

„Piękność wyszła z morza....”.

O sefardyjskich pieśniach weselnych

Aleksandra Bilewicz

Zaślubiny były niezwykle ważnym wydarzeniem w tradycyjnych społecznościach Żydów sefardyjskich, rozsianych po krajach basenu Morza Śródziemnego i Bliskiego Wschodu. Każdy akt małżeństwa spajał wspólnotę i dawał nadzieję na zachowanie kultury, zagrożonej po wygnaniu z Hiszpanii Sefardyjczyków, którzy skazani byli odtąd na odnajdywanie się na nowo w obcym otoczeniu. Tak jak w przypadku każdej ceremonii związanej z cyklem życia, rozbudowanemu świątu zaślubin towarzyszyło wykonywanie specjalnych pieśni. Pieśni te, śpiewane przede wszystkim przez kobiety, *a cappella* lub z towarzyszeniem instrumentów perkusyjnych, miały różnorodną budowę i tematykę, choć nieraz były do siebie bardzo podobne, zarówno jeśli chodzi o strukturę, jak i analogiczne zwroty i frazy. W swojej treści odwoływały się do poszczególnych etapów skomplikowanej ceremonii zaślubin, lub też odnosiły się do wyobrażeń dotyczących miłości, płodności i erotyzmu. Pojawiały się w nich także motywy biblijne, czasem wykorzystywano też teksty starohiszpańskich romansów (*romansas*)¹. Sefardyjskie pieśni weselne były nie tylko muzycznym ornamentem wzbogacającym wystawną ceremonię zaślubin – spełniały także ważną funkcję społeczną, instruując młodych, oraz wszystkich zgromadzonych, jaką rolę powinni oni pełnić we wspólnocie. Niniejsze krótkie omówienie kilku przykładów judeohiszpańskich pieśni towarzyszących zaślubinom polegać będzie na prześledzeniu podstawowych wątków pojawiających się w najbardziej charakterystycznych utworach, oraz analizie treści wybranych tekstów pieśni weselnych. Analizując teksty pieśni weselnych, chciałabym pokazać co mówią one o społecznej funkcji ceremonii zaślubin w sefardyjskich społecznościach Turcji i północnej Afryki.

1. Specyfika sefardyjskiej ceremonii zaślubin

Ślub Żydów sefardyjskich w diasporze różnił się w sposób istotny od ślubu aszkenazyjskiego. Oczywiście nie brakowało w nim wszystkich uniwersalnych dla tradycji żydowskiej elementów, takich, jak spisanie *ketuby* – aktu ślubu w języku aramejskim, zawierającego warunki małżeństwa, w tym gwarancję utrzymania żony przez męża², następnie odczytanie tegoż aktu, oraz ceremonia z udziałem rabina pod *chupą* (w tradycji sefardyjskiej jest to zazwyczaj po prostu rozpostarty tałes). Jednak tradycyjna sefardyjska ceremonia zaślubin zasadniczo różniła się

¹ Na temat gatunków pieśni sefardyjskich por. A. Bilewicz, *Pieśni judeohiszpańskie jako sfera autonomii kobiet sefardyjskich*, „Muzykalia VI /Judaica 1” (2008), pod red. Michała Bristigera, Antoniego Buchnera i Michała Klubińskiego, http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/bilewicz_muzykalia_6_judaica1.pdf, s. 1-4.

² Por. Alan Unterman, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, Warszawa, Książka i Wiedza 1998, s. 145-146.

od aszkenazyjskiej³. Przede wszystkim trwała niezwykle długo – od dwóch do trzech tygodni aż do dwóch-trzech miesięcy, wypełniona zaś była ogromną liczbą ludowych rytuałów, w których brała udział cała wspólnota⁴. Uderzająco długi czas trwania ślubu Żydów sefardyjskich z pewnością ma swoje źródło w ich kontaktach z okoliczną społecznością muzułmańską oraz z tzw. Żydami orientalnymi, zamieszkującymi Bliski Wschód na długo przed przybyciem uciekinierów z Hiszpanii.

Tradycyjnie Żydzi sefardyjscy pobierali się bardzo wcześnie – dziewczynki były wydawane za mąż w wieku od 5 do 14 lat, chłopcy – mniej więcej od 13 do 18⁵. Małżeństwa jeszcze na początku XX wieku były aranżowane przez rodziców, a państwo młodzi nie znali się aż do chwili swoich zaręczyn⁶. Czas zaręczyn trwał około roku, wtedy przyszli małżonkowie mogli się widywać jedynie w ważne święta, takie jak Pesach czy Sukkot⁷. Okres zaręczyn był wykorzystywany przez rodzinę panny młodej do przygotowania posagu, którego wartość była często przedmiotem wielu spotkań i burzliwych dyskusji między rodzinami⁸. Posagi bywały często bardzo kosztowne, przynajmniej w miastach, nierzadko zawierały w sobie urządzone mieszkanie czy np. sklep lub inny zakład pracy⁹. Posag był na tyle ważnym elementem małżeństwa, że przetrwał nawet w zurbanizowanych społecznościach sefardyjskich drugiej połowy XX wieku, wtedy, gdy małżeństwa nie były już aranżowane, i młodzi sami wybierali sobie partnerów, jak to miało miejsce w Stambule w latach 70-tych¹⁰.

Przygotowania do zaślubin rozpoczynały się kilka miesięcy przed tygodniem stanowiącym właściwy „trzon” ceremonii, w którym każdy dzień miał swoją osobną nazwę. W Marrakeszu na długo przed samym ślubem obchodzono ceremonię *fsala*, podczas której dokonywano uroczystego cięcia tkaniny na suknię ślubną dla panny młodej – materiał musiał być dostarczony przez rodzinę przyszłego pana młodego¹¹. Dwa tygodnie później rodzina panny młodej poświęcała cały dzień na uroczyste wykonywanie materaca (łącznie z zakupem i myciem wełny na niego przeznaczonej)¹². Czwartek przed ceremonią ślubną zwany był „dniem odliczania siedmiu dni”, ponieważ ślub zawierano zawsze w środę. W tym dniu matka pana młodego odwiedzała dom swojej przyszłej synowej, przynosząc różnorodne dary; od tej chwili obojgu młodym aż do zawarcia ślubu nie wolno było wychodzić z domu, chyba, że na specjalne ceremonie dla nich przeznaczone¹³.

