

Muzyka jako Sztuka Czysta. Stanisław Ignacy Witkiewicz i Konstanty Regamey

ABSTRACT. Sokół Lech, *Muzyka jako Sztuka Czysta. Stanisław Ignacy Witkiewicz i Konstanty Regamey* [Music as Pure Art. Stanisław Ignacy Witkiewicz and Konstanty Regamey]. „Przestrzenie Teorii” 14. Poznań 2010, Adam Mickiewicz University Press, pp. 33-84. ISBN 978-83-232-2210-1. ISSN 1644-6763.

In Witkacy's aesthetics, the problem of the essence, function and status of music in the system of pure arts has never been finally resolved. Many important questions remained unanswered. In spite of numerous announcements, Witkacy never developed a theory of music. To an extent, this work was unexpectedly carried out by Konstanty Regamey (Constantin Regamey, 1907–1982), Polish-Swiss composer, critic, theorist of music, linguist and India specialist, who for some time was a friend of Witkacy and admitted to being associated with the latter's aesthetics. In 1933 Regamey published a study *Treść i forma w muzyce* [Content and Form in Music] which on a number of points follows closely not only Witkacy's ideas but even his stylistics.

In my opinion, yet another essay by Regamey should be taken into consideration in sketching relations between his and Witkacy's theories of music; it is *Próba analizy ewolucji w sztuce* [An Attempt at Analysis of Evolution in Art].

The inclusion of these and other issues relating to music in a more detailed discussion of Witkacy's aesthetics allows us both to understand this aesthetics better, and to dispel some of the hastily made and still unanswered criticisms.

...celem każdej sztuki jest osiągnięcie kondycji muzyki.

Arthur Schopenhauer

1

Muzyka jest wyraźnie obecna w myśli estetycznej Witkiewicza, chociaż nie odgrywa w niej roli tak istotnej jak malarstwo, dramat i teatr oraz poezja i powieść. Nieźle znane z biografii Witkiewicza jego związki z muzyką, muzyczny zawód jego matki, przyjaźnie z muzykami, obecność muzyki w jego myśli estetycznej oraz w dyskusjach bohaterów jego dramatów i powieści, niejednokrotnie kompozytorów bądź wykonawców muzyki sprawiają, że temat jest ważny, ale niedostatecznie rozpoznany. Wiadomo, że sam próbował komponować, głównie dla żartu, ale był to, by tak rzec, żart muzyczny. Być może przywiązywał do owych żartów jakąś wagę, podobnie jak do grafomańskich wierszyków własnej produkcji, które potępiał, ale wprowadzał do swoich dramatów. Roman Jasiński zapamiętał wydarzenie z roku 1921, kiedy to Witkacy wykonał na fortepianie

w domu jego rodziców własne kompozycje zatytułowane *Menuet skomponowany na Oceanie Spokojnym* oraz walczyk *Żal za uciekającym bezpowrotnie życiem*. Ów koncert zakończył „straszliwą jakąś improwizacją», tzw. chlustem”¹. Wspomnień o roli muzyki w dziele Witkacego jest więcej. Temat muzyczny jest natomiast obecny raczej potencjalnie w rozmaitych uwagach o estetyce i twórczości Witkacego niż rzeczywiście podjęty. Historycy filozofii i sztuki, teatru i estetyki także od niego stronią. Nie wydaje się on im dostatecznie przez autora rozwinięty ani atrakcyjny.

Stan badań nad zagadnieniem liczy, jako się rzekło, niewiele pozycji. Otwierają go trzy artykuły Jerzego Skarbowskiego. Pierwszy: *Witkiewicz – Szymanowski*, opublikowany w „Piśmie” (1985, nr 5) oraz dwa ogłoszone w kwartalniku „Muzyka” w roku 1992. Pierwszy z artykułów późniejszych nosi tytuł *Stanisław I. Witkiewicz a muzyka. Witkiewicz a Szymanowski*, drugi natomiast – *Muzyka w powieściach i dramatach Stanisława I. Witkiewicza*. Według zamieszczonej w przypisie informacji autora: „Jest to skrócony fragment niepublikowanej rozprawy pt. »W kręgu muzyki Belzebubiej. Analiza poglądów estetycznych Stanisława I. Witkiewicza na muzykę«”². Ogłoszone fragmenty nie odpowiadają ściśle tytułowi całości pracy i rozważań nad estetyką Witkacego właściwie w nich nie znajdujemy. Przynoszą one natomiast interesujące uwagi dotyczące stosunków Witkacego i Szymanowskiego oraz wybranych wypowiedzi bohaterów Witkacego na temat muzyki i kilku motywów muzycznych zawartych w jego tekstach literackich. Skarbowski odwołuje się do książki Józefa Opalskiego *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, wydanej w roku 1980, w której pojawił się Witkacy. Do grona autorów zajmujących się Szymanowskim i piszących z tej racji o relacji Witkiewicz – Szymanowski dopisać trzeba Małgorzatę Komorowską jako autorkę książki *Szymanowski w teatrze* (Warszawa 1992). Uwadze witkacologów umknął artykuł Bohdana Pocięja *Regamey – Miciński – Witkacy* oraz inny jeszcze, którego autorem jest Leszek Polony, zatytułowany *Treść i forma w muzyce wg Konstantego Regameya*, oba pochodzące z roku 1987, ogłoszone rok później³. Przynoszą one ważne

¹ Por. J. Degler, *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918–1939)*, Warszawa 2009, s. 30. Informacji o chlustach Witkacego jest niemało.

² J. Skarbowski, *Stanisław I. Witkiewicz a muzyka. Witkiewicz a Szymanowski*, „Muzyka” 1991, nr 1, s. 41. Na artykuły Jerzego Skarbowskiego w „Muzyce” zwrócił mi uwagę dr Grzegorz Zieziula, któremu za tę informację składam serdeczne podziękowanie.

³ Por. *Oblicza polistyliżu. Materiały sympozjum poświęconego twórczości Konstantego Regameya*. Warszawa, 29–30 maja 1987, oprac. K. Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa 1988. Za zwrócenie mi uwagi na studium Konstantego Regameya bardzo gorąco dziękuję profesor Zofii Helman.

informacje na ważny muzycznie temat związków Witkacy – Regamey i wpływu myśli estetycznej Witkacego na myślenie kompozytora. Bohdan Pocij w swoich uwagach przedstawia Micińskiego, Witkacego i Regameya jako wybitne osobowości i wybitnych reprezentantów dwudziestolecia międzywojennego, mających niezwykle oryginalne poglądy na sztukę⁴. Natomiast Leszek Polony omawia i analizuje studium Regameya zatytułowane *Treść i forma w muzyce* (1933) oraz związki jego poglądów z estetyką Witkacego⁵.

W roku 2000, jakby zamykając symbolicznie wiek XX, podjął temat muzyczny Tomasz Bocheński, publikując artykuł zatytułowany *Kompozycje muzyczne Witkacego*⁶. To już bodaj wszystko. Odnoszący się marginalnie do problematyki muzycznej w estetyce Witkacego Maciej Soin, autor książki *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, jedynej syntezy jego myśli filozoficznej, jest cytowany w dalszych częściach moich rozważań.

Witkacy nie zachęca zresztą zbytnio do podejmowania studiów nad swoją estetyką muzyczną, gdyż mimo licznych obietnic, obecnych w jego rozmaitych pismach teoretycznych czy innych wypowiedziach, problematyki muzyki nie rozwinął. Jednakże wypowiedzi jego postaci, dyskurs filozoficzny i estetyczny, jaki prowadzą, pozwala na poszerzenie zakresu refleksji na temat obecności i roli muzyki w jego myśli. Podejmując zagadnienia związane z problemem Sztuki Czystej, brał muzykę bardzo poważnie pod uwagę. Przyznawał jej już to miejsce najwyższe w swojej hierarchii sztuk bądź nieco niższe od najwyższego; stawiał ją powyżej malarstwa, na równi z malarstwem lub – najczęściej – nieco poniżej.

Poglądy estetyczne Witkacego należą do czasów wielkiego przełomu, który zachodził między końcem wieku XIX a początkami XX. Niełatwo jest orzec, czy rzeczywiście sięgają równie głęboko w wiek XX jak jego twórczość ściśle artystyczna w dziedzinie sztuki, dramatu i teatru oraz literatury. Obecnie nasza optyka zmienia się, ale wkrótce po tym, jak cenzura dopuściła do szerszego obiegu dzieło Witkacego i w roku 1959 wydano pierwszy po wojnie wybór jego pism estetycznych, krytyka była zawiedziona konserwatyzmem, a nawet paseizmem jego poglądów. Był to czas zrozumiałych zachwytów nad zakazanymi do niedawna awangardami, fascynacji nowoczesnością w sensie „dzisiejszości”, co było zresztą najzupełniej zrozumiałe. Charakterystyczny był w tym względzie głos młodego, ambitnego krytyka i historyka sztuki Wiesława Juszcza, który pisał z rozczarowaniem na łamach „Nowej Kultury”:

⁴ Tamże, s. 31.

⁵ Tamże, s. 303.

⁶ Por. „Teksty Drugie” 2000, nr 4, s. 159-166.

W wielu punktach (...) Witkacy nawiązuje bezpośrednio do tradycji artystycznej końca XIX w., jest kontynuatorem dążeń charakterystycznych dla symbolizmu, żywych u nas w okresie Młodej Polski. Decyduje o tym „metafizyczne” nastawienie estetyki Witkacego, przyznawanie sztuce funkcji religijnych, twierdzenie o poznawczej – w sensie platońskim – roli dzieła artystycznego, które wyraża najwyższe prawdy wymykające się prostym władzom rozumu, o przeżywaniu w akcie twórczym i w procesie odbiorczym tajemnicy istnienia, kategorii ontologicznej, którą najdoskonalej mogą utrwalić i zobiektywizować utwory sztuk asemantycznych – malarstwa i muzyki⁷.

Postawiono mu także inne zarzuty: apodyktyczności i jednostronności (Stefan Morawski) oraz błędności jego rozumienia piękna (Władysław Stróżewski).

Skojarzenie Witkacego z Młodą Polską przez Juszcza jest słuszne, ale wówczas było to określenie zabójcze. Co do symbolizmu, nie ma całkowitej jasności: Witkacy wyszydzał symbolizm w pismach teoretycznych, ale zapewne niektóre postulaty tego kierunku uznawał i w pewnym sensie je kontynuował. Z dzisiejszego punktu widzenia bodaj najistotniejsze w wypowiedzi Juszcza jest istniejące w jego rozumieniu estetyki Witkacego skojarzenie malarstwa z muzyką, określonych jako „sztuki asemantyczne”. Czy Witkacy uważał je rzeczywiście za asemantyczne? Na to pytanie niełatwo jest odpowiedzieć w sposób prosty, ale odpowiedź negatywna narzuca się przy założeniu uważnej lektury jego tekstów. Jest ono jednak dla niego zasadnicze. Czysta Forma była przecież zarazem czysta i brudna, wyraźnie „zabrudzona” treścią w literaturze i teatrze, także w malarstwie. Co do muzyki, nie ma jeszcze jasności ostatecznej. Daniel Gerould pisał o tej kwestii bez wahania w sposób rozstrzygający:

Dla Witkacego, podobnie jak dla Nietzschego i Manna, muzyka jest najczystsza formą wyrazu artystycznego jako sztuka najbardziej oddalona od życia i najbardziej zdolna do wyrażenia uczuć metafizycznych tkwiących poza językiem⁸.

Jest to stwierdzenie logiczne, wychodzące z założeń teorii Czystej Formy. Witkacy nie zawsze rozstrzyga tę kwestię aż tak radykalnie i jednoznacznie.

Zagadnienie muzyki pojawia się w myśli Witkacego wcześniej, chociaż jeszcze bardzo nieśmiało w roku 1902 i 1903, kiedy ma odpowiednio 17 i 18 lat i pisze swoje młodzieńcze rozprawki filozoficzne: *O dualizmie i Filozofia Schopenhauera i jego stosunek do poprzedników* (grudzień 1902) oraz *Marzenia improduktywa* (październik 1903). O sztukach, tak-

⁷ W. Juszcza, *Witkacego pisma estetyczne*, „Nowa Kultura” 1959, nr 42, s. 2.

⁸ D.C. Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, przeł. I. Sieradzki, Warszawa 1981, s. 343.

że o muzyce, wiele rozmawia z ojcem. Jak sam stwierdza po latach, podstawy teorii Czystej Formy wypracował w „dyskusjach z ojcem”. Rozprawki mają charakter metafizyczny i, by tak rzec, ogólnofilozoficzny. Pojawia się w nich jednak problem sztuki jako jednej z najważniejszych zdolności człowieka. Istnieją ludzie czynu i ludzie sztuki oraz epoki czynu i epoki sztuki. Człowiek przeżywa siebie na kartach tych rozprawek w sposób już wybitnie witkacowski:

ma chwile, gdy wydaje się niczym wobec otaczającego go świata. Po co malować, grać, tworzyć i w ogóle żyć, kiedy my należymy do systemu „Drogi Mlecznej”, którą światło przebiega co 65 lat, a gdzieś w niezmiernych odległościach wiruje mgławica Andromedy i tysiące innych niezmiernych światów. (...) gdziekolwiek staniemy, zawsze po obu stronach otwierają się przepaście bez dna, nad którymi zmuszeni jesteśmy piąć się skalistą granią życia bez wytchnienia i bez przerwy. Z drugiej strony, patrząc w samego siebie i w innych widzi się jasno marność wszelkich umysłowych koncepcji. (...) Czym to wszystko wobec zadumania pełnego przeczuć nad własną istotą, czym to wobec straszliwej siły i świadomości siebie, kiedy cisza bez dna zalegnie między dwoma uszami na chwilę, co wiecznością się staje. I tak walczą w człowieku te dwa kierunki, a wynikiem ich walki jest to życie tak nędzne, brudne i marne, a jednak tak niepojęte, pełne blasków, wspaniałe i nieskończone⁹.

Odległą i bardzo złożoną reakcją na tak pojmowane życie jest sztuka, a już u młodego Witkacego wszelkie myślenie o sztuce jest myśleniem o sztukach. Wyróżnia on przede wszystkim malarstwo, ale próbuje uzasadnić swoje przekonanie i używa rzeczywistych argumentów, nie poprzestając po prostu na fakcie, że uprawia malarstwo od wczesnej młodości przez całe właściwie życie jako sztukę o zasadniczym dla siebie znaczeniu. Wczesna obecność w jego myśleniu o sztukach przekonania, że są pewną jednością czy wspólnotą przy wszelkich różnicach, ma korzenie biograficzne: młody autor próbek filozoficznych maluje, gra na fortepianie, pisze. Ma ono korzenie intelektualne, koncepcyjne: idzie o to, by stawić czoła okropności bytowania, Tajemnicy Istnienia, metafizycznej grozie i pięknemu. Może tego dokonać pojedyncza sztuka oraz wszelkie sztuki uprawiane bądź brane pod uwagę przez jakiegoś artystę czy percypowane przez zwykłego odbiorcę bądź wyrafinowanego znawcę sztuki. Porządkująca myśl estetyczna i filozoficzna musi brać pod uwagę wszystkie sztuki, ich wielość. Dalszy krok w tym samym kierunku zrobiony został w młodzieńczej powieści biograficznej *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta* (1910–1911). Biorę pod uwagę wybrane wypowiedzi bohaterów

⁹ S.I. Witkiewicz, *O dualizmie*, [w:] *Pisma filozoficzne i estetyczne. O idealizmie i realizmie. Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia i inne prace filozoficzne*, zebrał, opracował i przypisami opatrzył B. Michalski, Warszawa 1977, s. 14.

powieści w taki sposób, jak gdyby to były wypowiedzi bezpośrednie autora, uwzględniając jednak fakt, że pochodzą z powieści, oraz ich dialogiczny charakter. Powieść młodego Witkacego należy do gatunku powieści o artystach (Kunstlerroman), którego późniejszym przykładem jest utwór Jamesa Joyce'a *Portret artysty w czasach młodości* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, publikacja oryginalna w formie książkowej: 1916). Najistotniejszym tematem powieści Witkacego jest dyskusja o sztuce i jej stosunku do życia. Bohaterowie powieści, młodzi ludzie, wypreparowani z rzeczywistości realnej, zarówno indywidualnej, jak społecznej i politycznej, zajmują się w życiowej próżni rozważaniami nad sztuką i życiem, zajęci ponadto jedynie własnym dojrzewaniem i problematyką erotyczną¹⁰. Przypomnijmy także, że tytułowa „kobieta demoniczna” jest śpiewaczką, a wśród występujących na kartach powieści artystów są malarze, pisarze, muzycy i kompozytorzy. Dyskusje o sztuce, w tym o muzyce, pozwalają uznać powieść za wstęp do estetyki Witkacego, w tym za wstęp do jego estetyki muzycznej, jeśli w ogóle w jego przypadku możemy mówić o estetyce muzycznej w rozwiniętym kształcie.

Najważniejsze zagadnienia z estetyki muzycznej, jakie pojawiają się w powieści, dotyczą trzech kwestii o wielkim znaczeniu: istoty muzyki, muzyki wokalne oraz odbioru dzieła muzycznego. W rozmowie z panią Akne, śpiewaczką operową, młody artysta i główny bohater powieści określa muzykę w zgodzie z tym, co znajdujemy w późniejszych pismach estetycznych Witkacego:

Ja absolutnie nie rozumiem śpiewu. Słyszę śpiew na tle orkiestry i absolutnie nie mogę go włączyć w całość, pojąć go jako jeden z instrumentów. Po prostu śpiew przeszkadza mi słuchać muzykę (...). Uważam, że muzyka jest światem tak zamkniętym, tak odrębnym, tak pozbawionym wszelkich uczuć, które pochodzą z życia, oczywiście prawdziwa, wielka muzyka, że śpiew, który przypomina człowieka i jego marne uczucia, jest dla mnie wprost profanacją prawdziwej muzyki¹¹.

Bungo, podobnie jak Witkacy, potępia i odrzuca także operę. Witkacy nie zajmuje się jej aspektem teatralnym nawet wówczas, gdy zaczyna pisać dojrzałe dramaty, interesować się teatrem i uprawiać jego teorię. Najpewniej nie dochodzi do jego świadomości albo nie imponuje mu wysoka pozycja opery, mimo jej wagi dla rozwoju dramatu i teatru także ściśle jego czasów, zwłaszcza po zwycięstwie koncepcji dramatu muzycznego Wagnera. Nieco dalej Bungo oświadcza:

¹⁰ D.C. Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, dz. cyt., s. 59.

¹¹ S.I. Witkiewicz, *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*, oprac. A. Micińska, Warszawa 1992, s. 134 (*Dzieła zebrane*, wydanie krytyczne ze wstępem J. Błońskiego).

między śpiewem a muzyką jest coś jakościowo różnego, coś niewspółmiernego. Jestem przeciwnikiem wszelkiego sentymentu w sztuce (...). Śpiew nie może być abstrakcyjnym, to jest krzyk samego ciała i dlatego mówi tylko o uczuciach, nie mogąc dać nam zupełnie innego wymiaru, który nazwałbym metafizycznym, w przeżywaniu siebie. (...) Weźmy na przykład *VI symfonię* Beethovena. Czy jestem obowiązany w pierwszej części mieć koniecznie wizję krów skaczących z ogonami do góry po zielonej łące lub dalej słyszeć grzmoty? Nie. Muzyka pozostała tylko i tę mogę interpretować, jak mi się żywnie podoba. Ale jej treść pozazyciowa, treść samych dźwięków w sobie jest jedna i wszelkie tego rodzaju interpretacje są dla mnie zbrodnią przeciw sztuce¹².

Te zapowiadające wyraźnie teorię Czystej Formy stwierdzenia dopełnia opis recepcji dzieła muzycznego utrzymany konsekwentnie w tym samym, czysto formalnym stylu. Oto jak Bungo słucha muzyki, sonaty na fortepian powieściowego kompozytora o nazwisku Anodion:

zupełnie przestał uświadamiać [sobie], gdzie jest, czym jest on sam, jego życie i wszystko. Stracił poczucie rzeczywistej przestrzeni i egzystencji. Zdawało mu się, że nie ma nic oprócz dźwięków, które wypełniały wszystko, ale to środowisko, w którym zachodziło następstwo nie dających się ująć w żadną formę zjawisk, było też czymś nie dającym się w żaden sposób określić i zanalizować. Kombinacje dźwięków wywoływały u niego wrażenie zupełnie odrębnego, nie dającego się sprowadzić do żadnych prostszych czynników, świata, i to wrażenie było dla niego charakterystyczną cechą czystej, wolnej od wszelkich zdecydowanie uczuciowych zabarwień, sztuki. Tego rodzaju wrażenia doznawał jedynie od muzyki i czystego malarstwa. Po *Scherzu* nastąpiło ponure *Andante*, jakby z lekka pod wpływem *III sonaty* Szymanowskiego¹³.

