

M A T E R I A Ł Y

PRZEMYSŁAW MROCZKOWSKI

TEATR AKADEMICKI NA SEKCJACH NEOFILOLOGICZNYCH DOŚWIADCZENIA I ZAGADNIENIA

1. UWAGI WSTĘPNE

W literaturze naukowej i pokrewnej temat wymieniony w tytule jest w sensie ścisłym, o ile można się zorientować, nowością. Zasluguje zaś na omówienie.

Nie jest natomiast nowością w historii uniwersytetów, czy ogólniej, w historii kultury, to wszystko, co się tu będzie referować jako fakty (nie można też mówić o braku opracowań pokrewnych, ale szerszych tematów, np. teatru szkolnego). O pewnych szkolnych zastosowaniach dramatu wiemy już w starożytności. Średniowiecze rozwija na wielką skalę dramat wychowawczy w obcym języku: dzieje się to w ramach liturgii; jednak zagadnienie jest innego rzędu, wychowanie idzie przede wszystkim „w głąb”, a nie „wszerz”, przy tym jest celem wtórnym, a już w każdym razie nie ma mowy o zadaniach związanych z dydaktyką języka itp. Żacy średniowieczni, według kompetentnej opinii (Powicke — Emden — Rashdall) w przedstawieniach łacińskich udziału nie brali, zjawisko to nadejdzie ze wzrostem piętnastowiecznego humanizmu. Notujemy co prawda ciekawy nurt przeciwny w postaci np. działalności Hrosvithy, której łacińskie dramaty na modłę Terencjusza mają tak mocno dydaktyczny charakter.

W ciągu wieku piętnastego na włoskich scenach pojawiają się sztuki grane przez aktorów o humanistycznym wykształceniu,

klasyczne lub neo-klasyczne. Wkrótce odgrywanie takich sztuk staje się regularną częścią programu szkolnego w szeregu krajów europejskich. Przykładowo możemy wymienić uniwersytety angielskie. Oxford, a jeszcze bardziej Cambridge, wystawiają w w. XVI mnóstwo sztuk po łacinie. W St. John's College, w Cambridge, dają w r. 1536 Arystofanesa po grecku. Paryż stara się o dotrzymanie kroku Włochom: sam rektor paryskiej uczelni, Ravisius Textor, jest autorem sztuk łacińskich, o dość rozmaitym zresztą charakterze, na ogół mocno średniowiecznych. Montaigne będzie wspominał swój udział w sztukach „międzynarodowego pedagoga” epoki, Buchanana (*Essais*, I, 25).

U nas można wspomnieć o sztukach łacińskich wystawianych na dworze Zygmunta I. O przedstawieniach niemieckich, włoskich i, tu również, łacińskich opowiada już Chomętowski w swojej historii polskiego teatru. Stamtąd także można się dowiedzieć o przedstawieniach krakowskich żaków w w. XVI.

A niebawem nadchodzi czas wielkiego rozkwitu teatru po kolegiach, ogarniającego Europę w trop za kontrreformacją. Jezuici stosują regularnie przedstawienia w języku łacińskim, tworząc własny repertuar, na ogół pono, przynajmniej u nas, bez większych zasług artystycznych. Nas interesuje tu zwłaszcza wykorzystanie tych przedstawień dla wprawienia uczniów w popisach retorycznych. Podobnie pracują pijarzy. Natomiast teatyni wprowadzają zmiany, zrywając z łaciną i zachęcając do wystawienia sztuk po polsku, francusku i niemiecku. Mamy więc dowód, że od dawna nauczanie języków, także nowożytnych, musiało doprowadzać do próbowania scenek dramatycznych lub całych sztuk z uczniami.

Z ogromnej historii teatru szkolnego zostało tu wybranych parę zaledwie faktów, głównie tych, które dotyczą teatru w języku obcym. Podkreślamy tu powtórnie, że w artykule będą przedstawione fakty nie pierwsze zaiste w swoim rodzaju, a jednak realizowane w danych warunkach w duchu pewnego pionierstwa i śmiałości. Podobnie problematyka poruszona w drugiej części jest w pewnym stopniu problematyką wszelkiego teatru szkolnego. A jednak specjalne oblicze nadaje jej szereg czynników: starszy niż w szkole średniej wiek adeptów i większa ich dojrzałość w odbiorze literatury, ich nachylenie wynikłe z obrania kultury obcego narodu jako głównego przedmiotu studiów; z drugiej strony obniżenie ogólne poziomu kulturalnego, którego grający sami byli przykładem.

Przedstawiony będzie wynik eksperymentów w znacznym stopniu zbiorowych i zbiorowej dyskusji, prowadzonej w kilku stadiach przez zespół uczący na sekcji filologii angielskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, odpowiedzialny (w różnym

stopniu) za te eksperymenty. Nazwiska realizatorów zasługujące na wymienienie, to magistrzy filologii angielskiej: I. Janicka, I. Kałuża, M. Kobylański, I. Przemeczka, W. Świeczkowski oraz Dr C. Dąbrowska. Dodatkowym źródłem był materiał, pochodzący z ankiety przeprowadzonej wśród studentów-aktorów. Gros doświadczeń stanowiących materiał sprawozdania pochodzi z terenu filologii angielskiej, dziedziny reprezentowanej przez autora artykułu i najbliższej go interesującej, aczkolwiek zostaną w pewnym stopniu uwzględnione porównawczo również osiągnięcia germanistów i romanistów.

Przedstawienia odbywały się przeważnie w auli uniwersyteckiej, jedno przedstawienie wewnątrz uniwersytetu odbyło się w innej sali. Poza tym terenem bywały letnie kursy konwersacyjne urządzone przez uniwersytet i, w jednym wypadku (występu gościnnego) sala jednego z teatrów krakowskich. Cztery osoby z grona reżyserów były zresztą promowane na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Czas objęty sprawozdaniem, to sześćdziesiąt lat 1950—1955.

Zacząć wypadnie od przedstawienia faktów. W drugiej części zwrócona będzie uwaga na specyficzną problematykę z nimi związaną, w trzeciej zakończymy pewnymi wnioskami.

2. CZĘŚĆ HISTORYCZNA

W poniższym sprawozdaniu podanych zostanie sporo faktów, których wymowa jest żywa, przede wszystkim dla organizatorów i uczestników. Aby dopomóc również uwadze czytelnika — *outsidera*, opowiadanie będzie tu i ówdzie ożywione przez barwny szczegół czy swobodniejszy styl. Urozmaicenia te są wprowadzone w nadziei, że całość nie straci na tym jako materiał do wniosków naukowych czy dydaktycznych.

