

NATALJA LANDAUOWA

## WYCHOWANIE PLASTYCZNE A TEATR W SZKOLE

(dokończenie)

### 4. Kostjum.

Drugim z rzędu ważnym czynnikiem oprawy scenicznej jest kostjum. Kostjum nie może być przypadkowy, użyty tylko dlatego, że dzieciom udało się go wydobyc z mamusinych zakamarków. Wiem, że ważnym momentem w takich wypadkach, często nawet decydującym, są okoliczności materialne, ale o tem, jak sobie radzić z temi trudnościami, dziś pisać nie zamierzam. Kostjum potrafi często zastąpić w zupełności dekorację, o ile naturalnie jest dobrze pomyślany, ale tembardziej nie może on być przypadkowy, a musi być specjalnie przygotowany. Należy kostjum otoczyć czułością, gdyż jest szalenie pociągający, zwłaszcza dla dziewczynek. Znamy wszyscy te czasy, kiedy wyciągało się pokryjomu z szafy rozmaite łauszki, a z ręczników uwijało się fantastyczne turbany na głowie. Ile to pomysłowości skupiało się w tem, żeby wydobyć jakąś możliwą całość stylową w tem przebraniu! W teatrze szkolnym dajemy możliwość wyżywania się w tym kierunku wcale nie pokryjomu, wprost przeciwnie — jawnie i celowo. Tu jest ktoś, kogo trzeba ubrać w ten sposób, żeby podkreślić jego pochodzenie, wiek, epokę, w której żyje, a ponad tem wszystkim dominujący charakter odtwarzanego człowieka.

### 5. Kukielki.

Jednym z najulubieńszych sposobów projektowania kostjumu jest kukielka. Ten dalszy ciąg zabaw w „lalkę” (ale tu robiony już na temat) jest niesłychanie pociągający. Należy zachęcać do tego rodzaju projektowania, bo stąd blisko już do tworzenia kukielki teatralnej — jeszcze jednego działu pracy plastyka w teatrze szkolnym. Od projektowania w ten sposób pojętego kostjumu do kukielki, użytej na scenie w charakterze aktora, jest już jeden tylko krok. Plastyk musi przygotować zespół i do tej możliwości wyrażania się scenicznego. Jeśli jakiś obrazek będzie przez młodzież pomyślany jako inscenizacja kukielkowa, trzeba i w tym kierunku popracować możliwie wydajnie, nie zadowolając się bylejakim rezultatem. To modelowanie zdeformowanego człowieczka rozwija ołbrzymią spostrzegawczość u młodzieży. Trzeba swobodnie obracać się zarówno w zagadnieniach wyrazu twarzy ludzkiej, jak i w anatomicznej budowie tułowia, żeby otrzymać pożądaną kukielkę. Wartość kukielki podnosi jeszcze i to, że trzeba jej „zrobić twarz”.

## 6. Charakteryzacja.

Wyraz tej twarzy, odpowiadający charakterowi danej postaci, może później posłużyć jako materiał przy charakteryzacji. Znowu jeden z elementów plastycznych widowiska — maska artysty, której obmyślenie należy znowu do plastyka. Jego zadaniem będzie przede wszystkim uzgodnienie stanowiska projektodawców z „artystami” w sprawie pojmowania charakterów wyobrażanych postaci. Ze sprawą charakteryzacji w teatrze szkolnym związane jest często nieporozumienie: zazwyczaj rozumie się ją jako upiększenie artystki. Jestem przeciwna szminkowaniu na scenie teatru szkolnego, ale bezwzględnie obstać przy charakteryzacji pojętej w sposób najprostsz. Jeśli uczennica odtwarza rolę starego mężczyzny, musi zaznaczyć na twarzy charakterystyczne dla tej postaci szczegóły, ale pomyślane nierealistycznie. Materiał użyty do charakteryzacji, to nie teatralna stara peruka, czy broda z włosów. Trzeba znaleźć coś zastępczego, jakąś rafnę, papier, czy inne — nie mam zresztą zamiaru dawać recept, chodzi mi tylko o to, żeby podkreślić, że nie chcemy udawać, że ta uczennica to prawdziwy mężczyzna, tylko w tej chwili ma go wyobrażać. Pozostawiamy wyobraźni młodej widowni zadanie stworzenia sobie obrazu. Mamy tu znakomity przykład sytuacji, w której teatr szkolny stawia plastykowi poważniejsze zadania niż teatr „dorosły”. Plastyk musi tu bowiem wyperswadować uczennicom utartą formę „przebierania się”, a naprowadzić na nierównie trudniejsze poszukiwanie związłego, a charakterystycznego wyrazu danego typu. Wymaga to od kierownika dojrzałości i doświadczenia, a jest przecież jedyną drogą, która — przy środkach teatru szkolnego — obiecuje jaki taki poziom artystyczny.

## 7. Dekoracja.

Jeśli idzie o projektowanie dekoracji, niekiedy są one zbędne, ale poszukiwać rozwiązania plastycznego należy tak czy inaczej. Dopiero w czasie pracy i dyskusji można dojść do wniosku, że są one zbyteczne, nie należy sobie jednak mówić zgóry, że dekoracji nie będzie. W każdym razie zyskuje się na tem materiał do ćwiczenia; pozatem takie postępowanie daje zdrową, naturalną podstawę do ewentualnych innych, bardziej oryginalnych, czy „śmiałych” rozwiązań. Jeśli idzie o dekorację właściwą, której projektowanie utarło się już od praczasów przypisywać plastykowi, to trudno mi na ten temat coś nowego powiedzieć. Wiadomo — dekoracja powinna być dobra. Podlega zresztą na scenie teatru szkolnego tym samym prawom co i na „dorosłej”. Inna rzecz, jeśli idzie o techniczne jej wykonanie. Tu można wciągnąć do współpracy dzieci chętne a mało zdolne, które dotychczas stały na uboczu. Moment możliwie masowego udziału młodzieży w pracy należy otoczyć jaknajczujniejszą uwagą. Inaczej dziecko będzie patrzyło na przedstawienie, jeśli bodaj jedna kreska jest jego roboty. Inna ochota, inne zainteresowanie. Technika przy wykonywaniu powinna być ciągle inna, zależnie od wymagań fakturalnych danego projektu, ale teatr szkolny, tak bardzo liczący się zawsze ze swoim ograniczonym budżetem, ma skromne możliwości. Można tu przeważnie operować malowaniem klejowym, lub wylepianką, czasem witrażem, a najchętniej jednobarwną kotarą w głębi, od której dobrze się odbija zarówno kostjum odpowiednio oświetlony, jak rekwizyt. Wogóle techniczne wykonanie, to oddzielne pole do popisu dla pomysłowości, jak wybrnąć z trudnego zadania w każdorazowo innej sytuacji finansowo-lokalowej. Należy tylko pamiętać o tem, że w tem samem przedsta-

wieniu nie mogą się znaleźć rzeczy z różnych stopni rzeczywistości, to znaczy jedne np. stylizowane, a drugie realistyczne.

### 8. Światło.

Dekoracja, rekwizyt, kostjum czym są, jeśli nie będzie z nimi współpracowało światło? Światło, to nowy rozdział pracy plastyka, który musi umiejętnie pewne rzeczy oświetlić, inne znów ocienić, gdyż nie zapominajmy, że i cień, idący nierozdzielnie ze światłem, można również wykorzystać w tysiącnych możliwościach, ponieważ ma kolor i ruch. Światło przy wysiłkach artystycznych w teatrze szkolnym jest niezastąpionym czynnikiem w oprawie scenicznej. Wiem, że to, co w szkole szumnie nazywają światłem, często sprowadza się do dwóch żarówek osłoniętych kolorową bibułką. Tembardziej musi się braki nadrobić pomysłowością i z dużym wyczuciem artystycznym decydować się na najbardziej skondensowany kolor, mający oddać nastrój sceny. Światło może z rzeczy błażej zrobić coś wspaniałego i, niestety, naodwrot. Należy już przy projektowaniu zwracać młodzieży uwagę na zmiany, jakim będzie wszystko podlegało przy oświetleniu w celu uchronienia przed niespodziankami.

