

Grażyna Jadwiszczak

Projekt João de Sousa & Fado Polaco jako pokłosie amaliijnej rewolucji

Acta Philologica nr 49, 341-358

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Grażyna Jadwiszczak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Projekt *João de Sousa & Fado Polaco* jako pokłosie amaliijnej rewolucji

Abstract

The Project *João de Sousa & Fado Polaco* as an Outcome of the Amalian Revolution

The present article is an attempt to analyse this Portuguese-Polish musical phenomenon using Daniel Gouveia's concepts of export and import fado. It also shows the crucial influence of Amália Rodrigues's musical achievements on the character of contemporary fado.

Key words: Amália Rodrigues, fadista (fado singer), fado, Fado Polaco, João de Sousa, Portuguese Popular Music

W swej niezwykle interesującej, lecz i swoiście zadziornej, monografii poświęconej fado, zatytułowanej *Ao Fado tudo se canta?* (Czy wszystko można wyśpiewać w fado?) Daniel Gouveia proponuje bardzo osobistą chronologię ewolucji gatunku w czasie. Fadową biografię autor dzieli na cztery następujące fazy: fado tradycyjne, fado-piosenka, fado eksportowe i fado importowe (43–45). Niniejsze studium analizuje fenomen projektu *João de Sousa & Fado Polaco* w perspektywie zaproponowanej przez Gouveię definicji dwóch ostatnich etapów rozwoju gatunku, a mianowicie jako przykład fado eksportowo-importowego, wykazując jednocześnie fundamentalną rolę nowatorstwa twórczości Amalii Rodrigues dla współczesnej kondycji „smutnej pieśni Południa”¹.

1. Pierwiastek dynamiki eksportowej w historii fado

Zgodnie z określeniem, jakie znajdujemy w haśle *fado* autorstwa muzykologa Ruia Vieiry Nery'ego, zamieszczonym w *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (433–453) fado, pomimo swego, najprawdopodobniej, zamorskiego – afrykańsko-amerykańskiego – pochodzenia², jest gatunkiem folkloru organicznie związanym z miejscem, z Lizboną: „Gatunek popularnej piosenki miejskiej, który rozwinął się w Lizbonie, począwszy od

1 Określenie zaczerpnięte z monografii gatunku z 1904 r. autorstwa Alberto Pimentela pt. *A Triste Canção do Sul*, wydanej rok po pierwszej w historii monografii fado Pinto de Carvalho Tinopa *História do Fado* (1903).

2 O teoriach dotyczących genezy fado por.: Nery, *Para uma História do Fado* 12–61; Carvalho 37–44; Pimentel 7–42; Gouveia 11–31.

końca lat 40. XIX wieku³ (433). Wynikiem jego pierwszej terytorialnej ekspansji – od późnych lat 60. XIX wieku – stały się narodziny nowego gatunku poetycko-muzycznego, tzw. pieśni coimbryjskiej, zwanej również coimbryjskim fado (Nery, *Para uma História do Fado* 109–117). „W XIX wieku geneza [fado] jest w dużej mierze wspólna z genezą pieśni coimbryjskiej, jednak już na przełomie XIX i XX wieku obie tradycje wykazywały wyraźnie odmienne cechy estetyczne i kontekstualne, a w kolejnych dekadach całkowicie się od siebie uniezależniły” (Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música* 433).

Kolejny etap ekspansji terytorialnej gatunku – druga połowa lat 20. XX w. – miał związek z postępowaniem technologicznym, a mianowicie z wynalazkiem elektrycznego mikrofonu, z upowszechnieniem czarnej płyty i rozwojem przemysłu fonograficznego w Portugalii⁴, a również z powstaniem pierwszych portugalskich rozgłośni radiowych⁵. Fado, które nieuchronnie zmierza do pełnej profesjonalizacji, zaczyna docierać do poszczególnych gospodarstw domowych, zdobywając w ten sposób słuchaczy i wiernych zwolenników na terytorium całego kraju, a również w afrykańskich koloniach i wśród emigracyjnych diaspor portugalskich. W nowych uwarunkowaniach technicznych praktyka fado zostaje poddana pewnym niezbędnym ujednolicającym reformom – akompaniament ogranicza się niemal wyłącznie do gitary portugalskiej i klasycznej tzw. *violi*⁶, a długość utworu musi dostosować się do objętości jednej strony podstawowego nośnika – płyty 78 obrotowej – która wynosi około trzech minut, co eliminuje tradycyjne improwizacje słowno-muzyczne⁷.

Konsekwencją wzrostu ogólnonarodowej znajomości gatunku oraz jego popularności na terytorium całego kraju stanie się powstawanie objazdowych trup zawodowych fadistów⁸, którzy zapewnią kontakt z żywą praktyką fado szczególnie portugalskiej prowincji⁹:

3 Wszystkie nie opisane inaczej w informacji bibliograficznej fragmenty tekstów portugalskich w przekładzie autorki artykułu.

4 Pierwszych nagrań dla lisbońskiej oficyny Valentim de Carvalho dokonują w 1926 roku m. in. Adelina Fernandes, Alberto Costa, Estêvão Amarante, duet gitarowy Armandinho i Georgino de Sousa, a następnie Maria Emília Ferreira, Maria do Carmo Torres, José Porfirio. Dla firmy Grande Bazar z Porto nagrywają płyty Madalena de Melo, Maria Silva, Dina Teresa, Paradela de Oliveira, Artur Paredes oraz inni współcześni wykonawcy coimbryjskiej pieśni (Nery, *Para uma História do Fado* 203).

5 Regularne cykle audycji poświęconych fado pojawiają się od drugiej połowy lat 30. – w 1937 r. Margarida Pereira inicjuje swój program w Rádio Clube Português, a od kolejnego roku w Emissora Nacional będzie pojawiać się co dwa tygodnie ze swym programem młodzieńca wówczas „arystokratyczna” fadistka Maria Teresa de Noronha (Nery, *Para uma História do Fado* 207).

6 Chociaż między gitarą klasyczną/hiszpańską, a tzw. *viola* czy też *viola do fado* istnieją nieznaczne różnice w budowie, to jednak w międzynarodowej literaturze poświęconej tematowi fado zazwyczaj stosuje się takie właśnie upraszczające tłumaczenie (por.: wydania: włoskie [*chitarra classica*], angielskie [*Spanish guitar*] i polskie [*gitarra klasyczna*] *Para Uma História do Fado* Ruia Vieiry Nery’ego).

7 O wpływie nowinek technicznych na rozwój fado czyt.: Nery, *Para Uma História do Fado* 202–207.

8 W celu zapewnienia większej czytelności niniejszego tekstu stosuję oryginalną formę „fadós” dla oznaczenia liczby mnogiej. Wprowadzam również spolszczone formy portugalskiej nazwy śpiewaka fado, a mianowicie „fadista” (r. m) i „fadistka” (r. ż), które odmieniam zgodnie z zasadami polskiej fleksji. Zdecydowałam się również na utworzenie i stosowanie odpowiedniego przymiotnika odrzeczownikowego „fadowy”.

9 W kontekście pojęcia „portugalskiej prowincji” warto przywołać popularne powiedzenie Portugalczyków: „Portugalia to Lizbona, a reszta to krajobraz”.

W miarę jak bycie fadistą staje się coraz bardziej zawodem, a radio coraz intensywniej emituje na cały kraj audycje poświęcone fado, inicjując w ten sposób pierwszy kontakt z gatunkiem muzycznym tej części społeczeństwa, dla której fado dotychczas pozostawało obce, zaczyna tworzyć się coś w rodzaju prawdziwie ogólnonarodowej sieci spektakli na żywo, obejmującej swym zasięgiem całe terytorium kraju, od północy po południe. Już w 1930 roku gazeta *Guitarra de Portugal* informuje swych czytelników o istnieniu trzech grup zawodowych fadistów gotowych do realizacji tournée, w skład których wchodzi wielu najwspanialszych przedstawicieli tego sektora. W Troupe Guitarra de Portugal połączyli się: Ercília Costa, Rosa Costa, Alberto Costa i Alfredo Marceneiro, w Grupo Artístico Canção Nacional spotykamy takie nazwiska jak: Berta Cardoso, Alfredo dos Santos, José Porfírio, Filipe Pinto czy Manuel Cascais; w skład Grupo Artístico Propaganda do Fado wchodzi: Deonilde Gouveia, Júlio Proença i Joaquim Campos. Specjalistyczne gazety będą kontynuować regularne zamieszczanie adresów kontaktowych tych i innych zespołów, jak również poszczególnych ich członków, by umożliwić zainteresowanym czytelnikom ewentualne zatrudnienie artysty do któregośkolwiek z lokali na terenie całego kraju (Nery, *Para Uma História do Fado* 212).

