

SPRAWA PALĄCA — TEATRY MŁODZIEŻOWE i DZIECIĘCE

HALINA MACHULSKA

Motto

...Dzisiaj człowiek dociera na Księżyc, ale tu na Ziemi nie zna celu swojej drogi, bo nauki humanistyczne pozostały tak daleko w tyle za technicznymi, że nie przedstawiły mu uzasadnionych naukowo alternatyw wyboru.

Julian Aleksandrowicz

Artykuł Jana Skotnickiego zatytułowany *Projekt*, wrażenia z Festiwalu teatrów dziecięcych i młodzieżowych w Piatra Neamt w Rumunii, na który zostałam wydelegowana przez SPATIF (w ramach wymiany między stowarzyszeniami aktorskimi Rumunii i Polski), sytuacja teatrów dziecięcych i młodzieżowych u nas, wywołują potrzebę głośnego wołania o naprawę. Wyłączam teatry lalkowe; w tej dziedzinie mamy międzynarodowe sukcesy.

FESTIWAL W PIATRA NEAMT

Akcja prowadzona pod protektoratem najwyższych władz i najlepszych specjalistów dała już na drugim Festiwalu Teatrów Dziecięcych i Młodzieżowych ciekawe rezultaty. Cztery z czternastu prezentowanych przedstawień były wydarzeniami artystycznymi — ośmielę się powiedzieć na skalę europejską, a wszystkie przedstawienia adresowane do dzieci i młodzieży są robione rzetelnie i z zaangażowaniem najlepszych sił i środków.

Przedstawienie wg baśni Iona Creangá *Biały Arab* jest propozycją nowoczesnego teatru dla dzieci nie tylko w Rumunii. Scenograf-architekta (Władimir Popov), reżyser

(Zoe Enghel Stanca), choreograf (Gheorghe Caciueanu) wzięli pod uwagę doświadczenia dziecka urodzonego po skonstruowaniu raket książkowych, kształconego przez telewizję i film. *Biały Arab* pobudza wyobraźnię odwołując się do psychiki współczesnego dziecka. Potwierdziła to reakcja dziecięcej widowni.

Przedstawienie zrywa z dotychczas stosowaną konwencją naiwnego realizmu. Scenograf wyjątkowo trafnie wykorzystuje sztukę abstrakcyjną, przeobrażając jej malarskie efekty w efekty architektoniczno-sceniczne. Przy pomocy mas plastycznych pokrył scenę czarnymi lśniącymi płytami. Z niewidocznych paludamentów spuścił kule różnej wielkości i kształtu, białe, poruszające się pionowo, oraz inne, zmieniające położenie i kolor. Efektownie posługuje się światłem; zmieniając jego barwę i natężenie sugeruje zmianę miejsca i nastrojów. (Najefektowniejsze były światła jaskini, skrywającej drogocenne kamienie). Kostium stanowi trykot w jednolitym kolorze, wykończony śmieszonymi bąbelkami. Aktor grający zwierzę, konia lub mrówkę szukał charakterystyczności nie w zmianach kostiumu, lecz ciała, ruchu, interpretacji.

Narrator, ubrany całkiem prywatnie, komentował, wyprzedzał opowiadaniem wypadki, czasem przerywał przedstawienie, żądając poprawienia sceny — pokazywał jak aktor powinien zagrać, przy czym było dużo śmiechu i spontanicznych braw. Chodził po całym teatrze, między widzami, czasem mówił z drugiego piętra widowni.

To właśnie przedstawienie zdobyło nagrodę za twórczy wkład w rozwój teatrów dziecięcych. Jada z nim na gościnne wystę-

py po Europie; szkoda, że nie mają w swoich planach przyjazdu do Polski.

