

Sylvia Jakubczyk-Ślęczka

Uniwersytet Jagielloński

REGUŁA *KOL ISZA* A RÓLE KOBIET W ŻYCIU MUZYCZNYM ŻYDÓW GALICYJSKICH W OKRESIE MIĘDZYWOJENNYM

Aktywność muzyczną kobiet wewnątrz społeczności żydowskiej przez wieki regulowała zasada *kol isza* (hebr. głos kobiety). Odróżniała ona społeczność żydowską od innych grup etnicznych i narodowych dawnej Galicji, wykluczała bowiem kobiety z aktywności muzycznej w sferze publicznej życia społecznego. Zgodnie z prawodawstwem religijnym ortodoksyjny mężczyzna nie może słuchać śpiewu kobiety zamężnej (z wyjątkiem własnej żony), dziewczyny powyżej 12. roku życia ani kobiety nie-żydowskiej. Głos kobiety postrzegany jest bowiem jako budzący pożądanie i w tym kontekście porównywany do *erwa* (hebr. nagość). W konsekwencji publiczny śpiew kobiety uznany został za akt przekraczający granice przyzwoitości i jako taki zakazany¹.

Ze względów moralnych nieobecne w sferze publicznej żydowskie kobiety prowadziły aktywność muzyczną w sferze prywatnej. Nie mogąc śpiewać w synagogach czy podczas ceremonii świątecznych, silniej zainteresowały się działalnością o charakterze świeckim. W ten sposób wewnątrz religijnej społeczności żydowskiej przyjęły rolę pieśniarek wykonujących swoją i cudzą niereligijną twórczość muzyczną w domowym zaciszu. Przypuszcza się nawet, że uformowały specyficznie kobiecy repertuar: tworzony, wykonywany i słuchany dla i przez kobiety, a także przedstawiający świat z perspektywy *jidisze mames* (jid. żydowskich matek)². Aktywność kobiet w zespołach instrumentalnych jest mało prawdopodobna przede wszystkim ze względu na niestabilny tryb życia i wątpliwą reputację moralną ich członków, a także silnie zakorzenioną w tradycji żydowskiej separację płci oraz generalną niechęć wobec obecności kobiet w prze-

¹ Zob. B. Muszkalska, „*Po całej ziemi rozchodzi się ich dźwięk...*”: muzyka w życiu religijnym Żydów *aszkenezyjskich*, Wrocław 2013.

² Zob. Ph. Bohlman: *Jewish Music* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 13, red. S. Sadie, London 2001; *idem*, *Jewish Music and Modernity*, Oxford 2008; A. Shiloah, *Jewish Musical Traditions*, Detroit, Michigan 1992; *idem*, *Music* [w:] *Encyclopedia Judaica*, t. 14, red. F. Skolnik, Jerozolima 2007.

strzeni publicznej³. Próbowano co prawda tworzyć kobiece orkiestry, ale ich istnienie odnotowano wyłącznie na terenach niemieckich około XVIII wieku⁴.

Dotychczasowe badania nad rolą kobiet w kulturze żydowskiej, w tym w kulturze muzycznej, mają charakter przyczynkowski. Pewnej wiedzy na ten temat dostarczają analizy obecności kobiet w różnych przestrzeniach życia muzycznego. Philip Bohlman wyróżnia trzy takie przestrzenie, w których aktywność muzyczna kobiet kształtowana jest w różny sposób. Wskazuje na wykluczenie kobiet z muzykowania w synagodze (sfera religijna, publiczna, wewnątrz społeczności żydowskiej), ich zaangażowanie w muzykowanie domowe (sfera świecka, prywatna, wewnątrz społeczności żydowskiej) oraz możliwość uczestnictwa w życiu muzycznym poza społecznością żydowską (sfera świecka, publiczna)⁵. Inni autorzy omawiają szczegółowo aktywność kobiet w obrębie pojedynczych spośród wyżej wymienionych sfer życia społecznego. Amnon Shiloah koncentruje się na uprawianiu przez kobiety świeckiej muzyki ludowej, natomiast wgląd w ich aktywność kulturalną poza społecznością żydowską oferuje artykuł Haliny Goldberg wspominającej o prowadzonych przez żydowskie kobiety salonach muzycznych XIX-wiecznej Warszawy⁶.

W nieco odmienny sposób zagadnienie ról kobiet w życiu kulturalnym społeczności żydowskiej prezentuje Moshe Rosman. W centrum zainteresowania stawia pytanie o konkretne funkcje pełnione przez kobiety wobec kultury żydowskiej, a następnie podejmuje próbę stworzenia uniwersalnych modeli definiujących ich role na różnych etapach jej rozwoju historycznego. Wyróżnia kobiety: pomocniczek, obserwatorek i czynne uczestniczki życia kulturalnego społeczności żydowskiej⁷. Jako pomocniczki ułatwiały one mężczyznom uczestnictwo w życiu kulturalnym. Jako obserwatorek miały już możliwość biernego partycypowania w nim i przyswajania zdobyczy kulturalnych wytworzonych przez męskie elity. Czynne uczestnictwo natomiast otwierało przed nimi możliwość wykonywania produkcji rodzimej kultury.

W niniejszym artykule, korzystając z zaprezentowanych rozwiązań metodologicznych, przeprowadzę analizę zagadnienia ról kobiet w życiu muzycznym

³ W.Z. Feldman, *Klezmer: Music, History, and Memory*, New York 2016; *idem*, *Remembrance of Things Past: Klezmer Musicians of Galicia, 1870–1940*, „Polin. Studies in Polish Jewry” 2003, nr 16; S. Rogovoy, *The Essential Klezmer*, Chapel Hill 2000.

⁴ Y. Strom, *The Book of Klezmer*, Chicago 2002.

⁵ Ph. Bohlman, *Jewish Music and Modernity*, s. XXVI–XXVIII.

⁶ A. Shiloah, *Jewish Musical Traditions*; *idem*, *Music*; H. Goldberg, *Przynależność przez muzykę: wkład Żydów w kształtowanie muzycznej polskości*, „Muzykalia XI. Judaica 3” (czasopismo internetowe), lipiec 2011.

⁷ M. Rosman, *The History of Jewish Women in Early Modern Poland: An Assesment*, „Polin. Studies in Polish Jewry” 2005, z. 18: *Jewish Women in Eastern Europe*, red. C. Freeze, P.E. Hyman, A. Polonsky.

społeczności żydowskiej dawnej Galicji w okresie międzywojennym. Reprezentatywne postaci żydowskich kobiet-muzyków zostaną omówione w grupach wyróżnionych ze względu na pełnione przez nie funkcje w życiu muzycznym oraz sferę ich aktywności. Systematyka Moshe Rosmana zostanie tu zmodyfikowana, autor zamyka ją bowiem konkluzją stwierdzającą pozorną emancypację kobiet w życiu kulturalnym społeczności żydowskiej, a rzeczywiste podporządkowanie ich działalności męskiemu zwierzchnictwu. Sytuacja ta budziła jednak sprzeciw jednostek, których aspiracje i osobiste predyspozycje wykraczały ponad pełnienie roli wykonawcy zastanych produkcji. Dlatego w niniejszym artykule omówię role kobiet w życiu muzycznym społeczności żydowskiej jako 1) wspierających jego rozwój matek, żon i gospodyń domowych, 2) pedagogów i wykonawców aktywnych w publicznych instytucjach muzycznych, a w końcu 3) dyrektorów tych instytucji i kobiet-kompozytorek.

Kobieta – „odpowiednia pomoc dla mężczyzny”⁸

Zgodnie z definicją przyjętą przez Moshe Rosmana kobieta-pomocnik to ta, która „przyprowadza synów do synagogi, umożliwia mężowi studia i czeka na nich, aż powrócą do domu”⁹. Transponując ten opis na grunt życia muzycznego, należałoby przyjąć, że kobieta-pomocnik to ta, która dba o muzyczną edukację swoich dzieci i umożliwia aktywność muzyczną mężowi, nawet jeśli sama jej nie podejmuje. Kobiety-pomocnicy są zatem anonimowymi animatorkami życia muzycznego. Jako matki, żony, gospodynie często nie są opisywane w źródłach w kontekście aktywności muzycznej męskich członków ich rodziny, a ich roli można się jedynie domyślać. Różny jest też stopień ich zaangażowania i troski o domowe życie muzyczne.

