

Renata Skupin

Tadeusza Z. Kasserna ujęcie Orientu w operze "The Anointed" według dramatu "Koniec Mesjasza" Jerzego Żuławskiego

Aspekty Muzyki 3, 83-109

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.



RENATA SKUPIN

(Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku,
Wydział Dyrygentury, Kompozycji i Teorii Muzyki, Instytut Teorii Muzyki)

Tadeusza Z. Kasserna ujęcie Orientu w operze *The Anointed* według dramatu *Koniec Mesjasza* Jerzego Żuławskiego

W spuściźnie kompozytorskiej Tadeusza Zygfryda Kasserna (1904–1957) utwory odnoszące się do Orientu nie stanowią wprawdzie licznego zbioru, przynoszą jednak ciekawe przykłady funkcjonowania orientalizmu w różnych kontekstach muzycznych i pozamuzycznych¹. Na szczególną uwagę pod tym względem zasługuje zwłaszcza opera *The Anointed* — pierwsza kompozycja Kasserna ukończona już na emigracji w USA, w roku 1951, i zarazem dzieło o największym ciężarze gatunkowym w twórczości kompozytora. Angielskojęzyczne libretto tej czteroaktowej opery oparte zostało na młodopolskim dramacie *Koniec Mesjasza* Jerzego Żuławskiego, rozgrywającym się w orientalnej scenerii². Tytułowym

¹ Do Kassernowskich „orientaliów” zaliczyć można także, poza operą *The Anointed*, przede wszystkim: *Koncert* na głos (sopran) i orkiestrę op. 8 (1928) do liryki Tadeusza Micińskiego z tomiku *W mroku gwiazd* oraz muzykę do dramatu *Sakuntala* Kalidasy w opracowaniu Zygmunta Falkowskiego (sztuka w reżyserii Michała Meliny została nadana w polskim radio 28 kwietnia 1937 roku w ramach cyklu Eksperymentalny Teatr Wyobraźni); rękopis muzyki Kasserna jednak zaginął. Na uwagę zasługuje ponadto pieśń *Jest serca kraj* op. 26 nr 5 na głos i fortepian, także do słów Tadeusza Micińskiego, istniejąca w dwóch wersjach, których porównanie ukazuje różnice (i ich konsekwencje) w sposobie ujęcia w muzyce tego, co w tekście zostało przedstawione jako orientalne.

² Jerzy Żuławski, *Koniec Mesjasza. Dramat w IV aktach*, Lwów–Warszawa 1911. Dostępne na: http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=51912.

mesjaszem jest historyczna postać tureckiego Żyda Sabbataja Cwi³ (1626–1676) — mesjasza-apostaty.

Tadeusz Z. Kassern zwrócił uwagę na tę powstałą w latach 1909–1910 sztukę Żuławskiego jeszcze przed II wojną światową, dostrzegając w niej wówczas, podobnie jak w innym dramacie tego samego autora — *La Bestia*, materiał nadający się na libretto operowe ze względu na malowniczość egzotycznej scenerii i atrakcyjność fabuły. Oba dramaty — napisał w 1937 roku Kassern — „egzotycznością tła, różnobarwnością akcji i silnym wyrazem mogłyby podnieść niejedną wyobraźnię kompozytorską”⁴. Zainteresowanie Kasserna tekstem Żuławskiego jako źródłem libretta swojej własnej opery przyszło kilka lat później — już w zupełnie innych okolicznościach i ze zgoła odmiennych pobudek.

Orient w dramacie *Koniec Mesjasza* Jerzego Żuławskiego

Orientalne jest miejsce akcji dramatu Żuławskiego: miasto Adrianopol (wówczas Edirne, jednak Żuławski użył bardziej egzotycznie i fantazyjnie brzmiącej nazwy: „w mieście zwanem przez muzułmanów Edredek”), które w czasie, w którym rozgrywa się akcja sztuki, tj. w roku 1666, było od 300 lat częścią Imperium Osmańskiego. „Orientalczykami” są znaczące postacie dramatu, w tym sułtan Mohamed IV jako jeden z głównych bohaterów (i postać autentyczna), a akcja skonstruowana jest wokół faktu historycznego: konwersji na islam tytułowego bohatera — Sabbataja Cwi, fałszywego mesjasza żydowskiego⁵.

Koniec Mesjasza Żuławskiego zaliczany jest do młodopolskich dramatów historycznych, których bohaterowie, zgodnie z duchem epoki, to jednostki wybitne, uwikłane w mechanizmy historii i życia społecznego, a przedstawione

³ W źródłach historycznych i literaturze tematu dominują inne transkrypcje imienia i nazwiska tej postaci, m. in.: Shabbetai Zevi, Schabbtai Zvi, Sabetay Sevi, Sabbatai Zewi, Shabbethai Zebi, Szabetaj Cewi. W operze *The Anointed* Kassern zastosował transliterację ‘Sabbatai Zwi’. Dla zachowania jednolitości zapisu w niniejszym tekście będziemy konsekwentnie używać polskiej transliteracji, w formie użytej przez Żuławskiego: ‘Sabbataj Cwi’.

⁴ Opinia wyrażona przez kompozytora (tu w roli recenzenta) w: Tadeusz Z. Kassern, *Inauguracja nowego sezonu operowego w Teatrze Wielkim. „Ijola”. Opera w 3 aktach (4 odsłonach) według dramatu J. Żuławskiego, muzyka Piotra Rytyła*, „Dziennik Poznański” 1937, nr 233 (8 października), s. 7. Dostępne na: <http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication?id=41720&tab=3>.

⁵ Ten fakt jest bezsporny i powszechnie znany w historii judaizmu, zob. np. hasło „Shabbethai Zebi b. Mordecai” w *Jewish Encyclopedia*, dostępnej w niewydanej pełnej wersji z 1906 r. na: <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/13480-shabbethai-zebi-b-mordecai>; także hasło „Shabbetai Zevi” w: *Encyclopaedia Judaica*, ed. by Michael Berenbaum and Fred Skolnik, vol. 18. 2nd ed. Detroit 2007, s. 340–359, dostępna na: <http://go.galegroup.com>.

w sytuacji konfliktu jednostki i zbiorowości. Historyczny fakt mesjańskiego wystąpienia Sabbataja Cwi był przyczyną wielkiego poruszenia wśród Żydów Europy i Bliskiego Wschodu. Droga życiowa i nauczanie tego apostaty od judaizmu nigdy nie były i nie są do dziś odbierane jednoznacznie, wzbudzają jednak żywe zainteresowanie fascynatów i badaczy żydowskiego mistycyzmu oraz kabały⁶. Sabbataj Cwi znalazł kontynuatorów w szeregu mesjańskich wspólnot religijnych (sekt sabbataistycznych oraz kryptosabbataistycznych), ale eponimiczne określenie „sabbataizm” jest używane także jako synonim mesjańskiej herezji (w 1725 roku wyznawców Sabbataja Cwi obłożono klątwą rabiniczną⁷). Sabbataj, a za nim tzw. donmeńczycy (z tureckiego *dönme* — konwertyci) działający najintensywniej w XVII i XVIII wieku nazywali sami siebie wojownikami mesjasza albo wojownikami turbana, przedstawiając konwersję na islam jako zbawczą misję. Następcą i drugim wcieleniem Sabbataja ogłosił się Jakub Kerido, który nauczał, że pójście śladem mesjasza i zmiana wiary z judaizmu na islam jest warunkiem zbawienia⁸. Grupy donmeńczyków przetrwały na terenie

⁶ Bibliografia dotycząca działalności Sabbataja Cwi (1626 Smyrna–1676 Dulcigno) jest stonkowo obszerna. Z prac powstałych w języku polskim wymienić należy książkę Jana Doktora, wydaną w serii Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej: idem, *Śladami mesjasza-apostaty: żydowskie ruchy mesjańskie w XVII i XVIII wieku a problem konwersji*, Wrocław 1998. Wśród licznych angielskojęzycznych monografii wymienić można przykładowo: Gershom Scholem, *Sabbatai Sevi: The Mystical Messiah, 1626–1676*, trans. by R. J. Zwi Werblowsky, Princeton 1989 (rozszerzone i poprawione wydanie książki Scholema, autorytetu w dziedzinie mistycyzmu żydowskiego, której pierwsze wydanie w języku hebrajskim ukazało się w 1957 roku); David J. Halperin, *Sabbatai Zevi: Testimonies to a Fallen Messiah*, Oxford 2012; John Freely, *The lost Messiah: in search of Sabbatai Sevi*, New York, 2001.

⁷ Za: Jan Doktor, *Sabbataizm*, „Gnosis” 1999, nr 11, dostępne na: http://www.gnosis.art.pl/numery/gn11_doktor_sabbataizm.htm#D.

⁸ Warto w tym miejscu przytoczyć fragment opisu faktu konwersji Sabbataja Cwi — i przypisywanego jej znaczenia — w ujęciu Jana Doktora, badacza problematyki żydowskich ruchów mesjańskich XVII i XVIII wieku: „[...] 16 VIII 1666 S.C. — wezwany na dwór sułtana — założył turban, symbolicznie wyrażając w ten sposób zmianę wiary i ratując się tym od śmierci. Euforia mesjańska była jednak zbyt wielka, by apostazja »Mesjasza« mogła ją przekreślić. Szybko przedstawiono rozmaite jej wyjaśnienia. Popularne stały się koncepcje dekotystyczne, bardzo podobne do chrześcijańskich, z pierwszych wieków naszej ery. Wielu zwolenników S.C. dopatrywało się w jego postępowaniu sensu, ukrytego przed zwykłymi śmiertelnikami, który — jak wierzono — odsłonił się dopiero po zakończeniu jego misji. Sam S.C. nie zrzekł się swego mesjańskiego mandatu i prowadził podwójne życie; z jednej strony zachowywał się jak pobożny muzułmanin i systematycznie chadzał na modły do meczetu, a równocześnie — wraz z najbliższymi — kultywował zwyczaje żydowskie i z ukrycia dalej prowadził mesjańską agitację, przedstawiając konwersję na islam jako nieuchronny etap zbawczej drogi. Jego nauka miała synkretyczny charakter. Mesjasz miał zebrać ziarno, rozsiane przez Boga po różnych religiach” (idem, „Sabbataj (Szabtaj) Cwi”,

Turcji do dnia dzisiejszego. Również po powstaniu Państwa Izrael konsekwentnie odmawiali powrotu do żydowskości i emigracji do Izraela, mimo pertraktacji, jakie prowadził z nimi m.in. prezydent Icchak Ben Cwi⁹. Poglądy siedemnasto- i osiemnastowiecznych sabbatjczyków rozpoznawane są dziś także w tzw. „religii Holokaustu”¹⁰.

