

HENRYK ŁADOSZ

O NOWĄ TREŚĆ

Repertuar teatru pozaszkolnego dla dzieci jest bardzo szczupły, jak szczupłą jest i działalność tego teatru. Jest kilka sztuk, kilka bajek przygodnie wystawionych dla dzieci (na popołudniówki) przez teatry dla dorosłych. Te same teatry w Warszawie i na prowincji grywają od czasu do czasu baśnie, doskonale przerobione na scenę przez Benedykta Hertza.

Z repertuaru teatru „Jaskółka” wspomnieć trzeba: „Złotą kaczkę”, baśń H. Zakrzewskiej, Ewy Szelburg-Zarembiny „Za siedmioma górami”, Janiny Morawskiej „Antenę w karczmie Rzym” i „Zabawę w farby”, oraz przeróbki „Pinokio” Collodi’ego (przez Al. Maliszewskiego) i „Słowik” Andersena (przez M. Cholewińską). Teatr dla dzieci przy Instytucie Reduty wystawił dotąd: baśń Andersena „Zmarznęte serce” (w ujęciu scenicznym K. Jeżewskiej) i Janiny Morawskiej „Zabawę w króla”.

Sądzić należy, że wraz z rozwojem teatru dla dzieci wzrośnie i jego repertuar. W ostatnich latach obserwujemy bogaty rozrost literatury dla dzieci we wszystkich prawie działach, z wyjątkiem działu literatury scenicznej. Jeśli się pominie kilka nielicznych, wartościowszych utworów — można zaryzykować twierdzenie, że dział ten leży odłogiem.

Twierdzenie to odnosi się również i do repertuaru teatru w szkole. I tu odłóg — tyle, że obficie zachwaszczony. Mamy tu setki, jeśli nie tysiące, wszelkiego rodzaju „komedyjek”, z których trudno jest wybrać coś, coby nie było nacechowane ponurą banalnością, łopatologicznym moralizatorstwem, słabizną literacką, a przedewszystkiem małą wartością sceniczną. W sztukach dla dorosłych nie wystarczają nam walory literackie — wymagamy od sztuki wartości scenicznych. O sceniczność w sztukach dla dzieci nikt nie pyta. Wielu autorów sądzi, że wystarczy djalog i już jest teatr.

To zachwaszczenie literatury dla dzieci w tym i w innych działach jest przyczyną zdeklasowania twórczości dla dzieci. Utało się, że twórczość tę stawia się zawsze niżej, niż twórczość dla dorosłych, choć poważna praca literacka dla dzieci nastęrcza wiele wyjątkowych trudności, nieznanym autorom piszącym dla dorosłych.

W sztuczkach dla dzieci uderza pozatem błahość tematów. Motylki, muszki, żabki, kwiatki, bałe, krasnoludki, paziowie, wieszczki, królowny, okropne sierotki, trzewiczki, promyczki — cała zużyta rekwizytornia banału, nieożywiona stosunkiem do tego, co się dzieje wokół dziecka. W beletrystyce muszki te i motylki obsiadają i tematy dla dzieci starszych. Nie przeceniajmy naiwności dzieci. Omijają one ten mdlący pokarm literacki i szukają innego w literaturze dla dorosłych, lub w literaturze „nielegalnej”, sensacyjnej. Dziecko chce znaleźć odpowiedź na pytania, dotyczące niepokojących je tematów życiowych i wcale nie rezygnuje z tej odpowiedzi, gdy ją dyskretnie usiłujemy pominąć. Nie znaczy to, abyśmy, propagując realistyczne ujęcie tematów, występowali przeciw baśniowości, lub fantazji w utworach dla dzieci. Fantazja, ten nieodłączny czynnik życia dziecka, powinna być nieodłącznym czynnikiem i w twórczości dla dzieci.

Ale nie trzeba zapominać, że jednym z najważniejszych celów wychowania jest umiejętność realizowania zamierzeń. I że dziecko szczególnie silnie reaguje na momenty realistyczne. Niechże baśniowość i fantazja nie zasłaniają rzeczywistości, ale niech podnoszą urok rzeczywistego życia dziecka. Życia w domu i w szkole.

Życie w domu i życie w szkole — oto najobszerniejsze i najwdzięczniejsze tematy w literaturze i w teatrze dla dzieci. Od literatury beletrystycznej i scenicznej dla dzieci oczekujemy stworzenia typu współczesnego bohatera dziecięcego, dziecka-zucha, które cechuje szlachetność i samodzielność.

Mimo całą obfitość literatury scenicznej, zakres jej treści jest bardzo wąski. W utworach przeznaczonych zarówno dla teatru pozaszkolnego dla dzieci, jak i dla teatru w szkole, trzeba by zużytkować cały szereg nowych tematów, oraz ustosunkować się inaczej do już zużytkowanych.

A oczekujących opracowania nowych i starych tematów jest mnóstwo. Wydaje się nieraz, jakgdyby literatura nie mogła nadążyć za tempem nowych zagadnień życiowych.

Nie chodzi — rzecz prosta — o narzucanie, ale o przypomnienie, że w zakresie tematów społeczno-obyczajowych należałoby w literaturze dla dzieci uwzględnić m. in. współżycie miasta i wsi, budzenie się poczucia społecznego u dziecka wobec tysiącznych drobiazgów życia w szkole i w domu (nb. Janina Porazińska napisała świetną książkę o nauce chodzenia po ulicy). Życie w przyrodzie — obserwowane nie od strony tańczących grzybków i gadatliwych muszek — zawiera w sobie wiele ciekawych (w zależności od ujęcia) tematów od strony społecznej, czy naukowej. Wielce pożytecznymi byłyby sztuki z zakresu realizowania zamierzeń dziecięcych przez same dzieci, sztuki podnoszące wartość entuzjazmu i wytrwałości. Niechby znalazła również oświetlenie sceniczne próżno i niepotrzebnie pomijana sprawa stosunku chłopców do dziewczynek (ważne wobec koedukacyjności szkół).

Praca i walka o jej prawa cechuje naszą współczesność. Należy przypomnieć, że Norwid stawia pracę narówni ze sztuką. Niechże wysiłek rzemieślników: krawców, szewców, stolarzy, ślusarzy, piekarzy znajdzie swe odzwierciedlenie w sztuczkach dla dzieci. Byle tylko nie w formie mdlęgo i nieobowiązującego roztkliwiania się nad dolą pracującego. Radość, siła i zaśpiew przyszłości niech brzmiały w rytmie pracy.

Wspaniałe i bogate tematy to: komunikacja, technika, wynalazki. Trzeba wy-

dobyć z zapomnienia piękny i znoyny trud rolnika. I wielu innych pracerzy, pracą swą kształtujących oblicze ziemi.

Utwory sceniczne dla dzieci mają też wdzięczne zadanie ukazania uroku pracy szkolnej. O poszczególnych przedmiotach (nawet o gramatyce) także można napisać interesującą sztukę.

Zamiłowanie dzieci do krajoznawstwa, astronomji, geologii może być tematem wielu obrazków scenicznych. Sport, podróże, życie innych ludzi w innych krajach — oto tematy, w których możnaby z odpowiednim umiarem uwzględnić aktualność i sensację.

Tematy z różnych dziedzin sztuki zawsze nastęrczają trudności w realizacji scenicznej. Ale czy nie mogłaby powstać sztuka dla dzieci obrazująca rolę pieśni w życiu człowieka? Albo sztuka, mająca za temat historję przemian cywilizacyjnych? Albo sztuki na tle życiorysów? Ale nie patetyczne opisy posągów, lecz sztuki obrazujące trud i owoce wysiłków ludzi wielkich. Ludzi wielkich, to nie znaczy oczywiście tylko królów i mężów stanu, ale i pisarzy, poetów, podróżników, wynalazców, artystów, myślicieli, uczonych, tych, którzy (jak mówi A. Słonimski w „Wieży Babel”) walczą „z trądem i dżumą w szpitalach i laboratorjach”, tych, co „nim padli z dumą — krwią się wpisali do księgi historji”.

Mówiąc o sztuce — trudno nie wspomnieć o sztuce ludowej. Zamało jeszcze jest ona znana dorosłym. Utwory sceniczne dla dzieci, obrazujące ciekawe przejawy sztuki ludowej w różnych zakątkach naszego kraju, spotęgują nasze zainteresowanie regionalizmem.

Czynnik humoru i satyry — podobnie jak czynnik fantazji — powinien nie odłącznie towarzyszyć prawie wszystkim poczynaniom twórczym dla dzieci i młodzieży. We wszystkich działach literatury dla dzieci i młodzieży jest go wciąż zamało.

Rzecz prosta, że podane tu pomysły nie wyczerpują ogromnego bogactwa wszelkich możliwych tematów w utworach scenicznych dla dzieci. Chodziło poprostu o zwrócenie uwagi na ubóstwo literatury scenicznej dla dzieci i błahość jej tematów.

Do tego ubóstwa i niskiego poziomu przyczyniły się również mnogość i bezładność wydawnictw tego rodzaju. Ujednolicenie akcji wydawniczej wpłynie niewątpliwie i na wartość utworów.

Niektóre z podanych tematów były już zużytkowane w utworach teatralnych dla dzieci. Ale na ogromnej większości tych sztuczek ciążyły banał i konwencjonalność, a forma ich była lichem naśladownictwem teatru zawodowego (vide w N-rze 8-ym „Teatru w Szkole” — „O konkursach”).

Nasze czasy, nasze zdobycze pedagogiczne i psychologiczne wymagają już innego podejścia. Wymagają też i oczekują rozbudowy tematów i wzbogacenia treści w literaturze scenicznej dla dzieci.

LEONJA JABŁONKÓWNA

„TEATR KSIĄŻKI DZIECIĘCEJ”

Parę lat temu, w dalekim, azjatyckim Nowo-Sybirsku, w gazecie ściennej tamtejszego „Ogiza” ukazała się następująca, pełna oburzenia, wzmianka: „Z chwilą przybycia teatrzyku kukiełek urwała się praca... Wszyscy potracili głowy dla teatru. Biegają, telefonują, zapraszają na przedstawienia. A może tak byłby już czas wziąć się do roboty, towarzysze? Kukiełkami nie zrobicie rewolucji...”.

Tę groźną burzę wywołał przyjazd skromnego teatru kukiełek z Moskwy, teatru przeznaczonego dla dzieci, ale który potrafił tak zafascynować nawet dojrzałych i, zdawałoby się, obcych jakimś skomplikowanym poczynaniem artystycznym, mieszkańców zapadłej „strony”, że zaniedbali swą konkretną, codzienną pracę i ściągnęli na siebie niezadowolenie miejscowej „góry”.

Ów moskiewski „Teatr Książki Dziecięcej”, któremu udało się wywołać tak nieprawdopodobne dla przeciętnego, zblazowanego Europejczyka zainteresowanie obywateli Nowo-Sybirska, to w istocie — przedziwna instytucja. Po-zornie — zwykły teatrzyk marionetek — kukiełek skamieniałych w jednym niezmiennym wyrazie i nabierających swoistego, groteskowego życia w rękę ukrytego za kulisami mistrza. O odrębności jego stanowi jednak ściśle określony, specyficzny program, będący mianownikiem wszystkich jego poczynañ — a następnie interesujące zróżnicowanie środków i form artystycznych, którymi się posługuje.

Kukiełki w tym teatrzyku, są to właściwie osobliwi agenci, propagujący wśród młodocianych widzów pewien niezbędny „artykuł”: książkę. Każde przedstawienie tych lilipucich aktorów ma, poza ogólnopedagogicznymi i artystycznymi zadaniami, jeden cel zasadniczy: zachęcić dzieci do czytania. To było zało-żenie, z którego teatr się zrodził (w r. 1930) i któremu do dnia dzisiejszego — pomimo dużych przekształceń, jakim ulegał — pozostał niezmiennie wierny. Na początku wyglądało to w ten sposób, że powstały przy Państwowym Urzędzie Wydawniczym w Moskwie („Gosizdat”) teatr kukiełek propagował wśród dzieci pewne określone książki. Zatem układano specjalne „pieces à thèse”, które w zręcznej i zajmującej formie wiązały urywki i epizody z poszczególnych powieści dziecięcych, i przez fragmentaryczne, a pobudzające wyobraźnię, ukazywanie ich na scenie, rozpłomięniały w zaciekawionych widzach pragnienie zaznajomienia się z nimi w całości. Głównym bohaterem owych inscenizacji stał się Pietruszka — figurka od niepamiętnych czasów niezmiernie w Rosji popularna, specyficzny, ludowy odpowiednik Sowizdrzała. Ów dawny Pietruszka była to również marionetka, wyobrażająca jakby rosyjskiego „batiara”, którego niezliczone przygody i kawały, przeważnie zresztą dość niewymyślne i wulgarne, ściągały przez wiele dziesiątków, a może i setek lat chętnych widzów na jarmarkach, po wsiach i przedmieściach. Pietruszka z „Teatru Książki Dziecięcej”, to oczywiście chłopak wewnętrznie przemieniony, lub też przekształcający się psychicznie na oczach widowni. I tak np. w pierwszej odrazu sztuce, z którą wystąpił ten ciekawy teatrzyk, Pietruszka zachowuje się spoczątku jak patentowany nicpoń i leń, którego jednakże niezwykle historie

opowiadane w książkach potrafiły tak zainteresować, że postanawia zerwać z dotychczasowym swym życiem śpiocha i próżniaka i zabrać się energicznie do czytania.