Pierwsza sobota przed ślubem to tak zwana „Sobota Początku”, podczas której obie rodziny modlą się w synagodze, a po posiłku goście podziwiają i komentują posag, wystawiony w domu panny młodej, czasem oceniany też przez specjalnych opiniodawców, jak na przykład w Salonikach¹⁴. Wieczorem tego samego bawiono się w nieco karnawałowy sposób – pan młody przebierał się za sułtana i wybierał sobie członków „dworu” spośród swoich

³ Trzeba podkreślić, że bierzemy pod uwagę ceremonię zaślubin, która wykształciła się w diasporze, po wygnaniu Żydów z Hiszpanii w 1492 roku.

⁴ Issachar Ben Ami: *Beliefs and Customs*, w: *The Jews of North Africa and Middle East in Modern Times*, edited by Reeva Spector Simon, Michael Menachem Laskier, and Sara Reuger, Columbia University Press, New York 2003, s. 188.

⁵ Ibidem, s. 189.

⁶ Henry V. Besco, *The Bride Was Fourteen: Sephardic Weddings of Yesterday*, w: David Gross, *Jewish People's Almanac*, New York 2001, s. 467.

⁷ Ibidem.

⁸ Por. Mark Glazer, *The Dowry As Capital Accumulation Among The Sephardic Jews of Istanbul, Turkey*, *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 10 No.3 (Aug, 1979) s. 377.

⁹ Ibidem, s. 178.

¹⁰ Ibidem, s. 176.

¹¹ Ibidem.

¹² H. V. Besco, op. cit., s. 468.

¹³ I. Ben Ami, op. cit., s. 190-191.

¹⁴ H. V. Besco, op. cit., s. 469.

przyjaciół¹⁵. We wtorkowy wieczór we wszystkich śródziemnomorskich o bliskowschodnich wspólnotach sefardyjskich obchodzono tzw. Ceremonię Henny – na ciele panny młodej i pana młodego malowano misterne znaki za pomocą henny, co miało zapewnić im pomyślność (zwyczaj ten do dzisiaj szeroko rozpowszechniony jest w krajach islamskich). Czasami malowano henną także pozostałych gości¹⁶. Wcześniej tego samego dnia pan młody i panna młoda bawili się osobno w towarzystwie swoich przyjaciół. Przed świtem następowało jedno z najważniejszych przygotowań do ślubu – kąpiel w rytualnej łaźni. Panna młoda udawała się tam wraz ze swoimi przyjaciółkami, które przykrywały ją prześcieradłem, ponieważ uważano, że nikt nie może jej zobaczyć w drodze do mykwy. Wierzono, że w momencie zanurzania się w oczyszczającej kąpeli dziewczyna znajduje się w szczególnym niebezpieczeństwie z powodu obecności dzina – stąd zapalano w łaźni świeczki przeciw duchom i posługiwano się specjalnymi rytualnymi przedmiotami¹⁷. Panna młoda wracała do domu w asyście kobiet oraz przygrywającego zespołu muzycznego, w atmosferze zabawy, tańca i śpiewu. W Salonikach rabini zabraniali głośnej i hucznej zabawy przy tej okazji, próbując przywrócić atmosferę powagi¹⁸.

Właściwa ceremonia zaślubin odbywała się w środowe popołudnie. Rabin odmawiał błogosławieństwa nad młodą parą, potem miało miejsce odczytanie *ketuby* oraz zabicie kieliszka, charakterystyczne dla ślubów żydowskich na całym świecie. Następująca potem zabawa trwała przez wiele godzin. Po powrocie państwa młodych do domu zamykali się oni w pokoju w celu „skonsumowania małżeństwa”, a zebrani musieli być poinformowani o dziewictwie panny młodej¹⁹.

Świętowanie zaślubin odbywa się jeszcze przez tydzień, a czasem nawet do piątej soboty po ślubie²⁰, i także tutaj mamy do czynienia ze specyficznymi zwyczajami, takimi jak obchodzenie „Soboty pana młodego” czy tzw. „Dnia ryby” (*El dia del pescado*).

Jak pisze Issachar Ben Ami, „w tradycyjnej żydowskiej społeczności diaspory przetrwanie jednostki, rodziny i wspólnoty było sprawą najwyższej wagi. Małżeństwo nie tylko zapewniało kontynuację wspólnoty, ale także zacieśniało jej więzy, ponieważ każda nowa para stawała się symbolem jedności grupy i potwierdzeniem jej trwałości”²¹. I właśnie tę wagę małżeństwa jako umocnienia tożsamości i jedności grupy podkreśla większość pieśni weselnych, którymi obecnie się zajmę.

2. Ogólna charakterystyka sefardyjskich pieśni weselnych

Cantigas de boda, czyli pieśni weselne, należą do repertuaru ustnego, przekazywanego z pokolenia na pokolenie przede wszystkim przez kobiety (były one również w przeważającej mierze ich wykonawczyniami). Utwory wykonywane podczas różnych faz uroczystości zaślubin należały najczęściej do gatunku zwanego *cantica* lub *cancione*, choć zdarzały się także *romansas* czy *coplas*, które wykonywano na tę okazję. *Cancione* to dość krótki liryczny utwór składający się z kilku strof, często posiadający refren²². Strofy zwykle powiązane były ze sobą

¹⁵ I. Ben Ami, op. cit., s. 191.

¹⁶ Tamże, s. 192.

¹⁷ I. Ben Ami, op. cit., s. 193.

¹⁸ H. Basco, op. cit., s. 468.

¹⁹ I. Ben Ami, op. cit., s. 193.

²⁰ Tamże, s. 195.

²¹ Tamże, s. 188, cytat w tłumaczeniu autorki artykułu.

