

Anna G. Piotrowska
Uniwersytet Jagielloński

Od *Carmen* po cygańskie disco polo: mit cygański w kulturze muzycznej Europy nowożytnej

Słowa kluczowe: *mit cygański, Cygan, Carmen*

Keywords: *Gypsy myth, Gypsy, Carmen*

Bez względu na źródła i przyczyny powstania pewnego stereotypu Cygana można śmiało postawić tezę, że do jego utrwalenia, a szczególnie upowszechnienia i spopularyzowania przyczyniła się europejska twórczość muzyczna, głównie ta pochodząca z wieku XIX i początku XX. W artykule tym chciałabym jednak wykazać, że także i współczesna muzyka, przede wszystkim popularna, odwołuje się do tych samych skonwencjonalizowanych obrazów i skojarzeń, nader chętnie je przywołując i powielając. Proponuję spojrzeć na tematykę cygańską w kulturze muzycznej w szerokiej perspektywie uwzględniającej zarówno stereotyp postaci Cygana, umowną wizję świata cygańskiego, w tym muzykowania, jak i swoisty mit cygański. Artykuł ten – chociażby ze względu na swój rozmiar – stanowi zaledwie pewną propozycję ujęcia problematyki przenikania pierwiastka cygańskiego do profesjonalnych utworów muzycznych, zarówno ich tkanki muzycznej, jak i towarzyszących im tekstów i tytułów.

Pierwsza część artykułu, o charakterze historycznym, jest krótkim zarysem przybliżającym najważniejsze utwory muzyczne, które – moim zdaniem – w dużej mierze zaważyły na skostnieniu pewnej romantyzującej wizji życia Cyganów. Druga część, bardziej analityczna, stanowi próbę identyfikacji tych cech przypisywanych muzyce w wykonaniu Romów, czy nawet samym Romom, których pojawienie się w kompozycjach profesjonalnych predestynuje je do miana „cygańskich”. Trzecia część artykułu poświęcona jest natomiast muzyce popularnej drugiej połowy XX i początku XXI w. Na tym muzycznym przykładzie chciałabym bowiem wykazać, w jaki sposób wykreowany w XIX w. „ckliwo-sentymentalny, przypisujący Cyganom

cechy romantycznych wędrowców, żyjących muzyką i umiłowaniem natury”¹ stereotyp wciąż jest eksploatowany w popkulturze.

Część I

Szczególną rolę w propagowaniu wyobrażenia świata cygańskiego w Europie odegrały teatralne prezentacje oper, operetek i baletów. W warstwie libretta niektóre z nich odwoływały się bowiem do swoistego mitu cygańskiego², będącego nosicielem ideologii romantycznej. Ów mit cygański rozumiem w ujęciu gadamerowskim, nie jako coś

odszywanego, co zazwyczaj łączone jest z tym słowem, ani też nie religijne pojęcie przeciwstawione pojęciu prawdziwego Boga chrześcijaństwa [...]. Mit znaczy tu tylko: to, co się opowiada, i to opowiada tak, że przemawia ono do nas tak bardzo, że niepodobna poddawać tego w wątpliwość. Mit to coś, co można opowiadać tak, że nikt nie postawi sobie nawet pytania o jego prawdziwość. Jest on prawdą łączącą wszystkich, prawdą w której się wszyscy rozumieją³.

Tak rozumiany mit cygański odwołuje się – jak twierdzi Mircea Eliade – nie tyle do inteligencji, co raczej „do wyobraźni człowieka”, doświadczeń, emocji. Co więcej, inkorporacja mitu do np. muzycznego dzieła scenicznego sprawia, że i owo dzieło wpisuje się w tradycję, którą mit ten reprezentuje⁴. I chociaż krystalizacja romantycznego mitu cygańskiego nastąpiła w wieku XIX, to już znacznie wcześniej kompozytorzy chętnie wplatali do swoich dzieł scenicznych wątki cygańskie. I tak np. Cyganie zostali uwiecznieni w 1621 r. w angielskim utworze (tzw. masque) pod tytułem *The Metamorphosed Gypsies* muzyką Nicholasa Laniera (1588-1666) i tekstem Bena Jonsona (1572-1637). Najprawdopodobniej cygańskie postaci (oprócz Hiszpanów czy Turków) pojawiły się też w barokowej maskaradzie znamienitego francuskiego kompozytora – Jeana-Baptisty Lully’ego (1632-1687) *Le Carneval mascarade mise en musique* z 1675 r. Włoch Rinaldo di Capua (1705-1780) był autorem dwuaktowego intermedia zatytułowanego *La zingara* z 1753 r. Pod koniec XVIII w. tematyka cygańska była szczególnie popularna wśród niemieckojęzycznych kompozytorów (np. Christian Gottlob Neefe, Johann Christoph Kaffka, Anton Franz Josef Eberl, Friedrich Adolf Pitterlin). Na początku XIX w., w latach 20. niezwykle lubiany włoski kompozytor oper Gaetano Donizetti (1797-1848) skomponował – na zamówienie sławnego impresaria Domenica Barbaji – operę *La zingara* (libretto: Andrea Tottola). Premiera dzieła odbyła się 12 maja