Rzecz wzięła początek w czasie letniego kursu konwersacyjnego dla studentów filologii angielskiej w lecie 1950. Trzeba było postarać się o jakąś imprezę rozrywkową, a zarazem kształcącą dla uczestników, zdecydowanie „krótkometrażową”, nietrudną do zagrania, o efektach w zasadzie komicznych. Kierownik sekcji oparł się o wspomnienia z analogicznych okoliczności w Anglii. Tam scenka *Pyrama i Tyzbe* z *Midsummer Night's Dream* jest stałą pozycją „ogniskowo-obozową”.

Tu okoliczności narzuciły podobny charakter przedstawienia. Niemal z prawdziwego lasu, bo z ogromnych zarośli, wyłoniły się postaci książęcych widzów (Tezeusza i Hipolity), pełnych dostojności, mimo, że płaszcze spowijające ich majestat zrobione były częściowo z koców. Przebrania rzemieślników ateńskich mo-

gły być bardzo bliskie tym prostym przebraniom, w jakich wyobrażał ich sobie Szekspir, poczynając od lwa w odwróconym sierścią do góry kożuchu.

Role trzeba było rozdać przeważnie między studentów młodszych lat. Reżyserię objęła wykładająca na Uniwersytecie Jagiellońskim, tu główna instruktorka kursu, dr Claire Grece-Dąbrowska. Koncepcja szła po zwykłej linii groteski.

Korzyść studentów, zarówno pod względem językowym jak literackim była w tym wypadku raczej skromna, ale ogólną korzyść i studentów i organizatorów trafnie określono jako „przelamanie lodów”.

Jako mniej udane wypada traktować powtórzenie scenki na auli uniwersyteckiej, gdzie całkowicie zmienione warunki zewnętrzne domagały się i zmienionego repertuaru.

W każdym razie okazało się, że można wystawiać fragmenty Szekspira i w tym samym kierunku poszła następna próba, o wiele ambitniejsza. Na maj r. 1951 zmontowano ciąg urywków z *Wieczoru Trzech Króli*. Linią orientacyjną, jak podawał tytuł, miało być dobranie scen związanych z pogwałceniem majordoma Oliwii (*Plotting against Malvolio*), właściwie więc główny akcent pozostawał komiczny, choć włączono też kilka scen wątku miłosnego, ku szkodzie logiki artystycznej, a wielkiemu pożytkowi spektaklu.

I w tym wypadku większość ról rozdać wypadło między studentów młodszych, wśród których widać było najwięcej odpowiednich osób. Próbami pokierował mgr M. Kobylański, dość zdecydowanie trzymający się linii, którą można by nazwać „praktyczną”. Prawie wszystko, czego przeciętny student-widz nie miał szans docenić, padało ofiarą nożyc. W rezultacie znikły w ogromnym stopniu efekty gry słów, „konstrukcyjnego” dowcipu elżbietańskiego, a z nimi trochę i barwa epoki. Reżyser w myśl swoich praktycznych założeń i świadom niewyrobień zespołu, nie wahał się angażować w osobiste demonstrowanie sposobów zagrania. Według pewnych opinii, więcej nacisku było położone na dobre wygłoszenie, niż na zagranie. Koncepcja reżyserska, jeżeli można o takiej mówić, tradycjonalistyczna, zwykła w „szkolnych” warunkach. W każdym razie uwzględniała ona bogato element ruchu. To od strony teatrologicznej. Ale ta strona schodziła w koncepcji poniekąd na drugi plan. Pierwszeństwo miały postulaty lingwistyczne. Nacisk kładziony był na zmechanizowanie poprawnego akcentu słownego i zdaniowego.

Oprawa sceniczna znów równa w swej prostocie prawie prostocie elżbietańskiej. Estrada auli pozostawiona była, praktycznie mówiąc, bez dekoracji. Ciekawym natomiast urozmaiceniem była oszczędna ilustracja muzyczna do urywków lirycznych Wioli (fortepian).

Przedstawienie można nazwać dobrym przykładem na to, jakie możliwości tkwią w grupie zdolnej młodzieży i jak je potrafi zmobilizować sztuka bogata w odpowiednie elementy artystyczne. W sumie, przełamawszy trudności, udało się na serio pokazać gamę szekspirowskiego komizmu, żywiolowego w scenach z Marią, okrutnego w satyrze na Malvolia, świetnego w sytuacjach. Język był na tyle wyszlifowany, że widownia z pełnym zrozumieniem cieszyła się z pogwałcenia nadętego majordoma, przeżywanego na scenie, śledziła z niekłamanym napięciem fazy jego pogrążania się w przepaść samoponiżenia, otwartą przez przemyślną Marię, poddawała się falom emocji i wahań, przeżywanym przez rozkochaną niespodzianie Oliwię i liryzmowi bardziej desperackiej Wioli. Wciągnąć w to wszystko młodzież tak jeszcze niedoskonale obytą z językiem, wydawało się godnym celem wysiłków. Ale też młodość uczestników i widzów niejedno pomogła w tej wiesznie młodej sztuce, a nawet może i czasowe tło majowej pory przyczyniło się do nastroju, którego wielu nie może zapomnieć. Aktorsko najwyższymi osiągnięciami były partie Malvolia (W. Świeczkowski) i Wioli (I. Janicka). Bardzo udane były również sylwety Chudogęby (W. Niepokólczycki) i Oliwii (A. Kurcebianka).

Zaraz po przedstawieniu lubelskim zespół powtórzył spektakl w Krakowie, dla publiczności w ogromnej większości uniwersyteckiej w pierwszym rzędzie złożonej z licznych wtedy studentów anglistyki. *Novum* w stosunku do pierwszego przedstawienia były fachowo opracowane światła i nowa ilustracja muzyczna, oparta o motywy renesansowe. Niestosowanym również uprzednio pomysłem, tu zapożyczonym z hamletowskiej realizacji Laurence Oliviera, było wygłoszenie monologu Oliwii przez głos kobiecy zza sceny, przy zamkniętych ustach hrabiny.

Przedstawienie poprzedził krótki wstęp.

Zachęcenii powodzeniem, a zarazem pragnąc wykorzystać już włożony kapitał pracy i osiągnięcia, organizatorzy zdecydowali się w następnym roku akademickim na pozostanie przy *Wieczorze Trzech Króli*, tym razem jednak pojętym w zasadzie jako całość. Skrótów miały na celu oczywiście umożliwienie opanowania sztuki przez zespół, przy jednoczesnym zachowaniu jak największych partii ładunku poetyckiego. Wążono się nawet w myśl tychże założeń na przerzucanie urywków szczególnie cennych ze scen skreślonych do scen zachowanych. Mimo wszystkie cięcia, przedstawienie trwało 2 1/2 godziny (z jedną przerwą w środku).

