

ROMAN PALESTER La MORT de DON JUAN

D'APRÈS OSKAR V. de L. MIŁOSZ



**KOLOKWIVM KRAKOWSKIE-ACCE "Kultura chrześcijańska jutro.
Od wspólnych korzeni ku jedności Europy" PREMIERA 19.09.91**



Directeur et Chef Artistique — EWA MICHNIK

Dyrektor i Kierownik Artystyczny

Directeur Technique et Administratif — JANUSZ BYTOWSKI

Dyrektor Techniczny i Administracyjny

Chef Littéraire — JÓZEF OPALSKI

Kierownik Literacki

Consultations essentielles — TERESA CHYLIŃSKA

Konsultacja merytoryczna ZOFIA HELMAN

Le spectacle sous patronage du:

MINISTERE DE LA CULTURE ET DE L'ART

CENTRE INTERNATIONAL DE CULTURE À CRACOVIE

**SERVICE DE LA CULTURE ET DE L'ART DE L'OFFICE MUNI-
CIPAL DE CRACOVIE**

INSTITUT POLONAIS À PARIS

Spektakl sponsorowany przez:

MINISTERSTWO KULTURY I SZTUKI

MIĘDZYNARODOWE CENTRUM KULTURY W KRAKOWIE

WYDZIAŁ KULTURY I SZTUKI URZĘDU MIASTA KRAKOWA

INSTYTUT POLSKI W PARYŻU

Thérèse Chylińska

ROMAN PALESTER

est né le 28 Décembre 1907 à Sniatyń, dans la voïvodie de Lwów. C'est à Lwów qu'il passa son baccalauréat et commença des études au Conservatoire, en classe de piano. Il habita ensuite à Varsovie et, en 1931, termina la classe de théorie et de composition au Conservatoire de cette ville.

Sa première plus importante composition pour orchestre, la *Musique Symphonique*, eut beaucoup de succès au Festival International de Musique Contemporaine à Londres en 1931. *Psaume V* gagna un prix au concours de l'Association des Compagnies de Chanteurs à Poznań. Très vite la musique du jeune compositeur se fit place sur les estrades en Pologne et à l'étranger. Au cours des années 1931—1939 il écrivit, entre autres, la *Symphonie I*, la *Danse de Osmoloda*, *Variations pour Orchestre de Chambre*, *Quatuor II à Cordes* et un ballet-*Le Chant de la Terre*. De 1937 à 1939 le ballet a été présenté en Pologne, en France, en Angleterre et en Allemagne, avec la chorégraphie de Bronisława Niżyńska et il a gagné la médaille d'or à l'Exposition Mondiale de Paris en 1937.

Au cours années 1930—1939 le compositeur a habité à Varsovie mais il voyageait beaucoup et venait souvent à Paris. Il prenait aussi une part très active à la vie musicale en Pologne: il était, entre autres, secrétaire général de l'Association des Compositeurs Polonais, vice-président de la Société Polonaise de Musique Contemporaine, membre du conseil de la Société pour Promotion à l'Étranger de la Musique Polonaise. Il écrivait la musique de

beaucoup de films (comme: *Les Filles de Nowolipki*, *La Rose*, *Les Champs Sauvages*) ainsi que de nombreuses illustrations de pièces de théâtre et de la musique pour la radio.

„C'étaient de belles années! Vous savez, Madame*, nous avions la chance merveilleuse et unique, de faire partie de cette première génération polonaise, qui après une centaine d'années pouvait vivre sa jeunesse dans un pays libre et indépendant, qui trouvait cette indépendance toute naturelle! Nous savions bien sûr, que la vie tout autour était dure, qu'il se passait des événements bons et mauvais, qu'il y avait bien des succès mais aussi des défaites, que la lutte entre politiciens prenait des tournures qui n'étaient pas toujours bonnes — mais pour nous, adolescents et ensuite jeunes gens, tout cela était absolument naturel, des signes élémentaires de liberté. Notre entrée dans la vie de la Pologne était donc pleine d'enthousiasme, nous étions persuadés que tout irait pour le mieux et nous n'étions nullement conscients de cette grande chance qui s'était offerte à nous, de ce bonheur dont nous pouvions jouir”.

Palester a passé la guerre à Varsovie où, en 1940, il a été emprisonné pendant 6 semaines à la prison de Pawiak. Au moment de l'insurrection de Varsovie il se trouvait dans un village près de Cracovie, où il se cachait et il a passé les dernières semaines de guerre à Zakopane. Pendant la guerre, contrairement à la plupart de ses collègues, il écrivait beaucoup. Sa musique, qui au début était influencée par le classicisme de Strawiński et de Hindemith, devint plus romanesque, plus expressive, plus émotionnelle. Les oeuvres qui sont caractéristiques pour ce „temps que Dieu a offert”, comme dit Irzykowski, ce sont *la Symphonie II*, l'illustration musicale du poème *Kolacze-Les Gâteaux-* de Sz.Szymonowicz, *Quator II à cordes et Concert pour Violons*. Après la guerre Palester a habité à Cracovie.

„Pour le moment nous n'avions aucune raison de retourner à Varsovie. Notre appartement était brûlé et toute la ville dans un tel état qu'il était difficilement imaginable qu'on puisse y travailler. J'ai donc jetté l'ancre à Cracovie où, spontanément, s'organisait la capitale de la musique. Nous nous sommes tous immédiatement mis au travail et déjà au mois de mars la Philharmonie ouvrait ses portes, un peu plus tard naissaient les Editions Musicales Polonaises et l'Académie de Musique. Tout cela était le résultat des activités du milieu des mu-

* Toutes les citations viennent du chapitre „Dialogues avec Romad Palester-dans le livre de Jagoda Jędrychowska „Voir la Pologne de Loin” — Editions Spotkania, Paris 1988.

siciens aux-mêmes. Je suis devenu professeur à l'Académie de Musique où j'enseignais la composition et où j'étais prorécteur" En 1946 Palester reçut le premier après la guerre prix de musique de la ville de Cracovie.

„Bien sûr, personne parmi nous ne pensait que la Pologne renaissante pourrait être gouvernée autrement que par une coalition de partis politiques — nous avions tellement confiance que les Alliés ne permettraient pas d'autres solutions... C'est pourquoi au début nous ne prenions pas trop au sérieux nos contacts avec les nouvelles autorités. Nous remarquons le manque de compétence, la mauvaise organisation, mais cela nous faisait espérer que dans ces conditions il nous sera plus facile de faire plus pour la musique. Nous avons donc commencé par demander de l'argent pour réaliser différents projets: pour l'organisation d'un théâtre-opéra, une philharmonie, une école de musique — et les ministres inclinaient leurs têtes en disant: très bien, très bien..."

La musique de Palester se trouve à ce moment dans le répertoire de tous les orchestres polonais et de beaucoup d'orchestres étrangers. *Le Concert pour Violons* eut un grand succès à Londres, au premier, après la guerre, festival de l'Association Internationale de Musique Contemporaine, de même *la II Symphonie* à Paris, au festival de l'UNESCO. En Pologne Palester est devenu un compositeur de très grand mérite, il occupe incontestablement la première place dans la vie musicale du pays et est aussi très remarqué à l'étranger.

„Nous faisons notre possible pour habituer les autorités à l'idée qu'il n'y a aucune raison pour que nous restions toujours à la même place, à Cracovie — il nous fallait avoir le droit de voyager. (...) Jusqu'à 1949, c'est-à-dire jusqu'au moment où je suis resté à l'Ouest, j'ai beaucoup voyagé. J'ai abandonné ma chaire à l'Académie de Musique de Cracovie et je me suis occupé surtout de composition".

De ces années d'après-guerre viennent les oeuvres telles que *le Requiem* pour voix solo, chœur et orchestre, dédié à ses amis tombés sur les barricades de Varsovie, la cantate *La Vistule* — pour voix récitante, chœur et ensemble d'instruments, avec le texte de S. Żeromski, *le I Trio à cordes*, *le Divertimeno* pour 9 instruments, *le Nocturne* pour orchestre à cordes, la *Symphonietta* pour orchestre de chambre. Le nom de Palester devient aussi très connu grâce à la musique qu'il écrit pour les premiers films polonais d'après-guerre, comme *Les Chansons Interdites*, *La Dernière Etape*, *La Rue Frontalière* ou *Le Robinson de Varsovie*.

Les premiers signes d'un conflit possible entre le compositeur et les autorités du pays apparaissent en 1948.

„Ma première manifestation était le refus de participer au Congrès de la Paix à Wrocław. C'était une grande démonstra-

tion contre Truman, les Américains et la politique occidentale en général. (...) Cette grande blague me rendait furieux. Lorsque Varsovie exigea que je prenne part au Congrès, comme membre de la délégation polonaise, j'ai refusé d'aller à Wrocław. (...) Ils me punirent, pas terriblement d'ailleurs, quelques mois plus tard, en ne me permettant pas de partir en voyage. Mais cela ne m'a pas beaucoup touché. (...) J'avais autre chose en tête. Vous savez, j'ai grandi dans le culte de Brzozowski, il était l'exemple à suivre de ma jeunesse, ses idées me sont restées proches pendant toute ma vie. Lorsque j'ai découvert à Paris Kierkegaard, cela a été pour moi une révélation, une continuation des idées de Brzozowski et de Newman. Ses opinions antihégéliennes et anticartésiennes m'étaient très proches. Pour Kierkegaard le but n'est pas la pensée au sens cartésien mais la vie vécue à la recherche de Dieu. (...) Vous voyez bien que des idées pareilles rendaient difficiles mes contacts avec les chefs communistes".

La décision de quitter le pays est venue en 1949, après le congrès des compositeurs à Łagów.

„C'est là qu'on nous a révélé des vérités jusqu'alors cachées à nos yeux, c'est-à-dire que Truman veut nous détruire en se servant, entre autres, de l'art. En un mot c'était le manifeste du socréalisme. Mais cela n'a pas encore provoqué ma décision de partir, cela ne m'a même pas trop étonné, car je savais que les artistes n'ont jamais été complètement libres, étant toujours assez dépendants du marché, du mécène qui fait la commande. (...) Ainsi donc ce n'était pas la proclamation du socréalisme qui a décidé, c'est l'atmosphère qui régnait à Łagów. (...) C'était le début du règne universel du mensonge. (...) Je quittais Łagów avec le sentiment que l'homme peut discerner seulement dans une certaine mesure la vérité du mensonge. La fatigue issue de l'identification de ce qui n'est pas encore mensonge, mais qui le sera bientôt, cette fatigue vous donne l'impression que la terre ferme s'enfonce sous vos pieds. Vous commencez à avoir peur que demain vous ne serez plus capable de reconnaître le bien du mal, la vérité du mensonge, la fidélité de la trahison et pour ne pas vivre cette tragédie il vous faut fuir. (...) Ma décision n'avait aucun sens du point de vue du réalisme politique. Mais si on la considère du point de vue de la morale, j'ai fait ce qu'aurait fait tout autre homme moyennement honnête".

Palester est resté à Paris avec sa femme Barbara jusqu'à 1952. Il gagnait sa vie en écrivant de la musique, en travaillant comme présentateur à la Radio Française — tout était bien sûr du travail anonyme. Mais sa situation devenait de plus en plus difficile, dans la

mosaïque politique de l'Europe de cette époque les petites pierres, provenant de la partie du continent survolée par le „pigeon de la paix”, ne trouvaient pas facilement leur place.

En plus, le pigeon avait de solides griffes.

„De Varsovie vint un coup dont je ne me suis jamais remis tout à fait. C'était simple et facile: mon nom fut barré de toutes les publications, travaux, encyclopédies etc., ma musique fut interdite, on ne pouvait ni la jouer ni la mentionner. Toutes les oeuvres publiées ont été détruites et on a confisqué celles qui se trouvaient dans les bibliothèques. (...) Sledowatiel, personnage de Solzenicyn, dit: „hier avec nous était un homme, il était vivant et aujourd'hui il n'est plus là, il n'a jamais vécu et l'affaire est réglée”.

