

Muzyka w obozie według Szymona Laksa i innych

Krzysztof Bilica

Od autora

Gdy w grudniu 1970 roku w Gdyni, Gdańsku, Szczecinie i Elblągu – wybuchły strajki, zdławiono je brutalnie przy pomocy wojska i milicji. Zginęło wtedy blisko 40 osób, a ponad tysiąc zostało rannych. W sierpniu 1980 roku fala strajków objęła już cały kraj. Władze komunistyczne nie zdecydowały się tym razem użyć siły. Zmuszone były zatem zalegalizować Niezależny Samorządny Związek Zawodowy „Solidarność” – rzecz bez precedensu w całym ówczesnym obozie państw socjalistycznych. Potajemnie szykowały się jednak do kontrataku.

W roku następnym – w tak zwanym karnawale „Solidarności”, okresie względnej swobody – zaledwie dwa miesiące przed nieoczekiwanym wprowadzeniem przez generała Jaruzelskiego stanu wojennego, odbyła się w Instytucie Badań Literackich w Warszawie konferencja naukowa „Literatura źle obecna”. Siedem lat później, w roku 1988, po zniesieniu stanu wojennego, podobną konferencję – „Muzyka źle obecna” – zwołali muzykolodzy. Omawiano twórczość kompozytorów polskich pozostających na emigracji – najczęściej z powodów politycznych.

Konferencja wydała plon w postaci książki *Muzyka źle obecna*, pod redakcją Krystyny Tarnawskiej-Kaczorowskiej (t. 1–2, Związek Kompozytorów Polskich, Warszawa 1989). Z tej właśnie publikacji pochodzi niniejszy esej. Wprawdzie obecnie napisałbym go zapewne inaczej, zdecydowałem się wszakże na dokonanie w nim tylko niewielkich retuszy i skrótów oraz na dodanie kilku przypisów. Trzeba pamiętać, że w roku 1988 wciąż jeszcze działała – choć już nieco złagodzona – cenzura. Musiałem ważyć słowa albo ryzykować użycie odważniejszych sformułowań. Przecież samo zestawienie obozów koncentracyjnych z obozem państw socjalistycznych zakrawało na polityczne bluźnierstwo. Na szczęście cenzor albo udał, że tego nie widzi, albo zaspał.

Oddaję zatem czytelnikom dawny swój esej niemal niezmienny. Być może forma jego i język już się zestarzały, ale temat nie stracił aktualności, choć dotyczył minionej wojny i powojennego zniewolenia pod rządami komunistów. Jeśli jednak pominiemy historię, pozostanie jeszcze zawsze żywa i istotna kwestia walki dobra ze złem i roli, jaką odegrać w niej może muzyka.

Co znaczy słowo „obóz”, tak osobliwie w tytule ze słowem „muzyka” skojarzone?

Słowo to zadomowione było już w staropolszczyźnie. Jan Mączyński, jeden z pionierów naszej leksykografii¹, tłumaczy nim w XVI wieku łacińskie „castra”; podobnie czyni w następnym stuleciu Grzegorz Knapski². Ówczesny obóz to przede wszystkim obóz wojskowy, czyli czasowe leże dla wojska, a więc mniej lub bardziej obwarowane

¹ Jan Mączyński, *Lexicon latino-polonicum*, Królewiec 1564; hasło „castra”.

² Grzegorz Knapski, *Thesaurus polono-latino-graecus*, Kraków 1621; hasło „castra”.

miejsce dla jego namiotów, taboru, sprzętu wojennego itp. Ludność nowożytnej Europy bowiem na ogół osiadła była już na stałe – po wsiach, grodach, zamkach i miastach. Przemieszczały się jedynie – zależnie od zaistniałej sytuacji militarnej – armie lub mniejsze oddziały wojskowe.

U starożytnych ludów koczujących obóz nie odgrywał jeszcze tak zdecydowanie militarnej roli. Obóz był miejscem czasowego postoju, obranym przez wędrujący lud lub plemię. W Starym Testamencie słowo „obóz” (po hebrajsku *machan^eh*) wymieniane jest wielokrotnie. Autor Czwartej Księgi Mojżeszowej powiada (1,52–53): „Synowie izraelscy obozować będą, każdy w swoim obozie i każdy przy swoim sztandarze, według swoich zastępów. Lewicy zaś będą obozować wokół Przybytku Świadcstwa, aby nie spadł gniew na zbór synów izraelskich”³. A zaklęcie psalmisty (Ps. 69, 26): „Niechaj ich obóz stanie się pustkowiem, a w ich namiotach niech nikt nie mieszka”⁴ nie straciło w dziedzinie stosunków między narodami nigdy na aktualności.

Szesnasto- i siedemnastowieczne dykjonarze polskie ograniczają znaczenie słowa „obóz” do „obozu wojskowego”, ale w osiemnastowiecznym *Nowym dykjonarzu* Michała Abrahama Trotza pojawia również inne tego słowa znaczenie. „W Indiach wschodnich – pisze autor – [jest to] działnica w miesce, kwatery domów oddzielonych, przychodniom na mieszkanie naznaczona, oprócz Europejczyków, którzy wszędzie po miesce mają wolność mieszkania”⁵. (Do rzymskiej castra niełatwo było intruzowi wejść – ze wschodnio-indyjskiego campu niełatwo było intruzowi wejść).

Zapewne Michał Abraham Trotz znał też już włoskie słowo „ghetto”, określające wydzieloną dla Żydów około 1500 roku dzielnicę Wenecji, wykraczało ono jednak poza ramy jego „polsko-francusko-niemieckiego mownika”. Ażaliż nie powiedziane było, że obozować ma – „każdy w swoim obozie”?

Powoli więc słowo „obóz” obrasta nowymi znaczeniami. Jeszcze wprawdzie dziewiętnastowieczny *Słownik języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego⁶ wiąże je tylko z wojskiem, lecz rówieśnik naszego [XX] stulecia, *Słownik warszawski* Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego i Władysława Niedźwieckiego⁷ podaje nowe jego znaczenie, wprawdzie jeszcze tylko przenośne, a mianowicie: „obóz” jako „partja, stronnictwo”. Współczesne nam słowniki już wprost podają, że obóz z jednej strony to „grupa ludzi (państw) wyznających te same idee, mających wspólne cele polityczne, gospodarcze itp.”, z drugiej zaś – to „miejsce przymusowej izolacji jeńców wojennych, uchodźców, osób skazanych na roboty przymusowe, więźniów”⁸.

Wieloznacznością charakteryzuje się także przymiotnik „obecny”, określający muzykę w nadtytule tej konferencji. „Muzyka obecna” to z jednej strony „muzyka gdzieś w danej chwili kulturowana, gdzieś rozbrzmiewająca”, z drugiej strony – to „muzyka dzisiejsza, współczesna, teraźniejsza”⁹. „Muzyka źle obecna” to muzyka kłócąca się z duchem czasu i miejsca, będąca dysonansem albo w owym „gdzieś, kiedyś”, albo w naszym „tu i teraz”.

Szymon Laks pozostawił po sobie – poza spuścizną kompozytorską – kilka tomów prozy publicystyczno-

³ *Biblia to jest Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, nowy przekład z języków hebrajskiego i greckiego opracowany przez Komisję Przekładu Pisma Świętego, Warszawa 1979, Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, s. 147.

⁴ *Psalterz* w przekładzie Romana Brandstaettera, Warszawa 1973, PAX, s. 275.

⁵ Michał Abraham Trotz, *Nowy dykjonarz to jest mownik polsko-francusko-niemiecki z przydatkiem przysłów potocznych, przestróg gramatycznych, lekarskich, matematycznych i inszym naukom przyzwoitych wyrazów*, t. 1–4, 1744–1772; hasło „camp”.

⁶ Samuel Bogumił Linde, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1807–1814; hasło „obóz”.

⁷ Jan Karłowicz, Adam Kryński, Władysław Niedźwiecki, *Słownik języka polskiego*, tzw. Słownik warszawski, Warszawa 1900–1927; hasło „obóz”.

⁸ *Słownik języka polskiego*, red. nauk. Mieczysław Szymczak, t. 1–3, Warszawa 1978–1981, PWN; hasło „obóz”.

⁹ Tamże, hasło „obecny”.

wspomnieniowej¹⁰. W *Grach oświęcimskich* pisał o muzyce w niemieckim nazistowskim obozie koncentracyjnym Auschwitz-Birkenau¹¹; niektóre inne jego zapiski dotyczą muzyki w obozie socjalistycznym.

Esej mój traktować przeto będzie po pierwsze o muzyce w obozie koncentracyjnym, rozumianym jako miejsce przymusowej izolacji, po drugie o muzyce w obozie socjalistycznym, rozumianym jako grupa państw mających wspólne cele, przede wszystkim polityczne. Przedstawię poświęcone tym sprawom wspomnienia i bieżące zapiski Szymona Laksa, a także relacje innych, jakie zebrałem będąc raczej daleki od systematyczności, a tym bardziej od wyczerpania tematu.

Obecna w nadtytule konferencji *Muzyka źle obecna* kategoria zła, obliuguje mnie do przesunięcia akcentu z estetycznego aspektu muzyki na jej aspekt etyczny. Nie piękna zatem będę w tej muzyce szukać, lecz jej wymiaru moralnego.

I. Muzyka w obozie koncentracyjnym

[...] ci, którzy nas uprowadzili,
kazali nam śpiewać,
a prześladowcy żądali od nas pieśni radosnej
Psalm 137¹²

Obozy koncentracyjne, choć ich nazwa jest stosunkowo świeżej daty, istniały w zarodkowej formie już w starożytności. Przejmujący opis *castrum doloris* – katorgi zgotowanej w kamieniołomach Ateńczykom przez Syrakuzanczyków – dał Tukidydes:

Z umieszczonymi w kamieniołomach Ateńczykami obchodzili się Syrakuzanicy w pierwszym okresie surowo. Stłoczenie w znacznej liczbie w miejscu ciasnym i zapadłym, wystawieni byli z braku osłony na żar słoneczny, by z kolei w czasie jesiennych nocy znosić dokuczliwe zimno. Te zmiany temperatury wywoływały wśród nich choroby. Z powodu ciasnoty wszystkie potrzeby załatwiali na miejscu, a w dodatku gromadziły się tam stosy trupów; umierali z ran i z chorób wywołanych zmianą temperatury czy z innych podobnych przyczyn. Zaduch był nie do zniesienia, nękał ich głód i pragnienie. Syrakuzanicy bowiem dawali im w ciągu ośmiu miesięcy tylko po jednej kotyli wody i dwie kotyle zboża na osobę. Narażeni też byli, jak sobie to można wyobrazić, na wszelkie inne przykrości związane z pobytym w takim miejscu¹³.

Bez mała dwa i pół tysiąca lat później formę masowego zniewolenia zastosowali wobec Burów Brytyjczycy. Nie wiemy, czy Ateńczycy – wycieńczeni pracą, chorobami, głodem i pragnieniem – śpiewali jakiegokolwiek pieśni. Nie wiemy, czy muzyka towarzyszyła więzionym w okropnych warunkach Burom. Wiemy natomiast o obecności

¹⁰ Szymon Laks wydał w Oficynie Poetów i Malarzy w Londynie: *Epizody... epigramy... epistoły* (1976), *Poloniki... polemiki... polityki* (1977), *Słowa i antysłowa* (1978), *Gry oświęcimskie* (1979), *Szargam świętości* (1980), *Dziennik pisany w biały dzień* (1981), *Taryfa ulgowa drożej kosztuje* (1982), *Moja wojna o pokój* (1983); ponadto w 1948 roku wydał w Mercure de France w Paryżu napisaną wraz z René Coudym książkę *Musiques d'un autre monde*.

¹¹ W roku 2007 Komitet Światowego Dziedzictwa UNESCO zatwierdził – na prośbę rządu polskiego – oficjalną nazwę obozu oświęcimskiego „Auschwitz-Birkenau. Niemiecki nazistowski obóz koncentracyjny i zagłady (1940–1945)”. Gest ten miał zapobiec używaniu w niektórych krajach błędnej i obraźliwej dla Polaków nazwy „polskie obozy koncentracyjne”. Po wojnie – a ściślej: po powstaniu Niemieckiej Republiki Demokratycznej – politycznie poprawne było w komunistycznej Polsce używanie nazwy „hitlerowskie obozy koncentracyjne”. Taka też nazwa pada często w cytowanych przeze mnie dokumentach. Nie mogę jej w nich zmieniać, lecz sam używam skróconego sformułowania „niemieckie obozy koncentracyjne”, w domyśle: „nazistowskie”, gdyż w III Rzeszy i w krajach przez nią podbitych obozów innych niż nazistowskie być nie mogło.

