

Lirnik Wioskowy

DODATEK DO „DRUŻYNY“.

POŚWIĘCONY CHÓROM ŚPIEWACZYM, MUZYCE SWOJSKIEJ I TEATROM AMATORSKIM.

Zygmunt Krasiński.

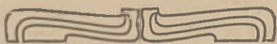
Zawsze i wszędzie.

*O, nie mów o mnie, gdy mnie już nie będzie,
Że ciebie tylko goryczą zranilem,
Bo ja goryczy kielich także piłem
Zawsze i wszędzie!*

*O, nie mów o mnie, gdy mnie już nie będzie,
Że tobie tylko los życia przepsułem,
Bo własną dolę sam także zatrulałem
Zawsze i wszędzie.*

*Ale mów o mnie, gdy mnie już nie będzie,
Że Bóg jest dobry, że mnie schował w grobie,
Bo byłem sobie nieszczęsny i tobie
Zawsze i wszędzie!*

*Ale mów o mnie, gdy mnie już nie będzie,
Żem żył na świecie dzikim serca szaleł,
Bo z serca ciebie, choć gorzko, kochałem
Zawsze i wszędzie!*



Zygmunt Krasiński (ur. 1812 zmarł 1859 r.) należy do największych poetów polskich i współczesny jest Adamowi Mickiewiczowi i Juliuszowi Słowackiemu. Tych trzech nazywamy „nieśmiertelną trójcą wieszczów“, bo w czasach upadku politycznego i niewoli wydzwignęli oni poezję polską do niebywałego dotąd znaczenia i mocy, uczynili z niej „sakra-

ment życia“, który podtrzymywał ducha w umarłym politycznie narodzie.

Do najwspanialszych utworów Z. Krasińskiego zaliczamy: „Przedświt“, „Psalmy przyszłości“, dramaty „Nieboska Komedja“ i „Irydjon“, oraz wiele przedziwnej piękności i głębokich wierszy lirycznych.

Uwagi dla deklamatorów.

Wygłosić ten wiersz może mężczyzna o szlachetnym, melodyjnym głosie, czystej wymowie i pewnej technice deklamatorskiej, żeby wszystkie odcienie uczucia zostały pięknie i nastrojowo przedstawione słuchaczom.

Wykonanie?... wyobraźmy sobie dramat zranionego, a głęboko czującego serca ludzkiego... Cały taki dramat zawarty jest tu w czterech zwrotkach.

Pierwsza z nich należy mówić niezbyt głośno, bezwarunkowo unikając przesady, a posiłkując się mową szczerą, naturalną, w dwóch pierwszych wierszach dość miękko, jakby pełną serdecznego żalu, a w trzecim i czwartym wierszu — z przewagą gorzkiego przekonania. Nie należy jednak zbyt rozkładać się przy żadnej z owych zwrotek. Zbyt rzewność nadaje mowie cechę niedołąstwa, natomiast w pięknej deklamacji musimy wydobyć takie dramatyczne akcenty, które byłyby w stanie oddziaływać na ducha słuchaczy, przejąć ich serca nie litością, lecz współczuciem dla odtwarzanego przed nimi cierpienia... współczuciem pełnym uszanowania — jakie budzi w nas majestat wielkiego bólu.

W początku wiersza po samogłosce „O“, należy uczynić mały przestank, następnie silniej uwydatnić słowa: „nie mów“, „nie będzie“, „ciebie“, „zraniłem“. Następnie akcentujemy zaimek „ja“, poczem robimy przerwę, równającą się myślnikowi, a to w celu zapobieżenia zetknięciu się dwóch akcentów, bo sąsiedni wyraz „gorczy“ również trzeba pokreślić dźwiękowo, gdybyśmy zaś uwydatniali bezpośrednio następujące po sobie słowa, nasza mowa nabrałaby szorstkiego i przesadnego charakteru, męcząc ucho słuchacza nie pozwalaliby mu jasno przeniknąć treści wygłaszanej przez nas utworu.