Przedstawienie sztuki Büchnera *Leonce i Lena* (bukareszteński Teatr im. Lucii Sturdza Bulandra), wyreżyserowane przez Liviu Ciulei — to wirtuozowskie popisy improwizacji aktorskiej z ogromnym wycuciem groteskowego stylu gry. Wszyscy aktorzy, z niezwykłą Iriną Petrescu w roli Leny, mówią wprawdzie tekst Büchnera, ale jest to ich własna polemika z istniejącym w sztuce porządkiem społecznym, ich własna walka z konwencjonalizmem i obojętnością świata. Przedstawienie okazało się bliskie młodym, ich potrzebie autentyczności i niezależności, co wyczuwało się w reakcji przepełnionej młodzieżą widowni, z jej dyskusji i opinii. Natychmiast po festiwalowym występie zespół wyjechał na tournée po Hiszpanii, Holandii, Belgii, Francji i NRF.

Trzecie widowisko mające znaczenie dla rozwoju teatrów dziecięcych i młodzieżowych — to *Chłopiec z gwiazd* Wilde'a w wykonaniu Teatru Dramatu i Komедии z Konstancy. Scenografka Eugenia Tarasescu-Jianu zastosowała tu Craigowskie nadmarionety: ogromne kukły, z wielkimi głowami, pod którymi znajdowali się znakomici aktorzy. Ich ruch, gest, układ sytuacyjny spełniały również rolę scenografii; okrywające aktorów obszerne, powłóczyste, szare peleryny pozwalały im stać się zależnie od potrzeby grotami, lasem, niebem, polem lub górami. Jedynie główny bohater, *Chłopiec z gwiazd*, był małą kukielką-pacynką, prowadzoną przez okrytą szarym płótnem aktorkę — świetną aktorkę, która skryta pod peleryną tylko za pośrednictwem głosu i ruchu używała kukielce swego talentu i życia.

Wreszcie przedstawienie dyplomowe absolwentów Szkoły Teatralnej z Bukaresztu (Institutul de Arta Teatrala si Cinematografica im. I. J. Caragiale), reżyserowane przez Danie Micu, studenta czwartego roku wydz. reżyserskiego — jedna z głównych nagród za reżyserię i adaptację. Nicu ma dwadzieścia cztery lata, w 1968 był w Polsce we Wrocławiu na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Studenckich. Po dziś żałuje, że nie zobaczył teatru Grotowskiego. Zrobił adaptację współczesnej książki Costache Negruzzi o dziejach władcy Mołdawii Lopuszianu (Lopusneanul). Ukazuje w niej człowieka silnego, ale bezwzględniego i okrutnego, a przez to tragicznego. Przedstawienie bogate w zaskakujące sceny (palenie cerkwi, uczta bojarów, egzekucje, sny królowej, halucynacje króla, pokuta i śmierć bohatera), zrealizowane nadrealistycznie i konkretnie zarazem. Sugestywnie a prosto i dojrzałe było grane przez absolwentów, ściślej przez studentów czwartego roku wydz. aktorskiego (ośmiu chłopców i dziewczyna pracowało nad tym przedstawieniem cały rok). Scenografię, zreżymowaną łączącą różne elementy konkretne (korony łańcucha królewskiego z dzinsami) na tle odkrytego całkowicie zalepcza sceny, robił również student Akademii Sztuk Pięknych w Bukareszcie. Wszystkie z wymienionych tu przedstawień nie używały kurtyny.

Już ta krótka charakterystyka tylko czterech nagrodzonych przedstawień pokazuje dużą różnorodność stylów i tendencji w teatrach młodzieżowych i dziecięcych Rumuńskiej Republiki Socjalistycznej. Choć to odmienne pod względem formy i treści przedstawienia, ujawniły jednak pewne cechy wspólne:

1) sprawne warsztatowo aktorstwo absolwentów bukareszteńskiego Instytutu Teatralnego;

2) przejęcie się misją teatru — jego rolą w życiu młodego widza;

3) szukanie nowych form pracy możliwe w warunkach teatru niekomercyjnego.

