II. 598. 608

Bibljoteka Związku Pracy Obywatelskiej Kobiet Nr. 6.
WYDZIAŁ KULTURY I PIĘKNA

JANINA STRZELECKA

CELE I ZADANIA WYCHOWAWCZE TEATRU DLA DZIECI i MŁODZIEŻY

1931
WARSZAWA

WYDZIAŁ PRASOWY Z. P. O. K.

JANINA STRZELECKA

CELE I ZADANIA WYCHOWAWCZE TEATRU DLA DZIECI i MŁODZIEŻY

BIBLIOTEKA LITERATURY

Warszawa 1931

Biblioteka Narodowa
Warszawa
30001017857268

II. 598.608

BIBLIOTEKA NARODOWA

408 Drukarnia Gospodarcza. Wspólna 54, tel. 8-84-12 i 9-66-07

98.608.

Rola teatru dla dzieci.

Mądre są słowa, głoszące że:

—„Najwyższy czas skierować zainteresowanie dzieci i młodzieży w kierunku zrozumienia znaczenia sztuki. Najwyższy czas rozbudzić w nich świadomość tego, że właśnie przez zbliżanie się do świata sztuki pogłębia człowiek swoje myśli i uczucia, poznaje siebie, a dzięki temu poznaje innych. — Najważniejszą zaś rzeczą jest, aby, owo wprowadzenie w świat sztuki stało się potężnym bodźcem do poszukiwań nowych dróg, prowadzących do pełni i głębi życia."—

Sprawa ta jest tak dojrzała, a tak przedewszystkiem oczywista, że nie wymaga przewlekłych dowodzeń. — Przechodzę tedy odrazu do tematu niniejszych rozważań, mianowicie, do zobrazowania znaczenia teatru w życiu dziecka, jego wpływu na kształtowanie zamiłowań artystycznych, estetycznych, pojęć humanitarnych, etycznych, uczuć tego typu, które odpowiednio rozwijane, wywierają przemożny wpływ na kształtowanie psychiki dziecka, na kształtowanie jej w duchu wyrabiania odwagi, zdrowego krytycyzmu, zrozumienia i oceny tych wartości, które niesie dzień dzisiejszy, budzenia entuzjazmu dla harmonji barwy, dźwięku, linji, słowem, budzenia entuzjazmu dla siły ducha, dla rozważnego i świadomego czynu, dla produkcyjnej i z zamiłowaniem pełnionej pracy.

Teatr dla dzieci to zdobycz ostatnich lat. — Istniały wprawdzie i dawniej owe dorywczo prowadzone imprezy, mające na celu dostarczenie rozrywki „naszym milusińskim", imprezy o poziomie wręcz nieprawdopodobnym. Istnieją przecież i dziś jeszcze przeróżne „Teatry artystyczne dla dzieci", w których błazeństwo jest nędzną parodją humoru, myśl prze-

wodnia, o ckliwem melodramatycznem nastawieniu, ma niby „umoralniać" małych widzów, wtłaczając ich w odwieczne ramy konwencjonalizmu.

Każda taka „komedyjka", „sztuczka", czy „sztuka" dla nieszczęsnych dzieci i młodzieży musi obowiązkowo stwarzać w nich przekonanie, że na tym świecie są grzeczne i niegrzeczne dzieci — grzecznym pomagają wróżki, względnie ciocie, czy wujkowie, niegrzeczne ponoszą karę i t. d. Słowem, podział odwieczny na białe i czarne charaktery.

Oczywiście, wszystko narzucone jest z góry; wszystkie wnioski, wyciągnięte przez autora, wszystko wiadome odrazu.— Autorowie tych strasznych sztuczek ani na chwilę nie przypuszczają, że dziecko, zwłaszcza dzisiejsze, samo woli wyciągać wnioski, że dziecko to postokroć woli, gdy bohater to niekoniecznie głupi, ale szlachetny Maciuś, czy posłuszny i wzorowy Stasio, ale właśnie jakieś odważne, dzielne 'nic dobrego' jakiś Tomek Sawayer, Pinocchio, czy Mowgli, co mają wolę nie poddawania się obcemu, wrogiemu częstokroć światu „starszych", co mają wolę bycia i stawania się sobą.—Dziecko podświadomie wyczuwa wyższość w teraźniejszości i w przyszłości owych typów, z któremi starsi mają częstokroć t. zw. „skaranie boskie", których im się nagiąć nie udaje. — Dzieci wiedzą, że proroctwa w rodzaju „źle skończysz" pod adresem owych „niegrzecznych dzieci" wypowiadane, to czasem bezsilny gniew, że tresura się nie udaje.

Z takiej sceny dla dzieci idzie brudna fala brzydoty, pospolitości, nudy i potwornie ckliwego sentymenciku. Owa „zaczarowana kraina baśni" — to tandetne, obrzydliwe dekoracje, to nieudolne taneczne ewolucje girlsiątek z podrzędnej szkoły baletowej, to smutne deklamacje amatorów z przedmieścia. — Treść? Odwieczne historje o Tomciu Paluchu, o Królewnie Lilijce, Dobrej Wróżce, o Babie Jadze, o Siwku Złotogrzywku, czy Szklanej Górze. — Wszędzie sprycik i podstęp, zamiast bohaterstwa, wszędzie ubóstwo inteligencji u głównego bohatera i pomoc złotych kaczek, królewien, żab, karzełków, czy wróżek. — Wszędzie nagroda przychodzi zzewnątrz, nagroda za wątpliwe walory moralne.– Ileż okru-

cieństwa, ileż zła, ileż podstępu, chytrości spotyka się w owych bajkach na każdym niemal kroku, jakiż niemoralny finał w gruncie rzeczy zawierają te marjaże poczciwego głuptaka z królewną, czy stoliczki, nakrywające się na każde zawołanie, lub cudowne kury, znoszące złote jajka na każde zaklęcie. — I oto dziś, w epoce największych cudów, w epoce samolotu, radja, w epoce mocarnej walki dzisiejszego bohatera, Amundsena, Lindbergh'a, czy Allaina Gerbault, walki z oceanem, lodowcami bieguna, walki i wściekłej wytężonej pracy, wciąż jeszcze karmi się wyobraźnię dziecka w owych „teatrach" bajdami o mezaljansach królewien z bezrolnymi, co wiecznie śpią na piecu, „umoralnia" inscenizacją ścinania głów siedmiu córkom wielkoluda, palenia Baby-Jagi (zawszeć to kobieta i staruszka) przez Jasia i Małgosię, czy wyprowadzaniem przez czułych rodziców wyżej wzmiankowanych Jasia i Małgosi na pożarcie wilkom. — Wzruszające! — I mów tu potem o szacunku dla starszych!

Trudno doprawdy pojąć, patrząc na owe spektakle, urągające temu, co nazywamy kulturą słowa, polotem myśli, bogactwem treści, szatą zewnętrzną etc., słowem temu, co składa się na całokształt „znaczenia wychowawczego teatru", trudno, dalibóg, pojąć te dzisiejsze biadania na temat upadku zainteresowania dla wszystkiego, co się nazywa sztuką.

Obywatel, którego karmi się od dzieciństwa nędznym surogatem, od czasu do czasu w młodzieńczych latach (ogromnie zresztą rzadko) prowadzi na „Dom otwarty" „Damy i Huzary", „Grube Ryby" i jeszcze kilka czy kilkanaście sztuk z t. zw. repertuaru „klasycznego", ma ni stąd ni zowąd, tak ze środy na czwartek, zostać melomanem, wielbicielem, teatru, muzyki, wieczorów artystycznych!

Obraża się jego pojęcia estetyczne od lat najmłodszych, nie kultywuje się ich prawie zupełnie we wdzięcznym wieku wędrówki przez szkołę powszechną, czy gimnazjum, a potem gorzkie żale i ubolewania, że publiczność woli kabaret i kino od wszelkich przybytków muz.

A przecież rozbudzenie i rozwijanie zamiłowania do teatru, do sztuki wogóle—to sprawa pierwszorzędnej wagi, to

potężny czynnik wychowawczy, to jedyna może i najniezawodniejsza droga do propagandy kultury w najszerszem tego słowa znaczeniu, — Przecież szkoła, dzisiejsza zwłaszcza, kształci prawie wyłącznie zdolności umysłowe, pomijając prawie zupełnie sferę uczuć i wyobrażeń. Punkt ciężkości przerzuca się całkowicie na naukę, na rozumowanie. Pierwiastek emocjonalny wyeliminowano całkowicie; niema miejsca na rytmikę, niema miejsca na barwę, na dźwięk. — Szarzyzna taka, jak w świecie dorosłych. — Wszystko, co wchodzi w zakres sztuki, jest w tej szkole „nadprogramowością", a więc zbytkiem.

