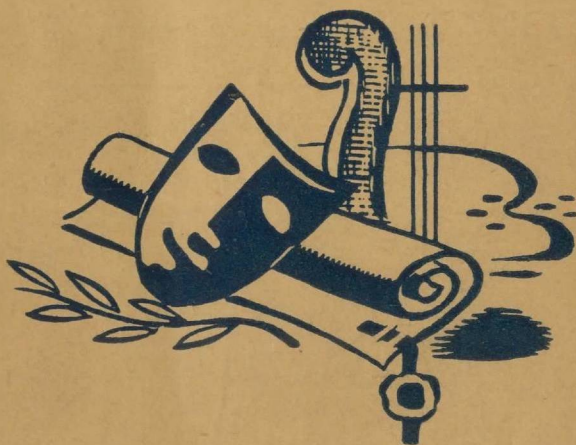


dubel
Bezpłatny dodatek do „Głosu Nauczycielskiego”.

ROK III NR 1-2 WARSZAWA **ROK 1936**
WRZESIEŃ — PAŹDZIERNIK



TEATR W SZKOLE

**MIESIĘCZNIK
ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO**

T R E Ś Ć N U M E R U :

Od redakcji.

Helena Tyrankiewiczowa — Nasza praca w „Kole Miłośników Żywego Słowa”.

Jan Ostrowski-Naumoff — Polskie tańce narodowe. — Część ogólna. O układach tańca Okrągłego.

Franciszek Chudzicki — Kształcimy dobrą wymowę.

Prof. E. A. Arkin — Próby pracy pedologicznej w Moskiewskim Teatrze dla Dzieci (tłom. Halina Pilichowska).

Czesław Ciepliński — „Na niby” (wiersz).

Marja Dynowska — „Strach na wróble” Inscenizacja. Henryk Ładosz.

Aleksander Maliszewski — „Marynarze” Inscenizacja: autor Muzyka: Anatol Zarubin.

Helena Duninówna — Do recytacji zespołowej: a) Wiatr jesienny, b) Jesienny wiersz.

Helena Tyrankiewiczowa — „Na Święto Niepodległości” Inscenizacja: „Śpiący rycerze w Tatrach” Kazimierza Tetmajera.

A. Barto — „Sekret wojenny”, obrazek sceniczny w 3-ch odsłonach (tłum. Halina Pilichowska)

Natalia Zarembina — „Fantazja contra rzeczywistość”, humoreska szkolna w 2 odsłonach.

Benedykt Hertz — „Spotkanie po wakacjach” (dialog).

Z teatru.

Konkurs „Teatru w Szkole”.

ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI: Warszawa, ul. Smulikowskiego 1.

Redakcja czynna codziennie od godz. 11-ej do 14-ej. Tel. 669-70.

Administracja czynna od godziny 8-ej do 15-ej Telef. 269-49.

WARUNKI PRENUMERATY

NA KŁADEM ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POL.

Prenumerata roczna zł 8.—

Dla członków Związku Nauczycielstwa Polskiego zł 4.—

Przy prenumerowaniu dwóch i więcej czasopism zł 3.—

KONTO P. K. O. Nr 435.

KAŻDY CZŁONEK Związku Nauczycielstwa Polskiego może otrzymać „Teatr w Szkole” bezpłatnie, jako dodatek miesięczny do „Głosu Nauczycielskiego”.

TEATR W SZKOLE

WARSZAWA-WRZESIEŃ-PAŹDZIERNIK-1936

ROK III Nr. 1-2

OD REDAKCJI

Ubiegłe dwa lata istnienia naszego pisma poświęcone były zbieraniu i porządkowaniu dotychczasowych rozproszonych usiłowań w dziedzinie prac teatralnych w szkole.

W bieżącym, trzecim roku, praca ta będzie kontynuowana, z tym jednak, że będziemy dążyli planowo do dokładniejszego opracowania poszczególnych tematów, zmieniając w ten sposób do sprecyzowania i wzbogacenia treści oraz formy pracy teatralnych w szkole.

Życzliwość, z jaką został przyjęty „Teatr w Szkole”, jego duże i szybkie rozpowszechnienie świadczy, że zagadnienie prac teatralnych w szkole jest wielce żywe i że zainteresowanie się tą sprawą wzrasta. Do uznania praw obywatelstwa prac teatralnych w szkole przyczyni się niewątpliwie powstanie Komisji Teatru w Szkole przy Wydziale Pedagogicznym Z. N. P. Przez to bowiem sprawa prac teatralnych w szkole została niejako oficjalnie włączona do zagadnień pedagogicznych.

Liczba współpracowników pisma stale wzrasta. Jednocześnie z tym wzrasta świadomość ogromnej rozpiętości zagadnień związanych z pracami teatralnymi w szkole. W związku z tym zaszła konieczność powiększenia objętości pisma do 32 stron w każdym numerze.

Zdając sobie sprawę z dotychczasowych braków naszego pisma, będziemy usiłowali je uzupełnić, wzbogacając — w miarę możliwości — słabiej dotąd uwzględniane działy i wprowadzając — też w miarę możliwości — nowe, dotąd nie poruszane w piśmie zagadnienia.

Poszczególne numery tegorocznego „Teatru w Szkole” będą poświęcone następującym tematom

A — część teoretyczna,
B — materiały praktyczne.

- Nr 1 — wrzesień — A. Metody pracy teatralnej w szkole. B. Szkoła.
Nr 2 — październik — A. Polskie tańce narodowe. B. Święto Odrodzenia Rzeczypospolitej.
Nr 3 — listopad — Praca w zespole. Elementy techniki polskich tańców narodowych. B. Rewja choinkowa. Tańce Polonez.
Nr 4/5 — grudzień — A. Kino szkolne i radiofonia szkolna. Wychowanie teatralne. B. Wieczornica zimowa (z uwzględnieniem zabaw i obrzędów karnawałowych). Tańce. Kujawiak.
Nr 6 — styczeń — A. Poświęcony L. Komarnickiemu i jego teatrowi szkolnemu.
Nr 7 — luty — A. Studia nad teatrem dla dzieci (reagowanie widowni, repertuar

itp.). Teatr kukiełek. B. Wiosna i obrzędy wiosenne (z uwzględnieniem Święta Matki i Święta Lasu). Tańce: Krakowiak.

Nr 8 — marzec — A. Urządzenie sceny, dekoracje, kostiumy B. Na społeczną nutę (z uwzględnieniem „Dnia spółdzielczości”) Tańce. Mazur.

Nr 9 — kwiecień — A. Zagadnienie żywego słowa. Gest. Mimika. B. Życie, praca i zabawy w szkole. Tańce: Oberek.

Materiały do danego numeru należy nadsyłać najpóźniej na miesiąc przed datą numeru. Np. materiały do numeru grudniowego należy nadsyłać do 1 listopada.

W dziale A mogą nastąpić przesunięcia w zależności od nadsyłanych materiałów. Zachowane również zostanie miejsce dla nowych interesujących tematów, któreby pojawiły się w toku pracy.

Materiały do poszczególnych numerów w dziale B obejmują: wiersze, monologi, dialogi, inscenizowane pieśni, nuty, projekty dekoracji i kostiumów.

Poza materiałami praktycznymi mogą być drukowane i rozważania teoretyczne poświęcone wymienionym w punktach B tematom.

Drukowane będą również materiały przeznaczone na inne obchody, czy uroczystości szkolne, którym nie mogliśmy poświęcić osobnego numeru.

Podobnie — mniejsze utwory z repertuaru teatru kukiełek, którego zasięg wzrasta coraz bardziej.

W dziale praktycznym naszego pisma powoli będziemy zmierzali do stworzenia repertuaru prac teatralnych w szkole z uwzględnieniem poszczególnych klas i rodzajów szkół, biorąc pod uwagę utwory z lektury szkolnej.

Pozatem zamieszczane będą przeznaczone dla klas starszych szkoły średniej inscenizacje utworów z literatury klasycznej.

Doniedawna traktowana w szkołach po amatorsku sztuka teatralna staje się poważnym i pięknym środkiem w nauczaniu i wychowaniu, w bogaceniu osobowości dziecka. Świadomi tej pięknej roli teatru w szkole wzywamy kol. kol. do współpracy.

HELENA TYRANKIEWICZOWA

NASZA PRACA W „KOLE MIŁOŚNIKÓW ŻYWEGO SŁOWA”

Długo i przykro stała mi w pamięci rozmowa z uczniem piątego kursu seminarium, chłopcem zresztą bardzo inteligentnym, z którym, jako wychowawczyni 5 oddziału, omawiałam odbytą przez niego lekcję na praktyce w tejże klasie. Tematem lekcji był „Pierwiosnek” Mickiewicza. Oto seminarzysta poprowadził ją tak, że i myśl, i poezja wiersza gdzieś się ulotniły — zostało z niego coś suchego, martwego, szleszczącego beztreścią, jak liść jesienny. „Proszę pani, co ja będę dzieciom wmawiał to, czego sam nie czuję? Wiersze, według mnie, to zabawka dla tych, którzy w życiu nie mają nic poważniejszego do zrobienia, wogóle cała sztuka to tylko rozrywka dla panów, my, ludzie pracy, nie mamy na nią ani czasu, ani ochoty. My wszyscy poważniejsi tak myślimy”.

Zastanawiałam się nad tem, skąd się mogło u młodych chłopców wziąć tak zimne, wręcz wrogie ustosunkowanie do tęsknot i wzlotów ducha ludzkiego? W licznych rozmowach z seminarzystami różnych roczników zrozumiałam, że taki stosunek nie jest dziwny, ale zupełnie naturalny. dom? cóż im dom daje ponad wgląd w ciężką

pracę, w byt całym wysiłkiem poświęcony „przeżyciu”, a w najlepszym razie zebraniu pieniędzy na dokupno gruntu? Czy tam, na wieś, do chat chłopskich, dociera kiedy sztuka? poza muzyką do tańca i śpiewem kościelnym czyż ich dosięga?

A w seminarium... w seminarium poezja, ten Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, ten Kasprowicz, czy Wyspiański — są często przecie narzuconym ciężarem, są tylko materiałem lekcji, często okazją dostania dwójki; poza lekcją, poza „obowiązkową” poezją nie dajemy z niej chłopcom nic, a oni też nie szukają tej poezji, nie odczuwają jej potrzeby, bo ona im obca, to nie wchodzi w ich życie, gdyż tematy i nastroje tej „programowej” poezji są przeważnie na razie za trudne, za niedostępne dla istot, ledwo budzących się do artystycznego przeżywania.

Jak temu zaradzić? jak zbliżyć młodzież do jednego ze źródeł przesublimowania uczuć i dążeń człowieczych?

Wydawało mi się koniecznym sięgnięcie do poezji najnowszej, w której tak dużo miejsca zajmuje sport, entuzjazmujący dzisiejszą młodzież, życie miasta, które bliskie jest jego mieszkańcom, a fascynujące swoją nowością dla młodzieży przybywającej ze wsi do szkoły średniej, i wreszcie miłość, nie ta romantyczna, która jest tylko cierpieniem, ale ta słoneczna, dająca radość życia i stanowiąca jego wdzięk. Te tematy łatwe i zrozumiałe dla młodych chłopców, mogą stanowić pierwszy etap ich inicjacji w kulcie poezji. Rozsmakowawszy się w wierszach pięknych formą, a bliższych im treścią, przypuszczalnie, sięgać będą stopniowo po coraz trudniejsze myślowo i wyższe uczuciowo utwory poetów

Z tym nastawieniem myślowym przystąpiłam do powierzonej mi przez dyрекcję pracy w szkolnym „Kole Miłośników Żywego Słowa” Chodziło jeszcze o odjęcie zebraniom Koła charakteru lekcji, którą nauczyciel prowadzi narzucając swymi interpretacjami sposób rozumienia utworu, a własną deklamacją sposób wygłaszania wiersza. Wyboru poezji do przerabiania nie mogli dokonać członkowie „Koła”, bo zupełnie nic nie wiedzieli o współczesnych poetach; żaden nie umiał wymienić nawet nazwiska Wierzyńskiego, choć związanego z niedawną olimpiadą. Wybrałam więc sama kilkadziesiąt wierszy, każdy odbito na maszynie w takiej ilości egzemplarzy, aby wypadł przynajmniej jeden na dwu członków „Koła” Między uczestników zebrania „Koła” rozdałam pierwszy z wybranych na dany dzień wierszy, następnie drugi, trzeci itd., polecając odczytanie tegoż; po tym prosiłam o zastanowienie się, jaki to wiersz: smutny, czy wesoły, czy deklamować go należy szybko, czy powoli, cicho, czy głośno — czy nadaje się na głos niski, czy wysoki? Aby znaleźć odpowiedź na te pytania, musieli chłopcy raz jeszcze uważnie wiersz odczytać i rozważyć muzyczne niejako jego walory — co ich już poniekąd wprowadzało w patrzeć na formę i estetykę utworu, przy pierwszym bowiem zetknięciu z dziełem literatury pięknej młodzież, jak wiadomo, zwraca uwagę tylko na fabułę. Po przedyskutowaniu odpowiedzi na postawione przez mnie pytania, chłopcy wybierali z pośród siebie tego, kto ich zdaniem najlepiej się „nadaje” do oddeklamowania danego wiersza, następowała dyskusja nad wygłoszoną deklamacją „to musi być mówione z pewnym zadyszeniem, bo tu opisany bieg szybki i wytężający, „tamto musi być mówione leciutko i jasno, bo autor mówi o zręczności i lekkości ruchu skaczącego młodzieńca”. „A tu trzeba mówić bardzo prosto i dziecinnie, bo o krasnoludkach pisał poeta napewno nie dla dorosłych, lecz dla dzieci”. „Ten wierszyk musi być mówiony wesoło i figlarnie, bo poeta droczy się w nim z swoją ukochaną i udaje, że ją wyśmiewa” Takie i tym podobne uwagi świadczyły o wżywaniu się chłopców w nastrój odnośnego wiersza.

Kiedy na żądanie członków „Koła” mieli oni wystąpić wobec kolegów z deklamacją przerobionych wierszy, a pragnęli, aby ów „wieczór najnowszej poezji” wypadł

„porządnie”, okazała się potrzeba uzupełnienia znajomości zasad recytacji — a wtedy myśl, że mogliby się zblamować, gdyby źle wiersze mówili, zastrzała ich chęć poznania techniki żywego słowa. Gdy w jakiś czas po wspomnianym „Wieczorze” artysta krakowskiego teatru, p. Rychter, wystąpił wobec uczeni seminarium ze swoimi pięknie i oryginalnie ujętymi deklamacjami — na prośbę moją przeważnie z najmłodszych poetów — „kolarze” z ogromnym zainteresowaniem słuchali jego produkcji, śledząc, co mówi „tak jak my”, a co inaczej — i ciesząc się i tymi deklamacjami, które były podobne do naszych, i tymi odmiennie wygłoszonymi, które przez ten odmienny sposób wypowiedzenia ich nabierały jakby odmiennej treści, odmiennego nastroju.

Chłopcy zapalili się do wierszy, które przez umiejętnie dobraną formę mogą wyrazić każde drgnienie serca ludzkiego jaśniej i zrozumialej, niż muzyka, a są dostępne każdej chwili, gdy się ich towarzystwa zapragnie. Zapanowała moda pisanie wierszy, która u młodszych, sugestywniejszych, przeszła wprost w manię, na którą z uśmiechem użalała się polonistka, którą sztubacy zaczęli uszczęśliwiać rymowanymi pracami.

Drugim stopniem wtajemniczenia w świat poezji było przerabianie w następnym półroczu utworów Tetmajera, jako materiału na wieczornicę ku uczczeniu jego pisarskiego jubileuszu. Z wierszami sprawa szła łatwo, chłopcy umieli już odczuć treść każdego, wiedzieli, jak w recytacji należałoby podkreślić mistrzostwo formy i modulacją głosu oddawać walory muzyczne wiersza — a zwłaszcza tak dla nich pociągające onomatopę; ale z prozą — ze „Skalnego Podhala” — rzecz szła gorzej: gdy brakło rymów, a zwłaszcza rytmu, gubił czytający melodię języka — i dociągnięto tylko do poziomu poprawnego czytania szkolnego. Postępem uczynionym w tym okresie czasu było to, że na kilku przykładach zrozumieli odrębność i bogactwo deklamacji zespołowej, która ma się do solowej jak gra jednego skrzypka do gry całej orkiestry: niektóre utwory tylko w interpretacji zespołowej zyskują pełnię swego wyrazu (co chłopcy mieli poprzednio sposobność sami skonstatować przy opracowywaniu urywka z „Legionu”, przedstawiającego postaci z mickiewiczowskich poezyj, zgromadzone w kopule świętego Piotra — zwłaszcza od miejsca:

tętni, dzwoni,
w tysiąc koni,
w tysiąc koni
król Mendog,
litewski król Mendog od Trok! —

aż do „Władcy, rozwierasz przestworze!”)

Obok przerabiania wierszy zajęto się „Koło” również urządzeniem przedstawień. z repertuaru poważnego opracowano na okres Zaduszek fragmenty z „Dziadów”, zaś z popularnego, przeznaczonego dla wsi „Werbła domowego” Gregorowicza. Miałam więc możność porównania wartości kształcącej zarówno pracy, polegającej na studiowaniu poezji dla niej samej jak i z tym celem, aby urządzić przedstawienie — i z tych obserwacji nasunęły mi się pewne pytania czy słusznie robimy, kładąc w istniejących prawie przy każdej szkole średniej „Kołach Miłośników Żywego Słowa” główny, a często jedyny nacisk na urządzenie widowisk? Na przedstawienie wybieramy albo utwór o wysokiej wartości literackiej, jeśli nam chodzi o gruntowne przeżycie pewnych uczuć, myśli, czy idei przez naszych wychowanków — albo jakąś niewybredną sztukę z t. zw. „repertuaru teatrów ludowych”, gdy chodzi nam o dostarczenie uczniom li tylko rozrywki. W pierwszym i drugi wypadku istnieje to zło konieczne, że w pracy aktorskiej może brać tylko mała grupka młodzieży, boć nasze zwykłe mikroskopijne scenki szkolne nie dopuszczają występowania dużej

ilości osób. Gorsze zło leży w tym, że dla kolegów-widzów (przynajmniej jest tak w seminariach nauczycielskich) jest nudne takie przedstawienie, jak „Dziady”, „Kordian”, „Mazepa”, „Noc Listopadowa” czy „Dożywocie”, a ogromnym powodzeniem cieszy się „Zagłoba swatem”, „Żyd w beczce”, „Zrękowiny Druzgały” czy inny „Werbel domowy”. I znowu z reakcji naszych widzów-seminarzystów widać, że nie są oni przygotowani, dojrzała duchowo do szukania w teatrze czegoś innego, prócz beztróskiego śmiechu, nawet zaprowadzeni do „prawdziwego” teatru nudzą się przeważnie na sztukach poważniejszych — może i dlatego, że gubią się w ich treści, nie umiając równocześnie słuchać aktorów, widzieć ich kostiumy i oglądać dekoracje — a już jakaś ilustracja muzyczna całkiem ich oszałamia! Naturalnie szkolny aktor-amator tym bardziej nie potrafi porwać i unieść słuchaczy — bo jak to określiła pewna polonistka: „szkoda na przedstawienia szkolne wielkich dzieł literackich, bo je młodzież zawsze spartoli i smak do nich psuje”. Naturalnie można tu odpowiedzieć, że choć na widzach odegrane dzieło nie robi wrażenia, to jednak dla „artystów” jest głębokim przeżyciem, które długo jeszcze dźwięczy echem w ich duszach; dowodem jest bodaj to, że „aktorzy” przez długie tygodnie wplatają do rozmów potocznych frazesy z odegranego dramatu czy komedii; wszak i my tak robiliśmy za naszych szkolnych czasów po przedstawieniu, w którym braliśmy czynny udział.

