

## Symbolika opery *Cesarz Atlantydy* albo odmowa *Śmierci Victora Ullmanna*

*Cesarz Atlantydy* – ostatnia opera Victora Ullmanna, będąca efektem jego współpracy z Petrem Kienem, autorem libretta, powstała w 1943 r. w Theresienstadt, hitlerowskim obozie koncentracyjnym. W fikcyjnym, wyidealizowanym wizerunku propagandy hitlerowskiej Theresienstadt funkcjonowało jako „spa” (sic!), w którym starsi i chorzy Żydzi mieli bezpiecznie wypoczywać i nabierać sił<sup>1</sup>. W rzeczywistości było to miejsce przejściowego pobytu Żydów, z którego wysyłano ich dalej do obozów śmierci: Auschwitz, Treblinki i Majdanka, a warunki panujące w nim były ciężkie – więźniowie umierali z wycieńczenia spowodowanego głodem i pracą ponad siły. Naziści, chcąc uwiarygodnić prezentowany światu obraz wzorowego obozu dla internowanych Żydów o znośnych warunkach życia, zezwalali na prowadzenie działalności kulturalnej – w Theresienstadt kwitło życie muzyczne na bardzo wysokim poziomie. W specjalnie powołanym „Dziale Organizowania Wolnego Czasu” przygotowywano odczyty, wieczory poetyckie, koncerty. Wystawiano sztuki teatralne i opery oraz zajmowano się potajemnie (było to bowiem zakazane) nauczaniem dzieci<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> United States Holocaust Memorial Museum „The Holocaust”. Holocaust Encyclopedia, hasło: *Theresienstadt*, [www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10005424](http://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10005424) (dostęp: 3.11.2011).

<sup>2</sup> Por. United States Holocaust..., *op. cit.*, hasło: *Cultural life at Theresienstadt*, [www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10007461](http://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10007461)(dostęp: 3.11.2011).

*Cesarz Atlantydy* zajmuje wyjątkowe miejsce w twórczości powstałej w Theresienstadt – to metaforyczne przedstawienie martyrologii więźniów, swoisty dokument historyczny, jak i opowieść o prawdziwej istocie człowieczeństwa. W warunkach życia obozowego, pod nieustanną kontrolą strażników SS i kapo, stworzenie dzieła, w którym sformułowana jest jawna krytyka pod adresem faszyzmu – którego ideologia i „święty wódz” zostają wydrwieni – stanowiło niezwykle akt odwagi i buntu; było manifestem wolnego ducha, prawdziwą rewoltą, którą jej twórcom przyszło opłacić życiem.

Pomimo świadomości możliwych konsekwencji autorzy *Cesarza Atlantydy* jawnie przeciwstawili się hitlerowcom, umieszczając w swym dziele karykaturę Führera, cytaty z utworów zakazanych (żydowskich kompozytorów – Josefa Suka, Gustava Mahlera, „murzyńskich tańców”: shimmy, jazzu i bluesa, etc.) oraz parodię hymnu faszystowskich Niemiec. Zabiegi te były na tyle czytelne, że przedstawiciele hitlerowskiej cenzury, obserwujący próby do prapremiery *Cesarza Atlantydy*, uznali zawarte w tej operze treści za wywrotowe i obraźliwe dla III Rzeszy, dlatego też przygotowania do prapremiery zostały przerwane, a większość osób zaangażowanych w to przedsięwzięcie, w tym Victor Ullmann i Petr Kien, 14 października 1944 r. zostało wysłanych do Auschwitz w tzw. transporcie likwidacyjnym, prosto do komór gazowych<sup>3</sup>.

W przedstawionym świecie Atlantydy, z rozkazu wszechwładnego Cesarza Overall, wszyscy toczą wojnę ze wszystkimi. Śmierć i Arlekin, przyglądając się temu, nie ukrywają rozgoryczenia, tęsknie wspominając dawne czasy, ponieważ, ich zdaniem, rządy despotycznego szaleńca – Cesarza Overall przyniosły niekorzystne zmiany. Atlantyda stała się państwem chaotycznym, w którym człowiek jako jednostka nie ma znaczenia. Liczy się tylko jego użyteczność, określana poprzez zdolność do walki „za Pana i Ojczyznę”<sup>4</sup>. Śmierć straciła swój święty i podniosły wymiar, zastąpiona przez mord, dokonywany przez „współczesne anioły śmierci” (poruszające się „kohortami motorów”) w sposób przerażająco sprawny, mechaniczny i bezrefleksyjny. „Nikt już się nie śmieje”, a życie stało się „nie do zniesienia” i nawet Śmierć „nie potrafi już płakać”, zmęczona „mechanicznym rozwojem współczesnego życia”<sup>5</sup>. Bezcieszczenie zwłok pomordowanych masowo „mieszkańców trzeciego miasta” – jako materiał do odzysku poddanych procesowi „recyklingu” – stanowi dowód ostatecznej dewaluacji godności życia ludzkiego, dehumanizacji człowieka w świecie, „który zapominał o radości życia i o umieraniu na śmierć”<sup>6</sup>.

Nienasycony w swych ambicjach i ogarnięty manią wielkości<sup>7</sup> Cesarz, dla „uświecenia swej boskiej natury”, zarządza wojnę totalną „wszystkich ze wszystkimi” pod pretekstem „świętej misji” „zniszczenia wszelkiego zła”, co wpływa na ostateczny rozpad porządku świata. Zachłanność Cesarza rośnie, chce panować nie tylko nad ludźmi, ale i nad życiem i śmiercią, stąd wygłasza przemówienie, w którym ogłasza Śmierć swą

<sup>3</sup> Por. J. Karas, *Music in Terezin 1941-1945*, New York 1984, s. 112 i nast.

<sup>4</sup> O ile nie jest podane inaczej, wszystkie cytaty z libretta *Cesarza Atlantydy* w tłumaczeniu Aleksandra Topolskiego, Warszawska Biblioteka Opery Kameralnej, sygn. K 535/8, Warszawa 2004.

<sup>5</sup> „Der Tod, den das geschäftige Getriebe, die Hast, die maschinelle Entwicklung des moderne Lebens gekränkt und beleidigt hat (...)”.

<sup>6</sup> „einer Welt, die verlernt hat, am Leben sich zu freuen und des Todes zu sterben”.

