

Małgorzata Leyko

Uniwersytet Łódzki (PL)

ORCID: 0000-0002-9319-1322

„Tańcz, opowiedz im wszystko...”

Losy tancerek żydowskich w czasach Holokaustu

Abstract

“Dance, Tell Them Everything”: Jewish Female Dancers during the Holocaust

This article offers the first discussion of the fate of Jewish female dancers during the Holocaust. For young Jewish women who challenged the existing model of upbringing based on patriarchal tradition, modern artistic dance was an attempt at defining their own identity. Therefore, education in dance schools was very popular among Jewish girls and women, so much so that their pre-war graduates could be counted in hundreds. In terms of methodology, the article focuses on presenting individual life stories that can illustrate the scale of oppression experienced by Jewish female dancers. Their fates are presented as manifestations of three biographical

matrices: emigration/fleeing/exile, life in the ghettos, and the attempt to survive on the Aryan side. At the same time, the article calls for systematic research on the subject.

Keywords

Jewish female dancers, Holocaust, Jewish female dancers' exile, dancing in the ghettos, Jewish female dancers' life in hiding

Abstrakt

W artykule po raz pierwszy podjęto badania nad losami tancerek żydowskich w czasach Holokaustu. Nowoczesny taniec artystyczny stanowił próbę zdefiniowania własnej tożsamości przez młode kobiety żydowskie, które kwestionowały dotychczasowy model wychowania w tradycji patriarchalnej. Z tego powodu kształcenie w szkołach tańca było bardzo popularne wśród dziewcząt i kobiet żydowskich, a ich absolwentkami mogło być w okresie przedwojennym nawet kilkaset osób. W pracy przyjęto metodę skoncentrowaną na prezentacji losów jednostkowych, które mogą ilustrować skalę opresji, jakiej doświadczały tancerki żydowskie. Ich losy przedstawiono jako realizację trzech matryc biograficznych: emigracja/ucieczka/wygnanie, życie w gettach i próba przetrwania po aryjskiej stronie. Artykuł jest jednocześnie postulatem w sprawie podjęcia systematycznych badań nad tym zagadnieniem.

Słowa kluczowe

tancerki żydowskie, Zagłada, emigracja tancerek żydowskich, taniec w gettach, życie tancerek żydowskich w ukryciu

Przytoczone w tytule tego artykułu słowa pochodzą z poematu Pereca Markisza *Do żydowskiej tancerki*, poświęconego doświadczeniom polskich Żydów w czasach Zagłady¹. Tancerka staje się tu depozytariuszką pamięci o zbrodniach wojennych, a zarazem ich świadkiem i ofiarą, taniec zaś – medium służącym manifestacji pamięci, która była „jedyną obroną przed okrucieństwem”². Tym zagadnieniom poświęcony jest ten artykuł, ukazujący losy tancerek żydowskich w czasach Holokaustu. Obecny stan wiedzy pozwala na zastosowanie modelu badań opartego na udokumentowanych studiach przypadków i śledzeniu losów poszczególnych osób. Osiągnięte wyniki nie uprawniają wprawdzie do formułowania wniosków generalizujących, ale mogą przybliżyć zrozumienie tego, czego doznawało również wiele innych tancerek znajdujących się w podobnych sytuacjach. Przywołam tutaj fakty z życia zaledwie kilkunastu artystek, aktywnych na scenach przed 1939, ale należy pamiętać, że mogą one służyć jako egzemplifikacja wojennych losów wielu bezimiennych żydowskich kobiet i dziewcząt. Taniec stał się dla nich bowiem sposobem wyrażania własnej nowoczesnej tożsamości, buntiem wobec roli, jaką przewidywały dla nich tradycyjne scenariusze przygotowywane przez ich ojców, choć skalę tego zjawiska możemy określić tylko w przybliżeniu.

W Polsce w okresie międzywojennym w wielkomiejskich środowiskach żydowskich kobiety z coraz większą odwagą zaczęły wypowiadać posłuszeństwo patriarchalnemu porządkowi: miały aspiracje edukacyjne, chciały być widoczne w przestrzeni publicznej i aktywizowały się poza własnym kręgiem rodzinnym. Manifestując swoją podmiotowość, łamały tabu, którym otoczone było kobiece „żydowskie ciało”, i wykraczały poza swoje tradycyjne role żony i matki³. Ich postawa wpisywała się we *frojen frage* – kwestię kobiecą, będącą elementem emancypacji i modernizacji⁴. Jedną z dróg samorealizacji, obok

¹ Perec Markisz, „Do żydowskiej tancerki” (fragmenty), tłum. Anatol Stern, w: *Antologia poezji żydowskiej*, wybór Salomon Łastik, red. Arnold Słucki (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1983), 223. Jak podaje we wspomnieniach wdowa po poecie, adresatką wiersza jest tancerka Rachel Ljubelskaja, zob. Esther Markisch, *Le long retour* (Paris: Rober Laffont, 1974), 133. Za tę informację dziękuję prof. Sabine Koller z Uniwersytetu w Regensburgu.

² Salman Rushdie, *Joseph Anton: Autobiografia*, tłum. Jerzy Kozłowski (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2012), 194.

³ Zob. np. Joanna Lisek, „Jidisze mame – ciało i mit”, *Cwiszn/Pomiędzy*, nr 3 (2010): 4-7.

