



Autobiografia Literatura Kultura Media
nr 1 (20) 2023 | s. 53–76
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2023.1.20-05



HISTORIE

JACEK LEOCIAK*

Instytut Badań Literackich PAN
Centrum Badań nad Zagładą Żydów IFiS PAN

Motyw skrzypiec w świadectwach i reprezentacjach Zagłady

Streszczenie

Autor sięga do różnego typu źródeł: dzienników, zapisków, relacji, dokumentów i innych świadectw z czasów Zagłady, pochodzących zarówno od ofiar, jak i sprawców, oraz do powieści o Zagładzie i muzyki związanej z tym doświadczeniem, by śledzić motyw skrzypiec w różnorodnych reprezentacjach Holokaustu. Artykuł ma charakter rekonstrukcji, skupia się na wybranych źródłach i podejmowane są w nim niektóre tylko wątki. Zasadnicze jest pytanie o funkcję kulturowych symboli w formułowaniu i przekazie tak fundamentalnego doświadczenia, jakim była Zagłada. Okazuje się, że skrzypce – nieodłączny atrybut żydowskiej kultury muzycznej w jej najbardziej stereotypowej formule, w ujęciu pospolitym i najszerzej spopularyzowanym – są silnie obecne w tych przekazach, i to zarówno jako realny przedmiot – instrument muzyczny – jak i (a może przede wszystkim) jako topos, metafora, symbol. Motyw funkcjonuje w rejestrze wysokim, ale coraz częściej da się go znaleźć w powstających współcześnie przekazach należących do rejestru niskiego literatury, osuwającego się w rejony kiczu. Strumień opowieści o skrzypcach i skrzypkach w czasie Zagłady nie wysycha, przeciwnie – fala zdaje się wzbierać.

Słowa kluczowe

badania nad Zagładą Żydów, postmodernistyczny dyskurs o Zagładzie, zagrożenia i nadużycia w badaniach naukowych, kicz

* Kontakt z autorem: jleociak@gmail.com; ORCID: 0000-0003-1471-6926.

Skrzypce jako instrument z jego kulturową symboliką, a także jako rzecz, są obecne w świecie Zagłady i często pojawiają się w dziennikach, zapiskach, relacjach, dokumentach. W swoim dzienniku z getta warszawskiego Rachela Auerbach rejestruje sceny uliczne w niepowtarzalnej, właściwej tylko jej stylistyce, mającej źródło w konwencji widzenia teatralno-filmowego, eksponującego dynamikę, intensywność i makabryczną groteskowość gettowej rzeczywistości. Diarystka przywołuje dwie metaforyczne formuły opisu getta: „samorzutny teatr” i „samonakręcający się film dźwiękowy ghetta”¹. Ten świat ma jednak również własną formę, własne kształt i wyraz. Auerbach odkrywa istniejącą dynamikę ekspresji i stara się ją odtworzyć, zrekonstruować czy też naśladować. Oto fragment zapisu datowanego na 29 maja 1942 roku: „I trwa bez końca jarmark koszarów, maligna chorej ulicy, huczy bęben, piszcą skrzypce, zawodzą przeróżne wokalia, tarzają się w kurzu i słońcu maski o szkieletach dzieci i twarzach starych ludzi, prezentując między złożonymi na krzyż piszczelami nóżek swoje przedwojenne fotografie”².

Chciałbym wsłuchać się w „pisk skrzypiec” w czasach Zagłady, prześledzić obecność instrumentu w ówczesnych realiach, w ocalałych świadectwach, pisanych przeważnie na gorąco, a także motyw skrzypiec w kulturowych reprezentacjach Holokaustu. Ten szkic ma charakter rekonesansu, otwiera tylko pewne wątki i bierze pod uwagę tylko niektóre typy źródeł. Autor ma świadomość, że gruntowna praca badawcza i dociekania interpretacyjne są jeszcze przed nim.

1.

W getcie warszawskim Żydowska Orkiestra Symfoniczna grała pod batutą Adama Furmańskiego, Mariana Neuteicha, Izraela Hammermana i najwybitniejszego z przebywających tam dyrygentów Szymona Pullmana. Wykonywała m.in. dzieła zaliczane do wielkiej literatury skrzypcowej, takie jak koncert skrzypcowy D-dur Beethovena (31 stycznia 1942 roku, Femina, Leszno 35), koncert skrzypcowy D-dur Czajkowskiego (4 kwietnia 1942 roku, Femina, Leszno 35) czy koncert skrzypcowy A-dur Karłowicza (18 stycznia 1942 roku, Główna Biblioteka Judaistyczna, Tłomackie 5). W Gospodzie Artystów na Orlej 6 słuchano kameralnych utworów skrzypcowych, m.in. koncertu na dwoje skrzypiec d-moll Bacha, wykonanego 25 marca 1942 roku przez Jakuba Messera – pierwsze skrzypce Żydowskiej Orkiestry Symfonicznej – oraz Rafała Brochesa, kształćącego się przed wojną w Hamburgu i Paryżu. Obaj najprawdopodobniej zginęli w Treblince. W Gospodzie Artystów rozbrzmiewały też sonaty skrzypcowe Purcella,

¹ Rachela Auerbach, *Pisma z getta warszawskiego*, oprac. Karolina Szymaniak (Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny, 2015), 89 (zapis z 5 VIII 1941 roku).

² Tamże, 153.

Tartiniego, Händla, Mozarta, Beethovena. Tam 1 lub 8 kwietnia 1942 roku miał recital młody skrzypek Henryk Reinberg. Grał Bacha, Mozarta, Paganiniego, Szymanowskiego. Wiadomo również o koncertach, które organizował w swoim mieszkaniu na ul. Leszno 13 doktor Owsiej Bieliński, pulmonolog, ordynator oddziału szpitala gruźliczego „Czyste” na Stawkach 6/8. Należał do rodziny muzycznej, był szwagrem dyrygenta gettowej Żydowskiej Orkiestry Symfonicznej Szymona Pullmana, wirtuoza skrzypiec i pedagoga. W latach 1921–1939 Pullman wykładał w Nowym Konserwatorium w Wiedniu. Latem 1939 roku odwiedził krewnych w Polsce i tu zaskoczył go wybuch wojny. Zginął w czasie Wielkiej Akcji.

Skrzypce należały do muzyków, były ich narzędziami pracy, z którymi się nie rozstawiali. Za murami getta warszawskiego, a także innych gett, skrzypkowie grali na swoich instrumentach, a pedagodzy uczyli gry. W „Gazecie Żydowskiej” z 24 grudnia 1941 roku znajdujemy takie ogłoszenie: „Profesor (Goldfarb) prowadzi klasę wirtuozowską, udziela gry na skrzypcach. Nowolipie 40a m. 14”. W marcu 1942 roku Centralna Komisja Imprez w ramach Pomocy Zimowej zorganizowała Konkurs Młodych Talentów. Ufundowano nagrody w kategoriach: skrzypce, pianino, śpiew, aktorstwo, taniec.

Skrzypce stanowiły cenną część dobytku, rodzinną pamiątkę, przechowywaną pieczołowicie do samego końca. Michał Głowiński pisze o siostrach Urstein, które w ostatnim etapie Akcji Likwidacyjnej w warszawskim getcie przebywały w tym samym przepełnionym mieszkaniu co rodzina Głowińskich. Miały ze sobą dwie najcenniejsze rzeczy: torbę z kilkoma kilogramami fasoli i skrzypce. Ich brat Ludwik Urstein był pianistą, akompaniował najznakomitszym artystom swoich czasów jako profesor gry na fortepianie, pracował w działającym do 1918 roku Instytucie Muzycznym, potem prowadził żeńską szkołę gry fortepianowej. Był członkiem orkiestry Filharmonii Warszawskiej oraz stałym współpracownikiem Polskiego Radia. Zmarł w październiku 1939 roku w wieku sześćdziesięciu dziewięciu lat³. Zostały po nim cenne skrzypce. Siostry codziennie wychodziły do pracy w szopie Toebbensa. Pewnego dnia już nie wróciły. Po instrument Ludwika Ursteina zgłosił się pewien młody człowiek. Fasola, wówczas prawdziwy skarb w getcie, została zjedzona⁴.

W historię Wielkiej Akcji wpleciona jest też opowieść o innych cennych skrzypcach. Chodzi o instrument, na którym grał Artur Gold, znany w latach międzywojennych skrzypek, kompozytor i dyrygent. Wraz z Jerzym Petersburskim założył słynną orkiestrę Golda–Petersburskiego, grającą w legendarnym teatrzyku Qui Pro Quo, a także w najbardziej znanych lokalach warszawskich, takich jak Oaza, Cafe-Club, Paradise, Adria. Napisał wiele szlagierów,

³ Zob. Leon Tadeusz Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny* (Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny, 2014), 263.