Żuławski wprowadził do swojej sztuki wiele faktów z biografii smyrneńskiego mesjasza-apostaty, a także z życia autentycznych postaci z nim związanych, również włączonych do akcji dramatu. Oplótł je elementami fikcji literackiej, wykreowanymi w młodopolskim stylu, który naznaczył rysem indywidualnym, obejmującym także postrzeganie *lux ex Oriente*. Podobnie jak w innych orientalizujących utworach literackich Żuławskiego¹¹, pojawiające się w *Końcu Mesjasza* postacie ze świata Wschodu wnoszą wątek konfrontacji dwóch kultur i odmiennych mentalności. Kolektywizm (i poszukiwanie doskonalszych więzi zbiorowych), racjonalizm i materializm Europy stereotypowo przeciwstawiany jest indywidualizmowi (poszukiwaniu prywatnego szczęścia i duchowej wolności), intuicjonizmowi i spirytualizmowi Orientu¹². Żuławski jawił się jako oponent samej koncepcji społeczeństwa, bliskie mu były młodopolskie idee katastrofizmu społecznego. Literaturoznawcy rozpoznają u Żuławskiego raczej pewne ślady kwietystycznego wzoru recepcji Orientu (który w świecie młodopolskiej wyobraźni miał być szansą na ocalenie jednostki) niż wzoru heroicznego (w którym na plan pierwszy wysuwała się zbiorowość — społeczeństwo). Wskazują jednocześnie na egzemplifikację jeszcze innej odmiany recepcji

hasło w: *Polski słownik judaistyczny: dzieje, kultura, religia, ludzie*, t. 2, oprac. Zofia Borzymińska i Rafał Żebrowski, Warszawa, 2003, s. 461).

⁹ Za: Jan Doktor, *Sabbataizm*, op. cit.

¹⁰ Zob. np. Hugon Hajducki, *Judaizm przeciwko Mojżeszowi. Gnostycki mesjanizm Sabbataja Cwi*, „Zawsze wierni” 2007, nr 6 (97), dostępne na: http://www.piusx.org.pl/zawsze_wierni/artukul/1073. Autor pisze: „Sabbataj negował niemalże wszystkie tradycyjne praktyki religijne judaizmu, za wyjątkiem ofiary całopalnej, która jego zdaniem posiadała, poprzez niszczące działanie, charakter odradzający — uwalniający ducha. Znakomita większość teologów »religii Holocaustu« traktuje wydarzenia II wojny światowej w kategoriach ofiary całopalnej złożonej przez Żydów ze swych najlepszych synów i córek, zapowiedzianej w Starym Testamencie (Pwt 4, 20; Iz 30, 33; Iz 48, 10). *Korban* [ofiara całopalna — przyp. R.S.] był elementem niezbędnym w otwarciu epoki mesjańskiej”.

¹¹ Wątki orientalne obecne są w wielu utworach Żuławskiego, między innymi w poemacie *Lotos*, wierszu *Z Jadźzur-Wedy*, w fantastycznej „księżycowej” powieści *Na srebrnym globie*, także w innych powieściach: *Stara Ziemia* czy *Profesor Butrym*.

¹² Za: Dariusz Trzeźniowski, *Jerzego Żuławskiego „światło ze Wschodu”*, w: *Orient w literaturze i kulturze modernizmu*, red. Eugenia Łoch, Lublin 2011, s. 134.

Orientu obecnego w twórczości pisarza: wzoru egzotycznego, albowiem „orientalną postać kolektywizmu zawsze postrzegał [on] jako obcą, niezrozumiałą, nawet przerażającą”¹³. Rozpoznawany „Orient Żuławskiego” miałby jednak *summa summarum* „jednoznacznie pesymistyczną i eskapistyczną wymowę”¹⁴.

Perypetią dramatu *Koniec Mesjasza* jest literacko ujęte przez Żuławskiego załamanie tytułowego bohatera, wykreowanego tu na uduchowionego ascetę, pod wpływem kobiety (przedstawionej jako żona-dziewica), która pokusą cielesną doprowadziła go do złamania złożonych ślubów czystości. W rezultacie stracił on wiarę w to, że jest zbawicielem narodu żydowskiego i stał się zwykłym człowiekiem, który musi ulec sułtanowi, aby uchronić się od niechybnej śmierci. Sabbataj korzy się więc przed zwierzchnością sułtana, wypowiadając w obecności zgromadzonych formułę wyznania swojej nowej (muzułmańskiej) wiary: „Ałłach jest wielki a Mohamed jego prorok”¹⁵. Ponadto na znak konwersji zakłada turban (faktyczny Sabbataj Cwi, jak podają niektóre źródła, przyjął także nowe muzulmańskie imię: Aziz Mehmed Efendi¹⁶). Akcja sztuki zmierza do finalnego upadku fałszywego pomazańca bożego i taki sens dramatu *explicite* ujmuje tytuł dzieła — *Koniec Mesjasza*.

Żuławski eksponuje w swojej sztuce, opartej na historycznym temacie mesjasza ze Smyrny, ideę mesjanizmu żydowskiego (Sabbataj Cwi uznawany jest za inicjatora największego ruchu mesjańskiego w dziejach judaizmu). W ujęciu dramaturga jest to mesjanizm w sensie mistycznym (duchowym i indywidualnym — i taki wymiar faktycznie miał ruch sabbataistyczny, nawiązujący do idei zbawienia raczej duchowego niż politycznego), ale także w sensie narodowym (od którego prawdziwy Sabbataj dystansował się w swej ezoterycznej nauce). Wyrażane przez postacie dramatu pragnienia i dążenia do ekspansji i dominacji Izraela jako „narodu wybranego” nie pozostawiają wątpliwości co do syjni-

¹³ Czemu dał wyraz między innymi w swoim przekładzie-parafrazie japońskiego dramatu Izumo Takedy *Terakoya czyli Wiejska szkółka: historyczny dramat japoński w jednym akcie*, opublikowanym w 1907 roku (we Lwowie).

¹⁴ Za: Dariusz Trześniowski, op. cit., s. 130.

¹⁵ Jerzy Żuławski, op. cit., s. 194. Jest to swobodne tłumaczenie *szahady* czyli muzulmańskiego wyznania wiary (w jednej z rozpowszechnionych transkrypcji języka arabskiego formuła ta brzmi: „La ilaha illa’Lłach wa-Muhammad rasul—Lłach” — za: Franciszek Bocheński, hasło „La ilaha illa’Lłach wa-Muhammad rasul—Lłach”, w: *Mały słownik kultury świata arabskiego*, Warszawa 1971, s. 300). Słowa te stanowią jednocześnie podstawowy dogmat wiary i zawiera je każda modlitwa muzulmańska. Trzykrotne publiczne wypowiedzenie *szahady* uznawane jest za danie świadectwa wiary i decyduje o przyjęciu islamu przez osobę, która wypowiada te słowa.

¹⁶ Między innymi: Marc Baer, *The Dönme: Jewish Converts, Muslim Revolutionaries, and Secular Turks*, Stanford 2009, s. 128 et passim.

stycznego wymiaru mesjanizmu żydowskiego ukazanego w *Końcu Mesjasza*. U Żuławskiego Nathan prorokuje: „Oto wszystkie narody przyjdą i pokłon oddadzą Izraelowi i prosić go będą, aby panował nad nimi i na wieki zaprowadził na ziemi ład boży”¹⁷. Z kolei sposób ujęcia przez Żuławskiego „mesjańskości” Sabbataja Cwi pozostaje ambiwalentny w tym sensie, że jest bliższy raczej chrześcijańskiemu niż judaistycznemu rozumieniu osoby Mesjasza¹⁸. Klęska głównego bohatera nadaje mu piętno tragizmu w wymiarze osobistym. Jednakże tytułowy „koniec Mesjasza”, jako że jest to *de facto* fałszywy mesjasz, nie przepaszcza wiary w nadejście prawdziwego pomazańca bożego — tego, na którym spełnią się wszystkie obietnice wybraństwa narodu żydowskiego (i władztwa Izraela).

Paradoks sytuacji dramatycznej wykreowanej przez Żuławskiego polega na tym, że *Koniec Mesjasza* daje się odczytać, niejako wbrew tytułowi utworu, jako „dramat proroczy, podtrzymujący jednak nadzieję na powstanie i wielkość Izraela”¹⁹. W tym upatrywać można przesłanek dla pomysłu przetłumaczenia tej

¹⁷ Jerzy Żuławski, op. cit., s. 15. Można także przytoczyć np. słowa Chakima-Baszy (renegata żydowskiego, lekarza przybocznego sułtana): „Bóg nasz wybrał dobrą chwilę, aby Syna swego zesaść na ziemię. Państwo Osmańskie mimo pozorów wielkości rozprzęga się i wali. Jeśli tylko Sabbataj zdoła ugiąć głowę sułtana, będziemy panami Turcji i świata!” (zob. Jerzy Żuławski, op. cit., s. 27); także dalej: „Tak się przedwiecznemu podobało, abyśmy ziemię całą siecią żył naszych opletli [...] Tryumf nasz będzie tryumfem nad światem całym od razu” (ibidem, s. 28); albo samego Sabbataja: „Boże królestwo nie jest snem, nie jest mrzonką władztwo Izraela!” (ibidem, s. 185). To literackie ujęcie kwestii żydowskiej zbieżne jest z okresem fascynacji Żuławskiego mesjanizmem żydowskim, ukształtowanej pod pewnym wpływem Michy Josefa Berdyczewskiego — żydowskiego pisarza i filozofa (syna chasydzkiego rabina z Podola), którego Żuławski poznał w okresie studiów w Bernie, zakończonych przez obu doktoratami z filozofii. Przypuszcza się, że łączyła ich nie tylko znajomość, ale pewna duchowa zażyłość, której zakres pozostaje nierozpoznany z uwagi na niepełną faktografię. O poddaniu się wpływowi Berdyczewskiego (vel Bin Goriona) do pewnego stopnia świadczą dwa po raz pierwszy niedawno opublikowane listy Żuławskiego do Berdyczewskiego, w języku niemieckim, zapisane częściowo alfabetem łacińskim, częściowo zaś hebrajskim (którego Żuławski uczył się). W jednym z nich Żuławski zapisał w języku polskim (znanym Berdyczewskiemu): „Żydzi! — wy zdobędziecie świat!”. Zob. *Listy Jerzego Żuławskiego do Michy Josefa Berdyczewskiego*, „Tygiel Kultury” 1998, nr 9/10, s. 69–71.

