Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 08/11/2026 06:03:09

10.1515/umcsart-2015-0003

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XII, 2 SECTIO L 2014

Instytut Muzyki Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej

RENATA GOZDECKA

Obrazy wojny i holocaustu w muzyce i sztuce. Szkic do edukacji interdyscyplinarnej

The Images of War and the Holocaust in Music and Art.
A Sketch for Interdisciplinary Education

W ostatnich latach problematyka wychowania dla pokoju absorbuje uwagę wielu badaczy[1]. Proces ten – będący integralną częścią kształtowania osobowości młodego człowieka, m.in. poprzez działania prowadzone na terenie szkoły – wydaje się szczególnie pożądany we współczesnym świecie. Narastające zagrożenia, otwarte konflikty zbrojne, akty terroryzmu, napięcia narodowościowe, światowe problemy gospodarcze, wojny o surowce naturalne, a także kryzys wartości i idei, nadają pedagogice pokoju nowego oblicza. Opierając się na opinii Eugenii Anny Wesołowskiej, należy stwierdzić, iż wychowanie dla pokoju w duchu międzynarodowej współpracy od lat już ściśle wiąże się z polskim modelem kształcenia i wychowania[2]. Szczególnie ważne miejsce przypada tu pracy pedagogicznej i edukacyjnej. Realizacja założeń programowych przedmiotów humanistycznych przewidzianych

[1] Zob. m.in.: E. A. Wesołowska, *Współpraca między narodami i wychowanie dla pokoju – problemy społeczne i pedagogiczne*, Toruń 1993; *Pedagogika i edukacja wobec nadziei i zagrożeń współczesności*, red. J. Gnitecki, J. Rutkowiak, Warszawa – Poznań 1999; W. Troć, *Wychowanie dla pokoju we współczesnej szkole*, [w:] *Pokój – dialog – edukacja*, red. I. Mroczkowski, E. A. Wesołowska, Płock 2003.

[2] E. A. Wesołowska, *Wychowanie dla pokoju w pracy szkoły*, Warszawa 1989.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 08/11/2026 06:03:09

dla edukacji szkolnej, uwzględniających wiedzę o dziedzictwie kulturowym i historycznym, może istotnie wpływać na wychowanie w duchu szacunku dla tradycji, kultury i odrębności innych narodów, afirmacji ruchów na rzecz pokoju *etc*., jednocześnie też – ukazywać zdecydowany sprzeciw wobec działań wojennych i wszelkiej agresji. W pracę tę powinni wpisać się również nauczyciele przedmiotów artystycznych, sztuka bowiem daje im do ręki takie narzędzia, które mogą mieć olbrzymią, bezcenną wprost moc sprawczą.

Nierozerwalną częścią pedagogiki pokoju jest pamięć o wydarzeniach i ofiarach minionych wydarzeń wojennych, a zwłaszcza drugiej wojny światowej, z jej bezprzykładnym okrucieństwem, niewyobrażalną skalą zniszczeń i piekłem holocaustu. Chodzi w tym wypadku także o pamięć szczególną: przechowaną i sublimowaną w dziełach sztuki; podtrzymywaną i stale na nowo odradzającą się w wyobraźni i kreacji artystycznej.

Głównym celem niniejszego artykułu jest ukazanie wybranych dzieł z różnych dziedzin sztuki, które stanowią – ujmując rzecz w największym uogólnieniu – upamiętnienie tragedii i ofiar drugiej wojny światowej, ze szczególnym uwzględnieniem historii zagłady Żydów. Choć zainteresują nas dokonania artystów z różnych krajów, to jednak główną uwagą obdarzymy polską twórczość, bo to nasz kraj stał się pierwszą ofiarą napaści hitlerowskich Niemiec i to w naszym kraju doszło do apogeum zagłady i ludobójstwa. Obiektem refleksji staną się prace z zakresu różnych sztuk, głównie muzyki, malarstwa, rzeźby i architektury, powstałych począwszy od wojenno-okupacyjnych lat czterdziestych, skończywszy na czasach najnowszych. Niektóre z dzieł muzycznych – stanowiących pierwszoplanowy przedmiot opracowania – ukazane zostaną w korespondencji z dokonaniami innych dziedzin: malarstwa, literatury, rzeźby, okazjonalnie także filmu. Odsłonięcie tego rodzaju pokrewieństw oraz analogii pozwoli pogłębić interdyscyplinarne aspekty przedstawionego wywodu.

Muzyka

Za przykłady „muzycznych pomników" wydarzeń wojennych posłużą nam kompozycje pochodzące z różnych czasów, reprezentujące jednocześnie różne generacje twórców, zupełnie odmienne gatunki i nurty estetyczne, a także postawy estetyczne. Obiektem zainteresowania staną się mianowicie: *II* i *III Symfonia* Arthura Honeggera (1892-1955), *Different Trains* Steve'a Reicha (ur. 1936) oraz *Diaries of Hope* Zbigniewa Preisnera (ur. 1955). Dopełnieniem części poświęconej muzyce będzie wykaz innych wybranych kompozycji reprezentujących omawianą tematykę, opatrzonych zwięzłymi komentarzami.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 08/11/2026 06:03:09

Arthur Honegger – *II* i *III Symfonia*

Atak wojsk niemieckich i klęskę Francji w 1940 roku Arthur Honegger, Szwajcar z urodzenia, przeżył w swojej drugiej ojczyźnie. Wyrazem tragicznych doznań stała się jego *II Symfonia D-dur* (1941), napisana na orkiestrę smyczkową i trąbki. Jakkolwiek dzieło nie zostało opatrzone programem, to stanowi wyraz ówczesnych bolesnych doświadczeń i towarzyszących im emocji.

Symfonia, złożona z trzech części (*Molto moderato. Allegro, Adagio mesto, Vivace non troppo*), nasycona jest strukturami ostinatowymi o zdecydowanych formułach rytmicznych. Słyszymy to już na początku *Molto moderato*, które rozpoczyna powolny, zrazu dyskretny przebieg smyczków w tonie *lamento*, zbudowany z wielokrotnie powtarzanych dźwięków w ramach interwału tercji. Następnie faktura stopniowo gęstnieje, wzrasta tempo, pojawia się dramatyczny, agresywny wręcz temat o wyrazistym rytmie, interwały melodyczne stają się coraz bardziej ekspansywne, a orkiestra dochodzi do pełnego brzmienia. Temat drugi ekspozycji przynosi kontrast, jest pełen „bolesnych" brzmień, wnosząc elegijny charakter. Część tę wieńczy energiczny motyw prowadzący do przetworzenia, w którym dochodzi do pierwszej kulminacji. Słychać tutaj warianty naczelnego motywu ostinatowego oraz tematu pobocznego z ekspozycji. Szczególną siłę dramatyczną ma uporczywe ostinato głównego tematu w tutti i w szybkim tempie. Druga kulminacja przetworzenia to również faza oparta na głównym temacie, przechodząca potem płynnie w reminiscencję początkowego *lamento*. Ostatni odcinek jest repryzą tematu głównego, rozbrzmiewa *pianissimo*, aż do całkowitego wygaśnięcia. Cała ta część, będąca efektem typowej dla Honeggera „starannie przemyślanej i wyrafinowanej pracy nad kształtem utworu"[3], od strony wyrazowej kumuluje w sobie dramatyzm, tragizm, uderza ekspresyjną dobitnością, uporczywością, energetycznym narastaniem. Druga część *Symfonii* przynosi odmienny nastrój. Utrzymana w wolnym tempie, spokojna, jednorodna w swoim przebiegu, zdaje się wyrażać pełen bólu i żałoby, poniekąd także rezygnacji, lament uciśnionych ofiar wojny. W finale dzieła natomiast rozbrzmiewa ton zupełnie nowy. Żwawe tempo i zdecydowanie pogodniejszy nastrój wprowadzają akcent nadziei: że po wielkiej katastrofie nadejdzie jeszcze zwycięstwo. Sugestywnie i donośnie głosi to partia trąbek, które kompozytor wprowadził w końcowych taktach finału: na tle *forte* orkiestry, pulsującej w szybkim tempie i w wartkim rytmie, trąbki intonują swój „chorał" – miarowy, jasny, o długich wartościach nutowych, rozświetlający finał całej kompozycji. To hymn przyszłego tryumfu.

Zbliżoną ideę programową odnajdujemy w *III Symfonii „Liturgicznej"* (1946), napisanej na wielką orkiestrę symfoniczną. Dzieło jest reakcją na niedawno minione wydarzenia wojenne, a programowe przesłanie każdej z trzech jego części

[3] W. Rudziński, *Muzyka naszego stulecia*, Warszawa 1995, s. 66.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 08/11/2026 06:03:09

znajduje dookreślenie w nadanych przez kompozytora tytułach wykorzystujących cząstki tekstów liturgicznych, kolejno: *Dies irae* („Dzień gniewu"), *De profundis clamavi ad te Domine* („Z głębokości wołałem do Ciebie, Panie") i *Dona nobis pacem* („Obdarz nas pokojem"). Kolejne części odsłaniają syntetyczną wizję wojny: dzień hekatomby, wybuch nienawiści, niszczącej, pozostawiającej śmierć i gruzy (cz. I) – błaganie zrozpaczonego, zdeptanego człowieka do Boga (cz. II) – wyciszona i skupiona modlitewna prośba o pokój (cz. III). Po dramacie zawartym w dwóch pierwszych częściach przychodzi oczekiwany spokój:

> „Następuje cud – muzyczny i duchowy – przygniatający rytm marsza znika, a w smyczkach pojawia się śpiew o niewysłowionej żarliwości, a nad nim unosi się głos fletu, jak niegdyś gołąbka nad niezmierzonym obszarem wód"[4].

