

Cesarz Atlantydy Viktora Ullmanna

Michał Bristiger

Wiek XX dodał do historii muzyki nowy, nieznany dotąd gatunek: muzykę obozów koncentracyjnych i obozów zagłady w ustrojach totalitarnych. Po II wojnie światowej bariera zapomnienia działała dość długo z niemałą siłą, a kiedy została wreszcie przekroczone, zaczęła się tworzyć literatura, która urosła obecnie do ogromnych wręcz rozmiarów: jest pamięcią, utrwaleniem faktografii, interpretacją muzyczną, interpretacją społeczną i to z poszerzającym się obszarem zasięgu i z oczekiwaniem na interpretację aksjologiczną. Pojawiły się nieznane dotąd hasła w najważniejszych encyklopediach muzycznych, wciąż są wydawane coraz to nowe rezultaty badań. W aktualnej świadomości społecznej budzi się przekonanie, jak ważna jest pamięć o tym, co się wydarzyło i jakie moralne znaczenie ma imperatyw ochrony jej przed wymazaniem.

Muzyka w obozach hitlerowskich przybierała różne formy, miała też tak dziwne i straszne cele, że dawniej były niepojęte, a i dzisiaj zrozumieć nam je nie sposób. I muzyka grała do śmierci i Śmierci. W jednym obozie jej dźwięki miały przykrywać strzały rozstrzeliwującego komando, a w innym — w Auschwitz — *Arbeit macht frei*, więc Auschwitz utrzymuje stałą, przygrywającą orkiestrę. A umilanie sobie czasu po dokonaniu egzekucji? Temu również służyła muzyka. (Niekiedy – melomanom, ale co mamy zrobić z myślą, że mogła to być muzyka Mozarta?) Pascal Quignard poświęcił z natury rzeczy w swej książce pt. *Nienawiść muzyki* osobne miejsce muzyce w obozach hitlerowskich. „Muzyka jest jedyną ze wszystkich sztuk, która kolaborowała przy eksterminacji Żydów przez Niemców od 1933 do 1945 roku” - tymi słowami zaczyna się ten rozdział. Zawiera pewną osobną myśl, którą cytuję w całości: „Nawet w obozach śmierci”.

W uniwersum obozów hitlerowskich obóz w Terezynie był jedyny w swoim rodzaju: ni mniej ni więcej, dopuszczał prawdziwe życie koncertowe i twórczość muzyczną (choć brakło fortepianu, papieru nutowego itd.). Działo się tak na mocy urzędowego połączenia dwóch funkcji: przejściowego miejsca do dalszych obozów „na Wschodzie”, celem bezpośredniej lub chwilowo odroczonej zagłady, i funkcji drugiej, polegającej na stworzeniu fikcyjnego wzorowego obozu dla internowanych Żydów o znośnych warunkach życia, a to dla doraźnych celów propagandowych. Otóż więźniowie stworzyli tam bardzo intensywne życie muzyczne o wysokim poziomie wykonawczym. Powstawały nowe kompozycje,

przykładowo Gideona Kleina (o wielkim talencie kompozytorskim i pianistycznym), Pavela Haasa, Hansa Krazy, żeby kilku tylko wybitnych artystów wymienić. A pierwszym z pierwszych był Viktor Ullmann.

Urodził się w Cieszynie, 1 stycznia 1898 roku. Do Terezina został deportowany 8 września 1942 roku. Był wszechstronnym muzykiem: znanym kompozytorem, dyrygentem (asystentem Aleksandra von Zemlinsky'ego), krytykiem muzycznym. Swe wykształcenie muzyczne pobierał m. in. u Arnolda Schönberga i Aloisa Haby. W dniu deportacji miał już za sobą okazały dorobek kompozytorski i wielkie doświadczenie muzyczne. W obozie napisał około dwudziestu kompozycji, w tym trzy sonaty fortepianowe, wiele pieśni (m. in. do tekstów żydowskich, hebrajskich i do poezji Hölderlina, C. F. Meyera, Trakla i Rilkego, co ma osobną, istotną wymowę kulturową), pieśni chóralne i muzykę o Atlantydzie, kraju przeznaczonym na zatopienie.