A przecież kultura sensualna to taki sam niezbędny czynnik wychowawczy, jak kultura logicznego myślenia — owa kultura sensualna, to cudowny środek wysubtelniania wrażeń i spostrzeżeń, to cudowna droga do rozwoju w dzieciach i młodzieży takich nastawień, które decydują o bogactwie indywidualności, które stają się rdzeniem życiowych i społecznych zainteresowań.

I dlatego właśnie sztuka powinna być pierwiastkiem składowym w całokształcie nauki szkolnej.

Żaden wykład nie zastąpi tego wrażenia, jakie dać może pewien określony obraz, czy scena, jeżeli chcemy wywołać u dziecka pewne nastawienie sympatyczne, czy antypatyczne.

I oto jedną z najważniejszych pomocy szkolnych, jednoczącą w sobie całokształt wychowania artystycznego i etycznego stać się powinien, nareszcie, teatr. — Teatr to sztuka złożona, to synteza wszystkich sztuk, to połączenie sztuki słowa z akcją, z grą twarzy i ciała aktora, malarstwa z architekturą, muzyki z rytmiką i tańcem! Teatr ogarnia cały wrażeniowy aparat widza, oddziaływając przy pomocy słowa, dźwięku, ruchu, rytmu, światła i barwy. Teatr, w nowoczesnem ujęciu — to sztuka bodaj najpotężniejsza, i najpotężniejszy środek w organizacji emocjonalnego życia mas w jednem wspólnem przeżyciu.

Na dzieci sztuka działa z siłą wręcz hipnotyczną. Proszę iść do dobrego teatru dla dzieci, popatrzeć na widownię w momencie, gdy na scenie rozgrywa się akcja, decydująca o lo-

sach głównego bohatera. Cisza, jak podczas podniesienia, przerywana niekiedy stłumionym okrzykiem, widzowie pochyleni naprzód, niektórzy wstali ze swych miejsc, pochyleni w cudownym ruchu oczekiwania! Wreszcie nastąpiło rozwiązanie iutrygi, uratował się, lub zwyciężył ten, kto przykuł do siebie ogólną uwagę — śmiech, płacz, zachwyt, radość, szczęście! Wrażenie utrwala się w duszy, zaklina w cudowną formułę dobrego postanowienia. Wrażenie to nieprzelotne, ale bardzo głębokie, niezatarte. Zabarwia ono na długo wszystkiemi kolorami tęczy, te przeżycia, które koncentrują się w sztuce; owe sceniczne obrazy nietylko staną się, jakgdyby kluczem, przy pomocy którego dzieci zrozumieją sens całego szeregu równorzędnych zjawisk życiowych, ale dadzą im poznać przedewszystkiem siłę, kierującą ich postępowaniem w obliczu tych zjawisk. I oto, na podstawie tych nieomylnych spostrzeżeń, można twierdzić z całą pewnością, że teatr dla dzieci i młodzieży nie może być, jak dotąd, czemś oderwanem od instytucyj wychowawczych.

Do dnia dzisiejszego, teatr — to coś przypadkowego, sporadycznego. Uczęszczanie dzieci do teatru nie podlega żadnej regulacji, żadnemu systemowi, nie ma żadnego planowego charakteru. Ani pedagogowie, ani rodzice, ani kierownicy nie zdają sobie dotąd sprawy z ważności teatru w akcji wychowawczej, nie nauczyli się patrzeć nań poważnie tak, jak na inne środki wychowawcze. Nietylko pośród szerokiej publiczności, ale nawet pośród świata nauczycielskiego powszechnym jest pogląd, że dzieci chodzą do teatru dla zabawy, że teatr to miejsce rozrywki w niedzielę i święto, dobre dla odpoczynku. Nikomu na myśl nie przychodzi, że teatr można nietylko porównać, ale postawić znacznie wyżej od wszelkich „poważnych" zajęć ucznia.

Najwyższy czas skończyć z tym poglądem. Teatr—to ważne ogniwo w systemie zajęć pozaszkolnych, z któremi winna jest szkoła związać się jak najściślej.

Tembardziej bije wprost w oczy znaczenie teatru, jeżeli zważymy upadek wartości wychowawczych, zarówno w szkole jak i w rodzinie. Najwyższy czas unaocznić sobie znaczenie

teatru, jako głównego elementu w budowie innych wartości, etycznych i artystycznych. Najwyższy czas unaocznić sobie, że tak pojęty teatr dla dzieci i młodzieży, to droga do zbliżenia z życiem, to budzenie zainteresowań i zachwytu nietylko dla przeszłości ale i dla spraw i ludzi tych, co są dzisiaj.

Tak pojęty teatr — to jedyna droga do walki z pospolitością, szarzyzną, posępnym pesymizmem, to niezawodny środek wydobywania z podświadomości dziecka tych walorów indywidualnych, które przytępia szkoła, których nie umie rozwinąć rodzina. Tak pojęty teatr — to szeroko otwarte okno na wielki słoneczny świat Boży, to przedewszystkiem środek zbliżenia życia do sztuki i naodwrót, uczynienia z niej czegoś niezbędnego, artykułu codziennej potrzeby, czegoś, bez czego życie jest szarzyzną. To—wreszcie—jedyna droga do odrodzenia sztuki teatralnej, podniesienia poziomu teatru, który staje się dziś tak często nieszczęsnym konkurentem kina i music-hallu.

Publiczność, która, od wieku szkolnego, przejdzie przez umiejętnie prowadzony teatr, nie zadowolni się byle jakiem sztuczydłem, będzie „płaciła i wymagała". — Będzie chodziła do teatru nie dla „zabicia czasu", ale z wrodzonej, najkonieczniejszej potrzeby.

W sprawie repertuaru teatru dla dzieci.

Najważniejszym problemem teatru dla dzieci jest sprawa repertuaru. Niesławna przeszłość tego teatru, o ile wogóle o jakimkolwiek istniejącym dotąd teatrze, z wyjątkiem „Teatru Jaskółka", może być mowa, nie zostawiła nam żadnego dziedzictwa. Wszystkie te banalne sztuczki, czy baśnie czarodziejskie, z repertuaru teatrów amatorskich, nie nadają się w najmniejszym stopniu dla dzisiejszego dziecka i dlatego, o ile powstanie nareszcie stały teatr dla dzieci, stanie on odrazu wobec trudności, związanych z brakiem nowych i odpowiednich sztuk.

Jakie sztuki pożądane są dla współczesnego teatru tego typu? Jakież tematy mogą interesować dziecko, czy młodzież? Można twierdzić, że pod tym względem dzieci nie różnią się

od dorosłych. I jedni i drudzy najchętniej widzą na scenie to, co wzrusza ich w życiu. Teatr wtedy tylko wstrząsa psychikę widza, jeżeli ten wyczuwa, że ludzie w sztuce mają te same, co on możliwości, te same pragnienia, te same wątpliwości. Przeżywając to, co się dzieje na scenie, widz umacnia się w pewnych spostrzeżeniach, poglądach, których dotąd nie umiał sobie wyjaśnić, ani uogólnić.

We wszystkich epokach, kiedy teatr odgrywał wielką, przynależną mu rolę, odzywało się żywo tętno życia w sztuce: wszystkie jego drgnienia, wszystkie problemy, zagadnienia, nurtujące społeczeństwo, znajdowały na scenie swój wyraz. Takim teatrem był naprz. teatr Ibsena. Dzisiaj Ibsen jest już, częściowo, nieaktualny. Możemy się zachwycać jego odwagą w poruszaniu pewnych tematów, doskonałością formy, ale dla współczesnych pewne jego sztuki są wprost drażniące, mają charakter, wręcz, agitacyjny.

Gdy mowa o repertuarze teatru dla dzieci, bardzo często słyszymy zdanie, że teatr ten powinien mieć charakter wyłącznie artystyczny.

Zwolennicy takiego poglądu przeciwstawiają z całą naiwnością pojęcie „artystyczności" pojęciu społecznego znaczenia i współczesności teatru, ignorując w ten sposób całą właściwie historję sztuki. Dyskutować ze zwolennikami tego poglądu bardzo trudno, bo to są ci, którzy szukają w sztuce „słodkiej ochłody", ukojenia. A przecież historja sztuki to jednocześnie historja tych, co w bólu, męce śmiertelnej, w straszliwej walce i szamotaniach byli awangardą współczesnych. Dzieci dzisiejsze wciągnięte są w trudne i złożone warunki życia. Wokół siebie widzą przecież twórczą pracę, widzą zjawiska, oślepiające swoją nowością, ale równocześnie widzą i resztki smętnej ruiny dnia wczorajszego. Całe otoczenie, mimowoli, wyrywa ich wcześnie ze świata dziecięcych marzeń i wcześnie zmusza do zastanawiania się nad całym szeregiem ważnych zagadnień. Dzieci nasze dorastają w okresie form przejściowych, kiedy rodzina przeżywa poważny kryzys, a inne formy dopiero się tworzą, nie dając dzieciom gotowych, ustalonych warunków życia.

