

Uniwersytet Warszawski  
Wydział Polonistyki

Aleksandra Anna Kowalczyk  
Nr albumu: 307452

# Doświadczenie muzyki przez bohaterów filmów Tony'ego Gatlifa

Praca magisterska  
na kierunku kulturoznawstwo-wiedza o kulturze

Praca wykonana pod kierunkiem  
dr Pauliny Kwiatkowskiej  
Instytut Kultury Polskiej

Warszawa, wrzesień 2018

*Oświadczenie kierującego pracą*

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującego pracą

*Oświadczenie autora (autorów) pracy*

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora (autorów) pracy

## **Streszczenie**

Muzyka w filmach Tony'ego Gatlifa pełni bardzo złożoną rolę, która wykracza daleko poza ilustracyjność. Raz jest punktem wyjścia dla całej akcji, czasem niespodziewanie ingeruje w wydarzenia zmieniając ich bieg, ale bywa także po prostu ich tłem. Bohaterowie są bardzo wrażliwi na dźwięki, często sami są muzykami. Muzyka ma wpływ na ich działania, a tym samym na rozwój opowiadanej historii. Taka relacja człowieka z muzyką jest tutaj badana za pomocą kategorii doświadczenia muzycznego rozumianego jako intensywne przeżywanie o charakterze egzystencjalnym, na podstawie wybranych filmów: *Gadjo dilo* (1997), *Vengo* (2000), *Exils* (2004) i *Transylwanii* (2006). Interpretacja twórczości Gatlifa z perspektywy filmu drogi oraz przedstawiana w niej różnorodność kultur muzycznych pozwalają odpowiedzieć na pytanie o źródła tego rodzaju doświadczenia, pokazując jego wielopoziomowość i uniwersalność.

## **Słowa kluczowe**

Tony Gatlif, doświadczenie, muzyka, film, głos, ciało, trans, droga, liminalność, Cyganie, sufizm

## **Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)**

14700 kulturoznawstwo

## **Tytuł pracy w języku angielskim**

Experiencing music by characters in Tony Gatlif's movies



# Spis treści

Wstęp .....	6
Rozdział I PIEŚŃ NORY LUKI .....	11
Rozdział II MIŁOŚĆ W RUMUNII .....	30
Rozdział III TRANS W ALGIERII .....	44
Rozdział IV ŚMIERĆ W ANDALUZJI .....	64
Rozdział V MUZYKA, DROGA I DOŚWIADCZENIE .....	85
Zakończenie .....	107
Bibliografia .....	110
Filmografia.....	115

## Wstęp

Muzyka w filmach Tony'ego Gatlifa pełni bardzo złożoną rolę, która wykracza daleko poza ilustracyjność. Raz jest punktem wyjścia dla całej akcji, czasem niespodziewanie ingeruje w wydarzenia, zmieniając ich bieg, ale bywa także po prostu ich tłem. Bohaterowie są bardzo wrażliwi na dźwięki, często sami są muzykami. Muzyka ma wpływ na ich działania, a tym samym na rozwój opowiadanej historii.

Tony Gatlif jest reżyserem, scenarzystą, a także kompozytorem. Urodził się w 1948 roku w Algierze jako Michel Dahmani. Jego ojciec pochodzi z Kabylów, jednego z narodów berberyjskich stanowiących rdzenną ludność Afryki północnej. Matka natomiast jest Cyganką<sup>1</sup>. Na fali emigracji w latach 60. reżyser znalazł się we Francji, gdzie początkowo wiódł żywot ulicznego włóczęgi i drobnego przestępcy. Wreszcie wylądował w zakładzie poprawczym, a potem trafił do szkoły teatralnej. Wieloetniczne korzenie Gatlifa wraz ze zdolnościami muzycznymi, doświadczeniem tułaczki i wykształceniem w ramach kultury francuskiej stanowią siłę napędową jego twórczości. Pojawiają się w niej relacje i wzajemne wpływy zachodniej Europy z północną Afryką, a najczęściej przedstawianą grupą etniczną są Cyganie i różne miejsca na świecie, w których osiedlili się po wiekach wędrownicy. Filmy Gatlifa, wpisujące się w tradycję europejskiego kina artystycznego, wypełnia muzyka, która opowiada nomadyczne historie ludzi na styku wielu kultur.

Tematem pracy jest to, w jaki sposób bohaterowie filmów Tony'ego Gatlifa doświadczają muzyki. Spośród dwudziestu jeden wyreżyserowanych przez niego obrazów, z których pierwszy miał premierę w 1975 roku, a ostatni w 2017, wybrałam cztery: *Gadjo dilo* (1997), *Vengo* (2000), *Exils* (2004) i *Transylwanię* (2006). Według mnie to właśnie one najwyraźniej przedstawiają wrażliwość postaci na dźwięki. Najbardziej muzycznym filmem Gatlifa jest zapewne *Latcho drom* (1993), w którym nie ma dialogów, a głównym środkiem wyrazu są bogato udźwiękowane poetyckie obrazy pokazujące szlak historycznej wędrownicy Cyganów przez różne kontynenty. W centrum mojego zainteresowania jest jednak wielopoziomowa re-

---

<sup>1</sup> W języku polskim określenie „Cygany” nabrało pejoratywnego wydźwięku, stając się odbiciem stereotypu o Cyganach jako złodziejach i analfabetach, ludziach prymitywnych. Dlatego też w kontekście neutralnym zostało ono zastąpione słowem „Rom” uważanym za bardziej poprawne politycznie. Istnieje jednak tendencja odczarowywania etnonimu „Cygany” i wypełniania go pozytywnymi znaczeniami. Z tą ostatnią się utożsamiam, dlatego w swojej pracy używam określeń „Cygany” i „Rom” jako synonimów, bez wartościowania.

lacja człowieka z muzyką, a do takiej analizy najbardziej nadają się filmy z mocno zarysowanymi bohaterami i ich historiami, w których rolę kluczową odgrywa muzyka. Tych kilka dzieł wystarczy, aby przedstawić filozofię Tony'ego Gatlifa, która z różną intensywnością manifestuje się w całej jego twórczości.

Główny bohater *Gadjo dilo* to Stephane (Romain Duris), młody Francuz, który jest skrajnie zafascynowany głosem Nory Luki, cygańskiej pieśniarki. Jego ojciec był podróżnikiem i pewnego razu gdzieś w Rumunii nagrał wykonywaną przez nią pieśń. Potem, gdy poważnie zachorował, cały czas jej słuchał. Po jego śmierci Stephane zabiera ze sobą nagranie i wyrusza do południowo-wschodniej Europy w poszukiwaniu muzyki. Trafia wreszcie do cygańskiej wioski, gdzie poznaje energetyczną Cygankę Sabinę (Rona Hartner), która pomaga mu w odnalezieniu Nory Luki. *Vengo* natomiast przedstawia świat hiszpańskich Cyganów i ich muzyki. Caco (Antonio Canales) opłakuje śmierć swojej córki, oddając się dźwiękom flamenco. Jednocześnie nad jego rodziną wisi groźba zemsty rodowej. Zano (Romain Duris) i Naima (Lubna Azabal) z *Exils* mieszkają w Paryżu. Oboje mają algierskie korzenie. Pewnego dnia postanawiają wyruszyć do kraju swoich przodków. Przemierzają Francję, Hiszpanię i Maroko. Na początku towarzyszy im muzyka elektroniczna, następnie zostają wciągnięci w żywioł flamenco, aż wreszcie biorą udział w przepelnionym mistycznymi dźwiękami rytuale sufickim. Bohaterką *Transylwanii* jest charyzmatyczna Włoszka Zingarina (Asia Argento). Jeździ po Rumunii w poszukiwaniu swojego ukochanego muzyka, który podobno został deportowany. Kiedy go znajduje, on ją odrzuca, a ona zostaje sama, spodziewając się jego dziecka. Roztrzęsiona Zingarina rzuca się w wir włóczęgi po rumuńskich bezdrożach, wdziewa cygański strój, a towarzyszy jej wędrowny handlarz Tchangalo (Birol Ünel). Historia rozgrywa się w atmosferze rumuńsko-cygańskich klubów muzycznych, ludowych obrzędów i zawodzeń ulicznych grajków.

Definicję doświadczenia muzycznego przyjmuję tutaj za Anną Chęcką-Gotkiewicz, autorką książki *Ucho i umysł. Szkice o doświadczeniu muzyki*, która była dla mnie jedną z ważniejszych inspiracji podczas formułowania tematu. Jest to „zmysłowe doznawanie brzmienia, które staje się udziałem zarówno muzyka, jak i odbiorcy [...] obaj decydują się na bycie-pośród-dźwięków i poddają się ich działaniu. Uczestniczą więc w doświadczeniu muzycznym zarówno mentalnie, jak i cieleśnie, *resp.* zmysłowo. Tym, co charakteryzuje obie konkretyzacje, jest częściowe oddalenie się od samego dzieła. Przestaje być ono wyłącznym

celem percepcji. Zarówno słuchacz, jak i wykonawca niejako poprzez dzieło postrzegają samych siebie i dźwięki, które chcą słyszeć jako muzykę. Tu rozpoczyna się przygoda doświadczania muzyki, która ujawnia swój demokratyczny charakter, demaskując umowność podziałów na znawców i laików”<sup>2</sup>. Chodzi więc o rodzaj doświadczenia całościowego, obejmującego zarówno umysł, jak i ciało, które ma charakter egzystencjalny – człowiek poprzez dźwięki poznaje siebie, muzyka ma wpływ na jego życie, poruszając w nim to, co ukryte i niewyraźne dzięki zmianie percepcji z powszedniej na pełniejszą i uważniejszą. „Bohaterem, który uosabia demokratyczny charakter przeżycia muzycznego, jest często przywoływany w tej książce niewinny słuchacz. Może być nim każdy, kto wobec muzyki przyjmuje postawę otwarcia i gotowości”<sup>3</sup>. Bohaterowie filmów Gatlifa to niewinni słuchacze. Doznawanie przez nich muzyki wykracza poza cele czysto estetyczne, odznacza się dużą intensywnością i dąży do samopoznania.

Doświadczenie muzyczne interesuje mnie tutaj jako siła oddziałująca na człowieka, która powoduje głębokie przeżycia i która staje się częścią podejmowanych przez niego działań, ale także jako źródło wiedzy o istocie tej sztuki. Pozornie u Tony’ego Gatlifa słyszymy bardzo różne rodzaje muzyki, nawet jeśli większość z nich wykonują Cyganie, to stylistyka różni się w zależności od kraju, w którym się osiedlili. Flamenco brzmi przecież zupełnie inaczej niż czardasz. Jednak pod całą tą zróżnicowaną warstwą formalną płynie głęboki nurt wspólnotowości wybijający się z tego samego źródła i obejmujący nie tylko to, co słyszymy i widzimy u Gatlifa. Dlatego też, aby wpisać jego twórczość w szerszy kontekst, pojawiają się tutaj porównania z innymi rodzajami muzyki nie występującymi w jego filmach – jazzem i klasyczną muzyką europejską z okresu baroku. Chciałabym zaznaczyć, że moim zamiarem nie jest wskazanie jednego jedyne źródła muzyki, choć mój wywód może sprawiać wrażenie, że tylko takie istnieje albo że uważam je za wyłącznie właściwe. Przedstawiam tylko jeden z wielu rodzajów doświadczenia muzycznego.

Tak postawiony problem wymaga połączenia różnych perspektyw badawczych. Dlatego też posługuję się narzędziami z zakresu takich dziedzin jak etnomuzykologia (Judith Becker, John Blacking, Anna G. Piotrowska, Katarzyna Dadak-Kozicka), antropologia (Judith Becker, John Blacking, Leszek Kolankiewicz, Victor Turner, Richard Schechner), filozofia (Anna Chęćka-Gotkiewicz, Wiesław Juszczak, Roland Barthes, Hans Heinrich Eggebrecht, Al

---

<sup>2</sup> A. Chęćka-Gotkiewicz, *Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki*, Gdańsk 2012, s. 7-8.

<sup>3</sup> Tamże, s. 8-9.



Ghazali), filmoznawstwo (Neil Archer, Sylvie Blum-Reid, Michel Chion, Ewa Mazierska, Laura Rascaroli, Adam Wyżyński), psychiatria (Ronald David Laing, Carl Gustav Jung). Istotną częścią tej opowieści jest również historia (Angus Fraser, Lech Mróz, Zbigniew Landowski), ponieważ współczesne formy muzyczne mają swoje źródła w dalekiej przeszłości. Pojawiają się też tutaj niezwykle ważne głosy Pascala Quignarda, Leopolda Tyrmanda oraz Federica Garcii Lorki. „Dyskurs muzyczny jest z zasady pozawerbalny, choć – co jest oczywiste – w wielu wypadkach słowa oddziałują na jego strukturę. Analizowanie języków pozawerbalnych za pomocą języków werbalnych niesie ze sobą ryzyko zniszczenia znaczeń badanego materiału. Ściśle rzecz biorąc muzyka jest zatem niepoznawalną prawdą, a dyskurs o muzyce należy do świata metafizyki”<sup>4</sup> – pisze John Blacking. Istnieje powszechna zgoda co do tego, że muzyka stoi po stronie niewyraźnego, że zaczyna się tam, gdzie kończy się język (choć oczywiście nie jest to aż tak proste, werbalne i niewerbalne przeplatają się, czasami nakładając się na siebie). Jednak normalną rzeczą jest ludzka chęć opisanie jej słowami, a najodpowiedniejszym tworzywem zdaje się być poezja. Quignard, Tyrmand i Lorca to melomani, którzy po mistrzowsku posługując się metaforą, potrafią pisać o muzyce jak mało kto. Interesowało mnie także to, co do powiedzenia o swoich filmach ma Tony Gatlif, ponieważ jego twórczość bardzo mocno łączy się z jego pochodzeniem i życiorysem. Przez całą moją pracę przewijają się wypowiedzi reżysera, które idealnie splatają się ze słowami teoretyków.

Swój wywód podzieliłam na pięć części. Pierwsza nakreśla tło muzyczne filmów Gatlifa szukając ich punktów wspólnych, jednocześnie wpisując je w szerszy kontekst. Następne trzy są interpretacjami wybranych filmów pogrupowanych według stylów muzycznych. Są to kolejno: rumuńska muzyka cygańska (*Gadjo dilo*, *Transylwania*), sufizm (*Exils*, *Vengo*) oraz flamenco (*Vengo*, *Exils*). Ostatnia część analizuje temat z perspektywy filmu drogi. *Pieśń Nory Luki* jest rozdziałem pierwszym, najbardziej muzycznym. Wskazuję tutaj dwa, moim zdaniem, najistotniejsze źródła muzyki: głos i cierpienie. Tytułowa pieśń, która jest motorem akcji *Gadjo dilo*, zawiera oba te elementy. Historie różnych kultur muzycznych pokazują, jak ucisk społeczny czy osobiste bolesne przeżycia znajdują swój wyraz w muzyce. Co ciekawe, często się to wiąże z ekspresją wokalną, jakby reagujące na ból ciało znajdowało swoje przedłużenie w śpiewie, a jeśli nie za pomocą głosu to poprzez instrument, lecz zawsze zachowując związek z wokalizacją. Rozdział drugi *Miłość w Rumunii* poświęcony jest *Gadjo dilo* i *Tran-*

---

<sup>4</sup> J. Blacking, *Muzyka, kultura i doświadczenie*, przeł. Ewa Dahlig, „Muzyka” 1997, nr 2, s. 74.

*sylwanii*. Filmy te wiele łączy. Rozgrywają się w Rumunii, więc jednocześnie występuje w nich podobna muzyka charakterystyczna dla tego regionu. W obu najintensywniejsze przeżycia bohaterów biorą się z miłości. Ponadto, w jednym i drugim muzyka działa jak siła przyciągająca, a nawet pochłaniająca. Przypomina hipnotyzujący śpiew mitycznych Syren. Historie te zostały jednak przedstawione za pomocą różnych środków wyrazu: w *Gadjo dilo* dominuje muzyka diegetyczna (mająca swe źródło w świecie filmu), a w *Transylwanii* – niediegetyczna (pochodząca spoza świata przedstawionego). *Trans w Algierii* jest rozdziałem centralnym, ponieważ skupia się na scenie z *Exils*, w której bohaterowie wchodzą w trans – doświadczenie muzyczne najintensywniejsze z możliwych. Rytuał odbywa się w Algierze w ramach sufizmu, mistycznego odłamu islamu, w którym muzyka jest drogą do zjednoczenia z Allahem. Motywy sufickie pojawiają się również w *Vengo* mającym za scenerię południową Hiszpanię o istotnych północnoafrykańskich wpływach. Na te obszary przenosi się następny rozdział zatytułowany *Śmierć w Andaluzji*. Tam Cyganie stworzyli jeden z najbardziej przejmujących stylów muzycznych – flamenco. Ta część opowiada głównie o *Vengo*, filmie w całości poświęconym muzyce andaluzyjskich Cyganów. Na jej przykładzie pogłębiam refleksję o cielesności doświadczenia muzycznego, a także rozwijam motyw cierpienia jako źródła muzyki. Ostatni rozdział ma charakter wiążący wszystkie omawiane wcześniej zagadnienia. *Muzyka, droga i doświadczenie* bada relacje między tytułowymi elementami. Jak fakt, że bohaterowie filmów Gatlifa są w drodze, wpływa na doświadczenie przez nich muzyki? W drodze dosłownej są bohaterowie *Exils*, *Transylwanii* i *Gadjo dilo*, w drodze metaforycznej jest bohater *Vengo*. Doświadczenie w tej części pojmowane jest nie tylko muzycznie, a filmy Gatlifa nie są analizowane tylko w kontekście dźwiękowym. Doświadczenie oznacza tutaj moment, w którym życie staje się najintensywniejsze, a moment ten mogą wypełniać różne wydarzenia, jednak takie, które mają potencjał zmiany. Bycie w drodze jest stanem liminalnym, który prowadzi do transformacji. Jest to czynnik pogłębiający przeżywanie muzyki, jednocześnie będący pretekstem do rozwinięcia i wnikliwszej analizy motywu transu w filmach Gatlifa. Rozdział ten jest także próbą umiejscowienia twórczości reżysera w tradycji europejskiego kina drogi. W ostateczności jednak znów wszystko kończy się na muzyce, pokazując jak silnie łączą się ze sobą dźwięk, obraz, ruch i przedstawione za ich pomocą historie.

# Rozdział I

## PIEŚŃ NORY LUKI

„Ay devlah so te kerav?”, czyli „O boże, co mam robić?”, śpiewa Nora Luka, cygańska pieśniarka. Stephane, młody Francuz, wsłuchuje się w jej głos nagrany niegdyś przez jego ojca. Przyjeżdża do Rumunii, aby ją odnaleźć. Pieśń brzmi jak płacz dziecka, a jednocześnie czuć w niej długą historię. Oszczędna w słowa, uwodzi słuchacza swym brzmieniem, długo ciągnącymi się, dojmującymi dźwiękami oraz wyraźnymi, choć skromnymi, melizmatami. W lamencie tym zawiera się esencja cygańskości.

Poszukiwania Nory Luki stanowią osnowę akcji *Gadjo dilo*. Tytuł w języku romani oznacza „szalony obcy”. Jest nim Stephane, który podczas swej podróży zamieszkuje chwilowo w cygańskiej wiosce. Trafia tam za sprawą Izzydora, starego Cygana, z którym upił się pewnej nocy na rumuńskim pustkowiu i który obiecał mu, że zaprowadzi go do Nory Luki, a sam uznał Francuza za dar od losu. Izydor bowiem jest w ciężkiej sytuacji – jego syn, Adriani, wszedł w konflikt z jedną z rumuńskich rodzin i w efekcie znalazł się w więzieniu. Społeczność cygańska w całej swej romantyczności nie została więc pozbawiona realnego kontekstu odwiecznego wyobcowania.

Romowie pojawili się w Europie w XIV wieku. Ich pochodzenie udało się ustalić na podstawie badań językowych. Okazało się, że romani – język, którym posługują się Cyganie – ukształtował się w Indiach, a potem przyjmował słowa z języków krajów, przez które wędrowali jego użytkownicy. Oprócz genezy udało się więc ustalić także trasę ich wędrówki. „Mówiąc o Cyganach winniśmy odnosić to tylko do europejskich i amerykańskich potomków niegdyśszych wychodźców z Indii, tj. tych, których język, mimo zróżnicowania, jest sobie bliski, którzy wykazują znaczne podobieństwa kulturowe (mimo iż nie są jednolici) i którzy od momentu pojawienia się w Europie, a później Ameryce, byli określani jako Cyganie i sami też nazwę tę przyswoili sobie, stosując ją jako wyróżnik obok nazw własnych Roma, Sinti, Manusz (choć konteksty użycia są różne). Cyganami nie nazywamy ludów podobnych języ-

kowo i «egzystencjalnie» z Azji Centralnej, Iraku, Egiptu, Palestyny itd.”<sup>5</sup> – pisze Lech Mróz, autor rozprawy *Geneza Cyganów i ich kultury*. Mimo ustalenia pochodzenia tej grupy etnicznej, a także przybliżonej trasy ich wędrówki, badania językoznawcze nie odpowiadają na pytanie, dlaczego Cyganie w ogóle opuścili Indie? Teorii jest wiele, a żadna z nich nie jest pewna. Istnieją liczne hipotezy, które powstały w oparciu o stereotyp, a więc wywodzą Cyganów z niższych warstw społecznych. Polski cyganolog zdecydowanie odrzuca ten nurt myślenia i na podstawie wnikliwych badań historyczno-językowych próbuje ustalić dokładniejsze okoliczności i czas exodusu. Językoznawcy ustalili, że wyjście z Indii musiało nastąpić w końcowym okresie formowania się prakrytów (ludowych dialektów) i powstania języków nowoindyjskich, a więc między IX a XI wiekiem. W VII wieku w Azji Arabowie zaczynają intensywną ekspansję terytorialną. W IX wieku imperium się rozpada i zaczynają powstawać odrębne państwa muzułmańskie. Miało to istotny wpływ na migracje ludności w Azji Centralnej i Przedniej w ucieczce przed arabskimi prześladowaniami. Na przełomie IX i X wieku Mahmud z Ghazny, jeden z muzułmańskich władców, najeżdżał na północno-zachodnie Indie. Zagarnął stamtąd ponad 50 tysięcy jeńców, którzy zostali popędzeni do Kabulu i wschodniego Iranu. W międzyczasie wobec Ghaznawidów buntują się Turcy Seldzuccy, którzy zaczynają własną ekspansję. Niewolnicy Mahmuda rozpierzchają się i kierują ku Armenii uciekając przed kolejną wrogą siłą – Seldżukami. Badania językoznawcze wskazują, biorąc pod uwagę wszelkie etapy rozwojów różnych języków składających się na romani, że Cyganie po wyjściu z Indii trafili do Iranu, następnie przenieśli się do Armenii, potem do Cylicji, aż wreszcie w XIV wieku trafili do Bizancjum, gdzie symbolicznie zaczyna się ich historia jako ukształtowanej samodzielnej kultury. Lech Mróz stwierdza, że jest wysoce prawdopodobne, że Cyganie to potomkowie niewolników Mahmuda z Ghazny. W ich języku nie ma arabiizmów, a trasa ich wędrówki wygląda jak ucieczka przed ekspansją Turków Seldżuckich<sup>6</sup>.

Cyganie w Europie początkowo po prostu wzbudzali ciekawość, lecz szybko zupełnie inny, wędrowny styl życia zaczął przeszkadzać lokalnej ludności. Już w XV wieku pojawiły się akty nietolerancji, która trwa do dzisiaj. Angus Fraser we wstępie do swojej książki *Dzieje Cyganów* napisał, że lud ten przez wieki „potrafił zachować odmienną tożsamość oraz wykazać znaczną umiejętność adaptacji i siłę przetrwania. Jeżeli bowiem weźmiemy pod uwagę

---

<sup>5</sup> L. Mróz, *Geneza Cyganów i ich kultury*, Warszawa 1992, s. 21.

<sup>6</sup> Tamże.

zmienne koleje jego losu – a historia, do której zaraz przejdziemy, będzie w dużej mierze opowieścią o próbach zniszczenia odrębności tego ludu – nieodwołalnie dojdziemy do wniosku, że jego największym osiągnięciem jest to, iż w ogóle przetrwał<sup>7</sup>. Wśród Europejczyków panowała „przygnębiająca jednomyślność” co do poglądów na temat Cyganów oraz sposobów ich traktowania. Przeszkadzała im inność dotycząca koloru skóry, nomadycznego stylu życia, a także kwestii religijnych – ich praktyki i czary uznawano za pogańskie. A gdy już obcy próbowali się dostosować do społeczeństwa, legalnie wykonując swoje zawody, spotykali się z niechęcią z powodu łamania miejscowego monopolu na usługi. W ten sposób zaczęła się napędzać wzajemna nienawiść<sup>8</sup>.

Na ziemi rumuńskiej Romowie dotarli w latach 80. XIV wieku. „Wołoszczyzna i Mołdawia odegrały w historii Cyganów szczególną i dość haniebną rolę; w krajach tych bowiem Cyganów systematycznie zamieniano w niewolników. Posługujący się językiem pochodzącym od łaciny Wołosi, których potomkowie zamieszkują współczesną Rumunię i Mołdowę, wyemigrowali z Siedmiogrodu w XIII i XIV wieku, docierając najpierw na Wołoszczyznę (czyli do «kraju Wołochów»), a następnie do Mołdawii, które stały się niepodległymi księstwami (hospodarstwami). Oba kraje wyznawały chrześcijaństwo [...]. Obydwa jednak wypracowały własne bardzo zbliżone sposoby traktowania ludności cygańskiej, zapewniające utrzymanie Cyganów jako cennej siły roboczej<sup>9</sup>. Romowie prowadzili wędrowny tryb życia, więc aby zapobiec ich ucieczce i nie stracić tanich rąk do pracy „ogłoszono, że każdy Cygan nie mający pana jest własnością państwa”<sup>10</sup>. Siedmiogród, zwany także Transylwanią, to kraina historyczna, której granice wyznaczają otaczające ją góry Bihorskie, Rodniańskie oraz Karpaty. To obszar pograniczny. Dziś jest częścią Rumunii (od 1918 roku), ale od średniowiecza był pod silnymi wpływami Węgier, został do nich przyłączony w X wieku. Ludność autochtoniczną, zajmującą się głównie rolnictwem i pasterstwem, nazywano wtedy Wołochami. Zaczęło się tam osiedlać coraz więcej Węgrów, a potem także Sasów – ludów niemieckich przybywających na rumuńskie ziemie od XII wieku. Jednocześnie ten wielokulturowy region stał się dogodnym miejscem dla Cyganów. Rumuni, Węgrzy i Romowie stanowią podstawę składu etnicznego Transylwanii. W XVI i XVII wieku Siedmiogród przeszedł pod panowanie

---

<sup>7</sup> A. Fraser, *Dzieje Cyganów*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2001, s. 11.

<sup>8</sup> Tamże, s. 109.

<sup>9</sup> Tamże, s. 54.

<sup>10</sup> Tamże, s. 55.

Imperium Osmańskiego, które wbrew ogólnym tendencjom nie prowadziło polityki antycygańskiej. Jednak kiedy Habsburgowie przejęli rządy na przełomie XVII i XVIII wieku, transylwańscy Romowie znaleźli się pod wpływem dekretów Marii Teresy, które miały doprowadzić do ich przymusowej asymilacji. Na terenach rządzonych przez Habsburgów, federacji niemieckich książąt, wydano szereg regulacji dążących do usunięcia Cyganów. Najbardziej bezwzględny z nich był na przykład: z 1711 roku zezwolenie Fryderyka Augusta I, elektora saskiego, na strzelanie do Cyganów, którzy stawiali opór przy aresztowaniu; w 1714 roku w Moguncji wszyscy włóczędzy byli skazywani na śmierć bez sądu z powodu ich nagannego trybu życia; w 1725 roku król pruski Fryderyk Wilhelm I zarządził, że wszystkich Cyganów można wieszać bez sądu. Najwięcej jednak w Europie pojawiało się dekretów, które skazywały Romów na przymusową pracę lub chłostę za niedostosowanie się do nakazu osiedlenia, porzucenia cygańskich zawodów, czy nawet odrzucenia własnego etnonimu. I tak na przykład w 1761 roku Maria Teresa zakazała używania nazwy „Cygan” na rzecz *Ujmagyar*, czyli „Nowy Węgier”<sup>11</sup>.

W *Gadjo dilo* relacje między Cyganami a Rumunami są bardzo złożone. Z jednej strony mamy konflikt Adrianego, ale z drugiej – istnieją również bezsporne kontakty. Cały czas jednak kontekst wyobcowania jest podkreślany. „Nie ma sprawiedliwości dla Cyganów”, krzyczy rozgoryczony Izydor, oplakując nieszczęście syna. „Lekarze nie przyjeżdżają tu by nas leczyć”, mówi ktoś po śmierci Milana, przyjaciela Izydora. Tony Gatlif powiedział, że w Rumunii czuje się wielką niechęć do Cyganów, jednak rasizm nie jest tam widoczny w sposób bezpośredni: „Kiedy się wchodzi z Cyganami do kawiarni, nie spotyka się obraźliwych uwag czy wrogich gestów. Nie, wytwarza się pewna forma obojętności, która jest znacznie bardziej dojmująca. To tak, jakby się nie istniało, czuje się jedynie lodowaty powiew przebiegający po sali. Jednocześnie jest oczywiste, że najmniejszy gest spowoduje wybuch nienawiści. Owa nienawiść do Cyganów jest tak wpisana w kulturę Rumunii, że nie uważa się ich już za ludzi”<sup>12</sup>. Oficjalnie niby wszystko jest w porządku, ale podskórnie narasta wzajemna niechęć. Podobna podwójność dotyczy muzyki cygańskiej w Rumunii. Melodie taneczne, wzorowane na rumuńskiej i węgierskiej tradycji, Cyganie wykonują jako profesjonalni muzycy w celach zarobkowych, zatrudniani na przyjęciach. Wyjątkowo ich muzyczne zdolności były

---

<sup>11</sup> Tamże, s. 120-127 oraz s. 92-94.

<sup>12</sup> T. Gatlif, wywiad o *Gadjo dilo* (1997), materiały prasowe: <http://www.film.onet.pl/wiadomosci/wywiad-z-rezysyrem/ws2gk> (dostęp: 04.09.2017).

od zawsze doceniane. Obok tego istnieje jeszcze drugi nurt – pieśni liryczne. Są one śpiewane „przy stole”, mają charakter zawodzenia, opowiadają o ciężkich losach Cyganów. Tego rodzaju muzykę wykonuje się „tylko wtedy, gdy wszyscy zgromadzeni są Cyganami, a w ostateczności, gdy stanowią znaczną większość”<sup>13</sup>. Taka właśnie jest pieśń Nory Luki.

Podwojona, niejako odwrócona, zostaje także rola obcego w *Gadjo dilo*. To młody Francuz jest szalonym przybyszem. Z perspektywy cygańskiej jest dziwakiem, źle się zachowuje, źle wygląda, może przynieść nieszczęście. *Gadje* według prawa zwyczajowego (*romani-pen*) jest nieczysty, a to, co nieczyste w kulturze romskiej jest szczególnie niebezpieczne. Po pierwszej nocy Stephane'a spędzonej w wiosce Cyganki uznają dom, w którym spał, za skażony. Pojawiają się oskarżenia wobec chłopaka, że chce ich okraść, że zabierze im kobiety. Tylko Izydor uparł się, że los mu zesłał Francuza na szczęście i wymyśla historyjkę o tym, że ten przyjechał do jego wioski, aby uczyć się języka Romów. Zdanie Izydora jest ważne, ponieważ jest baszą, przywódcą wioski.

W ten sposób, z perspektywy teorii innego, analizuje *Gadjo dilo* między innymi Sylvie Blum-Reid, amerykańska filmoznawczyni<sup>14</sup>. Draży wątek tego „podwójnie egzotycznego” spojrzenia oraz rozwija istotny motyw kobiecy, bo przecież pośredniczką pomiędzy Stephanem a resztą jest Sabina – tancerka, wyzwolona Cyganka, która zna francuski. To ona pomaga mu wreszcie w poszukiwaniach Nory Luki. Pieśń jest tu traktowana raczej jako pretekst dla historii, szczególnie w porównaniu z wcześniejszym filmem Gatlifa *Latcho drom*, który jest w całości poświęcony muzyce. Pokazuje historyczną wędrówkę Cyganów od Indii przez Egipt, Turcję, Rumunię, Węgry, Słowację, Francję aż po Hiszpanię. Nie ma w nim żadnych dialogów, pięknym poetyckim obrazom towarzyszy muzyka, bardzo zmienna, różniąca się w zależności od kraju, w którym osiedlili się Cyganie, pokazująca, w jaki sposób potrafili połączyć lokalne tradycje z własnym wirtuozerstwem.

W porównaniu z tym filmem *Gadjo dilo* wydaje się bardzo surowe. Jest w nim duża doza dokumentalistyki. Zostaje pokazana autentyczna wioska cygańska, bardzo biedna, nie poddana estetyzacji. Gatlif długo jej szukał, aż wreszcie wybrał miejsce najbardziej zapomniane, oddalone 60 kilometrów od Bukaresztu. Nawiązał kontakt z mieszkańcami i w ten

---

<sup>13</sup> V. Sandu-Dediu, A. Şirli, C. Moisil, S. Radulescu, *Romania*, Grove Music Online (Oxford): <http://www.oxfordmusiconline.com.grove.han.buw.uw.edu.pl/subscriber/article/grove/music/23736?q=romania&search=quick&pos=1&start=1#S2293782> (dostęp: 04.09.2017), tłumaczenie własne.

<sup>14</sup> S. Blum-Reid, *The Elusive Search for Nora Luca. Tony Gatlif's Adventures in Gypsy Land*, „Portal: Journal of Multidisciplinary International Studies” 2005, nr 2/2.

sposób w filmie rzeczywiście występują Cyganie. Profesjonalnymi aktorami są tylko Romain Duris grający Stephane'a oraz Rona Hartner wcielająca się w postać Sabiny. Reżyser, jak sam mówi, tym razem nie szukał piękna, tylko szczerości<sup>15</sup>. I właśnie w tej szczerości obrazy stają się wyjątkowo piękne.

Chciałabym jednak dokonać odwrócenia i spojrzeć na ten film z przeciwnej strony, zakładając, że historia wyobcowania i nietolerancji jest pretekstem do opowiedzenia o muzyce. Najlepszym punktem wyjścia wydaje mi się, przywołane przez Sylvie Blum-Reid, określenie Cyganów „Murzynami Europy”, które pojawiło się w 1999 roku w brytyjskim magazynie „The Economist”<sup>16</sup>. Leopold Tyrmand w eseju *U brzegów jazzu* daje bardzo plastyczny opis-wyobrażenie, opis-metaforę początków bluesa, negro-amerykańskiego fenomenu muzycznego, z którego potem wziął się jazz i który zdobył światową popularność oraz uznanie: „Pierwszymi i najzarliwsiymi twórcami i kolporterami bluesów na upalnych drogach Południa byli ślepi żebracy i włóczędzy – najubożsi, upadli na dno minstrele murzyńscy, wyrzuceni z większych trup wędrownych, nieprzydatni ze względu na swe kalectwo lub nałogowy alkoholizm. Z przydrożnych kamieni lub z zapluskwionych podłóg brudnych tawern płynęła ich synkopowana skarga, wsparta szarpiącymi dźwiękami starej gitary: coraz to nowi interpretatorzy podejmowali, stworzony w momencie natchnienia czy rozpacz, bezimienny wątek tekstowy i muzyczny, każde nowe wykonanie raz uznanego tematu wzbogacało go o charakterystyczne szczegóły. Z czasem pieśniarz bluesowy podniósł się z podłogi i usiadł za marnym, tuzinkowym pianinem małomiasteczkowego domu publicznego; bezbłędna muzykalność jego natury kompensowała grubość i sztywność jego palców, które traktowały klawiaturę w sposób rewelacyjnie nowy i odrębny od całej białej tradycji instrumentalnej. W ten sposób powstawał archaiczny lub preklasyczny blues”<sup>17</sup>. Działo się to w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX wieku, w czasie emancypacji Afroamerykanów, którzy zaczęli wyrażać swoje tragiczne przeżycia dokonując niezwyklej syntezy muzycznej. Pieśni niewolnicze, *work-songs*, szanty, kantyczki, melodie taneczne i chóralne, kołysanki czarnych mamek, *ring-shouts*, pijackie ballady, a zwłaszcza religijno-ekstazyjne *spirituals* – wszystko to padło na żyzny grunt afroamerykańskiej nostalgii, niezwłocznie szukającej sposobu wyrazu.

---

<sup>15</sup> T. Gatlif, wywiad o *Gadjo dilo* (1997), materiały prasowe: <http://www.film.onet.pl/wiadomosci/wywiad-z-rezyserem/ws2gk> (dostęp: 04.09.2017).

<sup>16</sup> S. Blum-Reid, *The Elusive Search for Nora Luca...*, s. 3.

<sup>17</sup> L. Tyrmand, *U brzegów jazzu*, Kraków 2014, s. 112.



Inne były oczywiście okoliczności twórczości cygańskiej, ale podstawy tego mechanizmu – takie same. W przymusowym zderzeniu odmiennych kultur, w atmosferze nietolerancji, tworzył się pewien rodzaj melancholii przekładającej się na muzyczność. Dodatkowym czynnikiem w kształtowaniu się muzyki romskiej był wędrowny styl życia – stąd mówi się raczej nie o kulturze, a kulturach cygańskich, bowiem w zależności od miejsca osiedlenia różnią się nie tylko style muzyczne, ale także język, dzielący się na tak zwane pogadialekty, oraz religia. Istnieją jednak cechy konstytutywne świadczące o cygańskości. W kontekście muzyki pisze o nich muzykolożka Anna G. Piotrowska: „Charakterystyczne cechy muzyki Romów – takie jak specyficzna maniera wykonawcza, często improwizacyjna, o dużym ładunku ekspresji wynikającym z zastosowania tempa *rubato* oraz bogatej ornamentyki melodii, jak również gwałtownych zmian dynamicznych i agogicznych – spletały się z muzyką kraju, zamieszkanego przez daną grupę”<sup>18</sup>. W innym miejscu dodaje jeszcze wybór tekstów o podobnej tematyce dotyczącej codziennego życia, tragedii związanych z utraconą miłością oraz marzeniami na temat braku dyskryminacji<sup>19</sup>.

Jeszcze jedną, a według mnie szczególnie istotną cechą wspólną dotyczącą źródeł muzyki cygańskiej i afroamerykańskiej jest ich wokalna proveniencja. „Kolor niebieski jest dla Murzyna kolorem żałoby i smutku”<sup>20</sup>, pisze Tyrmand. Stąd wzięła się nazwa tej muzyki, w której śpiew był oparty na tak zwanych *blue notes*. Niektórzy badacze „doszukują się prapoczątków bluesa w zjawisku zaobserwowanym przez białych w zaraniu ich współżycia z murzyńskimi niewolnikami: polegało ono na tym, że po nocach, zwłaszcza w nowych miejscach pobytu, Murzyni zbijali się w ogarniętą paniką gromadkę, wydając długie, przeciągłe, znamionujące przerażenie i grozę okrzyki, w których jednak można się było dosłuchać pewnego ładu harmonicznego, a nawet melodycznego”<sup>21</sup>. Nostalgia musi być więc mocno wyczuwalna w tej muzyce, skoro inspiruje do formułowania tego rodzaju genezy. W związku z tym wokalny charakter bluesa oparty jest na bardzo konkretnych właściwościach głosu: „Ogólnie biorąc blues jest formą wokalną, przeważnie trzyczęściową o dwunasto-, rzadziej ośmiotaktowym temacie i czterotaktowej frazie. Wykonywanie bluesa dopuszcza, a nawet zakłada użycie środków ekspresji zarzuconych od dawna przez artystyczną muzykę białych

---

<sup>18</sup> A. G. Piotrowska, *Topos muzyki cygańskiej w kulturze europejskiej od końca XVIII do początku XX wieku*, Kraków 2011, s. 30.

<sup>19</sup> Tamże, s. 31.

<sup>20</sup> L. Tyrmand, *U brzegów jazzu...*, s. 99.

<sup>21</sup> Tamże, s. 91-92.

ludzi, muzykę rozwiniętą według obowiązujących kanonów europejskiej estetyki. Środki te to: dowolnie rozłożone przerwy głosowe, zmiany tempa, glissanda, swobodne przejścia od śpiewu do zwykłej mowy i odwrotnie, a zwłaszcza owe *blue notes*, od których pochodzi nazwa całego gatunku. Jest to muzyka przystosowana do naturalnych kwalifikacji głosu ludzkiego, do jego spontanicznych załamania i giętkości, do możliwości recytatywu”<sup>22</sup>. Taki zestaw technik wokalnych składa się na właściwość, którą można by nazwać płaczliwością.

Następny film Tony'ego Gatlifa, *Vengo* z 2000 roku, jest hołdem oddanym sztuce flamenco, muzyce andaluzyjskich Cyganów. W Hiszpanii, gdzie ich prześladowania w XVII i XVIII wieku przybrały najokrutniejszą formę (Angus Fraser komentuje, że dostarczyły one innym państwom „wzorów, których echo powracać będzie jeszcze w XX wieku”<sup>23</sup>, niewątpliwie mając na myśli Porajmos, czyli cygański „zapomniany Holocaust”), powstał jeden z najbardziej przejmujących rodzajów śpiewu zwany *cante jondo* (hiszp. głęboki śpiew). Jest on najstarszym przejawem flamenco. Federico García Lorca – hiszpański artysta znany szczególnie z twórczości poetyckiej – wraz z kompozytorem Manuelem de Falla byli popularyzatorami sztuki flamenco na początku XX wieku. W 1922 roku zorganizowali pierwszy narodowy konkurs *cante jondo* w Granadzie. Przyczynili się oni także do pogłębienia refleksji historyczno-teoretycznej na ten temat. Opis sposobu użycia głosu we flamenco przypomina to, co o śpiewie bluesowym pisał Leopold Tyrmand: „Dysharmonia jako środek modulacyjny; używanie zakresu melodycznego tak wąskiego, że rzadko przekracza on granice seksty, oraz nieustające powtarzanie, aż obsesyjne, jednej i tej samej nuty – postępowanie właściwe pewnym formułom zaklęcia, a nawet owych śpiewnych recytacji, które moglibyśmy nazwać przedhistorycznymi – co spowodowało, iż często wysuwano przypuszczenie, że śpiew jest starszy od języka”<sup>24</sup> – Manuel de Falla porównywał technicznie andaluzyjską manierę z niektórymi śpiewami w Indiach. Natomiast Lorca pisał: „Jest to śpiew naprawdę głęboki, głębszy od wszystkich studni i wszystkich mórz obejmujących ziemię, o wiele głębszy niż serce, które w danej chwili go czuje, i głos, który go śpiewa; posiada on bowiem prawie nieskoń-

---

<sup>22</sup> Tamże, s. 99.

