

e

Konstanty Regamey
WYBÓR PISM
ESTETYCZNYCH

E S T E T Y K I

K L A S Y C Y



P O L S K I E J

universitas

WYBÓR PISM ESTETYCZNYCH



SERIA POD PATRONATEM POLSKIEGO TOWARZYSTWA ESTETYCZNEGO

KLASYCY ESTETYKI POLSKIEJ

redakcja naukowa serii
Krystyna Wilkoszewska

Konstanty Regamey
WYBÓR PISM ESTETYCZNYCH

wprowadzenie, wybór i opracowanie
Katarzyna Naliwajek-Mazurek

Kraków

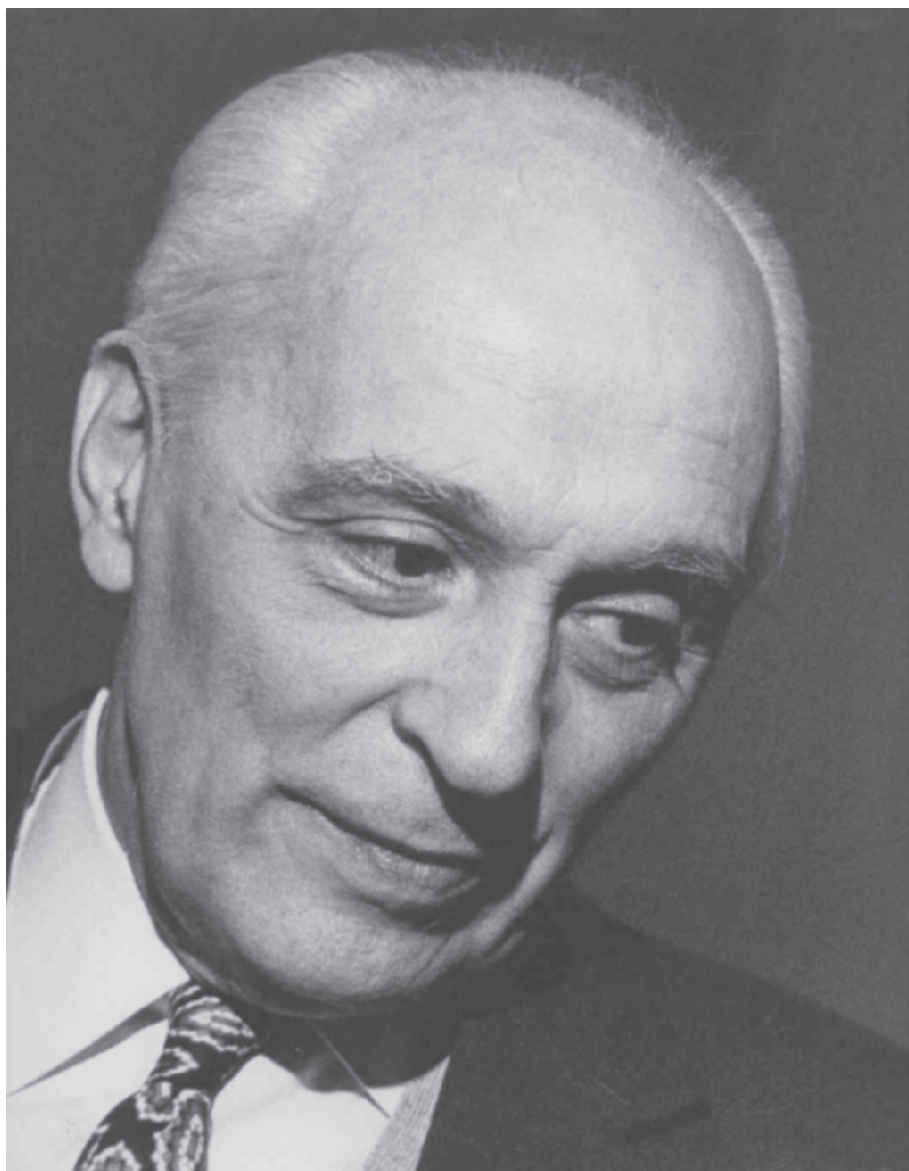
Podręcznik akademicki dotowany przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego

© Copyright by Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych
UNIVERSITAS, Kraków 2010

ISBN 97883-242-1507-2
TAiWPN UNIVERSITAS

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak

www.universitas.com.pl



Fot. Andrzej Zborski

Constantin Regamey

SPIS TREŚCI

Katarzyna Naliwajek-Mazurek, Konstanty Regamey.

Między mistyką a Czystą Formą	VII
Regamey – polski estetyk, Szwajcar z Kijowa	XIV
Poglądy estetyczne Regameya – sfery oddziaływań	XVII
Nowa ontologia muzyki w świetle systemu Józefa Hoene-Wrońskiego	XXX
Czysta Forma w muzyce	XXXVII
Nota edytorska	LV

KONSTANTY REGAMEY WYBÓR PISM ESTETYCZNYCH

1

WOKÓŁ ISTOTY MUZYKI

Treść i forma w muzyce	4
----------------------------------	---

2

REFLEKSJA NAD NOWĄ MUZYKĄ

Część 1. Lata trzydzieste

Muzyka współczesna. Jej źródła	52
Muzyka współczesna. Kierunki zachowawcze	61
Muzyka współczesna. Dokończenie	68

Czy atonalizm jest naprawdę atonalny?	74
Snobizm a postęp w muzyce współczesnej	82

Część 2. Okres powojenny

Muzyka zachodnioeuropejska w czasie wojny i po wojnie	89
Neoklasycyzm a romantyzm	107
Źródła i tło kryzysu muzyki współczesnej	118
Uwagi o uwagach w sprawie aleatoryzmu	156

3

WOKÓŁ MUZYKI POLSKIEJ

Muzyka polska na tle współczesnych prądów	200
Hasła a żywa twórczość w muzyce współczesnej	211
Dwadzieścia lat muzyki w Polsce	218
Muzyka nowoczesna a totalizm	229
Ideologia artystyczna Karola Szymanowskiego	239
Stanowisko Szymanowskiego w muzyce europejskiej	248

4

MISCELLANEA

Tadeusz Szulc: <i>Muzyka w dziele literackim</i>	264
Bolesław Woytowicz	273
Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939)	278
Andrzej Panufnik	292
Bibliografia (wybór)	309

Katarzyna Naliwajek-Mazurek

KONSTANTY REGAMEY. MIĘDZY MISTYKĄ A CZYSTĄ FORMĄ

Pisma Konstantego Regameya stanowią istotny fragment obrazu polskiej estetyki muzycznej, szczególnie lat 30. XX wieku, i w znaczący sposób dopełniają dokonania estetyki akademickiej tego okresu zdominowanej przez teorie Romana Ingardena, Zofii Lissy i Stefanii Łobaczewskiej.

Regamey oceniany był jako „polemista i szermierz myśli muzycznej otwierającej nowe perspektywy”¹ i jako główny rzecznik „obozu muzycznego postępu”², wnikliwie systematyzujący współczesne mu tendencje stylistyczne³. Największą rolę w jego koncepcjach estetycznych odegrały dwie teorie: rozbudowany system filozoficzny Józefa Hoene-Wrońskiego oraz estetyczna teoria „Czystej Formy” Stanisława Ignacego Witkiewicza. Z pierwszym zetknął się około roku 1930 lub wcześ-

¹ Witold Lutosławski, *Fascynująca prapremiera (wspomnienie z 1944 r.)*, „Ruch Muzyczny” 1983, nr 10, s. 7–8 (tekst ten pierwotnie ukazał się w przekładzie francuskim Tadeusza Zawadzkiego pod tytułem *Une création fascinante – Souvenir de l’an 1944*, w „Revue Musicale Suisse” 1977, nr 2, s. 69–70). Cytat według przedruku w: Krystyna Tarnawska-Kaczorowska (red.), *Konstanty Regamey. Oblicza polistylistyki. Materiały sympozjum poświęconego twórczości Konstantego Regameya*, Warszawa 29–30 maja 1987, Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich. Warszawa 1988, s. 26.

² Roman Jasiński, *Koniec epoki. Muzyka w Warszawie (1927–1939)*, Warszawa 1986, s. 444, 450.

³ Zofia Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków 1985, s. 10.

niej, i dwa lata później przedstawił teorię Hoene-Wrońskiego w powiązaniu z muzyką w trzech artykułach opublikowanych w piśmie „Zet”; później zaś wykorzystał ją na gruncie koncepcji dotyczących ewolucji muzyki w książce w części opublikowanej po wojnie (*Próba analizy ewolucji w sztuce*, „Kwartalnik Muzyczny” 1948, nr 21–22). Można tu dopatrywać się pewnej zbieżności z intelektualnymi przygodami Edgara Varèse’a, który w podobnym wieku odkrył system Hoene-Wrońskiego, gdy poszukiwał przeczuwanej przez siebie muzyki. Varèse pisał:

Znalazłem tu po raz pierwszy koncepcję muzyki całkowicie pojmowalnej umysłowo, a będącą równocześnie ideą nową i stymulującą. Dzięki niej zacząłem niewątpliwie pojmować muzykę jako coś przestrzennego, jako ruchome w przestrzeni ciała dźwiękowe i tę koncepcję rozwijałem stopniowo, przyswoiwszy ją sobie całkowicie⁴.

W przypadku Regameya istotny wpływ na jego zainteresowanie filozofią Hoene-Wrońskiego⁵ miało zapewne jego bliskie pokrewieństwo z Czesławem Jastrzębic-Kozłowskim⁶, zapalonym „wrońskistą”, jak się wówczas mówiło, oraz tłumaczem ważnej pracy Wrońskiego, *Prawo tworzenia*, a także kontakty z Jerzym Braunem i ze środowi-

⁴ Cytat przytaczam w tłumaczeniu Michała Bristigera z jego artykułu *XIX-wieczne aspekty myśli muzycznej Webera i Varèse’a*, w: M. Woźna-Stankiewicz, Z. Dobrzańska-Fabiańska (red.), *Muzykolog wobec dzieła muzycznego. Zbiór prac dedykowanych doktor Elżbiecie Dziębowskiej w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Kraków 1999, s. 464.

⁵ Najwybitniejsze dokonania Józefa Hoene-Wrońskiego (Wolsztyn, 1776 – Neuilly-sur-Seine, 1853) należą do dziedziny matematyki, fizyki i filozofii, choć zajmował się również prawem, ekonomią i polityką. Był twórcą pojęcia mesjanizmu oraz systemu filozoficznego, w którym główną zasadą było „prawo tworzenia”, i autorem licznych prac ogłaszanych po francusku, m.in. *Métapolitique messianique ou philosophie absolue de la politique* (1840).

⁶ Czesław Jastrzębic-Kozłowski (1894–1956), pisarz, poeta, tłumacz literatury rosyjskiej, ukraińskiej, francuskiej, tworzył także w esperanto. Do jego najbardziej znanych przekładów należą *Zbrodnia i kara* Dostojewskiego oraz *Wiśniowy sad* Czechowa. Przekładał także szereg tekstów Hoene-Wrońskiego (*prawo tworzenia*) lub jego dotyczących, był autorem wykładni poglądów tego autora, np. *Absolut a względność. Wstęp do Wrońskiego* (Warszawa, Dom Książki Polskiej, 1933). Publikował artykuły dotyczące religii i filozofii, szczególnie w odniesieniu do Ukrainy i Rosji, np. w 1939 roku w dwutygodniku „Problemy Europy Wschodniej” ukazały się jego *Religijność ukraińska a rosyjska* (1939 nr 7–8, s. 453–462). Przekłady poetyckie publikował przed wojną m.in. w miesięczniku „Okolica poetów” pod red. Stanisława Czernika.

skiem skupionym wokół pisma „Zet”, do którego należeli Bolesław Miciński i Witkacy.

