

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Wydział Pedagogiki i Psychologii

JOANNA POSŁUSZNA

ORCID: 0000-0003-2457-7456

joanna.posluszna@mail.umcs.pl

*Muzyka wobec Zagłady. Krytyczna refleksja nad kulturą
i doświadczeniem obozów koncentracyjnych*

Music in the Face of the Holocaust: A Critical Reflection on Culture and the Experience
of Concentration Camps

PROPOZYCJA CYTOWANIA: Posłuszna, J. (2026). Muzyka wobec Zagłady. Krytyczna refleksja nad kulturą i doświadczeniem obozów koncentracyjnych. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio J, Paedagogia-Psychologia*, 39(1), 57–67. DOI: 10.17951/j.2026.39.1.57-67

ABSTRAKT

Tematem artykułu jest refleksja nad relacją pomiędzy muzyką a doświadczeniem Zagłady, ze szczególnym uwzględnieniem kontekstu obozów koncentracyjnych. Punktem wyjścia jest założenie, że znaczenie muzyki nie jest immanentną właściwością samego dzieła, lecz konstytuuje się poprzez warunki jego użycia oraz relacje władzy, w które jest ono uwikłane. Z tej perspektywy Auschwitz stanowi doświadczenie graniczne, które radykalnie problematyzuje tradycyjne pojęcia estetyki, autonomii sztuki oraz humanizmu. Autorka w analizie odwołuje się do krytycznej teorii kultury Theodora W. Adorna jako zaplecza teoretycznego, konfrontując ją z empirycznym doświadczeniem funkcjonowania muzyki w obozach koncentracyjnych. Takie ujęcie ukazuje muzykę jako praktykę kulturową podatną na instrumentalizację, a zarazem obciążoną głęboką ambiwalencją znaczeń. Muzyka obecna w kontekście obozowym pozostaje zjawiskiem wewnątrznie ambiwalentnym i nie może być jednoznacznie oceniona ani jako przestrzeń oporu, ani jako wyłącznie narzędzie przemocy. Wnioski wskazują na konieczność krytycznego przemyślenia granic pomiędzy estetyką a etyką po Zagładzie oraz na trwałą odpowiedzialność historyczną, jaką ponosi muzyka.

Słowa kluczowe: muzyka w obozach koncentracyjnych; doświadczenie Zagłady; Auschwitz jako doświadczenie graniczne; krytyczna teoria kultury Theodora W. Adorna

WPROWADZENIE

Relacja muzyki z Zagładą należy do najbardziej złożonych i problematycznych zagadnień refleksji nad kulturą XX w. Muzyka, tradycyjnie postrzegana jako jedna z najwyższych form ekspresji humanistycznej, zostaje w kontekście Auschwitz skonfrontowana z doświadczeniem radykalnej przemocy i masowego ludobójstwa. Fakt, że dźwięk i formy aktywności muzycznej były obecne w obozach koncentracyjnych, podważa przekonanie o niewinności sztuki oraz jej autonomii wobec historii. Auschwitz nie stanowi jedynie wydarzenia historycznego, lecz także moment graniczny, który zmusza do rewizji podstawowych kategorii estetycznych i etycznych. W tym sensie pytanie o muzykę po Zagładzie nie jest pytaniem wyłącznie o sztukę, lecz również o odpowiedzialność kultury jako takiej. Muzyka nie funkcjonuje bowiem w próżni, lecz zawsze pozostaje osadzona w określonych kontekstach społecznych, politycznych i historycznych.

Szczególną rolę w refleksji nad tym problemem odgrywa krytyczna myśl Theodora W. Adorno, który uznał Auschwitz za wydarzenie kompromitujące projekt oświeceniowego humanizmu. Jego słynna teza o barbarzyństwie pisania poezji po Auschwitz stała się jednym z punktów odniesienia dla debaty o możliwości sztuki po katastrofie. Teza ta nie oznacza jednak prostego zakazu twórczości, lecz diagnozę kryzysu kultury, która utraciła moralną niewinność. W perspektywie Adorna sztuka, w tym muzyka, nie może już funkcjonować tak, jakby doświadczenie Zagłady nie miało miejsca. Jednocześnie jego stanowisko pozostaje napięte między radykalną krytyką kultury a próbą ocalenia jej krytycznego potencjału. Autorka artykułu wychodzi z założenia, że myśl Adorna dostarcza niezbędnej ramy teoretycznej, ale wymaga konfrontacji z empirycznym doświadczeniem obozów koncentracyjnych.

