

Intertekstualność *Cesarza Atlantydy* Viktora Ullmanna

Jan Makarewicz (Warszawa)

Opera *Der Kaiser von Atlantis* autorstwa Viktora Ullmanna do libretta Petra Kiena z roku na rok jest dziełem coraz chętniej wystawianym w teatrach operowych na całym świecie. Z wielu powodów nie przestaje ono zaskakiwać szerokich rzesz odbiorców. Przede wszystkim ze względu na kontekst powstania – ekstremalne warunki panujące w nazistowskim obozie w Terezynie, gdzie rozbudowana działalność kulturalna i artystyczna w ramach tzw. Freizeitgestaltung służyła tak naprawdę wypełnieniu czasu oczekiwania na transporty do obozów zagłady położonych na wschód od Protektoratu Czech i Moraw. Po drugie – dzieło jest stosunkowo krótkie, lecz sama warstwa tekstowa, jak i jej współdziałanie z muzyką charakteryzuje się pogłębionym wyrazem i przekazują głębokie, ponadczasowe treści. Dla przebywających w obozie opera była parabolą ich losu, w zakamuflowany sposób objaśniała sytuację panującą na frontach oraz dawała nadzieję na koniec wojny. Dla współczesnych widzów z kolei *Cesarz Atlantydy* jest moralitetem na temat życia, śmierci, miłości oraz władzy i jej granic. Moralitetem o niesłabnącej sile oddziaływania.

Język, jakim posłużyli się Petr Kien oraz Viktor Ullmann wykazuje silne związki z poetyką i estetyką ekspresjonizmu. Choć styl ten wraz z właściwymi sobie środkami pojawił się i był silnie eksplorowany w sztuce zachodniej Europy przede wszystkim w latach następujących bezpośrednio po I wojnie światowej, jego zdobycze wykorzystywano również w kolejnych dziesięcioleciach i w zasadzie we wszystkich dziedzinach twórczości artystycznej. Język ekspresjonistyczny wydawał się szczególnie pasować do oddania nastroju panującego w obozie Theresienstadt, gdyż trauma, jaką wywołała poprzednia wojna światowa, pierwsza wojna o tak szerokim zasięgu, wciąż była żywa. Do środków ekspresjonistycznych obecnych w operze można zaliczyć: gigantyzm i monumentalizm obrazowania, maksymalizowanie wyrazu za pomocą minimum środków, pacyfistyczne przesłanie, a także intertekstualność – wchodzenie w dialog z tekstami wcześniejszymi i współczesnymi, posługiwanie się formami i gatunkami muzycznymi z różnych epok oraz ich zaskakujące zestawianie ze sobą, wreszcie – cytowanie rozpoznawalnych dzieł muzycznych i melodii popularnych. Ze względu na ograniczone ramy czasowe wystąpienia zwrócę uwagę wyłącznie na nawiązania literackie i filozoficzne.

Żydowski renesans muzyczny w Polsce i w Niemczech

Można na wstępie postawić zarzut, iż w tak krótkim dziele, jak Cesarz Atlantydy, będzie można odnaleźć odniesienia tak naprawdę do wszystkiego, co tylko nasunie się badaczowi w zależności od jego erudycji. Jednak do takich konsekwencji prowadzi rozumienie terminu „intertekstualność”, który pojawił się po raz pierwszy w pracach językoznawczynie Julii Kristevej. W swoim artykule zatytułowanym *Słowo, dialog i powieść* odniosła się do poglądów Michaiła Bachtina, rosyjskiego badacza twórczości Fiodora Dostojewskiego. Bachtin zauważył, że jakiegokolwiek dzieło sztuki słowa zawiera w sobie coś, co można zaobserwować w doświadczeniu żywej mowy, mianowicie – pomiędzy słowem zapisanym w tekście a jego czytelnikiem rozpościera się swego rodzaju siatka innych, cudzych słów o tym samym przedmiocie, na ten sam temat. Innymi słowy, dzieło sztuki słowa nie jest całkowicie autonomiczne, lecz zawsze pozostaje uwikłane w to, co już powiedziano wcześniej o tym, co stanowi przedmiot tego dzieła. Bachtin określa to pojęciem dialogu. Zarówno literatura, jak i jej odbiorca, zanurzają się niejako w tym nieustannym dialogu. Dla Bachtina nie ma on jednak charakteru literackiego, lecz składają się nań „społeczno-ideologiczne głosy epoki”, a więc całokształt zjawisk składających się na dyskurs epoki, bez zawężania go wyłącznie do dyskursu literackiego¹. Ekspresjonizm z jego wielością motywacji i uwikłań oraz tendencją do godzenia sprzeczności jawi się zatem jako *par excellence* dialogiczny, intertekstualny, na przykład Cesarz Atlantydy wchodzi w dialog z tekstami i dziełami sztuki będącymi reakcją na I wojnę światową. Julia Kristeva z kolei dokonała tutaj daleko idącej generalizacji pojęcia tekstu – w jej koncepcji tekst wpisuje się w ogólną semiotykę kultury, gdzie każdy system kulturowy może być rozpatrywany jako tekst². W tym świetle dla formacji ekspresjonistycznej tekstem byłyby nie tylko dramaty, poezja, malarstwo czy dzieła muzyczne, lecz także tradycja niemieckiego idealizmu, polityka niemiecka czasów Bismarcka, I wojna światowa, pacyfizm czy aktywizm³.

