

Maria Sławek

Akademia Muzyczna im. K. Pendereckiego w Krakowie
<https://orcid.org/0000-0002-4228-1969>
maria.slawek@amuz.krakow.pl

Muzyka jako forma upamiętnienia powstania w getcie warszawskim

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest obecności muzyki w obchodach poszczególnych rocznic powstania w getcie warszawskim. Autorka tworzy kategorię „muzycznego upamiętnienia”, za pomocą której opisuje sposoby, strategie i formy, jakie podejmowali i podejmują zarówno kompozytorzy, jak i osoby odpowiedzialne za dobór programu. Opisując repertuar koncertów i akademii rocznicowych, zarysowuje również zmiany historyczne i polityczne, które zauważalne są także w wyborze kompozycji i charakterze obchodów. Podejmuje też temat nowych dzieł zamawianych u różnych twórców i ich roli, wagi i znaczenia dla upamiętnienia walk w powstaniu. W artykule stara się wyjaśnić, dlaczego tak kluczowa jest rola muzyki podczas obchodów i jakie treści mogą nieść wybory repertuarowe organizatorów.

Słowa kluczowe

upamiętnienie, muzyka, powstanie, getto, Warszawa, kompozytorzy, Żydzi, rocznica

Abstract

The article focuses on the presence of music in the commemoration of the various anniversaries of the Warsaw Ghetto Uprising. The author creates the category of “musical commemoration” through which she describes the ways, strategies, and forms that both composers and those responsible for the construction of the program have adopted and are adopting. Describing the repertoire of anniversary concerts and celebrations, she also outlines the historical and political changes that are also noticeable in the choice of compositions and the nature of the events. It also addresses the subject of new works commissioned by various artists and their role, importance and relevance to the commemoration of the fighting in the uprising. The article seeks to explain why the role of music during the celebration so crucial, and what content the organizers’ repertoire choices is may carry.

Keywords

commemoration, music, uprising, ghetto, Warsaw, composers, Jews, anniversary

Rytmiczne uderzenie w bęben, powolne, imitujące dźwięk syren glissanda na puzonach, nierzeczywista barwa preparowanego fortepianu. Wysokie, przenikliwe, świdrujące dźwięki skrzypiec, coraz intensywniejsza, coraz bardziej

natarczywa perkusja – tak zaczyna się *Tren dla warszawskiego getta* autorstwa Radzimira Dębskiego (ps. Jimek). Chwilę wcześniej słyszymy *Odę do radości* z *IX Symfonii* Ludwiga van Beethovena śpiewaną tak, jak planowali artyści działającej w getcie Żydowskiej Orkiestry Symfonicznej – po hebrajsku.

Wielka scena, wielka orkiestra i wielka widownia – obchody 75. rocznicy wybuchu powstania w getcie warszawskim przygotowane przez Muzeum Historii Żydów Polskich Polin odbyły się pod słynnym pomnikiem Natana Rapaporta.

„Trudno znaleźć słowa, które oddałyby bezmiar żalu i cierpienia związanego z tamtymi wydarzeniami. W takich sytuacjach często sięgamy po muzykę” – powiedziała prowadząca koncert aktorka Maria Dębska.

Upamiętnienie za pomocą dźwięków ma w sobie istotnie coś wyjątkowego – przypomina żyjący, ruszający się, oddychający pomnik. W triadzie kompozytor – muzyk – słuchacz może pojawić się szczególny rodzaj wspólnotowego doświadczenia, zwłaszcza gdy uczestniczy się w koncercie na żywo. Muzyka korzysta ze swojej przewagi nad słowem – jest zarazem mówieniem i milczeniem, ale może zabrznieć też tam, gdzie każde słowo okaże się niewystarczające – „Mowa jest nadużyciem, ale milczenie jest oszustwem. Strome przejście znajduje się poza mową i milczeniem” mówi pewien cytowany przez Martina Bubera mistrz zen¹. Pokonanie stromej ściany zawsze związane jest z ryzykiem. Czy kompozycje, które mają być hołdem dla ofiar, będą udane? Jakimi narzędziami będziemy to mierzyć? Czego oczekujemy od muzyki, która ma upamiętniać ofiary Zagłady? Jak uchronić się przed zbytnią dosłownością, jak nie dać się zwieść w niebezpieczne rejony cikliwości, za którymi czeka już tylko holokaustowy kicz? Czy muzyczne upamiętnienia mogą być trwałe? A może ich siłą jest żywe wykonanie w określonej scenerii i czasie?

Wybór utworów i wydźwięk akademii rocznicowych wyraźnie odzwierciedla nastroje polityczne, gusta publiczności i zmieniającą się rzeczywistość. Dzięki zachowanym dokumentom archiwalnym można łatwo prześledzić, jakie znaczenie miały i wciąż mają kolejne rocznice powstania w getcie warszawskim. Widać też dokładnie, jak zmieniała się społeczność polskich Żydów i jak ewoluowała pamięć o ofiarach getta.

Pierwsze wzmianki o uroczystościach związanych z obchodami rocznicy powstania w getcie pojawiają się w archiwach przy okazji trzeciej rocznicy. Akademia odbyły się w Krakowie, Gliwicach, Częstochowie i Warszawie. Choć program zawsze przewidywał część artystyczną, to nie w każdym wypadku zachowały się dokładne listy wykonywanych utworów. Wiadomo jednak, że we wszystkich tych miastach wykonywana była muzyka kompozytorów klasycznych: Fryderyka Chopina, Edvarda Griega czy Ferenc Liszta. Issachar Fater, ówczesny Kie-

¹ Cyt. za: Piotr Matywiecki, *Poza ludzką mową. Rozważania nad sensem historii i poezji po Shoah* [w:] *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)*, red. Sławomir Buryła, Dorota Krawczyńska, Jacek Leociak, Warszawa: IBL PAN, 2016, s. 424. Zob. Martin Buber, *Zen i chasydyzm*, tłum. Adam Szostkiewicz, „Znak” 1980, nr 7, s. 857.

ownik Wydziału Kultury i Propagandy w Centralnym Komitecie Żydów (CKŻ) Polskich wystosował nawet pismo do Dyrektora Państwowego Konserwatorium Muzycznego w Warszawie z prośbą o wydelegowanie kwartetu smyczkowego do udziału w uroczystościach.

