

Biblioteka
Główna
UMK Toruń

038944/1951

NUMER

126/127

1951

PORADNIK KULTURALNO-OŚWIATOWY

*wydawnictwo
Kwiatowego Komitetu
Y.M.C.A.
sekcja Polska
w W. Bydaniu*

TREŚĆ:

Feliks Bielski: Kurs korespondencyjny str. 1

ŚWIETLICA

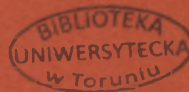
Wacław Radulski: Chóralna deklamacja str. 2
Tymon Terlecki: Reżyser w teatrze amatorskim str. 5
Jadwiga A. Święcicka: Otwieramy bibliotekę str. 7
Olga Żeromska: Polskie tańce regionalne. I. Tańce góralskie str. 9
Melodie góralskie str. 13
Jerzy Sulikowski: Chóry amatorskie str. 14
Jan Ostrowski: Jak chodzić do kina str. 15

WIECZORNICE

Teodozja Lisiewicz: Amator str. 19

WIADOMOŚCI

Tadeusz Felsztyn: Świat i człowiek — Jak sobie dziś wyobrażamy wszechświat... str. 26
Z życia YMCA str. 29
Kalendarzyk Klubu YMCA w Londynie str. 4 okł.



038944
c 76768

PRENUMERATA: Roczna — £ 1 sh. 1/-. Półroczna — sh. 12/-.

Cena numeru pojedynczego sh. 2/-, podwójnego sh. 4/- wraz z przesyłką.

We Francji: Comité D'Action YMCA en France, Sekcja Polska, 13, Avenue Raymond Poincaré, Paris 16-c.
PRENUMERATA: Roczna 700 frs., półroczna 360 frs. Cena numeru pojedynczego 60 frs., podwójnego 120 frs.

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 kulturalno-oświatowego” napisanych dozwolony tylko za podaniem źródła.

038944/
1951

PORADNIK KULTURALNO-OŚWIATOWY

ADVISER FOR EDUCATIONAL AND SOCIAL WORKERS

Rok 12
Nr 126/127

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

Luty—marzec
1951

FELIKS BIELSKI

KURS KORESPONDENCYJNY

Od kilku lat redakcja *Poradnika* zalecała korespondencyjną formę nauczania, jako metodę, najbardziej przystosowaną do warunków emigracyjnych. Przewodzący na tym polu ośrodek w Glasgowie poczynił wiele cennych doświadczeń, utwierdzających w pełni to przekonanie. Londyńska Szkoła Nauk Politycznych i Społecznych przez zastosowanie metody korespondencyjnej rozszerzyła niepomierne swój zasięg oddziaływania i utrwaliła własną egzystencję. Podobne wyniki osiągnęła Polska Sekcja YMCA, podejmując organizację kursu dla pracowników na polu oświaty i kultury.

Szkolenie osób, zamierzających pracować w bibliotekach, świetlicach, klubach, instytucjach społeczno-oświatowych i t.p., stanowiło jedno z tradycyjnych zadań programowych Polskiej YMCA. Ponieważ od dłuższego czasu sprawa ta leżała odłogiem, trzeba było zająć się nią jak najrychlej. Jednak z początku wysiłki zmierzały raczej do zorganizowania normalnego kursu oświatowego z siedzibą w Londynie — na wzór i podobieństwo innych przedsięwzięć tego rodzaju, podejmowanych w okresie wojennym.

Dlaczego pierwotny projekt został zaniechany? Przyczyn było wiele. Tak np. organizatorom zależało na tym, aby kurs objął swym zasięgiem przede wszystkim odległą prowincję, a w miarę możliwości także inne skupienia emigracyjne poza Wielką Brytanią. Wykłady w Londynie oczywiście nie mogły tej ambicji zadośćuczynić. Okazało się również, że nawet jeśli chodzi o kandydatów, zamieszkujących w pobliżu Londynu, nie było rzeczą możliwą oderwanie ich od stałych warsztatów pracy na okres kilku tygodni. Trzeba więc było szukać innego rozwiązania. Wybór padł na formę korespondencyjną.

Przygotowania rozciągnęły się na okres wielu miesięcy. Wypadło szukać dróg styczności z możliwie jak największą liczbą zainteresowanych osób. Wiele uczynności okazała prasa. Z jak najbardziej wydatną pomocą przyszło Stowarzyszenie Polskich Kombatantów, które poprzez Zarząd Główny oraz Okręg Wielkobrytyjski dołożyło wszelkich starań, aby poinformować członków o kursie, okazało gotowość do współpracy w zakresie programowym

i w ogóle podeszło do całej inicjatywy w sposób twórczy i pozytywny.

Kurs ruszył. Skrypty rozchodzą się po szerokim świecie, docierając do różnych krajów. „Stuchacze” czy raczej „czytelnicy” rekrutują się z różnorodnych zawodów i wykazują ogromne rozbieżności, jeśli chodzi o wykształcenie: obok osób z dyplomem uniwersyteckim na kurs zgłosili się kandydaci, którym okoliczności życiowe pozwoliły ukończyć zaledwie cztery klasy szkoły powszechnej. Wszystkich jednak ożywia wspólne dążenie do zajęcia się czynnie pracą oświatową we własnym otoczeniu; wszyscy przejawiają ten sam zapał i gotowość do systematycznej nauki.

Odpowiedź pierwszych wykładów był bardzo zachęcający. Później z natury rzeczy muszą pojawić się różnorodne komplikacje. Tak np. poziom skryptów jednym wyda się za wysoki, innym — za bardzo dostępny. To pewna, że nikt nie żałuje wysiłku i że kurs trafił na grunt na prawdę urodzajny. Trochę wytrwałości, a niejedna przeszkoda okaże się nie tak groźna, jak to może wydawać się na początku osobom, które dotychczas nie miały okazji do zetknięcia się z nauczaniem korespondencyjnym.

Za wcześniej jeszcze na ocenę kursu. Przyjdzie na to czas za kilka miesięcy. Na razie jednak nasuwają się pewne wnioski, które warto sformułować, mogą bowiem znaleźć zastosowanie na innych polach. Najpierw konieczne jest szukanie takich środków oddziaływania na które pozwala nasza obecna rzeczywistość emigracyjna. Tradycyjne metody mogą okazać się niewystarczające, ale nie upoważnia to do rezygnacji czy bezczynności. Dalej potrzebna jest większa niż w normalnych warunkach cierpliwość i wytrwałość. Obecne rozproszenie zwalnia tempo akcji, ale jej bynajmniej nie uniemożliwia. Wreszcie bardziej niż kiedykolwiek ujawnia się postulat współpracy międzyorganizacyjnej, bez której najbardziej użyteczne pomysły nie dają się wprowadzić w życie.

Zdobywanie wiedzy za pomocą korespondencji nie jest drogą ułatwioną. Ale właśnie dlatego kusi ono i pociąga każdą silniejszą indywidualność. Wierzmy, że nikomu nie zbraknie woli doprowadzenia rozpoczętej pracy do pomyślnego zakończenia.

ŚWIETLICA

technika pracy — zagadnienia kulturalne i oświatowe

WACŁAW RADULSKI

CHÓRALNA DEKLAMACJA

(RECYTACJA ZBIOROWA)

1. Repertuar teatrów amatorskich składa się ze sztuk, skeczów, monologów, piosenek itd. w rewiach; śpiewów i recytacji w widowiskach składanych. Rzadziej widzimy inscenizację piosenki czy też wiersza, jeszcze rzadziej — chóralną deklamację.

Zdarza się jednak, gdy jest grany (w całości, lub w fragmentach) polski dramat romantyczny, że zespół trafia na ustęp, nazwany przez autora: „chór”, co oznacza, że ustęp ten powinna powiedzieć (deklamować) nie jednostka, ale większa liczba osób. Ten właśnie rodzaj mówienia zbiorowego nazywamy chóralną deklamacją.

Może się również zdarzyć, że jakiś wiersz (lub fragment prozy), przeznaczony dla recytacji jednoosobowej, nadaje się w szczególności do deklamacji chóralnej, zbiorowej. Okrzyki na scenie w postaci: „Niech żyje!” i t.p. możemy również zaliczyć do rodzaju mówienia chóralnego; a gdyby na scenę przenieść litanię kościelną, byłby to ten sam omawiany przez nas, szczególnie rodzaj efektu teatralnego. Słowem, wszędzie tam, gdzie jeden i ten sam tekst wypowiada większa ilość osób jednocześnie, możemy się dopatrzeć deklamacji chóralnej, niezależnie od tego, czy to będzie rzeczywiście deklamacja wiersza, czy też zbiorowe wypowiedzanie prozy (jak na przykład w *Nieboskiej komedii* Krasińskiego).

2. Zanim omówimy potrzebę znajomości tego, działu sztuki teatralnej i zapoznamy się z możliwościami, jakie można w tym zakresie uzyskać, przypomnijmy sobie znaczenie chóralnej deklamacji w teatrze światowym.

Największą rolę odgrywał chór w antycznej tragedii greckiej. 12-14 osobowy chór, przy akompaniamencie muzyki, wkraczał na scenę (orchestrę), rozpoczął sztukę, kończył ją i miał wiele do powiedzenia w toku akcji. Wejście chóru na scenę i zejście, jak również ruchy i tańce, wykonywane przez chór podczas przedstawienia, były specjalnie układane. Dbałość o dobrze wyćwiczony zespół chóralny była niemniejsza od troski o dobrze zgraną trójkę aktorów, stanowiących ówczesny zespół teatralny. Jest kwestią sporną, czy sposób recytacji chóru tragicznego był bardziej zbliżony do śpiewu, czy też do mówienia na określonych tonach muzycznych; — tak czy inaczej, nie był to prawdopodobnie chóralny śpiew, jak my go dziś rozumiemy, lecz raczej jakiś specjalny rodzaj deklamacji chóralnej.

Wypowiedzi zbiorowe w postaci chórów mówionych utrzymały się w światowej literaturze dramatycznej aż

po nasze czasy. Szczególną uwagę zwracamy na dramat polski. Mickiewicz, Słowacki, Norwid, Krasiński, Wyspiański, Miciński, Rostworowski, Żeromski — pisarze ci wyznaczali chórowi wcale poczesne miejsce.

Gdy przejdziemy do czasów najnowszych, zauważymy, że wielu tak zwanych modernistycznych pisarzy posługuje się chórem, jako specjalnym środkiem ekspresji dramatycznej, że wymienimy pierwsze z brzegu nazwiska: Hasenclever, Claudel, Eliot.

3. Każda z epok teatralnych, a nawet każdy z autorów nadaje chórowi odmienne znaczenie, ale możemy spróbować znaleźć wspólne cechy dla wszystkich chórów. Chór jest grupą osób, opanowanych przez jednaki dla wszystkich poszczególnych członków grupy wzruszenie, namiętność, myśl. Chór może uosabiać opinię takiej czy innej zbiorowości (stare kobiety, kapłani); może być wyrazicielem powszechnych uczuć: żalu, oburzenia, gniewu (tłum rewolucyjny, tłum na pogrzebie); może być komentatorem tego, co się dzieje na scenie, bez brania udziału w akcji, lub brać w tej akcji udział bardzo czynny; najważniejszą jednak cechą ogólną chóru jest zawsze to, że myśli on, odczuwa i działa jak „jeden mąż”.

4. Potrzeba znajomości tego działu sztuki teatralnej jest zatem konieczna dla zespołów, „pragnących wystawić sztuki (lub fragmenty), w których znajdzie się taka rola, jak chór. Ale na tej praktycznej potrzebie związane z wystawieniem sztuki cele chóralnej deklamacji bynajmniej się nie kończą. Przeciwnie chóralna deklamacja może być oderwana od literatury dramatycznej i traktowana jako oddzielny i samodzielny rodzaj sztuki scenicznej; może stanowić odrębny „numer” jakiegoś składanego przedstawienia, jak to najczęściej zdarza się w praktyce.

Dobrze zrobiona i wypowiedziana deklamacja chóralna jest niezwykle efektywnym środkiem oddziaływania na widza; toteż na scenach amatorskich coraz częściej spotykamy zrozumienie dla tego gatunku sztuki scenicznej.

Zbiorowe mówienie oddziaływa nie tylko na widza. Jest to doskonały środek wychowawczy dla każdego zespołu. Jeżeli zespół nie grzeszy „talentami aktorskimi”, lub jeśli członkowie grupy teatralnej są jeszcze niezbyt „dojrzałymi”, czy poprostu niepewni siebie, występując (wszyscy razem) w chóralnej deklamacji, może taki zespół osiągnąć efekt artystyczny niemniej poważny od odegrania sztuki. Z drugiej strony deklamacja chóralna zmusza wszystkich członków zespołu do poddania się

zbiorowej dyscyplinie: wszyscy muszą mówić w jednym czasie, jednocześnie pauzować, dostrajając pojedyncze głosy do głosu zbiorowości. Jest to sztuka w której, jak się to mówi, wszyscy są za jednego, a jeden za wszystkich, co rozwija poczucie zbiorowej odpowiedzialności i ogranicza indywidualne „gwiazdorskie” wysoki.

Poza stroną pedagogiczną udział w deklamacji chóralnej daje jej uczestnikom niezwykle emocje. Przejście zbiorowe wzbogaca, robi bardziej potężnym przeżycie jednostki, o czym wiemy z wielu życiowych przykładów. Okrzyk: „hurra!”, wydany przez jednostkę, rzadko oddział tak potężnie na inne osoby, jak ten sam okrzyk wydzierający się jednocześnie z wielu, wielu piersi.

Takich przykładów można by wymieniać bez liku — chodzi nam o udowodnienie, że chór może wywołać wrażenie znacznie potężniejsze od deklamacji solowej i to zarówno na widzów, jak i na wykonawców.

5. Wybór tekstu dla deklamacji chóralnej nie jest rzeczą łatwą. Deklamować chóralnie można, jak już zaznaczyliśmy, zarówno wiersz, jak i prozę, równie dobrze fragment o mocnych akcentach dramatycznych, jak i wiersz liryczny. O wyborze fragmentu powinna decydować jego treść i przydatność do mówienia zbiorowego. Przykładowo biorąc, hymn Słowackiego *Smutno mi Boże* nadaje się do deklamacji solowej, gdyż treścią jego jest wypowiedź, westchnienie jak gdyby, jednostki do Boga: ale Norwida: „Czemu, cieniu, odjeżdżasz...” (*Bema pamięci rapsod żalobny*) może być wyrazem uczuć zbiorowości, czyli jest przedmiotem deklamacji chóralnej.

Wiersz Lechonia *Mochnacki* powinien być deklamowany przez jednostkę ze względu na osobisty, indywidualny charakter impresji z koncertu Mochnackiego w Metz, natomiast *Kolęda warszawska* 1939 Balińskiego wypowiada uczucia zbiorowe.

Wniosek z powyższych przykładów: wszystko to, co wyraża nastroje zbiorowe, może być przedmiotem chóralnej deklamacji; impresji, noszącej charakter bardziej osobisty, nie należy brutalizować wypowiedzią tłumy.

Oczywiście jest to konkluzja bardzo ogólnikowa. Będzie to kwestia gustu, oceny poszczególnego reżysera (lub zespołu) takie lub inne zakwalifikowanie którego wiersza z punktu widzenia przez nas omawianego.

6. Wspominaliśmy już o bardzo szerokim wachlarzu możliwości ujęcia chóralnej deklamacji, od najbardziej muzycznego do skrajnie realistycznego. Rozpatrzmy dokładniej te możliwości.

Mówić razem można na ściśle określonych tonach (nutach) muzycznych; na przykład jeden wiersz na nucie *c*, następny na *d*, *e* i t.d. do końca gamy i z powrotem. Oczywiście „gamowy” sposób mówienia jest czysto schematyczny i ktoś może sobie ułożyć początek zbiorowej deklamacji w tonie *d*, w następnym wierszu skoczyć na *g*, wrócić do *c* i t.d. Decyzja jest zależna od treści wiersza i wyobraźni muzycznej reżysera.

Aby chóralna deklamacja (mówimy wciąż o muzycznym ujęciu) nie była monotonna, można ją urozmaicać wieloma sposobami. A więc, dzieląc chór na dwie grupy, z których jedna mówić będzie (na przykład) w tonie *c*, podczas gdy druga ten sam wiersz, w tym samym czasie,

wypowie w tonie *e*. Urozmaicenie można uzyskać, dzieląc chór na głosy męskie i kobiece recytujące po kolei, lub w jakimś innym układzie mieszając chóry (męski, kobiecy, razem); pewne wiersze może mówić jednostka, a inne — zespół.

Chór, pojęty muzycznie, może tworzyć tylko pewne tło dźwiękowo-słowne dla solisty-recytatora lub też dla pewnej części chóru; można również zacząć chóralną deklamację od niewielkiej ilości osób, stopniowo wprowadzając resztę zespołu. Kombinacje są, w pewnej mierze, nieograniczone.

Dla przykładu podamy jedną z możliwości ujęcia muzycznego chóralnej deklamacji *Bema pamięci żalobnego rapsodu* Norwida.

Jedna trzecia część mieszane go chóru (1) mówi pierwszy wiersz rapsodu na nucie *d*.

(1) „Czemu, cieniu, odjeżdżasz, ręce złamawszy na pancierz” i na tej samej nucie mówi zespół (1) wiersz drugi i trzeci.

Do mówienia drugiego wiersza dołącza się druga część zespołu (2), mówiąc drugi i trzeci wiersz na nucie *f*.

(1 i 2) „przy pochodniach, co skrami grają około twych kolan”. Ostatnia część zespołu (3) dołącza się dopiero z trzecim wierszem, mówiąc go na nucie *a*.

(1,2 i 3) „miecz wawrzynem zielony i gromnic plakiem dziś polan”. W ten sposób wiersz trzeci jest już mówiony przez cały zespół i słyszymy go w trójdźwięku *d, f, a*.

Przy muzycznym ujęciu chóralnej deklamacji słowa wypowiedziane na określonych nutach nie powinny być ani śpiewem, ani suchym, prozaicznym wygłaszaniem tekstu. Uzyskanie czegoś w rodzaju bardziej zbliżonego do recitativa operowego, to jest lekkiego, nie przesadnego, przeciągania samogłosek (które właśnie można utrzymać na określonej nucie) jest najbardziej pożądanym sposobem muzycznego wykonania deklamacji chóralnej.

Drugą ważną zasadą techniczną deklamacji zbiorowej, jest przyswojenie rytmu danego wiersza w jednakim stopniu przez wszystkich wykonawców. Pewne efekty można uzyskać mówiąc tekst szybko, inne — mówiąc powoli, przyspieszając mówienie w czasie wykonania, albo odwrotnie. Dla ustalenia tempa mówienia (składnika ogólnego rytmu) musimy wyjść z sugestii, jaką nam narzuca treść wiersza, i dodać to, co podda nasza wyobraźnia muzyczna, formalna. Gdy weźmiemy dla przykładu ten sam rapsod Norwida, prawdopodobnie ustalimy tempo jego mówienia jako powolne, zbliżone do tempa marsza żalobnego Szopena.

Do spraw rytmu należy również ustalenie akcentowania sylab, bez czego nie można uzyskać równości mówienia. Ten sam rapsod (wciąż przykładowo) rozczłonkujemy na rytmiczne jednostki i podkreślimy akcenty. Oto wygląd graficzny tego wiersza:

„„Czemu, / cieniu, / odjeżdżasz, / ręce / złamawszy / na pancierz”. Otrzymujemy w ten sposób sześć równych w czasie odcinków wiersza, w których trzysylabowe odcinki („odjeżdżasz”, „złamawszy”, „na pancierz”) wypowiedziemy w takim samym czasie (tempie) co i odcinki

dwusylabowe. W tym celu skracamy pierwszą sylabę odcinków trzysylabowych, tworząc z pierwszych sylab coś w rodzaju muzycznego przedtaktu.

Trzecią z kolei ważną zasadą techniczną jest ustalenie oddechów, oczywiście tak samo wspólnych dla wszystkich wykonawców. W tym samym przykładowo przez nas cytowanym rapsodzie można wziąć oddech po końcu wiersza, można również przepołowić wiersz oddechem (pauzą), biorąc go po słowie „odjeżdżasz”.

W tym ostatnim wypadku graficzne opracowanie wiersza wygląda następująco:

„Czemu, / cieniu, / odjeżdżasz / — / ręce / złamawszy / na panczer.”

Uzupełniając te uwagi, dodamy, że jest rzeczą niezbędną ustalenie znaku na rozpoczęcie deklamacji, co może zrobić jeden z wykonawców, lub może to być dźwięk gongu, kłaśnięcie, ton podany zza kulis na pianinie, skrzypcach i t.p.

Ważnym również szczegółem jest wyznaczenie dla całego zespołu, (jak również dla poszczególnych jego części) tak zwanych przewodników, których obowiązkiem jest przewodzić chórowi w sensie dawania znaków, suflowania tonu, wzięcia odpowiedzialności za przyspieszenie lub zwalnianie tempa i t.d. Oczywiście „przewodnik” nie powinien wyrywać się z chóru ani w widoczny ani w słyszalny sposób, chyba, że ma do powiedzenia solową „kwestię”.

Realistyczny sposób robienia chóralnej deklamacji jest jednocześnie i łatwiejszy i trudniejszy.

Łatwiejszy dlatego, że odpada potrzeba ścisłego trzymania się określonych tonów (co może wymagać stałego muzycznego suflowania, poddawania tonów na jakimś instrumencie); poza tym w recytacjach chóru tego rodzaju używa się intonacji „naturalnych”, życiowych.

Trudniejszy jest dlatego, że znalezienie, a przede wszystkim utrzymanie przez cały zespół jednakowych intonacji może być osiągnięte tylko przez wybitne zgranie (zesłuchanie) wszystkich uczestników.

Weźmy dla przykładu początek *Ody do młodości* Mickiewicza:

„Bez serc, bez ducha! To szkieletów ludy!”

Rozbijemy (przykładowo) nasz zespół na trzy części, z których część pierwsza powie: „bez serc”, druga, razem z pierwszą: „bez ducha”, a wszystkie trzy razem: „to szkieletów ludy!”

Otóż pierwsza grupa, zgodnie z naszym przykładowym opracowaniem, musi powiedzieć: „serc” trochę wyżej aniżeli: „bez”. Druga grupa powinna bardziej różniczkować „bez” i „ducha”, tak ażeby intonacja słowa „ducha” wypadła wyżej od intonacji: „serc”. Wszystkie trzy grupy razem powinny powiedzieć: „szkieletów” wyżej od słów „serc” i „ducha”. Te wyższe i niższe intonacje muszą być jednakowo równe dla wszystkich wykonawców, żeby zamiast deklamacji chóralnej nie wyszło coś w rodzaju płyty z okrzykami wzburzonego tłumu.

I w tym rodzaju opracowania chóralnej deklamacji należy akcentować poszczególne sylaby, co graficznie wygląda tak:

„Bez serc, / bez DUCHa! / - / To szkieLEtów ludy!”

W chóralnej deklamacji rodzaju realistycznego rozbijamy wiersz na poszczególne człony, akcentujemy, ustalamy oddechy, powodując się treścią wiersza. W intonacjach obowiązuje nas zasada logicznego mówienia, w przeciwieństwie do rodzaju muzycznego, w którym należy uwzględnić przede wszystkim wartości muzyczne-tonacyjne.

8. W obu rodzajach chóralnej deklamacji, treść wiersza i jego strona uczuciowa powinny dotrzeć do widza-słuchacza.

Opracowując chóralną deklamację każdego rodzaju, zespół winien przeprowadzić analizę wiersza, zrozumieć treść, odczuć jego nastroj i zdać sobie sprawę z jego budowy.

Pod tym względem wszystkie reguły, z którymi mamy do czynienia podczas opracowania sztuki, tyczą się fragmentu, przeznaczonego dla chóralnej recytacji.