W każdym razie przedstawienia to rzecz odświętna, robota w którą się młodzież wciąga najwyżej dwa, trzy, maksymalnie cztery razy do roku, trudno w niej zachować pewną ciągłość; wymaga ona od opiekuna „Koła” zdolności reżyserskich, które nie każdy posiada; pochłania ogromnie dużo czasu i wysiłku, nastrocza nieraz trudności finansowe, a często i lokalne — ale co najważniejsze i o co mi najbardziej chodzi — nie jest wystarczająca dla stworzenia pewnego intymnego, ścisłego, serdecznego zżycia się z poezją, jest to jakby doroczna wizyta bogatego wujaszka, który objeżdża raz na rok ubogą rodzinę, przywożąc jej piękne upominki, ale nie jest to ciepłe obcowanie z bliskim sercu bratem, lepszym od nas, piękniejszym duchowo, do którego idziemy zawsze, gdy nam bardzo źle, albo bardzo radośnie, gdyśmy pełni entuzjazmu, albo gdy szukamy obrony przed zasypany nas popiołem codziennej, szarej troski, gdy pragniemy utrwalenia w nas wyższego porwy, lub rozgrzania zziębniętego w wichrze przeciwności serca. A więc zbliżmy młodzież do ożywczych źródeł, jakimi bije sztuka, nauczmy ją obcować jak najściślej z tą z nich, która złotym promykiem pięknego wiersza oświeca głębie i szczyty ducha ludzkiego, a jest ze wszystkich najdemokratyczniejsza, bo najdostępniejsza, bo mogąca towarzyszyć i na wieś zapadłą, i w głuchej mieścinie prowincjonalnej, i w gwarze wielkiego miasta stworzyć cichy schron najserdeczniejszym uczuciom serc naszych. Dawajmy młodzieży naszej utwory nowych poetów, nie czekając, aż się one „jak figa ucukrują, jak tytoń uleżą” — boć przecie wiemy, jaki urok wywiera na młodych samo to, że coś jest nowe, świeże, dzisiejsze — jakby dla nich, a nie dla nas, starszego pokolenia, tworzone. W każdej szkole średniej powinno być prenumerowane choć jedno czasopismo literackie, a do biblioteki szkolnej powinny rok rocznie przybywać zbiorki najlepszych z ukazujących się poezyj, takie czasopismo i takie zbiorki dostarczać będą opiekunowi „Koła” materiału wciąż świeżego do zainteresowywania uczniów twórczością poetów — materiału, który nie stracił woni i wdzięku kwiatu świeżego, a nie zaszuszonego w obowiązujących szkolnych „wypisach”. Poprzez tę aktualność z większym zajęciem spoglądać będzie młodzież na poetów pozytywistów, romantyków — i tak dalej w przeszłość — a kiedyś, w dojrzałym wieku odśloni się może przed jej okiem wprawionem w widzeniu piękna poezji nawet trudny do dojrzenia dla pacholęcia czar Trenów, czy Bogu Rodzicy

POLSKIE TAŃCE NARODOWE

A. CZĘŚĆ OGÓLNA

R o z d z i a ł I.

O układach tańca Okrągłego.

1. Polskie tańce narodowe.

Spośród wielu tańców, uprawianych przez ludność polską, nie wszystkie są w kraju powszechnie znane i kulturowane. Większość ma charakter regionalny. Są to polskie tańce ludowe typowe dla danej dzielnicy, lub danej ziemi polskiej.

Pewna grupa tańców etnicznie polskich nabrała z czasem charakteru ponadregionalnego. Znana jest powszechnie w całym kraju i wykonywana bywa nie tylko przez ludność wiejską podczas uroczystości obrzędowych, ale również i po miastach na zabawach towarzyskich i przez artystów na scenie podczas różnego rodzaju widowisk teatralnych.

Grupę tę obejmuje się nazwą polskich tańców narodowych. Obecnie zalicza się do niej następujące tańce: 1) Polonez, 2) Kujawiak, 3) Krakowiak zwany również „Małym”, 4) Mazur i 5) Oberek. Polonez wśród ludu znany jest pod nazwą Polskiego lub Wielkiego; Oberek zaś zwany bywa Drobny.

2. Taniec okrągły.

Tańce narodowe bywają łączone po kilka, przy czym przechodzi się od tańców o tempie wolniejszym, do coraz żywszych. Taka naturalna suita, złożona z trzech tańców polskich, nosi miano Okrągłego.

Okrągły zaczyna się od Poloneza, lub Kujawiaka; następnie idzie Kujawiak, Krakowiak lub Mazur; wreszcie kończy się zawsze Oberkiem. Ze względu na pewne podobieństwa rytmiczne pomiędzy Polonezem i Oberkiem mówi się też, że w tańcu Okrągłym przechodzi się od Wielkiego przez Mały do Drobego Poloneza.

Możliwe są więc następujące kombinacje Okrągłego: a) Polonez, Kujawiak, Oberek; b) Polonez, Krakowiak, Oberek; c) Polonez, Mazur, Oberek; a dalej d) Kujawiak, Krakowiak, Oberek i e) Kujawiak, Mazur, Oberek. Z pięciu polskich tańców narodowych możliwe jest utworzenie również pięciu odmian tańca Okrągłego.

Wszystkie te tańce są wykonywane parami, w których mężczyźni tańczą z kobietami.

3. Metoda opisu tańców.

W dalszym ciągu tej pracy podana będzie próba przystępnego i poprawnego opisu tańców wchodzących do okrągłego, opisu połączonego z szczegółowym ich układem ruchowym do wybranych utworów muzyki tanecznej polskiej. Będą one nietyle wzorowe, co przykładowe układy tańców narodowych. Liczono się przy tym przede wszystkim z potrzebami teatru niezawodowego, zwłaszcza szkolnego, starając się równocześnie zadość uczynić doraźnym potrzebom tych scen w zakresie inscenizacji polskich tańców. Pominęto natomiast bardziej szczegółowe wskazówki dotyczące praktycznego opanowania techniki polskich tańców, jako że należą one do odrębnej i szerszej sfery nauki tańczenia wogóle.

Do opisu układów posłużono się elementami terminologii baletowej i skrótami terminów. Znaczenie każdego z nich zostało treściwie wyjaśnione. Starano się przy tym

wykorzystać istniejące już prace częściowego opisu tańców polskich, ogłoszone bądź przez baletmistrzów polskich w literaturze obcej, jak E. Kuryły w publikacjach angielskich, bądź uwzględniono też baletmistrzów obcych, jak niemieckie prace Klemma czy Zorna. Ze skromnej literatury polskiej w tym zakresie korzystać można było tylko dorywczo, ze względu na fragmentaryczny charakter tych źródeł.

Opis układu każdego tańca narodowego podzielono na następujące działy: 1) Ogólna charakterystyka etnograficzna-ruchowa i wskazówki reżyserskie; 2) Charakterystyka rytmiczna akompaniamentu muzycznego; Wykaz ruchów z ilustracjami rysunkowymi; 4) Nutowy tekst muzyczny z podłożonym układem tanecznym i ew. rekapitulacja słowna układu.

4. Schematyczny charakter układów tanecznych.

Podane układy tańców polskich są o ile możliwości. typowe. Starają się uwzględnić zasadnicze cechy odrębne każdego tańca. Mogą być one wykorzystane bądź oddzielnie, w swej obecnej postaci, bądź też w suitach przez teatr niezawodowy, jako zaczątek polskiego baletu amatorskiego. W ten sposób odgrywać mogą rolę schematów, których dotychczas odczuwano brak. (Patrz art. „Jak komponować tańce?” — „Teatr w Szkole”, r. 1935/6, nr 5, str. 124). Służyć mogą też, jako przykład metody pracy, przy notowaniu układów innych, np. regionalnych tańców ludowych polskich lub obcych, poza polskimi tańcami narodowymi. Schematy te natomiast nie stanowią bynajmniej wzorów kompozycji pod względem ujęcia artystycznego, dostosowanego do szerszej inscenizacji dramatycznej, której stanowią ew. człon.

Starając się o jaknajprostsze ujęcie układów do odtworzenia poszczególnych tańców wybrano minimalną ilość charakterystycznych kroków i figur. Pozwoli to zapewne łatwiej zorientować się w odrębnym charakterze każdego tańca i szybciej opanować poprawne jego wykonanie.

5. Artystyczna przeróbka układów.

Dalsze urozmaicenie można natomiast osiągnąć nadając każdemu ruchowi odpowiedni akcent i wyraz, stosownie do interpretacji akompaniamentu muzycznego lub dobranej treści pieśniowej do danego tańca. Liczyć można poza tym, że w każdej połaci kraju inscenizator uwypukli ten taniec, który ma na miejscu najwyższą tradycję. Tą drogą można przejść od technicznego opanowania elementów polskiego tańca narodowego w sposób niepostrzeżony do artystycznej inscenizacji tańców. Posłużyć się można przy tym wskazaniem i przykładami, zawartymi w pracy p. t. „Teatr z pieśni w układzie plastycznym” Jadwigi Mierzejewskiej — Instytut teatrów ludowych, Warszawa, 1933. Obecna publikacja oparta na przesłankach teoretycznych i dążąca m. in. do rozpowszechnienia pewnego zasobu wiedzy i umiejętności tanecznej ma również na celu rozbudzenie twórczej działalności w dziedzinie sztuki tanecznej poza sceną zawodową.

6. Akompaniament muzyczny i akcesoria dekoracyjne.

Tańce polskie odbywają się przy akompaniamentie utworów muzycznych o charakterze pieśni. Składają się one zazwyczaj z części wstępnej, odpowiadającej przyspiewkom tancerzy ludowych przed kapelą, oraz dwóch części zasadniczych, t. zw. poprzednika i następnika, niekiedy pomiędzy nie włączona jest część środkowa, zw. trio. Zasadniczym członem jest grupa 8 taktów i jego wielokrotność lub parzysty ułamek. Pod względem rytmu tańce polskie dzielą się na parzyste, jak Krakowiak o takcie $2/4$ i nieparzyste, a mianowicie Polonez o takcie $3/4$, Kujawiak $3/4$, Mazur $3/4$ i $3/8$

i oberek $\frac{3}{8}$. Szczegółowe dane o typowej figurze rytmicznej i rozmieszczeniu akcentu podane zostaną przy opisie każdego tańca osobno.

Akompaniowanie do tańców polskich odbywać się może na fortepianie z ew. towarzyszeniem skrzypiec. Stosowna jest też kapela o charakterze ludowym, złożona ze skrzypiec, basu i fletu lub harmonii.

Dla podkreślenia rytmu podczas tańczenia oprócz przytupywania obcasami z przy-mocowanymi do nich podkówkami, zdarza się w żywszych częściach niektórych tańców klaskanie lub pokrzykiwanie.

Tańce polskie mogą być wykonywane na wolnym powietrzu, najlepiej na tle przyrody lub też w zamkniętych pomieszczeniach, na estradach lub scenach. Tańczone mogą być bądź na tle obojętnych kotar, bądź też dekoracji dostosowanych do miejsca akcji. Zasadniczo wymagają stosownego kostiumu dla tańczących, który odpowiednio podkreśla narodowy charakter tańców.

7. Projekt jednolitego kostiumu tanecznego.

Na rysunkach ilustrujących poszczególne tańce polskie zaprojektowano kostium łączący w sobie zasadnicze cechy stroju ludowego i staro-szlacheckiego.

Dla tancerzy przewiduje on, jako nakrycie głowy czerwoną rogatywkę, ew. przybraną szarym barankiem lub piórem pawim albo orlim. Główny strój stanowi długi, lekko wcięty kontusz-siermięga ze złotymi guzami koloru granatowego ew. podbity czerwoną podszewką, przewiązany barwnym pasem ze zwisającymi końcami. Wyloty od rękawów podwinięte i spięte na ramionach. Pod spodem koszula biała ze lnianego płótna lub jednobarwna, całkowicie wpuszczona do spodni. Na kołnierzu, gorsie i mankietach ręczne wyszycia. Spodnie bufiaste w pasy, sięgające poniżej kolan i głęboka, wpuszczona do butów, przepasana barwnym pasem ze schowanymi końcami. Buty ciemne z krótkimi cholewkami. Zamiast kontusza do niektórych tańców używany może być krótszy żupan z czerwonym przybraniem i takimiż mankietami.¹⁾ Buty mogą być podbite lekko przymocowanymi podkówkami.

Dla tancerek przewidziano przybranie włosów wstążkami lub wieńcem kwiatów. Swoobodną bluzkę białą spiętą przy szyi i rękawach wstążkami. Rękawy bufiaste. Dookoła szyi ew. kilka sznurków kolorowych koralików. Spódnica marszczona niebieska, przybrana u dołu barwnym szlakiem szarmonizowanym z pasami spodni męskich. Na bluzce żupan-kapotka granatowa wcięta z krótkimi rękawami szerokimi do połowy przedramienia ew. obszyta białym puszkiem lub szarym barankiem, pod szyją podłużne trójkątne wycięcie, w pasie i pod gorsem zapięta, otwarta zaś luźno w baskince, sięgającej do połowy ud. W niektórych tańcach zamiast kapotki można używać krótki staniczek czerwony, wyszywany cekinkami i barwny fartuszek. Pończochy białe, wysokie buciki sznurowane czerwone lub czarne.

(c. d. n.)

¹⁾ górna część kostiumu może zresztą ulec bardziej ludowej stylizacji. (Red.).

KSZTAŁĆMY DOBRĄ WYMOWĘ

Wśród ogromu ustawicznych trosk o wychowanie przyszłych pokoleń, przy wielkich trudnościach lokalnych i finansowych — a co za tym idzie przepełnieniu klas nadmiarem dzieci — zapominamy często o rzeczy wielce istotnej — jaką jest dobra wymowa u dziatwy szkolnej. Żyjemy w czasach bardzo ciężkich dla szkolnictwa. Nauczyciel-wychowawca coraz mniej uwagi może poświęcić jednostce, bowiem ma przed sobą masę dzieci w klasie. Mimo najszczerze chęci i pracę — dąży jedynie do tego, aby dziecko wychować i nauczyć w ramach możliwości i godzin. Jednostka w klasie schodzi coraz bardziej na plan dalszy. Mówiąc o jednostce — mamy na myśli te dzieci, które źle wymawiają, a zatem i źle czytają i piszą pod względem fonetycznym. Tych jednostek, niestety, jest bardzo dużo. Coraz częściej spotyka się u dzieci wadliwą wymowę, a ma to tę ujemną stronę, że jest czynnikiem uspasabiającym i wywołującym te same wady u dzieci zupełnie dobrze mówiących.

Ile drwinek znieść musi takie dziecko ze złą wymową. Narażone jest z jednej strony na przykre uwagi nauczycieli, z drugiej na kpinki swych kolegów. Kogo mamy winić w tym wypadku? Odpowiedzieć trudno. Nie będę omawiał przyczyn wadliwej wymowy, pragnę to uczynić w następnych artykułach, poświęconych poszczególnym rodzajom wad. Są to wady, których w szkole — ze względów — jak wyżej — nie da się usunąć. Nauczyciel nie może poprawić złej wymowy u dzieci, to ze względu na brak umiejętności w tym kierunku. Jedynie przyzwyczajenie do pieśszcziotliwej wymowy szybko się da usunąć nawet przez nauczyciela. Gorzej natomiast, jeśli wada wymowy ze względów fizjologicznych wymaga specjalnych zabiegów i dłuższej pracy specjalisty.

A przecież mowa nasza — to nieoszacowany skarb, którym przyroda obdarzyła człowieka. Mowa jest bezcennym darem porozumiewania się między ludźmi.

W nowych programach zwróciło Ministerstwo specjalną uwagę na poprawną wymowę u dzieci. Głównie chodzi w tym wypadku o to, aby dziecko wymawiało poprawnie te wyrazy, w których występują dźwięki szumiące — sz, cz, rz, dż, oraz najczęściej r.

Brak ku temu specjalnych szkół, któreby skupiały dzieci z wadami wymowy.

Wspomnę tylko o szkołach specjalnych dla dzieci upośledzonych, gdzie wszystkie prawie dzieci mówią wadliwie, bowiem upośledzenie umysłowe pociąga za sobą i upośledzenie mowy. Dla tych dzieci istnieje Poradnie Ortofoniczne przy Państwowym Instytucie Pedagogiki Specjalnej w Warszawie (Al. 3-go Maja 18). Jest ona zarazem ćwiczeniówką dla nauczycielstwa, studiującego w Instytucie.

W czasie pięcioletniej mej pracy w tejże Poradni — spotykałem się z przeróżnymi wadami wymowy. Często zgłaszały się licznie dzieci z różnych typów szkół w Warszawie. Poradnia nie jest w stanie obsłużyć wszystkich zgłaszających się. Wśród nich dużo notowano jąkałów. Jąkanie jest wadą trudną do usunięcia. Często jąkanie się wynika z naśladownictwa. Dlatego wydaje mi się niezbyt wskazane, że w obrazku scenicznym: „Tańcowała ryba z rakiem”¹⁾ autor każe jąkać się aktorowi. Mamy tu do czynienia z okazją wysoce uspasabiającą do jąkania tych, którzy będą słuchać tego przedstawienia. Dla małego słuchacza w teatrze — jąkanie aktora może być pobudką do naśladownictwa. Oczywiście ta drobna uwaga nie przesądza o wartości tego doskonałego obrazka scenicznego.

¹⁾ „Teatr w Szkole” Nr 1, r. 1934/5, str. 20.

PRÓBY PRACY PEDOLOGICZNEJ W MOSKIEWSKIM TEATRZE DLA DZIECI

I. OPRACOWANIE EPIZODYCZNYCH SPECJALNYCH TEMATÓW.

Ten rodzaj pracy badawczej zastosowaliśmy przy ostatnich naszych poczynaniach czy raczej poszukiwaniach. Miał on na celu zbadanie, jak dzieci przyjmują i rozumieją pewne ważne elementy scenicznego oddziaływania i jaki jest pedagogiczny efekt tych elementów. Obserwując dzieci w gromadzie i poszczególne dzieci na widowni, spostrzegaliśmy niejednokrotnie dziwne — z punktu widzenia dorosłych — reagowanie na ważne momenty widowiska, czasem wręcz odwrotne niż to, któregośmy się spodziewali i które pragnęli wywołać zarówno autor jak aktorzy. Rzeczy tragiczne wywołują nieraz śmiech, okrucieństwo — aprobatę, humor mija niepostrzeżenie itd. Okoliczność ta obok czysto naukowego zainteresowania sprawiła, iż włączyliśmy do naszej pracy badawczej studiowanie — z wymienionych wyżej punktów widzenia — szeregu momentów: tragicznego, śmiesznego, humoru, okrucieństwa, momentów wybitnie agitacyjnych (wezwania, apele do widowni), symboliki, sposobów aktywizacji widowni itp. Już podczas projektowania i precyzowania charakteru nowej pracy stwierdzono następujący, niepozbawiony artystyczno-wychowawczego znaczenia fakt: w sztukach naszego repertuaru mamy wystarczający materiał do zbadania reakcji na momenty tragiczne, śmieszne, agitacyjne, lecz skąpo występuje w nich humor i zdrowa, udzielająca się radość. Praca nad epizodycznymi tematami, związana z krótkotrwałym przebywaniem na widowni i wymagająca od obserwatora skupienia się na pewnym, ciasno ograniczonym odcinku, ma jeszcze i ten walor, że można do niej wciągnąć nowe siły, i mogą się w niej ćwiczyć młode kadry.

Co do niektórych z wyliczonych wyżej epizodycznych tematów istnieje już materiał, rozszany w indywidualnych i zbiorowych obserwacjach, pogadankach, listach dzieci, odpowiedziach dzieci na pytania kontrolujące i in. Tak na przykład w kwestii reagowania na symbolikę mamy dane, świadczące o tym, że znaczna część dziecięcej widowni zamiast komentować symboliczny obraz, jako zastępujący w zgęszczonej, schematycznej formie konkretną rzeczywistość, zwraca go bez przetworzenia do jego źródła, to znaczy rozpatruje go jako fakt konkretny. Bohaterka jednej ze sztuk, Tipa Motylina, biurokratka i formalistka do szpiku kości, ciągnie wszystkich członków prezydium drużyny pionierów za sznureczki, jak poruszający marionetki. Niemala liczba dzieci zrozumiała ten obraz w jego bezpośredniej konkretności: „Tipa Motylina trzyma pionierów za sznurki, aby nie mogli przejść na stronę Lińki Smiechowa (przekory i mąciwody)!”.

Nie zamierzam przytaczać tu innych przykładów i faktów, opracowanych w naszych materiałach i w tym lub innym stopniu oświeclających niektóre z poruszonych tematów. W każdym razie materiałów tych jest mało. Trzeba zebrać ich znacznie więcej, a przede wszystkim — sam materiał powinien być bardziej sprecyzowany, bardziej zróżniczkowany. Tylko pod tym warunkiem będziemy mogli wyczerpująco rozstrzygnąć tak ważne dla naszego teatru kwestie, jak kwestie reakcji dzieci

¹⁾ Prof. S. A. Arkin napisał interesujące uwagi o próbach pracy pedologicznej w Moskiewskim teatrze dla dzieci. Stosowano tam: 1) metodę indywidualnych obserwacji nad krańcowo różnymi typami, 2) metodę obserwacji nad grupami, złożonymi z 5 chłopców lub dziewcząt, 3) analizę listów dzieci, 4) metodę pytań kontrolujących i 5) pedologiczną analizę sztuk.

