

Magdalena Dziadek

Historie (ne)přítomnosti Viktora Ullmanna v polském hudebním životě

Jméno Viktora Ullmanna v encyklopediích a slovnících vydaných v Polsku ve 20. století nenajdete. Také mu není věnováno žádné heslo ve *Slovníku polských hudebníků (Słownik muzyków polskich)*, vydaném pod redakcí Józefa Michała Chomińskiego v letech 1964 (svazek I) a 1967 (svazek II) a není zmíněn ani v o něco dříve (1963 a 1965) publikovaném podrobném *Lexikonu skladatelů 20. století (Leksykon kompozytorów XX wieku)*, jehož autorem byl Bogusław Schaeffer, který obsahoval několik desítek tisíc hesel skladatelů ze všech zemí a kontinentů. Tato situace je o to zvláštnější, že autoři uvedených publikací brali v potaz veškeré dostupné informace o hudebnících narozených na polském území, tj. na územích, která v nějakém období patřila Polsku (za modelový rozsah polského území se považuje území Druhé Polské republiky, tj. stav na konci 18. století, avšak existuje tendence zahrnovat do něj i západní oblasti, část Slezska a Velkopolsko). Nic tedy nebránilo tomu, aby byl Viktor Ullmann, který se narodil v polské části Cieszyna, uveden jak ve *Slovníku polských hudebníků*, tak i v Schaefferově *Lexikonu*... . To se však nestalo. Důvodem bylo mylné přesvědčení, že Ullmannovým rodištěm byla česká část města. Tento omyl zakotvil v obecném povědomí polských muzikologů – v nejnovějším svazku *Encyklopedie hudby PWM (Encyklopedia Muzyczna PWM)* pod redakcí Elżbiety Dziębowské, vydaném již po roce 2000, se u hesla *Ullmann Wiktor* od Ewy Cichoń dočteme, že se narodil v české části Cieszyna a že byl Čech. Zařazení Ullmanna do českého prostředí má rovněž dlouhou tradici. Ta se táhne pravděpodobně od roku 1929, kdy vyšlo páté vydání Riemannova *Lexikonu hudby*, v němž je u Ullmannova jména uvedeno, že se narodil v Praze. Zdrojem omylu bylo pravděpodobně vědomí toho, že Ullmann strávil nejpłodnější léta svého života v českém hlavním městě, a proto mu náleží označení pražského (Prager) skladatele. Odtud již není daleko k označení „Čech” a odtud k nepsanému souhlasu s tím, že jako český skladatel, navíc působící v rámci kultury německého jazyka, není v polském okruhu zájmu.

Ačkoliv skladatelovo jméno bylo profesionálnímu prostředí polských hudebníků známé od roku 1929, tj. od jeho debutu na každoročním festivalu Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu, který se konal v Ženevě, nenásledovaly vážnější pokusy o seznámení se s jeho skladbami, natož o jejich interpretaci. Žádná Ullmannova skladba v Polsku nezazněla ani ve 2. polovině 20. století, nikdy nebylo jeho dílo hráno na festivalu „Varšavský podzim. Tato situace byla způsobena složitým souběhem okolností, spojených s recepcí vídeňské a pražské kultury v Polsku v 19. a 20. století.

Je třeba začít tím, že tři části Polska před rozdělením, které v 19. století patřily k Rusku, Prusku a Rakousku (později Rakousku-Uhersku), zastupovaly tři různé politické, hospodářské a kulturní systémy, etablované mocenskými centrály států, které si Polsko rozdělily. Každá z částí Polska po rozdělení měla jiného úhlavního nepřítele – cizí stát, ke kterému v daném okamžiku patřila. Vznikla tak síť sympatií a antipatií, která silně ovlivňovala nejen politiku a hospodářství, ale i kulturu. Varšava, hlavní město Kongresového Polska, zaujímala protiruský postoj. Češi zde byli považováni za rusofily, což efektivně blokovalo kontakty mezi Varšavou a Prahou. Lvov, hlavní město Haliče – oblasti patřící Rakousku - byl v 19. století mnohonárodnostním městem; kromě Poláků, Němců, Rusínů a Židů zde pracovalo mnoho Čechů. Tak0 Krakov 19. století byl ovlivňován Lvovem. A zde bylo možné mezi inteligencí a umělci potkat mnoho Němců a Čechů. V Poznani, hlavním městě pruského záboru, mezi polským obyvatelstvem dominovaly protiněmecké postoje, a

proto bylo toto středisko nejvíce nakloněno kontaktům s Čechy, což podporovalo vědomí společného nepřitele.

