



Muzyka w teatrze polsko-żydowskim w pierwszych dekadach XX wieku w świetle zachowanych źródeł

MICHAŁ JACZYŃSKI

Institut Muzykologii — Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
Institute of Musicology — Jagiellonian University in Kraków, Poland
✉ michal.jaczynski@uj.edu.pl

DOI: [10.2478/prm-2021-0002](https://doi.org/10.2478/prm-2021-0002)

Główne miasta ziem polskich pozostających pod zaborami — Warszawa, Wilno, Łódź, Lwów, Kraków — były już w XIX wieku ośrodkami, w których kultywowano teatr żydowski, co nie dziwi, gdy spojrzymy na strukturę ludności tych miast, której znaczący odsetek stanowili Żydzi — mieszkający tam od pokoleń bądź migrujący z terenów Cesarstwa Rosyjskiego. Stałe sceny jidyszowe, adresujące swą ofertę do ludności żydowskiej, działały w Warszawie, Wilnie, Łodzi czy Lwowie już w latach 80. XIX wieku. Życie, mentalność i obyczaje Żydów stanowiły atrakcyjny temat, po który sięgali twórcy polskiego teatru. Z początku temat ten był realizowany najczęściej w oświetleniu komicznym bądź karykaturalnym, nierzadko z dodatkiem przekazu antysemitycznego; przykładem może być sztuka *Złoty cielec* lwowskiego autora Stanisława Dobrzańskiego (1884), przedstawiająca w złym świetle bogatych Żydów. W czasie jej warszawskiej premiery, która odbyła się w 1903 roku, jawnie protestowała publiczność żydowska¹. Był to czas kształtowania się u tej widowni zapotrzebowania na teatr, który byłby ośrodkiem porozumienia między światem żydowskim i polskim.

1 L. Gr., *Z Królestwa Polskiego*, „Kraj” 1903 nr 2 (12/25 I), s. 17.

U podłoża tej potrzeby tkwiła nowa świadomość kształtowana w środowisku żydowskim poprzez tzw. renesans żydowski — ruch zmierzający do odrodzenia narodowej tożsamości Żydów, a jednocześnie do budowy nowej kultury żydowskiej, godnej zająć równorzędne miejsce w szeregu kultur europejskich. Postulaty te zaowocowały powstaniem pomysłu na teatr polsko-żydowski. Punktem wyjścia było przyjęcie polszczyzny jako języka, za pomocą którego autorzy zwracaliby się do nieżydowskiej publiczności oraz akceptacja wizji kultury Żydów jako kultury otwartej. Oba te elementy dały impuls do powstania sztuk, których treść, oprawa sceniczna i muzyczna stanowiły rekonstrukcję autentycznej egzystencji Żydów, ukazwanej w sposób atrakcyjny dla publiczności nieżydowskiej. Atrakcyjność zapewniały przede wszystkim włączane do inscenizacji elementy folkloru żydowskiego: obyczaje, obrzędy, tańce i muzyka.

Ów nowy trend reprezentują w kulturze polskiej początku xx wieku sztuki polsko-żydowskie Marka Arnsztajna. Nie można też pominąć obu tzw. żydowskich sztuk Gabrieli Zapolskiej: *Małka Szwarcenkopf* i *Jojne Firulkes*, ze względu na to, że to właśnie one przygotowały polską publiczność do odbioru żydowskiego folkloru tanecznego i muzycznego, prezentowanego w artystyczny sposób.

Zarówno żydowscy, jak i nieżydowscy świadkowie premier — warszawskiej i krakowskiej — *Małki Szwarcenkopf* w 1897 roku, podkreślili obecność w sztuce elementów wnoszących autentyczny żydowski koloryt.

W *Małce* pani Zapolska dała niezaprzeczone dowody, że zna życie ciemnej masy żydowskiej, odczuwa jej potrzeby, a co najważniejsze, odnosi się do niej z całą bezstronnością, a że chwilami nadużywa czarnych farb, przypisać to należy raczej jej lubowaniu się w ciemnych kolorach, aniżeli złej woli i uprzedzeniu [...]

— pisał recenzent premiery warszawskiej, która odbyła się w teatrzyku Eldorado, prowadzonym przez Lucjana Dobrzańskiego; artykuł ukazał się w czołowym polskojęzycznym czasopiśmie tamtejszej elity żydowskiej „Izraelita”². Autor recenzji, skupiając się wyraźnie na kwestii autentyczności szczegółów związanych z żydowskimi obrzędami, zarzucił autorce

2 H. L., *Z teatru*. „*Małka Szwarcenkopf*”, „Izraelita” 1897 nr 28 (4/16 VII), s. 275.

kilka nieściśłości, zaznaczając zarazem, że nie ma o to do niej pretensji. Zauważył na przykład, że u Zapolskiej chór chłopców w akcie II śpiewa pobożne pieśni w chederze, podczas gdy tego rodzaju pieśni wykonywane są tylko w synagodze. Zbiorem „niekonsekwencji etnologicznych” miał być też cały akt III: niemożliwym jest taniec dziewcząt wokół narzeczonej oraz ich obecność podczas zaręczyn, a także taniec mężczyzn z kobietami. Sam charakter uroczystości zaręczyn autor uznał za „niewłaściwy”, gdyż przedstawiona przez Zapolską „hałaśliwość” nie przystaje do obrzędów żydowskich, które mają charakter religijny i uroczysty.

Prócz tego zaszła tu pewna mistyfikacja: dyrekcja zwróciła się do jednego z miejscowych „marszelików” po hebrajski tekst aktu zaręczynowego; domyślny „marszelik” przekonany, że w teatrze chcą drwić z obrzędu zaręczynowego, miał właściwego tekstu dać parodię, zawierającą przekleństwa i trywialne dowcipy³.

Powyższa szokująca informacja pozwala nam zajrzeć za teatralne kulisy, gdzie wciąż żarzył się polsko-żydowski konflikt. W tym kontekście idea wystawiania żydowskich sztuk dla polskiej publiczności nabiera znaczenia pozaartystycznego — staje się ważnym elementem walki społecznej o zmiany w pojmowaniu poszczególnych kategorii moralnych.

Znaczenie to ujawnia także krakowska premiera *Małki*, która — jak przypomina Ewa Partyga — odbyła się w okresie, w którym w zachodniej Galicji doszło do wielu antyżydowskich rozruchów⁴. Według badaczki, dyrektor Teatru Miejskiego w Krakowie, Tadeusz Pawlikowski, zadbał o staranne wystylizowanie „typów żydowskich” oraz bogatą oprawę taneczną i muzyczną sceny zaręczyn *Małki*, co miało mieć cel podwójny: „etnograficzny”, ale i polityczny — tuszujący prowokującą wymowę społeczną sztuki poprzez skupienie uwagi publiczności na elementach widowiskowych⁵. Zabieg ten był chyba udany — na afiszach reklamujących przedstawienie, grane w omawianym okresie przez zespoły krakowski i lwowski,

3 Ibidem.

4 Ewa Partyga, „*Małka Szwarcenkopf*”, czyli *Żydzi*, w: eadem, *Wiek XIX. Przedstawienia*, Warszawa 2016, s. 411.

5 Ibidem.

stale pojawia się informacja o tym, iż będą wykonywane śpiewy i tańce (zob. Ilustracja 1).

