

# Iwona Sowińska-Fruhtrunk

---

## Doświadczenie Zagłady w "Ocalałym z Warszawy" op. 46 Arnolda Schönberga : geneza, dzieło, interpretacja

---

Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ nr 29 (2), 4-30

---

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# Iwona Sowińska-Fruhtrunk

---

AKADEMIA MUZYCZNA W KRAKOWIE

## Doświadczenie Zagłady w *Ocalałym z Warszawy* op. 46 Arnolda Schönberga: geneza, dzieło, interpretacja

*Ty, którego nie mogłem ocalić,  
Wysłuchaj mnie.  
Czesław Miłosz*

### Schönberg, religia i polityka

Celem niniejszego tekstu jest zarówno ukazanie zaangażowania Arnolda Schönberga w walkę o prawa człowieka przed II wojną światową, jak i interpretacja *Ocalałego z Warszawy* op. 46 w kategoriach tzw. „wtórnego doświadczenia” Zagłady i hołdu złożonego jej ofiarom. Poza naświetleniem kontekstu historyczno-politycznego dzieła należy także zwrócić uwagę na nieoczywistą i skomplikowaną drogę kompozytora do judaizmu oraz trwające całe życie zainteresowanie szeroko pojętą problematyką religijną. *Ocalały z Warszawy* był, po *Mojżesz i Aronie* oraz *Drabinie Jakubowej*, rodzajem rozliczenia się nie tylko z wyżej wymienionymi kwestiami, ale także z nieodległymi wydarzeniami wojennymi. W 1898 roku Schönberg został ochrzczony w austriackim kościele luterańskim<sup>1</sup>. Nie dysponujemy wieloma dowodami jego przekonań religijnych z młodzieńczego okresu życia,

---

1 M. DeVoto, *Arnold Schoenberg and Judaism: The Harder Road*, [online] <http://emerald.tufts.edu/~mdevoto/Schoenberg.pdf>, s. 2 [dostęp: 10.11.2015].  
Wszelkie tłumaczenia, jeżeli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorki.

z wyjątkiem listu miłosnego napisanego w wieku 16 lat do kuzynki Malwiny Goldschmied:

[...] w Biblii nie znajdziemy żadnego nonsensu. Gdyż wszystkie najważniejsze kwestie dotyczące moralności, prawodawstwa, przemysłu i medycyny są tam rozwiązane w możliwie najprostszy sposób [...]; generalnie Biblia zapewnia nam naprawdę fundamenty wszelkich instytucji państwowych (z wyjątkiem telefonu i kolei)<sup>2</sup>.

Nastroje antysemityczne narastające w Europie lat 20. XX wieku uwrażliwiły kompozytora na kwestie światopoglądowe. W roku 1923 jego przyjaźń z Wassylm Kandynskim (trwająca od 1911 roku) przeżywała kryzys właśnie z powodu antysemitycznych komentarzy rzekomo czynionych przez malarza. W liście do Kandynskiego z 20 kwietnia 1923 roku Schönberg pisał:

Wreszcie zrozumiałem naukę, którą wtlaczano mi siłą w ciągu tego roku, i nigdy jej nie zapomnę. Oznacza to, że nie jestem Niemcem ani Europejczykiem, w rzeczywistości zaledwie nawet istotą ludzką [...], lecz jestem Żydem. [...] Dotarło do mnie, że nawet Kandynsky widzi jedynie zło czynione przez Żydów, a w ich złych uczynkach jedynie żydowskość. I to mnie zmusza do porzucenia nadziei na osiągnięcie zrozumienia. To był sen. Stanowimy dwa rodzaje ludzi. Nieodwołalnie!<sup>3</sup>

Kolejny list przynosi jeszcze bardziej dramatyczne przewidywania kompozytora:

Lecz do czegoś doprowadzi antysemityzm, jeśli nie do aktów przemocy? Czy tak trudno to sobie wyobrazić? Jesteś być może usatysfakcjonowany odebraniem Żydom ich cywilnych praw. W takim razie z pewnością Einstein, Mahler, ja i wielu innych zostanie unicestwionych<sup>4</sup>.

W 1925 roku Schönberg przeprowadził się do Berlina, gdzie wraz z nadejściem lat 30. sytuacja polityczna robiła się coraz bardziej napięta. W 1932 roku napisał w liście do Albana Berga:

---

2 Tamże.

3 Tamże, s. 4.

4 Tamże, s. 5.

Wbijano mi to do głowy tak głośno i tak długo, iż musiałbym być głuchy, żeby nie zrozumieć. I już od dłuższego czasu nie jestem z tego powodu rozżalony. Dzisiaj z dumą nazywam siebie Żydem<sup>5</sup>.

Jeszcze przed emigracją do Stanów Zjednoczonych kompozytor obmyślał odważny projekt i naszkicował plan z intencją

[...] zaangażowania propagandy na dużą skalę wśród Żydów w Stanach Zjednoczonych, a później w innych krajach, przede wszystkim z myślą o zdobyciu środków finansowych wystarczających na opłacenie stopniowej emigracji Żydów z Niemiec. Proponuję poruszyć głęboko żydowską społeczność poprzez graficzne przedstawienie tego, co czeka niemieckich Żydów, jeżeli nie otrzymają pomocy w ciągu najbliższych dwóch lub trzech miesięcy<sup>6</sup>.

Tym, co zwraca szczególną uwagę w przytoczonych słowach, jest niezwykła przenikliwość spojrzenia dotycząca spraw politycznych oraz słuszne obawy kompozytora o przyszłość europejskich Żydów.

24 lipca 1933 roku, tuż przed wyjazdem do Ameryki, Schönberg wstąpił ponownie do gminy żydowskiej, składając formalną deklarację w Paryżu<sup>7</sup>. Świadcami byli Dimitri Marianoff i Marc Chagall. Akt ten dla kompozytora musiał mieć znaczenie symboliczne jako forma solidarności z ofiarami rosnących nastrojów antysemickich w Europie. Podczas pobytu w Stanach Zjednoczonych Schönberg próbował wzbudzić świadomość dramatycznej sytuacji europejskich Żydów, jednak bez większych sukcesów z uwagi na „generalną obojętność Ameryki w stosunku do ponurych wydarzeń w Niemczech”<sup>8</sup>. Kompozytor pisał:

Zdecydowałem się poświęcić wszystkie poprzednie formy aktywności, jako kompozytor, pisarz, teoretyk i tak dalej, aby od teraz zająć się tylko jedną sprawą: pracą zmierzającą do uratowania Żydów<sup>9</sup>.

5 A. Schoenberg, *Letters*, tłum. E. Wilkins, E. Kaiser, New York 1965, s. 167.

6 M. Strasser, 'A Survivor from Warsaw' as Personal Parable, „Music & Letters” 1995, Vol. 76, No. 1, s. 57; zob. także w: A.L. Ringer, *Arnold Schoenberg. The Composer as Jew*, Oxford 1990, s. 135.

7 M. DeVoto, dz. cyt., s. 7.

8 Tamże, s. 8.

9 S. Feisst, *Schoenberg's New World. The American Years*, Oxford 2011, s. 86.

W 1934 roku Schönberg napisał nawet do rabina Stephena Wise'a, stojącego na czele Amerykańskiego Kongresu Żydowskiego:

Nie mam żadnych ambicji politycznych: moje ambicje byłyby zupełnie zaspokojone na papierze w pięciolinie, gdybym w ogóle jakieś miał. Dążę jedynie do dyskusyjnego honoru poświęcenia mojego życia dla ocalenia egzystencji Żydów. I tylko wtedy, gdy nie znajdzie się bardziej odpowiednia osoba, przede wszystkim młodsza i zdrowsza ode mnie, tylko wtedy, aby nie wymigać się od oczywistego obowiązku, będę skłonny uczynić krok naprzód<sup>10</sup>.