### 9. Konstruktywistyczne rozwiązanie sceny.

Jeszcze kilka słów o bogatych możliwościach, ckwiających w tak zwanym konstruktywistycznym rozwiązaniu sceny. Nawet przy największym ubóstwie środków dysponuje się w każdym razie zespołem grającym. I ten zawsze obecny materiał w ręku doświadczonego plastyka może dać niegorsze wyniki artystyczne. Przy pomocy najprostszyc podjów i wypełnienia przestrzeni przez grupy ustawione z dzieci, możemy często z powodzeniem zastąpić dekoracje. Znając już utwór literacki, jego inscenizację i liczbę występujących osób, najlepiej przeprowadzić szereg prób, przesuując coraz to inaczej podja, jakimi mamy do dyspozycji, oraz żywych „artystów”. Potem dopiero możemy sobie wszystkie szczęśliwe rozwiązania powiązać w całość. Jestto może trochę męczące, ale daje dużo satysfakcji, a rezultaty takie, jakie przy papierowych próbach w makiecie nawet i na myślby nie przyszły. Zresztą, okazuje się, że wszyscy z takich prób są zadowoleni. Każda uczennica ma pomysł, dźwigając podja z dołu w górę, z jednej strony na drugą. Fizyczny wysiłek, połączony z myśleniem, daje dzieciom dużą przyjemność i pobudza pomysłowość.

Miałyśmy kiedyś inscenizację, w której nie było żadnej dekoracji. Na drewnianych blokach sześciennych, stanowiących jakgdyby cokół wielkiego pomnika ku czci lotników, były ustawione dziewczęta w stylizowanych kostjumach pilotów. Ich obnażone ręce ułożone były w kształt dwupłatowca i śmigła. Wprawdzie obok wypełnienia przestrzeni operowałyśmy jeszcze kostjumem, światłem i gestem, ale bodźcem do zainscenizowania danego utworu w ten sposób było zmontowanie odpowiedniej konstrukcji przestrzennej.

Zaznaczyć jednak należy, że jeżeli idzie o zrównoważenie ubóstwa dekoracji, gest oddaje poważne usługi i często może zapewnić scenie dość bogatą treść plastyczną, stwarzając niejako żywe obrazy.

Nie jest on również do pogardzenia nawet przy zastosowaniu w widowisku t. zw. „pełnej” dekoracji, to jest dekoracji w otoczeniu kostjumu, rekwizytu i światła.

Kończąc swe uwagi, pragnę jeszcze zaznaczyć, że naszkicowana tu działalność nie wyczerpuje roli wychowawczej plastyka w teatrze szkolnym; omówiłam

raczej poszczególne elementy, składające się na pracę przy cementowaniu przedstawienia, pomijając olbrzymie możliwości, tkwiące w tworzeniu repertuaru.

Element plastyczny, współpracując zazwyczaj ze słowem, może je niejednokrotnie nawet zastąpić. Często niedopowiedziane słowami wyznanie ideologiczne znajdzie dopełnienie w jakimś nastroju malarskim, lub nawet szczególnie kostjumowym. Idzie o to, żeby te rzeczy nie były przypadkowe, ale zgóry pomyslane. Należy już przy tworzeniu materiału treściowego i słownego obdarzyć wymową każdy przedmiot, znajdujący się na scenie, przewidzieć moment jego „wygrania się”. Dziecko, wciągnięte w ten rodzaj myślenia, nauczy się projektować w sposób skondensowany, odrzucając olbrzymi bagaż szczegółów, które często mącą jasność wyobrażonych sytuacji.

Przeszkolenie estetyczne, jakie daje teatr szkolny, uczulający spojrzenie młodego widza na wszelkie przejawy artyzmu, jest sprawą tak palącą, że chyba w najbliższym czasie znajdzie właściwe zrozumienie.

JAN OSTROWSKI-NAUMOFF

## JAK KOMPONOWAĆ TAŃCE?

Pytanie: „Jak komponować tańce?” należy niewątpliwie do najkłopotliwszych w praktyce krytyka tanecznego. W podobnej sytuacji znajduje się zapewne i krytyk teatralny, gdy go zapytają, jak skomponować dramat, — literat, gdy ma powiedzieć, jak pisać dobre poematy, lub plastyk, gdy ma odpowiedzieć, jak się tworzy arcydzieła malarstwa lub rzeźby.

Jeśli zwrócić się z takimi pytaniami do artystów, to mają oni na to dość prostą, choć nie zawsze użyteczną odpowiedź: „Jak komponują inni, tego nie wiem. Ja to robię w ten sposób” — i ewentualnie pozwala wejrzeć w swoją robotę. To też przyglądanie się temu, jak robią mistrze, jest bodaj najbardziej rozpowszechnioną „szkołą” kompozycji, mającej swe zastosowanie również w sztuce tanecznej. W ten sposób jednak powstaje większość dzieł akademickich, kopij wspaniałych oryginałów i kopij doskonałych już kopij. Gdy ktoś chce jednak zerwać z wytworzonym szablonem i stworzyć rzecz nową, wypróbować własnych sił i zdobyć palmę samodzielnego artysty, ten nie ma innej drogi, jak samemu rzucić się w nurt twórczości i wypłynąć, o ile się nie pójdzie na dno. Pomiędzy temi dwiema metodami mieści się cały kunszt kompozycji w sferach wielkiej sztuki.

Oprócz wielkich świąt w dziejach sztuki, istnieje również i dzień powszedniej pracy artystycznej. Zna go również „Teatr w szkole”. Gdy reżyser widowiska szkolnego musi wstawić, z jakichkolwiek względów, partję taneczną, to ma prawo obejrzeć się za kimś, kogo uzna za bardziej kompetentnego od siebie i postawić mu to drażliwe pytanie: „Jak komponować tańce?”. A zapytanemu w ramach swej kompetencji, nie wolno wykręcać się sianem ogólników, lub odsyłać interlokutora do innych, jeśli już nie do.. licha. Bo odpowiedź nie łatwa.

Są sztuki, w których istnieją mniej lub bardziej rozbudowane systemy zasa-

kompozycji. Na podstawie badań nad arcydziełami malarstwa zebrano trochę wskazówek w zakresie tego, jak rozplanować obraz. Stosuje się je często w fotografice. Teoria teatru stara się również sformułować pewne zasady dla sztuki dramaturycznej. Właściwą kompozycję wykląda się na większą skalę bodaj jedynie przy nauczaniu muzyki. Tam mówi się o określonych formach utworów, o prawach harmonji czy kontrapunktu, o zasadach instrumentacji i t. p. Tu do porozumiewania się pomiędzy twórcą, kompozytorem i wykonawcą lub do zanotowania wykonanego utworu dla ewentualnych dalszych odtwórców, istnieje specjalny, bardzo rozwinięty środek, a mianowicie rozpowszechnione i ujednostajnione pismo nutowe. Oczywiście wszystkie te prawa kompozycji i środki pomocnicze nie zapewniają produkcji prawdziwych utworów artystycznych.