Ilustracja 1. Afisz premierowego wykonania sztuki Gabrieli Zapolskiej *Małka Szwarzenkopf* w Teatrze Miejskim w Krakowie.

Źródło: Cyfrowa Biblioteka Narodowa Polona, sygn. DZS XIXA 7, <https://polona.pl/item/nowosc-inc-w-sobote-dnia-16-pazdziernika-1897-r-po-raz-pierwszy-malka,MjExMTc1MTU/#info:metadata> [dostęp: 03.06.2021].

Nowość.
Cena 10 ct.



**TEATR MIEJSKI
w KRAKOWIE.**

N^o 1219
cz. 47

W Sobotę dnia 16 Października 1897 r.
po raz pierwszy:

MAŁKA SZWARZENKOPF

Sztuka w 5 akt. ze śpiewami i tańcami, osnuta na tle stosunków żydowskich Gabryeli Zapolskiej.
(Grana w Warszawie z wielkim powodzeniem.)

O S O B Y:

Szwarcenkopf, handlarz zapalek	PP. Siemaszko.	Pake Rosenthal, swatka	PP. Kozłm.
Małka, jego córka	Przybyłko.	Marszałek	Sobski.
Kolumna Wiedziński	Kamiński.	Mojse Induszny	Zabiński.
Maturcy Silberweiz, kantoryzyna	Mielewski.	Mowesa Cyryna	Pachalski.
Jakob Lewi, pomocnik adwokata	Sobiesław.	Israk Pomorany	Jajko.
Stary Firkles, właściciel sklepu	Roman.	Lejśka i Pabiel	Dorowski.
Jojne Firkles, jego syn	Popławski.	Bernard Kalbora	Bogusłowski.
Glanowa	Wojnowska.	Doktor	Węgrzyn.
Jesca Tysylnof, handlarz starzyny	Krysińska.	Pierwsza i szanoński	Filipi.
Rytko, jej matka	Czełowska.	Druga	Jeremi.
Róża Horn	Powian.	Lokaj	Zawierski.

Otworze dzieci Jenty. — Starzy i młodzi żydzy — stare i młode żydówki — dziewczęta — dzieci.

Geny miejsc zwyczajne. — Początek o godz. 7, koniec po godz. 10.

Biloty do nabycia w **Kasie Zamówień** (W. Fisz, Rynek gł. rog ul. Szewskiej), a w dniu przedstawięcia w Kasie teatralnej.

Kasa otwarta od godziny 9-jej do 1-jej i od 3-jej do 8-jej wieczorem.

Dyrekcya uprasza Stan. Publiczność o zastosowanie się do wydanych przez władze instrukcyj, które są we wszystkich korytarzach rozwieszona.

W Niedzielę: „**MAŁKA SZWARZENKOPF**”, sztuka w 5 akt. ze śpiewami i tańcami Gabryeli Zapolskiej (**NOWOŚĆ**).

Modne Boa, Szale, Rysze, Paski, Rękawiczki, Wachlarze, Parasolki, Kwiaty, Woałki, Koronki, Wstążki, Nafły poleca E. SMIDOWICZ Sukiennice L. 29.

W drukarni „CZASU” w Krakowie

Nakładem Dyrekcji Teatru miejskiego.

W archiwum Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie zachował się materiał nutowy, stanowiący podstawę oprawy muzycznej wspomnianej sceny zaręczyn Małki. Franciszek Barfuss podaje w pracy *Materiały muzyczne dotyczące teatru krakowskiego okresu Młodej Polski*⁶, że autorem muzyki był Michał Świerzyński⁷. Scena ta składa się z trzech numerów muzycznych. Pierwszy, rozpisany na głos i chór z towarzyszeniem orkiestry, posiada incipit słowny „Für unseren teuren Gäste”, który pozwala go zlokalizować na początku III aktu, gdy zbierają się goście, by świętować zaręczyny Małki. Drugi — oznaczony w materiale objaśnieniem „Klezmer spielt” — to typowy żydowski marsz weselny, wykonywany przez orkiestrę. Numer trzeci to toast, który towarzyszy tradycyjnemu życzeniu „mazel tow”. Utwory te stanowią niezwykle udaną imitację muzyki klezmerskiej. Naśladują jej jaskrawe brzmienie (głos wokalny jest dublowany przez wysoko brzmiące skrzypce, klarnet i trąbkę), żywą, marszową melodykę o charakterystycznej labilności trybu, wahającego się stale między dur i moll oraz dobitny rytm, zaznaczany dodatkowo przez kontrabas i bębenek.

Michał Świerzyński stworzył także oprawę muzyczną drugiej żydowskiej sztuki Zapolskiej — *Jojne Firulkes*, a jej fragmenty taneczne wydał drukiem w firmie S.A. Krzyżanowski. Na okładce publikacji figuruje informacja, że kompozytor wykorzystał autentyczne taneczne melodie żydowskie, ważna także z tego względu, iż ujawnia, że właśnie dbałość o autentyczność muzyki do spektakli o życiu Żydów była już wtedy istotnym i świadomym celem jej twórców. W dwudziestoleciu międzywojennym sięganie po ten repertuar i inspirowanie się nim stanie się standardem.

W didaskaliach do *Jojne Firulkesa* figuruje następująca notka Zapolskiej, odnosząca się do wykonania majufesa w akcie II: „Uprasza się artystów

6 Franciszek Barfuss, *Materiały muzyczne dotyczące teatru krakowskiego okresu Młodej Polski*, w: *Muzyka polska a modernizm*, red. J. Ilnicka, Kraków 1981, s. 88.

7 Informację tę potwierdza Anna Wypych-Gawrońska (zob. eadem, *Muzyka w polskim teatrze dramatycznym do 1918 roku. Część II. Aneksy*, oprac. Agnieszka Pobratyn, Częstochowa 2015, s. 66). Autorka wzmiankuje również lwowską premierę sztuki *Małka Szwarcenkopf*, która odbyła się, podobnie jak premiera krakowska, w roku 1897. Muzykę do tej inscenizacji napisał Franciszek Słomkowski (ibidem, s. 62).

uniknąć złośliwości w charakteryzacji. Twarze winny być nieszpętne, ruchy nie przesadzone, ale charakterystycznie żydowskie”⁸. Zapisek ten kieruje ponownie naszą uwagę w stronę przemian, jakie dokonywały się na początku XX wieku w związku z teatralnym wizerunkiem Żyda, w poprzednim stuleciu stanowiącego niemal zawsze postać komiczną lub negatywną. Odejście od tego stereotypu było postulatem pierwszorzędnej wagi dla kolejnych twórców teatru polsko-żydowskiego.

