

LECH DZIERŻANOWSKI

JAK W BIBLIOTECE GUSTAWA HERLINGA-GRUDZIŃSKIEGO  
ZNALAZŁA SIĘ PARTYTURA OPERY  
*IL PRIGIONIERO* LUIGIEGO DALLAPICCOLI?

1

W katalogu biblioteki Gustawa Herlinga-Grudzińskiego wydanym w stulecie urodzin pisarza (*Biblioteka*) znajduje się jedna pozycja zadziwiająca. Jest nią odnotowana pod numerem 713 partytura opery Luigiego Dallapiccoli *Il Prigioniero* (*Więzień*), wydana w Mediolanie w 1950 r. przez wydawnictwo Suvini Zerboni. Skąd w bibliotece pisarza ta pozycja? Partytury kupują raczej profesjonalni muzycy, najczęściej dyrygenci, albo bardzo wtajemniczeni w materię muzyczną melomani. Herling-Grudziński muzykę lubił, ale nie wiadomo o jego głębszych zainteresowaniach tą dziedziną sztuki, a w szczególności współczesną operą. O ile pisał często o sztukach plastycznych i ze znawstwem poruszał tematy dotyczące malarstwa, muzyka nie była chyba nigdy przedmiotem jego działalności pisarskiej. Skąd więc partytura, i to tak specyficznego dzieła, jakim jest dodekafoniczna opera współczesnego kompozytora włoskiego.

Aby znaleźć odpowiedź na to pytanie, musimy sięgnąć do korespondencji pisarza z Romanem Palestrem – wybitnym kompozytorem i intelektualistą, przyjacielem Herlinga-Grudzińskiego. Korespondencja ta nie jest do dziś wydana. Zachowała się w dwóch bibliotekach: w Archiwum Herlinga-Grudzińskiego

---

LECH DZIERŻANOWSKI – pianista i menadżer. Absolwent Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie w klasie fortepianu. Był laureatem Festiwalu Pianistyki Polskiej w Słupsku; występował w filharmoniach w Poznaniu, Gdańsku, Wrocławiu i Jeleniej Górze. Dokonał nagrań dla Polskiego Radia i TV oraz dla Polskich Nagrań; e-mail: [lech.dzierzanowski@o2.pl](mailto:lech.dzierzanowski@o2.pl).

w Neapolu (listy Romana i Barbary Palestrów do Gustawa Herlinga-Grudzińskiego) oraz w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie (listy Herlinga do Palestrów). Mała dostępność tych listów tłumaczy może fakt, iż o relacjach pomiędzy kompozytorem a pisarzem ciągle niewiele wiadomo. W monografii Romana Palestra pióra Zofii Helman znajduje się jedynie wzmianka o przyjaźni obu artystów (Helman 179). Więcej informacji na ten temat znajdziemy w publikacjach Violetty Wejs-Milewskiej. W swojej książce poświęconej pisarzom działającym w Rozgłośni Radio Wolna Europa napomyka ona o dobrej znajomości Palestra z Herlingiem-Grudzińskim. Sam pisarz wymienia nazwisko Palestra w *Dziennikach pisanych nocą* (Herling-Grudziński 736) tylko raz (na marginesie przejazdu przez Jędrzejów), ale w opowieści autobiograficznej spisanej przez Zdzisława Kudelskiego (Kudelski 319) wspomina o bliskiej z nim przyjaźni. Podstawowym jej dowodem są właśnie listy, w których możemy odnaleźć nie tylko historię wzajemnych relacji kompozytora i pisarza, ale także dowiedzieć się o ich wspólnych zamierzeniach i projektach. Właśnie te listy pozwolą nam rozwiązać zagadkę znalezienia się w bibliotece pisarza partytury opery Dallapiccoli. Okazuje się bowiem, że miała ona posłużyć do realizacji wspólnego przedsięwzięcia artystycznego, które z pewnością stałoby się ważnym faktem polskiej sztuki nie tylko emigracyjnej. Niestety, przedsięwzięcie to ostatecznie nie zostało zrealizowane. Niemniej warto przypomnieć historię tego projektu.

## 2

Zanim jednak zajmiemy się głównym tematem naszej opowieści, przypomnimy historię znajomości jej głównych bohaterów. Prawdopodobnie poznali się w Rozgłośni Polskiej Radia Wolna Europa. Palester został tam zatrudniony na samym początku działania jej oddziału w Monachium w maju 1952 r. Herling-Grudziński dotarł tam nieco później – rozpoczął współpracę z Radiem w październiku 1952 r.

Były to czasy dla obu artystów bardzo trudne. Palester miał za sobą trudną decyzję zerwania z komunistyczną Polską, w której zaraz po wojnie był bardzo ceniony jako jeden z najciekawszych kompozytorów młodej generacji. Zaraz po wojnie jego utwory bardzo często wykonywano i wydawano. Przebywanie na emigracji oznaczało koniec wystawień i to zarówno krajowych (poza krótkim momentem odwilży utwory Palestra zaczęły się pojawiać na polskich estradach dopiero po roku 1977), jak i praktycznie uniemożliwiało

wykonywanie jego dzieł za granicą (materiały nutowe znajdowały się u państwowego wydawcy – w Polskim Wydawnictwie Muzycznym). Palester<sup>1</sup> musiał na nowo budować swoją pozycję artystyczną, co w sytuacji, kiedy połowę dnia zajmowała mu praca redakcyjna, było szczególnie trudne.

Sytuacja Herlinga-Grudzińskiego była jeszcze bardziej dramatyczna. Zaraz po jego przyjeździe do Monachium, 3 listopada 1952 r. popełniła samobójstwo żona pisarza – Krystyna. W tym czasie pozycja Herlinga-Grudzińskiego jako pisarza nie była jeszcze ugruntowana. Dziesięć lat młodszy od Palestra, znajdował się on dopiero na początku swojej drogi twórczej. Znany był głównie jako reporter i dokumentalista. Pomimo nielicznych głosów np. Russella i Silone wstrząsający *Inny świat* był traktowany jako literatura faktu, a nie jako „pełnoprawne” dzieło literackie. W dodatku w tym czasie w Europie Zachodniej, przeżywającej okres fascynacji komunizmem (zwłaszcza w środowiskach intelektualnych), książka ta trafiła na wyjątkowo niesprzyjający czas. Wydana początkowo po angielsku (1951), doczekała się polskiego wydania dwa lata później. Jednak nawet wtedy niecała prasa emigracyjna zauważyła pojawienie się tego dzieła (w *Kulturze* paryskiej ukazała się tylko zdawkowa recenzja). Nikt chyba wówczas nie przypuszczał, że ten wstrząsający zapis wyszedł spod pióra przyszłego autora *Księcia niezłomnego*, *Wieży*, a przede wszystkim *Dziennika pisanego nocą*.

