

## Kompozytorzy Terezína. Gideon Klein — muzyka przeciw Zagładzie

K a m i l a S t ę p i e ń - K u t e r a

Nie ulega wątpliwości, że obóz koncentracyjny w Theresienstadt — będący czymś pomiędzy gettem a obozem pracy (*Arbeitslager*, w odróżnieniu od obozu zagłady — *Vernichtungslager* — jakim było np. Auschwitz), zbudowany w miejscu czeskiego Terezína, stanowił w faszystowskim planie „ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej” ważny punkt i że od początku miał pełnić wyjątkową funkcję w całym systemie obozów koncentracyjnych. Choć nie odgrywał żadnej istotnej roli ekonomicznej ani produkcyjnej, funkcjonował nieprzerwanie od 24 listopada 1941 roku, kiedy to przywieziono tam pierwszy transport składający się z 342 młodych mężczyzn (*Aufbaukommando* — ich zadaniem było przygotowanie obozu dla przyszłych mieszkańców), aż do 8 maja 1945, gdy resztkę pozostałych przy życiu i niewysłanych do Auschwitz więźniów uwolniła Armia Radziecka. Przez ten cały czas przez Theresienstadt przeszło 139 654 ludzi, z nich zaś 33 419 zmarło z różnych przyczyn na miejscu (wiadomo o 16 dokonanych egzekucjach — m.in. za wysłanie listu do rodziny bez pozwolenia), a 86 934 deportowano na Wschód, głównie właśnie do Auschwitz. Wyzwolenia obozu w 1945 roku doczekało 17 320 osób, a wśród nich zaledwie tysiąc (z 15 tys. przywiezionych tam) dzieci poniżej 15. roku życia<sup>1</sup>.

Jak doszło do tego, że obóz tereziński stał się miejscem sławnym ze szczególnego rozkwitu — nie jest to chyba przesadne określenie — życia kulturalnego wśród więzionych tam Żydów? Gdy czyta się o licznych odbywających się tam koncertach, tworzonej tam poezji, ćwiczących wciąż nowy repertuar wielogłosowych chórach, wystawianych operach, oratoriach, nawet o wieczorach z muzyką jazzową i występami kabaretów, nie sposób opędzić się od narastającego poczucia grozy. „Tym, którzy tego nie współtworzyli — pisze Milan Kuna<sup>2</sup> — wydaje się to wszystko niemal nierealne, absurdalną wędrówką na krawędzi między komedią i tragedią. Czy była to heroiczna walka o ludzką godność, czy cyniczna i groteskowa burleska, w której terezińscy więźniowie byli wyszydzanymi ofiarami? (...) Jak było możliwe, że ci głodni ludzie, wyczerpani dziesięciogodzinną pracą fizyczną, do której nie byli przyzwyczajeni [obóz w Theresienstadt był bowiem obozem przede wszystkim dla żydowskich elit intelektualnych i artystycznych], mogli jeszcze myśleć o muzykowaniu, komponowaniu, graniu,

<sup>1</sup> Liczby za: Joža Karas: *Music in Terezín 1941-1945*, New York 1990, s. 11.

<sup>2</sup> Milan Kuna: *Musik an der Grenze des Lebens*, Frankfurt am Main 1993, s. 156.

że wznosili się na wyżyny swoich osiągnięć artystycznych, choć nie mogli oczekiwać za swój wysiłek żadnego wynagrodzenia? Dlaczego w innych obozach to zjawisko nie występowało w takiej masie i z taką intensywnością? Wszak i tam byli poeci, muzycy i aktorzy”.