²² Por. Susana Weich-Shahak, *Dialogue in the Sephardic Cancionero*, „Jahrbuch für Volksliedforschung” 14 Jahrgang (1996), s. 56.

specyficznymi relacjami. Bardzo często mamy do czynienia z tzw. kumulatywnym sposobem budowania narracji – treść poszczególnych strof jest zasadniczo taka sama, zmienia się tylko jeden element (np. nazwa daru składanego pannie młodej). Pieśni z gatunku *canciones* są także zazwyczaj bardziej oddalone od tradycji hiszpańskiej niż ściśle z nią związane romanse, choć i tutaj hiszpańskie korzenie Sefardyjczyków odcisnęły swoje piętno²³. Melodyka pieśni weselnych jest różnorodna w zależności od regionu, w którym powstał dany utwór. Generalnie większość z nich pozostaje pod wpływem muzyki orientalnej, a we wschodnich regionach Morza Śródziemnego oparta jest na ćwierćtonowych skale tzw. *maqamat*.

Pieśni weselne bardzo często mają formę dialogu, prawie zawsze między dwiema kobietami (matką i córką, teściową i synową, dwiema teściowymi...)²⁴, ewentualnie może być to rozmowa między panną młodą a całą społecznością – najczęściej w formie pytań i odpowiedzi. Utwory te zazwyczaj utrzymane są w żywym tempie, ich nastrój jest radosny, nieraz żartobliwy.

Tematyka pieśni wiąże się zwykle z pewnym konkretnym elementem ceremonii zaślubin, jednak czasem jej związek ze świętem jest zaledwie metaforyczny. Na przykład *cancione* pt. *Ya salió de la mar la Galana* („Piękność wyszła z morza”), odnosi się do rytualnej kąpieli, jaką panna młoda odbyła w środowy poranek, i prawdopodobnie w tych okolicznościach wykonywano ową pieśń, chociaż zamiast dosłownego opisu kąpieli w rytualnej łaźni mamy tu poetycki obraz dziewczyny wylaniającej się z morskich fal. Bardziej dosłownie prezentuje temat marokańska pieśń *El baño de la novia* („Kąpiel panny młodej”). Pieśni związane ze ślubem jedynie metaforycznie to często bardzo stare utwory wywodzące się jeszcze z repertuaru hiszpańskiego. W tej grupie tekstów mamy do czynienia z mniej lub bardziej zawołowanymi wątkami płodności, erotyzmu, obfitości rodzącego się nowego życia, jak np. w balladzie *La bastarda y el segador* czy piosence *Avrix mi galanica*. To właśnie na te dalekie od dosłowności, metaforyczne pieśni chciałabym położyć nacisk w niniejszym artykule, a więc zanalizować ich społeczne znaczenie.

3. Motyw płodności i erotyzmu w sefardyjskich pieśniach weselnych

Nie ulega wątpliwości, że motyw płodności i symbolika seksualna pojawia się podczas ceremonii zaślubin w wielu kulturach. Wydaje się ona uniwersalna, jednak obecność tej tematyki w pieśniach sefardyjskich wymaga odrębnej analizy. Sefardyjskie pieśni weselne bowiem szczególnie mocno podkreślają ten wątek, chociażby w porównaniu do podobnych utworów aszkenazyjskich. Ogólnie rzecz biorąc, płodność była niezwykle ważną wartością w kulturze sefardyjskiej. Istniały rozliczne rytuały mające zapewnić potomstwo młodym kobietom – chociażby pielgrzymki na groby tzw. „świętych” rabinów, których macewy miały według podań moc uzdrawiającą. Rozliczne magiczne czynności wiązały się z obroną przed tzw. „złym okiem” (pojęcie to pojawiało się także w wielu innych kontekstach) - rodzajem uroku rzucanego np. na kobietę w ciąży przez zazdrosną bezpłodną koleżankę, czy przez ludzi odwiedzających matkę tuż po porożu²⁵.

Motyw erotyzmu i płodności pojawia się w muzyce sefardyjskiej w wyjątkowo licznych konfiguracjach, zarówno w weselnych *canticas*, jak też i w starszych utworach, głównie romansach, wykorzystywanych podczas ślubnych ceremonii. Ponadto nawiązania do seksualnej sfery życia pojawiają się nieraz w formie bardzo subtelnej

²³ Susana Weich-Shahak, op. cit., s. 54.

²⁴ Ibidem, s. 56.

²⁵ Por. Rosemary Lévy Zumwalt, *The 1996 Archer Taylor Memorial Lecture "Let it Go to the Garlic! Evil Eye and The Fertility of Women among the Sephardim"*, "Western Folklore", vol. 55 No. 4, s. 261-280.

i symbolicznej, z drugiej strony wiele pieśni zadziwia frywolnością i otwartością, kontrastującą z restrykcyjną obyczajowością seksualną Sefardyjczyków.

Do grupy pieśni nawiązujących do wątku płodności jest wspomniana już wyżej pochodząca z Salonik *cantica* pt. *Ya salió de la mar la galana* („Piękność wyszła z morza”). Metaforyczny tekst pieśni nawiązuje do rytualnej kąpieli panny młodej w poranek zaślubin, co wskazuje na takie okoliczności wykonania pieśni. Oto pierwsza zwrotka utworu:

<i>Muchachica está en el baño</i>	Młoda dziewczyna jest w kąpielu
<i>Vestida de colorado</i>	Ubrana w czerwień
<i>Échate a la mar y alcanza</i> ²⁶	Rzuć się do morza, ale wróć do brzegu

Kiedy panna młoda kończy już rytualną kąpiel i oczyszczona wychodzi do oczekującego ją pana młodego, w tekście pieśni pojawiają się wzmianki o drzewach, z pozoru nie mające nic wspólnego ze zdarzeniem będącym motywem przewodnim tekstu:

<i>Entre la mar y el río</i>	Pomiędzy morzem a rzeką
<i>Mos creció un árbol de bembriello</i>	Rosło drzewo pigwowe
<i>Ya salió de la mar</i>	Ona wyszła z morza

