

Gideon Klein, klavírista terezínského ghetta

Lubomír Spurný

Následující zamyšlení se obrací ke Gideonu Kleinovi (1919-1945) jako k významnému interpretovi terezínského ghetta. Je kritickou syntézou dosavadních tvrzení o této oblasti Kleinova tvůrčího odkazu, jak je nalezneme rovněž ve dvou kleinovských monografiích, a současně pokusem o jeho nové zhodnocení.

Monografie Davida Fligga *Dopis od Gideona. Krátký život hudebního génia* (anglicky a česky)¹ je prací o skladateli, jehož dílo nevelké rozsahem, přesto významné svým dosahem, se stalo strhující výpovědí o tragické době. Druhý život Gideona Kleina prošel ovšem již daleko dříve jistými peripetemi a obraz mladého skladatele a klavíristy vyhlíží méně romanticky, než napovídá název zmiňované publikace a příslušné kapitoly věnované Kleinově klavírní hře. Pomineme-li vzpomínky terezínských přeživších, první ucelenou výpověď o životě a díle skladatele nabídl v roce 1977 Milan Slavický ve studii *Gideon Klein - torzo života a díla*.² V roce 1990 předal Eduard Herzog skladatelově sestře Elišce Kleinové kufr s dokumenty a skladbami, které u něj Klein uschoval před deportací do Terezína. Přisun nového materiálu pak přivedl Slavického k napsání znamenité biografické skici nesoucí název jeho původní studie (česky a anglicky, 1996).³ Vztah Milana Slavického k tomuto tématu byl navýsost osobní, což sehrálo nemalou roli v možnosti přístupu k materiálům z osobního archivu Elišky Kleinové či z archivu přátel a kolegů. Rodina Slavických totiž pocházela z Tovačova, který se nachází nedaleko Kleinova rodiště Přerova, a otec Milana Slavického, významný český skladatel Klement Slavický (1910-1999), věnoval v roce 1928 mladému Kleinovi klavírní skladbu *Vendelínkovi (Für Vendelínek)*.⁴

„Terezínští skladatelé“

¹ FLIGG, David. *Dopis od Gideona. Krátký život hudebního génia*. Praha: P3K, 2019.

² SLAVICKÝ, Milan. Gideon Klein – torzo života a díla. *Hudební věda*, roč. 14 (1977), č. 4, s. 336-360.

³ SLAVICKÝ, Milan. *Gideon Klein – torzo života a díla*. Praha: Helvetica-Tempora, 1996.

⁴ Autograf skladby je uložen v Židovském muzeu v Praze (JMP), inv. č. GK II/30.

Spolu s Viktorem Ullmannem, Pavlem Haasem, Hansem Krásou, Zikmundem Schulem či Karlem Reinerem patří Gideon Klein mezi skladatele střední a mladší generace, jež se svou tvorbou řadili k moderním tendencím 20. století. Až na tuto okolnost a společný židovský původ se zdá být jejich spojení nahodilé. Skupina, označovaná jako *terezínští skladatelé*, není a snad ani nechtěla být prototypem kompoziční školy. Jmenovaní autoři nevyznávali společnou etiku a poetiku tvůrčí práce, nevyužívali podobné kompoziční postupy a nebyli sdružení pod patronací výrazné tvůrčí osobnosti. Jejich skladby vzniklé v Terezíně mají velmi málo společného s inovativní tvorbou, překonávající zastaralé metody či šokující svou neotřelostí. Neukrývají v sobě ani snahu o diferenciaci uměleckých postupů či o nalezení neopotřebovaných forem a žánrových kombinací.

Označení *terezínští skladatelé* má přesto své opodstatnění. Místo vzniku významně prostupuje tvorbou a nebývalým způsobem určuje i charakter děl. Do ustrojení těchto děl promlouvají ryze praktické důvody určené životní situací, ve které se každý ze skladatelů v danou chvíli nacházel. Díky odkazu terezínských skladatelů jsme účastni momentu, kdy se komponování stávalo skrytým zápasem o přežití. Důležitou roli sehrál rovněž fakt, že osudy svých děl více než kdy jindy tyto skladatelé spojovali s vybranými interprety. Ti byli většinou prvními zadavateli a v řadě případů také těmi, jež autograf uchránili před zničením.

Soustředíme-li se na Kleina, jeho původní autorská tvorba není rozsáhlá. Vedle převážně vokálních a sborových skladeb jsou dnes nejznámější *Sonáta pro klavír* (1943) a *Trio pro housle, violu a violoncello* (1944). V Kleinově biografii jde o díla klíčová, jež dávají tušit perspektivy budoucího tvůrčího vývoje. Nic na tomto tvrzení nemění ani skutečnost, že bez zamýšlených závěrečných vět zůstávají pouhými torzy. Hektický závod s časem určil nejen rozsah a obsazení skladeb, promítl se také do jejich expresivity a fragmentárnosti.