Dalej wyróżniamy słowa: „także“, „zawsze“, „wszędzie“. Dwa ostatnie wyrazy wymawiamy bardzo wyraźnie, szczególnie samogłoski „a“ i „ę“, lecz ciszej i niższym tonem, aniżeli poprzednie trzy wiersze.

Po pierwszej zwrotce należy uczynić długą przerwę, poczem drugą zwrotkę trzeba rozpocząć silniejszym tonem i w nieco szybszym tempie. Przystankowanie i akcenty wypadną podobnie jak w pierwszej zwrotce, a więc: przerwa po pierwszym „o“, lecz będzie ta różnica, że dźwięk ten zaatakujemy melodyjniej i namiętniej, zaś następujące rdzenne wyrazy: „nie mów“, „nie będzie“, „tobie“, „życia“, „przepsułem“, „własną“, „zatruliem“, „zawsze“, „wszędzie“, — trzeba wypowiedzieć bardziej porywczo. Zmarszczona brew pomaga tu do posępnego zabarwienia głosu. Pomiedzy twardo akcentowane słowa „życia“ a „przepsułem“, wplątamy krótką przerwę.

Zakończenie tej zwrotki również powinno być silniejsze i głębsze od tonów, jakimi zamknięta była zwrotka pierwsza.

Dalej — przerwa bardzo długa — działka wiersze na dwie części.

Trzecia zwrotka — to obraz smutnej rezygnacji i marzenia o śnie wiecznym, które staje się jedyną tęsknotą bezmiernie umęczonego serca. W głosie sennie rozmarzenie łączy się z akcentem przekonania, zwłaszcza w zdaniu: „że Bóg jest dobry, że mnie schował w grobie“. Cała zwrotka nacechowana bolesną powagą, w trzecim wierszu maluje się znów odcień gorczy w słowach: „sobie nieszczęsny i tobie“, lecz naogół przeważa ton przeświadczenia, że: inaczej stać się nie mogło, że przeznaczenie nie mogło pozwolić na życie tych dwojga serc i że — jedno z nich jedynie w grobie może znaleźć ukojenie swych cierpień i namiętności.

Czwarta zwrotka mieści w sobie żywiołowy wybuch uczucia i zarazem błagalną prośbę — by z wiarą w jego szczerść i głębię przyjętem zostało to ostatnie wyznanie! Wymaga znacznego wzmocnienia głosu, gorącego tonu, przyspieszenia wymowy w pierwszym i drugim wierszu, następnie bardzo zdecydowanej mowy — przy ścisłem zastosowaniu się do każdego znaku przecinkowego. Zakończenie zwrotki również trzeba oddać z głębokim dramatycznym wyrazem.

I. Dubowikówna.

Marja Gerson-Dąbrowska.

Obrazy żywe.

Obrazy żywe! Sama nazwa mówi za siebie. Obraz, a więc coś, co działa przedewszystkiem na wzrok, wrażenie, które za pośrednictwem oczu odbieramy. Dlatego też całe nasze staranie musi być tak skierowane, aby tym oczom dać największe zadowolenie, żeby na nie podziałać za pośrednictwem *kształtu, barwy i oświetlenia*.

I to są te trzy punkty, na których się zatrzymujemy dłużej.

Cóż tu będzie owym kształtem? Oto dobór odpowiednich postaci do obrazów żywych i, co jeszcze ważniejsze, *ugrupowanie* ich, czyli ustawienie ich w taki sposób, żeby całość robiła wrażenie pięknego obrazu. Barwa, to po pierwsze ubranie postaci, stanowiących obraz, przyczem zaznaczyć należy, że obraz żywy nie może się obejść bez kostjumów ludowych, historycznych lub fantastycznych. Obraz ułożony z postaci w zwykłych, miejskich, bezbarwnych ubiorach nie jest obrazem. Powtóre—

o ustawienie ukostjumowanych postaci tak, żeby barwy ubiorów nie kłóciły się ze sobą. Dobre oświetlenie jest tym trzecim, koniecznym warunkiem obrazu żywego.

