

MARIA WAGIŃSKA-MARZEC
Poznań

PROLETARIACKA PIEŚŃ PROTESTU W NIEMCZECH

W drugiej połowie XIX w. nastąpiła w Niemczech szybka industrializacja i wynikający z tego również dynamiczny wzrost klasy robotniczej. Po klęsce rewolucji 1848 r. coraz bardziej zaznaczał się rozdzźwięk między proletariatem a burżuazją na tle sprzecznych interesów ekonomicznych, politycznych oraz ideologicznych. Klasa robotnicza zaczęła stopniowo zyskiwać świadomość swojej potencjalnej siły i tym bardziej odczuwała upokarzającą sytuację socjalną. Dla obrony swych praw, ale również z myślą o zmianie istniejącego porządku społecznego, powołała ona do życia pierwsze masowe organizacje o charakterze politycznym. W drugiej połowie XIX w. kolejno powstawały: Powszechny Niemiecki Związek Robotniczy (1863), Socjaldemokratyczna Partia Robotnicza Niemiec (1869), Socjalistyczna Partia Robotnicza Niemiec (1875) oraz Socjaldemokratyczna Partia Niemiec (1891). Od samego początku partie te przywiązywały duże znaczenie do działalności propagandowej w środowisku robotniczym. W tym też celu posługiwano się różnorodnymi środkami, aby przemówić do wyobraźni przeciętnego odbiorcy. Mając na uwadze bogate tradycje Niemców w dziedzinie muzyki, starano się wykorzystać zamiłowanie do wspólnego śpiewu.

Powstanie partii socjalistycznych nie było naturalnie równoznaczne z zapoczątkowaniem robotniczej pieśni politycznej. Pojawiła się ona już znacznie wcześniej i stanowiła w pewnym sensie kontynuację ludowej pieśni protestu, sięgającej swymi początkami wojen chłopskich i wojny trzydziestoletniej. Nawiązywała też do tradycji opozycyjnej pieśni żołnierskiej i czeladniczej z XVIII w., a przede wszystkim do bogatej twórczości okresu Wiosny Ludów. Nowo utworzone partie przyczyniły się znacznie do zdynamizowania rozwoju pieśniarstwa i do nadania mu nowego charakteru. Podobnie jak w przeszłości, tak i teraz wystąpieniom masowym, strajkom i demonstracjom towarzyszyła często spontaniczna twórczość pieśniarska. Równocześnie jednak można było zaobserwować nowe zjawisko stymulowania i upowszechniania przez partie robotnicze pieśni masowej, spełniającej określone zadania polityczne. Pieśń ta miała głównie popularyzować hasła programowe, rozbudzać świadomość klasową i mobilizować do walki. Model pieśni politycznej, zrodzony w drugiej połowie XIX w. i rozwinięty następnie w okresie międzywojennym,

oddziaływał nie tylko na pieśniarstwo w Niemieckiej Republice Demokratycznej, ale również w Republice Federalnej Niemiec zwłaszcza w okresie niepokoїв młodzieżowych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

Polityczne znaczenie pieśni zostało wcześniej dostrzeżone i docenione zarówno przez przywódców partii robotniczych, jak też przez warstwy rządzące. Do rangi symbolu urastają dwa fakty. Tuż po utworzeniu Pow-szechnego Niemieckiego Związku Robotniczego, Ferdynand Lassalle zwrócił się do Herwegha z prośbą o napisanie „walczącej, porywającej i silniej pieśni”, która wyrażałaby nadzieję i dążenia robotników. W ten sposób narodziła się pierwsza pieśń zorganizowanego politycznie ruchu robotniczego *Bundeslied* („Pieśń związkowa”), którą — *nota bene* — wykonywano w różnych wersjach melodycznych¹. Po przeciwnej stronie koła rządowe również nie lekcewały oddziaływania pieśni politycznych, o czym świadczy umieszczenie ich na indeksie po wprowadzeniu ustaw antysocjalistycznych (1878). O tym, jak bardzo chciano uniknąć wpływu pieśni socjalistycznej na postawę robotników, przekonuje chociażby fragment Zarządzenia Hamburgskiego (1873): „Pieśni śpiewane na ulicach i rozpowszechniane przez śpiewaków ulicznych nie mogą ranić obyczajności, a także zawierać żadnych złośliwych uwag na temat aktualnych wydarzeń i stosunków.”²

Uderzające jest, że partie robotnicze świadomie nawiązywały do bogatej historii chóralistyki niemieckiej. Zaznaczyć trzeba, że chóry męskie w Niemczech początkowo hołdowały patriotyczno-wolnościowym tradycjom. U progu XIX w., kiedy to nastroje sympatii wobec Francji zmieniły się wskutek kampanii napoleońskiej w uczucie wrogości, pielęgnowanie pieśni ludowych i narodowych miało na celu wsparcie ruchu wyzwolenczego skierowanego przeciwko ekspansji francuskiej. Pojawienie się we Francji hasła granicy na Renie wpłynęło w sposób zasadniczy na wzrost uczuć patriotycznych w Niemczech i spowodowało prawdziwy boom twórczości związanej z tematyką „reńską”. Po klęsce rewolucji 1848 r. utwory te nabrały charakteru zdecydowanie nacjonalistycznego. Przykładem pieśni o takim właśnie wydźwięku była osławiona *Die Wacht am Rhein* („Straż nad Renem”, 1840), propagująca hasło „Nasz niemiecki Ren”. Po założeniu w 1862 r. Niemieckiego Związku Śpiewaczego

¹ Powstaniu partii robotniczych często towarzyszyły narodziny nowych pieśni politycznych. Powołanie Socjaldemokratycznej Robotniczej Partii Niemiec zainspirowało przebywającego w wizieńiu J. Mosta do napisania *Die Arbeitsmänner* (1870). Z okazji utworzenia Socjaldemokratycznej Partii Niemiec ułożony został przez M. Kegelę i C. Gramma *Sozialistenmarsch* (1891), który na długo wszedł do klasycznego repertuaru pieśni socjaldemokratycznych.

² K. A d a m e k (Hrsg.), *Lieder der Arbeiterbewegung. Lieder Bilderlesebuch*. Frankfurt am Main 1981, s. 107.