<sup>7</sup> Której przejaw stanowi choćby komicznie długa lista absurdalnych tytułów Cesarza, np. „Chwała Naszej Ojczyzny, Błogosławieństwo Ludzkości, Cesarz Obu Indii, Prawdziwy Podczaszy Astarte, Król Jeruzolimy (...)”.

poddaną. Śmierć na takie *dictum* obraża się i odmawia mu usług swego miecza, ogłaszając, że odtąd nikt nie umrze. I w rzeczy samej, pola bitewne zasłane są rannymi, do których Śmierć nie przychodzi, ale Cesarz i z tego czyni narzędzie propagandy swej wielkości, rozgłaszając, że to za jego sprawą jego wierni żołnierze otrzymali środek na „wieczne życie”.

Podczas gdy pierwsze dwie odsłony dzieją się w pałacu Cesarza i tam, gdzie przebywają Arlekin wraz ze Śmiercią, odsłona trzecia ukazuje zwykłych ludzi, Żołnierza i Bubikopf, „spragnionych miłości, rzuconych w totalitarną sytuację, ale też i zdolnych do przeciwstawienia się jej”<sup>8</sup>. W odsłonie czwartej, w miarę rozwoju akcji, szaleństwo Cesarza rośnie, jego obsesja liczb i pedanteria w kontrolowaniu czasu potęguje się tak, iż Cesarz wręcz „wpada w oszalały bełkot o tysiącu bomb, milionie armat”<sup>9</sup>, które posiada. A jednak i w swym szaleństwie jest zdolny do autorefleksji, która przywiedzie go do końcowego poświęcenia za ludzkość, pyta bowiem: „Jak wygląda człowiek? Czy jestem jeszcze człowiekiem?”. Końcowe opamiętanie Cesarza, który, spoglądając w dotąd zasłonięte lustro, widzi Śmierć, a więc *poznaje* prawowitego władcę, którego prawa usiłował sobie uzurpować, jest bardzo gorzkim obrazem. Cesarz z tyrana przeistacza się w mesjasza zbawiającego ludzkość swym poświęceniem. W końcowym komentarzu, w postaci chorału, wypowiedziane jest najważniejsze credo „Nie używaj wielkiego imienia śmierć nadaremno”.

Groteskowy świat Atlantydy, w którym z rozkazu samozwańczego, fałszywego mesjasza, Cesarza Overall<sup>10</sup>, wszyscy mają zginąć, lecz skutek „odmowy Śmierci” nikt umrzeć nie może, stanowi parafrazę Shoah: poetyckie omówienie realiów czasów Zagłady, w którym metafora „umożliwia wypowiedź, bo pozwala na ekspresję tego, co trudno wyrazić dosłownie, choć mówiący odczuwa silny przymus opowieści”<sup>11</sup>. Fakt, iż Cesarz o cechach Antychrysta finalnie (w ramach ugody ze Śmiercią) w iście mesjański sposób oddaje życie dla dobra ludzkości, lecz po to, aby jego poddani w końcu mogli umrzeć, nie tylko nie ustanawia *lieto fine*, a wręcz potęguje tragizm przedstawionej historii, ujawniając faktyczny wymiar martyrologii ludzi, dla których jedynym i wyczekiwany zbawieniem była śmierć – wyzwolicielka z „miejsca grozy”<sup>12</sup>.

*Cesarza Atlantydy* rozpoczyna w sposób wysoce symboliczny i sugestywny motyw śmierci z symfonii *Azrael* Josefa Suka. Rozpoznanie źródła cytatu i związanej z nim funeralnej semantyki stanowi o ujawnieniu pełnego sensu złowróżbnej wymowy pierwszych dźwięków trąbki in c. W czasach Ullmanna symfonię Suka wykonywano „w powiązaniu z uroczystościami związanymi ze śmiercią znanych osób i narodowymi tragediami”<sup>13</sup>, stąd była ona w kręgach ludzi obeznanych z muzyką kojarzona z takim

---

<sup>8</sup> M. Bristiger, *Ullmann „Cesarz Atlantydy”*, w: *idem, Transkrypcje. Pisma i przekłady*, Gdańsk 2010, s. 106.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 4.

<sup>10</sup> Związek tej postaci z osobą Adolfa Hitlera jest sprawą oczywistą, podobnie jak zwarte w *Cesarzu Atlantydy* jawne aluzje do rzeczywistości świata II wojny światowej i konkretniej – obozowej, jednakże w niniejszym artykule ten aspekt nie będzie omawiany.

<sup>11</sup> K. Chmielewska, *Literackość jako przeszkoda, literackość jako możliwość wypowiedzenia*, w: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie*, red. M. Głowiński, K. Chmielewska i in., Kraków 2005, s. 27-28.

<sup>12</sup> J. Nemtsov, B. Schröder-Nauenburg, *Musik im Inferno des Nazi-Terrors: Jüdische Komponisten im Dritten Reich*, „Acta Musicologica” 1998, nr 1, s. 40.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 33.

właśnie, elegijnym kontekstem<sup>14</sup>. Prezentowanie motywu stanowiącego motto kompozycji Suka zostało w operze Ullmanna powierzone na stałe partii trąbki, co pozwala upatrywać w tym instrumencie swoistego atrybutu przywoływanej poprzez cytat postaci – archanioła śmierci, Azraela. „Motto, które służy zazwyczaj do charakterystyki tekstu, można także – i w tym wypadku trzeba – odczytać jako «wyraz duchowej sytuacji autora i stosunku do czytelników»”<sup>15</sup>. Za pomocą ciągu asocjacji wywołanych iluzoryczną obecnością Azraela dokonywane jest wartościujące skorelowanie rzeczywistości przedstawionego świata z topiką śmierci i sytuacji apokaliptycznej.