Pro Kleinovo *Trio* platí, podobně jako je tomu v řadě případů u Haase či Ullmanna, že jsou prostoupeny systémem znaků a citací různé úrovně, vyjevujících touhu vyprávět tragický příběh a nesklouznout při tom ke kýči. Obsahy těchto děl jsou pak ukryty pod povrchem, a to daleko skrytěji, než tomu běžně bývá. Metoda vřazovat do struktury díla citace a „intonace“ jako materiál, kterého lze konstitutivně využít, byla v Terezíně běžná také v umělecky méně náročných žánrových oblastech. V Kleinově případě je ve druhé variační větě použito jako téma moravská lidová píseň *Ta kněždubská věž*. Může nám sice být lhostejné, jaké měl Klein

při psaní této skladby aspirace, funkce, jakou takto použitý citát zastává, se však zdá být zřejmá. Motivy loučení, létání či odplouvání, Praha či nedaleké pahorky Českého středohoří se staly výraznými jazykovými obrazy začleněnými do mnoha terezínských básní a písní. Pohled na nebe, do proudu Ohře nebo na nedaleký obzor přes hradby ghetta odkazuje na prožitý smutek či touhu po svobodě.

U obou jmenovaných Kleinových skladeb se jedná o díla moderní stylizace, výrazně ovlivněná autorovými představami o nové tvůrčí poetice, reprezentované především Arnoldem Schönbergem, Leošem Janáčkem a Aloisem Hábou. V řadě míst autor rovněž nezapře svůj vztah k pozdně romantické tradici. Přes tyto dílčí syntézy ovšem Klein nevytvořil, či lépe nemohl vytvořit vlastní nezaměnitelný kompoziční styl.

Prostředí ghetta bezesporu vtisklo zvláštní výraz také interpretačním výkonům. Více než kdy jindy se zde dostává ke slovu okamžik a místo, ve kterém hudba zní. Ne náhodou se tato problematika objevuje v řadě textů různé úrovně a zaměření, pohybujících se od záměrně vytvářených literárních fikcí až ke snahám po vystižení historické reality.⁵

Ghetto Terezín

4. prosince 1941 byl Klein zařazen do jednoho z prvních terezínských transportů. Válka a věznění v terezínském ghettu je závěrečnou, tragickou etapou Kleinova života, zhuštěna do tohoto okamžiku se ovšem stane pro jeho tvorbu rozhodující.

Nedlouho po svém příchodu do Terezína se mladý Klein zapojil do kulturního života ghetta. Společně se Zigmundem Schulem se stal aktivním pomocníkem Rafaela Schächtera (1905–1945), klavíristy a dirigenta, jedné z vůdčích postav hudebního života v Terezíně, který vedl

⁵ Významný posun v této oblasti přinesli muzikologové, kteří se od 80. let minulého století poučeně vyjadřovali k hudebnímu životu v terezínském ghettu. Byli jimi především Milan Kuna a Lubomír Peduzzi. Srov. KUNA, Milan. *Hudba na hranici života: O činnosti a utrpení hudebníků z čes. zemí v nacistických koncentračních táborech a věznicích*. Praha: Naše vojsko, 1990; Týž. *Hudba vzdoru a naděje: Terezín 1941–1945*. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2000; PEDUZZI, Lubomír. *O hudbě v terezínském ghettu. Soubor kritických statí*. Brno: Barrister & Principal, 1999. Pro mnoho autorů, především v zahraničí, je pak významnou inspirací kniha Joži Karase *Music in Terezín: 1941–1945* (1985). Karas využil k popisu důležitých událostí četná svědectví a prameny, které nebyly do té doby běžně k dispozici. I přes některé nepřesnosti stále platí, že tuto knihu můžeme považovat za relevantní pomůcku k orientaci v hudebním životě terezínského ghetta. Srov. KARAS, Joža. *Music in Terezín 1941–1945*. New York: Beaufort Books Publishers, 2002.