Ślady obecności pań domu wspomagających aktywność muzyczną członków własnej rodziny odnaleźć można w literaturze wspomnieniowej. Według zawartych w niej relacji niektóre kobiety tworzyły jedynie dogodne warunki do domowego muzykowania. O tradycyjnym podziale ról między matką a ojcem wspominał krakowianin Henryk Ritterman-Abir, opisując domowe obchody Święta Pesach: „Matka miała pole do kulinarnego popisu, ojciec, bardzo muzykalny i obdarzony pięknym głosem, odprawiał seder «śpiewająco», mój brat akompaniował mu na fortepianie. Często też sąsiedzi uczestniczyli w tym «musicalu»”¹⁰. W poczet

⁸ „Nadał człowiek nazwy wszystkim zwierzętom i ptakom niebieskim, i wszystkim zwierzętom polnym. Ale nie znalazł odpowiedniej pomocy dla człowieka” (Rdz. 2,20). *Tora Pardes Lauder. Księga pierwsza: Bereszit*, red. i tłum. rabin S. Pecaric, Kraków 2001.

⁹ M. Rosman, *The History of Jewish Women...*, s. 47.

¹⁰ H. Ritterman-Abir, *Nie od razu Kraków zapomniano*, Izrael 1984, s. 71.

zasług zaliczyć też można wyrozumiałość Marii Apte, żony Henryka, przewodniczącego Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego w Krakowie, który zarówno pracy organizacyjnej w ramach Towarzystwa, jak i regularnemu uczestnictwu w życiu koncertowym miasta oraz grze w kwartecie smyczkowym spotykającym się w jego kancelarii adwokackiej musiał poświęcać wiele wolnego czasu. Także syn państwa Apte, Ryszard, był obiecująco zapowiadającym się pianistą¹¹.

Krakowianka Irena Bronner opisywała z kolei rozśpiewany dom rodzinny, w którym dominował odtwarzany przez jej rodziców i wujostwo repertuar teatralny:

Dom był dość rozśpiewany i widowiska oglądane przez rodziców w teatrze były potem fragmentami odtwarzane. Szedł w Krakowie [...] wodewil pt. *Krowoderskie zuchy* [...]. Nie przesadzę, jeśli powiem, że z tych rodzicielskich „rekonstrukcji” znałam chyba cały tekst tego wodewilu na pamięć. [...] Rodzice chodzili też często do Teatru Żydowskiego przy ulicy Bocheńskiej, a wracając, opowiadali lub odśpiewywali treść przedstawienia¹².

Podsumowując role obojga rodziców w trosce o zapewnienie jej wszechstronnego wykształcenia, Bronner pisała: „Ojciec otaczał nie tylko miłością, ale też niezwykle kultem swą wykształconą, inteligentną żonę [...]. Matce mojej zawdzięczałam rzeczywiście pożywkę kulturalno-intelektualną. Wprowadziła mnie w literaturę francuską, w język, w świat muzyki – chociaż sama nie grała na żadnym instrumencie”¹³.

Zgody i determinacji obojga rodziców wymagało kształcenie muzyczne Leopolda Kozłowskiego w rodzinnych Przemyślanach. W jego biografii czytamy: „Żył im się biednie; po opłaceniu wszystkich kosztów i lekcji Poldka u pani Hawronowej ledwo starczało na chleb”¹⁴. Świadomą troską o edukację muzyczną syna Milo Anstadta wykazała się jego matka, która wbrew sprzeciwom męża i trudnościom finansowym zabiegała o lekcje gry na skrzypcach dla syna. We wspomnieniach z dzieciństwa we Lwowie Anstadt pisał: „Mama [...] patrzyła daleko w przyszłość. Jej syn miał iść do gimnazjum. Nauka gry na skrzypcach była pomyślana jako sygnał dla rodziny, że jej syn był przeznaczony do wyższych celów”¹⁵.

Niektóre żydowskie matki własnym przykładem zachęcały dzieci do podejmowania aktywności muzycznej. Muzykowano np. w ziemiańskim domu państwa

¹¹ P. Głuchowski, M. Kowalski, *Apte. Niedokończona opowieść*, Kraków 2010; S. Jakubczyk-Słęczka, *Życie muzyczne społeczności żydowskiej na terenach dawnej Galicji w okresie międzywojennym*, praca doktorska, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego 2017, maszynopis; H. Vogler, *Wyznanie mojżeszowe*, Kraków–Budapeszt 2011.

¹² I. Bronner, *Cykady nad Wisłą i Jordanem*, Kraków 1991, s. 46–47.

¹³ *Ibidem*, s. 43.

¹⁴ J. Cygan, *Klezmer – opowieść o życiu Leopolda Kozłowskiego-Kleinmana*, Kraków–Budapeszt 2009, s. 38.

¹⁵ M. Anstadt, *Dziecko ze Lwowa*, Wrocław 2000, s. 94.

Koflerów. W pochodzących z przełomu XIX i XX wieku wspomnieniach Oskara Koflera czytamy: „W czasie wizyt w Petlikowcach dwaj bracia matki i jej siostra Zofia Rappowa (wszyscy grający na skrzypcach) wraz z moim ojcem i matką akompaniującą na gitarze tworzyli wcale niezły zespół”¹⁶. Grę na fortepianie przybliżała synowi matka Leszka Allerhanda, wnuka wybitnego prawnika Maurycego Allerhanda, przyszłego lekarza. Relacjonując losy swojej rodziny tuż po wybuchu II wojny światowej, pisał on:

Nasze [...] mieszkanie [...] zostało szybko zajęte przez Rosjan. [...] W pokojach Gudkowa pozostał fortepian. Zezwolił, aby moja mama przychodziła wieczorami i grała. A grała pięknie. Gudkow wraz z żoną [...] siadali w fotelach, słuchali jej gry, a major nieraz tak się wzruszał, że łzy kapąły mu na niebieską czapkę¹⁷.

Wspominając własną edukację muzyczną, dodawał:

Byłem jednakiem, dzieckiem z tzw. dobrego domu. W przyszłości miałem być kontynuatorem prawniczych tradycji rodziny. Miałem być najmądrzejszy. Miałem wychowawczynię, tzw. panny do dziecka. Uczono mnie obcych języków, gry na fortepianie, rytmiki. W przyszłości miałem być laureatem konkursów pianistycznych, zdobywcą wielu nagród¹⁸.

Przytoczone relacje wskazują na nieodzowność matek i żon w życiu muzycznym społeczności żydowskiej. Na przełomie XIX i XX wieku wykazywały one świadomą troskę o edukację muzyczną swoich dzieci. Same też coraz częściej muzykowały. Wpływały na upodobnienie się życia muzycznego rodzin żydowskich do tego prowadzonego przez innych XIX- i XX-wiecznych mieszczan. Same wprowadzały do niego repertuar funkcjonujący w życiu publicznym, także poza społecznością żydowską. Ich postawa przyczyniła się do wzmocnienia procesu akulturacji i utrwalenia proeuropejskiego kierunku modernizacji żydowskiej kultury muzycznej. Jak pisał Moshe Rosman: „przeważnie pozbawione formalnego tradycyjnego wykształcenia i kapitału kulturowego, którego ono dostarczało, kobiety łatwiej przyjmowały postawę antytradycjonalistyczną, świecką, nowoczesną”¹⁹.

Kobieta – świadomy obserwator i uczestnik życia kulturalnego

Kontynuacją roli kobiety-pomocnika troszczącego się o aktywność muzyczną męskich członków rodziny była nowoczesna kobieta-pedagog. Jej rolą nadal była troska o edukację muzyczną młodego pokolenia, ale teraz obejmowała ona szersze

¹⁶ O. Kofler, *Żydowskie dwory. Wspomnienia z Galicji Wschodniej od początku XIX wieku do wybuchu I wojny światowej*, Warszawa 1999, s. 97–98.

