

BARTOSZ DĄBROWSKI

Institut Filologii Polskiej, Uniwersytet Gdański

Kategoria groteski w opisach muzyki z obozów koncentracyjnych *Gry oświęcimskie* Szymona Laksa

Literackie obrazy muzykowania w obozach zagłady należą do najbardziej zróżnicowanych całości tematycznych zawartych w świadectwach Holokaustu oraz w prozatorskich utworach powstałych po wojnie. Shirli Gilbert w monografii *Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps* stwierdza, że opisy muzykowania obecne w licznych wspomnieniach, dokumentach i literackich przedstawieniach z trudem dają się scalić w jednolitą topikalną formę i nie posiadają stabilnego znaczenia, a raczej rozpadają się na szereg zróżnicowanych znaczeniowo sekwencji i obrazów¹.

Niedająca się łatwo połączyć mnogość literackich opisów wykonywania muzyki w obozowej przestrzeni bierze się – jak można się domyślać – z wielu różnorodnych przyczyn, wśród których jedną z najważniejszych jest poświadczona przez ocalałych i historyków różnorodność form, w jakich aktywność muzyczna przejawiała się wśród samych więźniów: począwszy od działalności powoływanych przez władze obozowych orkiestr, a skończywszy na rozmaitych formach samodzielnego muzykowania i śpiewu. Za każdym razem zmianie ulegało nie tylko znaczenie danej czynności związanej z uprawianiem muzyki, ale także stylistyczna modalność poszczególnych elementów opisu. Najczęściej poświadczony i bodaj najbardziej emblematyczny obraz muzyki wykonywanej przez obozową kapelę, która grała podczas przekraczania przez więźniów obozowej bramy, zmieniał się w zależności od perspektywy opisującego – inaczej widziany oczami członka orkiestry, sprawcy lub pospolitego häfflinga².

¹ S. GILBERT: *Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*. Oxford–New York 2005.

² G. FÄCKLER: *Muzyka w obozach koncentracyjnych 1933–1945*. „Muzykalia” 2008, VI, Judaica 1.

Niemalą rolę w obecnej w wielu wspomnieniach i świadectwach skłonności do pomniejszania roli muzyki lub nawet jej całkowitego pomijania odgrywał również rodzaj wykonywanego w obozie repertuaru³. Jak podkreślał Szymon Laks, dyrygent męskiej kapeli 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 rubasznych piosenek albo „wiązanek” popularnych fragmentów muzycznych⁴. Na deprymujący charakter po wielekroć powtarzanych melodii i piosenek zwracało uwagę po wojnie wielu ocalałych – podkreślając, jak między innymi Primo Levi⁵, że przez lata stanowiły one formę najbardziej bezpośrednio „wygrawerowanej” w ich pamięci obozowej traumy⁶.

Równie decydującą rolę w postrzeganiu muzykowania odgrywał podkreślany przez Guida Fäcklera czynnik wykonawczego sprawstwa. W przypadku wykonywania muzyki przez więźniów liczył się przede wszystkim towarzyszący temu kontekst. Najbardziej bodaj istotna dla formy odpowiednich fragmentów była kwestia określenia, czy muzykowanie miało charakter spontaniczny, czy też było wynikiem woli narzuconej przez sprawców – a co za tym idzie, stwierdzenie, czy służyło ono upokorzeniu osadzonych. W przypadku tych ostatnich

³ W większości wspomnień i świadectw muzyka pojawia jako element marginalny, będący ważną częścią obozowego systemu, ale w mniejszym stopniu – życia samych więźniów. Wyjątek w tym przypadku stanowią wspomnienia muzyków lub więźniów, którzy w obozach zajmowali się wykonywaniem muzyki. Typowe pod tym względem mogą być świadectwa z obozu zagłady w Treblince. Muzyka odgrywa istotną rolę przede wszystkim w relacji Jerzego Rajgrodzkiego, członka trzyosobowego składu muzycznego w Lagrze II – tj. części obozu odpowiedzialnej za eksterminację ofiar i eliminację ciał (zob. J. RAJGRODZKI: *Jedenaście miesięcy w obozie zagłady w Treblince*. „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1958, nr 25). W pozostałych świadectwach – np. Jechiela Rajchmana, Samuela Willenberga, Jankiela Wiernika i Richarda Glazara – odnotowane zostało istnienie obozowych kapel i sporadyczne formy podejmowania aktywności muzycznej przez więźniów. Więźniowie przywoływali także fakt urządzania przez sprawców koncertów, przedstawień i zabaw tanecznych. Większą rolę w tych relacjach zdają się jednak odgrywać inne elementy audiosfery – świergoty ptaków, wycie syreny i charakterystyczny dla Treblinki odgłos koparki, który stanowił stałe tło obozu. Na karnawałowy i złowrogi charakter muzyki jako bezpośredniej formy przemocy, służącej upokorzeniu więźniów, zwracała także uwagę w swoim reportażu Rachel Auerbach. Zob. m.in. S. WILLENBERG: *Bunt w Treblince*. Kraków 2004; R. GLAZAR: *Stacja Treblinka*. Przeł. E. CZERWIAKOWSKA. Warszawa 2011; J. WIERNIK: *Rok w Treblince*. Warszawa 2013; J. RAJCHMAN: *Ocalałem z Treblinka*. Przeł. B. SZWARCMAN-CZARNOTA. Warszawa 2011; R. AUERBACH: *Reportaż z Treblinka*. Warszawa 1946.