Wróćmy do punktu pierwszego.

Skoro mówimy o dobieraniu odpowiednich postaci do obrazów, to myślimy tak o rodzaju twarzy jak i o całej postaci. I tu właśnie jest różnica pomiędzy obrazami a przedstawieniami scenicznymi, gdzie musimy się kierować nietyle wyglądem osoby grającej, ile jej zdolnością sceniczną. Do obrazów dobieramy osoby tak, aby ich postacie, twarz, wyraz odpowiadały charakterowi osoby, którą mają wyobrażać. A więc np.: na rycerza nie możemy wybierać osoby małego wzrostu i o niewyraźnych rysach, ale raczej kogoś wysokiego, o wyrazistych, energicznych rysach twarzy. Anioła niepodobna wyobrazić sobie z czarnymi włosami i śniadą twarzą, nadającą się raczej do roli cyganki. Czerstwa wieśniaczka najlepiej wygląda w ubraniu ludowym, które postokroć podnosi jej urodę.

Drugą, ważną rzeczą jest *ugrupowanie*, czyli ustawienie postaci w obraz i *wyraz postaci*.

Sprawa ugrupowania jest do tego stopnia ważna, iż nazwałabym ją najważniejszą, gdy chodzi o obraz żywy. Można się obejść byle jakimi ubiorami, można się obejść bez wymyślnego oświetlenia, a obraz może być ładny i zajmujący, jeżeli ugrupowanie i wyraz poszczególnych postaci będzie dobrze obmyślony, jeżeli będzie nam jasno wyrażać myśl, zawartą w obrazie, lub też będzie odtworzać jakąś chwilę historyczną.

Oczywiście nic łatwiejszego, jak wprowadzić na scenę całą gromadę osób, ustawić ją w piramidkę, na wzór grup fotograficznych, odwrócić wszystkich przodem, żeby każdego było dobrze widać. Tak się często robi. Czy jednak taki obraz będzie odpowiadał treści? Czy nam da wrażenie czegoś pięknego i zajmującego? Nie! on tylko zadowoli ambicje występujących, z których każdy

chce być najlepiej widzianym i jak najpiękniej się wydać! Tu kierunek musi wziąć urządzający i nie zważając na fałszywe ambicje, wybrać tyle tylko i takich osób, jakich mu do obrazu potrzeba.

Zwracam uwagę na pewien błąd, popełniany często przez urządzających: — na zbyt wielką ilość osób w obrazie, na tłum, który uniemożliwia całą robotę. Rzadko kiedy widzi się obraz, w którym byłoby zamało osób, najczęściej jest ich zawiele, a wtedy nie pomoże żadne kierownictwo; niema sposobu dobrego zgrupowania obrazu, gdy mamy tłum na scenie. I to jest piewszy warunek dobrej grupy, — *nie powinno być osób zbędnych*, każda musi być potrzebna, każda musi mieć określoną rolę.

Zastanówmy się teraz nad tem, co to jest dobre ugrupowanie obrazu.

Oto, jak już zaznaczyłam, nie wprowadzajmy zbyt wielkiej ilości osób. Jest to zresztą zależne i od wielkości sceny. Następnie trzeba całą większą czy mniejszą ilość uczestników *rozbić na poszczególne grupy* i w tej umiejętności rozdzielenia na grupy, urozmaicenia ich, pozostawienia pomiędzy nimi pustych przestrzeni, tak samo potrzebnych jak pauzy w muzyce, w tem umiejętnem rozstawieniu leży cała sztuka ułożenia ładnego obrazu żywego.

Zaznaczam, iż im liczniejszy obraz tembardziej dbać należy o dobre rozgrupowanie.

Jakież to mają być owe grupy?