Intertekstualność może przybrać różne perspektywy, w zależności od tego, jak bardzo nawiązania do innych dzieł są widoczne w analizowanych utworach. To pociąga za sobą przenoszenie punktu ciężkości raz na autora, innym razem na samo dzieło, jeszcze w innym przypadku – na odbiorcę, który w procesie interpretacji odkrywa źródła nieznane bądź niekonkretyzowane wprost przez autora. Henryk Markiewicz wymienia zatem następujące rodzaje intertekstualności: genetyczną, a więc uwzględniającą tylko te teksty, które uczestniczyły w genezie

1 Zob. Manfred Pfister, *Koncepcje intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 4, s. 186.

2 *Ibidem*, s. 188.

3 W pracy zatytułowanej *Le Texte du roman* z 1970 roku poświęconym późnośredniowiecznym tekstom narracyjnym Julija Kristeva pod pojęciem tekstu rozpatruje nawet całą średniowieczną tradycję myślenia scholastycznego. Zob. *ibidem*, s. 189.

Żydowski renesans muzyczny w Polsce i w Niemczech

utworu, intencjonalną – zamierzoną przez autora, immanentną – wyznaczoną lub sugerowaną w samym utworze i recepcyjną – odkrywaną przez odbiorcę⁴. W operze *Der Kaiser von Atlantis* przenikają się wszystkie te typy intertekstualności, niemniej odniesienia o charakterze recepcyjnym znacząco wzbogacają interpretację dzieła i jeszcze mocniej sytuują go w obrębie estetyki ekspresjonizmu.

Na początku warto przyrzeć się tytułowi dzieła i kontekstom, do których odsyła. Cesarz Atlantydy to Cesarz Overall, baryton, protagonista dramatu. Jego imię oznacza jego najważniejszy przymiot – wszechwładzę, ogarnianie całej rzeczywistości, sytuowanie się ponad światem. „Der Kaiser” z pewnością silniej oddziaływał na widzów, niż „Der König” w ocenzonej wersji libretta, ponieważ mógł być kojarzony z dawną świetnością Austro-Węgier, Cesarstwa Rzymskiego, Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego czy wreszcie z uzurpacją tego modelu władzy przez Führera. Pełny tytuł cesarza w oczywisty sposób nawiązuje do *Großer Titel des Kaisers von Österreich*, którego Ullmann nauczył się na pamięć jeszcze jako dziecko w Cieszynie. Posługuje się formą *pluralis maiestaticus*, która przysługuje Papieżowi wypowiadającemu się w imieniu Magisterium Kościoła oraz Bogu w Trójcy Świętej. Równocześnie pojawia się tutaj szereg odniesień do Starego Testamentu. Ten miszmasz przechodzący wręcz w groteskę brzmi następująco w ustach Dobosza:

My, z Łaski Bożej Overall Jedyny, Chwała Naszej Ojczyzny, Błogosławieństwo Ludzkości, My Cesarz obu Indii, Władca Atlantydy, Rządzący Książę Ophiru, Prawdziwy Podczaszy Astarty, Wielki Ban Hungarii, Książę-Kardynał Rawenny, Król Jerozolimy. Dla uświetnienia naszej boskiej natury, Arcy-Papieżu, w obliczu naszej nieomyłnej i wszystko widzącej mądrości – postanowiliśmy wypowiedzieć wielką błogosławioną wojnę – wszystkich ze wszystkimi.