Problem za problemem przenika do niedojrzałej świadomości, wprawiając w ruch młode mózgi.

Jakże potężną wydaje mi się rola teatru dla dzieci i młodzieży, teatru, w którym znajdowałyby one odpowiedź na tyle zajmujących ich spraw.

Ale jakim winien być ten teatr, jakie byłyby sztuki? Panuje wszechwładnie pogląd, że sztuki, interesujące dzieci, to obowiązkowo sztuki z życia dzieci. Niezawsze. Dzieci interesują się ogromnie życiem dorosłych. Oczywiście, przedstawiany w sztuce, udział dzieci w życiu starszych bardzo podnosi skalę zainteresowania. Tembardziej interesują sztuki, w których osią są sprawy z życia dzieci, ale nie jest to konieczny warunek.

Sprawa repertuaru, jak nadmieniłam, jest dotąd w stadjum początkowem. Na palcach możemy policzyć utwory sceniczne, stojące na odpowiednim poziomie, czy to pod względem artystycznym, czy pod względem treści. Na pierwszem miejscu należy tu postawić nazwisko *Janiny Morawskiej*, która pierwsza bodaj odważnie podeszła do zagadnienia, dając teatrom dla dzieci i młodzieży kilka utworów, o dużych walorach. Utwory te grane były w teatrze „Jaskółka". W tymże teatrze wystawiono „Pinocchia" Collodiego, w przeróbce poety Aleksandra Maliszewskiego. Entuzjazm tysięcy dzieci, niezwykły udział widowni w przedstawieniu stał się bardzo poważną wskazówką, jak trafić na właściwą drogę w poszukiwaniu repertuaru.

Teatr ten wystawiał także rewje. Na treść ich składały się inscenizacje bajek, pieśni, piosenek, tańce ludowe, charakterystyczne, w dekoracjach ludowych, bardzo ciekawie stylizowanych, dając całość niezwykle artystyczną jak naprz. rewja jasełkowa: „Wesoło śpiewajmy". Przeróbka Pinocchia może być zaczątkiem całego szeregu artystycznych przeróbek, czy Tomka Sawyera, czy Don Kiszota, czy Misia Bohaterskiego, czy przepięknych powieści Żurakowskiej i t. d.

Tematem rewij, czy sztuk winny stać się między innemi te zamiłowania i zainteresowania, które są tak charakterystyczne dla dzisiejszego dziecka. A więc to wszystko n. p., co

wkracza w dziedzinę techniki, sportu. I znowu, jaką doniosłą rolę mógłby odegrać teatr, wprowadzając do sztuki, czy do rewji „sportowej" pierwiastek intelektualny, refleksyjny, pewną moderację, w stosunku do tak bardzo jednostronnych zamiłowań sportowych dzieci. Ileż tematów daje „życie" maszyn wszelkiego rodzaju. Jak bardzo odrywa od scholastyki, abstrakcyjności szkoły, zbliżając do twórczej pracy dnia codziennego, jak cudownie budzić może w dziecku jego podświadome zamiłowania, więdnące od zarania w „naukowej" atmosferze szkoły. Ileż tematów do sztuk znaleźć można w życiu wynalazców, sławnych ludzi, niekoniecznie tych, którzy nie żyją. Niekoniecznie tylko bajka jest praźródłem, jak dotąd utrzymywano, idealizmu przyszłego dorosłego człowieka, niekoniecznie tylko bajka może być fantastycznem urzeczywistnieniem naszego marzenia o szczęściu. Zresztą dobrze, niech będzie i bajka, ale bajka Andersena, naprzykład. Ileż tematu dostarczyłyby również ośrodki pracy, jak bardzo nadają się tutaj rewje, czy sztuki z życia kopalni, fabryki, z terenu lotniczego, ileż dałoby się wreszcie znaleźć tematów o zabarwieniu folklorystycznem. Naprzykład rewja „Zwiedzam Polskę", czyż nie mogłaby o wiele bardziej pouczyć, zachwycić, aniżeli cała serja wykładów z dziedziny krajoznawstwa?

Zresztą tyle możnaby znaleźć tematów z życia dzieci! Ileż tu problemów, ileż spraw! Sprawa koleżeństwa chłopców i dziewcząt, sprawa solidarności, sprawa stosunku jednostki do otoczenia, do rodziny etc.

Oczywiście tworzyć takie sztuki nie jest rzeczą łatwą, bo dzieci nie znoszą tonu kaznodziejskiego, nie znoszą dydaktyzmu. Autor nie może przemawiać „z góry" per „lube dziatki". — Najwyższy czas uprzytomić sobie, że dziecko to nasz młodszy brat, młodszy kolega, ktoś równy nam. Ciekawe byłyby również tematy z życia dzieci opuszczonych, zmuszonych radzić sobie, dzieci, przebijających się przez życie własnemi siłami,—zobrazowanie zgubnego na nie wpływu ulicy. Bardzo dużo znalazłoby się tematów historycznych, zwłaszcza z doby ostatniej, mogących mieć cudowny wpływ na podniesienie uczuć patrjotycznych, w najlepszem tego słowa znaczeniu.

Jest to paląca sprawa, sprawa pobudzenia twórczości naszych autorów w kierunku tworzenia repertuaru teatru dla dla dzieci i młodzieży.

Dzieci nasze rosną w nowych warunkach. — Zadaniem sceny winno być pokazać im, że ta rzeczywistość, w której żyją, która wydaje im się tak naturalną, kosztowała wiele niezmiernych wysiłków, straszliwej walki. — Nie osiągnie się tego całkowicie na lekcjach historji. Przenigdy. — Dzieci, a zwłaszcza młodzież, w wieku przejściowym, entuzjazmują się bohaterstwem. — Wojna i walka z siłami przyrody w stylu powieści Jules Verne'a przykuwają ich zainteresowanie. — Ale bohaterstwo dnia codziennego nie zwraca prawie zupełnie ich uwagi. — I znowu rolą teatru byłoby pokazać im momenty wielkości, których nie brak przecież w dniu powszednim, w pracy codziennej, uwypuklić związek między najbardziej powszedniemi sprawawi, a najwyższemi ideałami, nauczyć dopatrywać się wartości, nad któremi przechodzą całkiem obojętnie.

A teraz parę słów o repertuarze klasycznym. Niektóre utwory Szekspira, Corneille'a, Moliere'a, Beaumarchais, Dickensa, Słowackiego, Wyśpiańskiego, Żeromskiego, Fredry, etc. — składać się mogą w dużej mierze na repertuar teatru dla młodzieży, od lat 13 poczynając. Sztuki owych klasyków mają bezcenną wartość, jako niedościgłe wzory całkowitej doskonałości formy i treści, jako wzory języka, stylu, jako wreszcie arcydzieła, znaczenie i wartość których wytrzymały próbę setek, czy dziesiątków lat. Sztuki owe, poprzedzone inteligentnem, interesującem słowem wstępnem zawsze budzić będą zajęcie młodzieży. Oczywiście, czerpanie z repertuaru klasycznego wyłącznie nie rozwiązuje sprawy repertuaru teatru dla młodzieży. I tu powstaje pytanie: jakie mogą być wytyczne przy wyborze sztuk współczesnych, czy wogóle przy tworzeniu utworów scenicznych, w których znalazłyby swój wyraz różne problemy interesujące świat młodzieńczy. Czyż wszystkie strony życia należy odsłaniać? Gdzież są granice, które dzielą utwory tylko dla dorosłych od tych, na które może chodzić młodzież? Tutaj, należy się liczyć przedewszystkiem z ograniczonością

doświadczenia życiowego młodocianych widzów, oraz w rezultacie tego, z impulsywnością ich sądu.

Niewolno obarczać myśli dziecka rozwiązywaniem takich problemów, których wobec niego życie nie wysunęło jeszcze. Kierunek właściwy — od życia do sztuki, a nie naodwrót. Niechaj sztuka daje swoje odpowiedzi na te pytania, które już postawiło życie. Sztuka nie powinna życia wyprzedzać.

Wogóle, w sztukach dla dzieci i młodzieży należy unikać tego wszystkiego, co budzi w młodocianym umyśle takie wątpliwości, którym nie może on podołać, nie posiadając ku temu zasobów doświadczenia życiowego.

Trzeba zawsze dbać o to, aby w sztuce były problemy, które młody widz może rozwiązać samodzielnie. Trzeba aby wychodził z teatru nie przygnębiony, wstrząśnięty, ale pełen wiary i otuchy i zachęty do życia.

Budowa sztuki dla dzieci.