zpočátku mužský sbor zpívající česky a hebrejsky. Spolu s jinými se Klein věnoval úpravám lidových písní, především českých a slezských, ale i židovských a ruských. Někdy v první polovině roku 1942 začal prosazovat také vlastní pianistické ambice. Klein koncertoval v Terezíně již od samého počátku, tenkrát ovšem v téměř ilegálních podmínkách. Bylo to v době, kdy byly veřejné akce zakázány. Doloženy jsou dva programy, které zazněly na bližší nespecifikovaném počtu koncertů. Podle svědectví Trudy Solarové,⁶ jež byla soukromou žákyní Viléma Kurze, vystoupil Klein v druhé polovině roku 1942 na utajeném koncertě pořádaném na půdě domova pro mládež. Na nově opraveném nástroji, který přesto nebyl v odpovídajícím stavu, zněla hudba Ludwiga van Beethovena.⁷ Do terezínského kulturního života se pak Klein aktivně zapojil v následujících měsících a s neutuchající energií se mu věnoval po celou dobu internace v ghettu.⁸ Podle množství provedených skladeb a počtu vystoupení jej můžeme zařadit na páté místo. V tomto směru jej předčili Renée Gärtnerová-Geringerová (1908–1944), Bernard Kaff (1905–1944), Alice Herzová-Sommerová (1903–2014) a Edith Krausová-Steinerová (1913–2013).⁹ S ohledem na Kleinovo mládí, interpretační zkušenosti, umělecké renomé a angažmá v jiných oblastech se jistě nejedná o překvapivé tvrzení.

⁶ Truda Solarová (1923–?) je autorkou vzpomínky na Gideona Kleina, zařazené do memoárové publikace *Terezín* (1965). Srov. SOLAROVÁ, Truda. Gideon Klein. In: EHERMANN, František – HEITLINGER, Otta – ILTIS, Rudolf (eds.). *Terezín: 1941–1945*. Praha: Židovská náboženská obec v Praze, 1965, s. 242–245. V kapitolách knihy věnovaných hudbě nalezneme rovněž příspěvky Norberta Frýda, Jany Šedové, Arnošta Weisse, Karla Bermana, Karla Ančerla, Rudolfa Fraňka ad.

⁷ Na koncertě zazněly následující skladby Ludwiga van Beethovena: Klavírní sonáta č. 23 f moll, op. 57 „Appassionata“ (Bernard Kaff); Klavírní sonáta č. 12 As dur, op. 110 (Gideon Klein); Klavírní sonáta č. 21 C dur, op. 53 „Waldstein“ (Truda Solarová). Viz pozn. č. 6 (SOLAROVÁ, T., op. cit., s. 244).

⁸ Gideon Klein byl zařazen do říjnového transportu do Auschwitz (Er, 16. října 1944, 1500 vězňů). V tomto transportu byli rovněž Pavel Haas, Bernard Kaff, Hans Krása, Rafael Schächter, Viktor Ullmann, Karel Ančerl ad.. Klein prošel selekcí a byl zařazen do blízkého pracovního tábora Fürstengrube. Okolnosti jeho smrti jsou nejasné. Zahynul pravděpodobně 27. ledna 1945 při likvidaci tábora nacisty před blížící se Rudou armádou.

⁹ Srov. PEDUZZI, Lubomír. *O hudbě v terezínském ghettu. Soubor kritických statí*. Brno: Barrister & Principal, 1999, s. 43.

Četnost Kleinových vystoupení lze pouze odhadovat, neboť některé terezínské plakáty ze sbírky Karla Heřmana¹⁰ chybí, uvádějí nepřesnou či žádnou dataci. V Ullmannových kritikách se informace o dataci, až na jednu výjimku, nevyskytují vůbec.¹¹ Doloženy jsou dva programy, které zazněly na blíže nespecifikovaném počtu koncertů. Podobně jako ostatní klavíristé hrál Klein z paměti a z pochopitelných důvodů obsahoval jeho terezínský repertoár skladby, které měl připraveny již dříve během studií na konzervatoři. První program byl podle Milana Slavického reprízován šestkrát a sestával z těchto autorů a jejich skladeb: W. A. Mozart: *Adagio h moll*; L. van Beethoven: *Klavírní sonáta As dur*, op. 110; R. Schumann: *Fantazie C dur*. Druhý program zazněl alespoň devětkrát a tvořily jej tyto skladby: *Sonáta I. X 1905 „Zulice“* (L. Janáček); *Životem a snem*, op. 30 (J. Suk); *3 Intermezzi*, op. 117 (J. Brahms); *Toccatu C dur pro klavír* (J. S. Bach – F. Busoni). Některý z dalších recitálů mohl dle jistých svědectví obsahovat Bachovy *Chorální předehry* a *Chromatickou fantazii a fugu*. V Terezíně vystupoval Klein rovněž jako komorní hráč či jako člen jiných souborů. Tento obor nabýval s postupem času na významu a v některých případech mohl svým dosahem zastínit vlastní sólovou koncertní činnost. Se členy Terezínského smyčcového kvarteta nastudoval *Klavírní kvartet Es dur*, op. 87 od Antonína Dvořáka a *Klavírní kvartet c moll*, op. 60 od Johannese Brahmse. Dále pak *Klavírní trio Es dur*, op. 70, č. 2 Ludwiga van Beethovena a *Klavírní trio B dur*, op. 99 Franze Schuberta.¹²