9. Chóralna deklamacja nie wymaga sceny z kurtyną — dla wykonawców chóralnej deklamacji zupełnie wystarcza estrada, podium, każde miejsce, na którym może zmieścić się zespół i z którego może go widzieć widownia.

Neutralnie dobrym miejscem dla wykonania chóralnej deklamacji jest podium z kotarowym tłem, na które to podium wykonawcy wchodzi, ustawiają się i na znak rozpoczynają recytację.

Chociaż chóralna deklamacja w przeciwieństwie do tak zwanej inscenizacji (piosenki, wiersza) ma charakter statyczny, jest koncertem, a nie operą (że posłużymy się tym porównaniem), istnieje możliwość wprowadzenia do niej elementów ruchu. Mogą to być ruchy bardzo oszczędne, polegające, na przykład, na zrobieniu przez zespół paru kroków naprzód lub cofnięciu się w tył, lub też na gestykulacji jednakowej dla wszystkich i w tym samym czasie wykonywanej. Mogą to być też ruchy bardziej złożone, które sprowadzą chóralną deklamację w sensie ruchowym do inscenizacji. Jest to już inna gałąź sztuki scenicznej, której się należy oddzielnie omówienie.

Grupowanie uczestników chóralnej deklamacji musi być proste. Można ustawić zespół wzdłuż frontu sceny, półkołem, ukosem, zawsze raczej w masie, niż tak zwany sznureczkiem. Uczestnicy poszczególnych członów zespołu muszą się znajdować razem, jak w chórach śpiewających są razem tenory, basy i t.d.

Stroje wykonawców powinny być jak najbardziej jednolite. Mogą to być stroje współczesne (niezależnie od epoki recytowanego wiersza proszę pamiętać: koncert, a nie opera); mogą to być kombinezony robotnicze, w pewnych przypadkach ubiory stylowe; chodzi tylko o to, ażeby ze strojów chóru nikt się nie wyróżniał strojem solisty, chyba, że jest to robione celowo, ze względów artystycznych.

Ilość osób zespołu nie powinna być mniejsza od dziesięciu, a może być znacznie większa. Pamiętajmy, że chór — to zorganizowany i jednakowo myślący, czujący i działający tłum, a więc większa liczba wykonawców jest zawsze pożądana.

TYMON TERLECKI

REŻYSER W TEATRZE AMATORSKIM

Dwie rady wstępne: 1) zaczynać od przedsięwzięć niewielkich, 2) nie naśladować ani „teatru prawdziwego”, t.j. zawodowego, ani nawet teatru amatorskiego, jeśli reżyser nie mógł się naocznie przyjrzeć, jaką drogą ten teatr doszedł do swoich wyników.

Oczywiście, jeśli reżyser miałby możliwość zbliżenia się do teatru zawodowego, terminowania w fachowo prowadzonym teatrze amatorskim, odbycia kursu dla instruktorów scen amatorskich, — oszczędziłoby mu to mozolów powolnego samouctwa. Założyliśmy jednak na wstępie i jest to, jak się zdaje, założenie w naszych warunkach słuszne, że kierownik teatru amatorskiego musi się nauczyć wszystkiego od abecadła, zdobyć całą wiedzę i umiejętność na własną rękę i swoim własnym trudem.

Dlatego dołączamy do dwu wstępnych rad trzecią: reżyser musi czytać. Musi szukać książek na ten temat, którym się zajmuje. Możliwości w tym zakresie są bardzo wielkie. W każdym z krajów osiedlenia zanacza się większy lub mniejszy (w niektórych, jak w Stanach Zjednoczonych i W. Brytanii, największy na świecie) pęd do tworzenia scen amatorskich: wychodzą pisma, ukazują się książki, odbywają się kursy specjalne i festiwale. Także w języku polskim istnieje świeżo wydana przez Wydział Kulturalno-Oświatowy Stowarzyszenia Polskich Kombatantów praca zbiorowa p. t. *Teatr Amatorski* (Londyn, 1950). W niej początkujący reżyser znajdzie wiele pożytecznych wskazówek. Ta książka stanowi też niezbędne uzupełnienie niniejszego wykładu. Wiele materiałów zawiera wydawany przez Polską Sekcję YMCA *Poradnik*.

Wracając do pierwszej rady, powtarzamy: nie należy porywać się od razu na przedsięwzięcia duże, na sztuki wieloaktowe, wieloosobowe, wymagające wielu zmian dekoracyjnych, specjalnych kostiumów itd. Reżyser-samouk powinien próbować swoich sił powoli, rozwijając je, poczynając od rzeczy niewielkich rozmiarów: od dialogu, od deklamacji rozłożonej na głosy, od udramatyzowania łatwej piosenki, od jednoaktówki, która zamknie koncert lub uroczystość okolicznościową.

Tak zdobywając doświadczenie i ciągle podbudowując je wiedzą czerpaną z książek, reżyser może przejść z kolei do zadań większych i trudniejszych, stawiać sobie coraz wyższe cele do osiągnięcia. Działa tutaj to samo prawo, które obowiązuje w zaprawie fizycznej: ktoś, kto by zaczął od dźwigania wielkiego ciężaru, zerwie mięśnie, narazi się na ból i zniechęci się raz na zawsze; ktoś, kto będzie rozwijał swoje siły systematycznie i powoli, może nie tylko osiągnąć cel swojej ambicji, ale nawet go przekroczyć.

Jeśli początkujący reżyser ma tę świadomość, jego praca zaczyna się od wyboru sztuki. W obecnych okoliczno-

ciach naszego życia zbiorowego nie jest to zadanie łatwe. Ułatwia je w pewnej mierze wspomniana książka zbiorowa o teatrze amatorskim, zawierająca obszerny wybór sztuk, które mogą wchodzić w rachubę. Ułatwiają to zadanie także sztuki drukowane we wspomnianym już *Poradniku Świetlicowym* oraz wydawane w postaci książkowej wspólnie przez Polską YMCA i Stowarzyszenie Polskich Kombatantów.

Ale kierownik teatru amatorskiego nie powinien się tym zadowolić. Powinien przetrząsnąć wszystkie księgozbiory społeczne i prywatne, znajdujące się w jego zasięgu, przeczytać i zapamiętać, co w nich znalazł, zapisać tytuły sztuk, ilość osób, których wymaga ich obsada; jeśli ma ochotę i czas, zanotować także treść sztuk i ocenić ich przydatności dla środowiska, w którym żyje. Nie będzie to na pewno trud daremny, ale „zapas amunicji” na przyszłość. Jest to tym ważniejsze, że ruch wydawniczy w zakresie repertuaru amatorskiego nie zdoła nadążyć za potrzebami. Jest to ważne i dlatego również, że rozmaite księgozbiory kryją w sobie często nieoczekiwane, rzadkie i cenne skarby.

Gdy reżyser-debiutant ma już najogólniejszą orientację, na czym polega jego rola, ma na widoku określoną okazję, przy której chciałby spróbować swoich sił, i zdecydował się, jaka sztuka mu do tego posłuży, — przystępuje do tworzenia zespołu amatorskiego. W środowiskach surowych, bez doświadczeń w zakresie teatralnym, bez świadomości tego, co teatr daje aktorowi, widzowi, pracy oświatowej, ten pierwszy krok może być trudny, może napotkać na opory płynące z bierności, lenistwa, fałszywego wstydu i t.d. Reżyser nie powinien się tym zniechęcać. To jest pierwsza próba dla jego zdolności przekonywania, jego zapału i jego taktu.

Od tej chwili aż do końca, aż do przedstawienia publicznego reżyser stanie częstokroć w obliczu sytuacji, w których powaga, cierpliwość, delikatność będzie rozstrzygała o tym, czy zbiorowa robota pójdzie właściwym torem, czy też wykołei się na jakiejś zewnętrznej przeszkodzie lub trudności, stworzonej przez kogoś z wykonawców. Aby jak najlepiej sprostać swemu zadaniu, reżyser nie powinien sam grać w przygotowanej sztuce: jest obowiązany zachować jak największą bezstronność, szanować odrębności usposobień ludzkich i umiejętnie podporządkowywać je interesowi wyższemu i wspólnemu t.j. poziomowi przedstawienia.

Nim reżyser zacznie próby, nim nawet jeszcze zacznie szukać wykonawców dla wybranej sztuki, musi ją znać na wylot i jak najgłębiej wniknąć w sens każdego jej szczegółu i każdego słowa. Musi ją rozumieć bez reszty. Musi odpowiedzieć na każde pytanie. Nie pytany musi wykonawcy poddać to, co jest niezbędne do zrozumienia

i właściwego wypowiedzenia słowa czy zdania i należytego odegrania całej roli.

Właśnie na tym polegają pierwsze próby, t.zw. czytane, odbywające się na siedząco, przy stole. Konieczne jest, aby w nich brali udział wszyscy wykonawcy i aby wszyscy mieli przepisane role, albo też, jeśli to możliwe, pełne egzemplarze sztuki, w których podkreślą to, co wchodzi w zakres roli każdego z nich.

Trwanie tego okresu pracy zależy wyłącznie od reżysera. Uzna go on za skończony, gdy stwierdzi, że wszyscy wykonawcy rozumieją dokładnie tekst, czytają go bezbłędnie, szanując znaki przestankowe, zdając sobie sprawę z tego, jakie słowo w danym zdaniu i jakie zdanie w danym odezwaniu się osoby scenicznej jest najważniejsze i powinno być wyraziściej podkreślone.

W czasie tych prób każdy z wykonawców powinien sobie dokładnie uświadomić, czym jest w sztuce (np. człowiekiem dobrodusznym lub porywczym, skrytym mrukiem, czy istotą z sercem na dłoni), jaki jest jego stosunek do innych ludzi w poszczególnych momentach akcji i t.d. W czasie tych prób reżyser sprawdzi, czy nie pomylił się, powierając daną rolę temu a nie innemu z wykonawców, czy nie przekracza ona jego sił i możliwości.

Po tym wstępnym okresie przygotowań zaczyna się drugi: okres t.zw. prób sytuacyjnych. Jeśli to możliwe, powinny się one odbywać na tym samym miejscu, na którym odbędzie się widowisko, t.zn. na scenie. Jeśli to jest niemożliwe, mogą się odbywać gdziekolwiek, ale w przestrzeni, która rozmiarami mniej więcej odpowiada rozmiarom sceny.

W czasie tych prób, do których reżyser musi być z góry jak najdokładniej przygotowany, powinno się kolejno ustalić wszystko to, co ma się dziać na scenie. Trzeba więc ustalić, gdzie będą drzwi i okna, drzwi z zewnątrz i drzwi prowadzące do innych części domu, gdzie będą stały meble: stół, krzesła, łóżko, kołyska i t.d.

Dla ułatwienia zadania sobie i innym reżyser winien narysować na kawałku papieru t.zw. plan sytuacyjny, zaznaczając krzesła kółkami, stół kwadratem, łóżko prostokątem, linią podwójną drzwi i t.d. Tekst sztuki zawiera zazwyczaj pewne informacje w tym zakresie. Wystarczy je tylko odczytać i dokładnie zastosować, zmieniając je w razie konieczności, z bardzo starannym namysłem, czy zmiana nie wyjdzie sztuce na szkodę.

Pożyteczne będzie, jeśli reżyser spisze także t. zw. scenariusz sztuki. Jest to mniej lub bardziej szczegółowe zestawienie kolejnych wyjść i wejść poszczególnych osób, efektów świetlnych i słuchowych oraz przedmiotów, które w rozmaitych chwilach wchodzi do gry.

Gdy to wszystko zostało ustalone, reżyser zaczyna powoli wprowadzać aktorów w tę przestrzeń, w której odbywa się sztuka, i wskazywać, jak się mają w tej przestrzeni zachowywać. Mówi np.: „wchodzi pan drzwiami z zewnątrz i mówi pan: dzień dobry”. To jest właśnie „sytuacja” danej osoby w danej chwili. Sytuacja, sposób zachowania się muszą sobie jak najściślej odpowiadać, słowem, muszą z siebie niejako wzajemnie wynikać. Właśnie to połączenie żywego słowa z prawdziwym, odpowiadającym mu zachowaniem stanowi istotę teatru.

Łączenie słowa z odpowiadającym mu zachowaniem stanowi jedno z trudniejszych zadań reżyserskich. Ale nawet początkujący reżyser potrafi je spełnić, jeśli zacznie od sytuacji możliwie prostych, jeśli będzie pamiętał, że niemal każdemu zdaniu odpowiada jakaś sytuacja, jeśli będzie się starał wyobrazić sobie, jak człowiek, wypowiadający w określonej chwili takie a nie inne słowa, powinien się zachować.

To również wymaga namysłu i przygotowania się reżysera przed próbą. Tu także najlepiej jest, jeśli reżyser nie tylko wskaże sytuację aktorowi, ale wytłumaczy mu i przekona go, że jest ona jedynie właściwa. Zarówno reżyser jak aktor muszą pamiętać ustalone sytuacje i stałe na wszystkich próbach je powtarzać, udoskonalając je coraz bardziej, wiążąc z zachowaniem się innych postaci sztuki, bacząc pilnie na to, by zachowanie się aktora było nie tylko w zgodzie z wypowiedzianymi słowami, ale aby było widoczne i zrozumiałe dla widzów. Dlatego należy uważać, aby aktorzy ruszając się, zwracając się jedni do drugich, wzajemnie siebie nie zasłaniaли, nie kryli się za meblami, nie zaszywali się w kąty sceny i t. d.

Każdemu zdaniu i związanej z nim sytuacji towarzyszy odpowiedni gest i odpowiedni wyraz twarzy. Można to pokazać na poprzednim przykładzie informacji reżyserskiej: „wchodzi pan drzwiami z zewnątrz, zdejmując pan czapkę, pochyla pan głowę i z uśmiechem mówi pan: dzień dobry”. W tej informacji aktor nie tylko otrzymuje od reżysera wskazówkę, gdzie się znajduje, co się z nim dzieje przy słowach „dzień dobry”, ale także jaki ma wykonać gest i jaki przybrać wyraz twarzy.

Ta sama wskazówka może być jeszcze ściślej, gdy ktoś potrzebujący, ubogi, wchodzi do izby ludzi bogatych i niechętnych: „wchodzi pan drzwiami z zewnątrz, zdejmując pan czapkę, pochyla nisko głowę i z przymilnym, pokornym uśmiechem mówi pan: dzień dobry”.

Próby tego rodzaju stanowią główny i najdłuższy etap przygotowywania sztuki. W czasie tych prób reżyser pilnuje, aby słowa, ruchy, wyraz twarzy jak najściślej wiązały się ze sobą, aby stanowiły jedną wyrazistą, dla widza łatwo czytelną całość. Aktor prowadzony przez reżysera coraz bardziej przestaje być samym sobą, a staje się postacią, którą przedstawia, właśnie tym kimś, kto w danej chwili „wchodzi drzwiami z zewnątrz, zdejmując czapkę it.d.”

Aby to się stało, potrzeba nieustannej czujności reżysera, nieustannej świadomości, czego chce i do czego zmierza. Ze strony aktora niezbędne jest całkowite opanowanie pamięciowe roli, które umożliwi mu wczuwanie się w przedstawianą postać, w wypowiedziane przez nią słowa, w towarzyszący słowom ruch, gest i wyraz twarzy. Z tego wszystkiego, z niewidocznego wczucia się w postać i jej sytuację, ze słów, ruchów, gestów, gry twarzy buduje się we wspólnym wysiłku aktora i reżysera nowy człowiek, odrębny charakter ludzki, który ma ożyć na scenie, ma wzruszyć lub zabawić widzów, ma w nich wzbudzić uczucia złożone w nim przez autora sztuki.

Im bardziej uda się reżyserowi poprowadzić wykonawcę roli w kierunku wskazanym przez autora, im bardziej uda się spełnić wykonawcy życzenia autora i reży-

sera, tym efekt sztuki u widzów będzie głębszy, tym zadowolenie wykonawców będzie pełniejsze.

Ale nim dochodzi do sprawdzenia tego efektu, sztuka wymaga jeszcze wielu końcowych przygotowań. Są one ważne, ale nie w tym stopniu jak wszystko to, o czym mówiliśmy dotychczas. T. zw. wystawa, dekoracje i kostiumy nie są najbardziej istotną rzeczą w teatrze amatorskim, zwłaszcza, gdy reżyser stawia pierwsze kroki i gdy nie zdołał jeszcze zgromadzić wokół siebie większej grupy ludzi, z którą mógłby podzielić ciężące na nim obowiązki. Jeśli trudno o coś więcej, zasłona zawieszona w głębi, jakiś drobny szczegół na tle zasłony (np. piec z kafla lub zegar szafkowy namalowany na tekturze) dostatecznie wskażą widzowi, że rzecz dzieje się w pokoju, przypuszczalnie w Polsce. Stronę kostiumową można potraktować podobnie, choć tutaj, zwłaszcza u widza nie obytego z teatrem, kostium symboliczny, t.zn. zaznaczony jakimś jednym szczegółem, może wywołać niezamierzony efekt komiczny.

Gdy początkujący reżyser przejdzie szczęśliwie przez chrzest sceny, gdy sam uwierzy w swoje siły, wzbudzi u innych zaufanie do siebie, — powinien nie ustawać w szukaniu talentów, w zachęcaniu do „specjalizacji”, w rozkładaniu pracy w teatrze na największą ilość osób. Często ludzie zbyt nieśmiali, by występować na scenie,

odgradzeni od niej trudnymi do szybkiego usunięcia błędami wymowy, chętnie podejmują się zadań technicznych: są pomysłowymi dekoratorami, z niczego kombinują udane kostiumy i peruki, przybrania i nakrycia głowy, służą pomocą w przygotowaniu rekwizytów.

W tej fazie rozwoju teatru amatorskiego reżyser, porywający się na rzeczy coraz trudniejsze, skupiający się na robocie ściśle reżyserskiej, musi korzystać w największej mierze z ich usług. Odda więc komu innemu odpowiedzialną, choć niewidoczną rolę suflera. Powierzy czuwanie nad widowiskiem od strony sceny t.zw. inspicjentowi, który to zadanie spełni nie gorzej od niego, jeśli sobie przygotowuje dokładny scenariusz sztuki. Kogoś innego jeszcze reżyser wyszkoli na t.zw. maszynistę, który rządzi światłem i kurtyną (a dobrze jest, jeśli w tych rządach nie opiera się tylko na własnej pamięci, ale zapisze sobie dokładnie, kiedy, po jakich słowach, ma przyciągnąć światło lub spuścić kurtynę).

Zawsze jednak, przy największym zespole aktorskim i technicznym reżyser pozostaje czynnikiem łączącym, uzgadniającym, sprowadzającym wszystko do jednego mianownika. Jest dyrygentem orkiestry: bez niego wszystko się rozprzęga, każdy instrument gra osobno i zamiast harmonii, współdzwięku powstanie dysharmonia, rozdzwięk.

J. A. ŚWIĘCICKA

OTWIERAMY BIBLIOTEKĘ

W artykule poprzednim omawialiśmy sprawę przygotowania się bibliotekarza-oświatowca do założenia biblioteki. Od dokładnego zdania sobie sprawy przez niego, czego on pragnie i do czego dąży, oraz jakie są zainteresowania środowiska, które z biblioteki korzystać będzie, zależą w dużym stopniu zdrowe podstawy jej organizacji, a nieraz i cała dalsza jej działalność.

Ale nie wystarczy, aby przygotował się do swej przyszłej pracy społecznik bibliotekarz; należy także przygotować na przyjęcie biblioteki całe środowisko.

Najlepszym sposobem będzie takie przeprowadzenie akcji, aby przez budzenie zainteresowania dla książki, podkreślanie stale niedogodności braków w życiu środowiska z powodu braku książki — doprowadzić do tego, aby pomysł założenia biblioteki wyszedł od jak najszerzej grupy naszych przyszłych czytelników, a do nas, oświatowców, zwrócono się jedynie o pomoc przy realizacji tego projektu. Biblioteka, o której wszyscy mówią: „nasza biblioteka”, której właścicielami i gospodarzami czują się wszyscy, będzie miała najlepsze podstawy do trwałości i tętniącego życia.

Każdy, kto włoży choć trochę wysiłku i zainteresowania w utworzenie takiej placówki, ma potem na stałe inny do niej stosunek, bez porównania więcej dbać będzie o książki i więcej szanować je, co od razu przyczyni się

do zmniejszenia jednego z najgorszych zmartwień bibliotekarza — braku poszanowania dla książki wśród polskich czytelników i lekkomyślnego jej niszczenia. (Ciekawą jest sprawą, iż ci sami czytelnicy w stosunku do książki, wypożyczonej na przykład z angielskiej biblioteki, wykazują daleko większą dbałość.

Szerokie rozpowszechnienie wiadomości o otwarciu i istnieniu biblioteki, o jej zawartości i godzinach otwarcia oraz warunkach wypożyczania jest również konieczne i ważne.

W dawnej swej pracy w Kraju, gdy odbywałam inspekcje bibliotek prowincjonalnych, często robiłam sobie tego rodzaju doświadczenie. Po przyjeździe do jakiegoś miasteczka, mając adres biblioteki w notesie, przed pójściem jednak do biblioteki stawałam sobie na ulicy albo na rynku i kolejno pytałam zbliżających się przechodniów: „Gdzie tu jest biblioteka?” Wybierałam sobie różne kategorie pytan: ucznia, spieszącego do szkoły, urzędnika, idącego do biura, gospodynię z koszem zakupów. Otrzymany z odpowiedzi obraz od razu oświetlał mi sytuację biblioteki w danym miasteczku. Większość przechodniów odpowiadała mi z wielkim zdziwieniem: „U nas tu, biblioteka? nie, nie słyszałam”, albo: „tak, jest tu biblioteka i to nawet gdzieś niedaleko stąd, ale nie wiem dokładnie, gdzie” — albo wreszcie: „Tak, biblioteka jest

na tej i tej ulicy, w tym i tym domu, ale otwarta będzie dopiero o dziewiątej”.

Jedynie w tym trzecim przypadku biblioteka była pełnoprawnym członkiem środowiska i jeśli w tym wypadku ktoś z niej nie korzystał, to dlatego, że nie miał ochoty, a nie dlatego, że nie wiedział o jej istnieniu i możliwości korzystania.

I teraz znajdziemy w niektórych środowiskach polskich niejednokrotnie tak zwane, trochę złośliwie, „tajne biblioteki”, to jest takie, o których istnieniu nikt, poza bardzo małym gronem „wtajemniczonych”, nie wie.

A sposobów zawiadomienia środowiska o istnieniu biblioteki przecież mamy bardzo wiele. Zawiadomimy i porozumiemy się ze wszystkimi organizacjami społecznymi; dopomożemy im w zawiadomieniu swych członków o otwarciu biblioteki (może napiszemy i powielimy ulotkę do rozesłania); może będziemy przemawiali na walnych zebraniach organizacji (zwykle Zarządy na to się chętnie godzą).

Ogłosimy o bibliotece w miejscowych pisemkach. Zrobimy kilka ładnych afiszów i rozwiesimy je w lokalach, świetlicy, kantynie, w poczekalni u lekarza czy dentystry (w poczekalni się ludzie nudzą i wszystko dokładnie czytają), w sklepie, na poczcie i t.d.

Zwrócimy się z prośbą do miejscowego proboszcza, aby zechciał o bibliotece wspomnieć w kościele po mszy.

Musimy zdobyć pewność, że wszyscy, którzy chcieliby korzystać z książki, zostali o założeniu biblioteki powiadomieni.

Pamiętajmy, że wiele osób w naszym środowisku — to jednostki bierne, że nie zdobędą się one na domaganie się i poszukiwanie książki, że do nich książka jak gdyby musi przyjść sama.

Możemy także w celu propagandy biblioteki wyzyskać wszelkie momenty gromadnego zbierania się ludzi, jak koncerty, odczyty, zabawy, przedstawienia.

