

Od wymazania do zapomnienia (i co dalej?) – casus Palestra

DOI: 10.14746/rfn.2025.26.7

Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej 26 (35), 2025: 90–99.
© Lech Dzierżanowski. Published by: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2025.

Open Access article, distributed under the terms of the CC licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

ZAPOMNIENIE I POLITYKA

Zapomnienie jest niezbędne zarówno w życiu jak i historii. Zapominając wydarzenia z naszego życia, uwalniamy miejsce w naszym umyśle dla nowych wrażeń. Podobnie zawsze działało się w historii muzyki. Aż do końca XIX wieku wykonywana była prawie wyłącznie muzyka współczesna lub w najgorszym razie powstała bardzo niedawno. Dawniejsza muzyka ulegała szybko zapomnieniu. Tylko niektóre, wyjątkowe dzieła nie podlegały temu naturalnemu procesowi, często służyły w edukacji jako wzorcowe przykłady przydatne w nauce kompozycji. Jednak selekcja była bezwzględna. Muzyka dawna generalnie była uważana za zupełnie niemodną. Na przestrzeni wieków ciągle pojawiają się zjawiska określane jako muzyka nowa, od średniowiecznej *ars nova* aż do współczesnych awangard, które nie są zainteresowane przeszłością i wierzą w stały postęp muzyki. Już w XIV wieku flamandzki teoretyk Johannes Tinctoris pisał, że kompozycji powstałych wcześniej niż 40 lat temu, nie można już słuchać¹.

Tak więc proces zapominania muzyki jest od dawno naturalnym jej losem i tylko najwybitniejsze dzieła (czy artyści) potrafią oprzeć się niszczycielskiej

erozji czasu. Gorzej jednak, kiedy ten proces jest zakłócony działaniem sił zewnętrznych – a zwłaszcza politycznych. Z takim zjawiskiem spotykamy się dość często w XX wieku. W czasach, kiedy państwo zaczyna przejmować funkcje do tej pory zastrzeżone dla mecenasa, kiedy pojawia się możliwość eliminowania przez państwo (zwłaszcza totalitarne) sztuki, która nie odpowiada jego celom zapomnienie nie jest naturalnym procesem, ale staje się elementem patologicznie rozumianej polityki kulturalnej. Właśnie w XX wieku mamy do czynienia ze zjawiskiem praktycznego wymazania twórczości kompozytora, a więc stworzenia sytuacji, kiedy jego dzieła nie mogą pojawić się w naturalnym obiegu. Muzyka nie wydana i nie wykonana praktycznie przestaje istnieć. W odróżnieniu od literatury – muzyki nie można pisać do szuflady. W rezultacie brak możliwości wydania, a co za tym idzie wykonania dzieła muzycznego prowadził do skazania kompozytora na absolutny niebyt.

W państwach totalitarnych interwencja państwa w sferę kultury była czymś powszechnym. Wiązało się to ze stygmatyzowaniem niewłaściwej stylistycznie sztuki, w hitlerowskich Niemczech określanej jako *Entartete Art* a w ZSRR (a za jego przykładem w innych krajach bloku komunistycznego) jako formalistyczną. Formalizm nie był określeniem stylistycznym (choć próbowano go definiować jako uproszczony

¹ Za H. Feicht, *Polifonia renesansu*, Kraków 1976, s. 15.

neoklasycyzm, lub folkloryzm), lecz w praktyce etykietką nadawaną twórcom, którzy nie chcieli w pełni spełniać zachcianek nowej władzy (dlatego w zależności od postawy kompozytorów lub zmiany w założeniach polityki kulturalnej ten sam kompozytor lub nawet to same dzieło mogło być uznane za formalistyczne bądź nie).

W Polsce po 1945 okres totalnej ingerencji rządzących komunistów w sferę muzyki (podobnie zresztą jak i innych działów sztuki) trwał stosunkowo krótko – w czystej formie właściwie od 1949 do 1956 roku. Jednak twórcy, którzy w tym czasie wybrali z różnych przyczyn emigrację, znaleźli się poza obiegiem, przestawano o nich mówić, a w przypadku, gdy ta emigracja miała wyraźne podłoże polityczne byli piętnowani jako zdrajcy i skutecznie eliminowani z publikacji. Tylko bardzo nieliczni (jak np. Michał Spisak) zdołali pogodzić przebywanie zagranicą ze stałą obecnością w życiu muzycznym w Polsce. W innych przypadkach wyjazd z Polski oznaczał skazanie na totalny niebyt w kraju (poza publikacjami o charakterze specjalistycznym, gdzie czasami pojawiały się lakoniczne wzmianki o „wyklętych” kompozytorach). Lista tych skazanych na niebyt kompozytorów, którzy po drugiej wojnie światowej znaleźli się na emigracji jest niemała: należy tu wymienić przynajmniej Jerzego Fitelberga, Michała Kondrackiego, Szymona Laksa, Antoniego Szałowskiego, Tadeusza Kasserna czy Andrzeja Panufnika.

Wśród tego grona przypadek Romana Palestra jest szczególnie pouczający. Sam Palester wypowiedział się na temat praktyki stosowanej przez komunistów wobec emigracyjnych kompozytorów w audycji z cyklu *Muzyka obala granice* w RWE poświęconej Panufnikowi, a nadanej na falach Radia Wolna Europa 15 sierpnia 1956:

Gdyby starać się ująć w jednym słowie stosunek warszawskiego Ministerstwa Kultury do kompozytorów polskich przebywających na uchodźstwie, najbardziej na miejscu byłoby zapewne słowo »barbarzyństwo«. Jest ono dlatego najtrafniejsze w tym przypadku, że można od biedy zrozumieć człowieka, który niszczy dorobek kultury nieświadomie albo dla jakichś wyjątkowo ważnych i zasadniczych celów. Ale niszczenie czegoś bez głębszej przyczyny, jedynie dla samej satysfakcji niszczenia – pozostaje aktem wandalizmu i barbarzyństwa. A tak właśnie zachowywał się rząd warszawski wobec tych

kompozytorów polskich, dla których duszna atmosfera socrealizmu stała się nie do zniesienia i którzy zdecydowali się na opuszczenie kraju na znak protestu przeciw uciskowi, niewoli i skrępowaniu wszelkiej twórczości artystycznej. Postanowiono ich – o ile to możliwe – zniszczyć: z dnia na dzień artyści ci przestali po prostu istnieć, nazwiska ich wycofano skrzętnie ze wszystkich publikacji, a co do ich utworów, to nie tylko zaprzestano ich grania, ale wymazano je nawet z katalogów, a drukowane egzemplarze po prostu zniszczono. Posunięto się do tego, że egzemplarze naszych dzieł znajdujące się za granicą wykupiono skwapliwie – jak w Londynie – przez podstawionych funkcjonariuszy ambasady, a w Paryżu wyłudzano je sprytnie od przedstawiciela. Wszystko, dlatego, aby uniemożliwić nawet za granicą wykonywanie dzieł kompozytorów emigracyjnych. Tak ostra była reakcja władz warszawskich przeciw artystom muzykom, którzy ośmielili się w sposób drastyczny i ostry przeciwstawić².