Przedmiotem refleksji jest złożona relacja muzyki z doświadczeniem Zagłady, rozpatrywana w perspektywie funkcjonowania muzyki w obozach koncentracyjnych. Przyjęto perspektywę, zgodnie z którą sens muzyki nie jest immanentny wobec dzieła, lecz wytwarza się w relacji do warunków jego społecznego i historycznego użycia. Obozy koncentracyjne stanowią ekstremalny, ale kluczowy kontekst badawczy dla refleksji nad muzyką jako praktyką kulturową. Obecność muzyki w przestrzeni obozowej ukazuje jej podatność na podporządkowanie celom władzy oraz procesom instrumentalizacji. Jednocześnie doświadczenie to nie pozwala na jednoznaczne potępienie muzyki jako takiej, tylko odsłania jej głęboką ambiwalencję. W artykule zaproponowano zastąpienie prostych rozstrzygnięć normatywnych analizą strukturalnych napięć pomiędzy wymiarem estetycznym a etycznym. Muzykę ukazano jako praktykę funkcjonującą po Auschwitz w nowych, problematycznych warunkach historycznych. Kryzys ten prowadzi do konieczności krytycznego przemyślenia warunków możliwości tworzenia sztuki po doświadczeniu granicznym, jakim była Zagłada.

AUSCHWITZ JAKO DOŚWIADCZENIE GRANICZNE KULTURY I SZTUKI

Zestawienie muzyki z doświadczeniem Zagłady odsłania fundamentalny problem nowoczesnej kultury, w której sztuka współistnieje z masową przemocą. Auschwitz nie jest jedynie wydarzeniem historycznym, lecz momentem granicznym, po którym dotychczasowe pojęcia sztuki, humanizmu oraz autonomii estetycznej wymagają rewizji.

W tej perspektywie muzyka, podobnie jak inne dziedziny kultury, nie może być analizowana w oderwaniu od doświadczenia Zagłady, ponieważ sama kultura europejska okazała się nie tylko bezsilna wobec masowego ludobójstwa, lecz także w pewnym sensie współodpowiedzialna za jego możliwość (Bauman, 2009). Szczególną rolę w tej refleksji odgrywa myśl Adorna, który uznał Auschwitz za wydarzenie kompromitujące cały projekt oświeceniowego humanizmu. Jego słynne zdanie o barbarzyństwie pisania poezji po Auschwitz nie było prostym zakazem twórczości, tylko diagnozą stanu kultury, która utraciła moralną niewinność (Adorno, 1997). Jeżeli po Auschwitz nie można pisać poezji w dawnym sensie, to analogicznie nie można również bezrefleksyjnie słuchać muzyki tak, jak gdyby nie została ona uwikłana w historię przemocy. Muzyka jako sztuka silnie związana z porządkiem, harmonią i emocjonalnym oddziaływaniem zostaje wystawiona na szczególną próbę. Nie jest bowiem wyłącznie abstrakcyjną strukturą dźwięków, lecz elementem kultury, która organizuje sposób doświadczania świata. W tym sensie pytanie o muzykę po Zagładzie nie dotyczy wyłącznie estetyki, lecz także w równym stopniu etyki i odpowiedzialności. Auschwitz wymusza pytanie o to, czy muzyka może jeszcze pełnić funkcję pocieszenia, czy też każda próba estetyzacji cierpienia grozi jego banalizacją. Już na tym poziomie ujawnia się konflikt pomiędzy potrzebą ekspresji a niemożliwością powrotu do dawnej formy sensu.

