



Agnieszka Jeż

Żydowski Instytut Historyczny im. E. Ringelbluma w Warszawie

ORCID: [0000-0002-1187-4200](https://orcid.org/0000-0002-1187-4200)

„Stary człowiek zostaje zapomniany”. O procesie przebudowy pamięci zbiorowej w repertuarze Pieśni Ziemi Izraela

DOI: 10.14746/rfn.2025.26.4

Transformacjom politycznym i społecznym towarzyszą często radykalne zmiany repertuarowe o wielowątkowej genezie. Pojawiają się często w nurcie spontanicznej twórczości oddolnej, będącej reakcją na zachodzące procesy zmiany warunków życiowych, przemieszczenia i interakcje z nowym sąsiedztwem. Niekiedy jednak są wynikiem sterowanej odgórnie propagandy, obliczonej na osiągnięcie konkretnych celów¹. Wówczas muzyka zostaje obciążona funkcją ideologiczną, wspierającą określoną narrację. Zazwyczaj taki repertuar spełnia określone wymogi formalne², a jego dystrybucja i cyrkulacja jest pomyślana jako element procesu ideologizacji³.

¹ Propagandę można zdefiniować jako rodzaj komunikacji, która polega na zamiarze przekonania i wpłynięcia na zachowanie określonej grupy osób. H. Koppang, *Social Influence by Manipulation. A Definition and Case of Propaganda*, „Middle East Critique” 2009, nr 9, s. 117–143.

² Są to zazwyczaj cechy, które ułatwiają szybką absorpcję i transmisję materiału, a zatem nieskomplikowana budowa formalna. Melodyka i rytmika są najczęściej podporządkowane tekstowi i podkreślają jego znaczenie, treść pieśni odwołuje się zaś do symboliki, z którą identyfikują się użytkownicy repertuaru.

³ Wiele było sposobów cyrkulacji materiału pieśniowego. Jednym z nich była tzw. *szira ba-cibur* [publiczny śpiew], uprawiana w Palestynie na spotkaniach integrujących lokalną społeczność. Ich odpowiednikiem w diasporze były organizowane przez syjonistyczne ruchy młodzieżowe i świeckie organizacje kulturalno-oświatowe (m.in. Tarbut) wieczorynki, akademie i koncerty, podczas których repertuar ten był prezentowany i przekazywany. Ruchy młodzieżowe traktowały pieśni bardzo poważnie jako element procesu ideologizacji i edukacji, wspólna nauka śpiewu po hebrajsku miała tam zatem swoje stałe miejsce. Oprócz bezpośredniego przekazu (w diasporze przez wychowawców–nauczycieli w organizacjach i szkołach, a także palestyńskich emisariuszy) repertuar był rozprzestrzeniany za pomocą śpiewników drukowanych w diasporze i w Palestynie, maszynopisów, rękopisów, a także kart pocztowych, wydawanych przez Żydowski Fundusz Narodowy. W mniejszym stopniu cyrkulacja pieśni miała też miejsce dzięki nagraniom oraz propagandowym filmom. O tym

Nie inaczej zdarzyło się w przypadku powstania ruchu syjonistycznego oraz politycznych wydarzeń, które doprowadziły do powstania państwa Izrael w 1948 roku. Wykształcony w tym okresie korpus materiału pieśniowego zwany jest dzisiaj po hebrajsku *Szirej Erec Israel*, co można przetłumaczyć jako Pieśni Ziemi Izraela⁴. Repertuar ten był tworzony od początku protosyjonistycznego jeszcze wtedy osadnictwa (zwanego *jiszuw*, w latach osiemdziesiątych XIX wieku) aż do powstania struktury państwowej, zaś według różnych badaczy kompozycje w tym nurcie tworzone były później, aż do lat osiemdziesiątych XX wieku, mieszając się coraz bardziej z muzyką popularną i przejmując jej funkcje⁵.

Podstawową i niezbywalną charakterystyką tych pieśni jest hebrajski język tekstu. Zazwyczaj poruszają one określoną tematykę, odwołując się do zasobów z syjonistycznego kapitału symbolicznego, często też odzwierciedlają w muzycznym kształcie kompozycji ogólne założenia ideologiczne. Przewidywały one prostą budowę formalną, najlepiej o strukturze pieśni zwrotkowej z refrenem. Melodia miała być łatwa zarówno w wykonaniu, jak i do nauczania, co podkreślać miało egalitarny charakter repertuaru, uwzględniający postulowaną inkluzywność i równość społeczną, a także ułatwiać cyrkulację pieśni. Melodyka Pieśni Ziemi Izraela utrzymana jest często w skali dur-moll (z naciskiem jednak na „dur”, co miało ewokować optymistyczny nastrój), z pominięciem skal modalnych. Linia melodyczna miała za zadanie obrazować tekst, najczęściej poprzez określone interwały (monotonne kroki *versus* skoki interwałowe, wśród tych ostatnich można wyróżnić charakterystyczną dla wielu pieśni masowych inicjalną kwartę⁶). Upostaciowania rytmiczne z kolei miały wspierać dwojakie przeznaczenie większości pieśni: taneczne (hora) albo marszowe (pasujące szczególnie do pieśni towarzyszących pracy), na wzór pieśni masowych. Taki był ideał kompozytorski, realizowany na różne sposoby. Wiele z tych cech odnaleźć można w pieśniach masowych z tego okresu, m.in. w rewolucyjnych pieśniach rosyjskich. O tym, że pieśni rewolucji inspirowały środowisko syjonistyczne, świadczyć mogą również bezpośrednie nawiązania do tego repertuaru wśród syjonistów, jak np. utwór *Techezakna*, mający w niektórych organizacjach młodzieżowych status hymnu⁷, czy pieśń *Marsz szel ha-poalim*⁸.

wszystkim szerzej piszę w niepublikowanej pracy doktorskiej, zob. A. Jeż, *Muzyka i taniec w syjonistycznych ruchach młodzieżowych w II Rzeczypospolitej w świetle publikacji i materiałów archiwalnych*, praca doktorska, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2022.

⁴ Zob. M. Regev, E. Seroussi, *Popular Music and National Culture in Israel*, Berkeley–Los Angeles–London 2004, s. 49–51. W literaturze anglojęzycznej termin ten oddany został jako *Songs of the Land of Israel* (SLI).

⁵ Rozwinięcie tego tematu pojawia się w takich publikacjach, jak: N. Shahar, *Szirat ha-noar. Ma szar'u ba-tnuat ha-noar*, Jeruzalajim 2018; J. Gertler-Jaffe, *With Song and Hard Work. Shirei Eretz Israel and the Social Imaginary*, „University of Toronto Journal of Jewish Thought” 2017, nr 6, s. 131–151; M. Regev, E. Seroussi, *Popular Music...*, op. cit.; J. Hirshberg, *Music in the Jewish Community of Palestine, 1880–1948. A Social History*, Oxford 1995.

⁶ Na obecność skoku kwartowego, szczególnie w incipitach pieśni masowych, zwróciła uwagę m.in. Vesna Mikić, zob. V. Mikić, *Mass Songs as a Key Product of Yugoslav Music Propaganda*, w: *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, ed. M. Sala, Turnhout 2014, s. 158. Cechy stylu masowego były charakterystyczne dla szerokiego spektrum ruchów i związków o charakterze politycznym i ideologicznym, m.in. repertuaru socjalistycznej organizacji Bund.

⁷ *Techezakna* [Wzmocnij] jest adaptacją rosyjskiej pieśni robotniczej *Majská pesniá* do słów poematu *Birkat ha-Am* Chaima Nachmana Bialika. Zob. D. Assaf, *Huldato szel szir, Oneg Szabat*, online: <https://onegshabbat.blogspot.com/search?updated-max=2020-08-21T05:44:00%2B03:00&max-results=10&start=17&by-date=false> (dostęp: 28.03.2022).

⁸ *Marsz szel ha-poalim* [Marsz robotników]. Melodia autorstwa Samuela Jakowlewicza Pokrasa (1897–1939) pochodzi z pieśni rosyjskich czerwogwardystów *Belaá armiá, čěrnij baron* [Biała armia, czarny baron]. Zob. *Sovetskaá armiá i voenno-morskoi flot v narodnyh pecnáh*, Moskwa 1956, s. 373, i *Mi-jam ha-tichon we-ad*

Należy tu jednak dodać, że wiele pieśni, które znalazły trwałe miejsce w repertuarze Pieśni Ziemi Izraela, zostało zaadaptowanych z istniejącego już, różnorodnego zasobu i zupełnie nie mieści się w powyższej charakterystyce: są to kontrafakture pieśni ludowych z Europy (w tym także repertuaru jidyszowego i muzyki chasydskiej), utwory związane ze środowiskiem miejskim i artystycznym mandatowej Palestyny, zapożyczone melodie arabskie i beduińskie. Te utwory cieszyły się często ogromną popularnością i doskonale spełniały przewidzianą dla nich ideologiczną rolę, bardziej związaną z tekstem niż melodią. Związki tych pieśni ze starym światem diaspory czy kulturą zachodnioeuropejską nie były specjalnie podkreślane, ale też nie starano się ich za wszelką cenę ukrywać. Najbardziej liczyła się aktualna funkcja pieśni i jej w związku z tym nowa tożsamość, nie zaś pochodzenie.

