

# Dudu Tassa i popularna glazba kao komunikacija o višestrukome pripadanju

---

Jajaš, Lea

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, The Faculty of Political Science / Sveučilište u Zagrebu, Fakultet političkih znanosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:114:416072>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom](#).

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-28**



Repository / Repozitorij:

[FPSZG repository - master's thesis of students of political science and journalism / postgraduate specialist studies / dissertations](#)



Sveučilište u Zagrebu  
Fakultet političkih znanosti  
Diplomski studij novinarstva

Lea Jajaš

DUDU TASSA I POPULARNA GLAZBA KAO KOMUNIKACIJA O VIŠESTRUKOM  
PRIPADANJU

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, 2024.

Sveučilište u Zagrebu  
Fakultet političkih znanosti  
Diplomski studij novinarstva

DUDU TASSA I POPULARNA GLAZBA KAO KOMUNIKACIJA O VIŠESTRUKOM  
PRIPADANJU

DIPLOMSKI RAD

Mentor: dr.sc. Zlatan Krajina

Studentica: Lea Jajaš

Zagreb  
rujan, 2024.

Izjavljujem da sam diplomski rad „Dudu Tassa i popularna glazba kao komunikacija o višestrukome pripadanju“ koji sam predala na ocjenu mentoru dr. sc. Zlatanu Krajini, napisala samostalno i da je u potpunosti riječ o mojem autorskom radu. Također, izjavljujem da ovaj rad nije objavljen ni korišten u svrhe ispunjenja nastavnih obaveza na ovom ili nekom drugom učilištu, te da na temelju njega nisam stekla ECTS bodove. Nadalje, izjavljujem da sam u radu poštivala etička pravila znanstvenog i akademskog rada, a posebno članke 16-19. Etičkoga kodeksa Sveučilišta u Zagrebu.

Lea Jajaš

## *Zahvale*

*Neizrecivo se zahvaljujem svima koji su mjesecima slušali moje zabrinute i panične monologe o diplomskom. Volim vas neizmjereno.*

*Hvala predivnim profesoricama i profesorima koji su me bodrili kroz studij i nesebično podijelili svoje znanje.*

*Ove stranice pripadaju onima kojima se nije vjerovalo kada su patili.*

## **SADRŽAJ**

|  |           |
|--|-----------|
| <b>UVOD .....</b>                                    | <b>1</b>  |
| <b>GLAZBA .....</b>                                  | <b>3</b>  |
| <b>POVIJEST .....</b>                                | <b>12</b> |
| <b>ARAPSKI ŽIDOVI I NJIHOVA DISKRIMINACIJA .....</b> | <b>16</b> |
| <b>IRAČKI ŽIDOVI .....</b>                           | <b>22</b> |
| <b>TASSA, GLAZBA I IDENTITET .....</b>               | <b>28</b> |
| <b>ZAKLJUČAK.....</b>                                | <b>37</b> |
| <b>POPIS LITERATURE .....</b>                        | <b>38</b> |

## Uvod

Je li moguće na trenutak zamisliti da postoji album pjesama na kojem neka glazbenica ili glazbenik iz Srbije napravi obradu pjesme Olivera Dragojevića, pa netko s Kosova obradi pjesmu iz Srbije, pa se tako nastavi sve dok se ne ubroje sve ili barem većina država s područja bivše države Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije? To su države u kojima su njihovi stanovnici prije tek nekoliko desetljeća slušali istu glazbu, pohađali iste koncerte, slavili iste praznike, navijali za jedan sportski tim, pjevali istu himnu, uživali međusobno društvo, dijelili jela za stolom, pričali međusobno razumljiv jezik. Ti isti stanovnici danas i dalje pričaju međusobno razumljiv jezik ali im politika određuje koja je čija riječ. Ti isti stanovnici i danas slušaju istu glazbu ali im politika određuje tko će gdje nastupati jer se želi očuvati identitet i neke granice treba postaviti. Na Balkanu se od 90-ih godina događa ono što Freud u knjizi „Civilizacija i njeno nezadovoljstvo“ nazvao „narcizam malih razlika“ (Freud, 1930). Ovim državama, a na to se prvenstveno misli vladajućim elitama, više nije bitno što su jednom tvorile jednu državu. Sada im je jedino i isključivo bitno da pronađu te minorne razlike u kojima se razlikuju.

Na još jednom geografskom području je vidljiva ovakva dinamika odnosa, a to je Bliski istok s Magrebom. Isto ovako su živjeli arapski Židovi u arapskih zemljama do pedesetih godina dok se nije dogodio preokret od 360 stupnjeva. Iako se Balkan u mnogočemu razlikuje od arapskog svijeta ono što im je ipak zajedničko je što su se povijesti država isprepletale. To nikako ne znači da se na te države gleda kao da su u potpunosti jednake u svakom aspektu. Ali ako se gleda s kulturološke strane, za primjer se može uzeti ritual spremanja i ispijanja arapske kave koja se jednako ozbiljno shvaća i u Maroku i Jemenu. Ovaj primjer je tek jedan kojim se ilustrira bliskost zemalja te regije. Glazba je još jedna bitna poveznica ovih država. Arapska glazba je u drugoj polovici prošlog stoljeća prolazila kroz svoje zlatne dane. Glazbenici i glazbenice poput Umm Kulthum, Mohammeda Abdela Wahaba, Salime Murad, Fairuz, Afifae Iskandar, Abdela Halima Hafez su obilježili „zlatno doba“ arapske glazbe. Dva glazbenika iz Iraka koji su posebno bili važni za tu državu i arapsku glazbu su braća Saleh i Daoud al-Kuwaiti. Sve do 1951. godine u Bagdadu su skladali i pisali pjesme. Te godine su se preselili u tek tri godine mlad Izrael iz političkih razloga – bili su Židovi. Braća se u Izraelu više nisu bavila glazbom jer arapska glazba nije bila dočekana

otvorenih ruku kao niti ništa što je imalo taj pridjev. Osim toga, postajalo je jasno da Izrael proživljava unutarnju krizu, onu između različitih grupa Židova. Upravo o tome će govoriti drugo poglavlje ovog rada, a o životu braće al-Kuwaitisa u Iraku će se kratko prikazati u onom nakon tog. Iako je njihova glazba u Izraelu bila zapostavljena, ostala je živjeti među Židovima koji su se kao i oni doselili iz arapskih zemalja bez obzira na to što ju nije bilo općeprihvaćeno slušati. Onaj tko ju je odlučio izvaditi iz arhiva i udahnuti joj novi život je Dudu Tassa, unuk Daoudov i nećak Saleha al-Kuwaitisa. Upravo taj događaj je okidač ovog rada – Tassin proces identifikacije s njihovim radom i stvaranje glazbe koja je nakon 60-ak godina ponovno nadišla granice Bliskog istoka i Sjeverne Afrike. Tassa je oformio bend The Kuwaitis te je do sada izdao tri albuma s obradama pjesama svog djeda i strica na arapskom jeziku: „Dudu Tassa & The Kuwaitis“ (2011), „Ala Shawati“ (2015) i „El Hajar“ (2018). Ono što je promijenio je modernija produkcija s utjecajem glazbe Zapada. Osim toga, prošle godine u lipnju je s britanskim glazbenikom Jonnyjem Greenwoodom okupio glazbenike s Bliskog istoka i Magreba na ploči „Jarak Qaribak“. Fokus ovog rada je upravo na Tassinom traženju sličnih i istih komadića povijesti ovih država umjesto u stalnom traženju onih po kojima se razlikuju kroz koje nastavlja otkrivati različite strane svog identiteta i nadići granice.



## Glazba

U „The Routledge Companion to Music Cognition“ piše da se „komunikacija odvija kroz radnju – glazba se najbolje razumije kroz različite ljudske radnje“ (Ashley, 2017: 478 prema Small) te da „otvara vrata da se glazba promatra kao komunikativna na izrazito ljudski način“ (Ashley, 2017: 478 prema Blacking). Richard Ashley piše da komunikacija „ima za cilj dovesti do usklađivanja ili koordinacije stanja između pojedinaca“ (Ashley, 2017: 478). Autor objašnjava da je važan dio ljudske komunikacije „razumijevanje namjera partnera“ (Ashley, 2017: 480). Za primjer navodi neverbalnu komunikaciju poput slijeganja ramenima i objašnjava da druga osoba ne mora točno znati razlog takvog raspoloženja ali na temelju gestikulacije može doći do određenih zaključaka (Ashley, 2017). T samo jedan od pokazatelja zašto je izrazito ljudska.

Zatim vrijedi definirati pojam komunikacije što je „djelovanje koje ima za cilj dovesti do usklađivanja ili koordinacije stanja između pojedinaca“ (Ashley, 2017: 478). Glazba jest način komunikacije ali nije kao jezik jer joj ponekad nedostaje eksplicitni semantički dio koji je „uvijek bio problem za one koji glazbu žele razumjeti kao komunikaciju: međutim, ovdje se semantički aspekti jezika shvaćaju kao sredstvo za postizanje cilja, a ne sam cilj“ (Ashley, 2017: 482). Zapravo, glazba kao komunikacija se ne istražuje kao završni proizvod koji se onda stavlja pod povećalo i gotovo matematički promatra. Razlog tomu je što je glazba kao svaka umjetnost subjektivna što znači da podliježe različitim interpretacijama.

Spominjući interpretaciju, još jedan aspekt iz kojeg je vidljiv nedostatak semantike zato što je izrazito konotativna, tj. funkcionira tako da dobiva različita značenja u različitim kontekstima. Semantika je „lingv. disciplina koja se bavi opisom značenja u jeziku“ (semantika. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. Pristupljeno 26.8.2024. <https://enciklopedija.hr/clanak/semantika>) te definicija navodi na to da je izložena različitim tumačenjima, shvaćanjima (Ashley, 2017). Jedan od primjera su pjesme koje su specifične za određeno mjesto. Pjesmu „Šibeniče lijepi grade“ u izvedbi Klape Šibenik će na drugačiji način interpretirati osoba iz Šibenika koja je odrasla slušajući tu pjesmu na svečanom otvaranju šibenskog Međunarodnog dječjeg festivala i osoba koja je rođena i odgojena u Slavoniji. Čak ako se ne ide toliko daleko, i pjesmu s radija će dvije osobe protumačiti na drugačiji način. Ta

semantička otvorenost se može shvatiti kao „lebdeća internacionalnost“ (Ashley, 2017 prema Cross) i „upravo ta dvosmislenost glazbi omogućuje da bude fleksibilna u načinu na koji je slušatelji interpretiraju“ (Ashley, 2017: 482). Osim različitih interpretacija, glazba i jezik se razlikuju u svojoj bazi – glazba kao komunikacija ne poznaje uvijek gramatiku ili sintaksu. „Sintaksa je neophodna za precizan aspekt stvaranja smisla jezika da funkcionira (Ashley, 2017: 482). Ako se u rečenici upotrijebi krivi padež ili napravi bilo koja druga gramatička pogreška, uho je na to osjetljivije nego da se u glazbi odsvira krivi akord jer glazba dalje i teče. Jednom krivom riječi se može iskriviti i narušiti cijelo značenje rečenice, ali pogreška u glazbi nije toliko definirajuća (Ashley, 2017). Može se ići u dublje proučavanje kako različiti tonaliteti, tempa i ostali glazbeni elementi tvore glazbeni jezik koji može poslužiti za analizu namjera skladatelja, ali takva vrsta komunikacije je daleko od teme ovog rada.

Daleko od toga da glazba nema pravila po kojima je organizirana, ima početak i kraj kao rečenica u komunikaciji. Jedan od pokazatelja da glazba kao komunikacija dobiva drugačija značenja u različitim okruženjima je skladba '4'33"' – četiri minute i 33 sekunde - američkog skladatelja Johna Cagea. Radi se o tome da je na premijeri ovog glazbenog komada na klavirsku stolicu sjeo pijanist, podigao poklopac klavira, sjedio bez da je dotakao tipku klavira, nakon četiri minute i 33 sekunde je poklopio poklopac i to je bio kraj. Cage je objasnio djelo kazavši da "Tišina ne postoji" (Ross, 2022: 332 prema Kostelanetz) i nastavio: „Tijekom prvog stavka se čulo šuštanje vjetra izvan dvorane. U drugom stavku, po krovu su počele sipiti kapljice kiše, a u trećem su stavku i sami slušatelji počeli stvarati najrazličitije zanimljive zvukove“ (Ross, 2022: 332 prema Reville). Cageov primjer je ekstrem, ali upravo ekstrem najbolje ilustrira kako i koliko je glazba izuzetno interpretativna. Ako netko četiri minute i 33 sekunde sjedi u Londonu na Oxford Circusu sigurno da će drugačije „čuti“ ovu skladbu nego netko tko sjedi na klupi u nacionalnom parku „Lake District“. Ključ je u tome da će ju svaka osoba drugačije doživjeti i tu se krije različitost interpretacije. Vrlo teško će se naći dvije osobe koje su na isti način „čule“ '4'33"'.

Aspekt glazbe kao komunikacije koji je najvažniji je „njezina sposobnost da ljudima omogući osjećaj da su u dodiru jedni s drugima“ (Ashley, 2017: 486). Takva vrsta komunikacije je najočitija na koncertima jer „glazba omogućuje međuljudsku koordinaciju dok pojedinci usklađuju svoje motoričke sustave jedni s drugima, kroz ples, mrdanje glave...ili druge aktivnosti bile one vanjske

ili unutarnje“ (Ashley, 2017: 486). Za ovaj rad je važan upravo taj dodir jednih s drugima jer ne mora biti ostvaren tako da se svi zajedno nalaze u istom prostoru već se povezuju iz vrlo jednostavnog razloga – dijele entuzijazam prema glazbi nekog glazbenika ili glazbenice i tako postaju dio zajednice. To se događa zato što se identificiraju s jednim ili više dijelova stvaralaštva.

