

O Konstantym

Do najważniejszych faz mojego życia należała „dekada Regameyowska”. Szczęśliwa była pierwsza moja podróż na Zachód: do Szwajcarii. A ściślej – do Constantina Regameya, wkrótce Konstantego, a wreszcie i „Kota”. Wydaje mi się, że byłem pierwszym (czy nie ostatnim, nie wiem) przybyszem, który pukał do lozańskich drzwi Profesora przy Chemin de Lucinge, pod nr. 14, w roli stypendysty, zaopatrzonego w 400 limitowanych wtedy franków szwajcarskich, nieco silniejszych niż teraz. Nie muszę tłumaczyć, że wyrokowało to pobyt bardzo krótki, wystarczając na kilkanaście zaledwie noclegów, i siłą rzeczy zdawkowy. Rzucony zostałem oto przez Ministerstwo Kultury na głęboką wodę, otrzymawszy w Warszawie powrotny bilet lotniczy, paszport w Pagarcie, i, co najistotniejsze, zgodę, by opuścić na jakiś czas PRL.

W okresie owym, „wieki temu”, przeżęca się śląska szkoła kompozycji sporo peregrynowała do zachodnich centrów muzycznych, na festiwale i kursy, lecz kierunki były inne niż mój: Paryż, Nadia Boulanger, Wiedeń i Haubenstock–Ramati, Italia, Accademia di Santa Cecilia, Darmstadt, Berlin Zachodni. To, że w projekcie mego życia pojawił się Konstanty Regamey, mimo iż chodziło o indywidualny wybór, wydaje mi się – z perspektywy, coraz niewątpliwiej – jakimś zrzędzeniem spoza mnie, czymś w genezie swej zagadkowym, a bodaj i opatrnościowym. Owszem, słyszałem już Regameya w latach 60. na „Warszawskiej Jesieni”, dotarłem do *Próby analizy ewolucji w sztuce*, którą w późniejszym czasie starałem się proponować studentom, czytałem, co o Regamey’u syntetyzował Bogusław Schaeffer w *Leksykonie*, jak również w *Klasykach dodekafonii*, gdzie poruszył mnie aneks w formie listu Regamey’a o szczegółach *Don Robott’a*, organizacji dźwiękowej i świetlnej zastosowanej w operze. Jeszcze nie na żywo, usłyszałem wówczas z wywiadu, jaki po warszawsko–jesiennej prezentacji *Cinq Promes de Jean Tardieu* przeprowadził z twórcą Bohdan Pilarski, wchodząc także w krąg zagadnień określonych polistylistyką. Wiedziałem o bogactwie ról i talentów, które zbiegały się w osobowości Profesora, ale przesądziła chyba intuicja. Pociągająco i niezwykle brzmiało też po prostu samo nazwisko, za którym stał klucz do muzyki innej niż ta, pośród jakiej się obracałem. *Toutes proportions gardées*, chcę wierzyć, że i moja wówczas rola w Lozannie, a potem spotkania w Polsce i korespondencja, nie była dla mojego Guru bez

znaczenia. Poświadczają to, tak sądzę, listy, których doliczyliśmy się w domowym archiwum na razie blisko trzydziestu. Nie są krótkie (zdarzają się nawet kilkunastostronicowe rękopisy) i niosą zawsze istotne kwestie, wiadomości i refleksje. Nadzwyczajnej urody polszczyzna harmonizuje z tonacją empatii, otwartości i serdeczności, zawsze *molto delicato*, z kulturą równie „wyżynną”, co nie patetyczną, która prowadzi na myśl dyskretnie przywołane w jednym z listów, skierowane do Regameya słowa Bolesława Micińskiego. Nazywając Regameya z czeska: „Welmi milawy Kocourku!” i zaznaczając, że pisze „z gorącym sercem”, jak nigdy, opowiada Miciński, iż odwiedził go Witkacy. „Skarżyłem mu się – czytamy – że ludzie naokoło to świnie, a on: *Jeden człowiek to nigdy Panu Świństwa nie zrobi: Regamey – to człowiek wyklejony od wewnątrz aksamitem (czarnym)*”. O liście tym, z Witkacowską cytata, Regamey zapomniał. Rękopis datowany przezeń domyślnie na rok 1936/37 odnalazł się przypadkiem w krakowskim mieszkaniu rodzinnym wiosną 1975 wraz z innymi cennymi pamiątkami ocalałymi z Powstania Warszawskiego. Kopia owej strony trafiła wkrótce do mnie jako tekst jeszcze nigdzie nie drukowany.

Pora wrócić na trakt, ku hasłu „stypendysta”. Gościłem – nie zostało to jeszcze powiedziane! – u Profesora i Pani Anny Regameyowej zimą 1969/70 prawie kwartał, znacznie dłużej niż mogłem się spodziewać i niż rokowano mi w ambasadzie w Bern. Trzeba tu dopowiedzieć, że byłem właściwie stypendystą nie tyle ministerialnym, ile – realnie – państwa Regamey’ów. Listem poprzedzającym mój wyjazd nad Jezioro Lemańskie (dosłownie, stacjonowałem bowiem w nadbrzeżnej dzielnicy Ouchy) prof. Konstanty Regamey zachęcał mnie i zapraszał do siebie, odpowiadając na otrzymany tego samego dnia rankiem mój list z prośbą o audiencję, konsultacje, możliwość osobistych muzycznych porozumień. Przed cytatem wyjaśnię, że stałem wówczas na rozdrożu jako teoretyk, asystent w Katedrze Teorii i Kompozycji (dyplomowany już rzeczą o Strawińskim) i jednocześnie kompozytor–abiturient przed finałem w klasie Bolesława Szabelskiego. A jeśli chodzi o list, charakteryzujący wymownie postawę, intencje, skromność mego do dzisiaj Guru, oto fragmenty:

O Panu i o Pana zamierzonej wyprawie do Szwajcarii wspominał mi istotnie Witold Szalonek w Hamburgu. Zrozumiałem, że chodziło o lekcje kompozycji i dlatego też trochę się wykręcałem, jako iż nigdy takich lekcji nie dawałem i nie mam zielonego pojęcia, jak to się robi w dzisiejszych czasach przewartościowania wszelkich kryteriów technicznych i estetycznych. Po przeczytaniu Pańskiego listu zobaczyłem, iż chodzi o całkiem co innego, i radykalnie zmieniłem zdanie. Nie

tylko zgadzam się na te, jak je Pan określa *swobodne dyskusje–dygresje*, ale był bym nawet bardzo szczęśliwy, by mogły one dojść do skutku, gdyż po przestudiowaniu Pańskiego *autoportretu* jestem przekonany, że będą one korzystne dla obu stron.

