

Halina Turkiewicz
(Wilno, Litwa)

REGIONALIZM I UNIWERSALIZM MIĘDZYWOJENNEJ POEZJI WILEŃSKIEJ

Ilekcroć się charakteryzuje życie literackie bądź literaturę międzywojennego Wilna, tylekroć wspomina się o grupie poetyckiej i piśmie „Żagary” (1931–1934). Awangardowe podówczas poczynania młodych poetów przyćmiły to, co nosiło miano regionalizmu i było wtedy domeną literatów starszej, czy, ściślej, starszych generacji.

Między regionalistami a żagarystami toczyły się nieraz publicystyczne batalie, dotyczące oblicza literatury. Sami z kolei regionaliści, prowadzili polemiki wewnętrzne, próbując ustalić kryteria i zakres literatury regionalnej. W badaniach nad nią w ostatnich dekadach zaznaczyli swoją obecność, między innymi, Tadeusz Bujnicki, Mirosława Kozłowska, Anna Kieźuń, Barbara Olech¹. Bez względu na liczne wysiłki badaczy do dzisiaj niemal regionalizm nie jest terminem dość precyzyjnym i można chyba rokować, że taki zostanie również w przyszłości.

W *Słowniku literatury polskiej XX wieku* czytamy na przykład, że „(...) pojęcie literatury regionalnej zakłada jej związek z określoną przestrzenią geograficzną”, że „związek ten może być rozumiany dwojako”, że ujawnia się on poprzez obecność w utworach pisarzy tematyki związanej z konkretnym regionem bądź przez regionalny tylko zasięg ich twórczości².

A więc w przypadku wielu autorów samo wzięcie na warsztat tematyki wileńskiej mogłoby już niemal stanowić o przynależności do regionalizmu. Jeszcze lepiej, jeżeli dana problematyka otrzyma pozytywne nacechowanie emocjonalne, jeżeli wieś czy miasto, czy jakiegokolwiek konkretne środowisko i występujący tam ludzie ze swoimi odwiecznymi tradycjami, obyczajami, mentalnością są charakteryzowani przychylnie, z szacunkiem i miłością nawet do tego, co nie jest pociągające, byleby tylko było swojskie. Dla regionalistów ważna jest właśnie swojskość, rodzimność, tak zwana „tutejszość”.

Ambicje mieli nieraz bardzo wysokie. Uważali się za spadkobierców tradycji Wielkiego Księstwa Litewskiego, za patrona nurtu regionalnego w literaturze uznali samego Adama Mickiewicza, nie uwzględniając czasem tego, że jego twórczość, pomimo bardzo wyraźnej „swojskiej nuty”, parafrazując samego poetę, tam przecież „sięga, gdzie wzrok nie sięga”.

Zostawiając tymczasem głębsze arkana zjawiska nazywanego regionalizmem, przypomnijmy nazwiska związanych z międzywojennym Wilnem twórców, zasługujących na wymienienie w tym kontekście: Czesław Jankowski (1857–1929), Helena Romer-Ochenkowska (1875–1946), Wanda Niedziałkowska-Dobaczewska (1892–1980), Eugenia Kobylińska-Masiejewska (1894–1974), Witold Hulewicz (1895–1941),

¹ T. Bujnicki, *Szkice wileńskie. Rozprawy i eseje*, Kraków 2002; M. Kozłowska, *Regionalizm w życiu literackim Wilna*, w: *Życie literackie Wilna w wieku XIX–XX*, Kraków 2000, s. 127–139; A. Kieźuń, *Wanda Niedziałkowska-Dobaczewska. Pisarka i organizatorka życia kulturalnego w międzywojennym Wilnie*, w: *Kultura międzywojennego Wilna*, red. A. Kieźuń, Białystok 1994, s. 299–309; B. Olech, *Tadeusza Łopalewskiego związek z Wilnem*, w: *Kultura międzywojennego Wilna...*, s. 285–298.

² *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Warszawa 1992, s. 925.

Felicja Kruszevska (1897–1943), Zofia Bohdanowiczowa (1898–1965), Tadeusz Łopalewski (1900–1979), Jerzy Wyszomirski (1900–1955), Władysław Abramowicz (1909–1965) i inni.