(*Deutscher Sängerbund*) w chórach męskich zaznaczyły się tendencje wyraźnie reakcyjne, wręcz szowinistyczne. Kultuwanie tego rodzaju pieśni znalazło następnie swe przedłużenie w okresie hitleryzmu, trafiając w nim na szczególnie podatny grunt.

Na drugą połowę XIX w. przypadł dynamiczny rozwój robotniczego ruchu chóralnego. Stopniono skryształizowały się jego formy organizacyjne *Allgemeiner Arbeitersängerbund* (1877), *Liedergemeinschaft der Arbeiter-Sängervereinigungen Deutschlands* (1892) i *Deutscher Arbeiter-Sängerbund* (1908). Ten ostatni związek skupił już ponad 100 tys. członków. Należy podkreślić, że znaczna część niemieckich pieśni rewolucyjnych była komponowana w zapisie chóralnym i upowszechniana właśnie przez chóry. Wielogłosowy śpiew chóralny ma zresztą długą tradycję w dziejach muzyki niemieckiej. Chóry robotnicze wprowadzały do swego repertuaru na równi znane już pieśni, jak i utwory specjalnie komponowane przez zawodowych muzyków, tzw. pieśni tendencyjne o tematyce wolnościowej. Chóry spełniały po części rolę osłony dla nielegalnej działalności politycznej (1878-1890). Ich główne jednak zadanie polegało na rozbudzaniu świadomości klasowej. Hermann Duncker, wydawca muzykologicznych zeszytów *Liedergemeinschaft*, tak scharakteryzował w 1905 r. polityczną funkcję chórów robotniczych:

„Robotniczy związek śpiewaczy nie jest zrzeszeniem artystycznym ani też towarzystwem skupiającym twórców, których celem jest wyłącznie działalność muzyczno-estetyczna i muzyczno-historyczna. Robotniczy związek śpiewaczy jest częścią uświadomionego klasowo proletariatu, który nawet jako chór nie zapomina ani chwili o swej przynależności do wielkich zastępów bojowników o wolność”³.

Warto odnotować, że chóry propagowały nie tylko tradycyjne utwory niemieckie, ale i pieśni ruchu robotniczego w innych krajach. Niewątpliwie sprzyjało to kształtowaniu postaw solidarnościowych, zacieśnianiu więzi z międzynarodowym ruchem robotniczym, a przy okazji — przenikaniu do Niemiec tekstów i motywów muzycznych powstałych za granicą. Powodzeniem cieszyła się „Międzynarodówka”, wykonywano także „Czerwony sztandar” (1881) Bolesława Czerwieńskiego, w tłumaczeniu Róży Luxemburg. Z utworów polskich pieśń ta zyskała w Niemczech — obok „Warszawianki” Wacława Świącickiego (1883) — największą popularność. Chętnie śpiewano *Brüder zur Sonne, zur Freiheit* („Bracia, ku słońcu, ku wolności”), która została napisana w więzieniu carskim przez młodego rewolucjonistę Leonida Radina, a muzykę przejęto z rosyjskiej melodii ludowej. Na język niemiecki przełożył ją dyrygent Hermann Scherchen i w krótkim czasie stała się ona rodzajem hymnu robotniczego:

³ I. Lammel, *Das Arbeiterlied*. Leipzig 1970, s. 45.

*Brüder, zur Sonne, zur Freiheit,
Brüder zum Lichte empor.
Hell aus dem dunkeln Vergangen
Leuchtet die Zukunft hervor!*⁴

W pieśni robotniczej uprzejmie przewijało się kilka podstawowych wątków, jednoznacznie wywodzących się z programowych założeń niemieckiego ruchu socjaldemokratycznego. Na plan pierwszy wysuwało się odczucie istniejących sprzeczności społecznych i przekonanie, że bezpośredni wytwórcy dóbr są pozbawieni owoców własnej pracy:

*Alles ist dein Werk! O, sprich
Alles, aber nichts für dich!*⁵

(Bundeslied)

W *Wer schafft das Gold zutage?* („Kto wydobywa złoto?") Johannes Mosta pojawia się pytanie:

*Wer treibt allein das Weltrad
und hat dafür kein Recht im Staat?*

na które pada jednoznaczna odpowiedź:

*Das sind Arbeitsmänner, das Proletariat!*⁶

Otwarcie formułowano podstawowe cele walki: obalenie „despotyzmu”, zaprowadzenie „wolności”, „uwolnienie pracy”, prawa społeczne, „chleb” dla wszystkich. *Sozialistenmarsch* („Marsz socjalistów”, 1891) głosił:

*Der Erde Glück, der Sonne Pracht,
Des Geistes Licht, des Wissens Macht,
Dem ganzen Volke sei's gegeben!
Das ist das Ziel, das wir erstreben.
[...]
Aus Qual und Leid euch zu erheben,
Das ist das Ziel, das wir erstreben!*⁷

⁴ „Bracia, ku słońcu, ku wolności, bracia, w górę ku światłu. Jasno z mroków przeszłości wychyla się ku nam przyszłość. [W:] *Dem Morgenrot entgegen*. Dortmund 1978, ss. 18 - 19.

⁵ „Wszystko jest twoim dziełem, O, powiedzmy wszystko, lecz nic dla ciebie [W:] A. Stern, *Lieder gegen den Tritt. Politische Lieder aus fünf Jahrhunderten*. Oberhausen 1974, s. 114.

⁶ „Kto samotrzeć napędza tryby świata, nie mając w państwie w zamian żadnych praw?” [W:] *ibidem*, s. 119.

⁷ „Szczęście ziemi, jasność słońca, światło ducha, potęga wiedzy winny być dane całemu narodowi! To cel, do którego dążymy. [...] Wydobyć was z męczarni i cierpienia, to właśnie cel, do którego zmierzamy!” [W:] K. Adamek, *op. cit.*, ss. 126 - 127.