⁴ Michał Głowiński, „Fasola i skrzypce”, w: tegoż, *Czarne sezony* (Warszawa: Open, 1998).

nagrywanych na płytach wytwórni Syrena Rekord⁵. W getcie koncertował ze swoim zespołem m.in. w kawiarni „Nowoczesna” na Nowolipkach 10. Wywieziony w czasie Akcji Styczeniowej 1943 roku, prowadził orkiestrę obozową w Treblince. Tam zginął. Za murami getta cieszył się ogromną popularnością. Jego polscy wielbiciele przychodzili z aryjskiej strony, by go wspomóc. „Gold ma dużo czcicieli – zaznacza w spisanych tuż po wojnie wspomnieniach Mietek Pachter – nie ma dnia, by nie przyszli i przynieśli mu paczkę”⁶. Po wywiezieniu Golda Pachter przechowuje najcenniejszą rzecz, jaka po nim pozostała: „Jako jedyną pamiątkę zabrałem skrzypki Golda, bo jego ceniłem i chciałem je mieć przy sobie”⁷. I znów, podobnie jak w przypadku skrzypiec Urnsteina, zjawia się ktoś, kto za wszelką cenę chce mieć ten instrument:

Spotkałem jednego jegomościa, który stale przychodził do Artura Golda, przynosił mu paczki. (...) Chciał się dowiedzieć, co się stało z Arturem. Gdy mu oznajmiłem, że został wywieziony do Tryblinek, był zrozpaczony. (...) Spytał się o skrzypce jego, po fali rozpaczony. Powiedziałem mu, że ja je posiadam, ten proponował mi duże sumy pieniężne, byleby mu te skrzypce dał. Spytałem się, dlaczego mam mu je dać, powiedział mi, że on marzy, by je mieć i mają olbrzymią wartość. Powiedziałem mu, że ja ich nie potrzebuję, ale trzymam je, bo może jednak będę mu mógł kiedyś oddać. Gdybym zrobił interes, to nie zaznałbym nigdy spokoju. Jeśli, to tylko oddać je bezinteresownie, a to mogę uczynić, tylko w wypadku gdybym miał kogoś z jego rodziny. Ten jegomość nie miał zamiaru tak szybko zrezygnować. Stale podnosił cenę, myślał, że pieniądze mnie znęca, ale mylił się, bo ten, który dobrze rozumiał sytuację w ghetcie, nie miał już tej zachłanności do pieniędzy jak normalni ludzie⁸.

Na ulice getta wyszli znani śpiewacy i muzycy. Zarabiali takimi koncertami na życie. „Ludzie przez lata zajmujący uznane miejsce na światowych estradach, aby nie umrzeć z głodu, chodzili od podwórka do podwórka i nieraz porywały nas wspaniałe dźwięki, które ze swych skrzypiec wydobywał Bernard Lewinson lub piękny głos śpiewaka Dutlingera” – pisał w przeznaczonym dla Archiwum Ringelbluma opracowaniu o życiu kulturalno-rozrywkowym Jonas Turkow, który kierował Centralną Komisją Imprezową w getcie warszawskim⁹.

⁵ Zob. Leon Tadeusz Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich*, 87.

⁶ Mietek Pachter, *Umierać też trzeba umieć...*, red. naukowa i wprowadzenie Barbara Engelking (Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, 2015), 154.

⁷ Tamże, 220.

⁸ Tamże, 276.

⁹ Jonas Turkow, „Opis żydowskiego życia kulturalno-rozrywkowego w Warszawie począwszy od połowy 1940 r. i po utworzeniu getta”, tłum. z j. żyd. Aleksandra Geller, w: *Utwory literackie z getta warszawskiego*, oprac. Agnieszka Żółkiewska, Marek Tuszewicki, „Archiwum Ringelbluma. Konspiracyjne Archiwum Getta Warszawy” t. 26 (Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny 2017), 9.

Ale na ulicach grali przede wszystkim głodujący amatorzy, coraz bardziej opadający z sił żebracy. „Dopóki było ciepło – czytamy w anonimowym opracowaniu dla Archiwum Ringelbluma – muzycy chodzili w kapelach od podwórza do podwórza i zarabiali albo i nie. Zimą jest to niemożliwe. Niektórych widuje się marznących ze skrzypcami w rękach i żebrzących na ulicy”¹⁰. Głód czynił coraz większe spustoszenie i skrzypkowie usiłujący cokolwiek wyżebrać, bytowali już na granicy życia i śmierci. Wciąż grając. Taki obraz zapisuje Mordechaj Szwarzbard: „Na Muranowie na podwórze przychodzi skrzypek i gra. Nagle, podczas grania, skrzypce wypadają mu z ręki i grajek upada na ziemię. Ludzie gromadzą się wokół niego. Leży nieprzytomny, smyczek z jednej strony, skrzypce z drugiej. Dają mu coś do picia, coś do ust i zaczyna dochodzić do siebie”¹¹.

Niektóre miejsca miały swoich stałych bywalców: i słuchaczy, i wirtuozów. Odbywały się tam koncerty pod gołym niebem. Taki obrazek szkicuje Rachela Auerbach: „Amatorzy muzyki smyczkowej zbierali się o określonej porze na rogu Karmelickiej i Nowolipek, by posłuchać recitalu skrzypcowego w wykonaniu zagnanego do getta zbiedniałego wirtuoza”¹². Dodajmy, że przy tym skrzyżowaniu mieszkał jeden z największych diarystów getta Aron Chaim Kapłan (Nowolipki 20). Musiał słyszeć skrzypcowe koncerty. W tej samej kamienicy mieściło się Biuro Pogrzebowe „Ostatnia Droga” Natana Wittenberga. Kontrapunktem był usytuowany po drugiej stronie Nowolipek ogródek kawiarni Sztuka (Karmelicka 20), gdzie śpiewała Marysia Ajzensztadt i grała orkiestra Rubinsteina.

W syntetycznym skrócie życie muzyczne gettowej ulicy opisuje Stanisław Gombiński, zastępca szefa Sekretariatu Służby Porządkowej. Występy skrzypków nie znajdują w jego oczach uznania: pisze o rzępoleniu.

Śpiew i muzyka na każdym kroku, na ulicach – tamując ruch, w podwórzach, na placach i skwerach. Znów gama najprzeróżniejszego rodzaju – śpiewacy i śpiewaczki, wspaniałe arie operowe i pieśni cudowne, głosy, które się na salach koncertowych i w gmachach operowych rozlegały, Verdi, Puccini, Meyerbeer, Moniuszko, Niewiadomski i o bezczelności żydowska! – Schubert, Schumann i Wagner. I pieśni polskie, żydowskie, ludowa piosenka jednakowo wszystkich i wszędzie za serca chwytająca... (...). Tak samo z muzyką podwórzową,

¹⁰ N.N., „Opracowanie o życiu artystycznym i kulturalnym w getcie warszawskim. Szkolnictwo artystyczne, sytuacja materialna artystów, kursy zawodowe”, tłum. z j. żyd. Magdalena Siek, w: *Utwory literackie z getta warszawskiego*, 3.

¹¹ Mordechaj Szwarzbard, „[„Aktualności”]. Zapiski dotyczące głównie getta warszawskiego, zawierające także informacje na temat załłady innych skupisk żydowskich”, tłum. z j. żyd. Magdalena Siek, w: *Dzienniki z getta warszawskiego*, oprac. Katarzyna Person, Zofia Trębacz, Michał Trębacz, „Archiwum Ringelbluma. Konspiracyjne Archiwum Getta Warszawy”, t. 23 (Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny, 2015), 241.

¹² Rachela Auerbach, „Oliver Twist”, *Opinia* 47 (1948), 10.

ta sama skala – od muzyków prawdziwych, profesorów szkół muzycznych, znanych z filharmonii i opery smyczków – do najwykleszego rzępolenia na skrzypcach, cymbałach i pustych butelkach... Od rana do późnego wieczora wiosną, latem i jesienią trwa ten pochód przez podwórza. Ogół mieszkańców nie pozostaje dłużnym, okazuje swe uznanie i wdzięczność¹³.

Punktem kulminacyjnym Wielkiej Akcji Likwidacyjnej w getcie warszawskim był Kocioł na Miłej, ostateczna selekcja odbywająca się w rejonie ulic Smoczej, Gęsiej, Zamenhofs, Szczęśliwej, placu Parysowskiego i trwająca od 6 do 12 września 1942 roku. Wydawano wtedy „numerki na życie” („numerki życia”). Ci, którzy je dostali, mogli pozostać na miejscu i pracować, resztę wywieziono do Treblinki. Groza osiągnęła apogeum. Tego okresu dotyczy relacja niezidentyfikowanego Werkschutzmanna w szopie OBW (Gęsia 30). Jest w niej fragment o muzyce odtwarzanej ze znalezionej na ulicy patefonu i o grze na skrzypcach.

11 września [1942]. Piątek. (...) Po południu odbyła się ostatnia selekcja w firmie A-Ha-Ge. (...) Wieczorem stojący na straży u zbiegu ulic Miłej i Lubeckiego junacy i Ukraińcy znaleźli jakiś patefon i grali na nim przez pewien czas, a w przerwach grał na znalezionych skrzypcach jeden z junaków. Nie trzeba silnej fantazji, by sobie wyobrazić ten makabryczny obraz. Prawdziwa muzyka wśród poprogromowej ciszy na strasznych gruzach czterysta tysięcznego miasta¹⁴.

W tajemniczym zapisie sporządzonym przez Ringelbluma tuż po Akcji Styczniowej (18–22 stycznia 1943 roku) czytamy: „Dziecko ze skrzypcami itp.”¹⁵. Notatki Ringelbluma z tego czasu są skrótowe, fragmentaryczne, enigmatyczne, składają się często z kilku wyrazów. Ich pełnego znaczenia próżno dziś dociekać. Nie wiadomo więc, co Ringelblum mógł mieć na myśli i do jakiego wydarzenia się odnosił, notując ten równoważnik zdania: „Dziecko ze skrzypcami itp.”. Pejzaż getta między Akcją Styczniową a powstaniem jest ponury, a cała

¹³ Stanisław Gombiński (Jan Mawult), *Wspomnienia policjanta z warszawskiego getta*, red. nauk. i wprowadzenie Marta Janczewska (Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów – Żydowski Instytut Historyczny, 2010), 47–48.

¹⁴ „Relacja nie zidentyfikowanego Werkschutzmanna w szopie Ostdeutsche Bautischlerein-Werkstätte, odtwarzająca przeżycia autora w dniach od 7 do 11 września 1942 r., ARG II, 273”, w: *Archiwum Ringelbluma. Getto warszawskie lipiec 1942 – styczeń 1943*, oprac. Ruta Sakowska (Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny, 1980), 151.