⁴ Por. Małgorzata Maciejewska, „Frojen frage – wieloaspektowość tożsamościowa poetek jidyszowych (Tożsamościowe ujęcie podmiotu oparte na wykluczeniu i marginalizacji, metodologia feministyczna jako afirmacja kobiecego wykluczenia)”, *Miasteczko Poznań. Pismo społeczno-kulturalne*, nr 1 (2003), <http://www.miasteczko-poznan.pl/node/364>.

aktywności społecznej, edukacyjnej, publicystycznej czy sportowej⁵, była działalność artystyczna w zakresie literatury⁶, sztuk plastycznych⁷, ale także tańca, który dotychczas nie był przedmiotem badań nad indywidualnymi strategiami emancypacyjnymi żydowskich kobiet. Dla dziewcząt o pokolenie starszych, urodzonych pod koniec XIX wieku, pochodzących nie tylko z ortodoksyjnych rodzin żydowskich, ale także z kręgu zasymilowanej zamożnej inteligencji, tańce i występy publiczne były całkowicie niedostępne, nawet jeśli w szkołach powszechnych uczono tańca towarzyskiego. Urodzona w Warszawie w 1888 roku Marie Rambert wykształcenie taneczne zdobyła za granicą nie tylko dlatego, że na ziemiach polskich szkół tańca wówczas nie było, ale przede wszystkim dlatego, że – jak pisze w swoich wspomnieniach – „nikt nie wyobrażał sobie, aby córka mieszczańskiej, inteligentkiej rodziny uprawiała tańce jako zawód”⁸.

Tymczasem po odzyskaniu przez Polskę niepodległości edukacja młodzieży uległa istotnej zmianie, gdyż zarówno w szkołach powszechnych, jak i w żydowskich prywatnych szkołach wyznaniowych i świeckich w programach nauczania gimnastyki i muzyki uwzględniano tańce⁹. W szkołach powszechnych były to zazwyczaj tańce narodowe i regionalne tańce ludowe, jednak nie brano pod uwagę tanecznych tradycji uczniów należących do mniejszości. W szkołach żydowskich repertuar był odmienny. W ortodoksyjnych chederach zarówno nauka tańca, jak i inne praktyki cielesne (gimnastyka, sport) były raczej ograniczone. Jednak – jak pisze Agnieszka Jeż – „w ortodoksyjnej sieci szkół dla dziewcząt Beit Jaakow tańce były niezwykle ważnym sposobem wyrażania ekstatycznej ekspresji”, w szkołach świeckich zaś ruch był ważnym składnikiem kształcenia. Na przykład w szkołach o profilu syjonistycznym „idea kształtowania nowego człowieka za pomocą szeroko rozumianej kultury fizycznej budować miała wizerunek nowego obywatela przyszłego państwa Izrael”¹⁰. Te propedeutyczne zajęcia taneczne rozbudzały u wielu młodych ludzi prawdziwą namiętność. Jeden z nich pisał: „Nie wszyscy widzą, że tańce jest najwierniejszym wyrazem

⁵ Teresa Drozdek-Matolepsza, „Sport kobiet mniejszości narodowych w Polsce w latach 1919–1939”, *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie*, z. 8 (2009): 75–88. <http://dlibra.bg.ajd.czyst.pl:8080/dlibra/docmetadata?id=835&from=publication>.

⁶ Por. np. Joanna Lisek, *Kol isze: Głos kobiet w poezji jidysz (od XVI w. do 1939 r.)* (Sejny: Wydawnictwo Pogranicze, 2018); Maciejewska, „Frojen frage...”.

⁷ Zob. np. Natasza Styrna, *Artyści żydowscy w Krakowie (1873–1939)* (Kraków: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, 2008).

⁸ Marie Rambert, *Żywe srebro: Życiorys własny*, tłum. Anna Mysłowska (Warszawa: Czytelnik, 1978), 23.

⁹ Zob. Agnieszka Jeż, „Tańce w szkole: Doświadczenia dzieci i młodzieży żydowskiej w okresie międzywojennym w Polsce”, *Studia Choreologica* 21 (2020): 175–194. Autorka szeroko omawia programy nauki tańca w szkołach powszechnych i żydowskich szkołach prywatnych.

¹⁰ Jeż, „Tańce w szkole”, 187.

tańczącego pokolenia. Tempo tańca ściśle odpowiada pulsowi współczesnego życia”¹¹. Dlatego nie dziwi fakt, że kiedy wykształcone za granicą tancerki (nieżydowskiego pochodzenia) z pokolenia Marie Rambert wracały do kraju i otwierały prywatne szkoły tańca, to znaczną część ich uczennic i uczniów stanowiła młodzież „wyznania mojżeszowego”. Polskie tancerki, Janina Mieczyska i Tacjana Wysocka, jako pierwsze założyły prywatne szkoły, czerpiące z tradycji z niemieckiej i rosyjskiej, a w ich ślady poszły kolejne tancerki, często ich uczennice (niektóre pochodzące już z rodzin żydowskich): Felicja Brattówna, Jadwiga Hryniewiecka, Irena Prusicka.

W roku szkolnym 1937/1938 w Warszawie działało dwanaście (trzyнадцать¹²) prywatnych szkół tańca, w Łodzi, Krakowie i Lwowie prowadzono po cztery takie instytucje, dwie w Katowicach i po jednej w Wilnie i Gdyni – łącznie kształciły one 1283 osoby, w przeważającej większości kobiety (1239)¹³. Wiktor Czerniewski w sprawozdaniu *Szkolnictwo artystyczne w liczbach* za rok 1937/1938 podawał, że w Warszawie na 483 uczennice prywatnych szkół tańca 133 były „wyznania mojżeszowego”, w Łodzi na 205 – 162 (najwyższy odsetek), w Krakowie na 128 – 62, a we Lwowie na 236 – 112, i podkreślał, iż tak wysoki procent (37,8%) udziału dziewcząt żydowskich w kształceniu artystycznym wynika z usytuowania tego typu szkół wielkich miastach, gdzie koncentrowały się także środowiska żydowskie¹⁴. Jeśli weźmiemy pod uwagę także absolwentki wcześniejszych roczników, to przed wybuchem II wojny światowej grupa tancerek żydowskich i uczennic szkół tańca mogła liczyć kilkaset osób. Losy tych kobiet w czasach Zagłady możemy jednak śledzić na przykładzie zaledwie około dwóch procent jednostkowych biografii. Pomimo że każda ze znanych nam sytuacji była uwarunkowana indywidualnie, zależała od osobistych decyzji i okoliczności losowych, w opisie i analizie losów tancerek żydowskich można przyjąć trzy podstawowe matryce biograficzne. Są to: emigracja/wygnanie/ucieczka, życie w getcie oraz próby przeżycia w środowisku aryjskim.