Cesarz posiada zatem wszystkie możliwe atrybuty władcy ziemskiego i boskiego, łączył elementy starotestamentalne, pogańskie i chrześcijańskie. Rządzi Ofirem, czyli krainą, z której biblijny król Salomon wydobywał złoto. Asztarte była z kolei fenicką i kananejską boginią miłości, płodności i wojny, której kult rozprzestrzenił się swego czasu również wśród Izraelitów. Ban natomiast to tytuł władcy pojawiający się w monarchii austro-węgierskiej – pierwotnie odnosił się do Bośni, później także do Chorwacji, Węgier, Wołoszczyzny, Mołdawii, Serbii i Jugosławii. W Rawennie od V wieku mieściła się rezydencja cesarza zachodniorzymskiego, a także stolica arcybiskupia – Cesarz Overall łączy w sobie zatem panowanie doczesne z niebiańskim. Wreszcie pojęcie „król Jerozolimy” może odnosić się do chrześcijańskich władców królestwa utworzonego

4 Zob. Henryk Markiewicz, *Odmianny intertekstualności*, [w:] idem, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 224-225.

Żydowski renesans muzyczny w Polsce i w Niemczech

tam podczas pierwszej krucjaty w 1099 roku, z których najznamienitsze to: Gotfryd z Bouillon, Fryderyk II Hohenstauf czy Karol I Andegaweński. Overall jest bogiem i „Arcy-Papieżem” obdarzonym niezwykłą mądrością, więc stoi ponad całym światem. Użyty w tym kontekście przymiotnik „unfehlbar” przywodzi na myśl skojarzenia z ogłoszonym w 1870 roku podczas Soboru Watykańskiego I dogmacie o nieomyślności papieża (niem. päpstliche Unfehlbarkeit) – był to ostatni dogmat Kościoła katolickiego ogłoszony do czasów powstawania opery. Dogmat ten wywołał sprzeciw duchownych, teologów, historyków i wiernych, w następstwie czego część wiernych odłączyła się od jedności z Rzymem, tworząc kościół starokatolicki, mający swoje struktury również w Austrowęgrzech. Owo negatywne odwołanie się do tego dogmatu w kontekście wszechwładzy Overalla (odczytywanej jako aluzja do poczynań Hitlera) może wydawać się w tym miejscu nieprzypadkowe, gdyż miasto urodzenia Petera Kiena (Warnsdorf), w roku 1888 stało się stolicą biskupstwa starokatolickiego, więc autor libretta, chociaż był Żydem, mógł dorastać wśród antypapieskich nastrojów.

Niewiarygodny przepych, implikowany przez tytuły Overalla, nie był obcy osobom z najbliższego otoczenia Hitlera – szczególnie znane jest na przykład zamiłowanie Hermanna Göringa do wystawnych rezydencji, z których należy wymienić Carinhall, dwór myśliwski w Krasnolesiu (Romintach), dom w Obersalzbergu w pobliżu Berghof, oficjalnej rezydencji Hitlera czy Szeroki Bór na Mazurach.

Najbardziej oczywistym nawiązaniem do tradycji wydaje się zasygnalizowany w samym tytule opery topos Atlantydy. Atlantyda to mityczna kraina, w której miała istnieć rozwinięta cywilizacja, a którą zniszczyła seria trzęsień ziemi oraz fale morskie. Została opisana przez Platona, który powoływał się na ustną tradycję zapośredniczoną przez ród Solona, mającą swoje źródło najprawdopodobniej wśród kapłanów starożytnego Egiptu. W dialogu *Timaios* Platon wkłada w usta Kritiasa opis świetności i upadku Atlantydy.

Istniało swojego czasu, Solonie, przed największym potopem państwo, które dziś jest państwem ateńskim, wielka potęga militarna i w ogóle prawa miało znakomite. Miało dokonać czynów najpiękniejszych i wytworzyć ustroje najlepsze ze wszystkich, o jakich nas dziś pod słońcem wieści dochodzą⁵.

Opis Atlantydy znajduje się również w niedokończonym dialogu *Kritias*, który miał stanowić ciąg dalszy *Timaios*. Wyłaniający się z *Kritias* opis Atlantydy pod wieloma względami przypomina utopię. Oto żyła tam klasa wojskowych, o której Kritias mówi, że „własnego nikt z nich nic nie posiadał – wszyscy uważali za właściwe, oprócz dostatecznego wikt, niczego nie

5 Platon, *Timaios*, [w:] idem, *Timaios i Kritias*, przeł. Władysław Witwicki, Warszawa 1960, s. 28.

Żydowski renesans muzyczny w Polsce i w Niemczech

przyjmować od innych obywateli”⁶. Ponadto „ziemia nasza przewyższała wszystkie inne [...] jej płody były nie tylko piękne, ale ziemia wydawała je w nieprzebranej obfitości”⁷.