<sup>23</sup> A. Fraser, *Dzieje Cyganów...*, s. 127.

<sup>24</sup> F. G. Lorca, *Cante jondo* [w:] *Od pierwszych pieśni do słów ostatnich*, wybrała, przełożyła i opatrzyła posłowiem Z. Szleyen, Kraków 1987, s. 236-237.

czoną głębię. Przybywa od ras odległych, przekroczył cmentarz lat i listowia zwiędłych wiatrów. Przybywa od pierwszego płaczu i od pierwszego pocałunku”<sup>25</sup>. Rozwija przy tym klasyczny motyw współistnienia Erosa z Tanatosem, z którego jego zdaniem wyrastają wszystkie prawdziwe pieśni Andaluzji. I dalej: „W cygańskiej *siguiriyi* [jeden z najstarszych stylów flamenco – A.K.], doskonałym poemacie łez, melodia płacze tak, jak płaczą wersy. Są tam dzwony zgubione w głębinach wód i okna otwarte na oścież [...] Ich melodia jest tak nieodparta, a ich siła emocjonalna tak ostro się rysuje, że wszyscy prawdziwi Andaluzyjczycy przeżywają wewnętrzny płacz, płacz oczyszczający duszę i prowadzący do Cytrynowego Gaju rozpalonego Miłością”<sup>26</sup>. Tyrmand przywołuje słowa innego znawcy jazzu, Claude'a Roya: „Blues jest muzyką, która wznosi się z łona nocy”<sup>27</sup>, a Lorca ma podobne odczucia co do dźwięków Andaluzji: „*Cante jondo* śpiewa jak słowik pozbawiony oczu, śpiewa na ślepo, i dlatego zarówno jego teksty, jak i ich prastare melodie mają za scenerię noc... lazurową noc naszej wsi [...] Jest to śpiew bez krajobrazu: przez to skupiony na sobie samym i groźny pośród ciemności; rzuca swe złote strzały, które wbijają się w nasze serca”<sup>28</sup>.

Poeta porównuje flamenco ze sztuką orientalną: „Tak jak w *siguiriyi* i jej córach tkwią najstarsze elementy Wschodu, tak samo w wielu tekstach poetyckich używanych w *cante jondo* zauważa się powinowactwo z najstarszymi pieśniami orientalnymi. Kiedy zwrotka naszej pieśni dosięga szczytu cierpienia i miłości, brata się wówczas w wyrazie z poetami arabskimi i perskimi”<sup>29</sup>. Tony Gatlif w *Vengo* zaznacza mocne osadzenie flamenco w muzułmańskiej historii Półwyspu Iberyjskiego, mimo że nie jest to jego jedyne źródło. Duży wpływ na kształt flamenco miały również hebrajskie pieśni religijne, śpiewy bizantyjskie, a także rodzime hiszpańskie ballady i formy taneczne. Z całej arabskiej tradycji muzycznej reżyser wybiera sufizm, mistyczny nurt islamu, w którym muzyka jest wyjątkowo ważna. Temat ten Gatlif rozwija następnie w *Exils*. Sufizm pojawia się dopiero na końcu, w jednej z ostatnich scen, kiedy para bohaterów bierze udział w rytuale transowym, a jego znaczenie jest kluczowe dla przedstawionej historii.

---

<sup>25</sup> Tamże, s. 244.

<sup>26</sup> Tamże, s. 251-252.

<sup>27</sup> C. Roy, *Invitation au jazz. Aux sources du jazz. La vie en blues, Paris 1955*. Cyt. za: L. Tyrmand, *U brzegów jazzu...*, s. 112.

<sup>28</sup> F. G. Lorca, *Cante jondo...*, s. 247-248.

<sup>29</sup> Tamże, s. 253.

Sufizm<sup>30</sup> narodził się na przełomie VII i VIII wieku w odpowiedzi na schizmę w islamie, która doprowadziła do powstania trzech konkurujących ze sobą odłamów: charydżyzmu, szyizmu i sunnizmu. Nurt mistyczny miał się sytuować ponad tymi podziałami i bezpośrednio skupiać na kontakcie z bogiem. Genezy nazwy najczęściej upatruje się w arabskim słowie *suf* oznaczającym wełnę, ponieważ wełniane szaty nosili muzułmańscy asceci. Sufizm to ruch synkretyczny – swoją podstawę ma w islamie (początkowo zawierał najwięcej elementów szyickich), ale duży wpływ na jego nauki i praktyki miały lokalne wierzenia przedmuzułmańskie, popularny mistycyzm ludowy, a także wschodnie ruchy mistyczne. Opiera się na mono-teizmie, ale bardzo ważną rolę odgrywa w nim kult świętych i męczenników. Od początku był ruchem egalitarnym. Taka forma i otwartość na miejscowe wierzenia spowodowały jego szybkie rozprzestrzenianie się w całym świecie islamu, a nawet wykraczając poza jego granice, tworząc w efekcie silnie zróżnicowaną sieć bractw. Apogeum rozwoju osiągnął w czasach od XII do XV wieku. W Hiszpanii pojawił się, kiedy rządziła nią Arabowie między VIII a XV wiekiem.

Według jednej z ogólnych definicji, którą podaję za orientalistą Zbigniewem Landowskim, sufizm „to mistyczny nurt islamu, którego wyznawcy, poszukując metody poznania istoty Boga/Prawdy lub zjednoczenia się człowieka z wszechobecnym Bogiem-Allahem w mistycznej Miłości, odrzucili rozumowe poznanie rzeczywistości”<sup>31</sup>. I tak sposobami na osiągnięcie jedności z bogiem stały się różnorodne praktyki duchowe od ascezy po zbiorowe rytuały transowe. Pod wpływem myśli Al Ghazalego – sufickiego filozofa, który żył na przełomie XI i XII wieku – ważną rolę w tych praktykach zaczęła odgrywać muzyka, sztuka kontrowersyjna dla muzułmańskich duchownych. W traktacie *Ihya ulum-id-din* pisał wprost, że muzyka jest najlepszą drogą do ekstazy. Za jej naturalny wyraz uważał ekspresję cielesną, choć do tej podchodził jeszcze z rezerwą. Taniec doczekał się jednak uznania już w XIII wieku za zasługą Dżalaloddina Rumiego, autora poematu mistycznego *Masnawi* zwanego „Per-skim Koranem”. Rumi jeszcze bardziej dowartościował muzykę pod względem duchowym, założył też bractwo mawlawijja znane jako zakon tańczących derwiszów.

Al Ghazali do opisu muzyki używał często sformułowania *al-sawt al-hasan*<sup>32</sup>. *Sawt*

---

<sup>30</sup> Dalsze ogólne informacje podaję za: Z. Landowski, *Sufizm. Podstawowe informacje*, Warszawa 2010, s. 11-19.

<sup>31</sup> Z. Landowski, *Sufizm...*, s. 15.

<sup>32</sup> Al Ghazali, *Music and Ecstasy* [w:] tegoż, *Ihya ulum-id-din. Revival of Religious Learnings* Vol. II, przeł. Fazl-Ul-Karim, Pakistan 1993.

tłumaczy się z języka arabskiego jako głos, ale też po prostu jako dźwięk czy melodię. *Hasan* to coś pięknego, przyjemnego, słodkiego. *Al-sawt al-hasan* ma bardzo złożone znaczenie w kontekście muzyki religijnej islamu. Al Ghazali stworzył teorię duchowego słuchania – *sama* – które jest źródłem ekstazy. Nazwa ta została później przejęta przez mawlawitów na określenie złożonego obrzędu opartego na śpiewie i tańcu, mającego doprowadzić do zjednoczenia z bogiem (*hal*). *Sama* oznacza słuchanie, nasłuchiwanie. Al Ghazali zwraca to znaczenie do słuchania konkretnych dźwięków: „*Sama* dotyczy religijnych pieśni wykonywanych słodkim głosem”<sup>33</sup>. Powinien on być przyjemny i melodyjny – mistyk porównuje go do śpiewu słowika, a za przeciwieństwo uznaje ryk osła. Jako przedmiot *sama* często podaje recytację Koranu (*qiraa*)<sup>34</sup>, która tak naprawdę jest śpiewem, ale paradoksalnie prawo szariatu nie uznaje jej za muzykę. Recytacja może doprowadzić do ekstazy, jeśli jest odpowiednio wykonywana. Al Ghazali znów zwraca uwagę na piękny, melodyjny głos, a następnie przywołuje słowa Proroka: „Czytaj Koran i płacz”, ponieważ „Koran został objawiony z powodu smutku. Czytaj go tonem pełnym goryczy”<sup>35</sup> – tutaj pojawia się najgłębsze znaczenie pięknego głosu. Zwięźle opisuje go Kristina Nelson, badaczka sztuki recytacji Koranu. Dochodzi do wniosku, że *al-sawt al-hasan* jest jednym z najważniejszych warunków idealnego wykonania, a kluczem do jego zrozumienia jest pojęcie *huzn*<sup>36</sup>. Słowo to tłumaczy się jako smutek, żal, melancholię, gorycz, utrapienie. *Huzn* jest źródłem *al-sawt al-hasan*. Al Ghazali doradza: „Jeśli nie możesz płakać, przyjmij oplakującą postawę”<sup>37</sup> – zaznacza przy tym, że nie chodzi o powierzchowność, ale o rzeczywiste przeżywanie, ponieważ celem jest odsłonięcie prawdziwego znaczenia tekstu, które nie jest możliwe tylko i wyłącznie poprzez poznanie rozumowe. Działania fizyczne miałyby więc tylko pomagać we wprowadzeniu się w odpowiedni nastrój. Kristina Nelson wnioskuje, że *huzn* „nie jest tylko rodzajem stanu emocjonalnego wyrażanego płaczem, lecz jest to jakość albo nawet technika recytacji, która wywołuje taki stan”<sup>38</sup>. *Al-sawt al-hasan* byłby więc głosem pięknym, przyjemnym, melodyjnym, ale przede wszystkim zawodzącym, tęsknym, płaczącym. Jest to piękno mające źródło w melancholii.

---

<sup>33</sup> Tamże, s. 163.

<sup>34</sup> Tamże, s. 164.

<sup>35</sup> Al Ghazali, *Recitation of the Quran* [w:] tegoż, *Ihya ulum-id-din. Revival of Religious Learnings* Vol. I, przeł. Fazl-Ul-Karim, Pakistan 1993, s. 213, tłumaczenie własne.

<sup>36</sup> K. Nelson, *The Art of Reciting Qur'an*, Cairo-New York 2001, s. 91.

<sup>37</sup> Al Ghazali, *Recitation of the Quran...*, s. 213, tłumaczenie własne.

<sup>38</sup> K. Nelson, *The Art of Reciting Qur'an...*, s. 91, tłumaczenie własne.

Właściwość ta w muzyce islamu spełnia się najlepiej w rozbudowanej ornamentyce wokalne. Technicznie melizmat definiuje się jako melodię wykonywaną na jednej sylabie tekstu. Przekaz nie skupia się wtedy na słowie, to brzmienie staje się przedmiotem kontemplacji. Tę skłonność do muzycznych ozdobników przejęło flamenco. Powtórzmy słowa Lorki: „Kiedy zwrotka naszej pieśni dosięga szczytu cierpienia i miłości, brata się wówczas w wyrazie z poetami arabskimi i perskimi”<sup>39</sup>. W momentach najbardziej emocjonalnych dźwięk staje się intensywniejszy, wzrasta jego natężenie, zaczyna dominować nad słowem. Podobnie dzieje się w bluesie, w którym „znajduje pełne zastosowanie jazzowy sposób pojmowania śpiewu, wywodzący się z najstarszych tradycji murzyńskich, a nazwany o wiele później *scatsinging*, polegający na bezsłownym nuceniu całych partii pieśni, bądź na fantazyjnym formowaniu dynamicznych, silnie zrytmizowanych dźwięków, częstokroć ironicznym onomatopei pozbawionych znaczenia słownego, muzycznie abstrakcyjnych, natomiast pełnych emocjonalnego ładunku i nasyconych wielką muzykalnością”<sup>40</sup>. *Scatsinging* jest formalnie bardziej odległy od ornamentyki we flamenco i muzyce sufickiej. Jednak we wszystkich trzech rodzajach śpiewu momenty wokalne wirtuozerii są wyrazem silnego napięcia emocjonalnego.

\*\*\*

Pan de Sainte Colombe mieszkał ze swymi dwiema córkami nad brzegiem rzeki Bièvre. Po śmierci żony, nie mogąc pogodzić się z jej stratą, bez reszty poświęcił się muzyce. Kazał wybudować sobie w ogrodzie chatkę na drzewie morwowym, by móc w odosobnieniu grać na violi da gamba. Podobno początkowo ćwiczył nawet po piętnaście godzin dziennie. Stał się mistrzem, o którym mówiło się na dworze królewskim. „Wynalazł nowy sposób trzymania instrumentu pomiędzy kolanami, bez wspierania go o łydkę. Dodał jedną basową strunę, obdarzając violę możliwością wydawania niższego dźwięku, co uczyniło jej brzmienie bardziej melancholijnym. Udoskonalił też technikę posługiwania się smyczkiem, zmieniając ułożenie dłoni i naciskając na samo tylko włosie palcami wskazującym i środkowym, co czynił z prawdziwą wirtuozerią. Jeden z jego uczniów, Côme le Blanc, utrzymywał, że Sainte Colombe potrafi wydobyć z violi dźwięki oddające w s z e l k i e o d c i e n i e l u d z -

---

<sup>39</sup> F. G. Lorca, *Cante jondo...*, s. 253.

<sup>40</sup> L. Tyrmand, *U brzegów jazzu...*, s. 99-100.

k i e g o g ł o s u , od westchnień młodej kobiety po szloch starca, od wojennego okrzyku Henryka z Nawarry po ledwie słyszalny oddech dziecka skupionego nad rysunkiem, od charkotu, jaki niekiedy dobywa się z piersi człowieka w miłosnym uniesieniu, po niemal bezgłośny, pełen powagi szept modlącego się, ów dźwięk pozbawiony właściwie akordów, dźwięk ubogi i dyskretny”<sup>41</sup>.

Historię pana de Sainte Colombe opowiada Pascal Quignard we *Wszystkich porankach świata*, które zostały z sukcesem zekranizowane przez Alaina Corneau. Quignard napisał tę krótką powieść inspirując się postacią historyczną – francuskim muzykiem żyjącym w XVII wieku, który był znanym gambistą, kompozytorem i nauczycielem, ale który nigdy nie opublikował swoich dzieł. Niewiele wiadomo o życiu Sainte Colombe'a. Na podstawie skrawków historii, odnalezionych w drugiej połowie XX wieku przez muzykologa Paula Hooremana w jednej z lozańskich bibliotek, pisarz stworzył jego literacką biografię. Postać została przez to zmitologizowana, ale nie o prawdę historyczną tutaj chodzi. Wiesław Juszcak, interpretując *Wszystkie poranki świata* w eseju *Dlaczego?*, wyjaśnia: „W gruncie rzeczy celem całej opowieści jest przede wszystkim wyjaśnienie tego. Może nawet tylko tego. A to zarazem znaczy: wyjaśnienie, czym jest muzyka, co to jest muzyka [...] Biografia ma służyć w docieraniu do samej istoty sztuki”<sup>42</sup>. I właśnie dlatego Pascal Quignard i jego twórczość literacka dotycząca muzyki, bo nie pisał o niej tylko w tej powieści, będzie się tutaj regularnie pojawiać. Na pewnym poziomie istnieje niezwykła bliskość między tym, co się mówi o muzyce u Quignarda i u Gatlifa. Historie wydarzają się w skrajnie odmiennych okolicznościach, a style muzyczne wydają się nie mieć ze sobą nic wspólnego. Jednak chodzi o ten sam rodzaj doświadczenia – w życiu bohaterów muzyka ma znaczenie kluczowe. Pisze Juszcak: „Biografia Sainte Colombe'a zostaje tak zbudowana, by wyjaśnić fenomen jego twórczości, i fenomen sztuki, przez rozwiązanie tej zagadkowej kwestii. A kwestię tę da się rozłożyć na dwa pytania, idące w tę samą stronę: dlaczego każda nuta powinna na końcu zamierać? I: co stanowi o istocie muzyki branej w porządku egzystencjalnym? W jaki sposób muzyka (czy każda ze sztuk) odsłania albo wyjaśnia nam świat, «rzeczywistość», w najszerszym sensie słowa; tajemnicę rzeczywistości?”<sup>43</sup>.

Melancholia muzyczna we *Wszystkich porankach świata*, w przeciwieństwie do tego,

---

<sup>41</sup> P. Quignard, *Wszystkie poranki świata*, przeł. K. Szeżyńska-Maćkowiak, Warszawa 1997, s. 2-3.

<sup>42</sup> W. Juszcak, *Dlaczego?* [w:] tegoż, *Wędrówka do źródeł*, Gdańsk 2011, s. 513.

<sup>43</sup> Tamże, s. 518-519.

o czym była wcześniej mowa, jest przedstawiona z perspektywy indywidualnej, w dodatku nie jest wyrażana śpiewem, lecz poprzez instrument. Jednak zwraca uwagę opis dźwięków wydobywanych z violi przez pana de Sainte Colombe: oddaje ona „wszelkie odcienie ludzkiego głosu”. Później okaże się, że taka muzyka potrafi przywoływać zmarłych. Co więcej: „Pewnego dnia duże, liczące sobie siedemnaście wiosen dziecko, o twarzy pызatej i czerwonej jak grzebień starego koguta, zapukało do ich drzwi i zapytało Magdalенę, czy może prosić pana de Sainte Colombe, by zechciał zostać jego nauczycielem gry na violi i kompozycji”<sup>44</sup>. To Marin Marais, również postać historyczna, lecz o wiele bardziej znana. W latach 1676-1725 był muzykiem na dworze Ludwika XIV. Młody Marais zagrał na violi suitę pana Maugars, a potem jeszcze *badinage* we własnej kompozycji. „Pan grasz muzykę. Ale nie jesteś pan muzykiem”<sup>45</sup> – powiedział Sainte Colombe i kazał mu wrócić po odpowiedź za miesiąc. Coś musiało jednak zainteresować mistrza w młodzieńcu.

Na drugiej lekcji Sainte Colombe, jak zwykle chłodno, pochwalił perfekcyjne opanowanie przez Marina techniki gry na instrumencie, lecz nadal nie słyszał w niej muzyki: „Będziesz pan mógł przygrywać ludziom do tańca. Będziesz mógł akompaniować aktorom śpiewającym na scenie. Zdołasz zarobić muzykowaniem na życie. Będziesz żył otoczony muzyką, muzykiem jednak nie zostaniesz. Czy masz serce zdolne do uczuć? Czy masz mózg zdolny do myślenia? Czy pojmujesz, czemu mogą służyć dźwięki, gdy nie idzie tylko o to, by przy nich tańczyć lub by radowały królewskie ucho? Mimo to wzruszyła mnie pańska rozpacz. Przyjmę cię, bo potrafisz cierpieć, nie zaś dla twej sztuki”<sup>46</sup>. Miesiąc wcześniej, zanim Marais zagrał suitę pana Maugars, opowiedział swoją historię. Przez dziesięć lat śpiewał w chórze u Świętego Hermana z Auxerre. „A później, kiedy mutacja zniszczyła jego głos, wyrzucono go na ulicę, zgodnie z klauzulą zawartą w kontrakcie chóru. Jeszcze dziś na samą myśl o tym odczuwał wstyd. Nie wiedział, gdzie się podziać. Na policzkach i nogach wyrastały mu pierwsze włosy, a z gardła wydobywało się coś na kształt ryku [...] Serce chłopaka wypełniła nostalgia. Czuł się osamotniony niczym żałośnie pobekujące zwierzę. Czuł, jak cięży mu zwisająca między udami pogrubiona i owłosiona męskość”<sup>47</sup>. Postanowił wtedy, że zostanie muzykiem, ponieważ pragnie zemścić się na głosie. I w ten sposób stał się wirtuozem violi da

---

<sup>44</sup> P. Quignard, *Wszystkie poranki świata...*, s. 13.

<sup>45</sup> Tamże, s. 15.

<sup>46</sup> Tamże, s. 17.

<sup>47</sup> Tamże, s. 13.



gamba. Instrument zastąpił mu utracony głos.

W historii tej niewątpliwie ogromnej wagi jest fakt, że „prawdziwa” muzyka ma swe źródła w cierpieniu. Pan de Sainte Colombe staje się nieocenionym mistrzem dopiero po utracie małżonki, kiedy całą swoją rozpacz przelewa na twórczość. Na ścieżkę muzyczną zaprowadził Marina Marais wielki żal za „wdzięcznym”, młodzieńczym głosem. Inną sprawą jest to, dokąd prowadzi tego rodzaju sztuka i co oznacza, ale o tym jeszcze będzie mowa. Na razie nasuwa się inna kwestia: jakie jakości posiada taka muzyka?

Wiesław Juszcak zwraca uwagę na zdanie, które wypowiedział Sainte Colombe do Marais'go podczas ostatniej lekcji: *Je vais vous confier un ou deux arias capable de reveiller les morts* („Powierzę panu jedną lub dwie pieśni, które zdolne są budzić umarłych”). Juszcak podkreśla tu użycie włoskiego słowa *aria*, które oznacza melodię, powietrze, podmuch, tchnienie i wreszcie pieśń<sup>48</sup>. Chodziło mu tutaj o wyostrenie duchowego wymiaru muzyki. Chciałabym wskazać na jeszcze jedną rzecz, która kryje się w tym zdaniu. Aria to „wokalnie-instrumentalna forma muzyczna z kantylenowo rozwiniętym głosem solowym. Aria zwykle jest częścią większej formy muzycznej, jak kantata, oratorium lub opera. Umieszczana jest najczęściej w punkcie kulminacyjnym dramaturgii utworu”<sup>49</sup>. I jeszcze jedna definicja: „Kantylena, melodyka kantylenowa (wł. *cantabile* – śpiewnie) to typ melodyki w dziele muzycznym charakteryzujący się śpiewnym (lirycznym) przebiegiem melodii (bez dużych skoków, zawierający małą liczbę nut o krótkich wartościach, z zastosowaniem, w przeważającym stopniu, artykulacji *legato*), wolnym tempem, w odróżnieniu od melodyki figuracyjnej. Jest to materiał dźwiękowy dobrany w taki sposób, aby był wygodny do wykonania głosem ludzkim, zgodny z jego naturalnymi możliwościami”<sup>50</sup>. Kompozycje pana de Sainte Colombe są więc śpiewne. Wykonywane na violi da gamba z dodatkową siódmą struną, która oddaje wszelkie odcienie ludzkiego głosu.

„Jest taka pieśń Ryszarda Straussa – napisana dla żony, która była śpiewaczką – zatytułowana *Morgen* (Jutro). Zaczyna ją, co zwyczajne, fortepian, lecz jego gra, co już raczej rzadkie, trwa – nieskończenie długo. Wreszcie wchodzi głos z jasną kantyleną niosącą słowa: *Un morgen wird die Sonne wieder scheinen* (I jutro słońce na nowo zaświeci). Słuchając owej pieśni odnieść można przemożne wrażenie, że w momencie wejścia głosu i zarysowania się

---

<sup>48</sup> W. Juszcak, *Dlaczego? ...*, s. 520.

<sup>49</sup> Wikipedia 1, *Aria*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Aria> (dostęp: 25.06.2018).

<sup>50</sup> Wikipedia 2, *Kantylena*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Kantylena> (dostęp: 25.06.2018).

pierwszej jego frazy – brzmienie fortepianu tym śpiewem zakwita. Że dopiero w tym momencie dokonuje się coś niezwykłego. Przychodzą na myśl słowa Osipa Mandelsztama, rzucone ot tak, w eseju o Skriabinie: głos to osoba. I ich dopowiedzenie: fortepian to syrena. Mandelsztam wyjaśnia: dla niego śpiewający człowiek posiada status szczególny: przekazuje to, co w człowieku pochodzi od Boga<sup>51</sup>. Tak pisze Mieczysław Tomaszewski, teoretyk muzyki, na początku książki *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*. Jego słowa przywołuje Anna Chęćka-Gotkowicz i dopowiada, że to dzięki śpiewności muzyka staje się treścią doznania – poprzez kantylenę najłatwiej jest wsłuchać się w brzmienie. Dzieje się tak dlatego, że muzyka jest tu bardzo blisko człowieka. To muzyka, z którą można się utożsamiać nie tylko duchowo, ale i cieleśnie. Doświadczenie muzyczne staje się pełniejsze. Ludzkie ciało jako instrument muzyczny wyraża się dwojako: poprzez tak zwaną perkusję ciała, co odpowiada rytmowi, oraz poprzez głos, który jest ekwiwalentem melodyjności. Wykonawca „zaczynając od samego siebie, rozpoznaje w muzyce podobieństwo do świata swoich przeżyć. Często pomaga mu w tym sprowadzenie dźwięków do gestu i śpiewu. Ten rodzaj ucieleśnienia struktury muzycznej stosują nauczyciele gry na instrumentach, by ukazać uczniowi organiczny związek między tym, co ma zagrać, a nim samym<sup>52</sup>”, pisze Chęćka-Gotkowicz, która cały czas podkreśla, że do pełni doświadczenia muzycznego, czy to wykonawcy czy słuchacza, potrzebne jest ciało, ponieważ z gestu i głosu powstają dźwiękowe kompozycje. Zgadza się w tym z Peterem Kivym, amerykańskim filozofem analitycznym, cytując jego stwierdzenie: „Muzyka może przedstawiać uczucia w takim sensie, w jakim może zawierać pewne analogie do cech głosu ludzkiego<sup>53</sup>”.

Śpiewność odnosi się więc nie tylko do muzyki wokalne, ale może być z powodzeniem oddana brzmieniem instrumentów. W terminologii arabskiej słowo *musiqi*, którym dziś określa się muzykę, pochodzi z greki i jest używane dopiero od IX wieku, w dodatku raczej w pismach filozoficznych niż żywej mowie. Na określenie praktyk muzycznych, zarówno wokalnych jak i instrumentalnych, używało się słowa *ghina* (arab. pieśń), które źródłowo dotyczy śpiewu. W ogóle muzyka wokalna w porównaniu z instrumentalną była w świecie islamu wyżej ceniona. Wracając jeszcze raz do bluesa: „Na przykład słowo «śpiewać» posiada

---

<sup>51</sup> M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997, s. 13-14. Cyt. za: A. Chęćka-Gotkowicz, *Ucho i umysł...*, s. 130.

<sup>52</sup> A. Chęćka-Gotkowicz, *Ucho i umysł...*, s. 129.

<sup>53</sup> Tamże, s. 128.

w sobie moc syntetyzującą, ma wartość wyjaśnienia, staje się czasownikiem kluczowym. Jazz archaiczny i klasyczny powstaje z procesu wokalizacji, stanowi «śpiewaną» muzykę<sup>54</sup>. Najlepszym przykładem jest brzmienie trąbki: „jednostronny w swym wyrazie instrument, nacechowany zawsze pogodną tępotą, przeznaczony od wieków do płytkich, hejnałowych sloganów, przeobraził się naraz we wrażliwy, uczulony kompresor różnych emocji, w którym zabrzmiały niezliczone głosy – od jęklivego lamentu po frenetyczną, triumfalną radość<sup>55</sup>. Tyrmand tym jednym zdaniem, oczywiście, trafia w sedno.

Jest takie pojęcie, które łączy te wszystkie teorie w jedną całość. To „ziarno głosu”, o którym pisał Roland Barthes. Swoje wyjaśnienia zaczyna od przykładu basu w rosyjskim śpiewie cerkiewnym – jest w nim „coś, co bezpośrednio jest ciałem śpiewaka, skierowanym w jednym i tym samym ruchu w stronę waszych uszu, głębi konchy, mięśni, błon śluzowych, chrząstek, a także otchłani słowiańskiego języka, jak gdyby ta sama skóra pokrywała wewnętrzne ciało wykonawcy i wykonywaną przez niego muzykę<sup>56</sup>. Nie każdy głos jednak ma w sobie owo ziarno. Aby to przedstawić, Barthes korzysta z opozycji feno-tekstu i geno-tekstu Julii Kristevej, przekształcając je odpowiednio na feno-śpiew i geno-śpiew. Feno-śpiew odznacza się zewnętrżnością, skupia się na technice, izolując jakby melodię od wykonującego ją ciała. Pozbawiony jest materialnej indywidualności śpiewaka. Opiera się na komunikacji, reprezentacji i ekspresji – przedstawianie emocji staje się celem samym w sobie, a zapomina się o tym, co powinno je poprzedzać, a co nazywa się gestem. Przez to łatwo poddaje się opisowi. Feno-śpiew stoi więc po stronie duszy, wyłączając z muzyki pierwiastek cielesny („mystycyzm spłaszczony do wymiaru płyty długogrającej<sup>57</sup>). Barthes łączy tę tendencję z tak zwanym mitem oddechu w edukacji muzycznej, co skutkuje tym, że „słyszać jedynie płuca”. Natomiast w geno-śpiewie słyszać gardło, język, głośnień, zęby i tylko takie mięsiste brzmienie daje rozkosz. „Geno-śpiew to słyszalność śpiewającego i mówiącego głosu, przestrzeń, w której znaczenia kształtują się «wewnątrz języka i w samej jego materialności»; to gra znaczących obcych względem komunikacji, reprezentacji (odczuć), ekspresji; to ów szczyt (bądź podstawa) wytwarzania, gdzie melodia faktycznie przemierza język (nie to, co język mówi, lecz namiętność jego dźwięków-znaczących, liter), gdzie melodia bada, w jaki sposób język

---

<sup>54</sup> L. Tyrmand, *U brzegów jazzu...*, s. 148.

<sup>55</sup> Tamże, s. 142.

<sup>56</sup> R. Barthes, *Ziarno głosu*, przeł. J. Momro, „Teksty drugie” 2015, nr 5, s. 231.

<sup>57</sup> Tamże, s. 232.

pracuje, oraz utożsamia się z tą pracą. To, używając bardzo prostego słowa, które jednak trzeba wziąć na poważnie, dykcja języka”<sup>58</sup>. Potem Barthes daje jeszcze ciekawe porównanie dwóch słynnych wyśpiwywanych śmierci, co pokazuje, że czasami ziarno nie zależy od techniki śpiewaka, ale sama kompozycja narzuca wykonanie. W przeciwieństwie do ekspresyjnej, historycznej, afektywnej śmierci Borysa „Melisanda umiera bez hałasu (rozumiem ten termin w sensie cybernetycznym): nic nie przeszkadza znaczącemu, a zatem nic nie zmusza do nadmiaru. Mówiąc w skrócie, istnieje produkcja jakiegoś języka-muzyki, którego funkcja polega na tym, by zapobiec ekspresyjności śpiewaka. Niczym w przypadku rosyjskiego basu, symboliczne (śmierć) zostaje od razu rzucone (bez pośrednictwa) przed nami (ten ruch uprzedza komunał, wedle którego to, co nie jest ekspresyjne, może być jedynie obojętne, intelektualne; śmierć Melisandy «wzrusza», tzn. porusza coś w łańcuchu znaczących)”<sup>59</sup>. Szczególnie ważna jest ta ostatnia okoliczność: wzruszenie, a więc wpływ na słuchacza. Ziarno głosu oddziałuje więc cielesnością na cielesność i chyba dopiero wtedy może objawić się pełnia duchowości, która w tym kształcie daleka jest od „spłaszczonego mistycyzmu”. Są jeszcze dwie ważne rzeczy, o których pisze Barthes. Ziarno głosu istnieje bez podziału na gatunki muzyczne, jest jak najbardziej możliwe w twórczości popularnej i jakiegokolwiek innej. Idzie za tym druga kwestia: dokładnie tak samo jest wyczuwalne w muzyce instrumentalnej, np. „klawesyn Wandy Landowskiej wydobywa się z wnętrza jej ciała”<sup>60</sup>. Ziarno głosu – ciało w śpiewającym głosie, ciało w grającym instrumencie, ciało w kompozycji – jest właściwością, która dotyczy muzyki w ogóle.

Pieśń Nory Luki to metafora całości muzycznej filmów Tony’ego Gatlifa. Jest śpiewna, wydobywająca się z głębi ciała. Płaczliwy ton daje odczuć jej źródło – cierpienia spowodowane wiekami dyskryminacji Cyganów. Tony Gatlif, reżyser i kompozytor jednocześnie, opowiada historię narodu cygańskiego nie tylko poprzez obrazy, lecz także poprzez dźwięki, skrupulatnie dobrane i skomponowane. Autentyczna muzyka źródłowa przeplata się w omawianych tutaj filmach Gatlifa z jego autorskimi melodiami. Muzyka ta należy do tej samej grupy brzmieniowej co jazz, pieśni muzułmańskie czy arie pana de Sainte Colombe’a. Wszystkie charakteryzują się śpiewnością, a poprzez działanie cielesności na cielesność potrafią wzruszać. Ich źródłem jest cierpienie, które wcale nie musi się przekładać na ich ze-

---

<sup>58</sup> Tamże, s. 231-232.

<sup>59</sup> Tamże, s. 235.

<sup>60</sup> Tamże, s. 236.

wewnętrzny charakter – czasami brzmią przejmująco, a czasami bardzo lekko. Doświadczenie takiej muzyki, czy to przez wykonawcę czy przez odbiorcę, musi więc przejmować te same cechy. Jeśli dźwięki takie spotkają się z niewinnym słuchaczem, ten nie pozostanie na nie obojętny.

## Rozdział II

# MIŁOŚĆ W RUMUNII

[Muzycy cygańscy] podleciawszy do swoich skrzypiec i cymbałów, rozpętali prawdziwą orgię podniecenia. Za chwilę friszka doprowadziła do szału radości, a potem nieomal do delirium. W końcowej fazie mogła już stać się jedynie akompaniamentem owego straszliwego i konwulsyjnego, wijącego ruchu, będącego kulminacją ekstazy Derwiszów.

Franz Liszt

W *Boutès*, ostatniej muzycznej książce Pascala Quignarda, tytułowy bohater ulega pieśni syren i rzuca się do wody wsłuchując się w ich głosy. Śpiew ten jest bardzo szczególny, opisywany jako śpiewokrzyk (*chant-cri*), a więc tym, co przyciąga, w przeciwieństwie do historii z *Odysei*, nie jest czyste piękno ani nie są to słowa. Quignard pisze, że symbolizuje on muzykę źródłową. „Błędem byłoby utożsamianie z nią całego dorobku muzycznej kultury Zachodu od renesansu po współczesność. Ta muzyka zbyt często grzeszy uczonością, uleganiem więzom formy i oddala się od swego źródła, od pierwotnego, bliskiego transowi tańca, który angażuje ciało i duszę słuchacza”<sup>61</sup>, komentuje Anna Chęćka-Gotkiewicz. Głos syreny ma więc ziarno, wydobywa się z głębi ciała, skoro upodabnia się do krzyku. Reakcja słuchacza jest adekwatnie cielesna, *Boutès* nie słucha w bezruchu, ale wykonuje symboliczny gest – skok do wody to zupełne oddanie się dźwiękom, to słuchanie całościowe.

Wszystko jest tu oczywiście wyolbrzymione, ale Quignard pracuje przecież nad mi-tem, a w związku z tym sam tworzy pewne wzory postaci i sytuacji, mocno ingerując w historię źródłową. Wszystko tutaj ma znaczenie. Śpiewokrzyk opowiada o istocie muzyki, bohater to wzorowy jej odbiorca i nawet to, że woda staje się docelowym środowiskiem doświadczenia muzycznego sugeruje powrót do źródeł życia, do czasu sprzed narodzin i sprzed podziałów (znana jest tendencja autora do częstego przywoływania okresu prenatalnego, w którym słuch jako najstarszy zmysł jest ośrodkiem percepcji człowieka), to tam kryje się tajemnica będąca być może tym, czym w mistycznych nurtach różnych religii jest wiedza duchowa. Bo-

---

<sup>61</sup> A. Chęćka-Gotkiewicz, *Słyszanie czyste. Doświadczenie muzyki w refleksji Pascala Quignarda*, „Konteksty” 2013, nr 4 (303), s. 40.

utès „staje się archetypową figurą słuchacza doskonałego”<sup>62</sup>. Rezygnuje z dystansu, na który zdecydował się Odyseusz poprzez przywiązanie do masztu. Boutès daje się złączyć z muzyką – Quignard tłumaczy, że *seirèn* pochodzi od greckiego słowa *ser* oznaczającego wiązać<sup>63</sup>. Autor dokonuje znaczącego przewartościowania: muzyka syren, łączona dotąd z kobietą zwodniczością oraz uwodzającym pięknem ciała i głosu, staje się symbolem muzyki źródłowej i odpowiedniego jej doświadczania<sup>64</sup>.

W *Gadjo dilo* Nora Luka jest syreną, a Stephane to Boutès. Zresztą odpowiedników tych archetypowych figur można w filmach Gatlifa znaleźć dużo więcej – bohaterowie poddają się działaniu muzyki, która nosi znamiona tej źródłowej. „To muzyka, która wykrzykuje strach i cierpienie ludu, który jest chory na duszy. To dlatego muzyka cygańska jest piękna. Poza tym, muzycznie, odbiega od ideału pod każdym względem, pełno w niej fałszywych nut, instrumenty są zrobione z byle czego. Ale ta muzyka to krzyk cierpienia, cierpienia odziedziczonego po przodkach, która płynie z duszy całego ludu. To czysty sprzeciw, nic nie jest sfabrykowane, wszystko jest wykrzyczane. I tak w istocie wyobrażałem sobie ten film”<sup>65</sup> – mówi Tony Gatlif o *Gadjo dilo*. Zostawiając na chwilę całą metaforyczność tej wypowiedzi, trzeba przyznać, że w filmie krzyku jest bardzo dużo, szczególnie Cyganie nie odznaczają się zbytnią powściągliwością. Kiedy poznajemy Izydora, to od razu zderzamy się z mocą jego ekspresji. „Niech skonam, niech szczenę, jeśli nie dokończę tej butelki!” – woła nocą na cały głos, podczas godziny policyjnej, na pustym placu pod domem rodziny, z którą zadarł jego syn. Lamentuje, musi wyrazić swój żal głośno, emocje w kulturze cygańskiej nie dają się tłumić. I tak będzie do końca filmu – audiosfera będzie pełna silnych, otwartych, lekko zdartych, ale ciągle pełnych głosów cygańskich. Nie będzie tu żadnego ukrywania. Słyszać to ciekawie w przypadku Stephane'a, który w miarę rozwoju akcji mówi coraz głośniej i używa więcej krzyku, a równolegle zmienia się jego język, w którym brzmi coraz więcej cygańskich słów – objawia się tutaj siła prozodii, czy może nawet „dykcji języka”, o której pisał Roland Barthes.

Izydor wrzeszczy na pustym placu, a kiedy pojawia się Stephane, stary Cygan zaprasza go do wspólnego picia wódki. Mimo początkowego oporu, chłopak daje się wciągnąć.

---

<sup>62</sup> A. Chęćka-Gotkiewicz, *Ucho i umysł...*, s. 221.

<sup>63</sup> A. Chęćka-Gotkiewicz, *Słyszanie czyste...*, s. 40.

<sup>64</sup> Temat ten rozwinęłam w tekście *Emancypacja syren* opublikowanym w „Glissando” – magazynie o muzyce współczesnej, [www.glissando.pl/aktualnosci/emancypacja-syren/](http://www.glissando.pl/aktualnosci/emancypacja-syren/) (dostęp: 15.06.2018).

<sup>65</sup> T. Gatlif, wywiad o *Gadjo dilo* (1997), materiały prasowe: <http://www.film.onet.pl/wiadomosci/wywiad-z-rezysyrem/ws2gk> (dostęp: 04.09.2017).

„Jezu, jestem po uszy w tym gównie”, mówi, a potem wypytuje Izydora, czy jest muzykiem i wreszcie wyciąga małe głośniczki, w których słychać pieśń Nory Luki. Dopytuje, gdzie może ją znaleźć, czy jest stąd? Stephane za chwilę znajdzie się w cygańskiej wiosce i zostanie nazwany *gadjo dilo*. Mówią o nim, że jest szalony z wielu powodów, ale także dlatego, że przyjechał tu, aby odnaleźć piosenkarkę. Motywacja ta wydaje się wszystkim absurdalna. Przecież jest wiele podobnych śpiewaczek, dlaczego akurat szuka tej a nie innej? I w ogóle jak jedna piosenka mogła sprawić takie poświęcenie? Skąd ten upór? Powody są bardzo złożone. Jeden z nich, i chyba podstawowy, Stephane zdradza Sabinie, z którą zbliżył się najbardziej i z którą zaczął nagrywać okolicznych muzyków cygańskich – przypomina to badania etnomuzykologiczne, ponieważ dokładnie zapisuje miejsca i czas nagrań, a także teksty i ich tłumaczenia. Okazuje się, że była to ulubiona piosenka jego ojca, której słuchał gdy był ciężko chory. „Mój ojciec po prostu kochał muzykę. Był wędrowcem. Nie mógł usiedzieć w jednym miejscu. Wędrowanie było dla niego wszystkim”. Natomiast Stephane „nienawidzi wędrować” i jest to chyba pierwsza informacja, jakiej się dowiadujemy o bohaterze. A więc wyprawa ta dużo go kosztuje. Jest zima, a on przemierza w dziurawych butach rumuńskie bezdroża, na których czasem zjawi się jakiś wóz cygański. W takiej sytuacji trzeba pokonać opory swojego ciała, które jest zmęczone pieszą wędrówką, zmarznięte i pewnie głodne. Odciski nie pozwalają mu już dalej iść. W dodatku bohater zostaje nam przedstawiony nie na początku swojej podróży, ale w jej punkcie zwrotnym, wcześniej podobno okrążył całą Rumunię.

