

ŚRODY LITERACKIE

Nr 7

CZERWIEC

1 9 3 7.

ŚRODY LITERACKIE

KWARTALNIK

POD REDAKCJĄ TEODORA BUJNICKIEGO

NAKŁADEM RADY WILEŃSKICH ZRZESZEŃ ARTYSTYCZNYCH
Z ZASIŁKU FUNDUSZU KULTURY NARODOWEJ

REDAKCJA I ADMINISTRACJA: WILNO, OSTROBRAMSKA 9
ZWIĄZEK ZAWODOWY LITERATÓW POLSKICH

TREŚĆ NUMERU:

Dr. Piotr Śledziewski. Dialog albo rozmowa o adoracji Krzyża św.
na fasadzie Bazyliki wileńskiej.

W. Bajkin. Poeta — Twórca.

C. Zgorzelski. Lermontow Puszkiniowi.

P. Bujnicki. R o k.

Z. Folejewski. Znów.

Z. Folejewski. Dziś w Mandżurji.

J. Huszcza. * * *

J. Huszcza. * * *

S. Szymon Czarnocki (Wł. Renard).

S. Czarnocki (Wł. Renard). Moja Lutnia.

S. Czarnocki (Wł. Renard). Sylwetki Wileńskie.

S. Czarnocki (Wł. Renard). Sylwetki Wileńskie.

T. Byrski. „Żywe Słowo“.

NOTATKI.

Nareszcie dobry przewodnik turystyczny (E. G.).

Kennst du das Land? (Hieronim Cyncenas).

ŻYCIE BIAŁORUSKIE.

Na białoruskim Parnasie poetyckim w Wilnie (R. K.).

Pieśń białoruska (R. K.).

W Białoruskim Towarzystwie Naukowym w Wilnie (R. K.).

LISTY DO REDAKCJI.

Dr. PIOTR ŚLEDZIEWSKI.

DIALOG ALBO ROZMOWA O ADORACJI KRZYŻA ŚW. NA FASADZIE BAZYLIKI WILEŃSKIEJ.

Treść: 1. Polemika o trzech figurach świętych na tympanonie bazyliki wileńskiej. 2. Z historii budowy katedry Gucewiczowskiej. 3. Stukator Tomasz Righi, Włoch. 4. Data powstania wileńskich stiuków Righiego. 5. Kompozycja ikonograficzna stiuków Righiego. 6. Kto i kiedy ustawił trzy figury święte na tympanonie katedry. 7. Kompozycja ikonograficzna powyższych trzech figur. 8. Treść ikonograficzna rzeźb i płaskorzeźb na fasadzie bazyliki. 9. Styl sceniczności powyższych rzeźb i płaskorzeźb. 10. Kto projektował trzy figury świętych na tympanonie katedry. 11. Historyczno-kulturalna przyczyna powstania powyższych trzech figur. 12. Projekt wykonania powyższych figur w trybowanej blasze.

1. Niedawno prasa wileńska poruszyła bardzo ciekawą sprawę trzech figur świętych na klasycystycznym frontonie katedry Gucewiczowskiej.

Na wieść, że program obecnej restauracji świątyni przewiduje zastąpienie starych drewnianych figur — nowymi, mniejszymi, modelowanymi w żelazobetonie („Słowo“ Nr 16, 1937 r.), zareagowali w pierwszym rzędzie inż.-arch. Stanisław Bukowski („Słowo“ Nr 20, 1937 r.) i prof. Jerzy Hoppen („Słowo“ Nr 22, Jotha, 1937 r.).

Inż.-arch. Bukowski, wypowiadając się przeciwko żelazobetonowi ze względów artystycznych i technicznych, proponuje, aby figury stojące na frontonie bazyliki, psujące szlachetną prostotę klasycyzującej architektury Gucewicza, figury nieudolne i pretensjonalne zdjąć

Rys. 1



Rys. 1

zupełnie na ich miejsce nie ustawiać. Prof. Hoppen natomiast powołując się na Palladia przemawia za pozostawieniem figur, jednakże przychyliła się do myśli zamiany ich na inne, mniejsze i lepiej wykonane, o proporcjach odpowiadających proporcjom figur Palladiańskich. Wymagałoby to zmniejszenia figur o prawie jedną ćwierć wielkości obecnej.

Dwóm tym reformatorskim, choć zgoła przeciwnym sobie opiniom przeciwstawiam zdanie inne, zachowawcze, a mianowicie: trzy figury świętych na szczycie bazyliki wileńskiej nie mogą być ze względów konserwatorskich ze swoich miejsc usunięte ani też zastąpione przez inne mniejsze. Zaznacza się bowiem w nich z górą stuletnia ikonograficzna właściwość wileńska.

Sprawa przedstawia się w ten sposób:

2. Wiemy choćby z Przewodnika prof. J. Kłosa (wyd. II), że Wawrzyniec Gucewicz, który podjął się na zlecenie bpsa Massalskiego odbudowy katedry wileńskiej, miał według umowy — „*wyprowadzić świątynię wspianą, symetryczną i w rzeźbę przybraną*“. Na szczęście posiadamy pierwotny Gucewiczowski — „*Widok optyczny, iak ma być Cathedra Wileńska, w Roku 1786 rysowany*“. Widok ten był potwierdzony przez króla Stanisława Augusta. Kapitałna odbudowa katedry trwała już wtedy od roku 1777, a ponieważ wykończenie murów jej zewnętrznych nastąpiło w roku 1788, rzecz jasna, rzeczony widok powstał już dobrze w trakcie fabryki świątyni. Projekt przypadł królowi do gustu. Otrzymał też Gucewicz zań słuszne odznaczenie, złoty medal „*Merentibus*“.

Niestety byt niepodległy Korony i W. Ks. Litewskiego chylił się wtedy do ostatecznego upadku. Wojska rosyjskie okupowały Włno w roku 1789. O dalszej szybkiej pracy przy katedrze nie można było myśleć. Targowica wbijała ostatni gwóźdź w wieko trumny wolnej Ojczyzny. Bsp Massalski wdawszy się w niebezpieczną politykę zginął tragicznie w Warszawie 28 czerwca 1794 r. W rok później 11 listopada w Grodnie nastąpiła abdykacja Stanisława Augusta, króla tak słabego pod względem rządów politycznych, a tak mocnego pod względem smaku i gustu artystycznego.

Oczywiście katedra wciąż była niewykańczana z powodu zamieszek politycznych, a zwłaszcza z braku środków na dalszą kosztowną restaurację. Dopiero dzięki sumom pośmiertnym bpsa Massalskiego wyprawowanym od spadkobierców Potockich oraz dzięki ofiarności publicznej, w której udział wzięli między innymi nawet carowie Paweł i Aleksander, można było roboty wznowić, a zwłaszcza wziąć się do

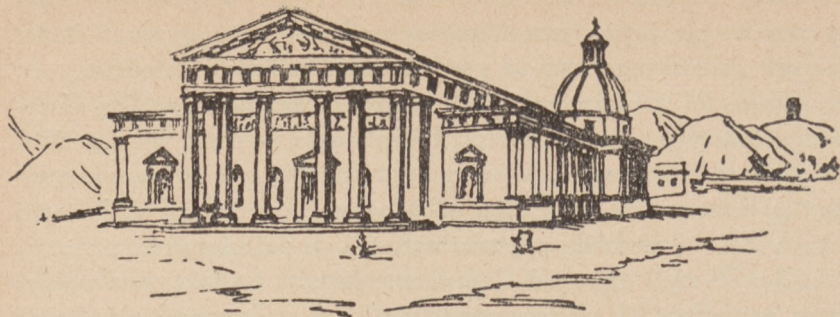
odbudowy wnętrza. A gdy 25 października r. 1798 miał nastąpić dawno oczekiwany ingres Jana Nepomucena Kossakowskiego na Katedrę Biskupią wileńską, zaczęto na gwałt kończyć roboty w katedrze.

Nagle 21 grudnia tegoż roku zmarł na wodną opuchlinę Gucewicz. Roboty po nim objął prof. Michał Szulc. On to w roku 1801, jak powiada Kurczewski, „ukończył ozdoby i tynki w gmachu kościelnym“. Poświęcenie do gruntu odbudowanej katedry nastąpiło tegoż roku w XX-tą niedzielę po świętkach, t. j. w październiku.

3. W myśl umowy z Gucewiczem katedra istotnie została przybrana w rzeźby. Jak ogólnie wiemy, wykonał je Tomasz Righi. Co się tyczy zasadniczych dat życia tego artysty, prof. Z. Batowski w „Leksykonie artystów plastyków“ Thieme — Beckera ustala, że urodził się on w Rzymie, w roku 1729. Był rzeźbiarzem i stiukatorem. W roku 1760 pracował w Akademii św. Łukasza. Do Polski został wezwany przez bpa Massalskiego. Około roku 1784 do roku 1790 był zajęty w Wilnie przy katedrze i w Werkach przy pałacu Biskupim. Później został wezwany przez króla Stanisława Augusta do pracy w Łazienkach, przy Amfiteatrze. O jego tamtejszych pracach pisał prof. Wł. Tarkiewicz w dziele: „Pięć studiów o Łazienkach Stanisława Augusta“. Umarł Tomasso Righi w Warszawie w roku 1802.

W Wilnie w katedrze wykonał Righi następujące rzeźby: w tympanonie wielką scenę Ofiary Noego, na frontowej ścianie pod portykiem pięć dużych płaskorzeźb z Dziejów Apostolskich, a mianowicie: Zesłanie Ducha św., Cud św. Piotra — Uzdrawienie chorego przy drzwiach kościelnych, Pierwsze kazanie św. Piotra po zesłaniu Ducha św., Uzdrawienie chorego przez św. Pawła w mieście Listrze oraz Śmierć Ananiasza i Safiry. W niszach na parterze fasady umieścił Righi cztery posągi ewangelistów, a w niszach od frontu na kaplicach Abrahama z mieczem od północy, a od południa Mojżesza z tablicą Dziesięciorga Bożych Przykazań. U nóg Mojżesza położył artysta swój krótki podpis. Wewnątrz zaś katedry od wschodu w nawach bocznych dał dwie kolosalne personifikacje: Miłości bliźniego, przy kaplicy św. Kazimierza i Miłości Boga przy zakrystii. Wszystkie te rzeźby zostały wykonane w stiuku.

Nie wchodząc narazie w kompozycyjny ich całokształt, lecz spojrzawszy na nie tylko od strony formalnej, należy stwierdzić, że Tomasso Righi uprawiał neoklasycyzm z włoska po barokowemu. Neobarok ten wszakże nie miał u niego prężności i zamaszystości żywego, barokowego modelu, lecz patetyczną wiotkość pracownianego manekina. Tak też mniej więcej historia sztuki charakteryzuje akademicki



Rys. 2

neoklasycyzm włoski w rzeźbie z końca XVIII-go i początku XIX-go wieku. A zatem Tomasso Righi był wiernym synem artystycznych Włoch owego czasu.

4. A teraz należy odpowiedzieć na takie pytanie: kiedy Tomasz Righi zaczął wykonywać swoje rzeźby w Wilnie przy katedrze i czy on je napewno sam projektował?

Wspomniałem, że posiadamy *Widok Optyczny* katedry Gucewicza z roku 1786-go, t. j. mniej więcej z czasu końca odbudowy strony zewnętrznej katedry i z czasu dwuletniego już pobytu Righiego na dworze bsp. Massalskiego. Na tym widoku w tympanowie zaznaczona była i rzeźba. Jest ona jednak nieco inna niż ta, którą dziś widzimy na frontonie bazyliki. Dymiący ołtarz całopalenia jest tam kompozycyjnie przesunięty z osi tympanonu w stronę północną, figury zaś wszystkie w ruchu są zorientowane w kierunku ołtarza. Stąd charakter tej kompozycji jest zamknięty. Ilość figur jest taka sama jak obecnie. Z całą pewnością jest to pierwotny szkic do Ofiary Noego.

Nie będę się dopytywał, kto podsunął Gucewiczowi taki temat na „przybranie” tympanonu. Być może ktoś z księży, być może sam bsp. Massalski.

Według wszelkiego prawdopodobieństwa rzeźbiarskie szkice Gucewicza były zaprojektowane w porozumieniu z Righim. Mimo to pierwotny pomysł plastyczny, zaznaczony na „widoku” Gucewicza, nie został dokładnie wykonany przez Righiego. Została zmieniona co do charakteru kompozycja Ofiary Noego, nie został wykonany projektowany pas figur na frontowej ścianie katedry pod portykiem. Zamiast zaś rozet na metopach zostały wyrzeźbione stiukowe rzeźby dekoracyjne o motywach z utensyliów kościelnych.

Że Righi napewno wykonywał figuralne rzeźby, które widnieją w fasadzie bazyliki, to wiemy, u stóp Mojżesza jest zresztą jego podpis. Lecz pytanie, czy sam je projektował?



Rys. 3

Pytanie to nasunęło mi się dlatego, że tenże Tomasso Righi w Warszawie, w Amfiteatrze Łazienkowskim wykonywał tylko, a nie projektował posągi szesnastu dramaturgów i persony Komedii, Tragedii, Wisły i Bugu. Z rozdziału o Amfiteatrze w „Pięciu studiach o Łazienkach St. Augusta” wiemy, że projektodawcą większości tamtejszych figur był, jak stwierdził sam król Stanisław August, pierwszy rzeźbiarz królewski Andrzej Le Brun. Prof. Tatarkiewicz słusznie więc podniósł ten fakt i ustalił, że w pracowniach dworskich Stanisława Augusta rozdzielanie prac projektodawczych i wykonawczych było często praktykowane. Jeśli chodziło np. o rzeźbę, Le Brun był odpowiedzialny za całość prac rzeźbiarskich wykonywanych dla króla. Większą też część projektował sam, pozostawiając wykonanie swym czterem pomocnikom, a w tej liczbie i Righiemu.

Mając to w pamięci, pozostawiam na uboczu dociekanie, kto ostatecznie projektował rzeźby do Katedry Gucewicza, te które zostały wykonane, lecz zaznaczam tylko, że być może nie zrobił tego sam Righi.

A teraz — kiedy Tomasso mógł zacząć wykonywać swoje rzeźby w wileńskiej katedrze?

Odpowiedź łatwa. Wiemy, że do Wilna przyjechał Righi w roku 1784, tj. na cztery lata przed wykończeniem strony zewnętrznej katedry, a na dwa lata przed złożeniem *Widoku optycznego* katedry Gucewiczowskiej królowi. Łatwo stąd wywnioskować, że do robót stiukatorskich wziął się Righi dopiero po roku 1786 i mógł prowadzić je aż do wyjazdu swego do Warszawy na zew króla Stanisława Augusta, tj. do roku 1790. A choć tragiczne wypadki polityczne, na które zwróciłem już uwagę, mogły wpłynąć nieco hamująco na prace rzeźbiarskie Righiego w katedrze wileńskiej, wszakże to pewne, że gdzieś koło tego właśnie czasu tympanon był już zapełniony przez rzeźby Rig-

hiego. Nic też dziwnego, że na rysunku widoku Wilna Smuglewicza, który powstał po roku 1797, najwcześniejszym rysunku Wilna z katedrą Gucewiczowską jaki znamy, rzeźba obecna w tympanonie jest już wyraźnie zaznaczona.

5. Przyjrzyjmy się obecnie kompozycjom rzeźb wykonanych przez Righiego w bazylice wileńskiej i oznaczmy ich charakter oraz ogólny sens ikonograficzny. Nie lękam się z tego powodu zarzutów bezowocnego szperania w *literaturze* ponieważ do charakteru sztuki religijnej dawnych wieków należała również i ściśle obmyślana treściowość.

A więc w tympanonie przedstawiona jest ośmioosobowa scena Ofiary Noego. W samym środku trójkąta dymi ołtarz ze spalaną ofiarą. Olbrzymia arka uwięziona w perspektywie na górze świadczy o ofierze dziękczynnej składanej po skończeniu potopu. Noe, jego rodzina i zwierzęta ofiarne zeszli na połoniny. Po stronie lewej ołtarza znajduje się półstojąca wysoka postać niewieścia, snąc żona Noego. Prawą ręką dosięga serca, jednocześnie spoziera w górę w kierunku dymu ofiarnego, gdy tymczasem lewą wskazuje na postać jednego z synów, może najstarszego Sema, z wysiłkiem ciągnącego kozła na ofiarę. Tuż obok niej druga postać męska, może Chama, plackiem dopada ziemi przed ołtarzem, jak to robią nieraz wieśniacy w kościele. Od strony prawej ołtarza klęczące i półklęczące postacie Noego i jego synowych są również przejęte ofiarą całopalenia. Noe koło ołtarza półklęcząc wznosi modlitewnie ręce i wzrok do nieba. Tuż obok jedna z synowych składa ręce do modlitwy i patrzy ku górze. Dalej inna krzyżuje swe ręce na piersi i rzuca spojrzenie przed siebie na plac przed wejściem do świątyni. Trzecia zaś synowa Noego wznosi ręce do góry i patrzy z zachwytem gdzieś ponad sam szczyt tympanonu. Ostatnia, ogółem ósma postać, może Jafeta, na pół upadająca, zerka ukradkiem gdzieś przed portyk świątyni. Trzodka ofiarna i zwierzęta wypełniają resztę tej trójkątnej kompozycji tympanonowej.

Z danego opisu już widać, że ofierze Noego towarzyszy przede wszystkim patetyczne wznoszenie rąk i spojrzeń ku górze. Dość wyraźnie też się zaznacza, że kierunek ruchu rąk i wzroku większości figur idzie gdzieś wzwyż poza gzyms frontonu. Zwłaszcza czwarta z rzędu postać od strony Noego najwyraźniej jest w tym kierunku skontaktowana. Bez wątplenia jawi się przed ich oczami na niebie tęcza, ten znak przymierza, który Bóg dał rodowi Noego mówiąc: „*Łuk mój położę na obłokach i ujrzę go i wspomnę na przymierze wieczne*“.

To uwzględnivszy należy stwierdzić, że kompozycja Ofiary Noego ma charakter nie statyczny, jak można byłoby się tego spodziewać

po epoce pseudo-klasycznej, lecz dynamiczny, dramatyczny. Osią kompozycyjną Ofiary jest nie ołtarz całopalenia, lecz dym unoszący do nieba, t.j. ofiara przez Boga przyjęta. Artyście rzeźbiarzowi nie chodziło w tym wypadku o rytmiczne, dekoracyjne wypełnienie płaszczyzny tympanonu figurami i zwierzętami, lecz o akcję, przekraczającą jego architektoniczne zarzysy. Mamy tu zatem do czynienia z kompozycją nie zamkniętą, ale otwartą, z kompozycją, która zdaniem słynnego Wölfflina, charakteryzuje między innymi styl barokowy w odróżnieniu od renesansu.