Nawiązania do Starego Testamentu były dla przebywających w Terezynie łatwe do odczytania, gdyż większość z nich była pochodzenia żydowskiego. Choć wielu nie praktykowało już religii, jednak prawie każdy w młodości odebrał solidne wykształcenie w zakresie między innymi interpretacji świętych ksiąg. Fakt, iż Śmierć porównuje siebie do ogrodnika, może przywoływać na myśl Księgę Rodzaju, w której Bóg, po stworzeniu człowieka, umieścił go w stworzonym przez Siebie ogrodzie Eden na wschodzie (Rdz 2, 8). Z kolei ostatnie słowa dramatu, które kwartet bohaterów wypowiada jako przesłanie do każdego z osobna, posługując się drugą osobą liczby pojedynczej, są najbardziej czytelną aluzją do Starego Testamentu. Zdanie to brzmi: „Nie używaj wielkiego imienia śmierć nadaremno”. Pojawiający się tu wyraz *beschwören* oznacza pierwotnie przysięganie, lecz również zaklinanie i przywoływanie. Ten zakaz, wyrażony po raz pierwszy przez Jahwe w słowach „Nie będziesz wzywał imienia Pana, Boga twego, do czczych rzeczy, gdyż Pan nie pozostawi bezkarnie tego, który wzywa Jego imienia do czczych rzeczy” (Wj 20,7) oznacza nie tylko zakaz używania imienia Boga do magii (a porównywalne było instrumentalne użycie Śmierci przez Overalla), lecz także zabrania krzywoprzysięstwa i posługiwania się tym imieniem bez czci.

Pod koniec Obrazu II Cesarz Overall przekazuje wszystkim zasłużonym żołnierzom „tajny środek na wieczny żywot”. Ma on sprawić, że żadne przeciwności ani rany poniesione na wojnie nie przeszkodzą w zwycięskim pochodzie w imieniu jedyne go władcy i ojczyzny. Ostatnie zdanie („Śmierci, gdzież twoje żądło? Piekło – gdzie twoje zwycięstwo?!”) jest trawestacją fragmentu listu św. Pawła do Koryntian (1 Kor 15, 55), który brzmi następująco: „Gdzież jest, o śmierci twoje zwycięstwo? Gdzież jest, o śmierci, twój oścień?”. To zdanie znajduje się pod koniec jednego z najobszerniejszych, a zarazem najbardziej kunsztownych pod względem retorycznym wywodów św. Pawła. Inne odwołania do Nowego Testamentu można odnaleźć w ostatnim obrazie. Śmierć, która powraca, by zabrać Overalla, nieprzypadkowo posługuje się sformułowaniami apokaliptycznymi. Koniec świata był bowiem porównywany do żniw, w których dobro i zło zostanie na zawsze oddzielone, jak pszenica od kąkolu. Chrystus wypowiada i wyjaśnia Swoim uczniom przypowieść o chwaście, w której pod postacią żniw ukazany zostaje koniec świata, w którym biorą udział aniołowie jako żeńcy (Mt 13, 39). Śmierć jest zatem aniołem (niczym Asrael - a

6 Idem, *Kritias*, s. 179.

7 Idem, *Kritias*, s. 179-180.

Żydowski renesans muzyczny w Polsce i w Niemczech

nawiązaniem do tego motywu jest wielokrotnie powtarzany cytat muzyczny z symfonii Asrael Josefa Suka), który „karczuje steranych drani zwiędłe chwasty” oraz „kosi w polu dojrzałe zboże cierpień”. Cierpienie jest elementem niepożądanym, jak kąkol, jednak nie można go wyeliminować przed żniwami, żeby nie zniszczyć przy okazji dobrego zboża (Mt 13, 29). Żniwa mają miejsce wtedy, gdy żniwiarz uzna, że zboże już dojrzało. Taki obraz pojawia się w Apokalipsie św. Jana:

I wyszedł inny anioł ze świątyni,
wołając głosem donośnym do Siedzącego na obłoku:
«Zapuć Twój sierp i żniwa dokonaj,
bo przyszła już pora dokonać żniwa
bo dojrzało żniwo na ziemi!»
A Siedzący na obłoku rzucił swój sierp na ziemię
i ziemia została zżęta. (Ap 14, 15-16)

Ostatnie dwa wersy arii Śmierci przedstawiają wizję świata znajdującego się po drugiej stronie lustra w następujący sposób:

Cichy i spokojny mój gościnny dom!
Przyjdźcie, wypocznijcie!

Chorał wieńczący dzieło zawiera bezpośredni zwrot do Śmierci wyrażony dwukrotnie słowem „Przyjdź!”. Jest to nawiązanie do aramejskiego wyrażenia *marana tha* („Przyjdź Panie Jezu!”), prawdopodobnie wywodzącego się w liturgii, które w czasach pierwszych chrześcijan służyło jako forma pozdrowienia.