Pieśń pouczała również o sposobach osiągnięcia wytyczonych celów. Odwoływała się przede wszystkim do ukrytej i często jeszcze nieświadomionej siły mas robotniczych:

*Mann der Arbeit, aufgewacht,
und erkenne deine Macht!
Alle Räder stehen still,
wenn dein starker Arm es will!*⁸

(Bundeslied)

*Nun wird die Kraft von uns erkannt,
Die starke Waffe unserer Hand!*⁹

(*Dem Morgenrot entgegen* — „Na spotkanie jutrzeńki”)

Często nawoływano w pieśniach do jedności i solidarności, rozumianych jako podstawowe warunki powodzenia w walce:

*Ihr hält die Macht in Händen
Wenn ihr nur einig seid.
Drum haltet fest zusammen,
Dann seid ihr bald befreit!*¹⁰

(*Wer schafft das Gold zutage?*)

*Auf Sozialisten, schliesst die Reihen!*¹¹

(*Sozialistenmarsch*)

Większość utworów przesiąknięta była optymistycznym przekonaniem o ostatecznym zwycięstwie proletariatu. *Sozialistenmarsch* zapewniał: „Z nami naród, z nami zwycięstwo!”

Pieśni ruchu socjalistycznego spełniały funkcję agitacyjną, miały mobilizować i zapalać do walki o prawa społeczne. W naturalny sposób zażyły to na ich formie — często stosowano tryb rozkazujący, równoważniki zdań i utarte zwroty w rodzaju: „marsz”, „naprzód”, „powstań”, „w górę” etc, etc. Wezwanie do walki zawarte było nieomal w każdej pieśni napisanej w drugiej połowie XIX w.:

*Brecht das Doppeljoch entzwei!
Brecht die Not der Sklaverei!*

⁸ „Człowieku pracy, zbudź się! Poznaj swą siłę! Wszystkie tryby ustaną, gdy zatrzyma je twoje silne ramię!” [W:] A. Stern, *op. cit.*, s. 115.

⁹ „Teraz poznamy naszą moc, silną broń naszych rąk!” [W:] *Dem Morgenrot entgegen* ..., *op. cit.*, ss. 10 - 11.

¹⁰ „Utrzymacie władzę w waszych rękach, jeśli tylko będziecie jednością, toteż trzymajcie się mocno razem, a wkrótce będziecie wolni!” [W:] A. Stern, *op. cit.*, s. 119.

¹¹ „W górę socjaliści, zewrzyjcie szeregi!” [W:] K. Adamek, *op. cit.*, s. 127.

*Brecht die Sklaverei der Not!*¹²

(Bundeslied)

Wacht auf, ihr Arbeitsmänner!

*Auf, Proletariat!*¹³

(Wer schafft...)

... *flattere rote Fahne... zieh voran!*¹⁴

(Dann flattere...)

Vorwärts, du junge Garde

*des Proletariats!*¹⁵

(Dem Morgenrot...)

Napięcia społeczne pod koniec XIX w. doprowadziły do rozprzestrzenienia się fali strajków, które ogarnęły Niemcy w rozmiarach dotąd niespotykanych. Natychmiast znalazło to swoje odzwierciedlenie w pieśniach, które spełniały wówczas bardzo istotną rolę: dodawały siły i otuchy strajkującym, nawoływały do solidarności, przedstawiały argumenty i żądania strajkujących lub wręcz informowały społeczeństwo o istocie walki. Do najpopularniejszych utworów tego typu należała pieśń o akcji strajkowej w 1903 r. robotników fabryki tekstylnej w Crimmitschau w Saksonii: *Neuestes Streiklied 1903* („Najnowsza pieśń strajkowa 1903 r.”). W odpowiedzi na żądania robotników — domagających się m. in. zmniejszenia godzin pracy oraz podwyżek płac — nastąpiły masowe zwolnienia. Wywołało to strajk powszechny trwający 22 tygodnie. Powstała spontanicznie pieśń anonimowego autora podtrzymywała strajkujących na duchu i napawała wiarą w zwycięstwo:

*Nur vorwärts weiter ringen,
im Kampfe mutig fort
es wird und muß gelingen,
dies sei das Losungswort.*¹⁶

Popularna była też *Mansfelder Soldatenlied* („Pieśń żołnierzy z Mansfeld”, 1909), interesująca ze względu na to, że śpiewali ją strajkujący w Mansfeld górnicy żołnierzom przysłanym dla złamania strajku — po to, żeby wzbudzić w nich poczucie solidarności.

Na podkreślenie zasługuje szczególnie bogata twórczość środowiska górników. Tradycje pieśni górniczej sięgają zresztą już XVI w. i wy-

¹² „Rozerwicie na dwoje podwójne jarzmo, przerwicie nędzę niewolnictwa, przerwicie niewolnictwo nędzy”. [W:] A. Stern, *op. cit.*, s. 114.

¹³ „Zbudźcie się, robotnicy! W górę, proletariacie!” [W:] *ibidem*, s. 119.

¹⁴ „... powiewaj czerwona flago... przyj naprzód!” [W:] *ibidem*, s. 131.

¹⁵ „Naprzód, młoda gwardio proletariatu!” [W:] *Dem Morgenrot entgegen...*, *op. cit.*, ss. 10 - 11.

¹⁶ „Tylko naprzód dalej zmagać się, w walce odważnie do przodu, uda się i musi się udać, to nasze hasło”. [W:] K. Adamek, *op. cit.*, s. 142.

kazują silnie rozwinięte poczucie dumy z racji wykonywanego zawodu, a także duży stopień samoświadomości występujący w tej grupie zawodowej. Często górnicy stawali w jednym szeregu z walczącym chłopstwem. Do najbardziej znanych pieśni górniczych z przełomu XIX i XX w. należały *Mein Vater ist Bergmann* („Mój ojciec jest górnikiem”), *Weckruf* („Pobudka”), *Lied der Bergarbeiter* („Pieśń górników”).

