

Agnieszka Jeż

Żydowski Instytut Historyczny im. E. Ringelbluma w Warszawie

„Ton wschodniego smętku... ”. Wątki arabskie w syjonistycznej muzyce i tańcu w Palestynie przed rokiem 1948

Wprowadzenie

W niniejszym artykule chciałabym zwrócić uwagę na wpływy muzyki arabskiej na kształtujący się od lat osiemdziesiątych XIX wieku repertuar muzyczny syjonistycznych osadników w Palestynie. Sytuacja wzajemnego współistnienia Żydów i Arabów była problemem złożonym już od samego początku pojawienia się masowej emigracji Żydów do Ziemi Izraela, choć nie zawsze sprawy przedstawiały się aż tak dramatycznie, jak to zdarzało się podczas otwartych konfliktów wojennych między oboma narodami, w tym toczącej się obecnie wojny. Syjonizm jako ideologia, której korzenie sięgają znacznie głębiej niż zainicjowany przez Teodora Herzla polityczny ruch, nie był zjawiskiem jednorodnym, lecz reprezentował wiele idei i odpowiadających im postaw społecznych, światopoglądowych i politycznych. Wynikające stąd różnice manifestowały się także w podejściu do tzw. kwestii arabskiej, co z kolei znalazło

pewne odzwierciedlenie w procesie wzajemnej akulturacji, który objął różne syjonistyczne frakcje. Częścią tego procesu była tworzona wówczas przez Żydów muzyka oraz taniec, zjawiska niezwykle ważne dla konstytuującej się wspólnoty narodowej.

Ziemia Izraela, jak zgodnie z religijną tradycją nazywali Palestynę syjoniści¹, była w XIX wieku częścią rozległego Imperium Osmańskiego, zacofaną gospodarczo i słabo zaludnioną, pozbawioną niezbędną infrastruktury, z terenami w większości pustynnymi lub bagiennymi². Ludność arabska zamieszkiwała ją jedynie na ograniczonych obszarach, podobnie zresztą jak i nieliczna wówczas społeczność żydowska. Tę ostatnią określa się jako tzw. stary *jiszuw* (hebr. osiedle, w znaczeniu osadnictwa), czyli w przeważającej mierze religijną grupę, skupioną głównie w miastach: Jerozolimie, Safedzie, Hebronie i Tyberiadzie³. Popularny slogan „ziemia bez ludzi, dla ludzi bez ziemi”, przypisywany syjonistycznym osadnikom, ma w rzeczywistości wcześniejszą, chrześcijańską genezę, co jednak nie znaczy, że nie był używany przez nich w kontekście palestyńskim. Hasło to pojawiło się w obiegu już podczas formowania się oficjalnych struktur politycznych ruchu – powstania Światowej Organizacji Syjonistycznej, wyłonionej podczas I Światowego Kongresu Syjonistycznego w Bazylei w 1897 roku (Muir 2008). Niewątpliwie obecność rdzennych, nieżydowskich mieszkańców tych obszarów w ideologicznym dyskursie po części marginalizowano, jeśli nie wręcz wypierano, mimo że kontakty z arabskimi sąsiadami były w początkowym okresie nieuniknione, a często z różnych przyczyn (głównie ekonomicznych) zdecydowanie pożądane, na przykład gdy chodziło o zakup przez osadników ziemi od arabskich posiadaczy czy zatrudnienie w nowo powstających strukturach

¹ Ciekawą, aczkolwiek czasem kwestionowaną przez niektórych izraelskich badaczy pozycją na ten temat jest praca Shlomo Sanda, *Kiedy i jak wynaleziono Ziemię Izraela*, zob. Sand 2014.

² Według osmańskiej administracji teren palestyński został podzielony na dwa osobne *sandzaki* (dystrykty): Galileę (z siedzibą w Akko) i Samarię (z siedzibą w Nablusie), jako część bejruckiego wilajetu (prowincji) (Shapira 2018: 73).

³ Terminem „nowy *jiszuw*” określa się osadnictwo zapoczątkowane w latach osiemdziesiątych XIX wieku, kiedy to miała miejsce pierwsza alija (hebr. wstąpienie, tu: fala osadnicza).

gospodarczych⁴ miejscowych robotników. Ten drugi aspekt, jednakże, dosyć szybko stał się punktem oporu i walki w ruchu osiedleńczym ze względu na brak możliwości zatrudnienia nowo przybywających *olim*⁵ i hasło *kibusz awoda* (hebr. podbój pracy, Shapira 2018: 68), wzywające do solidarności narodowej, pojmowanej jako realizacja modelu zatrudnienia wyłącznie żydowskich robotników⁶.

Arabowie obserwowali ten „najazd” z niepokojem. Aż do tragicznej dla nich w skutkach wojny o niepodległość w 1948 roku byli w Palestynie przytłaczającą większością, mimo niemal ciągłego napływu osadników⁷. Konflikty lokalne łatwo przekształcały się w gorące punkty zapalne. Przyczyniła się do tego wybitnie światowa polityka mocarstw i ich walka o wpływy, w tym szczególnie rola Wielkiej Brytanii i jej podwójnej gry, krzywdzącej dla strony arabskiej z powodu składania przez polityków brytyjskich obietnic bez pokrycia (Shapira 2018: 94). Szczególnie brutalne konflikty wybuchały w 1920, 1922 oraz w latach 1936–1939, prowadząc do wyniszczającej obie strony walki.