Wyjazd Herlinga do Neapolu w 1955 r., za namową drugiej żony pisarza, Lidii Croce, dał początek korespondencji między Palestrami a Herlingami (Barbara Palester często pełniła w niej ważną rolę, bowiem wiele listów jest podwójnych – do połowy pisanych przez Romana, a od połowy przez nią). Zwłaszcza w latach pięćdziesiątych ta korespondencja była bardzo intensywna. Początkowo Palester wypowiadał się z pozycji mentora (różnica między artystami wynosiła 10 lat), nierzadko besztającego i pouczającego młodszego kolegę<sup>2</sup>. W tych pierwszych listach głównym tematem była wielka polityka, ale też i plotki z redakcji Radia Wolna Europa. Stopniowo jednak zaczęła się pojawiać problematyka muzyczna. Palester prosił Herlinga o pomoc w kontakcie z włoskim środowiskiem filmowym (kompozytor przed wojną napisał muzykę do kilkunastu filmów i miał w tej dziedzinie duże doświadczenie). 17 listopada 1955 r. Herling-Grudziński pisze (jest to list do Barbary – ale oczywiście pisany

<sup>1</sup> Więcej o życiu i twórczości Palestra patrz Helman.

<sup>2</sup> Tak jest np. w pierwszym liście Palestra do Herlinga z dnia 19 listopada 1955 r., w którym kompozytor pisze tak: „W odpowiedzi na Twój komunikat meteorologiczny z Neapolu mógłbym Ci donieść jaka tu jest pogoda, ale nie zrobię tego bo nie chcę Cię nudzić jak Ty mnie... Ale na przyszłość pamiętaj, że o stanie pogody na półwyspie apenińskim może nas co wieczór poinformować komunikat RAI”. (ArGHG)

też z myślą o Romanie): „Alda /siostra Lidii/ obiecała że poszuka dla Romana jakiegoś dramatu hiszpańskiego, nadającego się do przeróbki na libretto”.

## 3

Temat opery zajmował Palestra od dawna – przynajmniej od lat drugiej wojny światowej. Już przed wojną ważną część aktywności twórczej kompozytora stanowiła praca dla teatru. W okresie od 1932 do 1939 r. napisał muzykę do kilkudziesięciu sztuk teatralnych wystawionych zarówno w Warszawie, jak i we Lwowie. To właśnie w teatrze poznał Leona Schillera, z którym współpracował przy słynnych przedstawieniach *Dziadów* oraz *Snu nocy letniej*. W czasie wojny zaczął pracować już nad pełnowymiarową operą. Jak wspominał pod koniec życia:

W ostatnich dwóch latach wojny poświęcałem też sporo czasu *Żywym kamieniom*. Zrobić wersję operową ze sławnej powieści Berenta – kuśilo mnie to od dawna. Tekst wykroiliśmy sam, wzbogacając go w partiach chóralnych kilkoma fragmentami z antologii średniowiecznych *Carmina Burana*. Muzykę szkicowałem względnie szybko, nawet po Powstaniu Warszawskim na wsi pod Krakowem i pod koniec okupacji w Zakopanem nie przerywałem roboty. W sumie w momencie, kiedy w marcu 1945 wracaliśmy z Zakopanego do Krakowa, miałem skończony w szkicu trzeci akt oraz uwerturę i dwie-trzecie pierwszego aktu. Natomiast nie ruszony był drugi akt. (Palester 299-300)

Jednak po wojnie kompozytorowi przeszła chęć na ukończenie tej pracy. I chociaż opera *Żywe kamienie* była już zapowiadana wśród wydawnictw PWM, to stracił do niej zupełnie serce. Oddajmy jeszcze raz głos kompozytorowi:

Kiedy po rocznej czy dwuletniej przerwie przejrzałem ponownie szkice *Żywych kamieni* stwierdziłem nie bez żalu, że jestem właściwie już bardzo daleko od stylu w jakim pisałem operę. Po prostu brak dystansu do tematu w czasie wojny spowodował, że wyszło z tego co innego, niż zamierzałem. Wyszło mianowicie coś w rodzaju „wielkiej opery” w stylu widowiskowym jaki w naszych czasach praktykował już tylko Milhaud lub ostatecznie Hindemith w *Harmonii Świata* czy *Mathisie*<sup>3</sup>. Dziś obserwuję ze sceptycyzmem próby odnowienia tego stylu, ale nie interesuje mnie on zupełnie i tego rodzaju grandilowencja sceniczna jest mi całkiem obca. Ale być może, że w *Żywych kamieniach* sam tekst narzucał takie rozwiązania. Tak czy inaczej, nie wróciłem już do

---

<sup>3</sup> Palester ma tu na myśli dwa ważne dzieła operowe Paula Hindemitha: pochodzącą z 1951 r. *Harmonie der Welt* i wcześniejszą, skomponowaną w 1938 r. operę *Mathis der Mahler*.

tych starych projektów – ani libretta, ani szkiców muzyki nie pokazywałem nikomu i pozostaną one w moich papierach. (Palester 300)

Jak widać z tego komentarza, Palestera miał bardzo dokładnie określoną wizję dzieła scenicznego i nie chciał zadowalać się łatwym kompromisem. Dlatego, choć chwilowo zrezygnował z planów operowych, wykorzystywał każdą okazję, aby znaleźć odpowiednie libretto. W 1948 r. zwrócił się z prośbą o współpracę do Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, a dwa lata później podobną prośbę skierował do Jarosława Iwaszkiewicza (Helman 167-168). Tym razem jednak skończyło się na wymianie paru listów, bowiem zmieniła się sytuacja Palestra, otóż podjął ostateczną decyzję o pozostaniu na emigracji. Pierwsze lata spędzone w Paryżu nie sprzyjały pisaniu wielkiego dzieła, bowiem musiał wtedy walczyć o byt. Dopiero w 1952 r. udało się mu podjąć stałą pracę w rozpoczynającej wówczas swoją działalność Rozgłośni RWE w Monachium. Ale to oczywiście łączyło się z wieloma obowiązkami. Nie dziwi więc, że i teraz jego plany operowe uległy zawieszeniu.