Obydwie symfonie są niezwykle sugestywne w swojej wymowie programowej. Jak pisał Bohdan Pociej, stanowią one – wespół z *IV* i *V Symfonią* Honeggera – „wysublimowany dramatyczno-liryczny zapis doświadczeń i przeżyć, refleksji, przemyśleń i odczuć świata w całej jego grozie, tragizmie i pięknie"[5].

Symfonia „Liturgiczna" stała się natchnieniem dla polskiego malarza okresu powojennego Mariana Bogusza (1920-1980), który jedną ze swoich prac opatrzył tytułem tej właśnie kompozycji. Podczas okupacji Bogusz przebywał w niemieckim obozie w Mauthausen i niewątpliwie sytuacja ta miała wpływ na kształt jego dzieła:



Ilustracja 1. Marian Bogusz, *Symfonia liturgiczna Honeggera*, 1955, olej, płyta pilśniowa, 100 x 120 cm, Galeria Sztuki Nowoczesnej Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy.

[4] J. Feschote, *Artur Honegger*, Paryż 1966, s. 62; cyt. [za:] W. Rudziński, *op. cit*., s. 67.

[5] B. Pociej, posłowie do książki: Artur Honegger, *Jestem kompozytorem*, przeł. A. Porębowiczowa, Kraków 1985, s. 141.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 08/11/2026 06:03:09

Uformowane na kształt postaci ludzkiej ubranie, widoczne po prawej części obrazu, odzwierciedla myśl artysty o kruchości ludzkiego ciała, którego materia nie ma już znaczenia. Znikła – jak wiele istnień w tamtych latach. Pozostała jednak – co artysta uwydatnił z wielką intensywnością – siła ducha, moc zaciśniętej pięści, zgięte kolana na znak poddania zdają się przywodzić na myśl moment, kiedy to w obliczu śmierci zjawia się pragnienie rewizji życia, otwarta dłoń zaś skierowana ku górze staje się symbolicznym gestem prośby. Można w tym odnaleźć paralelę do dźwiękowej wypowiedzi Honeggera.

Steve Reich – *Different Trains*

Kontrastową kompozycją wobec symfonii Honeggera jest związana z tematyką wojenną kompozycja Steve'a Reicha *Different Trains* (1988). Przy komponowaniu *Different Trains* Reich odwołał się do dwóch wzajemnie krzyżujących się inspiracji: pamięci zbrodni holocaustu i współczesnych świadectw ponurej przeszłości oraz epizodów autobiograficznych. W latach 1939-1942 Reich jako młody chłopiec podróżował pociągami między Nowym Jorkiem a Los Angeles, odwiedzając rozwiedzionych rodziców. Wiele lat później uświadomił sobie, że gdyby w tamtym czasie żył w Europie, to – z uwagi na swoje żydowskie pochodzenie – mógłby znaleźć się w zupełnie innych pociągach[6].

Utwór – trwający około 26 minut – tworzą trzy części, w których poza kwartetem smyczkowym słychać szereg innych dźwięków, takich jak syreny, gwizdy oraz recytowane słowa, nagrane w technice samplingu. Kompozytor wykorzystał około czterdziestu fragmentów mówionych sentencji, będących głosami osób ocalałych z holocaustu[7]. Warstwa tekstowa, stanowiąca główny czynnik konstrukcyjny utworu, zbudowana jest z recytowanych fraz:

> Część I. *America – Before the War*: "From Chicago to New York. One of the fastest trains. The crack train from New York. From New York to Los Angeles. Different trains every time. From Chicago to New York. In 1939.(Virginia). 1939 (Lawrence Davis). 1940. 1941. 1941 I guess it must have been".
>
> Część II. *Europe – During the War*: "1940. On my birthday. The Germans walked-walked into Holland. Germans invaded Hungary. I was in second grade. I had a teacher. A very tall man, his head was completely plastered smooth. He said, "Black Crows – Black Crows invaded our country many years ago. And he pointed right at me. No more school. You must

[6] *City Life*, film w reżyserii Manfreda Waffendera, Warner Music Vision NVC Arts, NY 1995.

[7] S. Beyst, *Steve Reich's Different Trains: music as an image conjuring sign*, 2012, http://d-sites.net/english/reichtrains.htm#boven [data dostępu: 22.11.2014].

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 08/11/2026 06:03:09

> go away. And she said, «Quick, go!» And he said, «Don't breathe». Into the cattle wagons. And for four days and four nights. And then they went through these strange sounding names. Polish-Polish names. Lots of cattle wagons there. They were loaded with people. They shaved us. They tattooed a number on our arm. Flames going up in the sky. It was smokey".
>
> Część III. *After the War*: "Then the war was over. Are you sure. The war is over. Going to America. To Los Angeles. To New York. From New York to Los Angeles. One of the fastest trains. But today they're all gone. There was one girl who had a beautiful voice. And they loved to listen to the singing. The Germans. And when she stopped singing they said, «More more!» and they applauded. Send «Different Trains»"[8].

W części I (*America – Before the War*) krótkie zdania rozbrzmiewają z taśmy jednocześnie z dźwiękami smyczków, które imitują melodię i rytm poszczególnych fraz słownych w kanonie, niczym echo[9]. Osoby nie mówią pełnymi zdaniami. Są to niespójne, poszarpane fragmenty; co chwila pojawia się, przedzielana nagłymi pauzami, seria „strzałów" dźwiękowych – być może imitacja odgłosu kół pociągu. Koloryt brzmień jest różnorodny, czasem zaskakujący. Stefan Beyst[10] sugeruje nawet, że niektóre zabiegi kompozytorskie (m.in. charakterystyczne formuły z interwałem tercji małej) ilustrują belkę łączącą koła pociągu (której dźwięków przecież nie słychać, jedynie widać jej ruchy). Część II (*Europe – During the War*) odzwierciedla tragedię holocaustu. Reich dołączył tu nagrane głosy: nauczycielki Virginii, z którą jako dziecko podróżował, pana Davisa (emerytowanego kolejarza) oraz Racheli, Paula i Rachel – ludzi, którym udało się uniknąć zagłady. Pomiędzy ich głosami rozlegają się gwizdy pociągów, syreny, dzwonki ostrzegawcze[11]. Część III (*After the War*) rozpoczyna kwartet. Pomiędzy wielokrotnie powtarzanymi frazami wprowadzane są partie mówione, głosy; tempo jest zróżnicowane, a ostre brzmienia przeplatają się ze spokojnymi frazami. Zdania i słowa są wielokrotnie powtarzane, ich rytmikę i intonację zaś odwzorowują pojedyncze instrumenty. *After the War* to jednocześnie muzyczny powrót do początku kompozycji, a także i do miejsc – Nowego Jorku, Los Angeles; powracają w niej bowiem dźwięki pociągu rozpoczynającego opowieść, tworząc zamykającą całość „repryzę".

[8] *Ibid.*

[9] J. Miklaszewska, *Amerykański minimalizm: muzyczni rewolucjoniści czy uznani klasycy?*, [w:] *Nowa muzyka amerykańska*, red. J. Topolski, Kraków 2010, s. 117.

[10] Beyst, *op. cit.*

[11] J. Miklaszewska, *Reich Steve*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 8, red. E. Dziębowska, Kraków 2004, s. 349.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 08/11/2026 06:03:09

Zbigniew Preisner – *Diaries of Hope*

Płyta *Diaries of Hope / Pamiętniki pisane nadzieją* z muzyką Zbigniewa Preisnera ukazała się w 2013 roku. Album mieści w sobie pięć kompozycji – cztery utwory wokalno-instrumentalne i jeden instrumentalny. Opracowane przez Preisnera teksty pochodzą z twórczości dzieci żydowskich z Polski, ofiar holocaustu. Są to pamiętniki Rutki Laskier i Dawida Rubinowicza oraz wiersze Abrama Koplowicza i Abrama Cytryna. „To ogromnie przejmujące teksty, a zarazem czuje się w nich nadzieję. Jakaś irracjonalna siła pozwalała im wierzyć w ocalenie”[12] – mówił w wywiadzie z Pawłem Sztompke kompozytor, nawiązując do tytułu płyty.