¹ A. Bartosz, *Gazetowy wizerunek Roma*, [w:] *Romowie 2007. Od edukacji młodego pokolenia do obrazu w polskich mediach*, red. B. Weigl, M. Formanowicz, Warszawa 2008, s. 98.

² M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 2: *Od Gautamy Buddy do początków chrześcijaństwa*, Warszawa 1994, s. 8.

³ H.G. Gadamer, *Koniec sztuki?*, [w:] *Dziedzictwo Europy*, red. H.G. Gadamer, Warszawa 1992, s. 43-44.

⁴ Por. B. Moliński, *Historia. Osobowość. Sztuka. Refleksje nad antropologią kultury*, Warszawa 1966, s. 242.

1822 r. w Teatro Nuovo w Neapolu i była wielkim wydarzeniem. Ale o prawdziwej „cyganomanii” w kręgach operowych można mówić w latach 40. XIX w. Wówczas to opera *The Bohemian Girl* (libretto: Alfred Bunn) z 1843 r. irlandzkiego kompozytora Michaela Williama Balfe’a (1808-1870) – oparta na powiastce Miguela Cervantesa (1547-1616) zatytułowanej *La gitaniilla* (1613) – przebojem wdarła się na operowe deski całej Europy. Jej sukces był tak duży, że nawet libretto szybko przetłumaczono na różne języki: francuski, niemiecki, włoski, rosyjski i szwedzki.

Niewątpliwie pod wpływem literatury pięknej opisującej losy Cyganów w romansowo-przygodowej aurze coraz częściej czyniono z nich samych bohaterów muzycznych dzieł scenicznych. Powodzeniem cieszył się np., także czerpiący motyw z *La gitaniilla*, romantyczny balet *La Gipsy* (libretto: Jules Henri Vernoy de Saint-Georges) z 1839 r. z muzyką m.in. François Benoista (1794-1878). Te same literackie wzorce zaważyły na powstaniu opery *Preziosa* Carla Marii Webera z 1821 r. Opowiadanie Cervantesa stało się również kanwą librett innych dzieł scenicznych, zwłaszcza hiszpańskich twórców popularnych w tym kraju form muzyczno-scenicznych, tzw. zarzuel. Niebawem sukces powieści z 1831 r. *Katedra Marii Panny w Paryżu*⁵ Victora Marii Hugo (1802-1885) spowodował lawinowy wręcz przyrost oper i baletów przedstawiających losy pięknej i nieszczęsnej Cyganki o imieniu Esmeralda⁶. Temat ten pociągał na równi kompozytorów francuskich, włoskich, niemieckich, polskich, jak i rosyjskich. W Rosji kanwą muzycznych dzieł scenicznych opowiadających o Cyganach stał się dodatkowo poemat *Cyganie* z 1824 r. autorstwa Aleksandra Puszkina (1799-1837). Na jego podstawie powstała m.in. opera Sergiusza Rachmaninowa (1873-1943) *Aleko* z 1892 r.