Poglądy Bungo na muzykę zasługują na uwagę i należy je traktować, z pewną jednak ostrożnością, jako poglądy autora. W tej powieści z kluczem Bungo jest wersją samego Witkacego z czasu dojrzewania jako człowiek i artysta, przedstawionego w narracji wszechwiedzącej, a zatem nic, co Bungowskie nie pozostaje czytelnikowi obce. Witkacy w tych wypowiedziach wpisuje się w zasadnicze dyskusje, jakie toczono w ówczesnej estetyce i muzykologii. Był to czas definitywnego kształtowania się muzyki abstrakcyjnej w opozycji do muzyki mimetycznej i Witkacy zajął w tej sprawie już w latach 1910–1911 stanowisko, które modyfikował, ale którego w sposób zasadniczy nie zmienił do końca życia. Najpierwszą jest sprawa określenia, czym jest muzyka i ściśle z nią związana relacja muzyki i śpiewu.

Niechęć Bungo do muzyki wokalne, która była przez specjalistów od Witkacego traktowana na ogół jako prywatna albo niezrozumiała, wpisu-

¹² Tamże, s. 135.

¹³ Tamże, s. 169.

je się wcale dobrze w dyskusję toczącą się od dawna, co najmniej od początku XIX wieku, której przebiegu nie da się łatwo zreferować. W roku 1810 w swojej recenzji z *V Symfonii* Ludwiga van Beethovena Ernst Theodor Amadeus Hoffmann jedynie muzykę instrumentalną uznał za „autentyczną”. Przyszedł jakby w sukurs bohaterowi powieści Witkacego, pisząc:

Jeśli mówimy o muzyce jako samoistnej sztuce, to powinniśmy rozumieć przez to wyłącznie muzykę instrumentalną, która wzgardziwszy wszelką pomocą, wszelkimi domieszkami innych sztuk, wyraża czysto osobliwą, tylko w niej się objawiającą istotę tej sztuki¹⁴.

Hoffmann nie był jedynym przeciwnikiem uważania śpiewu za prawdziwą muzykę. Podobne stanowisko zajął w swoich *Wykładach o estetyce* Hegel, pisząc, że tylko muzyka instrumentalna jest „czysto muzyczna”¹⁵. Kwestię tę podjął Eduard Hanslick, autor zapewne ważny dla Witkacego. Jego zdaniem: „To, co twierdzi się o muzyce instrumentalnej, dotyczy sztuki dźwięku jako takiej (...), bo tylko ona jest czystą, absolutną sztuką dźwięku”¹⁶. Mówiąc najkrócej, śpiew został uznany za to, co „pozamuzyczne”. Słynna książka Hanslicka z roku 1854 *O pięknie w muzyce (Vom Musikalisch-Schönen)* ukazała się po polsku w Warszawie w roku 1903, w fachowym przekładzie Stanisława Niewiadomskiego, kompozytora, krytyka muzycznego i pedagoga, i chociaż nie ma na to dowodu, Witkacy mógł ją znać bądź przynajmniej coś o niej słyszeć od swojej matki, od Szymanowskiego czy Rubinsteina, czy jeszcze kogoś innego. Jego poglądy na muzykę, prócz związków z myślą Schopenhauera i Nietzschego, zdają się wiązać mocno z poglądami Hanslicka lub innych podobnie myślących muzykologów, oczywiście, poglądów nostryfikowanych, jak zawsze, przez oryginalną myśl Witkacego. Poglądy na muzykę wspomnianych i innych jeszcze filozofów, muzykologów czy krytyków nie zawsze łatwo dają się uzgodnić i nie zawsze Witkacy o takie uzgodnienie należycie zabiegał. Idzie jednak w tym przypadku o sprawę bardzo ważną, o istotę muzyki w jej drodze ku abstrakcji. Jak pisze Karol Berger w książce *Potęga smaku*, Hanslick napisał swoją książkę jako polemikę wymierzoną w mimetyczne pojmowanie muzyki. Na samym jej początku

¹⁴ Cyt. za: C. Dahlhaus, H.H. Eggerbrecht, *Co to jest muzyka?*, przeł. D. Lachowska, wstępem opatrzył M. Bristiger, Warszawa 1992, s. 59 (cytat pochodzi z fragmentu autorstwa Dahlhaus).

¹⁵ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, t. III, Warszawa 1967, s. 256. Por. także C. Dahlhaus, H.H. Eggerbrecht, *Co to jest muzyka?*, dz. cyt., s. 66 (fragment autorstwa Eggerbrechta).

¹⁶ Cyt. za: tamże, s. 67.

uczynił założenie, które pozbawiało ideę naśladowania całej jej wiarygodności, a mianowicie, że muzyka jest sztuką zasadniczo instrumentalną, a w muzyce wokalne tekst jest elementem pozamuzycznym. Argumentacja przeciwko tym, którzy twierdzili, że muzyka przedstawia emocje, z łatwością zwyciężała przy takim założeniu. Jak pamiętamy, (...) Arystoteles pokazał, że nie są one zwyczajnie irracjonalne, ponieważ każde konkretne uczucie – poza tym, że jest odczuciem lub stanem ducha – ma również składnik racjonalny, którym jest to, co można by dzisiaj nazwać przedmiotem intencjonalnym, jest odczuwane w stosunku do kogoś, a tym samym ma swoje przyczyny, może być uzasadnione lub nie: jeżeli odczuwamy gniew na tych, którzy nas znieważyli, będziemy mieli powody, aby przestać go odczuwać, kiedy uświadomimy sobie, że zniewaga ta jest wyobrażona lub niezamierzona. Podobnie wnioskował Hanslick, który twierdził, że konkretna emocja – poza tym, że jest wrażeniem, odczuciem – musi również mieć składnik racjonalny, którym jest myśl o przedmiocie intencjonalnym. Schopenhauer uważał, że muzyka bardzo dobrze sprawdza się w przekazywaniu owego elementu uczuciowego, nie może natomiast przedstawiać racjonalnego: „[Muzyka] nie wyraża nigdy zjawiska, lecz wyłącznie najgłębszą istotę, rzecz samą w sobie każdego zjawiska, wolę samą. Dlatego nie wyraża tej lub innej określonej uciechy, tego lub innego zmartwienia, bólu lub przerażenia, lub radości, lub wesołości, lub spokoju ducha, lecz samą uciechę, samo zmartwienie, samo przerażenie, samą radość, sam spokój ducha, niejako *in abstracto* wyraża to, co w nich istotne bez wszelkich dodatków, a więc także bez motywów po temu”.

Następnie objaśnia: „Muzyka potrafi wprawdzie wyrazić własnymi środkami każde poruszenie woli, każde doznanie, ale dodanie słów dostarcza nam ponadto jeszcze ich przedmioty, motywy, które je powodują”. Podobnego zdania był Hanslick, a kiedy język został już z definicji wyłączony przez niego z muzyki, mógł śmiało i przekonująco skonkludować, że muzyka nie przedstawia konkretnych emocji¹⁷.

Trzeba przypomnieć często cytowane zdanie Hanslicka, które brzmi: „treścią muzyki są dźwięki ułożone w pewną formę i wprowadzone w ruch” („Der Inhalt der Musik sind tonend bewegte Formen”¹⁸). Hanslick podkreśla ponadto, w sposób arcywitekacowski, że „forma (kształty tonów) przeciwstawiana zazwyczaj uczuciu, uważanemu za treść, właśnie jest treścią muzyki, jest samą muzyką”¹⁹.

Jak widzimy, Witkacy znajduje się w dobrym towarzystwie. Pamiętamy, że już we wczesnej młodości zajęła go myśl Schopenhauera, co było poniekąd obowiązkiem narzuconym przez epokę, ale lata 1910–1911 nie były jeszcze czasem większego krytycyzmu Witkacego wobec jego poglądów. Dzieje się tak dopiero później: szacunek dla filozofa pozostaje, ale

¹⁷ K. Berger, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przeł. A. Tenczyńska, Gdańsk 2008, s. 288-289 (Biblioteka Mnemosyne pod red. P. Kłoczowskiego).

¹⁸ Cyt. za: tamże, s. 74.

¹⁹ Cyt. za: tamże, s. 290.

dystans jest znaczny. Natomiast całość wywodów Karola Bergera dotyczących Hanslicka i kwestii kształtowania się muzyki abstrakcyjnej w opozycji do muzyki mimetycznej nadspodziewanie ciekawie współgra z myślą Witkacego i pozbawia ją, co najmniej po części, aspektu kompletnego dyletantyzmu, który wciąż chętnie i nazbyt łatwo się jej przypisuje. W zagadnieniach dotyczących muzyki pojawia się całkiem niespodziewanie dla przybysza spoza muzykologii bardzo interesująco zarysowana problematyka relacji między abstrakcją a metafizyką, tak ważna dla estetyki Witkacego. Mówiąc jaśniej, idzie o niebłahe pytanie, które Witkacy stawia na gruncie przede wszystkim malarstwa, teatru i literatury, ale także muzyki, i to w sposób niemal tak mocno akcentowany jak w odniesieniu do malarstwa: czy forma abstrakcyjna może zarazem wyrażać problemy metafizyczne? Czy, skoro metafizyki i jej wyrazu oraz śladowo choćby obecnych „przeżyć” bądź „uczuć życiowych” – jak twierdzi Witkacy – odrzucić nie wolno, to czy należy odrzucić formę abstrakcyjną? Sprzeczność między zdającą się wynikać z myśli estetycznej Witkacego abstrakcyjnością formy (w malarstwie i innych sztukach) a naciskiem kładzionym na metafizykę, przez którą rozumiano treść, była przedmiotem nazbyt gorliwie krytycznych i nie dość wnikliwych uwag wielu komentatorów jego idei estetycznych. Ich krytyce brakowało gruntowności oraz myślenia historycznego, do którego zachęca wyraziście myśl muzykologiczna.

Karol Berger, podejmując wątek relacji między rodzącym się przekonaniem o abstrakcyjnym charakterze muzyki a metafizycznym podejściem do niej, wskazuje na spór schopenhauerowskiej metafizyki muzyki absolutnej z myślą Hanslicka, który został definitywnie wygrany przez tego ostatniego w czasie pierwszej wojny światowej. Według Bergera formalistyczna koncepcja muzyki abstrakcyjnej Hanslicka zostaje uznana za normę, czego dobitnym przykładem jest studium Heinricha Schenker z roku 1925, w którym czytamy: „muzyka jest żyjącym ruchem tonów w przestrzeni danej w Naturze: ułożeniem (wykonanym w linii melodycznej, linearyzacją) danej przez Naturę dźwiękowości”. Schenker nie sugeruje, że ten „żyjący ruch» ucieleśnia noumenalną wolę czy cokolwiek innego”²⁰.

W myśli Witkacego owo zwycięstwo nigdy nie miało miejsca. Do końca jego życia sprzeczność – jeśli była to rzeczywiście sprzeczność – między metafizyką a abstrakcją, metafizyką treści i czystością formy trwała w odniesieniu do wszystkich sztuk, które uprawiał, o których pisał. Metafizyka pojawia się u niego w przeżyciu jedności w wielości wszystkiego, co

²⁰ Tamże, s. 292.

istnieje, obecnego w formie dzieła sztuki, ale ta forma nie jest abstrakcyjna. Namiętnie bronił tej dwoistości podejścia do wszystkich sztuk i nie widział w tym żadnej sprzeczności. W *Szkicach estetycznych*, w pochodzącej z roku 1919 rozprawie *Pojęcie piękna*, pisał:

Prawdą jest, że nie ma utworu abstrakcyjnego piękna, który by nie miał w sobie przedmiotowych lub uczuciowych składników. Tylko w granicy możemy wyobrazić sobie idealne dzieło sztuki wyprane ze wszystkich nieistotnych dodatków. Ale byłoby to dziełem niepojętego dla nas jakiegoś „czystego ducha”, a nie człowieka z krwi i kości, ducha, którego możemy założyć tylko jako granicę, ale którego istnienia wyobrazić sobie nawet nie możemy²¹.

Historycznie rzecz biorąc, Witkacy zatrzymał się na pewnym etapie przemian myśli estetycznej, odpowiadającej czasowi przełomu XIX i XX wieku, i odmówił zmiany poglądów. Nie miał świadomości owego zatrzymania się, przeciwnie, był przekonany, że wyłącznie i do tego daleko wybiega w przyszłość. Ci, którzy byli „dalej” wysunięci ku przyszłości albo byli, przynajmniej teoretycznie, jego sojusznikami, albo należeli już do epoki upadku człowieka metafizycznego i upadku sztuki. Miał poczucie, że heroicznie broniąc metafizyki i jej obecności w sztuce, broni sztuki, kultury, człowieka przed wyjałowieniem i upadkiem. Nawet nie podziеляjąc jego poglądów, można tę troskę zrozumieć i więcej jeszcze: uszanować. Dopiero pierwsze dziesięciolecie XX wieku podjęły ten sam problem relacji między abstrakcją i przedstawianiem, a jego zwycięstwo, czy może pełne prawo do istnienia, w duchu podobnym jak u Witkacego, należało do drugiej połowy stulecia. Witkacy nie wiedział, że nie jest tak bardzo osamotniony, jak mu się zwłaszcza pod koniec życia wydawało.

W rozważaniach Karola Bergera na temat „dychotomii celów tworzenia muzyki abstrakcyjnej”, z której to perspektywy patrzył na historię artystycznej europejskiej muzyki nowoczesnej²², pojawią się problemy usprawiedliwiające Witkacego i domniemaną sprzeczność w jego poglądach na sztukę abstrakcyjną i na muzykę. Berger wyróżnia i określa „dwie odrębne strategie obrony muzyki przed utratą znaczenia”:

Po pierwsze, można by liczyć na pojawienie się jeszcze innej koncepcji, szukającej potwierdzenia rangi muzyki abstrakcyjnej w pewnego rodzaju rzeczywistości ostatecznej, koncepcji, która zastąpiłaby zdyskredytowane poglądy o poznawalnej rozumowo harmonii czy świecie noumenalnym, znajdującym się ponad światem pozorów. (...) Druga strategia (...) objęłaby pewną formę zbliżenia i wzajemnego dostosowania idei abstrakcyjnych i mimetycznych, ponowne wzbogacenie

²¹ S.I. Witkiewicz, *Szkice estetyczne*, [w:] tenże, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, oprac. J. Degler, L. Sokół, Warszawa 2002, s. 225-226 (S.I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, wydanie krytyczne ze wstępem J. Błońskiego).

²² K. Berger, *Potęga smaku...*, dz. cyt., s. 302.

abstrakcji przez *mimesis*. W wypadku muzyki instrumentalnej takie wzbogacenie siłą rzeczy oznaczałoby ponowne umieszczenie muzyki w kontekście możliwym do ujęcia językowego: figuratywnego tytułu, programu, „archetypowej fabuły” (żeby użyć terminu Anthony’ego Newcomba), odniesienia poprzez cytaty czy aluzję do innej muzyki, odwołania do stylu, który spełniał kiedyś pewną funkcję (powiedzmy tańca), antropomorficznego gestu, sugerującego mówiące, śpiewające, poruszające się lub tańczące ciało, [do] czegokolwiek tego rodzaju²³.

Berger wskazał na podobną rolę takiego „gestu mimetycznego” w malarstwie abstrakcyjnym, powołując się na Ernsta Gombricha, który pisze w książce *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Arts* (1976):

Wydaje mi się nieprzypadkowe to, że tym z dwudziestowiecznych nowatorów, który zrozumiał rolę przedstawienia w kompozycji prawie abstrakcyjnych konfiguracji, był Paul Klee, będący również muzykiem. Chociaż wzór był pierwszy w jego budowaniu z elementów, przypisywał mu on tytuł, kierunek, potencjalną wagę lub skalę, sięgając nawet po jakiś element ze świata widzialnego.

Karol Berger dodaje przykład własny, którym jest malarstwo Henriego Matisse’a.

Jego malarstwo z lat 1907–1917, jeden z prawdziwie klasycznych zbiorów sztuki XX wieku, charakteryzowało się daleko idącym wyzwoleniem kreski, a zwłaszcza koloru, z funkcji przedstawiania. Jego obrazy nie są jednak nigdy całkowicie abstrakcyjne. Przeciwnie, zawierają w sobie przedstawiające drogowskazy, w pewnym sensie podobne do gestów mimetycznych czy tytułów w muzyce instrumentalnej, znaki, które służą jako wskazówki, kierujące interpretacją tego, co zasadniczo jest abstrakcyjną grą kresek i kolorów²⁴.

Konkretnym przykładem, do którego odwołuje się Berger, jest przechowywany w nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej obraz Matisse’a z roku 1916 *Lekcja gry na fortepianie*. Jego zdaniem, stanowi on wspaniałą lekcję muzyki zarówno dla muzyków, jak i dla malarzy. Jak się zdaje, lekcję tę wcześniej i po swojemu odrobił Witkacy. Zdaniem Bergera, muzyczna zimna wojna abstrakcji i *mimesis* zaczyna stopniowo zanikać w muzyce ostatnich kilkudziesięciu lat. Sytuację w malarstwie niełatwo jest scharakteryzować zwięźle i jednoznacznie, ale wydaje się zbliżona i paralela między rozwojem obu sztuk nie uległa unieważnieniu. Artyści wymienieni przez Bergera należą do tego samego mniej więcej pokolenia awangardy, do którego należał Witkacy (Witkacy żył w latach 1885–1939, Paul Klee w latach 1879–1940, zaś Henri Matisse, który był z nich najstarszy, w latach 1869–1954; od Witkacego dzieli go zatem już prawie

²³ Tamże, s. 303.

²⁴ Tamże, s. 303-304.

pokolenie). Można zakładać, że poza wszelkimi różnicami i podobieństwami, jakie między nimi zachodzą, było to w jakimś sensie wspólne doświadczenie europejskich artystów, kształtujących sztukę nowoczesną: awangardową, abstrakcyjną, ale i mimetyczną zarazem, wpisaną w opozycje „zimnowojenne” wedle sformułowania Karola Bergera.

Ten wątek muzykologiczny, odnoszący się także do historii sztuki nowoczesnej, warto skonfrontować ponownie i bliżej z myślą Witkacego. Wskazywałem już na „pokojowe współistnienie” abstrakcji i mimetyzmu w jego teorii sztuki, które trudno byłoby przedstawić jako „zimną wojnę”. Już w *Nowych formach w malarstwie*, demonstrując istotę dzieła sztuki czystej i posługując się w tym celu rysunkiem, Witkacy w sensie dosłownym unaoczniał czytelnikowi konieczność pojawienia się treści życiowych w dziele sztuki. Omawiając ogólnie jego estetykę, Maciej Soin zwrócił uwagę na tę właśnie kwestię i przedstawił ją w sposób wielce przekonujący. Wszelkie dzieło sztuki jest wyrazem także „uczuć życiowych”, z reguły coś przedstawia, a Czysta Forma

jest tylko jednym z jego „aspektów” czy „momentów”, wprawdzie najważniejszym, ale nie jedynym. Co więcej, trudno byłoby się dopatrzeć jakiegokolwiek sprzeczności pomiędzy tymi momentami dzieła, skoro zarówno „uczucia życiowe”, jak i przedstawiane przedmioty nie są bez znaczenia dla konstrukcji „czystej formy”²⁵.

Nieco dalej Soin pisze:

Jakkolwiek więc opozycja „konstrukcyjnej formy” i „życiowej treści” ma zasadnicze znaczenie w estetyce Witkiewicza, to jego „formalizm” na pewno nie oznacza eliminacji przedmiotu w malarstwie, gdyż rzecz w tym, by (...) aspekt formalny przeważał nad treściowym²⁶.

Podsumowując interesujący nas szczególnie fragment swoich rozważań, dodaje:

w estetyce autora *Nowych form w malarstwie* „forma” nie musi być rozumiana jako opozycja dla „treści” i „ekspresji”. (...) Co więcej, na podstawie niektórych stwierdzeń Witkiewicza można byłoby dojść do wniosku, że w jego estetyce forma pełni funkcje semantyczne i „przedstawianie”, „wyrażanie” czy „symbolizowanie” istotnej treści dzieła dokonuje się właśnie za pomocą konstrukcji elementów stanowiących wielość dzieła sztuki²⁷.

Wróćmy do kwestii związanych z muzyką. Karol Berger zwraca uwagę, że nieformalistyczne podejście do muzyki przetrwało w środowisku

²⁵ M. Soin, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, wyd. II, Wrocław 2002, s. 116 (Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej).

²⁶ Tamże, s. 117.

²⁷ Tamże, s. 118.

Arnolda Schönberga – kompozytora ważnego jednak bardziej dla tematów muzycznych obecnych w twórczości Witkacego²⁸ niż dla jego estetyki – który pozostał wierny poglądom Schopenhauera na muzykę. Najbliższym spośród wybitnych postaci myśli nie tylko muzycznej, ale estetycznej i myśli *tout court* XX wieku był mu, pod pewnymi względami, Theodor Wiesengrund Adorno. Paralełę niektórych ich poglądów trudno sensownie rozwinąć w rozważaniach dotyczących wyłącznie obecności muzyki w estetyce Witkacego. Trzeba by sięgnąć do poglądów ich obu na rozwój społeczny i jego związki ze sztuką, na przyszłość sztuki w społeczeństwie burżuazyjnym, jak napisałby Adorno, a czemu Witkacy by się nie bardzo, albo może wcale, nie sprzeciwiał.