Bardzo rozmaite. Rozdzielamy je na dwa rodzaje: grupy *symetryczne*, gdzie główną postać umieszczamy pośrodku, a inne rozrzucamy na oba boki obrazu i *niesymetryczne*, gdzie postacie główne zajmują jedną stronę obrazu, a inne grupują się na drugiej stronie, z koniecznem zachowaniem przerw czyli pauz.

Obrazy, gdzie celem jest rodzaj *apoteozy*, czyli szczególnego wyróżnienia jakiejś postaci np. Kościuszki, Jagiełły, Piasta, uosobienia np. Polski, Oświaty, wymagają grupy symetrycznej. Czasem zamiast postaci żywej możemy ustawić w środ-

ku portret, biust, albo figurę, a wokoło grupować żywe postacie. Tej formy używa się często gdy chodzi o uczczenie kogoś zasłużonego krajowi, sztuce czy nauce np. Kościuszkę, Mickiewicza, Słowackiego, Kopernika i t. p.

cić baczną uwagę na *wyraz postaci*. O ile urządzamy apotezę jakiegoś poety lub artysty np. Mickiewicza, Grottgera, Matejki, Sienkiewicza i t. p., można zgrupować wokoło portretu lub biustu postacie, które występują w dziełach jego. Np. przy Mickie-



Rys. 1.

Gdybyśmy chcieli urządzić obraz, p. t. „Apoteoza Kościuszki, moglibyśmy poradzić sobie w następujący sposób: Ustawić w środku kolumnę z biustem Kościuszki albo stalugi z portretem, z lewej strony ustawić grupę wedle rys. № 1, z prawej grupę kosynierów wedle rys. № 2. Zwró-

wiczu postacie z „pana Tadeusza“, więc księdza Robaka, Maćka, Zosi, Tadeusza i t. p., postacie Grażyny, Wallenroda i t. p. Koło Sienkiewicza umieścimy postacie Skrzetuskiego, Wołodyjowskiego, Kmicica, Oleńki, Zagłoby i t. d. (d. c. n.).

Historja charakteryzacji scenicznej.

Trudno ustalić, kiedy właściwie ukazały się początki charakteryzacji. Wiadomo natomiast, że charakteryzacja była znana już 4500 lat temu

sób przeciwnika. Podobnie czynili Chińczycy.

Zdaje się, a nawet z pewnością, twierdzić możnaby, że sztuka upiększania twarzy za pomocą farb przybyła do nas ze wschodu, gdzie w swoim czasie barwienie zębów, twarzy i paznokci w wielkim było użyciu.



Rys. 2.

(Do art. Obrazy żywej).

u Egipcjan. Używali oni bielidla do twarzy, a oczy podkreślali zielonymi kręgami. W Grecji bardzo wczesnie malowały się np. kobiety. Dzikie plemiona, udając się na wyprawę wojenne, również barwiły twarz, aby przestraszyć w ten spo-

W Europie moda ta opanowała najpierw dwór książęcy we Florencji około roku 1100, skąd w niedługim czasie przedostała się do Francji i tam rozpanoszyła się do tego stopnia, że za panowania Króla Henryka IV malowali się nawet męż-

czyzni, tak młodzi jak i starzy Historycy nam podają, że sam dwór tego władcy zużywał rocznie około dwóch milionów stożków bielidła i barwników.

Do przedstawienia weszła charakteryzacja po raz pierwszy w starogreckich uroczystościach djonizyjskich. Uczestnicy najczynniejsi tych widowisk malowali twarze osadem, jaki pozostawia wino po długim staniu w beczkach, a brwi czernili sadzami.

