

Okladkę projektował
JAN SLIWINSKI

Winiety rysowała
KRYSTYNA SIENKIEWICZ

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001012007408



1209.393

Państwowe Wydawnictwo „Iskry”, Warszawa 1960 r.
Nakład 2.000 + 250 egz. Ob. ark. wyd. 7,6. Obj. ark druk. 13,5.
Pap. druk. sat. kl. V. 70 g. 70×100. Oddano do składu 15.X.
Druk ukończono w lutym 1960 r. Zakłady Graficzne „Dom Słowa
Polskiego” w Warszawie. Nr zam. 4602/a. W-77. Cena zł 10.—

1960-20 4730
S 1/2

SŁOWO OD AUTORKI

Jest taka piękna, wyjątkowa dziedzina ludzkiego życia, w której otwierają się wzajem ku sobie serca, rozumiały stają się najtrudniejsze słowa, a idee objawiają się w prostocie doskonałego kształtu piękna i w harmonijnym wyobrażeniu ludzkiej wspólnoty.

Tą dziedziną jest sztuka, czyli piękno zaklęte w słowo, barwę, ruch. Sztuką, która łączy w sobie wszystkie kształty piękna, jest teatr.

Teatr to nie tylko sztuka napisana przez autora-pisarza, nie tylko aktorzy, reżyser, scena i widownia. Wyobraźnia nasza tworzy obrazy-wizje, ucieleśnia jak gdyby marzenia, wyzwala nasze siły wewnętrzne, duchowe, krępowane surową dyscypliną codzienności. Dzieje się to nie tylko w budynku przeznaczonym na występy teatralne, ale również w niecodziennych chwilach naszego życia, wiążących się ze szczególnym nastrojem, przede wszystkim w czasie wszelkiego rodzaju świąt. Wielki twórca i reżyser — lud — gra nieustające widowisko, my zaś wszyscy występujemy w nim jako aktorzy wypowiadający — w odróżnieniu od zawodowych aktorów-odtwórców — samych siebie, swoje środowisko i swój czas. To jest właśnie teatr ludowy.

Piosenki i wiersze, które spisałam w tej książeczce na pamiątkę żywej i bardzo bezpośredniej roboty wychowawczej i artystycznej w Uniwersytecie Ludowym, a także oczywiście dla pobudzenia koleżanek i kolegów

z Kół Związku Młodzieży Wiejskiej do samodzielnej pracy w dziedzinie sztuki ludowej, to tylko małe ogródki w ogromnych przestrzeniach kwitnących ogrodów i sadów kultury ludowej. Mogą one odegrać rolę isierki rozpalającej ognisko.

Ludowość ich polega nie na tematyce, która jest i powinna być bardzo rozmaita, ale na zbiorowym tworzeniu, przetwarzaniu i przekazywaniu treści utworów sobie wzajem i widowni, zawsze w atmosferze jedności i współtworzenia.

Młódzież chłopska, której przede wszystkim daję do rąk tę książeczkę, ma pełne prawo do legitymowania się wobec ludzi z miast i środowisk nazywanych często kulturalnymi (z powodu korzystania ze zdobyczy techniki i cywilizacji) wysoką wartością kultury chłopskiej. Ucząc się wszystkiego, co jest dorobkiem narodu i ludzkości na drodze postępu, młódzież chłopska może i powinna uczyć się też sposobu wyrażania uczuć, myśli i wysnutych z fantazji obrazów od swoich ojców i dziadów. Może też i powinna kształtować nowe formy dla nowych treści społecznych, nie lekceważąc wzorców piękna, a także postawy twórczej i filozoficznej chłopów wczorajszych.

Rodzimość i ciepło piosenki i poezji przetworzonej przez gromadę na własne, społeczne dobro, może rozplomić uczucia i pobudzić myśli, może skupić młódzież wiejską i młódzież w ogóle w jedności działania ożywionego wspólnym pragnieniem: przekształcania ludzi (a więc i siebie) na coraz doskonalszych, a życie na coraz rozumniejsze i szczęśliwsze.