Stephane nienawidzi wędrować w przeciwieństwie do ojca, ale na pewno dzieli z nim miłość do muzyki. Kiedy trafia do wioski, to wcale nie interesuje go poznawanie cygańskiego życia, przynajmniej na początku. Dostaje niezwykłą szansę na przygodę z inną kulturą, a mimo wszystko wcale nie chce skorzystać z okazji, bo przecież nie ma tam Nory Luki. Kiedy po raz pierwszy opuszcza dom Izydora, kamera pokazuje go „z ukrycia”, z perspektywy jakiejś szopy, w której pochowane są instrumenty – kontrabasy i skrzypce. To znak, że w tej wiosce są muzykanci, że nie jest to miejsce przypadkowe, że Stephane nie powinien odchodzić. To jedno z niewielu tego typu ujęć. W filmie dominuje raczej oko reporterskie, skupiające się na twarzach, na gestach, na żywych sytuacjach. Takie symboliczne obrazy pojawiają się rzadko i na zasadzie kontrastu wzmacnia się ich działanie. Oprócz nagłego przypływu wieloznaczności, a może właśnie przez to, powodują one rodzaj „zejścia na ziemię” – przypominają, że mamy do czynienia nie z przedstawieniem rzeczywistości, ale wizją artystyczną. Przej-



ścia między tymi dwoma sposobami przedstawiania nie atakują nas, są bardzo subtelne i powolne. Na przykład instrumenty nie pojawiają się jako nagły, statyczny obraz, ale spokojnie wyłaniają się z ruchu kamery. Nie ma wyraźnego oddzielenia, zdaje się, że wszystko jest płynne, że wcale nie jest to takie jasne, co jest rzeczywistością, a co fikcją i że w gruncie rzeczy nie da się tego rozłączyć.

Jest też inne symboliczne wcięcie, które pozornie wydaje się zwykłym zabiegiem estetycznym. Stephane, już zintegrowany ze społecznością, gra z mieszkańcami wioski w kości. Dostaje wtedy list od matki z Paryża i idzie go przeczytać na osobności. Stoi przy wejściu do jednego z domów, mocno udekorowanego kolorowymi malunkami. Przychodzi Sabina, Stephane czyta, nic nie mówią, słysząc tylko odgłosy zwierząt hodowlanych. Kamera powoli się oddala (jest jedno cięcie, ale niezbyt radykalne) do momentu, gdy w kadrze mieści się namalowana nad drzwiami syrena. Oprócz tego, że jest to rzeczywiście ładne ujęcie – przez chwilę nieruchome, wszystko skupia się na obrazie – uderza jego silna symbolika. Teraz już nie ma wątpliwości, że Stephane jest pod wpływem siły podobnej do syreniej. Jego „szaleństwo” ma uzasadnienie. Reakcja na muzykę jest tu na wskroś cielesna. Jak Boutès rzuca się do wody, tak Stephane ląduje w sercu Rumunii, rezygnując z paryskiej wygody. Pieśń jest powodem podróży – długodystansowej reakcji fizycznej na dźwięki. Ciało nie dość, że się przemieszcza, to jeszcze narażone jest na duży wysiłek. Francuz błądzi po zabloconych drogach, męczy się, czasem nie ma gdzie spać, robi się zaniedbany. Gdy Cyganie widzą go po raz pierwszy, zwracają uwagę na jego wygląd – skołtunionie włosy, dziurawe buty, brudne spodnie. Patrzą na niego z politowaniem i odrazą. Izydor nie pozwala mu odejść, mimo że cała wioska jest przeciwna i uważa, że obcy przyniesie im nieszczęście. Uparty starzec zatrzymuje go na siłę i pierwsze co robi, to zapewnia mu pełną toaletę, a Cyganki reperują mu buty. Potem Stephane znów odchodzi, gdy orientuje się, że w wiosce nikt nie zna Nory Luki. Tłumaczy, że musi iść dalej, ponieważ szuka piosenkarki. Izydor błaga go, aby został i wreszcie gra dla niego na skrzypcach – okazuje się, że to jedyny sposób na zatrzymanie chłopaka. Muzyka sprawia, że Stephane zostanie z Cyganami na dłużej.

W *Gadjo dilo* dominuje muzyka diegetyczna i jest jej coraz więcej wraz z rozwojem akcji filmu. Zaczyna narastać od momentu, w którym Izydor gra po raz pierwszy na skrzypcach, a więc dźwięków robi się więcej, gdy Stephane decyduje się zostać w wiosce. Następuje radykalna zmiana stylu życia, a więc muzyka (przynajmniej ta źródłowa) wymaga poświęce-

nia, nie toleruje powierzchowności. Okazuje się, że tutejsi Cyganie są muzykami, a nawet jest to ich sposób na utrzymanie. Zabierają Francuza na wesele, na którym grają. Wtedy też nawiązuje się lepsza komunikacja między nimi. Pojawia się tam Sami, którego Stephane poznał na wcześniejszym etapie swojej podróży, a który mówi po francusku. Dzięki jego tłumaczeniu Izydor zacznie pomagać w poszukiwaniu Nory Luki, mówiąc, że zna wszystkich najlepszych muzyków. W tym samym czasie Stephane zapoznaje się z Sabiną, która wreszcie ujawnia swoją znajomość francuskiego, ciągle utrzymując, że jest to belgijski, ponieważ nauczyła się go, kiedy była z mężem w Belgii – rozstali się, on tam został, a ona wróciła do rodzinnej wioski. Małżeństwo w kulturze cygańskiej traktowane jest konserwatywnie, więc żona, która opuściła męża, ma niższy status. Sabina nazywana jest przez wszystkich flejtuchem, dziwką – „nikt jej już nie zechce”. Paradoksalnie jednak staje się wolna, jak mówi Tony Gatlif: „Sabina jest inna od kobiet z wioski. Ma się wrażenie, że zasady życia obowiązujące w tej społeczności jej nie dotyczą. Bo jest ona wyrzutkiem. Nie jest już członkiem zbiorowości. Może robić, co zechce, jej zdanie się już nie liczy. Opuściła swego męża. Może się kochać, z kim zechce. Jest szczęśliwa, tańczy, może krzyczeć na całe gardło, może się sprzeciwiać ojcu, co jest normalnie niemożliwe dla innych Cyganek. To kobieta nowoczesna, wolna”<sup>66</sup>. Dlatego też nic jej nie powstrzymuje przed uwodzeniem Francuza.

Podczas wesela muzyka jest bardzo ważna, bo przecież nie ma cygańskiej zabawy bez niej. Jest bardzo żywiołowa i głównie instrumentalna. Podbija energię szybkim tempem, stałym rytmem, żywą dynamiką. Sprawia, że goście tańczą, podsyca emocje, jest częścią przeżywania szczęścia młodej pary. Jest to również pierwszy i nie jedyny moment w tej historii, kiedy z miłością zestawiona jest śmierć. Zaraz po tym Izydor zabiera Stephane'a do swojego przyjaciela Milana, muzyka, który być może rozpozna Norę Lukę. Okazuje się jednak, że Milan nie żyje. Izydor idzie na jego grób i zaczyna się chyba jedna z piękniejszych scen *Gadjo dilo*. Cygan płacze, zakrapia cmentarną ziemię weselną wódką, załamuje ręce. Towarzyszą mu Stephane, Sami, Cyganka-tancerka oraz syn Milana zwany później niesamowitym dzieciakiem ze względu na swoje niespotykane zdolności muzyczne. Odtwórcą roli jest Adrian Simionescu, gwiazda manele – rumuńskiego disko będącego mieszanką popu, muzyki cygańskiej i orientalnej. Tutaj występuje w wiejskim stroju, w kaloszach i czapce. Syn Milana zaczyna śpiewać, płacząc i akompaniując sobie na akordeonie, *Tutti frutti* – piosenkę, która nie

---

<sup>66</sup> Tamże.

jest bynajmniej pieśnią lamentacyjną. Kluczowe staje się tutaj wykonanie, ponieważ muzyk dysponuje szczególnym głosem – lekko zachrypniętym, dość wysokim, bardzo plastycznym. Akordeon jest raczej wsparciem, a głos zdecydowanie się wybija. Tak samo jak w przypadku pieśni Nory Luki, czynnikiem „uwodzającym” jest jego brzmienie, na które składa się barwa, cielesność, płaczliwość, a także bogata ornamentyka. To dzięki niej uwaga skupia się na dźwięku.

Wiesław Juszcak pisał o ornamencie w sztukach wizualnych, odróżniając go od dekoracji, która „jest czymś w zasadzie dodanym do rzeczy. Ornament jest integralnie związany z rzeczą, którą «zdobi»”<sup>67</sup>. Ornament więc to sztuka, której celem „jest taki rodzaj poznania, który dotyka granic poznawalnego i stawia nas wobec tego, co niepoznawalne. I jeśli się traktuje sztukę jako drogę i obszar poznania, to traktuje się ją jako dziedzinę prawdy w sensie metafizycznym, a nie «piękna» rozumianego jako źródło «zadowolenia estetycznego»”<sup>68</sup>. Juszcak podsumowuje: „Ornament stanowi w sztuce tę dziedzinę, która wiąże się bezpośrednio z «archaiczną ontologią», by użyć wyrażenia Eliadego, upatrującą we wszystkich przejawach natury i życia (łącznie z ludzką naturą i życiem) wyraźnych lub pośrednich, niejako reflekso- wych, znaków hierofanii. Powstanie i równoległy z innymi formami sztuki rozwój ornamentu zakorzenione są w religijnym obrazie świata”<sup>69</sup>. Dokładnie to samo rozróżnienie można przełożyć ze sztuk wizualnych na muzykę. Jest taki rodzaj śpiewu, w którym słychać, że melizmaty pełnią funkcję typowo ozdobną, ale jest też taki, w którym ornamentacyjność stanowi zupełną podstawę nie tylko estetyczną, lecz także filozoficzną. O tym drugim pisze muzykolożka Katarzyna Dadak-Kozička na przykładzie najstarszych słowiańskich śpiewów żniwnych: „Upodobanie do jakości wybrzmieniowo-ornamentalnych dotyczyć może zarówno kwestii czysto brzmieniowych, jak i kulturowych. Połączenie analizy muzycznej z analizą tekstową oraz obrzędowo-funkcjonalną wskazuje, że podstawą upodobań do takich jakości muzycznych mogły być walory kultury duchowej i artystycznej, w tym zwłaszcza kontemplacyjność i religijny charakter tych śpiewów. W najbardziej wyrazistych przykładach taka interpretacja narzuca się jako wytłumaczenie tekstu ograniczonego niekiedy do powtarzania (i rozpamiętywania?) pewnych słów-haseł, streszczających sensy żniw jako obrzędu pielęgnacji i afirma-

---

<sup>67</sup> W. Juszcak, *«Występny ornament» czyli o napięciach między sztuką a kulturą* [w:] tegoż, *Wędrownica do źródła*, Gdańsk 2011, s. 181.

<sup>68</sup> Tamże, s. 169-170.

<sup>69</sup> Tamże, s. 183.

cji życia. W związku z tym można powiedzieć, że prawdopodobnie archaiczne śpiewy żniwne Słowian (i nie tylko) są owocem swoistej wrażliwości religijnej i skorelowane są z dawną kulturą duchową i poetycką, nacechowaną kontemplacyjnym podejściem do przyrody i specyficznym rezonansem między brzmieniem, myślami i odczuwaniem śpiewającego. I tak wybrzmieniowo-ornamentalny typ melodii wydaje się reliktem dawnej kultury muzycznej: rozpamiętywania i pochwały tajemnicy życia oraz jego religijnych źródeł<sup>70</sup>. W *Gadjo dilo*, w scenie na cmentarzu związek ten jest wyjątkowo wyraźny. Muzyka jest przedstawiona u swych korzeni – w momencie kontemplacji nad tajemnicą życia, ponieważ, jak pisał Wiesław Juszcak, w tego rodzaju sztuce (bo nie każda sztuka ma taką moc) to, co niepoznawalne, „sfera tajemnicy jest głównym celem wszelkiego dążenia”<sup>71</sup>. Izydor tańczy do *Tutti frutti* przy grobie swojego przyjaciela i płacze, a muzyka wybrzmiewa wtedy najdonioślej, przenikając ciała uczestników rytuału.

Stephane postanawia wtedy, że będzie nagrywać okolicznych muzyków cygańskich i zaczyna właśnie od *Tutti frutti*. Następne więc wykonanie tego utworu pojawia się w zupełnie innym charakterze – pełne instrumentarium, sceneria barowa i tańcząca ponętnie Sabina. Przy tym wszystkim piosenka wcale nie traci swojego charakteru, głos Adriana Simionescu ciągle jest niezwykły i mimo że okoliczności są zupełnie inne, pozbawione powagi, wyczuwa się w nim głębię. Niesamowity dzieciak śpiewa, a Sabina tańczy uwodząc Francuza i znowu śmierć przeplata się z miłością. Wraz z badaniami etnomuzykologicznymi zaczyna rozkwitać uczucie Stephane'a i Sabiny.

\*\*\*

Prawie 10 lat później Tony Gatlif wraca do Rumunii, aby nakręcić tam kolejny film – *Transylwanię*. Tym razem główną bohaterką jest kobieta. „Po raz pierwszy poczułem się, jakbym poprzez Asię Argento portretował kobiecą duszę. Filmowałem niczym zakochany mężczyzna,

---

<sup>70</sup> K. Dadak-Kozicka, *Wybrzmiewanie i ornamentacja – swoiste jakości muzyczno-wyrazowe słowiańskich śpiewów żniwnych i relikty kultury kontemplacyjnej* [w:] *Traditional Musical Cultures in Central-Eastern Europe: Ecclesiastical and Folk Transmission*, red. P. Dahlig, Warsaw 2009, s. 113.

<sup>71</sup> W. Juszcak, «*Występny ornament*»..., s. 169.

który zaczyna od duszy, by wreszcie odkryć piękno twarzy”<sup>72</sup>. Zingarina (Asia Argento) jest w ciąży. Dowiaduje się o tym, kiedy jej ukochany, który nielegalnie przebywał we Francji, został deportowany do Rumunii. Charyzmatyczna Włoszka postanawia go odnaleźć i przemierza Transylwanię wraz ze swoją przyjaciółką Marie oraz tłumaczką Luminitsą. Zna tylko nazwisko mężczyzny i wie, że jest muzykiem. Wypytuje więc o niego miejscowych grajków i podąża za ich wskazówkami. Bohaterkę poznajemy, gdy ma już za sobą długą podróż. Podobnie jak Stephane w *Gadjo dilo*, jest zmęczona, zaniedbana, wyczerpana poszukiwaniami, ale ciągle uparta i zdeterminowana. Obie historie są paralelne, mimo że pozornie się różnią – funkcjonują na zasadzie lustrzanego odbicia. Główny bohater pochodzi z Zachodu i przyjeżdża do Rumunii, bo coś go tam ciągnie, czegoś tam szuka. Nie ma zahamowań, daje się wciągnąć w cygański świat. Trudna wędrówka staje się źródłem przemiany. Ten wewnętrzny mechanizm akcji obu filmów jest taki sam, różnią się one na poziomie zewnętrznym. W *Gadjo dilo* dominuje pozytywna energia, a *Transylwania* jest obrazem mocno melancholijnym. Najpierw bohaterem jest mężczyzna, później to kobieta gra główną rolę. I wreszcie w jednym filmie dominuje muzyka diegetyczna, a w drugim – niediegetyczna.

„Podróżowałem po Transylwanii dużo wcześniej, zanim powstał scenariusz. To były moje «muzyczne zwiady». Odkryłem niezwykle dźwięki, które totalnie mną zawładnęły. Przede wszystkim nie szukałem do mojego filmu muzyki folk. Razem z Delphine Mantoulet, pracującą również przy *Exils*, najpierw skomponowaliśmy muzykę, a potem wynajęliśmy do nagrania ośmiu muzyków, których tam spotkałem. W rezultacie, gdy kręciłem film miałem już gotową muzykę. Pierwszy raz pracowałem w ten sposób i wydaje mi się, że zmusiło mnie to do większego skupienia nad aktorami i stroną techniczną”<sup>73</sup>, mówi Tony Gatlif. Muzyka *Transylwanii*, mimo że w większości z offu, jest powiązana z obrazem niemalże organicznie. Dźwięki wywołują wrażenia wizualne i na odwrót. Rozmyte brzmienie, proste, powoli rozwijające się kompozycje w tonacjach minorowych oraz znów płaczliwy i bogato ornamentowany kobiecy głos (większość partii wokalnych wykonuje Beata Palya, węgierska piosenkarka interesująca się muzyką tradycyjną swojego kraju, a także cygańską, bułgarską, indyjską i perską, co zresztą słyszeć bardzo wyraźnie) przywołują obrazy Rumunii bardzo ponurej, szarej i deszczowej. Dzięki długo wybrzmiewającym cymbałom jest w tej muzyce dużo echa,

---

<sup>72</sup> T. Gatlif, wywiad o *Transylwanii* (2006), materiały prasowe: <http://gutefilm.pl/wp-content/uploads/sites/2/2015/04/TRANSYLWANIA-pressbook.pdf> (dostęp: 04.09.2017).

<sup>73</sup> Tamże.

dającego odczucie otwartych przestrzeni, w których rozgrywa się akcja filmu – ciągnących się w nieskończoność, pustych krajobrazów. Michel Chion nazywa ten mechanizm trans-zmysłowością: kino „tworzy rzeczywistość, zmysłową wzajemność doznań [...]. Doznania słuchowe mogą z powodzeniem stać się wizualnymi wspomnieniami (przestrzeni), a doznania wzrokowe pozostawiają ślady akustycznego zjawiska”<sup>74</sup>. *Transylwania* jest zbudowana zgodnie z tym mechanizmem. Fabuła jest bardzo prosta, a działanie filmu polega głównie na wrażeniach zmysłowych.

W filmie dominują ponure obrazy. Puste szare budynki, zabłocone drogi, mgliste i deszczowe pejzaże. Ich powtarzalność, opustoszałość i niezmienny klimat działają hipnotyzująco. Gatlif porównuje strukturę swojego dzieła do improwizacji muzycznej<sup>75</sup> – motyw jest bardzo prosty, na początku nic się nie dzieje, aż wreszcie im dłużej muzycy improwizują, tym muzyka osiąga większą intensywność. Reżyser inspirował się czardaszem, węgierską formą muzyki ludowej, którą zreinterpretowali i rozpowszechnili Cyganie. Jest ona bardzo żywiołowa, wykonywana na instrumentach smyczkowych i cymbałach. „Rytm i brzmienie tej muzyki są niesamowite. Niemalże transowe. Pomogło mi to doprowadzić bohaterów, a także widzów, do pewnego rodzaju szaleństwa”<sup>76</sup>. W pierwszej części filmu jest sporo muzyki diegetycznej. Czardasz napędza poszukiwania i rzeczywiście widać, że Zingarina jest coraz bliższa obłądu. Ciągłe jest w stanie bardzo wyczulonym, o wysokiej koncentracji, ponieważ tak bardzo chce odnaleźć Milana. Robi się coraz bardziej zmęczona i kiedy wreszcie spotyka ukochanego, a ten ją odrzuca – Zingarina załamuje się.

Pewnego wieczoru Zingarina, Marie i Luminita trafiają do klubu muzycznego. Jest to jeden z nielicznych momentów w tym filmie, kiedy muzyka brzmi tradycyjnie, ale jak to u Gatlifa często się zdarza, nie jest to czysta kompozycja – specjalnie podkreśla ona wielokulturowość i wzajemne wpływy (podobny zabieg występuje na samym początku *Vengo*, gdy zaakcentowane jest oddziaływanie sufizmu na flamenco). „W Transylwanii jesteśmy jedną rodziną. Mieszanka Rumunów, Cyganów, Węgrów”, mówi jeden z muzyków. Gatlif jest zafascynowany mieszankami kulturowymi – w swoich obrazach uwypatnia niejednorodność, przepływy między kulturami i wysoką wartość wynikającą ze zderzenia odmiennych tradycji

---

<sup>74</sup> M. Chion, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w filmie*, przeł. K. Szydłowski, Warszawa-Kraków 2012, s. 108-109.

<sup>75</sup> T. Gatlif, wywiad o *Transylwanii* (2006), dla ABC rozmawia David Stratton: <http://www.abc.net.au/atthemovies/txt/s2213516.htm> (dostęp: 17.09.2017).

<sup>76</sup> Tamże, tłumaczenie własne.

(węgierski taniec narodowy nie miałby swojego aktualnego kształtu i popularności bez cygańskiej interwencji). Atmosfera w klubie jest gęsta. Tłok i hałas, które tutaj mają swoje spiętrzenie, zapowiadające odejście Zingariny od zmysłów, jeszcze chwilę będą się utrzymywać, a potem ulegną wyciszeniu. W drugiej części filmu szaleństwo ustąpi miejsca kontemplacji. Muzycy grają bezlitosnego czardasza, Cyganki wróżą z fusów, przybywa wędrowny handlarz Tchangalo, który stawia wszystkim wódkę, a potem zaczepia Zingarinę.

Zingarina nie zajmuje się muzyką, ale zdecydowanie jest na nią bardzo wrażliwa. Jedną z pierwszych rzeczy, które mówi o Milanie, to to, że jest muzykiem i jest z tego dumna. Zdaje się, jakby także była pod wpływem syreniej siły. Tony Gatlif mówi o tym nawet wprost, odwołując się do transylwańskiej legendy: „Zingarina, którą gra Asia Argento, została właśnie przez tę muzykę «zwampiryzowana». W *Gadjo dilo* ojciec był pod wampirycznym wpływem śpiewu Nory Luki. Kiedy umiera, jego syn wyrusza na poszukiwanie tego głosu, tej muzyki, tej pieśni. Podobna rzecz dzieje się w *Transylwanii* z Zingariną. Kiedy porównuje się te dwa filmy i miejsce, jakie zajmuje w nich muzyka, to można dojść do wniosku, że jest ona czymś na kształt nawiedzających bohaterów duchów”<sup>77</sup>. Zingarina odnajduje Milana właśnie poprzez muzykę w jednej z kawiarni przy hotelu, do którego zjechali się okoliczni grajkowie z okazji wielkiego święta. Jest wycieńczona. Siedzi przy stoliku ze zwieszoną głową, zamawia kolejną kawę, ręce jej się trzęsą od nadmiaru kofeiny. Nagle słyszy znajome dźwięki. To Milan gra na fortepianie wraz ze smyczkowym kwartetem główny motyw muzyczny *Transylwanii*. To jakaś senna wizja – mężczyzna cieszy się na widok Zingariny, przerywa grę na fortepianie, a reszta muzyków gra dalej, jakby nic się nie stało. Para przytula się, całuje, cieszy ze spotkania. Pojawia się jednak znów dźwięk fortepianu nie wiadomo skąd, obraz czasami staje się nieostry, w muzyce wybrzmiewa coraz więcej fałszywych nut i wreszcie cięcie – powrót do rzeczywistości. Milan reaguje bardzo nerwowo. Muzyka milknie, a on ciągnie Zingarinę gdzieś na zaplecze, jakby chciał, aby jak najszybciej zniknęła. „Nie wyrzucili mnie. Uciekłem od ciebie. Nie kocham cię. Nie chcę cię”.

W Rumunii trwa karnawał. Wypędza się złe duchy zimy, aby przygotować ziemię na przyjście wiosny. Odrzucona Zingarina jest w szoku, jest zrozpaczona. Wchodzi w sam środek tłumu cieszącego się z nadchodzącego odrodzenia przyrody i błądzi jak odurzona wśród

---

<sup>77</sup> T. Gatlif, wywiad o *Transylwanii* (2006), dla Filmweb rozmawia Paweł Marczewski: <http://www.filmweb.pl/article/Wampiryczna+muzyka%3A+wy-+wiad+z+re%C5%BCy-+serem+Tonym+Gatlifem-31729> (dostęp: 20.09.2017).

maszkar. Pochód jest bardzo głośny, śpiewny i taneczny. Dźwięki te zostają jednak zagłuszone przez inną muzykę. „Muzykanci, zagrajcie mi rzewną melodię, w której utonie moja dusza”, śpiewa z offu Beata Palya, wyrażając stan wewnętrzny Zingariny. Śpiew jest oczywiście taki jak zwykle w sytuacjach o dużym napięciu emocjonalnym – płaczliwy, długo wybrzmiewający i ornamentowany. Zingarina zaczyna krzyczeć i wydaje się, jakby przejmowała na siebie wszystkie wypędzane z ziemi złe duchy. Potem przez cały wieczór będzie próbowała odreagować, oddając się dźwiękom Transylwanii, ale to nie wystarczy, ponieważ została opętana.

W ciągu całego filmu bezpośrednie doświadczenie muzyki przez bohaterów pojawia się dwukrotnie, w momentach przełomowych ich życia. Cały wątek odrzucenia Zingariny wydarza się poprzez dźwięki – rozpoznanie Milana, karnawałowy pochód, wieczór w klubie. Potem bohaterka decyduje się na radykalną zmianę. Opuszcza swoją przyjaciółkę Marie i zaczyna włóczyć się po Transylwanii w towarzystwie cygańskiego dziecka, odcina się od całej swojej przeszłości. Wtedy pojawia się Tchangalo, z którym będzie podróżować i muzyczność zacznie wyrażać się poprzez obrazy ich wspólnej drogi i rozwijającego się uczucia. Na końcu jednak dojdzie do kolejnego przełomu, tym razem wszystko skupi się na Tchangalo. Jest środek zimy, na pustym polu, gdzie nie ma żywej duszy, Zingarina rodzi dziecko. Tchangalo denuruje się jak nigdy. Pali papierosa za papierosem, nie wie co robić, traci nad sobą kontrolę, ponieważ dopiero teraz uświadamia sobie, że dał się wciągnąć w miłość. Musi podjąć decyzję – pozostać samotnikiem czy związać się z kobietą? Gatlif komentuje tę postać: „Dla mnie jest wcieleniem człowieka bez granic, bez więzów, poza społecznością. Wgnany przez swoich współbraci nie potrzebuje nikogo, ale głęboko w środku czuje, że nie może bez końca żyć sam. Nieoczekiwane spotkanie z Zingariną zmusza go do przewartościowania. Przebudzenie jest bolesne. Kiedy zakochuje się w niej, biczuje się, ponieważ nie potrafi zaakceptować myśli, że istnieje ktoś, kogo kocha”<sup>78</sup>. Tchangalo wynajmuje dla siebie cygańskich muzyków. Jadą gdzieś w pole ze skrzynką piwa. Mężczyzna upija się, tańczy, krzyczy, jakby odpędzał od siebie złe duchy. Kiedy rozbija na swej głowie kolejną pustą butelkę, Cyganie przestają grać, mówiąc, że muzyka jest po to, aby się weselić, a nie zadawać ból. Tchangalo trafia do posępnego, zadymionego, ukraińskiego baru. Mocno umalowana piosenkarka fałszywie za-

---

<sup>78</sup> T. Gatlif, wywiad o *Transylwanii* (2006), materiały prasowe: <http://gutekfilm.pl/wp-content/uploads/sites/2/2015/04/TRANSYLWANIA-pressbook.pdf> (dostęp: 04.09.2017).



wodzi jakąś smętną słowiańską balladę. Mężczyzna rozmyśla przy tych nieznośnych dźwiękach, snuje wyobrażenia, wreszcie wraca do Zingariny i decyduje się na miłość.

\*\*\*

Muzyka niediegetyczna pojawia się w *Gadjo dilo* tylko w kilku momentach. Szczególnie interesujące są te, w których wybrzmiewa pieśń Nory Luki. Stephane zapoznaje się z mieszkańcami wioski, wszyscy gromadzą się w izbie u Izydora, próbują się jakoś porozumieć, ktoś idzie zawołać Sabinę, która podobno mówi po belgijsku. W międzyczasie Francuz oczywiście wyciąga głościzki, aby zapytać o poszukiwaną piosenkarkę. Słyszemy nagranie, na Cyganach nie robi ono największego wrażenia, Nora Luka śpiewa, a w drzwiach pojawia się Sabina. Następuje zbliżenie na jej twarz i w tym krótkim momencie głosowi zaczynają towarzyszyć cymbały, które w oryginalnym nagraniu nie występują, słyszeliśmy je przecież wcześniej. Trwa to bardzo krótko. Delikatny dźwięk chordofonu, naturalnie tworzący lekkie echo, odrealnia scenę, przedstawia Sabinę jako postać szczególną, może z innego świata. Rozproszone brzmienie wprowadza atmosferę tajemnicy. Anna Piotrowska, pisząc o muzyce cygańskiej na Węgrzech, przywołuje opis Stanisława Przybyszewskiego: „Raz natrafiłem na bandę Cyganów – nigdy przedtem nie słyszałem cymbałów – przy tej muzyce wpadłem w taką ekstazę, że wszyscy zwrócili na mnie zdumioną uwagę i zrobiła się wielka cisza, gdy stanąłem na czele tej małej orkiestry – dla mnie istniały tylko cymbały – i ja! dyrygować”<sup>79</sup>. Cymbały upowszechniły się w Europie w XVII wieku na terenach okupowanych przez Turków i stały się instrumentem charakterystycznym dla węgierskich kapel cygańskich, a także rumuńskiej muzyki ludowej. Tony Gatlif wykorzystuje ich dźwięk właśnie w takich momentach, w których następuje oderwanie od świata materialnego lub w których pojawia się melancholia. Bardzo silna jest pierwsza scena *Korkoro*, innego filmu tego reżysera z 2009 roku poświęconego sytuacji Cyganów podczas II wojny światowej. Statyczny obraz przedstawia fragment ogrodu obozu koncentracyjnego. Drut kolczasty zaczyna drzeć i wtedy pojawiają się dźwięki

---

<sup>79</sup> S. Przybyszewski, *Moi współcześni* (tom I *Wśród obcych*), Warszawa 1959, s. 305. Cyt. za: A. G. Piotrowska, *Topos muzyki cygańskiej w kulturze europejskiej...*, s. 48.

cymbałów, jakby grał na nich wiatr. Takie brzmienie, również w formie niediegetycznej, występuje w *Transylwanii* i wyraża ono naprzemiennie nawiedzające bohaterów duchy i melancholię. Na przykład wtedy, gdy Marie opuszczona przez Zingarinę czeka na nią bezsilnie na stacji kolejowej. Czeką długo, marznie i woła przyjaciółkę z nadzieją, że może za chwilę się pojawi. Ale Zingarina nie wróci. Przy tych samych dźwiękach widać, że oddała się, podążając za cygańskim dzieckiem drogą wśród wzgórz na rumuńskim bezludziu.

Sabina i Stephane dzięki wspólnym wyprawom do cygańskich muzyków zbliżają się do siebie. Pewnego razu jadą z Izydorem zabawić się do bukaresztańskiego klubu. Gra cygańska kapela, śpiewa Adrian Simionescu. Znowu scena klubowa u Gatlifa jest bardzo żywiołowa. Wszyscy się bawią, szastają pieniędzmi, wtykając je za kostium pięknej tancerki, zwyczajowo tłuką talerze (ten sam motyw pojawia się w *Transylwanii*), piją alkohol. Tej nocy nie żałują sobie wódki. Tym razem Stephane, tak jak na początku Izydor, woła: „Umrę i zgniję, jeśli nie dokończymy tej butelki!”. Wszyscy są już bardzo pijani. Sabina siedzi ze zwieszoną głową i nagle kapela gra melodię Nory Luki. Cyganka zaczyna śpiewać. Stephane zbliża się do niej, ich twarze stykają się w czułym kontakcie, jakby po raz pierwszy wyznali sobie miłość. Jest też jasne, że Sabina to nie Nora Luka, ich głosy wyraźnie się różnią, tym bardziej staje się to oczywiste, że oryginalna pieśń za chwilę pojawi się z orkiestronu, ucichną wszystkie dźwięki świata przedstawionego, całego otoczenia – będą tylko Stephane i Sabina. Francuz zaczyna płakać, żywe wykonanie jego ulubionej muzyki przez ukochaną osobę powoduje spiętrzenie emocjonalne. Pieśń, przez którą został opętany, doprowadziła go do miłości. W tym momencie doznaje oczyszczenia – pozbywa się ciężaru poszukiwań, teraz już wie, czego naprawdę szukał.

„Szukam miłości” – mówi Zingarina w pierwszej rozmowie z Tchangalo, ale wtedy jeszcze nie ma pojęcia, że jest ona tak blisko. Za chwilę dozna bolesnego rozczarowania, po którym nie będzie mogła się pozbierać. Nawiedzą ją złe duchy i będzie musiała się ich pozbyć, aby zrobić miejsce na nowe uczucie. Miłość Stephane'a i Sabiny wybucha z pełną mocą. Kochają się nad rzeką, a potem biegają nago wśród drzew. Scena szaleńczego biegu po lesie jest też w *Transylwanii*, ale wyraża zupełnie inne emocje. Zingarina nagle zaczyna krzyczeć „Dość tego! Demony!” i biegnie przed siebie, a za nią Tchangalo. Po tym incydencie mężczyzna postanawia jej pomóc i za radą przyjaciela zabiera ją do cerkwi. Kobieta zostaje poddana egzorcyzmowi. Stoi w białej szacie, trzymając w jednej ręce wino, a w drugiej świe-

cę. Miejscowi śpiewają chórem religijne pieśni, a pop wykrzykuje święte zaklęcia. Na końcu opętana zostaje oblana mlekiem. Po tym rytuale Zingarina się uspokaja, zaczyna się nowy etap. Scena egzorcyzmów wyraźnie dzieli film na dwie części, a Tony Gatlif określa je tak: „W *Transylwanii* taniec wypełnia całą pierwszą część filmu, a w drugiej jego miejsce zajmuje trans”<sup>80</sup>. Najpierw emocje narastają, jest dużo zmian, ruchu, dużo muzyki i nasilającej się melancholii. Nieobliczalna Włoszka w końcu nie wytrzymuje. Mimo charyzmy i silnej osobowości jest bardzo wrażliwa. Dzięki opiece Tchangalo powoli dochodzi do siebie, a przy tym zakochuje się na nowo. Zingarina jest jakby przedłużeniem postaci z poprzedniego filmu Tony'ego Gatlifa – Naimy z *Exils*, która również wyrusza w daleką podróż i potrzebuje rytuału, aby doznać oczyszczenia.

---

<sup>80</sup> T. Gatlif, wywiad o *Transylwanii* (2006), materiały prasowe: <http://gutekfilm.pl/wp-content/uploads/sites/2/2015/04/TRANSYLWANIA-pressbook.pdf> (dostęp: 04.09.2017).

## Rozdział III

### TRANS W ALGERII

Śłuchaj jak ten flet trzciniowy swą smutną opowieść snuje,  
jak on z powodu rozstania skarży się i lamentuje:  
„Od chwili, gdy mnie ucięto, odkąd z szuwarów zabrano,  
ludzie płaczą zawsze wtedy, gdy moich pieśni słuchają.  
Szukam takiej piersi, która rozdarta jest przez rozstanie,  
bym mógł zwierzyć jej się z bólu, który miłość mi zadaje.  
Każdy, kto od źródła swego jest daleko, tęskni za nim;  
pragnie do niego powrócić, drogi szuka nieustannie”.

Dżalaloddin Rumi, *Masnawi*

Zano i Naima wyruszają w podróż do Algierii. Na pomysł ten wpada Zano, kiedy w pierwszej scenie *Exils* stoi nagi, wyglądając przez okno na paryski Boulevard Périphérique. Z głośników wydobywa się głośna muzyka – określenie jej charakteru jako rewolucyjny nie byłoby na wyrost. „Trzeba mówić o nieobecnych... Trzeba zapytać nieobecnych, tych, którzy nigdy nie zaznali demokracji...” To *Manifeste* skomponowany przez Gatlifa. Mocne dźwięki, rozemcjonowany głos, kompozycja na granicy chaosu komunikująca rozpad i wezwanie do zapobieżenia mu. Utwór nadaje obrazowi szeroki kontekst, co najmniej polityczny, ale historia, która za chwilę zostanie opowiedziana, jest bardzo osobista. Zano to *pied-noir*, potomek Francuzów żyjących w Algierii do momentu uzyskania przez nią niepodległości w 1962 roku. Naima to  *beurette*, córka imigrantów z Magrebu urodzona w Europie. Dla obojga będzie to więc podróż do korzeni.

*Exils*, najogólniej rzecz biorąc, to opowieść o zmaganiach z dezintegracją. Dotyczy ona, jak głosi *Manifeste*, spraw najpowszechniejszych związanych z polityką i kondycją świata w ogóle, ale przede wszystkim dotyczy człowieka jako jednostki. Bohaterowie decydują się na odwiedzinę kraju swoich przodków, lecz nie będzie to tylko podróż sentymentalna. Droga do Algierii okaże się poszukiwaniem własnej tożsamości, sklejeniem rozbitych cząstek osobowości. W jednej z początkowych scen Zano i Naima leżą na łące. W południowym słońcu oglądają nagie ciała i opowiadają historie swoich blizn. Zawierają się w nich traumy, które bohaterowie będą się starali wyleczyć. Ślady na ciele Zano to tragiczna pamiątka po wypadku samochodowym. Zdarzyło się to, kiedy po wielu latach rodzice postanowili zabrać go do Al-

gieru. Przeżył tylko Zano. „Od tamtej pory nie ruszam skrzypiec. Nie mogę. Mam blokadę”, tłumaczy swoje krzywdy młody Francuz. Za to Naima nie mówi za dużo. Wcześniej musiała zacząć radzić sobie sama: „tułam się bez domu, od czternastu lat jestem zdana tylko na siebie”. Za każdym razem, kiedy się przedstawia, jej arabskie imię prowokuje pytania. Na początku odpowiada tylko: „Naima to Naima”. Nie zna arabskiego, jej ojciec nie mówił po arabsku, a nawet „nie chciał opowiadać o swoim kraju”. Została więc wychowana w braku akceptacji swojego pochodzenia. Zaczyna o nim otwarcie mówić dopiero w czasie podróży, gdy staje się coraz bliższa pogodzenia się ze sobą. Mimo że inicjatorem wyprawy jest Zano, to w Naimie dokonana się głębsza przemiana. Otwartość Zano i jawność jego problemów kontrastują z przemilczeniami i niepewnością dziewczyny.

Droga z Paryża do Algieru wiedzie przez Maroko i Hiszpanię, w której dzieje się większość akcji. Tam para bohaterów spotyka algierskich emigrantów, prawdopodobnie rodzeństwo, podróżujących w przeciwną stronę. Dzięki temu Zano i Naima znajdują punkt zaczepienia. Kiedy docierają do Algieru, zostają ugoszczeni w domu swoich przyjaciół. Mimo tej dogodnej sytuacji, Naima czuje wielką obcość. Dotarcie do celu wcale nie przynosi jej ulgi, wręcz przeciwnie – jest niczym rozdrapanie starych ran. Staje się jakby nieobecna, zamysłona, oderwana od rzeczywistości. „Źle się czuję. Czuję się obco. Wszędzie jestem obca” – szepcze na ucho swojemu partnerowi. Jest to zapowiedź najważniejszej sceny *Exils* – sceny transu sufickiego, w którym Naima (i w pewnym sensie Zano również) doznaje oczyszczenia. Zano na pobyt w Algierze reaguje inaczej – cieszy się, że wreszcie dotarł do miejsca tak ważnego dla jego rodziny. Podróż dla niego ma swoje zwieńczenie podczas wizyty w mieszkaniu przodków, którzy w gęstej atmosferze eksmisji zostawili cały swój dobytek. Młody Francuz ogląda pamiątki i zdjęcia. Na widok fotografii przedstawiającej jego ojca ze skrzypcami wybucha płaczem. Prawdopodobnie jest to punkt kulminacyjny jego podróży. Nie dowiadujemy się jednak, czy blokada dotycząca wykonywania muzyki zostaje przezwyciężona.

\*\*\*

Scena transu w *Exils* jest sceną esencjonalną dla opisu doświadczania muzyki przez bohaterów filmów Tony'ego Gatlifa. Jest to niewątpliwie scena, w której doświadczenie muzyczne ma największą intensywność. Trans jest stanem szczytowym, który z różnym natężeniem po-

jawia się w percepcji muzycznej wszystkich omawianych tutaj bohaterów Gatlifa. Muzyka w jego filmach zawsze, w mniejszym lub większym stopniu, zachowuje charakter transowy.

Bohaterowie *Exils* doznają transu, w pewnym sensie, poza własnym kręgiem kulturowym – wychowali się przecież we Francji. Nie są też muzułmanami. Zano na pytanie o wyznanie odpowiada: „Moją religią jest muzyka”. Zdanie to stało się emblematyczne dla twórczości Gatlifa i mógłby je wypowiedzieć każdy z jego bohaterów. Są to niewinni słuchacze, używając określenia Anny Chęćki-Gotkowicz. W przypadku *Exils* trafniejsza będzie kategoria „głęboko słuchających” (*deep listeners*) używana przez amerykańską etnomuzykolożkę Judith Becker, a odnosząca się do praktyki słuchania rozpowszechnionej przez amerykańską kompozytorkę Pauline Oliveros. Definicja „głęboko słuchającego” według tej drugiej jest nieco szersza od „niewinnego słuchacza”. Oliveros ukuła termin *deep listening* (głębokie słuchanie) jako metodę intensywnego wsłuchiwania się w dźwięki w ogóle – muzyczne i niemuzyczne. Polega ona przede wszystkim na uważności wobec audiosfery. Praktyka ta jest więc bardzo demokratyczna – adresatami są zarówno muzycy, jak i niemuzycy, może ona być podstawą komponowania, ale może też po prostu stanowić o pewnym sposobie bycia – aktywnym i pełnym wrażliwości. Jest to technika medytacyjna – poza wymiarem estetycznym, metoda ta ma potencjał terapeutyczny<sup>81</sup>. Należy w tym miejscu przypomnieć, że między transem a medytacją istnieje zasadnicza różnica – o ile ten pierwszy jest pełen emocji, o tyle ta druga dąży do ich wyciszenia<sup>82</sup>.