W reinterpretacji Suka Azrael zyskał wyraźnie demoniczne rysy jako alegoria śmierci przedwczesnej i tragicznej<sup>16</sup>. W ujęciu Ullmanna i Kiena negatywne nacechowanie tej postaci zostało wzmocnione: śmierć symbolizowana przez Azraela przedstawiana jest jako nieuniknione fatum, które ciąży nad losem każdego człowieka; siła okrutna i nieubłagana, która „zabija i porywa dusze” (u Kiena jest tożsama z mordem na usługach Cesarza). Kategoria *diabolus in musica*, przywoływana za sprawą trytonowej budowy motywu, wraz towarzyszeniem środków z zakresu retoryki muzycznej (m.in. *Schreckensfanfare*, *saltus duriusculus*, ostre dysonanse, klastery), będących konotacjami negatywnych wartości, stanowią o dość jednoznacznym dookreśleniu symbolicznego znaczenia motywu Azraela, którego obecność na samym początku opery służy zaakcentowaniu wszechobecności i istotności tematyki tanatologicznej w przedstawianym świecie (stanowiąc niejako wskazanie na główną problematykę dzieła), a zarazem – realizacji metaforyki apokaliptycznej, biblijnej i infernalnej.

Motyw Azraela rozbrzmiewa w prologu dwukrotnie, co – z uwagi na fakt, że sprzężony z nim na stałe instrument, trąbka in c, zyskuje w wyniku ciągu asocjacyjnego status „archanielskiej trąby”, o której mowa w prorocztwie dotyczącym losu anioła śmierci: „umrze ostatni, kiedy drugi raz zabrzmi trąba archanielska”<sup>17</sup> – przywołuje kontekst sytuacji apokaliptycznej i związanej z nią ostatecznej zagłady ludzi. Podwójne znaczenie instrumentu, w którego partii jest prezentowany motyw Azraela – militarne i biblijne – interpretować można jako sugestię powiązania gwałtownej formy śmierci z wydarzeniami wojennymi, które z uwagi na rozmiar i charakter (wojna „wszystkich ze wszystkimi”) zyskują wymiar wojny ostatecznej – Armagedonu<sup>18</sup>.

Dopełnienie miar pejoratywnej semantyki motywu Azraela zostaje dokonane za sprawą jego powiązania z dwoma równie negatywnie nacechowanymi muzycznymi symbolami – motywem chaosu i dźwiękiem werbla, konotującym okoliczności egzekucji. Z budowy motywu chaosu – *quasi*-klasterowej i silnie dysonującej – oraz kontekstu okoliczności, jakim towarzyszy<sup>19</sup>, można wywnioskować, że za jego pośrednictwem manifestowana jest obecność drugiego z aniołów Apokalipsy – Abbadona, anioła przepaści, otchłani, „burzyciela porządku” i niszczyciela (*Exterminans*), który w Starym

---

<sup>14</sup> Por. *ibidem*.

<sup>15</sup> A. Molisak, A. Sekuła, *Wątki biblijne w literaturze o Zagładzie*, w: *Stosowność i forma*, *op. cit.*, s. 110.

<sup>16</sup> O genezie i znaczeniu symfonii *Asrael* Josefa Suka zob. J. Karas, *op. cit.*, s. 33.

<sup>17</sup> W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1988, hasło: *Azrael*, s. 66.

<sup>18</sup> Do czego również odsyła status Azraela jako jednego z aniołów Apokalipsy. Por. powyżej.

<sup>19</sup> Motyw chaosu występuje z reguły po motywie Azraela; jego dźwięk towarzyszy wprowadzeniu widza do świata Atlantydy już po obwieszczeniu „odmowy Śmierci” – oraz do pałacu Cesarza w odświeżeniu II. Stanowi on również swoisty muzyczny komentarz do makabrycznych rozmów Cesarza z Głośnikiem na temat losu skazańca, pozyskiwania fosforu ze zwłok etc.

Testamencie stanowi uosobienie Szeolu<sup>20</sup>. Powyższa teoria miałaby dość wątle podstawy, gdyby nie istnienie swoistej analogii między wydarzeniami, których sprawcą ma być w Apokalipsie Abaddon, a antycypowanym w prologu opery Ullmanna losem mieszkańców Atlantydy (unieważnienie działania zasady śmierci). Opisana przez św. Jana abdykacja śmierci ma służyć udzieleniu ludzkości nauczki, co wydaje się znajdować odzwierciedlenie w historii Atlantydy<sup>21</sup>.

Na paralełę pomiędzy czasem rządów Cesarza Overall a czasem Apokalipsy autorzy *Cesarza Atlantydy* zdają się również wskazywać za pośrednictwem charakterystyki Cesarza, który jako fałszywy mesjasz o „błuznierczych imionach”<sup>22</sup> (są nimi tytuły Cesarza, m.in.: Boski, Wszechmocny, Wszystkowidzący, Święty), uzurpator boskich praw, posiada cechy Antychrysta<sup>23</sup>. Towarzyszące partii Cesarza muzyczne środki tradycyjnie powiązane ze sferą infernalną, z motywem Azraela na czele, funkcjonującym wręcz jako rodzaj muzycznego diabelskiego podpisu władcy<sup>24</sup>, służą potwierdzeniu demonicznej natury tej postaci. Obecność wątku apokaliptycznego jest utrwalana za pośrednictwem literackich aluzji: w libretcie znajdują zastosowanie cytaty i parafrazy tekstów Biblii związanych z tematyką śmierci, a konkretniej, „śmiercią śmierci”<sup>25</sup> – główną obietnicą Odkupienia<sup>26</sup>, która ma zostać spełniona w dniu Sądu Ostatecznego.

Z uwagi na wzmiankowaną symbolikę w motywie Azraela (jak również po części w motywie chaosu) upatrywać można zatem motywu Zła<sup>27</sup>, analogicznego w swej semantyce do motywu Antychrysta z wcześniejszej opery Ullmanna (*Upadek Antychrysta*, 1935). Z władzą ponownie utożsamiona zostaje siła zła, którą obarcza się odpowiedzialnością za cierpienia ludzkości, a jej personifikacjami są Cesarz i jego słudzy (Dobosz i Głośnik), którym motywy Azraela i chaosu zostają przypisane. Motywem

---

<sup>20</sup> Por. W. Kopaliński, *op. cit.*, hasło: *Abaddon*, s. 11.

<sup>21</sup> Por. słowa z prologu: „Śmierć (...) łamie więc własny miecz, by ludzkości udzielić nauczki. Postanawia, że odtąd nikomu już nie pozwoli umrzeć”.