¹¹ Cyt. za: Jeż, „Taniec w szkole”, 191.

¹² Por. Anna Banach, „Warszawska edukacja taneczna poza instytucjami w xx w.”, w: *Taniec w Warszawie: Społeczeństwo, edukacja, kultura*, red. Hanna Raszevska-Kursa (Warszawa: Centrum Sztuki Tańca w Warszawie, 2018), 35–55.

¹³ Za: Bożena Mamontowicz-Łojek, *Polskie szkolnictwo baletowe w okresie międzywojennym* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978). Statystyki podane według cyklu sprawozdań Wiktora Czerniewskiego *Szkolnictwo artystyczne w liczbach*, Mamontowicz-Łojek zaznacza jednak, że są one niepełne.

¹⁴ Za: Mamontowicz-Łojek, *Polskie szkolnictwo baletowe, 192–193*, przypis 23. Autorka podkreśla, że „w skali ogólnokrajowej procent uczennic narodowości żydowskiej w prywatnych szkołach tańca kilkakrotnie przewyższał udział procentowy ludności żydowskiej w ogólnym zaludnieniu kraju”.

Emigracja/wygnanie/ucieczka

Prześladowanie Żydów, w tym artystów żydowskich, zaczęło się w Rzeszy jeszcze przed uchwaleniem 15 września 1935 tak zwanych norymberskich ustaw rasowych, a jego podstawą była ustawa o reorganizacji urzędniczej kadry zawodowej (*Gesetz über Wiederherstellung des Berufsbeamtentums*), ogłoszona po pogromach w kwietniu 1933. Była ona wymierzona we wszystkich przeciwników III Rzeszy – religijnych, rasowych, ideologicznych, politycznych – i nakazywała zwolnienie ich z pracy. Respektowaniu tych przepisów miała służyć powołana 15 września 1933 Izba Kultury Rzeszy (*Reichskulturkammer*), której częścią była Izba Teatrów Rzeszy (*Reichstheaterkammer*). Nadzorowała ona także środowisko związane z tańcem, tworzone zarówno przez tancerzy zatrudnionych w oficjalnych teatrach, jak i niezrzeszonych artystów sceny, pedagogów, instruktorów tańca¹⁵. Ale jeszcze zanim Izba Teatrów Rzeszy zaczęła weryfikować prawo poszczególnych tancerzy do zatrudnienia, w wielu instytucjach kultury przeprowadzano czystki i zwalniano w trybie natychmiastowym tancerki i tancerzy żydowskiego pochodzenia.

Ta pierwsza fala represji objęła między innymi artystów Staatsoper w Berlinie, a wśród zwolnionych znalazła się tancerka Ruth Sorel-Abramowitsch (Sorel). Po otrzymaniu wymówienia w kwietniu 1933 w czerwcu tego samego roku wzięła udział w Międzynarodowym Konkursie Tańca Artystycznego w Warszawie, w którym zajęła pierwsze miejsce. Przewidując dalsze represje w Niemczech, postanowiła zostać w Warszawie. Wraz ze swoim wieloletnim partnerem Georgiem Grokiem odbyła tournée po Palestynie i Stanach Zjednoczonych, od 1934 pracowała w szkole Mieczynskiej, a od 1937 prowadziła w Warszawie Prywatną Szkołę Tańca Artystycznego i Gimnastyki Rytmicznej. Już po wybuchu wojny, 6 września 1939, w kościele protestanckim przy ul. Kredytowej w Warszawie poślubiła polskiego pisarza Michała Choromańskiego, którego poznała w 1935. W marcu 1940 dzięki pomocy polskich literatów oboje wyjechali z kraju i przez Wiedeń, Rzym oraz Londyn 15 września 1940 dotarli do Brazylii, która dała im schronienie na trzy lata. W 1943 wspólnie emigrowali do Kanady, gdzie Sorel przyczyniła się do rozwoju tańca współczesnego. Szczęśliwie przetrwali zły czas, a do Polski powrócili dopiero w 1957.

Wielu uczestników Międzynarodowego Konkursu Tańca Artystycznego w Warszawie nie przeczuwało dalszego biegu wydarzeń. Josef Lewitan, niemiecki krytyk tańca i redaktor czasopisma *Der Tanz* (wydalony z redakcji w 1933), mąż

¹⁵ Sytuacja prawna i losy tancerzy pochodzenia żydowskiego w Niemczech omówione zostały w: Lilian Karina i Marion Kant, *Tanz unterm Hakenkreuz: Eine Dokumentation* (Berlin: Henschel Verlag, 1996).

