

## Pieśni judeohiszpańskie jako sfera autonomii kobiet sefardyjskich

---

Aleksandra Bilewicz

Na świecie rośnie zainteresowanie muzyką sefardyjską, zwłaszcza pieśniami w języku judeohiszpańskim, zwanym popularnie ladino. Powstaje wiele nagrań i aranżacji, nawiązujących zarówno do stylu muzyki dawnej czy ludowej, jak i do stylów bardziej współczesnych. Większość nagrań koncentruje się na znanych i urokliwych pieśniach miłosnych ale niewielu wykonawców i słuchaczy zastanawia się nad pochodzeniem tych utworów, nad ich rolą w życiu sefardyjskiej społeczności, ani nad tym, kto je wykonywał i dla kogo były przeznaczone. A przecież dość zastanawiające jest zestawienie judeohiszpańskich pieśni miłosnych, romantycznych, nieraz frywolnych, skoncentrowanych na uczuciach i pragnieniach kobiet, z patriarchalną i bardzo tradycyjną kulturą, w której się narodziły. Wśród Żydów sefardyjskich, zwłaszcza tych zamieszkałych w krajach arabskich, rola kobiet sprowadzała się do pełnienia obowiązków domowych, ewentualnie do działalności handlowej. Ich uczestnictwo w życiu religijnym było bardzo ograniczone: niepiśmienne, nie znały hebrajskiego, praktycznie nie bywały w synagodze. Wychodziły za mąż bardzo wcześnie, nie mając wpływu na wybór partnera. W dodatku odpowiednio zinterpretowane fragmenty Tory i Talmudu opisywały głos kobiecy jako nieczysty, teoretycznie zabraniano im więc śpiewać. Skąd więc w społeczeństwie zamykającym kobietom usta, w społeczeństwie, w którym miłość byłaby ostatnim argumentem za małżeństwem, pojawiło się tyle utworów o tematyce miłosnej, wykonywanej dla kobiet i przez kobiety? Na to pytanie postaram się odpowiedzieć, wprowadzając najpierw czytelnika w podstawowe wiadomości o muzyce sefardyjskiej i jej roli w społeczności kobiet, a następnie analizując teksty poszczególnych pieśni.

### **Pieśni sefardyjskie – pochodzenie, gatunki, funkcje**

W muzyce sefardyjskiej zauważyć można obecność wielu wpływów kulturowych – hiszpańskich, marokańskich, osmańskich, a także europejskich. Niestety niewiele wiemy o tym, jak brzmiała muzyka Sefardyczyków sprzed wygania z Hiszpanii w 1492 roku, ponieważ średniowieczni Żydzi (jak i zresztą muzułmanie) nie zapisywali melodii wykonywanych przez siebie pieśni<sup>1</sup>. Zatem to, co w pieśniach

---

<sup>1</sup> Judith Cohen: *Sephardic song*, w: "Midstream. A Monthly Jewish Review", July/August 2003, <http://www.wzo.org.il/en/resources/view.asp?id=1596>.

sefardyjskich średniowieczne i zarazem hiszpańskie, to pewna liczba przekazywanych ustnie tekstów, najczęściej słów tzw. *romansas*, gatunku pieśni zbliżonego do ballady, wywodzącego się z hiszpańskiej muzyki dworskiej. Melodyka powstała w większości pod wpływem kultur, wśród których Sefardyjczycy znaleźli się po wygnaniu z Hiszpanii, czyli w epoce „drugiej diaspory”.

Pieśni sefardyjskie były, generalnie rzecz ujmując, wykonywane w dwóch językach: hebrajskim i judeohiszpańskim (*ladino*)<sup>2</sup>. Te śpiewane po hebrajsku, w języku Tory, a więc świętym, miały charakter religijny i wykonywane były głównie w synagodze. Język judeohiszpański powstał na bazie średniowiecznego dialektu kastylijskiego z elementami hebrajskimi, a po wygnaniu stał się codziennym językiem Sefardyjczyków w diasporze. Na skutek kontaktów z językami miejscowymi wchłonął on wiele elementów tureckich, greckich południowosłowiańskich, później francuskich, włoskich, a nawet jidysz. Podzielił się także na wiele lokalnych odmian, czego przykładem może być dialekt marokański, zwany *haketia*. Jako język potoczny i świecki, nie mógł być używany w synagodze, zatem pieśni judeohiszpańskie, nawet, jeśli dotyczyły spraw religijnych, wykonywane były głównie w domu, w mniej poważnym i podniosłym kontekście, bardzo często przez kobiety, które umilały sobie w ten sposób prace domowe albo wspólne spotkania i ceremonie.

Ze względu na różnice stylu i melodyki, mapę występowania pieśni judeohiszpańskich można podzielić na dwa regiony: Maroka i terenów byłego Imperium Osmańskiego<sup>3</sup>. Drugi region różni od pierwszego przede wszystkim występowaniem zapożyczonego z muzyki arabskiej systemu tonalnego *maqam* (po arabsku „miejsce”)<sup>4</sup>, skomplikowanego zestawu skal zawierających ćwierćtony, a więc bardzo trudnego do przyswojenia komuś, kto nie wyrósł w arabskiej tradycji muzycznej. Jednak pomiędzy tymi dwoma obszarami istniały kontakty, także muzyczne, dlatego występują tam wspólne gatunki pieśni judeohiszpańskich, a nawet pewna liczba wspólnych tekstów.

Pieśni judeohiszpańskie można zatem podzielić na kilka podstawowych gatunków. Jednym z najbardziej charakterystycznych jest wspomniany wcześniej *romans* (*romansa*), gatunek wywodzący się z dworskiej muzyki hiszpańskiej. Klasyczna *romansa* (na terenach osmańskich zwana *romanza*), to rymowany utwór składający się z nieokreślonej liczby wersów skomponowanych z dwóch grup po

<sup>2</sup> Istnieją różne nazwy języka bazującego na średniowiecznym hiszpańskim (a raczej na języku, który później określano jako hiszpański) z elementami hebrajskimi, który Sefardyjczycy przenieśli ze sobą do krajów diaspory: *ladino*, *judeoespagnol*, *judezmo*, *espagnol* etc. Najpopularniejsza nazwa, *ladino*, jest w istocie nieporozumieniem. *Ladino* oznacza specjalny język liturgiczny polegający na dosłownym tłumaczeniu z hebrajskiego na judeohiszpański, (na zasadzie kalki językowej) w którym zapisywano teksty biblijne. Jednak nazywanie mówionego języka Żydów sefardyjskich mianem *ladino* tak się rozpowszechniło, że większość naukowców uznaje ten termin. Dla ścisłości, w tej pracy używam jednak terminu *judeohiszpański*. Żydzi sefardyjscy w diasporze posługiwali się także innymi językami, jak np. judeoarabski.

