

„Existují hudebníci, kteří dělají hudbu, a takoví, kteří dělají hudební dějiny.“¹ Viktor Ullmann (1898–1944)

Vlasta Reittererová

Viktor Ullmann je jednou z nejzajímavějších osobností skladatelské generace, která umělecké působení zahájila po první světové válce a stala se součástí razantního nástupu umělecké avantgardy. Nacionální socialismus jí přidělil nálepku „zvrhlého umění“, rozpoutal druhou světovou válku a za spolupůsobení rasové perzekuce usiloval představitele umělecké moderny duchovně i fyzicky zlikvidovat. Obětí rasismu a tzv. „konečného řešení“ se stal i Viktor Ullmann.

Život a dílo Viktora Ullmanna a dalších tvůrců, určených nacisty k zapomnění, se staly předmětem zvýšeného zájmu od poloviny sedmdesátých let 20. století, a od devadesátých let, kdy padla politická izolace, se na téma hudební tvorby obětí nacionálního socialismu rozvinula rozsáhlá mezinárodní badatelská spolupráce. Ullmannova osobnost a tvorba poskytují reflexi nejen z kompozičně technického a hudebně historického hlediska, jeho soukromý život, náměty jeho děl a jejich komplikovaný osud nabízejí také aspekty filozofické, etické, psychologické i politické. Tragédie skladatele, jenž prošel Terezínem a byl zavražděn v Osvětimi, vepsala pohledu na celé jeho dílo stigma osudové předurčenosti. Zachované vzpomínky posledních žijících pamětníků zdůrazňovaly Ullmannovu citovost, vzdělanost, jemnost a ušlechtilost, zároveň však nekompromisnost a důslednost, jakou prokazoval především ve svém působení kapelnickém a hudebně kritickém, a později při osvětové a tvůrčí činnosti v Terezíně, jež znamenala zároveň i činnost sebezáchovnou. Různé vlivy a osobnosti, s nimiž se setkával, nejružnější události, včetně zdánlivých marginálií, dokumentují atmosféru, v níž žila a tvořila jeho generace. Zajímavá je i spojovací linie, vedoucí od raných zážitků a zkušeností až k jeho vrcholné tvorbě, do níž se promítly.

¹ Citát z Viktor Ullmann, „Der fremde Passagier. Ein Tagebuch in Versen“, hg. und eingeleitet von Vlasta Benetková [= Reittererová], in *Viktor Ullmann. Materialien*, hg. Hans Günter Klein (Hamburg: Bockel Verlag, 1992), 65–103, (21995), 91–125; česky *Cizí pasažér. Deník ve verších*, překl. Vlasta Reittererová, Biblioteca Enigmatica ((Olomouc: Muzeum umění Olomouc – Rub. 5, nakl. David Voda, 2014), dále *Cizí pasažér* 2014.

Ullmannova osobnost se nabízí jako typický příklad příslušníka generace dějinného zlomu v několika rovinách. Narozen roku 1898 na území rakouské monarchie, v rakouském Slezsku, ve městě, v němž dvě desetiletí nato byla utvořena hranice mezi nově vzniklými státy, v konvertované židovské rodině německého jazyka, byl od dětství konfrontován s multikulturalitou, k níž v jeho případě později ještě přistoupilo studium orientálních filozofií, starověkých náboženství a širokého spektra kulturních dějin.

Umělecké začátky

Viktor Ullmann se narodil se 1. ledna 1898 v tehdejší rakousko-slezském Těšíně (Teschen), v jeho dnešní polské části (Cieszyn) jako syn katolicky pokřtěných židovských rodičů, sám byl rovněž pokřtěn. Jeho otec Maximilian Ullmann (1861–1938), důstojník c. k. rakousko-uherské armády, pocházel z Jihlavy, matka Malvine Billitzer (1873–1940) z Vídně.² Ještě v dětském věku přesídlil Ullmann s rodiči do matčina rodného města, kde studoval na gymnáziu a získal základy hudebního vzdělání.

Jeho prvním učitelem byl Josef Polnauer (1888–1969), žák Arnolda Schönberga a posluchač hudební vědy na vídeňské univerzitě, kde byl jeho učitelem rodák z Ivančic Guido Adler (1855–1941). Rovněž Polnauerův život poznamenaly dějinné zvraty. Jeho studium přerušila 1. světová válka a promoval až roku 1927 na univerzitě v Innsbrucku. Působil v představenstvu Schönbergem založeného *Verein für musikalische Privataufführungen* [Spolek pro soukromé provozování hudby] a 1919–34 byl ředitelem *Verein für volkstümliche Musikpflege* [Spolek pro lidovou hudební výchovu], jakési „lidové konzervatoře“, která byla zařízením sociální demokracie a po atentátu na spolkového kancléře Engelberta Dolfuše a zákazu Rakouské sociálně demokratické strany (1934) zrušena. Polnauer se pak živil jako úředník rakouských drah, po „anšlusu“ se musel skrývat. Podařilo se mu však spolu s dalšími (muzikolog Erwin Ratz, klarinetista a skladatel Friedrich Wildgans) ukrýt díla tzv. „zvrhlých skladatelů“ ve skladišti nakladatelství Universal Edition a v trámoví jedné vídeňské pekárny, a tím je zachránili. Po válce se stal Polnauer ministerským radou na ministerstvu financí, hlavně ale působil jako učitel hudby, k jeho žákům patří např. René Clemencic, Friedrich Cerha, Kurt Schwertsik. V letech 1960–68 byl Polnauer předsedou rakouské sekce Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu (International Society for Contemporary Music, ISCM).

² Maximilian Ullmann byl jejím druhým manželem, prvním manželem byl vídeňský obchodník Jacques Blau.

Ullmannovy rané kompoziční pokusy vznikaly podle jeho vlastních slov někdy kolem roku 1911: „Komponovat jsem začal o svých třináctých narozeninách, lyriku, epiku, brzy také první dramatické pokusy,“ napsal později.³ Nic bližšího však o těchto prvotinách nevíme. Když vypukla první světová válka, složil Ullmann 4. května 1916 tzv. „válečnou maturitu“ (Kriegsabitur)⁴ a 11. května nastoupil jako „jednorozční dobrovolník“ vojenský výcvik. Dalšího roku, 15. září 1917, byl odvelen na frontu, přímo do jednoho z nejhorších válečných ohnisek v Itálii. Ullmann se zúčastnil říjnové (dvanácté) bitvy na řece Isonzo (Soča) ve Slovinsku, kde byl svědkem útoku za použití bojového plynu; zážitek našel později vyjádření v jeho opeře *Der Kaiser von Atlantis* (Císař Atlantidy), zkomponované v Terezíně. V lednu 1918 byl Viktor Ullmann vyznamenán medailí za statečnost.

Teprve před nedávnou dobou se objevil k tomuto donedávna málo známému úseku Ullmannova lidského zrání důležitý pramen, více než stovka dopisů a lístků, které psal z fronty své přítelkyni Anny Wottitz do Vídně. Osobní kontakt s Annou Wottitz a jejím okolím přispívá k pochopení mentality a zájmů Ullmannovy generace a jejich osudů.

Anny Moller-Wottitz (19. 5. 1900, Vídeň–30. 7. 1945, Haifa) se roku 1919 zapsala spolu se svou přítelkyní Friedl Dicker do školy Bauhausu ve Výmaru, kde pracovali avantgardní výtvarníci Walter Gropius, Paul Klee, Wassily Kandinsky aj. Příští manžel Anny, Hans Moller (1896–1962), navštěvoval Schönbergův kompoziční seminář, hudba však byla v jeho případě vedlejším zájmem průmyslníka (výrobce bavlněného textilu). Moller žil od roku 1933 v Palestině, kde vedl textilní továrnu v Kiryat Ata. S Annou se rozešli, roku 1937 se Hans Moller oženil podruhé. Pro Friedl Dicker obstaral Moller vízum do Palestiny, ta však vycestovat odmítla. Dům „Haus Moller“, v němž manželé Anny a Hans Mollerovi bydleli ve Vídni, vybudoval v letech 1927–28 Adolf Loos (Wien 18, Starkfriedgasse 19, dnes památkově chráněný). Jejich dceři Judith Adler-Moller (1926–2018) se podařilo emigrovat do Anglie, později žila v Curychu. Dopisy Anny Wottitz se nacházely v soukromém archivu Judith a Floriana Adlerových ve Švýcarsku, po 1990 byly předány Universität für angewandte Kunst ve Vídni.

³ Dopis Viktora Ullmanna Albertu Steffenovi ze 16. 9. 1935 do sídla Všeobecné antroposofické společnosti v Dornachu u Basileje (uložen v Albert Steffen-Stiftung Dornach). K antroposofii a Albertu Steffenovi viz dále.

⁴ Tzv. „Notabitur“ nebo „Kriegsabitur“ byla za ulehčených zkušebních podmínek umožněna těm, kdo se dobrovolně chtěli hlásit na frontu. Roli sehrál příklad, a zřejmě i přání Ullmannova otce, který byl v prvním roce války povýšen na plukovníka. Viz Ingo Schultz, *Viktor Ullmann. Leben und Werk* (Kassel: Bärenreiter 2008), 35 (dále Schultz, *Viktor Ullmann. Leben und Werk*). – Maximilian Ullmann získal před koncem války za zásluhy šlechtický predikát Edler von Tannenfels (šlechtic z Tanenfelsu), jehož však příliš neužil; po vyhlášení Republiky Rakousko byly šlechtické tituly zrušeny. Ullmann titul použil v Terezíně, jako ironický pseudonym v rukopise své písně *Little Cakewalk*. – K dalším osudům Ullmannových skladeb psaných v Terezíně viz dále.

Friedl Dicker (Friedl Dicker-Brandeis, Friedericke Dicker-Brandeis, také Bedřiška Brandeisová, 30. 6. 1898 Vídeň – 9. 10. 1944 Osvětim) byla důvěrnou přítelkyní Anny a rovněž ona měla blízko k Viktoru Ullmannovi, věnoval jí svou píseň „Wendla im Garten“ na text z dramatu Franka Wedekinda *Frühlingserwachen* (Probuzení jara), kterou v Terezíně po paměti zrekonstruoval, resp. zkomponoval znovu, jak dokládají slova věnování: „Jsme jiní než před... lety, kdy jsem ti, milá Friedl, věnoval tuto píseň k narozeninám? Ne – my dva jsme zůstali, ti staří a zůstaneme!“ Friedl Dicker vstoupila roku 1931 do Komunistické strany Rakouska a po převratu roku 1934 byla zatčena. Když se po dvou letech dostala na svobodu, odešla do Prahy, kde se téhož roku provdala za svého bratrance Pavla Brandeise (1905–1971) a získala československé občanství. V září 1942 byli manželé Brandeisovi deportováni do Terezína, kde Bedřiška Brandeisová organizovala kurzy kreslení pro děti. Zahynula v Osvětimi.⁵

Podle Ullmannových dopisů přítelkyni Anny Wottitz víme, že se za první světové války ani v bezprostředním nebezpečí života nepřestal zajímat o dění v hudebním světě. Psal o svých kompozičních pokusech, z nichž se (kromě náčrtků v dopisech) bohužel nic nezachovalo, poznáváme však jeho zájmy a myšlenkové směřování, které je klíčem k jeho další tvorbě. Mezi tehdy vytvořenými skladbami měly například být písně na texty Else Lasker-Schüler, Richarda Dehmela, Karla Krause, komorní skladby (smýčcový kvartet, smýčcový kvintet), orchestrální skladby (komorní symfonie *Стых*), a také dva operní plány. Ullmannova výtečná paměť mu umožnila některé nápady těchto prvotin později využít v jiných skladbách.⁶ Předlohou Ullmannovy první zamýšlené opery se mělo stát drama Heinricha Manna *Madame Legros*, které v první polovině roku 1917 uvedly Kammerspiele v Mnichově a brzy nato Lessingovo divadlo v Berlíně, z čehož můžeme soudit, že Ullmann aktuality uměleckého dění pozorně sledoval. Námět o ženě, která podle legendy vyvolá útok na Bastillu a spustí tak francouzskou revoluci, odpovídal tradici takzvaných „osvobozovacích oper“ přelomu 18. a 19. století se silnou ženskou hrdinkou, která morálně stojí nad světem mužů. Další námět měl podle Ullmannova dopisu Anny Wottitz z 8. ledna 1918 poskytnout literát a hudebník Alfons Wallis (1898–1969), spoluvydavatel časopisu *Das Flugblatt*, aktivní houslista a spisovatel, který sloužil ve stejné jednotce jako Ullmann a stejně jako on

⁵ K Friedl Dicker, Anny Wottitz, Hansi Mollerovi aj. viz Friedl Dicker-Brandeis Letter's Project, Israel (ved. projektu Elena Makarova) <http://www.makarovainit.com/friedl/letters.html> a <http://www.makarovainit.com/friedl/namenindex1.pdf> [02. 02. 2020].

⁶ Viz uvedený příklad písně „Wendla im Garten“. Ullmann měl prokazatelně vynikající hudební paměť. V árii Císaře z opery *Císař Atlantidy* se podařilo identifikovat reminiscenci na jeho ztracenou skladbu *Symfonická fantazie s barytonovým sólem* („Abschied des Tantalos“) ze dvacátých let na text Felix Brauna z jeho tragédie *Tantalos* (1917), k tomu viz dále.

navštěvoval později Schönbergův seminář. Ullmannova opera na Wallisův námět či libreto se měla jmenovat *Harmonie*, víc o ní bohužel nevíme.

Dopis adresovaný Anny Wottitz 18. září 1917 dokládá, že si Ullmann byl plně vědom nebezpečí, v jakém se nachází:

Chtěl bych Ti pro případ, že bych padl, sdělit několik přání, která vzhledem k mé nezletilosti⁷ vyplní má matka. To hlavní je, aby vyšly mé čtyři skladby. Nejlepší by bylo, kdyby to Schönberg a Polnauer zařídili v nakladatelstvích Peters a Universal Edition. Ale i jinak by se našly prostředky a způsob, jak to udělat. Před tiskem by revizi převzali Ašanti⁸ a Polnauer. Mé partitury dostanou Erwin Ratz⁹ a Ašanti, mé knihy ty a Mitzi.¹⁰ Všechny mé písemnosti a fotografie atd. dostaneš ty. Hudební skici Ašanti. Z knih si rozdělíte jen moderní autory, kteří mají pro vás cenu, ostatní zůstane matce. Převoz si nepřeju; kdyby k tomu však přece došlo, pak na hřbitov v Grinzingu, bez nápisu, neboť toto se tam napsat nedá: „Život je skluzavka, ale tajemství lásky je větší než tajemství smrti.“¹¹ Bez kříže, samozřejmě. – No, věřím, že výše uvedené zůstane ireálné.¹²

Před koncem války (v květnu 1918) se Ullmann zapsal na vídeňskou univerzitu ke studiu práv (ještě v září poté však byl odvelen k „muničnímu kurzu“¹³), ale začátkem října začal navštěvovat soukromý kompoziční seminář Arnolda Schönberga. Prímý kontakt s vídeňskou modernou vedl k rozhodnutí věnovat se plně hudbě.

Po několika měsících v Schönbergově semináři nastoupil Ullmann samostatnou dráhu. Vztah k Anny Wottitz mezitím ochladl, válka ale rozdělila

⁷ V Rakousko-Uhersku byla hranice plnoletosti 24 let; také z této skutečnosti vyplývá válečná absurdita, která hnala do války „dobrovolně“ nezletilé.

⁸ Josef Trávniček (Travniček, Traunek, 1898 Olomouc–1975 Wien), dirigent, žák A. Schönberga, činný rovněž ve Verein für musikalische Privataufführungen. V letech 1922–25 byl kapelníkem Nového německého divadla v Praze a poté na dalších německých scénách. Roku 1933 odešel do exilu do Johannesburgu (Západní Afrika), kde vedl jím založený symfonický orchestr. Od roku 1956 žil v Evropě (v Německé demokratické republice), 1965 se vrátil do Vídně a působil ve výboru rakouské sekce ISCM. Přezdívku Aschanti získal údajně pro svou snědou pleť (Ašanti – etnikum v Ghaně).

⁹ Hudební teoretik a muzikolog Erwin Ratz (1898–1973) rovněž navštěvoval soukromý seminář A. Schönberga. Po válce vyučoval na Hudební akademii ve Vídni (Akademie für Musik und darstellende Kunst) a působil jako redaktor nakladatelství Universal Edition.

¹⁰ Lékařka Maria Deutsch (zvaná Mitzi, 1897–1983) byla stoupenkou antroposofie (homeopatka). S manželem dr. Norbertem Glasem (1897–1986), rovněž lékařem a antroposofem, emigrovala roku 1938 do Anglie.

¹¹ „Das Geheimnis der Liebe ist größer als das Geheimnis des Todes“. Citát z Oscar Wilde resp. Richard Strauss, *Salome*.

¹² Zveřejnil Schultz, *Viktor Ullmann. Leben und Werk*, 55; překlad do češtiny V. Reittererová.

¹³ Po skončení války měl hodnost poručíka v rezervě, definitivně byl propuštěn z armády k 1. 12. 1920.

i Ullmannovy rodiče, kteří se rozvedli. Sňatek dvacetiletého Ullmanna se starší kolegyní ze Schönbergova semináře Marthou Koref (svatba se konala 24. května 1919) lze tedy chápat jako únik z neuspokojivých poměrů v rodině; manželství Marthy a Viktora Ullmannových trvalo 12 let a zůstalo bezdětné.¹⁴ Tři dny po svatbě se novomanželé přestěhovali do Prahy.¹⁵ V prvním roce pražského pobytu se Ullmann podílel na založení pražské odnože Schönbergova *Spolku pro soukromé provozování hudby*.¹⁶ Stálé zaměstnání získal od sezóny 1920/21 jako sbormistr a korepetitor Nového německého divadla (Neues deutsches Theater), kde byl v letech 1911–27 šéfem opery Schönbergův švagr Alexander Zemlinský (1871–1942).¹⁷ V další sezóně pak Ullmann postoupil na místo druhého kapelníka.

Dvojazyčná Praha mu poskytovala řadu tvůrčích podnětů. Jako Zemlinského asistent předstudoval sbory pro první pražské provedení Schönbergových *Gurrelieder* (Písně z Gurre), které pod Zemlinského taktovkou zazněly v Praze 9. a 10. června 1921. V Novém německém divadle nastudoval Mozartův singspiel *Bastien a Bastienka*, operu *Jugunde* Roberta Konty,¹⁸ operu *Das Nachtlager in*

¹⁴ Při této příležitosti Ullmann vystoupil z katolické církve, sňatek uzavřel jako bezkonfesijní. – Marta Koref (2. 11. 1894–1942) pocházela z Prahy (její otec Eduard Koref, inspektor státních drah, zemřel roku 1916).

¹⁵ Po několika provizoriích se stala bydlíštěm Ullmannových Jeronýmova ul. 15 na Smíchově (do 1928), později Ullmann vystřídal bydlíště Poříč 12 resp. 32, ve Šternberkově 5 v Holešovicích (od 1934), v Budečské 9 na Vinohradech (od 1936), v Koperníkově 4 a v podnájmu u pi Čermákové, Šumavská 13 na Vinohradech (1940).

¹⁶ Pražská pobočka spolku fungovala do roku 1924, kdy její činnost převzal Literarisch-künstlerischer Verein (Literárně-umělecký spolek), jenž zároveň plnil funkci německé subsektce československé sekce ISCM. – K historii československé sekce ISCM viz například Vlasta Benetková [= Reittererová], „K historii československé sekce Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu a jejích festivalů“, *Hudební věda* 33, č. 2, (1996): 139–158, č. 3, 245–259; též: „Festival Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu v Praze 1935“, *Hudební věda* 33, č. 4 (1996): 337–356; Vlasta Reittererová, Hubert Reitterer, „Musik und Politik – Musikpolitik. Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik im Spiegel des brieflichen Nachlasses von Alois Hába 1931–1938“, *Miscellanea musicologica* 36 (1999): 129–310 (dále Reittererová – Reitterer 1999); Vlasta Reittererová, „Festival všemu navzdory (O nových hudebních spolicích mezi dvěma válkami)“, in *Mosty a propasti. Česko-německé hudební vztahy v meziválečném Československu*, ed. Jitka Bajgarová, Andreas Wehrmeyer (Praha – Regensburg: Etnologický ústav Akademie věd ČR – Sudetendeutsches Musikinstitut Regensburg, 2014), 35–68; též německy jako „Trotz allem Musikfest. Über neue Musikvereine in der Zwischenkriegszeit“, tamtéž (kniha je oboustranná), 39–77.

¹⁷ K Alexandru Zemlinskému a jeho pražskému působení viz z poslední doby příslušné kapitoly zejména v práci Jitka Ludvová, *Až k hořkému konci. Pražské německé divadlo 1845–1945* (Praha: Academia 2012).

¹⁸ Opera *Jugunde* Roberta Konty byla 13. 9. 1922 uvedena jako světová premiéra a byla zároveň derniérou. Robert Konta (1880–1953), ve skladbě žák Hermanna Grädenera, debutoval jako jevištní autor roku 23. října 1908 operou *Das kalte Herz* na vlastní libreto v Düsseldorfu. Operu *Jugunde* zadal Novému německému divadlu ještě před vypuknutím války, ale válečné události, a také zřejmě nedůvěra k opeře, poplatné rytířským příběhům raného romantismu, vedly k odkladům.