Istotnie Ofiara Noego została skomponowana w myśl założen kompozycyjnych późnego baroku, w której—**nauczony doświadczeniem z terenu Kośc. św. Piotra i Pawła na Antokolu**—widzę scenę teatralną z kontaktami przestrzennymi, w orbitę której został wciągnięty również i krzyż św. Heleny, zostali wciągnięci również rozliczni widzowie—wyznawcy Starego i Nowego Testamentu—z placu Katedralnego.

Do uplastycznienia tej myśli przyczyniają się w sposób zdecydowany: Mojżesz na parterze kaplicy południowej spoglądający na wiernych, wchodzących do katedry i wskazujący im zamaszystym gestem lewej ręki duże tablice z przykazaniami Bożymi, oraz Abraham z północnej strony spojierający z wiarą ku niebu w ruchu składania Bogu na ofiarę syna swego jedyne go Izaaka. Tym dwóm patriarchom Starego Zakonu sekundują ewangeliści: w sąsiedztwie Mojżesza — św. Jan z wzrokiem zatopionym miłośnie w niebie, a koło

Rys. 7

Abrahama — św. Mateusz patrzący wprost przed siebie na plac Katedralny. Anioł podtrzymujący księgę ewangelii św. Mateusza z czarownym uśmiechem szuka swym spojrzeniem wzroku naszego. Św. Marek i Łukasz zaczytani w swych świętych księgach stoją na straży z obu stron wejścia katedry. Ponadto należy jeszcze dodać, że w pięciu płaskorzeźbach z Dziejów Apostolskich zaakcentowana jest obecność Ducha św. w kościele po Wniebowstąpieniu Chrystusa Pana

Rys. 4



oraz działanie władcze w imię tegoż Jezusa Chrystusa książąt kościoła św. Piotra i Pawła. Jeśli do tego dorzucimy jeszcze wymowę personifikacyj dwóch fundamentalnych przykazań Chrystusowych — Miłości Boga i Miłości bliźniego z wnętrza katedry, będziemy mieć jasno zaznaczone zasadnicze elementy ikonograficzne, kompozycyjne rzeźb wykonanych przez Righiego.

Należy dla ścisłości zauważyć, że wszystkie te rzeźby, podobnie jak Ofiara Noego są komponowane z pewnym zacięciem dramatycznym, wciągającym widza do rozgrywającej się przed jego oczami akcji scenicznej. Mickiewicz nie tylko o figurach arcycyserwisu Radziwiłła Sieroty, lecz i o figurach Righiego na fasadzie katedry Gucewiczowskiej mógłby również powiedzieć, że — „...*stoją dla ozdoby, jakoby aktorzy na scenie, zdają się przedstawiać jakoweś zdarzenie, gest ich sztucznie wydany...*“ etc. etc.

Przystąpmy teraz do sprawy trzech figur świętych na frontonie katedry Gucewiczowskiej.

6. Nie da się przede wszystkim utrzymać zdanie, za którym poszedł Kurczewski, że to Gucewicz: „...*na szczycie... umieścił trzy statuy: po środku św. Helenę z krzyżem, po prawej ręce św. Kazimierza, po lewej św. Stanisława*”. Na *Widoku* bowiem katedry Gucewicza, o którym nieraz już była mowa, figur na frontonie niema. Niema też ich na rysunku Smuglewicza, o którym uprzednio wspominałem. A przecież w roku 1798-ym, tj. w czasie przypuszczalnego powstania Smuglewiczowskiego rysunku, Gucewicz właśnie zmarł, a Smuglewicz drugim nawrotem na stałe do Wilna przyjechał w roku 1797.

A więc nie Gucewicz zaprojektował te figury.

Następnie należy zaznaczyć, że nie tylko pp. Bukowski i Hoppen, lecz i inni artyści plastycy o wyrobionym i niezawodnym smaku artystycznym mają wiele zastrzeżeń co do artystycznej wartości tych figur. O poglądzie Noakowskiego napomknął p. Bukowski. Zdaniem prof. Kłosa: (Przewodnik, wyd. II) „*Posągi te swą nieproporcjonalną wielkością i zupełnym brakiem monumentalności w traktowaniu zmniejszają wrażeniową skalę wielkości portyku i przeciwdziałają zamierzonemu przez Gucewicza efektowi potęgi i monumentalności frontu*“.

Z takiego punktu widzenia wychodząc, istotnie trzeba przyznać, że skala tych figur i forma obecna — figury są zresztą obite blachą pomalowaną, — jakoś nie pasują do zwieńczenia narożników bazyliki wileńskiej. A nawet trudno w tych figurach dopatrzeć się autorstwa jakiegoś akademickiego mistrza rzeźbiarza.

Nie były one na pewno wykonane przez Righiego. Były zresztą cięte w drewnie, gdy tymczasem rzeźby Righiego są modelowane w stiuku, a co najważniejsze skala tych figur i ich, jeśli tak można się wyrazić, mięsistość nie harmonizują z estetycznym duchem największych nawet posągów dłuta Righiego na parterze fasady katedralnej.

A jednak jest w tych figurach na tympanonie bazyliki wileńskiej coś, co nas mocno zaciekawia i każe bronić ich nienaruszalności, a co jest osobliwością tutejszą.

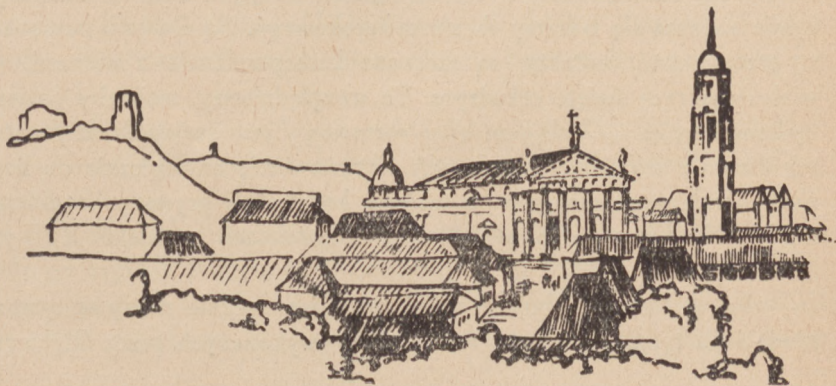
Bo najpierw umieszczenie tych figur na tympanonie trzeba odnieść nie do lat czterdziestych XIX wieku, jak to przypuszczano, lecz do czasu ostatecznego wykańczania restauracji katedry, czyli do samego początku wieku XIX.

Posiadamy bowiem dwie akwarele Józefa Peszki, ucznia Smuglewicza (Muzeum ks. Lubomirskich w Lwowie), przedstawiające katedrę Gucewiczowską od frontu i z tyłu. Na tych akwarelach figury na tympanonie są już zaznaczone. Mycielski w „Stu latach dziejów malarstwa polskiego“ nas upewnia, że Peszko przebywał w Wilnie w czasie, gdy Smuglewicz zajmował na Uniwersytecie Wileńskim katedrę malarstwa, tj. w latach 1797 — 1807.

Uwzględniając fakt, że na rysunku Smuglewicza sprzed roku 1799, o którym parę razy już była mowa, trzech figur na frontonie katedry jeszcze niema, przyjąć należy, że w początkowych latach XIX wieku, a przed rokiem 1807 rzeźbione figury stanęły już na katedrze wileńskiej.

Bliższe określenie daty ustawienia tych figur dałby nam również mogło ustalenie czasu wzniesienia dzisiejszego zwieńczenia wieży — dzwonnicy katedralnej. Na rysunku Smuglewicza jest ona jeszcze stosunkowo niska i przykryta hełmem wolutowym z półkulą. Na akwarceli Peszki dzwonnica jest już wyższa i przykryta hełmem półkulistym z piramidką. W każdym razie ta przemiana hełmu nastąpiła gdzieś w paru

Rys. 5



Rys. 5

początkowych latach XIX wieku, a może nawet w czasie wykańczania restauracji katedry przez Szulca, tj. w roku 1801.

7. Przejdźmy teraz do opisu figur i zastanówmy się nad ich ogólnym charakterem.

Rys. 6 Nad samym szczytem tympanonu stoi św. Helena zwrócona ku zachodowi. Prawą ręką owiniętą w szal przerzucony przez ramiona, podtrzymuje wielki złoty krzyż opierający się u jej podnóża, a na lewej okazującej dłoni trzyma olbrzymie gwoździe. Krzyż i gwoździe są odrealizowane, mają w sobie coś z rekwizytów teatralnych. Śnac po scenie znalezienia krzyża św. i gwoździ, św. Helena wystawia je ku powszechnej zbożnej adoracji, zwracając się do ludu z tymi słowy gorzkich żalów: „Przypatrz się, duszo, jak cię Bóg miłuje“. Św. Kazimierz królewicz, od południa zwrócony ku placowi Katedralnemu, gestem lewej ręki daje jakby znak uciszenia się hałaśliwym tłumom, przewalającym się na placu Katedralnym—dawniejszym Rynku, a prawą dotykając piersi i kierując wzrok swój nieco ku północy wznosi twarz do modlitwy. Św. Stanisław bsp od północy złożywszy ręce modlitewnie również wznosi swą twarz do nieba, kierując wzrok ku południowi tak, że kierunek jego spojrzenia przecina się gdzieś w przestworzach ponad placem ze spojrzeniem św. Kazimierza.

To jasne, że nie mamy tutaj spokojnej klasycznej frontalnej kompozycji figur owych bocznych, św. Stanisława i św. Kazimierza. Są one w ruchu wirowym, modlitewnym, wiążącym się nie tyle z postacią centralną św. Heleny, co z Krzyżem św., zsuniętym nieco z osi. Spoglądając na te figury oczami ikonografa, czuje się niemal namacalnie, że przed oczami naszymi odbywa się scena adoracji św. Krzyża. Niezawodnie w związku z tą sceną rzuty wzroku Abrahama i św. Jana Ewangelisty idą w zawody z spojrzeniami św. Stanisława i św. Kazimierza.

I oto znowu mamy w trzech figurach świętych coś, co kompozycyjnie zahacza się o formy theatrum barokowego. Są dramatis personae, są przestrzenne kontakty, są zaczepne korespondencje z widzami, są wielce znaczące święte rekwizyty. To uwzględnwszy, możnaby nazwać tę kompozycję: „Dialogiem albo rozmową figur świętych na frontonie bazyliki wileńskiej o adoracji Krzyża św.“, analogicznie do licznych barokowych dialogów o takiejże konstrukcji grywanych na terenie W. Ks. Litewskiego w szkołach i kościołach w wieku XVII-ym i XVIII-ym.

Rys. 6, 7 8. A teraz spróbujmy objąć wzrokiem łącznie sceny w tympanonie i na tympanonie oraz resztę rzeźb wykonanych przez Righiego.

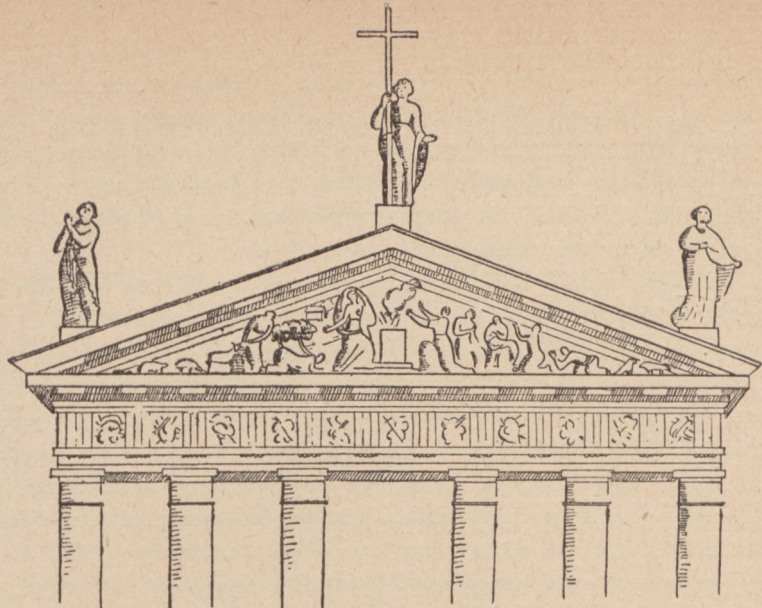
Uderza w nich wszystkich ten sam chwyt kompozycyjny, przestrzenno-zespołowy, jaki da się zaobserwować w starodawnej modzie barokowej. Kompozycje otwarte tych rzeźb wskazują na możliwość takiej ich łączności formalnej i ideowej. Z punktu widzenia historii sztuki i ikonografii tłumaczy się to zupełnie dobrze. Co więcej, pełnię sensu ikonograficznego będziemy mogli należycie odczytać w rzeźbach Righiego tylko wtedy, gdy uwzględnimy tę ich formę dramatyczną. Ma się ochotę niemal twierdzić, że w fasadzie katedry wileńskiej w rzeźbach rozgrywa się dwusцениczne barokowe *theatrum magnum* adoracji Krzyża św. i *theatrum minus* Noego, Abrahama i Mojżesza reprezentujące odpowiednie sceny z Nowego i Starego Testamentu, zostające z sobą w mistycznym związku figuralnym. „*Haec autem omnia in figura facta sunt nostri*”—powie św. Paweł (I kor. X 1—6). A św. Augustyn w myśl tego tak będzie nauczał: „*Chcąc wykazać ciąg dziejów w religii, nie trać nigdy z uwagi, że Stary Testament jest figurą Nowego, że księgi Mojżesza, patriarchowie, ich życie, ich przymierza, ich ofiary, są to wszystko figury wypadków, które widzimy*”. Gaume (Zasady i całość wiary katolickiej, t. II, Kraków, 1780 roku), z którego czerpię te cytaty, słowami Euzebiusza, historyka kościoła podkreśla, że zapowiadali Zbawiciela „...*Noe, jako naprawcę świata, Abraham, jako błogostawionego, ...Mojżesz, jako wędrownika i tułacza, potężnego w dzieła prawodawcę... Tablice zaś przykazań..., słup ognisty, wąż miedziany były godłami (Chrystusa) Jego darów i Jego chwały*”. Zresztą Noe jest trzecią figurą Mesjasza i znaczy pocieszyciel, jak Jezus znaczy zbawiciel. Po wyjściu z arki Noe złożył ofiarę, którą Pan przyjął łaskawie, a na krzyżu Jezus złożył ofiarę tysiąc razy przyjemniejszą Bogu. Do Abrahama rzekł Pan Bóg: „*Weź syna swojego, jednorodzonego Izaaka, którego tak miłujesz i idź z nim na górę Widzenia, którą ci wskażę, tam mi go ofiarujesz jako całopalenie*”... Stąd tenże syn Abrahama jest figurą Mesjasza cierniem koronowanego. Mojżesz wreszcie będzie dwunastą i jedną z najdoskonalszych figur Mesjasza, objawia bowiem Pana Jezusa w zupełności.

Wobec tego wszystkiego można teraz ustalić ogólną łączną ikonograficzną treść wszystkich figur stiukowych, którymiśmy dotąd się zajmowali.

A więc: 1) Arka Noego, dzięki której została zbawiona ludzkość cała od zagłady potopu, jest obrazem drzewa Krzyża św., dzięki któremu zbawiona jest ludzkość, od zagłady grzechu i śmierci wiecznej; 2) ofiara Abrahama złożona z Izaaka na rozkaz Boga jest obrazem

ofiary Chrystusa Pana na krzyżu na rozkaz miłości Ojca Niebieskiego; 3) stąd też personifikacje cnót Miłości Boga i Miłości bliźniego, jako fundamentalne przykazania Chrystusa Pana znajdują się w kompleksie rzeźb katedralnych Righiego — szukać ich jednak należy wewnątrz kościoła, jak i wewnątrz swej duszy, na mocy tego, co św. Paweł mówił: „*Azali nie wiecie, Bracia, że świątynią Bożą jesteście i Duch Boży mieszka w was*“; 4) tablice Przykazań Bożych w rękę Mojżesza są kamieniem węgielnym moralności kościoła Chrystusowego; 5) gdy zaś Chrystusa Pana z krzyża zdjęto i do grobu złożono, trzeciego dnia zmartwychwstał i przez 40 dni żył na ziemi w ciele uwielbionym wśród swoich uczniów i wiernych czcicieli: świadczą o tym czterej ewangelści, a zwłaszcza św. Jan i św. Mateusz: Św. Jan, który wziął Maryję za matkę pod krzyżem, mówił o boskości Słowa, które stało się ciałem i ogień miłości przyniosło na ten świat, Św. Mateusz zaś głosił dobrą nowinę ludziom o tajemnicy uwielbionego człowieczeństwa Chrystusa; 6) wreszcie Chrystus Pan do nieba wstąpił i zesłał Ducha św. na Apostołów wspólnie z Bogarodzicą. Św. Piotr z woli Boskiego Mistrza stanął na czele kościoła, Św. Paweł, apostoł narodów, z rozkazu tegoż Pana zbył swej ślepoty i wziął się do apostołowania nauki krzyża wśród pogan. I oto zaczynają się Dzieje Apostolskie, jako pierwszy rozdział historii Kościoła Apostolskiego, Katolickiego na świecie.

9. Na marginesie tych swoich ikonograficznych wywodów zaznaczyć muszę, że „sceniczność“ rzeźb Righiego i rzeźb na tympanonie, czyli ich ogólna kompozycja ma pewne sobie tylko właściwe stylowe rysy, ze względu nie tylko na opanowanie materiału plastycznego, lecz i na wyrażenie myśli religijnej. Wiek XVIII ze swą francuską formalistyką estetyczną poczynił był przecież w sztuce religijnej barokowej, opartej na ekspresyjności teatralnej, duże spustoszenia. W XVII wieku każdy kontakt przestrzenny miał konieczny swój odpowiednik w obrazie scenicznym, tj. figury plastyczne zachowywały się tak, jak aktorzy, widziały, słyszały i mówiły to, co im na biegunie, że się tak wyrażę, kontaktu plastycznego widzieć, słyszeć i mówić było dane. W wieku XVIII wszystko to zaczyna tonąć w jakiejś bliżej nieokreślonej formalnej ekstazie. Plastyczne dramatis personae, choć jeszcze są w ruchu dramatycznym, to jednak już albo nie widzą, albo nie słyszą, albo nie mówią do siebie i widzów. Powiedzmy inaczej, zamiast barokowej kierunkowej przestrzennej dramatyczności przyszła w wieku XVIII rzeźbiarska ekstatyczność religijna, wyrażająca się w pozie dla miłości samej pozy. W sztuce barokowej św. Kazimierz i św. Stanisław zupełnie wyraźnie byliby skontaktowani z krzyżem,



Rys 6.

kóry trzyma św. Helena, według wzoru scen opowiedzianych przez Dzieje Apostolskie z żywota św. Szczepana: „A patrząc nań pilnie wszyscy, którzy siedzieli w radzie, widzieli oblicze jego jako oblicze anielskie“, lub: „A (Szczepan) będąc pełen Ducha św., patrząc pilnie w niebo ujrzał chwałę Bożą i Jezusa stojącego po prawicy Bożej“. Na katedrze tymczasem widzimy raczej ekstazę modlitewną naszych świętych i niezbyt ekspresyjny ruch patrzenia w kierunku krzyża. Świetnym przykładem bezprzedmiotowości dramatycznych ruchów posągów są pozy rzeźb św. Królów, wykonanych przez Jelskiego w południowym bocznym portyku bazyliki wileńskiej. Są to właśnie owe pozy dla miłości samych póż.