Doświadczenie Zagłady podważa przekonanie, że sztuka posiada autonomię pozwalającą jej istnieć poza historią i poza relacjami władzy (Adorno, 1994). Muzyka, podobnie jak inne formy kultury, okazuje się głęboko osadzona w strukturach społecznych, które umożliwiły funkcjonowanie systemu przemocy (Agamben, 2008). Auschwitz odsłania, że estetyka nie tylko nie jest niewinna, lecz także może współuczestniczyć w procesach normalizacji i legitymizacji przemocy (Gilbert, 2005). W tym sensie nie chodzi jedynie o to, że kultura „zawiodła”, ale też o to, że jej formy i mechanizmy mogły współuczestniczyć w procesie dehumanizacji. Muzyka, która w nowoczesnej Europie była symbolem duchowości i transcendencji, zostaje skonfrontowana z faktem, że jej brzmienie towarzyszyło masowemu mordowi. Ta konfrontacja prowadzi do załamania tradycyjnych kategorii estetycznych, takich jak piękno, wzniosłość czy harmonia (Lévinas, 1998). Kategorie te okazują się niezdolne do uchwycenia skali cierpienia i przemocy, a ich bezrefleksyjne stosowanie grozi moralnym skandalem (Adorno, 1999).

Po Auschwitz nie można już zakładać, że doświadczenie estetyczne ma charakter wyłącznie oczyszczający. Przeciwnie, estetyka zostaje uwikłana w pytanie o odpowiedzialność (Kramer, 1990). Muzyka nie może być analizowana jedynie jako forma, lecz musi być rozpatrywana również jako element praktyk społecznych. Oznacza to konieczność uwzględnienia warunków jej użycia, funkcji społecznych oraz kontekstów historycznych. Auschwitz staje się w tym sensie negatywnym punktem odniesienia dla wszelkiej refleksji nad sztuką. Nie jest to punkt, który oferuje nowe pozytywne normy estetyczne, lecz taki, który unieważnia utrwalone kategorie estetyczne. Muzyka po Zagładzie funkcjonuje w cieniu tego doświadczenia nawet wtedy, gdy nie odnosi się do niego wprost. Każde jej brzmienie nosi w sobie pytanie o możliwość sensu po katastrofie, jaką jest doświadczenie Zagłady. W tym sensie Auschwitz nie zamyka historii sztuki, lecz otwiera ją na nowy, dramatyczny wymiar krytycznej refleksji.

Myśl Adorna dostarcza kluczowej ramy teoretycznej dla rozumienia relacji muzyki z Zagładą, ponieważ łączy analizę estetyczną z radykalną krytyką nowoczesnej kultury. W jego ujęciu kultura europejska opierała się na „humanistycznym micie”, który maskował procesy dehumanizacji zachodzące w nowoczesnych społeczeństwach (Adorno, 1997). Muzyka, szczególnie ta oparta na tradycyjnym systemie tonalnym, uczestniczyła w tym micie, wytwarzając pozór ładu, harmonii i sensu. Adorno uważał, że harmonia nie jest neutralną kategorią estetyczną, lecz formą integracji sprzeczności w pozorną całość, która zaciera realne konflikty społeczne i cierpienie jednostek (Adorno, 1994). Taka integracja sprzeczności nie prowadzi jednak do ich przezwyciężenia, tylko do ich estetycznego unieważnienia. Muzyka tonalna poprzez swoją strukturę oferuje słuchaczowi doświadczenie domknięcia i pojednania, które nie znajduje odpowiednika w rzeczywistości społecznej. W ten sposób estetyczna przyjemność staje się formą kompensacji za realne cierpienie. Adorno interpretuje ten mechanizm jako element ideologii, która uspokaja świadomość i osłabia zdolność krytycznego myślenia (Adorno, 1999). Muzyka nie tylko odzwierciedla porządek społeczny, lecz także aktywnie uczestniczy w jego kształtowaniu. W warunkach Zagłady mechanizm ten został obnażony w sposób skrajny i nieodwracalny. Muzyka, która brzmi w świecie obozów, nie przestaje być muzyką w sensie formalnym, lecz traci swoją dotychczasową funkcję znaczeniową. To, co wcześniej mogło być doświadczeniem piękna lub duchowej transcendencji, zostaje wpisane w aparat przemocy. Dźwięk, zamiast budować formę wspólnotowego doświadczenia, staje się narzędziem porządku i dyscypliny. Muzyka ujawnia swoje strukturalne pokrewieństwo z racjonalnością instrumentalną, która podporządkowuje środki celom niezależnie od ich moralnej wartości. Krytyka Adorna nie polega zatem na prostym potępieniu muzyki jako takiej, lecz na demaskacji jej uwikłania w struktury władzy i dominacji.