tancerki Evgenii Eduardowej, w Warszawie był członkiem jury i po zakończeniu konkursu powrócił do Berlina, by w 1937 dzięki pomocy Rolfa de Maré wyjechać do Francji. Jednak bardziej intrygujące jest członkostwo honorowe w jury Rudolfa Labana, który sam był wykonawcą prawa o czystości rasowej osób zatrudnionych w III Rzeszy i godził się na zwalnianie z jego szkół i zespołów osób pochodzenia żydowskiego¹⁶. Podobny los spotkał zresztą polskie tancerki związane z drezdeńską szkołą i zespołem Mary Wigman, w tym Polę Nireńską. Na podstawie prawa przeciw przeludnianiu niemieckich szkół i uczelni z 25 kwietnia 1933, dopuszczającego zaledwie półtora procent niearyjskich uczniów, Wigman musiała zwolnić około piętnastu procent uczennic (zdołała uzyskać zgodę na zatrzymanie pięciu procent), jednak Nireńska była już absolwentką i członkinią zespołu, a może też – jak sugeruje Weronika Kostyrko¹⁷ – partnerką Wigman. W każdym razie wkrótce po powrocie z amerykańskiego tournée wyjechała z Niemiec. Dalsze losy Nireńskiej są dobrze znane: przetrwała wojnę w Wielkiej Brytanii, skąd w 1949 wyjechała do Stanów Zjednoczonych, gdzie mogła skonfrontować europejską tradycję tańca nowoczesnego, w której się kształciła, z estetyką rodzącego się amerykańskiego *postmodern dance*¹⁸. Choć wydarzenia z czasów Zagłady nie były jej osobistym udziałem, trauma z powodu straty rodziny, wyrażona w *Tetralogii Holokaustu*¹⁹, tragicznie naznaczyła jej życie.

Inną uczennicą szkoły Wigman była pochodząca z Gdańska Katia Bakalinskaja, która w latach 1928–1929 uczyła się u Margarete Wallmann. Jako absolwentka pozostała w zespole Wigman, z którym – podobnie jak Nireńska – w 1933 odbyła amerykańskie tournée. Po jego zakończeniu – zapewne na skutek usunięcia z zespołu tancerek żydowskich – powróciła do Gdańska, gdzie prowadziła własną szkołę i występowała w programach Kulturbundu. „W 1938 porzuciła swoją szkołę i nielegalnie wyjechała do Palestyny, gdzie w Tel Awiwie otworzyła studio taneczne, które prowadziła aż do lat osiemdziesiątych XX w.”²⁰.

¹⁶ Por. Evelyn Dörr, *Rudolf Laban, ein Portrait* (Norderstedt: Books on Demand GmbH, 2005), 283.

¹⁷ Weronika Kostyrko, *Tancerka i Zagłada: Historia Poli Nireńskiej* (Warszawa: Czerwone i czarne, 2019), 88–92, 95–97.

¹⁸ Losy Nireńskiej szczegółowo przedstawiono w artykule: Alicja Iwańska, „Pamięci tych, których kochałam, których już nie ma»: Holocaust w twórczości choreograficznej Poli Nireńskiej”, *Studia Choreologica* 17 (2016): 243–263.

¹⁹ Iwona Wojnicka w przestrzeni artystycznej podjęła dialog z twórczością Nireńskiej, zob. Iwona Wojnicka, „Odpowiedź artystyczna jako metoda rekompozycji tańca: *Practice as Research* na podstawie prac Poli Nireńskiej z lat 1929–1935”, *Studia Choreologica* 19 (2018): 111–134; Iwona Wojnicka, „Druga strona: *Practice as Research* na podstawie prac Poli Nireńskiej z lat 1949–1992”, *Studia Choreologica* 20 (2019): 193–224.

²⁰ Mieczysław Abramowicz, *Teatr żydowski w Gdańsku 1876–1968* (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2022), 363.

Nie wiemy dotychczas, jakie były wojenne losy Yanki Rudzkiej (Janiny Zandel-Rudzkiej), uczennicy Mieczysławy Sorel i Grotowskiego, zanim po wojnie pojawiła się na krótko w Łodzi. Następnie wyjechała do Ameryki Południowej – do Argentyny i Brazylii, gdzie działała jako choreografka oraz nauczycielka tańca i ekspresji cielesnej. Możemy jedynie za jej niestrudzoną biografką Marią Claudią Alves Guimarães²¹ powtórzyć pytania, na które nie znajdujemy odpowiedzi: o koleje jej wojennych losów, o miejsce pobytu w czasie okupacji.

Inaczej wyglądały drogi, jakimi artystki żydowskie podążały na Wschód, by uniknąć opresji nazistowskich. Sylwia (Sara) Swen, utalentowana wykonawczyni tańca scenicznego i zdobywczyni brązowego medalu na konkursie w Brukseli (1939), prywatnie żona reżysera Jakuba Rotbauma, po wybuchu wojny wyjechała do Białegostoku, gdzie pracowała jako pedagogka i instruktorka tańca, a stamtąd udała się na studia baletowe do Leningradu (obecnie Sankt Petersburg); do Polski powróciła w 1947. Pomyślnie potoczyły się także wojenne losy Lii Rotbaumówny, siostry Jakuba, uczennicy Tacjanny Wysockiej, występującej w jej zespołach. W 1934 podjęła studia reżyserskie w moskiewskiej uczelni teatralnej GITIS, które ukończyła w 1941. Pracowała w I Teatrze Frontowym w Krasnouralsku, następnie w teatrach w Wołogdzie i Swierdłowsku, a od 1954 w Teatrze Operetki w Moskwie – w sumie zrealizowała w ZSRR 26 przedstawień. Dopiero w 1956 wraz z ostatnią falą repatriantów powróciła do Polski.

W znacznie bardziej opresyjnych warunkach znalazła się Sonia Mandelbaum, żona Mojżesza Brodersona, znana pod pseudonimem Szejne Miriam – tancerka i współzałożycielka Łódzkiego Żydowskiego Rewiowo-Kameralnego Teatru Ararat. W latach wojny i stalinowskiego terroru dzieliła losy męża. W 1939 wyjechali do Białegostoku, skąd w 1941 oboje zostali przesiedleni w głąb Azji. Od 1944 mieszkali w Moskwie, gdzie utrzymywali kontakt z żydowskim środowiskiem artystycznym. Na fali represji Stalina skierowanych przeciwko artystom żydowskim Broderson został aresztowany 28 kwietnia 1950 i zesłany na Syberię, gdzie towarzyszyła mu Sonia Mandelbaum. Powrócili do Polski w 1956.