Rys. 8, 9



Rys. 7

Słowem, w powiązaniu rzeźb w fasadzie katedry Gucewiczowskiej nie ma już pełnej siły kontaktującej, zbierającej poszczególne figury lub grupy figur przez monologi, dialogi i sceny zbiorowe w zwarte sceniczne kompleksy ikonograficzne. Mimo to kompozycyjne te związki istnieją i nie wolno ich nie dostrzegać, zwłaszcza gdy będzie chodziło o należyte odczytanie sensu ikonograficznego.

Że starzy ludzie na kontakty sceniczne w plastyce byli dawniej znacznie wrażliwsi, niż to my dziś jesteśmy, warto wspomnieć o tym co prof. Konrad Górski pisze w swej ciekawej pracy o Krzemińskim (1839 + 1912), szefie propagandy Rządu Narodowego 63 roku. Krzemiński z polskich artystów najwyżej cenił Matejkę. A jednak ... „*umieszczania świętych w obłokach bez kontaktu z realistyczną akcją rozgrywającą się na ziemi, nie mógł Matejce przebaczyć i za błąd artystyczny to poczytywał. Gdyby w „Grunwaldzie“ choć jeden wzrok ludzki zwracał się z ziemi ku świętemu, byłoby to już nadaniem tej postaci estetycznej racji bytu; bez tego rzecz jest artystycznie chybiona*“. Tak pisał Krzemiński w roku 1879-ym. A zatem brak plastycznego kontaktu przestrzennego, tak charakterystycznego dla sztuki barokowej, Krzemiński uważał za wielki błąd artystyczny. Nawiasem mówiąc pretensja była nieuzasadniona. Stylowe zjawiska i metody twórczości nie mogą przecież trwać wiecznie. Dla Matejki zjawiający się w bitwie Grunwaldzkiej św. Stanisław nie był już aktorem niebieskim, działającym na tego lub innego aktora ziemskiego, lecz był ucieleśnioną emanacją polsko-litewskich świętych sił zwycięskich nad przemocą krzyżacką, analogicznie do zwycięstwa świętych sił w bspie Stanisławie wobec Bolesława Chrobrego. Pod względem formalnym zawazyło na Matejce studiowanie misteryjnego średniowiecza, a zwłaszcza Wita Stwosza.

Wracając jeszcze do trzech naszych figur świętych na tympanonie bazyliki, warto dla charakterystyki i to wspomnieć, że według dotąd żywej legendy żakowskiej wileńskiej, figury wyraźnie wiążą się z sobą w nieustannie prowadzonej rozmowie. Proszę mi darować wulgarność tej anegdoty, ale jest ona świadectwem, że stare Wilno czuło wyraźnie teatralność rzeźb katedralnych. „*Rzecz św. Helena do św. Królewicza: pożycz mamony! Dali-bóg nie mam — odpiera zagadnięty. To słysząc św. Stanisław zachnął się z okrzykiem: Olaboga! Królewicz, a gotówki nie ma!*“ Najstarsi ludzie wileńscy już tę rozmowę w czasie swej młodości słyszeli.



Rys. 8

10. A teraz nasuwa się kolejne pytanie, kto mógł być autorem tych figur? Z tego wszystkiego, co dotąd mówiliśmy o trzech figurach świętych na frontonie bazyliki wileńskiej wynika, że albo pomysł rzeźb wykonanych przez Righiego powstał w łączności z figurami mającymi stanąć później na tympanonie jako jedna koncepcja ikonograficzna, albo figury na tympanonie zostały dokomponowane ex post w duchu ikonograficznej łączności o charakterze formalnym, neo-barokowym.

Uznać można za pewnik, że figury na frontonie bazyliki nie były projektowane i wykonane przez tegoż samego artystę, który projektował resztę rzeźb w fasadzie katedry Gucewiczowskiej. Zwróciłem już uwagę, że pod względem charakteru artystycznego są one zgoła odmienne od raczej wysmukłych posągów wykonanych przez Righiego. W każdym razie przypuścić można, że kompozycja otwarta rzeźb w tympanonie miała za cel ideowe zespolenie ich przez liczne kontakty z krzyżem, który musiał być prędzej czy później umieszczony na szczycie tympanonu katedry Gucewiczowskiej. Tego zaś krzyża, jak widać z rysunku Smuglewicza, z początku nie było.

Bardziej jednak przemawia do mej wyobraźni myśl, że owe trzy figury były dokomponowane ex post. Lecz sam pomysł prawdopodobnie nie wyszedł od Gucewicza. Mogły go raczej podsunąć sfery duchowne już po śmierci Gucewicza, a zaprojektował albo następca Gucewicza, architekt, doktor filozofji, aspirant do stanu duchownego Michał Szulc, albo—niech mi będzie wolno snuć przypuszczenia—malarz Franciszek Smuglewicz lub jego uczeń Józef Peszka.

Co do Smuglewicza. Figury te bowiem takie, jakie my je dziś widzimy, są mocno korpulentne i w fakturze raczej z malarska potraktowane tak, jak i figury apostołów, malowane w tym czasie przez Smuglewicza do katedry. Wiemy zaś o tym, że za życia Gucewicza rok jeden 1785 Smuglewicz współpracował nawet z nim przy katedrze. Na stałe zaś przyjechał do Wilna w r. 1797 na katedrę malarstwa i rysunku przy Uniwersytecie Wileńskim, a więc znowu jeden rok kolegował z Gucewiczem. Umarł Smuglewicz w Wilnie w roku 1807.

Co do Józefa Peszki. Znamy już jego akwarelę z figurami na frontonie katedry Gucewiczowskiej. Charakterystyczne, że na jego akwareli figura św. Kazimierza jest modlitewnie zwrócona wprost do krzyża, tj. skontaktowana przestrzennie w myśl wskazań kompozycji scenicznej, barokowej. Figura zaś św. Stanisława w ruchu jest taka jak obecnie. A zatem można byłoby



Rys. 9

przypuścić, że rzeczona akwarela jest albo repliką pomysłu Smuglewicza, albo pierwotnym szkicem perspektywnym tych figur na frontonie katedry, od strony zachodniej na tle niespokojnej sylwetki Wilna.

Nie rozstrzygając ostatecznie zagadnienia autorstwa rzeczonych figur świętych na frontonie bazyliki wileńskiej, ale biorąc pod uwagę niewątpliwą dawność ich powstania i odwieczny charakter sylwetki frontonu bazyliki, należy uznać te trzy figury za przedmiot naprawdę godny pieczy konserwatorskiej.

11. Lecz te trzy figury świętych oprócz waloru plastycznego i ikonograficznego mają jeszcze swój sens historyczny, regionalny. Zachaczą one ideowo z jednej strony o pra-litewską pogańską przeszłość, a z drugiej wiążą się z Polską, Litwą i Rosją.

Wiemy dobrze, że katedra Gucewicza stoi na miejscu dębowego gaju, czczonego przez pra-Litwinów, na miejscu gdzie był również utrzymywany ofiarny ogień, ów legendarny „znicz“. Pierwsza Jagiełłowa katedra *intra muros castris* stanęła pod wieloma tytułami: obok św. Stanisława był również i tytuł św. Krzyża. Gdy Litwa chrzest przyjęła w XIV wieku, gaj został wycięty i ogień zalany. Drzewo misyjnego Krzyża św. zajęło miejsce drzewa pogańskiego. Ofiara zaś ognia pra-litewskiego ustąpiła przed ofiarą miłości Chrystusa Pana i przed językami ognistymi Ducha św. tak zresztą, jak w swoim czasie żydowska ofiara całopalenia (ofiara Noego i Abrahama) ustąpiła przed ofiarą Chrystusa na krzyżu. Gdybyśmy jeszcze szukali aluzji figuralnych do Krzyża św., należałoby również wspomnieć o krzyżu Mojżesza z wężem miedzianym na puszczy, z wężem, który był znowu legendarnym tabu litewskim.

Stąd też drzewo Krzyża św. w katedrze Witoldowej w myśl tradycji pra-litewskiej posiadało swą odrębną i wyjątkową cześć. Dość wspomnieć, że ołtarz św. Krzyża stale bogato iluminowany zbudowano na środku katedry i uposażono w olbrzymią wielko-książęcą fundację Ihumeńską.

I otóż — mając to wszystko na względzie — zrozumiemy atmosferę końca XVIII i początku XIX wieku, z której wyłonił się pomysł przystrojenia fasady katedry Gucewiczowskiej „*Dialogiem albo rozmową o adoracji św. Krzyża*“.

Co się zaś tyczy św. Heleny, patronki osobliwej wschodu greckiego, to słusznie został złożony hołd tej, która była również opiekunką Rusi. Widoczna zaś opieka tej świętej potrzebna była wtedy wielkim rzeszom uickim na Wileńszczyźnie. Nadchodziły bowiem lata 1807 — 1827, lata ukazów carskich, nakazujących perfidny powrót do

obrzędki greckiego tym, co przeszli na łacinę po roku 1798, a jeśli przejście było masowe, to i tym, co na „polską wiarę“ przeszli przed rokiem 1798. Groza apostazji tych rzesz wisiała już wtedy w powietrzu.

Obok św. Heleny od południa stoi św. Kazimierz — to hołd oddany patronowi Kościoła Litewskiego, a od północy św. Stanisław — to hołd patronowi Kościoła Polskiego.

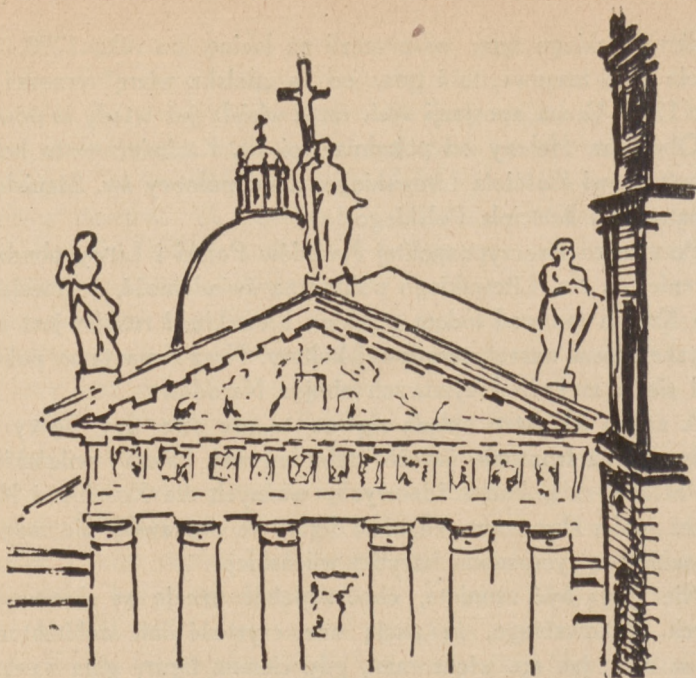
Po upadku Rzeczypospolitej Narodów Polski i Litwy obudziła się na terenie W. Ks. Litewskiego polityczna świadomość, że mesjaniczna opieka Krzyża św. nad ludem polskim, litewskim i ruskim jest naczelnym wskazaniem naszej narodowej kultury. Nasz romantyzm polityczny zrodził się w mękach krzyżowych obojga Narodów.

A zatem wszystko składa się na to, że owe trzy figury święte znalazły się na frontonie świeżo odbudowanej katedry wileńskiej zupełnie celowo, z pobudek ideowych, ważnych dla Kościoła i Narodu. Stąd też moim skromnym zdaniem figury te naprawdę nie mogą być dziś usunięte z tympanonu bazyliki wileńskiej.

Nie mogą być usunięte, choć zupełnie uznaję za słuszne zdanie inż.-arch. Bukowskiego, że psują one czystość linii architektonicznej i że bez nich, jak np. wieczorami, gdy ciemne figury giną na czarnym tle nieba, portyk, uwieńczony kolosalnym tympanonem, dałby podnioslejsze wrażenie prostoty, szczeroci i szlachetności architektonicznej. Święta racja, ale... sprawy kultury regionalnej są również godne konserwowania.

Nie trafia mi jednak do przekonania zdanie prof. Hoppena, że te figury powinny być zmniejszone. Ich patos aktorski i wyolbrzymiona skala należą również do osobliwości tutejszych, przyszły do nas z przeszłości artystycznej i zakonserwowane być muszą. Co więcej, gdy zoczyliśmy celowość tych figur pod względem kompozycji ikonograficznej, zgódźmy się i z tym, że skala ich formalna w odczuciu przeszłości jest taka, jak należy, i musi pozostać bez zmiany. *Skala to bowiem koturnowa!* Idę w tym kierunku tak daleko, że gdyby mi dano do wyboru alternatywę — albo usunięcie tych figur, albo zmniejszenie — wybrałbym usunięcie, czyli podniesienie wartości artystycznej, architektonicznej Bazyliki, a nie ich zmniejszenie, czyli popsucie tego patosu, który obecnie bije z tych trzech figur choć z gruba ociosanych, mięsistych.

12. W końcu tych swoich wywodów przechodząc wzorem inż.-arch. Bukowskiego do konkretnego wniosku, pomny na konieczność wykonania tych figur w materiale trwałym, oraz przejęty możliwością oglądania tympanonu bez figur, proponuje nieśmiało wykuć je w bla-



Rys. 10

sze i potraktować za jedno z dachem bazyliki. Figury ciemniejsze wydzielałyby się w dzień zdecydowanie od jaśniejszej architektury, a jednocześnie ginęłyby wieczorem na ciemnym tle nieba. Sylweta frontonu bazyliki miałaby wtedy swą nieskalaną czystość architektoniczną przynajmniej przy sztucznym świetle.

Inż.-arch. Gutt nie widzi w takim podejściu nic zdrożnego z punktu widzenia nawet nowożytnej architektury, która tak jest wrażliwa na wymowę materiału. Rzecz w tym, aby ciężar faktyczny masy figur, figur tak mocno ale tylko optycznie obciążających narożnik frontonu bazyliki, był dzięki materiałowi względnie mały. Więc np. mądrze się stało, że owe trzy figury były w swoim czasie wykonane w drewnie. Ich masa w rzeczywistości samej, a przeto i w odczuciu statycznym niezbyt obciążała architekturę. Nie byłoby więc rażącym błędem z tego punktu widzenia replikować te figury również w lekkim stosunkowo materiale, w blasze trybowanej. Natomiast wykonanie tych figur nawet zmniejszonych w kamieniu, lub co gorsza w żelazobetonie byłoby dużym urazem naszej logiki statycznej, a w konsekwencji i artystycznej.

W zakończeniu niech mi będzie wolno przypomnieć, że nieodżałowanej pamięci Ferdynand Ruszczyk, choć przyznawał słuszność prof.

Kłowski co do mankamentu architektonicznego figur na frontonie katedry, to jednak był za ich utrzymaniem. Jako wielki artysta plastyk miał tyle szlachetnej regionalnej wyobraźni, że potrafił odczuć w tych nieskomplikowanych pod względem artystycznym figurach jeszcze jeden czar z wielu uroków Wilna. Świadczy o tym jego akwarela ze zbioru widoków kościołów w Polsce, zbioru ofiarowanego przez Rząd Polski Papieżowi Piusowi XI w dziesiątą rocznicę wyświęcenia Go w Warszawie na biskupa. Charakterystyczne zaś, że skala tych figur w interpretacji Ruszczyca nie tylko nie została pomniejszona, lecz raczej powiększona.

W y k a z r y s u n k ó w :

1. Bazylika wileńska bez figur na tympanonie. Rys. St. Bukowski.
2. Widok katedry Gucewicza według oryginalnej akwareli. Rys. St. Bukowski.
3. Widok katedry Gucewicza według akwareli Smuglewicza. Z reprodukcji w dziele „Wilno z przed stu lat w akwarelach Franciszka Smuglewicza“. Rys. St. Bukowski.
4. Anioł podtrzymujący księgę św. Mateusza. Rys. Pela Siedlecka.
5. Widok katedry Gucewicza według akwareli Peszki. Z reprodukcji w dziele „W walkach i więzieniach. Pamiętniki z lat 1812 — 1848 Stanisława Szumskiego“. Rys. St. Bukowski.
6. Scena Ofiary Noego w tympanonie oraz dialog trzech figur świętych na tympanonie. Rys. Pela Siedlecka.
7. Osiem posągów Righiego w niszach katedry Gucewiczowskiej. Rys. Pela Siedlecka.
- 9, 8. Święci królowie Jelskiego w południowym portyku katedry Gucewicza. Rys. St. Bukowski.
10. Widok tympanonu katedry wileńskiej według akwareli Ruszczyca. Z reprodukcji w dziele „Wilno i ziemia wileńska“, t. I. Rys. St. Bukowski.

Powyższy Dialog albo rozmowa był odczytany dnia 23 lutego 1937 roku na posiedzeniu Towarzystwa Przyjaciół Biblioteki im. Wróblewskich w Wilnie.

Dr. PIOTR ŚLEDZIEWSKI.

POETA — TWÓRCA

„Często, bardzo często obrazy, stworzone wyobraźnią poetycką Puszkina, są rzeczywistsze od obrazów rzeczywistości“.

M. Hofman.

Mało który z poetów zasługuje w tej mierze, co Puszkina, na nazwę twórcy.

Zwykle mówimy o twórczości pisarza, mając na myśli tworzenie przez niego utworów literackich. W stosunku do Puszkina w nazwie „twórca“ kryje się coś poza tem.

Puszkina stworzył nie tylko rozmaite dzieła literackie, nie tylko jest on twórcą nowej literatury rosyjskiej, gdyż cała literatura popuszkinińska wyrosła z Puszkina, nie tylko, wreszcie, twórcą i przeobraźcą poetyckiego języka rosyjskiego („język puszkiniński“), który przetrwał dotychczas prawie niezmienny. Ten wielki poeta jest autorem i prawdziwym twórcą osobnego świata, świata, który posiada realny byt i przetrwa wieki.