Muzyka nie jest niewinna, ponieważ funkcjonuje w obrębie kultury, która umożliwiła Zagładę. Odrzucenie muzyki rozrywkowej oraz afirmatywnego

nawiązywania do tradycji wynika z przekonania, że estetyczna przyjemność podtrzymywana przez opresyjny porządek społeczny staje się formą współuczestnictwa w kłamstwie. Przyjemność ta nie jest bowiem neutralnym doznaniem, lecz elementem systemu, który stabilizuje istniejący porządek. Muzyka rozrywkowa poprzez swoją standaryzację i przewidywalność wzmacnia postawy konformistyczne i osłabia zdolność do refleksji. Tradycja muzyczna, traktowana afirmatywnie, pełni natomiast funkcję sankcjonowania „całości” jako czegoś naturalnego i niepodważalnego. Muzyka, która ignoruje kontekst Zagłady, ryzykuje zatem reprodukcję mechanizmów wyparcia i zapomnienia. W takim ujęciu estetyka staje się narzędziem ideologii, a nie przestrzenią autonomicznej refleksji.

Adorno dostrzega możliwość innej muzyki – muzyki krytycznej, opartej na dysonansie, która nie obiecuje pojednania, lecz ujawnia pęknięcia świata (Adorno, 1974). Dysonans nie pełni tu funkcji czysto formalnej, tylko staje się kategorią poznawczą. Muzyka dysonansowa nie pozwala słuchaczowi na komfortowe zanurzenie się w estetycznej iluzji. Zmusza go raczej do konfrontacji z napięciem, brakiem sensu i niepojednaniem. Taka muzyka nie oferuje ukojenia, lecz stawia opór wobec logiki kultury afirmatywnej. Adorno przypisuje jej funkcję krytyczną, a nie kompensacyjną. Muzyka ta nie zbawia świata, tylko ujawnia jego sprzeczności. Nie jest ona jednak wolna od paradoksu, ponieważ powstaje w tym samym świecie, który poddaje krytyce. Jej negatywność nie polega na ucieczce od rzeczywistości, lecz na jej bezpośrednim dotknięciu. Po Auschwitz taka forma muzyki staje się jedyną możliwą postawą estetyczną, która nie popada w fałsz. Nie oznacza to jednak, że muzyka ta jest w stanie unieważnić doświadczenie Zagłady. Może jedynie zachować wobec niego postawę niezgody i czujności. W tym sensie krytyka kultury i muzyki u Adorna nie prowadzi do milczenia, tylko do radykalnego przemyślenia warunków możliwości sztuki po Zagładzie.

KONTEKST JAKO CZYNNIK KONSTYTUUJĄCY ZNACZENIE MUZYKI

Z perspektywy relacji muzyki z Zagładą kluczowe znaczenie ma pojęcie kontekstu, ponieważ pozwala ono uchwycić radykalną zmianę sensu, jakiej muzyka ulega w warunkach obozów koncentracyjnych (Gilbert, 2005). Znaczenie muzyki nie jest bowiem dane raz na zawsze – konstytuuje się w zależności od sytuacji społecznej, politycznej i historycznej, w której muzyka funkcjonuje (Kramer, 1990). Szczególnie wyraźnie widoczne jest to w przypadku obozów koncentracyjnych, gdzie muzyka była obecna w sposób systematyczny i instytucjonalny (Dwork, Pelt, 1996). Nie chodzi wyłącznie o istnienie obozowych orkiestr, lecz o włączenie muzyki w codzienną organizację terroru. Ten sam utwór, który w sali koncertowej funkcjonował jako symbol kultury wysokiej, w obozie stawał się narzędziem dyscypliny i kontroli. Kontekst obozowy

