

SYLWIA JAKUBCZYK-ŚLĘCZKA



MUZYKA RELIGIJNA KOBIET – KULTUROWY SKANSEN CZY *SOFT POWER*?

Jessica Roda. *For Women and Girls Only: Reshaping Jewish Orthodoxy through the Arts in the Digital Age*. New York: New York University Press, 2024, ss. 311. ISBN: 9781479809752.

DOI: <https://doi.org/10.18290/rh257312.24>

Mimo że książka Jessici Rody, *For Women and Girls Only: Reshaping Jewish Orthodoxy through the Arts in the Digital Age*, została napisana na podstawie badań prowadzonych współcześnie w Ameryce Północnej, może okazać się wyjątkowo interesująca dla polskiego czytelnika jako studium nad kulturą ortodoksyjnych Żydów, tj. chasydów i litwaków, których specyficzna obyczajowość wyłoniła się z judaizmu na przełomie XVII i XVIII wieku na ziemiach polskich. W tym kontekście jest to zatem opowieść o współczesnych kierunkach rozwoju kultury przedwojennych polskich Żydów.

Jessica Roda, antropolożka i etnomuzykolożka, doktor paryskiej Sorbony i Uniwersytetu Montrealskiego, adiunkt Georgetown University w Waszyngtonie, przedstawia się we wstępie swojej pracy jako obserwatorka i w pewnym stopniu uczestniczka opisywanych przemian życia muzycznego chasydzkich kobiet. Zainteresowanie i praktykowanie judaizmu ortodoksyjnego na pewnym etapie jej życia sprawiło, że dogłębnie poznała zasady i praktyki jego wyznawców. Szczególnie bliski stał jej się problem muzykowania chasydzkich kobiet, który obserwowała „od wewnątrz”, zyskując możliwość przeprowadzenia rozmów z kobietami gotowymi podzielić się swoim doświadczeniem i przemyśleniami. Późniejsza praca w stowarzyszeniach na rzecz osób porzucających ultraortodoksyjne społeczności żydowskie Ameryki Północnej dodatkowo poszerzyła jej perspektywę – pozwalając na szerokie omówienie zagadnienia emancypacji ortodoksyjnych żydówek poprzez aktywność muzyczną.

Zasadnicza treść publikacji podzielona została na wstęp, 6 rozdziałów i zakończenie. *Preludium* (s. 1–6) omawia genezę powstania pracy. Rozdziały dzielą się na dwie grupy, ogólną i szczegółową. W rozdziale pierwszym, *The Translocal Ethnographer: Encountering Ultra-Orthodox Women in the Arts* (*Etnograf translokalny: ultraortodoksyjne kobiety w sztuce*; s. 7–40), i drugim, *The Frum Female Artist: Historicizing and Contextualizing Women's Art Worlds* (*Pobożna artystka: historia i kontekst kobiecych przestrzeni działalności artystycznej*; s. 41–56), znajdują się informacje ogólne, wprowadzające w tematykę badań, zaś w rozdziałach od trzeciego do szóstego – *The Private Performer: Expanding Creativity, Redefining Publicity* (*Wykonawca w przestrzeni prywatnej: rozwój kreatywności, redefinicja publiczności*; s. 57–97), *The Celebrity: Making the Kol Isha Industry, Conceiving a Modest Public* (*Celebrytka: Przemysł kol isza, narodziny konserwatywnej publiki*; s. 98–139), *The Influencer: Advocating for Changes, Forging the Cyberfrumenist Counterpublic* (*Influencerka: promowanie zmian, wykształcenie cyberfrumenistycznej kontrpubliczności*; s. 140–184) oraz *The Public Artist: Legitimizing Hasidicness, Diversifying Jewishness* (*Publiczna artystka: definiowanie chasydzkości, różnicowanie żydowskości*; s. 185–224) – autorka prezentuje swoje obserwacje poczynione w odniesieniu do wyróżnionych przez nią postaw ultraortodoksyjnych artystek. *Postludium* (s. 225–239) to podsumowanie najważniejszych spostrzeżeń dokonanych w toku prowadzonej obserwacji uczestniczącej ze wskazaniem przeobrażeń zaistniałych pod wpływem działalności muzycznej ortodoksyjnych żydówek w życiu wspólnotowym religijnych społeczności żydowskich w Ameryce.

