

Piotr Krajewski | Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Opieka naukowa: prof. UAM dr hab. Violetta Julkowska

Muzyczne wspomnienia z czasu Zagłady. Wieloznaczność *Etiud* Fryderyka Chopina w ujęciu Alice Herz-Sommer

Nie ulega wątpliwości, że obóz koncentracyjny w Theresienstadt (Terezín), zbudowany na terenie twierdzy austriackiej z przełomu XVIII i XIX wieku, stanowił w nazistowskim planie „ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej” miejsce szczególne. Obóz, którego status sytuuje się pomiędzy gettem a obozem pracy (*Arbeitslager*), funkcjonował od 24 listopada 1941 roku do 8 maja 1945 roku, kiedy to resztkę pozostałych przy życiu więźniów wyswobodziła Armia Czerwona. Kryształizujący się z czasem pomysł zrobienia z Theresienstadt „oboza wzorcowego” (*Musterlager*) nie wyjaśnia fenomenu jego bogatego życia kulturalnego i popularności muzyki w tym miejscu. Do 20 stycznia 1942 roku (konferencja w Wannsee) w Terezynie wyróżnić możemy konspiracyjny okres działalności muzycznej. Wówczas w obozie znaleźli się m.in. Karel Fröhlich i Kurt Maier, którzy pod groźbą kary śmierci przemycili skrzypce, altówkę i akordeon¹. W lipcu 1942 roku powołano za zgodą SS tzw. organizację czasu wolnego (*Freizeitgestaltung*), która od tej pory miała zajmować się wszelkimi inicjatywami kulturalnymi. Ostatni okres, w którym wykorzystywano Theresienstadt w celach propagandowych, przypada

¹ J. Karas, *Music in Terezín 1941–1945*, New York 1990, s. 11.

na przełom 1942 i 1943 roku, kiedy to 12 grudnia 1942 roku nagrano film z koncertu w „Kaffehaus”. Z kolei od lutego 1943 roku zaczęto do Terezína zwozić artystów z całego obszaru będącego pod wpływem Trzeciej Rzeszy. Wówczas nastąpił okres pełnej swobody, zaprzestano przygotowywania kolejnych transportów na wschód². Pozornym „tchnieniem wolności” miała być realizacja filmu dokumentalnego *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*³ w reżyserii więźnia Kurta Gerrona, mającego potwierdzić znakomite warunki w obozie (którymi zachwyceni byli działacze Międzynarodowego Czerwonego Krzyża i NSDAP). Po jego realizacji rozpoczęły się masowe transporty do Auschwitz⁴. W Theresienstadt znaleźli się ówcześni znakomici instrumentalści (Alicja Herz-Sommer), kompozytorzy (Gideon Klein, Pavel Haas, Viktor Ullmann, Hans Krása⁵) i dyrygenci (Rafael Schächter), którzy mieli dobre warunki do dalszego uprawiania muzyki (choć brakowało papieru nutowego i dobrze nastrojonego fortepianu). Odbywające się w obozie cyklicznie koncerty, przedstawienia operowe, próby orkiestr, chórów i zespołów dziecięcych stały często na bardzo wysokim poziomie. Premiery niektórych utworów i przedstawień były szeroko komentowane jeszcze kilka lat po

- 2 To wówczas na wizytacji w ramach delegacji Międzynarodowego Czerwonego Krzyża w obozie w Theresienstadt znalazł się Maurice Rossel, który, wiedząc, że wizyta obserwatora została zaaranżowana, po latach twierdził: „Mówi się nieprawdą, że Theresienstadt był obozem «potiomkinowskim», nawiązując do obozu przygotowanego na wizytę carycy. [...] To był obóz sfałszowany i zarezerwowany dla osób uprzywilejowanych. [...] Ponieważ kto odbywa zawodo i przez wiele miesięcy wizytację obozów jenieckich, ten nabywa pewnej wprawy, żeby zobaczyć jakąś jednostkę, która robi do niego oko, która ściąga jego uwagę na coś szczególnego. To zdarza się na porządku dziennym. Natomiast tam nic i nic. Potulność i pasywność [...]”. Por. C. Lanzmann, *Un vivant qui passe: Auschwitz 1943 – Theresienstadt 1944*, tłum. M. Bristiger, „Muzykalia” nr 7, s. 11–12 [online], dostęp: http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/lanzmann_muzykalia_7_judaica2%281%29.pdf, stan z dnia 23 V 2015.
- 3 K. Stępień-Kutera, *Kompozytorzy Terezína. Gideon Klein – muzyka przeciw Zagładzie*, „Muzykalia” nr 2, s. 2–3 [online], dostęp: http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/stepien_muzykalia_2.pdf, stan z dnia 23 V 2015.
- 4 Być może Gerron myślał, że w ten sposób zawalczy o życie, swoje i innych. Jednakże w tym samym roku został wywieziony wraz z grupą muzyków i aktorów do Auschwitz.
- 5 Kompozytor wraz z Adolfem Hoffmeisterem przygotował dziecięcą operę *Brundibár*, która oparta została na prostych tekstach i melodiach ludowych, dzięki czemu szybko zyskała ogromną popularność. Akcja osnuta wokół historii Pepička i Aminki. Występując wraz z pomagającymi im zwierzętami, zarabiają oni na mleko dla chorej matki. Niestety z rynku przegania ich zły katoryniarz Brundibár, którego postać była odczytywana symbolicznie. Zob. A. Hoffmeister, *Brundibar* [libretto], tłum. D. Wyszogrodzki, Poznań 2009 [online], dostęp: http://www.wyszogrodzki.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=219:brundibar-opera-dla-dzieci&catid=46:brundibar&Itemid=44, stan z dnia 22 VI 2015. W ostatnich latach popularność opery wzrasta dzięki zarejestrowaniu jej na płycie *Terezin. The Music 1941–1945* w 1991 roku przez FISYO. Prapremiera polska odbyła się w 2009 roku w Teatrze Wielkim w Poznaniu; 22 VI 2015 odbyła się premiera w Muzeum Żydów Polskich w Warszawie.