Co tu zresztą mówić: w naszym starym jak świat, a wiecznie młodym Teatrze Ludowym, w teatrze i w sztuce każdej odkrywać będziemy takie dziedziny życia, w jakich właśnie otwierają się wzajem ku sobie serca...

UWAGI OGÓLNE

PARĘ SŁÓW O TEATRZE

Co to jest teatr? Czy każdy człowiek czuje potrzebę teatru i czy traktuje teatr jako zabawę, rozrywkę, wyraz głębszych tęsknot — czy też jako potrzebę udawania tego, czego życie mu poskapiło?...

Wielcy pisarze-dramaturdzy, którzy tworzą repertuar, a więc treści teatru zorganizowanego w ramach sceny i widowni, aktorstwa i reżyserii, na pewno wyrażają pragnienia wielkich ludzkich środowisk, na pewno znają tajemnice działania fikcji i artystycznie zobrazowanej syntezy naszych tęsknot.

Dlatego teatr oparty na dramacie pisanym przez wykształconego autora artystę należy do najwyższych osiągnięć sztuki ogólnoludzkiej.

Ale obok tego teatru jest wiele takich zjawisk estetycznych, które mają wyraźne cechy teatralności, chociaż nie dzieją się na scenie. Zresztą nawet na scenie czy w ogóle w ujęciu dyscypliny teatralnej mogą się dziać rzeczy bardzo dziwne, niewątpliwie zasługujące na miano teatru — chociaż autorem

treści i formy programu nie będzie pisarz-dramaturg.

Myślę tu o obrzędach, zwyczajach, o dramatyzacji legend, o pieśniach i poezjach inscenizowanych, o „sztukach z głowy” powstających w żywych, twórczych ideowo środowiskach, o improwizacjach inspirowanych nurtami i potrzebami społecznymi.

Myślę tu również o zabawie zespołowej, w której od lat dziecięcych wykazujemy zdolności dramatyzowania życia.

Przyjrzyjmy się zabawom dziecięcym:

Małe dziewczynki udają skrzętne gospodynie, matki, piastunki, którymi oczywiście nie mogą być naprawdę, chłopcy zaś wyobrażają sobie, że są końmi, żołnierzami, sklepowymi, majstrami itp.

Dzieci o bardziej wybujałej fantazji przeobrażają się w zabawie w ptaki, samoloty, duchy, organizują złodziejskie albo naukowe wyprawy, mordują się „na niby” i również „na niby” ratują się wzajemnie z nieszczęśliwych opresji.

Skąd się bierze w dzieciach ta pasja udawania?

Dziecko pragnie doznać wszystkiego, co obserwuje u starszych i co odczuwa w sobie jako narastające i jeszcze nie określone siły. Chce doświadczyć wszystkiego, co ludzkie, być pełnym człowiekiem — nie przez przyjmowanie życia na wiarę, ale przez doświadczanie go.

Czy to pragnienie doznania pełni życia, a więc

głód czegoś jeszcze nie spełnionego, odczuwają tylko dzieci?

Przypomina mi się historia bohatera powieści pisarza skandynawskiego, Bojera.

Człowiek ten mieszkał nad brzegiem jeziora. Po drugiej stronie jeziora mieszkała dziewczyna, którą kochał, z którą jednak nie śmiał się ożenić. Jego nieśmiała tęsknota do dziewczyny trwała długie lata. Wreszcie, jako starszy już człowiek, wprowadził ukochaną do swego domu. I cóż się stało! Życie tych dwojga ludzi płynęło pogodnie, zgodnie, w przyjaźni. Ale... ten dobry mąż siadał często przy oknie, z którego widział na przeciwległym brzegu jeziora dom ukochanej dziewczyny i... tęsknił.

Tęsknił do tamtej. Do wymarzonej, nieosiągalnej, podczas kiedy ta sama kobieta krzątała się w izbie obok niego, bliska mu, dobra, własna.

Dlaczego tak się działo? Ot, po prostu dlatego, że to, co się spełnia, nigdy nie zaspokaja w pełni naszej tęsknoty. Zawsze, nawet przy najszcześniejszym życiu, tęsknimy jeszcze do czegoś. Potrzebne nam jest — jak chleb, woda i powietrze — marzenie, wyobrażanie sobie czegoś, czego nie ma — czego jeszcze nie ma.