W rozdziałach wprowadzających autorka wyjaśnia zasady i praktyki judaizmu regulujące aktywność muzyczną kobiet, tj. pojęcia *kol isha* (hebr. głos kobiety) oraz *cnijes* (jid. cnota), a także konsekwencje ich rozumienia dla żydowskiej obyczajowości. W ortodoksyjnym judaizmie głos kobiety uważany jest bowiem za emanację jej cielesności, postrzegany jako budzący pożądanie, stąd mężczyzna nie może słuchać jej śpiewu. Tradycyjnie jednak odpowiedzialnością za odseparowanie kobiecego głosu od męskich uszu obarcza się kobietę, która może prowadzić życie muzyczne wyłącznie w ukryciu. Jako strzegąca cnót ma też wyróżniać się skromnością, m.in. chronić własną prywatność, w tym wizerunek. Zobowiązania te formują przesłanki prowadzenia aktywności muzycznej kobiet – ograniczonej do żeńskiej publiki, jej potrzeb, gustów i zainteresowań.

Jednocześnie jednak kobieta – jako odpowiedzialna za stworzenie rodzinie warunków do prowadzenia religijnego życia, a także jej utrzymanie¹ – ma szerszy od

¹ Moshe Rosman, „The History of Jewish Women in Early Modern Poland: An Assessment”, w: Polin. *Studies in Polish Jewry*, t. 18: *Jewish Women in Eastern Europe*, red. Chaeran Freeze, Paul Hyman i Antony Polonsky (Oxford, Littman Library of Jewish Civilization, 2005), 25–56.

mężczyzny dostęp do świata zewnętrznego. Działalność zarobkowa usprawiedliwia np. jej obecność w internecie. Dlatego w okresie pandemii COVID-19 muzykujące ortodoksyjne żydówki motywowane celami ekonomicznymi stworzyły wirtualną przestrzeń życia muzycznego, ukrywając swój wizerunek za awatarem i odseparowując głos od ciała przy pomocy nagrania. Znakiem rozpoznawczym ich produkcji stała się etykieta: „for Women and Girls Only” – symbol kobiecego rynku muzycznego i sposób poszerzenia przestrzeni aktywności muzycznej o tę wirtualną, w której ciężar odpowiedzialności za strzeżenie ortodoksyjnych reguł przyzwoitości został przeniesiony ze śpiewających kobiet na surfujących w sieci mężczyzn.

Nowość opisywanego zjawiska czyni publikację Rody pionierską. Jej badania rozwijają wątki podejmowane wcześniej przez Shifrę Epstein i Ellen Koskoff opisujące w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych aktywność muzyczną kobiet w kręgu stosunkowo liberalnych chasydów dynastii Lubawicz, a także tych z początku XXI wieku: Zeldy Kahan Newman na temat pieśni chasydów Satmar, Rose Waldman charakteryzującej głosy amerykańskich „chasydek” czy Jill Gellerman, specjalistki od chasydzkiego tańca. Publikacja monografii na temat życia kobiet w ultraortodoksyjnych społecznościach żydowskich zbiegła się w czasie również z publikacją pracy Jeremiaha Lockwooda, *Golden Ages: Hasidic Singers and Cantorial Revival in the Digital Era*, dotyczącą współczesnej działalności muzycznej chasydów oraz wydaniem pamiętnika „pierwszej żydowskiej feministki”, założycielki szkół dla ortodoksyjnych dziewcząt (Bejs Jakow), krakowianki Sary Schenirer. Wszystkie te prace publikacja Rody ubogaca o wnikliwy wgląd w dotąd „niewidzialne” życie muzyczne chasydzkich kobiet – opisując przeobrażenia obyczajowości ortodoksyjnych żydówek umożliwiające im prowadzenie działalności muzycznej w celach ekonomicznych i estetycznych, a także konsekwencje nowego zjawiska, które autorka określa mianem cyberfrumenizmu (jid. *frum* – pobożny; s. 39), z których najważniejsze to podniesienie statusu społecznego ortodoksyjnej kobiety oraz transformacja myśli i praktyk żydowskiej ortodoksji.

