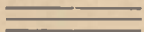


TEATR W SZKOLE

WARSZAWA — LUTY-MARZEC 1935

ROK I  Nr. 6/7

ZDZISŁAW KWIECIŃSKI

Z ZAGADNIĘĆ ORGANIZACYJNYCH I DYDAKTYCZNYCH TEATRU SZKOLNEGO

Trzeba już raz powiedzieć otwarcie, śmiało i głośno, aby wszyscy słyszeli: teatr szkolny jeszcze nie wywalczył sobie w naszym szkolnictwie średnim prawa obywatelstwa; organizacja teatru młodzieży na terenie poszczególnych uczelni jest sprawą otwartą, — i wreszcie: podejście metodyczne do zagadnień teatru szkolnego właściwie u nas jeszcze nie istnieje. Pierwsze — poza wieloma innymi przyczynami — jest przedewszystkiem wynikiem braku opracowania dwóch zagadnień następujących.

Faktem jest niezaprzeczonym, że o ile na terenie szkoły powszechnej praktyka i teoria teatru dziecięcego rozwijają się, mniej więcej, równomiernie, teatr szkolny ma wielu entuzjastów w gronach nauczycielskich i cieszy się życzliwą opieką kierowników szkół i inspektorów szkolnych, uznaje się jego wielkie walory wychowawcze i kształcące — o tyle na terenie szkoły średniej teatr młodzieży jest w większości wypadków tylko tolerowanym Kopciuszkiem. Jego miejsce gdzieś na szarym końcu za Harcerstwem, Ligą Morską, L. O. P. P.-em, P. W., a nawet daleko za rozpanoszonem wychowaniem fizycznym. Nie znaczy to, że w szkole średniej nic się w tym kierunku nie robi. Przeciwnie, obserwujemy nawet niejednokrotnie nadmiar widowisk scenicznych, urządzanych w najróżniejszych celach, tylko nie wychowawczych; przeważnie są okrasą i ozdobą obchodów i uroczystości szkolnych i pozaszkolnych i jeszcze częściej mają cel li-tylko dochodowy. Pamiętać należy, że doraźnie przedsiębrane imprezy, ze zgóry ustaloną datą pokazu, przygotowywane zazwyczaj pośpiesznie („aby tylko na czas wszystko było gotowe”) z niejednokrotnem pogwałceniem psychiki młodzieży, prowadzone niemethodycznie przez jedną zazwyczaj osobę, bez interesowania się pracą przez innych członków grona nauczycielskiego — widowska takie nietylko, że nie posiadają żadnej wartości wychowawczej i dydaktycznej, ale, powodując zamęt w pracy szkolnej, siejąc kwasy i podniecając niezdrowe ambicje młodzieży, są czynnikiem raczej demoralizującym. Pracę teatralną uważa się dotąd za rozrywkę, nie uznaje się jej walorów wychowaw-

czych, a niejednokrotnie występy teatralne młodzieży obdarza się mianem szkodliwego komedjanctwa. Stan ten musi ulec zasadniczej zmianie.

Aby teatr szkolny mógł spełnić swe wielkie zadania wychowawcze i kształcące, musi przedewszystkiem zdobyć sobie pełne prawa obywatelstwa, znaleźć życzliwą, miłą atmosferę i opiekunów w gronach nauczycielskich do pracy teatralnej odpowiednio przygotowanych. Szkoleniem kierowników teatrów szkolnych zajmują się specjalne kursy wakacyjne, organizowane przez Ministerstwo W. R. i O. P. Niestety są obsyłane przeważnie przez nauczycielstwo szkół powszechnych. I znów postulat, a raczej zaproszenie pod adresem nauczycielstwa szkół średnich.

Aby teatr szkolny stał się naprawdę wartościową pozycją w metodach wychowawczych szkoły, nie może rodzić się i zamierać od wypadku do wypadku, od potrzeby do potrzeby, ale musi być przedewszystkiem organicznie włączony i wrosnięty w plan dydaktyczny i wychowawczy uczelni. Całoroczny plan widowisk teatralnych młodzieży winien być przeto dokładnie obmyślony na początku roku szkolnego.

Robota teatralna jako najbardziej zespołowa wymaga współpracy całego grona nauczycielskiego, rzec można całej szkoły, a nie opierania organizacji i przygotowania imprezy na barkach jednostki. Współpraca mogłaby wyglądać tak, że analizę tekstu przeprowadza się, o ile możliwe, na lekcjach języka polskiego, czy częściej na posiedzeniach kółka literackiego, część chóralną widowiska opracowuje nauczyciel śpiewu, część rytmiczno-taneczną nauczyciel ćwiczeń cielesnych, sprawy techniczne — nauczyciel robót ręcznych, gospodarczo-administracyjne — nauczyciel matematyki. Oczywiście, gros zajęć biorą na siebie uczniowie, poszczególni zaś nauczyciele ograniczają się do roli opiekunów i doradców.

W wielu uczelniach praca teatralna ogniskuje się w specjalnych organizacjach młodzieży, znanych pod nazwą kółka teatralnego czy dramatycznego. Oczywiście takie organizacje skupiają tylko nieliczną jej ilość, rzekomo specjalnie uzdolnioną do występów aktorskich. Skutek jest taki, że „kółko” przyczynia się do wytworzenia niejako bezkonkurencyjnych „speców” od teatru, jednostek zmanierowanych o niezaspokojonych ambicjach pseudo-artystycznych, zarozumiałych, a — co gorsza — udających i grających w życiu codziennem. Jest to jedno z wielkich niebezpieczeństw teatru młodzieży. Już po powierzchownej obserwacji życia tej lub tamtej szkoły zauważymy łatwo, że posiada ona specjalistę - deklamatora i kilku czy kilkunastu specjalistów - aktorów. Ciągłe jedni i ci sami uczniowie biorą udział w imprezach artystycznych uczelni. A przecież duża ilość młodzieży, nie posiadająca wyraźniejszych uzdolnień artystycznych, chce i potrafi się wypowiedzieć scenicznie. Pamiętać bowiem musimy zawsze, że naszym zadaniem nie jest kształcenie aktorów (ani tembardziej nie możemy dopuszczać do wytwarzania zdeklasowanego proletariatu aktorskiego), ale budowanie i dopełnianie psychiki i umysłowości młodzieży przez zajęcia teatralne. Do pracy teatralnej należałoby przeto wciągać na zmiany możliwie największą ilość młodzieży i to najróżniejszego wieku. A ponieważ najwięcej jej skupia się w samorządzie szkolnym, przeto on koordynować może wszelkie imprezy teatralne szkoły. Dobrze jest również, gdy poszczególne zamierzenia artystyczne są inicjowane i realizowane kolejno przez różne organizacje młodzieży, mieszczące się w ramach samorządu.

Wypowiadamy się przeciwko tworzeniu specjalnych kółek teatralnych. Jeden z członków rady pedagogicznej winien jednak zawsze sprawować ogólne kierownictwo nad imprezami teatralnymi młodzieży.

*

*

*

Stosunek młodzieży do zajęć teatralnych pozostawia bardzo wiele do życzenia. Co tu owijać w bawełnę: mimo, że młodzież lubi występować w teatrze, to jednak przygotowania do występu są przez nią często bagatelizowane. Uczęszczanie na próby uzależnia od swej dobrej woli, uważając je poniekąd za akt łaski w stosunku do prowadzącego zajęcia teatralne nauczyciela. Jest tu dużo winy także samej szkoły. Gdy ona nie ma poważnego stosunku do teatru, to i młodzież go mieć nie może.

Aby sobie wzajemnie wyjaśnić wiele nieporozumień i zakłamań, narosłych na problemie teatru szkolnego, należałoby pewne zagadnienia organizacyjne na marginesie konkretnych prac artystycznych przedyskutować z młodzieżą i może zainteresować nimi grona nauczycielskie.

Spróbujmy najważniejsze sprawy ująć w punkty:

1. Uczestnictwo młodzieży w przygotowywaniu przedstawienia teatralnego, obchodu, czy innej imprezy widowiskowej jest w zasadzie ochotnicze. Z chwilą jednak, gdy uczeń zadeklaruje swój współdział w przygotowaniu jakiegokolwiek imprezy, wówczas uczestniczenie w próbach staje się już obowiązkowe.
2. Próby musi młodzież traktować jak normalne zajęcia szkolne, chociaż mają inny od nich nastrój i inny często charakter. Z nieusprawiedliwionej nieobecności ucznia na próbie teatralnej należałoby wysnuć takie konsekwencje wychowawcze, jakie się zwykło wysnuwać z nieobecności na porannej lekcji szkolnej.
3. Stąd wypływa postulat punktualnego i regularnego uczęszczania na próby i zachowywania się podczas nich poważnie, tak jak się tego wymaga na lekcji szkolnej. Próby to nie czas zabawy, ale pracy.
4. Urządzenie przedstawienia teatralnego, obchodu, czy innej imprezy wymaga zespolenia indywidualnych wysiłków — jest przeto sprawdzianem dojrzałości społecznej młodzieży. W celu urzeczywistnienia wspólnego dzieła trzeba tedy nieraz rezygnować ze swych osobistych zachcianek i zamierzeń dla dobra wspólnie realizowanej całości.
5. Każda praca powierzona uczniowi w związku z realizowaną imprezą jest równoważna i równoważnościowa. Niema ról „lepszych” ani „gorszych”. Bo bardzo często młodzież zapomina, że z roli epizodycznej można uczynić arcydzieło, i odwrotnie, postać bohatera sztuki można zagrać fatalnie. Wartość roli polega na jej odtworzeniu. W realizacji widowiska każda funkcja jest ważna. i malowanie dekoracji i spuszczenie kurtyny. Do tej ostatniej czynności można też wnieść dużo inwencji i wyzyskać ją dla podniesienia poziomu artystycznego widowiska. (Por. nasze artykuły: „Kurtyna teatralna też musi grać”, „Teatr Ludowy” 1933, nr. 2 i Jeszcze o współgrze kurtyny w teatrze, „T. Lud.” 1933, nr. 9).
6. Jeżeli podczas stadjum przygotowawczego każdy uczeń ma możliwość, a nawet obowiązek dorzucać swe uwagi i rady co do przygotowywanego przedsta-

wienia — to podczas właściwego pokazu, który wymaga scentralizowania decyzji w rękach jednej osoby wszyscy muszą ściśle się stosować do poleceń kierownika - inspicjenta.

*

*

*

Najwięcej walorów wychowawczych i kształcących teatru szkolnego tkwi w odpowiednio prowadzonych próbach i omówieniach recenzyjno-sprawozdawczych po przedstawieniu. Jest to stwierdzenie, o słuszności którego nikt nie wątpi, ale w praktyce kładzie się jeszcze ciągle największy, a czasem jedyny nacisk na efekt końcowy, na pokaz, na przedstawienie. — Zwrócenie uwagi na metodyczne organizowanie i przeprowadzanie prób należałoby uznać za ważny postulat. Można tu zastosować metodę daltonskiego planu laboratoryjnego, czy metodę projektów. Przecież realizacja widowiska scenicznego to nic innego, jak tylko projekt, przeprowadzony na swem naturalnem podłożu. Jeżeli wyzyskamy metodę Dalton-planu, wówczas uczniowie, lub — lepiej — grupy uczniów wykonywują pewne prace pomocnicze do przedstawienia pod kierunkiem nauczyciela. Naprzykład w związku z wystawianiem sztuki klasycznej studjują kostjumologję grecką czy rzymską, urządzenie wnętrza domu mieszkalnego, gesty i ruchy na rzeźbach pomieszczanych na wazach, rysują szkice, projektują dekoracje. Nauka realjów prowadzona w sposób, który pozwoli je zaraz praktycznie wyzyskać, będzie uczniów więcej zajmowała i emocjonowała. — Przy odgrywaniu sztuki historycznej uczniowie jako wypracowanie laboratoryjne opracują dokładnie tło historyczne, obyczajowość, kulturę epoki. Gdyby zaś pewne szczegóły, potrzebne do danego przedstawienia, lub wręcz nawet cała epoka były uczniom obce, wówczas nauczyciel wskaże im publikacje, gdzieby te wiadomości znaleźć można. W ten sposób daltonizując naukę historii, połączy się ją znakomicie z teatrem. Młodzież z wielkim zapałem zabierze się do tych poszukiwań, gdy widzieć będzie bliski cel nauki.

