

038944 / 1950



PORADNIK ŚWIETLICOWY



TREŚĆ:

Co się stało z Polską YMCA w Kraju	str. 1
<i>Feliks Bielski</i> : Ciąg dalszy	str. 2
Plan działalności Sekcji Polskiej YMCA w W. Brytanii	str. 3
<i>Adam Galiński</i> : Wyzysk społeczny	str. 4

ŚWIETLICA

<i>Olga Roessler-Zeromska</i> : O inscenizacji śpiewno-tanecznej	str. 6
<i>Jan Ostrowski</i> : Jak układać tańce?	str. 9
<i>Adam Galiński</i> : Drogi teatru amatorskiego	str. 12
<i>Marian Bilewicz</i> : „Spółka mózgów”	str. 14
<i>Adam Dyboski</i> : U progu akcji obozowej	str. 15

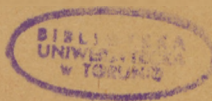
WIECZORNICE

<i>Teodozja Lisiewicz</i> : Dwa ogniwa	str. 18
---	---------

WIADOMOŚCI

<i>Wiktor Kwast</i> : Majstrowanie — wyroby z papier-maché	str. 25
Książki	str. 28
Sprawy oświatowe	str. 29
Z życia Sekcji Polskiej YMCA	str. 29
Szansa dla pracowników oświatowych	str. 32

038944



PRENUMERATA: Roczna — £ 1 sh. 4/-. Półroczna — sh. 12/-.
Cena numeru pojedynczego sh. 2/-, podwójnego sh. 4/- wraz z przesyłką.

OGŁOSZENIA: 1/1 str. — £ 40. 1/2 str. — £ 21. 1/4 str. — £ 11. 1/8 str. — £ 6. 1/16 str. — £ 4.

Rękopisów niezamówionych i niezastrzeżonych Redakcja nie zwraca.

Przedruk materiałów oryginalnych i specjalnie dla „Poradnika Świetlicowego” napisanych dozwolony tylko za podaniem źródła.

Printed by: Drukarnia Polska M. Caplin & Co., Press Ltd., 15, Dunheved Road North, Thornton Heath, Surrey. Tel. THO 2727

N. 104/2001

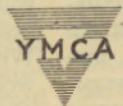
PORADNIK ŚWIETLICOWY

ADVISER FOR EDUCATIONAL AND SOCIAL WORKERS

Rok 11
Nr 113-114

Wydawca: Światowy Komitet Y.M.C.A., Sekcja Polska w W. Brytanii,
6, Cadogan Gdns, London, S.W.3, tel. SLOane 8821.

Styczeń — luty
1950



CO STAŁO SIĘ Z POLSKĄ YMCA W KRAJU

Po dwudziestu pięciu latach użytecznej działalności Polskiej YMCA nazwa jej zniknęła z obszaru ziem polskich. W dniu 22 października 1949 roku wszedł w życie nowy statut, który wprowadził nazwę „Stowarzyszenie Ognisko“. Usunięto wszelkie wzmianki o chrześcijańskim podkładzie programu. Wyrugowano punkty, dotyczące związków z innymi narodowymi lub międzynarodowymi ciałami YMCA. Prawo członkostwa nadano kilku związkom zawodowym oraz organizacjom dzieci, kobiet i młodzieży, mającym za sobą poparcie krajowych czynników oficjalnych. Działalność władz musi być w przyszłości uzgadniana ze „wskazaniami i zaleceniami Rady Głównej Spraw Młodzieży i Wychowania Fizycznego“, co jest sprzeczne z samodzielnością organizacyjną.

Sens i przyczyny dokonanych przeobrażeń, przekreślających podstawy ideowe Polskiej YMCA i zacierających jej ślady, są oczywiste dla każdego Polaka, zamieszkującego poza krajem ojczystym. Wytworzony stan rzeczy nakłada na Sekcję Polską Światowego Komitetu YMCA, jej współpracowników i sympatyków obowiązek przechowania dorobku ideowego instytucji oraz rozwinięcia takiej działalności, która by nie tylko czyniła zadość potrzebom bieżącym Polaków na uchodźstwie, ale i reprezentowała nieskażone oblicze Polskiej YMCA. W akcji tej Sekcja Polska liczy na poparcie całego społeczeństwa polskiego na emigracji.

FELIKS BIELSKI

C I A G D A L S Z Y

Rozpoczynając jedenasty rok swojego życia, „Poradnik Świetlicowy” zamieszcza plan pracy, który stawia sobie Sekcja Polska YMCA w Wielkiej Brytanii. Dla osób, stykających się z instytucją i zaznajomionych z jej dotychczasową działalnością, plan ten nie jest nowością. Wiele spośród zawartych w nim wskazówek stanowi zjawisko codzienne we wszystkich placówkach imkarskich. Niemniej ogłoszenie zamierzeń Sekcji Polskiej YMCA ma swoją wymowę. Sygnalizuje ono przejście od akcji, dyktowanej najbliższymi potrzebami i nakazami chwili, do systematycznej działalności, zakrojonej na długą metę.

Zmiana kojarzy się z ogólnym przeobrażeniem stonków na uchodźstwie. Po przebyciu powojennego okresu przejściowego Polacy za granicą stwarzają sobie trwalsze i pewniejsze podstawy egzystencji, a przynajmniej dążą do ich uzyskania. Naturalnym biegiem rzeczy sprzymierzają się oni z czynnikami, które tej dążności dopomagają. Dlatego program Sekcji Polskiej YMCA, oparty na wieloletnim doświadczeniu i tradycjach instytucji, a zarazem uwzględniający potrzeby bieżące, powinien spotkać się z ogólnym zainteresowaniem.

Rozmyślając o możliwościach pracy na emigracji, mimo woli biegniemy myślą ku Polskiej Imce w Kraju. Jak o tym mówi nasz oficjalny komunikat, zmieniono tradycyjną nazwę instytucji i skreślono z jej statutu punkty, rozstrzygające o jej łączności z innymi krajami oraz o niezależności organizacyjnej. Stąd płynnie wniosek, że samodzielnej Sekcji Polskiej YMCA w Wielkiej Brytanii przypada w udziale reprezentowanie polskich tradycji imkarskich i przechowywanie ich w tej postaci, która rozstrzygnęła o przychylniej postawie społeczeństwa. Do tego celu prowadzi nie ufundowanie muzeum pamiątek, lecz intensywna akcja, pozwalająca na utrzymanie żywotności organizacyjnej.

Wydarzenia, które zamknęły pierwszy okres dziejów Imki krajowej, odbiły się na świecie szerokim echem. Na żywiołowości tej reakcji buduje YMCA wiele. Liczy ona przede wszystkim na poparcie swych wypróbowanych przyjaciół. Zależy jej jednak również na harmonijnej współpracy z innymi organizacjami i na bezpośrednich kontaktach indywidualnych z rzeszą sympatyków, rozproszonych dzisiaj na szerokiej przestrzeni wysp brytyjskich.

Program działania, przyjęty przez Sekcję Polską YMCA w Wielkiej Brytanii, wykazuje kilka właściwości, szczególnie charakterystycznych dla instytucji. Niewątpliwie są w nim pomysły, krojne „na wyrost”, ale w zasadzie jest to plan realny, mający szansę urzeczywistnienia. Powstał nie dla względów wybor-

czych, nie dla rozbudzenia entuzjazmu na sali i sprowokowania oklasków, lecz dla zadań na wskroś roboczych. Jest ambitny, ale nie demagogiczny. Wyrósł nie z oderwanej doktryny, lecz z długotrwałych doświadczeń i rzeczowego rozbioru potrzeb otoczenia. Wreszcie — jak to łatwo zauważyć — program nie wchodzi w drogę innym instytucjom czy organizacjom, lecz stawia problemy nowe.

Do zamierzeń najważniejszych zaliczyć należy szkolenie pracowników oświatowych. Jest to dziedzina, w której Polska Imka ma szczególnie wiele doświadczenia. W okresie wojennym tworzono różne kursy, mające na celu dostarczenie kwalifikacji, niezbędnych dla kierowników świetlic, oficerów oświatowych, organizatorów pracy zespołowej it.p. Materiał ludzki, przeszkolony na tych kursach, uległ niestety rozproszeniu, na przygotowanie zaś zastępców zbrakło czasu i środków. Poza tym zmienione warunki naszej zbiorowej egzystencji uczyniły dawniej nabyte przygotowanie prawie bezużytecznym. Dlatego umożliwienie chętnym pozyskania wiedzy, koniecznej dla uniknięcia szkodliwych potknięć na polu oświatowym, wydaje się sprawą o pierwszorzędym znaczeniu. W planie działalności Sekcji Polskiej YMCA poświęcono imu wiele uwagi.

W obecnej sytuacji uchodźstwa często odczuwamy odczuwamy obawę przed „mierzeniem sił na zamiary”. Jak przedstawia się ocena wysuniętego programu działania z punktu widzenia dostępnych środków? Dostrzec można, że starano się na każdym kroku, aby dysproporcja między zamierzeniami i możliwościami nie była rażąca. Wiele jednak zależy niewątpliwie od postawy ogółu. Wie on już dokładnie, że przy wcielaniu w życie głoszonych ideałów wszyscy zdani jesteśmy w stopniu coraz bardziej wyłącznym na własne siły. Były lata, kiedy osoby, które korzystały z urządzeń imkarskich, nie ponosiły jakichkolwiek ciężarów finansowych. Wolno liczyć na to, że fakt ten będzie zachowany w pamięci, kiedy Polska Sekcja YMCA zaapeluje do społeczeństwa o pomoc finansową.

Imka liczy bardzo na swych przyjaciół. Aby współpraca ich mogła okazać się na prawdę skuteczną, powinni zorganizować się i zespolić swoje wysiłki. Jest ich z pewnością wielu, bardzo wielu; dopóki jednak pozostają w rozproszeniu, uczestnictwo ich w realizacji wspólnego programu pozostaje w sferze pobożnych życzeń. Inicjatywa jednej dzielniejszej jednostki zazwyczaj wystarcza do utworzenia nowego koła przyjaciół Imki. Każdy, komu leżą na sercu losy instytucji, ma więc realną szansę przyczynienia się do jej rozwoju.

PLAN DZIAŁALNOŚCI SEKCJI POLSKIEJ YMCA W W. BRYTANII

I. Uwagi wstępne.

Dotychczasowa działalność Sekcji Polskiej Światowego Komitetu YMCA, opierając się na ogólnych zasadach imkarskich, nie była realizacją jakiegoś sztywnego programu, lecz wynikała z realnych konieczności życiowych. Przed wojną Polska YMCA w Kraju założyła kilka wielkich ośrodków i prowadziła akcje wśród młodzieży, zmierzającą do harmonijnego rozwoju ciała, umysłu i charakteru. Bezpośrednio przed wojną władze zwróciły się do polskiej YMCA w sprawie zorganizowania służby opieki dla wojska, jednak gwałtowny przebieg wydarzeń wojennych uniemożliwił wykonanie przygotowanych planów. W latach 1939-1949 Polska YMCA nosła pomoc społeczną, kulturalną i materialną wszystkim Polakom, którzy wskutek okoliczności wojennych znaleźli się poza własnym krajem. Ponieważ większość ich służyła w wojsku, Polska YMCA współpracowała z wojskowymi urzędami opieki nad żołnierzem w różnych krajach z Wielką Brytanią, Bliskim Wschodem, Północną Afryką oraz Italią na czele. Po wojnie Polska YMCA prowadziła podobną działalność dla Polskiego Korpusu Przysposobienia i Rozmieszczenia aż do rozwiązania tej instytucji. Zarazem licząc się z ogromnymi stratami, poniesionymi przez ludność w Polsce, Polska YMCA zorganizowała na szeroką skalę pomoc dla Kraju, przyczyniając się do jego powojennej odbudowy.

II. Cele na najbliższą przyszłość.

U progu nowego okresu działalności Sekcja Polska YMCA brała w rachubę fakt osiedlenia się poważnej liczby Polaków na ziemi brytyjskiej, bądź na krótki okres czasu, bądź też na stałe. Obecnie trwa proces przystosowywania się i aklimatyzacji do nowych warunków egzystencji. Przy zaspokajaniu swych potrzeb kulturalnych ludność polska na obczyźnie spotyka się z coraz większymi trudnościami. Znaczną jej część stanowi młodzież, wyrwana z kraju ojczystego, zanim jeszcze doszło do ukształtowania się jej oblicza duchowego. Ten stan rzeczy winien być wzięty pod rozwagę przy układaniu planu na przyszłość.

1. Sekcja Polska Światowego Komitetu YMCA prowadzić będzie nadal działalność wychowawczą w duchu chrześcijańskim i demokratycznym, przy zachowaniu zasad tolerancji religijnej oraz z uwzględnieniem pierwiastków kultury polskiej i brytyjskiej. Ta dążność ogólna nakazuje ścisłą współpracę z wszystkimi organizacjami polskimi i brytyjskimi, opartą na wzajemnym zrozumieniu i poszanowaniu.

2. Główny wysiłek skierowany zostanie na młodzież pozaszkolną w wieku powyżej lat 18. Szeroki program wychowawczy winien objąć grupę Polaków, która przybyła do W. Brytanii w charakterze EVW's. Program ten winien obejmować rozwój umysłu, cha-

rakteru i ciała i mieć za cel przygotowanie jednostek do aktywnej roli w społeczeństwie. Należy go rozciągnąć na inne grupy młodzieży polskiej w W. Brytanii.

3. Dla usprawnienia działalności na rzecz młodzieży Polska Sekcja YMCA podejmie szkolenie przodowników, któremu przyświecać będzie troska o zachowanie młodzieżowego charakteru organizacji oraz wzmocnienie związków z kulturą Zachodu.

4. Sekcja Polska dążyć będzie do znalezienia oparcia moralnego i materialnego dla swej egzystencji wśród społeczeństwa polskiego w W. Brytanii oraz wśród innych organizacji YMCA, zwłaszcza w W. Brytanii i w Stanach Zjednoczonych. Sekcja Polska zachowa ścisły związek i współpracę z innymi polskimi organizacjami i instytucjami w ramach wspólnych zainteresowań.

III. Plan szczegółowy.

1. Stworzenie kilku nowych ośrodków prowincjonalnych w W. Brytanii, zwłaszcza w tych miastach, gdzie znajdują się większe skupienia Polaków i gdzie brak innych organizacji. Należy tworzyć w miarę możliwości Koła Przyjaciół Polskiej YMCA. Kierownictwo centralne opracuje regulamin, który określi prawa i obowiązki kół lokalnych.

2. Akcja wychowawczo-oświatowa:

a. Założenie przy centrali „Poradni Społecznej” dla członków i przyjaciół;

b. tworzenie zespołów samokształcenia zawodowego stosownie do potrzeb miejscowych;

c. zakładanie „Zespołów Zamiłowań” (hobbies);

d. organizowanie zespołów sportowych, urządzenie meczy i turniejów.

3. Systematyczna działalność wśród dorastającego pokolenia, stanowiąca najważniejszą część programu i obejmująca:

a. tygodniowe kursy, poświęcone kulturze różnych krajów (w szczególności Polski i W. Brytanii) oraz kursy korespondencyjne.

b. tygodniowe kursy dla szkolenia przodowników o zainteresowaniach specjalnych:

— naukowych,

— artystycznych,

— rozrywkowych,

— administracyjnych.

Jednostki wybitne należy w miarę możliwości wysyłać na studia na uczelniach specjalnych lub na uniwersytetach.

c. doroczne zebrania młodzieży dla dyskusji, zawodów sportowych etc.

d. obozy letnie, organizowane na zasadach samowystarczalności, w miarę możliwości wspólnie z członkami Brytyjskiej YMCA;

e. opracowanie skali członkostwa, pozwalającej na wyróżnianie członków bardziej aktywnych.

4. Świadczenia ogólne dla wszystkich uchodźców polskich w W. Brytanii, obejmujące:

a. dalsze wydawanie „Poradnika Świetlicowego” z przystosowaniem do nowych potrzeb;

b. współpracę z innymi organizacjami i instytucjami,

c. utrzymywanie przyjaznych kontaktów indywidualnych.

Każdy członek YMCA winien uważać się za wyznawcę swojej narodowej i chrześcijańskiej tradycji i obowiązkiem jego jest nienaganne wykonywanie wynikających stąd obowiązków. W sprawie tej cenna będzie rada i pomoc duchowieństwa.

IV. Organizacja.

1. Centrala,

2. Większe ośrodki miejskie (ogniska),

3. Kluby w mniejszych skupieniach,

4. Zespoły lub grupy, organizowane jako stadium przejściowe w obozach i hostelach.

Centrala i Ogniska powinny w miarę możliwości posiadać własne lokale. Kluby mogą korzystać z pomieszczeń wynajętych, które należy w odpowiedni

sposób przystosować. Zespoły powstają w warunkach specjalnych i mogą korzystać z pomieszczeń bezpłatnych w zamian za okazywane usługi.

V. Personel.

Pełna realizacja planów zależy w wysokim stopniu od pracy zespołowej na placówkach. Potrzebne są trzy kategorie pracowników:

1. Pracownicy społeczni i kulturalni (sekretarze, przodownicy, instruktorzy, wykładowcy, organizatorzy it.p.). Ta kategoria pracowników powinna posiadać wysokie kwalifikacje.

2. Ochotnicy, interesujący się pracą społeczną i kulturalną, pracujący bez wynagrodzenia. Pracę ich należy organizować w taki sposób, aby była wydajna i zarazem dawała zadowolenie wykonawcom.

3. Funkcjonariusze administracyjni i pracownicy fizyczni, dobrani według przygotowania fachowego i referencji.

Przy doborze personelu YMCA stosować będzie następujące zasady:

— jak największą wydajność,

— rozdział odpowiedzialności,

— maksymalną oszczędność.

ADAM GALIŃSKI

WYZYSK SPOŁECZNY

Jednym z rozsądnych przyzwyczajęń demokratycznego społeczeństwa jest współpraca zespołowa. Jednostka, występująca z jakąś inicjatywą społeczną, woli przed powzięciem jakichś ostatecznych decyzji i przystąpieniem do akcji naradzić się z innymi a jeśli to okaże się możliwe, dokonać rozdziału czynności oraz zabezpieczyć nadzór i kontrolę. Zbyteczne jest rozdanie się nad korzyściami, jakie wynikają z takiego podejścia do sprawy, ile stąd rodzi się sposobności do właściwego wyzyskania odpowiednich fachowców, ilu omyłkom można zapobiec, jak uwielokrotnia się produktywność indywidualnych wysiłków.

Korzyści współpracy społecznej wymienić można wiele. Ale nie należy zapominać o towarzyszących jej zjawiskach ujemnych. Dostrzega się je często na emigracji, i to w stopniu tak jaskrawym, że coraz więcej osób zniechęca się do wszelkiej roboty społecznej i zaczyna od niej stronić. O takim usuwaniu się na ubocze rozstrzyga często zamaskowany egoizm i wygodnictwo, trudne do usprawiedliwienia. Z drugiej jednak strony mnożą się objawy bezceremonialnego wyzysku, którym dotychczas nikt nie przeciwdziałał z taką energią, jakiej wymaga dobro powszechne.

Byłem niedawno na jednym zebraniu, poświęconym ważnemu problemowi kulturalnemu. Organizatorzy nie uważali za stosowne przygotować porządku dziennego, usprawiedliwiając się tym, że chodzi dopiero o rozważania wstępne. Rzecz była jednak tak oczywista, że o jakiejś różnicy zdań co do zasady ogólnej nie mogło być właściwie mowy. Skończyło się na tym, że wszyscy obecni z odpowiednim namaszczeniem wyrazili zgodną opinię na temat wielkiej doniosłości zagadnienia i... zalecili opracowanie jakiegoś konkretnego planu działania. Taki wynik posiedzenia można było z góry przewidzieć. Uczestnicy stracili kilka godzin czasu i rozeszli się z tajemnym przeświadczeniem, że jedno popołudnie minęło nieprodukcyjnie.

Takich zebrań odbywa się co tydzień wiele. Inicjatorzy wysuwają jakąś sprawę, z którą nikt nie został przedtem dokładniej zapoznany, i niebardzo wiedzą, co z nią począć. Ogólniki, które określa się szumnym mianem uchwał, mogą w tych warunkach stanowić jedyny pozytywny „dorobek” pracowitej wielogodzinnej gadaniny. Oczekuje się podświadomie, że pojawią się jakieś rewelacje, że ktoś z pustostłowa potrafi wydobyć jakieś elementy konkretne. Zazwyczaj cud

nie następuje: naiwne zdziwienie, jakie nieraz w takich wypadkach okazują nowicjusze życia społecznego, budzi wśród bardziej wtajemniczonych wesołość.

A oto inny przykład. Chodziło o zdobycie od kilku instytucji, zajmujących się opieką nad uchodźstwem, pieniędzy na ważną i pilną potrzebę kulturalną. Zamiast zaapelować bezpośrednio do właściwych czynników, zwołano wielkie posiedzenie. Zebrani, wysłuchawszy referatu na temat ratowania zagrożonej placówki, zaczęli na serio medytować o sposobach przyjscia jej z pomocą społeczną. Irytowało to zainteresowane osoby, którym chodziło nie o pobożne życzenia i dobroczynne rady na przyszłość, ale o coś nierównie bardziej realnego. Ta komedia nieporozumień trwała przez czas dłuższy. Przewodniczący ratował sytuację, streszczając przebieg wymiany zdań w taki sposób, aby właściwe postylaty wystąpiły w należyтым oświetleniu. W tym duchu zredagowany został protokół. Obrady, traktowane poważnie, mogły przynieść więcej szkody, niż pożytku.

Inaczej przedstawia się sytuacja, gdy inicjatorzy dla odmiany wykazują nadmiar gorliwości, jeśli chodzi o nadanie obradom charakteru konkretnego. Na referenta wybiera się jakiegoś rzeczoznawcę, który zasympuje zebranych mnóstwem projektów, wniosków, szczegółów wykonawczych. Uczestnicy słuchają oszłomieni, nie wiedząc dokładnie, od czego zacząć i na czym skupić uwagę. Wiadomo, że większe ciało zbiorowe nie nadaje się do opracowywania bardzo szczegółowych planów realizacyjnych, a tym bardziej nie może wykonywać pracy redakcyjnej przy układaniu np. odezwy czy ulotki. Zamiast postawić takie pytania, których rozstrzygnięcie nie przekracza ram zebrania, inicjatorzy stwarzają taką sytuację, jak gdyby zależało im na udowodnieniu bezsilności wszystkich zgromadzonych osób.

Błędem mniej rażącym, ale również — jak wskazuje doświadczenie — bardzo dokuczliwym jest przeladowanie porządku dziennego. Uczestnikom wystarczy czas i wytrzymałość na uporanie się z punktami początkowymi, ale później wszyscy zaczynają się coraz bardziej spieszyć, co odbija się niezwłocznie na poziomie dyskusji. Kończy się na ogólnym znuczeniu i apatii oraz na zniechęceniu do tak zwanej „roboty społecznej”. Zetknięcie się wzajemne przy wspólnym rozważaniu ważnej sprawy, które przy właściwym podejściu mogło dać i pożytek i satysfakcję, przeistacza się w dokuczliwą udrękę.

Wszystkie te zjawiska dla osoby nowo wprowadzonej mogą dać pole do różnych obserwacji, mogą być nawet zabawne. Ale czy takich osób jest wiele? Zamiast głowić się nad dokooptowaniem nieznanymi twarzami, czyż nie łatwiej i prościej sięgnąć do listy osób, z reguły zapraszanych w danym skupieniu na wszystkie zebrania, sporządzić kopię, przepisać adresy — i rozesłać w świat? Taka metoda zaoszczędza organizatorom wiele fadygi. Wygodne, nieprawdaż? Tylko

warto postawić sobie pytanie, ile nowych myśli pojawi się w kole ludzi, którzy znają już siebie na wylot i doskonale wiedzą, czego mogą wzajemnie od siebie oczekiwać? Nie trzeba jednak brać tej wątpliwości zbyt serio. Najważniejsze jest to, aby zebranie się odbyło, aby powstał sążnisty protokół, świadczący o uczestnicwie przedstawicieli organizacji według przyjętego klucza i aby można było ogłosić efektowny komunikat.

Rezerwuar społeczny może dostarczyć bardzo cennych pierwiastków, pod tym jednak warunkiem, że zastosowane będą właściwe metody dla jego eksploatacji. Jeśli sięga się do pokładów energii społecznej z lekceważeniem podstawowych zasad oszczędności, jeśli stawia się im niewłaściwe wymagania, a potem mówi się o nich z lekceważeniem lub nawet z drwiną, wynikają stąd szkody, na których ponoszenie nas właściwie nie stać. Ci, którzy lekkomyślnie odrywają całą grupę osób od normalnych zajęć, muszą wiedzieć, że żądając w obecnych niezmiernie ciężkich okolicznościach ofiary z czasu i energii, biorą od siebie odpowiedzialność, z której nie można wykpić się wzruszeniem ramion lub dowcipną igraszką słowną.

Czy trzeba przypominać, że aby posiedzenie przyniosło rzetelny pożytek, trzeba je należycie przygotować? Na ogół staramy się zapraszać do stołu obrad ludzi rozsądnych; jeśli w ciągu kilkogodzinnej utarczki słownej nie udaje się z nich wycisnąć jakichś realnych wyników, czyż w tym wina? Gdybyśmy z góry określili dokładnie, o co chodzi, gdybyśmy dostarczyli koniecznych informacji, jakże inaczej wyglądałaby cała dyskusja! Jeśli brak odpowiednich środków technicznych dla rozesłania materiałów po wielonych, czyż nie można udzielić na wstępie wyjaśnień ustnych?