W roku 1947 uroczystości było już znacznie więcej: w Warszawie obchody rozpoczęły się już 18 kwietnia w dawnym budynku Domu Katolickiego im. Piusa XI zwanym „Roma”. W prezydium zasiadali m.in. Julian Tuwim, Icyk Manger i Binem Heller, w uroczystości uczestniczyli przedstawiciele polskich władz, wojska, liczne delegacje żydowskie z kraju i zagranicy. W części artystycznej wystąpiła orkiestra Filharmonii Warszawskiej (niestety nie zachował się program koncertu). Kolejnego dnia w czasie uroczystości:

[...] na zbiegu ulic Zamenhofa i Gęsiej ustawiły się delegacje ze sztandarami. Uroczystościom asystowała kompania Pierwszej Warszawskiej Dywizji Piechoty im. Tadeusza Kościuszki z orkiestrą. Przy dźwiękach marsza żałobnego wojsko prezentuje broń i następuje składanie wieńców na tymczasowej płycie pamiątkowej ku czci poległych Żydów. [...] na zakończenie orkiestra odegrała hymn państwowy².

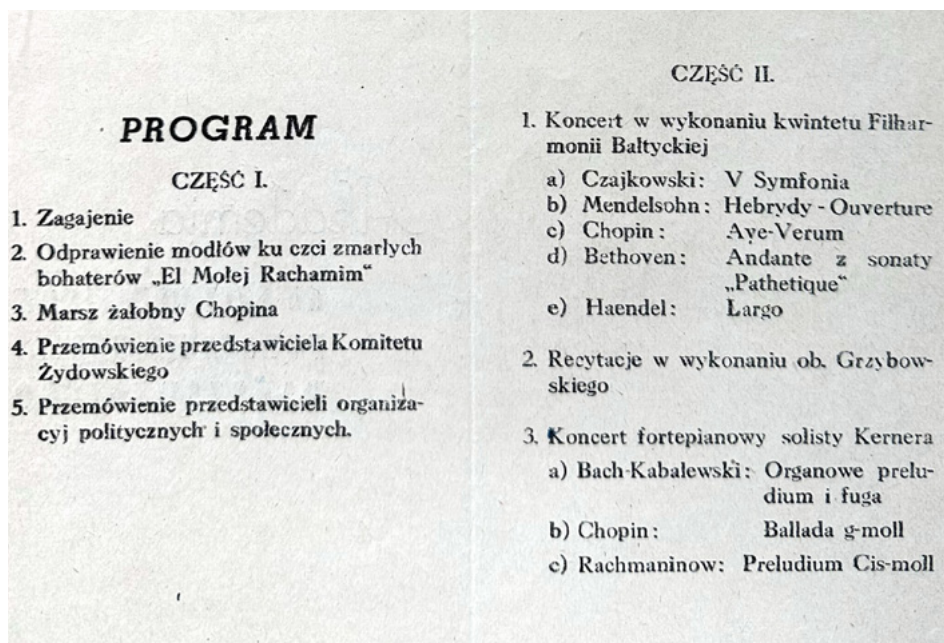
W Wojewódzkim Komitecie Żydowskim we Wrocławiu wystąpiły żydowskie chóry młodzieżowe związane z organizacjami Dror i Ha-Szomer ha-Cair. W Poznaniu i Płocku wykonywano *Marsz żałobny z Sonaty b-moll* Fryderyka Chopina, ale także bardzo niegdyś popularny *Poemat* czeskiego kompozytora Zdenka Fibicha. W sprawozdaniu czytamy, że: „[...] na zakończenie Akademii prof. Paciorekiewicz odegrał na pianinie motywy żydowskie” – niestety nie wiadomo, czy były to znane publiczności przedwojenne piosenki, czy improwizacje oparte na charakterystycznych dla muzyki żydowskiej motywach i harmoniach. W sprawozdaniach, które kierowały do centrali okręgowe komitety żydowskie, często pojawia się za to wzmianka o wykonaniu hymnu żydowskich partyzantów *Zog nit kejn mol*, a także *Es brennt* Mordechaja Gebirtiga.

Ciekawie wyglądały obchody organizowane w Gdańsku:

Po odśpiewaniu modlitwy za duszę zmarłych oraz odegraniu marsza żałobnego Chopina przez kwintet Filharmonii Bałtyckiej, prezes komitetu mgr. Freundlich udzielił głosu przedstawicielom wszystkich ugrupowań politycznych. [...] W podniosłym nastroju akademię zamknął prezes Freundlich, który nawoływał do zniesienia muru chińskiego między społeczeństwem polskim i żydowskim, którzy w ciężkich chwilach razem walczyli przeciwko wspólnemu wrogowi – hitleryzmowi. Po części koncertowej, w której udział wzięli: a) kwintet Filharmonii Bałtyckiej, b) recytator art. Grzybowski, c) pianista art. Kerner uroczysta akademia została zamknięta³.

² <https://cbj.jhi.pl/collections/606926>, Uroczystości w kraju, „Nowe Życie. Trybuna Wojewódzkiego Komitetu Żydów na Dolnym Śląsku”, 1 V 1947.

³ Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego, 303/XIII.



Program koncertu rocznicowego w Gdańsku w 1947 r. (Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego, 303/XIII)

Dzięki zachowanemu programowi możemy prześledzić dokładnie, jakie utwory zostały wówczas wykonane.

Niestety nie wiadomo, czy filharmoniczny kwintet składał się z instrumentów dętych, czy smyczkowych. Program wskazuje na to, że artyści musieli raczej wykonać skrócone wersje utworów lub ich aranżacje. Taka praktyka, także w czasie trwania wojny, była dość częsta, na co wskazują zachowane dokumenty z działalności Żydowskiej Orkiestry Symfonicznej czy orkiestr obozowych. Warto też zwrócić uwagę na dobór kompozytorów – muzyka rosyjska i niemiecka była wykonywana nawet częściej niż polska. Dzieł kompozytorów żydowskich właściwie nie wykonywano wcale (poza muzyką Felixa Mendelssohna, należy jednak pamiętać, że on sam był wychowany w chrześcijańskim, niemieckim domu i w żaden sposób nie identyfikował się z kulturą żydowską), a popularnością cieszył się regularny repertuar filharmoniczny. Przez lata nie powstawały też żadne nowe kompozycje poświęcone powstaniu w getcie.