Festiwalowi towarzyszyło dwudniowe sympozjum pod hasłem *Teatr współczesny i as-*

piracje młodzieży. Udział w nim brali, obok ludzi teatru, polityków i krytyków, także naukowcy — psychologowie, filozofowie, estetycy, pedagodzy i socjologowie. Zachwycił nas poziom obrad, rzetelność przygotowanych referatów i wystąpień w dyskusji. Uczestnicy prezentowali własne programy artystyczne, przekonania i różne stanowiska, ale zgadzali się w jednym, że w teatrze młodzieżowym i dziecięcym muszą dochodzić do głosu nowe formy i treści zmierzające do zmiany świata na lepsze.

TEATR DLA MŁODZIEŻY W POLSCE

W Rumunii dowiedziałam się, że przeciętnie odbywają się tu cztery festiwale teatralne rocznie, a Festiwal Teatrów Młodzieżowych i Dziecięcych zdobył sobie rangę jednego z najciekawszych. Uświadomiłam sobie wtedy, że u nas, gdzie samych festiwali i przeglądów teatralnych naliczyłam około dwunastu, zabrakło właśnie festiwalu teatrów dziecięcych i młodzieżowych, a w działającej od wielu lat polskiej sekcji ITI chyba jako jedyni w świecie nie posiadamy Sekcji Teatrów Dziecięcych.

Jeżeli pragniemy nadal utrzymać naszą dobrą sławę i znaczenie teatru polskiego w świecie, jeżeli pragniemy mieć szeroką, także robotniczą widownię, jeżeli rzetelnie wierzymy w rolę teatru w kształtowaniu naszego współczesnego i przyszłego życia — musimy jak najszybciej zmienić ten stan. Należałoby te sprawy powierzyć opiece nareszcie działającego SPATiFu, który powinien powołać Komitet do Spraw Teatrów Dziecięcych i Młodzieżowych, w którym znaleźliby się ludzie teatru i nauki, a także przedstawiciele władz zainteresowani problematyką młodego widza i aktora.

Jaki mamy dorobek?

1. Najbardziej powszechną, i najbardziej nudną formą teatru młodzieżowego są tzw. „abonamentowe przedstawienia szkolne”, z reguły spektakle z lektury szkolnej robione na marginesie pracy artystycznej zespołu. Wrażliwy i podatny na nowe tendencje mło-

dy widz czuje, że się go lekceważy, odpłaca więc tym samym, kręci się, kaszle, rzuca papierkami w aktorów, wyrażając swój protest. W takich warunkach kształtuje się niechęć do teatru, nawyk niechodzenia.

2. Popularne wśród dzieci „przedstawienia dziecięce” to są przeważnie adaptowane bajki, baśnie lub ulubione książki (*O krasnoludkach i sierotce Marysi, Ania z Zielonego Wzgórza* itp.).

3. Jedyną o większym znaczeniu i udaną próbą stworzenia teatru żywego aktora dla dzieci była w Teatrze Narodowym Dejmkowska inscenizacja *Przygód pana Kleksa* Brzechwy.

Z reguły natomiast „przedstawienia dziecięce” w teatrach dramatycznych były i są źle grane, źle wyreżyserowane, powstają na marginesie pracy teatru, a i mimo to cieszą się frekwencją i przynoszą spory dochód. Świadczy to o ogromnym zapotrzebowaniu, niestety nie wyzyskanym, na teatr dla dzieci i młodzieży z żywym aktorem.

Jan Skotnicki jest autorem artykułu o projekcie teatru, który podobałby się młodym (*Teatr* nr 16, 1970). Wyrosły z teatru studenckiego, dał się już poznać w środowisku teatralnym jako odpowiedzialny działacz i reżyser. Jego śmiały, przemyślany i gorąco przez młodzież aktorską przyjęty projekt posiada ważną zaletę — opiera się na inwencji i inicjatywie i wyzwala aktywność młodzieży. Obawiam się tylko, że tradycyjne abonamentowe przedstawienie szkolne, jałowa w ostatnich latach działalność Domów Kultury, bagatelizowanie konkursów recytatorskich, niedocenywanie tych spraw w programach pracy szkolnej — nie wytworzyły w młodzieży przygotowania czy potrzeby aktywnego korzystania z teatru. Nie znaczy to, że jest za wcześnie na powstanie teatru postulowanego przez Jana Skotnickiego, przeciwnie, realizację jego projektu należy rozpocząć jak najszybciej, pamiętając o intensywnej pomocy.