⁴ S. LAKS: *Gry oświęcimskie*. Oświęcim 1998, s. 46.

⁵ Zob. P. LEVI: *Czy to jest człowiek*. Przeł. H. WIŚNIEWSKA. Kraków 1978, s. 48.

⁶ W takiej formie – powrotu obozowych wspomnień pod wpływem przywołanej nagłej melodii – występuje w wielu świadectwach i literackich opisach. Zob. m.in. rolę popularnej piosenki *Ich brauche keinen Millionen in Pasażerze* Zofii Posmysz (Kraków 1981, s. 21).

działań Fäckler wspominał o deprymującym doświadczeniu ofiar zmuszonych do śpiewania na rozkaz lub o licznych relacjach więźniów przysłuchujących się orkiestrze w czasie wymierzania kar, podczas wykonywania egzekucji czy w trakcie procesu masowej eksterminacji⁷.

W przeciwieństwie do muzyki narzuconej przez sprawców opisy więźniów samodzielnie podejmujących śpiew nabierały z reguły znaczenia heroicznego – zwłaszcza wtedy, gdy intonowano pieśni religijne lub patriotyczne. Najważniejsze w literackich przedstawieniach obozowego muzykowania było to, czy służyło ono ofiarom, czy też raczej pomagało sprawcom w procesie eksterminacji⁸. Zdaniem Pascala Quignarda obozowa muzyka mogła pomagać ofiarom tylko sporadycznie i w pewnych określonych przypadkach, z założenia bowiem miała wzmocnić posłuszeństwo więźniów i dostarczać przyjemności (także sadystycznej) sprawcom. Według autora *Nienawiści do muzyki* miała ona charakter zarówno rytualny, jako element demonstrowania obozowej władzy w najbardziej namacalnej i wszechobecnej postaci, jak i pragmatyczny, gdyż pozwalała w odpowiednim szybkim tempie wyprowadzić komanda do pracy poza obozem⁹.

Wspomniany problem dwuznacznej pozycji samej muzyki w świecie drutów i kominów był niejednokrotnie podejmowany przez świadków i komentatorów¹⁰. Spory co do charakteru doświadczeń związanych z wykonywaniem muzyki w obozach pojawiły się tuż po ich wyzwoleniu, przybierając początkowo postać pytania o znaczenie muzyki dla podtrzymania woli życia i oporu wśród więźniów. Pośród wielu debat najbardziej typowy przebieg miała odbyta tuż po zakończeniu wojny polemika pomiędzy Adamem Kopycińskim oraz Jerzym Górnikiem¹¹. O ile Kopyciński jako były kapelmistrz orkiestry w Auschwitz I wskazywał na ważną rolę muzyki w kształtowaniu postawy sprzeciwu wśród osadzonych, o tyle Górniak podkreślał moralną dwuznaczność bycia muzykiem w obozie, gdyż funkcja ta wiązała się z zajęciem ważnej pozycji wśród więźniów uprzywilejowanych. Górniak akcentował również znikomą rolę muzyki w walce o przetrwanie przeciętnego więźnia, który – jego zdaniem – stykał się z nią krótko i nie był w stanie jej w pełni przeżywać z powodu wyczerpania i głodu¹². Prawdopodobnie dlatego w wielu relacjach i świadectwach wątek muzykowania pojawiał się stosunkowo rzadko, a obraz obozowej orkiestry przywoływano

⁷ Zob. G. FÄCKLER: *Muzyka w obozach koncentracyjnych...*, s. 12.

⁸ Zob. też na ten temat: K. BILICA: *Muzyka w obozie według Szymona Laksa i innych.* „Muzykalia” 2011, XI, Judaica 3.