Mówi to rówieśnik mojej Matki, blisko 63–letni wówczas profesor, filozof, kompozytor, językoznawca, Mistrz – do nieopierzonego adepta, śląc od razu pismo wspierające go u Szwajcarów w staraniach o wizę. Aprobatę swą konkretyzuje Regamey „niezależnie od tych konsultacyj”, wykraczających „poza wąski krąg czysto muzyczny”, o inne aspekty, które mogą mnie interesować, sygnalizowane w moim liście.

Będę mógł Panu otworzyć drogę nie tylko do własnych doświadczeń kompozytorskich, ale i do innych dziedzin Pana interesujących: dokumentacji dotyczącej *szwajcarskiego* okresu twórczości Strawińskiego i rozeznania się we współczesnej muzyce szwajcarskiej. (...) Myślę w pierwszym rzędzie o Klausie Huberze, moim zdaniem jednym z największych kompozytorów współczesnych, jak również o kontakcie z przedstawicielami najmłodszych kierunków pasjonujących się sztuką totalną.

Ten wektor adresowany jest przez twórcę *Nietożsamości a nieskończoności* do mnie jako niedawnego prowokatora kilku happeningów. Co do „niezmiernie czarującego” Franka Martina – jego estetykę uznał Regamey za raczej odległą od moich praktycznych zainteresowań, zresztą przeszkodą w porozumieniu byłaby również przestrzeń, mieszkał bowiem Martin stale w Holandii. (...) Program ułożony *ad hoc*, lecz precyzyjnie przez profesora szedł daleko i obejmował także „zagospodarowanie” dni, niekiedy trzech w tygodniu, które zajmowały Regamey’owi oba Uniwersytety – Lozański i Fryburski. *Nota bene*, w obu dzięki Profesorowi mogłem być i posmakować trochę ich *genius loci*. Uprowadzając mnie, że kontakt ze Szwajcarami bywa „trudny i wymaga pewnej wprawy”, wydobywa Regamey z mojego autoprezentacyjnego pisania tę cechę, którą ja sam nazwałem u siebie, po trosze asekuracyjnie, niepowsściągliwością, a która szczególnie go ujęła, i konkluduje: „tu są wszyscy za bardzo powsściągliwi, dlatego też tak orzeźwiająco działa na mnie każde spotkanie z Polakami”, a także diagnozuje: „z tutejszej perspektywy odkrywa się w Polsce wartości, których na miejscu może się nie spostrzega”. (...)

Z nut swoich, które powiozłem do Lozanny, wyłuskiwał i radził rozwijać Profesor nade wszystko to, co słyszał wewnątrz, widział w zapisie i przyjmował jako „mało powsściągliwe”

właśnie, a nawet ekstrawaganckie, konturujące mnie osobnego. Są takie struktury zwłaszcza w *Śpiewach łacińskich* na 6 głosów, 2 kwartety smyczkowe, 2 fortepiany, perkusję i organy, stopniowo akceptował je Bolesław Szabelski, sporo „ostrych”, indywidualnych pomysłów w szkicach, których nie przedstawiłem do uczelnianych zaliczeń. Bardzo zainteresowały Regamey'a moje sposoby folkloryzowania, wtedy właśnie dojrzewające w przymiarkach do stylizacji muzycznych „grających” na instrumentarium beskidzkim, lecz sonorystycznych niejako w koniunkcji z ówczesną awangardą, używanych zarazem rytualnie i parateatralnie. Zaowocowało to wkrótce, o czym Regamey wiedział, współdziałaniami z istebniańskim artystą ludowym, multiinstrumentalistą, Józefem Brodą, którego szczególny biały głos do dziś pożytkuję. Odchodząc od poetyki „wycinanek z folkloru”, która zaważyła na latach 50., nieraz zresztą realizowana, szukałem, co nadal trwa, własnych etno-przestrzeni zakorzenionych w macierzystym regionie i tradycji domowej, a także stosownych form wyrazu. Regamey, jak mówią – Świata obywatel, konsekwentnie utwierdzał ów wątek, dostrzegając w nim dwie szanse: autentyczności autora i jego oryginalności, deklarując niejedną raz w rozmowach uwagę dla etosu śląskiego, cieszyńskiego, tradycji regionalnych. Bywało, że wpadaliśmy, obaj z rodu „homo ludens”, w grę gwarami śląskimi, szczególnie moją – nadolziańską, skądinąd pełną staropolskich amonitów.

Inny przedmiot moich wyznań i projektów, którymi nie wystawiałem chyba cierpliwości Profesora zanadto na próbę, było to wszystko, co wiodło ku muzycznemu aktorstwu, potencjalnej wielofunkcyjności w teatrze instrumentalnym. Byłem silnie zdeterminowany nowatorskimi kreacjami Jerzego Grotowskiego, Regamey zaś był właśnie po doświadczeniach z operą *Don Robott*, a w bliskiej perspektywie rysowała się partytura *Mio, mein Mio*. „Teatralnym powietrzem” oddycha *Pięć Poematów Jeana Tardieu*, przynajmniej ja tak to słyszę, wyznając przy sposobności, że to *Poematy* inspirowały rzeczy mego pióra skomponowane dla formacji „Camerata Silesia” na chór solistów i z zasady parateatralne, przy zupełnie innym niż u Konstantego charakterze. Muzyczny aktor wielowektorowy (liczę tu teraz na swego syna Aleksandra) wyznaczał ideę, która mnie wyraziście już wtedy motywowała, a przy wspomnianych uwarunkowaniach znajdowała żywy oddźwięk u Profesora, który oczywiście pasjonował się teatrem. Z takich odskoczni wzięła się też rozmowa o moim pomysle „opery telewizyjnej”, dzisiaj niczym dziwnym, i sposobach technicznego rozwiązania utworu w taki sposób, aby środki medialne funkcjonowały integralnie w koncepcji wyjściowej. (Analogiczne kwestie braliśmy też w wymiarze kinowym

i aspekcie integracji ścieżek akustycznych z obrazem, czym bardzo się w tamtych czasach pasjonowałem, mając na względzie chociażby casus „Eisenstein–Prokofiew” nieobcy Regamey’owi, czy filmy Normana McLarena.) Tak się złożyło, że abstrakcyjny w naszych dysputach problem, a i trudności techniczno-wykonawcze, wróciły do Profesora po paru latach, już praktycznie, kiedy to w Operze Hamburgskiej podjęto przygotowania do prapremiery *Mio, mein Mio* i doszło do uzgodnień reżyserskich, uwzględniających zastosowanie filmu i nagrań dźwiękowych, oprócz akcji *live*.