Pozyskiwanie świeżych współpracowników — to sprawa osobna; warto polecić ją powszechnej uwadze. Na przeszkodzie przy jej pozytywnym załatwieniu stają różne ambicje. Znaleźć można jednostki, które czują się urażone, jeśli je pominięto przy rozsyłaniu zaproszeń, ale z drugiej strony kiedy przybywają na zebranie, nic pozytywnego nie wnoszą. Przydałoby się więcej samokrytycyzmu ze strony „radców” i więcej odwagi cywilnej ze strony organizatorów. Dalej nie należy zapominać, że nowych kandydatów wdraża się do roboty społecznej stopniowo, inaczej nie dają większego pożytku. Chodziłoby więc o jakieś planowe szkolenie zastępców i zerwanie z legendą o ludziach „niezastąpionych”.

Rzeczą jednak najważniejszą jest stawianie zgromadzonych wobec zadań na prawdę ważnych i nadających się do zbiorowego opracowania. Nie należy dopuszczać do tego, aby jedyną racją debaty publicznej było wyręczenie organizatorów przy wykonywaniu prac, które nadają się wyraźnie do wysiłków indywidualnych. Jeżeli odpowiemy sobie uczciwie, czego chcemy od zgromadzonych, to może zmniejszy się liczba zebranych? Zyskają na tym wszyscy.

ŚWIETLICA

technika pracy — zagadnienia kulturalne i oświatowe

OLGA ROESSLER-ŻEROMSKA

O INSCENIZACJI ŚPIEWNO-TANECZNEJ

„Piosenki kupujcie ode mnie! Kupujcie stare piosenki!”

Ukryci za kurtyną, czekaliśmy zawsze z zapartym oddechem na ten okrzyk. Oznaczał on początek przedstawienia. Otwierał „Kram z piosenkami” Leona Schillera, dawał znać aktorom, że już czas. Więc wszyscy — markizy w pięknych, francuskich strojach, wężaci szlachcice w kontuszach, ułani ks. Józefa chowali się szybko za kulisy. Za chwilę rozpocznie się przedstawienie — kilka następujących po sobie obrazków tanecznych, osnutych na tle piosenek polskich z różnych epok. Drobne przystawki dekoracyjne zamienią scenę w piękną salę balową, potem w pokój w domku starowiejskim, w pracownię malarzką na poddaszu. A potem na scenie stanie karuzela i „panoptika” i rozhula się na niej wesoła, podmiejaska polka.

Oj, uwaga, uwaga! Kurtyna idzie w górę. Zaczynamy!

„Piosenki sprzedaję! stare piosenki!”

I rozpoczynała się wędrowka z piosenką pod rękę. Od gawoty, śpiewanego przez piękne panie z dworu króla Stasia, przez ułańskie śpiewki Księstwa Warszawskiego, przez Rodocia do smętnej cyganerii młodopolskiej. Wędrowka nasza kończyła się zwariowaną polką andrusowską, gdzieś na Bielanach czy Oleandrach Krakowskich. Publiczność śmiała się, krzyczała z radości. Ale najbardziej bawili się sami aktorzy. Błyskawiczne przemiany — wcielanie się w coraz to inne postacie — w markizę czasów stanisławowskich, modelkę z pracowni malarza-głodomora, obdartą Mańkę z Bielan podwarszawskich, — konieczność stworzenia żywej postaci paru słowami piosenki, kilkoma ruchami tanecznymi, nadawała pracy aktorskiej posmak wyjątkowy i ciekawy.

Starsi koledzy wspominali inne przepiękne inscenizacje piosenek. Wzorem, genialnym w swojej prostocie, był kiedyś „wieczór piosenek żołnierskich”, zmontowany w święto 10-lecia Niepodległości w Teatrze Polskim w Warszawie. Inni widzieli ciekawe inscenizacje, które na tle dekoracji z szarego, zwykłego papieru wydobywał reżyser i inscenizator „Teatru Młodych” we Wiedniu. Operowano tam naprawdę najprostszymi środkami: aktorzy grali w codziennych ubraniach, szczególnie jakimś drobnym, czapką, karkardą, rekwizytem zaznaczając kostium. Światło, muzyka doskonałego pianisty i niesłychanie pomysłowa papieroplastyka, służąca za tło dekoracyjne, pozwalały osiągnąć niezwykle, nieprzewidziane efekty.

Ale z największym entuzjazmem mówiono zawsze o rosyjskim teatryku „Siniąja Ptica”, teatryku, który do stopnia najwyższej doskonałości doprowadził

inscenizację piosenki. Piękna, kolorowa dekoracja, chętnie posługująca się przystawkami, ciekawy kostium, a nade wszystko śpiew, świetnie wyćwiczony chór i niezwykle muzykalni soliści stwarzały z każdej inscenizowanej piosenki arcydzieło w miniaturze.

W czasie prób, które trwały dość długo, Leon Schiller często mówił o inscenizacji piosenki, dokonywanej samorzutnie — nie przez aktorów. Zdaniem jego, inscenizacja śpiewno-taneczna ma szerokie zastosowanie w teatrze amatorskim, w zespołach regionalnych, ludowych i w teatrze dziecięcym. Zwracał uwagę naszą na pieśni obrzędowe, zwłaszcza weselne, do których tradycja przywiązywała wiele tanecznych ruchów, będących jakby ilustracją pieśni. Mówił nam wiele o pomysłach, które nie tylko rodzą się w głowie inscenizatora, ale są zbiorową pracą wykonawców. Tak więc w czasie prób „Ody do dziewczeczki,” Bartelsa wielokrotnie przestawał udzielać wskazówek. „Myślcie sami” — mówił — „sami ułóżcie taniec. Wiecie, kim jesteście i co sobą wyobrażacie”. Kiedy przedstawienie było już gotowe i weszło na afisz, nie zaprzestał prób. „Zaczęliście zbyt indywidualizować” — tłumaczył nam: — „każdy zaczął grać siebie. A przedstawienie ma być ściśle zespołowe”. (Warto o tym pamiętać. Z doświadczenia wiem, jak szybko przy incenizacjach śpiewno-tanecznych wykonawcy zarzucają styl gry zespołowej i zbyt silnie podkreślają indywidualne cechy roli).

Wędrowka z piosenką pod rękę... Jakżeż pięknie tak wędrować! Możemy wędrować wiekami historii, możemy wędrować po różnych okolicach ziemi naszej, czy nawet po różnych lądach i morzach! Nie nazywajmy tej wędrowki rewia, — nie! nic wspólnego nie ma inscenizacja śpiewno-taneczna z tym, co zwiiera normalna amerykańska czy kontynentalna rewia. Cykl inscenizacji śpiewno-muzycznych musi tworzyć silnie zwartą całość, osnutą na jakimś wspólnym temacie.

Nigdy może, kochany inscenizatorze i ty, kochany reżyserze, nie napracujecie się tyle, co przy tych inscenizacjach. Czy wiecie już wszystko o epoce, z której wyrasta piosenka? Czy wiecie dobrze, z jakim tańcem ją powiązać? A jak tańczono wtedy ten taniec? Jakich figur i kroków dobierano? Jak ubierzecie wykonawców? Jak zmontujecie dekorację, by przez zmianę drobnych szczegółów osiągnąć inne tło dla każdej piosenki? Jak rozłożycie śpiew i chórалny i solowy? Jak przezwycięzycie największą, najstraszniejszą trudność: jak wytłumaczycie wykonawcy, że musi tańczyć i śpiewać równocześnie, że nie jest to niepodobieństwem i że nie trzeba być zawodowym wodewilistą, by cudu tego dokonać?

Nie załamujcie rąk. I nie rezygnujcie od razu ze zmontowania takiego przedstawienia. Zastanowimy się wspólnie. A wówczas, wówczas... może i wy dojdziecie do przekonania, że praca nad inscenizacją taneczną pieśni jest czymś tak pięknym i tak pasjonującym, tyle zostawi pięknych wspomnień, tyle wiedzy i doświadczenia przysporzy, że warto — naprawdę warto — trud ten podjąć.

A więc — porozmawiajmy. Po pierwsze — w jakim środowisku pracujecie? Czy to teatrzyk dziecięcy, czy teatr dorosłych? Jeśli teatrzyk dziecięcy — kłopotu nie będzie żadnego. Dziecko śpiewa i tańczy chętnie. Nie wstydzi się wcale, nie boi się żadnych trudności. Gdy narzucisz na chłopczyka płaszczyk czerwony i dasz mu koronę na główkę, cudem wyobraźni zobaczy koło siebie tron i salę królewską i i pałac i wielkie, po kraj świata ciągnące się królestwo. Mówcie mu tylko dużo o jego roli. O postaci, którą ma grać. A potem każcie mu samemu opowiadać. Kiedy ułożycie taniec, kiedy rytmizować będziecie ruchy zespołu — nigdy nie wołajcie dzieci po imieniu, — nie pozwólcie, by choć na chwilę otrząsnął się z nich czar przeżywanej bajki. Jeśli macie do czynienia z młodzieżą, będzie trudniej pracować.

Pamiętajcie, ciągle o jednym. Wasi wykonawcy nie są zawodowymi aktorami i nigdy bez studiów specjalnych nie będą nimi. Zadaniem zespołu jest więc praca nad sobą, a przedstawienie będzie tylko pewnym sprawdzianem ich pracy. Nie ma mowy o hodowaniu domorosłych gwiazd. Od przedstawienia amatorskiego jeden tylko krok do tego, co ludzie teatru nazywają szmirem. Dlatego niesłuchanie trzeba uważać, by nie obniżyć ani na chwilę poziomu pracy. Wykonawcy muszą pamiętać o tym, że są i pozostaną bezimienną grupą, że wysiłek ich jest wysiłkiem zbiorowym, że są zespołem, a nie grupą indywidualnych aktorów. Najlepiej będzie, jeśli solowe partie obsadzone będą przez aktorów, którym za tło służyć będą inni wykonawcy amatorzy. W pierwszym etapie pracy, gdy zespół będzie jeszcze dość surowy i niewyćwiczony, aktor, współpracujący z zespołem, osobowością swoją i swobodą poruszania się na scenie, nie tylko podniesie poziom widowiska, ale pomoże amatorom i ośmieli ich w pracy. Jeden warunek — praca aktora musi być związana z zespołem, nie wystarczy jedna, czy nawet dwie próby. Jeżeli jest w zespole zdolny amator, niech od razu dubluje aktora, tylko niech gra po swojemu, niech wysuwa swoją własną koncepcję roli. Jedną rolę może dublować dwóch, nawet trzech. Jeśli każdy będzie inny, jeśli każdy inaczej rolę ujmie — tym lepiej.

Na czym polega zasadnicza praca przy inscenizacji śpiewno-tanecznej? Oto leży przed nami piosenka, która nie posiada formy scenicznej. Musimy z utworu tego zrobić mały scenariusz teatralny, napisać utwór na różne osoby — solistów i chór, wydobyć z piosenki rzecz najbardziej dla utworu teatralnego charakterystyczną — dialog. Potem ubrać to wszystko w kostium i dekorację, nie zapominając o efektach świetlnych. To zadanie inscenizatora.

Reżyser dobiera sobie wykonawców i akompaniatora i zaczyna z nimi opracowywać role. Bardzo

jasno i bardzo wyraźnie określa wykonawcy, czego od niego wymaga, jaką postać sceniczną pragnie zobaczyć. Nie wolno wykonawcy narzucać akcentów, intonacji głosu, ruchów. Trzeba wydobyć wszystko z samego odtwórcy roli, mówiąc mu, o co chodzi, czego się od niego wymaga.



„BANDURKA”

W inscenizacji Leona Schillera
w Teatrze Polskiej YMCA w Niemczech

Inscenizacja śpiewno-taneczna wymaga trudnej rzeczy: paru ruchami, paru słowami trzeba zbudować całą postać. Aby ułatwić sobie to zadanie, najlepiej dawać wykonawcom role, które są pokrewne ich osobowości, które im, mówiąc językiem teatralnym, „leżą”. Pyknik powinien być zawsze obsadzony w roli bardziej pokrewnej Sanczo Pansie, niż Don Kichotowi; astenik odwrotnie, „atletyk” zaś nie powinien grać ról, w niczym jego indywidualności fizycznej i psychicznej nie przypominających.

Jeżeli już rozbiłeś piosenkę na głosy solistów i chór, zastanów się, z jakim tańcem ją powiązać. Czasami nietrudno znaleźć rozwiązanie. Jeśli robisz inscenizację popularnej piosenki: „Umarł Maciek” — wiążesz ją z oberkiem; „Czerwone jabłuszko” — to kujawiak, „Uciekła mi przepióreczka” — mazur. Czasem musisz zastanowić się nad epoką i środowiskiem, w którym rozgrywa się akcja piosenki. Ułańskie piosenki z epoki Księstwa Warszawskiego, czy Królestwa Kongresowego zwiąż zawsze z mazurem, wybierając stare balowe figury, takie, jak: „Krakowskie wesele”, „chusteczka”, „zwodzony”, „odbijany”, „krzyżyczek pań”, „przepióreczka”, „krakowska figura panów” podwójna i pojedyncza, „nieskończony” itp. Wówczas utrzymasz taniec w stylu epoki. Stylowy walc, który będziesz usiłował związać z epoką biedermajera, wyglądał inaczej, niż dziś — pamiętaj o tym! Inne kroki taneczne, inaczej trzyma tancerz panią, inne figury. Polka, stylowa polka wieku XIX jest inna, niż poleczka z podwarszawskich Bielan, którą zakończysz piosenką andrusowską. Jeśli inscenizować będziesz „Zośkę w ogródku”, czy którąkolwiek z piosenek czasów stanisławowskich, nie fantazuj zbyt, ustawiając ga-

wota czy manuela. Zwróć się raczej o pomoc do fachowca, tancerza zawodowego, czy reżysera, napisz do Centrali YMCA. Lepiej nie zrobić nic, niż zrobić parodię czegoś, co mogło być ładne i świeże.

Kiedyś mordowałam się, chcąc nauczyć zespół kankana, który miał być odtąńczony przez malarzy i modelki w pracowni na poddaszu. Wyszło — ale po ilu próbach! po ilu zmianach! Z własnego doświadczenia mówię ci, miły reżyserze, przyjdź z gotowym planem tańca i nie rób więcej zmian, niż najkonieczniejsze, w czasie prób. Nic bardziej nie demoralizuje zespołu. A gdy robisz zmianę, powiedz im, dlaczego. Wówczas przy pracy nad kankanem od razu powiedziałam wykonawcom, że taniec jest trudny i że będziemy musieli ciężko pracować. No — i w końcu wyszło!

Jeżeli opracowujesz taniec, pracuj ciągle z tym samym pianistą, nie zmieniaj akompaniatorów. Oblicz od początku ilość taktów tańca. Prawie zawsze pianista będzie ci musiał dobierać muzykę. Niech więc od razu wie, o co chodzi. I pracuj tylko z muzyką żywą. Przy pracy nad ustawianiem tańca muzyka mechaniczna zawodzi zupełnie.

Bardzo jest trudno znaleźć nuty. Wielokrotnie spisywałam muzykę z płyt, wielokrotnie dopiero zbiory British Museum ratowały sytuację. Niezastąpioną pomocą są stare numery „Poradnika Świetlicowego”, dodatek muzyczny z r. 1944 oraz wszelkie śpiewniki polskie, zwłaszcza zbiorek pieśni, opracowany przez Bronisławę Rutkowskiego, pt. „Idzie żołnierz”. W ostatnich numerach „Poradnika” masz, miły reżyserze, dokładne wskazówki i opis pięciu polskich tańców narodowych. Kompozycje muzyczne Kapuścińskiego znajdą idealne zastosowanie w twojej inscenizacji pieśni, wiążących się z kujawiakiem, krakowiakiem czy oberkiem.

Skoro już tak długo zastanawiamy się nad powiązaniem pieśni z tańcem, przyjmij jeszcze jedną uwagę. Wspominaliśmy, że wykonawca nie od razu uwierzy ci, że może równocześnie śpiewać i tańczyć. To rzecz rzeczywiście niełatwa dla kogoś, kto nie ma żadnej rutyny. Stąd (przynajmniej na początek) układ piosenki powinien być raczej statyczny — słowa pieśni podkreślamy tylko ruchem i mimiką, sam taniec, w ścisłym słowa tego znaczeniu, dajemy po ostatniej zwrotce pieśni. Można też zrobić inaczej. Inscenizujesz, powiedzmy, śliczną, starą piosenkę ułańską „Ostatni mazur”. Możesz przepieścić tańcem poszczególne zwrotki — ale nie każ wykonawcom swoim, by tańczyli, śpiewając. To za trudne. Parę kroków, parę ruchów rąk wystarczy, by podkreślić słowa pieśni.

Mówienie słów pieśni przy akompaniamencie muzyki (tzw. parlandowanie) ma szerokie zastosowanie w teatrze. Jest ono jednak naprawdę rzeczą trudną i sto razy łatwiej wyśpiewać po prostu słowa pieśni. Śpiew, zwłaszcza, gdy wykonujemy ludową piosenkę, powinien być raczej jednogłosowy.

Co powiedzieć jeszcze o dekoracji, o kostiumie? Chyba tylko to, że powinny być jak najprostsze. Za tło niech służy kotara; drobny fragment dekoracyjny, przystawka, wprowadzi widza w atmosferę epoki i miejsca, na którym rozgrywa się akcja. (Pamiętam ciekawe rozwiązanie dekoracyjne: na tle kotary, duże

stylowe okno, za nim malowany widok starej Warszawy, obok okna portrety w stylowych ramach. Całość stwarzała atmosferę staromiejskiego dworku, stanowiąc idealne tło dla inscenizacji ułańskich piosenek. Potem zasłanialiśmy część okna, stawialiśmy na nim doniczki z kwiatami, za oknem przypinaliśmy na kotarze ferm z malwami i słonecznikami. Mieliśmy wewnątrz wiejskiej chaty — tło dla krakowiaka i oberka).

Jeśli chodzi o kostiumy — niech nie będą one jakąś krzykliwą zbieraniną. Muszą być tak dobrane, by tworzyły jedną całość kolorystyczną. Wyróżniać się może i powinien tylko kostium solisty. Nie należy mieszać kostiumów autentycznych ze stylizowanymi, jak widuje się, niestety, zbyt często.

A może, miły reżyserze, porozumiemy się, co nazywać będziemy stylizacją w tańcu, czy kostiumie? Otóż masz, powiedzmy, autentyczny strój kobiecy krakowski — spódnica marszczona w pasie, dość długa, kwiecista, wyszywany gorset i wyszywana bluzka z długimi rękawami. Masz autentyczne kroki tańca krakowskiego: galop, hołubce, krok utykany, tak szczegółowo opisane w „Poradniku”. A teraz puszczasz wodze fantazji. Wprowadzasz parę solistów — na tle grupy tancerzy, stojącej w półkołu, wykonują oni pantominę taneczną — jakiś taniec, w którym dziewczyna tańczy, powiedzmy „zwozonego”, chłopiec ją goni. Odbiegłeś trochę od autentyzmu, stylizujesz taniec. Stylizujesz więc i kostium — spódnica, na przykład, staje się krótsza, rękawy u bluzki krótkie, kolory dobierasz tak, by wszystkie sześć, czy siedem tancerek dały ci gamę kolorów tęczy. Oto przykład stylizacji, używanej w balecie.

Ostrożnie jednak, ostrożnie! Jeśli zbyt daleko zawędrujesz — z krakowiaka, najweselszego polskiego tańca, nie pozostanie już nic. Otrzymamy jakąś igraszkę sceniczną. Przy tym — stylizowany taniec wymaga stylizowanego kostiumu i muzyki, która powinna raczej być fantazją na tematy ludowe. A z drugiej strony — autentyczny taniec ludowy, tańczony w baletowych, krótkich spódniczkach, woła głośno o pomstę do nieba!

Gdzie więc wyruszysz w podróż, z piosenką pod rękę? Czy pójdziesz miedzami i gościńcami polskiej ziemi, pośród sadów w kwiatach i szumiących kłosami pól — hen! aż do modrych fal polskiego morza? Każesz więc śpiewać piosence o śląskiej Karolinie, zwawych krakowiakach, o tym, jak na Kujawach skrzypki śpiewają i mazur budzi się z martwych na dźwięk skocznego oberka? A może poprosisz piosenkę, by cię przeniosła wiele, wiele lat wstecz? A może przypomnisz sobie jakiś rok pamiętny i o nim zaśpiewa ci piosenka?

Kiedyś, przebiegliśmy z młodymi lotnikami i piosenką okres pięciu lat tej wojny. Ludzie słuchali i słuchali nadziei się nie mogli. Nie wiedzieli, jak pięknie śpiewał żołnierz drugiej wojny światowej, mówili za jakimś ignorantem, że wojna ta jest wojną bez piosenki. Miły reżyserze — trochę inwencji i trochę odwagi! Każda prawie polska piosenka — to piękny scenariusz do inscenizacji śpiewno-tanecznej. Nigdy nie będziesz tak bawił się, pracując ze swoim zespołem, nigdy tak żywej i szczerej reakcji publiczności nie zobaczysz. Spróbuj — a przekonasz się!

JAN OSTROWSKI

JAK UKŁADAĆ TAŃCE

Wskazówki, które podajemy, oparte są na swego rodzaju niedyskrecji, mianowicie na podpatrzeniu tego, jak inni zwykli postępować, komponując, czy tylko układając tańce. Uwagi te bowiem nie pochodzą wprost od praktyka w tej dziedzinie tj. baletmistrza lub solisty, lecz od teoretyka, jakim jest z zasady każdy krytyk artystyczny. Nie dążąc bynajmniej do tego, aby uczyć kogokolwiek „talentu”, tj. umiejętności tworzenia dzieł, czy utworów sztuki, chciałbym tylko pomóc w organizowaniu pracy w świetlicy przy układaniu tańców, raczej ludowych czy narodowych, aniżeli czysto artystycznych.

KILKA ROZRÓŻNIEŃ

Dobrze sobie od razu uprzytomnić pewną różnicę, jaka istnieje pomiędzy kompozycją i układem. Potem konsekwentnie nazywać będziemy „układem” wynik komponowania według jakiegoś wzorca lub schematu, zastrzegając sobie użycie terminu „kompozycja” dla wyniku bardziej twórczej pracy, mianowicie wynajdywania utworów, zawierających nowe formy artystyczne.

Jeśli to rozróżnienie nie jest dość wyraźne w zakresie innych sztuk i trudno je tam przeprowadzić, to w dziedzinie tańca ma ono swoje głębsze uzasadnienie. Aby zdać sobie z tego sprawę, wystarczy zastanowić się, w jakim stadium znajduje się obecnie wiedza o kompozycji tanecznej i jakimi środkami rozporządza kompozytor taneczny, którym z reguły bywa bądź praktyk-baletmistrz, bądź wybitny solista lub solistka.

W zakresie tańca ludowego lub narodowego rozporządza się pewną ilością mniej lub bardziej opracowanych form tanecznych, to znaczy opisów np. walca, mazura, tarantelli itp. Znany jest ich rytm, tempo zasadnicze, rozczłonkowanie, pewna ilość tzw. pas, czyli kroków tanecznych oraz ruchów ciała (głowy, tułowia i rąk). W opracowaniu baletowym — tj. przy pomocy specjalnej techniki tanecznej — formy te noszą nazwę tańców charakterystycznych i przekazywane są drogą bądź tradycji scenicznej, bądź opisów, rozrzuconych po wielojęzycznej literaturze choreograficznej.

Nie wchodząc w zbyt szczegółowe zagadnienia teoretyczne, poprzestańmy na stwierdzeniu ogólnym, że tańcem jest rytmiczny ruch ciała ludzkiego, wykonywany dla samej „urody” ruchu, nie w celach użytkowych. Są bowiem rytmiczne ruchy ciała ludzkiego, które nie są tańcem, jak np. różne czynności, powtarzające się przy pracy w polu, przy warsztacie, itd. Poza tym nie każdy ruch rytmiczny, wykonywany nie w celach użytecznych, ma niezbędną urodę taneczną.

Dobierając stosowne ruchy, nie wystarczy kierować się jakimś naukowym, czy niby to naukowym, określeniem. Trafny wybór musi być oparty na właściwym wyczuciu jego wartości estetycznej, którym winien być obdarzony kompozytor, czyli baletmistrz lub tancerz, aby powstał prawdziwy taniec, rzecz godna widzenia, a nie karykatura. Potrzebne jest więc wyrobienie estetyczne zupełnie specjalnego rodzaju.

GŁÓWNE ODMIANY TAŃCA

Dla ogólnej orientacji dobrze sobie jeszcze zdać sprawę z tego, iż w obrębie uznanych form tanecznych rozróżnia się obecnie zasadniczo trzy odmiany tańców: ludowych, towarzyskich i

scenicznych. Jest to podział, dokonany według podstawowego występowania danej formy. Nie znaczy to, aby wótnie taniec ludowy np. nie występował jako towarzyski, a nawet nie był pokazywany na scenie. Ale przyjąć można jako zasadę, że w każdej swej przemianie wótniej forma tańca ulega pewnej pierwiastkowej przeróbce. Samorzutny taniec ludowy ujęty zostaje w ramy konwenansu towarzyskiego, nim stanie się tzw. salonowym, albo przerobiony zostaje na technikę i zgodnie z wymaganiami kompozycji scenicznej, nim dostanie się do teatru na scenę.

