

Autor: Jolanta Wróblewska

Temat lekcji:

Muzyka w obozie.

1. INFORMACJE WSTĘPNE

Przedstawiony scenariusz zajęć edukacyjnych to propozycja rozważań o roli muzyki w życiu człowieka. Również w czasie II wojny światowej muzykę można było słyszeć i wykonywać w obozach koncentracyjnych. Bohaterowie wystawy *Nieukończona historia* prezentowanej w podziemiach Synagogi pod Białym Bocianem we Wrocławiu to m.in. muzycy, kompozytorzy, dyrygenci. Zastanowimy się nad znaczeniem muzyki dla więźniów i oprawców. Uczniowie będą mieli sposobność poznać bardzo różne relacje, które wskazują na to, że nie da się muzyki tamtych czasów ocenić jednoznacznie. Uzupełnieniem lekcji jest wybór ciekawych zadań domowych oraz propozycja przygotowania szkolnej wystawy.

2. POZIOM EDUKACYJNY:

II etap edukacyjny, szkoła podstawowa klasa 7–8, lekcja etyki;
III etap edukacyjny, szkoła ponadpodstawowa klasa 1–4, lekcja etyki;
lekcja wychowawcza w szkole podstawowej lub ponadpodstawowej;
zajęcia ze studentami Uniwersytetu Trzeciego Wieku.

3. CZAS TRWANIA LEKCJI: 45 minut

4. ODNIESIENIE DO PODSTAWY PROGRAMOWEJ: etyka

Etap kształcenia II; szkoła podstawowa, klasa 7–8:

CELE KSZTAŁCENIA: I.1, I.4, II.2, II.4, II.5, IV.1

TRZĘŚCI NAUCZANIA: I.1a, I.1b, I.1d, I.1f

Etap kształcenia III; szkoła ponadpodstawowa, klasa 1–4:

CELE KSZTAŁCENIA: I.1, I.6, III.2, III.3

TREŚCI NAUCZANIA: I.1, I.2, I.9

5. CELE OPERACYJNE LEKCJI

Uczeń:

- czyta i interpretuje tekst filozoficzny;
- poznaje relacje świadków;
- dyskutuje o roli muzyki w obozach;
- argumentuje;
- nazywa różne role muzyki w obozach;
- wyszukuje informacji w internecie;
- wykorzystuje kontekst historyczny i biograficzny.

6. METODY I FORMY PRACY:

- element wykładu,
- dyskusja,
- praca w grupach,
- praca z tekstem.

MATERIAŁY POMOCNICZE:

- karty pracy nr 1,2,3,
- źródła ikonograficzne:
- nr 1; Fotografia kapeli przed kuchnią obozową w 1942 roku (źródło: Archiwum PMA-B, nr neg. 337)
- nr 2; Kadr z filmu *Playing for Time* i zdjęcie Almy Rosé. Źródło: (Wikimedia Commons)

7. STRUKTURA LEKCJI

WSTĘP

Zapraszamy uczniów do samodzielnego obejrzenia wystawy *Nieukończone życia*.

PRZEBIEG ZAJĘĆ:

→ Krótka refleksja po obejrzeniu wystawy (5 minut)

Kiedy już uczniowie samodzielnie obejrzą wystawę, rozpoczynamy lekcję i zadajemy im bardzo ogólne pytania:

- Dlaczego to właśnie ci ludzie są bohaterami tej wystawy?
- Co ich łączy oprócz tego, że stali się ofiarami Zagłady?
- Podczas wojny zginęło około 6 milionów Żydów, dlaczego akurat ich historie opisane są na wystawie *Nieukończone życia*?

Odpowiedź na te pytania znajdziemy na tablicy z tytułem wystawy:

W samym środku piekła artyści wciąż starali się wyrazić siebie poprzez muzykę, teatr, literaturę i sztukę. Żyli w świecie upadłych wartości. Ich twórczość to testament, który dla nas zostawili. »Nieukończone życia« to wystawa prezentująca artystów z różnych krajów, więzionych i zgładzonych za swoje pochodzenie, dzielących tragiczny los europejskich Żydów w trakcie II wojny światowej.