Te początkowe przedstawienia miały charakter typowych „agitek”, żywych i barwnych, jednak w konstrukcji dość nieskomplikowanych — poprostu inscenizowanych reklam. Bardzo szybko jednak zarówno tematyka, jak i cała kompozycja widowisk poczęła się wzbogacać i różnicować. Od propagowania poszczególnych książek teatr wprędce przeszedł do szerzenia pewnych idei, pewnych zagadnień — a padające przy tej sposobności ze sceny tytuły książek są dobierane już z punktu widzenia ilustracji danej tezy. Wpływa to oczywiście na budowę przedstawienia, na które dziś składają się już normalne, specjalnie dla tego teatru tworzone, sztuki. I tak np. w komedyjce „Pietruszka i F. Z. S.” (W. Smirnowej) dokoła osoby Pietruszki rozwija się cała skomplikowana akcja, której poszczególne etapy stanowią: dostanie się niepoprawnego błazna, Pietruszki z przed-rewolucyjnej epoki, do muzeum osobliwości, gdzie w towarzystwie innych kukieł z zamierzczłych czasów: głupiego cara, chytrego i nielitościwego kupca i t. d. — przeżywa straszne przygody; jego ocknięcie się jakby z dławiącego snu, i zetknięcie się z nową szkołą w nowym, radosnym świecie. („F. Z. S. — oznacza „Fabrykę Gwiazdnych Budowniczych”). Inna sztuka — „Przygody Trawki”, przeznaczona dla zupełnie małych dzieci, jest teatralną transpozycją znanej i popularnej w Rosji książeczki dziecinnej i wprowadza widzów w świat codziennego życia wielkiego miasta (poczta, koleje, tramwaje). „T. K. D.” wystawia również sztuki oparte na materiale historycznym, jak np. „Kołdun” — historję pierwszego rosyjskiego drukarza z epoki Iwana Groźnego, albo inscenizacje poezyj puşkinowskich. We wszystkich tych jednak, najbardziej różnorodnych widowiskach, k s i ą ż k a jest owym ukrytym lub jawnym bohaterem, który na marginesie tylko, lub też bezpośrednio musi przyciągnąć uwagę młodych „konsumentów” — a niezawodny Pietruszka w otoczeniu coraz to innej, barwnej, komicznej, pełnej groteskowego wdzięku, świty, jest owym niezmiennym pośrednikiem pomiędzy zagadnieniem i dziećmi, jest ich współtowarzyszem, który wraz z nimi podlega niezmożonemu czarowi — czarowi k s i ą ż k i.

Ale dla fachowców niezmierną wagę mają również środki artystyczne, któremi teatr się posługuje. Zrywa on mianowicie do pewnego stopnia z owym pomieszaniem stylów, stosowanem w przeciętnych teatrzykach marjonetek, gdzie sztywny, antyrealistyczny gest i postawa kukiełkowa kojarzą się z naturalistyczną wypowiedzią lub śpiewem żywego aktora. W teatrzyku moskiewskim Pietruszka nie mówi głosem ludzkim. Aktor grający jego rolę bierze w usta specjalną świstawkę, której dźwięk, towarzysząc słowom, powoduje ową specyficzną, nie do naśladowania przenikliwość, ostrość, brzękliwość tonu i śmiechu sowieckiego Sowizdrzała. Pietruszka pozostaje sobą: to nie jest człowiek, to n i e m o ż e być człowiek, to jest odrębny stwór, który posługuje się swoim odrębnym językiem. Wprawdzie inne kukiełki mówią normalnemi, ludzkimi głosami, ale to właśnie stwarza przedziwny kontrast, podkreśla dynamikę humorystyczną widowiska, i powoduje specjalnie silne wrycie się postaci Pietruszki w pamięć dzieci.

Albo taki doskonały pomysł dotyczący niejako „zróżnicowania faktury” widowiskowej. Za parawanem stanowiącym tło dekoracyjne, pojawia się kukiełka

groteskowego policjanta. Po chwili wychodzi przed parawan... ale wtedy jest to już normalny, żywy człowiek, ucharakteryzowany tylko identycznie. Siada sobie na krzeselku i przygląda się przedstawieniu, rzucając od czasu do czasu ironiczne uwagi. Po chwili decyduje się wziąć udział w akcji, wchodzi za kulisy, miesza się pomiędzy grających, ale znów jako kukiełka. Bardzo dowcipne podkreślenie t e a t r a l n o ś c i, odrębności owego świata kukielek, odgraniczzonego od naszego świata rzeczywistych ludzi symbolicznym parawanem. W Teatrze Książki Dziecięcej współpracują dziś wybitni, młodzi muzycy, malarze, aktorzy (między innymi młodzi aktorzy teatru im. Wachtangowa). Na czele jego stoi A. M. Witman, wybitny pedagog i znawczyni psychiki dziecięcej. Teatr jeździ po całym olbrzymim kraju, wyczekiwany wszędzie z tym samym napięciem, witany z tym samym entuzjazmem. Kontakt z dziećmi utrzymuje się nie tylko przez nawiązywanie z nimi rozmów po przedstawieniach, lecz i przez zachęcanie ich do opisywania wrażeń, lub obrazowania w rysunkach (nadchodzą ich setki i tysiące od dzieci ze wszystkich zakątków całej Rosji); przy teatrze funkcjonuje obecnie specjalny pedagog, zajmujący się metodycznym wyciąganiem wniosków z reakcji widowni, z uwag widzów. Droga Teatru Książki Dziecięcej nie była łatwa. Nieliczne grono pierwszych jego współpracowników musiało borykać się z ogromnymi trudnościami w początkowych fazach jego istnienia — podobnie, jak to dzieje się gdzieindziej... Ale czynniki miarodajne szybko zorientowały się w ogromnych możliwościach, w niezmiernych korzyściach — oczywiście, o charakterze imponderabiliów — które związane są z jego rozpowszechnieniem. Rozumna i celowa pomoc pozwoliła dziś zająć Teatrowi Książki Dziecięcej takie stanowisko, pozwoliła mu wywoływać tak żywy oddźwięk w całej ogromnej „Republice Dziecięcej” Rosji Sowieckiej — i nawet wśród dorosłych, operujących wszakże innymi kategoriami myślenia — jak to miało miejsce w opisanym na początku Nowo-Sybirsku, w dalekim punkcie Zachodniej Syberji...

A gdyby tak u nas...

ALEKSANDER MALISZEWSKI

EKSPRESJA SŁOWA—EKSPRESJA WIERSZA

(Uwagi o recytacji)

Na początku stwierdzimy: — zagadnienie ekspresji słowa istnieje od tak dawna, od jak dawna istnieje słowo, jako umowny zespół dźwięków oznaczający stan emocjonalny człowieka, lub określający jakieś zjawisko, jakiś przedmiot. Stwierdzenie powyższego możemy nazwać demagogią stylistyczną, ale tylko do chwili, kiedy będziemy zmuszeni zastanowić się nad faktem, że jeszcze dziś niektóre ludy pierwotne jednakowym zespołem dźwięków (słowem) oznaczają różne stany, różne zjawiska i przedmioty. Tylko coś w rodzaju ekspresji (na silenie głosowe, barwa głosu) w wypowiedaniu tego samego zespołu dźwięków różnicuje znaczenie.

Celem niniejszego artykułu — zgodnie z życzeniem redakcji „Teatru w Szkole” — jest wskazanie najkardynalniejszych podstaw interpretacji wiersza w szkole, na scenie, czy estradzie.

Przed przystąpieniem do opracowania utworu poetyckiego do recytacji, należy odnaleźć i poznać trzy zasadnicze elementy budowy wiersza:

a: — temat, b: — rytm, c: — muzyczność.

Często poznanie tematu rozwiązuje dwa pozostałe punkty samoczynnie, często rytm lub muzyczność utworu poetyckiego ułatwia zrozumienie konstrukcji tematycznej. Niema na to formuły, którąby można podstawić pod każdy utwór; formuła taka pozbawiłaby zresztą pracę i instruktora i recytatora momentów twórczych.

Poeta podczas pracy twórczej podlega pewnemu określönemu rytmowi. Rytm ten jest jakby miarą pracy serca wiersza. Wydaje mi się, że odnalezienie pulsu utworu poetyckiego powinno być wstępną pracą przy opracowaniu utworu do recytowania.

W „Uwagach o wersyfikacji” („Prace filozoficzne” rok 1893) M. Rowiński pisze: „Ład i porządek w przyrodzie: — ruchy ciał niebieskich, prawidłowość uderzeń pulsu, ład w życiu jednostek i zbiorowisk ludzkich — taka ogólna podstawa wydaje mi się najlepsza do zrozumienia i wyjaśnienia zjawisk rytmicznych w poezji...”.

Powyższy fragment zamierza podkreślić nierozzerwalną i nieprzypadkową łączność rytmu utworu poetyckiego ze zjawiskami w jego treści.

Istnieje całe dzieło prof. Mleczko p. t. „Heksametram i serce”, w którym autor dowodzi zależności form metrycznych wiersza od fizjologii oddechu autora utworu. Rytmika serca, zdaniem prof. Mleczki, przystosowuje się do rytmiki przeżyć, a rytmika przeżyć posiada niezaprzeczalną łączność z rytmiką zjawisk w przyrodzie.

W organizmie człowieka istnieje gałązka nerwów (nie pamiętam anatomicznej nazwy), z której jedno ramię idzie do mózgu, drugie — do serca. Nerwy te mają za zadanie uzgadniać rytm serca z wrażeniami, które człowiek przeżywa. Stąd np. uczucie ściśnięcia serca na widok czegoś, co wzbudza naszą litość, łomot serca w chwilach radości, serce — kamień w momencie przerażenia i t. d. Profesor J. M. Dogel kilkanaście lat temu sporządził wykres stanów człowieka słuchającego muzyki. Otóż krzywa na tym wykresie była wprost proporcjonalna do nasilenia tempa utworu muzycznego, jego barwy; użyjmy tu określenia — ekspresji utworu muzycznego. Rytm serca zmieniał się, zależnie od rytmu muzyki, jakby serce było jednym więcej instrumentem posłusznym pałeczce dyrygenta orkiestry.

Nie zamierzamy wyciągać z tego doświadczenia wniosków daleko idących. Krzywa stymograficzna na wykresie prof. Dogela zawsze będzie wynikiem eksperymentu na jednostce i nie da się wyprowadzić w formułę matematyczną, musimy bowiem wziąć pod uwagę stopień umuzykalnienia obiektu, jego kulturę, jego samopoczucie w momencie słuchania utworu muzycznego i przeciwstawić tym czynnikom przestrzeń, która istnieje między, powiedzmy, walcem z „Wesołej wdówki” i „Eroicą” Bethovena.

Wniosków daleko idących nie wysuwamy, ale spostrzeżenia prof. Dogela dają nam okazję do stwierdzenia, że dążeniem wykonawcy utworu muzycznego i — o co nam właściwie chodzi — poetyckiego, winno być nawiązanie kontaktu ze słuchaczem poprzez wzbudzenie w nim doznań psychofizycznych.

Jednym z najważniejszych sposobów na klawiaturze możliwości recytatorskich jest sugestia rytmu.

Przejdźmy do przykładów. Oto fragment „Odyszeji” Homera w przekładzie J. Wittlina:

„...Słuchajcie mnie, przyjaciele!
Oto Wam wieszczę, co w duszach nieśmiertelników się waży
i co już widzę ziszczone: jak orzeł ten, który tuczną
gęś sobie porwał z domostwa, spadając z gór, gdzie się gnieździ
i gdzie orleża się lęgną — tak samo Odys niebawem
wróci do swego domostwa po wielu mękach, tułaczkach —
i weźmie sobie odemstę! A może już nawet bawi
w domu i już zalotnikom nasienie śmierci zasiewa.”

Długość heksametru jest długością oddechu. Dlatego poemat pisany heksametrem możemy recytować bez zmęczenia. Serce nabiera rytmu czytanego (słuchanego) utworu. Sugestia rytmu jest tu tak wielka, że niema mowy o wygraniu jakichkolwiek efektów poza modulowaniem barwy głosu. Typowymi przykładami, kiedy rytmika rozwiązuje sposób interpretacji, są wiersze o tematycznym założeniu onomatopeistyczne. A więc „Marsz” Jasieńskiego:

„...w willi... nad morzem... płacze... Skriabin...
obcas... karabin... obcas... karabin...
tam... tam... dalej... za kantem...
pani... biała... z pękiem... chryzantem...
pani... biała... czekała... w oknie...
kwiat... spadł... kapie... na stopnie...
szli... szli... za rządem... rząd...
wszyscy... wszyscy... wszyscy... na front...”

Albo innego poety:

„...rynna - struna mięknie deszczem
pluskiem cichnie potrącana —
wiatrem brakiem pluskiem dreszczem
okno dzwoni jak membrana...”