Tęsknotę tę odczuwa chłop, robotnik, rzemieślnik, lekarz, podróżnik, uczony, matka, żona, ojciec, kochanek, młodzieniec, starzec — każdy z nas.

Jedni wyobrażają sobie spełnienie pragnień i tęsknot w życiu przyszłym. Tworzą religie. Przenoszą

wypełnienie tęsknot na ten drugi, wyobrażony brzeg — poza życiem na ziemi.

Inni widzą właśnie tu, na ziemi, nie rozpoznane jeszcze, bezmierne bogactwo zjawisk i prawd, możliwości i zdobyczy. Tęsknoty swoje pragną zaspokoić na drodze zdobywania wiedzy i doświadczania.

Są to odkrywcy nowych dróg postępu i rozwoju życia.

Ich wiara w nieśmiertelność bywa różna: pierwsi wierzą w siebie — w wieczności, drudzy zaś wierzą w swój udział w wiecznym, przemieniającym się życiu świata.

Ale wszyscy ludzie, niezależnie od swoich poglądów, wiary, od losu i roli, jaką spełniają w życiu, odczuwają tęsknotę do czegoś więcej, niż posiadają, ciekawość czegoś, czego jeszcze nie doznali, co sobie tylko wyobrażają.

Oczywiście to, co sobie wyobrażamy, jest zawsze piękniejsze od tego, co już znamy. I oto wracamy do teatru.

Teatr właśnie pozwala nam tworzyć obrazy, którym wyraz i kształt nadaje wyobraźnia (stąd nazwa: obraz artystyczny).

Teatr dopełnia nasze życie. Prowadzi dalej — poza to i ponad to, co już znamy.

Autor sztuki, aktor, reżyser to ludzie, którzy razem tworzą wyobrażony przez siebie kształt czegoś, co jest ponad codziennością. Właśnie tam, gdzie skupiają się nasze wspólne tęsknoty.

Mówimy o nich: artyści i wysoko cenimy ich talent.

Artyści — to ludzie, którzy posiadają sztukę tworzenia obrazów nie prawdziwych, a przecież mówiących prawdę o życiu.

Chociaż artysta wypowiada się po swojemu, czyni to przecież jakby w imieniu nas wszystkich. Jest on czułym instrumentem — odbierającym od nas wszystkich uczucia, pragnienia i myśli.

Twórcą teatru, aktorem i reżyserem może być w pewnym sensie każdy z nas. Jak dzieci, które „grają” ciągle jakiś teatr w życiu, my również, nie wiedząc nawet o tym, teatr ten w życiu tworzymy.

Czyż nie ma muzyki, kostiumu, ruchu, żywego słowa, znaków symbolicznych, reżyserii całości obrazu — w kościele, na weselu, na pogrzebie, na dożynkach, często przy odwiedzinach, w czasie których obowiązują pewne umowne zwyczaje, takie jak wspólnie i powszechnie w danym środowisku przyjęte słowa pozdrowień, uściski, jakaś postawa, jakies ładne ruchy, sposób zachowania się przy stole, wobec starszych, kobiet itp?

A tradycyjne obyczaje przy pracy? Wspólne międlenie lnu, darcie pierza, żniwa, wykopki, budowa domu, obyczaje pasterskie i inne?

Ileż w nich jest słów, ruchu, strojów, śpiewów, składających się na zorganizowany obraz artystyczny, który upiększa życie, wyraża coś, co nie jest konieczne do wykonania samej pracy, ale za to nie-

zbędne do wyobrażenia sobie czegoś więcej niż sama praca — właśnie ucieleśnienia naszych tęsknot.

Mylą się ludzie, którzy sądzą, że piękno, że sztuka to jedynie urozmaicenie życia, że to jakaś zabawna rozrywka, bez której poważni ludzie, stateczni gospodarze mogą się z łatwością obejść.

To nieprawda.

Piękno, a więc i sztuka — to potrzeba każdego człowieka, równie konieczna w życiu, jak praca czy nauka.

CO TO JEST TEATR LUDOWY

Tak więc elementy sztuki teatralnej wchodzą w skład naszego życia codziennego, towarzyskiego i obrzędowego.