Proklamowana przez Cesarza pod koniec Obrazu I wielka wojna wszystkich przeciw wszystkim jest jawną aluzją do motta traktatu filozoficznego Thomasa Hobbesa *Lewiatan* wydanego w 1651 roku, które brzmi *bellum omnium contra omnes*. Ta wojna to stan naturalny, w którym znajduje się ludzkość. Życie człowieka w takim stanie jest samotne, biedne, pozbawione słońca, zwierzęce i krótkie. Każdy człowiek ma prawo do każdej rzeczy, nawet do życia drugiego człowieka – takie prawo rościł sobie Overall, czym rozgniewał Śmierć. Aby przetrwać ten stan wojny, wszyscy muszą poddać się silnej władzy absolutnego suwerena i przyjąć umowę społeczną. Tylko w taki sposób człowiek może osiągnąć szczęście. Koncepcję tę rozwinęli John Locke i Jean Jacques Rousseau⁸.

Ogłoszenie przez Overalla wielkiej wojny nawiązuje również do przemówienia Josepha Goebbelsa wygłoszonego w berlińskim Pałacu Sportu 18 lutego 1943 roku. W mowie tej nawoływał do rozpoczęcia wojny totalnej przeciwko ZSRR i Stanom Zjednoczonym. Goebbels nawoływał do kontynuowania wojny, choćby miała okazać się długa i trudna, bo stawką było

⁸ Zob. André Meyer, *Peter Kiens Libretto zum „Kaiser von Atlantis” - ein Text voller Anspielungen* [w:] Hans-Günter Klein (red.), *Viktor Ullmann, Die Referate des Symosions anlässlich des 50. Todestags 14.-16. Oktober 1994 in Dornach und ergänzende Studien*, Hamburg 1996, s. 92.

Żydowski renesans muzyczny w Polsce i w Niemczech

przetrwanie Niemiec. Jedyńm sposobem na przełamanie bolszewickiego zagrożenia było zaangażowanie równorzędnych metod w wojnie totalnej. Pod koniec mowy Goebbels nazwał tę wojnę wręcz bardziej totalną i bardziej radykalną, niż można sobie wyobrazić. W kontekście *Der Kaiser von Atlantis* warto wspomnieć o dwóch szczegółach związanych z tym wydarzeniem. Nad sceną w Pałacu Sportu znajdował się wielki napis „TOTALER KRIEG – KÜRZESTER KRIEG” („wojna totalna – wojna najkrótsza”). Być może to pośpiech powodował Overall, który uznał swoją wojnę już w momencie jej ogłoszenia za „zwycięsko rozpoczętą”. Po drugie, w Pałacu Sportu zgromadzono starannie dobraną publiczność, na którą składali się przedstawiciele wszystkich klas i zawodów. Do wszystkich ludzi skierował swoją mowę również Overall, który wzywał każde dziecko, każdego chłopczyka i dziewczynkę, każdą dziewczycę, żonę, każdego mężczyznę, każdego wykrzywionego lub wyprostowanego”, gdzie powszechność została dodatkowo wzmocniona powtórzeniami zaimka „jedes” – „każdy”.

Pełny tytuł opery brzmi Cesarz Atlantydy albo odmowa śmierci. Podtytuł (*Verweigerung*) został zaczerpnięty z ekspresjonistycznego dramatu Geорга Kaisera *Gas*. 28 listopada 1918 roku na deskach *Neuen Theater* we Frankfurcie nad Menem miała miejsce prapremiera pierwszej części tego dzieła (*Gas I*). W tym dziele syn miliardera przekształca olbrzymią fabrykę ojca w przedsiębiorstwo społeczne, w którym zyski dzielone są sprawiedliwie między wszystkich pracowników. Wszystko odbywa się sprawnie bez szefa i listy płac, aż do momentu, kiedy niespodziewany wybuch niszczy fabrykę. Na skutek katastrofy mnóstwo ludzi pozostaje bez środków do życia i domaga się dymisji niewinnego inżyniera. Syn miliardera starał się przekonać pracowników, że fabryka stanowi ogromne i nieobliczalne zagrożenie i zainicjował poszukiwania miejsca, gdzie będzie mógł stworzyć „nowego człowieka”. Inżynier jednak odmówił współpracy i zaczął zachęcać pracowników do odbudowy fabryki w celu wzmocnienia przemysłu obronnego. 29 października 1920 roku w *Vereinigten Deutschen Theater* w Brnie odbyła się premiera kolejnej części dramatu (*Gas II*), którego akcja rozgrywa się dwa pokolenia później. Fabryka pozostaje pod kontrolą państwa i produkuje gaz wyłącznie w celach militarnych. Ponieważ toczy się wojna, wszyscy pracują na skraju wytrzymałości fizycznej, z tego powodu produkcja zaczyna gwałtownie spadać. Jednak wojna kończy się przegraną. W fabryce narasta konflikt między zwolennikami prawnuka miliardera a nowego inżyniera. Robotnicy wszczynają powstanie i odmawiają dalszej produkcji gazu. Powstanie jednak szybko zostało stłumione. Nowy inżynier wynalazł recepturę na trujący gaz. Przez to ma on nadzieję na pokonanie prawnuka miliardera i przejęcie kontroli nad