Osim komunikacije, još jedan pojam koji se veže uz glazbu je sjećanje s naglaskom na kolektivno. Popularna glazba se ne može shvaćati van konteksta pa je „prominentan primjer za novu vrstu kulturalnog sjećanja“ (Long, 2018, 210) te „popularna kultura nudi novi teren za kolektivni identitet s obzirom na to da konzumenti masovnih medija mogu iskusiti zajedničko nasljeđe s ljudima koje nikada nisu upoznali“ (Long, 2018: 210 prema Lipsitz). Jedan od primjera mogu biti velika glazbena natjecanja poput Eurosonga čije su pjesme veliki dio kulturalnog identiteta. Bend ABBA i pjesma „Waterloo“ su za Švedsku toliko značajni da postoji cijeli muzej posvećen njihovom uspjehu.

Nadalje, vrijedni odrediti što znači riječ „popularno“. The Routledgeov „Introduction Global Popular Culture“ kaže da ga konstituiraju „subjekti kojem se tekstualizira preko žanrova kao što su drama sport i informacije; radnici koji poduzimaju tu tekstualizaciju kroz izvedbe i snimanje; publici koja prima tekstove koje onda slijedu“ (Taylor, 2014: 2). John Clarke piše da pojam ima pozitivne i negativne konotacije, a Toby uz to ističe njegovu „često eksplicitno ili implicitno stavljanje u usporedbu s drugim oblicima kulture“ (Clarke, 2017: 144). Na kraju zaključuje da rasprava o ovome pojmu i dalje ostaje područje neslaganja (Clarke, 2017).

Motti Regev o popularnoj glazbi piše da je „dovoljno reći da pojam umjesto da označava žanr ili stil, odnosi se na društveno-kulturno okruženje u kojem se glazba proizvodi i dočekuje“ (Regev, 2013, 21). Opet je vidljivo uspoređivanje popularne glazbe s drugim žanrovima kako bi se popularna glazba mogla lakše definirati. Regev popularnu glazbu uspoređuje s folk i art glazbom s kojima se obično stavlja u usporedbu kako bi se njezina kvaliteta umanjila i ukazalo na nedostatak kompleksnosti (Regev, 2013). Simon Frith je u proučavanju popularne glazbe zaokrenuo uobičajeni akademski i kritički argument o vezi između glazbe i publike stoga u „Taking popular music seriously“ objašnjava da „nije problem kako određena glazba ili nastup reflektira ljude nego kako proizvodi, kako kreira i konstruira doživljaj“ (Frith, 2017: 294). Ovu

misao zaključuje tim da tako „proživljavamo sami sebe (ne samo svijet) na drugačiji način“ (Frith, 2017, 294). Martin Stokes iznosi slične zaključke kao Frith kada piše da je „glazba očito dio modernog života i razumijevanja istog, artikulacije našeg znanja o drugim ljudima, mjestima, vremenima i stvarima i nama u odnosu prema njima“ (Stokes, 1995: 3). Stokes modernost karakterizira kao „industrijsko-kapitalistički poredak, nacionalnu državu i sekularni racionalizam“ (Stokes, 1995: 3) i naglašava da upravo ona formira društveni i kulturni svijet (Stokes, 1995).

Tassini albumi s bendom The Kuwaitis kao i album „Jarak Qaribak“ se na streaming platformama smještaju pod kategoriju tj. žanr world music. Bez obzira na to što se kroz te uratke mogu čuti isprepletanja glazbenih struja s različitih strana svijeta, stavlja ih se pod tu vrlo nedefiniranu kategoriju. Po ulasku u trgovinu s nosačima zvuka, sve ono što izlazi iz okvira zapadne glazbe se svrstava pod world music pa se tu može pronaći od Reggea do qawwalia. Tomothy D. Taylor tvrdi da je „sva glazba svijeta world music. Samo globalno dominantna anglo-američka glazbena industrija svrstava neke glazbe u kategoriju world music“ (Taylor, 2014: 282). U ovom radu se taj pojam ne prevodi na hrvatski zato što se natpisi u trgovinama ne prevode stoga je jasno da se nije pronašao način kako da se prevede bez da zvuči gotovo neozbiljno – glazba svijeta, glazba iz svijeta, svjetska glazba? Streaming servis Applea, iTunes, hrvatskim korisnicima nudi žanrovski naziv „iz cijelog svijeta“ te je vrlo očita potpuna besmislenost takve nametnute kategorije. Riječ „cijelog“ pogotovo naglašava nepreciznost iTunesove kategorije i prisilno stavljanje glazbe u kalupe.

U radu se nekoliko puta spominje riječ žanr, ali ju se koristi tek u nedostatku druge. Stoga treba naglasiti da je „žanr proizvod kulturalnih praksi više nego stabilan, samorazumljiv pojam. Žanrovske kategorije ne proizlaze samo iz tekstova koje kategoriziraju, već se stvaraju, raspravljaju, preoblikuju i odbacuju“ (Clarke, 2017: 82). Bespredmetna je rasprava o tome da svaki žanr ima nekoliko sebi posebnih odrednica, ali ono što je važnije je da ih glazbenici vrlo često isprepleću. Niti jedan novi oblik glazbe nije nastao tako da je dokinuo sve prije. Dapače, poslužio je kao temelj za nove slojeve. Da nije bilo prvo jazz pa bluesa, ne bi postojao rockabilly iz kojeg je izrastao rock'n'roll. Sve je međusobno povezano i isprepletano i zato je teško odrediti tek jedan žanr.

Upravo taj golemi „rast rock'n'rolla je utjecao na sve glazbenike svijeta, bez obzira je li netko snima u glazbenom studiju u Los Angelesu ili Cairu. Baš zbog ovog nije potrebno drugačije promatrati glazbenike koji stvaraju van anglo-američkih glazbenih okvira. Što se tiče Bliskog istoka i Magreba, „pristup instrumentima i kvaliteti glazbenih studija je kaskao za Zapadom ali su se unatoč tome, snimke snimale tako da zvuče kao zapadna popularna glazba“ (Taylor, 2014: 283). U intervjuu za Consequence, Greenwood je kazao da su arapske pjesme u svojoj suštini pop pjesme jer „puno je arapskih pjevača u 50-ima i 60-ima su radilo svoju interpretaciju Zapadne glazbe koristeći klavire i električne gitare“ (consequence.net, 2023).

Motti Regev također piše da arapska glazba ne zazire od Zapadne glazbe. Melodije dolaze iz različitih arapskih zemalja i njihove klasične glazbe te se koriste tradicionalni instrumenti poput ouda i qanouna. Ipak, sredinom dvadesetog stoljeća su skladatelji počeli mijenjati glazbene teksture dodajući zapadnjačke instrumente i gudačke orkestre (Regev, 1995). Album „Jarak Qaribak“ je primjer koji spaja tek naizgled dva drugačija glazbena svijeta. Greenwood je u stvaranju albuma pokušao zamisliti „što bi Kraftwerk napravio da su bili u Cairu u 1970ima“ (jaraqaribak.com, 2014). te upravo ovu novinu primjećuje Motti Regev u kasnoj moderni. Tassa je s Greenwoodom spojio arapsku glazbu s tehnikama i izražajnim obrascima „izvana“, iz kulturnih proizvoda i umjetnički djela koja označavaju „drugost“ (Regev, 2007: 126). Isto vrijedi i za albume na kojima je obradio pjesme al-Kuwaitasa – nije se oslonio samo na postojeću povijest i tradiciju glazbe (Regev, 2007) kojom se bavio nego joj je dodao rock kao što sugerira naziv dokumentarnog filma „Iraq'n'Roll.“ Greenwood i Tassa su temeljima arapske glazbe dodavali različite glazbene utjecaje što Regev objašnjava kao praksu koja „uključuje korištenje autohtonih glazbenih instrumenata (ponekad su prilagođeni da budu električni), autohtone vokalne tehnike izgovora kroz pjevanje, izvorne ritmičke obrasce i snimanje naelektriziranih obrada tradicionalnih verzija“ (Regev, 2007: 132 prema Regev). Tako na trećoj pjesmi „Taq ou-Dub“ s albuma „Jarak Qaribak“ Greenwood s ritam mašinom stvara ritam sekciju s Tassom na basu dok usporedno svira arpeggio – rastavljeni akord – stvarajući glazbenu petlju (eng. loop). Oni utjelovljuju Greenwoodovu ideju o Kraftwerk u Cairu u 70-ima, a okolo njih se nalaze glazbenici koji sviraju tradicionalne instrumente poput ouda, darbuke i qanuna.

Regev nastavlja da se ovaj proces može opisati kao hibridizacija, ali nudi drugačiju perspektivu i naglašava da „hibridizacija nije proizvoljna ili hirovita kreativna praksa, već umjetnička praksa strukturirana društvenom ukorijenjenošću filmske i pop-rock glazbe u sjecištima njihovih odgovarajućih globalnih polja kulturne produkcije s poljima nacionalne kulture“ (Regev, 2007: 132).

Stokes je također pisao o hibridnosti i različitosti te je za primjer naveo kada su u Irsku stigli turski glazbenici s Crnog mora. „Organizatori su zamislili događaj kao glazbenu razmjenu; turski glazbenici su nešto trebali uzeti i dati – iskustvo irske glazbe – u zamjenu“ (Stokes, 1995: 16). Slično je napravio Jonny Greenwood s kolegom iz benda Radiohead Thomom Yorkeom 2005. godine na festivalu Ether u londonskoj Royal Festival dvorani. Spojio je London Sinfoniettu, Arapski Orkestar Nazareta, a koncertni program se sastojao od europske klasične glazbe 20. stoljeća (György Ligeti, Olivier Messiaen, Krystof Penderecki i Henri Dutilleux), pjesama arapskih glazbenika (Mohammed Abdel Wahab, Farid EL-Atrash) i Greenwoodovih skladbi. Trenutak u kojem je najočitija suradnja svih glazbenika je Greenwoodva i Yorkeova pjesma „Where Bluebirds Fly“ u kojoj sudjeluju oba glazbena ansambla s dodatnih 6 Martenotovih valova, Greenwood na električnoj gitari, Yorke i izraelsko – arapska glazbenica Lubna Salame kao vokali. U nešto manje od četiri minute se spojio arapski maqam, zapadna organizacija glazbe kroz dur i mol, arapski način pjevanja i električna gitara.

Razmišljanja da glazba iz određenog dijela svijeta zvuči na točno određeni način može dovesti do stvaranja glazbenih pastiša, tj. lošeg imitiranja glazbenog zvuka neke zemlje ili kulture. Beninsko-francuska glazbenica Angélique Kidjo je rekla da „postoji vrsta kulturnog rasizma u smislu da ljudi misle da afrički glazbenici moraju snimati određenu vrstu glazbe“ (Taylor, 2014: 286 prema Burr). Drugom prilikom je rekla: „Ja ne pitam Amerikance da sviraju country“ (Taylor, 2014: 286 prema Wentz). Frith je naglasio da je „akademsko proučavanje popularne glazbe bilo ograničeno pretpostavkom da zvukovi moraju 'reflektirati' i 'predstavljati' ljude. Analitički problem je bio pratiti veze unatrag, od djela...do društvenih skupina koje ga proizvode i konzumiraju“ (Frith, 2017, 293). On ovim zaključkom ističe dva problema: jedan je prikazan citatom glazbenice Kidjo koja ne smatra da se kao glazbenica mora ograničiti na stvaranje glazbe koja je specifična za njezino područje isto kao što se od svih glazbenika u Americi ne očekuje da sviraju isključivo

country samo zato što su tamo rođeni. Drugi problem je da je akademsko proučavanje podrazumijevalo da osoba koja npr. nije rođena na Jamajci ne može razumjeti i cijeliti dub glazbu.

Dokaz koliko je takvo generalizirajuće razmišljanje ograničavajuće je da su brojni glazbenici sa Zapada bili nadahnuti glazbom koja ne dolazi s engleskog govornog područja i „Jarak Qaribak“, preciznije Jonny Greenwood je primjer. Samo nekoliko drugih glazbenika koji su bili nadahnuti glazbom Bliskog istoka i Magreba su Brian Eno i David Byrne na albumu „My Life In The Bush of Ghosts“ iz 1981. Upravo za pjesmu „Regiment“ s tog albuma je Dudu Tassa u podcastu NPR-a (National Public Radio) rekao da ga je oblikovala kao glazbenika (listennotes.com, 2023). U istom desetljeću kad je izdan ovaj album, world music je počeo rasti. Tome se može prepisati ono o čemu je Stuart Hall pisao eseju „Old and New Identities, Old and New Ethnicities“ kada se u poslijeratnom razdoblju crnačka dijaspora počela seliti iz engleskih kolonija u Veliku Britaniju te, kako piše Hall, „do 70-ih godina bilo je savršeno jasno da nismo tamo radi privremenog boravka“ (Hall, 2018: 84).

U slučaju Izraela, dijaspora iz cijelog Bliskog istoka i Sjeverne Afrike se u 50-ima godinama doseljavati pa tako i Tassin djed i stric iz Iraka. Sa sobom su donijeli različitu kulturu u koju se ubraja glazba. Arapska glazba je izuzetno važna za razvoj glazbe u Izraelu. „Činjenica da otprilike pola izraelske židovske populacije dolazi iz arapskih zemalja je relevantna. Mnogo njih, većinom starijih generacija koje su odrasle u tim zemljama, „velika“ arapska glazba Abdela Wahaba i Umm Kulthum je ostala središnja komponenta njihove glazbene kulture“ (Motti, 1995: 439). Wahab i Kulthum je posebno bitno spomenuti jer su dvije centralne figure arapske glazbe, a braća al-Kuwaiti su napisali pjesmu za Kulthum, koju se u njezinom rodnom Egiptu nazivalo četvrtom piramidom.