Granada (Nocleh v Granadě) Konradina Kreutzera a Humperdinckovu operu *Hänsel und Gretel* (Perníková chaloupka), dirigoval některá představení *Hubičky* a *Prodané nevěsty* v tomto divadle. Alexander Zemlinsky také uvedl na pražskou německou scénu Janáčkovu *Její pastorkyni* (pod titulem *Jenůfa*) a Ullmann, o němž víme, že navštěvoval i české Národní divadlo, měl možnost porovnat české a německé uvedení těchto oper. Progresivní dramaturgie Nového německého divadla nabízela seznámení s významnými současnými autory, především tehdy velmi úspěšného Franze Schreкера a jeho oper *Der ferne Klang* (Vzdálený zvuk) a *Der Schatzgräber* (Hledač pokladů), s aktovkami Paula Hindemitha *Mörder, Hoffnung der Frauen* (Vrah, naděje žen), *Sancta Susanna* (Svatá Zuzana) a *Nusch-Nuschi* i s jeho *Cardillacem*, s operami *Die heilige Ente* (Svatá kachna) Hanse Gála, *Die tote Stadt* (Mrtvé město) Ericha Wolfganga Korngolda, se Zemlinského operou *Kleider machen Leute* (Šaty dělají člověka) a *Der Zwerg* (Trpaslík), s *Jonny spielt auf* (Jonny vyhrává) Ernsta Křenka, ale také s německými představeními Ravelovy *La heure espagnole* (Španělská hodinka, uved. jako *Spanische Stunde*) či opery *Arianne et Barbe-Bleue* (Ariadna a Modrovous, uved. jako *Adriane und Blaubart*) Paula Dukase. Zásadní význam měly světová premiéra Schönbergovy opery *Erwartung* (Očekávání, 6. 4. 1924) a z mnoha důvodů také koncertní uvedení úryvků z Bergova *Wozzecka* 20. 5. 1925, po němž následovala premiéra celé opery v češtině 11. 11. 1926 v Národním divadle v nastudování Otakara Ostrčila, kolem níž se rozpoutala šovinisticky motivovaná bouře, známá jako „případ Vojcek“.¹⁹

Z několika důvodů měla pro Ullmanna značný význam činoherní inscenace dramatu *Peer Gynt* Henrika Ibsena, jehož premiéra se konala 29. dubna 1924, s hudbou Edwarda Griega v Ullmannově nastudování. Ullmann, který řídil i další představení, se s tímto Ibsenovým dílem seznámil už během svých gymnazijních studií ve Vídni.²⁰ V Novém německém divadle se dílo, označované někdy „nordický Faust“,²¹ hrálo v překladu Christiana Morgensterna, jehož text a poetický svět mohly Ullmannovo zaujetí pro Ibsena podpořit.²² Ibsenova dramatická báseň *Peer*

Skutečnost, že nastudování nechtěné opery bylo svěřeno právě Ullmannovi, nevrhá na vedení divadla nejlepší světlo, to se však zřejmě spoléhalo na osobní známost obou umělců z vídeňských hudebních kruhů a na to, že ať dopadne premiéra jakkoli, už z ohledu k dirigentovi nebude skladatel Konta na divadlo útočit. V tom se však divadelní vedení mylilo. List *Deutsche Zeitung Bohemia* otiskl 23. 9. 1922, s. 6 výtah ze stížnosti R. Konty vůči vedení Nového německého divadla, kterou v poledním vydání téhož dne publikoval také *Wiener Allgemeine Zeitung*.

¹⁹ K tomu zejména Vladimír Lébl, „Případ Vojcek“, *Hudební věda* 14, č. 3 (1977): 195–229.

²⁰ Schultz, *Viktor Ullmann. Leben und Werk*, 243, pozn. 99.

²¹ S přirovnáním Peera Gynta ke Goethovu *Faustovi* polemizuje autor L. W. [= Ludwig Winder], *Deutsche Zeitung Bohemia*, 30. 4. 1924, s. 5.

²² Christian Morgenstern se hlásil k učení Rudolfa Steinera a roku 1913 se stal členem Všeobecné antroposofické společnosti. Ullmann později zhudebňoval jeho verše.

Gynt, poprvé uvedená 24. února 1876 v Christianii/Oslu, se těšila ve dvacátých letech nové oblibě, uvádělo ji současně několik scén v Německu a Rakousku a dramatikovo jméno se v tisku často objevovalo.²³ Obdiv k dílu nebyl všeobecný, proti němu stály hlasy opačného mínění, avšak právě polemiky a rozpory mohly Ullmanna přitahovat a vést k myšlence na zhudebnění. Nejstarší soupis tvorby hudebníků německého jazyka působících v tehdejší Československu zaznamenává Ullmannovu tříaktovou operu *Peer Gynt* jako manuskript z roku 1928,²⁴ krom toho uvádí rozpracovanou operu *Der Fremde*. Existence a osud obou titulů jsou však nejisté. Zda zůstala opera *Peer Gynt* opuštěným projektem, autor ji zničil nebo se ztratila, se nepodařilo objasnit.²⁵ Titul *Der Fremde* mohl znamenat, že se jednalo o týž plán, figurující pod dvěma pracovními názvy, jak se zdá napovídat i titul Ullmannova takzvaného „deníku ve verších“ (*Tagebuch in Versen*) *Der fremde Passagier*, uvedeného citátem z *Peer Gynta* (viz dále), z něž je zřejmé, že se Ullmann s postavou věčného hledače Peera ztotožňoval. Nabízí se také námět aktovky *Der Fremde* Otto Ericha Hartlebena, kterou Nové německé divadlo uvedlo 6. května 1899, Ullmann mohl na její existenci narazit. Pravděpodobná se rovněž jeví hra o čtyřech dějstvích z roku 1906 *Der Fremde* Jakoba Gordina (1853–1909), kterou v rámci svého hostování v Praze uvedlo na Malé scéně (Kleine Bühne) Nového německého divadla židovské divadlo Habimah 18. září 1924. Pokud by tomu tak bylo, znamenalo by to první projev Ullmannova zájmu o židovskou tematiku, z níž jinak, pokud je známo, čerpal teprve v Terezíně.

Jako Ullmannův skladatelský debut v oboru tvorby pro jeviště se uvádí hudba k vánoční pohádce *Wie Klein-Else das Christkind suchen ging*. Dramatická pohádka se zpěvy a tanci spisovatelky Therese Lehmann-Haupt (1864–1938) byla poprvé uvedena ve Štětíně (1895?) a brzy se stala oblíbenou vánoční hrou pro děti na německých scénách (Výmar, Brémy, Hamburg aj.). Autorem hudby byl Julius Laubner, vlastním jménem Julius Bochníček (1871–1951), tenorista narozený v Praze, který prošel pražskou německou i českou scénou a dalšími operními divadly. V Čechách se uskutečnilo pravděpodobně první provedení této pohádky roku 1906 v Městském divadle v Liberci (Stadttheater Reichenberg),

²³ Nové německé divadlo uvedlo *Peera Gynta* poprvé jako recitační večer v provedení herce Olle Banga (v norštině) v rámci Ibsenovi věnovaného večera, za minimálního zájmu publika, viz *Deutsche Zeitung Bohemia*, 9. 3. 1906, s. 6. Celou hru vidělo pražské publikum roku 1914 v rámci Májových her (Maifestspiele), pořádaných Novým německým divadlem, při hostování Lessingova divadla z Berlína. Na scénu českého Národního divadla se *Peer Gynt* dostal až roku 1994.

²⁴ Vladimír Helfert a Erich Steinhard, *Die Musik in der Tschechoslowakischen Republik* (Prag 1938), 350. Jako tříaktovou operu stojící před dokončením ji uvádí ve stati o Ullmannovi už Theodor Veidl, „Viktor Ullmann, der Lineare“, *Der Auftakt* 9, Heft 3, (1929): 77–78 (dále Veidl 1929).

²⁵ Schultz, *Viktor Ullmann. Leben und Werk*, 255, uvádí k opeře *Peer Gynt* pouze (bez zdroje zjištění) „vollendet nach 1938“.

v Praze se hrála poprvé 23. prosince 1908.²⁶ Nové německé divadlo se k ní vrátilo 23. prosince 1923, novinová zpráva uvádí jako autory hudby Viktora Ullmanna a Josefa Travníčka (který podle této zprávy představení dirigoval).²⁷ Jaký měl být Travníčkův resp. Ullmannův další podíl, zda se jednalo o novou hudbu nebo pouze o úpravu původní hudby Laubnerovy nelze posoudit, materiál se nezachoval.

Ullmannovým samostatným kompozičním úkolem se stalo vytvoření scénické hudby ke Klabundově dramatu *Der Kreidekreis* (Křídový kruh, 1925). Tehdy čerstvá novinka básníka a dramatika Klabunda (vlastním jménem Alfred Georg Hermann Henschke, 1890–1928) se o něco později stala předlohou opery Alexandra Zemlinského.²⁸ Klabunda, Zemlinského i Ullmanna spojoval zájem o japonské, čínské a indické náměty, což souviselo s obecným dobovým obdivem ke kultuře Dálného Východu.²⁹

Ullmannovy scénické hudby k činohrám jsou bohužel nezvěstné, což zejména v případě hudby ke *Kreidekreis* znamená značnou ztrátu. Klabundova hra podle čínské předlohy³⁰ byla uvedena téměř současně na několika německých scénách, poprvé 2. ledna 1925 ve Stadttheater v Míšni (Meissen), kde v ústřední ženské roli Tschang Haitang excelovala Carola Neher (1900–1942), s níž se dramatik v květnu téhož roku oženil. Autorem hudby míšeňské premiéry byl Kurt Moritz (1892–?).³¹ Následovala inscenace ve Frankfurtu, uvedená 3. ledna 1925, v dalším období se *Kreidekreis* hrál v Hannoveru, Hamburku, Breslau (Wrocław), Norimberku, Lübecku, Braunschweigu, Mnichově aj. Dne 15. května 1925 uvedlo hru divadlo ve Štýrském Hradci s hudbou Siegfrieda Schefflera (1892–1969).³² Na začátku sezony 1925/26 přibyla Vídeň, jako autor hudby je uveden Karl Hieß

²⁶ Oznámení in: *Deutsche Zeitung Bohemia*, 20. 12. 1908, s. 20.

²⁷ *Prager Tagblatt*, 16. 12. 1923, s. 8. – Schultze, *Viktor Ullmann. Leben und Werk*, 254, uvádí titul hry nepřesně *Wie Klein Else das Christkindlein suchen ging*, rovněž datum premiéry 1922 je uvedeno chybně.

²⁸ Opera Alexandra Zemlinského *Der Kreidekreis* měla premiéru 14. 10. 1933 v Curychu, pražská premiéra se uskutečnila 9. 12. 1934 v Novém německém divadle v nastudování Georga Szélla.

²⁹ Zmínit lze například také úspěch Maxe Reinhardta na Salzburger Festspiele roku 1925 s pantomimickým představením na libreto Huga von Hofmannsthal s Mozartovou hudbou *Die grüne Flöte*. Kritika vesměs chválila adaptaci čínského námětu v citlivém spojení s Mozartovou hudbou, viz např. Rudolf Holzer, „Salzburger Festspiele 1925“, *Wiener Zeitung*, 1. 9. 1925, s. 1–2.

³⁰ Autorem předlohy ze 13. století byl Li Hsing-tao (Li Xingdao). V německojazyčných zemích se stala známou v překladu Wollheima da Fonescy, jemuž posloužil francouzský překlad Saint Juliana *L'Histoire du Cercle de Craie*, vydaný v Londýně roku 1832, s nímž pracoval i Klabund. Transformace orientálních námětů, na přelomu 19. a 20. století zvláště oblíbených, byly běžné a každý překlad se stával ve skutečnosti novým autorským dílem. Roku 1927 byl vydán nový německý překlad čínské předlohy od Alfreda Forkeho.

³¹ *Neues Wiener Journal*, 31. 12. 1924, s. 11.

³² *Arbeiterwille*, 15. 5. 1925, s. 7.

(1877–1943)³³ a 20. října 1925 zaznamenala rozhodný úspěch inscenace Maxe Reinhardta v Deutsches Theater v Berlíně.³⁴

Praha uvedla Klabundův *Kreidekreis* už 3. ledna 1925,³⁵ tedy následujícího dne po míšeňské premiéře (a shodně s premiérou ve Frankfurtu), v režii Hanse Demetze.³⁶ Dokládá to těsné kontakty německojazyčného divadelního světa, závislého na pozorném sledování novinek, které by mohly přinést úspěch. Těsný sled míšeňské a pražské premiéry vedl v několika případech dokonce k označení pražské inscenace jako „Uraufführung“ (světová premiéra),³⁷ míněno ovšem bylo první provedení v Čechách (Erstaufführung). Nové německé divadlo inscenovalo *Kreidekreis* na své pobočné scéně Kleine Bühne a hra patřila k nejúspěšnějším

³³ Ve Vídni hru uvedlo Raimundovo divadlo v hlavní roli s vynikající představitelkou charakterních rolí Sonik Reiner (vl. jm. Antonia Steinkleiber, 1907 – po 1938), kritiky byly nejednotné. Podle jedné spočívala příčina v tom, že „navlečení milostného příběhu do čínského kostýmu neodpovídá vídeňskému vkusu, pokud to není opera nebo opereta jako *Madame Butterfly* nebo *Gejša*.“ Dr. M., *Der Humorist*, 24. 9. 1925, s. 2. Podobně Leopold Jacobson, *Neues Wiener Journal*, 18. 9. 1925, s. 10: „Režie, pouhá režie, spíš samoúčel a nikdy účelný prostředek.“ Jiného názoru byl Alfred Polgar v *Der Morgen*, 21. 9. 1925, či názor recenzenta v *Das interessante Blatt*, 24. 9. 1925, s. 9, který chválil „originální inscenaci, zvláště v dramatických scénách zcela věrnou stylu; také hudba Karla Hieße se maximálně snažila přizpůsobit prostředí.“ Nepodepsaný recenzent v *Illustrierte Kronen-Zeitung*, 18. 9. 1925, s. 11 napsal, že „hudba se snaží být čínská, ale občas jí probleskne vídeňský valčík“. Přes výhrady některých kritiků bylo na 8. října 1925 ohlášeno už pětadvacáté představení, *Wiener Zeitung*, 3. 10. 1925, s. 5.

³⁴ Výprava Caspar Neher, jako Tschang Elisabeth Bergner. Viz Alfred Kerr, „Klabund. Der Kreidekreis“, *Berliner Tageblatt* (večerní vydání), 21. 10. 1925, s. 2. – Elisabeth Bergner (1897–1986) po nástupu nacionálního socialismu emigrovala do Anglie a proslula především jako filmová herečka.

³⁵ Obsazení: Tschang Haitang – Mila Kopp, Frau Tschang, její matka – Rosa Monati, Tschang-Ling, její bratr – Hans Vogel, kuplíř Tong – Herbert Königsmark, princ Pao – Hans Jungbauer, mandarin Ma – Roman Reinhardt, jeho žena prvního stupně – Hermine Medelsky, ceremoniář – Heinrich Schönberg. – Člen souboru Nového německého divadla (bas) Heinrich Schönberg (1882–1941) byl mladší bratr Arnolda Schönberga. V pražském angažmá byl v sezoně 1913/14 a znovu v letech 1918–1932. Zemřel na následky sepse, která byla důsledkem mučení při výslechu ve vězení gestapa v Salcburku.

³⁶ Hans Demetz (1894–1983) pocházel z jihotyrolské rodiny, která přesídlila do Prahy, v Novém německém divadle působil jako dramaturg a režisér, později také v divadlech v Brně a ve Vídni. Jako stoupenec expresionismu přispěl svými režiiemi k modernímu duchu pražského německého divadla. Zanechal strojopis *Die Geschichte des Deutschen Theaters in Prag*, který je uložen v Institutu umění – Divadelním ústavu v Praze. Demetzův syn Peter Demetz (nar. 1922) je významný germanista a spisovatel, např. Peter Demetz, *Prag in Schwarz und Gold* (München – Zürich: Piper 1997), v češtině vyšla jeho monografie *Praha obrozená 1939–1945* (Praha: Mladá fronta 2010).

³⁷ *Prager Tagblatt*, 2. 1. 1925, s. 4. rovněž E. J. [Edwin Janetschek], *Neue Zeitschrift für Musik*, Heft 2 (Februar 1925): 108: „V pražském německém divadle měla úspěšnou premiéru Klabundova hra *Křídový kruh* se scénickou hudbou kapelníka Viktora Ullmanna, komponovanou za použití originálních melodií.“

činoherním inscenacím této scény vůbec.³⁸ V Čechách se uváděla také například na německých scénách v Plzni či Teplicích a není vyloučeno, že stopa po Ullmannově hudbě mohla zmizet někde na oblasti.

Podle jedné jediné zprávy měl Ullmann vytvořit scénickou hudbu pro další představení *Kleine Bühne*, a sice ke hře Julia Berstla *Aini, das Kabylenmädchen* (Aini, kabylské děvče) podle námětu ze sbírky afrických pohádek Lea Frobenia.³⁹ V dosavadních pracích věnovaných Viktoru Ullmannovi *Aini* dosud zmiňována nebyla; hudba se – jako ostatní jeho scénické hudby – nezachovala. Nevíme ani, zda její vytvoření bylo výsledkem vlastního Ullmannova zájmu o námět, v němž je hlavní postavou komplikovaná ženská postava, či zda ho vedení divadla pověřilo na základě úspěchu hudby ke Klabundovu *Křídovému kruhu*. Přesto je zmínka dokladem skladatelova tíhnutí k exotickým námětům s existencialistickým pozadím a obliby kulturně historických přesahů, které jsou pro jeho tvorbu charakteristické.⁴⁰

Skladatel

Mimo divadlo debutoval Ullmann jako skladatel 10. března 1923 v německém Literárně-hudebním spolku svými cyklem *Sieben Lieder* (Sedm písní) s klavírem. Kritik Oskar Baum napsal, že „Ullmann chodil – obrazně řečeno – do školy ke Gustavu Mahlerovi, zejména v písních, jejichž texty jsou příbuzné Písním potulného tovaryše.“⁴¹ O dva roky později, 25. března 1925, zazněla na Filharmonickém koncertě Nového německého divadla Ullmannova

³⁸ *Freie Stimmen*, 22. 9. 1925, s. 3. Dne 13. května 1925 se uskutečnilo pětadvacáté představení, viz *Prager Tagblatt*, 13. 5. 1925, s. 6.

³⁹ Kabylové jsou jedním z etnických kmenů v severovýchodním Alžírsku. – *Aini* měla premiéru 24. října 1925. Hra byla krátce předtím uvedena v Drážďanech, její autor Julius Berstl byl znám románem *Überall Molly und Liebe* (1920) a čínskou hrou *Der lasterhafte Herr Tschu* (1922). Německý spisovatel Julius Berstl (1883–1975), píšící pod pseudonymy Albert Kaufmann nebo Gordon Mitchell, žil od roku 1947 ve Velké Británii.

⁴⁰ „Tisíc let před Schopenhauerem, Weiningerem a Strindbergem hlásají tuto chmurnou pravdu primitivní lidové pohádky,“ psala o hře *Bohemia*, 25. 10. 1927, s. 7. „Ve všech dobách, u všech národů je žena ničitelkou muže, jemuž vděčí za život. Pravzor Lulu.“ V pohádce také najdeme motiv Orfea toužícího po mrtvé Eurydice, ale i Dona Juana. Pojednává o muži, truchlícím po zemřelé manželce. Nebe ho vyslyší, muž smí ženu probudit k životu, pokud bude ochoten jí věnovat polovinu svého života. Muž tak bez váhání učiní, ale žena ho místo vděku při první příležitosti podvede. Nevěrné kabylské děvče je potrestáno smrtí upálením, ze své milostné touhy vyléčený muž bloudí světem, nenávidí ženy a svou nenávist kompenzuje tím, že se promění v jejich úspěšného dobyvatele.

⁴¹ Texty „od Schei-Min k Meinloh von Sevelingen“. Oskar Baum, *Prager Tagblatt*, 13. 3. 1923, s. 5. – Schei-Min (1858–1901) čínský básník, Meinloh von Sevelingen (12. stol.), minnesänger ranné fáze; předloha je obsažena v *Codex Manesse*, kde se nacházejí také básně Walthera von der Vogelweide aj.

Symphonische Phantasie (Symfonická fantazie) s vokálním sólem, o níž kritika rovněž napsala, že je „oplodněna ideovým světem pozdního Mahlera“.⁴² Obě skladby patří bohužel k těm, o nichž si můžeme udělat představu pouze na základě dochovaných zpráv z tisku.⁴³ Nevíme, zda je Ullmann sám později zavrhl, nebo se ztratily v chaosu dalších událostí. Text zpěvního partu skladby *Abschied von Tantalos* převzatý z dramatu *Tantalos* Felixe Brauna (1917) se však v Ullmannově tvorbě znovu objevil po mnoha letech v novém kontextu.⁴⁴

Koncem roku 1925, který představuje v Ullmannově životě jeden z kulminačních bodů, mu bylo přiznáno stipendium Německé společnosti pro vědy a umění v Československé republice.⁴⁵ Jeho díla byla prováděna v německých i českých komorních spolcích, v divadle měl pevné postavení. Kdy přesně se začal zajímat o antroposofické učení Rudolfa Steinera nevíme, je však pravděpodobné, že rozhodující byla právě polovina dvacátých let.⁴⁶ Zakladatel antroposofie⁴⁷ Rudolf Steiner navštívil Prahu poprvé roku 1901 a přednášky pořádal v tomto městě opakovaně, také v březnu a dubnu 1924, kdy se ve Vinohradském divadle uskutečnilo vystoupení eurytmické skupiny Goetheana.⁴⁸ Dá se tvrdit s jistotou, že Ullmann představení navštívil a znamenalo pro něj důležitý impuls.⁴⁹

⁴² Felix Adler, in *Bohemia*, 27. 3. 1925, s. 4.

⁴³ Recenze Ullmannových ztracených děl soustředil Ingo Schultz, *Verlorene Werke Viktor Ullmanns im Spiegel zeitgenössischer Presseberichte*, Verdrängte Musik, Band 4, (Hamburg: Bockel Verlag 1994).

⁴⁴ Viz pozn. 6 a dále v textu.

⁴⁵ *Prager Tagblatt*, 20. 12. 1925, s. 8. – Deutsche Gesellschaft der Wissenschaften und Künste für die Tschechoslowakische Republik byla nástupnickou organizací Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen (Německá společnost k podpoře německé vědy, umění a literatury v Čechách), založené roku 1891 v Praze. V jejím duchu dnes pokračuje roku 1979 v Mnichově založená Sudetendeutsche Akademie der Wissenschaften und Künste (Sudetoněmecká akademie věd a umění).

⁴⁶ Viz Marcus Gerhardt, „Viktor Ullmann und die Anthroposophie“, in *Kontexte. Musica iudaica 1996* (Praha: Nadace Musica iudaica a Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Karlovy univerzity, 1997), 151–158.

⁴⁷ Antroposofie, moudrost o člověku (z řeckého anthrōpos – člověk a sofia – moudrost), je učení vycházející ze starověkých a orientálních kultur, rosenkruciánství a dalších zdrojů, ve spojení s křesťanskými prvky a esoterikou. Stala se mj. základem homeopatie, biologického zemědělství a waldorfské pedagogiky, nachází uplatnění v psychiatrii, architektuře, výtvarném umění aj. Sídlem Allgemeine Anthroposophische Gesellschaft (Všeobecná antroposofická společnost) je budova nazvaná Goetheanum v Dornachu u Basileje. První stavba byla otevřena roku 1913, roku 1923 podlehlá úmyslně založenému požáru. Nová stavba vznikala postupně v letech 1925–1952, dokončovací práce však pokračovaly až do 20. století.

⁴⁸ Eurytmie je antroposofické pohybové umění, viz k němu dále.

⁴⁹ V rámci tohoto hostování přednášel Rudolf Steiner o pohybovém umění eurytmie na Pražské konzervatoři. Vystoupení eurytmické skupiny vyvolalo polemiku, ohlas české kritiky byl skeptický, viz např. Miroslav Rutte, „Mluvící plastika“, *Národní listy*, 8. 4. 1924, s. 8, či Dr. J. B. [Jaromír Borecký], *Národní politika*, 9. 4. 1924, s. 4.

Pracovní spojení mezi Alexandrem Zemlinským a Viktorem Ullmannem v Novém německém divadle bylo velmi těsné. Pravděpodobně proto také roku 1927, kdy Zemlinsky odešel na nové působiště do Berlína, opustil Prahu i Ullmann. Na jednu sezónu se stal šéfem (tehdy německé) opery v Ústí nad Labem, kde mj. provedl Wagnerova *Tristana a Isoldu*, *Jonny vyhrává* Ernsta Křenka a Smetanovu *Hučičku*.⁵⁰ Ullmannovy nároky na umělce i divadelní provoz však narazily na podmínky provinční scény a po skončení sezóny se vrátil do Prahy.

