

W Delhi, które jest w swojej istocie konglomeratem wielu średniowiecznych miast, pomiędzy XIII wiecznym Siri Fortem a Ogrodami Lodi ciągnie się wzdłuż długich alej dzielnicą śródmiejska, pełna kamienic, małych sklepików, kin, świątyń, oraz wszechogarniającego trąbienia pojazdów, mniej lub bardziej zmotoryzowanych. Do tej ulicy przyklejają się enklawy bardziej eleganckich osiedli, wielkich kompleksów administracyjnych, lotniska do połączeń lokalnych, dworców autobusowych, oraz aśramów. W jednym z nich dane mi było uczestniczyć w koncercie wielkiej Shruti Sadolikar Katkar, jedynej spośród współczesnych Dżajpurek, która może śmiało rywalizować z Kishori Amonkar.

Koncert okazał się być prywatny, był to zatem baitak. Dowiedzieliśmy się o nim przez przypadek, wdając się w rozmowę z innymi melomanami w niezastąpionym India International Centre. Nikt nie wiedział, gdzie w istocie będzie się on odbywał, wszyscy słyszeli jedynie, że „gdzieś niedaleko”. Posiadając niewiele mówiący adres, gdyż adresy w ponad 20 milionowej metropolii są niezbyt rozmowne, chodziliśmy z kartką zawierającą enigmatyczną lokalizację do wszystkich instytucji cieszących się miłym cieniem egzotycznych drzew z Ogrodów Lodi. Nie pominęliśmy ani Instytutu Meteorologii z fantazyjnym astrolabium na dachu, ani Instytutu Kultury Muzułmańskiej z elewacją pełną wielobarwnych ceramicznych płytek i typowych dla architektury islamu kapryśnych łuków, zwanych nieelegancko „oślimi grzbietami”. Tam też chyba ostatecznie zdobyliśmy potrzebną informację.

Miejsce, gdzie miał się odbyć baitak nie było rzeczywiście daleko. Za Ogrodami Lodi pas zieleni na moment się urywał, gdyż rozcinało go śródmieście idące od Siri Fortu do centralnych części miasta. Natychmiast rzuciły nam się w oczy dwie świątynie przynależne do aśramów, zaś wokół nich tłum wiernych liczących na cuda i błogosławieństwo. Mniejsza z budowli należała do popularnego również na Zachodzie Sai Baby. Przeszliśmy szybko przez trawnik i otworzyliśmy pierwsze z

brzegu drzwi. Jak się okazało, nie te co trzeba. Znaleźliśmy się oto w obliczu boga najwyższego, czyli Sai Baby. Najwyższy miał fryzurę afro i tym razem okazał się być na szczęście jedynie obrazem zdobiącym ołtarz. W Indiach wiele osób proklamuje się bogami i choć większość mieszkańców kraju ma do tego zjawiska zdrowy dystans, to jednak zawsze znajdzie się grupka oddanych wyznawców, do których dołączają też całkiem często ekscentryczni i bogaci Amerykanie.

<https://www.youtube.com/watch?v=XQBSkESiuZI>

Tym niemniej biznesmen, organizator baitaku, wydawał się być speszony niecodziennością miejsca wybranego tym razem na koncert. Gdy podeszliśmy do niego, był w trakcie wyjaśniania zaproszonym przez siebie gościom motywów swojej decyzji. Sala aśramu była rzeczywiście przestronna, czysta i dobrze klimatyzowana. Odznaczała się dobrym, amerykańskim nagłośnieniem. Było wiele krzeseł i czystych mat na podłodze, z których mógł skorzystać każdy, kto chciał siedzieć w bardziej tradycyjny dla kraju Bharatów sposób. Gdy wyjaśnił już znajomym co było trzeba, spytaliśmy go nieśmiało, czy wolno nam będzie przyłączyć się do muzycznej uczyty, którą za swoje pieniądze przygotował. Nasz gospodarz zgodził się chętnie, za sprawą ujmującej indyjskiej gościnności wręcz szczerze się ucieszył. Ja również dawałem liczne dowody szczęścia powtarzając jak magiczną mantrę imię wielkiej Shruti Sadolikar. Mecenas baitaku przerwał mi wreszcie i w rzeczowy, uprzejmy sposób zaczął bronić lokalnych, nie wyjeżdżających z Indii artystów, zwłaszcza zaś bardzo młodego śpiewaka z Kirana Gharany, który miał poprzedzać wielką Dżajpurkę. Jest bowiem w Indiach tradycja, że występy wielkich mistrzów poprzedzają mniej znani śpiewacy, często obdarzeni ogromnym talentem, lecz będący jeszcze u progu swojej kariery.