fabryką⁹.

Innym dziełem scenicznym, w którym pojawia się motyw odmowy, jest dramat Karla Čapka *Bilá nemoc* (*Biała zaraza*). Ze względu na liczne nawiązania w operze *Der Kaiser von Atlantis*, zarówno w strukturze dramatu, jak i poszczególnych motywach, to dzieło czeskiego dramaturga zasługuje na szersze omówienie. Jego premiera miała miejsce 29 stycznia 1937 roku w praskim Teatrze narodowym. Zamysłem czeskiego dramaturga było swobodne nawiązanie do powieści science fiction *The Invisible Man* (*Niewidzialny człowiek*) autorstwa George Wellsa z roku 1897¹⁰. Čapek w swojej przedmowie do dramatu zwraca uwagę na to, że przede wszystkim zależało mu na ukazaniu zwyczajnego człowieka, w którego rękach znalazły się losy całej ludzkości. Dodał:

Jedną z najbardziej charakterystycznych cech powojennej ludzkości jest odwrót od humanizmu. To słowo oznacza pobożny szacunek dla życia i praw człowieka, umiłowanie wolności i pokoju, dążenie do prawdy i sprawiedliwości oraz innych etycznych postulatów, które do tej pory zostały uznane w myśli europejskiej jako cel ludzkiej ewolucji.

Interesujące są również związki *Der Kaiser von Atlantis* z japońskim teatrem nō, który pełnił pierwotnie funkcję religijną i misteryjną. Sztuki nō były swego rodzaju egzorcyzmami. Pierwotnie ich tematyka koncentrowała się wokół opowieści o bogach bądź o walce dobra ze złem. Misteryjny charakter opery Ullmanna, wyrażany w podtytułach „Spiel in einem Akt” czy „Legende in vier Bildern” nie tylko odsyła do antropozoficznych koncepcji Rudolfa Steinera czy Alberta Steffena przeszczepionymi na grunt teatralny, lecz także zdaniem André Meyera łączą się z estetyką nō¹¹. Również para antagonistów: Overall i Śmierć pełnią tę samą funkcję, co para aktorów *shite* i *waki* w przedstawieniu nō. *Shite* jest protagonistą dramatu. Jeżeli sztuka jest dwuczęściowa (co często ma miejsce), w pierwszej części pojawia się on jako człowiek, w drugiej zaś – jako duch, demon, zjawa. W centrum sztuki znajduje się jego konflikt wewnętrzny, co upodabnia nō do ekspresjonistycznego „Ich-Drama”. Funkcją *waki* jest z kolei ukazanie tego konfliktu na zewnątrz. Nie nosi on maski, stanowi pomost pomiędzy sceną a widownią, pomiędzy przeszłością a teraźniejszością – kimś takim w dziele Kiena-Ullmanna jest właśnie Śmierć. W tak ukonstytuowanym świecie przedstawionym Dobosz i Arlekin są wyłącznie projekcją podświadomości Cesarza – jego przeszłości i wizji szczęścia. Konfrontacja *shite* i *waki*, podobnie jak w operze, jest konfrontacją między przeszłością a teraźniejszością, które nabiera religijnego

9 *Ibidem*.

10 Zob. Renata Flint, Robert M. Philnus, *Karel Čapek's Preface to „Bilá nemoc”*, „Science Fiction Studies” 28 nr 1, Greencastle 2001, s. 1.

11 Zob. André Meyer, *Viktor Ullmann und die asiatische Kunst. Einflüsse des traditionellen japanischen Nô-Theaters auf die Gestaltung des „Kaiser von Atlantis”*, [w:] Hans-Günter Klein (red.), *Viktor Ullmann. Die Referate...*, op. cit., s. 103.

znaczenia¹².