radykałnie zmieniał znaczenie muzyki, nie naruszając przy tym jej struktury formalnej. Muzyka towarzyszyła apelom, marszom do pracy, selekcjom oraz egzekucjom, nadając przemocy pozór normalności i porządku. W tym sensie muzyka pełniła funkcję semantycznej ramy dla zbrodni. Muzyka organizowała czas i przestrzeń obozową, wyznaczała rytm dnia oraz regulowała ruch ciał więźniów. W ten sposób dźwięk stawał się narzędziem biopolitycznym, wpływającym bezpośrednio na cielesne doświadczenie jednostki (Foucault, 1993). Marsze wykonywane przy akompaniamencie orkiestry nie tylko narzucały tempo pracy, lecz także redukowały więźniów do funkcji mechanicznych. Muzyka eliminowała ciszę, która mogłaby sprzyjać refleksji lub oporowi, zastępując ją rytmicznym porządkiem. W tym sensie działała jako środek neutralizacji indywidualnego doświadczenia. Dźwięk stawał się formą przemocy symbolicznej, działającej równolegle do przemocy fizycznej. Jednocześnie muzyka maskowała brutalność sytuacji, tworząc iluzję normalności. Przemoc wpisana w codzienność obozową była dzięki niej postrzegana jako element rutyny, a nie jako akt ekstremalnego zła. Muzyka nie tylko towarzyszyła zbrodni, lecz również współtworzyła jej scenografię, stając się częścią estetyki terroru (Agamben, 2008).

Kontekst obozowy ujawnia też, że znaczenie muzyki nie jest wyłącznie kwestią intencji wykonawcy lub kompozytora. Nawet jeśli muzycy byli więźniami, a ich osobiste doświadczenie miało charakter tragiczny, nie zmieniało to funkcji, jaką muzyka pełniła w strukturze obozu. Znaczenie dźwięku było determinowane przez sytuację jego użycia oraz przez relacje władzy, które tę sytuację konstytuowały. Muzyka przestawała być formą ekspresji, a stawała się elementem mechanizmu kontroli. W tym sensie doświadczenie obozowe radykałnie podważa romantyczną wizję sztuki jako przestrzeni wolności. Autonomia estetyczna okazuje się konstruktem ideologicznym, który nie wytrzymuje konfrontacji z realiami przemocy. Muzyka, pozbawiona kontekstu, może wydawać się neutralna lub nawet wzniosła, ale w obozie jej znaczenie zostaje odwrócone. To, co w innym miejscu mogłoby symbolizować kulturę i człowieczeństwo, w obozie staje się narzędziem dehumanizacji. Kontekst nie jest dodatkiem do dzieła, tylko jego konstytutywnym elementem.

Zmiana znaczenia muzyki w obozach nie polegała na jej „zniękształceniu” w sensie formalnym. Utwory zachowywały swoją strukturę melodyczną, harmoniczną i rytmiczną. Zmianie ulegała jednak ich funkcja semantyczna i społeczna. To przesunięcie znaczenia jest kluczowe dla zrozumienia relacji muzyki z Zagładą. Pokazuje ono, że estetyka nie może być analizowana w oderwaniu od praktyk społecznych. Muzyka staje się tu przykładem tego, jak kultura może zostać wchłonięta przez aparat przemocy bez utraty swojej formy. Obozy koncentracyjne ujawniają w ten sposób niebezpieczny potencjał sztuki, która – pozbawiona refleksji etycznej – może zostać wykorzystana w dowolnym celu. Doświadczenie obozowe działa jak graniczny test teorii sztuki, obnażający

bezradność tradycyjnej estetyki. Rozważania te prowadzą do wniosku, że pojęcie kontekstu powinno zajmować centralne miejsce w refleksji nad muzyką po Zagładzie. Nie wystarczy analizować dzieł muzycznych w kategoriach formalnych lub stylistycznych. Konieczne jest uwzględnienie warunków ich funkcjonowania oraz relacji władzy, w które są wpisane. Muzyka w obozach koncentracyjnych staje się w tym sensie negatywnym paradygmatem kultury nowoczesnej. Ujawnia ona, że żadna forma sztuki nie jest z definicji odporna na instrumentalizację. Kontekst obozowy demaskuje iluzję niewinności estetycznej i zmusza do rewizji podstawowych założeń estetyki.