Popularna glazba u Izraelu je podijeljena u četiri najveće skupine: pjesme zemlje Izrael (Eretz Israel, EI pjesme), orijentalna glazba, izraelski pop i strana popularna glazba (Regev, 1989). U prvu skupinu spada „izraelska folk glazba, ona vrsta koja se uzima zdravo za gotovo kao 'tipično' izraelska“ (Regev, 1989: 143). Regev piše da te pjesme obrađuju nacionalističke teme poput ratova, povijesti i Biblije što ukazuje na snažnu prisutnost patriotizma, a po stilu imaju korijene u ruskim baladama i istočno-europskim ritmovima (Regev, 1989: 143-144). Orijentalna glazba ima

„specifično značenje“ (Regev, 1989) jer je „povezana s žanrom koji je rezultat promijene prema etničkog glazbi orijentalnih Židova u ovoj (Izraelu, L.J.) državi (Regev, 1989: 144 prema Shiloah, Cohen). Zato bi se ovaj žanr trebao shvatiti kao „kulturalna jedinica“ (Regev, 1989, 144 prema Fabbri), a ne stil. Ono što je značajno za orijentalnu glazbu je da je „obično identificirana kao 'pripadanje' nižem društvenom statusu kojem većinom pripadaju Židovi orijentalnih korijena“ (Regev, 1989: 144) pri čemu se misli na one koji dolaze iz arapskih država. Nadalje, izraelski pop je „rezultat stapanja tradicije El pjesama i zapadne popularne glazbene industrije“ (Regev, 1989: 144) te Regev piše da izraelski pop „simbolizira vesternizaciju izraelske popularne kulture u zadnjih 15 godina“ (Regev, 1989: 145). Zadnja kategorija je već jasna po samom naslovu – pjesme na stranim jezicima s naglaskom na engleski. Regev je u članku „Present Absentee: Arab Music in Israeli Culture“ osvrnuo na specifičnost izgradnje kulturnog identiteta u Izraelu s naglaskom na glazbu.

*„Slučaj Izraela pokazuje kako se glazba kao kulturni oblik koristi za stvaranje lokalnog identiteta. Ovaj proces formiranja identiteta uključuje ne samo pozitivne selekcije i prilagodbe relevantnog materijala ali i sustavno isključivanje, odbijanje i negiranje drugih kulturnih materijala. Dakle, izraženi izostanci – kulturnih materijala kao u slučaju arapske glazbe i izraelske nacionalne kulture – su dio strukture i sadržaja dominantnog lokalnog identiteta“ (Regev 1995: 434).*

Ovaj poduži citat je u direktnoj komunikaciji s prijašnje iznesenom podjelom glazbe u Izraelu na El pjesme, orijentalnu glazbu i izraelski pop i stranu popularnu glazbu, ali u ovom dijelu neće biti rasprave o stranoj popularnoj glazbi. Odmah na početku je potrebno naznačiti da glazba ne nastaje u vakuumu i da je rezultat društva. Da se ova tvrdnja potkrijepi, Regev je naveo primjer rituala na izraelskoj televiziji svake godine ususret Danu neovisnosti. „Nekoliko intelektualaca se nalazi u studiju kako bi raspravljali o pitanju postoji li autentična izraelska kultura i kakva je njezina priroda. Uskoro se popularna glazba pojavljuje kao glavna tema. Čini se da je popularna glazba postala jedno od rijetkih područja...koja ima važnu ulogu u formiranju osjećaja identiteta za razne grupe“ (Regev, 1996, 275). Regev kao primjer glazbe koja je do 1990-ih godina bila diskriminirana u Izraelskom društvu navodi musicu mizrahit koja se naziva orijentalnom ili „kazeta“ glazbom (Regev, 1996). Zagovornici ove glazbe „kazivali su na nedostatak njihove glazbe na listama radija



i televizije u Izraelu..do odsustva profesionalnih kritika te do dodavanja pridjeva 'orijentalno' koji negira njihovo 'Izraelstvo' kao nešto što se podrazumijeva“ (Regev, 1996: 277). Razlog sustavnog potiskivanja musice mizrahit su očito politički o čemu će nadalje raspravljati u radu.

# Povijest

Ovo poglavlje počinje povratkom u povijest, prvo na kraj 19. stoljeća i zatim u 20. stoljeće. Da bi se sadašnji događaji mogli što bolje razumjeti treba se vratiti nekoliko koraka unatrag. Isto tako, postoji nekoliko različitih grupa Židova koje imaju različita obilježja jer su živjeli u različitim dijelovima svijeta.

Mladi pravnik i novinar Theodor Herzl se 1891. godine nalazio u sudnici kao dopisnik „Neue Freie Presse“. Herzl je bio europski Židov koji se rodio u Budimpešti, ali se u Beču školovao za pravnika gdje je stekao doktorat. Francuska se tri godine nakon nalazila u velikom sudskom i antisemitskom skandalu – suđenju časniku Alfredu Dreyfusu. Herzl je sve pratio s novinarske klupe direktno svjedočeći suđenju za kojeg se znalo da je namješteno i samim time inscenirano. Ovaj časnik nije bio kriv što je vojni vrh znao ali nije htio priznati. Pravi razlog je bio što je časnik bio Židov. Sud je donio odluku da se postupak neće voditi javno „pod izlikom da je ugrožena državna sigurnost“ (Felman, 2007: 143). Nakon ovog nezakonitog suđenja „je izašlo na vidjelo da je inkriminirajući dokaz bio krivotvoren i da je pravi špijun bio drugi časnik, bojnič Esterhazy“ (Felman, 2007: 143). Sudski spor je pokrenuo prosvjede u glavnom gradu Francuske, a mladi Herzl je bio 'na javnom ponižavanju Alfreda Dreyfusa, na kojem je masa skandirala „smrt Židovima!“ (Ross, 2023: 238). U ovom trenutku je shvatio da „emancipacija i asimilacija nisu uspjele riješiti problem antisemitizma“ (Ross, 2023: 238). „U Francuskoj, Njemačkoj i dijelovima Austro-Ugarske pod njemačkom dominacijom postojala je velika vjerojatnost da svi Židovi prije ili poslije budu „socijalizirani“, ili da se „sami socijaliziraju“ u nežidove“ (Bauman, 2017: 91). Herzl više nije vidio takav pristup kao rješenje te je shvatio da treba stvoriti državu u kojoj će Židovi biti sigurni tj. gdje će imati puna građanska prava.

Europske države su krajem ovog stoljeća i početkom novog počele jačati svoje nacionalističke i kasnije šovinističke mišice. Zygmunt Bauman je u svojoj knjizi „Modernost i holokaust“ citirao Hannahu Arendt, koja je napisala da su Židovi bili „nenacionalni element u svijetu rastućih ili postojećih nacija.“ (Bauman, 2017: 82, prema Arendt). Bauman se nastavio na nju i dodao da su „služili kao stalan podsjetnik na relativnost te granice individualnog samoidentiteta i interesa zajednice.“ (Bauman, 2017: 82). U ovakvoj atmosferi je počeo pisati manifest, knjigu „Židovska

država“ po kojoj je Izrael na posljetku i stvorena. U petom i šestom mjesecu godine kada je započelo suđenje, a završio ju je 1896. godine (Ross, 2023)

U svom manifestu „Židovska država“, Herzl je imao viziju „demokratske države organizirane po europskih standardima“ (Edelheit, 2019: 49) što je značilo da je cionizam, koji je bio pokret stvaranje države, odmah od početka bio „europsko-Židovski pokret“ (Edelheit, 2019: 125) i da „Herzl i njegove kolege nisu previše razmišljali o uvjetima unutar Blisko istočnih Židovskih zajednica“ (Edelheit, 2019: 125). Zbog toga je Hershel Edelheit u knjizi „Povijest cionizma: knjiga i rječnik“ naznačio da je „doprinos Blisko- istočnih Židova bio više praktičan nego ideološki“ (Edelheit, 2019: 125 prema nekom). U Herzlovom manifestu se odmah može uvidjeti jedan od najvećih kamena spoticanja u modernoj Izraelskog državi. Kao što je prije napisano, Izrael je stvoren na primjeru europske države što znači da Herzl i ostali sudionici cionističkog pokreta nisu u jednadžbu pretjerano ubacivali Židove koji su bili naseljeni po arapskim zemljama čiji je broj bio daleko od zanemarivog. Upravo tim Židovima koji su bili naseljeni po arapskim zemljama je cionizam pomiješan sa sve većim arapskim nacionalizmom pružao sve nestabilniju sadašnjost i budućnost.

Nastavno na Židove u arapskim državama, izrazito je važno shvatiti ovu podjelu jer je njihov odnos ključan za potpunije shvaćanje dinamike odnosa u Izraelu, za razumijevanje unutarnjeg sukoba te države koja se zrcali na (ne)prihvatanje kulture. U grubo, postoje tri velika grupe Židova: Aškenazi, Sefardi i arapski Židovi. Navedeno je u grubo zato što je židovska dijaspora jedna od najsloženijih i uvijek postoje pod podjele koje zavise od države u kojoj su se nastanili. Jedna je od najsloženijih zato što su Židovi tek 1948. godine dobili državu koju mogu nazvati svojom dok su se do tada prilagođavali onima u kojima su živjeli. Iz toga proizlazi da je glavna odrednica podjele gdje su se po svijetu prebivali jer su zbog toga bili pod utjecajem drugačijih kultura, nacionalnosti i vjera. Arapski Židovi se u literaturi još nazivaju Mizrahijima, ali ću kasnije u tekstu doći do kontroverze vezane za taj naziv i samim time problematike. U radu će se koristiti naziv arapski Židovi osim ako pojedini autor ne bude koristio drugi naziv pa radi citiranja ne postoji mogućnost promjene. Razlog korištenja tog naziva je što je najilustrativniji – Židovi koji su živjeli u arapskim zemljama.

Židovi iz europskih zemlja se mogu podijeliti u dvije kategorije: Aškenazi i Sefardi. Iako i danas postoje rasprave iz kojih točno dijelova Europe dolaze jedni, a odakle drugi, može se reći da Sefardi dolaze iz Španjolske, Portugala i dijelom iz Magreba (Sjeverna Afrika). Aškenazi su se smjestili po ostatku Europe što znači po ostatku Zapada, Središnjoj Europi te Istočnoj.

„Mizrahi Židovstvo ima najdalje korijene – do nasilnog egzila iz Države Izrael u Babiloniju (današnji Irak) godine 586 pr. Kr. Zbog toga, irački Židovi tvrde da su najstranija zajednica u Dijaspori u židovskom svijetu“ (Zohar, 2005: 4). U periodu od rušenja Drugog hrama u kojem su Rimljani ušli u Jeruzalem do rasta Islama odvili su se brojni događaji. Dio Židova je odlučio ostati živjeti pod Rimljanima, a ostatak je krenuo drugim putem, islamom. (Zohar, 2005). Upravo tada je došlo do ove podjele koju danas znamo zbog kulturoloških razlika. „Kulturološki, Židovi koji su živjeli pod Rimom su se prirodno život oblikovali pod utjecajem helenističke civilizacije dok oni koji su se nastanili u Babiloniji oblikovali vlastiti život, drugačiji“ (Zohar, 2005: 5).

Može zbunjivati razlika između Sefardija i Arapskih Židova jer su obje skupine naseljene u Arapskom svijetu. Autor Mark R. Cohen je podijelio Židovstvo u dvije najvažnije kategorije – „oni Židovi koji su živjeli „pod polumjesecom“ (pod Islamom) i oni koji su živjeli „pod križem“ (pod Kršćanstvom)“ (Zohar, 2005: 6). Ta podjela je najjednostavnija za shvaćanje društva u kojem su koegzistirali jer su muslimanska društva tada bila liberalnija prema Židovima od kršćanskih.

Arapski Židovi su se tek kasnije počeli suočavati s golemim antisemitskim napadima u arapskim državama. „Židovska kultura, naime teologija, gramatika, filozofija i književnost, napredovala i transformirana u srednjem vijeku i ranom modernom razdoblju, kao rezultat njegove plodne interakcije s muslimanskom i arapskom kulturom (Bashkin, 2012, 9). S druge strane, na europskom kontinentu, Židovi u istom razdoblju nisi živjeli niti približno liberalno. Suočavali su se s antisemitskim izjavama religijski motiviranim poput najpoznatije da su ubojice Krista. Zbog toga im je bilo dozvoljeno baviti se bankarstvom jer se svaki posao s novcem smatrao nečasnim, tj. prljavim za svakog istinskog Kršćanina (osobna korespondencija s prof. dr. sc. Nebojšom Blanušom).

Iako se ovo poglavlje može učiniti nepotrebnim za temu ovoga rada, važan je da bi se shvatio unutarnji sukob u Izraelu koji traje od početka države, a korijene ima duboko u povijesti. U sljedećem poglavlju će se naglasak staviti na isključivo arapske Židove kako bi se Tassinovo stvaralaštvo i nadopunjavanje identiteta bolje shvatilo.

## Arapski Židovi i njihova diskriminacija

U prethodnom poglavlju je ukratko opisana grupa arapskih Židova, ali tek u usporedbi s drugima van konteksta države u kojoj danas žive. Izrael je država koja je od prvog dana njezinog proglašenja nalazila na probleme koji su dolazili izvana. Izrael je službeno proglašen 14. svibnja, 1948. godine, a već sljedeći dan je započeo prvi arapsko-izraelski rat u okviru države Izrael (u nekoj literaturi se koristi riječ sukob). Ali, ova tek 76 godina mlada država ima i svoje unutarnje probleme koji su isto tako prisutni od samog početka. Tassina obiteljska situacija je tek jedan od primjera koji pokazuje nametanje jedne skupine superiornijom od druge. Stoga, ovaj dio Tassine obiteljske povijesti neće biti prikazan prema redoslijedu nego će krenuti od obiteljskog dolaska u Izrael pa će se vratiti u Irak odakle dolazi majčina strana obitelji.

Izrael je u svojoj prošlosti više puta vodio ratove s više arapskih zemalja pa se zbog toga prvoloptaški može zaključiti da je Tassin rad došao kao iznenađenje u tim zemljama. Takav zaključak nije nelogičan niti kriv ali njegova odluka da obradi arapsku glazbu je u Izraelu odvažna. Nije on prvi koji je to napravio, ali je zbog svoje popularnosti mogao doći do velike skupine ljudi. Na ovom području se gotovo sve gleda kroz leću politike pa se niti glazba ne može izuzeti. Pri tome, ne treba miješati glazbu koja je napravljena iz isključivo političkih razloga i glazbu koja je posljedica društvenog stanja tj. otkrivanja identiteta. Tassina glazba spada u drugu kategoriju. Ovaj glazbenik je u više intervjuua naglasio da njegova glazba nema za cilj izazivati političke reakcije što će se kasnije u radu moći iščitati.