W tym świecie szumią i rosną drzewa, żyją i umierają ludzie, księżyc płynie w obłokach. W tym świecie — miłość i poświęcenie, namiętność i zbrodnia, wiara i niewiara, ciągły ruch i ciągłe przemiany.

Jest to świat puszkiniński, składający się ze wszystkich bohaterów dzieł Puszkina, z przyrody, występującej w jego utworach i z rozmaitych przedmiotów, o których poeta coś nam powiedział.

Świat ten istnieje rzeczywiście, ma byt realny i wieczny, gdyż odczuwamy go, jako realnie istniejący. Na własne oczy widzimy bohaterów Puszkina, na własne uszy słyszymy ich słowa, obserwujemy każdy ich ruch, wyczuwamy napięcie ich mięśni i bicie ich tętna, gdyż naprawdę żyją przed nami. Można to samo powiedzieć nie tylko o ludziach, lecz o całym świecie tego poety.

Ta wyjątkowa realność i plastyczność Puszkina, ta nadzwyczajna prawdziwość jego obrazów wynika stąd, że Puszkina opisywał tylko to, co naprawdę poznał, naprawdę zobaczył i odczuł dzięki ogromnej sile swej wyobraźni poetyckiej. Wizja, stanowiąca podstawę każdego utworu artystycznego, u Puszkina osiąga niebywałą wyrazistość i jasność.

O tem, że Puszkina rzeczywiście widział to, co opisywał, najlepiej świadczą rękopisy poety. Pomiędzy wierszami widzimy tam narysowane przez Puszkina postaci bohaterów i inne autoilustracje. Rysunki te wyróżniają się taką wyrazistością, jakgdyby były robione z natury.

W „Eugenjuszu Onieginie“ jest mowa o obiedzie proszonym. Goście usiedli do stołu. Podano pierog. Puszkina powiada o tym pierogu tylko trzy wyrazy: „k nieszczęściu pieriesolonyj“ („na nieszczęście przesolony“) i pierog ten wyłazi z kart książki, nabiera żywych kolorów. Odczuwamy jego zarumienioną skórkę, która za chwilę zachrupie na zębach uczujących.

W jednym z dziecinnych wierszy Puszkina opowiada o małym strumyku, który płynie koło płotu. Strumyk tak mały, że aż niewidoczny.

„I bystryj ruczajok,
W strujach niesia cwiatok,
Niewidimyj dla wzora
Lepiecziet u zabora“

(„I wartki strumyk, niosąc w swych falach kwiatek, niewidzialny dla wzroku mamrocze koło płotu“) — powiada Puszkina. Młody poeta ukrył ten strumień przed naszym wzrokiem po to, żebyśmy lepiej usłyszeli jego niewyraźne marmotanie i bulgotanie. I dzięki temu ten dźwięczny strumyk również nabiera życia. Słyszymy jego bulgotanie i widzimy płynący kwiatek, który zatrzymuje się co chwila przy kamieniach i korzeniach drzew, albo kręci się w jednym miejscu, wpadłszy do minjaturowego wiru.

„Gorod pysznyj, gorod biednyj.
Duch niewoli, strojnyj wid.
Swod niebies zielono-blednyj,
Skuka, chołod i granit.
Wsio że mnie was žal niemnożko,
Potomu czto zdieś pokoj
Chodit maleńkaja nożka,
Wjotsia łokon zołotoj“.

Tu wielkie miasto staje się realnie istniejącem dzięki małej nóżce, objającej jego bruki, i dzięki złotemu lokowi, który błysnie to tu, to ówdzie na placach i ulicach.

Wyjątkowa ekspresja i plastyczność obrazów Puszkina pochodzi z różnych źródeł. Tak, na przykład, w wierszu „Kaukaz“ efekt poetycki (kolosalna wysokość góry, na której wierzchołku stoi autor i rozległy widok, roztaczający się przed nim) jest osiągnięty za pomocą zgromadzenia wielkiej liczby wyrazów, wskazujących na kierunek ku górze albo ku dołowi: „podemną, nao, stąd, niżej, wysokość i t. p. Potężne,

ciężkie skazanie „Jeźdźca z brązu” jest oddane za pomocą aliteracji (g gr—), czterokrotnego powtórzenia o akcentowanego oraz rytmu :

„Kak — budto gróma grochotanje
Tiażeło — zwónkoje skazanje
Po potriasióнной mostowój“.

(sześć peonów czwartych, następujących jeden po drugim *).

Nawet fantastyczne osoby z bajek Puszkina mają być rzeczywiste. Czyż nie żyje na prawdę djabełek w bajce „o popie i o robotniku jego Bałdzie“.

„Biednieńkij bies
Pod kobyłu podlez,
Ponatużyłsia,
Ponaprużyłsia,
Pripodniał kobyłu, dwa szaga szagnuł,
Na tretjem upał, nożki protianuł“.

O rzeczywistem istnieniu bohaterów Puszkina świadczą najlepiej te fakty, że Piotra Wielkiego Rosjanie wyobrażają sobie nie na podstawie podręczników historii, lecz na podstawie opisów poetyckich Puszkina. Tylko dzięki Puszkiniowi poznaliśmy żywego mnicha — kronikarza w postaci Pimena z „Borysa Godunowa“, na co już zwracał uwagę niejeden z krytyków.

Mierieżkowskij powiedział, że bohaterów Dostojewskiego słyszymy, zaś bohaterów Tołstoja widzimy. Plastyczność i prawdziwość, które warunkują realny byt bohaterów Puszkina pochodzi stąd, że bohaterów jego i widzimy, i słyszymy i że oni naprawdę żyją przed nami, stworzeni i powołani do życia przez największego czarownika i twórcę — Puszkina.

WSIEWOŁOD BAJKIN.

*) Ze względu na brak miejsca więcej przykładów nie przytaczam. Próbę systematycznego zbadania techniki poetyckiej Puszkina zawiera praca prof. P. Biccillego „Poezja Puszkina“, wydrukowana w jego książce „Etiudy o russkoj poezii“ Praha 1926.

LERMONTOW PUSZKINOWI

1.

Najpiękniejszym, prawdziwie poetyckim wyrazem żalu, jaki ogarnął społeczeństwo rosyjskie na wieść o zgonie Puszkina, jest niewątpliwie znany ogólnie wiersz Lermontowa. Odważne, wyjątkowo silne zwroty tego utworu stały się jednocześnie objawieniem nowego poety, który świadom swej mocy i talentu śmiałą ręką sięgnął po Puszkiniowskie berło w literaturze rosyjskiej.

W badaniach literackich zastanawiano się parokrotnie nad dość jałowem zagadnieniem, czy Lermontow znał osobiście Puszkina. Zdaje się wszakże, że wszelkie wiadomości, jakie dochowały się o rzekomej ich znajomości, sklasyfikować należy jako wytwór legendy literackiej i chociaż obaj poeci mogli nieraz zetknąć się w literackich „salonach” Petersburga — to jednak niema żadnych pewnych dowodów na to, że Lermontow poznał osobiście Puszkina krótko przed jego śmiercią, jak to utrzymuje Wiskowatow ¹⁾, biorąc zapewne za dobrą monetę niezbyt wiarogodne wspomnienia W. P. Burnaszewa. ²⁾

O wiele ważniejszy jest tu zachwyty, jaki od najwcześniejszych lat żywił Lermontow w stosunku do poezyj Puszkina. Jeden z jego kolegów szkolnych, A. M. Miklaszewski, opowiada o tem, jak prof. Mierzlakow przyniósł pewnego dnia do klasy świeżo wydrukowany wiersz Puszkina *Buria mgłoju niebo krojet* i jak bardzo oburzał się Lermontow, gdy nieprzejednany klasyk poddał ten utwór surowej krytyce. ³⁾ Suszkowa, najbliższa towarzyszką młodzieńczych lat Lermontowa, wspomina, że poeta stale „deklamował Puszkina, Lamartine’a i nie rozstawał się z grubym tomem Byrona”. ⁴⁾ Lektura ta pozostawiła po sobie aż nazbyt wyraźny ślad w młodocianej twórczości autora *Demona*, która w olbrzymiej większości może służyć jako przykład szczerego przejęcia się poezją Puszkina. Dość znamienity jest także wiersz *K* * ** (*O połno izwiniat’ razwrat...*), pisany w r. 1830 i adresowany — jak wolno przypuszczać — do Puszkina, gdzie Lermontow przedstawia siebie jako jedyne czytelnika, który „pojął pieśń” poety. ⁵⁾

¹⁾ *Lermontow na smiert’ A. S. Puszkina, Wiestnik Jewropy, 1887, I. str. 331*

²⁾ *Russkij Archiw, 1872, Nr. 9, str. 1826.*

³⁾ *Russkaja Starina, 1884, t. XII, str. 589.*

⁴⁾ *Zapiski, Petersburg 1870, str. 110—111.*

⁵⁾ Mniej mamy dowodów na to, że Puszkini czytał wiersze Lermontowa, który w owym czasie znany był tylko w szczupłym gronie przyjaciół i znajomych jako

Nie dziw przeto, że tak silnym gniewem zapłonął na wieść o śmierci tego, komu przyznawał bezapelacyjne pierwszeństwo w lutni poetyckiej.

2.

Nie zostało dotąd ostatecznie wyjaśnione, kiedy i w jakich okolicznościach dotarła do Lermontowa wieść o pojedynku Puszkina. Jeśli sądzić na podstawie daty, postawionej pod tekstem wiersza *Śmierć poety*¹⁾, stało się to nazajutrz po pojedynku, 28.I. 1837 (st. st.), t. j. przed śmiercią Puszkina, która nastąpiła jak wiadomo 29.I. W związku z tem jednak, że utwór został napisany „na śmierć poety” (i taki też tytuł noszą niektóre jego wersje), powstała wątpliwość, czy data, umieszczona w końcu wiersza Lermontowa, jest ścisła.²⁾ Sceptycyzm ten jednak nie wydaje się dostatecznie uzasadniony, jeśli się zważy, że natychmiast po nieszczęśliwym pojedynku rozeszła się wieść, według której Puszkina został zabity od razu na polu walki i ona to mogła natchnąć Lermontowa do napisania wiersza. Przypuszczenie to staje się tem bardziej prawdopodobne, że potwierdzają je w pewnej mierze zeznania samego poety, złożone podczas śledztwa „w sprawie niedozwolonych wierszy”. Zeznania te odtwarzają jednocześnie warunki, w których powstawał wiersz *Śmierć poety*.

Byłem jeszcze chory — pisze Lermontow — gdy rozeszła się po mieście wieść o nieszczęsnym pojedynku Puszkina. Niektórzy z moich znajomych przywieźli ją zniekształconą przez różne dodatki... Jedni — wielbiciele poety — opowiadali z serdecznym smutkiem, jakimi drobnymi przykrościami i kpinami był on przez dłuższy czas prześladowany i zmuszony był wreszcie zdecydować się na krok przeciw prawom ziemskim i Boskim, broniąc czei swojej żony w oczach surowego świata. Inni... usprawiedliwiali przeciwnika Puszkina, nazywali go najszlachetniejszym człowiekiem i utrzymywali, że Puszkina nie miał prawa żądać miłości od swej żony, gdyż był zazdrosny i brzydki; mówiono także, że Puszkina — to niegodziwy człowiek i in... Wówczas wybuchło we mnie mimowolne, ale silne oburzenie przeciw tym

autor przeważnie rękopiśmiennych utworów. Wiskowatow podaje, jakoby W. S. Glinka opowiadał, że Puszkina po przeczytaniu kilku wierszy Lermontowa uznał je jako „świetne objawy wielkiego talentu” (l. c). Podobnie P. K. Martjanow w książce *Diela i ludi wieka* (1893, II. str. 152) oświadcza, że — według słów N. W. Wasiljewa — Puszkina słyszał o Lermontowie „i zachwycał się jego wierszami” (?) — „Wysoko pójdzie ten chłopak” — miał jakoby powiedzieć do otoczenia.

¹⁾ W kopji, znajdującej się w aktach „*Diela o niepozwolitelnych stichach, napisanych kornietom lejbgwardii gusarskiego polka Lermontowym* (IRLI, Puszkinskij dom).

²⁾ Tak np. N. O. Lerner ze sceptycyzmem odnosi się do daty pod tekstem wiersza i czas napisania utworu przenosi na dzień po śmierci Puszkina t. j. 30.I. 1837 (st. st.) — Por. *Trudy i dni Puszkina*, 2-ie wyd., str. 390.

ludziom, którzy napadali na człowieka, dotkniętego już ręką Bożą, na człowieka, który nie zrobił im żadnej krzywdy i którego sami niegdyś wychwalali...¹⁾

Świadectwo to możnaby wprawdzie zakwestjonować jako zeznania, w których Lermontow mógł celowo dla własnej obrony ukrywać lub przeinaczać pewne szczegóły, ale w większości informacji zgadza się ono z innymi wiarogodnymi źródłami, takimi np. jak następujący urywek z prywatnego listu najbliższego przyjaciela Lermontowa, S. A. Rajewskiego do Szan-Gireja:

Śmierć A. S. Puszkina tak głęboko wstrząsnęła wykształconą warstwą społeczeństwa, że niemal wszędzie zastanawiano się nad zagadnieniem, jak zostanie ukarany d'Anthès. I podczas gdy jedni żądali, aby cudzoziemiec... został ukarany według praw rosyjskich — inni przewidywali, że d'Anthès jako obcy poddany i arystokrata ujdzie karze wbrew naszym prawom. Większa część znanej elegji, w której Michel (Lermontow) bezpośrednio po gwałtownej sprzeczce u siebie w mieszkaniu wypowiedział swe myśli, została przezeń napisana bez poprawek w ciągu kilkunastu minut i jako utwór na czasie rozszedł się niezwykle prędko.²⁾

O ogromnem powodzeniu wiersza i szybkim rozchodzeniu się jego po mieście świadczy także Panajew, który opowiada, że „wiersz Lermontowa przepisywano w dziesiątkach tysięcy egzemplarzy, zaczytywano się w nim i wyuczano się go na pamięć”.³⁾ Pierwsze kopje obejmowały tylko początkowy tekst utworu bez późniejszego dopiska, rozpoczynającego się od słów: „A wy nadmiennyje potomki...”, to też w wierszu tym nie dostrzegano narazie ostrza, zwróconego przeciw wyższym warstwom społeczeństwa i otoczeniu cara, jawnie zachwycając się siłą uczucia oraz pięknnością deklamacyjnych zwrotów utworu. Oto opinia Glinki, przytoczona we wspomnieniach Burnaszewa:

Niema w nich nic takiego, coby mogło posłużyć jako materiał w ewentualnym donosie szpiega. W wierszach tych został tylko jaskrawo i dobitnie wyrażony żal, który odczuwa każdy z nas z powodu tej nieszczęsnej katastrofy oraz gniew na społeczeństwo, które nie potrafiło obronić poetę, — i oburzenie na niegodziwego cudzoziemca, który ośmielił się wypuścić fatalną kulę nie w powietrze, ale w serce wielkiego poety.⁴⁾

Podobnie zresztą patrzyły na to władze policyjne; A. N. Mordwinow, kierownik III Wydziału, miał jakoby odpowiedzieć A. N. Murawjewowi, gdy ten przyjechał doń z prośbą o względnosc dla Lermon-

¹⁾ Szczegolew, *Kniga o Lermontowie*, Priboj 1929, I, str. 265 (podkreślenia moje, C. Z.).

²⁾ *Russkoje Obozrieniye*, 1890 kn. V, str. 742—743.

³⁾ *Litieraturnyje wospominanija*, Petersburg 1876, str. 126. Por. także: *Is zapisok W. A. Insowskogo*, *Russkij Archiw*, 1873, kn. 1, str. 525—528; *Is wospominanij W. P. Burnaszewa*, *Russkij Archiw*, 1872, Nr. 9, str. 1816—1820 i in.

⁴⁾ *Is wospominanij Burnaszewa*, l. c., str. 1813.

towa, następującymi słowami: „Czytałem ten wiersz hr. Benkendorffowi [szefowi żandarmerji i głównemu naczelnikowi III Wydziału] i nie znaleźliśmy w nim nic gorszącego”. 1)

3.

Zdawało się przeto, że mimo pewnego niezadowolenia w t. zw. „wielkim świecie” Lermontow uniknie szczęśliwie represyj, które łatwo mógł spowodować śmiały ton i energiczne zwroty wiersza. Stało się jednak inaczej: Lermontow do pierwszej redakcji, kończącej się słowami: „I na ustach jego pieczat’,” dodał niebawem nowych szesnaście wierszy, w których bez ogródek zwracał się z wyrazami ostrego potępienia przeciw najwyższym dygnitarzom państwa, „chciwą rzeszą stojących u tronu”, mianując ich „katami Swobody, Genjusza i Sławy” i wyzywając przed ostateczny Sąd Boga. Było to odpowiedzią na stanowisko, jakie pewne sfery społeczeństwa rosyjskiego zajęły wobec śmierci Puszkina, usiłując różnemi sposobami wpłynąć na opinię społeczną. Jeden z krewnych Lermontowa, Jurjew, w ten sposób opowiada o tem według relacji Burnaszewa, którego *Wspomnienia* — acz niezbyt wiarogodne — zgadzają się tym razem z innymi źródłami:

W wyższych sferach naszego społeczeństwa utrzymywano, że o śmierć Puszkina, do której cała śmietanka arystokracji ustosunkowała się niezwykle obojętnie, oskarżać należy jego samego, a nie te okoliczności, w jakich się znalazł, i nie te wielkoświatowe intrygi, które osaczyły go, jeszcze bardziej rodmuchując płomień jego nienasyconych namiętności. 2)

Dość energicznie brano także w obronę d'Anthèsa.

W wielkim świecie — opowiada tenże Jurjew — wyrażano niezadowolenie, że autor wiersza zbyt ostro odezwał się o d'Anthèsie, przedstawiając go jako poszukiwacza przygód, niemal jako chevalier d'industrie... Komentant lejbu-huzarów Ch.(omiakow) podczas wielkiego proszonego obiadu powiedział, że gdyby d'Anthès nie siedział w areszcie, to skończyłoby się tem, że jak Puszkina jego wyzwał, tak on wyzwałby Lermontowa za te obelżywe wiersze. 3)

Opinia ta zresztą była do pewnego stopnia oddźwiękiem stanowiska władzy i osób, stojących blisko cara, który przeraził się niebywale powszechnej i żywiołowej reakcji tłumów Petersburga, śmiało wyrażających swój żal z powodu śmierci poety i nienawiść w stosunku do bezpośredniego jej sprawcy. Murawjew pisze o tem w ten sposób: 4)

Stolica razona była wieścią o zgonie uwielbianego poety. Ludność tłoczyła się wokół jego domu, który strzegła policja, przerażona takim zbie-

1) A. N. Murawjew, *Znakomstwo s russkimi poetami*, Kijew 1871. str. 23—25.