Najważniejszym dokonaniem Regameya w zakresie estetyki pozostaje praca *Treść i forma w muzyce*, która ukazała się w roku 1933. Regamey dokonał w niej nowatorskiego przeniesienia teorii „Czystej Formy” Stanisława Ignacego Witkiewicza na grunt estetyki muzyki, odnosząc się jednocześnie do innych najnowszych dokonań na tym polu, przede wszystkim do myśli Ernsta Kurtha i Hansa Mersmanna. Obok *Problemu treści w muzyce* Józefa Reissa (Kraków 1915; Warszawa 1922) oraz *Ogólnego zarysu estetyki muzycznej* (1938) Stefanii Łobaczewskiej pracę tę wymienia się jako „najcenniejsze osiągnięcia myśli estetycznej w polskiej muzykologii przed II wojną”⁷. W odróżnieniu od najwybitniejszych przedstawicieli polskiej muzykologii, którzy w większości byli uczniami Guido Adlera w Uniwersytecie Wiedeńskim (Józef Reiss, Stefania Łobaczewska, Adolf Chybiński, Zdzisław Jachimecki) lub wywodzili się ze szkoły Adlerowskiej (Lissa, uczennica Adolfa Chybińskiego w Uniwersytecie Lwowskim), Regamey nie miał za sobą ani studiów uniwersyteckich w zakresie muzykologii, ani wyższych studiów muzycznych. Jako jedyny z autorów podejmujących głębszą refleksję estetyczno-muzyczną stał się również uznanym kompozytorem, choć było to już po publikacji jego najważniejszych tekstów w latach powojennych.

W swych pismach z pogranicza estetyki, historii i krytyki muzycznej Regamey dążył do możliwie zobiektywizowanego, fachowego opisu utworów i wychwycenia najistotniejszych cech twórczości danego kompozytora lub kierunku. Formułowane przezeń oceny w znacznym stopniu były jednak uwarunkowane jego poglądami estetycznymi, przede wszystkim paradygmatem „nowoczesności”, co można zauważyć np. w tekście o Bolesławie Woytowiczu z 1939, gdzie młodzieńcze utwory kompozytora określone są jako „nienowoczesne”⁸.

⁷ Beata Młynarczyk, *Myśl estetyczna w muzykologii polskiej dwudziestolecia międzywojennego na podstawie analizy pism Łobaczewskiej, Regameya i Reissa*, „Zeszyty naukowe: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina”, „W kręgu muzyki i myśli humanistycznej”, cz. IV, Warszawa 1994, s. 8. Por. także: Leszek Polony, *Polski kształt sporu o istotę muzyki*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1991, s. 231–232.

⁸ Przyjęcie takiej perspektywy przyczyniło się zresztą do negatywnej oceny przez Regameya muzyki ucieleśniającej dla niego przebrzmiałe style, jak np. muzyka Brahmsa.

Jego artykuły przekrojowe to raczej analizy muzykologiczne zmierzające do maksymalnej precyzji, jasnego definiowania używanych pojęć. Sam negatywnie oceniał prace, w których „krytyk zamiast analizy i oceny obiektu, tworzy na podstawie tego obiektu własne poematy werbalne, mniej lub więcej poetyckie, ale niezbyt wiele wyjaśniające”⁹, toteż jego teksty są pozbawione „impresyjnego”, skrajnie subiektywnego „poetyzowania”, w czym jest kontynuatorem myśli publicystycznej i estetycznej Szymanowskiego i Witkacego.

Okazją do wyrażenia jego poglądów w tej kwestii była recenzja z wydanej w roku 1938 książki *Życie Chopina* Juliusza Kaden-Bandrowskiego¹⁰. Jasno wykazując, jaką szkodę postaci Chopina czynią „pseudopowieści”, sprowadzając jego muzykę do ilustracji „tych lub owych przeżyć uczuciowych” Regamey podkreślał, iż w ostatnim okresie zaczęła dokonywać się zmiana w podejściu do Chopina; zaczęto analizować jego muzykę, biografię traktując jedynie jako tło historyczne powstawania jego utworów. Główną rolę w działaniu na rzecz tego „nowego, a przecież jedynie właściwego zrozumienia Chopina” w pracach zwróconych do szerszego grona odbiorców przypisuje właśnie Karolowi Szymanowskiemu (obok prac specjalistycznych, przede wszystkim Bronarskiego i Wójcik-Keuprulianowej). Nie omieszkął przy tej okazji wskazać, jak owa zmiana w myśleniu o Chopinie wpłynęła na interpretację jego muzyki: „młode pokolenie pianistów inaczej, spokojniej i bez afektacji gra Chopina. Okazuje się, że taka interpretacja nie tylko nie psuje tej genialnej muzyki, lecz jest jej bliższa, bliższa jest również poglądom samego Chopina na sztukę [podkr. KR]”. Omawiana książka jest zaś jego zdaniem zbiorem literackich impresji, „czysto subiektywnych improwizacji nie tyle Chopina doty-

⁹ K. Regamey, *Stanowisko Szymanowskiego w muzyce europejskiej*, „Ateneum” 1938, nr 2, s. 4. Takich krytyków w Polsce nie brakowało; wystarczy przywołać na przykład za R. Jasińskim (op. cit., s. 425), co pisał po wykonaniu *II Koncertu skrzypcowego* Szymanowskiego Felicjan Szopski w „Kurierze Warszawskim” 1937, 10 V: „Wydawało mi się, kiedy *Koncert* słyszałem po raz pierwszy, że tak myślą góry o swojej prastarej przeszłości, o swej powadze i o swoim pięknie. Z tej zadumy wylaniały się potem wizje duchów tańczących, a wreszcie w jasnym słońcu liryki rysowało się wcielenie ludowości w sztuce...” czy Wanda Melcer (w „Kurierze Porannym” z 12 V): „Jest to jak taniec Chochoła, w takt którego powinny się kręcić oczadziały pary”.

¹⁰ K. Regamey, *Bandrowski Kaden Juliusz – „Życie Chopina” Warszawa 1938* (sprawozdanie), „Ateneum” 1938, nr 3, s. 516–518.

czących, ile przez niego wzbudzonych”, a jako „swoiste pomieszanie koturnowego patosu z gawędziarstwem, mającym niekiedy charakter pogadanki dla dzieci” zupełnym zaprzeczeniem stylu i atmosfery muzyki Chopina. W konkluzji pisze Regamey z charakterystycznym dla siebie poczuciem humoru:

Nie należy przecież zapominać, jak bardzo sam Chopin nie lubił takich interpretacji, jak wykpiwał Anglików, którzy o jego muzyce umieli powiedzieć tylko tyle, że jest „jak woda”: *like water*. Tym razem można stwierdzić, że na to określenie „*like water*” zasługuje przede wszystkim książka Kadena-Bandrowskiego i to z najrozmaitszych względów.

Wobec charakterystycznej dla tych lat gwałtowności, a nawet nastopliwości polemik doceniano rzadką, połączoną z darem syntezy, umiejętność analitycznego spojrzenia na skrajne punkty widzenia, jaką posiadał Regamey, choć sam był w tę problematykę głęboko zaangażowany. Kisielewski opisał swą polemikę z Regameyem i pierwsze z nim zetknięcie osobiste, kiedy to Regamey „nadał dyspucie wysoki ton, zafascynował wszystkich”:

W artykule moim twierdziłem, że muzyka musi upaść, bo system tonalny przez parę stuleci wyczerpał już wszystkie swoje środki, lecz nadal panuje we wrażliwości odbiorców, a współczesna twórczość nie znajduje żadnego uniwersalnego nowego klucza, nowego „układu muzycznego ciężenia”. Strawiński, Hindemith, Bartók i inni żerują wciąż, choćby *à rebours*, na tradycji, a technika dodekafoniczna jest systemem sztucznie wymyślonym, „papierowym”, który nigdy nie dotrze do słuchowej świadomości odbiorców. Regamey odpowiedział mi artykułem *Może jednak nie upadek muzyki* [nr 1 (93), s. 4], proroczo przewidując różne dróżki wyjścia, a także broniąc serializmu, z powoływaniem się nie tyle na Schönberga, lecz, bardzo mądrze, na Weberna. Tak się złożyło, że ja już wtedy (!) znałem kilka partytur Weberna dzięki nieocenionemu Fitelbergowi, opiekunowi młodzieży, który jak mu nie dano czegoś wykonać, to przynajmniej pożyczał nuty. Odpowiedziałem więc Regameyowi, siłą się na uczoność, potem zabrał głos sam Jerzy Braun, a także pani Alina Świdorska z Krakowa, wreszcie jeszcze raz podsumował Regamey¹¹.

¹¹ S. Kisielewski, *Pamięci Konstantego Regameya*, „Ruch Muzyczny” 1983, nr 10, s. 5–7. Alina Świdorska opublikowała swój artykuł sygnowany „Al. Świd” w „Zet” 1936, nr 20. W dyskusji (*Oblicza polistylistyki*, op. cit., s. 348–9) nieco inaczej niż w powyżej cytowanym wspomnieniu opisał polemikę na temat dodekafonii toczoną w polskim świecie muzycznym i pierwsze spotkanie z Regameyem: „Później kiedyś do Konserwatorium przyjechała ze Lwowa pani Ste-

Sam Regamey najpełniej wyjaśnił swoje motywacje w odpowiedzi na jeden z polemicznych artykułów Stefana Kisielewskiego¹²:

Sądzę tak samo jak Kisielewski, że o muzyce współczesnej należy „rozważać i dyskutować obiektywnie, z wyłączną intencją dotarcia do prawdy, poza nieznosną atmosferą «frontów» i walk z nielojalnymi przeciwnikami”, ale też sądzę, że prawie wszystkie moje ważniejsze artykuły, zwłaszcza drukowane w „Muzyce Polskiej” wolne są od tej atmosfery. Dotyczą prawie wyłącznie muzyki współczesnej, ale to jest już sprawą specjalizacji i podyktowane jest zainteresowaniem żywą współczesnością artystyczną, nie ma tam natomiast ani walki z dawną muzyką (której bynajmniej za gorszą nie uważam), ani „partyjnych” rozgrywek. Nieco inaczej przedstawia się sprawa w krytykach, lub w okolicznościowych artykułach ogłaszanych w prasie codziennej. Wiąże się to z moim poglądem na zadania krytyka, który jest nie po to, by chwalić i ganić artystów i dzieła sztuki, lecz przede wszystkim po to, by stać się pośrednikiem między twórcą i odbiorcą, i by walczyć nie z dziełami sztuki, lecz praktyczną działalnością, szkodliwą dla spraw sztuki i kul-

fania Łobaczewska wygłosić odczyt o muzyce dodekafonicznej. We Lwowie muzykolodzy – Chomiński, Łobaczewska, Lissa, Koffler, Freiheiter, Barbag – to byli zajadli zwolennicy dodekafonii, co niektórym z nich nie przeszkadzało [...] okropnie na tę dodekafonię wymyślać. Więc przyjechała pani Łobaczewska, miała odczyt dla studentów kompozycji i teorii, prezydował profesor Drzewiecki. Mówiła ona właściwie bardzo doktrynersko, niezbyt inteligentnie (przepraszam, tak mi się wydało). Ja siedziałem wtedy, pamiętam, z Lutosławskim, jeszcze z kimś, i bardzośmy jakoś na to prychnęli nieprzychylnie. Wreszcie oni mówią: «no to zabierz głos i odpowiedz jej jakoś». Więc zabrałem głos, ale mówiłem chyba nieporadnie i wyszedłem zdaje się na straszego konserwatystę, tak że profesor Drzewiecki nawet interweniował, zwymyślał mnie, chociaż mnie lubił, jeszcze parę osób nawymyślało i nagle wstał nieznany mi wysoki brunet, szalenie przystojny, czarnooki i z lekkim akcentem wschodnim, który powiedział: «proszę Państwa, dyskusja się toczy nie po tym torze, po jakim powinna. Tak się przypadkiem składa, że ja znam skądinąd poglądy pana Kisielewskiego, więc może streszczę, o co jemu chodzi». I rzeczywiście, streścił to znacznie lepiej ode mnie i wtedy nastąpiła już sensowna dyskusja”.