Tymczasem każdy żyd [...] na scenie razi niesmacznie jaskrawym ubraniem, po błazeńsku powykrzywianym językiem i bajecznie dużym garbatym nosem [...] jak gdyby wszyscy bez wyjątku żydzi posiadali ten charakterystyczny rys rasowy [...]. Nie wdajemy się tu w statystykę garbatych nosów, ale łatwo zauważyć, że tak nie jest. W farsie ta „artystyczna” przesada od biedy ująć może, ale w utworze o charakterze literackim — nigdy! A i te mające być „charakterystycznymi” tańce żydowskie, gdzie kobiety, tańczące razem z mężczyznami, czynią palcami dziwaczne jakieś ruchy, są, bez żartu, prędzej do chińskich, niż do żydowskich tańców podobne. Lecz ostatnich tych zarzutów nie kierujemy bynajmniej do autorki [...].

Słowa te napisał Marek Arnsztajn, recenzując w „Izraelicie” wzniesienie *Małki Szwarcenkopf* w 1901 roku⁹. W tym czasie artysta ten, wywodzący się z rzemieślniczych sfer warszawskiej dzielnicy żydowskiej¹⁰, zaczął tworzyć i wystawiać w polskich teatrach Warszawy polskojęzyczne sztuki o tematyce żydowskiej, których ideą było podniesienie sztuki żydowskiej do rangi wielkiego teatru, a jednocześnie zwalczanie szkodliwych stereotypów, jakie zagnieżdżyły się w umysłach polskiej publiczności. „Marzę o scenie, na której wzniosłe duchy będą zwalczać ciemnotę, ignorancję i nienawiść we wszystkich jej objawach” — deklarował Arnsztajn¹¹.

8 Ibidem, s. 151-153.

9 M[arek] Ar[nsztajn], *Odgłosy. Z teatru*, „Izraelita” 1901 nr 22 (25 V/7 VI), s. 259.

10 Zob. *Literatura i Sztuka*, „Kurier Lwowski” 1908 nr 29 (18 I), s. 10. W popularnym leksykonie Władysława Łoży *Czy wiesz, kto to jest?* (Warszawa 1938) pochodzenie Marka określono jako inteligenckie.

11 Andrzej Marek, *Wyjaśnienie p. A. Marka*, „Nasz Przegląd” 1929 nr 207 (30 VII), s. 8.

Ilustracja 2. Andrzej Marek (właśc. Marek Arnsztajn) ok. roku 1907.

Źródło: „Nowości Illustrowane” 1907 nr 51 (21 xii), s. 15.



W roku 1900 dwudziestoletni Arnsztajn (zob. Ilustracja 2) zadebiutował na scenie teatryku Fantazja polskojęzyczną sztuką *Chassydzi*. Dwa lata później otrzymał pierwszą nagrodę w konkursie Teatru Miejskiego w Krakowie za dramat *Bociany*. Jego kolejne sztuki polsko-żydowskie — *Wieczna bajka* i *Pieśniarze* — były grane w Warszawie w latach 1901–1902. W 1903 roku pisarz związał się z utworzonym przez Mariana Gawalewicza Teatrem Ludowym. Na jego deskach zaprezentował kolejne sztuki polsko-żydowskie o tytułach: *Fanatycy*, *Królestwo krzywdy* (to dzieło wystawił także w 1908 roku czołowy warszawski teatr Rozmaitości), *Nędzarze*, *Królowa Sabat*, *Gdy liście spadają* i *Noemi*. Za radą Icchoka Lejba Pereca i Nachuma Sokołowa zaczął także pisać w języku jidysz, a jego nowelki stworzone w tym języku drukowało m.in. krakowskie czasopismo „Der Jud”. W 1905 roku uzyskał koncesję na prowadzenie sceny żydowskiej, na jej czele stawiając słynną później aktorkę Ester Rachel Kamińską¹². W środowisku polskim działalność Arnsztajna spotkała się z uznaniem. Felietonista „Nowości Illustrowanych” pisał w 1907 roku:

W warszawskim świecie literackim, od kilku lat zwraca na siebie uwagę pewien młody, bardzo zdolny izraelita, który sam wyuczył się po polsku, choć nie znał tego języka do czternastego roku życia, i włada nim obecnie doskonale.

P. Andrzej Marek — tak brzmi nazwisko tego literata — złożył już tym samym dowód dużych zdolności i pracowitości, wiadomo bowiem, że język polski jest niezmiernie trudny do wyuczenia się. W ciężkim przedsięwzięciu pomagało mu nie mało szczerze zamiłowanie do literatury polskiej, zwłaszcza dramatycznej.

Opanowawszy dostatecznie język, spróbował p. Marek sił swoich na polu literackim i napisał kilka utworów dramatycznych; popularne te sztuki, osnute na tle życia żydowskiego, wystawiono w kilku warszawskich teatrach. Największe powodzenie zdobyły sztuki: „Pieśniarze”, „Chassydzi”, „Lubrowicz”, „Wieczna bajka”. W najbliższym czasie grać będą najnowszy jego utwór sceniczny, pt. „Królestwo krzywdy”, rzecz — zdaniem tych, którzy się z nią mieli sposobność już zapoznać — bardzo dobrą i pełną zalet.

P. Marek cieszy się wśród grona kolegów i znajomych wielką sympatią z powodu zalet umysłu i charakteru¹³.

12 (ig.) [Emil Igel], *Sztuki żydowskie na scenie polskiej. Wywiad z Andrzejem Markiem*, „Chwila” 1930 nr 3889 (22 I), s. 9.

13 *Andrzej Marek*, „Nowości Illustrowane” 1907 nr 51 (21 XII), s. 10.

Pośród wymienionych wyżej sztuk Arnsztajna szczególne znaczenie miał utwór *Pieśniarze* — o treści osnutej wokół historii słynnego wileńskiego kantora Joela Straszńskiego, zwanego Baal-Besslem (Ojczulkim), opowiedzianej wcześniej m.in. na łamach wydawanego w Berlinie żydowskiego czasopisma „Ost und West”, krążącej w środowisku żydowskim jako przejmująca legenda o zakazanej miłości i zniweczonych marzeniach o sławie. Dla środowiska polskiego legenda ta była szczególnie interesująca ze względu na to, że w niektórych jej wersjach pojawiała się postać Stanisława Moniuszki¹⁴. *Pieśniarze* byli grywani po polsku i w jidysz. Polski tekst sztuki ukazał się w „Izraelicie” w 1903 roku. W 1921 roku sztukę grała podczas swojego letniego tournée we Lwowie trupa wileńska — jidyszowy teatr, założony pod koniec XIX wieku przez M. Maso (Mazo), w dwudziestoleciu międzywojennym uchodzący za najwybitniejszy artystyczny teatr żydowski w Europie. Treść spektaklu opracowanego przez Wilnian dała okazję do zaprezentowania muzyki żydowskiej: nastrój szabatu w akcie I został oddany za pomocą pieśni *Gott vun awrohom*, a w akcie III „realistycznie uchwycono życie batłonów różnych kategorii w bethamidraszu”¹⁵. Krytyk żydowskiego dziennika „Chwila”, Maksymilian Bienenstock udokumentował obecność motywów Moniuszkowskich w warstwie muzycznej spektaklu:

Duch nieśmiertelnego twórcy polskiego Moniuszki unosi się nad ubożuchną akcją, a ponure tony poloneza z „Strasznego Dworu” wydzwania zegar stary, uwy-puklając ciężka atmosferę i duszny nastrój, w którym żyje Joel Dawid, chazan wileński i jego otoczenie¹⁶.