Nieliczne z kobiet, które znalazły się na wygnaniu, mogły nadal uprawiać swoją sztukę, a nawet rozwijać się artystycznie, ale czyniły to za cenę wykoźnienia, oderwania od własnego środowiska, a często także poczucia utraty tożsamości kulturowej. W pewnym sensie stawały się wówczas zakładniczkami terroru sowieckiego.

²¹ Maria Claudia Alves Guimarães, „Między czasem a przestrzenią: Skomplikowana trajektoria życia Yanki Rudzkiej”, w: *Polskie artystki awangardy tańecznej: Historie i rekonstrukcje*, red. Joanna Szymajda (Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca, 2017), 126–147.

Taniec w getcie

Trudno dzisiaj ustalić, ile tancerek zostało zamkniętych w gettach utworzonych na ziemiach polskich, gdyż materiały pozwalające na podjęcie takich badań są dostępne w różnym stopniu. O ile stosunkowo dobrze udokumentowane są przedstawienia taneczne lub z udziałem tańca w getcie warszawskim, o tyle informacje na temat innych gett są szczątkowe i przekazywane raczej przypadkowo. Jakkolwiek osoby zamknięte w gettach początkowo protestowały przeciwko tworzeniu tam przedstawień, gdyż uważano je za działalność urągającą katastrofie, która dotknęła Żydów (ulotka w getcie wileńskim głosiła: „Na cmentarzu nie gra teatr”), to jednak teatr stał się „aktywnym pamiętaniem”, przywoływał rzeczywistość znaną sprzed wojny, był ucieczką od codziennego cierpienia i pozwalał zapomnieć o psychozie getta²². W getcie warszawskim działało pięć teatrów, spośród których cztery – Femina, Eldorado i Melody Palace, a także działająca zaledwie trzy miesiące scena Na pięterku – prezentowały repertuar kabaretowo-rewiowy z numerami tanecznymi, który można odtworzyć na podstawie oficjalnie wydawanej *Gazety Żydowskiej*²³. Ryszard Marek Groński tak opisywał to zjawisko:

Ze względu na godzinę policyjną wieczory na gettowym Broadwayu zaczynały się o piątej. Nie ma jednak wątpliwości: to był Broadway. Miejsce narodzin gwiazd, światek zacieklej rywalizacji, walki o solówkę, lepszy tekst, brawa na wejście. Tutaj zdobywano pieniądze na premiery, oferując nowobogackim procentowy udział w zyskach, obsadzanie w numerach-pewniakach córeczek, kochanek, żon. Nie brakowało niczego, co znano sprzed wojny.²⁴

Na scenach gettowych, które działały za przyzwoleniem podziemnej polskiej Tajnej Rady Teatralnej, pojawiały się tancerki znane z okresu przedwojennego, przede wszystkim Irena Prusicka i uczennice jej szkoły: Franciszka Mannówna (Manheimer), Wiera Gran oraz Stefania Grodzieńska, która okazała się świetną artystką kabaretową.

²² Więcej na temat działalności teatralnej w gettach w okresie okupacji zob.: Małgorzata Leyko, „Teatr żydowski”, w: *Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939–2019)*, red. Sławomir Buryła, Dorota Krawczyńska i Jacek Leociak, t. 1, *Problematyka Zagłady w filmie i teatrze* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2021), 460–502.

²³ Kalendarium przedstawień odtworzyła Barbara Engelking, „Kultura i rozrywka”, w: *Getto warszawskie: Przewodnik po nieistniejącym mieście*, red. Barbara Engelking i Jacek Leociak, wyd. 2 (Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, 2013), 624–654.

²⁴ Ryszard Marek Groński, *Proca Dawida: Kabaret w przedśionku piekieł* (Warszawa: Muza, 2007), 96–97.

Paradoksalnie najwięcej wiemy o działalności Prusickiej – paradoksalnie, gdyż składając po wojnie wniosek o przyjęcie do ZASP, przemilczała pobyt w getcie, wypierając niejako ten okres ze swojej pamięci²⁵. Na podstawie sporządzonego przez Barbarę Engelking kalendarium (jak zaznacza autorka: niekompletnego) można stwierdzić, że Prusicka występowała ze swoim baletem (jak go określano w zapowiedziach repertuarowych) na scenie Eldorado w *Komediantce* H. Lewiego²⁶ (prem. 28 marca 1941), *Duszech sprzedanych* Ajby Langa (prem. 5 września 1941), *Icyku kawalarzu* I. Steinberga (prem. 26 września 1941), *O czym dziewczęta winny wiedzieć* Steinberga (prem. 27 lutego 1942) oraz w rewiach Na pięterku – *Wiosna idzie* (prem. 1 kwietnia 1942) i *Szaleństwo na pięterku* (prem. 17 czerwca 1942).

W *Feminie* w *Batalionie humoru* (prem. 20 czerwca 1941) i *Od Gminy do Feminy* (prem. 15 sierpnia 1941) występował balet „Femina” (nie wiemy pod którym kierownictwem). W rewii *Szafa gra* (prem. 22 lipca 1941) prezentowała się z kolei Mannówna i tancerze baletu B. Berkowicz, w programie *Tylko dla dorosłych* (prem. 26 kwietnia 1942) jako solistki tańczyły Mannówna i Prusicka, a w operetce *Bajadera* Emeryka Kalmana (prem. 26 czerwca 1942) wystąpił balet Prusickiej, który wykonał jej choreografię. W internetowej bazie Centrum Badań nad Zagładą Żydów można odnaleźć nazwiska tancerek baletu „Femina”, w którym występowały: S. Kamińska (także jako S. Kami), H. Wolska, B. Berkowicz (tancerz), B. Berkan, Mimi Marten (Maria Martówna?), natomiast w Eldorado tańczyły jako solistki Ina Holska i Zofia Karina.