2

Po zakończeniu wojny i powrocie Witkacego z Rosji zaczyna się spóźniona dojrzała faza jego twórczości zarówno artystycznej, jak pisarskiej, estetycznej i filozoficznej. W roku 1919 wydaje książkę pisaną w latach 1917–1918 noszącą tytuł *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*. Zaprezentował się w niej nie tylko jako teoretyk malarstwa, ale sztuki w ogólności oraz jako katastrofista. W jego rozważaniach nie zabrakło kilku uwag o muzyce. Wyjaśniając rudymenty teorii Czystej Formy, nie rozróżnia wyraźnie rozmaitych sztuk. Kiedy używa słowa „sztuka”, ma na myśli – jak większość użytkowników słowa w podobnych okolicznościach – przede wszystkim malarstwo, ale muzyka jest stale obecna w jego świadomości, jeśli nie w rozwiniętych uwagach, to przynajmniej we wzmiankach. Dowodzi tego chociażby fragment dotyczący percepcji dzieła sztuki przez odbiorcę: obok „widza” pojawia się także „słuchacz”. Nieliczne inne uwagi bądź utrzymują się w granicach tego, co znajdujemy w powieści *622 upadki Bunga*, bądź są bardzo ogólne i chociaż naprawdę istotne, raczej zapowiadają potencjalną wagę muzyki dla myśli estetycznej Witkacego, niż przynoszą poważniejsze i bardziej szczegółowe eksplikacje.

W dziedzinie sztuki najważniejsze są malarstwo i muzyka, co do tego nie może być cienia wątpliwości. Już we wstępnej części rozważań pisze on następująco:

²⁸ Por. D.C. Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, dz. cyt., s. 339-343. Autor wskazuje na wagę koncepcji i samej postaci Arnolda Schönberga, przywoływanego zresztą przez Witkacego jako artysta wyrażający w sposób doskonały ideały artystyczne XX wieku, dla ukształtowania się postaci muzyka w niezmiernie ciekawym muzycznie i estetycznie, a wciąż tajemniczym dramacie *Sonata Belzebuba* (1925).

W naszych czasach i w naszym układzie istnieją dwa rodzaje twórczości artystycznej, które nazywamy Sztuką Czystą: malarstwo i muzyka. Nazywamy je tak dlatego, że, wbrew twierdzeniu wielu „znawców sztuk plastycznych” i „ludzi muzycznych”, treścią ich nie jest bynajmniej zdolność wywoływania czysto zmysłowego zadowolenia z powodu przyjemnych dla oka i ucha kombinacji barw i dźwięków z jednej strony ani „przedstawienie pod indywidualnym kątem widzenia świata zewnętrznego” w malarstwie, ani ilustracja uczuć zmysłowych, od najsubtelniejszych, niewyraźalnych żadnym słowem zawikłań duszy, do najbardziej brutalnych jej (a nawet ciała) krzyków, tylko że dwa te rodzaje twórczości mają na celu u twórców pozbycie się uczucia samotności i przerażenia metafizycznego przez zobiiektywizowanie oderwanej od osobowości i nie będącej jednością żadnego użytkowego przedmiotu jedności w mnogości, co jest możliwym tylko przez stworzenie pod wpływem potencjalnej wizji, tj. pewnego następstwa jakości abstrakcyjnych lub ich jednoczesności, konstrukcji jakości prostych, związanych w jedność w sposób nie podlegający logicznemu i użytkowemu wytłumaczeniu. Co nie jest logiczne i nie ma żadnego użytku, może być piękne, ale ta piękność ma dla nas trochę inne znaczenie niż przyjemne łaskotanie ucha i lub rozdrażnienie siatkówki. (...) Mimo całej nieokreśloności kryteriów piękno ma swoją logikę, piękno abstrakcyjne oczywiście, i to logikę tak twardą prawie, jak matematyczne myślenie, trzeba tylko raz uchwycić jej wątek.

Zaznaczamy tutaj, że nie badamy tu genezy sztuk pięknych historycznie. Chodzi nam jedynie o twórczość artystyczną w tym małym wycinku historii, w którym malarstwo, muzyka, rzeźba, architektura i poezja były już zróżniczkowane i oddzieliły się od kultów religijnych, z których wyszły. Stoimy na stanowisku, na które takie lub inne wyjaśnienie genetyczne wpłynąć nie może. Wychodzimy bowiem przeważnie z introspekcji, opierając się na przypuszczeniu, że osobników podobnych do nas znajdzie się pewna ilość, a nie czującym tak potrafimy może ukazać, zrazu niewdzięczne, drogi nowych przeżyć i doświadczeń.

Żadne inne sztuki, prócz malarstwa i muzyki nie posiadają swoistej mowy czystych elementów jakościowych; żadna z nich, w naszym stadium rozwoju, nie potrafi dać nam zobiiektywizowanej konstrukcji czystych jakości, niezależnej od żadnej użytkowości, jedności w mnogości jako takiej, oderwanej od naszej i innych osobowości i przedmiotów²⁹.

Kiedy Witkacy pisze o niezbywalnej subiektywności w uznaniu jakiegoś dzieła sztuki za realizujące Czystą Formę, czyli o niezbywalnej subiektywności wszelkiej percepcji, przyznaje muzyce miejsce bardzo wysokie:

element życiowy: sfera uczuć życiowych w muzyce i „świat widzialny” w malarstwie, konieczny do powstania dzieła sztuki, tyle powinien miejsca w nim zajmować, ile to jest konieczne do powstania takiej, a nie innej kombinacji elementów Czystej Formy, a nie być główną jego treścią. Gdzie zaś jest ta proporcja,

²⁹ S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie...*, dz. cyt., s. 23-25.

nigdy nie da się obiektywnie oznaczyć. To, co dla jednego jest jeszcze zbyt realistycznym obrazem, dla drugiego będzie już konstrukcją Czystej Formy; co dla jednego jest wyrazem jakichś pragnień w życiu lub jego uczuciowych subtelności, dla drugiego jest czysto muzyczną konstrukcją, dającą mu poczucie jedności i związane z nim metafizyczne uczucia. Z powodu pewnych podobieństw zasadniczych i podobieństw kultury, poza pewną granicą, nie dającą się ściśle oznaczyć, dane dzieło będzie jednoznacznie realistycznym obrazem lub wyrazem czysto zmysłowych uczuć, bez cienia metafizycznego pierwiastka. Oczywiście dla tych, co takowego w sztuce szukają. Większość bowiem szuka w muzyce (bebechowych) uczuciowych wstrząsów, a w malarstwie świata widzialnego lub takiego, który by w przybliżeniu mógł istnieć. I w takich osobnikach, przez emocjonalny element każdego rytmu i dźwięku i przez możliwość widzenia rzeczywistych kształtów nawet w bardzo oderwanych formach prawdziwe nawet dzieło sztuki może wywołać chęć tańca lub erotyczne podniecenie, lub przejęcie się historycznym momentem czy atmosferą tropikalnego pejzażu, zależnie od nieistotnej, a jednak (...) koniecznej treści tych utworów. Ale dalekim to będzie od pojmowania jedności w wielości czystych jakościowych elementów jako takich, konstrukcji dźwięków w rytmie i barw zapewniających ograniczone przestrzenie, jedynie zdolnych do obudzenia w nas bezpośredniego przeżywania naszej jedności z całym Istnieniem³⁰.

W tych rozważaniach Witkacego malarstwo i muzyka stoją równie wysoko i wzajemnie się oświetlają. Warto zwrócić uwagę, że ta ukryta nieco, ale stała obecność muzyki w jego świadomości i refleksji pozwalają na wzięcie pod rozwagę tego, co podsuwa czytelnikowi jego pism teoretycznych „analogia z muzyką”. Poglądy na muzykę wyłożone przez Bunga zostały obecnie rozwinięte i włączone w system myślenia o sztuce. Wyraźnie widoczny jest biegunowy charakter myśli Witkacego, rozpiętej pomiędzy kwestiami związanymi z formą i tymi, które dotyczą treści zwanych przez niego bądź formalnymi, inaczej czysto formalnymi, należącymi do sztuki w Czystej Formie, a „życiowymi”, które ze sztuką w jego rozumieniu nie mogą jakoby mieć nic wspólnego. Treść metafizyczna jest w jego systemie myślowym nieusuwalna. W podstawowym znaczeniu jest to pojmowanie w stanie ekstazy jedności w wielości wszystkiego, co istnieje: od bytu nieożywionego, a następnie animalnego, poprzez ludzki, do bytu jako takiego. Jednocześnie w sztukach mających do tego odpowiednie środki, w literaturze i teatrze, mogą pojawić się treści problemowe, które, drugorzędne jako takie z punktu widzenia Czystej Formy, mogą mieć wielkie znaczenie zarówno dla autora, jak jego czytelników i widzów.

O problemie treści w sztukach czystych, malarstwie i muzyce, pisze Witkacy w *Nowych formach w malarstwie* następująco:

³⁰ Tamże, s. 22-23.

Dlaczego jednak w dwóch sztukach, które nazwaliśmy czystymi, jest aż tak wiele nieistotnego balastu i czy można go nazwać nieistotnym? Co do ostatniego, jest to rzecz gustu. Dla człowieka powierzchownie muzycznego nie istnieje czysto muzyczna treść danej symfonii; on słyszy jedynie przyjemne gładzenie zmysłu słuchu lub nieznośne fałszy; chce mu się tańczyć i jest napełniony tęsknotą do czegoś realnego lub nawet diabli wiedzą, czego; jest zupełnie pozbawiony sił lub wściekle podniecony. Dla człowieka nie reagującego na harmonię barw, ujętą w kompozycję kształtów na płaszczyźnie, istnieje tylko tak zwana „treść” obrazu: on widzi skały i wodę taką, jaką kiedyś gdzieś widział, i cieszy się tym niezmiernie lub też klnie dziko, że nigdy takich skał ani wody nie widział i że wobec tego obraz nie jest nic wart. (...) Jednak w pewnych granicach można niemuzykalnego człowieka nauczyć słuchać muzyki (jak tego na sobie doświadczyliśmy) i można nauczyć też patrzeć na obrazy i rozumieć je tak, jak należy (oczywiście obrazy *takie*, jak należy), czego doświadczyliśmy na drugich. (...) Jeśli ktoś nie znający Bacha, Beethovena i innych starszych mistrzów, nie mający muzycznej kultury, usłyszy balet Strawińskiego np., dozna tylko dzikiego drapania po nerwach i nic więcej; muzycznie tego nie pojmie³¹.

Pojawia się nawet zarys analogii między malarstwem a muzyką:

Z naszego punktu widzenia nie ma, poza pewną granicą przewyciężenia nieistotnej treści, istotnej różnicy między malarstwem a muzyką, o ile właśnie dzieła tych sztuk wychodzą poza wyobrażenia świata zewnętrznego z jednej, i poza sferę uczuć życiowych z drugiej strony. Jakkolwiek kolor i dźwięk posiadają oba pewną emocjonalną wartość nawet jako czyste elementy, z powodu tego, że rozdział na kolory ciepłe i zimne, przez właściwości naszego słońca i atmosfery, w której powstał i kształcił się nasz organ wzroku, jest bądź co bądź istotnym, a dźwięk jest najpierwotniejszym wyrazem uczuć życiowych, jednak podział dźwięku na rytm, któremu odpowiada rytmiczność funkcji wewnętrznych i ruchów naszego ciała, przez co potęguje się jego uczuciowa wartość w porównaniu z nieruchomą obojętnością dzieła sztuki malarskiej (z wyjątkiem wrażeń pośrednich: powtarzania się pewnych figur w ornamentyce i wyobrażenia ruchów stworzeń lub przedmiotów) czyni to, że dla wyrażenia metafizycznych uczuć bardziej odpowiednim jest (teoretycznie) malarstwo. W pewnym znaczeniu możemy powiedzieć, że malarstwo jest sztuką czystsza od muzyki. Co zaś do nieistotnych elementów wyrażenia uczuć życiowych w ich niezmiernym bogactwie i subtelnościach, muzyka jest nieporównaną i z tego powodu powstają wszystkie teorie o wyższości jej nad malarstwem. Ogólnie możemy uznać obie sztuki za równe, jako posiadające swoiste jakości, zamknięte w podział dwóch stron dwoistości jednej, nieskończonej formy istnienia: Czasu i Przestrzeni³².

W cytacie tym pojawia się często powracające przekonanie, że muzyka ma również jakąś swoistą treść. Nie jest zatem po prostu sztuką ase-

³¹ Tamże, s. 30-31.

³² Tamże, s. 33-34.

mantyczną. W jakimś sensie należy do porządku sztuk mimetycznych, by jeszcze raz odwołać się do rozważań Karola Bergera. Już Arystoteles zaliczał do sztuk mimetycznych sztukę tancerza, o czym pisał w rozdziale pierwszym *Poetyki*³³.

W *Szkicach estetycznych*, które Witkacy traktował jako rozwinięcie i wyjaśnianie sensu używanych przez siebie pojęć wprowadzonych w *Nowych formach w malarstwie*, kwestie muzyczne pojawiają się często w kształcie odniesień, które już nieźle znamy. Kiedy pisze na przykład o jakościach czystych, nigdy nie zapomina wymienić dźwięków. W rozprawie *Stosunek ogólnej teorii Sztuki do kryteriów oceny* uzasadnia wyjątkowość muzyki na tle malarstwa przede wszystkim, podkreślając odmienny i oryginalny charakter historii muzyki.

Przez to, że ideologia muzycznych estetyków nie została skrzywiona wskutek braku takiej katastrofy, jaką był Renesans w malarstwie, wskutek tego także do pewnego stopnia, że nieistotną treścią jest wyraz uczuć życiowych i że poza muzyką w muzyce nie ma po prostu o czym mówić, muzycy zwolnieni są od tego rodzaju przyjemnych zapytań [to jest irytujących, a zarazem nie dających się łatwo odrzucić; gdy idzie o muzykę, Witkacy podaje następujący przykład takiego pytania: „Jeśli rytmy i dźwięki są wszystkim, to w takim razie kot przebiegnie po fortepianie i już jest co najmniej preludium”]. Ale niech no ci, którzy wzdrygają się od fizycznej rozkoszy na włoskich operach, spróbują „uczuciowo” zrozumieć Schönberga, Prokofiewa lub ostatnie utwory Szymanowskiego³⁴. Też spotka ich zawód niemały i uciekną zatykając sobie uszy. Chyba że chodzi tylko o hałas, tak jak jednemu literatowi, który doznawał od samego fortepianowego hałasu wzrokowych halucynacji i który *Appassionaty* Beethovena nawiniętej na odwrót na pianoli wysłuchał kiedyś, rycząc z metafizycznej rozkoszy³⁵.

W tekstach o teatrze, pochodzących z lat 1919–1922 i wydanych w 1923 jako książka *Teatr*, Witkacy powraca kilkakrotnie do kwestii związanych z muzyką. Są to zarówno pytania, jakie pojawiły się przy okazji rozważań ogólnoestetycznych na temat sztuk wszystkich, rozważań o różnych aspektach sztuki teatru, jak i coś, co nazwałbym pokusą napisania czegoś więcej o muzyce jako sztuce czystej. Nie jest to jedynie domysł ani prosta konsekwencja faktu napisania przez Witkacego ważnego artykułu o teatrze zatytułowanego *Analogia z malarstwem*, a stanowiącego część pierwszą zasadniczej rozprawy *Wstęp do teorii Czystej*

³³ Arystoteles, *Poetyka*, przełożył i opracował H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 4 i LXVI-LXI (BN II 209).

³⁴ Witkacy miał na myśli utwory Szymanowskiego z lat 1915–1919, w których kompozytor odszedł od klasycznych reguł harmoniki na rzecz techniki czysto brzmieniowej, *I Kwartet smyczkowy* (1916), *I Koncert skrzypcowy* (1917), cykl 12 etiud (1916), *III Sonata fortepianową* (1917). Por. tamże, przyp. 50, s. 358.

³⁵ Tamże, s. 292.

Formy w teatrze, ogłoszonej na łamach „Skamandra” w roku 1920. W tejże rozprawie Witkacy pisze o analogiach w swoim myśleniu o sztukach i ich związkach następująco:

Będziemy starali się przeprowadzić pewną analogię pomiędzy malarstwem i rzeźbą z jednej strony, a teatrem z drugiej. Sądzymy, że podobną analogię można przeprowadzić również pomiędzy muzyką a teatrem, ponieważ muzyka była początkowo tylko akompaniamentem do rytualnych tańców, częścią lub dodatkiem obrzędów religijnych, oprócz tego, że jako śpiew była bezpośrednim wyrazem stanów uczuciowych nie tylko w religijnych wymiarach³⁶.

Witkacy, który odrzucał śpiew i nie cenił opery, w swoich pismach o teatrze dopuszcza pojawienie się muzyki, muzyki instrumentalnej, ale także wokalne i tańca, a zatem tego, co Grecy rozumieli przez muzykę (*mousike*, czyli „sztukę Muz”) jako części idealnego przedstawienia teatralnego w Czystej Formie. Zapisując kształt takiego wymyślonego jako przykład przydatny w rozważaniach teoretycznych przedstawienia teatralnego we *Wstępie do teorii Czystej Formy w teatrze*, przewiduje element muzyczny: „Zasłona się rozsuwa i widać włoski pejzaż. Słysząc muzykę organów”³⁷. W tym samym tekście poniżej dodaje: „postacie czerwone śpiewają i tańczą”. Kwestie dotyczące muzyki stanowią część całości sfery Czystej Formy, czyli świata zupełnie innego niż ten, który jest dany w doświadczeniu potocznym i od którego musimy się odzwyczaić,

aby w *świecie*, który nas nie życiowo nie obchodzi, przeżywać metafizyczny dramat podobny temu, jaki się odbywa między samymi tonami jedynie w jakiejś symfonii czy sonacie, aby rozwiązanie nie było jakimś życiowo nas obchodzącym wypadkiem, tylko abyśmy je pojmowali jako konieczne zakończenie czysto formalnych splotów dźwiękowych, dekoracyjnych lub psychologicznych, lecz wolnych od życiowej przyczynowości³⁸.

Uwagi o muzyce zawarte w książce *Teatr* na tym się nie kończą. Sztuka, wszelka sztuka w Czystej Formie, otwiera przed swoimi twórcami i odbiorcami nowe i szerokie horyzonty. Ta kwestia dotyczy również muzyki.

Czy logika tematyczna, związana z pewną logiką następstwa uczuciowych stanów życiowych będących nieistotną treścią muzyki, umierająca obecnie w muzyce, nie jest podobnym objawem? Czy porzucenie jej przez niektórych kompozytorów nie wyraża ostatecznego uwolnienia się spod jarzma uczuciowości w muzyce jest pytaniem, którego z powodu niefachowości w sferze tej nie śmiemy rozstrzy-

³⁶ S.I. Witkiewicz, *Teatr i inne pisma o teatrze*, oprac. J. Degler, Warszawa 1995, s. 16 (S.I. Witkiewicz, *Dziela zebrane*, wydanie krytyczne ze wstępem J. Błońskiego).

³⁷ Tamże, s. 40.

³⁸ Tamże, s. 41.

gać. Jednak zabójcza wprost analogia panuje według nas we wszystkich sztukach czystych i złożonych, o ile patrzy się na nie z punktu widzenia Czystej Formy. W granicy i muzyce grozi zupełna akonstrukcyjność przy dalszym postępowaniu „nienasycenia formą”. Ale na razie we wszystkich gałęziach sztuki, prócz teatru, powstało za cenę pewnej artystycznej perwersji mnóstwo dzieł pierwszorzędnej wartości.

W całym odrodzeniu Czystej Formy znać jednak gorączkowy pośpiech wyczerpania wszystkich środków. Element pośpiechu i gorączki jest tym pierwiastkiem rozkładowym, potęgującym zblazowanie i u twórców, i u widzów, i u słuchaczy; tym, co czyni, że odrodzenie Czystej Formy jest też prawdopodobnie ostatnim jej przedśmiertnym kurczem (...). Lepiej jednak skończyć nawet w pięknym szaleństwie niż w szarej, nudnej banalności i marazmie³⁹.

Wreszcie bodaj ostatnia z najpóźniejszych chronologicznie, a prawdziwie ważnych wypowiedzi Witkacego o muzyce, pochodząca z eseju *Bliższe wyjaśnienia w kwestii Czystej Formy na scenie*, z jego części drugiej noszącej tytuł *Bliższe określenie sztuki teatralnej w Czystej Formie*, wsunięta pomiędzy rozważania o aktorstwie i dziele teatralnym. Zwalczając teatr realizmu oraz realizmu psychologicznego i estetycznie zapóźnionych symbolistycznych „machinacji”, pisze o roli wystawienia, wykonania utworu napisanego na instrument teatralny: „wszystko zależy też od wystawienia. Podobnie jak każdy najbardziej nawet czysty utwór można zinterpretować bebechowo, sentymentalnie lub też dobrze granego słuchać zwracając uwagę tylko na uczuciowe wstrząsy, które każda muzyka obudzić może, podobnie jest i ze sztuką w teatrze”⁴⁰. Jest to kolejna nierozwinięta myśl należąca do kategorii „analogii z muzyką”. Autor zwraca w niej uwagę na potencjalnie pozytywną bądź negatywną rolę wykonawcy i odbiorcy dzieła sztuki muzycznej i teatralnej, rozpatrywanego z punktu widzenia estetycznej czystości w sensie Witkacowskim, ale także na ich ogromnej wagi rolę w procesie wykonania, interpretacji, kształtowania dzieła obu sztuk w ogólności. Przeżywanie dzieła sztuki było przedmiotem opisu już w cytowanym przeze mnie fragmencie 622 *upadków Bunga*.