Pozostając w kręgu intertekstualności recepcyjnej, warto zwrócić uwagę na dzieło literackie, które wyrasta z tego samego dyskursu, co *Der Kaiser von Atlantis*. Jest nim powieść *Sól ziemi* autorstwa Józefa Wittlina, wydana pod koniec 1935 roku. Utwór miał stanowić pierwszą część trylogii opatrzonej tytułem *Powieść o cierpliwym piechurze*, jednak autor nie dokończył kolejnych części cyklu. Dzieło to stanowi jeden z najlepszych przykładów zastosowania poetyki ekspresjonistycznej na gruncie powieści polskiej. Prace nad powieścią rozpoczęły się jeszcze na początku lat 20., kiedy to autor miał jeszcze świeżo w pamięci przeżycia związane z I wojną światową, w której brał udział najpierw jako ochotnik w Legionach Wschodnich, a później jako rekrut w armii austriackiej. Jest to powieść głęboko humanistyczna i pacyfistyczna, traktująca o schyłku pewnego starego porządku, który skończył się wraz z wybuchem I wojny światowej oraz śmiercią papieża Piusa X. Powszechna mobilizacja wojenna ukazana została z perspektywy Piotra Niewiadomskiego, prostego Hucuła, urzędnika kolejowego niewielkiej stacji Topory-Czernielica położonej na peryferiach monarchii austro-węgierskiej, na trasie Lwów-Czerniowce-Ickany. Machina przemian ogarnia wszystkich bez wyjątku – Piotr najpierw zjawia się na komisji poborowej w Śniatynie, po czym wraz z innymi żołnierzami zostaje skoszarowany w pułku piechoty w węgierskiej miejscowości Andrásfalva, gdzie dowódcą jest feldfelbel Rudolf Bachmatiuk, bezwzględny „kapłan Subordynacji”. Powieść kończy się w momencie, gdy wszyscy rekruci stoją w szeregu w nowych mundurach.

Józef Wittlin był niemalże rówieśnikiem Ullmanna – żył w latach 1896-1976. Urodził się w Dmytrowie koło Radziechowa w Małopolsce Wschodniej, a zatem również na rubieżach wielokulturowej monarchii austro-węgierskiej. W roku 1915, a więc równocześnie z Viktorem Ullmannem, zdał w Wiedniu maturę, po czym rozpoczął studia z zakresu germanistyki, romanistyki i historii sztuki. W Wiedniu poznał Józefa Rotha i Rainera Rilkego – ich utwory przekładał na język polski. Po wojnie, w latach 1919-1920, związał się z kręgiem ekspresjonistów związanych z poznańskim pismem „Zdrój” – na jego łamach ukazały się jego debiutanckie *Hymny*.

Powszechna mobilizacja wojenna w powieści Wittlina została ukazana w postaci bezdusznej maszyny, w której człowiek nie ma żadnej wartości – liczy się jedynie ogrom, masa, zbiorowość, z której formują się oddziały gotowe w imieniu Cesarza stawić czoła nieprzyjaciołom, podobnie jak w operze Ullmanna, gdzie w wojnie biorą udział absolutnie wszyscy:

¹² Ibidem, s. 104.

Żydowski renesans muzyczny w Polsce i w Niemczech

Już się sformowały korpusy, dywizje, brygady i pułki. W pierwszej kompanii każdego pułku chorążowie niosą sztandary. Na komendę swoich wodzirejów czekają posłusznie olbrzymie orszaki maszkar w dziwacznych kostiumach. Tylko na twarzach brak im masek. Ale twarze i tak nie mają żadnego znaczenia. Dzisiaj wartość mają tylko tułowia, kończyny oraz rodzaj naszytych na człowieku gwiazd i guzików. Guziki! Guziki przede wszystkim muszą być w porządku. A zresztą – przyjdzie jeszcze czas na maski. Gazowe¹³.

Podobnie, jak w *Der Kaiser von Atlantis*, również tutaj cesarz rości sobie prawo do czegoś, co może tylko Bóg, a w operze – Śmierć:

[...] Cesarz człowiekowi daje pieniądze, tak jak Pan Bóg daje życie. Jedno i drugie to tylko pożyczka. Cesarz robi z Panem Bogiem różne interesy i dlatego ma prawo zabrać człowiekowi życie, które mu Pan Bóg pożyczył¹⁴.