Natychmiast także należy podjąć pracę przygotowującą nowego aktywnego widza wśród dzieci. Proszę bowiem zauważyć, że wszystkie omówione różne i liczne propozycje dotyczyły tylko teatru młodzieżowego. O teatrach dziecięcych w dalszym ciągu głucho.

PROJEKT OGNISK TEATRALNYCH

Jesteśmy chyba jedynym krajem, który nie posiada własnego instytucjonalnego teatru dla młodzieży z wyjątkiem teat-

-30 dzieci. Cudzysłowy przy słowach „teatr” i „widownia” są całkowicie uzasadnione.

przedstawienia (?) nie stosuje

teatru z Polski: Teatr Dzieci Zagłębia z Będzina i teatr lalek „Marcinek” z Poznania. Oba, choć w kraju klasyfikuje się je jako teatry lalek, dały przedstawienia w „żywym

za wcześniej na powstanie teatru. Nie znaczy to, że jest nego przez Jana Skotnickiego, postulowa- realizację jego projektu należy rozpocząć jak najszybciej, pamiętając o intensywnej pomo- cy.

Natychmiast także należy podjąć pracę przygotowującą nowego aktywnego widza wśród dzieci. Proszę bowiem zauważyć, że wszystkie omówione różne i liczne propozycje dotyczyły tylko teatru młodzieżowego. O teatrach dziecięcych w dalszym ciągu głu- cho.

PROJEKT OGNISK TEATRALNYCH

Jesteśmy chyba jedynym krajem, który nie posiada własnego instytucjonalnego teatru dla dzieci i młodzieży z wyjątkiem teatrów lalkowych (w NRD jest siedem teatrów wyłącznie dziecięcych i młodzieżowych, Rumunia posiada dwa, jeden w Bukareszcie, drugi w Piatra Neamt, drezdeński Teatr Młodzieżowo-dziecięcy liczy siedemset miejsc). Jeżeli ta sprawa nie ulegnie poprawie za jakieś dziesięć lat staniemy przed problemem: jak zdobyć widza? jak zdobyć także widza robotniczego?

Zanim władze zdecydują się stworzyć jakiś teatr dla najmłodszej widowni — a jest to decyzja poważna, wymagająca doskonałej artystycznie i pedagogicznie kadry pracowników — można rozpocząć wychowywanie i kształcenie dzieci i młodzieży szkolnej w tzw. Ogniskach Teatralnych. Przypomnijmy sobie, jak korzystnie na rozwój umuzykalnienia społeczeństwa polskiego wpłynęło zorganizowanie i wieloletnia działalność Ognisk Muzycznych.

Wyobrażam je sobie początkowo jako dwunasto-piętnastoosobowe zespoły dzieci od lat dziewięciu do szesnastu (praktyka wykazała, że w teatralnym zespole dzieci te świetnie ze sobą koegzystują) zakwalifikowane do Ogniska drogą eliminacji przez odpowiednią komisję instruktorów. Ognisko Teatralne na wzór Ognisk Muzycznych posiadałoby czteroletni program wychowawczo-artystyczny i odpowiednią kadre wykwalifikowanych instruktorów: reżysera, pedagoga specjalistę od kultury słowa i pedagoga choreografa.

Kadra. Skąd brać wykwalifikowanych pracowników, gdzie znajdują się niewykorzystane rezerwy?