Trzeba sobie bowiem przy sposobności uprzytomnić pewną różnicę pomiędzy kompozycją i układem. Wskazaniem byłoby konsekwentnie nazywać układem wynik komponowania według narzuconego lub istniejącego schematu, rezerwując termin „kompozycja” dla rezultatu pracy bardziej twórczej — wynajdywania nowych form artystycznych. Jeżeli nawet to rozróżnienie nie jest dość zrozumiałe w zakresie innych sztuk, to w dziedzinie tańca ma swe wyraźne uzasadnienie. Aby zdać sobie z tego sprawę, wystarczy zastanowić się, w jakim stadium znajduje się obecnie wiedza o kompozycji tanecznej i jakimi środkami rozporządza kompozytor taneczny, którym z reguły bywa bądź praktyk baletmistrz, bądź wybitna solistka czy solista.

W zakresie tańca ludowego rozporządza się pewną ilością mniej lub bardziej opracowanych form tanecznych, jak np. walc, mazur, tarantella i t. p. Znany jest ich rytm, tempo zasadnicze, rozczłonkowanie, pewna ilość t. zw. pas — kroków tanecznych i ruchów ciała (tułowia, głowy i rąk). W opracowaniu baletowym — t. j. przy pomocy specjalnej techniki tanecznej — formy te noszą nazwę tańców charakterystycznych i przekazywane są bądź drogą tradycji scenicznej, bądź też za pośrednictwem opisów rozrzuconych po wielojęzycznej literaturze choreograficznej.

W zakresie tańca artystycznego, więc baletowego i wyzwolonego (patrz art. „Sztuka taneczna a teatr w szkole” — „Teatr w Szkole”, r. 1934/35, nr. 4 str. 76), rozporządza się pewną ilością ruchów i postaw, lub ich powiązań w figury, które służą do komponowania utworów tanecznych, jak np. plamy barwne w malarstwie. Tego rodzaju ruchy elementarne składają się na t. zw. technikę taneczną. Przy ich pomocy tworzy się tańce oderwane, o charakterze czysto dekoracyjnym oraz tańce programowe (t. zw. pantomimiczne) o pewnej treści, akcji lub idei. W kompozycjach tych tańców występują bądź szablony, ustalone przez tradycję lub wybitne indywidualności, bądź też daleko posunięta dowolność, ograniczona conajwyżej pewnym poczuciem stylu u kompozytora.

Wylom w tym chaosie, względnie skostnieniu stara się zrobić niemiecka szkoła tańca wyzwolonego z Labanem i Wigman na czele. Próbuja oni skodyfikować pewne zasady rozplanowania przestrzennego ruchów i powiązania napięć dynamicznych w czasie. Są to jednak wszystko próby jeszcze nie upowszechnione i mocno nacechowane indywidualnym piętnem ich twórców.

Jeżeli zaś chodzi o środki pomocnicze do komponowania czy też układania tańców, to trzeba stwierdzić, że choć od kilku stuleci podejmowano liczne sta-

rania o stworzenie stosownego pisma symbolicznego dla notowania ruchów tanecznych, — nie powstał dotąd żaden system ogólnie przyjęty. Schematyczny plan rysunkowy rozmieszczenia tancerzy na płaszczyźnie poziomej i opis słowny kroków, zwłaszcza przy pomocy bardzo zróżniczkowanej terminologii baletowej, pozostaje dotąd najpewniejszym sposobem skutecznego porozumienia się kompozytora z tancerzem lub tancerzy między sobą.

Więc przy takim stanie rzeczy: jak komponować tańce? Z poprzednich rozważań wynika, że na to pytanie łatwiej odpowiedzieć książką, niż artykułem. Dla zadośćuczynienia jednak ewentualnym potrzebom chwili obecnej trzeba pokusić się choć o najtreściwszą odpowiedź na nieco zwężony zakres pytania, mianowicie, co jest wskazane uczynić przy układaniu tańców charakterystycznych i komponowaniu tańców programowych na potrzeby widowisk szkolnych. Odpowiedź dana będzie oczywiście na podstawie obserwacji, poczynionych z perspektywy, jaką dysponuje krytyk taneczny.

Przystępując do twórczości tanecznej, przedewszystkiem trzeba pamiętać, że taniec jest sztuką samodzielną, której istota polega nie na akcesoriach: treści libretta, akompaniamencie muzycznym, kostjumie, dekoracjach, efektach świetlnych i ich kombinacji, lecz wyłącznie na wartości artystycznej ruchów ciała ludzkiego. Te ruchy właśnie są wątkiem, w którym się tworzy. Reszta, to sprawy drugorzędne, pomocnicze. Z tem nastawieniem dopiero można rozpocząć udatnie bądź układ tańca ludowego, bądź kompozycję programową.

Zwłaszcza w wypadku tańca programowego dobrze sobie zgóry sprecyzować w słowach treść poetycką scenki, którą się chce tańcem wypełnić i wynotować przytem jaknajwięcej sytuacji ruchowych, symbolizujących tę treść. Tak powstaje libretto. W wypadku zaś tańca charakterystycznego należy bądź wynotować sobie z obserwacji kroki i figury potrzebnego tańca ludowego, bądź zaopatrzyć się w ich dokładny opis, co stanowić będzie surowiec do układu lub wręcz jego schemat.

Zkolei idzie dobór akompanjamentu muzycznego i jego analiza. Więc po zdobyciu niezbędnych nut, zorientowanie się, gdzie kończy się część wstępna zaczyna właściwa część taneczna, gdzie są powtórzenia lub granice fraz, wiele mają taktów, co ewentualnie da się pominąć dla większej zwartości i t. p. Dalsze adaptacje muszą być kontrolowane przez muzyka.

Wreszcie następuje właściwa kompozycja przez dobór ruchów elementarnych i ustalenie ich kolejności oraz podłożenie ruchów pod muzykę, uzgodnienie rytmów, akcentów, temp, napięć, jak również wyrazu według schematu lub libretta.

Im bardziej osoba układająca będzie zżyta z danym tańcem charakterystycznym lub im kompozytor tańca pantomimicznego będzie bardziej pomysłowy we właściwym doborze ruchów (patrz art. „Próba klasyfikacji ruchu ludzkiego w życiu i na scenie” — „Teatr w Szkole”, r. 1935/36, nr. 1, str. 11), tem taniec lepiej wypadnie.

Z praktyki wiadomo, że w tańcach z muzyką dźwiękową (inne, jak naprzykład przy perkusjach szmerowych, pomijamy) dobrze jest już podczas samego procesu komponowania mieć przy sobie do pomocy akompaniatora na fortepianie, jeśli się samemu nie gra, i ewentualnie rozporządzać odpowiedniemi pomieszczeniem, salą, aby móc ruchy wypróbować na samym sobie, soliście lub zespole.

Niestety, niema książek polskich, któreby zawierały precyzyjne dane o technice tanecznej lub układach tańców charakterystycznych, nawet polskich, tych najbardziej rozpowszechnionych u nas pod nazwą narodowych. Za namiastkę służyć mogą niekompletne i mocno przestarzałe broszurki Mestenhausera z r. 1880—1904, napisane dla potrzeb salonu, a nie sceny. Na pociechę zaznaczyć można, że pozostaje jedna ostoja, mianowicie coraz żywsza tradycja ustna i wzmagający się ruch kompilatorski, który może w niedalekiej przyszłości pozwoli usunąć tę jedną bolączkę więcej polskiego piśmiennictwa artystycznego.

JAN WESOŁOWSKI

## UWAGI O REPERTUARZE TEATRU KUKIEŁEK

(dokończenie)

Wracając do kukiełek, ostrzec należy przed scenami zbiorowymi, które ze względów technicznych są trudne do wystawienia i mogą być, przy przeróbce lub przygotowywaniu tekstu literackiego do reżyserji, traktowane tylko fragmentarycznie, albo jako sceny finałowe.