<sup>3</sup> Jak twierdzi etnomuzykolog i wykonawczyni pieśni sefardyjskich Judith Cohen, w tej drugiej kategorii występowało wiele „podstylów” muzycznych, jak np. styl grecki (patrz: idem, op. cit.).

<sup>4</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, London 1980, t. 11, s. 638.

osiem sylab każda<sup>5</sup>. Jeśli chodzi o tematykę, jest ona często zapożyczona bezpośrednio z pieśni hiszpańskich. Romanse to zazwyczaj opowieści dworskie o królach, królowych, często śpiewane w charakterze kołysanek. Część najstarszych romansów przechowanych przez Sefardyjczyków to pieśni wręcz bezpośrednio przejęte od chrześcijańskich sąsiadów jeszcze w Hiszpanii – opowiadające nierzadko historie z życia autentycznych władców, np. pieśń *El Testamento del Rey Felipe* czy *El Atentado contra Alfonso XII*<sup>6</sup>. Romanse hiszpańskie śpiewane w diasporze sefardyjskiej pochodzą nie tylko z czasów średniowiecznych. Po wygnaniu Żydzi marokańscy zachowali bliski kontakt z Hiszpanią. Społeczności lewantyńskie jeszcze w XVI i XVII wieku „zaopatrywały się” w nowy repertuar hiszpański poprzez wiernych judaizmowi konwertytów na chrześcijaństwo, którzy pozostali w kraju<sup>7</sup>. Tradycja muzycznych związków z Hiszpanią była tak silna, że niektóre hiszpańskie romanse przechowały się jedynie w tradycji sefardyjskiej, ulegając zapomnieniu w swojej ojczyźnie<sup>8</sup>. Powstawały także nowe teksty romansów, nawiązujące do tradycji pieśni dworskiej<sup>9</sup>, albo do epizodów z żydowskiej historii i tradycji. Istnieją także specjalne romanse śpiewane podczas ceremonii ślubnych i podczas żałoby (zwane wtedy *endechas*)<sup>10</sup>.

Drugi ważny gatunek pieśni sefardyjskich, również wywodzący się z tradycji hiszpańskiej to *coplas*. Są to zazwyczaj dość długie utwory składające się z kilku do nawet ponad 100 zwrotek posiadających różne rodzaje rymów. *Coplas* często pogrupowane są w tematyczne zbiory pieśni z własnym układem rymów, czego przykładem mogą być *Coplas de Purim*, zbiór pieśni na święto Purim, które upamiętnia zwycięstwo Żydów nad ich perskimi nieprzyjaciółmi<sup>11</sup>. W przeciwieństwie do romansów, przekazywanych najczęściej ustnie, głównie przez kobiety, *coplas* to poezja „męska”, pisana zazwyczaj przez ludzi wykształconych, na przykład rabinów, i krążąca w drukowanych broszurach, których najwięcej publikowano na terenach osmańskich – w Konstantynopolu, Smyrnie i na Bałkanach. Rozkwit gatunku *coplas* przypada na XVIII i XIX wiek, ale jeszcze na przełomie XIX i XX wieku pojawiają się wybitni twórcy *coplas* – tacy, jak Sadia Halewi, Józef Herera czy Jakub Jona z Salonik<sup>12</sup>. Były to pieśni pisane przede wszystkim w celach dydaktycznych, przeznaczone zwłaszcza dla tych, którzy nie znali hebrajskiego, aby poszerzyć ich wiedzę kulturową i religijną. Tematyka *coplas* jest bardzo różnorodna – są to często pieśni paraliturgiczne, śpiewane w domu podczas poszczególnych świąt – istnieje na przykład specjalny zbiór *coplas* na Chanukę, na wspomniane już święto Purim i na święto plonów Tubiszwat – tutaj bohaterami są upersonifikowane kwiaty i owoce, klójące się, o to, który jest najpiękniejszy. Pieśni religijne często przybierają postać opowieści hagiograficznych – czcąc pobożnych mężów uznawanych

<sup>5</sup> J. Cohen: *Clearing up ladino, Judeo-Spanish, Sephardic Music*, w: *HaLapid*, Winter 2001; przedruk tekstu na stronie: [http://www.cryptojews.com/clearing\\_up\\_ladino.htm](http://www.cryptojews.com/clearing_up_ladino.htm).

<sup>6</sup> Paloma Diaz-Mas: *Sephardim: The Jews of Spain*, Chicago 1992, s. 120.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 121.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 121.

<sup>9</sup> Np. dość znana pieśń *Sueño de la hija del rey de Francia* nie jest autentyczną pieśnią dworską, lecz powstała na Bałkanach.

<sup>10</sup> J. Cohen: *Clearing up ladino...*, op. cit.

<sup>11</sup> P. Diaz-Mas: op. cit., s. 107.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 111.

za żydowskich „świętych”. Własne *coplas* posiadała także sekta Sabbataja Cwi. Inny rodzaj to *coplas* moralizatorskie, opowiadające o przemijaniu i marności materialnych dóbr i ziemskiego życia. Szczególną odmianą utworów moralizatorskich są *coplas de felek* (tur. świat, teraźniejszość) - pieśni powstałe pod koniec XIX i na początku XX wieku, przeciwstawiające się nowoczesnemu stylowi życia i technicznym wynalazkom<sup>13</sup>. W tym czasie pojawiły się także tego typu utwory o zabarwieniu syjonistycznym, często jednocześnie religijnym.