Ale forma sceniczna może być zasadniczo dwojaka: widowiskowa i pokazowa. Widowiskowa ma ambicje czysto artystyczne, choćby w zakresie możliwości amatorskich. Pokazowa ma raczej ambicje dokumentarne i instruktywne. Odtwarza i poucza, nie kusząc się o efekt czysto artystyczny. To jest właściwa dziedzina naszych zainteresowań, które nie wyłączają momentu rozrywkowego. Do niej odnosić się mogą najbardziej bezpośrednio nasze zalecenia. Nie sposób, oczywiście, pomijać milczeniem samej formy widowiskowej, na wypadek tak szczęśliwych okoliczności w pracy teatru amatorskiego lub świetlicy, że i takie ambicje można by bez uszczerbku dla naszej wrażliwości artystycznej realizować.

Dlatego wypada jeszcze podkreślić fakt, że w zakresie tańców artystycznych rozróżnia się współcześnie dwie ogólnie wspomniane już powyżej postaci zasadnicze: tańca baletowego i tzw. wyzwolonego. Pierwszy — to rodzaj, oparty o technikę wyrobioną przez wielowiekową tradycję baletu. Jest to technika bardzo trudna i uciążliwa, ale dająca najpewniejszą podstawę do osiągnięcia dość szerokiej skali wysubtelnionych wrażeń tanecznych, czysto estetycznych. Oczywiście, gdy kompozytor umie się należycie tą techniką posługiwać i wzbogaca ją nowymi nabytkami artystycznymi. Nie będziemy wchodzić głębiej w tę dziedzinę, jako właściwie dość obcą wszelkim pierwotnym poczynaniom w pracy świetlicowej amatorskich zespołów tanecznych. W ogóle raczej należałoby przestrzec przed lekkomyślnym zapuszczaniem się w tę dziedzinę bez fachowych kierowników i wykonawców.

Taniec wyzwolony jest to wielka różnorodność odmian tańca, wolnego od kanonów baletowych (które, nawiasem można jeszcze wspomnieć, wywodzą się z pewnych form zachodnio-europejskich tańców ludowych, no. basków, lub katalończyków, jeśli nie cofać się do starożytnego tańca greckiego lub egipskiego). Odmiany wyzwolone natomiast nawiązują albo do tradycji tańców hinduskich, czy też — ogólniej mówiąc — daleko-wschodnich, (Laban, Wigman i w ogóle tzw. środkowo-europejska szkoła ekspresjonistyczna, tańca wyrazistego), albo na fałszywych rekonstrukcjach z rzeźb i zabytków plastycznych tańca starogreckiego np. Isadora Duncan, Dalcroze w tzw. plastyce ruchowej itd.), albo po prostu do pantominy starorzymskiej. Niekiedy w formach najnowocześniejszych łączy się taniec baletowy z pantomimicznym lub wyrazistym, w tzw. tańcu z akcją (Joos itp.).

PRÓBY MODYFIKACJI

Ten rodzaj tańca — to obszerna dziedzina wielkiej dowolności i zwodnej często łatwizny. Tymi nieokreślonymi elementami posługują się w swych układach samozwańcze kierowniczk

spółów amatorskich przy inscenizowaniu pieśni lub innych widowisk tanecznych. W tej dziedzinie tańca, wyzwolonego z kanonów baletowych, trudno wyjść poza zasady bardzo ogólne.

Tezba więc ograniczyć się do stwierdzenia, iż rozporządza się tam pewną ilością ruchów i postaw, lub ich powiązań w figury, które służą do komponowania utworów tanecznych, jak np. plamy w malarstwie. Przy ich pomocy tworzy się tańce oderwane, o charakterze czysto dekoracyjnym, oraz tańce programowe (tzw. pantomimiczne, wyraziste lub z akcją) o pewnej treści, idei lub akcji dramatycznej. W kompozycjach tych tańców występują bądź szablon, ustalone przez tradycję lub wybitne indywidualności, bądź też daleko posunięta dowolność, ograniczona co najwyżej pewnym poczuciem stylu u kompozytora.

Były próby uczynienia wyłomu w tym chaosie dowolności przez pewną kodyfikację ruchów. Czyniła to i największa rewolucjonistka tańca nowoczesnego, Isadora Duncan, czynił to i twórca rytmiki ruchowej, Dalcroze, w tzw. *plastique animee* (plastyce ruchowej). Usiłowano skodyfikować pewne zasady rozplanowania przestrzennego ruchów. Próby te przebrzmiały, nim zdołały się bardziej upowszechnić, i zresztą zawsze były mocno nacechowane piętnem indywidualnym ich twórców. Dlatego też jesteśmy wszyscy znów świadkami odrodzenia się tradycji baletowej w tańcu scenicznym.

Jeśli chodzi o środki pomocnicze do komponowania czy układania tańców, to trzeba stwierdzić, że choć od kilku stuleci nie brakowało licznych prób i starań dla stworzenia stosownego pisma symbolicznego, służącego do notowania ruchów tanecznych — to jednak nie powstał dotychczas żaden system zadowalający i ogólnie przyjęty. Schematyczny plan rysunkowy rozmieszczenia tancerzy na płaszczyźnie poziomej i opis słowny kroków, postaw i figur pozostaje nadal najpewniejszym sposobem skutecznego porozumienia się kompozytora z tancerzem lub tancerzy między sobą.

OGÓLNE PRZEPISY

Wracamy do naszego pytania zasadniczego: jak komponować lub układać tańce? Z poprzednich rozważań wynika, że na to pytanie łatwiej odpowiedzieć książką, niż artykułem. Dla zadość uczynienia jednak ewentualnym potrzebom chwili obecnej trzeba jednak pokusić się choć o najtreściwszą odpowiedź, czy też plan odpowiedzi, na nieco zwężony zakres pytania. Mianowicie. Co jest wskazane uczynić przy układaniu tańców charakterystycznych (ludowych lub narodowych) i komponowaniu tańców programowych (dekoracyjnych lub wyrazistych) na potrzeby pokazów lub widowisk świetlicowych?

Przystępując do wszelkiej pracy twórczej czy odtwórczej nad tańcem, trzeba przede wszystkim pamiętać, że taniec jest sztuką samodzielną, której istota polega nie na akcesoriach, jak treść libretta, akompaniament muzyczny, kostium, dekoracje, efekty świetlne i t.p., lecz na wartości artystycznej układu i ruchów tańczących. Te ruchy są właściwym *wątkiem*; reszta — to spray pomocnicze, więc drugorzędne. Z tym nastawieniem można dopiero rozpocząć układ tańca ludowego, bądź też kompozycję programową.

Zwłaszcza w wypadku tańca programowego dobrze trzeba sobie z góry sprecyzować w słowach treść poetycką scenki, którą się chce tańcem wypełnić, i wynotować przy tym jak najwięcej sytuacji ruchowych, symbolizujących czy wyrażających tę treść. Tak powstaje *libretto* taneczne. W wypadku zaś tańca charakterystycznego trzeba bądź wynotować sobie z obserwacji kroki

i figury potrzebnego tańca ludowego, bądź zaopatrzyć się w ich dokładny opis z wiarygodnego źródła piśmienniczego i to stanowić będzie surowiec do układu lub wręcz gotowy jego *schemat*.

Z kolei idzie dobór *akompaniamentu* muzycznego i jego analiza. Po zdobyciu niezbędnych nut należy zorientować się, gdzie kończy się część wstępna, a zaczyna właściwa część taneczna, gdzie są powtórzenia lub granice fraz czy motywów, wiele mają taktów, co ewentualnie da się pominąć dla większej zwartości itp. Analizę tę można przeprowadzić bądź na glucho, jeśli się posiada dostateczne wiadomości z teorii muzyki, bądź czytając partyturę głosem, jeśli się zna solfeż, bądź uciekając się do pomocy akompaniatora na rozporządzanym instrumencie (skrzypce, harmonia lub fortepian). Wszelkie dalsze przystawianie partytury muzycznej do tańca — poza wyżej wymienioną — muszą być kontrolowane już przez bardziej wytrawnego muzyka.

Wreszcie następuje właściwa *kompozycja lub układ* tańca przez dobór ruchów składowych, powiązanie ich w figury, ustalenie ich kolejności oraz podłożenie ruchów pod muzykę, takt za taktem, uzgadnianie rytmu, akcenty, tempa, napięcia, jak również wyraz według schematu lub libretta. Dobrze przy tym wziąć pod uwagę strój, w jakim się będzie tańczyło, czyli kostium, oraz przestrzeń, na jakiej się będzie dany taniec rozwijało, więc rozmiary sceny czy estrady oraz ew. dekoracje. Im bardziej osoba układająca będzie bardziej zżyta z danym tańcem charakterystycznym i nie wykrocza poza z góry określone ramy pokaz, lub im kompozytor tańca wyrazistego będzie bardziej pomysłowy we właściwym doborze ruchów, tym raniec lepiej wypadnie.

Z praktyki wiadomo, że w tańcach z muzyką dźwiękową (inne, jak np. przy perkusjach szmerowych — jak bębny itd. — pomijamy) dobrze jest już podczas samego procesu komponowania mieć przy sobie do pomocy akompaniatora, jeśli samemu się nie gra, i ew. rozporządzać odpowiednim pomieszczeniem, salą, aby móc ruchy wypróbować na sobie samym, lub członkach zespołu.

CZEGO NIE NALEŻY ROBIĆ

Właściwie łatwiej byłoby powiedzieć, czego nie należy robić, aniżeli jak trzeba układać tańce? Błędy są przeważnie jaskrawsze, a doskonałość jest niemal zawsze nieuchwytna. Zatrzymajmy się więc jeszcze na kilku najczęściej popełnianych, najjaskrawszych błędach przy układaniu tańców.

Jeśli chodzi więc o temat, należy unikać przeładowania anegdotą, literaturą, bo wówczas zamiast tańca wychodzi pantomina.

Ze skłonnością do gadatliwości łączy się skłonność do przeładowywania tańca różnymi akcesoriami. Gdy więc domorosły kompozytor(ka) chce przedstawić tańczącą bachantkę, to nie tylko da jej w rękę bębenek, wplecie we włosy cały bukiet kwiatów, girlandami obwiesi tunikę, ale na dodatek, żeby miała się do czego mizdrzyć, postawi na kolumnie przygodny biust Bachusa lub... Sokratesa, który ma odegrać rolę leśnego bóstwa.

W tańcu nie zabraknie wówczas ani zbierania kwiatków do koszyczka, trzymanego w drugim ręku, ani przegładania się w źródełku, ani wylegiwania się na trawie, uciekania, przytulania, kto wie czego jeszcze. I dobrze, jeśli w swych podskokach spłoszonej łani tancerka nie zapłącze się w girlandy, nie potknie o koszyczek lub nie wyróci w rozpaczliwym odruchu gipsowego posągu, ściągając na siebie kotarową kulisę.

Podobnie tancerzom do Krakowiaka najniedorzeczniej w świetle każe się z kosami w rękę odtwarzać całą bitwę pod Racławicami, a dziewczętom z sierpami w rękę imitować żniwa i całe wesele.

Złe pojęta muzykalność jest równie groźna. Należy unikać arcydzieł literatury muzycznej, które trudno wykonać na estradzie przygodnej i których interpretacja taneczna jest tylko pozornie łatwa. Brać rzeczy, wyraźnie przeznaczone do tańca. Wtedy mniej grozi, że tancerka, wydreptywując każdą nutkę utworu muzycznego, zacznie miotać się jak w ataku epileptycznym, bo to, co zostało napisane do wykonania palcami u rąk na fortepianie, nie da się odtworzyć nogami ani całym ciałem. Wówczas nic dziwnego, że taniec pełen bieganiny, machania rękami, jak cepami, wyginania się na wszystkie strony i podrygiwania, zamienia się w groteskę, kompromitującą parodię. Wszelka przesada w tańcu razi, jak i wszelka nieporadność wprowadza widzów w zakłopotanie lub rozśmieszy. Umiar i porządek zawsze dadzą lepsze wyniki na pokazie, aniżeli silenie się ponad własne możliwości.

ŹRÓDŁA POMOCNICZE

Niestety, nie ma polskich książek, które zawierałyby bardziej dokładne dane o technice tanecznej. Do niedawna nie było nawet książek o układach polskich tańców charakterystycznych ludowych lub narodowych. Za namiastkę służyć mogły jedynie niekompletne i mocno przestarzałe broszurki Mestenhauera z r. 1880—1904, napisane dla potrzeb salonu, a nie estrady lub sceny.

Obecnie istnieje obszerna i godna zaufania praca przedwojenna pt. „Pląsy polskie” Zofii Kwaśnicowej (niestety, dziś bardzo trudno dostępna, nawet w kraju), czy też — jeśli chodzi o Śląsk — „Tańce Śląskie” Musiōła i Sachsa oraz kilka pomniejszych, nie wspominając już opracowań, ogłoszonych w poprzednich 4 zeszytach „Poradnika Świetlicowego”.

Dalszą pomocą w inscenizacji tańców polskich mogą być niewątpliwie także i albumy tańców polskich z kolorowymi planszami, jak przedwojenne „Tańce Polskie” Zofii Stryjeńskiej lub wojenna — już wydana w W. Brytanii — teka pt. „Polskie tańce ludowe” Ireny Łukasiewiczowej.



Fragment z „GODÓW WESELYCH”
w Teatrze Polskiej YMCA

*) Patrz „Poradnik Świetlicowy” nry 107/108, 109, 110, 111/112. „Polskie tańce narodowe”.

DROGI TEATRU AMATORSKIEGO

Wiadomości z różnych skupień polskich na emigracji zdają się świadczyć o tym, że teatr amatorski spełnia w nich rolę coraz donioślejszą. Po dawnemu trzeba, co prawda, przewyżczać trudności repertuarowe, większość bowiem utworów dawniejszych bądź przekracza możliwości sceny amatorskiej, bądź też nie przemawia do współczesnego widza, — wydawnictwa zaś nowe są bardzo nieliczne. Niemniej mnoży się z roku na rok liczba zespołów i przedstawień, a wykonanie zyskuje na sprawności.

Artyści zawodowi zdają sobie sprawę z tego, że praca amatorów scenicznych jest dla życia teatralnego zjawiskiem korzystnym. Scena amatorska nie stanowi współzawodnictwa, a przez rozbudzenie zapału teatralnych przyczynia się do wzrostu frekwencji na wszystkich widowiskach. Dlatego reżyserzy i aktorzy zawodowi wyrażają gotowość udzielenia rady i pomocy osobom, interesującym się sprawami teatralnymi.

Nasze własne doświadczenia w zakresie amatorskiego ruchu teatralnego są ubogie w porównaniu z tym, co dostrzegamy w społeczeństwie brytyjskim. Przede wszystkim na czytanie i wystawianie sztuk kładzie się szczególnie nacisk podczas nauki szkolnej. Dorosli

mają do dyspozycji potężne organizacje, skupiające setki tysięcy miłośników teatru. Temu stanowi rzeczy sprzyja piśmiennictwo. Corocznie publikuje się setki utworów dramatycznych, dostosowanych do możliwości sceny amatorskiej; pełne wykazy znaleźć można w czasopiśmie New Plays Quarterly. Niektórzy wydawcy (jak Deane i French Samuel) specjalizują się właśnie w tego rodzaju wydawnictwach. Istnieją również księgarnie, których zriinteresowanie ogranicza się do sztuk i studiów na tematy teatralne.

Przy rozbudowie polskiego teatru amatorskiego warto korzystać z tego olbrzymiego dorobku miejscowego. Zadanie to ułatwia książka, ogłoszona niedawno w ramach popularnej serii „Teach yourself” pod nazwą: „Teach yourself amateur acting” (Londyn 1949, str. 204). Autorem jej jest John Bourne; wstęp napisała wybitna artystka teatralna i filmowa, Flora Robson, specjalizująca się w rolach charakterystycznych.

Książka stanowi doskonały przewodnik zarówno dla poszczególnych członków zespołu teatralnego, jak i dla jego organizatorów i kierowników. Jak to bywa zwykle w popularnych wydawnictwach angielskich, posiada ona przede wszystkim charakter praktyczny

i przynosi wiele realnych wskazówek, które znajdują codzienne niemal zastosowanie w każdym teatrze amatorskim.

Ważne jest wydatnione przez autora na początku rozróżnienie między zawodowcem i amatorem teatralnym, może ono bowiem zapobiec wielu szkodliwym nieporozumieniom. Fachowiec musi oczywiście posiadać więcej wiedzy i umiejętności, teatr bowiem stanowi jego podstawowe zajęcie i źródło utrzymania (mowa o warunkach normalnych i o zasobnym społeczeństwie). Stwierdzenie tego stanu rzeczy nie powinno jednak wywoływać jakiegoś poczucia niepełnej wartości. Wielkim przywilejem amatora jest możliwość występowania w takich rolach, które mu odpowiadają.

Autor omawianej książki nie zajmuje się szerzej dekoracjami, ale informacje na ten temat znaleźć można bez trudu w wydawnictwach specjalnych, których liczba rośnie z roku na rok.

Ciekawe rozważania poświęca temu zagadnieniu Sydney W. Carroll w studium „Acting for the stage. Art, craft, and practice” (London, Pitman, 1946, S. XI i 11b i 138). Autor miał niezwykle wszechstronne doświadczenia teatralne, był bowiem aktorem, reżyserem, dyrektorem teatru, autorem dramatycznym i wreszcie krytykiem. W jego wywodach brzmią najsilniej słowa ostrzeżenia przeciwko samolubom scenicznym:

„Przykro zauważyć, że im zdolniejszy i świetniejszy aktor, tym większą przejawia skłonność do okazywania niewzruszonego egoizmu, który w innych okolicznościach wywołałby uczucie wstydu. Oto najlepsze postanowienie dla wszystkich aktorów: Chce pamiętać, że dobro sztuki jako całość winno być pierwszą troską aktora. Wykonawcy o najskromniejszym doświadczeniu wiedzą, jak łatwo innemu artyście przekreślić ich wysiłki przez przeszkadzające wstawki lub wtrącanie niewłaściwych kwestii. Wiedzą, że można odebrać innemu aktorowi połowę efektu przez niezwracanie nań uwagi” (str. 44).

Czy uwagi te stosują się do amatorów w podobnie rozległym zakresie? Oczywiście. Pamiętać warto, że gra nazbyt indywidualna na scenie zawodowej może znaleźć pozorne usprawiedliwienie w naprawdę wybitnych uzdolnieniach niesfornej jednostki. Popisywanie się dyletantów budzić musi na publiczności jeszcze gorsze wrażenie. Dlatego zadaniem kierownika zespołu amatorskiego będzie wytworzenie wśród uczestników koniecznej dyscypliny. Najlepiej osiągnie się ją przez wspólne omówienie warunków pracy i charakteru zamierzonego widowiska oraz oparcie się na rodzaju samorządu. Wszystko zależy od sytuacji lokalnej. Że chodzi o sprawę o wielkiej doniosłości, świadczy o tym częste poruszanie jej w książkach, poświęconych scenie amatorskiej.

Zacytujmy z ciekawego wydawnictwa Sydney W. Carroll jeszcze jeden ustęp, wymierzony przeciwko nadużywaniu na scenie efektów czysto wokalnych:

„Kiedy aktor rozporządza szeroką skalą głosową, kiedy umie mówić jasno, wyraźnie, bez wysiłku, panując nad zmianą szybkości mowy; kiedy wie o znaczeniu wysokości dźwięków, umie przystosowywać swój głos do różnych odległości bez dostrzegalnego wysiłku; kiedy potrafi używać go w sposób ekscentrycz-

ny, nienormalny dla naśladownictwa; kiedy wie, jak wydawać szept sceniczny, kiedy umie przydać mu miódopłynność, brzmienie gardłowe lub falcetowe; kiedy w razie potrzeby dźwięki zamierają mu w krtań, stają się zachryple lub grobowo ponure, zależnie od własnej woli; kiedy rozumie różnicę między retoryką i recytacją; kiedy umie deklamować, zacinać się, pytlować, wykrzykiwać, mówić niepoprawnie przez nos, stękać i jąkać się w przekonujący sposób i okazywać inne niedostatki wokalne w tym samym stopniu, w jakim korzysta z czasu głosowego, — ma wówczas głos aktora. Kariera sceniczna może zmusić go do posługiwania się głosem w tysiącznych odmianach. Jednak chociaż aktorzy zdobywają wielkie imię dzięki czystości i skali swych organów głosowych, chociaż istnieją role, do których nadaje się przede wszystkim aktor z pięknym głosem, wyznawcy samego dźwięku powinni ograniczać się do radia. Scena nie jest dla nich. . .” (str. 49).

Byłoby oczywistym nieporozumieniem, gdyby amator wziął tego rodzaju przestrożę na serio. Zanim ktoś osiągnie ideał giętkości głosowej, musi zdobyć się na wysiłek, przekraczający możliwości amatorskie. Niemniej spotkać się można z objawami lubowania się we własnych efektach głosowych, działającymi na słuchaczy niezmiernie irytująco. Tego rodzaju nawykom należy się od razu przeciwstawić energicznie, zanim wytworzy się trwała maniera.

Powracając do książki „Teach yourself about acting”, podkreślić trzeba, że zawarte w niej zalecenia, dotyczące zadań reżysera i kierownika, są bardzo zajmujące. Z punktu widzenia teatru amatorskiego wydają się one stosunkowo mniej ważne, gdyż zawodownictwo w zespole dramatycznym obejmuje zazwyczaj osoby o pewnej wiedzy i doświadczeniu teatralnym. Jakby zdając sobie z tego sprawę, autor sięga do zagadnień trudniejszych i bardziej złożonych. Rozdział, poświęcony stylowi przedstawień, w zastosowaniu do sceny amatorskiej mógłby wydać się przesadzony, gdybyśmy zapomnieli o wysokich ambicjach teatru amatorskiego w Wielkiej Brytanii. Słuszne jest podkreślenie, że wbrew dość rozpowszechnionej opinii komedia wymaga więcej pomysłowości technicznej, niż sztuka poważna.

Jest zjawiskiem zastanawiającym, jak wiele wagi przywiązuje się w Anglii do wyrobienia aktora pod względem fizycznym. Przykazanie to nie omija zarówno artystów zawodowych, jak i amatorów. Autor publikacji posuwa się do twierdzenia, że artysta sceniczny musi przejść gruntowny trening, którego cele są bardziej skomplikowane, niż przygotowanie zawodnika olimpijskiego. Aktor powinien być wyrobiony pod względem fizycznym; jego mięśnie muszą być posłuszne najbardziej nieoczekiwanym wymaganiom roli. Amator ideału tego nie osiągnie; nie zaszkodzi jednak, jeśli zda sobie sprawę ze swoich niedostatków i jeśli w związku z tym postara się o pozyskanie jak najlepszego „ekwipunku” cielesnego.

Pewna odmiana stałych ćwiczeń wydaje się wręcz konieczna. Widzi się nieraz na scenie amatorskiej zdolnych wykonawców, których wysiłek głosowy, dobra postawa sceniczna i gesty idą na marne wskutek niedostatecznego wygimnastykowania kręgosłupa, wady, dającej się przezwyciężyć za pomocą prostych cwi-

czeń. Warto zapytać przyjaciół, reżysera lub jakąś bliską osobę o własne niedostatki fizyczne i zacerpnąć z odpowiedzi wskazówki do pracy nad sobą. Najlepsze usługi oddaje szermierka, oczywiście jeśli można ją właściwie poprowadzić.

Mówiąc kolejno o głosie, rękach, tułowiu i nogach, autor wspomina o błędach, popełnianych najczęściej na scenie, i wskazuje środki zaradcze. Zarazem stara się przekonać czytelnika o znaczeniu ruchów i gestów w grze aktorskiej. W sztuce André Obey p.t. „Noe” znajduje się scena wypuszczania z arki gołębia. Na dole na pokładzie ludzie śledzą zachowanie się ptaka. W ruchach ich winny znaleźć odzwierciedlenie różnorodne nastroje: nadzieja i niepokój, wiara i strach. Można przy tym odtworzyć z niezawodną dokładnością lot niewidzialnego gołębia.

Słuszne jest zwrócenie uwagi na to, że w ułożeniu głowy wyraża się charakter człowieka i jego zatrudnienie. Można również stwierdzić odmienne ułożenie głowy w różnych epokach: wynika to m.in. ze zmian w uczesaniu, powodujących reakcje mięśni szyi. Słowem, temat zachęca do studiów; pomocne okaże się zwiedzenie galerii portretów. W bibliografii, załączonej na końcu książki, znajdują się publikacje, które dostarczają wskazówek dla ćwiczeń szyi, przystosowanych do wymagań sceny.

Jeszcze ciekawsze są rozważania na temat rąk, tego nieustannego utrapienia początkujących amatorów. Mechanizm ich jest tak złożony i pełni tak doniosłą funkcję w rzemiośle aktorskim, że zasługuje na szczegółowy rozbiór.

Z czynnika rytmu w przedstawieniu teatr amatorski niezawsze zdaje sobie należycie sprawę. Rzecz polega na wykonywaniu wszystkich ruchów na scenie w sposób płynny, skoordynowany i harmonijny. Często zadajemy sobie pytanie, dlaczego umiemy chodzić i mówić swobodnie w życiu normalnym, a na scenie ruchy nasze tracą wdzięk, nabierają sztywności i wyglądają nieprzekonywająco nawet w naszych własnych oczach. Cała różnica polega na tym, że o ile w stosunkach codziennych nie zastanawiamy się nad tym, jaki będzie efekt naszych poruszeń, o tyle na scenie muszą one przejść przez proces selekcji. Trzeba odrzucić setki ruchów niepotrzebnych, towarzyszących zwykłej rozmowie; te, które zostają, muszą zmierzać do jakiegoś celu, zrozumiałego dla publiczności. Wynik jest taki, że wskutek dokonywanego wysiłku dodatkowego odczuwamy napięcie wewnętrzne, które przeszkadza w przystosowywaniu się do wymagań roli.