W latach 70. XIX w. zbiorową wyobraźnię szerokich kręgów melomanów zawładnął obraz Cyganki wykreowany w operze *Carmen* Georges’a Bizeta (1838-1875), bodaj do dzisiaj najpopularniejszego dzieła poruszającego tematykę cygańską. Operę wystawiono po raz pierwszy 3 marca 1875 r. na scenie Opéra-Comique w Paryżu. Libretto według noweli Prospera Mériméego (1803-1870) napisali Ludovic Halévy i Henri Meilhac (ten ostatni odpowiedzialny był za dialogi między Cyganami, których pierwowzorów próżno szukać u Mériméego⁷). Chociaż w Paryżu początkowo opera została przyjęta raczej chłodno, jednak zaprezentowana jesienią jeszcze tego samego roku w Wiedniu w zmienionej wersji stała się wkrótce jednym z najsłynniejszych utworów

⁵ Por. V. Hugo, *Katedra Marii Panny w Paryżu*, Kraków 2010. W polskiej tradycji tytuł powieści tłumaczono także jako *Dzwonnik z Notre Dame*, zob. np. V. Hugo, *Dzwonnik z Notre Dame*, Warszawa 1948. Funkcjonowanie alternatywnego tytułu w okresie PRL można łączyć z chęcią uniknięcia religijnych skojarzeń, a obecnie kojarzyć go można z popularną z kreskówki disnejowskiej z 1996 r. znanej jako *Dzwonnik z Notre Dame*. Takie bowiem tłumaczenie tytułu powieści Hugo rozpowszechniło się w krajach anglojęzycznych (*The Hunchback of Notre Dame*).

⁶ Do końca wieku XIX powstało kilkadziesiąt dzieł wykorzystujących tę inspirację. Por. A. Laster, *Victor Hugo*, [w:] *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, J.-M. Fauquet, Paris 2003, s. 600.

⁷ S. Mc Clary, *Georges Bizet. Carmen*, Cambridge–New York 1992, s. 18-19.

operowych na całym świecie. Do przejrzystości nowego przedstawienia przyczynił się Ernest Guiraud, który już po śmierci Bizeta zastąpił partie mówione recytatywami, a także zasugerował wstawki baletowe w IV akcie. Wiedeński sukces *Carmen* można łączyć dodatkowo z przychylnością tamtejszej publiczności, przyzwyczajonej do wielorakich propozycji scenicznych, a szczególnie zafascynowanej paryskimi operetkami i operami komicznymi. Dodatkowym argumentem przemawiającym na korzyść recepcji *Carmen* w Wiedniu było to, że zarówno Austriakom, jak i Węgrom dobrze znani byli nie tylko sami Cyganie zamieszkujący te tereny, ale i ich zespoły muzyczne, tzw. Zigeunerkapellen. Dobrze przyjęte w Wiedniu dzieło Bizeta, pielęgnujące mit cygański, przyczyniło się do utrwalenia dziwnie nastawionej fascynacji tematem cygańskim, a także do jego skodyfikowania w ramach stereotypu. I właśnie ten wysoce skonwencjonalizowany obraz Cyganów i ich muzykalność z upodobaniem promowali od końca XIX w. kompozytorzy europejscy na gruncie operetki wiedeńskiej. Rozśpiewane i roztańczone grupy kolorowo ubranych Cyganów pojawiły się m.in. w operetce Johanna Straussa II (1825-1899) *Baron cygański* z 1885 r. czy Franza Lehára (1870-1948) *Zigeunerliebe* z 1910 r. – by wspomnieć te najbardziej popularne. Cyganie stali się pierwszoplanowymi bohaterami operetki Imre Kálmána (1882-1953) *Der Zigeunerprimas* z 1912 r. Wynikiem powielania konwencjonalnego prezentowania postaci cygańskich było kultywowanie „operetkowego” typu stereotypu Cygana, który funkcjonuje i we współczesnym świecie⁸. W operetkach lansowano bowiem stereotypowy obraz Cygana: beztroskiego, wolnego, żyjącego w zgodzie z naturą, ale równocześnie dzikiego, porywczego, złego. Postaci cygańskie charakteryzowano jako rozdarte ekstremalnymi odczuciami, co prowadziło do zestawiania skrajnych środków wyrazowych, także muzycznych. To właśnie owe sprzeczności, jakoby nieustannie targające duszą cygańską, legły – jak sądzę – także u podstaw uogólnienia, dotyczącego sposobu rozumienia muzyki profesjonalnej łączonej ze światem cygańskim.