2) l. c. str. 1828.

3) Ibid. str. 1827.

4) *Znakomstwo s russkimi poetami*, l. c., str. 22—23.

gowskiem; wpuszczano tylko pojedyncze osoby, aby mogły oddać cześć zwłokom zmarłego. W ciągu dwu dni z rzędu w ciasnym mieszkaniu Puszkina pojawiali się ludzie różnego rodzaju i zawodu, jeden za drugim ze złością podchodzili do jego ręki i milcząc oddalali się, aby ustąpić miejsce innym wielbicielom wielkiego talentu. Były nawet obawy wybuchu gniewu tłumu przeciw zabójcy Puszkina.

Podobny obraz ogólnego podniecenia mieszkańców stolicy znajdujemy także we *Wspomnieniach* Panajewa: ¹⁾

Tragiczny zgon Puszkina przebudził Petersburg z apatii.. W mieście powstał niezwykły ruch. Na Mojce, koło Piewczeńskiego mostu (Puszkin mieszkał wówczas na pierwszym piętrze starego domu ks. Wołkońskiego) nie można było ani przejść, ani przejechać. Powozy i tłumy ludzi otaczały dom od rana do nocy; dorożkarzy najmowano mówiąc poprostu: „do Puszkina“... Wszystkie warstwy petersburskiej ludności, nawet ludzie niepiśmienni, pocztywali za swój obowiązek uczcić zwłoki poety. Wyglądało to na narodową manifestację, na ockniętą nagle opinię społeczną.

To też nic dziwnego, że car i otoczenie jego przeraziło się tych objawów powszechnego żalu, obawiając się, aby nie przeistoczyły się one w jakąś rewolucyjną demonstrację. Starano się przeto wpłynąć różnemi sposobami na opinię społeczną i w tym celu pilnie strzeżono, aby do pism petersburskich nie dostały się wzmianki, które mogłyby jeszcze bardziej podniecić niezadowolone tłumy. Cenzor Nikitienko notuje w swym *Dzienniku* pod datą 31 stycznia, że minister oświaty, Uwarow, „bardzo zajęty jest powściągnięciem głośniejszych lamentów z powodu śmierci Puszkina“. Srogą naganę udzielono A. A. Krajewskiemu za wiadomość o zgonie poety w *Litieraturnych pribawlenijach k „Rus-skomu Inwalidu“* (Nr. 5 z dn. 30.I. 37: „Słońce ruskiej poezii zaka-tiłoś...“) i N. I. Greczowi za wzmiankę w piśmie *Siewiernaja Pczela* (Nr. 24 „Rossija obiazana...“) ²⁾

Wieści o tem musiały niewątpliwie docierać do Lermontowa, tem bardziej że babka jego, u której wówczas stale prawie mieszkał, utrzymywała dość bliski kontakt z „wyższemi“ sferami ówczesnego Petersburga. Poeta nieraz zapewne musiał oponować przeciw słowom, które według jego mniemania uwłaczały pamięci zmarłego poety. Bezpośrednim rezultatem jednej z takich namiętnych dyskusyj był ów szesnastowierszowy dodatek. S. A. Rajewski w ten sposób opowiada o niej w zeznaniu, złożonem komisji śledczej: ³⁾

Przyjechał do Lermontowa kuzyn jego, kamerjunkier Stołypin. O Puszkinie odzywał się on nieprzyjaźnie, mówił, że poeta nieodpowiednio zach-

¹⁾ *Litieraturnyje wospominanija*, I. c., str. 125—126.

²⁾ Por. uwagi B. Eichenbauma: Lermontow, *Połnoje sobranije soczinienij*, „Academia“ 1936, II. str. 173.

³⁾ Szczegolew, I. c., str. 263.

wywał się wśród towarzystwa „wielkiego świata“, że d'Anthès obowiązany był postąpić tak, jak uczynił. Lermontow sprzeciwił mu się i wskutek wrodzonej popędliwości podjął gorącą sprzeczkę... Rozmowa stawała się coraz bardziej namiętna. Stołypin wypowiadał zdania, wywołujące nowe sprzeciwy i w sposób szczególny podkreślał, że cudzoziemców nie obchodzi poezja Puszkina, że dyplomaci wolni są od przepisów prawa, że d'Anthès i Heeckeren, będąc wybitnymi cudzoziemcami, nie podlegają ani prawom, ani sądowi rosyjskiemu. Rozmowa przeszła w ten sposób na tory prawnicze, ale Lermontow przerwał ją słowami, które potem prawie całkowicie zamieścił w wierszu: „Jeśli nad nami niema prawa i sądu ziemskiego, jeśli oni są katami genjusza—to jest jeszcze Sąd Boży“. Rozmowa urwała się, a wieczorem po powrocie z gościny znalazłem u Lermontowa znany dodatek do wiersza, w którym wyraźnie odbiła się cała sprzeczka. ¹⁾

4.

Nie trzeba być szczególnie domyślnym, aby wyobrazić sobie, jakie wrażenie wywołał ten szesnastowerszowy dodatek Lermontowa wśród „wyższych“ sfer Petersburga. Benkendorff dowiedział się o nim jakoby na jednym z rautów od znanej plotkarki, A. M. Chitrowo, i natychmiast w następnym dniu zameldował o tem Mikołajowi I, który już nieco wcześniej otrzymał list anonimowy z odpisem wiersza Lermontowa oraz tytułem *Wezwanie do rewolucji*. Skutek był natychmiastowy: nakazano

¹⁾ Ten sam epizod (z innemi nieco szczegółami) znacznie plastyczniej wypadł w opowiadaniu, które Burnaszew wkłada w usta Jurjewowi. Według niego Stołypin zaszedł do Lermontowa bezpośrednio po wizycie doktora Arendta, który wzruszył do głębi poetę opowiadaniem o ostatnich chwilach życia Puszkina. „Stołypin chwalił wiersz Lermontowa na śmierć Puszkina, ale mówił, że Michel, apoteozując poetę, niepotrzebnie przypisał zbyt wielkie znaczenie jego mimowolnemu zabójcy, który jak każdy honorowy człowiek po tem, co zaszło między nimi musiał zdecydować się na pojedynek. Honneur oblige! Lermontow powiedział na to, że Rosjanin zniósłby od Puszkina każdą obrazę w imię miłości do sławy Rosji. Stołypin zaśmiał się i zauważył, że Michel jest rozdrażniony i dlatego lepiej jest porzucić tę rozmowę i przeszedł do innych tematów towarzyskiego życia. Ale „Majoszka“ [Lermontow] nie usłuchał go i wzięwszy kartkę papieru, coś szybko na niej nakreślił, łamiąc ołówki jeden po drugim. Stołypin tymczasem zauważył to i rzekł półszepem, uśmiechając się „la poésie enfante!“ . Potem pogawędziwszy jeszcze trochę i zwracając się już tylko do mnie, począł zbierać się do odejścia i rzekł do Lermontowa: „adieu Michel“, ale nasz Michel porwał już wędzidła i gniew jego nie znał granic. Ze złością spojrzął na Stołypina i rzucił mu: „Jesteś pan przeciwieństwem Puszkina i ja za nic nie odpowiadam, jeśli nie wyjdzie pan stąd w teje sekundy“. Stołypin nie kazał sobie tego powtarzać i wyszedł szybko, mówiąc tylko: „Mais il est fou à lier“. W kwadrans potem Lermontow, który połamał tyle ołówków, dopóki Stołypin znajdował się w pobliżu, a potem pisał piórem zupełnie spokojnie i odrazu na czysto, co w obecności niemiłego gościa wychodziło mu tak urywanie—odczytał mi wiersze, rozpoczynające się od słów: „A wy nadmiennyje potomki“...“ (l. c. str. 1829—1830).

przeprowadzić rewizję w mieszkaniu poety, a jego samego zaaresztowano (w dn. 21.II. 37). Razem z Lermontowem zamknięto również jego przyjaciela, Rajewskiego, który starał się zapomocą swych zeznań uratować poetę i w tym celu usiłował mu przesłać kartkę z odpowiednimi informacjami. Kartkę tę jednak przychwycono i sprawa cała wyszła na jaw. Lermontow nie próbował zapierać się, ani bronić, przyznał się do autorstwa całego wiersza wraz z szesnastowierszowym dodatkiem,¹⁾ sklasyfikował swój czyn jako skutek „nieobdumannego porywa“, a wiersz — jako „niestrojne stołknowienie myslej“, wyrażone „prieuwielicznymi, nieprawilnymi słowami“, i wskazał na Rajewskiego, jako domniemanego sprawcę puszczenia wiersza w obieg wśród publiczności petersburskiej,²⁾ czem znacznie pogorszył sprawę swego przyjaciela. Trzeba tu jednak zaznaczyć, że takie postępowanie Lermontowa usprawiedliwiają do pewnego stopnia towarzyszące mu okoliczności, o których on sam w ten sposób opowiada w liście do Rajewskiego:³⁾

„Nie potrafił sobie wyobrazić mojej rozpaczy na wieść, że stałem się przyczyną tego nieszczęścia... Narazie nie wymieniałem ciebie, ale potem badano mnie w imieniu cara: powiedziano, że tobie nic się nie stanie i że — jeśli odmówię zeznań — to [skażą] mnie „w żołdacy“... Pomyślałem o babce... i nie wytrzymałem. Dla niej poświęciłem ciebie. Nie mogę wyrazić tego, co się działo wówczas we mnie, ale jestem przekonany, że mnie rozumiesz, przebaczasz i uważasz za godnego twej przyjaźni...“

Po ukończeniu śledztwa (w dn. 25.II. 37) zapadł wyrok, na podstawie którego Lermontow został przeniesiony w tej samej randze oficerskiej do wojsk, odbywających służbę na Kaukazie. Rajewskiego przetrzymano w ciągu miesiąca w areszcie, a potem odesłano do dyspozycji gubernatora w Pietrozawodsku.

5.

Wbrew temu, coby można było sądzić na podstawie tytułu omawianego tu wiersza Lermontowa — *Smierć poety*, to nie żałobny trękn na zgon uwielbianego poety i nie rzewna elegja, wyrażająca smutek i ból w zwrotach pełnych powagi, namaszczenia i spokoju, ale utwór, porywający siłą wyrazu i akcentami najwyższego oburzenia, wiersz, który swą patetyczną retoryką oraz intonacyjnym bogactwem

¹⁾ Niektórzy przypuszczali, że 16 dodatkowych wierszy (od słów: „A wy nadmiennyje potomki“...) nie pochodzi z pod pióra Lermontowa. A. I. Turgieniew pisał 13.II. 1837 (st. st.) do A. N. Pieszczurowa: „Posyłam wiersz, który godny jest swego przedmiotu. Chodzą także z rąk do rąk inne strofy, ale nie są one tegoż autora“ (Por. przypisy w *Połnoje sobranije soczinienij Lermontowa* (I. c., t. II, str. 175).

²⁾ Szczegolew, I. c., I. str. 265—267.

³⁾ Ibid., I. str. 267—268.

zwrotów zbliża się raczej do ody z czasów Łomonosowa i jego naśladowców. ¹⁾ Mimo to elegijność tematu nie przechodzi w utworze bez śladu i tak w kompozycji, jak też w stylu i rytmie nie trudno jest wy-czuć jej współistnienie, ścieranie się niejako z główną dominantą wiersza, występującą tu w postaci wzburzonej, deklamacyjnej retoryki.

Zwłaszcza w rytmie. Napozór spokojny, miarowy i płynny tok utworu, układający się w pierwszych dwu strofach ²⁾ w kształt jednorodnych, regularnie przeplatających się kadencyj wierszowych, stopniowo staje się coraz bardziej wzburzony wskutek zmian, jakie wprowadza Lermontow w długości i układzie poszczególnych wierszy, podkreślając w ten sposób coraz gwałtowniejsze narastanie uczucia. Element elegijny najwyraźniej bodaj dochodzi do głosu w dwu pierwszych strofach utworu, utrzymanych naogół w zrównoważonym, ściszym tonie żałobnego smutku. Ironja i oburzenie, dźwięczące w wierszach 9—18, nie posiadają tu jeszcze silniejszych akcentów i nie wychodzą narazie poza ramy uczucia, budzącego się dopiero w głębi duszy.

Silniej już nieco brzmi pogarda w stosunku do zabójcy Puszkina w drugiej strofie utworu (w w. 21—33) i zmiana ta nie pozostaje bez wpływu na wewnętrzny układ jej wierszy. Podczas gdy pierwsza strofa rozpada się wyraźnie na pięć czterowierszowych okresów, utworzonych z kolejnego przeplatania się dziewięciozłogłokowców żeńskich (z rymami żeńskimi=ż) z ośmiozłogłokowcami męskimi (z rymami męskimi = m, wzór: 9 ż, 8 m, 9 ż, 8 m...), to w drugiej strofie Lermontow—acz nie wprowadza jeszcze wierszy o innej ilości zgłosek—to jednak maćci poprzednią regularność przez warjacje w wewnętrznym układzie wierszy, rozczłonkując strofę na 3 części, z których pierwsza kontynuuje nadal wzór strofy poprzedniej (9 ż, 8 m, 9 ż, 8 m), druga zastępuje kolejne przeplatanie się wierszy — ich „ramą“ (9 ż, 8 m, 8 m, 9 ż), a trzecia rozrasta się do pięciu wierszy przy jednoczesnem zachowaniu układu „ramowego“ (8 m, 9 ż, 9 ż, 9 ż, 8 m).

Znacznie większa zmiana zachodzi w następnej, trzeciej z kolei strofie (ww. 34—38), stanowiącej jakgdyby przejście do dalszej części

¹⁾ O specyficznych cechach ody Łomonosowa por. Ju. Tynianow, *Oda kak oratorskij žanr*, w zbiorze *Archaisty i nowatory*, Priboj 1929, str. 48—86.

²⁾ Terminu „strofa“ używam tu nie w sensie pewnej grupy wierszy, powiązanych ze sobą w ściśle określonym układzie, niezmiennie powtarzającym się na przestrzeni całego utworu, ale na oznaczenie poszczególnych jego „ustępów“, które ze względu na rytmikę i składnię stanowią pewną zamkniętą całość.

utworu, w której coraz silniej występuje element retoryczny. Z pięciu wierszy, z których składa się ta strofa, cztery pierwsze stanowią przeplataną wierszy dawnego typu z jedenastozgłoskowcem żeńskim, a ostatni, dwunastozgłoskowiec męski, wprowadza jeszcze inny, trzeci typ wiersza (wzór całej strofy: 9 ż, 11 ż, 8 m, 11 ż, 12 m), który zupełnie zdecydowanie (w postaci akatalektycznej i hiperkatalektycznej) panuje w czwartej strofie (ww. 39—44), gdzie tylko jeden ostatni wiersz wyłamuje się z ogólnego wzoru, nawiązując do jedenastozgłoskowców z poprzedniej strofy (tu w postaci akatalektycznej, jako dziesięciozgłoskowiec męski; wzór strofy: 13 ż, 13 ż, 12 m, 13 ż, 13 ż, 10 m). Bardziej regularny układ tej strofy łączy się niewątpliwie z pozornym nawrotem do akcentów elegijnych, występujących tu w formie łagodnego wyrzutu w stosunku do „wielkoświatowych“ ambicji zmarłego poety („Zaczem ot mirnych nieg...“). Wszakże i w tej strofie przebija się już pogarda i oburzenie wobec najwyższych, arystokratycznych sfer stolicy, co znacznie silniej zadźwięczy w następnej strofie (ww. 45—56), a zwłaszcza w dopisanych później wierszach, rozpoczynających się od słów: „A wy nadmiennyje potomki...“ W związku z tem rytmiczne kadencje utworu stają się coraz bardziej nierówne: w obu tych strofach łączą się ze sobą dziewięcio—i trzynasto—zgłoskowce już nie tylko za pośrednictwem jedenastozgłoskowców, jak to było w strofie trzeciej, ale stykając się ze sobą bezpośrednio. Przytem podczas gdy w piątej strofie wiersze o jednakowej długości łączą się przeważnie w większe grupy, to w ostatniej części utworu spotykamy się z kolejnym przeplataniem się najdłuższych i najkrótszych kadencyj (por. wzór czterech ostatnich wierszy: 13 ż, 8 m, 13 ż, 8 m.).

Ale na przestrzeni całego wiersza ani razu nie spotykamy się z załamaniem lub „potknięciem“ się rytmu, a to dzięki temu, że we wszystkich strofach bez wyjątku zostaje utrzymany jambiczny tok akcentów. To też nieregularne przeplatanie ze sobą wierszy o różnej długości nie burzy bynajmniej rytmicznej jednolitości utworu, pozwalając jednocześnie zapomocą ujęcia go w fale dłuższych i krótszych kadencyj wierszowych podkreślić rytmicznie wszelkie zmiany nastroju i stopniowe, coraz gwałtowniejsze narastanie uczucia.

Nie bez znaczenia dla mocy, energii i wyrazistości utworu pozostaje także wewnętrzna spójność poszczególnych jego strof, okresów i wierszy. Każdy wyraz posiada tu swą istotną i niezastąpioną rolę, każde słowo postawione jest w jedynym, właściwym dlań miejscu, a odrębne zdania i zwroty mistrzowsko stopione są w nierozzerwalną całość, jeszcze wyraźniej podkreślającą retoryczne zabarwienie

utworu. Lermontow osiąga to nie tylko przez odpowiednią budowę zdań i takie ich ułożenie, aby rozczłonkowanie składniowe pokrywało się z rytmicznym, t. j. aby końce poszczególnych zdań i zwrotów przypadły na zakończenia kadencji rytmicznych, ale też zapomocą umiejętnego wykorzystania wyrazów wielozgłoskowych, które tem skuteczniej zespalają ze sobą poszczególne słowa wierszy, im większa jest różnica w sile ich „głównych“ i „pobocznych“ akcentów, oraz im bardziej dobitnie dominują pierwsze z nich nad wszystkimi akcentami sąsiednich wyrazów.¹⁾ (Por. np. wiersze: „Pał oklewietannyj mołwoj“, „Czut' zataiwszijsja pożar“, „Nie rozdawat'sja im opiat“ i in.).