Jednoaktowa opera *Cesarz Atlantydy*, określona w partyturze jako „gra”, dostarcza szczególnego doświadczenia muzycznego: jest jednym wielkim, narastającym łukiem muzycznym, począwszy od neutralnych zapowiedzi spektaklu podawanych przez głośnik, aż do końcowej Arii i rozbrzmiewającego po niej, wieńczącego Chorału w luterzańskim rodzaju. Od słowa czystego, a nadto zdeformowanego mechanicznie, ponieważ rozsiewanego z głośnika, aż do pełni *muzycznej* – indywidualnej, czyli arii i pełni zbiorowej, chóralnej, jaką jest chorał, a jeszcze chorał kojarzący się z Bachem. Linia narracyjna opery prowadzi nas przez wiele gatunków, stylów, faktur muzycznych, o coraz to innych funkcjach dramaturgicznych; raz po raz zmienia się tempo, zmienia się charakter muzyczny odcinka, jego nastrój. Niezwykle wrażliwy jest ten nerw dramatyczny, podcinany przez coraz to inne, zmienne rodzaje tekstu werbalnego, raz bardzo prozaiczne, innym razem silnie liryczne. Może te wszystkie fakty pozwolą nam uogólnić stwierdzenie, że opera Viktora Ullmanna i Petera Kiena jest utrzymana w jawnym ekspresjonistycznym stylu.

Tak zatem mamy tu głos mówiony bezpośrednio i mechanicznie, melodramat, recytatyw secco i accompagnato, arioso, arię, duet tercet, chorał, intermezzo; odnajdujemy canzonę, passacaglię, menueta, a również blues i shimmy; wpisane do partytury są pewne cytaty i objawiają się w niej uchwytne wpływy tak że możemy wspomnieć o Bachu, Mahlerze, o niemieckim hymnie narodowym, chorale Lutra, motywie Jana Suka i Antonina Dvořáka. Wielka to różnorodność. W utworze ekspresjonistycznym jest całkiem na miejscu.

Warunki obozowe pozwoliły na partyturę o pełnej ilości siedmiu solistów-wokalistów o wysokiej klasie artystycznej, ale tylko na 13 instrumentów, których dobór nadaje warstwie instrumentalnej opery bardzo osobliwą barwę. Określmy ją przez podanie instrumentów owej orkiestry kameralnej: flet, obój, klarnet, saksofon altowy, trąbka, 1. i 2. skrzypce, altówka, wiolonczela, kontrabas, banjo tenorowe (gitara), perkusja, klawesyn (lub fortepian).

Opera została ukończona przez Ullmanna 13 stycznia 1944 roku, a była pisana do libretta młodego, dwudziestopięcioletniego malarza i poety, Petera Kiena. Swym tytułem wskazuje oczywiście na wszechwładztwo Hitlera, a wiele innych jej momentów treściowych związanych jest bezpośrednio czy pośrednio z aktualną wojną i sytuacją więźniów Holokaustu. Dzieło ma wymowę filozoficzną z uwagi na swą problematykę życia i śmierci, podjętą w sytuacji granicznej, oraz na przesłanie, jakie *ex profundis* głosi.