Ludziom na wsi, szczególnie w czasach, kiedy chłop żył w zamkniętym kręgu swego środowiska, sztuka towarzyszyła od urodzenia do śmierci. Sztuka tworzona bezimiennie, społecznie, sztuka wykwiatająca bezpośrednio z życia, pracy, z obcowania z przyrodą — sztuka ludowa.

Chłop sam ozdobił swój dom i izbę, każdy przedmiot w izbie, narzędzia i stroje.

Sam układał pieśni i opowieści nie pisane, sam tworzył instrumenty muzyczne i muzykę, tańce i widowiska. Był twórcą, wykonawcą i odbiorcą sztuki.

Wiejska sztuka ludowa jest źródłem sztuki naro-

dowej i ogólnoludzkiej, ponieważ wyrasta ze stosunku człowieka do ziemi rodzinnej i do pracy, a twórcą jej jest środowisko społeczne, zbiorowość ludzka, najmocniej z ziemią rodzinną związana.

Ale w pojęciu dzisiejszym ludowość sztuki nie ogranicza się jedynie do środowiska wiejskiego. Możemy słusznie o sztuce ludowej robotniczej, mieszczańskiej, żołnierskiej, szkolnej.

W każdym określonym wspólnotą pracy i jej warunków środowisku może kwitnąć sztuka ludowa, bezimiennie tworzona, powszechna w danej zbiorowości, wyrażająca treści jej życia.

Jeśli więc mówimy o teatrze młodzieży wiejskiej, to pojęciem tym obejmujemy wszystkie elementy wiejskiej sztuki ludowej, regionalnej, zarówno dawnej jak współczesnej, a także wszystkie treści życia ludzi młodych, ich zainteresowania wsią, krajem, światem, wszystkimi zjawiskami życia.

A jaka jest różnica pomiędzy teatrem ludowym a teatrem zawodowym?

Otóż teatr ludowy, oczywiście już zorganizowany z wybranych treści i form sztuki, teatr, w którym występują aktorzy-amatorzy, jest bezpośrednim wyrazem tego, co myśli i czuje grający zespół i jego środowisko.

Teatr zawodowy zaś drogą długiej pracy reżyserkiej i aktorskiej dochodzi do opanowania trudnej sztuki, trudnego sposobu wypowiedzania myśli i uczuć różnych środowisk, różnych typów i charak-



terów ludzkich, w ogromnej skali i niezależnie od wpływu środowiska na aktora — człowieka.

W teatrze ludowym sposoby, technika gry, ton, gest, siła wpływu na widownię zależne są od szczerości aktora, od tego, w jakim stopniu może on przejąć się treścią sztuki.

W teatrze zawodowym technika, wiedza fachowa doprowadzają aktora do umiejętności wywoływania u widzów najbardziej wstrząsających wrażeń.

Naturalnie i aktor-amator musi znać elementy sztuki scenicznej, i aktor zawodowy musi czerpać siłę wyrazu swojej roli ze szczerości przeżyć. Ale celem pracy artystycznej ludowych zespołów będzie zawsze szczerość i bezpośredniość w przekazywaniu treści sztuki, nie zaś technika rzemiosła aktorskiego.

Najlepiej to zrozumieć na przykładzie piosenki. Śpiewak nie szkolony zawodowo, jeśli ma dobry słuch i czysty, przyjemny głos, wzrusza nas świeżością, prostotą, jego piosenka jest nam bliska, nie podziwiamy w niej techniki, lecz melodyjność, treść i wyraz.

Śpiewak zawodowy zadziwia nas głosem przekształconym już w instrument muzyczny, którym posługuje się z wielkim kunsztem.

Czy teatr ludowy, wiejski, musi ograniczać się do treści i form sztuki regionalnej, do zespołowego tworzenia obrazów artystycznych i do tematyki wiejskiej?

Nie tylko nie musi, ale nie powinien. Ambicja

wiejskiego teatru powinna być różnorodność treści i form.

