

Zofia Hartman

Uniwersytet Łódzki

e-mail: zosiahart@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0008-8090-3192>

Paradoksy muzyki żydowskiej

Paradoxes of Jewish Music

Summary

Jewish music is a multifaceted cultural phenomenon, and its definition has long been a subject of controversy. Behind these definitional disputes, one finds conflicting tendencies and even paradoxes related to the practice and reception of music that is in some way connected to Jewish traditions. This article explores key questions concerning its authenticity, addressing whether imitations or transformations of Jewish musical themes should be included in its semantics. It also examines the tension between what is considered “traditional” and what is modern or contemporary, as well as the place of commercial music within its definition. These issues cannot be separated from their cultural and social context, a background particularly shaped by complicated Polish-Jewish relations. The processes of adaptation and creative synthesis taking place within so-called contact zones lead to the transformation of traditional musical elements into new artistic forms. At the same time, they emphasize the dichotomy between mass culture and the values of high artistic culture. Although deeply rooted in tradition, the phenomenon of Jewish music remains dynamic and susceptible to changing socio-historical conditions. The analysis of these factors requires an interdisciplinary approach that takes into account the diversity of research perspectives and the existence of tensions resulting from the functioning of this music at the intersection of cultural memory, commercialization, and artistic innovation.

Keywords: Jews; culture; music; Jewish music; history; mass culture

Streszczenie

Muzyka żydowska jest wieloaspektowym zjawiskiem kulturowym, a jej definicja od dawna jest przedmiotem sporów. W tle tych sporów definicyjnych odnajdujemy przeciwstawne tendencje, a nawet paradoksy związane z praktyką i odbiorem muzyki, w taki czy inny sposób powiązanej z tradycjami żydowskimi. Czy muzyka żydowska musi być „autentyczna”, czy też imitacja lub przekształcenie żydowskich tematów muzycznych powinno być również objęte zakresem jej semantyki? Czy muzyka żydowska musi być „tradycyjna”, czy może być również nowoczesna, a nawet współczesna? Czy niskiej jakości komercyjna muzyka jest nadal „muzyką żydowską”? Pytań tych nie da się oddzielić od kontekstu kulturowego i społecznego, w którym funkcjonuje wszystko, co w muzyce udaje żydowskie. W Polsce tym tłem są skomplikowane relacje polsko-żydowskie. Procesy adaptacji i twórczej syntezy zachodzące w ramach tzw. stref kontaktu prowadzą do

przekształcenia tradycyjnych elementów muzycznych w nowe formy artystyczne. Jednocześnie podkreślają dychotomię między kulturą masową a wartościami wysokiej kultury artystycznej. Zjawisko muzyki żydowskiej, choć głęboko zakorzenione w tradycji, pozostaje dynamiczne i podatne na zmieniające się warunki społeczno-historyczne. Analiza tych czynników wymaga interdyscyplinarnego podejścia, uwzględniającego różnorodność perspektyw badawczych i istnienie napięć wynikających z funkcjonowania tej muzyki na styku pamięci kulturowej, komercjalizacji i artystycznej innowacji.

Słowa kluczowe: Żydzi; kultura; muzyka; muzyka żydowska; historia, kultura masowa

Wstęp

Od 1989 roku, kiedy to na skutek historycznych przemian demokratycznych w naszym kraju Polska i Izrael wznowiły stosunki dyplomatyczne, trwa dialog polsko-żydowski, którego celem jest przełamanie nieufności i nieporozumień pomiędzy narodami polskim i żydowskim, mającymi długą i bardzo złożoną wspólną historię. Z biegiem czasu powstało wiele instytucji i inicjatyw służących temu celowi, a także rozwinęły się kontakty polityczne, turystyczne, gospodarcze i kulturalne pomiędzy Polską i Izraelem oraz — szerzej — pomiędzy Polakami i Żydami. Jednym z obszarów, w których rozwija się współpraca i wymiana kulturalna, jest ruch muzyczny. Muzyka żydowska obecna jest w Polsce na bardzo wiele sposobów i obecność ta stale się rozwija. Powstają polskie zespoły grające etniczną muzykę żydowską, muzykę klezmerską bądź muzykę klasyczną kompozytorów żydowskich lub zespoły o mieszanym składzie Polaków i Żydów, odbywają się specjalne imprezy poświęcone muzyce żydowskiej, warsztaty i festiwale, na czele z krakowskim Festiwalem Kultury Żydowskiej, którego bardzo ważnym wątkiem jest zawsze muzyka. Muzyka żydowska stanowi niezwykle złożone zjawisko kulturowe, którego definiowanie nieustannie budzi kontrowersje i prowokuje do wielowymiarowych dyskusji.

Czym właściwie jest muzyka żydowska? Kwestia zdefiniowania tego zjawiska jest przedmiotem nieustających dyskusji i rozważań, które nie dają jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie. Czy muzyka żydowska to taka, którą tworzą tylko Żydzi? Czy musi być wykonywana przez Żydów? Czy każda muzyka, którą skomponuje osoba pochodzenia żydowskiego, będzie muzyką żydowską? Z punktu widzenia historycznego i muzykologicznego muzyka żydowska, rozumiana jako całość dzieł muzycznych powstałych we wspólnotach żydowskich na przestrzeni tysięcy lat mieszkających w Izraelu i rozproszonych po całym świecie, ma swoje cechy charakterystyczne, odmiany i gatunki. Począwszy od epoki klasycznej w muzyce, czyli od XVIII wieku, można też mówić o muzyce żydowskiej w takim znaczeniu, w jakim mówi się o muzyce niemieckiej, polskiej czy rosyjskiej w epoce nowoczesnej, to znaczy jako o muzyce artystycznej („poważnej”), której twórcami byli kompozytorzy