Wśród tych autorów dokonuje się czasem swego rodzaju selekcji, dzieląc ich na tak zwanych „przybyszy” i „tutejszych”. Nie jest to podział tylko formalny. Chodzi w nim także o stopień znajomości realiów i mentalności regionu, a zwłaszcza stopień zaangażowania emocjonalnego w odniesieniu do poruszanej problematyki. „Tutejsi” odsądzały nieraz od czci i wiary „przybyszy”, czyli tych, którzy przyjechali z etnicznej Polski, za niezajomość kolorytu lokalnego, tradycji czy obyczajów wileńskich. Do najbardziej znanych „tutejszych” należeli tacy autorzy, jak Czesław Jankowski, Helena Romer-Ochenkowska czy Wanda Dobaczewska. Wśród „przybyszy” najbardziej zaznaczyli swoją obecność w Wilnie Witold Hulewicz i Tadeusz Łopalewski.

Jest faktem stwierdzonym, że presji regionalizmu wileńskiego podlegali często pisarze, których twórczość nigdy nie mieściła się w ramach tego nurtu, a więc chociażby „tutejsza”, bo w Wilnie urodzona, Kazimiera Hłakowiczówna (1888–1983), czy „przybysz” Konstanty Ildefons Gałczyński (1905–1953), który spędził tutaj nieco ponad dwa lata (1934–1936).

Więcej, presji regionalizmu nie oparli się zwalczający go teoretycznie awangardowi żagaryści. Najwyraźniejszym tego dowodem jest chociażby twórczość Teodora Bujnickiego (1907–1944), autora wiersza *Ojczyzna*, w którym pada i taka, znacząca w omawianym kontekście, deklaracja:

Bo te nieba wyblakłe, ta gleba nieżywna,
te chmurne listopady, ten radosny maj –
to jedyna dla serca i ducha ojczyzna,
mniejsza, czy białoruski, czy litewski kraj³.

A takich wersów u danego poety wiele. Regionalizm jest więc zjawiskiem szerszym, w jakimś stopniu jest charakterystyczny także dla innych twórców, nie tylko dla tych, których określamy mianem regionalistów. Rzetelnie analizując poezję międzywojennego Wilna należy nie zapominać o umowności wszelkich klasyfikacji. Trzeba więc uwzględniać zarówno elementy uniwersalne w dorobku regionalistów, jak i motywy regionalne w twórczości żagarystów, którzy, według założenia poezji awangardowej, ciążyli raczej ku problematyce uniwersalnej.

Motywy regionalne awangardy wileńskiej były już częściowo przedmiotem badań. Możemy się powołać na niektóre artykuły Tadeusza Bujnickiego, zamieszczone w ostatnich jego książkach, jak, na przykład, *Szkice wileńskie*, wśród których znajdujemy tak istotny dla podjętej przez nas problematyki artykuł *Regionalny pejzaż „Żagarystów”*⁴. Zdarzyło mi się także mówić i pisać o motywach regionalnych w poezji Teodora Bujnickiego⁵.

³ T. Bujnicki, *Wiersze zebrane*, Bochnia 1997, s. 14.

⁴ T. Bujnicki, *Regionalny pejzaż Żagarystów*, w: T. Bujnicki, *Szkice wileńskie. Rozprawy i eseje*, Kraków 2002, s. 147–158.

⁵ H. Turkiewicz, *Tendencje regionalne w poezji Teodora Bujnickiego*, w: *Poezja i poeci w Wilnie lat 1920–1940. Studia*, red. T. Bujnicki i K. Biedrzycki, Kraków 2003, s. 153–163.