Za ilustraciju dinamike odnosa u Izraelu, dovoljan je pogled na kratku sekvencu iz dokumentarnog filma „Iraq'n'roll“ koja najbolje ilustrira unutarnji sukob Židova u Izraelu. Ovaj dokumentarac je snimljen kako bi se zabilježio Tassin proces snimanja prvog albuma s bendom The Kuwaitis na kojem je obradio stare arapske klasike čiji su autori njegov djed Daoud i ujac Saleh al-Kuwaiti. U toj prvoj sekvenci filma „Iraq'n'Roll“ je snimljeno slavlje povodom otkrivanja ploče imena ulice po braći al-Kuwaiti. Kamera je snimila nasmiješenog Tassu i slavlje grupe ljudi. „Koji je povod? Ljudi koji ovdje žive niti ne znaju to ime“ čuje se glas iz druge skupine ljudi. „Tko su al-Kuwaiti braća?“ pita se ženska osoba. Zatim se kamera fokusira na vidno uznemirenog i povrijeđenog Tassu. Nakon toga čovjek iz skupine ljudi koji slave je osjetio potrebu da objasni da oni nisu iz Iraka i da čim vide takvo

prezime prokomentiraju „Što je ovo, Gaza?“ Događa se da se jedna skupina postavlja važnijom, ali ispod površine se nailazi nepoštovanje različitih kultura iz kojih dolaze.

Tassina obitelj s majčine strane se 1951. godine preselila iz Bagdada u Tel-Aviv. Pošto mu i otac potječe iz Jemena, Tassu se može opisati kao Židova arapskih korijena. Sam naziv za ove Židove je dovoljan za pokretanje ideološki nabijene rasprave. Postoji mnoštvo naziva za Židove iz arapskih zemalja. Tako ih se zove Arapskim, Orijentalnim, Poarabiziranim (Arabized) i Mizrahi Židovima te je zadnji najproblematičniji jer se upravo vidi korijen sukoba iz prethodno opisane sekvence iz dokumentarnog filma. Autor Reuven Snir je objasnio da u svom tekstu koristi izraz u navodnicima „kako bih ukazao na problematičnost i dvosmislenost pojma“ (Snir, 2018: 177). Nastavlja kako su taj naziv od 1970-ih koristili „borbeni židovski intelektualci s Bliskog istoka i Sjeverne Afrike kao subverzivnu krilaticu da bi izrazili otpor prema koncepciji Izraela kao cionističke i zapadne zemlje“ (Snir, 2018: 177). Isprva se koristio „od strane sustava moći kao monolitna kategorija za aludiranje na židovske imigrante iz arapskih, muslimanskih i mediteranskih zemalja“ (Snir, 2018: 177).

Autor Sami Shalom Chetrit u knjizi „Intra Jewish – Conflict: Black and White Jews“ piše da je to „ponajviše sociološko-politički naziv, koji se u manjoj mjeri koristi u kontekstu etničkog porijekla“ (Chetrit, 2009: 18). On, kao i prethodni autor objašnjava da su se tako počeli nazivati „kao viđenje izraelskog društva u smislu ekonomske i kulturne opresije ne-Europljana od strane Europljana općenito i posebno Mizrahija od strane Aškenazija“ (Chetrit, 2009: 18). Chetrit navodi Ellu Shohat kao izvor kada objašnjava da se „ovaj koncept odnosa ugnjetavanja temelji na viđenju Mizrahija kao žrtava cionističke revolucija analogno s palestinskim žrtvama“ (Chetrit, 2009: 18).

Ovi prijepori oko naziva su direktni nastavak na Herzlovo rješavanje problema europskih Židova i kasnije postavljanje europskih Židova kao centralnih figura u izraelskom društvu. Postalo je jasno da su arapski Židovi osjećali diskriminaciju u državi koja je trebala biti država za sve. Nemoguće je ne uvidjeti ironiju u tome da su arapski Židovi bili percipirani kao građani drugog reda u državi koja je stvorena kao utočište Židova. Iz svega je jasno da naziv „arapski Židov“ nije (bio) poželjan za korištenje zato što je sve arapsko automatski bilo označeno kao neprijateljsko i samim time nepoželjno. Nigdje nije bilo pisane zabrane, ali je to bilo nepisano pravilo jer su Aškenaziji Arape

doživljavali kao „manje vrijedne neprijatelje i njihovu kulturu kao bezvrijednu i primitivnu“ (Chetrit, 2009: 19).

Arapski Židovi su bili u poziciji da nisu bili dovoljno dobri za bilo koju arapsku zemlju jer su označavali prijetnju za jačanje arapskog nacionalizma. S druge strane, nisu bili dovoljno snažni Židovi za Izrael jer su bili previše poarabizirani za državu koja je stvorena kao rješenje za pitanje europskih Židova. Bilo ih je sram slušati arapske pjesme na radiju i Tassa je rekao da ga je bilo sram kući dovesti prijatelje dok je njegova majka Carmella slušala arapsku glazbu. Yair Dalal, Tassin glazbeni suradnik, je također izrazio sram oko slušanja ove glazbe u filmu „Iraq'n'Roll“: „Nismo htjeli da naši susjedi znaju da smo slušali arapsku glazbu“ i nastavio je da nisu imali snažni identitet kao Izraelci i da je samim time bio upitan. Akcentirao je da je kulturna power-base bila europska te da su oni odlučili da će kulturna agenda Izraela biti zapadnjačka, ne istočna ili arapska. Zapravo, cijela jedna kultura se preispitivala i arapski Židovi su postali nepoželjni na oba mjesta: iz onog iz kojeg su protjerani i na onom koje im je bilo obećano.

Ian Chambers je pisao o dijasporama koje po njemu „čine temeljni val modernosti“ (Chambers, 2008, 20). On tvrdi da svjedočanstva dijaspora, među kojima je ubrojio židovsku dijasporu, „propituju i potkopavaju svaki jednostavan ili nekomplikiran osjećaj podrijetla, tradicije i linearnog kretanja“ (Chambers, 2008, 20). Zbog ovoga je dio povijesti židovske dijaspore u Iraku postao dio povijesti i sadašnjosti Izraela te zato Chambers navodi da se „s obzirom na nasilno raspisivanje ljudi, kultura i života neizbježno suočavamo s miješanim povijestima, kulturnim miješanjem, složenim jezicima i creole umjetnosti koji su također središnji našoj povijesti“ (Chambers, 2008, 20). To vrijedi i za ostale dijelove Židovske dijaspore, a Chambers navodi primjer Sefardi Židova koji su bili prisiljeni napustiti Španjolsku u potragu za novim tolerantnijim sugrađanima što su pronašli u Otomanskom Carstvu. Upravo taj život između muslimanskog svijeta i Mediterana su rezultirali „identitetima koji su oblikovani migracijom i pomiješanim povijestima“ (Chambers, 2008, 20).

Nepoželjnost arapskih Židova je vidljiva u nekoliko sljedećih primjera. Jedna od najoštrijih iskazivanja sentimenta prema njima se iščitava u riječima četvrte po redu izraelske premijerke Golde Meir koje je bila na vlasti od 1969. do 1974. godine. Bivša šefica države je rođena u Kijevu što



direktno ukazuje da njezino Aškenazi Židovsko porijeklo. Meir je o Židovima iz arapskih zemalja rekla:

*„Njihova je sudbina bila da žive u zemljama koje se još uvijek nisu intelektualno, industrijski i kulturno razvile, te su bili lišeni mogućnosti da razviju svoje posebne osobine, da ispolje svoje intelektualne sposobnosti i da steknu znanja i obrazovanje koje su imali oni koji dolaze iz razvijenih zemalja Europe i Amerike“ (Zohar 2005: 308).*

Prvi premijer Izraela David Ben-Gurion je također europski Židov, rodom iz Poljske koji je također preispitivao arapske Židove kazavši da je “Jemenski Židov prvo i osnovno Židov i mi ga želimo, što više i što brže pretvoriti iz Jemenca u Židova” (Chetrit, 2009: 36) što je direktna vjerska diskriminacija – jedna skupina je bolja u svojoj vjeri nego druga. Ti drugi se postavljaju kao opasnost pa ih je potrebno, da parafraziram, što brže pretvoriti u što bolje Židove (Chetrit, 2009). Doživljaji europskih Židova o njihovim sugrađanima su posebno fascinantni kada se uzme u obzir druga strana, poput elite iz iračkih gradova Bagdada i Basre koji su „sebe doživljavali kao aristokraciju i na mnogo načina superiorniju Aškenazima“ (Zohar, 2005: 307) kojima su braća al-Kuwaiti pripadali u Bagdadu.

Ovakav pogled na Židove se može protumačiti kao orijentalizam. Taj pojam je skovao palestinsko-američki akademik Edward Said koji je jedan od najvažnijih figura za postkolonijalne i kulturalne studije. Ključne figure za stvaranje Izraela, a kasnije i centralne političke figure su dolazile iz Europe. Njihovo mišljenje o Arapskim Židovima je vrlo jasno iz prethodnih citata: arapski Židovi su nedovoljno educirani jer se nisu školovali na školama i fakultetima po Americi i Europi. Ovako se Zapadni svijet predstavlja kao nadmoćan u usporedbi s „nenormalnim, nerazvijenim“ Bliskim istokom (Said 1979: 300). Baš zato što je Orijent takav, oni, ljudi iz Zapadnog svijeta su tu da ga stave pod kontrolu. Meir i Gurion su odrasli okruženi europskom kulturom (Meir i američkom) te je jasno da su određeni njome promatrali ostatak svijeta. Upravo je Said u svojoj knjizi „Orijentalizam“ iz 1978. godine u četiri dogme opisao kako zapadni svijet vidi Bliski istok. On je pojmu pristupio interdisciplinarno tako da je orijentalizam objašnjavao kroz književnost, turizam, politiku, slikarstvo. Prva dogma koju je opisao je razlikovanje “Zapada koji je racionalan, razvijen, human i superiorniji, te Orijent koji je nenormalan, nerazvijen, inferioran” (Said 1979: 300). Kao drugu navodi “da su apstrakcije o Bliskom istoku, osobito one temeljene na tekstu koji predstavlja klasičnu bliskoistočnu

civilizaciju, uvijek poželjnije od izravnih dokaza izvučenih iz moderne bliskoistočne stvarnosti” (Said 1979: 300). Nastavlja kako je “Bliski istok vječan, jednoličan i nesposoban sam sebe definirati; stoga se pretpostavlja da je visoko generalizirani i sustavni rječnik za opisivanje Bliskog istoka sa zapadnog stajališta neizbježan, pa čak i znanstveno objektivan” (Said 1979: 301). Said zaključuje s tim da je sa stajališta orijentalista, Bliski istok “nešto čega se treba bojati...ili što treba kontrolirati.” (Said 1979: 301). Ne treba niti posebno naglašavati koliko je ovakvo Zapadnjačko razmišljanje o Bliskom istoku duboko diskriminirajuće na rasnoj, etničkoj i vjerskog razini. Iz prethodnih citata premijerke i premijera se vidi orijentalizam. To su zemlje koje se nisu „intelektualno, industrijski i kulturno razvile“ (Zohar 2005: 308), arapske Židove se treba što prije pretvoriti u Židove što znači da ih se treba staviti pod kontrolu (Zohar, 2005).

Rezultat ovog je da su arapski Židovi nastojali potisnuti sve arapsko iz svog identiteta u nastojanju da se uklope u novu državu. Cilj države je bio da postane melting pot, točnije da postanu što više mogu Izraelci i Izraelke. Ovaj proces Chetrit naziva aškenizacijom (Ashkenaziation) što označava proces stapanja Arapskih Židova u „europski“ Izrael što je „postala bitna komponenta identiteta Mizrahija koji su blokirali svaku mogućnost da analiziraju političku i klasnu nejednakost“ (Chetrit, 2009: 21).

Vraćanjem na sekvencu iz dokumentarnog filma „Iraq'n'Roll“ je vidljivo da je još uvijek prisutna diskriminacija arapskih Židova. Od 1950. kada su počeli veliki egzodusi Židova s Bliskog istoka i Magreba do 2011. (kada je film snimljen) je prošlo više od 60 godina ali i dalje ima onih koji će na prezime koje ima arapske korijene kazati „Što je ovo, Gaza?“ uz povike nezadovoljstva. Židovi iz arapskih zemalja su počeli shvaćati koliko su različiti od europskih Židova, Sefardija i Aškenazija tek kada se jasno povukla crta između njih. Njihove povijesti su se razlikovale mada su se svi nalazili u istoj državi, a svi su prije toga bili dijaspora.

Stuart Hall je o ovome pisao iz pozicije osobe koja se preselila iz rodne Jamajke u Ujedinjeno Kraljevstvo u 50-im godinama 20. stoljeća. Ovu metaforu za dvije povijesti je iskoristio da prikaže kako se identiteti dvije povijesti, koje međusobno nisu ispričane niti se su susretale, počele susretati u globaliziranom svijetu. U ovom slučaju u izraelskom melting potu su se naselili Židovi iz različitih dijelova svijeta. Hall navodi primjer iz knjige Frantza Fanona „Black Skin, White Masks“ koji je

podrijetlom s Kariba. Fanon je opisao svoj susret s djetetom i majkom u Francuskoj kada je dijete pokazalo na njega i kazalo "Vidi, Mama, crni čovjek." (Hall, 2018: 81). Tek tada kada je djevojčica jasno pokazala na njega i njegov izgled definirala jednostavnim rječnikom, Fanon je napisao da se osjeća kao da je „istovremeno eksplodirao u pogledu, nasilnom pogledu drugoga, i u isto vrijeme, dekomponiran kao drugi“ (Hall, 2018: 81). Hall zaključuje da se identitet „konstruira prema odnosu s Drugim, u odnosu prema onome što ono nije, prema onome što mu nedostaje, prema onome što se naziva konstruktivna izvanjskost“ (Hall, 2001: 3 prema Derrida, Laclau, Butler).

Upravo ovo je uvidio dio Tassine obitelji kada su stigli u Izrael. Na niz implicitnih načina im je dano na znanje da su drugačiji što je pridonijelo njihovom osjećaju ne pripadanja. Taasa je odlučio glazbom prekinuti taj nametnuti osjećaj i popularnom glazbom komunicirati svoje obiteljsko porijeklo. Da se bolje shvati šok kojeg je doživjela obitelj s majčine strane, u sljedećem poglavlju će se ukratko opisati kako se mijenjao život Židova u Iraku i što je dovelo do velikih selidbi u Izrael.