Rozróżniamy dwa nurty, dwa kierunki życia kulturalnego i artystycznego wsi. Jeden — to twórczość samorodna, zespołowa, sięgająca do tradycji starej sztuki ludowej i czerpiąca treści z życia współczesnego. Drugi — to przyswajanie przez środowisko wiejskie wszelkich wartości kultury narodowej i ogólnoludzkiej przez odtwarzanie najcenniejszych dzieł sztuki wielkich twórców.

Do niedawna zalecano zespołom wiejskim jednostronność w kierunku pracy artystycznej: albo — zależnie od „mody” odgórnie narzucanej — jedynie „czysty” regionalizm, albo wyłącznie sztuki klasyczne.

Regionalizm pojmowano zazwyczaj jako przeniesienie na scenę muzealnie „czystych” form sztuki regionalnej, wbrew oczywistej słuszności, że w nowej, współczesnej sztuce ludowej regionalizm formalny musi być jednym z elementów, nie trzonem głównym.

Regionalizmem nazywać należy nie tylko zbieranie charakterystycznych dla danego regionu tańców, melodii, gwary i wzorów zdobniczych, ale przede wszystkim ruch społeczny, obejmujący treści, dążenia i osiągnięcia w życiu gospodarczym, społecznym, politycznym i kulturalnym regionu, charakteryzującego się odrębnością warunków przyrodniczych, etnograficznych, geograficznych i gospodarczych.

Ale i ten właściwy regionalizm nie może być jedynym tematem i materiałem twórczym teatru ludowego, chociaż musi być jego fundamentem i treścią główną.

Najważniejsze na pewno jest to, że w teatrze ludowym występują nie aktorzy, lecz amatorzy, zwykli ludzie, którzy weszli gromadą na scenę i chcą jakąś prawdę przekazać widzom i słuchaczom.

I jeszcze jedno: nie słuchajmy reżyserów i działaczy oświatowych, którzy nam mówią, że w teatrze amatorskim nie występ jest ważny, lecz próba.

Poradźmy tym „mędrcom”, aby sami zorganizowali taki zespół teatralny, który zadowoli się szczęściem nieustannego analizowania, dyskusowania i walczenia sztuk — na próbach.

Celem pracy zespołu artystycznego jest występ. Próby trzeba tak prowadzić, aby przygotować na nich zespół do dobrego występu. A dobrym występem jest taki, na którym nie chęć popisu, lecz pragnienie przekazania ludziom prawdy, piękna, idei zawartych w sztuce czyni z zespołu siłę działającą twórczo, sugestywnie, wzruszająco — na odbiorców sztuki.

Właściwością sztuki w ogóle jest jej rola społeczna i jej działanie powszechne.

Przenoszenie punktu ciężkości na próby prowadzi do zbiorowego egotyzmu (kręcenia się wokół samych siebie) i zatracania w przesadnej, przedłużanej ga-

daninie napięcia uczuciowego, które w zespole ochotniczym, ludowym jest czymś nieodzownym.

Rzecz prosta, nie można lekceważyć prób, zajęć przygotowawczych, głębokiej analizy treści sztuki i wszelkiej pracy wychowawczej i samokształceniowej zespołu. Ale najcenniejszą zdobyczą wychowawczą każdego zespołu ludowego będzie przekazywanie pragnień i uczuć, uskrzydlenie myśli widzów i słuchaczy, do których zespół przemawia całą siłą swojej sztuki.

CO GRAĆ W TEATRZE MŁODZIEŻY WIEJSKIEJ

Trzeba teraz pomówić konkretnie o tym, jaki będzie repertuar, czyli co będziemy grali w naszym teatrze.

Własne sztuki czy dzieła klasyków? Sztuki łatwe czy trudne? Wesołe czy poważne? Składanki z pieśni, poezji i tańców czy jedno- i wieloaktowe sztuki? Dzieła tylko polskich czy również i obcych dramaturgów? Sztuki mówiące o wsi czy też o szerokim świecie? Wesela wiejskie czy skecze?

Otóż — trzeba grać wszystko. Tak. Właśnie w teatrze ludowym, wiejskim, ochotniczym. Trzeba grać wszystko, na co się ma ochotę, co nas interesuje, co nie przerasta naszych sił. Każdy z wymienionych rodzajów repertuaru może być wykorzystany w naszym teatrze — jeśli konkretny wybrany przez nas

utwór będzie miał wysoką wartość artystyczną i wychowawczą oraz nie będzie dla nas zbyt trudny.