wojnie⁶. Jednakże charakter wykonywanej w Theresienstadt muzyki nie jest jednoznaczny – uwikłanie muzyków-więźniów w działalność propagandową stoi w sprzeczności z ogólnym obrazem więźnia-muzułmana.

Powojenne, znikome zainteresowanie wspomnieniami o muzyce w czasie postpamięciowym zaczyna dziś przybierać na znaczeniu. Diaspora emigracyjna Żydów z terenów Europy Środkowej w Ameryce Północnej oprócz rozwoju tamtejszych tradycji związanych ze śpiewami synagogałnymi podjęła współpracę z ośrodkami naukowymi zajmującymi się Zagładą⁷ i próbowała dotrzeć do świadków, osób, które przeżyły Zagładę. Również instytucje związane z byłymi obozami w ostatnich latach zaczęły na szerszą skalę inicjować wydarzenia kulturalne i wydawać wspomnienia o muzyce. Na polskim rynku wydawniczym ukazały się też wspomnienia pianistki Alicji Herz-Sommer z pobytu w obozie w Theresienstadt (*Raj pośrodku piekła. Historia Alicji Herz-Sommer ocalałej z Zagłady*⁸ i *Wiek mądrości. Lekcje życia ocalałej z Zagłady Alice Herz-Sommer*⁹), wcześniej opublikowane także w Czechach (*Alice Herzová-Sommerová. Rajská zahrada uprostřed pekla; život v jednom století*¹⁰ i *Století moudrosti. Lekce ze života Alice Herzové Sommerové*¹¹). Popularyzacją muzyki kompozytorów z Terezína zajmuje się powołana w 1991 roku Terezín Music Foundation¹². Twórczością Kleina, Ullmanna i Haasa zainteresowały się m.in. wytwórnie płyt Deutsche Grammophon (płyta z pieśniami w języku czeskim i niemieckim) i Romantic Robot, które wydało dwupłytowy album *Terezín: The Music 1941–44*. Zyskał on ogromną popularność w Stanach Zjednoczonych¹³.

6 L. Ostalowska, *Farby wodne*, Wołowiec 2011, s. 13–16.

7 W Internecie pojawiło się też wiele stron poświęconych recepcji muzyki z czasu Zagłady. Wydaje się, że najwięcej informacji źródłowych, fonograficznych, nutowych i bibliograficznych dostarcza strona *Music and the Holocaust* [online], dostęp: <http://holocaustmusic.ort.org/about-us/>, stan z dnia 23 V 2015. Pewnych informacji dostarcza także United States of Memorial Museum, zob. *Music of the Holocaust: Highlights from the Collection* [online], dostęp: <http://www.ushmm.org/exhibition/music/detail.php?content=moor>, stan z dnia 23 V 2015.

8 M. Müller, R. Piechocki, *Raj pośrodku piekła. Historia Alicji Herz-Sommer ocalałej z Zagłady*, przeł. K. Żak, Warszawa 2012.

9 C. Stoessinger, *Wiek mądrości. Lekcje życia ocalałej z Zagłady Alice Herz-Sommer*, wstęp V. Havel, z ang. przeł. M. Szubert, Warszawa 2014.

10 M. Müllerová, R. Piechocki, *Alice Herzová-Sommerová. Rajská zahrada uprostřed pekla; život v jednom století*, z německého originálu přeložila N. Fojtů, Praha 2009.