KONTEKST JAKO CZYNNIK KONSTYTUUJĄCY ZNACZENIE MUZYKI

Z perspektywy relacji muzyki z Zagładą kluczowe znaczenie ma pojęcie kontekstu, ponieważ pozwala ono uchwycić radykalną zmianę sensu, jakiej muzyka ulega w warunkach obozów koncentracyjnych. Znaczenie muzyki nie jest immanentnie określone, lecz konstytuuje się w zależności od sytuacji społecznej, politycznej i historycznej, w której muzyka funkcjonuje. Auschwitz stanowi w tym sensie przypadek graniczny, w którym mechanizm ten ujawnia się z wyjątkową ostrością. Muzyka była w obozach obecna w sposób systematyczny, instytucjonalny i podporządkowany logice władzy. Nie dotyczyło to jedynie nieformalnych form aktywności muzycznej więźniów, lecz także istnienia zorganizowanych orkiestr działających na polecenie administracji SS (Fackler, 2000). Włączenie muzyki w codzienną organizację obozu oznaczało jej całkowite podporządkowanie systemowi terroru. Analiza ta potwierdza, że muzyka nie jest autonomiczną sztuką istniejącą poza historią, lecz praktyką społeczną osadzoną w konkretnych relacjach władzy. Doświadczenie obozowe obnaża złudzenie autonomii estetycznej, które dominowało w tradycyjnej estetyce. Muzyka w Auschwitz nie była nośnikiem sensu estetycznego, lecz elementem aparatu biopolitycznego. Organizowała czas i przestrzeń obozową, dyscyplinowała ciała więźniów oraz narzucała rytm codziennej obozowej egzystencji. Marsze wykonywane przy akompaniamencie orkiestry redukowały więźniów do funkcji mechanicznych, podporządkowanych rytmowi pracy przymusowej. Dźwięk eliminował ciszę, pozwalał na chwilowe wycofanie się z narzuconego rytmu. W ten sposób muzyka stawała się formą przemocy symbolicznej, działającej równolegle do przemocy fizycznej. Jednocześnie maskowała ona brutalność sytuacji, wytwarzając iluzję rutyny i porządku. Przemoc wpisana w codzienność obozową była dzięki temu postrzegana jako element rutynowego funkcjonowania obozu. Muzyka nie tylko towarzyszyła zbrodni, lecz także współtworzyła jej oprawę.

Perspektywa ta znajduje silne wsparcie w krytyce kultury rozwijanej przez Adorna, który wskazywał na głębokie uwikłanie sztuki w struktury dominacji

nowoczesnego społeczeństwa. Auschwitz ujawnia, że dzieło sztuki może zachować swoją formę i jednocześnie zostać całkowicie pozbawione dotychczasowego sensu. Muzyka staje się tu przykładem kultury, która nie została zniszczona przez barbarzyństwo, lecz była wchłonięta przez jego aparat. To przesunięcie znaczenia nie jest efektem błędnej interpretacji, tylko konsekwencją kontekstu, w jakim muzyka funkcjonuje. Obozy koncentracyjne stają się w tym sensie miejscem ujawnienia negatywnego wymiaru estetyki, w którym ujawnia się niebezpieczny potencjał kultury nowoczesnej. Analiza ta prowadzi do wniosku, że refleksja nad muzyką po Zagładzie musi uwzględniać nie tylko pytanie o możliwość ekspresji, ale przede wszystkim o warunki jej użycia. Kontekst obozowy nie jest marginalnym epizodem w historii muzyki, lecz punktem granicznym, który na trwałe zmienia sposób myślenia o relacji.

MUZYKA W OBOZACH KONCENTRACYJNYCH W STRUKTURACH PRZEMOCY

Badania nad orkiestrami w KL Auschwitz jednoznacznie pokazują, że funkcjonowanie muzyki w obozach koncentracyjnych było ściśle podporządkowane administracji obozowej i logice władzy. Orkiestry więziarskie pozostawały w stałej dyspozycji kierownictwa obozu i realizowały zadania wyznaczone przez SS, przede wszystkim grając podczas wymarszu i powrotu komand roboczych, apeli oraz uroczystości obozowych. Repertuar orkiestr był w dużej mierze narzucany przez esesmanów i odpowiadał ich gustom muzycznym, co oznaczało, że znaczenie muzyki nie wynikało z intencji artystycznej wykonawców, lecz było determinowane przez relacje władzy. Gra na instrumentach miała charakter przymusowej pracy, a nie autonomicznej ekspresji, nawet jeśli wiązała się z pewnymi przywilejami zwiększającymi szanse przeżycia muzyków. Relacje byłych więźniów wskazują na ambiwalentny odbiór muzyki. Mogła ona oznaczać chwilowe odsunięcie od najcięższych robót lub być źródłem głębokiego cierpienia moralnego, ponieważ towarzyszyła upokorzeniu, selekcjom i śmierci współwięźniów. W tym sensie muzyka przestawała być doświadczeniem estetycznym, a stawała się elementem przemocy strukturalnej. Szczególnie wymownym przykładem jest istnienie orkiestry batalionowej SS, której zadaniem było dostarczanie rozrywki i wzmacnianie morale sprawców. Ten sam dźwięk, który dla więźniów oznaczał przymus, strach i degradację, dla esesmanów stanowił źródło przyjemności oraz był symbolicznym potwierdzeniem władzy. Kontekst decydował zatem nie tylko o funkcji muzyki, lecz także o jej afektywnym oddziaływaniu, co podważa możliwość analizy muzyki w oderwaniu od sytuacji jej użycia.