¹⁸ Teologia judaistyczna nie przyznaje boskości Mesjaszowi, a u Żuławskiego Żydzi zwracają się do Sabbataja słowami: „Chwała Mesjaszowi! On nasz Pan i Bóg!” (Nathan), „On Pan! On Bóg!” (Trzej Kabbaliści), itp. Zob. Jerzy Żuławski, op. cit., s. 37. To tylko jeden z wielu przykładów wtłoczenia „mesjańskości” i w ogóle postawy duchowej bohatera dramatu Żuławskiego w chrześcijańskie kategorie teologiczne.

¹⁹ Możliwość takiej interpretacji akcentuje między innymi Elżbieta Gryń-Frister. Cyt. za: eadem, *Koniec Mesjasza*, „Tygiel Kultury” 1998, nr 9/10, s. 66 i 67.

właśnie sztuki polskiego autora na hebrajski²⁰ i zaprezentowania jej w 1927 roku w Palestynie, dokąd w kolejnych falach imigracji coraz intensywniej przybywali Żydzi żyjący w diasporze, wiedzeni nadzieją podsyconą przez różne odłamy ruchu syjonistycznego. Sztukę Żuławskiego wystawiono w Tel Awiwie — a więc już na Ziemi Obiecanej (*Erec Jisrael*), choć jeszcze przed powstaniem Państwa Izrael — pod znacząco zmienionym (już nie klęskowym) tytułem: *Sabbataj Cwi*. Przyjęta została niejednoznacznie i bez większego powodzenia²¹. Kontrowersje budził przede wszystkim sposób ujęcia „historycznego materiału żydowskiego”²² w samym tekście. Głównie dlatego, że „Żuławski, Polak, dokonał pewnych kastracji, być może w sposób nieświadomy”²³, ale niewątpliwie po „gojowski” — co akcentowali tamtejsi krytycy — „a u »goja« siłą rzeczy dochodzi asocjacja ze znanym Mesjaszem z przeszłości. I jak bardzo by się chciał od niej uwolnić, zaplątuje się w nią wbrew swojej woli”²⁴. W rezultacie odbiór dramatu Żuławskiego przez publiczność żydowską porównywano do „wyławiania z obcej studni” własnej (żydowskiej) „odwiecznej problematyki” i „wiary w poetykę i tajemniczość”²⁵.

W ten chrześcijańsko-judaistyczny amalgamat treści i przesłań *Końca Mesjasza*, dzieła będącego jednym z wyrazów fascynacji Żuławskiego kulturą hebrajską (pod niejakim wpływem jego znajomości z Michą Josefem Berdyczewskim²⁶), wbudowane zostały elementy zarówno autentycznej, jak i całko-

²⁰ *Koniec Mesjasza* ukazał się w przekładzie hebrajskim Mosze Blajsztifta w 1924 roku w Warszawie. Za: Elżbieta Gryń-Frister, op. cit., s. 65.

²¹ Premiera spektaklu odbyła się w styczniu 1927 roku w Teatrze Artystycznym w Tel Awiwie (w budynku kina „Sderot”) — wystąpiła trupa teatralna „Hateatron Haomanuti” pod kierownictwem i w reżyserii I. Daniela. Za: Elżbieta Gryń-Frister, op. cit., s. 66–67. Z powołaniem na: Miriam Wolman Sierackowska, *Listy z Palestyny* (korespondencja własna), „Nasz Przegląd” 1927, 6 stycznia. Różne są w literaturze opinie na temat recepcji tego dramatu Żuławskiego. Elżbieta Gryń-Frister (op. cit.) stwierdza, że wielkiego sukcesu nie odniósł ten dramat w Polsce, choć miał kilka premier, natomiast zdaniem Alicji Okopień, to jeden z najlepszych dramatów Żuławskiego, co potwierdzać miałyby duże uznanie, z jakim spotkał się ten tekst ze strony rodzimej krytyki (zob. eadem, *Dramaty Jerzego Żuławskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1975, nr 1, s. 137).

²² Określenie użyte przez autora notatki w gazecie hebrajskiej, zachowanej w postaci wycinka przechowywanego w Archiwum Teatralnym Uniwersytetu Telawiwskiego (nie udało się ustalić autora ani tytułu gazety). Za: Elżbieta Gryń-Frister, *Koniec Mesjasza...*, op. cit., s. 67.

²³ Z tekstu sygnowanego Nachszon, poświęconego telawiwskiej premierze dramatu Żuławskiego, zamieszczonego w tygodniku literackim „Ktuwim”. Cytat w tłumaczeniu i za: Elżbieta Gryń-Frister, *Koniec Mesjasza...*, op. cit., s. 68.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Zob. *Listy Jerzego Żuławskiego do Michy Josefa Berdyczewskiego*, op. cit.

wicie wyimaginowanej rzeczywistości Orientu. Tym bardziej niejednoznacznie jawi się ich przynależność do wzorców recepcji Orientu czy nurtów orientalizmu w młodopolskiej twórczości literackiej, wyróżnianych przez literaturoznawców. Stanowią one jednak integralną część dramatu *Koniec Mesjasza* i jako takie zostały także zawarte, a nawet w pewnych aspektach wzmocnione przez Tadeusza Kasserna w operze *The Anointed*, zarówno w jej librecie, jak i w warstwie muzycznej.

Geneza opery Tadeusza Kasserna²⁷

W 1950 roku Tadeusz Kassern wyartykułował znaczenie przypisane kompozycji, nad którą wówczas pracował:

Mesjasz został pomyślany jako dramatyczno-muzyczny pomnik (pierwszy w historii opery) walki narodu żydowskiego o wolność. Bohater mojej opery — potężny i wielki kabalista Sabbatai Zwi — był rzecznikiem tej walki w XVII wieku. Idea skomponowania *Mesjasza* (...) zrodziła się w czasie wojny, kiedy będąc w Polsce pod nazistowską okupacją byłem świadkiem największej ludzkiej tragedii, która dotknęła naród żydowski. Od tamtego czasu pragnienie stworzenia muzycznego pomnika poświęconego historii Żydów nigdy mnie nie opuszczało²⁸.

Zastanawiać może tak jednoznaczne postrzeganie przez kompozytora roli, jaką odegrał Sabbataj Cwi w historii nie tylko judaizmu, ale narodu żydowskiego w ogóle, choć jest oczywiste, że Kassern jako artysta nie musiał znać szczegółowo i dogłębnie tych zagadnień. Odrzucić raczej należy przypuszczenie, iż uległ duchowej fascynacji ideami mistycznymi żydowskiego kabalisty, zwłaszcza że formalnie nie był już wyznawcą judaizmu (konwersję z wyznania

²⁷ Za udostępnienie materiałów źródłowych dotyczących tej opery dziękuję Violetcie Kostce, autorce książki *Tadeusz Zygfryd Kassern. Indywidualne odmiany stylów muzycznych XX wieku*, Poznań 2011. Partytura nie została dotychczas wydana, jej manuskrypt dostępny jest w BUW (Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie).

²⁸ List Tadeusza Kasserna do Juliusa Rudela z 22 października 1950, BUW, K-LXXXI, w tłumaczeniu z angielskiego Violetty Kostki. Za: Violetta Kostka, op. cit., s. 184. Jako odpowiednika angielskojęzycznego tytułu opery Kasserna *The Anointed* Violetta Kostka użyła tu (i w ogóle w swojej książce oraz innych publikacjach) polskiego tytułu *Mesjasz*. Wyjaśnić jednak należy, że ‘the anointed’ znaczy dosłownie „pomazaniec”, a odpowiednikiem słowa ‘mesjasz’ jest w języku angielskim ‘messiah’.

możeszowego na rzymskokatolickie przeszedł w wieku 16 lat²⁹). Z jego relacji wiemy, że szkice muzyczne do opery powstały w latach drugiej wojny światowej, nie ocalały jednak z pożogi wojennej. W ostatnich latach przedwojennych kompozytor tworzył w stylistyce neoklasycyzmu, a w czasie wojny skierował swoje zainteresowania twórcze ku „muzyce gregoriańskiej” jako „arcywzorowi liryzmu”, „prostoty i siły wyrazu” (skomponował wówczas *Tryptyk gregoriański* na sopran solo i fortepian oraz *Mszę polską* na baryton solo i organy, jednak rękopisy obu tych utworów zaginęły)³⁰. Można przypuszczać, że ukończona w 1951 roku ekspresjonistyczna opera *The Anointed* była w warstwie muzycznej owocem doświadczeń zdobytych przez Kasserna już w „Nowym Świecie”, podczas pobytu kompozytora w Stanach Zjednoczonych Ameryki i jako taka — świadectwem inklinacji stylistycznych dopiero tam ukształtowanych³¹. Przesłanek ku takiemu wnioskowaniu dostarcza także sposób ujęcia rzeczywistości Orientu w warstwie dźwiękowej, tj. stricte muzyczny orientalizm opery.

W grudniu 1948 roku Kassern otrzymał zamówienie z Ministerstwa Kultury i Sztuki na napisanie opery dla scen polskich i zaproponował właśnie operę według dramatu *Koniec Mesjasza* Jerzego Żuławskiego. Z powodów, które dziś wydają się oczywiste, propozycja ta nie mogła zyskać aprobaty ówczesnych władz³². Już po rezygnacji ze służby dyplomatycznej (w 1948 roku) i z perspek-

²⁹ Za: Violetta Kostka, op. cit., s. 21. Kassern wziął katolicki ślub kościelny z Longiną Turkowską, był ojcem chrzestnym Krystyny Dymaczewskiej — siostrzenicy swojej żony. Za: „Głos Wielkopolski”, 20 Marca 2004, dostępne na <http://www.turkowski.info/zycie/kassern.html>.

³⁰ Informacje te zawarł Kassern w sprawozdaniu dla Związku Kompozytorów Polskich datowanym na 1 marca 1948 roku, podpisany t.s. [Tadeusz Sroczyński] — było to imię i nazwisko szwagra żony, pod którym ukrywał się w czasie swojego wojennego pobytu w Warszawie): t.s. [Teodor Sroczyński=Tadeusz Kassern], *T. Kassern. Sylwetka kompozytorska*, 1948, maszynopis, Archiwum Związku Kompozytorów Polskich w Warszawie, s. 5. Za: Violetta Kostka, op. cit., s. 131.

³¹ Wkrótce po zakończeniu wojny, 31 października 1945 roku Kassern został mianowany „attaché kulturalnym do spraw kulturalno-oświatowych” w Konsulacie Generalnym RP w Nowym Jorku (z datą objęcia funkcji z dniem 1 grudnia 1945 roku), w styczniu 1947 awansował na „radcę kulturalno-oświatowego” w Wydziale Kulturalno-Oświatowym, a od sierpnia 1947 pełnił funkcję „konsula”. Ponadto w październiku 1947 roku został delegatem polskim do spraw kulturalnych przy Organizacji Narodów Zjednoczonych. Za: Violetta Kostka, op. cit., s. 146–147.