W 1947 r. interesująco wyglądały obchody organizowane w Katowicach. W uroczystościach wzięła udział m.in. orkiestra górnicza. W sprawozdaniu czytamy:

Po części oficjalnej odbyła się część artystyczna w wykonaniu żydowskich organizacji młodzieżowych, uczniów szkoły powszechnej przy WKŻ [Wojewódzkim Komitecie Żydowskim] oraz z udziałem znanych artystów żydow-

skich pod kier[unkiem] Sz. Pryzament[a]. Podczas uroczystości przygrywała orkiestra górników kopalni „Wujek” pod kier. Ob. Loskota.

W innych miastach (Bydgoszcz, Włocławek, Kraków) także prezentowały się młodzieżowe chóry żydowskie, a z recytacjami lub całymi spektaklami występowali lokalni aktorzy żydowscy.

Podczas piątej rocznicy warszawskie uroczystości skupione były przede wszystkim wokół odsłonięcia pomnika Natana Rapaporta. Być może w części artystycznej tym razem nie znalazły się utwory muzyczne, jednak, jak donosi gazeta „Mosty”, w audycji w sekcji żydowskiej Polskiego Radia wyemitowano nagranie kantaty Leona Wajnera *Cu di pojlisze Jidn* (z jid. *Do polskich Żydów*) do słów Władysława Broniewskiego⁴.

Kolejne rocznice odbywały się już w innej rzeczywistości społecznej. Wielka nadzieja, z jaką ocalali polscy Żydzi pragnęli odbudować życie żydowskie i pielęgnować pamięć o powstaniu w getcie, została przyćmiona wydarzeniami z końca lat czterdziestych. Centralny Komitet Żydów Polskich (CKŻP) został upaństwowiony, poszczególne oddziały zlikwidowane lub także przejęte przez komunistów. W 1947 r. z inicjatywy komunistów utworzono Żydowskie Towarzystwo Kultury (ŻTK). Dwa lata później na zjeździe ŻTK we Wrocławiu zdecydowano, że jedynym obowiązującym kanonem musi być socrealizm.

Towarzystwo miało czuwać nad „prawidłowym rozwojem kultury”, której «żydowska» forma byłaby nosicielem „klasowo słusznych, proletariackich i antyimperialistycznych” treści⁵.

W październiku 1950 r. z połączenia CKŻP z ŻTK powstało Towarzystwo Społeczno-Kulturalne Żydów (TSKŻ) w Polsce, które odtąd przejęło wszystkie kwestie związane z żydowskim życiem w kraju. Nowo powstała organizacja była narzędziem i głosem władzy, która zaczęła narzucać określoną narrację dotyczącą historii żydowskiej w Polsce. Powstanie przedstawiane było jako wydarzenie ponadnarodowe i klasowe, oderwane od żydowskich korzeni.

W związku z powstaniem państwa Izrael i możliwością emigracji zgodnie z tzw. prawem powrotu wielu polskich Żydów zdecydowało się opuścić kraj i rozpocząć nowe życie z dala od gruzów getta.

Dziesiąta rocznica powstania odbywała się w trudnej atmosferze – nastąpiła wyraźna zmiana polityki wobec Izraela i wzrost nastrojów antysemitycznych w ZSRR. W Polsce nie było już żadnej niezależnej organizacji żydowskiej, a w obchody okrągłej rocznicy ze strony rządowej włączył się Związek Bojowników

⁴ *Spółeczeństwo polskie w uroczystościach 5-jej rocznicy powstania w getcie*, „Mosty” 1948, R. 3, nr 48 (170), s. 8, <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/408880/display/Default> (dostęp 12 IX 2023).

⁵ Alina Cała, Helena Datner-Śpiewak, *Dzieje Żydów w Polsce 1944–1968. Teksty źródłowe*, Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny, 1997, s. 227.

o Wolność i Demokrację (ZBoWiD). Wspólnie z TSKŻ dbali o poprawną politycznie narrację, według której powstańcy podjęli walkę z inicjatywy PPR, a współodpowiedzialność za zbrodnie hitlerysty ponosiły reakcje polska i żydowska (syjoniści)⁶.

Repertuar części artystycznej podczas obchodów rocznicy także musiał odpowiadać odgórnym wytycznym: podczas wieczoru w Teatrze Narodowym wystąpili artyści stołecznych scen, na czele z Ryszardą Hanin, chórem TSKŻ i orkiestrą symfoniczną (najpewniej z zespołem Filharmonii). W programie znalazła się *Kantata o Stalinie* autorstwa Aleksandra Aleksandrowa z tekstem Michaiła Iniuszkina.

Podobnie w Dzierżoniowie chór „Orfeusz” musiał poza kilkoma żydowskimi pieśniami wykonać także pieśni o Stalinie, a w Świebodzicach i Krakowie odśpiewano *Międzynarodówkę*.

W 1963 r. władze także ingerowały w dobór utworów – odmówiono włączenia do programu koncertu w Sali Kongresowej utworów w jidysz, tłumacząc, że większość z zaproszonych gości zna i rozumie język polski. Ostatecznie udało się jednak zaśpiewać przynajmniej *Es brennt* i *Zog nit keyn mol*. Dużo ciekawiej uczczono pamięć o powstaniu w Katowicach – w specjalnym, poświęconym dwudziestej rocznicy koncercie wystąpili soliści, aktorzy, chór „Ogniwo” i Orkiestra Państwowej Filharmonii Śląskiej pod dyrekcją Karola Stryji. Wykonano *List do Marca Chagalla* Stanisława Wiechowicza – rapsodię dramatyczną na sopran, mezzosopran, dwóch recytatorów, chór mieszany i orkiestrę skomponowaną w 1961 r. do słów Jerzego Ficowskiego.

Kolejna, dwudziesta piąta rocznica przypadła na rok 1968. Miesiąc po wydarzeniach marcowych, wobec narastającego antysemityzmu legitymizowanego przez władze, uroczystości związane z rocznicą zostały przez większość środowiska żydowskiego zbojkotowane. Oficjalnym organizatorem obchodów był ZBoWiD, a z prasy i telewizji sączyła się propaganda mająca na celu umniejszenie wagi powstania. W Polskiej Kronice Filmowej podkreślano, że „w ten sam sposób wymordowano miliony Polaków i w ten sam sposób płonęły polskie miasta i wsie”⁷.