PALESTER – OD MŁODZIEŃCZYCH SUKCESÓW DO WYMAZANIA

Przyjrzyjmy się więc teraz dokładniej przypadkowi Palestra. Urodzony 7 lat przed wybuchem pierwszej wojny światowej w galicyjskim Śniatynie (precyzyjnie Śniatyn – to Pokucie, kraina położona u podnóża Wschodnich Karpat na zachód od Bukowiny) Roman Palester należy do pierwszego pokolenia twórców, którzy swoją edukację odbyli w czasach II Rzeczypospolitej. Po ukończeniu gimnazjum we Lwowie, uczęszczał na Uniwersytet Warszawski. We Lwowie ukończył też Konserwatorium a w Warszawie kontynuował studia muzyczne zakończone dyplomem w 1931. Zaraz po studiach dał się poznać jako wschodzący talent kompozytorski – jego *Muzyka symfoniczna* została wykonana na prestiżowym festiwalu ISCM w Londynie, a dyplomowy *Psalm V* do słów Wespazjana Kochowskiego otrzymał II nagrodę na Konkursie Związku Towarzystw Śpiewaczych w Poznaniu. Jednocześnie z debiutem muzycznym Palester debiutował jako sprawny eseista zamieszczając w 1931 w „Kwartalniku muzycznym” swój artykuł *O modernizmie muzycznym*. Do wybuchu II wojny światowej Palester miał już na swoim koncie: dwa kwartety smyczkowe, *I Symfonię*, *Koncert na fortepian*,

² Roman Palester, *Pisma*, t. 2, Kraków 2022, s. 339.

parę utworów symfonicznych i kameralnych i wreszcie balet *Pieśń o Ziemi*, który odniósł spektakularny sukces w Paryżu. Nie ulega wątpliwości, że w swoim pokoleniu, Palester wyrastał na czołową postać, wyróżniając się także aktywnością na polu organizacyjnym (przygotowanie warszawskiego festiwalu ISCM, działalność w Stowarzyszeniu Muzyków Polskich i polskiej sekcji Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej).

Czas drugiej wojny światowej spędził Palester w Polsce. Był to okres intensywnej pracy twórczej. Powstają wtedy: *II Symfonia*, *Koncert skrzypcowy*, *III Kwartet smyczkowy*, *Concertino* na fortepian, kantata weselna *Kołacze*, *Polonezy Ogińskiego* i wreszcie ostatecznie nieukończona opera *Żywe kamienie*. W rezultacie po 1945 Palester uchodzi za najbardziej obiecującego kompozytora młodego pokolenia. W poezjach Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego ukazuje się jako postać nieomal kultowa („u Noworolskiego Palester pije »pół czarnej« z niepokojem”³), a Jan Krenz we wspomnieniach mówi o nim: „to jest ten wielki Palester”⁴. Palester jest rozchwytywanym kompozytorem filmowym (co w tych czasach stanowiło podstawę finansowego bytu), obejmuje stanowisko profesora w Konserwatorium Krakowskim, gdzie równocześnie pełni funkcję prorektora, zasiada we władzach stowarzyszeń twórczych. Jego utwory są często grane w Polsce, ale też i za granicą, a nowo powstałe wydawnictwo PWM podpisuje z nim umowy na wydanie kolejnych 11 utworów.

Jednak ta sytuacja już wkrótce miała się zmienić. W początku 1947 kompozytor wyjeżdża wraz z żoną Barbarą do Paryża. Wyjazd jest legalny, Barbara pracuje dla PWM, a Roman jest w stałym kontakcie z kolegami w Polsce, realizuje zamówienia na kolejne utwory pisane dla PWM, ZKP, jest też w kontakcie z ZAiKSem. Jednak już wtedy kompozytor zaczyna myśleć o emigracji. W liście do Kazimierza Wierzyńskiego pisze:

Nie potrzebujemy Panu pisać, jak żyjemy, wie Pan o tym zdaje się dość dobrze. Najszkodliwsze w tym wszystkim jest to, że sytuacja materialna artystów jest na ogół biorąc dość dobra.

Oczywiście i to ludzi wypacza a poza tym najbardziej tragiczny jest ten olbrzymi balast blagi i oszustwa, w którym przyszło nam żyć. – Wyjazdy zagraniczne stają się coraz trudniejsze, dlatego też postaraliśmy się z żoną wyrwać się raz jeszcze na »Zachód« i próbować szukać gdzieś indziej pastwiska...

Niestety tutaj nie ma dużych możliwości, poza tym i Francji grozi gabinet komunistyczny a przy tutejszych nastrojach wszelka możliwość jakiegoś »urządzenia« się choćby najskromniejszego odpada. Dlatego byłbym kochanemu Panu niezmiernie zobowiązany, gdyby Pan był łaskaw odpisać mi czy nie ma jakichś możliwości zahaczenia się w U.S. i czy ostatecznie kompozytor muzyki poważnej może tam dać jakąś radę?⁵

O tym, że kompozytor szukał jakiegoś zakotwiczenia w USA świadczą także listy Jerzego Fitelberga do Palestra (niestety listy Palestra się nie zachowały). Już w styczniu 1947 Fitelberg pisze z Nowego Jorku do Palestra w Paryżu:

Kochani, właśnie w tym tkwi największa nasza tragedia, że Wam tam jest źle, że nam tu jest niedobrze. Chciecie przyjechać do nas, my zaś myślimy, platonicznie wprowadzić, o powrocie do Was. To znaczy: nam wszędzie będzie niedobrze, jesteśmy wykołajeni i nigdy nie pogodzimy się z pewnym stanem rzeczy. Jedyne – co ma znaczenie – dla Ciebie – Romanie, i dla mnie – to minimalny spokój – abyśmy mogli kontynuować naszą pracę twórczą. Za to – pewien dobrobyt, siłownia w każdym mieszkaniu, ciepła woda i wykwinny papier toaletowy. Dużo, również, papieru nutowego, który Amerykanie brutalnie niszczą pisząc okropne okropności muzyczne⁶.