Część II

Michael Beckerman w artykule z 2001 r. *Music: Pushing Gypsiness, Roma or Otherwise* ujął cygańskość, jak najszerzej pojętą, w postaci prostego równania: I (improvizacyjność) + V (wirtuozostwo) = E (ekspresyjność, emocjonalność)⁹. Jego bowiem zdaniem, całą kulturę cygańską charakteryzuje czynnik (można dodać skrajnie wręcz zmiennej) emocjonalności. Cechy przypisywane całemu światu cygańskiemu, takie jak z jednej strony nostalgia i rzewność, a z drugiej strony porywczość i dionizyjska radość życia znalazły bezpośrednie odbicie w kompozycjach odwołujących się do

⁸ A. Bartosz, *Gazetowy wizerunek...*, s. 98.

⁹ Por. M. Beckerman, *Music: Pushing Gypsiness, Roma or Otherwise*, „New York Times”, 1 April 2001, s. 32.

mitu cygańskiego. Jonathan Bellman uważał, że owe „emocjonalne ekstrema” stanowiły oś etosu dzieł łączonych z węgiersko-cygańskim milieu¹⁰. Owa wspomniana oscylacja pomiędzy skrajnościami, pewna niestałość i zmienność, eksponowana w romantycznej wizji Cyganów, zdecydowały o kreowaniu utworów określanych jako „cygańskie” na zasadzie szeregowania odmiennych pod względem wyrazowym fragmentów. W XIX w. kompozycje tytułowane jako „cygańskie” charakteryzowały się więc budową montażową, wprowadzającą nowe jakości emocjonalne niezwykle często, co 32, 16, a nawet 8 taktów¹¹. Preferowano układy eksponujące element kontrastowy tempa, tonacji oraz stylistyki.

Wśród kompozycji wykorzystujących ten typ kształtowania continuum przebiegu, a kojarzonych powszechnie z mitem cygańskim, wymienić można utwory fortepianowe z XIX w. Są to *Rapsodie węgierskie* Franza Liszta powstające w latach 1846-1853 oraz równie słynne *Tańce węgierskie* Johannes Brahmsa z lat 1852-1869¹². Na poziomie makroformy utwory te charakteryzuje schemat czardasza, w którym podstawowym czynnikiem formotwórczym pozostaje kontrast. Niewątpliwie więc już sam plan formalny czardasza mógł inspirować kompozytorów, którzy poczuli łączyć wrażenie cygańskiej spontaniczności i skrajności emocji z budową eksponującą gwałtowne, nieprzygotowane, zderzenie fragmentów o odmiennych charakterach. I tak *Rapsodie węgierskie* rozpoczynają się powolnym wstępem niewolnym od „cygańskiej melancholii”¹³, a kończą szybkim, wirowym wręcz tempem. Układ czardasza zachowują również *Tańce węgierskie* Brahmsa. Notabene popularność czardasza znacznie wykroczyła poza krąg środkowoeuropejski pod koniec XIX w., a zwłaszcza na początku XX stulecia. Ten węgierski taniec chętnie wykonywany przez kapele cygańskie stał się inspiracją dla wielu kompozytorów piszących stylizowane miniatury instrumentalne tytułowane jako „czardasz”. To właśnie czardasz, jak żaden inny taniec, ze względu na swoją kontrastową budowę został skojarzony z żywiołowym, rozbuchanym i jednocześnie melancholijnym temperamentem cygańskim. Do najbardziej rozpowszechnionych czardaszy należy utwór (na skrzypce z fortepianem) z 1904 r. włoskiego kompozytora Vittorio Monti (1868-1922). Dla dziewiętnastowiecznych, jak i dzisiejszych melomanów kompozycje odwołujące się do czardasza (w swojej budowie, tytule) nawiązywały bezpośrednio do romantycznego wyobrażenia Cygana, sugerując typ zmiennej emocjonalności zawieszanej pomiędzy melancholijną zadumą a żywiołowym tańcem.

¹⁰ J. Bellman, *The Style Hongrois in the Music of Western Europe*, Boston 1993, s. 162 („emotional extremes generally associated with it”).

¹¹ A.G. Piotrowska, *Romantyczna wizja postaci Cygana w twórczości muzycznej XIX i pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2012, s. 233.

¹² Często kompozytorzy, tytułując swoje utwory jako węgierskie, mniemali, że odwołują się do cygańskiego mitu kojarzonego symbiotycznie z kulturą węgierską. Więcej na ten temat por. A.G. Piotrowska, *Topos muzyki cygańskiej w kulturze europejskiej. Od końca XVIII do początku XX wieku*, Kraków 2011, s. 377-385.

¹³ J. Bellman, *Music: Pushing Gypsiness...*, s. 184, 196-199.