Teksty pieśni wspierać miały syjonistyczne wartości, w tym jedną z podstawowych koncepcji polityczno-kulturowych: tzw. negację diaspory [hebr. *szelilat ha-galut*]. Koncepcja ta wpisuje się w zaproponowaną przez Marca Augé trzecią figurę zapomnienia, określoną jako *re-commencement*, czyli ponowne rozpoczęcie. Jak definiuje to zjawisko autor, w modelu tym „dąży się do odnalezienia przyszłości przez zapomnienie przeszłości, do stworzenia warunków dla nowego narodzenia, z definicji otwierającego się na wszelką możliwą przyszłość”⁹. Jednak w omawianym przypadku nie cały aspekt przeszłości miał ulec zapomnieniu, pewne jej elementy powinny zostać zachowane i zmitologizowane w procesie wymyślania tradycji¹⁰. Utrata bliskiej przeszłości miała być ceną za pozyskanie przeszłości dawniejszej, rekonstruowanej, osadzonej w Palestynie czasów sprzed rozproszenia, jako podstawy mitu założycielskiego¹¹ i zarazem gwarantu historycznej ciągłości i spójności. Przyjęta perspektywa czasowa, traktująca dzieje żydowskich społeczności w sposób selektywny, przydawała zróżnicowaną rangę wydarzeniom, niektóre z nich odsyłając do historycznego lamusa, inne zaś ustanawiając kamieniami węgielnymi narodowej narracji. Odrzucenie kultur pochodzenia (bądź ich redukcja do teleologicznie pojmowanego etapu na drodze do emancypacji) miało być niezbędnym warunkiem do zaistnienia nowej tożsamości, nowego człowieka, jak chętnie wówczas pisano, który byłby zaprzeczeniem dotychczasowych kondycji warunkujących żydowskie życie w Europie. A zatem miałyby to być człowiek młody, zarówno ciałem, jak i duchem. Dziedzictwem w tym prefiguratywnym (lub kofiguratywnym) przekazie byłaby więc nie tradycja rozumiana jako określony kapitał kulturowy, zastany i przejmowany w procesie uwierzytelnienia od starszego pokolenia, lecz kapitał kształtowany na nowo w oparciu o wartości selektywnie wybrane przez najbardziej witalną część społeczności. Właśnie ta selekcja uwidoczniała, co ma zostać zapamiętane, a co wyparte i odrzucone. Pieśni Ziemi Izraela pojawiły się jako odpowiedź na potrzeby kształtującej się koncepcji narodowości, której warunkiem koniecznym nie było już istnienie wyznaniowej wspólnoty, a która wymagała niezbędnego wkładu w proces kształtowania tradycji

hodu ha-rchoka, Zemereshet, online: <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=2594> (dostęp: 5.09.2025).

⁹ M. Augé, *Formy zapomnienia*, tłum. A. Turczyn, Kraków 2009, s. 61–62.

¹⁰ Odwołuję się tutaj do koncepcji sformułowanej przez Hobsbawma i Rangera, zob. *Tradycja wynaleziona*, red. E. Hobsbawm i T. Ranger, tłum. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2008, s. 10.

¹¹ O procesie zapominania, który jest niezbędny dla żywotności jednostek i społeczeństw, pisał Marc Augé: „Zapominanie jest konieczne zarówno dla społeczeństwa, jak i dla jednostki. Trzeba umieć zapomnieć, aby poczuć smak chwili, obecności i pragnienia; sama pamięć też potrzebuje zapomnienia: trzeba stracić najbliższą przeszłość, by odnaleźć przeszłość dawniejszą”. M. Augé, *Formy zapomnienia*, op. cit., s. 13.

wymyślonej. Pieśni te ukazują nam zatem toczące się wówczas ważne procesy dziejowe, w których ich rola nie była wyłącznie wtórna, odzwierciedlająca rzeczywistość, lecz także aktywna: współuczestniczyły one również w tym procesie poprzez budowanie kapitału symbolicznego i wpływ na społeczeństwo za pomocą cyrkulacji repertuaru. Były czymś więcej niż tylko komentarzem do aktualnej sytuacji – miały swoją rolę w jej współtworzeniu.

„Pamięć konstryuuje się przez decyzje. Tworzenie opowieści zawsze oznacza wybór: pomijamy jedne możliwości, wybieramy inne”¹². Również nie-pamięć podlega tym samym prawom: decyzjom, wyborom, pominięciom. Jak zatem przejawiał się proces zapominania w Pieśniach Ziemi Izraela? Przebiegał na kilku poziomach, poczynając od prób wpływania na kształt samej materii muzycznej, poruszaną tematykę oraz powiązania z określonymi praktykami kulturowymi i następnie ich rytualizacją. To ostatnie było szczególnie istotne: Pieśni Ziemi Izraela miały być repertuarem żywym, obecnym w codziennym życiu, wywołującym emocje dzielone z współtowarzyszami. Integracja społeczna zachodziła zarówno na poziomie lokalnym, w konkretnej grupie, jak i symbolicznym – cyrkulacja pieśni i ich uniwersalność sprawiały, że te same utwory śpiewane były przez syjonistów na całym świecie, szczególnie zaś w Palestynie, która w latach dwudziestych przejęła rolę ideologicznego centrum. Tak rozumiany repertuar miał funkcję wyróżniającą i integrującą jednocześnie i był ważnym elementem pracy kulturowej, której celem była przebudowa tożsamości.

W środowiskach formujących ideologicznie (głównie w syjonistycznych organizacjach młodzieżowych) niezwykle dbano o to, by pieśni miały stałe miejsce w obecnych tam praktykach kulturowych. Były one ważnym elementem nowych rytuałów, towarzyszyły kolejnym etapom formacji, pojawiały się też spontanicznie podczas rekreacji w czasie wolnym¹³. Inny repertuar (m.in. pieśni ludowe w jidysz, a także utwory w języku polskim, znane części młodzieży ze szkół powszechnych) nie był, jak można by przypuszczać, całkiem nieobecny, gdyż pojawia się w ręcznie prowadzonych śpiewnikach. Funkcjonował jednak niejako w „nieoficjalnym obiegu”, nie w kontekście ideologicznym. Bywały jednak wyjątki, kiedy pieśni jidysz celowo włączano do praktyk kulturowych służących określonym przez ideologię celom. Miało to miejsce m.in. przy okazji wydarzeń o charakterze artystycznym, kiedy prezentowane były spektakle teatralne przygotowywane przez młodzież. Pieśni jidysz wykonywane były obok hebrajskich, co miało obrazować opozycję „stare–nowe”. Opozycja ta oparta była często o stereotypy, ukazujące w negatywnym świetle kapitał kulturowy diaspory i przeciwstawiające mu idealistyczną, bliską utopii wizję nowej ojczyzny i jej przyszłych mieszkańców, już teraz objawionych w postaci chaluców. Przekaz był jasny: to, co stare, należy do przeszłości, domaga się odrzucenia, wyparcia, zapomnienia. Proces ten miał przebiegać w sposób kolektywny, na drodze inicjacji dokonującej się w zrytualizowanych okolicznościach w grupie. Mamy tu zatem do czynienia z rodzajem pamięci wykluczającej, agonistycznej i nienegocjowanej, w której perspektywa indywidualna jednostki – w tym jej pamięć i zapominanie – rozplywa się w pamięci zbiorowej, niczyjej i abstrakcyjnej¹⁴.

¹² K. Chmielewska, *Pamięć wielokierunkowa i agoniczna a polityka pamięci*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały 2021, nr 17, s. 424.

¹³ Więcej na ten temat zob.: A. Jeż, *Muzyka i taniec...*, op. cit.

¹⁴ Por. K. Chmielewska, *Pamięć wielokierunkowa...*, op. cit.

Hebrajskie pieśni, aspirujące do roli „nowego żydowskiego folkloru” [hebr. *szirej am*, pieśni ludowe, narodowe¹⁵], który niejako zastąpić miał dawną tradycję, afirmowały całkowitą transformację tożsamości, dla której przeszłość była o tyle ważna, o ile potwierdzała ideologię, w tym szczególnie koncepcję „prawa do powrotu”.

Do zaistnienia propagandy niezbędne jest pojawienie się napięcia ideologicznego na osi „my” – „oni”. W omawianym przypadku konflikt ten realizował się w zderzeniu różnych wizji tożsamości zbiorowej. Obecny symbolicznie w jidyszowym repertuarze wizerunek „starego człowieka”, utożsamiany ze słabością, zacofaniem, społecznym upośledzeniem, miał zatem zniknąć z pamięci wraz z towarzyszącym mu wstydem i upokorzeniem, ustępując miejsca istocie młodej, buntowniczej, sprawczej, wyrażającej się poprzez swoją fizyczność w ciężkiej pracy, sporcie, tańcu, swobodnej wędrówce. W religijnej i mocno wciąż jeszcze tradycyjnej żydowskiej społeczności w Europie środkowo-wschodniej była to prawdziwa rewolucja. Prądy emancypacyjne młodzieży, które manifestowały się za naszą obecną zachodnią granicą, docierały tu znacznie później i z większym trudem. Tym bardziej prowokujące musiało być ukazanie się w czasopiśmie młodzieżowej organizacji syjonistycznej Ha-Szomer ha-Cair „El-Al” w 1922 roku wiersza Dawida Szymonowicza o znamienym tytule *Al tizma, bni* [Nie słuchaj synu]¹⁶. Odwraca on całkowicie dotychczasowy porządek, godząc przede wszystkim w niezwykle silne w judaizmie więzy rodzinne i figurę ojca. Jakby nie było dość, wiersz został wydrukowany charakterystyczną czcionką z wydłużeniami i charakterystycznymi zdobieniami liter [hebr. *Tagin*], przeznaczoną wyłącznie dla ręcznie pisanego zwoju Pięcioksięgu. Publikacji towarzyszyła ilustracja – *Modlitwa do słońca* Hugo Höppenera¹⁷, przedstawiająca nagiego młodzieńca w pozie oranta. Przedstawiciele warszawskiej gminy zagrozili autorom publikacji klątwą [hebr. *Cherem*], ale było już za późno, ferment pojawił się na dobre. Wiersz ten również znajdzie się w syjonistycznym repertuarze, pożyczwszy sobie melodię od ludowej piosenki w jidysz *Drej nejterins* [Trzy szwaczki]¹⁸. Funkcjonowanie kontrafaktur pieśni jidyszowych w syjonistycznym repertuarze jest szczególnie istotne w poruszonym tu kontekście pamięci, gdyż w sposób wyraźny wskazuje na elementy mające ulec zapomnieniu i zastąpieniu przez bardziej aktualne z ideologicznego punktu widzenia.