W tej prezentacji poglądów Witkacego na muzykę więcej jest pytań niż odpowiedzi, ale przecież wyłania się, może jeszcze niejasno, kształt pewnej refleksji nie tylko nad muzyką w estetyce Witkacego, ale nad jego myślą estetyczną w ogólności i jej miejscem w kulturze europejskiej w momencie historycznym wielkiego przełomu: sztuki plastyczne i muzyka wchodzi w sferę abstrakcji. Witkacy pojawia się na tym polu, ale cofa się przed pełnym uznaniem nowych wartości, jak chcą niektórzy, albo:

³⁹ Tamże, s. 58-59.

⁴⁰ Tamże, s. 72-73.

idzie własną drogą, jak utrzymują inni. Ta własna droga ma analogie, inni artyści przeżywają podobne rozterki, podobnie usiłują znaleźć drogę wyjścia z impasu. Wciąż powszechnie uważa się, że Witkacy zmarł jako artysta, pisarz i myśliciel bezpotomnie. Nie jest to ściśle. Jego estetykę, by tylko do niej się ograniczyć, uznał przecież w dużym stopniu za swoją i kontynuował Bolesław Miciński, przedwcześnie zmarły na wojennej emigracji we Francji. W dziedzinie estetyki muzycznej kontynuacja okazuje się niespodziewanie jeszcze wyraźniejsza i ciekawsza. Do mających źródła w myśli Witkacego poglądów przyznał się także, jak już wiemy, kompozytor, krytyk i teoretyk muzyki Konstanty Regamey, który był w pewnym czasie znajomym, a może nawet nieco więcej niż znajomym, Witkacego i pozostając pod jego wpływem wydał swoje przywoływane już studium zatytułowane *Treść i forma w muzyce*. Winno ono jak najpilniej zostać dołączone do wszelkich rozważań na temat muzyki, znajdujących się w twórczości literackiej i pismach teoretycznych Witkacego. Podejmuję, jako drugi z kolei, krok nieco dłuższy na tej samej drodze, na której znalazł się wcześniej Leszek Polony.

3

Konstantego Regameya *Treść i forma w muzyce*⁴¹ wydana została w Warszawie w roku 1933. Jego osoba, pisma i twórczość muzyczna nie znalazły dotychczas żadnego miejsca w zainteresowaniach naukowych wtkacologów. Zrobili to za nich muzykolodzy na wspomnianej konferencji w roku 1987 w wydanych referatach oraz, po części, w dyskusji. Tom ogłoszony po konferencji nosi tytuł: *Oblicza polistyliżu. Materiały sympozjum poświęconego twórczości Konstantego Regameya. Warszawa, 29–30 maja 1987*, co wskazuje na wybitnie muzykologiczny i muzyczny charakter zawartych w nim referatów i głosów w dyskusji⁴².

O Witkacym i jego estetyce mówi się obszerniej, jak już wiemy, w dwóch referatach: Bohdana Pocięja i Leszka Polonego. Bohdan Pocięj, na co wskazuje po części sam tytuł jego wystąpienia, zajmuje się młodymi zwolennikami Witkacego: Bolesławem Micińskim i Konstantym Regameym, których wiele łączyło i których, zwłaszcza Micińskiego, bardzo wysoko ceni, oraz w zdecydowanie mniejszym stopniu Witkacym, nieobdarzanym przez niego szczególną sympatią. Autor zastrzega się, że nie przedstawia referatu, a jedynie, jak sam mówi: „rodzaj słowa wiążącego

⁴¹ Warszawa 1933, Biblioteka „Zet”, 48 stron; książeczka jest w istocie obszerniejsza, niż można sądzić na podstawie liczby stron: została wydrukowana małą czcionką i bez interlinii.

⁴² Tom ogłoszono pod egidą Sekcji Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich.

do fragmentów”, jakie wybrał „z pism Micińskiego, Witkacego, Regameya”; jest to raczej „garść refleksji o możliwości przyjaźni intelektualnych w tych niezwykłych czasach”⁴³.

Wyznaczając ich relacje wzajemne, Bohdan Pociąg wskazuje na przyjaźń Regameya z Micińskim, luźniejszą więź tego ostatniego z Witkacym i zapewne jedynie znajomość z nim Regameya.

Nazwiska tych trzech wyznaczają mi wyżyny myślenia o sztuce, wyżyny myślenia sztuką – myślenia żywego, myślenia filozoficznego. (...) A do specyfiki ich osobowości należało, że dwie sfery twórczości – artystycznej i filozoficznej – nie były od siebie oddzielone, ale wzajemnie na się oddziaływały. Ci twórcy nie uprawiali filozofii w sensie akademickim (...). Oni natomiast *żyli filozofią*, tworzyli filozoficznie. I to ich łączyło: przede wszystkim filozoficzny modus myślenia – bycia – życia – etos filozoficzny. Z pewnością mogliby do siebie zastosować odwrotność rzymskiego porzekadła: nie – „najpierw żyć, a potem filozofować”, ale – „najpierw filozofować, potem żyć”⁴⁴.

Spośród innych podobieństw spajających całą trójkę Bohdan Pociąg wskazuje głębokie przekonanie, że istotą sztuki jest metafizyka, choć zapewne ich rozumienie metafizyki jest nieco odmienne. Zdaniem autora, Witkacy, jak świadczy cytat z jego późnych rozważań na temat uczuć metafizycznych, rozumie owe uczucia, i *eo ipso* metafizykę, jako bezpośrednio daną jedność osobowości, przeciwstawioną uczuciom „życiowym”. Miciński jest natomiast szczególnie uwrażliwiony na pierwiastek idealny, to znaczy: ponadczasowy, wieczny, niezniszczalny w sztuce. Regameya prezentuje Pociąg poprzez cytat z jego pracy *Próba analizy ewolucji w sztuce*, ukończonej zapewne w czasie wojny lub tuż po niej, ogłoszonej w roku 1948 w „Kwartalniku Muzycznym”, wydanej w formie broszury w roku 1973, która, jego zdaniem, jest kwintesencją postawy filozoficzno-estetycznej artysty w okresie międzywojennym⁴⁵. Wedle Regameya każde skończone dzieło sztuki jest nieskończone, gdyż odrywa się od twórcy i zaczyna prowadzić byt samoistny. Zaczyna się nowe dzieło. Pisze on o tej kwestii następująco:

To tajemnicze, a tak codzienne dla każdego artysty zjawisko kapitalnie ujmuje lapidarna definicja: „Twórczość prawdziwa jest zawsze *skończona* (w znaczeniu doskonałości subiektywnej gotowego dzieła, ale nigdy *niedokończona* (w znaczeniu potencjalnego przerastania twórczości ponad własny twór)”. A że żadna nie-

⁴³ B. Pociąg, *Regamey – Miciński – Witkacy*, [w:] *Oblicza polistylisty. Materiały sympozjum poświęconego twórczości Konstantego Regameya...*, dz. cyt., s. 31.

⁴⁴ Tamże, s. 32.

⁴⁵ K. Regamey, *Próba analizy ewolucji w sztuce*, Kraków 1973. Wydawca, redaktor Państwowego Wydawnictwa Muzycznego, opatrzył edycję uwagą: „Tekst niniejszy opublikowany został po raz pierwszy w »Kwartalniku Muzycznym« 1948, nr 21/22 jako pierwszy rozdział zamierzonej przez Autora pracy pt. *Dzieje muzyki współczesnej*”, s. 4 nlb.

skończoność nie może być wyczerpana przez elementy skończone, stąd bierze się wieczna młodość twórczości artystycznej, która przecież z istoty swojej polega na wyrażaniu nieskończoności w skończonych formach. Stąd dla artysty prawdziwie twórczego konieczność produkowania wciąż nowych dzieł, stąd w aspekcie ponadindywidualnym potrzeba ciągłego tworzenia sztuki od nowa⁴⁶.

Takie pojmowanie metafizyczności sztuki z pewnością łączy Micińskiego z Regameyem. Jest mniej oczywiste, czy rzeczywiście można bez wielu uściśleń dołączyć do nich obu Witkacego, przynajmniej w świetle przywołanych cytatów.

A o ich dzieli? Bohdan Pocij podkreśla, że Micińskiego z Regameyem więcej łączy niż dzieli; Witkacy ponownie odstaje od nich dość znacznie. Spośród całej trójki wyróżnia i wynosi Micińskiego jako tego, który „góruje nad pozostałymi dwoma oryginalnością, dojrzałością i, nie waham się powiedzieć, genialnością osobowości filozoficznej”⁴⁷. Owa „genialność osobowości filozoficznej” daje się wyjaśnić jako wewnętrzna harmonia, w której jednoczą się „filozof i artysta, twórca i myśliciel” w dążeniu do jednego nadrzędnego celu, jakim jest „Rzeczywistość, jej istota, jej prawda”⁴⁸. Na poparcie swojego przekonania przywołuje Pocij Regameya jako autora wstępu do rzymskiego wydania pism Micińskiego⁴⁹ oraz do cytatów z samego autora *Portretu Kanta*. Jego zdaniem, Miciński jest bliski współczesnemu tomizmowi egzystencjalnemu, katolicyzmowi egzystencjalnemu i personalizmowi, a także – mimo zasadniczych różnic – fenomenologii spod znaku Schelera. Do Witkacego jest stąd rzeczywiście daleko. Natomiast blisko do Regameya.

Oddajmy głos Pocijowi:

Regamey bliski jest Micińskiemu w estetyce – w problemie treści i formy. I pokrewny w sposobie pisania, w niezrównanej a dzisiaj rzadkiej jasności, czytelności przedstawiania własnej myśli. W pisarstwie krytyczno-teoretycznym Regameya lat trzydziestych i czterdziestych rysuje się już pewien system estetyczny (więcej – system filozofii sztuki), którego głównymi kategoriami jest forma i (paralelnie) treść, rozwój, ewolucja, stałość, zmienność. System zorientowany historiozoficznie. *Próba analizy ewolucji w sztuce* daje przecież już podstawy określonej historiozofii, na której budować można także historię muzyki. Historiozofii w gruncie rzeczy optymistycznej. Tę kategorię światopoglądową wprowadzam tu po namyśle. Ona również łączy przyjaciół – Micińskiego i Regameya, i nastroja ich jakby przeciw temu trzeciemu – Witkacemu⁵⁰.

⁴⁶ Tamże, s. 12.

⁴⁷ B. Pocij, *Regamey – Miciński – Witkacy*, dz. cyt., s. 35.

⁴⁸ Tamże, s. 35.

⁴⁹ Słowo wstępne Regameya nosi tytuł *Bolesław Miciński. 1911–1943*. Por. B. Miciński, *Portret Kanta i Trzy eseje w wojnie*, Instytut Literacki, Rzym 1947.

⁵⁰ B. Pocij, *Regamey – Miciński – Witkacy*, dz. cyt., s. 38-39.

Nie wspominając w ogóle rozprawy Regameya *Treść i forma w muzyce*, Pocij traci z pola widzenia istotny fakt zależności, co najmniej jako źródła inspiracji, tejże rozprawy Regameya od estetyki Witkacego, wspomnianego już na pierwszych stronicach *Treści i formy w muzyce*. Wyolbrzymia przy całej oryginalności i wybitności pisarstwa Micińskiego jego rzekomą obcość Witkacemu i nadmiernie podkreśla brak związków między nimi. Nie wspomina choćby słówkiem, że Miciński przyjął w dużym stopniu za swoje założenia estetyczno-krytyczne Witkacego i próbował uprawiać krytykę literacką po witkacowsku. Nie wspomina, że problematyka treści i formy, mająca charakter uniwersalny i długą historię, podjęta została w dwudziestoleciu z impetem, oryginalnie, przez Witkacego, że stała się przedmiotem polemiki, że Irzykowski poświęcił jej całą książkę, a obaj młodzi wówczas Miciński i Regamey nie tylko o niej wiedzieli, ale zajęli wobec niej stanowisko pozytywne. Natomiast jego uwagi o rozbieżności między trudnym optymizmem historiozofii Regameya, poglądami Micińskiego a katastrofizm Witkacego wydają się słuszne. Nie wiadomo jednak, czy pisząc *Treść i formę w muzyce* w roku 1933 wyznawał on już ów trudny optymizm, o którym wspomina Bohdan Pocij. Dla katastrofizmu Witkacego ma on raczej mało zrozumienia. Jest to wyraźnie nieodpowiadający mu sposób myślenia, ale sprowadzenie jego źródeł do wpływu „modnych” doktryn z przełomu XIX i XX wieku oraz Oswalda Spenglera jest według stanu badań A.D. 1987 zbyt uproszczone, by mogło się obyć bez *votum separatum*. A pozostawienie bez komentarza raczej nierozważnego zdania Micińskiego o „chorobie umysłowej” Witkacego w ostatnich latach przed wojną w olśniewającym skądinąd jego tekście *Stanisław Ignacy Witkiewicz – Witkacy (plan odczytu)* świadczy dowodnie o tym, że Bolesław Miciński nie rozpoznał należycie stanu ducha swojego przyjaciela, choć kwestionowane przeze mnie zdanie jest może tylko nadmiernym skrótem myślowym w tym osobliwym tekście, będącym rzeczywiście tylko rozbudowanym planem odczytu z bardzo trafnymi i urokliwymi stylistycznie sformułowaniami. Bohdan Pocij nie spostrzegł, jak ryzykowna jest opinia Micińskiego. Uznał ją milcząco za słuszną. Obszernym cytatem z Micińskiego kończy swój referat, podkreślając tym samym wagę tej właśnie opinii. Miciński pisze, że w ostatnich latach przed wojną nie widział już dla Witkacego żadnych perspektyw twórczych, a przecież do ostatnich niemal dosłownie dni przed wybuchem wojny ciągle pisał on teksty literackie, ale przede wszystkim filozoficzne. Jego rozpacz dotyczyła perspektyw świata i człowieka, w tym oczywiście także siebie samego, ale nie bezpośrednio i by tak rzec nie natychmiastowo siebie jako twórcy i filozofa. Ta rozpacz miała też wymiar ściśle osobisty, ale nie sprowadziła na niego niemocy twórczej. Pisał i powtarzał, że

zbliża się zapowiadana przez niego „Weltkatastrophe”, ale robił swoje. Miciński powołuje się na fakt, że znał blisko Witkacego przez 12 lat, ale widać, że dalece nie wszystko o Witkacym wiedział. Nie rozpoznał należycie charakteru jego rozpaczy. Być może jest to także kwestia różnicy wieku między nimi, która sięgała pokolenia (Witkacy był od niego starszy o lat dokładnie 26), a kiedy Miciński spotykał się z Witkacym, przed którym rzekomo nie było żadnej przyszłości, czyli w późnych latach trzydziestych, miał zaledwie 25–28 lat.

Gwoli sprawiedliwości przypominam, że podobnego zdania był Jan Błoński, który przyjął do wierzenia i wielokrotnie wyrażał opinię Micińskiego o obłędzie Witkacego bądź niezależnie doszedł do podobnego wniosku. Trudno zgodzić się z tymi upraszczającymi i mniej prawdziwymi niż się to może na pierwszy rzut oka wydawać poglądami Micińskiego, Pocięja i Błońskiego. Są one oparte na niczym, a ponadto stanowią wyraz silnej pokusy jako rzekome rozwiązanie trudności w rozumieniu Witkacego i jego dzieła. Są wielce ryzykowne także w planie uniwersalnym jako domniemana jednostkowa aktualizacja wielkiego i bardzo starego problemu artysta/geniusz a obłąkanie.

Studium Konstantego Regameya *Treść i forma w muzyce* składa się z trzech rozdziałów: *I. Zagadnienie treści i formy w muzyce, II. Analiza formy muzycznej, III. Co wyraża muzyka czysta?* i jest starannie przygotowanym, erudycyjnym i błyskotliwie napisanym tekstem z pogranicza teorii muzyki i innych sztuk oraz estetyki. Nie trzeba dodawać, że wymienione w tytułach rozdziałów zagadnienia, dotyczy to zwłaszcza rozdziału I oraz III, mają ogromne znaczenie dla estetyki muzycznej i są przedmiotem rozważań i dyskusji także za naszych dni. Młody podówczas autor (urodzony w roku 1907), początkujący lingwista, indianista, który opanował w późniejszym czasie swego życia kilkadziesiąt bardzo różnych języków, kompozytor zaczyna w owym czasie systematyczną działalność jako jeden z najciekawszych młodych krytyków muzyki i pisze do kilku ważnych czasopism o muzyce nowej i najnowszej. Już na początku swoich rozważań zgłasza postulat bodaj niezrealizowany w sposób w pełni zadowalający do dzisiaj. Jego zdaniem nieścisłość i powierzchowność, które cechują większość opracowań z dziedziny estetyki muzycznej, biorą się z tego, że

muzycy zacieśniają badania swoje do zagadnień muzycznych specjalnych, do problematów techniki kompozytorskiej – z drugiej zaś strony ogólne teorie estetyczne zbyt po macoszemu traktują muzykę, opierając się na materiale dostarczanym przez plastykę i poezję i przenosząc zdobycze osiągnięte na tym polu na zakres muzyki. Tymczasem muzyka jest zjawiskiem tak złożonym, że nie da się jej wtłoczyć w schematy osiągnięte w cieńszych i zbyt od niej różnych dzie-

dzinach plastyki i poezji. Przeciwnie, zbadanie i sprawdzenie teorii estetycznych na gruncie muzyki nie tylko musi lepiej wyjaśnić jej istotę, ale może również pozwolić na lepsze i dokładniejsze oświetlenie problemów ogólnie-estetycznych⁵¹.

W roku 1998 w *Przedmowie* do swojej teorii sztuki Karol Berger pisał:

moją książkę od innych pozycji z tego zakresu odróżnia fakt, że zamiast na pytaniu, czym jest sztuka, koncentruje się na pytaniu, po co ona jest, dowodzi, że muzyka umożliwia najlepszy wgląd w sytuację sztuki nowoczesnej, oraz łączy estetykę, poetykę i hermeneutykę. (...) Przynależność książki do konkretnej dziedziny nauki celowo nie została jednoznacznie określona: zamieszkuje ona ziemię niczyją pomiędzy filozofią, teorią literatury, teorią sztuki i muzykologią⁵².

Studium Regameya, ograniczone do zagadnienia treści i formy w muzyce oraz kwestii pokrewnych, wychodzi z podobnych założeń i realizuje podobne cele na terenie tego wycinka problematyki muzykologii, estetyki, filozofii i teorii literatury, który stał się przedmiotem jego zainteresowania. Regamey odwołuje się w trakcie swoich wywodów do historii muzyki, literatury, filozofii, estetyki, kierując myśl czytelnika ku wielu różnym i wielce interesującym kwestiom.

Podjmując zasadnicze – jak pisze – zagadnienie estetyczne, jakim jest stosunek treści i formy, Regamey podkreśla, że „rozważane prawie zawsze tylko na gruncie plastyki i literatury – nabiera zupełnie innego oświetlenia po rozważeniu faktów dostarczonych przez muzykę”⁵³. Swoje wywody zaczyna od razu od estetyki i teorii sztuki Witkacego, gdyż odwołuje się do *Walki o treść* Karola Irzykowskiego, która jest odpowiedzią i odporem danym autorowi *Nowych form w malarstwie* oraz do znanego studium Juliusza Kleinerera o treści i formie, cytowanego przez Irzykowskiego. W rozważaniach Kleinerera podkreśla aspekt istotny dla koncepcji Witkacego: każda forma może stać się treścią; bywa tak, że treść i forma nachodzą na siebie, mają przestrzeń wspólną. Irzykowski cytuje także Brzozowskiego: „dla Flauberta treścią były wzruszenia, jakie dawała mu jego technika artystyczna, treść zaś dzieła, losy pani Bovary – jedynie formą”⁵⁴. Flaubert zdaje się autorem bardzo trafnie przywołanym zarówno przez Irzykowskiego, jak i przez Regameya. W ewolucji prozy powieściowej szeroko pojętej nowoczesności odegrał bardzo wielką rolę. Rega-

⁵¹ K. Regamey, *Treść i forma w muzyce*, Warszawa 1933, s. 3. Ze względu na małą znajomość tego studium przytaczam obszernie fragmenty tekstu; pozwala to także na poznanie jego sposobu myślenia i pisania.

⁵² K. Berger, *Potęga smaku...*, dz. cyt., s. 12-13.

⁵³ K. Regamey, *Treść i forma w muzyce*, dz. cyt., s. 3.