Pierwszym, wprowadzającym utworem jest 13-minutowa kompozycja instrumentalna pod tytułem *From the Abyss* / *Z otchłani*, oparta na długo brzmiących, rozciągniętych frazach, z licznymi zawieszeniami melodii. Druga pozycja to *Lament*, śpiewany kontraltem przez australijską wokalistykę Lisę Gerrard, na początku *a cappella*, w tonach spokojnych, „lamentacyjnie”, przebiegających niekiedy na pograniczu ćwierćtonów, potem zaś na tle dyskretnie rozbrzmiewających smyczków, w pewnym fragmencie też z solową partią wiolonczeli. Najbardziej optymistycznie brzmi trzeci utwór cyklu, będący opracowaniem wiersza Abrama Koplowicza pod tytułem *Dream* / *Marzenie*, zaśpiewany z towarzyszeniem fortepianu przez Archie Buchanana, dyszkancistę chóru londyńskiej Chapel Royal. Powtarzający się w pieśni refren „Jak ja mieć będę dwadzieścia lat” dowodzi, że nawet w najbardziej tragicznych momentach życia marzenia dzieci – mimo perspektywy nieuchronnej śmierci – nie znikały. Jak pokazują teksty, do końca wierzyły one w swoją przyszłość:

Marzenie

„Jak ja mieć będę dwadzieścia lat,
Zacznę oglądać nasz piękny świat,
Usiądę w wielkim ptaku motorze,
I wzniosę się w wszechświata przestworze,
Popłynę, pofrunę w świat piękny, daleki,
Popłynę, pofrunę przez morza i rzeki.
[…]
Jak ja będę mieć dwadzieścia lat,
Jak ja będę …”[13]

[12] http://www.polskieradio.pl/7/160/Artykul/950399,Preisner-to-muzyczna-opowiesc-o-dzieciach-ofiarach-Holocaustu [data dostępu: 19.01.2015].

[13] Abram Koplowicz, fragment wiersza *Marzenie*, znajdującego się w muzeum Yad Vashem na ekspozycji poświęconej zamordowanym dzieciom, ofiarom holocaustu.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 08/11/2026 06:03:09

Czwarty utwór płyty, *In a Dark Hour* / *W szarą godzinę*, to również kompozycja wokalno-instrumentalna, tym razem wykorzystująca fortepian i wiolonczelę. Śpiew, wykonywany przez Archie Buchanana, rozwija się niezwykle spokojnie, w durowej tonacji, ale słowa nie tchną już – jak poprzednio – radością i optymizmem:

W szarą godzinę

„W szarą godzinę wpadam w zamyślenie,
W nurty przeszłe rzucam wzrok,
W poprzek życia kładą się ….. cienie,
Kłębi się w mózgu chaos, tłok,
Hen tam, za mroczną głębiną słońce lśniło,
Milionem iskier lśniła jaźń żywota.
Dzisiaj, przeżyte goryczą zgniło,
I w garść zmieniło się błota,
I w garść zmieniło się błota,
Dzisiaj, przeżyte goryczą zgniło”[14].

Dojrzały, głęboko refleksyjny tekst uderza realizmem. Aż trudno uwierzyć, że wyszedł spod pióra kilkunastoletniego chłopca, być może dobrze zapowiadającego się poety. Ostatni utwór, *Epitaph* / *Epitafium*, śpiewa ponownie Lisa Gerrard, a towarzyszą jej chór i orkiestra. Słuchacz otrzymuje piękny muzyczny „napis” upamiętniający zmarłych, którym Preisner poświęcił swe dzieło.

Tematyka przywołanej powyżej poezji dziecięcej samorzutnie prowadzi do heroicznej postaci Janusza Korczaka (1878-1942). Jako lekarz i pedagog, rozwijający jednocześnie działalność literacką i społeczną na rzecz praw dziecka, Korczak był całkowicie oddany swoim wychowankom, których w obliczu śmierci nie opuścił do końca. Jego osobę przypomina wiele pomników. Kilka z nich znajduje się w Warszawie, wiele również wzniesiono w innych miastach Polski. Największe chyba jednak wrażenie robi pomnik eksponowany w jerozolimskim muzeum Yad Vashem. Jest to rzeźba Borisa Saktsiera *Korczak i Dzieci Getta* (1978), przedstawiająca Korczaka obejmującego dzieci z warszawskiego getta na moment przed śmiercią w Treblince. Na jego twarzy dominują wielkie, smutne oczy, widać też kilkanaścioro jednakowo spoglądających dzieci, pozbawionych nadziei:

[14] Abram Cytryn, fragment wiersza *W szarą godzinę*, znajdującego się w muzeum Yad Vashem.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 08/11/2026 06:03:09



Ilustracja 2. Boris Saktsier, *Korczak i Dzieci Getta* 1978,
Muzeum Yad Vashem w Jerozolimie.

Filmową interpretację tych wydarzeń przedstawił Andrzej Wajda w czarno-białym *Korczaku* (1990), obrazie z muzyką Wojciecha Kilara. Szczególnie poruszającym momentem jest scena finałowa. Ostatni wagon pociągu jadącego do Treblinki, wiozący Korczaka i dzieci z sierocińca, odczepia się od składu. Oddalający się w zwolnionym tempie wagon zdaje się symbolizować śmierć dzieci. Po czym następuje chwila niezwykła, niemal transcendentna: dzieci – wraz z doktorem Korczakiem – wychodzą z wagonu na łąkę, idą w nieznaną jasność; a w tym momencie słychać długie, spokojne, coraz wyżej wznoszące się dźwięki, aż do ostatniego kadru. To przekraczające śmierć wybawienie? Niebo?

Inne kompozycje

Utwory muzyczne inspirowane wydarzeniami drugiej wojny światowej i holocaustem tworzą rozległy repertuar, będący dziełem zarówno twórców światowych, jak i polskich[15]. Oto wybrane pozycje tego nurtu, reprezentujące głównie

[15] Na ten temat zob. R. Gozdecka, *Wojna i pokój w treściach kształcenia muzycznego w szkolnictwie powszechnym*, [w:] *Pokój jako przedmiot międzykulturowej edukacji artystycznej*, red. J. Chaciński, Słupsk 2007, s. 351. W prezentowanym zestawieniu i zawartych w nim krótkich komentarzach oparłam się zasadniczo na informacjach podręcznikowych i encyklopedycznych (m.in. *Encyklopedia*

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 08/11/2026 06:03:09

muzykę polskich kompozytorów, przedstawione w porządku chronologicznym i opatrzone krótkimi informacjami.

Andrzej Panufnik – *Uwertura tragiczna* (1942)

Utwór został napisany dla uczczenia obrońców Ojczyzny z kampanii 1939 roku. Podstawę materiałową kompozycji stanowi wielokrotnie powtarzana czterodźwiękowa konstrukcja, którą kompozytor przeprowadza przez całą uwerturę, jednak najbardziej sugestywne są zabiegi ilustrujące odgłosy wojny. Czytamy o nich w autorskiej publikacji Panufnika z 1974 roku – *Impulse and Design in my music*:

> „[…] w uwerturze co chwila pojawiały się ustępy zaskakująco onomatopeiczne, na przykład odgłos padającej bomby (perkusja), cichy odgłos silnika oddalającego się samolotu (*glissando* puzonu), seria z karabinu maszynowego (salwa perkusji w ostatnich taktach); akord końcowy całej orkiestry zdawał się być jękiem konającego i krzykiem rozpaczy”[16].

Jest to jedno z najbardziej dramatycznych i poruszających dzieł w całym dorobku Panufnika. Oryginalna partytura – podobnie jak większość dzieł z początkowego okresu jego twórczości – spłonęła w czasie wojny. W 1945 roku kompozytor dokonał rekonstrukcji, dedykując je pamięci swojego brata Mirosława, który zginął w Powstaniu Warszawskim. Ta niewielka, bo tylko ośmiominutowa kompozycja, epatująca wielkim ładunkiem ekspresji, sprawia, iż po jej wysłuchaniu pozostaje w pamięci „krzyk” orkiestry w *tutti* i prowadzące do finału rozbrzmiewające werble[17].

Muzyczna PWM. Część biograficzna, t. 1-12, red. E. Dziębowska, Kraków 1979-2012), wykorzystując także monografie kompozytorów oraz niektóre inne pozycje. Zob. m.in.: M. Gmys, *Arnold Schönberg – Ocalały z Warszawy op. 46*, http://www.beethoven.org.pl/pl/encyklopedia/historia/utwory/arnoldschnbergocalalyzwarszawy [data dostępu:1.12.2014]; M. Fuks, *Muzyka ocalona. Judaica polskie*, Warszawa 1989, s. 246; *Muzyka to język najdoskonalszy. Rozmowy z Martą Ptaszyńską* (rozmowy przeprowadzili E. Cichoń i L. Polony), Kraków 2001, s. 115, 122; W. Rudziński, *op. cit.*; B. Schaeffer, *Kompozytorzy XX wieku*, t. 1 *Od Mahlera do Szostakowicza*, t. 2. *Od Messiaena do Capriolego*, Kraków 1990; A. Leleń, *Tematyka pokoju w twórczości wybranych kompozytorów polskich* [w:] *Pokój – dialog – edukacja*, red. I. Mroczkowski, E. A. Wesołowska, Płock 2003; S. Dąbek, *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX w.*, Warszawa 1996; J. Chaciński, *Muzyka polska a kulturowy kontekst wojny i pokoju – konsekwencje pedagogiczne* [w:] *Pokój jako przedmiot międzykulturowej edukacji artystycznej*, red. *idem*, Słupsk 2007; T. Szewera, O. Straszyński, *Niech wiatr ją poniesie: antologia pieśni z lat 1939-1945*, Łódź 1975.

[16] A. Panufnik, *Impulse and Design in my music*, Nowy Jork 1974, cyt. [za:] B. Bolesławska-Lewandowska, http://ninateka.pl/kolekcje/panufnik/audio/uwertura-tragiczna-na-orkiestre [data dostępu: 13.04.2015].