¹² *Psalterz...*, op. cit., s. 312.

¹³ Tukidydes *Wojna peloponeska*, przełożył z języka greckiego i opatrzył przedmową Kazimierz Kumaniecki, Warszawa 1953, Czytelnik, s. 482–483.

muzyki w niemieckich obozach koncentracyjnych¹⁴. Całe zresztą Niemcy hitlerowskie pławiły się w muzyce. „Od chwili przejścia władzy – zauważa Richard Grunberger – reżim skąpał cały kraj w muzyce, jak w wodzie życia”¹⁵. Była to oczywiście muzyka w szczególnym znaczeniu użytkowa, służąca przede wszystkim celom, jakie wyznaczyło sobie totalitarne państwo.

Groteskowa obecność muzyki w obozach, obecność wynikająca z oficjalnych zarządzeń funkcjonariuszy Trzeciej Rzeszy, sprawiła, że obozy koncentracyjne – *Konzentrationslager*, w skrócie: *Kazetlager* – były w potocznym języku określane często cynicznym kalamburem *Konzertlager*¹⁶.

„Obozowe orkiestry istniały właściwie we wszystkich obozach – pisze Krzysztof Dunin-Wąsowicz. – Powstawały one jeszcze przed wojną, jak w Buchenwaldzie [w 1938 roku]. Instrumenty przeważnie uzyskiwano z depozytów więźniarskich lub też kupowano za pieniądze samych więźniów. Małe początkowo orkiestry rozrosły się potem znacznie i doszły w Sachsenhausen do liczby około 100 muzyków w orkiestrze dętej i około 100 w orkiestrze symfonicznej, w Oświęcimiu – 120 w dętej, 80 w symfonicznej, po kilkudziesięciu muzyków w orkiestrach innych obozów, a nawet w niektórych podobozach [...]. Początkowo orkiestra grała tylko marsze przy wychodzeniu więźniów do pracy. Z czasem jednak uzyskała pewne przywileje i prawo do dawania koncertów, oczywiście przede wszystkim dla esesmanów, ale także w niedzielne popołudnia i dla więźniów”¹⁷.

Jedną z pierwszych relacji o działalności orkiestry obozowej w Oświęcimiu [Auschwitz] zdał Adam Kopyciński:

Żądano od orkiestry – pisał w 1945 roku – muzyki marszowej. Kilkanaście tysięcy ludzi musiało w takt różnych banalnych melodii wyciągać swe zawsze znużone, a często opuchnięte nogi, wlokąc za sobą ciężkie drewniaki. Ta godzinna parada powtarzała się rano i wieczorem. «Opiekunowie» z dumą podziwiając makabryczny pochód i orkiestrę trzęsącą się z zimna lub gorączki, zapominali o swych «obowiązках», dzięki czemu wielu, wielu unikało tradycyjnego bicia. Graliśmy na dworze do -5 stopni, z bólu łyzy cisnęły się do oczu, ale każdy zęby zaciskał, bo ten paradny marsz ratował mu przecież życie (...).

Pod koniec drugiego roku istnienia obozu mieszkaniac, czasem na parę dni przed stratą życia, mógł upajać się pięknymi dziełami orkiestrowymi, słuchać światowej sławy śpiewaków, a nawet, jak to miało miejsce w ostatnim roku, oglądać propagandowe filmy niemieckie (...). W tej różnorodnej masie obok światowca szukał swych praw sławny z „mokrych robót” bandyta, obok patrioty filantropa doskonalili się w swym zawodzie kanciarz pasożyt. Nie brakowało reprezentanta żadnego zawodu. Była to jednak masa ludzka, której każdy członek kierował się inną etyką. Z prawdziwą satysfakcją mogę stwierdzić, że Polacy zdali najlepiej egzamin tej twardej szkoły, nie pozwalając złamać się moralnie.

Nic więc dziwnego, że kiedy jeden z naszych kolegów w pierwszej połowie 1941 r. rzucił hasło stworzenia orkiestry, podjęli wszyscy ten projekt, umożliwiając zorganizowanie tej tak dziwnie kontrastującej z naszym życiem [w obozie] placówki (...). [Początkowo] muzycy musieli pracować przepisaną ilość godzin, przy częstokroć najcięższych grupach pracy, a dopiero po zakończeniu jej mogli myśleć o próbach orkiestry, która nie zwalniała nikogo od obowiązku pracy. Gdyby ktoś popatrzył oczyma wolnego człowieka na ten pierwszy, dziwnie prezentujący się zespół, te słaniające się strzępy ludzkie w pasiastych łachmanach i na ten komiczny dobór instrumentów, zupełnie słuszenie mógłby sobie pomyśleć... to chyba szaleńcy! Owrzodziłymi rękoma trzymający akordeon, więzień chciał w rytmie marsza wygrać sobie melodie świętej wolności, chciał potężnym akordem sztuki „pokonać czyhającą nań śmierć” (...). [Z czasem] przydzielanie muzyków do pracy w obrębie obozu, jak skrobanie kartofli lub zaszczytna funkcja zamiatania ulic, stało się nagrodą dla ludzi, którzy w tym piekle nie wyrzekli się swego zawodu¹⁸.

¹⁴ Ograniczyłem swe rozważania do muzyki w niemieckich obozach koncentracyjnych; pominąłem tego rodzaju przejawy życia kulturalnego w obozach organizowanych na terenach innych państw faszystowskich – Włoch lub Hiszpanii (por. np. Zdzisław Ryn, Antoni Kępiński w *Miranda de Ebro*, „Przegląd Lekarski”, 1978, nr 1, s. 95–115), pominąłem też sprawy muzyki w obozach jenieckich (por. np. Leon Markiewicz, *Z życia muzycznego w obozach oficerów polskich podczas drugiej wojny światowej*, «Prace Biblioteki PWSM w Katowicach», z. 7, Katowice 1969, s. 3–10).

¹⁵ Richard Grunberger, *Historia społeczna Trzeciej Rzeszy*, przeł. Witold Kalinowski, wstępem opatrzył Władysław Markiewicz, t. 1–2, Warszawa 1987, PIW, t. 2, s. 295.

¹⁶ Tamże, t. 2, s. 193 i 366.

¹⁷ Krzysztof Dunin-Wąsowicz, *Przejawy życia kulturalnego w hitlerowskich obozach koncentracyjnych*, w: *Przejawy życia kulturalnego w obozach koncentracyjnych jako forma samoobrony więźniów*. Materiały na konferencję naukową, część 1–2, Lublin 1974, Wojewódzki Dom Kultury, s. 9.

¹⁸ Adam Kopyciński, *Ruch muzyczny za drutami Oświęcimia*, „Ruch Muzyczny”, 1945, nr 5, s. 8–11.

Relacja Kopycińskiego znalazła szybko oddźwięk u byłych więźniów. Polemikę rozpoczął Jerzy Górniak:

Orkiestra, o której p. Kopyciński pisze, nie była w tych koszmarnych warunkach żadną osłodą życia dla więźniów. Była natomiast deską ratunku dla jej członków w walce o życie, rozrywką dla wszelkiego rodzaju funkcyjnych „kapów”, „vorarbeiterów” i innych, oraz dla znudzonych, zwyrodniałych SS-manów (...). P. Kopyciński pisze, że „mieszkaniec (obozu) czasem na parę dni przed stratą życia, mógł upajać się pięknymi dziełami orkiestrowymi, słuchać światowej sławy śpiewaków”. (...). Przeciętny, ślaniający się od zimna, głodu i ran więzień zatracił poczucie istnienia innego świata poza Lagrem (...).

Kiedy koledzy moi po pewnym czasie powiedzieli mi, że zmużłaniałem¹⁹ [...], wiedziałem, że następnym etapem będzie krematorium. Było mi wtedy jednak wszystko obojętne. Zatarła się granica między życiem a śmiercią. A przecież byłem młody, miałem gdzieś w innym świecie żonę i dziecko. Czyż w takich warunkach możliwe jest upajanie się choćby najpiękniejszą muzyką? [...].

W jednym zdaniu pisze p. Kopyciński, że w tej masie obozowej każdy człowiek kierował się inną etyką. Zgadza się na to. W innym jednak zdaniu stwierdza „z prawdziwą satysfakcją mogę stwierdzić, że Polacy zdali najlepiej egzamin tej twardej szkoły, nie pozwalając złamać się moralnie”. Na podstawie jakich danych powstało to uogólnienie? Która, zdaniem autora, narodowość nie zdała tego egzaminu? Pamiętam, jak mi mówili koledzy, że ciężko jest na ich bloku, a szczególnie w ich „sztubie”, bo „sztubowy” Polak z równą wprawą włada „kryplem” jak „Vorarbeiter” w czasie pracy. Zdawały tu egzamin jednostki, a nie narodowości²⁰.

Istotnie, trzeba tu przyznać Górniakowi rację, że dokonane przez Kopycińskiego uogólnienie nie było fortunne i miało zbyt kruche podstawy, by mogło zostać w jakikolwiek sposób uzasadnione.

P. Kopyciński – kontynuuje Górniak – przedstawia zorganizowanie orkiestry jako przykład odporności moralnej. Czyżby p. Kopyciński nie wiedział, że tysiące ludzi z zazdrością patrzyło na grupkę szczęśliwców z orkiestry, co zawsze względnie czysto wyglądali, których mniej gryzła „kreca”, którzy pracowali czy w pończoszarni, czy też w kuchni, pod dachem, a więc w ciepłe? (...). Nie jest też prawdą, że mógł być choć jeden człowiek w obozie, który będąc zmęczonym zrezygnowałby z odpoczynku, aby tylko z miłości do sztuki i z poświęcenia ćwiczyć nową symfonię. Prawdą jest jednak, że walcząc o życie, a więc o lepsze miejsce w obozie, można się było do tego zmusić (...).

Jakże naciągane i mało znaczące wydaje się to, co autor mówi o roli orkiestry przy wchodzeniu czy też wychodzeniu „komand” z obozu, że dzięki niej opiekunowie, podziwiając makabryczny marsz, zapominali o swych obowiązkach i „wielu, wielu unikało tradycyjnego bicia”. Otóż pojedynczy więzień przechodził przy dźwiękach marsza najwyżej pół minuty. Czymże to więc jest w porównaniu z osiemnastogodzinną pracą pod kijami w niektórych grupach roboczych? (...).

Pisze m.in. p. Kopyciński, że skrobanie kartofli i zamiatanie ulic (praca w obozie lekka) była nagrodą dla tych, co nawet w piekle nie wyrzekli się swego zawodu. Czyżby to było prawdą? Wiem, że do orkiestry trudno się było dostać bez protekcji, choćby się było z zawodu muzykiem. Byli przecież ludzie, którzy w niej pracowali nie mając przedtem nigdy nic z muzyką wspólnego. Sam próbowałem się do orkiestry dostać, ale powiedzmy szczerze i uczciwie, myślałem przede wszystkim o tym, że będzie mi tam lżej, a nie o tym, by kontynuować zawód muzyka. Może przemawia przede mną gorycz i zazdrość w stosunku do szczęściarzy? Nie sądzę, przecież to już minęło. Zapału jednak bezinteresownego dla sztuki w tamtych warunkach, jeżeli się pisze bez przyprawy literackiej, nie rozumiem. Jeżeli zdecydowałem się na parę słów cierpkich, to są one moim protestem na nieprawdziwe przedstawianie muzyków w obozie, jako ludzi bardziej odpornych moralnie i psychicznie, przez umiłowanie i zrozumienie przez nich muzyki. Wiadomym jest przecież, że piękniejsze jest życie od najpiękniejszej symfonii. Dążyło się do utrzymania życia wszelkimi etycznymi sposobami (oczywiście nie wszyscy trzymali się tej zasady), jednym z tych sposobów było dostanie się i pobyt w orkiestrze obozowej²¹.