11 C. Stoessingerová, *Století moudrosti. Lekce ze života Alice Herzové Sommerové*, s předmluvou V. Havla, z anglického originálu přeložila L. Čižmárová, Brno 2012.

12 Oprócz działalności wydawniczo-fonograficznej fundacja inicjuje także wydarzenia artystyczne i edukacyjne. *Terezín Music Foundation* [online], dostęp: <http://www.terezinmusic.org/>, stan z dnia 23 V 2015.

13 W głównej mierze dzięki umieszczeniu na płycie opery dziecięcej *Brundibár*. Efektem tej wzmożonej popularności jest film Hilary Helstein *Widziane tymi oczami*, w którym reżyserka dotarła do więźniów-dzieci występujących w przedstawieniach w Theresienstadt.

W wielu opracowaniach dotyczących literatury Holocaustu, w których wspomnienia są rozumiane jako „próba nadania literackiej formy doświadczeniu wymykającemu się słowu”¹⁴, natrafiamy na metodologiczny problem klasyfikacji i podziału gatunków, różnego podejścia do literatury fikcjonalnej, niefikcjonalnej i tekstów postpamięciowych. Podejmowany co jakiś czas w dyskursie dotyczącym Zagłady problem autentyczności i wiarygodności przedstawianych świadectw oraz pisanie z perspektywy czasu¹⁵ zostaje skonfrontowany z ogólnymi stwierdzeniami funkcjonującymi w świadomości społecznej i historycznej. Wspominany już aspekt uwikłania muzyki w machinę obozową powstrzymywał ocalonych muzyków przed publikacją wspomnień:

Również po wojnie w środowiskach byłych więźniów, a także ludzi zupełnie nie związanych z tego typu doświadczeniami życiowymi, często jako były członkinie obozowej kapeli spotykałyśmy się z wyraźną dezaprobatą. Pomijając utrzymującą się przez wiele lat niechęć mówienia o tamtych czasach, oprócz relacji złożonych na potrzeby muzealnego archiwum nie wypowiadałyśmy się publicznie ani nie było w nas chęci spisania swych wspomnień. Okazało się, że również Żydówki żyjące na Zachodzie, były członkinie kapeli, przez długie lata nie wypowiadały się na temat swych przeżyć obozowych i grania w orkiestrze¹⁶.

Wysoki poziom wykształcenia muzycznego młodych kobiet na przełomie XIX i XX wieku już od kilku dekad interesuje badaczy zajmujących się memu-arystyczną twórczością dziewcząt, które, przebywając w szkołach z internatem, zajmowały się głównie pisaniem dziennika¹⁷. Środkowoeuropejskie pozostałości romantyczne związane z muzycznym odrodzeniem narodowym, które przejawiało się w graniu¹⁸ i śpiewaniu popularnych pieśni opartych na melodiach ludowych, skutkowało wysokim odsetkiem instrumentalistek w obozach Zagłady. Wielokulturowe miasto – Praga, w którym mieszkali muzycy, dodatkowo sprzyjało kul-

14 D. Krawczyńska, *Literaturoznawstwo wobec piśmiennictwa o Zagładzie*, [w:] *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. P. Czapliński i E. Domańska, Poznań 2009, s. 131.

15 Emil Fackenheim po latach przyznał, że poznał specyfikę obozu w Sachsenhausen, w którym przebywał, dopiero po przeczytaniu historycznego studium o tym miejscu. Podaje za: tamże, s. 135.

16 H. Dunicz-Niwińska, *Drogi mojego życia. Wspomnienia skrzypaczki z Birkenau*, spisała M. Szewczyk, Oświęcim 2013, s. 86.

17 Wielokrotnie omawiana figura pensjonarki, która oprócz prób autokreacji w swoim dzienniku/pamiętniku wyróżniała się zdolnościami aktorskimi i muzycznymi. Zob. P. Rodak, *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku*, Warszawa 2011.