L'Association des Compositeurs Polonais a barré Palester de la liste de ses membres et son compte en banque fut bloqué (par ZAIKS) — il ne pouvait plus compter sur aucun revenu. Au début de 1952 Palester et sa femme partent à Munich où, une section polonaise de la Radio Libre Europe, est en train de se former. Pendant 20 ans il va préparer des auditions sous titre: „Ouverture sur le monde”. Elles donneront aux écouteurs polonais, séparés du monde par le rideau de fer, des informations sur les événements culturels à l'Ouest. Jusqu'au mois d'octobre 1956 il diffusait aussi une série de concerts, de musique interdite en Pologne, sous le titre de „La Musique ne connaît pas de frontières”.

„Munich nous a donné une sensation toute particulière de contact quotidien avec la Pologne. Chaque jour de ce qui se passait là-bas. (...) Nous y passâmes exactement 20 ans”.

Les oeuvres de Palester écrites pendant cette période se caractérisent par un style mûr et très personnel. Chaque composition semble être un monde pour soi. Son chantier s'étend du radicalisme de l'avant-garde jusqu'aux liens très forts avec la tradition et la recherche de la clef de la musique nationale. La musique elle-même est riche, pleine d'inquiétude, de dynamisme et en même temps, intérieurement recueillie et très personnelle. A Munich ont été écrites *La Mort de Don Juan*, *Symphonie IV*, *Passacaglia*, *Variations pour Orchestre*, *Metamorphoses*, *Trois Sonnets à Orphe* pour soprano et orchestre, avec le texte de R. M. Rilke, *Les Chants — Treny* — trois fragments des poèmes de Jan Kochanowski, pour voix et ensemble d'instruments et aussi beaucoup de compositions de musique de chambre, parmi lesquelles *Concertimento* sur les vieilles danses polonaises, pour clavecin et 10 instruments.

En 1972 Palester retourne à Paris. Les années suivantes ses très grandes oeuvres: *Concert pour Alto*, *Hymnus Pro Gratiam (Te Deum)* pour chœur d'enfants, deux choeurs mixtes et ensemble d'instruments, *Symphonie V*, *Lettres à ma Mère*, pour le texte de

J. Słowacki et beaucoup de compositions pour piano à queue. L'arrêt de mort civile, décrété en 1949, a été levé seulement en 1977 et depuis cette date il était de nouveau possible de jouer la musique de Palester et de citer son nom dans les textes. (En 1956 il y eut un éclair de liberté, mais court et unique: on joua à Varsovie *le Requiem*, à Bydgoszcz et à Cracovie *La Vistule*, à Poznań *Le Chant de la Terre*). L'Association des Compositeurs Polonais a annulée en 1981 sa honteuse décision d'exclure Palester et lui a accordé unanimement le titre de membre honoraire.

Palester est revenu en Pologne une fois, pour quelques jours en septembre 1983, à l'occasion de la première présentation de *Te Deum* à Cracovie, sous la direction de T. Strugała et pour assister aussi au concert de sa musique de chambre, dirigé par S. Gałoński.

„C'était un grand choc. Je n'ai jamais su comment et pourquoi ces concerts ont pu avoir lieu (...).

— Voudriez-vous revenir en Pologne?

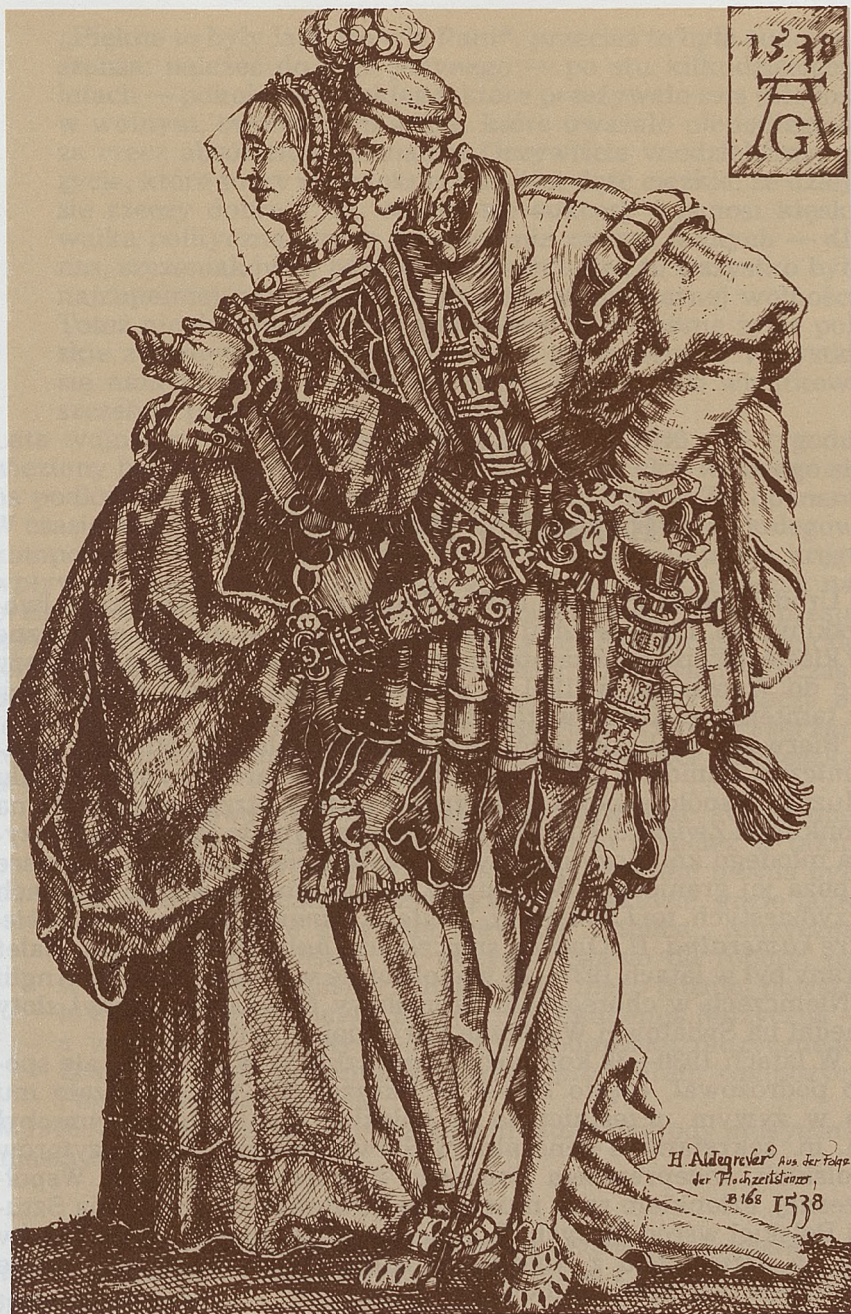
Bien sûr, à tout moment. C'est ma maison natale. Je ne suis pas de ceux qui doivent vivre à Paris à tous prix. (...) Mais il y a aussi des problèmes personnels. Maintenant je suis définitivement lié avec Paris, car le tombeau de ma femme se trouve à Montmorency et moi aussi je serai enseveli là-bas. Au cours de 50 ans, dans ce cimetière s'est rassemblé une très bonne compagnie. Je resterai donc là”.

Roman Palester est mort à Paris, le 25 Août 1989 et il a été enseveli dans le vieux cimetière polonais à Montmorency. Toutes ses oeuvres, conformément à sa volonté, sont revenues en Pologne.

*

„J'écrivais la musique parce que j'étais né pour le faire”. En composant il donnait issue à un grand besoin de créer, qui ne pouvait tenir compte ni des difficultés ni des barrières. Si elles apparaissaient il les écartait, même s'il était obligé de payer ensuite le prix le plus grand pour un artiste — celui de la solitude, de la perte de ses musiciens et de son public. Il savait profiter de l'amère liberté d'un émigré en s'assurant le luxe d'un développement artistique absolument libre. Il n'a jamais essayé de profiter du fait d'avoir quitté son pays pour chercher à faciliter sa carrière ou pour se faire de la publicité. Les oeuvres de Roman Palester, en retrouvant leur place dans l'histoire de la musique polonaise du XX siècle, changent l'image de cette musique et aussi notre façon de la voir.

1538
A



H. Aldegrever Aus der Folge
der Hochzeitszeiten
1538

Teresa Chylińska

ROMAN PALESTER

Urodził się 28 grudnia 1907 w Śniatynie, w województwie lwowskim. We Lwowie zdał maturę i rozpoczął studia muzyczne w klasie fortepianu w tamtejszym Konserwatorium. Przeniósłszy się do Warszawy, w 1931 r. ukończył klasę teorii i kompozycji w tamtejszym Konserwatorium.

Pierwszy większy utwór orkiestrowy Palestra, *Muzyka symfoniczna*, odniósł w 1931 r. sukces na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej w Londynie. *Psalm V* otrzymał nagrodę na konkursie Związku Towarzystw Śpiewaczych w Poznaniu. Muzyka młodego kompozytora szybko dostała się na estrady w Polsce i poza jej granicami. Ważniejsze kompozycje powstałe w latach trzydziestych, to: *I Symfonia*, *Taniec z Osmoły*, *Wariacje na orkiestrę kameralną*, *II Kwartet smyczkowy*, balet *Pieśń o ziemi*. Balet grany był w latach 1937—39 wielokrotnie w Polsce, Francji, Anglii i Niemczech w choreografii Bronisławy Nizińskiej, zdobył złoty medal na Światowej Wystawie Paryskiej w 1937 r.

W latach 1930—39 kompozytor mieszkał w Warszawie, ale sporo podróżował, często bywał w Paryżu. Nie przeszkadzało mu to w żywym uczestnictwie w polskim życiu muzycznym: był m. in. sekretarzem generalnym Stowarzyszenia Kompozytorów Polskich, wiceprezesem Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, członkiem rady muzycznej Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych. Komponował muzykę do wielu filmów (m. in. *Dziewczęta z Nowolipek*, *Róża*, *Dzikie pola*) oraz liczne ilustracje teatralne i radiowe.

„Piękne to były lata! Bo wie Pani*, przecież to była cudowna szansa: należeć do tego jedyne — po stu kilkudziesięciu latach — pokolenia polskiego, które przeżywało swą młodość w wolnym, swobodnym kraju, które uważało niepodległość za rzecz absolutnie normalną! Oczywiście wiedzieliśmy, że życie, które toczy się naokoło nas, jest dość ciężkie, że dzieją się rzeczy dobre i złe, odnosi się sukcesy i ponosi klęski, walka polityczna wre w formach nie zawsze ładnych — dla nas, szczeniaków, a później młodych ludzi, to wszystko było najzupełniej normalnym atrybutem elementarnej wolności. Toteż nic dziwnego, że wchodziliśmy w ówczesne życie polskie z niebywałym entuzjazmem, z poczuciem że wszystko się nam uda, nie myśląc ani przez chwilę, jak wyjątkowe szczęście przypadło nam w udziale.”

Lata wojny spędził Palester w Warszawie, w 1940 r. 6 tygodni więziony był na Pawiaku, powstanie zastało go ukrywającego się na podkrakowskiej wsi, ostatnie tygodnie spędził w Zakopanem. W czasie wojny, w przeciwieństwie do większości swych kolegów, komponował wiele. Jego muzyka, początkowo pozostająca w kręgu wpływów klasycyzmu Strawińskiego i Hindemitha, obecnie nabrała cech bardziej romantycznych, pogłębiła się jej ekspresja, wyraz emocjonalny, artystyczne przeżycie. Najbardziej charakterystyczne utwory tego — jak powiedział Irzykowski — „czasu darowanego przez Boga”, to: *II Symfonia*, poemat *Kołacze* do tekstu Sz. Szymonowicza; *II Kwartet smyczkowy* i *Koncert skrzypcowy*. Po zakończeniu działań wojennych Palester zamieszkał w Krakowie.

„Do Warszawy na razie nie było po co wracać. Nasze mieszkanie było spalone, a całe miasto było przecież w takim stanie, że trudno sobie było wyobrazić, aby tam można było pracować. Więc zakotwiczylem się w Krakowie, gdzie jakoś tak spontanicznie powstała wówczas „stolica” muzyczna. Oczywiście zabraliśmy się wszyscy żwawo do roboty, już w marcu uruchomiliśmy Filharmonię, nieco później powstało Polskie Wydawnictwo Muzyczne i Akademia Muzyczna — a wszystko z inicjatywy samego środowiska muzycznego. Zostałem w tej Akademia Muzycznej profesorem kompozycji i byłem jej prorektorem.”