Pomimo tych amerykańskich miraży Palester stara się zachować dobre kontakty z polskimi władzami. Wprowadzić Tadeusz Ochlewski, przyjaciel Palestra i szef PWM, zaczyna wyczuwać coraz większe oddalanie się jego przyjaciela od spraw polskich. Ich korespondencja staje się coraz trudniejsza i gorzka. Ochlewski w listopadzie 1947 pisze następujące zdania:

Moje rozczarowanie Waszą postawą artystyczną: uważacie swoje dobro za dobre, jeśli tak określą inni. A Wasza własna

³ K. I. Gałczyński, *Czterdziesty szósty Kraków*, z cyklu: *Zaczarowana dorożka*, Kraków 1948, s. 112–114.

⁴ E. Markowska, *Jana Krenza pięćdziesiąt lat z batutą*, Kraków 1996, s. 81.

⁵ List Palestra do Wierzyńskiego z 7 stycznia 1947 roku, Biblioteka Polska w Paryżu, zbiory nieopracowane, nr akcesji 7221/1-2.

⁶ List Jerzego Fitelberga do Palestra z 27 stycznia 1947, Archiwum Palestra w AKP BUW Warszawa.

prawda? Że rzemiosło wcale nie jest tak potrzebne, jak Wam się zdaje, że prowadzi na manowce. Że nie można napychać muzyki do ducha, żeby było jak walizka, która się nie chce zamknąć. Że ponad »muzyką« jest coś innego: dzieło. Że ważny jest u artysty jego stosunek aktywny do życia zbiorowego: może to być nawet samotność, lecz nie muzycznie egoistyczna, bierna, ale aktywna. Że Twoje odejście określam jako małość, a nawet zdradę i że to nas oddaliło. I że to Twoja, a nie moja wina. Że zaobserwowałem absolutną obojętność do naszych spraw, dla naszych walk. Że Twoje odejście, słowem, nie było fair play: wiedziałeś, że jesteś potrzebny, że mogłeś, jeśli tak potrzebny, że mogłeś pomóc, a nie »zechciało« Ci się i już. Że na Zachodzie nie znajdziesz nic nowego w sobie, bo tam – spopolitość, co obserwuję w rozmowach z ludźmi stamtąd⁷.

Palester w tym okresie próbuje prowadzić ryzykowną i trudną grę. Nie zrywając z kolegami z Polski, próbuje zorientować się w możliwościach pracy na Zachodzie. Nie wynika to z przyczyn materialnych. Palester zawsze był bardzo niezależny i pryncypialny, starał się postępować zawsze zgodnie ze swoimi poglądami. Dlatego trudno wyobrazić go sobie w realiach stalinowskiej Polski. Ostatni pobyt Palestra w kraju miał miejsce podczas sławnego kongresu w Łagowie (5-9 sierpnia 1949), gdzie Palester z jednej strony był atakowany za formalizm (w muzyce autonomicznej) jak i chwalony za muzykę filmową. Był wreszcie kuszony przez samego ministra Sokorskiego propozycjami ważnych stanowisk. Palestrowi zależało jednak głównie na wydaniu jego dzieł. Kiedy prace nad edycją kolejnych utworów coraz bardziej się opóźniały, a sytuacja polityczna ewoluowała coraz szybciej w kierunku scentralizowanego systemu nakazowo-restrykcyjnego, kompozytor ostatecznie postanowił zdecydować się wybrać trudny los emigranta.

Kiedy ta decyzja zapadła ostatecznie? Tego nie wiemy dokładnie. Po powrocie z Łagowa Palester pisał do Grzegorza Fitelberga: »Nasze rozmowy w Łagowie były niezmiernie ciekawe i interesujące«⁸. Jeszcze w październiku 1949 zamówiono u Palestra muzykę do filmu *Robinson warszawski*, a w styczniu 1950 *Koncert skrzypcowy* Palestra został wykonany przez niezawodną Eugenię Umińską w Filharmonii

Warszawskiej, ale właśnie w początku 1950 Palester zintensyfikował swoje działania mające mu zapewnić podstawy bytu na Zachodzie. Tym razem obok Wierzyńskiego i Fitelberga, do akcji został zaangażowany nawet Witold Małcużyński i Artur Rodziński. Wszystko wskazuje na to, że Palestrowie złożyli wnioski o wizę amerykańską, ale wizy nie dostali. Ostatecznie zostali w Paryżu, gdzie kupili mieszkanie w słynnej szesnastej dzielnicy, która do końca życia pozostanie ulubioną dzielnicą paryską Palestra. W 1950 nastąpiło ostateczne zerwanie z Polską. Palester rozwiązał umowę z ZAiKSem i z PWM. Wreszcie ZKP w uchwale z dnia 7 kwietnia 1951 pozbawił (pod fałszywymi zarzutami) Palestra członkostwa w tej organizacji. Pod tą haniebną decyzją podpisał się Witold Rudziński i Kazimierz Serocki. Legenda głosi, że Serocki podpisał się celowo zielonym długopisem, licząc na to, że jego podpis po latach ulegnie wytarciui. Niestety, podpis Serockiego do dziś jest czytelny...⁹

RÓŻNE POSTACIE NIEOBECNOŚCI

Od tego czasu nazwisko Palestra przestaje się pojawiać w Polsce, a jego utwory zostają wycofane (czy wręcz zniszczone). Palester nawiązuje kontakt z »Kulturą Paryską«, gdzie w 1951 ukazują się dwa jego ważne artykuły: *Konflikt Marsjasza i Uwagi o muzyce czyli »Pazylogia« i nowy Apollo*¹⁰. Artykuły te nie są tak jednoznaczne w swej wymowie jak chociażby powstałe zaraz po zerwaniu z Polską manifesty Miłosza czy Panufnika, które również były publikowane przez »Kulturę«. Reinterpretując znane greckie mity, Palester z wielką swadą literacką podejmuje fundamentalne tematy dotyczące prawdy w sztuce i autentycznego powołania kompozytora. Postać Marsjasza staje się dla Palestra figurą losu prawdziwego twórcy, realizującego swoje bezkompromisowe przesłanie bez względu na konsekwencje. Związek z »Kulturą Paryską« a zwłaszcza późniejsze związanie się Palestrów z Monachijską rozgłośnią »Radia Wolna Europa«, ostatecznie przyczyniły się do wymazania Palestra z życia muzycznego Polski Ludowej.

⁷ List Tadeusza Ochlewskiego do Palestra z 27 listopada 1947, Archiwum Palestra w AKP BUW Warszawa.