⁵⁴ Tamże, s. 4. Por. K. Irzykowski, *Walka o treść*, [w:] *Pisma*, red. A. Lam, *Walka o treść. Beniaminek*, Kraków 1976, s. 138.

mei zgłasza jednak zasadnicze zastrzeżenia: przytoczone zdanie jest nie tyle ilustracją faktu, że forma może być treścią, a treść formą, co po prostu wynikiem nieścisłego rozumienia terminów. Trafnie zauważa, że

w powiedzeniach podobnych podstawia się bezwiednie pod nazwę *treść* znaczenie *istoty*, *podstawy* dzieła sztuki, a *formą* nazywa się elementy wtórne. (...) Przytoczone zdanie Brzozowskiego oznacza tylko tyle, że dla Flauberta losy p. Bovary (czyli „co” – a więc przecież treść) były elementem nieistotnym, pretekstem raczej do opracowania i ujawniania techniki artystycznej (czyli „jak” – a więc jednak forma) i to było właśnie dla niego istotne. Z faktu stopienia się treści i formy w nierozdzielalną całość nie trzeba wysnuwać wniosku, że jedno wypływa z drugiego lub jedno musi być drugim – pomieszanie powyższe możliwe jest tylko przy operowaniu ubocznymi i nieistotnymi znaczeniami pojęć formy i treści; następuje to, gdy wprowadza się moment wartościowania, rozważania tych elementów z punktu widzenia większej ważności jednego z nich dla dzieła sztuki. Realiści twierdzą, że dla Flauberta technika artystyczna jest treścią, bo jest istotą jego twórczości, formiści zaś, uważający formę za istotę dzieła sztuki, będą mówić, że dla Flauberta technika artystyczna jest właśnie formą.

Chodzi więc o znalezienie różnicy jakościowej pomiędzy formą a treścią, i o podanie definicji, która by uniemożliwiała mieszanie ze sobą tych pojęć. Najprostszym i najbanalniejszym określeniem tego stosunku jest powiedzenie, że forma jest to „jak”, podczas gdy treść – to jest „co”⁵⁵.

Do tego fragmentu swoich rozważań Regamey dodaje przypis, w którym przywołuje Witkacego, konkretnie jego pisma teoretyczne dotyczące elementów znaczeniowych słów w poezji oraz działań scenicznych jako składników Czystej Formy, czyli artykuły i rozprawy składające się na ogłoszoną w roku 1923 książkę *Teatr*. Ale z dalszej części jego studium dowiadujemy się, że dobrze zna wszystkie prace Witkacego należące do zakresu teorii sztuki, literatury, teatru, estetyki. Szybko wraca na grunt, na którym czuje się najlepiej, to jest do muzyki: proponuje wziąć pod rozwagę najmniej skomplikowaną jednostkę, na przykład „zamknięty odcinek tematyczny”. Jest on szeregiem dźwięków powiązanych ze sobą, a zatem odpowiada owemu „jak”. Analiza muzyczna wykrywa w nim rozmaite środki prowadzące do utworzenia tematu, których cechą ogólną jest równoczesna dążność do zróżnicowania poszczególnych elementów tematu i doprowadzenia go do pewnej jedności. Nawet najprostszy temat wymaga jakiegoś zróżnicowania, które może nawet składać się z pojedynczego dźwięku, ale by mógł zostać uznany za temat, jego natężenie musi ulegać zmianie w czasie jego trwania. Owo zróżnicowanie jest już elementem formy. Jednocześnie wszystkie zabiegi formalne służą do nadania temu zbiorowi różnych elementów charakteru specyficznej całości

⁵⁵ K. Regamey, *Treść i forma w muzyce*, dz. cyt., s. 4.

i jedności. Zmiana jednego, nawet najprostszego elementu zmienia charakter całości.

Moglibyśmy więc na podstawie rozważań powyższych określić formę w muzyce jako czynnik wprowadzający pewne zróżniczkowanie, przy jednoczesnym scałkowaniu⁵⁶ tej wielości w pewną jakościową jedność, albo, mówiąc ogólniej, forma w muzyce polega na *ustosunkowaniu wielości elementów prostych w pewną jedność*. Cały utwór muzyczny będzie w dalszym ciągu takim całkowaniem, ale miejsce elementów prostych zajmą złożone jedności formalne. Będzie to właśnie istota formy – konstruktywność⁵⁷.

Aby uniknąć pomieszania wąskiego, ściśle technicznego ujęcia formy w znaczeniu „forma sonaty”, fugi itp. z jej rozumieniem w sensie „koniecznego składnika każdego przejawu twórczego (...), składnika, który sprawia, że całe dzieło (...) odczuwamy bezpośrednio jako jedność (nie zatracając jednocześnie poczucia wielości i różności tych elementów)”, Regamey proponuje pisanie terminu od dużej litery. W przypisie do cytowanego fragmentu dodaje:

Wszystkie te formy przez małe ‘f’ [czyli „pojęte jako faktura, technika kompozytorska, umiejętność władania dajmy na to kontrapunktem lub instrumentacją”] są tylko środkami do wytworzenia Formy⁵⁸.

Wspomniana bezpośrednio dana jedność dzieła sztuki ujęta została ściśle wedle koncepcji Witkacego: jest ona odczuwana na drodze „pozarozumowej i pozauczuciowej”, bez analizy intelektualnej. W przypisie 4 znajdujemy dalsze witkacowskie w swoim charakterze uwagi o roli intelektu i tak zwanych „uczuc życiowych” w procesie twórczym. Regamey pisze:

Nie znaczy to wcale, aby intelekt i uczucie niepotrzebne były w akcji twórczym. Wręcz przeciwnie, w momencie tworzenia, jeśli to jest istotne tworzenie, a nie zimne wymyślanie jakichś formalnych koncepcyj, napięta jest cała psychika artysty i uczucia emocjonalne oraz kontrola intelektu odgrywają rolę, co najmniej równie ważną, jak owo estetyczne poczucie. Chodzi tylko o to, że dla zrozumienia istoty formalnej istniejącego już dzieła elementy te nic nie dają⁵⁹.

Już w *Nowych formach w malarstwie*⁶⁰ czytamy, że impuls płynący z położonej najgłębiej w świadomości twórczego artysty sfery Czystej Formy

⁵⁶ Regamey, podobnie jak Witkacy, używa konsekwentnie terminów matematycznych: „różniczkowanie” i „całkowanie” zamiast „różnicowanie” i „scalanie”. Podobne użycie owych terminów zdarzało się względnie często w ówczesnej i późniejszej polszczyźnie.

⁵⁷ K. Regamey, *Treść i forma w muzyce*, dz. cyt., s. 5.

⁵⁸ Tamże, s. 6 oraz przyp. 3 na tejże stronie.

⁵⁹ Tamże, s. 6-7.

⁶⁰ S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie...*, dz. cyt., s. 20.

przechodzi przez kilka innych sfer, zanim stanie się dziełem Sztuki Czystej w sensie przyjętym przez Witkacego. Jedną z nich jest sfera intelektu.

Muzyka po raz kolejny staje się najdoskonalszym, to znaczy najbardziej uniwersalnym punktem odniesienia dla rozważań estetycznych. Ustalenia sprawdzające się w muzyce pozwalają na zastosowanie ich w plastyce i literaturze, mogą stać się analogią do trudności napotykanych na gruncie innych sztuk, a co najmniej umożliwiają jasne zdanie sobie sprawy z trudności w kwestiach ich dotyczących. Oczywiście, sztuki różnią się od siebie, mają własną specyfikę, ale także coś istotnego je łączy. Jest to przynależność do kategorii sztuk. Przykładem pojęcia zrodzonego na gruncie muzyki, ale odnoszącego się do wszystkich sztuk, jest rytm. Regamey rozumie przez rytm „pewne odniesienie się do siebie elementów składowych”⁶¹. Odwołuje się w tym względzie do rozprawy muzykologa rosyjskiego R. Grubera opublikowanej w czasopiśmie leningradzkim „De Musica” w roku 1923.

Forma jest, zdaniem Regameya, „rezultatem aktywnego ustosunkowania elementów treściowych w pewien celowy sposób”⁶². Celowość ta dotyczy wszelkiej twórczości, jednakże w dziele sztuki jego konstrukcja staje się celem samym w sobie. Regamey obstaje przy pojęciu „konstrukcji” i używa go konsekwentnie w znaczeniu bliskim pojęciu kompozycji. Tego ostatniego unika pewnie dlatego, że w myśleniu o muzyce ma ono rozmaite sensy, które mogłyby prowadzić do nieporozumień, ale przede wszystkim dlatego, że jest ono w takim znaczeniu używane w estetyce Witkacego. Owa konstrukcja jest „własnym celem” w dziele artystycznym, w którym

chodzi o stworzenie z wielości elementów jedności odczuwanej *pozamysłowo* i celem jest właśnie to całkowanie w jedność, przy czym ekonomia środków wcale nie jest postulatem koniecznym.

Ujęcie formy estetycznej, któreśmy zdobyli z analizy muzyki, odpowiada dokładnie definicji sztuki podanej przez St.I. Witkiewicza i wyprowadzonej przede wszystkim dziedziny sztuk plastycznych: „Ogólnie więc możemy określić dzieło sztuki jako konstrukcję dowolnych elementów prostych i złożonych... działających w sposób *bezpośredni przez samą konstruktywność*”⁶³.

Jak się zdaje, można powiedzieć, że – niezależnie od własnych zainteresowań muzykologicznych, estetycznych i filozoficznych Regameya – podjął on zadanie, któremu nie sprostał albo którego nie zdołał podjąć Witkacy, wciąż zapowiadający jego podjęcie i wciąż odkładający je na

⁶¹ K. Regamey, *Treść i forma w muzyce*, dz. cyt., s. 7.

⁶² Tamże.

⁶³ Tamże, s. 8.

później. Oczywiście, nie idzie w tym przypadku o odrobienie lekcji. Zainspirowany w taki czy inny sposób przez Witkacego Regamey wykorzystał swoje kompetencje muzyczne i muzykologiczne, by podjąć owo zadanie po swojemu, dowodząc przy okazji przydatności pojęć i teorii Witkacego dla krytyki i teorii muzyki, podobnie jak robił to Miciński w odniesieniu do literatury. Przytoczony przez Regameya cytat pochodzi z broszury Witkacego *O Czystej Formie*, wydanej w tymże roku 1933 przez tę samą Bibliotekę „Zet”, która opublikowała jego rozprawę. W owym czasie Witkacy, dystansując się wyraźnie od filozofii czasopisma „Zet”, ogłosił na jego łamach dwadzieścia swoich rozpraw i artykułów oraz opublikował wspomnianą broszurę, która jest jednym z najlepszych ujęć problemu Czystej Formy, jakie kiedykolwiek wyszły spod jego pióra. W przypisie do cytatu z Witkacego Regamey odsyła czytelnika także do innych jego prac: *Nowych form w malarstwie*, *Szkiców estetycznych*, *Teatru* oraz owej broszury, czyli do całości dorobku Witkacego w dziedzinie estetyki i teorii dostępnego w owym czasie w kształcie książkowym.

Pierwsze pytanie, jakie stawia Regamey w dalszej części swojej rozprawy ma kapitalne znaczenie dla niego, dla Witkacego, wreszcie dla wszystkich tych, którzy percypują utwory muzyczne i poddają je refleksji wówczas, a także dzisiaj. Rozpoczyna, odwołując się do podobieństw i różnic między muzyką a plastyką i literaturą. W tych ostatnich forma stanowi zasadniczą trudność, a treść jest całkiem łatwa do określenia, „w muzyce najtrudniej jest nie tylko określić, ale w ogóle wykryć treść”⁶⁴. Pojawiają się w tym względzie rzeczywiste trudności. Analizując elementy składowe formy muzycznej, Regamey dochodzi do wniosku, że najprostszy jej składnik, czyli niezróżnicowany dźwięk, rozpatrywany wedle pojęć Witkacego, nie jest formą:

jest on wprawdzie jednością, ale nie w wielości, nie zachodzi w nim moment całkowania (...). Sam przez się on nic nie wyraża, nabiera znaczenia jedynie w połączeniu z innymi podobnymi elementami i znaczenie to tkwi właściwie nie w tych elementach, ale w samym połączeniu. Jeśli więc będziemy uważali za treść te właśnie najprostsze elementy, jakże nieistotna, prawie żadna będzie rola tej treści⁶⁵.

Nie można zatem uważać pojedynczych dźwięków za treść dzieła muzycznego; są one jedynie, by tak rzec, atomami materiału, którym posługuje się dana sztuka (np. punkty, linie i kolory w malarstwie czy słowa, a właściwie poszczególne głoski w poezji, gdyż słowa są już pewną „całością konstrukcyjną”).

W muzyce nie zachodzi możliwość odtwarzania natury. Nie jest nim imitacja pewnych dźwięków (Regamey odwołuje się między innymi, po-

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ Tamże, s. 9.

dobnie jak to często bywało i bywa, do przykładu *VI Symfonii* Beethovena, do którego nawiązuje Bungo w powieści Witkacego, kiedy rozważa podobne zagadnienia) pojawiająca się jedynie marginalnie. Nikt nigdy nie próbował uczynić imitację celem muzyki. Muzyka jest jedyną sztuką, która nie знаła okresu realizmu czy naturalizmu. Nawet muzyka programowa czy opera nie może posłużyć za przykład naturalizmu muzyki. Przypomnijmy w tym momencie propozycję Zoli, by pisać libretta operowe w sposób przeciwny dotychczasowym konwencjom, czyli prozą i wykorzystać w nich zdobycze naturalizmu. Mam na myśli sześć „dramatów muzycznych” z ostatniego okresu twórczości pisarza, w których widać także elementy symbolizmu. Jego postulaty dotyczą jednak ściśle literatury, tekstu z muzyką, nie samej muzyki. Niepodobna odgadnąć, o co idzie w utworze muzycznym, jeśli nie zna się jego tytułu. Dopiero znając tytuł, można zająć się „sprawdzeniem”, czy wysłuchana muzyka wzbudza w odbiorcy wrażenia odpowiednie do ilustrowanych tematów i wyobrażeń. W przypadku opery, baletu czy pieśni do muzyki dołączają odpowiednio teatr i poezja i tylko one mogą wprowadzić do niej pierwiastki realistyczne, ale przecież znajdują się one w słowach i akcji, nie w muzyce. Wyjątki, jakie mogą się w tym przypadku pojawić, dotyczą jedynie pewnych „przejsć imitacyjnych, które jednak zawsze są bardzo stylizowane. Przeważnie treść opery lub pieśni jest tylko pretekstem dla muzyki i środek, mający tylko pogłębić ekspresję, staje się celem. Chciał to zwalczyć Wagner, mimo to sam uległ przewadze muzyki, przynajmniej w najlepszych swoich dziełach”⁶⁶. Rozważania Bungo wciąż przychodzą na myśl przy lekturze tych, podobnie jak wcześniejszych rozważań Regameya. Oczywiście nie mógł on znać powieści ani z lektury, ani nawet z opowiadań, bo niby czyich? Poza Ireną Solską prawie nikt jej nie czytał. Niektórym spośród przyjaciół sam autor pozwolił przeczytać wybrane przez niego fragmenty, ale z pewnością szerzej jej nie relacjonował. Raczej Bungo, jak już pisałem, włączył się w nowoczesne i późniejsze rozważania o muzyce, nie całkiem i dzisiaj przebrzmiały. Regamey dochodzi do wniosku, że maksymalny tryumf „realizmu w muzyce” to wzbudzenie w odbiorcy odpowiedniego nastroju, pojawiającego się dopiero wtórnie, gdy już wiemy, co dany motyw znaczy i gdy pojawi się ponownie. Odwołuje się on do wypowiedzi Beethovena, który powiedział, że w *Symfonii pastoralnej* nie szło mu o odtwarzanie dźwięków natury, ale o wyrażenie nastroju, jaki wywołuje obcowanie z przyrodą. Ale i to wątpliwe jako cel Beethovena. Używając witkacowskiego zdania, Regamey konkluduje:

W rezultacie powstało dzieło o wartościach czysto formalnych. Czyż nie jest to proces odwrotny: – nastroje wiejskie dały Beethovenowi tylko impuls do stwo-

⁶⁶ Tamże, s. 10.

rzenia tego dzieła i stąd się wziął tytuł. Czy my z tej racji mamy słuchać tej symfonii tylko po to, by się czuć przeniesionymi na wieś, czego zresztą wcale byśmy nie czuli, gdybyśmy nie wiedzieli, że to symfonia „Pastoralna”?

Ostatecznie Regamey konkluduje:

podział na muzykę absolutną (czyli bezprogramową) i programową ze względu na to, że mają te dwa typy mieć jakoby różne zasadniczo treści, jest nieistotny. Jeśli za treść będziemy uważać pewną *rzeczywistość lub stan zewnętrzny pojmowany na drodze pojęciowej lub życiowo emocjonalnej*, za jedyną treść *zewnętrzną* zarówno dzieł Bacha, Beethovena, Brucknera itd., jak też i Berlioza, Straussa i innych, przyjąć musimy uczucia, nastroje – słowem *momenty emocjonalne*⁶⁷.

Zwróćmy uwagę, że Regamey pisze o „treści zewnętrznej”, podkreślając słowo „zewnętrzna”. Winna zatem pojawić się także treść wewnętrzna. Patrząc na tę kwestię z punktu widzenia estetyki Witkacego, łatwo domyślić się, że ową treścią wewnętrzną ma być, powinien być, przekaz metafizyczny, inaczej mówiąc przeżycia metafizyczne, Tajemnica Istnienia.

Następną kwestią rozważaną w rozprawie Regameya jest jednak rzecz inna, o niebagatelnym znaczeniu: pytanie o to, który z aspektów dzieła muzycznego jest ważniejszy – forma czy treść? Autor rozprawy odwołuje się do klasycznych przedstawicieli tez radykalnie przeciwstawnych: Eduarda Hanslicka (*Vom Musikalisch-Schönen*, 1854) i Friedricha Hauseggera (*Die Musik als Ausdruck*, 1885). Nie dodaje, że nie tylko druga z wymienionych książek, ale także pierwsza była już wówczas dostępna w przekładzie polskim⁶⁸. Wedle Regameya dla Hanslicka istotą muzyki jest tylko i jedynie forma, to znaczy rytm i dynamika, słynne „*tonend bewegte Formen*”. Piękno owych form jest całkowicie niezależne od wyrazu uczuciowego, a utwór muzyczny jest tylko szeregiem dźwięków następujących po sobie w czasie, podobnie jak w myśli i przekonaniach postaci utworów Witkacego. Istotą muzyki dla Hauseggera jest natomiast wyraz duchowy, Regamey cytuje oryginał: „*gelauterter, zur edelsten Wirkung gesteigertes Ausdruck*”, co da się przełożyć dosłownie jako: „dźwiękowy, do najszlachetniejszego oddziaływania wyniesiony wyraz”.

Zarówno Hanslick, jak i Hausegger stali się przedmiotem uwag krytycznych Regameya, ale posłużyli mu również jako ważny punkt odniesienia do rozważań nad treścią i formą w muzyce. Dla pierwszego z nich

⁶⁷ Tamże, s. 11.

⁶⁸ Przekład książki Hanslicka ogłoszony został, jak już pisałem, w Warszawie w roku 1903 w przekładzie M. Niewiadomskiego, natomiast książka Hauseggera ukazała się drukiem w Warszawie w roku 1914 w przekładzie A. Chybińskiego i J. Reissa pod tytułem *Muzyka jako wyraz*.

muzyka jest przede wszystkim formą, dla drugiego wyrazem, a zatem również pewną formą. Istotne, by ten wyraz nie był pusty, by miał możliwie głęboką „treść uczuciową”. Owe treści emocjonalne są przedmiotem sporu, ale Regamey, podobnie zresztą jak Witkacy, zachowuje wyraźny dystans w odniesieniu do uczuciowego stosunku do muzyki. Witkacy go nawet radykalnie odrzuca. Oceniając emocjonalny element muzyki, najczęściej jednak rozumiemy, że gdy mówimy o „pięknej i smutnej melodii”, określamy ją tak właśnie nie dlatego, że wyraża ona pięknie, a zarazem w głęboki czy poruszający sposób uczucie smutku, ale że jest piękna, a także rzeczywiście smutna. Konkluzja jest znowu utrzymana w duchu estetyki Witkacego, chociaż nie jest to w żadnym wypadku powtórka jego myśli. Regamey używa jego terminologii, ale ma o wiele bardziej zdystansowany pogląd na „uczuciowość” muzyki i w muzyce:

Piękno jej [muzyki] tkwi jednak w czynnikach pojmowanych bezpośrednio, niezależnie od momentów emocjonalnych, a tym bardziej myślowych – czyli w tym, co nazwaliśmy Formą.