Pod względem muzycznym zasadniczy zrąb całego mojego pobytu u Profesora wyznaczały analizy i wgląd w jego fascynującą twórczość, prawie w komplecie gotowych już dzieł; szkice przyszłościowe pozostawały tajemnicą. Wszystkiego, co zostało prawykonane i nagrane, mogłem posłuchać, i od tego się na ogół zaczynało, solo, jeśli Mistrz wykladał akurat w Uniwersytecie, a w każdym przypadku i tak wspólnie. Podpowiadał szczegóły, wskazywał symbolikę, szukał wraz ze mną serii, słowem – problemy do nutowych przenikań stanowiła forma, rozgrywanie struktur w partyturowej mikro- i makroskali, indywidualne Regameyowskie intencje konstrukcyjne. O ekspresjach mniej mówiliśmy, to raczej one mówiły same, zwłaszcza przy moim omalże indukcyjnym – przeczuwanym już w Katowicach, zanim się poznaliśmy – nastrojeniu względem Twórcy.

Jego poszczególne dzieła zostały stopniowo szczegółowo przebadane i opisane, doczekały się już także rzutów syntetycznych w Polsce, w tamtym jednak moim Regameyowskim pra-czasie zdobyłem z pierwszej ręki i głowy o twórczości owej wiedzę, która zapewne nie była częsta. Służyła ona przede wszystkim mnie samemu, a potem przy różnych okazjach w kraju, w szczególności przyjacielom i studentom katowickiej Wyższej Szkoły Muzycznej, wprowadzona do takich przedmiotów, jak „literatura muzyczna” u kompozytorów i teoretyków, i „analizy dzieł muzycznych” na Wydziale Instrumentalnym, a także w Katedrach: Kompozycji i Teorii oraz Chóralistyki, gdzie mówiłem o *Poematach*. Starłem się naprowadzić magistrantkę Marię Telmińską (w Wielkiej Encyklopedii PWM, w haśle o Regamey’u poigrał nieco z tym nazwiskiem dyżurny chochlik drukarski) na tropy określające polistylistykę Konstantego Regamey’a, na jego techniki i taktyki dźwiękowe, dodekafonię w utworach z lat 1942–1967. Ekstrakt opublikowano w uczelnianej serii Zeszytów Naukowych. Praca ta nabiera przydatności muzykologicznej – to informacja dla Regameyologów – zwłaszcza w powiązaniu z recenzją Autora owych partytur, z niezwykłą delikatnością i kurtuazją, ale też bez taryfy ulgowej przesłaną mi listem, rozpisaną zaś „w

trzech rzutach”, jak powiada sam Regamey: osobistym, redakcyjno-warsztatowym i ideowym; było to krótko przed obroną i umożliwiało cząstkowy jeszcze przynajmniej szlif. Zabrzmiała też w Uczelni po raz pierwszy na pełnym koncercie katowickim muzyka kameralna Regamey’a, znakomicie przyjęta. *Etiudy* śpiewała Michalina Growiec, do fortepianu zasiadła w *Kwintecie*, który stał się kulminacją wieczoru, i poprowadziła całość Maryla Szwajger-Kułakowska. Poza moimi informacjami, programem i śladem w prasie lokalnej, dotarła do Profesora osobna lauda, zwłaszcza o interpretacji *Kwintetu*, na którą zareagował radością przekazaną nam w liście. Do *Poematów* przymierzyła się wiele lat później Anna Szostak i „Camerata Silesia”, wtedy jeszcze jako <Śląscy Kameraliści> wybrane ogniwa wykonując z powodzeniem publicznie. Radiowe archiwum katowickie zachowało rejestrację studyjną finału, *Hommage a Clement Jannequin*, z roku 1980. Warto absolutnie, by właśnie wybitny ów śląski zespół otrzymał sposobność koncertową do inkarnacji całego pentaptyku.

Wszystko to ma dopiero nadejść; na razie tkwimy z Profesorem w pokoju z pianinem nad *Musique pour cordes*, wnikamy w *Pieśni perskie* i *Etiudy*, oglądamy wersje *Autografu*, *Sonatinę* fletową, *Kwartet smyczkowy*, o którym powtarzał Autor anegdotę, iż rzecz powstała, gdyż podawano ją w którymś haśle biograficznym, mimo iż utwór taki nie zaistniał. Na wokandzie pojawiły się duże partytury rękopiśmienne: 4x5, czyli *Koncert na cztery kwintety* („i ork.” – czytamy we wspomnianym haśle krakowskiej Encyklopedii Muzycznej w tomie p-r; chodzi oczywiście o to, że orkiestra sumuje się z owych kwintetów, nie zaś, że jest jakimś osobnym ciałem brzmieniowym) i wielki plik dużofORMATOWYCH stronic *Don Robott’a*. Słuchaliśmy po wielokroć nagrań, w przypadku opery – *Drei Lieder des Clovns*, i szczegółowo przechodziliśmy – jakby to była jednak l e k c j a kompozycji wsparta muzykologicznym rozbiorem – kolejne struktury, zwłaszcza dwóch ostatnich opusów, których polistylistyka (polistylistyczność, pluralizm, polistylicyzacja?) nadzwyczaj mnie wciągnęły i zafascynowały. Zdumiewająca i oryginalna wydała mi się nawet bez objaśnień autorskich *Symphonie des incantations*, piętrząca warstwy czasu, konfrontująca archetypowe sytuacje ludzkie a zarazem środki warsztatowe kompozytorskiej wypowiedzi, służące scalaniu odległych źródeł inspiracji z muzyką „tu i teraz”. Skuteczna jest w interpretacji twórczej Regamey’a integracja pomiędzy tym, „co” i „jak” partytura wyraża, „co” i „jak” brzmi, staje się ekspresją. Nie inaczej przedstawia się to w innych dziełach, a w każdym na sposób odmienny; Regamey nawiązuje, ale jak Strawiński nie powraca nigdy, od *Pieśni perskich* i *Kwintetu*, aż do *Visions*, na to samo „pole bitwy”. Bardzo lubiliśmy zanurzać się w pieśniową