Podobna intuicja doprowadzi do następnej „wyjazdowej” inicjatywy zawodowych artystów zwanej „ambasadami” fado. Tym razem mamy wreszcie do czynienia z zagranicznym eksportem „żywego” fado – najbardziej uznani fadisci i akompaniatorzy tworzą w latach 30. zespoły w celu realizacji konkretnego zagranicznego tournée. Występy mają miejsce na portugalskich wyspach, w portugalskiej Afryce, Hiszpanii i Brazylii, a nawet w Argentynie i Urugwaju. W „ambasadach” uczestniczą m. in. Ercília Costa, Berta Cardoso, Maria Alice, Filipe Pinto czy akompaniatorzy, Armandinho i Santos Moreira (Nery, *Para Uma História do Fado* 212–213; Gouveia 273–274), a zagranicą poznaje to samo i takie samo fado, jakie pieści ucho rodzimego słuchacza¹⁰.

Jeszcze w latach 30. XX w. fado zyska kolejnego sojusznika w procesie narodowej afirmacji gatunku – będzie nim film dźwiękowy. Już pierwsza produkcja dźwiękowego kina portugalskiego – *A Severa* w reżyserii Leitão de Barrosa z muzyką Frederico¹¹ de Freitas – wpisze się w tę tendencję, a kolejne lata przyniosą kolejne obrazy „narodowej pieśni” na ekranie: *A Canção de Lisboa* (1933) w reżyserii Cottinelli Telmo, z muzyką Raula Ferrão i Raula Porteli, *João Ratão* (1940) Bruma do Canto, *O Pai Tirano* (1941) Lopesa Ribeiro, *O Pátio das Cantigas* (1942) reżyserowany przez Ribeirinho czy *O Costa do Castelo* (1943) i *A Menina da Rádio* (1944) w reżyserii Artura Duarte. Pojawiające się w filmach fados, podobnie jak te, które popularyzował w tym samym czasie teatr rewiowy, są następnie wydawane w formie partytur na fortepian solo lub na głos i fortepian i w takim kształcie przedłużają swój udział w mechanizmie „eksportu” gatunku – szczególnie tego wewnątrz państwowych granic (Nery, *Para Uma História do Fado* 216–218).

10 Z popularnością fadowych „ambasad” w Iberoameryce Daniel Gouveia stara się powiązać zagadkowe publikacje „pseudofados” z lat 30. XX w. w tak odległych od Lizbony miejscach jak Nowy Jork, czy Sydney (241–267, 273–274).

11 Ponieważ nieakcentowana końcówka –o jest czytana w języku portugalskim jak [u], stąd też, zgodnie z zasadami odmiany nazw własnych zamieszczonymi w *Nowym Słowniku Poprawnej Polszczyzny* pod redakcją Andrzeja Markowskiego, pojawiające się w tekście nazwy własne o takim zakończeniu pozostają w wersji polskiej nieodmienne.

Revolucja eksportowa w historii fado wybucha wraz z nastaniem królowania Amálie Rodrigues¹². To ten czas Daniel Gouveia opisuje jako „fado eksportowe”:

Ta faza [fado eksportowego] zaczęła się wraz z Amálią Rodrigues. Nie mylić z pierwszymi eksportami w wykonaniu Filipe’a Pinto, Ercílii Costy, Berty Cardoso i innych im współczesnych, którzy śpiewali w Brazylii, Argentynie i Urugwaju te same fados, które śpiewali tutaj. To, co zmieniło się w profilu tej fazy, to fakt, iż zaczęto śpiewać za granicą nie to fado, które podobało się Portugalczykom, ale to (fado i nie-fado) jakie podobało się cudzoziemcom. Do głosu doszedł muzyczny *marketing*, ze swymi zaletami i wadami. Jedną z nich (niech czytelnik sam zdecyduje czy to zaleta, czy wada) było to, że Portugalczycy polubili to, co zachwycało cudzoziemców, widząc jak wielkim powodzeniem cieszą się nasi artyści poza granicami kraju, co świadczyło, bez wątplenia, o wysokiej jakości ich sztuki. Wbrew temu, co można by pomyśleć, zagraniczna publiczność jest wymagająca, posiada dobre muzyczne przygotowanie i potrafi zobaczyć, gdzie znajduje się wartość, a gdzie jej nie ma, niezależnie od wewnętrznego rygoru właściwego gatunkowi (44).

Naturalnym następstwem eksportu gatunku, zgodnie z perspektywą autora *Ao Fado tudo se canta?* jest faza fado importowego:

W wyniku sukcesu poprzedniej fazy wydarzył się swoisty refluks, który objawił się w dwu wariantach:

1. Portugalscy fadiści importowali obce formy [...]
2. Zagraniczni śpiewacy kultywowali coś, co w bardzo szerokim znaczeniu można by uważać za fado [...] (45).

W przypadku João de Sousy, a więc Portugalczyka z Porto¹³, który w Polsce śpiewa portugalskie „fados i nie-fados” oraz polskie, i nie tylko polskie, piosenki/utwory „muzyki rozrywkowej” nurty fado eksportowego i importowego zlewają się, kreując interesujący „produkt” – szczególnie wartościowy element w mozaice współczesnego etapu historii dynamicznie zmieniającego się gatunku¹⁴.

12 Por. rozdział: „Amália w komentarzach. Odrobina z ogromu doniesień prasowych” (Santos 201–241).

13 Na pytanie o pochodzenie artysta odpowiada zgodnie z tradycyjną kulturą „małych ojczyzn”: „Tak, jestem z Porto. A dokładnie z Ermesinde, przedmieść Porto” (z prywatnej korespondencji autorki artykułu z João de Sousą).

14 Warto pamiętać, że „ortodoksyjne” środowiska fado wykazują do dziś silne przywiązanie do lizbońskiego charakteru gatunku. Skrajnym, lecz i bardzo pięknym, przykładem tego zjawiska może być biografia fadisty Alfredo Marceneiro – mówiono o nim „dziedzictwo Lizbony” (Fernando Peres, za Duarte 26), czy „Marceneiro to Lizbona!” (Krus Abecassis, za Marceneiro 177) – który nie tylko odrzucał zaproszenia na koncerty zagraniczne, do Brazylii i innych krajów, ale nie zgadzał się również na koncerty poza Lizboną – w ogóle nigdy w życiu z Lizbony nie wyjechał (Marceneiro 121, 163). W lizbońskim środowisku fadowym opowiada się anegdotkę, iż owszem, Marceneiro raz zgodził się na podróż... do Barreiro (czyli promem, słynnym *cacilheiro*, na drugą stronę Tagu).

2. Pierwiastek rewolucjonizmu w sztuce i karierze Amálie Rodrigues

Niezbyt ciekawa świata Amália¹⁵ rozpoczęła swe artystyczne zagraniczne wojaże już w lutym 1943 r. (Santos 63) – wyjechała na występy do Hiszpanii w towarzystwie gitarzystów Armandinho i Santosa Moreiry oraz śpiewaka Júlio Proençy. Był to czwarty rok jej śpiewaczej kariery¹⁶; miała wówczas dwadzieścia trzy lata¹⁷. Od tej pory nie przestała podbijać świata dla fado – aż do 1994 roku, gdy 6 marca zaśpiewała w Santiago de Compostela. Był to pięćdziesiąty piąty – ostatni – rok jej kariery artystycznej; miała wówczas siedemdziesiąt trzy lata. W ciągu nieco ponad połowy wieku odwiedziła ze swą piosenką pięć kontynentów¹⁸. W wielu krajach bywała wielokrotnie, w kilku z nich – szczególnie we Francji, Brazylii i we Włoszech – czuła się niemal jak w drugim domu (Santos 176). Choć do Lizbony nieustająco powracała, to w swym rodzinnym mieście przebywała rzadko, a śpiewała w nim dużo rzadziej niż poza portugalskimi granicami (Santos 138–140). Żartowano nawet, że Lizbona ma wszystko, co posiada reszta świata, oprócz... Amálii¹⁹.

W autobiograficznej książce *Os meus 30 anos com Amália* Estrela Carvas porównuje zjawisko rozprzestrzeniania się amalijnego fado do epidemii i nazywa tę nową chorobę zakaźną medycznym neologizmem *amalite* (60). Bez wątpienia „zawleczenie” fado w najodleglejsze zakątki światowej geografii i najprzeróżniejsze kultury globalizującej się Ziemi stało się przełomem bez precedensów w lizbońskiej historii gatunku. O wielkości wyczynu, jak również o mierze artystycznej intuicji wspartej swoistą organiczną, nieświadomioną odwagą artystki, świadczy już sam fakt naturalnej istoty fado²⁰ – gatunku zasiedziałego, ekstremalnie zjednoczonego z silną kulturą *bairrismo* czyli zazdrosnym kultem wierności „własnemu miejscu” ograniczonemu do miejskiej

15 W artykule pozwalałam sobie na użycie imienia „Amália” w odniesieniu do Amálie Rodrigues. Tak bowiem fadistka funkcjonuje w Portugalii, co jest oznaką zarówno szacunku, jak i miłości.