Pałac Overalla jest „bezludny”, a więc hermetyczny, niedostępny dla zwyczajnych ludzi. Podobne przeświadczenie o pałacu Franciszka Józefa żywi Piotr Niewiadomski – wyobraża sobie Cesarza w jego kancelarii, jak pisze listy do wszystkich Hucułów. Wojna jest swego rodzaju teatrem – kolejna zaskakująca paralela wyłania się z kolejnych stron *Sól ziemi*, w których dowódcy – jak żołnierze walczący w imieniu Overalla – na swój sposób zażywają „tajny środek na wieczny żywot”:

Gazety całej monarchii zamieszczały entuzjastyczne sprawozdania z „teatrów wojny”, które od innych teatrów różnią się tym, iż scena bywa jednocześnie widownią, a widzowie aktorami. Każdego dnia spoglądały na ciebie z drukowanych płacht podobizny reżyserów i primadonn wojny, żadne poklasku profile umundurowanych starców, cudzą śmiercią kokietujące własną nieśmiertelność¹⁵.

Po skoszarowaniu w Andrásfalva na pierwsze miejsce wysuwa się Bachmatiuk, pan życia i śmierci wszystkich rekrutów. Pełni on tę samą funkcję, co w operze Ullmanna Dobosz – jest posłusznym narzędziem w rękach cesarza, pedantycznie realizującym wszelkie instrukcje odnoszące się do musztry i wojny, w którego życiu nie ma miejsca na prywatne uczucia czy jakąkolwiek spontaniczność. Pierwsze słowa, jakie wypowiada do żołnierzy, najpełniej charakteryzują jego misję:

Pan Bóg stworzył świat w ciągu sześciu dni i miał już spokój, a podoficerowie całymi tygodniami muszą przerabiać ludzi na żołnierzy, czyli na prawdziwych ludzi. Albowiem człowiek stworzony przez Boga jest – co tu ukrywać? – zaledwie materiałem na człowieka, półsurowcem.

– Ja zrobię z was ludzi!

Tym okrzykiem żelazny żupak kadry, feldfelbel sztabowy Bachmatiuk, witał od szesnastu lat każdy nowy rocznik¹⁶.

Sam Bachmatiuk pozostaje wierny Subordynacji w każdej sytuacji, nawet wtedy, gdy znajduje się sam. Swój dzień pracy rozpoczyna od wydania samemu sobie komendy „Auf!”, po której posłusznie wstaje z łóżka¹⁷. Jest całkowicie rozkochany w Subordynacji. Podobnie jak

13 Józef Wittlin, *Sól ziemi*, Warszawa 1995, s. 21.

14 *Ibidem*, s. 55.

15 *Ibidem*, s. 165.

16 *Ibidem*, s. 170.

Żydowski renesans muzyczny w Polsce i w Niemczech

Overall, uprawia wojnę dla wojny, tak jak poeta uprawia poezję dla poezji, sztukę dla sztuki. Proste komendy składające się na musztrę kryją w sobie dlań niezwykle bogactwo, zdolne całkowicie przemienić posłusznego im człowieka. Przystaje to do postawy Dobosza, który ponagla Żołnierza i Dziewczynkę słowami: „Wzywa cię cesarz, wzywa cię obowiązek!”:

[...] Pociągały go przede wszystkim sprawy trudne i zawiłe, dla przeciętnych umysłów niedostępne, lecz najwięcej przyjemności doznawał w kontemplacji rzeczy elementarnych. Ileż piękna kryło się w tak na pozór prostych komendach, jak: „Habt Acht!”, „Ruht!”, „Kehrt Euch!”, „Marschieren Kompagnie Marsch!”, „Voller Schritt!”, „Kurzer Schritt!”, „Lauf Schritt!”, „Halt!” Każde dziecko je zrozumie, a jednak są to misteria. Z jaką pasją zanurzał się Bachmatiuk w przepastnych głębinach „Habt Acht” – „Habt Acht” – wezwanie do bacności przemienia człowieka, przemienia falangi ludzi w jedno martwe naczynie posłuchu. „Habt Acht” – to natężona czujność, postawa zasadnicza, z której da się wyprowadzić wszystko, co wojskowe, czyli ludzkie. Trzymając człowieka w pozycji „Bacność” – można nim tłuc o ziemię, można mu kazać biec, kłękać, rzucać się do wody, w ogień, strzelać, kłuć, tratować! „Habt Acht” – to złoty klucz otwierający historię narodów!¹⁷

Cesarz Atlantydy jest tekstem niezwykle bogatym w aluzje i dalsze odniesienia do innych dzieł, przede wszystkim tych wyrastających dyskursu wykształconego po I wojnie światowej, zwłaszcza w Wiedniu. Pokazanie ich całej panoramy wydaje się wręcz zadaniem niemożliwym. Jest to jednak zadanie dla reżysera, dyrygenta, krytyka, a także świadomego słuchacza, który dokonuje swojej własnej hermeneutyki. To prawdopodobnie dlatego opera wciąż zyskuje na popularności na całym świecie.

¹⁷ *Ibidem*, s. 216.