

Aleksander Skriabin jako pedagog

B o g u s ł a w R o t t e r m u n d

Postrzeganie Aleksandra Skriabina (1872-1915) jako wyłącznie kompozytora zawęża znacznie zakres recepcji jego działalności na polu muzyki. Celem niniejszej pracy jest zwrócenie uwagi na znacznie mniej znaną dziedzinę jego pracy twórczej – na pedagogikę. Oprócz intensywnej działalności kompozytorskiej Skriabin zajmował się koncertowaniem (do ostatnich tygodni życia) jak i nauczaniem (w latach 1898-1903). Mając zaledwie dwadzieścia sześć lat otrzymał od Wasilija Safonowa (1852-1918) – swojego profesora z okresu studiów, ówczesnego dyrektora konserwatorium moskiewskiego – propozycję objęcia posady wykładowcy tejże w klasie fortepianu. Rozpoczął pracę pedagogiczną w tejże uczelni, udzielając jednocześnie lekcji w Jekatierinskim Instytucie. Tak pisał o tym okresie przyjaciel Skriabina – Paweł Kon:

Skriabin zaprosił mnie do swojej klasy, żeby posłuchać gry jego uczennic i z wielką przyjemnością spędziłem tam 4 godziny. Przekonałem się, że to solidny pedagog i prowadzi swoją robotę z dużą znajomością i zamiłowaniem. Jestem prawie pewien, że to najlepszy profesor moskiewskiego konserwatorium¹.

Pięcioletnie nauczanie w konserwatorium moskiewskim Skriabin odczuwał jako utrudnienie w prowadzeniu kariery pianistycznej oraz w komponowaniu. Było ono tylko niekiedy rekompensowane satysfakcją z udanych studenckich interpretacji.

Nie ulega wątpliwości, że Skriabin rozwijając u swych podopiecznych metody kształtowania różnorodnego brzmienia instrumentu i barwy każdego dźwięku z osobna czerpał z poglądów swego nauczyciela – Wasilija Safonowa, który opublikował je w pracy *Nowa formuła* (wyd. niemieckie *Die neue Formel*, Schott nr 2173, oprac. i tłum. Willy Rehberg – rozdział II *O uderzeniu*, s. 11-16)². Biorąc pod uwagę zafascynowanie Skriabina muzyką Chopina można przypuszczać, że prądródłem była również chopinowska *Metoda*. Kształtowanie barwy nawet pojedynczego dźwięku stało się immanentną cechą pedagogiki oraz gry Skriabina a także rosyjskiej

1 I. Bełza, *Skriabin*, Kraków 2004, s. 84.

2 W. Rehberg podaje w przedmowie na str. 3, że do uczniów Safonowa należał także Rachmaninow, co jest oczywistą pomyłką stawiającą go w niekorzystnym świetle jako muzykologa, także w kontekście jego redakcji dzieł Mozarta w *Neue Mozart Ausgabe*).

szkoły pianistycznej w ogóle³.

Skrupulatnie stosowaną przez niego zasadę tzw. „skupionej ręki” i związanej z nią elastyczności, giętkości aparatu ruchowego odnajdziemy zresztą w obu wspomnianych pracach (*Nowa formuła* – rozdział I *Niezależność palców*, s. 5-10; *Metoda*, s. 8) mimo pewnych różnic, bowiem Safonow zaczyna ćwiczenia od białych klawiszów. Idee te promieniowały później nawet na francuską szkołę pianistyczną. Dość wymienić tu ćwiczenia techniczne wg Alfreda Cortot oraz Marguerity Long.

W klasie Skriabina grano utwory Bacha, Mozarta, Beethovena (m. in. sonaty – także późne, *IV Koncert G-dur*), Griega (*Koncert a-moll*), Czajkowskiego (np. *Koncert b-moll*), Schuberta, Schumanna (najbardziej lubił *Kreislerianę op. 16*) i oczywiście bardzo dużo Chopina i Liszta oraz twórców rosyjskich. Wyraźnie markotniał i smutniał, gdy przychodziło mu słuchać utworów z tzw. pedagogicznego repertuaru.