[17] *Ibid.*

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 08/11/2026 06:03:09

Roman Palester – *Requiem* (1945-1948)

Dzieło składa się z ośmiu części, napisane zostało dla czterech solistów, chóru mieszanego i orkiestry. Kompozytor zredukował w nim znacząco tekst liturgiczny i dokonał selekcji środków muzycznych. W kompozycji ograniczony został również aparat wykonawczy orkiestry, kompozytor zrezygnował też z dramatycznych efektów operowych, wirtuozostwa, wyeksponował natomiast warstwę melodyczną. Dzieło skomponowane zostało dla uczczenia pamięci poległych na wojnie i zamordowanych w obozach zagłady, na co mogły mieć wpływ wątki autobiograficzne (lata drugiej wojny światowej Palester spędził w Warszawie, przez wiele tygodni więziony był na Pawiaku)[18].

Arnold Schönberg – kantata *A Survivor from Warsaw* (1947)

Pełen dramatyzmu monodram *Ocalały z Warszawy* – napisany do własnego tekstu, przeznaczony na narratora (głos mówiony), chór męski i orkiestrę – jest chronologicznie pierwszym dziełem muzycznym poświęconym holocaustowi. Utwór został skomponowany techniką dodekafoniczną. Treścią warstwy słownej jest relacja Żyda ocalałego z Warszawy. To opowieść o ludobójstwie dokonanym na mieszkańcach getta – wypowiadana na tle zgiełku bitewnego, walących się domów, płaczu, krzyku, hitlerowskich komend, liczenia ofiar kierowanych do komór gazowych. Relację tę w warstwie muzycznej rozpoczyna dwunastodźwiękowa seria, poddawana następnie licznym transpozycjom i modyfikacjom. Ponad apokaliptyczną interpretacją unosi się śpiew głosów męskich – hymn na cześć *Adonai*.

Roman Maciejewski – *Missa pro defunctis (Requiem)* (1959)

Kompozycja została napisana na kwartet solistów, chór i orkiestrę, a na jej motto kompozytor wybrał werset z Ewangelii wg św. Łukasza (23,34): „Ojcze, zapomnij im, bo nie wiedzą, co czynią". Dzieło powstawało kilkanaście lat. Maciejewski poświęcił je pamięci poległych podczas drugiej wojny światowej oraz ofiarom wszelkich wojen i prześladowań. Utwór promieniuje energią duchową twórcy, który ją w sobie kumulował latami. Ma charakter bardziej medytacyjny niż żałobny. Siedmioczęściową kompozycję otwierają kolejno *Oratio* i *Introductio*, stanowiąc zapowiedź rozbudowanych, motorycznych następnych części cyklu (*Introitus*, *Kyrie*, *Graduale*, *Tractus*), zróżnicowanych rytmicznie, dynamicznie i wyrazowo, bazujących na polifonicznych konstrukcjach (za szczyt kunsztu

[18] Z. Helman, *Palester Roman*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. 7, Kraków 2002, s. 286.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 08/11/2026 06:03:09

uważa się potrójną fugę w *Kyrie*). Najbardziej rozbudowaną część dzieła stanowi *Dies Irae*, zwieńczone monumentalnym *Amen*[19].

Boris Blacher, Paul Dessau, Karl Amadeus Hartmann, Hans Werner Henze, Rudolf Wagner-Régeny: kantata *Jüdische Chronik* (1960)

Jest to pięcioczęściowa kompozycja zbiorowa do tekstu Jensa Gerlacha (1926-1990), upamiętniająca wymordowanych podczas wojny Żydów. Każdy z twórców – a byli to wybitni kompozytorzy niemieccy z ówczesnych Republiki Federalnej Niemiec i Niemieckiej Republiki Demokratycznej, którzy zgodnie potępiali nazizm – jest autorem odrębnej osobnej części współtworzącej całe dzieło (Blacher – *Prolog*, Wagner-Régeny – utwór bez tytułu, Hartmann – *Ghetto*, Henze i Dessau – *Aufstand*, Dessau – *Epilog*). Mimo sąsiedztwa różnych temperamentów artystycznych i orientacji estetyczno-stylistycznych powstało dzieło jednolite, spójne. Utwór uderza swoim ponurym wyrazem.

Krzysztof Penderecki – *Brygada śmierci* (1963)

Utwór, przeznaczony na recytatora i taśmę, został napisany w hołdzie zamordowanym w obozie Auschwitz-Birkenau i powstał w dwudziestą rocznicę jego wyzwolenia. Jest to wstrząsająca relacja więźnia getta, świadka – dzieło dramatyczne w swojej warstwie brzmieniowej, przemawiające głębią ekspresji i od początku wzbudzające wielkie kontrowersje. Główną rolę odgrywa w utworze warstwa treściowa, której towarzyszą różnorodne efekty akustyczne, potęgujące dramaturgię tekstu. Kompozytor awangardowo potraktował instrumenty, eksponując sonorystyczną warstwę kompozycji. Utwór rozpoczyna się i kończy motywem przypominającym bicie serca. Penderecki po latach wypowiedział się o *Brygadzie*:

> „Oczywiście, że to może denerwować i bulwersować. Ale posłuchałem tego teraz z zimną krwią po tylu latach. […] I uważam, że to jest bardzo dobry utwór. Ale rzecz wymagała dystansu. […] Oczywiście [utwór] działa jak uderzenie młotkiem w głowę, ale tego nie dało się uniknąć. O to właśnie mi chodziło. […] Myślę, że artysta musi przekraczać granice”[20].

[19] W. Maciejewski, *Maciejewski i jego Requiem*, komentarz do płyty CD, Muza Polskie Nagrania 1999, s. 3.

[20] Fragment tekstu zamieszczonego [w:] *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genezy do rezonansu. Interpretacje*, red. M. Tomaszewski, Kraków 2010.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 08/11/2026 06:03:09

Krzysztof Penderecki – oratorium *Dies irae* (1967)

Kompozycja napisana na trzy głosy solowe, chór mieszany i wielką orkiestrę symfoniczną, powstała z okazji odsłonięcia Międzynarodowego Pomnika Ofiar Faszyzmu w Oświęcimiu-Brzezince. Jest to utwór sonorystyczny, w którym kompozytor wykorzystał krzyki i gwizdy, chórzyści częściej mówią niż śpiewają, soliści zaś sięgają krańców skali głosowej. Wykorzystane teksty obejmują: fragmenty psalmów, Apokalipsy, I Listu do Koryntian oraz wiersze różnych poetów: Paula Valéry'ego (*Cmentarz nadmorski*), Louisa Aragona (*Auschwitz*), Władysława Broniewskiego (*Ciała*) i Tadeusza Różewicza (*Warkoczyk*). Utwór składa się z trzech części opatrzonych mottami: *Lamentatio* – „Oplotły mnie więzy śmierci…"; *Apocalypsis* – „…I dosięgły mnie pęta otchłani"; *Apotheosis* – „Zwycięstwo pochłonęło śmierć" – zakończona optymistycznymi słowami zaczerpniętymi z poematu Valéry'ego: „Wstaje wiatr. Spróbujmy żyć".

Andrzej Panufnik – *Epitafium katyńskie* (1967)

To utwór orkiestrowy, dedykowany pamięci ofiar zbrodni katyńskiej, dokonanej na polskich oficerach, przedstawicielach duchowieństwa i inteligencji przez radzieckie NKWD wiosną 1940 roku. Kompozytor, będący już od wielu lat poza krajem, głośno powiedział o tej zbrodni, o której jeszcze długo w Polsce nie wolno było mówić. Tę krótką, kilkuminutową miniaturę, charakteryzuje spokojny charakter; nie „biją" z niej ani dramatyzm, ani patos. Jak czytamy w nocie autorskiej kompozytora:

> „*Epitafium* ma strukturę niezwykle prostą: po wprowadzeniu przez skrzypce solo następuje długi epizod wykonywany przez same dęte drewniane; w drugiej części utworu soliści orkiestry smyczkowej prowadzą stopniowe *crescendo*, które rozrasta się aż do *fortissima tutti*. Całość stanowi jedną przędzę, wysnutą z trzech zaledwie dźwięków i dwóch interwałów – sekundy wielkiej i sekundy małej"[21].

Jerzy Maksymiuk – *Oratorium Oświęcimskie* (1973)

Dzieło przeznaczone na orkiestrę kameralną, głos oraz recytatora, napisane w hołdzie ofiarom obozu Auschwitz-Birkenau, jest wstrząsającą muzyczno-literacką opowieścią o dramacie matek i ich dzieci urodzonych w Oświęcimiu, które o swojej krzywdzie nie mogą już światu powiedzieć. Warstwę słowną stanowi autentyczny raport obozowej położnej, Stanisławy Leszczyńskiej, złożony przez nią niejako w imieniu ofiar. Tekst ten opracowany został przez Alinę Nowak i przybrał formę rapsodu teatralnego. To blisko czterdzieści minut naprzemiennie

[21] A. Panufnik, nota autorska w książce programowej Warszawskiej Jesieni 1989, s. 127.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 08/11/2026 06:03:09

przeplatanej muzyki i tekstu, podzielonej na dwadzieścia cztery odcinki, które uderzają swą symboliką – tyle bowiem miesięcy spędziła Leszczyńska w obozie, pomagając rodzącym matkom.