## Irački Židovi

Kako bi se potvrdili argumenti za Orijentalizam i pokazalo potpuno neshvaćanje ove grupe Židova, sljedeći dio će se odnositi na ilustraciju iračkih Židova. Osim toga, Dudu Tassa je prva generacija u svojoj obitelji koja je rođena u Izraelu - takve osobe se nazivaju Sabra - tako da se obiteljska povijest, koja je direktni utjecaj u njegovom radu, uvelike veže uz Irak. Glazba koja je dio njegovog glazbenog kataloga je nastala u toj zemlji. Isto tako je dio njegovog identiteta u stalnoj komunikaciji s poviješću te države. Njegova majka se rodila u jednoj, a odrasla u drugoj državi, kao mala je prvo naučila arapski, pa je po dolasku u Izrael učila hebrejski kao ostatak obitelji. Stoga bi bilo nepotpuno opisivati njegov proces otkrivanja identiteta i višestrukog pripadanja koji na više načina nadilaze sve granice - one stvarne i imaginarne - bez povijesti iračkih Židova.

U intervjuu za The Jerusalem Post, Tassa je kazao da je „jako kompleksna priča biti Židov, imati iračke korijene i živjeti u Izraelu. To je nejasno strancu iz Amerike ili Europe kada čuju. Ali u tom je i ljepota“ (jpost.com, 2018). Tassa kao da ima dvije strane o čemu govori William Edward Burghardt Du Bois u konceptu "dvostruke svijesti" u kojem navodi primjer "Amerikanac, crnac" (Georgiou, 2017, 96 prema Du Bois), a Gilroy govori o konceptualizaciji "promjenjivog istog" u odnosu na višestrukost i ambivalentne perspektive dijaskopskih identiteta' (Georgiou, 2017, 96 prema Gilroy). Gilroy za primjer uzima R&B i hip-hop glazbu te objašnjava da "urbana glazba često odražava hibridne, složene i ambivalentne sustave identifikacije" (Georgiou, 2017, 96 prema Gilroy). Nadalje, Stuart Hall 'inzistira na potrebi da se odmakne od svake apsolutističke vizije identiteta koja je u konačnici fiksirana i da se prioritet daje nužno proturječnim (i uvijek nepotpunim) kulturama hibridnosti koje imaju veliku vrlinu da budu način na koji „novost ulazi u svijet“ (Hall, 2018: 69). Nastavno na Stokesa i hibridnost u glazbi, Tassina glazba je upravo rezultat kulture hibridnosti o kojoj piše Hall zbog izraelskog melting pota. Kao primjer „Amerikanac, crnac“, tako je Tassa u citatu jasno izrazio du Boisovu „dvostruku svijest“ (Georgiou, 2017, 96 prema Du Bois) da je Židov u Izraelu koji ima iračke korijene.

Od cijele jedne skupine ljudi, arapskih Židova, se očekivalo da prilagode svoje porijeklo ili čak potisnu. „Kada su stigli u Izrael, bio je veliki sukob između njihove kulture i kulture u Izraelu“ objasnio je Tassa (theingathering.substack.com, 2020). Događa se podjela gdje su oni bili Drugi,

a to se događa jer „je struktura identifikacije uvijek konstruirana kroz ambivalenciju...kroz razdvajanje. Razdvajanje između onoga što jedno jest i onoga što je drugo“ (Hall, 2018: 80). Hall je pisao u kontekstu etničke pripadnosti i rasizma s kojima su se susreli mnogi u drugoj polovici 20. stoljeća kada su iz kolonija preselili u zemlju pod čijom s vlasti bili. Kad je opisivao svoj dolazak u Englesku, koristio je metaforu čaja i šećera: „Ja sam šećer na dnu engleske šalice čaja. Ja sam sladokusac, plantaže šećera koje su istrulile zube generacijama engleske djece. Osim mene, postoje tisuće drugih koji su sami po sebi šalice čaja. Zato što ga ne uzgajaju u Lancashireu. Niti jedna plantaža čaja ne postoji u Ujedinjenom Kraljevstvu“ (Hall, 2018: 81). Hall ne opisuje svoj dolazak u Englesku kao dolazak u zemlju koja mu nije dom jer, kako piše, „simbolično, tamo smo bili stoljećima“ (Hall, 2018: 81) zbog povijesti kolonijalizma Ujedinjenog Kraljevstva. S pomoću metafore čaja i šećera objašnjava da su njihove povijesti međusobno isprepletene te da je predstavljanje jedne strane bitnijom besmislica. Diskriminaciju je osjetio tek kada je došao na teritorij kolonijalizatora. Hall daje još jednu zanimljivu perspektivu akcentirajući da se o povijesti Ujedinjenog Kraljevstva ne može razglabati bez povijesti njihovih kolonija. „Nema Engleske povijesti bez drugih povijesti. Pojam da je identitet povezan s ljudima koji izgledaju, osjećaju i zovu se isto je besmislica“ (Hall, 2018: 70). Isto tako, o povijesti Izraela se ne može pričati bez da se ne prepriča dio povijesti dijaspore – ta riječ je i došla od židovskog naroda jer do Izraela nisu imali mjesto na kojem su svi živjeli. Hall je u „Old and New Identities, Ethnicities“ napisao:

*„Ovaj pojam koji ruši granice između vani i unutra, između onih koji pripadaju i koji ne pripadaju, između onih čije su se povijesti ispisale i one povijesti koje su ovisile i čije se povijesti ne mogu ispričati. Ta neizrečena tišina između onih koji mogu pričati je jedini način da se dosegne cijela povijest. Nema druge povijesti osim da se uzmu odsutnosti i šutnje uz ono o čemu se može progovarati“ (Hall, 2018: 69).*

Zbog ovog je krucijalno ispričati dio povijesti iračkih Židovima kojima pripada dio obitelji s majčine strane jer izraelske povijesti nema bez povijesti svih zemalja iz kojih su pristigli pa tako i iračke.

Za vrijeme 40-ih godina, otprilike 135 tisuća Židova je živjelo u Iraku, dok ih je skoro 100 tisuća živjelo samo u glavnom gradu države te su činili „najveću pojedinačnu grupu u svojoj populaciji“

(Rejwan, 2019: 210). U Iraku su postojale četiri velike skupine/zajednice, a ostale tri su bile Suniti, Šijiti i Kršćani. Židovska zajednica je „možda bila najbogatija i zasigurno najeduciranija“ (Rejwan, 2019: 210). Židovi su se počeli brinuti kada su Britanci počeli spominjati prenošenje vlasti Arapima u Englesko-Francuskoj deklaraciji iz 1918. godine jer su „uživali jednaka prava i obveze kao njihovi muslimanski susjedi“ (Rejwan, 2019: 211).

Taasin djed Daoud i ujac Saleh al-Kuwaiti su bili izuzetno popularni glazbenici u Iraku, ali i na cijelom Bliskom istoku u prvoj polovici 20. stoljeća za vrijeme „zlatnog doba“ arapske glazbe i umjetnosti općenito. To razdoblje se proteže od 1930. do 1970. godine i glazba ovog vremena „se često koristi kao jedina ili najprominentnija reprezentacija arapske glazbe i u arapskom svijetu i šire“ (Farraj, Shumay, 2019: 2). Irački kralj Farsal II je al-Kuwaitise pogotovo cijenio te su više puta nastupali za njega. Pjesme iračko-židovske pjevačice Salime Murad su većinom oni pisali i „postale su dio iračkog glazbenog kanona“ (Bashkin, 2012: 229). Daoud je svirao oud, trzalački žičani instrument koji dolazi iz porodice lutnje, a Saleh violinu. Sažeto rečeno, arapska glazba je napisana u maqanima što je ekvivalent dura i mola u zapadnoj glazbi te su braća svojim radom stvorila nove. Skupa su napisali više od tisuću pjesama, a uz državnu financijsku pomoć su osnovali Irački Radijski Orkestar i radio. Ovo osnivanje orkestra je bilo potpuno nezamislivo europskim Židovima jer se Europa malo po malo počela nalaziti u predsoblju Drugog svjetskog rata. To ne znači da je iračkim Židovima išlo sve glatko što je bilo jasno u 40-ima godinama jačanjem arapskog nacionalizma. U Farhudu, napadu na židovsku imovinu i Židove u Bagdadu 1941. godine, je ubijeno 170 Židova. Upravo ovaj nasilni događaj je potaknuo mlade Židove na razmišljanje i okretanje ka cionističkom pokretu. Zapravo, počeli su shvaćati da se sentiment počeo mijenjati u skladu s rastom arapsko-nacionalističkih tendencija. Zbog ovoga autorica navodi misao autora Nissima Kazzaza koji je „pokušaje stvaranja novih modusa iračkog židovskog nacionalizma označio kao „neuspjeh iračke orijentacije“ (Bashkin, 2012: 7 prema Kazzaz). Prije kompliciranja situacije između različitih vjerskim i etničkih skupina u Iraku, drugo i treće desetljeće 20. stoljeća se nazivaju zlatnim dobom.

Irak, politički entitet kakvog danas poznajemo, službeno je formiran kao država 1921. Njegov kralj Fejsal I odigrao je dominantnu ulogu u formiranju ustavne monarhije, jer je Velika Britanija, na temelju mandata Lige naroda, nadgledala irački proces prema neovisnosti“ (Bashkin, 2012: 2).

Upravo za vrijeme vladavine kralja Fejsala I, intelektualci su se počeli nazivati arapskim Židovima. Fejsala I su „smatrali liberalnim i dobronamjernim monarhom i čini se da je ispravno procijenio važnost Židova u njegovom novom kraljevstvu“ (Rejwan, 2019, 213). Postojala su miješana susjedstva u kojima su Židovi, Muslimani i Kršćani živjeli zajedno. „Svi su pričali arapski, čitali iste časopise, knjige, novine, radili skupa, tračali jedni druge i često slali djecu u iste škole“ (Bashkin, 2012: 236).

Po kraljevoj krunidbi 1921. godine (vladao je 12 godina), Židovi u Bagdadu su mu priredili slavlje u Velikog Sinagogi. Kralj je čak poljubio svitak Tore koji je posebno donesen iz hrama, a opisao ih je kao “pokretni duh među stanovnicima Iraka“ (Rejwan, 2019: 213). Odmah nakon proslave je obznanio da neće biti diskriminacije između različitih religijskih skupina i da „postoji samo jedna država koja se zove Irak te je ustvrdio da su „svi njezini stanovnici Iračani“ (Rejwan, 2019: 213). Dodatno je pojasnio da „nitko neće biti diskriminiran zbog rase, religije ili jezika...svaka zajednica ima pravo održavati svoje škole i educirati svoje članove na vlastitom jeziku“ (Rejwan, 2019, 213). Neki su bili toliko vjerni Iraku da su se nazivali iračkim Židovima, umjesto arapskim (Bashkin, 2012, 235). Kraljevi zakoni kojima su Židovi bili punopravni i jednaki stanovnici Iraka nisu nailazili na potvrdu cijelog iračkog stanovništva. Izraelska povjesničarka Orit Bashkin objašnjava da je ovo „neobičan slučaj jer se Židovi nisu samo smatrali građanima nove nacije Iraka, nego su prisvojili novi arapski etnicitet“ (Bashkin, 2012: 2). Irački Židovi su naglašavali razliku između njih i Zapadnih Židova ali su dodatno morali konstruirati svoj identitet unutar društva koje je bivalo sve više sekularno te su ovaj zaokret „s religioznog na nereligiozno društvo vidjeli kao korak prema cilju postizanja modernosti...“ (Bashkin, 2012: 5).

Fejsal II, njegov unuk koji je vladao od 1939. do ubojstva 1958. godine je posebno volio glazbu Daouda i Saleha. Tassina majka je u dokumentarcu rekla da je čak poslao glasnika na avion u Bagdad da ih zamoli da ne napuštaju Irak. Pjesme iračko-židovske pjevačice Salime Murad su većinom oni pisali i „postale su dio iračkog glazbenog kanona“ (Bashkin 2012: 229).

Ovo ne znači da su Židovima u Iraku uvijek cvjetale ruže i da nije postojala diskriminacija. Čak u ovom mirnom razdoblju su mogli čuti glasovi onih „koji su tvrdili da Židovi preuzimaju kontrolu nad ekonomijom, njihov generalno superioran društveni status činjenicu da su bili prilično

nerazmjerno zastupljeni u vladinim uredima“ (Rejwan, 2019: 214) stoga je sasvim jasno da malobrojne židovske simpatije prema cionizmu nisu prošle ispod radara. Kako bi se razumio odnos iračkih Židova prema pokretu osnivanja države Izrael, bitno je objasniti kako su oni sebe vidjeli u sklopu Iraka. Za početak, većina je odbijala cionistički pokret. U dvadesetim godinama, „židovska elita je mogla zaposliti se u birokraciji dok su drugi se drugi koristili dobrostojećim ekonomskim stanjem koja je rasla u međuratnom razdoblju radeći kao odvjetnici, administratori, bankari i trgovci. Država je ove Židove podupirala i smatrali su da se građanska i demokratska prava mogu i trebaju postići radom unutar državnog aparata“ (Bashkin, 2012: 5). Da se bolje razumije položaj Židova u Iraku, potrebno ih je staviti u širi politički kontekst da se uvidi u kojim uvjetima su živjeli Židovi u Europi, a u kakvim irački. Kralj Fejsal I je vladao od 1921. godine do 1933. godine. Zadnja godina njegove vladavine je obilježila europsku i svjetsku povijest – Adolf Hitler je došao na vlast. Dok su irački Židovi živjeli gotovo ravnopravnim životom sa svim ostalima, u Europi se postavljao teren za „Konačno rješenje“. Židove u Europi se krivilo za rast kapitalističkog društva, a animozitet koji je sve više dobivao na snazi je onaj da su „Židovi odgovorni za izbijanje Prvog svjetskog rata kako bi Europu i ostatak svijeta podvrgli vlastitoj dominaciji i profitirali od rata. Propagandnim djelovanjem sve će te ideje biti dalje širene, posebice tijekom velike ekonomske depresije 1930.-ih“ (osobna korespondencija s prof. dr. sc. Nebojšom Blanušom).