³² Kassern zaproponował w zamian inną operę, o tematyce zdecydowanie mniej „podejrzanej ideologicznie”. Zachował się dokument, w którym Kassern napisał: „Zgodnie z porozumieniem z Wicepr. Dep. dr Zofią Lissą zobowiązuję się napisać operę kukielkową w 3 aktach p.t. ‘Drewniaczek’ (‘Pinokio’). Szczegółowe warunki będą ustalone w umowie mającej być [nieczytelne — napisana?] do pół roku. Tadeusz Kassern. New York, 542 West 113 Street.” Za: Violetta Kostka, *Opera The Anointed Tadeusza Kasserna jako kompozytorska odpowiedź na Holocaust*,

tywy „rezydenta” starającego się o statut imigranta³³ kompozytor zrelacjonował ten fakt następująco:

Po wojnie, w Polsce, otrzymałem zamówienie na operę. Zasugerowałem *Mesjasza* upamiętniającego powstanie w getcie, lecz zostałem surowo upomniany i otrzymałem zakaz pisania tej opery, gdyż komunistyczny rząd uznawał to za faworyzowanie żydowskich narodowych tendencji, a temu komuniści silnie się przeciwstawiali. Zrozumie Pan, dlaczego teraz — mieszkając w tym wolnym kraju — jestem tak głęboko przywiązany do komponowania tego dzieła³⁴.

Wkrótce Kassern podjął starania o otrzymanie zamówienia na tę operę już na gruncie amerykańskim, w The Koussevitzky Music Foundation. Jej założyciel, Sergiusz Kusewicz, od lat z powodzeniem działający w Ameryce jako dyrygent, był entuzjastą nowej muzyki. Celem fundacji było, podobnie jak w pewnym zakresie i dziś, wspieranie twórczości kompozytorów różnych narodowości poprzez zamówienia na napisanie utworów i gwarantowanie pokrycia kosztów ich wykonania. Już w maju 1949 roku Kassern otrzymał od fundacji zamówienie na operę *The Anointed* i zaczął wówczas bardzo intensywną pracę, zarówno nad adaptacją sztuki Żuławskiego dla potrzeb angielskojęzycznego libretta, jak i nad muzyką swojego pierwszego utworu powstałego na wychodźstwie³⁵.

Powołując się na jedyne zachowane materiały źródłowe odnoszące się do genezy opery *The Anointed*, a mianowicie kilkakrotnie tu cytowany list Kasserna do Juliusa Rudela, trzeba pamiętać o okolicznościach, w jakich ta autoegzegeza

w: „Muzykalnia” VII. *Judaica* 2, s. 3. Dostępne na: http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/kostka_muzykalnia_7_judaica2%281%29.pdf.

³³ Wizę imigracyjną (zgodę na pobyt stały w USA) otrzymał Kassern dopiero 26 września 1956 roku (za: Violetta Kostka, *Tadeusz Zygfryd Kassern...*, op. cit. s. 169). Zmarł niecałe osiem miesięcy później — 2 maja 1957 roku.

³⁴ List T. Kasserna do Juliusa Rudela z 22 października 1950, BUW, K-LXXXI, w tłumaczeniu z angielskiego Violetty Kostki. Za: Violetta Kostka, *Tadeusz Zygfryd Kassern...*, op. cit., s. 186.

³⁵ Otrzymanie zamówienia odebrał jako szczególne wyróżnienie: „Od roku piszę operę zamówioną przez Koussevitzky Music Foundation (jestem jedynym na przestrzeni 20 lat kompozytorem polskim, który otrzymał tę „commission”). Jest to wyróżnienie bardzo to cennie, najwyższa kategoria uznania w kraju, który nie zna innych nagród” — fragment z listu Tadeusza Kasserna do Romana Palestra z 10 czerwca 1950 roku, BUW, K-LXXXI. Za: Violetta Kostka, *Tadeusz Zygfryd Kassern...*, op. cit., s. 187. W liście do Juliusa Rudela Kassern uznał tę operę za swoje *opus vitae*. Zob. List Tadeusza Kasserna do Juliusa Rudela z 22 października 1950, BUW, K-LXXXI, w tłumaczeniu z angielskiego Violetty Kostki. Za: Violetta Kostka, *Tadeusz Zygfryd Kassern...*, op. cit., s. 189.

została sformułowana³⁶. Biorąc pod uwagę fakt, że w roku 1948 dramat *Koniec Mesjasza* Żuławskiego mógł — ze względu na sposób ujęcia historycznej tematyki żydowskiej czy stylistykę — uchodzić za przebrzmiały, zastanawia kwestia innych jeszcze przesłanek dokonania przez kompozytora takiego wyboru bądź podtrzymania wcześniej powziętej decyzji o wyborze na materiał libretta tego właśnie tekstu, a zwłaszcza samego tematu — historii o Sabbataju Cwi. Kassern, jako niedawny jeszcze dyplomata, musiał orientować się w klimacie politycznym, jaki panował w Ameryce lat powojennych wokół kwestii hitlerowskiej zagłady Żydów podczas II wojny światowej. Można mieć jednak wątpliwości, czy znana mu była ówczesna postawa głównych amerykańskich organizacji żydowskich wobec tego problemu, pozostająca w zgodzie z zimnowojennymi priorytetami rządu Stanów Zjednoczonych, dotyczącymi także stosunku do powstałego w 1948 roku państwa żydowskiego³⁷. Zdaniem Normana Finkelsteina, ówczesne „żydowskie elity w Ameryce »zapomniały« o hitlerowskim holokauście, ponieważ Niemcy — a od 1949 r. Niemcy Zachodnie — stały się kluczowym powojennym sojusznikiem Stanów Zjednoczonych w ich konfrontacji ze Związkiem Radzieckim”³⁸. W atmosferze tego dyskretnego konfliktu interesów „grzebanie się w przeszłości niczemu więc nie służyło, a nawet komplikowało sprawy”³⁹. W tamtych latach donośnie o holokauście mówiła natomiast amerykańska lewica żydowska, która sprzeciwiała się zimnowojennemu przymierzowi USA z Niemcami, skierowanemu zarazem przeciwko ZSRR. W tych okolicznościach pamięć o hitlerowskim holokauście uchodziła w Ameryce za przejaw komunizowania. Wszelkie inklinacje tego typu odbierano wrogo i piętnowano — była to przecież epoka ekspansywnego makkartyzmu i tzw. „czerwonej paniki” (Second Red Scare⁴⁰). Co więcej, żydowskie elity w Ameryce od początku żywiły wobec nowo powstałego państwa żydowskiego poważne obawy, wynikające głównie „ze strachu przed zarzutem o »podwójną lojalność«”⁴¹. Pierwsze lata istnienia Państwa

³⁶ Można uznać, że w liście tym Kassern przedstawiał swojemu zwierzchnikowi powody zaangażowania w pracę nad operą, które skutkowało prawdopodobnie mniejszą dyspozycyjnością kompozytora w pracy dydaktycznej (Julius Rudel był dyrektorem Third Street Music School Settlement — szkoły muzycznej, w której Kassern wówczas pracował).

³⁷ Proklamacja niepodległości Państwa Izrael miała miejsce 14 maja 1948 roku.

³⁸ Norman Finkelstein, *Przedsiębiorstwo holokaust*, przekł. Mateusz Szymański, Warszawa 2001, s. 26.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Druga fala „wojującego” antykomunizmu w USA przypadła na lata zimnej wojny, tj. 1947–1957 (pierwsza: 1919–1921).

⁴¹ Norman Finkelstein, op. cit., s. 30.

Izrael były bowiem zdominowane przez ideologię syjonizmu socjalistycznego pod przewodnictwem Dawida Ben Guriona. Postrzeganie polityki Izraela, nie tylko przez Amerykę zresztą, zmieniło się dopiero po podpisaniu przez premiera Ben Guriona w 1952 roku umowy z Niemcami o odszkodowaniach dla żydowskich ofiar hitleryzmu⁴². Trzeba także pamiętać o nieprzychylnym (a nawet wrogim) ówczesnym stosunku syjonistów i władz nowo powstałego Państwa Izrael do tych Żydów, którym udało się przeżyć hitlerowskie obozy koncentracyjne, ponieważ „holocaust w myśl ideologii syjonistycznej był zaprzeczeniem starożytnego bohaterstwa Masady, z bezwonnymi, pozbawionymi siły ofiarami pędzonymi na śmierć”⁴³.

Można założyć, iż odmowa wsparcia dla realizacji opery o tematyce żydowskiej, z jaką Tadeusz Z. Kassern spotkał się w grudniu 1948 roku w Polsce ze strony komunistycznego aparatu władzy, jawiła się kompozytorowi jako atut w jego analogicznych staraniach podejmowanych już po drugiej stronie żelaznej kurtyny. Mogła to być dodatkowa przesłanka, dla której Kassern zdecydował się na podtrzymanie na gruncie amerykańskim zamiaru napisania opery, wstępnie zadeklarowanej jako realizacja zamówienia dla potrzeb scen polskich. Jednak tematyka i przesłanie opery, mające zeń uczynić „dramatyczno-muzyczny pomnik (pierwszy w historii opery) walki narodu żydowskiego o wolność”⁴⁴, z tytułowym Sabbatajem Cwi jako historycznym rzecznikiem tej walki, najwyraźniej stało się w Ameryce — „w tym wolnym kraju”⁴⁵ — paradoksalnie jej kłopotliwym ideologicznym balastem. Był to wprawdzie w USA okres najbardziej ofensywnego antykomunizmu, wręcz psychozy stałego zagrożenia radziecką infiltracją, ale przekładało się to zarazem na nieprzychylność wobec syjonizmu, którego socjalistyczne oblicze zdominowało politykę młodego izrael-

⁴² Fakt ten wywołał protesty tych Żydów, którzy odebrali to jako „prowadzenie interesów” z Niemcami. Posunięcie to uznawane jest dziś za początek tzw. „przedsiębiorstwa holokaust”, wiąże się z nim także początek tzw. „religii Holokaustu” czy holokautyzmu w ogóle. Kwestia ta, obrosła już w dość obfitą literaturę, wykracza poza zakres problematyki niniejszego artykułu.