narodowości żydowskiej — w pełni lub częściowo identyfikujący się ze światem żydowskim. W wielkim uproszczeniu można więc powiedzieć, że muzyka żydowska to z jednej strony muzyka etniczna oraz religijna obecna w tradycji, czy raczej licznych tradycjach żydowskich, a z drugiej — nowoczesna (klasyczna, romantyczna, modernistyczna) muzyka europejska, komponowana przez Żydów. Do tych dwóch kategorii należy dodać jeszcze trzecią, czyli współcześnie komponowaną muzykę różnych gatunków, nawiązującą swoimi cechami harmonicznymi, melodyką bądź cytatami do tradycyjnej muzyki Żydów z takich czy innych regionów świata. Jeśli takich trawestacji (a tym bardziej rekonstrukcji) dokonują świadomi swej tożsamości twórcy żydowscy bądź osoby niemające pochodzenia żydowskiego, lecz również bardzo świadomie zaangażowane w problematykę muzyki żydowskiej, to ich dzieła można uznać za współczesną muzykę żydowską. Jeśli robią to osoby przypadkowe, a nawiązania są powierzchowne, trudno byłoby takie dzieła zakwalifikować jako element muzyki żydowskiej. Podane rozumienie muzyki żydowskiej pozwala na szerokie i inkluzywne potraktowanie kwestii kryterium i granic wyznaczających obszar, który można określić mianem „muzyka żydowska w Polsce”. Wedle tego szerokiego rozumienia przejawem obecności muzyki żydowskiej w naszym kraju będzie zarówno gra zespołu naśladowującego zespół klezmerski w żydowskiej restauracji na Kazimierzu, jak i koncert w filharmonii, prezentujący utwory Felixa Mendelssohna. W tym pierwszym przypadku „żydowskość” muzyki jest być może istotniejsza i stanowi główny powód jej prezentowania, lecz w tym drugim wcale nie musi być przypadkowa. To, że Mendelssohn był Żydem, w pewnych kontekstach ma znaczenie, a w innych żadnego. Tak czy inaczej jest to kompozytor żydowski. Podziały etniczne czy narodowe w muzyce być może nie są same w sobie bardzo ważne, gdyż muzyka jest bardzo uniwersalna i stanowi własność wszystkich ludzi, jednakże w kontekście relacji między narodami podziały te nabierają znaczenia. Każdy, kto gra muzykę żydowską dla polskiej publiczności, zdaje sobie sprawę, że w jakiś sposób uczestniczy w dynamicznie kształtującej się relacji między Polakami i Żydami. Często bywa tak, że muzycy polscy angażujący się w interpretowanie i prezentowanie muzyki żydowskiej, kierują się autentyczną fascynacją światem żydowskim i mają nadzieję, że ich zaangażowanie będzie niejako „zaraźliwe”, przyczyniając się do tego, że więcej osób będzie kojarzyć żydowskość z kulturą, a nie stereotypami. W niniejszym artykule celem jest analiza czynników odpowiadających za powstawanie rozbieżności w pojmowaniu muzyki żydowskiej oraz próba zrozumienia dynamiki, w ramach której muzyka ta przeistacza się i ewoluuje w różnorodnych kierunkach.

Czym jest muzyka żydowska?

Przed epoką nowoczesną muzyka żydowska nie była odrębnym, homogenicznym bytem estetycznym; obejmowała modlitwy, kantylacje i inne elementy repertuaru religijnego. Jej odseparowanie i uznanie za osobną kategorię estetyczną było wynikiem procesu, który zaczął się na przełomie XVIII i XIX wieku. W XIX wieku pojawiły się pierwsze publikacje na temat muzyki żydowskiej, a także powstały instytucje poświęcone jej studiowaniu i promowaniu, co sprzyjało idei muzyki żydowskiej jako dziedziny badań naukowych¹. Poszukiwanie cech dystynktywnych, które wyróżniałyby pewne rodzaje muzyki właśnie jako muzykę żydowską, stanowiło sedno tej nowej koncepcji na jej wczesnych etapach. Joshua Walden w książce *Jewish Music* potrzebę krytycznego definiowania i wyznaczania granic w kontekście muzyki żydowskiej nazywa wręcz obsesyjną². Ontologiczne poszukiwania istoty muzyki żydowskiej i osadzenia jej w jakichś konkretnych ramach trwają w dyskursie publicznym, jak twierdzi J. Walden, w pewnym sensie już od czasów biblijnych³. Trwały one przez stulecia, lecz dopiero po narodzinach państwa Izrael w 1948 roku nabrały wybitnie społeczno-politycznego znaczenia. Starania, aby muzyce żydowskiej nadać wymiar performatywny, czyli sprawczy, odmienny od ściśle estetycznego, J. Walden nazywa „momentami ontologicznymi”⁴. To koncept odnoszący się do sytuacji, w których muzyka wykracza poza swoje brzmienie (materię dźwiękową) i staje się tłem dla głębszej refleksji nad tożsamością — zarówno w odniesieniu do jednostki, jak i wspólnot. We współczesnych reinterpretacjach żydowskiej muzyki, np. w ramach Radical Jewish Culture⁵, momenty ontologiczne mogą pojawić się, gdy tradycyjne brzmienia są „dekontekstualizowane” i skutek przeniesienia w nowy kontekst kulturowy nadawane są im nowe znaczenia. Tego rodzaju eksperyment jest swego rodzaju artystyczną refleksją nad samą istotą *Jewishness*, „żydowskiego sposobu bycia w świecie”. Philip

¹ E. Seroussi, *Music. The „Jew” of Jewish Studies*, „Journal of the World Union of Jewish Studies”, 46 (2009), s. 5–6. Seroussi przywołuje tu Philipa Bohlmana, który w książce *Jewish Music and Modernity* (2008) za pierwsze publikacje dotyczące muzyki żydowskiej jako takiej przytacza powstałe w 1848 roku czasopismo liturgiczne edukacyjne, poświęcone zagadnieniom żydowskiej muzyki sakralnej. Wydawane do 1862 roku, zgromadziło wiele wątpliwości konceptualnych wyrażanych na łamach artykułów pisanych przez ówczesnych kantorów (s. 75–78).