Dwa najważniejsze słowa – ARTYŚCI, TWÓRCZOŚĆ, swoisty testament dla ludzkości, stanowią klucz dla zrozumienia idei tej wystawy. To pasja życiowa i jej materialne wytwory są żywym pomnikiem tych ludzi, parafrazując słowa Horacego *exegi monumentum* (*Exegi monumentum aere perennius* – *wzniosłem pomnik trwalszy niż ze spiżu*, Horacy *Carmina* III 30, 1).

→ Muzyka i moralność (10 minut)

Informujemy uczniów, że lekcja przede wszystkim będzie poświęcona muzykom i muzyce, która była także obecna w obozach koncentracyjnych. Pytanie o to, czy muzyka ma jakikolwiek związek z moralnością, jest problematyczne, zwłaszcza jeśli chodzi o sytuację w obozach koncentracyjnych.

Zadajemy uczniom pytania:

1. Czy muzyka może być winna?
2. Czy z założenia jest niewinna?

Słuchamy kilku uczniów, którzy z pewnością będą mówić o swoich doświadczeniach z muzyką. Nauczyciel zwraca uwagę, że nie istnieje jeden sposób przeżywania i odbioru sztuki. Muzyka silnie

współbrzmie z naszymi emocjami, a każdy z nas ma te emocje inne i zależą one z pewnością od sytuacji, w jakiej się znaleźliśmy, od naszego nastroju. Muzyka działa jak impuls, działa na nasze ciało i na naszą duszę.

Na zakończenie dyskusji prosimy uczniów o przeczytanie wypowiedzi dwóch teoretyków muzyki (karta pracy nr 1).

→ **Pytania do tekstów (patrz: karta pracy nr 1):**

1. Czym dla filozofów Gisèle Brelet i Pascala Quignarda jest muzyka?
2. Jaką wartość ma muzyka dla autorów tych tekstów?
3. Jak według filozofów muzyka działa na człowieka?

Przewidywane odpowiedzi na pytania:

Autorka pierwszej koncepcji Gisèle Brelet uważa, że muzyka udoskonala słuchacza, bo jest symbolem porządku moralnego, do którego każdy mniej lub bardziej świadomie tęskni. Muzyka „porządkuje” wnętrze tego, kto ją tworzy i kto jej słucha. W pewien sposób muzyka zatrzymuje czas, odrywa nas od codzienności i daje nam moment wieczności. Uruchamia w słuchaczu oczekiwania, sprawia przyjemność. Muzyka jest chyba wrogiem nudy.

Dla Pascala Quignarda muzyka jest potężną siłą, która rozbudza w swoich odbiorcach najstraszliwsze instynkty i ma destrukcyjną moc. Może wzbudzać nienawiść i może zabić w człowieku miłość do muzyki. Jest w niej coś, co może splatać ją ze złem, a obozowi oprawcy znaleźli w niej narzędzie zniewolenia, upokorzenia, unifikacji. Muzyka narzucała porządek, dyscyplinowała.

Godząc obie teorie, można stwierdzić, że muzyka sama w sobie nie jest zła, bywa jedynie używana w złym celu. Muzyka nie jest winna, ale pokalana... Poniższe historie pokażą, że również ratowała życie.

→ **Świadectwa (15 minut)**

*(...) ci, którzy nas uprowadzili, kazali nam śpiewać,
a prześladowcy żądali od nas pieśni radosnej²⁸.*

W kolejnej części lekcji przyjrzymy się kilku świadectwom więźniów obozów koncentracyjnych, którzy bardzo różnie mówią o muzyce. Można uczniom powiedzieć kilka zdań na temat obozowych orkiestr, które istniały właściwie we wszystkich obozach koncentracyjnych:

28 *Psalm 137 w: Psalterz w przekładzie Romana Brandstaettera, Warszawa 1973, s. 312.*

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 Auschwitz – 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 prawa do dawania koncertów, oczywiście przede wszystkim dla esesmanów, ale także w niedzielne popołudnia dla więźniów²⁹.

Dzielimy klasę na grupy i rozdajemy im teksty (**karta pracy nr 2**). Prosimy uczniów, aby czytając te świadectwa, zastanowili się, czym dla tych ludzi była muzyka i która z przywołanych wcześniej koncepcji muzyki jest im bliższa.

Możemy dać uczniom więcej czasu, aby mogli wymienić się tekstami z relacjami świadków.