Obsada ról głównych pozostała ta, co w roku poprzednim, ale musiało przybyć wielu nowych wykonawców do ról dalszych. Wśród tych wypadło wciągnąć i studentów mniej aktorsko uzdolnionych lub wcale nieuzdolnionych i w tym punkcie nie doszło do wyraźniejszych wyrównań. Doświadczenie, i tu cenne, było

negatywne. Natomiast osiągnięciem niespodziewanym okazała się rola błazna, w poprzednim roku słabsza w tym samym wykonaniu, teraz ukazująca, jak pewne uzdolnienia mogą dojrzeć w pewnych typach psychiki.

Różnica pracy reżysera (mgr Kałużanki) w stosunku do poprzedniego przedstawienia zasadzała się na odejściu od bezpośredniego demonstrowania jak role mają być grane. Za to np. ze starannością wypracowany został plan poruszania się na scenie, zwłaszcza w scenach z Tobiaszem i Andrzejem. Scena podzielona była na „miejsce” Oliwii i „miejsce” księcia. Między tymi punktami rozgrywała się cała szekspirowska *jeu de l'amour et du hazard*, wszystkie tęsknoty i wszystkie przygody, nieporozumienia i wyjaśnienia, bez innych dekoracji, jak krzesła dwojga wysoko urodzonych protagonistów. Znow więc wystarczać miała sama bogata w zwroty i napięcia fabuła i język Szekspira. Można twierdzić, że język ten, w ważniejszych przynajmniej partiach, zachował w tych amatorskich recytacjach niemalą część siły swego działania. Przy momentach lirycznych pomagano sobie znow muzyką i one, wraz z monologami Malvolia, stanowiły największe osiągnięcie. Śpiewano dwie piosenki: *O Mistress Mine* (w pijackiej scenie) i końcową *When that I was...*, podjętą przez chór.

Szczególnie udany i dostosowany do epoki był afisz (i taki szczegół może być pomocny przy rozwoju „ogólno-kulturalnym” studenta).

Korzyści językowej dla aktorów i widzów nie brakło, aczkolwiek ustępowała ona korzyściom innym, historyczno-literackiej i ogólnokulturalnej. Czar i kunszt komedii działały podobnie jak w roku poprzednim.

Doświadczenie wzbogaciło się o pewność, że można się pokusić nawet o pełną sztukę.

Równocześnie z *Wieczorem Trzech Króli* były przygotowane i natychmiast po nim wystawione urywki z *Cezara i Kleopatry* G. B. Shawa.

Jedną z przesłanek przy wyborze był wzgląd na nowoczesny język i nowoczesne ujęcie tematu. Elementy te miały stanowić przeciwagę dla bezcennego, ale przecież renesansowego pod obu tymi względami Szekspira. Zagrane zostały dwa pierwsze akty, z wypuszczeniem ustępów, za którymi widownia nie byłaby w możności nadążyć, lub tych, których ważność uwypukla się dopiero później w ciągu sztuki.

Reżyser (mgr I. Przemecka) chwycił się w tym wypadku niektórych realizacji (a nawet językowych intonacji) zastosowanych w filmie *Caesar and Cleopatra*. Poza tym głównie chodzić musiało o wygranie Shawowskiego dowcipu, żywego, intelektualnie bogatego dialogu oraz o rozwinięcie sylwet dwóch głównych postaci.

Z tym też związały się główne trudności: mimo nowoczesności formy, niewystarczające zaplecze kulturalne (i językowe) widowni stało się przeszkodą w odbiorze. Cały sposób myślenia nowoczesnego Anglika, zrośnięty nierozzerwalnie z jego sposobem wyrażania się okazał się konieczny dla docenienia satyry przeciw nim skierowanej. Okazał się on nawet konieczny dla docenienia sylwet protagonistów.

Fragmety zostały zagrane w jednej z sal wykładowych, co miało tę dobrą stronę, że zburzyło przegrodę między widownią a sceną. Element improwizacji w przygotowaniu kostiumów antycznych (których, w przeciwieństwie do kostiumów z *Wieczoru Trzech Króli* nie można było wypożyczyć) poszedł dość daleko, ale przydał całości nutę swobody, przypominającą atmosferę teatru amatorskiego. I w tym wypadku przedstawienie poprzedziło słowo wstępne.

Osiągnięcie było tu więc głównie językowe, dla aktorów, choć pewnych korzyści historyczno-literackich i ogólnokulturalnych nie brakło mimo opisanych trudności.

W sumie postanowiono trzymać się sztuk o wyższym procencie żywej akcji.

Raczej jako epizody w rozwoju teatru omawianej sekcji traktować należy krótkie przedstawienia organizowane w czasie konwersacyjnych kursów wakacyjnych, choć od takiej okazji rozwój się zaczął. W roku wystawienia *Wieczoru Trzech Króli* i *Cezara i Kleopatry* studenci zapoznali się w sierpniu również z fragmentami *Rivals* Sheridana w reżyserii dr C. Dąbrowskiej. W pamięci zapisała się szczególnie odtwórczyni Mrs. Malaprop (K. Wygralak), którą postanowiono wykorzystać na większą skalę.

Pod względem ilościowym apogeum działalności teatralnej na sekcji skupiło się w miesiącu kwietniu 1953 r. W drugiej jego połowie doszło do wystawienia dwóch pełnych sztuk, a mianowicie Goldsmitha *She Stoops to Conquer* i Galsworthy'ego *Silver Box*.

Komedia Goldsmitha zasługiwała na uwagę z jednej strony jako jedno z najważniejszych osiągnięć w historii teatru angielskiego, z drugiej ze względu na swą żywość i bogaty komizm sytuacyjny, jak również pewną bardzo tu pożyteczną prostotę i lekkość dialogu. Warunki konkretne mogą w takich wypadkach dyktować jeszcze jeden взгляд, którego pomijać się nie da, to jest, że dysponuje się zespołem ludzi nadających się do takiego a nie innego spektaklu. W każdym razie dobór w tym wypadku, według wielu opinii, okazał się szczęśliwy.

