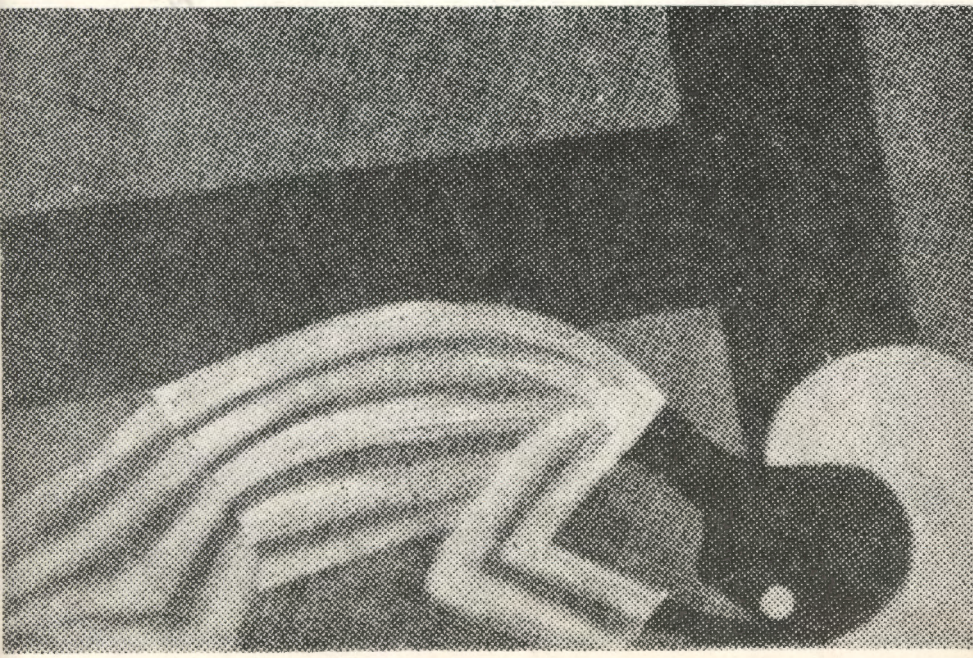
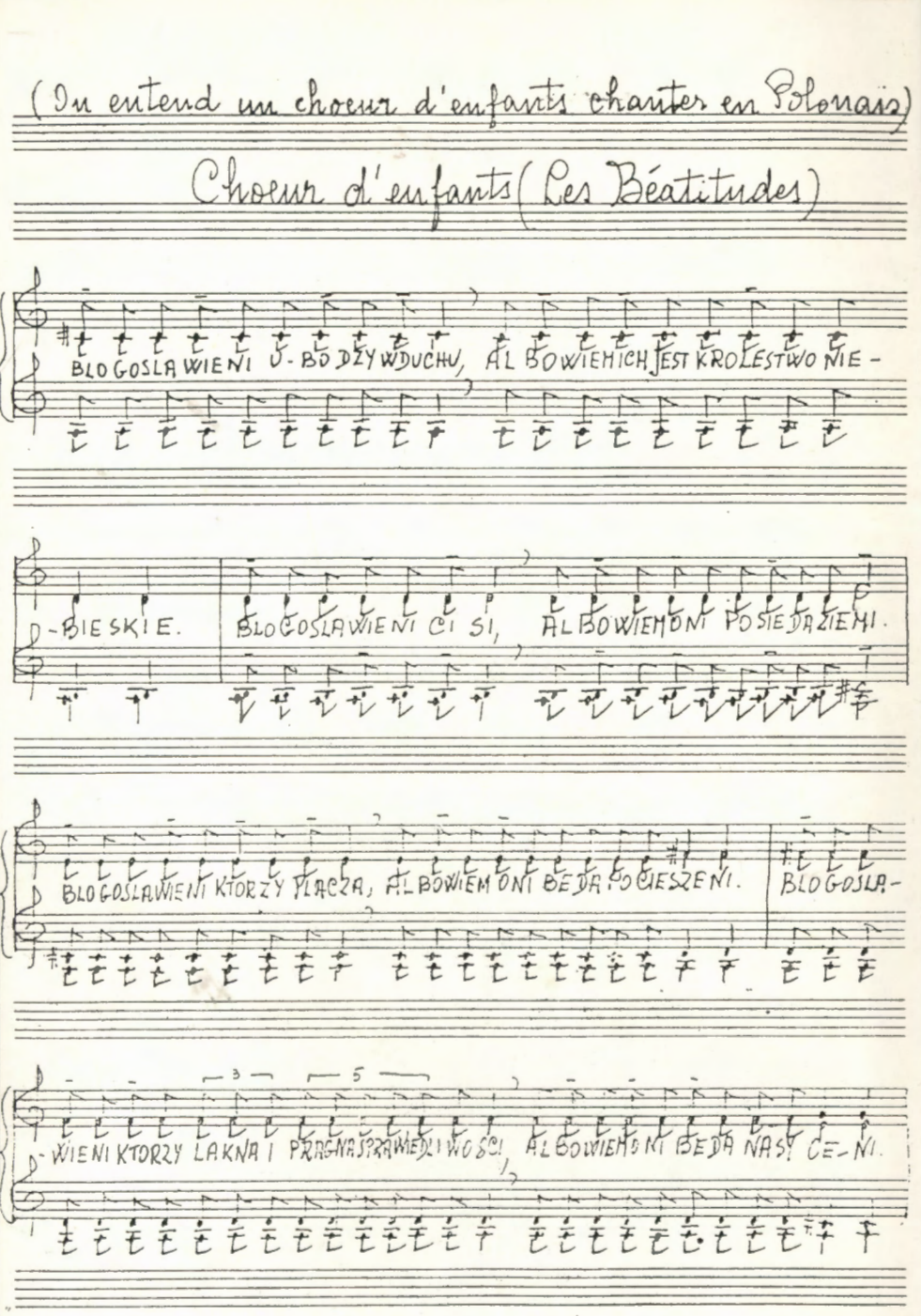
PAŃSTWOWA OPERA ŚLĄSKA

MAKSYMILIAN KOLBE

REQUIEM



89/80



GALLIANO Roma Via Mazzini 84 86 Tel. 15.

Fragment partytury opery „Maksymilian Kolbe"

PAŃSTWOWA OPERA ŚLĄSKA

Dyrektor naczelny i artystyczny:
TADEUSZ SERAFIN

MAKSYMILIAN KOLBE

REQUIEM

A Monsieur Eugène IONESCO
de l'Académie Française

Récemment, vous avez eu la délicate pensée de m'adresser en hommage une présentation de l'Opéra que vous avez composé sur saint Maximilien KOLBE. Votre geste m'a profondément touché. Certes, je savais votre immense admiration pour ce fils de saint François, qui a poussé si loin la ressemblance au Christ Sauveur.

Il me tenait à coeur de vous exprimer personnellement ma gratitude et mes félicitations. Veuillez également traduire mes sentiments de satisfaction et d'émotion aux artistes qui ont collaboré à la mise en scène ou à l'interprétation de votre poème tragique, si chargé de sens religieux et de lumière face aux inquiétudes fondamentales de notre époque déconcertée par certaines régressions morales de la civilisation.

Que le Seigneur - à travers votre vocation d'auteur dramatique - soutienne vos efforts de participation à la réconciliation de l'homme avec Dieu et des hommes entre eux! Je suis heureux de vous bénir.

Du Vatican, le 31 octobre 1988

Joannes Paulus PP. II

Redakcja programu: TADEUSZ KIJONKA
Na okładce — projekt plakatu Jana Polewki

DOMINIQUE PROBST

„MAKSYMILIAN KOLBE"

opera w III częściach

libretto

EUGÈNE IONESCO

przekład: Krystyna Sławińska

Reżyseria: TADEUSZ BRADECKI
Współpraca artystyczna: KRZYSZTOF ZANUSSI
Kierownictwo muzyczne: TADEUSZ SERAFIN
Scenografia: JAN POLEWKA
Kierownictwo chóru: KRYSTYNA ŚWIDER

Współpraca muzyczna: JERZY MATULA
Asystenci dyrygenta: MAŁGORZATA BIŃCZYCKA, SŁAWOMIR KIEŁBOWICZ
Asystenci reżysera: ZENON KELLER, TADEUSZ ŚWIECHOWICZ, RYSZARD ŻABA

REALIZACJĘ DZIEŁA WSPARŁA ASSECARM NORD PAS-DE-CALAIS (FRANCJA)

PRAPREMIERA POLSKA

W OPERZE ŚLĄSKIEJ W BYTOMIU — 7 KWIETNIA 1990

MAKSYMILIAN KOLBE — projekt kostiumu

PRAPREMIERA OPERY
„MAKSYMILIAN KOLBE",
Z MUZYKĄ DOMINIQUA PROBSTA
DO LIBRETTA EUGÈNE IONESCO
ODBYŁA SIĘ 20 SIERPNIA 1988
W RIMINI.
SPEKTAKL W INSCENIZACJI I REŻYSERII
TADEUSZA BRADECKIEGO,
PRZY WSPÓŁPRACY ARTYSTYCZNEJ
KRZYSZTOFA ZANUSSIEGO,
W SCENOGRAFII JANA POLEWKI,
POD KIEROWNICTWEM MUZYCZNYM
RIVOLIEGO,
PRZYJĘTY BYŁ ENTUZJASTYCZNIE,
UZNANY ZA WYDARZENIE.
8 PAŹDZIERNIKA 1989
„MAKSYMILIAN KOLBE"
Z RÓWNYM SUKCESEM
ZOSTAŁ WYSTAWIONY W ARRAS,
PRZEZ REALIZATORÓW
PRAPREMIEROWEGO SPEKTAKLU,
POD KIEROWNICTWEM MUZYCZNYM
OLIVIERA HOLTA,
TERAZ DZIEŁO
E. IONESCO I D. PROBSTA
TRAFIA NA POLSKĄ SCENĘ.

DOMINIQUE PROBST

DOMINIQUE PROBST

Znany jest we Francji jako kompozytor dzieł instrumentalnych i wokalnych oraz muzyki baletowej, filmowej i teatralnej. Urodził się w Paryżu 19 lutego 1954, w rodzinie związanej z teatrem i muzyką. Jego matka, znana aktorka, Gisèle Casadeusus występowała przez 28 lat na scenie Comédie Française; ojciec — Lucien Pascal, także aktor, był przez 30 lat dyrektorem paryskiego Théâtre Francais. Aktorami są również jego siostra Martine Pascal i żona Catherine Chevallier. Brat natomiast — Jean-Claude Casadesus jest znanym dyrygentem, prowadzi od lat Orchestre National w Lille.

Dominique Probst odbył równocześnie studia filozoficzne i muzyczne. Paryskie Conservatoire national supérieur de musique ukończył w 1978 jako laureat pierwszej nagrody w klasie perkusji. Karierę kompozytorską rozpoczął jako 18-letni samouk pisząc muzykę do baletu. Nagroda kompozytorska Fundacji Lili i Nadii Boulanger przypadła mu jednak dopiero w siedem lat później — w roku 1979.

Kompozycję studiował Dominique Probst u Thérèse Brenet, Alian Margoni'ego i Henri Dutilleux, od którego przejął jako kanon etyczny dla swej twórczości chińskie przysłowie: „Jeśli to co masz do powiedzenia, nie jest piękniejsze od ciszy, milcz".

Pracę instrumentalisty w Orchestre Colone i Ensemble Percussion Quatre łączy D. Probst z pracą wykładowcy w Conservatoire national supérieur de musique w Paryżu i w Conservatoire Maurice Ravel w Levallois.

Jako „dziecko tearu" pisał Dominique Probst muzykę (utrwaloną zresztą na płycie kompaktowej) — do tak wielkich pozycji repertuaru klasycznego, jak m.in. „Cyd" Corneille'a, „Don Juan" Moliera, „Lorenzaccio" Musseta czy ostatnio do „Machiny piekielnej" Cocteau. Powiada więc o sobie „Wszedłem do muzyki przez teatr i wróciłem do teatru przez muzykę".

W roku 1981 dyrektor Opery Paryskiej — Bernard Lefort zamówił u D. Probsta operę, precyzując jednocześnie, by temat jej był współczesny. „Pomyślałem sobie od razu — wspomina D. Probst — o historii tego polskiego księdza Maksymiliana Kolbe, który w roku 1941 w obozie oświęcimskim w geście obłędnej miłości oddał swoje życie, by ratować skazanego na śmierć głodową ojca rodziny. Dowiedziawszy się, że E. Ionesco bardzo się przejął tą historią i zamierzał napisać o tym sztukę dla teatru, udałem się do niego, by przedstawić mu moje zamierzenie i zaproponowałem mu napisanie libretta".

W roku 1986, na dwa lata przed światową prapremierą dzieła, która odbyła się we Włoszech w Rimini, uzyskał D. Probst za „Maksymiliana Kolbę" nagrodę kompozytorską „Marcel Samuel-Rousseau" przyznaną jednogłośnie przez Académie des Beaux-Arts.

(E.Ł.)

EUGÈNE IONESCO — portret Jacqueline Feldine

EUGÈNE IONESCO

Jeden z najbardziej oryginalnych dramaturgów naszych czasów, związany z kręgami francuskiej awangardy teatralnej — urodził się w roku 1912 w Slatinie (Rumunia). Jego ojciec był Rumunem, matka Francuzką. Wczesne dzieciństwo spędził we Francji, francuski był jego pierwszym językiem. Przebywał w Paryżu, następnie w La Chapelle-Anthenaise (Mayenne), gdzie chodził do szkoły; stamtąd też zachował najwspanialsze wspomnienia: „To był raj" — mówił później. W wieku 13 lat powrócił do Rumunii, tam skończył szkołę średnią, potem studia na uniwersytecie w Bukareszcie. Od roku 1936 do 1938 pracował jako nauczyciel francuskiego w jednym z liceów bukareszteńskich. Wtedy rozpoczyna karierę literacką, zajmuje się przede wszystkim krytyką, publikuje artykuły w czasopismach. Nadchodzi rok 1938 — Ionesco nie może już znieść klimatu narastającego faszyzmu, opuszcza więc Bukareszt wraz z młodą żoną i postanawia zamieszkać we Francji.

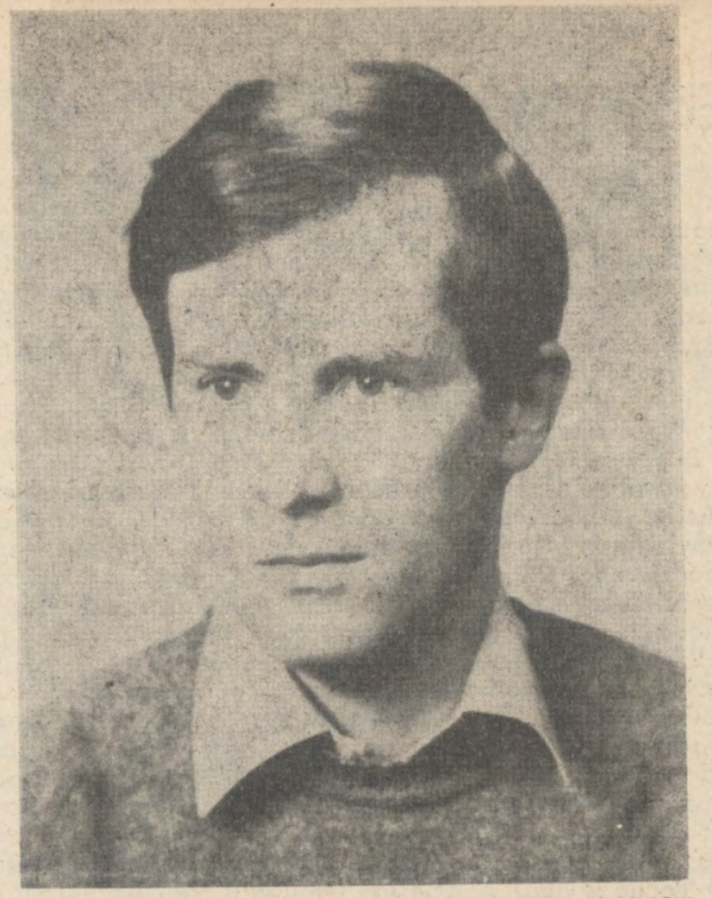
W czasie II wojny światowej i przez pierwsze lata po jej zakończeniu wykonywał różne prace, na południu Francji, potem w Paryżu. W 1949 pisze „Łysą śpiewaczkę", którą w teatrze „Noctambules" wystawia Nicolas Bataille. Sztuka nie miała powodzenia, a nawet wywołała ataki większości krytyków. Jedynie Jacques Lemarchand oraz Raymond Queneau zapowiadali narodziny nowego teatru. Następne sztuki Ionesco: „Lekcja" wystawiona w Théâtre de Poche w 1951 i „Krzesła" (Nouveau Lancry, 1952) także nie cieszą się powodzeniem. W 1953 powstaje sztuka „Ofiary obowiązku", o której Anouilh napisał bardzo pochlebną krytykę.