Jednak równolegle do tych wydarzeń pojawiały się głosy na rzecz poprawnych relacji sąsiedzkich z miejscową ludnością. Niektórzy syjonistyczni działacze i myśliciele stosunkowo wcześniej zwrócili uwagę na istniejący problem: Achad ha-Am (Aszer Cwi Ginsberg) w esej z 1891 roku *Prawda z Ziemi Izraela* ganił żydowskich rolników za złe traktowanie arabskich robotników. U progu nowego wieku Icchak Epstein ostrzegał

⁴ Osady tego typu nazywane były *moszawa* (l.mn. *moszawot*), czego nie należy mylić z późniejszym typem osadnictwa, obecnym obok instytucji *kibucu* do dzisiaj, jakim jest *moszaw* (l.mn. *moszawim*) (Shapira 2018: 46).

⁵ *Olim* (hebr. wstępujący) – określenie osób robiących *aliję*.

⁶ Stopniowe wypieranie arabskich robotników poskutkowało niemal całkowitą separacją obu grup narodowych, istniały jednak pewne wyjątki na gruncie instytucjonalnym, jak np. żydowscy i arabscy pracownicy Palestine Railways, spółki kolejowej, działającej pod agendą Mandatu Brytyjskiego (Lockman 1993: 601–627).

⁷ Należy zauważyć, że emigracja do Palestyny w czasach mandatowych, tj. od Deklaracji Balfoura, była przez Brytyjczyków dwukrotnie wyhamowana (tzw. Biała Księga), wskutek nasilających się konfliktów żydowsko-arabskich (Shapira 2018: 100, 103). Również duża liczba osób, które wyemigrowały do Ziemi Izraela, wróciła z powodu trudnych warunków ekonomicznych lub bezrobocia.

przed usuwaniem arabskich dzierżawców, rabin Jehoszua Redler-Feldman proponował zaś wspieranie i rozwój populacji arabskiej razem z żydowską jako sposób na zbliżenie się obu społeczeństw (Shapira 2018: 73). Poglądy reprezentowane między innymi przez członków socjalistyczno-syjonistycznej formacji Poalej Syjon-Lewica, a po niej – przez organizację Ha-Szomer ha-Cair, utrzymane były w retoryce wzajemnej, żydowsko-arabskiej relacji, ukierunkowanej na współpracę. W 1927 roku w Hajfie powstał związek czterech kibuców szomrowych – tzw. Kibuc Arci (hebr. Kibuc Narodowy). Ideowa treść tego przedsięwzięcia łączyła w sobie syjonizm i socjalizm jako dwie różne, lecz współpracujące ideologie (Gotthelf 1933: 22). Celem była budowa bezklasowego społeczeństwa robotniczego w Ziemi Izraela, a środkiem do jego osiągnięcia – walka klas we współpracy z robotnikami arabskimi oraz zakładanie kibuców. I choć także tutaj przeważały zazwyczaj syjonistyczne interesy, można odnieść wrażenie, że arabscy sąsiedzi traktowani byli przez Ha-Szomer ha-Cair podmiotowo, jako potencjalni partnerzy w działaniu⁸. Tę ideologiczną linię potwierdzają dokumenty i publikacje organizacji, która utrzymywała przyjazną narrację dotyczącą międzynarodowej współpracy także w latach trzydziestych, u progu arabskiej rewolty z lat 1936–1939. W instruktażowej broszurze dla kierowników szomrowych, przy okazji omawiania organizacji święta ku czci Josefa Trumpeldora, poległego w potyczce z Arabami pod Tel Chaj w 1920 roku, zalecano „unikać szowinistycznych określeń pod adresem narodu arabskiego jako całości” (Dodatek do „Measejf” nr 3 [1935?]: 14). W organizacji śpiewano pieśni identyfikowane przez uczestników jako arabskie, towarzyszyły one celebrowaniu niektórych świąt, przy czym, jak wynika z moich badań przeprowadzonych na źródłach z diaspory z terenów II Rzeczypospolitej, kontekst, w jakim się pojawiały, był zazwyczaj pozytywny, a przynajmniej – neutralny. W przeciwieństwie do ruchów należących

⁸ Nie było to jednak regułą, ale raczej pewnym wyjątkiem. Pogląd ten podziela również Elke Kaschl, badaczka tańca *dabke* w kontekście współczesnej kultury tanecznej w Izraelu i Palestynie. Według niej również dzisiaj arabska grupa nie jest postrzegana jako aktywna i równorzędna część społeczeństwa (Kaschl 2003: 101).

do innych odłamów syjonizmu (tzw. syjonizmu centrowego oraz jego prawego skrzydła), w których podkreślano przeciwstawność interesów i wzajemną wrogość, Ha-Szomer ha-Cair edukował swoją młodzież w duchu problematycznej, ale wciąż jeszcze możliwej żydowsko-arabskiej współpracy oraz wzajemnego szacunku. I tak na przykład pieśni, których brzmienie identyfikowano jako arabskie, wykorzystywane były w programie świątecznym z okazji wieczoru purimowego. W ramach typowej dla tego święta maskarady zaproponowano żydowskiej młodzieży przebranie się za grupę Arabów, która „inscenizuje jedną lub dwie pieśni arabskie. Wykonuje też jakiś taniec wschodni” (Agadat Purim 1935: [2])⁹. Umieszczenie arabskiej grupy w neutralnym kontekście, mającym przybliżyć uczestnikom realia Palestyny, stoi w widocznym kontraście do politycznego wykorzystania wizerunku tej społeczności przez inną badaną przeze mnie organizację, należącą do centrowego i zdecydowanie bardziej tradycyjnego syjonistycznego spektrum, Agadat Ha-Noar ha-Iwri „Akiba”. Z okazji uroczystości purimowej i maskarady, która odbyła się w 1935 roku na ulicach Oświęcimia, wykorzystano wizerunek Arabów wyłącznie jako przeciwników politycznych, rzekomo faworyzowanych przez władze mandatowe. „Ze wszystkich stron wciskają się Żydzi do ojczyzny – dla nich wejście zamknięte. Równocześnie otworem specjalnie przez Tommy zostawionym tłoczy się »brać« arabska” – pisał sprawozdawca z purimowej Adlojady (R.B. 1935: 684–685).