Muzyka w obozach koncentracyjnych nie była zjawiskiem marginalnym, lecz stałym elementem codziennego funkcjonowania systemu terroru. Jej

obecność wynikała z decyzji administracyjnych SS i była ściśle powiązana z organizacją czasu, pracy i przemocy. Jedną z podstawowych form funkcjonowania muzyki był przymusowy śpiew więźniów, towarzyszący marszom, apelom oraz karom dyscyplinarnym. W takich warunkach muzyka traciła charakter ekspresji i stawała się narzędziem kontroli ciał, dyscyplinowania ruchu oraz narzucania rytmu pracy. Fackler (2000) wskazuje, że dźwięk pełnił funkcję odczłowieczającą, eliminując ciszę i możliwość indywidualnej refleksji. W niektórych obozach muzyka towarzyszyła także selekcjom i egzekucjom, nadając aktom przemocy pozór porządku i normalności. Repertuar orkiestr był narzucający przez sprawców i podporządkowany ich preferencjom, co jeszcze wyraźniej ujawniało instrumentalny charakter muzyki. Natomiast muzyka inicjowana przez więźniów (ich spontaniczne śpiewy czy kameralne występy) mogła pełnić funkcję podtrzymywania wspólnoty, ale była tolerowana jedynie warunkowo i zawsze była obciążona ryzykiem brutalnych represji. Muzyka w obozach nie miała jednego stałego znaczenia, lecz była polem napięć pomiędzy przemocą a przetrwaniem psychicznym.

Odminną, pozbawioną jakichkolwiek iluzji humanistycznych perspektywę przedstawia Szymon Laks, który konsekwentnie odrzuca przekonanie, że sztuka może stanowić przestrzeń duchowego oporu wobec Zagłady. W jego relacji muzyka nie jawi się jako nośnik wartości uniwersalnych czy źródło pocieszenia, lecz jako element codziennego funkcjonowania obozowego systemu. Dźwięk nie prowadzi do transcendencji, tylko pozostaje uwikłany w materialne i brutalne realia przemocy. Muzykowanie jest formą przymusowej pracy podporządkowanej walce o przetrwanie, a nie aktem wolnej twórczości. Muzyka staje się „luksusem” dla sprawców (Posmysz, 2021), a dla więźniów stanowi źródło upokorzenia i absurdu, pogłębiające doświadczenie degradacji. Laks demaskuje fałsz wszelkich narracji heroizujących sztukę, pokazując, że muzyka nie ratuje człowieczeństwa, tylko obnaża jego radykalną kruchość.

Zestawienie tych trzech perspektyw pozwala uchwycić muzykę w obozach koncentracyjnych jako praktykę głęboko uwikłaną w struktury władzy, a nie jako autonomiczny obszar doświadczenia estetycznego. Muzyka funkcjonowała w przestrzeni obozowej nie obok przemocy, lecz wewnątrz jej mechanizmów, współtworząc rytuały dyscypliny, podporządkowania i kontroli. Jej obecność nie łagodziła realiów terroru, lecz często je maskowała, nadając im pozór porządku i normalności. Obozy koncentracyjne ujawniają granice tradycyjnej estetyki, która abstrahuje od warunków społecznych i historycznych. Muzyka po Auschwitz nie może być analizowana w kategoriach niewinnej ekspresji – musi być rozpatrywana jako praktyka obciążona odpowiedzialnością historyczną. Instrumentalizacja muzyki w obozach stanowi skrajny, lecz nieprzypadkowy przykład tego, jak kultura może zostać wchłonięta przez aparat przemocy bez utraty swojej formy.