Lecz tak radykalne posunięcia wobec nazistów w latach 30. były nie do pomyślenia dla rabina, który reprezentował przede wszystkim „zasymilowanych Żydów”<sup>11</sup>. W grudniu 1938 roku Schönberg ukończył sporządzanie *Czteropunktowego programu dla Żydów*, nad którym pracował od wielu lat. Punkt pierwszy stanowił postulat zaprzestania walki przeciwko antysemityzmowi, gdyż jej skutkiem była jedynie utrata cennego czasu i energii, którą Żydzi w zamian powinni przeznaczyć na zdobycie własnej ziemi za wszelką cenę<sup>12</sup>. Kompozytor ostrzegwał w początkowym paragrafie, że miliony europejskich Żydów znajduje się w niebezpieczeństwie, i pytał: „czy znajdzie się miejsce dla prawie 7 000 000 ludzi? Czy są oni skazani na zagładę? Wyginą? Zostaną zagłodzeni? Zmasakrowani?”<sup>13</sup>. Konkluzja brzmiała: „czas słów się skończył i jeżeli nie zostaną podjęte natychmiastowe działania, może być za późno”<sup>14</sup>. Mimo wielu starań, nie opublikował jednak powyższego tekstu. Jedynym marzeniem Schönberga, którego spełnienia doczekał, było powstanie państwa izraelskiego. Z tej okazji w 1949 roku skomponował utwór (nieukończony) do własnego tekstu *Israel exists again*.

### **Geneza utworu *Ocalały z Warszawy***

Ostateczna wersja *Ocalałego z Warszawy* powstała w dość krótkim czasie między 11 a 23 sierpnia 1947 roku, jednak praca nad utworem

<sup>10</sup> M. DeVoto, dz. cyt., s. 8.

<sup>11</sup> S. Feisst, dz. cyt., s. 87.

<sup>12</sup> M. DeVoto, dz. cyt., s. 8.

<sup>13</sup> S. Feisst, dz. cyt., s. 86.

<sup>14</sup> Tamże, s. 87.

rozpoczęła się już kilka miesięcy wcześniej. Pomysłodawczynią dzieła była Corinne Chochem, tancerka rosyjskiego pochodzenia<sup>15</sup>, która przysłała Schönbergowi muzykę i słowa „pieśni partyzanckiej, śpiewanej w wileńskim getcie”<sup>16</sup>. Około trzech tygodni później kompozytor odpowiedział na list, podając kilka szczegółów planowanego dzieła:

[...] 6–9 minut na małą orkiestrę i chór, być może także jednego lub więcej solistów do melodie, którą mi dałaś. Planuję umieścić tę scenę – którą opisujesz – w warszawskim getcie, gdzie skazani na zagładę Żydzi zaczynają śpiewać, tuż przed śmiercią<sup>17</sup>.

Korespondencja urwała się w momencie, gdy artysta zażądał tysiąca dolarów honorarium, nie wyrażając zgody na jakiegokolwiek negocjacje<sup>18</sup>. Kilka tygodni później Fundacja Muzyczna Koussevitzky’ego zwróciła się do niego z zamówieniem dzieła orkiestrowego. Schönberg odpisał 14 lipca 1947 roku:

Trochę więcej niż miesiąc temu zacząłem pracować nad kompozycją na orkiestrę [...]. Chciałbym oznajmić, że jeszcze nie zdecydowałem o ostatecznym kształcie tego utworu. Moim oryginalnym planem była kompozycja na małą grupę około 24 muzyków, jednego lub dwóch »recytatorów« i chór męski o odpowiedniej obsadzie. Wciąż jeszcze jestem w stanie uczynić ten utwór »poematem symfonicznym« na standardową orkiestrę bez recytatora i chóru – jeżeli zamówienie tego wymaga<sup>19</sup>.

Po otrzymaniu od Fundacji swobody decyzji, kompozytor napisał 24 sierpnia 1947 roku:

Jest mi miło poinformować, że zamówiony utwór [...] jest gotowy. Nie mogłem przekształcić kompozycji w poemat symfoniczny, tak jak miałem nadzieję to zrobić. To by nie było to, co chciałem wyrazić. Ale, pomimo że uwzględniłem jednego recytatora i chór męski, mogłem przynajmniej wyeliminować drugiego recytatora – wymagało to wielu zmian!<sup>20</sup>

15 M. Strasser, dz. cyt., s. 52.

16 Tamże.

17 Tamże.

18 Tamże, s. 53.

19 Tamże, s. 54.

20 Tamże.

Na skutek niedomówień pomiędzy artystą a Fundacją, prawykonanie dzieła odbyło się nie w Bostonie, lecz w niewielkim mieście Albuquerque w Nowym Meksyku (4 listopada 1948 roku), odnosząc ogromny sukces.

## Tekst

Schönberg napisał tekst do *Ocalałego z Warszawy* sam, dodając na końcu utworu jedną z najważniejszych modlitw żydowskich w języku hebrajskim, *Shema Yisroel*. Nie wiadomo do końca, z ilu i jakich źródeł czerpał inspiracje. René Leibowitz donosi, że kompozytor oparł tekst na historii opowiedzianej mu przez młodego mężczyznę ocalałego z warszawskiego getta<sup>21</sup>. Sam Schönberg zaznaczył tajemniczo w partyturze, że tekst został stworzony „częściowo na podstawie świadectw, które otrzymałem bezpośrednio lub pośrednio”. Michael Strasser zaznacza, iż „precyzyjne odniesienia czasowe zostały usunięte [...]”<sup>22</sup> z tekstu. We wczesnych szkicach dzieła tekst wskazuje na „ostatni dzień” przed ukryciem się Narratora w kanałach. W wersji ostatecznej tej wzmianki już nie ma<sup>23</sup>. Byłaby ona, jak wykaże dalsza analiza tekstu, nielogiczna z historycznego punktu widzenia, z czego kompozytor najwidoczniej zdawał sobie sprawę. Dlaczego zatem pozostał przy oryginalnym tytule? Nie bez znaczenia jest fakt, że

powstanie w warszawskim getcie miało szczególne znaczenie dla Schönberga, tak jak i dla wszystkich Żydów – gdyż tam stawili opór. [...] Powstanie w warszawskim getcie było największą i najbardziej znaną rewoltą i stało się uniwersalnym i inspirującym symbolem niezniszczalności ludzkiego ducha<sup>24</sup>

– mimo że wydarzyło się prawie rok po największej eksterminacji, tak zwanej *Großaktion Warschau* (na przełomie lipca i sierpnia 1942 roku). Sam kompozytor komentował tekst utworu w następujący sposób:

Teraz, oto co oznacza dla mnie tekst *Ocalałego*: przede wszystkim oznacza ostrzeżenie dla wszystkich Żydów, aby nigdy nie zapomnieli co im wyrządzono

---

21 R. Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons*, Paris 1949, s. 322–323.

22 M. Strasser, dz. cyt., s. 59.

23 Tamże.

24 Tamże, s. 61.

i nigdy nie zapomnieli, że nawet ludzie, którzy nie zrobili tego osobiście, wyrazili na to zgodę i uznali za konieczne potraktować nas w ten sposób. Nie powinniśmy nigdy tego zapomnieć, nawet jeżeli odbyło się to w inny sposób niż opisuję w *Ocalałym*. To nie ma znaczenia. Najważniejsze jest, że widziałem to w mojej wyobraźni<sup>25</sup>.

Tekst *Ocalałego z Warszawy* jest poniekąd rodzajem tekstu autobiograficznego, na którego określenie Florian Znaniecki wprowadził pojęcie „dokumentu osobistego”, a które z kolei ewoluowało dzięki Romanowi Zimandowi w stronę terminu „literatura dokumentu osobistego”<sup>26</sup>. Jacek Leociak pisze:

Specyfikę literatury dokumentu osobistego wyznaczają trzy podstawowe właściwości: po pierwsze – płynność granic międzygatunkowych i łatwość ich przekraczania, mająca swe źródło w spersonalizowanej narracji; po drugie – rozmycie opozycji między »prawdą« a »zmyśleniem«, którego źródłem jest gra między referencyjnością tekstu a kompozycyjnymi regułami opowiadania; po trzecie – wielka różnorodność gatunków i odmian<sup>27</sup>.

Leociak wprowadza ponadto podział na teksty pisane *hic et nunc* oraz *post factum*, jak w przypadku *Ocalałego z Warszawy*<sup>28</sup>. W utworze Schönberga zastosowanie znajduje przede wszystkim termin „podwójne autorstwo”, wprowadzony przez Alinę Skibińską i oznaczający ingerencję (wkład) drugiego autora w relację<sup>29</sup>.