Klawisze należało dotykać/głaskać, a nie uderzać z obrzydzeniem. W pracy nad jakością brzmienia był niezmordowany. Zmuszał studentów do wielokrotnego powtarzania jednego i tego samego dźwięku, by uzyskać dokładnie takie brzmienie, jakiego wymagał. Procesowi temu towarzyszyło wiele wskazówek typu technicznego. Umożliwiały one osiągnięcie barwy najbardziej adekwatnej do danego utworu i miejsca. Każdy bieżnik nakazywał wykonywać tak, jakby była to mowa ludzka, deklamacyjnie. Jeśli chodzi o pedalizację Skriabin był prawdziwym wirtuozem osiągając to, co wydawało się niemożliwie. Na skriabinowskiej pedalizacji wzorował się Józef Hofmann, którego zresztą kompozytor niezbyt wysoko cenił: „Wszystko jest na prawidłowym miejscu, ale oprócz tego nie ma niczego. Jest poza tym straszną sknerą i materialistą”⁴.

Skriabin stosując metodę pokazu podczas lekcji oddawał zwykle ogólną atmosferę utworu. Za to z wyjątkową pedantycznością i dokładnością wypracowywał ze studentami najmniejsze detale, czym doprowadzał ich niekiedy do „białej gorączki”, jeśli nie zadowalali go pod względem brzmienia. Troska o brzmienie, barwę była zresztą zawsze jego priorytetem.

Własne utwory przerabiał Skriabin z uczniami bardzo rzadko i to tylko wtedy, gdy tego wyraźnie żądali. Za to zadawał często utwory Chopina, Liszta a także Schumanna, fugi Bacha, sonaty Beethovena, koncerty Griega, Czajkowskiego, Beethovena. Od studenta wymagał przede wszystkim duszy i nerwowego wzlotu. Technikę, którą wpajał uczniom, można było nazwać

3 Porównaj: H. Neuhaus, *Sztuka pianistyczna*, rozdział III *O dźwięku*, Kraków 1970, s. 75-106, Natan Perelman, *W klasie rojalia. Korotkije rozsużdienija*, Leningrad 1986, wyd. 4, s. 4

4 L. Sabanejew, *Erinnerungen an Alexander Skrjabin*, przekład Ernst Kuhn, Berlin 2005, s. 243. Wszystkie cytaty z literatury niemiecko- i rosyjskojęzycznej w tłumaczeniu autora.

techniką nerwów. Pokazywał to przy instrumencie ucząc chwytów swego niezrównanego touche. Zdarzało się, że jeden i ten sam utwór grywał raz tak, a raz zupełnie inaczej. Dzieła Bacha i Beethovena zbytnio modernizował, gdyż lubił odkrywać je ciągle na nowo. Gdy Skriabin przerabiał ze studentem dzieło Beethovena – opowiadała jedna z jego uczennic M. K. Mrozowa – „... mimowolnie wzbogacał go swą wybitną indywidualnością tak, że wysuwał się na pierwszy plan”⁵. Właśnie w takich momentach przejawiała się największa różnica między Skriabinem a innymi znakomitymi kompozytorami – pedagogami, np. Nikołajem Medtnerem, który zostawiał swój punkt widzenia na uboczu i dostrzegał przede wszystkim Beethovena. „Sztuka powinna przekształcać życie – mawiał Skriabin. Upajanie się nade wszystko. Atmosfera sztuki przede wszystkim”⁶. Jeśli pedagog był w dobrym humorze, atmosfera na lekcji wskazywała na jego miłość do muzyki i sztuki. Dyskusje o sztuce w nowych formach prowadziły go czasami do marzeń o nowym, przepięknym życiu. Jedna z uczennic wspominała: „Był deszcz, szaruga, a my zamyśleni spacerowaliśmy po bulwarach i dyskutowaliśmy”⁷.