W dalszej części tekstu pojawiają się inne nazwy drzew występujących w klimacie śródziemnomorskim, w tym drzewo migdałowe. To właśnie drzewa symbolizują w tej pieśni płodność. Bez wątplenia uniwersalnym symbolem płodności jest tutaj także woda, która w naturalny sposób łączy się z symboliką drzew. Żydzi zamieszkujący tereny Bliskiego Wschodu posiadali specjalne rytuały z udziałem drzew, mające zapewnić kobietom potomstwo. Wierzenia dotyczące drzew szczególnie dawały o sobie znać w czasie święta Tu Bi Szwat - uważano, że w nocy przed dniem święta drzewa kopulują. Kobiety, które nie mogły mieć dzieci, piły rankiem wodę różaną, pozostawioną poprzedniego dnia w naczyniach zawieszonych na drzewach²⁷. Matki prowadziły swoje córki do sadów czy zagajników, aby te przytulały się do drzew, co miało im zapewnić liczne potomstwo. Znaczenie tego symbolu dla całej pieśni jest oczywiste: głównym celem zawarcia małżeństwa jest posiadanie licznych potomstwa.

Jednak być może nawet bardziej interesujące są te pieśni, które nie nawiązują bezpośrednio do samej ceremonii weselnej, często zapożyczone na użytek tej ceremonii z innego kontekstu, także nieżydowskiego. Przykładem może być wspomniana już wyżej wywodząca się ze wschodniej części basenu Morza Śródziemnego *cantica* pt. *Avrix mi galanica (Otwórz mi drzwi)*²⁸. Tekst pieśni jest dialogiem pomiędzy dziewczyną a młodzieńcem, który przyszedł nad ranem ją odwiedzić. Młody mężczyzna prosi ukochaną, aby otworzyła mu drzwi, ona jednak w każdej strofie znajduje inną wymówkę w postaci rzekomego zagrożenia płynącego z obecności członków rodziny, którzy jeszcze nie śpią (ojciec czyta, matka szyje, brat pisze). Na to młodzieniec podsuwa dziewczynie różne pomysły, jak można sobie poradzić z tym problemem (zgasić światło, zabrać pióro czy igłę), i w końcu ją przekonuje. Pieśń można odczytywać jako romantyczną opowieść o zakazanej miłości, ale także jako metaforę inicjacji seksualnej, i być może taka interpretacja dawała o sobie znać, kiedy utwór ten wykonywano podczas uroczystości weselnych.

²⁶ Cyt. za: *The Gerard Ederly Sephardic Songbook*, Sefarad Publishing, 2003, s. 3.

²⁷ I. Ben Ami, op. cit., s. 181.

²⁸ Por. S. Weich-Shahak, op. cit., s. 60

Istnieje także grupa pieśni, w których treść związana z płodnością i erotyzmem pojawia się w postaci metafor nawiązujących do rolnictwa. Ciekawym przykładem jest tutaj pieśń z towarzyszeniem specjalnego układu choreograficznego, która przetrwała w wielu wersjach (jedna z nich zaczyna się od słów *El buen viar*)²⁹. W niektórych wersjach pieśń w ogóle nie ma nic wspólnego z ceremonią zaślubin – opowiada dość szczegółowo o tym, jak we właściwy sposób siać, zbierać czy młócić zboże. W innych wersjach istnieje jednak jakiś związek, ponieważ to panna młoda (*la novia*) ma wykazać się stosowną wiedzą dotyczącą tego zagadnienia i zadawane są jej pytania³⁰. Pieśni towarzyszy wykonywanie specjalnych ruchów imitujących sianie zboża, a następnie żniwa.

Jest to o tyle zaskakujące, że Sefardyjczycy w diasporze nie zajmowali się rolnictwem. Etnomuzykolożka Susana Weich-Shahak przypuszcza, że obecność tej pieśni w repertuarze sefardyjskim może się wywodzić z czasów sprzed wygnania z Hiszpanii, gdzie niektórzy Żydzi uprawiali ziemię, ale bardziej prawdopodobne jest, że pieśń została zapożyczona z repertuaru hiszpańskiego, ponieważ bardzo podobną zarejestrowano na Wyspach Kanaryjskich oraz w mieście Santander na północy Hiszpanii³¹. Utwór ten wraz z odpowiednią choreografią rzeczywiście wykonywany był pierwotnie podczas żniw, tak więc użycie jej przez Sefardyjczyków stanowi twórczą transformację, nadającą dosłownemu tekstowi metaforyczną interpretację. Żniwa stały się symbolem płodności młodej pary, a wykonywanie pieśni rodzajem magicznego rytuału, mającego tę płodność zapewnić³².

Inną pieśnią nawiązującą do symboliki żniw, ale jednocześnie otwarcie poruszającą tematykę seksualną, jest romans *La Bastarda Y el Segador* („Nieślubna córka i żniwiarz”). Jest to kolejne zapożyczenie pieśni żniwnej z hiszpańskiej tradycji muzycznej³³. Jednak tutaj już w pierwotnym środowisku wątek żniw został połączony z seksualnością – długa ballada opowiada o królewskiej córce z nieprawego łoża, zamieszkałej w wieży. Dziewczyna odrzucała wszelkie propozycje małżeństwa od dostojnych książąt, aż pewnego dnia dostrzegła przez okno przystojnego żniwiarza podczas pracy i poprosiła, aby zaspokoił ją seksualnie:

Posłuchaj, dobry żniwiarzu

Czy chcesz zebrać moje żniwo?

