

Cizí pasažér Viktor Ullmann

Lubomír Spurný

Soubor básní s tímto názvem (v originále *Der fremde Passagier*) vyšel poprvé v roce 1992. Viktor Ullmann jej ale pravděpodobně napsal v druhé polovině třicátých let (1935-1938) a dnes tvoří literární doplněk jeho znějícího díla. Po roce 1945 se ovšem Ullmann vřadil mezi autory proskribované, jako by název básnické sbírky již s předstihem vytušil důvody takového vyloučení. Nová vlna zájmu o autorovo dílo, kterou v posledních letech zažíváme, však není ničím neobvyklým. Historický okamžik jeho dílo zavrhl, dnešek mu zase právo na existenci vrací.

Viktor Ullmann bývá řazen do okruhu skladatelů Schönbergovy školy a mezi zástupce hudebního expresionismu, nechybí v odkazech na činnost tzv. terezínských autorů a častokrát zmiňované jsou rovněž jeho opakované návraty k myšlenkám antropozofie. Jeho hudební vyjadřovací jazyk je vedle Schönberga pevně spjat především s Albanem Bergem, Gustavem Mahlerem či Alexandrem von Zemlinským. Paul Nettle o Ullmannovi napsal, že „byl jedním z nejtalentovanějších hudebníků své doby a také mužem vysokých etických zásad“. Jaký tedy Viktor Ullmann opravdu byl a kam náleží? Nepřehlédnutelným momentem jeho osobnosti a tvůrčího typu, viděno ovšem s časovým odstupem, je pozice outsidera. Ullmann se stává vydědencem nikoli vlastním rozhodnutím, ale v jeho životních osudech a osudech jeho díla se projevují společenské turbulence dvacátého století.

I.

K tomu se jako první vztahuje téma vřazování do národních kultur.

Nepřehlédnutelným momentem Ullmannova života je aktivní působení v prostředí dvojjazyčné Prahy, kde komunikoval jak s umělci německého, tak českého jazyka a kde strávil větší polovinu života. Je znám jeho obdiv k dílu Josefa Suka, Aloise Háby a k některým osobnostem českého společenského života. Vedle práce sbormistra a korepetitora v Novém německém divadle v Praze se podílel na činnosti zdejších německých spolků (*Literárně-umělecký spolek* a *Spolek pro soukromé provozování hudby*). Ullmann se tak zařadil po bok autorů autentické hudební moderny, patřících národnostně k českým Němcům, kteří se mohli identifikovat se zahraničními kulturními centry a přitom nemuseli být vystaveni problémům spojeným s odlukou od programu národní hudby, a to ať české či německé.

Realita evropské moderny se do jisté míry překrývala s pojetím hudby nově vzniklého státu, ovlivněné vizí Masarykovou (*Česká otázka*, 1924). Na konci třicátých let připojuje k tomuto pohledu svůj názor Vladimír Helfert v knize *Česká moderní hudba. Studie o české hudební tvořivosti* (1936). Helfertův pokus vytvořit svébytné dějiny české (rozuměj národní) moderní hudby je souběžný s širším kulturním a politickým hnutím. Přesto, nebo snad právě proto Helfert nerefletoval domácí německou kulturu, která byla od roku 1902 označována jako „sudetendeutsch“ (Franz Jesser). Helfertův pohled je zaměřen na vlastní národ, hledající vlastní identitu, a je výrazně ovlivněn snahou osvobodit domácí hudbu, specificky české hudební myšlení, od cizího vlivu. Řada skladatelů se tím ovšem najednou ocitá mimo kontext české

hudby. Mám na mysli méně úspěšné německé skladatele či poměrně známé autory židovské (Pavel Haas, Erwin Schulhoff, Hans Krása, Viktor Ullmann ad.).

I když se vznikem nového státu se častokrát zapomínalo na to, jak připomíná Jaroslav Střítecký, že v druhé polovině 19. století vznikly dvě verze občanské společnosti, tedy verze česká a německá, nemohlo si ani nové Československo dovolit luxus politicky nezávislého (autonomního) umění. V této souvislosti stojí za připomenutí, že ve stejném roce, ve kterém vyšla Helfertova kniha, byla pod názvem *Die Musik in der tschechoslowakischen Republik* vydána její německá (a později i francouzská) verze. Toto vydání bylo doplněno o část věnovanou německé hudbě (*Zur deutschen Musik in der tschechoslowakischen Republik*). Její autor Erich Steinhard uvádí Ullmannovo jméno v části věnované současné hudbě spolu s Fidelio Finkem, Felixem Petyrkem, Ernstem Krenkem, Erichem W. Korngoldem a Hansem Krásou (Pavel Haas je uveden v části věnované českým skladatelům).