W poszukiwaniu żydowskiego idiomu muzycznego – repertuar Szirej Erec Israel i wpływy melodii arabskich

Wzmiankowane w tytule wątki arabskie rozumiem jako elementy systemu muzycznego (modele rytmiczne, formuły melodyczne, skale itp.), będące jego integralną częścią, które po zaadaptowaniu i włączeniu

⁹ Innym i bardzo ciekawym przykładem pozytywnego przedstawienia kultury arabskiej była jedna z inscenizacji, zaproponowana w publikacji *10 obrazów scenicznych*, w której pojawia się pięć tytułów pieśni z arabskimi melodiami. Podanie konkretnych tytułów świadczy o tym, że źródło pochodzenia tych melodii było w organizacji dobrze znane (Porter 1931: 12–13).

do nowego zasobu zyskały nowe znaczenie. Oprócz wymienionych powyżej można także wskazać na dodatkowe elementy, związane z sytuacją wykonawczą (instrumentarium, emisja głosu, szeroko rozumiana stylistyka wykonania, itp.)¹⁰. Wykorzystywanie arabskich wątków (lub za takie uważanych) miało swoje przyczyny nie tylko w ewentualnej sympatii syjonistycznej lewicy do swoich sąsiadów i jej inkluzywnym, socjalistycznym światopoglądzie. Inspiracje i zapożyczenia z melodii śpiewanych przez arabskich mieszkańców ówczesnej Palestyny spotykamy także w pieśniach należących do kanonu syjonistycznego repertuaru, powszechnego w całym ruchu, tzw. *Szirej Erec Israel* (hebr. Pieśni Ziemi Izraela)¹¹, co więcej, były one przez syjonistów zauważane, akceptowane, a nawet celowo tam umieszczane. Podstawą akulturacji były z jednej strony lokalne kontakty sąsiedzkie – typowa droga rozprzestrzeniania się materiału muzycznego, czasem wbrew wszelkim stawianym instytucjonalnie granicom. Z drugiej strony, specyficznie rozumiana „arabskość” (w pojęciu tym kodowano wiele asocjacji, między innymi komponent orientalizmu) była oficjalnym kierunkiem poszukiwań idiomu „nowej, żydowskiej muzyki” w Ziemi Izraela, opartym na koncepcji odrzucenia żydowskiego dziedzictwa diaspory (szczególnie w jej środkowo i wschodnioeuropejskim wydaniu) i osadzonem w procesie wymyślenia tradycji dla wspólnoty narodowej o niezwykle dużym zróżnicowaniu kulturowym. Obecne szczególnie w dwóch pierwszych dekadach XX wieku teoretyczne dywagacje na temat korzeni żydowskiej muzyki w lewantyńskim pejzażu dźwiękowym, którym towarzyszyły badania podejmowane między innymi przez Abrahama Cwi Idelsohna (Loeffler 2010: 385–416), ukierunkowane były na poszukiwanie nowej tożsamości dla żydowskiej muzyki, która – zgodnie z syjonistyczną wykładnią ideologiczną – zgadzałyby się z koncepcją „powrotu” do własnej ziemi, przy czym własność tę poświadczyć miała w dużej mierze tradycja religijna

¹⁰ Badacz muzyki klezmerskiej, Walter Zev Feldman, określa elementy zapożyczone mianem determinantów (ang. *determinants*), a wyjściowe po adaptacji – komponentów (ang. *components*), zob. Feldman 2016: 11–19.

¹¹ Więcej na ten temat zob. Jeż 2024: 131–133.

oparta na Biblii hebrajskiej. Przekonanie o zachowaniu się w muzyce mieszkańców Palestyny żydowskich wątków opierało się na wierze w ich długie trwanie, niejako „zamrożenie” w czasie „biblijnej” kultury lokalnej, a z miejscowej społeczności czyniło depozytariuszy tej tradycji. Zachęcano zatem do eksplorowania bogatego tezaury wschodnich melodii, traktując to jako wstępny rekonesans, próbę dotarcia do autentyku, rozpoznania go, ukrytego pod obcymi naleciałościami, czekającego na odkrycie i „oczyszczenie” (tj. przystosowanie do nawyków audialnych osadników z Europy). W diaspory również podzielano to przekonanie, między innymi zalecając nauczycielom hebrajskojęzycznej szkoły naukę pieśni „orientalnych”:

Specjalną uwagę zwróci nauczyciel na pieśni palestyńskie o ciekawej i poważnej treści, ale dość trudnej i zawiłej melodii. Zwłaszcza należy zwrócić uwagę na charakterystyczny dla nich ton wschodniego smętku. Jakkolwiek nie można tego jeszcze traktować jako oryginalnej muzyki hebrajskiej, to jednak należy to uważać za próbę znalezienia jej wśród masy motywów wschodnich, arabskich, jemeńskich (*Program nauczania* 1924: 86).