Tekst *Ocalałego...* jest zapisem chaotycznej narracji, opisującej pełne przemocą wydarzenia z getta/oboza, gdzie powtarzający się nakaz odliczania więźniów i groźba wysłania do komory gazowej doprowadzają do ich symbolicznego buntu – odśpiewania modlitwy

---

25 Z listu Arnolda Schönberga do Kurta Lista (1 listopada 1948), cyt. za: A.L. Włodarski, „*An Idea Can Never Perish: Memory, the Musical Idea, and Schoenberg's A Survivor from Warsaw (1947)*”, *The Journal of Musicology* 2007, Vol. 24, No. 4, s. 586.

26 J. Leociak, *Literatura dokumentu osobistego jako źródło do badań nad zagładą Żydów. Rekonesans metodologiczny*, cyt. za: K. Koprońska, *Podmiotowość wobec doświadczenia granicznego w świadectwach ocalałych muzykomanów*, „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ” 2013, nr 3 (17), s. 6–7.

27 Tamże, s. 7.

28 Tamże.

29 Tamże.



*Shema Yisroel*. Należy podkreślić, że większość badaczy nie zwróciła uwagi na zawarte w tekście wskazówki pozwalające na potencjalne uwzględnienie przynajmniej dwóch (a nawet trzech) różnych miejsc akcji: warszawskiego getta i obozu koncentracyjnego (gdź dopiero tam dokonywana była selekcja). Można także podejrzewać, iż sytuacja odliczania więźniów miesza trzy różne miejsca: regularne odliczanie podczas codziennego porannego apelu w getcie, odliczanie do transportu z getta (*Umschlagplatz*) i odliczanie przed wysłaniem do komory gazowej w obozie. Możliwym wyjaśnieniem takiego konglomeratu byłaby postać drugiego recytatora, o którym Schönberg wspomina w pierwotnych szkicach. Rzeczywistość przywoływana przez Narratora ma charakter quasi-oniryczny. Zgodnie z wieloma świadectwami ocalałych sceny z obozu często powracają w snach<sup>30</sup>. Doświadczenie czasu ulega wówczas zniekształceniu. Jak pisze Giorgio Agamben:

Auschwitz oznacza nieodwołalny kryzys właściwej czasowości, samej możliwości »zdecydowania« o rozdzieleniu. Obóz jako sytuacja absolutna oznacza zniesienie wszelkiej możliwości źródłowej czasowości, czyli czasowego ugruntowania jakiejś określonej sytuacji w przestrzeni, w *Da*<sup>31</sup>.

W *Ocalałym z Warszawy* łączą się dwa rodzaje doświadczenia: realnego świadka i kompozytora współdoświadczającego przeszłości dzięki swojej wrażliwości, współczuciu i wyobraźni muzycznej. Doświadczenie Zagłady przenika doświadczenie zmierzenia się z nią poprzez muzykę. Trzeba zaznaczyć, że Narrator jest tutaj podwójnym świadkiem: najpierw przywołując wspomnienie przeszłości, a następnie przeżywając je na nowo. Amy Lynn Włodarski posługuje się terminem „wtórny świadek” na określenie pozycji kompozytora<sup>32</sup>. Należy pamiętać, że Schönberg nie tylko nie uwzględnił pełnego, oryginalnego świadectwa ocalałego z Zagłady, lecz, zainspirowany takimi świadectwami, opracował tekst w artystyczny sposób, zgodnie ze swoimi estetycznymi i ideologicznymi przekonaniami. W związku z tym *Ocalały...* już na poziomie warstwy literackiej nie może być

30 Zob. P. Levi, *Se questo è un uomo*, Turyn 1988, s. 254–255.

31 G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008, s. 131.

32 A.L. Włodarski, *Musical Witness and Holocaust Representation*, Cambridge 2015, s. 18.

uznany za reprezentację historyczną. Jak zauważa Włodarski, „świadek muzyczny uosabia [...] relację dialogiczną między sztuką, historią i pamięcią [...]”<sup>33</sup>.

### ***Musica Vera***

*Ocalałego z Warszawy* można uznać za przykład tzw. *musica vera*, czyli, według Mieczysława Tomaszewskiego, wyraz twórczości autentycznej, powstałej „jako wyraz hołdu osobistego i szczerego dla wartości niekwestionowanej”<sup>34</sup>. Należy przy tym zaznaczyć, że Tomaszewski nie odnosi się do omawianego dzieła Schönberga, a zatem zastosowanie owej koncepcji stanowi interpretację autorki. We *Wprowadzeniu do teorii utworu słowno-muzycznego* Tomaszewski proponuje dwa sposoby relacji niesionej przez dzieło sztuki: jako reakcję podmiotu na przedmiot (człowieka na rzeczywistość) i reakcją podmiotu na podmiot (człowieka na człowieka). Obie te reakcje stanowią niejako wczesne rozpoznanie (lata 70. XX wieku) sformułowanej później problematyki reprezentacji muzycznej, obecnej w koncepcjach m.in. Petera Kivy’ego, Rogera Scrutona, Charlesa O. Nussbauma, Eero Tarastiego czy Siglind Bruhn, problematyki podjętej ostatnio także przez samego Tomaszewskiego<sup>35</sup>. Jak pisze autor, w pierwszym rodzaju reakcji „nie potrzeba słów”<sup>36</sup>. Reakcją dźwiękową i ruchową stanowią tu: czysta onomatopeja, motoryka, mimika i gestyka. Taki rodzaj reakcji podmiotu (wyrażonej muzycznie) na otaczającą rzeczywistość można zaobserwować w *Ocalałym z Warszawy* w sposobie muzycznej ilustracji tekstu, rozumianej jako jedno z „narzędzi” reprezentacji. Należy zaznaczyć, że postrzeganie ilustracji muzycznej w ten sposób stoi w opozycji do np. teorii reprezentacji Petera Kivy’ego, który

---

33 Tamże, s. 2.

34 M. Tomaszewski, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki” I (2012), nr 1, s. 39.

35 M. Tomaszewski, *Das Musikwerk als Reflex, Abglanz, Relikt und Echo der außerwerklichen Wirklichkeit. Erkundung (The Work of Music as an Impression, Reflection, Relic and Echo of Its External Reality. A Reconnaissance)*, wykład główny wygłoszony podczas „13th International Congress on Musical Signification. Sound and Subject through Ages: Musical Meanings in Narratives, Topics and Technologies”, Canterbury–Londyn 2016.

36 M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu ze słowem*, Kraków 2003, s. 133.

rozdziela ilustrację (jako bezpośrednio rozpoznawalne muzyczne obrazy) od reprezentacji (wymagających bądź komentarza słownego, bądź obecności konwencjonalnych skojarzeń)<sup>37</sup>. Obecność trzech języków: angielskiego, niemieckiego (pruskiego) i hebrajskiego w dziele Schönberga stanowi wyjątek w jego twórczości (poza *Ocalałym...* w języku hebrajskim został napisany jedynie tekst Psalmu 130 *De Profundis* op. 50B). Angielski jako język protagonisty ma w utworze status stosunkowo neutralny. Niemiecki zostaje wprowadzony do narracji za pomocą przywołania w pamięci Narratora postaci sierżanta, którego kwestie wyrażone w czasie teraźniejszym (w mowie niezależnej) przyczyniają się do powstania wrażenia pewnej „izolacji lingwistycznej”<sup>38</sup>. Tekst w języku angielskim i niemieckim zostaje scharakteryzowany muzycznie wyłącznie za pomocą *Sprechstimme*, techniki wykorzystywanej przez Schönberga szczególnie znacząco w utworach o wydźwięku religijnym i politycznym (*Drabina Jakubowa*, *Mojżesz i Aron*, Psalm 130, *Modern Psalm*, *Oda do Napoleona*). Jak pisze Mark P. Risinger, *Sprechstimme* staje się tutaj środkiem ekspresji utożsamionym z ideą Boga<sup>39</sup>. Warto jednak zauważyć, że punkt ciężkości spoczywa bardziej na poszukiwaniu niż potwierdzaniu, o czym może świadczyć fakt, że fragmenty modlitewne są z kolei śpiewane, jak np. modlitwa *Shema Yisroel* w *Ocalałym z Warszawy* utrzymana w języku hebrajskim (nazwana przez Camille Crittenden „ideą czystego Boga”<sup>40</sup>). Nie bez znaczenia jest tu problem niewypowiedzalności i niewyraźności Stwórcy, tak mocno zaznaczony w *Mojżeszu i Aronie* – wszak „reprezentacja zniekształca Ideę już w samym akcie nadawania jej kształtu”<sup>41</sup>. Wspólna modlitwa w *Ocalałym...* jest wyrazem uznania wyższości jedności w wierze (w obliczu Zagłady) wobec osobistych wątpliwości kompozytora. Wprowadzenie języka

37 P. Kivy, *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*, Ithaca–Londyn 1991.

38 D.I. Lieberman, *Schoenberg Rewrites His Will. A Survivor from Warsaw, Op. 46*, [w:] *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, red. Ch.A. Cross, R.A. Berman, Nowy Jork–Londyn 2000, s. 215.