Navzdory uvedeným skutečnostem platilo, že Ullmann, který se po pádu habsburské monarchie rozhodl pro rakouské občanství, žil v Československu jako cizinec s povolením k trvalému pobytu. Jeho rakouská státní příslušnost byla uznána 26. 3. 1921; Ullmannův otec naopak žil jako československý občan až do své smrti ve Vídni. Daleko nejasnější se může zdát zařazení F. Finkeho, F. Petyrka a E. Křenka, kteří v té době již byli rakouskými státními občany.

Vzpomínaná Helfertova a Steinhardova kniha, jež je určena převážně zahraničnímu čtenáři, má zřetelné poslání: popsat československou hudební kulturu jako soubor hudebních projevů, jež mají svůj původ v nově vzniklé republice. Hledisko etnické či národnostní má v tomto případě druhotný význam.

II.

V meziválečných a poválečných textech o hudbě se Ullmannovo jméno objevuje jen zřídka. Neznamená to, že by byl skladatelem výlučným, vyšel však z jiné tvůrčí poetiky než té, ze které se česká hudba vyvíjela. Tento poněkud kontroverzní výrok kladu na úvod pohledu na Ullmannův skladatelský typ.

Navzdory opakovaným ztrátám a vyřazování vlastních skladeb ze seznamu děl, což můžeme označit za jeden z povahových rysů autora, lze vytvořit vcelku věrný obraz o Ullmannově díle. I když se jeho skladby vzniklé do roku 1929 nedochovaly, nacházíme o nich doklady v dobových recenzích. Z těchto ohlasů se dovídáme o autorově okouzlení Orientem, skandinávským dramatem a novější německou poezií (Rainer Maria Rilke, Georg Trakl, Christian Morgenstern či Friedrich Hölderlin). Později se připomíná jeho odvaha a touha k novým experimentům.

Originalita Ullmannových skladeb tkví v osobitém přehodnocení tradičních kompozičních postupů. Nikdy nekomponoval v důsledně dodekafonním stylu a již na první pohled jeho díla prozrazují snahu po spojení několika odlišných stylových vrstev. Po tvůrčí pauze mezi lety 1931–1934 našel osobitou rovnováhu mezi moderními prostředky harmonie a rytmu, v nichž neschází ani vliv jazzu, a tradičními kompozičními vzorci, o čemž svědčí odkazy na klasická formální schémata (sonáta, variace, fuga). Jako typický kompoziční rys se u Ullmanna projevuje záliba v citacích. Citáty různé provenience a znakové úrovně zaujímají v jeho skladbách významné

místo (moravská lidová píseň v *Klavírní sonátě* č. 2, slovácké lidové písně v *Slovanské rapsodii*, husitský a luteránský chorál v opeře *Pád Antikrista* apod.). Opera *Císař Atlantidy aneb Odepření smrti* je jedním z děl, v němž se Ullmann použitím citátů ze Sukovy symfonie *Asrael*, z Dvořákova *Requiem*, z židovské lidové písně atp. přihlásil k vícejazyčné kultuře své původní vlasti i vlasti své volby. Podobně i ve své *Klavírní sonátě* č. 7, v níž toto společenství symbolicky zašifroval zapojením citátů vídeňského operetního valčíku, židovské písně, kryptogramu BACH a husitského chorálu (resp. citátu Sukovy symfonické básně *Praga*).

Uplatnění stylově cizího, „předkomponovaného“ materiálu bylo ostatně typické již pro hudbu kolem roku 1900. U Mahlera dokonce vznikl celý systém jednotek, které činí hudební dílo vícevrstevnatým. Podobně jako u Mahlera platí i v případě Ullmannovy hudby, že vzájemné propojení nízkého a vznešeného aktivně navozuje pocit moderního existenciálního odcizení. V 60. letech 20. století, v době, kdy se Mahlerova hudba vrací na světová pódia, byl ovšem Ullmann stále zapomenutým skladatelem.