Właściwy jednak teatr starogrecki miast charakteryzacji używał masek, przedstawiających dane charaktery roli. Maski owe były sporządzone z drzewa, skóry lub wosku i ujęte w metalowe ramki. Były one znacznie większe od twarzy ludzkiej, lecz odpowiadały mimo to ściśle postaci, która była wyższa przez to, że stała na koturnach (podstawki pod podszewami czyli szczudełka). Było to poniekąd konieczne ze względu na olbrzymie rozmiary widowni, mieszczącej niekiedy kilkadziesiąt tysięcy widzów. Głos aktora, dzięki specjalnemu przyrządowi, umieszczonego w okół ust maski, był dźwięczny i donośny, prawie że nadludzki. Maski przedstawiały różne twarze, np. starców i młodzieniaszków, podłych i bohaterów, pasterzy i zbrodniarzy. Niektóre z nich prawą połową wyrażały boleść lub smutek, lewą zaś radość, i w miarę potrzeby aktor zwracał się do publiczności jedną albo drugą stroną.

Z czasem zmieniał się znacznie charakter przedstawień i maska okazała się niepotrzebną. Zwolna, niedołączając maskę zastępować poczęła charakteryzacja, raczej jej początkowe nieudolne próby. W tym mniej więcej stopniu, w jakim ją dziś widzimy, to jest w postaci peruk, bród, wąsów i t. p. ukazała się dopiero około r. 1720 a i wtedy była jeszcze mało urozmaicona. Do połowy zeszłego wieku używano jedynie blanszu do twarzy, karminu do ust, spalonego korka do brwi. Że charakteryzacja taka nie była ani dokładną, ani dogodną, zbytecznym chyba byłoby

objaśniać. Bądź to poprostu sypała się z twarzy, odpadała jak tynk ze starej ściany, bądź też spływała z potem, a osoba grająca, np. starzec, stawała się mimo całej siły woli, w miarę tego jak się męczyła, coraz młodszą, aż wreszcie pod koniec aktu, kiedy trzeba było np. umierać, umierała jako młodzieniec, zarumieniony przytem po panieńsku wśród żarem ziejących świec lub lamp.

Stan podobny był nie do zniesienia, więc też artyści poważnie jęli się zastanawiać nad usunięciem zła.

A że potrzeba jest matką wynalazku, więc zaczęli mieszać karmin i białą farbę z tłuszczem, bo tłuszcz nie łączy się z wodą. Pierwsze próby dały nadspodziewany rezultat i od tej pory można uważać, że powstała dzisiejsza szminka, której używają dzisiaj do charakteryzacji na wszystkich scenach. Historia teatru wymienia nazwisko Karol Baldiusa (scena niemiecka w Swajcarji), jako właściwego wynalazcę szminki i nalepek z kitu.

Wyrobem szminek na sprzedażą zajął się pierwszy niejaki Leichner, aktor niemiecki, i fabryka ta—zapewne już jego syna lub wnuka, istnieje po dziś dzień w Niemczech. Prócz tego istnieją doskonałe wytwórnie szminek angielskie, francuskie a nawet — i to wcale niezłe — rosyjskie. Które z nich najlepsze, trudno orzec; poprostu te, do których się aktor najbardziej przyzwyczaił.

Wobec tego, że polskiej wytwórni szminek niema, a zagraniczne wyroby są dziś niezmiernie drogie i trudno je znaleźć, następnie, że grający powinien, o ile możliwości, sam dobrze poznać każdy kolor, warto przystąpić do przyrządzania szminek siłami własnymi na miejscu, co nie jest tak trudne, a co przyda się z pewnością i będzie z dużą korzyścią dla zespołu.*)

E. Wodzicki.

*) Sposób przyrządzania szminek podamy w następnym numerze „Lirnika.“

W. KIERŻENCEW.

Teatr ludu.

(Tłomaczenie z książki rosyjskiej
p. t. „Teatr twórczy“)

II.

W Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej widzieć można też takie widowiska, jak w Hemsted. Na parę lat przed wojną urządzono przedstawienie poświęcone historii miasta Sen-Luis. Udział wzięła tylko ludność miejscowa, amatorzy, których było do 7.500. Przedstawienie to powtarzano codziennie przez tydzień przeszło, przyczem przez widownię przesunęło się 500 tysięcy ludzi. W r. 1916 miasto Niu-Dżersi zorganizowało podobne historyczne widowisko w dwóchsetną rocznicę swego założenia. Widowisko to składało się z szeregu historycznych scen, w których największą uwagę zwracali kierownicy na malowniczość ugrupowań, na muzykę i śpiew, rozmów zaś, czyli tego, co nazywamy „djalogiem“, wcale nie było.

Z powodu jubileuszu Szekspira w r. 1916 wspaniałe przedstawienie urządził Nowy Jork. Zamiast pięciu razy, jak pierwotnie zamierzano, powtarzano widowisko dziesięć razy z jednakowym zawsze powodzeniem. Wykonawców, czyli aktorów było 1500. Rzecz ciekawa, że pośród nich część bardzo nieznaczną stanowili aktorzy zawodowi, — większość przeważająca składała się z amatorów, których wysunęły najrozmaitsze organizacje akademickie, jako „T-stwo angielskich tańców ludowych“, „Związek Francuski“, Niemiecka Liga uniwersytetu i t. p. związki młodzieży.

Będąc świadkiem naocznym przedstawienia, zanotowałem wrażenia widza. Oto one.

Stadium dla zapasów atletycznych studentów nowojorskich zamieniono na olbrzymi amfiteatr, gdzie zmieściło się 18 tys. ludzi. Wszystkie ławy zajęto. Przy wejściach tłumy, dla których zabrakło miejsca.

Zagrzmiały fanfary. Po arenie, ukrytej w mroku, przebiegły niebieskawe światła reflektorów. Snop promieni przeslizgnął się przez scenę i stanął na stopniach wiodących z góry. Ze stopni tych zstępowała jakaś postać w płaszczu. Przedstawienie zaczęło się. Gwar miasta jeszcze nie ucichł. W huku tramwajów i samochodów słabo słyszymy rozmowę aktorów. Wpędce jednak po djalogu między głównymi osobami następuje widowisko masowe. Światło reflektorów na chwilę przygasa, na arenę wypełzają czarne cienie, coś niby długie potworne węże. Chór i orkiestra, ukryte przed widzami, zagrzmiały potężnie. Cała widownia zamilkła w oczekiwaniu. Wtedy padły na arenę podłużne żółte światła i z bramy nawprost sceny wystąpiła procesja egipska, zmierzająca z darami do posągu Ozyrysa. To, co w mroku wydawało się wielkimi węzami, teraz w świetle, po zrzuceniu płaszczów, było giętkimi szeregami tancerzy, którzy w takt muzyki ruszyli do tegoż posągu.

Po tem przeszedł grecki tłum, przed którym grupa aktorów odgrywała część „Antygony“. Rzymianie zachwycali się głośno pantomimami. Mieszczanie norymberscy w jaskrawych kostjumach średniowiecznych oklaskiwali gorąco stare podanie o doktorze Fauście, przedstawione przez zespół wędrownych aktorów. Po nich przeszły uroczyste pochody królewskie Henryka VIII, angielskiego, i Franciszka I, króla Francji. Na placu 5-go Marka w Wenecji zebrany przygodnie świąteczny tłum patrzy na pantomimę o Don Żuanie, w wykonaniu hiszpańskiego zespołu wędrownego. Pięknie wystawiona była scena p. n. „Wesoła Anglja“, w której grupami mieszczanie i wieśniacy w kostjumach z XVI w. śpiewali i płaśali przy akompaniamencie staroświeckich instrumentów.

Wszystkie te sceny na arenie głównej odbywały się bez żadnych dekoracji.

Była to jednak dopiero część całości. Przedstawienie przeniesiono

z areny na wzniesienie osobne wgłębi i na scenę główną, skąd szły wzdół schody.