Ten przykład mimo pozornej dziwaczności zespołu słów, świetnie ilustruje nastrój i muzykę padającego deszczu. Jednak jak już zaznaczyłem wyżej, rytmiczność lub muzyczność wiersza nieza wsze pomaga recytatorowi do rozwiązania zagadnienia interpretacji. Często pomocą jest po poznaniu tematu wystudjowanie ekspresji poszczególnych słów. Oto przykład: Wiersz p. t. „Wypadek” (Maliszewskiego). Temat: Dziecko niosące ojcu - murarzowi obiad, jest świadkiem wypadku: ojciec spadł z rusztowania. Wraca do matki i opowiada:

„...ojciec... mamó... nieśli... nieśli...
nie puścili — nie... nie krzyknęli...
a krew... mamó... błoto... mamó...
krew... o Jezu... na chodniku...”

Albo wystudjowanie ekspresji kolejno następujących obrazów. Przykładami na ten typ utworów będą prawie wszystkie wiersze Józefa Czechowicza i Juljana Przybosia.

Wartościowy utwór poetycki jest konsekwencją przemyśleń, mozolnej pracy, — wznosi się ze stert notatek, powstaje „na gruzach” odrzuconych strof, z których autor musi zrezygnować dla dobra koncepcji artystycznej.

Skoro przypadkowość w utworze poetyckim nie istnieje — nie jest więc rzeczą przypadku, że poeta wyraził swój utwór w takiej a nie innej formie. Często słyszy się zdania poparte wzruszeniem ramion: „Ja tego wiersza nie rozumiem” — muszę tu zaznaczyć, że to nie jest wina wiersza, ani autora — lecz wina nieumiejętnego czytania i braku dobrej woli w dążeniu do „zrozumienia”. Te kilkadziesiąt zdań wyczerpują „zgrubsza” temat, któremu należałoby się osobne studjum. Słyszałem, że rozprawę na temat powyższy przygotowuje czło- wiek, mojem zdaniem, najodpowiedniejszy, p. Henryk Ładosz. Czekamy ze zrozumiałą niecierpliwością. Na zakończenie — jeszcze jedno.

Wielokrotnie zdarza nam się współczuć ogromnemu i bezcelowemu wysiłkowi recytatorów, deklamujących rękami. Jest to gatunek bardzo pospolity, tembardziej należy go tępić, gdyż przynosi szkodę utworom reprodukowanym. Maniera powyższa, znikająca z teatru, równoległe z rozrostem nowych środków ekspresyjnych, tuła się jeszcze po scenach prowincjonalnych. Kierownicy szkolnych zespołów teatralnych, zabijajcie ją na swoich terenach!

Herbert Spencer w „Szkiecach filozoficznych” tak pisze: „...Obserwując ruchy pewnej tancerki, powszechny zachwyt budzącej, zauważyłem że ilekroć między jej ruchami zdarzały się istotnie wdzięczne, były to tylko te, które stosunkowo niewiele wymagały wysiłku... Powabnemi więc wogóle są te ruchy, w których dany cel zostaje osiągnięty z jaknajmniejszym zużyciem siły, wdzięczną zaś nazywamy taką postawę, która sprawia w nas wrażenie postawy nie potrzebującej wysiłku — dla podtrzymania samej siebie”...

Nie mogłem oprzeć się chęci zacytowania powyższego, gdyż jeszcze przed memi oczami migają jak skrzydła wiatraków ręce recytatora, który pewnego wieczoru walczył z tworem, którego nie mógł pokonać podczas opracowania w domu. Pokonał go na koncercie ku uciechu publiczności i ku własnej niesławie.

Niech ta niesława będzie pewnego rodzaju „memento” i dla recytatorów i dla uczących recytować.

HENRYK ŁADOSZ

INSCENIZACJE DO WYKONANIA ZESPOŁOWEGO

J. TUWIM: „DWA WIATRY”

- (1) Jeden wiatr — w polu wiał,
- « (2) drugi wiatr — w sadzie grał:
- (3) cichuteńko, // leciuteńko
liście pieścił i szeleścił,
mdlał... «

- » (4) Jeden wiatr — (5) pędziwiatr!
 (6) fiknął kozła, (7) plackiem spadł,
 (8) skoczył, (9) zawiał, (10) zaszybował,
 (11) świdrem w górę zakołował
 (12) i przewrócił się, (13) i wpadł »
 (14) na szumiący senny sad,
 « (15) gdzie cichutko i leciutko
liście pieścił i szeleścił
drugi wiatr... «
 » (16) Frunął śniegiem z wiśni kwiat,
 parsknął śmiechem cały sad.
 Wziął wiatr brata za kamrata,
 teraz z nim (17) po polu lata,
 gonią obaj (18) chmury, ptaki,
 (19) mkną, (20) wplątują się w wiatraki,
 (21) głupkowate myślą śmigi,
 (22) wprawo, (23) wlewo, (24) świst, (25) podrygi.
 (26) dma płucami, ile sił,
 (27) łobuzują, (28) pał je lichy!... »
 (29) A w sadzie cicho, cicho...

Tło i kostjomy — obojętne. Zespół: dziewczęta i chłopcy stoją na początku w bezładnej gromadzie: chłopcy po lewej, półprofilem wlewo, dziewczęta — podobnie w prawą stronę.

UWAGI:

- (1) Chłopcy — rozpoczynają z rozmachem, odchyliwszy się wtył; przy wyrazie: „w polu”. silny wypad i energiczny gest wskazujący wlewo. Śmiało patrzą we wskazanym kierunku. Tak trwają aż do słowa: „pędziwiatr!”.
- (2) Powolny i miękki gest wskazujący wprawo. Głosy miękkie, melodyjne.
- (3) Dziewczęta likwidują powoli gest z punktu (2) i rozpoczynają się kołysać lekko w takt słów wprawo i wlewo. Kołysanie trwa i w czasie tekstu mówionego dalej przez chłopców, jest tylko coraz słabsze i ginie przy słowie: „wpadł”. Dziewczęta cały ten czas są zwrócone półprofilem wprawo.
- (4) Jeden z chłopców z rozmachem odchyliwszy się wtył.
- (5) Tak samo — wszyscy chłopcy; głowy wciąż skierowane wlewo.
- (6) Gest ilustrujący rękoma w górę.
- (7) Chłopcy przypadają do ziemi.
- (8) Powracają raptownie do postawy stojącej.
- (9) Rozmach rąk i tułowia wprawo.
- (10) Podobnie — wlewo.
- (11) Gest wskazujący palcem w górę wlewo.

- (12) Gest wskazujący w kierunku publiczności z pochyleniem się. Zespół zwraca się za gestem.
- (13) Chłopcy energiczny wypado wprawo; dziewczęta osłaniają się gestem przestradhu. Gest chłopców trwa do punktu (16).
- (14) Melodyjnie i powoli, przy jednoczesnej likwidacji gestu z punktu (13). Powracają jednocześnie do poprzedniej postawy (półprofil wprawo).
- (15) Znów kołysanie się. Do słowa: „drugi wiatr”.
- (16) Cały zespół zwraca się do publiczności i wyrzuca ręce wgórę, jak gdyby rozsiewał opadające płatki kwiatów.
- (17) Gest wskazujący wlewo; cały zespół.
- (18) Poparte wzrokiem — wprost.
- (19) Cały zespół — mocny wypado wlewo.
- (20) Wskazuje ku publiczności wesoło.
- (21) Cały zespół — podobnie jak w (20).
- (22) Rozmach rąk i tułowia wlewo.
- (23) Podobnie — wprawo; dziewczęta zostają tak zwrócone do końca.
- (24) Chłopcy wlewo, jak w (22).
- (25) Chłopcy wprawo, jak w (23).
- (26) Do publiczności — mocno.
- (27) Tonem oburzenia przed siebie.
- (28) Lekceważące machnięcie ręką i zwrot postaci chłopców wlewo; zostają tak do końca.
- (29) Gest jak w punkcie (2). Drugi wyraz: „cicho” — półspiewnie.

Piękny i znany wiersz Tuwima.

Przy opracowaniu trzeba otoczyć szczególną troskliwością wymowę, tempo i lekkość produkcji. Uwydatnić różnice obu wiatrów. I nastrój końcowy. Obydwa wiatry są wiosenne. W treści wiersza — piękne kontrasty poetyckiej zadumy i młodzieńczego rozmachu.

MARJA CZESKA-MĄCZYŃSKA: „DESZCZ”

- (1) Cały świat
 (2) spowily mgly.
 (3) Słońce zjadł
 czarownik zły.
 (4) A deszczu fala o szyby dzwoni:
 (5) Dzyń, dzyń, dzyń, dzyń, Kap, kap, kap, kap,
 dzyń, dzyń, dzyń, kap, kap, kap,
 dzyń, dzyń, dzyń, dzyń. kap, kap, kap, kap.
 (6) A deszczu kropła kropelki goni:
 (5) Dzyń, dzyń i t. d. Kap, kap i t. d.
 (7) Wicher - brat
 (8) żalośnie lka.
 W elon mgly
 nad światem tka.

- (4) A deszczu fala do taktu dzwoni:
 (5) Dzyń, dzyń i t. d. Kap, kap i t. d.
 (6) A deszczu kropla kropelki goni:
 (5) Dzyń, dzyń i t. d. Kap, kap i t. d.
 (9) Co ci? / co? /
 (10) deszcz w oczach masz!
 (9) Co ci? / co? /
 (10) wraz z wichrem łkasz!
 (4) A deszczu fala do wtóru dzwoni:
 (5) Dzyń, dzyń i t. d. Kap, kap i t. d.
 (6) A deszczu kropla kropelki goni:
 (5) Dzyń, dzyń i t. d. Kap, kap i t. d.

Tło — kotary. Zespół w bezładnej gromadzie. Dziewczęta — po lewej, chłopcy — po prawej. Kostjumy zbyteczne. Światło przyćmione z dodaniem niebieskiego (jeśli są warunki). I dziewczynki i chłopcy zwróceniem profilem wlewo. Głowy pochylone. Monotonny nastrój smutnego, deszczowego dnia.

UWAGI:

- (1) Zespół podnosi głowy, spogląda przed siebie (wszyscy są zwróceniem wlewo), daleko. Mówi szeroko, ogromnie.
- (2) Miętko i cicho.
- (3) Raptowny zwrot „ku słońcu” (półprofilem wlewo, w górę) z odchyleniem postaci wstecz. Ton przestraszu.
- (4) Cały zespół pochyla znów głowy (zwrócony wlewo). Połowa chłopców mówi tekst monotonnie, w tonie C naśladując padanie deszczu. Wolno. Rytmicznie. Każde słowo ma wymiar ćwierć nuty. Jednocześnie reszta chłopców w tym samym tonie i w tym samym rytmie mówi: kap, kap i t. d., a dziewczynki mówią: dzyń, dzyń i t. d. w tonie G i w rytmie zgodnym z całością.
- (5) Gest z punktu (4) trwa. Dzyń, dzyń i t. d. — w tonie G mówią dziewczynki, jednocześnie kap, kap i t. d. — chłopcy. Monotonnie (pada deszcz). Wolno. Rytmicznie. Każde z podanych 11-stu „dzyń” i „kap” ma wymiar ćwierć nuty, z wyjątkiem 5-go i 6-go, które mają wymiar ósemek.
- (6) Gest wciąż jak w punkcie (4). Połowa dziewczynek mówi tekst, podobnie jak w punkcie (4), w tonie G, tylko tempo nieco przyspieszone. Reszta dziewczynek w zgodnym rytmie mówi jednocześnie dzyń, dzyń i t. d. w tonie G, a chłopcy kap, kap i t. d. w tonie C. W punkcie (5) po punkcie (6) tempo jest też nieco przyspieszone.
- (7) Raptowny, „wichrowy” zwrot postaci wprawo. Głowy zwrócone półprofilem wprawo, spoglądają w górę. „Wicher” wypowiedzieć silnie, przeciągle, „brat” spokojnie, serdecznie.
- (8) Przeciągle, spokojnie. Postacie zwrócone wciąż wprawo i podczas następującego refrenu, podczas którego należy tylko pochylić głowy.
- (9) Prosto, współczująco. Wprost do publiczności.

- (10) Stwierdzenie, nie pytanie. Do publiczności. Podobnie i podczas następującego refrenu, podczas którego znów należy pochylić głowy. Kapanie deszczu cichnie zwolna. Chwila pauzy. Kurtyna.

Nastrojowy, prosty, piękny wiersz. Łatwy do zbiorowego wykonania. Trudności nasuwa tylko utrzymanie muzyczności padania deszczu. To też tony należy spoczątku podawać, skłaniając szcasiem dzieci do samodzielnego brania i szarmonizowania tonów. Najważniejszy moment to moment liryczny w 3-ciej zwrotce. Zbiorowo udaje się wydobyć prawdziwość współczucia, o co tak trudno w recytacji indywidualnej dziecka. W wymowie dużą trudność sprawia w wierszu często powtarzające się „ł”, wadliwie wymawiane w wielu dziełnicach naszego kraju.

EWA PORAJSKA

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

ANTONI PROST: „COŚ WAM OPOWIEM”

Z prawej, na małym podniesieniu stoją sztywno pod ścianą 4 lalki w następującej kolejności: Chinka, Japończyk, Amerykanin, Egipcjanka (całą jej postać en face, ręce, stopy i twarz — profilem). Z lewej stoi stół, na którym są porozkładane albumy z pocztówkami, fotografiami. Przy stole — krzesło. Woźny w niebieskim fartuchu ściera kurze. Z boku sceny stoi konferencier. Opowiada publiczności tonem zwierzenia:

„Coś dziwnego się stało
w czerwonochrzyskim biurze.
Było to popołudniu
gdy woźny ścierał kurze.