Przewaga elementu retorycznego, wyraźnie przejawiająca się w rytmie omawianego tu utworu, jeszcze silniej zaznacza się w jego stylu, występując tu nie tylko w powtórzeniach słownych i w paralelizmach, o wiele obficie stosowanych w końcowych strofach utworu, niż w pierwszej jego części, ale też w szczególnem znaczeniu, jakie odgrywają tu epitety, często gęsto rozsiane w tekście utworu i bardzo silnie nasycone zawartością emocjonalną (por. np. „pustych pochwał nienużnyj chor“, „kowarnym szopotom nasmieszliwych niewieźd“, „s dosadoj tajnoju obmanutyh nadziežd“ i in.). Uderza przytem skłonność Lermontowa do wysuwania tych epitetów na miejsca szczególnie silnie akcentowane lub rymowe, które wskutek licznych swych przywilejów jeszcze wyraźniej podkreślają rolę ich w wierszu.

Oto jeden z wielu przykładów:

Zaczem ot mirnych nieg i družby prostodusznoj
Wstupił on w etot swiet z awistliwyj i dusznyj
Dla sierdca wolnogo i płamiennyh strastiej?
Zaczem on ruku dał klewietnikom nieztożnym,
Zaczem powierił on słowam i łaskam łożnym,
On s juncykh let postignuwszih ludiej?...

Niemniej znamienne są pytania i wykrzyknienia retoryczne, oraz bezpośrednie — ironiczne, pogardliwe lub oskarżające — zwroty autora do właściwych sprawców śmierci Puszkina (por. np: „Ubit... k czemu tiepier' rydanija...?“, „Nie wy l' spierwa tak zlobno gnali...?“, „Czto ź? wiesielitieś...“ albo cyt. wyżej strofa i cały szesnastowierszowy dodatek). One to z jednej strony wzmacniają ogromnie dynamikę, siłę i sugestywność utworu, z drugiej zaś — podnoszą niezwykle intonacyjne jego bogactwo, które w wykonaniu

¹⁾ O t. zw. „głównych“ i „pobocznych“ akcentach por. W. Żirmunski, *Wiedienije w metriku, Teorija sticha*, Leningrad 1925, Ros. Inst. Istorii Iskusstw, str. 126—130 i in.

deklamacyjnym wymaga bardzo subtelnego wycieniowania niezmiernie rozległej skali „tonów głosowych“, dźwięczących w poszczególnych zdaniach utworu. Podobieństwo niektórych zwrotów wiersza do perjdów krasnomówczych retora są tak duże, iż—zdaniem Eichenbauma — w wielu ustępach wyczuwa się niejako żywą gestykulację namiętnego mówcy, zwracającego się bezpośrednio do grona słuchaczy. ¹⁾

W rezultacie całość utworu działa nie tyle głębią myśli lub sugestywnością obrazów, które — jak to już nieraz wykazywano w pracach o Lermontowie — nie są wcale ani nowe, ani oryginalne, ile raczej wyjątkową siłą wzburzenia, dźwięczącego w każdym niemal zwrocie wiersza, emocjonalną wyrazistością retorycznych okresów, po mistrzowsku ujętych w rytmiczny nurt mowy wiązanej.

6.

„Śmierć Puszkina obwieściła Rosji pojawienie się nowego poety, Lermontowa“ — stwierdza w swych wspomnieniach W. A. Sołłohub. ²⁾ Świadczy o tem także A. P. Szan-Girej, ³⁾ gdy pisze, że „pod bezpośrednim wpływem szczerego żalu i oburzenia Lermontow za jednym zamachem napisał kilka strof, które w ciągu dwóch dni rozeszły się po całym mieście“. „Od tego czasu—dodaje — wszystkim, komu drogie było słowo rosyjskie, znane stało się imię Lermontowa“.

Niemniej pochlebnie wyrażano się w gronie literatów. Cytowany tu już Jurjew w relacji Burnaszewa ⁴⁾ opowiada, że „W. A. Żukowski odzywał się o wierszu (Lermontowa) ze szczególnem zadowoleniem i dostrzegł w nim nie tylko załączki, ale pełne objawienie się niezwykłego talentu, a piękno i muzykalność wersyfikacji uznane zostały przez znawców jako zjawisko godne szczególnej uwagi“. Jak silny był odźwięk wiersza Lermontowa, który w niezliczonej ilości egzemplarzy z dodatkiem szesnastowerszowym i bez dodatku krążył z rąk do rąk wśród mieszkańców Petersburga, budząc wszędzie żywiołową reakcję, najlepiej bodaj świadczą wspomnienia W. W. Stasowa: ⁵⁾

W parę miesięcy po mojem wstąpieniu do szkoły Puszkין został zabity w pojedynku. Było to zdarzenie, które wzburzyło cały Petersburg, nawet i naszą szkołę. Rozmowom i żalom nie było końca, a wiersz Lermontowa *Na śmierć Puszkina*, który zarazże dotarł do nas — jak i wszędzie — pota-

¹⁾ B. Eichenbaum, *Lermontow*, Leningrad 1924, str. 107.

²⁾ Cyt. za książką Szczegolewa, l. c., I. str. 245.

³⁾ l. c., str. 739.

⁴⁾ l. c., str. 1826.

⁵⁾ *Uczilszcsze prawowiedienija sorok let tomu nazad, Russkaja Starina*, 1881 kn. 2, str. 410—411.

jemnie i w rękopisie, silnie wstrząsnął nami i w przerwach między lekcjami odczytywaliśmy go oraz deklamowaliśmy z niewyczerpanym zapalem. Choć nie wiedzieliśmy dobrze — i nie było właściwie, skąd się o tem dowiedzieć — o kim była mowa w strofie: „A wy tołpoju żadnoju stojaszczije u trona“, to jednak burzyliśmy się wewnątrz, odczuwaliśmy szczery gniew, palaliśmy całą duszą, przepelnioną heroicznym entuzjazmem, gotowi bodaj na wszystko — tak nas pociągała siła wierszy Lermontowa i tak porywający był zapal, rozplamieniony w jego utworze. Kto wie, czy jakiegokolwiek inne wiersze wywoływały w Rosji tak olbrzymie i powszechne wrażenie. Chyba tylko *Gorie od uma* dwadzieścia lat przedtem.

Rok 1837 — to nietylko rok śmierci Puszkina, ale też data nagłego rozbłyśnięcia nowej gwiazdy poetyckiej, data objawienia się twórcy, który nie zamknął się tylko w wąskim zakresie epigonizmu, ale potrafił wyprowadzić poezję rosyjską na nowe drogi, nie schodząc ani trochę z tych wyżyn artyzmu, na jakie wydzwignęła ją twórczość Puszkina.

CZESŁAW ZGORZELSKI.

W marcu 1937 r.

R O K

*Jak sen, jak szum ta łąza i szron.
Opada obrót kul' niebieskich,
gdy rok owinie siwą skroń
i ślad narciarski przetnie Beskid.*

*Dziewczynie tej, gdy żyć się nie chce
ułoży ręce smukłe w krzyż
ten sam narkotyk w ściętą przestrzeń,
co rani krtań i pnie się w zwyż.*

*Jej cichy płacz, jak sań dzwoneczki
zagłuszą leśnych dróg zakręty,
a ostry zapach mgły nadrzecznej
żał ukołysze i namiętność.*

*Modlitwa ta nie dotrze gwiazd.
Zastygnie krew i miłość minie...
Gwiazdo, wschodząca nad ruiny miast,
szukam drogi nieznanej, którą ziemia płynie.*

Z N Ó W

*Tęsknota, która śpiewa w falach i w wichrze
gorsza jest jak sól morską i jątzy.
Idzie po morzu jak wiatr, świszczce,
zawszqd wyrwie jej oddech i gna, wciąż.*

*Gdy horyzont twardy jak mur
srebrne liście oczom uległe,
srebrne liście z księżycą i z chmur
drżą za burtą w falach i błędną.*

*Wtedy szum burzliwy cichnie i wiatr,
spokój, serce bije równo bez lęku.
Dni tętnią miarowo, jak puls, i lata.
Gdy — rytm rwie się, horyzont znów pęka.*

*Znów trzeba iść po drogach trudnych i złych,
po promieniach po srebrnych liściach.*

Jokohama 1936.

DZIŚ W MANDŻURJI

*Konsulowi R. P. w Harbinie
Aleksandrowi Kwiatkowskiemu*

*Kiedy żółty tajfun rwie dom nad ranem,
niewielko jest daleką ojczyznę odnaleźć;
straszenie śpiewają dwie czaszki naprzeciw czarnej bramy,
nie skarżą się na śmierć — na jarzmo, które i my znaleźmy.*

*Wtedy w walce było może ciemniej, niż tu,
tylko życie tu kosztuje inaczej, może mniej:
dla jednych znaczy ojczyzna, dla innych cenny łup.
Czytamy w zgasłych oczach, czy wiedzą, czy rozumieją.*

*W dzień — przychodzą różni ludzie, z krzywdą z zemstą;
trzeba im ciężar zdjąć, dygnitarz mocne ma barki.
Znow śłucha dalekiej ojczyzny; to sztandar huczy. Ciężko.
Nie ma pomocy. Tu jest kres. Nie wolno przegrać walki.*

Harbin 1937.

*Tym włosom żadne ręce nie mówiły: złociste
nikt nie rozpaczał, gdy konie odjazdów wzbijały pyły;
na cześć innych pieśni budziły się bystre
w strun złotych żyłach.*

*Na wzgórzach domy wznoszą sosnowe:
dźwięk słysząc belek żywicznych.
Liściem wieńczeni dębowym —
miłość wklinają w wyznań muzyczność.*

*Wyznawcy oddechów różowych i światła
ogień przychylne radości palą,
nieumiejący wierzyć w odejście lata,
obcy wieczornym żalom —
cienie rękoma smukłemi płoszą.*

*Kiedy rzeka i księżyc i szum w gałęziach zaśnie —
w łozy zielone wplątany, proszę:
gwiazdo zła, gwiazdo zgaśnij.*

* * *

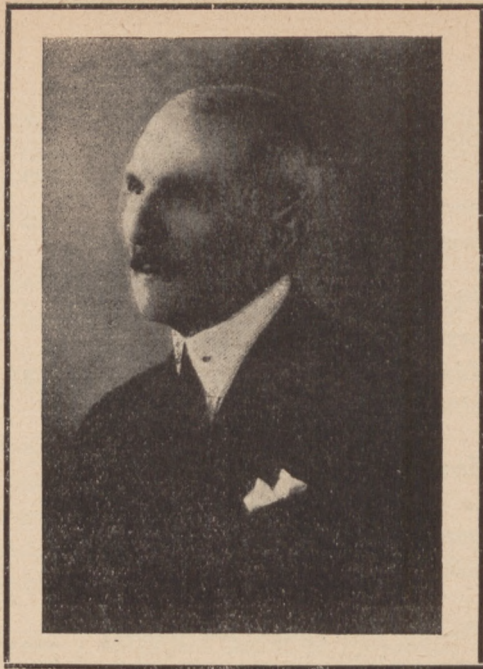
Świt wiatrem syczy na ustach,
nuci w gałęziach zielonym szumem,
nad potoku matową pustką
przeplływem mgły mokrej duma.

Płynę na łodzi bez wiosel,
przez dłonie rzucone za burtę
dźwięczne, brązowe pluski się niosą
zimnego nurtu.

Strome żyzne wybrzeża —
to drugi wzburzony potok:
gorąco namawia, aby uwierzyć
wiklin puszystym splotom.

Piękny jest ranek jak wtedy,
gdy wołał śpiewem szesnastu lat,
grządkki różowych bukietów rezedy
cały ku sobie chyliły świat.

Teraz mi witać wrześnieowy ranek,
drzeć o chwilę tę groźną —
w której oczy matki nademną przystaną,
a ja nie potrafię ich poznać.



SZYMON CZARNOCKI — WŁ. RENARD.
(1868 — 1937).

Wilno przedwojenne rok za rokiem odsuwa się w cień. Płowieją wszystkie jaskrawe, żywe, nurtujące zjawiska tej niedawnej i ciekawej przeszłości. Wiele faktów nabiera teraz zgoła odmiennej barwy, wartości i wagi. Z pośród nielicznego już grona ludzi pracujących na niwie społecznej i kulturalnej w Wilnie ubyłła znów postać z tamtego okresu.

Szymon Czarnocki, pisujący stale pod pseudonimem Wł. Renard lub Sęp, był dziennikarzem, literatem, a przede wszystkim pisarzem scenicznym i ongiś wziętym krytykiem teatralnym.

Zmarły przybył do Wilna w chwili, gdy promienie wolności nieco zajaśniały nad naszym miastem. Zawezwał go z Warszawy do pracy dziennikarskiej redaktor „Kurjera Litewskiego“ Wojciech Baranowski. Sz. Czarnocki w „Kurjerze Litewskim“ prowadził dział depesz politycznych i pisywał ze znajomością rzeczy feljetony teatralne. Od wczesnej młodości pokochał teatr, któremu wiernie służył prawie przez całe swe życie, pisząc sztuki sceniczne i artykuły o teatrze, był również pierwszym reżyserem. W Wilnie, poza pracą dziennikarską

i literacką, sporo czasu poświęcał teatrowi. Brał żywy i twórczy udział razem z dr. M. Minkiewiczem i mal. art. J. Bohusz Siostrzeńciewiczem w słynnych revues towarzyskich pod naz. „Ach“, które, dzięki wysokiemu poziomowi, cieszyły się wśród wilnian powodzeniem. Razem z Z. Nagrodzkim na terenie teatru robotniczego pracował wydatnie jako doradca literacki i reżyser, zawsze z wielkiem poświęceniem i bezinteresownie. W okresie okupacji niemieckiej z całym zapałem pracował razem z Z. Śmiałowskim i innymi w teatrze „Lutnia“. Rysem znamionym charakteru Sz. Czarnockiego było to, że gdziekolwiek los go rzucił zawsze usiłował stworzyć amatorski zespół teatralny.

W ostatnich latach powoli odsuwał się od czynnego życia, uważając, że trzeba ustępować miejsca młodym. Życiem teatru interesował się zawsze i lubiał na ten temat rozmawiać. Umysł Jego do końca życia był niezmiernie żywy i śledził z młodzieńczą ciekawością nurty życia społecznego i politycznego. O jego poważnem interesowaniu się zjawiskami społecznymi świadczy fakt, że gdy kwestja żydowska w Polsce wzięła taki nagle obrót, studjował pilnie książki o sprawie żydowskiej. Wilno i wilnian bez różnicy narodowości pokochał szczerze.

Spuścizna literacka Szymona Czarnockiego jest dosyć obfita i różnorodna, porozrzucana po czasopismach warszawskich i wileńskich. Jako pisarz sceniczny był swego czasu bardzo wzięty. Napisał sporo sztuk teatralnych, niektóre były grane z wielkiem powodzeniem na wszystkich scenach polskich, jak: „Mat“, „Psyche“ (wyd. w r. 1907), „Giżanka“, (dramat czteroaktowy, oparty na tle życia Zygmunta Augusta) grana w Wilnie w r. 1910 i w Poznaniu „Powrót“ (epizod trzyaktowy na tle wkraczania wojsk napoleońskich do Wilna 1912) — grany w Wilnie „Brat“ — sztuka jednoaktowa — grana w r. 1915 i „Ona“ — misterium patriotyczne z czasów wielkiej wojny w r. 1917. Na konkursie dramatycznym ogłoszonym przez War. Tow. Handlowców i Przemysłowców otrzymał pierwszą nagrodę za obrazek rodzajowy z XVI wieku pt.: „Władek Pomian“ (wyd. w Wilnie w r. 1922).

Pisywał nowele, drukowane po czasopismach w okresie przedwojennym; niektóre zostały wydane w zbiorze pt. „One“ (wyd. Biblioteka dzieł wyborowych). W r. 1922 w Wilnie wydał „Sejm Wileński — satyra grzeczna i fraszki krotochwilne“.

Poezje jego liryczne i satyry cieszyły się powodzeniem i chętnie były drukowane w periodykach warszawskich i wileńskich. (S)

MOJA LUTNIA.

*Zdejmuję czasem z ściany moją starą lutnię
i kładę na jej strunach bezwolną mą rękę,
a lutnia wnet mi brzęczy wesołą piosenkę,
albo znów, jak zraniona, zajączy mi smutnie.*

*Lubię, gdy mi wybrzęcza dawnych wspomnień roje,
promienne dni młodości, zgasłych marzeń cudy,
dni minionego szczęścia, pragnień niepokoje,
dni zuchwałych zamysłów, dni walk i ułudy!*

*Te dźwięki lutni mojej, jak świeżej krwi toki,
dają mi dziś, w dni zwątpień, jakieś nowe moce,
budzą nadzieje śpiące, rozjaśniają mroki,
błogim spokojem koją w bezsenne me noce...*

*Lecz struny lutni mojej już bardzo zwiotczały,
rzadko biorę ją do rąk, tylko w wspomnień święto
i już nie brzmią mi na niej młodości hejnały,
tylko jeden ton smutny: „memento... memento“!*

Wilno 1.IV. 1932.

(Z teki pośmiertnej).

SYLWETKI WILEŃSKIE.

*Berło wieszczki wileńskiej ujęłam w swe ręce,
Dla Wilna w wieszczo-twórczej trwam mych
natchnień męce,
A chociaż laur stroni od niej wieszczcej skroni,
Nie wypuszczam wieszczego pióra z wieszczcej dłoni.
I przez radio wileńskie wszech-Polsce
obwieszczę,
Że wieszczylałam, dziś wieszczę, wieszczyć
będę jeszcze,
Aby Polska wiedziała kogo z wieszczów
wielu
W akademji posadzić na wieszczym
fotelu,
Jam prima inter pares w młodych wieszczów rządzie
W celi Konrada głoszę mych natchnień orędzie
A kiedy kres mój przyjdzie, to po moim zgonie
Siądę wśród koleżanek mych na Helikonie.*

(Z teki pośmiertnej).

SYLWETKI WILEŃSKIE.

*Demostenesie, przebacz za pióro zuchwałę,
Że wspomnę imię twoje w mojej „silhouette'cie;
Wspomnę lat dwa tysiące trwającą twą chwałę,
Lecz jest do cię podobny mówca dziś na świecie.*

*Choć nie miał Isajosa swoim kierownikiem,
Mówca ów jak ty również elokwentnie gada,
Gdyby żył razem z tobą to wówczas pewnikiem
Nie wiedziałyby kogo ma wieńczyć Hellada.*

*Choć głównie geologii badał on tajniki,
Może mówić o sztuce, chemji, astronomji,
O postępach chirurgji, cudach kosmetyki,
O teorii Einsteina i o anatomji.*

*Głosił nam o „Reducie“, że to objawienie,
I że sława Osterwy przez wieki nie zginie;
Że wówczas minie kryzys, przyjdzie polepszenie,
Kiedy Polska zbuduje własny port na Dźwinie.*

*I niema takiej wiedzy wszechludzkiej dziedziny,
O której by nie mówił w szerokim zakresie,
W zapale krasomówczym choć przez trzy godziny...
Godnego w nim następcę masz Demostenesie!*

(Z teki pośmiertnej).