W 1923 roku *Pieśniarze* byli grani w jidysz przez trupę wileńską w Wiedniu, tam jednak sztuka nie odniosła wielkiego sukcesu.

14 Zob. Michał Jacyński, *Moniuszko w kulturze żydowskiej — historia w trzech odsłonach*, w: *Życie — Twórczość — Konteksty. Eseje o Stanisławie Moniuszce*, red. Magdalena Dziadek, Warszawa 2019, s. 271–291.

15 Zob. M[aksymilian] Bienenstock, *Występy trupy wileńskiej. Der wilner balbejsel (Pieśniarze) dramat w 4 aktach Marka Arnsztajna*, „Chwila” 1921 nr 891 (14 VII), s. 3–4. Batłonami nazywano przesiadujących całymi dniami w bożnicy, bet[h] midrasz to z kolei typ synagogi ze specjalnie wydzielonym pomieszczeniem do studiów talmudycznych.

16 Ibidem, s. 3.

Po I wojnie światowej, spędzonej w Rosji (gdzie podjął m.in. współpracę jako reżyser z moskiewskim teatrem hebrajskim Habima — 1917), oraz trzyletnim pobycie za oceanem, w czasie którego współpracował z żydowską sceną Morrisa Szwarca w Nowym Jorku, a następnie przebywał w Ameryce Południowej¹⁷, Arnsztajn powrócił do Warszawy. W 1926 założył własny teatr żydowski — jeden z trzech działających w polskiej stolicy¹⁸. Na przełomie lat 20. i 30. XX wieku wystawił w nim w języku polskim kilka kolejnych sztuk polsko-żydowskich, już jako Andrzej Marek. Zanim jednak do tego doszło, zrealizował w Łodzi i Warszawie premierę słynnego *Dybuka* — kultowej sztuki autorstwa Szymona An-skiego. Była ona już wcześniej znana polskim miłośnikom teatru jidysz — w lutym 1921 roku grał ją w warszawskim teatrze Elizeum jeden z kilku ówczesnych zespołów występujących pod nazwą Trupa Wileńska, działający pod kierownictwem Dawida Hermana. Muzykę do spektaklu opracował autor niezwykle popularnych w Warszawie operetek żydowskich — Dawid Beigelman (Bajgelman). Zapamiętano, że była ona ważną częścią przedstawienia.

W 1922 roku pojawiły się równocześnie dwa polskie przekłady tekstu *Dybuka* — we Lwowie (Maksymiliana Korena, nakładem żydowsko-polskiego dziennika „Chwila”) i w Krakowie. Intencją wydawcy lwowskiego było zaznajomienie polskiego odbiorcy ze sztuką, a przy okazji poinformowanie go w jak najbardziej kompetentny sposób o szczegółach życia chasydów, wśród których toczy się akcja, o ich mentalności, wierzeniach, obrzędach i kulturze. Tekst An-skiego obfituje w cytaty modlitw żydowskich, do sztuki zostały także wprowadzone chasydzkie śpiewy. Jak zapewniano w dzienniku „Chwila”, dodatek zamieszczony w omawianym wydaniu zawierał melodie autentyczne¹⁹, na co wskazują zarówno cechy strukturalne melodii, jak i ich podłoże skalowe.

Dodatek nutowy do lwowskiej edycji *Dybuka* z 1922 roku obejmuje sześć melodii (zob. ilustracja 3). Melodia pierwsza, zanotowana w tempie *largo*, to typowy nigun — pieśń szabasowa bez słów (jej dźwięki są

17 (ig.) [Emil Igel], op. cit., s. 9.

18 Zob. *Bühne und Kunst*, „Wiener Morgenzeitung” 1926 nr 2656 (16 VII), s. 6.

19 Zob. „Chwila” 1922 nr 1122 (12 III), s. 3.

artykułowane jako szeregi asemantycznych sylab). Utrzymana jest w eolskiej odmianie tonacji a-moll i metrum $\frac{4}{4}$, rozwija się jako sekwencja homologicznych motywów, zamkniętych w ambitusie kwinty i zorientowanych wokół głównych stopni tonacji — I i V. Zasadą jest powtarzalność motywów o ograniczonej liczbie dźwięków. Kolejne powtórzenia są wzbogacane ozdobnikami na mocnej części taktu. Fraza końcowa ma wyraźną kadencję w postaci skoku o oktawę w górę²⁰. Melodia ma charakter spokojny, melancholijny, zgodnie z wymaganiami autora sztuki (w didaskaliach figuruje określenie: „tęska, melancholijna melodia chasydzka”). Wykonuje ją chór batlonim (ubogich mężczyzn).

Kolejne dwie pozycje dodatku to tańce batlonim — oba w tempie umiarkowanym, w metrum dwudzielnym, z melodiami o rysunku diatonicznym, umiejscowionymi odpowiednio w tonacjach C-dur i a-moll. I tu zasadą jest powtarzalność oraz prostota ugrupowań rytmicznych. Motywy ósemkowo-czwiercnotowe są w przebiegu utworu „zaostrzane” figurami szesnastkowymi i rytmami punktowanymi. W obu tańcach występują też wahania tempa w postaci zwolnień w kadencjach, fermat i powrotów do tempa głównego, charakterystyczne dla przebiegu tańców wschodnich.

Taniec weselny — figurujący jako czwarta pozycja dodatku (tempo *allegro*, tonacja d-moll, metrum $\frac{4}{4}$) — przypomina utwory grane przez kapele klezmerskie. Ma dwuczęściową formę i jest zapisany w oktawie dwukreślonej, co sugeruje jego przeznaczenie na instrument solowy, np. skrzypce czy klarnet. Także piąta melodia dodatku ma charakter instrumentalny. Towarzyszy oczekiwaniu bohaterki (Lei) na narzeczonego. Jest ozdobna — silnie sfigurowana i ornamentowana. Dzieli się na dwie skontrastowane części — w D-dur i d-moll. Fragment w tonacji molowej wnosi nowy element w postaci „orientalnych” kroków chromatycznych (podwyższony VII stopień skali i obniżony II — tzw. sekunda frygijska).