18 Najczęściej na skrzypcach, fortepianie i wiolonczeli – są to trzy instrumenty uznawane za najbardziej „romantyczne”.

turowo-artystycznemu rozwojowi. Pomimo że żydowskie rodziny Herzów, Ullmanów, Kleinów nie kultywowały tradycji związanych z obrzędowością religijną i rozmowami w języku jidysz, to dzieci wzajemnie uczyły się grać na instrumentach i śpiewać popularne piosenki¹⁹. Rodzina Herzów znała się z rodziną Gustava Mahlera, z kolei Irmę i Pavla Sommerów odwiedzali członkowie Praskiego Kręgu, do którego należeli m.in. Max Brod, Oskar Baum, Franz Kafka czy przyszły mąż Irmy – Felix Weltsch. Byli oni młodymi przedstawicielami niemieckojęzycznej awangardy pochodzenia żydowskiego. Spotkania praskich Żydów muzyków odbywały się na Hagiborze. Dyrektor gminy żydowskiej i meloman Rudolf Freudenberg dbał o muzyczną edukację najmłodszych dzieci – to wówczas rozpoczęły się próby do opery dziecięcej *Brundibár*, której premiera odbyła się już w Theresienstadt²⁰. Rozwój odnawiającej się po latach zniewolenia kultury muzycznej w Pradze został zatrzymany. Młodzi, dwudziestoletni kompozytorzy i instrumentalści, którzy dopiero zaczynali „doświadczać” artystycznego życia, musieli zmierzyć się ze swoją kulturą i religią, tępioną przez nazistów. Wraz z zajęciem Czechosłowacji przez Hitlera muzyczna elita żydowska była zmuszona przenieść swoje działania artystyczne do prywatnych mieszkań, które z czasem musieli zamienić na obozowe baraki. Powrócili tym samym do rozpowszechnionego w XIX wieku rodzinnego muzykowania w domach, w małych kwartetach, zespołach kameralnych, grywając zarówno swoje kompozycje, jak i klasykę kanonu literatury muzycznej.

Alicja Herz-Sommer urodziła się w 1903 roku w Pradze. Od najmłodszych lat przysłuchiwała się grze na fortepianie i skrzypcach, na których ćwiczyli jej matka, starsza siostra i brat. Z biegiem czasu dziewczynka zaczęła pobierać lekcje u wybitnego praskiego profesora Václava Štěpána. Dom Herzów szybko stał się salonem muzycznym dla sąsiadów i przyjaciół. Wspólne występy z bratem Pavlem, siostrą Marianną czy koleżanką Trudą pozwoliły Alicji nabrać pewności siebie i nauczyć się współpracować w zespole kameralnym²¹. W domu mó-

19 Żydowskie przywiązanie do obrzędowości i pieśni wynika z pokoleniowego przekazywania dziedzictwa kulturowego Izraela: „Pomimo braku własnej państwowości zasadnicze zręby tego dziedzictwa zachowały się do naszych czasów. Paradoksalnie diaspora i brak państwowości przyczyniły się w znacznym stopniu do jego przetrwania. Jak się wydaje, ten wyjątkowy fenomen kultury żydowskiej przetrwał próbę czasu dlatego, iż Żydzi posiadają niebywałą świadomość wielowiekowego dorobku własnego narodu, na który składają się: religia, język, sztuka, wiedza, normy i obyczaje oraz niezmiennie zasady moralne. Całość tego kanonu była i jest wpajana najmłodszym członkom społeczności poprzez rodzinę, instytucje religijne oraz wybitnych przedstawicieli narodu żydowskiego”. Cyt. za: M. Krajewska, *Współczesne śpiewy synagogi amerykańskiej i ich praktyka wykonawcza*, Poznań 2014, s. 87.

20 J. Karas, dz. cyt., s. 97.

21 Grali wówczas romantyczne miniatury Schumanna (ulubionym utworem Alicji było *Marzenie*) i Schuberta lub utwory ze zbiorów czeskich tańców narodowych w opracowaniu Dvořáka czy Smetany.

wiło się po czesku i niemiecku, babcia porozumiewała się także w jidysz, na co bardzo negatywnie reagowała matka pianistki. Alicja w trakcie studiów w Niemieckiej Akademii Muzyki i Sztuk Przedstawiających w Pradze brała udział w wielu konkursach fortepianowych. Na swoim pierwszym koncercie zagrała *Koncert fortepianowy e-moll* Fryderyka Chopina. W repertuarze miała zarówno sonaty klasyczne Beethovena czy romantyczne miniatury, jak i współczesne utwory fortepianowe czeskich kompozytorów (Nováka, Ullmanna).

W Terezynie warunki do tworzenia muzyki były całkowicie inne. W obozie znajdowały się sale koncertowe i ćwiczeniowe wyposażone w całkiem dobrej jakości instrumenty muzyczne. Na początku lipca 1943 roku do Terezína przyjechała rodzina Sommerów. Jeszcze w Pradze wśród społeczności żydowskiej panowało przekonanie, że „skoro tam urządzają nawet koncerty – to nie będzie aż tak źle”²². Jednakże przytłaczająca szarość bloków zdziwiła Alicję:

Alicję uderzyło, że wszystkie domy były zbudowane identycznie, podobnie jak jedenaście budynków koszarowych; potężne, ponure gmaszyska, które miały, jak się wkrótce przekonała, źle działające, całkowicie niewydolne instalacje sanitarne. Przeważnie jednopiętrowe tylko budynki były zaniedbane i miały odpychające podwórka bez zieleni, na które nie zbłądził promień słońca²³.