Dne 7. března 1929 se uskutečnila za řízení Hanse Wilhelma Steinberga⁵¹ premiéra Ullmannova *Koncertu pro orchestr* na filharmonickém koncertě orchestru Nového německého divadla, uspořádaném u příležitosti narozenin prezidenta Masaryka. Skladba, označovaná také jako *Symfonie* nebo *Symfonieta*, byla provedena 29. ledna 1930, opět za Steinbergova řízení, také ve Frankfurtu nad Mohanem jako „říšskoněmecká [...] premiéra českého Němce Viktora Ullmanna“; autor zprávy nemohl tušit, jaký kontext jeho formulace v následujících letech získá.⁵² Téhož roku 1929 zažil Ullmann první mezinárodní úspěch, když na festivalu Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu v Ženevě provedl klavírista Franz Langer⁵³ jeho *Variationen und Doppelfuge über ein kleines Klavierstück von Schönberg* (Variace a dvojitá fuga podle Schönbergovy drobné klavírní

⁵⁰ V Ullmannově sezoně 1927/28 se uskutečnilo osm premiér, 8. 10. Nicolai: *Die lustigen Weiber von Windsor*, 21. 10. Verdi: *Der Troubadour*, 19. 11. R. Strauss: *Ariadne auf Naxos*, 11. 1. Lortzing: *Der Waffenschmied*, 4. 2. Křenek: *Jonny spielt auf*, 1. 3. Smetana: *Der Kuss*, 18. 4. Mozart: *Die Hochzeit des Figaro*, 19. 5. Wagner: *Tristan und Isolde*. – Inscenaci si povšiml i vídeňský tisk, *Neue Freie Presse*, 11. 6. 1928, s. 5. – K Ullmannovu působení v Ústí nad Labem s výňatky z kritik v *Aussiger Tagblatt* blíže Ingo Schultz, *Viktor Ullmann. Leben und Werk*, s. 102–106.

⁵¹ Hans Wilhelm Steinberg (1899–1978) působil na pražské německé scéně jako dirigent v letech 1925–1929, poté do roku 1933 v opeře ve Frankfurtu nad Mohanem, kde mj. uvedl světovou premiéru Schönbergovy opery *Von heute auf morgen* (Z dneška na zítřek). Roku 1936 emigroval a působil (pod jménem William Steinberg) jako šéf orchestrů ve Spojených státech a Velké Británii.

⁵² Značka A. K. [Alfred Kerr], *Prager Tagblatt*, 30. 1. 1930, s. 6. – Spisovatel a kritik Alfred Kerr (vl. jm. Alfred Kempner, 1867–1948) patřil k výrazným postavám německého žurnalistu. Roku 1933 patřily jeho knihy k těm, které nacionální socialisté hromadně pálili a odňali mu německé občanství. Přes Prahu emigroval do Anglie, krátce před smrtí získal britské občanství.

⁵³ Franz Langer (1898–1979) pocházel ze Slezska, z Bielsko-Biala. Gymnázium navštěvoval v Brně, hudbu studoval na Hudební akademii ve Vídni, působil jako profesor klavíru na Německé akademii hudby v Praze. Účinkoval na koncertech českého Spolku pro moderní hudbu (v repertoáru měl např. skladby Bedřicha Smetany, Boleslava Vomáčky aj.) i německých spolků. Viktor Ullmann mu věnoval svou *Klavírní sonátu* č. 1. Jak dokládají dva dopisy Aloisi Hábovi (Národní muzeum – České muzeum hudby), Langer se také pokoušel zvládnout hru na čtvrttónovém klavíru, v tomto oboru se však neuplatnil. Po roce 1945 musel na základě Benešových dekretů Československo opustit a stal se pedagogem Státní hudební školy v Lipsku.

skladby). Jako téma variací posloužilo Ullmannovi č. 4 ze Schönbergových *Sechs Klavierstücke* op. 19.⁵⁴ Mirko Očadlík o skladbě napsal:

Schönbergova emancipace od dosavadních závislostí se k prosté řadě dvanácti tónů neváže formálně a volnou linií přivádí k formální konstrukci teprve tehdy, je-li její dynamický obsah úměrný melismatickému rozměru tématu. Na tomto podkladě vzniká nová forma hudební, často i symetrická, ale vždy tvořená nově a nešablonovitě. Schönbergova škola tentokrát dokázala i více. Viktor Ullmann se pokusil se vzácným darem o rozvedení Schönbergovy aforistické nápadové formy do logické linie nové melodiky. V jeho variacích se projevila poprvé kladná stránka nového systému, který emancipován od starší mentality rozvádí nový náčrt k nové lineární hodnotě. Byl to nejradikálnější kousek svého druhu na festivalu a znamenité práci autorově se dostalo zaň značného uznání. Ullmann representoval tento nový typ nejlépe.⁵⁵

Ullmannův úspěch v Ženevě však paradoxně neznamenal start pozoruhodné kariéry. Budeme-li sledovat pouze vnější fakta, nenalezneme pro tento předěl Ullmannova života uspokojivé vysvětlení. Podnikl tehdy krok, který znamenal zásadní změnu životní orientace a ústup z veřejného života, po němž následovalo několik mlhavých let, která Ullmann sám později nazval „Odysseou“. Pro celý Ullmannův život bylo příznačné hledání „formy“, a nebylo to pouze hledání rovnováhy hudebních elementů ve struktuře skladby. Četba filozofických děl, Pisma, studium starověkých náboženství, zájem o kulturu Orientu, obdiv k dílu Johanna Wolfganga von Goetha, to všechno kladlo senzitivnímu umělci otázky, na něž našel po prožitých pochybnostech a váhání odpověď ve Steinerově antroposofickém učení, které pro něj znamenalo také „svobodu rozhodnutí“. Cesty do Švýcarska roku 1929, kterou podnikl u příležitosti ženevského festivalu, využil Ullmann spolu s pražskými kolegy, skladateli Aloisem Hábou, Karlem Reinerem a Erwinem Schulhoffem, k návštěvě sídla Všeobecné antroposofické společnosti v Dornachu u Basileje. Hába, který se o Steinerovo učení zajímal pravděpodobně už od svých vídeňských studií a roku 1926 poprvé uskutečnil v Dornachu přednášku, přivedl Viktora Ullmanna roku 1931 do řad Antroposofické společnosti ČSR. „Poté, co jsem po deset let přáteli nabízenou antroposofii Rudolfa

⁵⁴ První (ztracená) verze skladby zazněla v Praze roku 1926, zachovány resp. rekonstruovány jsou čtyři další verze – dvě klavírní, verze pro orchestr a pro smyčcový kvartet.

⁵⁵ Mirko Očadlík, in *Rozprawy Aventina* 4, č. 33 (1928–1929): 333–334, cit. s. 333. – Na festivalu byly dále z české hudby uvedeny skladby Leoše Janáčka (*Glagolská mše*, Filharmonický spolek Beseda brněnská, Orchestre de la Suisse romande, dirigent Jaroslav Kvapil) a Erwina Schulhoffa (*Sonáta pro housle a klavír*, Richard Zika a autor). Podle Očadlíka čeští umělci „dominovali vysoko nad průměrem a byli vrcholem festivalu“.

Steinera odmítal, otevřely mi vnitřní i vnější otřesy postupně oči,“ napsal později Ullmann.⁵⁶ Roku 1931 byl přijat do Antroposofické společnosti ČSR.⁵⁷

Antroposof

Ve Švýcarsku našel Viktor Ullmann v letech 1929–1931 uplatnění jako kapelník a skladatel⁵⁸ v činoherním divadle (Schauspielhausu) v Curychu. Jedním z jeho tehdejších úkolů bylo zajištění scénické hudby, také k dramatu Franze Werfela *Das Reich des Gottes in Böhmen* (Říše Boží v Čechách).⁵⁹ Hra nese podtitul „tragédie vůdce“ (Tragödie eines Führers). Ullmannův umělecký podíl na inscenaci, ač nebyl velký, můžeme považovat za impuls či přímo předstupeň jeho hlavních děl – celovečerní opery *Der Sturz des Antichrist* (Pád Antikrista) i aktovky *Der Kaiser von Atlantis* (Císař Atlantidy). Hra pojednává o závěru života Prokopa Holého, jehož smrtí končí etapa husitských válek. Prokop Holý je ve hře líčen jako bojovník ducha, idealista, jenž sám nevezme do ruky zbraň. Podle divadelní cedule pro tuto hru Ullmann upravil a nastudoval několik „husitských sborů“, mezi nimiž byl i chorál „Kdož jsú Boží bojovníci“, který později použil ještě v dalších dílech.

Švýcarské období tvořilo přechod k další životní etapě. Ullmannovo bezdětné první manželství skončilo na jaře 1931 rozvodem a v září téhož roku uzavřel

⁵⁶ Viktor Ullmann Albertu Steffenovi, 16. 9. 1935 (Albert Steffen-Stiftung Dornach).

⁵⁷ Dopis Viktora Ullmanna Aloisu Hábovi ze 4. 8. 1931, v němž děkuje za pomoc; Hába fungoval při Ullmannově přijetí do Antroposofické společnosti ČSR jako jeho ručitel. Dopis v pozůstalosti Aloise Háby, Národní – muzeum – České muzeum hudby (neinventováno).

⁵⁸ Vytvořil scénické hudby mj. k Hofmannsthalovu dramatu *Jedermann*, *Svatá Jana* G. B. Shawa, ke hře Franze Grillparzera *Webe dem, der lügt* (Běda lhářům) k Schillerovu dramatu *Wallenstein*. Verena Naegelé, *Viktor Ullmann. Komponieren in verlorener Zeit* (Köln: Ditrich Verlag, 2002), 200–213. S výhradou některých faktografických nepřesností uvedla autorka do té doby neznámé informace k Ullmannovu curyšskému období.

⁵⁹ *Das Reich Gottes in Böhmen*, světová premiéra 6. 12. 1930, Burgtheater Wien. Názory kritiky byly nejednotné, Hans Herrdegen, *Freiheit*, 10. 12. 1930, s. 5 se podívoval, že namísto očekávaného historického dramatu vzniklo panoptikum a ptal se, proč Werfel zvolil za ústřední postavu „epigona Prokopa“ a ne Husa nebo alespoň Žižku, dramatu vytkl strukturu mnoha scén bez souvislé linie, mnoho vnějškového ap. Otto Stoessl ve *Wiener Zeitung*, 10. 12. 1930, s. 2 polemizoval s podtitulem hry, podle něj není „tragédií vůdce, neboť [Prokop] nepodlehne proto, že je vůdce, nýbrž proto, že jím není“, *Das interessante Blatt* (značka em. p.), 11. 12. 1930, s. 21 charakterizuje ideu hry jako pokus o „vyrovnání mezi násilím revoluce a jejím pacifistickým smyslem a na této neřešitelné dialektice [Prokop] selhal“; také David Josef Bach, *Arbeiter-Zeitung*, 13. 12. 1930, s. 7 viděl hru jako vyobrazení „tragédie revoluce“, v níž po prvotním nadšení ze společné ideje nutně dochází k rozkolu, Werfelova hra je „dilem naplněným vizemi, velkými obrazy a vnitřní tragikou“, autor však nedokázal jedno: „oddělit dílo od svého života“, a podobně i *Reichspost* (značka B.), 9. 10. 1930, s. 3.

nový sňatek s Annou Winternitz,⁶⁰ dcerou docenta lékařské fakulty Karlovy univerzity Rudolfa Winternitze.⁶¹ Zájem o esoteriku přivedl Ullmanna v Curychu také do zednářské lóže (In Labore Virtus).⁶² Pod vlivem nového životního názoru Ullmann opustil povolání hudebníka a přesídlil do Stuttgartu, aby jako majitel knihkupectví s antroposofickou literaturou („Novalis Bücherstube“)⁶³ přispíval k duchovní nápravě lidstva.⁶⁴ Stal se při tom obětí podvodu. Ullmann koupil knihkupectví silně zadlužené, neměl praktické zkušenosti a zbankrotoval. Neslavný konec jeho podnikatelské činnosti se časově shodoval s prvními otevřenými projevy nacionálního socialismu po Hitlerově nástupu k moci, Ullmann však ještě dříve, než by byl pronásledován také pro svůj židovský původ a jako antroposof a přívrženec zednářství (jako na rakouského občana se na něj až do „anšlusu“ říšská nařízení nevztahovala),⁶⁵ musel z Německa uprchnout před věřiteli.⁶⁶ V červenci 1933 se Ullmannovi vrátili do Prahy.

Ve studijním roce 1933/34 vedl Viktor Ullmann orchestrální cvičení na Německé hudební akademii v Praze. V letech 1935–37 navštěvoval kurzy mikrointervalové hudby Aloise Háby na pražské konzervatoři, což je další doklad jeho hledání nových hudebních vyjadřovacích prostředků. Oba skladatele přitom spojovalo antroposofické učení.

Brzy se však začala projevovat problematičnost Ullmannovy situace i v Československu. Po Hitlerově uchopení moci v Německu přijalo Československo řadu uprchlíků, ale úřady začaly být opatrné, a to i vůči cizincům, kteří zde už delší dobu žili. Německá akademie (Deutsche Akademie für Musik), která fungovala na družstevní bázi s omezenou státní subvencí, Ullmannovi

⁶⁰ Při té příležitosti přestoupil k evangelické víře.

⁶¹ Rodiče Winternitzovi byli rovněž antroposofy, členkou Antroposofické společnosti ČSR se spolu s Ullmannem stala i Anna Winternitz. Rudolf a Bertha Winternitzovi zemřeli 1942 v Terezíně. – Rudolf Winternitz byl vedoucím hlavního oddělení německé univerzitní polikliniky v Praze, v době sňatku už emeritní profesor.

⁶² Po návratu do Prahy byl roku 1934 přijat do pražské zednářské lóže Freilicht zur Eintracht.

⁶³ Budova na Charlottenplatz, v níž knihkupectví sídlilo, byla roku 1705 původně projektována jako jezedecká kasárna. Od roku 1712 sloužila jako sirotčinec pro ca 140 dětí. Do roku 1922 byla v budově škola, od roku 1924 odsud vysílala stanice Süddeutsche Rundfunk. – Na ulici Schellbergstraße 62, kde Ullmannovi ve Stuttgartu bydleli, je dnes umístěn tzv. „Stolperstein“ (kámen zmizelých).

⁶⁴ V tomto období se narodil syn Maximilian (17. 7. 1932), po návratu Ullmannových do Prahy se narodili děti Johannes a Felicia.

⁶⁵ Například rakouská fyzička Lisa Meitner (1878–1968), profesorka jaderné fyziky na univerzitě v Berlíně, nesměla sice po roce 1933 učit, ve výzkumech však (jako rakouská občanka) mohla dále pokračovat. Po připojení Rakouska k hitlerovskému Německu se však stala říšskou občankou, jako Židovka se ocitla v přímém ohrožení a emigrovala do Švédska (po roce 1960 žila v Cambridge, kde zemřela).

⁶⁶ Případ byl uzavřen až v březnu 1937, blíže viz Ingo Schultz, *Viktor Ullmann. Leben und Werk*, 124–134.

smlouvu neprodloužila s odůvodněním, že je – jako občan Republiky Rakousko, kterým po přestěhování do Československa zůstal – cizí státní příslušník.⁶⁷ Navíc Ullmann, v byrokratických záležitostech nepraktický, svými činnostmi v Curychu a Stuttgartu opakovaně porušil zákonné podmínky pro trvalý pobyt v Československu, a to se mu nyní vymstilo. Až do konce roku 1938 musel pravidelně žádat o prodloužení povolení k pobytu. Protože nemohl získat stálé místo, vykonával řadu menších činností. Spolupracoval s rozhlasem, publikoval v časopisech, soukromě vyučoval, pořádal přednášky, například pro zednářskou lóži o Gustavu Mahlerovi, o estetice tónin, o básníku Novalisovi (Georg Philipp Friedrich von Hardenberg), pro německý spolek Urania a Německou hudební společnost aj.⁶⁸

Jednou z posledních zmínek o Ullmannových veřejných aktivitách je informace z poloviny června 1938, kterou rovněž žádá z dosavadních biografí neuvádí: „Jak se dozvídáme, započne v nejbližší době natáčení kulturního filmu, jehož obsahem bude pražské období Wolfganga Amadea Mozarta.“⁶⁹ Producentem filmu se měl stát pražský německý spolek Urania. Mozart sám se ve filmu jako postava objevit neměl, pouze kulturněhistorické detaily s herci v dobových kostýmech. „Hudební spolupráci na filmu převzal kapelník Ullmann. Využity budou Mozartovy skladby, které vznikly během jeho pražského pobytu nebo mají souvislost s oním obdobím.“⁷⁰ Filmaře vábilo k hlavnímu městu Československa už výročí Mozartova narození roku 1936 a jubileum světové premiéry *Dona Giovanniho v Praze* v roce následujícím. Už v květnu 1937 se objevila zpráva, že v Praze začne natáčení hudebního mozartovského filmu podle scénáře předsedy pražské Mozartovy obce Jana Branbergera, film měl být vyroben v české a anglické verzi a jeho premiéra se měla uskutečnit 29. října, v den 150. výročí premiéry *Dona Giovanniho* ve Stavovském divadle.⁷¹ Ani jeden z ohlášených filmů však už nevznikl.

⁶⁷ Ullmannův otec Maximilian Ullmann, s domovským právem v Jihlavě, přijal po roce 1918 československé občanství, a zůstává velkou otázkou, proč tak neučinil rovněž jeho syn.

⁶⁸ Viz Jitka Ludvová, „Německý hudební život v Praze 1880–1939“, *Uměnovědné studie IV* (Praha: Ústav teorie a dějin umění ČSAV, 1983): 53–183; Schultz, *Viktor Ullmann. Leben und Werk*, 145–148; Eckhard Jirgens, *Der Deutsche Rundfunk der 1. Tschechoslowakischen Republik*, 2 Bd. (Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft, 2017).

⁶⁹ Mozart-Film der Prager Urania, *Deutsche Zeitung Bobemia*, 5. 6. 1938, s. 27.

⁷⁰ Tamtéž.

⁷¹ *Der Wiener Film*, 18. 5. 1937, s. 3. – *Kinorevue*, 7. 7. 1937, s. 393 dodává, že Mozartova obec dá k dispozici všechny historické památky a dokumenty o Mozartovi pro film a propůjčí také k filmování vilu Bertramka, s níž byly spojeny Mozartovy pobyty.

Apokalypsa v umění. „Pád Antikrista“ Alberta Steffena

V této existenčně nelehké době vzniklo dílo, pro Ullmanna svým způsobem klíčové, opera *Der Sturz des Antichrist* (Pád Antikrista) podle dramatu antroposofického básníka Alberta Steffena (1884–1963). Steffen stanul po smrti Rudolfa Steinera roku 1925 v čele Všeobecné antroposofické společnosti. Jeho dramatická skica (jak dílo v podtitulu nazval) *Pád Antikrista* byla publikována roku 1928. Kdy se s ní Ullmann setkal, nevíme; předpokládá se, že kromě seznámení s tištěnou podobou dramatu nebo návštěvy veřejného čtení mohl vidět scénickou premiéru 15. dubna 1933 v Dornachu, kdy bylo dílo provedeno v režii vdovy po Rudolfu Steinerovi, Marie Steiner (1868–1948), jako drama-mysterium, v němž spoluúčinkovala eurytmická skupina. Pohybové umění eurytmie rozvinula v Goetheanu Marie Steiner ve spojení s uměním sborové recitace. Eurytmie představuje pohybové ztvárnění znějících podnětů, tedy hudby (ale i poezie) prostřednictvím ztotožnění s významovou a zvukovou stránkou. Autorem scénické hudby k prvnímu provedení Steffenova *Antikrista* byl kmenový hudební spolupracovník Goetheana, holandský skladatel Jan Stuten (1890–1948), který v Antroposofické společnosti působil také jako dirigent, herec i scénograf.⁷²

Steffenovo drama je vystavěno na pěti základních postavách. Technika, Kněze a Umělce vězní jejich protihráč – Regent. Zprostředkující postavou, skrytým a posléze zjevným spoluhráčem Umělcovým, je vězeňský Hlídač. Regent chce s pomocí Technika ovládnout vesmír, s pomocí Kněze proměnit kámen v chléb a Umělec má oslavovat Regentovy činy. Technik a Kněz se Regentovi podrobí, jediný Umělec se rozkazu vzepře. Kněz a Technik jsou propuštěni, Umělec zůstává Regentovým vězněm a také vězněm svých myšlenek. Regent odchází, ale v Umělcově mysli zplodí další postavy. Jsou jimi Regentův dvojník – Démon, místo Kněze je zde jeho Nedokonalejší anděl a místo Technika jeho Strašidlo (Přízrak). Před zraky vězněného Umělce pokračují ve sporu. – Když vidiny zmizí, vede dialog s vězněným Umělcem Hlídač. Otevírá mu tajemství bytí a nábádá jej, aby si uvědomil sám sebe a sílu své osobnosti, svého Já, které je schopno s pomocí víry v sebe sama zlomit Regentovu moc. Umělcovo tělesné utrpení osvobodí jeho ducha a tímto procesem bude znovuzrozen, duchovní silou může osvobodit sebe i lidstvo. – Regent vyšle Technika k obletu Slunce. Ten se vrací se zprávou, že se setkal se živoucím Kristem, skutečným pánem vesmíru. Protože nesplnil úkol, Regent jej usmrtí. Kněz musí jako první okusit umělý chléb vyrobený z kamení a propadá šílenství. Jediný Umělec je svobodný člověk, vychází z vězení a označuje Regenta jako Antikrista. Regent chce dokázat svou neporazitelnost a sám nastupuje do kosmického korábu. S ohlušujícím výbuchem se koráb zřítí k Zemi.

⁷² Byl např. autorem hudby k základní složce repertoáru Goetheana, oběma dílům Goethova *Fausta*.

Umělcovo „Já jsem“ probouzí k životu Technika, Kněze zbavuje šílenství a dosud němý dav pronáší osvobozující slova „Ježíš Kristus“.⁷³

Steffenovo drama se ukázalo jako neobyčejně aktuální, dokonce prorocké dílo, jeho předvídatost byla spatřována mimo jiné ve skutečnosti, že během zkoušky v Goetheanu 2. března 1933, právě v době, kdy se na scéně odehrávalo třetí dějství dramatu, vzplál v Berlíně Říšský sněm.