Vyzbrojen nezdolnou energií a podpořen osobními kontakty s důležitými osobnostmi ghetta pomohl Klein organizovat představení operní společnosti Rafaela Schächtera. Spolu s Ellou Pollakovou se střídal při klavírním doprovodu Verdiho *Requiem*; klavír zde nahrazoval původní orchestr (prem. někdy před 6. zářím 1943). Podílel se také na provedení Krásovy

¹⁰ Tento rozsáhlý soubor dokumentů, vztahujících se ke společenskému a kulturnímu životu v ghettu, shromažďoval terezínský vězeň Karel Heřman, původním jménem Hermann (1905–1953), před deportací do Osvětimi v říjnu 1944. Podařilo se mu uschovat konvolut dokumentů u jedné ze spoluvězenkyň. Heřmanova manželka prodala na počátku 70. let většinu listů z *Heřmanovy sbírky* Památníku Terezín. Viz ŠTEFANIKOVÁ, Jana. Karel Hermanns Tätigkeit in Theresienstadt in den Jahren 1941 – 1944: Die Heřman-Sammlung und ihr Schicksal. In: MILOTOVÁ, Jaroslava – LORENZOVÁ, Eva (eds.) *Theresienstädter Studien und Dokumente*. Terezín: Institut Terezínské iniciativy, 2008, sv. 15, s. 72-135.

¹¹ Výjimkou je kritika č. 14 z 13. září 1944 (*II. Konzert des Ančerl-Orchesters, 13. September 1944, Bühnensaal*). Podle názoru Ingo Schultze je tento detail záměrný, má připomenout 70. narozeniny Arnolda Schönberga, Ullmannova přítele a mentora. In: SCHULTZ, Ingo (ed.) *Viktor Ullmann. 26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt, mit einem Geleitwort von Thomas Mandl*. Neumünster: Bockel Verlag, 1993, s. 82.

¹² V klavírním kvartetu Klein vystupoval spolu s Karlem Fröhlichem (housele), Romoualdem Süßmannem (viola) a Bedřichem (Freddym) Markem (cello). V klavírním triu s Karlem Fröhlichem a Bedřichem Markem.

opery *Brundibár* (prem. 23. září 1943). Spolu s Gideonem Kleinem v orchestru hráli Karel Fröhlich (housele), Bedřich Mark (cello), Romouald Süßmann (viola), bratři Kohnovi (cello, trubka, viola, flétna) a Fritz Weiss (trubka).

„Freizeitgestaltung“

Kleinovu snahu o uplatnění na společenském a kulturním životě v ghettu ilustrují dva dochované dokumenty. Prvním z nich je zpráva zveřejněná k prvnímu výročí činnosti domovů, nazvaná *O tak zvané politické výchově mládeže* (1943)¹³, druhá je komentářem k činnosti hudební sekce oddělení organizace volného času *Několik poznámek k hudební kultuře Terezína* (1944).¹⁴ Zatímco první z nich vyjadřuje Kleinův pohled na výchovu judaismu v kulturně asimilovaném prostředí, druhá připomíná jeho angažmá v Organizaci volného času (*Freizeitgestaltung*). Postavení umění v terezínském ghettu by bylo jen stěží pochopitelné bez zmínky o této instituci. Hudební život v Terezíně prošel řadou proměn, od striktních zákazů veřejných a soukromých produkcí, přes trpěnou toleranci až k jejich bezvýhradné podpoře. Důležitou roli zde sehrála právě *Freizeitgestaltung* (název byl zvolen záměrně, aby svou dikcí napodobil jazyk nacistických úředních spisů).

Myšlenka organizovat volnočasové aktivity byla předmětem diskusí již v únoru 1942. Nově budované oddělení mělo vnést do života terezínských vězňů alespoň trochu radosti a současně kontrolovat a eliminovat nežádoucí společenské jevy. K jeho vzniku došlo se svolením vedení tábora na podzim 1942. Symbolickým gestem zahájení kulturního provozu v Terezíně bylo otevření kavárny v prosinci 1942. Tato událost znamenala také začátek propagandistického plánu SS. Od té chvíle byl kulturní a hudební život nejen povolen, ale přímo podporován a patřičným způsobem propagován za hranicemi ghetta. Do tábora byly postupně přiváženy hudební nástroje či notový materiál a zněla zde hudba, která byla na území Třetí říše oficiálně zakázána.

¹³ Dokument je uložen v Židovském muzeu v Praze (JMP), inv. č. 304/1.

¹⁴ In: LEDERER, Zdeněk (ed.): *Sešit Nr. 3*. Terezín 20.8. 1944. Uloženo v databázi sbírek sbírkového oddělení Památníku Terezín.