„perskość” á la Constantin, w głosy śpiewaków, którzy prawykonywali cykle wokalne Profesora włącznie z *Clownem*, imponowała Basia Retchitzka i Etienne Bettens, wszakże szczególną uwagę analityczną, stosując własną, prywatną, roboczą terminologię kompozytorską, poświęcaliśmy *Kwintetowi*. Ekscytowała mnie świadomość, że opus tego formatu to dopiero jedna z pierwszych pozycji w zasadniczym nurcie twórczości Lozańczyka i że od razu wchodzi ona *in medias res* w problematykę poli-techniczności dźwiękowej, gier estetycznych z tradycją, tego wszystkiego, co stało się jak gdyby logo i synonimem Profesora jako polistylisty-pluralisty. Przydawały się żart, przekora, skojarzenia metaforyczne. Zostało trochę notatek „na potem”, strony tytułowe kserokopii ozdobił Regamey bardzo niezdawkowymi dedykacjami, zasługującymi chyba na mały, odrębny komunikat.

Wyjeżdżając z Lozanny, rozporządzałem prawie kompletną teką kserokopii Regameyanów kompozytorskich oraz dwiema szpulami dwuścieżkowymi zawierającymi w prędkości 9 cm/sek. rejestracje dziewięciu opusów Constantina Regamey’a. Materią tą posługiwałem się później często na wykładach, udostępniłem ją też z zastrzeżeniem katowickiej Rozgłośni Polskiego Radia. W miarę finalizowania następnych partytur, mogłem je poznawać dzięki kserokopiom słanym przez Twórcę pocztą lub okazynie, jak w przypadku pełnej już postaci – wiele ważącej również w sensie dosłownym – księgi z muzyką *Mio, mein Mio* i dopiskami Kompozytora, a także znakami wskazującymi na zamierzenia realizacyjne. Kserokopie kantat *Alpha...i Visions* zostały niebawem dopełnione długogrającymi płytami wydanymi w Szwajcarii. O okolicznościach związanych z tymi osiągnięciami kompozytorskimi, intencjach i niektórych cechach traktują akapity przywodzonej już tu korespondencji.

Z postawy twórczej Konstantego Regamey’a wyprowadziłem z czasem wiele doświadczeń i wniosków własnych, aż po ukończoną wspólnie z synem Aleksandrem *Gloriettę* na 18 głosów mieszanych i taśmę. W moich biogramach powraca informacja, że studiowałem uzupełniająco w Lozannie u prof. Constantina Regamey’a, „silnie zafascynowany jego polistylistyką”, jak to można było przeczytać ostatnio w katalogu II Festiwalu Prawykonań NOSPR „Polska muzyka najnowsza”. Wzmianka o moich koneksjach z Regameyowskim pluralizmem technologicznym i stylistycznym widnieje też we wcześniejszych drukowanych komentarzach, a ja przyjmowałem to za tyleż pochlebne, co jakoś naturalne i oczywiste; wpływ bez wątpienia istnieje, wciąż czuję na sobie „Regameyowskie Oko”. Rzecz jasna, inaczej i z innej perspektywy rozgrywam odsyłacze

historyczne i etniczne, bardziej zapewne „kolażowo” a nawet „plakatowo”, chociaż integracja „ognia z wodą” stoi i u mnie na proscenium kompozytorskich strategii. Żywioły z pozoru obce ukazują w którymś pod-wymiarze pierwiastek wspólny z szansą pojednania. Poszukiwanie tego może być pasjonujące jako gra zgoła życiowa, do której w *Glorietcie* podeszliśmy z Gabrysiem-Juniozem (dopiero co) z przeciwstawnymi, zdawałoby się, perspektyw „jawy” w *a cappella* i wirtualnego „snu” komputerowego. Postawiliśmy sobie w ten sposób wyzwanie dla obu nas nowe i ryzykowne, kulminujące prawdopodobnie nasze dotychczasowe linie poligenicznej, narracyjnej muzyki „nie-czystej”, inkarnowanej w niedookreślony rytuał. W tle stoi oczywiście pluralizm technik dźwiękowych, mający spajać się w konsensusie estetycznym, jak gdyby „nad-stylu”. Mówi się od dawna sporo o kompozytorskim postmodernizmie; nie wykluczone, że coś jest na rzeczy i w naszym precedensie. Skoro jednak można być, jak suponuje Umberto Eco, niekiedy naraz modernistą i postmodernistą, czujemy się względnie wolni. Ot, etykiety, obojętne również Konstantemu. Wybrałem dla siebie Jego wektor inspiracyjny, z gotowością na tę właśnie, jak by powiedział Witkacy „wielość w jedność”, byłem gotów, wymyślając s w o j ą Szwajcarię. Dopowiem tylko, iż pod rozważę wchodziłby tu w szczególności organowy (1981) *Temat bez wariacji*, nieco późniejszy cykl pieśni do poezji Karola Szymanowskiego, co skutkowało oczywiście w muzyce sopranu i fortepianu, i solistyczno-chórowa *Muzyka z Istebnego*, a potem, już na przełomie wieków, takie kameralia, jak palimpsestowe *Magdalenki* na fortepian, Kwartety smyczkowe *Es muss sein* i *Soledad sonora*, barytonowy monolog *Wachet mit mir, Il cicerone* na kontrabas i smyczki. Wprawdzie uważał Regamey to, co o muzyce i kompozytorach wytwarzają pisarze w znakomitej ich części za głupstwa, myślę jednak, że zaakceptowałyby wątek, w którym zarysowuję domniemaną muzykę kompozytorów z wielkich powieści XX-wiecznych; na pewno przyjąłby taką grę muzycznych cieni. Układ odniesienia, mimo tak długiej już nieobecności Konstantego, pozostaje. Jeszcze gdy Profesor żył, umocniłem się w owej opcji, spotkawszy w Moskwie Alfreda Schnittke; widziałem nuty jawnie „polistylistyczne”, pamiętny ów dzień zaiskrzył ważną dla mnie rozmową, niewątpliwie pro-Regameyowską. Na gruncie katowickim przywiezione ze szwajcarskiej wyprawy edukacyjnej Regameyana trafiły szczególnie do wyobraźni Witolda Szalonka, Alka Glinkowskiego, a z młodszych do Andrzeja Krzanowskiego. Wydaje mi się, że to on właśnie mógłby skłaniać swą muzyką do refleksji, gdy chodzi o inspiracje, których źródłem byłby Konstanty, on najbardziej, jeżeli już ktoś prócz mnie ze „szkoły śląskiej”, ale to luźna intuicja.