O rozpaczliwych i wręcz groteskowych próbach dostania się do orkiestry opowiedział inny były więzień, Gracjan Guziński:

Pracowałem w Gusen w kamieniołomach. Byłem już muzułmanem. Chciałem koniecznie dostać się do orkiestry. Za ostatni kawałek chleba ktoś wystrugał mi dwie zgrabne, wypolerowane pałeczki. Chciałem z tego zrobić taki jazz-band stołowy. Zacząłem wystukiwać rytmy na stole, lecz nie spodobało się to. Nie było dla mnie miejsca w orkiestrze. Aż kiedyś biorę od Niemca do ręki mały akordeon, chyba 30-basowy. Zagrałem blokowemu «Nad pięknym modrym

¹⁹ Słowem „muzułman” („muzułmanin”) określano w obozowej gwarze więźnia wycieńczonego fizycznie i załamanego psychicznie, stojącego już o krok od śmierci.

²⁰ Jerzy Górniak, *Jeszcze o muzyce w Oświęcimiu*, „Ruch Muzyczny”, 1946, nr 2, s. 9–12.

²¹ Tamże.

Dunajem». Byłem na wykończeniu, pamięć mnie zawiodła. Blokowy jednak powiedział: «So spielen versteht er wohl, er ist nur bisschen abgemergert» (Grać wprawdzie potrafi, jest tylko trochę wycieńczony). Wypożyczał mi akordeon, a potem przyjęto mnie do orkiestry²².

Dlaczego – zastanawia się Dunin-Wąsowicz – w obozach koncentracyjnych władze hitlerowskie dopuściły do legalnego, choć bardzo ograniczonego uprawiania niektórych dziedzin życia kulturalnego? (...) Po pierwsze wchodziły w grę względy propagandowe. Wobec silnej akcji środowisk antyfaszystowskich, pokazujących światu prawdę o życiu w obozach koncentracyjnych, władze hitlerowskie chciały mieć kontrargument propagandowy polegający na zezwoleniu np. na uprawianie muzyki w obozie lub korzystanie z biblioteki. Delegacjom zagranicznym czy delegacjom Czerwonego Krzyża można było przecież wtedy pokazać, jak dalece dba się o strawę duchową dla więźniów. Drugim ważnym momentem, często niedocenianym, jest snobizm grupowy i indywidualny esesmańskiego kierownictwa obozów. Wielu komendantom obozów i ich najbliższych pomocnikom imponował fakt, że w obozie można było zorganizować dużą orkiestrę, grającą na zlecenie kierownictwa nie tylko marsze, ale i dającą koncerty nawet symfoniczne. Jest to zupełnie zrozumiałe przy dużym umuzykalnieniu środowiska niemieckiego także i w czasach hitlerowskich. Oczywiście w grę wchodziły przede wszystkim utwory kompozytorów niemieckich, ale z czasem można było przecież i przesznułować bardziej szeroki repertuar (...). Wreszcie czynnik trzeci. Bezpośrednie zainteresowanie materialne korzyściami z uprawiania pewnych dziedzin produkcji artystycznej przez więźniów²³.

Istniejącym w obozach legalnym orkiestrom stawiano szereg zadań. Zdaniem Aleksandra Kulisiewicza miało to być przede wszystkim:

1. usprawnienie dyscypliny marszowej w chwilach porannego przeglądu komand udających się do pracy;
2. pogłębianie uczuć bezsilności i grozy, jakie wywierała orkiestra „witając” wieczorem powrotną „defiladę” tych samych komand i niesione równocześnie trupy;
3. „akompaniowanie” (przynajmniej w niektórych „lagrach”) w trakcie wymierzania kary chłosty, przeprowadzania selekcji i egzekucji;
4. umilenie wolnego czasu załodze SS oraz rodzinom esesmańskim atrakcyjnymi koncertami²⁴.

Gdzie indziej autor rozwija punkt 3.:

Z akompaniamentem orkiestr i śpiewu wymierzano karę chłosty, torturowano dorosłych i dzieci w najbardziej bestialski sposób, przesłuchiowano więźniów i więźniarki (np. w Ravensbrück), „witano” zmasakrowanych lub zastrzelonych uciekinierów, przeprowadzano selekcje do gazu i dziesiątkowano, „żegnano” transporty inwalidzkie przeznaczone na śmierć oraz innych skazańców, dokonywano masowych i mniejszych egzekucji (nawet przy wtórce kolęd) – spalano wreszcie zwłoki²⁵.

Nie jest to zapewne lista pełna. Trudno zresztą wyraźnie rozdzielić stawiane przed orkiestrą zadania od funkcji, jakie muzyka w ogóle pełniła w obozach. Towarzysząc rozmaitym akcjom, rozbrzmiewając w rozmaitych okolicznościach, muzyka pełniła różnorakie funkcje, odgrywała za każdym razem inną rolę, znaczyła co innego. Muzyka w obozach była dla Niemców sztuką w specyficznym sensie użytkową. Stanowiła np. kamuflaż: przyjeżdżających transportami do Treblinki Żydów, kierowanych niemal natychmiast do komór gazowych, miała uspokajać i łudzić, podobnie jak napisy „Wyjście do miasta” na stacyjnym budynku. W wielu obozach za jej pomocą zagłuszano często krzyki torturowanych czy selekcyjonowanych. Towarzyszyła esesmańskim hulankom i orgiom. Była przejawem wyrafinowanego sadyzmu psychicznego: „W latach 1943–1944 – wspomina Stefan Krukowski – podczas wieszania więźniów w Mauthausen, kiedy skazaniec stał na krześle z pętlą na szyi, orkiestra grała «pożegnalny» przebój: *Komm zurück (Wróć)*”²⁶.

W innych obozach obowiązywały nieco odmienne scenariusze. Relacjonuje jeden z więźniów:

²² Za: Aleksander Kulisiewicz, *Muzyka i pieśń jako współczynnik samoobrony psychicznej więźniów w obozach hitlerowskich*, „Przegląd Lekarski”, 1977, nr 1, s. 66–77; cyt. s. 70.

²³ K. Dunin-Wąsowicz, op. cit., s. 6–7.

²⁴ A. Kulisiewicz, op. cit., s. 69.

²⁵ A. Kulisiewicz, *Polskie pieśni obozowe 1939–1945*, „Regiony”, 1976, nr 1, s. 5–38; cyt. s. 8.

²⁶ Stefan Krukowski, *Nad pięknym modrym Dunajem. Mauthausen 1940–1945*, Słowo wstępne Tadeusz Żeromski, Warszawa 1966, Książka i Wiedza, s. 195.

Za czas mego pobytu w Oświęcimiu musiałem – wraz z całym ogółem – asystować 4 razy przy chłóście publicznej skazanego za próbę ucieczki (...). Szczególnie ostro pamiętam jeden [wypadek]. Był to młody jeszcze człowiek. Ustawiono go na placu na jakiejś prowizorycznie skleconej trybunie, na głowie miał kołpak błazeński, za kołnierz wsadzono mu drąg z przytwierdzoną do niego tablicą i szatańskim napisem: *Ich bin wieder da! (Jestem znów tutaj!)*. W ręce dano mu bęben i gdyśmy się już przyjrżeli nieszczęśliwemu na trybunie, oprowadzono go przed frontami wszystkich bloków, nakazując bębnić. Potem zaś zaprowadzono go z powrotem na to podniesienie i tam sześciu zbójców zatłukło bezbronnego człowieka na śmierć kijami²⁷.

Można się spierać, czy reżyser tej egzekucji nawiązał bezwiednie, czy też świadomie – do finału Strausowskiego *Dyla Sowizdrzała*. Tak czy inaczej, uśmiercając człowieka, uśmiercił też muzykę. Zdaje się, że tylko w Brzezince [Birkenau] muzyka uniknęła zhańbienia, choć i tam towarzyszyła śmierci:

Opowiadano po wojnie – pisze Laks – że w obozach niemieckich wieszanie schwytych więźniów-zbiegów odbywało się przy dźwiękach muzyki. Jeśli chodzi o Brzezinkę, muszę temu kategorycznie zaprzeczyć. Orkiestra nie brała w tym udziału. Nie rozgrzeszam tu orkiestry, rozgrzeszam Niemców, którzy zbyt kochają muzykę, aby jej używać do tak prozaicznych celów. Owszem, zdarzało się nieraz, że graliśmy na naszym podium w momencie, kiedy kolumny skazańców maszerowały po drugiej stronie drutów w kierunku komór gazowych. Ale działo się to zupełnie przypadkowo, dzięki czystemu zbiegowi okoliczności.

Nasuwa mi to wspomnienie o jednym z niedzielnych popołudniowych koncertów. Wykonujemy uwerturę z jakiejś niemieckiej operetki. Gramy bez wielkiego zapału. Obóz jest dziwnie pusty. Ze strażnicy dobiegają nas donośne dźwięki radia, które stapiają się z naszymi we wdzięczną kakofonię. Nie przejmuję się tym nasz doktor-flecista, który właśnie wykonuje na swym instrumencie sentymentalne, a zarazem wirtuozowskie solo. Gra jakby w natchnieniu, jest tak pochłonięty frazowaniem popisowej melodii, że nie spostrzega długiego sznura załadowanych kobietami ciężarówek, mknących chyłkiem w stronę krematoriów. Doktor Menasche, dumny z własnego popisu, odkłada z uśmiechem instrument na kolana.

Ciężarówki znikły za zakrętem. W jednej z nich znajdowała się córka doktora²⁸.

Muzyka w obozie była częstokroć zwykłą szykaną stosowaną wobec więźniów:

Nikomu by się nie śniło, że śpiew może być stosowany jako tortura, a tak jednak było [...], nie był to właściwie śpiew, ale raczej nieludzki ryk czy wycie maltretowanych ludzi, którzy zmęczeni cielesnymi ćwiczeniami [tzw. sportem] musieli równocześnie drzeć się w niebogłoty [...]; pieśni śpiewane były oczywiście po niemiecku i przez większość niezrozumiałe²⁹.

Jeżeli chodzi o samych Niemców, muzyka miała zaspokajać ich własne ambicje i potrzeby. Gdy w czerwcu 1942 roku Himmler dokonywał inspekcji KL Auschwitz, „komendant obozu Höss urządził na jego cześć najpierw pokazowy koncert w wykonaniu orkiestr więźniarek, a następnie zademonstrował nowy [wówczas] proceder gazowania więźniów przy użyciu gazu o nazwie cyklon. Po upływie 15 sekund gazowani zaczęli się przewracać i padać. Himmler zbladł i zemdlął³⁰.

Zadziwiająco, jak bardzo wrażliwi byli mordercy zza biurka, zadziwiająco, jak bardzo wrażliwi byli bezpośredni mordercy:

„Przychodził do nas – wspomina jeden z oświęcimskich muzyków – na musiksztubę Palitzsch. Wyjątkowy oprych. Z karabinu małokalibrowego, pod tą obitą papą ścianą na XI bloku, sam rozstrzelał kilkuset więźniów. Gramy [Symfonię] *Niedokończoną* Schuberta i on ma lzy w oczach³¹.

²⁷ *Oświęcim – Paniętnik więźnia*, oprac. Halina Kraheńska, „Więź” styczeń–marzec 1984 nr 1–3, s. 25–26.

²⁸ Sz. Laks, *Gry oświęcimskie*, Londyn 1979, Oficyna Poetów i Malarzy, s. 51.

²⁹ Z. Ryn, Stanisław Kłodziński, *Patologia sportu w obozie koncentracyjnym Oświęcim-Brzezinka*, „Przegląd Lekarski”, 1974, nr 1, s. 49.

³⁰ Władysław Benedykt Pawlak, *Urodzeni w Warszawie* (1), „Kontrasty”, październik 1984 nr 10, s. 29.

³¹ Ignacy Szczepański, *Häftlingskapelle*, „Miesięcznik Literacki”, maj 1984, nr 5, s. 121.

Muzycy obozowi nie otrzymywali żadnej zapłaty np. za niedzielne koncerty. Członkowie niemieckiej załogi obozu, którzy koncertom tym się przysłuchiwali, mieli je więc za darmo. Oto zapis w dzienniku jednego z lekarzy oświęcimskich, Kremera, datowany 20 września 1942: „Dziś w niedzielne popołudnie przysłuchiwałem się od godz. 3.00 – 6.00 koncertowi kapeli więźniarskiej przy wspaniałej, słonecznej pogodzie. Kapelmistrz jest dyrygentem warszawskiej opery państwowej. 80 muzyków. Na obiad była pieczeń wieprzowa, wieczorem pieczone liny”. Dwa tygodnie potem, 3 października 1942: „Dzisiaj utrwaliłem całkiem świeży materiał z ludzkiej wątroby i śledziony oraz z trzustki”³².