⁴³ Hugon Hajducki, „*Religia Holokaustu*” a dialog żydowsko-katolicki, cz. I, „Zawsze wierni” 2001, nr 5 (42), dostępne na: http://www.piusx.org.pl/zawsze_wierni/artukul/418/486. Przypomnieć należy także o szykanach, jakie spotykały ocalałych z zagłady Żydów, ze strony Ben Guriona i innych polityków syjonistycznych: „odcinano się od tych, którym udało się przeżyć nazistowskie obozy śmierci, gdy przybywali oni do Izraela po wojnie. Nazwano ich w izraelskim slangu »sabon« — „mydło” (Kataw Zar, *Dyskretny zapach dwulicowości*, „Najwyższy Czas”, 15 I 2000, s. 40).

⁴⁴ Por. List Tadeusza Kasserna do Juliusa Rudela z 22 października 1950, op. cit.

⁴⁵ W cudzysłowach ujęte są sformułowania użyte przez kompozytora w liście do Juliusa Rudela, op. cit.

skiego państwa. Żydowska państwowość (a więc już osiągnięty cel żydowskich dążeń narodowowyzwoleńczych) postrzegana była jako programowo lewicowa, zarówno przez Amerykanów, jak i wpływowe środowiska żydowskie w Ameryce, które w dziedzinie kultury, zwłaszcza muzyki, były szczególnie liczne i decydenckie⁴⁶. Zwłaszcza dla tych ostatnich idea zjednoczenia w granicach jednego państwa wszystkich Żydów żyjących w diasporze — stanowiąca stały historyczny element żydowskiego mesjanizmu — była wówczas jednym z najbardziej niewygodnych tematów. Żydzi amerykańscy generalnie niechętnie odnosili się bowiem do pomysłu opuszczenia Stanów Zjednoczonych.

Kassern ukończył operę *The Anointed* w 1951 roku i złożył partyturę w The Koussevitzky Music Foundation, jednak nie doszło do wykonania dzieła, którego potencjalnym odbiorcą miała być publiczność amerykańska lub zachodnioeuropejska⁴⁷. Jeszcze przed ukończeniem pracy nad kompozycją Sergiusz Kusewicz zmarł (jego pamięci dedykowana jest opera). Można jednak sądzić, że nie był to jedyny powód niezaistnienia na scenie czy choćby tylko wykonania koncertowego opery (prawykonanie były naturalną konsekwencją zamówienia danego utworu przez Fundację, działającą po śmierci jej założyciela nieprzerwanie do dziś⁴⁸). Klimat społeczno-polityczny w USA lat powojennych nie sprzyjał wykonaniu, a z pewnością nie sprzyjałby powodzeniu opery Kasserna, skupionej na tematyce, która w tamtych czasach była politycznie niewygodna⁴⁹. Te zawile ideowe konteksty i funkcjonalne uwarunkowania rzutują w sposób kluczowy na problematykę orientalizmu zarówno w librecie, jak i w muzyce opery *The Anointed*.

⁴⁶ Większość osób, z którymi Kassern nawiązał amerykańskie kontakty, starając się zaistnieć jako kompozytor w Ameryce, były żydowskiego pochodzenia. Wymienić można przykładowo Sergiusza Kusewickiego, Juliusa Rudela czy Paula Arona.

⁴⁷ Według przekazu Michała Kondrackiego Koussevitzky miał w planach wykonanie opery *The Anointed* Kasserna w La Scali. Zob. Michał Kondracki, *Zgon Tadeusza Kasserna*, „Kultura” 1957, nr 9 (wrzesień), s. 120. Przegląd dzieł zamówionych przez Fundację w tamtych latach pozwala stwierdzić, że normą było wspomagane przez Fundację prawykonanie dzieł, zwykle w bardzo krótkim czasie od ich ukończenia.

⁴⁸ The Koussevitzky Music Foundation obecnie także systematycznie przyjmuje aplikacje w konkursach na zamówienia utworów (zob.: <http://www.koussevitzky.org>).

⁴⁹ Również w Polsce nie udało się doprowadzić do realizacji opery, choć Michał Kondracki poczynił pewne starania w tym zakresie, podejmując rozmowy z Zygmuntem Latoszewskim w celu doprowadzenia do wystawienia tego dzieła w Operze Bałtyckiej w Gdańsku. Za: Violetta Kostka, *Tadeusz Zygfryd Kassern...*, op. cit., s. 189.

Reprezentacja Orientu w operze Tadeusza Kasserna — cechy i kontekst

Libretto

Podjmując się przygotowania libretta swojej pierwszej opery Kassern przyjął rozwiązanie, na które kompozytorzy decydują się rzadko. Choć samodzielne adaptowanie tekstów literackich stanie się zasadą w całej dość bogatej twórczości operowej Kasserna⁵⁰, tłumaczenie na język angielski i adaptacja sztuki Żuławskiego napisanej specyficznym, archaizującym stylem, musiało być szczególnym wyzwaniem dla kompozytora⁵¹. Wyjątkowa trudność zadania wiązała się przede wszystkim, jak można sądzić, z adaptacją dramatu historycznego — którym jest sztuka *Koniec Mesjasza* Andrzeja Żuławskiego — dla potrzeb opery lirycznej — jaką miało być sceniczne dzieło muzyczne *The Anointed*.

Ujmując najbardziej ogólnie zakres zmian, jakich dokonał Kassern w adaptacji tekstu oryginalnego, wymienić należy: zmniejszenie liczby postaci (z dwudziestu pozostało dziewięć), ograniczenie wątków i symplifikację problematyki dramatu oraz zniwelowanie niuansów językowych (archaizmów, typowo polskich orientalizmów i młodopolskiego manieryzmu stylistycznego), co po części wynikało po prostu z dostosowania tekstu literackiego do specyfiki opery jako gatunku muzycznego.

W dramacie Żuławskiego postacie Żydów przedstawione zostały w dużym zróżnicowaniu, jako podzielone, a nawet skłócone, także w kwestii tak zasadniczej, jak uznanie Sabbataja za swojego mesjasza. Kassern natomiast, dokonując selekcji i eliminacji osób dramatu, stworzył dość jednorodny i w pewnym sensie wyidealizowany obraz narodu wybranego — jednomyślnego, zgodnego i oczyszczzonego z elementów kontrowersyjnych, kontekstów i ewentualnych podtekstów rzucających na niego niekorzystne światło. Usunął postać Żyda Chalebiego, sułtańskiego kolaboranta, a Chakima-baszę Didona, renegata (przechrztę) żydowskiego i lekarza przybocznego sułtana (i jego alchemika) zamienił na Hakima Paszę („Hakim Pasha — the Sultan’s physician”). Zrezygnował ponadto

⁵⁰ Kassern ma w dorobku sześć oper i dwa utwory sceniczne z muzyką i sam opracował ich angielskojęzyczne libretta, w większości stanowiące adaptację tekstów literackich.

⁵¹ Nie istniało wówczas i nie istnieje do dziś tłumaczenie na język angielski dramatu *Koniec Mesjasza* Żuławskiego. Oprócz tłumaczenia na język rosyjski, dokonanego jeszcze z rękopisu, przez Aleksandra Wozniesińskiego (informacja o tym podana jest w pierwszym wydaniu polskim), w czasie, w którym Kassern pracował nad librettem swojej opery dostępne było jedynie wspomniane już tłumaczenie na język hebrajski.

z tych osób dramatu, które wносиły elementy mistyczne, kabbalistyczne i spirytualistyczne (jako duchowo niepewne): z Trzech kabbalistów⁵² i Dziewczyny (miała wizję i „duch przez nią mówił”). Usunął ponadto postać rzezańca Kyzlara-baszę i chór rzezańców (być może także ze względu na fakt, że odbiorcą opery miała być ówczesna purytańska publiczność amerykańska).

Głębsza analiza modyfikacji dokonanych przez Kasserna pozwala na stwierdzenie gruntownej depolonizacji (czy raczej: odpolszczenia) dramatu Żuławskiego. Kompozytor konsekwentnie wyeliminował wszystkie postacie związane z Polską, wątki polskie czy jakiegokolwiek *implicite* odniesienia do Polski („sprawy polskiej”) i jej rzeczywistości, których w dramacie Żuławskiego było niemało. Tym kluczem tłumaczyć można fakt usunięcia przez Kasserna postaci Nehemjasza Kohena („żyd z Polski, jałmużnik”), której Żuławski przypisał szczególną rolę w swoim dramacie: ów „starzec świątobliwy [...] mąż przed Panem prawy”⁵³ jako jedyny spośród Żydów przybyłych ze świata okazał litość upadłemu Sabbatajowi i, znalazłszy sens jego upadku, tchnął nadzieję w lud żydowski na przyjście prawdziwego Mesjasza. Kassern wyeliminował również postacie „żydów z Polski”, przybyłych na spotkanie z Mesjaszem „z kraju nieszczęść i krwi!” (o których Żuławski w didaskaliach napisał: „Nędznie są odziani, zmęczeni podróżą daleką, załękli”⁵⁴). W rezultacie zniknęły także wątki lub akcenty polskie eksponowane przez Żuławskiego w różnych momentach akcji, także opisy wydarzeń, jakie miały miejsce w Polsce (np. kozackich rozbojów, gwałtów i mordów na polskich Żydach⁵⁵) oraz sceny, w których Sabbataj kierował do przybyszów z Polski specjalne pouczenia⁵⁶.

Jako element Kassernowskiej strategii odpolszczenia dramatu Żuławskiego odczytać można także wprowadzenie postaci Miriam (żony Sabbataja). Faktycznie w 1666 roku żoną mesjasza-apostaty (drugą lub trzecią z kolei) była Sara — polska Żydówka. Z przekazów historycznych wiadomo, że została uratowana przez polskich chrześcijan z rzezi kozackiej i oddana, jako sześćioletnia sierota, do katolickiego klasztoru. Po dziesięciu latach uciekła z niego i przemierzała Europę — m.in. przez Holandię i Włochy — utrzymując się okresowo z prosty-

⁵² Zachowana jest pisownia zastosowana przez Żuławskiego.

⁵³ Jerzy Żuławski, op. cit., s. 17.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ „Miasta się palą, a dziw, że nie gaśnie płomień od krwi, na pożar wylanej! — Burza kozacka wzmaga się znowu i my uciskani, my pod kopyta końskie rzuceni mamy znowu noże na gardłach! Dorosza rozbójnicy świętych mężów zarzynają, grabią mienie kupcom, znojem życia zebrane, gwałcą niewiasty nasze, a dziewczom nieletnim łona rozpruwają...” (ibidem, s. 18).

⁵⁶ Ibidem, s. 32.

tucji⁵⁷ (trzeba tu dodać, że nawet u Żuławskiego Sara jest przedstawiona w pewnym oddaleniu od faktów z jej biografii, tj. jako „nietknięta” oblubienica mesjasza — dziewica).