Część III

Popularność wątków cygańskich w dwudziestowiecznej muzyce popularnej wynikała zapewne z samej atrakcyjności tematyki wpisującej się w ideologię romantyczną. Także owo sygnalizowane już wcześniej przeze mnie łączenie, na przestrzeni jednego utworu, skrajnych emocji, zarówno w warstwie tekstowej, jak i muzycznej, stwarzało autorom tekstu czy muzyki, jak i wykonawcom, unikatową szansę wyeksponowania szerokiego wachlarza środków wyrazu. Popularne piosenki wykorzystujące motywy cygańskie powstawały więc w całej Europie, np. we Włoszech (*Zinagare* Armando Romeo na głos z fortepianem z 1955 r. czy biorąca udział w festiwalu w San Remo w 1969 r. *Zinagra* spółki autorskiej E. Riccardi i L. Albertelle), w Grecji (*Zingara* z muzyką Manosa Hadjidakisa i słowami A.L. Sakellariosa z 1960 r.). We Francji *La Gitan et la Fille* autorstwa Jo Moustakiego śpiewała Edith Piaf.

Motywy cygańskie mocno przenikały do muzyki popularnej głównie w warstwie słownej lub jedynie w samym tytule. Chętnie ukazywano pozytywne aspekty kojarzone ze światem i życiem cygańskim, widzianym jako nieustanne pasmo wielobarwnych przygód, ale także podkreślano pewną obcość tej kultury. Jako typowy przykład pierwszego spojrzenia na problematykę cygańską mogą posłużyć m.in. polskie piosenki. Jerzy Ficowski (1924-2006) – poeta opiewający losy cygańskie, autor prac naukowych poświęconych polskim Cyganom¹⁴, admirator talentu Romki Bronisławy Wajs znanej jako Papusza – był twórcą słów (muzykę napisał Stefan Rembowski) do piosenki *Jadą wozy kolorowe*. Utwór ten – spopularyzowany w wykonaniu Maryli Rodowicz – odniósł się nie tylko do wędrownego trybu życia Romów, ale także wyraziście akcentował (w warstwie tekstowej) cygańskie rozdarcie pomiędzy skrajnościami.

U nas wiele i niewiele, bo w sam raz
 U nas czerwień, u nas zieleń, cień i blask
 U nas błękit, u nas fiolet, u nas dole i niedole
 Ale zawsze kolorowo jest wśród nas.

W piosence mowa także o cygańskim umiłowaniu muzyki („kątem przy muzyce, będę słuchać opowieści starych skrzypiec” czy „i bywałam, gdzie rodziły się muzyki”) oraz bliskich związkach Cyganów z dziką naturą („wiatr warkocze mi rozplatał i zaplatał, i zbierałam dzikie trefle, leśne piki”). O podobnym, wędrownym cygańskim życiu wypełnionym muzyką śpiewał też kanadyjski piosenkarz Garou w przeboju *Gitan* z 2001 r.

Mit cygański odnaleźć można także w innej polskiej piosence z lat 70., znajdującej się notabene znów w repertuarze Maryli Rodowicz (oraz Stana Borysa). Sam tytuł *Dziś prawdziwych Cyganów już nie ma* sugeruje nostalgię za czasem minionym, za romantyczną wizją cygańskiego taboru. Autorka tekstu Agnieszka Osiecka (1936-1997)

¹⁴ Por. np. J. Ficowski, *Cyganie polscy. Szkice historyczno-obyczajowe*, Warszawa 1953.

kontrastuje bowiem nowoczesność (symbolizowaną radiem, obowiązkiem szkolnym i względną stabilizacją) z legendą dawnych czasów (utożsamioną z cygańskim wędrowaniem, końmi, silnymi afektami). Za podkład muzyczny do piosenki odpowiedzialny był Andrzej Zieliński (ur. 1944), który nawiązał do czardasza poprzez systematyczne przyspieszanie tempa utworu. Sam kompozytor, przebywający podczas procesu pisania na Węgrzech, tak wspominał towarzyszące mu inspiracje twórcze: „cudowne wieczory przy gulaszu, gałuszce, czerwonym winie, ale przede wszystkim przy węgierskiej muzyce. Czardasze, romanse, skrzypce, cymbały, cały ten temperament połączony z liryzmem, wraz z Egri Bikawer, wszedł mi do krwiobiegu. Toteż, kiedy Agnieszka [Osiecka – A.G.P.] poprosiła mnie o cygańską muzykę, byłem gotowy”¹⁵. Jak sam dodawał, dla niego samego znaczenie ma to, że piosenka uważana jest za „oryginalną, romską muzykę ludową. I to przez samych Romów”¹⁶.