Występ młodego Kirańczyka okazał się rewelacją. Nie tylko był on wspaniale wykształcony w duchu swojej wielkiej gharany, ale też miał wspaniały głos, jak wielu Bengalczyków. Nasz gospodarz poprzedził jego występ ciekawym i eleganckim

językowo przemówieniem na temat recepcji muzyki klasycznej Indii. Krytykował powszechnie u niektórych Hindusów zjawisko polegające na chwaleeniu talentów, które zyskały sławę za granicą, przy pomijaniu muzyków śpiewających jedynie w kraju. Mecenas baitaku podsumował swoją krótką prelekcję apelem o to, by nie bać się indyjskich sądów nad indyjską muzyką. Kto ma bowiem kształtować i rozwijać estetykę muzyki klasycznej Indii jak nie sami Hindusi? Po programie młodego artysty nastąpiła część typowa jedynie dla baitaków, nie zaś dla publicznych koncertów. Na wzór dawnych radżów i nawabów mecenas baitaku miał prawo zażądać od zaproszonego artysty wykonania określonych rag (bądź thumri, dadry lub hori) w określonej stylistyce. Oczywiście nie należało oczekiwać gruszek na wierzbie i Kirańczyka należało prosić o to, co stanowi o mistrzostwie w obrębie Kirana Gharany, nie zaś o rzeczy z tym nie związane. Tak też było. Nasz gospodarz, siedzący cały czas na podłodze, tuż przed muzykiem i okazujący najwyższe dowody uznania, gdy ten na to zasługiwał (ale jedynie gestami, oczywiście bez barbarzyńskich braw, czy „va! Kya bathe!”), przedstawiał teraz młodzieńcowi muzyczne próby. Kirańczyk nie tylko wyszedł z nich bez szwanku, ale nas wszystkich zachwycił. Zacząłem się na serio zastanawiać, czy Shruti Sadolikar zdoła pobić wrażenia płynące z tego trzygodzinnego koncertu.

[https://www.youtube.com/watch?v=b1u\\_32QaDuU](https://www.youtube.com/watch?v=b1u_32QaDuU)

Nadszedł czas na przerwę i gościnność naszego gospodarza przejawiała się również w pysznym, choć bardzo ostrym posiłku, który zjedliśmy na trawniku Sai Baby. Ta ujmująca życzliwość nie była wcale wyjątkowa. Ogólnie, na wszystkich koncertach w Delhi byliśmy za darmo, nie raz też byliśmy częstowani przez członków różnych stowarzyszeń melomanów, wliczając w to prowiant na drogę do domu. Raz zostaliśmy nawet odwiezieni do domu przez samych muzyków. W trakcie obiadu dowiedzieliśmy się, że szofer Shruti Sadolikar utknął w korku i gawędząc wesoło czekaliśmy na nią ponad godzinę. Gdy już przyszła,