Usuając z dramatu Żuławskiego wszystkie polskie elementy, przypisane w czasie akcji dramatu wielonarodowemu obszarowi Rzeczypospolitej Obojga Narodów, Kassern stworzył w librecie opery klarowną relację: główny bohater i jego naród (Żydzi) kontra sułtan i jego poddani (Imperium Osmańskie). Wyeksponował tym samym opozycję: żydzi (wyznawcy judaizmu) *versus* innowiercy i nie-Żydzi (w sensie narodowym). W tym dychotomicznym układzie owymi „innymi” (obcymi) są jedynie wyznawcy islamu, ale już nie goje Polacy — chrześcijanie, skrupulatnie usunięci z libretta.

W swojej adaptacji Kassern pozostawił większość osób dramatu reprezentujących stronę osmańską (usunął jedynie postać Kyzlara-baszy, rzezańca, przełożonego dworu sułtana, i Chadzi-beja, kasztelana zamku Damir-Tasz, w którym Sabbataj był więziony). Wyeliminował natomiast aż jedenaście postaci żydowskich (w tej większości są: Samuel Primo, pisarz nadworny Mesjasza; Józef Chalebi, saraf-basza sułtański, podskarbi sułtana⁵⁸; Nehemjasz Kohen, żyd⁵⁹ z Polski, jałmużnik; Żyd z Amsterdamu; Żyd z Hiszpanii; Nędzarcz żydowski; Stary żyd; Dziewczyna i Trzej kabbaliści). Zrezygnował także z żydowskich postaci zbiorowych: cztery „chóry” (uczonych żydowskich, dworu Mesjasza i Sary, Żydów z różnych stron świata, tłumu kobiet i dzieci) zastąpił dwoma (Chorus of Jews; Talmudists). Pozostawił jednak większość chórów reprezentujących stronę nie-żydowską: z siedmiu usunął trzy (chór dworu sułtana, łuczników i rzezańców).

W przeciwieństwie do osób dramatu Żuławskiego gros postaci libretta Kasserna reprezentuje zatem świat Orientu. Z piętnastu postaci żydowskich pozostały jedynie cztery, a z siedmiu orientalnych — pięć (sułtan Mohammed IV⁶⁰, wielki wezyr Ahmed Kepri, Mufti Vanni — muzułmański wysoki zwierzchnik duchowny⁶¹, dowódca janczarów Hassan Aga i Hakim Pasha, lekarz suł-

⁵⁷ Zob. hasło „Shabbethai Zebi b. Mordecai”, w: *Jewish Encyclopedia*, op. cit.

⁵⁸ W opisie osób dramatu Józef Chalebi został przedstawiony jako saraf-basza sułtański, podskarbi Mesjasza [podkr. R.S.], a z didaskaliów w samym tekście oraz z treści dramatu wynika, że Chalebi był Żydem, ale podskarbiem sułtana, nie Mesjasza (por. Jerzy Żuławski, op. cit., s 25).

⁵⁹ W pisowni oryginalnej Żuławskiego słowo ‘żyd’ pisane jest zawsze małą literą.

⁶⁰ Pisownia zastosowana przez Kasserna.

⁶¹ U Żuławskiego: Wanni, mufti i kaim-makam (czyli islamski zwierzchnik religijny i jednocześnie — kaimakam, czyli lokalny przedstawiciel władzy centralnej, urzędnik, niekiedy zastępca wezyra); u Kasserna stał się „Mufti Vanni — Moslem Highpriest”.

tana). Taki dobór i przegrupowanie osób dramatu odczytać można jako odzwierciedlenie sytuacji zdominowania głównego bohatera przez „Innych” (muzułmanów), na obczyźnie. Ponadto kompozytor dodał nie występującą u Żuławskiego postać Muezina. Wymienił ją wśród osób dramatu („A Muezzin — tenor”), jednak z partytury i didaskaliów wynika, że w rzeczywistości jest to jedynie głos muezina. Postać ta nigdy nie ma pokazać się publiczności ani tym bardziej stać się faktycznym uczestnikiem akcji — każdorazowo jedynie słycać jego śpiew zza sceny. Modyfikacje powyższe określić można mianem „orientalizacji” obsady opery.

Muzyka

Między historią osnutą na faktach z życia żydowskiego mesjasza-apostaty w ujęciu Żuławskiego a operą liryczną Kasserna zarysowują się istotne różnice dotyczące koncepcji fabularno-dramaturgicznej i eksponowanych wątków treściowych. Kompozytor zdecydowanie uwydatnił, przede wszystkim w warstwie muzycznej i za pomocą środków techniki kompozytorskiej, osobisty aspekt dramatu Sabbataja Cwi jako człowieka, który — sprzeniewierzając się swojemu narodowi i wierze przodków — przyjął wprawdzie islam i uznał zwierzchnictwo sułtana, ale zrobił to pod wpływem uczucia do kobiety, w obliczu zagrożenia śmiercią i w poczuciu osobistego prawa do życia i miłości.

Kulminacją dramaturgiczną opery *The Anointed* nie jest, jak to ma miejsce w sztuce Żuławskiego, moment apostazji fałszywego żydowskiego Mesjasza, kiedy wypowiada on szahadę — islamskie wyznanie wiary (akt IV, scena II, t. 128, s. 466), ale scena miłosna Sabbataja i Miriam (akt III, scena I), której miejsce akcji Kassern przeniósł do sypialni Sabbataja⁶². To ona nacechowana została przez kompozytora najbardziej intensywną emocjonalnością i szczególnym napięciem wyrazowym⁶³. Jej muzyczno-dramaturgiczne apogeuum następuje bezpośrednio po epizodzie opatrzonym adnotacjami w partyturze: „He [Sabbataj] embraces Miriam in wild passion”; „Veils are coming down slowly”⁶⁴). Tworzy je instrumentalna *Passacaglia passionata*, programowo dookreś-

⁶² U Żuławskiego miejscem akcji aktu III jest „sala sklepiona na zamku Damir-Tasz”.

⁶³ Michał Kondracki napisał, że scena miłosna „posiada ogromny ładunek uczuciowy i niezwykle napięcie muzyczne zbliżone ciężarem gatunkowym do Tristana i Wozzecka” — zob. idem, *W piątą rocznicę śmierci T. Z. Kasserna*, „Ruch Muzyczny” 1962, nr 9, s. 16.

⁶⁴ „[Sabbataj] obejmuje Miriam w dzikiej namiętności”; „Kurtyna powoli opada” (tłum. polskie — R.S.).

lona przez kompozytora jako *Love Music*. Miłosne spełnienie kochanków ma wyrażać teraz już jedynie muzyka, którą w obrazowaniu tego, co dzieje się poza zasięgiem wzroku publiczności wspomagać mają efekty świetlne emitowane na opuszczoną kurtynę-ekran. Zmienność intensywności i kolorystyki tej dynamicznej iluminacji ma także ilustrować akcję rozwijającą się za zasłoniętą kurtyną:

The colors change gradually to a climatic glowing red and pale slowly to a silvery blue. The voice of a muezzin chanting his morning prayers begins to be heard when the color screen has become suffused with a limpid, light grey color⁶⁵.

Wyrazista na poziomie libretta sytuacja przeciwstawienia strony żydowskiej i tureckiej nie znalazła odzwierciedlenia w warstwie dźwiękowej (muzycznej). Partie wokalne wszystkich rzeczywistych postaci operowej adaptacji dramatu (z wyjątkiem muezina) nie są zindywidualizowane materiałowo, np. poprzez zróżnicowanie skalowe, meliczne, motywicze czy inne, umożliwiające ich audytywną etnoidentyfikację. Ich materiał dźwiękowy opiera się na różnych wyborach uniwersum 12-dźwiękowego z wymiennymi enharmonicznie dźwiękami⁶⁶, porządkowane atonalnie, w ścisłym związku z semantycznymi, brzmieniowymi i strukturalnymi cechami warstwy słownej. Wszystkie cechuje przewaga melodyki typu deklamacyjnego, z sylabicznym traktowaniem tekstu, i stosunkowo mały ambitus. Jedynie akcydentalnie wprowadził kompozytor

⁶⁵ „Kolory zmieniają się stopniowo do kulminacyjnej jaskrawej czerwieni i bledną powoli do srebrzystego błękitu. Głos muezina śpiewającego swoją poranną modlitwę staje się słyszalny, kiedy barwna kurtyna pokryje się klarownym, jasnoszarym kolorem” — zob. manuskrypt partytury, s. 395 (tłum. polskie — R.S.). Adnotacje w partyturze są w języku angielskim, tytuł i didaskalia na stronach tytułowych poszczególnych aktów (opisy miejsca i czasu akcji) są w większości w dwóch językach: angielskim i włoskim.

⁶⁶ Kondracki sformułował tezę o zastosowaniu przez Kasserna systemu 21-stopniowego, który „jest znacznie mniej rygorystyczny, dając większe możliwości kompozytorowi” (idem, *Życie muzyczne w USA. I. Nowy Jork. Uwagi wstępne. Kassern*, „Ruch Muzyczny” 1957, nr 3, s. 10–11). Chodzi tu de facto o posługiwanie się przez Kasserna zbiorem dźwięków: his, c, cis, des, d, dis, es, e, eis, fes, f, fis, ges, g, gis, as, a, ais, b, h, ces. Tezę tę rozwija także Violetta Kostka (eadem, *Tadeusz Zygfryd Kassern...*, op. cit., s. 195), przedstawiając ów zbiór w postaci trzech skal: bezznakowej, krzyżkowej i bemolowej, które Kassern miałby stosować „w celu szybkiego wykorzystania pełnej skali chromatycznej”. Wydaje się jednak, że chodzi w tym przypadku po prostu o stosowanie materiału 12-dźwiękowego, w którym poszczególne stopnie są enharmonicznie wymienne i optymalizację tej wymienności w zapisie partyturowym, czyli nieużywanie podwójnie alterowanych dźwięków, np. *deses* czy *gisis*), co daje zbiór: his/c–cis/des–d–dis/es–eis/fes–f–fis/ges–g–gis/as–ais/b–h/ces.

kilka drobnointerwałowych, wąskozakresowych melizmatów w partiach niektórych postaci dramatu, ale nie tych, które reprezentują stronę turecką (choć melizmaty są jednymi ze strategicznych formuł orientalizacji), ale postacie Żydów (np. Nathana, na początku I aktu — od t. 121 czy Sabbataja, akt III, t. 88 i 92).