(woźny okurza lalki)

A tego dnia właśnie
przyjechały z Pekinu,
Chicago, Kairu i Tokjo
lalki i nowiny.

(woźny ściera kurz na stoliku)

Były przytem albumy
od dalekich znajomych.

(woźny zaczyna przeglądać album, rytmicznie razem ze słowami konferenciera przewracając kartki)

W nich fotografie wiossek,
ulic, świątyń, i domów”.

Chinka, najdalej stojąca od woźnego, wychyla główkę z pod parasolki, śmieje się srebrzyście gamą:
he he he he he!
do re mi fa sol

Woźny przerażony rozgląda się. Podejrzliwie podchodzi do Chinki. Ta sto już sztywno, z przyklejonym do twarzy uśmiechem, tylko troszkę parasolka jej się trzęsie od hamowanego śmiechu.

Wozny ogląda każdą lalkę. Gdy minął Amerykanina ten, trącając porozumiewawczo Japończyka, śmieje się grubo:

he, he, he, he, he!
sol fa mi re do

Wozny aż przysiada ze strachu, ale gdy się obrócił — lalki już stoją sztywno, tylko Amerykanin trzęsie się lekko, jak poruszona sprężyna. Wozny zagląda pod stół, w róg pokoju, a jednocześnie konferencier mówi:

„Otóż właśnie, gdy wozny robił w biurze porządku, zdało mu się, że słyszy śmiech — na stole, czy w kątku”...

Wozny przechodzi na prawą stronę, jakby zaglądając do drugiego pokoju. Jest poważnie zaniepokojony.

„Zaciekawiony głosem wszedł do drugiej sali,

(woźny wraca, skrobie się zaafierowany w głowę, ruch niezdecydowany, zerka ku lalkom)

lecz wszystko było w porządku,
meble spokojnie stały”.

(woźny macha ręką i wychodzi zrezygnowany)

A tymczasem na stole,
gdzie spoczywała gromada
lalek, stało się głośno,

(lalki wszystkie jednocześnie zaczynają mówić, wykrzykiwać)
bo każdy chciał coś gadać.

(Japończyk, z rękami złożonymi na piersiach, bije pokłony.)

O kiao, tao, o he!
O kiao, tao, o he!

(Amerykanin, klepiąc Japończyka po ramieniu.)

O key!
O key!

(Chinka, przykucając, jakby pociągła za szaur od dzwonka.)

Tin - tin - tin - fu - kiang.

Tin - tin - tin - fu - kiang.

„Wtem Chinka dała susa

(Chinka zeskakuje z ławki)

potężnego ze stoła.

Zam - knę - ła drzwi na klucz”.

(Chinka drobnymi 5 kroczkami (tyle sylab w słowach confer.) przebiega w stronę gdzie odszedł wozny. Ze słowem „klucz” robi ruch ręką, jakby go przekreślała, poczem odwraca się do lalek; mówi filuternie):

„Niech wozny sobie woła!”

(wraca na miejsce tyłoma krokami, ile sylab w jej przyśpiewie)

„Tin - tin - tin - fu - kiang!

Tin - tin - tin - fu - kiang!”

CONFERENCIER: Młody Amerykanin

AMERYKANIN: Good bay!

CONFERENCIER: Szepnął każdemu,
Uśmiechał się wesoło.
I klepał po ramieniu.

(Amerykanin wysuwa się o krok, robi skurcz ramion, jakby pokazywał swe mięśnie, ze słowami „Good bay” klepie 2 razy protekcjonalnie Ja pończyka po ramieniu.)

„A piękna Egipcjanka,
wspaniale ustrojona,
usiadła sztywno na tronie,
podobna do faraona”.

(Egipcjanka, profilem, schodzi majestatycznie ze swego miejsca, kierując się ku krzesłu. Japończyk uszuźnie przysuwa jej krzesło ku środkowi sceny, z drugiej strony Chinka chce ją uprzecznie ostłonić parasolką. Ze słowem konferenciera „usiadła” — Egipcjanka sztywno siada.)

„Wszyscy zaczęli mówić
o dalekiej podróży,
że przyjechali do obcych,
że podróż bardzo nuży”.

(Conferencier odchodzi)

CHINKA *(ruch wahadłowy ku Egipcjance i ku Amerykaninowi):*

W moim kraju *(ku Egipc.)* gdzie rzeka Wang płynie
(prosto, oczy w górze, uroczyście)

Wielki Budda ma złote świątynie.

(ku Amerykaninowi)

W moim kraju żółty ryż dojrzewa,
(w zachwyceniu, ku górze, ku drzewom)

a w ogrodach wiatr — na dzwoneczkach śpiewa.

(jakby dzwoniła: ruch pociągania wdół sznura)

Tin, tin - tin - fu - kiang!

Tin, tin - tin - fu - kiang!

(ostatnie słowa tęsknie zawodzi)

JAPOŃCZYK *(objaśnia w zachwyceniu):*

Teraz u nas jest święto wiśni;
kiedy zasną, może mi się przyśni

(nachyla się na prawo, jakby obu rękami ustawiał ostrożnie domek z kari)
mały domek z papieru

(ręce ku górze, jakby modlił się do drzew)

i drzewa kwitnące,

(na lewo jakby się pochylał nad basenem z rybkami)

złote rybki w wazonie

(prostuje się — jakby przed sobą brał okrągłe pomarańcze)

i pomarańcze pachnące.

(skłony modlitewne; ręce w górę podnosi; na piersi krzyżuje)

O kiao - tao - o he!

o - kiao - tao - o he! *(zawodzi)*

EGIPCJANKA *(patetycznie, dużym, matowym głosem):*

Mnie wysłano z nad wielkiego Nilu,

(szybka zmiana położenia rąk)

gdzie pływają święte krokodyle!
(ręce w górze — zgięte w łokciach)
 Tysiąc świętyń leży w piachu pustyni,
 w piramidach nocują Beduini!
(ręce udół; dłonie zawsze profilem)
(pauza)

AMERYKANIN *(który z boku słuchał — żywo):*

Nie mówcie tak poważnie,
 moi towarzysze,
 bo jeszcze się rozplączę
 i testament napiszę.
 Przyjechaliśmy w gościnę,
 będą nas oglądali,
 będą nas podziwiali,
 pytali, częstowali...
 Czujemy się, jak u siebie
 w czerwonochrzyskim domu.
 Nie wdychajmy do ojczyzny,
 nie lejmy łez pokryjomu.
 Wstańcie lepiej moi złoci,
 zróbmy małe kółeczko
 i rozweselmy się lepiej
 radosną piosneczką!

(Na nutę „Marsza Sokołów” śpiewa. W takt śpiewanej pieśni Egipcjanka rytmicznie wstaje. Japończyk i Chinka zwracają twarze ku Amerykaninowi.)

Przed nami otworem
 I życie i świat
 Pójdziemy zdobywać krainy.

(Ze słowem „pójdziemy” lalki idą ku Amerykaninowi, poczem śpiewają razem.)

Pójdziemy z nowiną,
 że człowiek to brat
(wyciągają sztywno ręce, jakby robiły kółeczko)
 że człowiek to brat
 nasz jedyny.

(posuwają się w kółku, wraz ze śpiewającym Amerykaninem, otaczając znieruchomiałą na środku majestatyczną Egipcjankę)

Hej, dalej, sztandary!
 podnieśmy je wzwyż,
 Czerwony do walki
 prowadzi nas Krzyż.

(ustawiają się szeregiem na przodzie sceny, Egipcjanka w środku)
 EGIPCJANKA *(patetycznie):*

Z dalekich stron —

CHINKA *(srebrzyście z ukłonem):*

z dalekich stron

- EGIPCJANKA: Przysliśmy, by was pozdrowić
w imieniu naszych
czerwonokrzyskich braci!
- AMERYKANIN (*junacko i poufale*):
Z dalekich stron! O key! (*gest ręką powitalny*)
- EGIPCJANKA: Mówimy jednym językiem,
językiem miłości bliźniego,
językiem służenia każdemu.
I dlatego
przychodzimy jak do swoich,
- JAPOŃCZYK (*z ukłonem*):
choć z dalekich stron.
- EGIPCJANKA: Ten znak czerwonokrzyski
(*pokazuje na sztandar na lewo; wszystkie lalki mechaniczny zwrot w lewo
z ukłonem*)
połączył nas dalekich i bliskich.
Choć różne zamieszkujemy ziemię,
choć różna mowa nas dzieli —
(*dobitnie*)
dziś wiemy,
że ten znak czerwonokrzyski
(*kładą ręce na ramionach poprzednika*)
połączył nas wszystkich:
dalekich i bliskich.
- RAZEM:

- U w a g i: 1. Wszystkie ruchy lalek są sztywne, nogi w kolanach proste.
2. Po skończonym ruchu każda lalka jeszcze chwilę się chwieje,
jak sprężyna wracająca do równowagi.
3. Stroje egzotyczne.

ZE STAREGO SKARBCZYKA DEKLAMACJI

JAN PRUSINOWSKI: „DWA OPOWIADANIA
RADZIWIĘŁA „PANIE KOCHANKU”

I.

Siedziałem sobie pewnego ranku,
w mojej komnacie — panie kochanku!
Jakoś na sercu było markotnie,
panie kochanku! że tak samotnie
czas mi przechodził — wtem słyszę z kąta
jakiś pisk dziwny i coś się krząta...
Więc się w tę stronę zwracam, co żywo,
panie kochanku! — i co za dziwo,
zdumione oczy moje postrzegły...
Oto — dwie myszy z dziury wybiegły,

panie kochanku! i tak uparcie,
i tak się z sobą gryzły zażarcie,
że jedna z drugą wzajem się zjadły,
tylko dwa martwe ogony spadły,
niby sztandary — co pozostały,
na dwóch rycerzach tak pełnych chwały...

O takim męstwie i animuszu,
panie kochanku! ani w Liwiuszu,
ani w Tacycie, czytać nie zda się...

I chyba kiedyś, w późniejszym czasie,
gdy świat zmańdrzeje — może posłyszysz,
o takich bojach — jak tych dwóch myszy.

II.

Na święty Józef — panie kochanku!
z kilką przyjaciół, stałem na ganku:
słońce raz pierwszy błysło goręcej
po mrozach — które kilka miesięcy,
wciąż dokuczały nam bezustanku.
A gdy tak stoim, panie kochanku!
pędem zdyszany wbiega gajowy,
urywanemi jękając słowa,
że w lesie straszny zajazd się dzieje:
hukami, strzałem grzmią wszystkie knieje,
wśród trąb, ogary szczełają srogo,
ale nie widać w lesie nikogo.

Panie kochanku, na takie wieście
ja z przyjaciółmi w koni ze dwieście
ruszamy cwałem prosto do lasu.
Słyszemy krzyki wśród trąb hałasu,
i grę ogarów i strzał po strzale,
ale nie widzimy nikogo wcale.

Gdy tak miotany zgrozą i gniewem,
panie kochanku, stoję pod drzewem
i za psie figle klnę złęgo ducha —
nagle, przeleciał mi koło ucha
wystrzał — a potem mój właścniuteński
głos — i słów własnych poznałem dźwięki.

Dopierom doszedł, co to ma znaczyć,
i chcę wam wszystko to wytłumaczyć...
Oto w wigilję Nowego Roku,
panie kochanku — z rana do zmroku,
choć mróz nas ścisnął od stóp do głowy,
w tym samym lesie mieliśmy łowy.

Ale pod koniec ktoś zauważał
fakt, co się nigdy przedtem nie zdarzał,
że choć ogary i trąby grały,
i pośród krzyków, liczne wystrzały...
żadnych odgłosów słyszeć nie było...
Lecz nam się w głowie to nie mieściło,
panie kochanku, sądząc, że może
słuch nam od mrozu stępiał w tej porze.
I ta uwaga przeszła wśród śmiechu...

A to nie słuch nam stępiał, lecz w echu
zamarły wszystkie głosy i strzały,
aż od promieni słońca stajały.
I jak pod strzechą sople kroplami,
w on czas żywymi trysły dźwiękami.

Panie kochanku! Tak często w echu
zamarzną głosy płaczu, lub śmiechu,
przekleństwa, krzywdy, albo miłości...

Ale upewnić mogę waszmości,
że się rozmarzną przy pierwszym słońcu
i dadzą światu słyszeć się w końcu.

BENEDYKT HERTZ

CZTERY MILE ZA WARSZAWKĄ

Ob azek sceniczny w jednej odsłonie.

Ilustracja muzyczna prof. Władysława Macury.

Osoby: ZAPOWIADACZ, KAWKA — panna młoda,
KRUK — swat, gospodarz, DUDEK — družba,
SROKA — gospodyni, KUKUŁKA — druchna,
WRÓBEL — pan młody, SOWA — sąsiadka.

ZAPOWIADACZ: Rzecz to znana w Polsce całej —
niańki o niej nam śpiewały:
Cztery mile za Warszawką
ożenił się Wróbel z Kawką.
Czy para była dobrana —
sprawa niezdecydowana.
Zato słyszało się wiele,
jak piękne było wesele.
A ponieważ tej zabawy
prawie każdy jest ciekawy —
poprosiliśmy, by ptaszki
powtórzyły swe igraszki.