Każdy słuchający wykonan kompozytora w jego własnych utworach słyszał a także widział, jak bardzo było to wciągające, wysublimowane, poetyckie – szlachetne i jednocześnie wzniosłe. Skriabin grając nigdy nie był taki sam i za każdym razem jakby „tworzył na nowo”, jak trafnie stwierdził Julij D. Engel. Niezwykle rzadko respektował wydrukowane uwagi wykonawcze w utworach innych twórców zwłaszcza, jeśli nie pochodziły od kompozytora. Najmniej trzymał się wskazówek we własnych dziełach. Maria Niemienowa-Łunc pisze, że „Kiedyś na moją uwagę, że wymagał w tym utworze w tym miejscu czegoś innego, spytał ze zdziwieniem <Czyżby? A wg mnie tak jest lepiej>”⁸. Pianistka ta bardzo szczegółowo i trafnie scharakteryzowała we wspomnieniach swego profesora. Wg niej, agogiczne i dynamiczne kołysanie, tak typowe dla wykonan własnych utworów przez kompozytora, wydawało się studentom jakimiś przypadkowo dolatującymi iskrami ognia twórczego... Z uczuciem uczniowskiego zdenerwowania i ciekawości młoda studentka przychodziła do klasy myśląc, że zobaczy profesora – olimpijczyka poszukującego jemu tylko znanych prawd. Rzeczywistość okazywała się jednak nieco inna. Pewnego razu Skriabin przesłuchawszy do momentu jej przyjścia kilka programów z piątego kursu był poirytowany, a typowy dla niego wyraz oczu odzwierciedlał usilnie skrywaną nudę, co od razu zwróciło jej uwagę.

5 J. Engels, *Skriabin* (fragment), w: *Woprosy fortepiannogo ispolnitielstwa*, red. M. G. Sokołow, tom I, Moskwa 1965, s. 235-6.

6 Ibidem, s. 236.

7 Ibidem, s. 236.

8 M. Niemienowa-Łunc, „Muzykalnyj sowriemiennik”, nr 4-5, Moskwa 1916, cyt. za: A. Aleksiejew, *Russkije pianisty*, Moskwa 1948, s. 293.

Pianistka przypomina sobie jeszcze wrażenie jakiegś - tak się jej wtedy zdawało – wyolbrzymionej akuracności i dobrych manier:

Gdy przysła kolej na mnie, zaczęłam dosłownie <rozwozić się> nad Fantazją c-moll Mozarta, która w tym momencie wydawała mi się bardzo długa. Zatrważająca mnie myśl, że Skriabin może mi przerwać nie wysłuchawszy do końca, nie sprzyjała muzycznej narracji. Mężnie wysłuchawszy całość, pedagog polecił mi zagrać początek w nieco innym odcieniu wyrazowym, wykonać kilka modulacji - jak dobrze sobie przypominam - <chałupniczym/prymitywnym sposobem>. Na koniec ostrożnie i delikatnie wspomniał, że trzeba będzie to i tamto poprawić, po czym zadał mi Etiudę f-moll op. 25 nr 2 Chopina i Adagio z II Sonaty A-dur Beethovena⁹.

Skriabin na lekcji pokazywał ustawienie ręki, a wskazówkom towarzyszyły jasne, obrazowe przykłady. Wszystko sprowadzało się do tzw. – jak się wyrażał – <skupionej dłoni>. Należało przyswoić sobie praktycznie (technicznie) tę podstawową zasadę, by móc iść dalej. Studenci już od pierwszych zajęć czuli, że prowadzi ich twarda, konsekwentna ręka i że Skriabin osiągnie to, do czego dąży. Podstawowa trudność polegała na tym, że teoretycznie wszystko było zrozumiałe i ilustrowane przez profesora na fortepianie chwyta mi powodującymi zadziwiający dźwięk, jednak w pracy własnej studenta trzeba było przezwycięzać „opór materii”, by zadowolić wysokie wymagania Skriabina. Od momentu opanowania podstawowej trudności (skupiona ręka) zajęcia stawały się inne. Skriabin wnosił do zajęć niezwykle oddźwięk własnego świata a lekcje przeistaczały się z pracy nad utworami w ciąg pięknych, niezwykle obrazów muzycznych i przeżyć. Ruchliwy, nerwowy w chwilach emocjonalnych siedząc w klasie przy fortepianie grał całym sobą, całą figurą. Tylko dla niego charakterystycznymi ruchami głowy, gestami rąk umiał do razu przekazać odpowiedni nastrój. Sprzeciwiając się *terre a terre* w sztuce i życiu, zawsze przestrzegał przed pospolitością, banalnością czy wręcz wulgarnością i prowadził energiczną walkę ze skłonnościami do prozaiczności czy trywialności wykonania. W przypadku niemożności wprowadzenia ucznia w ducha utworu, wymagał uświadomienia sobie jego treści w sensie nastrojów, budząc i rozwijając fantazję twórczą studenta. Podpowiadał adekwatnymi porównaniami, naprowadzał swoją wyjątkową grą, analizował nawet najmniejsze fragmenty. Jego określenia trafiały od razu w sedno. Niekiedy robił odpowiedni gest ręką charakteryzując <ulotność> (jeden z jego najbardziej ulubionych terminów) lub <aromat/woń> (później *tres parfume*). Studenci przyjmowali powyższe bez oporów, gdyż nie było to wymyślone, sztuczne, lecz