Kto nam pomoże w ocenie wybranego utworu? Właśnie od troski o wartość dzieła trzeba zacząć naszą pracę. Przede wszystkim musi się utwór ten podobać nam samym, zespołowi. Ale i to nie prosta sprawa, bo dużą rolę odegra tu sposób podania, przeczytania utworu.

Więc poszukajmy koniecznie i bezwarunkowo w naszej wsi, a nawet dalej, kogoś, kto dużo wie i zna się na sztuce. Bardziej doświadczeni i starsi koledzy ze Związku Młodzieży Wiejskiej z pewnością wskażą nam odpowiednich ludzi i ułatwią kontakt z nimi. Jeśli nawet przyjdzie nam ponieść koszt przejazdu osoby zapraszanej, to nie obawiamy się tego wydatku: opłaci się on stokrotnie.

Jeśli w dzieło sztuki, które mamy „zagrać”, wprowadzi nas człowiek o dużej kulturze, to już potem, lepiej czy gorzej, damy sobie radę samodzielnie, opierając się na tym, czegośmy się dowiedzieli o treści i formie sztuki. W trudniejszych wypadkach możemy się postarać o powtórny przyjazd naszego inspiratora i jego pomoc przy pierwszych i ostatnich próbach. Dobrze będzie też, oczywiście, jeśli ten ktoś wyszukany i zapraszany, pomoże nam w wyborze repertuaru, a nie tylko w ocenie wybranych przypadkowo utworów. Ale pamiętajmy, że nawet korzystając z najlepszych rad nie należy rezygnować z własnej troski o repertuar, z własnego,

zespołowego sądu i decydującego udziału właśnie w dobieraniu repertuaru.

Szukajmy mądrej rady, a nie odgórnego kierownictwa. Ze znawcami i fachowcami rozmawiajmy i diskutujmy śmiało, z troską o rozbudzenie w zespole samodzielności myślenia, oczywiście bez zarozumiałości i tupetu, które cechują najczęściej ludzi o niewysokim poziomie umysłowym.

Każdy doradca, a także instruktor, z którym będziemy współpracowali, musi znaleźć w naszym zespole artystycznym gromadkę ludzi, którzy wzbudzą w nim szacunek. Musimy wiedzieć, czego chcemy, na jakiego rodzaju pomocy nam zależy. Przyjaźń łącząca uczestników zespołu powinna być czymś więcej niż chwilową sympatią skłaniającą do przyjemnego spędzania czasu; winna ona wyrażać się we wspólnej poważnej pracy nad sobą, która da nam na pewno najgłębszą radość, jeśli łączyć nas będzie wspólna miłość pracy artystycznej i dążenie do doskonalenia się w niej.

Doradców i nauczycieli-instruktorów przyjmujemy serdecznie i będziemy im okazywali szacunek, pragnąc jednocześnie zarazić ich naszą młodością, zapałem, dążeniami.

Jakież będą te dążenia? Czy będą się sprowadzały do osiągnięcia możliwie najwyższego poziomu organizowanych widowisk?

Myślę, że to raczej będzie środek, sposób, zadanie do wykonania, odpowiadające naszym chęciom i zdol-

nościom. Głównym zaś dążeniem powinno być pragnienie dzielenia się z ludźmi pięknem, które stworzymy, przekazywanie im naszych wzruszeń i pobudzanie ich do czynnego reagowania na piękno.

Po prostu musimy zdobyć się na tak dobrą i tak sugestywnie podaną sztukę, aby jej wpływ przemieniał, doskonalił, rozszerzał i pogłębiał uczucia i myśli ludzkie. Rzecz prosta, przedstawienia nasze muszą dawać też ludziom szczerą, szlachetną radość.

Przy takim pojmowaniu naszej pracy artystycznej nie będziemy długo błędzili w poszukiwaniu repertuaru.

W książeczce tej chcę pomóc młodym koleżankom i kolegom w organizowaniu i wykonaniu programów, na które złożą się tak zwane małe formy teatralne, takie jak inscenizowane (uscenicznione, opracowane teatralnie) poezje, pieśni, nowele, opowieści i sztuki układane samodzielnie przez młodzież.