Zamieszczamy trzy końcowe rozdziały z pracy prof. Arkina. (Red.).

na tragizm, komizm, okrucieństwo itd. Lecz nie w tym jeszcze tkwi sedno sprawy. Tkwi ono w tym, że samo opracowanie wskazanych tematów, możliwe tylko na podstawie ilościowo bogatego i jakościowo wartościowego materiału, powinno być wstępem do rozstrzygnięcia zasadniczego zagadnienia, zagadnienia o wzajemnym stosunku reagowania dzieci na rzeczy zewnętrzne i wewnętrzne na scenie. Rzeczy zewnętrzne rozumiem tu dość szeroko: zaliczam do tego pojęcia nie tylko ukształtowanie przedmiotów, lecz i ukształtowanie ludzi, a więc nie tylko całą część dekoracyjną i inscenizacyjną, lecz również charakteryzację, mimikę, gestykulację, rytm ruchów, intonację głosu, płacz, śmiech itd.

Za rzeczy wewnętrzne uważam przede wszystkim, oczywiście, subiektywne przeżycia działających na scenie osób, wewnętrzne bodźce, kierujące ich postępkami, włączam tu również i całą socjalną, moralną, ideologiczną treść sztuki.

Stosunek wzajemny zewnętrznych i wewnętrznych elementów układa się w dziecinnym widzu niezwykle swoiście i wcale nie tak prosto i gładko, jak zwykło się to przedstawiać. Elementy te grupują się z reguły według zupełnie odmiennego planu niż u dorosłych. Dla osób dorosłych rzeczy zewnętrzne zawsze w tej lub owej postaci służą w celu ujawnienia treści wewnętrznej; na szczytach twórczości teatralnej treść zewnętrzna z wszystkimi swymi detalami i odcieniami zlewa się z treścią wewnętrzną w coś całkowicie jednolitego, umożliwiającego widzowi wczucie się w przepływające na scenie życie. Temu procesowi zlania się, przy przewadze pierwiastka wewnętrznego, dorosły widz nie tylko nie przeciwdziała, lecz — ze względu na swoją organizację, ze względu na swoje poprzednie doświadczenie, ze względu na nastawienie swej jaźni — idzie na rękę.

Nie tak ma się rzecz z widzem dzieckiem. Nastawiony całkowicie na zewnątrz, jest przykuty do pierwiastka zewnętrznego i pierwiastek ten nie tylko nie odgrywa wobec niego roli podrzędnej, lecz z reguły skłonny jest wyprzeć pierwiastek wewnętrzny, oderwać się od niego i prowadzić byt samodzielny. To oderwanie się, to rozszczepienie treści zewnętrznej i wewnętrznej odbywa się tym łatwiej, im dziecko jest młodsze, lecz i wśród starszych dzieci z wiązek pomiędzy treścią wewnętrzną i zewnętrzną pozostaje chwiejny²⁾.

Na scenie rozlega się płacz. Niewątpliwie dziecięca widownia współczuje płaczemu, lecz zewnętrzne (płacz) odszczepiło się od wewnętrznego i wywołało samodzielną reakcję — śmiech i ironię.

Na scenie odbywa się dzika, okrutna walka. Widownia niewątpliwie współczuje ofierze, lecz sam proces wymierzania ciosów przyciągnął już uwagę widzów, oddzielił się już w ich świadomości od połączonych z nim wewnętrznych przeżyć i jest przedmiotem zupełnie samodzielnego zapierającego dech w piersiach zainteresowania. Lub ostatni jeszcze przykład: na scenie — udręki i tragiczna śmierć murzyńskiego ucznia. Scena robi niewątpliwie wrażenie na widowni, ale rozwijająca się od razu zewnętrzna fabuła koncentruje całą uwagę i szybko odwraca ją od tragicznej sceny. Podobnego rodzaju rozszczepienia treści zewnętrznej i wewnętrznej zdarzają się również i wśród dorosłych w codziennym życiu: przecież nie tylko dzieci, lecz i dorośli witają czasem śmiechem upadek na ulicy przechodnia, choćby to nawet był człowiek stary lub chory. Lecz związek w tych wypadkach szybko odżywa, treść wewnętrzna zwycięża, i śpieszymy ofierze wypadku z pomocą. W dziecku-widzu, powtarzam, tego rodzaju rozszczepienia są zawsze możliwe i całkiem naturalne wobec chwiejności związków, ich ruchliwości lub, jak mówią pedolodowie, płyn-

*) Podkreślenia nasze. (Red.).

ności. Cóż z tego faktu wynika? Przede wszystkim to, że problem wzajemnego stosunku zewnętrznej i wewnętrznej reakcji dziecka budzi głębokie praktyczne i teoretyczne zainteresowanie i zasługuje na szczegółowe i wszechstronne zbadanie. Po wtóre, cała zewnętrzna strona na scenie teatru dla dzieci wymaga nie tylko uważnego lecz z reguły ostrożnego traktowania; należy zawsze brać w rachubę możliwość odszczepienia się pierwiastka zewnętrznego i jego samodzielnego oddziaływania w zupełnie niezamierzonym kierunku²⁾). Film „Bezdomni” dał nam wystarczający przykład niezależnego oddziaływania pierwiastka zewnętrznego. Istota rzeczy nie tkwi tu wcale w zepsuciu dziecinnej natury, lecz w odmiennym sposobie reagowania, w kruchości związku pomiędzy efektywnym technicznie trickiem kradzieży i antyspołecznym, antymoralnym czynem.

Problem wzajemnego ustosunkowania się zewnętrznej i wewnętrznej reakcji dzieci-widzów jest bardzo skomplikowany. Starłem się skreślić go tutaj w najogólniejszych zaledwie zarysach.

Mamy przed sobą trudne, lecz niezwykle wdzięczne zadanie — wspólnie z pracownikami teatru dla dzieci oświecić ten problem możliwie wyczerpująco i owocnie dla sprawy teatru.

II. METODA ANALITYCZNEJ GAWĘDY ZE SPECJALNIE DOBRANĄ NIEWIELKĄ GRUPĄ DZIECI.

Metoda ta przyjęła się u nas dopiero od niedawna, lecz od razu podczas pierwszych prób zastosowania jej dała tak wspaniałe, przewyższające nasze oczekiwania wyniki, że zamierzamy w przyszłości stosować ją jak najszerzej. W niniejszej jednak pracy nie będę się nad nią długo rozwodził, ponieważ znajduje się jeszcze w stadium początkowego opracowania i daleka jest od ostatecznego ukształtowania. Istota tej metody pracy polega na tem: po gruntownym przestudiowaniu sztuki, zgromadzeniu wyczerpującego materiału, wyjaśnieniu wątpliwych wstępów i charakteru reakcji na tę sztukę gromady dziecięcej, wybieramy niewielką grupę (10—12) dzieci i zapraszamy ją na pogawędkę. O celu pogawędki uprzednio dzieciom nie mówimy; wyznaczamy czas tak, aby dzieci z jednej strony były jeszcze pod świeżym wrażeniem widzianego nie dawno przedstawienia, a z drugiej strony — aby nie było to bezpośrednio po bytności w teatrze. Do grupy nigdy nie włączamy członków pracującego w teatrze dziecięcego „aktywu”, będącego z nami w stałym kontakcie. Wytyczna, kierująca nami przy doborze dzieci, sprowadza się do tego, iż dzieci, tworzące grupę, powinny być dostatecznie aktywne, emocjonalnie żywe, wrażliwe, lecz wcale nie „wyjątkowe”. W ten sposób do grupy nie wchodzi wódzireje, dzieci umysłowo opóźnione lub intelektem swym znacznie przewyższające przeciętny poziom, organizatorzy, dzieci nadmiernie pobudliwe, dezorganizatorzy. Grupa powinna być możliwie jednolita co do składu społecznego i wieku oraz powinna reprezentować ten element, dla którego przeznaczono widowisko. Głównym celem naszej pogawędki jest otrzymanie od dzieci odpowiedzi na następujące pytania: jakby postąpiły, gdyby same kiedykolwiek w życiu znalazły się w takich samych warunkach, w jakich znajdowały się osoby, występujące na scenie? Jakby grały poszczególne role i sceny, gdyby same zapragnęły odegrać sztukę? Co by dzieci zmieniły, a co uzupełniły, gdyby brały udział w tworzeniu i wystawieniu sztuki? Dla osiągnięcia zamierzonego celu konieczne jest przede wszystkim, by gawęda od początku do końca miała wy-

²⁾ Podkreślenia nasze. (Red.).

łącznie prosty, koleżeński, szczerzy charakter. Rzeczą najważniejszą i jednocześnie najtrudniejszą jest uwolnienie dzieci od nacisku autorytetu dorosłych, od chęci — świadomie czy nieświadomie kierującej dziećmi — uzgadniania swoich uwag z poglądami, panującymi wśród dorosłych, i pod żadnym pozorem nie wygłaszania sądów odmiennych. Jeśli takie uwolnienie udaje się, to powodzenie rozmowy jest zapewnione i pożytek jej i dla dzieci i dla teatru może się okazać nieoczekiwanie wielki. W pogawędce bierze udział nie więcej, niż dwóch współpracowników, z których jeden obejmuje kierownictwo. Zadanie kierownika w konkretnym wypadku nie jest łatwe: jest ono jednocześnie i ograniczone i skomplikowane. Kierownik powinien wносить rzeźkość, ożywienie i szczerłość; powinien lekko i nieznacznie skierować rozmowę w określone łożysko, nie pozwalając, aby się rozmowa bezkształtnie rozplątała i bezowocnie rozszczepiała na drobiazgi i, równocześnie, powinien wyteńczyć wszystkie swe siły, aby przez cały czas inicjatywa pozostawała w rękach dzieci. Pierwszą naszą pogawędkę w tym duchu poświęciliśmy sztuce „Skarżypyta”. Sztuka ta zajmuje wybitne miejsce w repertuarze Moskiewskiego teatru dla dzieci i w ciągu wielu lat nie schodzi ze sceny. Założeniem tej sztuki jest konflikt dwóch moralności: ciasno-„kółkowej”, piętnującej haniebnym mianem „skarżypyty” każdego, kto zdradza kolegę, i społecznej, wysuwającej jako najwyższe prawo interesy warsztatu pracy.

W pracowni obuwia, zatrudniającej bezdomne dzieci, zdarzają się wypadki kradzieży, które podrywają zaufanie klientów i grożą zagładą pracowni. Dzieci, członkowie „arteli”, wiedzą, że złodziej jest w ich gronie (Borys), ale „kółkowa” moralność trzyma ich mocno w garści. Sergiusz przewycięża tę moralność i, mimo dokuczania kolegów, zdradza Borysa przed administracją pracowni. Borysa usuwają z pracowni. Przedstawienie kończy się tym, że dzieci na scenie i na widowni pochwalają postępek Sergiusza.

Wiedzieliśmy, że dzieci oglądają tę sztukę z niesłabnącym zaciekawieniem, że sztuka ma wielkie powodzenie, lecz wiedzieliśmy również, że widzowie odczuwają po niej pewne niezadowolenie, że sztuka nie trafia im jakoś do przekonania. To proste rozstrzgnięcie walki dwóch moralności, które przedstawiono na scenie, przyjmują dzieci-widzowie tylko powierzchownie, formalnie nie przenika ono do głębi ich świadomości, natrafiając, zapewne, na jakieś poważne zapory, których istotę niejasno uświadamiają sobie nawet sami widzowie. Pogawędka wyzwoliła dzieci z tych zapór, i rezultat otrzymaliśmy nieoczekiwany dla nas i głęboko pouczający. Gdy w toku omawiania sztuki wypłynęła kwestia: „czy słusznie postąpił Sergiusz, i czy każdy z obecnych zachowałby się tak, jak on”? — nastąpiła najpierw krótka pauza, widać było jakieś zmieszanie. Lecz naraz jedna dwunastoletnia dziewczynka nieśmiało oświadczyła: „nie, ja bym tak nie postąpiła, nie zdradziłabym Borysa przed kierowniczką”. Ledwie rozległy się te słowa i dzieci stwierdziły, że my, dorośli, nie tylko nie protestujemy, lecz uważnie przysłuchujemy się — zerwała się jak gdyby tama: z wszystkich stron, coraz głośniejsze i mocniejsze, przerywając i przekonując się wzajemnie, rozległy się okrzyki: „I ja bym tak nie postąpiła”. „Pomówiłabym przedtem z Borysem sam na sam”. „Ja bym to załatwiła przez kolektyw”. „Powinien był Sergiusz pomówić przedtem z każdym z osobna, a następnie w kolektywie”. „Wyłoiliby mu skórę”. „I co z tego, niechby wyłoil, ale tak czy owak nie trzeba go było wydawać, tylko zwrócić się do kolektywu kolegów, a gdyby kolektyw stanął po stronie Borysa, to wezwać kierowniczkę i odrazu, w obecności kolegów, wszystko, jak się patrzy, wygarnąć” itd. itd. Wyraz „kolektyw” odmieniano we wszystkich przypadkach.

Nawet stenograficzne sprawozdanie nie mogłoby oddać tej gwałtowności i ożywienia, z jakimi dzieci, zrywając się z miejsca, gestykulując, nie przestrzegając kolej-

ności, starały się wypowiedzieć to wszystko, co przemocą zduszone, nieświadomione, kryło się dotychczas, a teraz znalazło swobodne ujście i jasny wyraz. Gdy minęło podniecenie, i poddano pod głosowanie: „Czy słuszne było postępowanie Sergiusza? Kto je uważa za słuszne, niech podniesie rękę” — nie podniosła się ani jedna ręka. I również nie podniosła się ani jedna ręka, gdy kierownik zaproponował, aby podnieśli ręce do góry ci, którzy, będąc na miejscu Sergiusza, postąpili by tak, jak on. Zaproponowano rozmaite warianty rozstrzygnięcia postawionego w sztuce zagadnienia. Nie ma potrzeby przytaczania ich. Nawiasem mówiąc, większość wypowiedziała się przeciwko usunięciu Borysa z pracowni; zaproponowano również interesujące poprawki inscenizacji i uchwalono, by o wszystkich zarówno znacznych, jak i drobnych zmianach, które zebrani pragnęliby wprowadzić do sztuki, zakomunikować aktorom i autorowi. Uchwałę tę sumiennie wykonaliśmy, składając kolejne sprawozdanie teatralnemu „aktywowi”. Lecz w sprawozdaniu, składanym ustnie, zarówno jak i obecnie, opisując tę pogawędkę, nie potrafiłem oddać tego silnego i głębokiego wrażenia, tego radosnego uczucia jakiejś duchowej ulgi, które wynieśli uczestnicy z dwugodzinnej rozmowy.

III. WSPÓŁPRACA ZE SZKOŁĄ.

Szkoła i teatr dla dzieci służą jednej i tej samej sprawie, lecz, niestety, pracuje każde z osobna³⁾. Kontakt pomiędzy teatrem dla dzieci a szkołą, kontakt, którego konieczność powstaje przed nami na wszystkich etapach i przy jakimkolwiek systemie naszej pracy naukowej, nie może mieć tego charakteru, który ma dotychczas, charakteru mniej lub bardziej przypadkowych spotkań i gościnnych występów, wzajemnych informacji i telefonicznych rozmów. Kontakt ten powinien przybrać postać żywej organicznej łączności. Szkoła i teatr dla dzieci powinny być stałymi sojusznikami i współpracownikami, a w istocie zamiast tego mamy często całkowite ich oderwanie się, co niewątpliwie przynosi wielką szkodę sprawie wychowania. Kierując się tymi przesłankami, nakreśliliśmy już w 1930 r. plan walki o łączną pracę teatru i szkoły. Nowa metoda wspólnej pracy szkoły i teatru nie powinna, naszym zdaniem, ograniczać się do ustnej propagandy, samych referatów i pogadanek, lecz główny nacisk powinna położyć na czynnej współpracy. Głównym naszym celem jest zburzenie muru, dzielącego teatr od szkoły; dla osiągnięcia tego celu trzeba pracę teatru wynieść poza obręb widowni i przenieść do szkoły, i odwrotnie, — pracownicy szkolni powinni zaprzestać traktowania siebie, jak przypadkowych gości, i powinni stać się aktywnymi uczestnikami naszej pracy.

Wspólna praca teatru i szkoły powinna — zgodnie z naszym planem — trwać nie tygodnie, nie miesiące, ale lata. Szkoła nie tylko powinna udzielać nam pomocy przy organizowaniu różnych obserwacji, przy doborze dzieci, przy badaniu wpływu widowiska na poszczególne dzieci i na całe grupy, — powinna przy naszym jak najbliższym udziale przekształcić każdy spektakl na obiekt bardzo wielkiej i poważnej pedagogicznej pracy. Z drugiej strony teatr ma wnieść do życia szkoły ten emocjonalny pierwiastek, w który szkoła jest tak uboga. Szkoła potrzebuje jaskrawych obrazów i silnych emocji; dzieci widzą je i przeżywają na widowni, lecz jest to nader ważne, aby żywe i silne wrażenia, których dostarcza teatr, nie podkreślały jeszcze ostrzej powszedniości życia w murach szkoły, aby nowość postaci, malowniczość akcji i siła emocji prze-

³⁾ Podkreślenia nasze. (Red.).

nikały do samej szkoły, przesączały treść jej życia. Aby to osiągnąć, teatr i szkoła powinny, jak to już zaznaczyłem, zespolić się ściśle, złączyć we wspólnej pracy. Plan łącznej pracy teatru i szkoły teoretycznie zarysował się przed nami dość jasno. Powinien on obejmować: wspólne omawianie repertuaru, rozumne regulowanie oglądania przez pewne grupy dzieci wybranych zawczasu widowisk, systematyczne wspólne badanie wpływu teatru na poszczególne dzieci i na postępowanie całego kolektywu, okresowe wizyty pracowników teatralnych w szkołach, kierowanie kółkami, wzorowe, artystyczne, wyraźne czytanie itp., udział pracowników szkolnych w naszych zebraniach i odwrotnie: udział naszych współpracowników w zebraniach pedagogów i rodziców w tych wszystkich wypadkach, gdy na porządku dziennym są kwestie artystycznego wychowania itd. itd. W praktyce jednak urzeczywistnienie tego planu napotykało i napotyka na ogromne trudności. Uczyniliśmy dopiero pierwsze kroki, by przezwyciężyć te trudności, ale te pierwsze próby zbliżenia teatru i szkoły dały tak owocne wyniki, że będziemy je najtrwalej i uporczywie powtarzać, nim nie wyjdziemy na otwartą drogę, prowadzącą do wytkniętego przez nas celu. Wybraliśmy do wspólnej pracy jedną ze szkół. Podmiotem artystyczno-wychowawczej pracy teatru była grupa dzieci, którą kierował pedagog, wykazujący duże zainteresowanie dla naszych poczynań i gotowość wzięcia w nich czynnego udziału. Na jednym z pierwszych wspólnych zebrań, jeszcze przed pierwszą bytnością dzieci w teatrze, pedagog dał nam szczegółową charakterystykę dziecięcego kolektywu i poszczególnych, wyróżniających się czymkolwiek członków. Grupa pod względem pedagogicznym nie należała do łatwych: byli w tej grupie dezorganizatorzy, byli niechęci, intrygi, antysemickie podmuchy. Na następnych posiedzeniach omawialiśmy z pedagogiem, jak często i w jakie dni będzie grupa dzieci bywała w teatrze, zastanawialiśmy się nad doбором sztuk, nad metodami utrwalenia wpływu widowiska na postępowanie grupy i poszczególnych dzieci, zwłaszcza dezorganizatorów, nad prowadzeniem dziennika, w którym pedagog powinien zapisywać wszystkie zdarzenia, które w życiu grupy wywołała bytność w teatrze lub które mają z nią jakikolwiek związek.

Pedagog komunikował nam co pewien czas o życiu grupy, o zmianach we wzajemnych stosunkach pomiędzy dziećmi, o ile zmiany te można było nawiązać do bytności w teatrze, o nowych, występujących wśród dzieci zainteresowaniach i popędach, o sposobach wyzyskania widzianych spektakli, jako wartościowego materiału pedagogicznego.