Rozważając sprawę budowy sztuki dla dzieci, musimy bacznie obserwować ich gusty i zamiłowania. Zasadniczym rysem dzieci do lat 13 jest ruchliwość. Chłopiec w tym wieku jest niezwykle aktywny i w otoczeniu interesuje go, przedewszystkiem, ruch i akcja. Co kto robi? w jaki sposób to robi? Oto najciekawsze sprawy. I w ludziach i w rzeczach interesuje dzieci ich strona zewnętrzna, nie cechy, lecz akcja. Wszyscy wiemy, jak bardzo przykuwa uwagę chłopca samochód, aeroplan, motor, słowem wszystko, co się porusza i działa.

Autor sztuki powinien liczyć się specjalnie z tą właściwością audytorjum. Aby sztuka się podobała, aby osiągnęła swój cel, w centrum akcji należy postawić jednostkę, której czyny, dążenia, walka przyciągałyby ku sobie uwagę i sympatję widzów. Nie wolno także zapominać o tem, że dziecko— to istota, różniąca się od świata dorosłych znacznie większemi zdolnościami naśladowczemi. Prawie wyłącznie, dzięki temu, wszystko z otaczającego środowiska znajduje najżywszy oddźwięk w czynności dziecka, staje się źródłem, z którego czerpie ono wzory wyrażania się, gestykulacji, ruchów, jedzenia,

BIBLIOTEKA NARODOWA

czystości ciała, stosunku do ludzi i zwierząt, obchodzenia się z przedmiotami i t. d. Ani jeden gest przypadkowy, ani jedno słowo z otoczenia nie przechodzi bez śladu. O tej właściwości dziecka, z której powstaje jego instynkt dramatyzacji, nie powinien zapominać ani autor, ani ci wszyscy, którzy współpracują w teatrze dla dzieci. Wiemy dobrze, jaką dynamiczną siłę zawierają w sobie artystyczne obrazy sceniczne dla dzieci w wieku szkolnym. Wypadki kradzieży i napadów pod wpływem dramatu detektywnego w kinie nie należą do rzadkości. Na szczęście, niema mowy o tego rodzaju obrazach w teatrze, bo przy połączeniu słowa żywego z czynnością, podobne wrażenia działałyby znacznie silniej. I z tego punktu widzenia powinna być pomyślana sztuka. Wszystko to, co dziecko zobaczy, usłyszy w teatrze: słowa, wyrażenia, ruchy i gesty artystów — nie pozostanie samą tylko atrakcją o biernym charakterze, ale wywoła naśladownictwo w tej, czy w innej formie. Niezmiernie przeto pożądane jest, aby w sztuce występowali tacy bohaterowie, naśladowanie których da rezultaty dodatnie.

I na tem miejscu należy wskazać na niebezpieczeństwo książek, w których bohater, pozbawiony opieki, prowadzi życie włóczęgi, wolne, swobodne, pełne przygód, budząc podziw odwagą, śmiałością. Książki takie mają dużo trującego czaru.

Naodwrót, zjawiska ponure, typy ujemne należy przedstawić tak, aby nie budziły ochoty do naśladowania, aby nie wydawały się dziecku, jakąć wielką, niezwyciężoną siłą, przyciągającą swoją potęgą.

Jeszcze jedną cechę psychologji młodego widza należy wziąć pod uwagę przy tworzeniu dla niego sztuki. Dziecko nie znosi rozwlekłych monologów, djalogów, rozważań. Wszystko to denerwuje dzieci, niecierpliwi. Dzieci nadewszystko lubią akcję, pragną widziać ciąg dalszy. Jak tylko słabnie akcja na scenie, słabnie też i zainteresowanie. Podobne drażni audytorjum wszelkie odchylenie od głównego wątku sztuki. Wszelkie intermedja, wszelkie t. zw. „wstawki", odrywające jego uwagę od samej treści, spotykają się z chłodnem przyjęciem. Najlepsze dla dzieci są te sztuki, w których zachowana jest

zasada jedności akcji, a także pełne zakończenie. Wszelkie niedomówienia, pozostawianie czegokolwiek domyślności audytorjum — przygnębia. Dzieci chcą, aby losy osób, występujących były całkowicie rozegrane, aby rozwiązane zostały wszelkie węzły intrygi, aby rezultat walki był niewątpliwy, całkiem jasny.

Wspomniałam już, że dzieci lubią na scenie prawdziwe wyobrażenie życia. Pod tym względem są one bardzo surowe i bardzo bystro zauważą każde nieprawdopodobieństwo, każde sfałszowanie rzeczywistości. Nie lubią, gdy się je wprowadza w błąd, nawet w najlepszej intencji. A więc głównemi cechami sztuki dla dzieci winny być: *szczerość, prawda, bezpośredniość.*

Trzeba wciąż pamiętać, że dzieci dzisiejsze to realiści.

Sztuka dla dzieci nie powinna budzić w nich ciężkich, dławiących nastrojów. Nie należy pokazywać scen, które budzą w dzieciach przerażenie, trwogę. Nie należy trzymać ich zbyt długo pod strachem i w niepewności, co do losów głównego bohatera, na którego skierowała się cała ich sympatja.

Można obserwować niejednokrotnie dzieci w kinie, gdy na ekranie jest podobna sytuacja, gdy n. p. śmierć grozi małej bohaterce. Moment ten dla efektu bardzo rozciągnięto. Dzieci zakrywają twarze rękoma, niektóre głośną płaczą, chcą wychodzić. Szczęśliwy koniec budzi ożywienie, zachwyt nanowo, ale radość jest okupiona zbyt wielkim kosztem. Należy uznać za fakt, że tego rodzaju obrazy są wręcz szkodliwe dla zdrowia.

Wogóle jest niedopuszczalne, aby dzieci doznawały w teatrze przygnębienia choćby na moment. Nie znaczy to, aby autor dls wywołania beztroskiego nastroju wpadał w drugą krańcowość, przedstawiał życie ze strony najpiękniejszej, czynił wszystko możliwe, aby każdy bohater dokonywał z łatwością czynów nieprawdopodobnych. To już nie optymizm, a lekkomyślność, fałszowanie perspktyw życiowych, wyrabiające w widzach, czy w czytelnikach. nastrój: hurra, hurra, hurra! Nie tego rodzaju tani optymizm potrzebny jest w sztukach dla dzieci, ale ten specyficzny radosny ton, to jasne, pełne zapału

nastawienie psychiczne, które uczy nie tracić odwagi wobec przeszkód, przy całkowitej ocenie ich niebezpieczeństwa.

Problem wieku.

Cały czas, mówiąc o teatrze dla młodocianej publiczności, używano określenia „dzieci". Można rozumieć pod tem zarówno dziecko w wieku przedszkolnym, jak dzieko od 8-miu do 10-ciu lat, jak młodzież w starszym wieku szkolnym do lat 15.

Oczywiście sztuki dla każdego z tych rodzajów wieku winny bardzo różnić się od siebie. Jaka więc sztuka odpowiednia będzie dla dzieci z przedszkola? Żadna! Dzieci w tym wieku nie potrzebują teatru, bo jest on dla nich wręcz szkodliwy, wywołując niekiedy czysto fizjologiczne reakcje, raczej przeraża, męczy. Choćbyśmy się starali jaknajbardziej uprościć przedstawienie, to całe otoczenie teatru, jaskrawe oświetlenie, mnóstwo ludzi, ciągła zmiana wrażeń — wszystko to męczy dziecko do lat 7-miu, szkodzi mu całkiem wyraźnie.

Jeżeli już koniecznie chcemy dostarczyć wrażeń małym dzieciom (zdaniem mojem—całkiem zbytecznie), niechaj to będą jakieś marjonetki, teatr chińskich cieni, ale nie w teatralnem otoczeniu, lecz w sali szkolnej, czy na powietrzu, w ogrodzie. Przedstawienia te powinny być ogromnie starannie obmyślane, pod względem rozciągłości czasu, pod względem lekkostrawności materjału, z jakiego zbudowane jest widowisko. Wogóle, należy przyjąć za zasadę, że do teatru winny uczęszczać dzieci od lat 7-miu.

Dziecku ośmio-dziewięcioletniemu bardzo trudno połączyć oddzielne wrażenia w jedną całość. Trzeba wciąż pamiętać, że nastrój obrazu, wiersza, opowiadania jest dlań czemś obcem i niewyczuwalnem. Jednakże, już w tym wieku, dziecko nie zadowolni się objaśnieniami rzeczywistości, przy pomocy własnej tylko fantazji. Rzeczywistość ta poczyna interesować je głębiej, stara się przeto ją pojąć. Wszystkie te właściwości wieku ośmio—dziewięcioletniego są przyczyną, że stworzenie odpowiedniej, dobrej sztuki staje się sprawą

niezwykle trudną. I właściwie, powiedzmy sobie, że takich sztuk dotąd, z małemi wyjątkami, niema.