Nie mogąc więc z jednej strony zaprzeczyć, że muzyka wyraża, i to czasami w sposób bardzo intensywny, chociaż niedokładny, stany emocjonalne, a widząc z drugiej strony, że w istocie piękna muzycznego te elementy uczuciowe nie grają prawie żadnej roli, możemy stwierdzić, że *uczucia życiowe są treścią* muzyki, tym, co ona wyraża, ale, że treść ta ma zupełnie nieistotne znaczenie dla muzyki, *rozważanej jako zjawisko estetyczne*, w której analizujemy jej czyste Piękno. Będzie on polegało wyłącznie na elementach formalnych⁶⁹.

Podobnie ujmował kwestię treści swoich dramatów Witkacy, pisząc, że drugorzędna i nieistotna jako taka z punktu widzenia sztuki czystej, jest ona jednak bardzo ważna, i nad „»banialukami« – jak napisał jeden z krytyków – (...) w nich zawartymi pomyślał jeszcze kiedyś przyszli historycy literatury”⁷⁰.

Regamey zwraca uwagę, że sprawa uczuciowości w muzyce ma się zupełnie inaczej, gdy patrzymy na nią z punktu widzenia odbioru utworu muzycznego. Jest przecież bardzo wiele utworów, które bardzo mocno czysto emocjonalnie oddziałują na słuchacza, o wiele silniej niż „wstrząs estetyczny”, czyli odczucie piękna. Niepodobna usunąć takich dzieł poza domenę muzyki, niepodobna odmówić im wartości. Ważną kwestią jest także wykonawstwo. Podobnie jak Witkacy Regamey jest zdania, że każdy utwór muzyczny można zagrać sentymentalnie, nawet fugi Bacha, ale także zinterpretować i wykonać bezdusznie nawet najbardziej wzruszające utwory. Różnica będzie, jego zdaniem, taka, że „każ-

⁶⁹ Tamże, s. 14.

⁷⁰ S.I. Witkiewicz, *Parę nieistotnych uwag na temat „Kurki Wodnej”*, [w:] tenże, *Teatr i inne pisma o teatrze*, dz. cyt., s. 215.

dy utwór Muzyki Czystej można zagrać bardzo uczuciowo i te wrażenia uczuciowe on istotnie będzie wywoływać (jakkolwiek z punktu widzenia smaku artystycznego będzie to okropne)”, natomiast nie z każdego utworu nasyconego emocjami „przez to samo tylko, że go zagramy bez akcentowania momentów emocjonalnych, otrzymamy dzieło Muzyki Czystej”⁷¹. Zarysowuje się zdecydowany podział muzyki na taką, która stawia sobie za cel „jedynie wzbudzenie wstrząsu estetycznego, wywołanego przez jej Formę” i wówczas będzie to muzyka autonomiczna, oraz taką, która stawia sobie za cel „wzbudzenie pewnych uczuć lub ich ilustracja” (np. opera i inne rodzaje muzyki ilustracyjnej)

albo po prostu chęć wyładowania swych stanów emocjonalnych; ten typ muzyki dla odróżnienia od pierwszego nazwiemy muzyką *heteronomiczną*. Nie oznacza to, że muzyka autonomiczna ma być całkowicie wyzuta z elementów treściowo-uczuciowych. Mogą one tam istnieć nie tylko jako napięcia dynamiczne, ale nawet same przez się, chodzi tylko o przewagę elementów formalnych nad treściowymi, o ich *istotność* dla danego dzieła⁷².

Zdaniem Regameya, istnieją takie dzieła muzyczne, które niezależnie od interpretacji i nastawienia słuchaczy należą do obu typów muzyki jednocześnie i nie da się stwierdzić, jaki rodzaj interpretacji jest naprawdę istotny. Przykładem może być twórczość Chopina: dla jednych jest ona przede wszystkim uczuciowa, dla innych zaś stanowi niemal idealny przykład Muzyki Czystej. Ostatecznie, przy ocenie interpretacji winno się brać pod uwagę jedynie zgodność wykonania z zamierzeniami kompozytora. Wszelka ocena ważności dzieł dla poszczególnych jednostek czy kultury musi z konieczności pozostać subiektywna.

Dla Regameya najważniejszą funkcją dzieła sztuki jest, jak pamiętamy, „konstrukcja estetyczna”, pojęta jako cel sam w sobie. W innych rodzajach twórczości jest to coś, co ma być skonstruowane, wyrażone. Na tej podstawie wyróżnia on

dwa zasadnicze typy twórczości: 1) o przewadze treści nad formą i 2) o przewadze formy nad treścią. Tę drugą grupę właśnie będzie reprezentować twórczość artystyczna. Przejście między tymi dwoma typami jest ciągłe, w łonie każdej z tych grup mamy też szeregi układane według malejącego znaczenia treści, a wzrastającego – formy⁷³.

Dzieła pozbawione treści albo formy niepodobna sobie wyobrazić. Regamey tworzy pewną hierarchię rodzajów twórczości, na którą składają się trzy, jak pisze, typy:

⁷¹ K. Regamey, *Treść i forma w muzyce*, dz. cyt., przyp. 18, s. 15-16.

⁷² Tamże, s. 16-17.

⁷³ Tamże, s. 18.

1) „typ o przewadze treści”, czyli twórczość naukowa; ma ona swoją formę, którą jest niezbędna kompozycja utworu naukowego; celem jego jest jednak utylitaryzm;

2) „typ środkowy obejmuje całą gamę przejściową, gdzie forma coraz mniej staje się narzędziem, a coraz bardziej celem. Różni się ten typ od poprzedniego głównie tym, że dla wyrażenia treści użyte są środki formalno-artystyczne (a więc właściwe grupie trzeciej). Przykładem szczególnym takiego przejścia (...) będzie, dajmy na to, praca historyczna, gdzie możemy wyróżnić całą skalę, poczynawszy od dzieła, mającego wyłącznie walory naukowej ścisłości i przejrzystości (...), aż do takiej książki historycznej, którą się czyta dla samego opisu, zupełnie niezależnie od tego, co się w tej książce opisuje. W tej grupie środkowej umieściłbym architekturę, malarstwo realistyczne i symboliczne, powieść (która, jak słusznie wykazuje Witkiewicz, nie jest dziełem sztuki czystej, jest jednak dziełem pewnej sztuki, gdyż się posługuje środkami artystycznymi = formalnymi) – oraz właśnie muzykę heteronomiczną”;

3) sfera twórczości artystycznej: „Forma jest tu celem sama w sobie, co nadaje twórczości odcień aktywny, autonomiczny, bezinteresowny (...). Konstruktywność jest odczuwana bezpośrednio i powstaje sama przez się, bez stosowania zasad heteronomicznych. Będzie to *forma estetyczna*. Do tej grupy należy muzyka autonomiczna, czyli czysta”⁷⁴.

Podobna klasyfikacja muzyki może wywołać zastrzeżenia, które łatwo odeprzeć. Zastrzeżenia i wątpliwości budzą wszelkie klasyfikacje, ponieważ muszą prowadzić do akceptacji bądź wyłączenia dzieł, które swoją wielkością lub popularnością prowokują sprzeciw czy obronę, gdy znajdują się wskutek skądinąd logicznych podziałów w nieodpowiednim kontekście bądź sąsiedztwie. Regamey odpiera niektóre spodziewane zarzuty, a wreszcie podsumowuje swoją klasyfikację, pisząc, że nie da się ona sprowadzić do prostego podziału na muzykę uczuciową i intelektualną. Niektórzy, nie znając innych składników psychiki człowieka poza uczuciem i intelektem, powiadają, że „prawdziwa” muzyka jest uczuciowa, ale nie „przesadnie uczuciowa”. I tu ponownie pojawia się Witkacy:

w istocie to uczucie doznawania czystego Piękną, „uczucie metafizyczne”, jak je nazywa St.I. Witkiewicz, jest czymś tak odrębnym od emocyj życiowych, że nie można go uważać za jedynie jakieś „stonowane”, „nie przesadne” uczucie. Przeżywamy je pod wrażeniem dzieł muzyki autonomicznej. Natomiast wspomniana muzyka „uczuciowa” będzie należeć do muzyki heteronomicznej. Jeśli chodzi o muzykę „intelektualną” czy „mechaniczną”, to albo są to również dzieła Muzyki Czystej, niesłusznie do tej kategorii zaliczane, wskutek znikomej roli, jaką odgrywają w nich napięcia uczuciowe, albo też nie jest to w ogóle muzyka⁷⁵.

⁷⁴ Tamże, s. 18-19.

⁷⁵ Tamże, s. 20-21.

Na rozważaniach rozwijających pewne myśli dotyczące granic między muzyką a nie-muzyką i kwestii pokrewnych Regamey zamyka pierwszy rozdział swojego studium. Rozdział drugi, jak pamiętamy, nosi tytuł *Analiza formy muzycznej*.

Jedynym sposobem wyrażenia zarówno „uczucia metafizycznego”, jak i zwykłych stanów emocjonalnych, jakimi dysponuje muzyka, są „środki formalno-dźwiękowe”. Muzyka autonomiczna, podobnie jak heteronomiczna, każda w swojej grupie w klasyfikacji Regameya reprezentuje typ twórczości „o największej przewadze elementów formalnych nad treściowymi”. Muzyka heteronomiczna wyraża, co prawda, uczucia życiowe, stanowiące jej treść, ale – jak pisze Regamey – „jak najogólniejsze i to wyrażone w sposób niedokładny”. Treść muzyki odtwarzającej uczucia jest mało realna i ledwie uchwytna, a odtwarzane w niej stany emocjonalne pozbawione wszelkiej konkretyzacji są niemal abstrakcyjne. Wniosek z tego taki, że nawet przy rozważaniu treści pojawiającej się w muzyce heteronomicznej musimy stwierdzić wielką rolę, jaką odgrywa w niej forma. Przewaga formalna muzyki nad innymi sztukami jest oczywiście jeszcze większa, gdy bierzemy pod uwagę muzykę autonomiczną. Formę muzyczną wyróżnia

jej *maksymalna autonomiczność*, która wyraża się w tym, że nie tylko ogólne ukształtowanie tej Formy zależy wyłącznie od swoich własnych praw, ale również i środków, którymi ta Forma się posługuje, nie czerpie ona z zewnątrz. Elementy formalne najprostsze są oczywiście, jak w każdej sztuce, materiałem zewnętrznym: poszczególne dźwięki w muzyce, punkty kolorowe w malarstwie itd. Są to niejako atomy, z których się kształtują najprostsze kompleksy formalne, ale dopiero te kompleksy – najprostsze kształty w plastyce, harmonia, tonacja itd. w muzyce, słowa wraz z ich zawartością pojęciową, obrazową i dźwiękową w poezji – są właściwym tworzywem dzieła sztuki. *Otóż o ile plastyka i poezja czerpią te najprostsze kompleksy formalne z zewnątrz, o tyle muzyka posługuje się środkami istniejącymi tylko dla niej i tylko przez nią: harmonia, tonacje w świecie zewnętrznym nie istnieją i nie dadzą się wyprowadzić z żadnych zasad heteronomicznych względem muzyki*⁷⁶.

Niezależnie od faktu, że tych różnic nie należy ujmować w sensie absolutnym, jedynie muzyka jest w stanie sama sobie kształtować elementy wypowiedzi formalnej. Prawidłowości utworu muzycznego nie da się sprawdzić poprzez odwołanie do czegokolwiek zewnętrznego. Słuchaniu muzyki towarzyszy wrażenie, że słuchacz znajduje się w innej sferze niż zwykły świat fizyczny, dany w potocznym doświadczeniu, w sferze, w której obowiązuje inny wymiar czasu i inna, właściwie żadna, przestrzeń. „Sfera ta rządzi się swymi własnymi prawami i jedynie przy za-

⁷⁶ Tamże, s. 23.

chowaniu tych praw, których jednak nie można logicznie uzasadnić, w ogóle istnieje⁷⁷.

Drugą z zasadniczych cech „innej rzeczywistości”, jak Regamey nazywa muzykę, jest jej „asubstancjalność”. Jest to pewnie jedyna dziedzina sztuki, w której bezpośrednio i konkretnie odczuwamy czyste stosunki matematyczne. Słuchając muzyki, nie docieramy do niczego, co w niej substancjalne, dostępne nam są

tylko pewne sprzężenia, napięcia, dynamizmy, istniejące same przez się, gdyż nie czujemy, *co* jest sprzężnięte, *co* się znajduje w ruchu itd. Każdy poszczególny dźwięk jest niczym i nabiera dopiero znaczenia, gdy odczuwamy jego związek funkcjonalny z innymi dźwiękami; każdy więc najmniej znaczący element muzyczny musi już być *stosunkiem*. Pomimo to jednak, że odczuwamy niejako tylko „puste” stosunki, nie jest muzyka dla nas czymś abstrakcyjnym, dającym się jedynie przez analizę pojęciową zrozumieć. Czujemy te związki funkcjonalne jak najkonkretniej, niejako empirycznie. W muzyce nigdy nie mamy do czynienia z sumą części, co implikowałoby pewną „przedmiotowość”, ale tylko ze stosunkami, pozwalającymi zachować zależności funkcjonalne w uniezależnieniu elementów substancjalnych. Muzyce obce są zupełnie wszelkie wyobrażenia związane z bezwzględną pozycją nieruchomego „twardego” punktu wyjścia i wszelkie określenia (wysoko, nisko, prędko, wolno itd.) są zasadniczo względne. Przez to materiałem muzyki nie są *dźwięki* (o wysokości określonej przez ilość drgań w jednostce czasu i bezwzględnej długości trwania), ale *tony* (których wysokość i trwanie mają tylko znaczenie w związku z innymi tonami)⁷⁸.

Zasadniczą przyczyną asubstancjalności muzyki jest brak aspektu przestrzennego. Oczywiście, każda rzeczywistość zmysłowa i poznawalna ma konieczny aspekt czasowy i przestrzenny. Regamey podkreśla, że idzie tylko o przewagę jednego nad drugim w danym przykładzie. Substancjalność jest jednak mocno związana z przestrzennością. Dźwięki jako takie nie są całkowicie pozbawione określeń przestrzennych, na przykład takich, jak lokalizacja danego brzmienia w przestrzeni, jednak te determinacje nie są istotne w muzyce, „dla muzyki jako sztuki ważny jest tylko stopień nateżenia danego dźwięku, obojętnym zaś jest, na ile to zależy od oddalenia i od kierunku, z którego dźwięki idą”⁷⁹.

Dalsze rozważania Regameya odnoszą się do dokładniej analizowanej Formy muzycznej. Została już ona określona wcześniej jako pewna konstrukcja wielości, tworząca organiczną jedność, można by rzec: jedność w wielości. Stawia on kilka pytań o wielkim znaczeniu dla myśli teoretycznej i estetycznej w ogólności. Pierwsze z nich jest pytaniem o uszcze-

⁷⁷ Tamże, s. 24.

⁷⁸ Tamże, s. 24-25.

⁷⁹ Tamże, s. 25.

gólowienie relacji wzajemnej jedności i wielości w dziele sztuki. Regamey stawia pytanie w sposób następujący:

Na czym polega ta możność scałkowania organicznego, sprawiająca, że pewne kompleksy dźwiękowe odczuwamy jako nierozzerwalną całość, podczas gdy inne układy dźwięków rozsypują się, nie tworząc żadnej konstrukcji?⁸⁰.

Pojęcie „prawidłowości organicznej” może zostać poddane dokładnej analizie, która winna polegać na coraz istotniejszym wnikaniu w elementy formalne dzieła sztuki oraz w proces jego powstawania i wrażenia, jakie wywiera na odbiorcy. Badanie tych wrażeń w związku z analizą tego, co nazywa „konstruktywnością dzieła sztuki” może przyczynić się do wyjaśnienia istoty piękna, a przynajmniej zbliżyć się do niego.

Konstrukcja organiczna Regameya

polega na tym, że pewna wielość elementów wywiera wrażenie jedności, przy czym nie ztraca się poczucia wielości elementów składowych. Są one niejako skierowane (oczywiście niekoniecznie w znaczeniu przestrzennym) ku jednemu centrum, które samo przez się może nie istnieć w dziele sztuki, ale być jakimś „transcendentalnym” magnesem, przyciągającym poszczególne elementy. Bezpośrednio od tego centrum zależne są pewne większe skupienia konstrukcyjne, tak zwane „węzły”, które tworzą punkty oparcia dla równowagi całego dzieła. Najłatwiej jest wyczuć taką równowagę w dziele sztuki plastycznej, gdzie od razu widzimy wszystkie węzły, jednocześnie chwytny całość wielości. Inaczej się ma rzecz z dziełem sztuki rozwijającym się w czasie. Mamy tu niejako jedność, która się staje: nie chodzi o to, że staje się coraz bardziej jednością, ale jest od razu jednością, która rozwija się w czasie. W muzyce mamy ustawiczny stan równowagi chwiejnej: punktami oparcia tej równowagi, „węzłami”, będą pewne elementy dźwiękowe, tematy albo ich spojenia; cały zaś proces rozwijania się dzieła muzycznego będzie polegać na ciągłym, nieprzerwanym przejściu od jednego węzła do drugiego i właśnie w tych przejściach będzie tkwił największy dynamizm. Równowaga będzie zachowana, o ile w przejściach tych będzie się odczuwało ich prawidłowość, dążenie do pewnego punktu oparcia i gdy w tych punktach oparcia będzie się czuło ich wewnętrzną współzależność. Odczucie tego związania funkcjonalnego (o obustronnej zależności) elementów uszeregowanych w czasie, może się wydawać niemożliwym wobec niemożności „zobaczenia” ich jednocześnie w całości. Rozważmy jednak, jak odbywa się proces słuchania muzyki [tu przypis autora, mówiący o tym, że kompozytor obejmuje od razu dzieło w jego całości i organicznej spójności]. Jest złudzeniem, że słyszymy szereg następujących po sobie i pozornie niezależnych dźwiękowych grup. Każdy następny moment dźwiękowy słyszymy na tle poprzednich, trwających jeszcze w pamięci. Toteż każdy element poszczególny dzieła, z wyjątkiem pierwszego, jest kompleksem składającym się nie tylko z aktualnych w tej chwili brzmień, ale również z momentów poprzednich, występujących jako tło coraz mniej wyraźne im dawniej

⁸⁰ Tamże, s. 26.

dane momenty występowały. Stosuje się to oczywiście nie tylko do dźwięków poszczególnych, ale i do tematów, które mają inne znaczenie, po prostu inaczej brzmią, w zależności od tego, czy są zagrane jako część całości muzycznej, czy osobno⁸¹.

Ten przydługi cytat pokazuje na przykładzie rozstrzygnięcia ważnych kwestii sposób pisania Regameya, jakość jego myśli, jej oryginalność, ale także jej ewidentne inspiracje estetyką Witkacego.

Niepokoi Regameya inne jeszcze istotne pytanie: jak to się dzieje, że przeżywamy jako piękne pewne momenty danego dzieła sztuki w oderwaniu i uniezależnieniu się od niego jako całości? Należy zbadać, czy rzeczywiście idzie o piękno, czy może jedynie o powierzchowne podobaństwo, przyjemność jedynie zmysłową. Odpowiedź jest na gruncie rozważań Regameya (i Witkacego) logiczna: owe momenty czy całości dzieła, wywołujące prawdziwe wrażenie estetyczne, osiągają status całości formalnej, konstrukcji organicznej, która wywołuje u odbiorcy szok estetyczny, czyli wrażenie jedności w wielości, czyli przeżycie piękna. Poczucie jedności w wielości fragmentu może zostać unicestwione, kiedy znajdzie się w całości dzieła. Zależy to od faktu, czy całe dzieło ma charakter czystej, odpowiedniej Formy estetycznej, czy go nie ma. Nie brakuje w rozważaniach istotnego postulatu bezpośredniości przeżywania dzieła, bez uprzedniej analizy intelektualnej, co było także powracającym motywem myśli Witkacego. Regamey uzupełnia jego koncepcje w ten sposób, że inaczej i bodaj silniej akcentuje wewnętrzną dynamikę dzieła sztuki. Związek wewnętrznych elementów dzieła nie jest „mechanicznym zestawieniem czy powiązaniem”. Powinien uzewnętrzniać się w pewnych napięciach, które sprawiają, że

najbardziej statyczne sztuki nie mogą być wolne od dynamizmu, i w tym dynamizmie tkwi istota estetycznego pojmowania konstrukcji, co najwyraźniej występuje w muzyce. Konstrukcja nie polega wyłącznie na tym, aby zadośćuczynić tym dążnościom, tkwiącym w samej naturze danych kompleksów formalnych: chodzi o umiejętne operowanie tymi potencjałami dynamicznymi, ażeby przez cały czas podtrzymywać ruch, a jednocześnie nie rozbijać całości na nieskoordynowany szereg dźwięków⁸².

Nie ma w tym względzie żadnych zasad obowiązujących artystę poza własną intuicją. Nie ma wyraźnych reguł pozwalających rozwiązać problem nadmiernej prostoty form, zbyt daleko posuniętej, by można dokonać efektywnej estetycznie ich syntezy w jedność oraz ich nadmiernej komplikacji, również trudnej lub zbyt trudnej do osiągnięcia jedności tak

⁸¹ Tamże, s. 27-28.