Kuna, a także inni badacze (wśród nich np. Jean-Jacques van Vlasselaer nazywający Theresienstadt „najwyższą hipokryzją, ostrą perwersją”<sup>3</sup>), odpowiedź na powyższe pytania widzi m.in. w działaniu propagandy nazistowskiej — w niewyobrażalnym okrucieństwie hitlerowców, którzy przeprowadzając Zagładę, kryli się nie tylko przed obserwatorami z zewnątrz, lecz także przed swoimi ofiarami za całą siatką mistyfikacji i odrażających kłamstw. Opisując swój pobyt w szpitalu dla więźniów w jednym z obozów koncentracyjnych, Imre Kertész w „Losie utraconym” zastanawia się: „(...) kto mógłby ocenić, co jest możliwe i wiarygodne, kto mógłby wyczerpać, kto dojść do tych wszystkich niezliczonych pomysłów, wynalazków, zabaw, żartów i zamierzeń do przemyślenia, które wszystkie co do jednego mogą być w obozie koncentracyjnym wykonane, zrealizowane, sprawnie przeniesione ze świata wyobraźni do realnego”<sup>4</sup>.

Oczywiście faszystowska propaganda i — wydaje się, że jednak krystalizująca się z czasem — myśl zrobienia z Theresienstadt „obozu wzorcowego” (*Musterlager*) nie wyjaśnia ani intensywności, z jaką więźniowie oddawali się sztuce, ani też początków owego bogatego życia kulturalnego, w czasie gdy wszelkie wspólne zebrania, nie wspominając już o śpiewie i graniu na instrumentach (za posiadanie instrumentów muzycznych groziła kara śmierci) były nielegalne. Mimo to jednak przecież więźniowie już wtedy wykorzystywali ten — jeden z nielicznych tak naprawdę dostępnych im — sposób dywersji, by wspomnieć choćby przypadek przemycenia do obozu skrzypiec i altówki przez Karela Fröhlicha oraz akordeonu przez Kurta Maiera<sup>5</sup>.

Ten okres konspiracyjnej działalności artystycznej można wydzielić jako pierwszą fazę rozwoju sztuki w Theresienstadt. Początek drugiej fazy, w której niespodziewanie dla więźniów oprawcy zalegalizowali ich koncerty, można wiązać z konferencją w Wannsee 20 stycznia 1942 roku, gdzie rozstrzygnięto ostatecznie sposób zagłady Żydów, co wiązało się ze zmianą statusu Theresienstadt z getta na obóz przejściowy, którego wszyscy mieszkańcy i tak są przeznaczeni na śmierć. Żeby usprawnić działanie całej maszyny mordy, postanowiono zarządzanie życiem społecznym obozu oddać w ręce starszyny żydowskiej, SS natomiast mogło się skupić wyłącznie na organizowaniu transportów do obozów zagłady. Zarządzenia z Wannsee weszły w życie w lipcu 1942 i to wtedy za zgodą SS i w ramach działań rady żydowskiej (z rabinem Elichem Weinerem na czele) powstała tzw. organizacja czasu wolnego (*Freizeitgestaltung*), która od tej pory zajmowała się wszelkimi imprezami w obozie.

<sup>3</sup> Jean-Jacques van Vlasselaer: *La musica nei campi di concentramento nazisti*, w: *Enciclopedia della musica*. Vol. 1 — *Il Novecento*, Torino, Einaudi 2001, s. 111.

<sup>4</sup> Imre Kertész: *Los utracony*, tłum. Krystyna Pisarska, Warszawa 2002, s. 207.

<sup>5</sup> Zob. J. Karas: *Music in Terezín 1941-1945*, op. cit., s. 13.