Zdaniem autora, amatorzy przejawiają pospolicie skłonność do przesadnej swobody w poruszeniach i są zaskoczeni, jeśli ktoś zwróci im na ten błąd uwagę. Chodzi o zachowanie dobrego smaku i skojarzenie z rolą tyłu gestów, ile ona może wchłonąć. Mógłby ktoś zapytać, skąd można wiedzieć, jaka miara gestów jest dla danej roli odpowiednia. Jest to sprawa wyćwiczenia zmysłu obserwacyjnego oraz wczucia się w przedstawianą postać. Rytm życia jednostki zależy od jej temperamentu, zajęć, rozwoju umysłowego itp. Inaczej wygląda np. zachowanie wieśniaka i miesz-

kańca wielkiego miasta. Trzeba starać się uchwycić pulsowanie, charakterystyczne dla roli. O zachowaniu rozstrzygać muszą właściwości wewnętrzne.

Słuszne jest stwierdzenie, że aktor musi być słyszany, i to bez względu na treść sztuki. Dlatego mówienie „naturalne” na scenie jest właściwie fikcją. Są co prawda aktorzy, mający skłonność do traktowania przestrzeni scenicznej jak salonu, w którym należy tłumić wszelkie odchylenia od zwykłego, przyjętego tonu. Maniera ta jest, zdaniem autora, nieporozumieniem. Niepodobna być na scenie na prawdę naturalnym. Użycie organów mowy musi liczyć się z faktem, że z tyłu na galerii znajduje się tysięczny widz, który chce widzieć i słyszeć tak, jak wszyscy obecni w teatrze. Słyszalność zależy nietyle od natężenia strun głosowych, ile od sposobu wymawiania. Tu otwiera się pole dla pracy nad sobą.

Wiele cennych spostrzeżeń książki dotyczy prowadzenia dialogu i ogólnej postawy na scenie. Godna zalecania jest zwłaszcza zachęta do pomysłowości i unikania „sztuczek” zbyt pospolitych. Lepiej nie nadużywać odruchów tak nadużywanych, jak przekładanie poduszek lub igranie z kwiatami w wazonie. A oto dwa przykłady rozwiązań sytuacyjnych pomysłowych. W jednej sztuce roztargniona kobieta dostrzegła na ścianie kalendarz i szybko poczęła zdzierać niezerwane karty. Odruch ten dobrze ilustrował właściwości jej usposobienia. Kiedy indziej aktor zamiast wyjąć papierosa gotowego skrzył go, prowadząc jednocześnie rozmowę.

Nie można dość silnie zalecić ostrzeżenia przed grą improwizowaną, która tak często kusi amatora, zwłaszcza w farsach. Tego rodzaju samowola wytrąca z równowagi resztę zespołu na przedstawieniu, niweczy wysiłki reżyserskie, co zaś najgorsza — nie bawi publiczności.

Zalecenia, dotyczące zadań reżysera i kierownika, są bardzo zajmujące. Z punktu widzenia teatru amatorskiego wydają się one stosunkowo mniej ważne, gdyż przodownictwo w zespole dramatycznym obejmuje zazwyczaj osoba o pewnej wiedzy i doświadczeniu teatralnym. Jakby zdając sobie z tego sprawę, autor sięga do zagadnień trudniejszych i bardziej złożonych. Rozdział, poświęcony stylowi przedstawień, w zastosowaniu do sceny amatorskiej mógłby wydać się przesadzony, gdybyśmy zapomnieli o wysokich ambicjach teatru amatorskiego w Wielkiej Brytanii. Słuszne jest podkreślenie, że wbrew dość rozpowszechnionej opinii komedia wymaga więcej pomysłowości technicznej, niż sztuka poważna.

Nie będziemy zajmowali się bliżej rozdziałami, dotyczącymi charakteryzacji, efektów dekoracyjnych, organizacji prób itp. Znaleźć je można w innych wydawnictwach (szczegółową bibliografię zawiera Nr 85 „Poradnika Świetlicowego”).

Wysoki poziom teatru amatorskiego w otoczeniu brytyjskim jest zachętą do naszych własnych wysiłków. „Teach yourself amateur acting” może okazać każdemu zespołowi amatorów scenicznych prawdziwą pomoc.

M. BILEWICZ

„SPÓŁKA MÓZGÓW”

Za przykładem Brytyjczyków rodzi się nieraz w skupieniach polskich pomysł zorganizowania „Brains' Trustu” — „Spółki Mózgów”. Rzecz wydaje się w zasadzie prosta i wolna od niespodziewanych zasadzek. Wystarczy zaprosić kilku znawców jakiegoś zagadnienia lub osoby o poważnym zapasie wiedzy encyklopedycznej oraz zgromadzić garść publiczności — a reszta zrobi się sama. Wśród słuchaczy znajdzie się kilku ciekawskich, którzy — choćby przez ciekawość — zaczną stawiać pytania; mędrzy, zasiadający przy stole ekspertów, zazwyczaj umięją zdobyć się na odpowiedź, w mniejszym lub większym stopniu czyniącą zadość oczekiwaniom. Tak przemija kilka godzin i w efekcie można zanotować jeszcze jedną udaną imprezę.

Sprawa taka łatwa — a jednak wykonanie najczęściej przynosi uczucie rozczarowania. Przyczyną bywa niekiedy postawa słuchaczy. Publiczność polska wykazuje pospolicie ducha przekory; stawiane przez nią wymagania często przerastają możliwości organizatorów. Anglik zjawia się na imprezie, aby wydożyć z niej jak najwięcej przyjemności; Polakowi chodzi przede wszystkim o to, aby poprawić swoje samopoczucie przez wykazanie własnej wyższości wobec wszystkiego, na co mogą zdobyć się wykonawcy. Okoliczność ta nie sprzyja wytworzeniu atmosfery wzajemnego porozumienia między skromnym zespołem rzeczoznawców a rzeszą odbiorców.

Opory są ostrzejsze wśród Polaków, — ale czy mają stać się powodem rezygnacji? Wynikają z nich jedynie większe obowiązki, jeśli chodzi o organizatorów i członków zespołu, udzielającego odpowiedzi. Nieporozumienia wynikają stąd, że niewzyscy zdają sobie sprawę z zasad i metod, jakie zostały wytworzone na podstawie kilkuletnich już doświadczeń, towarzyszących posiedzeniom „Brains' Trust'ów”. Wystarczy, aby ktoś zapomniał o zespołowym charakterze imprezy i na zadane pytanie zamiast odpowiedzi krótkiej i w miarę możliwości dowcipnej przystąpił do wygłaszania nudnego, godzinnego przemówienia, aby całe przedsięwzięcie zepsuć i wynaturzyć.

Podczas wojny „Spółki Mózgów” stały się tak popularne, że na ich temat napisano już dość pokaźną liczbę artykułów i książek. Dla czytelnika polskiego nadaje się w szczególności stopniu wydawnictwo „How to run a Brains Trust”, ogłoszone przez Donald H. McCullough (Methuen and Co., Londyn, 1948, str. 81). Zawiera ono wiele cennych wiadomości i wskazówek praktycznych, co zaś najważniejsza, wprowadza w nastrój tego rodzaju imprez dzięki obfitości zręcznie dobranych przykładów.

Jak autor informuje na wstępie, pomysł Spółki Mózgów zrodził się w czasie wojny w związku z wykrzykiem, że wśród żołnierzy zdumiewająca liczba osób pragnęła zdobycia wiedzy. Pierwsza sesja została nadana w drodze radiowej w dniu 1 stycznia 1941 roku, w czasie największego nasilenia nalotów na Londyn. W ciągu sześciu miesięcy ograniczono się do nadawania tego rodzaju słuchowisk dla armii w odstępach tygodniowych. Później nabytą technikę wyzyskano na zebraniach publicznych. Najwdzięczniejsze zastosowanie znalazła ona wśród rolników, przyczyniając się do szybkiego rozpowszechnienia wielu użytecznych wiadomości. Stopniowo Brains Trust'y rozszerzały zakres swego oddziaływania; wiemy, że jeden ze znakomitych zespołów został utworzony spośród żołnierzy Polskich Sił Zbrojnych.

Sam Donald McCullough brał bardzo czynny udział w urządzaniu posiedzeń Brains Trust'ów, pełniąc odpowiedzialną funkcję

„Question Master”, to znaczy pośrednika przy zadawaniu pytań i właściwego kierownika obrad. Zachował miarę w ocenie użyteczności tego rodzaju sesji, czemu dał dowód, cytując na stronie tytułowej dowcipne, jak zwykle, oświadczenie G. B. Shaw'a: „Głębokie wrażenie zrobił na mnie sposób, w jaki Brains Trust obnaża zdumiewającą ignorancję najrozumnějších wykształconych osób”. Autor miał szczęście przewodniczyć na posiedzeniu, w którym wzięły udział w charakterze rzeczoznawców dwie osoby: lady Astor i Bernard Shaw. Słuchaczami byli żołnierze amerykańscy bezpośrednio po przybyciu do Wielkiej Brytanii. Każde zdanie iskrzyło się werwą i dowcipem. Na zakończenie jeden z oficerów amerykańskich zapytał o radę, w jaki sposób wyzyskać najlepiej pobyt na wyspach brytyjskich, na co Shaw odparł z miejsca: „Radzę wam, panowie, byście nigdy nie stracili okazji do zmuszenia Brytyjczyków, aby wstydzili się gruntownie za samych siebie”.

Problem podstawowy polega na rozstrzygnięciu, czy członkowie zespołu rzeczoznawców powinni znać pytania przed wystąpieniem. Jeśli chodzi o radio brytyjskie, pytania były do końca nieznanne. Z drugiej strony, w niektórych przypadkach puszcza się pytania w obieg wcześniej, aby dać możliwość przygotowania odpowiedzi przemyślanych i bardziej zwartych; jedynie kwestie dodatkowe, wysuwane ustnie przez publiczność, pozostają nieprzewidziane. Jaka droga jest właściwsza? Jeśli głównym celem jest rozrywka, zajmująca wymiana zdań, starcie się różnych punktów widzenia, lepiej pytań nie zdradzać. Gdy natomiast chodzi o cele informacyjno-oświatowe, bardziej wskazane jest drugie rozwiązanie. Zawsze jednak pamiętać należy o tym, że im bardziej wszyscy zebrani czują się współaktorami imprezy, tym lepiej dla całości; dlatego należy zarezerwować miejsce dla czynnika improwizacji.

Kiedy słucha się audycji radiowych z posiedzeń Brains Trust'u, mogłoby się wydawać, że humor pojawia się samorzutnie, po prostu wskutek skrzyżowywania się sprzecznych stanowisk. W istocie jednak nie jest to sprawa prosta. Sam autor opowiada o tym, jak z okazji Bożego Narodzenia zaproszono do radia kilku artystów, znanych z dowcipu, w przekonaniu, że ich rozmowa dostarczy w obfitości okazji do śmiechu. Stało się jednak zupełnie inaczej: wszyscy wysilali się na śmieszność tak dalece, że wytworzył się nastrój chłodu i ponurości. Naturalny, samorodny humor jest w ramach Brains Trust'u gościem wysoce pożądanym.

Posiedzenie Spółki Mózgów nie jest rozprawą, czy odczytem. Powodzenie jego zależy od sztuki wyrażenia szybkich, samorzutnych opinii z różnych punktów widzenia. Cóż stąd, że następnego dnia uczestnicy potrafiliby zdobyć się na przygotowanie zręcznych i przekonujących replik? Liczą się jedynie zdania, wypowiedziane na miejscu. Poza szybkością reakcji, pożądanymi zaletami są: wdzięk wyślowienia i jasność myśli. Wreszcie — rzecz znamienita — ważną rolę odgrywa popularność i rozgłos osobisty każdego rzeczoznawcy. Mowa tu, oczywiście, o takiej skali możliwości, na jaką trudno zdobyć się w warunkach emigracyjnych; niemniej warto pamiętać, że publiczność woli poznać poglądy takich osób, o których słyszała wiele skądinąd, niż słuchać zwierzeń postaci nieznanych.

Przy doborze specjalistów autor radzi rozważyć kilka ważnych punktów:

1. Czy uczestnik zespołu ma wiedzę w jakiejś określonej dziedzinie? Chodzi nie tylko o wiedzę naukową czy akademicką. Jedną z najlepszych odpowiedzi dał podobno starszy jegomość, który wyjaśniał sposób doboru kur nośnych; chociaż nie kończył studiów, ale znał gruntownie przedmiot, o którym mówił.

2. Czy umie dobrze przemawiać?
3. Czy jest dostatecznie znany?
4. Czy posiada poczucie humoru?
5. Czy członkowie zespołu reprezentują różnorodne sposoby ujęcia i stanowiska?

Tajemnica zainteresowania publiczności polega podobno na tym, aby każdy mówił o rzeczach, które rozumie i na których się zna, z własnego punktu widzenia. Jeśli znawca wodociągów bierze udział w rozprawie na temat powszechnego pokoju, może np. zacząć swoje przemówienie od stwierdzenia, że gdyby każdy posiadał we własnym mieszkaniu zimną i gorącą wodę, nie byłoby tylu wojen na świecie. Ta paradoksalna ilustracja uwydatnia ogólną tendencję, którą dostrzec można na udanych posiedzeniach Brains Trust'u. Nie jest rzeczą właściwą, jeśli rozmowa przeistacza się w jałową wymianę ogólników, zacieraając kontury poszczególnych osobowości. Szybko pojawia się wówczas nuda, najbardziej niepożądany gość na tego rodzaju imprezach.

Jak długo wolno przemawiać? Niepodobna ustalić jakąś ścisłą regułę ogólną. W zasadzie wolno mówić tak długo, dopóki czujemy się zainteresowani przedmiotem i jesteśmy nim przejęci. Jeśli chodzi o warunki polskie, zawsze grozi niebezpieczeństwo wielostowia. Przewodniczącemu wolno przemówienie urwać; jeśli jednak uczyni to przed wyczerpaniem kwestii, wynik będzie przykry. Wszystko zależy właściwie od doboru osób, które powinny mieć poczucie miary i zdolności wyrażania swoich myśli bez popadania w wodnistą rozwlekłość. Trzeba również mieć na oku, że chodzi nie o występ solowy — do tego celu służą inne formy imprez — ale o zespołową wymianę poglądów. Mówca powinien wiedzieć, że prócz niego mają przemawiać inne osoby i że każdej z nich musi przypaść w udziale proporcjonalna ilość czasu.

ADAM DYBOSKI

U PROGU AKCJI OBOZOWEJ

Zbliża się lato, a wraz z nim okres wakacji i pragnienie dorocznej ucieczki z miasta. Chęć zbliżenia się do przyrody, zmęczenie, spowodowane życiem wielkomiejskim, pragnienie przestrzeni i dążność do życia bardziej samodzielnego i mniej skrupowanego, choćby tylko przez miesiąc, są instynktami, głęboko w człowieku zakorzenionymi. YMCA dawała zawsze pełny wyraz zrozumienia tych naturalnych potrzeb ludzkich i dlatego w jej programie obozownictwo zajmowało jedno z czołowych miejsc. Szczególnie na przestrzeni ostatnich lat 25 obozownictwo YMCA poczyniło wielkie kroki naprzód. Dziedzina, specjalnie rozwiniętą przez YMCA, były obozy stałe, tak letnie, jak i zimowe; tak więc w przedwojennej Polsce YMCA prowadziła obozy letnie i szybki ich rozwój był dowodem, jak bardzo brak było w Kraju tej właśnie gałęzi obozownictwa. Kolebką obozownictwa w ogóle, a obozownictwa imciarskiego w szczególności, są Stany Zjednoczone i dziś mamy możliwość korzystania z przeprowadzonych tam bogatych doświadczeń.

Doniosłe znaczenie posiada dobór zagadnień. Jeśli pytania są odpowiednie, skłaniają one do ciekawych odpowiedzi. Jeżeli napłynęły w znacznej liczbie, warto przejrzeć je i wybrać te, które rokują najwięcej powodzenia i stwarzają najszerze pole dla zaproszonych rzeczoznawców. Najlepiej nadają się pytania, oparte na faktach znanych publiczności i związane z bieżącymi, aktualnymi potrzebami. Warunkiem drugim jest jakieś sprzężenie zainteresowań słuchaczy z tym, co mogą mieć do powiedzenia eksperci. Wreszcie ważne jest sformułowanie słowne. Jeżeli kwestia jest skomplikowana, niełatwo ująć ją w proste, zrozumiałe słowa; a jednak od tego zależy sukces wieczoru. Zabójcza jest rozwlekłość; natomiast ujęcie dowcipne lub paradoksalne jest zazwyczaj pożądane. Liczyć się także należy z rodzajem słuchaczy, którzy mają znaleźć się na sali, z ich poziomem i przeżyciami oraz warunkami egzystencji; z drugiej jednak strony publiczność sprawia pod tym względem wiele niespodzianek.

Jakie stąd wyływają wnioski? „Brains Trust” dobrze zorganizowany i przeprowadzony, stanowić może ważne narzędzie oddziaływania oświatowego, ale wymaga starannych przygotowań. Wobec zaleceń, opartych na doświadczeniach Radia Brytyjskiego, należy zachować rezerwę, stosując się jedynie do tych wskazań, które nie stoją w sprzeczności z naszymi własnymi możliwościami. Byłoby jednak pożądane, aby wszyscy członkowie zespołu ekspertów zapoznali się z cudzymi doświadczeniami i uchwycili różnice między wystąpieniem „Spółki Mózgów”, a innymi formami pracy oświatowej. O ile w jakimś skupieniu imprez tego rodzaju podejmujemy po raz pierwszy, nie zaszkodzi również skierować kilku słów wyjaśnienia pod adresem publiczności.

Zdobycie jakiejś „sławy” z zewnątrz okaże się często niewykonalne, ale w wielu przypadkach zupełnie wystarczą siły miejscowe; o ile jakaś osoba nie jest bliżej znana słuchaczom, trzeba ją przedstawić, określając jej kwalifikacje do zasiadania przy stole rzeczoznawców. Trzeba również pamiętać o doniosłej roli, jaka przypada w udziale przewodniczącemu: od niego zależy nadanie całemu posiedzeniu właściwego nastroju i tempa. Eksperyment wart jest próby; zazwyczaj wywołuje on zainteresowanie większe od zwykłego odczytu i zachęca do ponownych wysiłków.

Nie ulega wątpliwości, że obozy YMCA różnią się od obozów, prowadzonych przez inne organizacje. Spróbujmy sprecyzować tę różnicę.

YMCA wychodzi z założenia, że podstawowym celem obozownictwa musi być troska o prawidłowy i wszechstronny rozwój młodzieży, a zatem rozwój ducha, ciała i umysłu, cech dodatnich jednostki i jej świadomości społecznej. Na pierwszym planie jednak stawia się odpoczynek. Wychowawcze cele obozu, przy pełnym zapewnieniu odpoczynku i swobody, osiąga się przez celową organizację obozu oraz przez oparcie programu na pełnej współpracy wszystkich uczestników.

Celowość obozu zależy w wielkiej mierze od przyjemnej atmosfery. Dlatego też kierownictwo wszystkich obozów YMCA zawsze dokłada wszelkich starań, aby w obozie panował miły i swobodny nastrój oraz aby program nie był przeładowany zajęciami, obejmującymi wszystkich obozowców razem. Zasadą ogólną jest współpraca w małych zespołach — chatkach, liczą-

cych 6 do 10 chłopców. Zespół taki jest w znacznej mierze niezależny programowo od reszty obozu; układa on sobie zajęcia według specjalnych zamiłowań swych członków i ma pełną swobodę w ich rozwijaniu. Jednocześnie zespół taki bierze udział w zespołowym życiu obozu, a zatem pomaga w utrzymaniu czystości, w zaopatrzeniu w żywność, w przygotowaniu ognisk i tak dalej.

W ten sposób, na zasadzie zdecentralizowanego programu, mały zespół wyrabia w swoich członkach poczucie odpowiedzialności. System taki zapewnia z jednej strony wolny rozwój cech indywidualnych, z drugiej zaś wyrobienie poczucia odpowiedzialności tak indywidualnej, jak i społecznej. Jedną z ważnych zalet systemu obozowego, opartego na małych zespołach, jest istnienie bliskiego kontaktu indywidualnego pomiędzy przodownikiem i obozowcem. Na przestrzeni miesiąca — taki bowiem powinien być najkrótszy czas trwania obozu — wytwarza się bliski i serdeczny związek między chłopcami a ich przodownikiem. Przodownik ma możliwość dobrego zapoznania się z powierzonymi jego opiece obozowcami i — co za tym idzie — dostosowania się do ich indywidualnych potrzeb.

W programach obozowych YMCA unika stosowania bezpośredniej dyscypliny. Wynikiem wieloletnich doświadczeń obozów YMCA w różnych krajach jest system dyscypliny pośredniej, która w wielkiej mierze wyrasta podświadomie, jako wyraz potrzeb samych obozowców.

Wychowanie osiąga się również raczej drogą pośrednią, niż bezpośrednią. Wychowanie duchowe dociera do obozowców drogą przykładu. Chłopcy mają stale przed oczyma kierownika obozu i swych przodowników; ci w codziennym życiu i w swym postępowaniu dają stale dobry przykład całym swym zachowaniem, uczynnością, prawością charakteru i prawdziwością.

Wychowanie umysłowe dochodzi do młodzieży dwiema drogami. Pierwszą są pogadanki, tak przy ognisku dla wszystkich uczestników, jak i w małym gronie zespołu, prowadzone przez przodownika. Ważne jest oczywiście dostosowanie się do poziomu członków zespołu i zezwolenie na wolne wypowiedzi ze strony słuchaczy. Drugą drogą, ukrytą dla świadomości młodzieży, jest wychowanie poprzez bezpośrednie doświadczenie. Tu odgrywa główną rolę nie teoria, lecz praktyka. Młodzież, nasycona teorią w ciągu roku szkolnego, ma na obozie możliwość bezpośredniego zetknięcia się z przyrodą. Staje ona co dzień przed problemami, które w mieście często w ogóle nie istnieją lub są usuwane z drogi młodzieży przez rodziców lub wychowawców. Obóz daje młodzieży dużą dozę samodzielności, która sama w sobie jest elementem wychowawczym. Na obozie młodzież ma szerokie możliwości odkrywania rzeczy nowych, organizowania swego własnego życia w ramach społeczności obozowej, współzawodnictwa i współżycia.

Wychowanie fizyczne zasługuje na obszerniejsze potraktowanie. Zasadą ogólną jest zapewnienie młodzieży odpoczynku. Zasady tej przestrzega się ściśle przy układaniu zajęć na obozie. Gry sportowe są starannie dostosowywane do wieku obozowców tak, aby program nie był przeładowany obowiązkowymi ćwiczeniami fizycznymi.

Udział w grach sportowych jest całkowicie dowolny; w grach zespołowych przestrzega się, w miarę możliwości, utrzymania zespołów, co wyrabia poczucie solidarności i współpracy oraz poczucia wysiłku zespołowego, tzw. „team spirit”. Z drugiej strony indywidualne zawody sportowe wyrabiają odwagę i ducha zdrowego współzawodnictwa. Wycieczki, zazwyczaj organizowane również w zespołach, dopełniają programu wychowania fizycznego. Życie na świeżym powietrzu, zdrowa i obfita kuchnia oraz skrupulatne utrzymanie czystości są podkładem całego życia obozowego.

Jak przedstawia się życie w obozie? Poniżej podajemy rozkład dnia, obrazujący normalny tryb życia obozowego:

7.00—	Pobudka, zarządzana gwizdkiem lub głosem przez dyżurnego przodownika
7.00— 7.30	Ubieranie się, mycie
7.30	Modlitwa
7.45	Gimnastyka
8.00	Śniadanie
8.30— 9.00	Porządkowanie chat (namiotów)
9.00—10.45	Prace obozowe
10.45	Przerwa na kakao
11.00—12.30	Zajęcia w zespołach
12.30	Obiad
1.30— 2.30	Cisza
2.30— 4.00	Gry i zabawy
4.00— 4.30	Podwieczorek
4.30— 7.30	Zajęcia w zespołach
7.30	Kolacja
8.00— 9.00	Czas wolny
9.00— 9.45	Ognisko
9.45	Modlitwa
10.00	Cisza.

Plan powyższy nie jest planem sztywnym i zachodzić mogą od niego różne odchylenia. Zanim jednak będzie o nich mowa, zwróćmy uwagę na pewne charakterystyczne punkty typowego rozkładu jednego dnia na obozie. Rozkład ten przewiduje 9 godzin snu oraz 1 godzinę poobiedniego odpoczynku, w czasie którego zachowana jest całkowita cisza. Doświadczenia obozowe wykazują, iż młodszy chłopcy, w wieku lat 10—12, wykorzystują tę godzinę na sen. Starsi czytają książki, których dostarcza biblioteczka obozowa pod opieką jednego z przodowników, majstrują, piszą listy, naprawiają ubranie itd. System taki, dający 10 godzin przymusowego odpoczynku na dobę, daje gwarancję, iż obóz jest przede wszystkim wypoczynkiem. Oprócz czasu, poświęconego wyłącznie na odpoczynek, rozkład dnia opracowany jest w taki sposób, aby zapewnić wystarczającą ilość czasu na posiłki i na chwilę wypoczynku bezpośrednio po posiłkach. Samych posiłków jest w ciągu dnia 5: śniadanie o godz. 8, kakao o godz. 10.45, obiad o godz. 12.30, podwieczorek o godz. 4.00 i kolacja o godz. 7.30. Specjalną uwagę zwraca się na to, by chłopcy spożywali dostateczną ilość jarzyn i aby wartość kaloryczna posiłków nie była niższa, niż 3,500 dziennie. W ten sposób potrzeby rozwijającego się organizmu są całkowicie zaspokojone, a ubytek kalorii, zużytych na ćwiczenia fizyczne, sport i ruch na świeżym powietrzu, jest skompenzowany z nadwyżką. Wielką uwagę zwraca się również na rozmaitość jadłospisu; dlatego też, jakkolwiek kierownictwo obozu zachęca obozowców do samodzielności, nie obejmuje ona kuchni i przygotowywania posiłków.