Taniec pojawił się także w trzech przedstawieniach Melody Palace. W *Weselu żydowskim* (prem. 5 września 1941) tańczyły Mannówna i niewymieniana wcześniej Waldmanówna (prawdopodobnie Helena Waldman, która wspólnie z Yanką Rudzką prowadziła przed wojną szkołę w Łodzi), operetka *Wesele rumuńskie* Mojsze Schora (prem. 24 października 1941) wykonana była „z baletem”, a w przedstawieniu *Weseli biedacy* znalazły się „popisy taneczne” Mannówny.

Na scenach gettowych nie wykonywano jednak nowoczesnych form tańca wyzwolonego czy wyrazistego²⁷, lecz dostosowywano się do repertuaru kabaretowo-rewiowego, którego publiczność pragnęła najbardziej. Recenzja programu

²⁵ Zob. Pracownia Dokumentacji Teatru Polskiego w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, Archiwum ZASP, nr 308/1646, teczka Ireny Prusickiej.

²⁶ Nie udało się, na podstawie źródeł archiwalnych, ustalić imion niektórych artystów i artystek. Tam, gdzie identyfikacja nie była możliwa, pozostawiono inicjały.

²⁷ Odosobniona jest informacja, że Irena Prusicka w *Komediantce* w teatrze Eldorado wykonała „ekspresyjną scenę taneczną *Robotnica*”, swój popisowy numer przedwojenny. Zob. Centrum Badań nad Zagładą Żydów, Internetowa baza danych getta warszawskiego, <https://new.getto.pl/pl/Osoby/P/Prusicka-Irena-Nieznanecz>, dostęp 10 października 2022.

Od Gminy do Feminy w Gazecie Żydowskiej dobrze charakteryzuje tego typu widowiska:

B. ciekawie wypadł numer pt. *Melodia ulicy*. Miał tu piękne pole do popisu świetnie dobrany balet *Femina* w różnorodnych wielobarwnych kostiumach z IH [Ina Holska?], SK [S. Kamińska?] IHW [i HW – Helena Waldman?] na czele. Rekord oklasków i bisów pobiła p. RC [Regina Cukier]. Znakomita ta artystka scen żydowskich, ciesząca się olbrzymim powodzeniem, czaruje wprost publiczność swoim humorem, piosenką i tańcem. Odtworzyła (na tle pomysłowych dekoracji z baletem) trzy rodzaje wesołości narodowych: argentyńską, hiszpańską i żydowską. Z dużym ferworem świetna tancerka FM [Franciszka Mannówna] odtworzyła „fantazję węgierską” zbierając żniwo zasłużonych braw – również w zbiorowym wokalnie-tanecznym numerze pt. *Kiedy tańczysz tango* (b. ładne słowa Jerry’ego) z p. Orensteinem.²⁸

W getcie warszawskim urządzano także wieczorki tańca towarzyskiego w kawiarniach i tańczono w mieszkaniach. Nieznana z nazwiska Celina (ur. 1922), kuzynka Haliny Aszkenazy, która po ukończeniu gimnazjum zapisała się do szkoły baletowej, po roku miała już swój publiczny debiut i została zawodową tancerką. W getcie występowała w oficjalnych teatrach, ale także

tańczy na spotkaniach towarzyskich w pokoju Heńka i Oskara wiosną 1943 [...]. Pewnego wyjątkowo smutnego dnia [...] Celina proponuje, że zatańczy. Robi to bardzo rzadko. Halinka A. przygrywa jej na gongu. Celina improwizuje: jej taniec wyraża rozpacz i bunt. Tancerka walczy z niewidzialnym wrogiem, wreszcie pada, ginie. Wszyscy rozumieją, co chciała powiedzieć.²⁹

Tańcem popisowały się także dzieci na występach publicznych (na przykład z okazji otwarcia ogródka dla dzieci na rogu Nalewek i Franciszkańskiej 12 lipca 1942). Przygotowywały je między innymi Rena Szpacenkop, specjalistka od rytmiki dziecięcej, i Rosa Weksler, która pracowała z dziećmi w sanatorium w Falenicy.

²⁸ Zob. *Gazeta Żydowska*, nr 76 (1941): 3, <https://new.getto.pl/pl/Wydarzenia/Recenzja-z-Feminy-Od-Gminy-do-Feminy-ton-i-umiar-mile-przyjemne-i-dobrze-ujete-numery-b.-zgr>.

²⁹ Halina Aszkenazy-Engelhard, *Pragnęłam żyć: Pamiętnik* (Warszawa: Wydawnictwo Salezjańskie, 1991), 52. Zob. też Internetowa baza danych getta warszawskiego, <https://new.getto.pl/pl/Osoby/N/Nieznane-Celina-Nieznane2>; <https://new.getto.pl/pl/Wydarzenia/Pewnego-wyjatkowo-smutnego-dnia-podczas-spotkania-u-Henka-i-Oskara-Celina-proponuje-ze-zatanczy>, dostęp 10 października 2022.

Jednak ten gettowy Broadway nie był w stanie dać zatrudnienia wszystkim tancerkom i adeptkom. Leon Najberg wspominał: „Na ulice wylegli skrzypkowie i wiolonczeliści, uczennice baletu [...] – na ulicy wszyscy są zrównani. Łączy ich ta sama potrzeba, chcą jeść”³⁰. Nie wiemy, ilu tancerkom udało się przeżyć getto. Mannówna – z jednej strony oskarżana o współpracę z gettową policją, z drugiej podziwiana za odwagę – zginęła w Auschwitz. Grodzieńska i Prusicka wy dostały się z getta przed jego likwidacją.