A może zastanowimy się nad tym, czy otwarcia biblioteki nie uczcić naszą własną uroczystością — wieczornicą książki?

Przed otwarciem biblioteki mamy jednak jeszcze wiele pracy. Przede wszystkim trzeba rozstrzygnąć, gdzie bibliotekę umieścimy?

Książka jest przedmiotem materialnym, waży i zajmuje miejsce. Musi być w każdej chwili dostępna, a więc zajmuje stosunkowo dużo miejsca. W nowoczesnych bibliotekach używane są jedynie płytkie (na jeden rząd książek) szafy lub półki.

Sprawa lokalu staje więc przed nami i domaga się rozwiązania. Lokalem bibliotecznym nazywać będziemy wszystkie rodzaje pomieszczenia: od gmachu, specjalnie na ten cel wybudowanego, aż do kącika w sali, gdzie umieścimy skrzyneczkę z biblioteczką ruchomą. Stosownie do istniejących możliwości lokal ten będzie różnej wielkości i jakości; musimy tylko pamiętać, aby w naszym środowisku w ramach istniejących możliwości przyznano książce właściwe, należne jej, miejsce.

Tam, gdzie na wszystko inne jest odpowiednie miejsce, tylko dla biblioteki go nie ma, coś jest nie w porządku ze stosunkiem do kultury i polskiego słowa.

A lokal ma już przez samo swe istnienie ważne zadanie do spełnienia. Lokal biblioteczny (tak samo zresztą jak i świetlicowy) musi uczyć dwóch rzeczy: czystości i estetyki. Nawet kąt sali możemy tak skomponować, że będzie tworzył zaciszny i piękny zakątek.

Najprostszymi środkami: odpowiednio dobranym obrazkiem, glinianym garnkiem z kwiatami, zieloną rośliną, ożywiająca szarość ścian, barwnym pasiakiem, — możemy stworzyć odpowiednie tło mieszkaniu książek. Możemy także równocześnie uczyć czytelników, jak prostymi środkami i minimalnymi kosztami można osiągnąć piękno. Jeśli sami nie potrafimy tego zrobić, to na pewno w naszym środowisku znajdziemy kogoś, kto ma odpowiednie przygotowanie i pomoże nam urządzić odpowiednio nasz lokal. Stałe utrzymywanie jak najdoskonalszej czystości będzie zasadniczym obowiązkiem gospodarza biblioteki. Oprawiona książka, czysta i przyjemna w wyglądzie, oszczędzi nam wiele pracy przy wpajaniu w czytelników poszanowania dla książki. Książka czysta i estetyczna broni się często skutecznie przeciw złemu obchodzeniu się samym swym wyglądem.

Czytelnik, który często nie szanuje starych i zacytanych książek, będzie się obchodził nieraz z wielką ostrożnością z książką nową i ładnie oprawioną.

Wiele można by mówić o lokalu. Wiele doświadczeń i badań dały próby opracowania wzorowych pólek i sprzętów bibliotecznych. Są to jednak dalsze sprawy i jeśli będziemy mieli środki na urządzenie lokalu, to odpowiednie wzory znajdziemy w podręcznikach bibliotekarskich lub bibliotekach krajów, w których przebywamy.

O jednym jednak nie możemy nigdy zapominać: nie ma oświaty bez światła i ciepła. Lokal biblioteczny musi być ogrzany i widny. Czytelnik powinien z przyjemnością w nim przebywać; powinien mieć możliwość i ochotę rozmawiania o czytanych książkach i dzielenia się z innymi swoimi myślami. Samo szukanie książki, wybieranie jej spośród innych, nauczenie się znajdowania książki odpowiedniej dla siebie — już jest pracą kształcącą.

Ponad to musimy pamiętać, że wielu czytelników nie ma odpowiednich warunków czytania u siebie w domu, każda więc biblioteka-wypożyczalnia winna dążyć do posiadania czytelnika — pokoju z wygodnymi krzesłami i stolikami, gdzie można w spokoju przeglądać i czytać pisma i książki.

Warunki, w jakich się czyta, wpływają na jakość czytania. Inaczej możemy skupić uwagę, czytając książkę w domu lub w czytelni, a inaczej ją czytać będziemy w czasie jazdy w autobusie lub kolei. Ale nie tylko warunki zewnętrzne oddziałują na sposób czytania książki. Duże znaczenie ma także umiejętność czytania ze strony czytelnika. Jednym z wychowawczych zadań biblioteki jest uczenie ludzi czytania. „Uczenie czytania” nie w znaczeniu technicznym, bo nasi czytelnicy umieją już czytać (to znaczy znają litery, umieją je składać w słowa i całe zdania), ale często bardzo czytają książki „po wierzchu”, nie zastanawiając się wcale nad ich głębszą treścią i nad myślami autora. Znane jest szeroko opowiadanie o dziewczynce, gorączkowo przeglądającej książkę, która na zapytanie, czego tak szuka, odpowiedziała, że patrzy, czy

Numa wyszła za Pompiliusza. Biedactwo nazwisko postaci powieściowej Numa Pompiliusz wzięło za imiona dwojga zakochanych bohaterów i chciało się koniecznie dowiedzieć, czy akcja miała przebieg pomyślny, to znaczy, czy książka ta zakończyła się małżeństwem.

Niebezpiecznie jest jednak w tym miejscu uśmiechnąć się, bo każdy z nas znajdzie na swym sumieniu niejedną książkę w ten sposób przeczytaną, jedynie od strony wydarzeń, a nieprzemyślaną i nieodczutą zupełnie. Pamiętajmy, że jedna wartościowa książka dobrze przeczytana przyniesie więcej pożytku niż kilkanaście przeczytanych „po lebkach”. Jedna z czytelniczek, przerzucając kartki oglądanej książki, na to samo pytanie, czego szuka, odpowiedziała: „Patrzę, czy książka jest przewiewna”. Znaczyło to, czy na kartach jest dużo białych błysków, to jest, czy dużo jest tam rozmów, a więc znowu, czy książka „lekką się czyta”. Czytając, opuszczała ona wszelkie opisy i rozważania, szukając tylko tego, jak się wypadki w danej powieści rozwijają.

Takie czytanie jest zajęciem na pewno lepszym od wielu rozmaitych nowoczesnych sposobów „zabijania czasu”, ale z pewnością daleko mu do tego, aby można je było nazwać zajęciem rzeczywiście kształcącym.

Bibliotekarz, który będzie się szczyił ilością zapisanych do biblioteki czytelników i liczbą przeczytanych

przez nich książek, a nie będzie się wcale zastanawiał nad tym, jak ci czytelnicy czytają książki i jaki mają z tego rzeczywisty pożytek, będzie podobny do tego czytelnika, który czyta książki powierzchownie.

Bibliotekarz, przygotowując się do swej pracy, powinien tak ją planować, aby musiał pamiętać, że jakość pracy winna się pogłębiać, a biblioteka rozwijać i rosnąć. Obmyślając organizację swej biblioteki, musi on w niej zastosować system taki, który będzie odpowiedni i przy dalszym rozwoju i rozroście biblioteki. Następnie musi brać pod uwagę fakt, że oświatowiec, jakim jest bibliotekarz, nie może nie być człowiekiem postępowym, że nauka bibliotekarstwa stale się rozwija, że wielu fachowców na całym świecie opracowuje coraz lepsze metody porządkowania majątku książkowego; wobec tego musi on iść z postępem wiedzy i nie zagospodarowywać swojej biblioteki systemem swego wyjazdu z małego miasteczka w Kraju sprzed lat pięćdziesięciu, — ale prowadzić ją według ostatnich zaleceń bibliotekarstwa. Musimy również pamiętać, że najtrudniej jest przerabiać to, co raz zostało zrobione. Powinniśmy więc zastanowić się spokojnie nad systemem prowadzenia biblioteki, jaki przyjmiemy, a zaprowadziwszy go — stale i konsekwentnie stosować.

O sposobach prowadzenia biblioteki pod względem technicznym pomówimy w następnym numerze.

OLGA ŻEROMSKA

POLSKIE TAŃCE REGIONALNE

1. TAŃCE GÓRALSKIE

...a Janosik na kształt króla z cesarzową sobie hula.
 Stanął przed nią, cupnął w przód prawą nogę, lśniący but.
 Lewą piętą wyciął w tył w dyle karczmy, co ma sił.
 Dudni karczma, trzask i huk, sam Janosik grzmi stem nóg!
 Gdy się zwrótnie, jako wiatr, strojem szumi, jak wiatr
 z Tatr...

(Kazimierz Przerwa-Tetmajer)

Nie roszczę sobie pretensji do tego, by w tym krótkim artykule opisać wszystkie możliwości ruchowe tańczącej pary góralskiej. Każdy, kto widział góralskie autentyczne tańce, wie, że tancerze często improwizują kroki, a nawet najbardziej tradycyjny „krzesany”, czy „zwyrtany” wyglądają inaczej u każdego górala. Podaję więc w swoim artykule tylko te kroki i figury, które są najbardziej znane i najsilniej utrwalone w tradycji tanecznej Podhalan.

Opis jednak kroków i figur tanecznych, choćby zrobiony nie przez suchego teoretyka, a przez kogoś, kto sam umie tańczyć i umie tańca nauczyć, pozostanie tylko opisem. Każdy z instruktorów, zanim kogoś zacznie uczyć, musi sam bezbłędnie wykonywać kroki i figury tańca. Ze względu na różnorodność kroków i figur, ze względu na szybkie, momentami wprost zawrotne tempo, tańce góralskie stanowią najtrudniejszą formę ruchową tańca polskiego. Górali

tańczących trzeba zobaczyć; trzeba podpatrzeć ich postawę taneczną, ich styl. Tego nie zastąpi żaden, najlepszy nawet, podręcznik. Dla kogo więc napisałam ten pomocniczy artykuł? Przede wszystkim dla tych, którzy widzieli oryginalne tańce góralskie, a nie mają, albo nie pamiętają poszczególnych kroków i figur. W artykule swoim bardzo silnie podkreślam momenty tradycyjne zabawy góralskiej, kolejność tańców, zachowanie się wzajemne partnerów wobec siebie. To wszystko jest bardzo ważne i nadaje tańcom góralskim ich urok i powagę. Kroki i figury tańca starałam się opisać możliwie jasno, powtarzając wielokrotnie te same uwagi. Artykuł bowiem, choćby najpiękniej sformułowany, staje się bezwartościowy z chwilą, gdy czytelnik nie może przełożyć opisu ruchu na formę taneczną.

Opis tańców góralskich podałam tak, jak utrwaliły się mi w pamięci, gdy patrzyłam na tańczących w Sieniawce

i Poroninie górali. Przy tej okazji dziękuję najserdeczniej Dr Zofii Nowakowej za jej cenne uwagi o tańcu górali z Zakopanego i Białki. Bez jej serdecznej zachęty, rady i pomocy nie napisałabym tego artykułu. Dużą wdzięczność winnam też swojej siostrze ciotecznej Lali Dluskiej-Oboleńskiej za nadesłanie mi z Polski bezcennego wprost materiału, zebranego na miejscu w Sieniawce, w tej Sieniawce, gdzie obie, dziećmi będąc, uczyłyśmy się ze śmiechem od góralek pierwszych kroków „drobnego”.

Taniec góralski przechował się w tradycji Podhalań jako taniec z przyspiewkami. Góral, gdy chce zatańczyć, staje przed kapelą i śpiewa tak zwaną „wolną pieśń góralską”, którą podchwytuje kapela. Tę samą pieśń grają mu potem do tańca, w znacznie szybszym tempie i zawsze w rytmie dwumiarowym.

Uczestnicy siedzą zwykle kołem, zostawiając środek izby, czy środek łąki, na której odbywa się zabawa, wolny dla tancerzy. Góral nie prosi do tańca osobiście tancerki, — prosi innego tancerza, by z nią rozpoczął taniec. Krótki taniec z obcym tancerzem, zakończony krokiem „zwyrtanym”, obcy tancerz wykonuje ukłon w stronę właściwego tancerza — i oto rozpoczyna się właściwy taniec tancerki z góralek, który śpiewał przyspiewkę.

Zabawę rozpoczyna zwykle najstarszy góral z najstarszą, najdostojniejszą gaździną. Obyczaj ten dotrwał do dziś. Dostojna para tańczy dość krótko (nie wypada im przedłużać tańca) i ustępuje miejsca następnym tancerzom. Tańczy przeważnie jedna tylko para. Widywałam jednak w Poroninie dwie pary tańczące równocześnie. Ciekawie wyglądał wówczas początek tańca. Dwoje górali śpiewało przyspiewkę niejako w duecie. Jeden z nich zaczynał zwrotkę pierwszą, obydwaj powtarzali refren, drugi śpiewał zwrotkę drugą i znów obydwaj powtarzali końcowy fragment pieśni. Wówczas wstawał tancerz trzeci, tańczył „zwyrtanego” z dwiema tancerkami i z ukłonem oddawał je właściwym tancerzom.

Zdarza się czasami, że do tańczącej pary podchodzi tancerz z boku. Wówczas góral, który do tej pory tańczył, odchodzi na bok i następuje krótki fragment „zwyrtanego” z przygodnym tancerzem, zakończony ukłonem tegoż w stronę górala, który tak grzecznie odstąpił mu tancerkę. Tańczy potem znów para zasadnicza*). Gdy tańczący góral pragnie przeciągnąć taniec, podchodzi do kapeli, przed którą śpiewa przyspiewkę. Tancerka na czas przyspiewki odchodzi na bok, po czym widać do tancerza i taniec trwa dalej, zakończony „zwyrtanym”.

„ZWYRTANY”

Jak wygląda początek i koniec tańca, „zwyrtany”, o którym już kilkakrotnie mówiłam? Tancerz i tancerka kładą sobie lewe ręce na ramionach i obejmują się wza-

*) Dr Nowakowa widziała w Zakopanem taniec, przerwany przez góralkę, która zaczęła tańczyć ze swoją przyjaciółką „zwyrtanego”, po czym usunęła się na bok. Jest to podobno przyjęta w góralskim tańcu forma. Tańczącym dziewczętom przyklaskują rytmicznie stojący naokoło mężczyźni.

jennie prawymi rękami. W takt dwumiarowej muzyki tańca obracają się dookoła siebie raz w jedną, raz w drugą stronę. Para wykonuje jużto krok „drobny”, jużto bardzo charakterystyczne podskoki i kroki w następującym rytmie:



Na „raz” tańczący stąpają (oboje!) na prawe nogi, na „i” podskakują na nogach prawych. Na „dwa” stąpają lewymi nogami w przód, zataczając nimi łuk naokoło nóg prawych. Tańczą tak kilka taktów, potem zmieniają kierunki obrotów. Wówczas na „raz” stąpają na lewe nogi, na „i” podskakują na nogach lewych. Na „dwa” stąpają na nogach prawych w przód, zataczając nimi łuki dookoła lewych nóg.

Na zakończenie „zwyrtania” tancerka obraca się kilkakrotnie dookoła swej osi pod ręką swoją, którą nad jej głową trzyma tancerz.

Po „zwyrtanym” zaczyna się właściwy taniec góralskiej pary. Tancerze nie trzymają się za ręce, nie obejmują się. Ich kierunki tańca są rozmaite. Góralka tańczy obok partnera, raz z prawej, raz z lewej strony. Linie ich ruchów tanecznych przybierają chwilami formę zygzakowatą, przecinają się w przestrzeni. Tancerze tańczą niby niezależnie od siebie, starają się jednak nie oddalać się od siebie. Tancerz klaszcze w dłonie od czasu do czasu; wówczas tancerka obraca się dookoła.

Para góralska nie tańczy jednakowym krokiem. Tancerka posuwa się „drobnym” w dwóch czy trzech jego odmianach, tancerz wykonuje różne kroki tzw. „wolne góralskie”, czy różne rodzaje „krzesanego”. Bardzo często improwizuje: zmienia tradycyjną rytmikę taneczną, wprowadza różne rodzaje podskoków, dreptań, klaszcze w uniesioną do podskoku nogę. Laik, nie umiejący rozróżnić kroków i analizować rytmu i formy tańca, stoi w niemym podziwieniu, przyglądając się niedościgłej, zdaniem jego, sztuce tanecznej górala.

Styl tańca obojga partnerów jest różny. Góralka tańczy bardzo spokojnie, jest poważna i skupiona, nie wykonuje żadnych ruchów rękami*), ani zwrotów tułowiem. Tańczy bardzo godnie, powiedziałabym, powściągliwie. Tancerz natomiast popisuje się przed tancerką wszystkim, co umie i na co stać jego sztukę taneczną. Pełno w tańcu jego podskoków, przyklaskiwań, kręcenia stopami (górale robią to bardzo efektywnie); taniec staje się momentami bardzo szybki, biała postać tancerza miga nam prawie w oczach. Tancerka, niewzruszona w swym spokoju, tańczy raz z prawej, raz z lewej strony tancerza, dostosowując rytm swego tańca do jego kroków.

Istnieje pewne, choć dalekie podobieństwo pomiędzy tymi tańcami, a szlacheckim mazurem, zwłaszcza w formie, zachowanej po dziś dzień w tradycji polskich kresów wschodnich. Tancerka posuwa się mazurowym krokiem

*) Tancerka trzyma przeważnie ręce na biodrach, czasem ręce opuszczone wzdłuż ciała, lekko odgięte w łokciach.

mijany*), nie łączy z nim innych kroków, nie wykonuje żadnych gwałtowniejszych ruchów, płynie prosto spokojnie i posuwając się po posadzce sali. Tancerz łączy różne rodzaje kroków ze sobą — krok mijany, wydłużany, różne hołbce, klęka przed tancerką, okręca ją w licznych, przeróżnych w formie „błyskawicach”. Tu spokój i płynność — tam żywy, rozhuwany taniec, miarkowany tylko grzecznością i galanterią wobec tancerki. Coś podobnego mamy i w chlopskim tańcu góralskim. Oczywiście podobieństwo to dalekie. Mimo swego spokoju i opanowanych ruchów, mazurzystka jest zalotna, uśmiecha się do tancerza, kokietuje go, ukrywa chwilami przed nim twarz. Góralka nie wdzięczy się do tancerza. Szybkie ruchy jej nóg w połączeniu ze spokojnym układem rąk i opanowaną mimiką twarzy dają jedyny w swoim rodzaju obraz taneczny.**)

„DROBNY”

Jest kilka odmian tego najpopularniejszego w góralskich tańcach kroku. Szeroko znane i stosowane w zbójnickim, męskim tańcu, jego odmiany nie różnią się prawie wcale od kroku, którym tańczy para góralska.

Rytm „drobnego” przypomina rytm polki. (Stąd czasami pomyłki laików, którzy najklasycyjsze kroki tańca górali nazywają uprzecznie „polką góralską”). Wygląda on tak:



„Drobny” — to właściwie dreptanie mijanymi krokami. Dreptanie niesłychanie zwinne i lekkie, już to na samych palcach stóp, już to uderzając o ziemię na przemian piętą i palcami stóp. „Lekkie nogi”, o których mówi tyle Witkiewicz w swoim utworze „Na przełęczy”, to wielki przymiot górali. Nie zapominajmy o tym!

Oto kilka rodzajów kroku „drobnego”.

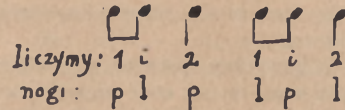
1) Takt I. Ciężar ciała spoczywa na lewej nodze. Na „raz i” dwa szybkie kroki na palcach nogami prawą i

*) Tzw. inaczej „bieg mazurowy”.

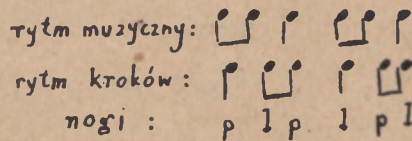
**) Opisany powyżej sposób tańczenia góralek wydaje się wypływać z najgłębszej tradycji tańców Podhalań. Widziałam jednak kiedyś w Orawce dziewczynę góralską, tańczącą coś w rodzaju naszego „zwodzonego” z trzema góralami naraz. Dr Nowakowa w studiach swoich nad tańcem górali zakopiańskich napotkała również i tę formę tańca, która przypomina zarówno nizinny „zwodzony”, jak i „odbijany”. Jedna dziewczyna tańczy wówczas z kilkoma góralami. Czy ta forma taneczna wiąże się — i w jakim stopniu — z tradycją tańców góralskich, czy jest wpływem tańców nizinnych — nie umiem na to odpowiedzieć. Nie jest to żaden wymysł baletowy, ni sztuczny układ, skomponowany przez kogoś obcego tradycji Podhala. W każdym razie góralka-solista wśród kilku tancerzy jest rzeczą tak rzadką, że w układach odtwarzających autentyczny taniec góralski nie należy raczej brać tej formy tanecznej pod uwagę.

lewą (rytmicznie: dwa kroki ósemkowe). Na „dwa” trzeci krok nogą prawą (krok ćwierciowy).

Takt II. Ciężar ciała spoczywa na nodze prawej. Na „raz i” dwa szybkie kroki na palcach nogami lewą i prawą — dwa kroki ósemkowe. Na „dwa” trzeci krok nogą lewą — krok ćwierciowy.

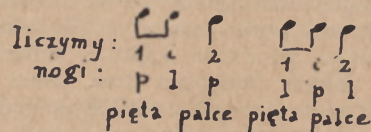


2) Odmiana opisanego powyżej kroku polega na pewnym przesunięciu rytmicznym: pierwszy krok jest dłużej wytrzymany. Obejmuje dwie pierwsze ósemki taktu („raz” „i”), dwa szybsze kroki przypadają na następną ćwiartkę.



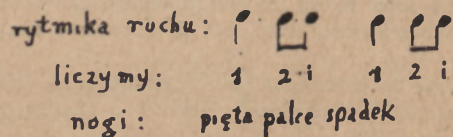
Takt I. — 3) Ciężar ciała spoczywa na lewej nodze. Na „raz” stąpnienie (lekkie uderzenie) piętą nogi prawej (ruch ósemkowy). Na „i” stąpnienie palcami stopy lewej (ruch ósemkowy). Na „dwa” stąpnienie palcami stopy prawej (ruch ćwierciowy).

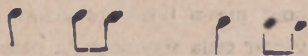
Takt II. Na „raz — stąpnienie piętą nogi lewej (ruch ósemkowy). Na „i” — stąpnienie palcami stopy prawej (ruch ósemkowy). Na „dwa” — stąpnienie palcami stopy lewej (ruch ćwierciowy).



4) — Takt I. Ciężar ciała spoczywa na lewej nodze. Na „raz” podskok na lewej nodze z równoczesnym wyrzuceniem prawej nogi przed siebie i uderzeniem piętą prawej nogi o ziemię (ruch ćwierciowy). Na „dwa” lekkie uderzenie o ziemię palcami nogi prawej (ruch ósemkowy), na „i” spadek na stopę prawą i przeniesienie ciężaru ciała z nogi lewej na prawą.

Takt II. — Ciężar ciała spoczywa na prawej nodze. Na „raz” podskok na prawej nodze z równoczesnym wyrzuceniem lewej nogi przed siebie i uderzeniem piętą lewej stopy o ziemię (ruch ćwierciowy). Na „dwa” lekkie uderzenie palcami nogi lewej (ruch ósemkowy), na „i” spadek na stopę lewą i przeniesienie ciężaru ciała z nogi prawej na lewą.





prawa: pięta-palce-spadek; pięta-palce-spadek-lewa

5) Odmiana kroku „drobnego”, którą pragnę opisać, stanowi jakby połączenie ostatnio opisanego kroku z odmianą pierwszą.