Henryk Mikołaj Górecki – *III Symfonia* (*„Symfonia pieśni żałosnych”*) (1976)

Dzieło Góreckiego o religijno-medytacyjnym charakterze, napisane na sopran i orkiestrę, utrzymane jest w technice minimalizmu i składa się z trzech części. Podstawą słowną pierwszej części utworu stał się fragment *Lamentu świętokrzyskiego*, części trzeciej – fragment jednej ze śląskich pieśni ludowych, części drugiej natomiast – tekst wyryty przez Helenę Błażusiak na więziennej ścianie w gestapowskim więzieniu w Zakopanem, do którego trafiła w 1944 roku. „Mamo, nie płacz, nie. Niebios Przeczysta Królowo, Ty zawsze wspieraj mnie. Zdrowaś Mario, Łaskiś Pełna” – to te właśnie słowa zainspirowały kompozytora do stworzenia tego niezwykłego i znanego na świecie dzieła.

Krzysztof Penderecki – *Polskie Requiem* (1980-1993)

Jest to monumentalne, napisane na dużą obsadę (głosy solowe, chór mieszany, wielka orkiestra symfoniczna), wieloczęściowe i o wielkiej wymowie dzieło, które powstawało etapami: w latach 1980-1984 i 1993. Dedykacje umieszczone przy niektórych częściach łączą się zarówno z najnowszymi wydarzeniami i postaciami (*Lacrimosa* powstało na odsłonięcie Pomnika Poległych Stoczniowców 1970, *Agnus Dei* pamięci Prymasa Stefana Wyszyńskiego zmarłego w maju 1981 roku), jak i z czasem wojny i holocaustu: *Recordare Jesu pie* poświęcone zostało ojcu Maksymilianowi Kolbe (na okoliczność jego beatyfikacji w 1982 roku), *Quid sum miser* – ofiarom getta warszawskiego, *Agnus Dei* – Powstaniu Warszawskiemu, *Libera me, Domine* – zamordowanym w Katyniu.

Marta Ptaszyńska – *Holocaust Memorial Cantata* (1991-1992)

Kompozycja, przeznaczona na trzy głosy solowe, chór mieszany i orkiestrę (pierwotnie, jeszcze w latach sześćdziesiątych, rozbrzmiewała bez orkiestry, jedynie z fortepianem i dwoma perkusistami), powstała do tekstu Leslie Woolfa Hendleya (1925-2013) pod tytułem *Chant for All the People on Earth.* Dzieło poświęcone zostało ofiarom holocaustu, choć w 1993 roku – po sugestii Jehudi Menuhina – Ptaszyńska zadedykowała utwór wszystkim ofiarom zbrodniczych idei XX wieku.

> „Ponieważ *Kantata* została pomyślana jako niezwykle rozbudowana modlitwa, nadałam jej kontemplacyjny i posępny wyraz, czasem podniosły i uroczysty, czasem o charakterze lirycznym, tylko gdzieniegdzie wprowadzając fragmenty nacechowane większą siłą i dramatyzmem. Nieustające

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 08/11/2026 06:03:09

> powtórzenia słów «not to forget» (nie zapominajcie), śpiewane po angielsku, hebrajsku, w jidysz i po polsku, mają fundamentalne znaczenie i są bardzo charakterystyczne dla modlitw żałobnych" – czytamy w komentarzu do wydanej w 1996 roku płyty[22].

Wojciech Kilar – *Requiem dla Ojca Kolbe* (1996)

Utwór na smyczki i inne instrumenty pochodzi z wcześniejszej muzyki Kilara do filmu *Leben für Leben – Maximilian Kolbe (Życie za życie)* z 1991 roku w reżyserii Krzysztofa Zanussiego. Jest to przejmująca i niezwykle emocjonalna muzyka, wyrażająca męczeńską śmierć ojca Maksymiliana Kolbe w Auschwitz.

Malarstwo

Echa dramatycznych wydarzeń wojennych i okupacyjnych, utrwalane na płótnach, kartkach w formie szkiców i rysunków, tworzone zarówno jeszcze w czasie trwania wojny, jak i po jej zakończeniu, przedstawiane były przez artystów za pomocą różnorodnych form wyrazowych i stylistycznych, m.in. w nurcie przedstawień realistycznych, ekspresjonistycznych, surrealistycznych, zarówno bardziej tradycyjnych, jak i nowatorskich, czasem wręcz skrajnie awangardowych. Pozostają one świadectwem emocjonalnego przeżywania minionych zdarzeń.

Do malarzy, którzy stworzyli wstrząsające, jednocześnie szokujące swoją odmiennością obrazy wojny i cierpienia, należał Bronisław Wojciech Linke (1906--1962), artysta o wielkiej wrażliwości, prawdziwy wizjoner. Jego prace są wyrazem niezgody na okrucieństwo wojny – zdumiewają śmiałością, prowokują do najdalej posuniętych interpretacji. Sfera znaczeniowa jego dzieł, jak czytamy u Szymona Kobylińskiego, „wychodzi poza zwyczajowe ramy fachowego rozpatrywania tendencji formalnych, okresów kolorystycznych i osiągnięć fakturowych"[23]. Studiujący w latach 1926-1931 malarstwo pod kierunkiem Miłosza Kotarbińskiego i Tadeusza Pruszkowskiego, Linke szybko określił własne szlaki w sztuce. Antywojenne, satyryczne kompozycje, odważnie ośmieszające niemieckich oficerów, sprawiły, iż malarz zmuszony był opuścić Polskę[24]. Wrócił do kraju na stałe dopiero po wojnie. Zrozpaczony widokiem zrujnowanej stolicy, dostrzegając ogrom zniszczeń, odkrył w sobie artystyczną wizję miasta po wojennym kataklizmie. Pierwsze jego

[22] M. Ptaszyńska, *Holocaust Memorial Cantata*, komentarz do płyty CD, CD Accord, 1996.

[23] S. Kobyliński, *Bronisław Wojciech Linke. Studium warsztatu plastycznego*, Warszawa 1969, s. 7.

[24] Linke podjął decyzję o wyjeździe z Polski z powodu obaw przed represjami nazistów za karykatury Adolfa Hitlera, które rysował do prasy. W 1942 roku został zesłany do Orska na Uralu, skąd do Polski wrócił w 1946 roku.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 08/11/2026 06:03:09

prace z cyklu *Kamienie krzyczą*[25] wystawiło Muzeum Narodowe w Warszawie już w 1948 roku, w tym m.in. obraz *Domy-żołnierze* – gdzie „domy rozdarte bombami otworzyły swoje wnętrza, ekshibicjonistycznie ukazując nie tylko dramat, ukazały rzeczy dotąd ukryte”[26]. Kompletny cykl powstający przez dziesięć lat (1946-1956) tworzy czternaście obrazów, spośród których w szczególny sposób uderzają swoją wymową *Getto niezłomne*, *Egzekucja na ruinach Getta*, *El mole rachmim*, *Domy-żołnierze* oraz *Misterium*[27]. Porażająca wizja ruin stolicy ukazana została przez Linkego w specyficznych kształtach kamienic uformowanych na kształt ludzkich postaci, o wręcz monstrualnych rozmiarach, pozbawionych realizmu.



Ilustracja 3. Bronisław Wojciech Linke, *Domy-żołnierze*, 1947,
z cyklu *Kamienie krzyczą*.

Inny obraz tego cyklu, równie głęboki w swej warstwie ekspresyjnej, to *El mole rachmim* (hebr. *O Boże litościwy*), dzieło namalowane wkrótce po powrocie artysty do ojczyzny w 1946 roku. Widok ruin Warszawy i inspiracja opowiadaniem o powstaniu w getcie, autorstwa zaprzyjaźnionej z malarzem Marii Dąbrowskiej, pozostawiła przekaz przejmujący: otulony tałesem, z filakterią na głowie i owiniętą rzemykiem

[25] Reprodukcje prac z tego cyklu zostały wydane w albumie *Kamienie krzyczą* ze wstępem Marii Dąbrowskiej, wydanym w 1959 roku.

[26] Kobyliński, *op. cit*., s. 27.

[27] B. W. Linke, *Kamienie krzyczą*, Warszawa 1959.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 08/11/2026 06:03:09

dookoła ręki, zrozpaczony, modlący się Żyd, jest owym „krzyczącym kamieniem" – fragmentem zrujnowanego domu, w pogorzelisku pogiętych tramwajowych szyn, w ruinach getta. Szczątki kamienicy przyjęły ludzkie kształty. Spersonifikowana budowla to wizerunek nie tylko zrujnowanej stolicy; w obliczu wielkich strat jest także sygnałem, że nie wszystko zostało utracone. Pozostał człowiek. Obraz Linkego, reprodukowany w licznych publikacjach poświęconych holocaustowi, można odczytać wielorako: jako hołd dla poległych, upamiętnienie ludzkich tragedii, głos lamentu, wreszcie bogaty w treści, metaforyczny komentarz autorski.