1. W teatrach — zwłaszcza w większych ośrodkach jest pewna ilość aktorów, jeszcze częściej aktorek, nie zatrudnionych w stu

mniej oblicz...
dyskusji o pracy „naszych tearów” kłóś...
len wiary w skuteczność dzieła naprawy po-
dejmuje zagadnienie ważne, które rozpatrz-
ne z uwagą i poczuciem odpowiedzialności
stanowiąc by mogło podstawę do opracowania

wany do w...
było przyjęte jako szczyt nietaktu,
dział publikację artykułu na temat przez
siebie poruszony i na temat dyskusji, jaka

SPRAWA PALAÇA – TEATRY MŁODZIEŻOWE i DZIECIĘCE (dokończenie ze str. 7)

procentach i dysponujących wolnym czasem: ważne, aby ich społeczna działalność znalazła zrozumienie i uznanie u dyrektorów. Warszawa ponadto posiada kadre aktorów nie pracujących na etacie. Poważnie i szeroko zaplanowana akcja Ognisk Teatralnych wymagałaby koniecznie weryfikowania kandydatów przez komisję Zarządu Głównego SPATiFu oraz merytorycznej opieki tego Stowarzyszenia.

2. Domy Kultury posiadają wielu wykwalifikowanych instruktorów do prowadzenia amatorskich zespołów teatralnych. Ogniska Teatralne stwarzają szansę wszechstronnego rozwoju osobowości człowieka. W zespołowej i odpowiedzialnej pracy dzieci mogą rozwijać inicjatywę, dyscyplinę, poczucie odpowiedzialności, solidarność i wytrwałość. Odpowiednia praca wychowawcza instruktora-pedagoga zapobiegnie przekonaniu, że Ognisko przygotowuje młodzież do przyszłej pracy aktora, natomiast wpoi przekonanie, że uczy aktywnego uczestniczenia w życiu kulturalnym i społecznym, kształcenia kultury słowa, nowych form spędzania wolnego czasu, stanowiąc humanistyczną przeciwwagę dla narastającej technicyzacji współczesnego życia. Z drugiej strony Ogniska Teatralne mogą przyczynić się do podniesienia kultury słowa w społeczeństwie oraz — nie bójmy się tego — pomóc w kształceniu przyszłych aktorów. Wielu potencjalnych kandydatów na aktorów nie ma szans poznania tej dziedziny sztuki przez własne doświadczenia. Do szkoły teatralnej przychodzą zupełnie surowi, inspirowani jedynie filmowym aktorstwem ulubionego gwiazdora. Szkoły teatralne, zmuszone zaczynać kształcenie dojrzałego skądinąd kandydata od podstaw, przygotowują gorzej do zawodu niżby mogły, gdyby

ten kandydat przeszedł pierwsze stopnie poznania sztuki aktorskiej w prowadzonym pod opieką SPATiFu Ognisku Teatralnym działającym przy Domu Kultury. Najważniejsze, że ów kandydat do zawodu aktora wcześniej zacząłby konsekwentną pracę nad dykcją i to w okresie, kiedy narządy mowy nie są jeszcze ukształtowane. Bywa nieraz, że bardzo zdolni kandydaci do szkół teatralnych odpadają z powodu bynajmniej nie wrodzonych wad wymowy, ponieważ za późno jest naprawiać wyrządzone szkody.

Właściwie rozumiana i prowadzona praca w Ognisku Teatralnym powinna rozwijać osobowość człowieka, stawiając sobie następujące cele:

1. Wychowanie moralne

Kształcenie charakteru dziecka, a w szczególności takich cech jak odwaga, rozwaga, wytrwałość, odpowiedzialność, inicjatywa. Ogromna rola przypada w tej pracy instruktorowi, który chcąc nie chcąc staje się dla dzieci wzorcem; narzuca styl pracy, atrakcyjność, systematyczność, zapal twórczej pracy.

2. Wychowanie estetyczne

Kształcenie kultury słowa, dykcji, prawidłowej wymowy, umiejętności jasnego i poprawnego wypowiedzania myśli; rozwijanie wyobraźni i fantazji podczas ćwiczeń i zajęć improwizowanych; rozwijanie plastyki ciała i ruchu, poczucia rytmu podczas ćwiczeń taneczno-rytmicznych.