Tym razem natomiast, biorąc pod uwagę względy okolicznościowe, chciałabym się zatrzymać przy regionalnych motywach bardziej jednak uniwersalnej poezji międzywojennej Czesława Miłosza, głównie jako autora *Trzech zim* (1936). W 2011 roku mija *notabene* 75 lat od momentu ukazania się zbiorku, który przyniósł Miłoszowi sławę poety i rokował dobre nadzieje na przyszłość, co się miało potwierdzić z nawiązką. Pomijam tymczasem uniwersalne aspekty wczesnej poezji Miłosza, które częściej jednak bywają na warsztacie, kiedy omawia się jego twórczość w kontekście zagarystowskiego katastrofizmu. Przykładając regionalną miarkę do twórczości teoretycznie polemizującego z regionalizmem Miłosza pewne pierwiastki lokalne można odnaleźć zarówno w *Poemacie o czasie zastygłym* (1933), *Trzech zimach*, jak i w utworach, rozproszonych w prasie międzywojennego Wilna.

Niezwykłe znamienne jest pod tym względem tekst, który nie uszedł także uwagi Tadeusza Bujnickiego, *Jeszcze wiersz o ojczyźnie*. Porusza on temat *małej ojczyzny*, ulokowanej w *samym sercu Litwy*, czyli problem, który jest przecież jednym z nadrzędnych motywów twórczości Miłosza w ogóle, stanowi niejako preludium do całej tematyki litewskiej w dorobku Noblisty. Wiersz był zamieszczony w drugim numerze „Żagarów” z roku 1931, czyli przed osiemdziesięcioma laty. Już sam jego początek jest niezwykle charakterystyczny raczej dla poezji regionalnej:

Nad brzegami niebieskiego Niemna
I Niewiaży o wodzie czarnej
Zasiewają jasnowłosi chłopci
Ciężkie pszenicy ziarna.

Koszą łąki, których zieleń jest
Największą radością świata
I wierzą, że dobry Bóg
Jak jastrząb w niebiosach lata. (...)

Tego wiersza nie włączał Miłosz do wydawanych później zbiorków. Może wydawał się on zbyt regionalny dla poznającego różne awangardowe „-izmy” poety? Może budziła wątpliwości niezupełnie samodzielna, zalatująca jakby trochę Czechowiczem, poetyka? Miłosz, jak wiadomo, był bardzo krytyczny wobec swoich poczynań literackich. Z perspektywy dalszych dokonań twórczych jest to jednak niezwykle znaczący tekst, który jakby zapowiada wiele ścieżek i szlaków, którymi potoczy się późniejsza poezja Miłosza. Jest ona zawsze osadzona w jakichś konkretach, w tym też lokalnych, czego nie brakuje także w omawianym wierszu:

A w niedzielne wieczory muzykę
Słyszać w wielkiej nadrzecznej dolinie
To wychodzą dziewczęta i chłopcy
Tańczyć na gegużynie.

Zastosowany lituanizm *gegużynie* to, mówiąc po polsku, majówka. Określenie to funkcjonowało w powojennej Litwie także w niektórych miejscowościach pod Wilnem, nawet tych, w których przeważają Polacy. Jako *gegużynie* określane są zwłaszcza zabawy taneczne w plenerze.

Ponadto, jak często u Miłosza, dominantę stanowi pozytywna, afirmująca postawa zarówno wobec *małej ojczyzny*, jak i całego świata:

Ziemi tej urodziwej
Nie każdy godny
Z jej dolin spływa
Zapach łagodny.

Przyjęta tutaj postawa i wyrażające ją słownictwo potwierdzają zażyłość już młodego Miłosza z wartościami ewangelicznymi, z tekstami biblijnymi (obecnymi, jak wiemy, w bibliotece dworu w Szetelniach), liturgicznymi, co odbija się echem też w kolejnej zwrotce:

Ci, których serce nie ma prostoty
Nie wnikną do niej
Konno za szybkim szaraka lotem
Już nie pogonią (...) ⁶.

A zatem, ziemia rodzinna to przestrzeń święta, to „raj utracony”. Im bardziej będzie poeta w przyszłości od niej się oddalał, przestrzennie i czasowo, tym większego blasku będzie nabierała. I coraz bardziej będzie się konkretyzowała.