⁸ List Palestra do Grzegorza Fitelberga z 4 września 1949, Archiwum Palestra w AKP BUW Warszawa.

⁹ Dokument zachował się w Archiwum Palestra w AKP BUW Warszawa.

¹⁰ R. Palester, *Pisma*, t. 1, Kraków 2022, s. 175–221.

Sytuacja miała się na chwilę zmienić po 1956. Na fali odwilży utwory Palestra na moment znów pojawiają się w salach filharmonicznych w Polsce. 11 czerwca 1957 w Krakowie Jan Krenz wykonuje *Passacaglię*, zaraz potem pojawiają się dalsze wykonania: kantata *Wisła* zostaje wykonana w Bydgoszczy i Krakowie¹¹, a 1 listopada Bohdan Wodiczko w Filharmonii Narodowej prezentuje *Requiem*. Dalsze wykonania następują w 1958¹² a kulminacją tego powrotu Palestra na estrady koncertowe było wykonanie *IV Symfonii* podczas II Festiwalu Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień 2 października 1958 roku przez Stanisława Skrowaczewskiego. Pomimo że nie było mowy o powrocie Palestra do kraju, kompozytor rozpoczął rozmowy z PWM. I chociaż kompozytor miał ogromny żal do Tadeusza Ochlewskiego, że ten zgodził się na zniszczenie nakładu jego utworów, ostatecznie może doszłoby do nawiązania relacji między wydawcą a kompozytorem, gdyby nie fakt, że sytuacja polityczna ponownie się zmieniła, a utwory Palestra (podobnie zresztą jak i Panufnika) znalazły się ponownie na cenzurowanym. Wprawdzie jeszcze w 1959 Jerzy Katlewicz wykonuje *Passacaglię* a Robert Satanowski *Serenadę* na 2 flety (oba wykonania miały miejsce w Poznaniu), ale czas Palestra w Polsce ma się ku końcowi. Nie ma prezentacji nowych, ważnych utworów. Plany wykonania *Muzyki* na 2 fortepiany i orkiestrę nie dochodzą do skutku, chociaż utworem tym interesują się polscy pianiści (Drzewiecki, Żmudziński i Smendzianka). 7 i 8 października 1960 Katlewicz „przemycą” jeszcze *Małą uwerturę* (znów w Poznaniu), ale to już ostatnie wykonanie kompozycji Palestra przed kolejną, tym razem mającą trwać kilkanaście lat przerwą¹³.

Od roku 1961 nie ma mowy o wykonaniach kompozycji Palestra i stan ten będzie się utrzymywać do

1977. Podczas tych 16 lat o istnieniu takiego kompozytora jak Palester wszyscy mieli zapomnieć. A były to czasy niezwykle ważne dla polskiej muzyki współczesnej. Dzięki festiwalowi Warszawska Jesień nastąpił spektakularny rozwój awangardy. Nowe kierunki pojawiały się, aby zaraz potem odejść w zapomnienie. Na scenie muzyki współczesnej pojawiły się nowe generacje kompozytorów, i tak obok najstarszego, powoli, ale niezwykle konsekwentnie rozwijającego się Witolda Lutosławskiego, obecni byli na niemal każdej Warszawskiej Jesieni jej twórcy – kompozytorzy efemerycznej Grupy 49: Tadeusz Baird i Kazimierz Serocki, jak i niezwykle zdolni debiutanci pokolenia 33: Krzysztof Penderecki, Wojciech Kilar i Henryk Mikołaj Górecki, wreszcie przedstawiciele nowych nurtów muzycznych jak Zygmunt Krauze i Tomasz Sikorski. Nazwiska można by mnożyć. Tylko o Palestrze (podobnie zresztą jak i o Panufniku) wszyscy zapomnieli.

Wprawdzie dziś wnikliwy badacz tamtych czasów odnajdzie nieliczne próby przemycenia wiadomości o Palestrze. Zgodnie zresztą z wytycznymi kierownictwa cenzury, dopuszczano informacje o zakazanych kompozytorach, ale pod warunkiem, że będą one obojętne lub niechętne w ocenie, ograniczone do suchych faktów i pojawiające się w wydawnictwach adresowanych do ograniczonego grona odbiorców. Dlatego w wydanej w 1968 roku książce *Polska współczesna kultura muzyczna 1944-1964* znajdziemy sporadycznie rozsiane wzmianki o Palestrze, wymienionych jest nawet jego 12 utworów¹⁴. Ale już wywiad przeprowadzony przez Tadeusza Kaczyńskiego w 1964 (ograniczony wyłącznie do zagadnień ściśle muzycznych) spowodował awanturę, która o mało co nie doprowadziła do usunięcia redaktora naczelnego „Ruchu Muzycznego”, na którego łamach ukazał się wzmiankowany wywiad¹⁵. Ciekawym wyjątkiem jest też hasło w VIII tomie Wielkiej Encyklopedii Powszechnej¹⁶, które zawiera wyjątkowo precyzyjne

¹¹ *Wisła* została wykonana 14 i 16 czerwca w Bydgoszczy oraz 15 czerwca w Toruniu przez Roberta Satanowskiego, natomiast 27 i 28 września przedstawił ją publiczności krakowskiej Jerzy Katlewicz.

¹² Wymieńmy te wykonania: 4 lutego Jan Krenz dyryguje *Wariacjami* na orkiestrę symfoniczną w Katowicach, 12 kwietnia ma miejsce wykonanie sceniczne *Pieśni o Ziemi* w Operze Poznańskiej, 11 kwietnia w Bydgoszczy odbyło się prawykonanie *III Symfonii* (powtórzone 12 i 13 kwietnia) i wreszcie 12 i 13 września Stefan Marczyk prezentuje w Łodzi *Nokturn*.

¹³ Jedynym wykonaniem utworu Palestra w tym okresie jest prezentacja *Tańca weselnego* z baletu *Pieśni o Ziemi* 16, 17 i 19 maja 1964 podczas koncertów w Poznaniu, co pokazuje, że również cenzura w systemie komunistycznym nie działała perfekcyjnie.

¹⁴ *Polska współczesna kultura muzyczna 1944-1964*, red. E. Dziębowska, Kraków 1969. Znajdziemy tu m.in. w kalendarium informację o wykonaniu *Wisły* w Bydgoszczy w 1957, jednak brak wiadomości o nagrodzie dla *Śmierci Don Juana* (choć jest informacja o nagrodzie dla *Sinfonia sacra* Panufnika na Konkursie Kompozytorskim w Monte Carlo w maju 1963 roku).