Takt I. — Ciężar ciała spoczywa na lewej nodze. Podskok na nodze lewej, wyrzut nogi prawej i uderzenie prawą piętą na „raz” (ruch ćwierciowy). Na „dwa” uderzenie palcami nogi prawej o ziemię (ruch ćwierciowy). Ciężar ciała ciągle na nodze lewej.

rytmika ruchu:
 liczymy: 1 2 1 i 2 1 2 1 i 2
 nogi: prawa-pięta-palce p l p l pięta-palce l p l

Krok wyżej opisany należy do najtrudniejszych kroków w tańcu góralskim. Wyćwiczony dobrze i wykonany starannie — wygląda bardzo efektownie.

Wszystkie odmiany kroku „drobnego” wykonują tancerze bardzo precyzyjnie i starannie, kroki są małe, na prawdę „drobne” — tancerze niewiele oddalają się z miejsca; czasem „drobny” robi nawet wrażenie dreptania w miejscu. Gdy zaczniemy ćwiczyć tańce góralskie, ćwiczeniem podstawowym musi stać się opracowanie wszystkich podanych wyżej odmian kroku „drobnego” (odmiana pięta może nasunąć pewne trudności). Styl tańca góralskiego uzyska tancerz właśnie ćwicząc i wykonując bardzo precyzyjnie dreptanie krokiem „drobnym”. O jednym pamiętajmy stale: tańce góralskie nie urodziły się na obszernej nizinie, jak np. mazur, który rwie w niepohamowanym pędzie przed siebie, który ma dużo przestrzeni, który wywali wrota dworu czy stodoły, gdy mu miejsca zabraknie. Otoczeni zwartym kołem widzów tanecznicy góralscy, czy też tańczący w wąskiej kotlinie zbójnicy — przestrzeni tej nie mają. O ile ruch mazurkowego tancerza prze przed siebie, nie, broń Boże, do góry, — o tyle taniec Podhalań ma bardzo dużo ruchów w pionie: do góry i na dół, pokrywając bardzo oszczędnie miejsce przeznaczone do tańca. Od tańca góralskiego — poprzez skoki i przysiadki tańca zbójnickiego — niedaleko już nawet do formy tanecznej górali kaukaskich, którzy, tańczą drobnymi krokami na samych czubeczkach palców.

„Kroki wolne góralskie”*) oparte są znów na motywie rytmicznym przypominającym rytm polki.

Takt I. — Ciężar ciała na lewej nodze. Na „raz” stawia się krok prawą ze skrzyżowaniem do wewnątrz przed nogą zakroczną lewą. Na „i” krok lewą nogą za-

*) Nazwę tę powtarzam za Dr Nowakową. Używała jej również Zofia Kwaśnicowa w swoich wykładach i ćwiczeniach w CIWF.

Takt II. — Na „raz i” dwa szybkie kroki na palcach nogami prawą i lewą — dwa kroki ósemkowe, jak przy pierwszej podanej przeze mnie odmianie „drobnego”. Na „dwa” trzeci krok nogą prawą — krok ćwierciowy.

Takt III. — Ciężar ciała spoczywa na prawej nodze. Podskok na nodze prawej, wyrzut nogi lewej i uderzenie lewą piętą na „raz” (ruch ćwierciowy). Na „dwa” uderzenie palcami nogi lewej o ziemię (ruch ćwierciowy). Ciężar ciała ciągle na nodze prawej.

Takt IV. — Na „raz i” dwa szybkie kroki na palcach nogami lewą i prawą — dwa kroki ósemkowe. Na „dwa” trzeci krok nogą lewą — krok ćwierciowy.

kroczną. (dwa kroki ósemkowe). Na „dwa” stąpienie nogi prawej przed lewą z przodu, ale wprost, bez skrzyżowania (krok ćwierciowy).

Takt II. — Ciężar ciała na prawej nodze. Na „raz” krzyżuje noga lewa, na „i” stopa prawa, jako noga zakroczna, na „dwa” stąpa, nie krzyżując już, noga prawa.

Przy kroku tym, wykonywanym bardzo dowolnie przez górali, spotykamy różne odchylenia i urozmaicenia, jak odrzucanie nóg wstecz i inne zmiany, zależnie od fantazji tancerza.

„KRZESANY”

Najpopularniejszy ten krok tancerza-górala ma również szerokie zastosowanie w tańcu zbójnickim. Odmian „krzesanego” jest tak wiele, że nie sposób omówić ich w ramach tego artykułu. Opiszę więc tylko kilka najpręższych form „krzesanego”, podając za każdym razem, w jakim kierunku idą zwykle indywidualne odchylenia górali.

1) Najpopularniejszą i najłatwiejszą formą „krzesanego” są krzyżowane podskoki wstecz. Góral wykonuje je w następującym rytmie:

liczymy:
 p p l l p p l l

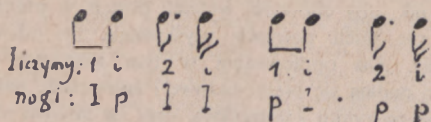
Takt I. — Na „raz” — stąpienie skrzyżowanej nogi zakrocznej prawej za lewą. Na „i” podskok na nodze prawej z równoczesnym przeniesieniem lewej nogi w tył. Na „dwa” stąpienie skrzyżowaną lewą nogą w tyle, na „i” podskok na nodze lewej i przesunięcie do tyłu nogi prawej, tak by mogła stąpnąć, jako zakroczna na „raz”.

W takcie II — tancerz-góral stąpa bardzo silnie przy wykonywaniu kroków wstecz, wybija je poprostu.

2) Popularną formą „krzesanego” jest również posuwanie się naprzód ze zmianą nóg w podskoku. Wygląda to mniej więcej tak:

Takt I. — Na „raz” stąpnienie palcami stopy lewej krzyżującej skośnie przed zakroczną prawą. Na „i” stąpnienie palcami nogi prawej, zakrocznej. Na „dwa” stąpnienie palcami wykroczonej stopy lewej. Na „i” podskok na lewej i przeniesienie ciężaru ciała na nogę lewą.

Takt II. — Na „raz” stąpnienie palcami wykroczonej stopy prawej, krzyżującej skośnie przed zakroczoną nogą lewą. Na „i” stąpnienie nogi lewej, jako zakrocznej. Na „dwa” stąpnienie palcami wykroczonej stopy prawej. Na „i” podskok na prawej i po podskoku zmiana ruchów nóg w powietrzu (bardzo niepostrzeżenie!) tak, aby w następnym taktie wykroczną stała się noga lewa.



Ta forma „krzesanego” może mieć kilka odmian — górale wykonują te krzyżowane kroki w miejscu ze zmianą nóg, co dwa takty i co cztery — posuwając się przy tym do przodu, do tyłu, stojąc w miejscu.

Charakterystycznym zwyczajem tancerzy jest klaskanie w nogi unoszone w podskoku — co takt, co dwa takty, lub co cztery takty, zależnie od tego, jaką formę kroku tanecznego góral obiera. Podskoki te są raczej niskie. Przy posuwaniu się do przodu góral uderza w nogi z przodu. W nogę lewą (ponad kostką) prawą ręką, w nogę prawą — ręką lewą. Przy posuwaniu się wstecz uderza się w unoszoną nogę z tyłu, przy czym o lewą nogę uderza ręka prawa, o prawą nogę — lewa. Ta forma tanecz-

na wykonywana jest w niestyłanie szybkim, czasami wprost zawrotnym tempie.

3) W czasie tańca dość często góral staje w miejscu i w bardzo szybkim tempie rozsuwa i zesuwa stopy, odrywając się przy tym nieznacznie od ziemi. (Na „raz” rozkrok, na „i” zeskok, na „dwa” rozkrok, na „i” zeskok itd.). Czasami góral urozmaica tę figurę, dając dwa następujące po sobie podskoki w rozkroku i zeskoku.

Takt I. — Na „raz” — rozkrok, na „i” — zeskok, na „dwa” rozkrok, na „i” jeszcze jeden skok w rozkroku.

Takt II. — Na „raz” — zeskok, na „i” rozkrok, na „dwa” zeskok, na „i” jeszcze jeden skok w rozkroku.

Niezawsze góral wykonuje tę odmianę „krzesanego” w miejscu. Posuwa się czasem tym krokiem do przodu albo do tyłu. Dwa podskoki w rozkroku czy zeskoku daje wedle swej fantazji, co dwa takty, co cztery, co osiem.

4) Jedną z najtrudniejszych form „krzesanego” jest posuwanie się bokiem, nazywane często przez tańczących „wybijanym”. Tancerz, posuwając się, powiedzmy, w prawo, uderza na „raz” lewą stopą o prawą, wybijając ją w bok. Na „i” odsunięta w bok stopa prawa opada na ziemię, utrzymując na sobie ciężar ciała. Następnie znów stopa lewa uderza o prawą i wybija ją w powietrze.

Przy suwaniu w lewo stopa prawa uderza w lewą, wybijając ją w identyczny sposób w bok. Czasami tancerz posuwa się przez osiem taktów w prawo, potem podskokiem przenosi ciężar ciała na stopę lewą, po czym następuje zmiana kierunku. Charakterystyczną cechą tancerzy-górali jest to, że w czasie wykonywania tej odmiany „krzesanego” kręcą stopą wybijaną, skierowując do wewnątrz lub na zewnątrz raz palce, raz piętę.

Form „krzesanego” jest jeszcze bardzo wiele. Niektóre z nich, używane przez górali w tańcu gromadnym, męskim (zbójnicki), omówię w innym artykule.

MELODIE GÓRALSKIE

SYĆKIEK GO-TY PARESEJ, SYĆKIEK PRZEWĘ - DRÓWAŁ, ZASEŁ DO MOR-SKIEGO.

TAM SE PRZENO - CO - WAŁ.

Za-hu-cały go-ty ZA-SU-MIAŁ CIE-MNY WĄS.

ZA-PLA-KA-ŁO DZIEKCE, TEN ŚWIERNY JU-MAS.

JUZ SIĘ NIE ZIE-LE-MI, CO JĘ ZIEŁE-NIA FO, EJ JUZ JĘ NIE PRZECHODZI, CO JĘ PRZECHADZA-ŁO.

JERZY SULIKOWSKI

CHÓRY AMATORSKIE

Organizacja. Najprostszą, choć bynajmniej nie najłatwiejszą formą uprawiania muzyki w świetlicy jest prowadzenie chóru. Skład chóru będzie zależał oczywiście od faktu, czy świetlica rozporządza głosami męskimi, czy żeńskimi, czy obu rodzajami głosów łącznie. Typowy skład chóru męskiego obejmuje: 1) Pierwsze tenory, 2) Drugie tenory, 3) Pierwsze basy, 4) Drugie basy; w chórze żeńskim: 1) Pierwsze sopran, 2) Drugie sopran, 3) Pierwsze alty, 4) Drugie alty; w chórze mieszanym: 1) Sopran, 2) Alty (głosy kobiece), 3) Tenory, 4) Basy (głosy męskie). Wszystkie te zespoły są w zasadzie czterogłosowe, co zapewnia najlepszy stosunek dobrego brzmienia do związanych z wykonaniem trudności. Niemniej we wstępnym okresie pracy z chórem pożądane jest operowanie utworami dwugłosowymi dla stopniowego osłuchania uczestników z techniką śpiewu zbiorowego. Nie zaszkodzi jednak od samego początku przeprowadzić podział wykonawców na cztery grupy głosowe, gdyż tak będzie wyglądał ostateczny skład chóru. W tym celu kierownik przeprowadzi t.zw. próbę głosu dla wszystkich uczestników. Dla orientacji podaję, że skala głosów w chórze sięga w przybliżeniu:

- 1) Dla sopranów od c' do g''
- 2) Dla altów od f — c''
- 3) Dla tenorów od c do g'
- 4) Dla basów od F do c'

(c' to środkowe c fortepianu; w górę liczą się oktawy: razkreślona (') i dwukreślona (''), w dół oktawy mała (małe litery) i wielka (wielkie litery).

W praktyce zazwyczaj okazuje się, że do niektórych głosów (zazwyczaj najniższych) kandydatów jest za mało; w takim wypadku należy przydzielić odpowiednią ilość wykonawców z głosu sąsiadującego, dążąc do osiągnięcia możliwie równomiernego podziału na głosy dla zapewnienia równowagi brzmienia. Jeżeli wskutek tego pewne partie utworów okażą się za wysokie lub za niskie, utwory takie należy przenieść do niższej lub wyższej tonacji, zależnie od potrzeby (przetrasponować).

Szkolenie wstępne chóru. Wstępny okres pracy nad zespołem chóralnym kryje w sobie dwa niebezpieczeństwa. Jeżeli kierownik wybierze dla opracowania utwory muzyczne, przekraczające możliwości techniczne i głosowe zespołu, to osiągnięte rezultaty nie będą zadowalające i nie dadzą wykonawcom wewnętrznej satysfakcji, a przy tym mogą doprowadzić do mimowolnego nabycia pewnej „manieri”, która w późniejszej pracy może okazać się nader trudną do wyrugowania. Z drugiej strony wybór utworów zbyt łatwych i równocześnie mało ciekawych oraz przeładowanie ćwiczeniami głosowymi może również

wpłynąć na ostudzenie zapału, z jakim każdy młody zespół przystępuje do pracy. Tak więc i w jednym i w drugim wypadku zagraża sytuacja, w której rozczarowanie lub znudzenie może spowodować upadek zespołu. Do przemyślności kierownika należy więc takie rozplanowanie pracy i taki dobór utworów, aby zachęcić i zainteresować uczestników. Najlepiej więc będzie rozpocząć od utworów dwugłosowych, w prostym układzie, lecz melodyjnych, znanych wykonawcom, lecz nie zanadto „obitych”, tak, aby chórzycy widzieli postęp w pracy, a zarazem nie mieli potrzeby utyskiwania na „dziecinny” repertuar. Do opracowania w tym wstępnym okresie najlepiej nadają się pieśni ludowe i żołnierskie, najczęściej dostępne na rynku księgarskim, oraz (w łatwym układzie) pieśni patriotyczne i okolicznościowe, które umożliwią zespołowi wczesne branie udziału w imprezach okolicznościowych danego środowiska, a przez to zachęcą wykonawców do pilnego i regularnego przybywania na próby.

W okresie wstępnym szkolenie chóru powinno iść głównie w następujących kierunkach:

- 1) praca nad czystością brzmienia,
- 2) praca nad dokładnością rytmu i dykcji.

Czystość brzmienia (intonacji) — to zasadniczy warunek powodzenia w pracy nad chórem, a zaniedbanie go — to kula u nogi nawet w doświadczonych zespołach. Idealnym jest doprowadzenie do tego, aby każdy chórzysta mógł wykonać swą partię samodzielnie, czysto i bez błędów, a nie tylko za dwoma lub trzema najlepszymi śpiewakami, jacy zazwyczaj znajdują się w każdym głosie. Każda najprostsza nawet pieśń powinna być wyćwiczona grupami i możliwie nie przy fortepianie, ale na podanie tonu przez kamerton. Doświadczenie stwierdza, że zespoły pracujące bez fortepianu osiągają wyższy stopień czystości wykonania i mniej są narażone na „obniżanie” lub „podwyższanie” tonacji, które mogą „położyć” publiczne wykonanie utworu.

Dokładność rytmiczna powinna być zawsze jedną z pierwszych trosk kierownika, który dla jej osiągnięcia powinien wyjaśnić wykonawcom strukturę rytmiczną utworu a nawet przeprowadzać ćwiczenia zbiorowego „wystukiwania” rytmu danego utworu. W parze z dobrym rytmem idzie wyraźna wymowa słów tekstu, co ogromnie podnosi wartość nastrojową utworu, a równocześnie pomaga w osiągnięciu jednolitości rytmicznej, tak ważnej dla każdego zespołu. Dlatego też warto zawsze poświęcić kilka minut każdej próby na zbiorową recytację, początkowo jednostajną — później idącą za rytmem utworu, początkowo o jednolitym napięciu głosowym, — później uwzględniającą zmiany dynamiczne utworu.

OKRES DOSKONAŁĄCY PRACY NAD CHOREM

W okresie późniejszym, kiedy chór przeszedł już na typowy repertuar czterogłosowy, praca nad czystością i dobrą dykcją nie powinna ani na chwilę ustawać. Dla osiągnięcia poprawnej intonacji zespołu wielogłosowego nie wystarczy, aby głos najwyższy i najniższy śpiewały czysto. Najtrudniejsza do osiągnięcia jest czystość głosów środkowych i w tym kierunku powinien też iść wysiłek kierownika przez ćwiczenie głosów po dwa w różnych kombinacjach (ze szczególnym uwzględnieniem kombinacji: na dwa głosy środkowe, głos górny z każdym z dwóch głosów środkowych, głos dolny z każdym z głosów środkowych) i trzygłosowo bez głosu górnego. Właściwą uwagę należy poświęcić w utworach bardziej skomplikowanych tym miejscom, gdzie melodia znajduje się w jednym z głosów środkowych lub w głosie dolnym i musi być „wydobyta” plastycznie ze splotu innych głosów.

Interpretacja: W tym okresie kierownik może sobie również pozwolić na pełniejsze wydobywanie efektów interpretacyjnych. Zespół wokalny, w porównaniu do zespołu instrumentalnego, posiada znacznie większą elastyczność, jeżeli chodzi o stopniowanie siły brzmienia, czyli t.zw. dynamikę interpretacji. Zadaniem kierownika jest wykorzystanie tej giętkości przez operowanie nie tylko efektami „piano” i „forte” ale także całą skalą napięć pośrednich, oraz efektami „crescendo” i „diminuendo”.

Na drugim dopiero miejscu stoi operowanie zmianami tempa, zwolnieniami („ritardando” i przyspieszeniami „accelerando), które wymagają wysokiego stopnia „ześpiewania” ze strony zespołu. Wydobywanie tych wszystkich efektów wymaga pewnej techniki dyrygenckiej, której należy poświęcić choć kilka uwag.

Dyrygowanie chórem. Nie jest trudne i w wielu przypadkach wrodzony zmysł muzyczny kierownika potrafi rozwiązać z nim zagadnienia skutecznie rozwiązać. Niemniej jest pożądane, aby kierownik zapoznał się z elementarnymi zasadami dyrygowania przez odpowiednią lekturę fachową.

Oto kilka najogólniejszych wskazówek. Przede wszystkim ruchy dyrygenta powinny mieć zawsze to samo znaczenie. Często dobrze na próbach przygotowane wykonanie zawodzi w godzinie koncertu przez to, że dyrygent, czyto przez nerwowość, czy też chęć popisu przed publicznością, odstępuje od przyjętego na próbach systemu ruchów i traci przez to kontakt z zespołem i zrozumienie dla swoich wskazań ze strony chórzystów.

Podawanie taktu utworu, a przez to i nadawanie i regulowanie tempa odbywa się przez wykonywanie prawą ręką konwencjonalnych ruchów, które dla poszczególnych oznaczeń taktowych wyglądają następująco:

Takt dwójkowy (2/4, 2/8, w szybkim tempie 6/8): — zaczynając zawsze od pozycji ręki na wysokości ramienia — 1) na dół, 2) do góry.

Takt trójkowy (3/4, 3/8) — 1) na dół, 2) poziomo na prawo, 3) wskos do góry.

Takt czwórkowy (4/4 lub C, 4/8) — 1) na dół, 2) poziomo na lewo, 4) poziomo na prawo, 4) wskos do góry.

Należy dbać o to, aby te poszczególne ruchy były wykonywane płynnie, choć z wyraźnym zaznaczeniem zakończenia każdego ruchu, i aby były dokładnie widziane przez członków zespołu. Dla podkreślenia można wykonywać równocześnie symetryczne ruchy lewą ręką, lecz nie należy tego środka nadużywać, gdyż zasadniczym zadaniem lewej ręki jest wskazywanie wejść głosom i wskazówki interpretacyjne, jak dynamika i nastrój utworu. Ważną zasadą jest „przygotowanie” ruchów dyrygenckich, zwłaszcza na rozpoczęcie utworu lub na wejście głosu, aby niespodziewanym ruchem nie zaskoczył śpiewaków. „Przygotowanie” następuje przez ruch ręki w kierunku przeciwnym i wolniejszy od tego, który podaje właściwą wskazówkę dla danej części taktu. W pracy chóralnej dobrze jest łączyć ten ruch z udanym braniem oddechu, co powoduje ten sam ruch — przez auto.natyczne naśladownictwo — u chórzystów. Podobnie cicha artykulacja śpiewanych słów pomaga przez wywołanie podobnej reakcji u zespołu.

JAN OSTROWSKI

JAK CHODZIĆ DO KINA?

Zdziwiony czytelnik zapyta niewątpliwie: jak to? czyż istnieje sztuka chodzenia do kina? Kino to rozrywka i każdy chodzi, jak mu się podoba i na to, co mu się podoba. Dlatego uwagi moje należy rozumieć jako wyraz mojej własnej postawy. Wówczas „instrukcja” nabierze posmaku zwierzchni i wywrze może swój zbawienny wpływ, bo nie ma nic bardziej zaraźliwego, jak cudzy przykład.

Jeśli chodzi o tytuł, stwierdzam najkategoryczniej, że przez chodzenie do kina rozumiem chodzenie tylko na film, wszelkie inne pobudki pozostawiając na uboczu.

Świetny felietonista, Włodzimierz Łukasik, napisał w swoim czasie wiele o korzyściach zasypiania w kinie dla poکرzepienia się snem i niezanudzenia nędznym obrazem. Wielu chodzi do kina, aby odpocząć i rozerwać się samym, jeśli już nie rozerwać innych. Tym nasza sztuka chodzenia na film nie jest potrzebna. Chodzić mogą na byle jaki film i do pierwszego z brzegu kina, narażając się na to, że wpadną w objęcia nudy i zmęczenia. Wiadomo, że nuda poza przykrą pracą jest jednym z najuciążliwszych sposobów wypełniania czasu.

TROCHĘ LICZB STATYSTYCZNYCH

Prawdopodobieństwo natrafienia na dobry film jest niezwykle małe. Daje się wręcz obliczyć. Na podstawie różnych ogłaszanych tabel produkcji można się przekonać, że rocznie nakręca się około 1.500 filmów długo czy pełnometrażowych, więc takich, które stanowią główną część przedstawienia kinowego i trwają ponad godzinę czasu. O nich też tutaj będziemy mówili i myśleli. W tej liczbie przed samą wojną było ok. 500 amerykańskich, 500 japońskich, ok. 200 hinduskich itd., a na przedostatnim miejscu tabeli było jeszcze sporo, bo 25 polskich. Mimo późniejszych zmian i wahań można przyjąć, że ogólna liczba zapewne nie uległa zasadniczej zmianie, bo jeśli np. japońska produkcja zmalała, to hinduska czy egipska wzrosła.

Wskazując na te liczby, nie pragniemy bynajmniej wykazać, że gdy wybieramy się do kina, grozi nam wybór pomiędzy 1500 filmami rocznej produkcji. W każdym wypadku trzeba by wprowadzić do tych obliczeń jeszcze tę poprawkę, że niektóre filmy z lat poprzednich są wielokrotnie wznawiane. To utrudnia jeszcze bardziej obliczenia. Chodzi raczej o co innego. Rok rocznie różne instytucje, a między nimi i prasa codzienna, przeprowadza wybór najlepszych filmów danego rocznika. Do tego służą nagrody indywidualne, w rodzaju amerykańskich Oscarów, albo też europejskie festiwale filmowe, w rodzaju weneckich Biennale itp. Do tej selekcji przyłączają się też różne stowarzyszenia producentów lub krytyków filmowych, wydających od czasu do czasu swój wybór najlepszych filmów, które z tych czy innych względów warto bezwzględnie zobaczyć. Otóż okazuje się, że zazwyczaj trudno znaleźć więcej niż 10, 15 lub 20 filmów godnych obejrzenia przez Europejczyka, czy — ogólniej mówiąc — człowieka Zachodu. Reszta — to lichota, którą widzowie na ogół przespiają (choć czynią to z zasady z otwartymi szeroko oczyma), chyba, że zbudzi ich sentyment lokalny lub zainteresowanie czysto osobiste.