Z lektury świadectw wynika, że nie da się jednoznacznie stwierdzić, czym ta muzyka była dla więźniów. Relacje więźniów są sprzeczne. Na pewno wiemy, że dla Niemców to było narzędzie dyscyplinowania. Ale i to nie jest jednoznaczna ocena, bo znajdziemy utrwalony w literaturze i w filmie obraz wzruszającego się muzyką esesmana³⁰. Również literackie obrazy muzykowania w obozach, opisane w prozatorskich utworach powstałych po wojnie są bardzo zróżnicowane. Dowodem, że był to trudny temat, niech będzie choćby fakt, że wspomnienia Szymona Laksa długo nie mogły ukazać się w Polsce³¹.

→ **Fotografia kapeli przed kuchnią obozową w 1942 roku**³²

Na koniec możemy uporządkować wiedzę i doświadczenie uczniów, które wynika z przeczytania różnych świadectw.

29 K. 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, s. 9.

30 Zobacz: K. Bilica, *Łzy esesmana*: <http://meakultura.pl/publikacje/lzy-esesmana-1680> (dostęp 19.04.2020).

31 W orzeczeniu Ministerstwa Kultury i Sztuki odrzucenie książki uzasadniano „sielankowym” charakterem utworu oraz faktem, że „Niemcy przedstawieni są w świetle przesadnie pochlebnym, więźniowie zaś jako kreatury wyzute z wszelkiego poczucia moralności i godności ludzkiej”. Za S. Laksa: *Gry oświęcimskie*, 1998, s. 7.

32 źródło: Archiwum PMA-B, nr neg. 337.

→ **Muzyka w obozie:**

- usprawniała dyscyplinę marszową w chwilach porannego przeglądu komand udających się do pracy;
- pogłębiała uczucie bezsilności i grozy, np. wieczorem, gdy komanda wracały do obozu, niosąc ciała zmarłych współwięźniów;
- w niektórych obozach akompaniowała w trakcie wymierzania kar, przy selekcji i egzekucji;
- koncerty umilały wolny czas załodze SS oraz ich rodzinom;
- pomagała żyć w obozie lepiej, a nawet przeżyć tym, którzy grali w orkiestrach;
- muzyka była absurdalnym rytuałem władzy;
- bywało, że muzyka była torturą, pogłębiała cierpienie (np. granie kolęd);
- była narzędziem do podziałów więźniów;
- była ratunkiem, żyło się z muzyki;
- była torturą;
- była chwilą wolności, podtrzymywała przy życiu;
- inne.

→ **Podsumowanie – historia Almy Rosé i dam z orkiestry (10 minut)**

Rozpoczęliśmy lekcję na wystawie i kończymy w taki sposób lekcję. Prosimy uczniów, aby odnaleźli na wystawie biogram Almy Rosé.

Dodajemy uczniom informacje o orkiestrze kobiecej w Birkenau.

W kwietniu 1943 roku zarządzono w obozie zbiórkę kobiet grających na jakichkolwiek instrumentach. Zarządzenie wydał ówczesny komendant obozu Franz Hössler, a także nadzorkzyni obozu Birkenau Maria Mandel, która słynęła z okrucieństwa i nazywano ją bestią. Szefową komanda muzycznego została Polka Zofia Czajkowska, przedwojenna nauczycielka muzyki w Tarnowie. Werbowwała do orkiestry przede wszystkim młode Polki, którym chciała ocalić życie. Niektóre wcielala do komanda siłą. Przez orkiestrę przewinęło się od 40 do 60 dziewcząt, w większości w wieku 15–18 lat. W czasach dziesięciomiesięcznej dyrygentury Almy Rosé większość stanowiły Żydówki, którym Alma postanowiła uratować życie. Kobiety były z różnych stron świata, nazywano je w obozie „wieżą Babel”, „damami z orkiestry”. Podczas pracy porozumiewały się po niemiecku, francusku, angielsku i gwarą obozową. Orkiestra ćwiczyła 10–12 godzin

dziennie, ponieważ w zespole było tylko trzech profesjonalnych muzyków. Alma Rosé zmarła nagle w wieku 37 lat, najprawdopodobniej w wyniku zatrucia pokarmowego, ale kobiety z orkiestry przeżyły:

Dziewczęta z orkiestry czują, że choć wokół jest śmierć, to ich blok jest z niej wyłączony, dopóki słyszą muzykę. Grają dzień i noc. Zawsze mówiła o celu: musimy, musimy, w przeciwnym wypadku pójdziemy do komory gazowej. Alma była siłą napędzającą. A muzyka dla każdej z nich była ubezpieczeniem na życie. Helene Scheps: „Udawało mi się zapomnieć, że znajduję się w piekle, dzięki koncentracji, jakiej wymagała od nas Alma. Mówiła, że naszą jedyną władczynią jest muzyka³³.