¹⁵ Zob. T. Kaczyński, *Trzydzieści pięć lat muzyki. Rozmowa z Romanem Palestrem*, „Ruch Muzyczny” 1964, nr 20.

¹⁶ Warto przytoczyć to hasło, którego autorem jest prawdopodobnie Andrzej Chodkowski: PALESTER ROMAN, ur. 28 XII 1907

informacje na temat życia i twórczości Palestra. Jednak do 1977 o wykonaniach nowych utworów Palestra (podobnie jak i Panufnika) nie ma mowy (choć warto tu odnotować próbę wykonania przez Delfinę Ambroziak *Sonetów do Orfeusza* w Łodzi¹⁷).

Zniesienie zapisu cenzury w stosunku do obu tych twórców w 1977 (w związku z obchodami 50-lecia Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu) zmieniło ten stan rzeczy tylko pozornie. Choć podczas wyżej wspomnianych obchodów wykonano *Taniec z Osmołody*, to o szerszym powrocie dzieł Palestra na estrady filharmoniczne w Polsce nie było mowy. Właściwie dzieła Palestra pojawiały się prawie wyłącznie na festiwalach Warszawskiej Jesieni – i to nie co roku. W 1979 *Koncert altówkowy* został nawet zauważony przez recenzentów¹⁸, ale *Metamorfozy* wykonane w 1981 minęły praktycznie bez echa. Okazało się, że efekt wymazania zastosowany przez komunistów ciągle działał. Palester znalazł się praktycznie poza obiegiem. Kolejne pokolenia kompozytorów pojawiały się na Warszawskiej Jesieni, ale twórczość Palestra – niezależna od modnych kierunków, daleka od łatwych efektów i również niełatwa dla wykonawców nie okazała się wystarczająco atrakcyjna, żeby odnaleźć się w nowych warunkach. Na tym tle doszło do nieporozumienia między kompozytorem a przychylnym mu krytykiem – Tadeuszem Kaczyńskim. Palester liczył, że w nowych

warunkach, wierny krytyk zajmie się promocją jego sztuki. Niepowodzenie tej próby położyło się cieniem na relacjach krytyk-kompozytor, które już nigdy nie miały wrócić do dawnej bliskości.

Czy w ówczesnych warunkach Kaczyńskiemu mogło się udać? Wszystko wskazuje na to, że nie. Nawet przyjazd Palestra w 1983 do Polski, połączony z prawykonaniem jego *Te Deum*¹⁹ (obok tego odbył się drugi – czysto monograficzny koncert twórczości Palestra) nie zmienił wiele – poza tym, że stopień frustracji kompozytora jeszcze wzrósł. O mocno ambiwalentnych uczuciach jakie towarzyszyły Palestrowi podczas pobytu w Polsce wskazuje list jaki kompozytor napisał po powrocie do Paryża do Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. W liście tym znajdziemy między innymi taką wypowiedź kompozytora:

W Krakowie byłoby rozkosznie, gdyby nie to, że drugiego dnia podczas próby wszedłem do gabinetu dyrygenta, który rozmawiał przez telefon i na mój widok chciał szybko skończyć, więc krzyknął do telefonu, »zresztą to nie ja tylko wy daliście mu wizę« i rzucił słuchawkę. Od słowa do słowa w końcu mi powiedzieli, że jest wielka draka, bo na mój temat władze krakowskie klóć się z Warszawą. Po prostu przy tej okazji pokłóciły się »dwa piony« i jeden drugiego chce wykończyć. Krakowskie władze udawały że nic nie wiedziały o tych koncertach ogłoszonych przecież jeszcze przed wakacjami. Zabronili dać wzmianki do gazety. Więc na drugi dzień, po jakiejś nocnej interwencji moich przyjaciół, ale jakich to nie chcieli mi powiedzieć, w każdym razie poprzez Warszawę – sprostowania, właśnie odbędzie się koncert i przepraszamy czytelników żeśmy o tym nie pisali itd., itd. Ale w ostatniej chwili odwołali transmisję radiową. Wobec tego ekipa radiowa powiedziała, że nagrają w każdym razie (skoro już byli na miejscu) prywatnie dla mnie²⁰.

Ostatnią okazją na „renesans” twórczości Palestra była 80. rocznica urodzin kompozytora przypadająca w 1987 roku. Pomimo że kompozytor poważnie rozważał ponowny przyjazd do Polski (miał nawet już

w Śniatyniu (Galicja), kompozytor; reprezentował początkowo nurt-narodowo-folklorystyczny, od ok. 1950 stosuje technikę dodekafoniczną, ostatnio także aleatoryczną; napisał operę *Żywe kamienie* (1944, wg. Berenta), misterium sceniczne *Śmierć Don Juana* (1962), balet *Pieśń o Ziemi* (1937), różne utwory orkiestrowe (4 symfonie, *Taniec z Osmołody* 1933, *Mała uwertura* 1935, *Suita symfoniczna* 1938, *Nokturn* 1948, *Passacaglia* 1950 i in.), koncerty i concertina, utwory kameralne (kwartety, tria), fortepianowe, wokalne (kantaty, pieśni), muzykę do filmów (*Zakazane piosenki*, *Ostatni etap*, *Ulica graniczna*) i sztuk teatralnych; od 1947 przebywa za granicą (Paryż, Monachium). Wielka Encyklopedia Powszechna PWN, tom VIII, s. 412, 1968.

¹⁷ Dzięki zaangażowaniu zaprzyjaźnionej z Palestrem śpiewaczki, Delfiny Ambroziak, omal nie doszło do wykonania *Sonetów do Orfeusza* w Filharmonii Łódzkiej. Cenzura zareagowała w ostatniej chwili (utwór został już nawet zapowiedziany w programie koncertowym). O tym epizodzie patrz: L. Dzierżanowski, *Sonet do Orfeusza w Łodzi, czyli premiera z (półwiecznym) opóźnieniem*. „Ruch Muzyczny” 2019 nr 1 s. 106.

¹⁸ W podsumowaniu Warszawskiej Jesieni w „Ruchu Muzycznym” aż czterech autorów wymienia *Koncert altówkowy* Palestra (Andrzej Chłopecki, Krzysztof Droba, Tadeusz Kaczyński i Elżbieta Szczepańska-Malinowska), zob. „Ruch Muzyczny” 1979 nr 23.

¹⁹ Wykonanie to doszło do skutku dzięki aktywności Teresy Chylińskiej, która w trudnych czasach stanu wojennego namówiła ówczesnego dyrektora Filharmonii Krakowskiej – Tadeusza Strugałę na wykonanie tego poświęconego Karolowi Wojtyłę dzieła.