39 M.P. Risinger, *Schoenberg's Modern Psalm, Op. 50c and the Unattainable Ending*, [w:] *Political and Religious Ideas...*, dz. cyt., s. 300.

40 C. Crittenden, *Texts and Contexts of A Survivor from Warsaw, Op. 46*, [w:] *Political and Religious Ideas...*, dz. cyt., s. 248.

41 M.P. Risinger, dz. cyt., s. 295.

hebrajskiego rozsada ramy narracyjne dzieła<sup>42</sup>, co uzewnętrznia się również w warstwie muzycznej jako zderzenie motywicznej fragmentaryczności z linearną melodyką. *Shema Yisroel* wyłania się z pamięci Narratora, aby zająć miejsce nie tyle terazniejsze, co ponad- i pozaczasowe<sup>43</sup>. Schönberg wykorzystuje w utworze grupę charakterystycznych i powtarzających się motywów dźwiękowo-rytmicznych, podkreślających uporczywość powracania przeżytych wydarzeń w pamięci Narratora. Większość z nich jest skojarzona z obecnymi w tekście odniesieniami do przemocy, upokorzenia, cierpienia, strachu. Jednym z ważniejszych motywów, który jednocześnie otwiera dzieło, jest fanfara trąbki<sup>44</sup> jako ilustracja bezwzględnej obozowej pobudki. Jej militarny charakter budzi skojarzenia nie tylko z symfoniami Gustawa Mahlera, ale także z „niemieckim heroizmem” dramatów muzycznych Ryszarda Wagnera, wykorzystywanych w III Rzeszy do celów propagandowych<sup>45</sup>:

The image shows a musical score for a fanfare. It consists of five staves: Horns 1, 2; Horns 3, 4; Trumpets 1, 2, 3; Trombones 1, 2, 3; and Tuba. The time signature is 4/4. The key signature has one sharp (F#). The fanfare is primarily played by the Trumpets, starting with a dynamic marking of *ff*. The notation includes various rhythmic values and articulations, with some notes marked with '1', '2', and '3'.

Przykład 1. Fanfara trąbki. Przykłady nutowe zamieszczone za zgodą Boelke-Bomart Music Publications

David Isadore Lieberman sugeruje wręcz, że powiązanie motywu trąbki z nazistami stanowi symboliczne odcięcie się Schönberga od tradycji niemieckiej. Z kolei poprzez udźwiękowanie *Shema Yisroel*

42 D.I. Lieberman, dz. cyt., s. 216.

43 Zob. tamże, s. 216 i C. Crittenden, dz. cyt., s. 241.

44 Nazwy motywów cytuję za: B.A. Föllmi, "I Cannot Remember Ev'rything". *Eine narratologische Analyse von Arnold Schönbergs Kantate "A Survivor from Warsaw"* op. 46, „Archiv für Musikwissenschaft” 1998, Jahrg. 55, H. 1.

45 D.I. Lieberman, dz. cyt., s. 216–217.

za pomocą postaci zasadniczej serii dodekafonicznej (życiowego osiągnięcia twórcy)<sup>46</sup>, kompozytor tym mocniej podkreśla swoje żydowskie pochodzenie. Warto zauważyć, że motywy fanfary wywiezione jest w całości z początku serii (w transpozycji), a zatem ma identyczną strukturę interwałową co *Shema...* (z wyjątkiem zmiany skoku kwarty w górę na skok kwinty w dół). Wspomniane „odcięcie się” od tradycji przejawiałyby się zatem wyłącznie w warstwie kolorystycznej, która, choć miała dla Schönberga niebagatelne znaczenie (korzystał on w swojej twórczości z osiągnięć Goethego, Schopenhauera i Kandinskiego w dziedzinie teorii koloru), nie znajduje się w spektrum rozważań Liebermana. Ukazanie modlitwy w formie podstawowej serii w utworze opartym w całości na materiale dodekafonicznym (aczkolwiek traktowanym swobodnie) świadczy raczej o podkreśleniu jedności w wierze i solidarności kompozytora zarówno z ofiarami Zagłady, jak i z samym sobą. Dwoma kolejnymi motywami odgrywającymi istotną rolę w relacji słowo-dźwięk są: „motyw Bólu”<sup>47</sup> – motyw westchnieniowy pojawiający się za każdym razem, gdy Narrator opisuje cierpienia więźniów:

Przykład 2. „Motyw Bólu”

– oraz wywodzący się bezpośrednio z niego „motyw Strachu” – interwał sekundy małej *tremolando*, nie tylko ilustrujący słowa tekstu, ale także pełniący rolę komentarza:

46 Tamże.

47 Zob. przyp. 43.

Fl. 1,2  
Ob. 1,2  
Cl. 1,2  
Bsn. 1,2  
Trp. 1,2

The image shows a musical score for five instruments: Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2, and Trumpet 1 & 2. The notation is in treble clef with a key signature of one flat. The instruments are playing a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamic markings of *pp* and *ff*. The word "a2" is written above the first staff.

Przykład 3. „Motyw Strachu”

„Motyw Odliczania” oparty jest na jednostajnym rytmie trioli o charakterze *ostinato* i pojawia się w trakcie całego utworu jako antycypacja końcowego odliczania:

71 **Tempo I** (♩ = 80) **Poco meno mosso, accel. e cresc. poco a poco** 72 (♩ = 60) 73 (♩ = 70) \_15

Cl. 2  
Bsn. 1  
Hn. 4  
Hrp.  
Nar.  
Vi. I, II  
Va.  
Vcl.  
Cbs.

They be-gan a-gain, first slow-ly: one, two, three, four, became fast-er and

The image shows a musical score for a full orchestra and a vocal soloist. The score is divided into three measures: 71, 72, and 73. Measure 71 is marked **Tempo I** (♩ = 80). Measure 72 is marked **Poco meno mosso, accel. e cresc. poco a poco** (♩ = 60). Measure 73 is marked (♩ = 70). The instruments listed are Cl. 2, Bsn. 1, Hn. 4, Hrp., Nar., Vi. I, II, Va., Vcl., and Cbs. The vocal soloist (Nar.) has the lyrics: "They be-gan a-gain, first slow-ly: one, two, three, four, became fast-er and". The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (*pp*, *ff*), and performance instructions like "non div." and "div."