Alicja codziennie rano odprowadzała syna Sommerów Stefana do przedszkola, w którym Rafael Schächter zaplanował próby do *Brundibára*. Chłopiec, który bardzo ładnie śpiewał, został wyznaczony do roli wróbla. Alicja nie musiała chodzić do pracy, jej codziennym zadaniem było przygotowywanie repertuaru na koncerty. Z kolei mąż Leopold, który ciężko pracował fizycznie, był wieczorem bardzo wyczerpany. Pianistce przyszło ćwiczyć w sali, która była

[...] tak mała i nędzna jak wszystkie kwatery. Przypominała raczej komórkę na rupiecie niż pokój ćwiczeń dla pianistów. Stały tam jedynie dwa krzesła i stary fortepian, który jednak został starannie nastrojony przez fachowca. Jedyne okno się zaciągało. [...] Ze ścian odpadał tynk, jakby to małe pomieszczenie przez dziesiątki lat stało puste. A jednak pianiści z Theresienstadt byli wdzięczni za możliwość odseparowania – choćby tylko na krótki czas. Aktualnie w getcie mieszkało już tylu zawodowych pianistów, że każdemu można było przydzielić tylko pół godziny dziennie. Wielu z tych, którzy tu codziennie ćwiczyli, nosiło nazwiska znane w całej Europie²⁴.

22 M. Müller, R. Piechocki, *Raj pośrodku piekła. Historia Alicji Herz-Sommer ocalałej z Zagłady*, tłum. K. Żak, Warszawa 2012, s. 172.

23 Tamże, s. 180.

24 Tamże, s. 193.

Z czasem warunki zaczęły się pogarszać – rozpoczęły się wywózki do Auschwitz, zaczynało brakować żywności, lekarstw i węgla na opał: „na rękach wełniane rękawiczki bez palców, na głowie czapka, a na kardigan narzucone ciepłe palto zimowe – oto strój, w jakim Alicja w styczniu 1944 roku siedziała w pokoju ćwiczeń²⁵”. Śmierć stała się elementem codzienności:

W następnych tygodniach i miesiącach Alicja jeszcze starannie niż dotąd starała się unikać takich przeżyć. Śmierć była w Theresienstadt elementem codzienności. Wciąż wybuchały epidemie, które szybko się szerzyły i powalały osłabionych ludzi. Śmierć patrzyła ludziom w twarz²⁶.

Po etapie „pozornej” swobody pogłoski o wywózkach nasiliły się. Zaplanowany masowy transport artystów poniekąd przestraszył Alicję – spośród pianistek pozostała ona jedna, tylko dlatego, że miała małego syna:

Pewnej jesienią ponurej niedzieli, 15 października 1944 roku, pracownicy „wydziału organizacji czasu wolnego” otrzymali wezwanie do wyjazdu do pracy. Już pojutrze rano mają iść na „transport” [...]. Theresienstadt zatrzęsł się w posadach. Wszyscy aktorzy, reżyserzy, muzycy, dyrygenci zostali wyznaczeni do wywózki. Wymienię tylko Gustava Schorsch, Franta Zelenkę, Hansa Krásę, Viktora Ullmanna, Gideon Kleina, Raphaela Schächtera i Karla Ančerla [...]. SS zarządziło, żeby pozostawić w obozie tylko jedną pianistkę, a ponieważ Alicja Herz-Sommer ma siedmioletniego syna, wybór padł na nią²⁷.

Zakaz wykonywania i słuchania muzyki Fryderyka Chopina na terenie ziem okupowanych przez Trzecią Rzeszę obowiązywał niemal od początku drugiej wojny światowej. Jak pisze Mieczysław Tomaszewski:

[...] twórczość Fryderyka Chopina [...] swoją zjawiskowością niemal wyduszała wypowiedanie sądów wartościujących. W każdym razie nikogo nie pozostawiała obojętnym [...]. Polskość muzyki autora *Poloneza As-dur* została wydobyta i zaakcentowana jako wartość wyjątkowa i wysoka w stopniu najwyższym – właśnie przez Europę. Wystarczy przypomnieć słynne słowa Heinego („Polska mu dała...”) i Schumanna (te o armatach ukrytych w kwiatach mazurków). To Liszt twierdził, iż Chopin „jedynie Polskę unieśmiertelniał w swych dziełach”²⁸.