16 Debiutowała w lizbońskim *Retiro da Severa* w 1939 r. (Santos 45, 48–55).

17 Krajowe wojaże nastąpiły niemal natychmiast po debiucie: „Zaledwie zadebiutowałam, a od razu wyjechałam na występy wraz z zespołem *Retiro*. Zorganizowali *embaixada do fado* na północy kraju i włączyli do niej również mnie” (Santos 51).

18 Szczegółowy wykaz amalijnych tournée por. rozdział: „Amália publicznie. Najważniejsze zagraniczne występy” (Santos 242–264). Sama Amália tak oto podsumowuje swoje podboje: „Od czasu występu we Francji objechałam prawie cały świat. Ale są kraje, w których nigdy nie byłam – Indie, Chiny. Byłam w całej Europie Zachodniej. Nie rozumiem tylko, dlaczego nigdy nie pojechałam do Wiednia, do Austrii. Być może dlatego, że tam się znają na muzyce...” (Santos 172). Por.: Cravas 86–87. I jeszcze jedno amalijne podsumowanie zagranicznej kariery: „[...] to dzięki Paryżowi pojechałam do Japonii, do Rosji, do krajów arabskich, do krajów skandynawskich, do Izraela, Holandii, do Włoch. Bez Paryża nigdy bym nie zrobiła takiej międzynarodowej kariery” (Santos 139).

19 Informacja pochodzi z rozmowy autorki artykułu z Estrelą Carvas w lizbońskim Muzeum Amálie w roku 2008.

20 Sama Amália wyraziła zadziwienie podróżniczym sukcesem swego fado w biografii: „Zjawiłam się w Paryżu, bo im się podobało, jak śpiewałam *Barco Negro*, ale byłam uważana za pieśniarkę fado, czyli piosenki, nielubiącej podróżować, więc sama nie wiem, jak mi się udało zawieźć ją w tak szeroki świat” (135).

dzielnic²¹. Fado charakteryzowało się wszystkimi „wadami”, które mogły skutecznie uniemożliwić mu opuszczenie gniazda – śpiewane w hermetycznym, egzotycznym języku, lamentliwe ponad wszelką, uniwersalnie dopuszczalną miarę, naznaczone stygmatami marginalizmu i nieprzyzwoitości, jednostajne i z zasady wtórne, nieatrakcyjne wizualnie, zawistnie strzeżone przez uparcie niereformowalną tradycję, nierozzerwalnie ukorzenie w ubogich dzielnicach Lizbony, w jej *retiros* – popularnych, ludowych lokalach o charakterze gastronomiczno-towarzyskim. Geograficzną ekspansję gatunku umożliwiły, zainicjowały i wspaniale rozwinęły wewnętrzne, głębokie, nierzadko isticie rewolucyjne, przemiany w samym łonie fado, których pomysłodawczynią i mistrzowską realizatorką okazała się Amália Rodrigues (oczywiście, za najważniejszy czynnik sprawczy trzeba uznać bezsprzecznie geniusz Amalii²²). Należałoby uważać „eksport” fado raczej za wynik, a nie motor „rewolucji”, chociaż, jak to zwykle bywa, wzajemne oddziaływanie przyczyny i skutku zadecydowały o imponującej dynamice tego zjawiska.

Przekonana o swym wrodzonym wyczuciu spektaklu²³, Amália Rodrigues przebojowo przekraczała kolejne granice skostniałej tradycji.

Ulegając własnym gustom estetycznym, czarowi „przedstawienia”, jak również, paradoksalnie, wrodzonej nieśmiałości, wywiodła fado z ciasnych, półmrocznych i zadymionych pomieszczeń *casas de fado* i *boîtes* do o wiele obszerniejszych, czasem wręcz ogromnych, przestrzeni klubów, teatrów²⁴, oper, audytoriów, kasyn, sal widowiskowych etc. (Santos 60). Ta przestrzenna migracja wykonawczej praktyki fado wywołała w konsekwencji znaczące alteracje w proporcjach i relacji artysta – publiczność. Przede wszystkim nastąpiło wyraźne rozgraniczenie ról między wykonawcą a publicznością. Zmieniła się liczebność widowni, która wyraźnie wzrosła oraz przestrzenne związki między artystą a publicznością; pojawiła się lub/ i znacząco powiększyła fizyczna odległość między wykonawcą a odbiorcą, co dało możliwość zachowania większego dystansu między oboma stronami artystycznego przekazu. Środowiskowa „swojskość” i rodzinna atmosfera charakterystyczna dla domów fado przerodziła się w relacje i reakcje uwielbienia – słynny amalijny „cały teatr bijący brawa” (Santos 70) – typowe dla widowiska w systemie gwiazdorskim (co nie neguje spontanicznej, ludzkiej, wzajemnej sympatii, poczucia wspólnoty czy uczuć przyjacielsko-solidarnościowych łączących podczas spektaklu obie strony). Charakterystyczne dla *retiros* normy oraz kody zachowań i partycypacji publiczności w fa-

21 Szok wywołany wyjściem fadistki z własnego środowiska kulturowo-topograficznego wspaniale ilustruje słynna scena „policzka” z filmu *Fado. História D’Uma Cantadeira* (1947) w reżyserii Perdigão Queirogi, z Amalią w świetnej roli fadistki, Any Marii, i z towarzyszącym jej przystojnym Vergílio Teixeirą, amantem ówczesnej kinematografii portugalskiej, w roli Júlio, gitarzysty i narzeczonego Any Marii.

22 Jak to sama wyśpiewała w słynnej piosence Alberto Janesa *Foi Deus* i potwierdzała wytrwale w wywiadach (np. cykl programów telewizyjnych *Amália. Uma Estranha Forma de Vida*, reż. Bruno de Almeida, lub film dokumentalny *The Art. of Amália /2004/*, reż. Bruno de Almeida) czy prywatnych rozmowach (np. słynne stwierdzenie pochodzące z biografii fadistki: „A to nasz Pan Jezus zrobił ze mnie artystkę, a moja mama trochę Mu w tym pomogła” (93), „tak Bóg chciał”).

23 „Od zawsze wiedziałam, jak występ powinien wyglądać...” wyznaje swemu biografowi (64).

24 Oczywiście nie należy zapominać, iż sam początek lizbońskiej „kariery” fado w portugalskim teatrze rewiowym sięga lat 60. XIX wieku (Nery, *Para uma História do Fado* 104, 214–218).

dowej praktyce, w nowych przestrzeniach – także ze względu na ich rozmiary i specyfikę użytkową – albo traciły sens istnienia (jak np. umowny nakaz przerywania konsumpcji w czasie śpiewu), albo ulegały częściowemu rozmyciu, jako nieprzystające do nowej formuły (jak np. okrzyk aprobaty i zachęty „Ah, fadista!”). Brak tych gestów w reakcjach cudzoziemskiej publiczności należy traktować jako oczywistą konsekwencję jej kulturowego pochodzenia – wynikała po prostu i niemal wyłącznie z nieznamomości konwencji. Ten obcy tradycji odbiorca wzbogacał natomiast widowisko regułami *savoir-vivre*’u obowiązującymi w jego naturalnym środowisku²⁵. Należy również pamiętać, że zmiana miejsca była równoznaczna z przypieczętowaniem ostatecznego awansu społecznego gatunku – wspomnienie portowych tawern znikło skąpane w splendorze i dostojności, a nie- rzadko i luksusie, najwspanialszych sal koncertowych świata, z paryską Olimpią na czele.

Z przenosinami fado do pomieszczeń z większą sceną, a również wraz z wynalazkiem przenośnego mikrofonu związana jest kolejna nowinka amalijnego performansu – jej nowatorski w świecie tradycyjnego kołysania biodrami i balansowania głową ruch sceniczny. Wzbudzająca zachwyty publiczności nieruchoma posągowość fadistki w miarę rozwoju jej kariery została wzbogacona większą mobilnością i tańcem – ten ostatni, głównie przy dźwiękach skoczego *Malhão*, był rodzajem kamuflażu na wejście i zejście ze sceny, ratującym nieustająco onieśmieloną sytuacją konfrontacji z publicznością *divê* (Santos 187, 189). A jeszcze w czasach, gdy pieśniarze radzili sobie bez mikrofonu, amalijna nieśmiałość stała się matką innego wynalazku – przeniesienia fadistki za figury akompaniatorów i wsparcia jej na ich mocnych i przyjaznych ramionach (Santos 59, 187). Wszystkie te zmiany prowokowały – rozbudziły świadomość i poczucie wolności fadisty w zakresie jego zachowań scenicznych, stanowiły wstęp do rodzącej się wraz z kolejnymi pokoleniami pieśniarzy większej swobody i fantazji w towarzyszącej śpiewowi choreografii oraz zapowiadały prawdziwą obfitość różnorodności w tej materii.

