, co to jest sport.

KARCZMARZ (*krzyczy*): Ja wiem, co to jest sport! Ja wiem, co to jest film! Ja wiem, co to jest motor! Ja wszystko wiem! — Wyprowadź Siwka Złotogrzywka.

KOT (*zadowolony z cudzego niepowodzenia*): Nie tak łatwo dzisiaj łapać muchy! (*wyprowadza konia*).

KARCZMARZ: Zobaczymy! Zobaczymy!

(*zdeenerwowany wychodzi za kotem*).

MAŁGOSIA: Wiesz, Jasiu, ja myślę, że to nie jest ani teatr, ani magik, tylko poprostu biedny kupiec, który wszystko stracił i chce od nas coś koniecznie zarobić. Trzeba będzie coś od niego kupić.

JAS: Tak, ręce mu drżą, oczy błyszczą, pot leci z czoła... Biedak. Trzeba będzie coś od niego kupić. Ile masz pieniędzy w portmonetce?

MAŁGOSIA (*grzebie w portmonetce*): Sześć złotych... i trzydzieści... trzydzieści pięć groszy. Ale to na bilet.

JAS: Ja mam koło ośmiu złotych. Uważaj! Teraz znowu dźwiga jakąś starą lampę. Kupimy ją od niego. Jakoś się dostaniemy do domu, choćby piechotą.

KARCZMARZ (*wchodzi z lampą*): Teraz dopiero zobaczycie całą moją potęgę! Nie oprzecie mi się teraz! Niema czarów na ziemi i niebie — choćby się zaczynały na wszystkie litery — któreby dorównały tej cudownej lampie.

MAŁGOSIA (*pośpiesznie*): Naturalnie, naturalnie.

KARCZMARZ (*podnosi lampę wysoko nad głową*): Bo to jest lampa Aladyna!

KOT (*w drzwiach, z dumą*): Bardzo ładnie ją wyczyściłem.

MAŁGOSIA: Bardzo ładna lampa. Czy ona się pali?

KARCZMARZ (*wybucha piekielnym śmiechem*): Słyszysz, kocie, oni się pytają, czy lampa Aladyna się pali?!

JAS: Czy to jest lampa elektryczna?

KARCZMARZ: Nie, to nie jest lampa elektryczna, to jest lampa czarodziejska. Nie słyszeliście o lampie Aladyna?

JAS: No tak, czytaliśmy kiedyś, ale już zapomnieliśmy. Widocznie bardzo dawno nie była w użyciu.

KARCZMARZ: Wystarczy wypowiedzieć cudowne słowo, a lampa spełni każde twe żądanie.

JAS: A jeżeli będę chciał mieć rower?

MAŁGOSIA: A kodak?

JAŚ: A ośmiolampową superheterodynę?

KARCZMARZ (*do Kota z rozpaczą*): Po jakiemu oni mówią?! Będzie, będzie i ten kodak, i sport i ta super... (*dławi się*). Wszystko będzie dla tego, kto lampę zapali!

JAŚ: I to wszystko bez pracy? bez starania? Ja już dwa lata zbieram na rower...

KARCZMARZ (*z uniesieniem*): Nie trzeba pracować! Nie trzeba nic umieć! Lampa da wszystko! Lampa zrobi za was wszystko!

KOT (*z westchnieniem*): Jabym ją sam kupił. Ale ja nie mam duszy.

KARCZMARZ (*groźnie*): Milcz!!!

JAŚ: Mybyśmy kupili tę lampkę...

MAŁGOSIA: ...ale mamy bardzo mało pieniędzy.

JAŚ: Chyba na raty.

KARCZMARZ: Ja nie chcę od was pieniędzy. Nie pieniądze ja chcę od was. Podpiszcie mi tylko ten pergamin. Nic innego od was nie chcę.

(*podaje dzieciom ogromny pergamin*)

MAŁGOSIA: Czy to jadłospis?

KARCZMARZ: Nie, to nie jadłospis, to cyrograf. Ale to jest znowu w moim języku, którego wy już pewno nie rozumiecie.

JAŚ: Jakoś mi się to wszystko niebardzo podoba. Bardzo przyjemnie mieć wszystko bez pracy i bez pieniędzy — ale trochę wstyd...

MAŁGOSIA: Tak, trochę wstyd...

KARCZMARZ: Obiecałeś — podpisuj!

JAŚ: No dobrze, ale ja chcę zobaczyć, co kupuję, nie chcę kota w worku

KOT (*obrażony*): Proszę bardzo!

JAŚ: Ja chcę usłyszeć cudowne słowo... i niech naprzykład przed Małgosią stanie kodak.

KARCZMARZ: Powiem cudowne słowo, lampa zapali się jasnym płomieniem i wytryśnie z niej genjusz —

MAŁGOSIA (*z zapalem*): — który będzie miał w ręku kodak!

KOT: No, powiedz już raz to cudowne słowo.

KARCZMARZ: Cudowne słowo... cudowne słowo... zaraz... (*staje w uroczystej pozycji*): Abrakadabra! Abrakadabra!

JAŚ: Lampa ani drgnie.

KARCZMARZ: Nie, nie abrakadabra. Zaraz sobie przypomnę. (*niespokojny*): Kocie, może ty pamiętasz? Ty musisz pamiętać!