⁹ Zob. na ten temat: A. KŁOS: *Damy z orkiestry w Birkenau.* „Gazeta Wyborcza” z 17.01.2015 r. [dodatek: „Wysokie Obcasy”].

¹⁰ Zob. m.in. P. QUIGNARD: *Nienawiść do muzyki.* Przeł. E. WIELEŻYŃSKA. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2.

¹¹ Zob. A. KOPYCIŃSKI: *Ruch muzyczny za drutami Oświęcimia.* „Ruch Muzyczny” 1945, nr 5, s. 8–11; J. GÓRNIAK: *Jeszcze o muzyce w Oświęcimiu.* „Ruch Muzyczny” 1946, nr 2, s. 9–12.

¹² J. GÓRNIAK: *Jeszcze o muzyce w Oświęcimiu...*, s. 10.

w nich jako jeden z kolejnych dowodów karnawałowego i złowrogiego imitowania normalności w warunkach obozowego horroru¹³.

Podobne charakter i przebieg miała polemika pomiędzy Aleksandrem Kulisiewiczem i Szymonem Laksem¹⁴. Kulisiewicz, więzień Sachsenhausen, należał do najwnikliwszych badaczy obozowej twórczości wokalne więźniów obozów koncentracyjnych i pozostawił po sobie zbiór blisko czterystu lagrowych pieśni oraz utworów wokalnych. Jego zdaniem muzyka odgrywała istotną rolę w maschinie obozowej opresji i eksterminacji, służąc między innymi usprawnieniu dyscypliny marszowej komand udających się do pracy – pogłębiała tym samym poczucie grozy, bezsilności i deprivacji jako „akustyczna forma” obozowego przymusu. W ten sam sposób pełniła funkcję symbolu demonstratywnej przemocy w trakcie wymierzania kar i w czasie dokonywania egzekucji. Jej „prominencki” i „luksusowy” charakter najpełniej wyrażał się także w sytuacjach, w których służyła rozrywce oprawców i wysoko postawionych więźniów funkcyjnych (na przykład blokowych i kapo).

Zdaniem Kulisiewicza muzyka jako inicjatywa osadzonych odgrywała rolę lekarstwa na chorą psychikę więźnia i miała niemały udział w budowaniu ich poczucia wartości oraz niezależności od realiów obozowego świata¹⁵. Na wielu podobnych stwierdzeniach Kulisiewicza – zwłaszcza odnoszących się do politycznego i martyrologicznego wymiaru pieśni układanych głównie przez polskich więźniów (co koniecznie należy podkreślić w kontekście wielojęzycznego charakteru obozów) – odcisnęła swe piętno romantyczna proveniencja polskiego dziewiętnastowiecznego patriotyzmu, typowa dla szkolnej edukacji dwudziestolecia międzywojennego. Z tego powodu w jego komentarzach do zebranego materiału zdaje się dominować „narracja heroiczna”, skupiona na podkreślanii różnorodnych form sprzeciwu i akcentowaniu tych świadectw, które zawierają tak czy inaczej wyartykułowaną postawę protestu¹⁶.

Kolekcyjerska postawa Kulisiewicza, preferującego „heroiczne” źródła, ma jednak również podłoże znacznie głębsze i wiąże się, zdaniem Shirli Gilbert, z obecną w wielu wspomnieniach skłonnością do przedstawiania „ocalającego” i konsolacyjnego charakteru obozowych doświadczeń w wielu literackich opi-

¹³ Zob. np. spostrzeżenia Victora Frankla: „Muzyka, tudzież na ogół wszystkie poczynania artystyczne w obozie były zbyt groteskowe; sprawiały wrażenie sztuki tylko przez upiorny kontrast z tłem, które stanowiła rozpaczliwa egzystencja” (V. FRANKL: *Człowiek w poszukiwaniu sensu*. Przeł. A. WOLNICKA. Warszawa 2009, s. 121).

¹⁴ A. KULISIEWICZ: *Muzyka i pieśń jako współczynnik samoobrony psychicznej więźniów w obozach hitlerowskich*. „Przegląd Lekarski” 1977, nr 1, s. 66–77; TENŻE: *Orkiestry w obozach koncentracyjnych*. „Życie Muzyczne” 1977, nr 4, s. 3–8; S. LAKS: *Gry oświęcimskie...*

¹⁵ A. KULISIEWICZ: *Orkiestry...*, s. 6–7.