Wnikliwie czytając nazwany już wcześniej zbiorek *Trzy zimy*, można także spostrzec, że bardziej uniwersalną, katastroficzną jego poetykę współtworzą także w pewnym stopniu obrazy i rekwizyty regionalne. Nie w takim, prawda, stopniu, jak to jest u Bujnickiego. Wiemy już, że Miłosz odzęgkuje się w tym okresie od programu regionalistów, nie może jednak wyzbyć się od tkwiących w jego świadomości obrazów piękna ziemi, niejednokrotnie przenoszonych do jego wierszy także znad Niewiaży. Z tym, że Miłosz, uniwersalizując swoje utwory, rezygnuje już teraz z nazw topograficznych. W *Hymnie* na przykład „domowa rzeka” poety, czyli Niewiaża, wprowadzona jest za pomocą niemal peryfraz:

Góry białe pasą się na równinach ziemskich,
do morza idą, do wodopoju swego,
nachylają się słońca coraz nowe
nad doliną małej i ciemnej rzeki, gdzie się urodziłem ⁷.

W podobny sposób pojawiają się w ówczesnej poezji Miłosza także inne motywy akwaticzne. Twórca rezygnuje z nazw topograficznych, jakby rozszerzając, uniwersalizując przestrzeń i zarazem przesłanie swoich wierszy. Woli pisać o rzece, jeziorze, wodzie, nie zaś o Niewiaży, Wilii czy Niemnie. Jednakże już samo dość częste przywoływanie motywów wodnych kojarzy się bardziej wtajemniczonym ze specyfiką krajobrazu litewskiego, a więc regionu, który, jak pamiętamy zapewne, otrzyma później w *Dolinie Issy* nazwę „Kraju Jezior”. Częste przywoływanie motywów wodnych, z topografią czy bez niej, jest częstym zjawiskiem także w poezji innych żagarystów.

Czerpanie obrazów regionalnych do tworzenia czy to wizji przyszłej zagłady, czy też do przekazywania skomplikowanych odczuć wewnętrznych podmiotu zdradzają czasem nazwy drzew i krzewów, kwiatów dekoracyjnych czy nawet chwastów, zwierząt i ptaków. We wspomnianym już *Hymnie* ewokowany obraz rzeki domowej wskresza także inne, zapamiętane z małej ojczyzny obrazy:

⁶ Cz. Miłosz, *Jeszcze wiersz o ojczyźnie*, „Żagary”, 1931, nr 2, s. 2.

⁷ Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 1, Kraków 1987, s. 16.

Ileż razy z tobą płynąłem
zatrzymany pośrodku nocy,
słyszając głos jakiś nad twoim struchlałym kościołem,
krzyk cietrzewi, szum wrzosu w tobie się rozszerzał
i świeciły dwa jabłka leżące na stole (...).

Obraz jabłka pochodzi bez wątpienia z sadu szetejńskiego. Pojawia się on dość często w twórczości Miłosza, dla którego jest ono zazwyczaj czymś więcej niż tylko smacznym owocem do zjedzenia, gdyż symbolizuje piękno, harmonię, doskonale kształty otaczającego świata. Słowem, pełni podobną funkcję, jak ogórki czy kapusta z sopliewskiego sadu.

W dedykowanym Jarosławowi Iwaszkiewiczowi wierszu *O młodszym bracie*, czyli właściwie o samym początkującym poecie, jabłko tworzy epicentrum obrazu, przedstawiającego między innymi szarzyznę regionalną, niemożność wykazania się czymś wielkim, a sława stanowiła przecież cel marzącego o wielkich dokonaniach rodzącego się artysty:

W miasteczku lśniącym butami poruczników,
pod szumem hangarów lotniczego pułku,
chodzi do szkoły. I w skrytym bezwstydzie
po sadach kradnie jabłka. O smutku, rozpaczy!
niech mu Bóg słodkie jabłka sąsiadów przebaczy:
o inne czyny trudno w Oszmianie czy w Lidzie⁸.

Szarzyzna prowincjonalna uzyskuje w powyżej cytowanym tekście konkretyzację lokalną przez wprowadzenie takich nazw polsko-białoruskiego pogranicza, jak Oszmiana czy Lida. W innym utworze z tegoż tomiku, zatytułowanym *List I/I 1935*, poeta rozszerza obraz o inne konkretne przestrzenie:

A trzeba było przejść przez pełne jabłek sady
przez lata niskich dymów, pisania poezji,
przez jakąś ulicę Boufałową, ulicę Dobrą.