Inne pieśni z repertuaru *Szirej Erec Israel* nie były aż tak obrazoburcze, choć element rebelii był w nich w różnym stopniu obecny. Skuteczniejsze jednak dla procesu zapominania okazywało się wyciszenie najbardziej kontrowersyjnych kwestii i skupienie na przekazywaniu nowych, pozytywnych wzorców, które miały całkowicie wyprzeć dawne mentalne struktury. Jeśli zestawimy tematykę tradycyjnych pieśni żydowskiej społeczności w naszej części

¹⁵ Co znamienne jednak, hebrajskie nowe „pieśni ludowe” niekoniecznie odwoływały się w muzyce do wartości narodowych, lecz raczej do nacjonalistycznych, por. P. Bohlman, *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*, Santa Barbara 2004, s. 181–182, 117–119.

¹⁶ Za: Z. Lamm, *Youth Takes the Lead. The Inception of Jewish Youth Movements in Europe*, transl. S. Kronfeld-Honig, ed. R. Mass, Givat Haviva 2004, s. 26. Pierwodruk tego wiersza ukazał się dwa lata wcześniej w warszawskim czasopiśmie „Ha-Tkufa”.

¹⁷ Hugo Reinhold Karl Johann Höppener, ps. Fidus (1868–1948) – niemiecki ilustrator, malarz i wydawca, związany z nurtem symbolistów oraz z ruchem Wandervogel. Wspomniana litografia pochodzi z 1913 roku.

¹⁸ Melodię pierwowzoru znaleźć można m.in. w antologii Menachema Kipnisa, zob. M. Kipnis, *Folks-lider. Koncertrepertuar*, Warszawa 1918, s. 67–68; pieśń z nowym tekstem zaś w zasobach projektu Zemereshet: *Al tizma bni*, Zemereshet, online: <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=2289> (dostęp: 18.06.2025).

Europy z nowopowstającym materiałem, spostrzeżemy zmianę: zarzucenie większości tradycyjnych wątków tematycznych oraz pojawienie się nowych, składających się na spójne *imaginarium*.

W propagandowym repertuarze Pieśni Ziemi Izraela, który miał świecki charakter, tematyka religijna uległa znacznemu ograniczeniu, pojawiając się w ideologicznej funkcji niemal jedynie we frakcjach ciężących ku religijnej tradycji. O ile w wielu tradycyjnych jidyszowych pieśniach ludowych występują nawiązania do obrzędowości świątecznej, której centralnym i powracającym cyklicznie punktem jest dzień szabatu (a także inne ważne święta), w syjonistycznym repertuarze religijna funkcja pieśni oraz związana z nią cykliczność zanika. W propagandowym repertuarze na pierwsze miejsce wysuwa się linearny, historyczny aspekt czasu, niezbędny element, na którym można było osadzić mit narodowy. Znamiona narodowego eposu miała w tej narracji Biblia hebrajska, traktowana nie jako tekst sakralny, ale jako dokument historyczny, legitymizujący prawo do powrotu i całą koncepcję osnutą wokół pojęcia „Ziemia Izraela”¹⁹. Linearność czasu nie kończyła się zatem na teraźniejszości, miała ona charakter teleologiczny i sięgała w przyszłość. W chronologicznej triadzie, niezbędnej dla budowania i podtrzymania narodowej tożsamości, istotne były w równym stopniu zarówno przeszłość (oferująca historycznie uzasadnione prawo powrotu do Ziemi Izraela, a zatem poddana krytycznej selekcji), przyszłość (wizja nowego państwa w Palestynie), jak i wszelkie aktualne działania na rzecz ojczyzny (aspekt teraźniejszości). Ta ostatnia kategoria jest w Pieśniach Ziemi Izraela najczęściej reprezentowana, odzwierciedla się także w strukturach gramatycznych wielu tekstów pieśni.

Odejściu od judaizmu towarzyszyły próby zastąpienia dawnych zwyczajów nową tradycją wymyśloną: w zależności od syjonistycznej frakcji i jej stopnia przywiązania do tradycji, obchodzone były różne święta, którym jednak przypisano niereligijną funkcję²⁰, czasem zachowując przy tym część repertuaru i tworząc nowy. W połączeniu z bogatą obrzędowością syjonistycznych ruchów młodzieżowych pieśni te zyskały nową, quasi religijną funkcję, w której stare, tradycyjne wartości zostały zastąpione nowymi, zaczerpniętymi z syjonistycznego kapitału symbolicznego. Cykliczność czasu została w tej perspektywie zminimalizowana, gdyż nowe obrzędy, mimo swojej powtarzalności, skupiały się na jednostkowych, historycznych wydarzeniach, pozbawionych pierwiastków transcendencji. Co ciekawe, do repertuaru SLI weszły także kontrafaktury pieśni religijnych, w tym wielu utworów chasydzkich. W utworach takich zarówno warstwa muzyczna, jak i tekstowa mogły zostać zmienione, m.in. przez skrócenie wieloczęściowych nigunów i „korektę” bądź reinterpretację pierwotnego tekstu²¹. Zabiegi dokonywane na tekście bywały bardzo pomysłowe, ingerowały pozornie w niewielkim stopniu, by w miarę możliwości zachować dopasowanie muzyki do słów, lecz zarazem całkowicie zmieniały treść. Tak więc np. fraza *Szomer Israel*, która w religijnym *imaginarium* odnosi się do Boga jako „Stróża Izraela”, została w pieśni *Szomer lo janum* reinterpretowana jako *szomer* – członek organizacji Ha-

¹⁹ Zob. S. Sand, *Kiedy i jak wymyślono Ziemię Izraela. Od Ziemi Świętej do Ojczyzny*, tłum. M. Kozłowski, Warszawa 2015.

²⁰ I tak na przykład święto Pesach określane było jako narodowe, związane z wyzwoleniem, podobnie Chanuka, gdzie akcentowano głównie historyczny sukces militarny, pomijając nadprzyrodzony aspekt wydarzenia.

²¹ Tak było np. z nigunem *We-taħer libenu* [I oczyść nasze serca], pochodzącym ze środowiska braławskich chasydów, w którym skrócone zostały zarówno tekst, jak i muzyka.

Szomer ha-Cair²². Również tradycyjny chasydzki nigun *El jiwne ha-Galil* [Bóg zbuduje Galileę] przekształcano, podstawiając zamiast słowa *El* [Bóg] inne [np. *Mi jiwne ha-Galil*, Kto zbuduje Galileę?]²³. Figurę Boga jako Kreatora i Budowniczego zastępował tu także często podmiot zbiorowy „my”.

Podjęte przez syjonistów próby powrotu do pierwotnej, przedreligijnej funkcji świąt – typowo agrarnej – możemy znaleźć w niektórych pieśniach (np. z okazji świąt *Szawuot*, przemianowanych na *Chag ha-bikurim*, święta plonów, co miało podkreślić ich związane z rolnictwem znaczenie; również *Pesach* czy *Lag ba-Omer* określane były po prostu jako „święta wiosenne”). Oprócz ideologicznego zagospodarowania pozbawionych religijnej roli uroczystości była to doskonała okazja, by pokazać „nowego człowieka” w działaniu – jako właściciela ziemi, robotnika pracującego fizycznie, silnego i sprawczego. Związek z ziemią uprawianą własnymi rękami przekładał się symbolicznie na więzy innego rodzaju – z ziemią jako terytorium. Podkreślanie tej zależności (m.in. poprzez demonstrację licznych atrybutów ciężkiej pracy – mięśni, potu, krwi i łez, narzędzi) było jednym ze sposobów na wytworzenie odpowiednich asocjacji między „nowym człowiekiem” a Ziemią Izraela.

„Pieśń przyszłości obejmuje wszystko i stary człowiek zostaje zapomniany” – tak brzmiały słowa jednej z popularnych wówczas pieśni²⁴. „Nowy człowiek” miał być przeciwieństwem starego, i chodziło tu nie tylko o wszechobecny kult młodości. Podważono całkowicie dawny wzór wyłaniający się z wersów ludowych jidyszowych pieśni: postać młodzieńca uczonego, poważanego za swoje walory intelektualne, nawet gdy żył w niedostatku²⁵. Zdobyty dzięki studiom religijnym specjalny status, *jichus* [jid. *Jiches*], liczył się w tradycyjnej społeczności sztetla bardziej niż pieniądze²⁶. Tymczasem „nowy człowiek” miał być antytezą takiej metrykalnej jedynie młodości tradycyjnych „ludzi księgi”, ich życiowych horyzontów i celów, oraz, co nie mniej istotne, wyglądu. Próżno szukać w kanonie repertuaru Pieśni Ziemi Izraela utworów, w których pojawiają się atrybuty związane z tak rozumianą religijnością. Znienawidzony po latach upokorzeń wizerunek trafił na zawsze do syjonistycznego lamusa.