¹² S. Kisielewski, *Problematyka awangardowa w muzyce*, „Pion” 1938, nr 21 (242), s. 4. W tygodniku tym publikowali m.in. Tadeusz Peiper, Julian Przyboś, Jalu Kurek, Artur Sandauer, Czesław Miłosz, Bruno Szulc, Witold Gombrowicz, Stefania Łobaczewska, Alfred Schorr, Karol Irzykowski, Ferdynand Goetel; publikowano też przekłady tekstów, m.in. Guillaume’a Apollinaire’a, T.S. Eliota, Stéphane’a Mallarmé’ego, Jamesa Joyce’a, Charles’a Péguy, Giuseppe Ungarettiego, Hansa Arpa. Artykuł Kisielewskiego stanowi część prowadzonej na łamach tego pisma polemiki dotyczącej krytyki artystycznej.

tury. Stąd wypływa w sposób dosyć naturalny, iż w krytykach moich da się zauważyć pewne uprzywilejowanie muzyki współczesnej, albowiem 1°) wymaga ta muzyka pośrednika więcej niż jakakolwiek inna, 2°) w dziedzinie tej panuje w społeczeństwie naszym szczególnie wielkie pomieszanie pojęć. Wobec tego uważam, że obowiązkiem każdego artysty, którego celem jest nie zamykanie się w elitarnej wyłączności, lecz dążenie do udostępnienia rzeczy wartościowych artystycznie jak najszerszym warstwom społeczeństwa, powinno być z jednej strony informowanie w miarę jego możliwości i znajomości rzeczy tych warstw, z drugiej zaś strony zwalczanie tych wszystkich, którzy do powiększenia ogólnej ignorancji świadomie lub nieświadomie się przyczyniają. Mnie chodzi o s p r a w ę [podkr. autora], nie zaś o zwycięstwo jakiegokolwiek frontu. Dlatego walczę zarówno z przeciwnikami lojalnymi, jak nielojalnymi, znawcami i ignorantami, nie zastanawiam się, czy z tym lub innym wypada czy nie wypada polemizować, bo nie chodzi mi ani o jakąś osobistą korzyść, ani też o zgnębienie przeciwnika. Nie mam nic osobiście przeciw tym oponentom, nie spodziewam się zresztą, że ich przekonam, zwłaszcza tych, co się powodują względami taktycznych rozgrywek. Chodzi mi o tych trzecich, co te polemiki czytają i przynajmniej w części może zostaną ochronieni przed „pomieszaniami pojęć”. Oczywiście poziom polemiki jest uzależniony od poziomu tego, co polemikę sprowokował i nieraz trzeba się zniżać do zwalczania prymitywnych tez i argumentów. Ale chyba te właśnie przede wszystkim zwalczać trzeba. Wzgardliwe ich pominięcie nikomu pożytku nie przyniesie, zwłaszcza że szerzyciele mętnych i demoralizujących artystycznie teorii są u nas niestety wcale poczytni i nie pozbawieni autorytetu¹³.

W latach przedwojennych ostrze polemiczne Regameya skierowane było przeciwko środowiskom niechętnym Szymanowskiemu i nowym prądom w muzyce – „wstecznikom”, reprezentowanym w dziedzinie krytyki muzycznej przez Piotra Rytle. W dziedzinie estetyki z kolei opozycyjne stanowisko zajmuje Regamey wobec tych autorów, których poglądy zwalczane były przez S.I. Witkiewicza – przede wszystkim Karola Irzykowskiego oraz Leona Chwistka. Interesującą dyskusję na temat piękna podjął z Karolem Homolacsem¹⁴. Po wojnie natomiast do kolejnej twórczej polemiki, podobnej do owej prowadzonej z Kisielewskim, tym razem dotyczącej aleatoryzmu, skłoniły go publikacje Bohdana Pocieja. Jest godne uwagi, że wszystkie jego teksty i dyskusje *stricte* estetyczne, czy to w latach trzydziestych, czy już po wojnie, ukazały się w Polsce.

¹³ K. Regamey, „*Konserwatysty i „postępowcy”*”, „Prosto z Mostu” 1938, nr 29, s. 7.

¹⁴ K. Regamey, *Na marginesie artykułu Karola Homolacsa*, „Zet” nr 17 (41), 18 (42), z 1 i 15 grudnia 1933; *Piękno a Prawda*, „Zet” nr 23 (47), z 1 marca 1934.

Swe teksty od 1945 Regamey ogłaszał początkowo w pismach wydawanych po polsku w Szwajcarii, takich jak „Horyzonty” i „Pamiętnik Literacki”, okazjonalnie w „Kulturze”, od 1946 również w „Ruchu Muzycznym”, stopniowo zaczął też publikować we francuskojęzycznych pismach szwajcarskich, przede wszystkim w „Feuilles Musicales”, które sam redagował wraz z Pierre’em Meylanem, a następnie w „Revue Musicale Suisse”. Tu w połowie lat sześćdziesiątych ukazały się jego rozważania na temat związków współczesnej muzyki zachodnioeuropejskiej z muzyką Wschodu. Między innymi w tym właśnie tekście przejawia się poszukiwanie syntezy, tak charakterystyczne dla jego myśli. Po wojnie, poza wnikliwymi analizami sylwetek Witkacego i Micińskiego i wyżej wzmiankowanymi kluczowymi tekstami o profilu ogólnoestetycznym, będącymi owocem pracy nad książką o historii muzyki współczesnej, które ukazały się pod koniec lat czterdziestych w „Kwartalniku Muzycznym”, nie powstał jednak żaden większy tekst estetyczny, porównywalny z pracą *Treść i forma w muzyce*. Teoretyczne koncepcje Regameya znajdowały coraz większe ujście w praktyce kompozytorskiej. Niejako „przy okazji” powstawały recenzje i artykuły przekrojowe, diagnozujące stan muzyki współczesnej.

REGAMEY – POLSKI ESTETYK, SZWAJCAR Z KIJOWA

Wielowymiarowość osobowości i formatu intelektualnego Konstantego Regameya (28 stycznia 1908, Kijów – 27 grudnia 1982, Lozanna) znajduje odzwierciedlenie w jego biografii. Urodzony w rodzinie muzyków o korzeniach szwajcarskich i polskich (ze strony ojca, kompozytora Konstantego Kazimierza Ferdynanda) oraz rosyjskich i szwedzkich (ze strony matki, pianistki Lidii Sławicz), od 1919 przebywał w Warszawie. Po odbyciu studiów orientalistycznych, rocznym pobytem w Paryżu na przełomie lat 1933–1934 i uzyskaniu doktoratu w zakresie filologii indyjskiej i gramatyki porównawczej języków indoeuropejskich w 1935, wykładał indologię w Uniwersytecie Warszawskim. Lata trzydzieste to zarazem okres jego intensywnej aktywności w dziedzinie krytyki i estetyki muzycznej. Jej początek wyznacza rok 1932 (w tym czasie powstał również jeden z nielicznych komponowanych przezeń w tym okresie utworów – fortepianowa *Étude de concert*). Zaczął wówczas publikować w nowo powstałym piśmie „Zet”, rok później ogłosił rozprawę *Treść i forma w muzyce* i stopniowo wyrastał na

jedną z głównych postaci wśród pisarzy i krytyków muzycznych, reprezentując grono orędowników Szymanowskiego i nowej muzyki. Po powrocie z Paryża w 1934 liczba publikowanych przezeń recenzji muzycznych i większych artykułów przekrojowych lub omawiających twórczość wybranych kompozytorów systematycznie rosła, osiągając w latach 1936–1939 liczbę ponad pięćdziesięciu tekstów rocznie¹⁵.

W „Zet”, gdzie przez pewien czas pełnił funkcję kierownika działu muzycznego, publikował przede wszystkim teksty z zakresu estetyki muzyki, w „Prosto z Mostu” – głównie recenzje koncertowe, w piśmie „Muzyka Polska” często w tym samym zeszycie sąsiadowały ze sobą jego recenzje i teksty podejmujące najżywotniejsze zagadnienia życia muzycznego. Artykuły przekrojowe i sprawozdania z książek publikował również w periodykach o profilu społeczno-kulturalnym, jak „Verbum”, pismach artystyczno-literackich („Ateneum”, „Miesięcznik Literatury i Sztuki”), a także w specjalistycznym „Przeglądzie Filozoficznym”.

Jako propagator muzyki współczesnej zaskarbił sobie wówczas znaczny autorytet w polskich kręgach muzycznych. Od roku 1936 kierował redakcją wydawanego przez Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej „Biuletynu Muzyki Współczesnej”, brał udział w audycjach Polskiego Radia. Od kwietnia 1937 do wybuchu wojny pełnił funkcję wiceprezesa PTMW i należał do komisji kwalifikującej utwory polskich kompozytorów na festiwalu Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej. Od września 1938 do września 1939 był redaktorem naczelnym pisma „Muzyka Polska”¹⁶ oraz jednym z organizatorów Festiwalu Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, który mimo niesprzyjającej sytuacji politycznej odbył się w kwietniu 1939 w Warszawie. Regamey był również autorem prac naukowych z dziedziny indologii¹⁷ oraz szeregu artykułów popularyzujących filo-

¹⁵ W 1932 opublikował kilka artykułów, w 1933 – kilkanaście, w roku 1935 – już ponad dwadzieścia, natomiast w 1939 do września – ponad czterdzieści.

¹⁶ Pod jego redakcją ukazał się numer 9 z 1938 roku. Do sierpnia redaktorem naczelnym był Bronisław Rutkowski.

¹⁷ Z roku 1938 pochodzą dwie książki indologiczne do dzisiejszego dnia cytowane w literaturze przedmiotu (*Three chapters from the Samādhirājasra* oraz *Bhadra-māyākāra-vyākaraṇa – Proroctwo Magika Bhadry*). Wcześniejszą jego pracą, opublikowaną w „Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient”

zofię buddyjską¹⁸. W 1938 został wybrany członkiem czynnym Polskiego Towarzystwa Orientalistycznego, do którego należało wiele wybitnych postaci tworzących wielokulturowe grono¹⁹.

W latach II wojny światowej pozostał w Warszawie i działał w konspiracji, wykorzystując fakt posiadania obywatelstwa szwajcarskiego odziedziczonego po ojcu. Z tego okresu pochodzą jego pierwsze dojrzałe utwory: *Pieśni perskie* (1940–1942) i *Kwintet* (1942–1944), które spotkały się z entuzjastycznym przyjęciem na tajnych koncertach. Jego debiut w roli krytyka muzycznego (1932) i estetyka (1933) wyprzedził zatem aż o dekadę właściwy debiut kompozytorski (1943). Pod koniec roku 1944, po Powstaniu Warszawskim i drodze przez obozy przejściowe, znalazł się w Lozannie. Przez kolejne lata wykładał orientalistykę (początkowo także sławistykę) w uniwersytetach w Lozannie i Fryburgu. Jednocześnie, zachowując ściśle kontakty z Polską, zyskiwał stopniowo coraz ważniejszą rolę w życiu muzycznym Szwajcarii, gdzie pełnił szereg istotnych funkcji: był przewodniczącym Związku Muzyków Szwajcarskich i Sekcji Szwajcarskiej Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej (1963–1968), członkiem honorowym tych stowarzyszeń oraz członkiem Komitetu Głównego MTMW (1969–1973). W 1956 zainicjował dziesięcioletni projekt UNESCO na rzecz poro-

(t. 34, 1935, s. 429–566), była *Bibliographie analytique des travaux relatifs aux éléments anaryens dans la civilisation et les langues de l'Inde*, o której Stefan Przeworski napisał: „W interesie obu tych gałęzi [indologii oraz badań starożytnego Wschodu] należy życzyć, aby autor, który tak umiejętnie wywiązał się z niełatwego zadania zgromadzenia rozproszonych po wielu bardzo trudno dostępnych nieraz czasopismach materiałów, kontynuował rozpoczętą pracę i ogłaszał w pewnych odstępach czasu świeże dane bibliograficzne z wymienionego zakresu” („Rocznik Orientalistyczny”, Lwów 1935, t. XI, s. 221).

¹⁸ Publikował je w „Zet” – w roku 1935 pięć artykułów (nr 8, 10, 12–14), w roku 1936 – cztery (nr 9–12), a w 1937 kolejne pięć. Wcześniej jeszcze ukazała się jego praca *L'abrégement iambique en latin*, w: *Charisteria Gustavo Przychocki a discipulis oblata*, Warszawa, Gebethner i Wolff 1934, s. 323–334.