Przy ul. Boufałowej w Wilnie (obecnie Tauro 5) mieszkał Miłosz w ostatnich latach nauki w I Gimnazjum im. Króla Zygmunta Augusta. Od samego zatem początku Wilno jest dla Miłosza „miastem bez imienia”, nie żongluje, jak regionaliści, nazwą grodu. Przywołuje jednakże niektóre szczegóły, pozwalające zidentyfikować jego miasto młodości. Podobnie jest z rzeką Wilią. Tak samo, jak rodzinna Niewiaża, jest ona raczej „rzeką bez imienia” we wczesnej twórczości poety, chociaż zdarzają się z rzadka odstępstwa od tej zasady. We *Fragmencie* czytamy między innymi:

Niech jeszcze raz przede mną wzbije się muzyka
Wioskowych psów nad Wilią, rozdzwonionych stad⁹.

Mamy tu już rustykalny pejzaż regionalny. Elementy takiego pejzażu jawią się w poezji Miłosza lat 30–tych przez sporadyczne przywoływanie takich regionalnych i zarazem uogólniających, uniwersalizujących obrazów, jak: „dolina”, „lesisty kraj”, „bory”, „gaje”, „zielona run” („zieloność”), „oblóki”, „rzeki”, „jeziora”, „zboże” itp. Jeszcze częściej przywoływane są jednak konkretne swojskie drzewa, krzewy czy ich skupiska: „klon”, „jarzębina”, „jodła”, „brzoza”, „leszczyna”, „topole”, „jesion”, „osi-

⁸ Cz. Miłosz, dz. cyt., s. 20.

⁹ Tamże, s. 68.

na”, „kasztan”, „lipa”, „sosna”, „bez”, „bzu czarnego gałązka”, „gałąź wiśni”, „olszyna”, „dąbrowa” itd. Zdarzają się także rośliny uprawne, kwiaty czy nawet chwasty: „len”, „fiołki”, „głogi”, „powoje”, „pokrzywy”, „dmuchawiec” i in.

Jako niedoszły być może ornitolog Miłosz buduje swoją poezję także korzystając ze znajomości swojskich nazw ptaków, takich jak: „skowronek”, „jastrząb”, „żuraw”, „cyranka”, „czajka”, „jaskółka”, „gołąb”, „dzięcioł”, „kukułka”, „mewa” i in.

Koloryt lokalny nad wyraz wzbogaca odwoływanie się poety, przynajmniej z rzadka, do słownictwa litewskiego. Oprócz wspomianej już przy okazji omawiania wczesnego utworu „gegużynie” w *Pieśni* występuje „Ona” i nie jest to przecież zaimek, który od razu przychodzi na myśl podczas lektury tekstu, ale litewska wersja imienia Anna. Jednemu ze swoich utworów z lat trzydziestych nadaje Miłosz tytuł *Daina*, co w tłumaczeniu z języka litewskiego oznacza „pieśń”, „piosenkę”.

Z powyższego wynikałoby zatem, że awangardową, katastroficzną (prawda, zawierającą nadzieję dzięki wierze w apokatastazę) poezję wczesnego Miłosza współtworzą w dość niemałym stopniu elementy regionalne, które pełnią nieco inną funkcję niż w ówczesnej poezji regionalistów. Zawdzięczane konkretnemu regionowi i czasowi obrazy pod piórem Miłosza nabierają raczej znaczenia uniwersalnego. Przywołajmy jeszcze jedno z licznych świadectw takiego postępowania, tym razem z *Powolnej rzeki*:

Tak pięknej wiosny jak ta, już od dawna
nie było; trawa, tuż przed sianokosem
bujna i rosy pełna. W nocy granie
słysząc z brzegu moczarów, różowa ławica
leży na wschodzie aż do godzin rana.
O takiej porze każdy głos nam będzie
krzykiem triumfu. Chwała, ból i chwała
trawie i chmurom, zielonej dębinie,
rozdarte wrota ziemi, odkryty klucz ziemi,
gwiazda już wita dzień. (...) ¹⁰

Gdybyśmy się z kolei uważnie przyjrzeni poezji wymienionych już na początku regionalistów, wykrylibyśmy w niej nie tylko pierwiastki lokalne. Można w niej odnaleźć, czasem zupełnie nawet bez trudu, elementy uniwersalne.