KOT: Tyle czasu ta lampa leżała w graciarni, że zapomniałem. Ale mam na końcu języka.

KARCZMARZ: Co mi po twoim języku! Hokus pokus! Hokus pokus! (*wielki wysilek*): Ene, due, rabe, enczyk, penczyk, żabe!

MAŁGOSIA: Jakoś kodaka nie widać.

KARCZMARZ: Zapomniałem! Zapomniałem! (*z rozpaczą pada na ławę i ukrywa głowę w ramionach opartych na stole*).

KOT: To nic! Ja mam ten wyraz na końcu języka!

MAŁGOSIA (*o Karczmarzu*): Biedaczek!

JAŚ: Tak, bardzo mi go żal.

MAŁGOSIA: Proszę pana! Proszę pana! (*ciągnie karczmarza za połę*)
 My i tak kupimy tę lampę i podpiszemy ten jadłospis, jeżeli panu
 tak bardzo o to chodzi... Pan sobie napewno zaraz przypomni!

KARCZMARZ: Zapomniałem... Zapomniałem...

KOT (*podsuwa dzieciom cyrograf*): Proszę podpisać! (*do Karczmarza*)
 Dawaj gęsie pióro! Inkaust!

JJAŚ (*grzecznie*): Dziękuję bardzo. Mam własne wieczne pióro samo-
 piszące.

KOT (*do Karczmarza*): Niema rady. Oni mają więcej czarów, niż my.
 (*Jaś zabiera się do podpisywania. W tej chwili staje na progu*
Monter, obładowany przyrządami).

MONTER: Dobry wieczór! Brr! Psia pogoda! Czy można tu co zjeść?

KOT (*trzęsie karczmarza za ramiona*).

KARCZMARZ (*wstaje obojętnie*).

MONTER: Co to za ciemna nora? Nie macie tu jakiej lampy? Własne-
 go nosa nie widzę!

KARCZMARZ (*z rezygnacją, wskazując na lampę Aladyna*): Może pan
 sobie wziąć tę lampę za darmo.

KOT (*ciągnie go za połę*): Blekotuś się objadł?

MONTER: Dziękuję, wolę własną! (*zapala latarkę elektryczną*). A, wi-
 dzie, że mam tu jakichś towarzyszy niedoli. Servus! Cóż to, smrody,
 tak samopas wędrujecie?

KOT (*pogardliwie*): Bo to są dzisiejsze dzieci.

JJAŚ: Ja jestem Staś Tarkowski... chciałem powiedzieć Jaś z ulicy Smol-
 nej, a to moja siostra, Małgosia.

MONTER: A ja do usług — Twardowski.

KOT (*siada na ziemi ze zdumienia*): Masz babo placek!!

(dokończenie nastąpi)

BENEDYKT HERTZ

K Ł A M C A

(D j a ł o g)

ZAPOWIADACZ (*na proscenium przed kurtyną, lub wprost z sali*):

Był we wsi pewien Wincenty,
 co kłamał wciąż, jak najęty.
 Kogo spotka, wnet mu baje,
 że zna wszystkie obce kraje,
 że był w Azji i Afryce,
 w Australji, w Ameryce...
 Ludzie jednak powiadali,
 że podróżnik nie był dalej,
 jak w pewnej bliskiej mieścinie,
 co z piątkowych targów słynie.

Słuchajcie, bo właśnie gada.
Spotkał na rynku sąsiada.

(Kurtyna; kotary; na kotarach wycinankowe domy na rynku małego miasteczka; Ambroży i Wincenty w ubiorach ludowych, lub nieco zmiejska.)

AMBROŻY: Jak się macie? jak się macie?
wróciliście w nasze strony?

WINCENTY: Nie na długo.

AMBROŻY: Czemu, bracie?

WINCENTY: Jam teraz przyzwyczajony
żyć inaczej, niż tu, na wsi.

AMBROŻY: Gdzieindziej ludzie łaskawsi?

WINCENTY: E, nie o tem myślę, kumie.
Przecież tu nikt nic nie umie!
W Berlinie najmniejsze dziecko
już włada mową niemiecką.
A w Paryżu małec w wózku
ślicznie mówi po francusku.
Chińczyk — czy mi wiarę dacie? —
codziennie kąpie się w herbacie...

AMBROŻY: I właśnie od tej zabawy
taki trochę jest żółtawy.
Widziałem tam tyle cudów,
że umarłbym tutaj z nudów.
AMBROŻY: Toś kum jeździł zagranicę?

WINCENTY: Juści! Byłem w Ameryce,
i w Japonji, i w Sumatrze...
Miasta daleko bogatsze
od naszego Pacanowa.
Nawet Radom niech się schowa.

AMBROŻY: A więc mówcie, moi mili,
cóżście tam obaczyli?

WINCENTY: Ho ho! Tu choćbym lat dwieście
żył — czy na wsi, czy też w mieście —
nie widziałbym takich rzeczy.

AMBROŻY: Ejże!...