Jak bardzo ostro starano się odciąć od diasporowej przeszłości i łączonego z nią wizerunku „starego człowieka” może świadczyć nieco patetyczny tekst napisany przez ucznia żydowskiego gimnazjum:

²² Tekst pieśni nawiązuje do psalmu 121,4: „Oto nie zdrzemnie się ani nie zaśnie / Ten, który czuwa nad Izraelem”.

²³ Pieśń ta ulegała wielu przekształceniom, w zależności od orientacji ideologicznej i stosunku do tradycji panujących w konkretnej organizacji. Tak więc w ruchu Agudat ha-Noar ha-Iwri „Akiba”, który należał do centrowego i bardziej tradycyjnego spektrum syjonizmu, pieśń tę śpiewano ze słowami *El Jiwne Akiba* [Bóg zbuduje Akibę]. *Z gniazda w Tel Awiwie*, „Diwrej Akiba” 1934, nr 25, s. 111.

²⁴ *Galgalej ha-olam* [Koła świata] – pieśń do słów Jechezkiela Sana (1904–1955), z melodią Icchaka Edela (1896–1973), kompozytora i wychowawcy urodzonego w Warszawie, członka Ha-Szomer ha-Cair, wykształconego w warszawskim konserwatorium muzycznym, współpracującego z sierocińcem Janusza Korczaka. *Galgalej ha-olam*, Zemereshet, online: <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=185>, (dostęp: 22.12.2025).

²⁵ Istnieje grupa tradycyjnych pieśni, których bohaterami są ubodzy studenci jesziwy.

²⁶ M. Zborowski, E. Herzog, *Life Is with People. The Culture of the Shtetl*, New York 1962, s. 77. Swoistą arystokrację sztetla, wyróżniającą się takim statusem, stanowili tzw. *szejne lajt* [dosłownie: piękni ludzie], ibidem, s. 73.

Z gruzów i ruin, z miejsca zawalonego kamieniami i brudem wyrasta jakaś postać. Z początku mglista, niejasna, okryta jakby aureolą, potężnieje i blaskiem swym zaciemnia ruiny i gruzy, gdzie ludzie zgrzybiali, ze zmarszczkami na czole, ku ziemi pochyleni – czekają swojego skonu. To stare, zamierające pokolenie. A któż ta postać, potężniejąca w mgnieniu oka, skąd ona tu, między umarłymi na cmentarzu? To przyszłe, zdrowe pokolenie żydowskie. Ta postać – to symbol zdrowia duchowego i fizycznego naszej młodzieży. To młody Żyd! [...] Ja wiem, że to tylko sen... A jednak można by z młodzieży wykrzesać tę potężną postać, uosobienie Żyda nowego²⁷.

Autor tego sugestywnego opisu nie zawahał się przed użyciem dosadnych metafor, porównując „starego człowieka” diaspory do mieszkańca cmentarza, ruin i gruzów, akcentując też biedę, a nawet brud. Zabieg ten, pewnie bez intencji autora, częściowo odhumanizował „stary świat”, który, jako niemal martwy i czekający na śmierć, nie zasługiwał na lepszy los, a nawet musiał umrzeć, by zostawić miejsce nowemu. Taka bezkompromisowość skutkowałą całkowitym odrzuceniem wszelkiego sentymentalizmu, co znalazło swoje odzwierciedlenie w różnych aspektach repertuaru. I tak na przykład tematyka miłosna, dominująca w ludowych pieśniach jidysz, nie doczekała się kontynuacji w syjonistycznym repertuarze. Zamiast tego przeszła zabieg sublimacji, pojawiając się pod postacią relacji do personifikowanej częściowo ojczyzny (choć ta ostatnia była utożsamiana najczęściej z postacią matki²⁸), lecz przede wszystkim do samej ziemi w jej podwójnym, symboliczno-materialnym znaczeniu. Jeśli w Pieśniach Ziemi Izraela znajdujemy pierwiastki erotyczne, to najczęściej właśnie tam, w intymnym związku pioniera z rolą, z ziemią, która dzięki człowiekowi ma rodzić owoc i przynosić plony. Cechuje go wigor i energia o potencjale erotycznym, które sublimowane zostają przez ciężką pracę.

Pomijanie tematyki miłosnej wiązało się z ogromnymi zmianami natury społecznej, których syjonizm był nośnikiem – postulowanym genderowym równouprawnieniem i emancypacją kobiet oraz odejściem od tradycyjnego religijnego modelu aranżowania małżeństw. Jednak nawet tak intensywne transformacje nie były w stanie wygasić, co oczywiste, istnienia problemów natury uczuciowej i erotycznej, które jednak po prostu nie były brane pod uwagę jako temat propagandowego repertuaru. Cała witalność i sfera emocjonalna nowego człowieka miała być zaangażowana ideologicznie w realizację syjonistycznych celów. Ciekawym przykładem transformacji w tym duchu i procesu zastępowania starych wzorców mentalnych przez nowe jest pieśń *Sapri na li, riwa* [Opowiedz mi, dziewczyno], będąca kontrafakturą jidyszowej pieśni *Her nor du, szejn mejdele* [Posłuchaj, piękna dziewczyno]²⁹. Pieśń ma formę dialogową, w hebrajskiej wersji adresatem pytań jest pionierka [hebr. *Chaluca*], która odpowiada na pytania, co będzie robić w Ziemi Izraela, co jeść i w co się

²⁷ J. Seide, *Spółczesność a młodzież*, „Ołameinu”, Kielce, Gmina Klasowa, klasa IV przy Gimnazjum Żydowskim, II rok szkolny, 1921, zeszyt 1, nr 2 (10), s. 2.

²⁸ Jedną z wielu pieśni, w których ojczyzna zostaje porównana do matki, jest *Anachnu szarim lach* [Śpiewamy tobie]. Podmiot liryczny, określający się zbiorowo jako synowie, zapewnia w niej ojczyznę o swojej gotowości, by zawsze strzec jej ziemi. Słowa pieśni napisał w 1930 roku Ya'akov Orland. Jako melodię zaadaptowano jidyszową pieśń *Margeritkelech* [Stokrotki]. Nową muzykę stworzył w 1935 roku David Zehavi. N. Shahar, *Szirat ha-noar...*, op. cit., s. 86.

²⁹ Pieśń tę wspomina Jan Stanisław Bystron w swoim esej: J. S. Bystron, *Uwagi nad dziesięciu pieśniami ludowymi Żydów Polskich*, „Archiwum Nauk Antropologicznych Towarzystwa Naukowego Warszawskiego” 1923, t. 1, nr 10, s. 2–3.

ubierać (tu pojawia się ciekawy arsenał atrybutów pioniera z syjonistycznego *imaginarium*: prosta sukienka, kapelusz od słońca, itp.). Pierwowzorem zaś był dialog dziewczyny z kochankiem udającym się w dalekie strony, w którym wierna dziewczyna, chcąc mu w tej podróży towarzyszyć, odpowiada na podobne pytania. Jakże inna jest jej rola w nowej odsłonie pieśni: nie jest już podążającą za swoim wybrankiem, nieświadomą własnych celów i ambicji kobietą, lecz przeciwnie, istotą sprawczą, a z miejscem, do którego się wybiera, łączy się wyższy cel. W miejsce kochanki dokonującej tragicznego, samotnego wyboru życiowego pojawiła się *chalucka* w zunifikowanym stroju, pozbawiona osobistych dramatów, której jedyną miłością jest *Erec Israel*.

Na zjawisko odindywidualizowania syjonistycznego podmiotu mówiącego zwracali już uwagę badacze, wskazując m.in. na konsekwentnie używany zaimek osobowy w pierwszej osobie liczby mnogiej, „my” zamiast „ja”, co w dużej mierze odzwierciedlało kolektywny charakter wykonań (m.in. wspomniana wcześniej praktyka *szira ba-cibur*)³⁰. Zabieg ten był niezbędnym czynnikiem integrującym, uniwersalizującym doświadczenia i wspierającym kształtowanie podmiotu kolektywnego, narodowego „ja”, o którym wspominał jeden z ideologów ruchu syjonistycznego, Achad Ha-Am³¹. I chociaż w tradycyjnym repertuarze ludowym również mamy do czynienia z uniwersalizacją ludzkich doświadczeń i ich archetypizacją, zazwyczaj jednak jest ona ubrana w indywidualne losy jednostki: porzuconej kochanki, nieszczęśliwego rekruta, ubogiego krawca czy sieroty. Tymczasem zbiorowy podmiot liryczny pieśni hebrajskich to społeczność, kobiety i mężczyźni, których ojczyzną jest Ziemia Izraela, a ich indywidualne losy nie są istotne, o ile nie mają znaczenia ideologicznego. Kolektywizacja doświadczenia wspierała poczucie wspólnoty, siły i sprawczości, a odnalezienie podmiotowości zbiorowej było pierwszym krokiem na drodze do narodowej jedności. Działo się to kosztem odrzucenia indywidualnej jednostki jako podmiotu doświadczenia, niejako „zapomnienia” o jej własnym świecie przeżyć i emocji, niegodnych, by znalazły miejsce w nowym repertuarze.