Mniej zasadnicze, niż wychowawcza treść repertuaru, lecz niemniej ważne znaczenie ma sprawa dostosowania dramatycznego wątku akcji scenicznej do możliwości kukiełkowej sceny i jej aktorów, które to możliwości, obejmując nieskończoną ilość różnorodnych efektów specyficznych, są jednak pod pewnymi względami ograniczone. Ograniczenia te to przede wszystkim całkowite wykluczenie mimiki, oraz „subtelniejszych” gestów i bardziej złożonych ruchów, jak np. branie lub dawanie komuś jakichkolwiek rekwizytów i t. p. Również ograniczona być musi — jak wyżej wspomniano — ilość lalek na scenie z następujących powodów:

a) przy technice ruszania kukiełek od spodu na kijkach, jeden „ruszacz”<sup>1)</sup> może prowadzić 1—2 lalki (czworonogi konstruowane są na dwóch kijkach), a za kulisami swobodnie pracować może dwóch „ruszaczy”.

b) tłok na scenie utrudnia widzom, zwłaszcza małym, orjentowanie się w rozwoju akcji, gdyż wszystkie lalki ruszają się i niewiadomo, która „ma głos”, jako że podczas dialogu ruchem kukiełki zaznacza się rytm i akcenty mówionej przez nią kwestji;

c) poruszanie lalek jest umożliwione przez wycięcie w podłodze szopki dwóch szpar, ciągnących się wpoprzek sceny, przyczem wymijanie się „aktorów” w szopce staje się coraz trudniejsze, w miarę „zaludnienia” sceny.

Mimo powyższych ograniczeń, „życie kukiełek” — tych stworów na patkach — odznacza się ogromnem bogactwem wyrazu, dzięki oryginalnej, groteskowej formie ruchu. Ruch ten może wyrazić: gniew, radość, strach, rozpacz, uprzejmość, dumę, niepewność i t. p., i to nie tylko w postaci tryskającej życiem i humorem groteski, która jest specjalnością kukiełek (zwłaszcza

<sup>1)</sup> Poruszający kukiełkami nie mają dotąd jednowyrazowej, trafnej nazwy. „Ruszacz” brzmi chyba jeszcze rozpaczliwiej niż „wodzikukła”. Prosimy o projekty. Red.

ruchy rozmachowe, np. bójka, taniec), ale i w ujęciu bardzo uczuciowym, lub nastrojowym, przy jednoczesnym zastosowaniu efektów świetlnych i akustycznych.

Przechodząc na zakończenie do kwestji najodpowiedniejszej formy literackiej rozpatrywanego repertuaru (wiersz, czy proza, dopuszczalne trudności językowe i t. p.) oraz do schematu scenarjusza, można się tu natknąć na liczne wskazania lub zastrzeżenia, zależnie od wielu okoliczności. Tak np. sama sprawa wieku widzów wpływa zasadniczo nie tylko na takie czy inne wymagania pod względem treści i formy literackiej przygotowywanego widowiska, ale także na pozornie mniej ważne szczegóły, jak: czas trwania spektaklu, jego psychologiczne powikłania, ich pointa, efektywność happy end'u i t. d., i t. d. Jest to temat tak obszerny i właściwe rozwiązanie tych zagadnień może zależeć od tylu różnorodnych warunków lokalnych i aktualnych, że ograniczyć się tylko do kilku wskazań, dotyczących schematu scenarjusza:

1) W planowanym rozwoju akcji należy przewidzieć 1—2 dłuższe przerwy, dzielące widowisko na 2—3 części, z których każda może mieć dwie do czterech — zależnie od długości — odstępów. Całość, uwzględniając wiek widzów, powinna trwać 1—2 godziny, co w zwykłym czytaniu bez przerw zajmie mniej więcej połowę tego czasu.

2) Program widowiska kukielkowego niekoniecznie musi być wypełniony jednym tematem. Bardzo udatnym i pod wielu względami lepszym może być wypełnienie programu kilku skeczami o treści nawet niezbyt jednolitej, a tylko połączonej np. pewną aktualnością (jesień — początek roku szk. i t. p.).

3) Różne też mogą być wtedy techniczne sposoby inscenizacji poszczególnych części widowiska: od żywych ludzi, poprzez kukielki, a następnie płaskie, wycinane sylwety, aż do cieni, rzucanych na ekran, lub nawet wyłącznie fonetycznych efektów, sugerujących widowni pewne wyobrażenia.

4) Dobrze opracowana muzyczna strona każdego widowiska dziecięcego ma duże znaczenie wychowawcze, a jednocześnie jest urozmaiceniem spektaklu i wzbogaca jego efektywność. Szczególnie ważna jest pod tym względem kukielkowa piosenka, zwłaszcza jeśli będzie w niej zawarte motto widowiska, lub jeśli będzie kilkakrotnie zaśpiewana przez „bohaterów” akcji, to może stać się dla małych widzów szlagierem, który zabiorą z sobą do domów „na pamiątkę”.

Te cztery uwagi, wynikające z doświadczenia teatru „Baj” odnośnie budowy i reżyserskiego opracowania scenariuszów widowisk kukielkowych dla dzieci, nie wyczerpują kwestji, lecz zarówno one, jak i wszystkie informacje, czy wskazówki, zawarte w niniejszym artykule, mają na celu jedynie ułatwienie wyboru i opracowywania utworów literackich do inscenizacji teatralno-kukielkowej. Mają być nie ograniczeniem (przez wyczerpanie i zamknięcie kwestji), lecz pobudzeniem własnej inwencji poszczególnych reżyserów i zespołów. Wyobraźnia twórcza winna mieć zawsze pierwszeństwo przed rutyną doświadczenia.

---

Tym, którzy — zainteresowani powyższym artykułem — chcieliby przystąpić do organizowania teatrów kukielkowych, a nie mieliby w zespole współpra-



cowników specjalisty plastyka, pomoc może pracownia teatru „Baj”, przesyłając na zamówienie (Warszawa — Żoliborz — teatr „Baj”) kukiełki pojedyncze czy w kompletach, lub też same główki, które wymagają artystycznego wykonania specjalisty. Inną formą pomocy w organizowaniu i prowadzeniu teatrów kukiełkowych, bardziej skuteczną i wszechstronną, choć wymagającą większego zachodu, mógłby być kurs teatralno-kukiełkowy. Sądzę, że przy pewnej ilości zgłoszeń zająłby się tem Z. N. P.

ALEKSANDER MALISZEWSKI

## I N D J A N I E

monolog

Już wychodzą... Jeszcze tylko mama:  
 „Bądź grzeczna, Ewo! — A zegara nie rusz!” —  
 Zatrzask... Drzwi... Jeszcze chwila...  
     Tatuś nałożył kapelusz,  
     uśmiechnął się do lustra,  
     potem — do mnie...

— Dowidzenia!...  
 — Dowidzenia!...

Zostałam sama.

Najpierw było nijako...  
 Wiecie: — TAKIE NIC.  
 Lampa, radio... Na lampie malowane pióra... —  
 Właśnie: — Te pióra, co na lampie — ...ta lampa te pióra  
 na tapczan cieniem kładła — i cień się wydłużał,  
 kołysał się, kołysał... Siadłam na tapczanie...  
 — Nie boję się!... Jestem duża!...  
 I na cień popatrzyłam i na lampę — w górę —  
 i wiedziałam napewno: „Pst! Indjanie!!”

Ten jeden, co z głośnika radiowego przemawia,  
 szlachetny Mohikanin, syn „Złotego Pawia”,  
 nie chce fajki pokoju wypalić i marzy  
 o toporze wojennym. — O, wiem co to znaczy!  
 Wstaję, śmiało spoglądam, bo wiem, że inaczej  
 biada! — Biada bladej twarzy!!