WINCENTY: Niechaj kum nie przeczy.
Bo co tutaj ciekawego?
W nocy ciemno, we dnie jasno...
Zagranicą co innego:

(wylicza, zatrzymując się po każdej rewelacji dla zbadania wrażenia u Ambrożego)

promienie słońca nie gasną;
tam nikt nie wie, co to słońce,
nikt nigdy nie widział błota;
cały rok tam słowik śpiewa,
wciąż owoce rodzą drzewa;

- prosto z źródła wino strzela;
w każdą środę jest niedziela...
Orać, siać, bronować nie trza: —
manna sypie się z powietrza.
- AMBROŻY: I my mamy urodzaje,
gdy Bóg ładne lato daje.
- WINCENTY: Et, porównać to się nie da.
Tam bogactwo, a tu bieda.
Gdy krowę doi Szwajcarka,
śmietana leci do garnka.
W Hiszpanji widziałem pszczoły,
mówię wam, takie, jak woły.
Polata sobie troszeczkę
i przynosi miodu beczkę...
- AMBROŻY: Czy być może? Jak wół pszczoła?
- WINCENTY: Oczy ma, jak młyńskie koła.
- AMBROŻY: Doprawdy, że wierzyć trudno.
- WINCENTY: Chcecie — wiercie, lub nie wiercie —
a ja powiem wam nareszcie,
jaką widziałem rzecz cudną...
- AMBROŻY: Słucham.
- WINCENTY: We wschodniej Brazylji,
tuż koło miasta Sycylji...
- AMBROŻY: Sycylja to wyspa przecie.
- WINCENTY: Niech będzie wyspa, jak chcecie.
Nie o to chodzi. Drobnostka.
Otóż na świętego Kostka
pokazano mi ogórek
(uszombym swoim nie wierzył,
gdybym go okiem nie zmierzył),
tyli był, co ten pagórek.
- AMBROŻY: Cooo? Ej, czy nie przesadzacie?
- WINCENTY: Nie. Czy Babią Górę znacie?
- AMBROŻY: Znam.
- WINCENTY: Więc był rychtyk jak ona.
Urzędowo rzecz stwierdzona.
- AMBROŻY: No, no...
- WINCENTY: Są na świecie cuda.
Tu ich się spotkać nie uda.
- AMBROŻY: Mamy morze, mamy Tatry...
- WINCENTY: ...gdzie hulają halne wiatry.
- AMBROŻY: Mamy puszcze i jeziora...
- WINCENTY: Kumie, na żarty nie pora.
Bo u nas, mówię, niczego
niema uwagi godnego.
- AMBROŻY: Niesłusznie nas kum wykpiwa.
Znaleźć można i tu dziwa.

- WINCENTY: Et!
- AMBROŻY (*wskazuje w stronę lewą za kulisy*):
Zbliżamy się do mostu...
Patrzcie.
- WINCENTY (*patrzy*): Zwykły most poprostu.
- AMBROŻY: Ehe!.. nie zwykły.
- WINCENTY: Drewniany.
- AMBROŻY: Tak, ale zaczarowany.
- WINCENTY: Et, baj baju...
- AMBROŻY: Nie, mój kumie.
Most ten figle płatać umie.
- WINCENTY: Jakie?
- AMBROŻY: Pod człkiem, co kłamie,
zawsze, zawsze się załamie.
Był tutaj pewien łgarz znany.
Wszedł na most zaczarowany
i coś tam powiedział właśnie...
A tu jak deska nie trzaśnie!
Łomot! trach, trach! Wpadł do rzeki
i przestał kłamać na wieki.
- WINCENTY: Et, wypadek.
- AMBROŻY: Nie wypadek.
To jedna z dziwnych zagadek.
Wszyscy łgarze naszej wioski
stąd właśnie szli na sąd boski.
Kto tutaj nieprawdę gadał —
do wody odrazu wpadał.
Odtąd kłamców u nas niema,
więc most się wybornie trzyma.
Kto nie łże, może iść śmiało.
- WINCENTY: Dziury już się załatało?
- AMBROŻY: O, tak. Własnymi oczami
wnet się przekonacie sami.
- WINCENTY: Może znacie inną drogę?
- AMBROŻY: Lepszej wam wskazać nie mogę.
Przez most wygodnie i blisko. (*po chwili*)
Więc, rzekliście, ogórzysko
tak wielkie, jak Babia Góra?
- WINCENTY: Nie miałem przy sobie sznura...
Nie mierzyłem... Lecz na oko —
wysoko sięgał, wysoko.
- AMBROŻY: Bądź co bądź, sądzić należy:
równy był kościelnej wieży.
- WINCENTY: Toć wam mówię: brakło sznurka.
Nie mogłem zmierzyć ogórka.
Ale był...

AMBROŻY: ...Jak ta stodoła?
 WINCENY: Któż sobie przypomnieć zdoła
 wymiary bez błędu, ściśle...
 Dawno było...
 AMBROŻY: Jednak myślę,
 że być musiał, jak stóg siana.
 WINCENY: Hm, mgła była tego rana...
 Zasłaniała go troszeczkę...
 AMBROŻY: Ale większy był od beczki?
 WINCENY: Nnnie... nie większy, odrobinę...
 AMBROŻY: Mniejszy?
 WINCENY: Sądzę...