Dopiero w 1955 r. sytuacja zmieniła się na tyle, że Palester zwrócił się ponownie do paru zaprzyjaźnionych pisarzy z prośbą o pomoc w znalezieniu odpowiedniego libretta operowego. Prośbę tę skierował nie tylko do Herlinga. 19 listopada 1955 r. napisał dwa listy do znajomych literatów: Stanisława Balińskiego i Kazimierza Wierzyńskiego. Oto fragment listu do Balińskiego:

[...] jak Pan wie kiedy człowiek coś sobie wbije w głowę – to dosyć trudno mu się od tego odczepić. Toteż moje projekty operowe nie dają mi spać i liczę, że Drogi Pan jednak coś dla mnie wykoncypuje. Byłbym szczęśliwy, gdyby mi Pan zechciał dać znać w jakim stadium Pan jest w tej sprawie. (ML)

W liście do Wierzyńskiego znajdziemy więcej szczegółów:

Teraz najbardziej interesuje mnie najczęściej opera i marzę o jakimś interesującym temacie. Może Pana zainteresuje robota dokoła libretta operowego. Oczywiście nie w stylu „puccinowskim”. Chętnie zakomunikowałbym Drogiemu Panu moje sujets, co oczywiście nie znaczy, że pan nie będzie miał lepszych pomysłów. W każdym razie np. rynek niemiecki jest otwarty i szukają tu stale pomysłówych nowości. Można na tym i zarobić nie robiąc przy tym jakichkolwiek koncesji artystycznych – co chyba nie jest do pogardzenia. (BPP)

Radzić Palestrowi nie było łatwo. Ani Baliński, ani Wierzyński nie okazali się zbyt użyteczni. Najbardziej zaangażował się w pomoc radiowemu koledze właśnie Herling. 9 lutego 1956 r. pisał:

Zabraliśmy się ostatnio energiczniej za szukanie libretta dla Ciebie. Alda /siostra Lidii/ zawyrokowała któregoś wieczoru że najlepiej nadawałby się do przeróbki dramat Lope de Vegi „Fuente Ovejuna”. Przeczytałem go /oczywiście po włosku/ i doszedłem do wniosku że jeżeli nikt go dotąd nie wykorzystał to jest to doskonały pomysł. Nie będę Ci opisywał szczegółów bo zdaje się że istnieje polski przekład – w każdym razie pamiętam dobrze polski tytuł „Owce źródło”. Rzecz jest niesłychanie prosta i dramatyczna /ze śpiewami/ i przerobiona na operę przez kompozytora-emigranta miałyby swój dodatkowy wydźwięk /chodzi o zamordowanie tyrana uciskającego wioskę Fuente Ovejuna, w czasie śledztwa wszyscy mieszkańcy wioski torturowani przez inkwizytora odpowiadają na pytanie „kto zamordował?” w jednobrzmiący sposób: Fuente Ovejuna. Alda twierdzi zresztą, że ten dramat Lope de Vegi cieszy się szczególnymi względami komunistów, i był wielokrotnie wystawiany w muzeum literatury w Warszawie, przed wojną w Moskwie jako „przykład buntu ludowego przeciwko feudalizmowi”. Zmieniają się czasy i przesuwają się akcenty... Gdybyś Ty właśnie zrobił z tego operę, miałyby to zupełnie inny sens. (ArKP)

Odpowiedź Palestra była bardzo szybka. 17 lutego odpisuje:

Najważniejsze: jestem zachwycony pomysłem Twojej szwagierki. To może być świetne libretto – tylko skąd je wziąć [sic!]? Gdzie ja tu dostanę ten tekst? Bardzo się martwię, ale będę szukał. W dodatku nie wiem jak to się wabi po niemiecku. Napisz mi przynajmniej włoski tytuł. Bardzo bym chętnie się do tego zabrał – po wprowadzeniu koniecznych przeróbek. (ArGHG)

Herling-Grudziński już 20 lutego 1956 r.<sup>4</sup> informował Palestra o potrzebnych mu szczegółach. Jednakże w tym czasie korespondencja między przyjaciółmi przerwała się i ostatecznie sprawa się rozmyła (przynajmniej tak możemy wnioskować z zachowanego materiału). Wydawało się, że projekt opery znów ulegnie odłożeniu na półkę.

4

A jednak Palester nie zrezygnował. Tym razem skierował prośbę o pomoc i radę do Jerzego Stempowskiego, wytrawnego znawcy literatury, mającego również

---

<sup>4</sup> Pisał: „Najpierw sprawa libretta. Po włosku nazywa się to też: «Fuente Ovejuna». Włosi zrobili słusznie nie przekładając tytułu, który znaczy wprawdzie «Owce źródło» ale jest jednocześnie nazwą wioski hiszpańskiej. Jestem prawie pewny, że widziałem w bibliotece RFE przekład polski, bodaj L.H. Morstina. Jeżeli to jakieś przywidzenie, to szukaj raczej tłumaczenia francuskiego a nie niemieckiego. Cieszę się że Ci ten pomysł przypadł do gustu. Zamierzam jeszcze przeczytać z myślą o Tobie nowelę Vegi, który – jak Ci wiadomo – napisał najpierw nowelę a potem dramat «Cavalleria Rusticana». Czy zastanawiałeś się kiedyś nad możliwością wykrojenia libretta z Garcii Lorci?”. (ArKP)

subtelny gust muzyczny. 18 kwietnia 1957 r. kompozytor zwrócił się do „niespiesznego przechodnia” z następującym zleceniem:

Czy pan przypadkiem nie wie, jak wygląda publikacja całej twórczości Witkacego w kraju? Zajmował się tym w swoim czasie Płomieński – potem oczywiście rzecz odłożono, teraz podobno znów wypływa. Zależy mi na tym niezmiernie, bo może w jego spuściźnie dramatycznej znalazłoby się coś, co nadawałoby się jako libretto do opery. Bo już usycham z tęsknoty do teatru lirycznego – a tu posucha i ciągle nic. Może mi Pan coś podrzuci – bo inaczej w historii polskiej muzyki będzie stało, że choć bardzo chciał, ale nie mógł z powodu braku librecistów...I będzie wstyd...