Przykład 4. „Motyw Odliczania”

„Motyw Przemocy” stanowi gwałtowna, energiczna repetycja dźwięku na podobieństwo bicia:

Przykład 5. „Motyw Przemocy”

Dzięki wyżej wymienionym motywom następuje wyraźne rozgraniczenie na sferę więźniów i oprawców. Znaczącą rolę ilustracyjną pełni w *Ocalałym z Warszawy* instrumentacja, a zwłaszcza instrumenty perkusyjne towarzyszące wypowiedziom sierżanta i podkreślające opisy aktów przemocy fizycznej. Szczególną uwagę zwraca powierzenie antycypacji melodii modlitwy w Introdukcji oraz dublowanie *Shema Yisroel* na końcu utworu przez puzon, instrument kojarzony za sprawą przekładu Biblii dokonanego przez Marcina Lutera z wezwaniem na Sąd Ostateczny – nie tylko w historii muzyki, ale i w całej niemieckiej tradycji kulturowej. Luter użył w tłumaczeniu słowa *die Posaune*, nie mając jednak na myśli współczesnego puzonu, lecz średniowieczną trąbkę wojskową (*busine, buccina*)<sup>48</sup>. Jak pisze David M. Guion: „dla niemieckiego umysłu [...] puzon był jednoznaczny z głosem samego Boga”<sup>49</sup>. Przemawia za tym faktem pewna historia związana z powstaniem *Ocalałego z Warszawy*. Druga żona Schönberga, Gertrud (z domu Kolisch), będąc już wcześniej autorką kilku sztuk teatralnych i librett, m.in. do jednoaktowej opery męża *Von heute auf morgen*, napisała jesienią 1943 roku (zaledwie kilka miesięcy po powstaniu w warszawskim getcie) scenariusz filmowy opowiadający historię dwojga dzieci ocalałych z Zagłady, którym po śmierci rodziców udało się dotrzeć do Stanów Zjednoczonych. Jedno z nich występuje w charakterze narratora, a ponadto opowieść rozpoczyna się żarliwą modlitwą o ocalenie. Jednak najbardziej uderzającym podobieństwem jest opis dźwięku

48 D.M. Guion, *The Trombone. Its History and Music, 1697–1811*, Amsterdam 1998, s. 151–152.

49 Tamże.

organów rozbrzmiewających w kościele niczym puzon w dzień Sądu Ostatecznego<sup>50</sup>. Należy wspomnieć jeszcze o jednym elemencie muzycznym pełniącym ważką rolę ilustracyjną, mianowicie o artykulacji. Jej ogromne zróżnicowanie jest doskonale rozpoznawalne dzięki skameralizowaniu obsady orkiestrowej i obejmuje całą gamę środków: *col legno*, *col legno battuto*, *col legno tratto*, *ponticello*, *con sordino*, *saltando*, *pizzicato*, *frullato*. Podobnie jak pozostałe elementy artykulacja służy ilustracji tekstu słownego, np. szybkim, chaotycznym krokom więźniów towarzyszą uderzenia smyczkiem *col legno*, natomiast ze wszelkimi momentami strachu i niepewności wiąże się artykulacja *sul ponticello*.

Mieczysław Tomaszewski wyznacza trzy podstawowe wymiary przestrzenne, w których „bytuje” człowiek<sup>51</sup>: podłużny, poprzeczny i pionowy, jako „punkt wyjścia dla zarysowania struktury elementarnych odpowiedniości”<sup>52</sup> ponownego zejścia się słowa i muzyki. Wymiar podłużny oznacza ciągłość, kontynuację: imitującą lub przekształcającą; odpowiada mu metafora drogi<sup>53</sup>. W literaturze odpowiada bardziej biegowi prozy, narracji. W myśleniu metaforycznym kojarzy się z historią ludzkości i biografią człowieka, w przeciwieństwie do geografii, kultury czy układu społecznego<sup>54</sup>. Wymiar poprzeczny oznacza zawieszenie czasu i wyraża się poprzez metaforę domu<sup>55</sup>. I wreszcie wymiar pionowy, „otwarty w górę i w dół”, odpowiada temu, co chwilowe, momentowe i nagłe. Jest metaforą stopni, schodów, drabiny<sup>56</sup>. W muzyce kojarzy się on z „działaniem dynamiki i akcentuacji, wyraża się motywem lub akordem bardziej niż tematem; nagłą pauzą generalną”<sup>57</sup>. Jak pisze autor, „w ostatecznej instancji przynosi rozróżnienie na tematykę *sacrum* i *profanum*; obraca się między sferą Biblii i mitologii a sferą życia prywatnego i najgłębszego *tabu*”<sup>58</sup>. W *Ocalałym z Warszawy* te dwie sfery zostają sobie przeciwstawione właśnie za

50 C. Crittenden, dz. cyt., s. 239–240.

51 K. Kiwała, *Dzieło symfoniczne w perspektywie polskich koncepcji fenomenologicznych*. Lutosławski, Górecki, Penderecki, Kraków 2013, s. 389.

52 M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu...*, dz. cyt., s. 145–151.

53 K. Kiwała, dz. cyt., s. 389.

54 M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu...*, dz. cyt., s. 148.

55 K. Kiwała, dz. cyt., s. 390.

56 Tamże, s. 391.

57 Tamże.

58 M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu...*, dz. cyt., s. 151.



pomocą dwóch wymiarów: fragmentarycznej, lapidarnej struktury rytmiczno-motywiczej oraz narracji utrzymanej w *Sprechstimme* i recytacji symbolizujących wymiar pionowy i tematykę *profanum* oraz linearności, ciągłości i kontynuacji (rozumianej również metaforycznie) śpiewanej modlitwy symbolizującej wymiar podłużny i tematykę *sacrum*. Na obecność wymiarów pionowego i podłużnego wskazują także dwie przeciwstawne wyrazowo kulminacje: ekspresywna i dynamiczna. Pierwsza z nich jest rodzajem antykulminacji – stanowi akord *subito ppp* przedłużony *fermatą*, na którego tle padają słowa groźby wysłania do komory gazowej. W warstwie muzycznej powstaje efekt całkowitego zatrzymania, „zamrożenia” ruchu, natomiast w warstwie semantycznej – wycofania, „zapadnięcia się” w sobie wobec ogromu przemocy i poniżenia. Ów bezruch przedstawia sugestywnie groźbę wiecznej nieobecności, unicestwienia, zagłady. Drugą kulminację, dynamiczną, stanowi wybuch *Shema Yisroel* z poprzedzającego narastającego rytmicznie i brzmieniowo odliczania więźniów (*ostinato*). Momentowość i tendencja do odchodzenia w niepamięć historii ulega zderzeniu z wiecznością i nieśmiertelnością wiary.

### „Doświadczenie, którego nie ma”<sup>59</sup>

Doświadczenie świata przez kompozytora ujawnione następnie w muzyce odsyła nas nie tylko do genezy dzieła i szczegółów biograficznych. Jest rodzajem oświadczenia, świadectwa „przetworzonego” przez sztukę. Jednym z najdramatyczniejszych „doświadczeń” XX wieku, uzewnętrznionym w sztuce na rozmaite sposoby, było doświadczenie Zagłady – jak pisze Ryszard Nycz „doświadczenie, którego nie ma”, gdyż „ma prawo nasunąć się wątpliwość, czy mamy tu jeszcze w ogóle do czynienia z doświadczeniem?”<sup>60</sup>. Mimo to, doświadczenie Zagłady silnie uzewnętrzniało się nie tylko w twórczości kompozytorów, którzy byli świadkami II wojny światowej, ale także późniejszych, którym nie było dane „bezpośrednio” i dla których stanowiło właśnie rodzaj rozrachunku z przeszłością. Estetyczne doświadczenie muzyki ustąpiło miejsca etycznemu.

59 R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 142.

60 Tamże.

Gdy Paul Ricoeur zadaje pytanie: „czyż stosunek do przeszłości nie może być odmianą *mimēsis*?”<sup>61</sup> prawdopodobnie ma na myśli trudność uchwycenia prawdziwej tożsamości przeszłych wydarzeń oraz dokonania rozróżnienia pomiędzy pamięcią i wyobraźnią. Ernst van Alphen uważa, że „problem nie leży w naturze wydarzenia, ani w nieodłącznych ograniczeniach reprezentacji; stanowi raczej rozłam między przeżywaniem wydarzenia i dostępnymi formami reprezentacji, poprzez które może być doświadczony”<sup>62</sup>. Fakt, że Schönberg rozważał początkowo gatunek poematu symfonicznego i ostatecznie nie zdecydował się na tę formę wyrazu, oddaje jego wątpliwości natury zarówno formalnej i ekspresywnej, jak i przedstawieniowej. Zagłada jest często nazywana doświadczeniem niereprezentowalnym lub niewyobrażalnym<sup>63</sup>. „Udaremionym” doświadczeniem (*a ‘failed’ experience*), używając sformułowania van Alphen, które „wyklucza możliwość dobrowolnie kontrolowanej pamięci wydarzenia”<sup>64</sup>. Czy istnieją w związku z tym jakieś granice reprezentacji Zagłady? Van Alphen uważa, że reprezentacja może wyrazić nawet ekstremalne doświadczenia:

[...] doświadczenie nie jest tak bezpośrednie i niezapśredniczone jak się zwykle uważa, lecz jest fundamentalnie dyskursywne. [...] Formy doświadczenia nie zależą tylko od wydarzenia czy historii, która jest doświadczana, ale także od dyskursu, w którym to wydarzenie jest wyrażone/pomyślane/określone<sup>65</sup>.