Przejście między tą drugą fazą — zalegalizowania — a trzecią — rozkwitu i całkiem już świadomego wykorzystywania Terezína przez propagandę faszystowską — jest raczej płynne. Jako graniczne mogą tu być traktowane dwa wydarzenia. Przede wszystkim 12 grudnia 1942 roku z koncertu w „Kaffehaus” (prześmiewczo nazywano go też „Kaffehaus ohne Kaffee”) został nagrany, w ramach oszukańczych działań propagandowych właśnie, film. Ponadto mniej więcej od lutego 1943 roku zaczęto do Theresienstadt zwozić artystów już nie tylko z Czech i Moraw, ale także z innych terenów podległych Rzeszy. Świat artystyczny rósł zatem liczebnie w siłę i naturalnie zaczynał wyraźnie dominować nad pozostałymi więźniami. Zapewne gorączkową twórczość napędzał też strach, w jakim uwięzieni nieustająco żyli, oraz może przerażająco naiwne z naszego punktu widzenia przekonanie, że można ocalić życie, stając się potrzebnym w obozie. Potwierdzeniem tego zresztą ponownie są refleksje Kertésza: „(...) [U wszystkich] obserwowałem to samo staranie, te same dobre intencje: im też chodziło tylko o to, aby okazać się dobrymi więźniami. Nie ma co, to było w naszym interesie, tego wymagały warunki, do tego zmuszało nas, że tak powiem, życie. Jeśli na przykład szeregi były wzorowo wyrównane i zgadzał się stan liczebny, apel trwał krócej — przynajmniej na początku. Jeśli przykładaliśmy się do pracy, mogliśmy na przykład uniknąć bicia — przynajmniej na ogół”<sup>6</sup>.

Od lutego 1943 roku przez siedem miesięcy z Theresienstadt nie wyjechał na Wschód żaden transport. Rozkwit terezińskiej sztuki i jednocześnie niemieckiej mistyfikacji osiągnął apogeum. Lato roku 1943 było tak piękne, a publiczność na koncertach i przedstawieniach tak liczna, że wszystkie niemal imprezy przeniesiono na wolne powietrze. Wtedy to nastąpiła czwarta faza, najtragiczniejsza. W drugiej połowie marca 1944 roku więźniowie zbudowali park obozowy wraz z pawilonem muzycznym o powierzchni 40 m kw. oraz tryskającymi w jego pobliżu fontannami. Powierzchnie zresztą (że tylko powierzchnie, świadczą zachowane relacje więźniów) odnowiono cały obóz. 16 czerwca 1944 Theresienstadt wizytowały najwyższe władze NSDAP, natomiast 23 czerwca — międzynarodowa delegacja Czerwonego Krzyża, która wyjechała stamtąd zachwycona i zadziwiona urodą obozu oraz dobrymi warunkami życia w nim. W sierpniu 1944 r. reżyser Kurt Gerron (notabene również tam więziony) na zlecenie Niemców zrealizował film dokumentalny mający zaświadczyć o luksusach w obozie, zatytułowany *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*. Zaraz potem z Theresienstadt ruszyły masowe transporty do Auschwitz.

Jednocześnie przywożono w pośpiechu wciąż nowych więźniów — część z nich natychmiast wysyłano do Auschwitz, część zaś doczekała wyzwolenia obozu 8 maja 1945 r.

Wraz z jednym pierwszych transportów, w grudniu 1941 r., został przywieziony do Theresienstadt zaledwie 22-letni wówczas pianista i kompozytor Gideon Klein.

<sup>6</sup> I. Kertész: *Los utracony*, op. cit., s. 145-146.

Urodził się na Morawach, w mieście Přerov, 6 grudnia 1919 r. Jako jedenastolatek przyjechał do Pragi, żeby uczestniczyć w kursach sztuki w gimnazjum im. Jiráskas oraz pobierać prywatne lekcje gry na fortepianie. Od końca 1938 roku rozpoczął studia pianistyczne w praskim konserwatorium w klasie prof. Viléma Kurza, jednocześnie — studia filozoficzne i muzykologiczne na Uniwersytecie Karola.

Wydział fortepianu ukończył po zaledwie roku nauki, grając na swym koncercie dyplomowym (z dużym sukcesem) Koncert fortepianowy nr 4 Ludwiga van Beethovena. Studia uniwersyteckie natomiast musiał przerwać 17 listopada 1939 roku z powodu zamknięcia przez nazistów wszystkich uczelni wyższych na okupowanym przez nich już wtedy terenie Czech.

Mimo wojny jeszcze przez kolejny roku Klein pobierał prywatne lekcje kompozycji u profesora Aloisa Háby, a zarazem prowadził możliwie intensywną działalność koncertową. Zdążył ledwie osiągnąć pierwsze sukcesy, gdy jego kariera została gwałtownie przerwana wywiezieniem go do obozu w Theresienstadt.