9 Ibidem, s. 293.

łączyło się z jego artystycznym i muzycznym obliczem. Skłaniając się w tym okresie do dzieł Chopina i Liszta, w burzliwych, kulminacyjnych momentach wkładał całego siebie w tzw. <technikę nerwów>, tak charakterystyczną dla jego własnych wykonań utworów. Już wtedy przyszedł autor *Poematu ekstazy* nie był skłonny do wysłuchiwanie repertuaru pedagogicznego. W takie dni stawał się bardzo korekt a z oczu wycierał smutek i przygnębienie. Jego profesura nie trwała długo – w konserwatorium wykładał zaledwie 5 lat.

Przychodząc w jeden z nieudanych dni na lekcję ze skaleczonym palcem i słysząc jeszcze za drzwiami, jak Aleksander Nikołajewicz znużonym głosem pokazuje jakiś nielubiany przez niego koncert fortepianowy, zdecydowałam mając palec za wymówkę, że nie będę grać. Dowiedziawszy się, że przyniosłam tego dnia Beethovena i Liszta, profesor oznajmił: <Beethovena dziś nie chcę. Dawaj Liszta>. Gdy wspominam tę lekcję, wydaje mi się, że w ten dzień dzięki Skriabinowi dałam z siebie wszystko, do czego byłam zdolna pod względem muzycznym. Lubiący Liszta i wyjątkowo natchniony jego interpretacją i w ogóle zdolny zapłonąć dzięki temu, co uważał za najbardziej istotne, Aleksander Nikołajewicz od pierwszych akordów Etiudy As-dur (nazwanej przez niego Poeme d'Amour) zmienił brzmienie a ja poczułam, że teraz należy łowić dosłownie każdą nutę i każde jego słowo. Grając odzwierciedlał zadziwiające/zdumiewające momenty wzlotu, czarował dźwiękiem, sypał obrazowymi porównaniami, uduchowiając i poetyzując nawet - wydawałoby się - elementarno-uczuciowe miejsca. Nastawał zmrok. Nie zauważając go Skriabin grał, ja dyskretnie przestałam brzdąkać rozumiejąc, że teraz trzeba tylko słuchać. Myślę, że niewiele dane było wysłuchać TAKIEGO Liszta...’’¹⁰.

Od zwolenników tzw. skrupulatnej pianistyki często można usłyszeć o wadach systemu Skriabina. Rzeczywiście nie dysponował wielkim fortissimo, za to w jego wykonaniach znaczącą rolę odgrywała miłość do „niematerialnego” brzmienia. Podobnie było w jego pedagogicznej działalności. W klasie mawiał zawsze, że ogłuszające forte i tak powinno być miękkie. „<Akord ten powinien brzmieć dźwiękiem radosno-zwycięskim, a tu razem z rozmachem komoda się przewróciła.> - powiedział o grze pewnego znanego pianisty’’¹¹.

Dla osiągnięcia pełnej władzy na klawiaturę Skriabin tworzył własne ćwiczenia techniczne:

- a) skoki akordami przez dwie lub trzy oktawy we wszystkich tonacjach z różnymi kombinacjami palców w lewej i prawej ręce

10 M. Niemięnowa-Lunc, „Muzykalnyj sowremiennik”, nr 4-5, Moskwa 1916, cyt. za: A. Aleksiejew, *Russkije pianisty*, Moskwa 1948, s. 293-4.

11 Ibidem, s. 294.

- b) wszystkie gamy z aplikaturą gamy C-dur z różnymi rytmicznymi wariantami
- c) tryl – ze znajomością liczby nut, które chce się w nim wykonać
- d) oktawy – elastycznie od łokcia
- e) intensywna praca nad polifonią rozpoczynana od gry akordów z wysuwaniem na pierwszy plan jednej wybranej z czterech lub pięciu nut w każdej ręce
- f) biegunki w zdwojeniach w różnych wariantach rytmicznych i ugrupowaniach.