¹⁵ Emanuel Ringelblum, „Pisma z getta”, [cytowany fragment: tłum. z j. żyd. Agata Kondrat], oprac. Joanna Nalewajko-Kulikow, w: *Pisma Emanuela Ringelbluma z getta*, oprac. Joanna Nalewajko-Kulikow, „Archiwum Ringelbluma. Konspiracyjne Archiwum Getta Warszawy”, t. 29, cz. 1 (Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny, 2018), 516.

dzielnica za murami radykalnie zmieniona, rozerwana na enklawy ogrodzonych jak obozy pracy szopów i tereny dzikie. Żyje tam, legalnie i nielegalnie, ok. 50 tysięcy Żydów. Getto powoli schodzi pod ziemię, Żydzi przygotowują się do oporu – militarnego, ale przede wszystkim cywilnego: budowane są bunkry. I w tej scenerii zjawia się nagle „dziecko ze skrzypcami”. Nic więcej nie wiemy. Jest to dla mnie jeden z najbardziej zagadkowych zapisów w całych obszernych pismach Ringelbluma z getta.

Świadectwa życia za murami zawierają sporo obrazków rodzajowych ze skrzypcami. Do portretów utrwalonych w tekstach trzeba dodać dokumentację zdjęciową. Na fotografiach kapel ulicznych widzimy skrzypków. Jedna z nich, wielokrotnie reprodukowana przy różnych okazjach, odgrywa rolę ikoniczną. Chodzi o zdjęcie autorstwa Heinricha Jösta, hotelarza z miasteczka Langelensheim. We wrześniu 1941 roku pełnił służbę jako sierżant Wehrmachtu w prawobrzeżnej Warszawie. 19 września obchodził 43. urodziny. W tym dniu wszedł do getta z aparatem marki Rolleiflex i wykonał 129 zdjęć. Przez wiele lat po wojnie nikomu ich nie pokazał. Na początku lat 80. zaproponował je wydawcom czasopisma „Stern”, ci jednak odmówili publikacji. Jöst ofiarował więc swą kolekcję archiwum Yad Vashem. Umarł 3 grudnia 1983 roku¹⁶.

Zdjęcie przedstawia skrzypka w jasnym kapeluszu, siedzącego na krześle ustawionym na chodniku, na tle ściany kamienicy. Na pierwszym planie, przy lewej krawędzi kadru, pojawia się zamazana sylwetka chłopca uchwyconego w ruchu, patrzącego prosto w obiektyw. Skrzypek też patrzy na fotografa, smyczek dotyka strun albo jest tuż nad nimi. Trudno rozstrzygnąć, czy mężczyzna przestał na moment grać i czeka, aż Jöst zrobi mu zdjęcie, czy też wciąż gra, spoglądając tylko w kierunku aparatu. Ma na sobie prążkowane spodnie i ciemną marynarkę. Widać, że ubranie jest za duże, że okrywa wychudzone ciało. Można by powiedzieć: oto skrzypek z getta. Postaciami podobnie wyglądających skrzypków zaludnią się potem gettowe opowieści, w których ktoś gra na ulicy, na podwórku, na rampie Umschlagplatzu, tuż przed wejściem do pociągu. Skrzypek z getta wchodzi w ten sposób do miejskiej legendy.

2.

Temat orkiestr w obozach koncentracyjnych i w obozach zagłady, a szerzej: roli muzyki w nazistowskiej machinie opresji i udręczenia, ma sporą literaturę przedmiotu¹⁷. W każdej

¹⁶ Zob. Günther Schwarberg, *In the Ghetto of Warsaw. Heinrich Jöst's Photographs* (Göttingen, Steidl Verlag, 2001). Omawiane zdjęcie znajduje się pod numerem 25.

¹⁷ Zob. np.: Pascal Quignard, „Nienawiść do muzyki”, tłum. Ewa Wieleżyńska, *Literatura na Świecie* 1–2 (2004), 183–199; Shirl Gilbert, *Music in the Holocaust. Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps* (Oxford: Clarendon Press, 2005); Katarzyna Naliwajek-Mazurek, „Music and Torture in Nazi Sites of Persecution and Genocide in Occupied Poland 1939–1945”, *The World of Music (new series)* 2 (2013): *Music and Torture*

kapeli były skrzypce. W pierwszym składzie orkiestry z Auschwitz na początku 1941 roku muzycy grali na skrzypcach, perkusji, kontrabasie, akordeonie, trąbce i saksofonie. W 1944 roku w posiadaniu orkiestry było około 120 zarejestrowanych instrumentów, w tym zdecydowanie najwięcej skrzypiec – około 25¹⁸. Więzień Paweł Stolecki wspomina Romę – Jakuba Segala, skrzypka przyjętego do Auschwitz w maju 1942 roku:

Skrzypek Cygan (...). Przepięknie grał na skrzypcach, jakkolwiek zupełnie nie znał nut. Człowiek o absolutnym słuchu. (...) Jako członek komanda Bekleidungskammer byłem obecny przy przyjmowaniu jego transportu. Gdy rozebrał się do naga, z płaczem błagał, aby pozwolono pozostawić mu przy sobie skrzypce. Za nic nie chciał się z nimi rozstać. Dał niezwykłą próbkę swych możliwości: zupełnie nagi – grał jak w transie, wydobywając ze skrzypiec łkające tony. To zdecydowało, że zaraz przyjęto go do obozowej orkiestry. Był najlepszym skrzypkiem¹⁹.

Skrzypek nie rozstaje się ze swoimi skrzypcami, dzielą one jego los do końca, zostają razem z nim zagazowane. Przejmującym tego świadectwem jest przechowana w Archiwum Ringelbluma relacja Jakuba Grojnowskiego (Szlamka) z obozu zagłady w Chełmnie nad Nerem. „Samochód zatrzymał się w odległości około 5 m od grobu. (...) W samochodzie zabijano łódzkich Cyganów. Leżały tu ich rzeczy: harmonie, skrzypce, pierzyny, a nawet zegarki i złota biżuteria”²⁰.

W Treblince orkiestra przygrywała Żydom idącym do komory gazowej. Muzycy grali popularne szlagiery, lubiane przez esesmanów. Jakub Krzepicki, uciekinier z Treblinki, któremu pod koniec września 1942 roku udało się dotrzeć do warszawskiego getta, złożył relację spisana przez Rachelę Auerbach i ukrytą w drugiej części Archiwum Ringelbluma.

| *Music and Punishment*: 31–50; Katarzyna Naliwajek-Mazurek, „The Functions of Music within the Nazi System of Genocide in Occupied Poland”, w: *Music and Genocide*, red. Wojciech Klimczyk, Agata Świerzowska (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2015), 53–70. O obozowej orkiestrze w Auschwitz pisał w znanej książce Szymon Laks, *Gry oświęcimskie* (Oświęcim: Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, 1998). Monograficzne opracowanie dziejów tej orkiestry znajdziemy w pracy Jacka Lachendry, „Orkiestry w KL Auschwitz”, *Zeszyty Oświęcimskie* 27 (2012), 7–148.

¹⁸ Zob. tamże, 30–31.

¹⁹ Tamże, 23.

²⁰ *Świadectwo przymusowego grabarza Grojnowskiego Jakuba*, tłum. z j. żyd. Jan Leński, przejrzeni i uzupełnili Shmuel Krakowski, Magdalena Siek, w: *Ostatnim etapem przesiedlenia jest śmierć. Pomiechówek, Chełmno nad Nerem, Treblinka*, oprac. Ewa Wiatr, Barbara Engelking, Alina Skibińska, „Archiwum Ringelbluma. Konspiracyjne Archiwum Getta Warszawy”, t. 13 (Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2013), 93.

W jednym miejscu wąskiej, otoczonej drutem kolczastym drogi, którą nadzy ludzie są pędzeni z nahażkami do kąpieli, którą nagie kobiety i dzieci biegną ostatni bieg, w punkcie, w którym droga skręca w bok, jest postawiona mała... orkiestra. Kontrabas, skrzypce, trąbka i żydowski muzycy ze Stoczek. Bezpieczni, uprzywilejowani, z żółtymi łatami, stoją tam i grają dla przebiegających²¹.

Na początku 1943 roku schwyty w tzw. akcji styczniowej w getcie warszawskim, przyjechał do Trebłinki Artur Gold. Rozpoznany na rampie, wyłowiony z transportu, stworzył na rozkaz Niemców orkiestrę. Na samym początku było to trio skrzypcowe. Wspomina uczestnik buntu w Treblinie Samuel Willenberg:

Trójka muzykantów rozpoczęła swój występ. Ich struny wydobywały dźwięki przedwojennych szlagierów. (...) Gdy staliśmy na apelu i gdy Artur Gold wyczarowywał na swoich skrzypkach stare melodie, nad całym obozem unosił się słodkomdławy odór rozkładających się ciał. (...) Po którymś z koncertów Niemcy doszli do wniosku, że muzykanci nie prezentują się wystarczająco dobrze. Raziło ich, że noszą za duże ubrania związane paskiem i ciężkie wysokie buty. Rozkazali krawcom, aby uszyli im fraki z błyszczącego niebieskiego materiału. Na szyje kazali im założyć muszki ogromnych rozmiarów. W tym błazeńskim przebraniu codziennie po apelu grali nam swoje melodie²².

3.