¹⁷ L. Allerhand, M. Allerhand, *Zapiski z tamtego świata*, Kraków 2011, s. 125.

¹⁸ *Ibidem*, s. 27.

¹⁹ M. Rosman, *The History of Jewish Women...*, s. 33.

grono podopiecznych, a stawiane kształceniu muzycznemu wymagania były coraz wyższe. Na tym gruncie dokonało się też przejście ze sfery prywatnej do publicznej. Żydowskie nauczycielki podejmowały aktywność zawodową jako prywatne korepetytorki, ale też pracowały w polskich, a później żydowskich instytucjach edukacji muzycznej. W tych pierwszych kobiety żydowskie, począwszy od ostatnich lat XIX wieku, pobierały edukację muzyczną, a jako ich absolwentki bądź wychowanki lokalnych środowisk muzycznych podejmowały z nimi współpracę. Niektóre wcześniej zasłużyły się dla polskiego życia muzycznego. Wybitnym przykładem jest postać Klary Czop-Umlauf, absolwentki krakowskiego Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego, współzałożycielki powstałego w 1908 roku Instytutu Muzycznego w Krakowie i jego dyrektorki do 1924 roku²⁰. Wiele kobiet żydowskich kierowało prywatnymi placówkami edukacji muzycznej, przyczyniając się do upowszechnienia i podniesienia poziomu edukacji muzycznej w poszczególnych ośrodkach miejskich dawnej Galicji.

Okres międzywojenny otworzył przed nimi możliwość wykonywania zawodu pedagoga w żydowskich placówkach edukacyjnych i żydowskich instytucjach muzycznych. Przyczyną „opóźnienia” był przypadający na ten czas rozkwit żydowskich stowarzyszeń muzycznych, a z drugiej strony – długotrwały opór społeczności żydowskiej wobec zaangażowania kobiet w działalność publiczną oraz prowadzenia koedukacyjnych zespołów muzycznych. Niemniej w gronie pedagogicznym powstałej w 1932 roku Żydowskiej Szkoły Muzycznej w Krakowie znalazły się pianistki Róża Arnold-Herstein, Helena Landau i Natalia Weissman-Hubler. Co ciekawe, kobiecie powierzono również kierowanie tą placówką. Jako dyrektor Róża Arnold-Herstein pozostawała jednak zależna od zarządu Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego, który decydował o polityce kulturalnej i działalności podległej mu placówki edukacyjnej, a którym kierował Henryk Apte²¹. Podobnie też jak inne właścicielki i dyrektorki szkół muzycznych Róża Arnold-Herstein pozostawała przede wszystkim pedagogiem. Jej rola w kształtowaniu publicznej sceny muzycznej, choć bardzo ważna, była zatem drugoplanowa.

Nazwiska żydowskich kobiet-pedagogów wymienianych w literaturze przedmiotu zaprezentowano w poniższych tabelach²².

²⁰ Zob. L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014; J. Wąsacz-Krztoń, *Klara Czop Umlauf w kulturze muzycznej Krakowa na przełomie XIX i XX wieku [w:] Galicja i jej dziedzictwo*, t. 24: *Kobieta w Galicji. Nowoczesność i tradycja*, red. J. Kamińska-Kwak, S. Kozak, D. Opaliński, Rzeszów 2016; *Kraków muzyczny 1918–1939*, red. M. Drobnier, T. Przybylski, Kraków 1980.

²¹ S. Jakubczyk-Ślęczka, *Życie muzyczne społeczności żydowskiej...*

²² Tabele sporządzono na podstawie: L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*; S. Jakubczyk-Ślęczka, *Życie muzyczne społeczności żydowskiej...*; A. Plohn, *Muzyka we Lwowie a Żydzi*, „Muzykalia XIII. Judaica 4” (czasopismo internetowe), maj 2012.

Nauczycielki w polskich instytucjach edukacji muzycznej	
Lwów	Dora Ashkenaze-Bromberg, Buber-Wittlinowa, Paulina Goldman, Kruhówna, Jadwiga Loria-Dwernicka, Lucja Plohn, Gizela Richter-Eile, Lina Rosenbusch, Malwina Rosenfeld-Schafferowa, Emma Wolfsthal
Kraków	Anna Ameisen, Irena Brom, Klara Czop-Umlauf, Nora Jolles, Kipman, Dorota Stein
Przemyśl	Anna Weisberg
Kołomyja	Irena Schnitzer
Jarosław	Menkes
Właścicielki i dyrektorki prywatnych szkół muzycznych	
Lwów	Salomea Abler, Ida Gangl, Paulina Marek, Malwina Reyss, Rebeka Sigal-Katz, Emilia Stangenhau, Zofia Steinmetz
Kraków	Eugenia Rosenberg
Stanisławów	Eliza Morecka
Kołomyja	F. Morecka
Nauczycielki w żydowskich instytucjach edukacji muzycznej	
Kraków	Róża Arnold-Herstein, Helena Landau, Natalia Weissman-Hubler

Większy prestiż i niezależność oferowała muzykującym kobietom funkcja koncertującego wykonawcy. Drogę do tej pozycji otworzyły im salony muzyczne. Koncerty salonowe jako forma życia muzycznego stanowiły pomost między sferą prywatną a publiczną życia społecznego. Własny salon muzyczny prowadziła np. krakowianka Klara Czop-Umlauf²³. Szczególnie predestynowane do prowadzenia tego typu instytucji w znaczeniu „drobnomieszczańskiego i inteligenckiego pokoju, w którym uprawia się muzykowanie domowe”, były zawodowe instrumentalistki, pasjonatki, zwłaszcza te angażujące w swoją aktywność zawodową całe rodziny, jak Maria Salz-Zimmerman, która wspólnie z córką Anną występowała publicznie w międzywojennym Krakowie²⁴.

Pełnienie roli koncertującego instrumentalisty wymagało zazwyczaj najwyższych kwalifikacji zawodowych i umiejętności praktycznych, a nagrodą za nie była możliwość występów na forum publicznym – lokalnym, krajowym, a nawet międzynarodowym. Rzeczywiście wiele żydowskich kobiet w pierwszej połowie XX wieku zaangażowało się w publiczne życie muzyczne. Jako wykonawcy włączały się w życie koncertowe lokalnych środowisk muzycznych. Znane z literatury przedmiotu nazwiska koncertujących żydowskich instrumentalistek zaprezentowano w poniższej tabeli²⁵.

²³ M. Dziadek, *Polskie salony muzyczne od początku XIX wieku do 1939 roku* [w:] Władysław Żeleński i *krakowski salon muzyczny. Tożsamość kulturowa w czasach braku państwowości*, Kraków–Skarbona 2017; A. Gabrys, *Salony krakowskie*, Kraków 2006.

²⁴ „Nowy Dziennik” 1935, nr 345, s. 10.

²⁵ Tabelę opracowano na podstawie: L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*; A. Plohn, *Muzyka we Lwowie...* Nie wiadomo, jaką rolę w życiu muzycznym Lwowa pełniły wymieniane przez Plohna: Emilia Altmanowa, Zofia Schönfeld i Mina Segalowa.