Gdy zaś będziemy wystawiać sztukę współczesną, wówczas nasunie się duża ilość tematów, które młodzież będzie musiała opracować, aby sztukę dobrze odegrać. Chodzi o to, aby możliwie największa ilość młodzieży brała udział w tych poszukiwaniach i pracach, a nie tylko uczniowie grający i ci, którzy spełniają role personelu pomocniczo-technicznego.

Zagadnienia te łączą się już właściwie z postulatem nawiązywania korelacji zajęć teatralnych z programami nauczania poszczególnych przedmiotów. Zdajemy sobie sprawę z licznych przeszkód, które mogą całkowicie korelację uniemożliwić — zwłaszcza na terenie szkoły średniej. Ale rzucamy myśl, wypróbowanie której dać może pewne rezultaty. Chodzi tu przede wszystkim o to, aby zajęcia teatralne nie odbywały się całkowicie na marginesie normalnych zajęć szkolnych, gdzieś w późnych godzinach wieczorowych, ale aby mogły być — choć w stadiach początkowych — włączone w codzienny tok nauki nie tylko klasy, ale nawet szkoły. Urządzenie przedstawienia teatralnego, czy innej imprezy widowiskowej, może stać się w życiu szkoły (zwłaszcza powszechnej) specyficznym ośrodkiem zainteresowania, wokół którego można przez pewien czas grupować naukę niektórych przedmiotów. A więc przede-

wszystkiem polonista poza analizą literacką i sceniczną wystawianego utworu szerzej musi uwzględnić zagadnienia wymowy, dykcji, psychicznego budowania postaci sceniczej, oraz sprawę przerabiania dzieła literackiego, w widowisko teatralne. Na lekcjach rysunków uczniowie mogą projektować kostjomy i dekoracje, które zaczną wykonywać na lekcjach robót ręcznych. Na lekcjach rachunków mogą znów mieć miejsce pewne kalkulacje rachunkowe w związku z finansową stroną widowiska. Na lekcjach muzyki i śpiewu opracować można części chóralskie przedstawienia.

Drugą skolei ważną pod względem wychowawczym i kształcącym stroną pracy teatralnej w szkole to praca po widowisku. Omówienia recenzyjno-sprawozdawcze winny być przedewszystkiem przeprowadzone z uczniami, którzy czynnie wystąpili w przedstawieniu: wzajemnie, w obecności nauczyciela, uczniowie wytkną sobie błędy i niedociągnięcia, uświadomią zalety widowiska. Do takiego posiedzenia recenzyjnego należy wciągnąć i widzów. O ile całe zespoły klasowe oglądały przedstawienie, można recenzję przeprowadzić w formie piśmiennej jako wypracowanie szkolne. Jest tu zresztą możliwa duża ilość pomysłów, np. pisanie listów o przedstawieniu, sąd nad bohaterami, szkice poszczególnych scen, ankiety i t. p.

Przedstawienie dla publiczności, obojętne: szkolnej czy pozaszkolnej, to tylko pokaz celowości i organizacji pracy, zadośćuczynienie silnemu w każdym okresie życia człowieka, a zwłaszcza w wieku młodzieńczym prawu efektu, pokazania się i pochwalenia rezultatami pracy.

Jeżeli chodzi o zagadnienia dydaktyczne teatru szkolnego, czy inaczej: metody pracy w zespole szkolnym, to zapomina się bardzo często o tem, że w prowadzeniu zajęć teatralnych obowiązywać winny wszystkie wskazania dydaktyki ogólnej (dydaktykę szczegółową teatru szkolnego trzeba dopiero wypracować). Wobec tego pokazywanie gestów, interpretacji słownej i ekspresji mimicznej, czy wogóle gotowych rozwiązań sceniczych należy ograniczyć do minimum. Raczej należy wskazywać na pewne problemy sceny, naprowadzać na uświadomienie sobie przez młodzież niewłaściwości ruchu, postawy czy gestu — niech ona sama dochodzi do własnego wyrazu teatralnego, chociaż będzie on zapewne nieraz gorszy od tego, który wytworzyłby się na podstawie pokazu reżysera. Ale przypominamy: głównym naszym celem nie jest końcowe widowisko sceniczne (choć stać ono musi na pewnym poziomie artystycznym), ale rozbudowa psychiki i wrażliwości estetycznej młodzieży przez zajęcie ją pracą teatralną.

Z teatru szkolnego winien być ze względów wychowawczych bezwzględnie usunięty sufler, a to z dwóch powodów: 1) jest czynnikiem demoralizującym młodzież i zaprzeczeniem celów teatru szkolnego, bo gdy tekst przedstawienia nie jest opanowany nawet pamięciowo, to poci urządzić widowisko, i 2) bardzo często psuje efekty artystyczne, gdyż wyprzedza głos grających. Oczywiście, że podpowiedzenie zza kotar trudniejszych partyj jest zawsze dopuszczalne — ale nie może sufler prowadzić całego przedstawienia.

Dla celów samokontroli wskazane jest prowadzenie przez kierownika-reżysera zespołu teatralnego młodzieży specjalnego pamiętnika (nie protokołu) prób. Będzie w nim notować powodzenia i niepowodzenia takiego czy innego podejścia do młodzieży, refleksje, powstałe na marginesie przetwarzania przez młodzież tekstu literackiego w dzieło sceniczne. Przy pomocy takiego pamięt-

nika łatwo będzie podsumować pluse i minusy roboty teatralnej i podzielić się swemi doświadczeniami na łamach prasy fachowej. Bo stwierdzić trzeba, że o ile w innych działach praktyki wychowawczej mamy bogatą literaturę sprawozdawczą i teoretyczną, zawartą tak w osobnych publikacjach, jak i na łamach licznych czasopism specjalnych — to w dziedzinie teatru szkolnego panuje pod tym względem prawdziwa posucha. Przydałyby się zwłaszcza sprawozdania z przebiegu wzorowych prób teatralnych, opracowane w sposób analogiczny, jak protokoły czy plany lekcji szkolnych z obowiązkowych przedmiotów nauczania. W dziedzinie teatru szkolnego dużo się robi, ale mało pisze. Każdy kierownik teatru młodzieży winien przeto rezultaty swych osiągnięć w dziedzinie teatru szkolnego publikować w prasie fachowej. Przyczyni się w ten sposób do koniecznej rozbudowy dydaktyki teatru dzieci i młodzieży.

LUDWIK KITZ

JESZCZE O OBCHODACH

Bardzo słusznie postępują nasi redaktorzy „Teatru w szkole”, że nie tylko od pierwszych już numerów miesięcznika wytykają błędy w naszych, tak często jeszcze szablonowo urządzanych, uroczystościach szkolnych, ale „wskazują także i drogę do nieba” — t. zn. podają sposoby, jak błędy te naprawiać należy i jak je omijać.

W związku z artykułem kol. Henryka Ładosza p. t. „Obchody i uroczystości” pragnąłbym dorzucić kilka myśli, które nasunęły mi się przy czytaniu tak aktualnego artykułu i podać jeszcze kilka nowych projektów, przeprowadzonych na naszym terenie. Może znajdą się czytelnicy, którzy zastosują je u siebie, pogłębią i zanotują dalsze spostrzeżenia i uwagi na łamach miesięcznika, co będzie znacznym krokiem naprzód dla nas wszystkich.

Aby obchody i uroczystości spełniały swe zadanie, muszą umożliwiać dzieciom przeżycia wznioślejszych chwil w życiu szkolnym, a zarazem wyraźnie wzbogacać ich intelekt. Ponieważ każda nowość więcej absorbuje uwagę dzieci, należy przygotowania wszelkich uroczystości ograniczyć tylko ściśle do samych wykonawców, naturalnie poza gremjalnym ćwiczeniem pieśni unisonowych przez całą szkołę. Zdarza się, że na uroczystościach widzowie — dzieci podpowiadają kolegom, gdy ci się jękają lub utkną w którymś miejscu. Zupełnie, jak na lekcjach. Widać z tego, że słyszały już ten wiersz kilkakrotnie deklamowany w klasie.

Sposób urządzenia uroczystości winien być zatem zachowany, że tak się wyrażę „w miłej tajemnicy”.

„Nuta wesołości” i radość istnienia powinna zająć dominujące miejsce, lecz mogą i powinny znaleźć się w uroczystościach chwile prawdziwie smutne (zwłaszcza podczas obchodów powstań i t. p.) albo nastrojone na bardzo poważną nutę, gdyż ta różnorodność przeżytych wtedy uczuć wywiera głębsze, a częstokroć niezatarte w pamięci wrażenia, o których my starsi wiele moglibyśmy powiedzieć.

Jeśli chodzi o uwagi o charakterze technicznym to radzę w programach uroczystości wyzyskać epidjaskop. Po gremjalnym odśpiewaniu pieśni jeden z uczniów lub sam nauczyciel wygłasza dłuższy referat, który ilustruje się równocześnie wyświetlaniem obrazów. Ilustrację charakterystyczniejszych obrazów pogłębia się przez nieoczekiwaną zgoła przez widzów solową lub zbiorową recytację, śpiew solowy lub chóralny, muzykę na widowni. Np. prelegent mówi o dzielnych ułanach Beliny, na ekranie ukazuje się obraz dziarskich Beliniaków na koniach, a gdzieś z głębi odzywa się trąbka, po której któraś z klas wyśpiewuje piosenkę „Hej tam od Krakowa”... Piosenka zcichła, a prelegent zaczyna gawędzić dalej. Ten jeden przykład wystarczy, by dać możliwość zrozumienia, o co chodzi.

Na dowód zainteresowania dzieci tego rodzaju uroczystościami przytoczę przykład: Program trwał przeszło półtorej godziny, a składał się z dwóch części, przedzielonych przerwą, bo zmieniali się prelegenci. Część pierwsza była poświęcona przeszłości, druga zaś teraźniejszości. Po skończeniu całego obchodu pytam ociągające się dzieci, dlaczego nie wychodzą jeszcze z sali, a one na to: Co, tak krótko? Gdy podałem czas trwania, bardzo się dziwiły; nie chciały po prostu wierzyć. Widać — przeżyły treść obu referatów; chwile smutne i radosne, pełne wznagań i chwały naszej Rzeczypospolitej, bo o Święcie Niepodległości była w nich mowa. Bez wspomnianych ilustracji referaty, nawet najbardziej interesujące, znużyłyby dzieci napewno.

W razie braku epidjaskopu ilustrować można poszczególne momenty referatu krótkimi inscenizacjami omawianych w referacie zdarzeń. Naturalnie takich punktów byłoby mniej, niż w poprzednim projekcie.

HELENA TYRANKIEWICZOWA

PANTOMINA, JAKO ODMIANA TEATRALIZACJI

W 3-cim n-rze „Teatru w Szkole” podaje p. N. Zarembina przykład, jak wśród pracy z dziećmi doszła do pewnego rodzaju „teatru samorodnego”. Nauczyciel, wierzący w wartość teatralizacji i dlatego pragnący uaktywnić dzieci w tym kierunku, napotyka, o ile robotę zaczyna z dziećmi starszemi, w nią niewdrożone, na „sztywności”, dla których uleczenia musi szukać rozmaitych dróg, aby móc wreszcie wzbudzić ów „szła inscenizacyjny”, którego zarodki tkwią przecież w każdej młodziutkiej duszy, żadnej ekspansji poza ciasne ramy szarej rzeczywistości. W mojej praktyce „szkolno-teatralnej” takim punktem zwrotnym, od którego zaczęła znikać „drągowata nieruchawość” moich młodocianych artystów, było przygotowanie kilku pantomin. Jak do tego doszło? Powierzono mi prowadzenie teatrzyku szkolnego z dziećmi wiejskimi, które nigdy dotąd nie zetknęły się z tego rodzaju pracą. To też wiele z nich umiało ładnie deklamować — ale było zupełnie bezradne, gdy żądałam ilustrowania wygłaszanego tekstu gestem, lub mimiką, inne, te mniej wzorowe, żywsze, impulsywniejsze, świetnie grały twarzą i ruchem oddawały treść utworu — ale

nie były zdolne równocześnie wygłaszać daną „rolę”. Poprzez tego rodzaju próby, jak pantomimiczne ilustrowanie przez grupę ochotników treści chóralnej deklamacji całej klasy, doszliśmy wreszcie do pantominy na tle melodeklamacji i śpiewu. Najudatniej wypadły takie utwory, jak „Na weselu Hanki” (z melodeklamacją), „Gdzie idzie pacholeł”, „Babunia siwa, ma sto lat” i t. d. Opracowanie ich jest tak łatwe, że sędzę, iż każdy nauczyciel da sobie z nimi radę, gdy sobie tylko przypomni te wierszyki. Nieco trudniejsza, ale dająca dzieciom, tak widzom, jak i aktorom, dużo radości, była pantomina „Dziad i baba” według znanej baśni J. I. Kraszewskiego na tle śpiewu chóralnego.