Kremer przed powołaniem go do Auschwitz pracował „naukowo”, m.in. nad dziedziczeniem przez koty dość specyficznej cechy, mianowicie... obciętego ogona (sic!). Tymczasem w obozie, z braku kotów wycinał wątroby uśmiercanym więźniom, a dla zrelaksowania się po tych wyczerpujących zajęciach – słuchał muzyki i zjadał pieczone liny.

Funkcjonariusze obozowi niższej rangi, różnego rodzaju prominenci, więźniowie funkcyjni itp., za specjalnie przez siebie zamówioną muzykę płacili muzykom papierosami, żywnością lub innymi poszukiwanymi w obozie produktami.

Muzyka [w obozie] jest *par excellence* artykułem dużej konsumpcji (...) – opowiada Laks. – Niemal codziennie składa mi wizytę jakiś dostojnik obozowy i prosi o „wypożyczenie” mu kilku muzyków, gdyż pragnie należycie uczcić swoje imieniny, urodziny czy inne święto rodzinne. Chętnie na to przystaję, leży to w interesie muzyków, a również i moim, prośba ta jest bowiem poparta jakimś darem, na którego odmowę nie mogę sobie pozwolić. Zgodnie z ustalonym zwyczajem, uroczystość odbywa się w dwóch etapach:

Pierwszy ma miejsce o świcie. Wyznaczeni muzycy, w ilości 3–4, zrywają się z prycz wcześniej od innych, tak aby tuż przed pobudką do wstania obudzić solenizanta dźwiękami triumfalnego marsza lub serenady. Bohater uroczystości świetnie udaje, że uwaga [?] ta jest dlań niespodzianką, która go bardzo wzrusza. Wstaje pospiesznie i rozdaje muzykom-budzikom rozmaite prezenty. Wstępny ten ceremoniał kończy się sentymentalnym romansem i tradycyjnymi życzeniami, których muzycy nauczyli się w kilku językach, zdarzają się bowiem solenizanci nie-Niemcy.

Drugi i ostatni akt święta odbywa się najczęściej w prywatnym pokoju prominenta, po wieczornym apelu, przy udziale większej liczby muzyków. Goście zasiadają do obficie zastawionego stołu, gdzie jadła jest tyleż co trunków. Po posiłku zebrani, porządnie podchmieleni i rozrzewnieni do łez, wspominają zamierzchłe czasy przedobozowe, nucąc przy tym smętne pieśni albo i frywolne piosenki – niemieckie oczywiście”³³.

Zdaje się, że chęć użycia za wszelką cenę chyba zawsze wypływała z wywołanego zniewoleniem poczucia beznadziejności. Towarzyszyła jej, gdy tylko było to możliwe, muzyka. We *Wspomnieniach z domu umarłych* Dostojewskiego, opartych na osobistych przeżyciach pisarza na katordze, znajduje się opis hulanki, jaką urządzali sobie co jakiś czas więźniowie, roztrwaniając w jednym dniu swój kilkumiesięczny zarobek:

Hulanka więzienna odznaczała się swego rodzaju arystokratyzmem. Rozbawiony więzień zawsze wynajmował muzykę. Był w ostrogu jeden Polaczek, zbiegły żołnierz, człek paskudny, ale grający na skrzypcach i mający przy sobie instrument, który stanowił cały jego majątek. Nie umiał żadnego rzemiosła i jedynym źródłem jego dochodów było granie wesołych tańców dla tych, co hulali. Obowiązek jego polegał na tym, by krok w krok iść za pijanym najemcą z jednych koszar do drugich i co sił rzępolić na skrzypcach. Twarz jego często wyrażała nudę, markotność, lecz okrzyk: «wzięłeś pieniądze, więc graj!» – kazał mu znów rzępolić a rzępolić³⁴.

Wielki dziewiętnastowieczny pisarz rosyjski niezbyt lubił Polaków, a już tym bardziej Polaków zbiegłych z rosyjskiej armii carskiej, ale i chyba za muzyką specjalnie nie przepadał. W każdym razie kreśląc portret ponizającego

³² *Oświęcim w oczach SS. Höss, Broad, Kremer*, wybór i oprac. Jadwiga Bezwińska, Danuta Czech, przekład z jęz. niemieckiego Eugenia Kocwa, Jerzy Rawicz, Oświęcim 1972, Wydawnictwo Państwowego Muzeum w Oświęcimiu, s. 210.

³³ Sz. Laks, op. cit., s. 80–81.

³⁴ Fiodor Dostojewski, *Wspomnienia z domu umarłych*, tłumaczył Czesław Jastrzębiec-Kozłowski. Z *Pism* F. Dostojewskiego pod redakcją Pawła Hertza, Warszawa 1957, PIW, s. 41–42.

się – w jego mniemaniu – polskiego grajka, opisał też upadek i poniżenie muzyki w warunkach zniewolenia...

W dwudziestowiecznych obozach koncentracyjnych bawić się przy muzyce mogli jedynie prominenci, więźniowie funkcyjni. Muzyki słuchali też esesmani. Słuchali i niekiedy czynnie ją uprawiali. Przytoczmy znowu Laksę:

Rottenführer Pery Broad jest chyba najczęstszym gościem i wiernym przyjacielem naszej orkiestry. Osobliwe, barwne, niepokojące zjawisko. W pewnym sensie cudowne dziecko. Ma niespełna 22 lata, rzec można szczenię, a już wybił się na stanowisko szefa oddziału Biura Politycznego na Brzezinkę (...). To on decyduje o losie nie tylko poszczególnych heftlingów, ale również – i to przeważnie – całych grup narodowościowych. „O losie” – to znaczy o śmierci w komorach gazowych (...).

W trakcie procesu, który odbył się we Frankfurcie nad Menem mowa była o licznych zbrodniach dokonanych w Brzezince przez tego młokosa. Ale nikt nie wspomniał, o ile mi wiadomo, o jego nieprzeciętnych zdolnościach muzycznych – nie w sensie zastosowania okoliczności łagodzących, ale po prostu jako przykład rzadko spotykanego skojarzenia – czy typowo teutońskiego? – nieokiełzanej zbrodniczości ze szczytami sztuki (...).

Instrumentem Broada jest zwykła, wulgarna harmonia, czyli akordeon. Zawsze pogardzałem tym popularnym sprzętem, który uważałem za pewnego rodzaju bękart muzycznego, nadającego się wyłącznie do gry ulicznej i żebrani. I oto spotykam się w osobie Broada z autentycznym artystą, najwyższej klasy wirtuozem, zarówno w popisach zespołowych, jak i solowych. Pod jego długimi, arystokratycznymi palcami, chyżo mknącymi po klawiszach i rejestrach, przy równoczesnym żonglowaniu miechami tam i z powrotem – wzgardzony przeze mnie akordeon zdobywa z miejsca tytuł do rehabilitacji i przyjęcia w poczet członków wielkiej rodziny instrumentów muzycznych. Broad jest w pierwszym rzędzie miłośnikiem muzyki jazzowej. Zna na pamięć prawie cały repertuar «przebojowy» amerykański i europejski. W przeciwieństwie do Bischofa, nie ukrywa przed nikim swych wizyt ani popisów muzycznych³⁵.

A cóż to były za tajemnicze wizyty składane orkiestrze przez wspomnianego Bischofa? Otóż mamy do czynienia z rzadką wśród nazistów dewiacją:

SS Unterscharführer Heinrich Bischof ubóstwia muzykę... żydowską. Odwiedza nas jakby ukradkiem, w godzinach niezwykłych, i prosi kilku Holendrów (ci wszystko znają) o odegranie – jak najdyskretniej – kilku popularnych „przebojów” żydowskich. Zachodzimy w głowę skąd mu to przyszło. Czyżby był „podejrzanego” pochodzenia? Nie, to niemożliwe! A może po prostu jakieś złośliwe zboczenie? W każdym razie między Bischofem a nami zawarty został milczący układ. Podczas jego «muzycznych» odwiedzin staramy się, aby nas nie przyłapano na gorącym uczynku. Jeden z kolegów staje przy drzwiach, by nas zaalarmować w razie jakiegś nagłej niepożądanego wizyty. Muzycy grają cicho, nie tylko żeby nie można było ich usłyszeć z zewnątrz, ale również dlatego, że melodie żydowskie, grane cicho, odznaczają się większą rzewnością i budzą większe wzruszenie. Bischof jest w siódmym niebie³⁶.

Historia z Bischofem odbiega jednak od normy. Zwykle esesmańskie zwierzchnictwo obozu wie, co wolno, a czego nie wolno. Laks miał przygotować kiedyś wraz z orkiestrą zamówiony przez samego Lagerführera utwór o wdzięcznym – jakby nawiązującym do Bachowskiego *Capriccia na adjazd najukochańszego brata* – tytule: *Die Postkutsche* czyli *Dyżans pocztowy*:

Wyciąg fortepianowy zawierał wskazówkę, że «solo trąbki musi się odezwać z początku jakby z bardzo daleka, pianissimo, i przybierać na sile w miarę zbliżania się dyżansu do miasteczka», inaczej utwór straciłby zupełnie na efekcie i słuchacz nie wiedziałby o co chodzi (...); wiedziałem, że komendantowi bardzo na tym efekcie zależy (...); przedłożyłem ten «ważki» problem Franzowi Danischowi. Wy tłumaczyłem mu jak najprzystępniej, że aby ta *Postkutsche* wypadła według życzenia Lagerführera, solista-trębacz musi wyjść poza obóz – dostatecznie daleko, aby go nie było widać – i powoli zbliżać się do naszego podium, gdzie solo jego ma się zakończyć tryumfalnym sygnałem fortissimo przy akompaniamencie całego zespołu.

Danisch drapie się w głowę, ta niecodzienna sytuacja zdaje się przerastać jego kompetencje. Po dłuższym namyśle [podejmuje] trudną decyzję: – pójdziemy razem do Lagerführera (...). Lagerführer wysłuchał mnie z uwagą i z miejsca znalazł rozwiązanie: – Solista musi wyjść za obóz, to jasne. Ale pójdzie tam pod eskortą wartownika, który będzie chodzić za nim krok w krok, aż wrócą do obozu. To powinno dać doskonały rezultat. – I dało³⁷.

³⁵ Sz. Laks, op. cit., s. 68–70.

³⁶ Tamże, s. 62.

³⁷ Tamże, s. 63–64.

Audiatur et altera pars. Jaki stosunek do muzyki mieli sami więźniowie obozów koncentracyjnych? Czy dodawała im sił i napawała otuchą, czy drażniła lub napelniała smutkiem, a może była im obojętna?

Oto wyznanie więźniarki:

Wracamy z pracy. Obóz coraz bliżej. Lagrowa orkiestra w Birkenau wygrywa skoczne marsze, modne fokstroty. Bebechy się wywracają. Jakżeż my nienawidzimy tej muzyki i tych muzykantek! Siedzą sobie te lalusie, wszystkie w granatowych sukienkach, w bielutkich kołnierzykach – siedzą sobie na wygodnych krzeselkach. Ta muzyka ma dodać animuszu, ma nas zmobilizować jak sygnałem trąbki bojowej, która podrywa w czasie bitwy nawet zdychające szkapy³⁸.

Z wypowiedzi tej przeziara podobne rozdrażnienie, jakiemu dał upust Górniak, co jeszcze można zrozumieć. Uderza jednak zapiekła nienawiść, jaką autorka czuje do grających i jaką zapewne czują też jej współtowarzyszki niedoli („Jakżeż my nienawidzimy tej muzyki i tych muzykantek!”). Dobrze o tym wiedzieli Niemcy. Komendant Oświęcimia, Höss, wyznaje z rozbijającą szczerością: „Żadnemu, nawet najsilniejszemu kierownictwu obozu nie udało się utrzymać w karchach tysięcy więźniów i kierować nimi, gdyby nie przychodziły mu z pomocą wzajemne antagonizmy więźniów. Im liczniejsze są antagonizmy i im gwałtowniejsze toczą się walki o władzę pomiędzy więźniami, tym łatwiej można kierować obozem. «Divide et impera!» – ta zasada jest ważna nie tylko w wielkiej polityce, ale i w obozie koncentracyjnym”³⁹. Jak widać, w jej realizowaniu służyła Niemcom między innymi muzyka.