W przeciwieństwie do sztuk renesansowych i wcześniejszych lub całkiem nowoczesnych, w osiemnastowiecznej *comedy of manners* nie szuka się na ogół specjalnie oryginalnych sposobów realizacji: koncepcja reżyserska zdaje się wynikać z wymiany

„kwestii” między postaciami, których twórca ani nie kusił się o głębszą symbolikę, ani nie zabarwiał scen poezją. Ta zasadnicza jednopłaszczyznowość sztuk tego rodzaju ułatwiała w pewnym sensie zadanie reżyserowi, który ustawiał sytuację tak, jak tekst zdawał się to dyktować. Kierujący przygotowaniem mgr W. Świeczkowski zdołał w każdym razie uczynić sztukę czymś żywym, co odbijało się w reakcjach publiczności. Były one w znacznym stopniu przygotowane dzięki przeczytaniu na ćwiczeniach różnych lat potrzebnych części tekstu. W każdym razie i humor Goldsmitha i opaly przez jakie przechodzą cztery młode serca w starych krynolinkach i atlasach i wyrazistość swobodnie rysowanych postaci na tle stylizowanych portretów i kominków wciągały tak bardzo, że studenci czuli się w znacznym stopniu przeniesieni w tę atmosferę epoki, której wyczuwanie podkreślali później w swoich wypowiedziach.

Oprawa sceniczna była w tym wypadku utrzymana na pograniczu symbolizmu czy prostoty elżbietąńskiej i naturalizmu. „Kominiek” z kartonu, lustro, portrety szkicowane *ad hoc*, meblowały wnętrze domu państwa Hardcastle, a wisząca latarnia i baryłki wnętrze zajazdu, do którego zbłądziło dwóch młodzieńców. Zmiana dekoracji była trzykrotna. Najlepiej odtworzona była rola Kate (M. Nebeska). Wybił się również Marlow (S. Drukarczyk).

Wspomniało się już o staraniach podjętych dla zapewnienia maksymalnej zrozumiałości sztuki. Można tu dorzucić, że dla udostępnienia rzeczy w pewnym stopniu najszerszym kręgom widowni streszczano każdy akt ustnie przed jego rozpoczęciem, a na początku przedstawienia rozdano również streszczenia pisane na maszynie.

Jeżeli chodzi o studentów, to w sprawie ich korzyści można by zaryzykować ocenę, że językowo w tym wypadku zyskali mniej więcej tyle samo, co od strony literackiej i kulturalnej.

Jak w stosunku do *Wieczoru Trzech Króli* — sztuka Shawa, tak wobec komedii Goldsmitha — nowoczesnym odpowiednikiem, była równocześnie opracowywana sztuka Galsworthy'ego *Silver Box*.

Podobnie jak w *She Stoops to Conquer*, reżyseria została oddana w ręce jednej z osób wybijających się w latach studiów m. in. zdolnościami i zainteresowaniami scenicznymi. Myśl była ta, aby wśród przyszłych kadr asystenckich wykształcić między innymi jednego lub dwóch pracowników przygotowanych reżyserko do kontynuowania całej praktyki teatru neofilologicznego.

Mgr I. Janicka miała zadanie mniej wdzięczne od swego kolegi. Sztuka nie miała lekkości, ani humoru, ani żywości dialogu Goldsmitha. Trzeba było wygrać napięcie dramatyczne, co się w znacznym stopniu udało, mimo, że ich punkt węzłowy, oparty

o centralny problem nie mógł pasjonować naszych widzów tak, jak tych rodaków Galsworthy'ego, którzy byli współcześni napisaniu sztuki: dla nas ten typ niesprawiedliwości społecznej, jaki piętnuje w *Silver Box* Galsworthy wyglądał na coś odległego lub przebrzmiałego.

Oprawa sceniczna była nieco bliższa „tradycjonalistycznego naturalizmu”, niż w wypadku Goldsmitha, co było zrozumiałe w związku z datą napisania utworu. Spośród aktorów wybił się odtwórca starego Barthwicka (D. Gołembka).

Korzyść aktorów i widowni w pierwszym rzędzie językowa i tu zapewne szczególnie wyraźna.

Latem tego samego roku 1953 kurs wakacyjny urozmaicony został aż trzema krótkimi bezpretensjonalnymi sztukami: Maurice Baringa *Catherine Parr*, A. A. Milne'a *The Princess and the Woodcutter* oraz B. Gilberta *Eldorado*. Doświadczenie nabyte przy tych okazjach można by podsumować w paru uwagach. Jednoaktówka o Henryku VIII pokazała, że nawet dialog z małą ilością akcji może „brać”, jeżeli jest łatwy, żywy i szczególnie dobrze wykonany. Bajka o *Księżniczce i Drwalu* uświadomiła organizatorom i wykonawcom walory dramatycznej bajki dla dorosłego audytorium. Podniosła te walory oryginalna muzyka: akompaniament na piszczałce, który miano zastosować w realizacji *Burzy* w następnym roku.

W maju 1954 wystawiono raz jeszcze Szekspira; tym razem *The Tempest*, wybrana ze względu na wartości poetyckie i ogólne bogactwo elementów zamknięte w ramach zwartej konstrukcji a także dostosowalność do takiej obsady, jaką można było planować w tych warunkach, spełniła swoje zadanie.

Skróty zastosowano i tu na ogromną skalę, starając się niemniej zachować wrażenie wystawienia całości. Wątek Alonza został właściwie tylko zamarkowany: skoncentrowano się na Prosperze, scenach miłosnych i komicznych. Jak w wypadku *Twelfth Night*, perły poetyckie ze scen opuszczonych wmontowano w inne miejsca, końcowe urywki liryczne wypowiadał głos zza sceny.

Ujęcie scenograficzne objęło skrótowy las, skalę przed grota Prospera. Przeniesienie się na nowe miejsce akcji następowało z chwilą odsunięcia jednej z dwóch bocznych kotar przez pазia. Mgr I. Kałużanka, która z tym przedstawieniem wróciła jeszcze raz do „opieki nad Szekspirem” wprowadziła więcej, niż w poprzednich spektaklach efektów świetlnych i akustycznych (sama burza). Ilustracja muzyczna (flet) przydała się szczególnie Ariełowi. Piosenka z melodią szesnastowieczną została zachowana z *mosque* ostatniego aktu.

Za najlepsze stosunkowo osiągnięcie autor artykułu uważa wygranie efektu symbolicznej ironii na olbrzymią skalę (pod adresem

ludzkości) w scenach z pijakami i Kalibanem (obok Mirandy najciekawszym chyba od strony aktorskiej). Suma możliwości zbliżenia się choćby do wywołania takiej refleksji otwiera cenne perspektywy.

W roku 1955 sztuka *Rivals* Sheridana doczekała się pełniejszej (choć skrótowej) realizacji. Przedstawienie, przygotowane przez mgr I. Janicką, szło na ogół po takiej linii, jak w swoim czasie komedia Goldsmitha, zarówno pod względem oprawy scenicznej, jak koncepcji. Niektóre sytuacje stawiały duże wymagania zmysłowi komicznemu aktorów, ale to stało się i tym razem okazją do ukazania bogactw tkwiących w młodzięży. Wybili się szczególnie: M. Nebeska (Lydia), M. Pawłowska (Mrs. Malaprop), W. Świeczkowski (Sir Anthony Absolute).