3. Wychowanie intelektualne

Zdobywanie podstawowych wiadomości o teatrze i dramacie, ich celach i historii; zdobywanie umiejętności rozumienia teatru, jego potrzeby w życiu współczesnego człowieka; uzyskanie pewnego zakresu wiedzy z dziedziny psychologii człowieka, niezbędnej

do pracy w Ognisku i pracy nad własnym charakterem.

Program realizowany powinien być rzetelnie i konsekwentnie, systemem zabawowo-harcerskim w ciągu czterech lat. Młodzież, przyjmowana drogą eliminacji, uczestniczyć powinna nie tylko w realizacji programu, ale także w jego współtworzeniu. Samorząd prowadzi kronikę, opiniuje pracę i sprawdza obecność. W pierwszym i drugim roku pracy Ognisko powinno liczyć tylko 12 do 15 uczestników różnej płci i wieku, z rozmaitych środowisk. Zaplanowany na początku roku wspólny program powinien być konsekwentnie zrealizowany do końca. Lepiej także zaplanować mniej, ale zrealizować w stu procentach, niż planować więcej a nie wykonać. Wymagane musi być godzenie zajęć w Ognisku Teatralnym z zajęciami w szkole, wobec czego instruktor śledzi wyniki i oceny pracy szkolnej, a członek Ogniska, który nie potrafi pogodzić pracy szkolnej z pracą w Ognisku, winien być zawieszony w pracy zespołu.

Na trzecim roku instruktor korzysta z dwuletniego przygotowania uczestników Ogniska i powierza tym, którzy odznaczają się zdolnościami i autorytetem, samodzielną pracę z nowoprzyjętymi na pierwszy rok; niezależnie od prowadzonej pod opieką instruktora samodzielnej pracy z nowymi kolegami, będą oni mieli w dalszym ciągu własne zajęcia.

Przykładowy projekt pracy I, II, III i IV roku:

I rok

Przygotowanie

- 1) wierszy na konkurs recytatorski,
- 2) imprezy na święto Matki, dzień Pierwszego Maja, Dzień Nauczyciela itp.

organizowanej po przedstawieniu klasycznej komedii. Przedstawienie przygotował młody,

nie należy szukać nowoczesnych środków, które nie spełniają celu, to znaczy nie ba-

3) inscenizacji bajki lub opowiadania.

Równocześnie odbywałyby się zajęcia zespołu rytmiczno-tanecznego.

II rok

Przygotowanie (przy założeniu, że będzie więcej ćwiczeń improwizacyjno-teatralnych)

1) udziału w konkursie recytatorskim (ale już z programem tematycznym i z większym udziałem dzieci w wyszukiwaniu tekstów),

2) imprezy na Dzień Nauczyciela jako pracy samodzielnej (w związku z tym konkurs na tekst przemówienia i jego wykonanie),

3) estradowego programu satyrycznego, np. pod tytułem *Co o was myślimy* (opartego o ćwiczenia improwizacyjne np. *Mój dom, Na ulicy, W sklepie, Moi nauczyciele itp.*).

W dalszym ciągu systematyczne zajęcia rytmiczno-taneczne.

III rok

Opieka nad grupami nowoprzyjętych kolegów z pierwszego roku oraz niezależnie od tego zajęcia z instruktorem:

1) omawianie pracy podopiecznych grup;

2) prezentowanie samodzielnie napisanych scenek dramatycznych z życia szkoły, domu, adaptacje fragmentów ulubionych książek; projekty imprez (najlepszy z projektów byłby przygotowany przez członków trzeciego roku i wykonany na specjalnym popisie);

3) udział w dorocznym konkursie recytatorskim (przygotowanie tekstów dla swojej grupy i dla siebie, opracowanie interpretacji tekstów).

Udział instruktora w pracy trzeciego roku ma charakter doradczo-kontrolujący. Podobnie na roku czwartym.