WACHLARZ UPODOBAŃ

Dla większości widzów w dobie obecnej film nie jest niczym innym, jak marzeniem na jawie, snem z otwartymi oczyma. I niestety często snem czy marzeniem kierowanym i ujednostajnionym. Dogadza on potrzebom bieżącym polityki i przeciętnym gustom publiczności i przeszcza do jej świadomości pożądane wrażenia. Zajmują się tym komisje doradcze przemysłu filmowego lub organów państwowych, zwłaszcza w Ameryce, żeby już nie wspominać o tym, co się dzieje za żelazną kurtyną. Na podstawie życzeń widzów, wyrażonych w ankietach lub podchwyconych z rozmów prywatnych, pisze się recepty na filmy najbardziej pożądane, na które ludzie najchętniej chodzą.

Okazuje się wtedy, że jedni lubią zwłaszcza filmy awanturnicze i chodzą głównie na tzw. Westerny, filmy z Dalekiego Zachodu, Dzikiego Zachodu Amerykańskiego lub na tzw. filmy podróźnicze. Inni znowu lubią się do kształcać na filmach osnutych na kanwie historycznej

lub biograficznej. Inni jeszcze szukają silnych, gwałtownych wrażeń i chodzą na filmy kryminalne lub sądowe, zwłaszcza jeśli mają ochotę do rozwiązywania zagadek. Wreszcie — i to nie będzie na pewno koniec wyliczenia — inni chodzą na melodramaty, szukając wyzicia dla swych nieutulonych uczuć czy sentymentów miłosnych. Znikoma liczba ludzi, nie będących snobami, chodzi wyłącznie na filmy artystyczne, to znaczy szuka swoistego piękna filmowego. A właśnie sztuka chodzenia do kina polega na szukaniu sztuki w filmie.

O tym, że liczba tych ludzi jest niewielka, świadczy m. in. fakt, że stosunkowo bardzo mało produkuje się dobrych filmów, t.j. takich, które, mając pewne wartości potoczne, mają również ambicje artystyczne. Musi ich być mało, skoro dobry film z zasady słabo się opłaca i skoro sztuka filmowa przeżywa obecnie dość ostry kryzys nie tylko gospodarczy, ale i artystyczny, i to zarówno w W. Brytanii, Francji i we Włoszech, jak i w Stanach Zjednoczonych, w samym Hollywoodzie.

Pogoń za popularnością filmu przez schlebianie gustom szerokich mas okazała się metodą zawodną w doborze produkcji. Wynikałoby stąd, że jednak gust średni niejako podnosi i rozpowszechnia. Dlatego też zaczęto szukać ostatnio lekarstwa na kryzys filmowy zarówno w podnoszeniu poziomu filmów, jak i w kształceniu gustu widzów.

Już dość dawno Niemcy ukuli popularną formułkę na popularny film. Musi mieć wiele napięcia, zastrzyk miłości i dobrze się kończyć. Skoro jednak formuła ta zaczęła zawodzić, zaczęło się dążenie w nowoczesnych filmach do szukania nowej tematyki, do wprowadzania wątków społecznych, naukowych, religijnych itd. i do tolerowania tragicznych zakończeń.

SZUKANIE WARTOŚCI ARTYSTYCZNYCH

Można się spotkać z krańcowymi przekonaniem, że film nie jest sztuką lub że nią być przestał. Teatr jest również przemysłem i rozrywką, ale nie przestał być sztuką. W kinie może tylko proporcja pomiędzy obrazami artystycznymi i innymi jest zbyt niekorzystna. Dlatego nie bez uzasadnienia będzie opinia, że poza literaturą film jest najpopularniejszą rozrywką i sztuką (z którą starają się konkurować ostatnio — nie bez powodzenia — słuchowiska radiowe i telewizyjne).

Film ma piękną przeszłość, gdyż jest spadkobiercą starożytnej sztuki tzw. chińskich cieniów. Jak tamte cienie przedstawia legendarne postaci lub dzieje różnych odwiecznych bohaterów, powycinanych na wzór i podobieństwo ludzi żywych.

Ta legendarność przejawia się i w obrazach nakręconych według nowych teorii realizmu czy neorealizmu przeważającego w filmie włoskim czy sowieckim, francuskim czy amerykańskim. Królów zastępują magnaci filmowi lub przemysłowi, coraz rzadziej arystokraci, a kopciuszków — ludzie ulicy, tzw. szary człowiek. Waśnie dynastyczne zastąpiono walkami w sprawach społecznych.

A równocześnie następuje coraz większe zbliżenie między filmem i literaturą. Znajduje to wyraz i w tym, że z braku dobrych scenariuszy filmowych sięga się coraz częściej do arcydzieł powieściowych. I trzeba przyznać, że to na ogół wychodzi filmowi na dobre, choć film niejednokrotnie do swego pierwowzoru nie dorasta. Rzadkie jednak są wypadki tak nieudanego sfilmowania sztuki jak obraz osnuty na tle komedii Oscara Wilde'a p.t. „Wachlarz Lady Windermere”. Na ogół jednak nawet gdy rzecz nie nadaje się do sfilmowania, jak np. „Les parents terribles” Cocteau (Okropni rodzice), to ambitny reżyser filmowy tak długo sobie łamie głowę, aż zrobi jakieś odkrycie artystyczne czysto filmowe. A nawet jeśli pozostanie przy fuszerce, to przecież przeniknie do filmu coś z uroku arcydzieła. Tą drogą zapaleni bywalcy filmowi zapoznają się z arcydziełami literatury. A czasem nabrają nawet ochoty do przeczytania książki.

ESTETYKA FILMU

Nie oznacza to bynajmniej, by należało film oceniać miarą jego wartości czysto literackiej, czyli sposobem przeprowadzenia fabuły i jej ujęcia słownego. Aby osiągnąć pełne zadowolenie artystyczne z chodzenia do kina, trzeba sobie zdać sprawę z tego, na czym polega prawdziwe piękno filmu.

Nie sposób rozpocząć tutaj wykładu historii filmu i estetycznych teorii, które starały się uchwycić jego swoistą urodę i ewentualnie pokierować twórczością filmową. Na to są obszernie źródła. Warto jednak wspomnieć, jak Dullac radził artystom filmowym, aby jak najczęściej chodzili — broń Boże nie na filmy swoich kolegów czy koleżanek, lecz — do ogrodu zoologicznego. Aby się tam przypatrywali naturalnej ruchliwości różnego rodzaju zwierząt, a zwłaszcza zwierząt dzikich, jak lwy i pantery. Na tej drodze mieli zdobywać tajemnicę pięknego ruchu, wiecznie świeżego, i przez patrzywanie uczyć się go jak człowiek który opanowuje pływanie, przypatrując się innym i pływając u boku na prawdę dobrego pływaka. Dullac był właśnie twórcą teorii o fotogeniczności różnych obiektów, żywych i martwych; teoria jego miała w swoim czasie wielu zwolenników i tylko w pewnym stopniu się przeżyła.

Trudno zatrzymać się także nad bardzo interesującą teorią Karola Irzykowskiego, wyłożoną w jego „X Muzie”, gdzie głosił, iż zadaniem filmu jest podchwycenie zewnętrznej powłoki wszelakich mas cielesnych, ożywionych czy martwych, i wydobyć ich wyrazu wewnętrznego. Całe bogactwo świata zewnętrznego i przygód ludzkich było sposobnością lub pretekstem do takich odkrywczych, artystycznych spojrzeń, przełamanych przez soczewki obiektywu filmowego i wyrażonych językiem walorów białoczarnych. Teoria Irzykowskiego, która ma swoje dobre 20 lat, nie liczyła się ani z filmem kolorowym, ani udźwiękowionym.

W każdym razie sztuka filmowa wydaje się typową sztuką graficzną w ruchu. Jest pomysłową formą chini-

skich cieni, ale podniesionych do tysiącznej potęgi złożoności i pogłębionych psychologicznie. Zrozumieć to można przez życie się z grafiką i przez nabycie poczucia czystego ruchu, które w postaci bardzo specjalnej wciela się w tańcu baletowym. W filmie te elementy czysto formalne przybierają gamę nadzwyczaj szeroką, szerszą niż w teatrze, ograniczonym pudłem scenicznym.

Osoba, której próbowano na konkretnym przykładzie filmu Forda „The fugitive” (Dieu est mort, więc „Uciekinier” lub „Bóg umarł”), osnutym na książce Graham Greena „The power and the glory” (czyli Potęga i chwała) wykazała grę walorów ciemnych i jasnych i ich wymowę, z całą szczerością odpowiedziała, że przecież na filmie niekolorowym zawsze widzi się plamy ciemne i jasne, bo z nich każde zdjęcie się składa. W ten właśnie sposób wielu ludzi widzi elementy, z których jakaś sztuka się składa, nie doceniając wartości ich wzajemnego ustosunkowania.

„The fugitive” jest jednym z bardzo ciekawych i świadomych pod względem artystycznym filmów, osnutych na temacie religijnym. To go różni od filmu o podobnym tytule. Mamy tutaj na myśli obraz p.t. „I am a fugitive” (Jestem zbiegiem); jest to tylko interesujący film kryminalny, w którym tylko okolicznościowo, w niektórych jego częściach, dzięki szczęśliwemu oświetleniu i sytuacjom, zdarzają się interesujące ujęcia filmowe. Reszta to zwykła fotografia kroniki kryminalnej.

RADY CZYSTO PRAKTYCZNE

Po tych niewątpliwie niedostatecznych, ale niezbędnych wyjaśnieniach można przystąpić do rad czysto praktycznych. Jak chodzić więc do kina, jak często i na co? Czy chodzi o wielkie miasto, czy o zakutą prowincję, miasteczko o jednym kinie, postępowanie będzie podobne. Oczywiście w jednym przypadku będzie się miało do czynienia z wyborem wśród kilkudziesięciu filmów wyświetlanych tygodniowo, w drugim z kilkoma, dwoma lub czterema najwyżej. Ale często w wielkim mieście, dzięki odległościom i wysokim cenom wstępu, chodzenie do kina zacieśnia się znacznie, a na prowincji, dzięki udogodnieniom komunikacyjnym możliwości mogą ulec znacznemu zwiększeniu. W każdym razie na wybór składa się zawsze kilka niezbędnych czynników, które prowadzą do różnego ilościowo, ale podobnego jakościowo wyniku.

Najpierw więc trzeba w ogóle postanowić wybierać. W tym celu trzeba znać bieżący repertuar kin. Pełny jego wykaz zawierają w dużych miastach takie wydawnictwa, jak „What's on” w Londynie, a „La semaine à Paris” w stolicy Francji. W Brukseli np., która jest stolicą filmu europejskiego (tak!), rolę dobrego informatora filmowego odgrywała do ostatnich czasów piątkowa kolumna filmowa w wielkim dzienniku katolickim „La Libre Belgique”. Wszędzie w tych źródłach czytelnik znajdzie pełny lub niemal pełny wykaz filmów i krótkie omówienie godnych widzenia, pozwalające wyrobić sobie sąd o ich znaczeniu. Takie poradniki zawierają też nie-

które specjalne fachowe pisma filmowe, ale zazwyczaj nie są one tak wszechstronne i bezstronne, gdyż wielokrotnie skrepowane są względami reklamowymi i innymi. Twierdzi się więc, że np. w Ameryce nie ma w ogóle niezależnej krytyki filmowej w prasie periodycznej i codziennej. Toteż niektóre instytucje społeczne prowadzą własne poradnictwo, jak np. organizacje katolickie, wywierając nieraz silny wpływ i na samą produkcję. Nawet na głuchej prowincji kina, dbające o swą publiczność, ogłaszają na jakiś czas naprzód ulotki z przyszłymi programami. Tam więc też można dokonać pewnej selekcji filmów. Oczywiście pożyteczne jest czytanie recenzji filmowych w prasie, trzeba jednak zdawać sobie sprawę z różnych niechęci, jakie mogą kierować gustem recenzenta.

Po zapoznaniu się z repertuarem, zorientowaniu się w jego ocenie i dokonaniu wyboru właściwego filmu trzeba go zobaczyć. Ale nie na tym się kończy sztuka chodzenia do kina. Trzeba sobie wyrobić własny sąd o widzianym obrazie. Do tego służy wymiana zdań z innymi miłośnikami filmów. W wielkich miastach istnieją kluby miłośników filmu, prowadzące akcję uświadamiającą, informacyjną, krytyczną i kształcącą. Zapalonym miłośnikom radzić można też czytanie książek na temat rozwoju sztuki filmowej, jak np. bogaty w informacje, choć jednostronny w swych ocenach tomik Pelican Books p.t. „Film” Roger Manvella. Tam znajdzie czytelnik wiadomości z historii i techniki filmowej, omówienia obrazów, życiorysy aktorów itp. Szczególnie pożytecznym dla miłośnika filmu może być wreszcie prowadzenie własnego dzienniczka widzianych filmów dobrych i złych, zawierającego dane o produkcji i spostrzeżenia własne lub oceny, które po końcu roku można porównać z ocenami ogłaszanymi w prasie i dokonywanymi przez wybitnych recenzentów lub instytucje, jak o tym była mowa.

Trzeba sobie wreszcie odpowiedzieć na pytanie, jak często chodzić do kina? Dobrych filmów jest co najwyżej 20 rocznie i to biorąc pod uwagę produkcję różnych krajów, która dochodzi zazwyczaj tylko do większych miast. Wynika zatem, że aby sobie nie zaśmiecać wyobraźni, wystarczy w najlepszym wypadku chodzić do kina co dwa tygodnie, albo biorąc pod uwagę możliwe omyłki w ocenie filmów i własne umiłowania, bywać w kinie raz na tydzień. Wszelkie częstsze chodzenie jest prostym marnowaniem czasu, jeśli chodzi o kultywowanie prawdzi-

wego miłośnictwa filmu. Fachowcy, krytycy czy znawcy filmu muszą chodzić częściej z wielu względów, nad którymi nie będziemy się zatrzymywali. Ale zwykły miłośnik musi bronić się przed wciągającą, oszalamiającą siłą kina, która zaczyna działać jak narkoza i prowadzi do zatraty krytycznego stosunku widza wobec filmu. Takie okresy bywania niemal codziennie w kinie przez chodzić niemal każdy człowiek, zajmujący się poważnie filmem, ale uważać to można za rodzaj choroby dziecięcej, z której należy otrząsnąć się jak najprędzej.

DOROBEK FILMOWY 1950 R.

Dla przykładu podamy jeszcze kilkanaście filmów wysuniętych na czoło światowej produkcji w roku 1950. Fachowcy wymieniają dość zgodnie następujące tytuły:

„Orfeusz” Cocteau z Jean Marias i Maria Casares,
„La beauté du diable” René Claire’a z Michel Simon i Gerard Philippe.

„Sunset Boulevard” z Glorią Swanson,

„Bitter Rice” z Silvana Magnano w reż. de Santisa,

„Jour de fête” w reż. Jacques Tati

„The Mudlark” z Alec Guinnessem w roli Disraeli’ego,

„All about Eve” z Bette Davis,

„Miracle” z Anną Magnani,

„Seven days to noon” z Barry Jones,

„The blue lamp” z Jack Warber i Dirk Bogard.

Niektórzy dołączają do listy naczelných tytułów jeszcze np.:

„Morning departure” z John Mills i Richard Atterborough,

„Joffroi” w reż. René Pagnola z Vincent Scotto,

„Father of the Bride” ze Spencer Tracy.

Artystycznie biorąc, plon 1950 r. nie jest obfity. Panuje nadal realizm, który ciąży nawet na najodważniejszym z filmów bieżących „Orfeuszu”. Nie zrażajmy się jednak i chodźmy dalej do kin w r. 1951, choć zaczął się on pod znakiem tak ambitnych, a tak nieporadnie wykonanych filmów, jak „Pandora and the flying Dutchman” (Pandora i latający Holender).

Praca społeczna

jest obowiązkiem imciarza

WIECZORNICE

materiały i pomoce

TEODOZJA LISIEWICZ

A M A T O R

JEDNOAKTÓWKA

Osoby :

Pani 1,
Pani 2,
Pani 3,
Pan 4,
Pan 5,
Obcy,
Jego żona,
Podróżny 1,
Podróżny 2,
Pies.

Pół przedziału III klasy. Miejsc trzy, na których siedzi pięć osób. Zwrócenie są twarzami do widowni, jak do pustej ściany w półprzedziale kolejowym.

Przestrzeń pomiędzy brzegiem sceny a ławką jest bardzo wąska, zastawiona walizkami, jak i górne półki w przedziale.

Na lewo fragment okna kolejowego. Na prawo fragment drzwi.

Nastrój gorącej, upalnej nocy letniej. Przedział oświetlony jest jedną słabą lampą. Od czasu do czasu przez okno wpada błysk światła z zewnątrz.

(Celem podkreślenia ruchu pociągu płaszcz męski, wiszący koło drzwi od strony widowni, powinien się miarowo poruszać, to znów wisieć nieruchomo, gdy pociąg staje.

O ile leży to w możliwościach reżysera, przez cały czas powinien być słyszany miarowy turkot pociągu).

Koło wpółotwartego okna siedzi Pani 1, starsza, tęga osoba. Twarz czerwona od gorąca, włosy w nieładzie, spoczone, przyklepione do czoła. Co chwila wachluje się gazetą. Mówi wolno, rozciągając słowa jak ktoś, komu jest bardzo gorąco.

Obok Pani 2. Szczupła, w średnim wieku, żywa, mówi szybko, nieco nerwowo. Ubrana starannie, w kapeluszu, rękawiczkach.

Tuż koło niej Pani 3. Wiek nieokreślony z powodu ciągłej pretensji do młodości, której ślady znać jeszcze w resztkach urody. Powieki ma zawsze jakby wólprzymknięte, ruchy

powolne. Mówiąc, cedzi każde słowo, jak gdyby cukierek w ustach trzymała. Ubrana wyszukanie, nawet niewygodnie, jak na podróż w dzień upalny, co widać z ciąglego ruchu ręki, jakim poprawia to pasek u sukni, to wstążkę zbyt ciasno zawiązaną na szyji. Nogi w cienkich pończochach, trzyma wysunięte, oparte na walizce stojącej przed nią.

Obok niej mąż, Pan 4. Wysoki, zaszuszony, w sztywnym kolnierzyku. Cechuje go dokładność w każdym ruchu i słowie, szczególnie w pytaniach, kierowanych do drugich.

Ostatni, w kącie koło drzwi, siedzi Pan 5. Szczupły, wzrost średni. Ma wąską, bladą twarz bez wyrazu, na której znać smugi mocnego zarostu, przez co twarz wydaje się jeszcze bledsza, tym bardziej, że jest ciemno ubrany. Mówi zdaniami krótkimi, pozbawionymi wszelkiej ozdoby słów i intonacji, jednak niektóre wypowiada z pewną smutną melancholią. Siedzi bez ruchu, czyta książkę.

Pani 1 Wzdycha, przerywa wachlowanie, schyla się, poprawia suknię u dołu — do Pani 2. Najmocniej panią przepraszam.

Pani 2 Lekko się usuwając, jakkolwiek jest bardzo ciasno. Trudno. W tych warunkach... Nie szkodzi.

Pani 1 Wciąż zajęta poprawianiem sukni. Bo ten picsek pani tak się kręci tu pod ławką.

Pani 2 Jakby chciała się zerwać z miejsca. Bardzo, bardzo przepraszam.

Pani 1 Nie... Doskonale rozumiem, nawet stworzeniu ciężko znieść taki upał...

Pani 3 I taką ciasnotę!

Pani 2 Dlatego, biedactwo, schował się pod ławkę.

Pani 1 Prostując się. Ale się wierci!

Pani 2 Do wszystkich. Państwu to przeszkadza?

Pani 4 Nie! skąd! my to rozumiemy.

Pani 3 A ja tylko na wszelki wypadek trzymam nogi wyciągnięte, bo pończochy...

Pani 4 A jak jedno oczko puści, to za nim idzie reszta. Ostatnio mojej żonie sześć oczek poleciało za jednym zamachem. Prawda, Joasiu, że sześć?

Pani 3 Pięć na jednej, a jedno na drugiej.

Pan 4 Ale razem sześć.

Pani 2 *Zaglądam pod ławkę.* No? co tam, Fantusiu? *Pies cicho warczy.* Ooo! a to co takiego? ładnie tak, piesku?

Pan 5 *Nagle zza książki.* Żeby się tylko nie wściekł...

Pani 2 *Prostuje się — lekko dotknięta.* Co też pan mówi!

Pan 5 *Obojętnie.* Psy często wściekają się z gorąca.

Pani 2 Ale nie mój. Zaszły się biedactwo w ciemny kąt i siedzi. *Znów nachyla się, zagląda pod ławkę, cmoka.* Fantuś, pieseczku, a co tam?

Pan 5 *Po chwili — nie odrywając się od książki.* Chore zwierzęta najczęściej chowają się w ciemne miejsca.

Pani 2 *Stanowczo.* Bardzo pana przepraszam, ale na jakiej podstawie utrzymuje pan, że mój pies jest chory? Nawet go pan nie widział!

Pan 5 *Czytając.* Ogólnikowo. Może się zdarzyć. W taki upał najłagodniejsze zwierzę dziczeje.

Pani 1 *Wachlując się.* Eee, nie ma obawy. Widziałam pieska i gdybym coś podejrzewała, nigdy bym tu nie usiadła. Ja się na psach znam. Ten ma dobry charakter.

Pan 5 *Po chwili.* W amerykańskich pismach. Czytałem niedawno. Pies, mała psina. Z niewiadomych powodów rzucił się na podróżnych. Wszystkich pokąsał.

Pani 1 Ale tego psa można się nie obawiać.

Pani 2 Prawda?

Pan 4 A dlaczego pokąsał, proszę pana?

Pan 5 Nie wiadomo.

Pan 4 Pies musiał być chory.

Pan 5 Pies był zdrowy.

Pan 4 Ciekawe. I co się stało?

Pan 5 Nic. Wszyscy pomarli. Ani jedna osoba nie ocalała.

Pan 4 Nie dano im zastrzyków? dlaczego! Przecież są zastrzyki!

Pan 5 Nie wiem. Szczegółów gazeta nie podawała.

Pan 4 Lekarz powinien być w każdym pociągu.

Pan 5 W tym najwidoczniej nie było.

Pan 4 Pociąg musiał być dalekobieżny i rzadko się zatrzymywał. Inaczej na pierwszej stacji mogli byli otrzymać pomoc.

Pan 5 Ale nie otrzymali.

Pan 4 To ciekawe... *Po chwili.* Z drugiej znów strony, jeżeli pociąg dalekobieżny, to lekarz musiał być.

Pan 5 Jednak nie było. Pomarli w strasznych męczarniach. Píše reporter, że kąsali się nawzajem.

Pan 4 A reporterowi nic się nie stało?

Pan 5 Widocznie. Jeśli pisał.

Pan 4 *Jakby do siebie.* Nic nie wiadomo, bo mógł zachorować później.

Pani 2 Na pewno już był chory, jeżeli takie bzdury pisał.

Milczenie.

Pani 3 Nie wiedzą panowie, czy w tym pociągu jest lekarz?

Pan 5 Wątpię. Boczna linia, lokalna.

Pan 4 Nie ma. Dowiadywałem się, jakieśmy wsiadali. Widząc taki tłum, zapytałem konduktora. Powiedział, że nie ma. Może jest między pasażerami, ale służbowego lekarza nie ma.

Pan 5 Niech by kto zachorował — przypadło.

Pani 1 Na ogół na niedzielę z miasta wyjeżdżają ludzie zdrowi. Zresztą ten pociąg staje co pięć minut, więc w razie czego...

Pani 2 To prawda. Wlecze się niemożliwie.

Pani 1 *Po chwili do Pani 2.* Pani daleko?

Pani 2 Blisko. Godzina drogi, ale tym pociągiem dopiero za dwie będę na miejscu.