25 Tamże, s. 213.

26 Tamże, s. 202.

27 Tamże, s. 262–263.

28 M. Tomaszewski, *Chopin. Fenomen i paradoks*, Lublin 2009, s. 11, 25.

Fenomen popularności muzyki Chopina związany był z dziewiętnastowieczną emigracyjno-martyrologiczną tradycją romantyczną. Pianista, który nie mógł powrócić do Polski, by walczyć w powstaniu listopadowym, przemawiał przez swoje kompozycje, stając się symbolem-ikoną²⁹. Jego muzyka zawierała w sobie dużą dawkę wirtuozerii stylu *brillant* oraz odwołań do emocji i melodii ludowych. Przewodnikiem emocjonalnym i muzycznym w okresie Zagłady był dla Alicji Herz-Sommer właśnie Fryderyk Chopin. To jego *Koncert fortepianowy e-moll* zagrała na pierwszym publicznym występie, a *24 Etiudy* miały ją ocalić:

Do dzisiaj dokładnie pamiętam, jak w najgłębszej rozpaczycy usłyszałam nagle głos wewnętrzny: „Ćwicz dwadzieścia cztery etiudy, to cię uratuje”. Zaczęłam więc uczyć się etiud Chopina – a należą one do najtrudniejszych utworów fortepianowych, jakie kiedykolwiek powstały. One były moim azylem i nieznanym dotąd wyzwaniem dla mojej siły woli i dyscypliny. Dały mi godziny wolności w świecie pograżonym w upadku. Kiedy człowiek jest w rozpaczycy, mierzy siły na zamiary³⁰.

Muzyka Chopina wyzwalała w więźniach pozytywne emocje. Zasłuchani miłośnicy jego twórczości mogli odnaleźć chwilę wytchnienia:

Krása wiedział o planowanym koncercie i znał zapowiedziany program [*24 Etiudy* – przyp. P.K.]. Miał teraz nadzieję posłuchać muzyki Fryderyka Chopina, którą szczególnie lubił. Kiedy Alicja przestała grać, potajemny słuchacz wstał i zaczął bić brawo. [...] Czcigodna Alicjo, czy wolno mi prosić panią o tę grzeczność, by zagrała pani dla mnie Scherzo b-moll Chopina? Był to jego ulubiony utwór. Utwór ten emanuje humorem, pogodą, energią i radością. Z drugiej strony są w nim ciemne i dramatyczne momenty, które fascynowały Hansa³¹.

Inną postać przyjmowała muzyka zinstrumentowana na obozową kapelę kobietą w Birkenau. Jedną z form kontestacji były próby aranżacji *Żalu* Fryderyka Chopina (według *Etiudy E-dur* op. 10 nr 3):

Było to dla nas niezapomnianym, budzącym głębokie wzruszenie przeżyciem [...]. Grałyśmy go dla siebie oraz więźniarek, które chyłkiem zaglądały do nas, by

29 Muzycznym odzwierciedleniem tej sytuacji miała być *Etiuda rewolucyjna*. Dla Alicji Herz-Sommer etiuda ta była muzyczną opowieścią o jej sytuacji: „Fryderyk Chopin, gdy napisał ją we wrześniu 1831 roku, musiał być w podobnym stanie ducha jak Alicja”. Cyt. za: M. Müller, R. Piechocki, dz. cyt., s. 167.

30 Tamże, s. 7–8.

31 Tamże, s. 197–198.

usłyszeć coś szczególnego, coś, co poprzez muzykę wyrażało nasz opór wobec niemieckich oprawców³².

Więźniarki musiały się wzajemnie pilnować i unikać szerszego rozpowiadania, w jaki sposób spędzają „wolny czas”, gdyż za wykonywanie zakazanej muzyki groziła kara śmierci³³. Alicja Herz-Sommer, ćwicząc 24 *Etiudy*, chciała osobiście wyrazić swoją niechęć do działań nazistowskich. Sytuację więźniów wyrażać miała *Etiuda rewolucyjna*:

Jak bardzo akurat ten utwór odzwierciedla sytuację śmiertelnego zagrożenia i buntu, o tym świadczy historia jego powstania. [...] Szalona pasja, bolesna udęka, odżywające nadzieje – wszystko to Chopin przetworzył w muzykę i napisał. [...] Choć w tym, co skłoniło Alicję do zajęcia się dwudziestoma czterema etiudami, był smutek i ból po stracie, to już w pierwszych dniach ćwiczenia jej bezsilność zmieniała się w protest, w przeciwstawienie się na swój osobisty sposób narodowym socjalistom i bunt przeciwko odebraniu jej godności³⁴.