Wydaje się przy tym, że w takiej optyce zapożyczenia z melodii arabskich były traktowane nie tyle jako „pożyczanie”, ile jako „odzykiwanie”, abstrahowanie z większej i różnorodnej całości. Różnice kulturowe (dominującą większość przybyłych do Palestyny osadników stanowiła społeczność aszkenazyjska) sprawiły, że z bogactwa arabskiej muzyki wybierano takie elementy, które dały się w miarę łatwo przystosować do potrzeb syjonistycznego repertuaru. Nowe palestyńskie pieśni miały być z założenia na tyle proste w odbiorze, by mogły zostać szybko nauczone i szeroko rozpowszechniane. Zatem w dużej mierze pominięta została przebogata tradycja muzyki instrumentalnej, choć już niekoniecznie samo instrumentarium. By podkreślić postulowaną „orientalność” i ewokować egzotyczny nastrój nowo powstającej

muzyki (w szczególności tej służącej do tańca), chętnie sięgano, jeśli pozwalały na to możliwości, po instrumenty popularne na Bliskim Wschodzie, między innymi fujarkę pasterską czy bęben kielichowy typu darbuka¹². W diasporze, z oczywistych względów, nie było to zazwyczaj możliwe, ale echa tej tendencji docierały chociażby w postaci wzmianek w tekstach pieśni, w których *chilel* (hebr. flet) przywoływany był najczęściej w kontekście palestyńskiego krajobrazu nawiązującego do czasów biblijnych pasterzy.

Jedną z czołowych pieśni syjonistycznych, znaną do dzisiaj, jest *Szir awoda* (hebr. Pieśń pracy), pochodząca z czasów pierwszej *alii*, z 1895 roku¹³. Autorem słów był Noach Szapiro, a melodia refrenu została zapożyczona z arabskiej pieśni. Co ciekawe, tekst arabskiej frazy (*ja chalili, ja amali*) zaincorporowany został do nowej hebrajskiej pieśni bez specjalnych zmian, odgrywając w niej rolę raczej soniczną niż semantyczną. Zatem język, który zazwyczaj bywa jednym z pierwszych elementów odrzucanych przy transformacji zapożyczanego repertuaru, został tutaj zachowany, choć jego funkcja się zmieniła. Pozostawiony element ułatwiał identyfikację repertuaru ze źródłem pochodzenia. Użytkownicy repertuaru byli zazwyczaj świadomi proveniencji pieśni, lecz wydaje się, że nie stanowiło to dla nich żadnego problemu¹⁴. Tożsamość pieśni z ich perspektywy uległa zmianie w takim stopniu, że dla jej aktualnych wykonawców i słuchaczy zdecydowanie większe znaczenie miała przypisana jej nowa funkcja, którą wspierał tekst w języku hebrajskim, niż arabski refren, będący dowodem zapożyczenia melodii.

¹² Instrumenty te stały się szczególnie popularne w latach sześćdziesiątych XX wieku, kiedy towarzyszyły wielu wykonaniom i nagraniom, zwłaszcza repertuaru tanecznego.

¹³ Zob. „*Szir awoda*”, w: Zemereshet, <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=136> (dostęp: 26.06.2025).

¹⁴ Świadomość arabskich korzeni tej pieśni była obecna wśród pracujących w Palestynie kibucników. Jeden z nich tak zapisał w swojej relacji z pracy: „Znużenie cielesne – a z nim niekiedy smutek ducha. Ale oto brzmi pieśń: *Uru achi al tanumu*, a chór odpowiada: *ja ha li li amali*. Pieśń ta, której autor jest nieznan, w której refren naśladuje arabską piosenkę, rozbrzmiewała zawsze po obiedzie wśród radosnych oklasków. Piękna jej nuta rozgrzewała serca i pobudzała gromadkę podczas roboty” (Wilkański 1918: 138).

Innym przykładem zaadaptowania melodii arabskiej i częściowego zachowania tekstu jest pieśń *Moladeti, moladeti* (hebr. Moja ojczyzna). Funkcjonowała ona w wielu wersjach, śpiewana w całości w języku arabskim oraz z dodanymi słowami po hebrajsku¹⁵. Jej pochodzenie jest niejasne, być może została przywieziona do Palestyny przez Żydów przybywających z Hauranu (regionu w południowej Syrii i pogranicznej, północnej Jordanii)¹⁶. Zachowany tekst pełni funkcję refrenu w jednej z popularniejszych wersji tego utworu poprzedzonego dosłownym tłumaczeniem tytułowej aklamacji. Przesunięcie znaczeniowe – transformacja pojęcia ojczyzny rozumianej jako dom i najbliższe otoczenie w ojczyznę narodową – wpisywała się doskonale w proces wymyślania tradycji, w którym pieśni hebrajskie stanowiły ważny czynnik. Zamieszczenie w jednym z wariantów tekstu nowej pieśni słów *im eszkachech* (hebr. jeśli cię zapomnę), będących czytelnym nawiązaniem do Psalmu 137, tylko tę narrację potwierdzało¹⁷.

Zjawisko kontrafaktury jest zjawiskiem naturalnym i często występującym w muzyce ludowej, w której dominują lokalność i swojskość jako

¹⁵ Natan Shahar zwrócił uwagę, że pieśń ta z dopisanym hebrajskim tekstem ukazała się najpierw w śpiewnikach organizacji młodzieżowych opublikowanych w diasporze (jak również w wielu prywatnych notatnikach członków ruchów syjonistycznych z Europy), a zatem, być może, jej częściowa „hebraizacja” nie miała miejsca w Palestynie, lecz dopiero w Europie. Trudno się odnieść do takiego stwierdzenia, zwłaszcza że na europejski grunt melodia ta zapewne została zaszczerpiona przez emisariuszy organizacji, wizytujących ośrodki diaspory lub innego rodzaju bezpośrednie kontakty. Nie wiadomo, w jakiej postaci zaprezentowana została syjonistom w diasporze (רחש 2018: 91–92). Autorzy opracowań pieśni na stronie projektu Zemereshet jako autora tekstu hebrajskiego podają Israela Duszmana (1884–1947), nauczyciela hebrajskiego, tłumacza i autora twórczości przeznaczonej dla dzieci. Warianty tekstu, z uwzględnieniem (lub bez uwzględnienia) arabskiego refrenu, zamieszczone zostały również w tym miejscu: *Moladeti moladeti*, w: Zemereshet, <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=3843#milim15920> (dostęp: 24.04.2025).