Inną cechą nowego człowieka, który dominował w tematyce Pieśni Ziemi Izraela, był pozytywny stosunek do pracy, szczególnie fizycznej. W dawnym sztetlu w diasporze praca taka była odczuwana jako ciężar i dowód społecznej degradacji, co często pojawiało się jako temat w pieśniach ludowych. W żydowskiej społeczności starego porządku ideałem było studiowanie w jesziwach oraz status materialny, który takie czasochłonne zajęcie umożliwiał. Działo się tak często kosztem pracującej i zarabiającej na życie żony (która oprócz tego zajmowała się jeszcze gospodarstwem domowym i rodziną) lub, gdy sytuacja materialna była lepsza, dzięki pieniądзом rodzinnym (m.in. utrzymanie przez teściów itp.). Mężczyźni, którzy nie mogli sobie pozwolić na taki styl życia i musieli podjąć działania zarobkowe, sytuowali się zazwyczaj na dole społecznej drabiny sztetla. Mamy zatem jidyszowe pieśni, w których bohaterem jest krawiec, stolarz, piekarz, ślusarz, woźnica czy rzeźnik. Zazwyczaj utwór taki przemycza mniej lub bardziej jawną skargę na los, choć jednocześnie w wielu z nich pojawiają się akcenty humorystyczne, jakby podmiot mówiący dystansował się od swojego

³⁰ Zob. N. Davidovitsch, M. Stern, *From We to Me. Changing Values in Israeli Poetry and Song. A Comparative Study of the Work of the Modern Israeli Poets Nathan Alterman and Yehuda Amichai*, „Scripta Judaica Cracoviensia” 2009, nr 7, s. 151–158.

³¹ Achad Ha-Am, *O syjonizmie duchowym*, tłum. J. Szofman et al., Sandomierz 2015, s. 10.

zajęcia³². Humor ten pełnił, być może, autoterapeutyczną rolę, będąc próbą osławiania trudnych doświadczeń³³.

Zgoła inaczej potraktowano pracę fizyczną w repertuarze syjonistycznym, plasując ją wysoko w repertuarowym *imaginarium*. Praca była środkiem do indywidualnej i zarazem zbiorowej przemiany całego narodu w kolektyw zdrowych i silnych jednostek, realizujących wizję „nowego człowieka”, wydobywających się ze stanu fizycznej i duchowej degeneracji. Jeden z ideologów syjonizmu, Max Nordau, ukuł hasło *Muskelfudentum* [muskularna żydowskość], które było przeciwieństwem kondycji człowieka nienawykłego do pracy fizycznej, ruchu i świeżego powietrza³⁴. „Praca to całe nasze życie, ratuje nas od wszelkich trosk” – głosi z kolei jedna z bardziej znanych syjonistycznych pieśni *Szir awoda* [Pieśń pracy], pochodząca jeszcze z czasów pierwszej alii³⁵. W incipicie utworu pojawia się wezwanie do przebudzenia [hebr. *Uru, achim, al tamumu*]. To nie tylko apoteoza stanu czuwania, ocknięcia się z odrętwienia snu diaspory do nowego życia, lecz także impuls do podjęcia pracy, która była zaprzeczeniem galutowej (diasporowej) bierności. Żadne zajęcie nie stanowiło powodu do wstydu, jeśli wykonywane było dla idei, najlepiej już we własnym kraju i dla „swoich”. Co znamienne jednak, nie każde znalazło odzwierciedlenie w repertuarze, trafiały tu jedynie takie profesje, jak budowniczy i rolnik, dyspozycyjni w dodatku, by być strażnikami i bojownikami o wolność w razie potrzeby. Choć za sukcesami syjonistycznego osadnictwa stała ogromna grupa anonimowych ludzi, którzy wykonywali na co dzień mało spektakularne zajęcia, ich trud nie doczekał się specjalnego uhonorowania. Dotyczy to szczególnie pracy kobiet, które, mimo deklaracyjnych postulatów o równouprawnieniu, często delegowane były do zajęć przypisywanych tradycyjnie ich płci³⁶.

³² Przykładem takiego humoru może być pieśń *Dos Kozienicer sznejderl*, której bohaterem jest młody krawiec, szyjący dla rabina futro z waty i szmat, zob. M. Kipnis, *Folkslider. Koncertrepertuar*, Warszawa 1925, s. 110; inna pieśń utrzymana w podobnej konwencji to *Zol ich wern a row*. Tu młody i leniwy woźnica rozmyśla o zmianie zawodu, jednak pomysły jego nie mają żadnego osadzenia w rzeczywistości. Ibidem, s. 105.

³³ Przy okazji powyższych rozważań pojawia się temat humoru i kwestia jego obecności w repertuarze *Szirej Erec Israel*. Ten aspekt zdecydowanie odróżnia oba zasoby pieśniowe – jidyszowy z diaspory i hebrajski, tworzony na użytek syjonistycznej ideologii. Ten ostatni cechują często charakterystyczne dla propagandy powaga i patos, wynikające z braku emocjonalnego dystansu do opisywanych zjawisk, oraz, w niektórych przypadkach, martyrologiczny potencjał, czyli możliwość twórczego wykorzystania porażek w budowaniu narodowej narracji.

³⁴ M. Nordau, *Muskelfudentum*, w: *Zionistische Schriften*, Köln–Leipzig 1909, s. 379; za: J. Surzyn, *Antysemityzm, emancypacja, syjonizm: narodziny ideologii syjonistycznej*, Katowice 2014, s. 297.

³⁵ Inny znany tytuł pochodzi od refrenu *Ja chaj li li*. Pieśń powstała w czasie pierwszej alii, w 1895 roku, słowa napisał Noach Shapira, autor melodii jest nieznany, prawdopodobnie zaadaptowano ludową pieśń arabską. Jest jedną z pierwszych, jeśli nie pierwszą nawet, syjonistyczną pieśnią pracy napisaną w języku hebrajskim. Zob. N. Shahar, *Szirat ha-noar...*, op. cit., s. 74.

³⁶ Sprawa emancypacji kobiet była dyskutowana wielokrotnie na łamach prasy syjonistycznych organizacji młodzieżowych. Mimo deklaracyjnych postulatów dotyczących równouprawnienia, często zdarzały się sytuacje, w których podział pracy (np. w hachszarze czy w kibucu w Palestynie) zakładał wykonywanie przez kobiety czynności związanych głównie z gotowaniem i sprzątaniem. Jako powód podawano rzekomo lepszą ich predyspozycję do tych zajęć. Przyczyny faktycznego braku równouprawnienia i wynikającej z tego trudnej sytuacji kobiet upatrywano w czynnikach biologicznych, nie zaś społecznych. Taka optyka usprawiedliwiała nierówności i dyskryminację, nie wspierając klimatu sprzyjającego zmianom. Kobietom, ze względu na ich prokreacyjne zdolności, pozostawać miały jako główne zadania rodzenie i wychowywanie dzieci. Model ten przełamał w dużej mierze sposób organizacji kibuców w Palestynie, gdzie opieka nad dziećmi została przejęta przez kolektywy (jednak ich opiekunkami były nadal w dużej mierze również kobiety). Zob. m.in. B. Szklower, *Trybuna. Głos w kwestii dziewczyny*, „Zew Młodych. Pismo Młodzieży Szomrowej” 1936, nr 9, s. 13; M. Gurtfejn, *Trybuna. W kwestii dziewczyny*, „Zew Młodych. Pismo Młodzieży Szomrowej” 1938, nr 2, s. 14–15; S.

W syjonistycznym *imaginarium* szczególnie cenione były zajęcia związane z uprawą ziemi, zwłaszcza w jej kolektywnej, kibucowej odsłonie. Pojawiało się wiele utworów podkreślających twórczy aspekt tej pracy, entuzjazm, który budziły powstające „z niczego” pola uprawne i *pardesy* [sady owocowe]. Część repertuaru stanowi apoteozę sukcesu rolniczego żydowskiego osadnictwa w Emek Jizreel³⁷. Jedną z bardziej znanych pieśni jest *Szir ha-Emek* [Pieśń Doliny]³⁸, w której ukazana została wizja spokojnego wieczoru zapadającego nad żyzną krainą. Wraz z końcem dnia przychodzi czas odpoczynku, „Śpij, dolino, strzeżemy ciebie” [hebr. *numa, emek, anu lecha miszmeret*], padają słowa w refrenie. O ile zatem typowe pieśni o pracy miały zagrzewać do działania, ta apoteozuje zasłużony odpoczynek i radość gospodarza z dzieła swoich rąk. Odzwierciedla się to także w umiarkowanym tempie pieśni i zmiennej rytmice, przechodzącej płynnie od równomiernego, jakby skandującego rytmu do łagodnych, „rozbujałych” rytmów synkopowanych.