Pani 1 Ja za trzy... *Wachluje się.* Dawniej było lepsze połączenie, ale teraz coś zmienili i człowiek tylko czas traci.

Pan 5 Rozsądne zarządzenie. Pociąg powoli jedzie. Często staje. Maszyna może ochłonać.

Pani 3 Już ja bym wołała żeby mniej wypoczywała, a prędzej dojechała. *Do męża.* Stasiu, o której będziemy na miejscu, pytałeś?

Pan 4 O drugiej minut 22. O ile nie będzie spóźnienia, ale podobno na ogół nie ma.

Pani 3 *Wzdycha.* Okropne! Tak się męczycy całą noc w taki upał, żeby jeden dzień odetchnąć świeżym powietrzem.

Pan 4 Inna rzecz, że mamy wyjątkową aurę. Co za lato!

Pan 5 *Zza książki.* Upały. Szyny się rozgrzewają. Osie wagonów tym bardziej. Podróż staje się coraz mniej bezpieczna.

Pani 3 Chcieliśmy jechać autobusem, ale wszystkie miejsca były zajęte.

Pan 4 Do 15 września zajęte. Co ja mówię! Do 16 włącznie.

Pani 1 *Wachlując się.* Przyjemniej jechać autobusem, bo więcej przewiewu.

Pan 5 *J.w.* Równie niebezpiecznie, jak koleją. Ale ryzyko mniejsze.

Pani 2 Już ja bym wołała jechać samochodem!

Pan 5 *J.w.* Żadna podróż nie jest bezpieczna.

Pani 1 *Przestając się wachlować.* Gdyby każdy myślał tak jak pan, nikt nie ruszałby się z domu.

Pan 5 Nie powinno się jeździć. Dawniej nie było środków lokomocji. Ludzie siedzieli w domu. Dłużej żyli.

Pani 1 *Na uśmiechu.* To po co pan wyjeżdża?

Pan 5 Obowiązek. Interes. Dla rozrywki nie ryzykowałbym życia.

Pani 1 *Śmieje się.* Już ja się tam nie boję!

Pan 5 *Zza książki.* Lepiej losu nie wyzywać.

Pani 2 *Poprawiając się.* A ja radzę zdrzemnąć się trochę, zamiast rozmawiać na takie ponure tematy.

Pani 1 Ja bym się też zdrzemnęła, tylko nie ma czym oddychać... och! *Zaczyna się znów wachlować.*

Pan 4 To skandal! Żeby tylko kilka wagonów puszczać w niedzielę na tak przepelnioną linię. Powinno się napisać zażalenie do dyrekcji.

Pan 5 *Po chwili.* Dawniej więcej wagonów dęczymano.

Pan 4 Tak? Ile?

Pan 5 Więcej. Dwukrotna liczba.

Pan 4 To znaczy dwadzieścia cztery. Liczyłem, jakżeśmy wsiadali, i jest równo dwanaście, to znaczy dawniej pociąg składał się z dwudziestu czterech. *Do Pana 5 — pytając.* Dwadzieścia cztery wagony, nie wie pan?

Pan 5 Być może. W każdym razie pociąg był dłuższy.

Pan 4 Wszędzie wprowadzają oszczędności. Nonsens! W sobotę, kiedy tyle osób wyjeżdża na wieś, wprowadzać oszczędność!

Pan 5 *Po chwili.* To nie oszczędność. To ostrożność. Mniej wagonów, mniejsze obciążenie. W razie katastrofy mniej ofiar.

Pani 1 Dałby pan spokój. Jadę na wieś, żeby odpocząć, a nie myśleć o wypadku.

Pani 3 *Poprawiając włosy.* Zresztą katastrofy tak często się nie zdarzają.

Pan 5 Ostatnio często. Niemal każdego dnia.

Pan 4 Ale na długodystansowych, nie na takich odnogach lokalnych, jak ta.

Pan 5 Szyny rozluźniają się. Tak na długodystansowych liniach, jak lokalnych.

Pan 4 Owszem, zdarza się, jak na przykład w 1935 roku. Pamięta pan? ale to był sabotaż.

Pan 5 Nie sabotaż. Katastrofa. W 1935 panowały takie same upały, jak teraz. Szyny rozluźniają się najczęściej — na skutek upałów.

Pan 4 Czy sabotaż, czy nie, ale katastrofa była straszna.

Pan 5 Okropna. Wagony zgniecione. Dwa tak przywalone lokomotywą, że specjalne dźwigi sprowadzano. Ruszyć nie można było.

Pan 4 Przywalone własną lokomotywą, czy tego pociągu, który najechał z tyłu? To możliwe, bo pod własną maszynę wpaść nie mogły, tylko pod tę, która była za nimi. *Po chwili.* Chyba, że się stoczyły z nasypu... wtenczas mogły być przywalone własną. Nie wie pan?

Pan 5 Tak. Z nasypu. Dwa piętra w dół. Pan ma rację. To była maszyna tamtego pociągu.

Pan 4 *Zadowolony.* Jednak mam dobrą pamięć. *Do żony.* Słyszysz, Joasiu? tyle lat temu, a pamiętam.

Pani 3 *Sennie.* Proszę cię, daj spokój. Lepiej zdrzemnij się trochę.

Pan 5 *Z lekką melancholią w głosie.* 79 zabitych, 221 rannych. Z tego 92 zmarło w szpitalu. Reszta — kaleki na całe życie. Najgorsze kalectwo z katastrofy kolejowej. Można stracić wzrok. Ręce. Jedną, albo dwie. Nogi najczęściej obie. To zależy. Najniebezpieczniejsze zawsze ostatnie wagony i ostatni przedział.

Pan 4 Tak, tak, doskonale pamiętam. Ostatni wagon zmiądzony był na prosek.

Pan 5 Ostatni. Jak ten, w którym teraz siedzimy.

Pani 3 *Podnosi nagle głowę.* To prawda! Stasiu, siedzimy w ostatnim wagonie?

Pan 5 Wszyscy siedzimy. W ostatnim wagonie. I ostatnim półprzedziale. Os-tat-nim.

Pani 3 Stasiu, czy nie lepiej byłoby się przesiąść?

Pan 4 Można by, ale wszystko zajęte. Ludzie stoją nawet na korytarzu. Pytałem konduktora i powiedział, że ponad 500 osób znajduje się w pociągu.

Pani 2 *Sennie.* Dojeżdżamy do stacji. Może ktoś wysiądzie...

Przez okno migają światelka. Potem jedno mocniejsze. Pociąg staje. Słychać gwar głosów.

Głos 1 Czy tu nie ma miejsca?

Głos 2 Adaś! biegnij no na przód pociągu!

Głos 3 Ależ proszę pana...!

Głos 4 Tutaj! tutaj siadaj! walizkę podam przez okno.

Pan 4 *Wstaje, wygląda przez okno.* Coś strasznego! co za tłum!

Pan 5 Tłum zawsze jest niebezpieczny.

Pies pod lawką zaczyna warczeć.

Pani 2 *Nie zmieniając pozycji, opuszcza rękę pod lawkę, przebiera palcami w powietrzu.* Cicho, Fantuś, cicho... to nic, to tylko ludzie wsiadają... *Jakby do siebie.* Co jemu się dziś stało?

Pan 4 *Szeptem do żony.* Joasiu, uważaj na pończochy.

Pani 3 *Sennie.* Już bardziej nóg wyciągnąć nie mogę.

Pan 5 *Nagle.* Ciekawe. Psy zazwyczaj miewają przecucia.

Pani 1 Dałby pan spokój.

Pan 5 Ja też nic nie mówię... *Prędko chowa twarz w książkę. Czyta.*

Nagle drzwi się otwierają. Podróżny 1 wsuwa głowę.

Podróżny 1 Nie! tu nawet szpilki wsunąć nie można!

Pan 4 *Prędko.* Trzy miejsca, pięć osób, pies i sześć walizek!

Podróżny 1 zatrząskuje drzwiami. Jeszcze słychać gwar głosów. Gwizdek, gwizd. Pociąg rusza. Wszyscy milczą.

Pan 5 *Nagle.* Zauważyli państwo, jak pociąg ciężko ruszył? Przepelniony. W razie wypadku — straszna masakra.

Pani 1 *Podnosi głowę.* Po co pan wciąż o tym myśli? Nie należy wywoływać wilka z lasu. Co ma być, to będzie.

Pan 4 Jednak nikt nie zaprzeczy, że z tym pociągiem coś nie jest w porządku.

Pan 5 Przy tym boczny tor. Źle utrzymany. Wagony stare. Nasz przedział ostatni.

Pani 3 *Podnosi głowę.* Stasiu, może byśmy się jednak przenieśli do innego wagonu?

Pan 4 Jak chcesz, ale lepiej zaczekajmy do następnej stacji.

Pani 1 Ja się tam niczego nie boję.

Pani 2 Ani ja.

Pani 1 Jedyna rzecz, której się lękam, — tylko niech się państwo nie śmieją, — to duchy. *Do Pani 2.* Uwierzysz pani? szalenie się boję, od dziecka.

Pani 2 Tak? co pani mówi! a ja w duchy nie wierzę.

Pani 1 Ja wierzę. Sama na sobie doświadczyłam, ale to było wiele, wiele lat temu. Mieszkałam w domu, w którym straszyle. Naprawdę.

Pan 5 Wiem coś o tym. Głęboko wierzę. Nigdy nie spotkałem w domu. Natomiast spotkałem ducha w pociągu.

Pani 1 i 2 Co pan mówi?!

Pan 5 Tak. Są linie. Na których straszy. Dużo podróżowałem. Wiem.

Pani 2 Naprawdę? z czym pan się spotkał?

Pan 5 Mniejsza o to. Po co mówić o tym po nocy.

Pani 1 *Zaciekawiona.* Nie szkodzi, nie szkodzi. Boję się, to prawda, ale może pan mówić śmiało.

Pani 2 Mnie też nic nie szkodzi, bo i tak nie wierzę w duchy. Więc co?

Pan 5 Na jednej linii. Ukazuje się chłopak. Młody. Głowę trzyma pod pachą.

Pani 2 Jak to???

Pan 4 *Zainteresowany.* Dlaczego pod pachą?

Pan 5 Urwało. Wychylił się przez okno. Głowę mu urwało. Niesamowity widok.

Pan 4 Widział pan?

Pan 5 *Wymijająco.* Prawie.

Pan 4 Ale co mogło głowę urwać?

Pan 5 Jakiś przedmiot z zewnątrz.

Pan 4 *Po chwili namysłu.* Chyba drut, bo tylko drut może być tak ostry.

Pani 2 I co?

Pan 5 Nic. Ukazuje się podróżnym.

Pan 4 Ale dlaczego się ukazuje?

Pan 5 Ostrzega. Duchy na ogół ukazują się na przestrogu.

Pani 2 I nic nie mówi?

Pan 4 *Wyjaśniająco.* Jak może mówić, jeżeli głowę trzyma pod pachą?!

Pani 1 Umarłabym na sam widok.

Pan 5 Raz. Jedna osoba. Starsza pani. Dostała ataku sercowego.

Pan 4 A czy wyzdrowiała? nie wie pan?

Pan 5 Chwilowo. Uraz został. Na całe życie.

Pan 4 *Po chwili.* Widocznie słabe serce musiało mieć od urodzenia, bo tylko tym sobie tłumaczy.

Milczenie.

Pan 5 *Po chwili.* Na innej znów linii. Lokalnej. Państwo znają. Nie chcę wymieniać. Do przedziału wchodzi postać.

Pies pod ławką zaczyna warczeć.

Pani 2 *Uderza ręką o brzeg ławki.* Cicho, Fantuś, cicho! nie przeszkadzaj... *Do Pana 5, z zainteresowaniem.* I co? i co?

Pan 5 Nic.

Pan 4 Coś mówi?

Pan 5 Na ogół milczy. Kto rozsądny, zdaje sobie sprawę. Wysiada. Potem wagon zawsze ulega katastrofie.

Pani 2 *Z niedowierzaniem.* Nie do wiary.

Pan 4 Ciekawsze byłoby, gdyby coś mówił. Nie wie pan, dlaczego nic nie mówi?

Pan 5 Owszem. Może to plotki.

Pani 2 Nie szkodzi, niech pan powie.

Pan 5 Podobno... *Urywa.*

Pani 2 *Żywo.* Nie, nie, proszę mówić!

Pan 4 Tu są sami dorośli.

Pan 5 Podobno. Tuż przed katastrofą. Nie zważał na przestrogi kogoś, kto miał przecucie. Śmiał się. Nie wysiadł.

Pan 4 Skąd wiedzą? że też ludzie znają takie szczegóły!

Pan 5 Wielu znało go. Byli obecni. W innych wagonach. Jak go wynoszono.

Pani 3 *Nagle.* Stasiu, może jednak się przesiądziemy? *Poprawia wstążkę na szyi.*

Pan 4 *Do żony — półgłosem.* Dobrze, Joasiu, tylko niech pociąg stanie.

Milczenie — po chwili każdy znów opiera głowę o ścianę.

Pani 2 *Nachyla się ku Panu 5.* Przysnąnę, że w te historie z duchami uwierzyć nie mogę.

Pani 1 *Unosi głowę — nagle.* Ja wierzę, ale po co mówić o tym po nocy? Tylko serce się potem tłucze w człowieku.

Pan 5 Panie same chciały, żeby mówić.

Pani 1 Lepiej zdrzemnąć się trochę, słowo daję... *Znów przykłada głowę do oparcia.*

Pani 2 *Po chwili — szeptem.* To duch ukazuje się tylko w razie wypadku?

Pan 5 W pociągu — przeważnie.

Pani 2 Ciekawe... *Po chwili.* Moja sąsiadka ma rację. Lepiej przespać drogę, niż myśleć.

Pan 5 *Szeptem.* Każdy robi, jak mu instynkt każe...

Patrzy na śpiących, ciężko wzdycha, wreszcie zamyka książkę, opiera głowę o ścianę. Drzemie.

Cisza. Słychać tylko miarowy turkot pociągu.

Nagle drzwi się otwierają. Do przedziału wślizguje się mężczyzna o trochę niesamowitym wyglądzie. Twarz blada, źle ogolona, włosy rozburzone. Kolnierz zmiętego płaszcza ma wysoko podniesiony. Zamyka drzwi, staje bez ruchu.

Pies pod ławką zaczyna warczeć.

Pani 2 *Nie podnosząc głowy, lekko uderza ręką po lawce.* Fantuś... cicho piesku, cicho... *Pies warczy. Pani 2 otwiera oczy, spostrzega Obcego, wydaje stłumiony okrzyk.* Ach!

Pani 1 *Otwiera oczy.* Co się stało?

Pani 2 *Szeptem.* Nic, nic, przestraszyłam się. *Wskazuje głową na Obcego.* Ten pan wszedł tak cicho, że się przestraszyłam.

Pani 1 Co, co takiego? *Spostrzega postać.* Kto to jest?

Pani 2 *J.w.* Teraz wszedł...

Pani 1 *Panie,* tu nie ma miejsca, sam pan widzi. Pięć osób na trzech siedzeniach! nie ma miejsca. I tak dość już gorąco... *Machinalnie zaczyna się wachlować.*

Pan 4 *Podnosi głowę.* Istotnie... *Spostrzega Obcego.* Co? ten pan wszedł? *Do Obcego.* Kiedy pan wszedł? przecież widzi pan, że tu nie ma miejsca.

Obcy *Matowym, niskim głosem.* Mnie — dużo miejsca — nie — potrzeba.

Pan 4 Kiedy pan wszedł?

Obcy *Ja?* nie wsiadałem — w ogóle. Zawsze tutaj jestem.

Pan 5 *Podnosi głowę.* Proszę pana... *Urywa — patrzy przez chwilę na Obcego, potem wciska się w swój kąt bez słowa.*

Pani 3 *Otwiera oczy — sennie.* Stasiu, która to?

Pan 4 *Patrzy dokładnie na zegarek na ręce.* Dwunasta. Punkt.

Pies pod ławką cicho warczy.

Pani 3 Cicho Fantuś, cicho...

Pani 3 *Wzdycha.* Jeszcze dwie godziny...

Pan 4 Jeszcze dwie i 22 minut, o ile nie będzie spóźnienia.

Obcy *Nagle.* Spóźnienia nie — będzie.

Pan 4 Pan zna tę linię?

Obcy Zawsze na niej jestem.

Pan 4 Pan należy do personelu kolejowego? *Nie czekając na odpowiedź.* Naturalnie, że pan należy, jeżeli

pan zawsze tu przebywa. W takim razie niech mi pan powie... Dlaczego dyrekcja nie uruchamia w soboty i niedziele więcej pociągów.?

Obcy *Po chwili zastanowienia.* Żeby mniej nieszczęścia było na świecie.

Pan 4 *Lekko urażony.* Nie powiem, żeby odpowiedź była zachęcająca. *Tonem uwagi.* Widać niebardzo przyjemna służba.

Obcy Dla mnie przyjemna, gdy mogę ludziom pomóc.

Pani 1 *przestaje się wachlować.* *Patrzy uważnie na Obcego.*

Pani 2 *Sztucznie uprzejma.* Jeżeli pan już wszedł, to... niech pan przynajmniej usiądzie na tej walizce... *Wskazuje na jedną z walizek stojących na podłodze.* To moja... byle ostrożnie, bo jeden bok załamany.

Obcy *Ja* nigdy nie siadam.

Pani 1 *patrzy teraz na współtowarzyszy, jakby chciała coś powiedzieć.* *Poprawia się niespokojnie.*

Pani 2 *Ze sztucznym uśmiechem.* Trudno, żeby pan stał całą drogę...

Obcy *Mnie* to nie sprawia różnicy.

W tej chwili pies pod ławką zaczyna cicho wyć.

Pani 2 *Żywo — schyla się.* Fantuś! co ci jest, piesku?

Obcy *Ponuro.* Zwykle psy wyją, gdy wchodzę, a dzieci płaczą...

Pani 3 Proszę pana... czy jednak nie byłoby panu wygodniej na korytarzu? tu tak ciasno.

Obcy *Nie.* Moje miejsce jest między wami.

Pani 1 *Nagle.* Jednak w tym przedziale jest za duszno. *Wstaje.* Państwo wybaczą, ale się przeniosę... *Zaczyna nerwowo zbierać swoje rzeczy.* Nie będę czekała, aż pociąg stanie. Nie mogę, no, nie mogę... *Ściąga z siatki walizkę, nakłada kapelusz na głowę — zwraca się do sąsiadki.* Przepraszam panią, ale tu jest mój płaszcz... *Pani 2 podnosi się nieco, wyciąga spod siebie płaszcz.* Dziękuję. *Schyla się.* Jeszcze koszyk... *Sięga pod ławkę.* *Pies warczy.* Proszę pani, niech pani uspokoi tego psa... nawet koszyka nie da mi wyciągnąć...

Pani 2 *Schyla się.* Fantuś, Fantuś, chodź tu... *Pies wyje.* *Pani 2 z rozpazą.* Jemu naprawdę coś się stało!

Obcy *Bo* zwierzę jest bardziej wrażliwe, niż ludzie, wszystko rozumie...

Pan 5, który od dłuższej chwili zajęty jest czytaniem książki, rzuca baczne spojrzenie na mówiącego.

Pani 2 *Wstała już z miejsca, z trudem wyciąga koszyk spod ławki.* Tu jest koszyk pani. Proszę...

Pani 1 *Jedną ręką bierze koszyk, drugą sięga po walizkę stojącą na ziemi.* Dziękuję, dziękuję... I jeszcze ta walizeczka... *W tej chwili Obcy chce podać jej walizkę.* Nie, nie! Niech pan nie dotyka! Sama dam sobie radę! *Koszyk bierze pod pachę, jedną ręką chwytając walizkę, drugą ręką ciągnie walizkę większą — do Pana 4.* Może pan drzwi otworzy. *Pan 4 odsuwa drzwi.* Dziękuję... *Stara*

się tak przejść, by nie otrzeć się o Obcego, co się jej nie udaje. O rety! Do widzenia państwu... do widz... Wychodzi, mówi na korytarzu. Przepraszam... Proszę puścić... Przepraszam... Głos oddala się.

Pan 4 Teraz zrobiło się miejsce... Do Obcego. Niech pan siada.

Obcy Ponuro. Nigdy nie siadam. Siadać mi nie wolno.

Pan 4 Męcząca służba. Nie przypuszczałem, że macie takie rygory.

Pan 5 Męcząca??? Śmieje się ponuro. Tak... męcząca...

Pani 2 Jeżeli pan nie chce usiąść, to może my się trochę rozsuniemy, dobrze? Wszyscy poprawiają się na siedzeniach. Zaraz zrobiło się luźniej.

Pani 3 Po chwili. Co się tej pani stało, że tak nagle wyszła?

Pani 2 Nie wiem... Widać ma słabe serce... Tu naprawdę jest bardzo duszno.

Obcy bez słowa podchodzi do okna, stara się opuścić szybę niżej.

Pani 2 Żywo. Nie, nie! Wiatr burzy włosy i węgiel może wpaść do oka.

Obcy Nie zważając, opuszcza okno zupełnie nisko. Otwarte okno ma duże znaczenie. W razie wypadku łatwiej się wydostać i szkło tak nie rani.

Pani 2 Patrzy na niego — zdziwiona. Dlaczego pan mówi o wypadku?

Obcy To jest moim obowiązkiem.

Pani 3 Personel kolejowy nie powinien straszyć.

Obcy Mocno. Ja nie straszę, ja ostrzegam. Z własnego doświadczenia wiem, co znaczy okno zamknięte w razie katastrofy!

Pani 3 Szeptem do męża. Stasiu, proszę cię, zmieńmy wagon.

Pan 4 Zaraz Joasiu, tylko pociąg stanie. Ten pan ma rację. Widocznie takie otrzymał instrukcje. Każdy kolejarz musi mieć doświadczenie. Uspokój się. Do Pana 5. Prawda?

Pan 5 nie reaguje.

Pani 2 Patrząc na Obcego, jak urzeczona. Dlaczego... mówi pan... o katastrofie?

Obcy Nachyla się ku niej — mówi dobitnie. Bo — wiem.

Pani 2 Cofa się. Ależ...

Obcy Nachyla się ku niej coraz bardziej. Pani jeszcze nie ro-zu-mie?

Pani 2 Nagle zrywa się z miejsca. Nie, nie rozumiem i nie chcę rozumieć! Prędko zaczyna zbierać swoje rzeczy. Nie wierzę, nie wierzę! ale tu nie zostanie! Do Pani 3 i Pana 4. Bardzo państwa przepraszam, ale tam, koło pana jest moja parasolka... Pan 4 ogląda się, wyciąga

zza siebie parasolkę, podaje. Dziękuję panu. Pani 2 sięga po plecak leżący na siatce, jakieś zawiniątko, chwyta jedną z walizek — nagle. Pies! Schyla się, zagląda pod ławkę. Fantuś, Fantuś! Cmoka. Fantuś, chodź tu... Po dłuższej utarczce wyciąga psa spod ławki. Pan 5 bez słowa otwiera drzwi przedziału. Pani 2 prędko wychodzi. Mówi na korytarzu. Przepraszam... Proszę zrobić miejsce... Przepraszam... przeprasz... Głos oddala się. Pan 5 spokojnie drzwi zamyka.

Pan 4 Zdziwiony. Zupełnie nie rozumiem. Tej pani też coś się stało...?

Pani 3 Poprawiając nerwowo wstążkę. Inna rzecz, że tu jest nie do wytrzymania!

Pan 4 Posuń się, Joasiu, mamy teraz dużo miejsca. Chyba, że pan zechce usiąść... Patrzy na Obcego.

Obcy Przecież mnie — usiąść nie wolno.

Pan 4 Trudno. Służba, to służba... Poprawia się na ławce — po chwili. Pan daleko tak?

Obcy Po chwili — bardzo niskim głosem. Do Ameryki.