Oczywiste wydaje się mówienie raczej o reprezentacji doświadczenia Zagłady w *Ocalałym z Warszawy*, niż o reprezentacji Zagłady jako takiej. Dla Narratora, jako świadka i ocalałego, powracające motywy muzyczne oraz „mimetyczny dialog pomiędzy wydarzeniami tekstowymi i muzycznymi”<sup>66</sup> oznaczają przeżycie przeszłości raz

61 P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2012, s. 24.

62 E. van Alphen, *Symptoms of Discursivity: Experience, Memory, and Trauma*, [w:] *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, red. M. Bal, J.V. Crewe, L. Spitzer, Hanover-London 1999, s. 27.

63 A.L. Włodarski, *Musical Witness...*, dz. cyt., s. 18.

64 Tamże, s. 37.

65 E. van Alphen, dz. cyt., s. 24.

66 A.L. Włodarski, *Musical Witness...*, dz. cyt., s. 17.

jeszcze. Jednak w Introdukcji, w której Narrator nie wszedł jeszcze w swoją rolę świadka, są one muzycznie immanentne. Introdukcja ukazuje wszystkie motywy muzyczne, w tym również instrumentalną antycypację modlitwy *Shema Yisroel*, co daje wrażenie wysłuchania całej historii w przyspieszeniu (przypomina się tutaj odwrotny efekt – *slow motion* w *Erwartung* op. 17). Elementy onomatopeiczne stają się dźwiękami przetworzonymi przez umysł i pamięć Narratora, jako że nie pamięta on wszystkiego (*I cannot remember ev'rything*). Posługując się terminologią Charlesa S. Peirce'a, dla postaci Narratora mają one wartość indeksalną, natomiast muzycznie – wartość ikoniczno-symboliczną. Jego doświadczenie jest „udaremniwym”. Berel Lang zauważa, że „z definicji musi istnieć różnica między reprezentacją a jej przedmiotem nie-reprezentowanym, gdzie ta pierwsza dodaje własną wersję do reprezentowanego »oryginału«”<sup>67</sup>.

### ***I cannot remember ev'rything: rola pamięci***

W *Ocalałym z Warszawy* pamięć zyskuje szczególny status, nie tylko w tekście, ale i w warstwie muzycznej. Schönberg wielokrotnie kładł nacisk w swoich pismach na rolę, jaką odgrywa ona w zrozumieniu i przyswajalności każdego dzieła muzycznego<sup>68</sup>. Zarówno zasady formy muzycznej, jak i techniki wariacyjnych powtórzeń służą uzyskaniu koherencji i zrozumiałości, które są według kompozytora najważniejszymi właściwościami dzieła z punktu widzenia odbiorcy. Powtórzenia, tekst w dużych formach atonalnych, seria w dodekafonii, decyzja o użyciu dysonansów i konsonansów – to wszystko jest podyktowane zrozumiałością dzieła muzycznego. Schönberg pisał, nawiązując do Henriego Bergsona: „Rozumienie opiera się na pamiętaniu. Pamiętanie opiera się na zdolności do zatrzymania wrażenia i jego świadomego przywołania, dobrowolnie lub niedobrowolnie”<sup>69</sup>. Stąd jest już całkiem blisko do Husserlowskiego ujęcia teraźniejszości jako dynamicznego kompleksu aktów, zbudowanych z praimpresji, retencji i protencji<sup>70</sup>:

67 A. Richardson, *The Ethical Limitations of Holocaust Literary Representation*, „eSharp”, issue 5, [online] [http://www.gla.ac.uk/media/media\\_41171\\_en.pdf](http://www.gla.ac.uk/media/media_41171_en.pdf) [dostęp: 20.11.2015].

68 A.L. Włodarski, *An Idea...*, dz. cyt., s. 590.

69 A. Schoenberg, *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*, Bloomington 2006, s. 110.

70 P. Borowiec, *Czas polityczny po rewolucji 89. Czas w polskim dyskursie politycznym po 1989 roku*, Kraków 2013, s. 66; zob. także w: R. Ingarden, *Utwór*

[...] retencji, która zachowuje moment źródłowy w pamięci, w świeżej pamięci i przenosi go w przeszłość, oraz protencji, która ustanawia niejako najbliższe miejsce dla nowych, przyszłych impresji, dla impresji, które właśnie mają się dokonać. Teraźniejszość nie jest więc już nieuchwytnym punktem i granicą, ale rozciągniętą i wewnętrznie przemieniającą się czasową fazą albo inaczej samym czasem w jego żywym upływie, procesem permanentnej aktualnej przemiany<sup>71</sup>.

Zagadnieniem idącym w parze z omawianymi kwestiami jest koncepcja powtórzenia, której zrozumienie ma ogromne znaczenie dla interpretacji twórczości zarówno teoretycznej, jak i muzycznej Schönberga, gdyż „powtórzenie jest strukturalną zasadą koherencji”<sup>72</sup> i pełni rolę czynnika jednoczącego w rozbudowanych formach muzycznych, zapewniając relacje pomiędzy sekcjami, a motyw manifestuje się tylko dzięki niemu. Według kompozytora nie wynaleziono dotąd innego fundamentalnego sposobu nadawania kształtu muzyce<sup>73</sup>. Pierwszym warunkiem zrozumienia jest pamięć, natomiast warunkiem wstępnym pamięci – rozpoznanie. Jeżeli figurze muzycznej brakuje charakteru lub jest zbyt skomplikowana, nie można jej ani zapamiętać, ani rozpoznać, a co za tym idzie, zrozumieć wszystkiego, co następuje<sup>74</sup>. Keith Salley podkreśla wpływ myśli Bergsona w odniesieniu zarówno do Schönbergowskiej techniki rozwijających się wariacji, jak i do roli pamięci w percepcji utworu muzycznego<sup>75</sup>. Dla Bergsona, który rozdziela doświadczenie przestrzenne od czasowego, przestrzeń jest „homogenicznym medium”, w którym obiekty mają granice i istnieją mierzalne odległości między nimi. Czas za to jest całkowicie

---

*muzyczny i sprawa jego tożsamości*, [w:] *Studia z estetyki*, t. II, Warszawa 1966, s. 280–283; tenże, *O poznawaniu dzieła literackiego*, [w:] *Studia z estetyki*, t. I, Warszawa 1966 (zagadnienie „żywej pamięci”).

71 A. Hernas, *Husserlowska wizja czasu bez przyszłości*, [w:] P. Borowiec, dz. cyt., s. 66.

72 A. Schoenberg, *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*, Lincoln 1994, s. 37.

73 A. Schoenberg, *For a Treatise on Composition*, [w:] *Style and Idea*, Berkeley–Los Angeles 1984, s. 265.

74 Tamże, s. 103.

75 K. Salley, *On Duration and Developing Variation: The Intersecting Ideologies of Henri Bergson and Arnold Schoenberg*, „Music Theory Online” 2015, Vol. 21, No. 4 (strony nienumerowane), [online] <http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.4/mto.15.21.4.salley.html> [dostęp: 15.12.2015].

subiektywny (wewnętrzny). Czyste trwanie nie jest przestrzenne, odnosi się ono do pamięci. Ta różnica pomiędzy chronometrycznym i psychologicznym doświadczeniem czasu została również podjęta przez Edmunda Husserla i Martina Heideggera<sup>76</sup>. Grupa motywów dźwiękowo-rytmicznych w *Ocalałym z Warszawy* jest tak doskonale rozpoznawalna właśnie ze względu na zastosowanie przez kompozytora wyżej wspomnianych technik: ażurowej faktury sprzyjającej zrozumiałości, krótkiego czasu trwania utworu mającego wpływ na koherencję i częstego powtarzania motywów, dzięki czemu zostają one rozpoznane i zatrzymane w pamięci. Motywy wykazują ponadto cechy charakterystyczne dla pamięci posttraumatycznej, w której wydarzenia powiązane z silnymi emocjami stają się dominujące i jednocześnie statyczne w swojej powtarzalności (fanfara trąbki), natomiast inne zacierają się w pamięci Narratora. Mając na uwadze znaczenie, jakie Schönberg przypisywał technice rozwijających się wariacji, można zauważyć silną opozycję elementu statycznego i dynamicznego w utworze. Narracja za sprawą motywów niepoddawanych wariacyjnym przekształceniom pozostaje statyczna (jako wspomnienie przeszłości). Zastosowanie powtarzających się brzmień, instrumentacji, artykulacji, *ostinato* prowadzi do pewnej przewidywalności przebiegu muzycznego. Właściwie całe opowiadanie *Ocalałego* rozwija się muzycznie pomiędzy dwoma sferami: motywiczną – niezmienną, i rytmiczną, wprowadzającą wariantowość i ruch. Statyczny charakter przebiegu ulega zdynamizowaniu wraz z pojawieniem się modlitwy *Shema Yisroel* – seria ulega wtedy pełnemu rozwinięciu, a motywika i instrumentacja wyzwalają się spod tyranii repetycji. Głównym powodem jest zmiana czasu narracji z przeszłego na przeżywany tu i teraz, nieograniczony pamięcią.