INSCENIZACJA PANTOMIMICZNA. J. I. KRASZEWSKI: „DZIAD I BABA”.

Opracowanie chóru jest łatwe, bo melodia (St. Moniuszki), skomponowana na jeden głos, „sama wpada w ucho”. Dekoracje i kostjomy też niewymyślne i tanie. Urządzenie sceny można wzorować na ilustracjach Gramatyki — Ostrowskiej. Scena przedstawia ubogą, malutką izdebkę. W głębi małe okienko, z lewej strony drzwi; w prawym kącie w głębi piec kuchenny z okapem, taki, jak stawiają na wsi, pod piecem suszą się buty dziada; pod oknem jakaś mała skrzynka z przyodziewkiem baby. Na środku izdebki stoi ławka. Na ławce siedzą dziad z babą. Dziad, niższy od baby (bo „skurczony we dwoje”), ma na plecach „starczy garb”, odziany jest ciepło. Szyja okutana w dziesiątki kraciastych szali i szalików; na głowie ciepła mycka; z kieszeni zwiesza się ogromna czerwona chustka do nosa; w rękę grubych kostur; na nosie ciemne okulary. Baba ma fałdzistą, długą spódnicę, przykrytą szerokim fartuchem, na ciemnej bluzce skrzyżowaną na piersiach chuściec, na głowie wielki czepiec z kokardą.

Gdy chór śpiewa „Był sobie dziad i baba” — baba skubie pierze, które trzyma w przetaku na kolanach; dziad częstuje ją tabaką — baba — jak kto woli: albo bierze niuch tabaki, albo gestem odmawia przyjęcia. Przy słowach „Żyli bardzo szczęśliwie” i t. d. dziad, poprawiwszy okularów, pomaga babie skubać pierze. Ruchy powolne, spokojne „jak w niebie”. Przy słowach „Tylko smutno im było, że umierać musieli” baba z dziadem obejmują się ramionami za szyję i kiwają głowami z ubolewaniem. Gdy chór śpiewa: „I modlili się szczerze” dziad, opierając się na kosturze, ze starczem drzeniem obsuwa się na kolana, baba, ujmując dłonią kostur, robi to samo. Przy słowach: „...brała oboje razem” obejmują się czule ramionami. Na słowa: „Razem — to być nie może” — odchylają się od siebie — wciąż na klęczkach; przy „ktoś choć chwilę wprzód skona” powoli, przy pomocy kostura, podnoszą się z kolan. Przy słowach „Byle nie ty, nieboże” baba wskazuje na dziada; „Byle tylko nie ona” — dziad wskazuje na babę. „Wprzód umrę” to słowa baby, która się przy nich wyprostowuje nieco — „jestem starsza od ciebie” — pokazuje na palcach, o ile lat, „co chwila bardziej słaba” gnie się, jak więdnący powój; „zapłaczesz na pogrzebie” — wyciąga dziadowi chustkę z kieszeni i z rozczulenia ły ociera. „Ja wprzód, moja miła” — dziad pokazuje na siebie; „ja kaszlę bez ustanku” — kaszle — „I zimna mnie mogiła” gestem pokazuje ziemię

„Przykryje lada ranku”; odbiera babie chustkę i teraz on ociera łzy rozrzewnienia nad samym sobą. „Mnie wprzód”, — baba usiłuje energicznie tupnąć nogą, ale noga ledwo się da podnieść. Dziad zachowuje się podobnie, gdy chór śpiewa: „Mnie kochanie”. Baba pięściami uderza się w piersi dla wskazania siebie przy słowach: „Mnie, mówię”. Dziad robi godny gest uspokajający, gdy chór śpiewa: „Dość już tego! dla ciebie płacz zostanie”. Baba, oburzona, że może dziad nie będzie po niej płakał, wyraża mu pięściami przy słowach: „A tobie nic? dlaczego?”. Dziad obrażony odwraca się tyłem do baby i stukając kosturem do taktu melodji, drepce drobnymi krokami do komina, spod którego wyciąga swoje buty, wieszka je na kosturze, który, jak karabin oparł na ramieniu. Baba równocześnie wyjmując swoje manatki ze skrzynki i zawiązuje je w węzełek. Raz, lub dwa razy podczas tych czynności dziad i baba oglądają się na siebie, ale spotkawszy się wzrokiem z zawziętością natychmiast odwracają się od siebie. Gdy oboje są tak zajęci sprzeczką, widać przez okno przechodzącą pod niem śmierć; oczodoły silnie uczernione, twarz ubielona, cała postać okryta białą prześcieradłem, w ręku kosa. „W tem do drzwi puk powoli” — śmierć powoli puka w takt śpiewanej melodji; starszkwowie przerywają swoją krzątanie i oboje zwracają się ku drzwiom. „Otwórzcie, proszę” — nasłuchują — „Posłuszna waszej woli” — pochylają się, aby lepiej słyszeć — „Śmierć jestem” — kamienieją z trwogi, dziad upuszcza buty, baba węzełek; „Skon przynoszę” — jedno ogląda się na drugie, jakby je chciało najpierw podsunąć niemiłemu gościowi. Dziad popycha babę ku drzwiom przy słowach: „Idź, babo, drzwi otworzyć”, sam chowając się za nią. „A ot, idź sam, ja słaba” — baba chowa się za dziada — tyłem cofając się ku ścianie drzwiom przeciwległej. Dziad stoi bez ruchu, a tylko oczami szuka kryjówki przed śmiercią. Przy słowach: „Fi, śmierć na słocie stoi i czeka tam nieboga, idź, otwórz z łaski swojej” baba energicznymi gestami wskazuje dziadowi drzwi, aby odwrócić jego uwagę od kryjówki, którą sobie upatrzyła za piecem. Dziad podczas tej przemowy żony zdecydował się na schowanie się pod ławę; drepce więc do niej, zasłania ją swoim kabatem, a babie pokazuje drzwi mile zapraszającym gestem przy słowach: „Ty otwórz, moja droga”.

Sam tekst wiersza mówi wyraźnie, co się potem dzieje: „Baba za piecem zcicha kryjówki sobie szuka, dziad pod ławę się wpycha, a śmierć stoi i puka”; podczas śpiewania tych słów śmierć cały czas uporczywie i rytmicznie puka do drzwi. Gdy chór śpiewa „I byłaby lat dwieście” widać przez okno, że śmierć przechodzi pod niem po raz drugi — „pode drzwiami tam stała, lecz znudzona nareszcie” — w tym momencie widać śmierć, wchodzącą na „płytkę” trzonu kuchni — „kominem wleźć musiała”.

Dzieci lubią, aby każda historia miała wyraźny koniec; to też uzupełniłmy akcję w ten sposób, że baba i dziad wychodzą ze swoich kryjówek, klękają przed śmiercią, wznosząc do niej błagalne ręce — jednak śmierć dwoma machnięciami kosy ścina ich życia; oboje upadają, strącając przytem przetak z pierzem, które rozsypuje się po scenie, przysypując niejako ponurość zakończenia wesołego obrazka. Naturalnie, że zakończenie to można pominąć i ograniczyć się tylko do treści, podanej przez Kraszewskiego.

WANDA RUNER-NICZOWA

I N S C E N I Z A C J A

A. MICKIEWICZ: PANI TWARDOWSKA

O s o b y:

PAN TWARDOWSKI — w kontuszu przy szabli.

PANI TWARDOWSKA — w stroju nawpół miejskim, nawpół szlacheckim.

TRZEJ SZLACHCICE.

TRZY SZLACHCIANKI.

PATRON Z TRYBUNAŁU.

ŻOŁNIERZ.

DWIE STARSZE CHŁOPKI — ubrane po krakowsku.

DWIE MŁODSZE CHŁOPKI — ubrane po krakowsku.

CHŁOPI.

ŻYD z pejsami.

DJABEL.

KAPELA WIEJSKA.

Scena przedstawia wnętrze karczmy. Z lewej strony wpoprzek stoi szynkwasa, pośrodku wzdłuż sceny długi stół, pokryty obrusem, zwisającym koniecznie aż do ziemi. Stół jest w ten sposób ustawiony, że z prawej strony sceny znajduje się dosyć miejsca dla kapeli i par tańczących. W prawej ścianie, możliwie blisko widowni, są umieszczone drzwi. Wokół stołu stoją stolki, ławki, a nanim kubki, kielichy, dzbany, talerze cynowe, świeczniki ze świecami, ewent. latarnie. Podobnie na szynkwasiu, gdzie prócz tego jest warząchew i skrzynka z gwoździkami.

Kapela gra oberka. Pary szlacheckie i chłopskie tańczą i pokrzykują: „Hejże, hola!” Z lewej strony stołu: „w końcu stoła”, t. zw. honorowe miejsce jest puste. Zajmie je Twardowski, obok siedzi Twardowska, dalej żołnierz, patron z trybunału, który wylizuje rondel, szlachta. Chłopi i chłopki, o ile nie tańczą, stoją pod ścianami, lub chodzą po karczmie, bacznie przyglądając się szlachcie.

Żyd, stojąc za szynkwasem, nalewa Twardowskiemu, opartemu o ladę, wódkę do kielicha. Pod stołem, blisko miejsca, na którym ma usiąść

Twardowski, ukryty jest djabeł, zasłonięty zwisającym obrusem. Szlachta pije, je. Twardowski trąca się z biesiadnikami kielichem. Głośno się śmieje. Żołnierz ciągle się zwraca do p. Twardowskiej, podkreślając zadzierzysto wusa. Twardowski dość często spogląda w ich stronę. Dwie wiejskie kobiety uysuwają się możliwie jak najbliżej widowni, żeby je było słycać i wykrzykują jedna do drugiej:

- CHŁOPKA I: Jedzą, piją, lulki palą,
 CHŁOPKA II: tańce, hulanka, swawola;
 CHŁOPKA I: ledwie karczmy nie rozwałą.
 (1) WSZYSCY: Cha, cha, chi, chi, hejże, hola!
 (2) CHŁOPKA I: Twardowski siadł w końcu stoła,
 podparł się w boki jak basza.
 TWARDOWSKI: Hulaj dusza! hulaj! (3)
 CHŁOPKA I: woła,
 CHŁOPKA II: śmieszcy,
 (4) CHŁOPKA (*młoda*): tumani , przestrasza. (5)
 Żołnierzowi, co grał zucha,
 (7) CHŁOPKA I: wszystkich łaje i potrąca,
 CHŁOPKA (*młoda*): świsnął szablą koło ucha,
 (8) SZLACHTA: już z żołnierza masz zająca! (9)
 (10) CHŁOPKA I: Na patrona z trybunału,
 co milczkiem wypróżniał rondel,
 zadzwonił kieską pomału,
 (10) CHŁOPKA (*młoda*): z patrona zrobił się kondel. (12)
 CHŁOP: Wtem, gdy wódkę pił z kielicha,
 kielich zaświstał, zazgrzytał.
 CHŁOPKA (*młoda*): Patrzy na dno.
 (13) TWARDOWSKI: Co u licha!
 Pocoś tu kumie zawitał? (14)
 (15) SZLACHCIC: Djablik to był w wódce na dnie,
 SZLACHCIANKA: istny Niemiec, sztuczka kusa.
 (16) CHŁOPKA I: Skłonił się gościom układnie,
 zdjął kapelusz i dał susa (17)
 ŻOŁNIERZ: Z kielicha aż na podłogę
 pada,
 CHŁOPKA (*młoda*): rośnie na dwa łokcie.
 CHŁOPKA II: Nos jak haczyk,
 CHŁOPKA I: kurzą nogę.
 (18) KILKA OSÓB: i krogulcze ma paznokcie. (19)
 (20) DJABEŁ: A Twardowski! witam bracie!
 CHŁOPKA I: To mówiąc, bieży obcesem.
 DJABEŁ: Cóż to? Czyliż mię nie znacie?
 Jestem Mefistofešem!!! (21)

Wszak ze mnąś na Łysej Górze
 robił o duszę zapisy:
 cyrograf na byczej skórze
 podpisałeś ty, i bisy
 miały słuchać twego rymu;
 ty, jak dwa lata przebiegą,
 miałeś pojechać do Rzymu, (22)
 by cię tam porwać jak swego.
 Już i siedem lat uciekło,
 cyrograf nadal nie służy.
 Ty, czarami dręcząc piekło,
 ani myślisz o podróży.
 Ale zemsta, choć leniwa,
 nagnała cię w nasze sieci,
 ta karczma Rzym się nazywa...
 Kładę areszt na waszeci! (23)

(24) SZLACHCIC:

Twardowski ku drzwiom się kwapił.
 na takie dictum acerbum. (25)

SZLACHCIANKA:

Djabeł za kontusz ułapił:

DJABEL:

A gdzie jest nobile verbum? (26)

TWARDOWSKI:

Co tu począć? Kusa rada,
 przyjdzie już nałożyć głowę. (27)

SZLACHCIC:

Twardowski na koncept wpada,
 i zadaje trudność nową.