Od tej chwili Ionesco zyskuje duże uznanie we Francji, jest także bardzo często grywany za granicą, jego teatr (zwany przez krytyków, „antyteatrem") zdobywa szeroką publiczność. W roku 1955 w Paryżu zostaje wystawiona następna sztuka „Kubuś czyli uległość" (Jacques ou la Soumission) oraz jej dalszy ciąg „Przyszłość w jaju" (L'avenir est dans les oeufs). W 1957 pisze Ionesco „Nowego Lokatora" (Le Nouveau Locataire), dwa lata później „Mordercę nie do wynajęcia" (Tueur sans gages).

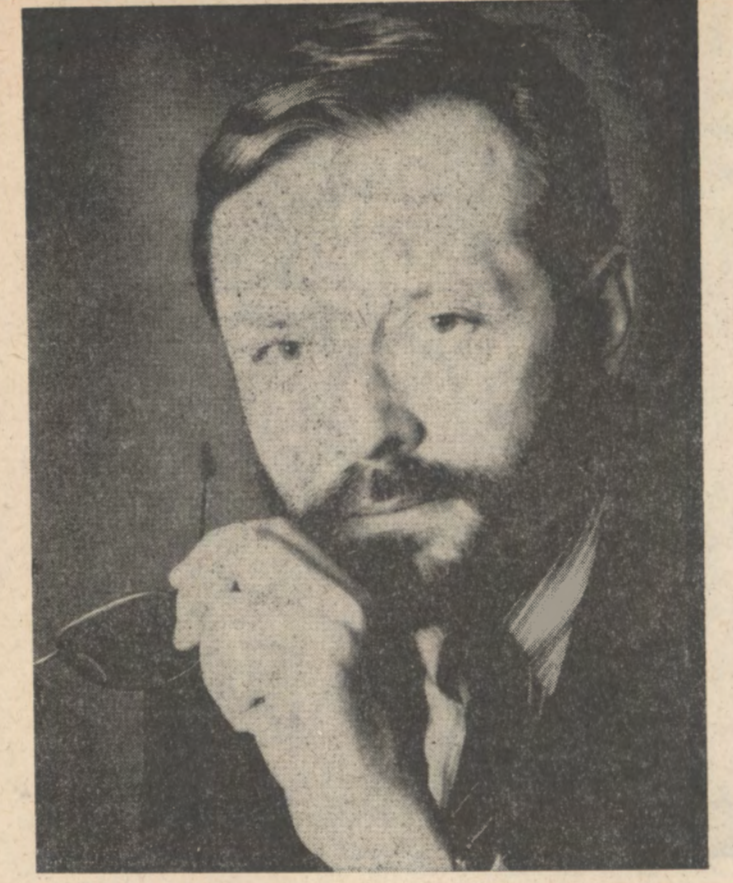
W tym okresie twórczości Ionesco znacznie oddalił się od mechanicznego świata swoich pierwszych utworów. Powstają wtedy następne utwory: „Nosorożec" (Rhinocéros) — wystawiony w 1960 przez zespół Renaud-Barrault w Théâtre de France, „Pieszo w powietrzu" (Le Piéton de l'Air) oraz „Król umiera" (Le Roi se meurt). W 1966 Komedia Francuska wystawia „Głód i pragnienie".

W latach 1967—68 pisze Ionesco dwa tomy dzienników „Journal en miettes" i „Présent passé Passé présent"; dzienniki odsłaniają subiektywność teatru Ionesco, subiektywność, którą odnajdujemy także w jego pierwszej powieści napisanej w roku 1973 „Le Solitaire".

W 1970 Eugène Ionesco został członkiem Akademii Francuskiej. (K.S.)



TADEUSZ BRADECKI



KRZYSZTOF ZANUSSI

OŚWIĘCIM W TEATRZE

„Widzieliśmy miliony ludzi apatycznie i bez oporu idących do komór gazowych. Chodziliśmy po górach bogactw, zwożonych przez nich z całej Europy. Niszczyliśmy stosy ubrań, garściami przesiewaliśmy złoto, deptaliśmy pieniądze wszystkich państw świata. Deptaliśmy ludzi padających z głodu i deptano nas, gdy wyczerpani padaliśmy na ziemię, na lepkie, cuchnące błoto.

Widzieliśmy ludzi zabijanych za kradzież paru surowych kartofli i widzieliśmy auta pełne żywności kradzionej dla rodzin esesmanów. Widzieliśmy kobiety, które oddawały się za kawałek chleba, i widzieliśmy takie, które kupowały sobie kochanków za złoto ludzi zagazowanych.

Widzieliśmy i sądzimy, że mamy prawo mówić o tym bez osłonek, surowo, tak jak pamiętamy. Obóz, nędza, tortury i śmierć w komorze gazowej nie są bohaterstwem, nie są nawet czymś pozytywnym — »są głupotą tych, co się dali złapać«. Było to zmaganie się, pozbawione prawie od razu elementów ideologicznych. Zostawała pierwotna walka, którą samotny, upodlony więzień toczył o swój byt, z równie upodlonym esesmanem i z okropną przemocą obozu. Podkreślamy to mocno, bo na tym tle będą się rodzić legendy i mity. Nie walczyliśmy w obozie o pojęcie Ojczyzny albo o przebudowę wewnętrzną człowieka, walczyliśmy o miskę zupy, o miejsce do spania, o kobiety, o złoto i zegarki z transportów."

(ze zbiorowej przedmowy do książki byliśmy w Oświęcimiu")

*

„W rzeczywistości doświadczenie obozów koncentracyjnych wskazuje, że ludzka istota może być przemieniona w gatunek ludzkiego zwierzęcia i »natura« człowieka jest »ludzka« jedynie o tyle, że otwiera człowiekowi możliwość stania się czymś w najwyższym stopniu nienaturalnym, to znaczy człowiekiem."

HANNAH ARENDT

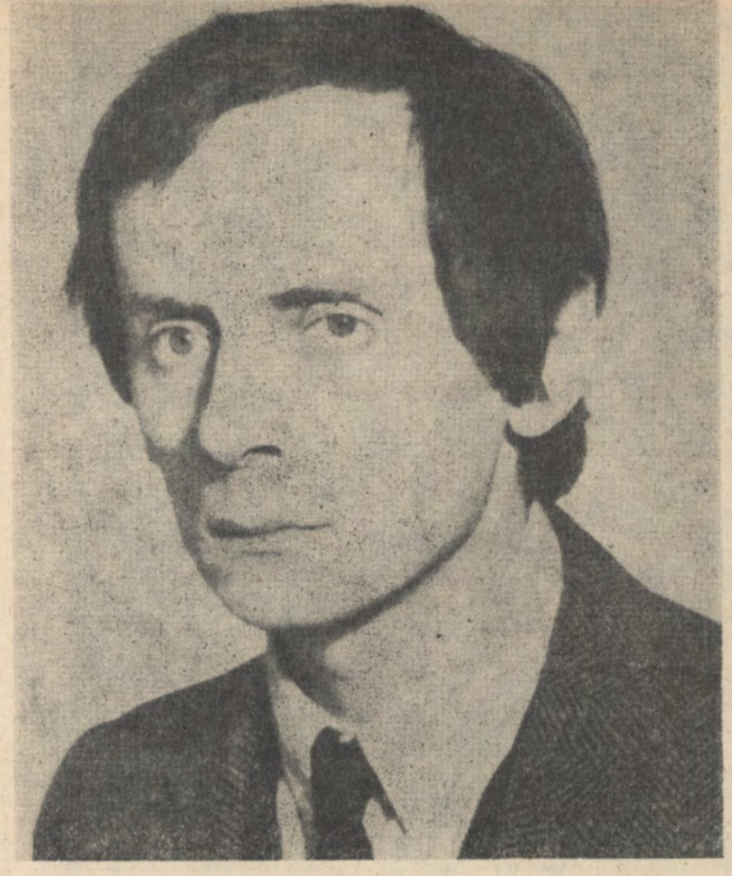
*

Jedynie poprzez uzmysłowienie sobie reguł codziennej obozowej rzeczywistości jesteśmy w stanie pojąć pełne znaczenie aktu Ojca Maksymiliana.

EUGÈNE IONESCO nie zajmuje się BIOGRAFIĄ OJCA KOLBE, interesuje go ostatni akt jego życia, jego ofiara i jego śmierć. Autor nie pretenduje do dokumentalnej wierności faktom. Prawdziwemu uciekinierowi udało się uciec (również i z historii — do dziś nie znamy jego losów); u Ionesco zostaje zastrzelony przy ucieczce, a mimo to dziesięciu więźniów idzie do bunkra. Autor czyni tak, jak sądzę, aby tym wyraźniej unaocznić przerażającą absurdalność egzystencji więźnia w obozie, rozerwanie związku między ewentualną winą a powszechną karą śmierci.

Oświęcim, w wersji Ionesco, pozostaje tym czym był w historii: niewiarygodnym spiętrzeniem zła czynionego ludziom przez ludzi. Jednak (i to jest niezwykłe) inaczej niż zdecydowana większość tych, którzy o Oświęcimiu pisali, Ionesco nie wydaje się traktować Auschwitz jako piekła bez precedensu. Lament nad otchłanią zła, jaka nagle otwarła się w Auschwitz, pozostawia Ionesco piewcom idei społecznego postępu i człowieka „z natury" dobrego. I nie w historii bynajmniej szuka precedensów, lecz w samej strukturze istniejącego świata.

To świat widziany (aria Puszowskiego, akt II) jako nieustająca i powszechna rzeź. Kły i pazury, okrutna walka o przeżycie i jednakowo podła śmierć dla wszystkich. Świat jako wielki obóz



JAN POLEWKA

TADEUSZ SERAFIN

koncentracyjny, którego historyczny Auschwitz jest tylko pomniejszonym modelem. Świat, który albo tkwi od zarania w mocy Księcia Ciemności, albo też pozostaje absurdalnym piekłem bez stwórcy, bez sensu, bez celu. „Nie ma niewinnych. Zabijamy i jesteśmy zabijani. Na kim mści się Bóg i dlaczego? Co chce powiedzieć ten wielki koszmar, to piekło, w którym jesteśmy pogrążeni?"

„Nie jesteśmy stworzeni po to, by rozumieć" — odpowiada Ojciec Kolbe. Jedyne co możemy, to wbrew zwątpieniu i rozpaczy (kierkegaardowskiej rozpaczy Abrahama) zaufać obietnicy Zmartwychwstania. „Nie wiecie tego jeszcze; jesteście u brzegu radości bez końca". Chrystus nikomu nie obiecywał Raju na ziemi: „Królestwo moje nie jest z tego świata".

Z najniższego kręgu ziemskiego piekła rozbrzmiewa Dobra Nowina: „Miejcie wiarę, nadzieję (nadzieję życia wiecznego, a nie jeszcze jednego dnia życia w Auschwitz) i miłujcie się nawzajem".

Jak o Oświęcimiu mówić w teatrze? Stosy butów zagazowanych imitować starymi trzewikami z teatralnych magazynów? Płatnych statystów ubrać w pasiaki i udawać martyrologię?

Naśladowanie, udawanie świata — rzecz w końcu przyrodzona teatrowi i konstytutywna dla fenomenu teatru — w tym wypadku zakrawa na grubiaństwo. Kolbe i jego dziewięciu współtowarzyszy umierało przez dwa tygodnie z głodu i pragnienia na pięciu metrach kwadratowych betonowego bunkra. Czy ma sens przedstawianie tamtego zdarzenia na scenie? Jak „udać" konanie dziesięciu ludzi we własnych ochodach? Czy istnieje wersja bardziej lub mniej „sceniczna" takiej sytuacji? Czy choreograf ma tych dziesięciu grupować w efektowne pozy? Czy też powstrzymać się od wszelkich zabiegów? Ale przecież robimy teatr, a teatr, panie i panowie, nie ma prawa być nudny; czy Oświęcim w teatrze jest dość efektowny? Czy po przedstawieniu mogą nastąpić ukłony? Czy wypada bić brawo? I jakim prawem właściwie autor komponuje ostatnie monologi Ojca Kolbe? Któż, poza Bogiem samym, ma prawo słuchać jego ostatniej modlitwy?

A jednak, podpowiada sumienie, mimo wszystko, o Oświęcimiu mówić trzeba, mówić nieustannie. Ryzykując drwiny tych, co wiedzą lepiej, obojętność innych, dla których Oświęcim to tylko odległy fakt historyczny.

Oświęcim jest kluczowym doświadczeniem naszej epoki nie tylko jako suma cierpień i nie przede wszystkim. W Oświęcimiu kat i ofiara uczestniczą w jednym porządku i nie jest to tylko porządek sztucznie przez władcę stworzony. Jest to, z bardziej ogólnej perspektywy patrząc, wspólnota kultury, a dokładniej — uczestnictwo w kryzysie tej kultury, rozumianym jako kryzys konstytutywnych jej wartości. Nosicielem zła, bezpośrednim jego sprawcą, jest faszyzm jako określony system polityczno-prawny, ale system ten powstać mógł tylko w wyniku tego samego upadku wartości, w którym uczestniczyły ofiary. Ów kryzys to przede wszystkim negacja wartości związanych z osobą ludzką.

Nasza epoka zyskała miano „epoki pieców". To czas Oświęcimia, Gułagu, Hiroshimy, Kambodży Pol Pota i „administracyjnej" śmierci setek milionów ludzi czyhającej w jądrowych pociskach nad naszymi głowami.

Epoka masowych mordów to również epoka powszechnej współodpowiedzialności, a to znaczy: współwiny. Postępujący proces depersonalizacji zła, przy jednoczesnym politycznym wyobcowaniu jednostki, zaciera moment indywidualnego wyboru. W epoce pieców każdy jest potencjalnym mordercą. Lecz odpowiedzialność, zarówno w sensie prawnym jak i moralnym, zostaje przy jednostce.

TADEUSZ BRADECKI

TADEUSZ KIJONKA

NR 16670

Co pozostaje po człowieku — nic nie pozostaje.
Nic jak dym rozwiany, tamten — z krematorium:
Smolisty słup co zgorzał w ciałopalnym słońcu
Po raz wtóry — nim wspiął się jak przejrzysty krzyż
W błękit wniebowstąpienia zbielały od żaru.