Cały orszak (państwo młodzi)
właśnie tutaj już nadchodzi.

(Chwila zmieszanego świergotu i innych ptasich głosów)
(Podnosi się kurtyna; kotary; dekoracje — gałęzie drzew; pośrodku
sceny — stół. Orszak wchodzi śpiewając.)

CHÓR:

Wolno.

1. Oj, w po-lu o-gró-de-czek, oj, w po-lu ma-ło-wa-ny.

Da, któż ci go ma-ło-wał? Da, Wró-be - lek ko-cha-ny.

2) Wrócili my ze ślubu,
oj, była gala wielka,
ożenił się z Kawką
da, szarego Wróbelka.

KRUK: (mówi poważnie z naciskiem na głoskę „r”; naprzeciw Kruka —
młodzi; dookoła cały orszak)

Jako wuj i opiekun kra-kra! panny młodej,
winienem tu orację stosowną wygłosić.

DUDEK: Cicho! Cicho! Kruk przemową uświetni te gody.

KUKUŁKA: Kuku! bardzo prosimy.

KRUK:

Nie trzeba mnie prosić.

(po chwili) Kra-kra-kra! Pomnij, Wróblu, że honor nielada
na mizerną osobę twoją dzisiaj spada.

Przez kra-kra! wyprawiane w tej chwili wesele
wchodzisz w bliską z familją kruków parantelę.

Nadto bierzesz w posagu piękne gniazdo wronie,
jakiego żaden wróbel nie ma w naszej stronie.

Więc szanuj swą małżonkę, dzielnie pracuj na nią,
ażebym w waszem gnieździe mogła się czuć panią.

Byle ziarnkiem, czy muszką Kawka się nie naje.
 Jej się tłuste pędraki, gąsienice daje.
 Ty zaś, kuzynko moja, kochaj męża swego;
 słuchaj go, choć jest rodu kra-kra! nikczemnego.
 Skończyłem, bo niedobre są za długie mówki.
 A teraz dajcie sobie buzi z dubeltówki.

(całuje się Wróbel z Kawką)

O, tak, dobrze. Kra-kra! Kto tu starszy drużba?

KUKUŁKA: Dudek.

DUDEK: Kukułka druchna.

KRUK: Teraz wasza służba.

KUKUŁKA: Kuku! kuku! Siądź, kawko, na listku kaliny,
 bo czas najwyższy już na oczepiny.

(Kawka siada; obrzęd oczepin; dookoła — orszak)

CHÓR:

Wolno.

1. Na li-stecz-ku Kaw-ka sie - dzi, Wró-bel cze-ka

Musical notation for the first line of the chorus, measures 1-3. The music is in 2/4 time and G major. The vocal line is on a treble clef staff, and the piano accompaniment is on a bass clef staff. The lyrics are: "1. Na li-stecz-ku Kaw-ka sie - dzi, Wró-bel cze-ka".

od - po - wie - dzi. Na li-stecz - ku Kaw-ka sie - dzi,

Musical notation for the second line of the chorus, measures 4-6. The music continues in 2/4 time and G major. The vocal line is on a treble clef staff, and the piano accompaniment is on a bass clef staff. The lyrics are: "od - po - wie - dzi. Na li-stecz - ku Kaw-ka sie - dzi,".

Wró-bel cze - ka od-po-wie-dzi. Wró-bel cze-ka od - po-wie-dzi.

Musical notation for the third line of the chorus, measures 7-9. The music continues in 2/4 time and G major. The vocal line is on a treble clef staff, and the piano accompaniment is on a bass clef staff. The lyrics are: "Wró-bel cze - ka od-po-wie-dzi. Wró-bel cze-ka od - po-wie-dzi.".

2) Czeka, czeka, nóżką tupie;
 już chce żonkę mieć w chałupie. *(bis)*

- 3) Nie trza się tak, Wróblu, srożyć.
Musim wprzód jej czepek włożyć. *(bis)*
- 4) Gdy jej włożym czepek siwy,
będziesz, Wróblu, z nią szczęśliwy. *(bis)*

WRÓBEL: Ciu-ćwi, ciu-ćwi, żonkę mam,
teraz już nie będę sam.

KAWKA: Pla-pli, pla-pli, pla-pli-pla!
dobrą żonką będę ja!

WRÓBEL: Wiem ja o pańskiej pszenicy...
Wiesz?—wiem!.. Wiesz?—wiem!.. Wiesz—wiesz!.. Wiem!
Poskaczemy na ulicy —
ty ćwierć, ja ćwierć — ty ćwierć, ja ćwierć — zjem.

KRUK: Skoro się państwo młodzi z sobą dogadali,
kra!... Dudku, starszy družbo, wiedz zabawę dalej.

DUDEK: Łupu-łupu, łup-łup-łup!
staje mi na głowie czub.
Więc dokoła, družebkowie, do koła!
zapraszajcie wszystkich gości do stoła.
Łup-łup, Sroczo, daj wieczerzę,
Urządzysz wszystkich szczerze!

SROKA: Szak-rak! szak-rak! gotowa
kolacja smaczna i zdrowa.
Aby każdy gość odszedł stąd wesół i syty,
mam potrawy na różne gusty, apetyty...
Dla bociana — ropuchy miodem polewane;
dla dzięcioła — owady, z kory drzew zbierane;
mamy tu nadziewane orzechami liszki;
są z tłuczonych pędraków doskonale kiszki;
ślimaki w sosie własnym, świetna z mrówek kasza...

DUDEK: Ot, na jakie specjały Sroka nas zaprasza.

KUKUŁKA: Kuku! kuku! siadajcie. Najpierw państwo młodzi.
A dalej po starszeństwie: pierwszy Kruk-dobrodziej...

KRUK: Kra! kra!.. Hej, mości Bocku, niech waść przy mnie siada:
Dam ci doskonałego do zjedzenia gada.
Pan Dzięcioł zechce podać skrzydło pani Wronie.
Tu siądźcie; Kogut z Gęsią po przeciwnej stronie.
Czyżyk poprosi Pliszkę, Jaskółkę Skowronek.
Kaczory i Indyki obok swych małżonek...
(w myśl wskazań Kruka — ptaki siadają)

DUDEK: Wszyscy siedzą?

KILKA GŁOSÓW: Siedzimy!

DUDEK: Zatem, goście mili,
czas, byśmy państwa młodych zdrowie już wypili.

(goście wstają)

CHÓR:

Energicznie.

1. Ży-czym Kawce i Wró-blo-wi, że - by zawsze

by - li zdro - wi. Wi - want wi - want.

- 2) On jest szary, ona czarna,
niech nie zbraknie w gnieździe ziarna.
Wiwaant!
- 3) Kawka czarna, wróbel szary,
Bóg im ześle swoje dary.
Wiwaant!

WRÓBEL (*wstaje*): Ciu-ćwi, ciu-ćwi! Dzięki, dzięki
za wiwaty, za piosenki.

Byłoby mi, ćwir-ćwir! miło,
gdyby wszystko się sprawdziło!

KAWKA (*wstaje*): Pla-pli, pla-pli, pla-pli-ple!
ja też podziękować chcę!
Ładnie paple z paplą papla,
płochy wróbel — to nie czapla!

(*rozmowa towarzyska przy stole*)

DUDEK: Łup, łup! Kukułko, łup! co ona plecie?
W tych słowach — łup-łup! Sensu za grosz niema przecie...

KUKUŁKA: Kuku-kuku, mój Dudku. Cały świat wie o tem,
że nie trzeba się liczyć z kawczynym plegotem.
Kuku, kuku! tych ptaków powszechna zasada:
kawka, gdy dziób otwiera, to byle co gada.

DUDEK: Łup-łup-łup! dobrze wiedzieć! (*p. ch.*) Teraz, mili goście,
dla państwa młodych dary po kolei znoście.

Po starszeństwie, ptaszkanie. Więc spytajmy Kruka,
czy jakich upominków w swym skarbcu poszuka?
KRUK: Kra! mam klejnot rodzinny, niezmiernie wspaniałe:
pudełko, w którym jakieś pigułki leżały.

Błyszczą się, jakby srebrne. To po nieboszczyku
oju, który ten skarb — kra-kra-kra! znalazł na śmietniku.
Od dziś niechaj ten klejnot służy młodej parze.
Kra, kra, kra! proszę przyjąć go odemnie w darze.

WRÓBEL: Ciu-ćwi! choć na błyskotkach nie znam się, jak kruki —
nie odmawiam przyjęcia tej wspaniałej sztuki.
Może przyda się ćwir-ćwir-ćwir! Zamiast skarbonki,
gdy złowię, jakie większe muchy, czy też baki...
GŁOSY: Upominki wspaniałe... I bardzo praktyczne.
DUDEK: A teraz, by rozruszać towarzystwo liczne —
łup! do tańca.

KRUK: Kra! tańczcie.
SROKA: Ciszej, państwo moi.

(wszyscy słuchają uważnie)

KRUK: Widzę, że się czemś pani Sroka niepokoi?

SROKA: Bom przypomniała sobie o nielada błędzie:
Sowy - śmy nie prosili. Kłopot z tego będzie.
Mściwe, mściwe ptaszysko! Gdy tańce usłyszysz,
gotowa tu przylecieć ze swej ciemnej niszy.

DUDEK: Et, co tam! Niech poleczkę nam zagra muzyka.
Na wodzireja proszę młodego czyżyka.

(Muzyka. Nagle słychać wrzawę i po chwili głos Sowy.)

SOWA *(wchodzi)*: To tak? Hihi! hihi!... Tańczycie bezemnie?

Myślicie, że się o tem nie dowiem... Daremnie!

Usłyszałam — jestem tu! Huhu hu! HUUU huuu!

WRÓBEL: Ciu-ćwi, ciu-ćwi! Sowa, sowa!

Gdzie kto może, niech się chowa!...

DUDEK: Łup-łup-łup! to ptaszysko czego chce tak wcześniej?
Dzień jeszcze. Więc powinno czas ten spędzić we śnie.

SOWA: Dość tych gawęd! Ani słowa!

Nie daruję, jakem sowa.

Hu-hu!... Hi-hi... Hu-hu-hu!

Oto przyleciałam tu...

Czemuście to państwo mili,
mnie, Sowy nie zaprosili?

SROKA: Szak-rak, szak-rak! Ach, sąsiadko,
w dzień z gniazda wychodzisz rzadko...

KRUK: Tak jest, kra! kra! Tak jest właśnie.

Twój dzień, kiedy słońce gaśnie...

SOWA: Hi-hi! znam ja te wykręty.

Jestem dla was ptak przeklęty.

Nie kręć głową, sprytna Sroko!

Chociaż ślepa, mam ja oko.

I Kruk także głową kręci...

Ale wiem ja, co się święci.

KRUK: Kra-kra! co wiesz?... Kra-kra-kra! Przecież weselnicy
nie robią tu z niczego żadnej tajemnicy.

SOWA: Sprawa to jednak hi-hi-hi! zawiła.
Sroka — wiem dobrze — kaszy nawarzyła.
Temu dała, temu dała, temu dała, temu dała...
a o sowie zapomniała.

Nie daruję więc wam tego.
KRUK: Mów więc czego żądasz, czego?

SOWA (*po namyśle*): Huhu hu! Obrza wielka.
Połknąć mogłabym Wróbelka.

WRÓBEL: Ciu-éwi! Łaski! pani Sowo,
nie bądź dla mnie tak surową!
ciu-éwi, ciu-éwi! Jam niewinny...

SOWA: Wiem, zawinił tu ktoś inny,
wyrok więc surowy zmienię,
gdy spełnicie me życzenie!...
Oto siadam na przypiecku,
zagrajcie mi po niemiecku!

KRUK: Kra! co robić? Niech się stanie.
wypełnimy to żądanie!

(*muzyka gra walca; chór śpiewa*)

CHÓR:

Walczyk.

1. Fe-raj-ne szaj - ne laj - ne. Mann, Ge-te,

Szy - ler, Haj - ne. Ich bin, du bist,

gaj raj i list. Di blu - me kraj, zo ajn, cwaj, draj.

2) Szraubcyjer, gold, maszine,
 underwuud, wazeline.
 Ich bin, du bist,
 jaj, gaj, raj, list.
 Di blume kraj
 zo ajn, cwaj, draj...

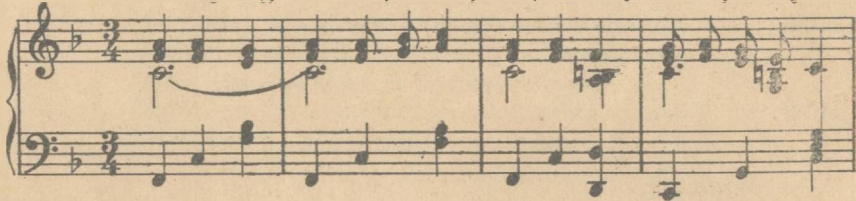
SOWA: Graliście po niemiecku, lecz to jeszcze mało.
 Teraz mi się francuskiej muzyki zachciało!

KRUK: Kra! co robić? Kra! kochani...
 Po francusku grajmy dla niej.