Obserwując religijny feminizm autorka w swoich założeniach metodologicznych czyni krytyczne uwagi pod adresem literatury feministycznej, która kształtuje zachodnioeuropejskie spojrzenie na problematykę gender studies, a która ignoruje przeobrażenia społeczne zachodzące w środowiskach religijnych. Dlatego Roda odrzuca umownie obowiązującą dychotomię sfery sacrum i profanum przekonując, że religia i emancypacja nie muszą się wykluczać, a feminizm religijny jest możliwy. W rezultacie postuluje redefinicję feminizmu i konieczność każdorazowego ukontekstowania jego założeń w odniesieniu do wartości kulturowych i etycznych badanej społeczności (s. 33–38).

W kolejnych rozdziałach książki (III–VI) Roda szczegółowo omawia działalność muzyczną ortodoksyjnych kobiet żydowskich dzieląc je na cztery grupy – zgodnie

ze stopniem przeobrażeń, jakich dokonują wewnątrz bądź na granicy żydowskiej ortodoksji. Wyróżnia: kobiety funkcjonujące w sferze prywatnej, celebrytki, influencerki oraz artystki działające w sferze publicznej.

Pierwsza grupa pozostaje niewidzialna dla zewnętrznego odbiorcy. Są to kobiety działające wewnątrz rodzimej społeczności i występujące wyłącznie przed kobietą publicznością (np. podczas letnich obozów czy zbiórek charytatywnych). Restrykcyjnie przestrzegają one zasad skromności – nie publikują własnego wizerunku (prezentują sztukę, a nie własne ciało) i tworzą anonimowo – dla chwały Bożej i potrzeb religijnej społeczności. Jak zauważa Roda, wpływa to na estetykę tworzonej przez nie muzyki: śpiewanie ściszym (skromnym) głosem oraz wykonawstwo kolektywne, chórálne (s. 46–47). Artystka otrzymuje zapłatę za wykonaną pracę jednorazowo, zaś po wykonaniu dzieło staje się własnością społeczności. Sam produkt także jest specyficzny – zazwyczaj jest nim kontrafaktura istniejącej już piosenki, przeboju muzyki popularnej lub utworu adaptowanego z męskiej, koszernej sceny muzycznej.

Instytucją centralizującą nowy, kobiecy rynek muzyczny staje się domowe studio – prowadzone przez ortodoksyjną kobietę w porozumieniu z rodziną, za zgodą męża, ale bez nadzoru autorytetów rabinicznych (s. 82–88). Większość kobiet decydujących się na założenie takiej domowej instytucji nie ma wykształcenia muzycznego. Pobożne żydowskie artystki mówią o sobie jako kobietach „utalentowanych”, „kreatywnych” i z tej racji predestynowanych do podjęcia aktywności muzycznej. Umiejętności zdobywają dzięki nagraniom instruktażowym dostępnym w internecie bądź podczas prywatnych lekcji prowadzonych przez zaufanych nauczycieli (taką nauczycielką dla niektórych bohaterek książki była sama Jessica Roda). W studiach powstają zazwyczaj nowe aranżacje istniejących utworów lub kontrafaktury muzyki świeckiej, zastępujące wykonawstwo instrumentalne playbacki dla wokalistek i chórów wykonujących nowe, dostosowane do okoliczności i norm religijnych (tzw. koszerne) teksty.