Nawet szczypty popiołu. Nic — co transport śmierci
I ciężki gejzer dymu. Stos za stosem — nic
Na wspólnym palenisku likwidacji zwłok
Metodą przemysłową. Lecz baterie pieców
Co dnia nie nadążają z przerobem na popiół
Uśmiercanych masowo. Czysty akt spalania
Ma techniczne granice wydolności ognia;
Stąd palący dylemat: czy wolniej zabijać,
Skoro już szybciej spalać nie można? Cóż kiedy
Kryteria obiektywne nie liczą się wobec
Racji ideologii a tym bardziej człowiek;
Kto by tam rozpoznawał pojedyncze zwłoki
W zwałach ciał. Lecz wiadomo dzięki ewidencji
Prowadzonej wzorowo, że w dniu Wniebowzięcia
Matki Boskiej — to znaczy 15 sierpnia
Czterdziestego pierwszego roku — także nic
Jak co dnia nie zostało po nikim. Nic, nic.

Więc i po tym człowieku, co nie miał niczego
Prócz siebie — i to jeszcze oddał w tamtym dniu;
Przecież tylu widziało, że nie był wybrany
Z wyroku ślepej liczby. Mógł żyć, nawet przeżyć!
Dwa dni w karnych szeregach na placu przed blokiem
W ogłuszającym słońcu: ustać, ustać, ustać...
Kto padł — to już na zawsze. Gra w życie i śmierć,
Bo ugiąć się w kolanach, to ulec naocznie
I to samemu sobie.
Ten, choć z jednym płucem,
Astmatyczny chudzielec w lichych okularach,
Dzielący się swym chlebem co dnia (ponoć ksiądz),
Stał z ogoloną głową patrząc prosto w słońce
Jakby liczył promienie. Stąd puls cieńkich warg,
Pewnie bezwiedny, skoro stał jak nieobecny,

Spokojniejszy niż zawsze na wprost żagwi słońca
W płomiennych głębiach nieba... Ustać, ustać, ustać,
Tylko ustać...
Pod wieczór Lagerführer Fritsch
Zjawił się, aby zagrać z nami w śmierć i życie:
Co dziesiąty wystąpił... Ta gra w ślepy traf,
Jak kto stoi w szeregu. Lagerführer Fritsch
Liczył wolno, by dowieść, że to gra z wyroku,
Bez wyjątków: po prostu tak rozstrzygnął los.

On miał szczęście w wybiórce: mógł żyć, nawet przeżyć
Z dożywotnim numerem zapuszczonym w skórę
Na lewym przedramieniu. Żyć, żyć, skoro nic
Nie zostaje po nikim: transport za transportem
Przepada w paszczach pieców bez śladu i świadków.
Nic co dnia, dym rozwiany, ni szczypty popiołu
Po człowieku...
Ktoś jęknął: mam żonę i dzieci — —
Wtedy ten, który nie miał prócz życia niczego,
Wystąpił by wymienić się z tamtym numerem
Wbrew wyrokowi losu: więc numer za numer?
Grunt, że suma wybrańców w buchalterii śmierci
Jest zgodna z zapisaną przez Rapportführera.
Słońce schodziło właśnie za kolczaste druty:
Purpurowa korona w białym tle omdlenia.

Odchodzili umierać w ciemnościach bez świadków
Głodowej celi śmierci, numer za numerem
Po kolei, lecz długo słuchać było śpiew
Dziękczynny obłąkanych. Najpierw dziesięć głosów
Przenikało przez mury, co dnia jakby ciszej,
Znak: ubywało żywych, bądź sił, bo i pieśni
Rwały się jak różaniec w gorączce agonii.
Wreszcie dnia dwunastego tlił się jeszcze głos
Człowieka z jednym płucem: snuł sen o koronach,
O białej i czerwonej z rąk widzialnej matki.
No cóż, w końcu oszalał: dziewięć martwych ciał
Składał w ofierze Bogu za łaskę miłości
Do końca. Tam — wśród trupów... choć już to, że żyje
Było sprzeczne z porządkiem jeśli nigdy nic
Nie zostaje po nikim. Nic, nic, nic...

Podobno uniósł rękę, lewą — tą z numerem,
By dopomóc wbić zastrzyk z karbolowym kwasem.
Wtedy opuścił głowę — ostatni z dziesięciu.

... „JEDYNA EGZYSTENCJA WARTA PRZEŻYCIA" ...

...Wielki współczesny poeta oraz wielki współczesny pisarz i filozof przynają, że mylili się przez całe życie. Rzeczywiście, całe życie jest porażką, egzystencja jest porażką, cywilizacja jest porażką. Jeśli o mnie chodzi, nie myliłem się w mych prognozach politycznych. Błędem natomiast było to iż zajmowałem się literaturą. Zżerała mnie literacka ambicja, namiętność do literatury od najwcześniejszych lat. Dzisiaj już za późno na zmianę drogi. Nie spełniłem się w literaturze. Życie pisarza nie jest prawdziwym życiem. Jak Sartre i jak wielu innych ja także ustawiałem w szeregi słowa, słowa, byleby więcej słów. Pragnienie absolutu nie może być zaspokojone przez literaturę; czy może raczej przez literaturę dla literatury. Przetrwałem bo mam żonę, córkę, paru przyjaciół; lecz ani moje serce ani dusza nie należą już do literatury.

Wielu z was znane jest zapewne życie i śmierć Maksymiliana Kolbe, polskiego księdza.

Całe jego życie było przygotowaniem do śmierci, nie z braku miłości, czy miłosierdzia, lecz wręcz przeciwnie — z miłości i z miłosierdzia. Został wywieziony do niemieckiego obozu koncentracyjnego, był tam bity, torturowany, bo nie chciał zaprzeć się wiary. Pewnego dnia ucieka jeden z więźniów. W odwecie komendant obozu skazuje dziesięciu więźniów na śmierć w męczarniach. Wśród owych więźniów był ojciec licznej rodziny, który szlochając wzywał swą żonę i dzieci. Maksymilian Kolbe poprosił o łaskę torturowania go i zabicia w miejsce tego mężczyzny. Osłupiały esesman zgodził się. Kolbe zastąpił więc skazanego. Wraz z dziewięcioma więźniami został zamknięty w bunkrze głodowym. Mieli tam umrzeć z głodu i pragnienia — na tym polegała tortura. Maksymilian Kolbe nie tylko zastąpił skazanego — uczynił o wiele więcej: wątły, chory na gruźlicę wspierał — miał tę siłę — swych dziewięciu towarzyszy do końca.

Podobno z bunkra śmierci, w którym był Kolbe i pozostali więźniowie dochodziły śpiewy, słowa pieśni, a nie krzyki rozpaczy i trwogi jakie zwykle słyszano.

Maksymilian Kolbe umarł ostatni. Pomagać innym przy uumieraniu, sprawiać by zaakceptowali śmierć, to bez wątpienia rzecz jeszcze bardziej wyjątkowa niż umierać za kogoś.

Maksymilian Kolbe został dobity zastrzykiem trucizny, bo potrzebne było miejsce dla innych skazanych. Z uległością podał lewą rękę, jak mówią jego biografowie, jak mówił także ten, który miał za zadanie zrobić śmiertelny zastrzyk. Biografowie oraz nieliczni świadkowie opowiadają, że po śmierci twarz Maksymiliana była jeszcze pogodniejsza, bardziej promieniująca niż przedtem.

Żyć i umrzeć za innych, w miłości życia i śmierci, oto czym była egzystencja Maksymiliana Kolbe.

A my — kręcimy się po kawiarniach literackich, z zapałem walczymy o sławę, o naszą miłość własną, upajamy się pustymi słowami, pustymi książkami, literaturą.

Jest nas setki, tysiące tych, którzy żebrzą u umierających o nieśmiertelność, coś w rodzaju nieśmiertelności, nieśmiertelności efemerycznej, jeśli mogę sobie pozwolić na takie sformułowanie.

OJCIEC MAKSYMILIAN MARIA KOLBE

Nie, nie zostałem stworzony do innego życia skoro takie życie wybrałem. Mimo wszystko jednak mam nadzieję — nigdy nie wiadomo — że to czego dokonałem, to co napisałem będzie mogło także, oczywiście w dużo mniejszym stopniu i bez mojej wiedzy komuś pomóc.

Czy można powiedzieć, że zazdroszczę Maksymilianowi Kolbe? Uważam, że jest to jedyna egzystencja godna zazdrości, jedyna egzystencja warta przeżycia, usprawiedliwiająca tak życie jak i śmierć.

(Z przedmowy Eugène Ionesco do książkowego wydania materiałów z sesji poświęconej jego twórczości w Cerisy-la-Salle w roku 1980)

„POSZUKUJĘ BOGA"

Trzy wywiady z Eugéne Ionosco

W „Evénement du Jeudi" (5—11 października 1989) — wywiad przeprowadził Alain Raveneau

— Jak doszło do tego, że zainteresował się pan Ojcem Kolbe?

E.I.: — Pewnego dnia pielęgniarka pożyczyła mi książkę o Ojcu Kolbe. Jego historia wstrząsnęła mną. Mój przyjaciel Ojciec Carré zachęcił mnie wtedy do napisania sztuki teatralnej. Nie wiedziałem, jak się do tego zabrać, wstydziłem się niedoskonałości mojej wiary. Kolega z Akademii Francuskiej skontaktował mnie więc z Dominikiem Probstem. Zachęcony przez niego napisałem libretto niewielkiej jednoaktowej opery. Później uzupełniłem tekst, wzmocniłem go moją wiarą i mymi wątpliwościami. Mam jedynie nadzieję, że poprzez martyrologię Ojca Kolbe ludzie lepiej zrozumieją sens życia i tajemnicy.

— Takie wyznanie wiary zaskoczy zapewne pańskich czytelników...

E.I.: — Poszukuję Boga... A jednak moje pierwsze utwory teatralne wyrażają absurdalność nieobecności Boga w życiu człowieka. Niektórzy może będą się śmiać, gdy powiem, że „Łysa śpiewaczka" jest sztuką religijną; „Morderca nie do wynajęcia", „Makbet" są także sztukami związanymi z religią.

— Opera „Maksymilian Kolbe" została wybrana na uroczyste obchody 200-lecia praw człowieka w Arras. Co pan o tym sądzi?

E.I.: — Prawa człowieka to pojęcie złożone, bo niekiedy zabija się człowieka w imię tych samych praw. Wojny wandejskie w 1793 były ludobójstwem; istnieje pewna sprzeczność pomiędzy bronionymi przez Robespierre'a prawami człowieka, które zniszczyła polityka, a Bożymi prawami człowieka. Nawet jeśli Szatan rządzi tym światem, z jego wojnami i zbrodniami, sądzę, że prawdziwe prawa człowieka i chrześcijaństwo spotkają się kiedyś, u kresu czasów.

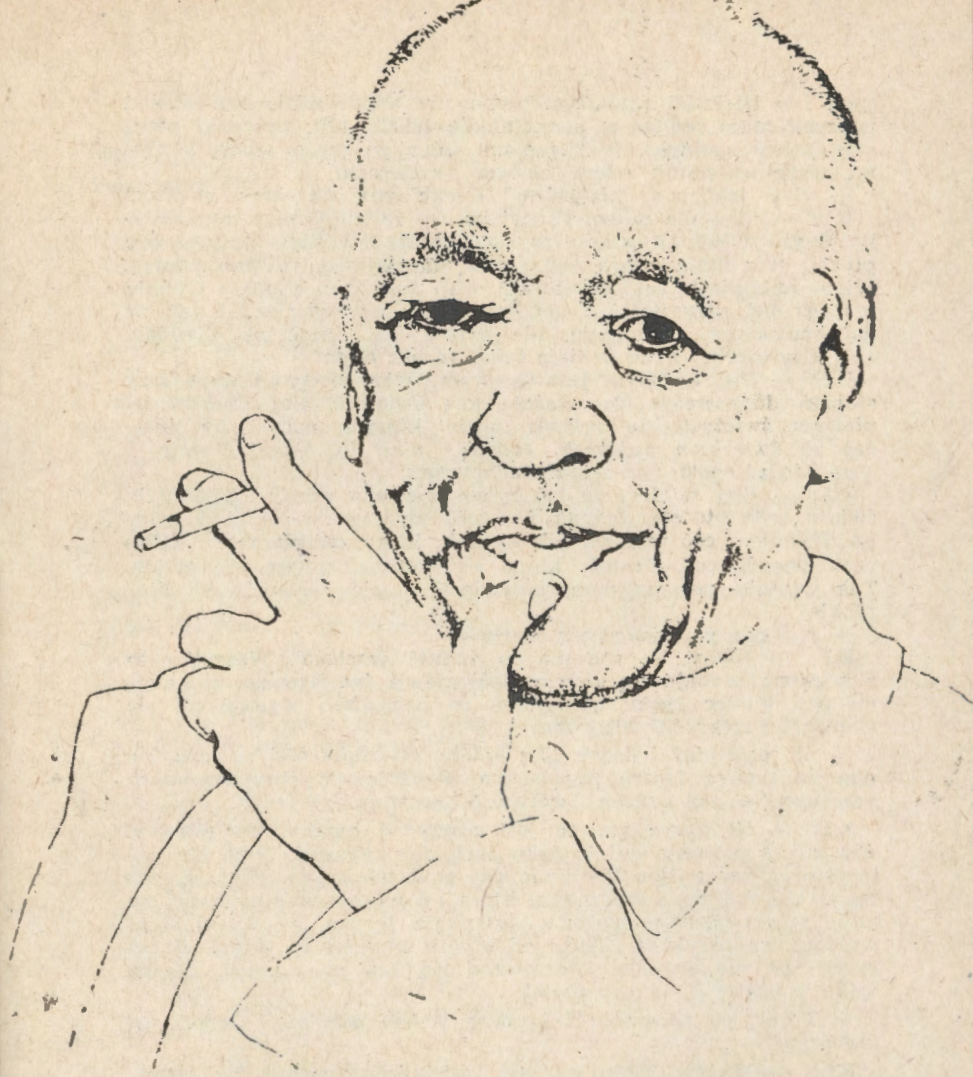
— W pańskim libretcie Ojciec Kolbe prosi więźniów, a więc Żydów. by modlili się do Jezusa i Matki Bożej. Czy nie spotkają pana zarzuty o uprawianie prozelityzmu?

E.I.: — Siła duchowości Kolbego każe więźniom modlić się razem. Przygotowują się do śmierci, ale nie nawracają się. Kolbe wyznawał kult Matki Boskiej — oskarża się go o antysemityzm; to przecież śmieszne. Występował przeciwko wykrzywionej formie chrześcijaństwa, w szczególności przeciw masonerii antyteistycznej. W nieszczęściu następuje pogodzenie wszystkich wyznań, dlatego bronię opinii Jean-Marie Domenacha na temat ludobójstwa. Każda religia miała swych męczenników, wszystkie objawienia i wszystkie uniesienia są do siebie podobne, bo światłość przychodzi od jednego Boga. I jeżeli oddaliłem się od niego, to mam nadzieję, że on mnie nie stracił z oczu.

„LA VIE" z 5 października 1989 — wywiad przeprowadzony przez Agnès Cazenae

— Dlaczego zainteresował się pan bliżej osobą Maksymiliana Kolbe?