Oprócz uprawy ziemi niezwykle ważnym zajęciem było budowanie [hebr. *li-wnot*]. „Przybyliśmy do Kraju, by budować i być w nim zbudowanymi” [hebr. *Anu banu Arca li-wnot we-li-banot ba*]³⁹ – głosi jedna z pieśni. Ciekawe jest tu pojawienie się dwóch aspektów – czynnego i biernego – by zobrazować nie tylko samą pracę, lecz także jej transformujący efekt, jakiemu podlegali robotnicy. I również w tej części repertuaru podkreślony został aspekt kreacji *ex nihilo* – na pustkowiu, pozbawionym wody i innych zasobów. *Banu bli kol we-chol* [przybyliśmy [tu] nie mając nic] – tak brzmią słowa pieśni *Hora medura* [Hora przy ognisku]⁴⁰. Budowanie było ciężką pracą, ingerującą nieraz w fizyczny dobrostan, o czym opowiadają takie pieśni, jak np. *Hej, na'alajim*, w której tytułowe buty budowniczych są zniszczone, a stopy chaluców ranione są przez gorące kamienie, z których budują miasto – Jerozolimę. Motyw trudu [hebr. *Amal*] pojawia się także w innych pieśniach, m.in. we fragmencie wspomnianego utworu *Anachnu szarim lach* [Śpiewamy tobie [ojczyzno]]. Śpiew staje się tu „Pieśnią nad Pieśniami trudu” [hebr. *Szir ha-Szirim le-amal*], co jest ciekawym przykładem odwołania do biblijnych wątków, symbolicznie wiążących osadników z Ziemią Izraela. Skandujący rytm przywodzi na myśl pieśni marszowe, śpiewane podczas drogi do pracy bądź też towarzyszące jej. Motyw śpiewania podczas pracy pojawia się też często w propagandowych filmach kręconych w tym czasie w Palestynie⁴¹.

Kolejną cechą, którą wyróżniać się miał „nowy człowiek”, był jego stosunek do przyrody, nareszcie wolny i nieskrępowany. „Przez wieki nie było to dla nas możliwe. Wszystkie

Schermaus, *Z chachszary. O pracy domowej*, „Diwrej Akiba” 1933, nr 1, s. 11–14, i in.

³⁷ Dolina Jizreel – rozległa dolina położona w południowej części Dolnej Galilei, z centralnym miastem Afula, założonym w 1925 roku. Kolonizacja obszaru rozpoczęła się w latach 1912–1925, zasilana od 1925 roku emigrantami przybyłymi z Polski i Stanów Zjednoczonych.

³⁸ Autorem tekstu pieśni był poeta Natan Alterman, muzykę skomponował Daniel Samburski. Utwór ten zyskał popularność szczególnie dzięki ścieżce dźwiękowej do filmu *Le-chajim chadaszim* z 1935 roku. Piosenka pojawia się tam w diegetycznej funkcji w scenie śpiewów w kibucowej kantine, a następnie jako melodia towarzysząca kibucnikom podczas codziennych zajęć.

³⁹ *Anu banu Arca* [Wstąpiliśmy / przybyliśmy do Kraju]. Autor słów i melodii pieśni jest nieznany. *Anu banu Arca*, Zemereshet, online: <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=717> (dostęp: 5.09.2025).

⁴⁰ *Hora medura* [Hora ogniska / przy ognisku], słowa napisał Natan Alterman, muzykę – Joel Walbe. *Hora medura*, Zemereshet, online: <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=386> (dostęp: 5.09.2025).

⁴¹ Np. pieśń *Havu lewenim* pojawia się w filmie Barucha Agadatiego *Zot he ha-Arec* z 1935 roku, *Szir boker* [Pieśń poranna] duetu Alterman–Samburski spopularyzowana została m.in. dzięki filmowi *Le-chajim chadaszim* z 1935 roku. N. Shahar, *Szirat ha-noar...*, op. cit., s. 86.

elementy fizyki Arystotelesa zostały nam skromnie odmierzone: światło i powietrze, woda i gleba” – pisał wspomniany już Nordau⁴². „Wrócimy na łono natury, gdyż tam staniemy się ludźmi nowymi, tam rodzi się wolny Żyd, a jemu śpiew jest wiernym przyjacielem” – tak pisano z kolei w jednym z syjonistycznych periodyków, wydawanych w diasporze⁴³. W repertuarze Pieśni Ziemi Izraela otaczająca człowieka przyroda pojawia się często, co jest związane z wieloraką funkcją tego motywu: osławianiem palestyńskiego krajobrazu, budowaniem biblijnych asocjacji, mapowaniem kraju, nawiązaniem do etosu pracy na roli, itp. Wyobrażenie o palestyńskim krajobrazie formowane było poprzez typowo orientalistycznie zorientowaną estetykę i w takich pieśniach natura jest elementem statycznego obrazu o sielankowym charakterze – przedstawiani są zazwyczaj pasterze z trzodą, grający na fujarkach, czy nocne pejzaże w egzotycznej scenerii, nawiązujące do biblijnego *imaginarium*. Jedną z takich pieśni jest *(Ma) jafim ha-lejlot bi-Knaan*⁴⁴, nawiązująca również w nazwie do starożytnej nazwy Ziemi Izraela i jej biblijnych początków, zaś w tekście pieśni pojawiają się obrazy melancholijnego nocnego pejzażu i wyjących gdzieś w oddali szakali.

W nawiązaniach do palestyńskiego krajobrazu często pojawiają się miejsca konkretne i znane z nazwy, których symboliczne powiązania wykuwane były często pod wpływem bieżących wydarzeń, na przykład bitew (np. grupa pieśni związanych z potyczką pod Tel Chaj i śmiercią Josefa Trumpeldora⁴⁵ czy też utwór *Chanita* opiewający obronę północnej flanki Ziemi Izraela wokół tytułowej osady⁴⁶). Poszukiwanie symboli widoczne jest szczególnie tam, gdzie pojawiają się elementy natury nieobecne w diasporze, jak pustynia i zamieszkujące ją zwierzęta (głównie szakale). Pustynia jest miejscem doświadczania nieubłaganej potęgi żywiołu, trudu, braku wody, lecz także samotności. W pieśniach syjonistycznych samotność ta jednak jest przeżywana wraz z towarzyszami, a zatem jej oścień nie jest tak bolesny. Co więcej, pustkowicie zostaje przez pionierów symbolicznie ujarzmione za pomocą młota i innych narzędzi (pieśń *Szir ha-kwisz* Natana Altermana i Daniela Samborskiego). Również i te dobrze znane z diasporowego krajobrazu elementy natury, jak góry, zyskują nowe asocjacje. Wspinaczka na szczyt porównana zostaje symbolicznie do syjonistycznej alii, jak w pieśni *El rosz ha-har* [Na szczyt góry]⁴⁷. Pieśń ta powiązana została później z tematyką

⁴² M. Nordau, *Muskelfudentum...*, op. cit.

⁴³ H. Krongold, M. Segal, *O śpiewie*, „Chazak we-Emac” 1919, nr 3, s. 102.

⁴⁴ *(Ma) jafim ha-lejlot ba-Kna'an* [Jak piękne są noce w Kanaanie] – pieśń do słów wiersza Icchaka Katzenelsona, napisanego w 1906 roku i włączonego następnie do dramatu *Mekirat Josef. Drama be-szlosza akitim*, wydane w Warszawie w 1909 roku. Istnieje kilka wariantów melodycznych tej pieśni. Zob. N. Shahar, *Szirat ha-noar...*, op. cit, s. 203; *Jafim ha-lejlot bi-Kna'an*, Zemereshet, online: <https://www.zemereshet.co.il/song.asp?id=3360> (dostęp: 16.04.2021); oraz <https://www.zemereshet.co.il/song.asp?id=3022> (dostęp: 16.04.2022).

⁴⁵ Są to m.in. *Ba-Galil, be-Tel Chaj* [W Galilei, w Tel Chaj], do której słowa napisał Aba Chushi (1898–1969), śpiewana na melodię tradycyjną (prawdopodobnie ukraińską lub polską), czy też *Alej giw'a*, ze słowami Abrahama Broidesa (1907–1979) i muzyką Nachuma Nardi (opartą na melodycznych wątkach arabskich).

⁴⁶ Chanita – osada obronna założona przez oddziały w 1938 roku na jednym ze wzgórz Górnej Galilei. Pieśń *Chanita* została skomponowana w tym samym roku przez Mordechaja Zeirę do słów Jakuba Orlanda. Zob. *Chanita*, Zemereshet, online: <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=767> (dostęp: 4.09.2025).

⁴⁷ Pieśń do słów Lewina Kipnisa, opisującego w wierszu wejście na szczyt jednego ze wzgórz w pobliżu Jerozolimy. Najbardziej znaną melodię do niej skomponował Hanina Kartchevski, oprócz niego muzykę do słów Kipnisa ułożyli także Abraham Cwi Idelsohn i Foa Grenspon.

nielegalnej emigracji do Palestyny w latach trzydziestych⁴⁸. Zdarzało się także, że utrwalone już w twórczości ludowej przynależące do świata przyrody motywy zostają w pieśniach syjonistycznych ideologicznie przekształcone: jednym z bardziej popularnych utworów w repertuarze Pieśni Ziemi Izraela jest *Do ptaszyny*, skomponowany do słów wiersza Chaima Nachmana Bialika⁴⁹. Tytułowy ptak jest posłańcem, który przynosi wieści nie od kochanka, lecz z ojczyzny, z Syjonu.

Jednym z bardziej udanych zabiegów pozyskania do syjonistycznego tezaury symbolicznego elementów ze świata lokalnej, palestyńskiej przyrody jest *cabar* [odmiana kaktusa], czyli *sabra*, co ma oznaczać „nowego Żyda”: twardego i umiejącego się obronić, choć jednocześnie – słodkiego i miękkiego w środku. W syjonistycznej narracji nowy człowiek miał przynależeć do ziemi i krajobrazu, a jego zasoby i przymioty brać się powinny właśnie z poczucia zakorzenienia i związku z ziemią, przyrodą, krajobrazem, a więc miały być naturalne, wrodzone i niewyuczone – dlatego też określenie to odnosi się do pokolenia osób już urodzonych w Ziemi Izraela⁵⁰. Sublimacja „do wewnątrz” sfery uczuciowej była jednym z charakterystycznych zabiegów kreacji nowego człowieka, który swoją wrażliwość i słabość musiał ukryć. Proces „sabryzacji” zakładał wyparcie się jakiejś części osobowości (choć jednocześnie można ten proces ująć bardziej pozytywnie, pisząc np. o wzmocnieniu stłumionych do tej pory aspektów).