*Canticas* to krótsze piosenki o różnorodnej budowie i dowolnej tematyce. Bardzo często są to utwory miłosne, jednak wiele z nich dotyczy poszczególnych etapów ludzkiego życia – każdemu z nich towarzyszą bowiem odpowiednie rytuały. Istnieją zatem pieśni wykonywane przed i po narodzinach dziecka, pieśni na obrzezanie, na uroczystość Bar-Micwy, bardzo liczne pieśni ślubne, żałobne i wiele innych.

Ponieważ pieśni judeohiszpańskie wykonywane były głównie przez kobiety, podczas pełnienia domowych obowiązków toteż tradycyjne instrumentarium im towarzyszące nie jest zbyt bogate. Wykonywano je nierzadko *a cappella*, albo z towarzyszeniem jedynie perkusji, za którą czasem służyły sprzęty kuchenne. Zresztą na przykład w Jemenie granie na jakichkolwiek instrumentach poza perkusją było zakazane. Instrumenty, których używano na innych obszarach, pochodziły z repertuaru miejscowych kultur – marokańska lub turecka lutnia (*oud*), greckie *bouzouki*, *kanun* lub *santur* (rodzaj bliskowschodniej cytry) oraz skrzypce. W XX wieku upowszechniła się także mandolina, gitara oraz fortepian<sup>14</sup>.

Aby dokładniej zbadać funkcje pieśni judeohiszpańskich, musimy zapoznać się bliżej z ich wykonawczyniami.

### Los kobiet sefardyjskich na Bliskim Wschodzie

Często słyszy się o wybitnych, wykształconych i aktywnych kobietach sefardyjskich, które nieraz miały wpływ na bieg historii. Najsłynniejszą z nich jest z pewnością Doña Gracia Nasi (ur. 1510), wywodząca się z rodziny bogatych bankierów, marranów portugalskich, która wyemigrowała w pierw do Antwerpii, następnie przemieszczała się po różnych miastach europejskich (w Ferrarze powróciła do otwartego praktykowania judaizmu), aby ostatecznie osiąść w Istambule wraz z bratem Józefem, późniejszym dyplomatą sułtana tureckiego. Doña Gracia pręźnie rozwijała handlowe powiązania rodziny, a jej klientami byli między innymi cesarz Karol V i król Francji Franciszek I<sup>15</sup>. Była także członkinią tajemnego porozumienia bogatych krypto-Żydów, którzy organizowali i finansowali ucieczkę

<sup>13</sup> Ibidem, s. 109.

<sup>14</sup> J. Cohen: *Sephardic song*, op. cit.

<sup>15</sup> Jane S. Gerber: *The Jews of Spain: A History of the Sephardic Experience*, Free Press, New York 1992, s. 166.

współwyznawców z ogarniętej Inkwizycją Portugalii. Wstawiała się także za marranami prześladowanymi poza Hiszpanią i Portugalią za powrót do judaizmu, czego przykładem była próba zorganizowania bojkotu portów włoskich po spaleniu kupców żydowskich w Ankonie. Gracia angażowała się także w działalność charytatywną, zakładając szkoły, wspierając finansowo studentów i drukarnie. To prawdopodobnie dzięki jej wsparciu dla wydawców książek, dedykowano jej tzw. Biblię Ferraryjską – przekład przeznaczony zarówno dla Żydów, jak i dla chrześcijan.

Kobiety sefardyjskie odgrywały szczególnie istotną rolę w renesansowych Włoszech<sup>16</sup>, angażując się w działalność polityczną, kulturalną czy edukacyjną. W tym kraju zdarzały się nawet szkoły religijne dla dziewcząt, co było na owe czasy niesłychane, nie tylko, rzecz jasna, w świecie żydowskim. Jedną z takich wyróżniających się Sefardyjek była Benvenida Abarbanel, nauczycielka księżniczki Toskanii, która podobnie jak Gracia angażowała się w interesy bankowe i próbowała wywrzeć polityczny nacisk na władców, wstawiając się za prześladowanymi rodakami. Angażowała się także w nowatorskie prądy religijne obecne wśród Żydów włoskich, wspierając ruch mesjanistyczny.

Wysoka pozycja społeczna, dostęp do wykształcenia oraz szerokie wpływy były jednak wśród kobiet sefardyjskich zupełnym wyjątkiem. Działaczki takie, jak Nasi czy Abarbanel, wywodziły się z bogatych rodzin, zazwyczaj konwertyckich, mających rozległe wpływy zarówno wśród gmin żydowskich, jak i wśród arystokracji, a nawet władców chrześcijańskich. Działały one przede wszystkim w krajach europejskich. Wśród Sefardyczyków osiadłych na Bliskim Wschodzie (a także w europejskiej części imperium tureckiego) sytuacja kobiet była radykalnie odmienna. Przypominała ona zresztą los ich mużułmańskich sąsiadek. Jak już wcześniej wspomniałam, kobiety żydowskie pozbawione były wykształcenia, a ich życie było całkowicie podporządkowane obowiązkom domowym i wychowywaniu dzieci. Nierówność płci była traktowana jako rzecz oczywista i nie podlegająca dyskusji, co objawiało się w wielu ceremoniach, powiedzeniach, symbolach, zwyczajach etc. Owe praktyki dyskryminacyjne zaczynały się już przed urodzeniem dziecka. Kobieta modliła się, żeby urodzić chłopca, m.in. powtarzając wybrane przez siebie imię dla potencjalnego syna. Gdy jednak na świat przychodziła dziewczynka, co w kulturze sefardyjskiej postrzegano jako swego rodzaju nieszczęście, uroczystości były dużo skromniejsze, niż w przypadku chłopca, a imię, które dziecko otrzymywało, nie było hebrajskie, ale judeohiszpańskie, bądź nadawano je w innym lokalnym dialekcie<sup>17</sup>. Krótki okres dzieciństwa dziewczynka sefardyjska spędzała już na ciężkiej pracy – opiece nad młodszymi dziećmi, pomocy w przygotowywaniu jedzenia, sprzątanii itd. W biedniejszych rodzinach już 10-letnie dziewczynki szły pracować jako służące. Jedyną edukację otrzymywały one w domu od matek, starszych sióstr i innych kobiet w rodzinie. Uczyły się utrzymywać kosztowny dom, tkąć, haftować, oraz takich praktycznych umiejętności jak liczenie czy

<sup>16</sup> Ibidem, s. 183.