SZLACHCIANKA:

(28) TWARDOWSKI:

Patrz w kontrakt, Mefistofelu,
 tam warunki takie stoją:
 po latach tylu a tylu,
 gdy przyjdiesz brać duszę moją,
 będę miał prawo trzy razy
 zaprząć cię do roboty,
 a ty najtwardsze rozkazy
 musisz spełnić co do joty. (29)
 Patrz, oto jest karczmy godło:
 koń malowany na płótnie;
 ja chcę mu wskoczyć na siodło,
 a koń niech z kopyta utnie. (30)
 Skręć mi przytem biczyk z piasku,
 żebym miał czem konia chłostać,
 i wymuruj gmach w tym lasku,
 bym miał gdzie na popas zostać.
 Gmach będzie z ziarnek orzecha,
 wysoki pod szczyt Krępaku,
 z bród żydowskich ma być strzecha
 podbita nasieniem maku. (31)
 Patrz, oto na miarę ćwieczek,

cał gruby, długi trzy cale:
w każde z makowych ziarneczek
wbij mi takie trzy bretnale. (32)

PANI TWARDOWSKA: Mefistofel duchem skoczy,
konia czyści, karmi, poi,

CHŁOPKA I: potem bicz z piasku utoczy
i już w gotowości stoi.

(33) STARY SZLACHCIC: Twardowski dosiadł biegusa,
próbuję podskoków, zwrotów,
stępa, galopuje, kłusa.

(34) PANI TWARDOWSKA: Patrzy, aż i gmach już gotów. (35)

TWARDOWSKI: No! wygrałeś, panie bisie,
lecz druga rzecz nieskończona: (36)
trzeba skąpać się w tej misie,
a to jest woda święcona. (37)

(38) PANI TWARDOWSKA: Djabł kurczy się i kszusi,
aż zimny pot na nim bije.

CHŁOPKA I: Lecz pan każe, sługa musi:
skąpał się biedak po szyję. (39)

SZLACHCIANKA: Wyleciał potem jak z procy,
otrząśł się, dbrum, parsknął raźnie. (40)

DJABEŁ: Teraz jesteś w naszej mocy,
najgorętszą odbył łaźnię.

TWARDOWSKI: Jeszcze jedno, będzie kwita,
zaraz pęknie moc czartowska. (41)
Patrzaj, oto jest kobieta,
moja żoneczka, Twardowska... (42)
Ja na rok u Belzebuba
przyjmę za ciebie mieszkanie,
niech przez ten czas moja luba
z tobą jak z mężem zostanie... (43)
Przysięż jej miłość, szacunek,
i posłuszeństwo bez granic.
Złamiesz choć jeden warunek,
już cała ugoda na nic.

SZLACHCIC: Djabł do niego pół ucha,
pół oka zwrócił do samki;

CHŁOPKA: niby patrzy, niby słucha,
tymczasem już blisko klamki.

SZLACHCIC: Gdy mu Twardowski dokucza,
od drzwi, od okien odpycha, (44)

- (20) Z naigrawaniem.
- (21) Pani Twardowska chwyta warząchew z szynkwasu, biegnie na pomoc mężowi, który cichaczem zmierza ku drzwiom. Mefistofeles zastępuje mu drogę.
- (22) Twardowski śmieje się, Twardowska bierze się pod boki.
- (23) Kładzie mu rękę na ramieniu, Twardowski usiłuje uciec.
- (24) Jeden do drugiego.
- (25) Twardowska, którą powstrzymywały szlachcianki, wpada z furją na djabła, wygraża mu warząchwią. Ten cofa się i wypuszcza z rąk wyłot kontusza Twardowskiego, który zbliża się do szlachcica.
- (27) Chwilę się zastanawia, twarz mu się rozjaśnia, podchodzi do maltretowanego przez Twardowską djabła.
- (28) Twardowski pokazuje Mefistofelowi cyrograf.
- (29) Wychodzą przez drzwi prawe; słychać głos Twardowskiego.
- (30) Wracają do izby.
- (31) Podchodzi do szynkwasu, bierze gwoździki.
- (32) Djabeł przez cały czas się śmieje. Przez te same drzwi, co poprzednio, wychodzi z Twardowskim. Wszyscy rzucają się do drzwi i dzielą uwagami. P. Twardowska wszystkich roztrąca, aby być jak najbliżej. Mówiąc, zwraca się do chłopki.
- (33) Do Twardowskiej.
- (34) Potrząsa warząchwią.
- (35) Twardowski wchodzi pod rękę z djabełem (obydwaj w świetnych humorach); od czasu do czasu poklepuje go po ramieniu.
- (36) Zwraca się do jednego z chłopów, coś mu szepcze do ucha, ten na chwilę znika i zjawia się z misą pełną wody.
- (37) Misę ustawiają w kącie, ciągną djabła, który głośno wzdycha i jęczy. Otaczają go tak, że z widowni nie widać jego kąpieli. Twardowski stoi na przodzie sceny, podkręca węża z zadowoleniem. Co chwila ktoś z tłumu podbiega, informując, co się dzieje. Twardowska wciąż wszystkich roztrąca.
- (38) Zwraca się do męża.
- (39) Twardowska pędzi zpowrotem.
- (40) Djabeł podbiega do Twardowskiego, wciąż otrząsając się, a za nim Twardowska z warząchwią.
- (41) Podchodzi do żony, obejmuje ją i prowadzi do Mefistofela.
- (42) Twardowska podnosi warząchew.
- (43) Djabeł usiłuje uciec, Twardowski zastępuje mu drogę.
- (44) Djabeł wyrывa się, gubi widły, zeskakuje ze sceny, ucieka przez całą długość widowni.

Jedna strofka czterowerszowa (o szewcu i gdańskiej wódce) wskutek trudności inscenizacyjnych została opuszczona.

Piękna ta, pełna humoru, ballada porywa żywocią akcji. Poeta podkreśla dziarskość, awanturniczość, nieokiełznaną fantazję, odwagę środowiska szlacheckiego Polski XVI wieku, którego reprezentantem jest Twardowski.

Ten nie ulęknie się nawet djabła, stłumi w sobie chwilowy niepokój i wyprowadzi w pole swego prześladowcę. A pomoże mu w tem komiczna jędrza, p. Twardowska, która (w inscenizacji), choć uśmiecha się nieco do żołnierza, to jednak, gdy mąż jest w kłopotliwym położeniu, stanie przy nim i puści w ruch niewieścią broń — warząchew.

O ile pani Twardowska nie wydobędzie z siebie maksimum komizmu, a Twardowski — energii i zaczepności, djabeł (o chrypliwym głosie) — akcentów szatańskiej radości, zwątpienia i przerażenia, jeśli reszta postaci nie będzie się ciągle ruszać i śmiać, przerażać, cieszyć i t. p. — efekt będzie chybiony.

Pozatem tempo, tempo i jeszcze raz — tempo!!

EWA PORAJSKA

INSCENIZACJA DO WYKONANIA ZESPOŁOWEGO

„ŻOŁNIERZ OBROŃCA”

(Czytanka dla kl. III Benedykta Kubskiego,
Mieczysława Kotarbińskiego i Ewy Zarembiny)

Jedno z dzieci staje z boku sceny. Mówi tonem objaśniającym, wskazując na stojącego pośrodku sceny żołnierza. Żołnierz (może być strój P. W.) stoi na baczność.

Stoi żołnierz na granicy
z karabinem w dłoni:
polskich wiosek i miast strzeże
od wrogów nas broni. (Odchodzi. Żołnierz zostaje)

(wchodzi z prawej grupa dziewcząt, chusteczki na głowach kolorowe, sierpy, grabie w rękach. Zatrzymują się z lewej strony żołnierza, tworząc ukośną grupę, profilem zwróconą ku publiczności)
Żołnierz-wojaku, spójrz na nasze pole,

(gest wskazujący „pole” lewą ręką ku widowni.)
zobacz, ile zboża w polu / i w stodole.

(przypatrują się to polu, to stodole; gest ręki trwa)
Zobacz, / ile warzyw na tej naszej grzędzie!

(tą samą ręką wymowny gest wskazujący warzywa)
I ile owoców *(spojrzenie ku górze)*

po tych (ruch wskazujący na owoce na drzewach)
sadach będzie!

(Wzrok rozmiłowany zatrzymują na owych sadach; gest ręki trwa)
(do żołnierza)

Wszystko z naszej (uderzenie ręką w pierś) pracy,
bo tu, / my, / rolnicy, /
pracujemy pilnie,
gdy strzeżesz granicy.

(wchodzi z lewej grupa chłopców w ubraniach robotniczych, w ręku piły, młoty, siekiery i t. p. Zatrzymują się z prawej strony żołnierza, tworząc podobną grupę do grupy dziewcząt.)

Żołnierzu-wojaku, spojrzuj, jakie liczne
wznoszą się (ruch ręką ku górze; wzrok za kciącą ręką)
po miastach kominy fabryczne.

Zajrzyj do warsztatów / (gest tą samą ręką, jakby ku sutery-
nom, wraz z pochyleniem całej postaci),
do fabryk / (gest wskazujący), do hut / (gest wskazujący)
wszędzie (półkolisty gest od siebie, zamykający ruch ręki, aż
do opuszczenia)

przy maszynie zobaczysz nasz trud.

Bo my, / robotnicy, / majstrzy, / czeladnicy
pracujemy dzielnie,
gdy strzeżesz granicy.

Dzieci szkolne, te małe z I i II klasy, z chorągiewkami w prawych rączkach, parami, wyszedłszy tymczasem z miejsca, gdzie stały ich klasy, podchodzą środkiem do sceny:

Ty naszego domu i szkoły też strzeżesz,
 więc my, szkolne dzieci, kochamy cię szczerze.

(otaczają żołnierza kółeczkiem. Pauza.)

U w a g a : / oznacza pauzę.

JANINA MORAWSKA

ANTENA W KARCZMIE RZYM

(Grotoska w jednym akcie)

(dokończenie)

KARCZMARZ (*porywa pochodnię i oświetla twarz przerybłego.*)

MONTER (*zdziwiony*): Twardowski. Monter. Tamka 8. Wszelkie instalacje radiowe i elektryczne...

KARCZMARZ (*nieprzytomny*): Twardowski... Twardowski... To waśc nie na księżycu? Nie na księżycu?

MONTER (*w złym humorze*): Właśnie spadłem z księżycy. (*do dzieci*): Co to za cudak? (*pokazuje na Kota w butach*) co to za maskarada? co to za straszydło?

KOT (*z godnością*): Nie jestem żadne straszydło.

JASŃ: Widzi pan, to jest taki teatr...

MAŁGOSIA (*przerywa*): Nie, to nie teatr, to magik, taki jak ten, z Luny Parku...

JASŃ (*przerywa*): Nie, to nie magik, to kupiec, który wszystko stracił i chce nam koniecznie coś sprzedać.

MONTER: Widzę z tego wszystkiego, moi złoci, że muszę poszukać jakiejś przyzwoitej gospody (*kieruje się ku drzwiom*).

KARCZMARZ (*zastępuje mu drogę*): Ani kroku dalej!

Zemsta, zemsta, choć leniwa:

Nagnała cię w nasze sieci!

Ta karczma Rzym się nazywa!

Kładę areszt na waszeci! ¹⁾

MONTER (*zdumiony*): Klituś Bajduś, módl się za nami!

MAŁGOSIA (*której jest żal karczmarza, tłumaczy Monterowi*): Nie, bo widzi pan, to wszystko są czary.