Naogół należy przyjąć za zasadę, że sztuki dla młodszych dzieci powinny być zbudowane na materjale konkretnym; w sztukach tych winno być jak najmniej abstrakcyjności. Jak już powyżej, nie morały, nie monologi, ale żywa akcja, konkretne fakty, czyny. Budowa bardzo prosta i bardzo jasna

Psychologja osób występujących winna być jednolita, bez zbytnich komplikacyj czy finezyj, bo to dla dziecka w tym wieku jest niedostępne.

Pisać sztuki dla dzieci jest bezwątpienia pracą niezmiernie trudną, ale jakże wdzięczną. Idee, które w oderwaniu są dla dzieci zupełnie niepojęte, nie wywierają żadnego wrażenia, staną się dla nich dostępne i bliskie w swym realnym wyrazie, w obrazach sztuki.

Dla dzieci od lat 12 do 15—16 jest łatwiej tworzyć sztukę, dlatego, że wiek ten jest bliższy wieku dorosłego. Rozwój pojęć stoi już na znacznie wyższym poziomie. W okresie przejściowym młodzież staje się bardzo wymagająca, niezrównoważona. Jednocześnie z brakiem zaufania w stosunku do siebie, zjawia się chęć udawania dorosłych, ciągła poza. Młodzież w tym wieku interesuje się bardzo literaturą awanturniczą, filmami detektywnemi. Popularnością cieszą się bohaterowie, obdarzeni niepohamowanym temperamentem, okrucieństwem i nonszalancką odwagą. Dlatego sztuki winny być tak interesujące, by mogły wytrzymać konkurencję z ulubionymi Nick Carterami, Pinkertonami i bohaterami filmów z Harry Peelem i t. d.

Tutaj autor nie potrzebuje zbytnio upraszczać sztuki. Złożoność intrygi, o ile idea jest w pełni wytrzymana, stanowi zaletę sztuki. Psychologja osób występujących także może być pełniejsza, niż w sztukach dla dzieci młodszych, Ale i tutaj ideologja musi być ogromnie wyraźna, przejrzysta, nie pozostawiać żadnych wątpliwości, żadnych niedomówień. Wiek ten jest mało dostępny oddziaływaniu bezpośredniemu w rodzaju nakazu, czy zakazu, natomiast bardzo łatwo doń trafić przy pomocy oddziaływania pośredniego.

Oczywiście, że treść sztuki dla młodzieży 15—16 letniej winna być bogata, obfitować w szlachetne emocje, dawać temat do dyskusji, do refleksji. Powinna być, jednem słowem, taka, aby i dorośli słuchali jej z zainteresowaniem. Jako przykład może służyć „Świerszcz za kominem", Dickensa.

Forma przedstawienia dla dzieci.

Zagadnienie powyższe należy do najtrudniejszych i dlatego wyczerpująca, definitywna odpowiedź na nie, zdaje się przedwczesna.

Jaka powinna być forma przedstawienia dla dzieci? Jaka winna być interpretacja sceniczna? Czem ma się różnić gra aktorów od gry w teatrze dla dorosłych? Czy teatr dla dzieci powinien iść po linji teatru naturalistycznego, zwłaszcza w dziedzinie dążenia, aby dać dokładną kopję krajobrazu, czy jakiegokolwiekbądź życiowego ośrodka na scenie? Czemże należy się kierować, aby dać odpowiedź na to pytanie? Doświadczeniem, zdobytem na podstawie obserwacji zabaw dziecka.

Sztuka teatralna, nie jest dlań czemś absolutnie nowem, nawet wtedy, jeżeli znalazło się w teatrze po raz pierwszy w życiu. Przecież dzieci same tworzą teatr w swoich grach i zabawach. Ileż razy były aktorami, podróżnikami, lotnikami, maszynistami, indjanami etc. Były i djalogi i monologi, była akcja, było „przebieranie", co przecież nazywa się charakteryzacją w teatrze. Przewrócone krzesełko było wozem, czy samochodem, a nogi sąsiedniego stołu wyobrażały drzewa lasu, z którego wypadali zbójcy. Tego rodzaju „oprawa sceniczna" była zupełnie wystarczająca na to, aby dziecko wystawiało sobie, że jest w drodze, czuje ogarniającą całą jego istotę rozkosz podróży, lęk przed tajemniczą ciemnią lasu i t. d.

Wogóle dziecko lubi sobie coś wyobrażać, samemu tworzyć, działać przedewszystkiem. Wiemy wszyscy, że lalka, zrobiona z gałganków, czy proca, wystrugana, cieszy się o wiele większem powodzeniem, aniżeli najdroższa kupna zabawka. Nasuwają się wnioski: czy wobec powyższego potrzebna jest

dziecku—widzowi scena o charakterze realistycznym ze wszystkiemi szczegółami, które są dokładną kopją szczegółów otoczenia, szczegółów, na które dziecko napewno nie zwróci uwagi?

Czy nie słuszniej pójść w tym wypadku za upodobaniem dziecka, obserwując bacznie charakterystyczne cechy jego twórczości i spostrzeżeń, polegające na tem, że dziecko zwraca uwagę nie na całość, ale zawsze na szczegół, który je najbardziej uderza w przedmiocie, w krajobrazie, czy w otoczeniu.

Ten szczegół właśnie staje się najgłówniejszym, najbardziej charakterystycznym dla danego objektu momentem. I dlatego, kto wie, czy dekoracje warunkowe, symboliczne nie byłyby najbardziej racjonalnem rozwiązaniem problemu zewnętrznej szaty widowiska. Wogóle, teatr dla dzieci nie powinien odbiegać od współczesnej teatralnej teorji i praktyki, nie powinien wysuwać tych form, które już się przeżyły. Cała praca w teatrze dla dzieci powinna być tak skonstruowana, aby widzowie dochodzili stopniowo do zrozumienia tego, co znaczy teatralne przedstawienie życia, na czem polega istota teatralizacji w odróżnieniu od literackiego, muzycznego, czy malarskiego opracowania materjału życiowego. Oczywiście, kwestja formy nie powinna być kwestją dominującą w teatrze dla dzieci. Tutaj forma ma wybitnie celowe zadanie: podać daną treść w ten sposób, aby zainteresowała jaknajsilniej, wywarła jaknajgłębsze wrażenie, słowem wypełniła swą rolę organizującą.

Nie może tu być miejsca na eksperymenty czy t. zw. trick'i reżyserskie. Opracowując formę widowiska, należy pamiętać, że każde pociągnięcie, każdy szczegół winien być zrozumiany i uznany przez dziecko. Każdy szczegół winien być umotywowany, wszystkie części dekoracji winny, że tak powiem, uczestniczyć w grze.

Co się tyczy pejzażu na scenie, to szablonowe przedstawienie lasu, pola, jeziora etc. winno zniknąć raz na zawsze, winno ustąpić miejsca jak najdalej idącej stylizacji, albo realistycznemu prymitywowi. Drzewo na scenie, dobrze, ale prawie, że prawdziwe, takie na które można się wdrapać. Okno,

nie pomalowane, ale takie, przez które można wleźć do pokoju czy uciec przez nie. To samo z urządzeniem pokoju, hallu, czy klasy. To tylko, co jest niezbędne dla samej akcji, te tylko meble, na których trzeba usiąść, czy położyć się, wogóle, to o czem mowa w sztuce. Trzeba uświadomić przyszłego widza od lat najmłodszych....., że teatr—to wogóle sztuka warunkowa w samem swojem założeniu i że nawet najbardziej naturalistyczna inscenizacja nie może dać całkowitego złudzenia prawdy, nie może i nie powinna, dlatego, że teatr, jak każda sztuka, nie kopjuje życia, ale przetwarza je w obrazy, zapomocą tych metod, jakie mu są właściwe.

Interpretacja sztuki.

W jednym z rozdziałów poprzednich była mowa o właściwości dzieci w kierunku pewnej monotonizacji jednostki ludzkiej. — I dlatego aktorzy w dziecięcym teatrze nie powinni stwarzać typów, psychologja których byłaby wycieniowana do najdrobniejszych szczegółów. — Nie o to bowiem chodzi, ale o to, aby grą swoją aktorzy jaknajbardziej uwypuklili zasadniczą ideę sztuki.

Każdy zbędny detal w grze aktora, każde dążenie, aby na sobie jedynie skupić uwagę widowni, aby wyróżnić się z ogólnego zespołu, narusza tylko harmonję całości, osłabia siłę jej oddziaływania.

Nie znaczy to bynajmniej, aby aktor miał poziom swej gry obniżać; przeciwnie, tego rodzaju prostota w interpretacji, pozbawiona wszelkiej nadbudowy, wymaga o wiele większego mistrzostwa. Tej samej zasady winien trzymać się i reżyser. Podejście jego do rzeczy musi iść pod kątem najwyższej prostoty, przezroczystości w podaniu idei sztuki. Ta sama konieczność motywacji najdrobniejszego szczegółu, jak w pejzażu, czy grze aktora—wszystko—sprowadzone do jednego celu: przeniknięcie do świadomości dziecka-widza głównej treści sztuki, scentralizowanie jego emocjonalnej odbiorczości.