²⁰ List Palestra do Herlinga-Grudzińskiego z 12 października 1983, Archiwum Gustawa Herlinga-Grudzińskiego w Neapolu sygn. 53/72.

umówione spotkania ze znajomymi), niemniej stan zdrowia ostatecznie nie pozwolił mu na podjęcie trudów podróży. Jeszcze w 1988 na Warszawskiej Jesieni zostanie wykonane ostatnie monumentalne dzieło Palestra – *V Symfonia*, ale kompozytor dożywał ostatnich swoich lat w Paryżu w poczuciu kompletnego zapomnienia i wykluczenia. Trudno się więc dziwić, że zaproszenie na konferencję zatytułowaną „Muzyka źle obecna” wprowadziło go w stan lekkiego rozdrażnienia. Wprawdzie było mu miło, że został zauważony, jednak pojawienie się w licznym towarzystwie nie do końca odpowiadało. I chociaż to właśnie jego twórczość była tematem aż pięciu referatów wygłoszonych w jej ramach (odtworzono też z taśmy niedawno skomponowane *Monogramy*), konferencja minęła bez większego echa, a Palester w pół roku później zmarł i wokół jego twórczości zapadła ostateczna cisza (warto tu zauważyć jak inna była sytuacja Panufnika, którego triumfalny powrót do Polski w 1990 roku, i wykonanie dzieł podczas Warszawskiej Jesieni stanowiły przełom w percepcji tego kompozytora w Polsce).

Właśnie na przykładzie Palestra możemy zobaczyć jak skuteczne było komunistyczne wymazanie jego postaci z historii współczesnej muzyki polskiej. Wprawdzie w 1991 doszło (ponownie dzięki energii Teresy Chylińskiej) do pierwszego scenicznego wykonania opus magnum Palestra – *Śmierci Don Juana* w Wieliczce i w Krakowie (wersja estradowa została też wykonana na Warszawskiej Jesieni rok później). Na Warszawskiej Jesieni w 1993 wykonano *Adagio* Palestra (wersja wolnej części *III Kwartetu smyczkowego*), a rok później *Missę brevis*. Wreszcie w 1999 ukazała się obszerna monografia pióra Zofii Helman. Wszystko to jednak nie zmieniło obrazu sytuacji. Nadal w opracowaniach syntetycznych muzyki polskiej Palester pojawiał się jako postać marginalna (często zresztą informacje o nim były pełne niedokładności – czemu trudno się dziwić), a wykonania estradowe jego dzieł były bardzo rzadkie (*Requiem*, *Wisła*). Wciąż też brakuje wydania wielu jego dzieł.

STAN OBECNY I PRÓBY PRZYWRACANIA „WYMAZANEGO”

Podsumujmy sytuację z początku XXI wieku. Mniej więcej jedna trzecia dzieł Palestra nie doczekała się

jeszcze pierwszego wykonania. Również znaczna część twórczości kompozytora nie jest wydana (zresztą dzieła wydane przez mediolańską firmę Suvini Zerboni są obecnie trudno dostępne) i jest dostępna tylko w rękopisie.

Warto tu podkreślić, że Palestrowi niezwykle zależało na przywróceniu do życia jego kompozycji. Ostatnie sześć lat życia schorowany kompozytor poświęcił na redagowaniu i poprawianiu swych dzieł. W tym czasie powstały nowe redakcje zarówno utworów z lat przedwojennych (nowe wersje *Kołaczy* i *Suity symfonicznej*) jak i późniejszych. Jednocześnie z pomocą zaprzyjaźnionych muzykologów: Teresy Chylińskiej i Zofii Helman Palester porządkował swoje rękopisy i dokładnie planował ich ostateczne miejsce przeznaczenia. Początkowo (jeszcze w końcu lat 70.) rękopisy Palestra znalazły się w Bibliotece Narodowej w Warszawie, ostatecznie jednak kompletny korpus dzieł kompozytora znalazł się w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego. Tam też zostały, zgodnie z wolą kompozytora, przekazane jego listy i manuskrypty audycji RWE.

W tej sytuacji próby przywrócenia do życia twórczości Palestra w szerszym zakresie, podjęła się grupa osób skupiona wokół Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego. W wyniku działań Piotra Maculewicza, Magdaleny Borowiec i autora niniejszego artykułu, a z pomocą grupy artystów zafascynowanych twórczością Palestra (wśród których trzeba wymienić przede wszystkim pianistę Jakuba Tchorzewskiego i skrzypka Pawła Zalejskiego), wydano w 2007 roku CD-ROM, a później doprowadzono do powstania strony poświęconej Palestrowi na portalu Polmic. W 2007 miała miejsce także sesja naukowa zorganizowana na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina poświęcona w całości twórczości Palestra. Pojawiły się nowe wykonania dzieł Palestra a także doprowadzono do prawykonania takich kompozycji jak *Kołacze*, *Piccolo Concerto*, *II Sonata fortepianowa* i *Etiudy* na fortepian. W ostatnich latach powstało ponad 10 płyt CD które znacznie wzbogacają naszą wiedzę o kompozytorze²¹. Niemniej miejsce Palestra w pejzażu muzycznym jest wciąż nieadekwatne. Cień wymazania ciągle okazuje się być widoczny.

²¹ Spis nagrań znajduje się w Aneksie.

Obecnie utwory Palestra są już o wiele bardziej dostępne zarówno dla wykonawców (ostatnio PWM zaczął wydawać kolejne pozycje: *Sonatę* na dwoje skrzypiec i fortepian, *Taniec* na skrzypce i fortepian z baletu *Pieśń o Ziemi*, i *II Kwartet smyczkowy*) jak i (dzięki wymienionym tu płytom) dla słuchaczy, jednak wciąż jednak daleko nam do unicestwienia złowrogo fatum historii jakie spowodowało wieloletnie wymazywanie z pamięci i historii jego osoby przez polityków. Może warto się spytać czy w tym wypadku sąd historii nie okazał się sprawiedliwy (zwłaszcza, że w przypadku Panufnika sytuacja ma się jednak inaczej). Może nie warto na siłę przywracać do życia dzieła, które nie przeszło pozytywnie próby czasu. Jak sam Palester pisał z kąśliwą ironią w zakończeniu artykułu dla Krystyny Tarnawskiej: „Czas poprawia błędy naszej aprecjacji. Wiec może lepiej zostać na razie w tej kategorii »źle obecnych«, gdzie – jak się okazuje – bywało wcale nie najgorsze towarzystwo. A jeśli nasza muzyka jest coś warta – to prędzej czy później znajdzie drogę do słuchacza...”²².