² *The Cambridge Companion to Jewish Music*, ed. J. Walden, Cambridge 2015, s. 13.

³ Nie ma jednak oficjalnych pism traktujących muzykę żydowską z perspektywy konstruktywnej z okresu wcześniejszego niż XIX wiek. Nie znaczy to oczywiście, że rozważania na ten temat nie były podejmowane, jak twierdzi Walden, już wiele wieków wcześniej.

⁴ *The Cambridge Companion to Jewish Music*, s. 14.

⁵ Radical Jewish Culture (RJC) to nurt muzyczny i artystyczny, który powstał w latach 90. XX wieku, głównie za sprawą działalności kompozytora i muzyka Johna Zorna oraz jego wytwórni Tzadik Records. Twórcy łączą różnorodne style muzyczne, nie trzymając się sztywno tradycyjnych form, lecz często je dekonstruując lub/i reinterpretując.

Bohlman postrzega z kolei muzykę żydowską jako **wynalazek**⁶, wskazując, że jest to kategoria konstruowana w odpowiedzi na zmieniające się potrzeby i konteksty społeczno-kulturowe. Nie odnosi się ona wyłącznie do naturalnie istniejącej tradycji, lecz jest produktem nowoczesnych procesów historycznych, takich jak emancypacja, nacjonalizm czy potrzeba zdefiniowania tożsamości. W ujęciu P. Bohlmmana muzyka żydowska jest więc nie tylko dziedzictwem kulturowym, ale kategorią dynamiczną, która zmienia się w zależności od czasu i kontekstu. Na pierwszym Międzynarodowym Kongresie Muzyki Żydowskiej w Paryżu w 1957 roku Curt Sachs przedstawił własną definicję, która dosyć często cytowana jest w publicystyce związanej z tym tematem, jednak zazwyczaj jako antyprzykład⁷: „Muzyka stworzona przez Żydów, dla Żydów, jako Żydzi”⁸.

John Zorn, niezwykle ważna postać w świecie współczesnej muzyki, kompozytor i twórca nurtu Radical Jewish Culture, zapytany o to, czym jest muzyka żydowska, odpowiedział: „Każdy ma osobistą odpowiedź na to pytanie, lecz odpowiedzi tej nie można wyrazić słowami. Odpowiedź tkwi w muzyce”⁹. Afektywne podejście J. Zorna do muzyki żydowskiej nie zadowoli jednak poszukiwaczy jej ram muzykologiczno--antropologicznych. Sama problematyka definiowania muzyki żydowskiej jest głęboko powiązana z jej współczesnymi formami funkcjonowania, zwłaszcza w kontekście komercjalizacji i popularyzacji. Procesy te, choć z jednej strony umożliwiają szersze rozpowszechnianie tej tradycji oraz dostarczają impulsów do jej odrodzenia, z drugiej strony rodzą pytania o autentyczność i etyczne aspekty takich reinterpretacji. Szczególnie w Polsce, gdzie muzyka klezmerska oraz inne formy żydowskiej twórczości muzycznej stały się nieodłącznym elementem krajobrazu kulturalnego, dylematy te zyskują na znaczeniu. Na jednej płaszczyźnie widać muzyczną „cepelię”, odwołującą się do stereotypów i uproszczonych wyobrażeń o żydowskości — w tym przypadku muzyka staje się niejako produktem kultury masowej, łatwo przyswajalnym, lecz niekoniecznie wiernym tradycyjnym wzorcom. Na drugiej zaś obserwowane są ambitne poszukiwania artystyczne, które wykorzystują elementy muzyki żydowskiej jako narzędzie do eksploracji głębszych pytań o tożsamość, historię czy współczesne napięcia kulturowe. Oba te nurty, choć pozornie przeciwstawne, są w rzeczywistości nierozzerwalnie ze sobą powiązane, wspólnie kreując przestrzeń,

⁶ P. Bohlman, *Jewish Music and Modernity*, New York 2008, s. 78–79.

⁷ L. Zapiór słusznie zauważa, że kategoria narodowa wprowadzona przez niemieckiego muzykologa wpisuje się w ramy syjonistyczne, lecz nie muzykologiczne (*The Music Traditions of the Ashkenazi Jews and Radical Jewish Culture. A Brief Outline of the Definitions and Content of Jewish Music in the Past and Nowadays*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ”, 2020, nr 47, s. 217).

⁸ Tamże.