¹⁶ Z tego powodu w zbiorze Kulisiewicza mniejszą rolę zdają się odgrywać pieśniarskie teksty, które miały charakter literackiej i muzycznej obsceny. Zob. S. GILBERT: *Confronting Life...*, s. 126.

sach i zachowanych świadectwach¹⁷. Według Gilbert muzyce – będącej równie często częścią zwodniczego świata obozów, jak i przejawem okazywanego mu oporu – przypisuje się w ten sposób na powrót odkupicielską rolę działania estetycznego artefaktu i dzieła sztuki zdolnego nadać ocalający sens obozowemu doświadczeniu. Taka retoryka „duchowego oporu” zastosowana wobec muzyki pozwala choćby częściowo „odgrodzić się” od traumatycznego świata obozowych okrucieństw i uniknąć poczucia głębokiej deprivacji, wynikającego z absurdalności opisywanych wypadków¹⁸.

W tej perspektywie spostrzeżenia Szymona Laksa, znanego kompozytora i przedwojennego członka Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu, studiującego pod okiem Nadii Boulanger (a także – co ważne – zasymilowanego polskiego Żyda), zdają się wyrażać stanowisko diametralnie odmienne. Laks, autor opublikowanego w 1948 roku (wspólnie z René Coudy’em) zbioru *Musiques d’un autre monde* („Melodie z innego świata”) i wydanej własnym nakładem po wielu latach (w 1979 roku) polskiego tłumaczenia tej książki – *Gry oświęcimskie* to mocno przeredagowana wersja francuskiego pierwodruku – przyjmuje w swoich wspomnieniach rolę kategorię demaskatora i nosiciela „pamięci nieheroicznej” (termin Lawrence’a L. Langer’a)¹⁹. *Gry oświęcimskie* to z jednej strony świadectwo obozowych warunków, w których funkcjonowała lagrowa kapela w Birkenau, ale także – z drugiej – dowód utraty wiary w możliwość „konsolacyjnego” opowiedzenia o doświadczeniu obozu.

Muzykowanie w obozowym „świecie bez muzyki” stanowi w omawianej książce tylko pewną odmianę przetrwania, będącą raczej formą „życia z muzyki” lub „przeżycia dzięki muzyce” niż sposobem jej artystycznego uprawiania. Zdaniem Laksa muzykowanie podtrzymywało na duchu (a raczej „przy życiu”) jedynie muzyków, zapewniając im dopływ dodatkowych kalorii, i było zajęciem w całości należącym do obozowych realiów – luksusową sztuką, za którą hojnie płacili obozowi promineci i której deprymująco doświadczali obozowi „nędzarze”, gdyż wśród przeciętnych häftlingów pogłębiała ona stan fizycznej i psychicznej prostracji²⁰. Wykonywanie muzyki było częścią absurdalnych obozowych rytuałów władzy. Dlatego według autora *Gier oświęcimskich* trudno nadać mu jakiegokolwiek inne znaczenie poza tym, jakie nadawali mu sprawcy i uprzywilejowani.

¹⁷ Tamże, s. 24.

¹⁸ Zob. też na ten temat: L.L. LANGER: *Pamięć nieheroiczna*. W: TENŻE: *Świadectwa Zagłady w rumowisku pamięci*. Przeł. M. SZUSTER. Warszawa 2015.

¹⁹ Charakter wspomnień Laksa stanął na przeszkodzie wydaniu książki w czasach PRL-u. W orzeczeniu Ministerstwa Kultury i Sztuki odrzucenie *Gier...* uzasadniano „sielankowym” charakterem książki oraz faktem, że – jak wspominał autor – „Niemcy przedstawieni są w świetle przesadnie pochlebnym, więźniowie zaś jako kreatury wyzute z wszelkiego poczucia moralności i godności ludzkiej” (S. LAKS: *Gry oświęcimskie...*, s. 7).

²⁰ Tamże, s. 122.