20 Te właśnie cechy podaje — za Michaiłem Gnesinem — jako główne dla gatunku nignim Izalij Zemtsovskij w pracy *M.F. Gnesin o sisteme ładow jewrejskoj muzyki (po materialam archiwa kompozitora)*, „Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii” 2012 nr 4, s. 30. (Иза́лий Земцо́вский, *М. Ф. Гнесин о системе ладов еврейской музыки (по материалам архива композитора)*).

Ilustracja 3. Motywy muzyczne dołączone do polskojęzycznego wydania dramatu Szymona An-skiego *Dybuk*.

Źródło: Szymon An-ski, *Na pograniczu dwóch światów (Dybuk)*, przeł. Maksymilian Koren, Lwów 1922, s. 73.

The image displays a page of musical notation for the play 'Dybuk'. It contains six numbered musical motifs, each with its own tempo and dynamic markings:

- Motif 1:** Marked *Largo* and *Dim.*, ending with *DC. ad fine.*
- Motif 2:** Marked *Moderato*.
- Motif 3:** Marked *Andantino*.
- Motif 4:** Marked *Allegro*.
- Motif 5:** Marked *Moderato*.
- Motif 6:** Marked *Allegretto*.

Below the musical notation is a legend in Polish:

1. Śpiew ballonów.
2. Taniec ballonów.
3. Taniec ballonów.
4. Taniec weselny.
5. W oczekiwaniu narzeczonego.
6. Śpiew żebraków.

Śpiew żebraków (pozycja 6. dodatku) składa się także z dwóch części, skontrastowanych tonalnie. Część I w tonacji g-moll (w zapisie d-moll) jest labilna tonalnie — utrwalane są jako tonika na zmianę dźwięki *g* i *d*, należąca do dwóch tetrachordów skali. Część druga przebiega w G-dur. Z autentyczną muzyką żydowską wiąże się i tu figuracyjny charakter melodii, której ósemkowo-szesnastkowe motywy oscylują wokół głównych stopni skali, oraz końcowa kadencja, zakończona oktawowym skokiem w górę.

Dybuka usiłował Marek wystawić w polskich teatrach w Warszawie (w teatrze Bogusławskiego) i Krakowie (w teatrze Bagatela), co nie doszło jednak do skutku. W końcu zdołał pokazać sztukę w polskim teatrze w Łodzi. Trudną drogę *Dybuka* na polską scenę opisano w lwowskim dzienniku żydowskim „Chwila”:

U nas nie brakło w tym kierunku dobrych chęci, lecz po kilkunastu próbach [...] zamiary spełzły na niczym [...]. Szczególnie na scenach polskich, w zatrutej politykomanią atmosferze życia społecznego niełatwo było piętrzące się trudności przezwyciężyć. Dokonał tego dopiero dyrektor Teatru Miejskiego w Łodzi, p. Wroczyński — w jego teatrze po raz pierwszy wystawiono *Dybuka* na scenie polskiej, w przekładzie i reżyserii Andrzeja Marka²¹.

Decyzję o wystawieniu podjął Kazimierz Wroczyński po lekturze *Dybuka* w wydaniu książkowym (w języku polskim)²². Premiera odbyła się w sobotę 18 kwietnia 1925 roku na scenie łódzkiego Teatru Miejskiego. „Sala była szczelnie wypełniona polską i żydowską inteligencją miasta” — donosił dziennik „Chwila”. Wśród widzów znaleźli się m.in. wojewoda łódzki Ludwik Darowski oraz prezes Rady Miejskiej Bolesław Fichno²³.

Żaden z teatrów żydowskich oprócz trupy wileńskiej i moskiewskiej „Haby my” nie zdobył się na tak harmonijną i bogatą inscenizację, wspaniałe wnętrza i zgranie wszystkich artystów. Chwilami nie wierzyło się, że się widzi i słyszy polskich artystów, tak świetne były zewnętrzne maski i szaty, ruchy, mimika, akcent, śpiew i taniec chasydzki [...]

— czytamy na temat premiery w „Naszym Przeglądzie”²⁴.

21 „*Dybuk*” na scenie polskiej, „Chwila” 1925 nr 2193 (24 IV), s. 8.

22 Leski, „*Dybuk*” na scenie polskiej, „Nasz Przegląd” 1925 nr 110 (22 IV), s. 4.

23 *Kronika*, „Chwila” 1925 nr 2191 (23 IV), s. 7.

24 Leski, „*Dybuk*” na scenie polskiej w Łodzi, „Nasz Przegląd” 1925 nr 112 (24 IV), s. 4.

Sztuka ta jest na wskroś oryginalna. Zaznajamiamy się w niej ze środowiskiem, które dla nas jest zupełnie obce i bodaj najmniej przystępne. Zaznajomiliśmy się tu z legendami, o których nie wiedzieliśmy nawet, że istnieją. Poza tym jest to sztuka oryginalna, bo ciekawa jako widowisko teatralne i zostawia po sobie świetne wrażenie. Środowisko, które widzieliśmy na scenie jest na pierwszy rzut oka szare, a jednak ile barwnego życia, ile entuzjazmu kryje w sobie ten szary religijny tłum²⁵.

Nie przypadkiem pojawiły się w tej ocenie porównania z realizacjami trupy wileńskiej i Habimy. Pierwsza uchodziła, jak wyżej wspomniano, za wzorcowy żydowski teatr artystyczny (artystyczny także w tym sensie, że wystawiano w nim klasykę europejskiego teatru w języku jidysz). Znany wówczas jeszcze jako moskiewski teatr hebrajski, Habima słynął z insceniżacji wyreżyserowanych w duchu Wielkiej Reformy Teatru (jednym z reżyserów grupy był Konstanty Stanisławski), charakteryzujących się staranną oprawą choreograficzną i muzyczną. Publiczność warszawskiego (operetkowego) teatru Nowości miała okazję podziwiać *Dybuka* w realizacji Habimy już w marcu 1926 roku. Grano po hebrajsku, najprawdopodobniej z muzyką Joela Engela (jednego z założycieli i przywódców tzw. nowej szkoły żydowskiej w muzyce), wydaną w postaci suit na fortepian, cieszącej się dużym powodzeniem.