Becker umieszcza kategorię „głęboko słuchającego” w bardzo konkretnym kontekście – jest to rodzaj słuchacza podatnego na trans, kogoś, kto słucha muzyki z pełnym zaangażowaniem i reaguje na nią emocjonalnie. To figura uniwersalna, raczej nie związana ze świadomym praktykowaniem metody Oliveros, tak naprawdę w interpretacji Becker będąca tym samym co „niewinny słuchacz”. O ile Anna Chęćka-Gotkowicz przeprowadza swoją analizę na obszarze kultury zachodniej zarówno pod względem filozofii, jak i przykładów muzycznych, o tyle Judith Becker podchodzi do problemu szerzej. W książce *Deep Listeners. Music, Emotion and Trancing* porównuje religijne stany transowe w kulturach tradycyjnych (Indie, Bali, Indonezja) ze stanami głębokiego słuchania we współczesnej kulturze zachodniej, przywołując także pentekostalizm, tarantyzm i mesmeryzm jako niewygodne wyjątki potwierdzające

---

<sup>81</sup> <http://deeplisting.org/site/> (dostęp: 14.03.2017). Zob. Pauline Oliveros *Kilka obserwacji dźwiękowych* [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Christoph Cox, Daniel Warner, Gdańsk 2010.

<sup>82</sup> J. Becker, *Deep Listeners. Music, Emotion and Trancing*, Bloomington and Indianapolis 2004, s.1.

regułę zachodniego racjonalizmu, co dobrze ilustruje stwierdzenie Becker, że „w naszej kulturze historia transu jest historią perwersji”<sup>83</sup>. W związku z tym o wiele więcej miejsca poświęca analizie kultur tradycyjnych. Natomiast Chęćka-Gotkiewicz w swej skrupulatnej kompilacji pokazuje, że wbrew pozorom jest w kulturze zachodniej, a nawet w jej sferze oficjalnej czy wręcz odmianie „wysokiej”, szeroki nurt doświadczania muzyki, który można by nazwać całościowym, emocjonalnym czy właśnie transowym. Prace obu badaczek doskonale się więc uzupełniają.

Dla Judith Becker głębokie słuchanie jest formą świeckiego transu: „Przypuszczam, że w kulturach, w których trans nie jest marginalizowany, tak jak to jest w Stanach Zjednoczonych i Europie, głębokie słuchanie może być również transem. Głębokie słuchanie jest rodzajem świeckiego transu, oderwanego od praktyki religijnej, ale często niosącego religijne uczucia, takie jak transcendencja lub poczucie zjednoczenia z nadludzką siłą”<sup>84</sup>. Doświadczenie transcendentalne jako uniwersalną kategorię kultury zdefiniował Ronald David Laing, szkocki psychiatra (z innej perspektywy określany antypsychiatrą). Stanowi ono „pierwotne źródło wszelkich religii”<sup>85</sup> i polega przede wszystkim na utracie *ego* – ośrodek sposobu funkcjonowania człowieka w świecie przesuwają się na jaźń. Zanika orientacja „ja” na świat zewnętrzny, a pojawia się ukierunkowanie ku poznaniu wewnętrznemu, w którym jednostka nie stoi w opozycji do otoczenia. Laing wyjaśnia, że przez określenie „wewnętrzny” rozumie sposób, w jaki „postrzegamy świat zewnętrzny oraz te wszystkie rzeczywistości, o których nie można rzec, że istnieją w sposób «zewnętrzny», «obiektywny» – to znaczy wyobrażenia, marzenia senne, fantazje, stany transu, stany medytacyjne i kontemplacyjne, a więc rzeczywistości, z których istnienia człowiek współczesny w znacznej części bezpośrednio zupełnie nie zdaje sobie sprawy”<sup>86</sup>. Według Judith Becker doświadczenie transcendentalne jest wspólne dla stanów głębokiego słuchania i stanów *stricte* transowych. Opisy jednych i drugich zawierają wszystkie jego cechy, takie jak poczucie jedności ze światem, zniknięcie wszelkich granic, zbliżenie się do *sacrum*, porównania do marzenia sennego czy zanik odczuwania „ja”<sup>87</sup>.

Judith Becker analizując stany transowe z tak różnych przestrzeni i czasów za pomocą

---

<sup>83</sup> Tamże, s. 13, tłumaczenie własne.

<sup>84</sup> Tamże, s. 2, tłumaczenie własne.

<sup>85</sup> R. D. Laing, *Doświadczenie transcendentalne* [w:] tegoż, *Polityka doświadczenia*, przeł. A. Grzybek, Warszawa 1996, s. 139.

<sup>86</sup> Tamże, s. 143.

<sup>87</sup> J. Becker, *Deep Listeners...*, s. 54-56.

etnomuzykologii, antropologii i neurologii, udowadnia, że opierają się one na bardzo podobnych mechanizmach. Główne walory jej pracy to z jednej strony wydobywanie pierwiastka transowego ze współczesnej kultury zachodniej i porównanie go z tradycją niezachodnią, a z drugiej – podkreślenie niebagatelnej roli muzyki na drodze do osiągnięcia transu. To drugie stanowi rozwinięcie teorii Gilberta Rougeta zawartej w książce z 1980 roku *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession* będącej najbardziej wyczerpującym i porządkującym opracowaniem związków muzyki i transu, a także próbą opanowania bałaganu terminologicznego w tej szerokiej dziedzinie. Becker przywołuje m.in. najważniejsze, jej zdaniem, tezy Rougeta: (1) jest wiele rodzajów transu, a większość z nich jest powiązana z muzyką; (2) nie istnieje muzyka, która sama w sobie byłaby transowa; (3) każdy rodzaj muzyki może powodować trans<sup>88</sup>.

Becker niejednokrotnie odwołuje się do dzieła francuskiego etnomuzykologa, jednak sama przyjmuje odmienną, szerszą definicję transu. Rouget stara się wyznaczyć bardzo jasne granice, szczególnie w przypadku tak problematycznego zestawienia jak trans i ekstaza, które w literaturze przedmiotu najczęściej występują jako synonimy (przynajmniej do czasu pojawienia się *La musique et la transe*). Traktuje te zjawiska jako spokrewnione przeciwieństwa: ekstaza charakteryzuje się bezruchem, ciszą, samotnością, utratą czucia zmysłowego, wizjami i pamięcią o doświadczeniu jej – o transie natomiast świadczy ruch, wrzawa, wspólnotowość, pobudzenie zmysłów, brak halucynacji oraz amnezja<sup>89</sup>. Becker powraca do ich bliskości i trans definiuje jako szerszą kategorię – zestaw mniej lub bardziej podobnych do siebie zjawisk. Ekstaza byłaby więc rodzajem transu. Swoją decyzję uzasadnia m.in. niewystarczalnością języka angielskiego (dotyczy to również innych języków europejskich). Na przykład wielość określeń Balińczyków na różne typy opętania zostaje w języku angielskim objęta jednym terminem – transem. Dlatego według niej ostre granice w niedostatecznie pojemnej terminologii europejskiej nauki, badającej podobne zjawiska, po prostu się nie sprawdzają<sup>90</sup>. Becker podchodzi do transu jak najbardziej uniwersalnie – jest to zjawisko występujące w różnych kulturach świata. Píše o tym także Rouget: „Uniwersalność transu świadczy o tym, że odpowiada on – wrodzonej naturze ludzkiej – dyspozycji psychofizjologicznej, dyspozycji rozwiniętej, rzecz jasna, mniej lub bardziej u różnych jednostek. Zmienność przeja-

---

<sup>88</sup> Tamże, s. 25.

<sup>89</sup> L. Kolankiewicz, *Samba z bogami. Opowieść antropologiczna*, Wrocław 2016, s. 170.

<sup>90</sup> J. Becker, *Deep Listeners...*, s. 38-44.



wów transu wynika z różnorodności kultur, w których przyobleka się on w kształt”<sup>91</sup>.

Istotą transu, według Becker, jest silne pobudzenie emocjonalne m.in. pod wpływem muzyki: „Definiuję trans jako wydarzenie cielesne charakteryzujące się silną emocją, intensywnym skupieniem, utratą silnego poczucia siebie, zwykle objęte amnezją i zatrzymaniem mowy wewnętrznej. Podążając za [Williamem – A.K.] Jamesem, chciałabym dodać, że trans to zjawisko, które daje dostęp do takiego rodzaju wiedzy i doświadczenia, do których nie da się dotrzeć inną drogą i które są uważane za niewyraźne, trudne do opisanie i opowiedzenia”<sup>92</sup>. W innym miejscu dodaje do tego zbioru uniwersaliów nadzwyczajną odporność na zmęczenie<sup>93</sup>. William James – amerykański filozof i psycholog – to chyba najczęściej przywoływany przez Becker autor, tuż obok Antonio Damasio, portugalskiego neurologa rozwijającego myśl tego pierwszego. James sformułował hipotezę, według której reakcja fizjologiczna poprzedza emocję, co świadczy o nierozdzielności ciała i umysłu. Damasio pogłębia temat, tłumacząc go z perspektywy neurologii: reakcja emocjonalna na bodziec następuje po reakcji fizjologicznej, która polega na pobudzeniu autonomicznego układu nerwowego odpowiedzialnego za wszystkie czynności organizmu niezależne od woli, takie jak oddychanie, przyspieszanie lub hamowanie czynności serca, zmiany ciśnienia tętniczego, trawienie czy regulacja temperatury ciała. Ośrodki kontroli tego rodzaju procesów fizjologicznych znajdują się w pniu mózgu, najstarszej jego części<sup>94</sup>.

Etnomuzykolożka przenosi te rozważania na pole muzyki: „Pobudzenie autonomicznego układu nerwowego (emocja) podczas słuchania muzyki może objawiać się dreszczami, gęsią skórka, zmianami w oddychaniu i rytmie serca, łzami, płaczem, zmianami temperatury ciała, wszystkimi mimowolnymi reakcjami, które poprzedzają język i ocenę”<sup>95</sup>. Zaznacza przy tym, że trans wymaga silnego pobudzenia (*high arousal*), które przejawia się tzw. emocjami pierwotnymi, czyli „wrodzonymi” w przeciwieństwie do emocji wtórnych, czyli „społecznych”. Emocje pierwotne to te, które są znaczące dla przetrwania organizmu, często pojawiające się w sytuacji zagrożenia. Podział ten wydaje się jej wątpliwy, ale w tym przypadku pomocny (ogólna niechęć autorki do ostrego rozgraniczania jest bardzo wyraźna). Przedsta-

---

<sup>91</sup> G. Rouget, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris 1990. Cyt. za: L. Kolankiewicz, *Samba z bogami...*, s. 170-171.

<sup>92</sup> J. Becker, *Deep Listeners...*, s. 43, tłumaczenie własne.

<sup>93</sup> Tamże, s. 29.

<sup>94</sup> Tamże, s. 45-54.

<sup>95</sup> Tamże, s. 49, tłumaczenie własne.

wione badania neurologiczne, poparte przykładami reakcji fizjologicznych i emocjonalnych zarówno głęboko słuchających, jak i osób pogrążonych w transie religijnym, ściśle udowadniają hipotezę Judith Becker: „Pogrążeni w transie są głęboko słuchającymi w tym sensie, że również reagują bardzo emocjonalnie na dźwięki muzyczne. Trans religijny różni się od świeckiego głębokiego słuchania stopniem pobudzenia oraz odmiennym środowiskiem społecznym [...]. Zarówno trans, jak i głębokie słuchanie są procesami cielesnymi, obejmującymi stymulację nerwową określonych obszarów mózgu, której skutki są zewnętrznymi, widocznymi reakcjami fizycznymi, takimi jak płacz, rytmiczne kołysanie czy dreszcze. Głęboko słuchający mogą na tym poprzestać i pozostać biernymi fizycznie. Natomiast pogrążeni w transie zdają się doświadczać nawet intensywniejszego pobudzenia nerwowego, które przejawia się bardziej ekspresyjnie, np. poprzez taniec [...] Głębokie słuchanie i trans, jako procesy, są zarówno fizyczne, jak i psychiczne, somatyczne i poznawcze”<sup>96</sup>.

\*\*\*

Flet nie działa na uczucia kojąco, lecz raczej orgiastycznie, toteż należy go stosować w takich okolicznościach, w których chodzi raczej o wyzwolenie uczuć aniżeli pouczenie.  
Arystoteles, *Polityka*, VIII

„Wiem, co ci dolega. Przeklął twój los. Jesteś tu ciałem, ale twój duch jest gdzie indziej. Odszukaj punkt oparcia. Musisz się odnaleźć. Odszukaj swoją rodzinę. Odnajdź siebie” – słyszy Naima od nieznanej algierskiej kobiety tuż przed rozpoczęciem rytuału, jakby ta rzeczywiście знаła całą jej skrzętnie ukrywaną historię. To kapłanka. Jej słowa brzmią natarczywie, prawie jak rozkaz, jak niebezpieczne zaklęcie. Muzyka na początku jest spokojna, jakby jeszcze trwało dostrajanie. Nabiera intensywności w momencie, kiedy zaczyna tańczyć pierwsza osoba. Istnieje wyraźny podział na mężczyzn, którzy grają na instrumentach oraz kobiety, które tańczą i śpiewają. Rytm i melodie są proste, repetytywne, o stopniowo narastającym natężeniu. Instrumentarium jest typowo dionizyjskie. Wybijają się dźwięki bębnów, piszczałki i flety, a także krótkie dwutonowe zaśpiewy przedzielane głośnymi podwójnymi wydechami. Na środek wychodzą kolejne kobiety. Niektóre tańczą rytmicznie poruszając głowami, inne pełnią rolę opiekunek – asekurują trzymając tańczące za ręce, a także podają im wodę. Jedna

---

<sup>96</sup> Tamże, s. 29, tłumaczenie własne.

z kobiet zanurza się mocniej w rytmie. Tempo muzyki narasta, trans się pogłębia. Jej ciało ma w sobie zarówno coś gwałtownego, jak i bezwładnego. Wrażenie to potęguje obraz wirujących w tańcu włosów. Jej stan zaczyna oddziaływać na otoczenie. Muzyka staje się intensywniejsza, pojawia się kobiece świergotanie w bardzo wysokim rejestrze mocno podbijające energię, kolejne kobiety dają się wciągać w ekstatyczny taniec. Nagle coś pęka w Naimie, jej wejście w przestrzeń transu jest nieoczekiwane i frenetyczne. Zaczyna asekurować ją Zano, ale szybko także zostaje porwany przez intensywność zbiorowego doświadczenia i jego rolę przejmują kobiety. Kamera koncentruje się na Naimie, której trans jest wyjątkowo silny i przeradza się w spazmy.

Scena jest nakręcona bardzo kontrastowo w porównaniu z całym filmem. Wcześniej był wykorzystywany cały arsenał środków kina fabularnego, poetyckość obrazów i precyzja kompozycji. Tutaj pojawia się dokumentalistyka – oko kamery staje się „widoczne”, jakby podglądało prawdziwą sytuację. Wrażenie autentyczności zostaje paradoksalnie wywołane poprzez ujawnienie medium. Wszystko dzieje się w czasie realnym i jest kręcone w długim ujęciu. Kamera krąży wśród transujących i muzyków, poddaje się drzeniom, czasami chaotycznie zmienia punkt zainteresowania, a czasami dłużej przygląda się zdarzeniu.

Trans w *Exils* jest niewątpliwie sceną zapadającą w pamięć. Nie dziwią więc mnożące się w wywiadach pytania do twórców filmu. Lubna Azabal, która wcieliła się w rolę Naimy, twierdzi, że rzeczywiście weszła w trans, nie był on odegrany: „Ceremonia bractwa sufich w filmie jest prawdziwa. Praktyki te są w Algierii zabronione<sup>97</sup> i służą oczyszczaniu z problemów psychicznych i fizycznych poprzez muzykę [...] Mimo że Gatlif powiedział nam, co się będzie działo, nie byliśmy przygotowani i praktycznie weszliśmy w trans. Sekwencja była kręcona tylko raz. Moja postać wyzbyła się traum i po raz pierwszy doświadczyła zjednoczenia ciała z duszą”<sup>98</sup>. Tę specyficzną metodę aktorską Azabal nazwała „improvizacją kontrolowaną”, która jest szczególnie przydatna w tego typu scenach – delikatnych, będących „prawdziwymi” rytuałami z uczestnictwem ludności lokalnej (podobnym przykładem jest scena egzorcyzmów Zingariny w *Transylwanii*). Takie sytuacje są aranżowane, aktorzy są

---

<sup>97</sup> Sufizm w Algierii był zakazany do 1999 roku, kiedy to prezydentem został rządzący do dziś Abd al-Aziz Buteflika, wspierający muzułmański mistycyzm. Zob. H. Khemissi, R. R. Laremont, T. T. Eddine, *Sufism, Salafism and State Policy towards Religion in Algeria. A Survey of Algerian Youth*, „The Journal of North African Studies” 2012, 1-12.

<sup>98</sup> A. Aguilar, *Tony Gatlif, entre la realidad y la ficción en su regreso a Argelia*, „El País” 2005: [http://elpais.com/diario/2005/06/17/cine/1118959209\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/06/17/cine/1118959209_850215.html) (dostęp: 04.09.2017), tłumaczenie własne.

w nie wrzuceni przy minimalnej ilości wskazówek i muszą reagować. Nie ma przygotowania, nie ma czasu na przemyślenia. Gatlif wspomina o tej praktyce niejednokrotnie, na przykład przy okazji *Transylwanii*: „W moich filmach nie lubię stosować zbyt wyraźnej organizacji i konstrukcji. Dlatego staram się dawać aktorom maksimum wolności. Przez cały czas przekazuję im tylko instrukcje. Staram się dopasować aktorów do postaci, które odgrywają. Były momenty, kiedy granice między odgrywanymi postaciami a aktorami znikwały, kiedy rzeczywistość przenikała się z fikcją”<sup>99</sup>. W związku z tym nieprzypadkowy był wybór Lubny Azabal, która urodziła się i wychowała w Belgii jako córka Marokańczyka i Hiszpanki.

Mimo tak dużej dozy improwizacji, filmy Gatlifa są dobrze przemyślane, szczególnie w warstwie muzycznej. Pojawiające się kultury tradycyjne i ich muzyka są poprzedzone głębokim rozeznaniem. Obrazy Gatlifa nie są jednak dokumentem etnomuzykologicznym – ścieżka dźwiękowa w znacznej części (na pewno w przypadku *Exils* i *Transylwanii*) jest komponowana przez samego reżysera, zazwyczaj wraz z Delphine Mantoulet. W tym miejscu pojawia się pewna wątpliwość dotycząca muzyki ze sceny transu w *Exils*. Z jednej strony, według przywoływanych wypowiedzi, był to autentyczny rytuał, więc trudno wyobrazić sobie taką sytuację przy obcych dźwiękach. Z drugiej – zgodnie z napisami końcowymi utwór zatytułowany *Transe* został skomponowany przez reżysera. Tak czy inaczej efekt jest realistyczny, a deklaracje aktorów przekonujące. Przywołując raz jeszcze Lubnę Azabal: „Weszłam w trans, ponieważ jest niemożliwy do odegrania [...]. Mam niejasne wspomnienie tego. Pamiętam, jak budziłam się we łzach w ramionach tej dobrej kobiety z wrażeniem uwolnienia się od czegoś okropnego. Zostaliśmy w to wciągnięci, poczuliśmy to w naszych wnętrznościach. Bardzo trudno o tym mówić”<sup>100</sup> oraz dodając wypowiedź Romaina Durisa: „Byłem bardzo poruszony, ponieważ wszystko wydarzyło się tak subtelnie. Dzięki temu, że przestrzegaliśmy chronologii historii, było mi łatwiej sobie na to pozwolić. Nie chcę mówić, co mi się stało osobiście, ale na pewno było to bardzo ważne dla postaci. Ufam Tony’emu Gatlifowi całkowicie, nie zrobiłbym tego dla każdego”<sup>101</sup>.

Podchodząc do sprawy z innej strony, można by zadać pytanie: czy w ogóle osoby

---

<sup>99</sup> T. Gatlif, wywiad o *Transylwanii* (2006), materiały prasowe: <http://gutekfilm.pl/wp-content/uploads/sites/2/2015/04/TRANSYLWANIA-pressbook.pdf> (dostęp: 04.09.2017).

<sup>100</sup> Konferencja prasowa na Festiwalu w Cannes 2004, na którym Tony Gatlif otrzymał Złotą Palmę jako najlepszy reżyser: [www.festival-cannes.fr/fr/theDailyArticle/42951.html](http://www.festival-cannes.fr/fr/theDailyArticle/42951.html) (dostęp: 04.09.2017), tłumaczenie własne.

<sup>101</sup> Tamże, tłumaczenie własne.

spoza wspólnoty kultowej mogłyby wejść w trans? Najślynniejszym świadectwem takiej możliwości jest opętanie przez boginię Ezyli, którego doświadczyła na Haiti Maya Deren, artystka ze Stanów Zjednoczonych. Opisała je w swej książce *Divine Horseman. The Living Gods of Haiti*, wydanej w 1953 roku. Przykład ten przywołuje Leszek Kolankiewicz w pracy *Samba z bogami. Opowieść antropologiczna*, która poświęcona jest afrobrazylijskim kultom candomblé. Stwierdza, że mimo to opętanie „niezmiernie rzadko bywa udziałem osób spoza wspólnoty kultowej”, a o podatności na trans pisze: „Wynika ono [opętanie – A.K.] raczej z wewnętrznej zgody na doświadczenie, którego podmiotem nie jest racjonalny ośrodek świadomości człowieka. Takie właśnie są z definicji doświadczenia religijne. Doświadczenia te zawsze budzą w człowieku uczucie trwogi, wymagają przeto, owszem, mobilizacji, wielkiego hartu ducha i jak największej świadomości”<sup>102</sup>. Maya Deren zanim dostąpiła opętania, spędziła na Haiti trochę czasu, osłuchując się z muzyką i poznając tamtejsze tańce, co musiało mieć wpływ na późniejsze zdarzenia.

W materiałach prasowych znajdujemy następującą wypowiedź Tony'ego Gatlifa: „Trans w filmie jest oparty na prawdziwej ceremonii. Muzycy przyjęli rytm podwójny, mimo że tradycyjnie używa się potrójnego. Rytm podwójny przynależy do świata Zachodu, więc był on najodpowiedniejszy, by Zano i Naima mogli wejść w trans”<sup>103</sup>. Reżyser po raz kolejny udowadnia przez to swoją kompetencję muzyczną. Powierzchnowa improwizacja bardzo łatwo może się przerodzić w chaos pełen klisz. W tym przypadku jej struktura była określona, a warunki potrzebne do osiągnięcia zamierzonego efektu – przemyślane. Warunkiem muzycznym było tu zastosowanie najpowszechniejszego na Zachodzie, szczególnie w muzyce popularnej i tanecznej, rytmu. Słyszymy go już od początku ze słuchawek Zano i Naimy, ich nieodłącznego atrybutu. Jest to muzyka elektroniczna o tachykardycznym tempie, jak określa ją sam reżyser<sup>104</sup>. Rytm był więc zgodny z habitusem słuchania (*habitus of listening*) bohaterów. Pisze o tym Judith Becker, korzystając z teorii Pierre'a Bourdieu, aby naszkicować problem podatności na trans – dlaczego niektórzy mają łatwość wchodzenia w takie stany, a inni się blokują w obliczu muzyki prowokującej do całościowego zaangażowania? Należy pamiętać, że jest to tylko częściowa odpowiedź na pytanie: „Habitus słuchania sugeruje, nie ko-

---

<sup>102</sup> L. Kolankiewicz, *Samba z bogami...*, s. 179-181.

<sup>103</sup> T. Gatlif, wywiad o *Exils* (2004), materiały prasowe: <http://mongrelmedia.78beta.com/MongrelMedia/files/2d/2d96436a-0a1f-4122-9d3c-64bfee17005e.pdf> (dostęp: 04.09.2017), tłumaczenie własne.

<sup>104</sup> Tamże.

nieczność ani zasadę, lecz inklinację, skłonność do słuchania z określonym rodzajem skupienia, przeżywania pewnych rodzajów emocji, wykonywania konkretnych gestów oraz interpretowania znaczenia dźwięków i emocjonalnego reagowania na muzyczne zdarzenie w nieco (nigdy zupełnie) przewidywalny sposób [...]. Nasza percepcja dysponuje zestawem zachowań stopniowo kształtującym się w ciągu życia i rozwijającym się poprzez kolejne interakcje z otaczającym nas światem, ewoluującą sytuację bycia-w-świecie”<sup>105</sup>. Zano i Naima od początku akcji filmu są aktywnymi słuchaczami, reagującymi na dźwięki cieleśnie.

Nie chodzi jednak o rozstrzygnięcie, co w tym wszystkim jest prawdą, a co zmyśleniem. Wrażenie autentyczności jest tutaj istotne jako elementarny składnik ogólnej koncepcji, w której prawdziwość emocji muzycznych jest kluczowa, ponieważ świadczy o głębi przeżywania. Cała narracja wokół tej poruszającej sceny jest niczym innym niż umocnieniem poglądu na muzykę, według którego jest ona po prostu ważna, nie pozostaje na poziomie estetyki, ale ma znaczenie egzystencjalne. Gatlif mówi o tym prawie w każdym wywiadzie: „Muzyka jest czymś żywym. Bez niej nie mógłbym istnieć, i mam tak od zawsze, od dziecka. Choć nie jest religią, stanowi j e d y n ą r z e c z y w i s t ą w i ę ż m i ę d z y ż y w y m i a u m a r ł y m i , przenosi radość, ból, smutek i miłość na szczyty odczuwania”<sup>106</sup>. Oprócz filmu, który sam w sobie posiada ogromną moc przekazu, istnieje cała wzmacniająca go nadbudowa.

\*\*\*

*Vengo* (2000), wcześniejszy niż *Exils* film Tony'ego Gatlifa, zaczyna się od sceny przedstawiającej koncert flamenco przeplatającego się z muzyką suficką. Caco, główny bohater, opłakuje śmierć swojej córki, oddając się dźwiękom Andaluzji. Nie może pogodzić się z odejściem Pepy, jedynie muzyka przynosi mu ulgę. *Vengo* poświęcone jest głównie flamenco, sufizm pojawia się tam rzadko, lecz bardzo symbolicznie. Z jednej strony jako źródło muzyki hiszpańskich Cyganów, z drugiej – jako bezpośredni przykład muzyki będącej „jedyną rzeczywistą więzią między żywymi a umarłymi”. Caco wyczuwa tę więź. Organizuje koncerty, zaprasza najlepszych cygańskich śpiewaków, grajków i tancerzy. Podczas hucznych imprez

---

<sup>105</sup> J. Becker, *Deep Listeners...*, s. 71, tłumaczenie własne.

<sup>106</sup> T. Gatlif, wywiad o *Exils* (2004), „Cineman” 2004: <https://www.cineman.ch/fr/interview/gatlif-tony/114/> (dostęp: 04.09.2017), tłumaczenie własne.

zakrapianych obficie alkoholem daje upust swej frustracji, popadając w skrajne emocje.

Pewnego dnia Diego, bratanek Caco, przynosi wujowi ulubione nagranie Pepy. To muzyka suficka, z głośników wydobywa się *zitr* – rytualne wyśpiewywanie imion Boga, będące także częścią ceremonii sufich. Mężczyźni wsłuchują się w dźwięki, ich tempo narasta. „Pamiętam, że zawsze kiedy tego słuchała, płakała” – wspomina Diego. Wtedy Caco stanowczo wyłącza magnetofon i zarządza następną imprezę. Wygląda na zdenerwowanego, coś się w nim poruszyło, coś destrukcyjnego. Potrzebuje kolejnej fiesty, aby przyćmić niepokój. Tym razem, wedle życzenia Diego, grają entuzjastyczni Las Cigalas z Jerez (a tak naprawdę Gritos de Guerra i Remedios Silva Pisa). Caco odłącza się od tej rozbawionej rzeczywistości. Podobnie jak Naima tuż przed sufickim rytuałem, mężczyzna staje się nieobecny i zamyślony. Pije kieliszek za kieliszkiem i wbrew ogólnej atmosferze pogrąża się w melancholii. Muzyka jest szybka i radosna, mocno kontrastująca z nastrojem Caco. Widzimy zbliżenia na twarze publiczności. Diego jest zachwycony, Tres z wielką przyjemnością zaciąga się papierosem jak na powściągliwego amanta przystało, Antonio klaszcze jak zawsze lekko nadpobudliwy i muzykalny, nawet zwykle opanowany Alejandro śmieje się, poruszając w takt ramieniem. Wszystko rozwibrowane jest rytmem flamenco. Gdy widzimy twarz Caco, obraz nieruchomieje, wchodzi w dysonans z dźwiękiem. Harmonia jest zaburzona, więc wiemy, że nie dzieje się dobrze. Szybkie tempo *cante chico*, lekkiej i zabawowej odmiany flamenco, powinno stworzyć radosną atmosferę. Tutaj poprzez kontrast z obrazem wprowadza napięcie – oddaje to, co się dzieje w głowie Caco. Kołowrót myśli przyspiesza wraz z muzyką. W końcu mężczyzna zaczyna płakać i upija się do nieprzytomności. Trzy staruszki zanoszą go do domu. Zasypia wypowiadając imię córki.

Jest południe w dzień po imprezie. Caco śni. Biją dzwony, których dźwięk staje się coraz głośniejszy. Nagle wszystkie odgłosy są nadzwyczaj wyraźne. W oknie wisi laleczka derwisza, kołysze się wydając nieprzyjemne skrzypienie, słychać nawet muchę stukającą odnogami po plastikowej ceracie. Do pokoju dostają się promienie słońca i drażnią Caco, padając na jego twarz. Laleczka poruszana wiatrem zaczyna się kręcić w kółko. Caco zaczyna słyszeć we śnie muzykę suficką z nagrania Pepy. Widzi derwiszki w białych sukniach i jakby wpadał w trans razem z nimi. Coraz więcej promieni pada na jego twarz, coraz więcej obrazów pojawia się w jego głowie przy akompaniamencie świdrującej melodii fletu, głosu Sheikha Ahmada Al Tuniego i miarowego rytmu bębnów. Rozmyte przebitki nasłonecznionej

łąki, cmentarz, na którym pochowana jest Pepa. Obrazy nakładają się na siebie, są półprzezroczyste, bardzo jasne, przeświecione. Ostre światło ma zapewne tego samego rodzaju siłę, która sprowokowała Mersaulta z *Obcego* Alberta Camusa do zabójstwa, bo przecież „to stało się z powodu słońca”. Znowu biją dzwony i pojawia się obraz drogi, którą niedługo bohater pójdzie na spotkanie ze śmiercią. Po tym następuje powrót do rzeczywistości, a w niej trzy ubrane na czarno starsze kobiety zamazują białym wapnem groźbę zemsty wypisaną na murze.

Muzyka suficka w *Vengo* ma ogromną siłę. Caco jest bardzo słaby, więc podatny na jej działanie. Muzyka transowa sama w sobie jest przyciągająca, a tutaj zostaje dodatkowo wzmocniona poprzez prywatne powiązanie – przy tych właśnie dźwiękach płakała Pepa, w ten sposób jakby jej obecność w świecie żywych uchowała się w muzyce. Ta duchowa więź jest tak silna, że przyciąga w swoją stronę zupełnie rozbitego Caco, który oddalając się od żywych, jest coraz bliżej umarłych. Pepa była sensem jego życia, którego dotkliwie zabrakło. Sen jest momentem przełomowym. Staje się jasne, że bohater na poziomie nieświadomości już zdecydował o odejściu z tego świata. Decyzja świadoma przyjdzie niedługo potem.

Określenie muzyki przez Gatlifa jako jedynej rzeczywistej więzi między żywymi a umarłymi, jest bardzo trafne w kontekście transu. Leszek Kolankiewicz w *Sambie z bogami* afrobrazylijskie kultury opętania nazywa przewrotnie gusłami tropików. Trans w candomblé polega na wstąpieniu w człowieka bóstwa zwanego *orixá*. Pierre Fatumbi Verger, przywoływany przez Kolankiewicza, pisze o afrykańskich źródłach kultu: „Religia *orixá* związana jest z rodziną. Chodzi tu o tak zwaną «rodzinę poszerzoną», pochodzącą od wspólnego przodka, obejmującą żywych i umarłych. *Orixá* uważane jest właściwie za ubóstwionego przodka [...] Moc przodka *orixá*, zwana *axé*, miałyby po jego śmierci właściwość chwilowego udzielania się jednemu z jego potomków podczas transu opętania”<sup>107</sup>. Candomblé to oczywiście tylko jeden z wielu przykładów powiązań transu z kultem zmarłych, za to bardzo jasno wyrażającym to połączenie. Występuje ono również w sufizmie. Zwraca na nie uwagę Judith Becker, opisując suficki trans na przykładzie bractwa czisztijja, a dokładniej jego odłamu nizamijji, z Nowego Delhi w Indiach. Ich rytuały *sama* odbywają się w mauzoleum (pers. *dargah*) Nizama ad-Dina Awlijji, sufickiego mistrza żyjącego na przełomie XIII i XIV wieku. Grobowce

---

<sup>107</sup> P. F. Verger, *Orixás* [w:] L. Kolankiewicz, *Samba z bogami...*, s. 283.



są dla nizamitów miejscami kultu (podobnie jak dla szyitów<sup>108</sup>), posiadają szczególną moc, ponieważ śmierć jest uważana za zjednoczenie z Allahem. Równocześnie sam rytuał ma prowadzić do stanu zwanego *hal/wuzd* będącego złączeniem się z bogiem (przez ostrożnych określanego jako przedsmak ostatecznego zjednoczenia). *Sama* jest rytuałem zbiorowym, wspólnym tańcem do muzyki, w tym przypadku *qawwali*. Jego nazwa pochodzi od arabskiego słowa oznaczającego 'słuchanie, nasłuchiwanie'. „W ceremonii *sama*, oznaką gotowości dla sufich jest uważne słuchanie. W tradycji muzułmańskiej słuch jest najwyższej cenionym ze zmysłów, ucho jest drogą do duchowości i gnozy”<sup>109</sup> – pisze Becker powołując się na słowa Al Ghazalego. Muzułmańska perspektywa podkreśla więc ważną rolę muzyki w drodze do osiągnięcia stanu transowego.

Muzyka w islamie jest tematem kontrowersyjnym, na który od wielu wieków toczą się dyskusje między duchownymi przyjmującymi często skrajne stanowiska. Al Ghazali był obrońcą muzyki. W *Ihya ulum-id-din (Ożywienie nauk religijnych)* rozwinął teorię duchowego słuchania (*sama*), poprzez co nadał tej sztuce boskiego wymiaru. Słuch według Al Ghazalego jest zmysłem najbardziej zbliżającym do świata duchowego. *Sama* jest jednak słuchaniem, a nie słyszeniem. Nie dotyczy dźwięków jakichkolwiek, ale tych przyjemnych – dźwięków muzycznych: „ukryte uczucia rozbudzają się poprzez słodkie, zrytmizowane, melodyjne dźwięki”<sup>110</sup>. Przedmiotem *sama* jest więc religijna pieśń. Są trzy etapy duchowego słuchania<sup>111</sup>. Pierwszy z nich to rozumienie, które nie wiąże się z racjonalnym podejściem, a polega raczej na otwartości, czystości umysłu, gotowości na doświadczenie religijne. Drugi to ekstaza (*wuzd*), będąca najwyższym stopniem rozumienia. Jest to stan zjednoczenia z Allahem, w którym zdobywa się wiedzę duchową (*kashf*). Jest to wiedza spoza wymiarów widzialnego i racjonalnego. Istnieje poza światem materialnym, a muzyka jest najlepszym łącznikiem z tym, co duchowe: „pieśń jest pokarmem dla duszy religijnego człowieka”<sup>112</sup>. Trzeci etap to ekspresja cielesna jako fizyczny wyraz ekstazy.

---

<sup>108</sup> Najważniejszym świętem dla szyitów jest upamiętnianie bitwy pod Karbalą z 680 roku. Zginął wtedy Husajn, syn Alego, który według szyitów miał być jedynym prawowitym następcą Mahometa. Każdego miesiąca *muharram* odbywają się ceremonie oplakiwania jego śmierci. Zbiorowe lamentacje trwają od 10 do 40 dni.

<sup>109</sup> J. Becker, *Deep Listeners...*, s. 77-82, tłumaczenie własne.

<sup>110</sup> Al Ghazali, *Music and Ecstasy* [w:] tegoż, *Ihya ulum-id-din. Revival of Religious Learnings* Vol. II, przeł. Fazl-Ul-Karim, Pakistan 1993, s. 162, tłumaczenie własne.

<sup>111</sup> Tamże, s. 171.

<sup>112</sup> Tamże, s. 174, tłumaczenie własne.

Al Ghazali, tak samo jak Ronald David Laing o doświadczeniu transcendentálním czy Judith Becker o transie, pisze o *wuzd* jako o utracie własnego „ja”: „Traci wszystko oprócz wiedzy o Bogu [...] Taki człowiek słyszy pieśni do Boga i zdobywa wiedzę o Bogu od samego Boga”<sup>113</sup>. Centrum doświadczenia zajmuje jaźń zamiast ego, jak tłumaczył mechanizm snów, transów i innych tego typu stanów przywoływany już wcześniej Laing. Jaźń zdefiniował Carl Gustav Jung jako całkowitość, centrum psyche, w którym świadomość i nieświadomość współistnieją. W transie dochodziłoby więc do scalenia przeciwieństw, zaniku dualizmu, a w efekcie uczucia pełni. Muzyka pozwala zatem na ujawnienie się nieświadomości, która oprócz jej właściwości nabytych indywidualnie, zawiera w sobie także „treści powszechne i pojawiające się regularnie”<sup>114</sup>. Jest to nieświadomość zbiorowa. Pisze Jung: „Dusza – *anima* – ustanawia związek z nieświadomością. W pewnym sensie jest to też związek ze zbiorowością umarłych, nieświadomość odpowiada bowiem mitycznej krainie umarłych, krainie przodków. Jeśli więc w jakiejś fantazji znika dusza, znaczy to, że wycofuje się ona do nieświadomości lub do «krainy umarłych». Odpowiada to tak zwanej utracie duszy – zjawisku, z którym często można się zetknąć u ludów pierwotnych. W «krainie umarłych» dusza wzbudza ukrytą aktywność i nadaje kształt śladom przodków – zbiorowym treściom nieświadomości. Niczym medium daje ona «umarłym» szansę, by się objawili”<sup>115</sup>. Muzyka może być więc furtką do krainy umarłych.

„Twoja łódź całkiem przegniła i od dawna już spoczywa na dnie rzeki. A tamten świat nie jest zamknięty bardziej szczelnie, niż były zespolone deski, z których ją wykonano”<sup>116</sup> – mówi we *Wszystkich porankach świata* Pascala Quignarda zmarła żona do oplakującego ją pana de Sainte Colombe, który przywołuje jej ducha, grając swoje melancholijne kompozycje na violi da gamba. Muzyka naprowadza na szczeliny, które łączą świat żywych i umarłych. Quignard przywołuje ten sam motyw w *Boutès*: „Wróciłem do miejsca, gdzie mnie opuściłaś. Wszedłem do ogrodu. Każda muzyka ma coś wspólnego z kimś, kogo utraciliśmy. A ponieważ sądziłem, że muzyka ma coś wspólnego ze stratą, z kobietą, która zniknęła, i ponieważ chciałem zdefiniować muzykę w niepoahamowanym pragnieniu zbliżenia się do świata, który nas poprzedził, choć powrót do niego jest niemożliwy, zobaczyłem nagle Twoją twarz. Była

---

<sup>113</sup> Tamże, s. 173, tłumaczenie własne.

<sup>114</sup> C. G. Jung, *Wspomnienia, sny, myśli*, przeł. R. Reszke, L. Kolankiewicz, Warszawa 1999, s. 366.

<sup>115</sup> Tamże, s. 166.

<sup>116</sup> P. Quignard, *Wszystkie poranki świata*, przeł. K. Szeżyńska-Mačkowiak, Warszawa 1997, s. 32.

to Twoja twarz w młodości. To była niegdysiejsza twarz. Powrót ukochanych wizerunków w snach, powrót nienaznaczonych wiekiem twarzy, długo po śmierci ciał, które je nosiły – taki powrót jest możliwy. Ten powrót jest niespodziewany, nagły. I prawdziwy, bo nie przywołuje go wola. Jest oniryczny”<sup>117</sup>. Najbardziej znaną historią, w której muzyka łączy kochanków rozdzielonych przez śmierć jest mit Orfeusza. Jego lamenty wybrzmiewały po nieudanej próbie wyprowadzenia Eurydyki z Hadesu. Pieśni Orfeusza byłyby więc także opłakiwaniem własnej porażki, choć przede wszystkim bezpowrotnej utraty ukochanej. Czy na pewno bezpowrotnej i czy porażka była ostateczna? Anna Chęćka-Gotkiewicz przywołuje interpretację kanadyjskiego semiologa i muzykologa Jeana-Jacquesa Nattiez: „Dla niego Orfeusz jest symbolem muzyka, który pokonał czas i śmierć. Jego pieśni porywały słuchaczy ku innej, wolnej od przemijania rzeczywistości [...] Po nieodwracalnej stracie Eurydyki Orfeusz nie był w stanie żyć i pamiętać. Dlatego napił się wody letejskiej i odnalazł zapomnienie [...] sam pieśniarz nie pamiętał już o przedmiocie owej tęsknoty. I wtedy właśnie zyskał prawdziwą władzę nad przemijaniem. Nawet Chronos uległ czarownicy muzyce, bo i jego uwiodła perspektywa zapomnienia”<sup>118</sup>. Podobny jest Orfeusz Pascala Quignarda.