Jednym z charakterystycznych punktów rozkładu dnia jest tzw. czas wolny, na który przeznaczają się tylko jedną godzinę dziennie, między 8 a 9 wieczorem. Z jednej strony spowodowane to jest dążeniem, aby czas, spędzony na obozie, wypełniony był zajęciami, które są jednocześnie przyjemne i pożyteczne; po drugie doświadczenia na różnych terenach i w różnych grupach wieku dowodzą, że kierownictwo obozu musi wykazać w tym względzie dużo inicjatywy. Nie oznacza to jednak, aby inicjatywa programu należała wyłącznie do kierownictwa. Cztery i pół godziny dziennie służą na „zajęcia w zespołach”, co pozwala chłopcom na wykorzystanie tego czasu, który im najbardziej odpowiada. Zajęcia dobierają sobie chłopcy, którzy sami muszą zdecydować, w jaki sposób chcą spędzić czas, oddany do ich rozporządzenia.

Niezależnie od stałych zespołów, które razem od początku do końca obozu żyją i pracują w jednym gronie, w obozie istnieją grupy o jednakowych upodobaniach, a więc kółka językowe, sportowe i robót ręcznych, chór itd. Ten system nie ogranicza chłopców do spędzania całego czasu w jednym gronie, lecz pozwala na pewnego rodzaju specjalizację, dając jednocześnie możliwość przemieszania grup w mniej sztywnych granicach wieku. Zajęcia takie w zespołach mieszanych urozmaicają program i pozwalają chłopcom na wydotanie się poza ramy swego zespołu; niemniej jednak podkreślają one jednocześnie ważność istnienia zespołu własnego. Po zajęciach w grupach specjalnych, wróciwszy do swego stałego zespołu, ma się więcej tematów do rozmów i dyskusji. System ten działa również jako zachęta dla chłopców mniej odważnych, którzy z początku wstydzą się lub boją się dołączyć do jednej z grup zainteresowań specjalnych, albo też po prostu nie mogą zdecydować się, do której grupy się zapisać. Objawy te są specjalnie charakterystyczne w grupach chłopców młodszych, gdzie nawet najbardziej wytrawny przodownik napotyka na trudności przy zwalczaniu wrodzonej nieśmiałości chłopców.

System zespołowy zachowany jest również przy przygotowaniu ognisk wieczornych. Każda chatka bierze udział w opracowaniu programu ogniska; tutaj, podobnie jak i w innych punktach programu, element wychowawczy jest ukryty; pogadanki kierownika obozu, przodowników czy też zaproszonych gości są zazwyczaj krótkie; z zasady muszą być interesujące i dostosowane do poziomu słuchaczy, przy czym pamiętać należy, że pogadanki takie powinny być zrozumiałe dla słuchaczy najmłodszych.

W programie obozu przewidziane są również wycieczki. Te również odbywają się w poszczególnych zespołach, czasem łączonych w grupy. Tego rodzaju podział podyktowany jest warunkami wieku, gdyż jasne jest, że inne wycieczki planować można dla chłopców w wielu lat 17, a inne dla chłopców w wieku lat 12. Czas trwania wycieczek obejmować może od jednego dnia — dla najmłodszych, do trzech dni dla grup najstarszych. Projekty co do celu wycieczki wyjść mogą tak od chłopców, jak i od kierownictwa. Życie podczas dłuższej wycieczki jest naturalnie prostsze, niż w obozie. Podczas wycieczki chłopcy sami gotują jadło i sami urządzają sobie nocleg. Obecność przodownika zapewnienia, że tempo marszu nie będzie zbyt szybkie, że warunki bezpieczeństwa będą zachowane w wypadku spinaczki czy kąpieli, oraz że godziny odpoczynku i posiłków będą przestrzegane.

Mowa była również o utrzymaniu czystości. W miarę możliwości obozy YMCA znajdują się w pobliżu wody, aby dać obozowcom możliwość codziennej kąpieli. Kursy pływania i kąpiele odbywają się tylko pod nadzorem przodowników i przy zachowaniu niezbędnych warunków bezpieczeństwa.

Wychowanie fizyczne zasługuje na kilka słów wyjaśnienia. Na ten cel przeznaczają się półtorej godziny popołudniu. Ćwiczenia i gry prowadzone są według grup i według wieku. Większość programu sportowego wypełniają rozgrywki w siatkówkę, koszykówkę, piłkę nożną oraz innych grach zespołowych, niemniej jednak pozostawia się chłopcom swobodę treningu indywidualnego we wszystkich dostępnych gałęziach lekkoatletyki. Każdy obóz czterotygodniowy przewiduje w swym programie pod koniec turnusu ogólne zawody dla wszystkich obozowców, czyli tak zwaną „Olimpiadę obozową”. Mistrzostwa w różnych gałęziach sportu organizowane są stosownie do wieku, tak że możliwości zdobycia laurów sportowych nie są ograniczone tylko

do najstarszych. Zawody takie wprowadzają do programu element zdrowego współzawodnictwa tak w konkurencjach zespołowych, jak i indywidualnych. W obydwu wypadkach przykładem dla chłopców świecą przodownicy.

Do programu wychowania fizycznego należy poranna gimnastyka, trwająca 15 minut. Prowadzona jest ona przez dyżurnego przodownika i składa się z ćwiczeń łatwych, dostosowanych dla najmłodszych obozowców, głównie „rozluźniających”.

Nieodłączną częścią programu jest uczestniczenie w nabożeństwie w każdą niedzielę.

Na urozmaicenie programu składa się pewna liczba imprez specjalnych. Ognisko przodowników urządza się zazwyczaj na początku obozu, Ma ono między innymi na celu pokazanie obozowcom, jak urządzać ogniska, oraz zapoznanie ich z tradycjami obozowymi YMCA, z piosenkami obozowymi i z atmosferą obozu. Drugą imprezą o niewątpliwych wartościach wychowawczych jest tzw. „dzień samorządu”, co w gwarze obozowej przechrzczono na „rewolucję”. W dniu tym od pobudki do wieczora kierownictwo ustępuje z obozu i oddaje go pod władzę obozowców, którzy sami odpowiedzialni są wtedy za utrzymanie czystości, zajęcia, program i sport. Kierownictwo występuje na ognisku wieczornym w charakterze gości. Doświadczenia z wielu obozów wykazały, jak wielką wartość wychowawczą ma taki „Dzień samorządu”. Każdy zespół dobiera sobie „przodownika” spośród własnego składu; kierownikiem obozu zostaje wybrany przez ogół, najbardziej popularny obozowiec; on przewodniczy odprawie „przodowników” rano i on sprawdza czystość obozu. Ognisko przygotowane jest przez zespoły bez żadnej pomocy ze strony kierownictwa. Jedynym wyjątkiem i jedyną komórką, która nie jest objęta „rewolucją”, jest kuchnia.

Jednym z nieodzownych warunków powodzenia obozu jest zasada, że kierownik obozu, czyli tzw. „Ojciec”, jest dostępny o każdej porze dnia dla każdego obozowca. Jest on w obozie najwyższą instancją odwoławczą, lecz zarazem i najlepszym przyjacielem chłopców. Do niego schodzą się przodownicy na odprawę codzienną i do niego zwracają się obozowcy z takimi kłopotami, których przodownik załatwić nie może. O kierownika obozu opierają się również wypadki tęsknoty za domem, która szczególnie u młodszych chłopców jest jak najbardziej zrozumiałym objawem. Kierownik jest osobą, do której obozowcy zwracają się o radę, pomoc i zachętę. Do niego odsyła się tych, którzy zasłużyli na naganę; zazwyczaj sama taka nagana wystarcza, aby chłopiec, który coś zbroił, stał się jednym z najbardziej pozytywnych członków swego zespołu. Nagana bowiem ma postać szczerzej rozmowy; kierownik karci wprawdzie chłopca za przekroczenia dyscypliny obozowej, lecz jednocześnie szuka źródła zła i w olbrzymiej większości wypadków wpływ jego, połączony ze specjalną opieką ze strony danego przodownika, daje w krótkim czasie pożądane wyniki.

Najlepszym jednak elementem wychowawczym na obozie jest ogólna atmosfera, pełna przyjaznej współpracy, gotowości do wzajemnej pomocy i zespołowego wysiłku. Ten czynnik jest głównym powodem, dla którego obozy YMCA pozostawiają niezatarty ślad w umysłach i sercach wszystkich uczestników, którzy przez te obozy przeszli.

Polska Sekcja YMCA w Wielkiej Brytanii ma zamiar uruchomić w bieżącym sezonie letnim obóz dla chłopców w wieku od lat 12 do 19. Będzie to wznowienie tej gałęzi działalności, w której YMCA cieszyła się największą popularnością przed wojną i w której posiada duże doświadczenie.

WIADOMOSCI

z życia świetlic — przegląd wydawnictw — różne

TEODOZJA LISIEWICZ

DWA OGNIWA

JEDNOAKTÓWKA

O s o b y :

Nika, lat ok. 30.

Andrzej, jej mąż, lat ok. 35.

Ciotka Leosia, lat ok. 55.

Uwaga powinna być położona na oświetlenie, które, o ile możliwości, ma dać wrażenie jasnego słońca popołudniowego, w miarę rozwijania się akcji przechodzi w kolor zachodu, przy zakończeniu zaś jest błękitne, jak o późnym zmroku.

Całość dialogu Niki i Andrzeja prowadzona jest tonem zupełnie spokojnym, prawie obojętnym, niemal bezbarwnym, jakby ograniczała się jedynie do stwierdzenia faktów. Dopiero pod koniec dialog jest coraz bardziej ożywiony, coraz cieplejszy, aż na zakończenie nabiera miękkich, głębokich tonów.

Pokój umeblowany (o ile możliwości) dostаточно, w każdym razie estetycznie. Drzwi wejściowe po lewej. Jeżeli warunki sceniczne i reżyserskie pozwalają, w głębi pokoju powinno być duże okno, szeroko otwarte. Za oknem dekoracja przedstawia jasne niebo i fragmenty ciężkich, pełnych gałęzi drzew. Jeśli nie można dać dekoracji, należy okno zaznaczyć w głębi sceny, lub z boku. Po prawej stronie sceny stoi biurczkosekretarzyk, lub szafka. Opodal, wysunięty ku środkowi, niski stolicek; obok niego niewielka wygodna kanapka i fotel; w głębi walizka otwarta, na pół zapełniona.

Jasne światło letniego popołudnia.

Na kanapce siedzi Nika w sukni domowej, czyta gazetę. Na fotelu Andrzej — czyta gazetę.

Andrzej (nie odrywając się od gazety, mówi jakby do siebie): Hm... pilot Tomson, znów pobił własny rekord szybkości...

Nika (nie odrywając się od gazety): Aha... czytałam... (po chwili). Ciekawa jestem, co komu z tego przyjdzie...?

Andrzej (czytając): Co?... no... postęp techniki...

opanowanie przestrzeni... zdobycz czasu... ulepszenie konstrukcji maszyny... przyszłość!

Nika (j.w.): Może być, ale — nie rozumiem. (Milczenie, każdy zajęty czytaniem).

Nika (nagle zza gazety): To ciekawe... Nurek na dnie morza natrafił na kadłub zatopionego statku, który według prawdopodobieństwa mógł należeć do Wielkiej Armady... Teraz usiłują statek wydobyć na powierzchnię...

Andrzej (z za gazety): Po co? co komu z tego przyjdzie?

Nika: Jak to... przyczynek do historii... przez możliwość badania przeszłości kontrolowanie własnego rozwoju... Zresztą — każda sposobność spojrzenia wstecz jest szalenie ciekawa i daje nieprzewidziane wyniki...

Andrzej (j.w.): Ale co komu z tego przyjdzie? Mnie osobiście przeszłość bardzo mało interesuje. Była, minęła i nie powinna mieć już dla nas znaczenia...

(Milczenie — oboje zajęci czytaniem).

Nika (po dłuższej chwili): Zresztą to kwestia zapatrywania... Każdy może mieć swój punkt widzenia... Do nikogo nie należy mieć o to pretensji.

Andrzej (nie odrywając się od gazety): Naturalnie... bardzo rozsądnie... Masz rację... (po dłuższej chwili odkładając gazetę na bok). Jednak mam wrażenie, że byliśmy dotychczas najbardziej zgodnym małżeństwem, jakie na świecie istniało. Czy nie?

Nika (odkłada gazetę na bok): Idealnym. Nigdy żadnych scysji, nigdy narzucania swojej opinii drugiemu.

Andrzej: Bo też tak powinno być między kulturalnymi przyjacielami.

Nika: Zawsze uważałam, że klótnie są oznaką braku kultury wewnętrznej.

Andrzej: I wiesz, co jest takie przyjemne? że dziś rozchodzimy się bez sprzeczek. Ja na przykład nie mam do ciebie żadnych pretensji.

Nika: Ani ja do ciebie.

Andrzej (*zamyśla się — mówi po dłuższej chwili*): Czy ty dziś wyjeżdżasz?

Nika: Nie wiem... dziś, albo jutro... zależy, kiedy skończę pakować.

Andrzej: Pomóc ci?

Nika: Nie, dziękuję. Antonina mi pomaga. Chyba że... (*nagle urywa*). Choć nie! to potem...

Andrzej: Ależ proszę cię, mów...

Nika: Widzisz, jest kilka drobiazgów, które chciałabym... (*innym tonem*) ale nie teraz.

Andrzej: Zawsze ci służę, powiedz tylko kiedy.

Nika: Dziś do biura nie idziesz?

Andrzej: Wpadnę na chwilę... zasadniczo nic ważnego. Jutro dopiero będzie ukrop.

Nika: Kontrakt już podpisałeś?

Andrzej: Wczoraj.

Nika (*bardzo uprzejmie*): Tak? jakże się cieszę! (*wyciąga ku niemu rękę, którą Andrzej ścisną po koleżeńsku*). To duży sukces dla ciebie.

Andrzej: Duży? Olbrzymi! Dostałem zamówienia na plany dla całego koncernu.

Nika: To wspaniale! Naprawdę bardzo się cieszę!

Andrzej: I właśnie w związku z tym chciałem cię prosić, że gdybyś miała jakieś życzenia... żebyś tylko powiedziała.

Nika: Nie, nie, dziękuję ci... To bardzo ładnie z twojej strony, ale nie. Dzięki Bogu, finansowo, jak wiesz, jestem niezależna i sama chcę sobie dawać radę...

Andrzej: Bo gdybyś tylko chciała...

Nika: Nie, nie... Wiesz, nie należę do rzędu kobiet, które w małżeństwie szukają źródła dochodu, albo też uważają je za kapitał dobrze oprocentowany. Moim zdaniem, z chwilą gdy małżeństwo, takie jak nasze, kończy się, nie ma powodu do jakichkolwiek świadczeń finansowych z jednej czy drugiej strony. Ostatecznie rozchodzimy się z dobrej woli, nie ma w tym winy ani twojej, ani mojej, więc po co ten uarty szablon zrzucania ciężaru materialnego na mężczyznę?

Andrzej: Jak chcesz... (*po chwili*) A co ty właściwie zamierzasz robić?

Nika (*swobodnie*): Wyjeżdżam teraz na jakiś czas w góry, po prostu chcę się odpowiednio przygotować.

Potem mam zamiar kontynuować swoje prace archeologiczne. Porozumiałam się już z profesorem... chce, żebym była jego asystentką.

Andrzej: Ach, tak? o, to duże wyróżnienie. Bardzo się cieszę... (*podaje jej rękę, którą Nika ścisną po koleżeńsku*).

Nika: Tak... przyznaję, że rada jestem, tym bardziej, że zupełnie się tego nie spodziewałam. Cóż, po kilkuletniej przerwie...

Andrzej: Długo przy nim zostaniesz?

Nika: Zależy od planu roboty; nie wiem, co profesor zamierza, ale nie chciałabym zbyt długo, bo moim zasadniczym celem jest wyjazd do Egiptu...

Andrzej: Czy tam w ogóle jeszcze coś zostało!

Nika (*wzdychając*): Niezłębione morze dla badań archeologicznych...!

Andrzej: Ale choćby w związku z tym wyjazdem... Taka podróż jest dość kosztowna, więc...

Nika: Nie, nie, dziękuję ci. Prawdopodobnie otrzymam stypendium.

Andrzej: A, to co innego. W każdym razie pamiętaj, że zawsze...

Nika: Nie ma o czym mówić. A co ty zamierzasz robić? zostajesz w tym domu?

Andrzej: Naturalnie. Nie widzę powodu do likwidowania domu, zresztą nie miałbym na to czasu. Mówiłem już z ciocią Leosią. Zajmie się całym gospodarstwem.

Nika: Jak ty sam dasz sobie z nią radę?!

Andrzej: Mogli moi rodzice, mogliśmy oboje, mogę i ja.

Nika: Ani chwili spokoju! Raz uprzejma, raz zła jak osa, raz uwielbia wuja, a za pięć minut już meble latają...!

Andrzej: Wierz mi, że jest mi to zupełnie obojętne. Przyzwyczailem się od dziecka. Poza tym w najbliższych czasach będę dużo poza domem.

(*Milkną — nagle z daleka, jakby z wyższego piętra, słychać głośnie rozmowę — klótnię — wreszcie jeden głos kobiecy, jakby ktoś bardzo na kogoś krzyczał*).

Nika (*patrząc na sufit*): Oho, już się zaczyna, słyszysz?

Andrzej (*uśmiecha się*): Wuj musiał coś przeskrobać.

Nika: Albo ciocia.

Andrzej: Kiedy słychać tylko głos cioci...

Nika: Przecież wiesz, że to niczego nie dowodzi. Jego wina, czy jej, ciocia zawsze na wuja krzyczy.

Andrzej (*spoglądając na sufit*): Wyjątkowa para...

Nika: Nigdy nie mogę zrozumieć, dlaczego oni z sobą żyją...?

Andrzej: Trudno, moja droga, po 30 latach małżeństwa nagle zastanawiać się nad rozwodem. Zresztą nigdy nie mieli zamiaru. Oni się bardzo kochają.

Nika: Cała rodzina od lat jest tego zdania, ale to są rzeczy, których nie pojmuję. Gdybym choć jeden tydzień tak miała żyć z mężem, jak ciocia z wujem, to bym po tygodniu z domu uciekła!

Andrzej (*lekko*): No a my? nigdyśmy się nie kłócili, żyliśmy idealnie i — rozchodzimy się.

Nika (*z uśmiechem*): Ale też to jest naszym plusem. (*Znów słyhać głos cioci Leosi*).

Andrzej: Bezwarunkowo lepsze to, aniżeli... (*wskaazuje na sufit*).

(*Obję śmieją się*).

Nika: Choć trzeba przyznać, że z biegiem lat są coraz spokojniejsi. Bo pamiętam, że jeszcze kiedy mieszkali z twoimi rodzicami... Zaraz... (*nagle*) Od kiedy oni mieszkają razem z nami?

Andrzej: Zdaje się, że w rok po naszym ślubie...

Nika (*zastanawia się*): Andrzej, ile to lat temu jakieśmy się pobrali?

Andrzej (*nagle zaskoczony*): Chyba jest... pięć lat.

Nika: Co też ty mówisz! więcej!... Zaraz... kiedyż to...?

Andrzej: Ty, jako grzebiąca się w przeszłości, powinnaś wiedzieć.

Nika: To nie jest żadna przeszłość. Ale co prawda ty, jako architekt, powinieś być dokładniejszy w obliczeniach.

Andrzej (*po chwili — lekko zdenerwowany*): Tu nie ma co obliczać, tu trzeba pamiętać. Zaraz — to było... chyba gdzieś w lecie...

Nika: Naturalnie! bo na Sylwestra byliśmy już dawno po ślubie...

Andrzej: Czeka! Po cóż się męczyć, popatrz na obrączkę!

(*Pauza*)

Nika (*jakby zaskoczona*): Nie mam obrączki... Nawet nie wiem, gdzie ją schowałam... Popatrz na swoją!

Andrzej (*jakby chciał obrączkę przekręcić na palcu*): Nie mogę... Nie można jej zdjąć.

Nika: Co się stało?

Andrzej (*obojętnie*): Nic... nie pamiętasz? zawsze była za mała...

Nika: To jak ty ją nakładasz?

Andrzej: Po prostu nigdy nie zdejmuję.

Nika (*śmieje się*): I teraz nie możemy sprawdzić daty naszego ślubu...!

Andrzej (*zastanawia się*): Zaraz... w czerwcu...?

Nika: Możliwe, bo wiosna była.

Andrzej (*innym tonem — powoli*): Bzy kwitły... Pamiętam. Wszędzie już się kończyły, a w tym ogrodzie kwitły jeszcze... (*jakby odruchowo wstaje i podchodzi do okna*).

Nika (*jakby odruchowo, idzie za nim*): Ten krzak pod murem... (*wskaazuje na ogród*).

Andrzej: Ciekawe... w tym roku nie kwitł już tak bogato... prawda?

Nika: Trzeba co roku ścinać. Zeszłego roku nie ścinałeś?

Andrzej (*ponownie zaskoczony*): Nie — a ty?

Nika (*lekko wzrusza ramionami*): Zupełnie do głowy mi to nie przyszło... (*wraca na swoje poprzednie miejsce*). Tak, to było w czerwcu, jakoś pod koniec...

Andrzej (*bezwiednie*): 22-go...

Nika (*odwraca się ku niemu żywo*): Skąd wiesz?

Andrzej (*wraca na swoje poprzednie miejsce — mówi jakby sam był zdziwiony swoimi słowami*): Sam nie wiem, skąd mi to przyszło, ale teraz wiem na pewno, że 22-go.

Nika (*żywo*): Tak, tak, teraz i ja sobie przypominam, bo przecież datę uzależniliśmy od mego egzaminu. Egzamin zdawałam dziewiętnastego, to pamiętam doskonale, a...

Andrzej (*przerywa jej*): ...powiedziane było, że w trzy dni po egzaminie!

Nika: Naturalnie! W maju daliśmy na zapowiedzi! (*wzrusza ramionami*). Że też człowiek o takich rzeczach nie pamięta! 22-go! bo na drugi dzień była noc Świętojańska i wieczorem pojechaliśmy nad rzekę patrzeć na wianki!

Andrzej (*zamyśla się*): Tak... Pamiętam...

Nika (*na małym śmiechu*): Jaki człowiek był wtenczas młody jeszcze i — głupi!

Andrzej (*otrząsa się z zadumy — mówi na śmiechu*): Miałas sukienkę zieloną w białe kwiaty...

Nika (*śmieje się*): Tyś wyciął jeden kwiatek... pamiętasz? (*Andrzej z uśmiechem potakuje*). Wyciąłeś scyzorykiem... Co za pomysł! a ja...

Andrzej: Tak. Miałem krawat w koła... doskonale pamiętam: żółty w czerwone koła! I ty w odpowiedzi...

Nika (*śmieje się serdecznie*): ...wyciąłam jedno koło... i...

Andrzej (*kończy*): ...zamiast wianków rzuciliśmy na wodę!... Żeby coś podobnego zrobić, istotnie trzeba być na drugi dzień po ślubie!

(*milkną*)

Nika (*po chwili*): Więc to było 22-go czerwca. I to dopiero pięć lat temu!

Andrzej (*zamyślony*): Tak... już pięć lat temu... (*Długa pauza — każde patrzy przed siebie w zamyśleniu. Nagle Andrzej wstaje, prostuje się, obciąga energicznie marynarkę*).

No, czas na mnie. Zostajesz tutaj i pakujesz?

Nika: Już jestem prawie gotowa, tylko... te drobiazgi...

Andrzej: Doskonale. Jak wrócę, wszystko załatwimy. Pa! (*całuje ją obojętnie w czoło. Wychodzi. Nika zostaje sama, chwilę jeszcze jakby się nad czymś zastanawiała, potem podchodzi do biurka, wyciąga jedną z szuflad*).

wyjmuje z niej papiery, zaczyna wkładać do walizki. Pukanie do drzwi).

Nika (nie odwracając się): Proszę...

(Wchodzi **Ciocia Leosia**. Osoba stara, ale dobrze zakonserwowana. Ubrana i uczesana starannie, nawet w pretensjach. Bardzo żywa. W rozmowie wpada z jednej ostateczności w drugą; z dobrego humoru w nagłą pasję.)

Ciotka (w uprzejmym nachyleniu): Nika?... dobrze, że cię zastałam... można?

Nika (odwracając się żywo): A, to ciocia! NatURALNIE, proszę bardzo...

Ciotka (mówi, jakby trudno jej było znaleźć odpowiedź-określenia): Dobrze, że cię zastałam. Widzisz, przychodzę w jednej sprawie... Proszę cię... czy nie miałabyś nic przeciwko temu... Widzisz... (zaczyna mówić coraz pewniej, lekko zdenerwowana). Walusia musi odejść!