<sup>17</sup> *The Jews of the Middle East and North Africa in Modern Times*, ed. by Reeva Spector Simon, Michael Menachem Laskier, and Sara Reguer, Columbia University Press, New York, 2003, s. 185.

mierzenie. Edukacja religijna kobiet ograniczała się do wyuczonych na pamięć modlitw szabatowych i praw kaszrutu, za to przekazywały one sobie z pokolenia na pokolenia ogromną ilość pieśni, historii, przysłów – oczywiście w „potocznym” języku, należącym do sfery profanum.

Sefardyjki były wydawane za mąż mniej więcej w 14 roku życia, czasem nawet wcześniej (w Jemenie zdarzały się nawet 5-letnie panny młode)<sup>18</sup>. Niezamężna piętnasto-, szesnastolatka była uważana za starą pannę<sup>19</sup>. Warunki małżeństwa uzgadniali między sobą ojcowie młodych, a po ślubie dziewczyna podlegała władzy swojej teściowej. Kiedy Sefardyjka zostawała wdową, nie mogła dziedziczyć majątku po swoim mężu. Miała prawo jedynie do pewnej sumy pieniędzy, która była obowiązkowym „wkładem” wnoszonym do małżeństwa z chwilą zawarcia ślubu. Od czasu ślubu o jej wartości decydowała przede wszystkim możliwość zajścia w ciążę i urodzenie zdrowego dziecka (najlepiej syna). Bezpłodność kobiety była dla niej wielkim wstydem i hańbą dla całej rodziny. Dlatego, gdy nie mogła urodzić dziecka, uciekała się do różnych magicznych rytuałów (wyganieanie z domu złych duchów), albo pielgrzymowała na grób „świętego” rabina. Rodzące kobiety bały się „złego oka” bezpłodnych kobiet, zazdroszczących innym powodzenia.

Niewielką ilość wolnego czasu kobiety żydowskie na Bliskim Wschodzie spędzały w publicznych łaźniach, tzw. *hammam*, oraz podczas wzajemnych odwiedzin – zwanych w Maroku *visitas*. Dużo czasu musiały zabierać także rozliczne ceremonie związane z cyklem życia (czuwanie przy rodzącej kobiecie, obrzezanie, Bar Micwa, narodziny pierwszego dziecka, ukazanie się pierwszego dziecięcego zęba, piąte urodziny syna - bardzo hucznie obchodzone, wieczory panieńskie, śluby trwające kilka tygodni, uroczystości żałobne etc.), i to nie tylko te odbywające się w domu rodzinnym, ale także w rodzinach sąsiadów. Każdej z tych uroczystości towarzyszyło wspólne śpiewanie specjalnych pieśni.

W miarę postępów modernizacji, wiążącej się z kolonizacją krajów arabskich, powoli zmieniał się także tradycyjny, zamknięty świat kobiet. Do wyjścia z domu wiele z nich skłaniała bieda – zaczynały więc pracować w fabrykach tytoniowych, zakładach tkackich. Z czasem pojawiły się szkoły dla kobiet – te z biednych rodzin uczyły się w nich najczęściej umiejętności związanych z zawodem. Dla zamożniejszych edukowanie córki stało się z czasem wyznacznikiem prestiżu – posyłano je nawet do misyjnych szkół protestanckich i katolickich. Zaś w Turcji po rewolucji Atatürka Żydzi – zarówno chłopcy, jak i dziewczęta – musieli uczęszczać do państwowych placówek edukacyjnych. Pod koniec XIX wieku pojawiły się na terenie kolonii francuskich szkoły Alliance Israélite Universelle – gdzie kładziono nacisk na naukę języka francuskiego oraz przedmiotów świeckich. Z czasem kobiety stawały się coraz bardziej aktywne, także politycznie – m. in. dzięki rozwojowi ruchu syjonistycznego. Nie wszystkie regiony zostały jednak objęte procesami modernizacji. W Jemenie sytuacja kobiet w zasadzie nie uległa zmianie aż do czasów jemeńskiej *aliji* do Izraela w 1949 roku. Jednak dość tradycyjne społeczności

<sup>18</sup> Ibidem, s. 189.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 190.

sefardyjskie przetrwały na emigracji – W Nowym Jorku, Buenos Aires, Montrealu. W środowiskach tych pozycja kobiety nie jest już prawdopodobnie aż tak niska, za to wciąż kultywują one wspólne śpiewanie i dawną, muzyczną tradycję, wywodzącą się z hierarchicznie uporządkowanego bliskowschodniego świata, ale zarazem w pewien sposób mu się przeciwstawiającą, o czym zaraz się przekonamy.

### Zakazany śpiew

Podstawę do przeświadczenia, że kobiecy śpiew jest nieczysty, a zatem powinien być zakazany, stanowi fragment z Talmudu (Berachot 24A), który głosi, że „głos kobiecy jest nieprzyzwoity”, zatem mężczyzna nie powinien słuchać śpiewu kobiecego, recytując błogosławieństwo lub jakąkolwiek modlitwę<sup>20</sup>. Zakaz ten rozszerzył i zradyzalizował Majmonides, myśliciel religijny i filozof urodzony notabene w Hiszpanii, który uznał, że mężczyzna nie powinien słuchać śpiewu płci przeciwnej niezależnie od sytuacji. A jednak kobiety śpiewały, i to nie tylko w swoim gronie, podczas gotowania, prania, sprzątania oraz podczas spotkań własnych grup muzycznych, *compañas*, zbierających się co tydzień w domu innej członkini,<sup>21</sup> ale również na ślubach i licznych uroczystościach, gdzie słuchali ich także mężczyźni. Zdarzało się, że występowały publicznie za pieniądze, i to nie tylko dla Żydów. Edwin Seroussi, etnomuzykolog zajmujący się rolą kobiet w podtrzymywaniu sefardyjskiej tradycji muzycznej, wyróżnił dwie grupy takich wykonawczyń: *cantaderas*, półprofesjonalne śpiewaczki akompaniujące sobie na tamburynach i tzw. *pandericos*, bębnach rozpiętych na ramie, oraz *tañaderas* - specjalne grupy działające w Turcji i na Bałkanach, specjalizujące się w instrumentach perkusyjnych. Jak zauważa Seroussi, zdecydowanie „żeńską” sferą muzyczną były także pieśni żałobne. Sugeruje on, że tego typu utwory były wykonywane przez kobiety w wielu kulturach, ponieważ polegały na wyładowywaniu silnych emocji, na co mężczyźni nie mogli sobie pozwolić, gdyż oznaczało to przyznanie się do swojej bezsilności. Jednak autor sugeruje, że paradoksalnie demonstrowanie emocji było wyrazem pewnej siły, niedostępnej mężczyznom<sup>22</sup>.