Ilustracja 4. Bronisław Wojciech Linke, *El mole rachmim*, 1946,
z cyklu *Kamienie krzyczą*.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 08/11/2026 06:03:09

Fantastyka Linkego zdumiewa wielu krytyków. Jego twórczość jest samodzielna, niepowtarzalna, a charakterystyczna dla niego wyobraźnia u nikogo nie występuje w podobnym wymiarze. Jak czytamy w artykule Tadeusza Drewnowskiego, „Linkego docenili przede wszystkim pisarze, i to pisarze tak różni jak Witkacy, Dąbrowska, Borowski”[28]. Czy w tej malowanej kontrutopii jednak z pewnymi realistycznymi walorami – pyta Drewnowski – nie ma wartości ocalonych?

Naszą uwagę przyciąga również sugestywne malarstwo Andrzeja Wróblewskiego (1927-1957). Spojrzenie na jedno z jego płócien warto poprzedzić wypowiedzią Andrzeja Wajdy:

> „Byliśmy wszyscy zapatrzeni w naszych ojców, a my to pokolenie synów, którzy mają obowiązek dania świadectwa o swoich ojcach, są powołani, by odtwarzać ich przeżycia, ponieważ zamordowani nie mają już głosu”[29].

Słowa te nawiązują bezpośrednio do osobistych przeżyć reżysera, bo, jak wiadomo, ojciec Wajdy został zamordowany w Katyniu, i przypominają zarazem o podobnej tragedii, jaką przeżył w 1941 roku Wróblewski, któremu również zgładzono ojca. Śmierć ojca, której był naocznym świadkiem (podczas przeprowadzania przez hitlerowców rewizji rodzinnego mieszkania), oraz inne wydarzenia wojenno-okupacyjne odzywają się w wielu jego obrazach.

Cykl *Rozstrzelania* – bo ten przede wszystkim warto przywołać – tworzy osiem płócien powstałych w 1949 roku. Pierwsze z nich to *Rozstrzelanie z gestapowcem* – obraz ukazujący akt zabójstwa, na surowym, niemal martwym tle, gdzie widać zastrzeloną ofiarę, a także oprawcę pozbawionego twarzy, z wiadomego powodu niegodnej pokazania. Zastrzelona postać opada, pusty rękaw unosi się, druga ręka pozostaje w geście niemal pytającym. Plan pierwszy wypełniają granatowe bryczesy, dłoń i kabura pistoletu. Niebieska ofiara – bo w takiej kolorystyce właśnie Wróblewski pokazuje śmierć – ma twarz i nieme oczy. Świadkiem opowieści jest tylko odbiorca, który „w przejmującym bezruchu staje się jedynym świadkiem historii, świadkiem bezradnym, niezdolnym zapobiec i niezdolnym opowiedzieć”[30].

[28] T. Drewnowski, *Malowana kontr-utopia*, „Polityka” nr 16/1980, s. 10.

[29] Wajda przyjaźnił się z Wróblewskim podczas studiów. Cytat pochodzi z jego przemówienia w dziesiątą rocznicę śmierci malarza, opublikowanego [w:] *Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu*, t. 5, Poznań 1971, s. 24.

[30] B. Banaś, *Andrzej Wróblewski*, Warszawa 2006, s. 35.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 08/11/2026 06:03:09



Ilustracja 5. Andrzej Wróblewski, *Rozstrzelanie z esesmanem*, reprodukcja [za:] B. Banaś, *Andrzej Wróblewski*, Warszawa 2006, s. 34.

Kolejne pozycje cyklu – *Rozstrzelanie surrealistyczne*, *Rozstrzelanie na ścianie*, *Rozstrzelanie z chłopczykiem* czy *Rozstrzelanie rodziny* – ujmują motyw śmierci w podobnej stylistyce. Obrazy działają na odbiorcę bardzo silnie. Chociaż nigdzie nie widzi się kropli krwi i dramatycznej grozy, płótna przyciągają wzrok. Są nad wyraz czytelne w swojej wymowie, jednocześnie zmuszają do przemyśleń. Wróblewski wykorzystywał obraną przez siebie symbolikę barw, postacie ukazywał anonimowo, w wizji statycznej, i m.in. przez to, jak mówił Witold Damasiewicz, unaoczniał „powolne odbieranie człowiekowi człowieczeństwa i nakazywanie mu stawania się rzeczą”[31].

Rozstrzelania Andrzeja Wróblewskiego, powstałe zaledwie kilka lat po wojnie, wpisują się jednocześnie w dłuższą tradycję tworzenia tego rodzaju dzieł, by wspomnieć Francisca Goi *Rozstrzelanie powstańców madryckich* (1814), Edouarda Maneta *Rozstrzelanie cesarza Maksymiliana* (1867) czy Wasilija Wierieszczagina *Rozstrzelanie podpalaczy w Moskwie* (1898). Wszystkie te obrazy

[31] W. Damasiewicz, przemówienie w dziesiątą rocznicę śmierci Wróblewskiego, [w:] *Monografie Muzeum Narodowego w Poznaniu…*, s. 26.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 08/11/2026 06:03:09

z oczywistych względów różnią się od siebie, stylem, pomysłami kompozycyjnymi i innymi elementami, ale łączą je, prócz osnowy tematycznej, inne ważne elementy – swoiste udokumentowanie ekstremalnych, ostatecznych sytuacji ludzkiej egzystencji, ukazanie trudnych do odgadnięcia przeżyć, wyraz sprzeciwu.

Rzeźba – architektura
Pomniki pamięci

Szczególnie istotną rolę w artystycznym upamiętnieniu i wyrażeniu wydarzeń wojny i holocaustu pełni rzeźba pomnikowa, wśród dzieł sztuki najbardziej dostępna dla szerokiego grona odbiorców, z założenia czytelna w swych treściach i mająca szerokie oddziaływanie edukacyjne i społeczne[32]. Trudno zliczyć tego typu pomniki wzniesione w ostatnich siedemdziesięciu latach. Są wśród nich pomniki cmentarne, zazwyczaj w formie krzyża, obelisku czy tablicy pamiątkowej z symbolami walczących, półarchitektoniczne pomniki usytuowane w miejscach historycznych wydarzeń czy wreszcie monumenty w typie architektonicznym, które nie tylko są wkomponowane w otoczenie, lecz także otoczenie to uzupełniają i przekształcają. Ta ostatnia forma znalazła zastosowanie w niemal wszystkich miejscach upamiętniających martyrologię w obozach koncentracyjnych i obozach zagłady na terenie Polski: Oświęcimiu-Brzezince, Majdanku, Bełżcu, Warszawie i innych, jak Sztutowo, Chełmno, Treblinka czy Sobibór[33].

Pomnik w największym obozie koncentracyjnym, Oświęcimiu-Brzezince, miejscu męczeńskiej śmierci około miliona ludzi, został ukończony dopiero w 1967 roku. Decyzja o jego kształcie poprzedzona była licznymi konkursami i równocześnie wieloma wątpliwościami: czy w ogóle możliwe jest stworzenie dzieła, które wyrazi taką tragedię? W rezultacie licznych dyskusji powstał pomnik według pomysłu zespołu polsko-włoskich architektów, zlokalizowany wzdłuż rampy kolejowej i obok ruin krematoriów. Kamienne sarkofagi upamiętniające los ofiar, którym nie było prawo do grobu, prowadzą do głównego akcentu pomnika – siedmiometrowego monumentu, z równolegle prowadzonym rzędem tablic w różnych językach. Całość zamyka znicz.

Monumentalną kompozycją rzeźbiarsko-architektoniczną, usytuowaną na wielkiej przestrzeni, jest Pomnik Walki i Męczeństwa Narodu Polskiego i Innych Narodów odsłonięty w 1969 na Majdanku w Lublinie. Sześć zniczy, symbolizujących sześć lat tragedii wojennej, otwiera Drogę Hołdu i Pamięci: wąski wąwóz

[32] A. K. Olszewski, *Pomniki walki i zwycięstwa w Polsce*, [w:] J. M. Michałowski, *Pamięć wojny w sztuce*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1978, s. 8.

[33] *Ibid.*, s. 12.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 08/11/2026 06:03:09

prowadzący przez schody pod wielką bramę – pod betonowy, o nieregularnych kształtach blok symbolizujący poszarpane ciała. Stojąc w prześwicie bramy, możemy objąć wzrokiem cały obóz, w którym na końcu kilometrowej drogi usytuowane jest Mauzoleum (kryjące prochy ofiar Majdanka), a dalej krematorium i baraki. Wzniesioną kopułę nad Mauzoleum otacza rzeźbiony fryz z napisem „Los nasz dla was przestrogą". Autorami tego przestrzennego projektu rzeźbiarsko-architektonicznego byli Wiktor Tołkin i Janusz Dembka.





Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 08/11/2026 06:03:09



Ilustracja 6. Pomnik Walki i Męczeństwa Narodu Polskiego i Innych Narodów – Droga Hołdu i Pamięci – Mauzoleum (fragment), były niemiecki obóz koncentracyjny na Majdanku w Lublinie, fot. R. Gozdecka (2015).

Ku czci ofiar hitlerowskich obozów zagłady wzniesiono w 1984 roku pomnik-mauzoleum na Powązkach Wojskowych w Warszawie, według projektu Stanisława Soszyńskiego. Zostały w nim umieszczone urny z prochami pomordowanych w czternastu różnych obozach koncentracyjnych. Konstrukcja budowli ma kształt ramp kolejowych, pomiędzy którymi umieszczono ślady butów, rampy zaś prowadzą do krzyża i tablicy o kształcie pieca krematoryjnego. Na tablicy widnieje napis: „Prochy Polaków pomordowanych w hitlerowskich obozach koncentracyjnych wołają o pokój świata".