Toto uspořádání platilo i v období mezi oběma světovými válkami. Obrovskou kulturní vzdálenost mezi Varšavou a Prahou ještě prohlubovaly hraniční spory mezi Polskem a Československem, které trvaly až do roku 1925. Varšava se ocitla v nové roli hlavního města země a vnucovala protičeskou politiku jiným centrům. Eskalace polského nacionalismu v letech vlády strany nazývané národní demokracií (1918-1929) vyvolala vlnu emigrace obyvatelstva českého původu ze Lvova a Krakova. Současně se oslabovaly vztahy mezi bývalou Haličí a Vídní. Ze Lvova a Krakova se lidé ochotně stěhovali jak do hlavního města, tak i do nových center, vzniklých na územích získaných Polskem a opuštěných dosavadními obyvateli německého původu. Rovněž nelze opomenout velkou vlnu ruských emigrantů a polských reemigrantů z území Ruského impéria, kteří pak rozšířili řady intelektuálních pracovníků a umělců v celém Polsku, ale zejména ve Varšavě. Ruští emigranti a Poláci narození v Rusku přenesli kulturu, v níž vyrostli, na polské území. V předních varšavských restauracích se podávala ruská nebo gruzínská kuchyně, v kabaretech, kinech a na dvorcích zněly ruské romance, jedním z nejhranějších skladatelů ve Varšavské filharmonii byl Čajkovskij. Jeho symfonie si oblíbilo široké polské publikum, stejně jako zdejší početní židovští posluchači. Toto paradoxní sblížování s Ruskem a vším ruským se odehrávalo ve veřejném prostoru a nebylo podporováno oficiálními politickými programy polské vlády. Původně přátelský postoj úřadů k početné ruské kolonii "bílých" emigrantů ve Varšavě ochladl ve 30. letech, kdy Polsko podepsalo pakt o neútočení se SSSR.

Mohlo by se zdát, že vlna sympatií k SSSR umožní kulturní elitě meziválečného hlavního města sblížit se s Československem, které podobný jev zažilo ve 30. letech. To se však nestalo. Praha a Varšava si zůstaly cizí až do druhé světové války. Marian Szykowski, polský filolog působící na Karlově univerzitě a průkopník polsko-československého kulturního sblížování, mnohokrát dával najevo čtenářům „Varšavského kurýra“ („Kurier Warszawski“), že stav zájmu o polskou kulturu v Československu je minimální. V létě 1933 napsal o situaci v literatuře: "Čeští spisovatelé jsou orientováni výhradně na Západ, a pokud na Východ, pak dalekým obloukem přes Polsko: na sovětské Rusko." Totéž lze v opačném směru říci i o náladě mezi polskou elitou. Meziválečné polsko-československé kontakty v oblasti hudby se ve Varšavě omezily na oslavy stého výročí narození Bedřicha Smetany v roce 1924, uvedení Janáčkovy *Její pastorkyně* v roce 1926 (přičemž se jednalo o reakci na úspěch díla na Západě), jednorázovou návštěvu Václava Talicha ve Varšavské filharmonii (1932) a několik koncertů pěveckých sborů, které měly velmi malou návštěvnost. Samozřejmě nepočítám vystoupení virtuózů a komorních hudebníků, kteří působili v mezinárodním prostoru.

Už tak pomalý vývoj polsko-československého sblížování v letech vlády tzv. sanace (uskupení pod patronací Józefa Piłsudského) se zastavil po smrti maršála (květen 1935). Období pravicové vlády v letech 1935-1939 se opět vyznačovalo agresivní protičeskou politikou, která se okamžitě projevila i v kultuře.

Polsko-československé vztahy inspirované následnými politickými koncepcemi vysvětlují mnohé o stavu zájmu obou stran o rozvoj kulturní spolupráce, ale nevyčerpávají otázku polské recepce úspěchů pražských skladatelů, včetně Viktora Ullmanna, který reprezentoval německou kulturu v Praze a samozřejmě ve Vídni.

Nelze říci, že by se meziválečná Varšava nezajímala o německou hudbu, nicméně tento zájem byl podobný jako v případě ruské hudby – ceněna byla romanticko-klasická

hudba, pouze v malé míře byla prezentována díla skladatelů 20. století, a to především těch avantgardních. Ve 20. letech se na scénu hlavního města dostaly – kromě symfonických básní Richarda Strausse – pouze raná díla Arnolda Schönberga. Reger a Schreker byli zcela neznámí, teprve ve 30. letech se objevily pokusy o interpretování Berga, Weberna, Krenka, či Hindemitha. Mahler se těšil pověsti skladatele na hranici kýče, Bruckner se nehrál vůbec.