Nika (podsuwając ciocie fotel): Proszę, niech ciocia siada. Jaka Walusia, ciociu?

Ciotka (wciąż lekko zdenerwowana): Jest chyba jedna Walusia w tym domu!

Nika (obojętnie): Ach, ta nowa? do pomocy Antoninie? Co się stało? dopiero co przyjechała.

Ciotka (już zupełnie pewna siebie): Co się stało? Lepiej nawet nie mówić... Musisz ją odprawić i już!

Nika (zakłopotana): Jeżeli koniecznie, to może ciocia zechce to załatwić... Zdaje się, że Andrzej prosił ciocię o zajęcie się gospodarstwem i...

Ciotka (stanowczo): Prosił, owszem, i przyznam ci się, że dlatego już nawet Walusi wymówiłam; ale póki ty tu jesteś, moje dziecko, nie chciałabym nic robić bez twojej zgody. Potem mogłabyś mieć pretensje.

Nika (śmieje się pobłaźliwie): Ja? skąd! przecież to już gospodarstwo cioci i Andrzeja!

Ciotka (niecierpliwie): Wszystko jedno czyje, ale Walusi na tym gospodarstwie nie będzie.

Nika: Ciocia robi, jak zechce. A co się stało?

Ciotka (z grymasem): Aż wstyd mówić, ale też wstyd byłoby ukrywać. Co? (w nagłej pasji). Teofil złapał ją dziś za nogę!

Nika (jakby nie rozumiała — po chwili zaczyna się śmiać): Kto? wuj? Ciociu!

Ciotka (zirytowana): A wuj, wuj... Wstyd, słowo daje! W wjgoi eku! że też nie może się uspokoić!

Nika (zanosząc się od śmiechu): Ciociu... wierzyć się nie chce... Może się cioci zdawało?...

Ciotka: Mnie? Już tego mi nikt nie wytłumaczy. Widziałam, na własne oczy widziałam, zresztą miałam okulary na nosie, bo cerowałam i nie mogłam się pomylić. Złapał za nogę i już.

Nika (j.w.): Ależ ciociu, naprawdę, to...

Ciotka (przerywa jej): Tu nie ma się co śmiać, to nie jest wcale śmieszne — to jest tragiczne! Nie staraj się tłumaczyć. Już 20 lat temu Wanda, matka Andrzeja, wmawiała we mnie, że mi się zawsze zdaje — tom umyślnie sprawiła sobie okulary. Słowo ci daję, doskonale widziałam, ale zaczęłam nosić okulary, żeby nie było wątpliwości. I dziś znowu... Już sił nie mam!

Nika: I dlatego Walusia ma odejść?

Ciotka (zaperzona): A co, może wuja mam odprawić?

(nagle milkną obie)

Nika (nagle innym tonem, serdecznym, poważnym): Ciociu, proszę mi powiedzieć — szczerze. Czy nie lepiej było rozejść się w zgodzie 30 lat temu, niż przez 30 lat żyć w takim... otwarciem mówiąc — piekle?

Ciotka (aż cofa się na fotelu z oburzenia): Jakim piekle?! Co ty mówisz! Niko, przecież my doskonale z sobą żyjemy! Starzy już jesteśmy, ale Kochamy się, jakbyśmy się dopiero co pobrali!

Nika: Ciocia nazywa to dobrym życiem? przecież nie ma dnia bez awantury!

Ciotka: Więc co z tego? Jakiej awantury?! Ty to nazywasz awanturą? Moja kochana — myśm się już na drugi dzień po ślubie tak pokłócili, że chciałam wierać do rodziców!

Nika (zaciekawiona): Tak? I co?

Ciotka (śmieje się): A gdzież ja bym swego Teofila kiedykolwiek rzuciła! 30 lat już minęło, a my bez siebie żyć nie możemy!

Nika: Jakto...? No... a takie historie, jak z... Walusią?

Ciotka: Eee, to na porządku dziennym, ostatecznie nic nadzwyczajnego. Dawniej, to powiadam ci, rady sobie dać nie mogłam. Co na drodze, to nieprzyjacieli!... (podkreśla, jakby z dumą) Taki to był ten mój Teofil... (nachyla się ku Nice). I do dziś dnia się nie zmienił, mówiąc między nami... (tonem zwierzenia) Ale raz, to już miałam dość. Pamiętam, pojechałam do Marylki. Adaś wtenczas na świat przyszedł... rozumiesz, pierwszy wnuk... więc musiałam Teofila na jakiś czas samego zostawić. Serce mi się krajało, (wzdycha) ale co robić? dzieci już dorosłe, wnuki, to i obowiązki nowe... Tymczasem wrócić nie mogłam prędko, bo po drodze Stasiowie mnie zatrzymali, a Jadzia, pierwsza synowa, puścić nie chciała... Wracam nareszcie i co zastaję? (jeszcze teraz, na samo wspomnienie nie może się opanować) Rózia, bona Kazia i Antosia, na kolanach wuja! Słowo ci daję, okulary nawet nie były potrzebne! Wtenczas nie wytrzymałam. Tak, jak stałam, zawróciłam i miesiąc cały u dzieci mieszkalam!

Nika: Jakto, i po miesiącu ciocia do wuja wróciła?

Ciotka: Czy wróciłam? (zaczyna się śmiać serdecznie) Wuj siłą mnie sprowadził do domu! Słowo daję! Porwał nieledwie, mój Budrys kochany... (zanosi się od śmiechu) Autem zjechał, wciągnął do środka, jak branke!

Nika (zgorszona): I ciocia się zgodziła?

Ciotka: Uszczęśliwiona byłam! Jak bym drugi raz za mąż wyszła! Bo, Kochanie, nie ma lepszego przepisu, jak nieporozumienie. Wierz mi, warto się pokłócić choćby dlatego, żeby się potem godzić! Bo klótnia trwa pięć minut, ale godzić się można przez cały tydzień! Sama się przekonasz!

Nika (zakłopotana): Ja? Ależ ciociu...

Ciotka (przerywa jej): Nie przecz, tylko wierz mojemu doświadczeniu... Ja się tam nigdy do was nie mieszam, bo małżeństwo najlepiej zostawić samo so-

bie, dlatego Andrzeja nie wypytywałam, ale jeżeli wyjeżdżasz, znaczy, żeście się poprzytkali.

Nika (z przekonaniem): Ciociu, proszę mi wierzyć, że nie...

Ciotka (mruga oczami porozumiewawczo): Rozumiem, rozumiem, nie każdy ma taką naturę jak ja, która wszystko powie, nic nie schowa — rozumiem, to są twoje sprawy, ale jak wrócisz, sama się przekonasz, co to za szczęście...

Nika (coraz bardziej zakłopotana): Ciociu, naprawdę, to wielkie nieporozumienie, bo ja nie mam zamiaru wracać.

Ciotka (macha ręką z lekceważeniem): Eee, ja też tak mówiłam, ile razy z Teofilem się pogniewałam.

Nika: Zapewniam, że ciocia jest w błędzie.

Ciotka (zdziwiona): To Andrzej aż tak przeszkrobał? bo chyba nie ty... wątpię, żebyś ty... (przygląda się jej uważnie).

Nika: Nikt nie zawinił, nikt z nikim się nie pogniewał. Po prostu rozchodzimy się w zgodzie.

Ciotka (zgorzowana): Moje dziecko, jak można rozchodzić się w zgodzie! To, co mówisz, nie ma żadnego sensu.

Nika: Dlaczego? uważam, że tak jest o wiele lepiej, aniżeli wszelkie nieporozumienia...

Ciotka: To wy się rozchodzicie? Rozwód i już? Powtórz raz jeszcze, bo nie rozumiem.

Nika: No, rozchodzimy się... w zupełnej zgodzie.

Ciotka (ironizuje, ale już traci cierpliwość): Tak, pod dobry humorek? z sakramentu, z najpoważniejszego zobowiązania, jakim jest małżeństwo, robicie plany wakacyjne, nie? I bez powodu w dodatku!

Nika (lekko zniecierpliwiona): W każdym razie bez tego, co ciocia nazywa powodem.

Ciotka: To po co się rozchodzicie?

Nika: No... żeby się nie krępować nawzajem, żeby... Słowem, ciociu... zdaje mi się, że na tym polega umiejętność kultury pożycia.

Ciotka (traci cierpliwość): Moja droga, kultura kobiety ma polegać na tym, by umiała małżeństwo utrzymać, a nie rozbijać, ot co! (aż poprawia się na fotelu z irytacją).

Nika (obojętnie): Po co starać się o coś, co nie jest interesujące?

Ciotka: Małżeństwo nie jest interesujące?! No, to, jak widzę, ty się nic na tym nie znasz! Dla kobiety nie ma nic bardziej interesującego, niż małżeństwo!

Nika (j.w.): Może, jeżeli dwoje ludzi interesuje się sobą...

Ciotka (tryumfująco): A nie mówiłam? nie tłumaczyłam? zaraz po waszych zaręczynach powiedziałam, że to nie ma sensu, bo wy się za dobrze znacie. Znadto byliście do siebie przyzwyczajeni zanim zdołaliście się przyzwyczaić w małżeństwie. Tak... z nadto oswojeni ze sobą, żeby być wiecznymi kochankami, jakimi mąż i żona być powinni! I na moje wyszło! (aż klaszcze w ręce z podniecenia).

Nika (wzrusza ramionami): Trudno ciociu, Andrzej jest zanadto zajęty swoją pracą, by...

Ciotka (przerywa jej): To twoja wina! Kobieta tak powinna zająć mężowi czas sobą, żeby ten zaledwie znalazł czas na pracę.

Nika (zniecierpliwiona nieco): Niech ciocia pozwoli mi dokończyć, to może zrozumie. Andrzej zajęty

tylko rysunkami i obliczeniami, jest za wielkim realistą, żeby...

Ciotka (przerywa niecierpliwie): Przede wszystkim ty jesteś realistką, Andrzej jest romantykiem. Tak, moja panno. Romantyzm jest w architekturze, dlatego Andrzej się jej poświęcił. Tworzy coś nowego, czego jeszcze nie było, co swoją fantazją wypracuje... a ty, ze swoją archeologią tylko odgrzebujesz to, co inni dawno już stworzyli. Na zimno, bez polotu... Idąc naprzód w swoich dociekaniach, cofasz się wstecz krok po kroku...

Nika (przerywa jej): Ależ ciociu, właśnie odgrzebywanie przeszłości, jak ciocia to nazywa, wymaga polotu. Nie ma nic bardziej interesującego, jak odszukiwanie poezji, zagubionej przez wieki...

Ciotka (przerywa jej bardzo niecierpliwie): Największym zainteresowaniem dla kobiety powinien być jej mąż, jak już powiedziałam, — i dzieci. Patrz na nas! Siedmioro dzieci, czworo wnucząt. A ty? dzieci uważasz za niepotrzebny dodatek w domu, przeskadzający — w pracy! Phy! Ja w twoim wieku miałam już Adama, Jurka i Zosię! A ty się nic a nic nie interesujesz mężem! Ręczę, że gdyby przyszło co do czego, to nie zauważyłabyś nawet, czy Andrzej patrzy na nogi takiej Walusi, czy nie...

Nika (nagle zaczyna się śmiać): Na pewno... Na pewno... nic by mnie to nie obchodziło!

Ciotka (oburzona zrywa się z fotela): A cóż za cynizm! Co za zepsucie! Żal mi tylko Andrzeja, że tak mu ciężko rozstać się z tobą!

Nika (przestaje się śmiać, mówi teraz lekko): Ciociu, przecież jemu to nic nie szkodzi! On bierze to zupełnie naturalnie.

Ciotka (coraz bardziej zirytowana): To się grubo mylisz! Andrzej jest romantykiem i swoich uczuć nie będzie demonstrował... w dodatku przed tobą... I ty swoje postępowanie nazywasz kulturą? To jest zepsucie do szpiku i kości!

(Gwałtownie odwraca się, kieruje w stronę drzwi, raz jeszcze ogląda się na Nikę z oburzeniem — wychodzi. Nika siedzi jakby oszołomiona tym, co słyszała. Naraz w drzwiach ukazuje się znów głowa ciotki Leosi).

Ciotka (spokojnym tonem, jakby nigdy przed tym nie była zirytowana): Czy masz przypadkiem dzisiejszą gazetę?

Nika (zdziwiona patrzy na Ciotkę, po chwili uśmiecha się wyrozumiale): Mam ciociu... tu leży... (sięga po gazetę, którą Andrzej zostawił. Ciotka przedko podchodzi bierze gazetę, zaczyna przeglądać).

Ciotka: Tylko zobaczę, gdzie dziś dają „Kochanków z Werony”. Obiecałam wujowi, że pójdziemy.

Nika (z tym samym uśmiechem): Ciociu, z wujem do kina? po tym wszystkim?

Ciotka (od razu zaperzona): A cóż ty sobie wyobrażasz! naturalnie, że właśnie po tym wszystkim. Teraz, przez cały tydzień będziemy się przepraszali. Pójdziemy do kina, przytulimy się do siebie i będziemy szczęśliwi, jak dwa gołąbki. My nie rozumiemy, co znaczy wasza modna kultura pożycia! (wychodzi gwałtownie).

(Nika chwilę jeszcze stoi, jakby zastanawiając się nad czymś. Patrzy to na drzwi, to na pusty fotel. Uśmiecha się trochę kpiąco i wraca do układania papierów. Za sceną słychać kroki, ciche gwizdanie przez zęby. Nika zwraca się w stronę drzwi).

Nika (wola): To Andrzej? wróciłeś?

Andrzej (wchodząc): Już. Śpieszyłem się. Mówiłaś, że masz jakąś sprawę.

(Światło lekko czerwienieje, jakby zachodzące słońce).

Nika (chowa papiery do szuflady): Tak... (podchodzi do Andrzeja) Widzisz, chciałam cię prosić o kilka fotografii, które pewnie są u ciebie.

Andrzej (pogodnie): Z ochotą. Które?

Nika: O ile wiem, to trzymasz je w albumie, tym zielonym... Zgodzisz się?

Andrzej (jakby przypominając sobie): Zielonym?... A, już wiem! Zaraz ci służę... (wychodzi, po chwili wraca z albumem w ręce). To ten?

Nika (uśmiecha się): Tak... (wyciąga rękę, jakby chciała wziąć album). Dziękuję ci...

Andrzej (trzyma album w rękach): Wszystkie są ci potrzebne?

Nika: Nie, tylko parę zdjęć. Zaraz ci pokażę... (chce wziąć album).

Andrzej (wciąż trzyma album): Jeżeli nic ci to nie szkodzi, to przełączmy razem... mam tam kilka potrzebnych szkiców...

(Nika prędko usuwa ze stolika gazetę, popielniczkę. Siada na kanapie, Andrzej siada obok niej. Nika otwiera album, zaczyna przesuwać kartki).

Nika (nagle): O! ta...!

Andrzej: Ach, ta... z wycieczki do Zakopanego... (wyjmuje fotografię z albumu, odkłada na bok). Dobrze...

Nika (biorąc fotografię do ręki): Tak... cudne zdjęcie... Jak ja tu śmiesznie wyglądam!

Andrzej (przyglądając się przez ramię Niki): Taka moda wtenczas była...

Nika (nagle zainteresowana): Zaraz... a kto to stoi tam, za mną?

Andrzej (po chwili): To?... Irena. Nie poznajesz?

Nika (śmieje się): Prawda! Irena! (zwraca się ku Andrzejowi) Wiesz, zupełnie o niej zapomniałam!

Andrzej (nachyla się nagle nad albumem): Taak?... (prędko pokazuje inne zdjęcie). Popatrz, to piękne zdjęcie! Śliczne cienie na śniegu!

Nika (nie zważa): Zaraz... Nie wiesz, co się z Ireną stało?

Andrzej (przygląda się zdjęciom): Nie wiem... Idźmy dalej... (przerzuca kartki). To miłe zdjęcie!

Nika (żywo): Właśnie o to mi chodzi!... W ogrodzie... Bardzo je lubię... W głębi dom rodziców...

Andrzej (wyjmuje fotografię z albumu): Od strony werandy.

Nika: Zawsze tutaj czekałam na ciebie po wykładach...

Andrzej (nagle): Wiesz, jednak szkoda, żeśmy ten dom sprzedali.

Nika: A cóż ja bym z nim teraz robiła?

Andrzej (patrząc na zdjęcie): Tu... za tym drzewem, mur był niższy...

Nika: Pamiętam, tędy zawsze skakałeś...

Andrzej: ...żeby sobie skrócić drogę... i... (nagle urywa).

Nika (patrząc na zdjęcie — po chwili): Taak...

Andrzej (znowu pogodnym, zwykłym tonem): Wtenczas byliśmy już zaręczeni.

Nika (żywo): Jak to? już od dawna! Nie pamiętasz?

Andrzej: Pamiętam, pamiętam, tylko nigdy nie wiem, kiedy zaręczyliśmy się naprawdę. Przecież od pierwszej chwili byliśmy zawsze zaręczeni.

Nika (zastanawia się): Od pierwszej chwili... to znaczy od... (zwraca się ku niemu). Myślisz, że od czasu tych wakacji?

Andrzej: No tak... jak pierwszy raz poznaliśmy się przy płocie.

Nika (przeżywa głowę): Nie, wtenczas, kiedyś ty upadł i mama tak się przestraszyła, już znaleźliśmy się.

Andrzej: To była wojna i na lato wyjechaliśmy do...

Nika (przerzywa mu): Właśnie, do Chabówki! Mieliśmy jechać do Zakopanego, tymczasem miejsca nei było i mój ojciec powiedział twojemu, że umieszcza rodzinę w Chabówce.

Andrzej: Tak, tak... teraz sobie przypominam i wtenczas poznaliśmy się przy płocie.

Nika: A ja ci powiadam, że poznaliśmy się wcześniej. Przypomnę ci... (poprawia się wygodnie na kanapie, opiera o jego ramię. Siedzą teraz, jak dwoje dobrych przyjaciół). Wyście przyjechali dwa dni później i strasznie byłam ciekawa, jak wygląda ten chłopczyk, z którym miałam się bawić.

Andrzej: Pamiętam. Wynajęliśmy dom naprzeciw waszego.

Nika: Tak. Byłam wtenczas sama i bardzo się nudziłam. Wieczorem, zaraz po waszym przyjeździe podkrađłam się pod wasze okna i zaglądnęłam.

Andrzej (zaczyna się śmiać): Tak... tak... teraz coś sobie przypominam...

Nika: Twoja mama stała nad tobą z ręcznikiem, a tyś się darł w niebogłosy, że jesteś śpiący i myć się nie będziesz!

(oboje zaczynają się śmiać)

Andrzej: Tak... tak... myć... Wtenczas to ja się myć nie lubilem!

Nika: Ani ja! Cały dzień włóczyliśmy się po łąkach umurowani, jak nieboskie stworzenia!

Andrzej (bierze album ze stolika, kładzie sobie na kolanach): Czeka! Tu powinno być zdjęcie!... (szuka w albumie, Nika z ciekawością zagląda przez jego ramię). Masz! (podaje jej fotografię).

Nika: Boże!... (śmieją się). Ten piegowaty obdar-tus to ty!

Andrzej: A ta chudziźna bosa, to — ty!

Nika (odkłada zdjęcie, patrzy na Andrzeja roześmiana): A panna Aniela! Pamiętasz panną Anielę? (Andrzej potakuje głową). Plakała czasem, widząc nasze kolana!

Andrzej: Panna Aniela... dobra, nudna, panna Aniela... Myśmy jej tak dokuczali!

Nika: Zaszliśmy jej raz rękawy od bluzki!

Andrzej: Ale wtenczas dostałem w skórę!

Nika: Niesłusznie, bo pomysł był mój, tylko tyś winę wziął na siebie.

Andrzej: No... trudno... tyś tak plakała...

Nika: Bo bluzka się podarła, a bluzkę dopiero co od mamy dostała.

Andrzej: Twój ojciec powiedział wtenczas, że postąpiłem, jak na dobrego męża przystało.

Nika: Prawda! już od małego nazywano nas mężem i żoną.

Andrzej: Dlatego też mówię, że nie wiem, kiedyśmy się zaręczyli...

Nika: Zdaje się, że po prostu oznajmiliśmy rodzicom, że zamierzamy się pobrać.

Andrzej: Zresztą, od lat byli na to przygotowani.

Nika: Prócz cioci Leosi. Ona jedna się sprzeciwiała. Tłumaczyła mamie, że ty wszystkich młodych ludzi odstraszasz i nie ma konkurencji, która jest najlepszym sprawdzianem, czy dwoje ludzi będzie dobrym małżeństwem, czy nie... *(śmieje się)*.

Andrzej: To prawda, że za nikim innym nie biegalem...

Nika: Ostatecznie mnie też nikt inny nie asystował...

Andrzej: No, mówiąc ściśle, to wszystkich znów nie odstraszałem, bo w gruncie rzeczy Bolek...

(Stopniowo mrok zapada — pokój jest niebieskawym).

Nika *(z grymasem)*: Ach, Bolek... Zawsze byłeś niego zazdrosny, a nie miałeś powodu...

Andrzej: Nie miałem?... *(szybko szuka w albumie, wyjmując jakieś zdjęcia)*. A to tu... Co to jest?

Nika *(przyglądając się zdjęciom)*: Bolek... Rok 1926, Zakopane...

Andrzej *(przerzucając zdjęcia)*: Bolek! wszędzie Bolek!... O tu, jaka czuła para... A tu, przytuleni do siebie, narzeczeni, mógłby kto pomyśleć! A tu... z kwiatami... Bolek, wszędzie Bolek!... *(nagle poważnie)*. A to zdjęcie na tenisie...?

Nika *(nie patrząc)*: Pamiętam, wtenczas wpadłeś w taką pasję, że na dwa dni uciekłeś w góry. Tego samego wieczoru ruszyłeś. A nie było powodu!

Andrzej: To prawda, pasja mnie porwała, jak zobaczyłem, że Bolek bandażuje ci nogę, ale teraz mogę się przyznać...

Nika *(przerывa — tonem zaczepki)*: Bardzo pocziwie z jego strony. Skręciłam nogę i Bolek przyszedł z pomocą. Nie rozumiem, dlaczego tak się zdenerwowałeś!

Andrzej: ...dopiero teraz mogę się przyznać... To prawda, pasja mnie porwała, ale wtenczas... nie poszedłem w góry — sam.

Nika *(nagle poważnie)*: Tylko z kim?

Andrzej *(cicho)*: Z Ireną...

Nika: Jaką Ireną?

Andrzej *(wskazuje na zdjęcie)*: Tą samą... twoją koleżanką...

Nika *(zdziwiona)*: Toś ty wtenczas nie uciekł w góry z powodu — Bolka?

Andrzej: Z powodu Bolka, ale przez zemstę wziąłem z sobą Irenę.

Nika *(nagle zamyka album, mówi dość ostro)*: Jak to? i tyś przez tyle lat mnie oszukiwał? pozwolił, bym wierzyła, że z zazdrości uciekłeś w nocy w góry? a tyś po prostu schował się tam z Ireną!

Andrzej: Ale... właściwą przyczyną... ty byłaś.

Nika *(urazona)*: Przyczyną — może, jednak skutkiem, jak się dowiaduję, była Irena!... *(nagle rzuca album na stolik)*. Andrzej, nigdy ci tego nie zapomnę!

Andrzej: Nie powinienem był ci tego mówić, ale...

Nika: Nigdy ci tego nie zapomnę!!!

Andrzej: Niko — dzisiaj to taka stara historia...

Nika: Dla ciebie! bo dla mnie jest nowa i chyba do końca życia nową zostanie! *(wstaje)*. Nagle dowiedział się, że tyle lat było się okłamywaną!

Andrzej *(wstając)*: Co ty mówisz! Kto ciebie okłamywał?! To, że raz jeden jedyny i tylko ze złości poszedłem w góry z Ireną...

Nika: A ja zawsze myślałam, naiwna, żeś ty wyruszył wtenczas w góry — dla mnie! To chyba wystarczy! dwa dni ciebie nie było, a Irena zostawiła kartkę w pensjonacie, że pojechała do Nowego Targu, do — siostry. Oboje oszukaliście mnie!

Andrzej: Po prostu nie chcieliśmy dawać powodu do niepotrzebnych plotek. Natomiast ty z Bolkiem...

Nika *(przeżywa ręką)*: O, to zupełnie coś innego! Mogłam z nim tańczyć, flirtować nawet, grać w tenis, ale nigdy nic mnie z nim nie łączyło!

Andrzej: Mnie też z Ireną nigdy nic nie łączyło, tak jak z tobą!

Nika: Nieprawda! Teraz dopiero widzę — nic już nas nie łączy z sobą!

(Nagle milkną — patrzą na siebie, jakby się dopiero po raz pierwszy ujrzeli).

Andrzej: Niko — czy ty tego nie rozumiesz?

Nika *(zdziwiona)*: Nie wiem... a ty rozumiesz?

Andrzej: Właśnie w tej chwili zrozumiałem.

Nika: Te czasy, kiedy mówiliśmy sobie wszystko...

Andrzej: Dlaczego odzwyczajiliśmy się od tego?

Nika: Nie wiem... Może... nie było... konkurencji, jak ciocia Leosia utrzymywała...

Andrzej: A tu przecież ogniwo po ogniwie... Cała nasza przeszłość...

Nika: A może zanadto byliśmy z sobą oswojeni? jak mówi ciocia... Była dziś u mnie popołudniu i tłumaczyła, że... *(nagle urywa)* Ale to nie ma znaczenia...