Wstrząsającym pomnikiem miejsca zagłady jest dzieło postawione w 2004 roku w Bełżcu. Autorami jego koncepcji architektonicznej byli trzej rzeźbiarze: Zdzisław Pidek, Marcin Roszczyk i Andrzej Sołyga. Za pomocą symboliki różnych elementów, takich jak szyny czy kamienie, artyści ukazali tragedię deportowanych ofiar[34], zadecydowali równocześnie, że koncepcja pomnika obejmie cały obszar obozu, a symboliczną zbiorową mogiłę pokryje żużel hutniczy i kamienie, które – zgodnie z tradycją żydowską – symbolizują pamięć o każdym zamordowanym.

Zarysowany przegląd wybranych konstrukcji przestrzenno-rzeźbiarskich upamiętniających ofiary hitlerowskich kaźni w Polsce ukazuje część olbrzymiego arsenału pomysłów koncepcyjnych i środków artystycznych. Rezultatem ich zastosowania są prace wyraziste, wstrząsające w swojej wymowie, czytelne, nieza-

[34] Por.: http://www.belzec.eu/articles.php?acid=78, [data dostępu: 6.12.2014].

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 08/11/2026 06:03:09

mykające zarazem przed widzem – obecnym w przestrzeni tych dzieł – pola dla własnych interpretacji i refleksji; może on stale na nowo odczytywać tu biblijną sentencję: „jeśli ci umilkną, kamienie wołać będą" (Łk 19,40).

Wobec holocaustu

Artyści różnych sztuk nieustannie poszukują sposobów skomentowania i upamiętnienia niewyobrażalnego okrucieństwa holocaustu (Shoah). Stają w obliczu dylematu: jak wyrazić to, co się wówczas wydarzyło? Czy historię tę traktować dosłownie, czy stosować skróty, abstrakcyjne interpretacje? Czy za pomocą wyobraźni twórczej i języka przynależnego sztuce opisywać, ukazywać coś, czego samemu się nie przeżyło? Czy przyznać sobie prawo całkowicie autorskiej interpretacji? I na ile też empatycznie traktować tego rodzaju dzieła?

> „[…] świat Auschwitz znajduje się poza mową i rozumem. A mówiąc niewypowiedziane, ryzykujemy trwaniem języka jako twórcy oraz właściciela ludzkiej, prawdy"[35] – pisał George Steiner.

Słowa te interpretował Paweł Śpiewak, twierdząc, iż

> „[…] mówienie o Zagładzie z braku właściwego języka wyrazu, z braku adekwatnych symboli, z powodu nikłej wyobraźni tych, którzy nie przeżyli okrucieństwa Niemców – jest niemożliwe"[36].

Fakt, iż ostatnie kilkadziesiąt lat pozostawiło niezliczoną ilość dzieł poświęconych tym wydarzeniom, dowodzi, że pomimo trudu wiernego oddania i udźwignięcia tematu artyści wytrwale głoszą apel o nieuleganie milczeniu, nieuciszanie głosu, które przecież oznaczałoby poddanie się sile barbarzyństwa.

Mimo że wątek holocaustu pojawił się już w przedstawianym przez nas ujęciu, warto jeszcze raz do niego powrócić i zatrzymać się przy kilku dziełach, w których temat holocaustu – w nierozerwalnym często związku z polską martyrologią – dochodzi do głosu z wielką siłą.

W Polsce, jak w żadnym innym kraju, powstało wiele przejmujących prac o zagładzie narodu żydowskiego. Naoczni świadkowie albo nie byli w stanie opisywać tej wielkiej tragedii, albo dawali świadectwo również za tych, którzy odeszli. Takimi ar-

[35] Cyt. [za:] P. Śpiewak *Przedstawienie nieprzedstawialnego*, [w:] *Sztuka polska wobec Holokaustu*, red. M. Budkowska, Warszawa 2013, s. 9.

[36] *Ibid.*

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 08/11/2026 06:03:09

tystami byli przywołani wcześniej Linke i Wróblewski, takim był też Izaak Celnikier (1923-2011). Były więzień Auschwitz, będący wychowankiem Domu Sierot Janusza Korczaka, pozostawił wiele obrazów, którymi mówił światu o okrucieństwie wojny i okupacji. Jego obrazy stanowią artystyczny dokument ukazujący męczeństwo i zagładę Żydów, ujęcia zaś scen zagłady getta białostockiego i z obozów śmierci stanowią świadectwo, „które łamie tezę o niewyobrażalności i niemożności przedstawienia *Shoah*, wpisując się w dyskurs tworzenia sztuki po Holocauście”[37].

W 1955 roku Celnikier współtworzył Ogólnopolską Wystawę Młodej Plastyki zatytułowaną „Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi”, na której otrzymał nagrodę za obraz *Getto*. W typowym dla siebie ekspresjonistycznym stylu przedstawiał sceny przywołujące sytuacje, w jakich znaleźli się więźniowie obozu w Auschwitz. Znaczące jego płótna to także: *Zakładnicy*, *Bunt*, *Popioły*, *Żydowskie narzeczone*, a szczególnie tryptyk *Birkenau*, namalowany znacznie już później, bo pod koniec lat dziewięćdziesiątych, składający się z trzech części: *Przybycie mężczyzn* (strona lewa), *Przybycie kobiet* (strona prawa) oraz *To, co nadchodzi* (w centrum).



Ilustracja 7. Izaak Celnikier, tryptyk *Birkenau*, 1988-1989,
Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim.

Na monumentalnych płótnach widzimy nagie postaci idące do komory gazowej, z widocznym przerażeniem na twarzach, w niknącej, pozbawionej kontrastu kolorystyce. Ostatnie chwile przed śmiercią więźniów Celnikier upamiętnił

[37] E. Rogalewska, *Przesłanie Izaaka Celnikiera*, [w:] I. Celnikier, *Wyryte w pamięci*, Białystok 2010, s. 17.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 08/11/2026 06:03:09

również słowami, biorąc na siebie obowiązek przekazania tego, co przeżywano w gettach i obozach:

> „[…] to moment przed Zagładą, zanim masa ciał złączonych miłością i lękiem stanie się popiołem. Ich nieobecne spojrzenia nagle się indywidualizują i odkrywają cząstki duszy, zamieniając się w pełne grozy oskarżenie. I już nas nie opuszczą. Zostaną zawieszone nad światem”[38].

Dramat pobytu w obozie oświęcimskim uwidocznił w swoich pracach również Xawery Dunikowski (1875-1964)[39]. Rysunki wykonywane przez artystę w obozowej stolarni, a także dzieła wielkoformatowe powstałe już po wojnie, oddają jego przeżycia. Symboliczna wizja obozowych doświadczeń widoczna jest na wielu jego płótnach, takich jak *Orkiestra*, *Ruszty* czy *Droga do wolności* oraz – szczególnie znany – *Boże Narodzenie w Oświęcimiu w 1944 roku*. Obraz ten – o kolorystyce pastelowej, choć w barwach zimnych – przedstawia choinkę, a na niej wiszące zwłoki zamiast ozdób. W tej brutalnej deformacji tematyki świątecznej dojmująco odzywają się zmagania z obozową gehenną:



Ilustracja 8. Xawery Dunikowski, *Boże Narodzenie w Oświęcimiu 1944*, 1950, Muzeum Narodowe, Kraków.

[38] *Izaak Celnikier. Malarstwo, rysunek, grafika*, katalog wystawy prac wydany w 2005 roku przez Muzeum Narodowe w Krakowie.

[39] *Xawery Dunikowski i polscy artyści w obozie koncentracyjnym Auschwitz w latach 1940--1945*. Rysunki, obrazy i rzeźby zamieściło w katalogu wystawy Muzeum Narodowe w Warszawie w 1985 roku wydanym przez Muzeum im. X. Dunikowskiego.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 08/11/2026 06:03:09

Wydarzenia związane z okupacją i holocaustem powracały niekiedy po wielu latach. Tak było w przypadku Józefa Szajny (1922-2008), który przedstawił pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku kompozycję przestrzenną o tytule *Reminiscencje*, dedykowaną zamordowanym przez hitlerowców artystom. Przekaz był niezwykle autentyczny, wykorzystane zostały bowiem w nim pamiątki, fotografie i inne sugestywne rekwizyty. Jak napisano w „Westdeutsche Allgemeine Zeitung" w sierpniu 1970 roku:

> „Jeśli ktoś ma już dość filmów dotyczących obozów koncentracyjnych – będzie tu przejęty, ponieważ temat został wyrażony z taką siłą, że nie sposób się od tego miejsca oderwać. To nie akcja obrazująca okropność, to rzeczywiście przeżyty «pomnik» ofiar przywołanych w postaciach patetycznych, lecz całkowicie wolnych od frazeologii"[40].

Tematyka ta pojawiała się u Szajny także w późniejszych latach, np. w cyklu czarno-białych obrazów pod tytułem *Mrowisko* (1978-1988), przedstawiającym świat pozbawiony nadziei, a w nim – człowieka bez godności, bez tożsamości, wtopionego w metaforyczną przestrzeń niezliczonych mrówek.