V polské mezinárodní politice 20. let 20. století převládala orientace na Francii; z tohoto důvodu se ochotně uváděla díla Debussyho a Ravela, avšak zcela opomíjena byla tvorba Pařížské šestky, která byla považována za podvratnou. Vzorem francouzského vkusu byl kult Stravinského, avšak Varšava jeho neoklasicistní díla přijala spíše chladně. Jména Stravinského a Prokofjeva byla symbolem meziválečné recepce evropské soudobé hudby ve Varšavě. Z perspektivy úspěchů těchto skladatelů byla hodnocena nabídka Mezinárodních festivalů soudobé hudby; krajní avantgarda tak byla odsunuta na okraj, zatímco zvláštní pozornost byla i z politických důvodů věnována dílům nesoucím znaky národních škol. Jak do této perspektivy zapadá soudobá produkce Vídně a Prahy?

Většina polských pozorovatelů, kteří se festivalů Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu účastnili, Vídeň nevnímali jako samostatné centrum; skladatelé, kteří tam působili, byli obecně označováni za Němce. Mezi nemnoha polskými hudebníky, kteří se tehdy orientovali na Vídeň (a Prahu), byl jediný představitel dodekafonické hudby v předválečném Polsku - Józef Koffler, skladatel židovského původu, který udržoval kontakty s vídeňským Schönbergovým kruhem, včetně klavíristy Eduarda Steuermanna, rovněž pocházejícího ze Lvova, který se s Ullmannem poměrně úzce přátelil. Spolupráce Kofflera a Steuermanna vyústila v zaměstnání posledního z nich na hudebních školách ve Lvově a Krakově. Steuermann v těchto městech až do svého odchodu z Evropy mnohokrát koncertoval, ale Ullmannovy skladby zde nehrál. Obecně jen zřídka prezentoval díla vídeňské školy. Obvykle si vybíral klasická díla, pravděpodobně s ohledem na konzervatismus polského publika.

Rozsáhlé plány na spolupráci s novou vídeňsko-pražskou školou měl ve 2. polovině 30. let Józef Koffler. Mimo jiné spolupracoval s pražskými skladateli a muzikology na založení slovanské sekce Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu. O rozhovorech na toto téma s Aloisem Hábou informoval v roce 1935 v „Prager Presse”. Bohužel Kofflerova pozice v polském hudebním životě byla velmi slabá. Ve 30. letech vedl neoficiální „vládu duší” v prostředí skladatelů Karol Szymanowski, zastánce umírněné modernosti, vepsané do koncepce nové národní hudby, který zastával romantickou myšlenku umění jako vysokého poslání, jehož cílem je obnovit společnost uměním. Z tohoto pohledu Szymanowski negativně hodnotil avantgardní směry v hudbě a jejich tvůrcům připisoval sociální izolacionismus. Umělecký program Vídeňského kruhu považoval za nejasný, dosud nevytříbený. Tento názor převzali mladí skladatelé sdružující se kolem Szymanowského, kteří využívali jeho protekci. Tato skupina se zaměřila na pokusy o vytvoření nové polské národní hudby založené na lidové hudbě, v nichž lze spatřovat vliv současných směrnic kulturních orgánů. Program tohoto druhu měl zřejmý propagandistický základ; potvrzením politické korektnosti svých stoupenců jim zajišťoval přednost při získávání státních prostředků a zároveň účinně blokoval počínání skladatelů reprezentujících jiné tendence. Mezi ně patřil především Koffler. Snažili se jej vyřadit ze hry tím, že mu nedovolili účastnit se národních grémií, rozhodujících o výběru polských návrhů na každoroční festivaly Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu, kterým předsedal Karol Szymanowski a s ním spojený dirigent Grzegorz Fitelberg. Za této situace začal Koffler s festivaly Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu spolupracovat jako nezávislý člen. V roce 1935 byl členem poroty

každoročního festivalu Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu, který se uskutečnil v Karlových Varech. Právě v té době se blíže seznámil s československými skladateli, což již bylo zmíněno.

Za této situace, ve které byl Koffler a jeho potenciální umělecký partner Ullmann z politických a společenských struktur vyloučen, měl paradoxně nejmenší význam antisemitismus. Roli tohoto faktoru je však nutno zohlednit v uspořádání panujícím po roce 1945, kdy na základě oficiálních směrnic byla židovská otázka, včetně kolektivní paměti holokaustu, eliminována z veřejné diskuze. Teprve politické uvolnění v posledních dvou desetiletích 20. století umožnilo návrat k tomuto tématu, což vedlo k zahájení výzkumů v oblasti hudebníků – obětí holokaustu v celé střední Evropě. V Polsku je jako první vedl Jerzy Stankiewicz, který se zaměřil na táborové osudy Oliviera Messiaena. Stankiewicz do polské muzikologické diskuze uvedl rovněž Ullmannovo jméno, kdy jeho tvorbu zařadil do programu Festivalu krakovských skladatelů (Festiwal Kompozytorów Krakowskich), který sám pořádal. Bylo to však již ve 21. století, v roce 2008. O rok později Krakovská opera uvedla premiéru opery *Císař Atlantidy*, čímž zahájila historii polské recepce Ullmanna.