O pełnospektaklowych (to jest wypełniających cały program przedstawienia) sztukach scenicznych, pisanych przez autorów dramatycznych — będzie tu mowa tylko ogólnie, tak samo jak o uroczystościach i obchodach, zabawach i obrzędach, w których zespół nasz będzie brał na pewno czynny udział.

O PIĘKNEJ WYMOWIE I O INTERPRETACJI WIERSZA

Dobra i piękna wymowa jest pierwszym warunkiem owocnej pracy członków zespołu teatralnego.

Nie tylko wiersze i sztuki teatralne, ale także pieśni i piosenki wymagają doskonałej dykcji.

Mowa nasza, słowa wymawiane przez nas służą myślom, które chcemy przekazać ludziom.

Niedbałe wypowiadanie myśli świadczy albo o bezmyślności mówiącego, albo o braku szacunku dla treści, które chce komuś przekazać.

Aby dobrze powiedzieć wiersz, trzeba przede wszystkim dobrze rozumieć jego treść. W tym celu należy wiersz czytać tak długo, dopóki nie wyjaśnimy sobie każdej myśli w nim zawartej, każdego słowa.

Dalej trzeba zastanowić się, jak wyrazilibyśmy treść zawartą w wierszu — w zwyczajnej potocznej mowie, nie deklamując, lecz opowiadając.

I znowu — powtarzamy strofy wiersza bez śpiewnego deklamowania, zwyczajnie, prosto.

Kiedy już dojdziemy do tego, że wiersz w naszym wykonaniu stanie się zrozumiały, spróbujmy powiedzieć go nie tylko jasno, inteligentnie, ale oddać w jakiś sposób uczucia i nastrój towarzyszące myślom.

Pamiętajmy przy tym, że uczuć nie wolno wyrażać hałaśliwie, powierzchownie i fałszywie. Fałsz w naszej mowie słychać będzie wtedy, kiedy nie czując mocno i głęboko, będziemy się starali wywołać u słuchaczy wzruszenia pustym dźwiękiem słów, sztucznymi akcentami i naciskami, kiedy będziemy udawali uczucie.

Recytując wiersze wystrzegajmy się przesadnego akcentowania rymów, to jest ostatnich słów linijek, rymujących się ze sobą.

Z drugiej strony jednak nie można mówić wiersza tak jak prozy — trzeba wydobyć jego rytm, melodię, ale uczynić to dyskretnie, tak żeby rytm nie przesłaniał treści, żeby sens wiersza nie utonął w jego melodii.

Ucząc młodzież wiersza wystrzegajmy się narzucania jej gotowych wzorów. Po dokładnym zrozumieniu wiersza, z chwilą kiedy młodzi recytatorzy w jakiś sposób przeżyją uczucia i odczują nastrój wyrażony przez autora, niech zaproponują sami własną interpretację. Wtedy poprawiamy ich nie zwykle dyskretnie, szukając wraz z nimi najwłaściwszych sposobów, zwracając uwagę na to, czy określone uczucia zostały wydobyte, a przy tym czy nie zostały podkreślone zbyt natarczywie, badając, czy całość wywiera zamierzone wrażenie. Nie ma jakiejś najlepszej metody recytacji — ten sam wiersz można powiedzieć w kilka różnych sposobów, przy czym wszystkie mogą być dobre, jeżeli tylko każdy z wykonawców rozumie i przeżywa dany utwór. Jeżeli chodzi o recytację zbiorową, to po dokładnym objaśnieniu wiersza (oczywiście nie w formie wykładu, ale odwołując się do uczestników grupy, tłumacząc samemu tylko rzeczy wyjątkowo trudne — podsumowując sugestie innych) możemy polecić grupie, żeby go przemyślała i na wstępnej próbie wysłuchaj-

my kolejnych propozycji wszystkich recytatorów i wspólnie z nimi dojdźmy do takiej interpretacji, która najbardziej do nas przemawia, najwierniej oddaje uczucia autora.