Ullmann začal na opeře pracovat po návratu do Prahy roku 1933.⁷⁴ O dva roky později se v Praze konal sjezd Všeobecné antroposofické společnosti a 3. listopadu 1935 bylo Steffenovo drama provedeno hostujícím souborem z Dornachu na jevišti Nového německého divadla. Ludwig Winder v recenzi představení konstatoval:

Albert Steffen napsal mnoho zajímavých knih. [...] Díky setkání s Rudolfem Steinerem prodělal proměnu, která nachází už léta uplatnění v jeho tvorbě. Steffenovo drama *Pád Antikrista* [...] můžeme nazvat antroposofickým „Lehrstückem“. ⁷⁵ Steffenův Antikrist je diktátor, který žene do krajnosti mechanizaci života a chce tak získat neomezenou moc nad veškerým obyvatelstvem. Jen tři lidé se mu staví na odpor – kněz, technik a básník. [...] Pro autora je důležitější myšlenkový obsah, který těží ze zásad antroposofického učení. Patos básně, která zůstala dramatickou skicou, se přenesl na dornašské představitele, a bylo zajímavé pozorovat, že divadlo, navštívené z velké části Steinerovými stoupenci, se tomuto patosu poddalo, ovládnuto pravostí pocitu, který je založen spíš nábožensky než bojovně a umělecky.⁷⁶

V časopise *Rytmus* napsal o hostování Goetheana zprávu skladatel Karel Reiner. Ocenil Steffenovo drama, s jeho hudební složkou však srozuměn nebyl:

⁷³ Libreto vyšlo v češtině v překladu Vlasty Reittererové s komentáři Jana Dostala u příležitosti české premiéry opery v Moravském divadle v Olomouci v rámci Dnů židovské kultury, vyd. Muzeum umění Olomouc, Biblioteca Enigmatica, 2014.

⁷⁴ Opera *Der Sturz des Antichrist* je jediným jevištním dílem Viktora Ullmanna o více dějstvích, jež se dochovalo. Opera *Der zerbrochene Krug* (Rozbitý džbán) a v Terezíně komponovaný *Der Kaiser von Atlantis* (Císař Atlantidy) jsou aktovky, k opeře o Johance z Arcu *30. Mai 1431* (30. květen 1431) napsal skladatel libreto a zachovala se jen krátká notová skica.

⁷⁵ Pojem spojovaný především s epickým divadlem Bertolta Brechta – „naučná hra“.

⁷⁶ Značka L. W. [Ludwig Winder], *Deutsche Zeitung Bohemia*, 5. 11. 1935, s. 6. – Rovněž do života spisovatele a divadelního kritika Ludwiga Windera (1889–1946) zasáhl tragicky nacionální socialismus. Winder patřil k takzvanému „pražskému kruhu“ literátů (Oskar Baum, Max Brod, Johannes Urzidil aj.), v letech 1915–1938 působil jako fejetonista a kritik v *Deutsche Zeitung Bohemia*. Po okupaci Československa uprchl s manželkou a starší dcerou (přes Polsko a Skandinávii) do Anglie; mladší dcera zůstala v Praze a zemřela v Bergen-Belsenu. Příznačné je, že v Anglii, kde pokračoval v žurnalistické činnosti, zvolil pseudonym Herbert Moldau.

Dílo básníka Alberta Steffena *Pád Antikrista* neukazuje pouze část člověka a vnější dění kolem, nýbrž dotýká se podstatných sil, vládnoucích v dnešním lidstvu. Drama, odehrávající se ve sférách materiální, duševní a duchovní, je vytvořeno silnou básnickou individualitou. Zato Stutenova hudba k velké eurytmické scéně v závěru druhého jednání neodpovídá duchu dramatu. Neboť k jeho řeči dneška a budoucna nelze komponovati hudbu v řeči minulosti.

Přesto však podle Reinera Albert Steffen svým dramatem dokázal, „že jedině antroposofická duchověda může překonat hluboké propasti mezi uměním, náboženstvím a vědou“.⁷⁷

Albert Steffen se o Ullmannově zhudebnění dozvěděl ze skladatelova dopisu ze 16. září 1935. Ullmann se v něm dramatikovi představuje a je tedy vhodné, uvést ho celý:

Vysoce vážený pane Steffene! Promiňte, jestliže se dnes, jako Vám stěžej známý skladatel, na Vás obracím s velkou prosbou, která se dotýká Vaší vlastní tvorby.

Zhudebnil jsem Vaše drama „Pád Antikrista“ a stojím před dokončením partitury. Současně se nabízí možnost, dílo předložit řediteli vídeňské Státní opery, panu dr. Weingartnerovi a já bych Vás nyní nejprve chtěl poprosit o umělecký souhlas dříve, než dojde k jakémusi předvedení díla. Všechno další předpokládá Vaš duševní souhlas s mým opovážlivým činem. Dovolte mi tedy, abych se Vám, pokud to písemně lze, představil a v krátkosti Vám vylíčil svůj životopis.

Narodil jsem se ve Slezsku roku 1898, studoval ve Vídni a jako třináctiletý jsem začal komponovat, lyriku, epiku, brzy také první dramatické pokusy. Jedenadvacetiletý jsem přišel do Německého divadla v Praze jako sbormistr a po dvou letech jsem se stal také kapelníkem. Brzy se uskutecnila provedení mých prací v Praze, Brně, Vídni, Frankfurtu. Takzvaný velký úspěch přišel roku 1929 na Mezinárodním hudebním festivalu v Ženevě, kde na mne upozornil světový tisk. Tehdy jsem vstoupil poprvé do Goetheana, poté, co jsem deset let odmítal mými přáteli mi nabízenou antroposofii Rudolfa Steinera. Vnitřní a vnější otřesy mi postupně otevřely oči. V roce 1931 jsem vstoupil do společnosti, současně se ale rozhodl hudbu odsunout stranou a věnovat se šíření antroposofických idejí. Nic netuše, zapletl jsem se zároveň do záležitostí knihkupectví Goetheana; než jsem získal nutné znalosti ve společenské a obchodní oblasti, bylo příliš pozdě a musel jsem pykat za svou ukvapenou dobrou vůli. Osud mne dostatečně důrazně přivedl zpátky k hudbě.

⁷⁷ Karel Reiner, „Sjezd Goetheana a Antroposofické společnosti“, *Rytmus* 1, č. 1 (1935–36): 43–44.

Bohatší o zkušenosti, v povážlivých vnějších životních poměrech, nosil jsem v sobě drama celý rok, než jsem 1934 začal kompozici. Pokusil jsem se, vzdálen všem otázkám soudobého stylu, vyposlechnout z Vašeho díla jeho vlastní tón. Ve všem se spolehnul na to, co nám o hudbě říkal Rudolf Steiner, doufám, že jsem něco v jeho i ve Vašem smyslu vystihl. Okolnost, že jsem na dramatu kvůli hudbě nemusel nic měnit – s výjimkou několika škrtnů v řeči Regentově – se mi jeví jako potvrzení, že opatření Vašeho díla hudbou je vnitřně oprávněné; a možná může zapůsobit na lidi, kteří by se s ním bez hudby hned tak nepotkali. Jelikož v něm jednají jen muži, přidělal jsem umělci sopránový hlas, částečně jako hudební symbol jeho mládí, částečně jeho poslání. Tím se také zabránil jinak nevyhnutelné jednotvárnosti mužského zpěvu a věřím, že celá hudební forma díla tím něco získala.

Provedení ve Vídni se mi zdá možné; jedinému nebezpečí, aby se dílo mylně nevykládalo v příliš aktuálním smyslu, jistě zabránil styl provedení. Je samozřejmé, že co se týče inscenování, hudební stránky eurytmie atd., bych se, až na to dojde, obrátil na Goetheanum. Pro dnešek Vás jen ještě prosím, vysoce vážený pane Steffene, abyste si z přiložených úsudků tisku prozatím udělal obraz o mé hudbě, než Vám – doufejme brzy – budu moci své dílo přehrát. Zatím bych byl velmi šťasten, kdybyste mi naznačil Váš zásadní souhlas.

S antroposofickým pozdravem Váš srdečně oddaný Viktor Ullmann.

Při příležitosti zmíněného hostování souboru Goetheana pak mohl Viktor Ullmann přehrát Albertu Steffenovi ukázky z opery, která už stála před dokončením (poslední strana partitury nese datum 9. prosince 1935).

Text Steffenova dramatu poukazuje k celé řadě mytologických, náboženských, historických a literárních zdrojů. Steffen pracuje s obrazy ze Zjevení sv. Jana, s alegoriemi z perského mýtu o Zarathustrovi a s dalšími symboly, nejsilnějším motivem je však motiv apokalypsy. Apokalyptické předpovědi provázejí dějiny lidstva již od předkřesťanských dob, v křesťanství vystupuje Antikrist jako antitéza Krista, jako ten, kdo se pokouší lidstvo Kristu vyrvat a uvrhnout je ve věčné ztracení. Lidové hry o Antikristovi se hrály od 12. století a Antikristovo nebezpečné počínání bylo hrozbou celého středověku. Z té doby je dochována také latinská hra anonymního autora *Ludus de Antichristo*, podobenství o dobytí Jeruzaléma babylónským králem. Antikristovo samolibé vystupování v této hře a způsob, jakým oslovuje alegorické postavy Kacířství a Pokrytectví velmi připomínají Regentův výstup ve Steffenově dramatu: „*Antikrist: Mého panování přišel čas. / Vystoupit hodlám skrze vás / na trůn, a chci kralovat. / Celý svět musí mne uctívat. / Vaše schopnosti jsem shledal / a proto jsem si vás vybral. / [...] (K Pokrytectví): Na tobě*

vybuduji základy. / (*Ke Kacířství*): Skrze tebe získám poklady. (*K Pokrytectví*): / Ty získáš přízeň laiků. (*Ke Kacířství*): Ty zničíš nauky kleriků [...].“⁷⁸

Ve Strahovské knihovně Památníku národního písemnictví jsou zlomky českého komentáře ke Zjevení svatého Jana, zřejmě husitského původu, a v různých zemích existují četné další památky. S novou silou se objevilo téma Antikrista na konci 19. století. Souviselo to se společenskými proměnami, s reakcí na nástup ateismu, projevy strachu – a jak se ukázalo, oprávněného – z nových válek, s obavami ze ztráty duchovní podstaty lidství v přetechizované společnosti. Z roku 1888 je spisek *Antichrist* Friedricha Nietzscheho (1. české vyd. 1905) s podtitulem „pokus o kritiku křesťanství“, v němž Nietzsche vystupuje proti soucitu jako projevu slabošství, proti iluzorním slibům království nebeského a absenci vůle k pozemskému životu, v církvi spatřuje zkorumpovanou, nedůvěryhodnou instituci. Nietzsche říká, že „království nebeské je stavem srdce, ne něčím, co přijde nad zemi nebo po smrti“. Jeho slova o odmítání soucitu a volání po právu silnějšího, jenž se zbaví slabších („slabí a netvorní ať zhynou: první věta naší lásky k lidem“) a tím stvoří nadčlověka, se nakonec staly zbraní nacismu, vlády Antikrista novodobých dějin.

V bezprostředním časovém sousedství Nietzscheova *Antikrista* vznikly dvě další literární práce, *Krátké vyprávění o Antikristovi* ruského mystika Vladimíra Solovjeva (1853–1900) a povídka *Antikristovy zázraky* švédské spisovatelky Selmy Lagerlöfové (1858–1940). Lagerlöfová svůj příběh situovala na Sicílii. Antikristovo nebezpečí spatřuje v myšlence socialismu, který slibuje učinit zemi „tak krásnou a blahobytnou, že lidé pro ni zapomenou na nebe“. V Solovjevově novele vystupuje římský císař, zvolený za „doživotního prezidenta spojených států evropských“, jehož manifest nabízí paralelu k textu proklamace Regenta ve Steffenově dramatu, a nalezneme řadu dalších podobných motivů. Solovjevův císař vyhláší uchopením centrální moci zabezpečení všeobecného míru. Všem slibuje nasycení a teplo. Do svých služeb přijímá představitele východních i západních učeních, aby mohl vytvořit jednotnou církev. Mnich Jan (zástupce východního křesťanství), papež Petr (zástupce západního křesťanství) a profesor Ernest Pauli ze země Dalekého Východu se mají stát v procesu sjednocení císařovými pomocníky. Jan a Petr se vzeprou (Jan označí císaře jako Antikrista) a císař je dá usmrtit. Mrtvolu buřičů nechá vystavit pro výstrahu. Pauli navrhuje odejít do pouště a vyčkat příchodu Kristova. Nově zvolený papež Apollón prohlásí církev za sjednocenou. „V té chvíli se začaly [...] objevovat svítící body [...], které narůstaly a měnily se ve světelné bytosti zvláštních tvarů...“, snášely se květy, ovzduší se naplňovalo vůní, zpívaly andělské chóry. Na nebi se zjevila žena

⁷⁸ *Ludus de Antichristo / Das Spiel vom Antichrist*, latinsko-německé vydání, překlad do němčiny Rolf Engelsing (Stuttgart: Reclam 1976).

oděná sluncem, pod nohama měsíc, na hlavě korunu z dvanácti hvězd. Takový obraz ze Zjevení sv. Jana (12, 1) nalezneme i ve finále Steffenova dramatu resp. Ullmannovy opery. Ve všech transformacích Antikristů v nové době šlo o totéž mystérium dobra a zla. Před dovršením tisíciletí bychom našli další projevy obav a varování před novým příchodem satana, jak jej předpovědělo Janovo evangelium: „Až se dovrší tisíc let, bude satan propuštěn ze svého žaláře a vyjde, aby oklamal národy ve všech čtyřech úhlech světa.“ (Jan, 20, 7–8).

Albert Steffen počítal trauma své doby nejen jako antroposof, ale také jako umělec. Ve své úvaze z roku 1922 *Die Krisis im Leben des Künstlers* (Krise v životě umělců, česky vyšlo 1928) popsal krizi umění jako projev krize celého lidstva, kterou způsobilo roztržení tří aspektů lidského Já – myšlení, cítění a chtění –, které nastalo už v 15. století. Umělci na přelomu 15. století a 16. století podvědomě cítili – jako Albrecht Dürer, jenž vytvořil koncem 15. století grafický cyklus *Apokalypsy* –, že je třeba znovu nastolit rovnováhu. Proto je jejím nositelem v *Pádu Antikristové* postava Umělce, neboť každý umělec hledá rovnováhu mezi hmotou (materiálem) a formou. Podobně je třeba hledat rovnováhu v životě. Umělec Steffenova dramatu je svobodný člověk ve smyslu Steinerovy *Philosophie der Freiheit* (Filozofie svobody), která vyšla poprvé roku 1893. Steinerova svobodná bytost je bytost individuální, zároveň však spoluzodpovědná za veškeré bytí. Člověk se nerodí svobodný ani nesvobodný, jako svobodného člověka je třeba jej vychovat tak, aby mu byla samozřejmou potřebou i svoboda ostatních. Svobodu člověka také podmiňuje rovnováha tří součástí bytí – náboženství, vědy a umění (Steinerovo učení o trojčlennosti společenského organismu). Umění při tom hraje zásadní roli, jeho očistnou moc znali již staří Řekové. Idea svobodného Já, které je schopno porazit Antikrista, se v jiné podobě, jak ještě uvidíme, v Ullmannově díle znovu objevila v opeře *Der Kaiser von Atlantis*, napsané v koncentračním táboře Terezín.

Opeře *Pád Antikrista* byla roku 1936 udělena cena Emila Hertzky, pojmenovaná po zesnulém řediteli vídeňského nakladatelství Universal Edition.⁷⁹ Operu

⁷⁹ Emil Hertzka (1869–1932) byl ředitelem Universal Edition od roku 1909 až do své smrti. Narodil se v Pešti, jeho otec David Hertzka pocházel ze Slavkova, matka z Prešpurku (Bratislavy). Při smutečním proslovu při Hertzkově pohřbu pronesl Alban Berg: „Jedním z nepřátel, které má skladatel, je jeho vydavatel,“ avšak „mezi těmi několika přáteli, které máme my, žijící skladatelé, byl náš vydavatel Emil Hertzka.“ Alban Berg, „Gedenkrede auf Emil Hertzka“, in Willi Reich, *Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Th. Wiesengrund Adorno und Ernst Krenek* (Wien: Herbert Reichner, 1937), 197–201. – Ernst Krenek Hertzku charakterizoval: „Emil Hertzka byl každopádně muž s velkým rozhledem a neobyčejnou vydavatelskou odvahou. Nemyslím si, že by v profesionálním smyslu nějak hudbě rozuměl, také si ale nemyslím, že je to třeba k tomu, aby se někdo stal dobrým vydavatelem. Měl jakýsi čich na to, co by mohlo být hodnotné, což v tomto oboru platí víc než učenost a pevné umělecké zásady, a Hertzka měl odvážného podnikatelského ducha.“ Ernst Krenek, *Im Atem der Zeit* (Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, 1998), 190.

zadal Ullmann pod značkou „Elpis“, řeckého výrazu pro „Naději“, uvězněnou v Pandořině skřínce.⁸⁰

V polovině třicátých let byl už Ullmann v kruzích moderní hudby známým a uznávaným skladatelem, jeho úsilí o provedení opery však zůstalo marné. Ve vídeňské Státní opeře měl jistě přímluvce v režisérovi Lotharu Wallersteinovi, pražském rodákovi, i pro něj však už však začala být situace nejistá.⁸¹

Ullmann posléze uvažoval o uvedení *Pádu Antikrista* v pražském Národním divadle, jak sděloval Albertu Steffenovi roku 1937: „Pokud jde o Pád Antikrista, uvažuju o uvedení v českém Národním divadle. Vynikající překladatel Pavel Eisner by byl, jak doufám, k dispozici (mimo jiné přeložil také díla Franze Werfela).“⁸² Ullmannův neuskutečněný plán na uvedení opery v češtině lze chápat jako projev jeho přimknutí se k českému živlu po zklamání, které prožil osobně v Německu a jako důsledek naprosté deziluze z vývoje německé politiky.

Také Alois Hába se snažil Ullmannově opeře pomoci na jeviště a vsadil na zájem ze strany Antroposofické společnosti. Roku 1937 napsal pro list *Goetheanum*, vydávaný v Dornachu, v zájmu Ullmannovy opery doporučující článek:⁸³

Básník označuje dílo jako dramatickou skicu. Novou formu charakterizuje živý dialog ve stručných větách či útržcích – obsahujících plně a exaktně duchovní smysl –, jenž už sám o sobě nese základní podmínky ke zhudebnění. Tato okolnost také byla vzhledem k textově úsporným časovým proporcím tím rozhodujícím, co plně odpovídalo hudebnímu utváření díla skladatele Viktora Ullmanna. Účel – vytvořit ze Steffenova díla operu – může objektivně vzniknout jen tehdy, stane-li se duševní proud dramatického děje, jenž je naznačen tempem, rytmem, výrazem řeči (a také pauzami!) prostřednictvím hudby slyšitelným. Této skutečnosti

⁸⁰ Cena byla v letech 1932–37 ročně udělována na základě rozhodnutí mezinárodní poroty novým, anonymně zadaným kompozicím a Ullmann získal tuto cenu již roku 1934 za orchestrální verzi svých *Variací na Schönberga*. Členy poroty roku 1935 byli Alexander Zemlinsky, Egon Wellesz, Ernst Křenek, režisér Lothar Wallerstein, dirigent Karl Rankl.

⁸¹ Lothar Wallerstein (1882–1949) byl nucen po rakouském „anšlusu“ roku 1938 emigrovat, v letech 1941–1946 pracoval v newyorské Metropolitní opeře. – V téže době jako Ullmann se setkal s proměnou poměrů Ernst Křenek, který počítal ve Vídni s uvedením své opery *Karl V.* Ani k tomu však nedošlo a opera měla 22. června 1938 světovou premiéru v Novém německém divadle v Praze, zůstala však bez repríz a v září téhož roku, po záboru československého pohraničí, Nové německé divadlo přestalo existovat.

⁸² Viktor Ullmann Albertu Steffenovi, o Letnicích [15. 5.] 1937 (Steffen-Archiv, Dornach). – Rovněž pro literárního vědce, novináře a překladatele Pavla (Paula) Eisnera (1889–1958), židovského původu, nastala s nástupem nacionálního socialismu obtížná situace, na konci třicátých let mohl publikovat jen pod pseudonymy. Před koncentračním táborem jej paradoxně uchránilo manželství s Němkou.

⁸³ Alois Hába, „Albert Steffens Der Sturz des Antichrist als Oper Viktor Ullmanns“, *Das Goetheanum. Wochenschrift für Anthroposophie* 16, Nr. 26 (27. 6. 1937): 210.

a požadavku si byl skladatel vědom, a tím je také zdůvodněn jeho hudebně tvůrčí čin. Otázku, zda skladatel úkol umělecky naplnil správně, můžeme zodpovědět kladně, a pokusím se to v náznaku vysvětlit. Ullmann zvolil pro zhudebnění řeči veskrze odpovídající časomíru. Slovo je i ve zpěvu plastické a srozumitelné, což je u díla, jež má zprostředkovat duchovní obsah, neobyčejně důležité. Ullmannova hudební řeč stojí na výši nových současných rytmicko-melodicko-harmonicko-polyfonních a instrumentálních výdobytků a nově objevených kvalit. Je velmi osobitá a jednotlivá. Její novost se organicky váže s novostí dramatického děje. Hudební proud je členěn do souvisejících přehledně utvářených úseků, jež odpovídají členění dramatu. K zformování jednotlivých částí takových úseků použil Ullmann smysluplně členění symfonické formy. V próze prvního dějství převládá sprechgesang. S nástupem veršů začíná sonátová věta. Podle toho má první dějství následující formu: úvod a první symfonickou větu až k závěru. Tato symfonická věta nese znaky sonátové formy (hlavní téma, vedlejší téma, provedení a repríza) a je v odpovídajících významech (po odchodu Regentově) těsně spojena s dějem. Druhý akt je vybudován jako druhá věta symfonie. Andante o pěti dílech a provedení uprostřed. První díl je fuga, která založením a gradací odpovídá charakteru meditace a exhibice. Fugové téma postupuje od nony sestupně přes všechny intervaly až k primě. Střední část jednání (Hlídačovo vyprávění) je v živějším tempu. Koncepce formy třetího aktu je nejrozmantnější. Pochodový úvod, první proklamace Regentova, zpráva Technikova (třídílný zpěv), zkrácená druhá proklamace, scéna Kněze a jako uzavřené finále scéna Umělcova: v závěru s husitským chorálem a chorálem „Ein feste Burg ist unser Gott“⁸⁴ je to provedení nejdůležitějších témat díla; smysluplná modulace v kvintovém kruhu podle toho, jak se nebeské obrazy zjevují Umělcově imaginaci. Celé dílo: bohatství hudebních vztahů a veškeré výrazové síly přes všechny nuance od dojemné něhy až k velké závažnosti. Ullmannovo dílo už existuje dva roky. Jako hudební umělecké dílo bylo oceněno (významnými skladateli jako Zemlinsky, Wellesz a Křenek) „Hertzkovou cenou“, jež byla ve Vídni založena pro moderní hudbu. Kdo chce získat zásluhu o provedení tohoto díla? Švýcarsko? Československo? Nebo jiná země?

Hábova přímluva však zůstala nevyslyšena.

⁸⁴ Luteránský chorál „Náš Bůh je pevný hrad“.