Nowe przestrzenie widowiskowe, inne warunki i mody kulturowe zagranicy, nowatorskie estetyki „nowych czasów” sprawiły, że Amália mogła eksperymentować – i to z ogromnym sukcesem – z nowym instrumentarium i nowymi aranżacjami. Tradycyjny akompaniament gitarowy – gitara portugalska, gitara klasyczna i, ewentualnie, gitara klasyczna basowa – choć zawsze na czasie i zawsze pożądaną, przestał być jedynym możliwym. Najbardziej spektakularnym nowatorstwem w tym zakresie wykazały się słynne *fados* orkiestrowe²⁶ – kompozycje autorstwa maestro Frederico Valério (Santos 74–76). Symfoniczna orkiestra towarzyszyła Amálii najczęściej przy wielkich realizacjach muzycznych – jak np. słynne nowojorskie koncerty w Lincoln Center (1966, 1968) pod batutą Andre Kostelanetza (Santos 170–171). Przy takich okazjach artystka śpiewała w zupełnie obcym estetyce fado towarzystwie piosenkarzy estradowych czy zespołów folklorystycznych²⁷. Tak oto fado zaczynało funkcjonować wspólnie z różnorodnymi typami muzyki rozrywkowej, a jego oblicze sceniczne stawało się coraz bliższe piosence estradowej.

25 Warto wspomnieć „szaleńcze” zachowania rozentuzjzmowanych Włochów czy swoistą regularność uczęszczania w koncertach publiczności w Izraelu (Santos 174–175).

26 Skoro wiele z nich stanowiło część bardzo modnych wówczas rewii, zwano je również *fados* teatralne.

27 Por. wykaz występów Amalii: Santos 242–264.

Do estetyki wielkich widowisk scenicznych zbliżały amalijne fado także reformatorskie zmiany, jakich fadistka dokonała w doborze kostiumu scenicznego – to Amália wprowadziła na scenę szyk i elegancję długich, wytwornych czarnych sukien i otulającego ją szala. A chociaż, przy okazji specyficznych spektakli, występowała w kreacjach bardziej ekstrawaganckich i barwniejszych (*Amália. Coração Independente* 280–297), to jednak tak przecież nowoczesny i młody „image” czarnej madonny do dziś niezawodnie kojarzy się z figurą „tradycyjnej fadistki”²⁸.

Portugalskość fado wyrażała się obowiązkowo i niezmiennie w języku śpiewanych tekstów: jedynie i wyłącznie język portugalski – często jego odmiana żargonowa, na wpół hermetyczna, typowa dla środowiska fadistów – był w stanie wyrazić duszę fado, tylko portugalski stanowił doskonale plastyczną materię zdolną przyjąć w siebie i przetworzyć w dzieło sztuki maestrię zabiegów wykonawczych fadistów – tzw. *estilar* i *dividir*²⁹. Do dzisiaj fadowi puryści nie przyznają legitymizacji fados śpiewanym w innym, niż jego rodzimy, języku. Jednak i tę hegemonię, powiedzmy, lingwistyczną, Amália zdołała przełamać. Wielojęzyczność amalijnych kreacji muzycznych przejawiała się na różnych poziomach twórczych. W jej repertuarze znalazły się obcojęzyczne wersje jej fados (ukłon, choć niechętny, w stronę zagranicznej publiczności)³⁰, spektakle fadistki obfitowały w utwory spoza fadowego gatunku śpiewane w językach oryginału (ze szczególnym upodobaniem, jako pieśniarka iberyjska³¹, śpiewała po kastylijsku hiszpańskie flamenco i meksykańskie *rancheras*, a rozkochanych w niej do szaleństwa mieszkańców rozśpiewanej Italii wprawiała w zachwyt wyśpiewywanymi po włosku tarantellami i tradycyjnymi romantycznymi piosenkami w dialektach neapolitańskich), a nagrania płytowe świadczą o jej lingwistycznej śmiałości i fantazji – portugalski sąsiaduje nie tylko z ukochanym hiszpańskim i nielubianym jako narzędzie pracy francuskim³²; bestsellerami stały się LPs z nagraniami po angielsku i włosku³³. I chociaż

28 Kreacje najpopularniejszej gwiazdy Fado/World Music, Marizy, w zamyśle i stylistyce przywołują bezpośrednio swój amalijny pierwowzór. Naśladowcza „polska fadistka” Kinga Rataj zawsze na scenie prezentuje się w długiej czarnej sukni à la Mariza-Amália.

29 *Estilar* (stylizować) – improwizować, zabieg interpretacyjny polegający na modyfikowaniu zarysu melodycznego utworu; *dividir* (dzielić) – środek artystycznego wyrazu kształtujący rytm muzycznej wypowiedzi, którego zmiana zostaje wywołana na skutek grupowania lub dzielenia słów, poprzez wprowadzanie pauz i oddechów, spowalnianie lub przyspieszanie deklamacji, zatrzymywanie się na kluczowych słowach lub wyrażeniach (Gouveia 199–203; Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música* 451).

30 Np. francuskie wersje *Le Fado de Paris (Fado Veio a Paris)*, *Au Bord du Tage (Fado do Ciúme)*, *L'Automne de Notre Amour (Nostalgia)*, czy włoskie wersje *Coimbra (Coimbra)*, *Mio Amor, Mio Amor* (Santos 334–340).

31 „[...] jestem przede wszystkim pieśniarką portugalską i, w pewnym sensie, iberyjską. Gdyby ktoś mi zabrał muzykę portugalską i hiszpańską, to ze mną koniec. Mogę śpiewać w innym języku, ale nie śpiewam już w ten sam sposób... Tylko po portugalsku i po hiszpańsku nie śpiewam z musu” (Santos 99–100; por. również: 66–67).

32 „Nie lubię śpiewać po francusku, nie lubię brzmienia tego języka w śpiewie” (Santos 135).

33 LP *A Una Terra Che Amo*, 1973, *Semplicemente Il Meglio*, 1973 i *In Italia*, 1974 i LP *Na Broadway*, 1984 (Santos 314–316; 302).

w obcym, tj. nieiberyjskim, języku śpiewać nie lubiła³⁴, to przecież właśnie jej działania artystyczne zakwestionowały wyłączność portugalskiego w fado jako pieśni i w fadowym performansie, skutecznie przełamując kolejne tabu. A stąd już tylko krok do narodzin fadistów-nie-Portugalczyków. Ci również pojawili się na fadowej scenie muzycznej z zachwyty nad Amálią i jeszcze za życia fadistki – najbardziej spektakularny przykład stanowić może fala fadistek z Japonii śpiewających mało perfekcyjnym i nie w pełni precyzyjnym portugalskim „ze słuchu” lub po prostu po japońsku (Santos 178). Odtąd fado w wykonaniu cudzoziemców i w języku obcym naturze gatunku, chociaż nie zawsze oszałamia estetycznie, to jednak nie wywołuje już skandalu³⁵.

Amália przyzwyczała swoich odbiorców, a w konsekwencji, odbiorców kolejnych pokoleń fadistów, do gatunkowego eklektyzmu. Była pierwszą fadistką, która „po swojemu” śpiewała nie-fado (Santos 170). Po niej stało się to praktyką bardzo powszechną, a w fado eksportowo-importowym, regułą. Na jej koncertach, i na nagraniach, mieszały się *fados castiços* z *fados-canção*, ludowe marsze rodem z miejskiego folkloru Lizbony z piosenkami ludowymi z różnych regionów Portugalii, folklor hiszpański z folklorem meksykańskim czy włoskim, piosenka protestu z romantyczną piosenką rozrywkową. Jej repertuar to jak spełnienie okrzyku, którym w swej biografii podsumowała swoje dziecięce produkcje muzyczne: „Śpiewałam wszystko!” (26). Podskórne wyczucie wymogów spektaklu kazało jej mieszać skrajny smutek z perlistą radością, przeplatać ze sobą nastroje i gatunki, a wreszcie, wyjść do publiczności z komentarzem, rozmową, żartem, zaproszeniem do współuczestnictwa w ramach zespołowego śpiewania czy nucenia lub też wtórów w formie oklasków (Santos 135, 186–187). A wszystko to w imię idei fado – wydarzenia³⁶.

I wreszcie samo sedno amalijnej rewolucji, a więc śpiewane przez nią fados: „Pierwsze fados, które śpiewałam, nie były fados, były czymś hiszpańskim, potem fados Valério nie były fados, potem nagle znów były, a za to te Alaina nie były fados. To znaczy, że to ja sprawiam, że fados stają się fados, w miarę jak je śpiewam” (Santos 150).

Zarówno w komponencie słownym, jak i melodycznym, amalijne śpiewanie wniosło wiele przełomowych nowości w historię gatunku. Spotykały się one z uwielbieniem „postępowej” części wykonawców i widowni, a ze zgorszeniem i potępieniem szczególnie ze strony bardziej konserwatywnej części środowiska.

Wrażliwa na słowo fadistka uciekła z ciasnego kręgu fadowych, chociaż świetnych, tekściarzy³⁷ i wprowadziła do repertuaru poetów tzw. *poetas eruditos*, narażając się na oskarżenia o intelektualizowanie fado. Pisali dla niej m.in. David Mourão-Ferreira, Pedro Homem de Mello, Manuel Alegre, Alexandre O’Neill czy José Carlos Ary dos Santos

34 „Zawsze uważałam, że jest wielu takich, którzy dobrze śpiewają po francusku i po angielsku. Ja zawsze śpiewałam z musu” (Santos 100).