Instrumentalistki zaangażowane w publiczne życie muzyczne	
Kraków	[pianistki:] Salomea Eibenschütz, Ziuta Pflaster, Maria Salz-Zimmerman
Lwów	[pianistki:] Dora Ashkenazy-Brombergowa, Łucja Buber-Standowa, Cesia Dische, Malwina Fischer-Kowalska, Maria Geist, Anna Gornfeld, Henryka Korngut-Sucherowa, Maria Kretz-Mirska, Jadwiga Lorie-Dwernicka, Ida Mościsker-Mossan, Łucja Plohn, Lina Rosenbusch, Malwina Rosenfeld-Schafferowa, Cecylia Schächter, Michalina Schwarżówna, Bianka i Celina Wohlmanówne [skrzypaczki:] Adela Bauminger
kariery międzynarodowe	[pianistki:] Maria Mirska, Melania Sacewicz [skrzypaczki:] Emma Wolfsthal

W okresie międzywojennym koncertujące instrumentalistki żydowskie włączały się już w prace żydowskich instytucji muzycznych, choć jeszcze na przełomie XIX i XX, a także w pierwszych dekadach XX wieku napotykały silny opór rodzimej społeczności. Koedukacyjny skład orkiestry Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego „Hazamir” z Łańcuta wzbudził sprzeciw religijnego otoczenia i doprowadził do rzużenia kławy na jej członków przez miejscowego rabina²⁶. Jeszcze silniejsze emocje wzbudziły publiczne występy żydowskich śpiewaczek. Kiedy w 1889 roku otwarto we Lwowie Teatr Żydowski, na którego scenie śpiewały kobiety, pierwszym spektaklom towarzyszyły stanowcze protesty lwowskiej ortodoksji²⁷. Ortodoksyjni Żydzi nie akceptowali też wprowadzenia mieszanych chórów do synagog postępowych Lwowa i Krakowa, uznając modlących się w nich Żydów za apostatów²⁸.

Mimo protestów zmiany były sukcesywnie wdrażane i zyskiwały coraz szerszy zasięg. W międzywojennych żydowskich organizacjach muzycznych działało już wiele kobiet. Nazwiska instrumentalistek, solistek i kameralistek występujących podczas koncertów organizowanych przez żydowskie organizacje muzyczne poszczególnych miast dawnej Galicji w okresie międzywojennym zaprezentowano w poniższej tabeli. Pogrubiono w niej nazwiska tych kobiet, które znalazły się we władzach lokalnych żydowskich instytucji muzycznych. Z uwagi na brak zachowanych list członków większych zespołów muzycznych nazwiska członkiń chórów i orkiestr nie zostały tu uwzględnione²⁹.

²⁶ *Lancut: hajeha we-hurbana szel kehila jehudit* [Łańcut: życie i zagłada społeczności żydowskiej], red. M. Waltzer, N. Kudish, Tel-Awiw 1963, s. 335.

²⁷ L. Weinstock, *50-lecie Teatru Żydowskiego we Lwowie*, „Chwila” 1939, nr 7200, s. 11.

²⁸ M. Bałaban, *Historia lwowskiej synagogi postępowej*, Lwów 1937; A. Brauner, *Kach Hitpalelu Jehudej Krakow (Tak modlili się Żydzi krakowscy)* [w:] *Ha-Jechudim be-Krakow – Chajeha wehurbana szel kehila atika* (Żydzi w Krakowie – życie i zagłada dawnej społeczności), red. S. Lazar, Hajfa 1981; A. Maślak-Maciejewska, *Z dziejów judaizmu w XIX-wiecznym Krakowie – tożsamość, poglądy religijne i instytucje środowiska Żydów postępowych*, praca doktorska, Instytut Judaistyczny Uniwersytetu Jagiellońskiego 2015, maszynopis; *eadem*, *Poza działalnością Ożjasza Thona – synagoga Tempel i krakowskie Stowarzyszenie Izraelitów Postępowych w okresie międzywojennym*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2016, nr 1.

²⁹ Tabelę opracowano na podstawie informacji zawartych w: S. Jakubczyk-Ślęczka, *Życie muzyczne społeczności żydowskiej...*

Kobiety zaangażowane w aktywność żydowskich instytucji muzycznych	
Lwów	[śpiewaczki:] Julia Astman-Morecka, Blaustein, Boruchinówna, E. Cudekówna, Maria Eskreisowa, Sabina Griffłówna, Bronisława Karpowa, T. Kopłówna, Rachela Popowitzerówna, Róża Reismanówna, Gizela Rohatynierowa, Genia Schall, Klara Steiner, Helena Sturmówna, Zofia Wilnerowa, [śpiewaczki teatralne:] Malwina Jolles-Gimplowa, Luba Lewicka, Urichowa, Regina Zuckerberg [pianistki:] [Ernestyna Eckstein-Godlmanowa?], M. Fischer-Kowalska, Maria Geistówna, Henryka Korngut-Sucherowa , Tonia Modlinger-Gruberowa, Rappówna, Julia Rothbachowa, Róża Schildhornówna, K. Schleiferówna, L. Samuelowa, S. Willerówna, Diana Zimet-Langlasowa [skrzypaczki:] Regina Strausówna [prelegentki:] Zofia Lissa
Kraków	[śpiewaczki:] Brünnówna, Helena Immerglück, Kleinerówna, Eugenia Lauterbach , Celina Nadi, Osmecka, Róża Szindler, Izabela Wexnerowa , [śpiewaczki teatralne:] Rachel Holcer-Rymplowa, Wiera Kaniewska, Runa Wellner [pianistki:] Róża Arnold-Herstein , Salomea Eibenschütz, R. Kapald-Groesslerowa, Helena Landau, Gusta Lindenbaum, Olga Martusiewiczówna, Helena Piltzówna, Maria Salz-Zimmerman , Schleichkornówna, Siódmakowa, Olga Wachtel, Natalia Weissman-Hubler, Anna Zimmerman [skrzypaczki:] Grünerowa, Richterówna, Schönwetterowa [prelegentki:] Helena Landau [władze:] Hausmanowa, R. Eichenholzowa
Przemyśl	[śpiewaczki:] Ascher-Wagschalowa, Bergerówna, Mildwurfówna, Selinerówna, Anda Weintraubowa, [G. Apflówna, Bienówna, R. Distlerówna, W. Klausnerowa, R. Kneplówna, Liebgoldówna, I. Reisnerówna, G. Rubinfeldowa, Edwarda Rubiszewska, I. Stegmanowa, St. Taubenfeldówna – „wykonawczynie” spektakli muzycznych] [pianistki:] Axerówna, Bienstockówna, Serafina Eckertówna , Federówna, Geiger-Rosenbergowa, Pfefferowa [skrzypaczki:] Malcowa [wolonczelistki:] Stefania Pfanówna [władze ŻTM-D:] E. Knollerówna, Serafina Krell, Luftówna
Tarnów	[Feuerówna, Gruszlawska, Haberówna, Kleinówna, Lebrówna, Nowakówna, Rachmilówna – „wykonawczynie” rewii i operetek] [pianistki:] Balka Biberberg [władze:] Maryla Marguliesówna, Ladnerowa
Stanisławów	[Bruecka, Lutwakówna, Hausmanówna, Menszlówna, Moldauerówna, Spieglówna – „wykonawczynie” operetek] [władze:] H. Lauferówna, R. Scherzerówna, N. Zielrerowa
Rzeszów	[pieśniarki:] Schindlerówna, Konwiserówna [pianistki:] Bresnerówna, Kesztecherówna [mandolinistki:] Schwofflówna
Biała i Bielsko	[śpiewaczki:] Elly Rubin, Liza Silbiger, Irena Messerówna, Helena Hrabi [pianistki:] Sassówna, Janina Rosenberg-Schindlerowa, Königsberzanka
Drohobycz	[śpiewaczki:] Fryda Ellenberg [pianistki:] Rothmannówna [władze:] Schaechterowa
Sanok	[współzał. i władze ŻTM-D:] Róża Schorrówna, Sara Nauesteinówna

Osobnego omówienia wymaga aktywność galicyjskich śpiewaczek żydowskich przełomu XIX i XX oraz pierwszej połowy XX wieku. Podobnie jak instrumentalistki, wiązały się one ze scenami polskimi, żydowskimi bądź zyskiwały międzynarodowe uznanie. Rzadko jednak łączyły występy na scenach żydowskich i europejskich. Zanim stanęły na deskach teatrów żydowskich, występowały w analogicznych polskich placówkach. Berta Kalisch jeszcze przed powstaniem Teatru Żydowskiego we Lwowie występowała w tutejszym Teatrze Skarbka. Z polską sceną operową związana była późniejsza primadonna lwowskiego Teatru Gimpłów Regina Prager. Sukcesy odniesione na scenie żydowskiej we Lwowie otworzyły przed obiema wymienionymi śpiewaczkami, a także inną solistką lwowskiego Teatru Żydowskiego, Reginą Zuckerberg, żydowskie sceny teatralne i filmowe w Ameryce.