<sup>22</sup> Apokalipsa św. Jana, 13,1, za: *Biblia Tysiąclecia*, *op. cit.*

<sup>23</sup> Por. *ibidem*, 13,11-15. Również rzekoma zdolność do czynienia cudów (po złamaniu przez Śmierć miecza Cesarz wydaje oświadczenie, iż to za jego sprawą poddani obdarzeni zostali „życiem wiecznym”, któremu „żadna rana ani choroba” nie zagrazi), a nawet finalne samoofiarcowanie Cesarza można interpretować jako kolejne cechy apokaliptycznego Fałszywego Prooka, którego czyny mają być parodią czynów Chrystusa.

<sup>24</sup> Dobosz, kończąc odczyt dyrektyw Cesarza, słowa „Podpisano: Overall” wygłasza na dźwiękach motywu Azraela; ponadto motyw Azraela towarzyszy wyłącznie postaci Cesarza i jego sługom.

<sup>25</sup> „the death of death”, por. O. Eisenstadt, *Making Room for Hebrew: Luther, Dialectics and the Shoah*, „Journal of the American Religion” 2001, nr 3, s. 564.

<sup>26</sup> M.in. w arii Cesarza z II odsłony pojawia się następująca fraza: „Śmierci, gdzie twój oścień? Piekło, gdzie twoje zwycięstwo?”, będąca dosłownym cytatem z pierwszego listu św. Pawła do Koryntian (1 Kor 15, 54-55). Słowa te w oryginale stanowią wyraz wiary w zmartwychwstanie, w ostateczne pokonanie śmierci. Ich sens w kontekście fabuły opery zostaje wypaczony w związku z błuznierstwem, którego dopuszcza się Cesarz Overall, który, obwieszczając swe rzekome zwycięstwo nad śmiercią, utożsamia się z Bogiem. Ponieważ z przytoczoną frazą związany jest motyw Cesarza, którego prezentacja odbywa się w prologu, obecność motywu „śmierci śmierci” widoczna jest na samym początku opery. Słowa „śmierć jest martwa” („Der Tod ist tot”) wypowiada również Bubikopf w odsłonie trzeciej, pod wpływem zasłyszanej od Dobosza kłamliwej propagandy „środka na życie wieczne”.

<sup>27</sup> Por. J. Nemtsov, B. Schröder-Nauenburg, *op. cit.*, s. 33.

przeciwstawnym znaczeniowo do motywu Azraela jest, uosabiający niezłomność i żywotność zasady Życia, motyw Arlekina<sup>28</sup>, który pod koniec opery symbolizować będzie unifikację życia i śmierci zachodzącą dzięki jednoczącej sile miłości.

Wyraźne odgraniczenie bohaterów pozytywnych (Śmierci, Arlekina, Bubikopf i Żołnierza) od świata wojny i wartości Cesarza oraz bohaterów negatywnych zostały ukazane za pośrednictwem muzycznego i literackiego różnicowania postaci, dzięki któremu możliwe jest dokonanie zestawienia postaci w trzech kręgach, związanych z odmienną, nadrzędną symboliką. W obrębie każdego kręgu zauważalna jest wzajemna komplementarność postaci reprezentujących przeciwstawne siły:

- Cesarz Overall, Dobosz, Głośnik – to figury związane z władzą i mordem. Zachodzi między nimi relacja władca–sługa. Pejoratywność przypisanych im środków muzycznych (m.in. atonalność, retoryka muzyczna, motywy Azraela i chaosu etc.), jak i zawarte w warstwie literackiej (charakterystyka zachowań w libretcie i didaskaliach) aluzje nie pozostawiające wątpliwości co do ich złowrogiego i nieludzkiego charakteru, stanowią czynniki decydujące o rozpoznaniu w nich reprezentantów sił zła. Z uwagi na zauważalną, stałą wymianę materiału muzycznego odbywającą się między Cesarzem a Doboszem, jak również ze względu na niepewny status ontologiczny Głośnika i Dobosza<sup>29</sup>, można zaryzykować stwierdzenie, iż w istocie realny jest **jedynie** Cesarz, podczas gdy jego słudzy stanowią zaledwie fantazmaty cesarskiej imagacji.
- Żołnierz i Dziewczyna (Bubikopf) – para kochanków, związana z oczywistych względów z kręgiem życia i miłości. Zachodząca między nimi relacja oparta jest na przeciwstawieniu pierwiastka męskiego pierwiastkowi żeńskiemu oraz ich wzajemnym dopełnianiu. Brak imion stanowi czynnik decydujący o możliwości upatrywania w marzeniach tej pary uniwersalnego przedstawienia ludzkich pragnień miłości, życia i pokoju. Charakterystyka muzyczna tych bohaterów (tonalność dur-moll, duety w unisonie, wysoki rejestr, kategoria *pastorale*) pozwala na ich jednoznaczną identyfikację jako postaci pozytywnych.
- Śmierć i Arlekin (Życie) – wzajemnie się dopełniające zasady Życia i Śmierci, które na głębszym poziomie symbolicznym są tożsame.

Bohaterów pozytywnych wyróżnia ponadto prezentowanie postaw będących wyrazem „wewnętrznego przeciwstawiania się temu, co się wokół działo, przez stwarzanie innego świata, czy to w marzeniach o przyszłości, czy we wspomnieniach o przeszłości (...)”<sup>30</sup>. We wspomnieniach o czasach sprzed nastania rządów Overalla uciekają Śmierć i Arlekin, w marzenia o pięknej przyszłości, w której nie będzie ani wojny, ani Cesarza – Żołnierz i Bubikopf.

Atlantyda, którą włada Cesarz Overall, zostaje przedstawiona jako świat opanowany kultem szybkości i mechaniki, w którym zauważalna jest „tendencja do postrzegania życia w aspekcie mechanistycznym”<sup>31</sup>. Jakkolwiek Cesarz jest bezsprzecznie złą osobą, która rozpętuje „błogosławioną wojnę” z egoistycznych i próżnych pobudek – „dla uświetnienia swej boskiej natury” – to równie silnej krytyce poddawana jest postawa

---

<sup>28</sup> Arlekin jest personifikacją Życia, o czym informuje już prolog opery.

<sup>29</sup> Określanych w libretcie jako „nie całkiem rzeczywiste”.

<sup>30</sup> A. Kępiński, *Refleksje oświęcimskie*, Kraków 2005, s. 22.