Dybuk wyreżyserowany przez Andrzeja Marka został wystawiony w Warszawie 29 maja 1925 roku przez zespół teatryku Szkarłatna Maska, pracującego w gmachu Filharmonii. Sztuka została opracowana z wielkim rozmachem — wpleciono m.in. liczne numery muzyczne: tańce i chóry. Dekoracje do spektaklu wykonał Józef Wodyński według projektu Wincen-tego Drabika (wybitnego scenografa, związanego z Operą Warszawską), grali czołowi artyści scen warszawskich, m.in. Wojciech Brydziński, Józef Orwid, Zofia Mysłakowska. Przedstawienie okazało się wielkim sukcesem, aczkolwiek opiniotwórcze konserwatywne dzienniki polskie wyrażały się o nim z dużym dystansem. Jeszcze przed premierą „Kurier Warszawski” zaznaczył, niejako usprawiedliwiając realizatorów przed polską publicznością, że sztuka An-skiego była już wystawiana w wielu teatrach Europy,

²⁵ Ibidem.

a wkrótce ma trafić na prestiżową scenę Teatru im. Lessinga w Berlinie²⁶. Recenzent teatralny „Kuriera Warszawskiego” Tadeusz Kończyc ocenił utwór bardzo pochlebnie, chwając „legendową” treść (przy okazji wspomniął o wpływie Wyspiańskiego na An-skiego), inscenizację, grę aktorów oraz — muzykę: „Kapela żydowska na weselu nie tylko pięknie grała (w ogóle motywy muzyczne w *Dybuku* są b. piękne i melodyjne), ale była doskonała, jako szereg wybornie narysowanych sylwetek”²⁷. Nie obyło się jednak bez dygresji politycznej:

[...] na zakończenie trudno nie wyrazić refleksji pod adresem dyrekcji, czy nie pokwapiła się zbyt z wystawieniem tej sztuki, skoro tyle cennych utworów, literatury swojskiej i obcej czeka od dawna swojej kolei. Sztuki specyficznie żydowskie nie są przedmiotem specjalnego zainteresowania dla publiczności polskiej, dla której jednak scena polska zdaje się być chyba przede wszystkim przeznaczona. Znając skądinąd nastroje panujące wśród nacjonalistów żydowskich, należy się obawiać, że wystawienie *Dybuka* może być wygrywane jako atut raczej natury politycznej, wbrew oczywistym intencjom artystycznym dyrekcji teatru, a bodaj i samego autora²⁸.

Czołowy polsko-żydowski dziennik Warszawy „Nasz Przegląd” opublikował recenzje, których głównym motywem było ukazanie przełomowego znaczenia inicjatywy Marka.

Po raz pierwszy od wielu, wielu lat pozwolono przemówić poecie żydowskiemu i uczyniono rzetelny wysiłek artystyczny, aby wczuć się w ducha twórczości bardziej Polakom obcej, niż teatr dalekich Chin. Czyż nie znaczy to, że nastąpiło doniosłe przesilenie w stosunku inteligencji polskiej do żydostwa lub weszliśmy już przynajmniej w fazę tego przesilenia?

— pisał redaktor pisma Jakub Appenzlak²⁹. W kolejnej recenzji przybliżył realia spektaklu. Zanotował, że aktorom, przyzwyczajonym do przerysowywania postaci żydowskich, zakazano „żydłowania”, czyli zanieczyszczenia języka polskiego wtrętami w języku jidysz oraz stosowania akcen-

26 *Teatr i muzyka*, „Kurier Warszawski” 1925 nr 146 (26 v), wyd. wieczorne, s. 7.

27 T[adeusz] K[ończyc], *Z teatru*, „Kurier Warszawski” 1925 nr 150 (30 v), wyd. wieczorne, s. 8.

28 Ibidem.

29 Jakób Appenzlak, *Scena polska. Teatr „Szkarłatna Maski”*. „*Dybuk*” 1, „Nasz Przegląd” 1925 nr 147 (30 v), s. 3.

tu tego języka (był to stały zwyczaj na scenie polskiej). „Duch żydowski utworu nic nie stracił na czystej, dostojnej polszczyźnie” — brzmiał wniosek krytyka³⁰.

Jesienią 1926 roku w Teatrze Odrodzonym na Pradze miała premierę kolejna sztuka polsko-żydowska zrealizowana przez Marka. Była to adaptacja utworu Szaloma Asza *Motke z Łodzi*³¹. We wrześniu 1928 roku w Teatrze Nowości Marek pokazał z kolei *Małkę Szwarcenkopf* Zapolskiej³². Spośród wystawionych przez Marka sztuk największy sukces odniósł *Golem* Halpera Lejwika, prezentowany na scenie warszawskiego cyrku w maju i czerwcu 1928 roku (kilkakrotnie przedłużano okres przedstawień). W spektaklu tym, określonym przez krytykę jako naśladownictwo eksperymentalnego teatru Maxa Reinhardta, prezentowano muzykę w wykonaniu chóru Wielkiej Synagogi Warszawskiej pod dyrekcją Dawida Ajzensztadta³³. Obsadę spektaklu stanowili: Karol Adwentowicz, Helena Arkawin, Kazimierz Kijowski (rola tytułowa; aktor Teatru Miejskiego w Łodzi), Jan Pawłowski³⁴. Dekoracje stworzyli bracia Pronaszkowie. „Widowisko obliczone na miarę słynnych przedstawień Reinhardta w Cyrku Buscha” — ocenił Henryk Adler, zwracając uwagę na pokrewieństwo projektu kolistej sceny z analogicznym pomysłem Reinhardta³⁵. Recenzenci nie poświęcili zbyt wiele miejsca opisowi muzyki użytej w spektaklu. „Ilustracja muzyczna i śpiewy chóru Wielkiej Synagogi, nie tyle potęgowały mistycyzm i oratoryjność widowiska, ile ożywiały je efektownie” — pisał Saul Wagman³⁶. Wynikałoby z tego, że autor oprawy muzycznej nie starał się raczej o spożytkowanie autentycznej muzyki żydowskiej.

30 Jakób Appenzlak, *Scena polska. Teatr „Szkartatna Maski”*. „Dybuk” II, „Nasz Przegląd” 1925 nr 148 (31 V), s. 4.

31 *Teatr i muzyka*, „Kurier Warszawski” 1926 nr 323 (24 XI), s. 3.

32 *Teatr i muzyka*, „Kurier Warszawski” 1928 nr 242 (1 IX), s. 3.

33 Henryk Adler, *Golem w cyrku. Widowisko reinhardtowskie w Cyrku warszawskim*, „Chwila” 1928 nr 3309 (8 VI), s. 7.

34 „*Golem*” w *Cyrku warszawskim*, „Chwila” 1928 nr 3285 (15 V), s. 2.