Uniwersalizm rozumielibyśmy w takim mniej więcej znaczeniu filozoficznym, jakie jest wyeksponowane w *Słowniku języka polskiego* pod redakcją Mariana Szymczaka (PWN, Warszawa 1996), to znaczy jako dążenie, „uznające dominację całości nad częściami, ogółu nad jednostkami itp.” W odniesieniu do literatury omawianego okresu „uniwersalizm” traktujemy jako biegun przeciwstawny do regionalizmu, czyli preferowanie w literaturze bardziej globalnej tematyki, interesującej szerszy ogół, nie związanej ze specyfiką obszaru, na którym ona powstaje. Zazębia się to, oczywiście, czasem, o problematykę egzystencjalną.

A zatem pójdźmy podobnym torem, jaki obraliśmy poprzednio. Przypomnijmy, że tropiliśmy naleciałości regionalne we wczesnej poezji awangardowego, katastroficznego i uniwersalnego raczej Miłosza. Prześledźmy tym razem pierwiastki uniwersalne bądź do takowych zmierzające w, traktowanej najczęściej jako regionalna, po-

¹⁰ Cz. Miłosz, dz. cyt., s. 33.

ezji Witolda Hulewicza. Wybór autora uzasadnia fakt, że, jak nam się wydaje, miano regionalisty („tylko” regionalisty lub „głównie” regionalisty) jest nieco krzywdzące w odniesieniu do twórczości tego autora.

Łatwo się domyślić, że miano regionalisty uzyskał „przybysz” Hulewicz przede wszystkim jako autor zbiorku poetyckiego *Miasto pod chmurami*, wydanego w Wilnie w 1931 roku, a więc właśnie wtedy, kiedy startowali katastroficzni żagaryści. W wierszach autora *Miasta pod chmurami* rzeczywiście odnajdujemy najważniejsze wyznaczniki regionalizmu literackiego: obraz Wilna jako świadectwo podjęcia tematyki lokalnej, nadanie jej pozytywnego nacechowania emocjonalnego, wyeksponowanie sakralnej architektury (większość wierszy to poetyckie wizje kościołów wileńskich), świetnej, bohaterskiej przeszłości miasta, którą, dzięki bujnej wyobraźni twórcy, unaczyniają nawet chmury, przepływające nad Wilnem. Może właśnie dlatego w tytułowym wierszu padają stricte regionalistyczne stwierdzenia:

Takich chmur jak nad Wilnem nie ma w żadnym kraju.
Tu, kiedy księżyc ciężki w noc za pługiem kroczy,
one mu wichrów bryzgi sypią w jasne oczy
i skiby obsiadają, jak goście z wyraju.

Tu chmury, jak leniwe w procesjach sztandary,
zasłaniać chcą idący za nimi Sakrament –
chmury jak mury, chmury jak rozgłośny lament,
chmury jak twarda rota wierności i wiary. (...)

Więc chmury cię wyboru uczą na rozstaju,
bo chmury wiele wiedzą, chmury wiele umią,
chmury w twą chmurność patrzą i wszystko rozumiają...
I przeto chmur, jak w Wilnie, nie ma w żadnym kraju¹¹.

Na „regionalność” zbiorku Hulewicza wpływa również to, że większość wierszy jest dedykowana znanym osobowościom międzywojennego Wilna: ludziom kultury, literatury, nauki i zarazem przyjaciółom autora, jak, na przykład, Ferdynand Ruszczyk, Helena Romer, Tadeusz Łopalewski, Wanda Niedziałkowska-Dobaczewska, Mieczysław Limanowski, Stanisław Pigoń, Marian Zdziechowski i inni. Słusznie umieszczając wiersze z *Miasta pod chmurami* w nurcie poezji regionalnej, winniśmy jednak pamiętać, że Witold Hulewicz jest też autorem *Sonetów instrumentalnych*, *Lamentu królewskiego*, książki o Beethovenie *Przybłąda Boży*, których to dzieł nie da się wtłoczyć w ramy regionalizmu, wykraczają one poza charakterystyczną dla danego nurtu problematykę.