Osobny nurt twórczości pieśniarskiej wyrósł z młodzieżowego ruchu robotniczego, który rozkwitł na początku XX w. Szereg utworów adresowanych było do młodzieży jako „młodej gwardii” proletariatu, aby przygotować ją do nieustępliwej walki o prawa społeczne. W 1907 r. nauczyciel i działacz socjaldemokratyczny Arnulf Heinrich Eildermann ułożył tekst *Dem Morgenrot entgegen* („Na spotkanie jutrzeńki”). Pieśń ta stała się w krótkim czasie rodzajem hymnu młodzieżowego i była często śpiewana podczas różnego rodzaju manifestacji. Została przetłumaczona na wiele języków świata zyskując uznanie poza granicami Niemiec. Równie popularna była *Jugend voran!* („Młodzieży naprzód!”) kierująca do młodzieży znamienne wezwanie:

*Tritt ein zum Kampf, zum Kampf
der Jugend aller Orten,
tritt ein zum Kampf, zum Kampf
für unser Menschenrecht.*¹⁷

W ciekawych okolicznościach powstała *Wann wir schreiten* („Kiedy kroczymy”). Gdy w 1916 r. SPD rozwiązała socjaldemokratyczny *Jugendbund*, wówczas młodzi robotnicy postanowili założyć własną organizację i właśnie podczas zebrania konstytuującego po raz pierwszy zaśpiewano tę pieśń — jedną z najbardziej lubianych przez młodzież. Oddziaływanie jej sięga nawet czasów współczesnych. Weszła ona na stałe do repertuaru wykonywanego w czasie antynuklearnych Marszów Wielkonočných w Republice Federalnej Niemiec, głównie ze względu na treść pierwszej zwrotki:

*Wenn wir schreiten Seit an Seit
und die alten Lieder singen
und die Wälder wieder klingen,
fühlen wir, es muss gelingen:
Mit uns zieht die neue Zeit!*¹⁸

¹⁷ „Przystąp do walki, do walki młodzieży wszystkich stron, przystąp do walki, do walki o nasze prawa człowieka”. [W:] *ibidem*, s. 148.

¹⁸ „Kiedy kroczymy ramię w ramię śpiewając dawne pieśni, a lasy znów rozbrzmiewają wspólnym śpiewem, czujemy, że musi się udać: z nami wkracza nowy czas!” [W:] *ibidem*, s. 150.

Na osobne potraktowanie zasługuje *Ich bin Soldat, doch bin ich es nicht gerne* („Jestem żołnierzem, aczkolwiek niechętnie”) — antymilitarystyczna pieśń powstała w okresie wojny francusko-pruskiej (1870 - 1871), często później zamieszczana w śpiewnikach socjalistycznego ruchu robotniczego, chętnie również śpiewana przez żołnierzy podczas I wojny światowej. Zwracają w niej uwagę zupełnie nowe akcenty: o ile wcześniejsza pieśń żołnierska miała czasami charakter oskarżycielski i dawała świadectwo nienawiści do wojny i służby wojskowej, o tyle *Ich bin Soldat...* odzwierciedlała już wyższy stopień świadomości. Zawarta w niej została idea międzynarodowego zbratania i wspólnego działania w obronie wolności, a tym samym pokoju:

*Ihr Brüder all, ob Deutsche, ob Franzosen,
ob Schweden, Dänen, ob von Niederlanden,
[...]
Reicht euch statt Blei zum Gruß die Bruderhand!
Auf, lasst zur Heimat uns zurückmarschieren,
Von den Tyrannen unser Volk befreien!
Denn nur Tyrannen müssen Kriege führen,
Soldat der Freiheit möcht ich gerne sein!*¹⁹

Jest zastanawiające, że idee te nie zostały rozwinięte w twórczości pieśniarskiej podczas I wojny światowej. W wojsku śpiewano zazwyczaj stare pieśni żołnierskie, a także nowe, traktujące o niedoli żołnierza, będącego ślepym narzędziem w rękach bezwzględnych władców. Często miały one charakter parodystyczny, obalały mit armii i pokazywały rzeczywiste oblicze wojny. Przykładem mogą tu być: *Der Krieg ist für die Reichen* („Wojna jest dla bogaczy”) czy też *Drei Parodien* („Trzy parodie”), z których jedna napisana została do melodii *Deutschland, Deutschland über alles*. Generalnie jednak w czasie wojny pieśniarstwo przeżyło swoisty okres zastoju.

Druga połowa XIX i pierwsze lata XX w. przyniosły wykształcenie się nowego modelu pieśni protestu. Była to pieśń masowa bardzo mocno osadzona w ramach programowych partii robotniczych, transponująca w istocie kilka podstawowych idei, odnoszących się do konfliktu klasowego, celu działania i sposobów walki z przeciwnikiem. Silne akcenty propagandowe występowały zwłaszcza we wczesnej pieśni socjalistycznej,

¹⁹ „Bracia wszyscy, czy to Niemcy, czy Francuzi, czy Szwedzi, Duńczycy czy też Holendrzy, [...] Na powitanie zamiast ołowiu podajcie sobie braterską dłoń. W górę, pozwólcie nam powrócić do ojczyzny i uwolnić swój naród od tyra! Gdyż tylko tyrani muszą prowadzić wojny, żołnierzem wolności pragnąłbym być!” [W:] W. Steinitz, *Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten*. Berlin 1978, s. 180.

natomiast po 1890 r. nastąpiło pewne wyciszenie jej agitacyjnej roli, idące zresztą w parze z nieco martwym sezonem w twórczości pieśniarskiej. Renesans pieśni rewolucyjnej nastąpił dopiero po wojnie i trwał przez cały okres Republiki Weimarskiej, a potem również na emigracji w okresie hitleryzmu. Wolno sądzić, że zaważył na tym zbieg dwóch okoliczności. Po pierwsze, Niemcy były wystawione na kryzysy ekonomiczne i ostre konflikty społeczno-polityczne sprzyjające polaryzacji stanowisk. W porównaniu z okresem przedwojennym było większe zapotrzebowanie na pieśń walczącą. Uległa ona wyraźnej radykalizacji, a stało się to nie bez inspirującego oddziaływania Komunistycznej Partii Niemiec (1918). Po drugie, komuniści spotykali się z poparciem w środowiskach artystycznych, co wpłynęło na profesjonalizację twórczości pieśniarskiej i odpowiednie sprofilowanie działalności odtwórczej m. in. chórów robotniczych.