W zapiskach Laksa odnoszących się do czasu spędzonego w obozie nie znajdziemy ani jednego fragmentu, w którym pojawiłaby się wiara w humanistyczną moc sztuki w ogóle i muzyki w szczególności. Nie ma w nich żadnego zachwytu nad wykonaniem klasycznego arcydzieła w baraku muzyków lub nad solowym popisem wykonawcy²¹ – epizody krótkotrwałego natchnionego muzykowania zostają z reguły raptownie przerwane lub zestawione z „niskimi” realiami obozowego życia na zasadzie groteskowego kontrastu; brak tu także obrazów potajemnego porozumienia muzyków i ich słuchaczy w trakcie niedzielnych koncertów, w czasie wymarszu komand czy podczas innych epizodów, w których kluczową rolę zdaje się odgrywać lagrowa orkiestra. Ironia Laksa kwestionuje w takich sytuacjach odkupicielską moc muzyki – często zwracając się przeciwko jej wcześniejszym zdobyczom. Do rangi symbolu urasta w jego relacji chwila, gdy bydłęcy wagon wiozący go do Auschwitz zatrzymuje się na dworcu w Eisenach, miejscu narodzin Bacha, przewrotnie spełniając jego wcześniejsze marzenia o odwiedzeniu lipskiego domu, w którym wielki kompozytor zmarł²². Według Lawrence’a L. Langer podobną obecną w wielu świadectwach niechęć do „pięknych deklaracji” zinterpretować można jako formę sprzeciwu wobec ducha pocieszycielskiego pojednania z absurdalnym charakterem obozowego doświadczenia i zawartym w nim *implicite* przeświadczeniem o niewinności ofiar²³. Dlatego między innymi – odwrotnie niż Kulisiewicz – autor *Gier oświęcimskich* stale koncentruje się na obozowych bliskich relacjach władzy i muzyki. Wspomnienia Laksa, świadome uwikłania działalności kapeli w obozową „szarą strefę” przymuszonego współdziałania ofiar i sprawców – podobnie jak w przypadku przywoływanej wcześniej kategorii Langer „pamięci nieheroicznej” – trawi z tego powodu szczególne poczucie utraconej niewinności oraz groteskowej niewspółmierności uprawiania sztuki w obozie zagłady.

Laks zdaje sobie sprawę – co wielokrotnie podkreśla – z wynikającego z własnych uzdolnień muzycznych „prominenckiego” statusu swojej pozycji w Birkenau, który pozwolił mu przeżyć za cenę obcowania z największymi zbrodniarzami obozu – komendantem obozu SS-Obersturmführerem Johannem Schwarzhuberem, szefem oddziału politycznego Birkenau SS-Rottenführerem Perym Broadem czy jednym z największych postrachów Birkenau – blokowym Albertem Hämmerlem²⁴. W każdym z tych przypadków umiejętność spełnienia specyficznych muzycznych oczekiwań protektorów (i wygrania „gry” prowadzonej z oprawcą) umożliwiało przedłużenie życia o kolejny dzień. Laksowi dana była również dzięki temu możliwość obcowania z inną, bardziej „ludzką” stroną obozowych katów i obserwowania ich w sytuacjach innych niż obciążone obrazami przemocy i zabijania. Spostrzeżenia narratora – nadal usytuowanego

²¹ Zob. tamże, s. 171.

²² Tamże, s. 24.

²³ Zob. tamże, s. 171.

²⁴ Tamże, s. 68–69.

w skrajnie asymetrycznej pozycji wobec esesmanów – koncentrują się jednak w *Grach...* nie tyle na odnotowywaniu psychologicznych obserwacji, ile raczej na stałym podkreślaniu własnego poznawczego rozdźwięku i poczucia emocjonalnej dysocjacji²⁵. Portrety sprawców naznaczone są z tego powodu wyraźnymi rysami komicznymi. Troska komendanta Schwarzhubera o obozową orkiestrę, wynikająca ze względów prestiżowych i mająca źródło w rywalizacji „jego” Birkenau ze „Stammlagrem” Auschwitz I, przybiera karykaturalną formę w obliczu rychłego końca obozu i kulminuje w chwili, gdy w trakcie ewakuacji lagru komendant żegna muzyków bezradnym okrzykiem: „Meine schöne Kapelle”²⁶. Pery Broad to wirtuoz gry na akordeonie i zarazem obozowy „intelektualista”-krótkowidz, odpowiedzialny między innymi za likwidację obozu cygańskiego i bestialskie traktowanie więźniarek. W przypadku spotkania z Hämmerlem narrator odgrywa rolę *postillon d’amour* w homoseksualnym romansie blokowego z polskim więźniem Bolkiem²⁷.

Komediowe elementy tych relacji doskonale mieszczą się w poetyce powieści pikarejskiej, której fabularna oś zasadza się na pojedynku słabego bohatera ze światem pełnym niechętniej mu władzy. Na podobnych prawach funkcjonują w opowieści Laksa rozliczne plebejskie „przygody ciała” oraz „sowizdrzalskie” fragmenty ośmieszające oprawców – w większości przypadków wynikające z niezamierzonego zbiegu okoliczności, jak na przykład wykonanie przez orkiestrę pieśni *Berliner Luft* w momencie przejścia przez obozową bramę cuchnących trupami więźniów Sonderkommando²⁸. Pikarejska ironia nie omija także opisów publicznego wykonywania muzyki – orkiestra w nich często niemiłosiernie fałszuje, a kapelmistrz Kopke rzadko zachowuje poczucie rytmu. Obozowe *qui pro quo* stanowi zresztą stałą cechę obozowej komunikacji pomiędzy więźniami i sprawcami. Esesmani na przykład nierzadko błędnie przypisują muzykom intencję ośmieszenia nazistowskiej władzy podczas wykonywania kompozycji zupełnie neutralnych z perspektywy więźniów – za co tych ostatnich spotyka niezasłużona i całkowicie niezrozumiała kara²⁹. W podobny sposób autor opisuje swoje wejście w skład obozowej orkiestry, gdy przez przypadek przyznaje się przed blokowym do posiadania dwóch umiejętności – grania w brydża i gry na instrumentach:

– Dlaczegoś mi wcześniej o tym nie powiedział? Jutro zostaniesz na bloku, zaprowadzę cię do kapeli.

²⁵ Ceną za pobyt Laksa w obozie Birkenau było wiele lat artystycznego milczenia, depresji i duchowej prostracji.

²⁶ S. LAKS: *Gry oświęcimskie...*, s. 128.

²⁷ Tamże, s. 69.

²⁸ W początkowym okresie istnienia obozu Birkenau więźniowie Sonderkommando zamieszkiwali wraz z innymi osadzonymi na terenie lagru.

²⁹ S. LAKS: *Gry oświęcimskie...*, s. 53.

Drugi kompan dorzucił, zanosząc się od śmiechu:

– A jeżeli zostaniesz przyjęty, może pożyjesz trochę dłużej, cha! cha! cha!
Cała trójka również wybuchła śmiechem. Mało brakowało, aby i mnie udzieliła się ich wesołość...³⁰

Salwa śmiechu towarzysząca deklaracji, że jest muzykiem, odgrywa w jego późniejszych wspomnieniach rolę prześladowczego refrenu³¹. Sardoniczny „chichot”, będący tłem dla większości epizodów i wydarzeń, nieustannie ociera się jednak o grozę i niewypowiedzianą pracę traumy. Laks wielokrotnie zawiesza głos lub oznajmia, że pomija pewne wydarzenia – także z własnej obozowej biografii. Jego relacja zdaje się świadomie pozbawiona bezpośrednich opisów cierpienia, przemocy i zabijania. W co najmniej kilku fragmentach wspomnień śmierć metonimicznie przywołują odziedziczone po zmarłych przedmioty – z reguły są to instrumenty lub pulpity innych muzyków. Podobnie śmierć współwięźniów z kapeli zostaje opisana przez przypomnienie specjalnego sposobu instrumentowania utworów – tzw. systemu „odeon”, który pozwala wykonać kompozycję nawet podczas nieobecności kilku wykonawców z zespołu.

Laks zaprzecza świadectwom, wedle których orkiestra w Birkenau towarzyszyła egzekucjom lub akompaniowała zabijaniu w komorach gazowych. W co najmniej dwóch przypadkach do takiej sytuacji doszło zdaniem pisarza przez zwykły zbieg okoliczności – raz, gdy transport z deportowanymi przybył przedwcześnie, w trakcie obozowej uroczystości na cześć komendanta Schwarzhubera; innym razem, gdy w październiku 1944 roku orkiestra została nakłoniona do urządzenia koncertu dla członków Sonderkommanda przy komorach gazowych i dołach spaleniskowych w zamkniętej części obozu (w tzw. Totenlagerze). Na czas koncertu komando zaprzestało jednak pracy. Pomimo tego, że kilka dni później wybuchł bunt pracujących tam więźniów, autor – jakby wierny deheroizującej regule burleski – zwięźle podkreśla jedynie znaczenie jego całkowitego niepowodzenia.

Podobny dystans do heroicznej narracji wielokrotnie podkreślony zostaje przez stwierdzenie Laksy o całkowitym uwewnętrznieniu przez więźniów obozowych hierarchii, a nawet elementów nazistowskiego rasizmu. Ten ostatni wielokrotnie przywoływany jest w opisie relacji muzyka z osadzonymi w obozie Polakami, dla których autor to przede wszystkim Żyd i obiekt kpin czy mniej lub bardziej zamierzonych szykan. Nawet jednak i takie sytuacje zostają często przywołane w formie obozowych anegdot i językowych nieporozumień. Laks jako inteligent często nie jest w stanie zrozumieć „kercelakowej” gwary niektórych polskich towarzyszy i niekiedy nawet stara się poprawiać ich językowe błędy (z nader kiepskim dla siebie skutkiem). Na tym tle pozytywnie wyróżniają się jednak niektórzy polscy więźniowie, którzy *de facto* uratowali mu życie.

³⁰ Tamże, s. 33.