Jednym z kroków na drodze, wiodącej do zburzenia muru pomiędzy teatrem i szkołą powinno być, zgodnie z naszym planem, przeniesienie działalności pracowników teatralnych z desek scenicznych do lokalu szkoły. Zdawało się nam, że kultura słowa, która — trzeba to wyznać — w szkole naszej jest jeszcze bardzo daleka od właściwego poziomu, potrzebuje przede wszystkim czynnej pomocy ze strony teatru. Należy pokazać dzieciom, w jakim stopniu bogactwo, piękno i siła ludzkiej mowy zależą od przemyślanego, prawidłowego, wyraźnego wymawiania słowa. Przykłady istotnie artystycznego czytania i opowiadania powinny ukazać dzieciom, jak wiele tracą, jak wiele puszczają mimo uszu i nie doceniają przy czytaniu utworów literackich — tylko wskutek nieudolnego, nieuważnego, lekceważącego traktowania ludzkiego słowa. Jest dla mnie rzeczą niewątpliwą, że kultura artystycznego czytania w szkole ma prócz wartości estetycznej, pedagogicznej (i, jako lekarz, dodałbym — higienicznej) również ogromne znaczenie społeczne, jako jeden z środków walki z grubiaństwem i cynizmem dzieci w słowach, obejściu i czynach. Zlecenie nasze — danie grupie dzieci przykładu artystycznego czytania — wykonała jedna z artystek Moskiewskiego teatru dla dzieci.

Dzięki prostym, przyjacielskim stosunkom, które od razu ułożyły się pomiędzy artystką i dziećmi, dzięki ujawnionym podczas czytania bogactwu i piękności utworów literackich (wyjątki z „Kaukaskiego jeńca” Puszkina, „Matki” Gorkija i in.), godzina, spędzona przez artystkę w szkole, wniosła do życia grupy dziecięcej coś nowego, niezwykłego i równie olśniewającego, jak widowisko teatralne. Lecz tym razem wzbudzony w dzieciach silny, emocjonalny entuzjazm łączył się z pobytem nie na widowni, lecz w murach szkoły, i tę okoliczność uważam za szczególnie cenną. Ważny jednak był w tym wypadku, jak i w innych naszych obserwacjach, nie bezpośredni wpływ, lecz późniejsze działanie, które ujawniło się po paru dniach i świadczyło o tem, że czytanie artystki było dla dzieci pewnego rodzaju modelem, wzorem do naśladowania, gdy po pewnym czasie odbywało się w klasie głośne czytanie, to z różnych stron padały pod adresem czytającego uwagi i wskazówki, że nie zwraca uwagi na przecinki, że niewłaściwie wymawia słowo itp.

Wyraźnie zrodziła się uwaga i szacunek wobec słowa. Na zakończenie przytoczę wyjątek z uwag, zakomunikowanych nam przez pedagoga pod koniec roku szkolnego o wynikach próby współpracy szkoły z teatrem, i niechaj świadectwo pedagoga usprawiedliwi mnie, dlaczego uznałem za możliwe podzielić się niektórymi rezultatami naszej bynajmniej nie zakończonej próby.

Uczniowie przed bywaniem w teatrze — mówi w swoich uwagach wychowawczyni — żyli w niezgodzie, i klasę nurtowała głucha niechęć: przajawiał się antysemityzm w grupie, w której byli dwaj chłopcy-Żydzi. Po każdej bytności w teatrze omawiano sztukę w klasie. Po sztuce „Murzynek i małpa” urządzono długą pogawędkę — sprzeczano się w ciągu 2 i pół lekcji i ostatecznie postanowiono żyć w zgodzie i zaniechać swarów. Muszę zaświadczyć, że do końca roku szkolnego nie trzeba było robić uczniom ani jednej uwagi w tej materii. Silny wpływ wywarła na dzieci muzyka i warto zaznaczyć, że najbardziej interesowali się muzyką dezorganizatorzy; zauważę w tym miejscu, że również silne wrażenie wywarło artystyczne czytanie. Wyjątek z opowiadania Gorkija „Matka” wycisnął niektórym dziewczynkom łzy z oczu.

Dzieci, do chwili rozpoczęcia mojej wspólnej pracy z teatrem, były bardzo trudne do prowadzenia: naprz. trudno było je skłonić do opowiedzenia o czymś przeczytanym lub widzianym, opowiadaniom ich brak było logicznego związku, nie było również zainteresowania pracą. Bywanie w teatrze przyniosło niewątpliwie dużą korzyść: dzieci starały się opisać szczegółowo to wszystko, co widziały, dzieliły się wrażeniami, a w ogóle wprost w oczach moich szybko się rozwijały. Sztuki wywierały pod tym względem bardziej dobroczynny wpływ, niż popisy estradowe czy szereg miniatur...

Bywanie w teatrze niewątpliwie odegrało wielką rolę w sensie organizacji kolektywu i skierowania energii dzieci-dezorganizatorów na nowe tory... Byłoby rzeczą niezmiernie ważną zorganizowanie systematycznych lekcji artystycznego czytania, wyznaczenia do nich specjalnej osoby z pośród pracowników teatralnych, ponieważ po urządzeniu jednego artystycznego czytania starały się dobrze, wyraźnie czytać. Niewątpliwie, planowe zorganizowanie artystycznego czytania w szkole da doskonałe rezultaty”.

Temi uwagami kończę swój szkic. Nie daje on — i nie miał na celu dania — wyczerpującego obrazu całej roboty pedologicznej w Moskiewskim Teatrze dla dzieci. Lecz mam nadzieję, że stosowane przez nas metody badawcze, zarysy drogi, którąśmy przeszli — skreśliłem w tym szkicu dosyć jasno. Oddaliśmy pedagogię w służbę teatru i służba ta stała się nierozdzieloną poważną częścią systemu pracy teatralnej. Teraz

nikt z naszego teatralnego „aktywu” nie wyobraża sobie pracy teatru dla dzieci bez naukowej podstawy, bez naukowej, obiektywnej analizy, bez pedologicznej kontroli⁴⁾. Teatr, otrzymując dużo cennej pomocy od pedagogii, nie pozostaje jednak jej dłużnikiem. Arena teatru dla dzieci, jako podmiot badań naukowych, jest jeszcze zupełnie niezoraną i niezwykle wdzięczną żyzną glebą. Przeprowadziliśmy na niej dopiero pierwsze bruzdy, widzimy zaledwie pierwsze kiełki. Lecz skoro do tej najbardziej pociągającej dla badacza pracy przyłączą się młode twórcze siły — to w najbliższej przyszłości naukę wzbogacą cenne nabytki.

Z rosyjskiego przełożyła Helena Pilichowska

CZESŁAW CIEPLIŃSKI

NA NIBY

Księżyc przez chmury:
 strasznie i tajemniczo —
 kominy są wieżami zamków —
 Kot w butach idzie gdzieś ulicą —
 Baba-Jaga za drzwiami,
 porusza teraz klamką —
 za zielenią szyb
 gwiazdy z płaszcza Wróżki —
 tańczą Krasnoludki,
 tańczą koło lip,
 mają siwe brody,
 mają cienkie nóżki,
 mają duże brzuszki
 i każdy ma kapelusz jak grzyb —
 po ogrodzie chodzi
 Strach
 na Wróble Strach,
 wchodzi teraz, wchodzi
 na blaszany dach —
 schowaj się pod kołdrą,
 ach —
 to wszystko jest na niby,
 to wszystko jest nieprawda przez zielone szyby.

⁴⁾ Podkreślenia nasze. (Red.).

MARIA DYNOWSKA

STRACH NA WRÓBLE

Inscenizacja: Henryk Ładosz

(1) I. Coby to było,
ach, ach, ach,
gdyby tak z pola
zeszedł strach!...

» (2) II. Idzie, (3) idzie już po ścierni,
kapota się na nim czerni,
(4) idzie, / idzie pełną drogą,
(5) postukuje jedną nogą,
(6) rękaw pusty mu powiewa,
może coś pod nosem śpiewa?...
Na ucho mu spadła czapa,
już w ogrodzie człap, człap, człapa,
(7) aż stanął na ganku w drzwiach... »

(8) III. Coby to było,
(ach, ach, ach,) ¹⁾
gdyby tak z pola
zeszedł strach?

UWAGI:

Tło — obojętne. Ubrania dzieci (kl. II, III, IV) — zwykłe. Stoją gromadą, zwrócone do widowni. Dziewczynki po lewej, chłopcy po prawej. Inscenizacja ma być wzajemnym zwierzaniem się z obaw co do ewentualnej przechadzki stracha. Przypuszczenia przybierają w pewnym momencie charakter rzeczywistości. Kończy się odwołaniem się do publiczności. W tekście — trzy części: I. Przypuszczenie. II. Idzie strach! III. Co by to było, żeby — naprawdę? Punkt kulminacyjny — przy końcu części II.

- (1) Dziewczynki do chłopców; ci — słuchają.
- (2) Gest wskazujący w lewo; zespół — za gestem.
- (3) Chłopcy wskazują w lewo.
- (4) Dziewczeta — potwierdzająco.
- (5) Do chłopców.
- (6) Chłopcy jak w (3); dziewczeta — za gestem.
- (7) Ojej!
- (8) Do publiczności, aby i ją zastraszyć.

Miły wierszyk, dobry do ćwiczenia w utrzymywaniu nastroju. Dzieci powinny wciąż wpatrywać się w lewo, gdzie dostrzegły ruszającego w podróż stracha. Strach wzrasta powoli, ale — wyraźnie. Po słowach: „aż stanął na ganku w drzwiach” — pauza. Po tym zwrot zwrot do publiczności.

¹⁾ tekst w nawiasie dodany przez inscenizatora.

ALEKSANDER MALISZEWSKI

"MARYNARZE"

Inscenizacja: autor. Muzyka: Anatol Zorubin

Allegretto *mf leggiero*

Allegretto *mf* *p. leggiero*

1 vol.

2 vol. *ritenuto*

Alla marcia *f* *ff* *ritenuto*

ma-ry-na-rye, nie mia dla nich wra-ka. Zio-za polna, sól z tie-lia ni
z polskih lasów, led' wu wio-az;

i wzięł ze bło-sa już, mój Boże, Jeśi że-ła-2o, na-ka, zło-ze.

Ma-ry-na-rye, ma-ry-na-rye, nig dy nie ma ję szę-ka
Dniemoy nocą, dniemoy nocą ja - dą na o-kry-ach. Sze-wo, i pra-vo

Dniem i nocą ruch się czyni
w polskim porcie — w porcie Gdyni
mocne ręce; dziarskie twarze
marynarze — marynarze —

Refren: Marynarze — marynarze —
nigdy nie mają święta —
dniem i nocą, dniem i nocą
płyną na okrętach —
W lewo, w prawo, w lewo, w prawo
kołyszą nas fale —
Do góry, na dół, do góry, na dół —
ziemi nie widać wcale.
W lewo, do góry, w prawo, na dół
raz — dwa — trzy —

INSCENIZACJA

Zespół należy podzielić na dwie grupy. Pierwsza grupa zajmuje plan przedni. druga ustawia się na pochyłym wzniesieniu — tak, że obydwie tworzy jakby kąt ostry. Grupa na pochyłości śpiewa pierwszą strofę, grupa na poziomie drugą: przy czym obydwie grupy w takt melodii imitują ruchami ciągnięcie liny. Grupa na pochyłości ciągnie linę w lewo, grupa na poziomie — w prawo. Efekt wizualny: — wahadłowy ruch dwustronny. Przy refrenie śpiewanym przez wszystkich, grupy jakby rozsypują się. Niektórzy rozprostowują zmęczone ramiona, niektórzy przysiadają po kilku w grupach — inni przysłaniają oczy i patrzą na morze („ziemi nie widać wcale”). Przy słowach: „w lewo, w prawo itd.” oraz „do góry, na dół itd.” wszyscy ruchami wskazują kierunek pochylenia okrętu. Przy słowach: „raz — dwa — trzy” — każdy staje na swoim miejscu jak na początku piosenki. Trzecią strofę śpiewa grupa na pochyłości, czwartą — grupa na poziomie, przy czym imitują: grupa na pochyłości ruchami, że tak powiem „sierpowymi”, przerzucanie liny do grupy na poziomie, ta ostatnia zaś nawijanie liny na szpulę. Refren jak poprzednio, śpiewają wszyscy w rozsypce. Ustawienie poszczególnych osób jak w pierwszym referacie tak i drugim pozostawia się pomysłowości reżysera. Na słowa: „raz — dwa — trzy” — wszyscy znowu stają na swoich miejscach i nieruchomieją.

Uwagi techniczne: tło — kotara. Zespół może nie być w kostiumach marynarskich. Wzniesienie pochyłe sposobem „domowym” robi się za pomocą szerokiej deski ustawionej jednym końcem na niewysokim taburecie i okrytej materiałem tej samej barwy, co tło. Dla zwiększenia efektu kołysania się okrętu — zespoły teatralne rozporządzające reflektorem, mogą nim poruszać w lewo, w prawo, do góry, na dół — zgodnie z rytmem i tekstem piosenki. Poza tym — piosenkę tę można, moim zdaniem, inscenizować po prostu na wolnym powietrzu bez kostiumów i rekwizytów.

HELENA DUNINÓWNA

DO RECYTACJI ZESPOŁOWEJ:

a) WIATR JESIENNY

Zespół recytuje podzielony na trzy grupy. Grupa I i III, stojące po bokach, tworzą stały akompaniament recytacji, naśladując zawodzenie wiatru i szelest liści (dźwięki: wiu-u-u... i sz... sz... sz...) i odpowiednio do treści wzmacniając lub obniżając natężenie głosu. Grupa II, w pośrodku, recytuje tekst.

Rozpoczyna się od cichutkiego powiewu wiatru (wiu-u-u...), który wzmacnia się stopniowo, tworząc parokrotne, wznoszące się i znów opadające jak fala zawodzenie. Po chwili, na bardzo cichutkim tle zawodzenia, grupa II mówi:

GRUPA II Jesienny wichur płacze,
 (przerwa; wzmocnienie zawodzenia)
 zawodzi,
 (przerwa; wzmocnienie zawodzenia)
 łka...
 (przerwa; wzmocnienie zawodzenia)
 W zamknięte szyby kołaczę:
 (zawodzenie delikatnie przechodzi w przeciągłe słowa):

GRUPA I i III — To ja... to ja...

GRUPA II W ogrodzie, z suchym szelestem
 (akompaniament: wiu-u-u... zmienia się w bardzo ciche, również falujące: sz... sz... sz...)

 rwie liście z drzew —

 I szemrze, szumi:

(szum wiatru przechodzi w ciche wyraźne słowa):

GRUPA I i III — Już jestem...

 Znacie mój śpiew?

(w czasie słów wiatru grupa II daje akompaniament: sz... sz... poczem znów dźwięki te przechodzą w usta grupy I i III-ej)

GRUPA II ¹⁾ Szarzeje, wędnie na chłodzie
 kwiatowy klomb.
 Po smutnym chodzi ogrodzie
 pustka i ziab.
 Chryzantem puszyste kiście
 szcerniały już...
 Wiatr jęczy...

(przerwa; wzmocnione zawodzenie wiatru: wiu-u-u...)

 Szeleszczą liście...

(przerwa; wzmocniony poryw szumu: sz... sz... sz...)

 Cóż pocznem? cóż?...

Muzyka wiatru wznosi się i opada parokrotnie; potem cichnie coraz bardziej, przechodząc w coraz lżejsze, cichsze, zamierające westchnienie.

¹⁾ niektóre części tekstu mogą mówić pojedyncze głosy z grupy II.

b) JESIENNY WIERSZ

(głosy I — wyższe, głosy II — niższe, głos solowy).

GŁOSY I Jesteśmy więdnące liście, liście pogodnej jesieni,
mienimy się blaskiem złota, purpurą krwawej czerwieni...
Lekkim trącanie powiewiem, padamy z cichym szelestem —
za nami jesień schyłona, powtarza szeptem:

GŁOS SOLOWY (niski): — już jestem...

GŁOSY II Lecz czasem mgła wszystko wokół szarością swoją omota,
kładzie się wtedy na wszystkim szara, dławiąca tęsknota...
Jeden za drugim się wlecze dzień, smutny, szary, bez końca...
Pomięte, zszarzałe liście płaczą:

GŁOSY I — Zabrakło nam słońca!

GŁOSY II I z łkaniem, ze szlochem, z jękiem, rwą się, miotają na wietrze,
zda się, że wichur jesienny w proch je rozsypie i zetrze...

GŁOSY — Nie ma już złota, czerwieni... przepadła nasza uroda... —

GŁOSY II ...Śmierć idzie... śmierć zwiedłych liści...

GŁOSY I — Ach, jakże życia nam szkoda!...

HELENA TYRANKIEWICZOWA

„NA ŚWIĘTO NIEPODLEGŁOŚCI”

Wszyscy niejednokrotnie zauważyliśmy z przykrością, że młodzież obojętnie, czasem nawet niechętnie odnosi się do urządzanych w szkole obchodów świąt narodowych. W czym tkwi przyczyna? Niewątpliwie w tym, że raczymy ją przy tych okazjach programem stereotypowym, mającym często cechę „oficjalnej piły”, a nie dajemy jej upragnionych przeżyć emocjonalnych. Zawsze przemówienia, zawsze mniej lub więcej udane deklamacje, zawsze kilka piosenek — a wszystko to zwykle przeciągane nad miarę raczej nudzi, niż wzrusza.

Młodzież kocha teatr i widowiskiem nawet o mniej wysokim poziomie artystycznym łatwiej przemówić do jej serca i wzbudzić w nich pożądany oddźwięk, niż najpiękniejszą mową. Przemówienia powinny w obchodach szkolnych — zwłaszcza dla młodszych uczniów — mieć charakter konferansjerki, nastawiającej na dane doznanie „teatralne” oraz wyzyskującej wzruszenie, które widowisko wywołało dla pogłębienia i uświadomienia młodzieży jakości jej przeżyć.

Przytoczone widowisko jest skonstruowane właśnie w tym ujęciu. Poprzedzi je króciutka gawęda o tym, jak początek Wielkiej Wojny niepokoił serca polskie niepewnością jej wyniku, jak wielu wydawało się, że tylko cud może nam umożliwić wywalczenie utraconej niepodległości, i jak Tetmajer w mającym się odegrać obrazku pokazuje, że „cudem” tym są utajone, drzemiące siły narodu, które wyzwoli nie co innego, jak czyn mężny, zdecydowany, i jak czyn ten podjęli strzelcy Komendanta.

Następnie młodzież odegra podany poniżej obrazek dramatyczny. Przemówienie końcowe, krótkie i dobitne, nawiąże do wzruszenia, wywołanego widowiskiem. malując rolę Marszałka, jako budziela sił narodu, który nimi rozkuł nas z niewoli i dał nam Niepodległość.

KAZIMIERZ TETMAJER: SPIĄCY RYCERZE W TATRACH

I. odsłona.

Urządzenie sceny w pierwszej odsłonie opisuje Tetmajer: „Hala u progu Tatr. Widać Łomnicę. Gorący dzień majowy. Rok 1916”. Urządzenie tej sceny nie jest trudne: wystarczy umieścić w tle szeroko malowany widok gór.

O s o b y: MARYSIA — dziewczyna gorąca, śmiała, przedsiębiorcza, rwąca się do czynu.

TERESIA — powolniejsza, słodsza, „poetyczna”, ale dająca się łatwo porwać ogniewi i uniesieniu towarzyszki.

STRASZNY STRZELEC — stary, tajemniczy, blady, wysoki.

Wszyscy w strojach góralskich. Strzelec ma gęślicę w jednym ręku, a ciupagę topór w drugim.

Przy otwarciu kurtyny widać Teresię, która zrywa kwiatki, uzupełniając nimi bukiet, trzymany w ręce. Marysia patrzy w dal. Po dłuższej chwili milczenia:

MARYSIA (cicho): Jakasim taka smutna...

(Teresa zaprzestaje szukania kwiatów i podchodzi do przyjaciółki.)
nie ciesy mię nic...

TERESIA (bierze Marysię pod rękę):

Przódziś była bałamutna —
(przechyliwszy się, patrzy w jej oczy)
coz ci, Maryś?

MARYSIA (pociągając za sobą przyjaciółkę, zaczyna się z nią przechadzać po wolutku tam i z powrotem):

Wiedz:

od kiedy te chłopaki wojują,
moje ocy nic nie cują,
ani nocy, ani dnia,

(cichutko): ino lzy...

(słysząc z daleka cichą muzykę gęśli. Dziewczęta zatrzymują się, zwracają ku stronie, skąd słyszą granie, wsłuchują się chwilę, poczem Teresa mówi)

TERESIA: Stary Janko gra... *(nasłuchuje)*
Słysys go?

MARYSIA (z radością): Słysę.