Pan 4 Z największym zdziwieniem. Co? tym pociągiem?

Obcy Nie tym pociągiem, tylko tą linią.

Pan 4 Po chwili zastanowienia. Tak? nie wiedziałem, że do portu dochodzi.

Obcy Teraz nie dochodzi, ale dawniej dochodziła.

Pan 4 Pan przesiada się na końcowej stacji?

Obcy Nie. Ja się ni-gdzie nie prze-sia-dam.

Pani 3 Szeptem do męża. Stasiu, może lepiej nie czekać, aż pociąg stanie...

Pan 4 Zaraz Joasiu, nie przeszkadzaj, to jest bardzo interesujące. Do Obcego. Pan długo jedzie?

Obcy Ja? już mam 40 lat za sobą.

Pan 4 Uprzejmie. Doprawdy? znacznie młodziej pan wygląda. Ale pytałem, jak długo jedzie pan do Ameryki?

Obcy Czterdzieści lat.

Pan 4 Niezadowolony. Przysnaję, że nie rozumiem. Do Pana 5. Pan słyszał? Pan 5 nie reaguje. Jaktto, czterdzieści lat?

Obcy Czterdzieści lat temu wyemigrowałem. Żona i dwoje dzieci. Czterdzieści lat temu na tej linii, która wiodła wówczas do portu, nastąpiła katastrofa. Największa w dziejach ludzkich katastrofa kolejowa. I od tej pory ja...

Pani 3 Nie daje mu skończyć zdania. Wstaje. Stasiu! natychmiast wychodzimy! Bierz walizki! Zbiera w po-spiechu swoje rzeczy.

Pan 4 Zaskoczony. Zaraz, Joasiu, spokojnie... Do Obcego. I co? pan ocalał!

Obcy Straszonym głosem. Ja?? — zginąłem!!!

Pan 4 Oniemiały — cicho. Pan...?

Obcy J.w. Żona i dwoje dzieci... Siedzieliśmy w ostatnim przedziale, jak ten, gdy...

Pani 3 *Otwiera gwałtownie drzwi przedziały, wciska mężowi do ręki jedną z walizek, sama porywa drugą.* Stasiu, ani chwili dłużej!

Pan 4 *Biorąc walizkę.* Kiedy ja nie rozumiem, dlaczego...

Pani 3 *Na korytarzu.* Proszę puścić!

Pan 4 *Jeszcze stoi na progu.* Zaraz, tylko...

Pani 3 *Z korytarza.* Nie zatrzymuj się! *Wola.* Proszę przepuścić, prędko!...

Podróżny 2 *Na korytarzu.* Państwo wysiadają?

Pan 4 *Już na korytarzu.* Nie... tylko...

Pani 3 *Z daleka.* Nie wysiadamy, ale tam nie ma miejsca... Stasiu, nie zwlekaj! nie ma miejsca... *Głos oddala się — gwar na korytarzu.*

Obcy *Do Pana 5.* A pan—nieszczęsny? *Pan 5 nie odpowiada, czyta książkę.* Niech pan słucha głosu, który ostrzega!

Pan 5 *Odkłada książkę, mówi spokojnie.* Ja się nie boję. Sam jestem duchem.

Obcy *Lekko zmieszany, stara się zachować tragiczny wyraz twarzy, ale mówi już mniej pewnie.* Każda sekunda droga!

Pan 5 *J.w.* Ten numer nie przejdzie.

Obcy *Nagle normalnym, ludzkim głosem.* Panie, co mi pan tu będzie...

Pan 5 *Wpada mu w słowa.* Nie ja panu, tylko pan zrobił mi tu konkurencję. W dodatku jak amator. Ja postępuję jak rutynowany podróżny. Umiejętnie. Spokojnie. Delikatnie. Bez szaleństw. Takie tematy wybieram, że ludzie dobrowolnie wychodzą. Sami. Nikt nie zarzucić mi nie może.

Obcy *Stanowczo.* Ale tym razem — pan wyjdzie.

Pan 5 *Spokojnie.* Nie ruszę się. Pan ma dla siebie prawie cały przedział. Ja panu nie przeszkadzam.

Obcy *Nieledwie prosząco.* Ależ ja mam żonę i dzieci!

W tej chwili słychać dobijanie się do drzwi.

Pan 5 *Słyszysz pan? Zaraz inni zajmą miejsca.* Co pan zrobi z żoną i dziećmi?

Obcy *Z tryumfem.* Pan nie wie? pan? specjalista? pan nazwał mnie amatorem? Na wszystko znajdzie się rada! *Otwiera drzwi.*

W tym momencie Podróżny 2 wsuwa walizkę, za nią ukazuje się głowa.

Podróżny 2 *Przepraszam, czy tu jest wolne miejsce?*

Obcy *Energicznie.* Tu miejsca nie ma. Jedzie chory do szpitala. Prawdopodobnie gorączka tyfusowa... Przepraszam pana, ale mogę wpuścić tylko pielęgniarkę. *Wola na korytarz.* Siostrzo Mario! Siostrzo Mario!

Podróżny 2 cofa głowę i walizkę. Słychać głos kobiety: Przepraszam... Proszę puścić... proszę puścić...

Żona *Zziębnięta, zgrzana, pulchna kurka domowa, w płaszczu, berecie na rozstyganych włosach — wsuwa głowę, wciska Obcemu do ręki plecak, mówi szeptem.* Masz. Co? wszyscy wysiedli? można już?

Obcy *Wpuszcza ją do środka, zamyka drzwi.* Nie-wszyscy... *Wskazuje oczami na Pana 5.* Ale trudno. Siadaj. A co z dziećmi?

Żona *Małgosia, w drugim wagonie, śpi wyciągnięta, bo powiedziałam, że jest po ślepej kiszce, to jej odstąpili miejsce.* Zawołać?

Obcy *Po chwili zastanowienia.* Zostaw. Niech śpi. Tu tak dobrze jej nie będzie... *Rzuca niechętnie spojrzenie na Pana 5.* Lepiej sprowadź Antosia. Zostawiłem go w trzecim wagonie i już dwóm zdołał powiedzieć, że prawdopodobnie zaraził się od papugi jakimś trądem. Pokazywał na rękach ukąszenia od komarów — smarkacz!

Żona *Z oburzeniem.* Co? za to powinien dostać, w skórę!

Obcy *Dostanie, tylko na lotnisko przyjedziemy.* Na razie spiesz się, bo mogą być nieprzyjemności. *Do Pana 5.* Pan trądu się nie boi?

Pan 5 *Nie.*

Żona *Otwiera drzwi.* A to bachor uprzykrzony! Trąd! Skąd mu to do głowy przyszło!

Wychodzi.

Obcy *Otwiera plecak przyniesiony przez żonę — niepewnie zwraca się do Pana 5.* Napije się pan kawy? mamy gorącą...

Pan 5 *Pojednawczo.* Ostatecznie. Byle nie mocna. Po mocnej spać nie można. Denerwuje.

K u r t y n a

WIADOMOSCI

z życia świątlic — przegląd wydawnictw — różne

TADEUSZ FELSZTYN

ŚWIAT I CZŁOWIEK

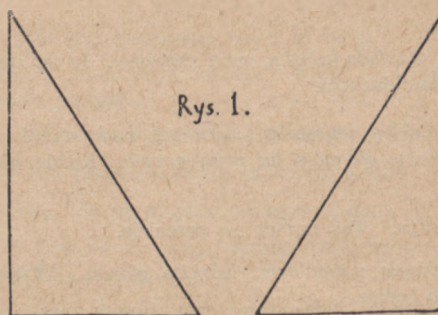
JAK SOBIE DZIŚ WYOBRAŻAMY WSZECHŚWIAT

Pierwotne wyobrażenia rozmaitych ludów o wszechświecie, choć różne w szczegółach, zgodne jednak były co do tego, że ziemia jest jego środkiem. Dokoła ziemi (jeżeli ziemię wyobrażano sobie jako kulę) lub też ponad nią (jeśli sądzono, że jest ona płaską) mieszczą się „sfery niebiańskie” ze słońcem, księżycem i gwiazdami. Gdy bliższa obserwacja nieba gwiazdowego wykazała, że niektóre z gwiazd, planety, zachowują się nieco inaczej, niż pozostałe, zmieniają bowiem okresowo swe miejsce na niebie w stosunku do reszty gwiazd, należało porzucić myśl o stałych sferach niebiańskich, a zastąpić je sferami ruchomymi, obracającymi się dokoła ziemi. System ten, zastosowany po raz pierwszy przez filozofa greckiego Ptolemeusza*) w 2 wieku przed Chrystusem, utrzymał się aż do 16 wieku naszej ery, gdy Polak, Mikołaj Kopernik, „wstrzymał słońce, ruszył ziemię” (jak głosi napis na jego pomniku w Warszawie), wykazując, że łatwiej wyjaśnić ruch ciał niebieskich, jeśli przyjąć, że planety, wraz z ziemią, obracają się dokoła słońca.

Ale i ta inowacja nie zmieniła pojęcia o wszechświecie. Wierzone nadal w zamknięte, ograniczone sfery niebiańskie z tą tylko różnicą, że obecnie ich środkiem było słońce, a nie ziemia. Pojęcie przestrzeni nieograniczonej, nieskończonej było w owym czasie ludziom zupełnie obce. Gdyby kogoś zapytać wtedy: „a co jest poza sferami niebiańskimi?”, odpowiedziałby zdumiony, że pytają go o rzecz tak jasną: „nic”, poprostu „nic”. W 15 wieku kardynał Mikołaj z Kuzy, a w sto lat później Anglik Thomas Digges i Włoch, Giordano Bruno, wysunęli nieśmiało pogląd, że świat jest nieskończony i rozciąga się bez ograniczeń we wszystkie strony. Myśl ta wydawała się jednak współczesnym dziwaczna, niesamowita, ba, wręcz bluźniercza. Dopiero z biegiem lat znalazła ona uznanie uczonych, stała przedmiotem nauki szkolnej i dziś wydaje się większości ludzi czymś, co się samo przez się rozumie. Ilek takich idei człowiek dzisiejszy uważa za coś oczywistego poprostu z tej przyczyny, że wpojono je nam za młodu w szkole i że nigdy nie zastanawialiśmy się nad tym, skąd właściwie się one wzięły.

*) Ostatnie wykopaliska zdają się wskazywać na to, że Ptolemeusz nie był autorem owego pomysłu, lecz że zaczerpnął go od Babilończyków.

Od 17 stulecia więc aż do zeszłego stulecia przeważał pogląd, że wszechświat jest nieskończony, że nie ma granic i że do tego jest on trójwymiarowy. Cóż znaczy to ostatnie określenie? Weźmy ćwiartkę papieru i narysujmy na niej dwa trójkąty A i B, z których jeden jest zwierciadlanym odbiciem drugiego (rys. 1). Powierzchnia tej ćwiartki ma dwa wymiary: długość i szerokość, jest więc „dwuwymiarowa”. Jeżeli teraz jeden z trójkątów, np. A



obracać będziemy we wszelkie strony, tak jednak, by nie opuścił on ćwiartki papieru ani na chwilę, to cokolwiek zrobimy, nigdy nie doprowadzimy do tego, by nakrył on trójkąt B. Ażeby bowiem trójkąty te pokryły się wzajemnie, trzeba sięgnąć do wymiaru trzeciego: wysokości. Jeżeli więc wytniemy obecnie trójkąt A z ćwiartki i obrócimy go w górę dokoła jednego z boków, to wtedy bez trudności sprawdzimy, że istotnie oba trójkąty się pokrywają.

Idąc o piętro wyżej, do naszej przestrzeni trójwymiarowej, w której wszystkie przedmioty mają trzy wymiary, długość, wysokość i szerokość, możemy i tu zauważyć istnienie przedmiotów zupełnie podobnych, lecz zbudowanych jak odbicia lustrzane. Weźmy jako przykład dwie rękawiczki: prawą i lewą. Niby są one zupełnie podobne do siebie, a jednak, cokolwiek byśmy czynili, nigdy nie potrafimy lewej rękawiczki włożyć na rękę prawą.

Spróbujmy obecnie wyobrazić sobie — a raczej pomyśleć, gdyż wyobrazić sobie tego nie zdołamy — następującą analogię. Niech na ćwiartce papieru o olbrzymich rozmiarach żyją istoty dwuwymiarowe. Wyobraź-

my sobie, że istoty te mogą myśleć, jak i my, lecz, że są one nieskończenie płaskie i że w żaden sposób nie mogą one ćwiartki opuścić. Wszystkie zjawiska w tym ich dwuwymiarowym świecie biegają po płaszczyźnie, a więc światło, głos, elektryczność i.t.p. Żaden, jak mówią nowocześni fizycy, „sygnał” nie może ich osiągnąć spoza ćwiartki; wszystko więc, co jest poza nią, jest dla ich zmysłów niedostępne. Tym samym w umyśle ich nie może powstać żadne wyobrażenie trzeciego wymiaru, toteż myśl, że lewą rękawiczkę, narysowaną płasko na tej ćwiartce, można włożyć na prawą rękę, również płaską, jeżeli tylko obrócić ją **poza płaszczyznę** w trzecim wymiarze (tak jak to zrobiliśmy z trójkątami na rys. 1), jest dla nich na pewno niewyobrażalna.

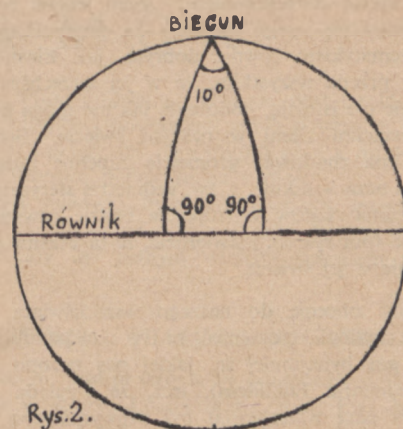
Pomyślmy więc teraz, że istnieje jakiś czwarty wymiar, który ma się do naszego świata tak, jak wysokość ma się do dwuwymiarowej ćwiartki papieru. Gdybyśmy więc potrafili lewą rękawiczkę przetrząść przez czwarty wymiar, weszłaby ona bez trudności na rękę prawą. Ponieważ jednak tego nie potrafimy, mówimy, że świat nasz jest trójwymiarowy.

Podobnie jednak, jak istota dwuwymiarowa, do której żaden sygnał nie może dojść spoza ćwiartki papieru, na jakiej żyje, nie może odpowiedzieć na pytanie, czy poza jej światem cośkolwiek w ogóle istnieje, co więcej, nie umie wyobrazić sobie, aby coś istnieć mogło, podobnie i my nie wiemy i nie możemy nawet sobie wyobrazić, by poza naszym światem, w czwartym wymiarze, mogło cośkolwiek istnieć. Możemy tylko sobie to pomyśleć.

Jeżeli więc już raz zerwiemy z myślą, która pozornie wydawać by się mogła oczywistą, że nasz trójwymiarowy wszechświat jest jedynie możliwą rzeczywistością, to nasunąć się może pytanie następne: jakie są na prawdę własności geometryczne naszego świata? Jak zobaczymy, pytanie to jest ściśle związane z pojęciem czwartego wymiaru.

Aby jednak na nie móc odpowiedzieć, musimy znów zerwać z pewnymi przyzwyczajeniami myślowymi, jakie w nas wpojono w szkole. Weźmy bardzo prosty przykład: nauczono nas, że dwie linie równoległe są zawsze w tej samej odległości od siebie i nigdy się nie przetną. Czy jednak tę własność linii równoległych możemy praktycznie sprawdzić? Spróbujmy! Niech dwu podróżników, Jan i Piotr, stanic na równiku w odległości 10 stopni szerokości geograficznej (1110 kilometrów) od siebie, twarzą ku północy (rys.1). Niech teraz, nie zważając na morza, góry i inne przeszkody, idą stale w prostym kierunku przed siebie, ku północy. Po bardzo długiej podróży, gdy przejdą ćwierć obwodu ziemi, spotkają się oni ze sobą — na biegunie. Ich drogi, choć na równiku wydawały się równoległe, nie były nimi w rzeczywistości, skoro przecięły się w odległości 40,000 kilometrów.

Nie sztuka, może mi ktoś odpowiedzieć: to przecież w ogóle nie były linie proste, skoro ziemia jest kulą. Istotnie, cały sęk w tym, że — na skutek kulistości ziemi — nie możemy bez jej opuszczenia, linii prostej nieskończenie długiej narysować, nie możemy więc sprawdzić, czy istotnie linie równoległe nigdy się nie przetną. Ponieważ zaś — na razie przynajmniej — ziemi opuścić nie potra-



Rys.2.

fimy, musimy poszukać jakiegoś innego gońca. Mamy go pod ręką: jest nim promień świetlny.

Powiedzieć to łatwo, ale jak to zrobić? Nie potrafimy przecież stanąć na trzech odległych gwiazdach i dokładnie pomierzyć kątów tego olbrzymiego trójkąta, co od razu dałoby nam odpowiedź na pytanie równoległości. Jak bowiem uczył jeszcze w 3 wieku przed Chrystusem matematyk grecki **Euklides**, jeżeli nasze twierdzenie o równoległych prostych jest słuszne, to suma kątów w trójkącie wynosić musi zawsze dokładnie 180 st. (jeżeli się ono nie sprawdza, jak to zachodzi na kuli ziemskiej, to suma kątów w trójkącie jest różna od 180 st., na rys. 2. wynosi ona np. 190 st.).

Położenie wydawało się więc bez wyjścia. Dopiero w 1919 roku, a następnie w 1922 roku dokładniejsze pomiary **Campbella**, astronoma amerykańskiego, wykonane w czasie zaćmienia słońca (celem potwierdzenia siedem lat wcześniej wypowiedzianego twierdzenia **Einsteina**, fizyka szwajcarskiego), wykazały niezmiernie ciekawe zjawisko. Wyobraźmy sobie dwie odległe gwiazdy. Odległość ich na fotografii będzie zawsze jednakowa, byle tylko zdjęmować je teleskopem o tym samym powiększeniu. Jeżeli jednak gwiazda będzie tak umieszczona, że promień jej będzie przechodził blisko słońca, to na fotografii obraz jej znajdzie się nie w tym punkcie, gdzie być powinien, lecz bliżej słońca. Promień więc, łączący gwiazdę z ziemią, wydaje się zakrzywiony, jak gdyby słońce go przyciągało. Albo więc promień świetlny nie jest linią prostą, albo też geometria, jakiej nas uczono w szkole, nie odpowiada tej, jaka panuje we wszechświecie.

Jak to, zapyta zapewne czytelnik: czy może istnieć jakaś inna geometria, niż ta, której nas uczono?

Ażeby to wyjaśnić, wróćmy znów do naszej istoty, żyjącej w świecie dwuwymiarowym. Wyobraźmy sobie teraz, że zamiast żyć na płaskiej ćwiartce papieru, mieszka ona na powierzchni olbrzymiej kuli. Ponieważ wszystkie sygnały idą do niej **po powierzchni kuli** (a więc na rys.3 z punktu A do punktu B poprzez łuk ACB, a nie prostą ADB), nie może ona sobie wyobrazić, jakoby poza kulą coś w ogóle mogło istnieć. Powierzchnia kuli jest więc

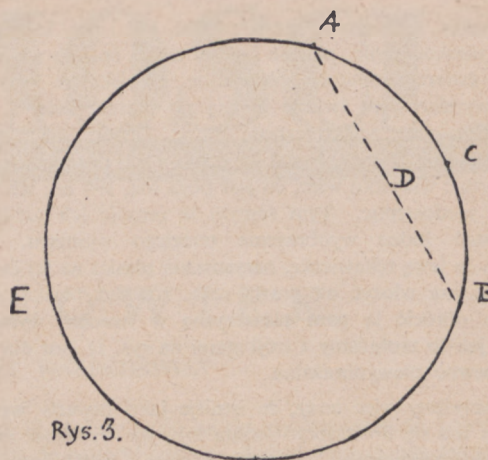
dla niej całym wszechświatem. Jeżeli jednak zechce ona badać geometrię swego świata — a przypuścimy, że jest ona matematykiem równie dobrym, jak **Einstein** — to stwierdzi przede wszystkim, że w jej wszechświecie linie równoległe nie istnieją, podobnie, jak nie mogą one istnieć na powierzchni ziemi w naszym świecie. Będzie więc musiała ona zbudować geometrię zupełnie inną, niż ta, jakiej nas uczą w szkole, t. zw. geometrię sferyczną, w której np. suma kątów w trójkącie będzie zawsze większa niż 180 st. (por rys. 2), i stwierdzić, że ta właśnie geometria obowiązuje w jej świecie.

Wracając obecnie do naszego wszechświata możemy dzięki tej analogii, zrozumieć, że i w nim panująca geometria nie jest bynajmniej tą, jakiej nas uczono w szkole (t.zw. geometria **Euklidesa**), lecz, że wygląda ona tak, jak gdyby nasz wszechświat był trójwymiarową powierzchnią olbrzymiej jakiejś czterowymiarowej kuli, czy raczej nawet innej bryły, będącej czymś w rodzaju zniekształconej kuli, czterowymiarowej oczywiście. Prawa matematyczne tej geometrii ustalił blisko sto lat temu matematyk niemiecki **Riemann**, a do wszechświata zastosował je, posługując się pracami matematyka szwajcarskiego, pochodzącego z Warszawy, **Minkowskiego**, wspomniany już uprzednio **Einstein**, wykazując, że tłumaczą one wszystkie zjawiska, jakie we wszechświecie stwierdzamy.

Analogia poprzednia do powierzchni kuli trójwymiarowej wyjaśni nam najlepiej istotę dzisiejszego naszego wyobrażenia o wszechświecie. Ponieważ promień światła idzie po powierzchni kuli, toteż istota, żyjąca w punkcie **A** (rys. 3), może zobaczyć światło, wysłane przez gwiazdę **B**, bądź na drodze **BCA**, bądź też na znacznie dłuższej drodze **BEA**. W ten sposób gwiazdę **B** może ona widzieć dwa razy, z dwu zupełnie różnych kierunków, raz jako gwiazdę bliską, drugi raz jako bardzo odległą. Na ziemi taka możliwość nie istnieje, nasze teleskopy bowiem są zbyt słabe na to, żeby widzieć przedmioty tak odległe; niemniej możliwość taką możemy sobie wyobrazić.

Wyobraźmy sobie teraz dalej, że wędrowiec wyjdzie na jakiejś rakiecie międzyplanetarnej z punktu **A** i zacznie iść prosto przed siebie. Choćby wędrował on całą wieczność, do końca nigdy nie dojdzie, co najwyżej wróci wielokrotnie w to samo miejsce, z którego wyszedł, nie poznając go jednak zupełnie, skoro w ciągu milionów lat jego podróży uległo ono gruntownej zmianie. Wszechświat jego jest więc, jak i nasz, **nieograniczony**, nigdy bowiem nie dojdzie on do „końca świata”. A jednak jest on **skończony**, można bowiem obliczyć długość drogi, jaką przebyć by musiał promień świetlny, aby wrócić w swe miejsce wyjściowe.

Podobnie i nasz wszechświat jest **nieograniczony**, ale jest **skończony**. Po trzech i pół wiekach więc wróciliśmy do poglądów, jakie przez tysiące lat panowały w umyśle człowieka, i — choć wszechświat wyobrażamy sobie zupełnie inaczej, niż ludzie dawniejsi, w jednym z nimi jes-



Rys. 3.

teśmy zgodni, w tym mianowicie, że jest on skończony, a nie nieskończony, jak sądzili fizycy w 17, 18 i 19 wieku.