Pieśniarstwo w Republice Weimarskiej, zwłaszcza jego skrajnie lewicowy odłam, można ogólnie scharakteryzować jako agitacyjno-propagandowe i mocno podporządkowane konkretnym potrzebom organizacji politycznych lub kulturalnych. Na wzór radziecki, pod auspicjami KPD, powołano do życia *Agitprop-Truppen*, których opiekunami duchowymi bywali nieraz wybitni artyści (np. H. Eisler). Realizując propagandową linię partii występowały one na wiecach, masówkach i w fabrykach z montażami literackimi i pieśniami. Podobne zadania spełniały „brygady artystyczne” oraz orkiestry dęte i kapele szalამajowe z repertuarem zaangażowanym politycznie oraz chóry robotnicze. Ruch śpiewaczy zataczał coraz szersze kręgi. W 1928 r. *Deutscher Arbeiter-Sängerbund* skupiał już 440 tys. członków. Rewolucyjny jego odłam ukonstytuował się w 1931 r. jako *Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger* i postawił sobie za cel „wznowienie najlepszych tradycji walczących śpiewaków oraz przeobrażenie ruchu śpiewaczego w instrument walki w służbie rewolucyjnej walki o wyzwolenie”²⁰. *Kampfgemeinschaft* położyła nacisk na propagowanie pieśni bojowej, odeszła od koncertowej formy pieśni jako reliktu muzyki burżuazyjnej oraz wielogłosowości, na rzecz pieśni jednogłosowej, stanowiącej bardziej sugestywną formę przekazu.

W latach dwudziestych daje się zauważyć nowe zjawisko nawiązania — w niespotykanych dotąd rozmiarach — bliskiej współpracy między zorganizowanym ruchem robotniczym a światem artystycznym: profesjonalnymi kompozytorami, teoretykami muzyki i literatami. Wielu intelektualistów zaangażowało się po stronie lewicy i oddało swą twórczość w służbę walki politycznej. „Sztuka to oręż” — głosił Friedrich Wolf.

²⁰ I. Lammell, *op. cit.*, s. 67.

Zgodnie z tym hasłem, mocno zawężającym funkcję sztuki, rozwinęli ożywioną działalność: Kurt Tucholsky, Frank Wedekind, Bertold Brecht, Hanns Eisler, Friedrich Wolf i in. Dostarczali oni tekstów, pieśni, songów, *chansons*, utworów chóralnych na przeróżne okazje: imprezy polityczne, święta robotnicze a także dla potrzeb teatru (Brecht) i filmu (Eisler).

W odniesieniu do muzyki, w tym także pieśni politycznej, założenia programowe tej grupy twórców sformułował Eisler. Wyszedł on ze stwierdzenia, że muzyka nie jest fenomenem ponadspołecznym i spełnia bardzo określone funkcje w życiu społecznym. W związku z tym nie można jej uprawiać w myśl hasła „sztuka dla sztuki”, lecz wręcz przeciwnie — muzyka powinna mieć jasno sprecyzowane cele społeczne. Podstawowym elementem artystycznego programu Eislera była więc zasada „użyteczności” i „przydatności” muzyki w walce klasowej. Kierując się tą zasadą, wskazał na kilka zasadniczych wymogów, które musi spełniać pieśń polityczna. „Wybierajcie teksty i tematy, które obchodzą możliwie wielu ludzi”²¹ — zwracał się Eisler z wezwaniem do autorów pieśni zaangażowanej. Według niego, potrzeby walki klasowej powinny determinować zarówno dobór tematów, jak i środków artystycznego wyrazu. Pieśń zaangażowaną — pisał Eisler — musi cechować jasność i przejrzystość tekstu, zrozumiała treść oraz zdecydowana i wyraźnie sprecyzowana postawa ideowa twórcy²².

Program ten realizował Bertold Brecht ściśle współpracując ze znanymi kompozytorami: Hannsem Eislerem (ucniem Arnolda Schönberga), Kurtem Weillem, Paulem Dessau, Paulem Hindemithem. Największą bodaj zasługą Brechta dla rozwoju pieśniarstwa niemieckiego było nasytanie songu — gatunku dotąd rozrywkowego i kabaretowego — zupełnie nowymi treściami społecznymi. W jego utworach scenicznych song spełniał niezwykle istotną rolę — był kwintesencją treści i uwypuklał myśl przewodnią dramatu (np. w *Człowiek jak człowiek*, *Opera za trzy grosze*, *Wzrost i upadek miasta Mahagonny*, *Matka Courage*, *Życie Galileusza*, *Dobry człowiek z Seczuanu*, *Kaukaskie koło kredowe* i in.) Muzyka spełniała w songach i pieśniach funkcję nie tylko estetyczną, lecz służyła także podkreśleniu zawartych w nich treści społecznych i politycznych; odgrywała rolę niemal równorzędną, samodzielnią²³. Brecht

²¹ H. Eisler, *Materialien zu einer Dialektik der Musik*. Leipzig 1976, s. 53.

²² H. Eisler, *op. cit.*, s. 76 oraz tenże, *Musik und Politik. Schriften 1924-1948*. Leipzig 1973, s. 169.

²³ Por. np. K. Musioł, *Wymowa społeczno-polityczna songów i pieśni Brechta*. [W:] *Materiały z I Ogólnopolskiego Sympozjum Pieśni Rewolucyjnej*. Katowice 1974, ss. 84-98; Z. Słupiński, *Die Funktion des „Songs“ in den Stücken Bertold Brechts*. Poznań 1972 ss. 77; F. Zimmermann, *Bertold Brecht und das Volks-*

przywiązywał również dużo wagi do warstwy muzycznej, jak też do tekstu. W rezultacie dostarczył nowego, artystycznie bardzo nośnego wzoru pieśni protestu. Do jego najbardziej znanych songów należą: *Die Moritat von Meckie Messer* („Moritat o Mackiem Majcherze”), *Kanonnen-Song*, („Pieśń o armatach”), *Ballade vom angenehmen Leben* („Ballada o przyjemnym życiu”) i in.

Silne akcenty społecznej krytyki i walczącej agitacji włączył Brecht także do pieśni nawiązujących do tradycyjnego nurtu w pieśniarstwie niemieckiego ruchu robotniczego i zarazem mocno oddziaływających na kształt i rozwój późniejszej pieśni masowej. Szczególną popularnością cieszyły się *Zukunftslied* („Pieśń o przyszłości”), *Friedenslied* („Pieśń pokoju”), *Solidaritätslied* („Pieśń o solidarności”), *Einheitsfrontlied* („Pieśń Frontu Jedności”), *Aufbauliied* („Pieśń o odbudowie”).