¹⁹ Między innymi: Jan Czekanowski z Lwowa, rabin Joachim Hirschberg z Częstochowy, ksiądz Józef Kruszyński z Uniwersytetu w Lublinie, rabin naczelny Warszawy Józef Miseses, Mohammed Sadyk Bej Agabekzadeh ze Lwowa, Mojżesz Schorr, Jego Ekscelencja Mufti Muzułmanów w Polsce Jakób Szynkiewicz z Wilna oraz profesorowie Regameya z Uniwersytetu Warszawskiego Stanisław Schayer i ks. Józef Stawarczyk (u tego ostatniego studiował języki hebrajski i aramejski).

zumienia między muzycznymi kulturami Wschodu i Zachodu. Był założycielem i pierwszym przewodniczącym Szwajcarskiej Rady Muzycznej (1964–1968).

W swej twórczości muzycznej, którą sam określał mianem pluralizmu, Regamey łączył technikę dodekafoniczną z odwołaniami do tonalności tradycyjnej, a także muzyki indyjskiej, muzyki przeszłości i nurtów mu współczesnych. Otrzymał szereg nagród i wyróżnień, m.in. francuski order Palmes Académiques (1967), nagrodę Premio Marzotto (za *Symphonie des incantations*, 1968), krzyż Armii Krajowej (1970), nagrodę kompozytorską Związku Muzyków Szwajcarskich (1971), nagrodę Fundacji Pro Arte za zasługi oddane muzyce szwajcarskiej (1979), Nagrodę Fundacji Alfreda Jurzykowskiego za działalność w zakresie pisarstwa i twórczości muzycznej (1980), najwyższą nagrodę na konkursie w Dreźnie za dotąd nie wystawioną operę *Mio, mein Mio* (1980).

Obok publikacji indologicznych (m.in. książka *Der Buddhismus Indiens*, Aschaffenburg, Paul Pattloch Verlag, 1964) jest autorem szkicu *Witold Małcużyński* (Kraków, 1960) oraz pracy *Próba analizy ewolucji w sztuce* (Kraków, 1973) wydanych przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Jego analizy nowych utworów wykonywanych przez Orchestre de Chambre de Lausanne zostały zebrane w tomie *Musiques du Vingtième Siècle. Présentation de quatre-vingts oeuvres pour orchestre de chambre* i wydane w Lozannie w 1965.

POGLĄDY ESTETYCZNE REGAMEYA – SFERY ODDZIAŁYWAŃ

W omówieniu poglądów estetycznych Regameya i wpływów, które je w znacznej mierze uformowały, nie można pominąć jego przyjaźni z Bolesławem Micińskim. W domu rodziców Micińskiego, gdzie bywało wielu artystów i literatów, Regamey znalazł się w kręgu admiratorów Szymanowskiego, mógł nawiązać kontakty z bliskim mu kręgiem artystyczno-literackim, w dużej mierze złożonym z twórców będących tak jak on uchodźcami z terenów Ukrainy. Obraz tej atmosfery rysuje się najpełniej we wspomnieniu samego Regameya o zmarłym przyjacielu²⁰. To poprzez Micińskiego, zaprzyjaźnionego z Witkacym i należącego

²⁰ O Bolesławie Micińskim, jego kulcie dla Szymanowskiego i przyjaźni z Witkacym Regamey napisał we wspomnieniu będącym przedmową do wydania *Portretu Kanta* – ostatniej, pośmiertnie opublikowanej książki Micińskiego

go do nielicznych wówczas entuzjastów i propagatorów teorii „Czystej Formy”, Regamey zapoznał się z tą estetyką. Kiedy Miciński w 1932 objął dział recenzji teatralnych w nowo powstałym piśmie „Zet”, także Regamey, poczynawszy od numeru 5, zaczął zamieszczać swoje artykuły, debiutując tu jako krytyk muzyczny, a także specjalista w dziedzinie filozofii indyjskiej. Rok później w serii wydawniczej „Biblioteka Zet” ukazały się tom wierszy Micińskiego *Chleb z Getsemane* oraz rozprawa *Treść i forma w muzyce* (1933). Podobnie było w przypadku „Miesięcznika Literatury i Sztuki”, gdzie Miciński publikował od pierwszego numeru, który ukazał się na jesieni 1934, Regamey zaś nieco później²¹. Gdy w 1935 powstało „Prosto z Mostu”, Miciński zaczął prowadzić w nim dział poezji i publikować recenzje²², Regamey również przeniósł się do tego pisma²³, przedstawiając już w numerze 12 obszerny artykuł

(Rzym 1947). Por. także B. Pocię, *Regamey – Miciński – Witkacy*, w: *Oblicza polistylistyki*, s. 30–43. Miciński (1911–1943) w 1938 został asystentem na Wydziale Filozofii UW. Pracował także w radiu jako kierownik literacki działu prozy. Od grudnia 1937 przebywał we Francji. Zmarł na gruźlicę w Laffrey koło Grenoble.

²¹ „Miesięcznik Literatury i Sztuki. Organ Komisji Artystycznej Związku Nauczycielstwa Polskiego”. Bezpłatny dodatek do „Głosu Nauczycielskiego” pod redakcją Józefa Czechowicza. Do celów tego pisma należało w pierwszej kolejności omawianie współczesnej literatury i sztuki. Drukowali tu poeci Aragon, Apollinaire, Paul Eluard, Max Jacob, Hans Arp, Raimond Radiguet, Przyboś, Miłosz, ukazywały się także reprodukcje współczesnych dzieł sztuk plastycznych (Yves Tanguy, Roman Kramsztyk, Teresa Roszkowska), zamieszczali tam swoje teksty Jerzy Andrzejewski, Gustaw Morcinek i wielu innych. Miciński opublikował tu w 1934 artykuły *Tragedia „Estetyki artystów”* (w nr 1, wrześniowym) oraz *Niektóre zagadnienia estetyki formalistycznej* (nr 3, listopad), Regamey zaś na przełomie lat 1935–1936 – kilka obszernych, przekrojowych artykułów; m.in. *Muzyka współczesna – jej źródła, kierunki zachowań* oraz *Muzyka francuska*.

²² Informacje zawarte w nocie biograficznej w B. Miciński, *Pisma*, Znak, Kraków 1970, wybór i opracowanie Anna Micińska, s. 550, por. także przyp. 1, s. 552.

²³ „Prosto z Mostu”, pismo pod redakcją Stanisława Piaseckiego, powstało z niedzielnego dodatku literackiego do gazety „ABC” ukazującego się przez trzy lata pod nazwą „ABC literacko-artystyczne”, w który pisywali m.in. B. Miciński, Felicja Lilpopówna i Jerzy Andrzejewski. Prasa narodowa przywitała nowe pismo z nadzieją: „Przy całej, tak potężnej prasie obozu narodowego,

poświęcony Skriabinowi w dwudziestą rocznicę śmierci²⁴. W 1935, począwszy od numeru 43, Regamey rozpoczął pracę jako stały recenzent muzyczny „Prosto z Mostu”, do wybuchu wojny bywając zwykle na czterech koncertach tygodniowo²⁵. Od tego momentu, ponieważ było to wpływowe pismo o dużym nakładzie, jego głos był coraz bardziej zauważany²⁶.

Pismo „Zet” stworzone w 1932 przez Brauna jako przeciwwaga dla „Wiadomości Literackich”, miało być otwarte dla wszystkich non-konformistów, którzy chcieli wyrażać w nim swoje poglądy i gromadziło bardzo różne osobowości, które łączyła niechęć wobec „Wiadomości

przy piórach takich jak Stroński, jak Dmowski, jak Rybarski, Kozicki, Rymar, Panenkowa, Koskowski, literacka strona obozu przedstawiała się zawsze bardzo słabo, bardzo kołtuńsko. [...] Po tylu latach powstanie wreszcie pismo, które będzie pierwszym poważnym współzawodnikiem „Wiadomości Literackich”, tym, czym dla Polaków nie stał się „Zet”, czym dla młodej generacji żydowskiej stała się już „Opinia”, czym wreszcie nie stał się trzeci konkurent, który teraz rozłożył się ostatecznie jak długi”. (Tekst zaczerpnięty z pisma „Problemy” cytowany w numerze 4 „Prosto z Mostu” na pierwszej stronie).

²⁴ K. Regamey, *Człowiek, który chciał zniszczyć wszechświat*, „Prosto z Mostu” 1935, nr 12, s. 2.

²⁵ Sam wspominał o tym w artykule *Tydzień bezkoncertowy* („Prosto z Mostu” 1938, nr 26, s. 7): „Recenzja tym razem będzie króciutka. Nie z winy recenzenta, lecz wskutek zbliżania się wakacji. Z pustego nie nalejesz. Nawet popisu żadnego w tym tygodniu nie było i po raz pierwszy od długiego czasu niżej podpisany mógł siedzieć w piątek wieczór w domu, nie musiał słuchać muzyki, a zwłaszcza nie musiał «mieć zdania o takowej». Rozkosz niezwykła i ocenić ją potrafi tylko ten, kto sam w ciągu roku po cztery razy na tydzień chodzi na koncerty”.

²⁶ Sam Regamey opisał „Prosto z Mostu” jako „pismo o dużym stopniu upolitycznienia, raczej prawicowe, ale które posiadało duży zakres współpracowników i gdzie wyrażano swoje poglądy bez wahania”. Dodał też, że w odróżnieniu od „Zet”, była to praca płatna. „Musiał więc w pewien sposób zdradzić «Zet», jednocześnie jednak nagle zyskał dziesiątki tysięcy czytelników, ponieważ «Prosto z Mostu» miało wysoki nakład i dystrybucję w całej Polsce”. N. Loutan-Charbon, *Constantin Regamey. Compositeur*, z przedmową A.F. Marescottiego, Yverdon 1978, s. 18. Andrzej Paczkowski (*Prasa polska 1918–1939*, Warszawa 1980, s. 266) podał, że „«Prosto z Mostu» osiągnęło nakład 12–15 tys. egz. i choćby tylko z tego tytułu zajmowało jedną z ważniejszych pozycji w życiu kulturalnym i literackim, a także politycznym, Polski drugiej połowy lat trzydziestych”.

Literackich”²⁷ lub / i niemożność publikowania w tym elitarnym piśmie²⁸. Po powrocie z rocznych studiów w Paryżu do Warszawy, Regamey na nowo podjął pracę w „Zet” (rocznik IV, 1935/36). Jeszcze na początku roku 1936 na łamach „Zetu” prowadził polemikę z Kisielewskim, który rozpoczął ją artykułem o prowokacyjnym tytule *Czy upadek muzyki*²⁹, w kwietniu i maju zaś zamieścił trzy artykuły poświęcone

²⁷ A. Paczkowski (op. cit., s. 263) zwraca uwagę, że „Zet” stworzony jako czasopismo filozoficzno-literackie zyskał sobie początkowo współpracę m.in. Stanisława Witkiewicza, który szukał miejsca dla swych awangardowych, a niejednokrotnie i karkołomnych, koncepcji filozoficznych. Witkacy jednak bardzo szybko rozszyfrował zaplecze ideologiczne „Zetu”: „«na widok samych rozważań nad ‘44-oma’ omal nie dostałem duchowych torsji» pisał w liście do redakcji, lecz większą wagę miały zarzuty nie tylko wobec wysublimowanego i «niepoczytalnego» mesjanizmu, lecz także wobec dyletantyzmu publicystów «Zetu» i ich antysemityzmu, który pismo stawiał daleko po prawej stronie barykady. Zespół skupiony wokół «Zetu» i Brauna, do którego należeli m.in. Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, Adam Łada Cybulski, Tadeusz Kudliński, Bolesław Miciński, Konstanty Regamey, czy prowadzący przez pewien czas *Kolumnę poetów* Józef Czechowicz, nie mógł być posądzany o brak erudycji, zapалу intelektualnego czy talentów literackich, tworzył on jednak pismo szalenie trudne w odbiorze” (ibid., s. 263–264).