35 Współczesna lizbońska scena *fado vadio*, czyli amatorskiego *fado*, gości mieszkającą w portugalskiej stolicy Japonkę. Podczas jednego z jej występów w kultowej *Tasca do Jaime* usłyszałam żartobliwy komentarz: „To takie Zen – Fado”, odnoszący się zarówno do delikatności głosu i interpretacji, jak i do zwierności figury śpiewaczki. Por.: uwagi na temat fado importowego i wykonawców zagranicznych, którym, czasami, nie brakuje „bezcelności” (Gouveia 45).

36 Amália tworzyła swoją prywatną teorię muzyki: „Ale najważniejsze jest, by czuć fado. Bo fado się nie śpiewa, ono się wydarza. To jest wydarzenie” (Santos 59).

37 Np. Linhares Barbosa (Santos 334–335) czy Joaquim Frederico de Brito (Santos 335).

(Santos 334, 337–339); odważyła się, by wyśpiewać w fado średniowieczne *cantigas* i sonety portugalskiego wieszczka Luísa de Camõesa³⁸. To już nie było tylko przejście na wyższy poziom sublimacji słowa, to było ukoronowanie fado.

Nowa wrażliwość na piękno i nowe słowo zainspirowały nowy sposób śpiewania, nie-spotykane dotąd w fado harmonie³⁹. Amália intuicyjnie wprowadziła do fado wspomnienie z domu czyli melizmaty z Beira Baixa, słynne *voltinhas*, zasłyszane od matki i ciotek (Santos 58–59). Już na początku kariery przydarzył się Amálii Frederico Valério, z jego pięknymi i bardzo skomplikowanymi kompozycjami (Santos 75–81). Spotkanie z Alainem Oulmanem okazało się spełnieniem – zgodnie ze stwierdzeniem Alexandre’a O’Neilla: „Fado było bardzo pomarszczone, a Alain Oulman je wygładził” (Santos 154). Zaczęło się „pływanie pod prąd” z bólem, żalem i płaczem w śpiewie (Santos 149, 150). Alain Oulman ofiarował Amálii „możliwość latania”⁴⁰, a ich genialny duet otworzył nową epokę fadowej historii (Santos 341–342) – postawił przed fado zadanie wolności⁴¹.

„Śpiewałam, bo dla mnie to były fados. Liczy się szlachetność, która się w nich znajduje. Bo fado to stan duszy, to pieśń, która oznacza przeznaczenie i która nosi w sobie takie właśnie piętno. [...] Jeśli nawet według innych nie ma tam fado, dla mnie w tej muzyce fado jest” (Santos 149).

Tak wysublimowane, choć wysoce subiektywne kryterium przynależności gatunkowej piosenki, zdolne modyfikować, a wręcz negować, uświęcone tradycją wyznaczniki techniczne – „[...] gitarzyści musieli nauczyć się tych nowych harmonii, które Alain przynosił, a które nie miały nic wspólnego z fado, bo fado jest ubogie w swej harmonii” (Santos 149) – wprowadziło do muzycznej klasyfikacji fado wiele swobody i, w konsekwencji, potężne zamieszanie. W połączeniu ze spadkiem po amalinym eksperymentowaniu treścią i formą daje w rezultacie mozaikę różnorodnych fados i niby-fados epoki po-amalinnej, a wszelkie próby określenia ich przynależności gatunkowej naznacza dużą dozą niejednoznaczności.

3. Projekt *João de Sousa & Fado Polaco* – fadowe inspiracje w luzo-polskim stylu

Ten projekt zaczął nabierać kształtu kiedy odległość, mniej fizyczna a raczej emocjonalna z Portugalią, stała się prawie nie do zniesienia. Kiedy w poszukiwaniu moich korzeni

38 „Śpiewałam poetów i śpiewałam Camõesa. Dla mnie Camões jest wielkim fadistą. Czy jest coś bardziej portugalskiego i bardziej fado niż Camões: jakim głosem mam wyśpiewać swój smutny los? Nie ma nikogo, kto by dzisiaj napisał dla fado coś lepszego” (Santos 154).

39 „Zawsze istniało coś, co chciałam śpiewać, wiersze, które lubiłam, ale dla których nie mogłam znaleźć muzyki wśród klasycznych fados. Potrzebowałam kogoś, kto by napisał muzykę dla mnie...” (Santos 149).

40 „[Alain] Tak dobrze mnie zna, że wie, iż w pewnym momencie muzyki coś zrobię, i daje mi tę możliwość. Daje mi możliwość latania” (Santos 149).

41 „Być może nie jestem twórcą, ale gdy śpiewam, stwarzam. A do tworzenia potrzebuję muzyki. Fado, gdy zaczynałam śpiewać, było spętane tak, jakby miało do dyspozycji tylko jeden pokój, a mój sposób śpiewania dał mu jeszcze dwa domy. [...] Mój głos chciał stamtąd uciec, ale rozbijał się o drzwi. Musiałam śpiewać na własny sposób” (Santos 148).

rozpocząłem kompletowanie repertuaru na tę płytę zdałem sobie sprawę, że znałem te melodie od zawsze. Że zawsze były mi bliskie. Że fado, styl muzyczny niezbyt doceniany w środowisku, w którym dorastałem, był i jest częścią kwintesencji mojej kultury, obok tylu innych form muzycznych obecnych w tym niewielkim kraju pomiędzy Atlantykiem a Hiszpanią. Niekiedy czuję, że w końcu zdobyłem prawo nazywać się Portugalczykiem, bo pomimo odległości to właśnie ta kultura określa moją dorosłą tożsamość.

Praca nad tą płytą sprawiała mi ogromną przyjemność. Odkrywanie podobieństw i różnic kulturowych przez muzykę jest fascynującym doświadczeniem, które zbliżyło wszystkie osoby zaangażowane w Fado Polaco. I nie ma nic lepszego niż czuć energię na tej płycie. Energię, która powstała z pasji do muzyki i szacunku dla wielowiekowej i marginalnej tradycji, która przetrwała do dziś i na nasze szczęście żegluje po wcześniej nieodkrytych ładach (*João de Sousa & Fado Polaco*, booklet, 4).

Płyta *João de Sousa & Fado Polaco* pojawiła się na polskim rynku muzycznym we wrześniu 2012 roku wydana przez wrocławską wytwórnię Iberia records. Dla fado był to rok szczególnie – w listopadzie 2011 UNESCO przyznało mu tytuł niematerialnego dziedzictwa kultury, a lata poprzedzające moment glorii – czas kampanii mobilizującej fadowe środowisko akademików i praktyków – wypełniły rozmaite działania: nowe wydawnictwa książkowe i płytowe, projekty kulturalne w kraju i za granicą czy... modernizacja lizbońskiego Muzeum Fado. O fado zrobiło się po prostu dużo głośniej. Projekt *João de Sousa & Fado Polaco*, wsparty instytucjonalnie przez lizboński Instytut Camõesa i Ambasadę Portugalii w Warszawie – dwa organy predestynowane w swej misji kulturowo-politycznej do propagowania kultury portugalskiej w świecie – wspólnie wpisał się w tę politykę zintensyfikowanej internacjonalizacji i nobilitacji gatunku.

Na płycie znalazło się dwanaście utworów: *Vida tão estranha* (Rodrigo Leão), *O cacilheiro* (Ary dos Santos / Paulo de Carvalho), *Trago fado nos sentidos* (Amália Rodrigues / José Fontes Rocha), *Se no olhar* (João de Sousa / Fado Meia-Noite), *A chuva no vidro* (João de Sousa), *Memória* (David Mourão-Ferreira / Fado Menor do Porto), *Ai, inverno!* (João de Sousa), *Redondo vocábulo* (José Afonso), *Teresa Torga* (José Afonso), *Miłość ci wszystko wybaczy* (Julian Tuwim / Henryk Wars), *Que amor não me engana* (José Afonso), *Livre* (Carlos de Oliveira / Fado Menor), a w nagraniach uczestniczyli João de Sousa – głos, gitara akustyczna, gitara portugalska, *viola braguesa*; Martin Złotnicki – gitara klasyczna; Marcin Spera – kontrabas; Ireneusz Folsz – cajon; Natalia Grosiak – głos; Kamil Rogiński – flet poprzeczny, duduk.

Tytuł projektu, uzasadniony cytowanym powyżej komentarzem lidera zespołu zamieszczonym w towarzyszącej płycie książeczce, wskazuje na podstawową inspirację artystyczno-ideową płyty – fado⁴² – i jej swoiste uwarunkowania – Polskę i polskość. Już z uwagi na sam pomysł można wpisać projekt do nurtu fado eksportowo-importowego, a analiza zawartości CD to przecucie w pełni potwierdza.