35 Henryk Adler, *Kulturalno-artystyczne życie żydowskiej Warszawy*, „Chwila” 1928 nr 3293 (21 V), s. 6.

36 Saul Wagman, „*Golem*” w *Cyrku*, „Nasz Przegląd” 1928 nr 149 (31 V), s. 7.

Inaczej było w przypadku kolejnej sztuki żydowskiej wystawionej przez Marka — głośnego, rozślawionego przez trupę wileńską dramatu Jakuba Gordina *Mirele Efros*. Podobnie jak w przypadku *Dybuka*, sztukę przygotował zespół Teatru Miejskiego w Łodzi, który grał ją od lipca 1929 roku równocześnie w Łodzi i w Warszawie (w Teatrze Elizeum). W głównej roli występowała jedna z najślawniejszych polskich aktorek dramatycznych — Wanda Siemaszkowa (zob. Ilustracja 4). Na połowę września tegoż roku zaplanowano spektakle we Lwowie. Miały się odbyć w Teatrze Colosseum (inaczej Nowości), stanowiącej neutralne miejsce spotkań publiczności polskiej, ukraińskiej i żydowskiej. Projekt ten intensywnie reklamowała zarówno prasa żydowska, jak i polska. Nie obyło się jednak bez przeszkód: prasa podała, że „wskutek niewyjaśnionej sytuacji teatrów miejskich we Lwowie Z.A.S.P. zakazał swoim członkom udziału w przedstawieniu *Mirli Erfos*, wobec czego przedstawienie tej sztuki się nie odbędzie”³⁷. Ostatecznie sztukę pokazano dopiero na początku stycznia 1930 roku. Spektakl miał tak wielkie powodzenie, że występy kontynuowano do końca lutego w Teatrze Wielkim, mogącym pomieścić wszystkich zainteresowanych widowiskiem. Miała w nim odgrywać dużą rolę muzyka ilustrująca obrzęd weselny; w oprawę muzyczną włączono także śpiewy religijne³⁸. Wynika stąd, że na omawianym etapie istniał już pewien standard, jeśli chodzi o rodzaj muzyki prezentowanej w teatrze polsko-żydowskim i jej funkcję: korzystano z okazji do zaprezentowania tego, co z jednej strony wzmagало atrakcyjność widowiska (tańce i pieśni taneczne), z drugiej zaś służyło charakterystyce odrębnej duchowości żydowskiej (śpiewy religijne). W obu przypadkach wykorzystywano wzory muzyki wschodniożydowskiej, bliskie miejscowej publiczności, zarówno żydowskiej, jak i polskiej.

Sytuacja zmieniła się w latach 30., kiedy w wyniku działalności nowej generacji badaczy i twórców muzyki żydowskiej wykształciła się jej nowa odmiana, tzw. nowohebrajska. Pionierem w zakresie odtwarzania (czy też: wytwarzania) tej tradycji był Abraham Idelsohn. Badając praktykę muzyczną

37 *Kronika*, „Chwila” 1929 nr 3778 (29 IX), s. 11.

38 *Kronika*, „Chwila” 1930 nr 3892 (25 I), s. 12.

Ilustracja 4. Wanda Siemaszkowa w roli Mirli Efros.
Źródło: „Chwila. Dodatek Ilustrowany” 1930 nr 2 (2 II), s. 2.



enklaw żydowskich, które przetrwały na terenie Syrii i Jemenu, opublikował on repertuar pieśni w języku hebrajskim, których kształt dźwiękowy wskazywał na łączność z tradycją orientalną, głównie arabską. Ten właśnie repertuar zaczął symbolizować muzykę żydowską w teatrze żydowskim lat 30. W jego rozpowszechnianiu zaznaczył się nowy trend — pieczołowitość w zakresie użytkowania autentycznego materiału. Andrzej Marek, który w tym czasie stał na czele Hebrajskiego Studia Dramatycznego w Warszawie, był jednym z pionierów teatru nowohebrajskiego i w 1934 roku przygotował w tej właśnie konwencji baśń dramatyczną Jakuba Kahana *Dawid król Izraela (Melech Jisrael)*. Latem tego roku sztuka była prezentowana w ramach wizyty warszawskiego teatru we Lwowie. Scenicznego opracowania dokonał reżyser Teatrów Miejskich we Lwowie, Waclaw Radulski, we współpracy ze znanym hebraistą Naftalim Siegłem, zaś Herman Lilienfeld, były kapelmistrz Teatrów Miejskich, skomponował ilustrację muzyczną, opartą „na motywach starohebrajskich”. Przy wykonaniu warstwy muzycznej, z zespołem Studia współpracowali członkowie orkiestry i chóru opery lwowskiej, zaś kierownictwo muzyczne objął Leszek Reychan. „Chwila” tłumaczyła, że „fabuła dramatu bardzo ciekawa, a dzięki nadzwyczaj plastycznej akcji, zrozumiała i dla tych, którzy nie znają języka hebrajskiego”³⁹. Muzyki, jak zwykle, nie oceniono.

Z nowohebrajskim repertuarem muzycznym polska publiczność mogła się zapoznać w trakcie licznych wizyt zagranicznych teatrów żydowskich (jak np. słynnej trupy palestyńskiej Ohel), które miały miejsce w I połowie lat 30. W tym czasie pokazano na krajowych scenach szereg utworów, do których muzykę pisali czołowi kompozytorzy palestyńscy, a tańce opracowywali znani choreografowie. W omawianym okresie stały się w Polsce modne występy hebrajskich grup tanecznych i solistów, prezentujących autentyczne tańce Żydów palestyńskich, jemeńskich czy arabskich (wspomnieć należy m.in. Palestyński Zespół Dziewcząt Jemeńskich Riny Nikov).

Odrębną kwestią jest repertuar muzyczny polsko-żydowskiego teatru popularnego, który był *de facto* teatrem muzycznym. Proponował

39 *Kronika*, „Chwila” 1934 nr 5494 (9 VII), s. 16.

on odmienny repertuar, ewoluujący od pokazywania na scenie folkloru lub tego, co traktowano jak folklor (np. piosenki z kultowych operetek Goldfadena, funkcjonujące jako utwory ludowe), do nowoczesnej postaci, stanowiącej skrzyżowanie tradycyjnych form popularnego teatru muzycznego z kabaretem, rewią czy musicaliem. To właśnie teatr popularny, a następnie film żydowski stały się w dwudziestoleciu międzywojennym podstawowymi forami popularyzacji muzyki żydowskiej wśród odbiorców nieżydowskich. Warto jednak docenić pionierską rolę teatru artystycznego w tym zakresie, wyrażając zarazem żal, iż w tak nikłym stopniu przetrwały do naszych czasów świadectwa funkcjonowania muzyki żydowskiej w tym teatrze.

BIBLIOGRAFIA/BIBLIOGRAPHY

Źródła / Sources

- Henryk Adler, *Golem w cyrku. Widowisko reinhardtowskie w Cyrku warszawskim*, „Chwila” 1928 nr 3309 (8 VI).
- Henryk Adler, *Kulturalno-artystyczne życie żydowskiej Warszawy*, „Chwila” 1928 nr 3293 (21 V).
- Andrzej Marek, „Nowości Illustrowane” 1907 nr 51 (21 XII).
- Andrzej Marek, *Wyjaśnienie p. A. Marka*, „Nasz Przegląd” 1929 nr 207 (30 VII).
- Jakób Appenzlak, *Scena polska. Teatr „Szkariatna Maski”*, „Dybuk” I, „Nasz Przegląd” 1925 nr 147 (30 V).
- Jakób Appenzlak, *Scena polska. Teatr „Szkariatna Maski”*, „Dybuk” II, „Nasz Przegląd” 1925 nr 148 (31 V).
- M[arek] Ar[nsztajn], *Odgłosy. Z teatru*, „Izraelita” 1901 nr 22 (25 V/7 VI).
- M[aksymilian] Bienenstock, *Występy trupy wileńskiej. Der wilner bałbejsel (Pieśniarze) dramat w 4 aktach Marka Arnsztajna*, „Chwila” 1921 nr 891 (14 VII).
- Bühne und Kunst, „Wiener Morgenzeitung” 1926 nr 2656 (16 VII).
- Tadeusz Boy-Żeleński, *Pisma*, t. 23, red. Henryk Markiewicz, Warszawa 1965.
- „Chwila” 1922 nr 1122 (12 III).
- „Dybuk” *na scenie polskiej*, „Chwila” 1925 nr 2193 (24 IV).
- „Golem” *w Cyrku warszawskim*, „Chwila” 1928 nr 3285 (15 V).