Na pytanie jednak: „A co jest poza wszechświatem?” odpowiedzieć musimy inaczej, a mianowicie: „Nie wiemy i nigdy wiedzieć nie będziemy mogli”. Wszystkie bowiem sygnały fizyczne w naszym świecie przebiegają tylko w nim (a więc na trójwymiarowej powierzchni naszej czterowymiarowej kuli), podobnie jak to ma miejsce na przykładzie naszej trójwymiarowej kuli na rys. 3. Żaden sygnał materialny, a więc taki, który postrzec mogą nasze zmysły lub zarejestrować nasze przyrządy, spoza naszego wszechświata do nas nie może, a tym samym nic nie może nas poinformować o tym, co poza nim istnieje i czy w ogóle coś istnieje.

Czy mogą do nas spoza świata sygnały niematerialne, np. duchowe? Na to pytanie fizyka i astronomia odpowiedzieć nie może, gdyż leży to absolutnie poza jej zakresem. Fizycy bowiem dzisiejsi, w przeciwieństwie do ich poprzedników z zeszłego stulecia, zrozumieli, że ich rzeczą, jako fizyków, jest mówić tylko o tym, co ich przyrządy mogą zmierzyć i stwierdzić. Na pytania wykraczające poza ten zakres fizyka nie może dać odpowiedzi. Niech na to pytanie odpowie człowiekowi inne źródło jego wiadomości o świecie, Wiara, przed którą większość fizyków nowoczesnych kornie schyla czoło, w pełnej świadomości, że wyniki ich nauki nie mogą ani jej potwierdzić, ani tym mniej jej zaprzeczyć.

Uwaga. Czytelnik, który chciałby uzyskać bliższe informacje o poruszonym temacie, znajdzie je w następujących źródłach:

G. J. Whitrow. „The Mathematician's Idea of Space”. The Listener, 13 kwietnia, 1950.

F. J. Hargreaves. „The Size of the Universe” Pelican Books, 1948, w szczególności str. 11 do 28 i 151 do 161).

Lincoln Barnett. „The Universe and Dr Einstein”. London, V. Gollancz (w szczególności str. 77 do 86).

Z ŻYCIA YMCA

SUKCES WYSTAWY FOTOGRAFICZNEJ

Zdjęcia, wystawione w Klubie Londyńskim, odbyły wędrowkę do Sheffield i Barnsley. Wzbudziły one niemałe zainteresowanie; tak więc w Barnsley oglądało ekspozycję ponad 60 osób, co na miejscowe stosunki było liczbą pokazną. Kierownik Klubu w Barnsley wpadł na pomysł ogłoszenia ankiety pod hasłem: *Co mi się na sali najbardziej podoba?* Głosowało 55 osób. Obecni na wystawie Anglicy wyrażali się o wystawie z dużym uznaniem.

Podnieść należy, że Koło Fotograficzne wykazuje wiele inicjatywy i ruchliwości. W piątki odbywają się zebrania członków, poświęcone najczęściej różnym problemom technicznym fotografii. Wśród omówionych dotychczas tematów uwzględniono m. in. zdjęcia z bliskiej odległości, sprawdzanie obiektywu aparatu fotograficznego i sposoby wykańczania zdjęć.

MISTRZOSTWA PINGPONGOWE BARSLEY W POLSKIEJ YMCA

Nasi pingpongiści w Barnsley stanęli w roku bieżącym przed poważną próbą sprawności organizacyjnej. Przy padło im mianowicie w udziale przeprowadzenie rozgrywek o mistrzostwo miasta. W dniu 12 lutego odbyły się rozgrywki o mistrzostwo pań w grze pojedynczej; w cztery dni później — rozgrywki w grze podwójnej panów; wreszcie w dniu 20 lutego — półfinały we wszystkich konkurencjach. Publiczność zjawiała się tłumnie: na półfinały przybyło 160 widzów. Z graczy polskich wyróżnił się Klak, który doszedł do 4 rundy w grach pojedynczych, oraz para Klak-Bajna, wyeliminowana dopiero w półfinałach przez późniejszych mistrzów Barnsley. Kierownictwo naszego Klubu otrzymało niezwykle gorące (jak na tutejsze stosunki) podziękowanie od Anglików za wzorowy porządek i serdeczne przyjęcie.

Z AMATORSKIEGO RUCHU TEATRALNEGO

Z radością odnotowujemy powstanie Koła Dramatycznego w Barnsley. Odbyło ono w lutym dwa zebrania i zapewne przygotowuje się już do wystąpienia na zewnątrz.

Jeśli chodzi o głośnie czytanie sztuk, staje się ono zjawiskiem coraz powszechniejszym. O doświadczeniu tego rodzaju mamy wiadomość ze szpitala w Mabledon Park. Cytujemy dosłownie fragment listu, przesłanego na ręce jednej ze stałych współauterek *Poradnika*, p. Teodozji Lisiewicz:

„Właśnie wczoraj na wieczorze literackim w świetlicy była czytana na głosy” jednoaktówka Pani *Omyłka Urzuli* drukowana w „Poradniku Świetlicowym”. Połączona była ona z płytami — *Warsaw Concerto* na początku i *Marsz Weselny* Mendelssohna na końcu. Było też trochę rekwizytów, jak kwiatki, bukietki itp. Prócz aktorów, czytających role, był też narrator, wprowadzający w at-

mosferę sztuki i opisujący miejsce, czas i ruch. Na początku, zagajając, pozwoliłem sobie powiedzieć parę słów o autorce i przeczytać parę miłych zdań z ostatniego listu Pani z obietnicą przyjazdu na wiosnę.

Reakcja widowni była nadzwyczajna, zupełnie jakby sztuka była grana na scenie, i miło mi jest donieść, że wieczór cały był jednym wielkim sukcesem nieobecnej autorki”.

„POLSKA PRASA NA OBCZYŹNIE”

Pod takim tytułem odbyła się w niedzielę dnia 18 lutego dyskusja w Klubie Londyńskim. Red. Ewa Mieroszewska omówiła zadania prasy polskiej wobec środowisk obcych; red. A. Bogusławski przedstawił obowiązki prasy w stosunku do otoczenia rodzimego; red. dr L. Rubel scharakteryzował stan obecny prasy polskiej na obczyźnie. Po tych przemówieniach zagajających odbyła się dyskusja ogólna, w której brała żywy udział licznie zgromadzona publiczność. W przerwie podano herbatę.

Wbrew ostrzeżeniom pesymistów klubowe dyskusje niedzielne przy podwieczorku wywalczyły sobie powodzenie i zdołały skupić garść wiernych bywalców. Sale klubowe okazują się za ciasne na pomieszczenie wszystkich zainteresowanych osób; jest to najlepszą miarą aktualności poruszanych tematów i osobistego sukcesu prelegentów.



Zespół taneczny YMCA w akcji

„ŚW. MIKOŁAJ DLA DZIECI” W BARNSELEY

Już na parę tygodni przed 6 grudnia byłem napastowany przez mamy, czy w tym roku będzie św. Mikołaj w YMCA? Czy będzie fotograf, bo w zeszłym roku — tak, wiem, wiem — obiecał i nie przyjechał z Bradford. Czy będzie ten sam (Święty oczywiście) co i w zeszłym roku? — Na pewno nie — zeszlórczny św. Mikołaj ożenił się i zapomniał o Klubie. Dobrze mu życzę, niech tam, — wróci, na pewno wróci, jak wielu przed nim, choć nie byli święci.

Dwa barwne plakaty? Afisze? Ogłoszenia? Nie, to to nie były zwykłe ogłoszenia, to były... mam: poster-y. Obwieszczały, że biorąc pod uwagę, iż w dniu 6 grudnia Klub zamknięty (bo w środę zawsze) i że rodzice ciężko w tygodniu pracują na zabawki dla dzieci, św. Mikołaj przybędzie w niedzielę, dn. 10 o godz. 4 pp. Żeby Mamy, Taty, Ciotki, Wujki i reszta „krewnych” składali do pięknego pudła słodycze i podarki, bo przecież wszystkich nie może dać Święty: niby co, na poolu wygrał, czy jak?

Przez dwa tygodnie w pudle na słodycze — pustka; już za parę dni „Św. Mikołaj dla Dzieci”, a tu — nic. Nocami nie sypiam. Dlaczego, dlaczego w tym roku tak słaby oddźwięk? Aż w piątek — dziękuję, dziękuję — dosyć! Całe pudło słodyczy! No, niech mi kto powie, że Polak to typ łatwozapalny, że za szybko reaguje, że... — nie! „Angielską flegmą” się zaraził.

A prezentów! Mnóstwo: lalki, kolejki elektryczne, pajace, piłki, konie i kuchenki, wody „kolońskie”, chusteczki i różne części garderoby w różnych pastelowych odcieniach.

Na tydzień przed przybyciem św. Mikołaja do YMCA w Barnsley zacząłem jadać u Littlewood'a, a potem zniecacka poprosiłem manager'a o wypożyczenie stroju dla Świętego. Dał, dał bardzo chętnie. W poniedziałek rano już o godz. 9 sam go odniosłem i podziękowałem.

W sobotę wieczorem zrobiliśmy na kotarze choinkę z bibuły zielonej i kolorowych papierów — bo choinek prawdziwych jeszcze nie było, a jeżeli były, to bardzo drogie. Ba! Żeby w Anglii były choinki z żelaza, kosztowałyby pensy, a tak — z prawdziwego drzewa? Wtedy muszą kosztować bająnskie sumy.

Niedziela. Stoły w podkowę. Przy wejściu na stole 30 pudełek ze słodyczami (bo tyle zgłoszonych było dzieci), 30 trąbek (każda miała swój przemiły, odrębny dźwięk) i 30 czapek kolorowych. Instrumenty, nakrycia głowy oraz podwieczorek, składający się z ciastek i kakao, — to Gwiazdka od YMCA

Zaczynają się schodzić. Jak to dobrze, że to były dzieci. Gdzież bym teraz spamiętał, kto był w ogóle, kto był pierwszy — żeby nie pomylić stopni, żeby nie wymienić kapitana przed pułkownikiem? Nie pomylić stanowisk, tytułów?

To były dzieci, wszystkie jednakowo (na razie) nieśmiałe; różowe pysie od mrozu, oczka trochę zmęczone, rozbiegane po wszystkich kątach YMCA, — każde z nich przecież nie spało przynajmniej jedną noc.



W chłodnym lokalu robi się ciepło i tłoczno. Przeważają dzieci z małżeństw mieszanych. Te, jak i dzieci angielskie (które były zaproszone do Klubu), nawoływały się po angielsku,

Piątka polskich dzieci mówi po polsku, lekko kalecząc piękną mowę ojczystą, — czystym yorkshire'em. Bardzo w tym roku nieliczna grupa niemowląt leżała w wózkach, „zaparkowanych” blisko rur kaloryferów.

Dzieciarnia siada do stołu; mamy i taty za mniejszymi, aby im służyć pomocą przy jedzeniu. Na odsłoniętej scenie staje p. Jagodziński i miłym głosem o ciepłym brzmieniu śpiewa kolędy po polsku, przy akompaniamencie p. Kalisza. Duża niespodzianka. Znamy go wszyscy; przez wiele tygodni występował w Barnsley Royal Theatre, a już od czterech lat śpiewa w angielskich zespołach pod pseudonimem Leo Warsaw. Był codziennym gościem YMCA i szalał na stole ping-pongowym. Raz wpadł we fraku prosto ze sceny i od drzwi już zawołał: „Panowie — tylko jednego secika, bo za dwadzieścia minut znowu śpiewam”!

Poruszenie — to fotograf! Jest! Ah, jak to dobrze! wołają matki. Całe towarzystwo biorę na „swoją komendę”, bo inaczej fotograf nigdy by nie zrobił zdjęcia. Dzieci siedzą obojętnie i zajądają, dorośli tylko dobrze się bawią. Mamy i ciotki „robią się” do zdjęcia,

Chcąc wywołać „miły uśmiech” u dzieciarni, na bufecie usiłują stanąć na głowie. Udało mi się! (nie stanąć na głowie oczywiście). Śmieją się — najgłośniej dorośli.

Zdjęcie gotowe. W kilka dni później zdobyło „Barnsley Chronicle”, — podobno wydanie rozeszło się błyskawicznie. (Drogi Panie Redaktorze „Poradnika” — też wysyłam zdjęcia).

O godz. 5 przybył święty Mikołaj. Prowadzą go dwaj członkowie Klubu pod ręce. Staruszek ledwie idzie. Sadzają go w głębokim fotelu; oddycha — również głę-



Trojak w wykonaniu tancerzy YMCA

boko. Cisza zupełna. (Efekty świetlne). Szczęściu innych członków Klubu niesie cztery wielkie kartony, pełne podarków.

Dzieci, nieprzytomne z wrażenia, pochowane za sukienki matek, łypią błyszczącymi oczkami na Świętego. Zaczyna się. Święty wywołuje imiona lub nazwiska dzieci, wręcza upominki i każdemu dziecku coś powie. Każde trafnie o coś zapyta; a mówi ładnie po polsku i płynnie po angielsku, — wiadomo, jak to Święci. Teraz dopiero rozróżniam dzieciarnię. Teraz każde z nich jest inne — każde inaczej reaguje — każde inaczej patrzy. Święty niezmordowanie wydaje Gwiazdki, a fotograf trzaska. Rbni się coraz gwarnej.

Rej wodzi polskich trzech muszkieterów: Bolcio, Henio, Wiesio. Jak w prawdziwych „Trzech muszkieterach”, jest czwarty — Czesio; ten wydaje tylko okrutne dźwięki, bo choć chodzi, nie mówi jeszcze. Wśród „pań” — Elżunia; piszę o niej dlatego, że była jedyną małą Polką i że „wystąpiła” w na prawdę pięknym stroju ludowym (od babci z Kraju), a nie dlatego, że jest moją córeczką.

Święty pracuje ciężko. Jeszcze tylko kilka podarków i... teraz zaczyna się Jego najcięższa praca: — jest „wypożyczany”, jak zresztą i Elżunia z racji swego stroju, do fotografii.

O godz. 6 dzieciarnia zaczyna się zbierać do wyjścia. Nie umiem tego opisać, co się działo na podłodze. Starsi stali bez ruchu, bo chodzić było niebezpiecznie — albo się weszło na zabawkę, albo w kałużę — po kakao. Ostatnie nawoływania: Cristine, Barbara! — Stanley, Bolek,

Maureen! Zupełnie bez skutku. Rodzice sami zaczynają pakować zabawki i dzieci.

Matki dziękują. Chyba tylko matki: „It was very nice day — thank you” — mówiły. Czy to było szczerze? Czy tylko takie bardzo angielskie? Nie wiem. Wiem, że radosne, roześmiane buziaki, uszczęśliwione ślepka dzieciarni — były na prawdę szczerze.

W trzy dni później p. Kossowicz (św. Mikołaj) mówi mi: „Co za pech — urodził mi się syn i nie zdążył być na „św. Mikołaju dla dzieci”. Ach — ci święci!

Jerzy Nowiak

KLUB LONDYŃSKI W ROKU 1950

Mimo istnienia w Londynie wielu polskich instytucji i ośrodków życia społecznego Klub YMCA uzyskał w opinii ogółu wiele uznania. Stał się miejscem spotkania i wymiany zdań dla osób o różnych poglądach. Prowadzona w Klubie działalność kulturalna była nadal zakrojona na bardzo szeroką skalę, obejmując swoim wpływem nie tylko członków, ale i ogół społeczeństwa. O ruchliwości Klubu Londyńskiego świadczy już samo zestawienie zorganizowanych w nim imprez:

A. Odczyty

literatura	10
plastyka	15
historia	10
wiedza przyrodnicza i medycyna	8
zagadnienia społeczne	2
sport	2

B. Przedstawienia i koncerty

występy teatralne	4
wieczory żywego słowa	3
wieczory muzyczne	6

C. Widowiska kinowe	14
-----------------------------------	----

D. Zebrania towarzyskie

dyskusje etc. herbatki	12
wieczory taneczne	9
Zwiedzanie wystaw	32
Wystawy w klubie	9
Zebrania obozowców	4
Różne	2

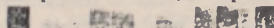
Razem 142

Szczególnym powodzeniem cieszyły się odczyty zbiorowe w ramach których kilku prelegentów oświetlało różne strony wybranego tematu; dawały one podkład dla ogólnej wymiany zdań i budziły oddźwięk w prasie. Liczba osób, obecnych na tego rodzaju wieczorach, przekraczała niekiedy pojemność lokalu klubowego.

Ożywiła się bardzo praca zespołów, wśród których szczególnie aktywne okazały się: a) koło dyskusyjne, złożone przeważnie z młodzieży i mające na celu wymianę zdań uczestników na interesujące tematy, b) koło tańców narodowych oraz c) koło fotograficzne.

Kurs języka angielskiego prowadzony był na dwóch poziomach: dla osób początkujących i zaawansowanych. Lekcje gry na fortepianie odbywały się systematycznie i przyniosły wynik dodatni, gdyż kilku uczniów zdało egzaminy do odpowiednich szkół muzycznych.

Klub utrzymywał bliską łączność i współpracę z wieloma polskimi organizacjami społecznymi i kulturalnymi. W szczególności współpracował on stale z Związkiem Artystów Scen Polskich, Stowarzyszeniami Plastyków, Akademickim Związkiem Sportowym i Światowym Związkiem Polaków z Zagranicy. Liczba członków wzrastała powoli, lecz stale. Pozyskał on grupę wiernych i oddanych współpracowników. Wiele inicjatyw Klubu uznano powszechnie za ważne wydarzenia kulturalne chwili. Lokal klubowy był dobrze wyzyskany; odbywały się w nim zebrania różnych organizacji zaprzyjaźnionych oraz lekcje Kursu Maturalnego.

Rozwój Klubu był na ogół pomyślny. Wyniki byłyby jeszcze lepsze, gdyby nie brak pomieszczenia, w pełni odpowiadającego potrzebom. 

JESZCZE O ZESPOLE TANECZNYM

Tancerze wchodzący w skład amatorskiego zespołu YMCA w Londynie, mogą poszczycić się nowymi sukcesami. Ostatnio entuzjastyczny artykuł poświęcił im „Tygodnik Ilustrowany”, zamieszczając serię zdjęć fotograficznych. Aby nie pozostać w tyle, zamieszczamy dwa zdjęcia naszych tancerzy w akcji.

KURS IMKARSKI WE FRANCJI

Projektowany w roku ubiegłym kurs dla pracowników YMCA w Melun pod Paryżem odbędzie się ostatecznie w dniach od 27 kwietnia do 6 maja r.b. Celem jego jest zapoznanie uczestników z obecnymi dążnościami ruchu imkarskiego oraz przedyskutowanie metod pracy odpowiadających współczesnym warunkom i potrzebom. Poszczególne grupy narodowościowe będą mogły ponad to rozpatrzyć problemy własne. Z ramienia Polskiej Sekcji YMCA w Wielkiej Brytanii na kurs wyjeżdża sześciu pracowników i członków Komitetu Doradczego.

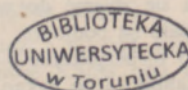
YMCA W STREFIE AMERYKAŃSKIEJ NIEMIEC

Mimo ożywionego ruchu emigracyjnego działalność YMCA była w ostatnich miesiącach nader intensywna. Odbywały się kursy, mające na celu przygotowanie wysiedleńców do egzystencji w przyszłych krajach zamieszkania. Odbyło się kilka kursów dla przodowników w których wzięły udział w ciągu stycznia i lutego 52 osoby. Prowadzono przedszkola, szkoły i kluby dla młodzieży. Organizowano przedstawienia teatralne, koncerty i widowiska filmowe.

Z ciekawszych przedsięwzięć wyróżnić należy kurs dla kierowników programowych, który skupił 56 uczestników. Poza wiadomościami o Imce przedmiotem wykładów była technika pracy zespołowej, organizacja życia klubowego, metodyka dyskusji i nauczania języków obcych oraz programowanie zajęć z dziećmi i młodzieżą. Organizatorzy dbali o to, by wykładom towarzyszyły dyskusje i zajęcia praktyczne. Słuchacze zostali podzieleni na cztery grupy, które miały swych przedstawicieli w komitecie sportowym i sekcji wczasów. Otwarcia kursu dokonał dyrektor YMCA na strefę amerykańską L.A. Moyses.

NOWY CZŁONEK LONDYŃSKIEGO KOMITETU DORADCZEGO

Na zaproszenie Światowego Komitetu YMCA do Komitetu Doradczego Polskiej Sekcji w W. Brytanii wszedł gen. Marian Kukiel.



ATLAS PUBLISHERS & DISTRIBUTORS

15, Dunheved Rd. North,

Thornton Heath, Surrey

SKŁAD GŁÓWNY NOWO WYDANEJ KSIĄŻKI:

M. DUBANOWICZOWA

**MATKA BOSKA WŚRÓD NAS
W XIX i XX WIEKU**

Wysyłamy po otrzymaniu 5 szyl. i 3 pensów (Postal Order)

DRUKARNIA POLSKA
M. CAPLIN & Co. PRESS Ltd.

1-2, WEST STREET, CROYDON

Tel.: THO 2727

PERIODYKI,
KSIĄŻKI,
BROSZURY,
BLANKIETY FIRMOWE,
POCZTÓWKI,
BILETY WIZYTOWE

**KALENDARZYK IMPREZ**

na KWIECIEŃ 1951

KLUBU SEKCJI POLSKIEJ YMCA W LONDYNIE

- 1. NIEDZIELA** — godz. 3.00
Nowe sale Victoria and Albert Museum. —
Zbiórka przed głównym wejściem.
- PRIMA APRILIS** — godz. 5.00
Wieczór humoru w Klubie.
WŁADA MAJEWSKA
TADEUSZ WITTLIN
- Wstęp 2/-.
- 3. WTOREK** — godz. 7.30
** Wieczór muzyczny. — Romantycy —
Chopin.
- 8. NIEDZIELA** — godz. 4.00
Otwarcie wystawy prac studentów. — Sztuka,
architektura, przemysł artystyczny.
Wystawa otwarta codziennie, prócz po-
niedziałków, od 5—10 — do dnia 18
kwietnia.
- godz. 7.30
Polskie tańce, muzyka i pieśni. — Wieczór
dla Irlandczyków — organizowany przez
YMCA — w Irish Club, 82, Eaton Sq.
- 10. WTOREK** — godz. 7.30
** Wieczór muzyczny. — Impresjonizm.
- 11. ŚRODA** — godz. 7.30
Sztuka ludowa a twórczość plastyczna ostat-
niej doby. — Wykład ilustrowany epi-
diaskopem.
Mgr F. STRZAŁKO
- 13. PIĄTEK** — godz. 7—11,30
ZIELONY KARNAWAŁ — wielka wiosen-
na zabawa Klubu YMCA w KENSING-
TON TOWN HALL. — Wstęp 4/-.
Orkiestra: R. WOLSKIEGO.
- 15. NIEDZIELA** — godz. 3.00
* Szkoła hiszpańska. — National Gallery. —
Zbiórka przed wejściem.
- godz. 5.00
Dyskusja o teatryku dla dzieci.
- 17. WTOREK** — godz. 7.30
** Wieczór muzyczny. — Postimpresjonizm.
- 18. ŚRODA** — godz. 7.30
Deklaracja Praw Człowieka w UNO —
opracowanie
A. CHODURA S.N.P.S.
- 22. NIEDZIELA** — godz. 6.00
Z cyklu: Miasta historyczne polskie —
WILNO.
Prof. M. BOHUSZ-SZYSZKO
- 24. WTOREK** — godz. 7.30
** Wieczór muzyczny. — Muzyka współ-
czesna, Cz. I.
- 25. ŚRODA** — godz. 7.30
Z cyklu „Literatura współczesna”. — Epo-
peja odchodzącej epoki — Galsworthy,
Mann.
Z. BRONCEL
- 29. NIEDZIELA** — godz. 5.00
Kronika plastyczna Londynu.
Prof. M. BOHUSZ-SZYSZKO
- * Oprowdza i objaśnia prof. Bohusz-
Szyszko.
** Audycje z płyt i omawianie prowadzi
L. Caban.