¹⁶ Według jednego ze świadectw pieśń ta została przywieziona z Hauranu przez arabskich robotników, zatrudnionych jako tania siła robocza w Palestynie, i była wyrazem ich tęsknoty za pozostawioną ojczyzną. Zob. *Baladija, baladija*, w: Zemereshet, <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=4252> (dostęp: 24.04.2025).

¹⁷ „Jeruzalem, jeśli zapomnę o tobie, niech uschnie moja prawica”, Ps 137, 5 (Biblia Tysiąclecia 1990: 699).

kategorii wspierające poczucie przynależności i tożsamości. Zazwyczaj przy ich opisie nie mają zastosowania kategorie natury etycznej, jeśli nienaruszone zostaje prawo autorskie (a to również tylko w sytuacji współczesnej, gdy prawa te zostały oficjalnie określone i znany jest autor pieśni itp.). Jednak podobne zapożyczenia w kontekście kłującego konfliktu o charakterze narodowym (który od czasu powstania pieśni zdążył się jeszcze bardzo zaognić) i jego żywej obecności w powszechnej świadomości żydowskich osadników zwraca uwagę badacza ku takim kategoriom, jak intencjonalność, ku pytaniom, na które być może nie znajdzie odpowiedzi: jak „słyszeli” arabskość takich pieśni ówcześni użytkownicy syjonistycznego repertuaru, czy była ona dla nich znakiem kulturowej bliskości z sąsiadami, czy też, przeciwnie, podkreślała obcość? Jeśli zapożyczenia dotyczą przekształcania ważnych dla danej kultury determinantów w komponenty budujące kapitał symboliczny innej społeczności, czy uprawnione jest mówienie w takiej sytuacji o zawłaszczaniu repertuaru, szczególnie gdy jego znaczenie zostaje tak krańcowo ideologicznie zmienione?

Przykład takiego radykalnego symbolicznie „przejęcia” repertuarowego znajdziemy w opowieści Chaima Levkova, byłego żołnierza Palmachu¹⁸, który w wywiadzie dla pracowników Izraelskiej Biblioteki Narodowej w Jerozolimie, przeprowadzonym przez Ya’acova Mazora, opowiedział historię z własnego dzieciństwa, o zasłyszanej od beduińskich chłopców pieśni arabskiej z czasu wojny, którą wraz z kolegami „przerobili” na *Adon Olam*, uroczysty hymn modlitewny (*pijut*), zwyczajowo towarzyszący świątecznym, podniosłym okazjom¹⁹. Transformacja polegała na podłożeniu hebrajskiego tekstu do melodii, bez wprowadzania dodatkowych zmian w materiale muzycznym, i była najwyraźniej aktem spontanicznym, twórczą inwencją młodych ludzi. „Po prostu naśladowaliśmy ich” – miał się wyrazić o tej sytuacji Levkov. Według jego

¹⁸ Palmach – siły specjalne paramilitarnej organizacji Hagana, aktywnej podczas wojny o niepodległość w latach 1947–1948.

¹⁹ Zob. בוקבל, מייח, מינושאר יריש. https://www.nli.org.il/he/items/NNL_MUSIC_AL990002496410205171/NLI (dostęp: 27.06.2025).

relacji tak drastyczna i definitywna zmiana tożsamości pieśni (w grę wchodził wszak aspekt tak religijny, jak i narodowy) spowodowała poznawczy zamęt zarówno pośród pierwotnych użytkowników (którzy nie do końca rozpoznali hebrajski tekst, biorąc go za zniekształcony arabski), jak i samych „zawłaszczycieli”. Ci z kolei nie ośmielili się zaprezentować tej pieśni w bardziej oficjalnej sytuacji (w szkole), jakby w poczuciu pewnej niestosowności czy nieadekwatności, której przyczyny nie umieli jednak wyrazić. Ujmując rzecz metaforycznie, można powiedzieć, że przeobrażenie pieśni (a dokładniej – jej tożsamości) pozostało niepełne, niedokone, a ona sama utkwiała gdzieś „pomiędzy światami”. Nasuwają się tu refleksje o wędrowce, *gilgulu* melodii, jej swoistej reinkarnacji, temacie znanym z opowieści chasydzkich, co pięknie sparafrazował Icchak Lejbusz Perec w jednym ze swoich opowiadań²⁰.

Zapożyczenie, a może zawłaszczenie? Przypadek *Debki Gilboa* oraz innych tańców izraelskich

O ile powyższa sytuacja może się wydawać dosyć niewinna (wszak należy wziąć pod uwagę młody wiek chłopców, jak też ich późniejsze skrupuły), o tyle już zupełnie inny wydźwięk miało wykorzystanie kroków arabskiego tańca *dabke* przez żydowską choreografkę Rivkę Sturman. Taniec przez nią ułożony, znany jako *Debka Gilboa*²¹, gloryfikuje żydowskie zwycięstwo oraz wygnanie rdzennej ludności arabskiej z jednego ze wzgórz (Rowe 2011: 370). I o ile jednak „inspiracja” samym tańcem arabskim i stworzenie na bazie jego kroków kolejnych tańców, które zasiłyły korpus *rikudej am* (hebr. tańce narodowe)²², jest zjawiskiem dosyć naturalnym, o tyle przypadek *Debki Gilboa* może wzbudzać

²⁰ Zob. Perec 1958: 207–232.