MONTER: Dowidzenia moi państwo. Ja chcę kiełbasy z kapustą, a oni mnie częstują czarami!

KARCZMARZ (*szatańsko*): A gdzie nobile verbum. Nie wyjdiesz stąd!!

MONTER (*ma tego dosyć*): Nie wyjdę stąd?! Zgniłku! Jedną ręką cię położe! Mam dwa pułhary za boks!

(*Stają w pozycji bojowej naprzeciw siebie. Kot chwytą za poły Karczmarza i odciąga go, z drugiej strony za poły Montera trzyma Jasń, a Jasia ciągnie z tyłu Małgosia. Mówią prawie jednocześnie.*)

KOT (*do Karczmarza*): Daj spokój! Będzie awantura! Daj spokój! Będzie awantura!

1) Mickiewicz.

JĄŚ i MAŁGOSIA (*do Montera*): Niech pan mu da spokój. To jest biedny czarownik, to jest bardzo biedny czarownik!

MAŁGOSIA: On naprawdę robi cuda! On naprawdę robi czary!

MONTER (*wybucha śmiechem i rzuca się na ławę, trzymając się pod boki*): Cuda! Czary! Boki zrywać!

MAŁGOSIA (*obrażona*): E, bo pan, to jest taki, co nie wierzy w cuda!

MONTER: Ja nie wierzę w cuda? Ja się śmieję, że ten zgnilek, który nawet lampy elektrycznej nie ma w izbie, nie ma żadnego pojęcia o cudach. Żeby ten niedojda zobaczył prawdziwe cuda, toby mu oczy na wierzch wylazły!

JĄŚ: Może pan mu potrafi pokazać prawdziwe cuda?

MONTER: Coś nie coś potrafię.

MAŁGOSIA: A ma pan czapkę niewidkę?! Zyg, zyg marchewka!

MONTER: A poco mi czapka niewidka? Czy ja złodziej? Niech mnie sobie każdy ogląda!

MAŁGOSIA: A ma pan Siwka Złotogrzywka? A ma pan lampę Aladyna? Aha!

MONTER: Przed karczmą rzy mój siwek - Motocykl. Lampę Aladyna ten jegomość chciał mi wpakować, ale mam wrażenie, że system Philipsa jest o wiele lepszy.

KOT (*do karczmarza*): Daj mu spokój. To jakiś bardzo potężny czarownik.

KARCZMARZ (*ponuro*): Wiem, że to jest czarownik. Wiem od wieków.

MAŁGOSIA: Kochany panie magiku! złoty panie magiku! Niech pan się uspokoi! Najlepiej zrobimy tak: jeżeli ten nowy pan czarodziej zrobi takie czary, których pan nie potrafi zrobić, to pan go puści wolno, dobrze? dobrze? mój złoty panie!!

KOT: Zdechł pies!

MAŁGOSIA: Bo co komu z tego przyjdzie, że się będziecie bić! (*głaszcze Karczmarza po twarzy*): Mój panie, mój złoty, niech pan się zgodzi!

KARCZMARZ (*ciężko, po namyśle*): Odejdź odemnie. Nie lubię, kiedy człowiek głaszcze mnie po twarzy. Zgoda. Ale niech on nie myśli, że znowu mi ucieknie na księżyc.

MONTER: Nie mam najmniejszego zamiaru nigdzie uciekać.

KARCZMARZ (*nie patrzy na Montera, i nie mówi wprost do niego, jak człowiek strasznie obrażony*): Swoją lampę tego... filipsa mnie nie pobije. Ja mam lampę Aladyna, a kot ma na końcu języka zakłęcie.

KOT (*z przechwałką*): O! (*pokazuje język*).

KARCZMARZ: Ani mnie nie pobije swojemi rżącemi czarami na m, bo ja mam Siwka Złotogrzywka.

MAŁGOSIA: Właśnie, pan ma Siwka Złotogrzywka.

MONTER (*wesoło*): Doskonale. A czy ten ponury jegomość wie, gdzie Rzym, gdzie Krym, gdzie Paryż, gdzie Moskwa, gdzie Barcelona?

- KOT (*bardzo zdziwiony*): Co ma piernik do wiatraka? (*do Karczmarza*)
Ale powiedz, że wiesz.
- KARCZMARZ (*bardzo niepewnie*): Tak... mniej więcej... wiem...
- MONTER: A czy ponury jegomość wyobraża sobie jaki tam w tych mie-
ściskach jest wrzask, jaki rejwach, ile głosów, ryków, śpiewów, mu-
zyki, gadania?
- KOT (*do Karczmarza*): Powiedz, że sobie wyobrażasz.
- MONTER: I słyszy ponury jegomość, jaka w tej tu karczynie — Rzym
zdaje się? — jest głucha cisza?...
- KOT (*ratuje sytuację; szybko*): Słyszysz, naturalnie.
- MONTER: No więc, to sam nie wiesz, karczmarzu, co jest w twojej karcz-
ynie Rzym!
- JĄŚ (*radośnie*): Ale ja wiem!
- MAŁGOSIA (*która jest stanowczo po stronie Karczmarza*): Cicho, nie
chwal się!
- MONTER: Oto w twojej głuchej karczynie Rzym, masz wszystkie głosy
Paryża, wszystkie śpiewy Medjolanu, wszystkie dzwony Rzymu,
wszystkie głosy, gadanie, wrzask wszystkich miast świata!
- KOT: E! Zawracanie głowy!
- KARCZMARZ (*zimno*): Pokaż.
- MONTER: Zaraz pokażę, zaraz te wszystkie głosy wyczaruję!
- KOT: O! To jakiś wielki czarownik!
- MONTER (*szuka wzrokiem*): Gdzie tu jest rura kanalizacyjna?
- KARCZMARZ (*stoi milczący, nieruchomy, z założeniami na piersiach rę-
kami*).
- JĄŚ (*niezadowolony*): E, pan się chwalił, że pan ma wszystko, a nie ma
nawet rury kanalizacyjnej!
- MAŁGOSIA: Możeby pan sobie przypomniał to cudowne słowo? Popro-
silibyśmy lampę Aladyna o rurę kanalizacyjną!
- KOT (*lekceważąco*): Onby sobie co przypomniał!
- MONTER: To nic. Damy sobie radę i tak. Teraz rozepniemy antenę.
- KOT (*tryumfując do Karczmarza*): Widzisz! Mówiłem ci, że mają cza-
ry na a!
- MONTER: Poproszę młodego kolegę do pomocy.
- KOT (*żarliwie*): Ja także pomogę! — To jest okropnie potężny czarow-
nik! Ja też pomogę!
- MONTER: Drut. Młotek. Drabina.
- KOT (*drze się*): Ja potrzymam drabinę! Ja!!
(*Monter z Jasiem rozpinają antenę.*)
- KOT (*drze się w niebogłosy*):
Kino, auto, aeroplan,
objektyw, motor i film!
sport, kilometr i kilowat,

Watermann, akumulator
antena! antena! antena!

MAŁGOSIA (*zatyka uszy*): Kocie, czego tak wrzeszczysz?!

KOT: Ja rozumiem wasz język! Ja śpiewam pieśń w waszym języku!

MONTER (*ustawia aparat*): A teraz posłuchamy Europy!

KOT (*z dumą*): Ja wiem, co to jest Europa!

JAS: Cewka A? Cewka B? Długa fala? Krótka fala?

KARCZMARZ: Jeszcze ciągle nie słyszę głosów świata.

MONTER: Zaraz będą. Szukam fali. Słyszysz te jęki? to wycie? To głosy świata.

KOT (*z dumą*): Świat ma głos bardzo podobny do mnie.

RADJO: Hallo! Hallo! Polskie Radio Warszawa, Kraków, Poznań, Wilno, Toruń, Lwów i Łódź. Transmisja z teatru Jaskółka!

DZIECI: Jaskółka! nasza Jaskółka!

MONTER: Czekaście, obiecaliśmy karczmarzowi głosy wszystkich miast. Berlin! (*muzyka klasyczna*) Barcelona (*tango*) Paryż! (*foxtrott*) Medjolan! (*śpiew*) Wiedeń! (*walc*) Zatańczymy! haha! Moje czary są wesole! (*porywa do tańca Jasia! Małgosia tańczy z zachwyconym kotem.*)

KARCZMARZ (*puszcza się w tany wbrew swej woli, ciężko, opornie i niepowstrzymanie*): Co to jest?! Muszę tańczyć!... Ja nie chcę tańczyć!... Ja chcę wyć! Zatrzymaj tę pickielną maszynę! zatrzymaj!

MONTER (*przy aparacie*): Aha?! Co? Złapał kozak tatarzyna, a tatarzyn za łeb trzyma! No, odsapnij sobie staruszku!

(*Karczmarz zmęczony pada na ławę.*)

RADJO: Hallo! Polskie Radio Warszawa! Komunikat policyjny. Poszukuje się dwojga dzieci, chłopca i dziewczynki. Dziewczynka ma dwoje rąk i dwoje nóg. Oznaka szczególna: ręce bardzo powalane atramentem!

MAŁGOSIA: To ja!

RADJO Chłopiec ma nogi do samej ziemi. Oznaka szczególna: ręce bardzo powalane atramentem!

DZIECI (*rozczipierają ręce*): To my! To napewno my! Panie! My musimy do domu! Rodzice się niepokoją. Szukają nas! Do domu! Do domu!

MONTER: Dobrze, wsadzę was do pociągu! Stacja o dwieście kroków stąd...

KARCZMARZ: Stacja o dwieście kroków!... A ja nie wiedziałem nic... nic...

MONTER: Jasiu! Pomóż mi pakować aparat.

KOT: Czekaście! czekaście! Ja z wami też! Ja zabiorę ten cudowny aparat!

MONTER: Zostawiamy panu w karczmie Rzym na pamiątkę antenę!

(Skłoniwszy się pięknie osłupiałemu Karczmarzowi wychodzą, Malgosia jeszcze w drzwiach się odwraca.)

MAŁGOSIA: Dowidzenia! Niech pan się nic nie martwi! Pan jest naprawdę także wielkim, bardzo wielkim czarodziejem!

KOT: Czekać! Czekać! *(pędzi za nimi, po drodze gubi parę razy aparat i wraca po niego, wreszcie wybiega.)*

(Karczmarz zostaje sam na środku pustej izby, patrzy na antenę.)

KARCZMARZ: Wiosna była szczęśliwa...
A teraz jest pora jesienna.
Ta karczma Rzym się nazywa!!!

Antenna! antenna! antenna!

(nagle uderza się w czoło i biegnie ku drzwiom): Wracajcie! wracajcie! Już wiem! Przypomniałem sobie! Już wiem! Cudowne słowo lampy Aladyna! Wróćcie! *(nie wracają. Karczmarz z wolna wraca na środek izby):* Nie słyszą. Ich niema, a ja wiem. Że też mogłem zapomnieć! Takie proste! *(podnosi w górę oba ramiona)* Ca-li-ga-ri omni-fex!!! Ca-li-ga-ri omnifex!!

(z lampy Aladyna wznoszą się dymy. W światłach i błyskaniach zjawia się)

GENJUSZ *(który woła potężnym głosem):* Czego żądasz?!

KARCZMARZ *(wpada we wściekłość):* Zapóźno! Musztarda po obiedzie!
Ale kiedy tu już jesteś — to nie chcę być więcej złym duchem — zrób mnie Monterem!!

Z a s ł o n a.

ALEKSANDER MALISZEWSKI

W I E R S Z E:

KOŁYSANKA

Zasnęły lalki w kąciku —
drewniane marzą zwierzęta —
ktoś śpiewa cicho — pocichu —
z zachwytem w błyszczących oczętach —
Oj, dylu i dylu i dylu
szmaciany mój krokodylu —

Siadła na lampie mucha
i wieczór usiadł w kąciku —
niedźwiadek nadstawił ucha
i tak fałszują pocichu —
Oj dylu i dylu i dylu
szmaciany mój krokodylu.