Ważny domownik parteru Regamey'ów przy Chemin de Lucinge, czarna, niepechowa, ufam, kotka Judyta, solidarnie chorująca z Gospodarzami, gdy popadali w gripę, kładła się chętnie również na cudzych nutach, nie tylko Pana domu i moich. Zaglądaliśmy do zachodnich wydań Andrzeja Panufnika, pamiętam partyturę Romana Palestra; mogły to być orkiestrowe *Metamorfozy*, a może fragmenty symfoniczne *Śmierć Don Juana*, głowy teraz nie dam.

Dodekafonią zajmujemy się parokrotnie przez pryzmat Kofflera, przy Strawińskim zgłaszam to, do czego dotarłem i co przemyślałem pisząc pracę magisterską o harmonice wczesnych baletów. Nie mógł nie zjawić się Messiaen i wątpliwości a propos jego kompozytorskiego orientalizmu, według Regameya, co po prostu przyjmuję, kontrowersyjnego na styku z kulturą zachodnią. Mój lozański Przewodnik ma inną koncepcję, wiadomo. Zaglądamy raz jeszcze do 4 x 5. (Ptaki Messiaenowskie jakoś nam umknęły i fruwały sobie.) Ostrzeżony – jednak zaryzykuję po wielu latach „tybetańską” partyturę „OM”, odważnie prawykonaną przez Zespół Śpiewaków „Camerata Silesia” (na marginesie twórczych niepokojów zostawiam swoje obiekcje – ile właściwie mi wolno; jaką mową dźwięków? – i po prostu, z musu, piszę ów ciągły, spuentowany Beethovenowskim zawołaniem „O, Gott”, „nieeuropejski” muzyczno-magiczny kwadrans) i ostro dyskutowaną po X Śląskich Dniach Muzyki Współczesnej, a także zacznę się przymierzać, nie zapomniawszy o Regamey'u, urzeczony wszakże Kurosawą, do innej jeszcze brzmieniowości w „Manggha”.

Z piwnicznych schowków przynosi Profesor „Dzieje muzyki współczesnej”, pokazuje swe bardzo wczesne nutki (wywołałem ten wątek spowiadając się ze swoich dziecięcych przygód z „komponowaniem”) i mówi o ich echu w którejś partyturze „dorosłej”, co uczula mnie na niewymyślną chyba sztucznie kwestię utajonego autobiografizmu, u mnie w każdym razie coraz wyrazistszego później, wpisywanego dyskretnie w muzykę; zewnętrzne „logo”, *sui generis* monogram, mógłby stanowić, jak na Kompozytora zwanego „Kotem” przystało, w *Autografie* tercjowy motyw z popularnej polskiej piosnki dziecięcej. Empatia, otwartość, szczerłość. Rozszyfrowujemy fredrowskie, soczyście polskie rymy „Miłości dodekafonicznej”, drugie obok *Nietożsamości a Nieskończoności* scherzo Anonymusa Helveticusa. Egzemplarz zabiorę z sobą dla adresata dedykacji, prof. Bogusława Schaeffera. Ileż radości! Rozmawiamy o snach, surrealistach – i zaraz pokazuje mi Profesor w *Symfonii zaklęć* moment, który się Autorowi ... przyśnił. Są to w ogniwie drugim, sięgającym źródła

staroindyjskiego i IX wieku przed naszą erą, „Aby zdobyć miłość kobiety”, jak tłumaczy Regamey, takty 86–92, z pozoru tylko neutralne. A tutaj już się śpieszyłem, ścigał termin! Istotnie: stanowcze, chciałoby się powiedzieć „ewokacyjne”, z pewnością sugestywne bardzo dla wykonawców pismo, nadal czytelne, niekaligraficznie jednak drży.

Czy uwierzy Pan, słyszę, i zgodzi się, że wyrażaniu chaosu łatwiej służy – i słuszniej – zapis ścisły, niż aleatoryka? Proszę spojrzeć na te stronicie *Don Robotta*, i jeszcze do finału 4 x 5, i jeszcze tutaj. A przy okazji: tak, orkiestrową stylizacją, bez akustycznych konkretyzmów, notuję muzykę maszyny, jej automatyzm...

Aleatoryka wielokroć powraca, z wieloma zastrzeżeniami, tak samo improwizacja w kontekście Wschodu i pro-Zachodnich transplantacji kulturowych. Co i raz przewijają się nazwiska zachodnioeuropejskich kompozytorów i wszyscy ważni Szwajcarzy XX-wieczni, od klasyków po awangardę. Muzykę tych ostatnich poznawałem także z płyt i nagrań archiwalnych, zarekomendowany na kilka sesji do Radia Szwajcarskiego w Lozannie. Niektóre postacie wracają teraz w bazylejskim repertuarze i otoczeniu mego syna Aleksandra. W polu rozmów występował intensywnie, także w powiązaniu z praktyką kompozytorską, a poniekąd i pianistyką Regamey'a, Szymanowski, Paderewski zaś i Chopin także w trakcie dwóch spotkań z Witoldem Małcużyńskim, co dało asumpt do uwag wielkiego pianisty o frazowaniu, pianistycznym oddychaniu, bel canto i polskim rubato, przy sposobności wizyty Małcużyńskiego u Państwa Regamey'ów, a potem naszych świąteczno-kurtuazyjnych odwiedzin Bożonarodzeniowych w posiadłości Pertit de Sonzier. Została mi cenna pamiątka – tomik o Małcużyńskim i jego kunszcie z podwójną dedykacją: autorską Konstantego Regamey'a – i bohatera książki.