zasiedliśmy na swoich krzesłach i matach, po czym natychmiast porwał nas jej śpiew. Artystka wykonała trzy ragi, nie zapominając o bandishach Alladiyi Khana i Kesarbai Kerkar, ale nie nadużywając ich. Plastyczność jej głosu i kontrolna nad nim nie miały sobie równych. Zanim dotarłem na ten koncert zgromadziłem kilka nagrań artystki dla szkockiego Nimbusa, ale to co usłyszałem przewyższyło te doskonałe skądinąd realizacje. Shruti Sadolikar śpiewała zupełnie inaczej niż Kishori Amonkar, bohaterka poprzedniego eseju. Była wierna czystej Dżajpurskiej gayaki, ale nie brakowało w niej muzycznych nastrojów. Wręcz przeciwnie! Mieliśmy okazję ujrzeć niezrównane barwy wielu ras, również tych rzadziej spotykanych, takich jak ta wyrażająca trwogę i inna, humorystyczna. Layakari, zgodnie z najlepszą receptą Alladiyi Khana była absolutna. Dźwięki mieniły się niczym diamenty wyszlifowane precyzyjnym ostrzem czasu. Początkowo niektórzy melomani próbowali, zgodnie z przyzwyczajeniem, gestami wyrażać podziw dla doskonale wyliczonych przez śpiewaczkę cykli rytmicznych. Lecz szybko musieli zrezygnować, gdyż właściwie cały czas uwaga i precyzja artystki były wzniesione na szczyt doskonałości. Usłyszawszy pierwszą ragę, pomyślałem, iż to niemożliwe, żeby można było śpiewać lepiej. Lecz każda następna była jeszcze lepsza. Styl artystki był w pełni wierny gharanie, lecz nie było w nim nic z epigonizmu. Miałem wrażenie, że wiele muzycznych pomysłów słyszę po raz pierwszy w życiu i byłem szczerze zaskoczony i zadziwiony.

Po zaplanowanej przez Shruti części koncertu nastąpił czas przewidziany na życzenia gospodarza. Oczywiście mecenas baitaku zwracał się do wielkiej divy w zupełnie inny sposób, niż do młodego Kirańczyka, dla którego ten prywatny koncert był ważnym sprawdzianem na drodze do artystycznej dorosłości. To oczywiście Shruti czyniła nam zaszczyt swoją obecnością, zatem role się odwróciły. Jednakże była skromna i ujmująca, zaś prośby gospodarza spełniała z nawiązką, nie licząc się z czasem mimo uciążliwej podróży. Prośby te dotyczyły wykonania thumri i dadry. Przeraziło to mnie z początku, gdyż po

pierwsze zarówno thumri, jak i tym bardziej dadra, należą do lekkiej muzyki klasycznej i szkoda poświęcać im czas, gdy można poprosić wykonawcę o pełnowartościową ragę. Po drugie zaś, jak już wiemy z wielu poprzednich esejów, Gharanę Dżajpurską cechuje wyraźna aliterackość, całkowite zerwanie melodii i rytmu ze znaczeniem słów. Thumri i dadra, będące liryczno – erotycznymi pieśniami, w których tradycyjnej odmianie tekst pełni równorzędną rolę wobec muzyki (jeśli nie większą), nie wydawały mi się szczególnie trafną propozycją dla ortodoksyjnej Dżajpurki. Gdyby na miejscu Shruti była przed nami Kishori Amonkar, to co innego... Jak wiemy, nie jest ona ortodoksyjną przedstawicielką Dżajpur gayaki, co również objawia się silnym w jej wykonaniach wypukleniem elementu literackiego. Ale Shruti Sadolikar? Niezależnie jednak od moich rozterek, artystka zaczęła śpiewać. I czyniła to absolutnie cudownie! Choć był to oczywiście czystej wody khayal, różniący się od zwykłej ragi jedynie rozluźnieniem zasad stosowania skali i większą ilością słów wspierających abstrakcyjne bol – tany, czyli tany oparte na słowach, które w wypadku Dżajpurczyków nie mają wcale zamiaru do nas przemawiać. Dlatego też publiczność krzyczała „Va! Va!” nie na użytek aktorsko wypowiedzianych wersów, lecz precyzyjnego *layakari*, dyscypliny rytmicznej. Warto przy tej okazji wspomnieć, dlaczego pewne zachowania publiczności zupełnie destrukcyjne i barbarzyńskie wobec rag są jak najbardziej na miejscu wobec thumri i dadry. Chodzi oczywiście o element literacki. Tradycyjna poezja muzulmańska oparta jest na dwuwierszach, czyli bajtach. Podobnie jest w wypadku poezji pisanej w sanskrycie i nowożytnych językach indyjskich, z tym że bajty wypadają nam zwać słokami, pamiętając przy tym, że podział na słoki jest najpewniej starszy. W klasycznej poezji arabskiej istniał wymóg, aby każdy bajt poematu był w dużej mierze niezależny. Żeby, gdy oderwie się go od reszty utworu, był samodzielny zarówno stylistycznie, jak i semantycznie. Poematy najczęściej oceniano po ilości zawartych w nich doskonałych bajtów, całość struktury była zagadnieniem drugorzędym. Dlatego, gdy poeta arabski, turecki czy irański