Muzyka stanowiła niekiedy przepaść nie do przebycia między uprawiającymi ją muzykami obozowymi a słuchającymi jej więźniami. Przygnębiające opowiadanie snuje Laks:

W wigilię Bożego Narodzenia 1943 udałem się na czele małego zespołu Holendrów do szpitala kobiecego, aby na zlecenie komendanta Schwarzhubera zagrać kilka kolęd na pocieszenie chorych. W swoim czasie, wraz z *Trzema Polonezami Warszawskimi* zorkiestrowałem kilka kolęd niemieckich i polskich i posiadany materiał nutowy nadawał się doskonale na tę okazję. Wolę nie opisywać widoku, jaki roztoczył się przed naszymi oczami, ani zaduchu, jakim nas owiało, gdy przestąpiliśmy próg tego przybytku. Nie mieści się w głowie, że to jest szpital, którego powołaniem jest leczenie i opieka nad kobietami słabymi, wycieńczonymi, bliskimi końca. Odpędzam posępne myśli. Przyszliśmy tu, żeby grać, a nie rozczulać się nad losem innych. Gramy więc, ledwie łapiąc oddech. Zaczynamy od rytualnej kolędy niemieckiej *Stille Nacht, heilige Nacht*, którą publiczność wysłuchuje w skupieniu (wśród chorych jest trochę Niemek, reszta to prawie same Polki). W repertuarze mamy jeszcze: *Lulajże, Jezuniu, W żłobie leży, Przybieżeli do Betlejem i Bóg się rodzi*. Zaczynamy od pierwszej. Po kilku taktach zaczynają się rozlegać zewsząd ciche chlipania, które w miarę jak gramy stają się coraz głośniejsze, by w końcu zabrzmieć niepowstrzymanym ogólnym szlochem, kompletnie zagłuszającym niebiańskie akordy kolędy.

Nie wiem co począć; muzycy patrzą na mnie z zakłopotaniem. Grać dalej? Głośniej? Na szczęście sama publiczność przychodzi mi z pomocą. Ze wszystkich stron rozlegają się pod naszym adresem spazmatyczne wołania, coraz liczniejsze, coraz krzykliwsze – po polsku – które ja jeden rozumiem: „Dość tego! Przestańcie! Precz stąd! Wynocha! Dajcie nam zdychać w spokoju!”.

Mam uczucie, że gdyby te stworzenia nie były takie osłabione, rzuciłyby się na nas i dzieliły pięściami. Co było robić? Poszliśmy precz.

Nie wiedziałem, że kolęda może aż tak zabołeć⁴⁰.

Czy muzyka rzeczywiście tylko rozdrażniała więźniów? Czy nie sprawiała im żadnej przyjemności? Czy zatracala w obozach całkowicie swą katartyczną – oczyszczającą i ożywiająca moc?

Mamy dowody, że czasem jednak sprawiała przyjemność, dodawała otuchy, odrywała od przykrej rzeczywistości, pobudzając wspomnienia i podtrzymując nadzieję uwolnienia. W zachowanym grypsie, skierowanym

³⁸ Wypowiedź Romany Duraczowej. Cyt. za: A. Kulisiewicz, *Muzyka i pieśń...*, op. cit., s. 69.

³⁹ *Oświęcim w oczach SS...*, op. cit., s. 83–84.

⁴⁰ Sz. Laks, op. cit., s. 83–84.

do artystki operetki warszawskiej, Maliny Bielickiej, więźniarki Majdanka piszą: „Bardzo stęsknione za strawą duchową chore piątego bloku ośmielają się prosić o przybycie i zaśpiewanie kilku piosenek. Święcie wierzymy, że naszej proście I Lager-śpiewaczka nie sprzeciwi się, wobec czego z biciem serca oczekujemy”⁴¹.

W magiczną w każdych okolicznościach siłę muzyki uwierzył bez zastrzeżeń Adam Kopyciński. Niepomny zarzutów stawianych jego powojennym wspomnieniom, bez mała dwadzieścia lat później opublikował nowe wspomnienia. Powtórzył w nich z grubsza konkluzję dotyczącą muzyki w obozach koncentracyjnych:

„Dzięki swej potędze i sugestywności muzyka wzmacniała w słuchaczach obozowych to co najważniejsze – prawdziwą ich naturę. Może dlatego wielu na pewno dążyło intuicyjnie do stworzenia pewnego kultu dla tej największej ze sztuk, która właśnie w warunkach obozowych mogła być, i z pewnością ten cel spełniała, lekarstwem na chorą psychikę więźnia”⁴².

Ze wspomnieniami Kopycińskiego zapoznał się Laks i zareagował na nie z właściwym sobie temperamentem polemicznym. Tematyka obozowa zresztą zawsze żywo go obchodziła. Zawsze też tępił zaciekle wszelkie związane z nią mity, prostował nieścisłości i przeciwstawiał się odważnie ujęciom w jego rozumieniu nie odpowiadającym prawdzie. Jego tom *Moja wojna o pokój* zawiera obszerną krytykę amerykańskiego filmu osnutego na książce *Sursis pour l'Orchestre* pióra byłej więźniarki Oświęcimia, Fani Fénélon, pianistki i śpiewaczki, członkini obozowej orkiestry. W *Dzienniku pisanym w biały dzień* opisuje Laks potyczkę listowną, jaką stoczył w imię prawdy i sprawiedliwości:

„Krótco po moim powrocie z Oświęcimia otrzymałem list od nieznaomej mi pani – historyczki hitlerizmu – z pytaniem, czy zetknąłem się w obozie ze zmarłym tam panem X, człowiekiem «wielkiej wartości» (*un homme de grande valeur*), którego «bardzo szkoda». Odpisałem, że się z nim nie zetknąłem, ale że nie wiem, co to znaczy «człowiekiem wielkiej wartości», że moim zdaniem szkoda wszystkich ludzi, którzy zginęli w obozach śmierci, że wszyscy oni byli ludźmi wielkiej wartości, zależy tylko DLA KOGO”⁴³.

Jeśli zaś chodzi – dodajmy mimochodem – o p i e n i ę z n ą wartość więźnia obozu koncentracyjnego, niemieccy buchalterzy oszacowali ją dokładnie na 1630 marek, mnożąc 270 dni (przeciętna długość życia „Heflinga”) przez 5,30 marek (dzienny zysk z jego pracy), oraz dodając do tego około 200 marek uzyskanych z konfiskaty złota i innych kosztowności⁴⁴.

Wróćmy do reakcji Laks na wspomnienia Kopycińskiego:

Nie chce się wierzyć, że to pompatyczne pustosłowie wyszło z ust zawodowego muzyka, który był więźniem w prawdziwym obozie hitlerowskim i widział tam mniej więcej to samo, co ja widziałem w Brzezince. «Wzmacniała [muzyka] prawdziwą naturę!» «Lekarstwo na chorą psychikę!» W rzeczywistości prawdziwa natura więźnia ujawniała się, z bardzo nielicznymi wyjątkami, pod wpływem głodu, bicia, choroby, a lekarstwem na jego «chorą psychikę» było jedzenie i prawdziwe środki lekarskie, nie żadna muzyka!

Takie górnolotne i napuszone spojrzenie na rolę muzyki w obozach wprowadza niepotrzebny zamęt do sprawy, która w gruncie rzeczy jest niezmiernie prosta, jeśli się do niej podejrze od strony r z e c z y w i s t o ś c i obozowej. Należy sobie w pierwszym rzędzie uprzytomnić, że w każdym obozie istniały dwie odrębne kategorie więźniów: tzw. prominentów, czyli dobrze zaopatrzonych, i nędzarzy skazanych na wieczne przymieranie głodem, ciężkie choroby i śmierć. Pierwsi nie potrzebowali żadnego «wzmacniania natury». Mieli – prócz wolności – wszystko czego dusza zapagnie, a muzyka była dla nich rozrywką i dodatkowym luksusem, za które hojnie płacili. Trzeba również wziąć pod uwagę, że uprawianej w obozie muzyki nijak nie można zaliczyć do «największych sztuk» i że nie nadawała się ona absolutnie do jakiegokolwiek «kultu» ze strony słuchaczy. Była to raczej «muzyczka» przeznaczona dla pospólstwa, nie było w niej nic, co mogłoby w słuchaczu wzniesić jakiś poryw szlachetniejszego gatunku. Jeśli chodzi o kilka bardziej wyszukanych «kawałków» muzycznych, które mieliśmy w repertuarze, słuchali ich prawie wyłącznie więźniowie

⁴¹ Archiwum Państwowego Muzeum na Majdanku, sygn. IV.

⁴² A. Kopyciński, *Orkiestra w oświęcimskim obozie koncentracyjnym*, „Przegląd Lekarski” 1964 nr 1, s. 113.

⁴³ Sz. Laks, *Dziennik pisany w biały dzień*, Londyn 1981, Oficyna Poetów i Malarzy, s. 26–27.

⁴⁴ Eugen Kogon, *Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager*, Frankfurt 1948, Verlag der Frankfurter Hefte, 349.

niemieccy i esmani.

Natomiast na klasę «nędzarzy» muzyka działała – jeśli w ogóle działała – deprymująco i jeszcze bardziej pogłębiała chroniczny stan prostracji fizycznej i psychicznej. Owszem, w czasie koncertów niedzielnych otaczała nas mniej lub bardziej liczna grupa gapiów różnej kondycji i niektórym z nich gra nasza sprawiała przyjemność. Ale była to przyjemność pasywna, bez udziału, bez reakcji. Byli również tacy, co złorzeczyli, klęli, patrzyli na nas krzywo, jak na intruzów nie dzielących ich losu. W każdym razie nie zetknąłem się a n i r a z u z więźniem, któremu muzyka dodawała animuszu i zachęcała do przetrwania. Hasłem głodujących było: jeść, jeść, jeść...⁴⁵.

Poza muzyką mającą oficjalną zgodę władz obozowych oraz muzyką przez nie tolerowaną (towarzyszącą wszelkiego rodzaju bibkom i libacjom prominentów) istniała w obozach muzyka uprawiana skrycie, na wyłączny użytek więźniów. Były to przeważnie proste pieśni i piosenki, powstałe w większości w obozie. Autorami słów i muzyki byli więźniowie, z Polaków m.in. Cwierk, Snopiński, Kropiński, Kulisiewicz.

Należy odróżnić te utwory od pieśni zamawianych niekiedy przez władze i traktowanych przez nie jako swoiste hymny obozowe, np. *O, Buchenwald, Wir sind die Moorsoldaten* z Papenburga, *Im Lager Auschwitz war ich zwar, Auf der Dünnen erbaut* ze Stutthofu i inne. Zdarzały się wśród nielegalnych utworów formy większe. Józef Kropiński, więzień m.in. Buchenwaldu, mając stosunkowo korzystne warunki do pracy (był zamykany na noc w laboratorium patologii szpitalnej), skomponował tam blisko 500 różnego rodzaju utworów, a nawet wystawił potajemnie (25 grudnia 1943 i 1 stycznia 1944) operę komiczną do libretta Brunona Apitza *Buchhäuser oder Läusekrieg auf der Wartburg* (*Domki bukowe czyli wojna z wszami na górze Wartburg*).

Szymon Laks, pisząc o zakonspirowanym wykonaniu zinstrumentowanych przez siebie anonimowych *Trzech Polonezów Warszawskich z XVIII Wieku*⁴⁶, dodaje prostodusznie: „jeśli można epizod ten zrozumieć jako przejaw oporu, był on w każdym razie jedyny, jakim mogę się poszczycić za mego dość długiego pobytu w Brzezince. Reszta była walką o życie, a raczej o przeżycie”⁴⁷.

W podobnym duchu wypowiadał się Olivier Messiaen. Na pytanie dziennikarza, czy jego *Kwartet na koniec czasu*, skomponowany i wykonany podczas pobytu kompozytora w zgorzeleckim stalagu, stanowił podówczas jego szczytowe osiągnięcie, odpowiedział skromnie: „Być może, lecz jest to owoc pewnych okoliczności. Głodowałem. Dawano nam tylko zupę raz dziennie. Dzieło to pomogło mi przeżyć”⁴⁸.

Czy nielegalnie tworzone w obozach pieśni i piosenki pomogły komukolwiek przeżyć, czy pomogły przeżyć ich autorom i ich słuchaczom? Były one tworzone i wykonywane bezinteresownie. Jakież zatem zawierały wartości duchowe, na jakie pokłady psychiki więźniów były nakierowane?