Inny, zdecydowanie bardziej ambiwalentny obraz Cyganów prezentuje brytyjski hardrockowy zespół Uriah Heep, który w 1970 r. nagrał pieśń *Gypsy Queen*. Charakteryzuje się ona wyrazistym brzmieniem zarówno rozbudowanych partii instrumentalnych (zwłaszcza wirtuozowsko potraktowanych gitar), jak i wokalnych. David Byron swym przenikliwym głosem, w teatralnym nieco stylu, śpiewa o niespełnionej miłości do cygańskiej dziewczyny. Dramatyzm piosenki, przecinanej licznymi i nagłymi wyciszeniami oraz pauzami – będącymi momentami suspensu wynikającymi ze szczególnego napięcia budowanego głównie przebiegami instrumentalnymi – można bezpośrednio łączyć z opisywaną sytuacją. Oto bowiem zakochany, siedemnastoletni młodzieniec nie jest akceptowany przez przywódcę Cyganów (ojca dziewczyny), a wręcz – jako obcego – uważa się go za potencjalnego wroga.

Owe skrajne emocje i ekspresyjność, które charakteryzują piosenkę Uriah Heep, typowe były już dla dziewiętnastowiecznych kompozycji muzycznych nawiązujących do tematyki cygańskiej. Idea *Rapsodii węgierskich* kontynuowana była w wieku XIX przez twórców łączących koncepcję rapsodyczności z cygańskością. Niemiecki kompozytor Julius Becker (1811-1859) napisał np. *Die Zigeuner Rhapsodie* op. 31 140, wykonaną po raz pierwszy w Lipsku w 1845 r., jednak na początku XX w. utwory tego typu straciły na sile oddziaływania. Zupełnie nieoczekiwanie „rapsodia cygańska” odrodziła się w drugiej połowie wieku XX. Oto bowiem skojarzenie słowa „bohemian” z cygańskim, nieco awanturycznym stylem życia zaważyło na powstaniu słynnej *Bohemian Rhapsody* zespołu Queen zamieszczonej na albumie *A Night at the Opera* wydanym w 1975 r. Utwór ten składa się z pięciu dystynktywnych części i łączy styl romantycznej ballady (z towarzyszeniem fortepianu) z ostrym brzmieniem hardrockowym (gitarowe riffy w wykonaniu Briana Maya) oraz teatralizującym, wręcz operowym fragmentem

¹⁵ A. Halber, *Dziś prawdziwych Cyganów już nie ma*, „Angora” 2012, nr 7, http://www.bibliotekapiosenki.pl/Dzis_prawdziwych_Cyganow_juz_nie_ma [11.12.2013].

¹⁶ *Ibidem*.

środkowym, uciekającym się nie tylko do responsorialnego traktowania głosów (przeciwstawienie sola chórowi), ale i innych efektów wokalnych, np. nawarstwiania głosów, brzmienia falsetu. Rezultat, osiągnięty dodatkowo m.in. poprzez zastosowanie stereofonii, okazał się na tyle spektakularny, że *Bohemian Rhapsody* uchodzi za jeden z najbardziej rozpoznawalnych utworów muzyki popularnej drugiej połowy XX w. Jej nawiązania do cygańskości wydają się więc warte podkreślenia. Przede wszystkim na trop cygański naprowadza sam tytuł. Określenie „bohemian” w języku angielskim czy np. francuskim oznacza tyle co „cygańskie”. Jednakże – jako wywiedzione od słowa bohema – funkcjonuje, tak jak i w języku polskim, raczej w odniesieniu do cyganerii artystycznej niż samych Cyganów¹⁷. A zatem *Bohemian Rhapsody* pośrednio nawiązuje do romantycznej tendencji utożsamiania postaci artysty – wiecznego wędrowca bez domu, z gnany po świecie i pozbawionym ojczyzny Cyganem. W utworze tym można doszukać się także innych nawiązań do mitu cygańskiego, przede wszystkim w warstwie muzycznej, będącej melanzem rozmaitych poetyk. O ile tego typu budowa odcinkowa usprawiedliwiona jest niejako wyborem gatunku, tj. rapsodii¹⁸, jednak trudno nie zauważyć analogii z innymi, dziewiętnastowiecznymi *Rapsodiami węgierskimi* na fortepian. Grupa Queen, proponując utwór eksponujący m.in. partię fortepianową, w pewien sposób kontynuowała więc lisztowską tradycję odwoływania się do motywów cygańskich w profesjonalnych utworach muzycznych.