Wybór utworów przywodzi na myśl amalijny eklektyzm estetyczny i otwartość gatunkową, podszycie troską o odbiorcę, jego wrażliwość i przyzwyczajenia muzyczne.

42 W smsowej korespondencji, jaką miałam z R. V. Nerym w listopadzie 2012 r. muzykolog, po wysłuchaniu warszawskiego koncertu João de Sousy stwierdził, iż jest to jeden z najciekawszych projektów inspirowanych fado ostatnich lat (cytuje z pamięci).

Z *fados-fados*⁴³ znalazły się przede wszystkim te najcieńsze, z pierwszej generacji zgodnie z klasyfikacją Daniela Gouveii (33–36) – dwa molowe fados czyli *fados menor* – *Memória* i *Livre*; jest też *Fado Meia-Noite* z drugiej generacji (40–41) – *Se no olhar*, a z fadowego repertuaru „klasyków” *Trago fado nos sentidos* Amáliei Rodrigues i *O Cacilheiro, fado-canção* czwartej generacji (40–41) wykreowane przez Carlosa do Carmo. Pozostałe utwory dołączają do fadowej rodziny na zasadzie pokrewieństwa duszy, wspólnych fluidów, czyli owego gouveiowskiego „obowiązkowego fadowego smaku, kryterium nie zawsze łatwego do zdefiniowania” (40). Kolekcję otwiera piosenka Rodrigo Leão, twórcy z kręgów pop-rocka i muzyki tradycyjnej, o tytule intensywnie przywołującym z pamięci amalinjny hit *Estranha forma de vida* i emanujący tęskną melancholią charakterystyczną nie tylko dla samego fado, lecz również dla kultury portugalskiej w ogóle. W zestawie pojawiły się również dwie kompozycje João de Sousy, *A chuva no vidro* i *Ai, inverno!* – skąpane w portugalskiej *saudade* wygenerowanej przez typowe dla południowca nieprzyjemne doznania, jakich doświadcza w krajach zimnej „północnej” Europy podczas ponurych i słotnych jesieni oraz mroźnych, nieznośnych zim. Potężnego ładunku portugalskości jako synonimu esencji fado dostarczają płycie trzy piosenki (nie-fados) rewolucyjnego barda José Afonso *Era um redondo vocábulo*, *Teresa Torga* i *Que amor não me engana* – cudownie liryczne, poetyckie, odważne w przesłaniu i artystycznie wysublimowane pieśni protestu⁴⁴. Portugalsko-polski projekt spina swoistą klamrą piosenka – niespodzianka. Szlagier muzyki rozrywkowej polskiego dwudziestolecia międzywojennego, *Miłość ci wszystko wybaczy*, chociaż w warstwie skojarzeń i tradycyjnych odwołań bardzo polski, warszawsko-kawiarniany, „przedwojenny” nieoczekiwanie ukazuje swój fadowo sentymentalny charakter, jawiąc się niczym swoista *saudade à polaca*.

Sam João de Sousa, choć zdecydowanie nie uważa się za fadistę⁴⁵, to jednak w tytule swego gatunkowo niejednorodnego projektu umieścił z premedytacją „fado” i, wbrew naturze gatunku, przymiotnik „polaco”: „Wydawało mi się, że to dobry skrót tego, co chcę pokazać w moim projekcie. Poza tym jest ładny wizualnie i zdolny wstrząsnąć niektórymi, bardziej konserwatywnymi słuchaczami fado. Polemika jest zawsze interesująca, bo maści wodę [uśmiech], więc ją dotlenia”⁴⁶; a swój projekt świadomie zanurzył w fadowych inspiracjach:

Płyta *Fado Polaco* przedstawia mój sposób widzenia, w tamtym czasie i z tamtymi muzykami, pewnej muzyki (fado), która jest nierozłącznie wpisana w bycie Portugalczykiem. W tym szczególnym momencie zdecydowałem się nagrać płytę, na którą złożyły się utwory nie moje i takie, które w sposób transwersalny ukazały małą część tego, czym jest portugalska muzyka. Oczywiście fado w tym się zawiera, jednak aranżacje są bardzo osobiste, zmierzające do przybliżenia go do innych rodzajów muzyki.

43 Jedno z funkcjonujących w środowisku lizbońskiego fado określeń na „prawdziwe fado”, „czyste fado” etc.

44 Warto pamiętać, że Zeca, jak nazywają José Afonso jego wielbicieli, był i jest „ukochanym” autorem fadistów. „Śpiewali go” Amália Rodrigues, Mariza, Dulce Pontes, a Cristina Branco poświęciła mu cały album *Abril* (2007).

45 Na pytanie czy uważa się za fadistę, odpowiedź brzmiała krótko i bez dodatkowych wyjaśnień: „Nie” (z prywatnej korespondencji mailowej autorki artykułu z João de Sousą).

46 Z prywatnej korespondencji mailowej autorki artykułu z João de Sousą.

Często myślę o własnym fado/losie. O fado, jako przeznaczeniu każdego z nas. I te przemyślenia mnie inspirują, są częścią mnie. Sądzę, że muzyka jest jedynie formą artystycznej ekspresji tego, czego dotyczy fado/los⁴⁷.

Przynależność *Fado Polaco* do gatunku fado zasadza się więc nie tylko na skojarzeniach, które wywołuje czy uczuciu (sprawiającymi przyjemność smutku i fatalizmie oraz miłości w wielorakich odsłonach), zakłętych zręcznie w uwodzicielską melodyjność projektu i jego melancholię. Tego pokrewieństwa można się również dopatrzeć w warstwie ideowej poezji. Bardzo staranny dobór „słów” utworów potwierdza nowoczesność, śmiałość, może nawet nieco zuchwałą post-amalijność koncepcji fado João de Sousy – nie ma tu przestrzeni dla dawnych fadowych tekściarzy, a ich miejsce zajęli bądź to rasowi poeci (David Mourão-Ferreira, Carlos de Oliveira czy wreszcie nasz Julian Tuwim), bądź przedstawiciele nowej generacji autorów tekstów (João de Sousa⁴⁸), uosobienia muzyczno-ideowej awangardy (Rodrigo Leão, Ary dos Santos), ikony muzycznych bojowników-reformatorów (Amália Rodrigues czy José Afonso). Ducha rozkochanej w pięknym słowie Amalii przywołują już nie wyłącznie poetyckie wyrafinowanie wyśpiewanych wierszy, ale również nowe wersje jej własnych fados – *Acho inúteis as palavras*, do słów jednego z jej ulubionych poetów, Davida Mourão-Ferreiry, tu wykonane w formie skróconej i pod zmienionym tytułem *Memória* oraz podwójnie amalijne *Trago fado nos sentidos* – które nie tylko śpiewała, ale to ona była autorką tekstu.

Amália unosi się nad *Fado Polaco* niczym dobroduszy, i bardzo płodny, *spiritus movens*, a João de Sousa ma świadomość stymulującej siły amalijnej spuścizny:

Amália jest ideałem, gdy myślimy o niej z punktu widzenia czysto fadowego. Ale również jako artystka, ogólnie i bezsprzecznie, jest perfekcyjna i inspirująca. Całe to szukanie nowego repertuaru, to mącenie wody, ta nie do podrobienia ekspresja wokalna, na zawsze naznaczyły – i nadal to czynią – słuchaczy na całym świecie. Poprzeczka została zawieszona bardzo wysoko, tym lepiej. Daje to nam motywację, aby piąć się coraz wyżej⁴⁹.

Bardzo amalijnie brzmi również próba określenia typu muzyki wykonywanej w projekcie – automatycznie przywodzi na myśl wspomnianą już ideę „pieśniarki iberyjskiej”. Bogactwo gatunków, języków i kultur pojawiających się na płycie staje się symbolem nowych czasów znaczonej globalną turystyką i lotniczymi *low costami*:

Muzyka, którą tworzę wraz z *Fado Polaco* jest poświęcona muzyce o luzofońskich korzeniach. Gramy przede wszystkim utwory innych, które ja aranżuję niczym swoje własne. Czasami są to utwory pochodzące z innych szerokości geograficznych, ale takie, które noszą w sobie ten swoisty zapach atlantyckiego trójkąta (Portugalia-Brazylia-Afryka).

47 Z prywatnej korespondencji mailowej autorki artykułu z João de Sousą.

48 „Do tego czasu [do momentu przybycia do Polski] śpiewałem dlatego, że pisałem słowa do piosenek, które komponowałem. Widziałem siebie bardziej jako twórcę piosenek, niż wokalistę. Zresztą nadal tak się czuję. Przyjechałem do Polski „na stopa” z pewną zupełnie szczególną Polką i zostałem tu ze względu na ludzi...” (z prywatnej korespondencji mailowej autorki artykułu z João de Sousą).

49 Z prywatnej korespondencji mailowej autorki artykułu z João de Sousą.

Dlatego jest to muzyka oparta na tradycji, ale również i na fuzji, co wynika ze specyfiki dzisiejszych czasów, jest związane z łatwością podróżowania i odkrywania nowych rzeczy⁵⁰.