Tym samym stał się kontynuatorem idei swojego profesora – W. Safonowa. „Skriabin również w pracy pedagogicznej zwracał uwagę na rzetelne wykończenie interpretacyjne swoich utworów, na niuanse kolorystyczne, będące jednym ze środków wyrazowych jego dzieł”¹².

Kształtował barwę nie tylko przy pomocy pedału. Sposób wydobywania dźwięku był dla niego bardzo ważny i doprowadził do specyficznej techniki touche, którą wymagał także od swoich studentów i uczniów, o czym dokładnie pisze jego ulubiona studentka Maria Niemienowa-Łunc, którą cenił zwłaszcza za wykonywanie jego małych form: *Dawał mnóstwo różnych ćwiczeń. Sposób ten porównywał niekiedy z metodami włoskich malarzy. Uczniom zaawansowanym polecał rysować pejzaże i portrety, początkujący musieli nauczyć się mieszania barw dla oddania na płótnie odcieni zachodu słońca, światła księżycy, nieba z obłokami, sinej dali...*¹³.

Wyobrażenie – słyszenie wewnętrzne a priori odgrywało w jego metodzie ogromną rolę, co stało się później tak bardzo charakterystyczne dla współczesnej pedagogiki muzycznej i sztuki wykonawczej.

Wg Skriabina standaryzacja chwytów pianistycznych prowadziła do standaryzacji brzmienia. Nie zaciśnięta ręka z nieco wyciągniętymi, czasami nawet płaskimi palcami, operowanie nadgarstkiem, przesuwanie palca na sąsiednie klawisze, głaskania ich to środki osiągnięcia właściwego, ciepłego brzmienia... Dźwięki „zdejmował” powolnym unoszeniem nadgarstka. W *Preludium op. 74 nr 2* podciągał palce bardzo głęboko w kierunku śródreżca, osiągając niezwykle, niemal „przezroczyste” brzmienie.

Skriabin bardzo wyraźnie odczuwał moment dotknięcia klawisza. Jego ręka była nieduża, ruchliwa, z wąskim śródreżcem (szerokość ok. 8 cm) i cienkimi, długimi palcami (drugi palec ok. 10 cm, trzeci – 11), luźnymi więzadłami, elastycznym i ruchliwym nadgarstkiem, co pozwalało mu na obejmowanie szerokich akordów i miękką grę.

12 J. Chomiński, *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*, Kraków 1969, s. 79.

13 M. Niemienowa-Łunc, *A. N. Skriabin – pedagog*, w: „Sowietskaja muzika” nr 5, 1948 r., s. 59, cyt. za: S. Chentowa, *Zamietki o Skriabinie – pianistie*, w: *Woprosy muzykalno-ispolnitielskogo iskusstwa*, red. J. Sazonowa, tom. III, Moskwa 1962, s. 56.

Nie sposób przeoczyć zbieżności repertuarowych między Safonowem a Skriabinem (np. Haydn - *Wariacje f-moll*, Beethoven – *Sonaty op. 101 i 109*) świadczących o tym, jaki wpływ na Skriabina miał jego profesor fortepianu.

Nie uznając <rytmu bez muzyki> Skriabin zmuszał do uświadomienia sobie każdego biegnika i porównywał go do mowy ludzkiej. W dziedzinie pedalizacji był wyjątkowo nieugięty, wydobywając z fortepianu efekty wykraczające poza możliwości nie tylko przeciętnego studenta.

Muzyczne gusta, skłonność do kompozytorów o określonym charakterze twórczości nie przeszkadzały Skriabinowi interesująco interpretować utworów Bacha, Haydna, Beethovena, Mozarta, Griega, Saint-Saensa, Czajkowskiego, Areńskiego, Schuberta, Schumanna, choć robił to wyłącznie na lekcjach w gronie własnych studentów¹⁴.