Już bębny grają w lasach — już las w pełnym gwarze —  
 Ohej! — już mocne ręce w rzekę wparły wiosła —  
 już gałęzie trzaskają w puszczy pod nogami  
 i puszcza jak telegraf wiadomość rozniosła,

że wojska... że już idą... idą białe twarze...  
Indjanie! — Ohej! — Idę z wami!!!...

Forteca... za fotelem... Obok stołu — rzeka...  
Już płyną po dywanie pirogi indjańskie...  
Wodzu! — Twe dzielne plemię niech przypadnie do ziemi — i czeka.

Tu będzie zasadzka...  
Dam sygnał. Krzyknę: — Naprzód! Wychodź!!  
— Wtedy zmienacka  
wypadniemy...

Teraz cicho!...

Tik - tak - tik - tak - tik - tak...  
Zegar niezdarą  
przeszkadza. Trudno. Mama powiedziała:  
„Nie wolno ruszać zegara!”...

Już nadchodzą... Jak mi serce wali...  
Widzisz?... Tam... naprawo... wdali...  
jeden na koniu... Nie!... trzy... cztery... sto!  
— ho - ho!...

Wodzu!  
Niech żołnierze na łuki już nałożą strzały,  
tylko powiedz im, że strzelać „naprawdę” nie wolno —  
my i tak przepędzimy białych armję całą,  
zdobędziemy dla Indjan ojczyznę i wolność...

Uwaga! Cel! pal!

Poduszczka!, poduszka!,  
landszaft znad łózka!,  
notes!, figurki!,  
książki!, rurki!,  
szklanka!, spodek!, nugat!,  
lalki!: — jedna!, druga!,  
zapałki!, talerz!, solniczka!,  
ołówek! — a masz! — popielniczka!,  
szpilka od włosów!,  
maszynka do papierosów!,  
serweta!, szkiełko!,  
nóż!, pudełko!  
i wazon! — i woda! — i kwiaty!  
Wielkie u wroga są straty!  
Już się cofają! — Już zamęt!  
Jeszcze! — Pióro!, atrament!  
By klęska ich była wielka:  
rrrrr!!! — etażerka...

Ojjej!! —

Właściwie...

nie się nie stało...

tylko się... poprzewracało...

to rozdarło... to znów... zmięte...

i lustro... trochę... pęknięte...

Mama... może... będzie krzyczała...

A przecie... przecie zegara nie ruszałam...

ALEKSANDER MALISZEWSKI

## KOŁYSANKA O KROKODYLU

Muzyka: Anatol Zarubin

Inscenizacja: autor

Pan krokodyl w złym humorze,  
bo się najeść dziś nie może —  
„Jestem bardzo głodny” — rzekł i...  
i wpadają lzy do rzeki.

Dylu — dylu — na badyłu —  
nie płacz — nie płacz — krokodylu —  
— zaśnij! —

Pewnie rybek zjadł ze dwieście,  
ale jednak ciągle jeść chce —  
ciągle ząbki sobie ostrzy —  
płacze, że tak pości — pości.

Dylu — dylu — na badyłu —  
nie płacz — nie płacz — krokodylu —  
— zaśnij! —

Aż wysapał się — aż zmęczył —  
aż zjadł rybek pięć tysięcy —  
aż położył łeb na piasku —  
westchnął tylko raz — i zasnął.

Dylu — dylu — na badyłu —  
nie płacz — nie płacz — krokodylu —  
— zaśnij! —

*Energico*

*f*

*dimin. e rit.* *rit.* *p*

*Energico*

Pan kro-ko-dyl w złym hu-mo-rze, bo się na-jeść dziś nie mo-że.

*f*

*mf* *p*

„Jestem bardzo głodny,” rzekli, i wpa-da-ją ły do rze-ki.

*mf* *ritardando*

*dolce p*

Dy - lu, dy - lu

8-

*poco ritenuto* *p*

ua ba - dy - lu\_, nie płacz, nie płacz,

8-

*1<sup>a</sup> e 2<sup>da</sup> vol.*

kro - ko - dy - lu., za - - - śnij!

8 - - - - -

*f*

*pp*

*pp 3<sup>ta</sup> vol.*

śpij - - - - -

8 - - - - -

*ppp*

*Fine.*

## INSCENIZACJA:

**Tło** — kotara. Udział bierze krokodyl i rybki. Krokodyla robi się, jak następuje: — Na dużej płaszczyźnie czworokątnej z dykty, lub z tektury maluje się wpoprzek faliste linje kolorem niebieskim i białym. Ma to oznaczać rzekę. Z innego kawałka dykty, lub tektury wycina się prymitywny w rysunku profil łba krokodyla, przyczem dolną szczękę należy wmontować oddzielnie, aby była ruchoma. Łeb należy pomalować kolorem ciemno szarym, tak, aby dostatecznie odcinał się od tła rzeki. W samym środku „rzeki” należy wyciąć wąską, pionową szparę, aby w nią wstawić łeb. Trzeba łeb tak umocować, aby swobodnie poruszał się wlewo i wpravo. Za tłem sadzamy ucznia, aby manewrował łbem i dolną szczęką, nie będąc widzianym od strony widowni.

Kostjumy ryb można zrobić w następujący sposób: — wycina się z tektury profile ryb w ten sposób, że głowa jest oddzielnie. Tułów ryby należy umocować uczniowi (czenicy) z przodu, tak, aby zaczynał się od nóg, a kończył pod szyją. Głowę ryby zapomocą okrągłego sklejonego paska tektury, lub przywiązanej tasiemki, umocować należy na głowie grającego (cej), ponieważ grający ryby widziani są przez widzów tylko z jednej strony, kostjum może być „jednostronny”. Zależnie od ilości ryb rozmieszcza się je „graficznie” w pozycjach: leżącej, stojącej (do uznania reżysera). Podczas wykonywania piosenki, ryby kołyszą się w rytmie kołysanki, wykonywując od czasu do czasu rękoma ruchy, naśladujące poruszanie płetwami. Śpiewać tekst może jedna ryba, albo kilka na zmianę (po jednej zwrotce) — refren śpiewają wszystkie razem. Łeb krokodyla zgodnie z rytmem muzyki obraca się to w lewą stronę, to w prawą, przyczem przy słowie „zaśnij” — zawsze ziewa. Po skończeniu tekstu — można akcję przedłużyć odśpiewaniem jednej strofy „mruccando”, przyczem krokodyl już wyraźnie śpi.

BENEDYKT HERTZ

## DWA SZCZURY

Obrazek sceniczny podług bajki La Fontaine'a

**O s o b y:** AUTOR, SZCZUR POLNY, SZCZUR DOMOWY,  
SZCZUROWA, SZCZURZĘTA.

*Autor mówi przed kurtyną. Tu również następuje spotkanie dwu szczurów. Mieszkanie Szczura Polnego zajmuje przód sceny, oddzielony od jej głębi kotarą, na której trzeba namalować wewnątrz nory. Następnie podnosi się kotarę i widać pokój z zastawionym stołem.*

**AUTOR:** Były sobie raz dwa szczury,  
i ten bury, i ten bury,  
lecz jeden polny, a drugi domowy.  
Pewnego dnia ze sobą wdały się w rozmowy.