Technika ekspresyjno-wokalna zastosowana w *The Anointed* generalnie najbliższa jest *recitativo accompagnato*, a w kilkunastu fragmentach nawiązuje wprost do *Sprechgesang* — ekspresjonistycznej techniki wokalnej (mówionego śpiewu), w postaci znanej np. z dzieł Arnolda Schönberga i Albana Berga⁶⁷. Opracowanie melodyczno-rytmiczne wszystkich solowych partii wokalnych (a także większości chóralnych) w przeważającej mierze odwzorowuje lub imituje prozodję tekstu w języku angielskim — jego akcenty, intonację i iloczas. Sporo jest repetowanych wysokości dźwięków, dominują interwały sekund i tercji (w tym kontekście trytony stosowane są dla efektu wzmocnienia prozodycznego intonowanych wyrazów lub ich sylab).

Także na poziomie mikroformalnym (składniowym) warstwa muzyczna podporządkowana została warstwie tekstowej⁶⁸. Narracja muzyczna partii wokalnych jest nieciągła, tworzy ją następstwo oddzielanych pauzami krótkich motywów lub formuł melodycznych. Służy to czytelnemu przekazowi treści artykułowanej w poszczególnych wyrazach lub krótkich ciągach wypowiedziowych, konsekwentnie izolowanych ciszą.

Intensyfikacja ekspresji w momentach zwrotów akcji i mikrokulminacji dramaturgicznych, niezależnie od jej rodzaju (zarówno dramatycznej, jak i lirycznej), wiąże się ze zwiększeniem użycia interwałów szerokok zakresowych — septym, sekst i kwint (zob. np. *passionato ff* w akcie I, scena II, t. 351–354 czy duet Sabbataja i Miriam w scenie miłosnej, akt III, scena 1). Reguła ta dotyczy także partii instrumentalnych (zob. głosy instrumentalne towarzyszące partii Sułtana, wykonywanej *marcato, with a sadistic jeer*, akt II, scena 1, t. 116 i n. czy instrumentalna *Love Music — Passacaglia passionata*, akt III, scena 1).

⁶⁷ Kassern zastosował zapis w postaci krzyżyków (zamiast główek nut) umieszczonych na pięciolinii, a więc dookreślił w przybliżeniu wysokości poszczególnych dźwięków. Jest to jedna z technik zapisu, zastosowana np. przez Arnolda Schönberga (*Gurrelieder*). W utworach samego Schönberga funkcjonowały także inne sposoby zapisu tej techniki wykonawczej: w postaci wartości rytmicznych na pojedynczej linii (np. w *A Survivor from Warsaw*) lub nut bez główek (np. w *Pierrot lunaire*).

⁶⁸ Jest to więc przykład autonomizacji tekstu (zob. np. Herman Sabbe *O związku pomiędzy kreacją tekstu słownego i muzycznego w kompozycji wokalnej. Przyczynek do teorii muzyki współczesnej*, tłum. Zbigniew Piotrowski, w: „Res Facta” 1973, nr 7, s. 121 i n.).

Sekunda zwiększona — wykorzystywana przez samego Kasserna jako dominująca figura egzotyzacji orientalistycznej (i właśnie arabskiej) jeszcze w *Konercie na głos i orkiestrę op. 9* (1928)⁶⁹ — w powstałej ponad dwadzieścia lat później operze *The Anointed* pojawia się sporadycznie. Występuje np. w pierwszej scenie aktu II (*Scherzo*), w warstwie towarzyszącej realizowanemu przez obój nadrzędnemu planowi melodycznemu, w partiach instrumentów smyczkowych, wibrafonu i klawesynu (descendentalne *cis–b*, t. 5 i n.). Jest to scena rozgrywająca się w malowniczej scenerii ogrodów sułtana Mohammeda IV. Kompozytor wprowadził w niej, w miejsce występujących w sztuce Żuławskiego neutralnych „tancerek”, prezentujące się bardziej egzotycznie „Greek and African girls”. Głównym środkiem subtelnej egzotyzacji orientalnej staje się w tym przypadku osobliwość metrorrytmiki (polimetria sukcesywna: przemienność metrum 3/8 i 7/8, zmieniającego się co takt), kolorystycznie wsparta orientalizującym *alla turca* brzemieniem werbla, tamburynu, trianguła i marakasów. Efekt egzotyczności ponętnej tańca dziewcząt przed obliczem sułtana jest jednak w pewnym stopniu zneutralizowany za sprawą wybijającego się z instrumentarium orkiestry brzmienia klawesynu, wspieranego przez zdwajające go partie harfy i wibrafonu.

Konwersja głównego bohatera na islam i zarazem jego apostazja od judaizmu ma zasadnicze znaczenie dla historii gnostyckiego mesjanizmu żydowskiego i jego związków z mistycyzmem Wschodu. Z punktu widzenia kompozytorskiego sposobu ujęcia Orientu w operze opartej na historii z życia tureckiego Żyda wydaje się ona nie mieć istotnego znaczenia. Kiedy tytułowy bohater *The Anointed* wypowiada słowa szahady: „Allah is great! And Mohammed his prophet!” kompozytor nie używa dla ich oprawy orientalnego akcesorium, nawet choćby dla odmalowania dominacji sułtana jako reprezentanta strony tureckiej (orientalnych Innych). Wyznanie nowej wiary jest podkreślone dramaturgicznie (intensyfikacją ekspresji) i ukazane jako osobista klęska tytułowego bohatera.

Kluczowe znaczenie dla specyfiki Kassernowskiego ujęcia orientalizmu muzycznego w operze *The Anointed* ma partia głosu Muezina. Sprowadza się ona do naśladowania *adhanu* — wezwania wyznawców islamu do modlitwy, podczas którego powinni oni zaprzestać wykonywania wszelkich zajęć czy czynności i udać się do meczetu na modlitwę. Wypowiadanie *adhanu* przez niższego duchownego muzułmańskiego (arabskie *muadhhdhin*) z minaretu na

⁶⁹ Na ten temat zob. Renata Skupin, *Orientalizm w Konercie na głos i orkiestrę op. 8 Tadeusza Z. Kasserna*, w: *Analiza dzieła muzycznego. Historia. Teoria. Praxis*, tom III, red. Anna Granat-Janki, Wrocław (złożone do druku w 2013, planowana wersja angielska).

cztery strony świata, pięć razy dziennie, stanowi stały element pejzażu dźwiękowego krajów muzułmańskich, a z perspektywy zachodnioeuropejskiej jest stereotypowo określane mianem „śpiewu muezina”. Muzułmańskie wezwanie do modlitwy (arabskie *adhān* lub *azān*) jest rodzajem melodyjnej deklamacji tekstu złożonego z siedmiu lub ośmiu formuł, a zadaniem muezina jest donośne i zrozumiałe ich wypowiedzenie (z nienaganną wymową), choć większość odłamów dopuszcza, by tekst był śpiewany⁷⁰. Nie istnieją reguły muzycznej postaci *adhanu* — w różnych odłamach islamu czy w poszczególnych krajach muzułmańskich może być on zarówno recytacją na jednym dźwięku lub oscylującą wokół jednego dźwięku w bardzo wąskim zakresie materiałowym, jak i śpiewem bogatym w melizmaty, które cechuje stosunkowo duży ambitus. W niektórych regionalnych tradycjach struktura melodyczna *adhanu* opiera się na wybranym makamie (modelu melicznym), choć zasadniczo nie jest to akceptowane. Struktura rytmiczna inkantacji podporządkowana jest tekstowi i zależna od długości poszczególnych sylab. Melizmaty powiązane bywają z eksponowanym w tekście słowami i stereotypowymi zakończeniami formuł tekstu⁷¹.

W opracowaniu partii głosu Muezina w swojej operze Kassern oparł się, jak można sądzić, na najbardziej spopularyzowanej na Zachodzie (dzięki radiu czy egzotycznej turystyce) egipskiej postaci *adhanu*, która do dziś uznawana jest powszechnie za stereotypowy model i najczęściej imitowana⁷². Partia głosu Muezina w ujęciu Kasserna oddziałuje najsilniej, zgodnie z autentykiem, przede wszystkim poprzez warstwę słowną, która jest wycinkiem transkrypcji oryginalnego *adhanu*, a więc fragmentem tekstu w języku arabskim. W anglojęzycznej operze zapewnia jej to — jako partii obcej leksykalnie — odrębność językową, ale i swoistość dźwiękową (w sensie dźwięków mowy oraz ich „muzycznego” brzmienia).

Kompozytor wybrał trzy z siedmiu formuł *adhanu*⁷³, zapisując je w partyturze w dość swobodnej i uproszczonej transkrypcji (zob. tabela 1).

⁷⁰ Eckhard Neubauer/Veronica Doubleday, „Islamic religious music”, hasło w: Grove Music Online, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52787?q=Allahu+akbar&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.

⁷¹ Ibidem.

⁷² W źródłach biograficznych nie udało się znaleźć potwierdzenia, że Kassern miał możliwość zapoznania się z jakąś konkretną kulturą muzyczną kręgu muzułmańskiego i w ogóle był zainteresowany w sposób szczególny (i pogłębiony) muzyką tego obszaru.

⁷³ W różnych odłamach islamu poszczególne elementy mogą być opuszczane, powtarzane, także rozszerzane o dodatkowe formuły. Za: Jacek Stępiński, hasło „adhan”, w: *Mały słownik kultury świata arabskiego*, Warszawa, 1971, s. 26.

Tabela 1. Porównanie *adhanu* i warstwy słownej partii głosu Mueзина w operze *The Anointed* T. Z. Kasserna.

Transkrypcja zastosowana przez Kasserna	Oryginalny <i>adhan</i> w transkrypcji ⁷⁴	Tłumaczenie polskie autentycznego <i>adhanu</i>
Allahu akbar, Allahu akbar Allahu akbar, Allahu akbar!	1. Allahu akbar (x4)	Allah jest wielki
Ishhadu la ilaha i t lalla	2. Aszhadu anna la illah illa'llahu	Wyznaję, że nie ma Boga prócz Allaha
	3. Aszhadu ana Muhammadan rasul Allah	Wyznaję, że Muhammad jest wysłannikiem Allaha
Allahu akbar, Allahu akbar	4. Hajja 'ala's-salat	Przychodźcie na modlitwę
Lailla illa Alla	5. Hajja 'ala'-l-falah	Przychodźcie ku zbawieniu
	6. Allahu akbar	Allah jest wielki
Allahu, akbar Allahu akbar	7. La illaha illa'llah	Nie ma Boga prócz Allaha

Po ustaleniu izotopii semantycznej, którą w *The Anointed* narzuca wprowadzenie przez kompozytora głosu mueзина wypowiadającego tekst *adhanu*, wszelka inności tej partii daje się interpretować jako sposób ujęcia egzotyki Orientu w muzycznym dyskursie opery Kasserna⁷⁵.