Nowy repertuar powstaje zarówno w celach użytkowych, jak i estetycznych – jako odpowiedź na potrzebę nowej ortodoksyjnej klasy średniej poszukującej rozrywki. Popularność określonych nagrań sprawia, że funkcjonują one ponadregionalnie, jednocząc żyjące w rozproszeniu geograficznym ortodoksyjne żydowskie kobiety wokół konkretnych producentów i wykonawców. W ten sposób powstaje też nowa publika, która za kulisami sceny muzycznej prowadzi dyskusje na temat wspólnych problemów i pragnień, a także możliwości ich realizacji, którą ułatwić może kobieca solidarność, czyli wcielenie w życie feministycznej idei siostrzeństwa (s. 93–97). Obserwacje przeprowadzone przez Rodę potwierdzają słuszność jej założeń, zgodnie z którymi „niewidzialność” zjawisk nie oznacza, że nie istnieją lub tkwią w stagnacji, a sekularyzacja nie jest warunkiem koniecznym emancypacji.

Krok dalej w tym ostatnim procesie postępują ortodoksyjne celebrytki. Są one częścią grupy określanej jako *frum and famous* („pobożne i sławne”). Podobnie jak funkcjonujący na koszerzym rynku muzycznym mężczyźni są one wierne regułom judaizmu, ale już nie anonimowe. Dokonaną przez nie modyfikację reguł skromności usprawiedliwiają czynniki ekonomiczne. Wraz ze wzrostem liczby ortodoksyjnych artystek pojawiło się bowiem zjawisko konkurencji wymuszającej oryginalność dla osiągnięcia powodzenia finansowego. Publikacja własnego wizerunku i personaliów w przestrzeni internetowej (tj. na pograniczu sfery prywatnej i publicznej²) czyni je rozpoznawalnymi, umacnia ich pozycję na rynku muzycznym, a wtórnie wpływa na podniesienie poziomu produkcji muzycznych i ich profesjonalizacji.

Kobiety-celebrytki stają się też ikonami, reprezentantkami ortodoksyjnych żydowskich kobiet. Ich popularność decyduje o tym, że przestają być zależne od zatrudniających je instytucji, a same stają się ich promotorkami (jak wokalistka Bracha Jaffe; s. 106–111). Zyskują status równy mężczyznom i współpracują z nimi na równych prawach w branży muzycznej (np. producentka Chajele Neuhaus; s. 116–124). Zabiegają też o poprawę wizerunku społeczności ortodoksyjnej w ogóle, a zwłaszcza kobiet, np. współpracując z przemysłem filmowym (jak Malka Weingarten; s. 124–134). Ich wierność ortodoksji w połączeniu z siłą wykreowanego wizerunku artystycznego oraz funkcją dostarczania żydowskim kobietom przeżyć natury duchowo-estetycznej sprawiają, że równają się rangą z autorytetami religijnymi. Na płaszczyźnie kulturowej natomiast, poprzez adaptację amerykańskich przebojów muzycznych, dokonują integracji ze środowiskiem nieżydowskim. W ten sposób potwierdzają kolejną tezę Rody przekonującej o tym, że współczesna kultura ortodoksyjnych Żydów w Ameryce, której kontynent stworzył dogodne warunki istnienia i rozwoju, jest w pewnym stopniu wytworem kultury amerykańskiej (s. 50–53).

Opisane w kolejnym rozdziale kobiety-influencerki to artystki, które wykorzystują wypracowaną pozycję do inicjowania dyskusji i przemian społecznych wśród kobiet obserwujących ich profile w mediach społecznościowych. Często promują one nowy wizerunek ortodoksyjnej kobiety (same występując w atrakcyjnych perukach, z makijażem i w kolorowych ubraniach) oraz dążą do utrwalenia zainicjowanych przemian, np. przez kampanie społeczne (#FrumWomenHaveFaces). W dyskusjach podnoszą dotyczące ich grupy tematy tabu, np. problem agun, tj. kobiet pozostawionych przez mężów bez listu rozwodowego, przemocy domowej, dostępu kobiet do wyższej edukacji, kontroli urodzeń itp., dążąc – według Rody – do uzyskania równej autonomii w życiu religijnym i społecznym co mężczyźni (s. 165–166, 177–178).