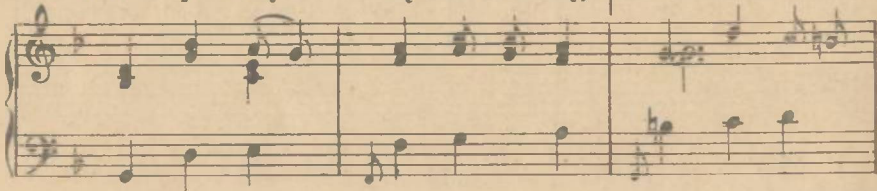
(muzyka gra w rytmie menueta)

Menuet.

1. Mu - a - no o - tur e - głą e - pu le be - kas, kok, szuka.
 2. Bek de - dą, ka - nar, ku - ku, siń, ka - dor, fo - wet, fo - ką lu.



1. Mą ko li - bri li je - zą, ^{1a} ko - mar 'za - bie
 2. Le pi - żą są san fa - są,



1. no - sek ką - sa. ^{2a} i - ron - del, pi, ro - siń - jo - lą.



SOWA: Owszem, przyznaję, że śpiewacie ładnie.
 Tylko, że sensu tych słów nikt nie zgadnie.

KRUK: Jest na to sposób najprostszy. Ponieważ,
 kra, kra! już dłużej chyba się nie gniewasz.

Więc niechaj Sowa kra-kra-kra! posłucha,
jak jej po polsku zagramy od ucha!

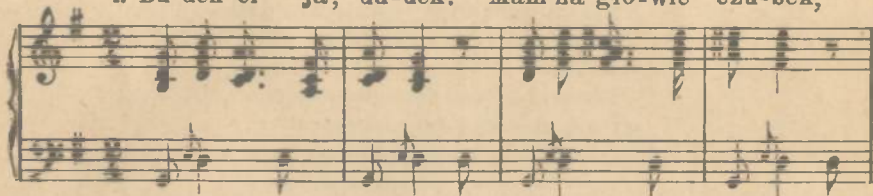
SOWA: Ano, hi, hi, hi! niechże i tak będzie!

DUDEK: Do krakowiaka stańcie, ptaszki, w rzędzie!

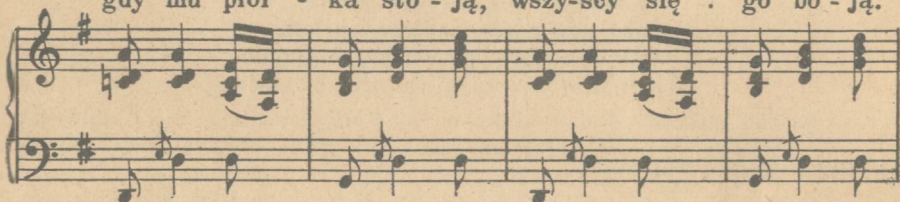
(cały orszak staje szeregiem na przedzie sceny; przyśpiewki solowe)

Krakowiak.

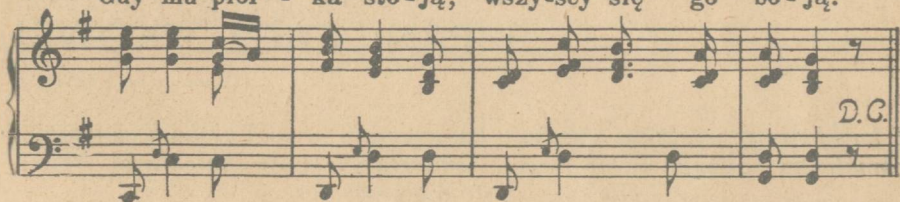
1. Du-dek ci ja, du-dek. Mam na gło-wie ezu-bek,



gdy mu piór - ka sto - ją, wszy-sey się go bo - ją.



Gdy mu piór - ka sto - ją, wszy-sey się go bo - ją.



- 2) Kukuleczka kuka,
dzieciół w drzewo puka,
a skowronek śpiewa,
gdy słońko przygrzewa.
- 3) Kra! choć jestem stary,
ale jeszcze jary,
pójdź do tańca, sowo,
to będzie nam zdrowo.
- 4) Sowa jestem, Sowa,
co się we dnie chowa,
lecz dziś tu pofika,
bo ładna muzyka.
- 5) Ciu-éwi! Jam pan młody,
wspaniałej urody.
W gnieździe własnem siędę,
gospodarzem będę...

CHÓR: 6) Cztery mile, cztery
mile za Warszawką
żenił się pan Wróbel
z piękną panną Kawką.
(*tańczą krakowiaka; kurtyna*)

ZAPOWIADACZ: Lecz oto księżyc wzniosł się za lasem,
zbudzony ze snu dziwnym hałasem.
Aż się uśmiechnął, widząc z oddali,
jak Dudek w tańcu hołupce wali,
jak skacze Sroka, Wilga się kręci,
a Wróbel z Kawką, sobą zajęci,
wirują w kółko na olaboga...
Udobruchała się Sowa sroga
i wpół ujawszy czarnego Kruka,
też po krakowsku wesoło huka.
Na tem weselu ja także byłem,
dużo tańczyłem, jadłem i piłem,
a choć po brodzie wciąż mi kapało,
jednakże w ustach nic nie zostało!

JANINA BANACHOWA

O GĄSCIE BIAŁOPIÓRCIE I PANI KACZORKOWEJ

(Scenka na ęcdwórku)

Z lewej strony wychodzi kaczka z kaczętami, z prawej gąska z gąsiętami, pomaleńku zbliżają się do siebie. Kaczorkowa mówi skrzekliwie, Białopiórka — dostojnie przez nos.

GĄSKI: Gę, gę... gę... gę!...
KACZKI: Kwa... kwa... kwa!...
GĄSIĄTKO I: Już się pchasz?
GĄSIĄTKO II: Kto się pcha?
GĄSIĘTA I KURCZĘTA: Ty i ja, ty i ja, ty i ja...
GĘŚ: Witam panią Kaczorkową.
KACZKA: Witam panią Białopiórkę.
GĘŚ: Jakże się jej dziatwa chowa?
KACZKA: Zdrowa, pani droga, zdrowa,
wychowałam całą czwórkę
na dziw kaczy.
GĘŚ: Pani miła, co to znaczy?
wszystkiej dziatwy tylko czworo! —
ja wylęłam szesnaścioro!
Z tych hałasów, ze swawoli,
cały dzień mnie głowa boli.

- KACZKA: Wierzę, wierzę, pani miła!
Czy sąsiadka nauczyła
jak się pływa, kryje nurki?
- GEŚ: O, już dawno! moje córki
takie mądre, takie zdolne,
że trud dla nich nic nie znaczy:
jedna, druga, raz zobaczy —
za minutkę już wykona.
- KACZKA: Ach, przepraszam, jak imiona
dziatek pani?
- GĄSKA: Kłopot z temi imionami.
Wszyscyuteńkie moje córki
zwą się gąski Białopiórki,
a panine?
- KACZKA (*pokazując*): Ten najmłodszy mój synaczek,
to kaczonek Ciapokłaczek,
średni... — Nieba, jastrząb leci!
Dzieci, do mnie!
- GĄSKA: Do mnie, dzieci!
- (*Kaczęta i gąsienki chowają się pod skrzydła, matki trwożnie patrzą w górę*)
- GĄSKI: Gę... gę... gę... gę...
- KACZKI: Kwa... kwa... kwa...
- GĄSIĘ I: Już się pchaś?
- GĄSIĘ II: Kto się pcha?
- GĄSKI I KACZKI: Ty i ja... ty i ja... ty i ja...

Kurtyna.

Z T E A T R U

ZNOWU ZABAWA W KRÓLA

Instytut Reduty — Teatr dla dzieci. — „Zabawa w króla” — bajka w 3 aktach Janiny Morawskiej. Reżyserja dr. Henryk Modrzewski i Ewa Kunina. Układ tańców J. Mierzejewska. — Dekoracje Z. Wawrzkowicz. — Ilustracja muzyczna Henryk Gadomski.

Zawsze i w każdej dziedzinie sztuki młode pokolenie starają się podważyć mury tradycjonalizmu, przewartościować uznane kanony, nagiąć je do swojej psychiki i swoich wymagań.

Rekwizytornie teatru, poczji, filozofji, nauki, wszystkich gatunków wiedzy zapewnijają się stale w miarę zdobyczy człowieka i przemian jego psychiki. Tak też powinno być i z teatrem dla dzieci. Wszystkie stare, ograne banały — do rupieciarni.

Janina Morawska, autorka granej obecnie w Reducie sztuki dla dzieci p. t. „Zabawa w króla”, należy do szeregow tak zwanej „sztuki walczącej” — do

szeregów pisarzy, których każdy utwór jest rzetelnym, twórczym wysiłkiem. Mielśmy możność to skontrolować w jej świetnych słuchowiskach radiowych (że wymienię choćby bardzo dobrą audycję „Katastrofa w Santa-Cruz”) w sztuce dla dorosłych „Sobowtór”, w sztuce dla dzieci „Antena w karczmie Rzym” i wielu innych.

Uzbrojony więc w maximum entuzjazmu dla twórczości p. Morawskiej udałem się na „Zabawę w króla”.

Co to jest „Zabawa w króla”?

Irytujący szablon nieśmiertelnej królowej, o której rękę (i koronę!) ubiegają się najrzęczniejsi, najmądrzejsi — a zdobywa je (rękę i koronę) — oczywiście głupi Jacek. Podobne przetargi publiczne o koronę królewską posiadają smak dowcipu, który się już wiele razy słyszało. Autorka czyni rozpaczliwe wysiłki, aby szablon pozbawić szablonowości. Wpłata do słownictwa baśniowego nomenklaturę i pojęcia człowieka współczesnego, pisze piosenki pod rytm fox-trotta, konstruuje widowisko na wzór dell'arte i t. p. Trzeba przyznać, że banalną bajkę Morawska opowiada w sposób, który świadczy o jej nieprzećietnej kulturze pisarskiej i znajomości sceny. Podczas widowiska wielokrotnie jednak odnosiłem wrażenie, że Morawska jakby walczy z tematem narzuconym — walczy bez przekonania, ale robi wszystko co możliwe, aby ten temat utrzymać na poziomie.

W „Zabawie w króla” istnieje dysproporcja pomiędzy materiałem sytuacyjnym, który jest przystosowany do dzieci młodszych, a materiałem tekstowym, który bardziej przemawiałby do dzieci starszych. Większość np. dowcipów posiada zbyt misterną robotę i reagują na nie świetnie... dorośli. To też dorośli bawią się dobrze. Wybuchy śmiechu młodocianej publiczności w większości wypadków następują w tych scenach, gdzie tekst jest pre-tekstem do wypowiedzi aktora i reżysera — do tak zwanych po aktorsku „gieriek” i „chwytów”.

Niespodzianką dla widzów jest fragment aktu trzeciego, gdzie królowna rezygnuje z dworu królewskiego, aby pozostać w chłopskiej chacie, w atmosferze pracy — niespodzianką dlatego, że w ciągu całego widowiska nie mieliśmy okazji nietylko zauważyć, ale domyśleć się, że ta atmosfera istnieje, zwłaszcza iż zaraz po wspomnianej rezygnacji królowej następuje piosenka, z której dowiadujemy się o zamiarze „zabawy i tańca do rana”.

Mam wrażenie, że podobnych „drobiazgów” nie należy lekceważyć, chociażby przez szacunek dla całokształtu wrażeń młodego widza, z którego ma wyrosnąć przyszły konsument teatru.

Reżyserom „Zabawy w króla” należą się najgorętsze słowa uznania.

Pozwolę sobie z tego miejsca zaproponować Redakcji „Teatru w Szkole”, aby zorganizowała pokaz „Zabawy w króla” dla instruktorów teatrów szkolnych, reżyserja bowiem tej sztuki jest ilustracją bardzo szerokiej skali możliwości inscenizacyjnych i mogłaby służyć, jako przykład dobrego opracowania poszczególnych fragmentów i świetnego montażu gry zespołowej.

W budowie, którą wznosił reżyser, nie należy przegapić cegiełek całego szeregu współtwórców: bardzo dobrej gry aktorów, interesującego układu plastycznego, sprytnie pomyślanych dekoracji i ilustracji muzycznej.

Melodje zwłaszcza są takie właśnie, jak trzeba: — proste i piękne.

Aleksander Maliszewski

TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ TEATRU DLA DZIECI.

W dn. 8 lutego b. r. odbyło się zebranie Komisji Organizacyjnej Tow. Przyjaciół Teatru dla Dzieci. W toku obrad powołano tymczasowy zarząd Towarzystwa w składzie: przewodniczący — dyr. Stefan Łopatto, wiceprzewodniczący — dyr. Teofil Wojeński, sekretarz — Edward Szymański, oraz członkowie: M. Cholewińska, dyr. E. Kunina, J. Porazińska, J. Strzelecka, St. Szuchowa, red. H. Ładosz, insp. T. Szczerba, dyr. J. Wesofowski i kier. J. Wójcik.

Na posiedzeniach obranego zarządu opracowywany jest statut Towarzystwa oraz tezy dotyczące formy i treści sztuk dla dzieci. Praca nad tezami poprzedzić ma ogłoszenie konkursu na sztukę dla dzieci.