18 kwietnia w Sali Kongresowej odbyła się akademie, podczas której wystąpili Orkiestra i Chór Filharmonii Krakowskiej z solistami – Bernardem Ładyszem i Wiesławem Ochmanem. W programie obchodów po raz pierwszy (ale jak się okaże – nie ostatni) pojawiło się oratorium *Dies Irae*⁸ Krzysztofa Pendereckiego, które kompozytor napisał z okazji odsłonięcia Międzynarodowego Pomnika

⁶ Tamara Włodarczyk, Ignacy Einhorn, *Żydowska pamięć o powstaniu w getcie warszawskim*, Warszawa: TSKŻ, Muzeum Getta Warszawskiego, 2023, s. 35.

⁷ Polska Kronika Filmowa, 16B/68, <http://repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/6051> (dostęp 6 VIII 2023).

⁸ Pełny tytuł: *Dies irae – oratorium ob memoriam in pereniciei castris in Oświęcim necatorum inextinguibilem reddendam*.

Ofiar Faszystwu w KL Auschwitz-Birkenau. W drugiej połowie lat sześćdziesiątych powstały największe i do dziś uchodzące za przełomowe utwory kompozytora: *Pasja wg św. Łukasza*, *Diabły z Loudun*, ale także wcześniejsza *Brygada śmierci* z 1963 (utwór zrealizowany w Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia, którego warstwę tekstową stanowi dziennik więźnia obozu w Janowie pod Lwowem – Leona Wieliczka). W *Dies Irae* Penderecki korzysta z wielu tekstów: fragmentu Psalmu 114, Apokalipsy św. Jana, *Eumenidy* Ajschylosa, I Listu do Koryntian św. Pawła, *La cimetière marin* Paula Valéry'ego, *Auschwitz* Louisa Aragona, *Ciał* Władysława Broniewskiego i *Warkoczyka* Tadeusza Różewicza. Teksty wybrał i zestawiał sam kompozytor, wszystkie są przełożone na łaćnę. Utwór składa się z trzech części: I *Lamentatio*, II *Apocalypsis*, III *Apotheosis*. Trzecia część zakończona jest słowami zaczerpniętymi z poematu Valéry'ego: „Wstaje wiatr. Spróbujmy żyć”.

„[*Dies Irae*] to utwór na wskroś sonorystyczny: chór krzyczy i gwizdże częściej niż mówi i śpiewa, soliści sięgają krańców swoich skal, a do wysłuszenia możliwe są tylko kluczowe słowa wykorzystanych tekstów”⁹.

W 1978 r. obchodzono trzydziestą piątą rocznicę wybuchu powstania. Ponownie uroczystości zostały wykorzystane przez władze do poprawienia swojego wizerunku i odwrócenia uwagi od załamującej się gospodarki. Zaplanowano wiele dużych i znaczących wydarzeń, w tym także oczywiście uroczysty koncert, który odbył się ponownie w Filharmonii Narodowej. Znów wykonane zostało oratorium *Dies Irae* Pendereckiego, a także *Muzyka żałobna* Witolda Lutosławskiego i kantata *Ocalały z Warszawy* Arnolda Schönberga. Pierwszy raz zatem podczas uroczystości wykonano dzieło skomponowane przez żydowskiego kompozytora i zadedykowane pamięci ofiar Zagłady.

Schönberg urodził się w rodzinie żydowskiej i w 1933 r. z powodu prześladowań wyemigrował do USA. To właśnie tam skomponował *Ocalałego*... Sam napisał tekst, który wygłasza narrator, a na końcu dodał słowa jednej z najważniejszych modlitw żydowskich – *Szema Israel*. Sytuacja, którą opisuje, jest prawdopodobnie kompilacją kilku usłyszanych historii z gett w Warszawie i Wilnie. Umieszczenie ostatecznej akcji w Warszawie ma pewnie związek z tym, że to właśnie w tym mieście odbyło się powstanie w getcie, akt szczególnego heroizmu i wyraz oporu wobec oprawców, który wyjątkowo imponował kompozytorowi. W tekście *Ocalałego*... znajdziemy tzw. łapankę, odliczanie więźniów, groźbę wysłania ich do komory gazowej, wreszcie – bunt w postaci zbiorowego odśpiewania modlitwy. Wszystko to brzmi jak sen, mieszają się porządki (łapanka to getto, odliczanie, selekcja i komory to już obóz). Pierwsze słowa narratora to zresztą właśnie: „I cannot remember everything I must have been unconscious most of the time”, co można tłumaczyć jako: „Nie pamiętam wszystkiego, musiałem przez większość czasu być nieprzytomny”.

⁹ Aleksandra Jagiełło-Skupińska, *Krzysztof Penderecki, „Dies irae”*, <https://culture.pl/pl/dzielo/krzysztof-penderecki-dies-irae> (dostęp 18 VII 2023).

W książce *Bohater, spisek, śmierć* Maria Janion przypomina jednak wątpliwości sformułowane przez Theodora Adorno:

Pisząc o kompozycji Arnolda Schönberga *Ocalały z Warszawy*, Adorno dopowiedział swą myśl. Dowodził mianowicie, że w utworze Schönberga jest «coś zenującego». Dlaczego? Tworząc wizerunek zbrodni, choćby najbardziej ostry i bezkompromisowy, artysta rani nasze poczucie wstydu wobec pomordowanych. Przecież to z ich cierpienia przygotowuje się tego rodzaju utwory i rzuca na pastwę świata, który ich zabił. Z tak zwanym «wyrazem artystycznym» nagięto, cielesnego bólu, jaki czuli ludzie masakrowani kolbami karabinów, wiąże się przecież – cóż z tego, że nie bezpośrednio? – potencjalna przyjemność estetyczna [...] Styl tej kompozycji, a zwłaszcza uroczysta modlitwa chóru sprawiają wrażenie, jakby ów niewyobrażalny los nie był pozbawiony pewnego sensu; opromieniony nadziejską światłością nie wydaje się on już tak przerażający¹⁰.