Placówka Werterfassung, którą kierował Untersturmführer SS Franz Konrad (ze względu na obracanie ogromnym majątkiem nazywany królem getta), stała się najważniejszym szopem w getcie warszawskim. Zajmowała się zarówno w czasie Wielkiej Akcji Likwidacyjnej, jak i po niej rabunkiem, sortowaniem, przechowywaniem i transportowaniem do Rzeszy mienia wywiezionych do Trebłinki Żydów. Działalność szopu opisała w grudniu 1943 roku, będąc już po aryjskiej stronie, Rachel Auerbach. Przez ręce Franza Konrada przewinęła się nieskończona liczba pożydowskich rzeczy, w tym – skrzypce. Spoczywały w jednym z licznych magazynów.

Założył ich Konrad dziesiątki. Magazyny mebli, pierza, materaców, włosia, naczyń, kryształów, porcelany itd., itd. Nawet magazyn książek, nawet magazyn instrumentów muzycznych.

²¹ Jakub Krzepicki, *Człowiek uciekł z Treblinek... Rozmowy z powracającym*, tłum. z j. żyd. Magdalena Siek, 144.

²² Samuel Willenberg, *Bunt w Treblinie* (Warszawa: Res Publica, 1991), 55.

Ten ostatni magazyn w styczniu 1943 r. zaszczylił swoją wizytą nie kto inny, jak sam reichsführer Himmler, który, jak się okazuje, posiadał w tej dziedzinie fachową wiedzę i nie omieszczał się nią popisać w rozmowie z ustanowionym przez Konrada żydowskim szefem tego działu, b[yłym] kantorem synagogałnym, Lichtermanem. Rozmawiali o różnych markach skrzypiec²³.

Dwa tygodnie po ostatecznej klęsce pod Stalingradem Joseph Goebbels wygłosił, a raczej wykrzyczał, w berlińskim Pałacu Sportu swą najszlachetniejszą mowę, w której pytał Niemców: „Czy chcecie wojny totalnej?”. Parę dni później znalazł czas, by w obecności ambasadora Japonii Hiroshi Ōshimy i nazistowskich notabli uczestniczyć w uroczystości przekazania wywiezionych z okupowanej Francji skrzypiec Stradivariusa młodej Japonce, która po wojnie zdobyła ugruntowaną sławę. 22 lutego 1943 roku Goebbels zapisał w dzienniku: „Słynna japońska skrzypaczka Nejiko Suwa zagrała dla nas koncert Griega i brawurowo wykonała kilka pomniejszych utworów, prezentując wspaniałą technikę i żywy talent artystyczny. (...) Właśnie tej młodzieńczej Nejiko ofiarowałem skrzypce Stradivariusa. Po jej sposobie gry wnosię, iż instrument znajduje się w dobrych rękach”²⁴. Bezcenny Stradivarius ma scementować niemiecko-japońską oś przyjaźni i współpracy. Podczas gdy w śniegach na przedpolach Stalingradu i ruinach miasta pozostało blisko milion trupów w mundurach Wehrmachtu i sił sojuszniczych, ponad dziewięćdziesiąt tysięcy dostało się do sowieckiej niewoli, Goebbels pięści w dłoniach skrzypce przywiezione do Berlina przez wytrawnego muzykologa Herberta Gerigka. To fachowiec pierwszej klasy, współautor nazistowskiego *Leksykonu muzyki żydowskiej* (pierwsze wydanie 1940), dyrektor Sonderstab Musik, komanda Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg, zajmującego się rabunkiem dzieł sztuki i kultury na okupowanych przez III Rzeszę terenach. Warto dodać, że ten złodziej żydowskiego dziedzictwa muzycznego na masową skalę nigdy nie został pociągnięty do odpowiedzialności. Po wojnie pracował spokojnie jako krytyk muzyczny „Dortmund Ruhr-Nachrichten”, wydał nawet w 1954 roku *Słownik muzyki*. Zmarł w 1996 roku w Dortmundzie w wieku 91 lat, „stary i syty dni” (Hi 42,17). Skradzione skrzypce nie przyniosły Nejiko Suwie szczęścia.

Opracownicy nie tylko lubili słuchać gry na skrzypcach w wykonaniu swych ofiar, nie tylko wysoko cenili skrzypce jako piękny i cenny instrument, wypowiadając się o nich ze znanstwem, lecz także grali sami. Ta umiejętność była atrybutem dobrego wykształcenia. Chociaż Adolf Eichmann nie zaszedł daleko w swojej edukacji, to jednak uczył się gry na skrzypcach,

²³ Rachel Auerbach, „Werterfassung”, *Nasze Słowo* 3–4 (1949): 11.

²⁴ W trzynomowej polskiej edycji wyboru z dzienników Goebbelsa (wybór, przekład, wstęp i przypisy Eugeniusz Cezary Król, Warszawa: Świat Książki, 2013–2014) nie ma tego fragmentu. Cytuję za książką: Yoann Iacono, *Skrzypce Goebbelsa*, tłum. Justyna Polony-Poluk (Kraków: Mando, 2022), 16.

„jak każde dziecko z porządnej mieszczańskiej rodziny” i grę na tym instrumencie „doskonale opanował” – twierdzi David Cesarani²⁵. Kiedy Eichmann ukrywał się we wsi Alensalzkoth w Dolnej Saxonii, „[c]zęsto udawał się na długie spacery do gęstych lasów, a gdy wracał wieczorami, siadywał, by grać na skrzypcach. Grał utwory Mozarta, Schuberta, Bacha i Beethovena. Starsi mieszkańcy wsi zbierali się, by go posłuchać” – pisze Stan LaurysSENS²⁶. Reinhard Heydrich od wczesnej młodości grał na skrzypcach i fortepianie. Jego matka, fanatyczna katoliczka, uczyła swoje dzieci religii, odmawiała z nimi pacierz i chodziła z całą rodziną do kościoła, ale przywiązywała też wielką wagę do muzycznego wykształcenia małego Reinharda, zwanego Renim. „Nauczył się od niej na długo przed pójściem do szkoły czytać nuty, bezbłędnie grał etudy na fortepian Czernego i rozpoczął naukę gry na skrzypcach”, podaje biograf Heydricha²⁷. Kiedy ten zaciągnął się do Reichsmarine, wziął ze sobą na pokład okrętu swoje ukochane skrzypce. Nie pił, nie palił, z powodu swego wyjątkowo wysokiego, cieniłego głosu już w gimnazjum był przezywany kozą, a „ponieważ w czasie wolnym szukał pociechy w grze na skrzypcach, przekształcono to przezwisko w »bekasa«”²⁸. Na jego grze poznał się admirał Canaris. Heydrich brał potem udział w koncertach kwartetu skrzypcowego, które organizowała w domu admirała jego żona. Podobno jego gra na skrzypcach wywoływała łzy w oczach słuchaczy²⁹.

To umiłowanie architektów „ostatecznego rozwiązania” do gry na skrzypcach wykorzystał Jonathan Littell, by zaprosić czytelników powieści *Łaskawe* do Adolfa Eichmanna na koncert kameralny. Rzecz dzieje się w Kijowie, doktor Maximiliana Aue spotyka Eichmanna i wszczynają pogawędkę o muzyce.

W holu skłonił mi się: „Herr Sturmbannführer, chciałbym pana zaprosić do siebie na wieczór w tym tygodniu. Od czasu do czasu dajemy koncerty kameralne. Mój Hauptscharführer Boll gra pierwsze skrzypce”. – „Ach. To świetnie. A pan? Na czym pan gra?” Wyciągnął głowę na szyi jak ptak. „Też na skrzypcach, ale drugie skrzypce. Nie gram, niestety, tak dobrze jak Boll, więc ustąpiłem mu miejsca w szeregu... C., to znaczy Obergruppenführer Heydrich, a nie Obergruppenführer Kaltenbrunner, którego dobrze znam, jesteście zresztą

²⁵ David Cesarani, *Eichmann. Jego życie i zbrodnie*, tłum. Jacek Lang (Zakrzewo: Replika 2008), 35.

²⁶ Stan LaurysSENS, *Dziennik nazisty. Wyznania Eichmanna*, tłum. Jacek Lang (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2009), 44.

²⁷ Günther Deschner, *Reinhard Heydrich. Namiestnik władzy totalitarnej*, tłum. Magdalena Ilgmann (Warszawa: Bellona, 2000), 19.

²⁸ Tamże, 27.

²⁹ Tamże, 28–30. Zob. też Dominika Krawczyk, *Reinhard Heydrich: bestia z blond włosami*, dostęp 4.10.2021, www.histmag.org.

krajanami i to dzięki niemu wstąpiłem do SS, nie wiem, czy sobie to przypomina – nie, der Chef świetnie grał na skrzypcach. Tak, naprawdę pięknie, miał ogromny talent. Był to wspaniały człowiek, żywię do niego ogromny szacunek. Bardzo... uważny, on w głębi serca cierpiał. Żałuję go«. – »Bardzo słabo go znałem. A co panowie grywają?« – »Ostatnio? Głównie Brahmsa. Trochę Beethovena«. – »Bacha nie?« Znów przygryzł wargi. »Bach? Nie bardzo lubię. To takie suche, zbyt... wykalkulowane. Sterylne, jeśli pan woli, bardzo piękne, oczywiście, ale bez duszy. Wolę muzykę romantyczną, ona mną wstrząsa, tak, zapominam o całym świecie«. – »Chyba nie podzielam pańskiej opinii o Bachu. Ale chętnie przyjmę zaproszenie«³⁰.

4.