Inne utwory muzyki pop także chętnie nawiązywały do skojarzeń z cyganerią, ale zazwyczaj już jedynie w warstwie tytułu i słów. Jako przykład może posłużyć ballada *Gypsy* z albumu *Artpop* (2013) Lady Gagi, będąca typową kompozycją utrzymaną w stylu pop, która jednak podejmuje – w warstwie tekstowej – problematykę samotności artysty i jego ciągłej wędrówki w trakcie trasy koncertowej. Taki tryb życia prowokuje porównania z życiem cygańskim. I chociaż jest ono same skojarzone z samotnością, jednak okazuje się nęcące i kuszące, co artystka podkreśla słowami „I love Gypsy life”. O podobnej wymowie tekstu piosenki można mówić w przypadku *Gypsy* z 2010 r. w wykonaniu Shakiry. Dodatkowo jednak poprzez wprowadzenie instrumentarium typowego dla muzyki hinduskiej (np. sitar) w piosence tej aluzyjnie nawiązano do miejsca pochodzenia Romów, wywodzących się z terenów północnych Indii.

¹⁷ Sprawy językowe komplikują się dodatkowo, jeśli zważyć, że np. w języku francuskim „Bohémiennes” oznacza także osobę zamieszkujejącą Bohême, czyli... Czechy. Owo utożsamienie Cygana z mieszkańcem Czech wynikało z tego, że w XV w. Cyganie przybyli nad Sekwanę z terenów wschodniej Europy, m.in. właśnie z Czech. Nazwa rzymskiej prowincji Boihaemum na określenie tych terenów funkcjonowała zaś alternatywnie w języku Moliera z terminem Tchèque.

¹⁸ Także na gruncie polskiej muzyki popularnej powstał w 1969 r. utwór wokalnie-instrumentalny odświeżający nieco już zapomniany gatunek rapsodii. *Rapsod żałobny pamięci Bema* Czesława Niemena odwołuje się do tekstu Cypriana K. Norwida, ale co ciekawe eksponuje także rolę chóru oraz brzmienia instrumentu klawiszowego.

Ten niewątpliwie elektryzujący efekt, jaki nawiązywanie do mitu cygańskiego mogło wywoływać wśród potencjalnych odbiorców, był dyskutowany przez wielu wykonawców muzyki pop. Uciekali się oni jednak do dość powierzchownego, naskórkowego odwołania, tj. tylko w tytule, ewentualnie w tekście piosenki. „Cygański” tytuł nie był nawet wykorzystywany jako pretekst do snucia opowieści o losach (bardziej lub mniej wyidealizowanych) Cyganów, ani nie przesądzał o muzycznej charakterystyce tych utworów. Wydaje się, że samo nawiązanie do postaci Cygana (choćby wspomnianego w tytule) niosło ze sobą już tak duży bagaż skojarzeń, że stawało się swoistym znakiem wywoławczym firmującym owe piosenki. Zauważyć można, że „Cygany” jako słowo klucz funkcjonuje w muzyce popularnej nie tylko stosunkowo często, ale także pojawia się w obrębie różnorodnych stylistyk. I tak w roku 1970 ukazał się ostatni autoryzowany przez Jimiego Hendrixa album (live) zatytułowany *Band of Gypsies*. W następującej dekadzie piosenki tytułowane jako „Gypsy” nagrało wielu artystów, m.in. Deep Purple (na albumie *Stormbringer* z 1974 r.) czy Black Sabbath (na albumie *Technical Ecstasy* z 1976 r.). Także zespół Fleetwood Mac ma w swoim repertuarze utwór skomponowany w 1979 r. przez Stephanie Lynn „Stevie” Nicks zatytułowany *Gypsy* (album *Mirage* z 1982 r.), a Suzanne Vega piosenkę o takim tytule wydała na *Solitude Standing* (1987). Tradycję piosenek nawiązujących w tytule do skojarzeń z cygańskością kontynuowało pod koniec XX i na początku XXI w. wielu wykonawców reprezentujących zarówno klasyczny rock (*Gypsy Biker* na albumie Bruce’a Springsteena z 2007 r. *Magic*), tzw. ciężkie brzmienie (np. Emperor grający black metal), jak i muzykę elektroniczną typu trance (np. Armin van Buuren na swoim drugim albumie z 2005 r.).