Twoje żniwo, moja pani, nie przeze mnie powinno być zbierane

*Lecz przez hrabiów i książąt*³⁴

Jednak królewna nie ustępuje, żniwiarz się zgadza, a ona zdaje się być nienasycona. Istnieją różne zakończenia tej historii – według jednej wersji królewna sowiec wynagradza mężczyznę po wspólnie odbytej nocy, według innej – rolnik ginie na skutek wyczerpania lub z powodu choroby wenerycznej, ewentualnie za sprawą trucizny przygotowanej przez kobietę³⁵. Jego śmierć staje się tutaj karą za uległość wobec wdzięku występnej niewiasty³⁶. Co ciekawe, z badań Beatriz Gomez Acuña wynika, że pierwsze zakończenie pojawia się w wersji śpiewanej przez kobiety, drugiej – przez mężczyzn. Badania dotyczyły jednak hiszpańskich wykonawców pieśni. Na podstawie dostępnych mi źródeł nie udało

²⁹ Por. S. Weich-Shahak, *A dancesong in Sephardic Repertoire*, „Jahrbuch fuer Volksliedforschung”, 38 Jahrg. (1993), s. 110-127.

³⁰ Ibidem, s. 119.

³¹ Ibidem, s. 112 i 115.

³² Ibidem, s. 113.

³³ Por. Beatriz Gomez Acuña, *The feminine voice in the Romancero's Modern Oral Tradition: Gender Differences in the Recitation of the Ballad „La Bastarda y el Segador”*, „Folklore” 113 (2002), s. 183-196.

³⁴ Tłum. za: B. Gomez Acuña, jw.

³⁵ Ibidem, s. 190.

³⁶ Ibidem, s. 186-190.

mi się uzyskać informacji, czy ów podział obecny był także wśród Sefardyjczyków. Jest jednak bardzo prawdopodobne, że przynajmniej podczas uroczystości ślubnych obowiązywała pierwsza wersja - z optymistycznym zakończeniem, utrzymana w żartobliwym, frywolnym nastroju. Wskazywałby na to dodatkowo fakt, że w sefardyjskim repertuarze występuje także *cantica* pt. *Una hija tiene el rey*³⁷ („Król ma córkę”), która wydaje się w uproszczonej wersji opowiadać tę samą historię, z tą różnicą, że nie ma mowy o „nieprawym” pochodzeniu córki, a król zamyka dziewczynę w wieży, by chronić jej cnotę. W pieśni tej, tak jak w kobiecej wersji romansu *La Bastarda y el Segador*, nie ma mowy o karze dla mężczyzny uwiedzonego przez kobietę-bękartą.

Jeśli przyjmiemy, że w sefardyjskim rytuale weselnym pojawia się pieśń o żniwiarzu i królowie - w wersji, można powiedzieć, „nieocenzurowanej” - mamy tu do czynienia z otwartą manifestacją pozamałżeńskej seksualności, i to zainicjowanej przez kobietę. W tradycyjnym społeczeństwie sefardyjskim krajów Bliskiego Wschodu byłaby to kwestią tabu. Jednak ceremonia zaślubin, jak każdy rytuał przejścia, wydaje się pozwalać na przekraczanie pewnych granic, przynajmniej werbalnie. Zawarcie małżeństwa ma służyć płodzeniu potomstwa, a więc ceremonia ta siłą rzeczy staje się gloryfikacją seksualności w ogóle. Nawet więc treści zwyczajnie uważane za nieprzyzwoite czy rozwiązłe mogły zostać zaakceptowane. Śpiewanie tego typu pieśni miało w sobie również z pewnością coś z czynności magicznej: mówienie o zbożu, żniwach, akcie płciowym miało sprowadzić na parę młodą pomyślność w tej sferze życia.

4. „Nie sprzedaję urody na uncje” – problem posagu w sefardyjskich pieśniach weselnych

Tak jak było już wcześniej wspomniane, posag stanowił niezwykle istotny czynnik, jeśli chodzi o zawieranie ślubu w kulturze sefardyjskiej. Zawarcie małżeństwa bardzo często zależało od zgody obu rodzin co do wartości dóbr, które wносиła do małżeństwa panna młoda. Wysokość posagu ustalano nieraz w długich negocjacjach, a w Sobotę Początku cała lokalna społeczność mogła podziwiać i oceniać jego zawartość. Zagadnienie posagu znajduje swoje odbicie także w pieśniach weselnych. Co ciekawe, różne *canticas* odnoszą się do tego tematu nieraz w przeciwstawny sobie sposób. Ogólnie rzecz biorąc, w dostępnym mi zbiorze sefardyjskich pieśni weselnych występują dwie tendencje: pierwsza to żartobliwe nieco podkreślanie wagi posagu dla instytucji małżeństwa, druga – stanowcze negowanie jakiegokolwiek znaczenia kwestii finansowych dla zawieranego właśnie związku.

Pierwszą tendencję reprezentuje dowcipna *cancione* pt. *El Regateo de las Consuegras*, pochodząca z Sofii, wykonywana właśnie podczas prezentacji posagu w domu panny młodej. Pieśń ta stanowi dialog dwóch teściowych kłócących się o wysokość uposażenia panny młodej. W każdej strofie matka pana młodego zarzuca swojej kumie, że „za mało dała za swoją kochaną córkę”, na co druga strona sporu wymienia przeróżne kosztowności, jakimi została obdarowana panna młoda przez rodzinę.

Poco le das, la mi consuegra,

Poco le das a la vuestra hija

Vuestra hija, la querida!

Le daré sietè camisas

*Una que se troque cada'l día*³⁸.

Za mało dajesz, moja kumo,

Za mało dajesz za swoją córkę,

Swoją kochaną córkę!

Dałam jej siedem koszul,

Po jednej na każdy dzień tygodnia

³⁷ Por. *The Gerard Ebery Sephardic Songbook*, op. cit., s. 38.

³⁸ Cyt. za: Eliseo Parra, Jose Manuel Fraile, S. Weich Shahak, nagranie *Arboleras vol 1. Cancionas y coplas sefardies de tradicion oral*, Saga Records 1996.

W dalszych strofach pojawia się złoty naszyjnik i różne inne przedmioty, jednak matka pana młodego wciąż jest niezadowolona. Pieśń jest utrzymana w tonie radosnym i żartobliwym, w dowcipnej formie relacjonując społeczną praktykę klótni o wysokość posagu.