Eisler, jeden z najbardziej płodnych kompozytorów pieśni robotniczej, współpracował nie tylko z Brechtem, ale również z wieloma innymi pisarzami. Wspólnie z Kurtem Tucholskym stworzył np. *Wohltätigkeit* („Dobroczynność”), pieśń wyszydzającą filantropię i uświadamiającą robotnikowi prawo do czegoś więcej niż jałmużna:

Sie schulden euch mehr, als sie geben.

[...]

Nimm, was du kriegst. Aber pfeif auf den Quark.

*Denk an deine Klasse! Und die mach stark!*²⁴

Eisler jest również autorem muzyki do tekstu Davida Webera *Stempel-lied* („Pieśń bezrobotnych”) — o nasilającym się w dobie wielkiego kryzysu problemie bezrobocia. Napisał też muzykę do wierszy znanego poety proletariackiego Ericha Weinerta i w ten sposób powstały pieśni *Gustav Kulkes seliges Ende* („Błoga śmierć Gustawa Kulke”) o jednym z uczestników demonstracji 1-majowej, rozgromionej w 1929 r. w Berlinie; *Der rote Wedding* („Czerwony Wedding”) o robotniczej dzielnicy Berlina. Ta ostatnia wyróżnia się bojowością, a nawet zawziętością. Ze względu na charakterystyczną dla tamtych czasów frazeologię zasługuje ona na przytoczenie w obszernych fragmentach:

*Denn unsre Parole ist Klassenkampf
nach blutiger Melodie!*

lied. Studien zum Gebrauch volksmässiger Liedformen. Berlin 1985, ss. 168-179.

Wilhelm Neef w swojej monografii na temat *chanson* pisze, że song Brechta-Eislera cechował się prostą, ale nie prostacką melodyką, niezwyklejmi interwałami, niespokojną i zmienną rytmiką wywodzącą się z jazzu, harmoniką zaczerpniętą z bluesa. Faktura songu miała służyć prowokowaniu odbiorcy i pobudzaniu jego uwagi. Por.

W. Neef, „Das Chanson”. *Eine Monographie.* Leipzig 1972, ss. 209-210.

²⁴ „Są wam winni więcej, niż dają. [...] Bierz to, co dostaniesz. Nie przejmuj się. Pamiętaj o swojej klasie! Ona da ci siłę!” [W:] A. Stern, *op. cit.*, s. 236.

*Wir betteln nicht mehr um Gerechtigkeit!
Wir stehn zum entscheidenden Angriff bereit,
zur Vertreibung der Burgeoisie!
Haltet die Fäuste bereit!
Haltet die roten Reihen geschlossen,
denn unser Tag ist nicht weit!*

Dochodzi tu do głosu świadomość własnej potęgi i przekonanie o rychłym zwycięstwie w walce o władzę:

*Wenn unser Gesang durch die Straßen braust,
dann zittert der Feind vor Arbeiterfaust!
Denn die Arbeiterklasse erwacht!
Wir stürzen die Säulen des Ausbeuterstaats
Und gründen die Herrschaft des Proletariats.
Kameraden erkämpft euch die Macht!²⁵*

Radykalizm pieśni rewolucyjnej w Republice Weimarskiej wyrażał się nie tylko w krytyce rzeczywistości społecznej i ciągłych apelach o jedność w walce, ale i również w przywoływaniu nacechowanych emocją obrazów starć z policją i w ożywianiu pamięci ofiar poniesionych przez robotników. Dotyczyło to przede wszystkim burzliwych wydarzeń tuż po zakończeniu wojny. Zamordowanie Róży Luxemburg i Karla Liebknechta opiewał tekst *Auf, auf zum Kampf* dorobiony w 1919 r. do melodii wspomnianej już pieśni młodzieżowej *Jugend voran!* Hołd złożony pamięci przywódców ruchu robotniczego połączono tu z wezwaniem do kontynuowania niezłomnej walki o społeczne wyzwolenie proletariatu. Co ciekawe: utwór ten przeżył istotny renesans w latach 1968 - 1969, podczas kampanii w RFN przeciwko uchwaleniu ustaw o stanie wyjątkowym. Analogicznie, *Büchsensteinlied* („Pieśń o Büchsenstein”) przypominała krwawe zajścia 5 - 12 I 1919 w Berlinie a *Leuna-Lied* („Pieśń o Leunie”) opowiadała o klęsce w 1921 r. robotników w starciach z siłami rządowymi, zapowiadając wszakże „zemstę za przelaną krew robotniczą”²⁶. W 1921 r. do melodii amerykańskiej powstał tekst *Brüder, seht die rote Fahne* („Bracia, spójrzcie na czerwony sztandar”) przepojony

²⁵ „Naszym hasłem walka klasowa do krwawej melodii! Nie będziemy więcej zebrać o sprawiedliwość! Stoimy gotowi do decydującego ataku, do przepędzenia burżuazji! Trzymaj pięści w pogotowiu! Trzymajcie zwarte czerwone szeregi, gdyż nasz dzień jest niedaleko! [...] Kiedy nasz śpiew rozbrzmiewa na ulicach, wtedy drż wróg przed pięścią robotnika! Gdyż klasa robotnicza budzi się! Obalimy podpory państwa wyzysku i ustanowimy panowanie proletariatu. Towarzysze wywalczyć sobie władzę!” [W:] *ibidem*, s. 227.

²⁶ I. Lammel, *op. cit.*, s. 147.

wolą pomszczenia zabitych i determinacją wyrażającą się w słowach: „Wolność lub śmierć!”²⁷ Utwory te oddziaływały głównie na emocje, malowały zdecydowanie negatywny obraz wroga i rozbudzały pragnienie odwetu.

Po dojściu Hitlera do władzy w 1933 r. gruntownie zmieniły się warunki rozwoju rewolucyjnej pieśni robotniczej. Zakazana została działalność nie tylko partii socjaldemokratycznej i komunistycznej, ale również afiliowanych przy nich organizacji kulturalnych. Wypracowane dotąd formy uprawiania pieśniarstwa uległy zniszczeniu i w obliczu terrorku hitlerowskiego pieśń rewolucyjna musiała albo zamilknąć, albo zejść do podziemia, bądź też schronić się za granicą. Mimo to drobne i rozproszone grupy oporu, składające się głównie z socjaldemokratów i komunistów starały się przeciwdziałać faszyzmowi. W tym też kontekście pieśń antyfaszystowskiego ruchu oporu miała wagę dokumentu i zaświadczała o istnieniu opozycji lub co najmniej o próbie przetrwania tych niegodnych człowieka czasów.