Jednym z bardzo ważnych środków spotęgowania owej emocjonalności jest muzyka. — Należy ją uważać jako naj-

bardziej składowy element przedstawienia dla dzieci. Muzyka jakgdyby cementuje oddzielne fragmenty akcji, podkreśla ich charakter, daje emoncjonalną podstawę widowiska. — Odgrywa wielką rolę, potęgując wrażliwość, wydobywając rytm sztuki, dodając grze aktorów wyrazistości i rytmiczności, uzewnętrzniając pewną konieczną jaskrawość. — I oto, przy pomocy teatru dla dzieci odbywa się szlachetna propaganda muzyki i ta właśnie funkcja teatru powinna nasilać się coraz bardziej, w miarę powstawania dobrych teatrów dla młodej publiczności. — Byłaby to może stopniowa likwidacja analfabetyzmu muzycznego, początek najracjonalniejszego umuzykalnienia mas.

Pozostaje jeszcze jedna bardzo ważna i ciekawa sprawa i najzupełniej dotąd nowa. Mówiąc o aktywności widzów, należy stwierdzić, że przejawy jej są różnorodne. Jeżeli cała widownia, powstrzymując oddech, śledzi przebieg akcji na scenie, to wówczas jest przecież bardzo aktywna. Tego rodzaju aktywność nie wyładowuje się ani krzykiem ani ruchami, odbywa się drogą centralną, nie peryferyjną. Pobudzenie w ten sposób umysłu dziecka wyrazi się może kiedyś w czynie, o wiele ważniejszym, niż reagowanie w formie oklasków, czy głośnej aprobaty w trakcie przedstawienia.

Bywają momenty, kiedy młody widz, żywiołowo niemal, bierze udział w akcji. — Można to było zauważyć na kilku sztukach w dobrym teatrze. — W takich momentach byłoby bardzo ciekawym eksperymentem iść mu naprzeciw, dać pewien kierunek, pozwolić na wypowiedzenie się dziatwy, przestrzegając oczywiście, aby wejście w tok akcji nie przerywało jej i nie przedłużało.

Wogóle, w dziedzinie formy przedstawienia dla dzieci, stoimy w obliczu ogromu pracy, bardzo poważnej, wymagającej wyczerpującego przemyślenia i eksperymentów. — Niezbędną staje się konieczność ciągłego studjowania zarówno sztuki dla dzieci, jak dziecka — widza dlatego, aby w rezultacie mógł powstać pewien pedologicznie uzasadniony i opracowany system. — Wszystko to jeszcze całkowicie przed nami.

Ciągłe studja, udział w tej wielkiej pracy pedagogów,

pedologów, udział elity rodziców, wychowawców staje się konieczny i tą tylko drogą dojdziemy do celu, jakim jest stworzenie teatru, jako ważnego ogniwa w całokształcie zadań wychowawczych.

Praca pedagogiczna w teatrze dla dzieci.

Nie potrzeba dowodzić, jak bardzo ważnym jest udział czynników pedagogicznych zarówno w pracy przygotowawczej, poprzedzającej dane przedstawienie, jako też w czasie samego przedstawienia i po niem.

Naogół, dzieci przychodzą do teatru bez poprzedniego przygotowania, które powinno być ściśle związane z zorganizowanem wypełnieniem sali. Jeżeli do teatru przychodzi cała szkoła, to taka praca nie przedstawia wielkich trudności. Zresztą, jest rzeczą zrozumiałą, że aby sztuka wypełniła całkowicie swoją rolę, obznajmienie dzieci z nią przedtem jest bardzo pożądane. Nie znaczy to oczywiście, aby koniecznie poznały treść, bo wtedy częstokroć bezpośrednie zainteresowanie słabnie. Chodzi natomiast o co innego — o pewne przygotowanie historyczne, literackie, krajoznawcze, zależnie od treści sztuki. Naprzykład—przed włoską sztuką „Pinocchio" byłoby bardzo wskazane powiedzieć coś o Włoszech, o charakterze mieszkańców, o ich zamiłowaniu do sztuki, do pieśni, do teatru. Przed rewją jasełkową — o naszym folklorze, o obyczajach ludowych, o żakach etc.

Taka praca wprowadza dzieci odrazu w istotę rzeczy, jest to praca nazewnątrz teatru. Równolegle z nią winna iść praca w samym teatrze. Dotąd ogranicza się ona do t. zw. słowa wstępnego. W owym krótkim wstępie conferencier-pedagog stara się zobrazować myśl przewodnią utworu scenicznego, uwypuklić to, co może ujść uwadze widza, pozatem stworzyć pewien nastrój.

Są zwolennicy i przeciwnicy takiego załatwienia sprawy: jasną jest jednak rzeczą, że tak pojęte „wprowadzanie" w sztukę, nie wystarcza, nie zastąpi nigdy systematycznej pracy przy-

gotowawczej, byle oczywiście nie nudnej, nie zbyt szczegółowej. Z pracą tą łączyłaby się również kwestja umiejętnie ułożonych, możliwie barwnych, i estetycznych programów. Oprócz tego byłoby rzeczą niezmiernie celową, w sensie zorjentowania się we wrażeniach i upodobaniach dzieci, rozdawanie dzieciom kartek, z prośbą o krótkie opisanie wrażenia. Przy odpowiedniej organizacji dałoby się to uskutecznić zaraz po przedstawieniu, czy w czasie ostatniego w tym celu przedłużonego antraktu.

Nasuwają się tutaj dwie możliwości: system ankietowy w kilku zasadniczych pytaniach, albo pozostawienie swobody dzieciom w formułowaniu wrażeń i żądań. Zbędnem dodawać, ile materjału orjentacyjnego dać może owa ankieta, czy opinja dzieci.

Nasuwa się jeszcze możliwość urządzania dysput już poza teatrem, na lekcji; utrwala to wrażenie; przy inteligentnym, żywym stosunku wychowawcy, nauczyciela, stwarza pożądane nastawienie psychiczne. Przy organizowaniu gier zbiorowych również dałoby się doskonale podkreślić pewne momenty widowiska, bowiem wyrażenie, odtworzenie przeżycia wzmacnia jego oddziaływanie emocjonalne. Szkoła, rodzina, świetlica, plac zabaw, mogłyby ogromnie pomóc teatrowi, — w obserwacji, czy w zabawach, w rozmowach, nastroju dziecka wyraził się wpływ sztuki. Tego rodzaju planowa, systematyczna praca, prowadzona przez czas dłuższy, mogłaby dopiero dać konkretne rezultaty. Pozostaje, pozatem, cały, szereg pytań, związanych ze stosunkiem do dziecka w czasie przedstawienia. Jak traktować spóźnienia, jak odnosić się do dzieci, poniżej wieku uczęszczania do teatru, a które w nim się znalazły, jak wypełniać antrakty, a nawet, jak utrzymać ład, czy i jak przestrzegać kategoryj miejsc? Być może, są to drobiazgi, ale nie bez znaczenia, bowiem cały czas, spędzony przez dzieci w teatrze, winien być wyzyskany do maximum w celach wychowawczych.

Spóźnianie, zwłaszcza u nas, jest zwykłą rzeczą, nieomal złem koniecznem. Jakże postępować ze spóźnialskimi? Bezwątpienia, nie należy ich wpuszczać na salę w czasie akcji.

Innej drogi niema. Porządek na widowni zależy od wielu okoliczności, przedewszystkiem od samego przedstawienia. Jeżeli jest interesujące, niema mowy o ingerowaniu ze strony starszych, ale tylko wtedy, kiedy na nie przyszły dzieci w odpowiednim wieku. Rzadko się bowiem zdarza, aby sztuka jednakowo interesowała wszystkie dzieci, bez względu na ich lata. Dzieci, nie biorące udziału w sztuce, przeszkadzają. Pozatem hałas, nieład bywają wtedy, kiedy dzieci niedostatecznie widzą i słyszą, co się dzieje na scenie. Istnienie tych głównych przyczyn należy, w miarę możności, usuwać.

Pozostaje sprawa kategoryj miejsc, oraz sposobu sadzania dzieci. Jest rzeczą oczywistą, że nie należy czynić podziału na droższe i tańsze miejsca; w pierwszych rzędach powinny siedzieć dzieci mniejsze, bez względu na to, jakie numery mają na biletach. Jeżeli pomimo przestrzegania powyższych warunków, niema pożądanego nastroju, a zwłaszcza jeżeli hałas, zgiełk powstają systematycznie na kilku z rzędu przedstawieniach, to niezbity dowód, że w samej sztuce jest coś nie tak, jak trzeba. Bardzo często sala zachowuje się nieodpowiednio wtedy, kiedy słowna ekspozycja sztuki zbytnio się przedłuża; obserwacja, sprawdzona i przeanalizowana powinna doprowadzić do skreśleń, czy zmian w tekście, lub w formie. Naogół można twierdzić nieomylnie, że im głębiej i szerzej prowadzona jest praca pedagogiczna w teatrze, tem lepsze jest zachowanie audytorjum. Wogóle udział pedagogów, wychowawców, rodziców w sprawie rozwoju dobrego teatru dla dzieci i młodzieży jest konieczny.