Klein niewątpliwie miał silną, charyzmatyczną osobowość i obdarzony był umysłowością rokującą wspaniale na przyszłość, jak o tym świadczy wspomnienie o nim pianistki Trudy Reisovej-Solarovej z czasów przed wojną:

Spotkałam go w Pradze, w 1940 r., gdy jako siedemnastoletnia dziewczyna zaczynałam studiować u znakomitego czeskiego nauczyciela fortepianu Viléma Kurza. Gideon, wysoki, smukły, z czarnymi włosami, energiczny, lecz opanowany zarazem, miał powierzchowność robiącą wielkie wrażenie i szlachetną. Był uważany za jednego z najzdolniejszych uczniów profesora Kurza i pomimo swojej młodości miał już szczególnie indywidualny, dojrzały dźwięk. Jego zadziwiająca inteligencja, wielkie zainteresowanie różnymi dziedzinami sztuki, literaturą, a zwłaszcza muzyką, wywierały takie wrażenie na wszystkich, którzy go znali, że wydawało się, jakby emanowała od niego jakaś dziwna magiczna siła. My wszyscy, bez żadnych wątpliwości, podziwialiśmy wyższość Gideona Kleina, może też dlatego, że on nigdy nie starał się być lepszy od nas: po prostu taki był<sup>7</sup>.

W Theresienstadt młody artysta rzucił się wręcz we wszelkie możliwe aktywności muzyczne i z niespożytą energią w tych niesprzyjających warunkach służył innym swoim talentem oraz czerpał, ile się da, z doświadczenia jakże licznie tam obecnych przedstawicieli elity artystycznej czeskich Żydów, w tym Viktora Ullmanna.

<sup>7</sup> Cyt. za: J. Karas: *Music in Terezín 1941-1945*, op. cit., s. 76.

Klein był aktywny od pierwszych dni po przewiezieniu go do Terezína — już w grudniu 1941 r., narażając zdrowie i życie, jako że wówczas jeszcze koncertowanie było w obozie zakazane, grał wraz z Bernhardem Kaffem na półzdezelowanym fortepianie<sup>8</sup>.

Jako solista Klein występował w Theresienstadt przynajmniej 15 razy (wedle zachowanych relacji), grając repertuar opracowany w czasie swej krótkiej kariery pianistycznej między końcem studiów a deportacją do obozu, np. Adagio h-moll Mozarta, Sonatę cis-moll op. 110 Beethovena, Fantazję op. 17 Schumanna, intermezza Brahmsa, Busoniego opracowanie Toccaty i fugi C-dur Bach, a ponadto Janáčka Sonatę *I.X.1905* oraz cykl „Przez życie i sen” (*Životem a snem*) Suka.

Uprawiał również kameralistykę, koncertując wraz z Friedrichem Markiem i Pavlem Klingiem — w Terezynie przygotowali wspólnie Trio fortepianowe op. 70 Beethovena i Trio fortepianowe op. 8 Brahmsa (ich wykonanie tych utworów doczekało się bardzo pozytywnej recenzji Viktora Ullmanna). Z kolei kwartety fortepianowe Brahmsa i Dvořáka Klein grywał w Theresienstadt wraz z Karlem Fröhlichem, Romualdem Süßmannem i Friedrichem Markiem.

Ullmann — jak relacjonuje w swojej książce Milan Kuna — uważał młodego Kleina za wybijający się talent, reprezentanta chłodnego, rzeczowego stylu interpretacji właściwego młodemu pokoleniu. Podziwiał jego stylistyczną pewność i muzyczną inteligencję oraz był przekonany, że Klein — także dlatego, że pracował on również jako kompozytor — mógłby zostać artystą o najwyższej zdolności czucia<sup>9</sup>.