Nie dajmy ciszy zmarnieć,
 choć tramwaj w ulicy tak dudni —
 niebo jest takie czarne —
 podobne do wielkiej studni —
 Oj dylu i dylu i dylu —
 śmieszny mój krokodylu —

MUCHA — KOCHAŁA KARALUCHA

Żyła — była — czarna mucha —
 wielka mucha — piękna mucha —
 i kochała karalucha —
 Zyg — zyg
 klituś — bajduś —
 koci — koci —
 łeb —

A karaluch cierpiał srodze,
 bo w szczelinie, bo w podłodze
 o brudacie śnił — stonodze —
 Zyg — zyg —
 klituś — bajduś —
 koci — koci —
 łeb —

Drżała — drżała — z żalu cała —
 biedna mucha — biedna mała —
 aż przed lustrem zapłakała
 Zyg — zyg —
 klituś — bajduś —
 koci — koci —
 łeb —

Zobaczyła to stonoga: —
 — Czegóż płaczesz, moja droga?
 bierz go sobie — wolna droga!
 Zyg — zyg —
 klituś — bajduś —
 koci — koci —
 łeb —

Wybrała się wielka mucha —
 czarna mucha — piękna mucha —
 z wizytą do karalucha —
 Zyg — zyg —
 klituś — bajduś —
 koci — koci —
 łeb —

Co tam było? — Nie powtórzę —
 lecz pod rękę szli po murze —

wyszli oknem na podwórze
i śpiewali w zgodnym chórze
Zyg — zyg —
klituś — bajduś —
bzum! —

O KOTKU ZOSI

Kotek Zosi miał smutną minę,
bo chorował na anginę —
— Miau! — miau! —
anginę...
Podszedł i miauknął cichutko do Zosi
— o aspirynę poprosił: —
— Miii — miii —
— prosił...
Teraz się krzywi biedna kocina —
nie smakowała mu aspiryna —
— pfe! — pfe!
— aspiryna —

HELENA TYRANKIEWICZOWA

O „NIEBIESKICH MIGDAŁACH” W TEATRZE „BAJ”

Twórcy Teatru „Baj” słyną wśród swoich przyjaciół z tego, że bardziej, niż djabeł święconej wody boją się wszelkiego cienia reklamy, że starannie trzymają pod korcem swoje wielkie osiągnięcia i zasługi — i dlatego też, choć już od sześciu lat dźwigają się na coraz to wyższe szczeble sztuki, choć teatr ich pod wieloma względami konkuruje ze sławnymi w całym świecie włoskimi, francuskimi, czechosłowackimi teatrami marjonetek — recenzje z przedstawień „Baja” są mniej liczne, niż z widowisk innych, bardzo młodych teatrów dla dzieci.

Wbrew więc niechęci „Baja”, aby go „publikowano”, chcę opowiedzieć o przedstawieniu tego teatru, które odbyło się dn. 20 stycznia w sali Konserwatorium Warszawskiego, Okólnik 1.

Utwór Krzemienieckiej „O niebieskich migdałach” ma, jak zresztą wszystkie sztuki z bajowego repertuaru, to nastawienie ideowe, aby dzieciom dawać przez życie nie tylko estetyczne, ale i społeczne, t. j. dawać im nie tylko przyjemność niejako „konsumcyjną”, podobną do przyjemności zjedzenia dobrego cukierka, lecz budzić w nich drogą bodźców artystycznych chęć aktywnego ustosunkowania się wobec zjawisk życia, które scenka „Baja” naświetla. Można by powiedzieć oklepanem wyrażeniem: „Bajowi” chodzi o oddziaływanie wychowawcze treścią sztuki, jej ilustracją muzyczną, dekoracją i grą artystów tak, aby owa

forma, a więc melodia, dekoracja i gra potęgowały wywołaniem wrażeniem estetycznym działanie treści — ujętej zresztą w wysoce estetyczną formę.

Treścią sztuki są ciężkie i ofiarne wysiłki małej dziewczynki dla zdobycia „niebieskich migdałów”, które jej dadzą możliwość ulżenia nędzy, z jaką się spotkała. Wydawałoby się, że wypowiedzenie idei, iż ten, kto potrafi o sobie zapomnieć, a sercem całym pragnie czynnie przyjść z pomocą cierpiącym, zwycięży wszystkie przeszkody, stojące na drodze, wiodącej go do celu — jako niezmiernie trudne do wyrażenia w formie dramatycznej, nieuchronnie wpaść musi w moralizowanie. Tymczasem w „Niebieskich migdałach” jest taka dziecienna świeżość języka, taka prostota i bezpośredniość uczuć — swoją drogą mistrzowsko podkreślone przez interpretatorów poszczególnych ról, a zwłaszcza bohaterki sztuki, Stasi, — że właściwie ma się wrażenie, że Stasia, mimo, że dokonuje rzeczy niezwykłych, jest zupełnie naturalna, poprostu musi być taka, jak jest, że wcale nie jest nadzwyczajna, że dziwne byłoby, gdyby była inną. I na tem polega właśnie sugestywność tego utworu: przecież to takie proste, takie naturalne, dążyć do tego, aby innym było znośnie na świecie!

Wrażenie tej baśni podnoszą prześliczne melodie piosenek solowych i chóralnych, podkreślających i uwypuklających treść akcji. Najpiękniejsze to pieśń o Niebieskich Migdałach, o Mrozie, piosenka o złej zimie, piosenka łyżwiarzy, górak - prząsniczek, wreszcie fanfara rycerzyka, strzegącego skał lodowych z zaklętymi migdałami; każda z nich jest w innym nastroju, stosownie do zmieniających się na scenie wydarzeń — a każda pełna wdzięku, to rzewnego, to radosnego.

Dekoracje również śliczne: końcowy obrazek zaklętych skał, prześwietlonych jakby gorącym zaklęciem Stasi („na pięć par rękawiczek dla Wicka, na dwie ciepłe chustki dla Józki, na domek w górach dla chorych dziewczynek”) wygląda naprawdę feerycznie. Śliczna jest też chata w górach, i ognisko wśród jodeł i śniegu, śliczny stawek, na którym ślizgają się dzieci.

Kukiełki — znać, że tworzone wedle wzorów artysty: najładniejsza, to srebrno biały mróz; najcharakterystyczniejsza, to Olbrzym „z wielką grzywą”, a wszystkie zgrabne, giętkie, ruchliwe, „jak żywe” — co pochodzi nietylko z ich przemyślanej i celowej konstrukcji, ale i z maestrii, z jaką niemi „kukiełkarze” manewrują.

A widownia? zapełniona dzieciarnią od lat 4-ch (stanowczo za młodzi widowie, nieumiejący pochwycić nietylko wątku myśli sztuki, ale jej akcji) do lat 12-tu — i grubo wyżej, skoro wśród najbardziej zainteresowanych widzów byli słuchacze IV i V kursu seminarjum z Ursynowa. Nawiasem mówiąc, z tymi ostatnimi mieli „kukiełkarze” najwięcej kłopotu, bo młody narybek nauczycielski wprosił się za scenę dla obejrzenia jej urządzenia i jej nieżywych aktorów. „Kukiełkarze”, — tkwiący w wierze, że „każdy” nauczyciel, byle chciał, potrafi na swojej placówce stworzyć teatrzyk, podobny „Bajowi” i gorliwie propagujący tę myśl (choć nie każdy nauczyciel jest artystą — a cóż dopiero mówić o zebraniu całego zespołu artystów, i do tego „szaleńców bożych”, którzyby bezinteresownie, jak „Bajarze”, chcieli umiłowaniu dziecka poświęcać talent, czas i... pieniądze) — z cierpliwą uprzejmością tłumaczyli i demonstrowali arkana trudnej sztuki robienia kukiełek, dekoracyj i t. p. O widzach zupełnie dorosłych i więcej, niż dorosłych, nie mówię — bo ci nie inte-

resują „Teatru w Szkole”. Wracam do widzów - dzieci, dla których „Baj” jest przeznaczony.

Otóż kto obserwował reakcję dzieci na to, co im „Baj” daje — kto porównał reakcję stałych bywalców „Baja” na Żoliborzu z reakcją bardziej przygodnych jego widzów w Konserwatorium — tego odrazu uderza ogromna różnica w ilości i jakości owych reakcji: żoliborskie dzieci, często uczęszczające na przedstawienia tego teatryku, z ogromnem przejęciem podpowiadają np. Kasi, jak ma szukać swoich gąsek, z konferencierem prowadzą ożywioną rozmowę, dopowiadają zaczęte przez niego zdania, proszą o nauczenie ich piosenek, które się im najlepiej podobały, podczas przerwy żywo dyskutują treść sztuki, dekoracje, wygląd kukiełek, wypowiadają swój zachwyt lub krytykę, wyrażają chęć zmienienia tego, czy innego szczegółu i t. d. Natomiast dzieci, które pierwszy raz widzą produkcję „Baja” są bierne, konferencierowi nie umieją odpowiadać, nie umieją też „wybrać” tego, co im się najbardziej podoba, nie przejawiają chęci nauczenia się tej, czy innej piosenki, czy obejrzenia raz jeszcze jakiejś przypadającej im do smaku dekoracji.

Takie obserwacje i zestawienia tychże doprowadzają do wniosku, z jednej strony że można dzieci uwrażliwić estetycznie, z drugiej, że bez kultywowania artystycznej strony ich psychiki nie rozwinię się ona „sama przez się”. A jeśli nie rozwijamy jej w dziecku, młodzieńcu — jakże możemy się dziwić temu niezrozumieniu sztuki u ludzi dojrzałych, na które tak biadać lubimy?!

Z T E A T R U

SETNE PRZEDSTAWIENIE

WIDOWISKA „O STRASZLIWYM SMOKU I DZIELNYM SZEWCZYKU, PRZESLICZNEJ KRÓLEWNIE I KRÓLU GWOZDZIKU”

pióra Marji Kownackiej — w Teatrze „Baj”.

Dnia 17 lutego odbyło się przy przepelnionej sali Szkoły Powsz. R. T. P. D. (na Żoliborzu, pl. Wilsona 1) s e t n e przedstawienie wymienionej sztuki. Wśród młodocianych widzów byli tacy, którzy trzeci, czwarty i szósty raz ją oglądali (jeden mały wielbiciel „smoka” twierdził nawet, że setny raz jest na tem widowisku), to też widownia co sią „pomagała” dzielnemu szewczykowi w jego walce ze straszliwym smokiem, ziejącym z paszczy kłęby dymu i ochoczo, choć czasem nieco fałszywie dołączała swoje głosiki do głosów śpiewających „kukiełek”. To ogromne i długotrwałe powodzenie „smoka” jest zrozumiałe wobec sztuki, w której świat czarodziejstw baśni splata się z piosenkami i powiedzeniami, znanymi dzieciom niemal od niemowlęctwa, gdzie w akcji nowej biorą udział znane zdawna „osoby”, jak Baba Jaga z domku na kurzej stopce, jak Kot w butach siedmiomilowych, jak Świerszczyk „naszej chatki stróż” i t. d.

Treść bajki jest taka: straszny smok porwał śliczną królownę; dwaj rycerze chcą ją uwolnić, ale mimo przechwalania się swoim męstwem, są tchórzami, którzy nie mają odwagi bodaj z a c z ą ć walczyć ze smokiem i zmykają przeżenieni — jeden jego rykiem, drugi groźnem machaniem jego ogona. Szewczyk Dratewka chodzi sobie po świecie wolny i radosny i dumny z tego, że umie

zyć buty. Za uszycie butów siedmiomilowych dla Baby Jagi i jej koczurka (nawiasem mówiąc przesłicznego i sprężystego „jak żywy”) zyskuje Dratewka ich pomoc w odnalezieniu smoka, z którym dzielnie staje do walki zaciętej, srogiej i niebezpiecznej, boć szewczyk nie ma miecza, ani pancerza: jego bronią tylko szewskie szydło, a jego pancerzem odwaga i chęć uwolnienia nieszczęśliwej królowny. Szewczyk zabija smoka, a wdzięczna królowna ofiarowuje mu swoją rękę i połowę państwa ojcowskiego. Ale szewczyk nie chce bezczynnie „siedzieć na tronie, jak mysz na ogonie”, woli sobie chodzić po świecie i zelować buty; jego słowa przekonywują królowną, że to życie swobodnej pracy ma większy urok, niż cieplarniana, bezczynna wegetacja pod okiem ochmistrzyni i — za zgodą króla — zostaje żoną szewczyka i idzie z nim w świat zelować buty.

Akcja więc jest wyrazem przekonania „Baja” o czcigodności pracy i o jej sile dawania ludziom szczęścia — a więc, jak wszystkie sztuki, grane w tym teatrzyku, wyraża pewną tendencję społeczno-wychowawczą. Ten moment wychowawczy jest podany ze zwykłą „Bajowi” umiejętnością przedstawiania go dzieciom tak, aby nie był narzucony, ale aby go mali widzowie sami „wyluskali”; i trzeba przyznać, że się to w zupełności udało: dzieciarnia z entuzjazmem „pomagała” szewczykowi w walce ze smokiem, swoją wolą „zmusiła” króla Gwoździka do oddania córki za żonę szewczykowi.