Pan de Sainte Colombe musiał się wznieść na szczyty swojej tęsknoty i melancholii, aby wydobyć z siebie taką muzykę, która zostanie usłyszana w krainie umarłych. Gdy to się stało, odzyskał spokój. Zanim jednak doszło do spotkania ze zmarłą żoną, miał sen. Śniło mu się, że zanurza się w wodzie i nie ma już żadnych pragnień. Tuż po przebudzeniu przypomniał sobie *Grobowiec tęsknoty*, utwór, który skomponował w noc, kiedy odeszła jego ukochana. Poszedł do swojej pustelni, chatki na drzewie morwowym i zaczął grać. „Nie potrzebował sięgać po kaset z nutami. Ręka sama wędrowała po strunach. Z oczu Sainte Colombe'a popłynęły łzy. Muzyka rozbrzmiewała dłuższą już chwilę, gdy w drzwiach pojawiła się niezwykle blada kobieta. Uśmiechając się do niego, położyła palec na ustach, dając znak, iż nie odezwie się ani słowem i nie chce, by odrywał się od tego, co robi. W milczeniu okrążyła pulpity, przy którym siedział pan de Sainte Colombe. Przycupnęła na kufrze w kącie izby, w pobliżu stołu i karafki z winem, słuchając jak gra. Tą kobietą była jego żona. Łzy wciąż płynęły po twarzy muzyka. Kiedy skończył grać i uniósł wreszcie powieki, jej już nie było. Odłożył violę i wyciągając rękę po ciastko, spostrzegł opróżniony do połowy kielich i ze

---

<sup>117</sup> P. Quignard, *Boutès*, Paris 2008, s. 81-82. Cyt. za: A. Chęćka-Gotkiewicz, *Ucho i umysł...*, s. 106.

<sup>118</sup> A. Chęćka-Gotkiewicz, *Ucho i umysł...*, s. 90.

zdumieniem zauważył, że tuż obok, na niebieskim suknie, leży nadgryziony wafelek”<sup>119</sup>. Od tego czasu małżonka zaczęła odwiedzać go regularnie. Podczas czwartego spotkania przemówiła, odpowiadając na pytanie męża o powód wizyty: „Przyszłam, bo wzruszyła mnie melodia, którą grałeś! Przyszłam, bo okazałeś się tak dobry i pozwoliłeś mi napić się wina i schrupać ciasteczka”<sup>120</sup>. Odtąd mistrz violi zawsze będzie kładł na stoliku w morwowej chatce cynowy talerz z rurkami wafłowymi i otuloną w słomę karafkę wina. Gra na instrumencie stanie się rytuałem. Pisze Leszek Kolankiewicz o powieści Quignarda: „Umarli nie przebywają chyba zbyt daleko. I jest może sztuka, która ich porusza i przyciąga ku żywym – blisko, do granicy widzialności. W takiej sztuce, dosięgającej tego, co niewidzialne, wyczuwa się obecność, która niekiedy jest tak intensywna, że nabiera gęstości cienia. Sztuka zdobywa wtedy skuteczność rytuału”<sup>121</sup>.

Caco we śnie zobaczył jednak nie Pepe, lecz siebie. Zmienia się tutaj kierunek przyciągania – o ile we *Wszystkich porankach świata* i *Exils* muzyka przywodzi duchy do świata żywych, o tyle w *Vengo* dusza Caco ciągnie do krainy umarłych. Stany transowe to bardzo trudne doświadczenia, w których łatwo stracić poczucie równowagi. Wymagają one wielkiej siły, aby ze spotkania z tamtym światem wyjść cało, szczególnie w warunkach zachodnich, które nie przystosowują do tego rodzaju konfrontacji. Wrażliwość Caco doprowadziła go do balansowania między dwoma światami, zabrakło mu jednak siły, aby utrzymać się wśród żywych. Pragnienie kontaktu ze zmarłą córką było większe niż chęć życia. Ponadto jego spotkanie ze światem duchowym odbywało się w samotności. Pana de Sainte Colombe również, ale temu drugiemu się udało. Być może pomogła umiejętność wyrażania się poprzez grę na violi oraz twardy charakter. Naimie pomogła społeczność sufich. Dzięki transowi kontrolowanemu przez członków wspólnoty Naima znalazła oparcie, znalazła rodzinę, zyskała nową siłę poprzez kontakt z krainą przodków – oczywiście w bardzo szerokim znaczeniu. Joseph Campbell określa to połączenie jako „odczucie ludzkości” będące celem działań mistycznych. Naimie udało się zdobyć łączność, odkryć wspólnotę istnienia, która ją wzmocniła. Jednak duchy wbrew pozorom nie są wszechmocne. Człowiek może mieć wielką siłę, która uzależniona jest od intencji. Oba światy są względem siebie symetryczne, skoro działają na zasadzie uzupełniających się przeciwieństw. Naima miała w sobie wolę życia, jej trans był walką,

---

<sup>119</sup> P. Quignard, *Wszystkie poranki świata...*, s. 11.

<sup>120</sup> Tamże, s. 16.

<sup>121</sup> L. Kolankiewicz, *Okruchy dla umarłych*, „Czas kultury” 2004, nr 2-3, s. 67.

z której wyszła wygrana. Caco, podobnie jak Orfeusz, stracił wszelkie powody do życia. Chwilowo udało im się zatrzymać czas dzięki muzyce – Caco poprzez wsłuchiwanie się we flamenco, Orfeusz za pomocą gry na lirze: „Nawet Chronos uległ czarownej muzyce, bo i jego uwiodła perspektywa zapomnienia. Ostatecznie jednak Chronos pokonał chwilową słabość. Zabił Orfeusza”<sup>122</sup>. Caco nie zobaczył we śnie Pepy, choć był bardzo blisko, zabrakło mu siły. Pan de Sainte Colombe „poprzez muzykę doświadczał tęsknoty i pragnienia, aż wreszcie doświadczył spotkania, ku któremu kierował całe swoje chcenie”<sup>123</sup>. Caco pozostał na poziomie tęsknoty, a Orfeusz na poziomie zapomnienia – nie byli w stanie doświadczyć równowagi światów, więc dołączyli do krainy umarłych.

\*\*\*

Trans Naimy wyróżnia się w kręgu tańczących – wygląda niebezpiecznie. Jakby było to przeżycie bardzo bolesne. Jakby właśnie wyszły na powierzchnię długo ukrywane, nagromadzone i duszone w sobie problemy. Na szczęście nie pozostaje z tym wszystkim sama. Pisze Kolankiewicz: „Takie doświadczenie nie jest igraszką ani błahostką. W obliczu tego rodzaju potęg człowiek potrzebuje pomocy [...] Oczywiście zawsze decydujący jest bezpośredni udział, umiejętności techniczne i osobiste zaangażowanie, jednak wspólnota ma tu do odegrania niepoślednią rolę. Nie tylko uczy technik i zachęca do zaangażowania, ale też – i może przede wszystkim – w chwili próby wspiera i niesie pomoc. Rytuał kultu transowego jest z definicji rzeczą społeczną”<sup>124</sup>. W momencie szczytowym, kiedy Naima przestaje tańczyć, a zaczyna krzyczeć i wykonywać nieskoordynowane ruchy – zajmuje się nią kapłanka, ta sama, która wprowadzała ją w rytuał. Trans Zano nie jest tak intensywny, jego „spokojny”, równomierny taniec jedyne go mężczyzny w kręgu, jest raczej próbą zrozumienia i zjednoczenia się z Naimą niż przepracowywaniem własnych problemów.

Z perspektywy zachodniej uleczenie poprzez taniec może wydawać się niepoważne. Naima jest przecież niezrównoważona psychicznie. Ma w sobie mnóstwo wybuchowej emocjonalności, a także erotyzmu, poprzez który ciągle szuka rozładowania – idealny przypadek

---

<sup>122</sup> A. Chęćka-Gotkiewicz, *Ucho i umysł...*, s. 90.

<sup>123</sup> Tamże, s. 97.

<sup>124</sup> L. Kolankiewicz, *Samba z bogami...*, s. 181.

dla psychoanalizy. Podążając za Leszkiem Kolankiewiczem: „Opętania kultowe – w kategoriach kultur, w których praktykuje się kultury opętania – nie mają znamion psychopatologii. Przeciwnie, w systemie takiej kultury są one, jak to dobitnie stwierdza Lévi-Strauss, «elementem równowagi społecznej». Jeżeli to rozumowanie jest poprawne, to problem psychopatologii, w szczególności nerwic, byłby – w skali systemu – swoistym problemem naszej kultury [...] Poddani bezwzględnej krytyce, przetłumaczeni z języka religii na język psychiatrii, bogowie stali się chorobami”<sup>125</sup>. W *Exils* trans spełnia swoją tradycyjną funkcję. Jest to jedna z ostatnich scen, więc tak naprawdę nie wiadomo, na ile to wydarzenie miało wpływ na Naimę. Intuicyjnie jednak jest jasne, że oczyszczenie się dokonało. Wymowny jest zwłaszcza moment tuż po rytuale, kiedy Zano i Naima w zupełnej ciszy wpatrują się sobie w oczy, jakby nie było już żadnych tajemnic, jakby złączyła ich silna więź szczerości, zrozumienia i wybaczenia.

Okazuje się więc, że kluczową rolę w historii bohaterów odgrywa muzyka. Gdyby nie ich, widoczna na każdym kroku, wrażliwość na dźwięki, być może nie doszłoby do oczyszczenia. Są oni niewinnymi słuchaczami, głęboko słuchającymi, którzy nie pozostają bierni. Doświadczenie muzyki uzewnętrznia się: „Słuchające, grające, śpiewające ciało dzięki muzyce zauważa siebie. Trudno wówczas o klarowny podział na to, co cielesne, i to, co duchowe; zanika też dualizm słyszenia i myślenia, ucha i umysłu, które okazują się służącą muzyce, organiczną całością”<sup>126</sup> – słowa Anny Chęćki-Gotkowicz mogłyby równie dobrze służyć opisowi tradycyjnie pojmowanego transu. Tego typu cielesna reakcja na muzykę świadczyłaby o zgodzie na brak kontroli umysłu, czy może zgodzie umysłu na jego równorzędność z ciałem. Judith Becker tłumaczy ten fenomen wyczerpująco. Śledząc historię kształtowania się zachodniego „ja” będącą historią dualizmu psychofizycznego, przedstawia równocześnie proces redukcji stanów transowych w tejże kulturze. Platońsko-kartezjańskie „ja” – jedyne i nie-naruszalne – jest związane z umysłem, któremu podlega ciało<sup>127</sup>. Stany transowe, w których następuje rezygnacja z „ja” i poddanie się cielesnemu żywiołowi, byłyby więc wbrew racjonalizmowi, którego cechuje postawa zdystansowana. Bohaterowie filmów Gatlifa potrafią zrezygnować z władzy umysłu. Są porywczy, spontaniczni, nie boją się reagować emocjonalnie i wierzą, że rozwiązań nie zawsze należy szukać na drodze przemyśleń – równie dobrze

---

<sup>125</sup> Tamże, s. 184.

<sup>126</sup> A. Chęćka-Gotkowicz, *Ucho i umysł...*, s. 233.

<sup>127</sup> J. Becker, *Deep Listeners...*, s. 87-93.

wystarczy po prostu działać. Dzięki temu mają możliwość doświadczać ożywczej siły muzyki – używając wcześniejszych określeń, mają taki habitus słuchania, który daje im predyspozycje do transowego przeżywania muzyki. W *candomblé* opisywanym przez Leszka Kolankiewicza, wierzy się, że w transie człowiek staje się bóstwem. Judith Becker przywołuje wypowiedzi muzyków gamelanu, którzy często stwierdzają wprost, że „stają się muzyką” podczas transu<sup>128</sup>. Becker podkreśla, że wcale nie jest to metaforą, biorąc pod uwagę cały mechanizm zawieszenia autobiograficznego „ja”. W tym kontekście bohaterowie filmów Tony'ego Gatlifa potrafią „stawać się muzyką”.

---

<sup>128</sup> Tamże, s. 143.

## Rozdział IV

### ŚMIERĆ W ANDALUZJI

Tch'eng Lien żył w epoce Wiosen i Jesieni. Swojemu uczniowi Po Ya dał taką lekcję, że ten stał się Największym Muzykiem Świata, a zaczął ją od roztrzaskania jego cennych instrumentów. Lutni z czasów tuż po narodzinach przysłów, którą jego ojciec dostał w zamian za trzy piękne konkubiny, oraz trójstrunnej gitary służącej wcześniej siedmiu muzykom. Mistrz rozdeptał je bezlitośnie. Potem nerwowo tłumaczył uczniowi: „Twoja gra była sprawna, ale nie było w niej uczucia. Jak tylko zniszczyłem twoje instrumenty, twój głos już uległ zmianie. Słuchałem twojej skargi i w drzeniu twojego głosu usłyszałem coś na kształt śpiewu. Zaczynamy wydobywać z siebie tony, które wzruszają”<sup>129</sup>.

Tak zaczyna się *Ostatnia lekcja muzyki Tch'eng Liena*, opowiadanie-legenda Pascala Quignarda. Można je uznać za skróconą parafrazę *Wszystkich poranków świata* zdradzającą dalekowschodnie inspiracje autora. „Rozwijam starą legendę. Przeczytałem ją w komentarzu Tchanga Fou-jouei, na stronie 432 drugiego tomu *Kroniki mandarynów*”<sup>130</sup>. Dowiadujemy się, że są to wyobrażenia na temat istniejącej już historii, ale scena finałowa, a tym samym cała wymowa tekstu, jest taka sama jak w oryginale. Ta krótka forma silnie nasycona treścią jest jak zbiór aforyzmów na temat muzyki. Chodzi przede wszystkim o to, że nie wystarczy doskonale opanować techniki, ale dźwięk powinien być wypełniony uczuciem. W dodatku nie jakimkolwiek – takim, którego źródłem jest cierpienie.

Tego rodzaju muzyka nie jest czystym konceptem, abstrakcją, wręcz przeciwnie – jest silnie zakorzeniona w namacalności, w realnych, cielesno-duchowych doświadczeniach. W folklorze negro-amerykańskim z takiego właśnie doświadczenia powstał blues, a potem jazz. *Feelin' blue* oznacza melancholię, stan ducha odzwierciedlający się w formie muzycznej. „Odrzucając sentymentalizm jako fałszywą pseudonastrojowość, płynącą z banalnych klimatów psychicznych, a nie z głębokich przeżyć czy z odwiecznej zagadki ludzkiego losu,

---

<sup>129</sup> P. Quignard, *Ostatnia lekcja muzyki Tch'eng Liena*, przeł. A. Chęćka-Gotkowicz, „Konteksty” 2013, nr 4 (303), s. 48.

<sup>130</sup> Tamże, s. 48.



Murzyni amerykańscy wprowadzają na jego miejsce inny pierwiastek emocjonalny, wprawdzie nie nowy, lecz mało na ogół w sztuce eksploatowany. Jest nim nostalgia<sup>131</sup> – pisze Leopold Tyrmand w eseju *U brzegów jazzu*. I dalej: „Ta nostalgia oznacza psychiczny wynik jakiegoś konkretnego nieszczęścia czy cierpienia albo całkiem niekonkretnego nastroju, stanowi czasem konsekwencję jakiegoś faktu, a czasem sumę najgorszych klimatów duchowych, emanację wszelkiego zła dręczącego świadomość i podświadomość człowieka. Jakieś skłębienie bólu i żalu, coś co Rosjanie zwykli nazywać chandrą, co Francuzi określają gwarowo terminem *avoir du cafard*, a co Niemcy uznają za *Weltschmerz*, czyli ból istnienia – wszystko to wymieszane z ciężką społecznie dolą Murzyna-nędzarza, Murzyna-wyzyskiwanego robotnika, Murzynki-prostytutki składa się na ową afro-amerykańską nostalgię, zwaną w żargonie *gettin' blue*”<sup>132</sup>. Przywołuję słowa Tyrmanda ze względu na niezwykle trafność opisu, w którym splatają się najważniejsze wątki składające się na charakter bluesa i który chwyta zjawisko w wymiarze uniwersalnym, celnie odróżniając je od sentymentalizmu.

Jednocześnie mógłby to być opis flamenco. Sam Tyrmand odnajduje tę analogię, powołując się na podobne spostrzeżenia Clauda Roya oraz Iaina Langa, badaczy zajmujących się źródłami jazzu. Wspólną cechą bluesa i muzyki flamenco jest „wyrażanie uczuć w najwyższym stadium ich natężenia, przy czym uczucia nie są tu kształtowane przez kanony muzycznej poprawności czy nawet estetyki, lecz muzyka jest kształtowana przez uczucia”<sup>133</sup> – pisze Lang, a Tyrmand dodaje: „Taka wspólnota artystycznych założeń pociąga za sobą szereg pokrewieństw formalnych, z których nagminne posługiwanie się głosowym portamento i praktyka najśmielszych załamań głosu ludzkiego dla intensyfikacji muzycznego i tekstowego wyrazu są najłatwiej zauważalne”<sup>134</sup>. Bliskość obu gatunków wyraża się także w schematach fabularnych, treści i środkach poetyckich. Claude Roy usłyszał kiedyś w Chinach śpiewaczkę, której barwa głosu, sposób operowania nim, interpretacja pieśni przypominały mu *Back-water Blues*. Skala podobieństwa, łącznie z tekstem, zainspirowała go do poszerzenia pola analogii. Porównywał ze sobą blues, flamenco i hebrajskie pieśni religijne: „Te trzy rodzaje muzyki z trzech różnych krańców świata, tak różne jak są, wykażą zdumiewające podobieństwo. Wynika to z faktu, że zrodziły je analogiczne źródła uczuciowe i pojęciowe.

---

<sup>131</sup> L. Tyrmand, *U brzegów jazzu*, Kraków 2014, s. 91.

<sup>132</sup> Tamże, s. 92-93.

<sup>133</sup> I. Lang, *Jazz in Perspective. The Background of the Blues*, London-New York 1947. Cyt. za: L. Tyrmand, *U brzegów jazzu...*, s. 125.

<sup>134</sup> L. Tyrmand, *U brzegów jazzu...*, s. 125.

Wszystkie trzy są wołaniem ludów, żyjących pod odległymi słońcami, lecz w tym samym klimacie jarzma, ucisku i nadziei: Murzynów z Nowego Orleanu i Chicago, Cyganów z Granady i znad Gwadalkiwiru, Żydów Europy Środkowej. Nie tylko ich śpiew stanowi znaną im wszystkim melodię – ich życie jest jednakowe: tak samo pełne ostatecznego ubóstwa jak ostatecznego poniżenia, nawet jeśli nie odznaczają się innym kolorem skóry<sup>135</sup>. Iain Lang dodaje do tego zestawu jeszcze portugalskie fado i uzupełniającą okoliczność: „Należy zwrócić uwagę na interesujące wpływy afrykańskie, widoczne we wszystkich trzech typach współczesnej, ludowej i miejskiej pieśni (blues, *cante jondo* i fado) – w Hiszpanii uwzględnić trzeba odległe naleciałości arabsko-mauretańskie, zaś stosunki Portugalii z Afrykańczykami były niemal tak bezpośrednie jak kontynentu amerykańskiego<sup>136</sup>. Jednak nadal za główny czynnik pokrewieństw Lang uważa społeczny ucisk.

\*\*\*

Tony Gatlif powiedział o *Vengo*: „Opowieść o zemście rodowej to tylko pretekst. Od dwudziestu lat chciałem zrobić film o flamenco, o jego źródłach<sup>137</sup>. Pierwsza scena przedstawia koncert. Słynny gitarzysta Tomatito improwizuje wraz z grającym na skrzypcach Bernardo Fernandezem Galvezem. Muzyka jest tu bardzo synkretyczna. Typowo andaluzyjskie *toque* przeplata się ze skrzypcami charakterystycznymi raczej dla Cyganów francuskich, węgierskich czy rumuńskich niż tych z Półwyspu Iberyjskiego. Po tym dialogu muzycznym następuje krótka solówka na neyu. Dźwięk fletu płynnie przechodzi w śpiew. Jednak zamiast hiszpańskiego *cante* wchodzi głos Sheikha Ahmada Al Tuniego, jednego z najbardziej znanych śpiewaków sufickich z Egiptu. Cały zespół dostraja się w jednym pulsie, po chwili jednak wspólny rytm ustaje i wtedy zaczyna dominować głos. Długie, bogato ornamentowane nuty wybrzmiewają dzięki nosowej barwie w dość wysokim rejestrze. W pieśni nie ma regularności, jest wewnętrzny rytm tworzący jakby wyrwę w czasie. Całe instrumentarium cygańsko-sufickie przycicha, tworzy tło. Głos jest w centrum i opowiada jakąś historię. Przekazuje ją nie

---

<sup>135</sup> C. Roy, *Invitation au jazz. Aux sources du jazz. La vie en blues*, Paris 1955. Cyt. za: L. Tyrmand, *U brzegów jazzu...*, s. 126.

<sup>136</sup> I. Lang, *Jazz in Perspective. The Background of the Blues*, London-New York. Cyt. za: L. Tyrmand, *U brzegów jazzu...*, s. 126-127.

<sup>137</sup> N. Ramsey, *Propelled by Flamenco*: <http://articles.latimes.com/2001/sep/20/entertainment/ca-47595> (dostęp: 04.09.2017), tłumaczenie własne.

tylko poprzez język, lecz przede wszystkim poprzez dźwięk – słowa są zniekształcane melodią, a muzyczne kulminacje spełniają się w samogłoskach pozwalających na długie wybrzmiewanie i ornamentację. Tworzy się nagromadzenie emocjonalne. W takich momentach może pojawić się *tarab*.

*Tarab*<sup>138</sup> to termin dotyczący muzyki arabskiej, który tłumaczy się jako uniesienie, zachwyty, ekstazę, oczarowanie. Tony Gatlif, chcąc przedstawić źródłowość flamenco, wybiera wysokiej klasy muzykę suficką. Choć nie jest to oczywiście źródło jedyne, to na pewno bliskość ta jest wyjątkowa, ponieważ nie ogranicza się ona do cech formalnych, lecz obejmuje także praktyki wykonawcze i przede wszystkim wymiar duchowy. Podobieństwo to szczególnie zawiera się właśnie w pojęciu *tarab*. Dotyczy ono muzyki arabskiej w ogóle, ale jego pochodzenie jest religijne. Historycznie związany był z recytacją Koranu (recytacja ta jest melodyjna). Odnosi się do różnego rodzaju sztuk, ale przede wszystkim do muzyki i poezji wypowiedzianej na głos – nie bez znaczenia jest tu przywoływana wcześniej teoria duchowego słuchania (*sama*) sformułowana przez Al-Ghazalego. *Tarab* określa rodzaj doświadczenia muzycznego, zarówno wykonawcy jak i odbiorcy, które charakteryzuje się zwiększoną emocjonalnością, często wyrażaną cielesnie poprzez okrzyki i gesty słuchaczy wspierające wykonawcę i zachęcające go do kontynuacji, a więc chodzi tu o muzykę na żywo, raczej improwizowaną. Jest kilka arabskich pojęć dobrze opisujących elementy kluczowe dla *tarab*. *Mutrib* (wokalista) dąży do stanu zwanego *saltana* (swobodny przepływ melodii). Może do tego dojść dzięki *asala* – autentyczności oraz *insijam* – wewnętrznej harmonii artysty. Ważne są też okoliczności: *tawasul*, czyli relacja wykonawcy z odbiorcami, a także kameralna, intymna atmosfera.

Koncert inaugurujący *Vengo* daje jasny sygnał, że historia, którą za chwilę zobaczymy, będzie historią podwójną – osobisty dramat Caco stanie się metaforą źródła muzyki andaluzyjskiej. Kiedy Sheikh Ahmad Al Tuni śpiewa pod wpływem *tarab*, wbrew pozorom nie jest w tym zupełnie sam, wtóruje mu hiszpańska gitara. Widać, że Tomatito za nim podąża, wyczuwając każdą subtelną zmianę, wykazując się genialną intuicją muzyczną. Gra, wpatrując się w sufickiego śpiewaka, jakby mowa jego ciała była partyturą. Ten moment stanowi esencję muzyki flamenco. Gatlif śmiało porównuje hiszpańskie *cante jondo* do muzułmańskiego

---

<sup>138</sup> Dalsze ogólne informacje podają za: J. H. Shannon, *Emotion, Performance, and Temporality in Arab Music. Reflections on «Tarab»*, „Cultural Anthropology” 2003, nr 18 (1).

śpiewu religijnego, a podobieństwo to nie ogranicza się do cech formalnych.

\*\*\*

Arabowie na Półwyspie Iberyjskim pojawili się w 711 roku, do roku 716 opanowali go prawie w całości, oprócz części północno-zachodniej i Pirenejów<sup>139</sup>. Powstało Al-Andalus, arabskie państwo w Europie Zachodniej pod rządami dynastii Umajjadów i Abbasydów. W roku 750 zyskało status emiratu, a w 929 stało się kalifatem. Za panowania Abd ar-Rahmana II (822-857) przybył na jego dwór znany muzyk z Bagdadu, Ziryab, który założył szkołę śpiewu w Kordobie, stolicy emiratu<sup>140</sup>. Od tego momentu muzyka arabska zaczęła się rozwijać i oddziaływać na kulturę Al-Andalus. Apogeum rozwoju kulturalnego i cywilizacyjnego w arabskiej Hiszpanii przypadło na lata 912-961, panowanie Abd ar-Rahmana III. Niedługo potem rozpoczął się stopniowy upadek Al-Andalus. W 1031 roku państwo Umajjadów zostało podzielone na księstwa. Rozpad kalifatu przyczynił się do sukcesów rekonkwisty, która ostatecznie zwyciężyła w 1491 roku, kiedy wojska katolickich władców Ferdynanda II Aragońskiego i Izabeli II zdobyły Granadę. Był to koniec arabskiego panowania na Półwyspie Iberyjskim.

Za rządów muzułmanów nastąpił bardzo duży rozwój kultury i cywilizacji. Wpływy arabskie były szczególnie mocne w południowych rejonach Hiszpanii, gdzie osiedlili się Cyganie. Pierwszy dokument świadczący o ich obecności na Półwyspie Iberyjskim pochodzi z 1425 roku, a już ponad 50 lat później pojawiają się pierwsze antycygańskie edykty<sup>141</sup>. Polityka czystości krwi w młodym katolickim państwie dąży w tym czasie przede wszystkim do usunięcia Maurów. W 1492 roku żydzi oraz wyznawcy islamu zostają wypędzeni, tym samym następuje koniec długiej tradycji wielokulturowego państwa iberyjskiego. Nostalgia za tym okresem wytworzy później mit Al-Andalus jako czasu pokojowej koegzystencji żydów, muzułmanów i chrześcijan.

---

<sup>139</sup> Dalsze informacje na temat historii Arabów na Półwyspie Iberyjskim podają za: J. Danecki, *Granice świata muzułmańskiego* [w:] tegoż, *Kultura i sztuka islamu*, Warszawa 2003.

<sup>140</sup> I. J. Katz, *Flamenco*, Grove Music Online (Oxford): [http://www.oxfordmusiconline.com.grove.han.buw.uw.edu.pl/subscriber/article/grove/music/09780?q=flamenco&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com.grove.han.buw.uw.edu.pl/subscriber/article/grove/music/09780?q=flamenco&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit) (dostęp: 04.09.2017).

<sup>141</sup> Dalsze informacje na temat historii Cyganów w Andaluzji podają za: A. G. Piotrowska, *Topos muzyki cygańskiej w kulturze europejskiej od końca XVIII do początku XX wieku*, Kraków 2011 oraz A. Fraser, *Dzieje Cyganów*, przeł. E. Klekot, Warszawa 2001.

W 1479 roku Ferdynand V i Izabela I wydają w Medina del Campo dekret nakazujący Cyganom osiąść na stałe w jednym miejscu. W 1633 roku, za czasów Filipa IV, pojawia się dekret *Premática* głoszący, że bycie Cyganem to sposób życia, w dodatku przyjęty ze „szkodliwym zamiarem”<sup>142</sup> – Cyganom odmówiono więc statusu grupy etnicznej. Zostały zabronione małżeństwa między Cyganami. Odtąd na większą skalę tworzyły się związki mieszane z Hiszpanami. Rozpoczęła się przymusowa asymilacja. Kulminacja prześladowań przypadła na koniec XVII wieku i trwała do połowy wieku XVIII – właśnie wtedy powstały załączki flamenco. W 1695 roku wydano dokument nakazujący rejestrację wszystkich Cyganów, osiedlenie się w wyznaczonych miejscach lub opuszczenie kraju. Zabroniono im niemal wszystkich działań stanowiących o ich kulturze: handlu, posiadania koni, podróżowania bez zezwolenia, ubierania się we własnym stylu, posługiwania się własnym językiem. W wyniku tego ostatniego powstało *caló* – pogadialekt języka kastylijskiego. W 1717 roku zakazane zostało również uprawianie zawodu kowala oraz zmniejszono liczbę miejsc, w których Cyganie mogli się osiedlać. Ponieważ nadal nie udało się wykorzenić cygańskiej kultury na ziemiach hiszpańskich, pojawiła się propozycja Gaspara Vazqueza Tablady, biskupa Oviedo i gubernatora Rady Kastylii, aby zorganizować nocną obławę na Cyganów w całej Hiszpanii. Ferdynand VI skorzystał z rady biskupa i w 1749 roku dokonano masowej łapanki z użyciem wojska. Cyganów zamykano w więzieniach oraz zsyłano do przymusowej pracy, której warunki często przekraczały ludzkie siły. Jednym z miejsc ich przetrzymywania było La Carraca w Kadyksie, specjalnie wybudowane baraki, w których „cała armia ludzi spała bez przykrycia na drewnianych pryzach, przykuta łańcuchami do ścian”<sup>143</sup>. Władze pozbyły się wtedy mniej więcej od 9000 do 12000 Cyganów. Stopniowe przywracanie praw rozpoczęło się w 1763 roku, kiedy Karol III – „jeden z niewielu zdolnych ludzi, którzy zasiadali na tronie Królów Katolickich”<sup>144</sup>, jak pisze cyganolog Angus Fraser – podjął decyzję o zniesieniu niewoli. Wywołała ona sprzeciw wśród królewskich doradców. Nadal brakowało tolerancji i wolności kulturowej, nie pozwalano nawet używać słowa *gitanos*, ale skończyły się, przynajmniej oficjalnie, krwawe rozwiązania i przemoc fizyczna, choć nadal były stosowane srogie kary za odstępstwa od surowego prawa.

Czas od połowy XVIII do połowy wieku XIX uznaje się za początkowy okres kształ-

---

<sup>142</sup> A. G. Piotrowska, *Topos muzyki cygańskiej w kulturze europejskiej...*, s. 107.

<sup>143</sup> A. Fraser, *Dzieje Cyganów...*, s. 131.

<sup>144</sup> Tamże, s. 131.

towania się flamenco<sup>145</sup>. W latach 1749-1763, kiedy Cyganie byli w niewoli, powstawały *carceleras* – pieśni więzienne wyrażające cierpienie, opisujące ciężkie życie w zamknięciu, z przeplatającym się motywem śmierci. Siłą rzeczy wykonywane były *a capella*. Dopiero gdy minął najgorszy etap polityki antycygańskiej, pojawił się taniec i instrumenty. W latach 40. XIX wieku zaczęły powstawać w dużych miastach hiszpańskich *cafes cantantes*, lokale, w których wykonywano muzykę na żywo. Na przełomie XIX i XX wieku flamenco staje się nadzwyczaj popularne, powstaje *operismo*, nowy nurt charakteryzujący się teatralną afekcją. Pojawia się sentyment, wspominający lata 80. i 90. XIX wieku jako czas prawdziwego flamenco. W efekcie, w latach 50. XX wieku, następuje sprzeciw wobec komercjalizacji i podejmowane są próby powrotu do czystego i pierwotnego flamenco.

Często „prawdziwa” sztuka flamenco utożsamiana jest z *cante jondo*. „Cante” w języku hiszpańskim oznacza śpiew, a „jondo” – głęboki. Jest to rodzaj pieśni uważanej za najstarszy nurt flamenco, najmocniej nawiązującej do *carceleras*. Najważniejszy jest w niej głos wyrażający smutek, opowiadający o ciężkich losach, bolesnych doświadczeniach Cyganów w Hiszpanii, a także o ludzkim cierpieniu w ogóle. Bertha B. Quintana i Lois Gray Floyd wyróżniły osiem dominujących motywów w *cante jondo*: miłość i wierność, zazdrość, zemsta, duma z cygańskości, wolność jako najwyżej ceniona wartość (i oplakiwanie jej utraty), prześladowania, wszechobecny smutek oraz motyw śmierci i przeznaczenia, jego nieuniknioności i nieuchronności<sup>146</sup>. Sytuacja opresyjna, będąca indywidualnym doświadczeniem, stała się punktem wyjścia do ogólnych rozważań egzystencjalnych. Aby wyrazić tego rodzaju doznania, potrzebny jest odpowiedni głos – chropawy, nosowy, płaczliwy. Zazwyczaj jest on silnie zindywidualizowany, każdy śpiewak wypracowuje swój styl, ale raczej w ramach tych jakości. Wśród wielu elementów składających się na synkretyzm flamenco, właśnie ten rodzaj operowania głosem jest właściwością bezpośrednio wywodzącą się z cygańskości. „Za typowo cygańskie cechy – pisze muzykolożka Anna G. Piotrowska – uważa się specyficzną manierę wykonawczą, posilkującą się szorstkim głosem, płaczliwym falsetem z licznymi załamaniem i przerwami oraz wykorzystywanie napiętego, omal histerycznego tembru głosu. Napięcie głosu wyraźnie słyszalne w cygańskich wykonaniach flamenco niektórzy badacze interpretują w kategoriach naprężenia i walki, jaką Cyganie byli zmuszeni podejmować, by

---

<sup>145</sup> Większość informacji na temat flamenco podaję za: A. G. Piotrowska, *Topos muzyki cygańskiej w kulturze europejskiej...*, Kraków 2011.

<sup>146</sup> A. G. Piotrowska, *Topos muzyki cygańskiej w kulturze europejskiej...*, s. 144.

przetrwac szczególnie trudne dla nich czasy w Andaluzji”<sup>147</sup>. Oprócz tego wyróżnia się jeszcze *cante chico* – pieśni o lżejszym charakterze, częściej prezentowane z udziałem publiczności, rozrywkowe i będące źródłem zarobków – a czasem także *cante intermedio*, twór hybrydowy, będący czymś pomiędzy *cante jondo* i *cante chico*.

Głębokie pieśni wykonywane są w intymnych, kameralnych warunkach. W wersji idealnej chodziłoby więc raczej o dzielenie się smutkiem, wyżalenie się najbliższymi, a nie występ przed publicznością. Piotrowska przywołuje słowa angielskiego pisarza Victora Sawdona Pritchetta: „Często pieśni są wykonywane w prywatnej atmosferze, dla pocieszenia samego śpiewającego. Pomimo zawodzenia, jest to także intymny rodzaj muzyki, być może dla śpiewaka i paru znajomych tylko. Może być śpiewana zwykłym szeptem [...] Wydaje się, że słucha się nagłego, lirycznego lub pełnego pasji wyznania czy wykrzyknienia, wydzierającego się z serca śpiewającego”<sup>148</sup>. Bardzo ważne jest stworzenie odpowiedniego nastroju, tak aby śpiewak był wiarygodny, a słuchacze poruszeni, współuczestniczący w wydarzeniu. Nie jest to zabieg czysto muzyczny, lecz – można rzec – synestetyczny. Tego rodzaju użycie głosu wymaga dobrej współpracy z ciałem, wyrażającej się w gestach, a szczególnie mimice śpiewającego. O wykonaniach tego rodzaju flamenco mówiło się *sesionesas puertas cerradas*, tłumacząc dosłownie: „sesje z zamkniętymi drzwiami”<sup>149</sup>. Atmosfera stłoczonych, zamkniętych pomieszczeń wpłynęła na późniejszy rozwój tańca, który nie wymaga dużej przestrzeni, a skupia się w bardzo ograniczonym miejscu, jest ruchem mocno osadzonym i równie napiętym jak głos śpiewaka. Cała energia pulsuje w ciele, jakby na zewnątrz ujawniał się tylko ułamek tego wszystkiego, co dzieje się w środku – podobne wrażenie towarzyszy *cante*. W Sewilli, niegdysiejszym centrum flamenco, rozwinęła się *zambra* (nazwa pochodzi od arabskiego słowa *sāmira* oznaczającego „święto”, „festyn”), wydarzenie wzorowane na całonocnych spotkaniach ze śpiewem i tańcem popularnych w muzułmańskiej Hiszpanii<sup>150</sup>. Kultura flamenco koncentrowała się w legendarnej Trianie, cygańskiej dzielnicy. Obok Sewilli, ośrodkami rozwoju andaluzyjskiej muzyki były Granada, Kadyks i Jerez de la Frontera.

Są trzy podstawowe elementy tworzące właściwe flamenco, będące wobec siebie w re-

---

<sup>147</sup> Tamże, s. 137.

<sup>148</sup> V. S. Pritchett, *The Spanish Temper*, New York 1954, s. 127-135. Cyt. za: A. G. Piotrowska, *Topos muzyki cygańskiej w kulturze europejskiej...* s. 141.

<sup>149</sup> I. J. Katz, *Flamenco*, Grove Music Online (Oxford): <http://www.oxfordmusiconline.com.grove.han.buw.uw.edu.pl/subscriber/article/grove/music/09780?q=flamenco&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> (dostęp: 04.09.2017).

<sup>150</sup> Tamże.

lacji hierarchicznej. I tak kolejno najważniejsze jest *cante* (śpiew), potem *baile* (taniec) i wreszcie *toque* (gra na instrumentach). *Cante* o specyficznej manierze wykonawczej wyraża filozofię życia poprzez przede wszystkim melodię, ale także język. Zgodnie z etosem muzyki tradycyjnej, pieśni rozprzestrzeniają się na zasadzie przekazu ustnego, a autorzy słów pozostają anonimowi. Jednak niektóre teksty przypisywane są słynnym poetom hiszpańskim. O *baile* mówi się, że jest ściśle powiązane ze śpiewem, jest jego przedłużeniem. Ma w sobie bardzo dużo erotyzmu, ale nie powierzchownego – jak pisze Madeleine Claus – lecz wyrażającego życiową siłę: „Czyste *baile jondo* jest dużo bardziej związane z chropawym, załamującym się głosem śpiewaka niż z przyjemną prezentacją sceniczną olśniewającą wirtuozerią i technicznymi umiejętnościami”<sup>151</sup>. Taniec ten odbywa się głównie w pionie, a jego podstawą jest silne, rytmiczne stukanie obcasami, któremu towarzyszą gęste, okrągłe ruchy ramion i dłoni. Charakterystyczne są nagłe przyspieszenia – wybuchy energii w wyniku jej długiego, powolnego gromadzenia się. Często temu rodzajowi ruchu przypisuje się orientalne korzenie, mające świadczyć o pochodzeniu Cyganów z Indii. Taniec pojawił się we flamenco już w XVII wieku. Od wczesnych początków obecne były elementy *toque* takie jak klaskanie, pstrykanie palcami i używanie kastanietów. Gitara pojawiła się dopiero ok. 1850 roku, lecz bardzo szybko zyskała na znaczeniu. Mówi się nawet, że rozwój *toque* przyczynił się do zatrzymania ewolucji *cante* na początku XX wieku. Jednak klasycznie, głównie w *cante jondo*, gitarzysta powinien podążać za śpiewakiem. Oboje powinni ściśle ze sobą współpracować, ale „im pieśń bardziej emocjonalna tym większy rozdział pomiędzy śpiewającym a gitarzystą”<sup>152</sup>. Dobry akompaniator odznacza się wysokimi umiejętnościami improwizacji oraz intuicją – potrafi wyczuć to, co wokalista ma zamiar zrobić<sup>153</sup>. W dojrzałym flamenco jest również solistą.

\*\*\*

„*Vengo* opowiada o śmierci. W tym sensie różni się od moich innych filmów. W Andaluzji

---

<sup>151</sup> M. Claus, *Baile Flamenco* [w:] *Flamenco. Gypsy Dance and Music from Andalusia*, red. C. Schreiner, przeł. M. Comerford Peters, Portland 1990, s. 96, tłumaczenie własne.

<sup>152</sup> A. G. Piotrowska, *Topos muzyki cygańskiej w kulturze europejskiej...*, s. 126.

<sup>153</sup> I. J. Katz, *Flamenco*, Grove Music Online (Oxford): [http://www.oxfordmusiconline.com.grove.han.buw.uw.edu.pl/subscriber/article/grove/music/09780?q=flamenco&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com.grove.han.buw.uw.edu.pl/subscriber/article/grove/music/09780?q=flamenco&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit) (dostęp: 04.09.2017).



śmierć jest ciągle obecna. W sklepach, w kawiarniach, w obrazach Chrystusa. «Vengo» oznacza «przychodzę» albo «zemszczę się»<sup>154</sup> – mówi Tony Gatlif. Caco, w którego rolę wcielił się tancerz flamenco Antonio Canales, znalazł się w fatalnej sytuacji. Zmarła mu córka. Na jej grobie napisał: „Pepa, każdej nocy będę zapalać dla ciebie świecę, każdej nocy będę otwierać dla ciebie butelkę, twoja śmierć jest jak ogień, który nigdy nie zgaśnie”. Codziennie przychodzi na cmentarz, modli się do Matki Boskiej, upija się. Jakby tego było mało, jego rodzina znalazła się w zagrożeniu zemsty rodowej. Mario, brat Caco, zabił Sandro z rodziny Caravacas, która nie odpuści kary. Winny uciekł, więc pod groźbą vendetty znajduje się Diego, jego niepełnosprawny syn. Caco opiekuje się bratankiem, przelewa na niego całą swoją rodzicielską miłość i chroni przed zemstą. Towarzyszą mu kuzyni Tres, Antonio i Alejandro.