Freizeitgestaltung, jejíž ředitelem byl jmenován mladý rabín Erich Weiner, podléhala jako součást samosprávy ghetta nejvyššímu řídicímu orgánu, Radě starších (Ältestenrat). Ve vrcholném období 1943–1944, během „zkrášlovací akce“, mělo oddělení několik sekcí a jednou z nich byla sekce hudební. Jejím vedoucím se stal Hans Krása a vedoucími čtyř referátů této sekce byli Rafael Schächter (lidová hudba), Josef Stross (do roku 1943 hudba v kavárně) a Pavel Libenský (správa hudebních nástrojů). Gideon Klein vedl referát „instrumentální hudba“, kam patřily všechny klavírní a komorní koncerty.

Vznik a fungování Organizace volného času dokonale zapadly do ideologických cílů německé propagandy. Příležitost k vhodnému využití se naskytla v druhé polovině roku 1943 a byla spojena s transportem 450 dánských Židů (5. 10. 1943), na které se díky složitým politickým jednáním vztahovala celá řada výjimek, včetně té, že nebyli zařazeni do transportů směřujících do vyhlazovacích táborů na Východě. Přítomnost Dánů v Terezíně zvýšila zájem světové veřejnosti o toto místo. Ihned po jejich příjezdu požádala dánská vláda o povolení k návštěvě dánského Červeného kříže. Adolf Eichmann výjimku udělil a na popud německého ministerstva zahraničí a německého Červeného kříže nařídila SS tzv. „zkrášlovací kampaň“ města (*Stadtverschönerung*). Na jaře 1944, když bylo ghetto připraveno, vydal Himmler povolení k návštěvě Terezína a jednoho z pracovních táborů (pravděpodobně se mělo jednat o tzv. Terezínský rodinný tábor v Auschwitz-Birkenau).

Ve vzpomínkách na život v terezínském ghettu Herbert Thomas Mandl uvádí:

„Ghetto se během posledních měsíců změnilo na velkopodnik pro vzdělání a zábavu. Nevzpomínal jsem si už přesně na nabídku vzdělání a zábavy v Brně, jehož počet obyvatel se pohyboval kolem tří set tisíc. Měl jsem však dojem, že Terezín s počtem obyvatel kolisajícím mezi třiceti a sedmdesáti tisíci předčil kulturně každé velkoměsto.“¹⁵

Návštěva komise Mezinárodního Červeného kříže a zástupců Dánska a Švédska se uskutečnila 23. června 1944. Cesta delegace vedla převážně přes zrekonstruované dánské ubikace a část dánských vězňů byla přinucena asistovat při natáčení propagandistického filmu Kurta Gerrona a Karla Pečeného *Terezín. Dokumentární film z židovského sídelního území* (*Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*). Vzhledem k tomu, že byl dostřihán teprve na jaře 1945 během posledních týdnů války, nebyl nikdy

¹⁵ MANDL, Herbert Thomas. *Filozofova sázka aneb Počátek definitivní smrti*. Brno: Šimon Ryšavý, 2000, s. 59.

předveden širší veřejnosti. Dnes je film známý spíše pod titulem *Vůdce daroval Židům město* (*Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*).

S ohledem na fungování židovské samosprávy nazval Hans Günther Adler období od léta 1943 do podzimu 1944 „židovským sídelním územím“: „Terezín už neměl být ghettem, nýbrž ‚židovským sídlištěm‘, v němž Židé žijí sice odloučeně, nicméně spokojeně pod vlastní samosprávou; idyla uprostřed válečných hrůz, během nichž se německému civilnímu obyvatelstvu (...) daří podstatně hůř než Židům pod zvláštní ochranou Adolfa Hitlera, který si zjevně vytýčil úkol být jejich zachráncem i ochranitelem před spravedlivým hněvem německého lidu.“¹⁶

Při pohledu na fungování umění a horečnou činnost všech zúčastněných si rovněž můžeme klást otázku po funkcích hudby degradované potřebou chvíle. I zde se pochopitelně prosazují konjunkturální zřetele. Mnohdy můžeme slyšet oprávněný názor, že hudba ve „vzorovém“ terezínském ghettu posloužila ideologickým cílům německé propagandy a prostřednictvím umění byla v očích světové veřejnosti manifestována normalita společenských vztahů. Současně s tím ovšem platí, viděno optikou života v prostředí, kde vládl všudypřítomný hlad, nemoci, strach o přežití a vyostřené sociální vztahy, že prostřednictvím umění prosadili terezínští vězni svou vůli k životu.

Vzpomínky

Zatímco Kleinovy dochované skladby mohou vytvořit vcelku plastický obraz tvůrčího potenciálu mladého skladatele, naše znalost o jeho interpretačním stylu je útržkovitá. Pochopitelnou absenci zvukových nahrávek alespoň částečně nahrazují dobové recenze a vzpomínky pamětníků.

¹⁶ ADLER, Hans Günther. *Terezín 1941–1945. Tvář nuceného společenství. I. Dějiny*. Praha: Barrister & Principal, 2003, s. 205.