W odpowiedzi Stempowski dosłownie zasypuje kompozytora różnorodnymi propozycjami. Właściwie wypełniają one prawie w całości list do Palestra z 29 kwietnia 1957 r.:

Bardzo mi trudno szukać dla Pana libretto, bo nie wiem jaką by Pan muzykę chciał do niej przypasować, a Pańskie możliwości w tej dziedzinie są prawie nieograniczone. Wyobrażam sobie, być może mylnie, iż po tym wszystkim co Pan już napisał powinna tentować Pana opera buffo.

Jeżeli Pan myśli o Witkacym zainteresują Pana być może też Ribemont–Dessaigues, którego pamiętam dwa teksty dramatyczne: L'EMPEREUR DE CHINE i LE SERIN MUET.

Przypuszczam, że dla kompozytora, podobnie jak dla aktora – interesujące są zwłaszcza teksty suche, bez didaskalii, nie narzucające nic, i przez to samo otwierające najszersze pole wyobraźni. Niektórzy autorzy, jak na przykład Carl Sternheim – przygotowali umyślnie takie teksty na pozór jałowe.

Czy z tekstów dram. starszych brał Pan pod uwagę LE CARROSSE DU SAINT-SACREMENT MÉRIMÉEGO. Sztuka ta pociąga niewielką ilością bardzo wyrazistych charakterów i zainteresowała już paru reżyserów i scenarzystów. Renoir zrobił z niej swój może najlepszy film z Anną Magnani w roli głównej. Pomnożył w nim i spłycił dramatis personae, ale tekst jest bogaty, nadający się do różnych interpretacji. LE CARROSSE znajduje się w tomie p.t. LE THÉÂTRE DE CLARA GAZUL.

Czy myślał Pan już o małych dramatach Strindberga?

Czy wróciłby Pan ewentualnie wstecz aż do wieków średnich. Do SOTIES, do FESTA ASINORUM z ośłą mszą i hi-han zamiast amen? Teksty te były źródłem inspiracji twórców tak do siebie niepodobnych jak farsa doktorów (grana zwykle jako dodatek do LE MALADE IMAGINAIRE) i LES CAVES DU VATICAN.

Próbuję tak z różnych beczek, aby poznać Pańskie zamiary. W ostateczności można przerobić na scenę każdy tekst prozą, nie wyłączając nawet KRYTYKI CZYSTEJ ROZUMU. Najlepszym tego dowodem jest trochę wodnista opera, jaką von Einem napisał do libretta wykrojonego z tekstu tak mało scenicznego jak PROCES Kafki.

Palester oczywiście uprzejmie odpisuje, ale nie podejmuje żadnego z zaproponowanych przez Hostowca pomysłów. W tym czasie coraz bardziej pochłania go prawdopodobnie inny projekt operowy, oparty na poemacie Oskara Miłosza – *Miguel Mañara*. Palester zetknął się z twórczością O. Miłosza jeszcze przed wojną. W 1956 r. napisał do Grzegorza Junoszy-Zdrojewskiego, prawnika reprezentującego spadkobierców Oskara Władysława Miłosza, prośbę o zgodę na wykorzystanie tekstu poety jako libretta operowego. Zgoda nadeszła 12 marca 1956 r. i prawdopodobnie Palester zaczął coraz bardziej poważnie myśleć o tym projekcie, który za parę lat zaowocuje jedyną w jego twórczości operą, a właściwie akcją sceniczną, bo tak kompozytor zatytułował *Śmierć Don Juana*.

Tymczasem Herling nie zapomniał o przyjacielu. W liście z 31 stycznia 1958 r. informuje: „Radzę Ci zwrócić uwagę na nowelę japońską «Żona Villona», którą przełożyłem do najbliższego numeru «Kultury». Moim zdaniem można by z niej zrobić świetną jednoaktową operę”.

## 5

Jednak nowy zwrot w sytuacji miał nastąpić pół roku później za sprawą słynnego opowiadania Herlinga – *Wieża*. Palester z racji prowadzenia działu kultury (a nie tylko muzyki – tym ostatnim zajmowała się jego żona) w Rozgłośni Radio Wolna Europa bardzo uważnie śledził wszelkie nowości literackie. I nagle zachwyił się dziełem przyjaciela. W liście z 24 lipca 1958 r. pisał:

A propos twórczości – kilka słów na serio: przeczytaliśmy oboje z największym wzruszeniem Twoją „Wieżę”. Rzeczywiście bez zastrzeżeń wydaje mi się to bardzo piękne i najlepsze z całej dotychczasowej twórczości neapolitańskiego mistrza. Pełne romantyzmu „tajonego”, i świetnym stylem napisane, jednym słowem jak mówią w Warszawie „fajne, co?” (ArGHG)

Kompozytor nie ogranicza się tylko do wyrażenia zachwytu, ale odkrywa w opowiadaniu od dawna poszukiwany materiał libretta operowego. W dalszej części listu pojawia się nagły wybuch entuzjazmu, nieczęsty w jego korespondencji:

Oczywiście że temat nadaje się doskonale na operę. Tylko napisz mi czy Ty myślałeś także o tej części tematu związanej z księdzem i rozstrzelaniem, czy tylko o przedstawieniu ściśle tamtej historii? Ja zapaliłem się bardzo i kułbym żelazo póki gorące. Jeśli byś zgodził się zrobić libretto – byłby to szczyt szczęścia dla mnie. Oczywiście sprawa jest do obgadania. Jeśli chciałbyś zobaczyć jak to się robi, niby jak ma wyglądać libretto, wstąp do jakiegokolwiek księgarni i każ sobie za parę groszy sprowadzić od Suvini-Zerboni z Mediolanu samo libretto /nie potrzeba muzyki, jeśli wydrukowane także



same libretto/ jednoaktowej opery Dallapiccoli „il Prigioniero”<sup>5</sup>. To jest jedno z najlepszych librett jakie znam, choć może w sensie czysto literackim może się wydać wampuką<sup>6</sup>... Ale sam sprawdzisz. Bo w operze rzeczy które w oderwaniu od niej wydają się słabe – mogą wyjść doskonale. I czasem jest odwrotnie. W każdym razie rozmawiajmy dalej – i może próbuj coś zaplanować lub naszkicować. Nie opuszczaj mnie w tej sprawie, bardzo proszę....

## 6

I tak oto doszliśmy do wyjaśnienia tytułowej zagadki. Herling nie tylko kupił partyturę Dallapiccoli, ale zachował ją w swojej bibliotece do naszych czasów. Ale tu nie kończy się jeszcze ta opowieść. Równie bowiem interesujące wydaje się przesłedzenie okoliczności, które przyczyniły się do tego, że ostatecznie opera *Wieża*, oparta na librecie Herlinga, nie powstała.