²⁸ H. Micińska-Kenarowa (op. cit., s. 4): „Obaj z Micińskim debiutowali w tygodniku «Zet» redagowanym przez Jerzego Brauna (kuzyna Micińskiego) i przeciwstawiającym się «Wiadomościom Literackim», opanowanym przez starsze pokolenie”. W „Wiadomościach” pisywał profesor Stanisław Schayer, promotor Regameya, m.in. na temat antysemityzmu i rasizmu, por. artykuł *Na marginesie Upaniszad* na temat przekładu z sanskrytu Stanisława Michalskiego, gdzie przeciwstawia się rasistowskiej interpretacji tych tekstów („Wiadomości Literackie” 1924, nr 16, s. 4). Podobną wymowę ma nb. tekst Regameya w poszukiwaniu najstarszej cywilizacji („Znak” 1933, nr 2, s. 16–18), w którym stwierdzał on, iż nieprawdziwe, „nienaukowe i powierzchowne” teorie „rasowe” Gobineau, Chamberlaine’a i nauki niemieckiej stanowią grunt, na którym „wykwita rasowy nacjonalizm niemiecki, ich pretensje do panowania nad światem”.

²⁹ „Zet” rok IV, nr 15–16 z 1–15 stycznia 1936, s. 3. Sam Kisielewski (*Pamięci Konstantego Regameya*, op. cit., s. 5–6) opisał tę polemikę we wspomnieniu po śmierci Regameya: „A dyskusja nasza zaczęła się... na piśmie. W roku 1933 (a może 34) popelnilem pierwszy w życiu duży artykuł, zatytułowany: *Czy upadek muzyki?* i umieściłem go w piśmie «Zet». Pismo to było osobliwe, wychodzące nieregularnie i nie płacące honorariów, finansowane przez swego redaktora Jerzego Brauna, pisarza, poetę, filozofa, z czasem wybitnego działa-

harmonice Skriabina, jednocześnie prowadząc już działalność recenzencką w „Prosto z Mostu”. Począwszy od setnego numeru na przełomie lat 1936–37 ogłosił jeszcze w „Zet” dziewięć artykułów poświęconych filozofii buddyjskiej³⁰. Pismo na pewien czas przestało się ukazywać, a kiedy jesienią 1937 roku pojawiło się ponownie jako miesięcznik, o mniejszym formacie i zmienionym charakterze³¹ ani Witkiewicz, ani Regamey nie kontynuowali swoich cykli, pomimo wcześniejszych zapowiedzi (ich ostatnie artykuły ukazały się w numerze 5). Przyczyny tego stanu rzeczy wyjaśniała H. Micińska-Kenarowa:

Kiedy jednak zespół redakcyjny „Zetu” zaczął się przekształcać w kapliczkę wyznawców filozofii Hoene-Wrońskiego, młodzi ludzie zaczęli stopniowo opuszczać pismo, przechodząc do prawicowego, ale prężnego tygodnika „Prosto z Mostu”, w którym redaktor Stanisław Piasecki potrafił skupić utalentowane pióra. Miciński objął tam krytykę poetycką, a Regamey muzyczną³².

cza chrześcijańskiego, twórcę okupacyjnej «Unii», przewodniczącego podziemnej Rady Narodowej, przez pewien czas zastępcę Delegata Rządu na Kraj, potem wieloletniego więźnia politycznego. O przyszłych jego dziwnych losach nikt wtedy jeszcze naturalnie nie myślał, a «Zet» był poświęcony polskiemu mesjanizmowi, opartemu na filozofii Hoene-Wrońskiego. Mało kto znał tę filozofię, toteż w redakcji pracowali wyjątkowi erudyci jak Karol Homolacs, genialny młody filozof poliglota Jaromir Jaropek Stępniewski i właśnie – Konstanty Regamey, istni «górale duchowi» jak to nazwał Irzykowski”.

³⁰ Pierwszym z tej serii był artykuł *Filozofia buddyjska. Szkoła Sarwastiwadhinów-Wajbhaszików*, „Zet”, nr 8 (100), s. 7.

³¹ Od nr 6–7 (117–118), w którym redakcja ogłosiła, iż „z powodu złego stanu zdrowia red. Jerzego Brauna zastępstwo jego w funkcjach redakcyjnych obejmuje czasowo red. Antoni Madej”. Stwierdza się tu także, iż potrójna rola pisma jako specjalistów-wrońskistów, badaczy doktryny filozoficznej mesjanizmu, pisma naświetlającego ogólne prądy kulturalne epoki oraz pisma społeczno-politycznego, propagujące konkretne idee przebudowy kraju zostaje zmieniona, a specjalistyczne artykuły będą się ukazywać w „Wrońskiana. – Rocznik filozoficzno-matematyczny”. Zmiana formatu zbiegła się z przemianą pisma najpierw w miesięcznik o profilu czysto filozoficznym, a następnie w zamknięty organ wrońskistów, atakujący masonerię (w nr 13, 105, na pierwszej stronie artykuł *Wróg państwa nr 1*). Stopniowo jedynymi autorami publikującymi w tym okresie do września 1939 r. pozostali niemal wyłącznie C. Jastrzębiec-Kozłowski, Jerzy Braun, Antoni Madej, Mirosław Starost, Paulin Chomicz.

³² H. Micińska-Kenarowa, op. cit., s. 4.

Z „Prosto z Mostu” rzeczywiście, szczególnie w początkowym okresie, związanych było wiele wybitnych postaci: obok Bolesława Micińskiego w pierwszych numerach pisywał tu Witold Gombrowicz³³, ostro polemizujący z Jerzym Andrzejewskim, a także Zygmunt Mycielski. Jednocześnie ukazywały się tu teksty o bardzo różnym poziomie, toteż w osobie Regameya pismo zyskało cennego współpracownika, wnoszącego ton obiektywizmu i niezależności od ideologii lansowanej przez obóz narodowy.

U podłoża decyzji Regameya, by związać się na stałe z „Prosto z Mostu”, leżały prawdopodobnie bliskie mu progresywne założenia jego twórcy, który pisał w pierwszym numerze, iż wcześniej, poświęcając wiele miejsca w „ABC literacko-artystycznym” sztukom plastycznym i muzyce:

braliśmy żywy udział w walce o zrozumienie dla nowych kierunków w sztuce. W okresie walki z zaśniedziałą „Zachętą” staliśmy po stronie tych artystów, którzy pod przywództwem śp. Władysława Skoczylasa otwierali przed sztuką polską nowe horyzonty. Nie mniej bezkompromisowo walczyliśmy w artykułach i recenzjach z dziedziny muzyki o uznanie geniuszu Karola Szymanowskiego i wyrąbanie drogi nowoczesnej muzyce, tak świetnie reprezentowanej przez młode pokolenie polskich kompozytorów. Toteż wielu spośród młodych plastyków i muzyków zaliczaliśmy do przyjaciół i współpracowników „ABC literacko-artystycznego”.

³³ Gombrowicz dał wiele wyjaśniający opis tej szczególnej sytuacji (*Wspomnienia polskie*, Kraków 2002, s. 136–137): „Kiedy poznałem Andrzejewskiego był on blisko ze Stanisławem Piaseckim, redaktorem tygodnika «Prosto z Mostu», i z jego grupą. Wielu młodych pisarzy i poetów garnęło się do «Prosto z Mostu» nie żeby byli nacjonalistami, a dlatego że nie mogli dogadać się z «Wiadomościami Literackimi», redagowanymi przez Grydzewskiego w duchu, jak się wtedy mówiło, masońsko-liberalnym [...] Ja także z Grydzewskim i jego możliwym tygodnikiem nie dochodziłem do porozumienia. [...] Notowania na giełdzie literackiej były grą polityki, koterii zwalczających się wzajem, intryg, wszystkiego, tylko nie sztuki, nie literatury. Ktoś pomawiany o lekki choćby antysemityzm nie mógł być popierany przez «Wiadomości» – a ja miałem pecha, że bohater jednego z moich opowiadań był urodzony z ojca polskiego arystokraty i matki – Żydówki. To wystarczyło, aby mnie obsypał pochwałami patologiczny żydożerca, Adolf Nowaczyński – a znów pochwały Nowaczyńskiego wystarczyły, aby ze strony «Wiadomości» powiało chłodem [...] Ale brak poparcia u «Wiadomości» nie pchnął mnie w ramiona Piaseckiego. Mnie w Piaseckim nie tyle nacjonalizm, czy nawet «fasyzm» drażnił, ile jego tępota i wulgarność jego natury”.

Retoryka ta częściowo tłumaczy przyczyny, dla których tego rodzaju nowe pisma mogły być wówczas atrakcyjne dla młodych twórców, buntujących się przeciwko konserwatywnym i zaściankowym krytykom sztuki. Narastająca polaryzacja postaw nie tylko w kręgach związanych z polityką, ale także środowiskach opiniotwórczych, związanych z prasą, sprawiała, iż najbardziej apolitycznie nastawionym intelektualistom coraz trudniej było unikać zajmowania postawy wobec kwestii polityczno-społecznych³⁴. W 1938 w polityczno-społecznym profilu pisma nastąpił jednak zdecydowany zwrot w kierunku krańcowo prawicowym i antysemitycznym, postępujący aż do wybuchu wojny³⁵. Aspiracje propagowania nowej sztuki ustąpiły miejsca obskurantyzmowi o napastliwym tonie. W tym okresie szereg współpracowników „Prosto z Mostu”, m.in. Bolesław Miciński, zerwało z nim współpracę³⁶. Jak wspominała H. Micińska, „obaj usiłowali przemykać oczy na coraz bardziej antysemityczne tendencje pisma, aż w końcu i tam doszło do zerwania”³⁷. Miciński rzeczywiście zrezygnował z publikowania na łamach „Prosto z Mostu”, a z prywatnej korespondencji dowiadujemy się o sile jego oburzenia i żalu³⁸. W przypadku Regameya tak się jednak nie stało.

³⁴ Por. K. Kawalec, *Polska myśl polityczna lat trzydziestych wobec prądów totalitarnych*, w: K. Jonca (red.), „Acta Universitatis Wratislaviensis” nr 1559 „Studia nad Faszyzmem i Zbrodniami Hitlerowskimi”, t. XVII, Wrocław 1994, s. 89–123.

³⁵ Literaturę na ten temat podaje M. Domagalska w „Najpilniejsza sprawa”. *Publicyści „Prosto z mostu” wobec kwestii żydowskiej*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2002, nr 4 (204).

³⁶ A. Paczkowski (op. cit., s. 258n.) podkreśla (notabene mylnie podając informację, iż dział plastyczny prowadzony był przez Konstantego Regameya obok Tytusa Czyżewskiego i Jerzego Wolffa), że współpracę z „Prosto z Mostu” zerwali Jerzy Andrzejewski i Karol Irzykowski „na tle drastycznego stanowiska redakcji wobec Żydów polskich wypędzonych z III Rzeszy”. Na łamach „Pionu” ukazał się wtedy słynny tekst Kazimierza Iłakowiczówny, *O moich przyjaciółach Żydach* (1938 nr 30, s. 3–4).

³⁷ H. Micińska-Kenarowa, op. cit., s. 4.

³⁸ W liście Micińskiego do Iwaszkiewicza pisany w Grenoble, w styczniu 1938: „Piszesz mi o wiadomościach z Polski. Może wołałbym ich nie mieć. Będę musiał zerwać zupełnie współpracę z ‘Prosto z mostu’. Pisałem już o tym do Piaseckiego – ciężko mi to przychodzi, bo przywiązałem się, ale wolę tych, którzy biją, od tych, którzy tworzą teorię bicia i usprawiedliwiają bydlęctwo przy pomocy świętego Tomasza, który ostatnimi czasy paraduje w prasie naro-

Decyzja podtrzymania współpracy z pismem po jego drastycznym zwrocie „na prawo” wydaje się trudna do zrozumienia. Jeśli spoglądać na krytykę jako na „aktywną uczestniczkę dyskusji nad kulturą muzyczną, dyskusji inspirowanej nie tylko przez przyjęty zespół poglądów estetycznych, ale i także motywy pozaestetyczne: polityczne, kulturowe oraz te, które wynikają z relacji krytyka ze środowiskiem muzycznym”³⁹, a zatem uznać za fakt znaczący wybór określonego tytułu, i co za tym idzie, pewnej orientacji politycznej, wówczas fakt, iż Regamey publikował w piśmie „Prosto z Mostu” aż do ostatniego numeru z początku września 1939 roku, skłania do postawienia pytań w sprawie przyczyn tych decyzji oraz jego przekonań politycznych.