## S c e n a 1 - s z a.

- POLNY: Moje uszanowanie!
- DOMOWY: Witam waści, witam.
- POLNY: Dobrodzieja o zdrowie wcale i nie pytam,  
bo dość spojrzeć...
- DOMOWY: Tak, służy, służy, Bogu dzięki.
- POLNY: Ha, jasnie szczur domowy nie zna głodu męki...  
okrągły brzuszek,  
błyszczący puszek...  
Odrazu widać, szanowny sąsiedzie,  
że niezgorzej mu się wiedzie.
- DOMOWY: Nie narzekam. Nieźle stoję.  
A jak interesy twoje?...  
Trochęś mizerny i chudy.
- POLNY: Tak, co robić?... Codziennie zjadają mnie trudy.  
Żona, dzieci, więc kłopoty.  
Wykarmić to — trza roboty.  
Ot, niedawno dopiero ukończono żniwa...  
A we żniwa wiadomo, że szczur zdrowie zrywa.  
Gorączka, pośpiech... Bo nim ludzie zgarną  
do spichrzów ziarno,  
nim zdążą napęłnić własne swoje wory —  
jaknajwięcej należy zaciągnąć do nory.  
Inaczej rodzina cała  
Przez zimę by głodowała.  
Bo człowiek szczurom polnym dużo czyni szkód.  
Cóż więc dziwnego, żem schudł?
- DOMOWY: Tak, biedacy wy, biedacy,  
stworzeni do ciężkiej pracy...  
Nie zazdroścę wam doli. Ale trudna rada,  
komu co przeznaczone, to znosić wypada.
- POLNY: To też znoszę... Co robić? Choć przyznam, że wolę  
waszej wielmożności dołąć.
- DOMOWY: Nie dziwię się, mój bracie. Chociaż nic nie robię,  
we wspaniałym pałacu, jak pan, mieszkam sobie.  
Lokal stanowi własność moją i hrabiego.  
Służby moc. Psy ogromne bezpieczeństwa strzegą.  
A co za jadlo... pi... pi! Nie jakieś tam ziarna,  
nie ospyka, sieczka marna...  
Mięsiwa, sery, owoce,  
w puharach wino bulgoce...  
A gdy zapragnę strawy bardziej wyszukanej,  
grzężę w archiwum książki, lub perskie dywany.
- POLNY: To rozumiem! Byt piękny... hm, żyć nie umierać.
- (p. ch.) Żegujcie. Trzeba mi się już do domu zbierać.
- DOMOWY: A waść daleko mieszkaż?



- POLNY: Nie, o tam, pod stogiem.  
Może raczy odwiedzić?
- DOMOWY: Owszem, zajrzeć mogę.  
Chociaż brzuch mam okrągły i mieszkam bogato,  
nie pogardzam biedotą — jestem demokratą.  
*(wychodzą: dalsza rozmowa głośno za sceną)*
- POLNY: Więc proszę za mną, tędy... Miedzą... Teraz wlewo.  
Jeszcze tylko minimy to garbate drzewo,  
A potem krzak jałowca, rosnący tuż za niem,  
i odrazu do norki mojej się dostaniem.
- DOMOWY: Dawno, dawno moje nogi  
tak niewygodnej nie tykały drogi.
- POLNY: Co robić, jasny szcurze. Nam, biednym wieśniakom,  
dobrze i z taką...  
*(Kurtyna się podnosi)*

## S c e n a 2 - g a.

- Lecz otośmy u celu. Patrzaj, żono miła,  
jaka nas osobistość odzwiedzić raczyła.
- SZCZUROWA: Wielki, wielki to zaszczyt. Kłaniam uniżenie.  
Mężu, skręć tam ze słomy wygodne siedzenie.  
Dzieci, chodźcie-no tutaj... Pragnę na początek  
gościowi sprezentować grono mych szcurzątek.
- DOMOWY: Szcurzątek... hm... szcurzątek...
- SZCZUROWA: Co siedzicie w kącie!  
Prędej, prędej! Tak. Teraz pięknie się ukłońcie.  
*(zmieszany pisk)*
- DOMOWY: A, ładnie się kłaniają. Dzieńdobry, maleńkie.
- SZCZUROWA: Nie piszczcie. Zaśpiewajcie nam lepiej piosenkę.
- POLNY: Dobrze, niech zaśpiewają. Tymczasem, kochanie,  
wartoby przygotować nam jakie śniadanie.
- SZCZUROWA: Jaknajchętniej. Lecz przyznam, że wtyd mnie ogarnia  
na myśl, jak bardzo skromna jest nasza szpizarnia.  
Mam tylko trochę prosa, jęczmienia...
- DOMOWY: Nie szkodzi.
- SZCZUROWA: Jeżeli nie pogardzi tem jadleń dobrodziej...
- DOMOWY: Wielkim panom amakuje nieraz pokarm prosty.  
Po pulardach, bażantach dobre są i posty.
- SZCZUROWA: Zatem śpieszę po ziarno. Niech się gość pokrzepi.  
A wy się postarajcie śpiewać jaknajlepiej.
- CHÓR SZCZURZĄT:  
Małe szcurki, małe szcurki  
pochowały się do dziurki.  
A w tej dziurce, wielki ścisk,  
i pisk, i pisk.  
Pipi, pipi, pipi, pi!  
W norze szcurek z kota kpi.

Ziemia czarna, ziemia czarna  
urodziła złote ziarna.

Schowal je do swoich dziur  
pan szczur, pan szczur.

Pipi, pipi, pipi, pi!

Teraz z głodu sobie kpi.

DOMOWY: Owszem, dobra piosenka i nie głupia treść.  
Lecz ja się nie znam na tem. Co lubię — to jeść.  
SZCZUROWA: Więc... czem chata bogata... Służę.

DOMOWY: Spróbujemy.  
Gryka!... O, stęchła. Fe, fe! Takiej my nie jemy.  
Pszenica... Owszem, niezła.

POLNY: Smakuje?

DOMOWY: Niezgorzej.

POLNY: Może sobie szanowny gość jeszcze doloży?

DOMOWY: Wolalbym słonecznika trochę, albo dyni...

POLNY: Niestety, chłop, nasz sąsiad, wszystko zamknął w skrzyni.  
zanim zdążyłem zebrać.

DOMOWY: Szkoda, wielka szkoda.

No, a teraz gospościa co na drugie poda?

POLNY: Mamy kawałek spory smacznego rzemienia.

SZCZUROWA: Mąż go znalazł na drodze...

DOMOWY: 'To nie do jedzenia.

SZCZUROWA (*ciszej*): Twój gość strasznie grymaśny. Co on tak przebiera

POLNY: Cicho bądź! To sfer wyższych taka już manjera.

DOMOWY: Skoro nic więcej niema... Bóg zapłać i za to.

Wasza gościnność starcza za ucztę bogatą.

Chciałbym się odwzajemnić. Wasan zajrzyj do mnie.

Postaram się nakarmić sąsiada mniej skromnie.

(*Kurtyna*)

AUTOR: Rad z zaprosin, szczur polny po jakimś czasie  
idzie sprawdzić, jak magnat na swym zamku ma się.

Aż oniemiał z zachwytu... Olbrzymie komnaty,  
dywany, srebra, brokaty...

Gospodarz wiezie gościa przez cudne salony  
do jadalni, gdzie wielki stół już zastawiony.

(*Kurtyna się podnosi*)

### S c e n a 3 - c i a .

DOMOWY: Jakże ci się podoba u mnie?

POLNY: Cudnie... cudnie...

DOMOWY: A pomyśl, że ja tylko jedzeniem się trudnię.  
Nawet palcem nie ruszę, do tego mam ludzi.  
Niech się tam trudzi kucharz, niech się lokaj trudzi.  
Teraz hop! Za mną na stół!