Na początku wszystko szło dobrze. Już po tygodniu (1 sierpnia 1958) pisarz odpowiedział:

Projekt przeróbki „Wieży” na operę pociąga mnie niesłychanie. Zamówiłem sobie libretto „Il Prig[i]oniero”, dostanę je za jakiś tydzień i wtedy zobaczę jak to się robi i czy dałbym radę. Myślę że z różnych względów (m.in. dlatego że struktura mojego opowiadania jest dość skomplikowana) wchodziłaby w grę raczej tylko część de Maistre’a – co najwyżej zaczepiona o tę historię pielgrzymy świętokrzyskiego, do której jestem bardzo przywiązany. (ArKP)

Teraz listy między Neapolem a Monachium zaczynają kursować z większą niż dotychczas częstotliwością. 8 sierpnia Herling raportował: „Jeszcze nie przyszło libretto ‘Il Prig[i]oniero’ obiecują mi je za 5 dni”. 20 sierpnia Palester pisał z niepokojem: „Myślę o «Wieży» i gorączkowo czekam co Ty mi napiszesz na ten temat. Ciekaw jestem Twojej lektury Prigioniera”. 23 sierpnia okazało się, że Herling nie tylko wreszcie otrzymał i zapoznał się z partyturą Dallapiccoli, ale że bardzo mu się podobała („z wyjątkiem paru niepotrzebnych i banalnych kropek nad i, jak np. zakończenia z tym pytajnikiem: Wolność?”) i że jest gotów zabrać się do pracy. Co więcej, przesłał kompozytorowi próbkę szkicu libretta. Warto tu przytoczyć ją w całości:

---

<sup>5</sup> Opera *Il Prigioniero* uchodzi za jedno z najlepszych dzieł Dallapiccoli. Palester nie tylko bardzo cenił twórczość włoskiego kompozytora, ale przyjaźnił się z nim jeszcze od czasów przedwojennych.

<sup>6</sup> Wampuka – parodia opery w gwarze teatralnej

Prolog. Współczesny podróżny opowiada na tle widocznej daleko na horyzoncie Wieży w Aoście jej dzieje aż do wizyty oficera sabaudzkiego. Ten prolog mógłby się kończyć chórem lat upływającego czasu.

Atto unico. W pierwszej scenie tylko ogród Trędowatego i Wieża na drugim planie. Rozmowa Trędowatego i Oficera /pamiętaj że opowieść de Maistre'a jest cała rozłożona na dwa głosy/ aż do opowieści Trędowatego o pobycie w Wieży siostry, jej śmierci, zamordowaniu psa, i jego niespełnionym zamiarze odebrania sobie życia. Ta pierwsza scena byłaby więc tylko przerywana pytaniami i odzywkami oficera ogólnym opisem życia Trędowatego w Wieży, jego samotności, rozpacz i nadziei etc.

W drugiej scenie Wieża na pierwszym planie. Zaczyna się od bezsennej nocy w czasie której siostra zamawia pod drzwiami Miserere (oczywiście w formie pieśni), albo lepiej jeszcze od jej przyjazdu do Wieży i ich pierwszego spotkania. Potem jej śmierć i zamordowanie psa. Dalej rozpacz Trędowatego, epizod wyjścia na mury /z duetem zakochanych pod murami/, przygotowania do podpalenia Wieży z chóralnym rozwinięciem motywu z „Biada Ci”, znalezienie listu w Biblii z jego tekstem śpiewanym przez niewidoczną siostrę, zemdleń Trędowatego.

Scena trzecia jest dalszym ciągiem rozmowy Trędowatego z oficerem, a zatem odbywa się znowu w ogrodzie z Wieżą na drugim planie. Główne motywy: historia z rękawicą, propozycja wymiany listów, jej odrzucenie i pożegnanie.

Epilog. Współczesny podróżny opowiada (znowu) na tle widocznej daleko na horyzoncie Wieży zasłyszane w Aoście dwie wersje o śmierci Trędowatego, nawiązując do prologu. Potem, uderzony podobieństwem, wspomina legendę o kamiennym pielgrzymie ze swoich własnych stron rodzinnych, która mogłaby być napisana w formie ballady o wiecznej samotności. Podobnie jak prolog, epilog mógłby się kończyć chórem lat upływającego czasu.

I na koniec dodaje parę praktycznych uwag:

Pamiętaj że nie mam w tej dziedzinie żadnego doświadczenia, nie wykluczam więc, że ten mój projekt nie na wiele Ci się nie przyda. Jeśli chodzi o teksty chóralne i pieśniowe, to masz teraz pod ręką Przyłuskiego, który posiada dar naturalnej i często balladowej poetyczności. Napisz mi co o tym wszystkim myślisz? Czy sprowadziłeś już sobie z Paryża tekst opowiadania de Maistre'a? Jak widzisz, z mojego opowiadania wprowadziłem tu tylko motyw kamiennego pielgrzyma, bo reszta byłaby na jeden akt zbyt skomplikowana.

Palester odpisuje prawie natychmiast:

Pewno jesteś zdziwiony że nie piszę, a ja tymczasem cholery dostaję, bo ciągle nie mogę wydobyć oryginalnego tekstu de Maistre'a. Już sporo ludzi w Paryżu o to prosiłem i nikt mi dotychczas nie mógł tego znaleźć. Domyślasz się że z tego powodu cała sprawa kuleje... A tymczasem pali mi się w rękach. Ale zmartwiłem się, bo widzę że Ty sam nie bardzo masz ochotę to napisać. Mnie oczywiście bardziej zależy na tekście włoskim niż polskim – a kto wie czy nie najbardziej na angielskim? Przyłuski mi tu do niczego, bo brak mu szerszego horyzontu kulturalnego – przy całej serdeczności i uprzejmości.

[...] Jeszcze raz bardzo gorąco i serdecznie Cię proszę – może byś jednak to zrobił? Oczywiście, jeśli Cię to interesuje jako doświadczenie „literackie”. Bo jasne, że nie byłoby mi bardzo przyjemnie gdybym wiedział, że robisz to wyłącznie pod naciskiem. Więc może jednak Cię to zainteresuje?