Częściowo odpowiedź na to pytanie przynoszą wspomnienia Haliny Kenarowej, która stawiała tezę o apolityczności przekonań Regameya, podkreślając związki łączące także w tym zakresie Micińskiego i Regameya:

Obaj byli młodymi ludźmi z tzw. kresów wschodnich [...] Podobna więc aura kulturowa ukształtowała ich wczesne dzieciństwo, wychowanie i typ wrażliwości. Stąd też między innymi młodzieńcze uwielbienie dla Szymanowskiego oraz sentymenty i bliskie kontakty z jedynym ze skamandrytów, Iwaszkiewiczem [...] Obaj wynieśli cudem głowy z apokalipsy rosyjskiej rewolucji, co niewątpliwie zaważyło na ich późniejszej apolityczności, umiarkowanie konserwatywnych poglądach i europejskim uniwersalizmie⁴⁰.

dowej jako policjant. Dziwna rola. Nasi polityczni teolodzy tyle tylko o nim wiedzą, że pozwalał bić. No, na to nie trzeba Świętego Tomasza, Psiakrew! Pod pierwszym wrażeniem chciałem napisać list do Słonimskiego. Dopiero później zdałem sobie sprawę, że go nie znam i że to byłoby bardzo nietaktowne. Zbyt przywiązałem się do ‘Prosto z mostu’, za długo z nimi współpracowałem, żebym miał robić ostentacyjne wyjście z trzaskaniem drzwiami. Ale po prostu przestałem pisać. [...] Jeżeli zwiążą sznurami Gałczyńskiego, który jedynym tchem pobekuje o Matce Boskiej i Ordonce, jeżeli wypędzą Łaszowskiego, jeżeli przestaną pisać o ‘zgniłej kulturze’, jeżeli przestaną wydawać numery żydowskie, jeżeli przestaną...”. B. Miciński, *Pisma*, op. cit., s. 419; por. także ibid., s. 557, przyp. 2 oraz s. 9. Bohdan Pociąg (op. cit., s. 41) cytował fragment *O nienawiści, okrucieństwie i abstrakcji* Micińskiego (eseju opublikowanego w *Portret Kanta i trzy eseje o wojnie*, Rzym 1947: „Nienawidzę totalizmu i za to także, że nauczył mnie nienawiści”.

³⁹ M. Dziadek, *Jak pisać historię krytyki muzycznej*, w: *Muzykologia u progu trzeciego tysiąclecia*, Akademia Muzyczna im. F. Chopina. Instytut Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2000, s. 204.

⁴⁰ H. Micińska-Kenarowa, op. cit., s. 3.

Przeżywszy czas rewolucji i wojny domowej w Kijowie, gdzie mógł zaobserwować, iż okrucieństwa popełniane przez „białych” i „czerwonych” niczym się nie różnią, Regamey starał się przyjmować chłodną postawę analityczną wobec kwestii politycznych. Nie tylko poprzez kontakty z ojcem, któremu w latach dwudziestych wysyłał do Kijowa ubrania i pieniądze zarobione na korepetycjach, ale także z „białą” emigracją rosyjską, lepiej niż wielu innych polskich intelektualistów orientował się w sytuacji, jaka panowała w „Sowietach” w latach dwudziestych i trzydziestych. Toteż tendencje lewicowe były mu obce, choć z pewnością nie było w jego myśleniu wrogości, tak wszechobecnej u wielu pisarzy znajdujących się po „prawej” stronie sceny politycznej. Świadczy o tym merytoryczny charakter jego polemik, recenzji z książek czy wykładów.

Nie tłumaczy to jednak, dlaczego pozostał w piśmie o skrajnie prawicowym profilu. Za jedną z kierujących nim motywacji uznać można by świadomą decyzję, by ton krytyki muzycznej pozostał niezmienny, żeby pismo nie stało się również terenem ataków na muzyków, tak jak się stało np. z działem krytyki poezji po odejściu Micińskiego. Rzeczą jego artykułów pozostawał bowiem niezmiennie w ostrym kontraście wobec publikowanych obok napastliwych tekstów dotyczących różnych sfer życia publicznego, m.in. także muzyki. Jego postulat krytyki obiektywnej był realizowany także w odniesieniu do kwestii społeczno-politycznych. Nigdzie nie wprowadził Regamey stwierdzeń, które miałyby jakiegokolwiek negatywne podteksty narodowościowe, antysemitowskie czy – z drugiej strony – antyniemieckie, tak silne w publicystyce „Prosto z Mostu” końca lat trzydziestych⁴¹. Natomiast poglądy m.in. dotyczące muzyki narodowej, reprezentowane przez grono prawicowych krytyków z kręgu „Warszawskiego Dziennika Narodowego” z Rytlą na czele, określającego Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej jako „filię międzynarodówki muzycznej”⁴², były jedynym

⁴¹ Roman Jasiński, który w swoim przeglądzie polskiej prasy muzycznej czujnie wychwytywał przejawy antysemityzmu, nigdy nie sformułował takiego zarzutu wobec Regameya, nie wahał się natomiast tego uczynić wobec Bronisława Rutkowskiego (którego Regamey zastąpił na stanowisku redaktora naczelnego we wrześniu 1938 od nr 9), cytując jego recenzję dotyczącą koncertu pod dyktando Jaschy Horensteina w „Muzyce Polskiej” 1935 nr 6. R. Jasiński, op. cit., s. 328.

⁴² R. Jasiński, op. cit., s. 490.

światopoglądem uznawanym przezeń za szkodliwy i który rzeczywiście starał się zwalczać, choć nadal czynił to bez agresji, tak charakterystycznej dla pisarstwa wielu ówczesnych krytyków. Niewątpliwie realistycznie oceniał on niebezpieczeństwo obskurantyzmu, jakie w dziedzinie krytyki muzycznej płynęło ze strony obozu narodowego, toteż nie uważał za celowe zejścia z pola walki przez zaprzestanie publikowania w piśmie zachowującym znaczny wpływ na opinię publiczną. Świadczą o tym teksty polemizujące przede wszystkim z samym Rytle⁴³. Fakt, iż Regamey prowadził batalię z ciasnym światopoglądem narodowym z łam prawicowego „Prosto z Mostu” należy do szeregu paradoksów, w które obfitowała fascynująca epoka dwudziestolecia międzywojennego.

O związkach myśli estetycznej Regameya i Micińskiego świadczą teksty Micińskiego opublikowane w roku 1934, już po ukazaniu się rozprawy *Treść i forma w muzyce* Regameya. W artykule *Tragedia „Estetyki artystów”* Miciński dał wyraz przekonaniu, iż jednym z najbardziej interesujących zagadnień dla teoretyka sztuki jest zależność między wolnym wybuchem twórczej inspiracji a analizą, która produkt poetyckiego natchnienia rozkłada na poszczególne elementy składowe, ocenia i klasyfikuje:

Gdy mówimy: ‘Ten obraz jest źle skomponowany’, mówimy innymi słowami, że dane dzieło sztuki jest niejednolite, że brak mu tej jedności, która elementy składowe, takie jak np. barwy i linie łączy w pewną całość. Artysta dąży do jedności, komponuje (od *componere* – składać, jednoczyć), a czymże jest refleksja, jak nie dekompozycją, rozłożeniem, rozczłonkowaniem. Reasumując: twórczość, to *sui generis* synteza, będąca wyrazem naszych stanów pozapojęciowych, refleksja krytyczna to analiza rozkładająca pewną całość przesączoną przez filtry naszego intelektu, przez mechanizm naszych pojęć.

Tworzący dziś artyści (mam tu na myśli oczywiście tzw. „awangardowców”) znaleźli się w tym momencie rozwoju form, w którym na skutek pewnego przedwczesnego i raptownego wyładowania możliwości rozwojowych nastąpiło daleko idące skomplikowanie form wypowiedzi: *zupełna deformacja rzeczywistości w plastyce, zawiła metaforyka w poezji, atonalna muzyka* [podkr. red.]. Zawilość formalna paraliżuje możliwość bezpośredniej kontemplacji estetycznej i zmusza do intelektualnego rozwiązywania zagmatwanej konstrukcji. Dzieło tak spreparowane podobne jest do zegarka, rozłożonego na tryby i koła; przedstawia ono widok niewątpliwie interesujący, lecz równocześ-

⁴³ Por. np. K. Regamey, *Nieco o programach*, „Prosto z Mostu” 1937, nr 3, s. 7.

nie traci to, co było jego istotą, tak jak celem zegara jest wskazywanie godzin. Analiza wypiera syntezę⁴⁴.

Inaczej niż Regamey negujący możliwość muzycznej deformacji w *Treści i formie w muzyce*, Miciński uznał muzykę atonalną za odpowiednik deformacji rzeczywistości w sztukach plastycznych i literaturze⁴⁵. Stwierdził dalej, iż „większość teoretyzujących artystów poszła dziś po linii estetyki formalistycznej”, jednak ich pisma, trafiając do nieprzygotowanej publiczności, potęgują niezrozumienie nowej sztuki. Dokonuje tu Miciński ataku na „Wiadomości Literackie”, które jego zdaniem „z ich programowym antyintelektualizmem, afilozoficznym nastawieniem i kultem «zdrowego rozsądku» popartego dobrym «witzerem» głoszonym przez Boya, Słonimskiego etc.” wpływają na pogłębienie rozdzwisku między artystą teoretykiem a społeczeństwem. W konkluzji zaś rysuje silnie subiektywnie zabarwiony obraz tej sytuacji:

Ten antyintelektualizm owacyjnie witany przez tonącą w lenistwie umysłowym publiczność przechylił szalę: niezrozumiani artyści awangardowi piszą bądź kapitalne jak S.I. Witkiewicz dzieła, bądź mało oryginalne, ale za to bajecznie pogmatwane teorie (Chwistek, Strzebiński), a publiczność idzie ławą na wystawę Styków, czytuje Marczyńskiego i „kronikę tygodniową”⁴⁶.

Tezy te przypominają nieco stwierdzenia Regameya w odniesieniu do repertuaru koncertowego, choć w zestawieniu tych dwóch cytatów stają się zarazem widoczne różnice między nimi:

⁴⁴ B. Miciński, *Tragedia „Estetyki artystów”*, „Miesięcznik Literatury i Sztuki” 1934, nr 1, s. 20.

⁴⁵ K. Regamey, *Treść i forma...* op. cit., s. 33. Por. dyskusję nad pojęciem deformacji przeprowadzoną przez Zofię Helman, i sformułowaną przez nią definicję: „Efekt, który można by określić celową deformacją, polegałby więc raczej na wydobyciu i świadomym podkreśleniu przez kompozytora kontrastów języka muzycznego epoki stylizowanej i współczesnej. W przypadku zastosowania techniki cytatu muzycznego będzie to świadome zdeformowanie znanego fragmentu cudzej kompozycji (deformacja ‘rzeczywistości’ muzycznej) [...] Deformacja będzie się więc pojawiała jedynie tam, gdzie ‘deformowane’ istnieje obok tego co ‘deformujące’, gdzie metodą montażu łączy się i zestawia heterogeniczne fragmenty”. Z. Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków 1985, s. 208–209.

⁴⁶ B. Miciński, *Tragedia „Estetyki artystów”*, op. cit., s. 19–21.

Są ludzie, którzy w dość swoisty sposób zaspokajają swoje potrzeby artystyczne. Zatrzymują się na jakimś arcydziele i „konsumują” je raz po raz, coraz mniej interesując się innymi arcydziełami. Jest to na przykład dość często u nas spotykany typ ludzi, którzy nieustannie czytają *Trylogię* [Henryka Sienkiewicza]; od początku do końca i znów od początku. Może to być bardzo chwalebne, ale, jeżeli wskutek takiego „zaspokajania potrzeb literackich”, ów osobnik nie ma czasu na czytanie czego innego, jest to po prostu pewną tępotą. W muzyce sprawa ta jest drażliwsza. Poza szczupłym gronem wykonawców lub teoretyków czytających nuty, „konsumowanie” muzyki polega na słuchaniu. Niemal jedynym środkiem, zwłaszcza u nas, gdzie tak mało rozwinięte jest domowe muzykowanie, są koncerty. One więc spełniają rolę dostarczenia szerokim warstwom stawy muzycznej, od ich programów jest uzależnione umuzykalnienie publiczności. Otóż czy koncerty naprawdę spełniają tę czynność? Niestety w większości wypadków nie, i to zarówno u nas, jak gdzie indziej. Przeważnie właśnie programy koncertów tworzą muzycznych odpowiedników do „nałogowych” czytelników *Trylogii*⁴⁷.