Sonetów instrumentalne, wydane w 1928 roku w Warszawie, ujawniają przede wszystkim erudycję Witolda Hulewicza w zakresie muzyki. Na język opisu artystycznego, przyprawionego dowcipem i humorem, próbuje poeta przełożyć cechy różnych instrumentów muzycznych, takich, jak, na przykład, flet, klarnet, trąbka, waltornia, harfa, tuba, skrzypce, kontrabas, wiolonczela, obój, rożek i inne. Oto, dla przykładu, poetycka charakterystyka harfy w sonecie o tymże tytule, świadcząca o niemałej erudycji autora, obeznanego z Biblią, historią kultury:

¹¹ W. Hulewicz, *Miasto pod chmurami*, Wilno 1931, s. 11.

W cieniu sfinksowym jej kolebka stała.
Ona Dawida od włóczni chroniła,
ona legendy bardów uzbierała,
w złotych alkowach łzy królowych piła.

Z ołtarza wzięła gotycką kolumnę
i równostrunnie barwne nitki przędzie,
szyję wygina w linie kornie dumne,
jakich nie znają najbielsze łabędzie.

Już wibrująca, wzięła kąpiel z złota
i chyli tkliwie ciało wystrojone
pod nagie ręce, skąd płynie pieścizota:

dusza i akord – dźwięcznie rozłożone
na mchu z glissande, jak anioły Giotta –
aż usną struny dłonią uciszzone¹².

Więcej: wrażliwa na efekty brzmieniowe wyobraźnia pozwala poecie słyszeć muzykę, wydawaną przez otaczające człowieka przedmioty zwykłej, szarej codzienności, takie jak: piec, samowar, zegar, dzwonek elektryczny, piła, lokomotywa, młocarnia, młyn, kuźnia i inne, które zostały potraktowane przez Hulewicza jako „też instrumenty”.

W zbiorze *Lament królewski* (Warszawa 1929), oprócz wątku opłakującego Barbarę Zygmunta Augusta, który to temat mógłby być uznany także za motyw regionalny, są także *Wiersze Jagienki*, eksponujące problem dziecięcej mądrości i dociekliwości. Słowem, gdybyśmy pod takim kątem, to znaczy śledząc za motywami uniwersalnymi, przejrzeni poezję także innych regionalistów, to okazałoby się, że prawie każdy z nich ma w swoim dorobku mniej i bardziej udane wiersze o miłości i śmierci, o pięknie natury i kultury (nie tylko regionalnej), o sensie życia, o przemijaniu, o pasji i problemach tworzenia, a więc takie, które wykraczają za granicę tematyki regionalnej.

Reasumując podjęte dociekania, zaznaczmy, że jest to zaledwie próba syntetycznego i zarazem analitycznego spojrzenia na poezję wileńską lat 1918–1939, w której ścierały się ze sobą dwa przeciwstawne nurty: regionalizm, charakterystyczny dla poetów tradycjonalistów, reprezentujących różne pokolenia (Witold Hulewicz, Tadeusz Łopalewski, Wanda Niedziałkowska-Dobaczewska, Jerzy Wyszomirski), oraz katastrofizm i zarazem uniwersalizm awangardy wileńskiej, reprezentowanej głównie przez grupę poetycką Żagary.

Odwołując się do praktyki poetyckiej jednych i drugich, naświetlając, na przykład, regionalizm żagarystów i uniwersalizm regionalistów, można potwierdzić tezę o nieprecyzyjności wszelkich podziałów, o wzajemnym przenikaniu się motywów, nurtów i prądów literackich.

¹² W. Hulewicz, *Sonety instrumentalne*, Warszawa 1928, s. 20.