³¹ Tamże, s. 42.

Uwewnętrzniona perspektywa obozowego świata świadomie eksponowana jest natomiast w wielu innych fragmentach – na przykład wtedy, gdy autor z rozmysłem przytacza podzielane przez siebie i pełne pogardy zdanie na temat kobiecej orkiestry z Birkenau. Albo gdy z przewrotną satysfakcją opisuje reguły obozowego „organizowania” żywności i świadczenia wzajemnych przysług. W takich sytuacjach łotrzykowska ironia stanowi element obronnej strategii, prowadzonej w wyjątkowo ekstremalnym środowisku i zdaje się mieć znaczenie terapeutyczne.

Narrator zapisków Laksa wydaje się pozornie pozbawiony psychologicznej skłonności do poszukiwania sensu i logiki w opisywanych przez siebie wydarzeniach. Fakt zajmowania się „sztuką” w Birkenau pogłębia jednak w nim dotkliwie poczucie absurdalności obozowego świata i każe mu postrzegać własne perypetie w perspektywie ciągu nielogicznych przypadków oraz zrzędzeń losu, składających się na serie trafów i zwykłych „głupstw”, które unieść może tylko szmoncesowy humor i żart³².

Stąd naczelną zasadą kompozycyjną i stylistyczną narracji w *Grach...* zdaje się kategoria wszechobecnej groteski, która obejmuje wszystkie elementy świata przedstawionego i przyjmuje gatunkowo niejednorodną oraz heterogeniczną formę wspomnień w postaci muzycznej „wiązanki”, tj. operetkowego *potpourri*³³. Charakterystyczny dla tego gatunku układ kompozycyjny, oparty na sekwencji zestawionych ze sobą kontrastowych przeskoków tematycznych, luźno powiązanych (lub niepowiązanych ze sobą) „muzycznych obrazków rodzajowych”, banalnych i komicznych epizodów, wydaje się stanowić o konstrukcyjnej regule całej opowieści oraz o nadrzędnej zasadzie organizującej obozowe doświadczenie narratora.

Z tego między innymi powodu we francuskim wydaniu z 1948 roku fragmenty wspomnień Laksa były opatrzone specjalnymi „uwagami wykonawczymi”. W *Musiques d'un autre monde* każdy z dwudziestu dwóch rozdziałów następujących po *Uwerturze* nosił tytuł zapożyczony ze słownictwa muzycznego, na przykład: *Alla tedesca*, *Invitation à la Muse*, *Premiers sons*, *Consonanse fragiles*, *Decrescendo*³⁴. Muzyczna „rama” kompozycyjna przypadkowo zestawionych ze sobą fragmentów muzycznych odpowiadała charakterowi kompozycji zazwyczaj grywanych w Birkenau, utworów z reguły banalnych, pozbawionych znaczenia i głębszego duchowego sensu³⁵. We wspomnieniach Laksa takie formalne powtó-

³² Seria takich żartów, obejmujących fakt własnego przeżycia, pojawia się w *Uwerturze* – gorzkim i ironicznym wstępie autora do *Gier...* Zob. tamże, s. 15.

³³ W ten sposób – jako „wiązankę wspomnień” – Laks określa *Gry oświęcimskie* w swojej dedykacji złożonej dla trzech muzyków i towarzyszy niedoli z Auschwitz (Tadeusza Jawora, Jana Stojakowskiego i Ludwika Żuk-Skarszewskiego).

³⁴ Zwraca na to uwagę syn kompozytora André LAKS. Zob. TENŻE: *O moim ojcu Szymonie Laksie i jego książce „Gry oświęcimskie”*. „Muzykalia” 2008, VI, Judaica 1.

³⁵ Reguła kompozycyjna zdaje się w tym miejscu przypominać zabieg bliski *Il sistema periodico* Primo Leviego albo nierzadką dla wielu form powieściowych francuskiej literatury Zagłady figurę suity (od *Suity francuskiej* Irène Némirovsky po *Łaskawe* Jonathana Littella).

rzenie elementów muzycznej humoreski w warstwie tekstu odgrywa rolę wielopoziomowej metafory, opisującej reguły egzystencji ocalonego w kategoriach heterogeniczności, niewspółmierności, fragmentaryczności i ironii³⁶. Sąsiaduje ono w porządku kompozycyjnym z typowymi ramami obozowych świadectw, w których uprzywilejowana rola przypada momentowi przybycia do obozu i dniowi jego wyzwolenia³⁷. Narrator *Gier oświęcimskich* znajduje jednak formę dla tego, co mieści się pomiędzy tymi epizodami – topikalny układ zdarzeń zostaje tu podporządkowany ironicznej formule groteski, która nadaje pikareskie znaczenie niepowiązanym wypadkom, traumatycznym flesztom i zbiegom okoliczności. W taki sam sposób ukształtowana zostaje jaźń narratora, który naznaczony doświadczeniami deprywacji i traumy opowiada równocześnie dwie historie – niezrozumiałą historię własnego irracjonalnego przeżycia i niedającą się przedstawić historię stale zagrażającej mu śmierci. Muzykowanie zdaje się pośredniczyć pomiędzy tymi dwoma niemożliwymi biegunami.