(dziewczęta stoją jedna za drugą; Teresa kładzie rękę na ramieniu Marysi i tak stoją zasłuchane. Po chwili milczenia)

TERESIA: Skądś z dali
idzie wolny, chwiejący się... *(chwila nasłuchiwania)*
ocieć go już starym znali...

MARYSIA: Dobrze. Niech gra. Tak cnie mi się,
(porywcz, z niecierpliwym szarpnięciem się naprzód, z rękami gwałtownie przyciśniętymi do piersi):
co jaze mię w piersiach boli...

(opuszcza ręce) jaze mi mgleją te ręce...
(w oddali widzą już starca z gęslami, ale dla widowni jest on jeszcze niewidzialny.)

TERESIA (wskazuje w stronę, skąd słysząc było muzykę):
Juz go widno.

Dziś cas! Dziś muszą już wstać!
 Kiedyżby wysli ze skały,
 jak nie we dni tej chwały,
 kie naród we krwi wspaniałą,
 jak miesiąc w pełni się świeci,
 jak dom w iskrzyskach pożogi!
 jak dawne w pierunach bogi!

STRASZNY STRZELEC (*z ociąganiem przysiadając na pniu:*)

Mnie już te geśle zamarzyły...
 dawno już, dawno ja grał...
 i ja się w casie zestarzał,
 nie myślał już kiedy grać —
 nie myślał, aby powtarzał,
 co sercom nie dało spać..
 Hej, co ja grał, to ja grał... popod buka koroną,
 popod jedlę zieloną... ponad wodą spienioną...
 Hej, co ja grał, to ja grał... cy grać znowa?

(*dziewczęta żywo potakują.*)

cy już cas?

(*dziewczęta potakują niecierpliwie. Strzelec wstaje powoli, prostuje się i rozgląda wokoło:*)

Pusca pustką ostała... starodawny upadł las...

MARYSIA (*patrząc na Strzelca:*)

Jej! Jakiście ogromny!

TERESIA (*z podziwem:*) Dziadku! Jak wy rośnięcie!

STRASZNY STRZELEC (*zmienia głos na pełen siły, wiary i zapału:*)

Starej wojny ja pomny!

Za mną!! (*wybiega, za nim dziewczęta.*)

II. o d s ł o n a.

Poeta podaje, że dzieje się ona we „wnętrzu” Tatr. Na szkolnej scenie można to zinterpretować tak, że akcja odbywa się w jakiejś ciemnej grocie, której głęboki mrok przysłoni braki dekoracji.

(*Do groty wchodzi najpierw Strzelec, za nim obie dziewczyny.*)

TERESIA (*z lękiem oglądając się wstecz:*)

Ludzie na świecie!

Kiele turnie i skały!

Jakie wody, manowce...

Dyć haw inny świat cały,

jakby podcięty dołem...

MARYSIA (*głowę podnosząc:*)

Hań orły kosołowce

na zębiskach skalnych

posiadały, jak figury,

co stoją przed kościołem...

(*z uniesieniem, w natchnieniu:*)

a hnet na chorągwianych

skrzydłach — wzbijają się w chmury...

(*krzyczy głośno, patetycznie:*)

Kie słońce mocno przypieka,
to się nuty ślą. /

(Strzelec w milczeniu patrzy na siedzące u jego stóp dziewczęta.)

Bez cozeście grać ustali?

STRASZNY STRZELEC: Ja się haw cuł sam na hali.

TERESIA: No to co? Tak my wypadły
pojźreć, cy sie już zieleni?

(szerokim gestem wskazuje w okolo.)

Świat jesce cały poblady,
ale się hnet zarumieni.

(mocno:) Wiesna idzie.

STRASZNY STRZELEC *(tajemniczo, patrząc gdzieś w dal:)*

Idzie wiesna.

MARYSIA: Bedzie gorąca i wczesna.

STRASZNY STRZELEC *(tonem proroka, z prawą ręką z toporem wzniesioną do góry:)*

Wiesna idzie, dziewczki młode,
bedzie przemieniać krew w wodę,

(dziewczęta podnoszą się; Teresia wstaje, Marysia klęczy zasluchana)

bedzie wodę w krew mieniła —

MARYSIA *(nachylając się na klęczkach głęboko ku ziemi, jakby do strumienia mówi z uniesieniem:)*

a jaby jom usty piła,
bo to bedzie święta krew...

(trwa chwilę w tym zbożnym przychyleniu ku ziemi.)

TERESIA *(do Strzelca, tonem pytania:)*

Ojcowie nasi gadali,
ize się zbudzą rycerze...

(w napięciu patrzy na Strzelca, zapatrzonego gdzieś w dal.)

MARYSIA *(zrywa się z klęczek, gwałtownie:)*

Cas by ich obudzić, cas!

TERESIA *(wyciąga ręce do Strzelca, błagalnie:)*

Janko, powiedzcie wy nam —

MARYSIA *(przerywa porywcz i robiąc gwałtowny krok ku Strzelcowi, woła:)*

Janko, powiedzcie wy nas!

TERESIA *(prosząco, natarczywie:)*

Ka śpią rycerze ze stali?

MARYSIA *(mocno, zuchwale:)*

Niech ja odeprę te dźwierze,
kany zawarci śpią tam...

(Strzelec patrzy na nią poważnie. Marysia mówi tonem namiętnej perswazji:)

Przyjść kiejsi musi ten cas!

(zrywa korale z szyi i na wyciągniętej dłoni podaje je Strzelcowi:)

Ja wam korale te dam —

TERESIA *(wyciąga skaplerz zza gorsetu i całując go szybko, podaje Strzelcowi:)*

Ja wam dam skaplerz cudowny...

(Strzelec poważnie odsuwa od siebie dłonie wyciągnięte do niego z darami.

Teresia mówi tonem namowy:)

bedziecie złego warowny —

(Strzelec odwraca znów oczy w dal. Marysia niedbale zatyka za pasek odrzucone przez Strzelca korale, Teresa chowa skaplerz.)

MARYSIA: Odkąd chłopaki wojują,
nie moje oczy nie cują,
(przewlekłe, lamentliwie:)
ani pogody, ni psoty,
ani to nocy, ni dnia...

TERESIA *(usiłując pochwycić wzrok Strzelca:)*
Wy znać musicie te groty... /
(Strzelec milczy)

tata was starym już zna,
babka was starym już znali,
a zawdyście grawali...

MARYSIA *(wpada jej w słowo, mówiąc tajemniczo, gorączkowo:)*

I wasa nuta zakłęta
po Tatrach *(z wydłużeniem słów)* płace się het —
(powoli:) cosik się wciąż ś niej pamięta,
(nisko, cicho:) ryje się ziemią, jak kret.
(znowu mocno, szybko, przerywanie z emocji:)
Mówią, że śpiący rycerze
słyszą tę wasą muzykę... /
Podźmy odeprzeć te dźwierze! /
Jus cas!

TERESIA *(również niecierpliwa, zgorączkowana:)*
Jus cas!

MARYSIA *(nerwowo, prędko, zrywając się do biegu ku domowi:)*
Ja skocę.

wezmę z chałupy motykę.

TERESIA *(zrywa się również do biegu i przerywając Marysi w pół słowa, wykrzykuje:)*

Ja wezmę łopatę z domu,
co ty ukopies, odzucę.

MARYSIA *(nagle zatrzymuje się w biegu, powraca szybko do Strzelca, z rękami przyciśniętymi do piersi:)*

Mnie się tak serce łomoce —
mówi, że w waszej muzyce
(ręce wyciąga przed siebie)
do hańtej groty jest kluce,
nieznane w świecie nikomu...

(Teresa wraca także i staje przy Strzelcu i Marysi.)

STRASZNY STRZELEC *(patrzy wreszcie na dziewczęta, które jak urzeczone wlepiły w niego oczy, mówi dobitnie, twardo:)*

Dziewczęta! jak błyskawice
stoicie obie przede mną —

MARYSIA, TERESIA *(tonem prośby natarczywej, brzmiącej prawie jak rozkaz, z wyciągniętymi ku Strzelcowi ramionami:)*

Prowadź nas w grootę podziemną!

MARYSIA *(chwytając Strzelca za łokieć:)*

Słyszałeś, że wojna stoi,
ze polski żołnierz się bije —

TERESIA (*wpada jej w słowo:*)

Ze świat na wojnie we zbroi,
ze mało ostał wto w doma —

MARYSIA (*gorączkowo wpada jej w słowo, mówiąc prędko, nerwowo, coraz głośniejsze, coraz wyżej i coraz prędzej:*)

Bracia, synowie, ojcowie
sytką są w polu; niecyje
dziś serce zału nie wolne —
Boleść na ludzi łakoma...

TERESIA (*przechyla się ku Strzelcowi i krzyczy mu w twarz:*)

Narody mają być wolne!

MARYSIA (*podnosi głowę w uniesieniu:*)

Mają być w gwiazdach na głowie,
jak Święci Pańscy!

(*obie ręce wyciąga w dół i mówi słodko, z uśmiechem szczęścia:*)

Jak polne

kwiaty o słońca wychodzie
w rosie na ślicznych głowickach.

STRASZNY STRZELEC (*rozjaśniony i rozgrzany zapalem dziewcząt:*)

Jasność wy macie na liekach,
serca — krew jasna wam bodzie —

TERESIA (*przerywa machnięciem ręki, wyrażającym, że nie pora teraz mówić o nich, dziewczętach:*)

Żołnierze polscy wojują!

MARYSIA (*niecierpliwie, gwałtownie:*)

My kcemy zbudzić rycerzy!

TERESIA (*szarpie Strzelca za rękaw:*)

Oni cekają!

MARYSIA (*mocno, z uniesieniem:*)

Wartują! /

(*spokojniej:*) Co Cas lat dziesięć przemierzy,
pytają Stróża Anioła:

czy ich już Polska nie woła? /

(*wskazuje na siebie:*) Ale mnie serce tak mówi,

(*wyciągniętą ręką wskazuje Strzelca:*)

ze wy ich obudzić macie —
temu, co przy nich, duchowi
powiedzieć: Cas! Budź ich!

TERESIA (*przytakuje gwałtownie i mówi jakby tłumacząc Strzelcowi, po czym poznała w nim budziela:*)

Gracie

inacej, jak więjcy ludzie,
choć ino brzęcycie w struny —

MARYSIA (*przerywa:*)

We strunach wasych pieruny,
ino je w cisy chowacie.

(*z mocną wiarą; gest jakby przecięcia skały mieczem:*)

Skały rozpęką! ja cuję!

(*wprost krzyczy w uniesieniu:*)

Wiedź nas! Idziemy ich zwać!

Ja całe Tatry rozkuję! /

Dziś cas! Dziś muszą już wstać!
 Kiedyżby wysli ze skały,
 jak nie we dni tej chwały,
 kie naród we krwi wspaniałą,
 jak miesiąc w pełni się świeci,
 jak dom w iskrzyskach pożogi!
 jak dawne w pierunach bogi!

STRASZNY STRZELEC (*z ociąganiem przysiadając na pniu:*)

Mnie już te geśle zamarzyły...
 dawno już, dawno ja grał...
 i ja się w casie zestarzał,
 nie myślał już kiedy grać —
 nie myślał, aby powtarzał,
 co sercom nie dało spać..
 Hej, co ja grał, to ja grał... popod buka koroną,
 popod jedlę zieloną... ponad wodą spienioną...
 Hej, co ja grał, to ja grał... cy grać znova?
 (*dziewczęta żywo potakują.*)

cy już cas?

(*dziewczęta potakują niecierpliwie. Strzelec wstaje powoli, prostuje się i rozgląda wokoło:*)

Pusca pustką ostała... starodawny upadł las...

MARYSIA (*patrząc na Strzelca:*)

Jej! Jakiście ogromny!

TERESIA (*z podziwem:*) Dziadku! Jak wy rośnięcie!

STRASZNY STRZELEC (*zmienia głos na pełen siły, wiary i zapału:*)

Starej wojny ja pomny!

Za mną!! (*wybiega, za nim dziewczęta.*)

II. o d s ł o n a.

Poeta podaje, że dzieje się ona we „wnętrzu” Tatr. Na szkolnej scenie można to zinterpretować tak, że akcja odbywa się w jakiejś ciemnej grocie, której głęboki mrok przysłoni braki dekoracji.

(Do groty wchodzi najpierw Strzelec, za nim obie dziewczyny.)

TERESIA (*z lękiem oglądając się wstecz:*)

Ludzie na świecie!

Kiele turnie i skały!

Jakie wody, manowce...

Dyć haw inny świat cały,

jakby podcięty dołem...

MARYSIA (*głowę podnosząc:*)

Hań orły kosołowce

na zębiskach skalnych

posiadały, jak figury,

co stoją przed kościołem...

(*z uniesieniem, w natchnieniu:*)

a hnet na chorągwianych

skrzydłach — wzbijają się w chmury...

(*krzyczy głośno, patetycznie:*)

Orły! kracie na wolę!
Na wolność! Na swobodę!

(echo powtarza: „Na wolność! Na swobodę!” i jeszcze raz, ciszej:
Na swobodę!”)

TERESIA (gorączkowo:) Bo chłopci pošli w pole,
Krew leją jako wodę...

(nad Strzelcem ukazuje się światło, rzucone reflektorem. Teresia chwytą
Marysię za rękę i pokazuje jej to zjawisko:)

Ale patrz, co się dzieje!
Jaki Janko spaniały!

(Janko podchodzi ku skale, na której jest wryty orzeł, widoczny w snopie
światła, sunącym za Jankiem. Strzelec wskazuje zaklętą skalę i mówi bardzo
poważnie, dobitnie, wolno:)

STRZELEC: Dziewki tu są wierzeje
zaklętej, śpiącej skały...

(dziewczeta rzucają się na kolana, wznoszą ręce do góry, potem chylą się kornie,
jak w kościele podczas Podniesienia.)

MARYSIA głosem przerywanym wzruszeniem:)
Kłękamy!

(podnosi głowę, Teresia czyni to samo. Obie wznoszą ręce ku jaśniejącemu
Orłowi.)

U tego proga
Tyś, wiekuisty Bóg!

(obie schylają się do samej ziemi i zegnają szeroko, z przejęciem.)

zgina się nasza noga,
serce się gnie ze trwóg...

(prostują się na klęczkach, ręce złożone, jak do modlitwy)

(wtrąca) Dyj tam, / w tej skale świętej,
gadali ojcie nasi,
jest Ziemi los zaklęty,
co nasem źdźbłem się krasi...

My dziewczki nieuczone,
my prostych ludzi plemię,
my przysły pod tę bronę —
(schylają się obie aż do ziemi)
Tyś wiekuisty Bóg!

(wyciągają ręce w górę:)

Wołamy: ratuj ziemię! — /

(Wstaje najpierw Marysia, potem Teresia)

MARYSIA (woła:) Ktoś ją ratować mógł,
Ktoś ją ratować zdolny,
z za brony skalnej wstań!!
Wołamy was w świat wolny! /

(nad słuchują obie) Hej! Trzeba dziś!...

(znowu nad słuchują. Po chwili mówi Teresia tonem rozczarowania.)

TERESIA: Nic... Hań
cicho...

STRASZNY STRZELEC (*nad którym gaśnie światło.*)

Cicho... Ja tę cichość znam!

Bywał ja tu... i bywały ze mną duchy...

(*uderza obuchem w skałę*) raz, dwa, trzy...

TERESIA:

Obuch jak po złocie dzwoni...

Dżęk!...

(*dziewczęta obejmują się ramionami i nasłuchują.*)

MARYSIA (*szeptem:*) Słuchaj.../tam.../

STRASZNY STRZELEC (*uderza w skałę:*)

Raz, dwa, trzy...

(*dziewczęta przykładają ucho do skały.*)

TERESIA (*z rozpaczliwym zwątpieniem:*)

Ludzie na świecie!

Świat niemy koło nas...

Świat jako we wodnej toni...

(*nasłuchują. Teresa nagle coś usłyszała; krzyczy w uniesieniu:*)

Obuch brzęczy!...

(*znów nasłuchują*)

stal!!

MARYSIA (*bije pięściami w skałę i krzyczy z całej mocy:*)

Rycerze! Cy wy cujecie?!...

Wy! o Wy...

STRASZNY STRZELEC (*uderza w skałę:*)

Raz, / dwa, / trzy... dziewiąty raz...

(*woła donośnie:*)

Juz cas!!

MARYSIA, TERENIA (*krzyczą:*)

Juz cas!!

STRASZNY STRZELEC (*natęża głos:*)

Juz cas!

(*echo trzykrotnie powtarza: „juz cas! juz cas! juz cas!”*)

TERESIA:

Dziewięć razy uderzyli...

W głąb podziemnych sal...

Skała luta... jeden głos... /

(*z trwogą, przerażonym szeptem:*)

Cyby już... hańci... nie zyli?...

MARYSIA (*ze zdziwieniem bolesnym:*)

Kłęci po dziewiąty raz... ¹⁾

(*wszyscy nasłuchują, przechyleni ku zakłętej skałe. Marysia mówi przenikliwym szeptem:*)

Cicho!... słuch się w skałę wpleł — /

cy zyją hań??...

(*ze skały wychodzi Cień, strzelec w siwym mundurze. Głowa podniesiona do góry. Cień zatrzymuje się chwilę, przed skałą, tuż pod wizerunkiem Orła, znów oświetlonego snopem światła, skierowanym reflektorem.*)

TERESIA (*żegna się:*) Żywy Bóg!

(*dłonie wzniesione trzyma przed czołem, jakby się osłaniała; z trwogą:*)

Co to?! Zwid?!

¹⁾ Opuszczono 6 wierszy, nie posuwających akcji.

MARYSIA (*utkwila oczy w cieniu:*)

Brocy posoką!...

(*Teresa wolno opuszcza ręce, patrzy śmielej*)

Krew na satach!...

TERESIA (*już bez trwogi, jakby zachwycona:*)

Ziemia nóg

nie chyta, / (*cień idzie ku Strzelcowi*)

choć idzie nogom...

(*poznaje, krzyczy:*)

siwy mundur... (*smutno:*) z piersi krew...

MARYSIA (*w uniesieniu zachwytu:*)

Ocy wyjon dawnym bogom!

W oczach bogów zew!...

TERESIA (*z wybuchem radości:*)

Jesu Chryste!

MARYSIA (*śledząc, jak cień podszedłszy do Strzelca, który przed nim nisko głowę schyla, bierze topór z jego daleko przed siebie wyciągniętej ręki:*)

Przystępuje...

(*chwytając Teresię za rękę:*)

patrz! — topór z rąk Starca bierze...

(*Cień powoli przechodzi z toporem do zakłętej skały*)

ręka cień

(*cień uderza w skałę mocno, donośnie, o wiele głośniej, niż to zrobił Strzelec*)

w skałę kuje....

raz, / dwa, / trzy...

STRASZNY STRZELEC: Dwanast...

CIEŃ (*głosem młodym, jasnym, ale władcym:*)

Rycerze!...

(*echo powtarza: „Rycerze! Rycerze!”*)

CIEŃ (*tonem rozkazu:*)

Już czas! Już czas! Już czas!

(*wielokrotne echo powtarza potężnie: „Już czas! Już czas! Już czas!”*)

MARYSIA, TERESIA (*podbiegają do skały i krzyczą radośnie, tryumfalnie:*)

Zaklon ich po trzykroćraz...

GŁOSY Z GŁĘBI SKAŁY (*mocne, rycerskie, wśród szczęku broni powtarzają:*)

Już czas?

Już czas? ²⁾

(*a równocześnie słysząc tupot nóg, zbliżających się z wnętrza ku bramie zakłętej skały. Huk, grzmot, ciemność — podczas czego niknie skała, pieczara: w jasnym oświetleniu widać przemaszerowujących strzelców, których śpiew słysząc już trochę było podczas „czarodziejskiej burzy”; teraz walą siarczyście, śpiewając drugą zwrotkę znanej piosenki.*)

STRZELCY:

Na samym przedzie

Piłsudski jedzie!

Hej strzelcy, hej strzelcy, hej strzelcy wraz! itd.

(*Strzelec i dziewczęta padają na kolana, wyciągają ręce za idącymi, twarze upojone szczęściem. Tworzy się „żywy obraz”, oświetlony ogniem bengalskim.*)

²⁾ Tu kończy się tekst Tetmajera.

A. BARTO

SEKRET WOJENNY

Przekład i przystosowanie Haliny Pilichowskiej

O s o b y:

MICHAŚ

LEOŚ

MARYSIA — harcerze

JUREK — harcerz, ten-że — wywiadowca

STRAŻNIK KOP'u, ten-że — nieznajomy

Epizod pierwszy.

Obóz. Godzina wypoczynku. Michaś, Leoś i Marysia leżą na ławkach w ogrodzie. Cisza.