O chęci zachowania tradycji dawnej pieśni robotniczej może świadczyć następujący przykład. W okresie hitlerowskim święto 1-majowe zmieniło swój charakter i stało się obowiązkowym „świętem narodowym”. W pochodach brano udział często pod groźbą utraty pracy. Toteż dla zmanifestowania odmiennej postawy ideowo-politycznej i nieutożsamiania się z ideologią faszystowską, uciekano poza miasto, by tam, we własnym gronie, przy wtórce tradycyjnych pieśni patriotycznych o charakterze rewolucyjnym czcić rzeczywiste święto klasy robotniczej. Fakt ten świadczy najlepiej, że robotnicy nadal utożsamiali się z dawną pieśnią walczącą, wyrażającą cele i dążenia proletariatu, przede wszystkim zaś z pieśnią nawołującą do jedności i solidarności. Utwory postępowych twórców dopomagały w uświadomieniu robotnikom, że jedynie wspólnym frontem można pokonać faszystów i skutecznie przeciwdziałać niebezpieczeństwu nowej wojny. Klasycznym utworem propagującym te idee była *Einheitsfrontlied* B. Brechta i H. Eislera. Przetłumaczono ją na wiele języków świata i w szybkim czasie zyskała międzynarodową sławę jako hymn robotniczy wzywający do jedności.

Niezwykle istotną rolę odegrały pieśni śpiewane w obozach koncentracyjnych. Pieśni obozowe (*KL-Lieder*) nie stanowiły odrębnego gatunku. Mianem tym określa się w praktyce wszystkie te utwory, które powstały lub były wykonywane w obozach. Przekazywano je z ust do ust, z obozu do obozu; w nielegalnym obiegu krążyły ręcznie przepisywane śpiewniki. Szukano możliwości wspólnego śpiewu — więźniowie polityczni nierzadko organizowali wieczory śpiewacze w barakach. Jak

²⁷ A. Stern, *op. cit.*, ss. 218 - 219.

nigdy dotąd w historii pieśń miała do spełnienia ważną i specyficzną misję: głoszenie afirmacji życia w warunkach maksymalnego terroru nazistowskiego. „Pieśni dodawały nam odwagi i nadludzkiej siły, by znieść tortury i upokorzenia” — wspominał jeden z więźniów²⁸. Niemalże w każdym z obozów powstawały nowe pieśni: *Sachsenhausenlied* („Pieśń Sachsenhausen”, 1936/37), *Buchenwaldlied* („Pieśń Buchenwaldu”, 1938), *Dachau-Lied* („Pieśń Dachau”), *Lied aus dem Lager Neuengamme* („Pieśń obozu Neuengamme”, 1943), *Kerkerlied* („Pieśń więzienna”, 1940), *Frauengefängnis in der Barnimstraße* („Więzienie kobiet przy ulicy Barnim”, 1935).

Więźniowie śpiewali pieśni różnego rodzaju. Popularne były szczególnie utwory o charakterze marszowym, w których znać było mocne wpływy niemieckich pieśni wędrownych i żołnierskich, a także pewne elementy ludowych pieśni rosyjskich. Dużym uznaniem cieszyła się *Moorsoldatenlied* („Pieśń żołnierzy z Moor”, 1934) napisana w obozie koncentracyjnym w Börgermoor. Pieśń tę opracował następnie H. Eisler dla Ernsta Buscha, który śpiewał ją w czasie wojny hiszpańskiej w oddziałach Brygad Międzynarodowych; szybko zdobyła ona rozgłos wśród żołnierzy różnych narodowości. Swój renesans przeżyła w okresie niepokoїв studenckich w 1968 r. w RFN jako pieśń antyfaszystowskiego międzynarodowego ruchu oporu. Wykonywano ją najczęściej na imprezach związanych z protestami przeciwko zbrojeniom atomowym.

W obozach szczególnie lubiane były utwory liryczne wyrażające tęsknotę i nadzieję na lepsze życie. Jako wyraz nostalgii śpiewano je w ciszy i skupieniu, np. *O, bittere Zeit* („O, gorzki czasie”). Nie stroniono też od politycznych songów satyrycznych piosenek kabaretowych, tworzonych na nielegalne wieczornice kulturalne. Humor i satyra, to często stosowane środki wyrazu, by w momentach wielkiego zagrożenia z jednej strony wzmocnić postawę moralną współtowarzyszy, a z drugiej — odwrócić ich uwagę od aktów terroru i gwałtu. Z kolei pieśni ludowe przywoływały obraz dawnego, spokojnego życia, wzbudzały nastrój sentymentalnej zadumy. Tradycyjne pieśni robotnicze i młodzieżowe, a także amatorskie pieśni poświęcone pamięci zamordowanych współtowarzyszy stanowiły natomiast siłę napędową w walce o przetrwanie.

Pieśń komunistyczna podzieliła los literatury emigracyjnej; mogła egzystować w kraju tylko nielegalnie. Na wygnaniu powstały wówczas m. in. takie utwory, jak: *Die Arbeiter von Wien* („Robotnicy z Wiednia”), *Emigrantenlied* („Pieśń emigrantów” 1934), *Der Vater wird gesucht* („Ojciec jest poszukiwany” 1936), *Illegales Lied* („Pieśń nielegalna” — napi-

²⁸ Cyt. za I. Lammela, *op. cit.*, s. 73.

sana w 1936 r. na życzenie emigrantów niemieckich w Związku Radzieckim), *Keiner oder alle* („Nikt albo wszyscy” (1934) i in.