AMBROŻY: Czemu minę
 ma kum taką niewyraźną?
 Oto most. Przechodźmy rażno.
 WINCENY: Mmmost... A jeśli się załamie?..
 AMBROŻY: Czemu? Przecież kum nie kłamie.
 WINCENY: No tak, ale... dla pewności,
 nie mówmy o ogórku i jego wielkości.

(Ambroży ciągnie Wincenego; ten we wzrastającym wciąż strachu opiera się coraz silniej; kurtyna).

ZAPOWIADACZ: Z tej historyjki jakaż jest nauka?
 Kłamca nikogo nigdy nie oszuka.
 Choć ten i owy kłamstw przeróżnych słuca,
 lecz zwykle w duszy kpi sobie z kłamczucha.
 I ostatecznie — na wstyd jeno łgarza
 kłamstwo naraża.

HENRYK ŁADOSZ

INSCENIZACJA DO WYKONANIA ZESPOŁOWEGO

ZYGMUNT ŁOTOCKI: „MARATON”

- » (1) Rytmicznie skandując kroki, ruszamy w życia maraton;
- (2) kwę kipi, oddech gra w piersiach, oddech szeroki, jak wiatr.
Trzeba nam biec na spotkanie dalekim (3) nieznanym światom,
- (4) trzeba nam zmierzyć rzut dyskiem, co z ręki Boga padł. »
- » (5) Trzeba nam oczy otworzyć i chłonać przestrzeń i słońce,
- (5) aż serce w piersiach uderzy na wielką radość, jak gong, »
- » (6) że świat jest wielki, // (6) że piękny, (5) że wichry z niebios
wiejące
- (5) osmała i zahartują pierś naszą na dźwięczny bronz. »

- (7) Daleko — (8) morze błękitne uderza falą o brzegi...
 (7) Daleko — (9) góry olbrzymie wyrosły pod nieba strop.
 (10) A słońce chodzi nad nami, jak wielki złocisty zegar,
 mierząc na dni i na mile nasz szybki, nasz lekki krok.
 » (11) Ziemia jest bieżnią olbrzymią, (12) a meta? // — (13) za mgłami
 meta!
 Musimy wyczerpać kroki i mięśnie prężyć jak głaz,
 i słuchać — (14) póki nie strzeli radosna wieść, jak rakieta,
 że Bóg słonecznym stoperem — (15) zwyciężcom — (16) zmierzyl
 nam czas! »

Tło — najlepiej kotary. Na początku zespół (pożądane: w kostjumach sportowych) stoi w bezładnej gromadzie twarzą do widowni. Dziewczęta — po lewej, chłopcy po prawej.

Trzy sygnały syreną, jak przed startem do biegu. Za trzecim sygnałem zespół zwraca się błyskawicznie w lewo i zastyga w pozie biegnącej gromady. Każda postać w bezustannem napięciu, podniesione głowy, jasne twarze.

Bieg — recytacja tego utworu ma uplastyczyć widzowi nasz maraton duchowy, nasz bieg ku słońcu.

UWAGI:

- (1) Zrywamy się z miejsca; dziarsko. Szeroki: wyraz „ruszamy”.
- (2) Pełna waga słów w tym wierszu. Szerokie: pierwszy wyraz „oddech” i wyraz „szeroki”.
- (3) Daleko.
- (4) Nie obniżać tempa.
- (5) Wiersze oznaczone (5) (5) — jednym tchem. Wyrazy: „gong” i „bronz” — dźwiękowo. Cała druga strofa radośnie.
- (6) Szeroko — „wielki” i prosto — „piękny”.
- (7) Duża oddal.
- (8) Miętko, dźwięcznie i kołysliwie. W całej 3-ciej strofie — tempo wyraźnie zmniejszone, choć z utrzymaniem charakteru biegu.
- (9) Cały czas — wzrok zespołu na wysokości horyzontu. Obecnie — wysoko w górę. Cały też czas dotąd zespół był „zakrzepły” w zwrocie w lewo.
- (10) Gest wskazujący w prawo wskos. Zespół — za gestem.
- (11) Olbrzymi odmach słów i całych postaci — znów w lewo. I tak aż do końca. Tempo wzrasta.
- (12) Pełne wagi zapytanie.
- (13) Daleko.
- (14) Jak rakieta; radośnie i wysoko.
- (15) Najmocniejszy okrzyk tryumfu pierwszego zawodnika na taśmie. Kulminacyjny moment w wierszu.
- (16) Mocno dobiegliśmy.

Piękny wiersz młodego łucznika i poety, ongiś (nie tak znów dawno) członka grupy poetyckiej „Kwadrygi”. Na wierszu znać wpływ „Nurmiego” K. Wierzyńskiego. Jednak w przeciwstawieniu do indywidualistycznego charakteru „Nurmiego”, „Maraton” jest wierszem o treści społecznej. W „Maratonie” biegnie zespół z wiarą, że dobiegną wszyscy. Młodość, słońce i pęd muszą być uwydatnione przy wykonaniu wiersza. I zachowany wspaniały rytm biegu. Dlatego będzie nieco trudności z wymową w kilku miejscach (np.: „nasz szybki”, „jak gong” i t. p.). W związku z tem można przypomnieć, że tempo nie tak znów bardzo zależy od szybkości wypowiedzania.