śpiewał, lub recytował swój wiersz, wyrażano aplauz wobec udanych bajtów, przerywając całościowy tok narracji. Gdy wykonawca poematu nie był jego twórcą, lecz jedynie odtwórcą, oceniano tak samo piękny sposób, w jaki ukazuje poszczególne bajty.

<https://www.youtube.com/watch?v=wXdpoFrTwio>

Nie możemy raczej dziś wiedzieć, czy w wypadku słok antycznej poezji sanskryckiej istniał podobny zwyczaj. Wydaje się, że z pewnością nie w każdym wypadku, gdyż nie każda słoka jest zamkniętym światem pod względem treści i formy. Jednakże pod wpływem kultury muzułmańskiej, która wpłynęła w ogromnym stopniu na muzykę, język, obyczaje etc., wiersze śpiewane w thumri, dadrze i w pełni muzułmańskim ghazalu, zaczęto oceniać na sposób arabski, czyli słoka po słoce. To zjawisko nie ma naturalnie nic wspólnego z ragą, gdzie bazą literacką dla jednej części jest jedna słoka, więc gdyby oceniać ją na sposób thumri, trzeba by cały czas hałasować, lub milczeć jak grób. Niestety, brak szerokich horyzontów i znajomości historii poszczególnych gatunków artystycznych, owocuje przenoszeniem zachowań z thumri do zachowań zalecanych przy słuchaniu ragi (czyli proste „Bądź cicho i słuchaj!”). Dżajpurczycy swoją wizją thumri potęgują jeszcze ten problem, gdyż nie zwracają zbytnej uwagi na literackość thumri. Oszołomiona publiczność oklaskuje zatem i okrzykuje layakari, co jest pewnym wyjściem z sytuacji, aczkolwiek niekoniecznie fortunnym. Dodajmy, że pierwsze thumri powstały w Lucknow w połowie XIX wieku i najczęściej wykonywały je tańczące kathak kurtyzany, częstokroć do wymyślanej na bieżąco poezji. Jak możemy się domyślać, największe z kurtyzan, takie jak Umrao Jan, na cześć której powstał wspaniały Bollywoodzki film wraz ze zrealizowanym niedawno remake'em, były wielkimi i wszechstronnymi artystkami. Oczywiście kurtyzana śpiewając thumri nie wykonywała w tańcu piruetów i innych trudnych dla wokalisty figur. W takim momencie ta piękna kobieta opadała na ziemię, rozkładając na niej umiejętnie swoją suknię i tańczyła

za pomocą gestów rąk, mimiki, oraz wygięć górnej części ciała. Nogi nie brały w takim momencie udziału w tańcu.

Wróćmy jednak na nasz koncert. Po wykonaniu pierwszego thumri w stylu khayal opowiedziała nam Shruti Sadolikar ciekawą historię dotyczącą swoich początków w studiowaniu thumri. Otóż, gdy pewnego dnia zdecydowała się włączyć thumri do koncertu, a była wtedy jeszcze uczennicą ojca, debiutującą dopiero na scenach swojego kraju, była bardzo niespokojna. Swoje obawy przedstawiła też swojej przyjaciółce.

„Nie martw się” – rzekła przyjaciółka, – „zaraz przyjdzie osoba, która z pewnością doda ci wiary w siebie”. Zanim artystka zdążyła się bardziej jeszcze zdenerwować w drzwiach stanęła największa, najbardziej przez wszystkich czczona wykonawczyni thumri, czyli Begum Akhtar (będziemy o niej mówić w następnych esejach).

„Słyszałam, że śpiewasz thumri córeczko” – rzekła nie witając się z nikim Begum. – „Zaśpiewaj mi jakieś”. Młoda Shruti, zupełnie zielona na twarzy, zaczęła zatem śpiewać. Jak u każdej osoby mającej rzeczywisty talent, przerażenie szybko zostało pokonane przez radość przebywania w królestwie muzyki.