Symbolika Steffenovy předlohy a Ullmannova zhudebnění

Umělcova role jako protihráče Regenta odpovídá antroposofickému pojetí úlohy umění v lidském životě. Jen o něco později napsal Ullmann úvahu *Musik und Staat* (Hudba a stát),⁸⁵ v níž se zamýšlel nad „státotvornou“ úlohou hudby, a toto uvažování jistě také bylo jednou z hlavních pohnutek, proč se Ullmann rozhodl právě pro Steffenovu předlohu.

V řadě případů je v *Pádu Antikrista* uplatněna symbolika čísel. Steffen určil Kněze jako devětačtyřicetiletého muže, Technika jako pětatřicetiletého a Umělce jako jedenadvacetiletého. Tyto číselné údaje jsou násobky sedmi, neboť podle antroposofického pojetí vývoje lidského jedince se zrání člověka odehrává v sedmiletých cyklech. Jedenadvacetiletý umělec stojí tedy na prahu dospělosti a nastupuje cestu k nejvyššímu duchovnímu poznání. Už první scéna, rozhovor uvězněné trojice, je vystavěna na principu rozporu a jednoty myšlení. Technik i Kněz jsou protivníky Regentovými, do jejich vztahu však vstupuje i jejich vlastní spor, v němž se dohadují, kdo z nich je pro Regenta nepostradatelnější. Ve stejném duchu spolu vedou dialog jejich „dvojníci“ – Přízrak Technikův a Nedokonalý anděl Kněze. Dvojník je výrazným prvkem antroposofie (a také kabaly), jednota individua je jen zdánlivá, zážitek pravého „Já“ – božského obrazu v člověku – je možný až v nejvyšším stadiu duchovního zření. V obvyklém vědomí rozpoznáváme pouze „stín“ tohoto Já.

Ve Steffenově textu nalezneme přímé či transformované odkazy na duchovní zdroje antroposofického učení, jakými jsou křesťanství, starověká náboženství Egypta, Persie, Indie, antická kultura, historická filozofická učení, Goethovy vědecké spisy a jeho literární dílo, zosobněné především v básnicko-filozofickém monumentu *Faust*, a mytologie nejrůznějších národů. Úvodní dialog, v němž se poprvé objevuje motiv biblického Slova (které bylo na počátku), je převzat z Janova evangelia (Jan 1,1). Motiv vytvoření chleba z kamene je z Pokušení na poušti (Mat. a Luk. 4,3). Proměna Umělcova, jeho odpoutání od tělesnosti a povýšení k pravému „Já“, je odvozeno z Prvního listu Korintským (15,44): „Zasévá se tělo přirozené, vstává tělo duchovní.“ Umělcovo „Já jsem“ v závěrečné scéně opery je vlastně starozákonní jméno Boží („Jsem který jsem“, Ex. 3,14) a ve finále opery je použito jako výraz absolutního sebeuvědomění duchovního poslání. Je také metaforou Kristových slov po vzkříšení Lazarově: „Já jsem vzkříšení a život.“ (Jan 11, 25). Toto „Já jsem“ je zároveň zavazující pro vyrovnání se s problémem života a smrti. Proto se mohou Technik a Kněz do života vrátit, proto může nastat nový počátek. Posvátná urna s popelem a potrestání za projev neúcty k ní má částečně svůj předobraz v Druhé knize Samuelově, v potrestání

⁸⁵ Viktor Ullmann, „Musik und Staat“, *Der Auftakt* 17, Heft 7–8 (1937): 97–99.

Uzově (Druhá Sam. 6, 6–7). Dva svědky k výstraze světu (Zjevení 11) zastupuje potrestání Technika a Kněze. O jejich znovuvzkříšení se zasloužila láska: „My víme, že jsme přešli ze smrti do života, protože milujeme své bratry. Kdo nemiluje, zůstává ve smrti.“ (První list Janův, 3, 14). Hovoří se zde o škorpiónech, tvářích šelem, barevných proměnách, o městu, které propadlo zkáze. Ke všem těmto obrazům můžeme nalézt v Bibli předlohu. Zářícím oknem vesmíru v Umělcově závěrečné vizi je světlo Boží (Zjevení 22, 5). A je zde především archanděl Michael bojující s drakem (Zjevení 12, 7), základní antroposofický symbol.⁸⁶ Archanděl Michael byl jako bojovník proti Antikristu vnímán už v předkřesťanské době. Váží duše zemřelých a v antroposofii symbolizuje duchovního strážce lidstva.

Technik při svém návratu na Zem líčí své setkání s Kristem: „...před mým duchem vyrostly dva sloupy: Jeden, který se zdvíhal ze Země, druhý, který stoupal z moře,“ což je obraz z Apokalypsy (Zjevení 10, 1–2): „Tu jsem viděl dalšího mocného anděla [...] Nad jeho hlavou byla duha, jeho tvář byla jako slunce, nohy jako ohnivé sloupy [...] Pravou nohou se postavil na moře, levou na pevninu.“ Slunečná tvář a duha, které jev provázely, jsou převzaty rovněž z tohoto obrazu. S biblickými motivy se prolíná řada motivů starověkých mýtů egyptských, íránských, starořeckých ap. Nalezneme zde i včlenění myšlenky novoplatoniků, podle nichž se nejdokonalejší jedinci mohou osvobodit od hmoty a vymanit z koloběhu života.

V době, kdy se dílo Viktora Ullmanna vrátilo do obecného povědomí, se v postavě Regenta – s historickou zkušeností nacismu a druhé světové války – spatřovala analogie Adolfa Hitlera. Regent však představuje obraz všech diktátorů jakékoli doby, a tak jej také Ullmann zamýšlel; takto je třeba rozumět jeho obavě, aby se dílo „mylně nevykládalo v příliš aktuálním smyslu“ (viz citovaný dopis Albertu Steffenovi výše). Podobné obrazy diktátorů nalezneme v meziválečné době v díle různých umělců, stačí připomenout film *Metropolis* Fritze Langa z roku 1926.

Libreto podle Steffenovy předlohy upravil skladatel sám, zásahy jsou jen nepatrné. Především, jak uvedl v citovaném dopise Albertu Steffenovi, zkrátil výstupy Regenta. Pro charakteristiku postavy stačilo ponechat jeho zásadní repliky a výrazně je dokreslit pomocí hudebních prostředků: krátké, rytmicky akcentované, úsečné motivy a neklidná intervalika podtrhují Regentovu autoritativnost, která je výmluvnější než mnoho slov Regentova chvástavého řečnění, které Ullmann vypustil; navíc osvědčil zvláštní předvídavost, neboť tyto úseky Steffenova textu obsahují dnes překonanou technickou terminologii.

⁸⁶ Antroposofická společnost pořádá pravidelně tzv. Michaelitage – setkání spojená s přednáškami a semináři, uměleckými vystoupeními.

Východiskem Ullmannova zhudebnění byl wagnerovský typ hudebního dramatu (s ohledem na námět byl vzorem zejména *Parsifal*), a pokud jde o vokální techniku, pak z Wagnera vycházející schönbergovský „sprechgesang“, ovšem na tonálním základě. Kromě antroposofického obsahu stojí za Ullmannovou volbou předlohy mytologických dimenzí i jeho obdiv k Wagnerovi. Hudební struktura celku je pojata jako symfonický cyklus, jak jej v citovaném článku charakterizoval Alois Hába.⁸⁷

Vstupní obraz (rozhovor tří uvězněných s Hlídačem, příchod Regentův) je jakýmsi preludiem. Od Regentova odchodu a zjevení Démona a Nedokonalého anděla je Steffenův text psán ve verších a Ullmann transformuje veršovou strukturu do sonátové věty. Jednu tématickou oblast tvoří zjevení Démona Regentova a Přízraku Technikova, kontrastním tématickým prvkem je zjevení Nedokonalého anděla Kněze. Expozice končí obrazem nebeských hierarchií. Pokračování sporu mezi Přízrakem a Andělem můžeme považovat za symfonické provedení (Přízrak: „Stroje vyrábějí obydlí a oděv...“). Do sporu vstupuje Umělec, obměnou kontrastního tématu expozice připravuje reprízu, kterou tvoří vize Kněze a Technika před katafalkem: jejich spor o důležitost vede k rozbití urny. Kněz zahajuje reprízu motivem, jenž v expozici patřil jeho Nedokonalému Andělu (Kněz: „Chceme nést tento popel...“).⁸⁸ Vstup Hlídače je připojená koda.

Druhé dějství je koncipováno jako symfonické andante s uplatněním techniky fugy, střední díl tvoří Hlídačovo vyprávění. Fugové téma se v závěru druhého dějství vrací ve zpěvu Umělcově: „Jsem člověk a smím být s Bohy.“ Téma je sešupná intervalová řada; od nony až k sekundě (s výjimkou oktávy) ji tvoří stále se zmenšující intervaly k opakovanému základnímu tónu *c*. Fuga má v Ullmannově tvorbě zvláštní místo. V jejím principu je obsažen motiv dvojitosti, dvojnictví, zdvojení či rozzdvojení, také zrcadlového obrazu, který je jedním z významných antroposofických symbolů. Ullmann jej formuloval v jednom ze svých aforismů: „Člověk je dvojitá fuga, jejíž kontrasubjekt je inverzí subjektu.“⁸⁹ Použití fugy v druhém dějství, jak je prezentováno na tématickém materiálu postav Umělce a Hlídače (subjekt a kontrasubjekt), je tedy zároveň hudební podobou dvojnictví, vyjádřeného těmito postavami. Hlídač je druhým, nižším Já Umělcovým, a musí zemřít, aby Umělec mohl postoupit k vyššímu poznání a ke svému sebeuvědomění, které jej vysvobodí z Regentovy moci a dá mu sílu osvětit ostatní. Ve středním díle věty – vyprávění Hlídačově o odkazu Velkého Učitele – se poprvé ozve motiv chorálu, jímž vrcholí závěrečná scéna opery.

⁸⁷ Symfonická forma aplikovaná na operu podporuje soudržnost struktury díla; je použita například v Pucciniho *Bohémě* nebo Dvořákově *Rusale*.

⁸⁸ Symbol urny evokuje také obraz svatého grálu a odkazuje rovněž k Wagnerovu *Parsifalu*.

⁸⁹ Viktor Ullmann, *Der fremde Passagier*, 121.

V začátku třetího dějství můžeme spatřovat symfonické scherzo (kapela na scéně a vyvolavač), na něž navazuje finále: návrat Technikův, vyprávění jeho zážitku a pomsta Regentova, Regentovo pokoření Kněze, poslední pokus Regentův dokázat svou všemohoucnost, pád Regenta-Antikrista, návrat Umělcův a probuzení Kněze a Technika, to vše je jakási „zrcadlová repríza“ expozice prvního dějství. Trojice, kterou Regent na začátku uvěznil, získává převahu. Závěrečnou apoteózu Krista tvoří chorální variace, z nichž výrazně zaznívá téma husitského chorálu „Kdož jsú boží bojovníci“ spolu s motivem odvozeným z Lutherova protestantského chorálu „Ein feste Burg ist unser Gott“.

S básnickým slovem uměl Ullmann zacházet již ve svých prvních vokálních skladbách, jak vysvítá z dobových recenzí. Nicméně velké operní jeviště a filozofický text vyžadovaly, aby slovo zůstalo srozumitelným a hudba jeho srozumitelnosti napomáhala. Jistou výhodu poskytovala skutečnost, že Steffenovo drama má výhradně mužské obsazení; mužský zpěv má se srozumitelností nepoměrně menší nesnáze než ženské hlasy. Jak dotvrzuje Ullmannův dopis Albertu Steffenovi, zamýšlel part Umělcův svěřit soprán, aby přešel jednotvárnosti, dokládá to také razura na stránce s obsazením v autografu. Ženský hlas měl navíc zdůraznit Umělcovo mládí, ale také jeho poslání v celém příběhu – žena jako dárkyně života mu splynula s Umělcem, jehož čin vrací život Knězi a Technikovi. Nevíme, zda bylo rozhodnutí přidělit nakonec roli lyrickému tenoru výsledkem konzultace s Albertem Steffenem, či dospěl Ullmann k rozhodnutí vzdát se „kalhotkové“ role sám. Z hudebního hlediska však patrně i poté cítil potřebu kontrastního hlasu a roli Nedokonalého anděla proto určil pro mezzosoprán, ovšem extrémně vysoký.⁹⁰

Trojjedíným člověkem (v závěru opery trojice Technik, Kněz a Umělec) je probuzen k životu – rozumí se k duchovnímu životu – i dosud pasivní dav. Zánik se stává novým počátkem,⁹¹ poselstvím nového života (Druhý list Korintským svatého Pavla 5, 1–4). Ullmann chápal hudební trojzvuk jako prafenomén a v jednom ze svých aforismů revidoval antroposofy vysoce ceněného Goetha: „Trojzvuk je to, co Goethovi jako prafenomén uniklo: Tři v Jednom.“⁹² Je třeba zdůraznit, že Ullmann, ač žák Schönbergův, se nikdy nevzdal tonality, stylově mu z „vídeňské školy“ stál mnohem blíže Alban Berg. V tomto smyslu nebyl tedy pro Ullmanna hudebním prafenomémem jednotlivý tón, nýbrž trojzvuk. Kritiky Ullmannových

⁹⁰ Při světové premiéře opery v Bielefeldu roku 1995 byl tento part interpretován jako dvojrole představitelem Kněze.

⁹¹ Vzpomeňme na závěr Wagnerova *Soumraku bohů*.

⁹² Ullmann, *Der fremde Passagier*, 123. – Prafenomén (Urphänomen) je pojem z Goethových přírodovědeckých zkoumání: jedná se o prvek, motiv, který se v přírodě stále opakuje, vždy však v proměněné podobě (zákon metamorfózy).

děl z dvacátých let zdůrazňovaly skladatelovo lineární hudební myšlení,⁹³ v harmonii však pro něj zůstala rozhodující vertikální složka; všechna Ullmannova díla ústí do čistého durového souzvuku.

Hudební motiv Umělcův „Pomyslete, bratři, že naše učení...“ převzal Ullmann do jedné z písní cyklu *Liederbuch des Hafis* (Hafizovy písně),⁹⁴ ve stejném cyklu nalezneme i chromatickou vzestupnou řadu, která je pro hudební materiál opery *Pád Antikrista* charakteristická a v Ullmannově díle se rovněž často opakuje. Vstupní chmurný motiv opery (akordické spojení), který celou operou prochází jako leitmotiv pochybností, bezvýchodnosti a v závěru je překonán hymnickým finále, se u Ullmanna vyskytuje rovněž často. Podobný spoj je výchozím motivem jeho *Smyčcového kvartetu č. 3*, psaného v Terezíně r. 1943, najdeme jej v jeho písňových cyklech, ve *Slovanské rapsodii* pro orchestr a obligátní saxofon a jinde. A konečně se již v opeře *Pád Antikrista* ozývá motiv, který se stal základním motivem také Ullmannovy poslední opery *Císař Atlantidy*, motiv dvou tritonů („diabolus in musica“), jako motiv Smrti přejatý ze symfonie *Asrael* Josefa Suka. V *Antikristovi* se ohlašuje při sporu Technika a Kněze o urnu s popelem a po jejím rozbití zazní v plné síle v žestích („... mně náleží popelem Země“).

Na řadě míst používá Ullmann prvky, které bychom mohli nazvat hudebními afekty či nositeli sémantického významu. Při Regentových slovech o „pohybu hvězd okolo Slunce“ zhudebňuje Ullmann slovo „pohyb“ jako melisma, slovo „Slunce“ (Sonne) je oproti tomu rytmicky nehybné, statické; instrumentálně je představa velkolepé nehybnosti Slunce dokreslena zvukem varhan. „Nebeské dráhy“ ilustruje harfové glissando. Je-li řeč o „stroji“, je mu přidělen rytmicky ostrě profilovaný „mechanický“ motiv. „Oblouk chodeb“ ve vizi chrámu je hudebně napodoben vyklenutou melodií. Po otázce Regentově směrem ke Knězi: „Chceš požehnat potravě Země?“ naléhá na Knězovo rozhodnutí opakování otázky v orchestru. Umělcovo mlčení, kterým odmítá oslavovat Regenta, je umocněno sólovým dvojhlasem houslí a violy, vystupujícím z orchestrálního pletiva. Veškeré Regentovy výstupy jsou provázeny drobnými groteskními motivky, jimiž prosvítá jeho satanská podstata. Groteskní, karikující, ale i tragikomický je i pochod (scherzo), který hraje hudba na scéně na začátku třetího dějství.

V souhlase s antroposofickým učením a zmíněným hledáním „formy“ usiloval Ullmann o nalezení rovnováhy a proporčnosti použitých prostředků. Složky hudby – melodie, harmonie a rytmus – tvoří trojjednotu: melodická složka zastupuje myšlení, harmonie cit a rytmus vůli. Skladatelovým cílem je dosažení souladu a jednoty na vyšším stupni, tak jak je na nižším stupni vyjádřena trojzvukem. Už

⁹³ Veidl 1929 aj.

⁹⁴ Hafiz ze Širázu (ca 1320–1389) byl často zhudebňovaný perský básník (např. Johannes Brahms, Karol Szymanowsky, Richard Strauss, Otmar Schoeck, Bernhard Sekles, Gottfried Einem aj.).

bylo řečeno, že veškeré Ullmannovy známé skladby, jakkoli dramatické a ve zvuku výbojné, končí projasněným durovým závěrem, k němuž veškeré předchozí hudební dění logicky směřuje jako k řešení. V *Antikristovi* to dokládá finále druhého i třetího dějství. V druhém dějství nechává skladatel jednotlivé nástroje orchestru postupně umlkat do naprostého ticha.

Orchestrální aparát pokrývá celý tónový rozsah, tónové rozpětí charakterizuje síly nadzemské a podzemní, jejichž antagonismus je neustálými hudebními proměnami vyvažován. S tím souvisí i Ullmannova melodika, jejímž základem je deklamační princip. Vokální linka má široký ambitus a obsahuje často obtížné intonovatelné intervaly. Se zvláštní oblibou uplatňuje Ullmann nejružnější dechové nástroje od nejvyšších (*piccola* a flétny) až po basovou tubu a kontrafagot, v orchestru jsou zastoupeny anglický a basetový roh, klarinety a trubky různého ladění, bohatá baterie bicích, varhany (které mohou být nahrazeny harmoniem). Smyčcová sekce má být pokud možno rozšířeného obsazení. V instrumentaci je patrná Ullmannova divadelní zkušenost. Přestože používá mohutný aparát, instrumentuje tak, aby orchestrální zvuk pěveckou složku nepohlcoval.

S kontrastem tónorodu, chromatiky a diatoniky, s poměrem disonance a konsonance pracuje skladatel v souladu s textem. Hlídač dává Umělci úkol: „... vytvoříš kámen v podobě hvězdy, která je ještě světlo a tón...“ Na slově „světlo“ (*Licht*) je orchestr prozářen čistým durovým souzvukem, slovo „nicota“ (*Nichtigkeit*) je hudebně spojeno se základním leitmotivem celé opery. Nebeská vize Umělcova je rovněž hudebním obrazem čistoty a průzračnosti, na rozdíl od rytmicky úsečných, akcentovaných, intervalově nestálých motivů *Regentových*. Na dvou místech užil Ullmann mluveného slova, a sice pro postavu *Regentovu*. Poprvé je to rozkaz Umělci: „Zůstaneš v žaláři!“, podruhé v okamžiku, kdy Kněz žehná kamenný chléb a *Regent* proslovuje největší ze svých lží: „Práce v potu tváře budiž odňata všem obyvatelům Země.“

Závěrečná scéna druhého dějství je sledem živých obrazů a počítá také s barevnou proměnou světla. Barvy mají v antroposofii rovněž symbolickou úlohu, jejich význam se odvozuje z Goethovy nauky o barvách (*Farbenlehre*) a je přenesen do sféry zvukové, podobně, jako barvy ve svých *Prométheovských fantaziích* uplatnil Alexander Skrjabin. Tato skutečnost není náhodná. Skrjabin byl teosof⁹⁵ a citát ze Skrjabinových zápisků, nazvaných jako jeho skladba rovněž *Prométheovské fantazie*, nalezneme i v Ullmannově sbírce aforismů. Skrjabinův projekt mystéria, které už není divadlem, představováním, nýbrž samotným prožíváním, byl absolutním cílem jeho uměleckého snažení. Skrjabin ve svém *Prométheovi* vázal k určitým

⁹⁵ Esoterické hnutí teosofie (moudrost o Bohu) je spojena s ruskou kněžnou Helenou Petrovnou Blavatskou, která – podle vlastního mínění nadána spiritualistickými vlohami – založila roku 1875 Teosofickou společnost. K tomuto hnutí se zpočátku hlásil i Rudolf Steiner, nesmířil se však s přílišnou závislostí na okultismu.

hudebním tónům konkrétní barvy (tónu *c* odpovídala rudá barva, tónu *fis* modrá ap.). Takovou důslednost Ullmann nevyžaduje, dá se však předpokládat, že jej při kompozici vizuelní představa vedla. V jeho případě můžeme (v souvislosti s režijními poznámkami, které přebírá ze Steffenova dramatu) hovořit o instrumentálních barvách světlých či tmavých, teplých či studených. Vizuelně-zvukovými výjevy jsou zjevení dvojníků v prvním, nebo vize mrtvých duší v druhém dějství.

Jak už řečeno, na scénické podobě Steffenova dramatu se podílela eurytmická skupina. Eurytmické symboliky je použito výslovně např. v druhém dějství: Hlídač píše na stěnu žaláře slovo TOT (mrtev) jako písmeno „O“, obklopené dvěma kříži, přičemž podle režijní poznámky „dělá levou rukou kříž, obě paže spojí v kruhu a kříž opakuje pravou“. Eurytmicky byl pojednán i vystupující sbor. Je to pasivní, mlčící, zmanipulovaný a bezbarvý dav, neurčitá šedá a nemá masu, vyjadřující se jen prostřednictvím gest.

Na rozdíl od Steffenovy předlohy a adekvátně k možnostem, nabízeným hudbou, dává Ullmann sboru v závěru opery hlas. Poprvé poté, když Kněz zešílí po požití kamenného chleba. Hláškou *U*, která je prvním zvukovým projevem dosud němé masy, je v tónové eurytmii vyjádřeno stažení do vlastního nitra – dav tím dává najevo první emoci, kterou je údiv a strach. V závěru se připojují další vokály *A – E – O – I*, jako první krok k individuálnímu uvědomění, k nalezení Slova. V antroposofii je také každému vokálu přiřazena planeta, konsonantám odpovídají znamení zvěrokruhu. Vokál *A* je symbolem planety Venuše, *E* Marsu, *O* Jupitera, *U* Saturna a *I* Merkuru. Samohláska tvoří základ slova, je také zdrojem eurytmického vyjádření slova pohybem, cestou k procítění v keplerovském smyslu *harmonia mundi* – harmonie světa. Prostřednictvím procítění zvuku-vokálu si začínají lidé z davu uvědomovat své Já.