W zupełnie innym tonie utrzymana jest druga, liczniejsza grupa pieśni. Teksty te zaprzeczają znaczeniu wysokości posagu, na pierwszym miejscu stawiając miłość między przyszłymi małżonkami lub piękno panny młodej, która bardzo czasami pochodzi z ubogiej rodziny. I tak na przykład jest w *cantice* pt. *Ah, el novio no quere dinero* – „Pan młody nie pragnie pieniędzy”:

<i>Ah, el novio no quere dinero!</i> ³⁹	Ach, pan młody nie pragnie pieniędzy!
<i>Quere la novia de mazál bueno</i>	Pragnie szczęśliwej panny młodej (dosł. „o dobrym szczęściu”)
(...)	
<i>Ah, el novio no quere manillas!</i>	Ach, pan młody nie pragnie bransolet!
<i>Quere la novia cara de alegría</i>	Pragnie panny młodej o radosnej twarzy

Tekst nie pozostawia wątpliwości co do tego, że szczęście i autentyczna radość są ważniejsze od finansowego aspektu małżeństwa. Wyrażenie „radosna twarz” panny młodej przywodzi na myśl, że związek z mężczyzną powinien być też zawierany za jej aprobatą. Z drugiej strony wielokrotnie powtórzone zdanie „Ach, pan młody nie chce pieniędzy” sugeruje, że taka wola z jego strony byłaby w tej sytuacji czymś naturalnym, zwyczajowym.

Druga pieśń, *No la puso su madre* („Matka zostawiła jej nie umalowaną twarz”), wyraża podobną myśl, tylko włożona jest ona w usta panny młodej. Dziewczyna, zapytana, za ile sprzedaje „uncję swojego wdzięku”, odpowiada:

<i>No la vendo por onsa ni por cuarterón</i>	Nie sprzedaję urody na uncję ani za żadną cenę
<i>Se la doy a mi amado de mi corasón</i> ⁴⁰	Dam ją ukochanemu mojego serca.

Również tutaj mamy do czynienia z potępieniem transakcyjnego charakteru żydowskiego małżeństwa, oraz z pochwałą wolnej woli panny młodej, wybierającej tego, którego pokocha. Tradycyjna formuła zamążpójścia zostaje pejoratywnie ujęta jako „sprzedaż” wdzięku panny młodej. Wszystko to wydaje się być zaskakujące w świetle tego, co wiemy na temat aranżowanych małżeństw oraz młodego wieku nowożeńców w kulturze sefardyjskiej.

Do tego wątku nawiązuje też w pewnym sensie utwór z gatunku *coplas* pt. *Ester mi bien* („Moja droga Ester”), opierający się na motywach biblijnych, choć inaczej uzasadnia on negację znaczenia kwestii finansowych. W pieśni tej, wykonywanej podczas ślubu, sugeruje się, że w małżeństwie najważniejsza jest pobożność i skromność, a młodej parze niepotrzebne są dobra materialne⁴¹.

Jak więc wytłumaczyć rozbieżność między wartościami wyrażanymi w pieśniach a społeczną praktyką? Wszak wspomniane już wcześniej badania Marka Glazera w Stambule dowodzą, że instytucja posagu funkcjonowała jeszcze, i to w dużym mieście, w drugiej połowie XX wieku. Można podejrzewać, że deprecjonowanie roli posagu na rzecz wartości takich jak romantyczna miłość wiąże się z wpływem kultury zachodniej na społeczności sefardyjskie w diasporze. Istotnie, XIX-wieczna fala kolonizacji krajów arabskich, przede wszystkim przez Francję, powodowała

³⁹ Cyt. za: *The Gerard Edery Sephardic Songbook*, op. cit., s. 18.

⁴⁰ Cyt. za: *The Gerard Edery Sephardic Songbook*, op. cit., s. 6.

⁴¹ Pieśń ta wykonywana jest przez Judith Cohen na płycie *Empezar quiero contar: Canciones sefardies*, wyd. Pneuma 2000.

także zmianę mentalności. Żydzi chłonęli francuską kulturę i literaturę, uczęszczali do świeckich szkół⁴². To wszystko mogło się odbić w treści pieśni weselnych, tak jak stopniowo odbijało się w relacjach społecznych i obyczajowości. Pieśni potępiające transakcyjny charakter ślubu mogły stanowić swego rodzaju opozycję wobec wciąż istniejącej i mającej duże znaczenie instytucji posagu.

Jednak czy na pewno możemy z całą pewnością powiązać miłosne i „antytransakcyjne” motywy zawarte w pieśniach weselnych z modernizacją i okcydentalizacją sefardyjskich społeczności? Trudno powiedzieć, zwłaszcza, że dokładny wiek poszczególnych pieśni jest trudny do ustalenia. Poza tym wątki miłosne były obecne w pieśniach sefardyjskich od dawna, dzięki tradycji śpiewania romansów przyniesionych z ojczystej Hiszpanii. Czyżby więc w samym rdzeniu sefardyjskiej kultury istniał pewien konflikt wartości? Odpowiedź na to pytanie wymagałaby z pewnością głębszego badania związku między treścią pieśni a działaniem, niemniej jednak, biorąc pod uwagę chociażby powyżej podane przykłady, nie możemy zaprzeczyć, że taki związek istnieje.