W tym samym roku doświadczenia objęły inne tereny. Zorganizowano wieczór poezji angielskiej, którego punktem najważniejszym było odegranie (z dużymi skrótami) *Murder in the Cathedral* T. S. Eliota. To otwarło nowe perspektywy. Występy chóralne opracowane „rapsodycznie” wydobyły walor słowa poetyckiego z siłą dotąd nieosiągalną. Było to połączenie recytacji zbiorowej z indywidualną (pewne ustępy czy frazy partii chóru oddane były poszczególnym osobom z jego grona); to wzmogło ekspresję i wzbogaciło korzyść słuchaczy i wykonawców. Momenty dramatyczne wygrane zostały z wielkim przejęciem i doskonałym efektem, zaś młode audytorium reagowało ze zrozumieniem.

Wszystko to zmusiło do częściowej rewizji tezy, że dzieła tragiczne lub głębiej dramatyczne nie nadają się do studenckiego wykonania w tych warunkach.

Na oprawę sceniczną złożyły się tylko kotary; dużo pomogło odpowiednie zastosowanie światel; kostiumy były nowoczesne (chór w bluzeczkach), co częściowo wynikało z warunków. Ta prostota dodatkowo uwypukliła zasadniczą siłę i barwę słowa.

Wynikiem był sukces jeszcze poważniejszy, niż w wypadku Szekspira. Na powtórny przedstawieniu obecny był wybitny angielski pisarz Graham Greene; pochlebna jego ocena dotarła do uszu samego autora, który dedykował wykonawcom egzemplarz sztuki. Reżyserowała i w tym wypadku Irena Janicka.

Artykuł niniejszy, jak zaznaczono, opiera się głównie o doświadczenia przeprowadzone na terenie filologii angielskiej, gdzie zaczęły się one najwcześniej i były najliczniejsze. Samo jednak zagadnienie zakreślone w tytule dotyczy każdego studium języka i literatury nowożytnej i należy tu dopowiedzieć parę rzeczy na temat działalności romanistów i germanistów.

Pierwsi wystąpili z dwoma urywkami z Hernani'ego i z *Le Mariage de Figaro* jako próbkami dramatu romantycznego i komedii osiemnastowiecznej. W tym drugim wypadku od razu obja-

wiło się kilka wyraźnych indywidualności aktorskich, a cały świetny rozmach Beaumarchais'ego porwał młodszą i starszą publiczność.

Grupa filologii germańskiej zdobyła się na całą komedię Kotzebue'go *Die Deutschen Kleinstädter*. I tu było sporo żywości, dobrych aktorskich załączków, skutecznej pracy reżyserskiej. O korzyści językowej studentów trudno wątpić, korzyść historyczno-literacka i ogólno-kulturalna, podobnie jak w wypadku Goldsmitha u anglistów, czy Beaumarchais'ego u romanistów, nie mogła z natury rzeczy wykraczać poza bliższe poznanie epoki i tego ludus *inter personas*, jakim jest komedia, pozabawiona głębszych perspektyw artystycznych czy filozoficznych.

3. ZAGADNIENIA

Rozpatrzenie problematyki wyrosłej w trakcie opisanych doświadczeń można ująć pod kątem trzech głównych celów przyświecających tym doświadczeniom:

a) Korzyść językowa zostaje tu omówiona na pierwszym miejscu. Niech na uzasadnienie takiego porządku wystarczy jej największa uchwytność i bezpośredniość, jak też integralne związanie z danym kierunkiem studiów. Choć więc istnieją hierarchie celów, w ramach których pozostałe względy trzeba by określić jako ważniejsze, wolno zostawić ten porządek omówienia.

W ogólnej tezie korzyść ta nie może być kwestionowana. Wszak od początkowych stadiów nauczania mniejsze i większe dramatyzacje przerabianych tekstów są stałym środkiem czynnego opanowania języka. Cóż dopiero gdy ten język ma się poznać tak gruntownie, jak to zakłada (jakże często niestety teoretycznie) studium filologii nowożytniej na wyższej uczelni! Gdy się temu poświęci chwilę refleksji, potrzeba teatru studenckiego w tej dziedzinie wprost się narzuca. Konieczność opanowania pamięciowego dłuższych urywków dobrej prozy lub poezji wraz z tym co musi tu być objęte z treningu fonetycznego i intonacyjnego i wraz z tym, co się automatycznie przyczynia do zwiększenia słownictwa i frazeologii, tu wystąpią w stopniu szczególnie wybitnym. Połączenie tego z gestykulacją i w ogóle ruchem zdaje się zapewniać dodatkową skuteczność takiemu ćwiczeniu.

Ale rychło po postawieniu tej niewątpliwej tezy ogólnej uświadamiamy sobie trudności w jej realizowaniu — zwłaszcza, gdyśmy tych trudności doświadczyli w trakcie własnych prób.

Pierwsza z nich wiąże się z poziomem przygotowania studentów. Bez żadnej skłonności do biadania, jest po prostu koniecz-

nością stwierdzić rzecz powszechnie znaną, że mimo egzaminów wstępnych, mimo rozmaitych obostrzeń (które długi czas musiały być bezskuteczne, skoro nie sięgały korzenia zła w sprawie niewystarczającego przygotowania młodzieży) naukę języka kierunkowego zaczynamy na uniwersytecie praktycznie od zera. Tym samym wyjąwszy przypadki szczególnych uzdolnień, dopiero od trzeciego, rzadziej od drugiego roku liczyć można na jako tako przysposobionych aktorów.

Żeby podkreślić, że nie jest to stan rzeczy nieuchronny i „zawsze” występujący (w dziedzinie nauczania języków w szkole fatalizm wślizguje się jako szczególnie uporczywa wymówka dla niekompetencji i innych spraw zawinionych) można wskazać, że choćby w Krakowie w latach trzydziestych zespoły uczniów szkół średnich wystawiały np. z powodzeniem na publicznej scenie Moliera po francusku.

Wracając do aktualnego stanu rzeczy na studium neofilologii, stwierdzimy więc, że wystawienie sztuki w obcym języku jest poniekąd zbyt ambitnym przedsięwzięciem. Mówię „poniekąd”, gdyż spróbuję wykazać, że rzecz w praktyce może się jednak udać i opłacić. Ale na początku niejednego zraża fakt, że to, co powinno by być swobodnym rezultatem rozwoju językowego musi być opracowane z mozołem nieproporcjonalnym do domniemanego czy oczekiwanego poziomu słuchaczy. Istotnie próby będą musiały w znacznym stopniu polegać na rudymenarnym szlifowaniu wymowy. Bo też przy wstępnej selekcji do danej sztuki nie można nieraz nawet postawić jako sprawdzianu przyzwoitego urywku prozy i trzeba się ograniczać do próby głosu.