Zwróćmy uwagę na kilka ogólnych aspektów tekstu opery i parę jego szczegółów. Opera rozpoczyna się Prologiem i prowadzi przez cztery swe obrazy do Epilogu, skomponowanego w formie Chorału. Prolog jest rodzajem melodramatu ze swym zmechanizowanym głosem, czyli nałożonym na muzykę głosem mówionym, ale wydobywającym się z niewidzialnego głośnika. Zapowiada osoby biorące udział w operze i wprowadza do jej pierwszego Obrazu. W tej siedmioosobowej grze muzycznej główny jej trójkąt problemowy tworzą trzy postaci: wszechwładny Cesarz Overall (przypomina się *Deutschland über Alles*), Arlekin, czyli zasada życia i Śmierć – zasada śmierci. Dobosz jest na usługach Cesarza, siły totalitarnej, Głos wydobywający się z Głośnika jest bezosobowy, a para Żołnierz i Dziewczyna to zwykli ludzie spragnieni miłości, rzućeni w totalitarną sytuację, ale też i zdolni do przeciwstawienia się jej.

Obie wspomniane zasady życia ludzkiego przestają w nieludzkiej sytuacji działać; w operowej symbolice obie postaci „abdykują” i o tym właśnie rozmawiają w pierwszym Obrazie. Arlekin nie może już wytrzymać ze sobą samym, ludzie już śmiać się nie potrafią — powiada — a z kolei Śmierć działa przecież od początku świata, jest już teraz stara i zmęczona - powiada - nie daje rady, jak niegdyś. Ludzie nie szanują jej więcej. Zawieszenie życia nie będzie dla Cesarza tym samym problemem, co odmowa Śmierci, która utrudni mu (i to jak!) sprawę. (W poetyce Petera Kiena czym innym od Śmierci jest mord, a mord jest teraz i pozostaje na bezwarunkowych usługach Cesarza). Dobosz ogłasza w imieniu Cesarza Overalla wojnę totalną „wszystkich przeciw wszystkim”, co w czasie komponowania opery przybrało charakter wręcz profetyczny, jeżeli pomyśleć o końcu władzy Hitlera. Śmierć czuje się obrażona; przecież jej jednej nadano moc odbierania duszy ludzkiej.

Jeżeli aria Śmierci z pierwszego obrazu przybrała charakter bluesu, to taniec śmierci w Obrazie drugim zaskakuje nas jako menuet. Akcja rozgrywa się w opustoszałym pałacu, w którym Cesarz prowadzi dialog z „fantastycznym głośnikiem” (znów profetycznie, jak Hitler w berlińskim bunkrze Rzeszy). Dowiaduje się, że fortyfikacje jednego z miast zostały opanowane przez wrogów, mieszkańcy miasta już nie żyją, a ich zwłoki zostały przeznaczone do „odzysku”. Żołnierze tysiącami zmagają się z życiem, nie mogąc wobec odmowy Śmierci umrzeć. Cesarz nadaremnie wzywa Śmierć do pomocy, więc ucieka się do proklamowania tajemnego środka na wieczne życie, tak że odtąd nic już żołnierzom nie przeszkodzi włączyć na zawsze bronią za Cesarza i Ojczyznę.

Obraz trzeci przedstawia „zwykłych ludzi”: Żołnierza i — z przeciwnego ugrupowania — Dziewczynę. Padają słowa przyjazne i miłosne. Dobosz nie jest w stanie przekonać Żołnierza argumentem, że „prawdziwy mężczyzna idzie tylko za werblem”. Żołnierz rzuca karabin. Następuje intermezzo taneczne, znamienne otrzymało nazwę: „Żyjący zmarli”.