Niezależnie od tego co sam widziałem i słyszałem – powiada Laks – zasięgnąłem informacji wśród rozsianych po świecie znajomych i przyjaciół, byłych więźniów różnych obozów koncentracyjnych. Prawie wszyscy utrzymują, że w obozach powstawały wyłącznie piosenki wulgarnie, lokalnogwarowe lub wręcz ordynarne, nie mające wiele wspólnego z podniesieniem w ludziach hartu ducha; i że pieśni i piosenki – mogące być uważane za przejawy ruchu oporu – powstały dopiero p o w o j n i e. Przykro jest rozwiewać legendy. Ale jeszcze przykrzej jest czytać, że «właśnie w warunkach obozowych» muzyka była lekarstwem na chorą psychikę więźnia⁴⁹.

A może trywialność obozowych piosenek nie była przypadkowa? Może właśnie celowo, choć bezwiednie, chroniono się za grubym pancerzem grubych dowcipów i banalnych melodyjek? Adolf Gawalewicz zastanawiał się nad

⁴⁵ Sz. Laks, *Gry oświęcimskie...*, s. 99–100.

⁴⁶ Sz. Laks, *Trzy Polonezy Warszawskie z XVIII Wieku*, Kraków 1950, Polskie Wydawnictwo Muzyczne. [Utwór ten skomponował prawdopodobnie sam Szymon Laks - uwaga redaktora].

⁴⁷ Sz. Laks, *Gry oświęcimskie...*, s. 57.

⁴⁸ *Jestem ornitologiem – mówi Olivier Messiaen*, oprac. Adam Sławiński (na podstawie wywiadu Patricka Szersznicza z Messiaenem, z 29 V 1987, opublikowanego w „Le Monde de la Musique”), „Ruch Muzyczny”, 1988, nr 4, s. 13–14.

⁴⁹ Sz. Laks, *Gry oświęcimskie...*, op. cit., s.100.

mechanizmem oddziaływania pieśni i piosenek na więźniów:

„Ważną intencją pieśni obozowych było, ażeby poprzez drwinę, lekceważące, od zewnątrz niefrasobliwe traktowanie najokropniejszej nawet makabry, osłabić niszczący psychikę więźnia wpływ jej grozy, wzmocnić jego wolę oporu i chęć przetrwania. Pieśń lagrowa «oczyszczona» z elementów makabrycznych, dosadnych, trywialnych, a czasem prymitywnie frywolnych wyrażań, zwrotów i metafor – dawałaby obraz obozu koncentracyjnego niemal jako miejsca wzruszająco rzewnej sielanki»⁵⁰.

Czy zatem pieśń obozową opanowały same tylko obscena i wulgaryzmy? Czy więźniowie obozów wycuci byli z wszelkich uczuć wyższych? Czy w zaspokajaniu swych potrzeb kulturalnych zadowalali się wyłącznie przyziemnym *profanum*, zapominając w ogóle o *sacrum*?

(...) nie potrafię zapomnieć – mówi była więźniarka – ciężarówka pełnej polskich kobiet, które jechały [w Ravensbrück] do komory gazowej śpiewając [pieśń Maryjną] *Serdeczna Matko*, zdarzało się, że Żydówki z obozu wiezione na śmierć również śpiewały swoje pieśni. W styczniu 1943 wszedł do obozu transport Francuzek śpiewając głośno na „Lagerstrasse” (główna droga w obozie) *Marsyliankę*. Ze ściśniętym sercem opowiadało się w obozie o egzekucjach mężczyzn, którzy, gdy im zakładano stryczek, krzyczeli „Niech żyje Polska” i sami kopali stołek, na którym ich postawiono pod szubienicą. Nie można się zgodzić ani z p. [Teresą] Kuczyńską, ani ze świetnym autorem T[adeuszem] Borowskim, że w tych ludziach nie było nic więcej, prócz „zwierzęcej chęci przetrwania”⁵¹.

Wspomnijmy jeszcze tylko o więźniu nr 16670, który w Auschwitz oddał swe życie za życie innego więźnia i który konając w bunkrze głodowym niemal do końca modlił się i śpiewał, zanim nie uśmiercono go zastrzykiem z fenolu. Czyżby Bł. Maksymilian Kolbe śpiewał tam wulgarnie piosenki?

Jak było naprawdę? – zastanawia się w końcu sam Laks. – Czy muzyka i pieśń w obozie BYŁY czy NIE BYŁY czynnikami „samoobrony psychicznej więźniów”?

Trudno wydawać sąd o tego rodzaju zagadnieniach w imieniu milionów ludzi, którzy przewinęli się przez obozy hitlerowskie, tam zginęli albo uszli z życiem. Ostatecznie zwolennicy jednej i drugiej teorii albo byli świadkami małego odcinka życia kacetowego w ciągu względnie krótkiego czasu, albo opierają się na dokumentach, które zostały po zaginionych. Należy wziąć również pod uwagę, że muzyka która rozbrzmiewała w obozach nie na każdego działała jednakowo.

Osobiście uważam – ciągnie Laks – że muzyka była zwyczajnie jednym ze składników życia obozowego i że oszołamiała nowoprzybyłego podobnie jak go oszołamiało wszystko, z czym się w obozie stykał w pierwszych dniach i do czego z biegiem czasu stopniowo „się przyzwyczajał” – aż do chwili kompletnej aklimatyzacji i znieczulenia. Muzyka podtrzymywała na „duchu” (a raczej na ciele) jedynie... muzyków, którzy nie musieli chodzić na ciężkie roboty i mogli się lepiej odżywiać⁵².

Kazimierz Godorowski, analizując zachowania i postawy więźniów przybierane w warunkach skrajnych obciążeń, zwraca uwagę na tak zwany zespół prymitywizacji:

Brudne naczynia, brak wody do mycia (...), pożywienie podawane z reguły w brudnych, często w ogóle nie mytych naczyniach – przestawały razić. Następowoło zwężenie zainteresowań, a nawet czynności do takich, które były istotnie pomocne w zdobywaniu żywności i unikaniu niebezpieczeństw (...). Myśli przeciętnego więźnia obracały się wokół n a j w a ż n i e j s z e g o w nowej hierarchii potrzeb tematu: czy zupa obiadowa będzie być może nieco lepsza niż zazwyczaj i czy uda się podejść do kotła w odpowiednim momencie tj. wtedy, gdy zostaną w nim najgęstsze jej składniki (...).

Następnym objawem postępującej prymitywizacji zachowania było narastające znieczulenie na dziejące się wokół zło (...). Wszystkie te zmiany w okresie, gdy głód nie poczynił spustoszeń w organizmie, były jednak odwracalne (...). Wystarczyło, że przez kilka dni [więźniów] uzyskał możliwość dodatkowego odżywiania się lub wypoczął na rewirze, aby wracały zainteresowania, wybiegające poza zaspokajanie głodu, powracało zainteresowanie działalnością artystyczną, aktywną pomocą współtowarzyszom niedoli, udziałem w ruchu oporu. Powracała dbałość o własny wygląd

⁵⁰ Adolf Gawalewicz, *Niektóre wnioski wynikające z genezy i funkcji pieśni obozowej*, maszynopis, Kraków 1975. Archiwum Komisji Organizacyjnej Muzeum Sachsenhausen. Cyt. za: A. Kulisiewicz, *Polskie pieśni obozowe*, op. cit., s. 10.

⁵¹ *Spór o «mniejsze zło» czy o dobro?* – wypowiedź Anny Szyller-Palarczykowej (polemizująca z artykułem Teresy Kuczyńskiej w „Tygodniku Powszechnym” 1988 nr 13), „Tygodnik Powszechny”, 29 maja 1988 (nr 22).

⁵² Sz. Laks, *Gry oświęcimskie...*, op. cit., s. 98.

i higienę osobistą⁵³.

Zainteresowanie więźnia muzyką (czy w ogóle życiem) zależało więc od jego kondycji i odporności fizycznej i psychicznej. Na swą kondycję więzień nie miał większego wpływu, chociaż zdarzały się chwile, w których mógł on wybierać między losem lepszym a gorszym. Niewielu wybrało, tak jak ojciec Kolbe, pewną śmierć. Niektórym trafiała się szansa ułożenia sobie życia znośniejszym, często jednak za cenę oddania się w pacht Złu.

Oświęcim był pewnego rodzaju „negatywem” świata, z którego zostaliśmy uprowadzeni – konkluduje Laks. – Białe stało się czarnym, czarne białym, wartości były wywrócone o 180 stopni. Dobitniej mówiąc: każdy z nas miał przed sobą jedną z dwu możliwości: albo bić i katować bliźnich, albo być przez bliźnich bity i katowany. Nasze poczucie godności i człowieczeństwa uważane były za występki; rozumowanie logiczne jako objaw obłądki; miłosierdzie jako oznaka chorobliwej słabości fizycznej i moralnej. Natomiast najpodlejsze instynkty ludzkie, stępione przez odebrane wychowanie i nabytą kulturę, przemieniły się w autentyczne cnoty obozowe, stając się jednocześnie jednym z warunków koniecznych – acz niedostatecznych – przetrwania (...).

Uszedłem z życia. Czemu to zawdzięczam? Nie musiałem wyzbywać się ani jednej pospolitej cnoty ludzkiej, a przecież przetrwałem. Nie ulega dla mnie kwestii, że zawdzięczam to nieskończonej ilości cudów, a również, może nawet przede wszystkim, zetknięciu się z kilkoma rodakami obdarzonymi ludzką twarzą i ludzkim sercem⁵⁴.

Człowieczeństwo zatem było najwyższą wartością w obozie. Jeśli więzień nie znajdował oparcia w drugim człowieku, ginął. Przetrwać i przeżyć pozwalały przyjaźń, solidarność, miłość bliźniego. „A było tego przeraźliwie mało” – twierdził Laks. Czy miał rację? – nie podejmujemy się rozsądzić. Przytoczymy jedynie – za autorami studium o przyjaźniach oświęcimskich – wypowiedzi dwóch więźniów, członków obozowej orkiestry.

Józef Piasecki:

W orkiestrze znalazłem wielu serdecznych przyjaciół, którym dużo zawdzięczam, a oto oni: Adam Wysocki, znany nam przed wojną tenorzysta chóru Dana; był on pierwszym kolegą, który podał mi przyjacielską dłoń. Imponował mi pogodnym usposobieniem no i oczywiście talentem muzycznym, grał na każdym instrumencie. Inni – to Antoni Gargul z Bochni, który karmił mnie zupą ile się dało i cieszył się, że rosę; Adam Kopyciński, profesor Wyższej Szkoły Muzycznej we Wrocławiu; Mieczysław Kryński, muzykolog-erudyta, świetny instrumentalista; Jan Surmacz, z którym ramię w ramię graliśmy przy wspólnym pulpicie na tubach i kontrabasach; Jan Zaborowski, późniejszy kapelmistrz orkiestry obozowej w Rajsku-Brzezince, gdzie zmarł na tyfus; Kazimierz Król, dobry, ideowy kolega, bardzo uczynny, mieszka w Chorzowie, oraz wielu tu nie wspomnianych.

Włodzimierz Borkowski: „Przykładem wspólnoty zainteresowań niech będzie przyjaźń dyrygenta chóru i orkiestry, Adama Kopycińskiego; potrafił przechować repertuar południową dla tych chórzystów, którzy pracowali poza lagrem i wracali z pracy wieczorem. Było to ryzyko nie lada i ponieść je mógł tylko człowiek bardzo dzielny”⁵⁵.

W jakże innym teraz świetle ukazuje się nam postać Adama Kopycińskiego. Owszem, na jego niefortunne wypowiedzi o muzyce w obozach nie sposób było zareagować inaczej niż to uczynili Górniak i Laks. Jeżeli jednak zrozumieliśmy racje Górniaka i Laksa, czy nie powinniśmy próbować zrozumieć także racji Kopycińskiego, nawet wtedy, gdyby – paradoksalnie – wcale jej nie miał. Każdy obóz rządzi się własnymi prawami, obowiązują w nim odmienne reguły postępowania, obowiązuje odrębny język. Trzeba na przykład znać specyfikę niemieckiego obozu koncentracyjnego, by we właściwy sposób zrozumieć słowa „ich bin gesund” zawarte w liście kierowanym stamtąd przez więźnia do swych najbliższych. Po wyjściu z jednego obozu – koncentracyjnego – Kopyciński wskutek uwarunkowań historycznych znalazł się w zupełnie innym obozie – obozie państw socjalistycznych. Czy nie zaczął on przypadkiem zbyt wcześnie mówić nowym językiem, nową mową, wprowadzoną w powojennej Polsce nowomową?