Ovime nije cilj romanizirati i idealizirati položaj iračkih Židova nego, kako Orit Bashkin piše “jednostavno dokumentiranje i proučavanje razdoblja u kojima Židovi i Arapi nisu jedni na druge gledali kao na neprijatelje, već kao na susjede, sunarodnjake i prijatelje” (Bashkin, 2012: 237). Još jednom vrijedi vrlo jasno napomenuti da niti u ovom zlatnom razdoblju društvo nije bilo potpuno lišeno antisemitizma. Ne kaže se uzalud da je mržnja prema Židovima najstarija mržnja.

Međutim, ovako organizirana država se nije nastavila u sljedećem desetljeću zbog bez obzira na njihove želje zbog „šovinističkih i militantnih elemenata“ (Bashkin 2012: 6). Do ovog je došlo upravo zbog simpatija za događaje u Europi u kojoj su rasli diktatorski režimi, simpatija za palestinsko pitanje i nacionalizam (Bashkin 2012). Posljedično je počeo jačati cionistički pokret i automatski su svi Židovi bili označeni kao cionisti iako nisu svi gajili simpatije prema osnivanju Izraela. Vrlo brzo će se pokazati da kombinacija cionizma i arapskog nacionalizama jedino može izazvati beskonačne ratove, značilo to doslovne ratove ili na razini diplomacije. Političar Menahem



Daniel je pokušao odvojiti dva pojma koja su povezana s Židovima: Židovstvo kao vjeru i Židovstvo koje se veže uz cionistički nacionalni pokret. Razdoblje od 1946. do 1951. godine je bilo posebno teško za iračke Židove, pogotovo od 1948. kada je izbio prvi arapsko-izraelski rat u kojem je sudjelovao Irak. Bilo je jasno da su prošla liberalna vremena kralja Fejsala I. te ga je zamijenio ekstremno desni nacionalizam. Posebno nakon rata, svim Židovima je bila nalijepljena naljepnica cionizma. Vlast je počela hapsiti i Židove koji nisu sudjelovali u cionističkim aktivnostima, a to je bio direktan odgovor na zabrinutost oko cionističkog podzemlja u Iraku (Bashkin, 2012). U niti pune dvije godine, vlast se promijenila čak tri puta što je potpomoglo emigraciju Židova u ranim 50-ima. Iste godine, dva mjeseca nakon osnutka Izraela, parlament je cionizam označio kao zločin i uveli su kaznu zatvora i u izuzetnim situacijama čak smrtnu kaznu (Bashkin, 2012). Iračka vlada je odlučila donijeti zakon koji je zamrznuo imovinu svih Židova pod izlikom da „krijumčare svoje bogatstvo izvan zemlje. Ovaj je zakon osiromašio iračku židovsku zajednicu. Neki procjenjuju da je vrijednost zamrznute imovine bila 150-200 milijuna američkih dolara“ (Bashkin, 2012: 192 prema Zubaida). Cijela al-Kuwaiti obitelj je bila prisiljena napustiti zemlju 1951. godine u potrazi za novim životom u Izraelu s ostalim Židovima u nadi da tamo neće trpjeti diskriminaciju. Obitelj se preselila u Tel-Aviv u jugoistočnu radničku četvrt Hatikva u Tel-Avivu kada je Tassina majka imala samo četiri godine. Iz vrlo povlaštenog i bogatog života u Iraku u kojem su u svom vlasništvu imali klubove i zlatare, došli su u Izrael u mali stan.

Kada se raspravila povijest koja je služila da se bolje razumije problematika rada, slijedi raspitivanje sadašnjosti. U sljedećem poglavlju će se detaljno raspraviti o tome kako je Tassina glazba utjecala na njegov identitet i kako je nadišla granice.

## Tassa, glazba i identitet

Tassa je do 2011. godine bio poznat kao rock glazbenik u Izraelu. Te godine se sve promijenilo jer je izdao album „Dudu Tassa & The Kuwaitis“. Na tom albumu je pjesmama djeda Daouda i ujka Saleha al-Kuwaitisa pružio moderniju produkciju i glazbeni aranžman. Braća su bila izuzetno popularna na cijelom Bliskom istoku i Magrebu za vrijeme „zlatnog doba“ arapske glazbe i umjetnosti općenito. To razdoblje se proteže od 1930. do 1970. godine i glazba ovog vremena se „se često koristi kao jedina ili najprominentnija reprezentacija arapske glazbe i u arapskom svijetu i šire“ (Farraj, Shumay, 2019: 2). Bili su toliko važni za arapsku glazbu da su stvorili nove maqame što je najlakše objasniti kao ekvivalent mora i dura u Zapadnoj glazbi iako je daleko kompliciranije i drugačije.

Braća su se dolaskom u Izrael prestali baviti glazbom. To se nije dogodilo jer su tako htjeli, nego šira izraelska javnost nije znala za njih. Ta šira javnost je ubrajala preživjele Židove iz Europe nakon holokausta. Nisu znali jezik, a europski Židovi su Arape doživljavali kao „manje vrijedne neprijatelje i njihovu kulturu kao bezvrijednu i primitivnu“ (Chetrit, 2009: 19). Ovo se počelo „primjenjivati na bilo koju manifestaciju orijentalizma u Izraelu, čak i ako je dolazila, a možda i posebno ako je dolazila od strane drugih Židova“ (Zohar, 2005: 306).

Saleh i Daoud al-Kuwaiti se nisu u potpunosti prestali baviti glazbom. Povremeno bi pjevali na proslavama i vjenčanjima arapskih Židova, ali to nije bila niti sjena života kao umjetnika kojeg su imali u Bagdadu. Za njih je možda bilo još gore što nisu bili niti malo cijenjeni. Carmella Tassa u dokumentarnom filmu „Iraq'n'roll“ sinu priča: „Ega su im bila povrijeđena. Osjećali su se poniženo. Nitko ih nije prepoznao.“ Više nisu smjeli pričati arapski jer je to bio jezik neprijatelja, a dio izraelskog stanovništva ih ne bi niti razumio jer su dolazili iz Europe. „Niti jedan orijentalni Židov nije bio poštivan, pogotovo ne Iračani. Bilo nas je sram reći da dolazimo iz Iraka, bilo nas je sram pričati arapski“ ispričao je u istom dokumentarcu Naum Anaron, šef arhive arapske glazbe u Israeli Broadcasting Authority. Iz navedenih citata iz dokumentarnog filma „Iraq'n'Roll“ može se zaključiti da se u Izraelu nisu osjećali kao kod kuće. Izraelski nacionalni radio bi nekada puštao njihovu glazbu, ali kako kaže Tassa „petkom popodne kada ih nitko ne bi čuo“ (songlines.co.uk, 2019). Razlog zašto ih nitko ne bi čuo je što Shabbat počinje već petkom popodne kad sunce pada,

sve se zatvara i počinju pripreme za večeru. U istom intervjuu je Tassa ispričao da je Sadam Husein dolaskom na vlast 1979. godine, izbrisao sva židovska imena iz arhiva, pa su se njihove pjesme označavale kao tradicionalne ili folklorne. Dogodilo se to da su pjesme nastavile živjeti ali se nije znalo tko ih je iznjedrio.

Potaknut svime, Tassa je snimio tri albuma s njihovim pjesmama. Preko projekta je dobio uvid u povijest svoje države, potpunije sliku obiteljskih krojena i tako je neminovno otkrivao dio sebe. Hall objašnjava da “se u tijeku potrage za korijenima ne otkriva samo odakle netko dolazi; osoba počne pričati jezikom onoga što je dom u istinskom smislu, drugi ključni trenutak je vraćanje izgubljenih povijesnih priča. Povijesti koje nikada nisu ispričane o nama samima, a koje nismo mogli učiti u školama, koje nisu bile u knjigama i koje smo morali oporaviti” (Hall, 2018: 85). Vrijedi pobliže objasniti ovu Hallovu misao u kontekstu Tassinog stvaralaštva. Za početak, ovaj glazbenik je doslovno trebao naučiti arapski jezik, jezik kojim je komunicirala obitelj s majčine strane dok se nisu preselili u Izrael. Kazao je da kući nisu pričali arapski iako se u njegovom susjedstvu pričao ali kako kaže, „bila je sramota doći u Izrael iz arapskih zemlja jer smo pokušavali što više postati Sabra. Arapski je bio identificiran kao jezik neprijatelja stoga je bilo teško“ (theingathering.substack.com, 2020). Nakon toga je Tassa svojom glazbom ispričao, da parafraziram Halla, povijesti koje nisu ispričane o njegovoj obitelji i nisu se mogle naučiti u školama (Hall, 2018). Razlog zašto se te povijesti nisu mogle čuti se krije u prijašnjem Tassinom citatu – toliko su se sramili svog porijekla da nisu htjeli pričati na materinjem jeziku, čak niti kući ako već ne na ulici. Hall napominje da prošlost „ne čeka da povratimo svoj identitet. Uvijek se prepričava, iznova otkriva, izmišlja. Mora se narativizirati. U vlastitu prošlost idemo kroz povijest, kroz sjećanje, kroz želju, a ne kao doslovnu činjenicu” (Hall, 2018: 79). Hall, između ostalog, za primjer koristi crnačku povijest dok ukazuje na to da se osobna povijest ne može promatrati kao faktografija jer „to nikada nije izravan i direktan povratak“ (Hall, 2018: 79) ali se njegov zaključak može primijeniti i na Tassin slučaj. Ovaj glazbenik priča svoju priču i ne smije se promatrati kao jedina istina jer je to na kraju njegovo osobno iskustvo.

Baš zbog ovog potiskivanja svega arapskog pa čak ako dolazi i od strane Židova je pokazatelj onoga što je Martin Stokes piše o glazbi, a to je da „glazba nije tek nešto što se dogodi 'u' društvu. Društvo, kao što Seeger tvrdi, također može biti zamišljeno kao nešto što se događa 'u glazbi’“

(Stokes, 1994: 2). Kako bi se dokazale Stokesove tvrdnje na Tassinom slučaju lakše je početi s hipotetskim pitanjem: što bi se dogodilo da su se Daoud i Saleh al-Kuwaitis po dolasku u Izrael nastavili baviti glazbom kao u Iraku? Može postojati više odgovora koji odlaze u različite smjerove. Ono što je sigurno je da se Tassa ne bi sramio dovoditi prijatelje dok je njegova majka slušala arapsku glazbu i da bi njegova obitelj nastavila njegovati arapski jezik, a ne ga potiskivati kako bi što prije osjećali pripadnost novom izraelskom društvu. Na koncu, vjerojatno niti ovaj rad ne bi postojao. Iako je odrastao u osjećaju srama zbog svog porijekla, Tassa je odlučio da se ne želi sramiti porijekla svoje obitelji na koje ga je navelo društvo, nego upravo suprotno – društvu pokazati ljepotu njegovog obiteljskog nasljeđa. Upravo zato se društvo događa u glazbi jer ljudi stvaraju glazbu, a ljudi su i sudionici i promatrači društva u kojem žive. Metaforički rečeno, glazba u određenim slučajevima može biti kao seizmograf društva. Hall je također uvelike pridonio razumijevanju dinamike odnosa između individualnog i društvenog u vezi s glazbom i identitetom: „Glazba je, kao i identitet, i izvedba i priča, opisuje društveno u pojedincu i individualno u društvenom, um u tijelu i tijelo u umu; identitet je, kao i glazba, stvar i etike i estetike” (Hall, 1996: 9). Summa summarum, jedno ne može postojati bez drugog i jedno drugom postaju zrcalo.

Već se nekoliko puta spomenuo termin identitet. Rasplitanje tog dijela ovog rada zavrjeđuje započeti s Tassinim citatom iz intervjua za izraelske novine Haaretz: "Ja sam pomalo dio njega (Daouda al-Kuwaitisa, L.J.), a volio bih da i on bude dio mene" (haaretz.com, 2010). On izražava želju za međusobnim nadopunjavanjem identiteta i očito je da se Tassa osjećao kao da mu nedostaje jedan dio njega. Ovaj proces, ili procese, je odlučio započeti preko glazbe. Simon Firth smatra da je „glazba ključ identiteta jer intenzivno nudi osjećaj za sebe i druge, subjektivno u kolektivu“ (Frith, 2017: 295 prema Ibid.). Glazba je izuzetno kolektivno iskustvo čega su dokaz koncerti na kojima po nekoliko tisuća ljudi može ispjevavati iste stihove u glas dok osjećaju zajedništvo, ali ne osjećaju svi istovjetno. Može se više ljudi identificirati s jednom pjesmom, ali način na koji je ona utjecala na identitete nikad nije potpuno isti jer je glazba subjektivna – „subjektivno u kolektivu“ (Frith, 2017: 295 prema Ibid.). Hall se pitao “Zašto i dalje postoji potreba za daljnjim razglabanjem o “identitetu”?” (Hall, 2001: 1), a Tassa na kraju „Iraq'n'Roll“ kaže: “Ovo mi pruža osjećaj pripadanja i identiteta. Sve je puno potpunije i zaokruženije u smislu identiteta.” Giddens je tvrdio da je identitet „bitan i uključuje proces refleksivnosti: pojedinci donose odluke na temelju svoje svijesti o normama i granicama i dok mobiliziraju svoju

sposobnost pregovaranja i čak otpora strukturalnim granicama i normama“ (Georgiou, 2017: 95 prema Giddens). Za Judith Butler „identitet se više odnosi na ono što radite, a ne na ono što jeste. Identitet je regulatorna fikcija, tvrdi ona, koja jača ograničenja i kontrolu nad pojedincima“ (Georgiou, 2017, 97 prema Butler).