ZAKOŃCZENIE

Analiza relacji muzyki z doświadczeniem Zagłady prowadzi do wniosku, że po Auschwitz nie jest możliwe utrzymanie tradycyjnego rozumienia autonomii estetycznej. Muzyka ujawnia się jako praktyka kulturowa głęboko uwikłana w konteksty społeczne, polityczne i historyczne, które konstytuują jej sens. Doświadczenie obozów koncentracyjnych pokazuje, że ta sama forma dźwiękowa może funkcjonować zarówno jako narzędzie opresji, jak i element indywidualnego przetrwania psychicznego. Ambiwalencja ta nie daje się rozstrzygnąć w kategoriach jednoznacznego wartościowania estetycznego czy moralnego.

Krytyka kultury Adorna trafnie diagnozuje strukturalne uwikłanie sztuki w nowoczesną przemoc, ale wymaga uzupełnienia o perspektywę empirycznego doświadczenia obozowego. Muzyka w Auschwitz kompromituje prostą opozycję pomiędzy estetyczną prawdą a fałszem, a także odsłania złożoność relacji pomiędzy formą, kontekstem i władzą. Po Zagładzie muzyka nie może już obiecywać pojednania ani sensu w tradycyjnym znaczeniu tych pojęć. Jej zadaniem nie jest estetyzacja cierpienia ani jego kompensacja, lecz zachowanie pamięci o nieusuwalnym pęknięciu nowoczesnej kultury. Dysonans nabiera w tym kontekście znaczenia etycznego jako wyraz niezgody na fałszywą harmonię świata po katastrofie.

Refleksja nad muzyką po Auschwitz wymaga porzucenia kategorii niewinności estetycznej na rzecz postawy krytycznej czujności. Muzyka nie zostaje unieważniona, lecz jest trwale obciążona odpowiedzialnością historyczną. W tym sensie jej ambiwalentny status nie stanowi słabości, tylko jedyną uczciwą formę istnienia sztuki po doświadczeniu Zagłady.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T. W. (1974). *Filozofia nowej muzyki*. Warszawa: PWM.
- Adorno, T. W. (1994). *Teoria estetyczna*. Warszawa: PWN.
- Adorno, T. W. (1997). Krytyka kultury i społeczeństwo. W: *Pryzmaty*. Warszawa: Czytelnik.
- Adorno, T. W. (1999). *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*. Warszawa: Wydawnictwo Literackie.
- Agamben, G. (2008). *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Bauman, Z. (2009). *Nowoczesność i Zagłada*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Dwork, D., Pelt, R. J. van (1996). *Auschwitz: History and Reality*. New York: W.W. Norton & Co.
- Fackler, G. (2000). *Des Lagers Stimme: Musik in den frühen Konzentrationslagern des NS-Regimes (1933–1936)*. Bremen: Edition Temmen.
- Foucault, M. (1993). *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Gilbert, S. (2005). *Music in the Holocaust: Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*. Oxford: Oxford University Press. DOI: 10.1093/oso/9780199277971.001.0001.
- Kramer, L. (1990). *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press. DOI: 10.1525/9780520354555.
- Lévinas, E. (1998). *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*. Warszawa: PWN.
- Posmysz, Z. (2021). *Królestwo za mgłą*. Kraków: Znak Literanova.

ABSTRACT

The subject of this article is a reflection on the relationship between music and the experience of the Holocaust, with particular emphasis on the context of concentration camps. The point of departure is the assumption that the meaning of music is not an immanent property of the work itself, but is constituted through the conditions of its use and the power relations in which it is embedded. From this perspective, Auschwitz constitutes a limit experience that radically problematizes traditional concepts of aesthetics, the autonomy of art, and humanism. The author draws on Theodor W. Adorno's critical theory of culture as its theoretical framework, confronting it with the empirical experience of music functioning within concentration camps. This approach reveals music as a cultural practice susceptible to instrumentalization, while simultaneously burdened with a profound ambivalence of meanings. Music present in the camp context remains an internally ambivalent phenomenon and cannot be unequivocally assessed either as a space of resistance or solely as a tool of violence. The conclusions point to the necessity of critically rethinking the boundaries between aesthetics and ethics after the Holocaust and to the lasting historical responsibility borne by music.

Keywords: music in concentration camps; experience of the Holocaust; Auschwitz as a limit experience; critical theory of culture of Theodor W. Adorno