Mniej wiemy o tancerkach przebywających w gettach w innych miastach – w getcie łódzkim znalazła się Dorota Friedel, uczennica Rudzkiej i Waldman, nie wiadomo jednak, czy występowała w teatrze rewiiowym Awangarda prowadzonym przez Mosze Puławera. W getcie w Częstochowie była Emilia Wędrowska, która uczyła się tańca w Łodzi; po wojnie wyjechała do Danii (1971).

Próby przeżycia po stronie aryjskiej

Najtrudniej jest zebrać informacje o tancerkach i adeptkach tańca, które próbowały przetrwać wojnę w ukryciu po stronie aryjskiej – już samo określenie „życie w ukryciu” sugeruje zmianę tożsamości: pochodzenia, wyznania i nazwiska. W Warszawie w czasie okupacji działały oficjalne szkoły baletowe Leona Wójcikowskiego (1939–1945) oraz Janiny Mieczysławskiej (1940–1945), natomiast nielegalnie naukę tańca i rytmiki prowadziły Jadwiga Hryniewiecka i Tacjana Wysocka (1939–1941). Mieczysławska i Wysocka w opublikowanych wspomnieniach opisały przeżycia z czasów okupacji, ale żadna z nich nie wspomniała ani o losach swoich żydowskich uczennic, ani o teatrach działających w getcie.

Jedynym pełniejszym dokumentem zaświadczającym o wojennej tułaczce, życiu pod zmienionym nazwiskiem, narażaniu się na szykany ze strony Polaków są *Wspomnienia tancerki* Naty Lerskiej³¹. Początkowo ukrywała się w Warszawie i tak pisała o tym okresie:

zamieszkaliśmy w pokoju na pierwszym piętrze. Na parterze był duży pusty pokój, w którym stał fortepian. Tam mama grała całymi dniami, a ja tańczyłam do muzyki Chopina, Bacha, Poulenca, Albéniza... Układałam tańce do muzyki, do tematów pisałam libretta. Pracowałam całymi dniami. Tylko co pewien czas podbiegałam

³⁰ Leon Najberg, *Ostatni powstańcy getta* (Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny, 1993), 49.

³¹ Natalia Lerska-Kowalska, *Wspomnienia tancerki: Nie tylko o tańcu* (Łódź: Oficyna Bibliofilów, 2001).

do okna i patrzyłam na drogę, czy nie idą po nas Niemcy. Wraciałam do drążka z ulgą, że mogę kontynuować ćwiczenia.³²

Przed wojną Lerska uczyła się w Szkole Rytmiki i Tańca Mieczysłowskiej w Warszawie i tam zetknęła się z Ruth Sorel i Georgiem Grokem, którzy po wybuchu wojny zostawili w domu jej rodziców walizkę ze swoimi kostiumami scenicznymi. Matka wymieniła je na Lubelszczyźnie na żywność (Lerska z matką jeździły z Warszawy na wieś po prowiant). Kiedy przyjechała Nata, „[a]kurat była niedziela. Z wszystkich stron wsi szli na mszę chłopci ubrani w kostiumy sceniczne Sorel i Grokego, w atłasy, brokaty i szyfony, w tiule, szarawary, bojerka, w spodnie za krótkie, za długie”³³. Ale było to raczej jedno z nielicznych zabawnych wspomnień, gdyż rzeczywistość była pod wieloma względami opresyjna.

Stefania Grodzieńska po ucieczce z getta była opiekunką synów Zofii i Gabriela Kijkowskich w Gołąbkach w pobliżu Mor³⁴, Irena Prusicka z kolei w kwestionariuszu weryfikacyjnym ZASP deklarowała: „okres wojenny przeżyłam na wsi jako administratorka majątku ziemskiego”³⁵.

O losach innych kobiet dowiadujemy się przypadkowo, między innymi z wywiadów zebranych i zarchiwizowanych przez Centrum Badań nad Zagładą Żydów. Pochodząca z Krakowa Klara Halbreich (ur. 1923, z d. Gross), uczennica szkół baletowych, początkowo ukrywała się (jako Janina Birkenfeldowicz, Janina Szczubiał) poza Krakowem, następnie trafiła do getta, z którego udało jej się uciec wiosną 1943. Szukała schronienia na prowincji, gdzie była szantażowana przez Polaków i spotkała się z groźbą denuncjacji. Do Krakowa powróciła 1947, tam przez dziesięć lat była nauczycielką baletu. Potem wyjechała do Izraela³⁶. Uczennica warszawskich szkół baletowych Krystyna Lewiarz (ur. 1932, z d. Halina Ita Bitter, znana także jako Stefania Kołaczkowska, Krystyna Łukasik) ukrywała się w kryjówce w piwnicy. Po denuncjacji rodzina znalazła się w getcie, skąd ojciec wyniósł ją w worku; przeżyła dzięki opiece Polaków (Warszawa, wieś Chąsno Nowe)³⁷.

³² Lerska-Kowalska, *Wspomnienia*, 8.

³³ Lerska-Kowalska, 14.

³⁴ Stefania Grodzieńska, *Już nic nie muszę* (Łódź: Wydawnictwo Akapit Press, 2001), 46.

³⁵ Pracownia Dokumentacji Teatru Polskiego w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, Archiwum ZASP, nr 308/1646, teczka Ireny Prusickiej.

³⁶ Internetowa baza danych getta warszawskiego, <https://new.getto.pl/pl/Osoby/H/Halbreich-Klara-Gross>, dostęp 10 października 2022.

³⁷ Internetowa baza danych getta warszawskiego, <https://new.getto.pl/pl/Osoby/L/Lewiarz-Krystyna-Halina-Ita-Bitter>, dostęp 10 października 2022.