„ŻYWE SŁOWO“

[o książce Bronisława Wieczorkiewicza, Henryka Szletyńskiego i Jana Kochanowicza „Zarys nauki żywego słowa“].

„Aktor francuski całe życie robi ćwiczenia dykcji. Ilu aktorów w Polsce ćwiczy? Wierzcie, że samo ćwiczenie roli „na dykcję“ zajmuje, napewno wiele, wiele godzin, jeśli słowo ma błyszczeć tak jak we Francji błyszczy u pierwszego lepszego mówcy.

...Kiedyś uczyłem się roli, której zresztą nie grałem. Pewne zdanie w roli brzmiało: „Tym kapitanem był kapitan Nut“. Zdanie trudne dykcyjnie. W niedbałym wypowiedzeniu brzmi ono: „ty kapitane by kapitanu“. Zawzięłem się i powtórzyłem to zdanie kilkaset razy i dopiero wtedy brzmiało ono tak, że słuchacz mógł zrozumieć ważny moment treści sztuki. Powie ktoś — „ale to każdy wie!“ — ...U nas w Polsce każdy wszystko wie, tylko nikt tego nie robi. Każdy wie, że higiena jest ważna. Ale mydła wychodzi u nas tyle co w Albanji. Na scenie polskiej panuje niechlujstwo dykcji“...

Tak mówił Stefan Jaracz na tegorocznym zjeździe ZASP. Sytuacja oświetlona wcale nie przesadnie; przeciwnie, biadanie Jaracza możnaby rozciągnąć prawie na wszystkich. Wystarczy posiedzieć na kilku lekcjach w szkołach, przysłuchać się obradom sejmowym, wziąć udział w paru akademjach. Wszędzie to samo: stękanie, kluski w ustach, niewyraźne mielenie słów. „Słuchowisko“, jeżeli tak można powiedzieć, godne pożałowania.

„Zło“ — zaczyna się już w szkole. Nie zwraca się na mówienie uwagi. Interpretacja dzieł literackich, ale nie filologiczne, badające wpływy i daty, ale artystyczne, do której dowierz się poprzez piękne czytanie, taka interpretacja jest rzadkością. Oczywiście możliwości w tym, kierunku u młodzieży są niewielkie; niepodsyćcane, gasną, i chłopak lub dziewczyna zaczynają mówić „z angielska“ — wargami nie rusza ust prawie, że nie otwiera. Rezultat—karykatura mowy. To też książka. „Zarys nauki żywego słowa“ ukazuje się w chwili odpowiedniej. Tenner był dobry („Podręcznik sztuki czytania“) dopóki można się było uczyć dykcji mimo fonetyki, intuicją docierając do sedna rzeczy. Dużo się straciło energii, obiezną drogą zdobywając umiejętność prawidłowego mówienia. Wszyscy wielcy aktorzy polscy (Wysocka, Siemaszkowa, Zelwerowicz, Jaracz, Osterwa i t. d.), wychowali się na Tennerze. Dzisiaj to nie wystarcza. I opracowując swą część — ortofonję i Jone-

tykę, Wieczorkiewicz wyraźnie zaznacza, że Tenner w wielu częściach jest dobry i aktualny w dalszym ciągu. I teraz krótko, możliwie przystępnie zaznajamia czytelnika z tematem. Ta część pewnością trafi do laika. Daje mu skrót, ale skrót zrobiony inteligentnie i dosyć żywo. Może nie tak żywo, jakby to można było zrobić, ale w porównaniu z wielozeszytowymi (zresztą doskonałymi) pracami Szobera lub Gaertnera, jest uosobieniem barwności. Zresztą powiedzmy sobie szczerze, fonetykę wyłożyć barwnie i nienужąco można tylko w żywym wykładzie przy bezpośrednim zetknięciu się z audytorjum. Podkreślam wartość słowniczka dodanego w końcu tej części. Słowniczek zawiera działy: wyraz — wymowa poprawna — wymowa wadliwa. W ten sposób laik uzmysłowi sobie wiele rzeczy, pokazanych na przykładzie, nie obciążając swojej biednej głowy balastem przepisów teoretycznych. Słownik zawiera około 500 b. trafnie wybranych przykładowo wyrazów.

Czytelnik przedstudjował część pierwszą, zaznajomił się z naukami podstawami wymowy i teraz chciałby przystąpić do leczenia swoich wad: jąkanie, seplenienie, złe otwieranie ust, martwota warg, zacinalanie się, monotonność czytania, wadliwe oddechy i t. d. i t. d. Recepty znajdziemy w części II-iej „Technika dykcji” — opracowanej przez Henryka Szletyńskiego. Autor jest aktorem i reżyserem, co wyraźnie odbiło się dodatnio w tej części. Pewne zarzuty dotyczyłyby rozdziału poświęconego „osiąganiu sprawności technicznej”. Zbyt optymistycznie Szletyński zapatruje się na rezultat ćwiczeń usuwających tak poważne wady jak jąkanie się, seplenienie, niewymawianie głoski „r” Tembardziej, że ćwiczenia te o wiele bardziej rozbudowane, łącząc wiedzę medyka i fonetyka, stosuje dr. Dylewski, (do niedawna doc. na U. S. B., obecnie przebywa w Łodzi) i też niezawsze prędko osiąga dobre rezultaty. Nawiasem dodam, że metoda leczenia jąkania dr. Dylewskiego, oparta na szczegółowej analizie genetycznej wydaje się b. trafną. Następnie badanie właściwości mówienia i czytania; w mówieniu fraza kończy się zwykle na połowie wyrazu, w czytaniu nie. Stąd możnaby wyjść przy ustalaniu wytycznych dla prelegentów m. in i radiowych. I wiele innych zdobyczy. Szkoda, że Szletyński nie zaznajomił się z tym dorobkiem, mógłby z niego zacytować sporo b. praktycznych rad i wskazówek.

Wielką zaletą części opracowanej przez Szletyńskiego jest oparcie się przedewszystkiem na etapie technicznego opanowanie słowa. Szlet. wyraźnie zaznacza i kilkakrotnie to podkreśla (należałoby to mocniej zaakcentować), że na nic się zdadzą wielkie uczucia, przewracania oczami, przeżywania, jeżeli nie będzie odrobiona ta „czarna ro-

botą“: postawiony głos, wygimnastykowane wargi i język, uregulowany oddech. Po tym etapie możemy mówić o interpretacji. „Prostota, nieustający związek form żywego słowa z mową naturalną jest najwyższym stopniem estetycznego wygłaszania“ — „deklamujcie, jak mówicie — uczył swoich aktorów wielki Molier“ — tym czytaniem kończy swoją część Henryk Szletyński.

Ponieważ książka, którą omawiam, jest przede wszystkim przeznaczona dla laików, a więc dla nauczycieli szkół powszechnych, dla adwokatów, dla mówców itd. itd., więc z tego punktu widzenia trzecia część opracowana przez Jana Kochanowicza, wydaje się zupełnie zbyt dobra. Autor tej części, doskonały aktor, zasłużony na terenie naszego teatru, nie ma dostatecznie mocnego podmurowania filozoficzno-estetycznego, i dlatego wszystkie dociekania tchną frazeologią i złym dyletantyzmem. Zresztą nie można w dziedzinie rozumienia tekstów tworzyć katechizmu. Raczej należałoby wprowadzać, a to nb. trudna sprawa, wymagająca wielkiego talentu pedagogicznego.

Trzecią część książki trzeba przyjąć z zastrzeżeniem. Dwie pierwsze jednak przeważają i to b. mocno na plus książki. Powinna rozejść się prędko i jaknajszerzej. Szczególnie naszą prowincję głęboką książka ta powinna zaciekawiać.

Powtarzam tytuł: „Zarys nauki żywego słowa“.

T. BYRSKI.

Nareszcie dobry przewodnik turystyczny.

Zachęcająco napisany przewodnik turystyczny nieraz może zrównoważyć nie zawsze udolną propagandę turystyki. A najlepsza propaganda nie wiele dokona bez dobrych przewodników. Turysta w terenie bez baedekera nic niewie, nie widzi, jest jak zabłąkana owca. Stąd wniosek, że ruch turystyczny wymaga zachęcających przewodników. Przewodnik pociągający nie znaczy zablągowany. Znaczy tylko, że powinien być napisany inteligentnie.

Dotychczasowa literatura turystyczna o Wileńszczyźnie nie odpowiada potrzebom. Rzeczy z tego zakresu są albo zupełnie przestarzałe, jak np. jedyny w swoim czasie z przed dobrych kilku dziesiątków lat „Przewodnik po Litwie i Białejrusi“ Napoleona Rouby, albo wyczerpane jak d-ra Mieczysława Orłowicza „Przewodnik po ziemiach dawnej Polski, Litwy i Rusi“ (z r. 1914), albo fragmentaryczne i dorywcze jak Stanisława Lorentza „Wycieczki po województwie wileńskim“ lub innych autorów prace o poszczególnych miastach i okolicach kraju. Z zadowoleniem przeto powitać należy wydany przez Związek Polskich Tow. Turystycznych obszerny i szczegółowy I-szy tom „Przewodnika po Polsce“, poświęcony ziemiom północno-wschodnim Rzplitej. *)

Książeczka wzorowana jest na przewodnikach zagranicznych. To nie jest źle, a przysłowie „cudze chwalcie, swego nie znacie“... w tym wypadku nie znajdzie zastosowania, albowiem obce baedackery zasługują na pochwałę, w Polsce zaś nie zawsze, przynajmniej jeśli chodzi o ziemie wschodnie, i to było jedną z przyczyn (nie najmniejszą), że się „cudze chwaliło, a swego nie znało“.

„Polska Północno - Wschodnia“ obejmuje 4 województwa: wileńskie, nowogródzkie, poleskie i białostockie. Kulturalnie, narodowościowo, językowo i wyznaniowo nie jest to teren jednolity. To też redakcja przewodnika ujęła ten obszar w ramy poszczególnych terytoriów czyli krain. Jest ich siedem: 1) Wileńszczyzna, 2) Nowogródzyczna, 3) Grodzieńszczyzna, 4) Suwalszczyzna, 5) Kurpie (w „przewodniku“ niezbyt fortunnie: „Kurpiowszczyzna“), 6) Puszcze: Białowieska i Świsłocka, 7) Podlasie i 8) Polesie. Każda z krain jest opracowana osobno. Całość poprzedza dobrze napisany, zwięzły, ale treściwy zarys geograficzny i historyczny pióra Jerzego Ordy. Poczem następują ogólne informacje i wskazówki praktyczne o rodzajach komunikacji, schroniskach, hotelach, agendach administracji publicznej i p. t.

Województwo wileńskie potraktowano pieczołowicie. Na 78 stron poświęconych Wileńszczyźnie, 40 udzielono samemu Wilnu. Należało się to zresztą stolicy Jagiellonów. W opisach miasta opierano się częściowo na przewodniku Kłosa. Poza autorstwa St. Lorentza i J. Ordy daje to jeszcze jedną gwarancję rzeczowości.

*) Przewodnik po Polsce. Tom I, Polska Północno - Wschodnia. Redaktor: Stanisław Lenartowicz. Wyd. I. Warszawa, 1935. S:LII, 276, mop 16 i 4 plany miast.

Uwzględniono też ostatnie, przyjęte przez naukę opinie, jak np. o wpływach gotyckiej architektury niderlandzkiej na gotyk Św. Anny i inne. Bardzo przydatnym będzie dla turysty plan Wilna i mapki jego okolic i okolic Naroczy. Plany wogóle (Nowogródka, Białegostoku i Grodna) i mapki najbardziej uczęszczanych okolic kraju są świetnym uzupełnieniem i doskonale uplastyczniają opisy tekstu. Szkoda wielka, że nie dołączono mapki Braślowszczyzny. Może znajdzie się w II-em wydaniu. Pozatem jest doskonała mapa całego obszaru ziem północno-wschodnich w skali 1:1,000,000 wydawn. Wojskowego Instytutu Geograficznego, ze szczegółowo zaznaczonymi szlakami dróg wodnych, kolejowych i bitych. Rzeki, rzeczki, koleje, szosy, trakty, gościńce stanowią przyjętą przez redakcję wytyczną, wzdłuż nich ciągną się opisy miejscowości. Scharakteryzowano je pod względem geograficznym, przyrodniczym, klimatycznym, omówiono faunę i florę, stosunki gospodarcze, narodowościowe, kulturalne, etnografję, historję, zabytki przeszłości a zarazem podano szczegółowe informacje ogólnopracyczne. Sumiennie opracowano szlaki kajakowe.

Układ przewodnika jest niezmiernie przejrzysty, co korzystanie z niego znakomicie ułatwia. Doskonałym pomysłem jest mapka - skorowidz, wskazująca gdzie w przewodniku szukać danej miejscowości i orjentująca jakich terenów osobne mapki włączone zostały do książeczki. Niezależnie od tego szczegółowy indeks alfabetyczny rzek, gór, jezior, miast i wsi, umieszczony na końcu książki, pozwala bez żadnych trudności odnaleźć potrzebną informację.

Format przewodnika, mała 8-ka, dogodny. Strona graficzna bardzo przyzwoita, papier—angielska bibułka, trwałe a cienki, nie rozpycha kieszeni. Całość sprawia wrażenie solidne, dobrze wykończone, estetycznie miłe, poczynając od tekstu i druku a kończąc na płóciennej oprawie.

Zważywszy to wszystko można się spodziewać, że przewodnik będzie miał powodzenie. Jak będzie służył w terenie polegającemu na jego wiadomościach turystycie, czy nie zawiedzie i czy informacje zawsze będą odpowiadały istotnemu stanowi rzeczy, da się to sprawdzić, gdy ten i ów wędrowiec z książeczką w ręku znajdzie się na szlaku turystycznym...

Ale choćby dlatego życzyć należy, by przewodnik rozkupiono jaknajprędzej.

E. G.

Kennst du das Land?

W 7(17) m. „Pionu“ p. Władysław Burkath zamieścił artykuł p. t.: **„Współczesność litewska w literaturze”**.

Jednym tchem przeczytałem powyższy artykuł i ze wstydem muszę przyznać, że chociaż jestem z babki i prababki litwinem, to jednak poraz pierwszy „przeniósłem duszę utęsknioną“ w „nieznaną krainę żelaznego wilka“.

O, temporal! Mi heu! Niech prawieczny bałtycki Perkunas za moje nieuctwo ugodzi w moje grzeszne ciało (trafiłem w sferę „przewartościowania wartości“).

Byłem pewny, że dr W. Storasta-Vydunas jest ojcem duchowym Małej czyli Pruskiej Litwy, filozofem i człowiekiem, któremu nikt nie odważy się zarzucić niskich pobudek względem Polski i Polaków; byłem przekonany, iż dr W. Kudirka walczył wyłącznie z klerykalizmem, z caratem, był za swoje lewicowe poglądy więziony. Dopiero „Pion“ otworzył mi oczy. P. Wł. Burkath pisze:

„Kiedy czytam dzieło poety narodowego Kudirki, czy też powieść Vidunasa, widzę jasno, skąd i w jaki sposób powstały cechy dzisiejszej literatury kowieńskiej.

Odpolsczenie Litwy było tam stale identyfikowane z uzyskaniem niepodległości (podkr. moje)“.

Na podstawie lektury wierszy F. Kirszy wyrobiłem sobie zdanie, iż jest to drugorzędny poeta, którego twórczość tylko siłą rzeczy zajmuje pozycje bibliograficzne, ależ gdzie tam, — p. W. B. twierdzi:

„Okres pookupacyjny oświetlił młody pisarz kowieński **Kirsza, zasłużony jako jeden z modernizatorów nowej pisowni (!!!) litewskiej**”.

Święcie wierzyłem, że w literaturze litewskiej pierwszą na prawdę utalentowaną, godną uwagi nie tylko litwinów jest **Žemaite** (twórczyni realizmu w litewskiej literaturze), mea culpa! zawdzięczając uwadze p. W. B., od dzisiaj miejsce Žemaity zajmie Pietkiewiczowa.

Jeszcze gorzej... Autorka krótkich opowiadań dydaktycznych i powieści bezwartościowej pod względem artystycznym, **Lazdynu Peleda** jest „**oryginalnym typem wieśniaczki-poetki**”.

Coś - nie - coś wiem o klasyku literatury litewskiej V. Kreve - Mickeviciusie, ale niechbym stanął przed obliczem samego Torquemady, nie przyznam się do „bliżej nieokreślonego” **Tarvydas'a**.

Artykuł p. B. W. jest zakończony następującym aksjomatem:

„Wydaje mi się jednak z bezpośredniego zetknięcia się z Litwą, że **dziesięjsza jej twórczość ma ukryte cele praktyczne. Dąży ona w większości wypadków do urobienia pokolenia, które by nic nie wiedziało o Polsce i jej twórczości**”.

O przewrotności litewska! Toż dopiero agenci wszechświatowej masonerii. Przetłumaczyli na język litewski Mickiewicza, Słowackiego, Kraszewskiego, Syromkę, Prusa, Przybyszewskiego, Sienkiewicza, Reymonta, Chrzanowskiego, ba, nawet Marczyńskiego, Zapolską i Mniszkównę i wszystko to w celu „urobienia pokolenia, któreby nic nie wiedziało o Polsce i jej twórczości”. Te same niskie pobudki kierowały i V. Gustainisem, który wydał książkę p. t.: (o zgroza!) „**Lenkija ir lenkai**” (Polska i polacy).

Jednak rekord „dobrej orientacji” bije p. W. B. — gdy pisze: „**posiada Vaicunas własną, wysoce oryginalną twórczość. Jest to prawdziwy artysta, umiejący się wzniesić ponad otaczającą go atmosferę przychozy antypolskiej**”. „**Gdy nastaną inne czasy a wraz z nimi wymiana kulturalna z Litwą, dopominać się będziemy w pierwszym rządzie o Vaicunasa**”...

Racja, „dopominać się będziemy“, żeby przybył do Wilna i na uroczystej akademii poświęconej zacieśnieniu węzłów polsko - litewskiego „braterstwa ludów“ w Teatrze na Pohulance, ewentualnie na trybunie gdzieś przy Województwie czy Wydziale Bezpieczeństwa, albo nawet przed koszarami P.A.L. odśpiewał swą „własną, wysoce oryginalną“ pieśń „**Mes be Vilniaus nenurimsim...**” („My bez Wilna nie uspokoimy się...“). Jest to hymn Związku Oswobodzenia Wilna.