⁹ Za: S. Rogovoy, *The Essential Klezmer. A Music Lover's Guide to Jewish Roots and Soul Music, from the Old World to the Jazz Age to the Downtown Avant-garde*, Chapel Hill 2000, s. 154.

w której muzyka żydowska funkcjonuje jako pole dialogu między tradycją a współczesnością. Z jeszcze innego punktu badawczego muzykę klezmerską analizuje Jonathan Freedman. W książce *Klezmer America Jewishness, Ethnicity, Modernity* rozkłada na czynniki pierwsze muzyczne naleciałości klezmerskiej twórczości Żydów amerykańskich, wynikające z ich interakcji z innymi grupami etnicznymi. Twierdzi, że diasporyczny charakter społeczności żydowskiej niesie za sobą nieuniknione rozproszenie jej tożsamości, przejawiające się szczególnie wyraźnie właśnie w muzyce. Śledzi te relacje w wielu aspektach, m.in. w kontekście skrzyżowania jazzu i klezmeru oraz muzycznego związku między żydowskością a tożsamością *queer*¹⁰. Warto przywołać tu również koncepcję *contact zone*, czyli „strefy kontaktu”, stworzoną przez Mary Louise Pratt¹¹. Badaczka używała tego terminu do opisanego sposobu, w jaki kontakt kolonizatorów z kolonizowanymi wpływał na nowe oblicza sztuki tworzonej przez tych drugich. Kultura hegemoniczna narzuca swoje wzorce kulturze mniejszościowej, a ta przetwarza je przez własny pryzmat wartości i estetyki. Kultura „innego” jest więc zapożyczana przez kulturę mniejszości, w wyniku czego powstaje unikalna synteza kulturowa, wyrażająca się za pomocą sztuki, która staje się tutaj czymś w rodzaju medium zapośredniczającym relacje międzykulturowe. Magdalena Waligórska słusznie zauważa, że to trwające od trzydziestu lat w Polsce tzw. odrodzenie klezmerskie w jakimś sensie podpada pod termin zaproponowany przez M.L. Pratt. Tyle że w Polsce to etniczna większość adaptuje elementy kulturowe mniejszości, w tym przypadku żydowskiej, tworząc swego rodzaju kreatywną hybrydę obu kultur¹². W „strefie kontaktu” tym razem to mniejszość gra pierwsze skrzypce.

W czasach powojennych muzyka żydowska stała się szczególnie popularna najpierw w USA. Lata 70. i 80. to czas sławy takich muzyków jak Andy Statman, Giora Feidman, David Krakauer, John Zorn czy Frank London. Amerykańscy muzycy zapoczątkowali światowy ruch odrodzenia się estradowej muzyki żydowskiej, który już w latach 80. zaczął być coraz wyraźniej zauważalny w Europie. Idący z Ameryki przez Europę zachodnią renesans muzyki żydowskiej dotarł również do naszego regionu i do Polski. Obecnie w Polsce odbywają się liczne festiwale poświęcone muzyce żydowskiej w różnych jej odmianach i interpretacjach, funkcjonuje kilkaset zespołów grających tradycyjną muzykę klezmerską i kilkanaście ambitnych składów wykonujących tzw. nową muzykę żydowską, czyli przefiltrowaną przez inne gatunki i poddaną swobodnej interpretacji. W całym kraju, nie tylko w miastach, odbywają się dni

¹⁰ J. Freedman, *Klezmer America Jewishness, Ethnicity, Modernity*, New York 2008.

¹¹ M.L. Pratt, *Arts of the Contact Zone*, „Profession”, 1991, s. 33–40, <http://www.jstor.org/stable/25595469> [dostęp: 21.07.2025].

¹² M. Waligórska, *Klezmer's Afterlife. An Ethnography of the Jewish Music Revival in Poland and Germany*, New York 2013, s. 8–9.

i festiwale kultury żydowskiej, których zawsze nieodłącznym elementem są koncerty. W Internecie dostępne są setki nagrań polskich muzyków wykonujących szeroko rozumianą muzykę żydowską, w tym klezmerską, poezję śpiewaną w jidysz, free-jazzowe improwizacje oparte na chasydzkich nigunach, żydowski surf-rock czy pieśni sefardyjskie. Organizowane są koncerty w synagogach, filharmoniach, muzeach poświęconych Żydom. Kapele klezmerskie są najchętniej zatrudnianymi w restauracjach do grania muzyki „w tle”, z kolei wysoko cenione zespoły opatrują swoją muzyką najbardziej eleganckie uroczystości i wydarzenia. Muzyka żydowska stała się jednocześnie elitarna i wszechobecna. Z uwagi na fakt, że Żydów w Polsce jest bardzo niewiele, odbiorcami tych wszystkich działań są w większości nie-Żydzi. Nie-Żydami są też w większości wykonawcy. Spory związane z przynależnością narodową czy etniczną wytworów sztuki żydowskiej dotyczą zresztą nie tylko muzyki. Tu rodzą się kontrowersje na temat zjawiska komercjalizacji kultury żydowskiej i etycznego wymiaru tej komercjalizacji. W zasadzie nie powinno mieć żadnego znaczenia, jakiej narodowości jest wykonawca i odbiorca. A jednak w przypadku sztuki „narodowej” ma to znaczenie — a w niektórych sytuacjach może nawet być przyczyną nieporozumień. Granicą wolności uprawiania sztuki jest bowiem komercyjne nadużycie, za którym nie stoi żadne prawdziwe zaangażowanie, oraz, rzecz jasna, przedrzeźnianie i prześmiewczość, służąca nie artystycznej satyrze, lecz kpinie. Takich jednoznacznie negatywnych zjawisk jest niewiele, niemniej sporo jest projektów kontrowersyjnych lub po prostu mało ambitnych. Odrodzenie żydowskie w pohołokaustowej Europie, będące w dużej mierze (zwłaszcza w Europie Wschodniej) dziełem nie-Żydów i adresowane głównie do nie-Żydów, rozumiane jako replikacja żydowskiej kultury i zapożyczanie z niej, budzi wśród wielu komentatorów niesmak i zażenowanie z powodu swojej płycizny oraz komercyjnego charakteru. W wielu publikacjach odnaleźć można nawet tak radykalne określenia jak „żydowski Disneyland”¹³.

Przetworzenie czy wypaczenie?