„Jesteś znakomita!” – rzekła wyraźnie zachwycona Begum Akhtar. – „Lecz brakuje ci jeszcze jednej rzeczy, której nie można się nauczyć”.

„Nie można się nauczyć?” – spytała z niedowierzaniem Shruti, która była oczywiście niezwykle ambitną studentką.

„Słyszę w twoich thumri, moje dziecko, że nigdy się jeszcze nie zakochałaś” – stwierdziła rzeczowo Begum. Owa idąca prosto do celu rzeczowość połączona z poetyckim symbolizmem jest zresztą charakterystyczna dla wielu muzułmanek i sprawia, że rozmowa z nimi to wielka przyjemność. – „Ale nie martw się” – dodała królowa thumri, – „to przyjdzie z czasem, bo ładna z ciebie dziewczyna”.

Opowiedziawszy nam tę historię, Shruti Sadolikar wskazała na siedzącego na krześle mężczyznę i wszyscy przywitali jej męża. Liryczna jakość thumri była zatem zagwarantowana. Nie tylko zresztą thumri, gdyż artystka zaprezentowała nam też dadry, w których liryzm obecny przeważnie w thumri ustępuje miejsca silnej, choć niekiedy aluzyjnej erotyce, zaś zawołowana zmysłowa poezja barwnej zawiadackiej prozie. Dadra jest nie tylko nazwą gatunku, lecz również rytmu, w którym ją się śpiewa. Rytm zwany dadrą jest prostym „motorkiem” złożonym tylko z sześciu uderzeń w grupach po trzy. Tabliści jednakże lubią go grać w dadrach, gdyż na sam koniec ulega on maksymalnemu przyspieszeniu symbolizującemu niekiedy to, co dość dobrze znane było kurtyzanom i co starożytni Hindusi uwiecznili w arcydziełach sztuki rzeźbiarskiej. Oczywiście oblicza sporej części publiczności zarumieniły się wstydliwie, jedynie mąż artystki i my pozostaliśmy bladzi. Nasza bezwstydną nieporuszoną była oczywiście spowodowana niezrozumieniem tekstu. Sama artystka, gdy tylko skończyła, mrugnęła do męża i opowiedziała, że śpiewała ową śmiałą dadrę już w wieku kilkunastu lat i uczył ją tego utworu jej ojciec, który był wspaniałym człowiekiem. Bardzo mi się spodobała ta obrona zmysłowej, niepruderyjnej kultury Indii przed bezustannym napływem moralności rodem z religii Zachodu, która w ludzkim ciele widzi tylko grzech i do niedawna unikała jego piękna. Wielu Hindusów nie wyszło bez szwanku po epoce kolonializmu brytyjskiego (oraz jego moralnych wierzeń) i zaczęło bać się tantrycznych rzeźb Kadzuraho, czy dadry właśnie. Wielkim artystom, którzy zmieniają tę smutną i dziwną sytuację, należą się bezustanne brawa. Po koncercie oczywiście...

<https://www.youtube.com/watch?v=mQ9qKKI1CDo>

Shruti Sadolikar urodziła się w roku 1951 roku w Maharasztrze, stanie z którego, jak już wiemy, pochodzi zasadnicza większość Dżajpurczyków. Studiowała wprawdzie u swojego ojca, Wamanrao Sadolikara (1907 – 1991). Wamanrao jest

dla mnie jednym z najbardziej enigmatycznych śpiewaków Indii. Choć wszyscy indyjscy muzykolodzy i dziennikarze nie szczędzili mu pochwał, jest przeważnie pomijany w publikacjach dotyczących muzyki hindustańskiej. Choć umarł stosunkowo niedawno, nie udało mi się znaleźć na indyjskim rynku płytowym (w roku 2008) żadnych jego nagrań. Był on uczniem legendarnego Gwaliorczyka, Vishnu Digambara Paluskara i Alladiyi Khana, który dzięki swej tajemniczej sile oddziaływania przeciągnął zdolnego studenta do Jaipur Atrauli Gharany (nawet przy VD Paluskarze mu się to udało, niewiarygodne!). Po śmierci Alladiyi Khana Wamanrao kontynuował swoje studia u jego syna, Bhurji Khana. Można być pewnym, że uczeń tak wspaniałych muzyków sam był wspaniałym guru dla swej córki. Mimo to w roku 1968 Shruti Sadolikar przeszła pod pieczę Gulubhai Jasdanwala, która też był uczniem Alladiyi Khana. U Gulubhai poznała ogromną ilość bandishów Alladiyi. Jednakże nawet to nie wystarczyło ambitnej studentce i udała się na nauki do Azizuddina Khana (urodzonego w 1921 roku), syna Bhurji Khana i wnuka Alladiyi Khana.