Edwin Seroussi zdecydowanie podkreśla, że przetrwanie tradycyjnych pieśni judeohiszpańskich było dziełem kobiet, a ich rola w tym procesie jest całkowicie pomijana lub umniejszana przez innych badaczy. Etnomuzykolog stawia tezę, że przetrwanie ludowych pieśni było możliwe jedynie dzięki stałej konfrontacji między społecznością kobiet a duchowym przywództwem wspólnot sefardyjskich (rabini wielokrotnie wypowiadali się przeciwko kobiecemu śpiewaniu, a szczególnie przeciw utworom w języku judeohiszpańskim) oraz aktywnemu oporowi ze strony kobiet, które tworzyły własne enklawy w czasie i przestrzeni, gdzie mogły wykonywać swoje pieśni<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Edwin Seroussi: *De-gendering Jewish music: the Survival of the Judeo-Spanish Folk-Song Revisited*, referat na konferencji *Music as representation of gender in Mediterranean cultures*, Wenecja, 1998. Cyt. za: [http://research.umbc.edu/eol/MA/index/number3/seroussi/ser\\_0.htm](http://research.umbc.edu/eol/MA/index/number3/seroussi/ser_0.htm) .

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem.

Choć można zgodzić się z autorem, że wykonywanie pewnych utworów przez kobiety było wyrazem opozycji wobec świata mężczyzn, a zwłaszcza rabinów, to wątpliwym jest jednak, aby opór ten był świadomą strategią. Kobiety śpiewały we własnym gronie nie za sprawą świadomego wyboru, ale dlatego, że były niejako skazane na swoje towarzystwo, ponieważ z punktu widzenia religijnego stosunkowo najlepszym rozwiązaniem było pozwolenie na odbywanie się tych wszystkich „nieczystości” w żeńskim gronie, z dala od mężczyzn. Poza tym wiele tekstów piosenek judeohiszpańskich potwierdza niski status kobiet, jak na przykład fragment tego utworu z gatunku *canticas*:

<i>Las que parian los ninos</i>	<i>Te, co chłopców powiły</i>
<i>Comian los Buenos vizios</i>	<i>Dobrze się wcześniej tuczyły</i>
<i>Las que parian las ninas</i>	<i>Te, co powiły dziewczynki</i>
<i>Comian flacas sardinas</i> <sup>24</sup> .	<i>Jadły chude sardynki.</i>

Fragment ten sugeruje, że również wśród kobiet wyżej cenione były dzieci płci męskiej. W dodatku kobiety, którym zdarzyło się wydać na świat dziewczynkę, w pewien sposób obarczało się za to winą – uznawano, że musiały się wcześniej niedobrze odżywiać. Inna interpretacja może być taka, że nie miały środków, żeby jeść właściwe rzeczy, z czego wypływa wniosek, że ludzie biedniejsi doczekują się żeńskiego, „gorszego” potomstwa.

Jednak pozostaje faktem, że wiele innych pieśni w sposób oczywisty wydaje się zaprzeczać podporządkowanej pozycji kobiety. Jak zauważa etnomuzykolożka Susana Weich-Schahak, bohaterkami wielu romansów były aktywne, asertywne żeńskie postacie, konsekwentnie dążące do realizacji swoich celów.<sup>25</sup> W wielu pieśniach pojawia się też miłość (często zakazana) oraz śmiały erotyzm. Poniżej dokonam analizy kilku typów takich pieśni, aby pokazać, w jakiej mierze ich śpiewanie stanowiło ucieczkę kobiet sefardyjskich od swojej ciężkiej codzienności, oraz pozwalało im stworzyć, chociaż prawdopodobnie w sposób nieświadomy, własny, alternatywny świat, w którym miały pewną dozę autonomii.

### Miłość i erotyzm

Już samo mówienie o miłości między mężczyzną a kobietą w społeczeństwie, w którym małżeństwo jest rodzajem transakcji, to swego rodzaju wyzwanie rzucone panującemu porządkowi.

<sup>24</sup> Cyt. za: P. Diaz-Mas: op. cit., s. 125.

<sup>25</sup> Ibidem.



A miłość jest chyba najczęściej poruszonym tematem zarówno w romansach, jak i *canticas*. Często są to opowieści o miłości zakazanej, ukrywanej przed rodzicami lub nawet współmałżonkami. Przykładem może być pieśń *Avrix mi galanica (Otwórz mi drzwi, dziewczyno)*. Młodzieniec puka do drzwi i prosi, aby dziewczyna go wpuściła, ale ona obawia się, że przyłapią ich rodzice lub brat, którzy jeszcze nie położyli się spać. Ukochany podpowiada jej różne sposoby, które pozwoliłyby ich uspić, na przykład:

<i>Mi padre esta meldando</i>	<i>Mój ojciec jeszcze czyta</i>
<i>Se sentira</i>	<i>Usłysz nas</i>
<i>Aruvale la ojica</i>	<i>Zabierz mu okulary</i>
<i>Se durmira</i> <sup>26</sup> .	<i>To wtedy zaśnie.</i>

Podobną treść ma pieśń *Una noche yo me armi (Jednej nocy uzbroilem się w odwagę)*, w której mowa o chłopaku, który postanawia zakraść się w nocy do swojej ukochanej. Jednak matka dziewczyny nie aprobuje ich związku:

<i>Tu me quieres yo te quero</i>	<i>Ja kocham ciebie, a ty mnie,</i>
<i>Tu madre no nos quiere</i> <sup>27</sup>	<i>Ale nie kocha nas twoja matka</i>