W rozdziałach *Przed inferno* i *Po inferno* Alicja Herz-Sommer wokół literacko-synestezyjnych omówień *Etiud* Fryderyka Chopina prowadzi narrację dotyczącą wszystkich tych, którzy nie przeżyli Zagłady. Dookreślenia charakteru etiud są odzwierciedleniem cech osobowych wspominanych postaci:

Czwarta *Etiuda cis-moll* jest pełna energii i witalności. Szaleńczo szybka, ale z niewzruszonym rytmem jak w zegarku. Od początku rozwija się w niej ogromna siła, która nadaje muzyce charakter demonicznej dzikości i oddaje napięcie niczym przed potężną burzą. [...] Taka nieugięta siła podtrzymywała Karela Bermana, czeskiego basistę, w Theresienstadt i obozie Zagłady Auschwitz, gdzie musiał pracować przy wywożeniu śmieci³⁵.

32 H. Dunicz-Niwińska, dz. cyt., s. 85.

33 Niektórzy komendanci, miłośnicy muzyki żydowskiej i cygańskiej, specjalnie prosili o wykonywanie tych utworów na prywatnych uroczystościach. Wspominając przesłuchanie do obozu, Szymon Laks pisze: „Wydaje mi się, że najlepiej będzie zagrać coś technicznie efektownego i bez namysłu porywam się na pierwsze takty koncertu Mendelssohna, zapominając zupełnie, że to «żydowski» kompozytor [...]. Całe szczęście, że po kilku zaledwie taktach dyrygent daje mi znak, żebym przerwał”. Zob. S. Laks, *Gry oświęcimskie*, Londyn 1979, s. 35.

34 M. Müller, R. Piechocki, dz. cyt., s. 165–166. Formą kontestacji były też pieśni czy trawestacje popularnych wierszy i kolęd. Zob. *Tango leż śpiewajcie muzy. Poetyckie dokumenty Holocaustu*, red. B. Umińska-Keff, Warszawa 2012. W tym zbiorze możemy odnaleźć stroficznie ułożone obozowe trawestacje hymnów, takich jak *Mazurek Dąbrowskiego* czy *Smutno mi, Boże* Juliusza Słowackiego.

35 M. Müller, R. Piechocki, dz. cyt., s. 229.

Etiudy „chciała grać nie tylko dlatego, że były dla niej ostoją, lecz także dlatego, że przesłanie zawarte w tych muzycznych utworach w wyjątkowy sposób odzwierciedla wzloty i upadki egzystencji człowieka”³⁶. Przesłanie związane z sytuacją graniczną – Zagładą, która tak dotknęła rodzime środowisko pianistki. Dlatego ta sytuacja wymagała od Alicji przekroczenia także muzycznych granic:

Dzieło Fryderyka Chopina – wysławiane jako doskonałe połączenie najwyższej wirtuozerii i muzycznego geniuszu – wciąż od nowa zajmowało Alicję. Zdolność opanowania wszystkich dwudziestu czterech etiud i wykonania ich kolejno w jednym koncercie była dla niej dowodem najwyższego mistrzostwa i wydawała się jej samej nieosiągalna. Niektóre z nich są istotnie na granicy tego, co możliwe do zagrania³⁷.

Spisane kilka lat przed śmiercią wspomnienia Alicji Herz-Sommer są próbą pogodzenia się z traumą po utracie męża i bliskich. Muzyka pozwoliła jej przeżyć, sprawiła, że ocalała i to właśnie jej poświęciła większość poobozowego życia. Pianistka, której płynna tożsamość rozpięta jest pomiędzy żydowskością i Europą Środkową, w nurcie postpamięciowym ponownie próbuje przepracować tamte wydarzenia. Towarzysząca jej przez całe życie muzyka Chopina, a zwłaszcza utożsamiane ze zmarłymi współwziewniami *Etiudy*, stają się spoiwem ocalającym pamięć o pokoleniu muzycznej elity żydowskiej. Elity, której muzyka „wryła się w ciała, [a powracające melodie] będą ostatnią rzeczą z lagru, o jakiej zapomnimy: są one głosem lagru [podkr. P.K.]”³⁸. Głosem lagru – uwikłaną w machinę śmierci muzyką³⁹, która u Alicji Herz-Sommer do końca życia wywoływała pozytywne emocje związane z jej ocaleniem.

Bibliografia

Bristiger Michał, „Cesarz Atlantydy” Viktora Ullmana, „Muzykalia” nr 6 [online], dostęp: http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/bristiger3_muzykalia_6_judaica1.pdf, stan z dnia 23 V 2015.

36 Tamże, s. 196.

37 Tamże, s. 164–165. Herz-Sommer przywołuje także przypadek Artura Rubinsteina, który „bał się tego”: „W końcu nagrałem praktycznie całego Chopina, z wyjątkiem etiud. Wiele z nich grałem na koncertach, ale niektóre pominąłem, nie wierząc, że mógłbym im sprostać”. Cyt. za: A. Rubinstein, *Moje długie życie*, tłum. J. Kydryński, Kraków 1988, s. 630.