Przedstawione tutaj analizy losów żydowskich tancerek są niezwykle skromnym rozpoznaniem opresji, której doznawały w czasach Zagłady. Kontynuacja badań musiałaby się wiązać z głęboką kwerendą archiwalną, dotyczącą z jednej strony przedwojennych tancerek i uczennic „wyznania mojżeszowego”, z drugiej zaś ich okupacyjnych biografii (na przykład w gettach³⁸). Postulatem badawczym mogłaby być refleksja nad reprezentacją problematyki Zagłady w tańcu, zarówno w twórczości Poli Nireńskiej, jak i Hanyi Holm (*Tragic Exodus*, 1939) oraz Lestera Hortona (*Warsaw Ghetto*, 1949).



Bibliografia

- Abramowicz, Mieczysław. *Teatr żydowski w Gdańsku 1876–1968*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2022.
- Alves Guimarães, Maria Claudia. „Między czasem a przestrzenią: Skomplikowana trajektoria życia Yanki Rudzkiej”. W: *Polskie artystki awangardy tanecznej: Historie i rekonstrukcje*, redakcja Joanna Szymajda, 126–147. Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca, 2017.
- Aszkenazy-Engelhard, Halina. *Pragnęłam żyć: Pamiętnik*. Warszawa: Wydawnictwo Salezjańskie, 1991.
- Banach, Anna. „Warszawska edukacja taneczna poza instytucjami w XX w.”. W: *Taniec w Warszawie: Społeczeństwo, edukacja, kultura*, redakcja Hanna Raszewska-Kursa, 35–55. Warszawa: Centrum Sztuki Tańca w Warszawie, 2018.
- Drozdek-Małołępsza, Teresa. „Sport kobiet mniejszości narodowych w Polsce w latach 1919–1939”. *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie* 8 (2009): 75–88.
- Engelking, Barbara. „Kultura i rozrywka”. W: *Getto warszawskie: Przewodnik po nieistniejącym mieście*, redakcja Barbara Engelking i Jacek Leociak, 557–654. Wydanie 2. Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań nad Zagładą Żydów, 2013.
- Grodzieńska, Stefania. *Już nic nie muszę*. Łódź: Wydawnictwo Akapit Press, 2001.
- Groński, Ryszard Marek. *Proca Dawida: Kabaret w przedśionku piekiel*. Warszawa: Muza, 2007.

³⁸ Badania nad losami aktorów i aktorek, m.in. tancerek i tancerzy, w getcie warszawskim prowadzi dr Agnieszka Żółkiewska, która w ramach projektu realizowanego w Żydowskim Instytucie Historycznym w Warszawie opracowała dotychczas 25 biografii do Encyklopedii Getta Warszawskiego online, a także przygotowała autorską książkę na temat życia kulturalnego w getcie warszawskim.

- Iwańska, Alicja. „«Pamięci tych, których kochałam, których już nie ma»: Holocaust w twórczości choreograficznej Poli Nireńskiej”. *Studia Choreologica* 17 (2016): 243–263.
- Jeż, Agnieszka. „Taniec w szkole: Doświadczenia dzieci i młodzieży żydowskiej w okresie międzywojennym w Polsce”. *Studia Choreologica* 21 (2020): 175–194.
- Karina, Lilian, i Marion Kant. *Tanz unterm Hakenkreuz: Eine Dokumentation*. Berlin: Henschel Verlag, 1996.
- Kostyrko, Weronika. *Tancerka i Zagłada: Historia Poli Nireńskiej*. Warszawa: Czerwone i czarne, 2019.
- Lerska-Kowalska, Natalia. *Wspomnienia tancerki: Nie tylko o tańcu*. Łódź: Oficyna Bibliofilów, 2001.
- Leyko, Małgorzata. „Teatr żydowski”. W: *Reprezentacje Zagłady w kulturze polskiej (1939–2019)*, redakcja Sławomir Buryła, Dorota Krawczyńska i Jacek Leociak. Tom 1, *Problematyka Zagłady w filmie i teatrze*. Warszawa: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2021.
- Lisek, Joanna. „Jidisze mame – ciało i mit”. *Cwiszn/Pomiędzy*, nr 3 (2010): 4–7.
- Lisek, Joanna. *Kol isze – głos kobiet w poezji jidysz (od XVI w. do 1939 r.)*. Sejny: Wydawnictwo Pogranicze, 2018.
- Maciejewska, Małgorzata. „Frojen frage – wieloaspektowość tożsamościowa poetek jidyszowych (Tożsamościowe ujęcie podmiotu oparte na wykluczeniu i marginalizacji, metodologia feministyczna jako afirmacja kobiecego wykluczenia)”. *Miasteczko Poznań. Pismo społeczno-kulturalne*, nr 1 (2003). <http://www.miasteczkopoznan.pl/node/364>.
- Mamontowicz-Łojek, Bożena. *Polskie szkolnictwo baletowe w okresie międzywojennym*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978.
- Najberg, Leon. *Ostatni powstańcy getta*. Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny, 1993.
- Rambert, Marie. *Żywe srebro: Życiorys własny*. Tłumaczenie Anna Mysłowska. Warszawa: Czytelnik, 1978.
- Styrna, Natasza. *Artyści żydowscy w Krakowie (1873–1939)*. Kraków: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, 2008.
- Wojnicka, Iwona. „Odpowiedź artystyczna jako metoda rekonstrukcji tańca. *Practice as Research* na podstawie prac Poli Nireńskiej z lat 1929–1935”. *Studia Choreologica* 19 (2018): 111–134.
- Wojnicka, Iwona. „Druga strona. *Practice as Research* na podstawie prac Poli Nireńskiej z lat 1949–1992”. *Studia Choreologica* 20 (2019): 193–224.

MAŁGORZATA LEYKO

profesor w Katedrze Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego, zajmuje się badaniami nad teatrem niemieckojęzycznym w XIX–XXI wieku, teatrem żydowskim w Polsce, polsko-niemieckimi stosunkami teatralnymi oraz teoriami teatralnymi od początku XIX wieku.