I znów wracamy w czwartym Obrazie do pałacu Cesarza. Głośnik podaje Cesarzowi (jakby to był kwiecień 1945!), iż powstańcy zdobyli Szpital Nr 34 z żyjącymi zmarłymi, że lekarze i instruktorzy przechodzą masowo na drugą stronę, a generalicja XII armii przestała składać raporty. Wiele mówi teraz scena, w której dochodzi do konfrontacji Arlekin z Doboszem. Arlekin ma w głowie kupowanie słodczy, chodzenie do cyrku, dosiadanie konika na biegunach, ślizganie się na szkolnym tornistrze, swój zmieszany wzrok na widok spojrzeń małych dziewczynek. „Naszymi czystymi myślami rozbiliśmy w puch niesprawiedliwość świata” - może oznajmić, a jeszcze zanucić kołysankę (w warunkach obozu terezińskiego kołysanka musiała być odbierana jak lament, jak gatunek tragiczny). Dobosz nie przestaje się wypowiadać w liczbie mnogiej jako „My, Cesarz Overall”. A Cesarz wpada w oszalały bełkot o milionach armat (dzisiaj przypomina się nam Wunderwaffe z końca wojny), zdziera z lustra zasłonę — a tam ukazuje mu się Śmierć. Dwie kolejne arie to aria Śmierci (pochwała wyzwolenia, jakie przynosi) i pożegnalna aria Cesarza, zaprzeczająca wszystkiemu, czym żył dotąd. Teraz stanie się pierwszą ofiarą Śmierci, która uprowadzając Cesarza przybiera stopniowo postać Hermesa. Za sceną rozlega się Chorał, proszący o przyście Śmierci, wzywający tego upragnionego gościa. Nietrudno sobie wyobrazić, co ta opera znaczyła w Terezynie. Próby zostały rozpoczęte w lecie tegoż roku i odbywały się w piwnicy L 411. Do przedstawienia jednak nie doszło, czy to na mocy zakazu SS, czy z obawy wykonawców co do wybuchowej treści przedstawienia, czy wreszcie z powodu wywiezienia muzyków do kamer gazowych Auschwitz, co często się zdarzało przy wielu koncertach i przedstawieniach. Oczyma wyobraźni widzimy próbę tej opery: jest Cesarz Overall, a więc Walter Windholz, Śmierć gra Karel Berman, głosu Głośnikowi użycza Bedřich Borges, jako Arlekin i Żołnierz występuje David Griinfeld, Dobosza przedstawia Hilde Aronson-Lindt, a postać Dziewczyny odtwarza Manon Podolier. Miał dyrygować Rafael Schachter, reżyserię powierzono Karłowi Reinhardowi, a projekt scenografii i kostiumów Petrowi Kienowi.

Viktor Ullmann został wywieziony do Auschwitz 16 października 1944 i po dwóch dniach zgładzony w komórce gazowej 2 obozu Birkenau. Zamierzał wziąć ze sobą do transportu swe partytury, lecz odradzono mu to w ostatniej chwili. Pozostały w Terezynie, uratowały się, zostały odnalezione dopiero po wielu latach w Londynie. Petera Kiena spotkał ten sam los, co Ullmanna, i również w Auschwitz.

Premiera opery odbyła się dopiero po trzydziestu latach w Amsterdamie w 1975 roku, zaś wersję bardziej zbliżoną do autografu partytury zrealizowała Neuköllner Oper w Berlinie w 1989 roku.

Okoliczności, w jakich Viktor Ullman i Peter Kien napisali *Cesarza Atlantydy*, wymowa opery, jej treści ujawniające się w kontekście ówczesnym i te, które dodają w dzisiejszej perspektywie, przesłanie duchowe nadane przez twórców w sytuacji granicznej kataklizmu dziejowego, a rzucone – idąc za metaforą Paula Celana – niczym w butelce w otaczający, głuchy, opustoszały i milczący ocean, wreszcie ranga artystyczna kompozycji pisanej z godnością w stanie zagrożenia i w intencji sztuki wysokiej, wystawiającej w swej wyjątkowej przestrzeni kultury uwięzionej w czasie Holokaustu świadectwo najwyższego poziomu moralnego twórców – wszystkie te momenty składają się na wyobrażenie dzieła wyjątkowego, któremu w historii muzyki nie ma podobnych.

pierwodruk: program polskiej premiery opery *Cesarz Atlantydy* Viktora Ullmanna w Warszawskiej Operze Kameralnej, 5 III 2005 (cykl *Oda do Europy. Sezon muzyczny zjednoczonej Europy w WOK*), s. 13-16; kier. muz. Kai Bumann, reż. i sc. Tomasz Konina, kost. Marlena Skoneczko.