Otóż trzeba tu uczynić następujące zastrzeżenia:

1. Na sąd historii jest jeszcze za wcześnie. Zwłaszcza, że potrzebna jest nam pełna wiedza o twórczości (a także postaci i osobowości) Palestra. Wciąż czeka na prawykonanie parę jego dzieł, między innymi dodekafoniczna *Muzyka* na 2 fortepiany i orkiestrę z 1958 roku. Dopiero kompletna znajomość dzieł kompozytora pozwoli zweryfikować jego wartość.

2. Już teraz jednak można stwierdzić, że historia muzyki polskiej XX wieku bez Palestra jest niepełna. Różnorodna twórczość Palestra, obejmująca rozmaite nurty stylistyczne od neoklasycyzmu poprzez ekspresjonizm, dodekafonię (traktowaną bardzo swobodnie) po sporadycznie przez tego twórcę stosowany aleatoryzm zmusza nas do korekt w przyjmowanych za oczywiste stwierdzeń historycznych (np. dotyczących recepcji dodekafonii w Polsce czy twórczości operowej po 1945).

3. Wreszcie bardzo ważna (choć sam autor ją raczej lekceważył) jest działalność literacka Palestra. Artykuły pisane dla rozgłośni Radia Wolna Europa²³

uzupełniają historię myśli estetycznej, równoległej do refleksji Stempowskiego, Jeleńskiego czy Czapskiego (których zresztą Palester świetnie znał).

Niestety, jak wskazuje przykład Palestra dużo łatwiej jest wymazać z kart historii nazwisko kompozytora niż przywrócić go do życia. Warto też zwrócić uwagę, że gdyby kompozycje Palestra pojawiały się chociażby na kolejnych festiwalach Warszawska Jesień, być może i rozwój języka kompozytorskiego przebiegałby inaczej, niż w przymusowej izolacji, na którą kompozytor został skazany. Jak by wtedy wyglądała jego twórczość, tego niestety nie dowiemy się nigdy. Jedyne co możemy, to spróbować zrewidować na nowo historię muzyki polskiej XX wieku uzupełniając ją twórczością nie tylko Palestra, ale także jego emigracyjnych kolegów: Jerzego Fitelberga, Szymona Laksa, Antoniego Szałowskiego i wielu innych.

ANEKS

Katalog nagrań dokonanych w latach 2016–2023

Roman Palester – Muzyka kameralna i fortepiana, 2016, Fundacja UW/Warner Music Poland; R. Palester – *Taniec polski z baletu Pieśń o Ziemi na skrzypce i fortepian* (1955), *Preludia na fortepian* (1954), *Duety na dwoje skrzypiec* (1965), *Dwie etiudy na fortepian* (1945, 1943), *Sonata na dwoje skrzypiec i fortepian* (1939); wykonawcy: Jakub Tchorzewski – fortepian, Duo Viennese: Paweł Zalejski, Monika Hager-Zalejski – skrzypce

Roman Palester – muzyka wokalnie-instrumentalna, 2017, Fundacja Pięta Esencja/ RECART, Roman Palester – *Kołacze poemat weselny na chór żeński i orkiestrę kameralną* (1942/1986), *Trzy wiersze Czesława Miłosza na sopran i 12 instrumentów* (1975–1977), *Listy do Matki, kantata na baryton i małą orkiestrę* (1984–1987); wykonawcy: Iwona Hossa – sopran, Szymon Komasa – baryton, Chór Filharmonii im. Karola Szymanowskiego w Krakowie, Teresa Majka-Pacanek – chórmistrz, Orkiestra Akademii Beethovenowskiej, Błażej Wincenty Kozłowski – dyrygent

Palester/Szymanowski – Kwartety smyczkowe, 2017, Universal Polska/Fundacja UW; R. Palester – *II Kwartet smyczkowy* (1936), *III Kwartet smyczkowy* (1943/1974); wykonawcy: Apollon Musagetes Quartett

²² R. Palester, *Prawda źle obecna*, w: *Muzyka źle obecna*, red. Krystyna Tarnowska-Kaczorowska, Warszawa 1989, s. 17.

²³ Duży wybór zachowanych w AKP BUW maszynopisów audycji Palestra z Radia Wolna Europa został wydany w: R. Palester, *Pisma*, t. 1–3, Kraków 2022–2023.

w składzie: Paweł Zalejski – skrzypce, Bartosz Zachłód – skrzypce, Piotr Szumiel – altówka, Piotr Skweres – wiolonczela

Roman Palester – Muzyka fortepianowa 1, 2017, Fundacja UW/Warner Music Poland; R. Palester – *I Sonata fortepianowa* (1970–1971), *Wariacje na fortepian* (1972), *Passacaglia na fortepian* (1973), *Espressioni* (1974–1975); wykonawca: Jakub Tchorzewski – fortepian

Roman Palester – IV Symfonia, 2018, PWM; R. Palester – *IV Symfonia* (1953); Wykonawcy: Sinfonia Varsovia, Bassem Akiki – dyrygent

Roman Palester – Muzyka kameralna 1, 2018, Fundacja UW/RECART; R. Palester – *I Trio smyczkowe* (1946/1980?), *II Trio smyczkowe* (1959), *Sonata na skrzypce i wiolonczelę* (1968), *Suita we czwórkę na obój, skrzypce, altówkę i wiolonczelę* (1969); wykonawcy: Arkadiusz Krupa – obój, Anna Maria Staśkiewicz – skrzypce, Katarzyna Budnik – altówka, Marcin Zdunik – wiolonczela

Roman Palester z archiwum Związku Kompozytorów Polskich, 2019, Fundacja Pięta Esencja; R. Palester – *Requiem na 4 głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę* (1945–1949), *Metamorfozy na orkiestrę symfoniczną* (1966–1968), *Koncert altówkowy* (1975–1978); wykonawcy: Elżbieta Towarnicka – sopran, Agnieszka Monasterska – alt, Marek Krzywoń – tenor, Zbigniew Grygielski – baryton, Chór Polskiego Radia w Krakowie, Zespół Madrygalistów Capellae Cracoviensis, Stanisław Gałoński – dyrygent, Włodzimierz Siedlak – przygotowanie chóru, Karol Stryja dyrygent, Orkiestra Filharmonii Śląskiej, Stefan Kamasa – altówka, Andrzej Markowski – dyrygent, Orkiestra Filharmonii Narodowej