Jedním z nejcennějších dokladů o hudebním životě v ghettu a interpretačním působení Gideona Kleina jsou recenze Viktora Ullmanna *26 kritik hudebních akcí v Terezíně (26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt)*.¹⁷

Ke Kleinově hře se Ullmann vyjadřuje v kritikách č. 7 a 20. (Až na jedinou výjimku Ullmann neuvádí dataci a místo konání koncertů.) V hodnocení vystoupení klavírního tria (Gideon Klein, Paul Kling, Bedřich Mark) mimo jiné oceňuje pianistovu technickou zručnost a spolehlivé vystižení stylu díla při interpretaci Brahmsovy skladby. V recenzi na sólový večer čteme: „*Gideon Klein je bezpochyby pozoruhodný talent. Jeho styl hry odpovídající stylu nové mládeže je chladný a věcný; nelze než obdivovat pozoruhodně časně zvládnutí techniky. Pionýři roku 1770, průkopníci tehdejší ars nova, byli vzdorovití bouřliváci. Naše mládež má schopné inteligentní mozky, doufejme, že vedle rozumu uplatní i srdce.*“¹⁸

Řadu zajímavých ohlasů na Kleinova vystoupení nalezneme rovněž ve vzpomínkách pamětníků. V komentáři ke kritice č. 7 například čteme vyjádření houslisty a autora filozofických textů, tehdy sedmnáctiletého Herberta Thomase (Tomáše) Mandla (1926–2007): „*Gideon Klein byl pro mě romantický mistr; úspěšný vševědoucí typ, rozený génius. (...) Klein se dosti opovržlivě vyjadřoval o některých romantických skladatelích. Hodně mi toho povídal o tom, jak pracuje s hudbou. (...) Tento mladý muž byl intelektuálně mimořádně zralý.*“¹⁹

O dva roky mladší Pavel Kling (1928–2005) na stejném místě dodává:

„*Pro nás mladé byl Gideon Klein spiritus agens celého hudebního života v Terezíně. (...) Bylo na něm něco téměř démonického. (...) Pak to byla fascinace, která z Gideona vyzařovala. Jako člověk a umělec pro nás byl okouzlejícím zjevením.*“²⁰

Jeho sestra Eliška Kleinová uvádí úryvek z deníku Hany Ledererové *Máma a já*:

„*Programy nejsou, ale to nevadí. Gideon Klein pokaždé sám oznámí, co bude hrát. Mozart, Adagio h moll je první skladba. Hned jak se objeví, vítá ho publikum bouřlivým potleskem.*

¹⁷ SCHULTZ, I. (ed.), op. cit.

¹⁸ SCHULTZ, I. (ed.), op. cit., s. 67. Není-li uvedeno jinak, autorem překladu z němčiny LS.

¹⁹ Tamtéž, s. 67

²⁰ Tamtéž, s. 67

*Posluchači vědí, kdo je Gideon Klein, ten mladý fenomenální klavírista. Mladý, oduševnělý, krásný muž s trpitelským výrazem, prostoupen hudbou. Jeho bílé ušlechtilé ruce mi připadají jako nástroje posláni, jež mu bylo svěřeno. Svým géniem otvírá i nejuzavřenější místa, uvolňuje jejich schopnost dojetí, kterému se brání. S hýřivou vervou připomíná svou hrou, že kromě žalu existuje na světě radost, jas, nezničitelný proud života, rozehrává v nás vědomí hodnot zde udušených.*²¹

Budoucí slavná izraelská herečka Vlasta Schönová (Nava Shan-Herrmann, 1919–2001) popisuje pocity, které zažívala při jednom z Kleinových utajených vystoupení:

*„Ve staré škole, na půdě, v zaprášeném koutě objevili piano. Lépe řečeno něco, co kdysi bylo pianem. Ale našel se někdo, kdo je probudil k životu, opravil, postavil na bedny, protože nohy chyběly. Taky pedály. Na půdě je tma. Jen několik svíček na pianě osvětluje zanícený a soustředěný obličej Gideona Kleina. Hraje. Je si vědom toho, jaký dar je hudba. I tento klavír, po kterém měsíce toužil. Všechna okénka a výklenky půdy jsou ucpané, aby žádný tón nepronikl ven. My, Gideonovi přátelé, sedíme na podlaze okolo klavíru. Potíme se, je v nás zažehnut oheň silnější, než kdybychom byli v koncertní síni. To je vykoupení uměním.*²² Klein

si získává významné postavení především mezi mladými terezínskými vězni. Stal se obdivovaným vzorem a respektovaným umělcem. Kult mládí, síly a krásy má v terezínském ghettu zřetelný generační základ a dotýká se řady činností. Za připomenutí stojí, že i zde se živě diskutovalo o interpretačním pojetí, jak uvádí Lubomír Peduzzi. Jedna skupina, reprezentovaná převážně mladšími hudebníky, prosazovala technicky dokonalé, ale citově chladné pojetí, druhá pak hovořila o vyvážené a umělecky zralé hře. Vzorem pro první byl Gideon Klein, druzí se odkazovali především na Bernarda Kaffa. O této praxi vypovídá rovněž svědectví Alice Herz-Sommer a Army Semecké, které ve své monografii zachytil David Fligg:

„Alice Herz-Sommer si vybavuje Gideonův styl jako klasický, spíše než otevřeně romantický: ‚Řekla bych, že byl spíše klasik než virtuos. Vlastně jsem ho ani nikdy neslyšela hrát Liszta, Chopina jen velmi vzácně. Více už Brahmsa a hodně české hudby.‘ (...) Gideonův styl rozhodně dluží mnohé jeho učíteli Kurzovi. Irma Semecká mu dokonce někdy tento objektivní interpretační styl vyčítala: ‚Často jsem mu vytýkala chladnost přednesu. On mě naopak

²¹ AMBROS, Peter. *Život hraný z listu*. Praha: GplusG, 2008, s. 97.

²² SCHÖNOVÁ, Vlasta. *Chtěla jsem být herečkou*. Praha: Ivo Železný, 1993, s. 67.

*ujišťoval, že celý ještě tkví ve svém projevu, že by bylo lépe, kdyby hru ještě více odosobnil!*²³

Vilém Kurz

Odpověď na otázku, jakým byl Klein pianistou, není jednoduché. Abychom mohli lépe rekonstruovat interpretační předpoklady mladého Kleina, je potřeba se obrátit k tradici, ke které patřil a kterou rozvíjel. Jak již bylo řečeno, studoval u nejlepšího českého klavírního pedagoga té doby Viléma Kurze (1872–1945), který byl v Praze žákem Jakuba Virgila Holfelda (1835–1920). Kurz na veřejnosti vystupoval od roku 1891, byl interpretem jak klasické, tak moderní hudby. Jeho hra získala uznání na koncertních cestách doma i v zahraničí a v berlínském zápase o Rubinsteinovu cenu v roce 1895 mu k úspěchu dopomohla interpretace hudby J. S. Bacha. V roce 1898 byl Kurz jmenován profesorem na konzervatoři ve Lvově (Lemberku). Na tomto ústavu se záhy stal vedoucím klavírního oddělení a založil zde kurzy klavírní hry i pedagogiky. K jeho žákům například patřil mladý Eduard Steuermann. Pobyt ve Lvově měl pro Kurzovo další směřování mimořádný význam.

Bezprostředně před Kurzovým příchodem na Lvovskou konzervatoř zemřel přímý Chopinův žák Karol Mikuli (1821–1897, mezi jeho nejznámější žáky patřili Moritz Rosenthal a Heinrich Schenker). Ve Lvově se ovšem těšila světovému věhlasu klavírní třída Teodora Leszetyckého (také Lescheti(t)zky, 1830–1915), žáka Karla Czerneho. (U Leszetyckého studovali také Vasilij Safonov, Ignacy J. Paderewski, Ignaz Friedman, Artur Schnabel). V roli pedagogů reprezentovali Leszetyckého školu na Lvovské konzervatoři Jerzy Lalewicz (1875–1951) a krátce i Henryk Melcer-Szczawiński (1869–1928). Ač Kurz nebyl Leschetitzkého žákem, jeho pianistická metoda byla podle sdělení Kurzových žáků významně ovlivněna Lvovským pobytem.

Jedním z hlavních požadavků Leszetyckého školy byla dokonalá prstová technika, ovládající různé druhy úhozů ve všech dynamických odstínech. Všude tam, kde to tempo dovolovalo, volil Leszetycki úhoz s prsty připravenými při klávesách (pouze nehrající prsty měly být poněkud zdviženy). Byla tak dosažena větší přesnost, brilance a plastičnost úhozu. Vláčná a

²³ FLIGG, D., op. cit., s. 171–172.

ohebná paže se měla opírat o pevné, fixované prsty, tak to prý žádal již dříve Chopin. (Podle některých svědectví se musel Paderewski po celé dva roky intenzivně věnovat jen prstovým cvičením.)

Při hře Kurz odmítal okázalé zdůrazňování interpretovy osobnosti. Přehnaně rychlá tempa považoval za nepatřičná. Měl rád podání zvukově ušlechtilé, barevně zajímavé, rozmanité a jemně odstíněné. Frázování pak nemělo trhat celistvost melodického proudu, ale zároveň mělo podtrhnout logiku členění. Lvovská konzervatoř s největší pravděpodobností rovněž ovlivnila Kurzovo chápání Chopinovy hudby. I u něj vyžadoval, aby všechna rubata byla jen velmi malá a vkusná a aby přednes neupadal do sentimentality.