IV rok

Rok kończący pracę najstarszej grupy, był-

by więc tej pracy podsumowaniem: uroczyste zakończenie pracy połączone z rozdaniem dyplomów ukończenia Ogniska Teatralnego oraz udziałem w ankiecie, której celem byłoby doskonalenie pracy Ogniska. Uczestnicy winni brać udział:

1) w omawianiu pracy II roku;

2) w przygotowaniu scenki dramatycznej lub adaptacji na określony temat i w określonym stylu;

3) w przygotowaniu wykładu na temat zagadnień związanych z historią teatru, dramatu lub malarstwa;

4) w wyreżyserowaniu bajki, baśni, kabaretu — zależnie od wyboru — z drugim rokiem i prezentacji tej pracy na specjalnym popisie.

Szkicem tym pragnę zasygnalizować potrzebę stworzenia Ognisk Teatralnych, konieczność wciągania uczestników Ogniska w pracę samodzielną, odpowiedzialną i twórczą — stopniowo, pod kierunkiem instruktora, którego rola ważna i odpowiedzialna, polega na inspirowaniu, doradzaniu, korygowaniu i koordynowaniu.

Tytułem próby proponuję już w najbliższym roku szkolnym otwarcie pierwszych trzech Ognisk Teatralnych. Akcję powinna wyprzedzić praca przygotowawcza, tj.:

1) zgromadzenie co najmniej sześciuosobowej kadry instruktorów pedagogów, zaakceptowanych przez SPATiF, przeszkolonych na specjalnym kursie,

2) wytypowanie odpowiednich Domów Kultury, w których dobrze pracujące kierownictwo administracyjno-metodyczne zagwarantuje opiekę i właściwe warunki pracy.

3) przygotowanie, w celu przeprowadzenia wstępnych eliminacji, odpowiedniej akcji propagandowo-informacyjnej w szkołach.

HALINA MACHULSKA

nie udało się jeszcze u pewnej starszej pani, która nigdy wychowywała dzieci systematycznie (tradycyjnym) i dowiedział się, że krasnoludki były zwykle brodate, niewysokie, małe, nawet powiedziec małe, nosiły czerwone, czyste czapki i wykonywały mnóstwo różnych czynności, na ogół pożytecznych i możliwych do spełnienia przez przeciętnych ludzi. Nie rozmnażały się (w każdym razie o tym nie wiadomo), były rodzaju kiego, miały łagodne i przystępne charakterystyczne cechy, które — w odróżnieniu od literatury innych krajów — np. Niemiec i Anglii — przypisywała krasnoludkom literatury, ale to wydawało się już dydaktycznie niepotrzebne dla analizy sztuki, bardziej niepotrzebne, że dyrektor wolał, jak wiele można osiągnąć sztuką reżys-

Ale jak skrócić aktorów, aby mogli być krasnoludkami? Od czegoż jednak myślenie, która zawsze przychodzi w tym, którzy nie posiadają naturalnych warunków, aby sprostać warunkom, jakie przed nimi wybrany tekst sztuki. I ja więc pomyślał i wymyślił. Jego plan inscenizacyjny zasadzał się na określonym wzrokiem widza. Oto doszedł do wniosku, że należy po prostu skrócić aktorów, zakładając im na kolana wielkie krasnoludkowe buty. Należy podnieść sceny, budując odpowiednie podesty, w których destach zostawić otwarte kanały, które będą komunikacyjne krasnoludków inscenizacyjnych, w skrócie CKKI. Aktor, odtwarzający rolę krasnoludka, „wpisuje się” w rolę, szurając po powierzchni podestami umieszczonymi nad kolanami widza, dostojnie odpowiednim w danym momencie ciągiem komunikacyjnym. Ubranie aktora z wymogami (broda, czerwona czapka, brzuch odpowiednio wypchany, w tej pozycji swobodnie dialogować z sierotką Marysią, czy też z innymi postaciami sztuki, które poruszają się w przestrzeni CKKI, w razie potrzeby wykonując je zręcznie (dodatkowe utrudnienia dla inscenizatora sztuki, musi przecieć psychologicznie uzasadnić) i oczekiwane reakcje kazuja publiczności w porównaniu