Z kolei romans *Una hija tiene el rey (Król miał córkę)* łączy wątek zakazanej miłości z zawołowanym motywem erotycznym. Król bardzo się obawiał o cnotę swojej córki, dlatego zamknął ją w wieży. Ale ona, pewnego dnia wychylając się z okna, ujrzała żniwiarza przy pracy, i zamiar ojca został zniweczony. Żniwiarz w ten sposób komentuje spotkanie z królewną:

<i>En su cuerpo l'asembres trio</i>	<i>W jej ciele zasieję pszenicę</i>
<i>En su seno la cevada</i> <sup>28</sup>	<i>A w jej piersi owies</i>

Odrębną grupę pieśni miłosnych stanowią lamentacje nad uczuciem nieszczęśliwym. Bardzo często jest to miłość z różnych powodów niemożliwa do zrealizowania: albo przeszkadza jej małżeństwo, albo dezaprobata rodziców, czy też dystans przestrzenny, jak w pełnym liryzmu utworze *Los bilblicos (Słowiki)*. Wiele z tych pieśni jest wyrazem rozpaczki porzuconej lub niekochanej kobiety, która często zostaje sama z dziećmi na utrzymaniu. W długiej balladzie *Porque llorax (Czemu płaczesz)*, mąż opuszcza zrozpaczoną żonę i dzieci, mówiąc jej na pożegnanie, że jeśli nie wróci za siedem lat, może ona wziąć

<sup>26</sup> Cyt za: *The Gerard Ederly Sephardic Song Book*, Sefarad Publishing 2003, s. 8. Tłumaczenie z przekładu angielskiego.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 38.

sobie innego. W *Durmite mi alma* (*Śpij, moja duszyczko*), matka usypia dziecko, żaląc się mu z powodu zdrady swojego męża:

<i>Durmite mi Alma</i>	<i>Śpij, moja duszyczko,</i>
<i>Durmite mi vida</i>	<i>Śpij, moje życie</i>
<i>Que tu padre viene</i>	<i>Twój tata wraca</i>
<i>De onde mueva amiga</i>	<i>Od swojej nowej przyjaciółki</i>
<i>Muevo amor</i>	<i>Nowej miłości</i>

Liczne pieśni o nieszczęśliwym uczuciu świadczą o tym, że Sefardyjki nie milczały na temat swoich problemów i krzywd, jakich doznawały ze strony mężczyzn. Chociaż pieśni te początkowo nie wydostawały się poza ich własne środowisko, były one środkiem, za pomocą którego kobiety wyrażały swój ból, niespełnienie, rozczarowanie. W XX wieku pojawiły się także tego typu pieśni judeohispańskie, których narratorami byli mężczyźni. W nich również pojawia się motyw porzucenia czy obojętności, tym razem ze strony kobiety. Ale, jak zauważa Edwin Seroussi, w tym czasie, kiedy dostępna stała się aparatura do nagrywania, a muzyka ludowa zaczęła powoli przekształcać się w rozrywkę masową, mężczyźni niejako „zagarnęli” repertuar pieśni w ladino – nie tylko zaczęli śpiewać utwory tradycyjnie wykonywane przez kobiety, ale także komponować swoje własne, odpowiadające schematowi tych tradycyjnych – i to właśnie oni dokonali pierwszych nagrań, to oni rozpropagowali repertuar, który przez stulecia przechowywały kobiety<sup>29</sup>. Stąd często błędnie pomija się rolę kobiet w tworzeniu i pielęgnowaniu judeohispańskiej tradycji muzycznej. Pojawienie się tematyki miłosnej w „męskim” śpiewaniu świadczy o pewnej liberalizacji obyczajów, jaka musiała się wtedy dokonać.

Tak wielka liczba pieśni miłosnych i erotycznych reprezentowanych początkowo prawie wyłącznie przez repertuar kobiecy, wskazuje na to, że w ugruntowanej przez tradycję i religię sytuacji społecznej kobiet istniały jednak pewne luki, z których biło przecucie, że życie może wyglądać inaczej. Zapewne zdarzały się czasem zakazane miłości tak często opisywane w pieśniach. A nawet, jeśli nie były one realne, istniały jako marzenie. Nic dziwnego, że tak rozwiązała tematyka, mogąca mieć potencjalnie negatywny wpływ na rodzinę, wzbudzała ostry sprzeciw sefardyjskich rabinów. Szczególnie surowo o kobiecych pieśniach miłosnych wypowiadał się rabin Eliahu de Vidas. Przykładowy fragment z responsów rabinicznych cytuje Edwin Seroussi: „pieśni śpiewane przez kobiety, z ich frywolną treścią i brudnym językiem, przyczyniają się do odłączenia duszy od ciała (...) takie piosenki niskich lotów często przyciągają ludzi o słabym charakterze, i wtedy gubią oni swoją duszę”<sup>30</sup>. Jeszcze bardziej radykalny w swoim potępieniu miłosnych pieśni kobiecych był rabin Eliyahu Ben Shelomo Abraham Hacohen: „A w umyśle kobiety nagle pojawia się światło i interpretuje ona te słowa o zakazanych miłościach, jakby odnosiły się one do niej samej, wyobraża sobie, że jest uczestniczką opisywanych w pieśni wydarzeń

<sup>29</sup> E. Seroussi: op. cit.

<sup>30</sup> Ibidem.

i przez to wpada w pułapkę niskich myśli, aż w końcu zaczyna ją kusić rozwiązyły wąż prostytucji<sup>31</sup>. Wypowiedź rabina wskazuje na jeszcze jedną funkcję miłosnych pieśni: kompensowały one niedostatki rzeczywistości, stawały się odrębnym światem, w których spełniały się najskrytsze marzenia. Wydaje mi się jednak, że rabin mylił się co do wpływu, jaki tego typu pieśni wywierały na postępowanie kobiet: sądzę, że pozwalały raczej uzewnętrznić się pewnym uczuciom bez konieczności wyjścia z roli dobrej matki i posłusznej żony.