Popularyzacja i komercjalizacja muzyki żydowskiej

Zjawisko przekształcania danego etnicznego stylu muzycznego (a zarazem — niezradko jego kontaminacji lub nawet profanacji) doczekało się ujęcia wręcz uniwersalnego pod mianem *world music*. John Connell i Chris Gibson traktują tę kategorię jako

¹³ I. Weiss, *Jewish Disneyland*, „Midrasz”, 2006, nr 3, s. 21–23. Autorka używa określenia „żydowski Disneyland” w stosunku do krakowskiego Kazimierza. E. Lehrer, *Jewish Poland Revisited: Heritage Tourism in Unquiet Places (New Anthropologies of Europe)*, Bloomington 2013. Lehrer używa określenia „Disneyworld” w tym samym kontekście, co Weiss. W przytoczonej książce przedstawia wyniki swoich dziesięcioletnich badań etnograficznych na temat tzw. turystyki dziedzictwa, w tym wypadku nastawionej na żydowskość Krakowa.

muzyczną sferę deterytorializacji — w sensie miejsca i tożsamości¹⁴. *World music* to pojęcie oswojone teoretycznie, lecz przede wszystkim jest to etykieta marketingowa stworzona w latach 80. w celu sprzedaży muzyki spoza Zachodu na zachodnich rynkach. W jednym z artykułów Marek Styczyński pisze: „W «world music» wtłacza się dziś praktycznie wszystko, ale biznesowe skrzywienie (na niekorzyść artystycznego poziomu) powstało wskutek masowej wyprzedaży rozrywkowo zaaranżowanej muzyki «afrykańskiej»”¹⁵. Muzyka ta zostaje zatem oderwana od swojego pierwotnego kontekstu geograficznego i kulturowego; można więc powiedzieć, że zostaje skolonizowana przez hegemoniczny, bezlitosny rynek muzyczny „wielkiego świata”. Aby temu podołać, jej twórcy są zmuszani do „kompromisów”¹⁶ artystycznych, tak aby ich twórczość stała się bardziej przystępna dla zachodnich odbiorców. Według przywołanych wyżej badaczy — J. Connella i C. Gibsona — samo dostosowanie muzyki do wymagań i oczekiwań globalnego rynku jednak nie wystarczy. Paradoksalnie, zachodni odbiorcy, w jakimś stopniu dotknięci poczuciem winy z powodu kolonialnej przeszłości własnej kultury, a jednocześnie zafascynowani tym, co właśnie nieco „kolonialnie” nazywano dawniej **egzotyką**, oczekują od muzyków i muzyki **autentyczności**. Jako że autentyczna, nieprzetworzona „muzyka świata” jest dla zachodniego odbiorcy trudno dostępna, artyści zmuszeni są fingować autentyczność w ramach „kompromisu” z wrażliwością współczesnego słuchacza. Jednakże „sztuczna autentyczność” jest czymś wewnątrznie sprzecznym. Czy możliwe jest rozwiązanie tej sprzeczności, czyli „dialektyczna synteza”? Być może jest nią coś, co można by określić jako **autentyczność wystudiowania**, czyli takie przetworzenie etnicznego materiału muzycznego, które uwypukla jego specyficzne cechy (np. harmonię albo rytmikę), jednocześnie oprawiając w takie formy muzyczne, frazowanie i ekspresję, które pozwalają niekompetentnemu w gruncie rzeczy zachodniemu odbiorcy (czy też odbiorcy **uniwersalnemu**) dostrzec i doświadczyć specyfiki danego rodzaju twórczości etnicznej. Mimo to balansowanie pomiędzy nowoczesnością a stereotypowym wyobrażeniem o „tradycyjnych” kulturach w ostatecznym rozrachunku służy kreowaniu pewnej iluzji, iluzji obcowania z autentyczną muzyką etniczną oraz iluzji obcowania z jej „prawdą”, która w jakimś sensie odciąża owładnięte dysonansem

¹⁴ J. Connell, Ch. Gibson, *World Music. Deterritorializing Place and Identity*, „Progress in Human Geography”, 28 (2004), no. 3, s. 342–361, <https://doi.org/10.1191/0309132504ph493oa>.

¹⁵ M. Styczyński, *Folk music, world music, muzyka etniczna, muzyka ludowa. Co jest czym i dlaczego takie ważne? (Rozważania subiektywne)*, „Gadki z Chatki. Pismo folkowe”, 2000, nr 31, <https://pismofolkowe.pl/artukul/folk-music-world-music-muzyka-etniczna-muzyka-ludowa-2716> [dostęp: 21.07.2025] za: W. Siwak, *Muzyka etniczna w globalnej kulturze – wędrówka tożsamości?*, w: *Region, tożsamość, edukacja*, red. J. Nikitorowicz, D. Misiejuk, M. Sobecki, Białystok 2005, s. 264.

¹⁶ J. Connell, Ch. Gibson, *World Music. Deterritorializing Place and Identity?*

poznawczym i poczuciem zakłamania serca kosmopolitycznej publiczności. Takie zabiegi Timothy D. Taylor nazwał „strategiczną nieautentycznością”¹⁷.

Jak na tle tych generalnych trendów prezentuje się muzyka żydowska? Czy również ona dotknięta jest „strategiczną nieautentycznością”?