Ullmannova opera je nepochybně v mnoha ohledech jedinečné dílo. Nejen její předloha, ale i okolnosti vzniku, určení, osud jejího autora i osudy samotné partitury mají mysteriózní charakter. Zároveň však je – zcela ve shodě s určením člověka jako části lidského celku – i Ullmannova opera součástí tvůrčího odkazu své generace. Volbu Steffenova díla musíme chápat širěji než v rámci antroposofie, jeho základní motiv je srozumitelný i bez znalosti antroposofické symboliky. Potřebu hlubokého duchovního poselství pocítovala řada autorů meziválečné generace a v časové i prostorové blízkosti Ullmannovy opery vznikala další díla, jejichž ústřední myšlenkou byly obavy o osud lidstva. Duchovní krize společnosti, trauma první světové války a hrozící další válka, to vše obracelo umělce ke kořenům duchovní moudrosti, k mytologickým a religiózním námětům. Ullmannova opera je v této souvislosti jedním dílem z mnoha, z nichž některé připomeňme:

Jaroslav Křička napsal roku 1922 kantátu *Pokušení na poušti* podle Evangelia sv. Matouše, jejíž epická první část vypráví biblický příběh (Mat. 4, 1–11), v němž je ďábel poražen Slovem Kristovým, a skladba vrcholí apoteózou „Gloria in excelsis Deo“. Ladislav Vycpálek zkomponoval roku 1923 kantátu *Blahoslavený ten člověk* na texty Bible kralické a roku 1942 *České requiem* na texty Starého Zákona a s užitím chorálu *Jezu Kriste, šedrý kněží*. Rovněž toto dílo vyjadřuje varování, ale také víru v člověka, který zlo dokáže přemoci. Roku 1933 měla premiéru symfonie *Epilog* Josefa Suka. K Sukovi měl Ullmann zvláště blízko, přirovnával jej ke Gustavu Mahlerovi.⁹⁶ O motivu dvou tritonů ze Sukovy symfonie *Asrael*, který se později stal ústředním motivem Ullmannovy jednoaktovky *Císař Atlantidy*, už byla a ještě bude řeč. Suk v *Epilogu* rovněž užívá vokál beze slov: výkřiky hrůzy mužského sboru při představě smrti jsou určeny v partituru vokálům „mezi a-o“, ukolébavka matek nese pokyn „mezi e-a“. Sukův *Epilog* je symfonické mystérium s použitím textů z první knihy Mojžíšovy, Žalmů, a Ladislavem Vycpálkem upraveného textu Julia Zeyera, který byl Sukovi předlohou už pro mystérium *Pod jabloní*. Legenda *Pod jabloní* navazuje na Sukovu spolupráci se Zeyerem, která dala vzniknout scénické hudbě k pohádce *Radúz a Mahulena*, kde se v Sukově hudbě poprvé ozve zárodek tématického materiálu k symfonii *Asrael*. *Pod jabloní* je Sukovo rané dílo, jeho přepracovaná podoba zazněla až roku 1934 v Národním divadle za řízení Otakara Ostrčila a v září 1935 pak v rámci pražského festivalu Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu jako upomínka na Suka, jenž krátce předtím zemřel. S jistotou můžeme říci, že Viktor Ullmann byl tímto provedením přítomen. Sbor andělů a vize Hospodina pod Stromem života ze Sukovy legendy svou mystičností připomínají Umělcovu vizi na konci druhého dějství *Antikrista*, proměna stromové kůry v chléb života v závěru legendy je eucharistickou transformací. Také v symfonii *Zrátní* použil Suk sbor bez textu, který se připojí pouze na vokál (opět můžeme pomyslet na andělský chór) v závěru k symfonickému orchestru. Mystická vize se objevuje také v poslední opeře Josefa Bohuslava Foerstera *Bloud* podle Lva Nikolajeviče Tolstého z roku 1935, v opeře *Die Jakobsfabrt* (Pouť ke svatému Jakubu) skladatele německého jazyka Fidelia F. Finkeho z roku 1936,⁹⁷ v dramatu Františka Zavřela *Kristus* z roku 1937 aj.⁹⁸

V bezprostřední souvislosti s Ullmannovým zhudebněním *Antikrista* pak je třeba chápat i původní českou operu s antroposofickým námětem, první (a jedinou) operu vůbec, psanou v důsledném šestinotónovém systému, *Přijď království*

⁹⁶ Viktor Ullmann, „Gustav Mahler“, *Tempo. Listy Hudební matice* 15, č. 5 (1935–36): 53–54.

⁹⁷ Finkeho opera byla zhudebněním stejnojmenného dramatu Dientzenschmidta (vl. jm. Anton Schmidt), uvedeného v Praze roku 1926. Viz Vlasta Benetková (= Reittererová), „Fidelio Friedrich Finke“, *Hudební věda* 32, č. 3 (1995): 227–248.

⁹⁸ Zavřelova činohra proti sobě staví síly dobra (Kristus) a zla (Satan), které spolu bojují o člověka. Za Zavřelovy myšlenkové vzory označoval dobový tisk především Dostojevského.

Tvé Aloise Háby, jejíž světová premiéra se uskutečnila teprve 24. června 2018 v Divadle Jiřího Myrona v Ostravě v rámci bienále NODO (New Opera Days Ostrava). Hábův zápas s Antikristem je, adekvátně ke skladatelovu silnému sociálnímu citění, pojat jako zápas společenských tříd. Ve druhém dějství vystupují tři postavy, symbolizující střet životních sil – Lucifer, Kristus, a ze zarathuštrovské tradice převzatý „ničivý duch“ Ahriman.⁹⁹ Na rozdíl od Umělcova vědomého „Já“ v závěru Ullmannova Antikrista se v epilogu Hábovy opery Autor ptá: „Co žádáte od umělce? Nemohu vám prospět přímo.“ A odpovídá mu sbor: „Vnučni lidstvu, ať nás překonává činem prozíravějším a lepším. [...] Kristus v nás a na zemi jeho Království!“

V letech 1938–1942 vytvořil Viktor Ullmann několik písňových cyklů a klavírní sonáty, společenské a duchovní otázky jej však dále zaměstnávaly. K roku 1940 se vztahuje zmínka o práci na kantátě *Krieg* a o opěře *Die Heimkehr des Odysseus*, o níž není nic bližšího známo, stejně jako o díle označeném jen zkratkou, kryptogramem *LDK*, což snad mělo znamenat *Letzter deutscher Krieg*¹⁰⁰ – poslední německá válka. K těmto dílům resp. projektům však schází další doklady.

Citáty a autocitáty v Ullmannově díle

Jedním z charakteristických znaků Ullmannovy tvorby je práce s citáty a autocitáty. Nejvýraznějším citátem v opěře *Pád Antikrista* je zmíněný úryvek husitského chorálu, který je připomínkou hledačů pravdy a spravedlnosti v minulosti. Můžeme ho chápat také jako přihlášení k tradicím země, v níž měl Ullmann po mnoho let domov. Prostřednictvím symfonických básní *Tábor* a *Blaník* z cyklu *Má vlast* Bedřicha Smetany se motiv písně „Kdož jsú boží bojovníci“ proměnil v jednoznačný národní symbol. Tak jej použili Josef Suk v symfonické básni *Praga* (1904), v době rostoucího válečného nebezpečí Miloslav Kabeláč v kantátě *Neustupujte* (1938), Jaroslav Doubrava v oratoriu *Poselství na Komenského Kšaft* (1939), nebo skladatel stejně tragického osudu jako měl Viktor Ullmann – Pavel Haas – ve své *Suitě pro hoboj* (1939). Modifikaci husitského chorálu uplatnil

⁹⁹ Lucifer (Světloňoš, biblický had, rudý ďábel – smyslovost) a Ahriman (černý ďábel, vládce temnoty, Mefisto – svody materiálního světa) představují zlé síly, jež zároveň zápasí o nadvládu mezi sebou. Proti nim stojí Kristus, jeho působením se síly vyrovnávají. Polarizace sil zla je prezentována také jako tendence k povrchnosti, bezbřehosti na jedné straně (rozmařilost, riskantní odvaha, chaotičnost) a k staticnosti, strnulosti na straně druhé (lakomství, sobectví, zbabělost, pedanterie) atd. Dobro (Kristus) nepředstavuje mechanický střed, nýbrž neustálý zápas o rovnováhu. Viz Jan Dostal, „Stoffverwandtschaften in den Opern Der Kaiser von Atlantis und Der Sturz des Antichrist“, in „... es wird der Tod zum Dichter“. Die Referate des Kolloquiums... 1995, hg. Hans-Günter Klein, Verdrängte Musik, Band 14 (Hamburg: Bockel Verlag, 1997), 29–37 (dále Dostal 1995).

¹⁰⁰ Tituly *Krieg* a *LDK* mohly znamenat jedno a totéž dílo.

Vítězslav Novák v *Jihočeské suitě* (1937) a také Karel Reiner v *Klavírní sonátě č. 2* (1942). V době ohrožení nacismem byla funkce motivu jednoznačná a každému srozumitelná.

Užití citátu z české hudby není u Ullmanna nic výjimečného, styky s českým kulturním prostředím, prohloubené přátelstvím s Aloisem Hábou a dalšími českými umělci měly nepopiratelný vliv také na Ullmannův zájem o český resp. moravský folklór. Ten se v Ullmannově tvorbě objevuje v *Klavírní sonátě č. 2*, v níž jsou variace na moravskou píseň „Co je to za nebe, nebe bez hvězdičky...“ podle úpravy Leoše Janáčka. Snad nejkoncentrovanější výraz této symboliky obsahuje Ullmannova *Slawische Rhapsodie* (Slovanská rapsodie) pro orchestr a obligátní saxofon z roku 1940, v jejíž úvodní části Ullmann cituje moravskou lidovou píseň „Ej, musel by to chlap být, čo by mi chcel nabiť...“, oblíbenou píseň Aloise Háby, mezi jeho přáteli označovanou jako „Hábova hymna“, a píseň „Keď na vojnu verbovali, sto tolarů sľibovali...“

V době, kdy došlo ke znovuobjevení díla Viktora Ullmanna a prvním novodobým provedením, už žilo málo osob, které ho osobně znali. Jednou z nich byla klavíristka Alice Herz-Sommer (1903–2014), pražská rodačka. Také ona prošla Terezínem, její syn Raphael tam účinkoval v dětské opeře Hanse Krásky *Brundibár* a později se stal violoncellistou, který v devadesátých letech několikrát v Praze hostoval. S Alicí Herz-Sommer jsem tehdy navázala písemný styk.¹⁰¹ Na můj dotaz, zda se příslušníci německojazyčné a židovské menšiny v Československu zajímali také o českou a moravskou lidovou píseň, mi odpověděla (v česky psaném dopise): „Ano! Gustav Mahler má skoro v každé symfonii pochod, polku, valčík, které slyšel v Iglau (Jihlavě), kde se narodil. Já bych řekla, že folklór je ve vzduchu.“ O Viktoru Ullmannovi, jenž jí věnoval svou *Klavírní sonátu č. 4*, napsala: „Ullmann byl velmi zvláštní osobnost. Antroposofie ho moc zajímala, on nepatřil na tento náš svět, bych řekla.“¹⁰²

Cizí pasažér

Viktor Ullmann zdědil zřejmě po matce labilní psychiku, jeho stav poznamenaly existenční a rodinné starosti druhé poloviny třicátých let, ale snad také přílišné

¹⁰¹ Adresu mi zprostředkoval Vladimír Karbusický, jemuž vděčím za mnohé podněty. Alice Herz-Sommer žila a působila od roku 1947 v Jeruzalémě, roku 1986 přesídlila do Londýna. Češtinu nikdy nezapomněla.

¹⁰² Dopisy z let 1992–1995 v archivu autorky. – K Alici Herz-Sommer viz Melissa Müllerová, Reinhard Piechocki, *Alice Herzová-Sommerová. Rájská zahrada uprostřed pekla. Život v jednom století*, (Praha: Rybka Publishers, 2009).

zaujetí esoterikou. Koncem roku 1937 pobyl nějaký čas v psychiatrickém sanatoriu.¹⁰³ Tehdy napsal sbírku antroposofických veršů, k níž připojil řadu aforismů a vybraných citátů. Sbírkou nazval *Der fremde Passagier*¹⁰⁴ a uvedl ji citátem z Ibsenova *Peer Gynta* s motivem dvojníka (2. díl, 7 obraz, Na lodi).

Peer: Was wollen Sie hier?

Spolucestující: Ich bin, zu dienen, Ihr Mitpassagier.

Peer: Ich dachte, dass ich der einzige sei.

Spolucestující: Ein kleiner Irrtum, der nun vorbei.

„... Co, kdopak jste? Já vás znám?“

„Cestuji s vámi už hodnou chvíli.“

„Já myslel, že jako pasažér jsem tu sám!“

„Omyl jsme tedy napravili.“¹⁰⁵

Zostřující se politická situace už ohrožovala německojazyčné a židovské obyvatelstvo i v poslední demokratické zemi střední Evropy, v Československu. Ullmannova existenční situace se v té době paradoxně poněkud zlepšila po úmrtí jeho otce, který zemřel 20. března 1938 ve Vídni a synovi zanechal menší dědictví.¹⁰⁶ Ullmann je využil k vydání některých svých skladeb vlastním nákladem. Kromě jedné z verzí *Variací na Schönberga* a dvou už jmenovaných oper se tak zachovalo šest písňových cyklů, čtyři klavírní sonáty a *Slovanská rapsodie*. Kromě autografu opery *Pád Antikrista* jsou dochovány v podobě otisku z autografu opera *Rozbitý džbán*¹⁰⁷ a autograf *Klavírního koncertu*.¹⁰⁸

¹⁰³ Anna Ullmann psala 28. 12. 1937 Albertu Steffenovi: „Můj muž trpí už několik měsíců těžkou duševní krizí. [...], opakuje o sobě a o druhých stereotypní tvrzení, která ho činí životneschopným a jeho okolí je považuje za pomanená“. (Albert Steffen-Stiftung). Antroposof Hans Büchenbacher, který Ullmanna v Praze navštívil, obavy potvrdil a po poradě s dalšími bylo rozhodnuto skladatele umístit do sanatoria ve Wiesnecku (Freiburg im Breisgau). Příjímací protokol hovoří o přepracování a celkové vyčerpanosti, také o „účinku příliš intenzivního studia starých spisů, zabývajících se věštbami“. Jednalo se především o Knihu proměn (I-ťing), sbírku staročínských textů (2. tisíciletí př. n. l.). Podrobněji Schultz, *Viktor Ullmann. Leben und Werk*, zejm. s. 167–169.

¹⁰⁴ Viz pozn. 1.

¹⁰⁵ Henrik Ibsen, *Hry I*, překlad Josef Brukner a Josef Vohryzek. Edice Divadelní hry sv. 7 (Praha: Divadelní ústav, 2006).

¹⁰⁶ „... plukovník na odpočinku Maximilian Ullmann, svobodný pán von Tannenfels [zemřel] ve věku 77 let. Války [první světové] se zúčastnil na všech frontách jako velitel pluku, posléze brigádýr, většinou ve svazku německého wehrmachtu a několikrát byl těžce raněn.“ *Das kleine Volksblatt*, 22. 3. 1938, s. 10.

¹⁰⁷ Tato část dochované Ullmannovy pozůstalosti je dnes uložena v knihovně Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy.

¹⁰⁸ Dnes uložen v Židovském muzeu v Praze.

Ještě roku 1938 slavil Ullmann úspěch na mezinárodním fóru, když byl v rámci festivalu Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu v Londýně uveden jeho *Smyčcový kvartet č. 2*. Ullmann se tehdy festivalu – vzdor výše zmíněným byrokratickým potížím – mohl osobně zúčastnit a reprezentoval na něm Československo. Skladbu v Londýně uvedlo Pražské kvarteto, jemuž na účasti na festivalu s Ullmannovou skladbou velmi záleželo, jak vyplývá z dopisu violisty Ladislava Černého z 19. ledna 1938 Aloisu Hábovi, který byl toho roku členem poroty pro výběr skladeb:

Milý příteli, jak známo, v Anglii při Musikfestu se bude hrát Ullmannův kvartet, který máme nastudovaný a několikrát jsme jej provedli. Počítám s určitostí, že se zasadíš o to, abychom jej i tam zahráli, což by bylo samozřejmě. Jsme v Londýně známí a o další styky rozhodně stojíme. Bylo by to nehorázné, aby místo nás tam hráli Ullmanna Maďaři neb někdo jiný. Buď tak laskav a napiš na příl. lístku, psal bych už nyní do Londýna, aby nám zařídili radio. Ty seš kapacita a prosadíš, co budeš chtít. Zdař Bůh Černajš za Pražany.¹⁰⁹

24. ledna téhož roku pak Ladislav Černý žádost zopakoval: „Trváme [...] na svém účinkování v Londýně na festivalu. Ullmanna jsme my hráli první!“¹¹⁰

Viktor Ullmann navštívil na zpáteční cestě z Londýna opět Dornach, s nadějí, že by mohl ve Švýcarsku najít uplatnění a azyl pro sebe a svou rodinu. Naděje se však ukázala jako lichá, „pokusy selhaly na přísných státních imigračních předpisech“, Ullmann ani jeho žena „nedostali povolení k trvalému pobytu, ani pracovní povolení“.¹¹¹ Skladatel napsal na podzim téhož roku svému kolegovi z mládež Josefu Travičkovu do Jižní Afriky, zda by se pro něj nenašlo uplatnění tam, odpověď byla skeptická.¹¹² Ullmann uvažoval i o Turecku, dalším místě, kde přechodně našli azyl někteří umělci pronásledovaná nacismem – nějaký čas tam například strávil Paul Hindemith. Ullmann v té době žil s krátkou přestávkou dvacet let v Československu, ale jak už řečeno, byl stále rakouský občan. Po ra-

¹⁰⁹ Publikováno in Reittererová – Reitterer 1999, 236. – *Smyčcový kvartet č. 2* byl několikrát proveden Pražským a Peškovým kvartetem, v Londýně Pražským kvartetem, jehož violista Ladislav Černý o možnost na festivalu vystoupit velmi stál, jak dokládá citovaný dopis (pozůstalost Aloise Háby, Národní muzeum – České muzeum hudby, neinventováno). Pražské kvarteto mělo mezinárodní obsazení, jeho primárem byl český Němec Willi Schweyda a violoncellistou Rus Ivan Večtomov. Schweyda byl po roce 1945 zařazen do odsunu (zemřel 1969 ve Štýrském Hradci). V žádné z dostupných pozůstalostí členů tohoto souboru, ani Peškova kvarteta, nebyla skladba nalezena. Nedochoval se ani Ullmannův *Smyčcový kvartet č. 1*.

¹¹⁰ Dopisy v pozůstalosti Aloise Háby, Národní muzeum – České muzeum hudby.

¹¹¹ Schultz, *Viktor Ullmann. Leben und Werk*, 174.

¹¹² Viktor Ullmann Josefu Travičkovu, 17. 9. 1938 (Schoenberg Center Wien). Blíže Schultz, *Viktor Ullmann. Leben und Werk*, 176–177.

kouském „anšlusu“ se tedy stal občanem Říše a vztahovaly se na něj říšské zákony. Bylo nutno nejprve absolvovat proces uznání československého občanství a pak teprve zažádat o vystěhovalecký pas, žádost však nebyla vyřízena včas. Podařilo se ještě dostat z Československa dvě mladší děti Ullmannových, které po strastiplné cestě dorazily s pomocí akce, organizované Nicolasem Wintonem, do Londýna.¹¹³ V té době se také rozpadlo Ullmannovo třetí manželství, 15. října 1941 se oženil po třetí, dva měsíce po rozvodu s Annie. Toho roku započaly deportace židovských obyvatel a Ullmann očekával, že přijde řada i na něj. Svému příteli a učiteli Aloisu Hábovi napsal 18. října 1941 dopis:

Milý příteli Hábo! Před svým odjezdem do nejistoty Ti chci položit na srdce poslední prosbu. Mám důvěru, že ji – ne kvůli mně, ale kvůli věci samé – splníš. V příštích dnech Ti předá Alexander Waulin rukopis mé partitury *Pád Antikrista*. Tato partitura je vlastnictvím sekce pro múzická a rétorická umění v Goetheanu v Dornachu, Švýcarsko. Má jméno na titulním listě bude přelepeno. Dílo ať je se také později provozuje bez jména skladatele. Žádám Tě, abys po skončení války zařídil předání partitury výše jmenované sekci jakožto majitelce díla. Neexistuje kopie rukopisu, přenechávám jej Tvé věrné ruce a zodpovědnosti, abys nesl starost o bezpečí partitury. Případný peněžní zisk z provozování mé partitury je určen fondu v Goetheanu, který má být využit výhradně za účelem podpory jeho budovy. Prosím Tě, abys tuto mou prosbu prosbu chápal ve smyslu dispozic poslední vůle a vyplnil ji. Tímto Ti přeji ze srdce všechno dobré pro Tvou práci a Tvé životní cíle, zůstávám s nejsrdečnějšími pozdravy Tvůj starý přítel V. U.

První transporty do Terezína Viktora Ullmanna ještě minuly a k předání autografu opery buď nedošlo, nebo dotyční – Ullmann, Waulin a Hába – změnili dispozice (k dalšímu osudu autografu a k Alexandru Waulinovi viz dále). V posledním roce už velice relativní svobody v protektorátu Böhmen und Mähren, kdy bylo židovské obyvatelstvo vystavováno stále větším sankcím, zkomponoval Viktor Ullmann jednoaktovou operu *Der zerbrochene Krug* (Rozbitý džbán) podle dramatu Heinricha Kleista.¹¹⁴ Dílo o samolibosti byrokratické moci, jejíž vážnost je otřesena ztrátou malicherného atributu, jakým je soudcovská paruka, posloužilo Ullmannovi k satíře, v níž se vysmál tirádám a okázalému panoptiku,

¹¹³ Obě tyto děti Annie a Viktora Ullmannových, Johannes a Felicia, válku přežily. Útrapy, spojené se ztrátou rodičů, a snad i rodinná dispozice však zapříčinily, že celý život strávily pod psychiatrickým dozorem.

¹¹⁴ Premiéra Kleistova dramatu roku 1808 ve Výmaru sice propadla (údajně i vinou Goethovou, který aktovku rozdělil do tří dějství), brzy se však přiřadilo k ceněným a často hraným dramatickým dílům nejen pro své poselství, nýbrž i pro vděčně napsané role.

jaké předváděla nacionálněsocialistická shromáždění, halasným manifestacím věrnosti a síly, za nimiž se skrývaly podvod a lež, a zkorumpované justici. Volbou námětu vzdal čest zdravému selskému rozumu a čistému citu, proti němuž jsou podvodníci a lháři bezmocní.

Výchozím motivem děje je žaloba paní Marty Rullové kvůli džbánu, rozbitému neznámým pachatelem. Soudce Adam nemůže najít paruku, aby mohl vykonat soudní úkon a vůbec se necítí dobře, navíc se ohlašuje inspekce. Rozplétání příběhu, v němž se ukáže, že je Adam potlučený po nočním dobrodružství, když se snažil vetřít k Martině dceři Evičce, při té příležitosti džbán shodil a paruku ztratil na útěku, poskytuje mnohou příležitost k situační komice.