W 1946 r. Palester został pierwszym laureatem nagrody muzycznej miasta Krakowa.

* (Wszystkie wypowiedzi kompozytora pochodzą z *Rozmowy z Romanem Palestem* z książki Jagody Jędrichowskiej *Widzieć Polskę z oddalenia*. Edditions Spotkania, Paryż 1988.)

„Oczywiście nikt z nas nie dopuszczał jeszcze wtedy myśli, aby Polską wracającą do życia mógł rządzić kto inny, jak normalna koalicja stronnictw — przecież na nic innego nie pozwolą zachodni alianci... Toteż naszych kontaktów z nowymi władzami nie braliśmy na początku tak całkiem serio. Widzieliśmy raczej niekompetencję, braki organizacyjne i zaczęliśmy sobie wyobrażać, że w tych warunkach uda się więcej uratować. Więc zaczęliśmy wyciągać pieniądze na różne projekty, tu na teatr operowy, tam na filharmonię lub szkołę muzyczną, a ministrowie kiwali dobrotliwie głowami i odpowiadali: świetnie, świetnie...”

Muzyka Palestra wchodzi w tym czasie do repertuaru wszystkich orkiestr polskich i wielu zagranicznych. Na pierwszym powojennym festiwalu Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej w Londynie *Koncert skrzypcowy* osiąga wielki sukces, podobnie *II Symfonia* na festiwalu UNESCO w Paryżu. Palester staje się w Polsce kompozytorem o najpoważniejszym dorobku twórczym; niekwestionowaną pierwszą wielkością na muzycznym firmamencie kraju, kompozytorem o ugruntowanej pozycji międzynarodowej.

„Staraliśmy się przyzwyczajać władze, że nie ma sposobu, abyśmy stale siedzieli na miejscu, w Krakowie — mamy prawo jeździć. (...) do 1949 r. — to jest do momentu pozostania na Zachodzie — jeździłem bardzo wiele, zrezygnowałem z katedry w Akademii krakowskiej i zająłem się w znacznie większym stopniu komponowaniem.”

W owych powojennych latach powstają takie utwory, jak: *Requiem* na głosy solowe, chór i orkiestrę, poświęcone pamięci przyjaciół, którzy zginęli walcząc w Warszawie, kantata *Wisła* na głos recytujący, chór i zespół instrumentalny do tekstu S. Żeromskiego, *I Trio smyczkowe*, *Divertimento* na 9 instrumentów, *Nokturn* na orkiestrę smyczkową, *Sinfonietta* na orkiestrę kameralną. Nazwisko Palestra staje się znane szerokim rzeszom słuchaczy dzięki jego muzyce do pierwszych powojennych filmów polskich, jak m. in. *Zakazane piosenki*, *Ostatni etap*, *Ulica Graniczna*, *Robinson warszawski*. Pierwszy zwiastun zbliżającego się konfliktu pomiędzy kompozytorem a władzami PRL pojawił się w 1948 r.

„Moją pierwszą manifestacją była odmowa udziału w Kongresie Pokoju we Wrocławiu. Była to taka wielka impreza przeciw Trumanowi, Amerykanom i w ogóle polityce zachodniej. (...) Krew mnie zalewała od tej blagi. Toteż kiedy Warszawa zażądała, żebym wziął udział w Kongresie w delegacji polskiej — odmówiłem i nie pojechałem do Wrocławia. (...) Ukarali mnie, łagodnie zresztą, kilka miesięcy później, uniemożliwiając mi jakiś wyjazd. Nie bardzo się przejmowa-

wałem (...) Miałem głowę gdzie indziej. Ja jestem, proszę pani, wychowany na Brzozowskim, to był główny przewodnik mojej młodości, jego myśl została mi na całe życie najbliższa. Nic dziwnego, że kiedy w Paryżu w tym czasie odkrywałem Kierkegaarda, była to dla mnie niejako rewelacja dalszego ciągu refleksji Brzozowskiego i Newmana. Jego postawa antyheglowska i antykartezjańska była mi bardzo bliska. Dla Kierkegaarda celem nie jest myślenie w sensie kartezjańskim, ale przeżycie życia w poszukiwaniu Boga. (...) Sama pani rozumie, że te poglądy utrudniały mi nieco kontakty z bonzami komunistycznymi."

Decyzja opuszczenia kraju dojrzała w 1949 r., po zjeździe kompozytorów w Łagowie.

„Tam odkryto przed nami «prawdy» dotąd osnute tajemnicą, a mianowicie, że Truman chce nas zniszczyć nie tylko za pomocą stonki ziemniaczanej, ale także poprzez sztukę. Jednym słowem: manifest socrealizmu. Ale nawet to nie wywołało jeszcze mojej decyzji, ani specjalnego zdziwienia, bo wiedziałem, że artyści nie byli nigdy zupełnie wolni, zawsze byli związani w dużym stopniu zapotrzebowaniem, tym co mecenas zamówił. (...) Więc nie proklamacja socrealizmu, ale atmosfera panująca w Łagowie była powodem, który przyspieszył moją decyzję. (...) Był to początek zakłamywania wszystkiego. (...) Wyjeżdżałem z Łagowa w poczuciu, że człowiek może tylko w pewnej mierze odróżnić prawdę od kłamstwa. Zmęczenie rozpoznawaniem tego, co kłamstwem jeszcze nie jest, ale co nim będzie za chwilę, to zmęczenie sprawia, że twarda podstawa usuwa się człowiekowi spod nóg. Zaczynamy się nagle obawiać, że może już jutro nie odróżnimy dobra od zła, prawdy od kłamstwa, wierności od zdrady, i żeby tej tragedii nie przeżywać — trzeba uciekać. (...) Z punktu widzenia realizmu politycznego moja decyzja wyjazdu była nonsensem. Ale jeśli przyjmiemy płaszczyznę najprostszych kryteriów moralnych, to postąpiłem po prostu jak zwyczajny, jako tako przyzwoity człowiek."

Do r. 1952 Palester wraz z żoną Barbarą przebywał w Paryżu, zarabiając na życie wykonywaniem różnych robót muzycznych, pracując jako spiker w Radio Francuskim (wszystko oczywiście bezimiennie, jako „murzyn"). Sytuacja życiowa stawała się jednak coraz cięższa, w mozaice politycznej ówczesnej Europy takie emigrackie kamyczki pochodzące z części kontynentu, nad którą polatywał „gołąbek pokoju", nie układały się dobrze. A ten gołąbek miał drapieżne pazury.

„Z Warszawy przyszedł cios, po którym właściwie nigdy się całkowicie, tak w stu procentach nie pozbierałem. Wszyst-

ko załatwiono prosto i jasno: nazwisko zostało wykreślone ze wszystkich publikacji, wydawnictw, encyklopedii itp., muzyki mojej nie wolno było odtąd nigdzie grać ani oczywiście pisać o niej, a wszystkie dość liczne utwory wydane drukiem odesłano na przemiał i skonfiskowano egzemplarze biblioteczne. (...) Jak mówi śledowateli u Solżenicyna: «U nas wczoraj człowiek był, żył, a dziś go nie ma, nigdy nie żył i załatwiona sprawa».”

Związek Kompozytorów Polskich skreślił Palestrę z listy członków, a ZAIKS zablokował konto — Palester pozbawiony został jakichkolwiek dochodów z wykonanych własnych dzieł. Z początkiem 1952 r. Palestrowie wyjechali do Monachium, do stworzonej właśnie sekcji radia Wolna Europa. Przez lat dwadzieścia będzie Palester prowadził cykl audycji „Okno na świat”, przez które polski słuchacz — oddzielony od świata żelazną kurtyną — mógł obserwować ważniejsze wydarzenia kulturalne na Zachodzie. Do października 1956 r. prowadził również serię audycji „Muzyka obala granice” — czyli cykl koncertów muzyki w Polsce wówczas zakazanej.

„Monachium dawało nam jedyne w swoim rodzaju, niezastąpione poczucie najbliższego, codziennego kontaktu z krajem. To był kontakt z tym, co się działo w najbardziej prozaiczny sposób każdego dnia (...) Żyliśmy tym, co się tam działo (...) Spędziliśmy tam dokładnie 20 lat...”

W twórczości w latach tych doszedł Palester do stylu dojrzałego i najbardziej osobistego. Każdy kolejny utwór stał się teraz jakby światem sam dla siebie. Skala tej muzyki rozciągała się od awangardowego radykalizmu rozwiązań warsztatowych do głębokiej więzi z tradycją i uporczywego poszukiwania klucza do muzyki narodowej. Sama muzyka była bujna, pełna niepokoju, dynamizmu, ale zarazem wewnętrznie skupiona i bardzo osobista. Z czasów monachijskich pochodzi *Śmierć Don Juana*, *IV Symfonia*, *Pasacaglia*, *Wariacje na orkiestrę*, *Metamorfozy*, *Trzy sonety do Orfeusza* na sopran z towarzyszeniem orkiestry do tekstu R. M. Rilkego i *Treny*, trzy fragmenty z Jana Kochanowskiego na głos i zespół instrumentalny, ponadto wiele utworów kameralnych, pośród nich *Concertino na tematy starych tańców polskich* na klawesyn i 10 instrumentów.

W 1972 r. Palester powraca do Paryża. Lata następne, przynoszą dzieła najwyższego lotu: *Koncert na altówkę*, *Hymnus pro gratiarum* (*Te Deum*) na chór dziecięcy, dwa chóry mieszane i zespół instrumentalny, *V Symfonię*, *Listy do matki* do tekstów J. Słowackiego oraz liczne kompozycje na fortepian.

PRŁowski wyrok cywilnej śmierci uchylony został dopiero w 1977 r., wówczas to zezwolono na wykonanie w Polsce utworów

Palestra i wymienianie w druku jego nazwiska. (Przebłytek swobody w 1956 r. był krótki i jednorazowy: wykonano wtedy w Warszawie *Requiem*, w Bydgoszczy i Krakowie *Wisłę*, w Poznaniu *Pieśń o ziemi*.) Związek Kompozytorów Polskich dopiero w 1981 r. anulował niechlubną uchwałę wykluczającą Palestra z grona swoich członków, przyznając kompozytorowi jednogłośnie godność członka honorowego.

Do Polski przyjechał Palester raz jeden, na kilka dni we wrześniu 1983 r., na prawykonanie *Te Deum* w Krakowie pod dyрекcją T. Strugały i koncert swych dzieł kameralnych poprowadzony przez S. Gałońskiego.

„To był wielki wstrząs. Po dziś dzień nie wiem, jak doszło do tych krakowskich koncertów. (...)

— A wróciłby pan do Polski?

No oczywiście, w każdej chwili. To jest przecież mój dom. Ja nie jestem z tych, co to muszą żyć w Paryżu. (...) Ale są oczywiście względy prywatne, osobiste. Teraz już jestem związany z Paryżem definitywnie, bo w Montmorency jest grób mojej żony i ja tam też będę leżał. W ciągu półtora wieku zebrała się na tym cmentarzu bardzo dobra kompania. Więc zostanę już tu.”

Roman Palester zmarł w Paryżu 25 sierpnia 1989, pochowany jest na starym cmentarzu polskim w Montmorency. Cała spuścizna kompozytora z jego woli znalazła się w kraju.

*

„Komponowałem, bo na to się urodziłem”. Tworząc dawał wyraz najgłębszej, prawdziwej potrzebie nie znoszącej barier ani przeciwności. Jeśli się pojawiały — usuwał je nawet za najwyższą dla artysty cenę osamotnienia, utraty wykonai i słuchaczy. Umiał korzystać z gorzkiej wolności emigranta, zapewniając sobie komfort nieskrepowanego rozwoju artystycznego, nigdy nie posunął się natomiast do dyskutowania faktu pozostania poza krajem dla robienia kariery czy choćby zwykłej reklamy. Włączenie twórczości Palestra w dzieje polskiej muzyki XX wieku zmieni obraz tych dziejów i nasz sposób patrzenia na nie.