² Podobną funkcję w wieku XIX na ziemiach polskich pełniły salony muzyczne prowadzone przez postępowe żydowskie kobiety. Por. Halina Goldberg, „Przynależność przez muzykę: wkład Żydów w kształtowanie się muzycznej polskości”, *Muzykalia* 11 (2011).

Analiza cyberfrumenizmu prowadzi Rodę do postawienia pytania, czy zmiany postulowane online znajdują odzwierciedlenie w rzeczywistości. Odpowiada na nie, przywołując przykłady z życia społecznego i kulturalnego, jak pierwszy w historii koncert żydowskich kobiet transmitowany online 6 października 2020 r. (s. 174–175) czy nowy status społeczny żydowskich artystek (s. 181). Jednocześnie zauważa, że stopniowe przeobrażanie własnego wizerunku i stylu życia oddala wiele kobiet od ortodoksyjnego judaizmu. Jednak według Rody nie porzucają go zupełnie, skoro ich twórczość nadal skierowana jest do ortodoksyjnego żydowskiego odbiorcy, pozostaje inspirowana religijną kulturą żydowską, a przez zewnętrznych obserwatorów postrzegana jest jako jej reprezentacja. Wychowanie w ortodoksyjnym środowisku staje się raczej nowym kapitałem kulturowym żydowskich kobiet wykorzystywanym w zetknięciu z nieżydowskim otoczeniem (s. 188).

W tym kontekście Roda przedstawia w rozdziale szóstym monografię grupę artystek, które w środowisku nieżydowskim starają się poprawić wizerunek żydowskiej ortodoksji. Zwraca uwagę, że współcześnie już nie figura Żyda czy kultura żydowska, która stała się kulturą nowoczesną, budzą zaciekawienie nieżydowskiego odbiorcy, ale właśnie chasydyzm – jako inność, archaizm, egzotyka (s. 194–195). Konsekwencją tego faktu jest też egzotyczne wyobrażenie ortodoksyjnej żydowskiej kobiety. Kobiety OTD (*off the derech*, tzn. niestosujące się do reguł Halachy) starają się polemizować i walczyć z nim w życiu publicznym, niemniej podobnie jak operowe bohaterki pokroju *Carmen* czy *Madamy Butterfly*, nadal budzą większe zainteresowanie nieżydowskiej publiczności jako uciemiężone, słabe i bezradne. W tym stereotypowym ujęciu legitymować się mają także określonym typem urody – co często eliminuje ekschasydki z castingów na role... chasydek.

Ich odpowiedzią na tę sytuację jest tworzenie własnych sztuk i wytwórni filmowych. Jako przykład Roda opisuje sztukę *Di frojen* (jid. *Kobiety*) powstałą na podstawie powieści Naomi Regen i opowiadającą o kobiecie, która została pozbawiona praw rodzicielskich za rzekomo fałszywe oskarżenie męża o przemoc domową. Kiedy pojawia się w rodzinnym domu w towarzystwie pracownika socjalnego, by spotkać się z dziećmi, rodzina utrudnia jej kontakt z nimi. Jednak tylko do czasu, gdy jej szwagierka potwierdza prawdziwość stawianych przez nią zarzutów. Wówczas postawa rodziny ulega zmianie, wygrywa kobieca solidarność, a oskarżony o zatajenie prawdy zostaje rabin. Co istotne, przesłaniem sztuki nie jest podważenie zasadności religii, a krytyka nadużyć władzy przez religijne autorytety. Ponieważ wystawianie sztuki zbiegło się w czasie z wybuchem skandalu seksualnego w społeczności ortodoksyjnej, jej autorki wyraziły nadzieję, że skoro „napisały *Di Frojen* jako sztukę naśladującą życie, teraz ufają, że życie podąży za sztuką” (s. 221).