Zachęcamy uczniów do obejrzenia w domu filmu fabularnego *Playing for Time* z 1980 roku. Ten obraz filmowy był mocno krytykowany, dlatego warto relację francuskiej więźniarki porównać z relacją polskiej skrzypaczki, która grała w tej orkiestrze i również spisała swoje wspomnienia (Helena Dunicz-Niwińska *Drogi mojego życia. Wspomnienia skrzypaczki z Birkenau*). Możemy rozdać uczniom fragment jej relacji (karta pracy nr 3).

→ Źródło nr 2:

Kadr z filmu *Playing for Time* i zdjęcie Almy Rosé. Źródło: (Wikimedia Commons)



33 Agnieszka Kłos, *Damy z orkiestry w Birkenau*, „Gazeta Wyborcza”, 17.01.2015, (dodatek: „Wysokie Obcasy”), s. 10–12.

PROPONOWANE ZADANIE DOMOWE (DO WYBORU)

1. Proszę obejrzeć 24-minutowy film dokumentalny Ignacego Szczepańskiego z 1981 roku *Kapela oświęcimska*³⁴ i napisać charakterystykę bohaterów z uwzględnieniem roli muzyki w ich życiu.
2. Proszę obejrzeć film fabularny o żeńskiej orkiestrze w Birkenau *Playing for Time*, który powstał w 1980 roku na podstawie książki Fani Fénelon *The Musicians of Auschwitz* i napisać na jego podstawie esej do wybranego tematu:
 - » O znaczeniu muzyki w życiu głównej bohaterki filmu Fani Fénelon.
 - » Filmowy wizerunek Almy Rosé.
3. Dzielimy klasę na grupy, a zadaniem uczniów jest przygotowanie wystawy prezentowanej na szkolnym korytarzu. Każda grupa przygotowuje jedną planszę formatu A3 na temat wybranej postaci. Wspólnie nadajemy tytuł tej wystawie i projektujemy plakat promujący całą wystawę:
 - » historia skrzypaczki i dyrygentki Almy Rosé
 - » historia skrzypaczki Heleny Dunicz-Niwińskiej
 - » historia Fani Fénelon
 - » historia Adama Kopycińskiego (więźnia KL Auschwitz, drugiego dyrygenta orkiestry obozowej, a po wojnie wieloletniego dyrektora Opery Wrocławskiej i twórcy życia muzycznego w tym mieście)
 - » historia Szymona Laksa
 - » historia Victora Ullmana
 - » historia Petra Kleina
4. Wyszukaj informacje na temat powojennego życia Szymona Laksa, również dyrygenta orkiestry obozowej, a następnie przedstaw i oceń powody, dla których zrezygnował z muzyki.

MATERIAŁY POMOCNICZE:

→ karta pracy nr 1

Mistrzyni czasu, muzyka, jest też panią naszej duszy. Żadna inna sztuka nie potrafi nas tak radykalnie dyscyplinować, ponieważ czyni to porządkując podstawowy wymiar naszej egzystencji (...) Poprzez czas muzyka bierze duszę w posiadanie, wypełnia i odrywa ją od jej wewnętrznego nieuporządkowania³⁵.

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=BnmbB9AwmsU>

³⁵ Gisèle Brelet, *Musique et sagesse*, „La table ronde” 1962, nr 172, s. 61.