Płyty dostępne w Indiach dokumentują głównie wczesny okres kariery śpiewaczki. Po nim nastąpiły liczne koncerty w Europie, Ameryce i Japonii. Styl Shruti Sadolikar jest przepojony chęcią powrotu do źródeł muzyki klasycznej Indii. Przede wszystkim jest wierna założeniom formalnym Alladiyi Khana. Bardziej jeszcze niż Malikaarjun Mansur dba o modernistyczną, surową i wybitnie intelektualną matematykę wykonywania i komponowania rag. Jednocześnie jednak, w obrębie bliskiego planu ragi, jej mikrostruktury złożonej w Dżajpur gayaki przede wszystkim z tanów, jest Shruti wyjątkowo uczuciowa, wręcz erotycznie namiętna. Tylko dlatego zapewne może tak trafnie śpiewać dadry, stanowiące z pewnością niezły orzech do zgryzienia dla wielu innych przedstawicieli Gharany Dżajpurskiej. Drugim kierunkiem poszukiwania źródeł muzyki Hindustańskiej jest odkrywanie dhrupadu, oraz współpraca z wielkimi dhrupadija. Śpiewaczka związana jest z Dagar Gharana Sanman przy Maharana Mewar Foundation of Udaipur, czyli z

Dagarami i ich najstarszym mecenatem. Choć w rzeczywistości mało która gharana odeszła tak daleko od dhrupadu jak Dżajpurska, to jednak, dzięki usilnej pracy słychać w najnowszych nagraniach artystki dhrupadowe odcienie i kolejne przesunięcia równowagi swara – laya, tak by nie tracąc nic z estetyki Gharany Dżajpurskiej zbliżyć ją do Dagarbani. Ta w zasadzie niemożliwa do zrealizowania misja owocuje bardzo wyrafinowaną, eksperymentalną estetyką, która nie ma w sobie nic z rewolucjonizmu, a jednak, mimo to, jest niezwykle śmiała.

Nasza stosunkowo obszerna podróż po fascynującej Jaipur Atrauli Gharanie dobiega do końca. Jak w przypadku wszystkich innych tematów, nie jest to wyprawa w pełni wyczerpująca. Wciąż pozostało wielu muzycznych gigantów, o których nie wspomniałem, jak też i wiele tematów. Należy choć wymienić znakomitą Padmę Talwalkar, uczennicę Moghubai Kurdikar, obdarzoną melodyjnym głosem i świetlistą ekspresją. Choć nie doczekała się jeszcze swoich biografów, na rynku indyjskim reprezentowana jest przez całkiem sporą ilość znakomitych CD. Cenionym uczniem Kesarbai Kerkar jest Dhondutai Kulkarni, urodzony w 1927 roku. Ważną, choć bardzo źle udokumentowaną gałąź Gharany Dżajpurskiej stworzył jeden ze starszych uczniów Alladiyi Khana – Govindrao Shaligram (brak biograficznych dat oznacza często trudności z ich znalezieniem, tym, które można zobaczyć w płytowych książeczkach i internecie nie zawsze można ufać). Córką Govindrao była urodzona w 1920 roku Padmavati Shaligram Gokhale, która często występowała w AIR i śpiewała ragi z ogromnym wdziękiem. Obok ojca uczyła się u samego Alladiyi. Najważniejszym uczniem wspomnianego już Azizuddina Khana była Menakabai Shirodokar.

[Zobacz inne części Przewodnika po muzyce indyjskiej](#)