Praca zespołu teatralnego poza teatrem.

Jakkolwiek praca teatru nad widzem w swoich murach jest bardzo ważna, nie powinna jednak jego działalność tylko tem się ograniczać. Co to znaczy? To znaczy, że jeszcze jednem, nie mniej ważnem od poprzednich, zadaniem teatru staje się konieczność współdziałania z dziećmi i nauczycielstwem w urządzaniu przedstawień u nich, w szkole czy wynajętej sali. Pomoc, ingerencja instruktorów-artystów może się

stać cudownym środkiem w rozbudzaniu zamiłowania w kierunku teatru, w kierunku sztuki wogóle. Umiejętne kierownictwo przedstawień szkolnych przyczyniłoby się w dużym stopniu do rozwoju indywidualnych zdolności i cech dziecka: wyobraźni, spostrzegawczości, siły woli, swobody wysławiania się, rytmiczności, swobody i harmonji ruchów, wynalazczości.

Była wszakże już mowa o roli sztuki w dziedzinie kształcenia emocjonalnego życia dzieci i młodzieży; to oddziaływanie sztuki stanie się o wiele bardziej bezpośrednie i trwałe, jeżeli same dzieci i młodzież wystąpią, jako twórcy, w pewnej pracy artystycznej. Przypatrzmy się udziałowi ich w przygotowaniach do święta samopomocy, święta szkolnego, obchodu! Ile inicjatywy, ile radości, ile inwencji i co za ogrom pracowitości! Umiejętne pokierowanie znawcy całą pracą przedwstępną mogłoby dać bardzo poważne i dodatnie rezultaty; zwłaszcza, jeżeli chodzi o młodzież w wieku przejściowym. Co za cudowna okazja do wywołania nastawienia psychicznego w sensie wydobycia walorów dodatnich! To, co nie udaje się prawie nigdy nauczycielowi, oderwanie uwagi od rzeczy niepożądanych, od niezdrowych sensacyj, to, czego nie można było osiągnąć ani radą, ani nakazem, ani karą to — podane w sformułowaniu artystycznem—osiąga prawie zawsze skutek

Wciąganie młodzieży do twórczej współpracy zwiększa niesłychanie siłę żywotności, radości życia, daje w ręce kierownikowi różdżkę czarodziejską, przy pomocy której cuda czynić można, można pokazać dzieciom naprawdę niewyczerpane źródło radości i siły. Jakże szare, ubogie jest życie szkolne bez owej pracy teatralnej dzieci. Niestety, bardzo nieliczne są szkoły, które z sympatją i ze zrozumieniem odnoszą się do owych pragnień i zdolności dramatycznych swoich uczniów. Proszę popatrzeć na obchód, na pochód.

Naprzykład maj, czy listopad. Gorączkowe poszukiwanie odwiecznych deklamacyj, okolicznościowych sztuczek, piosenek! Cała robota bez planu, bez cienia nastroju i cóż w tem dziwnego? Przecież sztuka była i jest w tej szkole czemś najzupełniej martwem, nie jest w żadnym stopniu elementem składowym w całokształcie nauczania i wychowania.

I oto znalazła się „sztuczka“ albo coś, co lepi się naprędce, jakiś program zestawiony zupełnie dowolnie, bez cienia znajomości rzeczy; orjentacja następuje zbyt późno: gniew, niezadowolenie, wyrzucanie jednych „numerów“, pośpieszne opracowywanie innych. I jakże to „święto" wypada? I wykonawcy i organizatorzy zmęczeni, zdenerwowani, czują doskonale, że nic nie gotowe na czas, a publiczność czeka ze zniecierpliwieniem na podniesienie kurtyny, która się nie podnosi, bo jakaś peruka niegotowa, kostjum nie przyniesiony, brakuje jednego z wykonawców i t. d.

Jakież to smutne i jakie znajome! A pochody, obchody dzieci! Czyż nie widać odrazu, że nikt nie pomyślał o przerobieniu z niemi choćby jednego szczegółu.

A przecież doniosłość tego rodzaju pracy artystycznej jest aż nazbyt widoczna, zważywszy zwłaszcza, że nie mamy teatrów dla dzieci dotąd zupełnie i że planowa akcja w tej dziedzinie mogłaby w dużym stopniu zaspakajać ich potrzeby teatralne. Ale właściwie idealna kolejność jest inna. Naprzód sieć teatrów dla dzieci, a potem praca artystyczna w szkole, prowadzona przez aktorów, czy przez pedagogów, grupujących się wokół szkoły. To zbliżenie do dzieci ze strony aktora, daje mu znakomitą możność zapoznania się z niemi, wniknięcia w obcy dla niego świat, poznania umiłowań i zdolności artystycznych i twórczych dzieci. Wypływa stąd konieczność pedagogicznego przygotowania aktora teatru dla dzieci, bowiem bardzo łatwo przy analfabetyzmie w tej dziedzinie, wnieść element wyłącznie aktorski, bardzo łatwo zaszczepić w dzieci niebezpieczne i szkodliwe cechy „wielbicielstwa“, bardzo łatwo wreszcie obudzić w nich podziw dla fałszywych i tanich efektów, dla szychu i tego, co nie stanowi najpiękniejszej strony zakulisowego życia.

Oczywiście, są to jeszcze marzenia, ta najściślejsza współpraca personelu teatralnego ze szkołą. Mało kto myśli o tem dotąd, wszystko leży odłogiem. A tymczasem wprowadzenie owego pierwiastka dramatyzacji wprowadza element sztuki wogóle do szkoły, umuzykalnia ją, urytmicznia, „uśpiewnia“.

W tak pomyślanej i planowej akcji nie może być mowy

o izolowaniu teatru od akcji praktycznej, od akcji na zewnątrz. Dotąd niestety zarówno w szkole, jak w społeczeństwie małe jest zrozumienie dla tej sprawy; przypadkowość, traktowanie i sztuki i teatru, jako czegoś całkiem zbędnego w najlepszym razie przyjemnego.

I znowu ogrom pracy do zrobienia!

Teatry ruchome i ich znaczenie.

Stworzenie sieci teatrów dla dzieci w czasach, kiedy wogóle niema ani jednego stałego, subsydjowanego teatru, wydaje się utopją, toteż brakowi temu mogłyby w dużej mierze zaradzić t. zw. teatry ruchome. Zadaniem ich byłoby dotrzeć nietylko do każdego większego ośrodka, ale i tam, gdzie dzieci i młodzież nie widziały teatru wogóle. Powyższa okoliczność określałaby w pewnym stopniu charakter wystawy. Ciągłe rozjazdy wymagają przedewszystkiem zdolności przystosowywania się do warunków. Przypadkowość otoczenia, w którem wypadnie pracować, wymaga takich widowisk, które łatwo wystawić i które nie potrzebują specjalnie zmontowanej i dużej sceny.

Ten warunek z kolei określa zasadniczy typ wystawy. Obok sztuk o charakterze scenicznej całości, wysuwa się konieczność wystawiania jednoaktówek, oddzielnych scen, numerów estradowych i koncertowych, rewij, gier uteatralizowanych, w których udział brałaby cała widownia i t. d. Podobny repertuar daje się łatwo zestawić i wystawić, dlatego też, co byłoby niezmiernie pożądaną rzeczą, mógłby on mieć nawet i zabarwienie aktualne, poruszać sprawy, interesując daną dzielnicę.

Teatr wędrowny, o zespole niezbyt licznym, mógłby dotrzeć, jak to wspomniałam, wszędzie tam, gdzie teatru wogóle niema, co nakłada nań specjalne obowiązki. Jeżeli przyjedzie do miejscowości, gdzie praca artystyczna nad dziećmi wogóle nie istnieje, gdzie dzieci nie widziały żadnej sztuki, gdzie nawet ich własna inwencja artystyczna nie znajduje żadnej po-

mocy, jest pozbawiona kierownictwa, jeżeli w takiej miejscowości wystąpi kilkakrotnie i wyjedzie, będzie to praca dorywcza, nie pozostawiająca żadnych pozytywnych rezultatów. Zadaniem teatru tedy byłoby dotarcie do czynników pedagogicznych, czy rodzicielskich, aby dać inicjatywę w sensie stworzenia systematycznej, artystycznej „obsługi" dzieci.