Chociaż Gideon Klein pierwsze próby kompozytorskie podejmował już w wieku piętnastu lat, to z prawdziwą pasją i nieporównywalną do wcześniejszej intensywności poświęcił się tworzeniu muzyki właśnie po deportacji do obozu. Śmiało można powiedzieć, że jeden z pierwszych impulsów do rozwinięcia zdolności kompozytorskich dała młodemu artyście współpraca z chórem Rafaela Schächtera, któremu najpierw tylko akompaniował, a dla którego następnie, w związku z wielkim zapotrzebowaniem na nowy repertuar, zaaranżował kilkanaście pieśni czeskich i hebrajskich, by wreszcie zacząć dla niego tworzyć własne oryginalne kompozycje.

Spośród aranży chóralnych Kleina zachowała się tylko jedna pieśń hebrajska „Bachuri leantisa” na trzygłosowy chór żeński (a i ta niekompletna). Przetrwały natomiast skomponowane przez niego pieśń na chór męski do tekstu zaczerpniętego z czeskiej poezji ludowej napisana w 1942 r. (stylistycznie zdradzająca wpływy Janáčka) oraz dwa madrygały na pięciogłosowy chór mieszany, jeden, również z 1942 r., do czeskiego tłumaczenia tekstu François Villona, drugi zaś z 1943 r. do czeskiego tłumaczenia poezji Friedricha Hölderlina — tekstu o nastroju tęsknym i smutnym, nieprzypadkowo chyba dobranym przez młodego kompozytora w warunkach obozowego lęku i przechodzenia od nadziei na lepszą przyszłość do momentów zupełnego załamania.

<sup>8</sup> Por. M. Kuna: *Musik an der Grenze des Lebens*, op. cit., s. 240.

<sup>9</sup> Tamże, s. 240.

Pełnię swego ówczesnych stylu oraz możliwości osiągnął Gideon Klein w kompozycjach instrumentalnych. Zachowały się trzy jego utwory — Fantazja i fuga na kwartet smyczkowy, Trio na skrzypce, altówkę i wiolonczelę oraz Sonata fortepianowa — wszystkie stworzone między grudniem 1942 r. a wrześniem 1944 r.

Fantazja i fuga, pierwsza w kolejności, została napisana pod wpływem wspomnianego już koncertowania z innymi młodymi muzykami, dzięki którym zapewne zapoznał się blisko z możliwościami instrumentów smyczkowych oraz z charakterystycznymi cechami muzyki kameralnej. Jest to kompozycja o wielkiej muzycznej dramaturgii, zachwycająca zwłaszcza niezwykle wycuciem polifonii przez kompozytora.

Rzadką urodą i maestrią zwraca uwagę też Trio smyczkowe, barwne, śmiało eksponujące inspiracje folklorem czeskim i morawskim — zwłaszcza w części drugiej będącej poniekąd hołdem złożonym przez Kleina jego ojczyźnie, jako że są to wariacje na temat morawskiej pieśni ludowej.

W obydwu powyższych kompozycjach — by umieścić twórczość Kleina w szerszym kontekście muzyki XX-wiecznej — badacze dopatrują się związków przede wszystkim z twórczością Leoša Janáčka, Sonata fortepianowa natomiast wykazuje silny związek z twórczością Arnolda Schönberga i jego II szkołą wiedeńską.

Dwanaście dźwięków skali i rządzące nimi reguły nie krępują jednak w żadnym razie młodego twórcy, który wplata w sonatę rozliczne rytmy i echa melodii charakterystycznych znów dla czeskiego folkloru. W zasadzie w bogatej melodyce i czytelnej formalnie budowie całej sonaty dopatrywać się można cech utworów romantycznych — w czym nie przeszkadza zupełnie nieco rozrzedzona, ale jednak ewokująca niezwykłą energię faktura.