Aby ulżyć sobie w tej sytuacji, Caco organizuje koncerty flamenco. Co ciekawe, przez większość filmu mamy do czynienia z *cante chico* lub być może *cante intermedio*. Czas pomiędzy śmiercią córki a śmiercią własną wypełniony jest zabawą, jest wielkim świętem. Bohater się nie ogranicza, zaprasza najlepszych muzyków andaluzyjskich, sprzedaje nawet swoje udziały w klubie nocnym El Rey i wydaje ostatnie pieniądze na muzykę. W ten sposób zapełnia czas swojemu bratankowi, a sam przygotowuje się do odejścia z tego świata. „Caco chce umrzeć” – mówi Gatlif i wyjaśnia, że jest to jasne od początku, ponieważ Cyganie nigdy nie mówią o śmierci. „Wypowiedzenie imienia zmarłej osoby to bluźnierstwo. To tak jakbyś wzywał ją z powrotem do świata żywych, a przecież ona zwyczajnie odeszła. Cyganie palą rzeczy pozostałe po zmarłym. W dawnych czasach, gdy ktoś był muzykiem, palono jego instrument. Palono też wóz umarłego. Są zupełnie przeciwni rozpamiętywaniu. Nie lubią rozmawiać o przeszłości. Nie wierzą w pamiętki, rzeczy pozostałe po nieboszczyku. Właśnie dlatego, kiedy w *Vengo* widać Caco ciągle odwiedzającego grób Pepy, jest oczywiste, że ma zamiar do niej dołączyć”<sup>155</sup>.

Fabula jest bardzo prosta, scenariusz raczej oszczędny. Reżyser tłumaczy, że w ten sposób mógł dać więcej miejsca muzyce. Tak naprawdę to ona jest tematem filmu. *Vengo*, chyba najlepiej ze wszystkich dzieł Gatlifa, pokazuje, dlaczego właśnie kino stało się dla niego sposobem opowiadania o muzyce. Obrazy są potrzebne, aby pokazać, jak mocno sztuka

---

<sup>154</sup> N. Ramsey, *Propelled by Flamenco*: <http://articles.latimes.com/2001/sep/20/entertainment/ca-47595> (dostęp: 04.09.2017). tłumaczenie własne.

<sup>155</sup> L. Camhi, *Courting Death with the Roma*, „The New York Times” 2001: <http://www.nytimes.com/2001/08/26/movies/film-courting-death-with-the-roma.html> (dostęp: 04.09.2017). tłumaczenie własne.

dźwiękowa przy całej swojej efemeryczności osadzona jest z jednej strony w ciele, a z drugiej – w historii. Muzyka kojarzona z duchem, często zostaje krzywdząco zepchnięta na jego stronę, pozbawiona czegoś w rodzaju „soczystości”, której może nadawać materia. Oczywiście, dla Gatlifa duchowość jest bardzo istotna, świadczą o tym chociażby odwołania do sufizmu, ale cielesność jest równie ważna. Nie ma wątpliwości, że relacja muzyki ze sferą duchową jest wyjątkowa, lecz nie jest to powiązanie jedyne i dominujące. Muzyka jest doskonałym przykładem współistnienia tego, co materialne, z tym, co duchowe. I nie ogranicza się ona do jednej dychotomii – gra opozycji jest zasadą muzyki. Anna Chęćka-Gotkiewicz wybiera do jej opisu tytułowe ucho i umysł, które znaczą kolejno to, co doznawane, i to, co zracjonalizowane. Krytykuje przy tym takich filozofów jak Vladimir Jankélévitch i Gisèle Brelet, którzy ignorują pierwiastek cielesny i piszą o muzyce w duchu apollinijskim, tym samym zubażając muzyczne doświadczenie – Chęćka-Gotkiewicz nazywa to wręcz odczłowieczeniem<sup>156</sup>. Claude Lévi-Strauss w swej analizie muzyki w porównaniu z mitem pokrewieństwo ich dostrzega w jednoczesności natury (rytmy organiczne, własności fizyczne dźwięków, według których tworzą się systemy) i kultury (umuzycznienie dźwięków i rytmów, sposób organizacji materiału muzycznego)<sup>157</sup>. Natomiast Hans Heinrich Eggebrecht, niemiecki muzykolog, w niewielkich rozmiarach książeczce napisanej wraz z Carlem Dahlhausem *Co to jest muzyka?*, do zbadania ontologii muzyki europejskiej wybiera inną parę pojęć: „po pierwsze, musi być ona zakorzeniona w cielesno-duchowej egzystencji człowieka i, po drugie, musi to być para rzeczywiście opozycyjna, której strony zdążają wprawdzie ku sobie, szukają form zapośredniczenia i je znajdują, lecz (ze względu na swą przeciwstawność) nigdy nie osiągają spokoju i stale podsycają proces zapośredniczania”<sup>158</sup>. Wybiera wreszcie emocję i *mathesis*, greckie słowo oznaczające poznanie, naukę, doktrynę. „«Naturalny krzyk» może wypływać z uczuć, lecz nie z materiału dźwiękowego. Śmiech i płacz, wzdychanie i krzyk są zawsze autentyczne. «Ach» i «och» duszy nie mają historii. Stale, z niezniszczalną pierwotnością, emocje narzucają się muzyce, która genetycznie z nich wyrosła. Stale bezpośrednio wnikają do muzyki, poszukując właśnie w tej sztuce swego przyrodzonego miejsca i praw”<sup>159</sup>. Eggebrecht podsumowuje, że muzyka to zmatematyzowana emocja lub zemocjonalizowana *mathesis*.

---

<sup>156</sup> A. Chęćka-Gotkiewicz, *Ucho i umysł...*, s. 169-178.

<sup>157</sup> C. Lévi-Strauss, *Uwertura* [w:] tegoż, *Surowe i gotowane*, przeł. M. Falski, Warszawa 2010.

<sup>158</sup> H. H. Eggebrecht, *Pojęcie muzyki i tradycja europejska* [w:] C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, przeł. D. Lachowska, Warszawa 1992, s. 35.

<sup>159</sup> Tamże, s. 39.

We flamenco cielesność doświadczenia muzycznego jest szczególnie wyraźna. Faktura głosu, przede wszystkim w *cante jondo*, jest wysoce organiczna. Nie dąży do jakichś ideałów, jest silnie zindywidualizowana, mimo że pożądane są jej pewne jakości. Właściwości te jednak nie dotyczą czystej formy. Płaczliwość określa raczej rodzaj przeżywania, który dopiero potem przekłada się na brzmienie. Głos jest jakby zniszczony, nadwyrężony, często zachrypnięty, jest głosem z historią, która to jest historią cierpienia – czasem indywidualnego, czasem po prostu wyrażającego los wszystkich Cyganów, a czasem zwyczajnie ludzką dolę. To głos ukształtowany krzykiem i płaczem. I tak, kiedy w *Vengo* pojawia się La Caíta śpiewająca w jednym z *cafés cantantes* w Sewilli, mimo że wykonuje coś w stylu *cante intermedio*, to w samym sposobie wydobywania dźwięku czuć głębię. Nie musi dosłownie wyrażać melancholii, rolę tę spełnia brzmienie. W dodatku od razu przypomina się końcowa scena *Latcho drom*. La Caíta wykonuje tam *cante jondo* tuż po kolejnym akcie nietolerancji hiszpańskiej władzy. Cyganie zostają wypędzeni ze swojej dzielnicy. Widać głównie zamurowane okna i drzwi, które jako następujące po sobie nieruchome i niepokojąco piękne w swym minimalizmie obrazy pokazują niezwykłą pustkę czy nawet spustoszenie. Słychać cygańskie okrzyki odbijające się echem od opuszczonych murów. Wtedy wchodzi głos La Caíty, prawdziwe *jondo*, wyrażające ból już bez ogródek:

Ay, tú eres una cigüeña (jesteś jak bocian)  
que rozó la tierra. (który dotknął ziemi)  
Yo soy un pájaro negro (jestem czarnym ptakiem)  
caído en ella. (który na nią upadł)

¿Por qué me escupes en la cara? (dlaczego plujesz mi w twarz?)  
Qué más te podía hacer ser yo (co jeszcze mogę zrobić, aby być sobą)  
que por ser morena y gitana? (bo jestem czarną Cyganką)

W głosie słychać ciało. Podczas solówek, zarówno w *Vengo*, jak i *Latcho drom*, następują zbliżenia na twarz śpiewaczki. Jest skupiona, a w momentach improwizacji rozedrgana (ale raczej bez egzaltacji), czasem z zaciśniętymi oczami, z szeroko otwartymi ustami – kamera jakby miała wejść jej do gardła. Głębia dźwięku jest dosłowna, emisja wykorzystuje całe ciało, wiele z możliwych rezonatorów. Nie ma tu dbałości o wygląd, a mimo to powykrzywiana twarz Cyganki jest piękna.

Piękno w filmach Gatlifa zresztą zazwyczaj jest wolne od estetycznych kanonów. „Zanim zaczęliśmy kręcić, zjeździliśmy najgłębsze zakątki Hiszpanii. Kiedy Tony zobaczył jakąś starszą osobę o ciekawej twarzy, zaczął ją i proponował udział w filmie, a oni się zgadzali”<sup>160</sup> – mówi Thierry Pouget odpowiedzialny za zdjęcia w *Vengo*. Gatlif szuka więc naturalności. Chyba tylko Antonio Dechent, grający Alejandro, jest profesjonalnym aktorem. Nie ma tu wyszukanych stylizacji i makijaży. Ciała są bardzo różne. Twarze pomarszczone i spocone. Gwiazdą nocnego klubu El Rey jest dojrzała i puszysta kobieta obściskująca gładką Azjatkę. Antonio jest niski, łysiejący, z odstającym brzuchem. Klasycznie piękna jest prostytutka Catalana, przyjaciółka Caco. Typowym przystojniakiem, wysokim i długowłosym, jest kuzyn Tres. Często są zbliżenia na twarz niepełnosprawnego Diego, który wykrzywia usta w trudzie wypowiedzenia się. Jego nieskoordynowane dźwięki są stale częścią audiosfery, również kiedy wybrzmiewa flamenco. Kilkakrotnie jego powykręcane kończyny wrywają się do tańca. Wszystkie te postaci są pełnoprawne.

Kiedy w *Exils* Naima pojawia się po raz pierwszy, siedzi naga na łóżku zajadając się słodkim kremem. Bawi się białą mazią, która oblepia jej usta, skapuje na pierś. Naima oblizuje palce, wystawia język, rusza się w rytm muzyki. Jej nieestetyczne piękno jest pełne erotyzmu. Taka jest przez całą akcję filmu. Niezaspokojona seksualnie, przez cielesność dająca upust swoim tłumionym emocjom. Często chce się kochać z Zano, częściej niż on. Gdy wreszcie trafiają do Sewilli, jej pożądanie wybucha pod wpływem flamenco, kiedy wsłuchuje się w śpiew i ogląda ognisty taniec w legendarnym klubie La Carbonería. Erotyzm *baile* zaczyna oddziaływać na zasadzie indukcji. Anna Chęćka-Gotkiewicz pisze: „Fizyczna konkretność dźwięków oddziałuje bezpośrednio na słuchające ciało. Doświadczą tego nie tylko zespolony ze swoim instrumentem wykonawca. Wibracje fal akustycznych kołyszą wnętrzem samochodu, dyskoteki czy mieszkania [...] Niezależnie od tego, czy o wyznaczeniu przestrzeni akustycznej decyduje poruszony dźwiękami umysł, czy odbierające wibracje ciało (a może jedno i drugie), jest to obszar naznaczony indywidualnym słyszeniem i odczuwaniem”<sup>161</sup>. W innym miejscu dodaje, że zarówno ciało muzykujące jak i ciało słuchające „ulega emocjom i ujawnia fizjologiczno-duchowy rezonans, skoro współbrzmi z muzyką. W oddechu, biciu serca, geście, ruchu dokonuje się odbicie dźwięku, jego natężenia, barwy

---

<sup>160</sup> N. Ramsey, *Propelled by Flamenco*: <http://articles.latimes.com/2001/sep/20/entertainment/ca-47595> (dostęp: 04.09.2017), tłumaczenie własne.

<sup>161</sup> A. Chęćka-Gotkiewicz, *Ucho i umysł...*, s. 215-216.

i rytmu”<sup>162</sup>. Dalsze skutki opisuje Quignard: „Słyszeć to być dotkniętym na odległość. Rytm jest związany z wibracją. Oto w jaki sposób muzyka sprawia, że powstaje niezależny od woli, intymny związek między umieszczonymi naprzeciw siebie ciałami”<sup>163</sup>. Okoliczności tak się złożyły, że pobudzone dźwiękami ciało bohaterki szukało kogoś równie pełnego pożądania. Weszło w rezonans jednak nie z Zano, ale nieustannie wpatrującym się w nią nieznanym Hiszpanem. Należy jednak pamiętać, co zaznaczają zarówno Chęćka-Gotkiewicz, jak i Quignard, że dźwięki same w sobie nie mają konkretnego znaczenia, nabierają go dopiero w doznaniu jednostkowym.

W *Vengo*, po tym jak Caco upija się do nieprzytomności przy akompaniamencie Las Cigalas z Jerez, impreza się nie kończy. Flamenco wybrzmiewa pod gołym niebem przez całą noc. O świcie rozkręca się improwizacja. Cyganie grają wirtuozersko na gitarach, niekonwencjonalnie towarzyszy im flet – znów arabski akcent – oraz entuzjastyczne okrzyki „¡olé!”. Pryczepa samochodowa staje się sceną, wchodzi na nią kolejne kobiety i tańczą swoje solówki nie oszczędzając sił. Tym razem *baile* jest w centrum, a skoro tak, to znaczy, że pobudzenie zmysłów wzrasta. Diego, mimo że uzależnia przyjemność cielesną od miłości, jak dowiadujemy się z wcześniejszej rozmowy z wujem, tutaj jest oczarowany tańcem, zupełnie zafascynowany kobiece ruchy, jakby cała jego percepcja przeniosła się na instynkty cielesne. Ale tym razem Eros jest zapowiedzią Tanatosa, bo właśnie za chwilę, kiedy południowe słońce unieruchomi życie, Caco przyśni się własna śmierć. „Muzyki słucha się ciałem. Ciałem słucha się również sygnałów zbliżającej się śmierci. Ich rodzaj oraz natężenie zależą od odległości, która jeszcze została do kresu. Ciało, które nie wydaje sygnałów przypisanych memu miejscu na mej drodze, nie jest moim ciałem. Ciało, które tych sygnałów nie słyszy, nie ma nic wspólnego z moją duszą. Gdy słucham muzyki, nasłuchuję zarazem, chcę czy nie chcę, kroków własnej śmierci. Gdy słucham muzyki, czynię to poprzez swoje ciało. Gdy słucham muzyki, czynię to poprzez własną śmierć. Ogarnia mnie rzeka muzyki i zderza się w moim ciele z nurtem zdążania ku śmierci. Ale również w rzece muzyki śmierć, świadomość śmierci, przeżycie stanowi jej najpotężniejszy prąd. Ale również w rzece muzyki odległość od kresu stanowi miarę wszystkich miar. Muzyka, która by nie wydawała sygnałów na temat śmierci, i to w natężeniu takim, jakie odpowiada średniej długości ludzkiego życia, nie byłaby tą mu-

---

<sup>162</sup> Tamże, s. 86.

<sup>163</sup> P. Quignard, *La haine de la musique*, Paris 1996, s. 108. Cyt. za: A. Chęćka-Gotkiewicz, *Ucho i umysł...*, s. 230.

zyką, którą znam. Muzyka, która by problemu śmierci nie znała lub odsuwała go na potem, uśpiona komfortem życia ponad miarę długiego, nie miałaby punktów styecznych z moją duszą. Aby powstało muzyczne przeżycie, muszą się zderzyć – bez hamowania, przewlekania i odwlekania – dwa śmierci strumienie”<sup>164</sup>. Piotr Wierzbicki – dziennikarz, pisarz, krytyk muzyczny – pisze w swojej muzycznej autobiografii *Życie z muzyką*. Tym samym, poprzez połączenie cielesnego doznania z duchowym, dzieli z Tonym Gatlifem intuicję co do egzystencjalnego wymiaru muzyki.

\*\*\*

„To drzewo jakby miało *duende*. Brzmi jak *seguriya*” – tłumacząc dosłownie, więc może niezbyt zgrabnie, wypowiedź Antonio, kiedy razem z Alejandro i Tres czeka, aż Caco skończy codzienną wizytę na grobie Pepy. Mężczyźni stoją pod kościołem na jakimś andaluzyjskim pustkowiu, podchodzą do jedyne drzewa i słuchają jak wiatr huczy wśród jego długich igieł. Antonio śpiewa przez chwilę zaczynając od charakterystycznego „ay” i dodaje: „¡Olé! Brzmi całkiem jak El Chocolate”, czyli Antonio Núñez. Był to znany śpiewak flamenco, urodzony w roku 1930 w Jerez de la Frontera. Wykonywał przede wszystkim *cante jondo*, był jednym z tych, którzy od lat 50. wracali do starej tradycji.

We flamenco rozróżnia się ok. 50 stylów. Trzy podstawowe, najstarsze, a przy tym najsmutniejsze i związane z głęboką pieśnią to: *tonás*, *soleás* i *seguriyas*<sup>165</sup>. Dodaje się do nich czasami jeszcze *fandango*, muzykę najbardziej osadzoną w Andaluzji, charakteryzującą się wysoką ekspresją, mającą swoje korzenie w hiszpańskiej formie tanecznej. *Tonás* stanowią prototyp flamenco, zazwyczaj pozbawione są akompaniamentu. Wykonuje się je w ciężki sposób, najczęściej w skali frygijskiej, charakterystycznej dla muzyki arabskiej. Najprawdopodobniej powstały poprzez cygańską interpretację tradycyjnej ballady hiszpańskiej (*romance*), która opowiadała legendarne i baśniowe historie. Doszło do jej połączenia z pieśniami więziennymi *carceleras* i *martinetes*. Mówi się też, że rytmika tego stylu (*debla*) naśladuje uderzenia młota kowalskiego (był to typowy zawód uprawiany przez Cyganów, niezależnie od miejsca ich osiedlenia). Odmianą *toná* jest *saeta* wykonywana podczas procesji odbywają-

---

<sup>164</sup> P. Wierzbicki, *Życie z muzyką*, Warszawa 1993, s. 27-28. Cyt. za: A. Chęćka-Gotkowicz, *Ucho i umysł...*, s. 133-134.

<sup>165</sup> A. G. Piotrowska, *Topos muzyki cygańskiej w kulturze europejskiej...*, s. 135-140.

cych się w Wielkim Tygodniu – agonia Chrystusa umierającego na Golgocie stała się pretekstem do wyrażania doświadczenia cygańskiego cierpienia. *Soleás* to pieśni samotności, które również wywodzą się z tradycyjnych ballad hiszpańskich. Opowiadają o bólu i cierpieniu, rozłące i utraconej miłości. Wreszcie, wspomniana przez Antonio, *seguriya*, czyli pieśń płacząca, jedna z najbardziej „sentymentalnych, smutnych i głębokich w wyrazie ze wszystkich pieśni flamenco”<sup>166</sup>. Jej źródłem jest, powstała w XI wieku, hiszpańska *seguidilla*, która na początku była formą radosną i beztruską, a trafiając na grunt uciśnionej kultury cygańskiej kompletnie straciła swój pierwotny charakter. Nie ma określonego rytmu, wykonywana jest bezmiarowo, również w modusie frygijskim, z charakterystyczną sekundą zwiększoną pomiędzy *f* i *gis*.

W 1930 roku Federico García Lorca wygłosił wykład pod tytułem *Juego y teoría del duende*. Jego wywód jest próbą definicji trudno uchwytnego *duende*, „tajemniczej siły, którą każdy czuje, ale której żaden filozof jeszcze nie wyjaśnił”<sup>167</sup>. Lorca podchodzi do tematu w sposób niezwykle poetycki, wykorzystując szereg porównań, metafor i anegdot, dzięki czemu łatwiej jest sobie wyobrazić, czym jest to enigmatyczne zjawisko. To, o czym będzie mowa, Lorca określa „tajemnym duchem boleściwej Hiszpanii” („el espíritu oculto de la dolorida España”)<sup>168</sup>. Na samym początku wykładu przywołuje słowa Manuela Torre skierowane do jakiegoś śpiewaka: „Masz głos, znasz różne style, ale nigdy nie odniesiesz sukcesu, ponieważ nie masz *duende*”<sup>169</sup>. Przypomina to wypowiedzi Tch’eng Liena do Po Ya oraz pana de Sainte Colombe do Marina Marais. Zarówno andaluzyjski artysta, jak i chiński muzyk oraz francuski wiolista twierdzili, że nie wystarczy opanować muzyki technicznie, nawet w stopniu doskonałym. Muzyka powinna wzruszać, a dzieje się to tylko wtedy, kiedy jej źródłem jest uczucie i to nie byle jakie, lecz prawdziwe przejęcie, bolesne przeżycie, dotkliwe nieszczeście. „Wszystko, co brzmi ponuro, ma *duende*”<sup>170</sup> – Lorca znów cytuje Torre.

Poeta wyjaśnia, że *duende* jest jednym z trzech rodzajów natchnienia obok muzy i anioła. Muza porusza intelekt, dyktuje i podpowiada, słyszy się jej głos. Anioł prowadzi,

---

<sup>166</sup> Tamże, s. 139.

<sup>167</sup> F. G. Lorca, *Theory and Play of The Duende*, przeł. A. S. Kline: <http://www.poetryintranslation.com/PITBR/Spanish/LorcaDuende.htm> (dostęp: 06.06.2018), tłumaczenie własne.

<sup>168</sup> F. G. Lorca, *Juego y teoría del duende*, <http://biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf> (dostęp: 06.06.2018), tłumaczenie własne.

<sup>169</sup> F. G. Lorca, *Theory and Play of The Duende...*, tłumaczenie własne.

<sup>170</sup> Tamże, tłumaczenie własne.

broni, ostrzega, powoduje olśnienia, przez co człowiekowi się wydaje, że sztuka powstaje bez wysiłku. Oboje jednak trzymają się na dystans. „Anioł i muza pochodzą spoza nas: anioł przynosi światło, muza daje formę (Hezjod się od niej uczył). Złoty chleb czy fałd tuniki, oto co poeta otrzymuje w swoim laurowym gaiku”<sup>171</sup>. Inaczej jest z *duende*: pochodzi z wnętrza, jest duchem ziemi, który przenika człowieka od stóp przez całe ciało, płynąc w żyłach. „W poszukiwaniu *duende* nie ma żadnej mapy, żadnych wskazówek. Wiemy tylko, że pali ono krew jak skruszone szkło, że wycieńczy, że odrzuca całą znaną nam zachwycającą geometrię [...] Wielcy artyści południowej Hiszpanii, Cyganie, śpiewacy, tancerze i muzycy flamenco wiedzą, że emocja jest niemożliwa bez przyływu *duende*”<sup>172</sup>. Każdy z trzech rodzajów natchnienia może występować wszędzie, w każdej sztuce, w każdej epoce, w każdym kraju, jednak muza dominuje w Niemczech, anioł we Włoszech, a *duende* w Hiszpanii.

„Przyływ *duende* zakłada radykalną zmianę wszystkich form, starych wzorów, przynosi zupełnie nieznane i świeże doznania o właściwościach nowonarodzonej róży, to cud, który prowadzi do uniesień niemalże religijnych”<sup>173</sup>. Pod wpływem takiej samej siły była św. Teresa, św. Jan od Krzyża i św. Jan Klimak, twierdzi Lorca. *Duende* „przeszło z greckich misteriów na tancerzy Kadyksu i dionizyjski krzyk Silverio wykonującego *seguiriyę*”<sup>174</sup>. Wiesław Juszczak w eseju *Tragedia grecka jako dramat liturgiczny. «Bachantki» Eurypidesa w teatrze flamenco* pisze, że jedną z niewielu współczesnych inscenizacji tytułowej sztuki, która przekazywałaby religijny sens tego tekstu, jest spektakl Salvadora Távory z zespołem „La Cuadra de Sevilla”. Tragedia grecka została przedstawiona w konwencji flamenco, w żywiole muzyki i tańca. Antyczny teatr związany był z mitem, a tym samym z kultem. Odgrywanie dramatu miało moc rytuału – było powrotem do czasu początków i w ten sposób dawało oczyszczenie. Ale żeby tak się stało, zarówno wykonawcy, jak i odbiorcy musieli współuczestniczyć w wydarzeniu. „We wszystkich kulturach sztuka dramatyczna bierze początek z kultu. Zapominamy o tym, ponieważ ślady takich jej początków zacierają się wraz z jej rozwojem zwłaszcza tam, gdzie sztuka ulega laicyzacji, jak przede wszystkim na terenie Europy”<sup>175</sup>. Juszczak, podążając za Thomasem Eliotem, wyróżnia dwa rodzaje percepcji: przeżywanie i współuczest-

---

<sup>171</sup> Tamże, tłumaczenie własne.

<sup>172</sup> Tamże, tłumaczenie własne.

<sup>173</sup> Tamże, tłumaczenie własne.

<sup>174</sup> Tamże, tłumaczenie własne.

<sup>175</sup> W. Juszczak, *Tragedia grecka jako dramat liturgiczny. «Bachantki» Eurypidesa w teatrze flamenco* [w:] tegoż, *Wędrownica do źródeł*, Gdańsk 2011, s. 332.



nictwo. Pierwszy dotyczy rozwiniętej sztuki współczesnej, oznacza relację człowieka z obrazem, w której obraz jest przedmiotem jego przeżyć, a więc człowiek ma pozycję dominującą, obraz jest dla niego. Drugi, mający w sobie więcej pokory, dotyczy sztuki sprzed procesu laicyzacji, dramatu o charakterze liturgicznym: „Współuczestniczenie zasadza się na całkowitym poddaniu się temu, w czym uczestniczymy. Na zatopieniu, pogrążeniu się i zniknięciu w tym. Granica między zdarzeniem, w jakim uczestniczymy, a nami musi zostać zatarta. Wszystko ma się stopić w jeden porządek istnienia tak, że musi zniknąć poczucie naszego «ja», wszelkiej naszej odrębności”<sup>176</sup>. Współuczestnictwo ma więc taki sam mechanizm jak trans czy szerzej – doświadczenie transcendentalne. „W *Bachantkach* Salvadora Távory rozpętany został żywioł hiszpańskiej dewocji. Tym samym niejako wzbudzony zostaje sakralny wymiar i liturgiczna funkcja greckiego dramatu”<sup>177</sup>. Według Juszcza flamenco, oczywiście to natchnione przez *duende*, ma w sobie moc na tyle silną, że może jeszcze wciągnąć współczesnego człowieka we współuczestnictwo, dostarczając mu doświadczeń podobnych do religijnych. Związek flamenco (i nie tylko) z boskimi siłami zauważa również Lorca: „W całej muzyce arabskiej, tańcach, pieśniach, elegiach, nadejście *duende* witane jest ożywionymi wołaniami «Allah! Allah!» Tak bardzo to przypomina «Olé» wykrzykiwane podczas walk byków i kto wie, czy to nie to samo? Podobnie we wszystkich pieśniach południowej Hiszpanii pojawienie się *duende* zwiastuje szczery okrzyk «Viva Dios!» [Chwała Bogu! – A.K.], głębokie, ludzkie, czułe wołanie o kontakt z Bogiem wszystkimi zmysłami poprzez *duende*, które porusza głosem i ciałem tancerza; to prawdziwa poetycka ucieczka z tego świata, tak czysta jak ta dokonana przez nadzwyczajnego poetę siedemnastego wieku Pedro Soto de Rojas dzięki jego siedmiu ogrodom, czy przez Jana Klimaka dzięki swojej drżącej drabinie do raju”<sup>178</sup>. *Duende* jest więc rodzajem natchnienia, które wymaga zaangażowania całościowego bliskiego doświadczeniu mistycznemu. W tym właśnie ukazuje się bliskość flamenco i muzyki sufickiej (czy w ogóle muzułmańskiej) – powiązanie to wyczuwa Lorca, a Tony Gatlif wielokrotnie podkreśla je w swoich filmach.

*Duende* jest demonem melancholii. Objawia się głównie w Hiszpanii, ponieważ jest to „kraj śmierci, kraj otwarty na śmierć. W każdym kraju śmierć oznacza koniec. Pojawia się i kurtyna opada. Ale nie w Hiszpanii. W Hiszpanii oznacza początek [...] Opowieści o śmierci

---

<sup>176</sup> Tamże, s. 336.

<sup>177</sup> Tamże, s. 351.

<sup>178</sup> F. G. Lorca, *Theory and Play of The Duende...*, tłumaczenie własne.

ci i cicha jej kontemplacja są Hiszpanom bliskie<sup>179</sup>. Lorca twierdzi, że z niej wyrasta cała sztuka hiszpańska, osadzona w przemijalności, pochodząca z ziemi „pełnej chwastów i ostrych kamieni”<sup>180</sup>. Jest to kraj, w którym narodowym spektaklem jest korrida – widowisko śmierci. Ze wszystkich miejsc na świecie podobny kult istnieje tylko w Meksyku. *Duende* „nie pojawia się, jeśli nie widzi możliwości śmierci, jeśli nie może nawiedzić domu śmierci, jeśli nie wiadomo, czy uda mu się potrząsnąć krzyżem, który wszyscy dźwigamy, a który nie przynosi i nigdy nie przyniesie pocieszenia. Ideą, dźwiękiem, gestem, *duende* się rozkoszuje, kiedy nad przepaścią igra ze stwórcą. Anioł i muza odlatują, zabierając skrzypce i kompas, a *duende* rani. W próbach uleczenia tej rany, która nigdy się nie zagoi, leży cała tajemnica i odkrywczosc ludzkiego dzieła”<sup>181</sup>. Twórczość człowieka w najbardziej podstawowym znaczeniu to zatem ciągle próby rozwiązania zagadki życia i śmierci.

Bardzo podobną myśl do Lorki oraz przywoływanych tutaj wcześniej Quignarda, Al Ghazalego czy Tyrmanda, a jednocześnie Tony’ego Gatlifa, wyraża Wiesław Juszczak w eseju *Sztuka i cierpienie*. Autor pracuje tu nad tekstem źródłowym, nad eposami Homera, nad tym, czym jest sztuka według starożytnego pieśniarza. Na samym końcu pisze: „sztuka, określona tutaj przez *τεχνη* rozumianą w bezpośredniej bliskości swego etymologicznego źródła, a więc czasownika *τικτω* («płodzić», «rodzić», «stwarzać»), jest zgłębieniem samej zasady bycia danej rzeczy, objęciem i pojęciem reguł rzeczą rządzących, wiedzą o *αρχη* rzeczy samej. Wiedzą o jej «pochodzeniu» (w najszerszym sensie), o jej początku, i w ten właśnie sposób jest wnikaniem w tajemnicę poczęcia”<sup>182</sup>. Sztuka jest więc nie tworzeniem ani tym bardziej naśladowaniem, lecz stwarzaniem. Zanim jednak Juszczak do tego dochodzi, po pierwsze zaznacza, że jego rozważania dotyczą obszaru europejskiego, a po drugie analizuje dwa fragmenty z Homera. Jest to właściwie jedna myśl wyrażona dwa razy. Najpierw w *Iliadzie* wypowiada ją Helena mówiąc o sobie i o Parysie: „[my] na których Dzeus złożył zły los, tak abyśmy w przyszłości byli opiewani dla tych, co będą”<sup>183</sup>. Następnie w *Odysei* Alkinoos twierdzi, że: „bogowie to sprawili, uprzedli zagładę ludziom, aby była pieśń dla tych, co będą (którzy będą w przyszłości)”<sup>184</sup>. Oba fragmenty podaję w dosłownym tłumaczeniu Juszczaka,

---

179 Tamże, tłumaczenie własne.

180 Tamże, tłumaczenie własne.

181 Tamże, tłumaczenie własne.

182 W. Juszczak, *Sztuka i cierpienie* [w:] tegoż, *Wędrowni do źródeł*, Gdańsk 2011, s. 292.

183 Tamże, s. 282-283.

184 Tamże, s. 283.

ponieważ chodzi tu o bardzo konkretne słowa. „Zagłada”, czyli ολεθρος, oznacza również „śmierć”, „nieszczęście”, „zgubę”. „Los”, czyli μορος, to „przeznaczenie”, „zguba”, „śmierć” i wreszcie επικλωθω znaczy „splatać przędąc”, „prząść”. Do tego ostatniego Juszczak dodaje „przeznaczać”, „wydawać przeznaczeniu”, „wyznaczać komuś jego udział (dolę)”. Źródłem pieśni jest więc nieszczęście przeznaczone człowiekowi. Analiza etymologiczna doprowadza Juszczaka do mitycznych przątek, które pilnują, aby każdemu człowiekowi spełnił się pisany mu od urodzenia los. „Los to właściwie zawsze cierpienie”<sup>185</sup>, w dodatku nie ma na niego żadnego wpływu, raz przeznaczony nie może ulec zmianie, musi się dopełnić. „Można powiedzieć przeto, że – będąc źródłem ludzkiego cierpienia – jest Mojra zarazem najgłębszym źródłem pieśni. Nie bogowie, jak by można w pierwszym momencie mniemać, lecz Mojra. Bogowie są w stanie przysparzać cierpień, są w stanie je łagodzić. Ale nie od nich zależy niewzruszoność, zasadnicza niezmienność i nieodwracalność cierpienia jako podstawowej cechy bycia śmiertelnych. To właśnie mówi, mówiąc o sensie i pochodzeniu pieśni, owo zdanie z *Odysei*”<sup>186</sup>. Twórczość według Homera to odsłanianie tajemnicy istnienia, źródeł życia, które nierozzerwalnie związane jest ze śmiercią. Los jest o tyle zły, że nieunikniony i że zawsze, bez wyjątku, prowadzi do śmierci. W tym sensie sztuka jest stwarzaniem, a to, co powstaje, jak w soczewce mieści w sobie naturalne rytmy narodzin i zamierania, szczególnie dotyczy to muzyki, która rozgrywa się w czasie, a nie ma innego tworzywa tak samo jak on dającego odczuć przemijanie. Pisze Lorca: „*Duende* może się pojawiać we wszystkich sztukach, ale najwięcej twórczej przestrzeni znajduje w muzyce, tańcu i poezji mówionej, ponieważ ich tworzywem jest żywe ciało, ponieważ przybierają formy, które rodzą się i umierają nieustannie”<sup>187</sup>. Cierpienie w tym wszystkim jest tylko przeciwieństwem szczęścia i wcale nie musi się wiązać z wielkim smutkiem. Jest raczej częścią niezbywalną życia, która poprzez ścieranie się z drugim biegunem tego samego kontinuum daje intensywne, całościowe przeżycia dążące do wyrażania się w postaci sztuki.

W wiosce Caco mieszkają trzy staruszki, zawsze ubrane na czarno. Pilnują Diego, zamalowują pogrózki wypisywane na murach, sprzątają, opiekują się domem. Ni to babki, ni to ciotki, a prawdziwe Mojry. Czuwają nad tym, aby spełniło się przeznaczenie Caco. W ciągu całego filmu słyszymy głównie *cante chico*, cała gorycz wyraża się w gestach i mimice głów-

---

<sup>185</sup> Tamże, s. 285.

<sup>186</sup> Tamże, s. 286.

<sup>187</sup> F. G. Lorca, *Theory and Play of The Duende...*, tłumaczenie własne.

nego bohatera i nie potrzebuje powtórzenia w muzyce. Ten niepokojący kontrast między świąteczną atmosferą a wewnętrznym rozbiciem postaci z jednej strony zachowuje pewną równowagę, unikając przedramatyzowania, z drugiej – powoduje napięcie towarzyszące aż do ostatniej sceny, w której wreszcie, jeden jedyny raz, wybrzmiewa *cante jondo* w wykonaniu La Paquery. *Duende* się pojawia, bo wyczuwa zbliżającą się śmierć, która spotka się tutaj z życiem nadzwyczaj blisko. Trwają chrzciny dziecka Sandro z wrogiej rodziny Caravacas, zostaje więc uświęcone nowe życie. Kiedy Caco pojawia się tam sam, wiadomo, że wystawia się na dokonanie zemsty. Jeden z mężczyzn wbija mu nóż w bok i skazuje go na długą, powolną śmierć.

## Rozdział V

### MUZYKA, DROGA I DOŚWIADCZENIE

Bohaterowie analizowanych przeze mnie filmów Tony'ego Gatlifa są przedstawieni w momentach przełomowych ich życia, w momentach często kryzysowych, które odznaczają się dużą intensywnością. Stephane, Zingarina, Naima i Zano wyruszają w drogę, ponieważ coś w ich życiach wymaga zmian. To, co działo się do tej pory było niewystarczające lub rozczarowujące.

Zingarina wyrusza w podróż dwukrotnie. Najpierw jej motywacją jest odnalezienie rzekomo deportowanego ojca jej dziecka. Nie może spokojnie czekać na jego inicjatywę, musi się ruszyć, działać bezpośrednio, jest kobietą czynu. Pierwsza wyprawa kończy się nieszczęśliwie, ale dzięki temu, że działanie zostało podjęte i sprawy stały się jasne, Zingarina może zacząć kolejny etap bez złudzeń. Zanim jednak to się stanie, musi wyruszyć w podróż raz jeszcze, w dużo trudniejszą podróż, bo w poszukiwaniu sensu, w celu odbudowania stabilizacji psychicznej, odnalezienia szczęścia. W tej podróży będzie musiała najpierw pozbyć się wszystkiego, co jej ciąży, oczyścić się z demonów, a potem na nowo poskładać to, co jej zostanie. W drodze towarzyszy jej Tchangalo, wolny człowiek, o nie wiadomo jakim pochodzeniu, dla którego droga jest sposobem życia.

Naima i Zano nie czują się zakorzenieni w Paryżu. Mieszkają w bogatym zachodnioeuropejskim mieście, mają siebie, ale coś im nie wystarcza, coś ich mierzi. Są jakieś niezadowolone sprawy, z którymi trzeba coś zrobić, bo inaczej nie będzie się dało spokojnie żyć. Podróż Naimy i Zano również jest podwójna. Z jednej strony każde z nich musi przepracować własne problemy, znieść własne blokady. Zano chce dotrzeć tam, gdzie nie dotarł kiedyś z rodzicami, ponieważ zdarzyła się tragedia, a Naima musi się zderzyć z wypieraną częścią swojej tożsamości. Blokady bohaterów są tak silne, że mogą je znieść tylko bezpośrednie działania. Praca na poziomie umysłu jest niewystarczająca, musi dojść do konfrontacji niemal fizycznej. Zano musi przekroczyć granicę, której nigdy nie przekroczył, co stanie się symbolicznym rozliczeniem z traumatycznym wydarzeniem z przeszłości (wypadek samochodowy,

w którym zginęli jego rodzice). Jednocześnie spełni się też jego oficjalna motywacja – dotarcie do miejsca, w którym żyła jego rodzina. Naima zmierzy się z nieznanym – z kulturą, z której pochodzi, a o której nikt w jej emigranckiej rodzinie nie chciał mówić, zostało tylko symboliczne arabskie imię. W jej przypadku niedopowiedzeń i ukrytych spraw jest wiele. Tajemnicza blizna, czy klątwa, o której mówi dopiero wiedźma przed rytuałem transowym w Algierze. Sama Naima nie była nawet w stanie o tym powiedzieć. Natomiast źródło problemów jest jasne – jej korzenie i oderwanie od nich, trudna relacja z rodzimą kulturą. Połączenie i oczyszczenie staje się możliwe dopiero dzięki rytuałowi. Z drugiej strony droga do Algierii jest dla pary momentem przejścia do kolejnego etapu związku, przekształceniem młodszej relacji w dojrzałe partnerstwo poprzez głębsze poznanie siebie nawzajem, nie rzadko związane z rozczarowaniem oraz wspieranie w rozwiązywaniu problemów.

Wreszcie Stephane, młody francuski inteligent, podróżuje po Rumunii, aby dotrzeć tam, gdzie kiedyś był jego ojciec. Wyrusza w drogę pod pretekstem odnalezienia Nory Luki, a cel ten niewątpliwie jest szczerzy, w wielu scenach widzimy jego ogromną determinację. Stephane mówi, że robi to wszystko ze względu na ojca, który był dla niego wielkim autorytetem. Syn podąża jego śladami, prawdopodobnie próbując dowiedzieć się, co dalej robić ze swoim życiem. Wygląda, jakby dopiero skończył szkołę średnią, matka przesyła mu pieniądze, więc jest nieźle sytuowany, pewnie nie miałby problemu z ułożeniem sobie spokojnego mieszczańskiego życia. Coś mu jednak nie pozwala wybrać łatwej ścieżki. Nie może usiedzieć w miejscu tak jak jego ojciec i musi dokonać radykalnej zmiany, a wrażliwość na muzykę działa jak katalizator. Ponadto być może nie pogodził się ze śmiercią ojca, a podróż ma mu w tym pomóc, będąc przy okazji hołdem dla zmarłego, rodzajem pożegnania. Szukając pieśni, szuka siebie. Zderza się z odmiennym światem, doświadczając życia o wiele intensywniej niż w ramach paryskiej rutyny.

Bohatera *Vengo* widzimy w zupełnie innej podróży. W przeciwieństwie do innych postaci z filmów Gatlifa, które charakteryzuje wzmożona żywotność, Caco jest w zastoju. Nigdzie nie podróżuje, mieszka w rodzinnej wiosce niedaleko Sewilli, pilnując bratanka. Jednocześnie bardzo dużo się dzieje. Znow jesteśmy świadkami momentu przełomowego. Widzimy bohatera, w którym kotłują się emocje. Jest to bohater tragiczny, w sytuacji bez wyjścia. Jego rodzina jest zagrożona vendettą, nie będzie spokoju, dopóki ktoś nie zginie. Przed chwilą umarła jego córka, za moment może stracić życie jego bratanek. Caco decyduje się umrzeć.