Miesiące szwajcarskie toczyły mi się często w środowisku polskim czy też polonijnym, zarówno pośród emigracji dawnej, jak najnowszej i politycznej, żywo ciekawiącej się tym, co naprawdę dzieje się w ojczyźnie – po Październiku i Marcu – a po czym stanowiłem niejako źródło, któremu ufano, prosto zza kurtyny. Niebawą grawitacją odznaczał się dom Regamey'ów, chętnie odwiedzany, polskojęzyczny w istocie i polsko-Wigilijny, czego doświadczyłem w bliższym gronie Polaków, któremu patronowała – matkująca mi cierpliwie przez cały lozański czas, z rozmaitymi tego matkowania konsekwencjami i trudami – Pani Hanka Regameyowa. Bywaliśmy też u polskich rodzin w mieście i okolicy, szwajcarska

obczyzna–ojczyzna bardzo zbliżała. Mówiło się w różnych odcieniach, warszawskim, kresowym, krakowskim, przeze mnie i śląskim, w centrum zaś „Regameyowym”, po polsku. Zarazem jednak, stykając się z francuskojęzycznymi Szwajcarami, odchodziłem od twardej niemczyzny do bezwiednych odezwań w języku francuskim. Mogłem być pójść na kurs językowy, raz jeden (nie ze strony Konstantego) padła sugestia, abym pozostał. Zaskoczenie. Nie wchodziło to u mnie w grę w tamtej karkołomnej sytuacji politycznej. Ale – politykowaliśmy, szczęśliwie wolni od masek i dwójmyślenia. To u Konstantego czytałem po raz pierwszy „Kulturę” paryską, inne wydawnictwa „zakazane”, *Widziane z góry* Tomasza Stalińskiego vel Kisiela, *List otwarty do Partii* Jacka Kuronia i Karola Modzelewskiego. Otwierałem oczy, a przede wszystkim jednak przecierałem uszy. Byłem wtedy (a i dzisiaj, po obejrzeniu latem 2006 rocznicowej wystawy u Tinguely’ego w Basel) ogromnie przejęty estetyką i dziełami Varese’a. Inny powód „mówionych rozpraw”, do jakich prowokowałem Profesora, otwierał kompozytorski „pluralista” Ives, którego różności na czele z *II Sonatą Concorde* i *Pytaniem bez odpowiedzi* odkryłem w zbiorach Biblioteki uczelnianej w Katowicach i podpowiedziałem studentom. (*Nota bene* miłą niespodzianką okazało się dla Profesora to, że kolekcja ta obejmuje także utwór fortepianowy Jego Ojca *Chanson triste* op. 11/1 d–moll, przekazany z prywatnych zbiorów Lecha Bursy. Wydany w Kijowie–Baku, dotarł on do Katowic przez wypożyczalnię nut „Symfonia” przy Sławkowskiej w Krakowie.) Boulez, Stockhausen, inni nowocześni awangardyści, także polscy, jak Górecki czy Szalonek– oto wątki, które zechciał Profesor kontrapunktować wokół moich wywoławczych „canti firmi”. Wysoko cenił Szabelskiego i katowicki Bolesław „Śmiały”, jak go my, uczniowie, nazywaliśmy, odwzajemnił ów szacunek, a umocnił go, poznawszy za moją przyczyną, po powrocie moim do uczelni, również i nieznanie sobie opusy.

Tu pozwolę sobie na dygresyjną „przecinkę”. Nie tylko Szwajcaria była dla mnie po realnym socjalizmie PRL, czarnym Śląsku i szarym Okęciu, kulturowym szokiem i wielobarwnym oknem, ale kontrast dotyczył też środowisk, w których obracałem się tu i tam, sposobów bycia i życia, z absolutnym szacunkiem dla każdej ze stron. Przywilejem losu dopełniły się jakże różne charyzmy moich Guru: Bolesława Szabelskiego i Konstantego Regamey’a. znak stanowią ich krótkie listy o mnie. Pierwszy udzielił mi liczącej się dla Regamey’a rekomendacji, drugi odpowiedział życzeniami Noworocznymi AD 1970.

Kiedy myślę, co mogła jeszcze wraz ze mną i Profesorem czytać ukochana Jego kotka Judyta, przychodzą mi na myśl teksty naukowe, eseje, recenzje Konstantego. Lektura *Treści i*

formy w muzyce prowadziła ku bliskiemu nam obu Witkiewiczowi, jego teoriom estetycznym i Czystej Formie, niemało mieliśmy też powodów, bym mógł lepiej wychwyć Ingardena, świeżo po lekturze studium *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Chętnie mówił Konstanty o poglądach Ernesta Ansermeta. Na drogę otrzymałem gwoli dalszych już lektur i tłumaczeń u siebie nadbitkę autorską rozprawy *Les théories de l'hermonie moderne*, jeden z numerów *Feuilles Musicales*, gruby, opublikowany w r. 1964 w Zurichu *Schweitzer Musiker-Lexikon* z miarodajnym hasłem o Regamey'u, inne jeszcze teksty polskie i obcojęzyczne.

Tak przedstawiało się meritum. Dopełniło go wspólne wędrowanie po muzycznej i historycznej Lozannie, słuchanie koncertów w Katedrze i u św. Franciszka, a także przeżycia i doświadczenia pośrednio tylko związane z Regamey'em, aczkolwiek przezeń, bywało, dyskretnie aranżowane, jak porozumienie ze znakomitym chórmistrzem Olivierem Nusslé.

Jako gość Oliviera i jego Matki pomieszkuję trochę w Alpach, w ich *chalet*. Zastanawiamy się nad niepowtarzalnością *Poematów* Konstantego i oczekiwanym przezeń partnerskim, „wolnościowym”, quasi-teatralnym, maksymalnie jednak ścisłym wobec sugestii zapisu podejściem interpretatorskim. Na pewno to się zdarzy. Samotność w Alpach jako wartość, swobodny „śniegowy czas” – oto, co (poza muzycznymi dyskusjami z Olivierem) zawdzięczam rodzinie Nusslé, bliskim przyjaciołom Regamey'ów. Rozmywa się mit i stereotyp Szwajcara, który wymaga jakiegoś „wprawiania się” w empatyczne partnerstwo. Also: są i tacy, omalże „słowiańsko” piszący po latach wspominki o Konstantym do „Ruchu Muzycznego”, co do joty wyczuwający intencje Kompozytora. Oto znów podróżuję ze szwajcarską grupą młodzieży do Aigle, prawie ku lodowcowi, nocujemy „spartańsko”, ja nie czuję obcości zupełnie. Idę w Lozannie do teatru, dają coś nowoczesnego, na scenie nagość, oczywiście tylko jako – mający epatować? – znak, zarazem szokujący jeszcze trochę wtedy, a w Polsce bodaj niewyobrażalny impuls percepcyjny, „kostium” szerszej sprawy. Opowiadam wrażenia Profesorowi, wchodzimy nieco w estetykę XX-wiecznego teatru, co stwarza sposobność, bym posłuchał czegoś o koncepcjach (chłonę całym sobą ów niebywale istotny dla mnie temat) teatralno-obrzędowych na Wschodzie i głowimy się nad wartościami artystycznej prowokacji, granicami i elastycznością „dobrego smaku”, pięknem i prawdami turpistycznymi; rzucam to wywoławcze słowo jako sympatyk kręgu Stanisława Grochowiaka, chociaż zarazem pełen uwagi dla Przybosia. Innego wieczoru ekspediuje mnie Profesor do jakiegoś około-lozańskiego pałacu, przemienionego przez muzyczno-plastyczną awangardę