Jestem praworządnym obywatelem i przy zużywaniu zapasów tytoniowych korzystam wyłącznie z wyrobów Monopoli Zapalczanego. Otóż do moich rąk trafiło pudełko zapalek z serii „**Obrazy i typy mieszkańców Polski**“. Napis głosi: „**Litwini**“ i przedstawia kobietę (różowa spódniczka, zielony turecko-kozacki zakieciak oraz biała płachta na głowie — coś co przypomina nakrycie głowy u pie-

lęgniarki) i mężczyznę (wodnego koloru spodnie, szlachecka z 18 w. „bekiesza“, dość długa marynarka niebieskiego koloru, przepasany nawpół albańskim — nawpół niemieckim wojskowym pasem koleacyjnym, na głowie — myśliwska czapka à la Goering; oboje obuci są w chodaki z czasów Stieńki Razina). Proszę zapytać pierwszego lepszego etnografa - etnologa: czy widział i czy wie coś o podobnym stroju ludowym litwinów?!

Żart na stronę. Artykuł w „Pionie“ i wiedza „etnograficzna“ Monopoli Zapalczanego przypominają mi żywcem informacje Francuzów o „razwiesistoj klukwie“ i „czaju z połotincem“.

Hieronim Cycenas.

Na białoruskim Parnasie poetyckim w Wilnie.

Życie literackie wśród Białorusinów po tej stronie polsko-sowieckiej granicy ogniskuje się w Wilnie i wykazuje w ostatnim czasie dość bujny i intensywny rozwój. Mogą o tym świadczyć chociażby dość częste imprezy literackie, organizowane w Wilnie, ożywiony ruch na polu wydawniczym oraz stosunkowo bogate, jak na ciężkie warunki materialne wśród Białorusinów, czasopiśmiennictwo literackie (dwa miesięczniki: „Biełaruski Letapis“ i „Szlach Moładzi“ oraz kwartalnik „Kołossie“).

Z pośród młodych autorów największym uznaniem i popularnością może się dzisiaj poszczycić *Maksim Tank*, który dzięki wysokiej skali artyzmu, głębokości idei oraz żywołości i bezpośredniości uczucia potrafił w stosunkowo krótkim czasie zajaśnieć wielkim blaskiem na polu białoruskiej twórczości literackiej. Ostatniemi czasy wykończył on wielki poemat epicki p. t. „*Narač*“, osnuty na tle życia rybaków nadnaroczańskich. Obecnie pisze poemat p. t. „*Żurawinawy ćwiat*“ oraz przygotowuje do druku zbiór swoich poezyj. Będzie to już drugi tom jego wierszy po wydanym w roku ubiegłym zbiorze p. t. „*Na etapach*“, który został skonfiskowany.

Drugi młody poeta, niemniej popularny od Tanka, *Michaś Mašara*, który posiada już stosunkowo bogaty dorobek literacki (przeszło dziesięć osobnych drukowanych pozycji), przygotował ostatnio pokaźny zbiór najnowszych swoich wierszy p. t. „*Z pad strech sałamianych*“. Mašara jest z zawodu chłopem, pracującym na dwóch hektarach gruntu, i znajduje się obecnie na wsi w Dziśnieńskim, jest jednak autorem o nieprzeciętnym talencie; jego poezje żywo przemawiają do czytelnika i dynamiką uczucia.

Wysoce utalentowana poetka białoruska *Natalja Arsienniewa*, bardzo intensywnie pracuje na polu literackim. W styczniu r. b. przez czas dłuższy bawiła w Wilnie (mieszka stale w Poznańskim), gdzie była owacyjnie witana przez społeczeństwo białoruskie, szczególnie młodych literatów i młodzież akademicką. W roku bieżącym przygoto-

wała do druku nowy zbiór poezyj p. t. „*Žoŭtaja Wo sień*“, przekład II cz. „*Dziadów*“ Mickiewicza, obecnie zaś pracuje nad kilkoma poematami, osnutymi na twórczości ludowej.

Jedyny wśród białoruskich autorów wileńskich poeta miasta — *Chwiedar Illašewič*, po wydaniu skolei trzeciego zbiorku swoich poezyj p. t. „*Zachwarbawanyja Wieršy*“, pracuje obecnie nad trzytomową powieścią p. t. „*Tuman*“ oraz przygotowuje do druku zbiór nowel.

Inny uzdolniony poeta, *Michaś Wasilok*, który, podobnie jak i Mašara, z powodu niesprzyjających warunków materialnych stale przebywa na wsi w Grodzieńskim, trudniąc się fizyczną pracą, przygotował ostatnio do druku nowy zbiorek poezyj.

Z pośród zaś poetów najmłodszych intensywnie pracuje *Nina Tarasiška*, zdradzająca wybitne uzdolnienia poetyckie, oraz *A. Biazrozka*, zamieszczając swoje poezje we wszystkich czasopismach literackich.

Warto nadmienić, że niemal wszyscy ci poeci muszą w ciężkich dzisiejszych czasach walczyć z trudnościami materialnymi i wydawniczymi, co się niekorzystnie odbija na ich pracy.

Pieśń białoruska.

Bogatą pozycją w życiu kulturalnym Białorusinów wileńskich stanowi chór białoruski pod kierownictwem Grzegorza Szyrmy, znany polskiemu społeczeństwu z występów radiowych oraz innych imprez białoruskich, często urządanych w Wilnie. Repertuar chóru składa się przeważnie z pieśni ludowych oraz utworów poetów białoruskich w opracowaniu muzycznym wybitnych kompozytorów białoruskich i obcych. W ustawicznej trosce o kulturę pieśni białoruskiej położył Szyrma ogromne zasługi, pracując systematycznie na tym polu już z górą dziesięć lat. Osobiście zapisał on przeszło tysiąc tekstów i melodii białoruskich pieśni ludowych na terenie czterech województw północno-wschodnich, wydał fachowo opracowany zbiór pieśni ludowych z nutami, a drugi przygotował do druku. Nad harmonizacją pieśni białoruskich wydatnie pracuje znany kompozytor wileński K. Gałkowski, St. Kazuro w Warszawie, A. Greczaninow w Paryżu i inni. Z pośród wykonawców-solistów pieśni białoruskiej na wielką zasługuje uwagę znany tenor Michał Zabejda-Sumicki, który w swoich występach w Polsce i zagranicą zawsze udziela sporo miejsca pieśni białoruskiej.

W Białoruskim Towarzystwie Naukowym w Wilnie.

Jedyna ta placówka naukowa wśród Białorusinów wileńskich rozwija ostatnio dość ożywioną działalność w sekcjach: historyczno-literackiej, historycznej i językoznawczej, które odbywają systematyczne zebrania naukowe oraz podejmują pracę naukową badawczą. Oprócz starszych członków, szczególnie czynny udział biorą w pracy naukowej Towarzystwa młodzi członkowie, przeważnie wychowankowie uniwersytetu wileńskiego i praskiego. Wielkim hamulcem w działalności Towarzystwa są trudności wydawnicze, gdyż instytucja ta nie otrzymuje żadnych subwencji na wydawnictwa swych prac i sprawozdań.

Przy Towarzystwie istnieje słynne Muzeum Białoruskie im. J. Łuc-kiewicza, które gromadzi i przechowuje liczne i cenne zabytki z rozmaitych dziedzin, dotyczące przeszłości Białorusi i ziem b. Wielkiego Księstwa Litewskiego. Muzeum obchodziło w ubiegłym roku piętnastolecie swego istnienia.

R. K.

Wilno, 20 lutego 1937 r.

SZANOWNY PANIE REDAKTORZE,

w związku z napastliwym artykułem miesięcznika „Muzyka“ (p. korespondencja z Wilna w numerze z 31-go grudnia 1936 r.) wystowaliśmy do redaktora „Muzyki“ p. Mateusza Hertenstein-Glińskiego w Warszawie list następujący:

„Panie Redaktorze,

„kłamliwy, nieuczciwy i pełn osobistych inwektyw artykuł korespondenta z Wilna zamieszczony w ostatnim numerze Muzyki, zmusza nas — po głębszym namyśle do następującej reakcji:

„zarzucamy Panu, że Pan jako redaktor Muzyki świadomie i złośliwie „bałamuci opinię publiczną, fałszywie przedstawiając stosunki panujące w wileńskim życiu muzycznym. Stanowisko Pana, znakomicie zorientowanego w polskich stosunkach muzycznych i umięjącego doskonale „odróżnić kwalifikacje i pracę „pp. Szeligowskiego, Szpinalskiego i Lewickiego“ od zasług jakichś anonimowych i nikomu nieznanych wielkości muzycznych Wilna, jest w tej sprawie ubolewania godne i żałosne. Ponadto artykuł, który nie cytuje żadnych faktów z zakresu „bogatych — jak na nasze stosunki — wydarzeń muzycznych, zajmując się wyłącznie osobistymi sprawami, budzi poważne zastrzeżenia co „do istotnej rzeczowości i rzetelności stosunku Pana i jego „organu do spraw muzyki polskiej.

„Kończymy list w nadzieji, że z zarzutów tu zawartych wyciągnie Pan „odpowiednie konsekwencje.

Wilno 3 lutego 1937 r.

Następują nasze podpisy.

P. Hertenstein-Gliński list przeczytał i jako jedyną reakcję (zresztą b. wygodną) zastosował odesłanie nam listu z powrotem, z zakreśleniem w tekście nazwiska „Hertenstein“.

Uważamy wobec tego, że p. Hertenstein-Gliński, który potrafił oszkalować nas w „Muzyce“, uchyla się od dania nam satysfakcji. Sądzimy, że władze p. mecenasa (Rada adwokacka) wyciągną z postępku p. Hertenstein-Glińskiego — niezgodnego przecież z etyką adwokacką — odpowiednie konsekwencje. My ze swej strony uważamy incydent na drodze honorowej za wyczerpany.

Łączymy wyrazy poważania

(—) St. Szpinalski (—) T. Szeligowski (—) Cz. Lewicki.

Oświadczenie Prezydium Komitetu Ortograficznego P.A.U. wobec artykułu Prof. J. Otrębskiego w „Środach Lite- rackich“

Wobec artykułu prof. Jana Otrębskiego pt. „O nowej zmianie pisowni polskiej“, ogłoszonego w nrze 6 Śród Literackich ze stycznia 1937 r., podpisani członkowie prezydium Komitetu Ortograficznego P. A. U. są zniewoleni podać do publicznej wiadomości następujące stwierdzenia, wyjaśnienia i sprostowania z wyłączeniem dyskusji merytorycznej o zagadnieniach pisowni, które ze stanowiska naukowego mogą być rozmaicie oświetlone:

1. Pisownia polska z r. 1918 wcale nie cieszyła się powszechnym uznaniem i zastosowaniem, czego dowodzi — że przytoczymy fakty z czterech różnych od-cinków życia kulturalnego: a) negatywne stanowiska prof. O. Balzera i Towarzystwa Naukowego Lwoskiego; b) żądanie sekcji II Ogólnopolskiego Zjazdu Polonistów „rewizji zasad i słownika ortograficznego“; c) częściowe tylko i niekonsekwentne przestrzeganie prawideł tej pisowni przez prasę (tak np. w r. 1923 na 67 czasopism różnego typu tylko osiemnastu można było przyznać zupełną poprawność); d) roz-liczne głosy krytyki pisowni z r. 1918 ujawnione w dyskusji i polemice prasowej od r. 1930 do 1936.

2. Ani w K. O. jako całości, ani w żadnej jego grupie nie było zamierzeń, „aby przeinaczyć naszą pisownię na użytek bliżej nie określonych mas“. Nie jest też prawdą—co zresztą pozostaje w rażącej sprzeczności z powyższym zarzutem,— iż „członkowie K. O. stanowili grono ludzi... nie związanych jakąś wspólną ideą“. K. O.—spełniając zresztą warunek postawiony przez Ministerswo W. R. i O. P.—postawił sobie za zadanie rozważyć obiektywnie te wszystkie prawidła ortograficzne, które budziły wątpliwości i zastrzeżenia lub też nadawały się do uproszczenia. Nie pozostawały zaś prace K. O. w żadnym związku z reformą ustroju szkolnictwa, bo i jakimże ten związek mógłby być? Wystarczy zaznajomić się z treścią drukowanego Sprawozdania z posiedzenia K. O. z dnia 21 I 1935.

3. Nie jest słuszne twierdzenie, że „członkowie K. O. stanowili grono ludzi przypadkowo zebranych“, ponieważ w doborze członków urzeczywistniono tę myśl i żądanie, aby w K. O. znalazły swoje przedstawicielstwo najwyższe władze szkolne, nauka w ogóle, językoznawstwo, literatura, publicystyka, dydaktyka, instytucje wydawnicze. Członkami byli tedy delegaci M. W. R. i O. P., towarzystw nauko-wych, P. A. L., Związku Dziennikarzy, organizacji nauczycieli szkół średnich i pow-szechnych, Związku Wydawców — a wolno mniemać, że te instytucje wysyłały jako swoich przedstawicieli osoby pod każdym względem do tych zadań szczegól-niej ukwalifikowane, godne zaufania i dojrzałe do samodzielnego stanowienia. Wobec takiego właśnie charakteru K. O. trudno sobie wyobrazić, kto i jak miałby prak-tycznie wykonać kontrolę nad jego uchwałami. A świadomość jej braku była czyn-nikiem, który w gronie takich ludzi mógł tylko spotęgować poczucie odpowiedzialności.

Zaznaczyć jeacze trzeba, że wprawdzie nie dla kontroli, ale dla ostatecznego za-
twierdzenia i polecenia, musiał K. O. przedłożyć swoje uchwały M. W. R. i O. P.

4. Prócz śp. Artura Passendorfera byli w K. O. jeszcze inni członkowie, którzy
w swoich popularnych pracach naukowych okazali zainteresowanie dla spraw orto-
grafii, mianowicie. Doroszewski, Oesterreicher, Nitsch, Szober.

5. W odniesieniu do przypisku na srt. 18 stwierdzamy że VI komunikat
K. O. przytacza zupełnie zgodnie z faktycznym stanem rzeczy najpierw wniosek
prof. Otrębskiego, aby z wyjątkiem zakończenia *-ja* wszędzie indziej pisać zasad-
niczo *i*, po *s*, *z*, *c*, *r* zaś *y* (dowodem własnoręcznie napisany wniosek prof. O.,
złożony w aktach Komitetu) — dodając, iż po odrzuceniu tego wniosku prof.
Otrębski skłaniał się do pisowni przez *i* wszędzie, więc także po *s*, *z*, *c*.

6. Nie jest prawdą, żeby w toku oficjalnych obrad K. O. „tych członków,
którzy zwalczali innowacje w dotychczasowej pisowni, obzywano obskurantami“.

7. Twierdzenie prof. O., że był „jednym z tych członków, którzy swoją opo-
zycją nie dopuścili do uchwalenia zbyt gwałtownych zmian ortografii, na jakie się
zanosilo“, jest pozbawione podstaw o tyle, że: *a*) prawdziwie radykalne zmiany,
np. zniesienie *rs*, *ó*, *ch*, były przedmiotem wyłącznie akademickiej dyskusji i nie
ujmowano ich w ogóle w postać wniosku do przegłosowania; *b*) prof. O. był albo
sam przedstawicielem myśli opozycyjnej, albo współ z 2 — 3 osobami, wskutek
czego jego głos nie mógł zaważyć na wynikach uchwał przytaczającej większości.

8. O tym, kto ma być redaktorem wydawnictwa P. A. U. pt. Pisownia pol-
ska, wyd. XI, nie decydował ani Komitet, ani jego prezydium, lecz Akademia, któ-
rej praw powołania redaktora własnego wydawnictwa nikt chyba nie może podać
w wątpliwość.

9. Co się tyczy poruszanej przez prof. O. sprawy *votum separatim*, to re-
gulamin istotnie nie przewidywał tak nazwanej formy protestu; oczywiście prof. O.
mógł, kiedy uchwalono regulamin, zgłosić odpowiednią poprawkę, czego jednakże
nie uczynił. Dwa postanowienia regulaminu zabezpieczały wszakże prawa mniejszo-
ści do gruntownego wyłuszczenia, zbadania i obrony swojej opinii, a zmuszały
i Komisje i Komitet do dwukrotnego (w sumie czterokrotnego) omawiania podanej
w wątpliwości kwestii. Mianowicie: „Wnioski komisji mogą być przyjmowane na
pierwszym posiedzeniu Komitetu, na którego porządku obrad się znajdują; ale na
żądanie trzech członków każdy punkt musi być powtórnie odesłany do tej samej
lub zmienionej komisji, złożonej co najmniej z trzech członków“. „Do ważności
uchwał Komitetu potrzebna jest normalna większość głosów przy obecności połowy
członków Komitetu. Uchwała, zapadła większością jednego głosu lub mniej niż
10 głosami, na żądanie trzech członków musi być powtórnie uchwalona na następ-
nym posiedzeniu, tym razem już bezwzględnie zwykłą większością“. Otóż z tych
postanowień regulaminu (nazywanych potocznie w K. O. *votum separatim*) czynio-
no wielekroć użytek (korzystał z nich także prof. Otrębski), a przewodniczący po
zapadnięciu uchwał w sprawach ważniejszych lub bardziej spornych nieraz przypo-
minal obecnym możliwość wyzyskania powyższych wskazań regulaminu. Ostatecznie
uchwały musiały przecież zapadać większością głosów, a dla opozycjonistów pozos-
tawały po wyczerpaniu środków regulaminowych dwie drogi: uznać prawa więk-
szości albo zrzec się udziału w pracach Komitetu.

Zauważyć jeszcze musimy, że po powzięciu uchwał ostatecznych prof. Doroszewski wezwał wszystkich członków Komitetu, aby w przyszłości popierali je solidarnie bez względu na to, jakie w poszczególnych wypadkach zajmowali stanowiska w dyskusji i głosowaniu. Przemówienie to przyjęto jednomyślnie do wiadomości oklaskami, a obecny przy tym prof. Otrębski nie zgłosił żadnego sprzeciwu ani nawet zastrzeżenia, co musiało być poczytane za przyjęcie na siebie tak sformułowanego obowiązku lojalności i solidarności względem uchwał większości.

Kraków, 8 marca 1937 r.

K. Nitsch, przewodniczący; *W. Szyszkowski*, zastępca przewodniczącego; *A. Kleczkowski* i *T. Lehr-Splawiński*, sekretarze; *Z. Klemensiewicz*, referent generalny.

Umieszczając lojalnie powyższe oświadczenie, chcielibyśmy podkreślić, że właśnie wyłączone przez Prezydium sprawy *merytoryczne* były istotnym tematem artykułu Prof. Otrębskiego, nie zaś poruszane en passant uwagi, częściowo sprostowywane w oświadczeniu.

Red.