1538
A
G

H. Aldegrever Aus der Höhe
der Hochzeitstänzer,
1538. B 163



Zofia Helman

ROMAN PALESTER

LA MORT DE DON JUAN

Le personnage de Don Juan, créé par la littérature espagnole baroque, ne cesse depuis des siècles d'inspirer l'art européen. Les incarnations de Don Juan dans le drame, la poésie et la musique sont innombrables ainsi que des interprétations de donjuanisme conçu comme une attitude de l'homme envers la vie. Ce qui constitue l'histoire du mythe de Don Juan, ce sont surtout: le drame de Tirso de Molina, de Molière, d'Alexandre Pouchkine, de José Zorrilla, d'Oscar Milosz, de Max Frisch, en matière de musique le ballet de Ch. W. Gluck, l'opéra de Mozart, d'A. Dragomirski, de G. F. Malipiero et le poème symphonique de R. Strauss. Roman Palester donne une nouvelle version de la tradition. Sa „Mort de Don Juan”, basée sur le drame d'Oscar Milosz intitulé „Miguel Manara”, constitue non seulement une version musicale contemporaine de la trame, mais aussi son interprétation particulière, c'est donc une oeuvre aussi importante pour l'histoire de la musique pour celle du théâtre...

Palester prit connaissance du drame d'Oscar Milosz au début des années trente grâce à Irena Solska qui faisait des projets d'une mise en scène de „Miguel Manara” au Théâtre Żeromski à Varsovie. Palester, ayant déjà coopéré avec le théâtre de Solska pour des réalisations précédentes, eut la tâche de composer la musique pour le drame. Mais la réalisation scénique n'eut finalement pas lieu et Palester ne revint au sujet qu'au milieu des années cinquante. A l'origine, il projetait de faire un oratorio d'après le drame d'Oscar Milosz. „La Mort de Don Juan”, définie par le compositeur comme „action musicale”, fut créée en 1959—61. A l'époque, deux versions musicales de „Miguel Manara” existaient déjà: celle d'Eugène Goossens (1937) et celle d'Henri Tomasi (1956). La conception de Palester diffère beaucoup des opéras de ses prédécesseurs. Le libretto rédigé par le compositeur est très différent de la pièce de

Milosz et surtout beaucoup plus court. Palester ne choisit que des fragments de tableaux particuliers, quelquefois même des phrases détachés; il renonça aussi à la succession des scènes donnée dans le drame et à l'ordre chronologique des événements. Ainsi, il commence l'action par le tableau 6 (chez Milosz), c'est-à-dire par les méditations de Manara, un vieux moine, aux derniers moments de la nuit avant l'aube (scène 1) et par l'apparition de l'Inconnu (scène 2), et ensuite, l'action est présentée retrospectivement (les scènes 3, 4 et 5 correspondent aux fragments des tableaux 1, 2 et 3 du drame de Milosz); on ne revient à la trame de la conversation avec l'Inconnu que vers la fin de l'opéra. Palester omit donc tout le texte des tableaux 4 et 5 de „Miguel Manara” (la scène de conversation de Don Miguel avec le prieur du couvent et la scène devant l'église terminée par la guérison miraculeuse du mendiant paralysé). Il changea aussi la fin. Le drame de Milosz se termine par la mort de Miguel qui se présente en face de Dieu et le tout finit avec les mots prononcés par le Frère Jardinier („...toutes choses sont où elles doivent être et vont où elles doivent aller: au lieu assigné par une sagesse qui le Ciel en soit loué! n'est pas la nôtre.”). Palester achève le texte de Milosz avec les versets des psaumes récités par Miguel; après cela il introduit un fragment du chœur au texte de la fin d'un vers d'Oscar Milosz „Aux sons d'une musique” („Noyé voluptueux du fleuve de ta voix”).

Il faut chercher les motifs de la transformation du texte d'une part dans la conception formelle de l'oeuvre théâtrale-musicale et d'autre part dans le regard différent que le compositeur porte sur le personnage du héros principal qui est mené au salut d'une manière moins évidente que chez Milosz. Pour l'original de son héros Milosz prit le personnage historique de Miguel Manara, un citoyen de Séville de XVII^e s. connu aussi sous le nom de Vicentelo di Leca qui faisait pénitence de ses fautes au couvent et mourut réconcilié avec Dieu... Don Juan — Miguel Manara dans l'interprétation de Milosz est un chercheur éternel et ses aventures incessants expriment le désir inaccompli de l'amour supérieur, idéal. Chaque aventure suivante constitue alors une nouvelle déception. Après la mort de Girolame incarnant l'idéal de l'amour terrestre, Miguel subit une métamorphose. Dans la douleur, il découvre le but réel: l'aspiration à l'Amour Suprême conçu comme le principe d'existence. Et c'est par la recherche de la transcendance que le personnage de Don Miguel Manara diffère des conceptions antérieures du personnage de Don Juan (de Tirso de Molina, de Molière, de Mozart) bien qu'on aperçoive aisément des fils romantiques dans la recherche de la profondeur et de la dualité de l'âme du héros.

Palester perçut les points faibles du texte de Milosz en tant que libretto d'opéra, mais il fut attiré par le sujet, par l'expression

religieuse de l'oeuvre et assurément par l'harmonie de la prose poétique, par sa mélodique cachée; il put apprécier tout ceci en tant que compositeur. En conservant l'idée maîtresse de Milosz, il renonça à travailler l'ensemble du drame pour ne pas surcharger l'oeuvre musicale d'excès des trames et des paroles. Il accentua seulement les points les plus importants du chemin de vie de Miguel les moments expliquant la métamorphose de son âme. En définitive, le Don Juan de Palester se montre moins démoniaque dans ses crimes et ses délits, mais son salut et son absolution ne sont pas évidents. Palester définit le caractère des changements accomplis sur le texte de Milosz: „...j'ai refait le texte en faisant augmenter tout le temps la tension dramatique et en donnant à l'ensemble une forme musicale concrète. Le dernier souci est probablement le plus important et l'arrangement des scènes, des interludes et des parabases en résulte. Que ma version commence par une matinée calme du vieillard — c'est une question de loyauté. Je n'ai pas pu dissimuler que, malgré tout le dramatisme du déroulement de sa vie, Don Miguel est arrivé à un port paisible sous la protection de Dieu. Mais chez moi, depuis le commencement, le poids du monde réel entre en jeu avec tout son mal. L'Inconnu a chez moi un caractère plus méphistophélique que chez Milosz. Chez Milosz, il apparaît de but en blanc dans la dernière scène du drame. Et où était-il aux temps de tous les péchés, crimes et excès juvéniles de notre héros? C'était bien lui qui gouvernait tout ce qu'il y avait du mauvais en Miguel... C'est pourquoi j'ai posé pour principe l'assistance permanente de l'Inconnu auprès de Miguel — une sorte du contraire de notre Ange Gardien. Outre cela, il me paraît que ma version de l'histoire de Miguel est plus proche de ce que l'individu doit subir pendant son existence. D'une côté, il est appelé par Dieu — de l'autre, la vie temporelle cachée sous l'apparence de l'Inconnu avance ses arguments”.

Alors, Palester fit attention surtout à ce qui constitue le contenu le plus général de l'histoire de Don Miguel; suivant le chemin de vie individuel et extraordinaire de Miguel, il essaya d'y déchiffrer une certaine règle psychologique, la présence de l'archétype. Pourtant, la fin de la version de Palester resta réticente. La Sagesse de Dieu révélée à Miguel? Ou seulement de l'espoir? Ou tout simplement une sortie silencieuse de la scène de la vie? Palester écrit: „Il m'a paru que la seule solution sensée, la seule qui n'imposât rien, ce serait la sortie de scène du vieux moine, à pas lents et avec une certitude ferme qu'il existe une justice suprême”. On peut toujours essayer de compléter et de réinterpréter les paroles analysant la situation scénique, la symbolique de la lumière et l'expression de la musique. La fin dans les projets du compositeur est celle de l'esprit du théâtre contemporain: l'envoi de l'auteur surpasse les paroles et

laisse une porte ouverte, car la sortie de Miguel Manara s'accomplit en dehors de temps de l'action, de même pour les deux trames — la jeunesse et la vieillesse du héros. Un transfert soudain à la contemporanéité du finale signifie le franchissement du cadre du théâtre et a pour but de souligner l'universalité de l'aventure spirituelle de Don Juan „éternel". Mais, en un sens, le titre même de l'oeuvre suggère encore un fait, celui de la mort du mythe lui-même présenté dans un cadre différent.

Le compositeur nomma son oeuvre „action musicale" et, ayant adapté le texte donna une forme musicale à l'oeuvre littéraire. Cela ne signifie pas que „La Mort de Don Juan" fût une sorte de concert au théâtre. Les trois composants de la forme musicale-théâtrale: parole — musique — action se subordonnent et se complètent mutuellement. Tout en restant dans cette unité, la musique, conformément au caractère de ses moyens, communique quelquefois plus que ne le font la parole et la situation scénique. Le compositeur donne une explication concernant le point de départ de sa conception: „ce fut bien un moment qui ne pouvait pas se passer de la musique"... où la parole déçoit totalement (comme elle a déjà déçu chez Milosz), où seule la musique peut donner à la situation des dimensions convenables. Il s'agit du moment de la conversion de Miguel" (la fin de la scène 5 et Parabase II). Effectivement, la force dramatique du fragment est contenue dans la musique. La musique donne une extension temporelle au moment, en conséquence, elle multiplie l'effet et intensifie l'expression. La II^e Parabase (description du Golghota chantée par une procession passant) constitue une suspension de l'action extérieure, mais en même temps exprime l'essentiel intérieure. La force d'émotion, le pathos et le sublime exprimés en mots n'atteignent une dimension suffisante que grâce à la musique. La musique seule est en état de les faire naître.

L'ensemble se compose de sept scènes séparées par des interludes et des parabases. Chaque partie a une construction formelle définie, à l'instar de „Wozzeck" d'Alban Berg. L'arrangement de plusieurs parties musicales permet de voir une symétrie caractéristique qui se manifeste par la correspondance des scènes 1 et 7, 2 et 6, et en plus par la disposition des interludes et des parabases. On peut présenter le système architectural sur le plan de croix, de même que dans le cas de quelques oeuvres de musique religieuse. Les analogies entre des scènes mentionnées ci-dessus ne consistent pas en répétitions textuelles mais en rapports répétitifs (dans la scène 6), en allusions, en ressemblances entre la facture musicale et la situation scénique.

Le compositeur profita des diverses possibilités du théâtre musical pour différencier des scènes en matière des moyens

musicaux et théâtraux en vue de créer des situations dramatiques expressives, nettes à entendre et à voir. Les deux parabases, les interludes, la fin de la scène 5 et le finale — voilà les parties où la musique est mise au premier plan en tant que facteur principal du drame. Cependant, dans les scènes 1, 2, 5 et 6 ce qui pousse l'action scénique en avant, c'est la parole transmise à l'aide de chant parlé et de récitation emphatique. Enfin, dans les scènes 3 et 4, et en partie dans la scène 6 (le passage de la Fille de la Terre) les relations des paroles, de la musique et de l'action ressemblent le plus à l'opéra traditionnel (un monologue, un duo d'amour, une air).

Quant à son style, l'oeuvre fait appel à l'Ecole Musicale de Vienne, surtout à Alban Berg. L'ensemble de musique est basé sur la série dodécaphonique qui subit es modifications permanents. La série est le facteur constructif assurant l'intégrité et la continuité de la narration musicale, en outre, elle exerce des fonctions symboliques à l'instar des anciens motifs dominants de Wagner.

Ayant terminé „La Mort de Don Juan”, le compositeur présenta son oeuvre au concours de composition à Bergamo organisé par la section italienne de la Société internationale pour la musique contemporaine. La décision du jury de concours fut annoncé en 1962. Roman Palester remporta le premier prix pour l'opéra. Roman Haubenstock-Ramati, un membre de jury, lui écrivit alors: „70 opéras sont parvenus au concours, mais aucun n'a eu le deuxième prix. Cela prouve qu'il y a un gouffre colossal entre toi et tous les autres (une lettre de 09.IV.1962, Vienne). Conformément au règlement du concours l'attribution du prix garantissait la présentation de l'oeuvre gagnante, mais juste à cette époque, le Théâtre Donizetti à Bergamo suspendit son activité et on ne revint plus à la question de la mise en scène de l'opéra. La première et jusqu'à présent unique présentation à l'estrade de „La Mort de Don Juan” sous la direction de Franz André eut lieu à la Radio de Bruxelles le 6 mars 1965. Transmise par des stations de radiodiffusion nombreuses, l'audition connut un succès mondial.