²¹ *Debka Gilboa* – muzyka Emanuel Amiran (Pougatchov), choreografia Rivka Sturman, taniec powstał prawdopodobnie w 1947 roku. *Debka Gilboa*, w: Zemereshet, <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=15374> (dostęp: 24.04.2025).

²² Tańce narodowe (hebr. *rikudej am*) odgrywały rolę podobną do repertuaru Pieśni Ziemi Izraela – były elementem procesu wymyślania tradycji kształtującej się wspólnoty narodowej i stanowiły zasób budowanego przez nią kapitału kulturowego i symbolicznego.

zdecydowanie więcej kontrowersji. Jakkolwiek i tutaj dyskusyjne wydaje się aplikowanie kategorii etycznych do zjawisk na pograniczu twórczości ludowej i artystycznej (wszak twórczość ludowa zawsze była źródłem swobodnej inspiracji dla wielu artystów), to jednak należy mieć na względzie świadomą i najprawdopodobniej intencjonalną formę przejęcia ważnego dla danej kultury symbolu i jego transformację w symbol narodowy innej grupy etnicznej. Sturman jako artystka takich wątpliwości nie podzielała, z jej perspektywy choreografia nowego tańca była przede wszystkim dziełem autorskim, a źródło inspiracji czy zapożyczenia – zaledwie materiałem, z którego stworzyła zupełnie nowy produkt²³. Sytuacji nie upraszcza to, że *dabke* jest tańcem, który kilkakrotnie został już przekształcony w procesie wymyślania tradycji: raz właśnie jako izraelska *debka*²⁴, następnie jako *dabke*, panarabski symbol jedności, by wreszcie stać się emblematem tożsamości kulturowej izraelskich Palestyńczyków. Oderwany już niemal całkiem od rytualnego kontekstu stał się tańcem scenicznym, ustandaryzowanym, z którym identyfikują się poszczególne grupy etniczne i narodowe²⁵.

Określenie „taniec izraelski” zostało użyte prawdopodobnie po raz pierwszy w 1947 roku, podczas drugiego festiwalu tanecznego w kibucu Dalija. Jednak to pierwszy, inauguracyjny festiwal w tym miejscu, który odbył się w czasie II wojny światowej w 1944 roku, jest uznany przez

²³ „Wierzę głęboko, że taniec tradycyjny jest raczej wytworem jednostki niż zbiorowości. Jednostki, która jest twórcza dzięki pragnieniu wyrażania swoich własnych potrzeb duchowej i emocjonalnej harmonii. [...] To naturalne, że w dawnych czasach twórca bywał zapomniany [...], ale nie może się dziać tak teraz, gdy mamy tańce izraelskie, a także radio, gazety i telewizję. Myślenie, że tradycyjny taniec może istnieć tylko jako anonimowy, jest anachroniczne” (Ingber 2011: 16, tłum. Agnieszka Jeż).

²⁴ Powstało wiele tańców izraelskich określanych jako *debka*. Współczesne kompozycje choreograficzne są zwykle dosyć urozmaicone i odległe od pierwotnego wzorca, jakim był obrzędowy taniec palestyńskich Arabów, tańczony przez nich między innymi podczas uroczystości zaręczyn i wesela. Spośród pierwszych żydowskich choreografii niektóre tańce naśladowały układ kroków tańców tradycyjnych (np. *Debka Druz*, oparta na krokach druzyjskiego tańca), inne zaś czerpały z tradycyjnych tańców zaledwie inspirację, co przejawiało się głównie w jakości ruchu i postawie tancerzy (wyprostowana, „usztynwiona” sylwetka, niska pozycja, mocny kontakt z ziemią) (Bahat-Ratzon 1978: 118).

²⁵ *Ibidem*. Zob. też Kaschl 2003.

badaczy jako moment narodzin izraelskiego tańca (Spiegel 2011: 405). Już wtedy uwidoczniły się tendencje do zapożyczania elementów choreograficznych pochodzących z tańców wschodnich, szczególnie jemeńskich. Nurt ten rozwijał się także w późniejszym okresie dzięki takim artystkom, jak Yarden Cohen czy Sarah Levi-Tanai, które zwrot ku tradycji orientalnej traktowały jako drogę do odnalezienia autentyczności, zarówno indywidualnej, jak i zbiorowej, a konkretnie – narodowej. Zanim jednak to nastąpiło, przemiany i zapożyczenia zachodziły często na poziomie oddolnym i wynikały z pragmatycznego pytania: co tańczyć razem, gdy spotykają się w jednym miejscu emigranci z różnych kultur i tradycji? Podpatrzone u sąsiadów układy taneczne i wzorce ruchowe mogły wydawać się czymś autentycznym i ciekawym, jakże różnym od europejskich tańców towarzyskich, i alternatywą dla tańczonej jeszcze w diasporze hory.