Utwór Schönberga pojawił się ponownie podczas uroczystości rocznicowych w 1983 r. w Teatrze Wielkim w Warszawie, znów obok *Dies Irae* Pendereckiego. Pięć lat później, 12 kwietnia 1988 r. w warszawskiej Synagodze Nożyków odbył się koncert muzyki synagogałnej, w którego programie znalazły się modlitwy odmawiane w Wielkiej Synagodze na Tłomackiem podczas okupacji. W ten sposób przypomnieni zostali zarówno wielcy warszawscy kantorzy – Mosze Kusewicz i Gerszon Sirota (który zginął podczas powstania), jak i sama Wielka Synagoga, której wysadzenie w maju 1943 r. miało być symbolicznym końcem istnienia żydowskiej dzielnicy mieszkaniowej w Warszawie. Podczas akademii rocznicowej wystąpił także pianista Janusz Olejniczak, który wykonał kilka utworów Fryderyka Chopina.

Po upadku komunizmu do Polski mogły przyjeżdżać już oficjalne delegacje z całego świata, a obchody kolejnych rocznic organizowane były z coraz większym rozmachem. Pomimo widocznej obecności reprezentantów Kościoła katolickiego oddawano też głos rabinom i kantorom, a wydarzenia przestały mieć wyłącznie świecki charakter. Pięćdziesiąta rocznica powstania świętowana była już hucznie, a uroczystości odbywały się w całej Polsce. Na uwagę zasługują chociażby koncert w Filharmonii Śląskiej w Katowicach, podczas którego wykonano *V Symfonię* Gustava Mahlera, czy koncert w radiowym Studiu S1 w Warszawie, kiedy to zaprezentowano nowy utwór Marty Ptaszyńskiej *Holocaust Memorial Cantata* w wykonaniu Orkiestry i Chóru Polskiego Radia w Krakowie pod dyrekcją Jose Mario Florencio Juniora z towarzyszeniem trójki solistów – śpiewaków: Zofii Kilanowicz, Jacka Laszczkowskiego i Roberta Gierlacha. Utwór napisany został w latach 1992–1993 do tekstu Lesliego Woolfa Hedleya *Chant for all the people in the world*. Jak mówiła sama kompozytorka:

¹⁰ Maria Janion, *Bohater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie*, Warszawa: WAB, 2009, s. 307.

Ponieważ *Kantata* została pomyślana jako niezwykle rozbudowana modlitwa, nadałam jej kontemplacyjny i posepny wyraz, czasem podniosły i uroczysty, czasem o charakterze lirycznym, tylko gdzieniegdzie wprowadzając fragmenty nacechowane większą siłą i dramatyzmem. Nieustające powtórzenia słów *not to forget* (nie zapominajcie), śpiewane po angielsku, hebrajsku, w jidysz i po polsku, mają fundamentalne znaczenie i są bardzo charakterystyczne dla modlitw żałobnych. Nawracająca fraza staje się w tym przypadku motorem sprawczym utworu. *Kantata* składa się z dziesięciu ustępów, ujętych w dwie części. Kulminacja dramatyczna następuje zgodnie ze strukturą poematu w ustępie szóstym, *What Happened to Six Milion Jews* („Co stało się z sześcioma milionami Żydów”)¹¹.

W kolejnych latach coraz ciekawiej kształtowały się programy koncertów upamiętniających powstanie w getcie. W 1996 r. w Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy odbyły się aż dwa koncerty poświęcone pamięci o Żydach – podczas pierwszego z recitalem pieśni wystąpił kantor Wielkiej Synagogi w Sankt-Petersburgu Baruch Finkelstein. Kilka dni później orkiestra pod dyrekcją izraelskiej dyrygentki Dalii Atlas wykonała utwory Tzvi Avniego (*Modlitwa*), Dymitra Szostakowicza (*Z żydowskiej poezji ludowej*), Gustava Mahlera (*Adagietto z V Symfonii*) i Wojciecha Kilara (*Exodus*).

Wyraźnie kształtował się nowy sposób mówienia o powstaniu i o Zagładzie. Oddano głos żydowskim twórcom, na scenach zaczęła pojawiać się muzyka pisana przez żydowskich kompozytorów. Również polscy kompozytorzy zaczęli sięgać po tematykę żydowską – w 2003 r. podczas obchodów sześćdziesiątej rocznicy w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej zaprezentowano utwór Krzysztofa Knittla *El maale rahamim...*, z oryginalnym tekstem modlitwy hebrajskiej na chór mieszany, orkiestrę symfoniczną i taśmę, napisany w 2001 r. dla uczczenia ofiar zbrodni w Jedwabnem.

Najważniejszym muzycznym wydarzeniem sześćdziesiątej piątej rocznicy obchodzonej w 2008 r. był z pewnością występ Izraelskiej Orkiestry Symfonicznej pod batutą Zubina Mehty, która wykonała fragmenty z III i V symfonii Beethovena. „Komponowaliśmy program tak, by jak najlepiej oddać charakter rocznicy, jej duchowe przesłanie. W *Eroice* jest *Marsz Żałobny*, ale *Symfonia c-moll* nazywana też *Symfonią przeznaczenia* zawiera motyw chwały, zwycięstwa” – mówił Mehta, dyrektor muzyczny Izraelskiej Orkiestry Symfonicznej¹².

Ten sam zespół ze swoim dyrektorem wystąpił także podczas obchodów w 2013 r. Wówczas ponownie w programie znalazł się Beethoven (*Uwertura „Egmont”* op. 84, *Koncert skrzypcowy D-dur* op. 61 z Julianem Rachlinem w partii solowej oraz *III Symfonia „Eroica”*). W nowo otwartym Muzeum Historii Żydów

¹¹ <https://culture.pl/pl/dzielo/marta-ptaszynska-holocaust-memorial-cantata> (dostęp 5 VIII 2023).

¹² https://www.rmf24.pl/fakty/polska/news-izraelska-orkiestra-filharmoniczna-zagraw-warszawie,nId,224981#crp_state=1 (dostęp 6 VIII 2023).

Polskich Polin wystąpili: Israel Philharmonic Orchestra Richter String Quartet (wykonując *III Kwartet smyczkowy* Victora Ullmana, jednego z najważniejszych kompozytorów tworzących w obozie w Terezynie) oraz Orkiestra Sinfonia Varsovia pod batutą Krzysztofa Pendereckiego i Henriego Seroki, kantor Yaakov Lemmer i wokalistka Kayah. Był to pierwszy koncert w budynku muzeum, które rozpoczęło działalność edukacyjną i kulturalną w nowej siedzibie na warszawskim Muranowie. Od tego momentu Polin na stałe przejęło organizację wydarzeń artystycznych wokół kolejnych rocznic.