En Pologne, vers la fin des années soixante-dix, des tentatives de mettre l'oeuvre en scène échouèrent. Jusqu'à présent, l'oeuvre est ignorée par le public. Mais rien ne change au fait que — les valeurs de la musique, la profondeur et l'universalité du contenu étant bien considérées — „La Mort de Don Juan” reste toujours en des chef-d'oeuvres les plus éminents de la musique polonaise de l'après-guerre...

1538
A
G



H. Aldegraver
1538
Aus der Felle
der Hochzeit
1538

Zofia Helman

ROMAN PALESTER ŚMIERĆ DON JUANA

Postać Don Juana, wykreowana przez hiszpańską literaturę barokową, od kilku stuleci nieodmiennie inspiruje sztukę europejską. Niezliczone są wcielenia Don Juana w dramacie, poezji i muzyce, i równie niezliczone interpretacje donjualizmu jako pewnej postawy człowieka wobec życia. Historię mitu tworzą przede wszystkim dramaty Tirso de Moliny, Moliera, Aleksandra Puszkina, José Zorrilli, Oskara Miłosza, Maxa Frischa, a w muzyce balet Ch. W. Glucka, opery W. A. Mozarta, A. Dargomyżskiego i G. F. Malipiera oraz poemat symfoniczny R. Straussa. Roman Palester wpisuje nową kartę do tej tradycji. Jego *Śmierć Don Juana*, oparta na dramacie Oskara Miłosza pt. *Miguel Mañara*, stanowi nie tylko współczesną muzyczną wersję wątku, lecz też jego odrębną wykładnię, jest więc dziełem równie ważnym w historii muzyki, jak w historii teatru.

Z dramatem Oskara Miłosza Palester zapoznał się na początku lat trzydziestych dzięki Irenie Solskiej, która planowała inscenizację *Miguela Mañary* w Teatrze im. Żeromskiego w Warszawie. Palestrowi, współpracującemu z teatrem Solskiej przy realizacji poprzednich sztuk, została powierzona muzyczna strona przedstawienia. Do scenicznego wykonania *Mañary* wówczas jednak nie doszło, zaś Palester powrócił do tematu dopiero w połowie lat pięćdziesiątych. Początkowo planował zresztą oratorium według dramatu Miłosza. *Śmierć Don Juana*, określona ostatecznie przez kompozytora jako „akcja muzyczna”, powstała w latach 1959–61. W okresie tym istniały już dwie muzyczne wersje *Miguela Mañary*: Eugene Goossensa (1937) i Henri Tomasiego (1956). Ujęcie Palestra jest jednak całkowicie odrębne od oper jego poprzedników. Libretto opracowane przez kompozytora odbiega też znacznie od pierwowzoru Miłosza głównie na skutek zastosowania znacznych skrótów. Palester wybrał tylko fragmenty z poszczególnych obrazów,

czasem nawet pojedyncze zdania; zrezygnował też z następstwa scen danego w dramacie i z chronologicznego porządku zdarzeń. Rozpoczyna mianowicie akcję od obrazu 6 (w dramacie Miłosza), a więc od rozmyślań starego Manãry w ostatnich chwilach nocy przed świtaniem (scena 1), i pojawienia się Nieznajomego (scena 2), a następnie akcja przedstawiona jest retrospektywnie (scena 3, 4 i 5 odpowiadające fragmentowi obrazu 1, 2 i 3 w dramacie Miłosza) i dopiero pod koniec następuje powrót do wątku rozmowy z Nieznanym (scena 6 i 7). Opuścił zatem Palester cały tekst obrazu 4 i 5 *Miguela Manãry* (scena rozmowy Don Miguela z przeorem klasztoru i scena przed Kościołem zakończona cudownym uzdrowieniem sparaliżowanego żebraka). Zmienił też zakończenie. Dramat Miłosza kończy się śmiercią Miguela stojącego w obliczu Boga, a całość zamykają słowa wypowiedziane przez Brata Ogrodnika („...wszystkie rzeczy są, jako muszą być, i idą, jako musiały iść — do kresu znaczonego Mądrością tą, która (Bogu niech chwała będzie) nie jest naszą”). Palester urywa tekst Miłosza na wersecach psalmów odmawianych przez Miguela, po czym wprowadza fragment chóralny z tekstem zakończenia wiersza Oskara Miłosza *Aux sons d'une musique* (Noyé voluptueux de fleuve de ta voix — Porwany, upojony głosem Twojej miłości.)

Przyczyny takiej transformacji tekstu należy upatrywać z jednej strony w formalnej koncepcji dzieła teatralno-muzycznego, z drugiej zaś w odmiennym spojrzeniu kompozytora na postać głównego bohatera, nie tak jednoznacznie jak u Miłosza doprowadzonego do zbawienia. Miłosz za pierwowzór bohatera przyjął historyczną postać Miguela Manãry, obywatela miasta Sewilli w XVII w., znanego też pod nazwiskiem Vincenta di Leco, który pokutował za swe czyny w klasztorze i umarł pojednany z Bogiem, Don Juan = Miguel Manãra w interpretacji Miłosza jest wiecznym poszukiwaczem, a jego wciąż nowe przygody są wyrazem niespełnionego pragnienia wyższej, idealnej miłości. Każda kolejna przygoda stanowi więc nowe rozczarowanie. Po śmierci Girolamy, ucieleśniającej ideał ziemskiej miłości, Miguel przeistacza się. W cierpieniu odsłania mu się prawdziwy cel — dążenie do Najwyższej Miłości, pojętej jako zasada bytu. I właśnie to poszukiwanie transcendencji odróżnia Don Miguela Manãrę od wcześniejszych ujęć postaci Don Juana (Tirso de Moliny, Moliera, Mozarta), choć w próbach szukania w duszy bohatera głębi, drugiego dna, widoczne są wyraźnie wątki romantyczne.

Palester wyczuł słabe strony tekstu Miłosza jako libretta operowego, ale pociągał go temat, religijna wymowa dzieła, a zapewne i dźwięczność prozy poetyckiej, jej ukryta melodyka, co umiał ocenić jako kompozytor. Zachowując idee przewodnią Miłosza, zrezygnował z opracowania całości dramatu, by nie przeciążyć dzieła

muzycznego nadmiarem wątków i słów. Zaakcentował jedynie najważniejsze punkty drogi życiowej Miguela tłumaczące jego duchową przemianę. W rezultacie jego Don Juan ukazuje się mniej demoniczny w swych zbrodniach i nieprawościach, ale też nie zostaje w sposób oczywisty rozgrzeszony i zbawiony. Palester w następujących słowach określa charakter zmian dokonanych w tekście Miłosza: „[...] przerobiłem tekst dbając o to, aby napięcie dramatyczne było coraz większe i aby całość miała konkretną formę muzyczną. To ostatnie jest bodaj najważniejsze i stąd układ scen, interludiów i parabaz. Ze w mojej wersji rzecz zaczyna się spokojnym porankiem starca — to była kwestia lojalności. Nie mogłem nie pokazać, że przy całym swoim dramatycznym przebiegu życia, Don Miguel wylądował w jakiejś spokojnej przystani opieki Bożej. Ale u mnie od razu na początku wkracza w grę ciężar świata realnego, ze wszystkim tym, co w nim złe. Nieznajomy ma u mnie bardziej charakter mefistofelesowski aniżeli u Miłosza. U Miłosza znajduje się on nagle w ostatniej scenie sztuki. A gdzież był przy wszystkich młodzieńczych grzechach, zbrodniach i wyskokach naszego bohatera? Przecież to on kierował wszystkim, co u niego było złe. Dlatego przyjąłem zasadę, że Nieznajomy jest zawsze i stale przy Miguelu — taka odwrotność naszego Anioła Stróża [...] Tylko Łaska ratuje Miguela w chwili ostatecznej, ale nie ma najmniejszego powodu, aby twierdzić, że gwarancja zbawienia towarzyszy naszemu bohaterowi od chwili jego nawrócenia się po śmierci Girolamy. [...] Stąd też wydaje mi się, że moja wersja historii o Miguelu jest bliższa temu, co przeżywa jednostka w ciągu swego cyklu życiowego. Z jednej strony woła ją Bóg — z drugiej świat w postaci Nieznajomego też wysuwa swoje argumenty.”

Palester zwrócił więc uwagę przede wszystkim na to, co w historii Don Miguela stanowi treść ogólną; w jednostkowej, niezwyklej drodze życiowej Miguela próbował odczytać jakąś psychologiczną prawidłowość, obecność archetypu. Zakończenie pozostało jednak w wersji Palestra niedopowiedziane. Objawienie się Miguelowi Boskiej Mądrości? Czy tylko nadzieja? Czy po prostu milczące zejście ze sceny życia? Palester pisze: „Wydawało mi się, że jedynym rozwiązaniem sensownym, jedynym, które niczego nie narzuca, jest zejście starego mnicha ze sceny powolnym krokiem i w absolutnym przekonaniu o najwyższej sprawiedliwości”. Uzupełnienia i dointerpretowania tekstu słownego możemy szukać jednak w sytuacji scenicznej, symbolice światła i wymowie samej muzyki. Zakończenie zostało zaprojektowane przez kompozytora w duchu teatru współczesnego: przesłanie twórcy wykracza poza tekst słowny pozostawiając pewien margines otwartości. Odejście Miguela Manāry zachodzi bowiem poza czasem właściwej akcji, zarówno czasem młodości, jak czasem starości bohatera. Nagle

przeniesienie do współczesności na końcu oznacza już przekroczenie ram teatru i ma podkreślać ponadczasowość duchowej przygody „wiecznego” Don Juana. Ale w pewnym sensie sam tytuł dzieła sugeruje jeszcze coś innego, a mianowicie śmierć samego mitu, ukazanego w innych wymiarach.

Kompozytor nazwał swoje dzieło „akcją muzyczną”, a jego adaptacja tekstu nadała dziełu literackiemu formę muzyczną. Nie oznacza to, że *Śmierć Don Juana* jest czymś w rodzaju koncertu w teatrze. Trzy komponenty formy muzyczno-teatralnej: słowo—muzyka—akcja sceniczna są wzajemnie uwarunkowane i wzajemnie się dopełniają. Muzyka w tej jedności, zgodnie z charakterem swych środków, przekazuje niekiedy więcej niż słowo i sytuacja sceniczna. Kompozytor wyjaśnia, że punktem wyjścia w koncepcji dzieła był właśnie ten moment, który bez muzyki nie może się obejść, „[...] w którym słowo całkowicie zawodzi (zawiodło u Miłosa) i w którym tylko muzyka może dać prawdziwy wymiar sytuacji. Chodzi o moment nawrócenia Miguela” (zakończenie sceny 5 i II Parabaza). Istotnie, siła dramatyczna tego fragmentu tkwi w muzyce. Muzyka powoduje wydłużenie tego momentu w czasie, a przez to wzmacnia jego działanie, potęguje ekspresję. II Parabaza (opis Golgoty w śpiewie przeciągającej procesji) stanowi więc wstrzymanie akcji zewnętrznej, ale równocześnie wyraża najistotniejszą treść wewnętrzną. Siła emocji, patos i wzniosłość zawarte w słowach dopiero w muzyce nabierają właściwego wymiaru. Muzyka jest w stanie je unieść.

Całość składa się z siedmiu scen przedzielonych interludiami orkiestrowymi i parabazami. Każda z tych części ma określoną konstrukcję formalną, na wzór *Wozzecka* Albana Berga. Ten wieloczęściowy układ muzyczny wykazuje charakterystyczną symetryczność przejawiającą się w odpowiedniości scen 1 i 7 oraz 2 i 6, a także w rozmieszczeniu interludiów i parabaz. Układ architektoniczny, podobnie jak w niektórych utworach muzyki religijnej, można więc przedstawić na planie krzyża. Wspomniane analogie scen nie oznaczają dosłownych powtórzeń, ale pewne nawiązania repetycyjne (w scenie 6), aluzje, podobieństwa faktury muzycznej i sytuacji scenicznej.