W znakowaniu inscenizacyjnym wprowadzamy jeszcze jeden szczegół: W wyrazach, które w wierszu należałoby akcentować, odpowiednie samogłoski drukowane są kursywą. Należy przytem zaznaczyć, że akcentowanie wyrazów w recytowaniu nie da się oznaczyć bezapelacyjnie, jako że jest to sprawa indywidualności recytującego.

Z Z A G R A N I C Y

TEATR DLA DZIECI I MŁODZIEŻY. Nikt już obecnie nie kwestjonuje wielkiej roli wychowawczej oddziaływania na młodzież za pośrednictwem sztuki. Posługując się nie pojęciami i wyobrażeniami, lecz środkami artystycznymi, przemawiającymi bezpośrednio do młodocianych widzów czy słuchaczy, osiąga się wyjątkowe rezultaty. Ze wszystkich sztuk teatr działa najpotężniej: aktor-wykonawca zyskuje jednocześnie niemały sukurs w postaci dekoracji, muzyki, światła, t. j. całego kompleksu współczynników i źródeł emocji estetycznej.

Pedagogika sowiecka stworzyła i rozwinęła cały system teatrów dla młodzieży, którego omówieniem szczegółowym zajmuje się S. Gorodzieckaja w artykule „Dietskije teatry nacjonalnych republik” — na łamach miesięcznika „Proswieszczenje nacjonalnostiej” (Maj — Ijuń, 1934), organu centralnego Komitetu związku pracowników oświatowych ZSRR.

Przed rewolucją istniały dla młodzieży tylko przedstawienia szkolne, organizowane przy czynnym udziale samej młodzieży, i „poranki” w teatrach dla dorosłych, urządzane w dni świąteczne. Licząc się ze szczególnymi właściwościami i poziomem młodzieży, postanowiono stworzyć dla niej w Rosji sowieckiej teatr artystyczny, łącząc go z celami wychowawczymi, ze szkołą i z ruchem pionierskim. Tak powstał „tinz” („teatr junawo zritiela”), mający swego własnego reżysera, kompozytora, aktorów i pedagogów teatralnych. Początki jego sięgają roku 1920/21: wówczas miał on charakter wybitnie eksperymentalny. Po latach kilkunastu stał się wielkiej wagi narzędziem oświaty pozaszkolnej. Obecnie istnieje w ZSRR przeszło 90 teatrów dla młodzieży, szczególnie zaś rozwinęła się sieć teatrów narodowościowych. Są więc „tiuzy” ukraińskie, białoruskie, gruzińskie i ormiańskie, osetyńskie, czuwaskie, niemieckie i t. p. Organizację tych teatrów można określić krótko w taki

sposób: jest ona narodowa pod względem formy, międzynarodowa pod względem kierunku klasowego. Na repertuar „tiuzów” składają się przede wszystkim najlepsze utwory dramaturgów teatrów dla dzieci w Moskwie i Leningradzie, a poza tem każdy „tiuz” stara się zachęcić miejscowych autorów do twórczości, opartej na materiale lokalnym. Oczywiście, obok celów estetyczno-pedagogicznych, teatry te mają na oku względy wybitnie polityczne. Nie zaniedbuje się również i spraw praktycznych, jak to widać z tytułów: „My chcemy być zdrowi”, „Przyjaciele bawelny”, „Wynalazcy”, „Kieruj się na północ” i t. p.

Teatry dla młodzieży odbywają „tournee”, krótsze i dłuższe, trwające nieraz kilka tygodni, docierając w ten sposób do dalekich, „zabitych deskami” od świata, okolic. Zdarzało się nieraz, że mieszkańcy, dorośli i dzieci, po raz pierwszy w życiu widzieli spektakl teatralny. Domagano się więc często „bisów” i trzeba było powtarzać najciekawsze części przedstawienia. Czyż należy dodawać, że „reakcja” tych prymitywnych widzów groziła nieraz aktorom przykremi konsekwencjami?

W związku z widowiskami „tiuzy” prowadziły szeroko zakrojoną akcję przygotowawczą przed spektaklem i po nim. Miała ona charakter pracy pedagogicznej z młodocianymi widzami. Organizowano więc wystawy i pokazy w foyer teatralnem, objaśniano rzeczy i sprawy, związane z epoką, urządzano pogawędki, dyskusje o przedstawieniu, dawano recenzje i komentarze. Niejednokrotnie też odbywały się w dzień spektaklu masowe gry i zabawy sportowe.