Istotne znaczenie dla międzynarodowego ruchu oporu przeciwko faszystowskiemu odegrały pieśni Brygad Międzynarodowych walczących w wojnie domowej w Hiszpanii (1936 - 1939). „Mamy nadzieję — pisał Erich Weinert — że pieśni te rozniecą w świecie ogień, tego ducha walki, z jakiego się zrodziły!”. Heinrich Mann zauważył: „Pieśni protestu śpiewano odkąd istnieją narody. Tak wielu ludzi musiało cierpieć głód [...], tak wielu buntowało się [...] Słuchajcie pieśni! ²⁹. Autorem wielu utworów i równocześnie ich interpretatorem był biorący udział w wojnie hiszpańskiej Ernst Busch. Do jego najbardziej znanych pieśni należą *Ballade der elften Brigade* („Ballada jedenastej brygady”) i *Mamita mia*. W tym okresie powstały również P. Dessau'a *Thälmannkolonne* („Kolumna Thälmana”) oraz D. Martina i E. Buscha *Das Lied von der Jamara-Front* („Pieśń o Froncie Jamara”).

Znając szerokie oddziaływanie oraz wpływ polityczno-ideologiczny pieśni na społeczeństwo, naziści z rozmysłem próbowali wykorzystać popularne utwory dla własnych potrzeb. W tym też celu przerabiali treść niektórych pieśni rewolucyjnych, dostosowując je do własnych ideologii. Służyło to zdezorientowaniu społeczeństwa, pozyskaniu mas robotniczych, zdobyciu zwolenników NSDAP i wpojeniu światopoglądu faszystowskiego. Między innymi w ten sposób zaczęły powstawać pieśni nazistowskie. Nie przynosiły one jednak w pełni spodziewanych efektów, przyjmowały się w ograniczonym zakresie i często odbierano je jako hańbę.

Przykład ten raz jeszcze wykazuje, że siła oddziaływania pieśni może być różnie wykorzystywana, niekiedy wręcz nadużywana jako narzędzie propagowania społecznie fałszywych celów. Nic więc dziwnego, że przewzięcie uprzedzeń z okresu hitleryzmu — wspólny śpiew jako instrument manipulacji w rękach nazistów — stanowiło nie lada problem po zakończeniu II wojny światowej. „Ciągłe jeszcze brzmiały w uszach pieśni faszystowskie, zakłamate piosenki *Hitlerjugend* [...], groźne marsze SA i nazistowskiego *Wehrmachtu*” ³⁰. Przywrócenie dawnego znaczenia pieśni politycznej wymagało więc czasu. Jeszcze długo dystansowano się od wspólnego śpiewu, mając w pamięci mroczny okres hitleryzmu.

Reasumując można stwierdzić, że proletariacka pieśń polityczna przeżyła zasadniczo dwa okresy szczególnie bujnego rozkwitu. Pierwszy z

²⁹ A. Stern, *op. cit.*, s. 296.

³⁰ A. Stern, *Lieder aus dem Schlaraffenland. Politische Lieder der 50er - 70er Jahre*. Oberhausen 1976, s. 27.

nich przypadł na drugą połowę XIX w. i wiązał się ściśle z formowaniem ruchu socjalistycznego, z przybieraniem przezeń określonego kształtu organizacyjnego. Drugi obejmował lata Republiki Weimarskiej, pozostawał pod przemożnym wpływem ruchu komunistycznego. Twórczość pieśniarska — co raz jeszcze należy podkreślić — została świadomie wprzęgnięta w walkę polityczną: służyła agitacji i propagandzie, konsolidowała partię i mobilizowała masy społeczne. W rezultacie wyłonił się wzorzec masowej pieśni politycznej, charakteryzujący się prostotą, przejrzystością i zrozumiałością zarówno w warstwie tekstowej i muzycznej. Szczególną dbałością o wypracowanie odpowiedniej podbudowy muzycznej odznaczył się okres międzywojenny, gdy do współpracy pozyskano znanych kompozytorów. W tekstach dominowała natomiast frazeologia programowa ruchu robotniczego i stąd też często pojawiały się w nich słowa-klucze w rodzaju: *Sonne, Freiheit, Zukunft, Proletariat, Klasse, Klassenkampf, Volk, die eigene Kraft, starke Waffe unserer Hand* etc.

Po drugiej wojnie światowej o zjawisku kontynuacji i przejściu wzorców masowej pieśni politycznej można mówić w odniesieniu do Niemieckiej Republiki Demokratycznej, natomiast w Republice Federalnej Niemiec pieśń ta zamarła i w istocie długo nie odgrywała poważniejszej roli. Dopiero w okresie niepokojów młodzieżowych, w latach sześćdziesiątych, pojawiły się symptomy zainteresowania dawną pieśnią robotniczą. Niektóre utwory ożywały, często w postaci przekomponowanej, dostosowanej do gustów współczesnego odbiorcy. Wiele pieśni robotniczych ukazało się w publikowanych przez lewicowe wydawnictwa śpiewnikach³¹. Ale w gruncie rzeczy polityczna pieśń masowa jako taka — zdaniem niektórych autorów³² — istnieje w Republice Federalnej tylko z nazwy. Odwoływanie się do jej tradycji polega zaś przede wszystkim na tym, że topoty dawnej pieśni przeniknęły do współczesności i funkcjonują nadal w zachodniemieckiej pieśni protestu.

³¹ Por. np. A. Stern, *op. cit.*; K. Adamek, *op. cit.*; H. Buchmann, H. Haeseler, *Das kleine dicke Liederbuch. Lieder und Tänze bis in unsere Zeit*. Schlichtern 1983, 829 ss.; *Dem Morgenrot entgegen. Lieder zum Mitsingen*. Dortmund 1978, 142 ss.; W. Heimann, E. Klusen [Hrsg.], *Kritische Lieder der 70er Jahre*. Frankfurt am Main 1978, 174 ss.; A. Lipping, B. Grabendorff [Hrsg.], *Friedenslieder*. Frankfurt am Main 1982, 160 ss.; R. Dyck, G. Scherle, A. Altgassen [Red.], *Liederbuch der Friedensdienste*. Bonn 1982; *Wir wollen Frieden für alle Zeiten. Neue und alte Friedenslieder*. Dortmund 1986, 157 ss.; *Liederkarren*. Bad Soden 1981.

³² Por. np. V. Karbusicky, *Empirische Musiksoziologie. Erscheinungsformen, Theorie und Philosophie des Bezugs Musik — Gesellschaft*. Wiesbaden 1975, s. 58.