Kompozytor wykorzystał wielorakie możliwości teatru muzycznego różnicując poszczególne sceny pod względem środków muzycznych i teatralnych w celu stworzenia wyrazistych sytuacji dramatycznych, czytelnych zarówno od strony wizualnej jak audialnej. Obie parabazy, interludia oraz zakończenie sceny 5 i zakończenie całości — to części, w których muzyka wysuwa się na plan pierwszy jako główny czynnik dramaturgii. Natomiast w scenie 1, 2 5 i 6 nośnikiem akcji scenicznej staje się przede wszystkim słowo, przekazane środkami śpiewu mówionego i emfaticznej recytacji.

Z kolei w scenie 3 i 4, a także częściowo w scenie 6 (partia Córy ziemi) relacje słowa, muzyki i akcji scenicznej najbardziej przypominają trydycyjną operę (monolog, duet miłosny, aria).

W stylu muzycznym dzieło nawiązuje do Wiedeńskiej Szkoły Muzycznej, głównie do Albana Berga. Całość oparta jest na jednej serii dwunastotonowej podlegającej stałym przekształceniom. Seria ma znaczenie konstrukcyjne zapewniając integralność i ciągłość narracji muzycznej, ale też pełni funkcje symboliczne na wzór dawnych motywów przewodnich Wagnera.

Śmierć Don Juana po ukończeniu została przez kompozytora zgłoszona na konkurs kompozytorski w Bergamo zorganizowany przez włoską sekcję Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej. Rostrzygnięcie konkursu nastąpiło w 1962 r. Roman Palester otrzymał pierwszą nagrodę w dziale opery. Zasiadający w jury konkursu Roman Haubenstock-Ramati napisał wówczas do niego: „Nadesłanych było 70 oper i żadna nie została premiovana drugą nagrodą! To znaczy między Tobą i wszystkimi innymi leży kolosalna przepaść” (list z dn. 9 IV 1962, Wiedeń). Zgodnie z regulaminem konkursu przyznanie nagrody gwarantowało wystawienie dzieła, ale właśnie wtedy Teatro Donizetti w Bergamo zawiesił działalność i nigdy kwestii realizacji scenicznej nie podjął. Pierwsze i dotychczas jedyne estradowe wykonanie *Śmierci Don Juana* pod dyktando Franza André miało miejsce w Radio Brukselskim 6 marca 1965 r. Transmitowana przez różne rozgłośnie audycja stała się światowym wydarzeniem.

Próby wystawienia dzieła w Polsce pod koniec lat siedemdziesiątych w Łodzi i w Poznaniu nie powiodły się. Dzieło jest więc po dziś dzień nie znane publiczności. Nie zmienia to faktu, że — biorąc pod uwagę walory muzyczne oraz głębię i uniwersalność treści — *Śmierć Don Juana* pozostaje jednym z nawiązań do muzyki polskiej.

LIBRETTO

„La mort de Don Juan” de Mr. Roman PALESTER est écrite au texte français, pourtant possède à volonté du compositeur, les deux équivalentes versions linguistiques à exécuter. Mr. PALESTER a effectué le spécial texte prosodique polonais de libretto, pour les scènes et exécutants polonais.

Nous insérons ci-après les épisodes et fragments de l'original de O. MIŁOSZ, dont le compositeur a construit le libretti de „La mort de Don Juan” et ses formes coorelatives en traduction poétique de Mme Bronisława OSTROWSKA.

OSCAR V. DE L. MIŁOSZ

DON MIGUEL MAÑARA VICENTELO DE LECA

SCÈNE 1

(Une cour du Couvent de la Caridad. Silence des derniers moments de la nuit. Le ciel semé d'étoiles, cependant le jour semble déjà être là. Une petite porte s'ouvre sans bruit. Miguel Mañara apparaît, une lanterne à la main, une besace sur l'épaule. Il est très âgé; ses cheveux sont blancs, ses mains tremblent. Il s'appuie sur un bâton)

DON MIGUEL

O mon cœur! ô mon enfant! tu n'as pas dormi, et voici le jour. Voici le jour: il vient et s'étonne de trouver au ciel la lune d'hier. Te voici seul sous les froides larmes d'une nuit perdue pour toujours, seul avec tes pensées d'hier, comme l'herbe fauchée. O visage en pleurs! Ô sévère Eternité!

Donnez-moi ma ration quotidienne d'amour et mesurez-la-moi très généreusement, à cause des autres: afin que j'aie, repu, vers ceux qui ne vous aiment pas et qui m'insultent; et que je dise: telle est sa libéralité. Car ce ne sont point là ses dons du cœur, mais seulement les miettes balayées de sa nappe.

O rue! ô ville! ô royaume! ô terrel viens et mange! Car tel est le Très-Haut, car tel est le Seigneur Amour!

Le silence a l'odeur du pommier qui rêve, l'air revêt sa robe d'ange.

Voici l'aurore.

Voici le jour. O terre! ô bien-aimée!

Et j'entends la cloche.

Heure du moine.

SCÈNE 2

(Il se dirige vers la porte de la rue; mais soudain, sur le seuil, se dresse une forme emmitoufflée dans un manteau sombre)

L'INCONNU

Arrête

DON MIGUEL

Je ne connais pas cet homme et la porte est close.

Il n'a pas pu sauter le mur.

L'INCONNU

Tu t'es levé plus tôt que coutume, Manāra,

tu as allumé la faible lampe et tu as prié. Et maintenant tu veux mettre la dernière main à ton ouvrage.

DON MIGUEL

Très certainement je rêve debout. Cependant je reconnais la voix et il me souvient des paroles. C'était il y a longtemps, longtemps. Où donc ai-je entendu cela? Mais nous perdons là notre temps. Allons, vieux cœur, courage! et vous, mes vieilles jambes, en avant!

L'INCONNU

Arrête!

Le jeu a trop duré. Toutes choses ont fait leur temps. Il est un temps pour la jeunesse, il est un temps pour la vieillesse. Puis vient la mort. Ainsi parle l'Esprit de la Terre.

DON MIGUEL

Un voile flotte devant la vue, les jambes s'enfoncent dans le sable, l'angoisse prend à la gorge.

L'ESPRIT

Je suis l'Esprit de la Terre. Prends garde. Tu as un nom de fantôme sur la bouche. Moi, je suis. Je suis vraiment, par le cœur et la raison de l'Homme. Regarde-moi. J'ai revêtu ma forme véritable Voici le Siegneur, voici le Prince des Royaumes de la Terre. Reconnais-moi.

(Il entr'ouvre son manteau)

DON MIGUEL

Oh, terrible visage! Oh, triste visage...

SCÈNE 3

DON MIGUEL

J'ai traîné l'Amour dans le plaisir, et dans la boue, et dans la mort; je fus traître, blasphémateur, bourreau; j'ai accompli tout cela que peut entreprendre un pauvre diable d'homme et voyez! j'ai perdu Satan. Satan s'est retiré de moi. Je mange l'herbe amère du rocher de l'ennui. J'ai besogné Vénus avec rage, puis avec malice et dégoût. J'ai souffert, j'ai beaucoup souffert. L'angoisse m'a fait signe, la jalousie m'a parlé bas, j'ai recherché tout la misérable joie, l'étrangère inquiète qui vous donne sa vie et ne dit pas son nom. Et un soir, la luxure aux yeux vils, au front bas, s'assit sur ma couche et me contempla en silence, comme on regarde le morts.

Une beauté nouvelle, une douleur nouvelle, un nouveau bien dont on se lasse vite, afin de mieux goûter le vin d'un mal nouveau, une nouvelle vie, un infini de vies nouvelles, voilà ce qu'il me faut, Messieurs: ceci tout simplement, et rien de plus. Ah! comment le combler, ce gouffre de la vie? Car le désir est toujours là, plus fort, plus fou que jamais. C'est comme un incendie de la mer soufflant sa flamme au plus profond du noir néant universel!

PARABASE I

L'OMBRE

Heureux l'homme dont le cœur est comme la pierre du tombeau sous la neige, Heureux l'homme maudit par sa mère aveugle.

Le cœur du silence est déchiré.

Mais malheur, malheur à l'homme conscient qui préfère, le vide de l'ennui aux tourments de la passion et les tourments de la passion au vide de l'ennui!

DON MIGUEL

Esprit, qui es-tu?

L'OMBRE

Je suis l'ombre de ta vie passée.

SCÈNE 4

DON MIGUEL

Est-ce donc que tout est miel, et rosée, et beaume de tendresse en vous, Girolame? Est-ce donc qu'il n'est pas de lieu obscur en votre cœur?

GIROLAME

C'est à cause que vous me connaissez mal, don Miguel. Et c'est à cause, aussi, que je suis petite et faible; je suis certaine que vous me prenez en pitié très grande, que vous craignez de me casser l'aile au la patte. Mais je vous permets de me parler librement. Je n'ai pas peur de vous. Je tenais beaucoup à me faire connaître de vous, don Miguel. Car pour vous, je vous connais. Trois mois se sont écoulés depuis le jour de notre rencontre très certainement vous n'étiez pas comme vous êtes.

DON MIGUEL

Oui, vous dites vrai, Girolame; je ne suis pas comme j'étais. Je vois mieux: et pourtant je n'étais pas aveugle; mais c'est la lumière, sans doute, qui faisait défaut; car la lumière du dehors est pauvre chose; ce n'est point elle qui éclaire notre vie. Vous avez allumé une lampe dans mon cœur Voilà quel lieu de paix vous avez fait de mon cœur, Girolame.

GIROLAME

Vous êtes l'homme sauvé des déluge des ténèbres et vous faible et pâle et tout étonné encore, et il faut bien qu'une sœur pense pour vous et parle pour vous et vous soutienne dans votre marche, et prie Dieu pour vous. Car n'êtes vous pas l'homme sauvé de l'eau amère?

DON MIGUEL

Me pardonneriez-vous?

GIROLAME

Il faut bien que je vous pardonne.

DON MIGUEL

Et votre cœur, le refusez-vous à ma joie?

GIROLAME

Mon cœur n'est plus à moi.

DON MIGUEL

Et m'aimez-vous? Et m'aimez-vous d'amour pieux devant les hommes, devant les hommes?

GIROLAME

Devant Dieu.

SCÈNE 5

(Trois mois après. Une salle au palais de Don Miguel Manāra, à Séville. Girolama Carillo est couchée sur un petit lit blanc, sans fleurs. Quatre cierges brûlent immobilement. Don Miguel est accroupi dans un coin obscur de la salle. Les Esprits de la Terre)

PREMIER ESPRIT

Les paupières sont bien fermées, les mâchoires sont bien serrées; les bras sont croisés sur la poitrine et les mains se reçoivent sur une petite croix en bois, aussi dure qu'un os. La tête repose sur un oreiller, ni trop haut, ni trop bas, la robe ne fait pas de plis, les pieds se touchent légèrement. Je suis satisfait de mon ouvrage.

DEUXIÈME ESPRIT

On a apporté le cercueil; je l'ai vu.

TROISIÈME ESPRIT

On a ouvert le vieux caveau. Un ordre parfait y règne. Deux ou trois briques à replacer, quelques coups de truelle et c'est tout. Pense à la terre, fils de la Douleur. Tout le reste est moquerie. Il faudra vivre, et vivre longtemps, et dire avec les hommes: ce m'est une joie. Et quand tes bras seront brisés, et quand tes vieux os te feront mal, un jour tu te leveras plus tôt que de coutume et tu allumeras la faible lampe dans l'heure grise et tu iras mettre la dernière main à ton ouvrage.

PREMIER ESPRIT

Mais, sur le seuil, comme une branche sans écorce, tu tomberas. Alors on ouvrira le grand lit froid.

DEUXIÈME ESPRIT

Et l'on apportera le cercueil.

LES TROIS ESPRITS

Mais d'ici à beau jour, il faut vivre, ô fils de la terre!

(Les Esprits s'éloignent. Long silence. On entend sonner l'heure)

DON MIGUEL

Douleur, Douleur, pourquoi m'as-tu donné le jour? Pourquoi n'as-tu pas écrasé ma tête entre deux pierres, au bord de l'eau, entre deux pierres innocentes? Tu me dis, Douleur, que tu es ma mère. Mais si tu l'es vraiment, tu dois bien savoir quel enfer se lamente là, dans ce vieux.