W niektórych miejscowościach istnieją zreszenia teatralne, składające się, nie jak „tiuzy” z aktorów zawodowych, ale z młodzieży bądź pionierskiej, bądź „komsomolskiej”, która gra pod kierunkiem reżysera-fachowca. Otóż autorka P. Gorodieckaja, jest w zasadzie przeciwna tego rodzaju koncepcji. Uważa ona, że cel „tiuzów”: dać widowisko wysoce artystyczne, interesujące i odpowiednio działające na młodego widza, przewyższa pod każdym względem możliwości i środki aktorów, rekrutujących się z pośród młodzieży i dzieci. Trudno im bowiem, wobec braku czasu i płynącego stąd pośpiechu, nieodzownych niedociągnięć i t. p. zorganizować w należyty sposób cały system pracy teatralnej, a to znów musi z konieczności prowadzić do niskich wyników artystycznych, mija się więc z celem pedagogicznym widowiska. Z drugiej zaś strony szwankuje tu i „obsługa widza”, gdyż zespół zawodowy może grać codziennie, a w czasie wakacyj nawet dwa razy dziennie, podczas gdy teatr młodocianych aktorów mógłby działać tylko sporadycznie. Kompromisowem wyjściem byłoby zapewnienie takim teatrom „pionierskim” pewnej podstawy materialnej, któraby im umożliwiła należytą pracę pod kierunkiem fachowca: przy małej ilości przedstawień, solidnie zorganizowanych, można by nawet tą drogą osiągnąć niezłe wyniki artystyczne. W tej działalności młodzieżowej dotychczasowa praktyka wykazuje różne warjanty: np. teatr czuwaski opiera się na współpracy studentów teatralnego „technikum”, teatr „tiurkski” w Baku zbudował się dzięki pracy w „studio”, co pozwoliło zorganizować przedstawienia raz na miesiąc; podobnie i — charkowski. Zdobyte w tym kierunku doświadczenie wykazuje, że najlepsze, prawdziwie artystyczne zespoły młodzieżowe, wyszły z umiejętnie prowadzonych „studiów”.

T. Jakubowicz.

UDRAMATYZOWANE ZABAWY SZKOLNE W NIEMCZECH

W ostatnich latach przeprowadza się na terenie szkół szereg doświadczeń zmierzających do znalezienia najwłaściwszej formy teatru szkolnego, t. j. takiej, która by dostarczała młodzieży maksimum pierwiastków wychowawczych oraz kształcących, możliwych tą drogą do osiągnięcia. Stwierdzono bowiem z całą pewnością, że zwykły teatr, stworzony i prowadzony przez ludzi dorosłych, posiada swe własne cele i tak swoiste środki, że naśladownictwo ich przez młodzież prowadzi do sztuczności i maniery. Szkoła, mająca za zadanie wychowywać m. in. przez wyzwalamie instynktu dramatycznego i pielęgnowanie uczuć estetycznych, musi szukać innych form teatru, nie mających nic wspólnego z naśladownictwem celów i środków, stosowanych przez aktorów oraz reżyserów teatru zawodowego.

Jedną z ciekawszych prób stworzenia pewnego typu przedstawień szkolnych, mających zastosowanie w niższych klasach szkół powszechnych, omawia Hans Kempen w ostatnim (11) zeszyte niemieckiego miesięcznika „Neue Bahnen”. Punktem wyjścia tych przedstawień szkolnych, ściślej mówiąc, udramatyzowanych zabaw dziecięcych, stały się nie efekty sceniczne, (podobnie jak i w tak zwanym „teatrze samorodnym”), ale zamiar wychowywania młodzieży przez kult ludowości, przez dramatyzowanie obyczajów i zwyczajów ludowych. Okazyj do tych przedstawień dostarczają uroczystości polityczne, regionalne, kościelne, szkolne oraz święta. Oto dwa przykłady, wybrane z pośród kilku przytoczonych przez autora, a ilustrujące najlepiej zarówno materiał „sztuki”, jak i jej formę sceniczną:

1. Dzień niemieckiej pracy.

Gmina szkolna gromadzi się w świetlicy lub w sali gimnastycznej. Wchodzi grupa grających. Pomędzy siedzącymi kołem „aktorami” stają rzemieślnicy i przedstawiają swą pracę. W chwili, kiedy mówią o maszynach, zbliża się ku nim technik. Mówi on, że najprzód musi wymyśleć maszynę, aby potem robotnicy mogli coś robić. Rozmowa przechodzi na niebezpieczeństwa, mogące zagrażać podczas pracy; wówczas do koła wkracza doktor i dowodzi, że i on również jest potrzebny. Rozmawiający zastanawiają się z kolei nad kwestją: W jaki sposób otrzymujemy surowce, które przerabiamy codziennie na naszych warsztatach? Przystępuje kupiec oraz urzędnik kolejowy i obaj przedstawiają swój zawód. W ten sposób wszyscy reprezentujący wiele zawodów i stanów łączą się we wspólnem wyznaniu: Cały lud musi pracować, każdy członek ludu na swoim miejscu — a zatem zupełnie słusznie powinniśmy święcić dzień pracy niemieckiej.

2 przykład: Święto dożynek.

Gmina szkolna zbiera się na boisku lub na łące dokoła wieńca żniwnego. Naciąga gromada „aktorów”, przygrywa wiejska kapela (orkiestra szkolna, mandoliniści, grający na gitarach i harmonijkach). Grupa grających skupia się przy wieńcu. Wieśniak występuje na środek i przedstawia swą pracę w ciągu roku (zwyczaj!). Potem zaprasza wszystkich pozostałych grających, aby przybyli przed jego chatę na obchód dożynek. Wszyscy grający ściskają wieśniakowi dłoń i ustawiają się do wspólnych śpiewów oraz tanecznego korowodu. Cała gmina szkolna uczestniczy w śpiewie i, w miarę możliwości, również w tańcu.