ZE SZKÓŁ

„ŻOŁNIERZ — SAMOCHWAŁ” PLAUTA — WYSTAWIONY PRZEZ MŁODZIEŻ LUBELSKĄ

Niedawno ukazała się na scenie Teatru Miejskiego w Lublinie satyryczna komedia Plauta w wykonaniu młodzieży trzech tutejszych gimnazjów. Sztukę wyeżyserowali: Z. Karcewski, aktor teatrów warszawskich i dr. J. Pliszczyńska, nauczycielka gimnazjum. Ze względu na młodocianego widza i wykonawcę otrząśnięto sztukę Plauta z wielu momentów zbyt rubasznych i erotycznych; na scenie ukazała się przeróbka reżyserska. Podkreślić należy staranność w dostosowaniu kostiumów do sztuki. Za pośrednictwem ubiorów nabierał widz konkretnych, wzrokowych wyobrażeń o dawności rzymskiej.

Między charakterem odegranej komedii satyrycznej a psychiką młodzieży są pewne węzły. Młodzież lubuje się w karykaturach, sama je tworzy. Żołnierz — samochwał jest typem, godnym wyśmiania i ironji. Rubaszny, niewyszukany ton sztuki odpowiada młodzieży, która nie ma wielkiego uznania dla subtelnych dowcipów, raczej lubi proste, oddane na surowo sytuacje komiczne. W rozmowach młodzieży dostrzega się rubasność, żywy dowcip. Nie jest jednak zadaniem teatru szkolnego utrwalanie omówionej właściwości psychiki młodzieńczej; teatr szkolny winien właśnie wysubtelniać surowy dowcip młodzieży i dawać jej możliwość wyżywiania się w wyższej skali uczuć estetycznych.

Na marginesie reżyserji sztuki powstaje inne zagadnienie: kto ma prowadzić teatr szkolny — czy aktor zawodowy, a więc człowiek posiadający wyszkolenie aktorsko-sceniczne, ale niezający psychiki młodzieży i daleki w swej pracy od stosowania się do wymagań, jakie współczesna pedagogika stawia teatrowi szkolnemu, czy nauczyciel-wychowawca, obeznany z psychologią pedagogiczną, nieposiadający jednak znajomości rzemiosła aktorskiego? Sądzę, że drugie wyjście jest lepsze, gdyż aktor zawodowy ma na uwadze tylko widowisko, a nie zważa na korzyści wychowawcze, które winny płynąć z pracy teatralnej. Zarówno dla grających, jak i dla widza „Miles gloriosus” był konkretnym źródłem poznania i przeżycia odległej epoki rzymskiej. Budzi się jedno zastrzeżenie: czy ten środek poznawczy nie jest zbyt drogo okupiony; bo oto olbrzymia praca pamięci, usiłującej ovladnąć tekst, a z drugiej strony zbyt mała motoryczność sztuki, nie skłaniają do dalszych podobnych przedsięwzięć, zwłaszcza, że młodzież pragnęłaby się wyładować w ruchach, żywej akcji i rozmachu.

W omawiane przedstawienie włożyła młodzież, jak i kierownictwo, dużo trudu i istotnego zapału. Podkreślić należy doskonale pamięciowe opanowanie ról przez poszczególnych wykonawców; sztukę grano bez suflera.

Widownia, dwukrotnie wypełniona do ostatniego miejsca, bawiła się dobrze, o czym świadczyły ciągłe wybuchy śmiechu i żywe oklaski.

Józef Czarnecki

PRZEDSTAWIENIE W JĘZYKU NIEMIECKIM W ŁODZI

Teatr szkolny, będący często uzupełnieniem w nauczaniu języka polskiego, nie zyskał sobie jeszcze prawa obywatelstwa na terenie nauki języka obcego. Szereg nauczycieli wprowadza coppersprawda dramatyzację mechaniczną i twórczą, nie osiąga to jednak zazwyczaj

formy ostatecznej realizacji scenicznej. Toteż niezmiernie zainteresowało nauczycieli języka niemieckiego w Łodzi zawiadomienie: W dniu 2-go maja w ramach konferencji grupy metodycznej odbędzie się przedstawienie uczniowskie w Gimnazjum Państwowym im. Narutowicza.

Pod kierunkiem p. Marji Gundlachówny uscenizowano opowiadanie *Der Wunschring* (materiał klasy V) oraz *Till Eulenspiegel* (materiał kl. II). Teksty opracowali uczniowie wspomnianych klas, udział w przedstawieniu brali jednak także ich starsi koledzy.

Specjalnie interesującą była inscenizacja fragmentu *Till Eulenspiegel*, zawierająca krótkie opowiadanie o Sowizdrzale, który idzie w służbę do piekarza. Gdy pyta swego majstra, co ma piec, ten odpowiada ze śmiechem: „Jakto, nie wiesz? Sowy i koczkodany!” *Till* (w to mu graj) wykonywuje dosłownie zlecenie majstra i piecze z ciasta figurki zwierząt. Oburzony majster wyrzuca czeladnika, ten jednak sprzedaje na rynku pełny koszyk zabawnego pieczywa.

Jak z tego krótkiego opowiadania zrodziło się przedstawienie w czterech odsłonach? Naprzód ujęto djalogi w formę dramatyzacji mechanicznej i niektórych miejscom epicznym nadano formę rozmowy. Ponieważ temat zainteresował chłopców, nie poprzestali na tem. Dramatyzacja twórcza rozszerzyła ramy pracy; wprowadzono nowe osoby i nowe momenty w akcji. Uczniowie, zadowoleni z wyników, wysunęli plan realizacji scenicznej; należało zatem pomyśleć i o możliwościach technicznych — dekoracjach, strojach i t. p. Praca odbywała się początkowo w formie ćwiczeń redakcyjnych na lekcji, następnie także poza lekcjami. Pomysły gromadziły się tak, iż wkońcu należało fantazję chłopców raczej ukrócić niż podsycać.

Efekt przedstawienia był dostatecznym dowodem wartości pracy. Wybór tematu zresztą znakomity — barwna historia, tryskająca średniowiecznym humorem mieszczańskim. Koloryt historyczny był doskonale zrozumiany i oddany przez młodych aktorów, co jest niewątpliwie zasługą nauczycielki. Jest to może jeden z najbardziej wartościowych momentów tego przedstawienia. W nauczaniu języka obcego poznanie kultury danego narodu odgrywa zasadniczą rolę. Pokazano nam wspaniały wycinek z życia mieszczańskiego, wprowadzono do gospody, gdzie brzęczą kufle i brzmi wesóło piosenka, zaprowadzono na rynek średniowiecznego miasta. Charakterystyczność sceny na rynku, gdzie przesuwały się figury żaków i mieszczan — uzupełniała utrzymana w stylu dekoracja.

Warto zaznaczyć (rzeczy interesujące nauczycieli języka obcego), że chłopcy przejęci swymi rolami starali się o dobrą wymowę języka niemieckiego, co im się w wielkiej mierze udało.

Próba więcej niż udana. Może teraz nauczyciele języków obcych, zachęteni przykładem, spróbują wyzyskać teatr w swych pracach.

Regina Ormianowa

TEATR SZKOLNY W II GIMNAZJUM MIEJSKIEM W WARSZAWIE

Którejś kwietniowej niedzieli tegorocznej zawędrowałam na przedstawienie do Gimnazjum Żeńskiego im. Kochanowskiego. Nowe budynki szkolne mają nie tylko wiele światła i powietrza, sprzyjającego wygodnej i zdrowej pracy; przypało im również w udziale szczęście przyjmowania Ducha Teatru w godnym tak znakomitego gościa apartamencie. Wielkiej sali teatralnej i ślicznej sceny II Gimnazjum z pewnością pozazdrościć mogłyby niejedni tułaczy zespół zawodowy stolicy. Ale też — noblesse oblige — po wejściu do tej sali widz mimowolnie zapomina, że będzie miał do czynienia ze skromniutkim amatorskim teatrzykiem szkolnym; poczucie prowizoryczności opuszcza go wraz z pancernem pobłażliwości, w który uzbroił się był przed chwilą; imponujące rozmiary, piękne wykończenie otaczających go ścian wypromieniowują jakieś wymagania solidności, zaostrzają krytycyzm i wymagania patrzących. Trzeba przyznać, że w ciągu całego przedstawienia ta „solidna” postawa widza nie była ani razu narażona na szwank. Wystawiano mickiewiczowskie ballady: „To lubię”, „Romantyczność”, „Lilje”, „Powrót Taty”, „Pani Twardowska”. Łatwe napozór, wzięwszy pod uwagę ich wyraźną budowę dramatyczną, narstępującą ogromne trudności inscenizacyjne. Co robić z temi wszystkimi „odpowie”, „zawoła”, „rzecze stary”, aby nie były śmieszne lub, conajmniej zbędne w djalogu. Pomysłowość reżyserska sięgnęła tutaj nie do notorycznie wyzyskiwanej postaci „autora”, ale rozwiązała tę trudność bardzo oryginalnie. W „Liljach” np. wprowadziła postacie dwóch dziewczyn „podpatrywaczek”, które śledzą Panią i opowiadają wszystko, co nie jest objęte właściwym cudzystwem djalogu, tak sugestywnie, że nic nie paczy ciągłości wiersza ani logiki sytuacji: w „Pani Twardowskiej” (drukowanej w nrze 6/7 „Teatru

w Szkole") mądrze i dowcipnie zróżniczkowany tłum, popijający w gospodzie, równie zgrabnie „krzyczy” i „woła”, cementując akcję w znakomitą całość fabularną. Sala pełniętka do ostatniego siedzącego miejsca („a miejsc było” — chyba 500) ściany gesto również podparte zarówno mundurami szkolnymi, jak i „suknią cywilną”. Kurtyna (ach, te szkolne kurtyny!) rozsuwa się nad podziw gładko. Wogóle ta „gładkość” i sprawność techniczna grających dziewcząt, porywająca bezpośredniość ich wyzycia się artystycznego (nie bójmy się komunałów), swoboda ruchów i nadewszystko zasługująca na poważną pochwałę wyborna dykcja małych artystek budzi zaczyna we mnie coraz większe zainteresowanie. Chcę wiedzieć w jaki sposób osiągnięto tutaj wynik więcej niż dobry. Zwracam się do siedzącej na widowni jakiejś „tubylczej” piątoklasistki, która, jak mi się wydaje, występowała właśnie przed chwilą na scenie, teraz zaś przypatruje się zgorączkowana dalszym występom koleżanek i śledzi bacznie zachowanie się widowni. Podczas przerwy rozmowa nasza przybiera charakter formalnego wywiadu. Moja rozmówczyni ma zamiar w przyszłości poświęcić się pracy scenicznej. Swemu teatrowi szkolnemu nadaje bardzo wielkie znaczenie. Ceni go nie tylko jako rozrywkę, przyjemność, ale zdaje sobie również sprawę z jego roli wychowawczej. „Bo u nas, proszę pani, nie gra się przecież, jak w prawdziwym teatrze, dla pieniędzy. I my i nasza reżyserka wkładamy tyle wysiłku artystycznego nie dla zarobku, ale wyłącznie dla podniesienia wartości przedstawienia. U nas jest tak samo ważne, żeby dziewczynki dobrze grały, jak i to, żeby te, które przygotowują dekoracje i kostjумы, zrobiły je jaknajpiękniej. A taka „zakulisowa” praca wymaga wielkiej bezinteresowności, bo przecież za to nie dostaje się osobiście pochwał ani oklasków. Więc, uważam, że nasz teatr kształci nasze charaktery”. — Przedewszystkiem — niech ta górnołotność stylu meł młodszej interlokutorki nie podważa zaufania czytających te słowa. Nie są one bynajmniej przezemnie przeznaczone, a wyniki tak pojętego „przeszkolenia teatralnego” przyprowadzą mnie o miłe zdziwienie.

Pragnę więc poznać pracę tego zespołu szkolnego u samych źródeł. Reżyserka widowiska, nauczycielka polskiego, pani Niczowa, opowiada mi wiele ciekawych rzeczy. Przedewszystkiem więc — o dziwo! — nie skarży się wcale, że musi „wyblagiwać” godzinny na próby, klarować celowość i potrzebę istnienia szkolnego zespołu teatralnego. Kierowniczka gimnazjum ustosunkowuje się do tej placówki z pełnym zrozumieniem i uznaniem. Współpracuje z panią Niczową koleżanka jej — nauczycielka rysunków, która na swych lekcjach opracowuje z uczennicami projekty dekoracji i kostjumów i nie szczędzi wysiłków przy ich wykonywaniu. Pomoc ze strony nauczycieli gimnastyki (plastyki) i śpiewu, narazie bardzo dorywcza, ma w przyszłości wypełnić braki zespołu pod względem wokalnym i tanecznym.

Reżyserka stara się wciągnąć do pracy w teatrze szkolnym możliwie najwięcej dziewcząt. Poza aktorkami-uczennicami czynny udział bierze i wiele innych, przygotowujących operę sceniczną: kostjумы, dekoracje. Materiał inscenizacyjny (w danym wypadku *Ballady*) omawiany był na lekcjach, pod względem literackim klasa opracowała go wspólnie z nauczycielką. Praca nad widowiskiem ma charakter zespołowy: obsady ról bowiem, reżyserja sztuk dokonywuje się zbiorowo przy udziale całej klasy; przyczem, jak zwierza się p. N., ztraca ona nieraz poczucie, że jest reżyserką zespołu; zdarza się często, że przegłosowana przez dzieci, musi wyrzec się własnej koncepcji i zgodzić na ich pomysły; niejednokrotnie taki „wynałazek” gromady dawał szczęśliwsze rozwiązanie artystyczne, niż fachowe podejście samej reżyserki, do czego się z rozbrajającą lojalnością przynaję.