Skriabin zadawał uczniom dużo klasyki. Wiele, co było wypracowywane na lekcji jako tzw. niuanse przy głębszym zastanowieniu i wejrzeniu wydaje się dążeniem pedagoga do przybliżenia studentowi właściwych obrazów muzycznych, uczynienia dawnego kompozytora zrozumiałym i bliskim współczesnemu człowiekowi z jego muzyczno-ludzką psychiką. Jeśli chodzi o rozpowszechnione przekonanie, że Skriabin niczego prócz swojej muzyki nie uznawał, należy podkreślić, że nie uznawał również swojej *III Sonaty* po napisaniu *IV*, a po wydaniu *Poematu ekstazy* przestała istnieć dla niego *III Symfonia*. Nieustannie i wytrwale podążał naprzód intensyfikując swoje twórcze siły, poszukując i znajdując nowe środki wyrazu i nowe formy ich urzeczywistnienia.

Szczególnie ważne były jego wskazówki dotyczące *Sonat op. 101 i 109* Beethovena oraz *Koncertu G-dur*, preludiów Bacha, sonat Schuberta czy *Wariacji f-moll* Haydna, które to w interesie stylowego brzmienia nakazywał grać bez pedału, wyłącznie dzięki różnorodności fortepianowego touche osiągając bogactwo odcieni i barw dźwięku. Koroną interpretacji byli dla Skriabina Liszt i Chopin. Ten ostatni jako prawdziwy arystokrata ducha, bowiem Skriabin doskonale czuł muzyczną duszę Chopina.

Chcąc pod koniec pierwszego roku swojej pracy pedagogicznej przeprowadzić coś na wzór konkursu/sprawdzianu w swojej klasie, Skriabin zaproponował wszystkim nauczenie się jednego z najpopularniejszych walców Chopina.

Co zrobił z tego walca, pamiętają zapewne wszyscy jego uczniowie. Niekiedy mogliśmy

14 Po ukończeniu studiów Skriabin wykonywał publicznie wyłącznie własne kompozycje. O pianistycznej działalności Skriabina patrz: B. Rottermund, *Koncertowa działalność Skriabina*; *Studia Musicologica Stetinensis* vol. III, Szczecin 2011 oraz B. Rottermund, *Skriabin jako pianista w świetle zachowanych autorskich nagrań*, *Prace specjalne – Muzyka Fortepianowa XV*, Gdańsk 2011.

słyszeć głosy uczniów z innych klas, że taka <chronicznie podwyższona temperatura> szkodzi w niektórych przypadkach dziełu. Myślę, że wszyscy, którzy przeszli przez klasę Aleksandra Nikołajewicza na zawsze zachowają pamięć o tym, kto choć na chwilę zbliżył ich do <świętego> ognia i tę podniosłość okazywał wszystkim profesorskim dobrodziejom, którzy - niestety - często pozbawieni są i życia, i twórczości¹⁵.

Skriabin bardzo skrupulatnie wymagał, aby ręka podczas gry była skupiona, żeby nie rozstawiać szeroko palców, by ruchy były ekonomiczne. W celu osiągnięcia powyższego często zadawał *Etiudę f- moll op. 25 nr 2* Chopina. Mawiał, że „Pianista powinien być gospodarzem klawiatury, a nie być jej podległym/służącym”¹⁶.

Skriabin jako profesor konserwatorium moskiewskiego wpisał się piękną kartą do rosyjskiej pedagogiki muzycznej i pianistycznej. Wychodząc z jej ogólnych założeń, czyli przede wszystkim sposobu kształtowania barwy dźwięku i prowadzenia legatową artykulacją frazy na szerokim oddechu, pogłębiał je znacznie w pracy ze swoimi studentami. Na podkreślenie zasługuje dbałość o wszechstronny rozwój techniczny podopiecznych, co wyróżnia go na tle wielu późniejszych wielkich pedagogów rosyjskich i radzieckich. Nieugiętość i pełna konsekwencja dotyczyła nauczania studenta w operowaniu wszelkimi niuansami dynamicznymi, agogicznymi oraz bogactwem odcieni użycia prawego pedału.

Jego metody pracy znacznie różniły się od „przeciętnej europejskiej” i były w dużej mierze zaprzeczeniem niezwykle rozpowszechnionym sposobom nauczania wywodzącym się jeszcze z pierwszej połowy XIX wieku.

15 M. Niemienowa-Lunc, „Muzykalnyj Sowriemiennik”, 1916, nr 4-5, cyt. za: *Woprosy fortepiannogo ispolnitielstwa*, red. M. G. Sokołow, tom I, Moskwa 1965, s. 233.

16 Ibidem, s. 230.