Inne śpiewaczki wiązały się wyłącznie ze scenami nieżydowskimi. Na przykład Sydonia Rotowska czy Dora Kinzer-Massini występowały na scenie lwowskiego Teatru Wielkiego. Z Krakowa czy Lwowa wyjeżdżały do zagranicznych ośrodków. W Mediolanie występowały Teresa Arklowa i Róża Duce. Solistką Weiner Staadoper i Volksoper została Rena Pfeifer-Lax. Ze scenami niemieckimi związane były m.in. Selma Kurz, Cida Lau, Emma Raabe czy Dora Stauber. W Covent Garden w Londynie śpiewały Selma Kalter i Róża Tomars. Ta ostatnia podobnie jak Lola Beeth i Selma Korngold występowała również na scenie Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Szczegółowe informacje o losach żydowskich śpiewaczek opisywanych w literaturze przedmiotu zaprezentowano w poniższych tabelach³⁰.

Śpiewaczki scen polskich	
Lwów	Julia Astman, Klara Bleicherowa, Róża Duce, Sabina Griffłówna, Dora Helen (Hermelin), Ida Immerdauer-Szereszewska (Warszawa), Nora Jawetz-Kannerowa, Bronisława Karpowa, Amalia Kasprowicz, Leopoldyna Kitz-Brightowa, Dora Kizner-Massini, Konstantinowa, Wanda Manowska, Janina Mendys, Menkes, Rena Moldauer, Munzówna, Klara Pfau, Franciszka Reichówna, Sydonia Rotowska, Henrietta Stochelska, Zefira Sturmówna, Kornelia Süsserowa, Esfira Sturmówna, Zofia Terné [chórzystki:] Malwina Gelehrter-Kofflerowa, Bronisława Krisowa, Gizela Rohatynierowa, Celina Zimetówna
Kraków	Anna Schöngut
Stanisławów	Tinka Haller
Śpiewaczki scen żydowskich	
Lwów	Helena Gespass (następnie Wiedeń), Berta Kalisch (Nowy Jork, Hollywood), Lina Karlik (Austria, Węgry, Rumunia, Argentyna), Pepi Littman (Nowy Jork), Regina Prager (Nowy Jork), Salcia Weinberg (Wiedeń, Bułgaria, Węgry, Niemcy), Regina Zuckerberg (Stany Zjednoczone), Frida Zweibel-Goldstein (Nowy Jork), Jetta Zwerling (teatr i film żydowski w Stanach Zjednoczonych)

³⁰ Tabelę opracowano na podstawie: L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*; A. Plohn, *Muzyka we Lwowie...* oraz książeczek załączonych do płyt: *Di Eybike Mame. The Eternal Mother: Women in Yiddish Theater and Popular Song 1905–1929*, Moguncja 2003, Wergo; *Wandering Stars: Songs from Gimpel's Lemberg Yiddish Theatre 1906–1910*, Renair Records 2013.

Śpiewaczki scen międzynarodowych	
	Teresa Arkl (Lwów, Praga, Włochy, Londyn, USA), Lola Beeth (Austria, Francja, Włochy, Niemcy, Stany Zjednoczone), Emma Gialina (Włochy), Sabina Kalter (Austria, Niemcy, Holandia, Belgia, Hiszpania, Wielka Brytania), Berta Kresiberg (Wiedeń), Selma Krongold (Niemcy, Francja, Wielka Brytania, Stany Zjednoczone), Selma Kurz (Niemcy), Cida Lau (Niemcy), Klara Lilien-Bloomfield (USA), Lena Pfeifer-Lax (Austria, Bułgaria), Emma Raabe (Słowacja, Czechy, Niemcy, Stany Zjednoczone), Dora Stauber (Niemcy), Róża Tomars (Wielka Brytania, Stany Zjednoczone)

Zastanawiające jest, że dysponując tak pokaźnym i imponującym gronem śpiewaczek, do nauczania śpiewu w Żydowskiej Szkole Muzycznej w Krakowie pozyskano Celinę Nadi pochodzącą najprawdopodobniej spoza społeczności żydowskiej. Drugim nauczycielem śpiewu w tej placówce również był nie-Żyd, Gustaw Serafin³¹. Być może zatrudnienie doświadczonych nieżydowskich śpiewaków wynikało z chęci radykalnego zastąpienia tradycyjnych żydowskich technik śpiewu europejskim *bel canto*, a także skutecznego wdrożenia uczniów w estetykę muzyki europejskiej. Być może tradycyjny opór wobec publicznego śpiewu kobiet sprawił, że władze towarzystwa zdecydowały o zatrudnieniu na stanowisko nauczycielki śpiewu nie-Żydówki. Choć jednocześnie te same władze angażowały żydowskie śpiewaczki do koncertów Towarzystwa, a chór tej organizacji był chórem mieszanym³². Być może zatem rozwiązanie tej zagadki leży zupełnie gdzie indziej.

Opisane przemiany wskazują na wkroczenie żydowskich kobiet w przestrzeń publiczną, a w dalszej kolejności przejście z polskich do żydowskich instytucji muzycznych. Podjęcie przez nie aktywności w sferze publicznej wiązało się z pogwałceniem dotychczasowych praktyk i obyczajów, naruszeniem porządku społecznego, a niekiedy łamaniem prawa religijnego. W konsekwencji napotkało gwałtowny opór społeczności ortodoksyjnej i zdecydowało o wykluczeniu z niej „zbuntowanych” kobiet. Zyskało jednak aprobatę środowisk postępowych, które otworzyły przed nimi możliwość pracy zawodowej wewnątrz świeckich „narodowych” instytucji muzycznych. W ten sposób zagadnienie aktywności muzycznej kobiet łączy się z tematem nowoczesnych tożsamości żydowskich. Obecność kobiet w chórach synagogalnych, teatrach żydowskich, zespołach, a nawet władzach

³¹ S. Jakubczyk-Ślęczka, *Życie muzyczne społeczności żydowskiej...* Analogicznie nową instytucją kultury w życiu muzycznym Żydów galicyjskich był organista zatrudniany do gry w synagogach postępowych. We Lwowie funkcję tę również pełnili nie-Żydzi. W Krakowie powstał nawet kurs dla organistów synagogalnych funkcjonujący w Instytucie Muzycznym i prowadzony przez P. Verbieckiego. Tym samym kształcenie pierwszych żydowskich organistów dawnej Galicji miało się odbywać poza społecznością żydowską. Zob. „Nowy Dziennik” 1930, nr 237, s. 8.

³² S. Jakubczyk-Ślęczka, *Życie muzyczne społeczności żydowskiej...*; A. Maślak-Maciejewska, *Poza działalnością Ozjasza Thona...*

żydowskich stowarzyszeń muzycznych stanowi też miarę oceny stopnia nowoczesności poszczególnych społeczności. W tym kontekście galicyjskie elity żydowskie wypada uznać za otwarte na zachodzące przemiany i stosunkowo nowoczesne.