Swobodne skojarzenia, wolność w asocjacji genetycznie różnych piosenek, bardzo indywidualistyczne i subiektywne wyczucie istoty gatunku, to amalijne pragnienie „latania” przekute w niemal jazzowo brzmiące interpretacje⁵¹ nadają projektowi niebywałego wdzięku. „Fado” wrocławianina rodem z Portugalii – formalnie bardzo otwarte – zadziwia, zachęca do dalszych eksperymentów, otwiera świeże perspektywy wariacyjne. Fado jako gatunek wydaje się być raczej punktem wyjścia, a niekoniecznie docelowym portem tej muzycznej podróży.

Charakterystyczne brzmienie muzyki João de Sousy zawdzięcza swą osobliwość głosowi wokalisty i specyficznemu, zupełnie nieortodoksyjnemu instrumentarium. João de Sousa używa głosu niczym kolejnego instrumentu w bandzie⁵² – głos nie przekazuje jedynie zwerbalizowanych treści intelektualnych, nie tylko opowiada historie, jak to bywało w fado *castiço*⁵³, ale wpisuje się w całość instrumentacji, pełniąc często rolę instrumentu solistycznego. Ta jazzowa inklinacja⁵⁴, upodobanie do muzycznych fuzji i improwizacji, zostają podkreślone wyborem towarzyszących instrumentów – podstawowy zestaw składa się z gitary akustycznej, gitary klasycznej, kontrabas i cajonu, do których dołączają, w celu przydania specyficznego kolorytu dźwiękowego konkretnej piosence, gitara portugalska, *viola braguesa*, flet poprzeczny i duduk. Charakter komponentu wyróżniającego utwór ma również głos Natalii Grosiak, który szczególnie w *Miłość ci wszystko wybaczy* wydaje się niezbędnym kobiecym elementem narracji. Jedynie minimalna obecność gitary portugalskiej – podstawowego instrumentu w akompaniowaniu fado (Castelo-Branco, *Vozes e Guitarras*) – choć wywołuje wrażenie pewnego braku, to jednocześnie jest oznaką nowych czasów w historii gatunku, wchłaniającego w swoje uniwersum coraz to inne instrumenty, do czasów Amalii zupełnie mu obce. W ewolucji fado dostrzec można wyraźną emancypację instrumentów uczestniczących w przedstawieniu – nie stanowią one już wyłącznie akompaniamentu dla solistycznego wokalu, lecz spełniają rolę równorzędnego partnera głosu fadisty⁵⁵.

50 Z prywatnej korespondencji mailowej autorki artykułu z João de Sousą.

51 Na pytanie o motywy wyboru piosenek „fadista” odpowiada: „Piosenki, które są w stanie mnie zaskoczyć i dają mi wolność interpretacji na mój własny sposób” (z prywatnej korespondencji mailowej autorki artykułu z João de Sousą).

52 „W Polsce zyskałem pełniejszą świadomość głosu jako instrumentu” (z prywatnej korespondencji mailowej autorki artykułu z João de Sousą).

53 Mistrz fado *castiço*, Alfredo Marceneiro, postrzegał w emancypacji głosu źródła dekadencji gatunku: „[...] za moich czasów nie było płyt, nie było radia. Nikt się nie uczył śpiewać. Głos nie miał znaczenia. W kulcie głosu, być może, jest największe zło fado: kto słucha głosu, przestaje słuchać słów. Za moich czasów fado śpiewał ten, kto miał powołanie do fado, a nie ten, kto miał powołanie do śpiewania” (Duarte 138).

54 Przypomnijmy amalijne *jam session* z amerykańskim saksofonistą tenorowym, którego wynikiem była wydana w 1973 r. płyta *Encontro. Amália & Don Byas* (Santos 305–306).

55 Warto przypomnieć, iż załóżek emancypacji instrumentów w fado tkwi w samej koncepcji gitary portugalskiej jako instrumentu towarzyszącego fadistcie – jest ona postrzegana jako drugi głos

Jeden z fundamentalnych wyznaczników fado stanowił od zawsze język portugalski – to jedynie on był odpowiednim materiałem pozwalającym na swobodne stosowanie podstawowych dwóch zabiegów artystycznych: „stylizowania” i „dzielenia”, jedynie on był równie swojski jak sama pieśń i równocześnie, tę narodowość gwarantował. Fado eksportowo-importowe zerwało radykalnie z tą świętością. U João de Sousa pojawia się język polski, będący językiem nowej ojczyzny piosenkarza, jego muzyków, jego publiczności i interpretowanego utworu – szlagieru Hanki Ordonówny. Umiędzynarodowienie gatunku zostaje w ten sposób przypieczone, a polski wybrzmiewa zarówno w postaci *native* u Natalii Grosik, jak i z miękkim akcentem luzytańskim solisty.

Performatywny charakter fado nadaje szczególnego znaczenia konkretnym realizacjom projektu w formie koncertów – spektakli:

Fado stanowi gatunek performatywny, który łączy wykonawców i publiczność w procesie komunikacji, używając do tego słownych, muzycznych, mimicznych i cielesnych środków wyrazu. Publiczne wykonania fado są złożonymi wydarzeniami natury kulturowej, których strukturę buduje interakcja takich elementów jak uwarunkowania ogólne czyli kontekst społeczny czy koniunktura polityczna oraz uwarunkowania specyficzne takie jak konkretna okazja, repertuar, wykonawcy, publiczność i normy wykonawcze (Castelo Branco, *Vozes e Guitarras* 125).

João de Sousa i jego Fado Polaco pojawili się w Polsce, która już o fado słyszała, coś na ten temat wie, ma swoich „fadomanów” czy „fadolubów”⁵⁶. Do obudzenia świadomości gatunku przyczyniły się z pewnością, choć częściowo mitotwórczo, dwa kultowe filmy: Wima Wendersa urokliwe *Lisbon Story* (1994) oraz Carlosa Saury roztańczone *Fados* (2007). Wizyty fadistów i para-fadistów – m. in. Marizy, Mísii, Camané, Carlosa do Carmo, Pedro Moutinho, Any Moury, Cristiny Branco, Teresy Salgueiro, zespołu Madredeus – rozkochały w fadowych brzmieniach polskich melomanów⁵⁷. Z impresjonistycznymi nowinkami o smaku fado konsekwentnie zapoznaje słuchaczy radiowej *Trójki* autor *Sjesty*, Marcin Kydryński. Od 2003 roku „polskie fado” z „góralskim” temperamentem⁵⁸ propaguje Marzena Nieczuja Urbańska, aktorka gdańskiego Teatru Wybrzeże. Niewątpliwie zasługi w szerzeniu wiedzy na temat fado należy przypisać turystyce i internetowi. Fado w muzycznym polskim kosmosie istnieje, choć wiedza na jego temat bywa mało precyzyjna, a nawet, niestety, błędna⁵⁹.

dialogujący ze śpiewakiem. Z takiej idei zrodziły się personifikujące określenia gitary, która „śpiewa”, „płacze”, „zawodzi”, „jęczy” etc.

56 W taki sposób określają się zagorzali wielbiciele twórczości Marzeny Nieczuja Urbańskiej. To w tym silnym gdańskim ośrodku „polskiego fado” założono pierwszy w Polsce fan club fado.

57 Sama Amália zawitała do Polski tylko raz, dając koncert w Warszawie 21 kwietnia 1977 roku (Santos 255).

58 Żartobliwe określenie samej artystki podkreślające jej rodzinne korzenie.

59 Znamienna w tym względzie jest notatka promocyjna, jaką znajdujemy na stronie wydawcy Iberia records: „Portugalczyk João de Sousa i jego Fado Polaco to wyjątkowa koncepcja artystyczna przedstawiająca muzykę zachodniej części Półwyspu Iberyjskiego. Muzykę z wybrzeża Atlantyku skąpaną w aurze wpływów, jakie na przestrzeni wieków Portugalia z wzajemnością darzyła się z krajami Ameryki Łacińskiej (głównie z Brazylią), Afryki (przede wszystkim z Angolą), a nawet

João de Sousa i jego muzycy występują przede wszystkim w Polsce oraz dla polskiej i polskojęzycznej publiczności. Portugalski, większości widowni nieznany, stanowi podstawowy język wykonywanych piosenek. Język polski, natomiast, stał się językiem komunikacji w przerwach pomiędzy utworami między artystą i jego odbiorcami – solista, bowiem, konwersuje z publicznością, tłumaczy teksty piosenek, nakreśla ich kontekst historyczno-kulturowy, opowiada anegdotki, zachęca do wspólnego śpiewania, żartuje. Użycie języka polskiego w zamian uniwersalnie stosowanej współczesnej *lingua franca* w postaci angielszczyzny wzbudza wiele życzliwości, buduje silną więź wspólnoty, ma za zadanie sprawiać, aby zarówno wykonawca, jak i proponowana przez niego sztuka, były postrzegane jako integralna część świata odbiorcy⁶⁰. Obcy akcent i pojawiające się czasem lingwistyczne niedoskonałości mówcy stanowią, wbrew akademicko-szkolnej logice, element wysoce dodatni performansu, budujący wzajemne zaufanie i akceptację. João de Sousa jest wybitnie komunikatywny, pozytywny, uwodzicielski⁶¹. Wydaje się, że z łatwością zdobywa swoją publiczność. Oczywiście dla odbiorcy przyjacielskie relacje panujące między wszystkimi muzykami na scenie – „chłopaki” po prostu się lubią i lubią ze sobą grać – jeszcze wzmagają przyjemną atmosferę spotkania towarzyskiego z muzyką w tle i w roli głównej, rodzaj wspólnej zabawy, specyficznego portugalskiego *convívio*.