Warto jednak wspomnieć także o innych inicjatywach wokół siedemdziesiątej rocznicy. Bardzo ciekawy program zaprezentowano w Austriackim Forum Kultury na ul. Próżnej w Warszawie. Przypomniano utwory żydowskich kompozytorów, przede wszystkim więźniów obozu w Terezynie: Gideona Kleina, Victora Ullmana, Pavla Haasa i Hansa Kraszy, ale także nieco zapomnianego Joachima Mendelсона, który wraz z całą rodziną zginął w warszawskim getcie.

Od momentu otwarcia Muzeum Polin muzyka kompozytorów pochodzenia żydowskiego lub poświęcona tematyce żydowskiej stała się kluczowym elementem stałego programu sceny muzycznej, za której kształt artystyczny odpowiada Kajetan Prochyra. Tym samym także i kolejne koncerty upamiętniające rocznice powstania w getcie były organizowane z coraz większym rozmachem. Do repertuaru zaczęli być włączani kompozytorzy polscy żydowskiego pochodzenia, na czele z odkrytym po latach Mieczysławem Wajnbergiem. W 2014 r. zabrzmiała jego *IV Symfonia* op. 61, obok której znalazły się dzieła Władysława Szpilmana, Richarda Addinsella czy dyrygującego koncertem Jerzego Maksymiuka (*A Lonely Star over Be'er Sheva*). W 2018 r., podczas siedemdziesiątej piątej rocznicy, w wykonaniu Narodowej Orkiestry Polskiego Radia zabrzmiały wspomniane przeze mnie na początku artykułu dzieła Beethovena (*Oda do radości z IX Symfonii* śpiewana w języku hebrajskim wykonana jako hołd dla działalności Żydowskiej Orkiestry Symfonicznej i jej dyrygenta Szymona Pullmana) oraz zamówiony specjalnie na tę okazję utwór *Tren dla warszawskiego getta* Radzimira Dębskiego, korespondujący wyraźnie z poetyką *Trenu ofiarom Hiroshimy* Pendereckiego. Również Filharmonia Narodowa uczciła rocznicę, organizując wraz z TSKŻ koncert, podczas którego wykonana została *XXI Symfonia „Kadisz”* Mieczysława Wajnberga zadedykowana ofiarom warszawskiego getta, *Ocalały z Warszawy* Arnolda Schönberga oraz *Adagio z X Symfonii* Gustava Mahlera.

Koncerty upamiętniające powstanie zaczęły być organizowane co roku – w 2019 nawiązano do koncertu wybitnie utalentowanej młodej pianistki Josimy Feldshuh, która w marcu 1941 r. koncertowała z Żydowską Orkiestrą Symfoniczną. Orkiestra Sinfonia Varsovia pod batutą Gabriela Chmury zagrała utwory Franza Schuberta (*Symfonia „Niedokończona”*), Mozarta (*Koncert fortepianowy Es-dur KV 271* z solistką Lauren Zhang) oraz – ponownie – *IV Symfonię* Wajnberga (w 2019 r. na całym świecie obchodzono uroczyste setną rocznicę urodzin kompozytora).

Po pandemicznych koncertach organizowanych w formule on-line, w 2022 r. powrócono do uroczystych i hucznych obchodów rocznicy. Upamiętniono nie tylko bojowników getta, ale także Wielką Synagogę na Tłomackiem wysadzoną w maju 1943 r. Przed wojną w synagodze odbywały się znakomite koncerty z udziałem wybitnych kantorów i organistów (synagoga słynęła z doskonałego instrumentu) czy chóru prowadzonego przez kompozytora i dyrygenta Dawida Ajzensztadta.

Kuratorem koncertu zorganizowanego w Polin przez Żydowski Instytut Historyczny był organista i badacz żydowskiej muzyki organowej – Jakub Stefek. Zabrzmiały dzieła kompozytorów niegdyś często obecnych na Tłomackiem, a dziś niemal zupełnie zapomnianych: Arno Nadela, Jakuba Leopolda Weissa, Louisa Lewandowskiego czy wspomnianego Dawida Ajzensztadta.

W 2023 r. niemal w całej Polsce organizowane były koncerty upamiętniające osiemdziesiątą rocznicę powstania. Coraz wyraźniej dało się zauważyć, że w repertuarze na stałe zagościły nazwiska polsko-żydowskich kompozytorów na czele z Wajnbergiem. To jego *Symfonię nr 8 „Kwiaty Polskie”* do słów Juliana Tuwima wykonano podczas uroczystego koncertu „Pamięć i przyszłość” w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej, organizowanego przez Muzeum Getta Warszawskiego. Poza utworem Wajnberga zabrzmiał także premierowy utwór Elżbiety Sikory zamówiony przez Muzeum – *Tenebrae* na orkiestrę, chór i dwa głosy solowe. Wykorzystano w nim m.in. dwa teksty Paula Celana: *Tenebrae* i *Stehen*. Pojawiają się także teksty świadków obozu zagłady w Majdanku.

Zespół tworzyli młodzi artyści – studenci uczelni muzycznych w Warszawie i Jerozolimie.

Prace związane z organizacją Młodzieżowej Orkiestry Polsko-Izraelskiej trwały od kwietnia 2022 roku. Zespół powstał dzięki współpracy Muzeum Getta Warszawskiego z Mateuszem Grześnińskim – producentem m.in. Festiwalu Muzyki Europy Środkowo-Wschodniej „Eufonie”. Szczególną wartością projektu było zaproszenie młodych, profesjonalnie wykształconych muzyków, którzy zostali wyłonieni przez dwie instytucje, również zaangażowane w tworzenie polsko-izraelskiej orkiestry: Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina oraz Konserwatorium Jerusalem Academy of Music and Dance, pod nadzorem i kierownictwem wybitnej polskiej dyrygentki Anny Sułkowskiej-Migoń¹³.