#### b) Rozmowy matki i córki

Istotnym wątkiem w pieśniach judeohiszpańskich jest relacja i dialog między matką a córką. Prawie zawsze teksty tych utworów są zbudowane według pewnego określonego schematu. Córka zwierza się matce ze swoich uczuć, zazwyczaj nieszczęśliwych, a matka radzi jej jak ma postępować, czasem krytykuje wybory młodej dziewczyny, ale zazwyczaj okazuje zrozumienie dla jej sytuacji. Najbardziej reprezentatywną z tej grupy pieśni jest *cantica* pt. *Una matica de ruda* (*Gałązeczka ruty*), pochodząca z Turcji. Utwór jest oparty na zasadzie dialogu – jedna zwrotka zawiera kwestię matki, następna córki. Spór między nimi toczy się oczywiście o charakter męsko-damskich relacji. Dziewczyna oznajmia, że ma ukochanego, młodego i przystojnego młodzieńca, od którego dostała gałązkę ruty. Matka odpowiada:

<i>Hija mia mi querida</i>	<i>Córko moja kochana</i>
<i>No te eches a la perdicion</i>	<i>Nie idź na zatracenie</i>
<i>Mas vale un mal marido</i>	<i>Lepszy jest zły mąż</i>
<i>Que un mancevo de amor</i>	<i>Niż zakochany młodzieniec</i>

Na podstawie tego fragmentu możemy się zorientować, że matka rozumie miłość córki ale rozsądnie radzi jej nie odstępować od społecznie przyjętych norm: lepiej cierpieć niedole poddanej kobiety, niż skazać się na społeczny ostracyzm i potępienie. Ważne jest, że matka przyznaje, iż mężczyzna, który nie obdarza kobiety miłością, lecz poślubia ją, aby spełnić nakaz społeczny, nie może być dobrym mężem. W pieśni, inaczej niż w rzeczywistości, zdaje się jednak zwyciężać światopogląd córki, na co wskazuje ostatnia zwrotka:

<i>Mal marido la mi madre</i>	<i>Zły mąż, moja matko</i>
<i>El pelizco y la maldicion</i>	<i>To przekleństwo i nieszczęście</i>
<i>Mancevo de amor mi madre</i>	<i>Za to zakochany młodzieniec</i>
<i>La manzana y el buen limon</i> <sup>32</sup>	<i>Jest jak jabłko albo wspaniała cytryna</i>

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Cyt. za: [http://www.paulboizot.co.uk/lyrics/una\\_matica.htm](http://www.paulboizot.co.uk/lyrics/una_matica.htm) .

Inną pieśnią, w której toczy się rozmowa matki i córki, jest *Hija mia mi querida* (*Moja ukochana córko*). Dziewczyna, pragnąc uwolnić się od nieszczęśliwej miłości, ma zamiar rzucić się w morze, a zaniepokojona matka próbuje ją odwieść od tego zamiaru. Nie dowiadujemy się, jaki jest finał tej smutnej historii. Zupełnie inny ton ma piosenka *Ay madre buscaime con quien duermo* (*Matko, poszukaj mi kogoś, z kim mogłabym zasnąć*). Tekst jest swego rodzaju grą: córka, która boi się sama zasnąć, prosi matkę o radę; matka doradza jej różne miejsca, ale w końcu obie dochodzą do wniosku, jakby to nie było oczywiste, że młoda kobieta będzie spała u boku swojego świeżo poślubionego małżonka. Utwór ten łączy motyw relacji matki i córki z motywem erotycznym, sugerując, że temat ten był także poruszany między dorastającymi sefardyjskimi dziewczynami a ich matkami. Z kolei bohaterkami romansu pochodzącego z Bałkanów, *El sueño de la hija del rey de Francia* (*Sen córki króla Francji*), są królowa i jej córka, które rozmawiają przy warsztacie tkackim. Królowa w pewnym momencie zasypia podczas pracy i ma dziwny sen. Matka dokonuje interpretacji sennego widzenia i dostrzega w nim zapowiedź przyszłego małżeństwa córki z pięknym księciem. W pieśni tej zapewne kryje się marzenie o idealnym, wyśnionym małżonku, marzenie, które w wyobraźni prostych kobiet dostępne było jedynie damom z królewskiego rodu.

Na podstawie tej grupy pieśni możemy dojść do kilku wniosków: po pierwsze, kobiety sefardyjskie tworzyły swój własny, odrębny świat, którego swoiste wartości były przekazywane z pokolenia na pokolenie. Zauważalny jest brak pieśni, w których córka rozmawiałaby z ojcem. Relacje między matką i córką miały charakter bardzo intymny i ogniskowały się wokół spraw, o których nie rozmawia się z mężczyznami. Rolą matki była zazwyczaj obrona tradycyjnych wartości, ale w niejako w złagodzony sposób, dający pewną sferę autonomii. Autonomia ta wynika ze zrozumienia dla uczuć i rozterek młodej dziewczyny sefardyjskiej, jakie nie było by możliwe poza zamkniętym światem kobiet. Warto zwrócić uwagę na to, że rabini zakazywali także śpiewania frywolnych pieśni przez kobiety w obecności dzieci. Wspomniany już rabi Eliyahu Ben Shelomo Abraham Hacoheń pisał: „Kobietom jest zabronione wychowywać dzieci poprzez swoje nieprzyzwoite piosenki i ich lubieżne teksty, bo ta muzyka profanuje duszę i ciało”<sup>33</sup>. Tymczasem pieśni traktujące o tym, jak matka i córka rozmawiają ze sobą o miłości i erotyce, niejako na przekór pokazują, że nic nie jest w stanie przerwać nici porozumienia łączącej kolejne pokolenia sefardyjskich kobiet.

#### c) Zdolność do sprzeciwu

Można wyróżnić jeszcze inną grupę utworów w języku judeohiszpańskim śpiewanych przez kobiety, która w pewien sposób służy kontestowaniu ich podległej pozycji. Są to właśnie te pieśni, o których pisała Weich-Schahak: występują w nich silne, zdecydowane kobiety, potrafiące przeciwstawić się woli mężczyzn. Najlepszym przykładem jest chyba pieśń *La Roza Linda* (*Piękna róża*). Mężczyzna spotyka piękną dziewczynę i prosi ją:

<sup>33</sup> Cyt za: E. Seroussi: op. cit.