Prawidłą, którym podlegają przedstawienia tego rodzaju, są zaczerpnięte z baśni ludowych, zabaw dziecięcych, tańców ludu wiejskiego, wreszcie z prawdziwych niemieckich sztuk ludowych (np. ze średniowiecznych misterjów). Dadzą się one sprowadzić do siedmiu zasadniczych punktów:

- 1) Postacie powinny być typami, a nie jednostkowemi charakterami (np. doktor, wieśniak, dobre dziecko i t. p.).
- 2) Akcja winna być jasna, wyrazista, pogładowa i rozcłonkowana (rytmiczne powtarzanie tych samych słów w podobnych sytuacjach, wypowiedzianie chóralnie ważniejszych momentów, śpiewanie znanych piosenek, wiążących się z akcją).
- 3) Wszelkie akcje powinny być prowadzone w sposób naoczny, nie zaś tajemniczo i sposobem zaskoczenia, lub też poza „sceną”.
- 4) Grający powinni być przejrzystie ustawieni: główne postacie powinny występować na podwyższonem miejscu w środku widowiska.
- 5) Ubiory oraz akcesorja sceniczne niech będą proste i łatwo zrozumiałe. (W razie potrzeby przedmioty trudne do zrozumienia powinny być określone przez grających. Np. „To jest nasz powóz”. „To jest pociąg” i t. p.).
- 6) Mowa grających winna być prosta, byle nie sztucznie dziecinna.
- 7) Akcję winny ożywiać pieśni oraz korowody. Również widzowie powinni, w miarę możliwości, śpiewać z grającymi.

W konkluzji swych rozważań autor wyraża przeświadczenie, że młodzieniec, przywykły do radosnego współczesnictwa w zbiorowych, prostych przedstawieniach tego rodzaju, nauczy się odróżniać z biegiem czasu prawdziwą niemiecką sztukę ludową od fałszu, jaki reprezentuje zazwyczaj „wielka” sztuka dramatyczna. W ten sposób, obok pełnienia zwykłej swej roli, tak pojęty teatr szkolny może współdziałać w realizowaniu przez niemiecką szkołę powszechną jej naczelnego zagadnienia: uparcia wychowania i kształcenia na bogatym, cennym materiale, jaki stanowi kultura ludowa.

Tadeusz Radoński.

Z T E A T R U

TEATR DLA DZIECI INSTYTUTU REDUTY w Warszawie wystawia „Wigilję” według „Opowieści wigilijnej” K. Dickensa, w ujęciu scenicznym Janiny Morawskiej. Reżyseruje Stefan Wroncki.

INTERESUJĄCA STATYSTYKA. Według danych miesięcznika „Teatr”, na terenie Rzplitej istnieje w bieżącym sezonie 16 teatrów w 13 miastach. Mianowicie: Lwów posiada dwa teatry: „Wielki” i „Rozmaitości” — (dyr. W. Horzyca), Łódź — dwa teatry: „Miejski” (dyr. K. Wroczyński) i „Popularny” (dyr. M. Winkler); Poznań — dwa teatry: „Polski” (dyr. R. Boelke) i „Nowy” (dyr. T. Trzciniński); Kraków — jeden teatr: „Teatr im. Słowackiego” (dyr. J. Osterwa); Katowice — jeden teatr: „Polski” (dyr. M. Sobański i J. Kochanowicz); Wilno — jeden teatr: „Na Pohulance” (dyr. M. Szpakiewicz); Czechochowa — jeden teatr: „Kameralny” (dyr. I. Gall); Bydgoszcz — jeden teatr: „Miejski” (dyr. Wł. Stoma); Toruń — jeden teatr: „Narodowy” (albo

„Teatr Ziemi Pomorskiej”) (dyr. W. Bracki i St. Kordowski); Grodno „Teatr Miejski” (dyr. J. Grodnicki); Sosnowiec „Teatr Miejski” (dyr. J. Gołaszewski); Łuck „Teatr polski na Wołyniu” (dyr. A. Rodziewicz); Stanisławów „Teatr wojewódzki im. Moniuszki” (dyr. Z. Łozińska). Nie mają stałych teatrów a korzystają jedynie z teatrów dojazdowych: Lublin, Radom, Kielce, Białystok, Płock, Grudziądz, Włocławek. Z pośród wyluczonych teatrów, tylko sześć (Łódź, Lwów, Poznań, Kraków, Częstochowa, Bydgoszcz) grywa stale na jednej scenie; inne pracują równolegle na kilku scenach albo objeżdżają z całym zespołem pobliskie miasta i miasteczka (wileński, toruński). Specjalny charakter posiada Teatr Wołyński, który stale jest w objazdach po 14 miastach województwa Wołyńskiego, 4 miastach województwa Lubelskiego i 4 miastach woj. Poleskiego.

W wykazie powyższym nie zamieszczono teatrów warszawskich.

KASZUBSKI ZWIĄZEK STRZELECKI WYBUDOWAŁ SOBIE SCENĘ. Kaszubski Związek Strzelecki w Helu, którego członkowie składają się wyłącznie z rybaków, własnym wysiłkiem wybudował sobie scenę dla swego kółka „Miłośników Sceny”. Placówka ta posiada duże znaczenie z tego powodu, że przedstawienia wyżej wymienionego kółka cieszą się wielkim powodzeniem wśród ludności kaszubskiej.