Nagłośniona w sposób nieograniczony, dzięki wynalazkowi elektryczności i rozwojowi technologicznemu muzyka atakuje nieustannie, w dzień i w nocy, na ulicach, w centrach miast, w galeriach, pasażach, w wielkich sklepach, księgarniach, przedsionkach banków, gdzie wyciąga się pieniądze z bankomatu, nawet na basenach, na plażach, w mieszkaniach prywatnych, restauracjach, taksówkach, w metrze, na lotnisku. Nawet w samolotach tuż przed startem i zaraz po lądowaniu. Nawet w obozach zagłady (...) Muzyka jest jedyną ze wszystkich sztuk, która kolaborowała przy eksterminacji Żydów przez Niemców od 1939 do 1945 roku (...) Muzyka gwałci ciało ludzkie. Sprowadza je do pionu. Rytmu muzyczne hipnotyzują rytmy cielesne. Ucho spotykając się z muzyką nie może pozostać na nią zamknięte. Muzyka, będąc mocą wchodzi w związki z mocą. Jest z natury nieegalitarna (...) Przywódca, wykonawcy, podwładni, oto struktura, która ustanawia się w akcie wykonywania muzyki. Wszędzie, gdzie jest przywódca i wykonawcy, jest też muzyka (...) Platon nie pomyślał o tym, by w swoich dialogach filozoficznych oddzielić muzykę od dyscypliny, muzykę od wojny, muzykę od hierarchii społecznej³⁶.

PYTANIA DO TEKSTÓW:

1. Czym dla filozofów Gisèle Brelet i Pascala Quignarda jest muzyka?
2. Jaką wartość ma muzyka dla autorów tych tekstów?
3. Jak według filozofów muzyka działa na człowieka?

→ karta pracy nr 2

Grupa 1

Pierwsza dyskusja o roli muzyki w obozach odbyła się zaraz po wojnie pomiędzy Adamem Kopycińskim i Jerzym Górnikiem.

Adam Kopyciński, kapelmistrz orkiestry w Auschwitz I:

Żądano od orkiestry 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 minus 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 mieszkanców, czasem na parę dni przed stratą życia, mógł upajać się pięknymi

36 Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris 1996, ss. 198, 202–203. Za: Anna Chęćka-Gotkiewicz, *Czy muzyka jest symbolem porządku moralnego? Koncepcje Gisèle Brelet i Pascala Quignarda*, „Aspekty Muzyki 1”, 2011, ss. 47–61.

dzielami 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 doskonalił się w swym zawodzie kanciarz pasożyt. Nie brakowało reprezentanta żadnego zawodu. Była to jednak masa ludzka, której każdy członek kierował się inną etyką (...). 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 ślaniające się strzępy ludzkie w pasiastych łachmanach i na ten komiczny dobór instrumentów, zupełnie słusznie mógłby sobie pomyśleć... to chyba szaleńcy! Owrzodziały 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 zamykania ulic, stało się nagrodą dla ludzi, którzy w tym piekle nie wyrzekli się swego zawodu.

Jerzy Górnjak, więzień:

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 tracił poczucie istnienia innego świata poza Lagrem (...) tysiące ludzi z zazdrością patrzyło na grupkę szczęśliwców z orkiestry. (...) Pisze m.in. p. Kopyciński, że skrobanie kartofli i zamykanie 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 przeze mnie gorycz i zazdrość w stosunku do szczęściarzy? Nie sądzę, przecież to już minęło. Zapamiętałem 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 obozowej³⁷.

37 Za: A. Kopyciński, *Ruch muzyczny za drutami Oświęcimia*, „Ruch Muzyczny” 1945, nr 5. J. Górnjak, *Jeszcze o muzyce w Oświęcimiu*, „Ruch Muzyczny” 1946, nr 2.

Grupa 2

Szymon Laks, dyrygent męskiej orkiestry w Birkenau:

Utwory wykonywane przez orkiestrę i przez więźniów nie miały wiele wspólnego z muzyką z klasycznego repertuaru, będąc raczej na co dzień formą „muzyczki” – niemieckich marszów wojskowych, banalnych szlagierów, sentymentalnych lub rubaszných piosenek albo „wiązanek” popularnych fragmentów muzycznych. (...)

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. Wołę 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 zdzieliły pięściami. Co było robić? Poszliśmy precz. Nie wiedziałem, że kolęda może aż tak zabołeć.

(...) 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 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 ani razu z więźniem, któremu muzyka dodawała animuszu i zachęcała do przetrwania. Hasłem głodujących było: jeść, jeść, jeść.

Niezależnie od tego, co sam widziałem i słyszałem, zasięgnąłem informacji wśród rozsianych po świecie znajomych i przyjaciół, byłych więźniów różnych obozów koncentracyjnych. Prawie wszyscy utrzymują, że w obozach powstawały wyłącznie piosenki wulgarne, lokalnogwarowe lub wręcz ordynarne, niemające wiele wspólnego z podniesieniem w ludziach hartu ducha; i że pieśni i piosenki – mogące być uważane za przejawy ruchu oporu – powstały dopiero po wojnie. Przykro jest rozwiewać legendy. Ale jeszcze przykrej jest czytać, że «właśnie w warunkach obozowych» muzyka była lekarstwem na chorobę psychiczną więźnia (...) Osobiście uważam, 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 odżywiać³⁸.