<sup>31</sup> E. Fromm, *Serce człowieka*, przeł. R. Saciuk, Warszawa–Wrocław 2000, s. 51.

jego poddanych, którzy biernie podążają wytoczoną przez swego władcę drogą zniszczenia, zwracając się przeciwko sobie w wojnie „wszystkich ze wszystkimi”. Jak można wywnioskować z treści prologu, aspiracje Cesarza odpowiadają jedynie powszechnym w czasach współczesnych świata przedstawionego dążeniom do absolutnego kontrolowania rzeczywistości, tak jakby Cesarz był ich ucieleśnieniem – „samozwańczym wcieleniem zjednoczonej woli [narodu]”<sup>32</sup>.

W konsekwentny sposób konstruowany jest wartościująco ujemny obraz czasów współczesnych, w których nadmierna technicyzacja doprowadza do wyjałowienia życia. Z rozpoznawalnej w świecie Cesarza Overall realizacji głównych postulatów futurystów: sławienia szybkości, wojny i zabijania<sup>33</sup>, zostają wyprowadzone daleko idące konsekwencje etyczne – reifikacja ludzi i desakralizacja życia i śmierci.

Futurystyczny zachwyt nad rozwojem technicznym i maszynami doprowadził w Atlantydzie do zniesienia indywidualności (widocznej w depersonalizacji bohaterów<sup>34</sup>), przedkładania maszyn nad ludzi (podwładni Cesarza to ożywione przedmioty: Głośnik, Radio<sup>35</sup>) i do automatyzacji zachowań (powtarzalność wykonywanych przez Cesarza czynności podkreślana jest za pomocą perseweracyjnego charakteru struktury muzycznej: m.in. iteracji głównych motywów muzycznych – Azraela i chaosu), jedynym słowem – do degradacji humanizmu. Konsekwencją „mechanicznego rozwoju życia”, pośpiechu i konformizmu jest odwrócenie się mieszkańców Atlantydy od Życia i Śmierci. Wypaczeniu podlega sama struktura bytu, gdyż przesycenie życia pierwiastkiem mechanicznym doprowadza do przekroczenia granic człowieczeństwa i dehumanizacji osób, sprowadzanych do roli przedmiotów. „Świat zapomniał o radości życia i umieraniu na śmierć”, bowiem w modernistycznym społeczeństwie ludziom, traktowanym jako materiał do odzysku i cyfry podliczane przez Cesarza przemienionego w „boską maszynę do liczenia”, odmawia się praw podmiotów – praw do życia i do śmierci. W warunkach negacji podmiotowości człowieka utyskiwania Śmierci i Arlekina na własną nieprzydatność i nieprzystawalność do czasów współczesnych okazują się jak najbardziej uzasadnione. Arlekin i Śmierć czują się zmuszeni do odejścia na „emeryturę”, ponieważ uosabiają wartości poddanym Cesarza nieznane: życie i śmierć ludzi wolnych i świadomych własnego człowieczeństwa.

Użyty dla określenia współczesnego życia termin „nowoczesne” (*modern*) służy podkreśleniu, że jest ono czymś zgoła innym od życia reprezentowanego przez Arlekina, który ma, według słów Śmierci „zaledwie trzysta lat” i tym samym, według Oony Eisenstadt<sup>36</sup>, reprezentuje życie zrodzone w czasach Oświecenia oraz wartości humanistyczne. Cechą dystynktywną Arlekina i Śmierci jest człowieczeństwo – zdolność do

---

<sup>32</sup> Sa to słowa odnoszące się do Hitlera. M. Burleigh, *Trzecia Rzesza. Nowa Historia*, przeł. G. Siwek, Kraków 2010, s. 169.

<sup>33</sup> Por. Marinetti, *Manifest futurystów*, w: E. Fromm, *op. cit.*, s. 54-55, zwłaszcza punkty 4, 7, 8, 9 manifestu.

<sup>34</sup> Antropomorfizowanie przedmiotów martwych – Głośnika i Radia, a także przydawanie nazw wskazujących na funkcję (Dobosz, Cesarz, Żołnierz) stanowią zabiegi z zakresu depersonalizacji, powodujące, że postaci te „egzystują w świecie [przedstawionym – JG] na kształt rzeczy”, cyt. J. Speina, *Typy świata przedstawionego w literaturze*, Toruń 2002, s. 51.

<sup>35</sup> Również postać Dobosza można interpretować jako ożywiony przedmiot (wskazuje na to zawarty w prologu opis Dobosza jako postaci „po trosze nierzeczywistej, tak jak Radio”, a także obecność gry słów Trommler (dobosz) i Trommel (werbel).

<sup>36</sup> O. Eisenstadt, *op. cit.*, s. 565.

odczuwania całej gamy emocji, troska o ludzi – pozostające w jaskrawym kontraście z nieludzkim, zimnym usposobieniem Cesarza oraz oczywistą beznamiętnością jego sług – ożywionych przedmiotów.

Arlekin, tradycyjnie najweselsza z postaci komedii dell'arte<sup>37</sup>, stwierdzając, że „nie jest już sobą” odkąd „życie stało się nie do zniesienia”, daje wyraz przeświadczeniu, że w jego miejsce nastąpiła nowa jakość, z którą, o czym świadczą jego wypowiedzi, nie chce mieć nic wspólnego. Arlekin jawi się jako osoba melancholijna, skłonna do cynizmu, pozbawiona nadziei na odmianę losu; pragnąca uciec od otaczającego ją świata, nawet jeśli drogą ucieczki miałyby być śmierć, co pozostaje w sprzeczności z jej naturą. Tak głębokie zmiany osobowościowe, poprzez które Arlekin staje się tożsamościowo bliższy Pierrotowi, stanowią bardzo wymowne podsumowanie charakteru czasów współczesnych – okresu panowania dyktatora, w których „żyć się nie da”. Arlekin, w niekiedy dosadnych słowach, dokonuje nieustannego porównywania czasów przeszłych i obecnych – rządów Overalla, ze stałym wskazaniem na anormalny i niepokojący charakter tych ostatnich. Pojawiające się w jego wypowiedziach metafory współczesności jako „jazdy na koźle”, „wirującej karuzeli”, wymiennie z symboliką lunarną i aluzjami do śmierci masowej oraz konsekwencji wojny, składają się na niepokojący, na poły deliryczny obraz świata ogarniętego szaleństwem zabijania. Metafory księżyca jako symbolu szaleństwa czasów rządów Cesarza pojawiają się w arii-serenadzie oraz kołysance-epitafium Arlekina. Księżyc, który „na szczudłach wędruje po dachu”, który „zabrał ze sobą” chłopców „spragnionych miłości i wina” i sprawił, że „już nie wrócą”, stanowi eufemizm śmierci.