W kolejnym szkicu, *Niektóre zagadnienia estetyki formalistycznej*, rozpatrywał Miciński zagadnienie formalizmu w estetyce, podkreślając, podobnie jak Regamey, wieloznaczność pojęcia „forma” (autor wspomina o dwudziestu ośmiu różnych interpretacjach, zebranych przez francuskiego filozofa F. Littré)⁴⁸. Choć uważa on, iż jedynie różnicowanie terminologiczne jest tak obszernym problemem, że mogłoby stać się przedmiotem większej pracy, „która wprowadziłaby nas w obręb skomplikowanej problematyki metafizycznej”, jeszcze bardziej skomplikowanym zagadnieniem jest geneza formalizmu estetycznego. Źródłem tego kierunku upatruje on w Kantowskiej *Krytyce władzy sądownia* jako „punktu wyjścia dla dwóch głównych linii w dziejach estetyki XIX i XX wieku: formalizmu i estetyki treści”. Streszczając główne linie argumentacji Kanta, Miciński podkreślał, iż przeżycia estetyczne są bezinteresowne i autonomiczne:

Zasadniczą więc cechą doznań estetycznych jest ich bezinteresowność, czyli obojętność wobec realnej egzystencji przedmiotu, który oddziałuje na nas wyłącznie swoim wyglądem (formą). Wszelka więc chęć np. posiadania danego przedmiotu zniszczyłaby bezinteresowność kontemplacji, powołując w nas akty woli, jak również i chęć logicznego uzasadniania piękna. Obcą także sferze wzruszeń estetycznych pozostaje problematyka etyczna: rzeczy etycznie złe mogą być piękne i odwrotnie.

⁴⁷ K. Regamey, *Nieco o programach*, „Prosto z Mostu” 1937, nr 3, s. 7.

⁴⁸ B. Miciński, *Niektóre zagadnienia estetyki formalistycznej*, „Miesięcznik Literatury i Sztuki” 1934, nr 3, s. 82–85.

Symptomatyczne są następujące obserwacje Regameya o Micińskim w jego wstępie do *Portretu Kanta*:

Przez całe życie bronił się przed pokusą stworzenia sobie rzeczywistości fikcyjnej, przed ucieczką od rzeczywistości, bronił się nawet kosztem rezygnacji z wyjaśnienia rzeczywistości autentycznej. Chciał ją przynajmniej umieć odczuć⁴⁹.

Wydaje się, że to jest także myślenie bliskie samemu Regameyowi, podobnie jak indywidualizm, który był dla Micińskiego jedną z podstawowych wartości⁵⁰. Halina Micińska-Kenarowa silnie akcentowała również substancjalne związki ich estetyki:

Wspólnie też wypracowali w niezliczonych rozmowach podobne postawy: moralną, którą formułowali jako „wolność w samoograniczeniu” oraz estetyczną, która była pochwałą eklektyzmu czy pluralizmu w sztuce. Miciński taką pochwałę napisał w eseju o Victorze Cousin. Regamey wyznawał ją do końca w późniejszej twórczości kompozytorskiej, w sensie szeroko pojętego powiedzenia Baudelaire’a: „Dzieło sztuki tkwi jedną nogą w przeszłości a drugą w przyszłości”. Łączyła ich ponadto wszechstronność zainteresowań przy ścisłości myślenia, lotność intelektualna przy ogromnej erudycji, swoboda bycia przy nienagannych manierach, wreszcie spontaniczne a finezyjne poczucie humoru⁵¹.

⁴⁹ K. Regamey, wstęp do: B. Miciński, *Portret Kanta i trzy eseje o wojnie*, Rzym („Kultura”) 1947; przedruk w: Anna Micińska, Jarosław Klejnocki, Andrzej Stanisław Kowalczyk (red.), *Bolesław Miciński, Jerzy Stempowski. Listy*, Warszawa 1995, s. 25–49. Cytat pochodzi z tego drugiego wydania, s. 27, za B. Pocię, op. cit., s. 35. Wspominał też: „Wreszcie, *last but not least*, St. I. Witkiewicz, którego trudno byłoby umieścić w jednej tylko z powyższych szufladek i którego przyjaźń, pełna zresztą starć, bardzo poważnie zaważyła na rozwoju Micińskiego” (s. 5–6).

⁵⁰ „Indywidualizacja powinna sięgać jak się zdaje, nie tylko treści, ale i formy wypowiedzi. Wiek XIX stworzył mit filozofii naukowej – był to zwykły ‘maquillage’ – nie miał bowiem w sobie naukowej ścisłości, a odznaczał się całą ohydą stylu protokołów policyjnych i aktów urzędowych. [...] Jednym z zadań filozofii jest przywrócenie życia słowom. Słowa są nie tylko znakami – nie tylko inkarnacją bytów niezależnych – słowa są bytami, w których zawarta jest nie tylko dynamika ekspresji, ale i inwencji” (cyt. za: Pocię, op. cit., s. 37–8).

⁵¹ H. Micińska-Kenarowa, *Wspomnienie*, op. cit., s. 3.

Przy szeregu istotnych pokrewieństw kroczyli jednak odrębną drogą: filozof-poeta Miciński często poruszał zagadnienia etyczne, a jego proza „filozoficzna” często nabiera cech poetyckiego eseju. Są to tendencje całkowicie obce pismom Regameya, z ich programową rzeczywistością i „odpoetyzowaniem”.

NOWA ONTOLOGIA MUZYKI W ŚWIECIE SYSTEMU JÓZEFA HOENE-WROŃSKIEGO

Na początku lat trzydziestych Regamey analizował muzyczne implikacje teorii filozoficznych Józefa Hoene-Wrońskiego, wyrastające z jego uniwersalnej koncepcji „Prawa tworzenia”. Trzy teksty wydrukowane w pierwszym roczniku (1932) pisma „Zet”⁵²: *Podstawy metafiz-*

⁵² Pismo „Zet” od początku swego istnienia (marzec 1932) było ściśle związane z Instytutem Mesjanistycznym im. Hoene-Wrońskiego istniejącym w Warszawie od 1919 do ok. 1933, którego prezesem był Józef Jankowski (1865–1935), a sekretarzem Paulin Chomicz (1873–1949). Wraz z przekształceniem Instytutu w nowy organizm nazwany Towarzystwem Hoene-Wrońskiego (Instytut Filozofii Absolutnej), które rozpoczęło swą działalność około 1933 (prezesem był P. Chomicz, wiceprezesem Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, a sekretarzem J. Braun, pismo „Zet” pozostało organem tego Towarzystwa. Inne pisma wydawane przez Towarzystwo: rocznik „Wrońska” oraz „Prace Tow. Hoene Wrońskiego”. Informacje za: Bolesław J. Gawecki, *Wroński i o Wrońskim*, Warszawa 1958, s. 22–23. Autor ten stwierdził także (ibidem), iż „w latach późniejszych P. Chomicz i in. usiłowali odseparować wrońskizm od wszelkich odmian ‘wiedzy tajemnej’, podkreślając racjonalizm H. Wr., jego walkę z mistycyzmem itd. Argumenty ich nie zawsze były przekonujące. Faktem jest, że najwybitniejsi okultyści uważali Wr. za swego mistrza, najlepsi zaś znawcy, jak Fr. Warrain, wskazywali na pokrewieństwo podstaw jego filozofii z Kabałą. Ponadto akcji Inst. Mesjan. czy Tow. H. Wr. poważnie szkodziły wystąpienia niewątpliwych maniaków lub szarlatanów, podejrzanych ‘reformatorów’, a zarazem grafomanów, którzy w swych elukubracjach również powoływali się na Wrońskiego jako na ‘największego geniusza’ itp. Koncepcje Józefa Hoene-Wrońskiego, prezentujące uniwersalną wizję integrującą wszelkie dziedziny filozofii nauki w spójny system, były rzeczywiście wykorzystywane jako podwaliny systemów ezoterycznych, przede wszystkim zaś okultyzmu Alphonse-Louis Constanta (1810–1875) piszącego pod pseudonimem Eliphas Lévy, autora m.in. *Dogme et Rituel de la Haute Magie* (1855, napisany z „różokrzyżowcem” Edwardem Bulwer-Lyttonem), *La Clef des Grandes Mystères* (1861),

zyczne muzyki (nr 5), *Filozofia muzyki Wrońskiego* (nr 6) oraz *Jeszcze o teorii muzyki Wrońskiego* (nr 9) są wykładnią tej teorii. Wydaje się, że jej referowanie stanowiło dla Regameya pożyteczne ćwiczenie myślowe, okazją do wykrystalizowania i prezentacji własnych poglądów, zawartych przede wszystkim w pierwszym z trzech artykułów⁵³. Argumentacja autora zmierza tu do uzasadnienia, iż jedynie na podstawie pewnych praw metafizycznych możliwe jest wyjaśnienie zasad muzyki i że wobec tego należy poszukiwać nowej ontologii tej sztuki⁵⁴:

Już Kepler przewidywał rozwiązanie, twierdząc, że harmonia z jednej strony wpływa z budowy świata, z drugiej strony zaś wpływa z natury człowieka; sądził więc, że jest niejako 'syntezą' tych dwóch różnorodnych zasad: fizycznej i psychicznej. Aby zrozumieć, jak się podobna synteza wytwarza, należałoby się oprzeć na najogólniejszych prawach ontologicznych. Uczynił to po raz pierwszy w sposób naukowy Wroński i wykazał, że harmonia i gama nie są syntezą elementów psychofizycznych, lecz wynikają ze wzajemnej adaptacji tych dwóch zasad różnorodnych⁵⁵.

Fables et Symboles (1862), *La Science des Esprits* (1865), *Le Grand Arcane, ou l'Occultisme Dévoilé* (1868, opublikowany pośmiertnie, 1898). Konceptje te wpłynęły również na Balzaka w jego powieści *Serafita* (1835).

⁵³ K. Regamey, *Podstawy metafizyczne muzyki*, „Zet” 1932 (1), nr 5 z 1 VI, s. 4.

⁵⁴ Gdziekolwiek widoczny jest w tych tekstach brak precyzji w posługiwaniu się aparatem pojęciowym, co przejawia się przede wszystkim w stosowaniu terminu „gama” w znaczeniu „skali” (świadczą o tym m.in. sformułowania „gama chińska”, czy „gama majorowa”) lub ich stosowaniu zamiennym, oraz w dowolnym traktowaniu pojęcia tonacji, które używane jest najczęściej w sensie właściwym, ale także w sensie skali („tonacje kościelne”), w innym miejscu zaś bliższe jest tonalności. Wszystkie te nieścisłości wynikają z faktu, że Regamey pisał te teksty przede wszystkim na podstawie tekstów francuskojęzycznych zawierających te właśnie terminologiczne niedostatki. To że mogły się one znaleźć u samego Wrońskiego, jest oczywiste, zważywszy, że samo pojęcie tonalności dopiero wówczas wchodziło do użytku, i to przede wszystkim w tekstach polemizującego z nim Jean-François Fétisa. W latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku jednak także Francis Warrain oraz inni kontynuatorzy i egzegeci dzieła Wrońskiego posługiwali się np. terminem „gamme” zamiennie z „échelle”. W profesjonalnej literaturze polskojęzycznej stosowano wówczas pojęcie skali, tonacji czy tonalności, choć posługiwano się także pojęciem „gamy” np. Adolf Chybiński (*Wschód i zachód w muzyce*, „Muzyka” 1929, nr 2, s. 74) posługuje się pojęciem gamy w znaczeniu skali.

⁵⁵ K. Regamey, *Filozofia muzyki Wrońskiego*, „Zet” 1932, nr 6.