ZE SZKOŁ

FRANCUSKIE PRZEDSTAWIENIE W SZKOLE WARSZAWSKIEJ. W sali teatralnej gimnazjum im. Królowej Jadwigi w Warszawie odbyło się przedstawienie amatorskie na które złożyły się jednoaktowe utwory Alfreda de Musseta „Un Caprice” i Henri Duvernois „l’Absence”. Utwory odegrane były w języku francuskim.

Z RADJA

RADJO — DZIECIOM ZAGRANICĄ. W dn. 21 października p. Stanisław Kaszycki wygłosił przed mikrofonem krakowskim odczyt o dzieciach polskich zagranicą. Dzieci w kraju okazały tak żywe zainteresowanie tym odczytem, że to nasunęło rozgłośni krakowskiej pomysł zorganizowania stałych tygodniowych audycji dla dzieci polskich z zagranicy. Specjalna „skrzynka” ma ułatwiać korespondencję między dziećmi w kraju, a dziećmi zagranicą. I piękny, i serdeczny pomysł, mający duże znaczenie w promieniowaniu naszej kultury.

ODCZYTY O WYCHOWANIU. Dwa razy na miesiąc będą wygłaszane referaty lub pogadanki z dziedziny wychowania. Poza omawianiem zasadniczych zagadnień pedagogicznych — udzielane będą wskazówki, rozpatrywane będą wątpliwości i zapytania zainteresowanych radjosłuchaczy. Niektóre z tych audycji będą miały charakter reportaży-sprawozdań z terenów pracy wychowawczej: żłobków, przedszkoli, internatów, poradni i t. p.

JUBILEUSZ NAUCZYCIELSKIEGO „KOŁA RADJOWEGO”. W 1924 roku, a więc 10 lat temu, dyrektor Wyższego Kursu Nauczycielskiego i Instytutu Nauczycielskiego w Warszawie, dr. Tadeusz Kupczyński wraz z prof. Gustawem Wuttke założyli „Radjoklub”, do którego zapisało się 70 słuchaczy i słuchaczy W. K. N. i I. N. Celem było poznanie radjotechniki i budowa radjoodbiorników.

„Radjoklub” nazwany potem „Kołem Radjowem” przetrwał dotąd. Członkowie Koła, słuchacze W. K. N. i I. N. pochodząc z różnych okolic Polski — zawozili po ukończeniu studjów gotowe radjoodbiorniki w swoje strony i stawali się w ten sposób pionierami radjofonji w najodleglejszych nieraz miejscowościach naszego kraju.

W początkach lutego r. b. Koło urządza wystawę radjową, obrazującą 10-cioletnią pracę Koła i obecny stan radjofonji.

MATERJAŁY W „PŁOMYKU” I „PŁOMYCZKU”

NA IMIENINY PREZYDENTA RZECZYPOSPOLITEJ

Wiersze M. Szymanowskiej, L. Krzemienieckiej i M. Kuźmińskiej, oraz życiorys P. Prezydenta napisany przez J. Milewskiego w N-rze 22 „Płomyka” (rocznik 1933/34).

Wiersz na stronie tytułowej (autor niewymieniony) Nr. 22 „Płomyka” (rocznik 1932/33).

Wiersz A. Świrszczyńskiej w N-rze 22 „Płomyczka” (rocznik 1933/34).

NA ROCZNICĘ POWSTANIA STYCZNIOWEGO

W „Płomyku” wiersze:

E. Kosztaluk: W rocznicę (Nr. 21, r. 29/30). St. Kossuthówna: Bohaterom powstania styczniowego (Nr. 21, r. 30/31), Noc styczniowa (Nr. 22, r. 31/32). W. Malicka: Obrona sztandaru (Nr. 21, r. 32/33).

NA ROCZNICĘ UZYSKANIA DOSTĘPU DO MORZA

W „Płomyku” wiersze: A. Bogusławski: Morze (r. 28/29, str. 498), J. Zaleski: Trzej dzielni marynarze (r. 31/32, str. 427), A. Świrszczyńska: Święto morskie w Gdyni (r. 32/33, str. 42), J. Majewski: Polskie morze (tamże, str. 975).

W „Płomyczku” wiersz L. Krzemienieckiej: „Nad morzem” (r. 32/33, str. 614).

DO REDAKCJI

Projekty kostjumów załączone do Nr. 3 „Teatru w szkole”, jak również i okładkę naszego pisma, wykonała art. mal. E. Różańska.

Do numeru niniejszego załączamy nuty do obrazka scenicznego W. Tatariewicz i B. Hertza „Gdy niósł prezenty Mikołaj święty”, drukowanego w N-rze 3 naszego pisma. Melodje skomponował Wł. Macura.

REDAKTORZY: JĘDRZEJ CIERNIAK I HENRYK ŁADOSZ.

WYDAWCA W IMIENIU ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO:
STANISŁAW MACHOWSKI

REDAKCJA RĘKOPISÓW NIE ZWRACA