Ruth E. Gruber, amerykańska pisarka, dziennikarka i aktywistka, podjęła ten temat w książce poświęconej odrodzeniu kultury żydowskiej w Europie¹⁸. Autorka pisze o eksplozji fascynacji kulturą żydowską w Europie¹⁹, o stereotypizacji i muzealizacji Żyda²⁰. Zjawisko to nazywa „wirtualnym żydostwem” i jego „substytutem” oraz opisuje je jako odradzanie się pamięci o kulturze Żydów, ale nie o nich samych. W wywiadzie dla „Tygodnika Powszechnego” wyjaśnia:

Czasem nie-Żydzi zafascynowani kulturą żydowską kochają Żydów nieżywych, rzeczy umarłe, *jidyskeit*, który już nie istnieje. Nie znają i nie chcą znać żywych Żydów. Nie potrafią z nimi obcować. [...] zainteresowanie, jakie nie-Żydzi żywią dla Żydów, w Polsce na przykład, owocuje olbrzymią liczbą książek, filmów, płyt, przedstawień teatralnych, koncertów, festiwali. [...] Każde zjawisko ma dobre i złe strony. Obydwa odrodzenia: społeczności żydowskich i żydowskiej kultury wirtualnej toczą się równolegle²¹.

Erica Lehrer polemizuje jednak z poglądem, jakoby „wirtualne odrodzenie żydowskie” było złe:

łatwo odrzucamy niektóre procesy kulturowe z powodu formy, którą przybierają, bo wyglądają *nieautentycznie*, jako coś udawanego, kiczowatego. Zamiast pytać, czym jest ta forma, i nadawać jej etykietę, próbuję odkryć, co ona znaczy dla różnych ludzi, jakiego rodzaju procesy społeczne i kulturowe umożliwia²².

Rozkwit żydowskich projektów muzycznych dokonywał się jednocześnie z innymi procesami odrodzenia życia społecznego i kulturalnego polskich Żydów oraz kultury żydowskiej. Muzyka stała się źródłem inspiracji dla poszukujących śladów zaginionego żydowskiego świata. W kwestii zawłaszczania kulturowego muzyka budzi wyjątkowe poruszenie jako materia szczególnie podatna na deformację i wypaczenie.

¹⁷ T.D. Taylor, *Global Pop: World Music, World Markets*, New York 1997.

¹⁸ R.E. Gruber, *Virtually Jewish. Reinventing Jewish Culture in Europe*, Berkeley 2002.

¹⁹ J. Sokolińska, *Odrodzenie kultury żydowskiej w Europie*, Gruber, Ruth Ellen, „Gazeta Wyborcza”, 18.04.2005, <https://wyborcza.pl/1,75517,2661455.html> [dostęp: 20.08.2024].

²⁰ M. Szmeja, *Ruth Ellen Gruber, Odrodzenie kultury żydowskiej w Europie*, tłum. A. Nowakowska, Sejny 2004, s. 220.

²¹ R.E. Gruber, *Wierchołek nieistniejącej góry*, „Tygodnik Powszechny”, 2005, nr 27, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/wiercholek-nieistniejacej-gory-126290> [dostęp 21.07.2025].

²² M. Duch-Dyngosz, *Odzyskiwanie sąsiedztwa*, „Miesięcznik Znak”, 2014, nr 713, <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/7132014marta-duch-dyngoszodzyskiwanie-sasiedztwa/> [dostęp: 21.07.2025].

Określenie „odrodzenie klezmerskie” od lat wykorzystywane jest przez publicystów. Powstały dziesiątki publikacji opisujących ten fenomen, jak i dotyczących go kontrowersji²³. Przekonanie o „kiczowatości” wszechobecnej żydowskiej „cepelii” muzycznej nie odstrasza jednak kolejnych muzyków tworzących kapele klezmerskie. Zwykle są to absolwenci akademii muzycznych, to znaczy muzycy z klasycznym wykształceniem, którzy tworzą tria i kwartety, obowiązkowo zawierające w swoim składzie skrzypce i klarnet. Zarzuty wobec polskiej sceny klezmerskiej dotyczą przede wszystkim jakości wykonywanej muzyki, jej stylistyki i autentyczności. Klezmerów, czyli aszkenazyjskich Żydów grających na weselach i w karczmach, już nie ma. Leopold Kozłowski, syn Hermana Kleinmana, znanego skrzypka-klezmera, symbolicznie nazywany był „ostatnim klezmerem Galicji”. Amatorzy żydowskiego folkloru muzycznego zasilają swoją grą dziesiątki festiwali kultury żydowskiej w całej Polsce, dając koncerty na wiejskich festynach i grając „do kotleta” w krakowskich lokalach. Taka masowa replikacja, zazwyczaj nieudolna, określana jest przez wielu krytyków muzycznych i komentatorów „pseudożydowską” muzyką²⁴ czy „żydowskim disco-polo”²⁵. Stereotyp Żyda-grajka w mentalności polskiej społeczności w latach 90. opierał się na prześmiewczym i pobłażliwym wizerunku Żyda w ogóle. W wielu polskich domach można znaleźć książeczki z „humorem żydowskim” czy obrazek na ścianie przedstawiający Żyda z grosikiem. Po trzydziestu latach i ogromnej zmianie w interpretacji muzyki żydowskiej (i innych dziedzin sztuki) przez ambitnych artystów, szlagiery żydowskie, takie jak *Miasteczko Bełż*, w wielu kręgach nie są już jednak kojarzone jako jedyna i prawdziwa muzyka Żydów. Kultura wysoka uparcie się rozwija i wkracza również w małomiasteczkowe przestrzenie. Jednak dominuje imitacja dawnej żydowskiej muzyki popularnej — imitacja niskiej albo średniej jakości. Trzeba jednakże uczciwie zauważyć, że zaginiony oryginał, czyli muzyka popularna grana przed wojną przez Żydów i dla Żydów też nie zawsze była wysokich lotów. Mało ambitny i niezbyt zdolny grajek był jednakże ubogim człowiekiem bez żadnych pretensji. Właściwy klasie średniej **profesjonalizm** go nie obowiązywał. W przypadku współczesnego muzyka, kształconego w muzycznych szkołach i akademiach, rzecz ma się jednakże nieco inaczej.