E.I. — Dlatego, że ofiara jest jedną z najpiękniejszych i najbardziej wzniosłych rzeczy, jakie mogą istnieć na świecie. Oddać swe własne życie za kogoś innego — to rzecz święta. Miałem bezgraniczny podziw dla Ojca Kolbe. Wiemy, że zajął miejsce człowieka, skazanego na śmierć w bunkrze głodowym wraz



EUGÈNE IONESCO — rys. d'Iria Bernardini

z dziesięcioma współwięźniami. Gdy Ojciec Maksymilian zwrócił się do komendanta obozu, ten barbarzyńca z SS zapewne był ogromnie zdziwiony. Pragnienie życia jest w nas tak bardzo zakorzenione, że wolimy żyć w najpodlejszych warunkach raczej, niż umrzeć. Nasz horyzont kończy się na murze, na krańcu, na granicy, która oddziela śmierć od życia. Dla niektórych horyzont wychodzi poza ten mur i sięga nieba. Osoby te odczuwają, być może, tak jak wszyscy, strach biologiczny, ale ich duchowe pragnienie innego świata jest tak silne, że przewyższa strach.

— Jak doszło do napisania utworu tak innego w tonie od dotychczasowej pana twórczości?

E.I.: — Od ośmiu już lat chciałem napisać sztukę o Ojcu Kolbe. Nie bardzo wiedziałem, jak się do tego zabrać, wstydziłem się powierzchowności mojej wiary. Mimo wszystko chciałem dać świadectwo temu wyjątkowemu czynowi. Mój przyjaciel i kolega z Akademii Francuskiej, Ojciec Carré skontaktował mnie z muzykiem Dominikiem Probstem, który bez wątpienia ma umysł bardziej odważny niż ja. Zachęcony przez niego napisałem libretto jednoaktowej opery. Dyrektor Opery Paryskiej, Bernard Lefort podpisał z nami umowę, ale jego czterej następcy nie wywiązali się z niej. Rzecz o świę-

tych i o boskości prawdopodobnie nie odpowiadała im. Probst poprosił mnie jednak o uzupełnienie tekstu tak, by mógł powstać pełny spektakl. Wzbogaciłem więc go moją wiarą i mymi wątpliwościami; opera została ukończona.

— *Czy jest pan mistykiem? Czeka pan na znak z góry?*

E.I.: — Sam nie wiem. Obawiam się, że nie jestem zbyt blisko Boga. A jednak wierzę w Boga. Moja modlitwa jest bardzo prosta; lecz moja wiara jest słaba. Raz wierzę, raz nie wierzę. Wiem natomiast, że to świętość ocali ludzkość. Planeta Ziemia nie ma już przyszłości. Ozon, katastrofy ekologiczne... I tak aż do Apokalipsy. Naprawdę, nie można już liczyć na Ziemian.

— *Czy według pana istnieje świętość bez Boga?*

E.I.: — Nie. Świętym jest człowiek, który osiągnął najwyższy stopień duchowości. To właśnie jest świętość. Bez duchowości nie ma świętych. Są jednak ludzie, których można by uważać za świeckich świętych. Jeden z nich to Albert Camus.

— *Kiedyś chciał pan zostać duchownym.*

E.I.: — Gdy miałem 20 lat byłem rozdarty między próżnością świata a świętością. Jednak świętość wydała mi się zbyt trudna. Poczułem coś takiego, jak upadek, który opisałem w „Ofiarach obowiązku". Postać, która się wspina, potem się zwala. Tak właśnie było ze mną, przywiązałem się do próżności literackiej.

— *Jest pan przecież sławą literacką...*

E.I.: — Sądzę, że nie ma to żadnej wartości. Wszystko to z wiekiem wydaje się pyłem. Jak mówił św. Tomasz z Akwinu pod koniec życia: „Wszystko co napisałem wydaje mi się słomą...". Przekreślił wszystko.

— *W ostatniej książce „La quête intermittente" uważa się pan za twórcę teatru szyderstwa. Buntuje się pan natomiast, gdy określa się pańską twórczość „teatrem absurdu".*

E.I.: — W moim teatrze jest absurd i pustka. To prawda. Ale ludzie potraktowali to jako żart. Jak nonsens. Nikt nie podejrzewał, że za tym kryje się coś poważniejszego. Nikt, oprócz tej nowej młodej publiczności, która od niedawna przychodzi na moje sztuki. Jest przerażona destrukcją języka, w „Łysej śpiewaczce" na przykład... Ale... od chwili zniszczenia wieży Babel język już nie istnieje. Nie można się już porozumieć. Chyba tylko w czasie Zielonych Świąt.

— *Teraz, po napisaniu tej opery będzie pan może lepiej rozumiany?*

E.I.: — Wątpię. Obawiam się, że ludzie uważają, iż nastąpił jakiś rozłam pomiędzy moim teatrem a tym librettem. Powiedzą: „Ba, lata robią swoje...". Od bradzo dawna doznaję pragnień religijnych, mistycznych...

— *Chciałby pan wierzyć w przeznaczenie?*

E.I.: — Chciałbym, ale nie wiem, czy bardziej jestem zwolennikiem augustynizmu, czy jansenistą. Na tym polega mój problem. Jednego jestem pewien — tego, że zostało mi już bardzo mało czasu na doznanie jakiegokolwiek oświecenia. Doświadczam za to słabych przebłysków pod wpływem mistyków zachodnich: Mistrza Eckharta, Jana od Krzyża, Teresy z Avila.

— *Mówi pan, że już pan nie wierzy w słowa. Co zatem pozostaje?*

E.I.: — Malarstwo. Zastępuje literaturę. Jednak podczas malowania napisałem dziennik „La quête intermittente". Miałem dosyć słów, zwykłej gadaniny. Już nie czytam. Nie interesuje mnie, co się dzieje w świecie. Tyle okrucieństwa, banału... Malarstwo przynosi mi uporządkowanie świata. Nie jestem dobrym malarzem, jestem przecież autodydaktą, ale malowanie mnie uspokaja. To tak, jakbym zaprowadził porządek w świecie. Proszę popatrzeć na ten obraz, to Ukrzyżowanie. Od ośmiu lat maluję u przyjaciół, którzy mają pracownię w Szwajcarii; ale teraz nie wiem, czy będę mógł tam pojechać, dokucza mi artroza.

— *Jakich malarzy pan lubi?*

E.I.: — Lubię Delvaux, Magritte'a, rysunki Salvadora Dali i Vermeera. Ten ostatni odsłania mi coś w rodzaju świadości na wieczność!

— *Wypowiadał się pan niejednokrotnie na rzecz praw człowieka. Jeszcze niedawno na temat Rumunii. Czy widzi pan jakieś polepszenie?*

E.I.: — Bardzo niewielkie. Już w to nie wierzę. Chore nogi nie pozwalają mi brać udziału w manifestacjach. Popieram jednak takie organizacje, jak Amnesty International.

— *Z okazji obchodów 200-lecia praw człowieka dużo mówiono o Rewolucji Francuskiej.*

E.I.: — To fałszywe prawa człowieka. To zabójcy Wandejczyków. Rewolucja była niepotrzebna, bo szlachta zrezygnowała ze swych przywilejów; była pozbawiona bogactw, a trzy piąte ziemi należały już do chłopów. Rewolucja to fałszywa chwała Francuzów.

Wywiad przeprowadzony przez Isabelle Demeyere dla „La Voix du Nord", 10 października 1989

— *Jaka jest dzisiaj pańska wizja śmierci?*

E.I.: — Nie mam żadnej wizji śmierci. Śmierć jest abstrakcyjna. Może jest najwyższą ofiarą Jezusa Chrystusa.

— *Pana utwory były czytane przez młodych. Czy ważne jest dla pana, by ta opera była dzisiaj czytana i oglądana także przez młodzież?*

E.I.: — Tak. Gdy byłem młody — wierzyłem. Później przedkładałem życie, literacką próżność i Ziemię ponad Niebo. Żałuję tego, zawsze żałowałem oprócz jednego: to nowe życie dało mi szczęście spotkania mojej żony i urodzin córki; ale gdybym znowu miał 15 lat, wybrałbym co innego, myślę, że zostałbym duchownym.

— *Czy zmieniło się coś w pana egzystencji od momentu napisania tej opery?*

E.I.: — W moich utworach są już jej oznaki. W sztuce zatytułowanej „Ofiary obowiązku" jest nadzieja kogoś, kto się wspina, wspina, wspina... i spada. Ten upadek to mój upadek. Mój duchowy upadek.

— *A jednak można dziś powiedzieć, że pan wierzy?*

E.I.: — Chciałbym wierzyć. Sam nie wiem. Raz mi się zdaje, że wierzę, kiedy indziej znowu, że nie. Ale chciałbym mieć wiarę. Może wierzę mimo wszystko?

— *W czasie ostatniego lata dużo mówiono o Oświęcimiu i głośnej sprawie Zakonu Karmelitanek. Co pan myśli o tym sporze religijnym?*

E.I.: — Myślę, wbrew temu, co twierdzi Elie Wiesel, że można modlić się wszędzie, że ma się prawo do modlitwy wszędzie; sądzę, że wierni wszystkich wyznań wywodzą się z różnych tradycji tego samego objawienia. Kościoły oddzieliły się, ale w gruncie rzeczy powinien być jeden Kościół. Być może jest tylko jedna, jedyna wiara.

— *Czy ważne jest dla pana, by opera była wystawiana na prowincji?*

E.I.: — Tak. Na prowincji i wszędzie indziej. Nie dla wartości samej opery, ale dlatego, że prowadzić może do uwierzenia, do wiary, dlatego, że może pomóc. Jeśli nie wierzę do końca, pragnę mimo wszystko pomóc wierze, pomóc wierzącym.

EUGÈNE IONESCO

MAKSYMILIAN KOLBE

Opera w III częściach
libretto

CZĘŚĆ I — UCIECZKA

Dziedziniec obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu. Dookoła druty kolczaste. W głębi drewniana budka. Mrok, przed świtem. Widać także szubienicę. Od strony lewej do prawej, w kierunku znajdującej się tam furtki biegnie mężczyzna w pasiaku. Zarówno po stronie lewej jak i po prawej otaczają go druty kolczaste; przeskakuje więc nad furtką i ucieka, znikając ze sceny. W tej samej chwili słychać strzały. Rozlega się głos obozowych syren; megafony wrzeszczą po niemiecku: „Ein Gefangener ist geflohen. Setzt alles daram, ihn zu finden. Ich will seinen kopf um Jeden preis. Himmel Hergott, scheisse noch mal, das schwein wird's mir teuer bezahlen. Schnell, schnell interher". Światło reflektorów błądzi po sali — jak smugi reflektorów z budek scenicznych. Szybkim krokiem wchodzi komendant obozu, za nim dwóch uzbrojonych strażników.

KOMENDANT OBOZU *(do 1-go strażnika):*

Biegnij za nim, masz go odnaleźć żywego czy martwego; ale wolałbym go powiesić. Szybko głupku, zagwiżdż na psy, zwołaj patrol i pośpiesz się bo do granicy niedaleko.

(do 2-go strażnika):

Daj listę więźniów z tego baraku *(strażnik podaje listę).* Wyprowadź dziesięciu *(strażnik biegnie w głąb sceny i przygotowuje się do wprowadzenia, po jednym, więźniów wyznaczonych na zakładników przez komendanta obozu. Jest już całkiem jasno).*

KOMENDANT OBOZU: *(wykrzykując nazwiska więźniów)*

Durand, Goldstein, Aron, Humbert — szybciej, pośpiesz ich kopniakiem — Werner, Baruch, Steinberg, Krawski, Puchowski, Gajowniczek!...
Gówniarze, kupa świńskiego gnoju! Jeden z Was, Walter, uciekł. Ustawić się w rzędzie, ścierwo! *(więźniowie stają w rzędzie, komendant i strażnik kopią ich i popychają kolbami).*
Jak powiedziałem — Walter uciekł! Złapiemy go, nie wymknie się. Potem go powiesimy — po wychłostaniu — na tej tu szubienicy. A was zabijemy, wszystkich dziesięciu. Zostaniecie wrzuceni do bunkra i jeśli uciekinier się nie znajdze umrzecie z pragnienia i głodu. Będziecie spijać własną urynę, żreć wasze własne odchody, dopóki będą.
Byliście na pewno jego wspólnikami, zostaniecie za to stokrotnie ukarani. Ci którzy umierają w krematoriach — umierają szybko; wy przeżyjecie piekło zanim zdechniecie, świnie.

(głos z grupy więźniów)

OJCIEC LICZNEJ RODZINY:

Nie, ja nie, co stanie się z moją żoną, z mymi dziećmi, ja nie, ja nie!

(komendant podchodzi do niego i uderza go w twarz).

KOMENDANT:

Robactwo, śmiecie.

OJCIEC LICZNEJ RODZINY:

Możecie mnie bić, ale nie zabijajcie, mam przecież dzieci, żonę...

KOMENDANT:

Nie ma już twoich dzieci, nasza policja już na pewno posłała je do pieca.

(Ojciec rodziny wybucha płaczem, pada na ziemię. Wszystkie spojrzenia są skierowane ku niemu. Nagle z oddali słychać jak gdyby serię z karabinu maszynowego; komendant i strażnik szybkim krokiem opuszczają scenę. Po chwili wracają, w ślad za nimi wchodzi 1-szy strażnik ciągnąc ciało martwego uciekiniera).

KOMENDANT: *(do trupa, okładając go kopniakami)*

No i widzisz, śmierdzielu, myślałeś, że można stąd uciec! *(do pozostałych).* Stąd się nie ucieka, tu się zdycha! To prawda, obiecałem oszczędzić zakładników jesli odnajdzie się uciekinier; ale komu obiecałem? Tobie? Tym tu? To nie ma znaczenia. I tak pójdą do bunkra, żeby tam zdechnąć z pragnienia i głodu.

OJCIEC LICZNEJ RODZINY:

Nie chce.. Nie chcę...

KOMENDANT:

Nie ty decydujesz!
(komendant przewraca go na ziemię. Wchodzi Maksymilian. Zbliża się powoli, staje przed komendantem).

KOMENDANT: (do Maksymiliana)

Jak śmiesz! Coś ty za jeden?

MAKSYMILIAN:

Jestem księdzem katolickim, chce zająć miejsce tego płaczącego więźnia. On ma żonę, dzieci — ja jestem sam.

KOMENDANT:

Ksiądz katolicki! To znaczy, że wierzysz w Boga!

MAKSYMILIAN:

Tak, wierzę w Boga.
(komendant uderza w twarz Maksymiliana)

KOMENDANT:

Dalej wierzysz w Boga?

MAKSYMILIAN:

Tak, wierzę w Boga.

KOMENDANT: *(zwracając się do pozostałych)*

Słyszycie, ten śmieć wierzy w Boga *(obaj strażnicy wybuchają śmiechem; inni ze strachu zmuszają się do śmiechu)*

Poproś go, żeby się stąd zabrał *(uderza go pejczem)*. Czy twój Bóg jest potężny?

Mój Bóg jest Wszechpotężny.

KOMENDANT:

Kłamiesz. Chcę żebyś mi odpowiedział: dlaczego twój wszechpotężny Bóg nie zabrał cię stąd? Dlaczego nie rozwali wartowni? Dlaczego nie skruszy drutów kolczastych? Dlaczego nie dał ci skrzydeł?
(wybucha śmiechem)
Ha, ha, ha, ha, ha, ha, zabawnie wyglądałbyś ze skrzydłami, sukinsynu... Gdyby twój Bóg istniał nie byłoby cię tutaj. Kłamiesz, kiedy mówisz, że w niego wierzysz. Powiedz, że już w niego nie wierzysz.

MAKSYMILIAN:

Wierzę w Boga.