Odgrywano tam sztukę napisaną specjalnie p. n. Kaliban dla uczczenia Szekspira. Kaliban jest to jedna z postaci występujących w komedji Szekspira „Burza“. Treścią jest stopniowa przemiana i poprawa zwierzęcego Kalibana pod wpływem sztuki z różnych czasów, a osobliwie pod wpływem dramatów i komedji samego Szekspira. Autorem był znany organizator widowisk masowych, zwanych po angielsku „pedżent“. Sztuka sama miała dużo braków, aktorów prawie wcale nie było słychać, ale pomimo to wywierała wrażenie nadzwyczajne i to przeważnie akcją mas: tańcami, malowniczym ugrupowaniem tłumów, muzyką, śpiewem, — to znaczy tem, co nazywamy właściwie widowiskiem. A przecież cóż więcej ponad widowisko można było dać pod gołem niebem dla tak wielkiej widowni.

W tymże roku uniwersytet w Jel urządził podobne święto w dwóch setną rocznicę swojej działalności. W przedstawieniu uczestniczyło 7 tys. studentów i mieszczan, w tem połowa niemal kobiet i dzieci. Orkiestra i chór składały się z 600 ludzi. Przedstawienia tego widzieć nie mogłem, ale oto co pisał o nim jeden z dzienników amerykańskich. „Pedżent“ pod gołem niebem i przy olbrzymiej widowni to nie dramat — to raczej panorama, widowisko, pełne ruchu i życia. Żadnego tekstu pisanego nie było. Wypowiedziano mało słów, ale i te bez szkody można było opuścić. Podczas przedstawienia burzę oklasków wywoływał zręczny i piękny ruch aktora, jego gest, a nie to, jak on przedstawiał charakter i uczucia postaci. Zapamiętaliśmy dobrze krzepkiego i szybkonogiego Indjanina, który lotem

błyskawicy przynosi swemu plemieniu wieść o zbliżaniu się białych (rolę tego Indjanina wykonał znany atleta, student uniwersytetu w Jel). Najpiękniejsze jednak były te barwne i ruchliwe masy kostjumów, wypełniających arenę. Jak one ruszały się rytmicznie, jak robiły krąg, spletały się i rozplatały — zawsze składowanie, w nadzwyczajnym porządku i celowo. Demokratyczność widowiska wypowiedziała się w tem jeszcze, że uczestnicy sami dla siebie sporządzali kostjумы według rysunków, kolorów i wzorów zatwierdzonych przez urządzających obchód. Podczas prób miasto przybierało dziwny wygląd starożytnego cyrku. Spotykało się na ulicach ludzi w przeróżnych historycznych kostjumach i ucharakteryzowanych. Było widoczne, że wykonawcy stanowili nie tylko część widowiska, ale i część ludu, nie tylko sprawiali innym zadowolenie, ale i sami się bawili. Na widowisko patrzyło naraz 30 tys. widzów; w ostatnich scenach widownia zaśpiewała razem z aktorami potężny hymn nadziei. Tak skończył się „pedżent“. Niezmiernie ciekawe były w nim części, w których uczniowie w zielonych i jasnoniebieskich kostjumach — ruszaniem się i wymachiwaniem rękami przedstawiali morze“.

Ze Związku Teatrów Ludowych.

Dnia 25 listopada prezydjum Związku wybrało zespół z Zawad pod Garwolinem, na objazd z przedstawieniem Spisza i Orawy. Koszty tego objazdu pokrywa Ministerstwo Sztuki i Kultury.

Na konkurs Związku nadesłano sztuk trzynastie. W najbliższych dniach ogłoszona będzie lista sędziów konkursowych.

SPIS RZECZY: *Zygmunt Krasński*: Zawsze i wszędzie (wiersz).—Uwagi dla deklamatorów, przez *I. Dubowikównę*.—Obrazy żywe, przez *Marję Gerson-Dąbrowską*.—Historja charakteryzacji scenicznej, przez *E. Wodzickiego*.—Teatr ludu, przez *Kierżencewa*.—Ze Związku Teatrów Ludowych.