Andrzej: Mów w tej chwili! wszystko ma znaczenie, co dotyczy przeszłości!

Nika *(po chwili)*: Myślę w tej chwili o naszej przeszłości... Bo istotnie, gdybyśmy mieli dzieci... *(machinalnie zamyka wieko walizki, jakby rzecz już niepotrzebna)*.

Andrzej: To ciocia powiedziała?

(Za sceną słychać głos Ciotki Leosi)

Ciotka *(wota)*: Teofil! Idziesz już, czy nie? Co ty tam robisz w przedpokoju?

Głos wuja: Dobieram kapelusz! Nie wiem, w którym będę ci się bardziej podobał!

Ciotka: W każdym! tylko chodź już!

(milczenie)

Andrzej *(wskazując na drzwi)*: A to co takiego? już zgoda?

Nika *(na śmiechu)*: Tak, teraz idą razem do kina na „Kochanków z Werony”.

Andrzej *(po chwili)*: Niko — a może i my...?

Nika: Ciocia miała rację... Widzisz, powiedziała, że byliśmy do siebie przyzwyczajeni... od dziecka... Teraz rozumiem, że ma rację... Przecież myśmy byli tak przyzwyczajeni do siebie, że nawet nie mieliśmy możliwości zrozumieć, jak się — Kochamy!

(milczenie)

Andrzej *(podchodząc do niej)*: Jednak nigdy nie sądziłem, że z rozgrzebywania przeszłości można tyle korzyści wyciągnąć!

Nika *(kładąc mu ręce na ramionach)*: Widzę, że nawet do Egiptu nie trzeba po to wyjeżdżać...

WIECZORNICE

materiały i pomoce

WIKTOR KWAST

MAJSTROWANIE

WYROBY Z PAPIER — MACHE

Przeglądając piękne i wyczerpujące broszurki o temacie różnych rodzajów robót ręcznych, będące chlubnym dorobkiem firmy Dryad:), zostałem szczególnie pociągnięty przez jedną z nich, o przedmiotach z papier-mache, czyli z papieru „przeżutego”. Pomysł wyrabiania rzeczy pożytecznych i pięknych z odpadków papieru, metodą wyjątkowo prostą, łatwą do opanowania przez każdego, kto ma jako tako zręczne palce, wydał mi się bardzo pociągający i godzien zapoznania z nim i innych.

Nazwa papier-mache jest pochodzenia francuskiego i datuje się z początków wieku XVIII, kiedy zdzierane w Paryżu afisze i ogłoszenia, ustępujące miejsca następnym, „przeżuвано” na miazgę, a z niej wyrabiano różne przedmioty.

Sztuka ta znana była o całe wieki wcześniej w Chinach, gdzie na przykład wyrabiano tą techniką hełmy dla wojowników. Znano ją również w Japonii, Indiach, Kaszmirze i Persji.

W Anglii Japończyk Henry Clay zapoczątkował w Birmingham pod koniec XVIII w. nową metodę. Zamiast „przeżuwać papier na miazgę”, naklejał kawałki papieru jedne na drugie warstwami, po czym susząc je pod ciśnieniem, otrzymywał tworzywo tak mocne i lekkie, że mogło służyć do wyrobu całkiem sporych przedmiotów, jak tace i stoliki. Wyroby swoje pokrywał Clay czarnym werniksem, jak lakierem, i ozdabiał, malując olejno, wykładając perłową macicą, brązowymi proszkami it.p. Ozdobami były najczęściej stylizacje kwiatowe lub japońskie czy chińskie krajobrazy.

Tego rodzaju wyroby były bardzo popularne w czasach królowej Wiktorii, ale się ostatecznie przejały z powodu przesady i pretensjonalności nadmiernie obfitych ozdób.

Obecnie papier-mache w surowej postaci jest używany w przemyśle do wyrobu wielu rzeczy, jak np. główek dla lalek, zabawek, anatomicznych modeli, ramek do obrazków i lusterek, matryc w drukarstwie oraz wypukłych dekoracji ściennych. Sposobem domowym można też robić miseczki, wazoniki, tacki, pudełka i tym podobne przedmioty, które, jeśli starannie wykonane i ozdobione kolorami, mogą przedstawiać niemalą wartość artystyczną.

A technika sama, nietrudna i nie wymagająca kosztów, może być opanowana nawet przez dzieci.

Może więc zatem dobrze będzie zaznajomić się z paru typowymi przykładami robót z papier-mache.

I. Wyrób miseczek i podobnych prostych przedmiotów.

Pierwszą rzeczą jest wybór odpowiedniej formy, którą może być miska, salaterka, talerz, tacka, szklanka, popielniczka, zależnie od tego, jaki przedmiot zamierzamy wykonać. Forma musi być szersza u góry, niż u dołu, bez wybrzuszeń do środka, a przede wszystkim musi być gładka wewnątrz.

Najłatwiejsze do wyrobu są wszelkiego rodzaju miski czy tacki, jako, że najłatwiej wychodzą z formy. Pudełka z pokrywkami są nieco trudniejsze i wymagają większej wprawy, natomiast wazoniki do kwiatów oraz szklanki i talerze, doskonale nadające się do użycia w czasie pikniku, nie sprawiają większego kłopotu.

Czynności przygotowawcze.

Stare gazety są bodaj najlepszym surowcem, ze względu na cienkość papieru, dzięki czemu łatwiej uzyskać jednakową grubość ścianek wyrabianego przedmiotu. Bardzo dobry jest również bibulasty papier do pakowania. Unikać należy natomiast papieru o gładkiej, błyszczącej powierzchni.

Papier należy najpierw podrzeć w nieregularne kawałki, o powierzchni z grubsza dwóch cali kwadratowych. Nie ciąć papieru nożem, ani nożyczkami, gdyż równe ich brzegi będą zawsze widoczne w postaci prostych, wypukłych kres.

Następnie podarte kawałki należy wymoczyć w wodzie, przynajmniej przez godzinę. Nie mieszać ich patykiem czy łyżką, ale uważać, aby wszystkie mokły na płask, niepogniecione.

Podczas gdy papier moknie — przygotować można klajster. A więc wymieszać łyżkę mąki z odrobiną wody tak, aby otrzymać coś w rodzaju gęstej śmietany, bez grudek czy resztek suchej mąki. Zalać to wrzącą wodą, aż się zetnie w krochmal. Aby uczynić klajster bardziej klejącym, dodać łyżkę proszku zwanego po angielsku „alum”. Staraj się, aby klajster nie był ani za rzadki, ani za gęsty.

Gdy papier wymokł i zmiekkł należycie, trzeba go wyjąć i uwolnić od nadmiaru wody. Gdyby woda pozostała, potworzyłaby bańki i zepsuła spoistość

tworzywa. Wyjmować więc po kilka czy kilkanaście papierków, otrząsnąć z ociekającej wody i wycisnąć ją palcami, a wreszcie włożyć pomiędzy bibuły czy gazety i mocno przycisnąć, albo wywałkować wałkiem do ciasta. Spod tej prasy nasze kawałki muszą wyjść wilgotne, a nie mokre.

Wybraną formę, na przykład miseczkę, trzeba wewnątrz natłuścić, najlepiej wazeliną, aby się do niej nie przykleiło. Teraz owe wilgotne papierki układać starannie wewnątrz formy, jeden przy drugim, aby całkowicie pokryły jej wnętrze. Uważać przy tym, ażeby papierki jak najmniej zachodziły na siebie, nie zostawiając jednak nigdzie szpar. W razie potrzeby przyciskać je palcami do ścian formy, aby wszędzie dobrze do nich przylegały, wiernie przyjmując kształt formy, ze wszystkimi jej szczegółami.

Tak ułożoną warstwę papierków należy teraz posmarować równomiernie klajstrem i na nią nałożyć drugą warstwę, starając się, aby nowe miejsca styku papierków, jak najrzadziej wypadały na poprzednich. Warstwę tę znowu nasmarować klajstrem, nałożyć nań nową i tak dalej, aż nasza miseczka będzie dostatecznie gruba i mocna. Jakies osiem warstw trzeba nałożyć jedna na drugą przy wyrobie małej czaszy, o 5 calach średnicy, a odpowiednio więcej w wypadku większych naczyń.

Uważać pilnie trzeba, aby ścianki wszędzie miały jednakową grubość. Dobrze jest więc przyjąć jakiś system przy układaniu kawałków, aby się nie pomylić i aby w jednym miejscu nie nałożyć ich zbyt wiele, a w innym wcale. Na przykład po zaczęciu posuwać się tylko w jednym kierunku, bez próbowania w innych miejscach. Gdy użytym materiałem są skrawki gazetowe, dobrze jest jedną warstwę układać drukiem w jedną stronę, a następną — w odwrotnym. Od razu będzie widać, gdzie prześwieca poprzednia warstwa i które miejsca wymagają wzmocnienia.

Pożądaną jest, aby pierwsza i ostatnia warstwa były zrobione z jakiegoś jednokolorowego papieru, a tylko warstwy wewnętrzne z kawałków gazetowych, łatwiej jest bowiem malować przedmioty o jednostajnym naturalnym kolorze, aniżeli pokryte gazetą, której druk może przeświecać spod warstwy farby.

Gdy zależy nam na wyjątkowo mocnej strukturze wskazane jest użyć, jako pierwszej warstwy, kawałków musliu (po ang. mull albo butter muslin). Po wyjęciu z formy tak wykonanego przedmiotu pokrywa się jego powierzchnię warstwą rzadkiej pasty, otrzymanej z rozrobienia dwu łyżek gipsu (plaster of Paris) i białego zabarwiacza (whitening), oraz pół łyżki dextrine — z czterema łyżkami wody. Maski dla aktorów na scenę wyrabia się właśnie w ten sposób.

Suszenie.

Po skończonym klejeniu formę wraz z naszą miseczką należy wstawić do ciepłego piecyka, aby wyschła powoli. Potrwa to kilka godzin czasu.

Gdy wyschnie, trzeba ostrymi nożyczkami obciąć równo, wzdłuż brzegu formy, sterzące kawałki, aby otrzymać ładny, gładki brzeg miseczki. Gotowy przedmiot naszej pracy wyjdzie łatwo z formy, jeśli wysechł całkowicie.

Jeżeli zewnętrzna warstwa papieru wydaje się niezbyt jednolita i poszczególne kawałki odstają na złaczach, posmarować je cienko klajstrem i wysuszyć.

Zresztą wskazane jest robić to zawsze, gdyż w ten sposób przygotowana powierzchnia wchłania mniej farby czy lakieru przy ostatecznym wykończeniu.

Suszenie przy piecu czy kaloryferze, zamiast w zamkniętym piecyku może trwać aż do paru dni.

Barwienie i wykańczanie.

Chropawą i nierówną powierzchnię naszej miseczki, po zupełnym jej wyschnięciu i stwardnieniu, trzeba starannie wygładzić cienkim szmergłem, zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz, szczególną uwagę poświęcając brzegowi. Jeśli wyłącznie gazetowy papier był użyty, dobrze pokryć go powłoką owej pasty z gipsu i dextrine ze wszystkich stron, a gdy wyschnie, wygładzić szmergłem. Otrzymamy w ten sposób ścisłą, białą powierzchnię, nie wymagającą tylokrotnego malowania, co powierzchnia surowa.

Do malowania najlepiej nadają się farby nieprzezroczyste. Najbardziej polecenia godna jest emalia (enamel), a zwłaszcza specjalna do tego celu, wyrobu firmy Dryad, wodoodporna, o matowej powierzchni i nie wymagająca ostatecznego pokostowania. Można również użyć ciemnych, nieprzezroczystych farb wodnych, ale te muszą być po wyschnięciu pokryte na zakończenie warstwą pokostu (varnish).

Do malowania całego przedmiotu używa się pędzla średniej wielkości, a do ozdabiania, malowania deseni — małego pędzelka, pozwalającego na ciągnięcie cienkich linii. Nie należy zbyt żałować farby, lecz malować dwa, lub jeśli trzeba, nawet trzy razy, aby kolor wyszedł równomiernie żywo na całej powierzchni.

II. Wyrób główki lalki.

Nabrawszy wprawę w robocie prostych przedmiotów z papier-mache, można z kolei pokusić się o coś bardziej skomplikowanego, o zrobienie jakiejś figurki, lub np. główki dla lalki.

A więc trzeba się najpierw postarać o model. Można go samemu zrobić z gliny modelarskiej, co jest zadaniem nader trudnym i wymagającym pewnych zdolności, albo też poprostu zdobyć gdzieś gotową główkę z porcelany i użyć jej jako modelu do przygotowania formy.

Forma musi składać się z dwóch wklęsłych części, odpowiadających idealnie swymi wklęsłościami wypukłościom modelu. Najlepszym materiałem na formę jest gips „paryski” (plaster of Paris).

Wykonanie formy.

Cała rzecz przy wyrobieniu formy polega na tym, aby zrobić dwie połówki, ściśle przylegające do siebie brzegami. Muszą więc być wykonane jednocześnie, aczkolwiek z zachowaniem pewnego porządku.

Położyć porcelanową główkę twarzą do góry, na pogniecionym miękkim papierze, ukształtowanym w ten sposób, żeby dolna połowa główki mieściła się we wgniecionym papierze, jak w futerale. Dla jeszcze wyraźniejszego oddzielenia dolnej połówki od górnej przygotować cienki pasek z gliny lub plasteliny (jakies 1/8 cala grubo i pół cala szeroko) i przykleić go brzegiem, naokoło główki, tak, aby podparty papierem obramował model, równiutko odgraniczając okrytą połówkę od reszty. Model, po nasmarowaniu go jeszcze wazeliną, jest już gotów i można nakładać nań zrozbiony gips.

Gips zaś przygotowuje się w ten sposób: miseczkę o pojemności jednej kwarty napelnia się do połowy zimną wodą i sypie do niej poprzez palce gips, tak długo, aż zaczyna pokazywać się jako wysepka nad wodą. Wtedy szybko i energicznie należy wymieszać go łyżką dokładnie, aż wszystek przejdzie wodą i znacznie krzepnąć.

Uchwycić teraz pewną jego ilość palcami obu rąk, zaczekać chwileczkę aż nieco wody obcieknie, i nałożyć na twarzyczkę lalki, dopychając palcami we wszystkie wgłębienia i zakamarki, w dalszym ciągu go jakby rozrabiając. W razie potrzeby dobrać więcej gipsu i utworzyć zeń coś w rodzaju czapy, na twarzyczce lalki, ograniczonej równo przez ów pasek z gliny.

Po paru minutach gips stężeje na tyle, że będzie można nasz model odwrócić i położyć gipsem na dół, a papierem ku górze. Teraz usunąć papier a po nim, ostrożnie, ów pasek gliniany, obnażając świeży, wilgotny jeszcze brzeg formy. Posmarować go, jak również świeżo odkrytą, tylną część główki, wazeliną i umieścić na nim parę klinów z gliny w ten sposób, aby widoczne z zewnątrz i skierowane ku środkowi nie dotykały główki (patrz rysunek). Teraz nakłada się gips na odkrytą połówkę, jak poprzednio, ugniatając go palcami, aby dokładnie przyległ do modelu i do brzegu dolnej połowy formy, i uważając, aby nie wypadły pozostawione kliny.

Gdy gips dokładnie stwardniał i wysechł, wyciąga się kliny i wsuwając w pozostawione po nich otwory dłutko, powoli, ostrożnie rozsada się obie połówki. Powinny się rozejść bez większej trudności, pozostawiając równe brzegi na przerwanym miejscu złączenia. Porcelanowy model również powinien wyjść łatwo ze swojej połówki.

Na zrobienie formy główki dla lalki, mierzącej wraz z szyją jakie trzy i pół cala, potrzeba z grubsza funt gipsu.

Wykonanie główki lalki z papier mache

Główkę samą robi się z muszlinu, papieru gazetowego i kłajstru. Robi się ją z dwóch połówek, przy pomocy owych dwu półforemek, a potem je skleja ze sobą. Muszlin wzmacnia konstrukcję i pomaga do uzyskania gładkiej powierzchni.

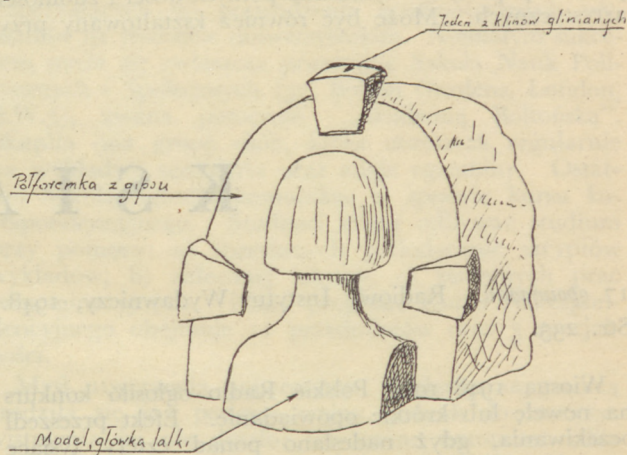
A więc przygotowuje się papier gazetowy, drąc go na nieco drobniejsze kawałki niż poprzednio, moczy i obsusza — jak już opisano wyżej. Przygotowuje się również kłajster, w ilości jakich trzech czwartych kubeczka.

Tnie się również muszlin (butter muslin) na kawałki, jeden z nich zostawiając jednak tak duży, aby mógł pokryć całą twarzyczkę lalki. Muszlin moczy się następnie w kłajstrze przez jakie 15 minut.

W międzyczasie oczyszcza się wewnątrz foremek sztywnym pędzelkiem z wszelkiego rodzaju odpadków czy zanieczyszczeń i dobrze nasmarowuje wazeliną.

Gdy muszlin już przesiąkł kłajstrem należycie, wyjmuje się go, wyżyma i rozprostowuje. Największy kawałek kładzie się najpierw i przy pomocy małego, sztywnego pędzelka dokładnie, powoli, starannie ukła-

da, upycha we wszystkie wgłębienia, aby doskonale przyjął kształt formy. Następnie nakłada się warstwę małych kawałków muszlinu, również upychając je starannie w zagłębienia, po niej drugą i trzecią. Na nie nakłada się papierki gazetowe, każdą ich warstwę smarując kłajstrem, wyciśniętym z muszlinu. Kładzie się pięć lub sześć warstw, uważając, aby każda dobrze się przykleiła i aby między nimi nie pozostały banki powietrza.



Podobnie należy postąpić z drugą częścią formy, dla tylnej części głowy. W tym wypadku kształt jest mniej skomplikowany i robota łatwiejsza.

Po wykonaniu obu połówek trzeba je pozostawić na noc, aby przeschły. Nazajutrz powinny łatwo wyjść z foremek. Teraz należy je zostawić w spokoju aż do całkowitego wyschnięcia i stwardnienia.

Wtedy nożyczkami, lub ostrym nożem, wyrównuje się brzegi obu części, aby dobrze do siebie pasowały. Zmocowuje się je ze sobą przy pomocy paska szerokości jakie 1/2 cala, wyciętego z cienkiego materiału bawełnianego, nasmarowanego jakimś mocnym klejem, wzdłuż brzegów obu przylegających do siebie połówek.

Przed malowaniem trzeba główkę pomalować co najmniej dwiema warstwami rozrobionego w wodzie proszku „gesso”. Substancja ta po wyschnięciu pokryje i wyrówna wszystkie ślady spojenia, nierówności i chropowatości muszlinu itd.

Malować można farbami wodnymi, które trzeba potem powlec warstwą pokostu o matowej powierzchni, albo jeszcze lepiej — farbami olejnymi.

Wyroby z miązgi papierowej

Istnieje inny jeszcze, właściwy sposób przygotowywania papier-mache, czyli masy, albo papki papierowej, która po wymieszaniu z ową pastą z gipsu i dextrine stanowi wyborny materiał do modelowania figur czy brył, jak glina albo plastelina.

Tworzywo to przygotowuje się w ten sposób, że papier gazetowy drze się na małe kawałeczki — im mniejsze, tym lepiej — i moczy w wiadrze z wodą dwa albo trzy dni. Ubija się go potem kijem czy pałką, aż się zmieni w ciastowatą masę.

Można też ten darty papier zagotować, dla przyspieszenia procesu, po czym należy poczekać z ubijaniem, aż wystygnie.

Otrzymaną miazgę wymieszać stopniowo z pastą, aż się otrzyma gęstą, lepka masę, dającą się doskonale urabiać palcami.

Świetny to materiał modelarski, dający wdzięczne pole do popisu, do wykazania pomysłowości i zdolności artystycznych. Może być również kształtowany przy

pomocy formy, ale raczej winien być modelowany palcami, kierowanymi wyobraźnią artystyczną.

Przy wyrobie bardziej skomplikowanych figur wskazane jest przygotowanie szkieletu z drutu, podtrzymującego głowę i kończyny. Dopiero na nim zabrać się do lepienia kształtów.

Po wykonaniu i wysuszeniu — malować, jak fantazja wskaże.

K S I A Ź K I

17 opowiadań. Radiowy Instytut Wydawniczy, 1948. Str. 235.

Wiosną 1948 roku Polskie Radio ogłosiło konkurs na nowelę lub krótkie opowiadanie. Efekt przeszedł oczekiwania, gdyż nadesłano ponad cztery tysiące utworów. Dokonanie selekcji wśród tak olbrzymiego materiału postawiło jury przed bardzo ciężkim zadaniem. Nagrody przyznano za 22 prace, ponadto zaś wyróżniono 38 opowiadań. Ogłoszony tom mieści 17 prac, nagrodzonych przez sąd konkursowy. Mamy więc do czynienia z selekcją dodatkową, przeprowadzoną przez redakcję.

Myli się autor wstępu, twierdząc, że krótkie opowiadania nie mają obecnie wielu zwolenników w kręgach pisarskich; w każdym razie na Zachodzie przecież przedstawia się zupełnie inaczej. Dzienniki i czasopisma nadal wolą drukować niewielkie utwory, które można zamieścić w całości w jednym wydaniu, niż odcinki dłuższych powieści. Wskutek tego produkcja nowelistyczna jest pod względem liczebnym niezmiernie bogata.

Utwory, zawarte w omawianym wydawnictwie, przejawiają jedną wspólną właściwość. Są to prace o podkładzie realistycznym, oparte na obserwacji rzeczywistości lub na przeżyciach własnych. Brak natomiast nowel, wkraczających w dziedzinę fantastyki; brak opowiadań „intelektualnych”, których istota polega na oświetleniu literackim jakiegoś problemu naukowego czy etycznego. Niewątpliwie zaważyła na szali postawa jury, obok tego jednak jest rzeczą widoczną, że wydarzenia lat ostatnich pozostawiły głębokie ślady emocjonalne, stanowiące główną podniętę do wysiłku pisarskiego.

Większość autorów — to osoby nowe. Nowele nie są pozbawione kultury literackiej, brak im jednak tego wyrafinowania technicznego, jakie można dostrzec u mistrzów nowelistyki na Zachodzie. Zwłaszcza słabo wypadają przeważnie pointy, owe momenty końcowego napięcia, które mają ważną funkcję w krótkich opowiadaniach. Nie brak, oczywiście, różnorodnych reminiscencji literackich, rzecz naturalna u amatorów rzemiosła pisarskiego.

Niemniej mimo dość irytującego wstępu, który na gwałt usiłuje stworzyć dla wydawnictwa obowiązujące uzasadnienie „społeczne”, tom zasługuje na przejrzenie. Mówi on wiele o nastrojach wśród społeczeństwa, o nurtujących je ideałach artystycznych. Kilka pozycji przedstawia się interesująco, zwłaszcza „Koleśda ludowa” Newerlego i „Gleniowa bieda” Br. Długoszewskiego. W ogóle stosunkowo korzystniej, zdaniem naszym, wypadły opowiadania, związane z życiem wiejskim; te natomiast, które wychwalają takie czy inne „zrywy”, „rekordy” czy „osiągnięcia”, zdradzają zbyt mozolną robotę, podyktowaną obcymi wzorami.

Bruce Marshall: *Chwała córki królewskiej*. Powieść. „Pax”, Warszawa, 1949. Str. 238 i 1 nlb.

Książka znakomitego pisarza katolickiego jest jedną z nielicznych już dzisiaj krajowych publikacji niezależnych. Tytuł oryginału angielskiego brzmi: „All glorious within”. Wątek jej osnuty został na życiu katolików w Szkocji. Interesujący podkład psychologiczny, żywa akcja i świeży, sugestywny humor sprawiają, że książkę czyta się jednym tchem. Poza tym praca ta zawiera błędy rzeczowe. Szkic Zygmunta Nowakowskiego żywy i bardzo interesujący.

Materiały oświatowe. Zeszyt poświęcony Słowackiemu pod redakcją dr Zofii Kasprzyckiej. Wydawnictwo Wydziału Kultury i Oświaty Zarządu Głównego Stowarzyszenia Polskich Kombatantów. Londyn, 1949. Str. 65.

Na zeszyt składają się dwa szkice: Zygmunta Nowakowskiego pt. „Królom równy” i Jana Bielatowicza: „On piórem z ognia jest dumnych szyszaków” oraz wybór z pism poetyckich i listów Słowackiego. Cenne uzupełnienie stanowi bibliografia dzieł Słowackiego i o Słowackim, wydanych w latach 1939—1949, oraz kilka wierszy autorów współczesnych, poświęconych autorowi „Króla-Ducha”. Strona zewnętrzna wydawnictwa staranna. Jeśli chodzi o życiorys Słowackiego pióra J. Bielatowicza, nasuwa się ogólna uwaga, że w tekstach, przeznaczonych jako materiał do rocznicowych obchodów, wskazane jest dążenie do jasności i prostoty stylistycznej.