38 P. Levi, *Czy to jest człowiek?*, tłum. H. Wiśniowska, Kraków 1978, s. 48.

39 P. Quignard, *Nienawiść do muzyki*, tłum. E. Wieleżyńska, „Literatura na Świecie” 2004 nr 1–2, s. 183.

- Dunicz-Niwińska Helena, *Drogi mojego życia. Wspomnienia skrzypaczki z Birkenau*, spisała Maria Szewczyk, Oświęcim 2013.
- Hoffmeister Adolf, *Brundibár* [libretto], tłum. D. Wyszogrodzki. Poznań 2009 [online], dostęp: http://www.wyszogrodzki.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=219:brundibar-opera-dla-dzieci&catid=46:brundibar&Itemid=44, stan z dnia 22 VI 2015.
- Karas Joza, *Music in Terezín 1941–1945*, New York 1990.
- Krajewska Monika, *Współczesne śpiewy synagogi amerykańskiej i ich praktyka wykonawcza*, Poznań 2014.
- Krawczyńska Dorota, *Literaturoznawstwo wobec piśmiennictwa o Zagładzie*, [w:] *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. Przemysław Czapliński i Ewa Domańska, Poznań 2009.
- Kuna Milan, *Hudba na hranici života*, Praha 1990.
- Laks Szymon, *Gry oświęcimskie*, Londyn 1979.
- Lanzmann Claude, *Un vivant qui passe: Auschwitz 1943 – Theresienstadt 1944*, tłum. Michał Bristiger. „Muzykalnia” nr 7 [online], dostęp: http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/lanzmann_muzykalnia_7_judaica2%281%29.pdf, stan z dnia 23 V 2015.
- Levi Primo, *Czy to jest człowiek?*, tłum. Halszka Wiśniowska, Kraków 1978.
- Müller Melissa, Piechocki Reinhard, *Raj pośrodku piekła. Historia Alicji Herz-Sommer ocalałej z Zagłady*, tłum. Krzysztof Żak, Warszawa 2012.
- Music and the Holocaust* [strona Holocaust Music Organization online], dostęp: <http://holocaustmusic.ort.org/about-us/>, stan z dnia 23 V 2015.
- Music of the Holocaust: Highlights from the Collection* [strona United States of Memorial Museum online], dostęp: <http://www.ushmm.org/exhibition/music/detail.php?content=moor>, stan z dnia 23 V 2015.
- Ostałowska Lidia, *Farby wodne*, Wołowiec 2011.
- Quignard Pascal, *Nienawiść do muzyki*, tłum. Ewa Wieleżyńska, „Literatura na Świecie” 2004 nr 1–2, s. 183–200.
- Rodak Paweł, *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku*, Warszawa 2011.
- Rubinstein Artur, *Moje długie życie*, tłum. J. Kydryński, Kraków 1988.
- Stępień-Kutera Katarzyna, *Kompozytorzy Terezína. Gideon Klein – muzyka przeciw Zagładzie*, „Muzykalnia” nr 2 [online], dostęp: http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/stepien_muzykalnia_2.pdf, stan z dnia 23 V 2015.
- Stoessinger Caroline, *Wiek mądrości. Lekcje życia ocalałej z Zagłady Alice Herz-Sommer*, wstęp V. Havel, z ang. przeł. M. Szubert, Warszawa 2014.
- Tango też śpiewajcie muzy. Poetyckie dokumenty Holocaustu*, red. Bożena Umińska-Keff, Warszawa 2012.

Terezin Music Foundation [online], dostęp: <http://www.terezinmusic.org/>, stan z dnia 23 V 2015.

Tomaszewski Mieczysław, *Chopin. Fenomen i paradoks*, Lublin 2009.

Musical Memories of the Shoah. Points of Ambiguity in Frédéric Chopin's *Études* from Alice Herz-Sommer's Perspective

Summary

The main theme of the paper is music in the perspective of extermination, discussed on the basis of the literary memories written by Alice Herz-Sommer. The first part of the text concerns music in the extermination camps and it is a historical overview of the general conditions and prisoners musicians in Theresienstadt. Alice Herz-Sommer, a famous Czech pianist, was one of them. Music was the only art form used by Nazis in their propaganda operations. Herz-Sommer's musical memories concern personal feelings and experiences of the survivors in the extermination camp. The paper also emphasizes the role of Frédéric Chopin's music, which helped Alice Herz-Sommer to survive. The composer's piano *Études* inspired her metastories about sound, expression, family and survivors.