Nadalje, identifikacija podrazumijeva uočavanje sličnih osobina ili porijekla tako da nije ključno samo negiranje što subjektivizacija zahtjeva (Hall, 2001) i to pogotovo potvrđuje Tassin slučaj. Identifikacija je 'nikad završen proces-uvijek „u procesu“ (Hall, 2001: 217). Identifikacija nije određena tako da uvijek može biti „osvojena“ ili „izgubljena“, podržana ili dokinuta“ (Hall, 2001: 3) i tu se nalazi bit zaključka da je uvijek u procesu. Uz razmišljanje o identitetu kao procesu, nameće se nekakav krajnji cilj i Hall piše da je to „neka vrsta Hegelovskog pojma, ići naprijed ususret onome što smo uvijek bili“ (Hall, 2018: 80). Isto kao Hall, autori Connell i Gibson u knjizi „Sound Tracks“ pišu da je bilo „pokušaja da se identiteti prikažu kao proces, a ne kao stanje, kao tok, a ne nepromjenjiva karakteristika, kao stalno „postajanje“, a ne „bivanje“ (Connell and Gibson, 2003, 117). Slično tvrdi i Cvetan Todorov koji piše da bi „možda bilo ispravnije misliti o njemu kao o promjenjivom i mnoštvenom, a ne kao o nečemu što je jednostavno i rigidno“ (Todorov, 2000: 187).

Izraelski glazbenik je na već svoje postojeće temelje identiteta počeo dodavati nove slojeve bez da je sve rušio ili popravljao što je uostalom i rekao u filmu „iraq'n'Roll“: „Ne osjećam se kao da nešto popravljam.“ Iz njegove prve rečenice iz poglavlja je jasno da osjeća kao da mu nedostaje jedan dio njega kojeg pokušava pronaći kroz stvaranje glazbe, a Hall piše:

*„Identifikacija je, stoga, proces artikulacije, zašivanja, nadograđivanja, a ne obuhvaćanja. Uvijek je nečega „previše“ ili „premalo“ – nadograđivanja ili nedostataka, pa se nikada se postiže točno pristajanje, cjeline, kao i sve označiteljske prakse, i ona (identifikacija) ovisi o „igri“ ili o différence. Pokorava se logici više-od-jednog. I budući da kao proces djeluje preko razlike, zahtjeva diskurzivni rad, povezivanje i označavanje simboličkih granica, proizvodnju „učinka granice“. Potrebno joj je ono što je izostavljeno, što je ostalo s vanjske strane, njezina konstitutivna izvanjskost, da učvrsti taj proces.“ (Hall, 2001: 3).*

Tassa je u intervjuu na pitanje što bi njegov djed rekao na ovo odgovorio da bi mislio da je lud, ali da se misli i nada da bi bio ponosan - „Nisam imao izbora, glazba je mene odabrala“ (straight.com, 2014). Dio citata u kojem tvrdi da je glazba njega odabrala je Hallova izvanjskost koja je učvrstila njegov proces. S obzirom na to da je priča povezana s obitelji, vrijedi spomenuti Freudovu definiciju identifikacije koju naziva “najranjivijim izrazom neke emotivne veze s drugom osobom” (Veljković 2001: 3 prema Freud). Tassa izražava želju da njegov djed Daoud, po kojem je dobio ime, postane dio njega - Dudu je deminutiv imena Daoud. Već u njegovom imenu je vidljiva identifikacija s djedom, ali i iz citata u kojem izražava želju da djed postane dio njega.

Hall piše o drugoj odrednici identifikacije, a to da je „uvijek formirana kroz ambivalenciju. Uvijek konstruirana kroz podjelu“ (Hall, 2018: 80). Isticanjem pojma ambivalencije pojma ne želi potaknuti na animozitet ili bilo kakvu vrstu superiornosti jedne strane. Dapače, Hall želi naglasiti da svi jedni drugima služe kao zrcala koja se međusobno reflektiraju i tako bolje spoznaju sebe. Bit je da proces identifikacije nije moguć bez Drugih (eng. Other). Tim naglašava da ne bi imali potrebu za identifikacijom kad bi se osoba nalazila sama. Preciznije, ne bi imala potrebu spoznati svoju drugost jer se onda nema s kim usporediti - „Identitet je strukturirana reprezentacija koja svoju pozitivu ostvaruje samo kroz usko oko negativnog...mora proći kroz ušicu igle drugog prije nego što se može konstruirati” (Snir, 2018: 166 prema Hall).

Kao što je prije spomenuto, Tassa se sramio kada je njegova majka slušala arapsku glazbu zato što se htio što više uklopiti u izraelski melting pot. Dodao je da su „bili zauzeti integracijom u Izrael – pokušavajući naučiti Hebrejski, pokušavajući razumjeti kulturu i pokušavajući pripadati“ (theingathering.substack.com, 2020). Zadnji dio rečenice u kojem je rekao da su pokušali pripadati je posebno vrijedan pažnje i najviše ilustrira složenost situacije u kojoj su se našli. Carmella Tassa je u istom dokumentarcu vrlo samouvjereno rekla svom sinu da se sigurno ne bi preselili da su znali kako će im biti u Tel-Avivu. Saleh al-Kuwaiti je od tada samo pisao pjesme o tome koliko mu nedostaje Bagdad. Bježao je u nostalgiju jer nije znao kako pripadati toj novoj zemlji. Nisu se osjećali kao dio „zamišljene zajednice“ (Anderson, 2006). Upravo ta zajednica pruža osjećaj pripadnosti na nekom geografskom području kroz različite načine: od doslovne pripadnosti do one imaginarne koja se očituje kroz različite simbole poput zastave, himne, hrane. To nije bilo moguće

jer se njihov identitet dolaskom u Izrael automatski pripravlja što je vidljivo iz svih citata u kojima su se sramili slušati arapsku glazbu i pričati arapski jezik. David Morley u knjizi „Home Territories“ objašnjava da „ponekad sama odsutnost funkcionira kao značka ili amblem temeljnog osjećaja pripadnosti koji nadilazi puku fizičku prisutnost“ (Morley, 2002: 54). Metaforički rečeno, al-Kuwaiti braća su tjelesno bili u Izraelu, ali su duševno zauvijek ostali u Bagdadu.

Također, Tassa nije htio birati između svojih identiteta. Hall za primjer navodi treću generaciju mladih ljudi čija se obitelj preselila s Kariba i oni „znaju da su crnici, znaju da su Britanci. Oni žele govoriti iz sva tri identiteta“ (Hall, 2018: 91). Upravo taj sklop je ono što ih čini različitim i što se prelijeva na način na koji „pišu svoju poeziju, kako prave svoje filmove, kako slikaju. To stvara strah. To je upisano u njihov stvaralački rad. Treba im kao resurs. Oni su svi ti identiteti zajedno“ (Hall, 2018: 91). Pokazatelj je poznati „Notting Hill Carnival“ festival koji od 60-ih godina slavi karipsku kulturu. Mladi koji su rođeni u Britaniji, ali su im roditelji znatni dio života proveli na Karibima imaju daleko složeniji mozaik identiteta nego njihovi roditelji. Oni su doslovno odrasli na tlu Velike Britanije, ali su jednom nogom imaginarno odrasli gdje i njihovi roditelji jer se taj dio identiteta njihovih roditelja nije izbrisao selidbom. Zbog toga se njihov identitet množio (Hall, 2018). Značajna razlika između Hallovog primjera i Tasse je što su ljudi s Kariba postali dijaspora dolaskom tek svojim dolaskom u Britaniju. S druge strane, Židovi po cijelom svijetu su do nastanka Izraela tvorili dijasporu i po dolasku u Izrael su prestali biti dijaspora. Ono u čemu se poklapaju je da im se identitet množio. S pozicije stvaranja umjetnosti, glazba braće al-Kuwaitis je bila naveliko prihvaćena do pedesetih i onda kad su došli u svoju zemlju, kako je Tassa rekao, „nije bila uopće prihvaćena. Povezivalo ju se i vidjelo kao jezik neprijatelja“ (theingathering.substack.com, 2020). Upravo iz usporedbe ove dvije skupine se vidi posebnost i kompleksnost Tassinog slučaja.

Osim dodavanja slojeva svom identitetu, Tassina glazba prelazi granice. Pošto su Daoud i Saleh bili popularni po cijelom Bliskom istoku i Magrebu, generacije su odrasle uz njihove pjesme. Na festivalu u Španjolskog je Tassi prišla, „uplakana cura iz Libanona koja je u sred koncerta nazvala majku i rekla joj 'Hej mama, stavljam te za zvučnik, moraš ovo čuti. Ovo je tvoja glazba!“ (latimes.com, 2017). Bez obzira na to što je njihova glazba jedno vrijeme glasila za nepoželjnom s jedne i s druge strane, nastavila je živjeti. Kada je bio na turneji po Europi s ovim albumima,

mlada muslimanska publika je bila jako zainteresirana i ova glazba nije namijenjena onima koji znaju originalne pjesme (osobna korespondencija s novinarom Ludom Hunterom-Tilneyjem). „Popularna glazba je integralni dio procesa kroz koji su formirani kulturalni identiteti: osobni i kolektivni: štoviše, 'način na koji ljudi razmišljaju o identitetu i glazbi je povezan na način na koji razmišljaju o mjestima'“ (Connell, Gibson, 2003: 117 prema Wade). Tassa je postigao da glazbom komunicira prelaženje stvarnih i imaginarnih granica u Bliskog istoka (i šire) koji je duboko religijski, nacionalno i etnički podijeljen. Ovo se čak više manifestira na albumu „Jarak Qaribak“ na kojem su u doslovnom smislu prešli granice po cijelom području pozvavši umjetnike iz više različitih država.

Time više, prošle godine u lipnju je s članom oksfordskog kvinteta Radiohead Jonnyjem Greenwoodom snimio album „Jarak Qaribak“. Na ovom albumu su Greenwood i Tassa okupili glazbenike i glazbenice s Bliskog istoka i Magreba. Glazbena ideja je ista s The Kuwaitisima - arapskim pjesmama 20. stoljeća su pružili zvuk 21. stoljeća ali je svaki glazbenik/glazbenica otpjevao/otpjevala pjesmu druge države (izuzetak je jedna izraelska pjesma). Da se dobije potpunija slika, alžirsku pjesmu „Dijt Nishrab“ je otpjevao egipatski glazbenik Ahmed Doma, libanonsku „Taq ou-Dub“ palestinska glazbenica Nour Freteikh, marokanski glazbenik Mohssine Salaheddine je obradio egipatsku pjesmu „Leylet Hub“. Jedina izraelska pjesma koja se smjestila na uratku i je „Ahibak“ koju je otpjevala glazbenica iz Safae Essafi iz Dubajja.

Naslov albuma se ugrubo prevodi kao „Susjed je tvoj prijatelj“, a tako se zvao i program za učenje arapskog jezika u Izraelu (osobna korespondencija s novinarom Ludom Hunterom-Tilneyjem). Oboje su bili svjesni da će se pokušati protumačiti kao politički odgovor ili reakcija ali je Tassa u intervju za Financial Times rekao da oni nisu političari nego glazbenici – „Ako će na neki način pridonijeti boljim dobrosusjedskim odnosima, neka tako bude. Ali naša prva misija je glazba“ (ft.com, 2023). Greenwood se dotaknuo istog kazavši da nemaju političke ciljeve ali da mu je jasno „kad bilo što napraviš u ovom djelu svijeta, to postane politično čak i ako je samo umjetnički. Zapravo, posebno ako je umjetnički.“ (jaraqaribak.com, 2024) . U Tassinim rečenicama, a djelomično i Greenwoodovim, pronalaze se natruhe idealizma odnosno postavljanja glazbe iznad stvarnog stanja. Albumom „Jarak Qaribak“ su svi glazbenici pokazali da „snimanje glazbe nije način pokazivanja ideja; to je način njihovog življenja“ (Frith, 1996: 111). Kao što je Greenwood



rekao, u ovom području svijeta bilo kakva aktivnost ne zahtijeva nikakvo objašnjenje jer se već sama aktivnost u određenim krugovima doživi kao kontroverzna. Pozivanjem palestinske pjevačice su oni bez iti jedne izgovorene riječi vrlo jasno komunicirali svoje mišljenje i zato nam glazba „daje pravo iskustvo što bi ideal mogao biti“ (Frith, 1996, 123). Tassa i Greenwood upravo kroz odbijanje slanja direktnih političkih poruka su najpolitičniji. Simon Frith je objasnio važnost veze između glazbe i imaginacije:

*„Ali ono što glazbu čini posebnom – za identitet – jest to što definira prostor bez granica. Glazba je stoga kulturni oblik koji najbolje može prijeći granice – zvukovi se prenose preko ograda, zidova i oceana, preko klasa, rasa i nacija – i definira mjesta; u klubovima, scenama i rave zabavama a, slušajući na slušalicama, radiju i u koncertnoj dvorani, mi smo samo tamo gdje nas glazba odvede“ (Frith, 1996: 125)*

Zbog glazbe koja može prijeći granice ograda, zidova pa nerijetko umova, uplakana djevojka je zvala mamu u Libanonu, a mlada muslimanska publika po Europi pjeva i pleše na arapske hitova iz prošlog stoljeća kao što su i njihovi roditelji prije nego što je, parafrazirajući pjesmu „Nostalglična“, ludilo promijenilo tijekom povijesti. Nastavno na drugo poglavlje, Martin Stokes u uvodu u knjizi „Etnička skupina, Identitet i glazba“ pojašnjava da je modernog sebe oblikovao kroz glazbu i da ga je zvuk orgulja skladbe Les Corps Glorieux francuskog skladatelja Oliviera Messiaena dok je izlazio iz crkve u svom rodnom kraju Herefordshireu „nagovijestio je svijet radikalnih, nasilnih i oštro osporavanih promjena“ (Stokes, 1995: 3). Stokes poentira da glazba nudi mogućnost da se djelić svijeta preko glazbe može doživjeti u mašti prije nego što se doslovno doživi kao što je on osjetio dolazak promjena u Messiaenovoj skladbi bez da ih je zaista doživio na vlastitoj koži ili je putovao vlakom slušajući stavak Pacific 231 iz Prve simfonije Arthura Honeggera prije nego što je putovao velikim vlakom (Stokes, 1995). Isto kao Stokes tako su mlada muslimanska publika i djevojka na festivalu u Španjolskoj proživjeli osjećaje i svijet u kojem su živjeli njihovi roditelji, bake, djedovi. S tim se čak nisu nalazili na istom mjestu gdje je glazba nastajala. Stokes nije bio s Messiaenom u Francuskoj tjedan dana prije početka Drugog svjetskog rata kada je skladatelj dovršio skladbu kao što uplakana djevojka s festivala nije mogla s majkom u njezinim mladim danima u Lebanonu slušati glazbu braće al-Kuwaiti. „U slučaju privatne kolekcije snimaka, vrpce i CD-ova ilustrira način na koji se glazba može koristiti kao način

nadilaženja ograničenja u našem mjestu u svijetu, konstruiranje putanja, a ne granica u prostoru“ (Stokes, 1995: 4). Stokes dodaje da po njegovom mišljenju „glazba nije u potpunosti društveno značajna već zato što pruža sredstva s pomoću kojih ljudi prepoznaju identitete i mjesta i granice koje ih razdvajaju“ (Stokes, 1995: 5). Glazba ima moć katarze i zato prelazi granice, zidove, žičane ograde, nacionalnosti, vjere i ostale nametnute animozitete.