Závěrem

Lze předpokládat, že výše uvedené zásady přenášel Kurz rovněž na své žáky, tedy i na Gideona Kleina. Mnohé z toho lze například zaslechnout ve hře Rudolfa Firkušného či Františka Maxiána. Nesmíme rovněž zapomenout, že Kurzovými žáky byli také terezínští klavíristé Rafael Schächter, Bernard Kaff či Truda Solarová. Podle dříve uvedených sdělení můžeme Kleinovu interpretaci charakterizovat jako civilní, bez výraznějších agogických změn, reflexivní (logicky promyšlenou) a technicky vytříbenou. Klein byl bezesporu výjimečným a talentovaným interpretem. Nelze ovšem odhlédnout od skutečnosti, že pohled na Kleina jako na pianistu je nutně ovlivněn dochovanými svědectvími. Generačně blízké publikum, a převážně takové válku přežilo, Kleina milovalo. Jen výjimečně v dobových vzpomínkách nacházíme zmínky např. o Viktoru Ullmannovi, Bernardu Kaffovi, Pavlu Haasovi, Zigmundu Schulovi či Carlu Taubovi.²⁴ Je to pochopitelné. Vzpomínky těch, kteří přežili, si nečiní nárok na věcnou přesnost. Osobní vzpomínky jsou nutně selektivní a vybírají z paměti pouze to, co je pro jejich aktéry smysluplné a zapamatovatelné.

Předpovídat budoucnost není možné, přesto si položíme svůdnou otázku, jakou cestou by se Gideon Klein po válce asi ubíral. Jako příměr se nabízí Ervin Schulhoff. Ten se věnoval klavírní hře již od mládí s nebývalou náruživostí. (Ostatně jeho strýc Julius byl pianistou evropského věhlasu.) V roce 1913 vyhrál v klavírní soutěži v Berlíně cenu Felixe

²⁴ Např. výše vzpomínaná memoárová publikace *Terezín 1941–1945*. (EHERMANN, František – HEITLINGER, Otta – ILTIS, Rudolf eds.). Praha: Židovská náboženská obec v Praze, 1965.

Mendelssohna-Bartholdyho. Později se ovšem věnoval především skladbě a interpretaci soudobé hudby. Schulhoff podobně jako Firkušný byli svými současníky považováni za mimořádně nadané děti. I když byl Klein znamenitým pianistou, k jejich výkonům se ve srovnatelném věku nepřibližoval. Rovněž s ohledem na tehdejší postavení české klavírní školy v evropském či světovém kontextu, na rozdíl od školy houslové, nelze předpokládat, že by její marginální význam Klein výrazněji převyšil.

Jaká budoucnost se podobně profilovanému hudebníkovi, jakým byl Klein, tedy nabízela? Mohl se stát významným komorním hráčem. S největší pravděpodobností by ovšem spojil skladatelské schopnosti s interpretačním nadáním a slyšeli bychom o něm jako o znamenitém interpretovi vlastních skladeb či skladeb svých současníků a přátel, podobně jako tomu bylo u Eduarda Steuermanna či Ervína Schulhoffa. Nic z toho se ovšem neuskutečnilo, Gideon Klein se jako interpret nezařadil do mozaiky české či středoevropské hudby, neboť vše, co vedlo k růstu tohoto typu hudební kultury, bylo zničeno Mnichovskou smlouvou a následnými událostmi. V terezínském ghettu se po krátký čas rozvíjela a současně definitivně zanikla původní německo-česká a židovská kultura. Poválečné politické turbulence pak vtiskly kulturnímu vývoji zcela jiný ráz.

Resume

Gideon Klein (1919–1945) devoted his short life to the piano. He is known today chiefly for compositions he wrote while a prisoner in Theresienstadt and was one of the more successful graduates of the Prague Conservatory. He studied with Vilém Kurz, whose students included Rudolf Firkušný, František Maxián, Rafael Schächter, Eduard Steurman, Stefania Turkewitsch etc. Today we can only guess how Klein's life would have developed—whether he would have worked as a concert soloist, chamber pianist, or piano pedagogue. The 1939 occupation of Bohemia and Moravia disrupted his budding career. In December 1941, he was sent to Theresienstadt, where he took part in the “Freizeitgestaltung” activities. There he performed as a soloist, as well as in a trio with Pavel Kling and Friedrich Marek and in a piano quartet with Karel Fröhlich, Romuald Süssmann, and Friedrich Marek. In the post-war era in the context of Czech musical culture, Klein was thought of mainly as a composer, whose promising career was cut short. In the context of Czech piano schools, he is mentioned only marginally. In this regard, his sister Eliška Kleinová (née Elisabeth Klein), who also arranged for the publication of his brother's works, has been held in high regard.