Długoletnie doświadczenie utwierdza mnie w przekonaniu, że w wierszach poważnych stałe czy nawet częste podnoszenie tonu spłyca działanie treści, że tony niskie działają silniej na naszą psychikę.

Jeszcze jedno spostrzeżenie: w wierszach patetycznych i w ogóle tzw. „mochnych” często silniejszy efekt osiągamy przez ściszenie głosu, niż przez nateżenie go. Unikajmy jednostajnie krzykliwych recytacji — są one nużące — różnicujmy efekty, stosując czasem wzmocnienie, czasem ściszenie głosu.

*

*

*

Założmy teraz, że ktoś opracował wiersz doskonale pod względem rytmu, akcentu, wyrazu uczuciowego i jest już z siebie — prawie zadowolony.

No — i wyjdzie na scenę, powie wiersz, w swoim pojęciu doskonale. A tymczasem okazuje się — że ludzie nie zrozumieli poszczególnych słów, nie uchwycili treści wiersza, nie mogły więc do nich dotrzeć uczucia recytującego. Dlaczego? Ponieważ słuchał i rozumiał tylko sam siebie, nie troszcząc się o to, aby go doskonale słyszeli inni. Dlatego trzeba się ćwiczyć w wymawianiu słów i zgłosek. Nie

na próbach. W domu. Samemu albo z przyjacielem, kimś z rodziny czy z nauczycielem. I ciągle kontrolować, czy słowo ćwiczone dociera do uszu i świadomości innych.

W życiu codziennym zupełnie nie kontrolujemy swojej mowy i popełniamy wszyscy pewne stałe błędy:

nie domawiamy do końca wyrazów;

nie oddzielamy tych samych spółgłosek zbiegających się na końcu pierwszego i na początku drugiego słowa, na przykład: nad dachem, rów wąski, dom mały itp. W pierwszym przykładzie — lekko przedłużamy tylko to **d** w słowie nad, w drugim — **w** w słowie rów i w trzecim — **m** w słowie dom.

Rzadko kiedy wymawiamy dźwięcznie **r** i **ł**. Nie zawsze też dźwięcznie brzmią w naszych ustach samogłoski: często wymawiamy **o** jak **ło**, **i** jak **y**, a nawet czasem **e** jak **y**.

A ze spółgłoskami to najczęściej jest tak, że wyobrażamy sobie tylko, że je wymawiamy. Wykonujemy krótki ruch warg, na przykład chcąc powiedzieć **m**, łączymy wargi i już jesteśmy przekonani, że przekazaliśmy zamierzony dźwięk komuś, z kim rozmawiamy.

Bardzo, bardzo pracowicie, długo, wytrwale, trzeba ćwiczyć się w doskonałej, idealnie docierającej do odbiorców wymowie.

Trzeba zdobyć taką technikę dykcji, żeby słowo nasze, wypowiedziane szeptem, dotarło do świadomości

słuchacza znajdującego się na przeciwległym krańcu dużej sali.

Pamiętajmy, że każde słowo wiersza zagubione, nie dosłyszane przez słuchacza, zmienia jego sens, obniża zainteresowanie publiczności, czyni krzywdę autorowi i ośmiesza „artystę”, który w żaden sposób nie może zrozumieć, dlaczego nie dostał rzęsistych oklasków.

W przeciwieństwie do ludzi mówiących niewyraźnie i niewyraźnie, bełkocących po prostu, inni znów wymawiają wyrazy z przesadnym naciskiem, który kładą najczęściej w niewłaściwych miejscach, co szczególnie często zdarza się przy samogłoskach **e** i **a**.

Tymczasem należy tak wymawiać te zgłoski, aby były wyraźne, słyszane, ale nie śmiesznie „wysadzały” spośród innych. **A** wymawiamy jak coś pośredniego między **o** i **a**, **e** — jak coś pośredniego między **e** i **ę**.

Recytacja zespołowa jest bardzo trudna i dlatego należy jej raczej unikać. Zespół może mówić razem słowa lub zdania szczególnie godne podkreślenia, może też powtarzać końcowe wyrazy czy zdania, mówione poprzednio przez solistę, ale recytacje zbiorowe dłuższych partii wymagają doświadczonego reżysera.