Z tą trudnością paradoksalnie wiąże się trudność poniekąd jej przeciwna. Student-aktor pragnie widzieć stosunkowo szybko wyniki pracy włożonej przez siebie i reżysera. Jeżeli to nie następuje, nuży się i zniechęca — a przecież nastąpić, ściśle mówiąc, nie może, jeżeli prawdziwie pozostaje to, co się powiedziało o konieczności mozolnego szlifowania. W praktyce bogatsza, zachęcająca osobowość reżysera-asystenta doprowadza do jakiegoś wyjścia z impasu.

To wyjście może uchronić przed zaniechaniem przedstawienia. Nie ułatwia ono naturalnie sprawy ostatecznego poziomu. Standard osiągany za cenę pewnych kompromisów jest oczywiście niższy, tym samym mniejsza jest korzyść grających i słuchających niż widowisko przygotowane w warunkach optymalnych. Jednak korzyść ta istnieje. Zwiększyć ją można by wciągając w zespół odpowiednio uzdolnionych członków zespołu uczącego na sekcji. To zaś, nawiasem mówiąc, obiecuje dodatkowe korzyści w zakresie zżycia się nauczyciela uniwersyteckiego ze studentami.

Drugim obliczem tej korzyści, podobnie jak pozostałych, jest to, co ze sztuki wynosi audytorium. Oczywiście mówi się tu o audytorium studenckim. Otóż jeśli chodzi o aspekt językowy, to bardziej zdecydowanie niż przy dalszych aspektach omawianej przez nas sprawy, student-aktor korzysta nieporównanie więcej od studenta widza i to tak dalece, że postawiono tezę, iż nie opłaciłby się wysiłek przygotowania sztuki, gdyby owocem była ta godzina czy półtorej jej słuchania. A dodać trzeba, że nawet ten krótki czas i tak daje mniej, niżby się zdawało. Studenci pierwszego roku z reguły nie są w możności śledzić dialogu. A i studenci wyższych lat gubią się często, czasem z winy ich kolegów wykonawców. Jeśli powód leży w trudnym, niewspółczesnym tekście, zagadnienie zaczyna w ogóle wychodzić poza orbitę językową i przesuwając się ku sprawom historyczno-literackim. Jeśli chodzi o praktyczny sposób zapobiegania opisanym trudnościom, względnie ich zmniejszania, to oczywiście stałym procederem było na sekcji uprzednie przerobienie szczegółowe danej sztuki w ramach jakichś ćwiczeń.

Następną przeszkodą na linii rozwoju czysto językowego jest to co wynikać będzie z postulatów związanych z dalszymi aspektami, choć częściowo rodzi się nawet bez pełnego ich uwzględnienia: jeżeli ma się osiągnąć jakiś efekt zewnętrzny (bez którego zaniknie zainteresowanie) to nie znajdzie się wystarczającej ilości czasu i uwagi na szlif językowy, którego zresztą rozmiar i tak opisywaliśmy jako niewygodnie duży. Na szczęście i tu życie przynosi wyjścia, choć niedoskonałe.

Dalsza uwaga na temat udziału widowni będzie taka, że możliwe są pewne sposoby dla jej uaktywnienia: piosenka w tekście sztuki podjęta przez całą salę byłaby jednym z nich. Innym byłoby chóralne dokończenie przez salę jakiejś właśnie chóralnie recytowanej partii na scenie. To jednak będzie raczej możliwe tylko przy sztukach poetyckich, a więc znów problematyka wykracza poza niniejszy paragraf.

Jeszcze jedno w związku z podziałem korzyści między scenę a widownię: na tę pierwszą dostają się i tak z reguły studenci o lepszym poziomie językowym i tak być musi, jeżeli przedstawienie nie ma być okazją wręcz do obniżenia poziomu sekcji. Ale jeśli tak, to znów tu więcej dostają ci, którzy już coś mają. „Ubożsi” będą oczywiście podciągani na wiele sposobów, ale nie na ten sposób.

b) Rozszerzenie wykształcenia historyczno-literackiego.

Zaczynając od studentów-aktorów, stwierdzimy bez trudności i tu, że, ogólnie mówiąc, dostają oni bardzo wiele. Głębsze poznanie jakiegoś wybitnego dzieła sceny w tekście oryginalnym jest swego rodzaju okazją. Nawet w tłumaczeniu polskim nie zawsze

student trafi na scenach na pewne rzeczy dla niego ważne (ogólna polityka repertuarowa nie może się, nawet w najlepszym wypadku, we wszystkim pokrywać z zapotrzebowaniem historyków obcych literatur), a tu styka się z oryginałem. Wszystko co napisano na temat niedoskonałości i „zdradzieckości” wszelkich przekładów znajduje i tu pełne zastosowanie.

Do tego dodajmy, że dla studenta-aktora to poznanie dzieła ma charakter szczególny, wiąże się bowiem z wykonaniem.

W warunkach idealnych można by postulować aż do kilku przedstawień rocznie, z różnych epok, rodzajów czy autorów dramatycznych. W części pierwszej niniejszego artykułu wskazano jako na osiągnięcie szczytowe, na wystawienie dwóch pełnych sztuk w ciągu jednego roku akademickiego.

Znaczna część tych samych argumentów odnosi się, z zachowaniem proporcji, do widowni. I dla nich wchodzi w grę poznanie dzieła literackiego w sposób o wiele pełniejszy i żywszy niż w czytaniu indywidualnym.

Tym ogólnym twierdzeniom wypada teraz przeciwstawić różne potwierdzone przez doświadczenie obiekcje.

Typowym polem dla starcia się przeciwstawnych poglądów jest sprawa długości wystawionego materiału dramatycznego. Ze względów tu bliżej traktowanych, tj. historyczno-literackich, należałoby z reguły myśleć o całych sztukach. Ze względu na możliwości czasowe, techniczne i inne, musi się dopuszczać wystawienie fragmentów. Ich dobór nigdy oczywiście nie będzie doskonały (gdyby był takim, musielibyśmy logicznie uznać odrzucone partie sztuki za zbędnie dodane przez autora).

Już od strony wykonawców repertuar się zacieśnia przez to, że wyłącza się na ogół sztuki tragiczne. Utrzymuje się na ogół przekonanie, że ryzyko niedociągnięcia w wykonaniu jest zbyt poważne. Z innych zaś względów nie wykracza się raczej w repertuarze poza pozycje komediowe o stosunkowo wysokim procencie akcji i ruchu.