Powiązanie symboliki lunarnej z semantyką tanatologiczną zostaje w pełni ujawnione w wersach o „człowieku na księżycu, który kosi szczęście”. Postać kosiarza można interpretować jako odwołanie do uosabiającej śmierć figury Ponurego Żniwiarza, którego atrybutem (tak jak Tyfona czy Seta<sup>38</sup>) jest kosa i który „jednym ruchem równa wszystkich, nie zważając na indywidualne różnice”<sup>39</sup>. Utożsamienie księżyca ze śmiercią masową odbywa się w wyniku konotacji sytuacji biblijnej, przywoływanej za pośrednictwem postaci kosiarza, w której „obraz żniw przedstawia śmierć masową (...) (Jr 9, 20-21), «trupy ludzkie leżą jak nawóz na polu, jak snopy za żniwiarzem, których nikt nie zbiera»”<sup>40</sup>. Podkreślanie czynności koszenia w kołysance Arlekina („kosi i kosi”), również z uwagi na zawarte w niej pozostałe aluzje do tragicznych następstw wojny<sup>41</sup>, być może służy zasugerowaniu ogromu złowrogich następstw działania kosiarza.

W wypowiedziach Arlekina podkreślana jest również jałowość, pustka i nihilizm egzystencji w świecie, w którym wszystko zdaje się zmierzać ku destrukcji. Pojawiające się odniesienia do czasu wskazują na jego zdewaluowanie – Arlekin „nie odlicza już dni”, „głęboko tkwi w roku ubiegłym” i wraz ze Śmiercią cynicznie oferuje na sprzedaż „dni nowe, nieużywane” (duet: *Tage, Tage, wer kauft Tage?*). Pragnienie śmierci Arlekina stanowi dialektyczną sprzeczność, a zarazem w sposób najbardziej dobitny

---

<sup>37</sup> Por. A. Nicoll, *Dzieje teatru*, przeł. A. Dębnicki, Warszawa 1977, s. 104-105.

<sup>38</sup> Są to bogowie śmierci i zniszczenia, por. M. Courtois, *op. cit.*, s. 104.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 106.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 104.

<sup>41</sup> M.in. osierocenie dziecka, do którego kołysanka jest kierowana, w następstwie śmierci ojca na wojnie i tajemniczej śmierci matki – być może wskutek głodu, co zdaje się być sugerowane poprzez dość niejasną metaforę „pożerania własnych czerwonych ust”.

odzwierciedla tragizm świata Atlantydy, w którym nawet zasada Życia żyć nie chce.

Śmierć jako „mały rzemieślnik od umierania” została wyraźnie odróżniona od reprezentujących mord „współczesnych aniołów śmierci”, które pozostają na usługach Cesarza i poruszają się całymi „kohortami motorów”. W poetyce Kienna postać „małego rzemieślnika” stanowi uosobienie śmierci współczującej, miłosiernej, niosącej ulgę cierpiącym, podchodzącej do swych obowiązków w sposób personalnie zaangażowany i traktującej każdego człowieka jako niepowtarzalne indywiduum; postać ta, co istotne, sama nie zabija, a jedynie odprowadza dusze na spoczynek i tym samym wykazuje cechy przewodnika dusz – Tanatosa oraz Hermesa. Śmierć upostaciowiona jako „emerytowany żołnierz”, dobrotliwy „ogrodnik”, to śmierć humanitarna i godna – a jej nadejście jest pełnym majestatu, wzniosłym „największym świętem wolności”.

Aria *Ich bin der Tod*, Odsłona IV, nr 18.

**„Śmierć:**

Jestem Śmierć, ogrodnik Śmierć (...)

To ja uwalniam od zarazy,

Sama zarazą nie jestem.

Jestem tym, co uwalnia od cierpienia,

Nie tym, co cierpieć każe.

Jestem przytulnym, ciepłym gniazdem,

Schronieniem strwożonego życia.(...)”

Postać ogrodnika odzwierciedla tu topos śmierci jako siły o wręcz matczynej łagodności, która wyciąga swe ciepłe dłonie ku utrudzonym i wiedzie ich na odpoczynek, na zasłużony sen. Ujawnia tu swe oblicze Tanatos – bliźniaczy brat Snu (Hypnosa), który z racji swej urody bywał mylony z Erosem<sup>42</sup>. W *Cesarzu Atlantydy* widoczne jest redefiniowanie freudowskich pojęć instynktu śmierci (Tanatosa) i życia (Erosa): destrukcyjna moc Tanatosa zostaje powiązana z Mordem na usługach Cesarza, podczas gdy Śmierć utożsamiona zostaje z Erosem (m.in. wskazują na to słowa „śmierć zamienia się w poetę, gdy połączy się z miłością”, jak i inne, w których para kochanków dokonuje powiązania miłości i śmierci) i jako taka nie tylko nie uosabia zwycięstwa zła nad dobrem, a przeciwnie – „swym erotycznym promieniowaniem obejmuje samą zasadę życia, zasadę miłości i piękności (...) odbierającym śmierci jej oścień i wymuszającym na niej obietnicę nowego życia”<sup>43</sup>.

Siły zła ucieleśnione są w postaci Overalla, który w dążeniu do uzyskania całkowitej kontroli nad rzeczywistością utracił człowieczeństwo. Kondycja moralna Cesarza zostaje w symboliczny sposób ujawniona za pośrednictwem przedmiotu o funkcji parabolicznej – lustro „od lat zasłoniętego na czarno”. „Lustro oznacza poznanie samego siebie (...) jest narzędziem poznania, a ponieważ to, co widać w odbiciu, ma także znaczenie moralne, jest ono narzędziem poznania moralnego”<sup>44</sup>. Cesarz zatracił zdolność odróżnienia dobra od zła – już nie może przejrzeć się w lustrze, które jednakże wisi za jego plecami jako nieme memento jego dehumanizacji. Zamknięty w pałacu bez okien, otoczony potrójnym kordonem straży i mechanicznymi sługami, Overall przypomina o własnej tożsamości istoty ludzkiej i w rzeczy samej, jego czyny nie są czynami

<sup>42</sup> Por. *ibidem*, s. 110.