⁸² Tamże, s. 29.

złożonej wielości. Regamey odwołuje się także do historii sztuk. Jego zdaniem, można z pewnym przybliżeniem ustalić dla każdej epoki historycznej sferę, w której przechodzenie od jedności do wielości będzie dla większości odbiorców osiągalne. Jest ona ograniczona z obu stron sferami: zbyt małej komplikacji wielości oraz komplikacji zbyt wielkiej.

Wiemy już, że napięcia dynamiczne (termin Witkacego) znajdują się niejako w sercu muzyki:

tonacja, harmonia, falowanie rytmu i natężenia. Ich struktura wewnętrzna nadaje im pewien kierunek dynamiczny i możemy je przedstawić w postaci wektorów. Nie wszystkie jednak kompleksy dźwiękowe mają tak zdecydowanie wyrażony kierunek i tu z pomocą przychodzą nam elementy treściowo-emocjonalne, które grają w Formie muzycznej rolę analogiczną do przedmiotów jako elementów Formy malarskiej. St.I. Witkiewicz pierwszy wykazał, w jak wielkim stopniu wzbogaca konstrukcję malarską podobieństwo pewnych linii czy kształtów do przedmiotów zewnętrznych; sprawia ono, że kształty te same przez się bezkierunkowe lub pozwalające na wielokierunkową interpretację, wskutek podobieństwa do pewnego przedmiotu zewnętrznego zyskują wyraźne „napięcie kierunkowe”. Podobne podkreślenie podobieństwa do przedmiotu zewnętrznego pozwala niekiedy na nadanie „napięcia kierunkowego” w zupełnie inną stronę niż jest skierowany sam kształt jako taki. Analogiczną rolę odgrywają elementy emocjonalne w muzyce. Przez to, że pewnym czysto formalnym napięciom dynamicznym towarzyszą odpowiednie napięcia emocjonalne możemy przez uczuciową interpretację kompleksów formalnych „bezkierunkowych”, pozbawionych dynamizmu, nadać im wyraźne napięcie dynamiczne. Wskutek tego, że przy słuchaniu muzyki dynamizm formalny nierozzerwalnie łączy się z emocjonalnym, gdy odczuwamy wzrost napięcia emocjonalnego przy słuchaniu kompleksów dźwiękowych, nie mających napięcia jako takiego, mamy wrażenie, że dynamizm tkwi w nich samych i przez to stają się one elementem konstrukcji formalnej. O ile jednak zagramy te przejścia obojętnie, „bezdusznie”, stracą od razu wszelkie napięcie. Owo naładowanie niejako utworu muzycznego przez odpowiednie dynamizmy zależy od wykonawcy, który przez tak zwane „przeżywanie” utworu nadaje mu bogactwo ekspresji, niezmiernie przewyższające to, co jest „napisane w nutach”. Interpretacja wykonawcy polega nie tylko na nadawaniu napięć dynamicznych kompleksom „bezkierunkowym”, ale też na podkreślaniu dynamizmów, tkwiących w samych kompleksach formalnych, a częstokroć na tłumieniu lub nadaniu innego „kierunku” tym dynamizmom, jeśli jest to uwarunkowane całością konstrukcji. Jest to coś nieuchwytnego, co się nie da sprowadzić wyłącznie do umiejętnego operowania zmianami barwy tonu i tempa, co się nazywa „frazowaniem” i wypływa istotnie z „przeżywania” dzieła przez wykonawcę, o ile tylko to „przeżywanie” jest współtworzeniem i wczuwaniem się w konstrukcję formalną, a nie ekshibicjonizmem emocjonalnym⁸³.

⁸³ Tamże, s. 31-32.

Zacytowany obszerny fragment wywodów Regameya jest niezmiernie ważny z wielu powodów. Do powodów niejako zewnętrznych należą te, które pozwalają wskazać, po pierwsze, że zależność jego myśli, przy całej jej oryginalności, od estetyki Witkacego nie jest złudzeniem, po drugie zaś, że przynajmniej licząca się część spośród zasadniczych tez autora *Nowych form w malarstwie* daje się odnieść do muzyki, co zdecydowanie i dodatkowo broni jego dorobek teoretyczny przed lekceważeniem, wciąż nierzadkim wśród tych, którzy w Polsce o nim pisali bądź go mniej lub bardziej bezmyślnie „schlastali”. Tak właśnie, „schlastaniem”, nazywał niesolidną krytykę Witkacy. Przeniesienie pewnych tez Witkacego na grunt muzyczny przez kompetentnego krytyka, muzykologa i kompozytora, którym był Regamey, w zdumiewający sposób zapowiada pożytki mariażu myśli estetycznej z muzykologiczną, czego dowiódł dobitnie Karol Berger w swojej wielokrotnie przywoływanej już książce. Regamey przyjął do wiadomości i uzasadnił sensowność postulatu połączenia w malarstwie formy abstrakcyjnej i elementu przedstawiającego, czego Witkacy zawsze, ale bezskutecznie bronił, w czym pierwszy przyznał mu rację Maciej Soin⁸⁴ w swojej książce o filozofii Witkacego, a co krytykowali i uznawali za sprzeczność między innymi Konstanty Puzyna i Stefan Morawski, a inni po nich powtarzali.

Na początku cytowanego fragmentu swoich wywodów Regamey odwołuje się do *Nowych form w malarstwie*, do miejsca, w którym Witkacy wyjaśnia, dlaczego nie jest praktycznym zwolennikiem malarstwa abstrakcyjnego. Są to te fragmenty, które zwykle cytowano, by je zakończyć tak bardzo ukochanym przez historyków filozofii stwierdzeniem sprzeczności: jest sprzeczność, *causa finita*. Warto odwołać się w tym miejscu do tekstu Witkacego, a mianowicie do *Szkiców estetycznych*, w których ujmuje rzecz najogólniej:

Prawdą jest, że nie ma utworu abstrakcyjnego piękna, który by nie miał w sobie przedmiotowych lub uczuciowych składników. Tylko w granicy możemy wyobrazić sobie idealne dzieło sztuki wyprane ze wszystkich nieistotnych dodatków. Ale byłoby to dziełem jakiegoś niepojętego dla nas „czystego ducha”, a nie człowieka z krwi i kości, ducha, którego możemy założyć tylko jako granicę, ale którego istnienia wyobrazić sobie nawet nie możemy⁸⁵.

W dalszej części swojego studium Regamey podejmuje, paralelnie do Witkacego, problem „niezrozumiałości” muzyki nowoczesnej. Idzie oczywiście o fakt odrzucenia przez znaczną część odbiorców, pewnie ich znaczną większość, dzieł nowej muzyki. Zjawisko to ma swoją długą historię, ale niebywale nasiliło się w końcu XIX wieku, kiedy rodziła się

⁸⁴ M. Soin, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, dz. cyt., s. 116-118.

⁸⁵ S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie...*, dz. cyt., s. 225-226.

nowa sztuka. Witkacy zbadał tę kwestię w dziedzinie literatury i sztuk plastycznych (Regamey odwołuje się do jego tekstu *O tak zwanej „deformacji” kształtów świata zewnętrznego na obrazach malarzy współczesnych*, pomieszczonego w *Szkicach estetycznych*⁸⁶). Skupił się w dużym stopniu na problemie deformacji, która zniechęca odbiorców do nowej plastyki i literatury. Na czym jednak mogłaby polegać deformacja w muzyce? Ponieważ jedyną rzeczywistością, jaką może wyrazić muzyka, są stany emocjonalne, wyrażane w sposób szczególny, niewyraźny i prawie nieuchwytny, za pomocą środków niewspółmiernych z uczuciami, jakimi są kombinacje dźwięków, zagadnienie deformacji w muzyce od razu przybiera inny kształt. Przecież deformacja oznacza odkształcenie jakiejś znanej i akceptowanej formy. Co mogłoby w ogóle ulegać deformacji w muzyce? Zdaniem Regameya, jedynym kryterium pozwalającym na stwierdzenie pojawienia się czegoś nowego w muzyce są przyzwyczajenia do pewnych przyjętych form wypowiedzi muzycznej. „»Deformacja« wobec tego polegałaby na *odstępstwie od tych przyjętych już i uznanych za »rozumiale« norm*”⁸⁷. Oburzenie publiczności i części krytyki występuje wówczas, gdy usłyszą oni utwór wprowadzający nowe, niezaakceptowane jeszcze koncepcje formalne. Kompozytor jest bezbronny, nie może tłumaczyć się, że nie zniekształca rzeczywistości zewnętrznej, bo muzyka nie może jej wyrażać. Oburzenie odbiorców jest zatem całkowicie nieopojęte, ale przecież rzeczywiste. Dyskusja z owym oburzeniem jest na gruncie muzyki całkowicie niemożliwa. Jeśli przyjąć do wiadomości, że termin „deformacja” jest na gruncie muzyki jedynie umowny, można wyróżnić, pisze Regamey, dwa jej rodzaje: pierwszy polega, jego zdaniem, „na użyciu »naturalnych« pod względem psychofizycznym, ale świeżych, nie używanych dotąd środków”, natomiast drugi byłby pogwałceniem „naturalnej tendencji tonacyjnej lub harmoniczej. W obu wypadkach w »deformacji« nie ma nic »oburzającego«, nawet, jeśli ona nie jest usprawiedliwiona przez konstrukcję formalną. (...) Chodzi mi o podkreślenie faktu, że »deformacja« muzyczna nie potrzebuje w ogóle usprawiedliwienia. Ta a nie inna tendencja dynamiczna tonacji czy akordu jest naturalna jako zjawisko psychofizyczne, nie jest jednak żadnym kanonem, obowiązującym estetykę. Jest tylko środkiem, pewnym dynamizmem, który można, zależnie od wymagań Formy, podkreślać bądź tłumić”⁸⁸.

Pora postawić pytanie: co wyraża muzyka czysta? Jest ono identyczne z tytułem ostatniej części studium Regameya. Przypomina on na po-

⁸⁶ S.I. Witkiewicz, *O tak zwanej „deformacji” kształtów świata zewnętrznego na obrazach malarzy współczesnych*, [w:] tenże, *Nowe formy w malarstwie...*, dz. cyt., s. 262-276.

⁸⁷ K. Regamey, *Treść i forma w muzyce*, dz. cyt., s. 34.

⁸⁸ Tamże, s. 35-36.

czątku, że przyjął i uzasadnił przekonanie, według którego ani koncepcje pojęciowe czy obrazowe, ani stany emocjonalne nie są istotnymi składnikami muzyki czystej. Jej istota zasadza się na tworzeniu konstrukcji czysto formalnych, czyli Formy, według Witkacego Czystej Formy. Łatwo postawić pytanie o to, dlaczego artysta tworzy te konstrukcje, dlaczego on w ogóle tworzy? Ostatecznie pytanie zadane przez Regameya na gruncie muzyki autonomicznej brzmi: „dlaczego tworzymy konstrukcje formalne, skąd bierze się nakaz do tej twórczości, co ta muzyka wyraża? Ustaliliśmy już, że nie będą to zwykle uczucia życiowe ani naśladownictwo natury. Jakież jednak przeżycia pozostają do wyrażenia?”⁸⁹.

Rozważania te domagają się odwołania do historii myśli estetycznej. Zaczynają się, oczywiście, od Hegla. Jego zdaniem, muzyka jest sztuką uczuć, wyraża wyłącznie „*die subjektive Innerlichkeit*”, podkreśla, że są to stany emocjonalne nieokreślone, uczucia niejako abstrakcyjne. Próbę odpowiedzi na to pytanie podjęli romantycy niemieccy, którzy stworzyli estetykę z muzyką jako jej zagadnieniem centralnym. Już na początku tej epoki Beethoven podobno napisał, że muzyka jest objawieniem wyższym niż filozofia i religia. Ciekawe, że tym rzekomym cytatem z Beethovena posłużył się Witkacy jako mottem do swojego dramatu *Sonata Belzebuba*, napisanego w roku 1925, podnoszącego w sposób niezmiernie ciekawy problematykę muzyki i twórczości artystycznej w ogólności. Autorką tych słów jest Bettina von Arnim i użyła ich w liście do Goethego z 28 maja 1810⁹⁰. Regamey cytuje Wilhelma Lenza, który napisał, że „ideologia Beethovena i stworzony przez niego kosmos” przerastają filozofię Kanta, Fichtego, Hegla i Schellinga. Przerastają także dlatego, że systemy spekulatywne ze swej natury nie mogą oddać w pojęciach sprawiedliwości sztuce, jaką jest muzyka. Odpowiedź jednak dają, wedle Regameya, przede wszystkim Schelling, a także Friedrich Schlegel, Novalis, E.T.A. Hoffmann i inni romantycy niemieccy; według ich przekonania muzyka jest bezpośrednim wyrazem absolutu. Zwraca on także uwagę na dzieło Wilhelma Wackenrodera *Phantasien über die Kunst: Musikalische Aufsätze von Joseph Berglinger*, w której porównuje on muzykę do płynącego potoku. Sztuki plastyczne są bezradne we wszelkich próbach wyrażenia dynamizmu płynącej wody i zmienności fal, język ludzki z największą trudnością znajduje słowa, aby je opisać. Muzyka przez swoją „pełnię” jest w stanie oddać nieskończoną różnorodność wszechbytu. Schelling w swojej *Filozofii sztuki* (1802) twierdzi, że dźwięk realny

⁸⁹ Tamże, s. 37.

⁹⁰ Odpowiedni fragment listu brzmi: „muzyka jest wyższym objawieniem niż jakakolwiek religia czy filozofia, winem wzbudzającym u człowieka proces twórczy” (por. D.C. Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, dz. cyt., s. 339, przyp. 1).

jest jedynie echem dźwięków istniejących w sferze ponadzmysłowej i odbiciem wyższej rzeczywistości.

Najbardziej radykalni są Hoffmann i Novalis. Pierwszy z nich uważa muzykę za „tajemny sanskryt przyrody”. Sądzi, że muzyka jest najbardziej romantyczną ze sztuk, ponieważ jej jedynym tematem jest nieskończoność. Wyraża czystą zasadę życia, wolną od wszystkiego, co jest rzeczywiste w naturze i człowieku. Przekazuje odczucie wyższego bytu, jest w istocie kultem religijnym i jej źródła znajdują się w religii i Kościele. Novalis widzi w muzyce „najwyższe objawienie matematyki, jej idealizm twórczy”. „Wyższa świadomość to śpiew – modulacja nastrojów”. Nawet kategorie społeczne przełożone przez niego zostały na terminologię muzyczną. Utrzymuje on, że: „Cała historia ludzkości rozwija się według praw muzycznych”. Następnym autorem w tym przeglądzie historycznym idei dotyczących muzyki jest, oczywiście, Schopenhauer, który wyłożył swoją teorię muzyki głównie w *Świecie jako woli i jako wyobrażeniu*. Istotę jego poglądu na muzykę dobrze wyraża bardzo znane przekonanie mówiące, że sztuki odzwierciedlają idee, natomiast muzyka odtwarza wolę, czyli samą zasadę istnienia. Regamey kończy swój przegląd historyczny podkreśleniem wagi filozofii Schopenhauera dla Wagnera oraz wskazaniem, że najwybitniejszym w czasach ostatnich kontynuatorem myśli romantyków o mistycznym i religijnym znaczeniu muzyki jest Skriabin.

Wszystkie te teorie poddaje Regamey krytyce, panuje w nich bowiem ogromne pomieszanie pojęć.

Należy wyraźnie wyodrębnić muzykę jako sztukę od muzyki będącej pewnego rodzaju wyrazem zmysłowym praw rządzących czasem. Stosunek tych dwóch „muzyk” do siebie jest analogiczny do stosunku plastyki i geometrii. Sądzę, że to porównanie wyrazi dobrze różnicę, o którą mi chodzi. Tym, czym jest dla przestrzeni geometria, tym dla czasu jest muzyka jako nauka, zajmująca się prawami, które rządzą bezpośrednim, zmysłowym ujmowaniem czasu. Ze wszystkich zmysłów słuch jest, przy jednoczesnej subtelności i ścisłości najmniej przestrzenny. We wrażeniach słuchowych możemy najdokładniej i najczyściej niejako ujmować stosunki zachodzące w czasie. Taka muzyka posiada, podobnie jak geometria, niezłomne i ścisłe prawa obiektywne i prawa te obiektywnie sięgają ku podstawom metafizycznym. Analiza tej muzyki-nauki może dać niezmiernie ciekawe wyniki, do niej się odnoszą właściwie tego typu teorie, co wspomniana filozofia Schopenhauera, nie ma to jednak nic wspólnego z przeżyciami estetycznymi, jakie wzbudza muzyka-sztuka. Dla tej ostatniej wszelkie stosunki, rządzące dźwiękami, są tylko tworzywem, którym ona operuje dla wzbudzenia całkiem innych przeżyć niż intuicyjne wnikanie w prawa podziału czasu. Intuicyjne odczucie tych praw jest już u podstaw muzyki, bez niego nie byłaby ona w ogóle możliwa, nie może to być celem przeżycia estetycznego⁹¹.

⁹¹ K. Regamey, *Treść i forma w muzyce*, dz. cyt., s. 39-40.

Regamey powraca do pytania o to, jaką treść wewnętrzną wyraża muzyka czysta? Aby wyjść z impasu, proponuje znalezienie jakiejś Treści pisanej od dużej litery, która byłaby wspólna dla wszystkich Sztuk Czystych i która by tym samym decydowała o ich przynależności do kategorii sztuk. Zastrzega, że szanuje autonomię sztuk, które zachowują prawo do specyficznych dla siebie treści, ale idzie mu o wskazanie na konieczność zaistnienia „u podstawy” twórczości w ramach danej sztuki „owej Treści najwyższej”⁹². Określa najpierw ową Treść na gruncie danych pochodzących z analizy Formy muzycznej. Jak często bywa przy stwierdzeniach ogólnych, Regamey odwołuje się do Witkacego.

Cechą zasadniczą tej Formy, po odrzuceniu z niej wszystkich czynników specyficznie muzycznych, a pozostawieniu tylko tego, co jest wspólnym wszystkim sztukom, jest konstrukcja, czyli Jedność w Wielości. Czy nie moglibyśmy tedy tego postulatu Jedności uważać właśnie za ową najwyższą Treść, której szukamy? Zdawałoby się, że tak, ale postulat powyższy nie zawsze uzewnętrznia się w twórczości artystycznej, może np. być impulsem do tworzenia systemu spekulatywnego albo do bardzo silnych przeżyć religijnych. Wyciągnąć z tego możemy dwa wnioski, których konsekwencjami zajmiemy się nieco później: 1. religia, filozofia i sztuka wypływają z tego samego postulatu wewnętrznego oraz 2. dla określenia, że dane zjawisko jest sztuką, *nie wystarcza* sama znajomość Treści wewnętrznej. Dla określenia tego konieczne są tedy zarówno Treść jak jej Forma. Widzimy już teraz nierozzerwalną łączność tych dwu czynników koniecznych. Na przejściu pomiędzy tą Treścią wewnętrzną do zewnętrznej polega twórczość. Analizując proces twórczy, niejako zacieśniając „zawartość” między tymi dwoma rozdzielonymi abstrakcyjnie krańcami, postaramy się znaleźć taką Treść, o której można by powiedzieć, że jest Treścią dzieła sztuki. St.I. Witkiewicz nazywa to poczucie bezpośrednio danej Jedności w Wielości „uczuciem metafizycznym” i uważa je za czynnik podstawowy przejawów filozoficznych, religijnych oraz artystycznych⁹³.

Regamey odwołuje się dalej do wspomnianego już artykułu Juliusza Kleinera *Treść i forma w poezji*, który postawił tezę, że jedyną treścią Czystej Formy jest właśnie uczucie metafizyczne, uzyskując – z pewnymi zastrzeżeniami – zgodę Witkacego. Regamey oponuje: uczucie metafizyczne można raczej uznać za źródło wszelkiej sztuki niż za treść dzieła. Jeżeli byłaby to rzeczywiście treść, to przecież wszystkie dzieła byłyby takie same i nie dałyby się od siebie odróżnić. Doświadczenie poucza, że jest inaczej. Treści trzeba szukać w tych rejonach, w których uczucie metafizyczne indywidualizuje się

podwójnie, nabierając cech indywidualnych danego artysty i krystalizując się w dalszym ciągu w specyficzną koncepcję artystyczną, która jest treścią właśnie

⁹² Tamże, s. 41.

⁹³ Tamże.

danego *jedyne*go poszczególnego dzieła. Indywidualizacja ta może tylko polegać na wchodzeniu w kontakt z psychicznymi cechami danego osobnika oraz z jego stanem poprzedzającym lub towarzyszącym powstaniu dzieła – a więc tym samym do Treści wprowadzamy pierwiastki emocjonalne i intelektualne, które przedtem określiliśmy jako nieistotne dla dzieła artystycznego elementy treściowe. Są one nieistotne same przez się, tu jednak występują jako materiał, na którym się konkretyzuje nieokreślone w zasadzie „uczucie metafizyczne”. W ten sposób na ciągłym „pograżaniu” się niejako w te elementy psychiczne polega indywidualizacja powszechnego w swej istocie postulatu jedności, aż wreszcie ta „koncepcja” pograży się w sferę doznań zmysłowych i wyrazi się w elementach formalnych, zależnie od typu artysty w barwach, kształtach dźwiękach itd. To jednak będzie już Forma i dla określenia Treści konkretnej danego dzieła sztuki musimy się zatrzymać przed tym momentem, kiedy koncepcja dzieła sztuki znalazła już swój wyraz w elementach zmysłowych. (...) Jeśli jest ona już wyrażona w elementach zmysłowych – jest już Formą. Czy jest jednak możliwa koncepcja dzieła sztuki nie ujęta w formie zmysłowej, zwłaszcza, gdy pamiętamy, że koncepcja ta mimo posługiwania się jako materiałem pierwiastkami uczuciowymi i pojęciowymi w zasadzie musi być pozaintelektualna i poza emocjonalna? Stwierdzenie możliwości takiej koncepcji daje właśnie muzyka⁹⁴.