Nové německé divadlo v Praze uvedlo Kleistovu hru poprvé roku 1886, poté 1911 a na Kleine Bühne 12. února 1927 – tuto pražskou inscenaci mohl Ullmann vidět. Také bezpochyby znal filmovou podobu hry režiséra Gustava Ucického z roku 1937, s Emilem Janningsem v roli rychtáře Adama, Friedrichem Kaysslerem jako soudním radou Walterem a s Linou Carstens v roli Marthe Rull.¹¹⁵ Viktor Ullmann přistoupil ke Kleistovu dramatu jako k dramaturgickému experimentu. Z celkem 207 stránek partitury zaujímá 40 stránek předehra, zhruba sedminu celkového času díla. Ačkoli není v partituře její účel a bližší pokyn k interpretaci uveden, předpokládá se, že skladatel pomýšlel na její vizualizaci prostřednictvím eurytmie, s níž už počítal v opeře *Pád Antikrista*. Během přede hry měl být zřejmě pantomimicky předveden ve zkratce děj, který se poté zopakoval se zpívaným textem.¹¹⁶ Ullmann dramatickou předlohu výrazně zkrátil, odpadly veškeré Adamovy vytáčky týkající se vysvětlení původu jeho zranění a další odbočky, výslech je omezen pouze na žalobu Marty, vyřazeno je také vyprávění události z pohledu dalších postav. Škrtnuty jsou úseky naplněné slovními hříčkami a chytáním za slovo, jejichž účinek by ve zhudebnění divákovi unikl. Poslední slova finále (s přidaným Ullmannovým textem) „Soudcem nemůže být nikdo, kdo nemá čisté srdce. Ať žije spravedlnost!“ vyznívají jednoznačně. Dílo slouží jako další důkaz Ullmannova hledání ekonomické hudební struktury, jakým byly i různé verze jeho *Schönbergovských variací*, měnící se počet vět klavírních sonát psaných v Terezíně ap.¹¹⁷

¹¹⁵ Hudbu k filmu složil Wolfgang Zeller (1893–1967), který je jedním z příkladů přizpůsobivé kariéry za každého režimu. V období nacionálního socialismu vytvořil řadu filmových hudeb, mimo jiné k propagandistickému filmu Veita Harlana *Jud Süß*, po válce naopak, v Německé demokratické republice, psal hudbu k antifašisticky zaměřeným filmům.

¹¹⁶ Tuto hypotézu vyslovila už Jitka Ludvová, „Viktor Ullmann“, *Hudební věda* 16, č. 2 (1979): 99–120 (dále Ludvová 1979).

¹¹⁷ Premiéra Ullmannovy aktovky *Der zerbrochene Krug* se konala 17. 5. 1996 v Drážďanech v hudebním nastudování dirigenta Israela Yinona a režii Ehrharda Warnekeho, 25. 5. 1996 byla opera uvedena jako pohostinské představení ve Výmaru, městě někdejšího prvního uvedení Kleistovy

Je zbytečné klást si otázku, proč v čase nejistoty a stále většího ohrožení sáhl Viktor Ullmann k veselohře. Už dříve se objevovala v hodnocení jeho skladeb poznámka o sklonu ke grotesknosti. Groteskní a karikující rysy nese dílo Ullmannem obdivovaného Gustava Mahlera, a Ullmannova nadsázka a ironický humor jsou z téhož zdroje. Úvodní trubková fanfára, ohlasy vídeňského valčíku v předešle vedle jazzových rytmů, široce založená kantiléna kontrastující s konverzačním tempem dialogů, i rozmáchlé „novoromantické“ orchestrální úseky působí jako shrnutí všeho, s čím se Ullmann v životě hudebně setkal. Důraz na vítězství lásky, která se v opeře postaví byrokracii a lži, mohla mít i zcela soukromý důvod; Ullmann připsal operu své třetí ženě Elisabeth.

Obsazení orchestru je v dechových nástrojích rozšířené o tenorsaxofon a kontrafagot,¹¹⁸ s bohatě obsazenými bicími (tympány, velký a malý buben, činely, zvonkohra, kastaněty, xylofon), cembalo (s poznámkou, že v žádném případě nesmí být nahrazeno klavírem) a tenor banjo poskytly skladateli širokou paletu barev a možností rytmických proměn. Podobný instrumentační základ, jen v menším obsazení, pak použil Ullmann i v opeře-singspielu *Císař Atlantidy*, komponovaném v Terezíně. Ironickou nadsázkou uplatňuje v podlézavé „ariettě“ soudního písaře Lichta, když napovídá sluhovi, jak má přivítat ohlášeného soudního radu, ironie dýchá z valčíkového rytmu při rozhovoru Adama s děvečkou, která vysvětluje, že její pán předchozího večera přišel domů bez paruky, i z patetické Adamovy uvítací řeči určené soudnímu radovi. Rychlé tempo rozhovorů zdůrazňované motorickými rytmy zůstává vždy srozumitelné, Ullmannova deklamace respektuje větný spád i akcenty mluveného slova. Závěrečným ansámblem na vlastní text se Ullmann hlásí k praxi historické opery s morálním naučením (licenza), v němž je podstatné už citované dvojverší: „Soudcem nemůže být nikdo, kdo nemá čisté srdce.“

Viktor Ullmann byl 8. září 1942 se svou třetí manželkou Elisabeth deportován do Terezína. O měsíc později přišla do Terezína jeho první žena Martha,

aktovky. Pražská premiéra se uskutečnila 28. 10. 1998 v inscenaci společnosti ARBOS (Gesellschaft für Musik und Theater in Wien, Salzburg und Klagenfurt) ve Stavovském divadle.

¹¹⁸ V době vzniku opery *Rozbitý džbán* komponoval Ullmann také *Slovanskou rapsodii* s obligátním saxofonem, inspirovan uměním saxofonisty Sigurda Raschera, který v Praze zaujal svými vystoupeními. Viz Vlasta Benetková (= Reittererová), „Alois Hába a Viktor Ullmann – doteky života a díla“, *Hudební věda* 31, č. 1, (1994): 3–24; táž: „Viktor Ullmanns Slawische Rhapsodie“, in *Viktor Ullmann. Die Referate des Symposions anlässlich des 50. Todestages*, 14.–16. Oktober 1994 in Dornach, Verdrängte Musik Band 12 (Hamburg: Bockel Verlag, 1996), 139–158.

zanedlouho pak i druhá žena Anna¹¹⁹ a synové Max a Paul. Nejmladší Paul zde zanedlouho zemřel.¹²⁰

Terezín

V podmínkách koncentračního tábora patřil Viktor Ullmann k neaktivnějším představitelům tamního kulturního života. Jeho vzepětí po přestálé psychické krizi konce třicátých let lze vysvětlit tím, že ve smyslu antroposofického přesvědčení považoval za zásadní udržet si sílu ducha a pomáhat ji podporovat u ostatních, tak jak úlohu a poslání umělce vyjádřil v opeře *Pád Antikrista*. Pořádal přednášky, psal kritiky¹²¹ a dál komponoval. Ještě jednou se vrátil k motivu husitského chorálu ve své *7. klavírní sonátě*, která nese silné autobiografické rysy (jedná se o skicu k symfonii)¹²² a v Ullmannově tvorbě zaujímá zvláštní místo. Autograf je datován 22. srpna 1944, tedy sedm týdnů před Ullmannovou násilnou smrtí, dalším poznamenaným datem je 14. březen 1944. V tomto časovém rozmezí sonáta vznikala,¹²³ současně s přípravou k provedení *Císaře Atlantidy*, k němuž už nedošlo.

Motivický materiál, který Ullmann v sonátě použil, představuje jakousi životní rekapitulaci. Pravděpodobně je v ní zašifrováno daleko víc, než jsme schopni rozpoznat, na základě známých skutečností Ullmannova života však jsou některé vazby zřejmé. Především se v první větě objevuje hudební svět Gustava Mahlera, k němuž – jak víme – choval Ullmann zvláštní obdiv. V basové poloze levé ruky je to v převratu motivek z *Písni potulného tovaryše* č. 2 „Když jsem šel ráno přes pole“ (Ich ging heut' morgen über's Feld). Objeví se také typický „ullmannovský“ tocatový motiv, v různých variantách charakteristický pro celou řadu jeho skladeb (např. *Klavírní koncert*). Ve druhé větě slyšíme pochodový motiv ze

¹¹⁹ Annie Ullmann byla zavražděna v říjnu 1944 v Osvětimi. Ullmannova první manželka Martha Koref zahynula v Treblince, třetí manželka Elisabeth Meissl-Ullmann v Bergen-Belsenu; její dcera z prvního manželství Hana Fischerová přežila; její dcerou byla herečka Taňa Fischerová.

¹²⁰ Nejmladší syn Paul se narodil 21. 11. 1940, po rozvodu Annie a Viktora Ullmannových, zemřel 14. 1. 1943 v Terezíně. Nejstarší syn Maximilián Ullmann, nar. 17. 7. 1932, byl zavražděn 23. 10. 1944 v Osvětimi.

¹²¹ Ullmannovy kritiky na koncertní podniky v Terezíně publikoval Ingo Schultz, *Viktor Ullmann. 26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt*. Vedrängte Musik, Band 3 (Hamburg: Bockel Verlag, 1993, 2. korigované vydání 2011).

¹²² V 1., 2. a 4. větě jsou poznámky k instrumentaci. Skladbu instrumentoval Bernhard Wulff a je uváděna jako 2. *symfonie*.

¹²³ Pořadí vět sonáty Ullmann měnil a stránkování není jednoznačné: 2. věta je číslována jako I., dnešní 3. věta měnila pozici celkem čtyřikrát (nejprve jako VI. poté IV. nese číslo, II.), 4. věta je čísl. jako III. a stála původně na místě pátém, 5. variační věta byla původně IV. několikrát měnil. Nyní jako 1. věta uváděná první část pravděpodobně původně k celku nepatřila, Ullmann ji předřadil dodatečně.

třetího dějství opery *Pád Antikrista*. Nostalgická třetí věta může být považována za Ullmannovo vyznání hudbě Albana Berga. Ullmann se v ní důsledně vyhýbá tercii, bohatě využívá imitační techniku, rovnováhy mezi lineárně vedenými hlasy dosahuje prostřednictvím střetů a vyrovnávání prvků – včetně vysoké a hluboké polohy apod. Téměř důsledná linearita jej vede k místu, kde se v protihlase objevují sekundové kroky, hlas pravé ruky postupuje od tónu „h“ dolů, takže výsledný čtyřtónový motivek zní „h – b – a – as“; možná kryptogram „Hába[s]“. Neustálé sbližování a vzdalování se jednotlivých hlasů by mohlo být připomínkou sbližování a vzdalování přátel. Podobné postupy samozřejmě souvisí s principem lineárního hudebního myšlení a uvolněnou tonalitou, je však známo, že číselná mystika a kryptogramy byly pro schönbergovský okruh, k němuž Viktor Ullmann náležel, charakteristické.

Čtvrtá věta (scherzo) představuje další ohlas jedné z etap Ullmannova života. Vrací se v ní několikrát motivek valčíku z operety Richarda Heubergera *Der Opernball* (Ples v opeře). Ullmann vyrostl ve Vídni stříbrného věku operety a sám operety jako kapelník často dirigoval. Ačkoli k ní jako druhu údajně neměl zvláštní vztah,¹²⁴ není motiv z Heubergerovy operety zvolen náhodně.¹²⁵ *Ples v opeře* měl premiéru právě v roce Ullmannova narození 1898 a v době, kdy Ullmann působil v pražském Novém německém divadle, byla tato opereta stabilně na repertoáru; Ullmann její citaci tedy spojuje svou osobu, Vídeň a Prahu. Hlubším důvodem pro zařazení citátu právě z této operety však je zřejmě její syžet:

Děj na libreto Victora Léona je vystaven na variantě pro komediální žánr obvyklé převlekové zápetky, v níž lze spatřovat ohlasy da Ponteho libreta k Mozartově *Così fan tutte*, a je v ní skryt další podtext: život smetánky je sice zdánlivě lehkověrný, má však i své vážnější stránky, a pravá láska vítězí. Peripetii tvoří sázka dvou hlavních ženských postav, Angely a Marguerite, které připraví svým manželům zkoušku věrnosti. Ženy se objeví na plesu ve stejné masce, a rozmařilí partneři do pasti spadnou. Nejedná se pochopitelně (jsme přece v operetě) o tragédii, partneři se smíří, a vlastně se všichni dobře pobavili.

Pro Ullmanna nicméně nebyla Heubergerova opereta pouze hudební vzpomínkou na zašlé časy mladých vídeňských let nebo osobní připomínkou kapelnické minulosti. Valčíková melodie, kterou zvolil, prochází celou operetou v různých podobách a v téměř čisté podobě, tak jak ji traktuje Ullmann, se objevuje na začátku finále 1. dějství.¹²⁶ Ve scherzové větě Ullmannovy sonáty nalezneme i další

¹²⁴ Toto tvrzení se však opírá pouze o svědectví Ullmannova žáka Maxe Blocha. Max Bloch, „Viktor Ullmann. A Brief Biography and Appreciation“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 3, no. 2 (1979): 151–177.

¹²⁵ Identifikace je usnadněna Ullmannovou poznámkou v partituře.

¹²⁶ Je příznačné, že se Ullmann vyhnul přímé citaci nejznámější písně z operety „Pojď se mnou do chamber separé“; ta je zašifrována v celkové valčíkové faktuře (základní rytmus, intervalové kroky).

transformace Heubergerovy hudby, významný je však zejména text oněch míst, která Ullmann přejímá či napodobuje. Jsou to textová místa z duetu Georgese a Paula: „Man lebt nur einmal in der Welt...“ (Vždyt jsme jen jednou na světě...), Angely: „Doch fragt Ihr mich, ob die Provinz ich täuschen möcht mit Paris“ (Však ptáte se mě, jestli bych vyměnila provincii za Paříž), a zvláště závěr:

Überall ist es schön in der Welt
und Paris ist die Rose im Strauss!
Doch am schönsten, am aller schönsten
ist's doch nur zu Haus!

Všude na světě je krásně,
a Paříž je jako v kytici růže.
Ale nejkrásněji, nade všechno
krásně jen doma býti může!¹²⁷

Zde také hledejme zdůvodnění, proč Ullmann použil pro scherzovou větu motivy právě této operety – a také, proč věnování sonáty, kterou připsal svým dětem Maxovi, Johannovi a Felicii, formuloval francouzsky: „A mes enfants Max, Jean, Felice“.

A konečně je v *Klavírní sonátě č. 7* variační věta, v níž se ze židovské písně Rachel přes motiv BACH (J. S. Bach) vyvine Ullmannem už dříve použitý motiv husitského chorálu. Spojením vídeňského (rakouského), německého (Bach), židovského a českého prvku tak symbolizoval někdejší kulturní spojení, které nacismus rozbil.

Patrně nejznámějším Ullmannovým dílem je jednoaktovka *Císař Atlantidy*. Skladatel ji psal pro konkrétní možnosti orchestrálního aparátu v Terezíně a konkrétní účinkující, role Smrti v ní byla určena českému pěvci, příštímu členovi opery Národního divadla v Praze, Karlu Bermanovi (1919–1995).¹²⁸ Forma, spojující prvky *commedie dell'arte*, *singspielu*, kabaretu, revue i moderního hudebně-deklamačního divadla je plně účinná ve scénickém i koncertantním provedení. Opera je jakousi variantou pohádky o „smrti kmotřičce“ (*Der Gevatter Tod*) bratří Grimmů, která našla cestu do českých pohádkových sbírek a roku 1932 ji zhudebnil Rudolf Karel (1880–1945).¹²⁹ V pohádce chudý šumař smrt přelstí

¹²⁷ V této Ullmannově „šifře“ můžeme hledat paralelu k v Terezíně rovněž vzniklým *Čtyřem písním na slova čínské poezie* Pavla Haase.

¹²⁸ Karel Berman po válce nesčetněkrát uvedl v Terezíně zkomponované *Písně na slova čínské poezie* Pavla Haase a vlastní, rovněž v Terezíně zkomponovaný cyklus *Poupata*.

¹²⁹ Premiéra 3. 2. 1933 v Brně, 31. 3. 1933 v Praze.

a dosáhne odkladu, v libretu Petra Kiena¹³⁰ k Ullmannově opeře je to postava Smrti, která odmítne bezdůvodně zabíjet. Je to podobný motiv, jaký zpracoval Karel Čapek v dramatu *Bílá nemoc*, které mělo premiéru v pražském Národním divadle 29. ledna 1937, s Hugo Haasem v roli doktora Galéna. Hugo Haas¹³¹ tutéž postavu ztělesnil i ve filmové podobě dramatu, natočené téhož roku (premiéra 21. prosince 1937) podle jeho vlastního scénáře a v jeho režii. Čapkova hra dosáhla do derniéry 28. června 1938 osmdesáti tří představení. Její protiválečný apel byl jednoznačný. „Bílá nemoc“ je smrtelná epidemie, která zachvátí zemi a jedině doktor Galén¹³² zná proti ní lék. Odmítá ho však podat mocným, kteří jsou zodpovědní za válčení, dokud neustoupí od světovládných plánů. V postavě maršála Čapek postavil na jeviště vyhlášovatele války, jehož sdělení národu, že „zvedl boj bez dalšího poníživějšího jednání s tím malým, mizerným státečkem, který si myslel, že může beztravně provokovat a urážet náš velký národ“,¹³³ byla jasnou narážkou na Hitlerovy uchvatitelské plány. V posledním obraze se maršál, rovněž zachvácený nemocí, odhodlá stát se mírotvorcem, aby získal lék. Povolá Galéna, který ho má uzdravit. Zfanatizovaný dav však doktora Galéna na cestě k maršálovi ušlape. Obraz o podivné nemoci, která zachvátí lidstvo, je v Ullmannově opeře paralelou k myšlence Čapkova dramatu.¹³⁴ V Ullmannově opeře ranění ve „válce všech proti všem“ trpí, ale nemohou umřít. Smrt klade Císaři jako podmínku ukončení války, aby mohla trpící vysvobodit. Císař povolí a stane se její první obětí.

Ullmannova opera *Císař Atlantidy* propojuje různé dramatické a hudební styly v souladu se sedmi postavami děje, pocházejícími z různých dob a z různých kulturních epoch. Pouze Dívka a Voják jsou skutečné lidské postavy, postavy ze současnosti, a také jedině, které (kromě Císaře) prodělají vnitřní vývoj. Smrt je věčná, není pouhou pohádkovou postavou, má na sobě uniformu vysloužilce c. a k. armády a vojenští vysloužilci byli také často vystupující postavou lidových her. Harlekýn pochází ze zcela jiného století, má původ v *commedia dell'arte*. Císař je jen symbol – moci, bezohlednosti, pychy... Bubikopf patří k 20. století, jméno poukazuje k módě účesů Ullmannovy současnosti. V partu této role se

¹³⁰ Básník a malíř Petr (Peter) Kien (1919–1944) se narodil ve Varnsdorfu, studoval v Brně a na Akademii výtvarných umění v Praze. Díky němu jsou zachovány portréty terezínských umělců – spoluvězňů. Zemřel krátce po transportu do Osvětimi, údajně na infekci.

¹³¹ Hugo Haas (1901–1968), bratr skladatele Pavla Haase, jehož potkal později stejný osud jako Viktora Ullmanna; oba byli v říjnu 1944 zavražděni v plynových komorách v Osvětimi. Hugo Haas byl pro svůj židovský původ roku 1939 propuštěn z Národního divadla, podařilo se mu emigrovat a působil do roku 1961, kdy přesídlil do Vídně, jako herec menších rolí a režisér v Hollywoodu.

¹³² Jméno záměrně voleno podle Galena (Galenose) von Pergamon, lékaře a anatoma působícího na přelomu 2. a 3. století v Římě.

¹³³ Hra byla vydána v roce premiéry 1937 nakladatelstvím Fr. Borový, Praha.

¹³⁴ Vladimír Karbusický, „Sen o lidské bezmoci diktátora“, *Hudební věda* 30, č. 2 (1993): 99–108.

objevuje reminiscence na Ullmannovu zkušenost z první světové války, kdy byl svědkem útoku jedovatým chlórem, viděl půdu s trychtýři po granátech a další hrůzy: Bubikopf se ptá: „Je pravda, že jsou krajiny, nezpustošené trychtýři po granátech? Je pravda, že jsou slova, která nejsou drsná a strohá? Je to pravda, že jsou louky plné barev a vůní? Je pravda, že existují hory, zářící modrým vzduchem?“¹³⁵ Bubeník (Trommler) je ohlašovatelský zprávař z netechnické minulosti, Tlampač (Lautsprecher) představuje mechanizaci moci, přenesení jejího vykonávání na technický přístroj.¹³⁶

Opět je možno uvést některé analogie s díly, která vznikala v časovém rozmezí třicátých let na půdě Československé republiky. Mechanický prostředek použil Otakar Ostrčil ve své opeře *Honzovo království* podle pohádky Lva N. Tolstého, jejíž premiéra se uskutečnila 26. května 1934 v Brně, 3. dubna 1935 byla poprvé uvedena v pražském Národním divadle a 9. listopadu 1937 ji pod názvem *Hansens Königreich* uvedlo Nové německé divadlo v Praze.¹³⁷ Ostrčilova opera byla také zařazena do rámcového programu festivalu Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu (ISCM), konaného roku 1935 v Praze, jako vzpomínka na Ostrčila, který v srpnu toho roku zemřel; Ullmann s jistotou představení (ať už v českém nebo německém divadle) viděl. Pohádka o třech bratřích, z nichž dva, Ivan a Vít, touží po slávě a bohatství, ale je to ten třetí, odstrkovaný a vysmívaný, který dokáže získat princeznu a jako nový král zastavit vojsko a zachránit mír, byla skladatelovou reakcí na aktuální politické události. Ostrčilova opera má pevnou strukturu, v níž jednotlivé prvky tvoří kontrast a zároveň zajišťují rovnováhu. Dobro zastupují postava Honzy, princezna a lid. Proti nim stojí zlo, které má dvě formy – reálné zlo (Ivan, Ondřej, vojáci) a ireálné zlo v podobě svodů Čerta, jenž reálné postavy ovládá, ale dobré síly toto zlo přemohou. V šestém obraze se hlas Čerta ozývá z mrtvého předmětu – megafonu.

V rozdělení rolí v Ullmannově opeře *Císař Atlantidy* byla vyzorována i tradice japonského divadla Nô, v němž vystupují perzonalizované demony, mrtví a duchové; i tento vliv je u Ullmanna jako obdivovatele a znalce východních kultur věrohodný.¹³⁸ Výchozí rozdělení postav je zrcadlový obraz: na straně moci

¹³⁵ Ohlasy zkušeností první světové války v Ullmannově *Císaři Atlantidy* se podrobně zabýval režisér a umělecký vedoucí společnosti ARBOS Herbert Gantschacher. Viz Herbert Gantschacher, *Viktor Ullmann. Svědek a oběť apokalypsy*. Publikace k výstavě, Clam-Gallasův palác 9. dubna–31. května 2015 (Praha: Archiv hl. m. Prahy – Noemi Art & Media, 2015).