5. Utrwalanie pozycji kobiety

Panna młoda – *la novia* – jest bezsprzecznie główną bohaterką sefardyjskich pieśni weselnych. Pan młody – *le novio* – rzadko odgrywa w nich większą rolę, jest najczęściej wspominany tylko jako towarzysz swojej przyszłej żony (jednym z wyjątków jest przytoczona powyżej pieśń *Ah, el novio no quere dinero*). Osoba panny młodej lub „pięknej dziewczyny”, „piękności”, najczęściej pojawia się już w samym tytule – *La tardanza de la novia* („Zwlekanie panny młodej”), *Ya salio de la mar la galana*, *Avrix mi galanica*, *La bañaba de la novia* czy *Dize la muestra novia* („Powiada nasza panna młoda”) – przykłady można by mnożyć. Panna młoda – bohaterka niezliczonych weselnych *cancioneros* to zazwyczaj istota niezwyklej urody, wspaniale ubrana i radosna, którą wszyscy podziwiają. Przyszła żona kąpie się, jest ubierana, śni sny, które są jej tłumaczone przez matkę. Jednak centralne miejsce, jakie pozostawiono dla panny młodej w narracji snutej przez ślubne pieśni nie czyni z niej istoty aktywnej i decydującej o swoim losie. Jest ona raczej przedmiotem działań matki, teściowej, przyszłego męża, wreszcie całej zbiorowości, która zadaje jej pytania, poucza, jak ma się zachowywać i do czego dążyć w swoim życiu. Owszem, w tradycji sefardyjskiej (o czym pisałam w innym artykule⁴³) zdarzały się pieśni, zwłaszcza romanse, których kobiece bohaterki były silne, samodzielne i zdecydowane. Lecz do tej grupy nie należą raczej pieśni weselne, chyba że takie, które opowiadają o miłosnych i erotycznych historiach, ale nie mają bezpośredniego, lecz jedynie metaforyczny związek z sytuacją ślubu (jak np. *La Bastarda y el Segador*). Panna młoda znajduje się w centrum zainteresowania autorów pieśni, ponieważ ślub jest najważniejszym (i jedynym ważnym, poza urodzeniem syna) wydarzeniem w jej życiu. Dzięki ceremonii zaślubin młoda Sefardyjka może się stać matką, a zatem przedłużyć wspólnotę. I na tym kończy się jej społeczna rola.

Nie wszystkie pieśni zachwycają się piękną i bierną panną młodą, jak analizowane wcześniej *Ya salio de la mar la galana* czy *Ah, el novio no quere dinero*. Niektóre z nich w bardzo otwarty sposób pokazują sytuację kobiety wychodzącej za mąż, całkowicie podporządkowanej rodzinie. Tak jest w pieśni *La madre de esta novia dize que la perdonis* („Matce tej panny młodej jest bardzo przykro”). Tutaj wspomniana matka usprawiedliwia skromność wydanego przez siebie przyjęcia właśnie tym, że jest ono wydawane na cześć córki, a nie syna czy wnuka:

⁴² Por. Jane Gerber, *The Jews of Spain: A History of The Sephardic Experience*, The Free Press, New York 1992, s. 213-252.

⁴³ A. Bilewicz, *Pieśni judeohispańskie jako sfera autonomii kobiet sefardyjskich*, op. cit.

*La madre de esta novia dize que la perdonis⁴⁴
cuando case a su hijo mejor lo comeris*

*Buenas comidas Buenas compañas
Comidas buenas compañas buenas*

*La madre de esta novia dize que la perdonis
poniendo tefellines mejor lo comeris*

Matce panny młodej jest bardzo przykro
Kiedy jej syn się będzie żenił
Będziemy jedli lepiej

Częstujcie się, mili przyjaciele!

Matce panny młodej jest bardzo przykro
Kiedy będziemy świętować obrzezanie,
Będziemy jedli lepiej.

W tekście widać wyraźnie, że ważne wydarzenie w życiu kobiety nie jest warte tyle, ile podobne wydarzenie w życiu mężczyzny. Ślub syna czy obrzezanie małego chłopca zasługują na huczniejsze przyjęcie, większą uwagę i większe wydatki. Badania etnograficzne wśród bliskowschodnich Sefardyjczyków potwierdzają, że wszelkie uroczystości związane z córką były o wiele skromniejsze, niż te na cześć syna⁴⁵.

Kiedy bohaterką pieśni weselnej jest panna młoda, nie zawsze opiewane jest tylko jej piękno czy inne rozliczne zalety. Czasem wprost mówi się o tym, jaka powinna być jej rola w domu męża. Tak jest w pieśni *La Suegra Incansable* (jedna z jej wersji pochodzi z wyspy Rodos)⁴⁶. Teściowa poucza w niej świeżo upieczoną pannę młodą, że jej rolą jest obsługa męża oraz wykonywanie wszelkich prac domowych. Kiedy synowa mówi, że jest już zmęczona i chce iść spać, teściowa odpowiada, moralizując, że na jej miejscu zostałaby na nogach, by obsługiwać swojego małżonka.

Co ciekawe, bohaterkami pieśni weselnych, mających bardzo często strukturę dialogu, oprócz panny młodej są prawie zawsze kobiety – zazwyczaj matka i teściowa. Ojcowie, bracia, czy inne postaci płci męskiej w zasadzie nie występują jako aktywne strony dialogu odbywającego się w pieśniach. I to właśnie starsze kobiety uczą młode dziewczyny, jak być podporządkowaną i posłuszną żoną, to one przyczyniają się do społecznej reprodukcji pozycji swojej płci. Matka powtarza, że ślub córki ma być skromniejszy od ślubu syna, teściowa zagania pannę młodą do roboty, natomiast matka w pieśni *El sueño a orillas del río* tłumaczy sen, który przyśnił się córce, wyjaśniając jej, że tak naprawdę śniła o rychłym zamążpójściu⁴⁷. Według badań przeprowadzonych przez Yael Zerubavel i Diane Esses pośród Sefardyjek z Syrii mieszkających na Brooklynie, to właśnie kobiety przekazywały normy związane z tradycyjnym płciowym podziałem ról, mimo, że prywatnie często je kontestowały. Sara, jedna z kobiet, z którymi Zerubavel i Esses przeprowadzały wywiady, w dzieciństwie marzyła o pójściu do szkoły (edukacja wśród Żydów z Aleppo była zarezerwowana tylko dla chłopców), lecz swoim córkom nakazuje żyć zgodnie z tradycyjną rolą kobiety, w której nie ma miejsca na edukację⁴⁸. Weselne pieśni sefardyjskie bardzo dobrze wpisują się w ten schemat – kobiety są w nich przekąźniczkami tradycji, w której zawiera się również podporządkowana pozycja płci żeńskiej.