w jeden ogromny, wielopokojowy labirynt–instrument, instalację niekonwencjonalnych dźwięków. Myślałem już o czymś podobnym, teraz jestem w samym, inspirującym środku innej, realnej cudzej wersji zespołowej.

Na noc wracam do willi nad Jeziorem, którą okupuję samotnie, a którą „wypożyczyła” mi gratis Madam Irena Kudelska, matka słynnego konstruktora magnetofonów „Nagra”. Jutro, po śniadaniu przyrządzonym przez gospodarza, Pana Michała, i pożegnaniu z pilnującymi tej i sąsiedniej posesji arystokratycznymi psami, pojedę do Państwa Regamey’ów, na obiad Pani Hanki, a potem – chyba że dzień zaprojektowano mi inaczej – muzyka, rozmowy, nuty, przyjemności towarzyskie, coś w rodzaju lekcji–inspiracji na bezpośrednie, ale i dalekie moje futurum. Wszystko to bezpłatnie, jak zaznaczył Profesor, by uniknąć niedomówień, „giocoso” zaraz w liście powitalnym, zapraszającym, jeszcze przed Lozanną, jego czas jest bowiem „bezcenny” i tylko dla instytucji miewa swoją cenę, dla mnie jest to czas–dar. Zbliża nas... futbol, zainteresowania ludycznością sportową. (Jest gdzieś u Nabokova chłopiec-bramkarz; w innym miejscu czasie to mógłbym być ja .) Zdarzają się nam „turnieje” przy pianinie w lżejszej tonacji, rekonstruuje polski repertuar sentymentalny sprzed wojny, intonuję motywy teraz „chodzące” w radiu; leitmotiv ze Ścieżki do filmu „Pociąg” Kawalerowicza fascynuje Panie z Polski zaglądające do Regamey’ów i muszę go co i raz ponawiać. Kochamy kino, nawiedzamy je całą grupą ! Jestem mocny w tej materii, wykształcony w Dyskusyjnych Klubach Filmowych, imponuję. Jako żywo widzę znowu Konstantego, gdy tłumaczy mi dialogi wprost do ucha. Nie boimy się pierwszego Jamesa Bonda i ze zrozumieniem wcielamy wyobraźnię w jego alpejskie awantury .

Tymczasem w Katowicach podpełza semestr letni, opuszczam Lozannę okrężnie, przez Bazyleę, gdzie oglądam *Pelleasa i Melisandę* Debussyego. W kieszeni, wobec lozańskiej gościny, zostało jeszcze trochę franków z kieszonkowego. Wyprawiam się do znajomej rodziny polsko–szwajcarskiej w Chur, i dalej, na „Zauberberg” i do Saint Moritz. Baśń szwajcarska jeszcze trwa .

Zima stulecia sprawia, iż nie od razu dolatuję na Okęcie, zawracamy do Zurychu. Dopiero po paru dniach i czterech lotach, via Monachium i Wiedeń, jestem w Warszawie. Nigdy wcześniej niewidziany kuzyn prowadzi mnie do Opery Wiedeńskiej na *Elektrę* Richarda Straussa z Birgit Nilsson . Oko opatrzości.

Wreszcie ląduję na katowickim bruku, lecz nie urywa to porozumień z Konstantym. Widujemy się podczas „Warszawskich Jesieni”, ale też o innych porach roku ; w roku 1970 Warszawa słucha *Koncertu 4 x 5* pod ręką Kazimierza Korda. Gra – znakomicie! – katowicka „Radiówka”, której instrumentalności 8 października, pod szyldem Orkiestry Kameralnej Polskiego Radia i Telewizji, ze wspomnianym już dyrygentem, utrwala ją całość archiwalnie w swej siedzibie. Ujęcie to trwa 19 minut i 43 sekundy. Nie jestem pewien, lecz i nie wykluczam, że gwoli owych interpretacji zajrzał Regamey na Śląsk, którego był zawsze ciekaw. Przesłankę daje zawodnej pamięci deklaracja listowna, że zamierza autor *4 x 5* zajrzeć na próby do siedziby WOSPR. Na pewno zawitał Konstanty do Katowic na wiosnę 1975. Wyjątkowo intensywny był dzień 22 kwietnia, kiedy to umówiłem Go z red. Teresą Lessaerową w Rozgłośni przy ul. Juliusza Ligonia, gdzie nagrał dużą rozmowę. Potwierdza ona to, o czym po wielokroć już w egzegezach mówiono, polistylistykę, specyficzny orientalizm, sposób rozumienia brzmieniowości, symfoniki i tradycji ; jakże kunsztowną i komunikatywną zarazem polszczyznę przemawia – formułując jeszcze raz i znów o łut inaczej swoje przeświadczenia i doświadczenia – Profesor! Jest to precyzyjna manifestacja Jego postawy i poglądów w kwintesencji stanowiącej połowę programu; drugą wyznaczyła muzyka zaczerpnięta ze szpul, jakie przywiozłem onegdaj do kraju, a więc wymkami, bardzo celnie dobranymi, nie przekraczającymi trzech i pół minuty. Są fragmenty *Poematów*, *Koncertu na cztery kwintety*, *Musique pour cordes*, *Autografu*, *Pieśni clowna* oraz *Sonaty* na flet i klawesyn. Powstała spora i ważka audycja zatytułowana prosto: *Spotkanie z Konstantym Regamey'em*. Pod względem dźwiękowym reżyserował ją – nieco ponad 38 minut – Andrzej Prugar. Pomimo pewnej już „erozji” szpuli, głos Kompozytora jawi się, jak żywy: jest to ta właśnie, szczególna i charakterystyczna intonacja, dykcja, barwa i siła sugestii. Po bezproblemowej cenzurze emitowano ową audycję, którą rozporządzam, w sierpniu 1975 na antenie górnośląskiej i prawdopodobnie również w ogólnopolskim Programie III . Z listu, jaki niedługo potem otrzymaliśmy, wynika, że dotarły do Konstantego bardzo dobre rezonanse ze strony mających świadomość, kto zacz, radiosłuchaczy spoza Śląska.