III.

Druhá světová válka je závěrečnou etapou, která se stane pro Ullmannovu tvorbu rozhodující. Do terezínského ghetta Ullmann přichází 8. září 1942 a bezprostředně po absolvování povinného pracovního nasazení (v pracovních oddílech zvaných „Hundertschaft“) se zapojí do kulturního života ghetta. Během dvou let zkomponoval na dvacítku skladeb, když první z nich (*Drei Lieder für Bariton*) vytvořil již za necelých sedm týdnů po příchodu. Ullmann rovněž pokračoval ve svých předválečných aktivitách a v ghettu se prosadil jako příležitostný dirigent, klavírista, pedagog a hudební kritik. V rámci volnočasových aktivit obyvatel ghetta (tzv. *Freizeitgestaltung*) založil a provozoval tzv. *Studio nové hudby* (*Studio für Neue Musik*), kde podle dochovaných programů zaznívaly skladby Aloise Háby, Arnolda Schönberga, Bruno Waltra, Maxe Regera a Gustava Mahlera. Jindy pak prosazoval terezínská díla mladých autorů, kterými byli Gideon Klein, Heinz Alt, Sigmund Schul a Karel Berman. Přes Ullmannovo společenské angažmá nebyl o jeho vlastní tvorbu velký zájem, jak prozrazuje dopis adresovaný 1. června 1943 Otto Zuckerovi (*předseda oddělení Freizeitgestaltung – pozn. red.*) I když k Ullmannově spokojenosti Zucker obratem podnikl kroky k nápravě situace, mohou příčiny Ullmannova vyloučení prozrazovat obecnější společenské pozadí, které nelze redukovat na nepochopení autora významu činovníky *Freizeitgestaltung*. Nelze také odhlédnout od skutečnosti, že publikum, nakloněné tvorbě autorů Ullmannova okruhu, nebylo v terezínském ghettu příliš početné.

Dnešní pohled na Ullmannovo terezínské působení je nutně ovlivněn dochovanými svědectvími. Mladší publikum, a takové převážně válku přežilo, Ullmanna příliš neznalo. Vzpomínky na něj proto v dobových svědectvích nacházíme jen zřídka. Důvod dlouhého mlčení o Ullmannovi přesto hledejme jinde.

Osudy jeho terezínských děl jsou svázány s osobností Emila Utitze, jenž byl v Terezíně pověřen založením a vedením veřejné knihovny. Těsně před nástupem do

osvětimského transportu (16. října 1944) mu Ullmann svěřil do úschovy svoje skladby a požádal jej, aby v případě, že transport nepřežije, tyto předal Hansi Güntheru Adlerovi. Na počátku roku 1946 tak mimo jiné Adler obdržel autografy 22 skladeb. Toto Ullmannovo terezínské dědictví ovšem zůstalo více jak 30 let uloženo v Adlerově soukromém archivu v Londýně. Až nedlouho před smrtí, v roce 1988, předal jeho větší část *Všeobecné antropozofické společnosti Goetheanum* v Dornachu, která pozůstalost darovala jako trvalou zápůjčku *Nadaci Paula Sachera* v Basileji. (Za zmínku zde stojí, že dochované skladby z let 1929–1942 jsou uloženy ve fondu Ústavu hudební vědy FF UK v Praze.) Dlouho selhávající recepce Ullmannova díla měla tedy zřejmý praktický důvod. Ten netkvěl pouze v rovině vkusu či ideologií, jak tomu mohlo být v případě Mahlerově, ale příčinu takového selhání můžeme hledat též v mizivé komunikaci mezi hudebníky a muzikology v dlouhá léta rozdělené Evropě.

Z toho, co zde bylo uvedeno, můžeme učinit tento závěr: Viktor Ullmann je autorem středoevropským. Hranice mezi jednotlivými národními kulturami či mezi kulturními typy je v jeho případě pohyblivá. Hudební historik ví, že vývoj národní kultury neprobíhá v izolovaném prostoru, do něhož mají přístup pouze autoři uznání a autoři určitého předepsaného typu. Hranice, jež zde byly zmíněny, nebyly nikdy takové, aby neumožňovaly výměnu a interakce. Není pochyb o tom, že tento pohyb přináší blahodárné impulsy.