Sigmund Freud je skovao termin narcizam malih razlika kojim tvrdi da „što je manja razlika između grupa to je veća vjerojatnost da će nazirati u njihovoj mašti“ (Morley, 2002: 221 prema Freud). Greenwood i Tassa upravo tom narcizmu malih razlika ne žele dopustiti premoć jer te zemlje imaju puno više zajedničkog nego što nemaju. Sam Tassa je povodom objavljivanja albuma rekao da je Izrael okružen svim zemljama iz koje dolaze pjesme pa da je jasno da je i Izrael izložen različitim kulturama pa tako pa niti glazba nije iznimka (jaraqaribak.com, 2024). Osim Freudovog termina, može se primijeniti i razmišljanje profesorice kulturalnih studija Ien Ang koja naglašava koncept hibridnosti kojeg opisuje kao „privlačan koncept, posebno u kritičkim pristupima identitetu, budući da otvara prostor za razumijevanje i pomicanje zajedništva u različitosti umjesto zaokupljenosti odvojenosti identiteta“ (Georgiou, 2017: 96 prema Ang). Osim toga, globalizacija je omogućila da „što više informacija postaje dostupno ljudima o posebnostima vlastitog identiteta u odnosu na niz drugih identiteta i iskustava u svijetu, to se više pretvara u refleksivan, ali i krhki projekt“ (Georgiou, 2017: 95). Bez ovog procesa bi bilo teško zamisliti kako grupe mladih Muslimana sluša Tassinu glazbu i curu koja sred koncerta nazove mamu jer sluša glazbu njezine mladosti. Tassa prvo sebi pa drugima kroz glazbu pruža zamišljenu zajednicu koja nije ograničena nacionalnim simbolima i općenito nacionalizmom već suradnjom.

## Zaključak

Ovim radom se pokušalo pokazati na primjeru glazbenika Dudu Tasse kako glazba može biti jedan od najvećih kamena spoticanja jedne države. Osim toga, obiteljska povijest s majčine strane je snažno utjecala na njegovo poimanje i stvaranje identiteta te na izbjegavanje simplificiranja kulturnih procesa. Za bolje shvaćanje Tassinog stvaralaštva je bilo neophodno kratko prikazati kako je nastala država Izrael te koje su grupe Židova koje su jedan od razloga unutarnjeg sukoba u toj državi Bliskog istoka. Dolaskom dijaspora iz arapskih zemlja u 50-ima godinama prošlog stoljeća došlo je do diskriminacije čime je svjedočila Tassina obitelj s majčine strane. Njegov djed Daoud i stric Saleh al-Kuwaiti su preko trebali ostaviti glazbu i potražiti novi način zarade i naučiti jezik u Izraelu. Njihov život nije bio niti sjena onog u Bagdadu, a glazba je utihnula. Bez obzira na to što oni nisu nastavili svoju glazbenu karijeru u Tel-Avivu, Tassa je odlučio njihovu glazbu ponovno vratiti u život. Do sada je snimio tri albuma s obradama njihovih pjesmama i tako se pobrinuo da dođe do nove publike, ali da se vrati i staroj. U svom zadnjem projektu „Jarak Qarbiak“ se udružio s glazbenikom Jonnyjem Greenwoodom na kojem su spojili glazbenike i glazbenice s Bliskog istoka i Magreba u obradi starih arapskih pjesama. Svjesni da bi se projekt mogao protumačiti kao politički odgovor ili reakcija su vrlo jasno naglasili da oni nisu političari već glazbenici. Najvažnije što je Tassa svojim radom pokazao je da je glazba tu da spaja, a ne razdvaja, da nastoji stvarati bolji i pravedniji svijet koji ne postoji u stvarnosti, ali je moguć u umjetnosti.

## Popis literature

- Abraham J. Edelheit, Hershel Edelheit (2019) *History of Zionism: a handbook and dictionary*. New York: Routledge.
- Anderson, B. (2006) *Imagined Communities*. New York: Verso.
- Ashley, Richard (2017) 'Music and Communication' u Ashley, Richard, Timmers, Renee (ed.) *The Routledge Companion to Music Cognition* New York: Routledge, pp. 478 – 488
- Bauman, Zygmunt (2017) *Modernost i holokaust*. Zagreb: TIM Press.
- Bashkin, Orit (2012) *New Babylonians: A History of Jews in Modern Iraq*. Stanford: Stanford University Press.
- Chambers, Ian (2008) *Migrancy, Culture, Identity*. London i New York: Routledge.
- Chetrit, Sami Shalom (2010) *Intra-Jewish conflict in Israel : white Jews, black Jews*. London i New York: Routledge.
- Connell, J., Gibson, C. (2003) *Sound Tracks, Popular Music Identity and Place*. New York: Routledge.
- Clarke, John (2017) 'Popular' u Ouellette, Laurie, Gray, Jonathan (ed.) *Keywords for Media Studies* New York: New York University Press, pp. 143-144
- Farraj, J., Shumays, S. A. (2019) *Inside Arabic Music: Arabic Maqam Performance and Theory in the 20th Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Felman, Shoshana (2007). „Teatri pravde: Arendt u Jeruzalemu, suđenje Eichmannu i redefiniranje Pravnog značenja nakon holokausta“ u *Pravno nesvjesno: Suđenja i traume u dvadesetom stoljeću*. Zagreb. Deltakont. str. 131-198

- Freud, Sigmund (1930). Civilization and its Discontents. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XXI (1927-1931): The Future of an Illusion, Civilization and its Discontents, and Other Works, 57-146
- Frith, S. (2017) *Taking Popular Music Seriously*. New York: Routledge.
- Frith, Simon (1996) 'Music and Identity' u Hall, Stuart, du Gay, Paul (ed.) *Cultural Identity*. London: SAGE Publications, pp. 108-127
- Georgiou, Myria (2017) 'Identity' u Ouellette, Laurie, Gray, Jonathan (ed.) *Keywords for Media Studies New York: New York University Press, pp. 94-98*
- Hall, Stuart (2001) *Kome treba "identitet"?* Časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja. Reč no. 64/10. Prijevod: Sandra Veljković.
- Hall, Stuart (2018) 'Politics of Anti-Essentialism' u Morley, David (ed.) *Essential Essays Volume 2*. Durham I London: Duke University Press, pp. 55-61
- Hall, Stuart (2018) 'Old and New Identities, Old and New Ethnicities' u Morley, David (ed.) *Essential Essays Volume 2*. Durham and London: Duke University Press, pp. 63-82
- Long, Paul (2018) 'What is popular Music Cultural Heritage?' u Baker, Sarah, Strong, Catherine, Istvandy, Lauren, Cantillon, Zelmarie (ed.) *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage* New York: Routledge, pp. 121-133
- Morley, David (2002) *Home territories : media, mobility, and identity*. New York: Routledge.
- Regev, Motti (1989) 'The Field of popular Music in Israel' u Frith, Simon (Ed.) *World Music, Politics and Social Change*. Manchester: Manchester University Press, (pp. 143-155).

- Regev, Motti (1996) *Musica Mizrahit, Israeli Rock and National Culture in Israel. Popular Music*, Vol. 15, No. 3, Middle East Issue, pp. 275-284 Published by: Cambridge University Press.
- Regev, M. (2013) *Pop-Rock Music*. Cambridge: Polity Press.
- Ross, Alex (2023) *Wagnerizam: glazba u sjeni umjetnosti i politike*. Zagreb: Školska knjiga.
- Ross, Alex (2022) *Slušaj ovo*. Zagreb: Školska knjiga.
- Rejwan, N. (2019) *The Jews Of Iraq. 3000 years of History and Culture*. New York: Routledge.
- Said, W. Edward (1979) *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Snir, Reuven (2018) 'Who Needs Arab-Jewish identity? Fragmented Consciousness, "Inessential Solidarity," and the "Coming Community" (Part 1)' u Abramson, Glenda (ed.) *Sites of Jewish Memory* New York: Routledge, pp. 163-182
- Stokes, Martin (1997) 'Introduction: Ethnicity, Identity and Music' u Stokes, Martin (ed.) *Identity, Ethnicity and Music*. Oxford, Providence USA: Berh, pp 1-27.
- Taylor, D. Timothy (2014) 'World Music The Fabrication of a Genre' u Taylor, D. Timothy (ed.) *The Routledge Companion to Global Popular Culture* New York: Routledge, pp. 282-291
- Todorov, Cvetan, (2000) „Upotrebe pamćenja“ u Sládeček, M., Vasiljević, J., Petrović Trifunović, T. (prir.) (2015). *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*. Beograd. Zavod za udžbenike. str. 181-197.
- Zohar, Zion (2005) 'Sephardim and Oriental Jews in Israel Rethinking the Sociopolitical Paradigm' u Zohar, Zion (ed.) *Sephardic and Mizrahi Jewry: from the Golden Age of Spain to modern times* New York i London: New York University Press, pp. 300-328

- haaretz.com (2010) Balance Check. <https://www.haaretz.com/2010-03-04/ty-article/balance-check/0000017f-e24d-d75c-a7ff-fecd1eff0000> Pristupljeno 26. kolovoza, 2024.
- jarakqaribak.com (2024) Jarak Qaribak. <https://jarakqaribak.com/#> Pristupljeno 26. kolovoza, 2024.
- j.post.com (2018) Dudu Tassa: From Israel to America...with a stopover in Iraq. <https://www.jpost.com/Israel-News/Culture/Dudu-Tassa-From-Israel-to-America-542431> Pristupljeno 26. kolovoza, 2024.
- latimes.com (2017) How Coachella act Dudu Tassa, an Israeli-Iraqi-Yemeni Jew, resurrected his ancestors' music (and toured with Radiohead). <https://www.latimes.com/entertainment/music/la-et-ms-coachella-dudu-tassa-20170418-story.html> Pristupljeno 26. kolovoza, 2024.
- listennotes.com (2023) Dudu Tassa. [https://www.listennotes.com/podcasts/essential-tremors/dudu-tassa-pqschzgNj0K/#google\\_vignette](https://www.listennotes.com/podcasts/essential-tremors/dudu-tassa-pqschzgNj0K/#google_vignette) Pristupljeno 26. kolovoza, 2024.
- straight.com (2014) Dudu Tassa rediscovers his musical roots. <https://www.straight.com/arts/589281/dudu-tassa-rediscovers-his-musical-roots> Pristupljeno 26. kolovoza, 2024.
- theingathering.substack.com (2020) Dudu Tassa Embraces The Al-Kuwaitis. <https://theingathering.substack.com/p/dudu-tassa-embraces-the-al-kuwaitis> Pristupljeno 26. kolovoza, 2024.
- Ft.com (2024) Jonny Greenwood and Dudu Tassa on their 'love letter to Arabic music.' <https://www.ft.com/content/76e14a8e-18f2-4e41-a00a-b2a902ff3cfc> Pristupljeno 26. kolovoza, 2024.
- semantika. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. Pristupljeno 26.8.2024. <<https://enciklopedija.hr/clanak/semantika>>.

Sažetak:

Zemlje Bliskog istoka vrlo često traže komadiće povijesti po kojima se razlikuju. Ono o čemu posebno vole imati rasprave je kultura. Njihove povijesti isprepleću i jasno je da kultura nije mogla ostati lišena toga. Arapska glazba je posebno bila važna za te zemlje u zlatnom dobu za vrijeme 20-ih i 30-ih godina prošlog stoljeća. Dvojice glazbenika koji su bili izuzetno važni za njezin razvitak su Daud i Saleh al-Kuwaiti. Oni su bili irački Židovi koji su u Bagdadu bili *crème de la crème* kulturnog svijeta. U Iraku su stvarali sve dok se 1951. godine nisu bagdadsku adresu zamijenili onom u Tel-Avivu. Međutim, slavu koju su imali u Iraku nisu niti približno okusili u Izraelu. Arapska glazba i arapski jezik nisu bili društveno prihvaćeni te su na druge načine morali snalaziti. Postalo je jasno da Izrael ima ogroman društveni problem. Više se nisu bavili glazbom te se na njihovim pjesmama skupljala prašina zaborava. To se promijenilo 2011. godine kada je Daudov unuk Dudu Tassa odlučio obraditi njihove pjesme i pružiti im modernu produkciju i aranžman. Tassa je do tada bio poznati rock glazbenik, ali je ovog puta njegova glazba nadišla debele granice Bliskog istoka i Magreba. Uz to, Tassa je počeo pronalaziti dijelove svoj identiteta koje potiskivao radi diskriminirajućeg izraelskog društva.

Summary:

The countries of the Middle East very often look for pieces of history that distinguish them. What they especially like to have discussions about is culture. Their histories intertwine and culture could not remain without it. Arabic music was significant for those countries in the golden age during the 20s and 30s of the last century. Two musicians who were extremely important for its development were Daud and Saleh al-Kuwaiti. They were Iraqi Jews who were the *crème de la crème* of the cultural world in Baghdad. They lived and worked in Iraq until 1951 when they replaced the Baghdad address with the one in Tel-Aviv. However, the glory they had in Iraq was nowhere near once they moved to Israel. Arabic music and language were not socially accepted and they had to find another job. It became clear that Israel has its struggles within the country. They were no longer involved in music, and the dust of oblivion gathered on their songs. That changed in 2011 when Daud's grandson Dudu Tassa decided to cover their songs and give them a modern production and arrangement. Tassa was a famous rock musician until then, but this time



his music went beyond the thick borders of the Middle East and the Maghreb. In addition, Tassa began to find parts of his identity that he had suppressed due to the discriminatory Israeli society.