Regamey przedstawia przykłady dowodzące racji jego przekonania. Idzie o fakt, który już marginalnie przywoływał w swoim studium. Jest to sytuacja, w której kompozytor, po odbyciu stadiów wstępnych tworzenia, jest w stanie ogarnąć swoje dzieło „jednym spojrzeniem” jak piękny obraz lub pięknego człowieka i słyszy je nie w następstwie czasowym, jak je musi potem wyrazić, ale niejako w całości. Takie przypadki miały się podobno przydarzać Mozartowi. Wyraźne zmysłowe słyszenie, chociażby wewnętrzne, nie może zostać jednak ściągnięte w jeden moment. Dalsze rozważania na temat tworzenia muzyki Regamey podsumowuje następująco:

Treścią doskonałego dzieła Sztuki Czystej będzie idea, w której ta podstawowa rola organizowania elementów psychicznych w pewną jedność będzie tak wielka, że poszczególne stany emocjonalne i koncepcje intelektualne nie będą wysuwać się na pierwszy plan, a dominować w tej idei będzie owo poczucie połączenia tych rozmaitych elementów psychicznych w jedność odczuwaną bezpośrednio⁹⁵.

Problem stosunku Treści i Formy rozważa Regamey, zaczynając od jeszcze jednego ujęcia tego, czym jest dla niego owa Treść, zwłaszcza w muzyce. Jest ona pewną „zchłoniętą w jedność i czysto bezpośrednio, niezmysłowo i pozapojęciowo odczuwalną »niewidzialną wizją«”⁹⁶. Po raz kolejny odwołuje się on do osiągnięć nowoczesnej muzykologii rosyjskiej,

⁹⁴ Tamże, s. 42.

⁹⁵ Tamże, s. 44.

⁹⁶ Tamże, s. 45.

uważając, że Treść przez niego określona odpowiada dość ściśle temu, co Borys Zotow w rozprawie *Problema formy w muzyce* („De Musica”, Leningrad 1923) nazywa „ideą muzyczną”. Skoro uczucie metafizyczne krystalizuje się w sztuce w pozauczuciowej i pozaintelektualnej idei artystycznej, może wyrazić się jedynie w Formie artystycznej. Postulat jedności, obecny w idei, musi zostać uzewnętrzniiony w konstrukcji elementów formalnych w taki sposób, który wyrazi również indywidualne specyficzne aspekty tej idei. Treść i Forma nie mogą się utożsamić, ale dążą – jak utrzymuje Zotow – do wzajemnego dostosowania się i stania się względem siebie adekwatne. Taka całość, niebędąca ani syntezą, ani neutralizacją, ale najdokładniejszą „harmonią subiektywną” nazywa się w rozprawie Zotowa „formideą”⁹⁷. Doskonałość tej harmonii staje się zasadniczym postulatem estetycznym w twórczości muzycznej.

Po streszczeniu dotychczasowych rozważań, których nie ma potrzeby komentować, Regamey odnosi się do kwestii źródeł uczucia metafizycznego, chociaż – jak pisze – ogranicza się jedynie do przyjęcia pewnych hipotez. Witkacy we *Wstępie filozoficznym do Nowych form w malarstwie* upatruje w uczuciach metafizycznych bezpośrednio dane poczucie jedności osobowości. Jest ono pozarozumowe i jako takie odpowiada pozamyślowo działającym formalnym konstrukcjom artystycznym.

Uczuciu tej jedności towarzyszy poczucie *jedyności* indywidualnej wobec nieskończoności wszechświata, poczucie budzące dreszcze zgrozy.

Otóż w ucieczce od tej zgrozy staramy się to uczucie jedyności albo złagodzić przez uczuciowe przeżycie religijne, albo go uniknąć przez przerzucenie rozumowe tego uczucia jako postulat jedności na całe nasze „nie-ja”, czym włączamy siebie w tę jedność rzeczywistości jako jej istotny i organiczny składnik, a równocześnie całe „nie-ja” ściągamy niejako do swego „ja”, do własnej świadomości.

Trzeci sposób wyładowania tego uczucia polega na zobiektzywaniu jego w dziele sztuki. W ten sposób jest sztuka bezpośrednim wyładowaniem poczucia *jedności*, będącego jednocześnie uczuciem *jedyności*; jako taka jest wyrazem skrajnego indywidualizmu. Mimo to w samym fakcie „wyrażania” tkwi moment porozumienia się. Zachodzi tu interesujące połączenie sprzeczności: wyraz skrajnego indywidualizmu działa właśnie najmocniej, czasem prawie jak sugestia zbiorowa, jest więc potężnym czynnikiem nie tyle porozumienia się (gdyż nie chodzi tu o *rozumienie*), ile połączenia się we wspólnym przeżyciu. Możliwe jest to jedynie przy zachowaniu odpowiednich granic komplikacji formacji (...), w przeciwnym bowiem razie będzie albo „zrozumiałe” dla wszystkich, ale nie będzie wywoływało wrażenia estetycznego, albo też będzie „zrozumiałe” tylko dla samego artysty, dla innych pozostanie jako dzieło sztuki – „nieme”⁹⁸.

Ten ostatni cytat jest swego rodzaju przesłaniem Regameya skierowanym do czytelników jego studium.

⁹⁷ Por. tamże, s. 46.

⁹⁸ Tamże, s. 47-48.

Jak już wskazywałem, w czasie trwania warszawskiej konferencji poświęconej twórczości i osobie Konstantego Regameya referat na temat *Treści i formy w muzyce* wygłosił Leszek Polony, wiążąc oczywiście, bo przecież nie można inaczej, rozważania autora z estetyką Witkacego. Polony rozpoczyna swoje wywody od wskazania wagi problemu treści i formy w muzyce, poczynając od krytyki poglądów Hanslicka. Problem pozostał, ale estetyka współczesna już nieco inaczej do niego podchodzi. Mówi ona o „treściach intuicyjnych, emotywnych, niedyskursywnych, nie dających się zwerbalizować, dotyczących »egzystencjalnych doświadczeń rzeczywistości«, treściach przybierających kształt niejasnych form symbolicznych czy metaforycznych”⁹⁹. Wskazuje także, że przyjęcie przez Regameya podziału na treść i formę sytuuje jego rozważania w sferze sztuk przedstawiających. Jego studium powstaje w czasie tryumfu estetyki neoklasycyzmu, który przeciwstawia „romantyczny subiektywizm” i ekspresjonizm sztuce racjonalnej, „obiektywnej”, sztuce „prymatu konstrukcji i formy”. Warto uzupełnić ten wywód, wskazując, że poprzez odwołanie do Witkacego, którego teksty teoretyczne Regamey dobrze poznał i zrozumiał, odwołuje się on, chcąc nie chcąc, do sprzecznych estetyk: „romantycznej” i ekspresjonistycznej oraz do sztuki „prymatu konstrukcji i formy”. W ten sposób jedna z zasadniczych kontrowersji wokół estetyki Witkacego, *eo ipso* studium Regameya, wykracza poza krąg zainteresowań autora. Oczywiście, jego pionierskie rozważania zostały przykrojone na potrzeby konferencji, ale mimo to pozostawiają pewien niedosyt i prowadzą w finale do niewłaściwego zaklasyfikowania Regameya i Witkacego wedle budzącej rozmaite wątpliwości systematyzacji awangard Stefana Morawskiego z jego znanego artykułu ogłoszonego w 1975 roku, przynajmniej jeśli idzie o obu interesujących nas autorów. Witkacy się w tej systematyzacji nie odnajduje w sposób właściwy.

Polony pyta, czym jest dla Regameya treść muzyki i przytacza bardzo różne odpowiedzi, jakich autor studium na to pytanie udziela, by następnie w podobny sposób uporządkować określenia formy. Czytelnik odnosi wrażenie, że nazbyt łatwo wysiłek Regameya uporania się z trudnościami i historycznie dawanymi odpowiedziami na pytania o treść i formę w sztukach, ze szczególnym uwzględnieniem muzyki, zostaje uznany za „szereg niezmiernie dyskusyjnych konstatacji”¹⁰⁰ bez wskazania, czego te, może słusznie, zakwestionowane konstatacje dotyczą. Jak już zauważyłem, włączenie poglądów Regameya, a zatem także Witkacego do nurtu

⁹⁹ L. Polony, „Treść i forma w muzyce” wg Konstantego Regameya, [w:] *Oblicza polistylistyki. Materiały sympozjum poświęconego twórczości Konstantego Regameya*, dz. cyt., s. 298.

¹⁰⁰ Tamże, s. 300.

sztuki autotelicznej nie jest bezdyskusyjne. Witkacy, by zacząć od niego, nie mieści się bez reszty w tym nurcie. Sztuki są dla niego autonomiczne, ale ich jedność nie zostaje definitywnie odrzucona. Jego rozważania, w czym sekunduje mu Regamey, obejmują wszystkie sztuki, a system sztuk w jego myśleniu daje się określić jego własnymi słowami jako Jedność w Wielości. Polony ma rację, kiedy pisze, że nurt autoteliczny „niekoniecznie sprowadza się do czystego »formalizmu«. Często wypływa z pewnego światopoglądu filozoficznego, z określonej metafizyki. Tak wygląda sprawa np. z Teorią Czystej Formy Witkacego. Jest ona wywieudziona z jego ontologii (...)”¹⁰¹. Twórczość i teoria Czystej Formy jest w sposób istotny czymś o wiele więcej niż konsekwencją jego filozofii. Przede wszystkim nie ma ona charakteru wyłącznie formalnego. Walcząc o formę, Czystą Formę, Witkacy walczył także we wszystkich swoich pismach teoretycznych o treść i nie potrzebował do tego pomocy Irzykowskiego. Zawsze powtarzał, że treść jest „drugorzędna” w porządku Formy, w dziele czysto formalnym, ale „ważna jako taka”. Dzieło Czystej Formy nie jest i nie może być pozbawione treści. Dlatego nie uprawiał sztuki abstrakcyjnej i trzymał się od realizacji postulatów abstrakcji z daleka. Dzisiaj wiadomo, że jest to możliwe i że taka założona z góry „sprzeczność” (może raczej paradoks?) pojawiała się w twórczości i postulatach innych artystów. Karol Berger wskazuje na Paula Klee, malarza i muzyka¹⁰². Sam Witkacy, po wielokroć wyjaśniając paradoksy swojej metafizyki i estetyki, użył barokowego konceptu zamarznętego od niewyraźnego mrozu płomienia.

Odwołując się w zakończeniu swoich rozważań do cytatu ze *Wstępu filozoficznego do Nowych form w malarstwie*, który przywołał także Regamey, Polony zamyka swój referat efektownie i pewnie trafnie:

Rozpatrywana z tej perspektywy rozprawa Regameya – refleks estetyki Witkacego i próba jej zastosowania w dziedzinie muzycznej – jawi się jako jeszcze jeden wariant idei muzyki absolutnej. Idei nurtującej człowieka od zarania tej sztuki. Z tym, że pierwotna wizja harmonii kosmosu, z człowiekiem wpisanym w wyższy porządek rzeczy, zmienia się oto w swoje przeciwieństwo – człowiek stoi samotny w obliczu otchłani¹⁰³.

5

Studium *Treść i forma w muzyce* nie oznaczało powitania, a zarazem pożegnania Regameya z estetyką Witkacego. Jego wzmiankowany już esej z roku 1948 zatytułowany *Próba analizy ewolucji w sztuce*, pierwszy

¹⁰¹ Tamże, s. 303-304.

¹⁰² K. Berger, *Potęga smaku...*, dz. cyt., s. 303.

¹⁰³ L. Polony, *„Treść i forma w muzyce” wg Konstantego Regameya*, dz. cyt., s. 304.

rozdział niestety nigdy nienapisanej książki *Dzieje muzyki współczesnej*, dostarcza dowodów na trwający związek jego myśli z Witkacym, a co najmniej różnych jego własnych przemyśleń, do których asumpt dała zażyłość z ową myślą. Nazwisko Witkacego w niej nie występuje. Łatwo pojąć, dlaczego. Minęły lata. Regamey przeżył czas wojny i okupacji w Polsce, rok 1948 to nie tylko piętnaście lat później. W świadomości autora dokonał się proces nostryfikacji pojęć i sformułowań, które powstały wspólnie z poznawaniem, rzetelnym i kompletnym, myśli teoretycznej Witkacego. Odnotujemy jedynie fakt zapewne nie do końca uświadamianego trwania w jego świadomości zaczerpniętych od niego lub zainspirowanych przez niego motywów obecnych w późniejszej pracy bez zbytnej skrupulatności i namietności w poszukiwaniu śladów. Wskazane przeze mnie cytaty mogłyby znaleźć się w *Treści i formie w muzyce*, nie budząc poczucia obcości. Regamey trzyma się wciąż pojęć treści i formy w muzyce. Rozważając kwestię formy pisze:

konkretyzację impulsu twórczego, czyli to, co określiliśmy jako motywacje szczegółowe, należy uznać za właściwą *treść* dzieła artystycznego, gdyż tu mamy właśnie ten najistotniejszy czynnik, który znajduje swój wyraz w konstrukcji formalnej, to, co twórca chciał *wypowiedzieć* właśnie w danym dziele. Wszystkie inne treści dzieła, anegdotyczna fabuła, nastroje emocjonalne, tendencja ideowa itd., są wobec tych zasadniczych motywacji szczegółowych niejako wtórne, częstokroć przypadkowe, są raczej materiałem, na którym te motywacje się konkretyzują¹⁰⁴.

Zgłaszając dystans wobec analiz czysto formalnych, Regamey pisze: „Analiza formalna jeszcze dzieła sztuki nie wyjaśnia”. I nieco dalej: „Tylko forma pozwala uznać dzieło artystyczne za *twór*”¹⁰⁵. Zachowuje wciąż przywiązanie do myślenia w kategoriach *treść – forma*, ale myślenie owo ewoluuje i staje się niekiedy bardziej precyzyjne niż w rozprawie z roku 1933. Nie uznaje „obiegowego” terminu w rozważaniach o sztuce, jakim jest forma za termin przestarzały, zbędny czy oczywisty. Obok najczęściej występującego znaczenia terminu oznaczającego

konstrukcję, powiązanie wielości elementów w organiczną, nierozzerwalną jedność – jak również składniki, które są częściami konstrukcji i które ściślej byłoby nazwać *środkami formalnymi*. Otóż środki formalne, poza cechami uprawniającymi je do stania się składnikami konstrukcji formalnej (czym będzie, najogólniej mówiąc, potencjalna podatność do łączenia się z innymi elementami w jedności wyższego rzędu), mają równocześnie zdolność ekspresywną, zdolność wyrażania (niezależnie od tego, czy są, czy nie są powiązane w konstrukcję wyższego rzędu) pewnych treści pozaformalnych. Właśnie to podwójne oblicze środków formal-

¹⁰⁴ K. Regamey, *Próba analizy ewolucji w sztuce*, dz. cyt., s. 13.

¹⁰⁵ Tamże, s. 18-19.

nych decyduje o charakterze ich ewolucji. Rozwój idzie tu jakby dwoma torami, jest wywołany bądź przez bodźce pozaformalne, bądź przez przyczyny wewnętrzno-formalne.

Środki formalne są jedynym składnikiem formy naprawdę ulegającym przemianom. Forma jako konstrukcja, jako jedność w wielości, jest postulatem, który albo bywa realizowany, albo nie, albo bywa *wymagany* (w okresach, gdy motywacje estetyczne skłaniają się ku ideałom doskonałości formalnej – klasycyzm, formizm), albo też nie (w okresach antyklasycystycznych, romantycznych lub naturalistycznych, kiedy motywacje estetyczne kładą większy nacisk na treść dzieła sztuki niż na doskonałość formalną, zwracają główną uwagę na same środki formalne w ich ekspresywnej funkcji, pomijając konstruktywność całości). Poza tymi dwiema alternatywami trzeciej możliwości nie ma¹⁰⁶.

W przypisach do zacytowanego fragmentu pojawiają się terminy przejęte od Witkacego już w *Treści i formie w muzyce*: napięcia kierunkowe (w sformułowaniu „kierunkowość napięcie”) oraz jedność w wielości¹⁰⁷. Ponieważ w tekście z roku 1948 występuje wyraźna kontynuacja myślenia zaprezentowanego już w roku 1933 na temat kwestii treści, formy, analizy muzycznej, zagadnień estetycznych i innych problemów z tych kwestii wpływających, pojawienie się odwołań do Witkacego jest naturalne.

Dobitnych przykładów takiej kontynuacji dostarcza problem odbioru dzieła sztuki czystej i wszelkiej innej, rozważany także w studium z roku 1933. W obu rozprawach jest ujęty bardzo podobnie i w duchu Witkacego. Oto co pisze Regamey:

Proces doznawania sztuki jest niejako odwróceniem procesu twórczego: poprzez formę sięga się do treści czystej i pobudza się potencjalność twórczą. To ostatnie ogniwo jest koniecznym składnikiem pełnego przeżycia artystycznego, bo tylko wtedy mamy współtwórczość. Tak jak w procesie twórczym droga prowadziła od nieskończoności w skończoność, tak tu, odwrotnie, mamy przejście od skończoności w nieskończoność. Właśnie to odczucie nieskończoności jest jednym z najważniejszych elementów rozkoszy estetycznej.

Przeżycia odbiorcy, chociaż nie są identyczne z przeżyciami twórcy, muszą być analogiczne. W przeciwnym razie nie byłoby w ogóle porozumienia; przy całkowitej, zasadniczej różności przeżyć po obu stronach nie byłoby w ogóle mowy o zrozumieniu dzieła sztuki. Dlatego środki formalne w sztuce mają „luz znaczeniowy”, ale nie są całkowicie nieokreślone pod względem znaczenia artystycznego. Zadaniem ich jest wytyczać kierunek przeżyciom odbiorcy, wyznaczać kategorię tych przeżyć. Ponieważ jednak (...) same środki ulegają ciągłym zmianom, powstaje problem, jak w ogóle mogą one taką funkcję spełniać.

Inicjatywa stworzenia nowych środków należy bezsprzecznie do artysty jako obdarzonego większą potencjalnością twórczą, nowość jego sztuki (...) jest bezpo-

¹⁰⁶ Tamże, s. 20-21.

¹⁰⁷ Oba cytaty tamże, w tekście przypisu 17 i 18.

średnim rezultatem faktu, iż jest on twórcą. Jest ponadto warunkiem, aby i odbiorca stał się współtwórcą, albowiem przy dziełach operujących od dawna wyświechtanymi środkami, rekwizytami dla wszystkich znanymi, współtwórczość odbiorcy przestaje być potrzebna. Wobec takiej sztuki odbiorca staje się przede wszystkim „odczytywaczem” intencji autora, ale też przy takim odczytywaniu nie doznaje już przeżycia estetycznego, gdyż przeżycie to właśnie polega przede wszystkim na współtwórczości. Otóż, o ile wytworzenie nowych wartości przez twórcę jest fenomenem naturalnym i zrozumiałym, fakt, iż te nie mające precedensu wartości zostają odczute również przez szersze grono odbiorców – fakt znajdujący swoje niewątpliwe potwierdzenie w dziejach sztuki – wydaje się zagadkowym paradoksem¹⁰⁸.

W cytowanym fragmencie myśli, których źródłem jest Witkacy bądź również Witkacy, zostały podjęte, ponownie przemyślane i przedstawione w nowych, często lepszych sformułowaniach. Dotyczy to głównie muzyki, chociaż nie zawsze. Wypada na koniec potwierdzić wniosek już całkowicie oczywisty: relację Witkacy – Regamey ujmują najlepiej takie określenia, jak: podjęcie problemu – przemyślenie – kontynuacja. Okazuje się, że pojęcia stworzone przez Witkacego umożliwiają również poważne i fachowe rozważania na temat muzyki na tle zagadnień teorii sztuki i estetyki. Kwestie pojawiające się u Witkacego zostają przez Regameya przyjęte z aprobatą, ale przecież krytycznie. Pojawiają się rozważania na tematy o wielkim znaczeniu, prowadzone niejako wspólnie, w atmosferze krytycznej intelektualnej przyjaźni. Przynoszą one zaszczyt obu partnerom dialogu na temat treści i formy w sztuce czystej, ze szczególnym uwzględnieniem muzyki.

¹⁰⁸ Tamże, s. 31-32.