[...] Konspekt Twój wydaje mi się doskonały, z tym że oczywiście można to i owo z konieczności pominąć. Z przyczyn technicznych. Atto unico z prologiem i epilogiem nie może trwać więcej niż półtorej godziny. A byłoby lepiej gdyby trwał 1 godzinę. Dlatego sporo musi odpaść. Przyważ jak króciutkie jest libretto „Prigioniera” – a rzecz trwa godzinę. Bo tempo w muzyce jest bardzo wolne... [...]

Pomysł z „chórem lat upływającego czasu” – świetny. Ja bym proponował go rozszerzyć. W tym sensie żeby chór był w orkiestrze /albo za sceną, kwestia inscenizacyjna/ i żeby wypełniał wszystkie przerwy: to znaczy zarówno między prologiem a aktem jak i między poszczególnymi scenami. A na końcu musiałby mieć jakiś tekst z pointą – oczywiście poetycką. [...] Trochę się boję tego „opowiadania podróznego”, bo w nim z konieczności musi być cała informacja rzeczowa o historii. A też trzeba by się jak najbardziej pilnować, aby tekst był jak najzwięźlejszy [...] Przy przygotowaniu do podpalania, tam gdzie Ty proponujesz rozwinięcie jakiegoś symbolicznego „Biada Ci” – też trzeba zachować nastrój, ale trzeba też unikać tych słów. Żeby nie wpaść w sztamę operową. Zakończenie świetne.

W sumie zrobiłeś taki „wizualny” i dramatyczny projekt, że byłbyś ostatni łobuz gdybyś nie ubrał tego w formę bardzo zwartej i raczej „posągowej”, dość chłodnej prozy. Pewien mały koturn do śpiewu jest konieczny. Nie może być dialog przesadnie „dyskursywny” – rozumiemy się, prawda? (ArGHG)

Nawet na delikatne zaczepki Palestra, czy aby na pewno Herling nie czuje się nakłaniany wbrew swej woli do nietypowego dla niego zadania, pisarz odpisał już 23 października:

Mylisz się jeśli sądzisz, że chcę „umyc ręce”. Wprost przeciwnie, coraz bardziej mnie ta sprawa pociąga – zwłaszcza po Twoim ostatnim, naprawdę znakomitym liście, z którego widzę jak bardzo byśmy się zgadzali w robocie: Twoje uwagi krytyczne na temat mojego konspektu trafiły mi natychmiast do przekonania. Jedyny, naprawdę jedyny, sęk w tym że trochę boję się tej roboty, nie mając żadnego doświadczenia w tej dziedzinie. Wpadło mi na myśl takie rozwiązanie: może byśmy w czasie Twojego /czy raczej Waszego/ pobytu we Włoszech – powiedzmy we Florencji – usiedli do tego razem na jakiś tydzień? Ja będę pisał, a Ty ze swoją znajomością operowo-scenicznych subtelności technicznych będziesz nad tym bez przerwy czuwał. Takie rozwiązanie wydaje mi się naprawdę najlepsze, bo moglibyśmy zrobić rzecz która będzie Ci od razu „leżała” pod muzykę, której nie będziesz musiał potem ciąć i przerabiać. Tym więcej, że moglibyśmy zrobić od razu dwa teksty – polski i włoski bo w styczniu „Wieża” wyjdzie po włosku w „Tempo Presente”<sup>7</sup>. Co o tym myślisz? (ArKP)

<sup>7</sup> *Tempo Presente* – czasopismo włoskie, w którym stałe felietony pisał Herling-Grudziński.

Teraz niestety, jak to często miało miejsce w życiu Palestra, do akcji wkracza złośliwy przypadek. Tydzień po cytowanym liście Herlinga żona Palestra nagle zachorowała. Jej skomplikowane zapalenie miedniczek nerkowych oderwało kompozytora od działań twórczych. Nastąpiła przerwa w korespondencji – dopiero 15 grudnia 1958 r. usprawiedliwił się z nagłego zamilknięcia. Po plastycznym opisanu perypetii związanych z kamieniem nerkowym żony dodał:

Jednym słowem – byłem i jestem zupełnie do rosołu i trudno mi się nad czymkolwiek skupić. Więc komponuję na razie „mniejsze kawałki”, a do „Wieży” możemy – i musimy – rzeczywiście dobrać się razem w spokojnym nastroju i w należyтым skupieniu. Masz rację, że trzeba się po prostu gdzieś na tydzień spotkać – to najlepsze wyjście. I jedynie. Egzemplarz dostałem i dziękuję serdecznie. Ale po przeczytaniu de Maistre’a doszedłem do wniosku, że trzeba – na moje potrzeby – ładować jak najmniej jego, a jak najwięcej Ciebie. To też swoisty komplement dla czcigodnego Mistrza... (ArGHG)

Problemy zdrowotne Barbary miały jeszcze potrwać, ostatecznie po operacji w Paryżu 10 kwietnia 1959 r. wróciła do zdrowia. Ale niestety, pomimo pojawienia się jeszcze parę razy motywu *Wieży* w korespondencji Palester–Herling, z wspólnej pracy nic nie wyszło. Jeszcze 21 marca 1959 r. Palester planując włoskie wakacje wspomniął, iż dowiedział się o planach Herlinga przyjazdu w tym czasie do Monachium, i komentuje ten fakt słowami: „Więc kiedyż my, ach kiedyż tę Wieżę wybudujem? Rozpacz”. A miesiąc później podkreśla z naciskiem: „Bo przecież musimy ukończyć «Wieżę»! Tu teraz wszyscy szukają librett, a ja w wywiadzie w radio francuskim na Programie National opowiedziałem już o moim i Twoim projekcie. I teraz nie możemy się już wycofać”. Niestety, to już ostatnia wzmianka o projekcie operowym z *Wieżą* w tle. Trudno powiedzieć, czy w tym samym czasie Herling stracił zapal do wspólnej pracy, czy też Palester zdecydował się ostatecznie na zajęcie się tematem don Juana, który nurtował go już od paru lat. W marcu 1961 r. stawia ostatnią nutę w partyturze akcji scenicznej *Śmierć Don Juana*, napisanej do własnego libretta opartego na poemacie Oskara Miłosza *Miguel Mañara*. Ta opera przyniosła kompozytorowi wielki sukces – na konkursie włoskiej sekcji Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej otrzymał pierwszą nagrodę. Ale to już zupełnie inna historia.