Bibliografia

- AUERBACH R.: *Reportaż z Treblinki*. Warszawa 1946.
- BILICA K.: *Muzyka w obozie według Szymona Laksa i innych*. „Muzykalia” 2011, XI, Judaica 3.
- FÄCKLER G.: *Muzyka w obozach koncentracyjnych 1933–1945*. „Muzykalia” 2008, VI, Judaica 1.
- FRANKL V.: *Człowiek w poszukiwaniu sensu*. Przeł. A. WOLNICKA. Warszawa 2009.
- GILBERT S.: *Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*. Oxford–New York 2005.
- GLAZAR R.: *Stacja Treblinka*. Przeł. E. CZERWIAKOWSKA. Warszawa 2011.
- GÓRNIAK J.: *Jeszcze o muzyce w Oświęcimiu*. „Ruch Muzyczny” 1946, nr 2, s. 9–12.
- KŁOS A.: *Damy z orkiestry w Birkenau*. „Gazeta Wyborcza” z 17.01.2015 r. [dodatek: „Wysokie Obcasy”], s. 10–12.
- KOPYCIŃSKI A.: *Ruch muzyczny za drutami Oświęcimia*. „Ruch Muzyczny” 1945, nr 5, s. 8–11.
- KRUPA B.: *Wspomnienia obozowe jako specyficzna odmiana pisarstwa historycznego*. Kraków 2006.
- KULISIEWICZ A.: *Muzyka i pieśń jako współczynnik samoobrony psychicznej więźniów w obozach hitlerowskich*. „Przegląd Lekarski” 1977, nr 1, s. 66–77.
- KULISIEWICZ A.: *Orkiestry w obozach koncentracyjnych*. „Życie Muzyczne” 1977, nr 4, s. 3–8.
- LAKS A.: *O moim ojcu Szymonie Laksie i jego książce „Gry oświęcimskie”*. „Muzykalia” 2008, VI, Judaica 1.
- LAKS S.: *Gry oświęcimskie*. Oświęcim 1998.
- LANGER L.L.: *Świadectwa Zagłady w rumowisku pamięci*. Przeł. M. SZUSTER. Warszawa 2015.
- LEVI P.: *Czy to jest człowiek*. Przeł. H. WIŚNIEWSKA. Kraków 1978.
- POSMYSZ Z.: *Pasażerka*. Kraków 1981.
- QUIGNARD P.: *Nienawiść do muzyki*. Przeł. E. WIELEŻYŃSKA. „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 178–192.

³⁶ Zob. L.L. LANGER: *Pamięć nieheroiczna...*, s. 170–172.

³⁷ Zob. B. KRUPA: *Wspomnienia obozowe jako specyficzna odmiana pisarstwa historycznego*. Kraków 2006.

RAJCHMAN J.: *Ocalałem z Treblinki*. Przeł. B. SZWARCMAN-CZARNOTA. Warszawa 2011.

RAJGRODZKI J.: *Jedenaście miesięcy w obozie zagłady w Treblince*. „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1958, nr 25, s. 75–92.

WIERNIK J.: *Rok w Treblince*. Warszawa 2013.

WILLENBERG S.: *Bunt w Treblince*. Kraków 2004.

Bartosz Dąbrowski

Category of the Grotesque
in Descriptions of the Music from Concentration Camps
Gry oświęcimskie by Szymon Laks

Summary

The article presents the grotesque as an autobiographical strategy of talking about the experience of concentration camps. In his autobiographical testimony, Szymon Laks describes the music in Birkenau as the part of the Nazi system of exploitation of prisoners. In his memories, music in the concentration camp is deprived of humanistic values, and becomes a symbol of the violence, hierarchy and absurdity of the camp life. For Laks, the grotesque and self-parody become the only means of speaking about the experience of the concentration camp. Laks chooses the literary tactics of inhuman accustoming, similar to the works of such writers as Tadeusz Borowski and Piotr Rawicz.

Key words: Szymon Laks, music in concentration camps, Holocaust, trauma, grotesque, parody