Ma mère, ma mère, j'ai tout perdu, ma vie est veuve, je suis le père de l'épouvante, de la folie et de la mort. O Douleur, ô ma mère qu'avez-vous fait de moi?

L'ESPRIT DU CIEL

Manāra! Manāra!

DON MIGUEL

Qui m'appelle? Je connais cette voix.

L'ESPRIT DU CIEL

Manāra! Manāra!

DON MIGUEL

C'est comme le fantôme d'un doux soleil sur l'eau, c'est comme la brise vaporeuse dans le pommier.

L'ESPRIT DU CIEL

Manāra! Manāra! Réjouis-toi!

PARABASE II

(Court silence. Une procession passe sous les fenêtres)

CHANT:

La sueur de la mort lui coule sur les yeux.

Il marche sous la croix sans voir son dernier joux.

Il a rompu le pain, il a versé le vin.

Qui a des oreilles entende!

Il a prié et s'est levé: ses bien-aimés étaient couchés sous l'olivier.

Dormez dorénavant, dit le Fils de l'Homme.

Ils sont venus avec des épées et des lanternes. Le frère a baisé le frère sur la joue.

L'oreille droite fut emportée et la voici guérie: afin que l'homme entende.

La couronne est sur la tête, le roseau est dans la main, le visage est aveugle de crachats et de sang.

«J'ai soif», crie le cœur de la vie.

Mais l'éponge est retombée et le côté est percé et tout est accompli.

Maintenant nous savons qu'il est le Fils du Dieu vivant et qu'il est avec nous jusqu'à la fin du monde. Amen.

SCÈNE 6

L'INCONNU

Arrête.

Le jeu a trop duré. Toutes choses ont fait leur temps. Il est un temps pour la jeunesse, il est un temps pour la vieillesse. Puis vient la mort.

L'ESPRIT

Ecoute comme la terre, la fille au large ventre, vous raille, chasseurs de fantômes. Ecoute, écoute ce qu'elle souffle dans l'oreille velue la très-aimante:

«Que connaissent-ils de moi, ces châtés? Je leur fais payer cher la joie de mon odeur. Toi, toi tu es mon amant et mon maître! L'injure épice ta bouche, ta main aux poils mouvants est chaude sur ma tête. Je te porterai de beaux enfants royaux qui aimeront l'or mystérieux et la vapeur du sang.

Et dès le premier jour, ils chercheront leur joie dans la douleur des petits.»
«Les fils seront vêtus de fer, les filles luiront de parfums et les ventres s'offriront au plus offirant. Et le mensonge sera sur toutes les bouches, et le désir de la mort dans tous les cœurs. Et la vermine des murailles nous viendra révéler la pensée secrète de l'homme.»

SCÈNE 6

L'ESPRIT

Ainsi parle la Terre au Prince des Royaumes de la Terre.

Allons, Manāra!, lève-toi; tu sais bien que tu m'appartiens.

Ne m'as-tu pas donné le meilleur de toi-même, la poésie de ta jeunesse?

DON MAGUEL

(Elevant les mains au ciel)

je suis voyageur en la terre; ne cache point de moi tes commandements.

(Ps. CXIX. 19. Ghimel.)

Car la détresse est près de moi, et il n'y personne qui me secoure.

(XXII, 11.)

Fais-moi revivre selon ta parole.

(CXIX, 25. Daleth.)

Délivre-moi du lieu où je suis renfermé.

(CXLI, 7.)

(L'apparition se dissipe)

CHOEUR

Noyé voluptueux de fleuve de ta voix...



Greyn Inuen et excu.

De Gheyn. Maskenhistiën. ©.

LIBRETTO

Śmierć Don Juana Romana Palestra napisana jest do tekstu francuskiego, posiada jednak z woli kompozytora dwie równoprawne wersje językowe do wykonania. Oto dla scen i wykonawców polskich Palester sporządził specjalny prozodyczny tekst polski libretta.

Poniżej zamieszczamy ustępy i fragmenty oryginału O. Miłosza, z których kompozytor zbudował libretto *Śmierci Don Juana*, oraz ich odpowiedniki w tłumaczeniu poetyckim Bronisławy Ostrowskiej.

OSCAR V. DE L. MIŁOŚZ

DON MIGUEL MANÁRA VINCENTELO DE LECA

Tłumaczenie Bronisławy Ostrowskiej

SCENA I

DON MIGUEL

O serce moje! O dziecko!

Nie spałeś, a oto już świt.

Oto świt. Zdziwił się, ujrawszy w niebie księżyc wczorajszy.

Jestem sam we łzach nocy straconej na wieczność, sam z myślami sam z myślami dawnymi jak z skoszoną trawą...

CHÓR

Intende vocis

orationis meae

Rex meus et

Deus meus.

DON MIGUEL

O oblicze we łzach! O wierności!

Panie, Panie!

Daj mi codzienną miarkę miłości i odmierz mi ją jak najhojniej dla innych — ażebym odszedł syty do tych, którzy nie kochają Ciebie i bluźnią, i bym im rzekł: Oto jego hojność. A nie są to dary Jego serdeczne, ale okruszyny ze stołu.

O ulico! O miasto! O kraju! Ziemio — chodź — spożywaj —

taki bowiem jest On — Najwyższy, taki jest Pan mój — Miłość.

Cisza ma woń jabłoni marzącej. Niebo wdziewa szaty anielskie.

Jutrznia.

Już dzień.

O ziemio! O, umiłowana!

Słyszę dzwon.

Już czas na mnicha.

SCENA II

NIEZNAJOMY

Stój!

DON MAGUEL

Nie znam tego człowieka, a drzwi były zamknięte.

Nie mógł przeskoczyć przez mur.

NIEZNAJOMY

Wstałeś dziś wcześniej niż zwykle, Mañaro,

zapaliłeś swą lampkę i modliłeś się,

a teraz chcesz przyłożyć już po raz ostatni

rękę do swego dzieła.

DON MIGUEL

Zapewne jeszcze śnię, a jednak głos poznaję

i przypominam słowa.

Kędyż ja to słyszałem?

Tak dawno — bardzo dawno.

Ale tracimy czas! Dalej! Odwagi, serce! I wy, stare stopy moje — naprzód!

NIEZNAJOMY

Stój!

Za długo trwała gra i wszystko już miało swój czas. Mañara!

Jest czas młodości, jest czas starości, a potem

przychodzi — śmierć.

Tak powiada duch ziemi.

DON MIGUEL

Zasłona spada na oczy, stopy zagłębiają się w piasek,

lęk chwyta za gardło.

DUCH ZIEMI

Jam jest duch ziemi. Bacz!

Na ustach masz imię widma. Ja jeden — jestem.

Jestem, zaprawdę, przez umysł i serce człowieka.

Patrz na mnie: oto ma forma prawdziwa —

otom Pan. Otom księżę wszelkich władztw tej ziemi.

Uczcij mnie!

DON MIGUEL

O straszliwe oblicze!

O smutne oblicze!...

SCENA III

DON MIGUEL

Wlokłem miłość w rozkoszy i błocie, i w śmierci.

Byłem zdrajcą, bluźniercą, katem. Dopełniłem

wszystko, co spełnić może nędzny stwór, zwany człowiekiem. —

I oto — utraciłem szatana, panowie! Szatan mój mię opuścił

i spożywam chleb gorzki w pustelni starczej nudy.

Służyłem Wenerze z szaleństwem, później ze złością i wstrętem —
cierpiałem. Wiele cierpiałem.

Troska wejrzała na mnie, zazdrość szepnęła do ucha, szukałem Nędznej radości — przybysza z obcych ziem.

Co, życie nam swe dając, nie mówi, kim jest.

A wieczorem — rozpusta niskoczoła i nikczemnooka siadała na moim łożu i patrzyła na mnie w milczeniu, tak jako się patrzy na trupa.

Nowej piękności! nowego bólu, nowego życia!

Oto czego mi trzeba,

O, jak zasypać tę otchłań życia?

Bowiem tęsknota jest wszędy i wciąż potężniejsza, szaleńcza,
tęsknota ogarnięcia wszystkich możliwości!

PARABAZA I

CHÓR CIENI

Szczęśliwy ten, którego serce jest jako głaz grobowy pod śniegiem,
Szczęśliwy człowiek skłęty przez swą macierz ślepą!

ciszy się serce
rozdziiera.

Lecz biada temu, co jest świadom

i co przełoży

pustkowie nudy i mękom namiętności,
a męki namiętności — pustkowi nudy.

DON MIGUEL

Duchu — kto jesteś?

CIENÍ

Jam cień twego minionego żywota.

SCENA IV

DON MIGUEL

Zaliż wszystko jest rosą i balsamem w was, Girolamo?

Zali nie ma zakątków cienia w waszym sercu?

GIROLAMA

To przeto, że mię nie dość znacie, don Miguelu!

I przeto także, że jestem mała i słaba.

Jestem pewna, że

boicie się złamać mi skrzydła, jak ptakowi...

Lecz pozwalam wam mówić swobodnie, Miguelu.

Ja się nie boję was.

Chciałam, byście poznali mię. Tak, don Miguelu!

Bo ja znam was. Trzy już upłynęły miesiące

od dnia naszego spotkania

i z pewnością nie byliście wówczas — jako dziś.

DON MIGUEL

Prawdę rzekłś, Girolamo! Nie jestem, czym byłem:

widzę lepiej — choć wówczas też nie byłem ślepym.

Ale zapewne brakowało mi światła —
bo światło z zewnątrz jest rzeczą wielce drobną,
a wyście dopiero zapalili lampę w mym sercu.
W taki zakąt spokoju zamieniłaś me serce, Girolamo!

GIROLAMA

Jesteście człowiekiem ocalonym z powodzi mroków
i jesteście słabi jeszcze, zdumieni i bladzi —
więc trzeba, aby siostra wasza myślała o was
i kierowała wasz krok, i modliła się o was do Boga.
Bo czyż nie jesteście rozbitkiem z gorzkich wód?

DON MIGUEL

Zaliż mi przebaczyć?

GIROLAMA

Już wam przebaczyć muszę.

DON MIGUEL

A serce, serce twe, czyste ogromnie,
wasze serce?

GIROLAMA

Me serce nie należy już do mnie...

DON MIGUEL

A miłujecie mnie? a miłujecie mnie, o droga,
miłością, która świętość budzi
wobec ludzi — wobec wszystkich ludzi?

GIROLAMA

Wobec — Boga. —

SCENA V

PIERWSZY DUCH

Powieki dobrze zamknięte i szczęki są dobrze ściśnięte;
ramiona skrzyżowane na piersiach i dłonie złożone
na małym drewnianym krzyżyku twardym, niby z kości;
głowa spoczywa na poduszce w sam raz — nie za wysoko ani za nisko,
szata nie czyni fałdów, nogi stykają się lekko —
jestem rad z mego dzieła.

DRUGI DUCH

Przyniesiono trumnę — widziałem.

TRZECI DUCH

Otwarto stare lochy,

Ład w nich wzorowy: parę cegieł dodać,

parę uderzeń kilofa — i dość!

Myśl o ziemi, synu Boleści.

reszta jest niczym.

Trzeba będzie żyć! Trzeba będzie długo żyć i rzec jak ludzie,
że to ci jest radością, a gdy opadną ramiona, a gdy stare kości zabolą,

tedy pewnego dnia wstaniesz wcześniej niżeli zazwyczaj
i zapalisz w przedświcie twą lampkę,
i przyłożysz ostatni raz rękę do dzieła...

PIERWSZY DUCH

Lecz upadniesz u progu jako gałąź sucha;
i otworzą ci tedy wielkie zimne łoża...

DRUGI DUCH

I przyniosą ci tedy trumnę...

WSZYSTKIE TRZY DUCHY ZIEMI

Lecz do tego poranku trzeba żyć, o synu ziemi...

DON MIGUEL

Boleści! o Boleści! czemużeś dała mi dzień!
czemu nie starłaś mi głowy
głazem niewinnym?

Mówisz mi, o Boleści, że mi jesteś matką;
lecz, jeśli jesteś matką, to musisz wiedzieć,
jakie piekło zawodzi, tu, w mym sercu!

Matko! o matko moja, utraciłem wszystko!

Życie moje jest wdowie;

Jestem ojcem przerażeń, szaleństwa i śmierci.

O Boleści! O matko! O, cóżeś uczyniła ze mną?