Skoro żywy i sensualny związek „nowego człowieka” z naturą wydaje się jednym z ważniejszych wątków w syjonistycznych pieśniach hebrajskich, jak w takim razie mogli się w nich symbolicznie odnaleźć mieszkańcy coraz liczniej się rozwijających w mandatowej Palestynie miast? Zjawisko syjonizmu w wersji miejskiej istniało (tzw. *urban zionism*⁵¹) i środowiska te produkowały nawet swój własny repertuar, który przynajmniej częściowo wpisywał się w konwencję Pieśni Ziemi Izraela (motyw budowania miast, portów, modernizacji i witalności miejskiego życia⁵²). By nie zabrakło w nim jednak modelowego wzorca ideologicznego „nowego człowieka”, który nie byłby pionierem – *chalucem*, zastąpiono go innym etosem: budowniczego. Jednak część popularnego w latach

⁴⁸ Por. uwagi na temat tej pieśni: *Ha-ma'apilim*, Zemereshet, online: <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=116> (dostęp: 19.07.2022).

⁴⁹ Poemat *Do ptaszyny* [hebr. *El ha-cipor*] opublikował Bialik w 1892 roku, melodii do tego tekstu powstało kilka, najbardziej chyba znana jest zaadaptowana z jidyszowej pieśni *Tif in waldele* [Głęboko w lesie]. Zob. *El ha-cipor*, Zemereshet, online: <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=369> (dostęp: 19.06.2025).

⁵⁰ To m.in. pieśń *Ha-cabar* [Sabra] Lei Goldberg (tekst) i Käthe Jacob (muzyka), *Ha-cabar*, Zemereshet, online: <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=2646> (dostęp: 18.06.2025); *Haja ze szomer* [Był sobie strażnik] nieznanego autorstwa, *Haja ze szomer*, Zemereshet, online: <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=1410> (dostęp: 18.06.2025), czy też *Cabar* [Sabra] Galili Salomon (Rozenfeld), *Cabar*, Zemereshet, online: <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=13958> (dostęp: 18.06.2025). W wymienionych utworach tytułowy *cabar* pełni za każdym razem nieco inną funkcję, odwołującą się odpowiednio do figury obrońcy ojczyzny (w pieśni Lei Goldberg), wątków martyrologicznych (*Haja ze szomer*) oraz, w sposób humorystyczny, *chalucowego* stylu życia w tekście Rozenfeld.

⁵¹ Zagadnienie miejskiego syjonizmu porusza m.in. Hizky Shoham w artykule na temat uroczystych obchodów *Adlojad*y w Tel Awiwie w okresie mandatowej Palestyny, zob. H. Shoham, „*A Huge National Assemblage*”. *Tel Aviv as a Pilgrimage Site in Purim Celebrations (1920–1935)*, „*The Journal of Israeli History*” 2009, nr 1, s. 1–20; a także A. Helman, *Two Urban Celebrations in Jewish Palestine*, „*Journal of Urban History*” 2006, nr 3, s. 381–387.

⁵² Jak chociażby pieśń *Szir ha-namal* [Pieśń portowa] z 1936 roku ze słowami poetki Lei Goldberg (1911–1970), do muzyki Rivki Levinson (1906–1983). N. Shahar, *Szirat ha-noar...*, op. cit., s. 215.

dwudziestych i trzydziestych repertuaru⁵³, przywiezionego przez Żydów przybywających z Europy, nadal nie mieściła się w tej konwencji *Szirej Erec Israel*, co więcej, stała z nim w ideologicznej sprzeczności. Miejski styl życia, jakkolwiek w pierwszych dekadach XX wieku w Palestynie kształtowały go trudne warunki, w zbiorowej świadomości niebezpiecznie zbliżał się do wyrzuconej z pamięci, zarzuconej diasporowej przeszłości: asymilacji, uczestnictwa w kulturze życia nastawionego na przyjemność i zabawę. Wyparta i zapomniana figura z diaspory to tym razem nie religijna, uwsteczniiona cywilizacyjnie postać, lecz *bon-vivant*, którego uwiodły burżuazyjne uroki miejskiego życia z wszystkimi jego kulturowymi benefitami. I choć problem asymilacji w Palestynie nie miał już racji bytu, w syjonistycznym etosie rozrywki tego typu kojarzone były przez ideowców z hedonizmem, brakiem życiowych celów i duchową skarlałością. Wydawało się to nawet gorsze od zaangażowanej ideowo postawy religijnej, zatem figurę tę skazano bez litości na *damnatio memoriae*⁵⁴. Wydaje się, że w czasach mandatowych w Palestynie obawy te były jeszcze przedwczesne i niezaangażowana ideologicznie tematyka nie była częsta w pieśniach będących w szerokim obiegu. Jednak tendencja do tworzenia „łżejszego” repertuaru i powolnej transformacji pieśni w kierunku muzyki popularnej da się wyśledzić jeszcze w okresie sprzed powstania państwa Izrael. Repertuar ten, choć niezaangażowany ideologicznie, ceniony był za swój humor i radość, wartości, które również rygorystycznie nastawiona ideowa frakcja wysoko sobie ceniła. Inaczej było w diasporze, gdzie w środowisku syjonistycznym z figurą „burżuaja” walczano z wielką determinacją ze względu na skalę zjawiska asymilacji i jego konsekwencje. Piętnowano styl życia, w tym także aktywności kulturowe. Jedną z pieśni, *Chalucejnu merakdim rak hora* [Nasi chaluce tańczą tylko horę], wymienia tańce, których się nie tańczy w syjonistycznych organizacjach: „Nie tango, nie shimmy, tylko horę!”⁵⁵. W pieśniach hebrajskich pojawiają się elementy wizerunku „nowego człowieka”, stanowiące zaprzeczenie elegancji w stylu miejskim i wyrafinowania: podkreślają prostotę i praktyczność ubioru, sugerują uniformizację stroju, również w dużej mierze niezależnie od płci: mogła to być na przykład koszula czy charakterystyczny kapelusz od słońca⁵⁶. To, że odzież może być znoszona i zniszczona, miało mieć raczej korzystny wpływ na wizerunek, będąc dowodem ciężkiej pracy i poświęcenia⁵⁷. Bieda, która w diasporowej tradycyjnej społeczności była powodem społecznej degradacji (a w religijnym ujęciu, nawet świadectwem niesprzyjającej Opatrzności), u „nowego człowieka” stanowić miała powód do dumy. W tradycyjnym jidyszowym repertuarze przedstawieniu ubóstwa w pieśniach towarzyszyły emocje związane

⁵³ Szczególnie chodzi tu o piosenki o charakterze rozrywkowym, z popularnych wówczas w Tel Awiwie teatrów kabaretowych: Ha-Kumkum czy Ha-Matate. E. Hakohen, *Be-chol zot jesz ba maszehu. Szirej ha-zemer szel Tel Awiw be-clil, be-omar u-be-tmunot*, Jeruzalajim–Tel Awiw 1985, s. 42–43, 98–102.

⁵⁴ Należy jednak zauważyć, że obok wiodącej syjonistycznej narracji, skoncentrowanej wokół kultury kibuców, rozwijała się kultura związana ze światem miejskim w jej typowo rozrywkowym wydaniu, w tym w szczególności z działalnością telawiwskiej sceny teatralno-kabaretowej (Teatry Ha-Matate, Kum-kum, i in.). Zob. *Be-chol zot jesz ba maszehu. Szirej ha-zemer szel Tel Awiw be-clil, be-omar u-be-tmunot*, red. E. ha-Kohen, Jeruzalajim–Tel Awiw 1985; zob. też N. Gross, *W drodze i po drodze – polskie korzenie hebrajskiego kabaretu*, „Archiwum Emigracji: Studia – Szkice – Dokumenty” 2000, nr 3, s. 103–111.

⁵⁵ N. Gross, *Simchat Hora. Jak narodziła się i rozwijała się Hora*, „Słowo Młodych. Jednodniówka Młodzieży Chalucowej «Gordonia» i «Makabi Hacair»”, wrzesień 1946, s. 12–14, 22.

⁵⁶ Strój kobiecy opisany został m.in. we wspomnianej już pieśni *Sapri na li riwa*.

⁵⁷ Motyw zużytego w pracy ubrania pojawia się m.in. we wspomnianej pieśni *Na 'alajim* [buty], opowiadającej o budowniczach Jerozolimy. W tekście pieśni nie tylko tytułowe buty uległy zniszczeniu, zmienione zostały także ciała pracujących, narażone na trudne warunki.

ze smutkiem, czasem maskowane humorem, w nowej tradycji problematyka ta została przewartościowana, proklamowana jako efekt osobistego wyboru. Nie bieda miała zostać zapomniana, ale brak sprawczości, zależność i wynikająca z nich bezradność wobec życiowych zdarzeń.