Grupa 3

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 jazzband 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 Dunajem». Byłem na wykończeniu, pamięć mnie zawiodła. Blokowy jednak powiedział: «So spielen versteht er wohl, er ist nur bisschen abgemargert» (Grać wprawdzie potrafi, jest tylko trochę wycieńczony). Wypożyczył mi akordeon, a potem przyjęto mnie do orkiestry³⁹.

Romana Duraczowa:

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

38 S. Laks, *Gry oświęcimskie*, Oświęcim 1998.

39 Cytat za: K. Dunin-Wąsowicz, op. cit., ss. 6–7.

sobie na wygodnych krzesłkach. Ta muzyka ma dodać animuszu, ma nas zmobilizować jak sygnałem trąbki bojowej, która podrywa w czasie bitwy nawet zdychające szkapy⁴⁰.

W zachowanym grypsie, skierowanym 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. Świącie wierzymy, że naszej prośbie I Lager-śpiewaczka nie sprzeciwi się, wobec czego z biciem serca oczekujemy⁴¹.

Olivier Messiaen, o swoim utworze „Kwartet na koniec czasu”, który skomponował i wykonał w stalagu:

Być może, lecz jest to owoc pewnych okoliczności. Głodowałem. Dawano nam tylko zupę raz dziennie. Dzieło to pomogło mi przeżyć⁴².

Józef Piasecki, członek obozowej orkiestry:

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 rosnę; 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 wspomnianych⁴³.

→ **karta pracy nr 3**

Fragment rozmowy z Heleną Dunicz-Niwińską, która grała w orkiestrze obozowej Almy Rosé.

Co panie grały na co dzień?

Repertuar opracowany przez Almę Rosé. Zwykle były to utwory rozrywkowe. Najpierw uwertury do operetek, na przykład Straussa. Potem jakieś fragmenty arii operowych. Alma Rosé opracowywała to dla naszego zespołu, to były oryginalne zestawy. Niestety, nic się nie uchowało. Gdy dopiero po dziesięciu

40 Cyt. za: A. Kulisiewicz, *Muzyka i pieśń...*, op. cit., s. 69.

41 Archiwum Państwowego Muzeum na Majdanku, sygn. IV

42 Adam Sławiński, *Jestem ornitologiem*, „Ruch Muzyczny”, 1988, nr 4, s. 13–14.

43 Za: Z. Jagoda, S. Kłodziński, J. Masłowski, *Przyjaźnie oświęcimskie*, w: „Przegląd Lekarski”, 1978, nr 1, s. 32–77.

latach pojechaliśmy do obozu spytać, czy zostały jakieś nuty, okazało się, że uratowała się tylko część nut męskiego obozu. Szkoda, to było wszystko ręcznie przepisywane, w naszej kapeli były specjalne miejsca dla kopistek, bo każdy pulpit potrzebował swoich nut. Jak brzmiał obóz? Co było słychać, gdy panie akurat nie grały? Trudno powiedzieć. Na ogół w obozie była cisza, kiedy te wszystkie kolumny wyszły do pracy. Nie było gwaru, nie było hałasu, co najwyżej jakieś komendy czy karne wykrzyki.

Czy to prawda, że repertuar zależał od tego, skąd przychodził dany transport?