<sup>43</sup> J. Białostocki, *Pluć śmierci*, op. cit., s. 38.

<sup>44</sup> J. Białostocki, *Symbole i obrazy*, Warszawa 1982, s. 93.

godnymi człowieka. Pograżony w świecie liczb, beznamiętnie dolicza kolejne ofiary do swej listy, kalkuluje zyski i straty, w tym ilość fosforu pozyskanego z utylizacji ciał pomordowanych. Zaślepienie władcy, jego egoizm i brak kontaktu z rzeczywistością są sugerowane przez podkreślanie jego całkowitego odcięcia od świata i ludzi: Cesarza „nikt nie widział od lat”, a i on sam nie pamięta już, „jak wygląda człowiek”.

Przemiana duchowa Overalla to punkt kulminacyjny opery. Cesarz uświadamia sobie tragizm swojej kondycji moralnej, co każe mu poddawać w wątpliwość własne człowieczeństwo – „czy jestem jeszcze człowiekiem, czy tylko boską maszyną do liczenia?”. Żądny wiedzy Cesarz gwałtownie odślania lustro, w którym jednakże nie widzi swego odbicia – ukazuje mu się Śmierć.

Sytuacja konfrontacji bohatera z własnym odbiciem lustrzanym, w którym patrzący widzi jednakże inny obraz od spodziewanego, jest w oczywisty sposób sytuacją symboliczną. Ponieważ odbiciem okazuje się być nie kto inny jak Śmierć, wyraźna jest realizacja motywu *vanitas*, w którym „lustro oznacza poznanie samego siebie (...) *Erken dich selbs* [sic!]”<sup>45</sup>: widok Śmierci być może ma uzmysłwić Overallowi jego własną śmiertelność, ergo: człowieczeństwo, co stanowiłoby pośrednią odpowiedź na zadawane samemu sobie pytanie. Rozmowa Cesarza ze Śmiercią poprzez lustrzaną taflę, z uwagi na skutek – moralne przebudzenie Cesarza, wpasowuje się w motyw symbolicznego „wyobrażenia wewnętrznego dialogu człowieka ze swą duszą lub sumieniem w formie uzewnętrznionej rozmowy z postacią alegoryczną, niejednokrotnie działającej na rozmówcę w sposób inspirujący”<sup>46</sup>. Przemiana władcy w pierwszej kolejności ujawniana jest za pomocą wymownego faktu umilknięcia motywów Zła – Azraela i chaosu, jakby dla zaznaczenia, że symbolizowany przez nie mord już nie wróci. Od momentu odślonienia lustra nie pojawiają się więcej środki muzyczne używane dla charakteryzowania Cesarza i jego sług, co ostatecznie podkreśla całościowość metamorfozy Overalla.

Cesarz i Śmierć dochodzą do konsensusu – Overall zgadza udać się na „nową śmierć”, dokonać ofiary dla dobra swych poddanych. Przemiana duchowa Cesarza i jego nowo pozyskana zdolność do samopoświęcenia stanowi wyraz humanistycznej wiary w niezłomną potęgę ducha ludzkiego, w myśl której nawet osoba tak zła jak Cesarz ma w sobie pokłady dobra. Taka interpretacja pozwalałaby na odczytanie całej historii Atlantydy jako apoteozy humanizmu – droga Overalla, jako bardzo swoista realizacja toposu *per aspera ad astra*, byłaby drogą odzyskania człowieczeństwa, przemiany z władcy „nad wszystkimi” – w jednego z wielu, równego swym poddanym.

Cesarz, dokonując samoofiarowania, staje się kimś na wzór mesjasza, lecz przy wyraźnej analogii pomiędzy Overalllem a Chrystusem równie widoczne jest jej oparcie na relacji antytezy. Chrystus uosabia dobro, reprezentując najwyższe wartości moralne, a Overall – czyste zło, zaprzeczenie człowieczeństwa. Obie postacie składają własne życie w ofierze dla zbawienia ludzkości, lecz podczas gdy Chrystus poprzez swą śmierć zbawia ludzkość od śmierci, Overall – wyzwała ludzi od życia. Paralelność Overalla i Chrystusa funkcjonuje zatem na zasadzie odwrócenia sensu Zbawienia zapewnianego ludzkości poprzez dobrowolną ofiarę: Chrystus umarł, by ludzie mogli żyć, ofiara Overalla przynosi ludziom śmierć, uwalnia ich z życia „nie do zniesienia”<sup>47</sup>. Prze-

---

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 20.

<sup>47</sup> O analogii pomiędzy Cesarzem Overall a Chrystusem zob. też O. Eisenstadt, *op. cit.*, s. 573.

miana Cesarza sprawia, że staje się on zdolny do poświęceń, do zadośćuczynienia za swe przewiny. Ofiara Cesarza ma zatem podwójne znaczenie: uwalnia jego poddanych od męki sztucznie wydłużonego życia oraz zbawia samego Cesarza, który poprzez swą ofiarę, w chwili śmierci, staje się w pełni człowiekiem.

Śmierć Cesarza ma być śmiercią „nową”<sup>48</sup>, bo różną od dotychczasowego mordu – masowej i niehumanitarnej zagłady, aktu zabijania. Sens arii *Ich bin der Tod* zawiera się więc w przedstawieniu Cesarzowi prawdziwego charakteru Śmierci, której miejsce zajął jej samozwańczy „następca” – mord.

Oblicze nowej śmierci jest obliczem Hermesa, w którego przeistacza się Śmierć przeprowadzająca łagodnie Cesarza na drugą stronę lustra. Zwieńczeniem cesarskiego pożegnania jest symbolicznie ukazana scena śmierci czasowego władcy, jakby inspirowana wyobrażeniami starożytnych Greków: „Hermes Psychopompos wyłania się zza uchylonych drzwi, aby poprowadzić duszę zmarłego do niewidzialnego świata, który zaczyna się z drugiej strony drzwi”<sup>49</sup>. Lustro staje się drzwiami do zaświatów.