Jak podkreśla Agamben: „powołaniem ocalałego jest pamiętanie, ocalały nie może nie pamiętać”<sup>77</sup>. Primo Levi przyznaje: „Wspomnienia o mojej niewoli są o wiele żywsze i bardziej szczegółowe niżli jakiegokolwiek inne wspomnienia o tym, co wydarzyło się wcześniej i później”<sup>78</sup>. Spostrzeżenie to dobrze oddaje specyfikę tekstu utworu Schönberga. Zapamiętane momenty kluczowe stanowią rodzaj kompasu w zdeformowanej czasoprzestrzeni. Pamięć Narratora

76 Tamże, s. 3.

77 G. Agamben, dz. cyt., s. 25.

78 P. Levi, dz. cyt., s. 225, [w:] G. Agamben, dz. cyt., s. 25.

nawiguje pomiędzy konkretnymi zdarzeniami, pozostałe sytuacje są niewyraźne, zamazane. Ernst van Alphen uważa, że taki sposób doświadczania Zagłady jest typowy dla pewnej kategorii ocalałych; badacz wskazuje na „brak fabuły lub ramy narracyjnej, dzięki której wydarzenia mogą być zrelacjonowane jako sensowna całość”<sup>79</sup>. Poczucie bezładu staje się jeszcze bardziej podkreślone, na zasadzie kontrastu, przez pojawienie się jednoczącej modlitwy. Jej symboliczna wartość w zakończeniu utworu nabiera w tym świetle zupełnie nowego wymiaru. Podążając za myślą Agambena (a także Szymona Laksa, autora *Gier oświęcimskich*), w „odartych z człowieczeństwa” warunkach obozu prawdopodobieństwo zaistnienia takiej sceny było bliskie zeru. Jednak istnieją świadkowie, którzy przywołują obraz odmawiania przez więźniów modlitwy *Shema Yisroel* tuż przed wejściem do ciężarówek służących jako mobilne komory gazowe<sup>80</sup>. Podobna scena miała miejsce w Auschwitz, gdy grupa czeskich Żydów odmówiła wykonania rozkazu rozebrania się przed wejściem „pod prysznic” i zaczęła śpiewać czeski hymn narodowy oraz *Hatikvah* (*Nadzieja*)<sup>81</sup>. Posługując się terminologią Tomaszewskiego, możemy uznać modlitwę w *Ocalałym z Warszawy* za rodzaj *ex-tasis* – „moment oderwania się od rzeczywistości realnej [...] i przeniesienia w nowy wymiar”<sup>82</sup>, „moment wyzwolenia się z aktualnego »tu i teraz«, z historii i z miejsca na ziemi [...]”<sup>83</sup>.

### **Etyczne limity reprezentacji**

Kwestia limitów reprezentacji może być ustanowiona przez kompozytora świadomie lub nieświadomie; według Berela Langa należą one również do samej reprezentacji<sup>84</sup> (jako możliwej *versus* niemożliwej poza obrębem owych limitów). Granice te mogą być wyznaczone przez różnorodne uwarunkowania: technikę kompozytorską, element zrozumiałości dzieła, dosłowność reprezentacji, postawę estetyczną

79 E. van Alphen, dz. cyt., s. 29.

80 M. Strasser, dz. cyt., s. 59, przyp. 19.

81 Tamże.

82 M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu...*, dz. cyt., s. 152.

83 Tamże, s. 153.

84 B. Lang, *The Representation of Limits*, [w:] *Probing the Limits of Representation. Nazism and the “Final Solution”*, red. S. Friedlander, Cambridge–London 1992, s. 300.

i etyczną. Reprezentacja w muzyce absolutnej myłona jest często, według Rogera Scrutona, z ekspresją, czyli obecnością przedmiotu bez jego opisu. Zdecydowane rozdzielanie kategorii reprezentacji i ekspresji przez Scrutona (za Benedetto Croce) skutkuje jednak postawieniem pod znakiem zapytania istnienia problematyki ekspresji w utworach z tekstem literackim i programowych. O limitach postawy etycznej Theodor W. Adorno pisał w następujący sposób:

Tak zwane artystyczne przedstawienie nagiego fizycznego bólu tych, którzy byli bici kolbami karabinów zawiera, jakkolwiek zawołaną, możliwość czerpania z niego przyjemności. Moralność, która zabrania sztuce o tym zapomnieć, na sekundę osuwa się w otchłań swojego przeciwieństwa<sup>85</sup>.

Zarówno Adorno, jak i Lang zauważają, że „reprezentacja lub ukazanie w formie narratywnej doświadczenia Holocaustu z konieczności implikuje możliwość alternatywnej reprezentacji lub kontrnarracji”<sup>86</sup>. Anna Richardson uważa, że w świetle zaprzeczania Holocaustu taka reprezentacja jest nie tylko moralnie dozwolona, ale i konieczna<sup>87</sup>. Lydia Goehr wręcz postuluje przejście od reprezentacji do ekspresji w przypadku utworów nawiązujących do ekstremalnych doświadczeń ludzkich<sup>88</sup>.

Co różni autentycznego świadka Zagłady od kompozytora dającego świadectwo lub będącego po prostu „muzycznym świadkiem wtórnym?”<sup>89</sup>. Według Agambena mamy tu do czynienia z dwoma wymiarami doświadczenia – jako daniem świadectwa i przeżyciem (jako przetrwaniem)<sup>90</sup>. Filozof twierdzi, że przetrwanie czasami uzależnione było od determinacji, aby dać świadectwo. Pisze on również, iż „to, czemu niepodobna dać świadectwa, nosi jednak imię – w obozowym żargonie zwie się *der Muselmann*, muzułmanem”<sup>91</sup>:

---

85 T.W. Adorno, *Commitment*, [w:] M. Rothberg, *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis 2000, s. 41.

86 A. Richardson, dz. cyt., s. 5.

87 Tamże.

88 L. Goehr, *Elective Affinities. Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*, New York 2008, s. 201.

89 A.L. Włodarski, *Musical Witness...*, dz. cyt., s. 11.

90 G. Agamben, dz. cyt., s. 135.

91 Tamże, s. 41.

Muzułman jest nie tylko i nie tyle granicą między życiem a śmiercią, wyznacza raczej próg między człowiekiem a istotą nieludzką. [...] Istnieje zatem punkt, w którym człowiek, choć zachowuje jeszcze pozór bycia człowiekiem, przestaje nim być<sup>92</sup>.

Jak zauważył George Steiner: „wiemy, że człowiek może czytać wieczorem Goethego lub Rilkego, grać Bacha i Schuberta, a rano iść do swojej codziennej pracy w Auschwitz”<sup>93</sup>. Agamben pisze, że

Auschwitz oznacza kres i upadek wszelkiej postaci etyki godności i stosowania się do normy. Nagie życie, do którego sprowadzona została istota ludzka, niczego nie wymaga, ani do niczego się nie dostosowuje. Samo jest jedyną normą, jest całkowicie immanentne<sup>94</sup>.