Próbm przygląda się cała klasa, krytykuje wykonawczynię, proponuje zmiany. Nieraz jakiś szczegół interpretacji roli wywołuje burzę dyskusyjną w gromadzie, ogarniając zarówno dziewczęta, występujące w określonych rolach, jak i te, które spełniają jedynie rolę doradczyń-krytyków. Nie wszystkie bowiem lubią i chcą występować, wiele z nich wykazuje natomiast wyraźne zdolności reżyserskie. Wszystkim jednak zależy na tem, aby widowisko wypadło doskonale.

W rozmowie naszej zwróciłam uwagę na jedną rzecz przeszkadzającą mi przyklasnąć bez zastrzeżeń wdzięcznym wyniomom pensjonarskiego zespołu. Śmieszły mi mianowicie „soprany” zbójców, slug, ojca w „Powrocie Taty” i wiośniane głosiki braci-rycerzy w „Liljach”. Uważam (sprawę tę poruszano już na łamach „Teatru w Szkole”, że należy koniecznie skasować zabawną „jednopłciowość” szkolnych zespołów teatralnych, organizować zespoły mieszane, międzyszkolne, wytworzyć dla nich normalne warunki pracy

artystycznej. Pani N. kiwa smętnie głową: „Dużo jeszcze czasu upłynie, zanim wszędzie zrozumieją, że obsadzenie ról męskich przez chłopców nie tylko podniesie walory artystyczne teatru szkolnego, ale też uchroni dziewczęta, które w tych rolach starają się sztucznie „zgrubiać” głosy, od tych szkodliwych i dla głosu, i dla całości artystycznej widowiska — praktyk.

Staram się zazwyczaj dobierać do ról męskich dziewczynki o niskich głosach, ale są to różnice tak nikłe, że zamierzonych kontrastów prawie wcale nie udaje się osiągnąć”. Pominąwszy tę „plamę” na ciekawie odsłaniającym się horyzoncie szkolnego teatru, wychodzę pełna podziwu dla tak właściwie obranej drogi, łączącej pięknie i rozumnie naukę, wychowanie estetyczne i społeczne.

Natalja Zarembina

W POSZUKIWANIU NOWYCH FORM OBCHODÓW UROCZYSTOŚCI PAŃSTWOWYCH

Tegoroczne obchody Imienin Marszałka Józefa Piłsudskiego, urządzone przez młodzież lubelskich szkół średnich, odbiegły znacznie od utartego szablonu. Zerwano ze zwyczajem organizowania przydługich akademii w murach szkolnych — wszystkie zaś wysiłki młodzieży i gron nauczycielskich skierowano w dwa łozyska: 1) w celu zorganizowania artystycznych zespołów wyjazdowych młodzieży, których zadaniem było urządzenie odpowiednich uroczystości w ośrodkach wiejskich i podmiejskich i 2) w celu urządzenia w przeddzień Imienin manifestacji ogółu młodzieży szkolnej na Placu Litewskim.

W niedzielę, 17 marca nastąpił wyjazd, różnymi środkami lokomocji, 23 zespołów artystycznych młodzieży, przeważnie koedukacyjnych (a więc na jeden zespół wyjazdowy składać się musiała młodzież z dwu zakładów, gdyż średnie szkoły koedukacyjne należą w mieście do wyjątków) na przedmieścia Lublina i do okolicznych wsi, wraz z opiekunami z gron nauczycielskich i gośćmi z Kuratorjum O. S. Lub., Inspektoratu i Starostwa Powiatowego. Poszczególne zespoły liczyły od 25 — 40 osób. Niektóre wyjechały z orkiestrą. W południe, lub w godzinach popołudniowych zespoły przyjazdowe urządziły uroczyste akademie dla starszego społeczeństwa w Domach Ludowych, lub w lokalach szkolnych. W wielu miejscowościach, z powodu szczupłości lokalów, a wielkiego napływu widzów — akademie musiano powtarzać.

Programy zespołów młodzieży szkół średnich były różne — każdy jednak poza przemówieniem, specjalnie dostosowanym do środowiska, a będącym wynikiem wewnątrzszkolnego konkursu — zawierał ponadto wiązkę pieśni legionowych, inscenizacje i recytacje zespołowe oraz indywidualne, a niektóre — tańce ludowe i fragmenty sztuk legionowych. Poszczególne punkty programów zespołów przyjazdowych były przeplatane występami miejscowych zespołów szkół powszechnych, lub organizacji pozaszkolnej młodzieży wiejskiej. We wszystkich ośrodkach widownie były wypełnione po brzegi. Po ukończonych uroczystościach miejscowe komitety, z wójtem i kierownikiem szkoły na czele, podejmowały gości herbatką, podczas której młodzież wiejska i miejska miała sposobność wymiany myśli i poznania się wzajemnego. Powrót zespołów nastąpił tego samego dnia w późnych godzinach popołudniowych.

Zbyteczne podkreślać korzyści wychowawcze tego rodzaju wycieczek artystycznych. Dość wspomnieć, że młodzież, po zerwaniu z dotychczasowym szablonem dochodów zabrała się z ochotą i zainteresowaniem do opracowania programów artystycznych, zdając sobie sprawę z odpowiedzialności, jaką bierze na siebie wobec szkoły i społeczeństwa; zrobiła pierwszy krok do zbliżenia się wsi z miastem i spełniła, bądź co bądź, mały czyn społeczny dając zniknącej kryzysem wsi chwilę wytchnienia w atmosferze artystycznej rozrywki, a przytem przyczyniła się potrosze do skierowania jej zainteresowań w kierunku zagadnień państwowych i wreszcie — co wydaje mi się najważniejsze — młodzież miejska po ujrzeniu doskonale wypracowanych programów miejscowych, w kilku nawet wypadkach poziomem artystycznym przewyższających ich własne, zaczęła innemi oczami patrzeć na wieś, na jej pracę i możliwości rozwojowe.

Dodać należy, że w dniu 18-ym marca w czasie manifestacji młodzieży ku czci marszałka Piłsudskiego przewodniczący międzyszkolnego komitetu młodzieży, uczeń gimnazjalny, złożył krótkie sprawozdanie z powyżej opisanej akcji. Pracą nad zorganizowaniem całokształtu uroczystości kierował wspomniany międzyszkolny komitet młodzieży, nad którym czuwała specjalna komisja, powołana przez Pana Kuratora. Z komisją obchodu współpracowali dyrektorzy szkół średnich, instruktorzy kuratorjum, p. starosta powiatowy i p. inspektor obwodowy.

zk.

W zeszytce I (rocznik L) „Muzeum” z marca b. r. d-r Stefan Przyboś omawia urządzony przezeń pokaz recytacji zespołowych (autor nazywa je chóralnemi) na konferencji polonistów w listopadzie ub. r. w Rzeszowie. Pokaz odbył się na scenie szkolnej II Gimnazjum Państwowego.

Do programu pokazu weszły utwory Mickiewicza, Wyspiańskiego, Kiplinga, Brzechwy, Leśmiana, Tuwima, Słonimskiego, Przybosa, Lechonia.

Udział w pokazie brali uczniowie dwu klas siódmych. Nie wszyscy. Ściślej: 40-stu uczniów brało udział w zespole, reszcie przydzielone zostały funkcje o charakterze technicznym.

tu właśnie okoliczność odbiera pokazowi charakter powszechności, czyniąc z pokazu popis zdolniejszych uczniów.

Doceniając owocność i znaczenie samego pokazu — niepodobna zgodzić się z wywodami autora o recytacjach zespołowych.

Np. mówiąc o niskim poziomie recytacji solowej w szkole d-r Stefan Przyboś widzi jej złe strony w klasach wyższych, twierdząc jednocześnie, że w klasach niższych „recytacja indywidualna jest dobra, a nawet konieczna, bo ugruntowana na instynkcie wrodzonym młodzieży”. Nic podobnego. Sposób recytowania w klasach starszych jest wynikiem troski o poziom żywego słowa w klasach młodszych. Troska ta zresztą poza pojedynczemi wypadkami nie przybrała jeszcze w szkołach wyraźnego charakteru, a liczenie na „instynkt wrodzony” u młodzieży daje w ogólności rezultaty opłakane.

„Mechaniczny charakter tej pracy” — pisze autor — niszczy wprawdzie bezpośrednio wyrażania się w żywym słowie, ale uczy doskonale odpowiedzialności za słowo i wprawy we władaniu niem dla wydobycia z utworów poetyckich ich estetycznej wartości”. Brak bezpośredniości i poczucie odpowiedzialności za słowo i za jego estetyczną wartość wykluczają się wzajemnie, pozatem, jeśliby recytacje zespołowe nie podnosiły bezpośredniości wyrażania się — nie miałyby racji istnienia.

Dalej wbrew twierdzeniu autora recytacja zespołowa umożliwia właśnie delikatną modulację głosową i pozwala wydobyć tak subtelnych nastrojów jakich nie zdołamy osiągnąć przy solowym recytowaniu stremowanego ucznia. Kłopot zaś o arytmję przy powszechnem słabem u nas poczuciu wartości rytmu i tempa w utworach literackich — wydaje mi się przesadzony.

Mimo te zastrzeżenia, jakie ma sam reżyser do uprawianej przezeń formy teatralnej — pokaz miał charakter sukcesu artystycznego.

Pozatem autor omawia pokrótce poszczególne elementy recytowania zespołowego: efekty głosowe, (barwę i siłę), rytm, tempo, tło i konstrukcję sceniczną, ugrupowanie zespołu, oraz rolę uzupełnień: muzycznych, śpiewnych, akustycznych i tanecznych w recytacji zespołowej. Wywody autora w tej dziedzinie są słuszne i interesujące.

Przypominają one, że w naszej literaturze teatralnej brak dzieła poświęconego sprawie żywego słowa, sztuce wymowy i recytacji. (Stare dziełko Tennera „Sztuka aktora” jest raczej poetyzowaniem na ten temat, poetyzowaniem nie dającym żadnych pożytywnych wskazań).

Z R A D J A

ROZPOWSZECHNIAMY RADJO. Należy zwrócić uwagę małorolnej ludności wiejskiej na odbiornik kryształkowy „Echo”. Koszt tego radjoodbiornika wynosi 24 złote, płatne dwuzłotowymi ratami miesięcznymi. Koszt rejestracji — 30 groszy. Zakładajmy i propagujmy radjo na wsi.

Z RADJOFONJI FRANCUSKIEJ. Według rozporządzenia francuskiego ministra poczt i telegrafów każda z regionalnych rozgłośni francuskich będzie posiadała naczelną radę zarządzającą, złożoną z dwudziestu członków, z których połowę wybierają radjostuchacze. Pierwsze takie wybory do rad regionalnych odbyły się 19 maja b. r.

PIĘCIOLECIE ROZGŁOSNI LWOWSKIEJ. W maju b. r. rozgłosnia lwowska święciła swoje pięciolecie. Żywa działalność tej rozgłośni zaznaczyła się również i w dziale audycji dla dzieci. Szczególnie interesują się dzieci lwowskimi „Zagadkami muzycznymi” oraz — zorganizowanymi na wzór „Wesołej fali” dla dorosłych — „Wesołymi audycjami dla dzieci” z udziałem Szczepka i Tońka.

WAKACYJNY PROGRAM DLA DZIECI. Audycje dla dzieci będą nadawane: w poniedziałki (Wilno — zabawy dziecięce, lub Poznań — podróż naokoło globu), w środy — 10-ciominutowe programy lokalne, w czwartki — 15-stominutowe pogadanki, oraz w soboty — 30-stominutowe słuchowiska.

OD REDAKCJI

W n-rze 6/7 wydrukowano mylnie nazwisko autorki inscenizacji „Pani Twardowskiej” A. Mickiewicza. Powinno być: „Wanda Bruner-Niczowa”.

W nadchodzącym roku szkolnym pragnęlibyśmy zamieszczać nadal spostrzeżenia z widowisk, dotyczące widowni i aktorów w teatrze szkolnym, oraz uwagi z przebiegu pracy teatralnej z dziećmi. Materiał z tych badań może służyć jako wskazówka w dalszych pracach.

Zamykając pierwszy rocznik „Teatru w Szkole”, dziękujemy serdecznie wszystkim naszym współpracownikom. Dzięki wspólnemu wysiłkowi udało nam się stworzyć i utrzymać nowe pismo w prasie pedagogicznej polskiej. Dotychczasową naszą pracę uważamy za zapoczątkowanie zebrania i uporządkowania wysiłków, zmierzających do stworzenia odpowiedniej formy i treści prac teatralnych w szkole.

Komunikujemy, iż 1-szy i 2-gi numery naszego pisma są wyczerpane. Oprawne roczniki pisma ukażą się w niewielkiej ilości.

REDAKTORZY: JĘDRZEJ CIERNIAK I HENRYK ŁADOSZ.

WYDAWCA W IMIENIU ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO:
STANISŁAW MACHOWSKI

REDAKCJA RĘKOPISÓW NIE ZWRACA