A strona zewnętrzna, jak zawsze, przesłiczna: i zamek królewski, i las z chałupką Baby Jagi, i wszystkie kukiełki ogromnie udatne. „Najpoetyczniejsza” była „Szara Gościna” i mimo swojej abstrakcyjności najbardziej się dzieciom podobała, jak to stwierdziłam w rozmowie z pierwszakami z 47-ej Szkoły Powsz., które ze swoją wychowawczynią przyjechały ze Wspólnej aż na Żoliborz, aby ujrzeć „Smoka”.

Obecna na tem jubileuszowym przedstawieniu autorka sztuki musiała mieć zapewne ogromne zadowolenie widząc zachwyt małych widzów — choć słusznie, mojem zdaniem, powiedziała, że bez artystów-kukiełkarzy jej dziełko nie byłoby tem, na co wyrosło na scenie „Baja”. Istotnie twórcy kukiełek i dekoracji p. Miller i p. Pawłowska, inscenizator i ilustrator muzyczny, p. Wesółowski, wszyscy „ruszający”, śpiewający i mówiący za kukiełki artyści swoją współpracą „tchnęli ducha” w niewymyślną fabułę widowiska. Trzeba jeszcze dodać, że i bez tej prostej, bezpośredniej, niezwykle umiejętnej pedagogicznie konferencierki p. Wesółowskiego nie byłoby takiego żywego kontaktu między sceną a widownią, jaki się widziało na tem udatnem przedstawieniu. hł.

Z RADJA.

JADWIGA MORAWSKA — LAUREATKĄ KONKURSU POLSKIEGO RADJA. W konkursie Wydziału Literackiego Polskiego Radja na scenariusz słuchowiska radiowego pierwszą nagrodę otrzymała Janina Morawska, autorka groteski p. t.: „Antena w karczmie Rzym”, drukowanej w naszym piśmie.

* * *

Jan Smółka, nauczyciel w małym miasteczku Tenczy, jest dobrym, kochanym przez dzieci wychowawcą i zyskuje sobie zwolna miłość ludności, lecząc bezinteresownie zbieraniami na wycieczkach botanicznych ziołami. Jest doradcą i koi-

cielem cierpień nietylko fizycznych: ratuje tonącego chłopca, odwoździ Martę (może raczej Marję Magdalenę) od utopienia dziecka. Mimo niegroźnych zresztą plotek zdobywa sobie powoli serce wszystkich i staje się nietylko potrzebnym ale może i niezbędnym. Między Martą a nim powstaje silne uczucie: ci ludzie stworzeni są dla siebie. Przed ostatecznym wyznaniem tej miłości, gdy Marta czyni sobie wyrzuty, że mogła myśleć o uśmierceniu dziecka, Jan tłumaczy jej, że każdy człowiek ma na sumieniu jakiś ciężar: on skrzywdził brata, którego po śmierci rodziców opiekun oddał do rzemiosła, jego zaś Jana — do szkół. Od szeregu lat nie wiadomo co się z Czesławem stało. I gdy już nastąpić ma obopólne wyznanie miłości Jana i Marty, pojawia się, jak wywołany z lasu wilk, nieszczęsny Czesław, który po zabiciu policjanta uchodzi przed pościgiem i z cynizmem przeciwstawia czystemu współżyciu Jana z *z i o ł a m i* swe brudne życie na kamieniach wielkomijskiego bruku. Przerażony zbliżaniem się tłumy — to poczciwi ludziska idą z owacją do Jana z powodu rocznicy jego przybycia do miasteczka — Czesław ucieka, zostawia Jana z poczuciem winy i neodpartą potrzebą ekspiacji. To on powinien zająć miejsce bezrobotnego i wykołejonego brata i odpokutować swą winę, apostołując w mętach wielkomijskich. Ucieka więc i Jan, niedopowiedziawszy ostatniego słowa Marcie, która nie zapomni go już przez całe życie, a teraz, zmartwiawia z bólu, oznajmia przybyłym, że nauczyciel wyjechał.

Dramat ten wykazuje szlachetne pokrewieństwa literackie, autorka zaś sama podkreśla jego podobieństwo do „Przepióreczki” zarówno początkowym i finalnym śpiewem dzieci, jak i fonetyzmem podobieństwa nazwisk Smugonia i Smółki. Lecz Jan stoi wyżej od Smugonia, rehabilituje on niejako nauczyciela za tamtego, który budzi w nas niesmak, przyjmując ofiarę Przełęckiego. Smugon nie zyskuje naszej sympatji, poniża się do prośby nietylce z miłości do żony ile z miłości do swego ja i do syna. Tu jednak ofiara Jana wydaje się nam bezcelowa, jeżeli chodzi o ironię dramatyczną, że dla fikcji poświęca kochającą Martę i jej dziecko, którym jest potrzebny, a potrzebny jest również dzieciom szkolnym i mieszkańcom wsi. Ironja ta jest zbyt mało podkreślona wobec drobiazgowej, szczegółowej ekspozycji i eksplikacji. Apostolstwo Jana jest również bezużyteczne, jak i wyrzeczenie się Joasi przez Judyma w „Ludziach Bezdomnych”. Takie sterylizowanie bohaterów w naszej literaturze jest częste, ale społecznie zgubne, sprawia bowiem, że zamiast Janów będą się rodzić Czesławy. Sztuka jest jednak silna, talent niezaprzeczony, posługiwanie się zachodzeniem sceny na scenę, stosowane już w radjofonji dramatycznej, a zaczerpnięte z kina, umiejętne.

Jesteśmy ciekawi dalszych czterech nagrodzonych utworów. Polskie Radio powinno częściej urządzać takie konkursy. Popchną one na nowe tory słuchowisko i jego technikę.

Przy tej sposobności przypominamy Czytelnikom ankietę i konkurs radjowy nauczycielski, którego pytania i warunki podał „Głos Nauczycielski”.

CZY WIECIE ŻE...

Jak wykazała ankietę z lata 1934, wśród różnych kategorii pracowników państwowych najbardziej „radjofonizowane” jest nauczycielstwo, gdyż średnio co 4-ty nauczyciel jest radjoabonentem. Podobny stosunek wykazują także radjo wśród policji (co 5-ty policjant jest radjoabonentem), natomiast wśród

urzędników państwowych stosunek ten wynosi 1 na 7. Lepszy stan wykazują urzędnicy prywatni, z których co 4-ty słucha radja.

W mieście słucha radja co 6-ta rodzina. Na wsi wedle statystyki z lata 1934 — przypadł zaledwie jeden aparat na przeszło 150 rodzin i dopiero obecnie, wskutek wprowadzonych ulg, można szacować, że co setna rodzina wiejska słucha radja.

CZESKIE PISMO RADJOWE DLA MŁODZIEŻY. Radjofonja czechosłowacka, która jak wiadomo zorganizowała audycje dla młodzieży szkolnej w godzinach nauki, wydaje specjalny miesięcznik p. t. „Školský Rozhlas” pod redakcją F. Patka. Wydawcą jest Radjounal w Pradze. Pismo zawiera program radjofonji szkolnej na cały miesiąc, program audycji dla młodzieży słowackiej oraz programy odczytów dla nauczycieli i rodziców. Pozatem w szeregu artykułów obficie ilustrowanych omówione są ważniejsze audycje radjofonji szkolnej.

Z WYDAWNICTW

TEATRZYK KUKIELEK w opracowaniu J. Cierniaka, M. Kownackiej, J. Landy, A. Pałińskiego, W. Ulanowskich — pod red. M. Kownackiej. Wyd. „Naszej Księgarni”, Warszawa 1935. Str. 122, rysunki w tekście i plany na dodatku. tabl.

Genezę tej książki, źródła materiałów do niej i cel jej, oddadzą najlepiej cytaty z przedmowy do tego wartościowego dziełka:

„Oddajemy Wam do rąk książkę, która jest owocem długich i wytrwałych wysiłków całego zespołu ludzi pracujących w Teatryku Kukielek Robotniczego Towarzystwa Przyjaciół Dzieci na Żoliborzu w Warszawie. Zespół, przystępując do pracy w teatryku, nie miał skąd zaczerpnąć ani rad, ani wskazówek, bo dotąd w Polsce nic się w tej sprawie nie pisało.

Teatryk nasz stworzyliśmy sami, mając do pomocy tylko własny zapał i znajomości tradycji dawnych polskich kukielek.

Do tych wszystkich objaśnień, jakich tutaj udzielamy, dochodziliśmy drogą długich i trudnych doświadczeń, ale dlatego właśnie są one wypróbowane i pewne.

...Jeżeli czytelnicy, pobudzeni naszą książką, zabiorą się do pracy i prześcigną nas w swoich wynikach, to będziemy bardzo radzi, bo sprawa Teatryku Kukielek posunie się naprzód.

...Praca niniejsza jest pierwszą w Polsce książką o urządzaniu teatryków kukielek, ponieważ zaś daje się odczuć u nas zupełny brak odpowiednich sztukek kukielkowych, więc żeby temu zaradzić, zaczną się co pewien czas ukazywać tomiki „Biblioteczki Kukielkowej”, zawierające dobrze, wypróbowane sztuczki kukielkowe wraz z nutami i wskazówkami co do ich wystawienia.

Organizatorzy teatryków kukielkowych będą obecnie, dzięki tej książce, mieli zadanie o wiele łatwiejsze, droga bowiem jest już urotowana, wskazówki gotowe, pozostaje tylko dzielnie zabrać się do pracy”.

Przytoczone cytaty wyjaśniają charakter dziełka, które, jak i cała działalność teatryku „Baj” ma charakter propagandowy. Rozdział, napisany przez p. wiz. Cierniaka wyjaśnia, z jakich powodów p s y c h o l o g i c z n y c h autorzy omawianej książki uważają formę kukielkowego teatru za najbardziej odpowiednią dla dzieci: dowodem, że kukielki odpowiadają młodocianej psychice jest to, że dzieci samorzutnie tworzą coś w rodzaju takiego teatru, ożywiając swoje lalki i zabawki i każąc im przeżywać różne uczucia i przygody, a i w pierwotnych kultach „młodych” narodów grają lalki-bóstwa dużą rolę.

Inni autorzy przekonywują o racjonalności dawania dzieciom widowisk kukielkowych, a nie „prawdziwie-teatralnych”, przedstawiając rzecz od strony materialnej, praktycznej, teatr żywych aktorów jest kosztowny ze względu na urządzenie dużej sceny, dekoracje i kostjumy w dużych wymiarach, trudny dla przenoszenia z miejsca na miejsce. Prócz tego wystawienie jakiejś sztuki przez żywych aktorów wymaga od nich wielkiego wysiłku dla opanowania pamięciowego roli i wyzbycia się „tremy”, paraliżującej nieraz nawet utalentowanego recytatora, który pod spojrzeniem dziesiątek ulepiących w niego oczu zapomina języka w... ustach.

Scenka teatru kukielkowego wymaga małych tylko, więc niedrogich dekoracji, kukielki i ich stroje kosztują wprawdzie sporo pracy, ale grosze pod względem peniężnym. Składana scenka i jej niezwywi aktorzy łatwi są do przewożenia, zaś ich „żywe głosy”, z których każdy może mówić za dwie, lub trzy figurki, mogą być b. nieliczne. Roli nie trzeba się uczyć napamięć — wystarczy umieć ją czytać wyraziście i żywo. Trema, nie psuje osiągnięć teatru kukielki, bo recytatorzy siedzą sobie ukryci przed obezwładniającym okiem „publiczności”. A publiczność ta nie jest taka, jak publiczność dorosła, żądająca ciągłych zmian repertuaru. „Większości nie zależy na częstej zmianie sztuk. Potrafią dowolną ilość razy oglądać jedno i to samo widowisko, zawsze z jednakowo wielkim przejęciem. Są też i tacy, którzy najczęściej się przejmują wówczas, gdy już dobrze poznali treść sztuczki, gdy ją umieją niemal napamięć”.

A więc sztuka raz zmontowana przez długi czas służyć może jako źródło radości dla dzieci — a wznowianie jej wymaga już tylko minimalnych kosztów i wysiłków. Pragnieniem teatryku „Baj” i autorów książki o jego doświadczeniach i płynących z nich wskazaniach praktycznych jest to, aby się Polska pokryła całą siecią teatrów kukielkowych, które mogą być narzędziem ogromnie wydatnego oddziaływania wychowawczego, zwłaszcza w kierunku artystycznym.