Kobiety niezależne, wpływowe i twórcze

Opisane dotąd osiągnięcia żydowskich kobiet polegające na pełnieniu przez nie w życiu muzycznym ról obserwatorek, uczestniczek i wykonawczyń, akceptację dla ich publicznej aktywności wewnątrz społeczności żydowskiej badacze – zaskakująco – podsumowują konkluzją: „Uznanie i instytucjonalizacja kobiecej aktywności kulturalnej były środkiem zwiększenia nad nimi kontroli”³³. Przekonują, że kobiety, które osiągnęły pewną niezależność poza społecznością żydowską, miały zostać włączone w prace żydowskich organizacji kulturalnych w celu przywrócenia ich więzi z rodzimą społecznością i niedopuszczenia do zmiany tożsamości narodowej. Eugenia Prokop-Janiec pisze np. o podporządkowaniu kobiet instytucjom kierowanym przez mężczyzn: „Aktywność żydowskich kobiet była silnie związana z instytucjami kulturalnymi tworzonymi przez mężczyzn. Osobne kobiece instytucje były stosunkowo rzadkie”³⁴. W ten sposób badacze *implicit*e wskazują kierunek dalszych dążeń emancypacyjnych żydowskich kobiet. Właściwe sięgnięcie firmamentów życia kulturalnego należałoby wiązać z możliwością jego organizacji i decydowania o jego kształcie, a także zarządzaniem jego „substancją”, a więc tworzeniem muzyki i opinii o muzyce, z kobiecą niezależnością.

Rzeczywiście chronologicznie najpóźniej pojawiły się postacie żydowskich kobiet-kompozytorek, teoretyków i krytyków muzycznych oraz pełnoprawnych zarządców instytucji kulturalnych. Jedyną znaną kompozytorką żydowską z Galicji, a zarazem koncertującą pianistką, była Paulina Szalit. Jako „cudowne dziecko” występowała na przełomie XIX i XX wieku w Lipsku, Wrocławiu, Petersburgu, Berlinie, Warszawie, Lwowie i Krakowie, a także w Anglii i Skandynawii. Studia muzyczne odbyła pod kierunkiem Roberta Fischofa, Heinricha Schenkera, Józefa Hoffmana i Teodora Leszetyckiego. Następnie uczyła gry na fortepianie we Lwowskim Instytucie Muzycznym Anny Niementowskiej. Koncertowała m.in. u boku Pawła Kochańskiego. Pisała też miniatury fortepianowe publikowane przez wydawnictwo Ries & Erler w Berlinie. Jej błyskotliwą karierę muzyczną przerwało jednak załamanie nerwowe. Trafiła do sanatorium dla nerwowo chorych, gdzie zmarła w wieku 34 lat, prawdopodobnie śmiercią samobójczą³⁵.

³³ M. Rosman, *The History of Jewish Women...*, s. 50.

³⁴ E. Prokop-Janiec, *Mapping Modern Jewish Krakow. Women – Cultural Production – Space*, referat wygłoszony podczas *5th Annual Polish-Jewish Studies Workshops*, Rutgers University, New Jersey, 5–6 marca 2018, s. 13–14.

³⁵ L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*; A. Neuer, *Szalit Paulina* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. E. Dziębowska, t. 10: *sm-ś*, Kraków 2007.

Po powrocie nauk o muzyce na uniwersytety kobiety żydowskie podjęły studia muzykologiczne. Jako ich absolwentki sięgały po zajęcia opiniotwórcze – stając się wykładowcami, popularyzatorami wiedzy o muzyce, publicystkami i krytykami muzycznymi. Role te pełniły na ogół poza społecznością żydowską, choć okazjonalnie służyły i jej swą wiedzą oraz umiejętnościami. Nazwiska żydowskich kobiet-publicystek, krytyków muzycznych oraz muzykologów zaprezentowano w poniższych tabelach³⁶.

Kobiety-krytycy muzyczni i publicystki	
Lwów	Emilia Elsner (Warszawa), Maria Mirska, Kornelia Parnas, Lina Rosenbusch
Kraków	Franciszka Sonnenschein
Tarnów	Helena Silbiger
Kobiety-muzykolodzy	
Lwów	Zofia Lissa, Irena Spiegel-Hüss
Kraków	Helena Landau

Niemal połowa spośród wymienionych kobiet zdobyła tytuł doktora. Emilia Elsner i Irena Spiegel-Hüss były doktorami filozofii i muzykologami, natomiast Helena Landau i Zofia Lissa były doktorami muzykologii. Poza Heleną Landau, która w 1942 roku (w wieku 32 lat) zginęła we Lwowie, wszystkie pozostałe zyskały uznanie dla swej pracy również poza rodzinnym ośrodkiem i ostatecznie związały swoje życie zawodowe z miastem stołecznym Warszawą. Maria Mirska i Kornelia Parnas przysłużyły się promocji kultury polskiej, publikując na temat F. Chopina. Parnas kolekcjonowała też pamiątki po Chopinie i założyła własne muzeum poświęcone pamięci twórcy polskiej muzyki narodowej³⁷.

Helena Silbiger i Franciszka Sonnenscheinówna publikowały w prasie lokalnej. Na uwagę zasługuje zatrudnienie jako pierwszego krytyka muzycznego elitarnego krakowskiego „Nowego Dziennika” Sonnenscheinówny. Jej publikacje w „Nowym Dzienniku” cechowała przenikliwość, dobra orientacja w życiu muzycznym oraz szczególna przychylność dla tradycyjnej kultury żydowskiej. Po około roku działalności zastąpił ją na tym opiniotwórczym stanowisku *spiritus movens* życia muzycznego krakowskiej społeczności żydowskiej, Henryk Apte. W kolejnych latach międzywojnia równie wysoką pozycję w żydowskim środowisku muzycznym Krakowa zdobyły już tylko Maria Salz-Zimmerman, bliska współpracowniczka Aptego, pianistka koncertująca dla Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego i Polskiego Radia w Krakowie, oraz Helena Landau, jedyna

³⁶ Tabelę opracowano na podstawie: L.T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*; S. Jakubczyk-Ślęczka, *Życie muzyczne społeczności żydowskiej...*; A. Plohn, *Muzyka we Lwowie...*

³⁷ M. Piekarski, *Kornelia Parnas i jej muzeum chopinowskie*, „Kurier Galicyjski” 2010, nr 16.

kobieta zaproszona do wygłaszania prelekcji dla członków Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego w Krakowie³⁸.

Inną żydowską kobietą, która trwale wpisała się w dzieje polskiego życia muzycznego, była lwowianka Zofia Lissa. W 1930 roku obroniła doktorat z muzykologii na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie. Podczas studiów uczęszczała również na wykłady z filozofii, psychologii i historii sztuki. W kolejnych latach opublikowała szereg artykułów naukowych na temat pedagogiki i psychologii muzyki, socjologii muzyki, akustyki i harmonii, muzyki współczesnej, a także wpływu środków masowego przekazu na przeobrażenia kultury muzycznej. Jej teksty wyróżnia przenikliwa i dogłębna analiza podejmowanego tematu, kreatywność i samodzielność myślenia, precyzja formułowania wniosków, erudycja, wszechstronność zainteresowań i trafność przewidywań.

Wyniki swoich badań teoretycznych starała się wykorzystywać w praktyce. Jeszcze w 1936 roku, współpracując z Instytutem Psychotechnicznym Miejskiej Poradni Zawodowej we Lwowie, założyła tam pierwszą w Polsce, a piątą na świecie (po Berlinie, Lipsku, Moskwie i Nowym Jorku) Poradnię Uzdolnień Muzycznych. Po II wojnie światowej pełniła funkcje *attaché* kulturalnego w ambasadzie polskiej w Moskwie oraz wicedyrektora Departamentu Muzyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki. Wkrótce zyskała habilitację (1947), tytuł profesora nadzwyczajnego (1951) i zwyczajnego (1957). W 1948 roku zorganizowała Zakład Muzykologii na Uniwersytecie Warszawskim, którym kierowała do 1975 roku. Jej osiągnięcia jako kobiety i Żydówki rozpoczynającej karierę zawodową we wczesnym stadium ruchu emancypacyjnego są imponujące. Ostatecznie udało jej się zyskać niezależność, pole do pracy twórczej i międzynarodowe uznanie środowiska zawodowego³⁹.