MICHAŚ (*szeptem*): Leosiu, śpisz?

LEOŚ: Śpię.

MICHAŚ: A to jak rozmawiasz, skoro śpisz?

LEOŚ: Ja to tak przez sen.

MICHAŚ: Wstawaj, już trzecia godzina.

LEOŚ: Gdy usłyszę trąbkę, to wstanę.

MICHAŚ: A któż będzie trąbił, skoro ty śpisz? Jesteś przecie trębaczem.

LEOŚ: Daj mi spokój! Chcę spać...

MICHAŚ: I nie będziesz trąbił?

LEOŚ: Nie! — będę spał.

MICHAŚ: Jeśli się nie rozlegnie trąbka, to całutki dzień prześpimy. Czas pracować w ogrodzie, a my śpimy, czas na obiad, a my śpimy.

(*Leoś głośno chrapie*)

MICHAŚ: Śpij, śpij! My, zieloni, musimy czuwać, by nie napadli na nas biali.

LEOŚ: Drużyna białych została w mieście. Z nieba, czy co, tu spadną?

MICHAŚ: Tak, z nieba spadną. Przyfruną na aeroplanach i zaczną gaz puszczać.

LEOŚ: A ja włożę maskę gazową i będę spał.

MARYSIA: Dziecinnych masek gazowych nie ma, moi drodzy.

MICHAŚ: Są.

LEOŚ: Końskie nawet także są.

MARYSIA: A czy są kocie?

LEOŚ: Kocich nie ma.

MARYSIA: A dlaczego? To niesprawiedliwe, moi drodzy... Kotki się mogą obrazić.

LEOŚ (*gniewnie*): Roztrajkotali się... Jeszcze pół godziny leżenia.

MICHAŚ: Słuchajcie, a jeśli na nas doprawdy biali napadną? Czytałem niedawno w książce. Idzie, uważacie, nieprzyjacieli...

LEOŚ: A to sobie ubrał! Podrośniemy i będziemy się bronili.

MARYSIA: A jeśli się oni nie zgodzą na to, by czekać, aż podrośniemy? O, słyszyście, coś brzęczy? Może to nieprzyjacielski samolot? (*Wszyscy nadśledzają, zlekka się podnieśli*).

LEOŚ: To osy brzęczą.

MARYSIA: Nie, to nie osy... Oj, boję się!

MICHAŚ: Doprawdy, niebo jest takie jakieś podejrzane, czarne. Leosiu, zatrąb na zbiórkę!

MARYSIA: Och, nie trzeba trąbić... Bo się jeszcze nieprzyjaciół dowie, gdzie jesteśmy (*zrywa się, przewraca ławkę*). Och, wystrzał, co robić? (*ogólna panika, harcerze wskazują na ławkę*).

MICHAŚ: Trzeba biec po posiłki... do sąsiedniej willi. Do starszego zastępu...

LEOŚ: Nie mów tylko po drodze nikomu ani słówka. Sekret wojenny.

MICHAŚ: Czyż ja tego nie rozumiem, czy co? Za milion nie powiem. Strzelać będą — nie powiem. *wybiega*).

MARYSIA: Och, boję się. Słyszycie, karabin maszynowy?

LEOŚ: A może to wóz jedzie?

Epizod drugi.

(*Zmiana dekoracji przy dźwiękach muzyki przy otwartej kurtynie*¹⁾). Nieznajomy w kostiumie kąpielowym lub niedbale ubrany, w koszuli i z podwiniętymi nogawicami — leżąc na brzuchu, łowi w rzece ryby. Michaś ostrożnie się skrada przez mostek... Nadepnął nieznajomemu na nogę).

NIEZNAJOMY (*nie odwracając się — burkliwie*): No!! (*Odrąca nogę*)

MICHAŚ: Oj, proszę mnie puścić!

NIEZNAJOMY: A jam myślał, że to krowa po mnie chodzi... zląkłem się.

MICHAŚ: Sam się zląkłem, myślałem, że pan jest — biały.

NIEZNAJOMY: Niby jakto — biały?

MICHAŚ: Ano tak. To znaczy nijak. Chciałem powiedzieć, że pan... hm... jest w białym kolorze... hm... czysty...

NIEZNAJOMY (*nieco urażony*): A czyż ja jestem brudny?

MICHAŚ: Ma pan tu czarną plamę na twarzy...

NIEZNAJOMY (*wycierając twarz*): Pewniem się w piasku zabrudził.

MICHAŚ: Właśnie, mówię przecież. (*wzdycha z ulgą*) Do widzenia. Wszystkiego najlepszego...

NIEZNAJOMY: Czekał, dokąd się tak spieszysz?

MICHAŚ (*z przestrochem*): Wcale się nie spieszę, po prostu się przechadzam... a właściwie nie... do lekarza idę.

NIEZNAJOMY (*podejrzliwie*): A cóż cię boli?

MICHAŚ: Nogę sobie zwichnąłem... Do widzenia! (*Ucieka*)

NIEZNAJOMY (*łapie go za rękę*): Stój! Gracko z tą zwichniętą nogą biegasz... (*na stronie*) A może on co przemyca? (*Do Michasia*) No, mów, chłopcze, dlaczego kręcisz?

MICHAŚ: Wcale nie kręcę, to pan mi rękę wykręca... Proszę mnie puścić.

NIEZNAJOMY: Póki mi nie powiesz, o co chodzi, — nie puszcze!

MICHAŚ: Za milion nie powiem... Niech mnie pan zamorduje — nie powiem. Niech mnie pan zastrzeli — nie powiem... Sekret wojenny...

NIEZNAJOMY: Ho-ho! To pewnie bardzo ciekawe...

MICHAŚ: No — pewnie! Ale ja nie powiem... Może pan jest naszym wrogiem.

NIEZNAJOMY (*na stronie*): Dziwny chłopak... (*Do Michasia*) Ja, uważasz, nie jestem wrogiem, jestem przyjacielem, aleś ty, ani chybi, z zastępu białych.

MICHAŚ: Jak pan śmie?! Ja jestem zielony.

NIEZNAJOMY: No, to pięknie... Ty jesteś zielony i ja jestem zielony... Odrazu poznałem, że zuch z ciebie... Czy nie mógłbym ci w czym dopomóc?

¹⁾ Oczywiście jeśli to sprawa trudność — zastosować zwyczajne opuszczenie kurtyny po 1-ym epizodzie.

- MICHAŚ: Nie, dziękuję... Nie mnie pan tylko puści... po posiłki. (*Szeptem*) „Biali” nas zaraz zaatakują.
- NIEZNAJOMY: Gra wojenna, czy co?
- MICHAŚ: A pan mówi — powiedz. Czyż można każdemu opowiadać o sekrecie wojennym?
- NIEZNAJOMY: Nie można.
- MICHAŚ: Nie można... Za milion nie można. Opowie człek komuś, a okaże się, że to „bialy”.
- NIEZNAJOMY: Słusznie. Zuch z ciebie. Ja właśnie jestem „bialy”, a tyś mi wszystko opowiedział.
- MICHAŚ: Pan jest „bialy”?... Chłó-o-opcy! „Białego” pojmałem! (*Łapie nieznajomego*) Proszę iść do niewoli.
- NIEZNAJOMY: Do niewoli, powiadasz? Cóż, można, pozwól mi tylko spodnie (marynarkę) włożyć. (*Odchodzi*)
- HARCERZE (*wbiegając*): Michasiu, co się stało? Dlaczego krzyczysz? Gdzie są posiłki?
- MICHAŚ: (*pyszalkowato*): Już sobie bez posiłków poradziłem... „Białego” wzięłem do niewoli.
- LEOŚ: Ejże — kłamiesz?! Skąd się tu wzięli „biali”?
- MICHAŚ: Na szosie tu się po prostu poniewierają... Wzięłem go do niewoli. Idzie właśnie. (*Zjawia się nieznajomy; ubrał się — okazuje się, że to strażnik K.O.P.-u*).
- HARCERZE (*śmiejąc się*): Ładny „nieprzyjaciół”. Wcale nie „bialy”, tylko „zielony”!
- MARYSIA: Oj, nie wytrzymam, a to „nieprzyjaciół”!
- STRAŻNIK K.O.P.-u: (*do Michasia*): Ech, ty... „sekret wojenny”... Raporty należy składać dokładnie, ściśle, niczym sobie w drodze nie zaprzatając uwagi. A po to, by wezwać posiłki, nie zawsze trzeba po nie biec.
- LEOŚ: A cóż trzeba robić! Jeśli się zawoła — wszyscy usłyszą.
- STRAŻNIK K.O.P.-u: Daj-no mi swój krawat (*Bierze od Leosia krawat, wyjmując z kieszeni białą chusteczkę*) To trzeba robić. (*Wymachuje chusteczkę i krawatem*) Daje umówione znaki. Teraz powiedziałem: „proszę o uwagę”. Gdyby w tamtej willi był wojskowy punkt łączności...
- MARYSIA: Oj, patrzcie, ktoś tam chorągiewkami wymachuje!
- (*Za widzami ukazuje się Jurek, wymachuje czerwoną i żółtą chorągiewką*)
- STRAŻNIK K.O.P.-u: Odpowiedź z punktu łączności. Wezwanie przyjęto. (*Sygnalizacja chorągiewkami*).
- MICHAŚ: Co im pan powiedział?
- STRAŻNIK K.O.P.-u: Zaraz usłyszysz... (*Słuchać szczekanie psa*)
- MARYSIA: To nasz Kruczek szczeka. Kruczku, Kruczku... do budy! (*Pianie koguta*)
- LEOŚ: To nasz Pstrokas znow z kurnika czmychnął. Petrokaszu, cip, cip, cip... (*Gdzieś w oddali myczy krowa*).
- MICHAŚ: Bydło już wraca... Krowa myczy...
- STRAŻNIK K.O.P.-u: Pst, cicho...
- MICHAŚ (*objaśniająco*): Krów się boi. Strażnik pograniczny, a krów się boi.
- MARYSIA: O, moi drodzy, sama się ich boję. (*Do Strażnika*) Niech się pan nie boi, nasza krowa nie bodzie.
- STRAŻNIK K.O.P.-u: To nie krowa... Sygnałami poleciłem, by się rozległo pianie koguta i szczekanie psa. To są znaki umowne.

MARYSIA: Oj, nie wytrzymam! Strażnicy — ni stąd ni zowąd pieją, jak koguty!

STRAŻNIK K.O.P.-u (*znowu mycenie za sceną*): Maskować się, niebezpieczeństwo grozi.

HARCERZE: Jakto — maskować się? Dokąd się maskować? Nawet masek nie mamy.

STRAŻNIK K.O.P.-u: Trzeba się umieć tak schować, by nieprzyjacieli nie dostrzegł... Dajcie tu liści, gałęzi i snopów. Prędej! Raz, dwa... (*Harcerze się rozbiegają po gałęzie*).

Epizod trzeci.

(*Zmiana dekoracji przy dźwiękach muzyki przy otwartej kurtynie. Schron z snopów i gałęzek. Harcerze w maskach ze słomy chowają się w snopach. Zamaskowali się w tej sposób, że widzi ich odrazu nie odnajduje. Po scenie czołga się ukradkiem Jurek; na zsunięty na czoło kapelusz, przy boku torba. Jurek, rozglądając się, układa na ziemi druty*).

MICHAŚ (*szeptem*): Kto to?

STRAŻNIK K.O.P.-u: Wywiadowca „białych”.

LEOŚ (*równie cicho*): Co on robi?

STRAŻNIK K.O.P.-u: Zakłada telefon polowy.

MARYSIA: Oj, moi drodzy, po co?

WYWIADOWCA (*wyjmuje słuchawkę telefoniczną, coś w nią mówi, słychać poszczególne słowa*). Ptasi dziób... tak... ogniisko... tak... samolot... tak.

STRAŻNIK K.O.P.-u: Udziela informacji swojemu zastępowi. Język umowny. (*Zamaskowany słomą podpełza do drutu i przecina go*).

WYWIADOWCA: Samolot?... Mówię dalej... pustynia... trawa. Słuchasz? Coś się stało... Drut przerwany... Nie szkodzi. Tak czy owak zakomunikuje wszystko co zechcę. (*Wyjmuje z zanadrza gołębia, pisze coś na kartce*).

STRAŻNIK K.O.P.-u: Poczta gołębia²).

WYWIADOWCA (*przywiązuje do nóżki gołębia zwiniętą w rulonik kartkę, wskakuje na snop, podnosi gołębia do góry*): No, leć prędko i oddaj kartkę.

(*Snop, złożony z harcerzy rozpada się. Wywiadowca upada. Łapią go zamaskowani słomą harcerze*).

HARCERZE: Łapaj! Trzymaj; Mamy go!

MICHAŚ: To już prawdziwy „biały”.

MARYSIA (*zdejmując z wywiadowcy kapelusz*): Oj, nie wytrzymam, toć to Jurek z starszego zastępu. Oj, nie wytrzymam, cóż to za „biały”!?

MICHAŚ: Znów zamiast białego druh z naszej „zielonej” gromady.

JUREK (*do strażnika*): Melduję posłusznie, że rozkaz wykonałem...

HARCERZE: Patrzajcie, wystrychnęli nas na dudka... Zmówili się, wymachując chorągiewkami...

STRAŻNIK K.O.P.-u: Słusznie... Nie trudno was wystrychnąć na dudka. Na sprawach wojskowych nic a nic się nie znacie. A on (*do Jurka*) — to zuch. Sygnalizację zna, telefon polowy umie założyć.

JUREK: Nasz zastęp jest w przysposobieniu wojskowym. (*Salutuje, wybiega*).

STRAŻNIK K.O.P.-u (*do harcerzy*): A cóż wy, do obrony kraju się nie przygotowujecie?

²) Oczywiście może być gołąb z papieru uczepiony na cieniutkiej, niewidzialnej dla widza nitce, którą ktoś za kulisami pociągu w odpowiednim momencie i gołąb „leci” do góry.

LEOŚ: Nie! — my się przygotowujemy.

MICHAŚ: Mamy drużynę sanitarną.

MARYSIA (*naiwnie*): Może pan pozwoli, udzielimy panu pierwszej pomocy.

STRAŻNIK K.O.P.-u: Dziękuję wam, jestem zupełnie zdrowy.

MICHAŚ (*poważnie*): To nic nie szkodzi. Może pan nagle stracić przytomność.

MARYSIA: Niech pan idzie, a potem upadnie, podniesiemy pana.

STRAŻNIK K.O.P.-u: Dziękuję. Jakoś mi się nie chce.

MICHAŚ: Nikt nie chce, a jednak...

LEOŚ: Gdy powiemy „hop”, niech pan upadnie na ziemię z zamkniętymi oczyma.

STRAŻNIK K.O.P.-u: Dobrze, przekonamy się, jaką macie drużynę.

LEOŚ: Baczność! Zaczynamy! Hop! (*strażnik padając, wyciąga się jak długi*) (*Harcerze krzążą się dokoła leżącego strażnika, przynoszą nosze, bandaże, torby sanitarne*).

MICHAŚ: Biercie nosze. Za nogi go!

STRAŻNIK K.O.P.-u (*na chwilę przestaje być „nieprzytomnym”*): Połamię wasze nosze, za małe są dla mnie.

MICHAŚ: Cicho. Jak pan może mówić skoro pan jest nieprzytomny?

STRAŻNIK K.O.P.-u: Przepraszam, zapomniałem. (*kładą strażnika na noszach*)

MARYSIA (*śmieje się serdecznie*): Oj, nie wytrzymam, nie zmieścił się, nogi się po ziemi wloką.

MICHAŚ: Zaniesiemy go bez noszy. Leoś weźmie jedną nogę, Marysia drugą, (*objaśniająco*) lżejszą, ja go złapię za głowę. (*Podnoszą strażnika*).

STRAŻNIK K.O.P.-u (*znów „oprzytomnia”*): Głowę mi urwiecie.

MICHAŚ (*z wyrzutem*): Znów rozmawia. Tak nie można. Musi pan milczeć.

STRAŻNIK K.O.P.-u: Cóż, będę milczał.

MARYSIA: Oj, nie wytrzymam, jakż on ciężki. Same tylko buty ile ważą!

MICHAŚ: Tu go kładź. (*kładą strażnika na ziemi*) Teraz go cucić.

LEOŚ: Zginajcie mu nogi w kolanach. O, tak, Marysiu, składaj mu ręce, a potem rozkładaj. Raz, dwa. Szybciej. Raz, dwa. (*zginają strażnikowi nogi i ręce w bardzo szybkim tempie*). No, jak tam, zaczyna oddychać?

STRAŻNIK (*ma dość*): Nie, duszę się. Zupełnie-ście mi lewą nogę wykręcili. Wydaje mi się, że teraz doprawdy zemdleję.

MICHAŚ (*surowo*): To nic nie szkodzi, przecież i tak pana cucimy.

STRAŻNIK K.O.P.-u: Nie, moi drodzy, już się nie zgadzam.

MICHAŚ: Niech pan zamknie oczy, nie pan nie słyszy.

STRAŻNIK K.O.P.-u (*z rozpaczą w głosie*): Mam chyba prawo mówić, jeśli nie to, co trzeba, wyprawiacie ze mną.

MICHAŚ: Jak to — nie to, co trzeba?!

STRAŻNIK K.O.P.-u: Ratujecie mnie, jak topielca, a ja przecież po prostu zemdlełem.

LEOŚ (*z rozwągą*): Doprawdy, po co stosujemy sztuczne oddychanie? Coś pokręciliśmy. Dajcie mi amoniaku.

MARYSIA (*wyjmuje z torby amoniak*): Dam mu zaraz do powąchania. (*wy-lewa amoniak na twarz strażnika*).

STRAŻNIK: Apsik! psik!

MICHAŚ: Co się stało?

STRAŻNIK: Oj, Apsik!... Nie mogę. Co ze mną wyrabiacie! Amaniak mi do nosa wlaście. Zdrowy człowiek mógłby dzięki wam zachorować.

LEOŚ (*zawstydzony*): Na jednym zaledwie wykładzie byłem... myślałem...

MARYSIA: A ja się do kółka sanitarnego nie zapisałam. Moja mamusia sama jest lekarką.

MICHAŚ: W przysposobieniu wojskowym chciałbym być, z prawdziwych karabinów strzelać, a na tym wykładzie coś — bzdury plotą i tyle. Karabinów prawdziwych nie dają.

STRZNIK K.O.P.-u (*słabo*): Karabinów się dzieciom nawet podczas wojny nie daje. Ale w ratownictwie się i młodszy zastęp powinien zaprawiać... wychowaniem fizycznym się zajmować, w gry wojenne się bawić. (*Podczas tego „wykładu” strażnik przysiadła na noszach, dzieci słuchają ze skupieniem kiedy im strażnik radzi „w gry wojenne się bawić” — chwytają za nosze i wynoszą ze sceny broniącego się strażnika, śpiewając przy tym jakąś wesołą wojskową piosenkę najlepiej mającą za treść „wojskowe perypetje sanitarne”*).

UWAGI INSCENIZACYJNE.

Ten wyjątkowo zgrabny obrazek — wymaga również zgrabnego wykonania. Role muszą być odegrane z przejęciem, wszelkie „wywiady” i skradania się z całą tajemniczością. Wiele tu jest momentów „śmiesznych na serio”, więc wykonawcy muszą być przy tym poważni „na mur”, a publiczność ma się zaśmiewać. Gorzej, gdy byłoby odwrotnie. To nie znaczy, że wykonawcy mają być wciąż poważni — niech się śmieją ale nie z własnych dowcipów. Co do osób, to strażnik K.O.P.-u jest młodym, wesołym żołnierzem, który do harcerzy odnosi się z sympatią, traktuje ich pomysły na serio i na serio bierze udział w zabawie. Marysia — trochę zalękniona, piskliwa, ale lubi się bawić „w wojsko”. Jurk — chłopiec nieco poważniejszy, solidny. Leoś — śpioch, może być grubas. Ma ciągle nieoczekiwane pomysły, ale — leń. Michaś — młody, wesoły, bardzo przejęty i bardzo tęskniący do bohaterstwa i przygód. Tempo wykonania powinno być żywe, bez dłużyzn. Kostiumy nie powinny sprawiać trudności. Akcja cała na tle kotar. W epizodzie pierwszym może być namiot harcerski, dogasające ognisko i lańka z „drzemiacą wartą”. W epizodzie drugim wystarczy mostek, na którym leży nieznamy, łowiący ryby. Może być prymitywnie zaznaczona rzeka i drzewa na widnokręgu. W trzecim epizodzie wystarczy „mendel” snopów zboża i jakieś szczegóły krajobrazu. W poszczególne sceny można wpleść znane, popularne piosenki harcerskie.