¹³⁶ Viz také Dostal 1995.

¹³⁷ Vlasta Reittererová, „Einige Ausblicke auf die ethische Botschaft von Opern der 30er Jahre (Am Beispiel der Opern von Fidelio F. Finke, Die Jakobsfahrt, Viktor Ullmann, Der Sturz des Antichrist, Josef Bohuslav Foerster, Bloud und Otakar Ostrčil, Honzovo království)“, in *New Music in the „New Europe 1918–1938“*, ed. Geoffrey Chew (Praha: KLP, 2007), 21–38.

¹³⁸ André Meyer, „Viktor Ullmann und die asiatische Kunst. Einflüsse des traditionellen japanischen Nô-Theaters auf die Gestaltung des Kaiser von Atlantis“, in *Viktor Ullmann. Die Referate des*

stojí Císař a jeho přísluhovači a podřízení – Voják, Bubikopf, Bubeník, proti nim Smrt, Harlekýn a Dívka. Operu otevírá motiv dvou tritonů, vzestupné a sestupné zvětšené kvarty, symbol smrti, převzatý ze symfonie Josefa Suka *Asrael*. Týž motiv je přiřazen Bubeníkovi. Karikatura melodie písně „Gott erhalte Franz, den Kaiser“, kterou vytvořil Joseph Haydn roku 1797 u příležitosti narození císaře Františka I. a stala se hymnou rakouského císařství, posléze s textem Hoffmanna von Fallersleben „Deutschland, Deutschland über Alles“ kultovní písní německých nacionalistů, hymnou výmarské republiky, a konečně ve spojení s písní Horsta Wessela nacistickou hymnou, se v Ullmannově opeře objevuje ve výmluvné karikatuře. Citáty a autocitáty jsou v Ullmannově tvorbě vždy výpovědí, nositelem hlubšího významu. Duet Harlekýna a Smrti cituje motiv z *Requiem* Antonína Dvořáka a ve finále se objeví Ullmannem už v dřívějších dílech citovaný motiv luteránského chorálu „Ein feste Burg ist unser Gott“. Harlekýnova árie „Schlaf, Kindlein, schlaf“ s melodií dětské písničky, jejíž původ sahá až do 17. století a Ullmann ji mohl znát ze sbírky *Des Knaben Wunderhorn*, získala v Kienově přetextování rys ironie, až šibeničního humoru:

Schlaf, Kindlein, schlaf,
ich bin dein Epitaph.
Der Vater ging im Krieg zugrund,
dein' Mutter frass ihr roter Mund,
schlaf, Kindlein, schlaf... atd.

Spi, děťátko, spi,
jsem nápis náhrobní,
tvůj otec padl ve válce,
matka si oči vypláče,
spi, děťátko, spi...¹³⁹

V Kienově libretu, na němž Ullmann nepochybně spolupracoval, nalezneme řadu dalších přímých i šifrovaných narážek.¹⁴⁰

Opera byla v Terezíně rozezkoušena, k provedení však nedošlo. Domněnka, že byla zakázána cenzurou, neobstojí před faktem, že Terezín měl (zejména ke konci války) vyvolávat zdání svobody. Cynický název filmu *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (Vůdce věnuje Židům město), natočeného v Terezíně v srpnu 1944 na příkaz nacistů režisérem Kurtem Gerronem (jenž byl vzápětí zavražděn v plynové komoře), měl sloužit jako doklad „svobodného života Židů“ stranou války, ve městě, v němž měli – jak nacisté předstírali – k dispozici vše pro poklidný život, a dokonce se mohli věnovat umění. Už v polovině roku 1944 však musely do Terezína proniknout zprávy o porážkách wehrmachtu a vyvolat ve vězňích naději na brzké ukončení války. Tak lze vysvětlit Ullmannovu téměř hektickou práci

Symposions anlässlich des 50. Todestags, 14. – 16. Oktober 1994 in Dornach und ergänzende Studien, hg. Hans-Günter Klein, *Verdrängte Musik*, Band 12 (Hamburg: Bockel Verlag, 1996), 97–108.

¹³⁹ Překlad V. Reittererová.

¹⁴⁰ André Meyer, „Peter Kiens Libretto zum Kaiser von Atlantis – ein Text voller Einspielungen“, in Viktor Ullmann. *Die Referate des Symposions anlässlich des 50. Todestags*, 87–96 (jako pozn. 138).

na úpravách opery *Císař Atlantidy* v době, kdy současně probíhaly zkoušky na její uvedení.¹⁴¹ K opeře existují dva různé závěry, dva různé texty tzv. „Abschiedsarie“ (árie na odchodnou) Císaře; jednou je varianta libretisty Petra Kiena, druhou text, převzatý z dramatu *Tantalos* Felixe Brauna. V Kienově textu odcházející Císař předpovídá, že tato válka není poslední, že „oheň je pouze utlumen, nikoli uhašen, / znovu vzplane / a znovu bude řídit vraždění“. Text Felixe Brauna je naopak útěchou, poslední slova znějí: „Neboť to vzdálené není žalostné, spíše to, co je blízko a co spočívá ve věčném stínu.“ Následuje finále – kvartet Bubikopfa, Bubeníka, Harlekýna a Tlampače „Přijď Smrti, jsi náš vzácný host...“, jehož závěrečný verš „Velkého jména Smrti se nesmíš pyšně dovolávat“ vyslovuje pointu: Nad životem a smrtí má moc pouze Smrt sama, člověk nemá právo si její moc přivlastňovat.

Císař v Ullmannově opeře vyvolá válku „všech proti všem“. Taková formulace se podobá představě „totální války“, vyhlášené v únoru 1943 Josephem Goebbelsem, v představě Viktora Ullmanna a jeho libretisty Petera Kiena však mohla mít už starší zdroj. Nápadně se podobá úvaze Rudolfa Leonharda v časopise *Das Flugblatt* z podzimu 1918. Jedním z jeho vydavatelů byl Alfons Wallis, s nímž Viktor Ullmann během první světové války zamýšlel vytvořit společné dílo (viz výše). Rudolf Leonhard¹⁴² připomíná ve svém článku paušální posuzování uplynulých epoch, podle nějž byl středověk považován za temnou a zaostalou dobu a novověk za dobu rozkvětu a pokroku.¹⁴³

V Terezíně Ullmann také vytvořil libreto o dvou dějstvích a šesti obrazech *Der 30. Mai 1431* (30. květen 1431), jehož ústřední postavou je Johanka z Arcu. Libreto vzniklo ve velmi krátkém časovém rozmezí jednoho týdne mezi 16.–23. květnem 1944 a zachovala se i dvoustránková skica zhudebnění. Ullmann předeslal libretu předmluvu, datovanou 16. května 1944 v Terezíně. Jeho slova jsou dalším svědectvím skladatelova širokého vzdělanostního a intelektálního zázemí a potvrzují jeho přesvědčení o úloze umělce, jak je vtělil do svých děl. Ullmann charakterizuje v předmluvě dva přístupy dramatika k námětu Johanky z Arcu. Prvním je pojetí Friedricha Schillera, jenž „ve své vznešené básni historickou realitu obešel, byla pro něj [...] látkou, která měla být zničena a nad tuto látku se povznést“. Druhý přístup představuje George Bernard Shaw, jenž se nechal látkou přemoci, a „mimoděk se pod ní ztratil. Vznikla tak karikatura dějinné

¹⁴¹ Ingo Schultz, „Zur Entstehungsgeschichte von Viktor Ullmanns Kaiser von Atlantis“, in „... Es wird der Tod zum Dichter“. Die Referate des Kolloquiums zur Oper Der Kaiser von Atlantis von Viktor Ullmann in Berlin am 4./5. November 1995, hg. Hans-Günter Klein, Verdrängte Musik 14 (Hamburg: Bockel Verlag, 1997), 13–28 a další příspěvky tohoto sborníku.

¹⁴² Rudolf Leonhard (1889–1953) narozený v Lissa/Lesno (pseudonymy Raoul Lombard, Roger Lehardon, Robert Lewandowski, Robert Lanzer) byl komunistický spisovatel, spoluzakladatel Gruppe 1925, k níž se hlásili Bertolt Brecht, Alfred Döblin, Kurt Tucholsky aj.

¹⁴³ Rudolf Leonhard, „Die Zeitalter und die Errichtung des Paradieses“, in *Das Flugblatt* V. (Herbst 1918), s. 1.

pravdy, [...] ironická variace 'mikrokosmu'".¹⁴⁴ Ullmannovi byl bližší Schillerův přístup, s drobnou korekturou: „Tajemstvím umění není látku formou zničit, nýbrž ji – prostřednictvím formy – přeměnit. Tak místo rozbití nastoupí metamorfóza.“¹⁴⁵ Historickou látku je třeba respektovat, jinak „se dospěje ke vznešené, avšak fantastické říši čehosi ne-skutečného, co nebude podřízeno ‚principu reality‘, a s historickou pravdou se vytratí i pravda duchovní“.

Ullmannovo libreto předepisuje 21 postav, z nichž některým je přidělena jen krátká replika, přesto však mají v celém dramatu, podobajícimu se filozofické disputaci, svou funkci. Už z tohoto počtu je zřejmé, že Ullmannův plán opery nebyl zamýšlen pro Terezín, nýbrž se snad měl stát jeho prvním poválečným dílem. Ve výběru hlavních postav nalezneme některé shodné se Schillerovým zpracováním historické předlohy, jiné se objevují u Shawa, jediné titulní postava a postava hraběte Dunoise (Bastard de Orléans) se vyskytují u všech tří autorů. Nabízí se, že Shawova podoba dramatu, k níž Ullmann vytvořil v době svého působení v Curychu scénickou hudbu, představovala další ze zmiňovaných vnitřních spojek Ullmannovy tvorby. Postavě Hrobníka přidělil Ullmann text vlastní básně „Auf dem Friedhof“ (Na hřbitově), obsažené ve sbírce *Cizí pasažér*:

Sonne sinkt; doch auf den alten
Gräbern spielen noch die Kleinen,
auf verwitterten Basalten,
zwischen Juden-Gräbersteinen.

Náhrobky léty už hodně zvětřaly,
nad hřbitovem se slunce sklání.
Hebrejské nápisy deště smazaly.
Jen děti bezelstně pobíhají.

Wie sie lachen, wie sie spielen,
unter Ahorn, Birk' und Linde,
tanzen auf des Todes Dielen:
wird der Tote selbst zum Kinde.

Jak se smějí, jak hrou se baví
pod lipami, břízou, mezi javory.
A v chodbách smrti mrtví slaví.
I mrtví jsou dětmi, tlení navzdory.

Blondes Mädchen, süß und staunend,
springst du auf dem eignen Grabe?
Totenacker flüstert raunend,
Bienen summen um die Wabe.

Děvčátko plavé, proč se neptáš,
či že je tenhle mrtvý svět?
Však hřbitov jenom tíše šeptá,
a včelka pilně shání med.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Friedrich Schiller, *Die Jungfrau von Orleans* měla premiéru 11. září 1801 v Lipsku. Georg Bernard Shaw, *Saint Joan*, premiéra 28. prosince 1923 v Garrick Theatre (Manhattan, New York City).

¹⁴⁵ Zdůraznil V. Ullmann.

¹⁴⁶ *Cizí pasažér* 2014, překlad V. Reittererová.

Jednou ze základních myšlenek antroposofie je znovuzrození, opakování pozemského života, touto básní vyslovené.¹⁴⁷ Z hlediska dramaturgie libreta představuje Hrobníkův vstup písňovou vložku, jejíž sdělení se shoduje se závěrem Císařova textu v *Císaři Atlantidy*: „... však tichá je ve mně ještě naděje na pozdější návrat“. Ústřední myšlenkou libreta je otázka pravdy, otázka, zda byla Johanka z Arku skutečně povolána Bohem či se nevědomky stala nástrojem soupeřících sil, zda byl její soud oprávněný a spravedlivý. Závěrečný sbor předvídá vznik legendy a vrací se k antroposofickému symbolu archanděla Michaela – bude to Johanka, kdo uková meč budoucnosti.

Provedení opery *Císař Atlantidy* bylo původně stanoveno na 1. května 1944, z důvodů, které nejsou zcela jasné, však termín nebyl dodržen. Zkoušky byly znovu pozastaveny v červenci 1944. Na podzim byly zahájeny masové transporty do Osvětimi.

V Terezíně Ullmann napsal přes dvacítku skladeb, mezi nimi tři klavírní sonáty, písně a sbory (poprvé také komponoval na hebrejské a jidiš texty), melodram *Die Weise von Liebe und Tod* (Píseň o lásce a smrti) podle Rainera Marii Rilka. 16. října 1944 odjížděl do Osvětimi transport, v němž byli Elisabeth a Viktor Ullmannovi, dirigent Rafael Schächter, herec Gustav Schorch, skladatelé Pavel Haas, Hans Krása, Gideon Klein, dirigent Karel Ančerl, Petr Kien a mnozí další vynikající umělci. Ze jmenovaných přežil pouze Karel Ančerl. Ullmannovy skladby zkomponované v Terezíně uchoval Ullmannův spoluvězeň Emil Utitz (1883–1956), filozof a kunsthistorik, který je předal Hansi Güntheru Adlerovi (1910–1988), autorovi jedné z prvních prací o Terezíně.¹⁴⁸ Po Adlerově smrti přešla tato část Ullmannovy pozůstalosti do archivu Paul Sacher-Stiftung v Basileji.

Recepce

Možnostem bádání a uvedení Ullmannových oper dlouho bránily nejen ideové bariéry, ale také nároky na pořízení provozovacího materiálu, interpretační požadavky, a konečně i nevyjasněné okolnosti práv.¹⁴⁹ Teprve pád „železné opony“ a navázání kontaktů mezi Východem a Západem v devadesátých letech umožnily spojit úsilí badatelů i umělců o nalezení pramenů a oživení zapomenuté tvorby.

¹⁴⁷ Komentář Jana Dostala: „Společný obraz smrti a bezstarostného mladého života nastoluje otázku pozemského znovuzrození, jedné ze základních otázek antroposofie. Viz *Cizí pasažér* 2014, s. 7. pozn. 6.

¹⁴⁸ Hans Günther Adler, *Theresienstadt 1941–1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft* (Tübingen: J. C. B Mohr – Paul Siebeck, 1955); 1. díl česky jako *Terezín 1941–1945. Dějiny – tvář nuceného společenství* (Brno: Barrister & Principal, 2003).

¹⁴⁹ Jednalo se o dědická práva dvou dětí Viktora Ullmanna, které přežily, Johannese (8. 1. 1934 Praha – 6. 8. 2010 Ashted, Surrey) a Felicie (31. 12. 1936 Praha – 7. 10. 2004 Bristol).

Jako první byla uvedena opera *Der Kaiser von Atlantis* roku 1975 v Amsterdamu, ovšem v úpravě britského dirigenta Kerryho Woodwarda, která zejména novou instrumentací charakter díla značně pozměnila. Autentická podoba byla uvedena 22. dubna 1992 v Saarbrückenu a poté společností ARBOS z Klagenfurtu 1993, jež uvedla operu pohostinsky i v Praze. Českou premiéru (v překladu Martina Stolbenka) provedlo 6. prosince 1995 Národní divadlo/Divadlo Kolowrat Praha.

S prvním uvedením *Císaře Atlantidy* se začalo jméno Viktor Ullmann vynořovat ze zapomnění, veřejnost však o něm a o osudu jeho děl mnoho nevěděla.¹⁵⁰ Roku 1979 uvedlo Goetheanum v Dornachu po létech dramatickou skizzu Alberta Steffena *Pád Antichristův* a přitom vyvstala otázka, zda je naděje na nalezení Ullmannova zhudebnění. Shodou okolností vyšla právě téhož roku monografická studie o Viktoru Ullmannovi od Jitky Ludvové,¹⁵¹ která poprvé zveřejnila přehled dochovaných Ullmannových děl z doby před nacistickou deportací a na základě korespondence s tehdy ještě žijícím Ullmannovým spolupůvčným z Terezína Hansem-Güntherem Adlerem a s Ullmannovým žákem Maxem Blochem, i seznam děl, napsaných v Terezíně.

Už byl zmíněn Ullmannův dopis Aloisu Hábovi z 18. října 1941, v němž vyslovil své přání, co se má stát s rukopisem opery *Pád Antikrista*, pokud se nevrátí. Ullmannovy skladby napsané před deportací přechovával Ullmannův přítel Alexander Waulin, ruský skladatel, od roku 1923 žijící v Praze (zemřel 1976); Waulin mj. vypracoval spolu s Ullmannem klavírní výtah *Pádu Antikrista*. Jaká byla další domluva mezi Ullmannem, Hábou a Waulinem nevíme, avšak k předání autografu do Goetheana v Dornachu nedošlo. Partitura opery a další skladby zřejmě zůstaly u Waulina a Ullmann čekal na fatální příkaz k nástupu do transportu ještě rok. Je možné, že se Hába určitou dobu zabýval myšlenkou na provedení Ullmannovy opery v Divadle (Opeře) 5. května, jíž byl v letech 1945–1948 ředitelem. Opera 5. května sídlila v budově někdejšího Nového německého divadla (dnešní Státní opera Praha), kde Ullmann působil, a Hába mohl mít na uvedení zájem nejen kvůli Ullmannovi samotnému, ale i s ohledem na vlastní operu *Přijď království Tvé*.¹⁵²

¹⁵⁰ V polovině šedesátých let vznikly na Katedře dějin hudby (dnes Ústav hudební vědy) Filozofické fakulty Karlovy univerzity v semináři Ivana Vojtěcha dvě diplomové práce, věnované „terezínským“ skladatelům. Práce Jiřího Kocura byla věnována Ullmannově opeře *Pád Antikrista*, práce Blanky Müllerové (Červinkové) Hansu Krásovi. Po porážce „pražského jara“ a nástupu tzv. „normalizace“ bylo téma německé kultury v Čechách na nějaký čas opět odsunuto do pozadí. – V období normalizace se stala podobná témata znovu nežádoucí. Blanka Červinková se k Hansi Krásovi po letech vrátila a připravila monografii, jejíž vydání se však nedečkala. Posmrtně ji do tisku připravil její manžel. Blanka Červinková, *Hans Krása. Život a dílo skladatele* (Praha: Nakladatelství Tempo, 2003). – Nakladatelství Tempo vydalo skladby Hanse Krásy a Pavla Haase.

¹⁵¹ Ludvová 1979.

¹⁵² Roku 1947 se v Opeře 5. května uskutečnila česká premiéra Hábovy čtvrttónové opery *Matka*.

Alexander Waulin nabídl roku 1965 (na základě zprostředkování Ivana Vojtěcha) Ullmannovy skladby, z dnešního hlediska sbírku jedinečné hodnoty, roku 1965 knihovně Katedry dějin hudby (dnes Ústavu hudební vědy) Filozofické fakulty Karlovy univerzity, kde jsou uloženy dodnes.¹⁵³ Ullmannův *Pád Antikrista* byl poprvé scénicky proveden až 7. ledna 1995 operním souborem v Bielefeldu v nastudování Rainera Kocha. Česká premiéra opery se měla stát součástí cyklu Národního divadla v Praze „Český triptych II. – Tereziín“,¹⁵⁴ v koprodukcii s Theater Hof v Německu, kde měla premiéru 19. ledna 2007. Do plánovaného provedení však vstoupila opět jednou politika. Po odvolání ředitele Národního divadla Daniela Dvořáka a šéfa opery Jiřího Nekvasila nově jmenované vedení Národního divadla plánované hostování stornovalo.

Prvním uvedením Ullmannova *Pádu Antikrista* v Čechách se stalo koncertantní provedení v rámci Festivalu zakázané hudby 21. června 2009 v Tereziíně. Jevištní premiéru uskutečnilo Moravské divadlo Olomouc 31. října 2014 v hudebním nastudování Miloslava Oswalda a režii Jana Antonína Pitínského.

Viktor Ullmann se údajně vyjádřil, že jeho „Antikrista lidé pochopí až na přelomu tisíciletí.“¹⁵⁵ Myšlenka opery je – a musíme říci, že bohužel – aktuální i dnes.

“Some Musicians Create Music; Others Create Music History.”

Viktor Ullmann (1898–1944)

Abstract

The treatise focuses on the life and work of Viktor Ullmann (1898–1944), one of the personalities whose works contributed to the establishment of the music culture in Czechoslovakia in the period between the world wars. A Jewish composer, Ullmann was active in both the German-language and Czech-language environments. The ideology of national socialism stigmatized him as an author of the so-called “perverted music” and he became a victim of racial persecution. The biographical portrayal summarizes the beginning of his musical activities, and documents social-historical influences, as well as the philosophical and aesthetic background of his art and his activities. The treatise focuses in greater detail on

¹⁵³ Jak už uvedeno, Ullmannovy skladby z Tereziína jsou dnes v archivu Paul Sacher-Stiftung v Basileji.

¹⁵⁴ Rudolf Karel: *Ilseino srdce*, premiéra (koncertantně) 29. 6. 2004 Národní divadlo; Theodor Veidl: *Die Kleinstädter (Maloměstáci)*, koprodukce s Theater Regensburg, premiéra 11. 11. 2005 v Regensburgu, první provedení v Čechách, jako pohostinské představení ve Stavovském divadle 19. 1. 2006. Ullmannův *Pád Antikrista* měl být třetím dílem triptychu.

¹⁵⁵ Schultz, *Viktor Ullmann. Leben und Werk*, s. 249, pozn. 79 (rozhovor s Josefem Adamcem, knězem Společnosti křesťanů. S Ullmannem diskutoval obsah opery, křtil tři jeho děti).

his work in the field of musical theatre, its fate and reception; particular attention is paid to the opera *Der Sturz des Antichrist* [The Fall of the Antichrist].

„Existují hudebníci, kteří dělají hudbu, a takoví, kteří dělají hudební dějiny.“

Viktor Ullmann (1898–1944)

Abstrakt

Príspevok je venovaný životu a dielu Viktora Ullmanna (1898–1944), jednej z osobností, jež se svou tvorbou podílely na utváření hudební kultury Československa v době mezi dvěma světovými válkami. Skladatel židovského původu se pohyboval v německojazyčném i českojazyčném prostředí. Ideologie nacionálního socialismu ho stigmatizovala jako autora takzvané „zvrhlé hudby“ a stal se obětí rasového pronásledování. Životopisný portrét shrnuje jeho umělecké začátky, společensko-historické vlivy, filozofické a estetické pozadí jeho tvorby a působení. Blíže se zabývá jeho dílem pro hudební divadlo, jeho osudy a recepcí, podrobněji především operou *Der Sturz des Antichrist* [The Fall of the Antichrist].

Keywords

Viktor Ullmann; inter-war music; Czechoslovakia; musical theatre; opera

Klíčová slova

Viktor Ullmann; hudba mezi válkami; Československo; hudební divadlo; opera

Vlasta Reittererová
Reitterer@seznam.cz