Nawet cierpienie nie ma już głębi, gdyż nie istnieje dla niego odpowiedni kontekst czy przestrzeń. Agambenowskie rozumienie pojęcia *homo sacer*, człowieka świętego i przekłętego jednocześnie, wydaje się mieć odległe korzenie w filozofii Fryderyka Nietzschego:

Nagimi widziałem kiedyś obu, największego i najmniejszego człowieka, nazbyt podobni do siebie obaj – nazbyt ludzki nawet ten największy! Nazbyt mały ten największy – to był mój przesyty człowiekiem! I wieczny powrót tego najmniejszego! – to był mój przesyty wszelkim istnieniem!<sup>95</sup>

W *Ocalałym z Warszawy* różnica między świadkiem a muzułmanem ujawnia się w kilku momentach. To dlatego modlitwa na końcu utworu ma tak ważne znaczenie symboliczne – „utracone wyznanie wiary” nagle rozbrzmiewa i nie tylko zaświadcza o tożsamości więźniów, ale także stanowi przesłanie od wszystkich ocalałych: pamiętamy, kim byliście. Muzyka „kulminująca” i „zamykająca” łączą się tu w jedno<sup>96</sup>.

92 Tamże, s. 55.

93 L. Polony, *Muzyka jako gra bycia. Wokół refleksji George’a Steinera o muzyce*, „Estetyka i Krytyka” 2010, nr 2 (19), s. 118.

94 G. Agamben, dz. cyt., s. 69.

95 F. Nietzsche, *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, tłum. S. Lisiecka, Z. Jaskuła, Warszawa 2005, s. 212–213; cyt. za: G. Deleuze, *Nietzsche*, tłum. B. Banasiak, Łódź 2012, s. 136.

96 M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu...*, dz. cyt., s. 132.



Poprzez modlitwę *Shema Yisroel* Schönberg przywraca nie tylko godność ofiarom Zagłady (gdyż, jak naciska Michał Głowiński: „każdy kto zginął ze zbrodniczych wyroków, zginął godnie”<sup>97</sup>), przywraca im przede wszystkim człowieczeństwo. Nacisk położony przez kompozytora na fakt, że przywoływany proces dehumanizacji w obozach odnosi się nie tyle do ich więźniów, ile do katów ma ogromne znaczenie. Schönberg użycza głosu tym wszystkim, którzy nie mogą już ani przemawiać, ani śpiewać. W tym sensie w *Ocalałym z Warszawy* pojawia się, tak mało obecny w muzyce XX wieku, wymiar kataraktyczny (opisywany przez Mieczysława Tomaszewskiego) jako niezaprzeczalna wartość artystyczna i etyczna.

## Bibliografia

---

- Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, red. M. Bal, J.V. Crewe, L. Spitzer, Hanover–London 1999.
- Adorno T.W., *Commitment*, [w:] M. Rothberg, *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis 2000.
- Agamben G., *Co zostaje z Auschwitz*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008.
- Borowiec P., *Czas polityczny po rewolucji 89. Czas w polskim dyskursie politycznym po 1989 roku*, Kraków 2013.
- Deleuze G., *Nietzsche*, tłum. B. Banasiak, Łódź 2012.
- DeVoto M., *Arnold Schoenberg and Judaism: The Harder Road*, [online] <http://emerald.tufts.edu/~mdevoto/Schoenberg.pdf> [dostęp: 10.11.2015].
- Feisst S., *Schoenberg's New World. The American Years*, Oxford 2011.
- Föllmi B.A., “I Cannot Remember Ev'rything”. *Eine narratologische Analyse von Arnold Schönbergs Kantate “A Survivor from Warsaw”* op. 46, „Archiv für Musikwissenschaft” 1998, Jahr. 55, H. 1.
- Głowiński M., *Czarne sezony*, Warszawa 1998.
- Goehr L., *Elective Affinities. Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*, New York 2008.
- Guion D.M., *The Trombone. Its History and Music, 1697–1811*, Amsterdam 1998.
- Ingarden R., *Studia z estetyki*, t. I–II, Warszawa 1966.

---

97 M. Głowiński, *Czarne sezony*, Warszawa 1998, s. 33.

- Kivy P., *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*, Ithaca–Londyn 1991.
- Kiwała K., *Dzieło symfoniczne w perspektywie polskich koncepcji fenomenologicznych*. Lutosławski, Górecki, Penderecki, Kraków 2013.
- Koprowska K., *Podmiotowość wobec doświadczenia granicznego w świadectwach ocalałych muzułmanów*, „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ” 2013, nr 3 (17).
- Lang B., *The Representation of Limits, [w:] Probing the Limits of Representation. Nazism and the “Final Solution”*, red. S. Friedlander, Cambridge–London 1992.
- Leibowitz R., *Introduction à la musique de douze sons*, Paris 1949.
- Leociak J., *Literatura dokumentu osobistego jako źródło do badań nad zagładą Żydów. Rekonesans metodologiczny*, „Zagłada Żydów. Studia i materiały. Pismo Centrum Badań nad Zagładą Żydów IFiS PAN” 2005, nr 1.
- Levi P., *Se questo è un uomo*, Turyn 1988.
- Nietzsche F., *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, tłum. S. Lisiecka, Z. Jaskuła, Warszawa 2005.
- Nycz R., *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.
- Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, red. Ch.A. Cross, R.A. Berman, Nowy Jork–Londyn 2000.
- Polony L., *Muzyka jako gra bycia. Wokół refleksji George’a Steinera o muzyce*, „Estetyka i Krytyka” 2010, nr 2 (19).
- Richardson A., *The Ethical Limitations of Holocaust Literary Representation*, „eSharp”, issue 5, [online] [http://www.gla.ac.uk/media/media\\_41171\\_en.pdf](http://www.gla.ac.uk/media/media_41171_en.pdf) [dostęp: 20.11.2015].
- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2012.
- Ringer A.L., *Arnold Schoenberg. The Composer as Jew*, Oxford 1990.
- Salley K., *On Duration and Developing Variation: The Intersecting Ideologies of Henri Bergson and Arnold Schoenberg*, „Music Theory Online” 2015, Vol. 21, No. 4, [online] <http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.4/mto.15.21.4.salley.html> [dostęp: 15.12.2015].
- Schoenberg A., *Letters*, tłum. E. Wilkins, E. Kaiser, New York 1965.
- Schoenberg A., *Style and Idea*, Berkeley–Los Angeles 1984.

- Schoenberg A., *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*, Lincoln 1994.
- Schoenberg A., *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*, Bloomington 2006.
- Strasser M., 'A Survivor from Warsaw' as Personal Parable, „Music & Letters” 1995, Vol. 76, No. 1.
- Tomaszewski M., *Muzyka w dialogu ze słowem*, Kraków 2003.
- Tomaszewski M., *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria Muzyki” I (2012), nr 1.
- Tomaszewski M., *Das Musikwerk als Reflex, Abglanz, Relikt und Echo der außerwerklichen Wirklichkeit. Erkundung (The Work of Music as an Impression, Reflection, Relic and Echo of Its External Reality. A Reconnaissance)*, wykład główny wygłoszony podczas „13th International Congress on Musical Signification. Sound and Subject through Ages: Musical Meanings in Narratives, Topics and Technologies”, Canterbury–Londyn 2016.
- Włodarski A.L., „An Idea Can Never Perish”: *Memory, the Musical Idea, and Schoenberg's A Survivor from Warsaw (1947)*, „The Journal of Musicology” 2007, Vol. 24, No. 4.
- Włodarski A.L., *Musical Witness and Holocaust Representation*, Cambridge 2015.

## **Abstract**

---

### **The Holocaust Experience in Arnold Schoenberg's 'A Survivor from Warsaw' Op. 46: Origins, Work, Interpretation**

The purpose of this paper is to examine the way in which the experience of the Holocaust can be represented, embodied and even relived in or through music. The category of experience thus serves as a main methodological tool in this survey, helping to reconstitute the process of expressing it through music, specifically in Arnold Schoenberg's *A Survivor from Warsaw* Op. 46. A related point to consider is the composer's engagement in the fight for human rights just before the World War II, a fact that is not yet widely recognized. A brief overview

of Schoenberg's religious, social, and political environment is followed by the history of the *Survivor's*... origins, analysis of its literary text, and, finally, interpretation. While discussing the ethical limits of the Holocaust representation, the opinions of Theodor W. Adorno, Ernst van Alphen, Berel Lang, and Giorgio Agamben are consulted.

**Keywords:** Arnold Schoenberg, *A Survivor from Warsaw*, Holocaust, experience, representation