W Polsce cygańskie milieu pojawiło się w ramach muzyki tanecznej disco polo wzorowanej na tzw. italo disco. Największe zainteresowanie tego typu muzyką, której korzenie sięgają połowy lat 80., nastąpiło w kolejnej dekadzie, a na początku XXI w. – po chwilowym spadku popularności – znów można mówić o tryumfalnym wręcz powrocie mody na disco polo. Adaptując założenia muzyczno-stylistyczne nurtu disco polo, niektórzy muzycy – zarówno romscy, jak i nieromscy – stworzyli swoistą jego odmianę nazywaną powszechnie cygańskim disco polo. Anektując takie rozwiązania, rodem z disco polo, jak prostota granicząca z banalnością w warstwie tekstowej, nadużywanie wzorców melodycznych zaczerpniętych z zachodniej muzyki popularnej lat 60. i 70., zależność od instrumentów elektronicznych z gotowymi formułami rytmicznymi, amatorski sposób wykonywania z niezbyt wysublimowaną aranżacją, wykonawcy cygańskiego disco polo poszerzyli jednak ich paletę o środki kojarzone z kulturą cygańską. A zatem w warstwie muzycznej wprowadzano chętnie instrumenty łączone z Romami, m.in. gitarę, skrzypce, akordeon. Nagminnie uciekano się do kontrastowania wolnych wstępów z coraz szybszymi dalszymi przebiegami, a u źródła tej manieri stała niewątpliwie chęć nawiązania do układu czardasza. Odwoływano się

nawet do melodii określanych (np. na wydawnictwach płytowych) jako tradycyjnie cygańskie. W warstwie słownej korzystano z wierszy, które wyszły spod pióra autorów pochodzenia romskiego lub z tekstów stylizowanych, opiewających stereotypowe wyobrażenia życia cygańskiego wraz z typowymi jego rekwizytami w postaci cygańskiego ogniska, wróżb, tańca. Wśród najpopularniejszych wykonawców tego nurtu z początku XXI w. wymienić można m.in. Don Vasyla i jego syna Dziani. Wiele mówiące wydają się przede wszystkim już same tytuły płyt, np. *Cygańskie wesele* czy *Cygańska biesiada*¹⁹. Z jednej bowiem strony są to ewidentne nawiązania do stylistyki disco polo wywodzącej się z tzw. piosenki biesiadnej, ale z drugiej strony ten typ skojarzeń promowanych w ramach cygańskiego disco polo wyraźnie wpisuje się w starą tradycję postrzegania Cyganów poprzez pryzmat ich żywiołowości, emocjonalności, radości smakowania życia naznaczonej bólem i cierpieniem, tęsknotą, melancholijną zadumą. Owo zawieszenie pomiędzy skrajnościami – wyrażające się m.in. w muzyce – stało się nie tylko nieodłącznym atrybutem kultury cygańskiej, znakiem rozpoznawczym, ale przede wszystkim jej wielką wewnętrzną siłą, jednocześnie inspirującą artystów i magnetyzującą słuchaczy.

**From *Carmen* to *Gypsy disco polo*:
the Gypsy myth in the modern European musical culture**

Abstract

It can be claimed that modern European musical culture contributed to the crystallization and dissemination of a certain stereotype of a Gypsy person, and contributed to the creation of the highly romanticised Gypsy myth. The author of the paper – Anna G. Piotrowska, shows how 19th century operas, operettas or instrumental works helped to propagate the image of the stereotyped Gypsy, and ventures to prove that also pop music heavily draws on the same stereotype. Of special interest for her is Polish 20th and 21st century situation where conventionalized picture of Gypsies was conveyed and even a subgenre called Gypsy disco polo emerged. The author summarizes her observations by defining these specific features attributed to the widely understood ‘Gypsiness’ that assure its popularity in the realm of musical culture.

¹⁹ Por. np. podwójną płytę wydaną przez Gypsy Band (Włocławek: Marfix, numery CDMX 143, CDMX 056).