KOMENDANT: *(dając znak dwom strażnikom, by rzucili się na Maksymiliana)*
Dalej!
(Strażnicy brutalnie biją Maksymiliana)

KOMENDANT:

Zdechł? *(podchodzi do Maksymiliana)*
Zdechł. Już się nie rusza.
(do ojca licznej rodziny)
Pójdziesz do bunkra, nikt już cię nie zastąpi.

OJCIEC LICZNEJ RODZINY: *(do komendanta)*

Niemożliwe, nie chcę umierać, co z moją żoną, moimi dziećmi, nie ja, nie mnie, nie!
(jednocześnie)

KOMENDANT: *(do ojca rodziny)*
Gnoju, gówniarzu jeden, śmierdzielu, zdechniesz bydlaku!
(W tej samej chwili Maksymilian z trudem podnosi się z ziemi; ocieka krwią i drży)

MAKSYMILIAN: *(do ojca licznej rodziny)*

Nie umrzesz.. pójdę za ciebie.

KOMENDANT: *(do ojca rodziny)*

Wynoś się, wy też! Do bloku! Rzędem i równym krokiem!
(Strażnicy ustawiają więźniów w rzędzie)

KOMENDANT:

„Eins, zwei, drei, links-"..
(Maksymilian i ośmiu więźniów odchodzą miarowym krokiem eskortowani przez komendanta i dwóch strażników. Na scenie zostaje jedynie ojciec rodziny i ciało uciekiniera).

— Kurtyna —

II CZĘŚĆ — BUNKIER ŚMIERCI

Na scenie ciasna cela, przed którą stoją rzędem: Maksymilian oraz dziewięciu pozostałych więźniów.

KOMENDANT: *(znieważając ich ciosami pejcza)*

Rozbierać się! Wszyscy! Szybko! Durand, Goldstein, Aron, Humbert, Werner, Baruch, Steinberg, Krawski, Puchowski,... Kolbe!
(Maksymilian i dziewięciu mężczyzn wykonują rozkaz; po czym dwaj strażnicy wpychają ich, kolejno, półnagich, do wnętrza celi; zamykają drzwi na klucz, zbierają ubrania więźniów i wychodzą ze sceny).
9-ty więzień (Puchowski):

Cała znana mi historia świata jest długa, przeraźliwa, przeraźliwie długa. Od tysięcy i dziesiątek tysięcy lat trwa walka; klęska za klęską, niepewna ziemia, która drży i pęka. Wszystkie zwierzęta są z natury uzbrojone by mogły zabijać inne zwierzęta; kły, szpony, ostre pazury, naturalne sztylety. Jedne rośliny niszczą inne rośliny — trwa powszechna masakra w powietrzu, na ziemi, pomiędzy ludźmi i pomiędzy zwierzętami. Niezliczone gatunki uległy zagładzie i my także jesteśmy gatunkiem skazanym na eksterminację. Jedynie jagnię jest nieuzbrojone, ma jednak zęby aby mogło jeść, niszczyć trawę. Nie ma niewinnych. Wystarczy uczynić jeden niewinny gest, pozornie niewinny, by zniszczyć całe światy pierwotniaków. W mrowisku, mrówki żołnierze zabijają mrówki robotnice. Ludzie zabijają się między sobą, nie widać, żeby się kochali. Tak jak gdyby Jezus nie powiedział „kochajcie się" lecz „pożerajcie się, zabijajcie się wzajem". I tak bez końca, nieustannie, bez końca, tak to trwa od początku stworzenia. Tak, jesteśmy stworzeni by zabijać lub by nas zabijano. Niedługo zginiemy. Przerażające jest jednak, iż to prawo trwa bez przerwy, nie ma od niego ratunku, istnieje bardzo długo, długo, tak bardzo długo i ciągle nie widać końca. Dlaczego Bóg nie stworzył innego kosmosu, innego świata. Jakże ciężko umierać, wydaje się to sprzeczne z naturą, a jednak umieramy, wyłącznie umieramy, zaledwie narodzeni, zabijamy i jesteśmy zabijani. Na kim mści się Bóg i dlaczego się mści? Czyżby szatan był silniejszy od Niego? Czeka mnie śmierć, czeka nas straszna śmierć, obłąkani sadyści zabiją nas i będzie to ich radością. Wydaje się, że radością ludzi i wszystkich istot jest zabijanie. Tak, nasz gatunek jest skazany; a co my sami robiliśmy, świadomie czy też nie? My także zabijaliśmy. Jeśli wyjdziemy z tego bunkra będziemy kontynuować nasze dzieło zabijania. Dzieło zabijania jest dziełem człowieka. Jesteśmy tak bardzo mali, tak bardzo ubodzy, nie mamy daru wszechobecności, nie mamy możliwości pojmowania tego co niepojęte, zrozumienia, wyobrażenia nieskończenie małego czy nieskończenie wielkiego. Czyż umieramy dla wybawienia? Co robić? Nic nie rozumiem, nic nie rozumiemy. Cóż oznacza ten koszmar, ten piekielny świat, w którym jesteśmy pogrążeni?
Nawet nie myśleliśmy o tych wszystkich okropnościach, zanim sami wpadliśmy w otchłań hekatomby, od której nie ma już odwołania. Jakże mogliśmy aż do dzisiaj o tym nie myśleć, podczas gdy śmierć i cierpienie są zawsze obecne. Żyliśmy obok nich, a nic nie widzieliśmy i nic nie wiedzieliśmy. Któż mógłby nam to wyjaśnić, kto mógłby nas oświecić? Och, Ojcze, rozjaśniej nasze umysły, pociesz nas zanim nastąpi tak bliski już koniec... tak bliski.

MAKSYMILIAN:

Nie jesteśmy stworzeni do tego by zrozumieć, to niewątpliwie skaza; lecz wszystko jest proste, wszystko stanie się proste. Kochajcie, kochajcie mimo wszystko, kochajcie się do ostatniej chwili tak jak Jezus was kocha, jak ja was kocham, w ostatniej minucie, w ostatniej sekundzie wszystko stanie się tak bardzo jasne. To trwanie wydawało się długie, nam wszystkim wydawało się długie bo żyliśmy w czasie. W wieczności nie istnieje czas. Wieczność jest chwilą, która nie ma kresu: jestem tu by was o tym zapewnić i oznajmić wam, że pokój i zrozumienie między wszystkimi istotami będzie waszym udziałem. Nie mogę nic ponadto

wam powiedzieć, w tej chwili także nie wiem jak wytłumaczyć tę tajemnicę, która zdaje się wam niezgłębiona, a która jest w duszy boskiej. Wasze argumenty to argumenty nieszczęsnych istot, wszystkich nieszczęsnych istot. W oczekiwaniu, to piekło może przemienić się w łaskę, jeśli od tej chwili zaczniecie kochać jedni drugich tak jak Bóg was ukochał. Nie mogę wam wytłumaczyć, bo ja sam jestem nieszczęsną istotą, ale módlcie się, proście Jezusa Chrystusa, niech cała przyroda modli się do Jezusa Chrystusa by ją wybawił od tego świata, którego szatan jest księciem. Módlcie się, módlcie się do Jezusa Chrystusa, módlcie się do Najświętszej Marii Panny. Jeśli nie macie jeszcze odpowiedzi będziecie mieli nadzieję, więcej niż nadzieję — pewność pojednania. Módlcie się, błogosławię was. Och, nieszczęśliwi ludzie, nieszczęśliwe stworzenia! Gdyby cały kosmos, ludzie, zwierzęta, rośliny zwracały się ku Bogu, już teraz wiara zbawiłaby ich, tak, byliby zbawieni przez wiarę.

Jesteście u kresu drogi, u kresu waszej kalwarii, u kresu cierpienia. Błogosławię was, będę was błogosławił aż do ostatniego tchnienia, będę w każdej chwili, w każdym momencie aż do Momentu nieskończonego. Mówię wam to, uwierzcie, jesteście u bram raju, jeszcze nie wiecie: jesteście u brzegów wiecznej radości, nieskończonej radości...

Błogosławię was, błogosławię was, błogosławię was... Cały kosmos rozjaśniony zostanie światłem, jakiego nie mogliście poznać; ale niektórzy z was już je przeczuwają. Módlcie się, módlcie się ze mną, módlcie się, módlcie!... Pan i Matka Boża oczekują was, są tutaj za tymi drzwiami. Otwórzcie drzwi. Niechaj wniknie światłość. Nie wiecie jaka światłość was czeka. Miliardy istot ludzkich będą pocieszone na wieczność.

(Więźniowie śpiewają z Maksymilianem: modlitwa w duchu Św. Franciszka z Asyżu).

CZĘŚĆ III

Maksymilian modli się pośród dziewięciu zmarłych towarzyszy.

MAKSYMILIAN:

Requiem aeternam Dona eis Domine. Et Lux perpetua Luceat eis...

Dzieci moje, synowie moi, moi bracia, nie widzicie już waszych strażników, jesteście szczęśliwsi niż oni, osiągnęliście niebiańską radość. Piętnaście dni, jesteście tu od piętnastu dni *(pochyla się nad ciałem jednego z więźniów)* a ty, ostatni, nareszcie zmarłeś. Nie piliście, nie jedliście, ani kropli wody, ani okruszyny chleba. Nie czuliście palenia w trzewiach. Nieszczęśnikom, którzy szydzą z was, z waszych powykręcanych ciał, którzy nie zmarli od waszego głodu ani waszego pragnienia, którzy was torturowali, którzy was skazali na męki, tym nieszczęsnym wybaczyliście, wybaczyliście im... modliliście się, śpiewaliście... To był długi tunel, przez który przeszliście zwyciężyliście, zwyciężyliście całą nędzę świata. Zwyciężyliście ten czyściec jakim był świat — zanim stał się piekłem. Stanęliście u wrót raju, Matka Boża wyciąga ku wam ramiona.

O Matko, czy spełniłem mój obowiązek? Czy te dzieci będą zbawione? Czy ojciec tej licznej rodziny, którego miejsce zająłem ujrzy swych bliskich?

Zwracam się ku waszym wychudłym ciałom, które tyle wycierpiały, przed śmiercią. Zapomnijcie o tym ciele: zdawało wam się, że ciało to wy, lecz nie... Nie będzie już chromych, garbatych, paralityków, ślepców, ani kalek jak w tym piekle, które przyżyliście.

Nieuleczalnie chorzy, będziecie uzdrowieni.

Obodzy nieszczęśnicy, osiągniecie prawdziwe bogactwa.

Wygnańcy, odnajdziecie Bożą ojczyznę.

Podźwigniecie się wy, dotknięci cierpieniem.

Doznacie wiecznego szczęścia.

Będziecie duchem i będziecie ciałem, duchem i ciałem, które przybyły drogę od śmierci do życia.

Więźniowie, moi bracia, skazani na śmierć, nieśmiertelni. Obudźcie się, to wasz trzeci dzień, to zmartwychwstanie, idę za wami...

(Pojawia się komendant wraz z lekarzem. Dwaj strażnicy otwierają celę. Komendant i lekarz wchodzą do środka).

KOMENDANT: *(do lekarza, trącając ciała więźniów)*
Wszyscy umarli?

LEKARZ: *(wskazując Maksymiliana):*
Nie. Ten jeszcze żyje.

KOMENDANT:

To ten cholerny ksiądz! Natychmiast wstrzyknij mu fenol! Niech zdechnie! Oczyścić bunkier z trupów, musi być miejsce dla innej hołoty!

(Wychodzi. Lekarz powoli zbliża się do Maksymiliana. Maksymilian stoi oparty o mur; ma oczy otwarte, spokojny wyraz twarzy. Podaje lewą rękę. Lekarz robi zastrzyk).

LEKARZ: *(jak gdyby skamieniał nagle):*
Zabiłem Świętego i Męczennika.

(Maksymilian umiera. Słychać chór dziecięcy śpiewający po polsku)

CHÓR DZIECIĘCY:

Błogosławieni ubodzy w duchu albowiem ich jest Królestwo Niebieskie.

Błogosławieni cisi, albowiem oni posiądą ziemię.

Błogosławieni, którzy płaczą, albowiem oni będą pocieszeni.

Błogosławieni, którzy łakną i pragną sprawiedliwości, albowiem oni będą nasyceni.

Błogosławieni miłosierni, albowiem oni miłosierdzia dostąpią,

Błogosławieni czystego serca albowiem oni Boga oglądać będą.

Błogosławieni pokój czyniący, albowiem nazwani będą synami bożymi.

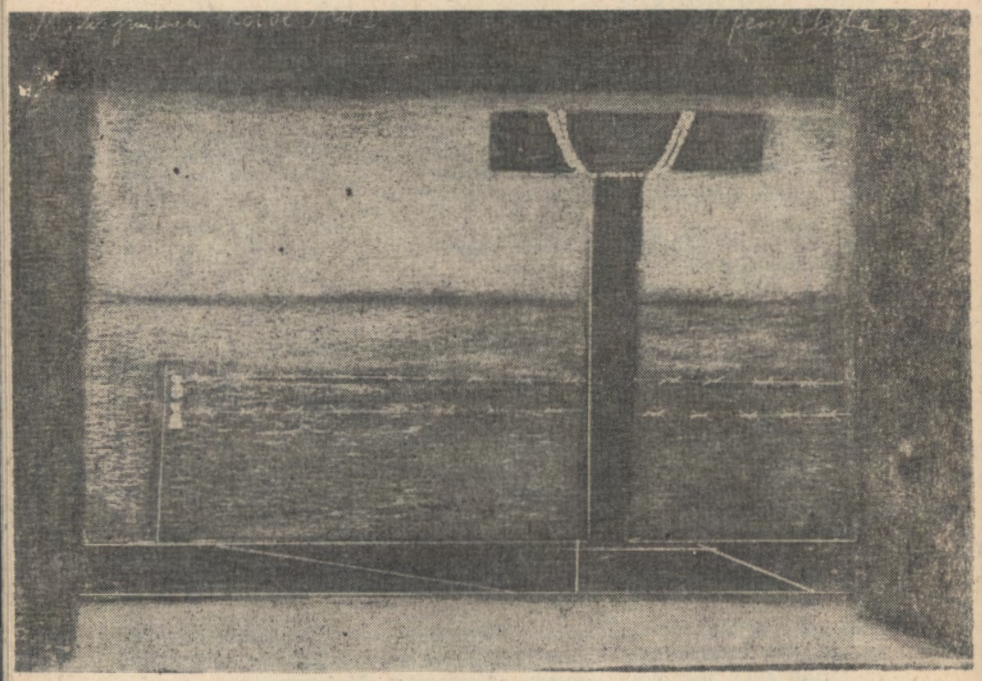
Błogosławieni, którzy cierpią prześladowanie dla sprawiedliwości, albowiem ich jest Królestwo Niebieskie.

(Dziewięciu więźniów zaczyna śpiewać z Maksymilianem)

Uczyń mnie, Panie, narzędziem Twojego pokoju,
bym tam, gdzie jest nienawiść — zakorzeniał miłość,
tam, gdzie obraza — wnosił przebaczenie,
tam, gdzie niezgoda — głosił pojednanie,
tam, gdzie błąd panuje, bym przynosił prawdę,
tam, gdzie jest wątpienie, żebym krzewił wiarę,
tam, gdzie jest rozpacz, bym budził nadzieję,
tam, gdzie są ciemności, bym zapalał światło,
a tam, gdzie smutek, żebym wnosił radość.
Spraw, Panie, żebym nie o to zabiegał,
by mnie pocieszano, lecz żebym pocieszał,
nie szukał zrozumienia, lecz żebym rozumiał,
nie pragnął być kochany, ale żebym kochał.
Albowiem siebie dając — coś się otrzymuje,
siebie zapomniawszy — można znaleźć siebie,
a umierając — zmartwychwstaję wiecznie.
innym wybaczając — doznam przebaczenia,

Tłumaczyła:
KRYSTYNA SŁAWIŃSKA

(tekst chóru dziecięcego — „Modlitwa o pokój", Anonim z początku XX w. Przekład Janusza St. Pasierba).