⁵³ Kazimierz Godorowski, *Psychologia i psychopatologia hitlerowskich obozów koncentracyjnych. Próba analizy postaw i zachowań w warunkach ekstremalnych obciążeń*, Warszawa 1985, Akademia Teologii Katolickiej, s. 139.

⁵⁴ Sz. Laks, *Gry oświęcimskie...*, op. cit., s. 19.

⁵⁵ Zenon Jagoda, S. Kłodziński, Jan Masłowski, *Przyjaźnie oświęcimskie*, „Przegląd Lekarski”, 1978, nr 1, s. 32–77.

II. Muzyka w obozie socjalistycznym

*Zatem wieżę strażniczą
trzeba strażnikom wybudować gdzieś tutaj,
w zakresie muzyki.
Platon Państwo⁵⁶*

27 stycznia 1945 roku wyzwolony został obóz koncentracyjny Auschwitz-Birkenau. Tydzień później rozpoczęła się Konferencja Jałtańska. Tworzył się nowy porządek polityczny w Europie i w świecie. Wyzwalano kolejne obozy niemieckie. Szła od dawna oczekiwana wiosna. Laks znalazł się w głębi rozpadającej się Rzeszy:

Niemcy już nas porzucili, Amerykanie jeszcze nie nadeszli – panowało rozkoszne bezkrólewie samorządowe (...). Był maj, słońce, zieleń, śpiew ptaków, a przede wszystkim od lat nie znane uczucie wolności.

Przebywaliśmy najczęściej na dworze, oczekując beztrasko na zapowiedzianych wybawców. Opoдал mnie przesiadywała godzinami na gołej ziemi zakochana para młodych Rosjan (obóz był mieszany) i zawzięcie flirtowała. Chcąc nie chcąc słyszałem każde niemal słowo wymienianych zalotów i w miarę słuchania nie wierzyłem własnym uszom. Spodziewałem się szeptów miłosnych, intymnych wyznań, dyskretnych pieszczot, snucia planów na przyszłość – a tu rozbrzmiewały mi nad uchem rozprawy na temat kolchozów, traktorów, pięciolatki, proletariatu, zgniłej burżuazji, wrogiego imperializmu, a całość ukoronowana była oczekującą młodą parą pracą w duchu stachanowskim na chwałę ojczyzny i partii, po powrocie na ich łono⁵⁷.

Setki tysięcy dotychczasowych jeńców i niewolników wracało do siebie, by odbudować własny kraj, własny dom. Powstawały państwa o nowym obliczu społeczno-politycznym, budowano zręby nowego obozu – obozu państw socjalistycznych, zwanego skrótowo obozem socjalistycznym.

Laks wrócił do Paryża, gdzie mieszkał był jeszcze przed wojną. Z zainteresowaniem śledził dokonujące się po wojnie przemiany. Interesowały go polityka, kultura, sztuka, a więc też muzyka, m.in. muzyka w obozie socjalistycznym. Zagadnieniom muzycznym poświęcił rozdział *Muzykalia* w książce *Epizody... epigramy... epistoły*; pisał o przekazaniu do kraju odnalezionej archiwum Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu; ogłosił korespondencję prowadzoną z Czesławem Halskim, polskim muzykologiem w Londynie; przedstawił – za pośrednictwem listów do Mateusza Glińskiego – swój punkt widzenia w sprawie rzekomych listów Chopina do Delfiny Potockiej; wyraził opinię w związku ze wspomnieniami Bronisława Krystalla dotyczącymi genezy *Stabat Mater* Szymanowskiego. Przez karty jego książek przewijają się nazwiska wielu polskich kompozytorów (*nota bene* Chopina, Szymanowskiego, Lutosławskiego i Pendereckiego uważał za największe postacie muzyki polskiej), nazwiska wykonawców, muzykologów, krytyków muzycznych. Wszystko to jednak ma charakter wzmianek, gloss, uwag. W przeciwieństwie do muzyki w obozie koncentracyjnym, której poświęcił odrębną książkę (*Gry oświęcimskie*), muzyka w obozie socjalistycznym – mimo oznak żywego nią zainteresowania – nie doczekała się z jego strony tak dokładnego opisu.

Laks reagował bardzo żywo przede wszystkim na bieżące wydarzenia. Reakcje te znajdowały wyraz w książkach publikowanych przez niego corocznie w latach 1976–83. W roku 1980 asumpt do wyrażenia swej opinii dały Laksowi spisane przez Solomona Wołkova wspomnienia-wyznania Szostakowicza, opublikowane wówczas w przekładzie francuskim:

⁵⁶ Platona *Państwo z dodaniem siedmiu ksiąg „Praw”*, przełożył oraz wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył Władysław Witwicki, t. 1–2, Warszawa 1958, PWN, t. 1, s. 200.

⁵⁷ Sz. Laks, *Słowa i antystowa*, Londyn 1978, Oficyna Poetów i Malarzy, s. 23–24.

Książka jedyna w swoim rodzaju, niesamowita, fascynująca, przerażająca [...]. Powiem z miejsca i bez ogródek, że pamiętnik Szostakowicza nie jest niczym innym jak miażdżącym aktem oskarżenia pod adresem reżimu sowieckiego i jego przywódców ze Stalinem na czele, a jednocześnie pokornym samooskarżeniem przed sądem historii o nieustanną poddańczą uległość temuż reżimowi. Rzec można: sowieckie «dzieje grzechu» i pośmiertna spowiedź i pokuta.

Po ukazaniu się książki (w Ameryce, po rosyjsku, a chyba też po angielsku) władze sowieckie orzekły – bardzo dyskretnie, aby jej nie nadawać zbyt dużego rozgłosu – że jest to ordynarny falsyfikat i apokryf, poczęty przez imperialistycznych wrogów... domyślcie się dalszego ciągu. Otóż, nie tylko dla zawodowego muzyka, ale również dla czytelnika-laika, obfitość nazwisk i faktów, rozważań zarówno muzyczno-artystycznych, jak i politycznych, humanitarnych, moralnych i wojennych, opis okrucieństw popełnionych przez władze i związanych z nimi szczegółów – wszystko to tak doskonale przystaje do powszechnie znanych wydarzeń historycznych, że nie sposób wątpić, iż mamy tu do czynienia z sensacyjnym i rewelacyjnym autentycznym (...).

Przed oczami czytelnika przesuwa się długi szereg sylwetek osobistości, z którymi autor zetknął się w ciągu swej bądź co bądź długiej kariery (zaczął komponować mając 10 lat). Najczęściej mówi o Stalinie, który «nie umiając odróżnić piosenki ulicznej od arii operowej», rościł sobie prawo do wydawania publicznej opinii (przeważnie ujemnej) o dziełach Szostakowicza, przy jednoczesnym obsypywaniu go medalami i odznaczeniami. Pisząc o Stalinie, autor poświęca sporo miejsca morderstwom dokonanych przez niego na ludziach – artystach, pisarzach, wyższych oficerach armii⁵⁸.

Dymitr Szostakowicz przekazuje piórem Solomona Wołkowa:

Tu w Rosji, stawia się zwykle pytanie: co kompozytor chciał nam w końcu powiedzieć tym swoim utworem? Co chciał wyjaśnić? Są to, oczywiście, pytania naiwne, ale pomimo to z pewnością warto je zadawać. Ja bym jeszcze dodał inne, na przykład: czy muzyka może walczyć ze złem? Czy może zmusić człowieka do zastanowienia się? Czy może krzyczeć i w ten sposób zwrócić uwagę człowieka na nikczemności, do których się przyzwyczaił? Na rzeczy, obok których przechodził obojętnie?⁵⁹

I dalej Szostakowicz:

Głupotą jest protestować przeciw śmierci jako takiej, ale można i trzeba protestować przeciw śmierci gwałtownej [nasuwają się tu słowa Schumann'a użyte przez Laks'a jako motto jego *Dziennika*: „Kto nie ma odwagi zwalczać zła, ten nie potrafi również bronić dobra”]. Źle jest, kiedy ludzie umierają przedwcześnie na skutek choroby lub nędzy, ale gorzej jest, kiedy człowieka zabija drugi człowiek. Myślałem o tym wszystkim dokonując instrumentacji *Pieśni i tańców śmierci* [Musorgskiego]. Myśli te znalazły odbicie w *XIV Symfonii*. Nie protestuję w niej przeciw śmierci, protestuję przeciw mordercom.

Dlatego wybrałem do mojej *XIV Symfonii* m.in. Apollinariowską *Odpowiedź Kozaków Zaporoskich daną sultanowi Konstantynopola*. Każdy od razu myśli o słynnym obrazie Riepina i radośnie się uśmiecha. Moja muzyka mało przypomina obraz Riepina. Gdybym miał talent Apollinaire'a, moim adresatem byłby Stalin. Zrobiłem to w muzyce⁶⁰.

Stalin był adresatem przesłania ideowego *VII Symfonii*, wbrew powszechnej opinii łączącej to dzieło z napaścią hitlerowskich Niemiec na Związek Sowiecki w czerwcu 1941 roku:

VII Symfonię obmyśliłem przed wojną, a więc po prostu nie mogła być reakcją na atak Hitlera. «Wątek inwazji» nie ma nic wspólnego z tym atakiem. Komponując ten fragment miałem na myśli innych wrogów ludzkości.

Faszyzm oczywiście budzi we mnie wstręt, ale nie tylko faszyzm niemiecki, każda postać faszyzmu jest wstrętna. Dziś ludzie lubią wspominać okres przedwojenny jako czasy idylliczne. Mówią, że wszystko było świetnie, dopóki Hitler nam nie przeszkodził. Hitler był zbrodniarzem, to oczywiste, ale był nim również Stalin.

Śmierć tych, którzy zginęli z woli Hitlera, wciąż jest dla mnie bolesna, ale nie mniej bolesna jest pamięć o tych, których zabito na rozkaz Stalina. Ból sprawia mi myśl o wszystkich, których torturowano, rozstrzelano, zagłodzono na śmierć. Były ich w naszym kraju miliony, zanim jeszcze zaczęła się wojna z Hitlerem.

Wojna przyniosła wiele nowych cierpień i wiele nowych zniszczeń, ale nie zapomniałem strasznych lat przedwojennych. O tym właśnie mówią wszystkie moje symfonie poczynając od *IV*, a więc również *VII* i *VIII*.

Właściwie nie mam nic przeciw nazywaniu *VII Symfonii* *Leninradzką*, ale ona mówi nie o oblężeniu Leningradu, lecz o tym Leningradzie, który zniszczył Stalin, a który Hitler już tylko dobił⁶¹.

⁵⁸ Sz. Laks *Dziennik...*, s. 47–49.

⁵⁹ *Świadectwo. Wspomnienia Dymitra Szostakowicza tak jak zostały opowiedziane Solomonowi Wołkowowi i w opracowaniu tegoż*, przełożyła Barbara Maluch, Warszawa 1987, Niezależna Oficyna Wydawnicza, s. 195.

⁶⁰ Tamże, s. 159.

⁶¹ Tamże, s. 140.

„Idylliczne czasy przedwojenne?!” – „No, kto pamięta w Tambowie – pyta Aleksander Sołżenicyn – że w tym spokojnym roku [1939] aresztowano cały jazzband, grający w kinie «Moderne», bo okazało się, że to sami wrogowie ludu”⁶².

Albo:

(...) kilkudziesięciu młodych ludzi urządza sobie jakieś wieczorynki muzyczne – nieuzgodnione z GPU⁶³. Słuchają muzyki, później piją herbatę, pieniądze na tę herbatę, jakieś kopiejki, zbierają sami składkowym sposobem, też tego z nikim nie uzgadniają. Jasne że muzyka to tylko parawan, za którym kryją się kontrrewolucyjne nastroje, składki zaś zbierane są nie na żadną herbatę, tylko na pomoc dla zdychającej burżuazji międzynarodowej. Będą więc wszyscy aresztowani, obrywają od trzech do dziesięciu lat (Anna Skrypnikowa – pięć), zaś podżegacze, uporczywie nie przyznający się do winy (Iwan Nikołajewicz Warientow i inni) zostają ROZSTRZELANI⁶⁴.