Roman Palester – Concertina, 2019, Fundacja UW/PWM, *Concertino na saksofon altowy i orkiestrę smyczkową* (1938/1947), *Concertino na fortepian i orkiestrę* [1942], *Serenada na dwa flety i orkiestrę smyczkową* (1946), *Concertino per clavicembalo e dieci strumenti su temi di vecchie danze polacche* (1955); wykonawcy: Alina Mleczek – saksofon altowy, Clare Hammond – fortepian, Agata Kielar-Długosz, Łukasz Długosz – flety, Maciej Skrzeczkowski – klawesyn. Polska Orkiestra Sinfonia Iuventus im. Jerzego Semkowa, Łukasz Borowicz – dyrygent

Roman Palester – Dzieła nieznane, 2021, Filharmonia Bałtycka w Gdańsku; R. Palester – *Symfonia*

dziecięca (1932), *Wariacje na orkiestrę kameralną* (1935), *Treny, trzy fragmenty z Jana Kochanowskiego*, I wersja (1950), *Nokturn na orkiestrę smyczkową*, I wersja (1947); wykonawcy: Orkiestra PSF, Łukasz Borowicz – dyrygent, Izabela Matuła – sopran

Roman Palester – Muzyka fortepianowa 2, 2022, Fundacja Pięta Esencja, R. Palester – *10 Etiud na fortepian* (1979–1981), *II Sonata fortepianowa* (1980), *Łatwe utwory na fortepian* (1935); wykonawca: Jakub Tchorzewski – fortepian

Malawski – Palester – Ślad ocalony 2022, Filharmonia Gorzowska. R. Palester – muzyka do filmu *Miasto nieujarzmione* (1949–1950), Artur Malawski – muzyka do filmu *Robinson warszawski* [1949]; wykonawcy: Orkiestra Filharmonii Gorzowskiej, Marta Kluczyńska – dyrygent

Palester – Psalm V, 2023, Orchestra manager Marcin Klejdysz; R. Palester – *Psalm V na baryton, chór mieszany i orkiestrę* (1931/1988); wykonawcy: Mariusz Godlewski – baryton, Chór Polskiego Radia, Chór Opery Śląskiej, Orkiestra Akademii Beethovenskiej, Vincent Kozlovsky – dyrygent.

BIBLIOGRAFIA

- Bolesławska-Lewandowska B., *Emigracyjne drogi Romana Palestra i Andrzeja Panufnika*, „Roczniki Kulturoznawcze” 2017, nr 2, s. 155–175.
- Dzierżanowski L., *Muzyka obala granice. Muzyczna dywersja w dywersyjnym radiu?* „Ruch muzyczny” 2019, nr 1.
- Dzierżanowski L., *Przypadek Palestra*, „Ruch Muzyczny” 2019, nr 1.
- Dzierżanowski L., „*Sonety do Orfeusza*” w Łodzi, czyli premiera z (półwiecznym) opóźnieniem, „Ruch Muzyczny” 2019, nr 1.
- Dzierżanowski L., *Roman Palester*, Kraków 2021.
- Dzierżanowski L., *Jak w bibliotece Gustawa Herlinga-Grudzińskiego znalazła się partytura opery Il Prigioniero Luigiiego Dallapiccoli?*, „Roczniki Humanistyczne” 2021 nr 1, s. 139–154.
- Dzierżanowski L., *Gustaw Herling – Grudziński e Roman Palester: storia di un’amicizia*, w: *Gustaw Herling e il suo mondo. La Storia, il coraggio civile e la libertà di scrivere*, Roma 2022.
- Helman Z., *Roman Palester. Człowiek i dzieło*, Kraków 1999.
- Kaczyński T., *Trzydzieści pięć lat muzyki. Rozmowa z Romanem Palestrem*, „Ruch Muzyczny” 1964, nr 20.

Muzyka źle obecna, red. Krystyna Tarnowska-Kaczorowska, Warszawa 1989.

Palester R., *Sluch absolutny. Niedokończona autobiografia i listy z lat wojny*, Kraków 2017.

Palester R., *Pisma*, t. 1–3, Kraków 2022–2023.

Wejs-Milewska V., *Radio Wolna Europa na emigracyjnych szlakach pisarzy, Gustaw Herling-Grudziński, Tadeusz Nowakowski, Roman Palester, Czesław Straszewicz, Tymon Terlecki*, Kraków 2007.

Źródła

Listy Barbary Palester do Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Archiwum Gustawa Herlinga-Grudzińskiego w Neapolu, sygn. 53

Listy Romana Palestra do Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Archiwum Gustawa Herlinga-Grudzińskiego w Neapolu, sygn. 54

Listy Gustawa Herlinga-Grudzińskiego do Barbary i Romana Palestrów, Archiwum Palestra w AKP BUW Warszawa

Listy Tadeusza Ochlewskiego do Palestra, Archiwum Palestra w AKP BUW Warszawa

Listy Palestra do Grzegorza Fitelberga, Archiwum Palestra w AKP BUW Warszawa

Listy Jerzego Fitelberga do Romana Palestra, Archiwum Palestra w AKP BUW Warszawa

Listy Romana Palestra do Kazimierza Wierzyńskiego, Biblioteka Polska w Paryżu, nr akcesji 7221/1-2

Listy Kazimierza Wierzyńskiego do Romana Palestra, Archiwum Palestra w AKP BUW Warszawa.

and subsequently erased from the annals of Polish music history. His association with Polish émigré centres: the radio station Radio Free Europe and 'Kultura Paryska' ultimately closed the composer's path to return to the stage in Poland (with the exception of a brief episode of the thaw of 1957–1959).

The article describes this case with particular attention to the difficulties involved in changing this situation after the change of the political system and the composer's death. Although new editions and recordings of his works have appeared since the composer's death, as well as a comprehensive monograph by Zofia Helman, knowledge of Palester remains limited to this day. The author examines the prospects for bringing back to concert stages the work of this, one of the most interesting figures in the world of 20th century Polish music.

Keywords

Polish music, 20th century, erase, emigration, Radio Free Europe, Kultura Paryska.

SUMMARY

Lech Dzierżanowski

From erasure to oblivion (and what comes after?) – the case of Roman Palester

The case of Roman Palester shows how, in the 20th century, the figure of a promising composer could in practice be erased for political reasons. Born in Śniatyn (Galicia) in 1907 and educated during the Second Polish Republic, Palester was one of the most interestingly developing Polish composers of his time. Also very prolific during the Second World War, Palester was actively involved in rebuilding musical life in the first post-war years. However, when his stay in Paris turned into emigration, Palester was expelled from the ZKP