Transformacja Śmierci w Hermesa ujawnia wzajemną przenikalność zasad życia i śmierci, a wręcz ustanawia ich jednię, ponieważ u genezy postaci Arlekina, uosabiającej w *Cesarzu Atlantydy* Życie, odnaleźć można postać Hermesa – Arlekin to „zmarłychwstały bożek Merkury (Hermes)”<sup>50</sup>. Śmierć, stając się Hermesem, staje się zarazem Arlekinem: śmierć równa się życiu, co na planie muzycznym podkreślane jest obecnością motywu Arlekina w kulminacyjnych momentach finalnej sceny opery.

Idea jedności życia i śmierci została ujawniona już w odsonie trzeciej w rozmowach Żołnierza i Bubikopf. Para kochanków właśnie dzięki sile wzajemnej miłości odkrywa prawdziwą naturę śmierci: „śmierć przemienia się w poetę, gdy połączy się z miłością”, co sprawia, że przestają się jej lękać – „Nagle wszystko rozjaśniało. Nie ma już głębokich cieni”. Obecność motywu Arlekina, towarzyszącego w duettynie Żołnierza i Bubikopf powyższym wersom, można interpretować jako formę symbolicznego wskazania na, po pierwsze – jedność zasady życia i śmierci, po drugie – tożsamość śmierci i miłości, a po trzecie – transformacyjną siłę Śmierci, która, odbierając życie doczesne, ofiarowuje w zamian życie wieczne. Analogiczność budowy duettina i końcowego chóralu również zdaje się stanowić o ich semantycznej wspólnotcie.

W ostatnim wersie chóralu, w formie napomnienia oraz przestrogi, zostaje przedstawiona puenta, która dopełnia sens przesłania zawartego w operze: „Nie używaj wielkiego imienia śmierć nadaremno”. Nadużywanie imienia Śmierci to eufemistyczna figura poetycka użyta dla określenia zabijania. Cesarz nadużył imienia Śmierci, posyłając ludzi na bezsensowną śmierć. Za sprawą nadużycia, jakiego dopuścił się Cesarz wobec swych poddanych i wobec zasad Życia i Śmierci, zostały przekroczone pewne święte granice, po których przejściu już nie ma powrotu – niemożliwy jest powrót do normalnego życia: jedynym rozwiązaniem jest śmierć, o której rychle nadejście modlą się postaci w chorale. „Istnieją pewne granice przeżyć ludzkich i bezkarnie nie można ich przekraczać; jeśli się to stanie, gdy wyjdzie się „poza”, wówczas nie ma już powrotu do dawnego”<sup>51</sup>. Dlatego też ofiara Cesarza nie zapewnia przywrócenia normalności

---

<sup>48</sup> „Śmierć: Chcę być z tobą pogodzona, gdy złożysz ofiarę i pierwszy pójdziesz na nową śmierć.”

<sup>49</sup> J. Białostocki, *Symbole i obrazy, op. cit.*, s. 164.

<sup>50</sup> A. Nicoll, *op. cit.*, s. 104.

<sup>51</sup> A. Kępiński, *op. cit.*, s. 14.

sprzed jego rządów – tamta rzeczywistość została nieodwołalnie zniszczona, nie ma już możliwości jej odtworzenia („Kto i co zginęło w Auschwitz? Cztery miliony Żydów? Skądże: wszystko”<sup>52</sup>). Życie w świecie Cesarza – ta myśl wyrażana jest w końcowym chorale i nie tylko – jest męką, wobec której śmierć jawi się jako oczekiwane z utęsknieniem wybawienie. Z całą tego świadomością postacie w posttraumatycznym świecie adresują jedynie pokorną prośbę do Śmierci, aby zakończyła ich mękę:

Zdejmij z nas cierpienia życia i ciężary.  
Zaprowadź nas na odpoczynek, po nędzy i boleści.

Tragizm przesłania zawartego w modlitewnych wersach chorału dodatkowo zostaje spotęgowany, gdy jego treść rozpatrzyć w kontekście refleksji zawartej w poprzedzającej go alternatywnej wersji arii – pożegnania Cesarza.

**Cesarz Overall:**

Wojna skończona. Mówisz o tym z dumą.  
Czy tylko ta wojna, ostatnia?  
Białe chorągwie załopoczą.  
Ze wszystkich wież zagrają dzwony.  
Głupcy zaś tańczyć będą, śpiewać, skakać.  
Jak długo jeszcze?  
I tylko ogień dogaśnie, nie ugaszony!  
Niebawem znów zapłonie.  
Mord rozpocznie się od nowa.  
A ja spocznę w wysnionym grobie.  
Ach, gdyby moje dzieło się udało!  
Kraj uwolniony z ludzkich okowów  
Rozciągałby się znów  
Wśród nieskoszonych pól  
Ach, gdybyśmy tak szczęśli.(...)

Cynizm powyższych słów zdaje się niweczyć jakąkolwiek szansę na możliwość pozytywnego rozpatrywania znaczenia końcowego chorału. Wojna i zabijanie stanowią w refleksji Cesarza jakości wpisane w ludzką naturę, dlatego będą obecne na ziemi tak długo, jak trwać będzie rodzaj ludzki. Zakończenie wojny Cesarza nie przyniesie pokoju, a tylko owe chwilowe dogaśnięcie ognia, który wnet znów zapłonie, ponieważ wzniecona przez Overalla dziejowa pożoga nie stanowiła przyczyny zła na świecie, a tylko jej objaw. Prawdziwym złem, co jasno wynika ze słów Cesarza, są ludzie.

---

<sup>52</sup> Słowa I. Kertésza, cytowane za: D. Czaja, *Lekcje ciemności*, Wołowiec 2009, s. 16.

The symbolic aspect of Viktor Ullmann's opera "The Emperor of Atlantis, or the Refusal of Death"

In her article, the author attempts to interpret the most significant symbols in Viktor Ullmann's chamber opera *Der Kaiser von Atlantis*. Starting with an analysis of the most distinct symbols in the libretto interpreted as a paraphrase of the Holocaust, the author continues by presenting the symbols in the score of the opera. By referring to, among other things, the Freudian theory of the death instinct, she presents the funeral reference limits of the quotation from Joseph Suk's symphony *Asrael* which opens Ullmann's opera and is among the work's key leitmotifs. The author of the article also describes the musical characteristics of the opera's *dramatis personae* and divides them into two groups: positive protagonists (Death, Pierrot, a Maiden, a Soldier) and negative ones (Emperor Overall, a Drummer, Loudspeaker).