Autorzy „Teatryku Kukielki” są zdania, że wszędzie tam, gdzie zbierze się zgrane ze sobą kółko czynnych „przyjaciół dzieci” powstać może scenka laleczkowa, bo „nie święci garnki lepią” — mówią na podstawie swoich doświadczeń.

Ta część, mówiąca o tem, jak to „nie święci garnki lepią” jest poprostu skarbnicą niewyczerpaną rad i wskazówek, płynących i długich i mozolnych doświadczeń „kukielkarzy” żoliborskich. A więc są tu szczegółowe wskazówki co do budowy scenki, z podaniem rysunków, planów, wymiarów, z omówieniem i graficznym przedstawieniem urządzenia kurtyny, kulis, dokoraczy, oświetlenia; drobiazgowo, a jasno podane „prezisy” sporządzania kukielki najrozmaitszego typu i z najróżnorodniejszego tworzywa, (makówki, gałganki, skorupki z jaj, papier maché i t. d.), rady co do kostjumów laleczek; dalej środki wywoływania przeróżnych efektów scenicznych, jak przesuwanie się chmur, iskrzenie się ognia, błyskawice, grzmoty, śnieg i deszcz, fale na morzu i zwięszanie się zbliżających się przedmiotów — cały arsenał środków, potęgujących wrażenie przez umiejętne podkreślenie nastroju sztuki — a wszystko osiągnane sposobami łatwymi i tanimi o których kukielkarze doszli dzięki swej żywej pomysłowości i współpracy fachowców: malarzy, rzeźbiarzy, inżynierów (oświetlenie).

Wobec przejawiającej się dziś tendencji wprowadzania do pracy w szkole elementów teatralizacji, książka omawiana odegra niewątpliwie dużą rolę zwłaszcza dla nauczycieli, którzy znajdując w niej nietylko wskazania jednej z najodpowiedniejszych dróg owej teatralizacji, ale jasne, wyczerpujące wskazówki, jak nią iść należy, bez zniechęcającego błędzenia i bezpłodnych wysiłków: wystarczy iść za drogowskazami tych doświadczonych praktyków, aby mieć pewność, że się dojdzie do celu.

Autorzy zakładają jednak, że ich książka przyda się nietylko zespołom nauczycielskim, pracującym w szkołach, czy świetlicach, ale i młodocianym amatorom różnego rodzaju „szopek” i dla tych podają sposoby prowadzenia uproszczonych teatryków, urządzających przedstawienia zza przewróconego stołu, parawanu, czy nawet fotelu, używając kukielki „bi-ba-bo”, które nakłada się na rękę i wykonuje wskazującym palcem, na który nałożona jest głowa laleczki — ruchy głowy, zaś dużym i środkowym — ruchy rąk „bi-ba-ba”, w które to ręce wchodzi te dwa palce. (Sposób sporządzenia głowy, rąk, nóg i ubrania dla „bi-ba-bo” jest naturalnie również podany).

Także co do doboru sztuk do teatru kukielki dają autorzy płynące z ich doświadczeń wskazówki, streszczające się w słowach: „Treść sztuczki powinna być prosta, nieskomplikowana”... „jak najmniej długiej gadaniny; „taniec i śpiew to żywioł kukielki”.

„Na scenie mogą... najwyżej cztery kukielki poruszać się jednocześnie”.

Dużem ułatwieniem dla chcących prowadzić teatry kukiełek będzie zapowiedziane „wydawnictwo dobrych wypróbowanych sztuczek kukielkowych wraz z nutami i wskazówkami co do ich wystawienia”. Tymczasem trzeba repertuar spracować przeróbkami scenicznych obrazków dla teatrów amatorskich i kukielkowym opracowaniem baśni i legend. Praca w teatrzyku kukiełek warta tego trudu i mozółu, bo, jak mówi M. Kownacka w zakończeniu tej wysoce wartościowej książki: „wyrabia ona poczucie piękna, uczy poprawnej wymowy, kształci muzykalność, ćwiczy sprawność w robocie, może być doskonałym środkiem zarobkowania na cele społeczne, a co najważniejsze, rozwija pomysłowość i umiejętność organizowania pracy przy wspólnym wysiłku”. hł.

EHRENTREICH. Vom Schultheater. „Die Erziehung” tom 9, zeszyt 19, 1934 r.

We wstępie daje autor krótki rys historyczny teatru szkolnego. W szkole współczesnej widzi on dwa typy teatru szkolnego, odróżniając je z punktu widzenia ich celów dla młodzieży szkolnej. Pierwszy z nich służy pogłębieniu pewnych przedmiotów nauczania (języka ojczystego i obcego i t. d.); drugi zaś jest niejako wolną scenką amatorską, przyjemnym uzupełnieniem życia szkolnego i ma wpływ ogólnowychowawczy. W pierwszym wypadku przerabiane w szkole utwory warunkują wybór programu teatralnego; w drugim zaś wypadku uczniowie mają możliwość wybierania utworów, inscenizowania własnych pomysłów i wprowadzania na scenę zagadnień aktualnych. (W związku z udostępnieniem wybitnych utworów literackich dla sceny uczniowskiej autor wymienia z uznaniem nazwisko Luserke'go, wybitnego angielskiego teoretyka i praktyka teatru szkolnego; zwłaszcza podkreśla jego zasługi przy opracowaniu dla uczniów komedyj Szekspira).

Dla zilustrowania pracy na terenie szkoły oraz dla dania podstaw wytycznych natury teoretycznej autor przedstawia wyniki własnej działalności na terenie teatru szkolnego w gimnazjum, którego był nauczycielem. Omawia tu zarówno sceniczne opracowania utworów literackich jak i wolną scenkę uczniowską. W tej ostatniej rubryce występują utwory samych uczniów; zainteresowanie sportem, filmem, polityką, aktualjami znajduje tu swój wyraz. Wybór dzieła literackiego dla dramatycznego opracowania poprzedza nieraz ciekawa dyskusja; omówienie scenicznej wartości utworu uzupełnia omówienie go na lekcji i oświetla go z nowego punktu widzenia. Autor stwierdza, że średniowieczne podania, ludowe motywy i mieszczańska satyra odpowiadają bardzo psychice młodzieży niemieckiej.

Kierowanie pracą młodzieży musi spoczywać w ręku nauczycieli. W pierwszym rzędzie wchodzi tu w grę nauczyciel języka ojczystego, który czuwa nad wyborem i opracowaniem tematu. Również nauczyciel rysunków ma wydane pole działania. (Młodzi nauczyciele rysunków w Niemczech posiadają specjalne wykształcenie w zakresie budowy sceny, dekoracji i t. p.). Nauczyciel śpiewu uzupełnia swoim udziałem pracę nad przygotowaniem utworu.

Autor daje wskazówki co do prób teatralnych. Zdaniem jego nie należy mechanicznie „odgrywać” sztuki od początku do końca; powinno się raczej ćwiczyć sceny grupami. Nie wolno też przeciągać okresu przygotowań.

Teatr szkolny ma znaczenie ze względu zarówno na kształcenie indywidualne jak i na uspołecznienie młodzieży. Udział w teatrze zadawała ambicję ucznia, a co ważniejsze, daje możliwość bezpośredniego wczucia się w stan duchowy odtwarzanej jednostki wybitnej. Wychowawcze, społeczne działanie teatru wyraża się w zgodnej współpracy, w zbiorowym wysiłku przy opracowaniu dramatycznym, scenicznym i technicznym utworu.

ho.

LUDWIK SIMON. Dykjonarz teatrów polskich, czynnych od czasów najdawniejszych do roku 1863, str. XXIV + 148. Warszawa 1933, Książnica-Atlas.

Jest to alfabetyczny wykaz 257 miejscowości na terenie ziem historycznej Rzeczypospolitej Polskiej, gdzie od najdawniejszych czasów aż do Powstania Styczniowego na przestrzeni 3-ich wieków odbywały się różne imprezy teatralne. Obok danej miejscowości jest omówiony charakter tych imprez i daty, a nadto źródła drukowane i rękopiśmienne, dotyczące owych widowisk. Praca duża i bardzo sumienna, przyda się nietylko jako materiał do historii teatru polskiego wogóle, ale i do historii teatru szkolnego, który, jak wiadomo, w 17 i 18 wieku w kolegiach jezuickich i pijarskich był bardzo popularny.

Jak autor podaje, teatr szkolny w dawnej Polsce działał w około 80 miejscowościach,

z czego Jezuici mieli scen 46, a Pijarzy 23. Były to teatry o charakterze dydaktycznym, z tematami religijno-moralnymi, najpierw grano utwory w języku łacińskim, potem polskim.

Oczywiście owe moralitety są dziś tylko dokumentem epoki, naogół dla kultury teatralnej znaczenia nie mają. Teksty pisali profesorowie, grzeznąc w miarę rozwoju baroku w alegorii, widowiskowości i panegiryzmie przy haniebnie małych wymaganiach artystycznych. Jedynie interesujące są małe wkładki intermedjalne w języku polskim, grane w międzyaktach dla rozweselenia widzów, uwzględniano w nich bowiem pierwiastki ludowe. Z czasem dostały się na sceny szkolne przekłady francuskich tragedji i komedji, wreszcie i oryginalne utwory polskie, jak „Perykles” Wiśniewskiego i „Epaminondas” Konarskiego.

Otóż, gdyby któryś z współczesnych pedagogów chciał opracować teatr szkolny w dawnej Polsce, ma pracę niesłychanie ułatwioną dzięki bardzo poważnemu wysiłkowi p. Simona. A szkoły dzisiejsze w wielu miastach mogą się dowiedzieć źródłowo, jaki w ich mieście był dawniej teatr szkolny i jaki był tego teatru repertuar. jc.

EWA SZELBURG-ZAREMBINA. Dzieci miasta. Wyd. B-ci Drapczyńskich. Warszawa 1935. Str. 40.

Błahość tematów wierszy dla dzieci często daje się we znaki. Zwłaszcza w podniosłych chwilach uroczystości szkolnych. A jeśli i są wiersze o podniosłej treści, to najczęściej patos ich jest równie nieznośny dla dzieci, jak i dla dorosłych. A uczucie zawarte w tych wierszach nie jest na miarę ani serca ani prostoty dziecka. Pozatem wogóle brak antologii wierszy dla dzieci. Należy więc powitać z zadowoleniem zbiór wierszy znakomitej poetki i pisarki dla dzieci. Tytuł tego zbioru mógłby brzmieć śmiało: „Serce dzieci miasta”. Dodać należy, że serce to ukazuje nam autorka z wielką delikatnością i wzruszającym umiarem. Miłość do matki i ojca i do rodzeństwa ukazana jest w tych utworach nie od strony banalnej kochasiowatej tklivości. Wyczuwamy w nich serce tętniące dobrocią, płynącą ze wspólnej pracy dzieci i starszych.

Obok tego uśmiechu dobroci promieniuje z tych wierszy siła dziecięcych zamierzeń tworzenia nowego ładu, nowego, lepszego życia.

Serce dziecka miasta uderza mocno i żywo. Bliska mu jest i latarnia, i tramwaj, i zbląkany piesek, i zapracowany koń, i samolot w błękitach, i suchotnicze drzewko w studni podwórza.

Dziecko jest sercem miasta.

Godna polecenia, piękna książka.

Jeden z wierszy: „Przed pomnikiem wielkiego człowieka” drukowany był w N-rze 1-szym naszego pisma p. t. „Może właśnie ty...” hł.

OD REDAKCJI

PROSIMY Kol. Kol. o nadsyłanie krótkich sprawozdań z ciekawych widowisk, czy innych poczynań w zakresie pracy teatralnej w szkole, oraz recenzji z poszczególnych widowisk dla dzieci.

Aby ułatwić dzieciom wykonanie pieśni z dodatku muzycznego w n-rze 5-ym naszego pisma — należy śpiew misia podnieść, śpiew trąbki zaś obniżyć o tercję; śpiew lalki obniżyć o kwartę.

REDAKTORZY: JĘDRZEJ CIERNIAK I HENRYK ŁADOSZ.

WYDAWCA W IMIENIU ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO:
STANISŁAW MACHOWSKI

REDAKCJA RĘKOPISÓW NIE ZWRACA