Regamey wychodzi od stwierdzenia, iż cechą specyficzną muzyki jest to, że jej tworzywo – dźwięki – układają się w struktury, których wyjaśnienia nie przynoszą w pełni ani akustyka, ani fizjologia słyszenia, ani prawa matematyczne. Konstrukcja podstawowego układu, jakim jest diatoniczna skala muzyczna (np. dźwięki $C - D - E - F - G - H - C$), nie poddaje się do końca prawom matematyki i akustyki, gdyż ciąg alikwotów będący składowymi tonami dźwięku, i których częstotliwość drgań stanowi całkowite wielokrotności najniższego tonu podstawowego (w tym przypadku C), nie dostarcza wszystkich składników skali. Zależności tonalne, które wyczuwalne są również w muzyce najnowszej, nie są jedynie kwestią konwencji. Toteż termin „atonalność” uważa za niewłaściwy w odniesieniu do muzyki nowej; lepiej oddającym stan rzeczy byłby według niego inny termin, nie zaprzeczający tonacjom jako takim, lecz uwzględniający pełną swobodę w operowaniu nimi, czyli pojęcie „l'ordre omnitonique” („omnitonarność” czy „wszechtonarność”), wprowadzone w 1832 przez polemizującego z Hoene-Wrońskim Jean-François Fétisa⁵⁶. Píše Regamey:

Wprawdzie obecnie słyszy się na ogół, że tonacja jako tło utworu muzycznego jest konwencją zbyt częstą i przestarzałą, że muzyka nowoczesna, a zwłaszcza „muzyka przyszłości” jest atonalna – w tych twierdzeniach jednak chodzi raczej tylko o słowa: twórca w muzyce jest zupełnie swobodny, wolno mu operować funkcjami harmonicznymi i melicznymi w ten sposób, by nie ujawniały one swej przynależności tonacyjnej, jednak z tej dążności do zacierania różnic nie wynika

⁵⁶ Filozofia Hoene-Wrońskiego, jak pisał Michał Bristiger (w artykule *Teoria muzyki C. Durutte'a (przypadek wpływu filozofii polskiej na francuską myśl muzyczną)*, „Muzyka” 1972, nr 2, s. 70–71), „niemal dla wszystkich przedstawicieli teorii muzyki pozostała aberracją, za jaką uznał ją Fétis. Do nielicznych wyjątków należeli Camille Durutte, a także XX-wieczny kontynuator Wrońskiego Ernest Britt, Konstanty Regamey i Edgar Varèse. Durutte dokonał próby „przeniesienia do muzyki kategorii metafizycznych polskiego filozofa, a nawet jego schematów ontologicznych”. Nadał swojej teorii harmonii muzycznej formę „formuł algebraicznych dla wszystkich możliwych w świetle tej doktryny akordów i ich następstw” (s. 70). Bristiger upatruje w systemie Durutte'a „idealistyczną i transcendentalną konstytucję teoretyczną, procedurę dedukcyjną i konstruktywną, wreszcie – neopitagorejską myśl muzyczną”. W swojej uniwersalistycznej filozofii Wroński wyprowadza byt we wszystkich jego przejawach z absolutu. „Prawo Tworzenia jest prawem wszelkiej rzeczywistości i również tworzona rzeczywistość muzyczna musi być z nim zgodna”. Por. także tegoż *Dziewiętnastowieczne aspekty...*, op. cit., s. 449–469.

wcale, by samo pojęcie tonacji było fikcją. Mimo wszystko, w najbardziej „atonalnych” utworach poszczególne odcinki meliczne i harmoniczne zdradzają pewną tendencję ewolucyjną, co jest właśnie cechą przynależności do tej lub innej tonacji. Cóż z tego, że wola kompozytora rozwija myśl muzyczną wbrew tej tendencji? Właśnie w tym pogwałceniu dążności funkcji naturalnej tkwić może efekt artystyczny.

W tych młodzieńczych tekstach daje o sobie znać pewien europocentryzm i teleologiczne widzenie dziejów. Regamey opiera tu swą argumentację skierowaną przeciwko genezie skal pojmowanej jako rezultat konwencji na założeniach ewolucjonistycznych, zakładających historyczny rozwój skal. Podobieństwa rozwoju tonalnego zachodzące zdaniem Regameya w różnych kulturach pozwalają na postawienie hipotezy, iż mają one swoje wspólne, poznawalne intuicyjnie źródło:

W miarę rozwoju muzyki powstają rozmaite teorie, niezależnie od których odbywa się również rozwój intuicyjny, wynikający bezpośrednio z praktyki. Teorie wpadają z czasem w jaskrawą sprzeczność z praktyką i muszą być zastąpione przez inne; stąd wynika ich mnogość i różnorodność; natomiast w rozwoju praktycznym muzyki możemy wykryć stałe dążenie – niewolne też niekiedy od błędów i odchyłeń – w jednym kierunku, dążenie, które jednocześnie precyzuje i wzbogaca pojęcie tonacji i harmonii. Fakt, że wszystkie narody w procesie rozwojowym muzyki coraz bardziej zbliżają się do oparcia swej muzyki na zasadniczych typach gamy 7-dźwiękowej diatonicznej, 12-dźwiękowej i chromatycznej i może 24-dźwiękowej ćwierćtonowej, zdaje się wskazywać, że gamy te nie mogą być przypadkową konwencją – że muszą mieć jakieś głębsze źródło, do którego dociera nasza intuicja. Różnice dzielące gamy różnych narodów są raczej wynikiem rozmaitych poziomów rozwojowych tej samej dążności intuicyjnej.

Regamey dostrzega wyraźną analogię między tonalnością europejską a tonalnością w muzyce innych kultur, doszukując się analogicznego do europejskiego pojęcia tonacji zarówno w muzyce Indii, jak tradycyjnej muzyce chińskiej i arabskiej. Dokonuje porównania muzyki hinduskiej do średniowiecznej muzyki europejskiej, argumentując, że choć teoria skal w muzyce Indii wywodzi się z innych przesłanek niż w teoriach europejskich; w praktyce jednak, przez dążenie do „zachowania jedności tonacji” i decydujące znaczenie podstawowych tonów ragi, zbliżone są one do skal kościelnych. Regamey konstatuje, że ani psychologia, ani prawa akustyczne, jak „odkrycie zjawiska alikwotów, czy tym bardziej błędna hipoteza o istnieniu dolnych tonów harmonicznym, na której opierał się Riemann, nie przyniosły wyjaśnienia, dlaczego poszczególne stopnie skal (także pozaeuropejskich) mają określone ten-

dencje ewolucyjne”. Zauważając ścisły związek pomiędzy zjawiskami muzycznymi a proporcjami matematycznymi i użyteczność teorii matematycznych dla wyjaśnienia zagadnień skal i harmonii, Regamey stwierdza, że żadna z nich nie może wyjaśnić tych zjawisk w pełni. Te wywody prowadzą do głównej tezy artykułu:

Otóż fakt, że muzyka jest tak rdzennie związana z prawami matematycznymi, zdaje się wskazywać dziedzinę, gdzie się znajduje rozwiązanie zagadnienia: należy go szukać w najogólniejszych zasadach metafizycznych. Matematyka podchodzi do tych zasad najbliżej, podaje jednak tylko formę rzeczywistości, treści zaś samej określić nie może. Dlatego też teorie matematyczne w muzyce uderzają z jednej strony ścisłą odpowiedniością do zjawisk muzycznych, a z drugiej strony dowolnością założeń, które powinny znaleźć punkt oparcia poza matematyką⁵⁷.

Muzyka zatem, która pozwala naszej intuicji niejako „wdrzeć się w samą istotę czasu”, jest dla czasu „tym, czym geometria dla przestrzeni” (ze zrozumienia tej zasady wynikały, jak pisze Regamey, dążenia starożytnych myślicieli w kierunku sprowadzenia „harmonii wszechświata do zasad Geometrii i Muzyki”), lecz to „najogólniejsze pojęcia metafizyczne” pozwalają zdaniem Regameya na wyjaśnienie, w jaki sposób w muzyce dochodzi do powiązania zasady fizyczno-akustycznej i psychiczno-intelektualnej⁵⁸.

Przystępując do opisu filozofii muzyki Wrońskiego, Regamey ogólnie scharakteryzował zasady jego systemu filozoficznego, w którym mieści się jego filozofia muzyki, sformułowana na marginesie innych dociekań⁵⁹, czyli „Prawo tworzenia”. Zgodnie z nim, według systemu Wroń-

⁵⁷ K. Regamey, *Podstawy metafizyczne muzyki*, „Zet” 1932, nr 5.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ W drugim z cytowanych artykułów Regamey podkreślił, iż Wroński zawarł swe poglądy na temat muzyki w liście do francuskiego muzykologa Camille Durutte’a, który umieścił ten tekst we wstępie swego dzieła *Esthétique Musicale. Technique ou Lois générales du système harmonique* (Paris, Metz 1855) pod tytułem *État futur de l’Acoustique musicale. Détermination de la vraie gamme diatonique*. Koncepcje estetyczne Wrońskiego w odniesieniu do muzyki były także omawiane w następujących pracach Charles’a Henry’ego: *Wronski et l’Esthétique Musicale* (Paris 1887); *Cercle chromatique* (Paris 1889); *La synthèse de la musique. (Étude scientifique). Application de la loi de création de H. Wr. à la gamme diatonique*, „La Lumière maçonnique (Revue mensuelle de la maçonnerie universelle)” 1913–1914, „Bulletin de l’Institut Général Psychologique”. Paris 1921. W Polsce pisał na ten temat Paulin Chomicz: *Istota muzyki*,

skiego rzeczywistością rządzą dwie zasadnicze, spolaryzowane zasady, które są połączone, „sprzymierzone” przez zasadę trzecią; z niej też wynika sposób połączeń wzajemnych wpływów elementów biegunowych i ich konkretyzacje. Przy zastosowaniu do muzyki, pierwszą z zasad, jaką jest tzw. „element byt” – czyste, niezdeterminowane istnienie, którego cechami są bierność, bezwład i indywidualność, stanowią warunki akustyczne dźwięku. Drugą z biegunowych zasad jest „element wiedza” – czynna, samorzutna i powszechna, odnosząca się do wszelkiej określoności (zarówno tego, co określa, jak i tego, co daje się określić) – „warunki intelektualne” dźwięku, czyli „to, co w tonach muzycznych da się określić estetycznie przez różnicowanie stosunków zachodzących między nimi, czyli interwałów. „Byt” i „wiedza”, czyli warunki fizyczne i intelektualne, obiektywne i subiektywne dźwięku to zasady biegunowe, nie dadzą się sprowadzić do syntezy, jednak jest możliwe ich połączenie przy pomocy tzw. elementu neutralnego, wyrażającego subiektywną celowość natury, czyli Piękno – który Wroński upatruje w warunkach antropologicznych, czyli w percepcji dźwięku”. Obydwie te zasady łączy więc zasada trzecia – tzw. element neutralny, podstawowy, który stanowią „warunki antropologiczne” czy inaczej psychofizjologiczne dźwięku.

Przed przystąpieniem do wyjaśnienia, jak zasada Prawa tworzenia znajduje zastosowanie w eksplikacji zjawisk muzycznych, w szczególności do pojęcia skali, Regamey sprecyzował, jak jest ono opisane przez Wrońskiego. Filozof za skalę „absolutną” uznał skalę dwunastotonową, stwierdzając przy tym, że sformułowane przez niego prawa dają również podstawy do wyprowadzenia „wszystkich skal, jakie kiedykolwiek zostaną odkryte, a nawet tych, jakie może nigdy (na drodze empirycznej) odkryte nie zostaną”⁶⁰. W ramach wszystkich dźwięków znajdują-

„Gazeta Literacka” 1927 nr 13 (z 15 lipca), *Hoene-Wrońskiego filozofia muzyki*, „Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie” 1928 nr 5 (z 1 maja). Kontynuator Wrońskiego, Ernst Britt na podstawie jego filozofii sformułował dwa działy: I. Powstanie muzyki; II. Ewolucja muzyki. Jest on autorem *Gamme sidérale et gamme musicale* (Paris 1924) oraz *La Lyre d'Apollon* (Paris 1931) – recenzję z tej ostatniej publikacji opublikował Cz. J.-Kozłowski („Zet” 1932 nr 4, s. 5).

⁶⁰ Zbiorcze wydanie dzieł Wrońskiego, *L'oeuvre philosophique de Hoené Wronski. Textes, commentaires et critique* ukazywało się dopiero począwszy od