- POLNY: Aj-aj! Co tu jadła...
- DOMOWY: Bacz tylko, by rzecz jaka na ziemię nie spadła.  
boby się brzęk narobił...
- POLNY: Od mięsiwa zacznę.
- DOMOWY: Chcesz?... Proszę. Kuropatwy.
- POLNY: Bardzo, bardzo smaczne.  
Jak żyję, podobnego nie w pyszczuku nie miałem.
- DOMOWY: Teraz cię poczęstuję ciastem doskonałym.  
Chodź za mną, a uważaj... Widelce i noże  
omijaj, bo się z tego hałas zrobić może.  
(brzęk)
- Oj-oj-oj! Na podłogę spadła srebrna łyżka.  
Umykajmy! Niezgraba, jak widzę, z braciszka.  
Za mną pod stół!... No, prędzej!
- POLNY: Pod stół? A dlaczego?
- DOMOWY: Bo, jeśli wpadną ludzie, zaraz nas spostrzegą.  
(p. ch.) Chwała Bogu, nie idzie nikt. Już wrócić można.  
Na brzegu zaraz leży pyszna pieczeń z rożna.
- POLNY: Na stół wracać?... Nie, kumie... Wrócę, lecz do siebie  
Wolę we własnej norze żyć o suchym chlebie,  
aniżeli wytworne spożywać przysmaki,  
i drzeć o swoją skórę na szmer lada jaki.
- (Kurtyna)

ADAM MICKIEWICZ

## GOLONO, STRYŻONO

Inscenizacja: Helena Tyrankiewiczowa

*Cała trudność tej inscenizacji polega na tem, aby „mówiący za autora” nie stał martwo na boku, lecz sam gestem i mimiką, śmiechem i mięszeniem swego głosu do chóru jazgotu niewieściego i pokrzykiwania męskiego, brał jak najżywszy udział w rozgrywającej się akcji.*

*Przed zasłoniętą kurtyną przemawia*

- AUTOR: U nas, kto jest niby chory,  
zwołuje zaraz doktory,  
lecz czując się bardzo słaby,  
prosi chłopca, albo baby.  
Ci, ze swego aptekarstwa,

*(liczy na palcach wolniutko, z akcentowaniem dobitnem, potem coraz szybciej)*

potrafią i podagrze, /  
i chiragrze, / i głuchotom,  
i suchotom, i głupotom  
radzić — /

(głęboki wdech)

a i u nich wszakże  
(bezradne, szerokie rozłożenie rąk)  
niemaż na upór lekarstwa.

(Autor przechadza się przed kurtyną kilka kroków w jedną i drugą stronę, skubiąc wąsa, z miną człowieka, rozmyślającego nad tem, który z licznych, znanych mu przykładów uporu wybrać dla przedstawienia go publiczności. Nagle zatrzymuje się w wędrowce i zaczyna):

Mieszkał Mazur blisko Zgierza,

(powolnym krokiem, mówiąc następne słowa, przechodzi na lewą stronę zasłoniętej sceny)

któremu zginęła suka,  
straż domostwa i spichlerza.

(kurtyna się odsłania; widać Mazura na tle kotar, albo, jeśli widowisko urządzone jest, jak to, które opracowała moja klasa, na wsi, kochającej się w realizmie, na tle krajobrazu; Mazur kręci się po scenie, gwizdząc na psa, to znów nawołując „Burka! Burka, pódź-tu, do nogi!”, ale dość cicho, aby było słyhać słowa śledzącego go z boku Autora)

Gdy jej z żalem i kłopotem  
w okolicy całej szuka,

(Na scenę wpada suczka, — zabawka, osadzona na kijku, na którym wyrabia ucieszne podskoki ku swojemu panu, poszczekując radośnie głosem ukrytego aktora. Mazur podejrzliwie ogląda pieska, obchodząc go wokół, a Autor mówi tymczasem):

wróciła się / w tydzień potem.

(Mazur wreszcie poznaje suczkę, i zaczyna ją glaskać wśród jej radosnego poszczekiwania; Autor przygląda się temu i mówi):

Ledwie poznał, że to ona:  
bo była wpół ogolona.

(Zjawia się Mazurka, pół-okiem, niedbale przygląda się suczce, więcej uważy poświęcając koszykowi, w którym poprawia leżące w nim jajka; ze stroju, z chustki na głowie i na ramionach widać, że się wybiera na targ do Zgierza.)

MAZUR (głosem grubym, mazurząc mocno):

„O, zbóje! Żeby ją skryli,  
używają takich figli,

(głaszcze psa pod włos)

że biedaczkę wygolili”...

MAZURKA (idąc dalej, mimochodem, niedbale, „dystyngowanie”):

„Powiedz raczej, że ostrzygli”...

AUTOR:

Robi mu uwagę żona.

MAZURKA: „...bo psów nie gołą, lecz strzygą”.

*(Autor leciutko klaszcze w dłonie, zwracając się do publiczności i pokazuje małżeństwo, zaczynające sprzeczkę, z nią mówiącą „o, zaczyna się!”)*

MAZUR *(rubasznie)*:

„A no, patrzajcież bo mi go”

AUTOR:       odpowie Mazur z przekąsem,

MAZUR *(z drwiną kręcąc głową)*:

„jaka ty mi dyć uczona!

*(pokazując zaciśniętą pięść)*

Mając gołę, jak pięść, lice,

*(pociągając się za nos dumnie)*

chcesz nauczać nas pod wąsem:

*(rozstawia nogi szeroko)*

co jest brzytwa, co nożyce?

A nasz pan, co mu łysina

*(wskazuje na psa)*

przyświeca się, jak ta psina,

myślisz, że jest postrzyżona?”

MAZURKA *(już się zirytowała, to też zapomina o dystynkcji i mówi coraz głośniejszą, piskliwiejszą i prędzej)*:

„A wąsiki ekonoma”...

AUTOR:       Odpowiada zaraz żona.

MAZURKA:   „...co mu wiszą, jak u soma,  
a błyszczą, jak namaszczone,  
sąć golone, czy strzyżone?”

*(Mazurka, w poczuciu swojej przewagi nad mężem, ujmuje się pod bok i wyzywająco patrzy na męża; ten machnął ręką, jakby chciał przerwać spór i mówi tonem ugodowym):*

MAZUR:       „Bierz ci licho twego soma,

*(na „pana” i „ekonoma” machnięcie ręką)*

i pana, i ekonoma,

dobrze, że suka jest doma,

*(Mazurka ze zwycięską miną ma odejść, ale zatrzymują ją na miejscu następne słowa męża, choć wypowiedziane całkiem spokojnie.)*

choć też szpetnie ogolona”.

MAZURKA *(słodkiutko, ale z naciskiem)*:

„Toć i jam się ucieszyła”...

AUTOR:       odpowiada zaraz żona.

MAZURKA:   „...że się suka powróciła,

*(powolutku)*

choć też szpetnie o!strzyżona!”

*(Mazurka aż „zaknęło” na taką babską przekorę; uwybatusza oczy na żonę, rozdziawia usta; ona obserwuje go przez ramię ze złośliwym uśmiechem i pogardliwym przymruczeniem oczu.)*

MAZUR *(ocknął się i wrzeszczy)*:

„Głupiaś z tweimi nożycami!”

MAZURKA (*obrażona, wściekła, wznosi zaciśnięte pięści i potrząsając niemi, tupie szybko nogami i piszczy przeraźliwie*):

„I ty z twojemi brzytwami!”

MAZUR (*wprost ryczy, wskazując na pieska, struchlałego i skomlącego z przerażenia*):

„Że golona, przypatrz-że się!”

MAZURKA (*wygrazając pięścią*):

„Że strzyżona, pokaże się!”