Wajnberg zabrzmiał także podczas uroczystego koncertu, który zorganizowało Muzeum Polin w Charles Bronfman Auditorium w Tel Awiwie. Izraelska Orkiestra Filharmoniczna pod dyrekcją Łukasza Borowicza wykonała wraz z solistą Reinholdem Friedrichem *Koncert na trąbkę i orkiestrę* op. 94 oraz *Adagietto z Raju utraconego* Pendereckiego i *VII Symfonię* Beethovena.

¹³ <https://www.gov.pl/web/kultura/pamiec-i-przyszlosc-koncert-z-okazji-80-rocznicy-powstania-w-getcie-warszawskim-w-teatrze-wielkim--operze-narodowej> (dostęp 6 VIII 2023).

Oprócz uroczystości w Izraelu Muzeum Polin zorganizowało też koncert w swojej siedzibie w Warszawie, podczas którego zabrzmiały utwory Andrzeja Panufnika, Szymona Laksa, Władysława Szpilmana i specjalnie zamówiony z tej okazji koncert fortepianowy *Dla Josimy* autorstwa pianistki i kompozytorki Hani Rani.

Poza głównymi obchodami zorganizowano też bardzo wiele wydarzeń, które wpisują się w całoroczne obchody osiemdziesiątej rocznicy. Jednym z ciekawszych koncertów, które odbyły się w siedzibie Polin, był wieczór zorganizowany przez zespół muzyki nowej – Hashtag Ensemble. Artyści poza upamiętnieniem powstania, przywołali także tragiczne wydarzenia z ogarniętej wojną Ukrainy. W programie znalazły się różnorodne utwory kompozytorów i kompozytorek polskich, izraelskich, ukraińskich i amerykańskich na czele z przejmującą kompozycją *Angels of peace* Wojciecha Błażejczyka.

Śledząc choćby wyłącznie historię muzycznych sposobów upamiętniania powstania w getcie warszawskim, można zaobserwować zmieniający się sposób opowiadania o Zagładzie, ale także zmieniającą się grupę odbiorców i wykonawców. Do końca lat sześćdziesiątych widać wyraźnie, że obchody organizowane były przez Żydów (początkowo CKŻP, później Wojewódzkie i Okręgowe Komitety Żydowskie oraz TSKŻ) i z udziałem żydowskich artystów. Podczas wydarzeń muzycznych królowały tradycyjny repertuar filharmoniczny i muzyka chóralna – bardzo popularna w środowiskach związanych z młodzieżówkami partii takich, jak Bund czy Ha-Szomer ha-Cair. Po rozwiązaniu wszystkich żydowskich partii politycznych i organizacji oraz utworzeniu centralnej jednostki zarządzającej żydowskim życiem w kraju, a przede wszystkim po antysemitkiej nagonce z końca lat czterdziestych i marca 1968 r., większość polskich Żydów zmuszona została do emigracji. W repertuarze oficjalnych koncertów rocznicowych zaczęli pojawiać się współcześni kompozytorzy polscy (co związane było z ogólną tendencją w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych do umieszczania w programach nowej muzyki, oczywiście z wykluczeniem dzieł zachodnich, a przede wszystkim amerykańskich kompozytorów). Do opowiadania o Zagładzie i walce w getcie zaczęto używać nowych środków wykonawczych – często było to związane z odrzuceniem klasycznego pojmowania melodii i harmonii, z pewnego rodzaju brutalizmem i eksperymentowaniem z muzyką elektroakustyczną, która pozwalała na stworzenie nowych, nieoczywistych przestrzeni dźwiękowych. Słychać to wyraźnie u Pendereckiego czy Luigięgo Nono (*Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*), ale także w utworach wcześniejszych (Schönberg jest znany przede wszystkim jako twórca techniki kompozytorskiej opartej na skali dwunastotonowej zwanej dodekafonią).

W pierwszych dekadach XXI w. widać wyraźny zwrot ku przeszłości – organizatorzy i wykonawcy zaczęli odkrywać zapomniane utwory polskich kompozytorów żydowskiego pochodzenia – Mieczysława Wajnbęrga, Szymona Laksa, Władysława Szpilmana, Józefa Kofflera i wielu innych. Także nowe utwory zamawiane z okazji rocznicy powstania zwracają się muzycznie ku przeszłości: *Tren*

dla warszawskiego getta autorstwa Radzimira Dębskiego wyraźnie zainspirowany jest *Trenem* Krzysztofa Pendereckiego. Inaczej jednak niż Penderecki kompozytor neutralizuje brutalne, nieprzyjemne, bolesne brzmienia tonalną linią melodyczną w instrumentach smyczkowych. Koncert fortepianowy *Dla Josimy* Hani Rani jest za to utrzymany w typowym dla artystki stylu *minimal music*, z repetytywnymi, łagodnymi i delikatnymi motywami utrzymanymi w tradycyjnym systemie dur-moll i zainspirowanymi dziecięcymi utworami Josimy zebranych w zeszytach przechowywanym w zbiorach Instytutu Yad Vashem.

Trudno jest odgórnie decydować o tym, dlaczego to właśnie ten, a nie inny utwór może w najlepszy sposób uświetniać obchody rocznic powstania w getcie. Przy okazji nie tylko tego wydarzenia, ale także innych, które mają za zadanie upamiętniać tragiczne wydarzenia, zazwyczaj wybierane są utwory podniosłe, smutne, refleksyjne czy wręcz żałobne. W tradycji chrześcijańskiej pojawia się w takich wypadkach najczęściej *Requiem* (do najśłynniejszych należą utwory Mozarta, Verdiego czy Brittena). Z oczywistych względów taki wybór nie pasuje do upamiętniania wydarzeń poświęconych ludności żydowskiej. Na przestrzeni lat widoczna jest zmiana w doborze repertuaru – od początkowych patetycznych akademii, które wpisywały się w ogólnie przyjęty sposób przeżywania i pamiętania o Zagładzie, przez dzieła awangardowe, pisane przez kompozytorów niekoniecznie związanych ze środowiskiem żydowskim, a skończywszy na zamówieniach nowych dzieł u współczesnych kompozytorów, często kojarzonych bardziej z muzyką filmową. Współcześnie nie da się wskazać jednego, wyrazistego języka muzycznego, można jedynie przyjąć tezę, że część kompozytorów (łącznie z Krzysztofem Pendereckim) po eksperymentach z tonalnością, formą i rytmem, często zakończonych świadomą destrukcją tych pojęć, wraca do zrozumiałego i prostszego w odbiorze systemu dur-moll. Pułapką wówczas staje się nadmierna dosłowność – akord mollowy wywołuje wrażenie smutku, przygnębienia, jest jednoznacznie odczuwalny przez większość odbiorców wychowanych w kręgu muzyki europejskiej. Uproszczenie środków harmonicznym, opieranie się na tradycyjnych i archaicznym formach muzycznych może być jednak także wyrazem buntu przeciwko brutalności świata zewnętrznego, rezygnacji z kategorii piękna w muzyce na rzecz ekspresji, wyrazu, zaskoczenia, entropii, jaka zapanowała w muzyce XX i XXI w.