Skrzypce są nieodłącznym atrybutem żydowskiej kultury muzycznej w jej najbardziej stereotypowej formule, w ujęciu pospolitym i najszerzej spopularyzowanym. James A. Grymes, profesor muzykologii na University of North Carolina w Charlotte, a zarazem autor światowego bestseleru *Violins of Hope*, twierdzi:

Skrzypce przez wieki stanowiły ważny element kultury żydowskiej. Wielu z najwybitniejszych skrzypków na świecie było Żydami. W XIX w. świat podziwiał koncerty skrzypcowe Brahmsa i Mendelssohna, w XX w. mamy takich mistrzów jak Jascha Heifetz, Yehudi Menuhin, Isaac Stern oraz współczesnych wirtuozów jak Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman i Shalom Mintz. Niektórzy badacze przypisywali nawet wynalezienie skrzypiec Żydom, którzy uciekli do Włoch po wypędzeniu z Hiszpanii w 1492 roku. Od tego czasu profesjonalni muzycy żydowscy często wybierali skrzypce. Odgrywały one również bardzo ważną rolę w życiu społecznym jako istotny składnik trwałej tradycji klezmerskiej. W czasie Zagłady przyjęły w społeczności żydowskiej nową, wyjątkową rolę³¹.

Z kolei Maria Sławek, skrzypaczka, doktor habilitowana sztuki, prezeska Instytutu Mieczysława Wajnberga, pisze:

Trudno nie umieścić skrzypiec w centralnym punkcie imaginarium muzyki żydowskiej – od składu typowej kapeli klezmerskiej, przez fenomen żydowskich skrzypków, którzy w pierwszej połowie XX wieku zawojowali świat muzyki klasycznej, po współczesne

³⁰ Jonathan Littell, *Łaskawe*, tłum. Magdalena Kamińska-Maurugeon (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2019), 1498–1499.

³¹ James A. Grymes, *Violins of Hope. Violins of the Holocaust – Instruments of Hope and Liberation in Mankind's Darkest Hour* (New York: Harper Perennial, 2014), 9–10.

przedstawienia motywu skrzypka w filmach, musicalach i literaturze. Kiedy myślimy o muzyce żydowskiej, słyszymy skrzypce³².

Mamy tu do czynienia – jak sądzę – z dwoma nakładającymi się porządkami znaczeń. Jeden jest oparty na utartych wyobrażeniach dotyczących Żydów i tego, co tradycyjnie „żydowskie”, formowanych dziś już przecież nie na osobistym doświadczeniu spotkania, lecz na obrazach wielokrotnie zapośredniczonych przez literaturę, ikonografię, film, a także najróżniejsze figurki żydowskich muzykantów, sprzedawane turystom. Drugi porządek odwołuje się do materii samej muzyki, do szczególnego typu melodii, do swoistości dźwięków, jakie potrafią wydać tylko skrzypce oraz do samego instrumentu – wynalazku bogów. Przecież to sam Merkury był wynalazcą instrumentów strunowych, a Orfeusza uznaje się za twórcę skrzypiec, jak twierdził ojciec Wolfganga Amadeusza Mozarta, Leopold³³.

Skrzypce były atrybutem każdej kapeli klezmerskiej, muzyka klezmerska zaś była czymś tak naturalnym i oczywistym w pejzażu rozsianych po Rzeczypospolitej sztetli jak bieda, błoto czy karczmy z arendarzem Żydem. Skrzypce są niejako przypisane do kondycji Żyda Wiecznego Tułacza. Można je zawsze zabrać ze sobą, objąć, przytulić, czuć ich dotyk. To instrument, z którym muzyk nawiązuje intymną więź, jak z kimś najbliższym sercu. Dlatego tak trudno będzie się z nimi rozstać tym, których wygnano do gett, do obozów, na Zagładę. Żyd grający na skrzypkach znajdzie swoje emblematyczne odwzorowanie w sylwetce skrzypka na dachu, powielanej w nieskończonej liczbie odmian i wariantów, od sztuki wysokiej (Marc Chagall) po niską i najniższą, oferującą słodkie, sentymentalne i nostalgiczne obrazki pocztówkowe. Ten motyw unieśmiertelnił musical Jerry’ego Bocka *Skrzypek na dachu*, luźno oparty na opowiadaniach Szolema Alejchema, grany od 1964 roku na scenach niemal całego świata (w tym wielokrotnie w Polsce), oraz jego słynna adaptacja filmowa z 1971 roku, w reżyserii Normana Jewisona i z legendarną kreacją Chaima Topola grającego Tewjego.

Rzewne, słodkie brzmienie skrzypiec, osiągnane za pomocą flażoletów, idealnie nadaje się do przedstawiania takich uczuć jak smutek, rozpacz czy zwycięstwo przez łzy, często pokazywanych w literackich i filmowych przedstawieniach Zagłady. Najwybitniejszym przykładem takiego ujęcia, wytworzonym dzięki spotkaniu obrazu filmowego z muzyką, pozostaje ścieżka dźwiękowa Johna Williamsa do *Listy Schindlera* Stevena Spielberga z 1993 roku. Niezależnie od tego, w czym wykonaniu się jej słucha, wywołuje głęboką empatię wobec

³² Maria Sławek, „Skrzypkowie z witebskich dachów. O skrzypcach w kulturze żydowskiej”, *Ruch Muzyczny* 17 (2022): 12.

³³ Leopold Mozart, *Gruntowna szkoła skrzypcowa*, przedruk z oryginału wydania trzeciego, Augsburg 1789, z przedmową Dawida Ojstracha oraz objaśnieniami i komentarzami Hansa Rudolfa Junga (Poznań: Stowarzyszenie Miłośników Kultury i Sztuki, 2007), 34.

bohaterów filmu. Emocjonalna kantylena skrzypiec, rozwijająca się w ograniczonej, niedużej przestrzeni muzycznej, opiera się na kilku podobnych do siebie kombinacjach melodii. Jej oddziaływanie na słuchacza nie wynika ani z oryginalnego opracowania partytury, ani ze skomplikowanej gry na instrumencie, mającym do wykonania właściwie pojedynczy głos, ale z nieustannie powtarzanej, prostej i krótkiej melodii, kilkakrotnie modulowanej do innych tonacji bądź granej oktawę wyżej. W psychologii muzyki określa się tego typu sytuację emocjonalnym zarażeniem. Wynika ono z podobieństwa linii melodycznej do głosu ludzkiego, imitowanego przez instrumenty smyczkowe, takie jak skrzypce czy wiolonczele. „Powoduje to uruchomienie w ośrodkach mózgowych reakcji, która przypomina nasze reagowanie na emocjonalną ekspresję człowieka. Twórcy modelu podejrzewają, że w tym procesie bierze udział system neuronów lustrzanych”⁵⁴. Jak pisze dalej Maria Chełkowska-Zachariasiewicz: „Instrumenty smyczkowe (...) są wykorzystywane w takich sytuacjach, w których potrzebne jest wywołanie smutku i, z punktu widzenia modelu, potrafią za pomocą mechanizmu zarażenia uruchomić tę emocję szybko. Poszczególne właściwości dźwięku takich instrumentów są podobne do ekspresji emocjonalnej smutku u człowieka”⁵⁵.

Leitmotiv Johna Williamsa z *Listy Schindlera* stał się niewątpliwie jedną z najbardziej rozpoznawalnych melodii na świecie. Jeśli uznamy, że stanowi on formę muzycznej reprezentacji doświadczenia Zagłady, to może się okazać, iż mamy tu do czynienia z wzorcowym wręcz przykładem tego, co badacze literackich i paraliterackich przedstawień Zagłady (i szerzej: doświadczeń granicznych) nazywają narracjami zbawczymi czy odkupieńczymi (*redemptive narratives*). Dominik LaCapra powracał do tej formuły wielokrotnie. O *redemptive narratives* pisał przede wszystkim w kontekście dwóch procesów: „przepracowania” (*working through*) i „rozegrania w działaniu” (*acting-out*), zapożyczonych z psychoanalizy i zastosowanych do studiów nad traumą holokaustową oraz jej reprezentacjami. Tą problematyką badacz zajmuje się od dawna⁵⁶.

Doświadczenie Zagłady niesie w sobie pewien nadmiar (*excess*), niemożliwy do ogarnięcia, przyswojenia i przedstawienia. LaCapra mówi o niemożliwości „zbawczych / odkupieńczych narracji”:

⁵⁴ Maria Chełkowska-Zacharewicz, *Zagadka emocji muzycznych. Czym są, jak powstają i czy są podatne na zmiany?* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2021), 47.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Zob. Dominick LaCapra, *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma* (London–Ithaca: Cornell University Press, 1996), szczególnie rozdział podsumowujący: *Conclusion. Acting-Out and Working-Through*; tenże, *Writing History, Writing Trauma* (Baltimore–London: The Johns Hopkins University Press, 2001).

Między innymi z tego powodu zarówno tradycyjne religie czy heglizm, postrzegane stereotypowo, jak i wszelkie myślenie, które zdaje się usprawiedliwiać przeszłość i w pełni ją wyjaśniać przy użyciu dzisiejszych miar, nie wydają się już wiarygodne. Skala kryzysu, skala niedostosowania były po prostu zbyt duże, aby ludzie mieli z nich pożytek; wygląda na to, że przestały im już odpowiadać. Jean-François Lyotard nazywa to nieufnością lub brakiem wiary w wielkie narracje: nie wydaje się już, byśmy poważnie traktowali te wielkie narracje, które nadają sens wszystkiemu w przeszłości, choć w pewnych punktach sprawiają wrażenie niezwykle atrakcyjnych³⁷.