Skonstruowana przez Jessicę Rodę opowieść o aktywności muzycznej chasydzkich kobiet i jej społecznych oraz religijnych implikacjach jest spójna i przekonująca,

a przy tym wielowątkowa, wielopłaszczyznowa i interdyscyplinarna, co czyni ją tym bardziej wartościową. Tezy stawiane przez autorkę zostają poparte przekonującymi dowodami, a narracja, choć rozprasza niekiedy zbędnymi powtórzeniami, logicznie przeprowadza czytelnika przez tytułowy proces „przekształcenia żydowskiej ortodoksji przez sztukę w erze cyfrowej”. Atutem publikacji jest jej warstwa metodologiczna. Oryginalna polemika z założeniami zachodnioeuropejskiego feminizmu, połączenie wątków z zakresu socjologii i ekonomii religii oraz socjologii i psychologii muzyki uzupełniają warstwę informacyjną publikacji i nadają badaniom wymiar uniwersalny.

Mimo swojej obszerności publikacja nie pretenduje do bycia omówieniem wyczerpującym. Autorka pozostawia nas z uczuciem niedosytu, np. przy okazji omówienia problemów z pogranicza estetyki muzyki i biomuzykologii. Choć zauważa specyficzne cechy wykonawstwa chasydzkich kobiet wynikające z ich wychowania religijnego, nie rozwija tego zagadnienia. Rozbudza w czytelniku ciekawość mechanizmów zależności między biologicznymi predyspozycjami, wartościami społeczno-kulturowymi a autoekspresją. Sądząc jednak z obecnych zainteresowań Rody, zgłębiającej aktualnie zagadnienie relacji świadomości, cielesności i dźwięku, można żywić nadzieję, że ten wątek doczeka się dalszych studiów i zostanie przez nią opisany w nieodległej przyszłości³.

Być może niedocenione nieco przez autorkę jest jej własne spostrzeżenie dotyczące nowej roli ortodoksyjnych artystek jako autorytetów religijnych. Nowe badania nad historią chasydyzmu i ortodoksji wskazują, że jak dotąd „chasydki” były tylko żonami chasydów, o ich przynależności religijnej decydowała przynależność religijna męża⁴. Dlatego zabiegi Sary Schenirer zmierzały do wykształcenia wśród chasydzkich kobiet postawy żydówki świadomie wykonującej swoje obowiązki religijne, wykształconej przynajmniej na tyle, by móc autonomicznie działać w obrębie tradycji⁵. Tym samym opisane przez Rodę ortodoksyjne artystki miałyby szansę stać się jednymi z pierwszych cieszących się społecznym uznaniem kobiecych ortodoksyjnych autorytetów religijnych wchodzących w bezpośrednie interakcje z kobietami i zainteresowanych ich autonomicznym funkcjonowaniem w rodzimym środowisku.

Ciekawe i budzące kolejne pytania badawcze są uwagi dotyczące tożsamości ortodoksyjnych artystek. Roda wspomina o ich wschodnioeuropejskim pochodzeniu

³ Nadzieję na to daje to, że Jessica Roda wystąpiła 11 czerwca 2025 r. podczas konferencji zatytułowanej *Spiritualities and Healing in Global and Transhistorical Perspectives* w Wenecji z referatem poświęconym *Żydowskiej medycynie, brzmieniu, ciału i globalnej kulturze dobrostanu* (oryg. *Jewish Healing, Sounds, Body, and the Global Culture of Wellness*).

⁴ Marcin Wodziński, *Chasydyzm: wszystko, co najważniejsze* (Kraków: Austeria, 2019), 82–86.