Można założyć, że zwrot ten jest także wynikiem walki o słuchacza – artyści starają się wyjść naprzeciw oczekiwaniom szerokiej publiczności, która coraz rzadziej gotowa jest do słuchania utworów nieznanym, o skomplikowanej strukturze czy rozszerzonej tonalności (lub jej zupełnym braku).

Dziś obserwujemy coraz częstszy zwrot ku twórczości zapomnianych kompozytorów żydowskich – ich muzyka jest na nowo odkrywana, badana i przywracana na sceny. Daje to możliwość upamiętniania wydarzeń dotyczących społeczności żydowskiej za pomocą dzieł twórców wywodzących się z tej samej grupy, stąd w programach koncertowych obecność muzyki Wajnberga, Laksa, Tansmana czy Mahlera.

Na pytania, które postawiłam na początku artykułu, nie da się łatwo odpowiedzieć. Trudno zmierzyć poziom „odpowiedniego upamiętnienia” – dla jednych będzie to wyłącznie muzyka żydowskich twórców, dla innych heroiczne pieśni zagrzewające do walki, dla jeszcze innych łagodne i czułe kompozycje nowych artystów. Muzyka może korzystać ze swojej niedosłowności, szczególnie jeśli jest pozbawiona warstwy wokalne. W innych przypadkach kluczowy jest wybór tekstu, na którym opiera się kompozycję. (Czy teksty wybrane przez Pendereckiego do *Dies Irae*, zaczerpnięte głównie z Nowego Testamentu i śpiewane w języku łacińskim, są odpowiednie?).

Również nowe środki wykonawcze (np. glissanda, flazolety, rozbudowana perkusja, dźwięki przetwarzane elektronicznie) i instrumentarium (instrumenty preparowane, miksowane komputerowo) wpływają na odbiór dzieła. Podobnie jak w sztukach wizualnych, niebezpieczne mogą okazać się nadmierna dosłowność (nie tylko w obszarze wspomnianego powyżej systemu tonalnego), próba prostego odzwierciedlenia dźwięków, które mogą kojarzyć się z walką w getcie, ale też złagodzenie przekazu, rozmycie, „upiększenie” czy nadmierna „estetyzacja”, którą obserwujemy szczególnie często w beletrystyce poświęconej tematyce zagładowej.

Tak skomponowane utwory stają się wówczas muzyką ilustracyjną, tłem zbyt wyraźnie odtwarzającym jedynie w y o b r a ż e n i e twórcy o Zagładzie. Podobnie jak w literaturze, czym innym są relacje świadków, uczestników wydarzeń, ogółem – osób, które same przeżyły pobyt w getcie, walkę w powstaniu czy pobyt w obozie, a czym innym fantazja na ten temat, która rodzi się w głowie współczesnego twórcy. Stąd trudność, z jaką muszą zmierzyć się dzisiejsi kompozytorzy piszący na zamówienie utwory odwołujące się do tych wydarzeń.

Za każdym razem należy sobie także odpowiedzieć na pytania: Po co piszę ten utwór? Jakie emocje ma on wzbudzić i w kim? Czy potrafię zmierzyć się z tą tematyką?

Jest jednak inny, być może najważniejszy, wymiar upamiętnienia przez muzykę. Doświadczenie wspólnego słuchania w milczeniu i skupieniu, a zarazem indywidualnego odbioru – przeżycia, które dla każdej słuchaczki i każdego słuchacza będzie czymś zupełnie innym. Uczestniczenie w koncercie jest także doświadczeniem poza podziałami – jak pokazuje historia, muzyki mogą słuchać wspólnie ludzie z przeciwnych stron barykady politycznej.

BIBLIOGRAFIA

Źródła archiwalne

Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego

303/XIII

Polska Kronika Filmowa

6B/68, <http://repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/6051>

Literatura przedmiotu

- Buber Martin, *Zen i chasydyzm*, tłum. Adam Szostkiewicz, „Znak” 1980, nr 7.
- Cała Alina, Datner-Śpiewak Helena, *Dzieje Żydów w Polsce 1944–1968. Teksty źródłowe*, Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny, 1997.
- Janion Maria, *Bohater, spisak, śmierć. Wykłady żydowskie*, Warszawa: WAB, 2009.
- Piotr Matywiecki, *Poza ludzką mową. Rozważania nad sensem historii i poezji po Shoah* [w:] *Literatura polska wobec Zagłady*, red. Sławomir Buryła, Dorota Krawczyńska, Jacek Leociak, Warszawa: IBL PAN, 2016.
- Tamara Włodarczyk, Ignacy Einhorn, *Żydowska pamięć o powstaniu w getcie warszawskim*, Warszawa: TSKŻ, Muzeum Getta Warszawskiego, 2023.

Netografia

- Jagiełło-Skupińska Aleksandra, *Krzysztof Penderecki, „Dies irae”*, <https://culture.pl/pl/dzielo/krzysztof-penderecki-dies-irae>
- Spółeczeństwo polskie w uroczystościach 5-jej rocznicy powstania w getcie*, „Mosty” 1948, R. 3, nr 48 (170), <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/408880/display/Default>
- Uroczystości w kraju*, „Nowe Życie. Trybuna Wojewódzkiego Komitetu Żydów na Dolnym Śląsku”, 1 V 1947, <https://cbj.jhi.pl/collections/606926>
- <https://culture.pl/pl/dzielo/marta-ptaszynska-holocaust-memorial-cantata>
- <https://www.gov.pl/web/kultura/pamiec-i-przyszlosc--koncert-z-okazji-80-rocznicy-powstania-w-getcie-warszawskim-w-teatrze-wielkim--operze-narodowej>