Przywołajmy ów najszlachetniejszy fragment muzyki Williamsa do *Listy Schindlera* w wykonaniu Netherlands Philharmonic Orchestra z 2017 roku, pod batutą Marca Albrechta. Nagranie to bije rekordy popularności na YouTube: 54 miliony wyświetleń na 16 lutego 2023 roku³⁸. Cierpiąca na blokadę nerwowo-mięśniową, co złamało jej karierę muzyczną, i cudownie uzdrowiona Davida Schefers, grająca na rożku angielskim, płacze przy wykonywaniu swojej partii. Na widowni siedzi jej córka, która w dniu koncertu obchodzi osiemnaste urodziny, i też nie może powstrzymać się od łez. Nad wszystkim góruje zjawiskowo piękna skrzypaczka Simone Lamsma, ze swoimi skrzypcami połyskującymi złotem w światłach reflektorów. Wszyscy są uszczęśliwieni, publiczność wstaje, rozlegają się frenetyczne oklaski, ludzie śmieją się i płaczą... Wszystko to spełnia w sposób doskonały reguły zbawczej narracji holokaustowej. Cała groza Zagłady i masowej śmierci utopiona zostaje w rzewnej muzyce Williamsa, w boskich tonach skrzypiec, rożka angielskiego i w ozdrowieńczych łzach. Nieprzypadkowo LaCapra użył metafory uzdrowienia, pisząc o takiej postawie wobec Holokaustu, która „afirmuje pojęcie odkupienia jako całkowitego uzdrowienia bez żadnej zasadniczej utraty, nawet w odniesieniu do tak traumatycznej przeszłości jak Shoah”³⁹.

Na jednym biegunie postawmy kantylenę Williamsa, niosącą w świat optymistyczne przesłanie Spielberga o zwycięstwie nad Holokaustem, o triumfie dobra nad złem. Na drugim zaś umieścimy kulminacyjną scenę z opery Mieczysława Wajnberga *Pasażerka*, której libretto, autorstwa Aleksandra Miedwiediewa, oparte jest na motywach książki Zofii Posmysz, więźniarki Auschwitz i Ravensbrück. Więzień Tadeusz jest skrzypkiem i na rozkaz komendanta

³⁷ *An Interview with Professor Dominick LaCapra*, Interviewer: Amos Goldberg, Shoah Resource Center, Yad Vashem 1998, 9, dostęp: 14.10.2021, www.yadvashem.org.

³⁸ John Williams, *Schindler's List*, NL Orchestra, dostęp 16.02.2023, <https://www.youtube.com/watch?v=YqVRcFQagtI>.

³⁹ Dominick LaCapra, „Wobec wydarzeń granicznych: sytuowanie Agambena”, w: tegoż, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, tłum. Katarzyna Bojarska (Kraków: Universitas, 2009), 185.

obozu musi zagrać przed zgromadzonymi esesmanami. Scena jest muzycznym arcydziełem, przykładem tego, jak bez słów, poprzez samą materię muzyczną oraz zastosowanie muzycznego cytatu, można zbliżyć się do uchwycenia nieuchwytnego doświadczenia Zagłady.

Wajnberg ukończył swą operę w 1968 roku w ZSRR, gdzie mieszkał, a jej prapremiera koncertowa odbyła się po blisko czterdziestu latach w Moskwie, dokładnie dziesięć lat po śmierci kompozytora. W niczym nie przypomina to sytuacji filmu Spielberga, który zyskał rozgłos natychmiast po premierze w 1993 roku. Otrzymał siedem Oscarów (w tym oczywiście za muzykę), trzy Złote Globy, siedem Nagród Brytyjskiej Akademii Filmowej. W roku 1995 film znalazł się na watykańskiej liście 45 filmów fabularnych, które propagują szczególne wartości religijne, moralne lub artystyczne. To wyróżnienie wydaje się niezwykle znamienne. Oto Spielberg i Williams przynoszą opowieść o Holokauście, którą watykańscy eksperci cenią najbardziej: wywołującą uśmiech przez łzy, zawierającą happy end, pokazującą zwycięstwo dobra nad złem, nadziei nad rozpaczą, miłości nad nienawiścią. Trudno powstrzymać się od komentarza, że twórcy w sposób doskonały spełnili oczekiwania Watykanu na budującą moralnie opowieść o Holokauście: pokrzepienie serc niejednokrotnie kosztem usypiania sumienia.

Williams nie tylko nas wzrusza i pozwala delektować się tym wzruszeniem, nie tylko wzburza w nas już po paru taktach emocjonalny dreszcz, który rozlewa się w sercach jak gorąca czekolada, lecz także przynosi uspokojenie, ulgę i wytchnienie. Jego muzyka jest piękna i urzekająca. Kantylena Williamsa daje nam wszystko, czego pragniemy: słodycz wzruszenia, słodycz smutku i słodycz nadziei.

Należy zapytać, w jaki sposób Williams i wykonawcy jego kantyleny osiągnęli to słodkie emocjonalne drżenie, ten typ empatii, który pozwala tak łatwo i tak szybko wchłonąć i oswoić traumatyczne doświadczenie Zagłady. Dochodzi do tego dzięki słumieniu, rozładowaniu czy odrzuceniu tego, co LaCapra, pisząc o przedstawieniach Holokaustu, nazywa niepokojem empatycznym (*empathic unsettlement*):

Jestem skłonny twierdzić, że pożądana empatia łączy się nie z samowystarczalną, projekcyjną czy inkorporującą identyfikacją, ale z tym, co nazywa się empatycznym niepokojem w obliczu traumatycznych wydarzeń granicznych, oprawców i ofiar. (...) Niepokój empatyczny może, a nawet powinien, wpływać na charakter reprezentacji czy nadawania znaczeń w inny, nieusankcjonowany sposób – sposób, który różni się w zależności od dyscypliny czy dziedziny, ale który kładzie duży nacisk na tekst podejmujący temat lub przedstawiający reprezentację doświadczenia traumatycznego i wydarzeń granicznych. (...) Można jednak utrzymywać, że we wszystkich przypadkach niepokój ten zapobiega

nieregulowanej, neopozytywistycznej obiektywizacji, niezapośredniczonej identyfikacji i łągdującym narracjom – lub przynajmniej je hamuje⁴⁰.

Szokujące nowatorstwo opery Weinberga nie polega na jakiejś szczególnie awangardowej kompozycji muzycznej. To nie sama muzyka jest nowatorska, lecz treść libretta. Szalone i nie do zaakceptowania wydaje się zderzenie formy opery z opowieścią o obozie koncentracyjnym. Dariusz Czaja, antropolog kultury i muzykolog, wskazuje na tę aporetyczną naturę dzieła Weinberga:

Opera o Auschwitz. Rzecz niepojęta. (...) Obiekt, który można usytuować w pół drogi między niemożliwością i niestosownością. (...) Forma sztuki, która w radykalnie antyprzedstawieniowej formule Adorna nie mogła się w ogóle pojawić. Była zwyczajnie: nie-do-pomyślenia. W tym typie dyskursu opera obozowa, to całkowite sprzeniewierzenie się etycznym imponderabilium. To poważne przekroczenie, a może i coś z pogranicza bluźnierstwa⁴¹.

Wróćmy do kluczowej dla tych rozważań sceny z *Pasażerki* Weinberga. Tadeusz jest osadzonym w obozie skrzypkiem, więźniarka Marta – jego narzeczoną, a ich miłość trwa mimo nieludzkich warunków obozowych. Musi zagrać przed komendantem walca, który tamten szczególnie ukochał. Walce, grane w upiornej scenerii niemieckich obozów koncentracyjnych, były – by tak się wyrazić – w stałym repertuarze obozowych orkiestr. Ale Tadeusz sprzeciwia się temu rozkazowi, rzuca komendantowi i lagrowemu uniwersum muzyczne wyzwanie. Zaczyna grać *Chaconę* z Partity d-moll Bacha. Dlaczego akurat ten utwór – szczytowe arcydzieło niemieckiej muzyki i jeden z najważniejszych tekstów kultury muzycznej? Dlaczego w scenerii obozu koncentracyjnego pojawia się gigant muzyki wszech czasów, genialny niemiecki kompozytor? Oddajmy głos Dariuszowi Czai:

Chaconna z Partity d-moll Bacha, to (...) ciemne arcydzieło, skończone, nieprzeniknione, niepokojące. (...) *Chaconna* d-moll to muzyka w stanie czystym. Esencja muzyki samej. To nie jest muzyka o czymś, po coś, do czegoś. Nie jest ona figurą, obrazem, znakiem czegoś. Niczego nie ilustruje ani o niczym nie opowiada. To muzyka o muzyce⁴².

⁴⁰ Dominick LaCapra, „Studia nad traumą: jej krytycy i powikłane losy”, w: tegoż, *Historia w okresie przejściowym*, 175–177.

⁴¹ Dariusz Czaja, „Czarna ściana. Pytania do »Pasażerki«”, w: tegoż, *Gramatyka bieli. Antropologia doświadczeń granicznych* (Kraków: Pasaże, 2018), 130.

⁴² Dariusz Czaja, *Kwintesencje. Pasaże barokowe* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2014), 332–333.

Bunt Tadeusza wprawia we wściekłość zaskoczonych esesmanów. Ale nie chodzi przecież tylko o niewykonanie rozkazu. Chodzi o Bacha i jego *Chaconnę*. Ta muzyka jest nie do zniesienia dla reguł koncentracyjnego świata zniewolenia i zabijania. Uderza w samą jego istotę. Czaja: „Muzyka Bacha przewierca ten duszny świat na wylot. Jest niepodległym głosem z wysoka. Z przestrzeni, której nie dotyka śmierć i upodlenie. W zamkniętej przestrzeni więzienia, w obozowym świecie przymusu i konieczności, dźwięki Chaconny brzmią jak głos z wolnego świata. Ale może też jak głos nie-z-tego-świata”⁴³.