Dlaczego przechadzając się wieczorem po krakowskim Kazimierzu, miniemy co najmniej kilka restauracji, w których kameralne składy muzyków niestrudzenie będą „łkały” i „zawodziły” dźwiękami skali żydowskiej? Być może z tego samego powodu,

²³ Są to m.in.: H. Halkowski, *Życie żydowskie*, Kraków 2003; W. Salmen, *The Post-1945 Klezmer Revival*, in: *Yiddish in the Contemporary World: Papers of the First Mendel Friedman International Conference on Yiddish*, eds. G. Estraiikh, M. Krutikov, Oxford 1999; M. Waligórska, *Klezmer's Afterlive*.

²⁴ D. Szwarcman, *Czy muzyka żydowska musi być kiczowata?*, „Midrasz”, 2006, nr 3, s. 20.

²⁵ Debata organizowana przez Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN pt. „Od klezmerów po żydo-disco” w 2014 roku.

Zakończenie

Pytania postawione w tym artykule pozostają otwarte, a próba jednoznacznej definicji muzyki żydowskiej okazuje się niemożliwa. Niekoniecznie jednakże należy dążyć do takiej definicji. Wydaje się, że wciąż fetyszyzuje się w naukach humanistycznych kategorię definicji. Nie zawsze można w sposób zadowalający scharakteryzować dane zjawisko w jednym zdaniu — a definicja jest wszakże właśnie **jednym zdaniem**. Czy „autentyczność” jest rzeczywiście niezbędnym kryterium dla uznania muzyki za żydowską? Historia pokazuje, że kultura muzyczna Żydów od zawsze podlegała wpływowi otoczenia, wchodziła w dialog z innymi tradycjami, przekształcając się w odpowiedzi na zmieniające się warunki społeczno-polityczne. Współczesne reinterpretacje klezmerów czy nowoczesne eksperymenty z brzmieniem chasydzkich nigunów nie są zatem zaprzeczeniem tej muzyki, lecz kolejnym etapem jej ewolucji. Autentyczność uświadomiona i „poinformowana” nie jest już tym, za co się podaje, zważywszy semantyczny rdzeń słowa „autentyczny” — nie jest już prostym **byciem sobą**. Tym samym nośność kategorii autentyczności jest ograniczona. Muzyka może być żydowska, ale **nieautentycznie**. Nie czyni to jej od razu nieżydowską. Podobnie jest z tożsamością etniczną — element decyzji czy nawet sztuczności tej tożsamości nie przekreśla. Nie dzieli się Żydów na autentycznych i nieautentycznych — czy trzeba robić to z muzyką?

Podobnie kategoria „tradycyjności” okazuje się problematyczna. Tradycja nie jest statycznym konstruktem, lecz procesem — żywym i podlegającym ciągłym zmianom. Współczesna muzyka żydowska nie funkcjonuje jedynie jako rekonstrukcja dawnych melodii, ale także jako forma twórczej kontynuacji, czego dowodem są współczesne zespoły klezmerskie, które czerpią zarówno z archiwalnych zapisów, jak i z jazzu, rocka czy muzyki elektronicznej. Również relacja między kulturą wysoką a komercyjną wpisuje się w szerszy problem funkcjonowania muzyki żydowskiej w Polsce, gdzie odrodzenie zainteresowania nią jest jednocześnie efektem autentycznej potrzeby dialogu z przeszłością, jak i rynkowej atrakcyjności „żydowskich” motywów w przestrzeni turystycznej. Z jednej strony mamy do czynienia z wartościowymi projektami muzycznymi, które odkrywają zapomniane wątki żydowskiej kultury dźwiękowej, z drugiej — z powierzchownymi, stereotypowymi przedstawieniami, które redukują tę muzykę do karykaturalnego folkloru.

Wszystko to wskazuje, że muzyka żydowska, choć zakorzeniona w tradycji, jest dynamicznym, płynnym zjawiskiem, które wymyka się jednoznacznym kategoriom. Jej badanie wymaga interdyscyplinarnego podejścia — uwzględniającego zarówno konteksty historyczne, społeczne oraz ekonomiczne, jak i współczesne zjawiska oraz trendy artystyczne. Co więcej, konieczna jest świadomość własnych uprzedzeń

oraz krytyczna refleksja nad sposobem, w jaki klasyfikujemy i interpretujemy zjawiska muzyczne. Ostatecznie to nie sztywne definicje, lecz procesy adaptacji, syntezy i reinterpretacji określają, czym jest i czym może być muzyka żydowska — zarówno w kontekście pamięci kulturowej, jak i współczesnej twórczości.

Zjawisko, a raczej zjawiska kryjące się za niewinnie brzmiącym określeniem „muzyka żydowska” są nie tylko złożone, lecz jednocześnie paradoksalne. Dialektyka „autentycznego” i „imitacyjnego” krzyżuje się z dialektyką „historycznego” i „twórczo przekształconego”, „kulturowo martwego” i „ożywionego”. Wszystko to zaś zanurzone jest w „aksjosferze” wypełnionej bardzo heterogenicznymi i niewspółmiernymi wartościami i aksjologicznymi opozycjami, takimi jak „muzyka dobra – muzyka zła”, „sztuka – komercja”, „pamięć o kulturze żydowskiej – kliwłość taniego folkloryzmu”, „filosemityzm – antysemityzm”. Rzeczywistość kulturowa nigdy nie jest jednoznaczna i refleksja kulturoznawcy nie powinna starać się jej petryfikować. Jej rolą jest formułować pojemne i elastyczne kategorie, w których można opisywać poszczególne zjawiska i procesy w sposób wolny od uprzedzeń i dogmatyzmu. Zjawisko znane jako „muzyka żydowska” w szczególności naznaczone jest niejednoznacznością, a jego badanie wymaga wobec tego szczególnej ostrożności metodologicznej i wrażliwości. Również na własne uprzedzenia i idiosynkrazje.