Wyłaniający się z pieśni obraz nowego człowieka miał wspierać pożądane w określonych okolicznościach jego cechy. Obraz ten został odzwierciedlony w Pieśniach Ziemi Izraela, lecz zarazem był przez nie aktywnie kształtowany. i radykalna koncepcja przemiany wymagała całkowitego wyparcia i zapomnienia selektywnie potraktowanej przeszłości, z której wyrugowane zostały elementy niepasujące do wiodących narracji, zgodnych z syjonistyczną ideologią. Cel ten osiągnano, zderzając stare i nowe modele kulturowe na zasadzie antagonizacji i wykluczenia. Zarówno w warstwie muzycznej pieśni, jak i, przede wszystkim, tekstowej, przedstawione zostały nowe wzorce osobowe, obejmujące z detalami zarówno mentalne, jak i fizyczne walory, wzorce wyposażone w niezbędne rekwizyty z syjonistycznego *imaginarium*. Wiara w słuszność takiej drogi podważona zostanie dużo później, gdy zdąży się już zrealizować wizja syjonistycznego państwa, a do głosu dojdzie postpamięć kolejnych pokoleń, domagających się uznania ich własnej narracji, zmiecionej w czasach nasilonej propagandy.

BIBLIOGRAFIA

Achad Ha-Am, *O syjonizmie duchowym*, tłum. Józef Szofman i in., Armoryka, Sandomierz 2015.

Augé Marc, *Formy zapomnienia*, tłum. Anna Turczyn, Universitas, Kraków 2009.

Be-chol zot jesz ba maszehu. Szirej ha-zemer szel Tel Awiw be-clil, be-omar u-be-tmunot, red. Eliahu ha-Kohen, Dwir, Jeruszałajim–Tel Awiw 1985.

Bohlman Philip, *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*, ABC-CLIO, Santa Barbara 2004.

Bystroń Jan Stanisław, *Uwagi nad dziesięciu pieśniami ludowymi Żydów Polskich*, „Archiwum Nauk Antropologicznych Towarzystwa Naukowego Warszawskiego” 1923, t. 1, nr 10, s. 1–16.

Chmielewska Katarzyna, *Pamięć wielokierunkowa i agoniczna a polityka pamięci*, „Zagłada Żydów. Studia i Materiały” 2021, nr 17, s. 420–433.

Davidovitsch Nitza, Stern Max, *From We to Me. Changing Values in Israeli Poetry and Song. A Comparative Study of the Work of the Modern Israeli Poets Nathan Alterman and Yehuda Amichai*, „Scripta Judaica Cracoviensia” 2009, nr 7, s. 151–158.

Gertler-Jaffe Jardena, *With Song and Hard Work. Shirei Eretz Israel and the Social Imaginary*, „University of Toronto Journal of Jewish Thought” 2017, nr 6, s. 131–151.

Gross Natan, *Simchat Hora. Jak narodziła się i rozwijała się Hora*, „Słowo Młodych. Jednodniówka Młodzieży Chalucowej «Gordonia» i «Makabi Hacair»” 1946, wrzesień, s. 12–14, 22.

Gross Natan, *W drodze i po drodze – polskie korzenie hebrajskiego kabaretu*, „Archiwum Emigracji: Studia – Szkice – Dokumenty” 2000, nr 3, s. 103–111.

Gurtfejn Mirjam, *Trybuna. W kwestii dziewczyny*, „Zew Młodych. Pismo Młodzieży Szomrowej” 1938, nr 2, s. 14–15.

Hakohen Eliyahu, *Be-chol zot jesz ba maszehu. Szirej ha-zemer szel Tel Awiw be-clil, be-omar u-be-tmunot*, Dwir, Jeruszałajim–Tel Awiw 1985.

Helman Anat, *Two Urban Celebrations in Jewish Palestine*, „Journal of Urban History” 2006, nr 3, s. 381–387.

Hirshberg Jehoash, *Music in the Jewish Community of Palestine, 1880–1948. A Social History*, Clarendon Press, Oxford 1995.

Jeż Agnieszka, *Muzyka i taniec w syjonistycznych ruchach młodzieżowych w II Rzeczypospolitej w świetle publikacji i materiałów archiwalnych*, praca doktorska, Wydział Nauk o Kulturze i Sztuce Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2022.

Kipnis Menachem, *Folks-lider. Koncertrepertuar*, Gitlin, Warszawa 1918.

Kipnis Menachem, *Folks-lider. Koncertrepertuar*, Gitlin, Warszawa 1925.

Koppang Haavard, *Social Influence by Manipulation. A Definition and Case of Propaganda*, „Middle East Critique” 2009, nr 9, s. 117–143.

Krongold H., Segal M., *O śpiewie*, „Chazak we-Emac” 1919, nr 3, s. 101–102.

Lamm Zvi, *Youth Takes the Land. The Inception of Jewish Youth Movements in Europe*, transl. Sionah Kronfeld-Honig, ed. Rochelle Mass, Yad Ya’ar, The Documentation and Research Center of Hashomer Hazair, Givat Haviva 2004.

Mikić Vesna, *Mass Songs as a Key Product of Yugoslav Music Propaganda*, w: *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, ed. Massimiliano Sala, Brepols, Turnhout 2014, s. 153–159.

Regev Motti, Seroussi Edwin, *Popular Music and National Culture in Israel*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2004.

Sand Shlomo, *Kiedy i jak wymyślono Ziemię Izraela. Od Ziemi Świętej do Ojczyzny*, tłum. Michał Kozłowski, Dialog, Warszawa 2015.

Schermaus Saba, *Z chachszary. O pracy domowej*, „Diwrej Akiba” 1933, nr 1, s. 11–14.

Seide Jehuda, *Spoleczeństwo a młodzież*, „Olameinu”, Kielce, Gmina Klasowa, klasa IV przy Gimnazjum Żydowskim, II rok szkolny, 1921, zeszyt 1, nr 2 (10), s. 1–2.

Shahar Natan, *Szirat ha-noar. Ma szar’u ba-tnuat ha-noar*, Hoca’at Jad Icchak Ben-Cwi, Jeruszałajim 2018.

Shoham Hizky, „A Huge National Assemblage”: *Tel Aviv as a Pilgrimage Site in Purim Celebrations (1920–1935)*, „The Journal of Israeli History” 2009, nr 1, s. 1–20.

Surzyn Jacek, *Antysemityzm, emancypacja, syjonizm. Narodziny ideologii syjonistycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014.

Szklower Baruch, *Trybuna. Głos w kwestii dziewczyny*, „Zew Młodych. Pismo Młodzieży Szomrowej” 1936, nr 1, s. 13.

Tradycja wynaleziona, red. Eric Hobsbawm, Terence Ranger, tłum. Mieczysław Godyń, Filip Godyń, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

Z gniazda w Tel Awiwie, „Diwrej Akiba” 1934, R. 2, nr 25, 4 maja, s. 109–112.

Zborowski Mark, Herzog Elizabeth, *Life Is with People. The Culture of the Shtetl*, Schocken, New York 1962.

Netografia

Al tizma bni, Zemereshet, online: <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=2289> (dostęp: 18.06.2025).

Anu banu Arca, Zemereshet, online: <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=717> (dostęp: 5.09.2025).

Assaf, David, *Huldato szel szir, Oneg Szabat*, online: <https://onegshabbat.blogspot.com/search?updated-max=2020-08-21T05:44:00%2B03:00&max-results=10&start=17&by-date=false> (dostęp: 28.03.2022).

Cabar, Zemereshet, online: <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=13958> (dostęp: 18.06.2025).

Chanita, Zemereshet, online: <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=767> (dostęp: 4.09.2025).

El ha-cipor, Zemereshet, online: <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=369> (dostęp: 19.06.2025).

Ha-cabar, Zemereshet, online: <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=2646> (dostęp: 18.06.2025).

Haja ze szomer, Zemereshet, online: <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=1410> (dostęp: 18.06.2025).

Hora medura, Zemereshet, online: <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=386> (dostęp: 5.09.2025).

Jafim ha-lejlot bi-Kna'an, Zemereshet, online: <https://www.zemereshet.co.il/song.asp?id=3360> (dostęp: 16.04.2021).

Jafim ha-lejlot bi-Kna'an, Zemereshet, online: <https://www.zemereshet.co.il/song.asp?id=3022> (dostęp: 16.04.2022).

Mi-jam ha-tichon we-ad hodu ha-rchoka, Zemereshet, online: <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=2594> (dostęp: 5.09.2025).

SUMMARY

Agnieszka Jeż

„The Old Man Is Forgotten”. On the Process of Reconstructing Collective Memory in the Repertoire of Songs of the Land of Israel

In this article, I discuss issues related to the manipulation of memory and deliberate forgetting, which were elements of the process of creating an invented tradition in the Zionist Jewish community of the first half of the 20th century. The titular Songs of the Land of Israel [Hebrew: *Shirei Eretz Israel*] is a vocal repertoire accompanying the first *aliyahs* to Palestine, building a new identity for its future inhabitants and preparing the ideological ground for the construction of a Jewish National Home (and later also the State of Israel). Conceived as “new folk songs”, their primary task was to integrate the culturally extremely diverse Jewish community, and, no less importantly, to attest to the right of Jews to live in the Land of Israel. By their creators and ideologists, the newly created songs in Hebrew were understood as a tool for shaping identity, and the memory of the nation’s history, which was to be expressed in them, was treated instrumentally, both in the textual layer and in the music. It is interesting to trace the suppression of certain threads present in diasporic Jewish cultures, replacing them with new ones in order to rebuild not only social practices but also the collective memory of certain events. The image of the “new Jew” has undergone a particular transformation, resulting from the complete denial and erasure of a large part of the cultural heritage of the diaspora.

Keywords

memory, zionism, Jewish identity, music, songs, propaganda