Powinien również teatr wędrowny zebrać dane w sprawie pracy w dziedzinie teatralnej ze strony samych dzieci, powołać do życia instytucję instruktorów. I z tego punktu widzenia, w samem założeniu ruchomych teatrów powinny znaleźć miejsce momenty instruktorskie. Polegałyby one na urządzaniu pokazów takich wystaw i interpretacyj, które możnaby wykonywać przy pomocy sił miejscowych.

Aktorzy teatrów ruchomych powinniby posiadać cechę ruchliwości w najwyższym stopniu, oraz wszechstronne przygotowanie. Musieliby znać śpiew, taniec, umieć organizować gry zbiorowe, kierować samodzielną pracą dramatyczną dzieci, jak wogóle każdą pracę artystyczną. Przyjazd takiego teatru do danej miejscowości mógłby zostawić w niej głęboki ślad i nawiązać ścisłe nici z temi środowiskami, które kontynuowałyby, o ile możności, pracę teatru. Nici te byłyby podtrzymywane przez systematyczną korespondencję, przez wysyłanie odpowiednich instruktorów-pedagogów, wreszcie przez przyjazdy, od czasu do czasu, samego teatru.

Rolą jego byłoby stać się wiecznym wędrowcem, który wszędzie tam, gdzie się zjawi, budzi zamiłowanie do sztuki, budzi inicjatywę, wydobywa z podświadomości dzieci ukochanie teatru.

Niezmiernie ważnem dla tych teatrów i dla instruktorów byłoby przeniknięcie do środowiska dziatwy, wciąganie do pracy samodzielnej samorządów szkolnych, pobudzanie zainteresowania rad pedagogicznych, kół rodzicielskich. Ograniczanie się bowiem do samej instytucji istruktorów nie wystarcza. Należy wejść jaknajgłębiej w kulturalne życie danego środowiska dorosłych i dzieci, a przedewszystkiem znaleźć na miejscu jednostki, zdolne do stałego organizowania, czy to kół dramatycznych, czy całej wogóle pracy artystycznej.

Jednak i teatr stały nie może ograniczać swej pracy do jednego tylko własnego stałego lokalu. Latem n. p. kiedy dziatwa się rozjeżdża, praca tego teatru stoi pod znakiem zapytania: pozatem w innych porach roku objazd peryferyj miasta jest bardzo wskazany, ze względu na konieczność stopniowego obsłużenia wszystkich dzieci. Z tego względu, dla oszczędzenia kosztów przewozu, dla zapobieżenia zniszczeniu i psuciu akcesorjów i dekoracyj, powinny być one tak zrobione i przygotowane, aby nie ucierpiały zbytnio na przenosinach, przejazdach, słowem posiadać, o ile możności, charakter przenośny.

Zakończenie.

Ogromnie złożone i różnorodne są funkcje teatru dla dzieci. Staje on niejednokrotnie wobec takich problemów, o których w teatrach dla dorosłych wogóle mowy niema i być nie może. Audytorjum jego dotąd jeszcze nie jest wystudjowane, nie jest poznane i stawia teatr wobec trudnych zagadnień.

Jego repertuar—to coś zupełnie nowego, coś, co niema precedensów w historji teatru. Stosunek jego do otoczenia jest bardzo trudny i skomplikowany.

Olbrzymia większość społeczeństwa przywykła patrzeć nań, jak na miejsce rozrywkowe, które może sobie istnieć, ale i bez widocznej szkody zniknąć.

Krytyka teatralna, publicystyka, wogóle prasa tem zagadnieniem się nie zajmuje i nie interesuje. Nawet pedagog szkolny, dla którego teatry te mogłyby stać się olbrzymią pomocą w jego pracy, naogół nie liczy się z teatrem dla dzieci i trzeba wyznać prawdę, nie orjentuje się zupełnie w całokształcie zagadnienia.

A jednak, zachowanie się audytorjum w dobrym teatrze dla dzieci, to chyba najlepszy dowód, czem mogłyby stać się te teatry przy dokładnem, systematycznem poprowadzeniu pracy.

Zważywszy, że kultura i rozwój emocjonalnego, artystycznego, estetycznego życia dzieci—to zagadnienie pierwszorzędnej wagi, teatr dla dzieci winien zająć należne mu miejsce. Wszyscy, którzy interesują się dziećmi, którzy myślą o tem, jacy to będą ci ludzie, którzy po nas staną do pracy, nie mogą przejść obojętnie obok sprawy tego teatru, muszą zająć się tym problemem w imię najistotniejszego dobra młodzieży i przyszłości społeczeństwa. Sztuka — to nie jest mała rzecz, to nie zbytek. *Sztuka to wielka siła społeczna. Może się ona stać i potężnym sojusznikiem i niebezpiecznym, okrutnym wrogiem.* Ważną jest rzeczą, w czyich znajduje się rękach, czyje myśli, czyje marzenia wyraża.

Jest to specjalnie ważne wtedy właśnie, kiedy działanie, jej promieniuje na dzieci, na istoty o jeszcze nie rozwiniętej strukturze psychicznej i dlatego poddające się najłatwiej jej wpływom. Dlatego ci, co budują przyszłość Polski, powinni z całą powagą wejrzeć w sprawę teatru dla dzieci i pomóc mu stać się tem, czem stać się powinien: potężnem narzędziem w walce o stworzenie typu dzielnego, rozumnego i dobrego człowieka-obywatela.

Cały materjał, zawarty w niniejszej broszurze zaczerpnięty został z dwuletniej, bezpośredniej obserwacji i pracy w teatrze „Jaskółka". Teatr ten, to pierwsza próba stworzenia placówki artystycznej, o charakterze, również laboratoryjnym. Teatr „Jaskółka" powstał przed dwoma laty, z inicjatywy p. Haliny Starskiej, stał się własnością Związku Pracy Ob. Kobiet, — włączony bezpośrednio do Wydziału Kultury i Piękna tegoż Związku.

Stanąwszy odrazu na wysokim poziomie, wystawiając sztuki prawie wyłącznie dla niego pisane, zdobył duże uznanie, zarówno wśród ogółu społeczeństwa, jak czynników pedagogicznych, dowodem czego były okólniki Kuratorjum Warszawskiego, zalecające uczęszczanie do teatru tego dzieciom i młodzieży w wieku szkolnym. Zainteresowała się również teatrem „Jaskółka" bardzo życzliwie prasa, umieszczając obszerne recenzje po każdej premjerze, co również świadczy o tem, że

dokonany został wyłom w stosunku prasy do teatru dziecięcego, pomijanego dotąd prawie stale milczeniem.

W pierwszym roku swego istnienia, teatr nie miał stałego pomieszczenia i grywał w lokalach szkolnych, na peryferjach miasta, lub w wynajętych salach w śródmieściu. W zrozumieniu ogromnej ważności tej placówki, w wybitnem wyróżnieniu jej pośród licznych, niestety, wiele pozostawiających do życzenia, imprez tego rodzaju, teatr otrzymywał, poczynając od kwietnia 1929 r., subsydjum z Funduszu Kultury Narodowej, a przedewszystkiem otrzymał, na skutek łaskawego zainteresowania się nim Pana Prezydenta Rzeczypospolitej, gmach starej Pomarańczarni w Łazienkach, przystosowany prawie całkowicie do potrzeb teatru, przez urządzenie w nim centralnego ogrzewania, nowoczesnego oświetlenia i t. d.

Obecnie, naskutek poważnych trudności budżetowych Państwa, teatr, jak tyle innych placówek, pozbawiony został stałego subsydjum, co spowodowało, na razie, przerwanie jego działalności w tych rozmiarach, jakie sobie nakreślił.

Teatr dla dzieci, o ile ma stanąć na odpowiednim poziomie, nie może istnieć bez subsydjum. Przecież teatry dla dorosłych, posiadające olbrzymi inwentarz sceniczny, gromadzony latami, grywające, codziennie, pobierające wysokie ceny, wykazują znaczne deficyty. A teatr dla dzieci, do chwili uznania go za teatr stały, do którego dzieci uczęszczałyby w godzinach lekcyjnych, grywa tylko cztery razy na tydzień, pobiera bardzo niskie ceny za bilety, jak np. dla dzieci szkół powszechnych, w wysokości 10 groszy, niekiedy. Wszystkie te względy, a przedewszystkiem stosunek kierownictwa do teatru „Jaskółka" jako, do instytucji par excellence społecznej, spowodował, jak to nadmieniam, unieruchomienie niezmiernie ważnej placówki.

Broszura niniejsza ma na celu ukazanie ogromnego znaczenia wychowawczego teatrów dla dzieci i nie wątpimy, że przyczyni się w znacznym stopniu do rozpowszechnienia i ugruntowania w opinji społeczeństwa idei teatru dla dzieci i młodzieży.

BIBLIOTEKA NARODOWA

408. DRUKARNIA GOSPODARCZA, WARSZAWA, WSPÓLNA 54, TE

Biblioteka Narodowa
Warszawa
30001017857268