Zacytowana przez Weinberga *Chaconna* Bacha nie wybrzmiewa do końca. Solo skrzypiec zostaje wchłonięte przez grającą unisono orkiestrę, motyw rozplywa się, roztapia, przejmując go wszystkie smyczki orkiestry. A potem Weinberg pozwala, by *Chaconna* rozpadła się, uległa destrukcji. „Z początku muzyka Bacha brzmi w pierwotnej wersji, z czasem połamaniu ulegnie jej »leksyka« i »składnia«, jakby dla przypomnienia ponurej rzeczywistości »świata na opak«, w którym jest wykonywana”, pisze Czaja⁴⁴. Najpierw dokonuje się rozbitcie struktury muzycznej, potem – już w planie fabularnym, w świecie przedstawionym opery – sam instrument zostaje zniszczony: esesman roztrzaskuje skrzypce.

Tadeusz Obremski w swoich zapiskach z getta notuje wydarzenie, które można potraktować jako realny odpowiednik sceny z opery *Pasażerka* Wajnberga. W Metody Palace na Rymarskiej 12 odbywał się koncert Szymona Pullmana. Na salę wpadł nagle gestapowiec Bindengal. „Wszedł na balkon, spojrzał w dół i cisnął w siedzące kobiety dwa krzesła. Orkiestra zamarła. Bindengal uszeregował mężczyzn ubranych w fartuchy, złamał na barierze skrzypce pierwszemu skrzypkowi o barierę i odszedł, a mężczyzn zabrał ze sobą”⁴⁵. Scenę roztrzaskania skrzypiec opisuje też w swoim dzienniku pod datą 10 lipca 1942 roku Abraham Lewin. Odbije się ona dalekim echem w libretcie do *Pasażerki*.

Na Karmelickiej tamtego wieczora strzelili i zranili jedną kobietę. Kiedy przyjechali na ulicę Zamenhofa, w jednej sekundzie zrobiło się pusto: Żydzi rozbiegli się po różnych dziurach. Samochód przejechał, zawrócił. Żyd, który został tam ze swoimi skrzypczkami, zawadzał im na drodze. W jednej chwili skrzypczki zostały połamane na 4 części. Dopiero wtedy bandyci pojechali dalej. Wokół Żyda z połamanymi skrzypczkami ustawił się krąg.

⁴³ Tamże, 333.

⁴⁴ Dariusz Czaja, „Czarna ściana. Pytania do »Pasażerki«”, 141. Dziękuję Marii Sławek oraz Dariuszowi Czai za konsultacje muzykologiczne.

⁴⁵ Tadeusz Obremski, *Wśród zatrutych noży. Zapiski z getta i okupowanej Warszawa*, red. nauk. i wprowadzenie Agnieszka Haska (Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, 2017), 84.

[Skrzypek] stał i płakał. „Z czego będę żył?” – skarżył się. Łamiąc mu skrzypce, złamali również życie jego i jego rodziny⁴⁶.

5.

Mówiąc z pewną przesadą, ale jednak dobrze oddającą obecne tendencje fabularyzowania Zagłady, skrzypkowie rzadko opuszczają karty powieści „o Auschwitz” czy „o getcie”. Utwory te mieszczą się w gatunkowym obszarze historical fiction. Tradycja literacka tego gatunku sięga początków XIX wieku i znaczone jest dziełami takich pisarzy jak Sir Walter Scott, Honoré de Balzac, Victor Hugo, Lew Tołstoj, w polskiej literaturze zaś Józef Ignacy Kraszewski czy Henryk Sienkiewicz. Holokaust przyciąga współczesnych twórców historycznej fikcji niczym magnes, trudno się oprzeć tej sile przyciągania. Opowieści o skrzypcach i Zagładzie są bardzo popularne.

Nie może nie być skrzypiec w *Liście Schindlera* Thomasa Keneally’ego z 1982 roku (pierwotny tytuł *Schindler’s Arc*), zdobywcy Nagrody Bookera i Los Angeles Times Book Prize. Na przyjęciu w willi Amona Götha grali bracia Rosner: Henryk na skrzypcach, Leopold na akordeonie. Gospodarz przygotowywał dla nich na te okazje wieczorowe garnitury.

W powieści katalońskiej pisarki Marii Àngels Anglady *Skrzypce z Auschwitz*, przedstawiającej losy żydowskiego lutnika w obozie, tytułowy instrument staje się metaforą ocalenia, ale opierającego się na stereotypowym przeświadczeniu o miłości nazistów do sztuki wyższej. Komendant Auschwitz „lubi dobrą muzykę i dobre wino”, urządza w swoim domu koncerty, sam gra na skrzypcach⁴⁷. Więzień Daniel gra na specjalnie dla komendanta wykonanym instrumencie *Folię* Arcangelo Corelliego. Dzięki pięknu włoskiego baroku i swojemu talentowi Danielowi udaje się przeżyć. Zakończone szczęśliwie wspomnienia bohatera pisarka nazywa kantyleną: „Muzyka oswaja bestie, ale koniec końców czym było to wszystko, jeśli nie kantyleną?”⁴⁸, czytamy w finale powieści.

Kristy Cambron – amerykańska historyczka sztuki i autorka bestsellerów – pasjonuje się historią, którą w swoich powieściach fikcjonalizuje. Im mroczniejszy okres pisarka bierze na warsztat, tym jaśniejsze jest przesłanie powieści. Chodzi z grubsza o to, że miłość zwycięża nawet najstraszniejsze próby i przeszkody, że nie można nigdy tracić nadziei, że dobro jest potężniejsze niż zło, nawet jeśli początkowo może się to wydać trudne do uwierzenia, na przykład w takich strasznych miejscach jak obozy koncentracyjne czy getta. Bohaterką

⁴⁶ Abraham Lewin, *Dziennik*, tłum. z j. żyd. Magdalena Siek, oprac. Katarzyna Person (Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny, 2015), 161.

⁴⁷ Maria Àngels Anglada, *Skrzypce z Auschwitz*, tłum. Anna Sawicka, (Warszawa: Muza, 2010), 44.

⁴⁸ Tamże, 126.

powieści *Motyl i skrzypce*⁴⁹ jest Adele von Bron, utalentowana skrzypaczka, która poświęciła wszystko, żeby ratować ostatnich wiedeńskich Żydów, za co jej własny ojciec, „wysoki rangą generał Trzeciej Rzeszy”, wtrącił ją do Auschwitz. *Motyl i skrzypce* to według wydawcy „poruszająca opowieść o odkrywaniu piękna w najstraszniejszych miejscach: mrocznych zakątkach Auschwitz i zakamarkach poranionych serc. To również historia o tym, jak nie stracić wiary w Boga nawet w samym środku piekła”⁵⁰. Kolejna książka Cambron z serii holokaustowej to *Wróbel w getcie* (tytuł oryginału *A sparrow in Terezin*)⁵¹. Tym razem również chodzi o zwycięstwo nadziei w najmroczniejszych czasach.

Walter William Melnyk jest pisarzem i poetą ze Stanów Zjednoczonych. Zanim objął swymi pisarskimi zainteresowaniami Holokaust i napisał powieść *Pavel’s Violin. A Song of Hope*⁵²., zanurzył się w świecie legend arturiańskich⁵³. *Pavel’s Violin* to historia skrzypiec zbudowanych przez słynnego austriackiego lutnika Jacoba Steinera w 1670 roku. Wędrując przez czas i przestrzeń, instrument trafia do Terezina i obozu Auschwitz-Birkenau, by na koniec spocząć bezpiecznie w ramionach Pavla Lustiga – ocalonego z Auschwitz.

Do getta warszawskiego prowadzi czytelnika Glenn Starkey w powieści *When the Violin Weeps*⁵⁴. Główny bohater, Jakob Liberman, drugi skrzypek Filharmonii Warszawskiej, nie rozstaje się ze swoim instrumentem nawet w Treblince. Komendant jest wielbicielem muzyki, a szczególnie gry na skrzypcach. To ratuje Libermanowi życie. W horrorze Treblinki jego skrzypce łkają mozartowskim *Requiem – Lacrimosa*.

Jak widać, strumień opowieści o skrzypcach i skrzypkach w czasie Zagłady (a ograniczam się tu tylko do wybranych przykładów) nie wysycha, przeciwnie – fala zdaje się wzbierać.

Bibliografia

- An Interview with Professor Dominick LaCapra*, Interviewer: Amos Goldberg, Shoah Resource Center, Yad Vashem 1998, 9. Dostęp 14.10.2021. www.yadvashem.org.
- Anglada, Maria Àngels. *Skrzypce z Auschwitz*. Tłum. Anna Sawicka. Warszawa: Muza, 2010.
- Auerbach, Rachela. *Pisma z getta warszawskiego*. Oprac. Karolina Szymaniak. Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny, 2015.

⁴⁹ Kristy Cambron, *Motyl i skrzypce*, tłum. Marcin Sieduszewski (Kraków: Znak, 2020).

⁵⁰ Znak, dostęp 4.10.2021, www.znak.com.pl.

⁵¹ Kristy Cambron, *Wróbel w getcie*, tłum. Aleksandra Gietka-Ostrowska (Kraków: Znak, 2021).

⁵² Walter William Melnyk, *Pavel’s Violin. A Song of Hope* (Tennessee: Sewanee, 2017).

⁵³ Walter William Melnyk, *The Apple and the Thorn. The Tales of Avalon Series* (Tennessee: Sewanee, 2011).

⁵⁴ Glenn Starkey, *When the Violin Weeps* (Pennsauken: BookBaby, 2022).