Bibliografia

- Błaszczuk L.T., *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014.
- Bohlman P., *Jewish Music and Modernity*, New York 2008.
- Connell J., Gibson Ch., *World Music. Deterritorializing Place and Identity*, „Progress in Human Geography”, 28 (2004), no. 3, s. 342–361, <https://doi.org/10.1191/0309132504ph493oa>.
- Fater L., *Muzyka żydowska w Polsce w okresie międzywojennym*, tłum. E. Świdorska, Warszawa 1997.
- Freedman J., *Klezmer America Jewishness, Ethnicity, Modernity*, New York 2008.
- Fuks M., *Muzyka ocalona. Judaica polskie*, Warszawa 1989.
- Gruber E.R., *Virtually Jewish. Reinventing Jewish Culture in Europe*, Berkeley 2002.
- Gruber E.R., *Wierzchołek nieistniejącej góry*, „Tygodnik Powszechny”, 2005, nr 27, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/wierzcholek-nieistniejacej-gory-126290> [dostęp: 21.07.2025].
- Gzyl P., *Klezmer z kula w akordeonie. Pożegnanie*, „Dziennik Teatralny”, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/klezmer-z-kula-w-akordeonie-pozegnanie.html> [dostęp: 21.07.2025].
- Halkowski H., *Życie żydowskie*, Kraków 2003.
- Heskes I., *Passport to Jewish Music. Its History, Traditions, and Culture*, Westport-London 1994.
- Idelsohn A., *Jewish Music. Its Historical Development*, New York 2011.
- Jakubczyk-Ślęczka S., *Klezmerskiej muzyki próba zrozumienia retrospektywna*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ”, 2008, nr 2, s. 10–33.

- Duch-Dyngosz M., *Odzyskiwanie sąsiedztwa*, „Miesięcznik Znak”, 2014, nr 713, <https://www.miesiecznik.znak.com.pl/7132014marta-duch-dyngoszodzyskiwanie-sasiedztwa/> [dostęp: 21.07.2025].
- Koza ze styropianu, pejsy z pakul. O współczesnej sztuce żydowskiej i pseudożydowskiej rozmawiają Alicja Cała, Ewa Koźmińska-Frejłak, Piotr Paziński, Ruta Pragier i Bella Szwarzman-Czarnota*, „Midrasz”, marzec 2006, s. 9–12.
- Lehrer E., *Jewish Poland Revisited. Heritage Tourism in Unquiet Places*, Bloomington 2013.
- Pratt M.L., *Arts of the Contact Zone*, „Profession”, 1991, s. 33–40, <http://www.jstor.org/stable/25595469> [dostęp: 21.07.2025].
- Prokop-Janiec E., *Kontakt i konflikt. Polsko-żydowska „contact zone”*, „Tematy i Konteksty”, 2017, nr 7, s. 58–72.
- Prokop-Janiec E., *Pogranicze polsko-żydowskie. Topografie i teksty*, Kraków 2013.
- Rogovoy S., *The Essential Klezmer. A Music Lover's Guide to Jewish Roots and Soul Music, from the Old World to the Jazz Age to the Downtown Avant-garde*, Chapel Hill 2000.
- Salmen W., *The Post-1945 Klezmer Revival*, in: *Yiddish in the Contemporary World: Papers of the First Mendel Friedman International Conference on Yiddish*, eds. G. Estraikh, M. Krutikov, Oxford 1999, s. 107–118.
- Seroussi E., *Music. The „Jew” of Jewish Studies*, „Journal of the World Union of Jewish Studies”, 46 (2009), s. 3–84.
- Siwak W., *Muzyka etniczna w globalnej kulturze — wędrówka tożsamości?*, w: *Region, tożsamość, edukacja*, red. J. Nikitorowicz, D. Misiejuk, M. Sobiecki, Białystok 2005, s. 255–268.
- Sokolińska J., *Odrodzenie kultury żydowskiej w Europie*, Gruber Ruth Ellen, „Gazeta Wyborcza”, 18.04.2005, <https://wyborcza.pl/1,75517,2661455.html> [dostęp: 20.08.2024].
- Styczyński M., *Folk music, world music, muzyka etniczna, muzyka ludowa. Co jest czym i dlaczego takie ważne? (Rozważania subiektywne)*, „Gadki z Chatki. Pismo folkowe”, 2000, nr 31, <https://pismofolkowe.pl/artypul/folk-music-world-music-muzyka-etniczna-muzyka-ludowa-2716> [dostęp: 21.07.2025].
- Szmeja M., *Ruth Ellen Gruber. Odrodzenie kultury żydowskiej w Europie*, tłum. A. Nowakowska, Sejny 2004.
- Szwarcman D., *Czy muzyka żydowska musi być kiczowata?*, „Midrasz”, 2006, nr 3, s. 20.
- Taylor T.D., *Global Pop. World Music, World Markets*, New York 1997.
- The Cambridge Companion to Jewish Music*, ed. J. Walden, Cambridge 2015.
- Waligórska M., *Klezmer's Afterlife. An Ethnography of the Jewish Music Revival in Poland and Germany*, New York 2013.
- Weiss I., *Jewish Disneyland*, „Midrasz”, 2006, nr 3, s. 21–23.
- Zapiór L., *The Music Traditions of the Ashkenazi Jews and Radical Jewish Culture. A Brief Outline of the Definitions and Content of Jewish Music in the Past and Nowadays*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ”, 2020, nr 47, s. 215–227.