SPRAWY OŚWIATOWE

SPRAWY OŚWIATOWE NA KONGRESIE ZJEDNOCZENIA

W początkach maja 1950 roku Zjednoczenie Polskie w Wielkiej Brytanii organizuje walny kongres, na który przybędą przedstawiciele zrzeszonych organizacji. Podobnie jak w latach poprzednich, przewiduje się, że w ramach obrad znajdzie się miejsce na szerokie przedyskutowanie potrzeb oświatowych. Jak wiadomo, liczba polskich placówek szkolnych uległa w ostatnim półroczu dość poważnej redukcji. Fakt ten stawia zorganizowane społeczeństwo polskie przed ciężkim i odpowiedzialnym zadaniem.

MIESIĄC KSIĄŻKI I PRASY POLSKIEJ

Przygotowania do Miesiąca Książki i Prasy polskiej są obecnie w pełnym toku. Odbyło się m. in. zebranie komisji, która otrzymała polecenie przygotowania wystawy książki w Londynie i w innych polskich skupieniach. Postanowiono ograniczyć się w zasadzie do druków polskich, ogłoszonych za granicą po roku 1939; jednak gdyby to okazało się wykonalne, stworzony zostanie dział retrospektywny, przedstawiający typowe okazy sztuki drukarskiej w Polsce na przestrzeni wieków. Podnieść należy, że biblioteki londyńskie zawierają stosunkowo znaczną liczbę druków polskich; obfituje w nie zwłaszcza British Museum, które jednak nie wypożycza książek na zewnątrz. W związku z tym pojawił się projekt zwrócenia się do dyrekcji British Museum z prośbą o zorganizowanie pokazu dawnych wydawnictw polskich.

KIEDY POWSTANIE UNIwersYTET POLSKI NA OBCZYŹNIE?

Od pewnego czasu mnoży się liczba inicjatyw, zmierzających do prowadzenia systematycznych wykładów na poziomie uniwersyteckim. Niemalym sukcesem może się zwłaszcza poszczycić Szkoła Nauk Politycznych i Społecznych (32, Bolton Gardens, London, S.W.5), zwana potocznie „Akademią Boltońską”. Skupiła ona grupę osób, która uczęszcza regularnie na wykłady i seminaria oraz zdaje egzaminy. Ostatnio Szkoła ogłosiła komunikat w sprawie kursu korespondencyjnego. Studenci mogą odbywać studium przy pomocy: a) rozsyłanych periodycznie skryptów wykładów, b) zaleconej lektury, c) pisemnych prac proseminaryjnych. Pełny program Kursu Korespondencyjnego obejmuje 11 przedmiotów oraz 3 specjalności.

Myśl utworzenia uniwersytetu polskiego za granicą zrodziła się już podczas wojny, jednak do urzeczywistnienia jej nie doszło; utworzono natomiast kilka wydziałów przy uniwersytetach brytyjskich (medycyna w Edynburgu, architektura w Liverpoolu, prawo w Oxfordzie). Po zakończeniu wojny wszystkie te placówki uległy zwinięciu. Polish University College w Londynie prowadzi jedynie studia techniczne i ekonomiczne. Humanistyka pozostaje w zaniedbaniu. Obecnie możliwość utworzenia polskiej uczelni wyższej rozważa specjalny Komitet Wykonawczy. Przygotowano już projekty studium historycznego i polonistycznego oraz zarys programu studiów pedagogicznych.

Z ŻYCIA POLSKIEJ YMCA

CHOINKA W KLUBIE TOWARZYSKIM YMCA W LONDYNIE

Środowy wieczór w tygodniu przedświątecznym przystosował się do nastrojów, towarzyszących świętu Bożego Narodzenia. P. Olga Żeromska wygłosiła odczyt, poświęcony motywom religijnym w naszym piśmiennictwie, ilustrując swą gawędę obfitymi cytatami. Następnie, po złożeniu sobie życzeń, zebrani spożyli tradycyjną wieczerzę. Za chwilę na pięknie przybranej choince zapłonęły świeczki, rozległy się dźwięki fortepianu i na salę popłynęła melodia kołędowa, którą podchwycili wszyscy zebrani. Wytworzył się nastrój, którego urokowi poddali się bezwiednie wszyscy uczestnicy wieczery. Miłym zjawiskiem była znaczna przewaga młodzieży.

„DAMA KIER”

W KLUBIE TOWARZYSTWA YMCA

Ciekawym doświadczeniem był wieczór muzyczno-eracki, zorganizowany w Klubie Towarzystwa YMCA w Londynie, w dniu 22 stycznia. Głównym

punktem programu było odczytanie „Damy kier”, jednoaktówki Stanisławy Kuszelewskiej, drukowanej w jednym z dawniejszych numerów „Poradnika Świetlicowego”. Wykonawcami byli p. Olga Żeromska i p. Rewkowski.

Z aktorskiego punktu widzenia było rzeczą ciekawą, w jaki sposób odbije się na efekcie ogólnym odebranie wykonaniu czynnika ruchu, pełniącego tak ważną funkcję w grze aktorskiej. Lektura miała poza tym stanowić sprawdzian możliwości scenicznych, zawartych potencjalnie w utworze.

„Dama kier” wyszła z próby pomyślnie. Goście śledzili bieg dialogu z widocznym zaciekawieniem i podkreślali śmiechem zabawne momenty. W pewnej chwili wytworzyło się napięcie, przypominające nastroje teatralne. Spośród dwójga wykonawców lepiej czuła się w roli lektorki „kwestii” p. Żeromska, ale i p. Rewkowski dostroił się do okoliczności i utarczka słowna coraz bardziej przybierała na zaciętości.

Najtrudniejszą zasiekę trzeba było przebyć na początku. Samotny monolog, ujęty w formę rzekomej rozmowy telefonicznej, brzmiał nazbyt monotennie. Rzecz zyskałaby zapewne na tym, gdyby ta część

jednoaktówki uległa pewnemu skróceniu. Wiele zresztą zależeć musi od sposobu mówienia. Innym problemem, który należało wyjaśnić, był efekt końcowy. Zdradzić możemy czytelnikom w tajemnicy, że pierwsza redakcja „Damy Kier” była pozbawiona epizodu końcowego, w którym mimo podarcia karty przez zdenerwowanego uczonego zjawia się ofiarodawczyni nagrody, aby wręczyć laureatowi pieniądze osobiście. Zdania co do celowości tego epizodu były podzielone. Jedni sądzili, że był on konieczny, inaczej całość przybrałaby postać łzawego melodramatu; inni utrzymywali, że karykaturalna Angielka jest niepotrzebnym dodatkiem, który odczuwa się jako dysonans. Kto ma rację? Czytanie „Damy Kier” zdawało się przeważać szalę na korzyść zwolenników pierwszej opinii. Istotnie utrzymanie słuchacza w przekonaniu, że odznaczony socjolog stracił równocześnie ukochaną i majątek, odebrałoby żartowi scenicznemu charakter humoreski.

Doświadczenie powiodło się. A że nie jest zbyt trudne do przeprowadzenia, winno być powtórzone w innych skupieniach. Czytanie sztuk — to ulubione zajęcie angielskich zespołów amatorskich, wśród których znajdują się członkowie, unikający pojawiania się wobec publiczności na scenie i poprzestający właśnie na udziale w wieczorach lektury teatralnej.

WYSTĘP W ROYAL ACADEMY OF DANCING

Na zaproszenie kierownictwa Royal Academy of Dancing, jednej z najpoważniejszych instytucji choreograficznych w Londynie, zespół taneczny Polskiej YMCA wystąpił w dniu 3 lutego rb. z pokazem polskich tańców ludowych, oryginalnych i stylizowanych. Wśród widzów znajdowali się profesorowie Akademii oraz garść gości. W przygotowaniach poza kierowniczką zespołu p. Olgą Żeromską wzięli udział m. in. redaktor Jan Ostrowski, znany specjalista z zakresu sztuki tanecznej, oraz prof. Kazimierz Pacewicz, na którego barki spadła troska o stronę artystyczną kostiumów.

Podobnie wypadł bardzo efektownie. Duże wrażenie zrobił na obecnych polonez, oceniany jako jeden z najbardziej majestatycznych tańców europejskich. Podobnie się krakowiak, którego układ świadczył o pomysłowości reżyserii. Kujawiak i oberek pociągnęły przede wszystkim melodyjnością muzyki i sugestywnymi kontrastami; jeśli chodzi o ujęcie taneczne, odbiegało ono nieco od autentycznych wzorów ludowych. Wykonanie tańca góralskiego, nacechowane żywiołowym temperamentem, poderwało całą publiczność. Porównywano go z tańcami szkockimi, szukając źródeł dostrzeżonego pokrewieństwa w podobnych warunkach egzystencji. Mazur miał charakter raczej salonowy.

Aby umożliwić zebrany bliższe zapoznanie się z poszczególnymi tańcami, poprzedzano je występem jednej pary, której zadanie polegało na zademonstrowaniu pas tanecznych w ich postaci zasadniczej. Program uzupełniły dwa tańce solowe. W jednym wystąpiły p. Barbara Sławińska oraz kierowniczka zespołu. Drugi wykonała gościnnie p. Pola Gobińska (taniec dożynkowy).

Objaśnień udzielał w języku angielskim p. Adam Dyboski. Zdołał on wytworzyć na sali nastrój milej

pogody i zainteresowania, który towarzyszył publiczności aż do samego końca wieczoru. Informacje o charakterze poszczególnych tańców, utrzymane w żywej, bezpretensjonalnej formie, wywołały wiele zaciekawienia, które wyraziło się w zadawanych prelegentowi pytaniach oraz w ożywionej wymianie zdań po zakończeniu pokazu.

Wszyscy wykonawcy stanęli na wysokości zadania. Z dużym zadowoleniem podnieść należy znaczne postępy zespołu, który wykazuje coraz więcej zgrania i sprawności technicznej. Stroje przedstawiały się korzystnie. Do sukcesu przyczynił się w znacznym stopniu akompaniament fortepianowy p. Ryszarda Wolskiego, który grał m. in. kompozycje własne. Przy herbacie, którą podano po występie, słyszało się wiele pochlebnych zdań o całości pokazu i o solistach.

POPULARNOŚĆ SZACHÓW

W ostatnich miesiącach daje się zauważyć wzrost zainteresowania dla gry szachowej. Coraz więcej osób zasiada przy szachownicach, przekładając spokojne medytacje szachowe ponad inne rozrywki. Dodatkowej podniety dostarcza zjawienie się jakiegoś mocniejszego gracza.

Wadą naszych szachistów jest niedokładna znajomość przepisów. Przypominamy, że w jednym z poprzednich numerów (Nr 98/99 z roku 1948) zamieściliśmy artykuł Mariana Bilewicza pt. „Szachy w świetlicy”, zawierający wiele użytecznych informacji dla organizatorów ruchu szachowego. Byłoby rzeczą wskazaną, aby dorywcze spotkania zamieniły się w regularną grę; do tego celu prowadzi przede wszystkim zorganizowanie klubu lub zespołu.

Należy podkreślić, że wiele związków i organizacji angielskich uprawia grę szachową; warto nawiązać łączność i zainicjować spotkania zespołowe.

Wreszcie wskazane jest zdobycie jakiegoś podręcznika gry szachowej, który dopomoże do rozstrzygnięcia wielu nagłych wątpliwości.

W sprawach bardziej skomplikowanych redakcja „Poradnika Świetlicowego” chętnie służy radą i pomocą.

PRZED SEZONEM WYCIEZKOWYM

Klub Towarzystwa YMCA w Londynie zamierza wznowić z nadejściem wiosny działalność Sekcji Kolarskiej. Wycieczki, zapoczątkowane w roku ubiegłym, znalazły wielu zwolenników. Obecnie jest pora na przygotowania, szczególnie zaś zdobycie lub odremontowanie potrzebnego sprzętu i ekwipunku. Podobną akcję przejawia wiele polskich ośrodków prowincjonalnych, które coraz większą wagę przywiązują do turystyki.

WYSTAWA GRUPY „49”

Styczniowa wystawa młodych malarzy, skupionych w grupie „49”, była przedsięwzięciem udanym. Pozwoliła ona zorientować się w ideałach artystycznych naszych młodych talentów. Zarówno oleje, jak i rysunki, świadczyły o świadomym wysiłku artystycznym i poważnych ambicjach.

WYPOŻYCZALNIA UTWORÓW SCENICZNYCH

W ostatnich latach zaznaczył się wzrost zainteresowania dla spraw teatru amatorskiego. Licząc się z tym zjawiskiem, „Poradnik Świetlicowy” zamieszczał cykl artykułów, zawierających wskazówki dla amatorskich zespołów teatralnych. Drukowano również niewielkie utwory dramatyczne, których wykonanie nie przekracza możliwości sceny amatorskiej. Komedia Aleksandra Fredry pt. „Pierwsza lepsza, czyli Nauka zbawienna” została przedrukowana w osobnej odblacie.

W najbliższym czasie ukażą się nowe wydawnictwa, dotyczące teatru amatorskiego. M.in. drukowane będą sztuki Wiktora Budzyńskiego i Tadeusza Nowakowskiego.

Obecnie Sekcja Polska YMCA w W. Brytanii zakupiła pewną liczbę utworów dramatycznych, drukowanych w Kraju bądź przed wojną, bądź też po roku 1945. Zespoły dramatyczne mogą wypożyczać te utwory dla swego użytku. Zgłoszenia kierować należy do Sekcji Polskiej YMCA w Londynie.

NAUKA TAŃCÓW NARODOWYCH

Doświadczenia dawnej emigracji wykazały, że tańiec polski jest jedną z najskuteczniejszych form budzenia przywiązania dla kultury narodowej. Ma on szczególnie urok w oczach młodzieży. Nadaje się również do występów artystycznych, przeznaczonych dla publiczności obcej.

Znajomość autentycznych tańców polskich jest, niestety, zjawiskiem niezłym. Pragnąc przyjść z pomocą organizatorom imprez tanecznych, „Poradnik Świetlicowy” zamieścił opisy najbardziej popularnych tańców polskich. Autorem jest wybitny znawca sztuki tanecznej o dużym doświadczeniu pedagogicznym. W numerach następnych drukowane będą materiały, dotyczące sporządzania kostiumów.

Redakcja „Poradnika” chętnie udzieli zainteresowanym bliższych informacji w drodze korespondencyjnej.

Przypomnieć należy, że w Londynie wiosną roku 1949 powstał Zespół Taneczny Polskiej YMCA, którego kierowniczką jest p. Olga Żeromska. Zespół ten wystąpił kilka razy publicznie, osiągając duże sukcesy artystyczne i przyczyniając się do popularyzacji polskiego tańca narodowego zarówno wśród swoich, jak i wśród obcych.

WYCIECZKI ZAGRANICZNE

Od kilku miesięcy trwa wymiana korespondencji w sprawie zorganizowania wycieczek imkarskich z Anglii do Francji i z Francji do Anglii. Opracowano plan tygodniowej wycieczki do Londynu z podaniem ułatwień, z których mogliby korzystać uczestnicy.

Ostatnio mamy do zanotowania podobną inicjatywę, wysuniętą przez YMCA we Francji. Zapowiedziano mianowicie organizację wycieczek na Wielkanoc i Zielone Świątki. Uczestnicy znaleźliby pomieszczenie w domu YMCA „Le Carrefour des Jeunes” w Melun (w odległości 50 km. od Paryża). Koszt dziennego utrzymania został obliczony na 450 franków. Koszty podróży ponosiliby sami uczestnicy, przy czym przewiduje się 30% zniżki kolejowej dla grup powyżej 10 osób. W dalszej przyszłości przewiduje się obóz letni w Melun, obóz na Lazurowym Wybrzeżu oraz wycieczki do Paryża.

Po otrzymaniu bliższych informacji zamieścimy je w następnym komunikacie. Na razie warto powtórzyć radę organizatorów, aby nie czekać z pozyskaniem niezbędnych pieniędzy do ostatniej chwili, lecz już teraz rozpocząć planowe oszczędzanie tak, aby nie zabrakło środków na wyjazd.

SZANSA DLA PRACOWNIKÓW OŚWIATOWYCH

Im bardziej wzrasta znaczenie świetlic, kursów oświatowych, teatrów amatorskich, chórów i innych placówek pracy kulturalno-oświatowej, tym głębsza staje się troska społeczeństwa o zapewnienie im właściwego kierownictwa i opieki. Wiemy wszyscy z doświadczenia, że poziom działalności społeczno-kulturalnej zależy przede wszystkim od tego, czy zajmujące się nią osoby posiadają odpowiednie kwalifikacje. Jeśli musimy poprzestawać na ludziach dobrej woli, którym brak niezbędnych umiejętności, cierpi na tym całe otoczenie.

Podczas wojny istniały możliwości organizowania specjalnych kursów dla oświatowców i ściągania na nie takiej liczby kandydatów, jaka była konieczna dla obsadzenia uruchamianych placówek. Akcją tą zajmowała się m.in. Polska Imka, zdobywając wiele cennych doświadczeń organizacyjnych, zwłaszcza na obszarze Wielkiej Brytanii. Przez kursy imkarskie przewinęła się poważna liczba oficerów oświatowych. Istniał wówczas projekt zorganizowania instytutu wiedzy społecznej, którego jednak nie udało się, niestety, urzeczywistnić.

W latach ostatnich przeszkalanie oświatowców napotykało na coraz większe trudności, przede wszystkim natury finansowej. Dlatego dzisiaj znajdujemy się w sytuacji kłopotliwej. Dawniejsi pracownicy rozproszyli się i najczęściej nie można doszukać się ich właśnie w tych ośrodkach, gdzie byłiby najbardziej potrzebni. Dla kandydatów świeżych szansa na dokształcanie dotychczas nie stworzono. W naszych szeregach organizacyjnych powstają luki coraz dotkliwsze.

Nieależnie od tego życie wykazuje, że dawne formy i metody pracy, dostosowane do warunków wojennych, wymagałyby pod wieloma względami poprawek i uzupełnień. Wiadomo również, że wiedza postąpiła naprzód, co zmusza wszystkich zainteresowanych do wyrównania tego dystansu, jaki dzieli ich od osiągnięć doby ostatniej. Nie ma, niestety, czasopism polskich, które by mogły ten postulat urzeczywistnić. Dlatego należy rozejrzeć się za innymi rozwiązaniami.

Polska YMCA w Wielkiej Brytanii wystąpiła przed kilkoma miesiącami z projektem zorganizowania krótkiego, bo zaledwie tygodniowego kursu dla osób, zatrudnionych na polu wychowania, oświaty i upowszechnienia kultury. Pomysł spotkał się z przyjęciem bardzo życzliwym. Zaraz jednak na początku korespondencja, przeprowadzona z kilkunastu organizacjami, dowiodła, że w obecnych, ciężkich warunkach oderwanie większej liczby osób od ich codziennych zajęć, nawet na okres jednego tygodnia, jest przedsięwzięciem prawie niewykonalnym.

Stosując się do okoliczności, Sekcja Polska YMCA podejmuje inną próbę. Zamierza ona przystąpić do przeprowadzenia Kursu Korespondencyjnego Pracy

Kulturalno-Oświatowej. Miałby on tę zaletę, że byłby dostępny zarówno dla kandydatów, zamieszkałych w Wielkiej Brytanii, jak i dla Polaków w innych krajach. Przy dobrych chęciach kurs tego rodzaju dałby korzyści nie mniejsze od tych, jakie zapewniają kursy normalne. Metodyka studiów korespondencyjnych poczyniła takie postępy, że pozwala na opanowywanie różnorodnych gałęzi wiedzy.

Według nakreślonego programu Kurs Korespondencyjny obejmie 20 wykładów, które rozsyłane będą uczestnikom w formie skryptów w odstępach tygodniowych. Całość studium zajmie zatem około pół roku. Każdy skrypt obok tekstu wykładów zawierać będzie ćwiczenia, oparte bądź na tekście skryptu i zaleconych wydawnictw, bądź też na obserwacji najbliższego otoczenia społecznego, bądź wreszcie na posiadanym doświadczeniu społeczno-oświatowym. Odpowiedzi przeglądać będą zainteresowani specjaliści lub kierownictwo kursu. Uczestnicy, którzy przerobią wszystkie ćwiczenia, otrzymują świadectwa.

Jakim wymaganiom winni odpowiadać kandydaci? Pożądane jest wykształcenie średnie oraz praktyka w zakresie pracy społeczno-oświatowej. Od tych kryteriów kierownictwo może jednak odstąpić, o ile zgłoszenie zostanie odpowiednio umotywowane. Z opracowanego programu wynika, że wśród kandydatów winni znaleźć się m.in.:

- wykładowcy na kursach oświatowych,
- nauczyciele,
- pracownicy oświaty pozaszkolnej,
- kierownicy i opiekunowie świetlic,
- opiekunowie społeczni,
- kierownicy i uczestnicy amatorskich zespołów teatralnych,
- dyrygenci chórów,
- organizatorzy imprez o programie kult.-ośw.,
- bibliotekarze,
- wykładowcy i prelegenci,
- organizatorzy zespołów tanecznych,
- kierownicy ruchu sportowego,
- organizatorzy pracy zespołowej, kół samokształcenia, zespołów zamiłowań specjalnych etc.,
- administratorzy, związani z ruchem kult.-społ.,
- redaktorzy „żywych dzienników” i podobnych imprez,
- organizatorzy wieczorów dyskusyjnych, „spółki mózgów” etc.,
- rodzice i wychowawcy o szerszych zainteresowaniach społecznych.

Oddźwięk społeczny kursu zależy od liczby zgłoszeń. Organizatorzy liczą na to, że inicjatywa ich znajdzie szerokie poparcie zarówno ze strony zrzeszonego społeczeństwa, jak i zainteresowanych jednostek. Przed otwarciem zapisów oficjalnych wszelką korespondencję w sprawie kursu skierować należy do Sekcji Polskiej YMCA.

Tymczasowa lista wykładów

Korespondencyjnego Kursu Pracy Kult.-Ośw.

1. Elementy wiedzy socjalnej
2. Psychologia socjalna
3. Podstawy ideowe i organizacyjne oświaty dorosłych

4. Programowanie zajęć kulturalno-oświatowych
5. Zespoły świetlicowe (sport., zawod., nauk., samokszt., artyst.)
6. Technika prowadzenia zebrań
7. Wykład, odczyt, pogadanka
8. Drogi nauczania korespondencyjnego
9. Prowadzenie biblioteki oświatowej
10. Organizacja i propaganda czytelnictwa
11. Odczyty zbiorowe i „spółki mózgów”
12. Jak organizować przedstawienia i koncerty
13. Teatr amatorski, jego zadania i metody pracy
14. Prowadzenie chórów i zespołów muzycznych
15. Przygotowanie wieczoru artystycznego
16. Zespoły taneczne, ich organizacja, szkolenie i występy
17. Gazeta mówiona i wieczór autorski
18. Gry i zajęcia świetlicowe
19. Skuteczne nauczanie języka obcego
20. Sprawozdawczość w życiu kulturalno-oświatowym.

ZAKUPY DO BIBLIOTEK

Od dłuższego już czasu odczuwa się potrzebę wzbogacenia polskich bibliotek publicznych nowymi pozycjami. Niestety, ruch wydawniczy na uchodźstwie prawie nie istnieje, jeśli zaś chodzi o książki z Kraju, — tylko niewielka ich część dociera za granicę, a poza tym ich dobór zazwyczaj wykazuje wyraźne tendencje propagandowe. W tym stanie rzeczy, biblioteki polskie, — nawet te, które rozporządzają skromnymi środkami na zakup nowych książek, — stają w obliczu zahamowania dostatecznego przyływu nowości wydawniczych.

W pewnej mierze można temu zaradzić, starając się o zdobycie nowych książek do biblioteki od osób prywatnych. Wiadomą bowiem jest rzeczą, że niektóre osoby otrzymują od swych rodzin z Kraju książki, wśród których trafiają się pozycje o dużej wartości naukowej lub literackiej, a tym samym i bibliotecznej. Do osób tych jednak trzeba umieć trafić, a przede wszystkim przekonać je, że ofiarowanie przez nie czy nawet odstąpienie za opłatą książki bibliotece polskiej na emigracji jest godnym pochwały czynem obywatelskim. Nie od rzeczy będzie tu wspomnieć, że podobna metoda gromadzenia książek zastosowana została na szerszą skalę na Środkowym Wschodzie, przynosząc nadspodziewanie pomyślne rezultaty. Z inicjatywy bowiem Dowództwa Szkół Junaków, a przy poparciu finansowym Min. WR. i OP., w r. 1943 zdołano zakupić kilkatisięcy cennych książek polskich, które Żydzi polscy, emigrując przed wojną z Kraju, przywieźli ze sobą do Palestyny.

Niemniej zdajemy sobie sprawę, że w naszych warunkach emigracyjnych tego rodzaju sposób uzupełniania bibliotek jest nie tylko żmudny i kłopotliwy, ale — co gorsza — nieodżałownemu brakowi nowości wydawniczych może zaradzić jedynie w minimalnej mierze. Zwłaszcza zaś brakowi powieści, dobrej powieści, która jest podstawą księgozbioru publicznego.

To też jeśli na emigracji nie powstanie prawdziwy ruch wydawniczy, jeśli książka polska nie będzie tu drukowana, wówczas nie zadługo nieuzupełniane, a szczerbiące się z dniem każdym księgozbiory polskich bibliotek publicznych zaczną zanikać.