- Auerbach, Rachela. „Oliver Twist”. *Opinia* 47 (1948).
- Auerbach, Rachela. „Werterfassung”. *Nasze Słowo* 3–4 (1949).
- Błaszczyk, Leon Tadeusz. *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*. Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny, 2014.
- Cambron, Kristy. *Motyl i skrzypce*. Tłum. Marcin Sieduszewski. Kraków: Znak, 2020.
- Cambron, Kristy. *Wróbel w getcie*. Tłum. Aleksandra Gietka-Ostrowska. Kraków: Znak, 2021.
- Cesarani, David. *Eichmann. Jego życie i zbrodnie*. Tłum. Jacek Lang. Zakrzewo: Replika, 2008.
- Chełkowska-Zacharewicz, Maria. *Zagadka emocji muzycznych. Czym są, jak powstają i czy są podatne na zmiany?*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2021.
- Czaja, Dariusz. „Czarna ściana. Pytania do »Pasażerki«”. W: Dariusz Czaja, *Gramatyka bieli. Antropologia doświadczeń granicznych*. Kraków: Pasaże, 2018.
- Czaja, Dariusz. *Kwintesencje. Pasaże barokowe*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2014.
- Deschner, Günther. *Reinhard Heydrich. Namiestnik władzy totalitarnej*. Tłum. Magdalena Ilgmann. Warszawa: Bellona, 2000.
- Gilbert, Shirl. *Music in the Holocaust. Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*. Oxford: Clarendon Press, 2005.
- Głowiński, Michał. „Fasola i skrzypce”. W: Michał Głowiński, *Czarne sezony*. Warszawa: Open, 1998.
- Gombiński, Stanisław (Jan Mawult). *Wspomnienia policjanta z warszawskiego getta*. Red. nauk. i wpraw. Marta Janczewska. Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów – Żydowski Instytut Historyczny, 2010.
- Grymes, James A. *Violins of Hope. Violins of the Holocaust – Instruments of Hope and Liberation in Mankind’s Darkest Hour*. New York: Harper Perennial, 2014.
- Iacono, Yoann. *Skrzypce Goebbelsa*. Tłum. Justyna Polony-Poluk. Kraków: Mando, 2022.
- Krawczyk, Dominika. „Reinhard Heydrich: bestia z blond włosami”. Dostęp 4.10.2021. www.histmag.org.
- Krzepicki, Jakub. „Człowiek uciekł z Treblinek... Rozmowy z powracającym”. Tłum. z j. żyd. Magdalena Siek. W: *Ostatnim etapem przesiedlenia jest śmierć. Pomiechówek, Chełmno nad Nerem, Treblinka*, „Archiwum Ringelbluma. Konspiracyjne Archiwum Getta Warszawy. Ostatnim”, t. 13, oprac. Barbara Engelking, Alina Skibińska. Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny, 2013.
- LaCapra, Dominick. *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*. Ithaca–London: Cornell University Press, 1996. W: Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore–London: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- LaCapra, Dominick. „Studia nad traumą: jej krytycy i powikłane losy”. W: Dominick LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Tłum. Katarzyna Bojarska. Kraków: Universitas, 2009.

- LaCapra, Dominick. „Wobec wydarzeń granicznych: sytuowanie Agambena”. W: Dominick LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Tłum. Katarzyna Bojarska. Kraków: Universitas, 2009.
- Lachendro, Jacek. „Orkiestry w KL Auschwitz”. *Zeszyty Oświęcimskie* 27 (2012): 7–148.
- Laks, Szymon. *Gry oświęcimskie*. Oświęcim: Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, 1998.
- LaurysSENS, Stan. *Dziennik nazisty. Wyznania Eichmanna*. Tłum. Jacek Lang. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2009.
- Lewin, Abraham. *Dziennik*. Tłum. z j. żyd. Magdalena Siek, oprac. Katarzyna Person. Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny, 2015.
- Littell, Jonathan. *Łaskawe*. Tłum. Magdalena Kamińska-Maurugeon. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2019.
- Melnyk, Walter William. *Pavel's Violin. A Song of Hope*. Tennessee: Sewanee, 2017.
- Melnyk, Walter William. *The Apple and the Thorn. The Tales of Avalon Series*. Tennessee: Sewanee, 2011.
- Mozart, Leopold, *Gruntowna szkoła skrzypcowa*. Przedruk z oryginału wydania trzeciego, Augsburg 1789, z przedmową Dawida Ojstracha oraz objaśnieniami i komentarzami Hansa Rudolfa Junga. Poznań: Stowarzyszenie Miłośników Kultury i Sztuki, 2007.
- Naliwajek-Mazurek, Katarzyna. „Music and Torture in Nazi Sites of Persecution and Genocide in Occupied Poland 1939–1945”. *The World of Music* (new series) 2 (2013): Music and Torture | Music and Punishment: 31–50.
- Naliwajek-Mazurek, Katarzyna. „The Functions of Music within the Nazi System of Genocide in Occupied Poland”. W: *Music and Genocide*, red. Wojciech Klimczyk, Agata Świerzowska, 53–70. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2015.
- N.N., „Opracowanie o życiu artystycznym i kulturalnym w getcie warszawskim. Szkolnictwo artystyczne, sytuacja materialna artystów, kursy zawodowe”. Tłum. z j. żyd. Magdalena Siek. W: *Utwory literackie z getta warszawskiego*, oprac. Agnieszka Żółkiewska, Marek Tuszewicki, „Archiwum Ringelbluma. Konspiracyjne Archiwum Getta Warszawy”, t. 26. Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny, 2017.
- Obremski, Tadeusz. *Wśród zatrutych noży. Zapiski z getta i okupowanej Warszawa*. Red. nauk. i wprowadzenie Agnieszka Haska. Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, 2017.
- Pachter, Mietek. *Umierać też trzeba umieć...* Red. nauk. i wpraw. Barbara Engelking. Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, 2015.
- Quignard, Pascal. „Nienawiść do muzyki”. Tłum. Ewa Wieleżyńska. *Literatura na Świecie* 1–2 (2004): 183–200.

- „Relacja nie zidentyfikowanego Werkschutzmanna w szopie Ostdeutsche Bautischlerein-Werkstätte, odtwarzająca przeżycia autora w dniach od 7 do 11 września 1942 r., ARG II, 273”. W: *Archiwum Ringelbluma. Getto warszawskie lipiec 1942 – styczeń 1943*, oprac. Ruta Sakowska. Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny, 1980.
- Ringelblum, Emanuel. *Pisma z getta*. Cytowany fragment tłum. z j. żyd. Agata Kondrat, oprac. Joanna Nalewajko-Kulikow, „Archiwum Ringelbluma. Konspiracyjne Archiwum Getta Warszawy”, t. 29, cz. 1. Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny, 2018.
- Schwarberg, Günther. *In the Ghetto of Warsaw. Heinrich Jöst's Photographs*. Göttingen: Steidl Verlag, 2001.
- Sławek, Maria. „Skrzypkowie z witebskich dachów. O skrzypcach w kulturze żydowskiej”, „Ruch Muzyczny” 17 (2022).
- Starkey, Glenn. *When the Violin Weeps*. Pennsauken: BookBaby, 2022.
- Szwarcbard, Mordechaj. „[„Aktualności”]. Zapiski dotyczące głównie getta warszawskiego, zawierające także informacje na temat zagłady innych skupisk żydowskich”. Tłum. z j. żyd. Magdalena Siek. w: *Dzienniki z getta warszawskiego*, oprac. Katarzyna Person, Zofia Trębacz, Michał Trębacz, „Archiwum Ringelbluma. Konspiracyjne Archiwum Getta Warszawy”, t. 23. Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny, 2015.
- „Świadekstwo przymusowego grabarza Grojnowskiego Jakuba”. Tłum. z j. żyd. Jan Leński, przejrzeni i uzupełnili Shmuel Krakowski i Magdalena Siek. W: *Ostatnim etapem przesiedlenia jest śmierć. Pomiechówek, Chełmno nad Nerem, Treblinka*, oprac. Barbara Engelking, Alina Skibińska, „Archiwum Ringelbluma. Konspiracyjne Archiwum Getta Warszawy”, t. 13. Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny, 2013.
- Turkow, Jonas. „Opis żydowskiego życia kulturalno-rozrywkowego w Warszawie począwszy od połowy 1940 r. i po utworzeniu getta”. Tłum. z j. żyd. Aleksandra Geller. W: *Utwory literackie z getta warszawskiego*, oprac. Agnieszka Żółkiewska, Marek Tuszewicki, „Archiwum Ringelbluma. Konspiracyjne Archiwum Getta Warszawy”, t. 26. Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny, 2017.
- Willenberg, Samuel. *Bunt w Treblince*. Warszawa: Res Publica, 1991.

The Motif of Violin in Testimonies and Representations of the Holocaust

Summary

The author draws from various sources: diaries, notes, testimonies, documents, and other accounts from the time of the Holocaust, coming from both victims and perpetrators; to novels about the Holocaust and music related to the experience of the Holocaust, tracing the motif of violins in various representations of the Holocaust. The article serves as a reconnaissance, focusing on



selected sources, addressing only certain threads, and opening up research avenues for future studies on this topic. The central research question is about the function of cultural symbols (and violins are an integral attribute of Jewish musical culture in its most stereotypical form, in the common and widely popularized sense) in formulating and conveying such a fundamental experience as the Holocaust. It turns out that violins are strongly present in these narratives, both as a tangible object – a musical instrument, and (perhaps primarily) as a theme, metaphor, symbol. The motif of violins operates in the high register, but increasingly, it can be observed in contemporary narratives belonging to the low-register of literature, descending into the realm of kitsch. The stream of stories about violins and violinists during the Holocaust (and the author limits himself here to selected examples) does not dry up; on the contrary, the wave seems to be rising.

Keywords

Research on the Holocaust of Jews, postmodern discourse on the Holocaust, threats and abuses in scientific research, kitsch

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Jacek Leociak, „Motyw skrzypiec w świadectwach i reprezentacjach Zagłady”, *Autobiografia Literatura Kultura Media* 1 (2023), 20: 53–76. DOI: 10.18276/au.2023.1.20-05.