(*Mazurka drobnym, szybkim kroczkiem odchodzi na prawo, Mazur chwilę stoi w miejscu, drapie się w głowę, potem spluwa przez zęby, mruczy niewyraźnie jakieś „psia...” i wielkimi krokami odchodzi na lewo. Kurtyna.*)

AUTOR (*wychodzi na środek, kiwając głową wskazuje wielkim palcem za siebie, na zakrytą scenę i mówi z politowaniem*):

Tak się kłóć mąż i żona:

(*Za kurtyną słychać hałas, piski, tupotanie nóg, Autor ostrożnie zagląda za kurtynę i komunikuje zaafierowany*):

miasto Zgierz się całe zbiega,

(*Znowu zerka za kurtynę, skąd słychać pomieszany gwar głosów, z których jedno wołają: „ogolona!”, a drugie: „ostrzyżona!”. Autor do publiczności, której tłumaczy znaczenie wrzasków*):

a krzyk wkoło się rozlega:

(*Razem z męskimi głosami z sceny, najgrubszym głosem w przysiadzie*).

„Ogolona!”

(*Potem z kobiecymi głosami cieniutko, przy wspięciu się na palcach na wysokość babskiego pisku*):

„Ostrzyżona!”

(*Gwar zza kurtyny zcisza się powoli; słychać czyjeś nawoływanie — może policjanta: „Rozchodziła się! Porzundek musi być w mieście! Nie robić hałasów! No, już, spokój! Idźta do domów!” Chwila ciszy, potem ponosi się kurtyna. Ta sama dekoracja, względnie kotary. Mazur i Mazurka stoją niby przed domem, z założonemi rękami, odwróceniu od siebie.*

Autor oznajmia, wskazując na nadchodzącego wieśniaka):

Idzie sąsiad.

MAZUR (*patrzy na nadchodzącego, wita go uściskiem ręki, podprowadza do „domu” i mówi do żony*):

„Niechaj przyjdzie,

uniech się wpatrzy i przekona”.

(*Obaj znikają za zastoną, Mazurka niespokojnie patrzy w ich stronę; po chwili wracają; Mazur z zadowoleniem gładzi wąsy, a sąsiad lewą ręką zatyka usta, a palcem prawej wodzi po policzku, pokazując „golenie”; niby boi się mówić głośno, żeby go Mazurka nie „spomstowała”; ale ona dostrzegła jego ruch, więc, gniewna, obraca się do niego tyłem, a Mazur rechoce głośno z zadowolenia, przy wtórze Autora. Mazur uściskiem żegna sąsiada i odprowadza go kawalek.*)

AUTOR (*dojrzał tymczasem już nowego przechodnia i oznajmia*).

Idzie żyd.

MAZURKA (*wychodzi naprzeciw Żyda, ciągnie go za hałas do*

suki, która tymczasem przysłała do swoich państwa i ujada na przybysza, cofającego się przed nią w przestrachu):

„Powiedz-no, żydzie,  
czy golona, czy strzyżona?”

(Żyd boi się i psa, i Mazura, i Mazurki, więc równocześnie pokazuje lewą ręką golenie policzka, palcami prawej strzyżenie, i wycofuje się szybko. Mazurka pogardliwie wzrusza ramionami, Mazur splota, a pies biegnie kawalek zo Żydem, szczekając zajadle. Autor śmieje się głośno, a kurtyna się zasuwu.)<sup>1)</sup>

**AUTOR** (ze śmiechem):

Od żyda aż do plebana,  
od plebanu aż do pana —  
(akcent ręką)  
sprawa zapieczętowana.  
Co sąsiad i żyd dowodził,  
na to się ksiądz i pan zgodził,  
że wygrała męska strona,  
że suka jest o-go-lo-na.

(Unosi kurtynę — widać idącego Mazura z żoną, która odwraca się od męża, tak, że idzie bokiem, twarzą całkowicie zwrócona ku widowni.)

Wracają do domu strony.

(Mazur przystaje i coś mówi do żony; słyhać tylko dwa słowa: „Pamiętas wyrok?”)

Po drodze chłop pyta żony,  
czy wyroku treść pamięta?

(Mazurka nie zatrzymuje się, idzie dalej, jakby nie słysząc, że mąż do niej mówi. Autor obserwuje parę, potem zwraca się do publiczności i mówi, na chwilę położywszy palec na ustach.)

Ona milczy, jak zakłęta.

(Naprzeciw swoich państwa wybiega ze szczekaniem suczka.)

U progu suka ich wita.

**MAZUR** (nachylając się do suczki):

„Pójdź tu, moja ogolona!”

**AUTOR:** Wola mąż, a kobita:

**MAZURKA** (odtrącając męża, gładzi pieska podskakującego i mówi słodziutko, z naciskiem):

„Pójdź tu, moja ostrzyżona!”

(Mazur porywczo zawiąza rękawy, spluwa w garście, groźnie typiąc na żonę.)

**AUTOR:** Mazur wściekły, już nie gadał,  
ani żonie odpowiadał,

(Mazur obraca żonę, jak kukielkę, tyłem do siebie, bierze ją pod pachę i popycha przed sobą spowrotem ku lewej stronie sceny. Autor objaśnia).

tylko wzięwszy pod rękawki,

wlecz je wprost sadzawki

(Mazur wpycha żonę do „sadzawki” — otworu u podłodze sceny powstałego przez wyjęcie jednej deski.)

i topi, jak każdy ogórków.

<sup>1)</sup> oczywiście w tych szczegółach akcji nie należy zgubić tempa. Red.

(Mazur przytrzymuje żonę za ramiona, żeby się nie utopiła, ale raz poraz „zanurza ją w wodzie”. Autor, najpierw zaniepokojony, aby się kobiecie coś złego nie stało, podbiega ku szamocącej się parze, ale widząc, że Mazurce nic nie grozi, daje widowni znak uspakajający i opowiada z przerwami między zdaniem):

Ona, nienawykła murków,  
już się zachłysnęła nieraz, —  
(znowu patrzy na parę Mazurów)  
on, trzymając za ramiona,  
gnębi, krzyęcząc:

MAZUR: „Ano teraz:  
czy golona, czy strzyżona?!”

AUTOR (podchodzi jeszcze bliżej „stawu”, przechyla się ku temuż i opowiada tak, żeby słuchacze rozumieli, że tu chodzi o zastraszanie tylko, ale nie o istotną chęć utopienia upartej babiny).

Biedaczka, ze śmiercią w walce,  
czując skonu paralizę,  
(widać dwa „strzygące” palce Mazurki)  
wytknęła tylko dwa palce,

(Autor powtarza ruch Mazurki strzyżenia palcami przez cały czas mówienia 4 następujących wierszy.)  
i na odpowiedź palcami,  
jakby dwiema nożycami,  
mężowi pod nosem strzyże.

(Mazur zrywa się z klęczącej pozycji, w której trwał dotąd i pędzi w bok.)  
Na ten widok — uciekł z wody.

(Autor pomaga kobiecie wyjść z „sadzauki”; Mazurka ani spojrzy za mężem, wyjmując z kieszeni grzebyk i lusterko, poprawia włosy, kiwnięciem głowy żegna Autora i odchodzi powoli w stronę przeciwną. Autor, patrząc za nią, powoli):

Ona poszła do gospody,  
(spoglądając w stronę, dokąd poszedł Mazur):  
on się puścił aż do Zgierza,  
i tam przystał za żołnierza.

Rzecz ta, grana w żywym tempie, w charakterze groteskowym, bawi bardzo publiczność — która jednak okrzykami stwierdza, chyba słusznie, że chłop bardziej uparty od baby, ale „jej i tak nie poradzi!”.

---

REDAKTOR: HENRYK ŁADOSZ

REDAKTOR ODPOWIEDZIALNY: LUDWIK PAWŁOWSKI

---

WYDAWCA W IMIENIU ZWIĄZKU NAUCZYCIELSTWA POLSKIEGO:  
STANISŁAW MACHOWSKI

---

R E D A K C J A R Ę K O P I S Ó W N I E Z W R A C A