„MAKSYMILIAN KOLBE" — projekt scenografii

ROMAN PALESTER

REQUIEM

„Pamięci przyjaciół,
którzy walcząc
zginęli
w Warszawie"
ROMAN PALESTER

Reżyseria: TADEUSZ BRADECKI
Kierownictwo muzyczne: TADEUSZ SERAFIN
Scenografia: JAN POLEWSKA
Ruch sceniczny: HENRYK KONWIŃSKI
Kierownictwo chóru: KRYSTYNA ŚWIDER

Współpraca muzyczna: JERZY MATULA
Asystenci dyrygenta: MAŁGORZATA BIŃCZYCKA, SŁAWOMIR KIEŁBOWICZ
Asystenci reżysera: ZENON KELLER, TADEUSZ ŚWIECHOWICZ, RYSZARD ŻABA

PRAPREMIERA SCENICZNA
W OPERZE ŚLĄSKIEJ W BYTOMIU — 7 KWIETNIA 1990

WIERNY SOBIE I SZTUCE

KIM BYŁ ROMAN PALESTER, JEDEN Z NAJWIĘKSZYCH KOMPOZYTORÓW POLSKICH — I JEDEN Z NAJZNAKOMITSZYCH MISTRZÓW XX WIEKU, O KTÓRYM POLSKI SŁUCHACZ WIE TAK NIEWIELE?

Urodził się 28 grudnia 1907 r. w Śniatynie, w Małopolsce wschodniej; pierwszych 18 lat spędził we Lwowie — tu skończył gimnazjum i klasę fortepianu w Konserwatorium Lwowskim. W 1925 r., po maturze, przeniósł się do Warszawy, gdzie przez pewien czas studiował historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim i zapisał się do Konserwatorium Warszawskiego. Jakiś czas jeszcze nie porzucał myśli o karierze pianistycznej, jednocześnie jednak grał na klarnecie i perkusji, aż wreszcie zdecydował się ostatecznie na studia kompozytorskie. Wielką miłością Palestra — już niedługo wspaniale odwzajemnioną — stała się orkiestra.

Rok 1931, w którym ukończył studia muzyczne (teorię i kompozycję u K. Sikorskiego), stał się zarazem debiutem kompozytorskim Palestra. Pierwszy większy utwór orkiestrowy, *Muzyka symfoniczna*, został wykonany na IX Festiwalu Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej w Londynie. Sukces był niewątpliwy. Kompozytor i krytyk amerykański, Aaron Copland, recenzując *Muzykę symfoniczną* na użytek melomanów amerykańskich, wyraziwszy wiele pochwał zakończył swe sprawozdanie słowami:
„Palester jest młodym kompozytorem, na którego należy zwracać baczną uwagę".

Psalm V na baryton, chór i orkiestrę z 1933 r. zdobywa nagrodę na konkursie Związku Towarzystw Śpiewaczych w Poznaniu. Te dwa wyróżnienia określiły start — jakże obiecujący — Palestra w kraju i za granicą.

Talent młodego kompozytora dojrzewał niezwykle szybko. Kolejne dzieła ukazują rosnącą dojrzałość warsztatu i mistrzostwo orkiestralne: *Taniec z Osmołody* (wykonany na Festiwalu MTMW w Barcelonie w 1936 r.), *Suita symfoniczna*, dwa kwartety smyczkowe (*II Kwartet* ówczesna krytyka polska uznała za jedno z najwybitniejszych osiągnięć młodej muzyki polskiej), *Wariacje na orkiestrę kameralną* (zdobyły 1. nagrodę na konkursie Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej w 1935 r.).

W 1937 r. powstaje balet *Pieśń o ziemi* do libretta kompozytora według pomysłu Leona Schillera. Wykonany przez Balet Polski (w choreografii Bronisławy Niżyskiej) w Paryżu na Światowej Wystawie Paryskiej w 1937 r. zdobył złoty medal; grany był następnie we Francji, Polsce, Anglii i Niemczech. Prasa francuska nie szczędziła pochwał:
„...partytura Palestra, osnuta na folklorze, ma bardzo gorący koloryt dźwiękowy i tętni wybitnym temperamentem". (Carol-Berard)

„Najkorzystniejsze wrażenie wywarł niewątpliwie balet »Pieśń o ziemi«. Partytura Palestra jest pełna życia, ma niezwykłe bogactwo rytmiki i efektowną instrumentację, choreografia jest barwna i wyrazista. Przy pewnych skrótach balet ten można by nazwać wprost doskonałym. Ogląda go się i słucha z prawdziwą przyjemnością." (Henri Sauquet)

„Muzyka Romana Palestra odznacza się piękną fakturą; folklor ludowy jest podkreślony świetną instrumentacją." (Robert Dezarneaux)

„Na zakończenie — apel do Baletu: pragnęlibyśmy usłyszeć raz jeszcze choć jeden z trzech obrazów »Pieśni o ziemi.« Jeden lub dwa. A najlepiej — wszystkie trzy. (José Bruyer)

ROMAN PALESTER

W rękach urodzonego symfonika, jakim był Palester orkiestra staje się podatnym materiałem, z którego kompozytor wydobywa zadziwiające blaski i efekty brzmieniowe. W latach trzydziestych, do wybuchu I wojny światowej, jest najbardziej cenionym i wziętym twórcą muzyki scenicznej i filmowej: pisze muzykę do około 30. przedstawień teatralnych, muzykę do kilku filmów długometrażowych (m.in., *Dzikie pola, Róża, Dziewczęta z Nowolipek, Granica*) oraz blisko trzydziestu krótkometrażowych.

Wiele w tych latach podróżuje, często przebywa w Paryżu, cały czas jednak bierze żywy udział w polskim życiu muzycznym — m.in. jako sekretarz generalny Stowarzyszenia Kompozyto-

rów Polskich, wiceprezes zarządu ZAIKSu, członek Rady Muzycznej Towarzystwa Szerzenia Sztuki wśród Obcych.

*

WYBUCH II WOJNY ŚWIATOWEJ w 1939 r. dla wielu twórców oznaczał nadejście lat artystycznie jałowych. Roman Palester należał do tych nielicznych, którzy tajemniczym prawem kontrastu intensywnie rozwijali swą twórczość. Przeżył oblężenie Warszawy, w 1940 r. spędził kilka tygodni więziony na Pawiaku, a jednak po wyjściu na wolność powrócił natychmiast do komponowania, wbrew okolicznościom zewnętrznym i ciśnieniu rzeczywistości wrogiej w równej mierze człowiekowi, jak sztuce.

Na początku wytykano niekiedy Palestrowi zależność stylistyczną od Hindemitha, Strawińskiego; ostrą harmonikę, przewagę konstruktywizmu nad wyrazem. W dziełach wojennego okresu oddech muzyki Palestra staje się spokojniejszy i szerszy, o wyrazistszym planie dynamicznym, silniej dochodzi do głosu ekspresja, zróżnicowana kolorystyka brzmieniowa, kunsztowna praca tematyczna, przetworzeniowa — najogólniej: dokonuje się pogłębienie emocji i wzbogacenie formy.

Owocem dojrzałej inwencji twórczej stały się takie kompozycje z lat wojny: jak: *Koncert skrzypcowy, II Symfonia, III Kwartet smyczkowy, Concertino na fortepian i orkiestrę, Kołacze* na chór żeński i orkiestrę kameralną do słów Sz. Szymonowica, *Polonezy Ogińskiego* i *Sonata na dwoje skrzypiec* (wydana w Londynie jako druk konspiracyjny pod pseudonimem „Modrzew").

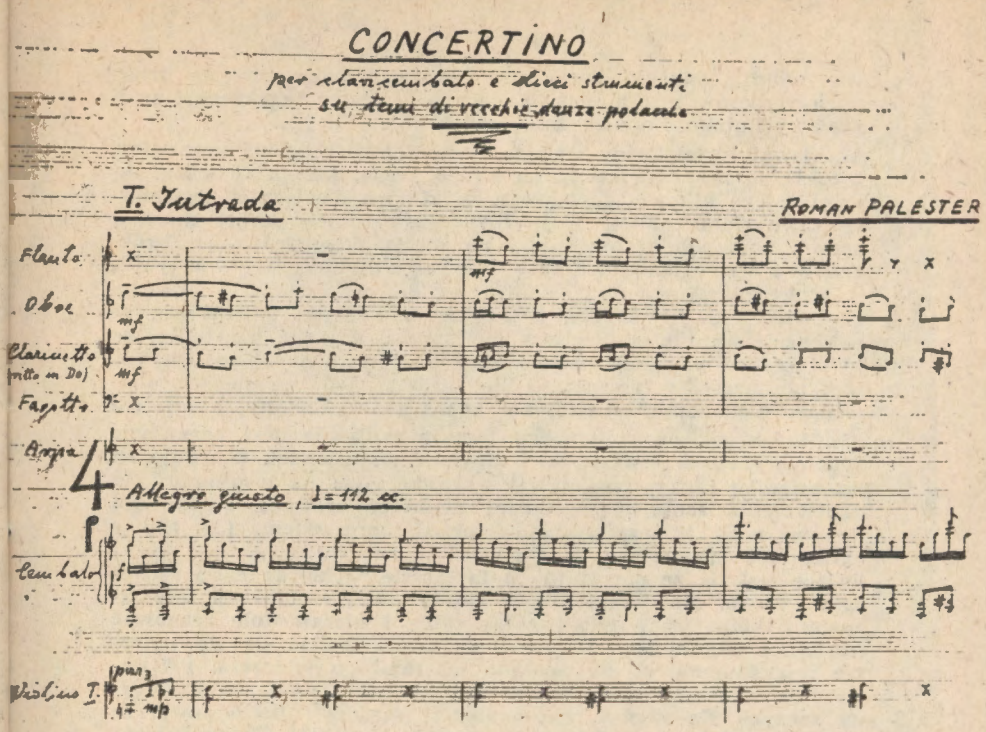
Wybuch Powstania Warszawskiego zastał Palestra na podkrakowskiej wsi; mieszkanie kompozytora w Warszawie spłonęło, a wraz z nim wiele rękopisów. Niezwykłe były dzieje *Koncertu skrzypcowego.* Opowiedział o nim Palester w swych nieopublikowanych wspomnieniach:

„Ochlewski zrobił dwie fotokopie partytury, które ukrył podczas powstania w dwóch różnych miejscach. Mój oryginalny rękopis spłonął na Grójeckiej, a po powrocie do Warszawy nie można było znaleźć również i schowanych kopii. Dopiero w kilka miesięcy po uwolnieniu Warszawy Wawrzyniec Żuławski odnalazł jedną z fotokopii wśród jakichś muzykaliów wyrzuconych na śmietnik w Szpitalu Ujazdowskim.".

Po zakończeniu wojny Palester znalazł się w Krakowie, który pełnił wówczas rolę kulturalnej stolicy Polski. Wraz ze środowiskiem przystąpił do odbudowy życia muzycznego, działał w Związku Kompozytorów Polskich, uczył kompozycji w krakowskiej Wyższej Szkole Muzycznej (jego uczniem był Stanisław Skrowaczewski), przez pewien czas pełnił funkcję prorektora tej uczelni. Tu został pierwszym po wojnie laureatem nagrody muzycznej miasta Krakowa. Jego muzyka powróciła triumfalnie na estrady w Polsce i za granicą. Ów cudownie ocalały *Koncert skrzypcowy* został wykonany na pierwszym powojennym Festiwalu MTMW w Londynie — odnosząc ogromny sukces. Również powodzenie stało się udziałem *II Symfonii* na festiwalu UNESCO w Paryżu. Kolejne wykonania nowo powstałych utworów utrwalają pozycję Palestra jako najwybitniejszego polskiego kompozytora, a dzięki muzyce do filmów (*Zakazane piosenki, Ostatni etap, Ulica graniczna* i *Robinson warszawski*) nazwisko jego znają rzeczywiście najszersze rzesze słuchaczy.

Zygmunt Mycielski tak pisał wówczas o Palestrze:

„Sukcesów i wykonań miał dużo, we wszystkich stolicach Europy i w Ameryce. Na konkursach prace jego wyróżniane były licznymi nagrodami. (...) Każdy, kto się w Polsce interesuje teatrem czy filmem, słyszał niewątpliwie jakąś ilustrację muzyczną Palestra. Muzyka jest jego naturalnym żywiołem, naturalnym środkiem wypowiadania się. (...) Roman Palester walczy nieustannie z rzemiosłem, z materiałem muzycznym, który ma w ręce. Jest nieustannie czułym aparatem, rejestrującym własny stosunek do sztuki. I dlatego tak wielu artystów świado-



Rękopis kompozycji

mie czy podświadomie nazwisko jego umieszcza na sztandarze polskiej muzyki współczesnej.

Palester umie pisać i pisać może, ale poszukuje zawsze własnej drogi z tą uczciwością artystyczną, która cechuje najrzetelniejszych artystów. (...)

Przoduje on tu tym wszystkim, którzy w sztuce nie szukają taniego efektu i łatwego powodzenia, ale dążą do stworzenia wartości bezwzględnie trwałych, które nazywamy uniwersalnymi. (....)

To, co nazywamy rzemiosłem w sztuce, a więc forma, przeróbki tematyczne, pomysły instrumentalne, ma już Palester poza sobą. Dziś doszedł on tam, gdzie chodzi w sztuce wyłącznie o piękno i o najdoskonalsze zespolenie zamiaru wykonania.

A przy tym Palester lubi żart w muzyce, żart w instrumencie, lekkość barw i faktury, rysunek dla rysunku, brzmienie dla brzmienia, dla przyjemności wynikłej z obcowania z materiałem dźwiękowym. (...) Palester — jedna z jasnych gwiazd na firmamencie muzyki współczesnej.".

*

JUŻ PO ZAKOŃCZENIU WOJNY pisze Palester wiele nowych utworów: *Requiem*, kantatę Wisła do słów Żeromskiego, *Serenadę* na dwa flety i orkiestrę smyczkową, *Divertimento* na 9 instrumentów, *Nokturn* na orkiestrę smyczkową, *III Symfonię* na dwie orkiestry smyczkowe.

Jeszcze w sierpniu 1949 r. w prasie polskiej można było przeczytać takie oto pochwalne słowa: **„Najbardziej popularny polski muzyk współczesny. (...) W Poznaniu odbyła się premiera baletu Romana Palestra »Pieśń o ziemi« (...) inne utwory Palestra wykonywane są również za granicą. Jego koncerty, suity symfoniczne, nokturny i serenady uzyskały wielkie powodzenie w Paryżu, Budapeszcie, Brukseli, Londynie, Wenecji i Pradze.** Jest on jednym z najznakomitszych przedstawicieli naszej sztuki w świecie.". („Polska i Świat" 24 VII 1949). Była to już jednak tylko powierzchnia zjawisk, spod której dochodziły groźne pomruki nadciągającej katastrofy: nowej polityki kulturalnej, czyli socrealizmu w sztuce. Na sławetnej konferencji w Łago-

wie władza odkryła karty. Dla twórców nadszedł czas trudnych wyborów i zasadniczych decyzji. Palester przekroczył swój życiowy Rubikon: opuścił kraj, wyjechał do Paryża.