Natomiast wracając do Herlinga i jego korespondencji z Palestrem, uzupełnijmy tę historię dwoma znaczącymi epizodami. Choć nie udało się zrealizować planu operowego, Palester pozostał admiratorem twórczości Herlinga, a szczególnie tego wczesnego opowiadania. 20 grudnia 1960 r. relacjonował pisarzowi zmagania przy okazji wyboru „najlepszej książki roku”:

Przed kilku dniami mieliśmy tu dyskusję okrągłego stołu na temat „najlepsza książka roku na emigracji”. Dyskutanci: Wierzyński, Terlecki, Jeleński, Nowakowski, Danilewiczowa i Twój przyjaciel a sługa uniżony. W przedwstępnych rozmowach wszyscy zgodzili się że „Skrzydła ołtarza” są najlepszą książką roku, aż tu przychodzi do dyskusji, i co ja słyszę, co? Twój przyjaciel Nowakowski wylał wszystkie możliwe pomyje na Twoją książkę /„do niego to nie przemawia, to go zostawia zimmym...”/Jeleński który od początku miał zastrzeżenia dał rzeczową krytykę, i w ostatnim momencie ta kurwa Kazio W. też „zmienia zdanie”: on woli Romanowiczową. Jedyna wierna to ta małpa Danilewiczowa: powtarzała cały czas „mój kandydat to Herling, Herling i jeszcze raz Herling”, naturalnie ja i Tymon. Rezultat: 3 głosy na 3. Wobec tego musiał dodatkowo drugi raz oddać głos Tymon i muszę przyznać że bez wahania powiedział: Herling. Zatem jesteś najlepszą książką roku, ale com się nadenerwował i ile mnie to kosztowało – to przynajmniej zasłużyłem sobie u Was na dobry obiad z winem a discretion. (ArGHG)

Przytoczmy jeszcze lakoniczny komentarz Herlinga:

Mój Boże, ależ zażarta walka toczyła się o mój laur wolnoeuropejski... Przykro mi tylko że przeciw kobiecie /i to bardzo miłej, znam ją z Rzymu jeszcze jako Zosię Górską/. Oczywiście dziękuję Ci bardzo, żeś tak dzielnie i wiernie stawał w mojej obronie. Co do Wierzyńskiego i jego nagłej zmiany zdania o mojej książce, nie warto się tym przejmować: habent sua fata Libelle<sup>8</sup>. (ArKP)

Tyle o *Wieży*. Ale temat wspólnej opery jeszcze wraca. Teraz z inicjatywą występuje Herling. Na kartce pisanej w Mediolanie 28 lutego 1963 r. pobudza ambicję kompozytora: „Z Mediolanu wysłałem Wam fotografię La Scala, z myślą że tam właśnie będzie wystawiane *Drugie Przyjście*”. A ponad 2 lata później (5 lipca 1965) ponowił zachętę: „Carissimo Maestro, pozwalam sobie

---

<sup>8</sup> Zofia Romanowiczowa – rywalka Herlinga w walce o tytuł „najlepszej książki roku” była właścicielką słynnej polskiej księgarni w Paryżu o nazwie Libella.

zawiadomić Mistrza, że moje opowiadanie «Drugie przyjście» ukazało się po włosku w miesięczniku *Elsinore* (doskonały przekład) i zrobiło tu spore wrażenie. Może ten faktik skłoni Mistrza do ponownego rozważenia projektu opery o Papieżu Urbanie i cudzie w Bolsenie? Czego naprawdę brak w polskiej muzyce współczesnej, to tandemu Palester – Herling...”. Palester nie mógł pozostać obojętny na tak wyrażoną propozycję. Odpowiedział pisarzowi po paru dniach:

[...] ja też uważam – i to od dawna – że tandem Herling – Palester jest absolutnie niezbędny muzyce polskiej, ale naprawdę po „Don Juanie” mam już powyżej uszu tematyki religijnej i dlatego „Cud w Bolsenie” niezupełnie mi odpowiada, pomimo wszystkich wartości literackich które – jak dobrze wiesz – oceniam niezmiernie wysoko. Natomiast, jak już Ci kiedyś pisałem, *Pieta dell’Isola* mogłaby być ślicznym tematem. Ale widocznie Ty nie masz na to ochoty, bo jakoś nie podjąłeś mojej ówczesnej propozycji. Pomyśl nad tym, a ja też będę myślał jak to zmieścić w dwu aktach i kilkunastu krótkich obrazach. Trudności są tam ogromne, ale jest też mnóstwo szczegółów bardzo wdzięcznych – po prostu „wdzięcznych” – dla tematu lirycznego. Musimy o tym szerzej pokorespondować. (ArGHG)

Niestety, w tym czasie korespondencja między Palestrem a Herlingiem zaczynała być coraz rzadsza. Ostatnim śladem tematu operowego jest list pisarza do kompozytora z 29 września 1966 r.:

Coraz częściej dochodzę do wniosku, że gdyby Ci kiedykolwiek przyszła ochota wprowadzenia w życie naszego od dawna planowanego tandemu, to wybór powinien paść na „Drugie Przyjście”. Jest to rzecz prosząca się o przełożenie na język muzyki. (ArKP)

Trudno dociec, dlaczego Palester nie podjął tym razem tematu. Listy między Neapolem a Monachium (zaś od 1972 r. – Paryżem) nadal krążyły, chociaż rzadziej, kompozytor miał teraz więcej czasu, zwłaszcza po przejściu na emeryturę i osiedleniu się w Paryżu w 1972 r. Wciąż nie opuszczała go inwencja, do końca życia komponował (w tym czasie powstają tak ważne jego dzieła, jak dedykowane nowo wybranemu papieżowi, Janowi Pawłowi II, *Te Deum*, *Koncert altówkowy* i *V Symfonia*), do końca życia utrzymywał też kontakty z Herlingiem (to do niego napisał niezwykle osobisty list po swojej podróży do Polski w 1983 r.).

Może ostatecznie do planów operowych zniechęciła Palestra nieszczęśliwa historia wystawienia *Śmierci Don Juana*. Pomimo że elementem nagrody było wystawienie dzieła w teatrze w Bergamo, to włoskim organizatorom udało się wykręcić ze swoich zobowiązań. Najpierw remont, a potem kłopoty finansowe

sceny w Bergamo złożyły się na tę sytuację. Również w Polsce, pomimo dwóch prób podjętych przez Bohdana Wodiczkę (w teatrach w Warszawie i Łodzi), nie doszło do wystawienia *Don Juana* i Palester nie miał możliwości zobaczyć swojej opery na scenie (jedynie w 1965 r. odbyło się estradowe wykonanie w Brukseli w obecności kompozytora)<sup>9</sup>. Może właśnie te perypetie sprawiły, że ostatecznie zaniechał dalszych planów operowych. I tylko partytura *Il Prigioniero* w willi przy Via Crispi pozostała do dziś świadectwem wspólnych planów pisarza i kompozytora.