Ten romantyzm słyhać już w niezmiernie przejrzyście zbudowanym allegro sonatowym, a zwłaszcza w części drugiej, nokturnowej i lirycznej, nieprzegadanej jednak — Klein w ogóle wydaje się mieć tę szczególną umiejętność właściwą kompozytorskim geniuszom, by swemu dziełu nadawać rozmiary właściwe do zbudowania pożądanego efektu — nigdy za długie, nieprzeładowane, pozostawiające słuchacza w napięciu i roztrzęsionego. Tę zdolność jakże jasno ukazuje trzecia część sonaty, wedle niezmiernie trafnego określenia T.A. Diehla — „danse macabre przerwany nagle, nim w pełni się rozwinie, przez kawałek dziecinnej rymowanki. Tak samo niespodziewanie danse macabre powraca, tylko po to, by zniecka się zakończyć”<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> T.A. Diehl, tekst zamieszczony w książeczce do płyty CD *Nieuw Ensemble Plays Music from Theresienstadt*, nagranie dokonane na żywo w Concertgebouw, w Amsterdamie 7 czerwca 1995, Radio Netherlands Classic, Holandia, s. 8.

Sonatę fortepianową oraz Fantazję i fugę na kwartet smyczkowy Gideon Klein napisał w 1943 roku, natomiast Trio smyczkowe powstało jako ostatnie — dziewięć dni po jego ukończeniu, 16 października 1944 r., kompozytor został wywieziony w transporcie do Auschwitz. Okoliczności jego śmierci nie są dokładnie znane — wiadomo, że jako młody i zapewne wciąż jeszcze silny i zdrowy mężczyzna przeszedł selekcję na rampie i dostał przydział do *Außenkommando*, które osadzono w obozie koncentracyjnym Fürstengrube na Śląsku, w dystrykcie katowickim. Tu przez mniej więcej trzy miesiące pracował w nieludzkich warunkach w kopalni. Obóz ewakuowano w chwili zbliżenia się frontu, na miejscu pozostała tylko niewielka grupa chorych więźniów, których *Sonderkommando* rozstrzelało 27 stycznia 1945 r. Nie wiemy, czy od jednej z tych kul zginął Gideon Klein, czy też śmierć jego nastąpiła wcześniej, podczas ewakuacji obozu, a może już podczas pracy pod ziemią.

Pisząc o dziełach Gideona Kleina, jak zresztą także innych kompozytorów Theresienstadt, nie sposób oddzielać ich twórczości od ich losu. Warto tu jednak przytoczyć w pełni słuszną opinię czeskiego kompozytora Milana Slavickiego: „Nawet w ekstremalnie opresyjnych warunkach po deportacji do Terezína Klein z powodzeniem pisał wyjątkowe i pełne mocy kompozycje, które ukazują się na dzisiejszej scenie muzycznej nie jako przykłady twórczości przedwcześnie zgładzonej ofiary wojny, ale jako wybitne i zadziwiające pełnoprawne dzieła sztuki”<sup>11</sup>.

Co słyszę w utworach Kleina? Choć nie dowiem się nigdy, co nim kierowało — strach, chęć zapomnienia, tęsknota, a może rozpacz. Otóż słyszę niezgodę na zniszczenie człowieczeństwa. Niezgodę na wyrzeczenie się kultury i sztuki — całej kultury i sztuki europejskiej. Zacytuję raz jeszcze Kertésza, który pisze o chwili, gdy w obozie pewien był, że chory, do cna umęczony i upodlony warunkami, w jakich go transportowano i trzymano, przeznaczony jest do zgładzenia: „(...) dopiero wtedy się dowiedziałem, że godność to takie uczucie, które towarzyszy człowiekowi aż do śmierci, jak widać”<sup>12</sup>.

Oprócz tej godności słyszę w muzyce Gideona Kleina jeszcze niezwykłą afirmację życia — sięgając po różne style, tworząc całą siłą swego talentu, bez taryfy ulgowej, Klein ocala przed Zagładą siebie, a teraz także nas, swoich słuchaczy. A więc muzyka może być radosna.

<sup>11</sup> Cyt. za: Alexander Goldscheider, tekst zamieszczony w książeczce do płyty CD *Terezín. The Music 1941-44*, Romantic Robot, Londyn 1991, s. 8.

<sup>12</sup> I. Kertész: *Los utracony*, op. cit., s. 191.