Od strony widowni narzucają się podobne ograniczenia. Właśnie wspomniane przykładanie wagi do sprawy „życia” jest tu w pewnym stopniu obosieczne. Nastawieni na atmosferę odprężenia, rozrywki, zaciekawieni jak koledzy się spiszą, studenci nie są skłonni do przyjmowania wrażeń, które zwiemy podniosłymi. Często nie doceniałiby prawdopodobnie momentów tragicznych lub wysoce dramatycznych, nawet gdyby aktorzy podołali zadaniu odpowiedniego ich odegrania. Ponadto, jak się powiedziało w pierwszej partii artykułu, widownia studencka nie nadaża za trudniejszymi językowo partiami. Ostatnio jednak pewne doświadczenia osłabiły obawy o „niedorośnięcie” młodzieży do przedstawień „na serio” dramatycznych.

Od strony historyczno-literackiej, podobnie jak w aspekcie językowym, przygotowanie uprzednie jest warunkiem pełnego wykorzystania przedstawienia przez widzów. Najpełniejszym postulatem byłoby seminarium z analizą danej sztuki jako stadium wstępne.

Inny konflikt zarysowuje się w perspektywie pomiędzy względami, które od jednej strony można by nazwać filologicznymi, a od drugiej teatrologicznymi. Nie zawsze, jak wiemy, wystawienie sztuki najwierniejsze w stosunku do ducha jej epoki, a nawet zamierzeń autora, pokrywa się z możliwościami odbiorczymi naszej epoki i dostosowaną do nich koncepcją reżysera. Konflikt ten jest znany w teatrologii i nie będziemy się tu nad nim dłużej zatrzymywać. W przypadku teatru akademickiego dla historyków literatury będziemy naturalnie *a priori* skłonni rozstrzygnąć na korzyść „filologii”, ale też, właśnie, czasem ucierpi na tym żywość przedstawienia. W więcej niż jednym wypadku w naszych doświadczeniach działo się jednak i odwrotnie: pierwsze z przedstawień *Twelfth Night* oparło się na tekście okrojonym o wszystkie prawie bogatsze gry słów, trudniejsze ustępy retoryczne itd. Docenienie Szekspira z całą świetnością słownej szaty elżbietańskiej liryki itd. musiało na tym ucierpieć.

Mimo to wszystko twierdzimy, że nawet w skromnych realizacjach plusy przeważają nad minusami.

c) Wzrost i pogłębienie kultury ogólnej i osobistej. W tej części artykułu znów powtórzmy kilka tez dotyczących ogólnego wpływu teatru szkolnego na wykonawców i widzów, z nachyleniem związanym z dziedziną neofilologii na szczuble uniwersyteckim. A więc zespół, którego poczynania się tu referuje, uważa, że to wejście w skórę innego człowieka, które nazywa się aktorstwem, choćby na krótko, zawiera w sobie elementy ubogacenia i uplastycznienia osobowości, rozszerzenie wyobraźni, a także, w pewnym typie pracy scenicznej, inteligencji. Mnożą się typy reakcji ludzkich, które będą zrozumiałe dla kogoś, co je naśladował. Student ma w ręce szereg cennych i płodnych załączków jakiegoś żywego humanizmu, które zresztą dla rozkwitnięcia potrzebują zapewne podparcia przez równoczesną, planowo prowadzoną naukę o człowieku.

To przekonanie nabiera szczególniejszej siły w odniesieniu do studentów języka i literatury innych narodów. Po pierwsze od strony ich predyspozycji. Wysuwamy bowiem hipotezę, że językowiec z powołania ma tym samym, przeciętnie biorąc, również „częstkowe” chociażby powołanie aktorskie. Innymi słowy, że istnieje zasadnicze pokrewieństwo między typem zdolności lingwistycznych a mimiczno-głosowych. Element naśladowania, konieczny w obu dziedzinach, odgrywa rolę bardzo znaczną.

Do naśladowania dźwiękowego dołącza się jakaś głębsza mi-metyka psychologiczna, związana do pewnego stopnia z kierunkiem studiów. Jeżeli powiedziano, że jest się tyle razy człowiekiem, ile się zna języków, to pewien wniosek z tej tezy znajduje głębokie zastosowanie humanistyczne w neofilologicznym teatrze. Człowieczeństwo każdego dopełnia się w ramach jego narodowej kultury, kompleksu sposobów mówienia, obyczaju itd. Ktoś, kto częściowo (nie może to być pełne i w zasadzie nie powinno być pełne) wszedł w takie ramy innego narodu, stał się jak gdyby na inny także sposób człowiekiem.

I w tym wypadku, jak w poprzednich, konkretne warunki odbiorą wiele możliwości zastosowania tych tez.

Ściśle mówiąc, nie trzeba by tego, co się teraz powie, poruszać, bo wątpliwości rodzą się poza obszarem objętym założeniem, ale ponieważ pytanie to ciśnie się na usta, można je tu dopuścić: w ilu wypadkach można wśród materiału studenckiego mówić o filologach z powołania? Otóż rozmowowanie przebiega tak, że odnosi się jedynie do (licznych czy nielicznych) wypadków prawdziwych. Tych nie ma znów tak przygnębiająco mało, jak mogłoby się zdawać. A szereg odcieni pośrednich każdy realista musi brać pod uwagę.

Reszta wątpliwości pokrywa się z tymi, jakie poruszono przy aspekcie językowym. Realizacja postulatów, choćby najciekawszych, w praktyce redukuje się w znacznym stopniu wskutek braków w opanowaniu języka u studentów. Jedną z korzyści najmniej może zachwianych w konkretnej realizacji jest wzmoczenie się poczucia rytmu u wykonawców (w kilku znaczeniach: językowego, plastycznego, „intelektualnego”).

Następne zagadnienia nie będą pod każdym względem specjalnie „neofilologiczne”, ale nie zawsze da się takie sprawy rozdzielić i dlatego trzeba dodać parę refleksji w związku z korzyściami „ogólno-kulturalnymi” studenta.

Do takich korzyści należy wzmoczenie się ducha pracy zespołowej — tu w oparciu o pracę dramatyczną w obcym języku; należy do nich wzrost wrażliwości muzycznej — ze względu na ilustrację muzyczną tekstu lub na wplecione weń piosenki (ubocznie, na małym odcinku, wzbogacające zasób językowy), wreszcie z tytułu ćwiczeń w intonacji; zorientowanie się w atmosferze epoki przez kostiumy (tam gdzie można takowe zastosować), które z reguły dają młodzieży dużo zadowolenia; wzbogacenie plastyczne przez oprawę sceniczną i stylowe afisze.