Orientalizm jako komponent izraelskiej tożsamości

Orientalne wpływy w muzyce syjonistycznej mieszały się często z obecnym w Pieśniach Ziemi Izraela zachodnim, europejskim paradygmatem, który uważany był za komponent neutralny, wręcz uniwersalny, a przy tym łatwy i naturalny w odbiorze przez dominującą aszkenazyjską większość. Pieśni tworzone na potrzeby żydowskiej społeczności w Palestynie mieściły się często w stylistyce bliskiej pieśni masowej, o dosyć ograniczonych środkach wyrazu i prostej budowie (zazwyczaj zwrotkowej z refrenem). Jednak sporą grupę całkiem popularnych utworów stanowią pieśni zapożyczone, oparte na melodiach zaczerpniętych z muzyki ludowej Polski, Ukrainy czy Rumunii, a także muzyki chasydzkiej i pieśni ludowych w języku jidysz. Ich obecność świadczy o silnych i żywotnych związkach osadników z kulturami diaspory, od której wpływów – jak widać – nie dało się całkowicie odciąć, choć zdarzało się, że komponowane były kolejne wersje melodii już w Palestynie, wolne od europejskich odniesień. Tymczasem wpływy orientalne (arabskie, beduińskie,

a szczególnie jemeńskie) były dobrze widziane i wielu kompozytorów, oficjalnie tworzących w nurcie *Szirej Erec Israel*, korzystało świadomie z „orientalnych” inspiracji, w duchu wspomnianego już poszukiwania korzeni żydowskiej muzyki na Wschodzie. Kompozytorem, który sięgał do własnych muzycznych doświadczeń, implementując na gruncie Pieśni Ziemi Izraela motywikę orientálną oraz instrumenty (bębenek i flet), był Emanuel Zamir, który szczególnie chętnie inspirował się muzyką arabską, zasłyszana w okolicach jego rodzinnej Petah Tikwy oraz Tel Awiwu i Jafy. Innym kompozytorem, którego twórczość naznaczona została przez orientalne wpływy, był Nachum Nardi. Artysta związał się z Brachą Zefirą, śpiewaczką o jemeńskich korzeniach, która była często wykonawczynią jego utworów. Jej interpretacje utrzymane były w stylistyce dosyć odległej od oficjalnej estetyki Pieśni Ziemi Izraela, z zachowaniem wielu cech rdzennej muzyki arabskiej (język, emisja, instrumentarium). Nardi nie tylko komponował, lecz także adaptował lokalny repertuar na potrzeby nowej muzyki syjonistycznej. Przykładem może być pieśń z 1932 roku, znana pod tytułem *Ba-Galil* (hebr. W Galilei, inny tytuł pochodzi od incipitu pieśni: *Alej Giw’a*, hebr. Na wzgórzu), oparta na melodii arabskiej *Ja zarif al tul*, zasłyszanej przez Zefirę w arabskiej wiosce Sheikh Munis koło Jafy. Zapisane przez Nardiego wariacje melodii podłożone zostały następnie do tekstu wiersza Abrahama Brojdesa, w którym poeta opiewa tragiczną i wzniosłą śmierć Trumpeldora pod Tel Chaj²⁶.

Powyższe przykłady pokazują, jak wiele elementów zapożyczonych pojawia się w repertuarze Pieśni Ziemi Izraela oraz w izraelskich tańcach. Repertuar ten z założenia miał reprezentować nową żydowską tożsamość, wolną od związków z kulturami diaspory i szukającą w Palestynie swoich pradawnych korzeni. Zjawisko przenikania wątków z lokalnej muzyki i tańca arabskiego miało miejsce na styku kulturowym i było w dużej mierze skutkiem losowych wydarzeń i wynikłych z nich indywidualnych fascynacji. Niezależnie od tego, elementy muzyki arabskiej

²⁶ *Ba-Galil (lathan Nardi be-ikwot lachan arawi)*, w: Zemereshet, <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=303> (dostęp: 24.04.2025).

pojawiały się w twórczości izraelskich kompozytorów, świadomie sięgających do źródeł inspiracji, w których doszukiwali się recepty na „nową” żydowską (a później izraelską) muzykę. Abstrahując jednak od genezy zapożyczenia, wątki te musiały zostać przetworzone tak, by w percepcji odbiorców funkcjonowały już jako własne, potwierdzające ich tożsamość.

Ku dalszym zmianom

W czasach po powstaniu państwa Izrael sytuacja jeszcze bardziej się skomplikuje wraz z przybyciem do kraju w latach pięćdziesiątych żydowskich emigrantów z krajów arabskich (Maroka, Iranu, Iraku, Syrii). Marginalizacja i deprecjacja ich muzycznej tradycji oraz tłamszenie możliwości rozwoju za pomocą obowiązującej wówczas w młodym państwie kulturowej koncepcji *melting pot* ukazała nową, nieprzyjazną fazę stosunku izraelskich Żydów do arabskiej kultury, nawet w sytuacji, gdy jej depozytariuszami byli ich obecni krajanie. Wyostrenie tej optyki i jej radykalizacja były głównie wynikiem wojny (1947–1948) i poprzedzającej ją rewolty arabskiej z lat 1936–1939. Kolejne konflikty przyniosły jeszcze większe zaangażowanie, które trwało aż do przełomu w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, gdy do głosu doszło trzecie pokolenie *mizrahim*²⁷, które na różne sposoby próbowało wyrażać w muzyce swoją hybrydową, kulturową tożsamość. Unikając pokusy teleologicznej perspektywy, w której opisywane zjawiska miałyby bezpośrednio antycypować aktualne procesy, można jednak pokusić się o refleksję nad niezwykle zmiennością międzykulturowych relacji i wynikającą z niej ogromną żywotnością obu kultur, przekraczających najbardziej definitywne granice, jakie postawił im człowiek.

²⁷ *Mizrahim* (hebr.) – Mizrachijczycy, określenie ludności żydowskiej pochodzącej z terenów Afryki Północnej, Bliskiego Wschodu i Kaukazu.