## BIBLIOGRAFIA

- Archiwum Gustawa Herlinga-Grudzińskiego w Neapolu, sygn. 53 [ArGHG]  
Listy Romana Palestra do Gustawa Herlinga-Grudzińskiego
- Archiwum Kompozytorów Polskich Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie (zbiory nieopracowane) [ArKP]  
Listy Gustawa Herlinga-Grudzińskiego do Romana Palestra
- Biblioteka Polska w Paryżu (zbiory nieopracowane, nr akcesji 7221/1-2) [BPP]  
List Romana Palestra do Kazimierza Wierzyńskiego z 19 listopada 1955
- Biblioteka Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Inwentarz*, oprac. Dorota Fortuna, Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską, 2019.
- Helman, Zofia. *Roman Palester. Twórca i dzieło*. Musica Iagellonica, 1999.
- Herling-Grudziński, Gustaw. *Dziennik pisany nocą*, t. III. Wydawnictwo Literackie, 2012.
- Kudelski, Zdzisław. *Gustaw Herling Grudziński i „Kultura” paryska. Fakty – historia – świadectwa*. Towarzystwo Naukowe KUL, 2013.
- „Listy Romana Palestra do Jerzego Stempowskiego”. *Wiadomości Kulturalne*, nr 11, 1994, s. 22.
- Muzeum Literatury w Warszawie, sygn. 667, t. XII [ML]  
List Romana Palestra do Stanisława Balińskiego z 19 listopada 1955
- Palester, Roman. *Słuch absolutny. Niedokończona autobiografia i listy z lat wojny*. Wstęp i oprac. Zofia Helman, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2017.
- Wejs-Milewska, Violetta. *Radio Wolna Europa na emigracyjnych szlakach pisarzy. Gustaw Herling-Grudziński, Tadeusz Nowakowski, Roman Palester, Czesław Straszewicz, Tymon Terlecki*. Arcana, 2007.

---

<sup>9</sup> Wykonanie estradowe *Śmierci Don Juana* poprowadził zaprzyjaźniony z Palestrem belgijski dyrygent Franz André 6 marca 1965 r. w Brukseli. Prawykonanie sceniczne nastąpiło w dwa lata po śmierci kompozytora – 19 września 1991 r. w Kopalni Soli w Wieliczce.

JAK W BIBLIOTECE GUSTAWA HERLINGA-GRUDZIŃSKIEGO  
ZNALAZŁA SIĘ PARTYTURA OPERY *IL PRIGIONIERO* LUIGIEGO DALLAPICCOLI?

Streszczenie

Artykuł opisuje epizod dotyczący współpracy dwóch wybitnych twórców emigracyjnych: kompozytora Romana Palestra i pisarza Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Herling o mały włos nie doprowadził do powstania wspólnego dzieła – opery opartej na swoim opowiadaniu *Wieża* z muzyką Palestra. Punktem wyjścia jest fakt istnienia w bibliotece Herlinga partytury opery Luigiego Dallapiccoli – *Il Prigioniero*. W rozwikłaniu zagadki, skąd w zbiorach pisarza znalazła się ta właśnie partytura, pomocna okazuje się korespondencja obu twórców. Po krótkiej charakterystyce perypetii życiowych i drogi twórczej obu artystów w momencie rozpoczęcia znajomości, autor przechodzi do zainteresowań operowych Palestra: przedstawia pokrótce historię niedokończonej opery *Żywe kamienie*, a także cytuje fragmenty jego korespondencji z różnymi pisarzami dotyczącej poszukiwania odpowiedniego libretta operowego. Po rozpatrzeniu wielu różnych propozycji okazuje się, że najatrakcyjniejszym dla kompozytora materiałem jest opowiadanie Herlinga-Grudzińskiego *Wieża*, oczywiście po odpowiedniej adaptacji na libretto. To właśnie w tym celu, za sugestią Palestra, Herling kupuje partyturę, która do dziś zachowała się w jego bibliotece. Długi cytat z jego listu jest dowodem, jak daleko obaj twórcy zaangażowali się w potencjalną współpracę. Jednak ostatecznie do niej nie doszło. Autor opisuje perypetie tego projektu, próbując dociec, jakie ostateczne przyczyny sprawiły, że ten tandem twórczy ostatecznie nie zaistniał. Wspomina też dalsze, również niezrealizowane plany operowe obu emigracyjnych twórców.

**Słowa kluczowe:** opera XX wieku; Roman Palester; Gustaw Herling-Grudziński; epistolografia emigracyjna

HOW DID THE SCORE FOR LUIGI DALLAPICCOLA'S *IL PRIGIONIERO* FIND ITS WAY  
TO THE LIBRARY OF GUSTAW HERLING-GRUDZIŃSKI?

Summary

In this article I would like to present an instance of collaboration between two eminent Polish artists in exile: the composer Roman Palester and the writer Gustaw Herling-Grudziński, which could have led (but did not) to the creation of a unique piece of art: an opera based on Grudziński's short novel *The Tower* with music by Palester. The starting point of this story is an attempt to explain how the score of Luigi Dallapiccola's opera *Il Prigioniero* found its way to the writer's library. The solution of this riddle is to be found in the letters of both artists. After a short outline of their lives and the artistic road both artists took from the moment they met, the author looks into the operatic fascinations of Palester, and briefly presents the history of the unfinished opera *The Living Stones*, and also quotes fragments of Palester's letters to various writers concerning his search for the appropriate libretto. Finally, after many suggestions, it turns out that the best material for the composer was Grudziński's short novel *The Tower*, which only needed slight adaptations. And it was exactly because of this, at the suggestion of Palester, that Herling bought *Prigioniero*'s score, which we can now find in the writer's library. A long fragment from Grudziński's letter shows us how deeply both artists were involved in this project. The project eventually failed. The rest of this article describes the further history of this project, trying to find out why the fantastic Grudziński–Palester artistic duet never came into being. Finally, we look at some further collaborative projects by both exiles, which also failed.

**Keywords:** twentieth-century opera; Roman Palester; Gustaw Herling-Grudziński; emigration correspondence