Shoah pozostawia ślad również w twórczości młodszego pokolenia artystów, wykorzystujących najnowsze techniki. Mirosław Bałka (ur. 1958) temat ten przedstawił w sposób – jak czytamy u Teresy Śmiechowskiej – dyskretny, sytuacyjny i nie wprost: w jego filmie *„B"* (2006) widnieje wykadrowana litera ze słynnego napisu z głównej bramy Auschwitz „Arbeit macht frei". Litera została sfilmowana od strony obozu, smagana gęstym śniegiem; w tle słychać głosy niemieckiej, rozbawionej młodzieży, wchodzącej do obozu-muzeum[41]. Inne tytuły jego filmów to *Staw*, *Bambi 1* i *Bambi 2*. Na ostatnim z nich widz dostrzega jeziorko, do którego dawniej wsypywano prochy skremowanych ofiar; artysta pokazał też spacerujące sarny, podchodzące do drutu kolczastego. Podczas wernisażu w Galerii Starmach w Krakowie (2003) śpiewano na dziedzińcu pieśni Schuberta z cyklu *Podróż zimowa*. Być może muzyka ta miała przywołać postać zbrodniarza Josefa Mengele, który z jednej strony bezlitośnie prowadził badania na ludziach w Auschwitz, z drugiej zaś płakał przy *Marzeniu* Schuberta…

Wśród twórców młodszej generacji na uwagę zasługują również prace Elżbiety Janickiej (ur. 1970). Jej cykl *Miejsce nieparzyste* (2003-2004) to sześć dużych kwadratów ukazujących białe powierzchnie otoczone czarną ramką, symbolizu-

[40] J. Lampe, *Die Biennale in Venedig*, „Westdeutsche Allgemeine Zeitung", VII 1970, cyt. [za:] J. Madeyski, A. Żurowski, *Józef Szajna*, Warszawa 1992, s. 88.

[41] T. Śmiechowska, *Próby. Nadać kształt milczeniu*, [w:] *Sztuka polska wobec Holokaustu…*, s. 23.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 08/11/2026 06:03:09

jące powietrze nad obozami koncentracyjnymi i miejscami zagłady w Polsce: Bełżcu, Chełmnie, Oświęcimiu i Brzezince, Sobiborze, Treblince i na Majdanku. Czarne obramowania posiadają napisy AGFA oraz inne numeryczne informacje producenta kliszy, przy każdej zaś nazwie miejsca podane są liczby zamordowanych ofiar. Z obrazów bije mroźna niemal pustka. Izabela Kowalczyk wnioskuje, iż artystce chodziło o:

> „[…] ukazanie powietrza, ale w warstwie wizualnej, jej prace kojarzą się z pustką i nicością. Raczej należałoby tu mówić o przeciw-stawieniu, aniżeli o przedstawieniu. Janicka wskazuje w ten sposób na niemożność przedstawienia, która wiąże się z niemożnością wyobrażenia sobie tych strasznych zbrodni. Niemożność wyobrażenia to zarazem niemożność zaistnienia obrazu”[42].

Nowatorskie podejście do tematu prezentuje projekt artystyczny z 2009 roku, któremu patronowało Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego[43]. Młodzi artyści, Marcin Dymiter (ur. 1971) i Ludomir Franczak (ur. 1974), zrealizowali na terenie byłego obozu koncentracyjnego Stutthof pracę w postaci projekcji filmowych i dźwiękowych, której celem było „pozostawienie sposobności mówienia samemu miejscu o sobie”[44] oraz podjęcie próby wyjścia poza konwencję kształtowania refleksji i pamięci na sposób muzealny. Dymiter zrealizował dwie instalacje dźwiękowe: przy bramie głównej umieścił nagranie hymnu obozowego, śpiewanego przez więźnia Alfonsa Miszewskiego, a przez uchylone okno budynku komendantury obozu rozprzestrzenił dźwięk strojonego radia. Słychać w nim zestaw znanych, emitowanych w czasie wojny piosenek i utworów muzyki klasycznej, promowanych przez niemieckie radiostacje. Instalacja ta, będąca swoistym kolażem dźwiękowym, jest rezultatem analiz archiwalnych dokumentów dotyczących muzyki tego okresu w obozie. Działania video z kolei miały podkreślić atmosferę panującą w obozie, zarazem przedstawić w sposób metaforyczny upływ czasu, zacierający wspomnienia i obrazy. Działania Dymitra i Franczaka pozbawione są jakiegokolwiek odautorskiego komentarza czy rozważań moralnych.

Warto wreszcie wspomnieć o pracach Wojciecha Wilczyka (ur. 1961): artystycznej dokumentacji fotograficznej 350 budynków, synagog, domów modlitwy,

---

[42] I. Kowalczyk, *Estetyzowanie Holocaustu?*, www.obieg.pl/artmix/4139, [data dostępu: 1.12.2014].

[43] J. Denisiuk, *Jak mówić Bez Słów? O problemach reprezentacji sztuki po obozach*, Elbląg 2009, s. 3-5.

[44] *Ibid.*

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 08/11/2026 06:03:09

pozostałych po nieżyjących już dziś żydowskich mieszkańcach; fotografie te autor zatytułował *Niewinne oko nie istnieje* (2007). Prowokacyjny tytuł uświadamia nam, że istnieją dziś miejsca zupełnie zapomniane, nigdzie niekatalogowane, nieobecne na listach zabytków; a przecież – i uzmysławia nam to dokumentacyjno-badawcza kolekcja Wilczyka – można z nich odczytać niedawną historię i na nowo naświetlić niektóre od lat dręczące nas dylematy.

Można by jeszcze wymienić wielu młodych artystów w rozmaity sposób podejmujących tematykę holocaustu. Cenne jest, że nie pozostają oni wobec niej obojętni, jakkolwiek zawsze jednak podejmują ryzyko dotknięcia rzeczywistości leżącej poza wyobraźnią i horyzontem opisu. O dylematach tych pisał ostatnio Piotr Matywiecki:

> „[…] nowi twórcy w żaden sposób nie ponoszą winy za niemożność dotknięcia tego morderczego czasu. Po prostu wessał on ludzi ze swego pobliża. Pochłonął ich, nawet jeśli fizycznie przetrwali Zagładę, czy to jako zagrożeni nią bezpośrednio, czy też jako jej świadkowie. Tylko nieliczni przedstawiciele późniejszych pokoleń w ten sposób pogrążyli się w owej grozie. A pogrążając się w niej, miewali poczucie etycznej niestosowności czy nawet wstydu: że ośmielają się dotykać spraw, w których nie uczestniczyli[45].

***

Dzieła poświęcone tragedii drugiej wojny światowej i holocaustu składają się na ważny głos podtrzymujący pamięć o wydarzeniach, które nie powinny być nigdy zapomniane. Ich „obrazy" utrwalone w sztuce są przypomnieniem, upamiętnieniem, hołdem, refleksją, powtórnym przeżyciem, ostrzeżeniem, protestem, a jednocześnie swoją wymową wzbudzają pragnienie skonstruowania świata lepszego, żyjącego w pokoju, bez zagrożeń i aktów przemocy. Każda ze sztuk wypowiada się oczywiście w sposób właściwy dla swojego języka i sobie przynależnej poetyki, niekiedy jednakże prace odmiennych dziedzin zdają się wzajem dopełniać i objaśniać, wchodząc ze sobą w relacje znamionujące przejawy korespondencji sztuk.

Jestem świadoma, że zaprezentowany wybór dokonań artystycznych jest nader fragmentaryczny, zapewne zbyt arbitralny, a także i niekompletny, gdy idzie o sam dobór poszczególnych dziedzin sztuki. Są przecież jeszcze grafika, literatura, teatr… A i w sztukach omawianych, choćby w rzeźbie i filmie, dałoby

[45] P. Matywiecki, *Temat i prawda*, [w:] *Sztuka polska wobec Holokaustu…*, s. 55.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 08/11/2026 06:03:09

się bez trudu wskazać wiele innych ważkich osiągnięć zasługujących na uwagę: warszawski Pomnik Poległym i Pomordowanym na Wschodzie Maksymiliana M. Biskupskiego, *Pianista* Romana Polańskiego… Ale to już muszę pozostawić inwencji innych pedagogów, których być może – mam taką nadzieję – moja propozycja dydaktyczna zainspiruje do wypracowania nowych ujęć tematu.

SUMMARY

The main premise of the presented study is to show the impact of World War Two events on the creative achievements of selected artists who treated these dramatic events as the direct source of inspiration. The primary object of interest are selected musical pieces composed in the twentieth and twenty-first centuries, analyzed at the same time from the perspective of their correspondence with other domains of art: painting, sculpture, poetry, and partly with film. The article discussed Arthur Honegger's *Second* and *Third Symphony*, compositions: *Diffrent Trains* by Steve Reich, and *Diaries of Hope* by Zbigniew Preisner, and in the field of fine art: inter alia the painting works by Izaak Celnikier, Xawery Dunikowski, Bronisław Wojciech Linke, and Andrzej Wróblewski, selected monument sculptures (e.g. in the Majdanek Concentration Camp in Lublin), and with special emphasis on works devoted to the tragedy of the Holocaust.

An important aim of the paper is to show the possibility of utilizing the presented content in interdisciplinary teaching provided for in the Ministry of National Education's core curriculum for general education in art subjects and the subject *Knowledge of Culture.*