„Niewątpliwie każdy artysta polski jest w jakiś normalny, ludzki sposób przywiązany do swego kraju, jego krajobrazu, ludzi i całego klimatu duchowego, w którym dźwięczała jego marsjaszowa fletnia. Dlatego w chwili »ostatecznej« każdy musi w sposób najzupełniej osobisty i na swoją odpowiedzialność zdecydować o swej dalszej drodze — pisał w rok później w artykule **Konflikt Marsjasza**, w formie listu do przyjaciela. — **Cóż ci odpowiedzieć, Przyjacielu, który jesteś u kresu sił? Wiem, że najważniejsze dla ciebie jest nie sprzeniewierzyć się temu, co uważamy za pierwszy obowiązek nas wszystkich — to jest naszej uczciwości artystycznej. Nie to jest ważne, gdzie ten obowiązek wykonamy łatwiej, ale gdzie go wykonamy lepiej. (...)**

Z ludzkiego, humanitarnego punktu widzenia jest oczywiście zupełnie zrozumiałe i usprawiedliwione, że człowiek decyduje się na ucieczkę i najgorsze nawet warunki życia na wygnaniu, dla zapewnienia sobie elementarnej wolności prawnej, spokojnego snu w nocy i bezpieczeństwa przed bezprawiem. (...) Nie o »prawo do spokojnego snu« chodzi w naszym wypadku. Decydujące jest to, że nie można a la longue zachować całej »świeżości" oporu, nie można żyć w stanie stałej mobilizacji intelektualnej, która by pozwoliła niechybnie i niezawodnie reagować na każde najmniejsze kłamstwo i przeciwstawiać się wewnętrznie wszystkiemu, co cię spotyka od rana do wieczora. Pewnego dnia z przerażeniem zauważasz, że twoja zdolność krytyczna zaczyna się stępiać, ale ponieważ zdajesz sobie sprawę, że to ona właśnie pozwalała ci zachować dotychczas resztki równowagi — zatem ziemia zaczyna ci parzyć stopy. Dłuższy czas walczysz, męczysz się — po czym konstatujesz pogorszenie twego stanu. Wtedy decydujesz się na ratowanie in extremis tego, co — słusznie czy niesłusznie — uważasz za najcenniejsze.

Równocześnie powinieneś jednak zdawać sobie sprawę, że wybrawszy drogę wygnania, znajdziesz się — artystycznie — niemal w sytuacji, w której byłeś dwadzieścia lat temu, tj. u początku twej kariery. Zostaniesz w tragicznym położeniu, bez utworów, bez twojej muzyki, którą rząd warszawski nakaże wycofać z bibliotek i księgarni, bez owej »situation«, która — jak wiesz — jest tu tak ważną rzeczą, a co najważniejsze — bez kontaktu z tą »twoją« publicznością koncertową, która cię najlepiej rozumiała. Praca twoja nie będzie tutaj nikomu potrzebna. Przy całej serdeczności, jaką ci rodacy i cudzoziemcy okażą, będziesz dla nich zawsze obiektem, choć godnym współczucia, ale natury raczej politycznej. (...)

Dręczysz się, Drogi Przyjacielu, wątpliwościami, dotyczącymi dalszego przebiegu tej straszliwej sprawy, której przyszło nam być aktorami i świadkami. Nie ma to dla naszej pracy żadnego znaczenia, czy ciemne siły i nowe barbarzyństwo wygrają w końcu, czy też nie wygrają. Nie pragniemy ujść przed losem Marsjasza, a chodzi nam tylko o to, aby »ton był czysty«.".

Wyznawał tu Palester swoje własne artystyczne credo. Zachował się z tego samego czasu list Palestra do Kasserna w Nowym Jorku, który także właśnie zerwał wszelkie kontakty z reżimowymi władzami):

„Kochany Zyga! (...) wydaje mi się, że powinniśmy się »trzymać« razem wobec tej smutnej sytuacji, jaka musiała — prędzej czy później powstać. Co do mnie, to wygląda tak: byłem w Polsce ostatni raz w zeszłym roku na »konferencji« w Łagowie, udało mi się wrócić, ale teraz już by się pewno nie udało. (...) Żadnych praw autorskich zarabianych tutaj nie wolno mi tu inkasować. Jako członkowi ZAIKSu odsyłają Francuzi wszystkie pieniądze dla mnie do Polski. Teraz jestem bez ważnego paszportu, ale »niby« ambasada mnie uznaje (choć coraz chłodniej). Odmówiłem udziału w »kongresie pokoju«, a w Polsce zabronili wykonać moje »Requiem« i zabronili drukować »Koncert skrzypcowy«. Ale i bez tego też dłużej nie mógłbym tak żyć.

ROMAN I BARBARA PALESTROWIE na Placu św. Piotra w Rzymie. Kompozytor przekazuje w darze JANOWI PAWŁOWI II rękopis „Te Deum".

Teraz następuje »epreuve do force«, bo oni definitywnie zabronili przekazywać mi jakichkolwiek pieniędzy i czekają, co ja zrobię. A ja tu siedzę absolutnie bez grosza, w nędzy, żyję z drobnych pożyczek, ale czy długo tak można?".

„Próba sił" trwała; władze nie tylko nie ustąpiły, ale po prostu zakazały w ogóle wykonywania utworów Palestra, jego nazwisko znalazło się na indeksie, znikło ze wszystkich publikacji w kraju, nakazano zniszczenie partytur wydanych dotąd drukiem. Nawet macierzysty Związek Kompozytorów Polskich ugiął się i skreślił Palestra z listy swych członków. Puszczono w ruch Orwellowską maszynę niepamięci.

*

PALESTER NIE TYLKO WYTRZYMAŁ TĘ PRÓBĘ SIŁ, lecz pisał muzykę, której ton był czysty i coraz bogatszy. Powstały w latach pięćdziesiątych dzieła najbardziej indywidualne, warsztatowo nowatorskie, a przy tym nasycone pełnią artystycznego wyrazu. Sięgnął wtedy Palester do techniki dwunastotonowej; nie stała się ona jednak w żadnej mierze barierą dla poszukiwania własnych metod kształtowania dźwiękowego. Każda nowa kompozycja stawała się teraz odrębnym muzycznym światem: *IV Symfonia*, *Sonety do Orfeusza* na sopran i orkiestrę do słów Rilkego, *Fragmenty z Trenów Kochanowskiego*, *Concertino na tematy starych tańców polskich* na klawesyn i 10 instrumentów, *Wariacje orkiestrowe*, cykl fortepianowych *Preludiów*. Arcykompozycją Palestra jest niewątpliwie *Śmierć Don Juana*, utwór sceniczny nazwany przezeń „akcją muzyczną", do tekstu Oskara Miłosza, napisana w latach 1980—81. Dzieło niezwykłego wyrazu, jeden z najpiękniejszych

przykładów współczesnego teatru muzycznego. Zdobyło pierwszą nagrodę na międzynarodowym konkursie Włoskiej Sekcji Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, do dziś jednak nie miało swego scenicznego wykonania. Zachowało się jedynie nagranie z wykonania radiowego w Brukseli w 1965 r. pod batutą niezwykle oddanego sztuce Palestra belgijskiego dyrygenta, Franza André. Po owym wykonaniu jeden z najpoważniejszych krytyków belgijskich, muzykolog i kompozytor, Jacques Stehman, napisał:

„Mistrzostwo Palestra — który jest jednym z najwybitniejszych muzyków swego pokolenia — ujawnia się szczególnie w partyturze orkiestrowej. Obfituje ona w niezwykłe pomysły instrumentacyjne, wstrząsające efekty dramatyczne i różnorodność kolorytu brzmienia, mimo iż jest pisana w technice serialnej. Utwór jest dodekafoniczny, a więc w stałym ruchu polifonii serialnej. Czuje się tutaj »pazur« mistrza, który wie, jak posługiwać się środkami wyrazu, mającymi służyć dziełu. (...) Mieliśmy już okazję podziwiać dawniej cały szereg świetnych utworów Palestra. Co najbardziej w jego dziełach jest — moim zdaniem — interesujące, to właśnie język muzyczny, instrumentacja, umiejętność posługiwania się polifonią serialną, wyczucie dramatyczne i ton głęboko szlachetny, tak jak np. przy końcu »Śmierci Don Juana«, kiedy potęguje się ekspresja muzyczna, sięgając szczytów wzruszenia estetycznego".

Miarą zdobytego w środowisku muzycznym uznania i pozycji były częste powoływania Palestra do jury międzynarodowych konkursów i festiwali. Wraz z Petrassim, Nadią Boulanger, Kodaly'em, Dutilleux i innymi sędziował w Amsterdamie, Frankfurcie, Oslo, Stockholmie, Luksemburgu i Budapeszcie. Jednak uznanie to nie zawsze szło w parze z częstotliwością wykonań muzyki Palestra. „Praca twoja nie będzie tutaj nikomu potrzebna"...

Palester nie zrzekł się nigdy polskiego obywatelstwa, był więc „niczyj". Politycznemu emigrantowi zaś nie było łatwo istnieć w ówczesnej powojennej Europie, odbudowującej swój gospodarczy zachodni ład, a jednocześnie wpatrzonej zazdrośnie w miraż „ziemi obiecanej" komunistycznego raju społecznego na Wschodzie.

W apogeum stalinowskich ciemności Jan Nowak-Jeziorański zdołał w Monachium zebrać grono wybitnych przedwojennych polskich radiowców, reżyserów, pisarzy, dziennikarzy, z których powstał w 1952 r. polski zespół Radia Wolna Europa. Znalazł się wśród nich Roman Palester wraz ze swą żoną, objął opiekę nad programami kulturalnymi. Przez szereg lat (do 1970 r.) wygłaszał felietony w cyklu „Okno na Zachód", redagował dział recenzji książek i wiadomości z kulturalnego życia Zachodu.

„Wprowadziłem — wspomina Nowak-Jeziorański — regularne dziesięciominutówki muzyczne »Zakazane piosenki«. Były to przeważnie pieśni AK, piosenki legionowe i powstańcze, których w owym czasie radio reżymowe nie nadawało, i które nie były dostępne w sklepach z płytami. W pięciominutowych interludiach szła muzyka Chopina. Muzykę dobierała z wielką starannością Barbara Palestrowa. Ustępstwem na rzecz Palestrów były jedynie dłuższe koncerty muzyki poważnej, nadawane w sobotę pod hasłem »Muzyka obala granice«. W obydwu tych cyklach Palester przekazywał słuchaczom w Polsce informacje skądinąd niedostępne, opinie formułowane przez »umysł niezniewolony«. Była to działalność kulturalna o dużym znaczeniu — niemało z owych tekstów zachowało do dziś intelektualną ostrość i aktualność".

Po *Śmierci Don Juana*, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Palester skomponował: *Metamorfozy* na orkiestrę, *Koncert na altówkę*, dwie sonaty i inne cykle fortepianowe, *Trzy wiersze Czesława Miłosza* na głos i zespół instrumentalny, *Monogramy* na sopran i fortepian do słów K. Sowińskiego, *Hymnus pro gratidrum actione* (Te Deum) na chór chłopięcy, dwa chóry mieszane i zespół instrumentalny, *V Symfonię* i ostatnie dzieło: *Listy do Matki* na sopran i małą orkiestrę, do tekstów Słowackiego.

*

W YŁOMU W MURZE MILCZENIA wokół osoby i dzieła Palestra w Polsce dokonał Październik 1956 r. — w Warszawie wykonano *Requiem*, w Bydgoszczy i Krakowie — *Wisłę*, w Poznaniu — *Pieśń o ziemi*. Mur jednak przetrwał ten krótki okres „naporu" i dopiero w 1977 r. uchylono zakaz wspominania o Palestrze i wykonywania jego utworów. Skutki tej przeszło dwudziestoletniej nieobecności były, i są do dziś, dotkliwe i trudne do odwrócenia.

W 1981 r. Związek Kompozytorów Polskich anulował uchwałę odbierającą Palestrowi członkostwo, obdarzył go nadto godnością członka honorowego. Członkostwo honorowe nadało kompozytorowi także Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej oraz Towarzystwo im. Karola Szymanowskiego. We wrześniu 1983 r. w Filharmonii Krakowskiej odbyło się prawykonanie *Te Deum* pod dyrekcją Tadeusza Strugały, Stanisław Gałoński zaś poprowadził koncert złożony wyłącznie z utworów Palestra. Kompozytor przyjechał z tej okazji do Polski — po raz pierwszy od 1949 r. — niestety, i ostatni. Zmarł w Paryżu 25 sierpnia 1989, pochowany jest na starym cmentarzu w Montmorency.

Jan Krenz, podobnie jak Stanisław Skrowaczewski, wielki przyjaciel i admirator muzyki Palestra, wykonał w 1988 r. po raz pierwszy *V Symfonię*. Z dzisiejszym wykonaniem *Requiem* zbiega się prawykonanie *Listów do Matki* przez A. Hiolskiego i orkiestrę Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Jana Krenza.

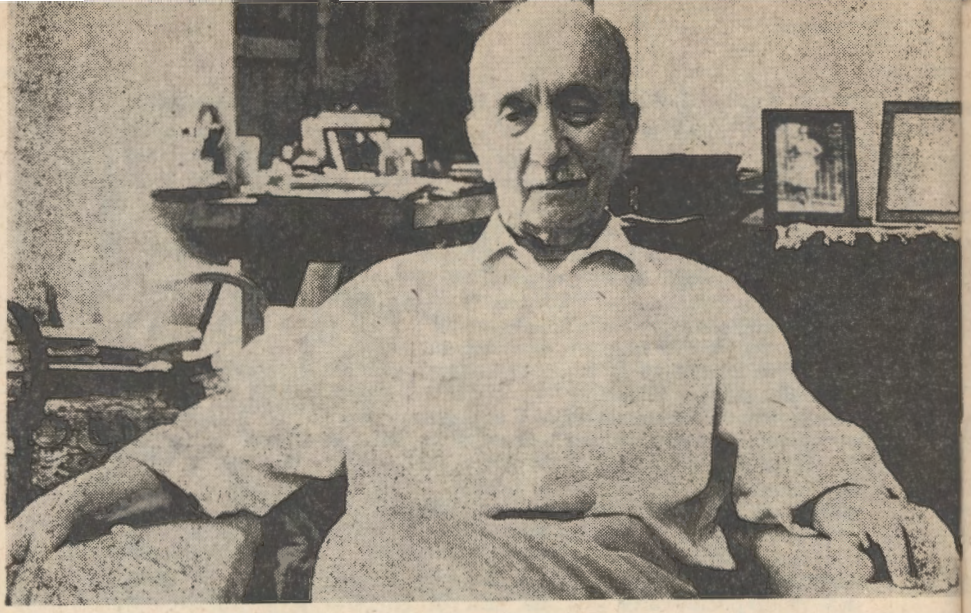
Palester napisał kiedyś o swej twórczości, że istotę jej stanowiło nieustanne poszukiwanie równowagi pomiędzy tradycją a nowością, pomiędzy klarowną klasycznością a ekspresją i emocją. **„Moja twórczość poruszała się we wcześniejszych latach na całej skali zawartej między tymi dwoma ekstremami, ale później zacząłem się starać o znalezienie niejako »wspólnego mianownika« dla obu postaw. Próba zamknięcia jak najszerszej gamy ekspresyjnej w ramach formy możliwie doskonałej i »zamkniętej« leżały u podłoża mojej pracy w późniejszych latach.".**

Dążył do syntezy i potrafił ją osiągnąć. Muzykę traktował jako najwyższą i najcenniejszą dla siebie wartość, komponowanie było dlań wyrazem najgłębszej potrzeby tworzenia, zawsze przesycone powagą, która zjawia się tam, gdzie gra toczy się o wysoką stawkę. Muzyka Palestra stanowi świat bardzo swoisty i odrębny, nasycona jest emocją głęboką i intensywną, lecz powściągliwą, wzruszenie trzymane jest na wodzy harmonii i proporcji. Wyraża się w tej muzyce niezachwiana pewność ręki, maestria warsztatu, różnorodność i adekwatność środków, logika i spoistość wielkiej formy wraz z precyzją muzycznego detalu, jest także lekkość i humor — nie ma natomiast nigdy nijakości, łatwizny, pozorności.