Repertuar koncertów João de Sousy dynamicznie się rozrasta, a dodawane do projektu utwory można uznać, w dużej mierze, za kolejny ukłon w stronę (cudzoziemskiej) publiczności i kolejny krok ku konstruowaniu nastroju wspólnoty kulturowego środowiska. João de Sousa porywa publiczność nowymi wersjami hitów o rozmaitej proweniencji – w jego wykonaniu brzmią prawie fadowo *Porque te vas* – tajemnicza i refleksyjna piosenka autorstwa José Luisa Peralesa z filmu Carlosa Saurya *Nakarmić kruki* (1976) – *Chorando se foi* – przebojowa *Lambada* zespołu Kaoma – *Heart of Glass*, Blondie – dyskotekowy amerykańizm z lat siedemdziesiątych czy wreszcie *Groszki i róże* – *evergreen* z repertuaru Ewy Demarczyk śpiewającej do muzyki Zygmunta Koniecznego (słowa Julian Kacper i Henryk Roztworowski), bardzo krakowski, przywołujący niezmiennie na pamięć atmosferę Piwnicy pod Baranami. Luzofońskich klimatów dopełniają brazylijska sensulana *Rosa Morena* Dorivala Caymmy, kolejny utwór autorski João de Sousy *Pontos nos is* oraz dwie piosenki Paulo de Carvalho: *Os putos* (do słów Ary’ego dos Santosa) i fadowe już nawet w tytule *Meu fado meu*. Wraz z tymi nowinkami wkroczyły do

Azji (Macao). Inaczej mówiąc fado podszyte nutą bossanovy, czasem afrykańskiej rytmiki, rodem z Cabo Verde, choć nie brakuje tu też ech muzyki arabskiej. To wszystko spowite polsko-portugalską nutą melancholii. W efekcie otrzymujemy album, w którym pieśni przepełnione bólem mieszają się z energetycznymi utworami pełnymi optymizmu. Za tą wyjątkową amplitudą stoi właśnie słowo „polaco”, bo jak mówi artysta: «My Portugalczycy jesteśmy bardziej stonowani, a w Polsce spotkałem się z tym charakterystycznym rozedrganiem emocji... Polacy to albo euforia, albo depresja, to bardzo inspirujące...». Na płycie znalazły się zarówno klasyki fado (np. autorstwa José Afonso [sic!], Rodrigo Leão [sic!] czy Amáliei Rodrigues) jak i bardziej przemawiające do współczesnej portugalskiej publiczności piosenki João de Sousy. Wielką niespodzianką będzie też śpiewany po polsku wraz z Natalią Grosiak (Mikromusic) utwór napisany przez... Juliana Tuwima z muzyką Henryka Warsa, czyli «Miłość Ci wszystko wybaczy».

60 Przypomina się powszechnie panująca opinia o Amáliei mówiącej językami swojej publiczności.

61 Mniej obiektywne, acz niezwykle często pojawiające się spontanicznie określenie wśród zachwyconej koncertem żeńskiej publiczności to... słodki.

spektrum Fado Polaco dwa nowe języki – hiszpański i angielski, nie licząc brazylijskiej odmiany portugalskiego, oraz kolejne, poddane specyficznej obróbce artystycznej, gatunki i nurty muzyczne – ballada, piosenka poetycka, lambada, pop-rock, czy bossanova. W ten sposób projekt coraz intensywniej podąża w stronę swobody World Music oddalając się konsekwentnie od historycznych schematów fado i od fadowych inspiracji w ogóle.

Należy wspomnieć również o poszerzeniu instrumentarium zespołu towarzyszącego João de Sousie – od 2014 roku do muzyków dołączył grający na trąbce jazzman, Dominik Gawroński. Jego udział wydatnie wzmacnia jazzowy komponent brzmienia Fado Polaco.

Strona stricte wizualna koncertu nie różni się od innych standardowych występów scenicznych – muzycy hołdują klasycznej, również w fadowym performansie, czarnej elegancji koszula-spodnie, a João de Sousa pojawia się zwykle w nieco barwniejszym, lecz również w stylu elegancki *casual*, stroju, co może wywoływać wolne skojarzenia z dziewiętnastowieczną tradycją *marialvy*⁶², z fado – wiernym towarzyszem portugalskiej *corridy*⁶³.

4. Różnorodność nieuchronną przyszłością fado

Obserwacja współczesnego oblicza fado zmusza do postawienia na nowo podstawowych pytań: Gdzie fado się zaczyna, a gdzie ono się kończy? Co fado konstytuuje? I wreszcie: Ile fado jest w fado?

Od rewolucji Amálie Rodrigues, a więc od zarania fazy fado eksportowo-importowego, odpowiedź na tak fundamentalną kwestię staje się coraz trudniejsza, coraz bardziej nieoczywista i jeszcze wyraźniej subiektywna. Otwarcie granic fado na wielorakość geograficzną, kulturową czy estetyczną doprowadziło do zatarcia wyrazistości granic gatunku⁶⁴, a królujący we współczesnej sztuce model idola inspiruje, uwierzytelnia i legitymizuje indywidualizm ekspresji i, często wysoce ryzykowne, eksperymentowanie. Ekspansja wszerej – i oby towarzyszyła jej również eksploracja w głąb – wydaje się naturalnym etapem historycznej ewolucji fado. W takiej sytuacji dziejowej konieczności może sensowniejszym od pytania „Ile w «tym fado» jeszcze jest fado?”, będzie odwrotnie postawiona kwestia „Co nowego do fado wnosi «to fado»?”.

Bibliografia

Amália. Coração Independente (katalog). Lizbona: Museu Coleção Berardo, 2009.
Carvalho, José Pinto Ribeiro de (Tinop). *História do Fado*. Lizbona: Publicações Dom Quixote, 1992.

62 *Marialva* – popularne określenie dandysa związanego często ze środowiskiem tauromachii (Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música* 445).

63 O ścisłych związkach fado z tauromachią por.: A. M. de Moraes, *Fado Marialva*.

64 Warto zwrócić uwagę na ciekawą koncepcję „pewnego fado poza fado” autorstwa R. V. Nery’ego czyli „Um Fado para Além do Fado” (Nery, *Pensar Amália* 49–51).

- Carvas, Estrela. *Os Meus 30 Anos com Amália*. Lizbona: Guerra & Paz, 2009.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan de, red. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lizbona: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2010.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan de. „Vozes e Guitarras na Prática Interpretativa do Fado”. *Fado. Vozes e Sombras*. Red. Joaquim Pais de Brito. Lizbona: Electa – Lisboa 94, 1994. 126–141.
- Duarte, Vítor. *Recordar Alfredo Marceneiro*. Venda Nova: Sistema J – Editora Portuguesa de Livros, Lda, 1995.
- Gouveia, Daniel. *Ao Fado tudo se canta?*. Linda-a-Velha: DG edições, 2010.
- João de Sousa & Fado Polaco (CD booklet). Wrocław: Ibéria records, 2012.
- Marceneiro, Vítor. *Alfredo Marceneiro... Os fados que ele cantou*. Lizbona: Clássica Editora, 2001.
- Moraes, António Manuel de. *Fado Marialva*. Lizbona: ACD Editores, 2009.
- Nery, Rui Vieira. *Para uma História do Fado*. Lizbona: Público, Corda Seca, 2004.
- Nery, Rui Vieira. *Il Fado. Storia e cultura della canzone portoghese*. Tłum. Vanessa Castagna. Rzym: Donzelli Editore, 2005.
- Nery, Rui Vieira. *A History of Portuguese Fado*. Tłum. David Cranmer. Lizbona: INCM, 2012.
- Nery, Rui Vieira. *Historia Fado*. Tłum. Grażyna Jadwiszczak. Zakrzew: Replika, 2014.
- Nery, Rui Vieira. *Pensar Amália*. Lizbona: Tugaland, 2009.
- Pimentel, Alberto. *A Triste Canção do Sul: Subsídios para a História do Fado*. Lizbona: Publicações Dom Quixote, 1989.
- Santos, Vítor Pavão dos. *Amália Rodrigues. Najśłynniejsza śpiewaczka fado*. Tłum. Grażyna Jadwiszczak. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2009.