Z jednej strony, aby uchronić Diego, z drugiej, dlatego że nie może znieść utraty Pepy. Od początku wiadomo, że historia właśnie tak się skończy. Centralnym tematem staje się więc to, co pomiędzy. Jak bohater zbliża się do własnej śmierci? Jak się do niej przygotowuje? Już nie żyje, ale jeszcze nie jest martwy.

\*\*\*

Film drogi to gatunek kojarzony przede wszystkim z kinem amerykańskim. Najogólniej rzecz biorąc, akcja polega na tym, że bohaterowie się przemieszczają – ważne jest to, co im się w tej drodze przydarza, jak ona wygląda i jakie przynosi zmiany. Najwięcej takich filmów zostało nakręconych przez amerykańskich reżyserów w latach 1966-1978<sup>188</sup>. Właśnie ze względu na ten jaskrawy moment w historii kina pojawił się problem, jak definiować filmy drogi spoza Stanów Zjednoczonych? Szczególnie w kontekście europejskim (filmy kręcone przez europejskich reżyserów, których akcja toczy się w Europie lub w miejscach poza nią, ale ważnych dla jej tożsamości, produkcje lub koprodukcje krajów europejskich). Czy jest to zupełnie inny typ czy raczej podgatunek amerykańskiego „pierwowzoru”? Jakie są ich wzajemne wpływy? Jak się ma do tego relacja między przemysłem filmowym Hollywood a artystycznym kinem Starego Kontynentu? Początków amerykańskiego fenomenu upatruje się w latach 30. XX wieku, natomiast w Europie już wcześniej pojawiał się motyw podróży w filmach. Jego rozwinięcie mogło dopiero nastąpić na odpowiednim gruncie. W Stanach Zjednoczonych była to sytuacja ekonomiczno-polityczna przekładająca się na nastroje społeczne w latach 60. Filmoznawca Adam Wyżyński wymienia niektóre okoliczności – takie jak pesymizm spowodowany wojną na Półwyspie Indochińskim, konflikty rasowe związane z mniejszością afroamerykańską czy spór pokoleń przejawiający się ruchem hipisów i wystąpieniami studentów – które przyczyniły się do wzrastającej popularności motywu drogi w kinie tamtych czasów. „Ci, którzy nie czują się zadowoleni i zarazem nie potrafią zmienić świata, w którym przyszło im żyć, wyruszają w drogę”<sup>189</sup> – podsumowuje Wyżyński.

Kwestię europejską podjęły Ewa Mazierska i Laura Rascaroli w książce *Crossing New Europe. Postmodern Travel and the European Road Movie*: „Ruch i brak stabilności stały się dzisiaj stylem życia znacznej większości Europejczyków [...] Doświadczenia takie jak prze-

---

<sup>188</sup> A. Wyżyński, *Filmy drogi*, „Iluzjon” 1990, nr 3-4, s. 11.

<sup>189</sup> Tamże, s. 11.

mieszczenie, diaspora, wygnanie, migracja, nomadyzm, bezdomność, swobodne przekraczanie granic i turystyka, są bardzo znaczące dla współczesnej Europy, zresztą jak i dla minionych epok. Niemniej w ostatnich dwóch czy trzech dekadach mobilność – w sensie zmiany państwa, narodowości, kultury, a także tożsamości – to zjawisko dotyczące już nie mniejszości, ale stanowiące podstawę egzystencji większości Europejczyków. Mobilność przestała być wyjątkiem od reguły, przekształcając się w nią<sup>190</sup>. Tę ruchliwość charakterystyczną dla ponowoczesności Mazierska i Rascaroli wskazują jako podstawowy czynnik rozwoju motywu drogi w kinie europejskim. Jest ona oczywiście efektem zmian społecznych, ekonomicznych i politycznych. Kluczowym momentem był upadek komunizmu ciągnący za sobą kolejne przemiany, takie jak dezintegracja związku sowieckiego i całego bloku wschodniego, rozpad ideologii totalitarnych, rozwój kapitalizmu i globalizacji, umocnienie Unii Europejskiej zachęcającej do identyfikacji ponadnarodowej, zanik niektórych zwyczajów i granic, rozprzestrzenianie się wspólnej waluty, tworzenie jednego rynku, intensyfikacja pierwiastka etnicznego w polityce, konflikty takie jak na Bałkanach powodujące uchodźstwo, rosnąca bieda i zamieszki w tzw. Trzecim Świecie generujące ciągle wzrastającą migrację do Europy<sup>191</sup>. Czynniki te powodują przesuwanie się europejskich granic, a nawet ich zanik, wprowadzają w ruch ludzi zarówno z Europy, jak i spoza niej, w konsekwencji prowadząc do tworzenia się nowych osobowych, regionalnych, narodowych i transnarodowych tożsamości. Autorki *Crossing New Europe* opierają swoje badania m.in. o koncepcje socjologiczno-filozoficzne Zygmunta Baumana. Ponowoczesność, czyli epokę, w której żyjemy, opisywał szeroko w kategoriach relatywizmu, fragmentaryczności i płynności. Problemem ponowoczesnej tożsamości byłoby więc według niego to, jak unikać stabilizacji i mieć ciągle otwarte możliwości<sup>192</sup>. Nieustanna zmienność stała się więc podstawą kultury europejskiej, a filmy drogi okazały się doskonałym medium dla pokazania tego zjawiska.

Jest jeszcze jedno rozróżnienie dotyczące kina wykorzystującego motyw drogi. Pisze o tym Adam Wyżyński w tekście z 1990 roku: „Filmów drogi nie należy utożsamiać z filmami o podróży, choć niektóre filmy drogi są filmami o podróży i *vice versa*. By film mógł zostać zakwalifikowany jako *road movie*, winien być realistyczny oraz opowiadać o przemieszczaniu się lądem i to najlepiej samochodem, motocyklem bądź piechotą. Winien też dotyczyć

---

<sup>190</sup> E. Mazierska, L. Rascaroli, *Introduction* [w:] tychże, *Crossing New Europe. Postmodern Travel and the European Road Movie*, London 2006, s. 1, tłumaczenie własne.

<sup>191</sup> Tamże, s. 2.

<sup>192</sup> Tamże, s. 1.



ludzi, dla których wędrówka jest sposobem życia, a nie tych, którzy podróżują od święta, opowiadać o włóczęgach, a nie turystach. «Podróż» to brzmi dumnie, «droga» natomiast całkiem zwyczajnie<sup>193</sup>. Wyżyński pisał głównie w oparciu o przypadek amerykański, jednak nie omijając zupełnie kwestii europejskiej. Definicja ta proponuje dość ostry podział, który po przemianach 1989 roku w Europie stał się trudniejszy do utrzymania. Wzrastająca mobilność zaczęła przecież stawać się sposobem życia, a czasami granice między podróżą a drogą nie są takie jasne. Jedno jest pewne – filmy drogi to nie są filmy o wczasach. Mazierska i Rascaroli piszą, że ponowoczesne europejskie kino drogi z jednej strony nawiązuje do gatunku amerykańskiego z lat 60., z drugiej – należy bezpośrednio do długiej tradycji europejskich filmów o podróży<sup>194</sup>.

Różne podłoża rozwoju filmu drogi w Stanach Zjednoczonych i Europie wpłynęły na ich odmienne formy<sup>195</sup>. W kinie amerykańskim przestrzeń jest otwarta, poprzecinana prostymi autostradami, a bohaterowie to odmieńcy, buntownicy, którzy przed czymś uciekają lub po prostu pragną wolności. Poruszają się zazwyczaj prywatnym samochodem lub motorem, a na niezmiernych, często bezludnych terenach szukają przejawów życia. Kino europejskie przedstawia mozaikę kultur, narodowości i języków. Bohater to zwykły obywatel będący w ruchu często ze względów praktycznych (praca, migracja, wakacje). Przemierza drogi ciągle natykając się na granice: między państwami, między tradycjami, między wsiami a miastami, między biedą a bogactwem. Używa transportu publicznego lub porusza się autostopem bądź na piechotę. Mimo tych wyraźnych różnic w warstwie zewnętrznej, oba te rodzaje mają wspólny rdzeń. „Głównym podobieństwem między europejskim a amerykańskim filmem drogi jest to, że reżyserzy na obu kontynentach wykorzystują motyw podróży jako narzędzie zgłębiania metafizycznych pytań o znaczenie i cel życia. Zatem podróż staje się zwykle okazją do poszukiwań, odkryć i przemian (krajobrazu, sytuacji i tożsamości)”<sup>196</sup>. Ta wewnętrzna warstwa będzie nas tutaj interesować najbardziej.

\*\*\*

Filmy drogi (szczególnie *Exils* i *Transylwania*) w wydaniu Tony’ego Gatlifa posiadają ogólne

---

<sup>193</sup> A. Wyżyński, *Filmy drogi...*, s. 11.

<sup>194</sup> E. Mazierska, L. Rascaroli, *Introduction...*, s. 5.

<sup>195</sup> Tamże, s. 5.

<sup>196</sup> Tamże, s. 4, tłumaczenie własne.

cechy stylu europejskiego. Bohaterowie stykają się z różnorodnością kultur i ciągle przekraczają jakieś granice. Mają konkretny cel, a droga to dla nich istotna część życia, która ani trochę nie przypomina wakacyjnej rozrywki, a raczej jest niezbędnym i poważnym doświadczeniem. Zano i Naima zaczynają podróż we Francji, potem przemierzają Hiszpanię z północy na południe, po drodze spotykają Cyganów, przez przypadek znajdują się w Maroku, aż wreszcie trafiają do Algierii. Ich postanowieniem jest dotrzeć tam na piechotę, a więc podróż ma być odczuwalna, wymagająca wysiłku. Korzystają jednak z pociągów i autobusów, a z Hiszpanii do Maroka płyną statkiem. Zingarina i Tchangalo podróżują po Transylwanii. Pod tą jedną nazwą krainy historycznej kryje się wielość kultur. Znaczna część akcji filmu dzieje się w pustych przestrzeniach, co kojarzy się z amerykańskimi scenografiami. Tym bardziej, że głównym środkiem transportu jest samochód, rozklekotany Mercedes 240 TD. Droga przedstawia jednak cały przekrój kulturowy Siedmiogrodu: Rumunów, Węgrów, Niemców, Cyganów, Ukraińców. Zingarina najpierw jeździ w poszukiwaniu ukochanego, a po gorzkim rozczarowaniu droga staje się jej sposobem na życie. Tchangalo jest wędrownym handlarzem, samochód jest jego domem, a podróż codziennością. Natomiast *Gadjo dilo* nie jest typowym filmem drogi. Bohater nie jest w ciągłym ruchu, nie widzimy nieustannie zmieniających się krajobrazów czy bohatera w różnych środkach transportu. Na początku Stephane włóczy się piechotą po zaśnieżonych rumuńskich polach, ale szybko akcja przenosi się do cygańskiej wioski, na której skupiona jest znaczna część filmu. Oprócz tego bohater jeździ po okolicy samochodem, a czasem zaprzężonym w konie wozem, na cygańskie wesela i do miejscowych pieśniarzy. Wiemy też, że Stephane ma już za sobą długą włóczęgę po Rumunii. Akcja zaczyna się na zaawansowanym etapie podróży.

Osobliwą kwestią w twórczości Gatlifa jest transnarodowa tożsamość. Bohaterowie nigdy nie „należą” lub raczej nie identyfikują się z jedną kulturą czy narodem, często także mówią wieloma językami. Zingarina jest Włoszką mieszkającą we Francji, mówiącą po angielsku. W trakcie podróży po Transylwanii zaczyna ubierać się jak Cyganka i przyjmuje wędrowny styl życia. O Tchangalo nie wiemy wiele – nie wiadomo, skąd pochodzi, wiadomo, że mówi po rumuńsku, cygańsku, angielsku i niemiecku. Zano jest Francuzem z wielokulturowego Paryża, którego przodkowie-antykolonialisci żyli w Algierii i zostali przesiedleni do Francji. Naima jest urodzoną w Europie Algierką wychowaną we francuskiej kulturze. Stephane to Francuz ulegający stopniowej „cyganizacji”. W *Vengo* widzimy Andaluzję – miejsce

przenikania się kultury północnoafrykańskiej z zachodnioeuropejską oraz świat hiszpańskich Cyganów.

Źródło tej transnarodowości w przypadku Tony'ego Gatlifa jest podwójne. Z jednej strony sprzyja jej wcześniej opisana sytuacja we współczesnej Europie, z drugiej – wiąże się ona z pochodzeniem reżysera oraz jego światopoglądem. Gatlif urodził się w Algierii, w cygańsko-berberyjskiej rodzinie. Jako nastolatek wyjechał do Francji, gdzie zaadaptował tamtejszą kulturę. Droga i transnarodowość to tematy, które u Gatlifa mają dłuższą historię niż ponowoczesność, ponieważ inspirowane są m.in. Cyganami – ich wielowiekową wędrówką oraz łatwością w dostosowywaniu się do kultur krajów, w których akurat przebywają, co przejawia się ich znajomością języków obcych (mimo częstego analfabetyzmu) oraz stylach muzycznych. W *Gadjo dilo* słyszymy języki francuski, rumuński i romani. W *Exils*: francuski, romani, hiszpański i arabski. W *Transylwanii* wybrzmiewają rumuński, francuski, włoski, angielski, romani, niemiecki, węgierski i ukraiński. O wielojęzyczności w tym ostatnim Gatlif mówi: „Posługiwałem się tymi językami i dźwiękami dokładnie tak jak muzyką. Wykorzystywałem specyficzny akcent poszczególnych osób, szkoliliśmy też głosy ludzi pojawiających się w filmie. Ta inklinacja do języków i do ich mieszania to pozostałość po dzieciństwie spędzonym w Algierze. Mieszkali tam Francuzi, Włosi, Maltańczycy, Hiszpanie, Berberowie, Arabowie. Wszyscy mówili jakąś mieszanką języków, każdy używał w rozmowach co najmniej trzech”<sup>197</sup>. Taka praca reżysera z językami, nad ich brzmieniem, dykcją, muzycznością, to oczywiście to samo, co praca nad „ziarnem głosu” w pojęciu Rolanda Barthes’a.

Obrazem szczególnie związanym z życiorysem Gatlifa jest *Exils*. Odkąd wyemigrował, pierwszy raz wrócił do Algierii właśnie podczas kręcenia tego filmu, który „nie powstał dlatego, że po prostu przyszedł mi do głowy jakiś pomysł. Pragnąłem pokazać w nim swoje własne rany. Powrót do Algierii, kraju mojego dzieciństwa, zajął mi 43 lata. A to 4500 mil w drodze, pociągiem, samochodem, statkiem, czy po prostu piechotą”<sup>198</sup> – mówił w wywiadzie reżyser, podkreślając długość i fizyczność podróży. W innej rozmowie, podczas konferencji w Cannes, Gatlif tłumaczył również, że jego intencją nie było opowiedzenie o Algierii,

---

<sup>197</sup> T. Gatlif, wywiad o *Transylwanii* (2006), dla Filmweb rozmawia Paweł Marczewski: <http://www.filmweb.pl/article/Wampiryczna+muzyka%3A+wy+wiad+z+re%C5%BCy-+serem+Tonym+Gatlifem-31729> (dostęp: 20.09.2017).

<sup>198</sup> T. Gatlif, wywiad o *Exils* (2004), materiały prasowe: <http://mongrelmedia.78beta.com/MongrelMedia/files/2d/2d96436a-0a1f-4122-9d3c-64bfee17005e.pdf> (dostęp: 04.09.2017).

ale o dzieciach wygnańców poszukujących swych korzeni<sup>199</sup>. Głównym tematem jest więc proces – poszukiwanie. Pewnie duże znaczenie w tym kontekście miał też sposób pracy: „Nie mógłbym zrobić tego filmu, jeśli nie kierowałbym się chronologią podróży. Filmuję to, co istnieje: moje kino jest żywe – to jest coś takiego jak rozróżnienie na muzykę na żywo i muzykę robioną w studio. Film był tworzony tak, żeby iść od początku, krok po kroku, w stronę końca. Podążaliśmy za ruchem chwili. Miałem wcześniej scenariusz, rodzaj przewodnika, ale w opowieść naturalnie włączały się nowe sceny. Nie chciałem, aby to brzmiało fałszywie”<sup>200</sup>. Lubna Azabal potwierdza jego słowa, mówiąc nawet, że scenariusz powstawał zupełnie na nowo w miarę rozwoju podróży. „Film balansuje między dokumentem a fikcją”<sup>201</sup> – dodaje aktorka.

Neil Archer w książce *The French Road Movie. Space, Mobility, Identity* pisze o kinie drogi na przykładzie filmów francuskich (zrobionych przez Francuzów, głównie za francuskie pieniądze) z jednej strony zwracając uwagę na uniwersalia dotyczące tego gatunku, z drugiej – opisując motywy szczególnie poruszane przez Francuzów. „Od przełomu tysiącleci widzimy renesans filmu drogi w międzynarodowym czy raczej transnarodowym kontekście. Na przykład fala francuskich i frankofońskich filmowców skupiła się na kwestiach przemieszczenia i tożsamości, szczególnie w związku z doświadczeniem magrebijskich imigrantów czy młodych *beurs* starających się poznać kulturę swoich rodziców czy dziadków: na przykład w filmach takich jak *Inch’Allah dimanche* (Yamina Benguigui, 2001), *La fille de Keltoum* (Mehdi Charef, 2001), *Le grand voyage* (Ismaël Ferroukhi, 2004) i *Exils* (Tony Gatlif, 2004)”<sup>202</sup>. Archer pisze o kinie francuskim paradoksalnie pokazując, jak bardzo film drogi jest gatunkiem wykraczającym poza wszelkie narodowości. Jego zdaniem przekraczanie granic [*borders*], zarówno dosłownych jak i wyobrażonych, w tego rodzaju kinie, może służyć także przewyciężaniu ograniczeń [*boundaries*]. Ten proces powoduje „samokwestionowanie się miejsca i tożsamości czy idei, że jedno jest determinowane przez drugie. Co za tym idzie, droga funkcjonuje ponad kulturowymi kontekstami. Nie skupia się na żadnym z nich, pokazuje możliwość transgresji”<sup>203</sup>. To ciągle podważanie zastanych idei w ramach zmieniającej się

<sup>199</sup> Konferencja prasowa na Festiwalu w Cannes 2004: [www.festival-cannes.fr/fr/theDailyArticle/42951.html](http://www.festival-cannes.fr/fr/theDailyArticle/42951.html) (dostęp: 04.09.2017).

<sup>200</sup> Tamże, tłumaczenie własne.

<sup>201</sup> A. Aguilar, *Tony Gatlif, entre la realidad y la ficción en su regreso a Argelia*, „El País” 2005: [http://elpais.com/diario/2005/06/17/cine/1118959209\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/06/17/cine/1118959209_850215.html) (dostęp: 04.09.2017), tłumaczenie własne.

<sup>202</sup> N. Archer, *Locating the Road Movie* [w:] tegoż, *The French Road Movie. Space, Mobility, Identity*, New York 2013, s. 3, tłumaczenie własne.

<sup>203</sup> Tamże, s. 6, tłumaczenie własne.

przestrzeni jest dobrym podłożem do transformacji<sup>204</sup>.

Dokładnie ten sam pogląd podziela Tony Gatlif. W jednym z wywiadów na pytanie, czy będąc ciągle w podróży, nie stajemy się ludźmi znikąd, powierzchownymi turystami, odpowiedział: „Ależ nie ma czegoś takiego jak «znikąd»! Zawsze jest gdzieś ktoś, kto czeka. To może być tylko idea czy myśl. Na Ziemi nie istnieje coś takiego, jak «nigdzie». W kosmosie tak – gdyby nas wystrzelono w rakiecie, to znaleźlibyśmy się «nigdzie». Ale na Ziemi jest zawsze ktoś, coś, wioska, muzyka, nadzieja, pytanie czy kwestia, którą należy rozwiązać. Zawsze gdzieś trzeba jechać, szukać pytań, odpowiedzi, rozwiązań”<sup>205</sup>. W jego filmach widzimy szeroki przekrój kulturowy, a także wyraźne uwydatnienie cygańskości. Jednak nie ma w tym żadnej hierarchizacji czy imperatywu jasnej i wyłącznej tożsamości. Liczą się indywidualne poszukiwania. Dla bohaterów *Exils* ważne jest ich algierskie pochodzenie. Jego zbłądzenie jest celem podróży, ale też po prostu impulsem do zapoznania się z całym szeregiem innych spraw. Od polityki, przez różnorodność kultur i historię rodziny, aż po prywatne problemy. W *Transylwanii* natomiast bohaterowie zupełnie rezygnują z identyfikacji z jakąkolwiek kulturą. To, co ich określa, to wolność od ograniczeń dzięki byciu w drodze. Jeszcze inaczej jest w *Gadjo dilo* – Stephane wnika w obcą dla siebie kulturę, bo tak bardzo jest nią zafascynowany.

O źródłach takiego podejścia reżyser mówi: „Jestem Cyganem do głębi duszy, co oznacza, że dla mnie świat jest jednym i tym samym krajem. Nieważne czy we Francji, Turcji, Algierii czy Hiszpanii – wszędzie czuję się jak w domu. Dowód: znajdujemy Cyganów na całej planecie. Jest to ogromna wspólnota serc i źle rozumiana, źle traktowana mniejszość, nikt się nimi nie interesuje, ich eksterminacja podczas Holocaustu jest prawie nieobecna w książkach historycznych, ponieważ nie roszczą sobie prawa do stałego miejsca zamieszkania ani do władzy politycznej... Moim celem jest pokazać całemu wszechświatu, że istnieją, dlatego od dwudziestu lat poświęcam im filmy”<sup>206</sup>. Film drogi jest więc bardzo odpowiednią formą dla Gatlifa do wyrażania swojego światopoglądu: pochwały różnorodności, powinności stawania w obronie słabych i wykluczonych, przekonania o równości kultur, afirmacji wolności oraz potrzeby ciągłego działania i poszukiwania.

---

<sup>204</sup> Tamże, s. 7.

<sup>205</sup> T. Gatlif, wywiad o *Transylwanii* (2006), dla Filmweb rozmawia Paweł Marczewski: <http://www.filmweb.pl/article/Wampiryczna+muzyka%3A+wy+wiad+z+re%C5%BCy+serem+Tonym+Gatlifem-31729> (dostęp: 20.09.2017).

<sup>206</sup> T. Gatlif, wywiad o *Exils* (2004), „Cineman” 2004: <https://www.cineman.ch/fr/interview/gatlif-tony/114/> (dostęp: 04.09.2017), tłumaczenie własne.

\*\*\*

Jak fakt, że bohaterowie filmów Gatlifa są w drodze, wpływa na doświadczanie przez nich muzyki? Doświadczenie będzie tutaj pojmowane jako intensywne przeżycie mające istotny wpływ na jednostkę, którego częścią może być percepcja muzyczna. Adam Wyżyński pisze o filmach drogi: „Droga jest szczególnie skutecznym sposobem nabywania doświadczeń. Ten ścisły związek między doświadczeniem a podróżowaniem najlepiej chyba widać w języku niemieckim, gdzie *fahren* znaczy «jeździć», a *erfahren* – «doświadczać». Płodność drogi jako źródła doświadczeń ma, jak sądzę, dwie przyczyny. Po pierwsze, przemieszczanie się gwarantuje zmianę, co najmniej, krajobrazu. Po drugie, jeśli podróż nie odbywa się w samotności, jest szansa na bliski kontakt z towarzyszem wędrówki, na przyjaźń, miłość, zrozumienie”<sup>207</sup>. Bohaterowie Gatlifa dzięki temu, że są w drodze, dla każdego z nich przełomowej, doznają muzyki silniej niż w zwykłym, codziennym życiu. Droga jest stanem przejściowym, w którym dużo się dzieje i dużo się zmienia.

Doświadczeniem jako momentem życia, który jest przeżywany intensywniej niż działania powszednie, zajmował się Victor Turner, tworząc koncepcję antropologii doświadczenia w 1982 roku. Rozwinął w ten sposób teorię Wilhelma Diltheya o przeżyciu i ekspresji, inspirowaną również rozważaniami Johna Deweya zawartymi m.in. w książce *Sztuka jako doświadczenie*. Edward M. Bruner, który pracował razem z Turnerem nad redakcją tomu będącego zbiorem tekstów różnych autorów na ten temat, sformułował we wstępie ogólną definicję antropologii doświadczenia jako nauki zajmującej się „tym, jak jednostki przeżywają własną kulturę, czyli tym, jak wydarzenia są odbierane przez świadomość”<sup>208</sup>. Bruner wprowadza także w myśl Diltheya, wyjaśniając związane ze sobą kluczowe pojęcia takie jak rzeczywistość, przeżycie i ekspresja. Oznaczają one kolejno to, co jest rzeczywiście, niezależnie od tego, co to jest; to, jak rzeczywistość ta uobecnia się świadomości oraz to, jak pojedyncze przeżycie jest formułowane i wyrażane<sup>209</sup>. Przeżycie, będące podstawą ekspresji, „nigdy nie jest izolowanym, statycznym tekstem. Zawsze łączy się z czynnością o charakterze procesualnym, formą czasownikową, działaniem osadzonym w konkretnej sytuacji społecznej, z żywymi

---

<sup>207</sup> A. Wyżyński, *Filmy drogi...*, s. 13-14.

<sup>208</sup> E.M. Bruner, *Przeżycie i jego ekspresje* [w:] *Antropologia doświadczenia*, red. E.M. Bruner, V. Turner, przeł. E. Klekot, A. Szurek, Kraków 2011, s. 12.

<sup>209</sup> Tamże, s. 14.

ludźmi, w danej kulturze i epoce historycznej”<sup>210</sup>. Antropologia doświadczenia pojmuję więc kulturę jako nieustanną zmianę, zwraca uwagę na jej żywotność i „ciągłe wyłanianie się na nowo”<sup>211</sup>. Kultura jest zawsze w ruchu, który polega na naprzemiennych rozpadach i połączeniach, a okresy przeciwności i napięć mają największy potencjał i możliwości twórcze, po nich bowiem następuje kojące uczucie jedności. „Dlatego właśnie, że świat obecny, ten, w którym żyjemy, jest kombinacją ruchu i kulminacji, rozłamów i połączeń, doświadczenia istoty żywej mogą posiadać jakość estetyczną. Żywa istota wciąż na nowo zatracą i znów odzyskuje równowagę z otoczeniem. Chwila przejścia od zaburzeń do harmonii jest właśnie tą, w której życie staje się najintensywniejsze”<sup>212</sup> – Victor Turner cytuję słowa Johna Deweya w tekście *Dewey, Dilthey i gra społeczna. Szkic z zakresu antropologii doświadczenia*.

Na procesualność w filmach Gatlifa zwraca uwagę Neil Archer: „Powinniśmy być ostrożni zanadto interpretując *Exils* w kontekście wygnania i powrotu czy traktując te kategorie jako nieodłączne dla tożsamości bohaterów. Są one raczej impulsami dla ich poznawczej niespokojności [*exploratory restlessness*], która charakteryzuje te żywiołowe postaci, a także podkreśla ich przynależność raczej do «gdziekolwiek» niż do konkretnego terytorium. Filmy takie jak *La fille de Keltoum* i *Exils*, mimo wszystko, opowiadają o długim procesie docierania do miejsca i dlatego właśnie są filmami drogi. Jeśli by tak nie było, filmy te mogłyby pominąć podróż i pozwolić swoim bohaterom dojść do celu o wiele szybciej”<sup>213</sup>. Ta poznawcza niespokojność charakteryzuje nie tylko Zano i Naimę, ale także Zingarinę i Stephane’a. Wyprawy ich wszystkich są dalekimi od codzienności procesami pełnymi przemian dążącymi do transformacji. Bohaterowie są przedstawieni w momentach utraty równowagi i prób jej odzyskania. Dotyczy to także Caco z *Vengo*. Nie jest on w podróży w znaczeniu dosłownym, ale widzimy go w momencie zaburzenia rutyny, kompletnego rozłamu dotychczasowego życia, w czasie wzmożonego napięcia, podczas prób znalezienia jakiegoś rozwiązania. Postaci te więc doświadczają w sensie takim, o jakim pisał Victor Turner.

„W książce *Od rytuału do teatru* próbowałem wyprowadzić etymologię angielskiego słowa *experience* [doświadczenie], wywodząc je od indoeuropejskiego rdzenia *\*per-*, «usiło-

---

<sup>210</sup> Tamże, s. 15.

<sup>211</sup> Tamże, s. 20.

<sup>212</sup> J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, Wrocław 1975, s. 20-22. Cyt. za: V. Turner, *Dewey, Dilthey i gra społeczna. Szkic z zakresu antropologii doświadczenia* [w:] *Antropologia doświadczenia*, red. E.M. Bruner, V. Turner, przeł. E. Klekot, A. Szurek, Kraków 2011, s. 48.

<sup>213</sup> N. Archer, *No Place Like Home. Camping it Up in Drôle de Félix* [w:] tegoż, *The French Road Movie. Space, Mobility, Identity*, New York 2013, s. 83, tłumaczenie własne.

wać, odważać się, ryzykować» – widać już więc, jak jego sobowtór *drama* [gra społeczna, sztuka teatralna], pochodzące od greckiego *dran*, «czynić», stanowi kulturowe odbicie lustrzane słowa *peril* [zagrożenie], etymologicznie uwikłane w *experience*. Germańskie wyrazy pokrewne od rdzenia *per* łączą *experience* [doświadczenie] z *fare* [przechodzić przez], *fear* [lękać się niebezpieczeństwa] i *ferry* [przewozić], jako że, zgodnie z prawem Grimma, *p* przechodzi w *f*, greckie *peraō* odnosi *experience* do «przechodzę przez», wiążąc doświadczenie z obrzędami przejścia. W grece i łacinie *experience* łączy się z *peril* [zagrożenie], *pirate* [pirat] oraz *ex-peri-ment* [eksperyment, doświadczenie]<sup>214</sup>. Doświadczenie według Victora Turnera charakteryzowałoby się więc aktywnością (ruchem, czynieniem), brakiem poczucia bezpieczeństwa, a także liminalnością. Ta ostatnia jest najbardziej pojemnym pojęciem, o którym Turner pisał w książce *Proces rytualny: Struktura i antystruktura*. Jest to rozwinięcie badań nad fazą liminalną (łac. *limen* – próg) obrzędów przejścia. Teorię *rites de passage* stworzył na początku XX wieku francuski etnograf Arnold van Gennep. Obrzędy te towarzyszą każdej zmianie miejsca, stanu, pozycji społecznej i wieku. Gennep wyróżnił w ich obrębie trzy fazy: preliminalną (wyłączenia), liminalną (okres przejściowy) i postliminalną (włączenia). Każdej z nich towarzyszą odpowiednie rytuały. Te trzy podkategorie mogą być w różnym stopniu rozwinięte w zależności od rodzaju obrzędu.

Victor Turner rozszerzył teorię fazy liminalnej, doszukując się jej nie tylko w obrzędach kultur tradycyjnych, ale na całym świecie niezależnie od momentu historycznego czy poziomu rozwoju cywilizacyjnego, a także w wymiarze zarówno indywidualnym, jak i zbiorowym. Liminalność to bycie pomiędzy, u progu, ani tam, ani tu. To antystruktura będąca przejściem pomiędzy strukturą dopiero co zburzoną a strukturą nową, właśnie się tworzącą. „Atrybuty liminalności lub liminalnych *personae* («ludzi progu») są z konieczności ambiwalentne, ponieważ owe warunki i osoby wymykają się sieci klasyfikacyjnej, która zwykle wyznacza miejsce stanom i pozycjom w przestrzeni kulturowej. Byty liminalne nie przebywają ani tam, ani tu. Znajdują się pomiędzy pozycjami wyznaczonymi i uporządkowanymi przez prawo, zwyczaj, konwencję i ceremoniał. W związku z tym w wielu społeczeństwach, które zmianę kulturową i społeczną sankcjonują rytuałem, ich niejednoznaczne i trudne do zdefiniowania atrybuty znajdują wyraz w bogatej różnorodności symboli. Liminalność bywa często przyrównywana do śmierci, do pobytu w łonie matki, do bycia niewidzialnym, do ciemno-

---

<sup>214</sup> V. Turner, *Dewey, Dilthey i gra społeczna. Szkic z zakresu antropologii doświadczenia* [w:] *Antropologia doświadczenia*, red. E.M. Bruner, V. Turner, przeł. E. Klekot, A. Szurek, Kraków 2011, s. 45.



ści, biseksualności, odludzia i zaćmienia słońca czy księżyca”<sup>215</sup>.

Liminalność dotyczy jednostki w przemianach jej życia: wchodzeniu w dorosłość, małżeństwie, narodzinach dziecka, starości, śmierci i wielu innych szczegółowych sytuacjach. To także próg dnia i nocy czy pór roku. Liminalność występuje również na poziomie zmian społecznych – taki przypadek Turner nazywa *communitas*. Jest to model społeczeństwa pozbawiony struktury, w którym nie ma hierarchii, statusów i wszyscy są sobie równi. W przeciwieństwie do struktury zakorzenionej poprzez język, prawo i obyczaje w przeszłości i przyszłości, *communitas* jest związana z teraźniejszością. Wydarzenia i relacje międzyludzkie są skupione na tu i teraz, a przez to są bardziej intensywne. Nie istnieją dualizmy, wszystko jest jednym. „Wśród najbardziej uderzających manifestacji zjawiska *communitas* znajdują się tak zwane religijne ruchy millenarystyczne, które zdaniem Normana Cohna (1961) powstają wśród «wykorzenionych i zdesperowanych mas w miastach i na wsi [...] żyjących na marginesie społeczeństwa» (tzn. społeczeństwa ustrukturyzowanego) albo tam, gdzie plemienne wcześniej społeczeństwa znalazły się pod panowaniem społeczeństw złożonych, industrialnych”<sup>216</sup>. Pojawiający się w *Exils* i *Vengo* sufizm powstał właśnie jako *communitas* – jako ruch egalitarny w opozycji do ustrukturyzowanego islamu. W związku z tym Turner pisze, że liminalność może być zinstytucjonalizowana<sup>217</sup>. Jest to stan permanentnego przejścia. Zjawisko to występuje w monastycznym i żebraczym stanie wielkich światowych religii. Różnego rodzaju asceci charakteryzują się brakiem wywyższenia, byciem w wiecznej wędrówce w poszukiwaniu bogów, a także posiadaniem niezwyklej mocy. Istnieje także szereg tak zwanych bytów liminalnych, które „bywają wyrazicielami uniwersalnych wartości ludzkich”<sup>218</sup> poprzez ogołacanie i sprowadzanie innych na poziom zwykłych śmiertelników. Są to właśnie święci żebracy, a także figura błazna czy przedstawiciele poniżanych grup społecznych i etnicznych.

W filmach Tony’ego Gatlifa liminalność przejawia się na różne sposoby. Oprócz momentu w życiu bohatera, liminalne są też przestrzeń, czas i ich wizualna reprezentacja. Reżyser wybiera miejsca, które są pograniczami lub peryferiami wobec Europy. Algieria w latach 1830-1962 była kolonią francuską. Długo więc miała niski status jako kraj biedny i podległy bogatemu państwu europejskiemu. Andaluzja, południowa część Hiszpanii, oddzielona od Al-

---

<sup>215</sup> V. Turner, *Liminalność i communitas* [w:] tegoż, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dzurak, Warszawa 2010, s. 116.

<sup>216</sup> Tamże, s. 128.

<sup>217</sup> Tamże, s. 125.

<sup>218</sup> Tamże, s. 127.

gierii Morzem Śródziemnym, jest pograniczem katolickiej Europy i muzułmańskiej Afryki Północnej, w dodatku zamieszkanym przez Cyganów, gdzie ścierają się wpływy obu wielkich monoteistycznych religii, a także kultur arabsko-berberyjskiej, cygańskiej i hiszpańskiej. Rumunia położona na południowo-wschodnim krańcu Europy, jest najuboższym po Bułgarii krajem Unii Europejskiej. Występuje tam również jedna z większych obok Bułgarii, Hiszpanii i Węgier, diaspor romskich. Natomiast będąca jej częścią Transylwania to kraina wielokulturowa, w której mieszają się wpływy przede wszystkim węgierskie, rumuńskie i cygańskie. Siedmiogród stanowił też granicę największego zasięgu ekspansji terytorialnej Imperium Osmańskiego w XVI wieku w Europie. Podboje te ustanowiły sferę przenikania się kultur Wschodu i Zachodu, tworząc islamsko-chrześcijańskie pogranicze na Półwyspie Bałkańskim.

Ewa Mazierska i Laura Rascaroli wyróżniają wśród europejskich filmów drogi nurt skupiający się na peryferiach<sup>219</sup>. Analizują pod tym względem trzy obrazy (europejskie koprodukcje ze znacznym wkładem niemieckim): *Lisbon Story* (Wim Wenders, 1994), *Trains and Roses* (Peter Lichtefeld, 1998) i *Calendar* (Atom Egoyan, 1993). Obszarami marginalnymi są kolejno Portugalia, Finlandia i Armenia. Jako klucz interpretacyjny autorki wybierają esej A.V. Seaton *The worst of journeys, the best of journeys: Travel and the concept of the periphery in European culture*. Przede wszystkim pojęciem o przeciwnym znaczeniu, skorelowanym z peryferiami, jest centrum – jedno nie istnieje bez drugiego. Ten, kto jest w centrum definiuje peryferia<sup>220</sup>. Seaton opisuje różne dyskursy marginalności, z których najważniejszym w kontekście zarówno filmów Wendersa, Lichtefeldta oraz Egoyana, jak i filmów Gatlifa jest dyskurs romantyczny. Tak naprawdę jest to jedyna perspektywa, według której peryferia są bardziej wartościowe niż centrum. Byłyby więc one miejscem, w którym uczucia mają duże znaczenie. Występuje tam większa świadomość i uwielbienie natury, która może prowadzić do komunii duchowej. Wyżej cenione są cechy dziecka niż dorosłego, a więc intuicja, niewinność, wnikliwość, silniejsza percepcja. Romantyczne peryferia są pełne tajemnic i nadprzyrodzonych sił. W takich miejscach ludzie z centrum szukają zatraconej przez cywilizację tradycji, duchowości, naturalności i większego zrozumienia dla swej emocjonalności<sup>221</sup>.

Marginesy Europy w filmach Gatlifa są źródłami właśnie takich wartości. Zano i Naima uciekają z betonowego Paryża i podróżują w bliskości przyrody. Wybierają raczej małe

---

<sup>219</sup> E. Mazierska, L. Rascaroli, *Travelling to the Margins of Europe* [w:] tychże, *Crossing New Europe. Post-modern Travel and the European Road Movie*, London 2006.

<sup>220</sup> Tamże, s. 201.

<sup>221</sup> Tamże, s. 202.

drogi niż autostrady, omijają duże miasta, śpią w trawie czy w obozie cygańskim. Nawet do-  
rywczą pracę znajdują przy zbiorze brzoskwiń. Wreszcie docierają do Algierii: „Północna  
Afryka to kraina wielkiej duchowości, gdzie stare wierzenia i zwyczaje określają stosunek do  
niewidzialnego, transcendentalnego świata czarów. Wszechświat zamieszkują duchy, które  
możemy albo udomowić, albo obłaskawić poprzez składanie ofiar i okazywanie szacunku”<sup>222</sup>  
– Gatlif nie ukrywa duchowych inspiracji. Zingarina wierzy w nadprzyrodzone moce. Na  
wewnętrznej stronie dłoni maluje symbol oka, które ma ją chronić. Przestrzeń, w której roz-  
grywa się akcja jest szara i deszczowa albo zaśniewiona – paradoksalnie w połączeniu z poja-  
wiającymi się gdzieś ponurymi budowlami tworzy magiczny klimat: „Rumunia to kraj  
jeszcze do niedawna komunistyczny. To ziemia zmasakrowana przez totalitaryzm, gdzie drogi  
przebiegają przez nierzeczywisty krajobraz elektrowni, pustych fabryk, betonowych budyn-  
ków, wciąż niedokończonych od czasów upadku Ceaușescu. To wszystko tworzy nierealną  
atmosferę, która dodaje temu krajowi tajemniczości”<sup>223</sup> – mówi reżyser. Bohaterka odnajduje  
swojego ukochanego w trakcie ludowego festynu, pełnego pogańskich elementów, a zostaje  
uleczona przez wiejskiego popa podczas rytualnych egzorcyzmów. Natomiast Andaluźja to  
kraina ducha *duende* – demona będącego źródłem natchnienia. To także jedno z niewielu eu-  
ropejskich miejsc, w których zachowały się szczątki sufizmu. Południe Hiszpanii często  
w obrazach Gatlifa jest prześwietlone, co dodatkowo nadaje nierzeczywistego wymiaru. Tak  
samo są pokazane wypełnione emigrantami pustynie w *Exils*. W *Transylwanii* natomiast taki-  
ch wizualnych zabiegów wprowadzających oniryczną atmosferę jest najwięcej. Film był  
w większości kręcony o szarej godzinie (określanej także jako magiczna), obrazy są niewy-  
raźne, wypełnione mgłami i deszczami, często także widzimy Rumunię przez brudne i mokre  
szyby samochodu. „Jeśli chodzi o światło, to szukaliśmy barw oddających klimat tajemniczo-  
ści: odcieni rdzy i ochry. Obiecałem Céline, że nakręcimy większą część filmu o zmroku  
i podczas brzasku. Jest to niezwykle trudne, gdyż trwa to około dwudziestu minut. Te unikal-  
ne chwile, gdy niebo jest błękitne, a ziemia spowita w mroku, są dla mnie wypełnione tajem-  
niczym światłem z pogranicza dnia i nocy”<sup>224</sup> – mówi reżyser o pracy nad *Transylwanią*.