⁴⁴ Cyt. za: <http://zemerl.com/cgi-bin/show.pl?title=La+madre+de+esta+novia>.

⁴⁵ I. Ben-Ami, op. cit., s. 185.

⁴⁶ Por. S. Weich-Shahak, *Dialogue in the Sephardic Cancionero*, op. cit., s. 59

⁴⁷ Tamże, s. 66.

⁴⁸ Yael Zerubavel, Diane Esses, *Reconstructions of the Past: Syrian Jewish Women and The Maintenance of Tradition*, "The Journal of American Folklore", Vol. 100, No 398, s. 530-531.

Chociaż wiele pieśni weselnych zbudowanych jest na zasadzie dialogu dwóch kobiet, czasem w rozmowie z panną młodą bierze także udział anonimowy rozmówca, niczym chór, który wyraża głos całej społeczności. Zazwyczaj pieśni takie polegają na zadawaniu pytań młodej dziewczynie, związanych z ceremonią zaślubin. Przykładem może być wspomniana już wcześniej pieśń *La tardanza de la novia*:

- <i>Ande tadrates un día?</i>	Dlaczego zwlekałaś cały dzień?
- <i>Por convidar a las tías.</i>	- Aby zaprosić ciotki.
<i>Que goce el novio y la novia!</i>	Niech się raduje pan i panna młoda!
- <i>Ande tadrates una semana?</i>	- Dlaczego zwlekałaś tydzień?
- <i>Por convidar a las hermanas</i>	- Aby zaprosić braci.
<i>Que goce el novio y la novia</i>^{49!}	Niech żyje pan i panna młoda!

Panna młoda próbuje w jakiś sposób opóźnić ceremonię, ale jest ona nieunikniona. Społeczność, która czuwa nad przyszlą żoną i pilnuje każdego jej kroku, jest stale obecna. Tego typu pieśni weselne przypominają dobitnie o tym, że ślub jest ceremonią publiczną, w której rodzina, przyjaciele i sąsiedzi są nie tylko widzami, ale aktywnie biorą w nim udział, determinując jego przebieg i nadając mu znaczenie. Ceremonia zaślubin służy społeczności i to przede wszystkim dla niej, a nie dla młodej pary, jest przeprowadzana.

6. Podsumowanie

Pieśni sefardyjskie Żydów z bliskowschodniej diaspory mają różne pochodzenie, budowę, są także różnorodne treściowo. Sefardyjski repertuar weselny jest szczególnie bogaty. Podczas swoich badań nie miałam możliwości dotarcia do wszystkich pieśni – analizie została poddana jedynie niewielka część tego ogromnego zbioru. Z pewnością pieśni weselne kryją w sobie dużo więcej wątków i spełniają więcej społecznych funkcji, niż to było możliwe do pokazania w niniejszym artykule. Niemniej jednak opisane tu motywy wydają się charakterystyczne dla tej grupy tekstów- odnoszą się do ważnych aspektów sefardyjskiego ślubu i wielokrotnie się powtarzają. Płodność i erotyzm – pierwszy wspomniany przeze mnie motyw „ślubny” – nie jest oczywiście czymś szczególnie wyróżniającym kulturę sefardyjską spośród innych. Jednak to, co zwraca uwagę w części pieśni tego typu, to niezwykła śmiałość obyczajowa, kontrastująca z bardzo restrykcyjnym podejściem do seksualności, wyrażającym się w niezwykle wczesnym zamążpójściu czy absolutnym nakazie dziewictwa przed wstąpieniem w związek małżeński. Bardziej charakterystyczny wydaje się być motyw posagu, również często powtarzający się w weselnych pieśniach. Podczas gdy jedne pieśni podkreślają jego wagę, inne wydają się bagatelizować wpływ kwestii finansowych na decyzję dotyczącą małżeństwa, niektóre wręcz otwarcie mu zaprzeczają. Przy tej okazji otwiera się szerokie pole badań kontaktów między tradycyjną kulturą Żydów hiszpańskich a ekspansywną kulturą zachodnich kolonizatorów. Sefardyjczycy ulegli dość silnej akulturacji. W czasach, gdy Francja okupowała kraje arabskie, uważani byli wręcz za sojuszników europejskich

⁴⁹ Cyt. za: S. Weich-Shahak, *Dialogue in the Sephardic Cancionero*, op. cit., s. 61.

władców⁵⁰. Z drugiej strony motywy romantycznej miłości poza granicą społecznych konwencji istniały już w kulturze sefardyjskiej dużo wcześniej – głównie za sprawą przekazywanych ustnie tekstów romansów zaczerpniętych z repertuaru hiszpańskiego.

Dzięki temu, że sefardyjskie pieśni weselne bardzo często odnoszą się do osoby panny młodej, mogą powiedzieć dużo o pozycji kobiety w społeczności Żydów hiszpańskich. Ślub jest momentem, kiedy sefardyjska dziewczyna osiąga dojrzałość i stanowi prostą drogę do tego, co uznawane jest w kulturze sefardyjskiej za pełnię jej egzystencji. Bohaterki pieśni weselnych – inne kobiety z najbliższego otoczenia panny młodej – służą jej radą, instruują, jak ma postępować jako żona, przekazują tradycję. Oczywiście, pieśni weselne nie zawierają całej prawdy o życiu i światopoglądzie sefardyjskich kobiet. W innym artykule pisałam o tym, w jaki sposób kobiety w śpiewanych przez siebie pieśniach kreują własny, autonomiczny świat, w dużej mierze niezależny od świata mężczyzn, a czasem aktywnie im się przeciwstawiający⁵¹. Takie motywy są także obecne w pieśniach weselnych.

Tradycyjny ślub sefardyjski był bardzo długą i skomplikowaną ceremonią, pełną ukrytych znaczeń. Dlatego też towarzyszące mu pieśni są stanowią niezwykle ciekawe źródło wiedzy o tej specyficznej społeczności i jej kulturze.

⁵⁰ Por. J. Gerber, op. cit., s. 240.

⁵¹ Por. A. Bilewicz, op. cit.