Wszystkie powyższe momenty będą znów w praktyce zmężone przez znane nam już względy: zbyt szczupłą dawkę któregoś z wymienionych elementów lub wręcz zbyt małą ilość czasu na ich opracowanie (czas studencki musimy oszczędzać, o tyle

bardziej niż czas zawodowego aktora — a przecież, ściśle mówiąc, już raczej ten ostatni mógłby się obejść mniejszą ilością godzin na przygotowanie roli).

Specjalnie trzeba wspomnieć o osobie reżysera. Jest on czynnikiem w znacznym stopniu zapewniającym osiągnięcie tych korzyści kulturalnych, o których była mowa. O ile chodzi o fachowość i doświadczenie teatralne, to trzeba tu powiedzieć, że sekcje neofilologiczne są w gorszej sytuacji od innych sekcji realizujących teatr akademicki, bo właściwie na doproszenie „prawdziwego” reżysera nie mogą sobie z natury rzeczy pozwolić: próby, (jak wszelkie ćwiczenia w myśl jakże słusznych instrukcji ministerialnych) odbywają się w języku „kierunkowym” i tego samego języka używa wykładowca-reżyser. Tylko więc to, co w zakresie tzw. bogactwa osobowości może zastąpić tu i ówdzie doświadczenie i wiedzę fachową można tu liczyć na plus studenta. Jeżeli chodzi o dziedzinę czysto językową i historyczno-literacką, tu tym bardziej pokierowanie próbami przez wykładowcę danej sekcji, a nie człowieka teatru, narzuca się jako konieczność.

W doświadczeniach tu referowanych przygotowaniem przedstawień kierowali w większości wypadków asystenci lub wykładowcy. W pewnych wypadkach rzecz przejmowali kończący studenci, zresztą wyróżniani i przewidywani jako przyszli pracownicy naukowci. Dziś dwoje takich jest asystentami przy katedrze. Istnieje nawet, jak wspomniano wyżej, koncepcja wyszkolenia jednej przynajmniej osoby zdecydowanie po tej linii. Możliwość realizowania takiej koncepcji zależałaby od wielu warunków, ale już tu można wspomnieć, że częścią programu wyszkolenia, którą się zresztą próbowało wprowadzić w życie, byłoby „terminowanie”, choć przez kilka miesięcy, u jakiegoś poważniejszego reżysera.

Im więcej wszystkich pożytecznych treści dotrze do świadomości (a co ważniejsze, podświadomości) studenta-aktora, tym więcej da on widowni. Ale tu znów rozdzielnosc postulatów. Aby tak było, należałoby wciągnąć rok po roku tych samych studentów, a na tym znów traciłaby większość, pozbawiona szansy czynnego udziału.

4. WNIOSKI

Po przyjrzeniu się odbytym doświadczeniom i rozważaniu związanej z nimi problematyki możemy sformułować pewne konkluzje i postulaty.

Na sekcjach neofilologicznych wyższych uczelni powinny z reguły powstawać studenckie zespoły teatralne, służące celom dydaktycznym i ogólno-kształcącym. W miarę możliwości w zespołach takich należałoby utrzymać pewien trzon przechowujący na stałe uformowaną tradycję i podnoszący resztę na wyższy poziom: trzon stanowiliby wychowankowie uczelni mieszkający w danym mieście lub uczący na tejże uczelni. Ponieważ to byłoby rzadko możliwe, postuluje się przynajmniej kierownictwo w osobie jednego z pracowników naukowych na sekcji, specjalnie wyszkolonego po tej linii. Czas poświęcony próbom i organizowaniu przedstawień przez takiego asystenta czy wykładowcę powinien być mu wliczony do etatu.

W repertuarze powinny przeważać sztuki nowoczesne, o zacięciu komediowym, żywej akcji i dialogu, należałoby jednak dopuszczać niezbyt trudnych klasyków, zwłaszcza jeśli odznaczają się wspomnianą żywością lub charakterem komediowym. Przynajmniej eksperymentalnie należałoby też próbować małych zespołów recytatorskich do wygłaszania urywków poetyckich.

Wybrane do wykonania utwory winny być przedmiotem bliższego omówienia na niektórych ćwiczeniach literackich.

Z drugiej strony wykonawcy ról mogliby być, za zgodą kierownictwa sekcji zwalniani częściowo z uczestnictwa w niektórych ćwiczeniach konwersacyjnych. Oszczędzanie czasu studentów musi pozostać jednym z naczelných wskazań.

Po odbytym przedstawieniu należałoby z reguły organizować dyskusję, albo na szerszej płaszczyźnie, albo przynajmniej w ramach ćwiczeń danej sekcji.

W opisanym ujęciu teatr akademicki na sekcjach neofilologicznych wyższych uczelni może i powinien się stać poważnym środkiem podniesienia poziomu studiów, ożywienia ich przebiegu i wyrobienia ogólno-kulturalnego studentów — przyszłych nauczycieli.

WYBRANA BIBLIOGRAFIA

- E. K. Chambers, *The Mediaeval Stage*, 2 tomy. Oxford University Press 1903.
- E. K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, 4 tomy. Oxford University Press 1923.
- Wł. Chomętowski, *Dzieje Teatru Polskiego od najdawniejszych czasów do 1750 r.*, Warszawa 1870.
- W. Creizenach, *Geschichte des Neueren Dramas*, t. 1 Halle 1914.
- M. Deszcz, *Znaczenie teatru szkolnego w nauczaniu języka francuskiego*, „Neofilolog.” 1930.
- M. Giergielewicz, *Teatr Szkolny*, *Encyklopedia Wychowania*, t. III, s. 478—500.
- L. Komarnicki, *Teatr Szkolny. Ogólne założenia z praktyki teatru szkolnego*, Warszawa 1926.
- Nouveau Dictionnaire de Pédagogie et d'Instruction Primaire*, Paris 1911 (s. v. *Théâtre d'éducation*).
- A. Polewka, *Teatr szkolny samorodny i jego wartość wychowawcza*, „Chowanna”, 1929.
- H. Rashdall, *The Universities of Europe in the Middle Ages*, New Edition by F. M. Powicke and A. B. Emden, Oxford 1936 (3 vols).
- T. Sivert, *Teatr szkolny i jego rola wychowawcza*, „Polonista”, 1947, 1—2.
- I. Strycharski, *Przedstawienia dramatu klasycznego przez młodzież szkół średnich*, „Poradnik teatrów i chórów włościańskich”, V, (1912).
- J. Strzelecka, *Cele i zadania wychowawcze teatru dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1931.
- St. Windakiewicz, *Teatr kolegów jezuickich w dawnej Polsce* P. A. U, Wydział Filologiczno-historyczny, Rozprawy, t. LXI, n. 2.