NATALIA ZAREMBINA

FANTAZJA CONTRA RZECZYWISTOŚĆ

humoreska szkolna

Osoby: HANKA — żywa, energiczna dziewczynka, uczennica którejś tam młodszej klasy (lat około 11).

STEFKA — jej koleżanka szkolna, powolna, cicha, z tych, o których się mówi: „myśli o niebieskich migdałach”.

MATKA HANI — sympatyczna, młoda jeszcze pani.

(*Zamiast tych osób podstawić można chłopców — kolegów szkolnych, matkę pozostawić w tej samej roli, lub też zastąpić ją ojcem, jeśli się uważa, że chłopcy wolą gadać z ojcem, niż z matką*).

Odsłona 1-sza.

(Zwykły pokój. Stół, kilka krzesełek. Przy stole siedzą Hania i Stefa, przed nimi rozłożone książki, zeszyty, kałamarz itp. przybory udręki).

HANIA: No, jak mamy odrabiać lekcje, to zabierajmy się już, raz, dwa, trzy, bo ja chcę lecieć jeszcze na ślizgawkę...

STEFA: Jakaś ty szczęśliwa! Ty to się możesz codziennie ślizgać i do kina chodzić i... Ja nawet o 9 wieczorem nie mam wszystkich lekcji gotowych, a potem każą iść spać...

HANIA: Bo jesteś guzdra, bo myślisz tylko o niebieskich migdałach, zamiast wszystko prędko odrobić i... za dużo czytasz niepotrzebnych do szkoły książek. Widzisz, a wszyscy mówią, że jesteś taka zdolna!

STEFA: I co mi z tego, kiedy mam wciąż dwóje...

HANIA *(serdecznie)*: To też ja chcę z tobą razem lekcje odrabiać. Już ja cię dopilnuję, żebyś miała wszystko przygotowane! No, ale prędejj, bo ja ślizgawki nie daruję!... *(szuka energicznie pomiędzy zeszytami, znajduje potrzebny. Stefa siedzi upatrzona w swój zeszyt)* No, najspierw zadanie! *(spogląda na Stefę)* Nad czym medytujesz?

STEFA: Patrz, ten papier był kiedyś drzewem...

HANIA *(przerywa)*: Więc co? Był to był, a teraz jest papierem, na którym mamy odrabiać zadanie.

STEFA *(ajk gdyby do siebie)*: Czy to była sosna, czy brzoza, i ciekawe — gdzie rosła.

HANIA *(szybko)*: I już zaczynasz swoje. Jak jesz ciastko, to też nie poznasz gdzie rosły kłosa, z których zrobiono mąkę na to ciastko, ani buraki, z których zrobiono na niego cukier. Ale co ci z tego przyjdzie? Ani słodsze, ani lepsze przez to nie będzie. Prędejj, na litość boską, bierz się do zadania, bo jeszcze — ojej! geografia! religia. O, mój Boże, a z przyrody tyle pisania!

STEFA *(budzi się z zamyślenia)*: Dobrze już. Jakie to zadanie?

HANIA *(szybko)*: Pierwszy podróżny wyszedł z punktu A o godzinie 6 rano i szedł z szybkością 4,5 km na godzinę, drugi podróżny wyszedł z tego samego punktu o godzinie 6,30 i szedł z szybkością 5,2 km na godzinę. No, masz, przepisz prędko! *(Stefa przepisuje, Hania przypatruje się jej sceptycznie i po chwili dyktuje dalej)* O której godzinie I podróżny dogoni drugiego, jeżeli wiemy...

STEFA *(przestaje pisać)*: Jak ty myślisz, dlaczego on go goni?

HANIA: Kto?

STEFA: Ten pierwszy podróżny drugiego.

HANIA: Oszalałaś!? Pisz prędejj... o której godzinie pierwszy podróżny dogoni pierwszego, jeżeli wiemy, że odległość punktu C tak się ma do odległości...

STEFA: Czekał. Ten drugi podróżny był napewno starszy...

HANIA: To zadanie wcale nie na wiek! Głupstwa mówisz!

STEFA: Tak, był starszy, bo szedł szybciej i dłużej spał, a ten drugi, co w zadaniu jest pierwszy, czekał, może ten drugi to jego syn i... i... uciekł z domu *(coraz szybciej)*, bo źle się z nim obchodzili i on ma zamiar uciec do Ameryki, albo Australii!

HANIA *(usiłuje przerwać)*: Stefa!

STEFA: Poczekał. Czy on ma przy sobie pieniądze?

STEFA: Zrozpaczony pan Thomasson depeszuje na wszystkie strony. Hanka, jak ty myślisz, czy na Cejlonie jest stacja telegraficzna?

HANIA (*poważnie*): Tego nie ma w książce, zresztą to nie zadane (*uczy się dalej*).

STEFA: Robert nie ma już pieniędzy, nie ma za co żyć, więc zaczyna pracować na plantacjach kawy.

HANIA (*trochę usłyszała*): Tak, tak, właśnie, dobrze żeś przypomniała: („*wkuwającym*” *głosem*) plantacje kawy na Cejlonie, plantacje kawy na Cejlonie...

STEFA: Pewnego dnia, gdy odpoczywał w cieniu baobabu, bawiąc się ze swym ukochanym wężem...

HANIA: Tak, tak, ona mówiła, że są tam jadowite węże.

STEFA: ...ujrzał siwego starca; po jego stroju można było poznać, że przebył on daleką, da-le-ką drogę...

HANIA (*wciąż się uczy po cichu*): No, skończ już z tymi podróznymi. Ja się zabieram już do religii. Och, prawie nic nie zadane! (*przewraca kartki w książce*)

STEFA: był to pan Thomasson, jego ojciec.

HANIA (*mruczy z podręcznika religii*): Bóg ojciec, syn jego...

STEFA: Zbolały ojciec zdołał tylko wyszeptać: „Synu, synu marnotrawny”...

HANIA (*jak gdyby opędzając się przed natrętnymi słowami, przewracając kartki*): Przypowieść o synu marnotrawnym — nie zadane. Skończyłam! (*podskakuje z uciechy, Stefa aż drgnęła*) Hurra! Będę aż dwie godziny na ślizgawce! (*do Stefy*) No, dużo ci zostało?

STEFA: Wiesz, oni się pogodzili i wrócą razem do pani Thomasson, która jeszcze nic nie wie.

HANIA (*mentorskim tonem*): Ale ja za to wiem, że znowu oberwiesz dwóje! (*zagląda do zeszytu Stefy*) Nawet zadania nie zrobiłaś?! Bardzo cię przepraszam, ale ja już muszę lecieć. To już sama sobie wyjdiesz... (*łapie łyżwy*)

STEFA (*snuje dalej swe historie o p. Thomasson*): „Dziękuję ci za wszystko”.

HANIA (*sądząc, że to do niej*): Och, nie ma za co... (*wybiega*)

STEFA: „Dziękuję ci, ojczy, że chcesz mi przebaczyć”. I wracają razem do stęsknionej pani Thomasson. Słońce chyli się ku zachodowi... (*rozgląda się niespokojnie*) Ojej, naprawdę to słońce już dawno zaszło, a ja nic nie mam zrobionego. I to odrabianie we dwójkę nie pomogło... (*zasmucona zbiera zeszyty i książki*).

(K u r t y n a)

O d s ł o n a 2 - g a.

(*Popołudnie następnego dnia. W tym samym pokoju siedzi matka, czyta. Słychać tupot nóg. Matka uśmiecha się. Wbiega Hanka z teczką, w płaszczu i berecie. Wita się radośnie z matką.*)

MATKA: Jakże tam, Haniu, w szkole? Mam nadzieję, że wszystko w porządku.

HANIA: Naturalnie, nawet „nadpomyślnie”. Z rachunków mam pięć, a z geografii...

MATKA: ...też pięć!

HANIA (*trochę jakby zażenowana*): Wybraź sobie, mamuś: tylko powiedziałam, że na wyspie Cejlon są plantacje kawy i... i już mam piątkę.

STEFA: Zrozpaczony pan Thomasson depeszuje na wszystkie strony. Hanka, jak ty myślisz, czy na Cejlonie jest stacja telegraficzna?

HANIA (*poważnie*): Tego nie ma w książce, zresztą to nie zadane (*uczy się dalej*).

STEFA: Robert nie ma już pieniędzy, nie ma za co żyć, więc zaczyna pracować na plantacjach kawy.

HANIA (*trochę usłyszała*): Tak, tak, właśnie, dobrze żeś przypomniała: („*wkuwającym*” *głosem*) plantacje kawy na Cejlonie, plantacje kawy na Cejlonie...

STEFA: Pewnego dnia, gdy odpoczywał w cieniu baobabu, bawiąc się ze swym ukochanym wężem...

HANIA: Tak, tak, ona mówiła, że są tam jadowite węże.

STEFA: ...ujrzał siwego starca; po jego stroju można było poznać, że przebył on daleką, da-le-ką drogę...

HANIA (*wciąż się uczy po cichu*): No, skończ już z tymi podróżnymi. Ja się zabieram już do religii. Och, prawie nic nie zadane! (*przewraca kartki w książce*)

STEFA: był to pan Thomasson, jego ojciec.

HANIA (*mruczy z podręcznika religii*): Bóg ojciec, syn jego...

STEFA: Zbolały ojciec zdołał tylko wyszeptać: „Synu, synu marnotrawny”...

HANIA (*jak gdyby opędzając się przed natrętnymi słowami, przewracając kartki*): Przypowieść o synu marnotrawnym — nie zadane. Skończyłam! (*podskakuje z uciechy, Stefa aż drgnęła*) Hurra! Będę aż dwie godziny na ślizgawce! (*do Stefy*) No, dużo ci zostało?

STEFA: Wiesz, oni się pogodzili i wrócą razem do pani Thomasson, która jeszcze nic nie wie.

HANIA (*mentorskim tonem*): Ale ja za to wiem, że znowu oberwiesz dwóje! (*zagląda do zeszytu Stefy*) Nawet zadania nie zrobiłaś?! Bardzo cię przepraszam, ale ja już muszę lecieć. To już sama sobie wyjdiesz... (*łapie łyżwy*)

STEFA (*snuje dalej swe historie o p. Thomasson*): „Dziękuję ci za wszystko”.

HANIA (*sądząc, że to do niej*): Och, nie ma za co... (*wybiega*)

STEFA: „Dziękuję ci, ojczy, że chcesz mi przebaczyć”. I wracają razem do stęsknionej pani Thomasson. Słońce chyli się ku zachodowi... (*rozgląda się niespokojnie*) Ojej, naprawdę to słońce już dawno zaszło, a ja nic nie mam zrobionego. I to odrabianie we dwójkę nie pomogło... (*zasmucona zbiera zeszyty i książki*).

(K u r t y n a)

O d s ł o n a 2 - g a.

(*Popołudnie następnego dnia. W tym samym pokoju siedzi matka, czyta. Słychać tupot nóg. Matka uśmiecha się. Wbiega Hanka z teczką, w płaszczu i berecie. Wita się radośnie z matką.*)

MATKA: Jakże tam, Haniu, w szkole? Mam nadzieję, że wszystko w porządku.

HANIA: Naturalnie, nawet „nadpomyślnie”. Z rachunków mam pięć, a z geografii...

MATKA: ...też pięć!

HANIA (*trochę jakby zażenowana*): Wybraź sobie, mamuś: tylko powiedziałam, że na wyspie Cejlon są plantacje kawy i... i już mam piątkę.

MATKA: Trudno, co robić, musisz widocznie być panną Piątkowską. Ale powiedz mi, jak tam poszło Stefie? Czy wyszła jej na dobre ta twoja wczorajsza pomoc? Widzisz, to że postanowiłaś pomóc koleżance cieszy mnie więcej, niż twoje piątki.

HANIA: (*zasmucona*): Nic z tego nie wyszło. Ja, mamusiu, wszystko jej tłumaczyłam, ale ona zadania nie zrobiła, geografii nie przygotowała i dostała znowu *dwóje*.

MATKA: Jaka szkoda. Taka sympatyczna dziewczynka. Czy dzisiaj macie też wspólnie odrabiać lekcje?

HANIA: Tak. Obiecałam pani, że zajmę się Stefą. I jabym bardzo chciała, bo ją bardzo lubię, mamusiu. Ale ona taka dziwna.

MATKA: Pewnie poprostu mniej zdolna niż inne i dlatego ma trudności

HANIA: Ależ, mamusiu. Ona świetnie wszystko rozumie, tylko zawsze o czymś innym myśli i tak dziwnie mówi i o takich nieszkolnych rzeczach.

MATKA: Wiesz co? Ja wam dzisiaj spróbuję pomóc w tej wspólnej pracy. Może uda się ją poprawić chociażby z kilku przedmiotów.

HANIA: Jakaś ty, mamusiu, dobra! Ale zobaczysz, że to bardzo trudne (*pukanie do drzwi; wchodzi Stefa nieśmiała, zażenowana*).

MATKA: Dzieńdobry, Stefcu!

STEFA: Dzieńdobry pani...

HANIA: Wiesz, mamusia będzie dzisiaj z nami odrabiała lekcje. (*Stefa miesza się jeszcze bardziej*). Ale, mamusiu, prędko, bo dzisiaj pójdę do kina, prawda? Mamusku, obiecałaś...

MATKA: Prawda, prawda. Zrobimy wszystko szybciotko i we trójkę powędrujemy sobie do kina. Będziesz mogła pójść z nami, Stefo?

STEFA: (*ożywia się*): Bardzobym chciała, ale...

MATKA: Nie gadajmy więc. Dużo tam macie do roboty?

HANIA: Tylko ździebko przyrody i głupi rozbiór. Kawałeczek logiczny i kawałek — sam gramatyczny.

MATKA: Nie powinno to zająć więcej, niż pół godziny (*spogląda na zegarek*).

STEFA: *chce być bardzo pilna, rzuca wdzięczne spojrzenie Hani i jej matce*): Z przyrody — opisać doświadczenie z krystalizacji soli.

HANIA: (*przyśpiewuje sobie i pisze cały czas, nie zwracając uwagi na Stefę i matkę*): Jeżeli rozczyń soooli ku-chen-nej...

MATKA: (*do Stefy*): Pisz, dziecko. Przerabiałaś to doświadczenie, prawda. (*Stefa kiwa przytakując głową, ale jakoś niewyraźnie*). Opisz więc, co zaobserwowałaś.

STEFA: Wie pani, ja przedwczoraj siedziałam aż do drugiej w nocy (*matka robi przerażoną minę*) i patrzyłam na tę sól, bo chciałam zobaczyć, jak się te kryształki robią.

MATKA: No, i co?

STEFA: I nic nie zobaczyłam, a myślałam sobie: czy to każda ścianka tego sześcianu robi się osobno, czy wszystkie razem po troszeczkę i kiedy jest ta chwila, że one wyskakują z wody. Bo ja nie bardzo wierzę, że tak jest naprawdę. Patrzyłam, patrzyłam — i zrobiło się jak z tym grzybem...

MATKA: Jakim grzybem?

HANIA: (*odrywa się na chwilę od pisanie*): Grzyby nie zadane, to już było w tamtym kwartale! (*pisze dalej*).

STEFA: (*trochę zawstydzona*): Ja, proszę pani, raz... to myśleli, że ja zginęłam. A ja poszłam po deszczu do lasu — to były wakacje — do jednego znajo-

mego grzyba... to jest do grzyba, co go sobie przed deszczem, jak widziałam, że zaraz spadnie, naznaczyłam i chciałam zobaczyć, jak też ten grzyb rośnie i patrzyłam prawie do wieczora, aż mnie szukali i znaleźli w lesie i kazali wracać do domu na kolację, a jak przyszedłam po kolacji, to już grzyba nie było, ktoś go znalazł... I wcale nie zobaczyłam, jak grzyb rośnie. Ja wcale nie mam szczęścia...

MATKA (*uśmiecha się*): Czyżby?

STEFA: ...żeby móc podpatrzeć, jak się coś naprawdę staje.

MATKA: Widzisz, nawet taki stosunkowo szybki ruch, jak ruch wskazówki zegarowej trudny jest do uchwycenia...

STEFA: Aha, ja na zegarki też często patrzyłam i już, już wydawało mi się, że widzę...

MATKA: ...a coś dopiero ruch rozrastającej się materii żywej albo krystalizacja minerałów.

(*w tym miejscu Hania zerka na Matkę i Stefę i wydaje się jej, że uczą się we właściwy sposób — zadowolona miną*).

STEFA: Ale gdyby ludzie mieli — ja tak sobie często myślę — inne oczy, bo jak naprzykład przymrużę albo „zamglę” oczy — o tak (*pokazuje*) — to inaczej widzę, to by mogli chyba to dostrzec?

MATKA: (*zamyślona*): Być może. Naturalnie, że nasze zmysły ograniczają możliwość wielu obserwacji...

HANIA (*spogląda podejrzliwie na rozmawiające*): Mamusiu, o czym wy rozmawiacie? Ja już opisałam, nawet rysunek zrobiłam.

MATKA *trochę skonfundowana, Stefa też miesza się*): Ach, dziecko, przecież nic nie napisałyśmy. Dajcie ten rozbiór, a opis krystalizacji...

HANIA (*żywo*): *Mamusku*, niech ona przepisze ode mnie, bo ja już odpowiadałam, a Stefę jutro napewno pani wyrwie, a bez opisu i rysunku—dwójka!

STEFA: To ja już później sama napiszę, jak wrócę z tego kina, żeby już teraz razem ten rozbiór...

MATKA: (*zakłopotana*): Dobrze, dobrze...

HANIA: „Wstrzymał słońce, ruszył ziemię — polskie wydało go plemię”. Rozebrać gramatycznie i logicznie. Oj — jakie łatwe. Najprzód gramatyczny, dobrze, mamusiu?

MATKA: Świetnie. Ale teraz, to już naprawdę szybciotko róbmy.

HANIA: Ja to robię tak, mamusiu: naprzód podkreślam same rzeczowniki i wypisuję rodzaje, to i prędzej jest i nie tak nudno... (*pisze*) Słońce — rodzaj nijaki, ziemię — żeński, (*podśpiewując*) plemię — nijaki (*podkreśla, pisze, nie zważając już na Stefę i matkę*).

STEFA: To właśnie dziwne. Słońce takie wielkie i nijakie, a ziemia mniejsza i żeńska. Dlaczego?

MATKA: Co dlaczego?

HANIA: Mamusiu, ona już zaczyna. Niech się mamusia nie daje! (*do Stefy*) Pisz rodzaje i już (*pisze sama dalej*).

STEFA (*do matki nieśmiało*): Z czego to pochodzi, proszę pani, taka nierówność między rzeczami. Ja sobie zawsze myślę, kto to postanowił, żeby np. sufit był męski, a podłoga żeńska, a znów okno nijakie, albo las męski, a łąka żeńska. I czy to wszyscy ludzie się na to zgodzili? (*matka słucha z zainteresowaniem*). Ja nawet wiem, że nie wszyscy, bo u Francuzów jest inaczej, u nich jest np. słońce męskie — le soleil; a po niemiecku — proszę pani?

MATKA (*coraz bardziej zainteresowana*): Die Sonne — żeński rodzaj.

STEFA: A u nas słońce — nijakie. No, widzi pani, aż trzy różne słońca. A po japońsku, albo sjamsku—może jeszcze inaczej, może jest czwarty rodzaj?...

MATKA: Japońskiego niestety nie znam... ale poczekaj, rzeczywiście to ciekawe...

STEFA (*coraz żywiej*): O, proszę pani — a księżyc! u nas męski, a po francusku — odwrotnie — la lune — żeński.

MATKA: A w rosyjskim, wyobraź sobie są obydwa rodzaje, mówi się „łuna” — to rodzaj żeński i „miesiac” — rodzaj męski.

STEFA: Ja sobie myślę: gdyby tak jakiemuś dziecku od urodzenia nic nie mówić o rodzajach, wymyślić taki język, żeby nie było wcale rodzajów, czy taki człowiek potem, jak wyrośnie podzieli sobie wyrazy na rodzaje i na ile, i na jakie...

(*Hania z coraz większym zgorszeniem przysłuchuje się tej „nauce”*).

MATKA: Naturalnie, że to są rzeczy względne. Gdybyśmy tak potrafili teraz sięgnąć do tych zamierzchłych czasów, kiedy język ludzki rodził się do piero z nieartykułowanych dźwięków...