Podsumowanie

Niniejszy artykuł nie jest wyczerpującym opracowaniem tematu roli kobiet w życiu muzycznym społeczności żydowskiej dawnej Galicji w okresie międzywojennym. Stanowi uzupełnienie informacji historycznych, prezentując nazwiska Żydówek zaangażowanych w międzywojenne życie muzyczne dawnej Galicji. Podaje też refleksji dotychczasowe próby systematyzacji zmieniających się funkcji kobiet w życiu kulturalnym społeczności żydowskiej. Ta ostatnia jest wyjątkowo trudna ze względu na również aktualnie zachodzące przemiany i nieprzewidywalność ostatecznych osiągnięć kobiecej emancypacji, a także rozdźwięk światopoglądowy istniejący wśród reprezentantek różnych odłamów ruchu feministycznego.

³⁸ S. Jakubczyk-Ślęczka, *Życie muzyczne społeczności żydowskiej...*

³⁹ E. Dziębowska, *Lissa Zofia* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM...*, t. 5: *klł*, Kraków 1997; Z. Lissa, *Wybór pism estetycznych*, red. Z. Skowron, Kraków 2008.

Czy celem kobiecej emancypacji ma być wyzwolenie spod męskich wpływów? Dopuszczenie do sprawowania władzy? Równouprawnienie rozumiane jako równy szacunek dla przedstawicieli obu płci czy afirmacja kobiecej władzy w założeniu różnej od męskiej i z tej przyczyny domagająca się parytetów? Rozbieżność udzielanych odpowiedzi uniemożliwia klarowne zamknięcie podjętego tematu.

Warto jednak spróbować odpowiedzieć na pytanie o to, co się rzeczywiście zmieniło na przełomie XIX i XX wieku. Czy w ogóle zmieniła się rola kobiety w życiu muzycznym społeczności żydowskiej dawnej Galicji? Żeby tego dokonać, należy sobie uświadomić, że poddana procesom przemian społecznych, kulturowych i światopoglądowych społeczność żydowska nie stanowiła już monolitu kulturowego. W obrębie różnych ukształtowanych w jej ramach grup społecznych różna była rola kobiet. Ortodoksyjne Żydówki nie angażowały się w życie publiczne. Z udziału w nim, poza kryterium religijnym, wykluczał kobiety także brak wykształcenia muzycznego. Choć z drugiej strony ten ostatni czynnik zrównywał je w wykluczeniu z niewykształconymi mężczyznami⁴⁰. Wydaje się też, że wiele nowoczesnych kobiet pozostało w pewnym stopniu wiernymi tradycji żydowskiej. Na pograniczu postawy konserwatywnej i rewolucyjnej plasowała się postawa zachowawcza tych kobiet, które podejmowały publiczną aktywność muzyczną, ale wyłącznie jako nauczycielki i instrumentalistki, zachowując przy najmniej zewnętrzny szacunek wobec norm wyznaczonych przez prawo religijne.

To ostatnie łamały koncertujące pieśniarki i śpiewaczki żydowskich scen teatralnych, które przyczyniły się do wyodrębnienia świeckiej przestrzeni życia kulturalnego wewnątrz społeczności żydowskiej. Z jednej strony kontynuowały one tradycyjną rolę kobiety w żydowskiej kulturze muzycznej, pozostając wykonawczyniami świeckiej pieśni ludowej, z drugiej zaś strony – łamiąc prawo religijne, plasowały się poza społecznością ortodoksyjną. Niezależnie od tradycyjnej obyczajowości i zasad religijnych funkcjonowały te kobiety, których kariera zawodowa rozwijała się poza społecznością żydowską. Ich rola w życiu rodzimej społeczności była jednak znikoma. Stan ten zmieniło dopiero powstanie tworzonych z inicjatywy syjonistów żydowskich stowarzyszeń muzycznych, w których zaczęły one funkcjonować jako reprezentantki społeczności żydowskiej przed nieżydowskim otoczeniem.

Wśród zauważalnych przemian historycznych dotyczących roli kobiety w życiu muzycznym społeczności żydowskiej na pewno należy wymienić: 1) wkroczenie żydowskich kobiet do życia publicznego, 2) zaangażowanie w prace polskich, a następnie 3) żydowskich instytucji muzycznych. Doprecyzowania wymaga jeszcze kwestia ostrożności, z jaką żydowskie kobiety i organizatorzy życia muzycznego społeczności żydowskiej podchodzili do ich śpiewu w przestrzeni publicznej. Warto byłoby też porównać mierzoną w ten sposób postępowość Żydów galicyj-

⁴⁰ Por. M. Rosman, *The History of Jewish Women...*

skich ze stopniem modernizacji/sekularyzacji życia kulturalnego innych społeczności żydowskich. Interesujące będzie przyjrzenie się obecności kobiet w chórach synagogałnych, teatrach żydowskich, zaangażowanie w prace żydowskich instytucji muzycznych tworzonych w różnych rejonach życia diaspory. Na przykład kobiety zostały zaangażowane do chóru synagogi postępowej we Lwowie już w 1893 roku. W Krakowie śpiewały na pewno w okresie międzywojennym. Tymczasem stanowiąca wzorzec dla reformy muzyki liturgicznej w Galicji synagoga przy Seitenstetengasse w Wiedniu do dziś posługuje się chórem męskim.

Analizując przeobrażenia życia muzycznego społeczności żydowskiej pod kątem zmieniającej się roli kobiety, należy też odróżnić realne zmiany od tych powierzchownych. Nowoczesna forma organizacji życia muzycznego nie zawsze wypełniona była równie nowoczesną treścią. Jako członkinie żydowskich stowarzyszeń muzycznych kobiety funkcjonowały przede wszystkim jako wykonawczynie-instrumentalistki podporządkowane męskim władzom organizacji. W praktyce poszerzono grono ich słuchaczy (rodzina–publiczność koncertowa), ale też nie otwarto go zupełnie, kierując ofertę kulturalną żydowskich organizacji muzycznych przede wszystkim do żydowskiego odbiorcy. Podobnie wiele kobiet w okresie międzywojennym nadal pełniło tradycyjną rolę pieśniarek – z tą jedynie różnicą, że już nie w domu, a w teatrze. Ich funkcja w kształtowaniu rodzimej kultury muzycznej nie poszerzyła się jednak w ten sposób znacząco. Co zatem rzeczywiście się zmieniło? Realnym osiągnięciem tego okresu wydaje się być budowanie powszechnej akceptacji dla koncertujących instrumentalistek oraz kobiet podejmujących teoretyczne studia muzyczne. Obie te role kobiet ugruntowały się w okresie międzywojennym i obie akceptowane są współcześnie przez ogół społeczności żydowskiej.

W kontekście niniejszych rozważań społeczność ortodoksyjna jawi się jako najbardziej statyczna w sposobie pojmowania roli kobiety w kulturze żydowskiej, jako grupa przeciwna dalszemu postępowi procesu emancypacji kobiet. Rzeczywiście reguła *kol isza* przestrzegana jest przez jej członków również współcześnie. Nadal też ortodoksyjne Żydówki piastują głównie role żon, matek, gospodyń domowych. Jednak zupełne odrzucenie możliwości przyszłych zmian wcale nie jest przesądzone. Wręcz przeciwnie, bowiem w obrębie społeczności ortodoksyjnej funkcjonuje przekonanie, że choć Bóg za karę po grzechu pierworodnym podporządkował kobietę męskiej władzy, to jednak ostatecznym przeznaczeniem rodzaju ludzkiego jest powrót do stanu rajskiego (z jego naturalną „nagością”). W nim też o ludzkiej aktywności nie będzie już decydować jej ocena moralna, która jest przecież podstawą sformułowania reguły *kol isza*, a realizacja ontycznych możliwości ludzkiej natury, wśród których znajduje się śpiew⁴¹.

⁴¹ Por. Tora Pardes Lauder. *Księga pierwsza: Bereszit*, red. i tłum. rabin S. Pecaric, Kraków 2001, s. 22–25.

Bibliografia

I. ŹRÓDŁA

1. Prasa międzywojenna

„Chwila” 1919–1939.

„Nowy Dziennik” 1918–1939.