Victor Turner pisał, że w rytuałach na całym świecie ci, którzy znajdują się w fazie

---

<sup>222</sup> T. Gatlif, wywiad o *Exils* (2004), materiały prasowe: <http://mongrelmedia.78beta.com/MongrelMedia/files/2d/2d96436a-0a1f-4122-9d3c-64bfee17005e.pdf> (dostęp: 04.09.2017).

<sup>223</sup> T. Gatlif, wywiad o *Transylwanii* (2006), materiały prasowe: <http://gutefilm.pl/wp-content/uploads/sites/2/2015/04/TRANSYLWANIA-pressbook.pdf> (dostęp: 04.09.2017).

<sup>224</sup> Tamże.

liminalnej, są pod wpływem mocy „więcej niż ludzkich”<sup>225</sup>. Moment ten, ze względu na jego nieokreśloność, wymykanie się wszelkim klasyfikacjom, niejednoznaczność, jest uważany za niebezpieczny, szczególnie z perspektywy struktury. Turner nazywa to „mistycznym niebezpieczeństwem”<sup>226</sup>, ponieważ uważa się, że byty liminalne mają wielką, nieznaną człowiekowi siłę. Już Arnold van Gennep bycie u progu wiązał z tak zwaną oscylacją *sacrum*: „Samo istnienie *sacrum*, jak również towarzyszących mu obrzędów, ma tę cechę charakterystyczną, że jest zjawiskiem zmiennym. *Sacrum* nie jest bowiem kategorią bezwzględną, ale kategorią manifestującą się w poszczególnych sytuacjach. Człowiek, który żyje we własnym domu, w swoim klanie, przebywa w rzeczywistości *profanum*. Do rzeczywistości *sacrum* wkracza wtedy, gdy wyrusza w podróż i jako obcy znajduje się w pobliżu nieznanego miejsca”<sup>227</sup>. Chodzi tutaj oczywiście o podróż w wielu znaczeniach, bo przecież bycie w drodze nie zawsze oznacza fizyczną zmianę miejsca. Bohaterów filmów Gatlifa widzimy w różnego rodzaju podróżach, a oscylacja *sacrum* przejawia się na rozmaite sposoby: w nieznanym postaciom miejscach, w ciągłej zmianie, w obrazach między jawą a snem, w naturze, w magicznych rytuałach, a także w muzyce.

\*\*\*

Oscylacja *sacrum* w doświadczaniu muzyki przez bohaterów filmów Tony’ego Gatlifa pojawiła się już tutaj wielokrotnie, szczególnie w kontekście sufizmu i flamenco. Muzułmańscy mistycy uważają słuch za zmysł najbardziej duchowy, a muzyka i taniec wypełniają ich rytuały, pomagają w nawiązaniu kontaktu z boskością. *Duende* to duch muzyki andaluzyjskich Cyganów, który jednoczy ciało z duszą, tworzy autentyczne emocje oraz prowadzi do ekstazy podobnej do religijnej. Te różne rodzaje przeżywania muzyki scalają ogólniejsze kategorie takie jak niewinny słuchacz (Anna Chęćka-Gotkowicz), głęboko słuchający (Judith Becker) czy jeszcze szerzej – doświadczenie transcendentalne (Ronald David Laing). Wszystkie one zawierają takie elementy, jak poczucie jedności ze światem, obcowanie z *sacrum*, intensywność działania, wysoka emocjonalność, zanik odczuwania własnego „ja”, zjednoczenie ciała i umysłu, pełna obecność tu i teraz, oniryczność i niewyraźność. Tony Gatlif najczęściej

---

<sup>225</sup> V. Turner, *Liminalność i communitas...*, s. 124.

<sup>226</sup> Tamże, s. 126.

<sup>227</sup> A. van Gennep, *Klasyfikacja obrzędów* [w:] tegoż, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. B. Biały, Warszawa 2006, s. 37.

określa interesującą go muzykę jako transową i przyznaje, że wypełnia ona większość jego filmów<sup>228</sup>. Transowe jest flamenco, religijne pieśni muzułmanów, a także muzyka rumuńskich Cyganów.

Możliwe dzięki transowi doświadczenie jedności jest chętnie badane z perspektywy neurologicznej, ponieważ ma ono bardzo ciekawy przebieg na poziomie fizycznym. Zjednoczenie dokonuje się nie tylko w sferze duchowej, ale także w połączeniu przeciwnych funkcji organizmu. Z badań neurologicznych korzysta przywoływana już wcześniej Judith Becker. Spostrzeżenia Williama Jamesa i Antonio Damasio o nierozdzielności ciała i umysłu polegającej na ścisłym związku emocji z reakcją fizjologiczną, czyli pobudzeniem autonomicznego układu nerwowego, są potrzebne Becker do udowodnienia tezy o transowym przeżywaniu muzyki zarówno przez uczestników religijnych rytuałów, jak i świeckich słuchaczy. Również Victor Turner analizował performans i jego związek z pracą mózgu. Natomiast współpracujący z nim Richard Schechner, pytając o „źródła performansu i jego pełen zakres”<sup>229</sup>, korzystał z badań Paula Ekmana nad relacją aktorstwa z autonomicznym układem nerwowym. „Przez aktorstwo rozumiem tutaj odgrywanie roli przez zawodowych aktorów, co jednak nie musi być bardzo różne od tego, co określamy mianem «normalnego zachowania». Różnica może leżeć po prostu w refleksyjności: zawodowi aktorzy amerykańscy są świadomi tego, że odgrywają rolę”<sup>230</sup> – pisze Schechner w eseju *Wymiary performansu*. Ekman badał dwie techniki aktorskie. Pierwsza to metoda „wczesnego” Konstantego Stanisławskiego, rozwinięta w Ameryce przez Lee Strasberga, polegająca na odwoływaniu się aktora do pamięci emocjonalnej własnych doświadczeń. Druga to metoda mechaniczna, w której aktor najpierw kształtuje swoje ciało według obrazu jakiejś emocji i dopiero z formy fizycznej rodzi się uczucie. Okazało się, że obie techniki są skuteczne, wywołują reakcję autonomicznego układu nerwowego, z czego wyraźniejsze efekty w badaniach dawała metoda mechaniczna. Schechner dodaje, że te same wnioski można wyciągnąć ze starożytnego sanskryckiego traktatu o teatrze, muzyce i tańcu *Natjaśastra*. Zarówno eksperyment Ekmana jak i hinduski traktat wskazują, że istnieje uniwersalny język podstawowych emocji, który jest niewerbalny i składa się głównie z wyra-

---

<sup>228</sup> T. Gatlif, wywiad o *Transylwanii* (2006), materiały prasowe: <http://gutekfilm.pl/wp-content/uploads/sites/2/2015/04/TRANSYLWANIA-pressbook.pdf> (dostęp: 04.09.2017).

<sup>229</sup> R. Schechner, *Wymiary performansu* [w:] *Antropologia doświadczenia*, red. E.M. Bruner, V. Turner, przeł. E. Klekot, A. Szurek, Kraków 2011, s. 364.

<sup>230</sup> Tamże, s. 365.

zów twarzy, tonów głosu, póz ciała i ruchów. „Istnieje odpowiadający mu uniwersalny system w procesach nerwowych i mózgowych – i to prawdopodobnie on jest podłożem tego, co antropolodzy nazywają «rytuałem»”<sup>231</sup>.

Schechner przywołuje myśl antropologiczną Victora Turnera w połączeniu z odkryciami neurologicznymi Eugene’a G. d’Aquili i Charlesa D. Laughlina. Według nich rytuał „odprawia się często w sposób sytuacyjny, aby rozwiązać problemy, które mit stawia analitycznej werbalizującej świadomości”<sup>232</sup>. Działania rytualne (modlitwy, pieśni, tańce, dramaturgia) pobudzają system ergotropowy, czyli część współczulną autonomicznego układu nerwowego odpowiadającą za mobilizację organizmu (rozszerzenie źrenic i oskrzeli, zwiększone ciśnienie krwi, przyspieszony rytm serca, pocenie się). System ergotropowy Turner utożsamia z lewą półkulą mózgu odpowiedzialną za tryb analityczny, a więc powiązaną z mitem. Jeśli pobudzenie trwa wystarczająco długo, zostaje uruchomiony również przeciwny system trofotropowy, czyli część przywspółczulna autonomicznego układu nerwowego odpowiadająca za odpoczynek organizmu (zwężenie źrenic i oskrzeli, spadek ciśnienia krwi, zwolnienie rytmu serca). Rezultatem równoczesnych wyładowań obu systemów jest rytualny trans. Schechner komentuje: „Na tym właśnie polegają uczucia niewyraźne. Towarzyszą one niekiedy nie tylko rytuałom religijnym, ale też różnego rodzaju zbiorowym wydarzeniom performatywnym – od meczów piłki nożnej po sztuki Becketta, od nazistowskich wieców w Norymberdze po ciche, rytmiczne oddecho-śpiewy, których uczę podczas zajęć z emisji głosu”<sup>233</sup>.

Schechner dodaje do tego wszystkiego badania Rolanda Fischera, który doszedł do podobnych wniosków co d’Aquili, Laughlin i Turner. Stworzył „kartograficzne przedstawienie stanów ekstatycznych i medytacyjnych”, w którym jeden biegun stanowi medytacja zen i joga samadhi połączone z systemem trofotropowym, a drugi – mistyczna ekstaza połączona z systemem ergotropowym. Po środku znajduje się stan normalnego „ja” związanego z codziennymi czynnościami. Píše Fischer: „Mimo że relacje między systemem ergotropowym a trofotropowym wzajemnie się wykluczają, występuje niekiedy zjawisko «przełączenia do nadaktywności», odbicia trofotropowego, będące reakcją na stan intensywnej aktywności współczulnej, czyli w stanach ekstazy, u szczytu pobudzenia ergotropowego. Dokonujące się w takiej chwili przełączenie do stanu samadhi można uznać za psychologiczny mechanizm

---

<sup>231</sup> Tamże, s. 368.

<sup>232</sup> V. Turner, *Body, Brain, and Culture*, „Zygon” 1983, nr 18, s. 231-232. Cyt. za: R. Schechner, *Wymiary performansu...*, s. 375.

<sup>233</sup> R. Schechner, *Wymiary performansu...*, s. 379.

obronny [...] Znaczenie jest «znaczące» tylko na tym poziomie pobudzenia, na jakim jest doświadczane, a każde doświadczenie ma swoje utrwalone znaczenie. Podczas fazy «własnego ja» na najwyższym poziomie nadpobudzenia lub apatii znaczenie to nie może być dłużej wyrażane w kategoriach dualistycznych, ponieważ połączenie struktur korowych i podkorowych (interpretacyjnych i interpretowanych) rodzi doświadczenie jedności. Ponieważ to głębokie, nasycone znaczenie jest pozbawione specyfikacji, jego intensywność można przekazać tylko przez uciekanie się do metafory. Dlatego rosnącą połączoną aktywność korową i podkorową można przekazać, przekształcając obiektywny znak w subiektywny symbol w sztuce, literaturze i religii<sup>234</sup>. Trans byłby więc jednym ze źródeł ludzkiej twórczości, jednak Schechner podkreśla, że nie jedynym, ponieważ „żadna pojedyncza przyczyna nie może wyjaśnić tego, co bez wątpienia jest niewyobrażalnie złożonym systemem zależności<sup>235</sup>”.

Muzyka również była badana pod względem jej związków z pracą mózgu. Takie podejście jest szczególnie przydatne w antropologii – neurologia ustala właściwości wspólne całemu gatunkowi ludzkiemu, co pozwala określić podłoże dla podobnych przejawów kultury w różnym czasie i miejscach na ziemi. Brytyjski etnomuzykolog John Blacking zajmował się muzyką z perspektywy antropologicznej, kontynuując myśl Alana P. Merriama, autora *The Anthropology of Music*. Blacking w swej czołowej pracy *How Musical is Man?*, w której na podstawie badań nad kulturą południowoafrykańskiego ludu Venda wyciąga wnioski dotyczące ludzkiej muzyczności w ogóle, stwierdza, że powszechne występowanie kompetencji muzycznych w społeczeństwach afrykańskich podsuwa myśl o tym, że zdolności muzyczne były nie rzadkim talentem, ale ogólną cechą gatunku ludzkiego<sup>236</sup>. Gdzie indziej postuluje, zresztą tak jak Anna Chęćka-Gotkiewicz, że należy brać pod uwagę opinie na temat muzyki zarówno profesjonalistów, jak i laików, ponieważ wszystkie istoty ludzkie potrafią rozumieć muzykę<sup>237</sup>. Co więcej, może stać się ona „uniwersalnym językiem wykraczającym poza ramy kultury, klasy, narodu i grupy społecznej, ale jedynie pod pewnymi warunkami. Gdy zwraca się do publiczności znanej, ma ograniczony odzew; gdy jest najbardziej prywatna, może zyskać oddźwięk najszerszy<sup>238</sup>”. Istnieje muzyczny tryb myślenia i działania, który jest uniwer-

---

<sup>234</sup> R. Fischer, *A Cartography of the Ecstatic and Meditative States*, „Science” 1971, nr 174, s. 902. Cyt. za: R. Schechner, *Wymiary performansu...*, s. 379.

<sup>235</sup> R. Schechner, *Wymiary performansu...*, s. 380.

<sup>236</sup> J. Blacking, *Muzyka, kultura i doświadczenie*, przeł. Ewa Dahlig, „Muzyka” 1997, nr 2, s. 86.

<sup>237</sup> Tamże, s. 77.

<sup>238</sup> Tamże, s. 88.

salny i dzięki niemu muzyka może być rozumiana i odczuwana intuicyjnie na poziomie ponadkulturowym. Przypomina to uniwersalny niewerbalny język podstawowych emocji, o którym pisał Schechner. Natomiast w filmach Gatlifa muzyka funkcjonuje jako „forma portalu pośredniczącego między dominującą kulturą rodzimą bohaterów a przyciągającą ich kulturą obcą”<sup>239</sup> – zauważa Neil Archer. Bohaterowie mają w sobie otwartość i poczucie równości wobec ludzi różnych kultur, są w drodze, a więc w stanie wysokiej aktywności, ciągłej zmiany, oscylacji *sacrum*, „tu i teraz”. Okoliczności liminalne ułatwiają użycie muzyki jako języka uniwersalnego. Muzyka jest dla postaci pośrednikiem nie tylko między kulturami, ale także między codziennością a transcendencją, która jest źródłem transformacji, pełnym napięcia momentem szczytowym w przechodzeniu bohaterów na nowy etap życia.

Pisze John Blacking: „Język werbalny pojawił się u *homo sapiens* około 70 000 lat temu i okazał się w oczywisty sposób bardziej efektywny w adaptacji kulturowej. Muzyka i taniec nie wymarły jednak. Ich przetrwanie świadczy o tym, że wartość ewolucyjna muzyki i tańca polega na ich efektywności jako języka niewerbalnego, a zwłaszcza na tym, że wykorzystują prawą półkulę mózgu, której rola wyraźnie osłabła wraz z pojawieniem się języka werbalnego, kiedy to w ogólnych działaniach związanych z kulturą zaczęto wykorzystywać przede wszystkim półkulę lewą”<sup>240</sup>. Lewa półkula dowodzi procesami określanymi jako wnioskujące, dyskursywne, analityczne. Związana jest z językiem, logiką i linearnością. Prawa natomiast odpowiada za myślenie symultaniczne, wykonawczo-ekspresyjny tryb działania. Dzięki niej możliwa jest orientacja w przestrzeni, świadomość ciała, rozpoznawanie twarzy oraz talenty artystyczne<sup>241</sup>. Tak jak D’Aquila, Laghlin, Fischer, Turner i Schechner pisali o równoczesnym działaniu pozornie wykluczających się systemów trofotropowych i ergotropowych jako o wysokiej wartości doświadczeniu jedności, tak samo Blacking podążając m.in. za Robertem E. Ornsteinem twierdził, że jednoczesne wykorzystywanie obu półkul w tym samym stopniu prowadzi do największych osiągnięć człowieka. W takim stanie mózg działa na najwyższych obrotach. Półkule nie są więc przeciwstawne, ale dopełniające się. Według Blackinga charakterystyczna dla kultury europejskiej dychotomia ciało-umysł jest symbolicznym odzwierciedleniem odmiennych, pozornie sprzecznych, funkcji dwóch półkul mózgowy-

---

<sup>239</sup> N. Archer, *Travel and the Transnational Road Movie in the Twenty-First Century* [w:] tegoż, *The French Road Movie. Space, Mobility, Identity*, New York 2013, s. 153, tłumaczenie własne.

<sup>240</sup> J. Blacking, *Muzyka, kultura i doświadczenie*, przeł. Ewa Dahlig, „Muzyka” 1997, nr 2, s. 86.

<sup>241</sup> J. Blacking, *Towards an Anthropology of the Body* [w:] *The Anthropology of the Body*, red. J. Blacking, London 1977, s. 19.



ch. „Ponieważ większość życia społecznego jest zdominowana przez język i myślenie linearne, różnego rodzaju sztuki są niezbędne w pośredniczeniu między trybem umysłowym a wykonawczo-ekspresyjnym nie tylko na poziomie ideologicznym. Z perspektywy biologicznej sztuki mogą pobudzać obie półkule mózgowie równocześnie, co prowadzi do pełnej świadomości człowieka. Niektóre z muzycznych kompetencji zdają się wynikać z prawej półkuli, podczas gdy inne aspekty muzyki bez wątpienia łączą się z procesami zachodzącymi w półkuli lewej. Jeśli to prawda, muzyka byłaby szczególnie skutecznym aktywatorem mózgu”<sup>242</sup>. O muzyce jako współistnieniu stale będących w procesie zapośredniczania przeciwieństw tak samo pisali przywoływani wcześniej Claude Lévi-Strauss (natura i kultura), Anna Chęćka-Gotkiewicz (ucho i umysł) i Hans Heinrich Eggebrecht (emocja i *mathesis*). Muzyka ma więc takie właściwości, które ułatwiają człowiekowi osiągnięcie stanów transowych, a jeśli dojdą do tego okoliczności podróże, tak jak w filmach Gatlifa, ludzka wrażliwość wzrasta na tyle, że muzyczne dźwięki przenikają do ciała i umysłu swobodniej, ponieważ liminalność odrzuca codzienny pancierz przekonań, zastaje tryby myślenia i działania. Muzyka ma wtedy wolną drogę i bez większych przeszkód może wnikać w ciało i umysł, powodując ich zjednoczenie, a tym samym tworząc nowe jakości, które mogą się wyrażać różnorodnie.

\*\*\*

Bohaterowie o transnarodowej tożsamości są przedstawieni w trakcie procesów intensywnych zmian, które dokonują się podczas podróży na peryferia Europy, gdzie doznają wpływów „mocy więcej niż ludzkich” podczas rytuałów transowych, szalonych tańców do cygańskiej muzyki, pogrzebów, ślubów, narodzin i egzorcyzmów. Muzyka pełni w tych historiach rolę pośredniczącą na poziomie międzykulturowym, lecz także między doświadczeniem powszednim a transcendentalnym.

Droga to stan wzmożonej aktywności. Człowiek rusza się z miejsca, aby zmienić nie tylko położenie, lecz także sposób myślenia. Aby skonfrontować się z „innym”, a przez to lepiej poznać samego siebie. Stephane dzięki bliskiemu kontaktowi z kulturą cygańską dowiaduje się, po co tak naprawdę wyruszył w podróż. Poddał się działaniu muzyki, która doprowadziła go do miłości, ale także wiedzy o głębokim podłożu fascynującej go pieśni, o tym,

---

<sup>242</sup> Tamże, s. 20, tłumaczenie własne.

że piękno autentycznej muzyki okupione jest wielkim cierpieniem, które pochodzi nie tylko z mitycznej przeszłości, lecz rozgrywa się tu i teraz poprzez nierówność i nietolerancję. Różnice kulturowe, hierarchiczna relacja pomiędzy krajami stały się także źródłem kryzysów Zano i Naimy. Muzyka dzięki swym pośredniczącym właściwościom pomogła im w odnalezieniu korzeni i nie chodzi tu tylko o korzenie dotyczące konkretnej kultury. Dzięki oczyszczającemu transowi dającemu doświadczenie jedności poczuli się częścią wspólnoty ludzkości. Podróż działa leczniczo również na Zingarinę. Jej historia pokazuje, że nawet z bardzo trudnej sytuacji można wyjść dzięki intensywnemu działaniu, sile i odwadze, a wszelkie przeżycia powinny dążyć do ekspresji. Dzięki uwalnianiu możliwa jest reorganizacja i stworzenie nowych podstaw do dalszego życia. W *Vengo Caco* zrezygnował z działania, stracił siłę i w ten sposób pożegnał się z życiem. Muzyka tym razem stała się pośrednikiem ze śmiercią. „Poznawcza niespokojność” bohaterów *Exils*, *Gadjo dilo* i *Transylwanii* jest czymś na kształt twórczości. Ruch, aktywność, czynienie i związane z tym niebezpieczeństwa są źródłem nowych form, zarówno w sztuce, jak i w życiu.

## Zakończenie

Doświadczenie muzyczne w filmach Tony'ego Gatlifa określają, jak się zdaje, trzy podstawowe czynniki: typ bohatera, stan, w jakim się on znajduje, oraz rodzaj doświadczanej przez niego muzyki.

Opisy typu bohatera przewijały się tutaj przez wszystkie rozdziały. Nazywany był on niewinnym słuchaczem, czyli kimś otwartym na dźwięki, kto przyjmuje je zmysłowo, bez dystansu, i traktuje je jako część samopoznania. Był on też głęboko słuchającym, czyli reagującym na muzykę w sposób transowy (silne pobudzenie cielesno-emocjonalne, poczucie zjednoczenia, oscylacja *sacrum*). Głęboko słuchający ma odpowiedni *habitus* słuchania, czyli kształtujący się przez całe życie zasób reakcji muzycznych. Ponadto bohaterowie omawianych tutaj filmów są związani ze środowiskami wielokulturowymi, przez co odznaczają się wysoką tolerancją, otwartością i wszechstronnością. Typowego bohatera Gatlifa cechuje również poznawcza niespokojność, będąca czymś na kształt życiowej nadpobudliwości. Jest to silna chęć działania, potrzeba wrażeń, postawa aktywna. Ta ostatnia determinuje stan, w jakim znajduje się bohater, a który w ostatnim rozdziale nazwany został liminalnym. Jest to ruchliwy i intensywny moment pomiędzy dwoma względnie stałymi stanami. Kształtują się wtedy nowe formy, a więc jest to czas wzmożonej żywotności. Często przydarza się w efekcie kryzysu, który należy przezwyciężyć. Tony Gatlif przedstawia swoich bohaterów właśnie w takich momentach. Wyruszają oni w drogę, ponieważ dążą do zmiany.

Trzeci czynnik determinujący doświadczenie muzyczne w filmach Gatlifa został tutaj omówiony najszerzej, ponieważ jest to temat najbardziej złożony ze względu na bogactwo kultur muzycznych, a także na wielość zawierających się w nich impulsów do intensywnego przeżywania muzyki. W wybranych przeze mnie filmach pojawiają się trzy kultury muzyczne: muzyka rumuńskich Cyganów, sufizm oraz flamenco. W Rumunii wykształciły się dwa nurty muzyki cygańskiej: taneczna wzorowana na miejscowej tradycji rumuńskiej i węgierskiej (czardasz) oraz pieśni liryczne o bardziej intymnym charakterze, opowiadające o ciężkich losach Cyganów. Flamenco to również muzyka cygańska, lecz pochodząca z południowej Hiszpanii, w której istnieje podobne rozróżnienie na *cante chico*, formę taneczną i wesołą, oraz *cante jondo*, pieśni wyrażające ból spowodowany wykluczeniem, poczuciem obcości

i złym traktowaniem. To melancholijne źródło muzyczne (i nie tylko) łączy muzykę cygańską z sufizmem, w którym człowiek chce być jak najbliżej boga, a jego pieśni wyrażają tęsknotę za absolutem i żal spowodowany rozdzieleniem z nim. W najbardziej podstawowym sensie wspólnota przywoływanych przez Gatlifa kultur muzycznych osadza się na kontemplacji ludzkiego losu. Wykorzystują one podobne środki wyrazu. Cierpienie ma swoje przedłużenie w głosie – organicznym, żywym, autentycznym, długo wybrzmiewającym, często ornamentowanym, czasem chropawym. Jakości te przekładają się na wykonanie instrumentalne, a w miarę oddalania się od źródeł, rozwoju muzyki w ramach nowych okoliczności czy profesjonalizacji, mogą zanikać. Taka muzyka, mająca Barthesowskie ziarno głosu, o melodyce kantylenowej, warunkuje rodzaj doświadczenia muzycznego, które w tym przypadku skutecznie uruchamia percepcję cielesną.

Zasadą muzyki w ogóle jest gra opozycji, ciągle ich zapośredniczanie, jak twierdzili przywoływani tutaj Hans Heinrich Eggebrecht (emocja i *mathesis*), Anna Chęćka-Gotkiewicz (ucho i umysł), Claude Lévi-Strauss (natura i kultura) i John Blacking (tryb umysłowy i tryb wykonawczo-ekspresyjny). W tym kontekście muzyka ma możliwość jednoczesnej aktywacji pozornie sprzecznych funkcji organizmu człowieka takich jak prawa i lewa półkula czy system trofotropowy i ergotropowy, co podważa klasyczną dychotomię ciało-umysł, stawiając oba bieguny na równi, ich wykluczanie się zamieniając na dopełnianie. W omawianych tutaj kulturach muzycznych tego rodzaju doświadczenie jedności ma swoje specyficzne określenia. *Duende* to natchnienie wykonawców flamenco, duch melancholii, który gwarantuje autentyczne wykonanie porywające słuchaczy, pełne emocji i organiczności. W sufizmie cel mistycznych działań określa się mianem *hal* lub *wuzd*. Jest to stan zjednoczenia z Allahem, w którym człowiek poprzez śpiew i taniec traci poczucie własnego „ja” i zdobywa wiedzę niedostępną w życiu codziennym. W muzyce arabskiej w ogóle mówi się o *tarab*, które również ma źródła religijne, a jest rodzajem swobodnego przepływu muzycznego ogarniającego zarówno wykonawców, jak i słuchaczy, jednocząc ich we wzmożonej emocjonalności wyrażanej gestem i dźwiękiem. Działanie muzyki rumuńskich Cyganów Tony Gatlif nazywa metaforycznie „wampiryzacją”, inspirując się legendą Transylwanii. Muzyka potrafi więc wnikać głęboko i przejmować kontrolę nad słuchaczem. Mechanizm ten porównywałam do wszechogarniającego głosu mitycznych Syren, który wymaga od odbiorcy pełnego zaangażowania duchowo-cielesnego.

Wszystkie te stany wzmożonej percepcji, obejmującej jednoczesne działanie na tym samym poziomie ciała i umysłu, które zostały tutaj przedstawione w dziedzinie muzyki, należą do szerszej kategorii przeżyć, wywoływanych nie tylko przez muzykę, takich jak przywoływane wielokrotnie doświadczenie transcendentalne, które zdefiniował Ronald David Laing jako poznanie wewnętrzne poprzez utratę ego, przeżycie z perspektywy jaźni gwarantujące działanie na najwyższych obrotach oraz poczucie jedności ze światem. Te same doznania opisują również inne uniwersalne koncepcje: doświadczenie szczytowe (Abraham Maslow), doświadczenie wewnętrzne (George Bataille) czy doświadczenie przepływu (Mihály Csíkszentmihályi). Jednak Tony Gatlif, być może dlatego, że pracuje głównie nad kulturami tradycyjnymi, najczęściej posługuje się kategorią transu.

Widzę dwie ścieżki kontynuacji tego tematu: filmową i muzyczną. Pierwsza zgłębiałaby relację obrazu z dźwiękiem w filmach Tony’ego Gatlifa w kontekście doświadczenia muzycznego. Dlaczego reżyser jako medium do opowiadania o tego rodzaju przeżyciach wybiera właśnie kino? Zadaniem byłoby więc zbadanie formy – roli filmowości w doznaniach transowych, nie tylko na poziomie świata przedstawionego, ale także relacji kina z widzem-słuchaczem. Druga ścieżka mogłaby rozwinąć tropy, które pojawiły się szczególnie w rozdziale pierwszym, a mianowicie pytanie o to, co pierwotne w muzyce w zarysowanym już kręgu wokalno-melancholijnym. Dlaczego cierpienie znajduje swój najwłaściwszy wyraz w śpiewie? Jak to wygląda w innych kulturach muzycznych i ich mitologiach? W jaki sposób płacz staje się muzyką i jak wyglądają jego kolejne transformacje? Na czym polega siła magiczna takiej muzyki? I wreszcie: jak to się wiąże z religijnym obrazem świata?

# Bibliografia

## Literatura przedmiotu

- Al Ghazali, *Recitation of the Quran* [w:] tegoż, *Ihya ulum-id-din. Revival of Religious Learnings* Vol. I, przeł. Fazl-Ul-Karim, Darul-Ishaat, Pakistan 1993.
- Al Ghazali, *Music and Ecstasy* [w:] tegoż, *Ihya ulum-id-din. Revival of Religious Learnings* Vol. II, przeł. Fazl-Ul-Karim, Darul-Ishaat, Pakistan 1993.
- Archer Neil, *Locating the Road Movie; No Place Like Home. Camping it Up in Drôle de Félix; Travel and the Transnational Road Movie in the Twenty-First Century* [w:] tegoż, *The French Road Movie. Space, Mobility, Identity*, Berghahn Books, New York 2013.
- Barthes Roland, *Ziarno głosu*, przeł. Jakub Momro, „Teksty drugie” 2015, nr 5.
- Becker Judith, *Deep Listeners. Music, Emotion and Trancing*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 2004.
- Blacking John, *Muzyka, kultura i doświadczenie*, przeł. Ewa Dahlig, „Muzyka” 1997, nr 2.
- Blacking John, *Towards an Anthropology of the Body* [w:] *The Anthropology of the Body*, red. John Blacking, Academic Press, London 1977.
- Blum-Reid Sylvie, *Gatlif's Manifesto. Cinema is Travel* [w:] *Open Roads, Closed Borders. The Contemporary French-language Road Movie*, red. Michale Gott, Thibaut Schilt, The University of Chicago Press, Chicago 2013.
- Blum-Reid Sylvie, *The Elusive Search for Nora Luca. Tony Gatlif's Adventures in Gypsy Land*, „Portal: Journal of Multidisciplinary International Studies” 2005, nr 2/2.
- Bruner Edward M., *Przeżycie i jego ekspresje* [w:] *Antropologia doświadczenia*, red. Edward M. Bruner, Victor Turner, przeł. Ewa Klekot, Agnieszka Szurek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- Chęćka-Gotkowicz Anna, *Słyszenie czyste. Doświadczenie muzyki w refleksji Pascala Quignarda*, „Konteksty” 2013, nr 4 (303).
- Chęćka-Gotkowicz Anna, *Ucho i umysł. Szkice o doświadczeniu muzyki*, Wydaw. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012.
- Chion Michel, *Audio-wizja. Dźwięk i obraz w filmie*, przeł. Konstanty Szydłowski, Wydaw. Nowe Horyzonty, Warszawa-Kraków 2012.

- Claus Madeleine, *Baile Flamenco* [w:] *Flamenco. Gypsy Dance and Music from Andalusia*, red. Claus Schreiner, przeł. Mollie Comerford Peters, Amadeus Press, Portland 1990.
- Dadak-Kozicka Katarzyna, *Wybrzmiewanie i ornamentacja – swoiste jakości muzyczno-wyrazowe słowiańskich śpiewów żniwnych i relikw kultury kontemplacyjnej* [w:] *Traditional Musical Cultures in Central-Eastern Europe. Ecclesiastical and Folk Transmission*, red. Piotr Dahlig, University of Warsaw – Institute of Musicology, Warsaw 2009.
- Danecki Janusz, *Granice świata muzułmańskiego* [w:] tegoż, *Kultura i sztuka islamu*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2003.
- Eggebrecht Hans Heinrich, *Pojęcie muzyki i tradycja europejska* [w:] Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, przeł. Dorota Lachowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992.
- Fraser Angus, *Dzieje Cyganów*, przeł. Ewa Klekot, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2001.
- Jung Carl Gustav, *Wspomnienia, sny, myśli*, spisane i podane do druku przez Anielę Jaffé, przeł. Robert Reszke, Leszek Kolankiewicz, Wydaw. Wrota, Warszawa 1999.
- Juszcak Wiesław, *Tragedia grecka jako dramat liturgiczny. «Bachantki» Eurypidesa w teatrze flamenco; Dlaczego?; Sztuka i cierpienie; «Występny ornament» czyli o napięciach między sztuką a kulturą* [w:] tegoż, *Wędrownica do źródeł*, Wydaw. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Khemissi Hamidi, Laremont Ricardo Rene, Eddine Taybi Taj, *Sufism, Salafism and State Policy towards Religion in Algeria. A Survey of Algerian Youth*, „The Journal of North African Studies” 2012, 1-12.
- Kolankiewicz Leszek, *Okruchy dla umarłych*, „Czas kultury” 2004, nr 2-3.
- Kolankiewicz Leszek, *Samba z bogami. Opowieść antropologiczna*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2016.
- Laing Ronald David, *Doświadczenie transcendentalne* [w:] tegoż, *Polityka doświadczenia*, przeł. Agnieszka Grzybek, Wydaw. KR, Warszawa 1996.
- Landowski Zbigniew, *Sufizm. Podstawowe informacje*, Wydaw. Trio, Warszawa 2010.
- Lévi-Strauss Claude, *Uwertura* [w:] tegoż, *Surowe i gotowane*, przeł. Maciej Falski, Wydaw. Aletheia, Warszawa 2010.
- Lorca Federico García, *Cante jondo* [w:] *Od pierwszych pieśni do słów ostatnich*, wybrała,

- przełożyła i opatrzyła posłowiem Zofia Szleyen, Wydaw. Literackie, Kraków 1987.
- Mazierska Ewa, Rascaroli Laura, *Introduction; Travelling to the Margins of Europe* [w:] tychże, *Crossing New Europe. Postmodern Travel and the European Road Movie*, Wallflower Press, London 2006.
  - Mróz Lech, *Geneza Cyganów i ich kultury*, Wydaw. Fundacji Historia pro Futuro, Warszawa 1992.
  - Nelson Kristina, *The Art of Reciting Qur'an*, The American University in Cairo Press, Cairo-New York 2001.
  - Piotrowska Anna G., *Topos muzyki cygańskiej w kulturze europejskiej od końca XVIII do początku XX wieku*, Wydaw. Musica Iagellonica, Kraków 2011.
  - Quignard Pascal, *Ostatnia lekcja muzyki Tch'eng Liena*, przeł. Anna Chęćka-Gotkiewicz, „Konteksty” 2013, nr 4 (303).
  - Quignard Pascal, *Wszystkie poranki świata*, przeł. Krystyna Szeżyńska-Maćkowiak, Wydaw. Prószyński i S-ka, Warszawa 1997.
  - Schechner Richard, *Wymiary performansu* [w:] *Antropologia doświadczenia*, red. Edward M. Bruner, Victor Turner, przeł. Ewa Klekot, Agnieszka Szurek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
  - Shannon Jonathan H., *Emotion, Performance, and Temporality in Arab Music. Reflections on «Tarab»*, „Cultural Anthropology” 2003, nr 18 (1).
  - Turner Victor, *Dewey, Dilthey i gra społeczna. Szkic z zakresu antropologii doświadczenia* [w:] *Antropologia doświadczenia*, red. Edward M. Bruner, Victor Turner, przeł. Ewa Klekot, Agnieszka Szurek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
  - Turner Victor, *Liminalność i communitas* [w:] tegoż, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. Ewa Dżurak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.
  - Tyrmand Leopold, *U brzegów jazzu*, Wydaw. MG, Kraków 2014.
  - Van Gennep Arnold, *Klasyfikacja obrzędów* [w:] tegoż, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. Beata Biały, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.
  - Wyżyński Adam, *Filmy drogi*, „Iluzjon” 1990, nr 3-4.



## Źródła internetowe

- Aguilar Andrea, *Tony Gatlif, entre la realidad y la ficción en su regreso a Argelia*, „El País” 2005: [http://elpais.com/diario/2005/06/17/cine/1118959209\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/06/17/cine/1118959209_850215.html).
- Camhi Leslie, *Courting Death with the Roma*, „The New York Times” 2001: <http://www.nytimes.com/2001/08/26/movies/film-courting-death-with-the-roma.html>.
- Gatlif Tony, wywiad o *Exils* (2004), „Cineman”: <https://www.cineman.ch/fr/interview/gatlif-tony/114/>.
- Gatlif Tony, wywiad o *Exils* (2004), materiały prasowe: <http://mongrelmedia.78beta.com/MongrelMedia/files/2d/2d96436a-0a1f-4122-9d3c-64bfee17005e.pdf>.
- Gatlif Tony, wywiad o *Gadjo dilo* (1997), materiały prasowe: <http://www.film.onet.pl/wiadomosci/wywiad-z-rezyserem/ws2gk>.
- Gatlif Tony, wywiad o *Transylwanii* (2006), materiały prasowe: <http://gutekfilm.pl/wp-content/uploads/sites/2/2015/04/TRANSYLWANIA-pressbook.pdf>.
- Gatlif Tony, wywiad o *Transylwanii* (2006), dla ABC rozmawia David Stratton: <http://www.abc.net.au/atthemovies/txt/s2213516.htm>.
- Gatlif Tony, wywiad o *Transylwanii* (2006), dla Filmweb rozmawia Paweł Marczewski: <http://www.filmweb.pl/article/Wampiryczna+muzyka%3A+wy-+wiad+z+re%C5%BCy-+serem+Tonym+Gatlifem-31729>.
- Katz Israel J., *Flamenco*, Grove Music Online (Oxford): [http://www.oxfordmusiconline.com.grove.han.buw.uw.edu.pl/subscriber/article/grove/music/09780?q=flamenco&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com.grove.han.buw.uw.edu.pl/subscriber/article/grove/music/09780?q=flamenco&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit).
- Konferencja prasowa na Festiwalu w Cannes 2004, na którym Tony Gatlif otrzymał Złotą Palmę jako najlepszy reżyser: [www.festival-cannes.fr/fr/theDailyArticle/42951.html](http://www.festival-cannes.fr/fr/theDailyArticle/42951.html).
- Lorca Federico García, *Juego y teoria del duende*: <http://biblioteca.org.ar/libros/1888.pdf>.
- Lorca Federico García, *Theory and Play of The Duende*, przeł. A. S. Kline: <http://www.poetryintranslation.com/PITBR/Spanish/LorcaDuende.htm>.
- Oficjalna strona Deep Listening Institute, organizacji zajmującej się rozpowszechnianiem praktyki *Deep Listening* (głębokie słuchanie) stworzonej przez Pauline Oliveros: <http://deeplistening.org/site/>.
- Ramsey Nancy, *Propelled by Flamenco*, „Los Angeles Times” 2001: <http://>

[articles.latimes.com/2001/sep/20/entertainment/ca-47595](http://articles.latimes.com/2001/sep/20/entertainment/ca-47595).

- Sandu-Dediu Valentina, Şirli Adriana, Moisil Costin, Radulescu Speranta, *Romania*, Grove Music Online (Oxford): [http://www.oxfordmusiconline.com.grove.han.buw.uw.edu.pl/subscriber/article/grove/music/23736?q=romania&search=quick&pos=1&\\_start=1#S2293782](http://www.oxfordmusiconline.com.grove.han.buw.uw.edu.pl/subscriber/article/grove/music/23736?q=romania&search=quick&pos=1&_start=1#S2293782).
- Wikipedia 1, *Aria*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Aria>.
- Wikipedia 2, *Kantylena*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Kantylena>.

## Filmografia

- *Exils*. Reżyseria: Tony Gatlif. Scenariusz: Tony Gatlif. Zdjęcia: Céline Bozon. Muzyka: Tony Gatlif, Delphine Mantoulet. Montaż: Monique Dartonne. Scenografia: Brigitte Brassart. Dźwięk: Dominique Gaborieau, Philippe Welsh. Obsada: Lubna Azabal (Naima), Romain Duris (Zano). Produkcja: Princes Films. Francja, Japonia 2004.
- *Gadjo dilo*. Reżyseria: Tony Gatlif. Scenariusz: Tony Gatlif. Zdjęcia: Eric Guichard. Muzyka: Tony Gatlif, Rona Hartner. Montaż: Monique Dartonne. Scenografia: Brigitte Brassart. Dźwięk: Dominique Gaborieau, Nicolas Naegelen. Obsada: Romain Duris (Stephane), Rona Hartner (Sabina), Izidor Serban (Izidor). Produkcja: Princes Films. Francja, Rumunia 1997.
- *Transylvania*. Reżyseria: Tony Gatlif. Scenariusz: Tony Gatlif. Zdjęcia: Céline Bozon. Muzyka: Tony Gatlif, Delphine Mantoulet. Montaż: Monique Dartonne. Scenografia: Brigitte Brassart. Dźwięk: Dominique Gaborieau, Philippe Welsh. Obsada: Asia Argento (Zingarina), Amira Casar (Marie), Birol Ünel (Tchangalo), Produkcja: Princes Films. Francja 2006.
- *Vengo*. Reżyseria: Tony Gatlif. Scenariusz: Tony Gatlif, David Trueba. Zdjęcia: Thierry Pouget. Muzyka: Tony Gatlif, Gritos De Guerra, La Caíta, La Paquera de Jerez, Remedios Silva Pisa, Sheikh Ahmad Al Tuni, Tomatito. Montaż: Pauline Dairou. Scenografia: Brigitte Brassart, Denis Mercier. Dźwięk: Dominique Gaborieau, Régis Leroux. Obsada: Antonio Canales (Caco), Orestes Villasán Rodríguez (Diego), Antonio Dechent (Alejandro), Bobote (Antonio), Juan Luis Corrientes (Tres). Produkcja: Princes Films. Francja, Hiszpania, Japonia, Niemcy 2000.