Literatura cytowana

- Agadat Purim*, [maszynopis powielany] 1935. Lwów: Hoca'at Ha-hanhaga ha-rasit szel histadrut Ha-Szomer ha-Cair ba-Galicja. Central Zionist Archives, Jerusalem, sygn. DD1/4165.
- Bahat-Ratzon, Naomi 1978–1979: Debka – the Traditional Dance of Unity and Relaxation. „Israel Dance Annual”, 1978–1979, 113–118.
- Biblia Tysiąclecia* 1990. Red. Kazimierz Dynarski. Poznań–Warszawa: Wydawnictwo Pallotinum.
- Dodatek do Measejf nr 3. Plan pracy dla szichwy bejt na okres styczeń-luty* [maszynopis powielany] [1935?]. Lwów: [s.n.]. Central Zionist Archives, Jerusalem, sygn. DD1/4125.
- Feldman, Walter Zev 2016: *Klezmer. Music, History and Memory*. Oxford: Oxford University Press.
- Gotthelf, Jehuda 1933: *Słowo do młodzieży*. Warszawa: Żyd[owska] Org[anizacja] Haszomer Hacair.
- Ingber, Judith Brin 2001: *Shorashim. The roots of Israeli Folk Dance*. W: *Seeing Israeli and Jewish Dance*. Ed. Judith Brin Ingber. Detroit: Wayne State University Press, 99–170.
- Jeż, Agnieszka 2024: *Obraz alii w Pieśniach Ziemi Izraela*. „Etnomuzykologia Polska”, nr 6, 131–133, http://www.etno.imuz.uw.edu.pl/wp-content/uploads/EP_2024_06_JE%C5%BB.pdf (dostęp: 24.06.2025).
- Kaschl, Elke 2003: *Dance and Authenticity in Israel and Palestine: Performing the Nation*. Leiden and Boston: Brill.
- Lockman, Zachary 1993: *Railway Workers and Relational History: Arabs and Jews in British-ruled Palestine*. „Comparative Studies in Society and History”, vol. 35, no. 3, 601–627.
- Loeffler, James Benjamin 2010: *Do Zionists Read Music from Right to Left? Abraham Tsvi Idelsohn and the Invention of Israeli Music*. „Jewish Quarterly Review”, vol. 100, nr 3, 385–416.

- Muir, Diana 2008: *A Land without a People for a People without a Land. An oft-cited Zionist slogan was neither Zionist nor popular.* „Middle Eastern Quarterly”, vol. 15, nr 2, 55–62.
- Perec, Icchak Lejbusz 1958: *Przeistoczenie melodii*. W: *Wybór opowiadań*, tłum. Anna Dresnerowa. Warszawa: Ossolineum, 207–232.
- Poter, J. 1931: *10 obrazów scenicznych*. W: *Haszomer Hacair*. Lwów: Hanhaga Raszith, Żyd[owska] Org[anizacja] Skaut[owa].
- Program nauczania opracowany przez Radę Pedagogiczną w r. szk. 1923/24 pod kierownictwem Dyrektora D. Brawera 1924*. Białystok: 8-klasowe Gimnazjum Koedukacyjne M. Kacnelsona, M. Kapłana, L. Kohnego i L. Pata (z hebrajskim językiem nauczania) w Białymstoku.
- R.B. 1935: *Z prowincjonalnego miasta: Oświęcim – Akiba – Purim*. „Diwrej Akiba”, nr 29, 684–685.
- Rowe, Nicholas 2011: *Dance and Political Credibility. The Appropriation of Dabkeh by Zionism, Pan-Arabism and Palestinian Nationalism*. „The Middle East Journal”, vol. 65, nr 3, 363–380.
- Spiegel, Nina 2011: *New Israeli Rituals. Inventing a Folk Dance Tradition*. W: *Revisioning Ritual Jewish Traditions in Transition*. Ed. Simon J. Bronner. Oxford: Littman Library of Jewish Civilization, 392–418.
- Wilkański, M. 1918: *Kopaliśmy studnię*, „Haszomer”, nr 7, 138.
- בוקבל, מייח, מינושאר יריש. https://www.nli.org.il/he/items/NNL_MUSIC_AL990002496410205171/NLI (dostęp: 27.06.2025).
- רחש, נתן 2018: *מילשורי: רעונה תועונתב ורש המ*.
- Zemereshet: <https://www.zemereshet.co.il/m/>

SUMMARY

“The Sound of Eastern Sadness...”: Arab Themes in Zionist Music and Dance in Palestine before 1948

In this article, I address the boundaries of identity in Zionist music and dance in Isreal and the diaspora in the first half of the 20th century. As a tool for shaping cultural and national identification meant to unify a diverse society, the repertoire began to include Arabic themes, most often as contrafacta of songs, inspirations and motivic borrowings, or choreographic arrangements. These were usually integrated with the musical material or the structure of the dance, and their new users were aware of the origin of these elements. This process took place in two ways: as a result of local interactions or as part of a pre-planned process of searching for an idiom of “new Jewish music” and its hypothetical sources in the music of the Orient. Repertoire transformations were accompanied by political events, which reflected ethnic tensions between Jews and Arabs. In this repertoire, Zionists alternately regarded the Palestinian Arab population as adversaries, as irrelevant, or as possible neighbors. The diversity of these attitudes, largely dependent on the faction that a given stream of Zionism represented on the broad ideological spectrum, was reflected in the repertoire and its function, as well as in narratives of cultural identity. In this article, I will discuss these attitudes using examples of songs and dances that draw motifs from local, Palestinian culture, especially in those situations where music and dance crosses cultural boundaries.

Keywords: Zionism, Arabic Music, Palestine, debka, Israeli Dance.