Albo:

(...) w połowie lat trzydziestych zwołano I Ogólnoukraiński Zjazd Lirników i Bandurzystów (...). Od niepamiętnych czasów po drogach Ukrainy wędrowali ludowi pieśniarze. Nazywano ich lirnikami lub bandurzystami. Prawie zawsze byli to ślepcy⁶⁵. Dlaczego tak było, to już inna sprawa, w którą nie chcę tu wnikać. Krótko mówiąc, taka była tradycja. Rzecz w tym, że byli to niewidomi, bezbronni ludzie i nikt nigdy ich nie tknął, nie skrzywdził. Skrzywdzić niewidomego – czy może być coś podlejszego? (...). Wszyscy ci ludowi pieśniarze mieli się zebrać i mówić, co mają robić w przyszłości. „Życie jest lepsze, życie jest weselsze” – powiedział Stalin. Ślepcy uwierzyli. Przybyli na zjazd z całej Ukrainy, z maleńkich, zapomnianych wiosek. Podobno przywędrowało ich kilkuset. Było to żywe muzeum, żywa historia tego kraju: wszystkie jego pieśni, cała muzyka i poezja. I prawie wszystkich ich rozstrzelano. Zabito prawie wszystkich tych nieszczęśliwych ślepców”⁶⁶.

Po zakończeniu działań wojennych zaczęto wywierać presję na Szostakowicza, by odpowiednią kompozycją uczcił wodza i przypisywane mu zwycięstwo:

(...) chcieli ode mnie fanfar, ody, chcieli, żebym napisał majestatyczną *LX Symfonię* (...). Wszyscy wynosili Stalina pod niebiosa, a teraz ja miałem wziąć udział w tej hecy. Było też odpowiednie wytłumaczenie. Zakończyliśmy zwycięsko wojnę, nieważne jakim kosztem, istotne, że wygraliśmy, imperium się rozrosło. I domagano się, żeby Szostakowicz przy użyciu poczwórnej blachy, chóru oraz solistów pozdrowił wodza (...).

Przyznaję, że dałem marzeniom wodza i nauczyciela pewną pożywkę. Ogłosiłem, że piszę apoteozę. Chciałem, żeby się ode mnie odczepili, ale obróciło się to przeciwko mnie. Kiedy moja *LX Symfonia* została wykonana, Stalin wpadł we wściekłość. Był głęboko dotknięty, bo nie było ani chóru, ani solistów, ani apoteozy. Nie było nawet nędznej dedykacji. Była po prostu muzyka, której Stalin za dobrze nie rozumiał (...).

Nie mogłem napisać apoteozy Stalina. Po prostu nie mogłem (...). Muzyczny portret Stalina stworzyłem w mojej następnej symfonii, w *X*. Napisałem ją zaraz po jego śmierci i nikt się jeszcze wtedy nie domyślał, o czym ta symfonia mówi. Jest to utwór o Stalinie i o latach stalinowskich. Druga część, *Scherzo*, jest z grubsza biorąc, muzycznym wizerunkiem Stalina. Jest tam, oczywiście, wiele innych rzeczy, ale to jest podstawa⁶⁷.

Nikt się nie domyślał... Szostakowicza uważano za człowieka bezwzględnie oddanego ideom głoszonym w latach stalinizmu, potem w epokach chruszczowskiej i breżniewowskiej. Czy słusznie?⁶⁸

Wyznania Szostakowicza – stwierdza Laks – zadają bezlitosny kłam tej opinii [...]. Okazuje się bowiem, że Szostakowicz ani przez chwilę nie wierzył w napuszone przemówienia oficjalne, które sam musiał wygłaszać z różnych okazji; dowiadujemy się również, że górnolotne tytuły i podtytuły, które nadawał swym kompozycjom i poszczególnym ich częściom, urągały treści muzycznej, biegunowo różnej, i że nie było to tajemnicą dla muzyków umiejących czytać „między pięcioliniami”⁶⁹.

⁶² Aleksander Sołżenicyn, *Archipelag GULag. 1918–1956. Próba analizy literackiej*, przełożył z rosyjskiego Michał Kaniowski, Paryż 1974, Instytut Literacki, s. 91–92.

⁶³ GPU, Gosudarstwennoje Politiceskoje Uprawlenie, Państwowy Zarząd Polityczny, sowiecka tajna policja.

⁶⁴ Tamże, s. 61.

⁶⁵ Por. Krzysztof Bilica, *Lira korbowa czy lira?*, „Ruch Muzyczny”, 1989, nr 14.

⁶⁶ *Świadectwo...*, s. 180.

⁶⁷ Tamże, s. 126–127.

⁶⁸ Por. K. Bilica, *Wiesz czy ptak Gamajun. Obraz Wasniecowa, wiersz Błoka, pieśń Szostakowicza*, „Twórczość”, 2002, nr 9, s. 62–86.

⁶⁹ Sz. Laks, *Dziennik...*, s. 49.

Po przeczytaniu *Wspomnień* – ciągnie Laks – spojrzałem zupełnie innym «uchem» na niektóre dzieła kompozytora. Zabrzmiały mi one nagle jak rozmyślna karykatura ideologii, która mu została narzucona odgórnie, a w której się czuł jak w kajdanach. Co prawda, trudno mówić o treści i sensie języka muzycznego nie podpartego słowem, ale nie możemy nie wierzyć Szostakowiczowi, kiedy utrzymuje, że jego muzyka, acz tylko instrumentalna, tzn. nie wokalna, miała w danym utworze wyrażać ideę t a k ą i żadną inną⁷⁰.

Z każdego słowa Szostakowicza bije szczerłość, prawość, uczciwość artystyczna i ludzka. Wydawałoby się, że trudno te cnoty pogodzić z systematycznym kłamstwem i obłudą, które były jego chlebem powszednim w ciągu tylu lat dojrzałości. W moim pojęciu da się to doskonale pogodzić. Wystarczy sobie uprzytomnić, że wszystko to działo się – i wciąż się dzieje – w Związku Sowieckim⁷¹.

Należy pamiętać, że słowa te pisał Laks dobrych kilka lat przed pierestrojką i ogłoszeniem głośności. Trwały jeszcze w najlepsze rządy Breżniewa. W roku 1981 kompozytor zanotował:

W czerwcu bieżącego roku czterech sławnych na cały świat muzyków – Daniel Barenboim, Pierre Boulez, Alfred Brendel i Maurizio Pollini – skierowało do równie sławnego na cały świat Leonida Breżniewa wzruszającą suplikę w sprawie niejakiego Władimira Felcmana, obywatela sowieckiego tudzież wirtuoza-pianisty. Leonid Breżniew widocznie bardzo się przejął jej treścią, bo aż zaniemógł. I nie odpisywał. O co poszło? O to, że wspomniany pianista znajduje się od dwóch lat na indeksie; nie wolno mu występować publicznie i jedyne miejsce, gdzie może się popisywać swym talentem, to jego mieszkanie. Banieja ta ciąży na nim od momentu, kiedy żona jego miała nieostrożność zwrócić się do władz o wizę do Izraela, a i małżonek coś tam przeszkrobał, o co nietrudno, kiedy się ktoś w ZSRR nazywa Felcman⁷².

Cóż to za prawo, które zakazuje pianiście publicznych występów, a na przykład kompozytorowi – wykonań swych utworów, czy pisarzowi – publikacji własnych książek? Ma ono bogatą przeszłość (i niechby żadnej przyszłości przed sobą!). Roił o nim kiedyś sam Platon, od którego zapożyczyłem motto tej części eseju. Przytoczę filozofa raz jeszcze: „Poza pieśniami państwowymi i uświęconymi – nakazywał – i poza całym zbiorem tańców dla młodzieży nie wolno nikomu nic więcej śpiewać ani nogą ruszyć w tańcu, zupełnie tak, jakby szło o jakiegokolwiek inne prawo. Kto się do tego zastosuje, niech sobie idzie bezkarny, a nieposłusznemu [...] stróżowie prawa [...] karę niech wymierzają”⁷³.

Nie mając pewności, czy nie zaśpiewałem więcej niż było wolno, czym prędzej esej swój kodą zamykam. Wprowadzę do niej tylko małe stretto:

III. Muzyka w obozie koncentracyjnym w obozie socjalistycznym, czyli próby opublikowania w kraju wspomnień oświęcimskich przez Szymona Laks a niegdyś podejmowane

Oto relacja kompozytora:

Niedługo po powrocie z obozu koncentracyjnego Oświęcim II – Brzezinka napisałem wspólnie z kolegą obozowym, René Coudy, książeczkę – po francusku – o orkiestrze, która istniała w tym obozie i o rodzajach muzyki, którą tam uprawiano. Ukazała się [książeczką] w r. 1948 nakładem paryskiego wydawnictwa „Mercure de France” pt. *Musique d’un autre monde*, czyli *Melodie z innego świata* (...). W latach pięćdziesiątych nawiązałem z czynnikami krajowymi korespondencję w sprawie ewentualnego opublikowania polskiego przekładu książki (...). Upłynęło sporo czasu – rok? dwa? – zanim nareszcie doczekałem się orzeczenia Ministerstwa [Kultury i Sztuki] (...) (cytuje z pamięci, bo listu nie zachowałem): «Książka zbyt sielankowa. Niemcy przedstawieni są w świetle przesadnie pochlebnym, więźniowie zaś jako kreatury wyzute z wszelkiego poczucia moralności i godności ludzkiej. Nie nadaje się do publikacji» (...).

Ponowiłem starania w latach 1967–68. Niedobre to były lata. Potoczyła się długomiesięczna wymiana listów

⁷⁰ Tamże, s. 52.

⁷¹ Tamże, s. 50.

⁷² Sz. Laks, *Moja wojna o pokój*, Londyn 1983, Oficyna Poetów i Malarzy, s. 11–12.

⁷³ *Platona Państwo...*, t. 2, op. cit., s. 544.

z krajem. Odwiedziła mnie nawet jakaś pani (przybyła do Paryża w innych sprawach urzędowych), celem ponownego omówienia ze mną szeregu punktów dotyczących tej publikacji. Nie tylko nie dowiedziałem się niczego nowego, ale zmierzyłem się wtedy po raz pierwszy oko w oko z idealną próbką «drętwej mowy», o której tyle przedtem słyszałem i czytałem. Frazesy, ogólnik, ucieczki od sedna rzeczy, morały – wszystko spowite w nieprzeniknionej mgłę. Jedno tylko było dla mnie jasne: książka nie ma żadnych szans ukazania się po polsku – w kraju⁷⁴.

Szymon Laks zmarł w roku 1983. *Gry oświęcimskie* nie zostały wydane w kraju...

Więźniowie niemieckich obozów koncentracyjnych, rozbudowywanych niemal do końca minionej wojny, za jedyny imperatyw mieli słowa Dantego: *Porzucicie wszelką nadzieję!* Dziś [rok 1988!], w dobie przebudowy dokonującej się w państwach obozu socjalistycznego, powtarzamy sobie słowa ojca naszej poezji:

*Nie porzucaj nadzieje,
jakoć się kolwiek dzieje*⁷⁵.

Jan Kochanowski *Pieśń IX*

⁷⁴ Sz. Laks, *Gry oświęcimskie...*, op. cit., s. 9–10. Gwoli sprawiedliwości należy dodać, że w roku 1987 Polskie Radio nadało w Programie II słuchowisko oparte na *Grach oświęcimskich* Szymona Laksa, w adaptacji radiowej i reżyserii Krystyny Sznerr, z Janem Świdorskim w roli głównej. Za informację o tym słuchowisku dziękuję pani Elżbiecie Markowskiej.

⁷⁵ Któż by się wtedy spodziewał – w roku 1988, gdy pisałem ten szkic – że nadzieje ziszczą się tak szybko. Wprawdzie w ZSRR od roku 1985 trwała pieriestrojka, lecz nikt nie przewidywał, że wkrótce mocarstwo to przestanie istnieć. A jednak zapoczątkowaliśmy demontaż systemu komunistycznego. W lutym 1989 roku rozpoczęły się w Warszawie obrady Okrągłego Stołu. W ich następstwie 4 czerwca przeprowadzono w Polsce pierwsze po wojnie demokratyczne wybory, w których znaczną liczbę mandatów uzyskali kandydaci Komitetu Obywatelskiego „Solidarność”. W sierpniu wybrano premiera po raz pierwszy spoza PZPR. Jesienią za wzorem Polski poszły inne kraje obozu socjalistycznego, 9 listopada runął berliński mur, a dwa lata później, w 1991 roku rozpadł się sam Związek Sowiecki.