Później, przy korzystnej pogodzie pojechaliśmy do Tychów na obiad z Rodzicami Bożeny Gieburowskiej, i dalej – do mego rodzinnego Golezowa, gdzie oczekiwali z kolei moi Rodzice. obie te „wizytacje” *con sentimento* wspominamy dzisiaj, pochyleni nad fotografiami, badaniom natomiast Regameyo-logicznym służyć mogą, porównawczo, autorefleksje, jakimi po moim słowie wstępnym Regamey zechciał podzielić się hojnie – mimo wyśrubowanego

czasu – z tłumnie zgromadzoną publicznością cieszyńską z miasta i Filii Uniwersytetu Śląskiego, profesorami i studentami, nie tylko muzykami, którzy związani byli z kierowanym wówczas przez mnie i nowoutworzonym działem edukacji muzycznej, pionierskim, gdy chodzi o uniwersytety polskie. Wydarzenie to odnotował z aplauzem Władysław Oszelda w „Głosie Ziemi Cieszyńskiej”. Przyjazd osobistości tej miary, co Regamey w wybitnym stopniu dowartościowywał środowisko i młody Uniwersytet. Istnieje robocza, jeszcze nie wykorzystana szpula z zapisem tego nie krótkiego wystąpienia. W registrach pamięci przetrwała też popołudniowa podróż samochodowa do Krakowa przez Koniaków i Żywiec, krajobrazami beskidzkimi, które zachwyciły Konstantego. Nazajutrz, przed wykładem Profesora w krakowskiej Akademii przy Starowiślniej, odwiedziliśmy Państwa Regamey’ów przy ulicy Dietla. Także w Profesorze pozostało nostalgiczne o tym wszystkim wspomnienie, co przetrwało w listach.

Inne jeszcze zdjęcia opowiadają katowicki, związany z nami epizod w dwa lata później, również pomimo agogiki „allegro con brio” pełen istotnych rozmów, informacji, projektów i serdecznych gestów, chyba nawet crescendujących od czasu, gdy staliśmy się rodzicami. Uczucia rodzicielskie, z czasem i nas obejmujące, wielorako pojawiają się w korespondencjach, zwłaszcza gdy mowa o tybetańskich „córkach” Regamey’a, o adopcji Nyimy i zdalnym czuwaniu nad edukacją kilkorga nepalskich dzieci, które zresztą odwiedził. Nyima wychodzi z cienia także podczas wykonania podwójnego Koncertu *Lila* w Zurichu; jest dumna, że to ona – jak pisze nam Regamey – jest sportretowaną w partyturze „Lilą”.

Odkładając listy do oddzielnego przyczynku, wskażę tutaj skalę wątków, od kwestii obyczajowych („co i jak jedzą goście krakowskiego Kardynała na śniadanie”) po autokomentarze kompozytorskie, a i żale związane z niełatwym przyjmowaniem dzieł, nie tyle przez publiczność, która reaguje zwykle aplauzem, co przez krytykę i „krytykę”. Mimo wsparcia Lutosławskiego *Alpha...* (trójkropek oznacza otwartość tytułu na potencjalny dalszy ciąg alfabetu) nie dostaje się na „Warszawską Jesień” i do dzisiaj komisja repertuarowa dzieła tego, ani też innych monumentów Regameyowskich nie dostrzega. Po raz ostatni – dziwne! – słyszało to forum muzykę Regamey’a rok po jego śmierci. Charakterystyczną kartę tworzą perypetie niezrealizowanej dotychczas opery *Mio, mein Mio . Don Robott* dlatego może nie został kompozytorsko sfinalizowany, gdyż w samoodczuciu Regamey’a był „operą przyszłości”, czy też „na przyszłość”. Ostatni list pisany jest już cudzą, choć przyjazną ręką; tylko podpis: drżące, jak pieczęć choroby, spore „K” jest znakiem autorskim. Moja koperta z

połowy roku 1982 nie osiąga Lozanny, cofnięta z naklejką: „Zwrot do nadawcy na podstawie § 6 Rozporządzenia Rady Ministrów z 12 grudnia 1981 w sprawie wykonania przepisów dekretu o stanie wojennym w zakresie łączności”. Coś się zatrzaskuje.

Długo by przewijać film pamięci, naszych dialogów, tropów nadal otwartych. Cięży nad nimi trauma zbyt wczesnej śmierci Konstantego, jak by ubył nas samych. A jednak wszystkie wspomnienia i nawiązania Regameyowskie zachowują tonację jasną, taką, w jakiej istniał najpełniej. Przychodzi na myśl Cioran, gdy mówi: „La musique est le refuge des âmes ulcérées par le bonheur” – o muzyce jako schronieniu dusz, które olśniło szczęście. To było i jest, w każdym razie bywa także moim udziałem, źródło zaś, jedno z najbardziej zasadniczych w moim życiu, zawdzięczam Konstantemu, to pewne.

Na samym początku lat 90. zaprosiła nas do krakowskiego locum Wdowa, Pani Hanka de domo Kucharska, aby się pożegnać i powierzyć nam pamiątkę po Konstantym: cztery zeszyty w czarnych obwolutach, zawierające zbiór głównie polskich tekstów autorstwa Regamey'a doby międzywojnia, recenzje muzyczne, eseje, sprawozdania. Wycinki prasowe i inne druki są albumowo ponaklejane i ponumerowane. Indeks dochodzi do liczby 234 i kończy się recenzją *Festiwal Wawelski*, zamieszczoną w „Prosto z Mostu”, datowaną 16 lipca 1939. Wydaje się, iż owa chronologiczna dokumentacja może być w przedziale, jakim rozporządzamy, kompletna; tekstów autorskich dopełniają polemiki i artykuły o publikacjach Regamey'a. Owa wybitnie wartościowa materia poznawcza i dokumentacja tamtej międzyepoki, jeszcze szczegółowiej nie omawiana w druku, znajduje się w fazie naszych lektur redakcyjnych i komputerowego czystopisania.