⁵ Sara Schenirer, *„Żydówką być to rzecz niemala”*. *Polskie i jidyszowe dokumenty osobiste*, tłum. Dariusz Dekiert, red. Joanna Degler i Dariusz Dekiert, (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2024), LIII.

jako istotnym komponentem autoidentyfikacji (s. 96–97). Jak się okazuje w toku lektury, chodzi tu nie tylko o świadomość geograficznego pochodzenia, lecz także pamięć historyczną, którą jako Polacy współdzielimy z ortodoksyjnymi Żydami północnej Ameryki (przy okazji omówienia recepcji serialu *Unorthodox* w środowisku ortodoksyjnym pojawia się zarzut wobec jego twórców dotyczący celowego wykreowania wizerunku zacofanej społeczności żydowskiej Boro Parku w kontraście wobec liberalnego – „wyzwalającego” – Berlina przy jednoczesnym zbyciu milczeniem historycznej niemieckiej ksenofobii i antysemityzmu; s. 212–213). Zastanawiające są też kryteria wyłaniania żydowskich artystek, niepozbawione znaczenia w kontekście kierunku przemian, które swoimi postawami inspirują. Skoro bowiem emancypacja wymaga ekonomicznego uprzywilejowania, nieodzownego dla możliwości prowadzenia domowego studia, to czy artystką zostaje kobieta zdolna czy majątna? Na pewno dzieląca wartości swojej społeczności matka, ale czy też buntowniczka? Jakie szanse na utrwalenie nowych zjawisk mają kobiety, które ostatecznie decydują się na życie na granicy lub poza społecznością ortodoksyjną?

Problematyczne wydaje się też twierdzenie autorki, wedle której kobiety OTD pożytkujące swój kapitał kulturowy w środowisku nieżydowskim czy przeprowadzające się do dzielnic zamieszkałych przez środowiska bardziej liberalne, miałyby współdecydować o przyszłym kształcie ortodoksji. Czy ich decyzja nie oznacza już dokonanej transmisji w inne obszary religijne – zagospodarowane wcześniej chociażby przez nowoczesną ortodoksję? Być może zatem problem, z którym mierzy się autorka, obejmuje szerszy kontekst niż tylko transformacja ortodoksji przez muzykę. Jak zauważa Roda, Żydzi ortodoksyjni w Ameryce zaostrzyli swoje zasady religijne w odpowiedzi na Holocaust (s. 15–20) – być może zjawiska przez nią opisywane wpisują się zatem w szerszy proces przezwyciężania traumy II wojny światowej?

Przedstawione zastrzeżenia i wątpliwości ostatecznie przemawiają na korzyść całej publikacji. Dowodzą złożoności i wysokiego stopnia trudności tematu podjętego przez autorkę, a także jej szczerzej pasji badawczej, która inspiruje i budzi ciekawość czytelnika pragnącego głębiej poznawać omawiany świat ortodoksyjnych artystek żydowskich. Uniwersalność metodologii i interdyscyplinarność publikacji zachęcają do podjęcia analogicznych badań wśród innych społeczności religijnych i oby okazały się pożyteczne, np. dla przyszłego badacza nie mniej złożonych kultur muzycznych grup religijnych zamieszkujących współczesną Polskę.

BIBLIOGRAFIA

- Goldberg, Halina. „Przynależność przez muzykę: wkład Żydów w kształtowanie się muzycznej polskości”. *Muzykalia* 11 (2011). Dostęp: 27.10.2025. http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/goldberg_muzykalia_11_judaica3.pdf.
- Lockwood, Jeremiah. *Golden Ages: Hasidic Singers and Cantorial Revival in the Digital Era*. Oakland, CA: University of California Press, 2024.
- Rosman, Moshe. „The History of Jewish Women in Early Modern Poland: An Assessment”. W: *Polin. Studies in Polish Jewry*. T. 18: *Jewish Women in Eastern Europe*, red. Chaeran Freeze, Paul Hyman i Antony Polonsky, 25–56. Oxford: Littman Library of Jewish Civilization, 2005.
- Schenirer, Sara. „Żydówką być to rzecz niemala”. *Polskie i jidyszowe dokumenty osobiste*. Tłum. Dariusz Dekiert. Red. Joanna Degler i Dariusz Dekiert. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2024.
- Wodziński, Marcin. *Chasydyzm: wszystko, co najważniejsze*. Kraków: Austeria, 2019.