*Ay, Sarica, linda y hermozica*

*Traeme Agua*<sup>34</sup>

*Ach, mała Saro, śliczna i nadobna*

*Przynieś mi wody!*

Nie ulega wątpliwości, że mężczyzna próbuje wydać rozkaz dziewczynie, jednocześnie komentując jej urodę, co prawdopodobnie ma być w jego rozumieniu wstępem do miłosnej gry. Dziewczyna odmawia, uzasadniając to faktem, że jest bosa, i nogi zmarzną jej od rosy. Ale młodzieniec nalega dalej, obiecując jej prezent w postaci butów kupionych na targu. Sara jednak jest konsekwentna i zdecydowana, i w końcu ripostuje:

*No me preme a mi que me merges tu*

*Padre tengo mercader muy grande*

*El me mercara zapatos del capan*<sup>35</sup>.

*Nie potrzebuję twojego prezentu*

*Mój ojciec ma duży sklep*

*On mi kupi buciki na targu.*

Możemy się domyśleć, że napastliwy młodzieniec, onieśmielony pewnością siebie dziewczyny, w końcu rezygnuje.

Kolejny przykład to pieśń weselna *No la puso su madre* (*Matka zostawiła jej nie umalowaną twarz*), w której panna młoda podkreśla, że jej uroda nie jest na sprzedaż, ale odda ją tylko temu, którego pokochała:

*La onsa de la gracia*

*A como la vendere?*

*No la vendo por onsa*

*Ni por cuarteron*

*Se la doy a mi amado*

*De mi corazon*<sup>36</sup>

*Dziewczyno, za ile sprzedajesz*

*Uncję swojego wdzięku?*

*Nie sprzedaję urody na uncję*

*Ani za żadną cenę*

*Dam ją mojemu ukochanemu*

*Miłości mojego serca.*

Pieśń ta, choć wykonywana była niewątpliwie podczas uroczystości weselnych, zdaje się w pewien sposób przeciwstawiać formalnemu i kontraktowemu charakterowi małżeństwa zawieranego w żydowskich wspólnotach. Zdaje się mówić, że do wstąpienia w związek małżeński nie wystarczy jedynie spisanie *ketuby*, czyli dokumentu stwierdzającego formalnie fakt zawarcia ślubu i szczegółowo odnotowującego, jakie sumy pieniędzy czy przedmioty każda ze stron wnosi do małżeństwa i co się z owymi dobrami ma stać w wypadku rozwodu. Potrzebne jest także szczere uczucie, którego nie da się w żaden sposób wycenić. Niestety, jak już wiemy, rzeczywiste związki wyglądały najczęściej inaczej.

<sup>34</sup> *The Gerard Ederly Sephardic Song Book*, op. cit., s. 13.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 6.

### Zakończenie

Zaryzykuję zatem stwierdzenie, że kobiece pieśni sefardyjskie spełniały zasadniczo dwie z pozoru przeciwstawne sobie, a jednak uzupełniające się funkcje: kwestionowały pewne aspekty zastanego porządku społecznego, zarazem zapewniając jego ciągłość. Bohaterką sefardyjskiego *romansu* i *cantiki* jest kobieta silna, postępująca na własną rękę, pragnąca przede wszystkim autentycznego uczucia. W niektórych pieśniach pragnienia te znajdują spełnienie, w innych – pozostają niezaspokojone. Lecz sama ich artykulacja sprawia, że stają się łatwiejsze do zniesienia. Jednak wyrażanie tych pragnień nie podobało się rabinom, ponieważ ich potencjalna realizacja była sprzeczna z wyznaczoną przez tradycję rolą kobiety: jako podległej i posłusznej mężowi żony, która zobowiązana jest przede wszystkim do urodzenia jak największej liczby synów i pilnowania, aby gospodarstwo domowe nie odstępowało w niczym od żydowskiego prawa. Lecz chociaż pieśni judeohiszpańskie mogły wprowadzać dziewczęta w buntowniczy nastrój, generalnie spełniały funkcję swego rodzaju „wentylu bezpieczeństwa”. To prawdopodobnie dlatego ich zupełne wyeliminowanie z życia kobiet nigdy nie doszło do skutku. Zresztą w samych tekstach niektórych utworów można odnaleźć mechanizm trzymający w ryzach rozbuchane pragnienia: przykładem są omawiane powyżej dialogi między matką a córką, w których ta pierwsza w sposób łagodny studzi zapal tej drugiej.

Być może świat mężczyzn i kobiet sefardyjskich oraz ich muzyki nie pozostawał w stosunku do siebie w tak ostrej opozycji, jak zostało to zasugerowane w tym artykule. W końcu mali chłopcy wzrastali u boku swoich śpiewających matek, co nie mogło pozostać bez wpływu na ich sposób myślenia. Z pewnością wielu rabinów tolerowało śpiew kobiet, rozumiejąc, że wykorzenienie go byłoby niemożliwością. Sefardyjki nie wykonywały przecież swoich pieśni zupełnie potajemnie i w ukryciu. Zresztą, jak już wspomniałam, z czasem i mężczyźni przekonali się o uroku pieśni miłosnych wykonywanych w ich ojczystym, codziennym języku. Nie jest także do końca prawdą, że motywy erotyczne były zupełnie nieobecne w pieśniach i religijnej kulturze sefardyjskich mężczyzn. Jak wskazuje Gad Nassi w artykule *Meliselda: The Shabbatean Metamorphosis of a Medieval Romance*<sup>37</sup>, żeńska erotyka była elementem religijności Żydów z terenów osmańskich, funkcjonując jako metafora wyższej łączności z Bogiem. Ale z pewnością prawdą jest, że chociaż kobiety nie występowały otwarcie i świadomie przeciwko swojej pozycji, ich pieśni pozwalały im ograniczyć niedolę i niespełnienie związane zazwyczaj z jej zajmowaniem.

<sup>37</sup> Gad Nassi: *Meliselda: The Shabbatean Metamorphosis of a Medieval Romance*, w: *Los Muestrros. La voz de los sefaradim - La voix des sépharades*, 48/2002, s. 37-47.