CHÓR

O, Mañara!

DON MIGUEL

Kto mnie woła? Ja znam ten głos.

DUCHY NIEBA

Mañara! Mañara!

DON MIGUEL

To niby widmo blasków słonecznych na wodzie...

to niby wiew w sadzie kwitnących jabłoni...

DUCHY NIEBA

Mañaro! Mañaro!

Rozraduj się!

PARABAZA II

ŚPIEW

Znój śmierci z czoła na oczy mu spływa,
stąpa pod krzyżem, nie widzący dnia.

Przełamał chleb i rozlał wino:

Kto ma uszy ku słuchaniu, niechaj słucha!
pomodlił się i wstał.

Ukochani przez Niego spali pod oliwy.

„Śpijcie mi odtąd”, rzekł im Syn Człowieka.

Przyszli z latarniami i włóczękami...

Człowiek człowieka pocałował w twarz,
obcięte było ucho prawe
i przywrócone, aby człowiek słuchał.
Korona legła na czoło,
berło trzciniowe w dłoń,
twarz oślepla od ślin i od krwi —
„Pragnę!” krzyczy serce żywota,
ale gąbka opada,
i bok jest przedziurawion —
i wszystko się dokonało.
Teraz wiemy, iż jest Synem Boga Żywego i zostanie z nami, aż do końca świata.
Amen.

SCENA VI NIEZNAJOMY

Stój!

Za długo trwała gra i wszystko już miało swój czas.

Jest czas młodości, jest czas starości, a potem
przychodzi — śmierć.

DUCH ZIEMI

Słuchaj, jak ziemia, szerokołonna dziewczka, drwi
z was, łowców widm.

Słuchaj! słuchaj, co szepce w kosmate ucho kochanka!

CÓRKA ZIEMI

Co oni wiedzą ze mnie, ci rzezańcy. Drogo każę im płacić za rozkosz mej woli.

Tyś! tyś jest mym kochankiem. Obelga twe usta okrasza!

twą ręką o włosiu ruchliwym czuję na głowie gorącą...

Dam ci dzieci królewskie, które kochać będą
złoto i opar krwi.

I od pierwszego dnia szukać będą rozkoszy w cudzym bólu.

Synowie odziani będą żelazem, a córki świecić będą od wonności,
łona oddadzą temu, kto da więcej.

Ikłamstwo będzie na wszystkich ustach, a tajna żądza śmierci we wszystkich sercach.

A robactwo ze ścian zdradzi nam tajne myśli człowieka.

CHÓR

Tak mówi ziemia.

SCENA VII

DUCH ZIEMI

Tak mówi ziemia książęciu wszystkich władztw ziemi.

Mañaro, wstań! Wiesz dobrze, że do mnie należysz.

Nie oddałeś mi dani najdroższej — całej poezji miłości twej, Mañara?

DON MIGUEL

Jestem wędrowcem na ziemi. Nie kryj przede mną przykazań Twoich!

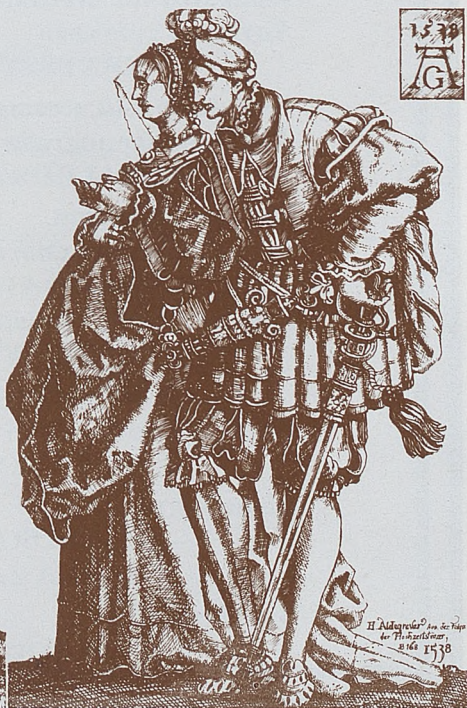
Bowiem zguba jest przy mnie, a nie masz, kto by mnie zratował.

CHÓR MNICHÓW

O sol salutis intimis
Jesu refulge mentibus
Dum nocte pulsa
Gratior orbi
Dies renascitur.

CHÓR

Porwany, upojony głosem Twojej miłości



Chef de musique

Kierownictwo muzyczne

— EWA MICHNIK

Mise en scène

Rézyseria

— WALDEMAR ZAWODZIŃSKI

Scénographie

Scenografia

— WALDEMAR ZAWODZIŃSKI

Mouvement scénique

Ruch sceniczny

— JANINA NIESOBSKA

Régie d'éclairage

Reżyser światła

— KRZYSZTOF SENDKE

Assistant du metteur en scène

Asystent reżysera

— KRZYSZTOF PRUS

Assistant à la scénographie

Asystent scenografa

— MAŁGORZATA SZCZEŚNIAK

Choeur direction

Przygotowanie chóru

— EWA BATOR

Répétiteurs des solistes

— IRENA CELIŃSKA

MAŁGORZATA WESTRYCH

Chef de Organisation du balet

— ADAM DOMAŃSKI

Régisseurs

— MAŁGORZATA SZOŁTYS

HANNA ZARYCKA

Souffleur

— DOROTA CIEŻAREK

AVEC DE LA PARTICIPATION DE OBSADA

Don Miguel Mañara Vincentelo de Leca
— BOGUSŁAW SZYNALSKI

Girolama Carillo de Mendoza
— KRYSTYNA TYBUROWSKA

La Fille de la Terre
Córa ziemi
— MONIKA SWAROWSKA

L'Inconnu
Nieznajomy
— DARIUSZ SIATKOWSKI

I Esprit de la Terre
I Duch Ziemi
— EWA KOLASIŃSKA

II Esprit de la Terre
II Duch Ziemi
— MAŁGORZATA HAJEWSKA-KRZYSZTOFIK

CHOEUR, ORCHESTRA, BALET
CHÓR, ORKIESTRA, BALET.



Hans Baldung
Grien 1485-1505
diedorut 209. 12. 8.
1519.
• IEB.

ORKIESTRA

I skrzypce

koncertmistrz — Miryński Janusz

Skrobacki Leszek

Sobczak Ewa

Szarek Teresa

Wójtowicz Irena

Zarebska Elżbieta

Kuźnia Barbara

Mucha Marek

Stolarz Anna

II skrzypce

Burzyńska Anna

Baran Bożena

Uliasz Zbigniew

Ignatiuk Lidia

Kuźnia Tomasz

Welanyk Ewa

Majerska Agnieszka

Altówki

Żywicki Henryk

Satora Mieczysław

Kowalska Zofia

Kostecki Tadeusz

Stępień Teresa

Piekarczyk Małgorzata

Senisson Aleksandra

Wiolonczele

Drobnia Barbara

Wrońska Barbara

Stopa Stanisława

Grochala Alina

Pańczyk Danuta

Kontrabasy

Markowicz Marek

Porosło Jerzy

Mackiewicz Marek

Flety

Pańczyk Janusz

Gładys Małgorzata

Oboje

Fidowicz Agnieszka

Włodkowski Marek

Paterek Urszula

Klarnety

Kłak Andrzej

Majerski Antoni

Wyczyński Ignacy

Fagoty

Studnicki Eugeniusz

Dwojak Władysław

Komoński Adam

Szymański Sławomir

Trąbki

Jodłowski Tadeusz

Biesiadecki Maurycy

Waltornia

Wróbel Jerzy

Rakoczy Ryszard

Jaworski Jarosław

Pietras Antoni

Puzony

Greliak Janusz

Węgrzyn Krzysztof

Piznal Bogdan

Tuba

Zbigniew Cebulski

Perkusja

Decowski Mieczysław

Sobol Maciej

Wilewska Beata

Mastalska Maria

Harfa

Kosiorowska Liliana

Klawesyn

Kaczmarek Marta

Inspektorzy orkiestry

Jodłowski Tadeusz

Wrońska Barbara

BALET

Ilona Dworska

Renata Gałczyńska

Renata Godek

Barbara Gatty

Grażyna Karaś

Ewa Lis

Wioletta Maciejewska

Jadwiga Michalak

Małgorzata Niedźwiedź

Małgorzata Piechnik

Alina Towarnicka

Marzena Wojtasik

Iwona Wójcik

Jacek Drozdowski

Wacław Niedźwiedź

Tomasz Szaro

Tomasz Wojciechowski

CHÓR

Soprany

Bąba-Węgrzyn Maria
Bębenek Dorota
Ciszewska Zofia
Czarnecka Maria
Gorczyca Bogumiła
Kiedo Krystyna
Mikulska Joanna
Sotnicka-Tippe Aleksandra
Szemraj-Zoń Lidia
Sznajder Zdzisława
Wierzbička-Delekta Jadwiga
Wątrobska-Jękot Anna
Wąsowicz Beata

Alty

Bełtowska Lucyna
Gebel Elżbieta
Grabowska Ewa
Korczyńska Anna
Mironowska Halina
Pawlisz Maria
Piękoś Joanna
Pluta Ewa
Włodkowska-Miśkowiec Anna
Wojtasiewicz Monika

Tenory

Całka Andrzej
Dźwigoń Emil
Garlak Józef
Górniak Ignacy
Kogut Krzysztof
Macheta Edward
Radoń Wojciech
Szeptycki Tadeusz
Woźniak Władysław

Basy

Bernagiewicz Andrzej
Domagalski Mieczysław
Kiełbiński Krzysztof
Knapik Stanisław
Kossek Adam
Migała Jan
Perun Józef
Rogalewski Ludomir
Kwaśny Aleksander
Sadzik Adam
Szawel Jerzy

Kierownik Chóru:

EWA BATOR

Inspektorzy:

Krzysztof Kiełbiński

Józef Perun

Korepetytor Chóru:

Piotr Malec

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kierownik produkcji — ZBIGNIEW KUCIA

Kierownik techniczny sceny — TADEUSZ KONIECZNY

Kier. prac elektryczno-akustycznej — JÓZEF RYBARCZYK

Kier. prac. kraw. damskiej — ALICJA TEKIELA

Kier. prac. kraw. męskiej — MARIA ODROBINA

Kier. prac. perukarsko-fryzjerskiej — CZESŁAWA GWIZDAŁA

Kier. prac. stolarsko-ślusarskiej — JÓZEF KMIEĆ

Kier. prac. modelatorskiej — ROBERT URBAN

KOORDYNACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ

Kierownik — URSZULA LALURNY

Biuro Obsługi Widza

Kierownik — JOLANTA PISARSKA

Główny specjalista ds. reklamy — MARIAN LIDA

Opracowanie graficzne — JANUSZ WRZESIŃSKI

DYREKCJA TEATRU — ul. Senacka 6, 31-002 Kraków

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY — Sekretariat
tel. 22-62-10

BIURO OBSŁUGI WIDZA — ul. Librowszczyzna 3, tel. 22-61-85,
21-47-80. Kasa — ul. Lubicz 48, tel. 21-16-30

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kierownik produkcji — TADEUSZ KURAJA
Kierownik techniczny — TADEUSZ KURAJA
Kier. prac elektrotechnicznych — JOSEF HUBANEZYK
Kier. prac praw. — ALICJA TERESA
Kier. prac praw. — MARIA ODROBNA
Kier. prac porządkowo-technicznych — Czesław A. DAWIDAŁA
Kier. prac statystycznych — ROBERT URBAN
Kier. prac modelarskich — ROBERT URBAN

KOORDYNACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ

Kierownik — JÓZEFINA ALURNY
Biuro Obsługi Wisk — JÓZEFINA ALURNY
Kierownik — JÓZEFINA ALURNY
Główny specjalista ds. technicznych — MARIAN JÓZEF
Opracowanie scenariuszy — JÓZEFINA ALURNY

DIREKCJA TEATRU — ul. Senacka 6, 31-003 Kraków

DIREKTOR NACELNY I ARTYSTYCZNY — Sekretariat

tel. 23-62-10

BIURO OBSŁUGI WISK — ul. Lipowa 3, tel. 22-81-85

DRUKARNIA WYDAWNICZA IM. W. L. ANCYZYCA — KRAKÓW
ZAM. 3916/91