Zofia Helman, znakomita biografka życia i dzieła Palestra, jest przekonana, że „twórczość jego nie tylko może wydatnie pomnożyć repertuar koncertowy o szereg nowych pozycji, ale też włączona w całość dziejów muzyki polskiej XX wieku zmienia widzenie naszej muzycznej przeszłości ostatnich kilkudziesięciu lat. Pozwala przesunąć akcenty, nieco inaczej naświetlić problematykę warsztatową i estetyczną".

Dramatem samotnego schyłku życia kompozytora był przejmujący niepokój o losy nie wydanych partytur. Nie mogąc odwrócić własnego losu — pragnął uchronić swoją twórczość przed ostatecznym „wygnaniem", pozostaniem poza krajem, wśród obcych. Bo jego domem, którego nigdy się nie wyrzekł, była Polska. Dziś cała muzyczna spuścizna znalazła się w kraju, od nas samych zależy, by jak najszybciej została przywrócona naszej kulturze.

TERESA CHYLIŃSKA



ROMAN PALESTER — w paryskim mieszkaniu. Rok 1986

REQUIEM PAMIĘCI

Każde requiem — już przez fakt związania z tekstem liturgicznym — należy do nurtu muzyki religijnej, której istotą jest otwarcie się na wartości transcendentne, wykraczające poza muzykę samą. Intencja jest niejako dana z góry, określona, wywodzi się z kręgu religijnego wzruszenia, pragnienia i wiary. Jakikolwiek byłby dobór i układ tekstów — w każdym przypadku osnową ich jest poczucie marności i znikomości człowieczej, lęk i trwoga połączone z pokorą i skruchą, nade wszystko jest jednak nadzieja, wiara w miłosierdzie Sędziego.

Palester w swoim Requiem prosi o łaskę wiecznego odpoczynku dla swoich nieżyjących przyjaciół, ich pamięci poświęca utwór „Pamięci przyjaciół, którzy walcząc zginęli w Warszawie".

Requiem powstało w latach 1946—47, przeznaczone jest na cztery głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę, składa się z 8 części. Kompozytor bardzo starannie dobrał teksty, aż cztery z nich zaczerpnął z przepięknej sekwencji *Dies irae*. I właściwie zarówno cała wielka forma dzieła, jak i ukształtowanie poszczególnych fraz są wywiedzione z sensu i ekspresji tekstu, są — mówiąc najogólniej — jego pochodną. Stąd zupełny brak oratoryjnej monumentalności, grandilokwencji, przerysowanej emocjonalności. Tekst tak wiernie odczytany nadaje dziełu dramaturgię, zwartość i jednolitość, kompozytor zaś dopełnia go emocją przejmującą i wyrazistą.

I. REQUIEM AETERNAM (INTROIT). MOLTO LENTO, ESPRESSIVO
(głosy solowe, chór i orkiestra)

Wieczny odpoczynek racz im dać, Panie, a światłość wiekuista niechaj im świeci. Ciebie, Boże, przystoi wielbić hymnem na Syjonie: Tobie dopełnią ślubów w Jeruzalem; wysłuchaj mojej modlitwy. Wieczny odpoczynek racz im dać, Panie, a światłość wiekuista niechaj im świeci. Panie, zmiłuj się.

Część pierwsza jest rozbudowana — szerokie, rozległymi łukami prowadzone frazy rozwijają się w rozkołysaną modlitewną apostrofę, z której rodzi się radosny śpiew psalmu: *Ciebie, Boże, przystoi wielbić hymnem*". Ożywia się tempo, wzmaga ruch, rozjaśnia barwa, aż przy słowach: *wysłuchaj mojej modlitwy* wznosi się w kulminacyjnym, żarliwym tutti wszystkich wykonawców. Lecz prośba ludzka jest niedoskonała, głosy więc następnie pokornie cichną, jednak ostatni akord — świetlisty, durowy — jest muzycznym aktem wiary i ufności.

II. DIES IRAE (SEKWENCJA). LENTO GRAVE E PESANTE.
(chór i orkiestra)

W gniewu dzień, w tę pomsty chwilę,
Świat w popielnym legnie pyle;
Zważ Dawida i Sybillę.
Jakiż będzie płacz i łkanie,
Gdy dzieł naszych sędzia stanie,
Odpowiedzieć każąc na nie.
W gniewu dzień, w tę pomsty chwilę.

Ponure, szarpiąco bolesne brzmienia wprowadzają w świat grozy dnia Bożego Sądu. Jest w tej części ascetyczna powaga, lęk przed tajemnicą, ale także zryw gwałtownego gniewu, powracające na koniec, dobitnie skandowane słowa *„Dies irae,*

III. QUID SUM MISER (SEKWENCJA). MOLTO LENTO, SEMPLICE
(głosy solowe i kameralna orkiestra)

Cóż mam, nędzarz, ku obronie,
Czyją pieczą się zasłonię.
Gdy i święty zadrży w łonie?

Obsada tej części jest kameralna, faktura przejrzysta i niezwykle misterna. Sola obojowe i klarnetowe łączą się w przepiękny czterogłos z wiolonczelą i kontrabasem, dołącza się błagalny śpiew solistów — jest w tej muzyce prostota i intymność wyrazu, misterium ludzkiej znikomości i bezbronności wobec potęgi Stwórcy.

IV. CONFUTATIS (SEKWENCJA). ALLEGRO ENERGICO.
(chór a capella)

Gdy odtrącisz potępionych,
Srogim żarom przeznaczonych,
Weź mnie do błogosławionych.
Błagam z czołem pochylonym,
Z sercem z żalu w proch skruszonym,
Pieczę miej nad moim zgonem.

Wspaniale brzmi ten krótki, czysto chóralny (bardzo zresztą trudny wykonawczo) ustęp *Requiem:* faktura jest tu jakby instrumentalna, rytmika ostra, wyrazista, chwilami skontrastowana modlitewną śpiewnością. Kończy się pięknie brzmiącym, łagodnym unisono.

V. LACRIMOSA (SEKWENCJA). LARGO TRISTAMENTE.
(sopran, alt, chór męski: tenory i basy, orkiestra)

O dniu jęku, o dniu szlochu,
Kiedy z popielnego prochu
Człowiek winny na sąd stanie,
Dobry Jezu, a nasz Panie,
Daj im wieczne spoczywanie.

Ten płacz nad losem sądzonych dusz jest jednym z najpiękniejszych ustępów dzieła. Zmienia się tu barwa i rodzaj brzmienia, które staje się miękkie, przytłumione — godny mistrza jest początkowy dialog altówek z głosami solistek, lekko podbarwiony towarzyszeniem klarnetu i wiolonczeli. Głosy rozsnuwają się w przejmujące przędziwo, aż do ciemnych, ścichających do pianissima akordów.

VI. SANCTUS. MAESTOSO E LUMINOSAMENTE
(głosy solowe, chór i orkiestra)

Święty, Święty, Święty Pan Bóg Zastępów! Pełne są niebiosa i ziemia chwały Twojej. Hosanna na wysokości. Błogosławiony który idzie w imię Pańskie. Hosanna na wysokości.

Prawdziwą radością wybucha ten hymn uwielbienia. Majestatyczne tutti jest pełne blasku, barwy jaśnieją a lśnią, głosy są lekkie i ruchliwe, misternie splatane i rozdzielane. Po wielkim uniesieniu śpiewu *„Hosanna"* muzyka znów narasta w kołyszącym rytmie, gęstniejącym brzmieniu, aż wybucha końcową kulminacją fortissimo. Wyśpiewana została chwała Panu.

VII. LUX AETERNA (RESPONSORIUM NA KOMUNIĘ). ANDANTE SOSTENUTO

(sopran i alt oraz chór żeński)
Światłość wiekuista niechaj im świeci, o Panie, wśród świętych Twoich na wieki, bo jesteś pełen dobroci. Wieczny odpoczynek racz im dać Panie, a światłość wiekuista niechaj im świeci.

Jeszcze inną barwę i ton odnalazł tu kompozytor, by sławić dobroć Pana. Teraz muzyka jest liryczna i pastelowa, tchnie spokojem, jakąś z głębi płynącą pogodą. Jest modlitwa przepełniona ufnością, rozśpiewana i utwierdzona finalnym jasnym, durowym akordem.

VIII. AGNUS DEI. LENTO MOLTO
(głosy solowe, chór i orkiestra)

Baranku Boży, który gładzisz grzechy świata, daj im odpoczynek. Wieczny odpoczynek racz im dać, Panie.

W konstrukcji formy całości część ostatnia stanowi jakby rekapitulację utworu, jej zwieńczenie. Podobnie jak w otwierającym dzieło *Requiem* i w *Sanctus, Agnus Dei* przeznaczone jest na pełną obsadę, czyli głosy solowe, chór i pełną orkiestrę. Ale nie oznacza to monotonii i masywności brzmienia, kompozytor stosuje bowiem fakturę zmienną, zróżnicowaną; głosy wokalne i instrumentalne wydobywają się często pojedyńczo, solistycznie lub w kameralnych zestawieniach (piękne jest czysto instrumentalne interludium), dzięki czemu brzmienie uzyskuje różny stopień intensywności i nasycenia; muzyka wznosi się kilkoma dynamicznymi falami, jakby ponawianymi prośbami o wieczny odpoczynek dla dusz tych, którzy odeszli. Ciemny, smutny koloryt pod koniec rozjaśnia się, muzyka nabiera wewnętrznej mocy i ufności. Ostatnią apostrofę każe kompozytor wyśpiewać „bardzo powoli, spokojnie i pogodnie". Aż po ostatni, niezmącony, utwierdzony akord durowy. Akord wiary i nadziei.

* * *

Requiem po raz pierwszy wykonane było w Brukseli w 1949 roku pod dyrekcją Franza Andre — w obecności kompozytora. Odniosło sukces, odnotowany przez brukselską krytykę:

„Requiem" Palestra to utwór prawdziwie oryginalny, zaskakujący odrębnością rozwiązań i ogromną osobistą szczerością. („Le Peuple")

„Requiem" jest natchnionym dziełem wielkiej piękności. Nie da się zapomnieć zachwycającego Agnus Dei". („Pourquoi-Pas?")

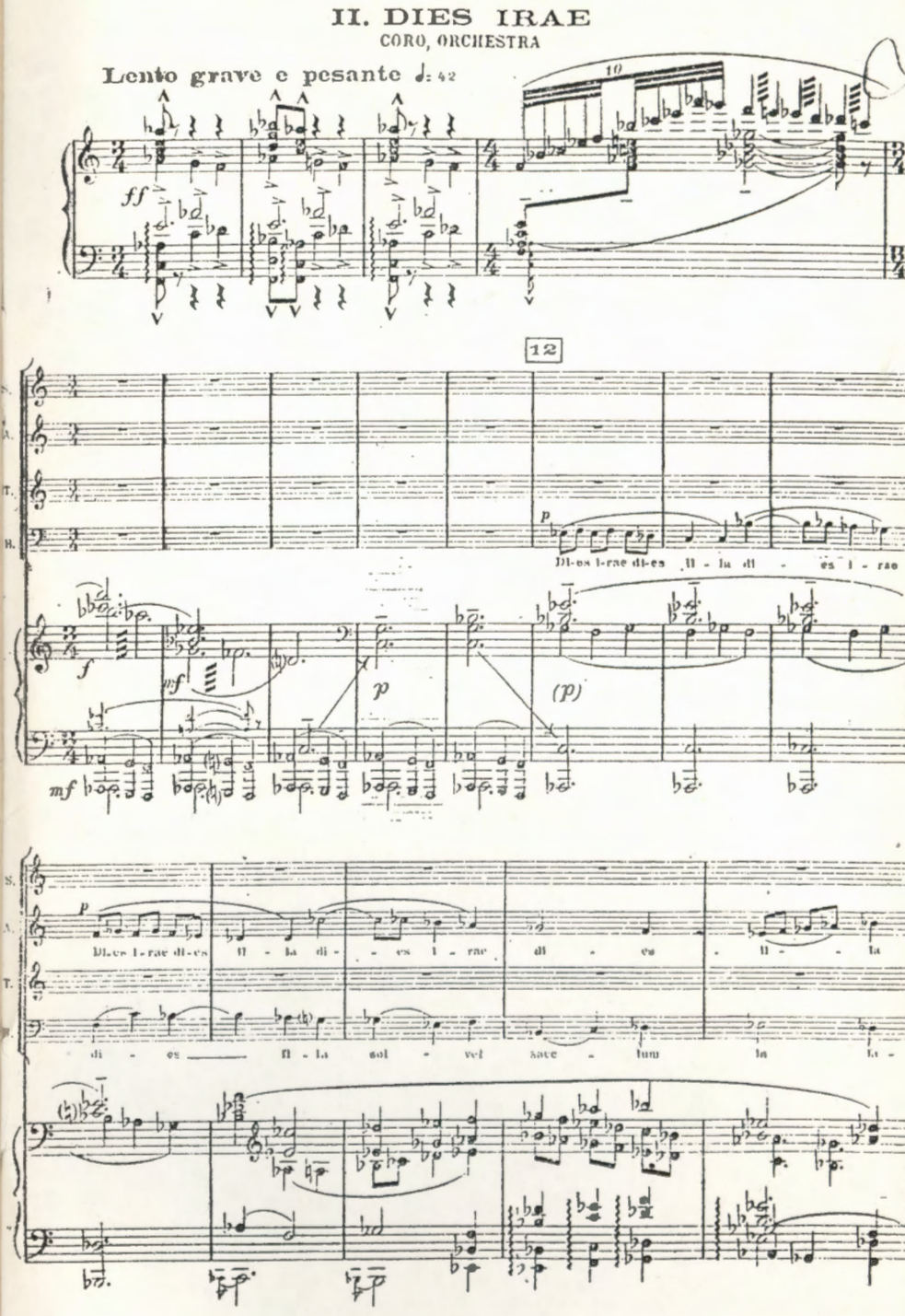
„Dzięki Radiu Belgijskiemu mogliśmy usłyszeć *Requiem* Palestra, utwór, w którym głębia emocji łączy się z mistrzostwem formy". („L'Opera", Paryż).

Słuchacze polscy po wojnie mieli sposobność tylko jeden raz zapoznać się z *Requiem:* wykonał je nieoceniony i niezastąpiony Bohdan Wodiczko w Warszawie 1 listopada 1957 roku. Obecne wykonanie — po 43 latach od napisania dzieła — jest drugim wykonaniem w Polsce. Oby tym razem urzeczywistniła się nadzieja, wyrażona przez warszawskiego krytyka w 1958 roku:

„Wszystko pozwala żywić nadzieję, że ścisły kontakt z Palestrem został nawiązany i że stopniowo usłyszymy wszystkie dzieła jednego z najwybitniejszych polskich kompozytorów".

TERESA CHYLIŃSKA

CENA PROGRAMU: 2000,— zł.
Druk: PZG RSW „P-K-R" Katowice, 699/90 — W-6



FRAGMENT „REQUIEM" R. PALESTRA

PAŃSTWOWA OPERA ŚLĄSKA W BYTOMIU