II. LITERATURA PRZEDMIOTU

1. Opracowania historyczne

Bałaban M., *Historia lwowskiej synagogi postępowej*, Lwów 1937, Nakładem Zarządu Synagogi Postępowej we Lwowie.

Maślak-Maciejewska A., *Poza działalnością Ozjasza Thona – synagoga Tempel i krakowskie Stowarzyszenie Izraelitów Postępowych w okresie międzywojennym*, „Kwartalnik Historii Żydów” 2016, nr 1.

Rosman M., *The History of Jewish Women in Early Modern Poland: An Assessment*, „Polin: Studies in Polish Jewry. Jewish Women in Eastern Europe”, red. C. Freeze, P.E. Hyman, A. Polonsky 2005, z. 18.

2. Opracowania muzykologiczne

Bohlman Ph., *Jewish Music and Modernity*, Oxford 2008.

Dziadek M., *Polskie salony muzyczne od początku XIX wieku do do 1939 roku* [w:] Władysław Żeleński i krakowski salon muzyczny. Tożsamość kulturowa w czasach braku państwowości, Kraków–Skarbona 2017.

Feldman W.Z., *Klezmer: Music, History, and Memory*, New York 2016.

Feldman W.Z., *Remembrance of Things Past: Klezmer Musicians of Galicia, 1870–1940*, „Polin. Studies in Polish Jewry” 2003, nr 16.

Goldberg H., *Przynależność przez muzykę: wkład Żydów w kształtowanie muzycznej polskości*, „Muzykalia XI. Judaica 3” (czasopismo internetowe), lipiec 2011.

Koskoff E., *The Sound of a Woman's Voice: Gender and Music in a New York Hasidic Community* [w:] *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, red. E. Koskoff, Urbana, Chicago, 1989. *Kraków muzyczny 1918–1939*, red. M. Drobner, T. Przybylski, Kraków 1980.

Lissa Z., *Wybór pism estetycznych*, red. Z. Skowron, Kraków 2008.

Muszkalska B., „*Po całej ziemi rozchodzi się ich dźwięk...*”: muzyka w życiu religijnym Żydów aszkenazyjskich, Wrocław 2013.

Plohn A., *Muzyka we Lwowie a Żydzi*, „Muzykalia XIII. Judaica 4” (czasopismo internetowe), maj 2012.

Rogovoy S., *The Essential Klezmer*, Chapel Hill 2000.

Shiloah A., *Jewish Musical Traditions*, Detroit, Michigan 1992.

Strom Y., *The Book of Klezmer*, Chicago 2002.

Wąsacz-Krztoń J., *Klara Czop Umlauf w kulturze muzycznej Krakowa na przełomie XIX i XX wieku* [w:] *Galicja i jej dziedzictwo*, t. 24: *Kobieta w Galicji. Nowoczesność i tradycja*, red. J. Kamińska-Kwak, S. Kozak, D. Opaliński, Rzeszów 2016.

3. Encyklopedie, leksykony, słowniki

Błaszczyk L.T., *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014.

- Bohlman Ph., *Jewish Music* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 13, red. S. Sadie, London 2001.
- Dziębowska E., *Lissa Zofia* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. E. Dziębowska, t. 5: *kl*, Kraków 1997.
- Neuer A., *Szalit Paulina* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. E. Dziębowska, t. 10: *sm*–*ś*, Kraków 2007.
- Shiloah A., *Music* [w:] *Encyclopedia Judaica*, t. 14, red. F. Skolnik, Jerozolima 2007.

4. Literatura wspomnieniowa

- Allerhand L., Allerhand M., *Zapiski z tamtego świata*, Kraków 2011.
- Anstadt M., *Dziecko ze Lwowa*, Wrocław 2000.
- Brauner A., *Kach Hitpalelu Jehudej Krakow (Tak modlili się Żydzi krakowscy)* [w:] *Ha-Jechudim be-Krakow – Chajeha wehurbana shel kehila atika (Żydzi w Krakowie – życie i zagłada dawnej społeczności)*, red. S. Lazar, Hajfa 1981.
- Bronner I., *Cykady nad Wisłą i Jordanem*, Kraków 1991.
- Cygan J., *Klezmer – opowieść o życiu Leopolda Kozłowskiego-Kleinmana*, Kraków–Budapeszt 2009.
- Kofler O., *Żydowskie dwory. Wspomnienia z Galicji Wschodniej od początku XIX wieku do wybuchu I wojny światowej*, Warszawa 1999.
- Lancut: hajeha we-hurbana shel kehila jehudit [Łańcut: życie i zagłada społeczności żydowskiej]*, red. M. Walzer, N. Kudish, Tel-Awiv 1963.
- Ritterman-Abir H., *Nie od razu Kraków zapomniano*, Izrael 1984.
- Vogler H., *Wyznanie mojżeszowe*, Kraków–Budapeszt 2011.

5. Prace dyplomowe

- Jakubczyk-Ślęczka S., *Życie muzyczne społeczności żydowskiej na terenach dawnej Galicji w okresie międzywojennym*, praca doktorska, Instytut Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego 2017, maszynopis.
- Maślak-Maciejewska A., *Z dziejów judaizmu w XIX-wiecznym Krakowie – tożsamość, poglądy religijne i instytucje środowiska Żydów postępowych*, praca doktorska, Instytut Judaistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego 2015, maszynopis.

6. Varia

- Gabryś A., *Salony krakowskie*, Kraków 2006.
- Głuchowski P., Kowalski M., *Apte. Niedokończona opowieść*, Kraków 2010.
- Piekarski M., *Kornelia Parnas i jej muzeum chopinowskie*, „Kurier Galicyjski” 2010, nr 16.
- Prokop-Janiec E., *Mapping Modern Jewish Krakow. Women – Cultural Production – Space*, referat wygłoszony podczas 5th Annual Polish-Jewish Studies Workshops, Rutgers University, New Jersey, 5–6 marca 2018.
- Tora Pardes Lauder. *Księga pierwsza: Bereszit*, red. i tłum. rabin S. Pecaric, Kraków 2001.

III. DYSKOGRAFIA

- Di Eybike Mame. The Eternal Mother: Women in Yiddish Theater and Popular Song 1905–1929*, Moguncja 2003, Wergo.
- Wandering Stars: Songs from Gimpel's Lemberg Yiddish Theatre 1906–1910*, 2013, Renair Records.

THE RULE *KOL ISHA* VERSUS THE ROLES OF JEWISH WOMEN IN MUSICAL LIFE OF GALICIAN JEWS IN THE INTERWAR PERIOD**Abstract**

The article discusses the role of Jewish women in musical life of Galician Jews in the interwar period. It presents female musicians as facilitators, participants and managers of musical life of Polish and Jewish society. They acted as audience, teachers, performers, but also more and more often they became influential figures of musical life of Polish and Jewish society. They were opinion-forming critics, founders and directors of music institutions. The analysis of their biographical data indicates their strong commitment to Polish musical life and their work for Polish musical institutions that were the first public performing stages opened to them. The article also shows the process of returning to the Jewish community in the interwar period where at that time they could perform the same professions as male members of Jewish Music Societies.

The article pays particular attention to the issue of the attitude of Jewish women and the whole Jewish community to the rule *kol isha* according to which women couldn't sing in public. In the interwar period women were active performers not just in European and Polish public musical life but also in Jewish one. They were the choristers in progressive synagogues and secular Jewish choirs; teachers and headmasters of Jewish music schools; they were also virtuoso instrumentalists, music critics, scholars, and members of Jewish Music Societies' boards. However, it seems that sometimes despite of outward signs of modernity they were still strongly attached to tradition. They more often chose the profession of instrumentalist than singer, more often acted as teachers than concerting musicians despite being excellent musicians. However, the issue of the influence of Jewish tradition and customs, the tastes and needs of Jewish audience, but also the transformation of Jewish music itself (eg. development of vocal genres in Jewish classical music) on the role of the women in musical life of the Jewish community still awaits for the detailed analysis.

Keywords: Jewish woman, women in music, Galician Jews, Jewish music, *kol isha*