STEFA: Właśnie, kiedy ludzie rozmawiali dopiero jak małpy... Prawda, proszę pani, pewnie ludzie piszczeli kiedyś jak małpy?...

MATKA: Uczeni starają się pochwycić różnicę w odgłosach niektórych zwierząt, małp właśnie w pierwszym rzędzie, zapisują te głosy, utrwalają na płytach...

HANIA (*usiłowała przy ostatnich słowach przerwać matce, wreszcie wybucha*: No wie mamusia, no wie mamusia! Gdyby mamusia chodziła teraz do szkoły, to z pewnością miałyby same dwóje! (*oburzona szczerze zamyka swe zeszyty; Matka i Stefa, skonfundowane, spoglądają to na siebie, to na Hanię*).

K u r t y n a.

BENEDYKT HERTZ

SPOTKANIE PO WAKACJACH

(dialog)

WACEK: Jak się masz, Felek! A toś się usmażył... Wyglądasz, jak kotlet z niebieskimi oczami.

FELEK (*urazony*): Też znalazł porównanie. Kotlet. Opaliłem się, bom był przez wakacje wodzem jednego plemienia czerwonoskórych.

WACEK: O!... A gdzie to?

FELEK: Ba, żebyś ty wiedział... Ho, ho! Tam, gdzie ja byłem, są góry, lasy, jeziora... I to wszystko nie było jakie. Jest tam jedna góra taka wysoka, żeśmy się cały tydzień na nią drapali, a z wierchołka widziałem księżyc tak, jak ciebie teraz widzę.

WACEK: Nie... Żartujesz!...

FELEK: Wcale nie. Ale to jeszcze nic. Jeziora, o! W najmniejszym jest całe jakieś zatopione królestwo. Na dnie moc skarbów.

WACEK: Trza było trochę wylowić.

FELEK: Nie można. Rekiny.

WACEK: Co też ty gadasz... Rekiny w jeziorze?...

FELEK: Jak cię kocham. Sam rozmawiałem z chłopcem, który widział. W jego oczach rekin połknął krowę i tylko rogi wypłuł.

WACEK: Biedna krowa...

FELEK: Mówisz tak, jakbyś nie wierzył.

WACEK: Bo tak mi się to jakoś wszystko wydaje...

FELEK: Naturalnie! Bo nie widziałeś puszczy, w której byłem. Bez topora kroku zrobić nie można. Dęby grube jak baobaby: trzydziestu ludzi trzeba, żeby pień objąć. Paprocie wyższe od człowieka, a liany wszędzie zagradzają drogę. Jednym słowem, powiadam ci...

WACEK: E, gadasz. Przecież liany rosną tylko w puszczach podzwrotnikowych.

FELEK: Zawracanie głowy. Są i u nas, w tej puszczy, gdzie byłem...

WACEK: A dlaczego w naszej botanice o tym nie napisano?

FELEK: Nic dziwnego. Nie wiedzą. Bo tam osobom obcym wstęp wzbroniony. Ja miałem prawo, bo mój wujek jest tam leśniczym.

WACEK: To musiałeś sobie ładny zielnik zebrać.

FELEK: Zielnik... hm... zielnik...

WACEK: Nie pamiętasz? Przecież obiecaliśmy panu od przyrody, że będziemy zbierali...

FELEK: Pamiętam, naturalnie, pamiętam. No i zbierałem, owszem, a jakże.

WACEK: Dużo masz roślin ususzonych?

FELEK: Tak bardzo dużo nie. Ale za to ogromnie rzadkie. Mam naprzykład liście dębu...

WACEK: Też mi rzadkość!

FELEK: Pewno, że rzadkość, bo to właśnie z tego strasznie grubego. Mam i liście paproci takie ogromne, ogromne...

WACEK: Gdzie masz?

FELEK: Zostawiłem u wuja, bo mi się pokruszyły.

WACEK: I co jeszcze masz?

FELEK: Mam, mam, nie bój się. Ale dużo nie mogłem, bo grzechotniki...

WACEK: Idź, nie bujaj... Grzechotniki mu przeszkadzały.

FELEK: A właśnie, że tak. Zresztą, co mnie tak wypytujesz?... Macie go. Pilnuj swego nosa. Dużoś ty zebrał?

WACEK: Ano, patrz. Mam tu w ławce. *(Po chwili)* Widzisz, zielnik. Co, gruby Sto szesnaście tablic.

FELEK: E, takie tam zielska pospolite.

WACEK: Przecież pan mówił, że niech będą najpospolitsze. Patrz, widzisz, nenufar... Strasznie trudno było zasuszyć, ale udało mi się.

FELEK: Gdzieżeś ty to wszystko poznajdował?

WACEK: W rowach, stawach i polach podmiejskich, bom ja całe wakacje przesiedział w Warszawie *(lub: w mieście)*.

Z TEATRU

ZAMIERZENIA I PLANY POWSZECHNEGO TEATRU STOLECZNEGO (WYWIAD Z EUGENIUSZEM POREDĄ)

Dyrektorem Powszechnego Teatru Stołecznego został w bieżącym roku młody, ambitny reżyser i aktor Eugeniusz Poreda.

W zrozumieniu społecznego znaczenia tego teatru, zwróciliśmy się do p. Poredy z prośbą o poinformowanie nas o organizacji pracy jego placówki.

— Uważam — mówi p. Poreda — że ani obniżka cen biletów, ani specjalny repertuar nie rozwiąże kwestii zbliżenia widza do teatru. Teatr, myślę w tej chwili o Społecznym Teatrze Powszechnym, powinien widza odszukać, rozbudzić jego zainteresowanie, wciągnąć do swej pracy.

— Mam wrażenie, że w ub. roku było to również jednym z założeń dyrekcji Stołecznego Teatru Powszechnego. Jakie były rezultaty?

— Powołany do życia w ubiegłym roku Stołeczny Teatr Powszechny ograniczył swą akcję do dawania wartościowych widowisk w kilku punktach miasta — i zadanie swe spełnił w znaczeniu eksperymentu przygotowawczego. Moim zdaniem, nie wystarczy praca w formie dawania li tylko teatralnych przedstawień na tych terenach, które Teatr Powszechny ma obsługiwać. Inne są drogi dojścia do celu. Teatr ten musi spełnić podwójną rolę: oświatową — przez popularyzację najpiękniejszych dokumentów polskiej twórczości dramatycznej, poetyckiej i — artystyczną — przez wypracowanie inscenizacyjnego polskiego stylu.

— W jaki sposób będzie Pan te założenia realizował?

— Organizacja takiego Teatru wymaga skompletowania zespołu artystycznego, zdolnego nie tylko do pracy teatralnej, lecz także do pracy kulturalno-oświatowej w świetlicach oraz ścisłego kontaktu z istniejącymi organizacjami społecznymi i zawodowymi. Praca zespołu polegałaby więc na tym, że zespół artystyczny dociera stale co pewien określony czas do jakiejś dzielnicy miasta, dając w salach szkół powszechnych, świetlicach organizacji społecznych i zawodowych, czy też nadających się do tego celu halach fabrycznych przedstawienia, będące na wysokim poziomie artystycznym, za minimalną opłatą za wstęp (30—90 groszy) łącznie z szatnią i programem. Przedstawienia takie będą często po prostu zakupywane przez organizację lub pracodawcę. W każdej dzielnicy przedstawienia odbywać się będą dwa razy w miesiącu.

— Wspomniał Pan o pracy w świetlicach. Jaki udział w tej pracy miałyby pańska placówka?

— Otóż właśnie: zespół artystyczny bierze udział w pracy świetlicowej przez czynną współpracę instruktorską oraz przez organizowanie odczytów, pogadanek, na których będą omawiane sztuki, grane w naszym teatrze. Tu także znajdzie swój teatralny wyraz twórczość poetycka w zasięgu historycznym od najdawniejszych poetów do współczesnych. Będą inscenizowane poezje i pieśni ludowe, mieszczańskie, robotnicze itd. Świetliczanie w ten sposób szkoleni mogą nam się przydać przy widowiskach plenerowych, których mam zamiar kilka wystawić.

— Jaki repertuar będzie Pan opracowywał w roku bieżącym?

— Ułożyłem go w ten sposób, aby umożliwić poznanie polskiej literatury dramatycznej zarówno dawnej jak i współczesnej. Mam jednak zamiar uwzględnić również i twórczość obcą. Nie chciałbym wymieniać tytułów. Obecnie pracujemy nad „Nowym Don Kichotem” Al. Fredry z muzyką St. Moniuszki.

— Wspomniał Pan o widowiskach plenerowych, czy jest to jeszcze projekt, czy ma Pan jakieś konkretne plany?

— Mam zamiar przy końcu sezonu zorganizować kilka plenerowych widowisk. A więc myślę o zorganizowaniu przy końcu sezonu teatralnego tzn. na wiosnę wielkiego festiwalu pracy świetlic. Festival ten rozpocząłby się w dniu 1 maja, trwałby 7 dni i objąłby przegląd pracy świetlic miejskich i wiejskich w dziedzinie pieśni ludowych, robotniczych, obrzędów ludowych, obrzędów cechowych. Ponadto wystawiłbym na plenerze „Lillę Wenedę” Słowackiego.

— Pozostaje nam jeszcze dowiedzieć się, jaki zespół aktorski Pan posiada?

— Oto lista: Halina Bełkowska, M. Bielicka, J. Block, Tadeusz Gładych, M. Kaniowska, Jan Koecher, J. Kopijowska, St. Kornacka, Wł. Łukaszewicz, H. Parysiewicz, Zdzisław Relski, Rena Tomaszewska, Karol Tomaszewski, Lena Zelwerowiczówna, Feliks Żukowski. Kierownikiem muzycznym jest Jan Maklakiewicz.

Dziękujemy dyrektorowi Poredzie za informacje i życzymy owocnej pracy.

a. mal.

POMORSKI TEATR MARIONETEK

W ubiegłym roku powstał z inicjatywy inspektoratu szkolnego w Kościerzynie teatr kukielkowy, nazwany „Pomorskim Teatrem Marionetek”. Kierownikami i wykonawcami zostali pp. Tadeusz Czapiski i Stanisław Krause. Z przygotowanymi samodzielnie kukielkami i sceną zaczęli początkowo objeżdżać miejscowości w powiecie kościerskim. W programie mieli szopkę krakowską i sceny z życia kaszubskiego. Zachęcenii powodzeniem wśród dzieci i dorosłych, rozszerzyli teren działalności i po przygotowaniu M. Kownackiej „Bajowych bajeczek i świerszczowych skrzypeczek” poczęli z nimi objeżdżać również inne powiaty Pomorza. Niedawno byli w Chojnicach i Tucholi. Odtworzenie bajki jest interesujące, kukielki wykonane starannie, technika poruszania kukielkami sprawna. Zastrzeżenie budzić może jedynie sposób wygłaszania tekstów i piosenek. Panowie Cz. i K. są w tym trudnym położeniu, że sami muszą mówić role męskie i żeńskie, co nie zawsze się udaje wykonać bez zarzutu. Idzie tu jednak również o co innego: samo wygłaszanie tekstów nie jest na odpowiednim poziomie, estetyka słowa jest nieco zaniedbana. A przecież szerzenie kultu słowa mówionego winno być także celem teatryku, a nie wyłącznie bawienie dzieci. Sądzę, że brak ten przy dobrych chęciach da się usunąć.

Należy zaznaczyć, że objazdowy teatryk nie otrzymuje żadnej subwencji a utrzymuje się wyłącznie z groszowych składek, pobieranych od dzieci. Kuratorium Okręgu Szkolnego Poznańskiego udzieliło zezwolenia na urządzenie widowisk w szkołach. Dorobek teatryku jest poważny. Ogółem urządzili pp. Cz. i K. przeszło 500 przedstawień, w tym przeszło 200 razy „Bajowe bajeczki”. Przy tym doświadczeniu można pomyśleć o doskonaleniu pożytecznej imprezy.

sn

OPERA WARSZAWSKA organizuje w nadchodzącym sezonie przedstawienia dla dzieci i młodzieży. Przedstawienia będą dawane w niedziele i święta o g. 12. Na premierę (8 listopada) złożą się utwory Janiny Porazińskiej, Benedykta Hertza i Aleksandra Maliszewskiego, oraz pantomina układu baletmistrza Opery S. Leontiewa. Muzyka Wł. Macury i Stanisława Nawrockiego. Reżyserja i kierownictwo widowisk dla dzieci i Stefan Wroncki.

PIERWSZY BEZPŁATNY OBJAZDOWY TEATR „PŁOMYKA” I „PŁOMYCZKA” wyruszy w początkach października w teren. Nadchodzą setki listów, w których dzieci proszą o odwiedziny ich szkoły przez teatr. Oczywiście jeden teatr nie wydoła wszystkim oczekiwaniom, ale pierwszy krok został uczyniony. Dyrektorką teatru „Płomyka” jest Halina Starska, twórczyni „Jaskółki”. Program płomykowego teatru składa się z baśni kukielkowej Marii Kownackiej „O strasznym smoku i dzielnym szewczyku” (inscenizacja i szopka wzorowana na teatrze kukielkowym „Baj” Robotniczego Tow. Przyjaciół Dzieci w Warszawie), inscenizacji „Śląsk śpiewa” Juliana Tuwima, obrazka śląskiego „U Kłaptoczy” Antoniego Barbnickiego i podróży Wisłą „Od Beskidów do Bałtyku”. Stronę muzyczną opracowała Anna Kitschman. Dekoracje, kostiumy i kukielki: Witold Miller, Jan Szancer i Witold Ulanowski. Reżyserja: Stanisław Milski.

KONKURS TEATRU W SZKOLE

Redakcja „Teatru w Szkole” w porozumieniu z Wydziałem Pedagogicznym Z. N. P. ogłasza niniejszym dwa konkursy: pierwszy na obrazek sceniczny (w jednej, lub najwyżej dwóch odśłonach¹⁾); drugi na inscenizację pieśni, wiersza, obrzędu, tańca, baśni, bajki, ballady, fragmentu prozy, poematu, lub utworu dramatycznego. W konkursie drugim mogą być inscenizowane również i utwory nie własne.

W pracach nadsyłanych na konkurs nie jest konieczne uwzględnianie tylko tematów podanych w planie tegorocznej pracy redakcyjnej. Prace mają być przeznaczone do użytku zarówno w szkołach średnich jak również i powszechnych i w przedszkolach. Za najlepsze prace w konkursie pierwszym wyznacza się trzy nagrody: I—zł 100; II — zł 50 i III — dwa oprawne roczniki „Teatru w Szkole”, lub innego miesięcznika Z. N. P. do wyboru.

W konkursie drugim nagroda I wynosi zł 60, II — zł 30 i III dwa oprawne roczniki „Teatru w Szkole”, lub innego pisma Z. N. P. do wyboru.

Do nadsyłanych prac można załączać projekty dekoracji, kostiumów oraz nuty.

Niektóre z pośród nadesłanych utworów Redakcja może zakwalifikować do druku. Autorzy prac nagrodzonych i drukowanych otrzymują normalne honorarium autorskie.

Termin nadsyłania prac upływa z dniem 1 stycznia 1937 r.

Prace nadsyłane winny być sygnowane godłem. Do pracy należy załączyć zamkniętą kopertę zawierającą wewnątrz godło, oraz rzeczywiste imię i nazwisko oraz adres. Skład jury ogłosimy w następnym numerze naszego pisma.

W konkursie nie biorą udziału członkowie Zarządu Głównego Z. N. P., oraz redaktorzy centralnych czasopism nauczycielskich.

¹⁾ Ograniczenie to dotyczy zresztą raczej rozmiaru niż ilości odśłon.

REDAKTOR: HENRYK ŁADOSZ

REDAKTOR ODPOWIEDZIALNY: LUDWIK PAWŁOWSKI

WYDAWCA W IMIENIU ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO:
STANISŁAW MACHOWSKI

R E D A K C J A R Ę K O P I S Ó W N I E Z W R A C A

OBRAZEK SCENICZNY, A RADIO

Wydawnictwo „Związku Teatrów Ludowych” wydało jako 21-szy tomik widowisko w trzech odsłonach „Radio — Swatem”.

Ten utwór sceniczny opracował Jan Szczawiej na podstawie pomysłu Mikołaja Kisińskiego.

„Znaczenie radia jest niewątpliwe” — czytamy we wstępie — „do niedawna chłop na wsi skazany był na samotność. Był właściwie odcięty od świata. Wieści różne owszem, dochodziły do niego, ale po jakimże czasie i jakże ogromnie zniekształcone! Człowiek, który miał ambicję, który rwał się do światła, który pragnął na tym świecie coś się nauczyć, zostawiony był najczęściej własnym wysiłkom. Od kiedy dostępne jest dla wsi radio, wiele zmieniło się na lepsze”.

Tak pisze we wstępie do owej sztuczki o tym najlepszym i najwierniejszym przyjacielu wieśniaka, o radio, poeta Jan Szczawiej. Sztuczka owa ma przemawiać do wyobraźni rolników, by jak najszybciej wprowadzili radio pod swoje strzechy.

Utwór ten ma propagować radiofonizację polskiej wsi. Aczkolwiek ta propaganda jest popularna to jednak pełna umiaru i smaku, przez co może osiągnąć swój cel.

Dowcipna 3-aktowa komedyjka winna znaleźć i chętnych wykonawców i nie mniej chętnych widzów teatrów włościańskich w kraju.

4473/4 2013 11-19 60

„NASZA KSIĘGARNIA” S. A. ZWIĄZKU NAUCZ. POL.

WARSZAWA, ŚWIĘTOKRZYSKA 18. P. K. O. 2.058

poleca następujące aktualne wydawnictwa:

UTWORY SCENICZNE

- Czaki K. Zwyciężyłem. Obrazek sceniczny w 2 odsłonach. „Teatr szkolny i domowy” Nr 11 —.50
- Gerson-Dąbrowska M. Dzień oszczędności. Widowisko propagandowe. „Teatr szkolny i domowy” Nr 9 1.—
- Krewniak z Ameryki. Humoreska w 2-ch odsłonach. Wyd. III. „Teatr szkolny i domowy” Nr 16 1.—
- Majster Kiliński. Obrazek sceniczny w 3-ch odsłonach. Wyd. II —.70
- Onegdaj... Wczoraj... Dziś... Trzy obrazki sceniczne. „Teatr szkolny i domowy” Nr 14 —.80
- Raclawickie kosy. Obraz sceniczny w 3 częściach z prologiem. Wyd. II 1.—
- Hertz B. Trzewiki szczęścia. Bajka dla dzieci w 3 obrazach —.50
- Zasadzka. Prawdziwe zdarzenie z czasów wielkiej wojny — w 3 aktach przedstawione —.50
- Juskiewiczowa M. Jak Bolek został harcerzem. Obrazek sceniczny w 1 odsłonie. Wyd. II. „Teatr szkolny i domowy” Nr 3 —.50
- Kazia leniuszek. Obrazek sceniczny w 1 odsłonie. Wiersze ułożył A. Bogusławski. „Teatr szkolny i domowy” Nr 6 —.50
- Kirkor W. Potrójna narzeczona. Komedia w 3 aktach. Wyd. III 1.20
- Kownacka M. Bajowe bajeczki i świerszczowe skrzypczki. Opracował muzycznie J. Wesołowski. „Bibl. Teatrzyku Kukielek” Nr 1 1.50
- Deszczyk pada, słonko świeci. Rewia wiosenna w 1 odsłonie. „Teatr szkolny i domowy” Nr 12 —.50
- Krzemieńska L. Historia cała o niebieskich migdałach. Opracował muzycznie J. Wesołowski. „Bibl. Teatrzyku Kukielek” Nr 2 1.50
- Łabacz-Krzepkowska N. Który lepszy. Obrazek sceniczny na obchód imienin Marszałka J. Piłsudskiego. „Teatr szkolny i domowy” Nr 10 —.40
- Szelburg E. Czarodziejska lekcja oraz dwa inne obrazki sceniczne. „Teatr szkolny i domowy” Nr 4 —.70
- Najszczęśliwsza z sióstr. Baśń kolendowa w 3 odsłonach —.60
- Wyprawa po szczęście. Obrazek sceniczny. „Teatr szkolny i domowy” Nr 13 1.50
- Zabawa, jakich mało oraz trzy inne obrazki sceniczne. „Teatr szkolny i domowy” Nr 5 —.70
- Za siedmioma górami. Baśń sceniczna z ilustracjami M. Bukowskiej. „Teatr szkolny i domowy” Nr 8 2.—
- Złoty sen (z życia dziewcząt). Obrazek sceniczny w 1 odsłonie, zakończony żywym obrazem. „Teatr szkolny i domowy” Nr 7 —.50