Nie, to akurat nieprawda, repertuar od tego nie zależał. W niedzielę był czas bez pracy i trochę było ruchu na obozie, można było odwiedzać znajome z innych baraków. Ale przeważnie te więźniarki, które na co dzień pracowały, szły spać. Władze esesmańskie nam narzuciły, że w niedzielę mają odbywać się godzinne koncerty, wtedy repertuar mógł zależeć od czyichś sugestii. Ale jak mówię, repertuar był bardzo zróżnicowany. Były arie z „Rigoletta”, dużo walców, kończyło się szlagierami, ówczesnie w Niemczech znanymi. To były koncerty niby dla więźniów. Także dla chorych z pomieszczeń szpitalnych. Niektóre więźniarki przychodziły posłuchać i oczywiście władze esesmańskie też. Ale oni na krótko przychodzili, mieli specjalne krzesła przygotowane. A dla transportów nie grałyśmy specjalnie, można powiedzieć: przypadkowo. Grałyśmy także dla nich, o tyle, że przychodziły dzień i noc, dzień powszedni czy niedziela, te tłumy przechodziły obok nas. Blisko, jakieś pięćdziesiąt metrów od nas. Dzieliły nas tylko druty, ale co to jest? Z początku, gdy nie było tak dużo transportów, tylko na przykład jeden w ciągu dnia, władze kazały nam na czas jego odbioru wchodzić do baraku i zamykać drzwi. Nie wolno było wyjść. Ale potem, gdy transporty szły w nocy i w dzień, jeden za drugim, Niemcy już nie zwracali uwagi, to było już tak codzienne, powszednie. Myśmy sobie grały, na przykład próby, a ludzie szli.

Jestem ciekawa, jak traktowały was inne więźniarki?

Były podzielone zdania. Niektóre były bardzo zadowolone, że jest jakaś odskocznia od tego okropnego dnia pracy, że można chwilę posłuchać muzyki, czegoś ze świata zewnętrznego. A inne nie bardzo. Jedna z moich koleżanek mówiła, że jak przechodziłyśmy, to któraś napluła jej w twarz: „Jak wy tu możecie grać? Pod samym krematorium? Przy tym, jak ukazują się te ognie i dymy idą z kominów? Jak możecie grać?”. Mogłyśmy nie grać, oczywiście. Ale my chciałyśmy żyć. Pewnie chętnych do orkiestry było więcej niż miejsc? Czy była duża rywalizacja? No, na pewno. Alma nie wszystkie musiała przyjmować i nie wszystkie przyjmowała. Wcześniej to samo dyrygentka Czajkowska. Nie wszystkie się też zgłaszały. Były przecież takie, które mogłyby grać, ale nie chciały właśnie dlatego, że to dla nich było karygodne. Tak jak graficy, malarze i pisarze, którzy służyli esesmanom, a inni ich potępiali. To jest kwestia jakiegoś wyczucia. Ale też niektóre więźniarki twierdziły, że skoro można mieć lepsze warunki, trzeba z tego skorzystać. Niech tych kilkadziesiąt przeżyje. Więźniarki, które pracowały na zewnątrz, miały przecież warunki prowadzące do śmierci⁴⁴.

44 Za: Helena Dunicz-Niwińska, *Drogi mojego życia. Wspomnienia skrzypaczki z Birkenau*, Oświęcim 2013, s. 48–54.

BIBLIOGRAFIA:

- Bilica K., *Muzyka w obozie według Szymona Laksa i innych*, „Muzykalia” 2008, z. VI (Judaica 1).
- Cykowiak Z., *Kobieca orkiestra w oświęcimskim obozie*, „Pro Memoria” 1996, nr 5.
- Dunicz-Niwińska H., *Drogi mojego życia. Wspomnienia skrzypaczki z Birkenau*, Oświęcim 2013.
- Górnjak J., *Jeszcze o muzyce w Oświęcimiu*, „Ruch Muzyczny” 1946, nr 2.
- Kaczorowska K., *Adam Kopyciński, dyrygent o złotym sercu*, „Gazeta Wrocławska” 12.02.2010, [online], <http://www.gazetawroclawska.pl/artukul/220358,adam-kopycinski-dyrygent-o-zlotym-sercu,id,t.html> (dostęp: 4.03.2020).
- Kłos A., *Damy z orkiestry w Birkenau*, „Gazeta Wyborcza” z 17.01.2015 r. (dodatek: „Wysokie Obcasy”), s. 10–12.
- Kopyciński A., *Orkiestra w oświęcimskim obozie koncentracyjnym*, „Przegląd Lekarski” 1964, nr 1.
- Kopyciński A., *Ruch muzyczny za drutami Oświęcimia*, „Ruch Muzyczny” 1945, nr 5.
- Kulisiewicz A., *Muzyka i pieśń jako współczynnik samoobrony psychicznej więźniów w obozach hitlerowskich*, „Przegląd Lekarski” 1977, nr 1, s. 66–77.
- Lachendro J., *Orkiestry w KL Auschwitz*, „Zeszyty Oświęcimskie” 27 (2012).
- Laks S., *Gry oświęcimskie*, Oświęcim 1998.