⁷⁴ Transkrypcja za: Jacek Stępiński, op. cit.

⁷⁵ Izotopię rozumiemy tu w sensie nadany jej przez Umberto Eco, czyli jako spójność interpretacyjną sugerowaną przez orientalny temat. Na temat aplikacji pojęcia izotopii do analizy egzotyki orientalnego zob. Renata Skupin, *Izotopia semantyczna i jej zastosowanie w badaniach nad orientalizmem muzycznym — możliwości i ograniczenia*, „Aspekty Muzyki” 2011, tom 1, red. R. Skupin, s. 181–202.

Głos muezina jest częścią rzeczywistości zewnętrznej wobec miejsca akcji i fabuły opery, a z jej postaciami pozostaje w relacji dystansu i obcości. Po raz pierwszy słyszalny jest w zakończeniu sceny pierwszej aktu III: *behind the stage — sung f[orte] but heard p[iano]* (zob. przykł. 1). Jeszcze pięciokrotnie dochodzi z oddali (*from far distance — lontano — zob. przykł. 2*) i każdorazowo jedynie w scenach rozgrywających się w areszcie domowym Sabbataja, czyli w zamku Tamir-Tash. Zawsze słyszalny jest w scenach z wyłącznym udziałem postaci żydowskich i to kluczowych dla fabuły opery (Sabbataja i Miriam), co podkreśla relację przeciwstawienia dwóch światów (*inside – outside*) lub opozycji: żydowskie postaci dramatu — „wyobcowany” (egzotyczny) Muezin. Nawet jeśli głos Muezina towarzyszy partii Miriam, nie ma tworzyć z nią typowego duetu wokalnego, ale powinien być słyszalny jako „background for Miriam’s singing” (scena druga, akt III). Odrębność partii głosu Muezina wiąże się także z sugestią pewnej swobody wykonawczej w zakresie metrorytmicznym, czego wyrazem są bądź przerywane kreski taktowe (przykład 4, 5 i 6), bądź ich brak (przykł. 2 i 3).

Choć partia Muezina jest jedyną w całej operze tak zbliżoną do orientального autentyku, pozostaje zarazem słabo związana z konkretną, faktyczną i realną lokalizacją akcji dramatu, tj. miastem Adrianopol, a właściwie Edirne — miastem Imperium Osmańskiego. I nie chodzi tu o język lokalny — w czasie akcji sztuki (XVII w.) najwyższe warstwy społeczeństwa Imperium Osmańskiego posługiwały się tzw. tureckim osmańskim, niższe warstwy — lokalnymi dialektami, ale w inkantacjach religijnych, używany był (tak, jak i współcześnie) język liturgiczny islamu, czyli klasyczny język arabski (*'arabija*)⁷⁶. Kwestia dotyczy postaci dźwiękowej (muzycznej) partii Muezina: kompozytor upodobnił ją do zuniwersalizowanego, stereotypowego modelu *adhanu*. Przesłanek do tej tezy dostarczają następujące cechy opracowania tej partii:

- a) realizowana jest przez głos męski, niemal krzyczący, ale dobiegający *piano* zza sceny — jak głos muezina ze szczytu minaretu (choć w wyższym od autentyku rejestrze — w oktawie razkreslonej)⁷⁷;
- b) zawiera elementy melorecytacji łączone z melizmatami, a te ostatnie mają — zgodnie z preferowaną w autentycznych *adhanach* — stosunkowo niewielki ambitus (nie przekracza kwinty *c*¹–*g*¹);

⁷⁶ Zob. np. Józef Bielawski, *Język arabski*, w: *Mały słownik kultury świata arabskiego*, Warszawa 1971, s. 550 i n.

⁷⁷ Bliższy brzmieniu autentycznych *adhanów* byłby jednak rejestr i timbre barytonu.

- c) eksponuje powtarzalność formuły *Allahu akbar* (nie: *Allah akbar*, jak w większości zachodnich imitacji w XIX w. i z początku XX w., np. u Szymanowskiego);
- d) zachowuje kontekst — pozostaje inkantacją religijną (nie staje się, jak na przykład u Szymanowskiego⁷⁸, śpiewem muezina jako pieśnią-wyznaniem miłości do kochanki);
- e) stanowi tło dla akcji opery (jest elementem pejzażu dźwiękowego muzułmańskiego kraju, w którym akcja opery się rozgrywa), z zachowaniem pewnych realiów — jako poranne wezwanie do modlitwy, budzące Sabbataja i Miriam ze snu po upojnej nocy⁷⁹;
- f) wpisuje się w ogólną strukturę *adhanu* (kolejność poszczególnych formuł — por. tabela 1), choć tworzy wyselekcjonowany zestaw i bez elementów dodawanych zwykle do porannego wezwania⁸⁰;
- g) podzielona jest na frazy muzyczne podporządkowane strukturze tekstu, z przerwami pomiędzy wypowiedzeniami poszczególnych formuł *adhanu* (por. przykł. 1–6);
- h) przejmuje ogólny zarys melosu deklamacji (początek i zakończenie poszczególnych formuł), z charakterystycznym dla większości jego autentycznych upostaciowań interwałowym skokiem w kierunku wznoszącym na drugiej sylabie słowa ‘Allahu’ oraz z analogicznym wzniesieniem linii melodycznej w zakończeniu: między ostatnią sylabą słowa ‘Allahu’ a pierwszą słowa ‘akbar’, intonowanego na repetowanym dźwięku (g^1-g^1 , por. przykł. 1, 2 i 6).

⁷⁸ W jego *Pieśniach muezina szalonego* op. 42.

⁷⁹ Chodzi o wezwanie do modlitwy porannej, czyli tej, którą muzułmanie muszą odmówić przed wschodem słońca. Kassern jednak przesunął nieco w czasie to wezwanie, co wynika z instrukcji dotyczących zmienności kolorów światła: „głos muezina śpiewającego swoją poranną modlitwę staje się słyszalny, kiedy barwna kurtyna pokryje się klarownym, jasnoszarym kolorem”, symbolizującym, jak można sądzić, wschód słońca (zob. przypis 67).

⁸⁰ Por. przypis 75. Do porannego *adhanu* dodawane są słowa: „As-salat chajrun min an-naum” („Modlitwa jest lepsza od snu”). Za: Jacek Stępiński, op. cit.

360

Perdendosi

Muezzin's voice (behind the stage - sung *f* but heard *p*)
Al - la - hu ak bar, Al - la hu ak - bar

Cl. I *sf* *p*

Cl. II *p*

Timp. *p* *pp* *fpp*

Vbr. *mf* *p* *pp* *fpp*

Arp. *p* *pp*

V. I *p* *fpp*

V. II *pp* *fpp*

Vie. *p* *pp* *fpp*

Vc. *p* *pp* *fpp*

Cb. *p* *pp* *fpp* *attacca*

Przykład 1. Tadeusz Z. Kassern, *The Anointed*, akt III, scena 1, t. 358–360

(from far distance - lontano)

Muezz. *f*

Al - la - hu ak bar, Alla hu ak - bar!

Przykład 2. Tadeusz Z. Kassern, *The Anointed*, akt III, scena 2, t. 369

Przykład 3. Tadeusz Z. Kassern, *The Anointed*, akt III, scena 2, t. 375Przykład 4. Tadeusz Z. Kassern, *The Anointed*, akt III, scena 2, t. 383–389Przykład 5. Tadeusz Z. Kassern, *The Anointed*, akt III, scena 2, t. 398–400Przykład 6. Tadeusz Z. Kassern, *The Anointed*, akt III, scena 2, t. 401–408

Choć Muezin nie jest rzeczywistą postacią sceniczną w operze *The Anointed*, dla problemu Kassernowskiego ujęcia Orientu w analizowanym dziele ma znaczenie emblematyczne. Jest autentycznym elementem pejzażu dźwiękowego historii, stanowiącej treść opery. Został arbitralnie dodany przez kompozytora do obsady opery (*characters*) i przedstawiony ze względnie obiektywną etnograficzną dokładnością i konsekwencją: jako *background* dla akcji opery. Sposób jego ujęcia w operze — jako elementu rzeczywistości przedstawianej (Orientu) — pozostał jedynie sposobem oddania *couleur locale*: głos Muezina posłużył za muzyczne *decorum* dla przedstawianej treści.

Z trzech rozpatrywanych w niniejszym studium poziomów reprezentacji Orientu — w dramacie Żuławskiego jako ujęciu literackim (młodopolskim), w adaptacji Kasserna w ramach libretta opery oraz w ujęciu muzycznym, środkami techniki kompozytorskiej — ten ostatni poziom wydaje się najbardziej

złożony, uwikłany w sieć różnorodnych ideowych i materiałowych odniesień oraz najtrudniejszy do rozpoznania. Nie bez znaczenia dla możliwości i ograniczeń tego rozpoznania pozostaje fakt, iż w przypadku Kassernowskiego orientalizmu, a w sposób modelowy w jego operze *The Anointed*, mamy do czynienia z hybrydyczną referencyjnością pozamuzycznych i muzycznych przedstawień Orientu.

SUMMARY

Representations of the Orient in Tadeusz Z. Kassern's opera *The Anointed* based on Jerzy Żuławski's drama *The End of the Messiah*

The title character of Andrzej Żuławski's drama *The End of the Messiah* (1911) is a historical figure of a Turkish-Jewish apostate messiah — Sabbatai Zevi (1626–1676). Żuławski exposes in his play, which contains many Polish elements, the idea of Jewish messianism in a mystical and national sense and his representation of the Islamic Orient has a pessimistic and escapist message. Tadeusz Z. Kassern in his own adaptation of the drama in his lyric opera *The Anointed* (1949–51) removed all Polish threads and added one oriental character: the Muezzin's voice, imitating an *adhan* — muslim call for prayer, which has a key importance for musical orientalism of the opera. Although it is presented with a relatively objective ethnographic accuracy, it creates an exotic background for the action — as a modern aspect of *couleur locale*. Muezzin's voice is always heard in the scenes with exclusive participation of Jewish main characters (Sabbatai and Miriam), which emphasizes the relation of antithetical worlds (inside – outside) or opposition: Jewish characters – alien (exotic) Muezzin. Opera *The Anointed* is an emblematic example of the hybrid referentiality of Kassern's musical orientalism.

KEYWORDS: Tadeusz Z. Kassern, *The Anointed*, opera, Andrzej Żuławski, *The End of the Messiah*, orientalism