- H.L., *Z teatru*, „*Matka Szwarcenkopf*”, „*Izraelita*” 1897 nr 28 (4/16 VII).
- (ig.) [Emil Igel], *Sztuki żydowskie na scenie polskiej*. Wywiad z Andrzejem Markiem, „*Chwila*” 1930 nr 3889 (22 I).
- T[adeusz] K[ończy]c, *Z teatru*, „*Kurier Warszawski*” 1925 nr 150 (30 V), wyd. wieczorne.
- Kronika*, „*Chwila*” 1925 nr 2191 (23 IV).
- Kronika*, „*Chwila*” 1929 nr 3778 (29 IX).
- Kronika*, „*Chwila*” 1930 nr 3892 (25 I).
- Kronika*, „*Chwila*” 1934 nr 5494 (9 VII).
- Leski, „*Dybuk*” *na scenie polskiej*, „*Nasz Przegląd*” 1925 nr 110 (22 IV).
- Leski, „*Dybuk*” *na scenie polskiej w Łodzi*, „*Nasz Przegląd*” 1925 nr 112 (24 IV).
- L. Gr., *Z Królestwa Polskiego*, „*Kraj*” 1903 nr 2 (12/25 I).
- Literatura i Sztuka*, „*Kurier Lwowski*” 1908 nr 29 (18 I).
- Władysław Łoza, *Czy wiesz, kto to jest?*, Warszawa 1938.
- Teatr i muzyka*, „*Kurier Warszawski*” 1925 nr 146 (26 V), wyd. wieczorne.
- Teatr i muzyka*, „*Kurier Warszawski*” 1926 nr 323 (24 XI).
- Teatr i muzyka*, „*Kurier Warszawski*” 1928 nr 242 (1 IX).
- Saul Wagman, „*Golem*” w *Cyrku*, „*Nasz Przegląd*” 1928 nr 149 (31 V).

Literatura / Literature

- Franciszek Barfuss, *Materiały muzyczne dotyczące teatru krakowskiego okresu Młodej Polski*, w: *Muzyka polska a modernizm*, red. J. Ilnicka, Kraków 1981.
- Krystyna Duniec, „*Boston*”, czyli *Żydzi*, w: eadem, *Dwudziestolecie. Przedstawienia*, Warszawa 2017, s. 409–493.
- Anna Wypych-Gawrońska, *Muzyka w polskim teatrze dramatycznym do 1918 roku. Część II. Aneksy*, oprac. Agnieszka Pobratyn, Częstochowa 2015.
- Michał Jaczyński, *Moniuszko w kulturze żydowskiej — historia w trzech odstępach*, w: *Życie — Twórczość — Konteksty. Eseje o Stanisławie Moniuszce*, red. Magdalena Dziadek, Warszawa 2019, s. 272–291.
- Ewa Partyga, „*Matka Szwarcenkopf*”, czyli *Żydzi*, w: eadem, *Wiek XIX. Przedstawienia*, Warszawa 2016, s. 405–425.
- Izajij Zemtsovskij, *M.F. Gnesin o sisteme ładow jęwejskoj muzyki (po materiałach archiwum kompozytora)*, „*Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii*” 2012 nr 4, s. 28–47.

BIOGRAM

Michał Jaczyński — Muzykolog, asystent badawczy w działającym przy Instytucie Muzykologii UJ Ośrodku Dokumentacji Muzyki Polskiej XIX i XX wieku im. I.J. Paderewskiego. Interesuje się historią kultury muzycznej XIX i XX wieku oraz zagadnieniami z zakresu społecznej psychologii muzyki. Pod kierunkiem prof. dr hab. Magdaleny Dziadek przygotowuje rozprawę doktorską na temat obecności muzyki żydowskiej w powszechnej kulturze Europy Środkowej w okresie międzywojennym. Autor książki *Recepcja twórczości Władysława Żeleńskiego w latach 1857–1939* (Kraków 2017) oraz kilkunastu artykułów opublikowanych w polskich i zagranicznych periodykach muzykologicznych.

STRESZCZENIE

Muzyka w teatrze polsko-żydowskim w pierwszych dekadach XX wieku w świetle zachowanych źródeł

Artykuł prezentuje nieliczne zachowane dokumenty dotyczące oprawy muzycznej spektakli polsko-żydowskich, zrealizowanych na scenach polskich w pierwszych dekadach XX wieku (do roku 1939), które miały stanowić przestrzeń dialogu dla społeczności żydowskiej i polskiej. Ideą twórców było odrzucenie dotychczasowego, zwykle negatywnego, sposobu przedstawiania Żydów w polskim teatrze, jak również ukazanie na scenie autentycznych żydowskich obyczajów, obrzędów, muzyki i tańców. Przełomowe w obu

BIOGRAM

Michał Jaczyński — Musicologist, research assistant at the Paderewski Centre for the Documentation of 19th- and 20th-century Polish Music, Jagiellonian University. He is interested in the history of musical culture of the 19th and 20th centuries as well as questions relating to social psychology of music. He is currently working, under the guidance of Prof. Magdalena Dziadek, on a doctoral dissertation on the presence of Jewish music in popular culture of Central Europe in the inter-war period. Author of the book *Recepcja twórczości Władysława Żeleńskiego w latach 1857–1939* [Reception of Władysław Żeleński's Oeuvre in 1857–1939] (Kraków 2017) as well as a dozen or so articles published in Polish and foreign musicological periodicals.

ABSTRACT

Music in the Polish-Jewish Theatre in the First Decades of the 20th Century in the Light of Surviving Sources

The article presents the few surviving documents concerning the incidental music to Polish-Jewish plays performed on the Polish stages in the first decades of the 20th century (until 1939). This kind of theatre was to constitute a space for the dialogue between the Jewish and Polish communities. The idea of its creators was to reject the existing, usually negative, way of presenting Jews in Polish theatre as well as to show authentic Jewish life — customs, rituals, music and dances — on stage. A breakthrough in both of these

zakresach były tzw. żydowskie sztuki Gabrieli Zapolskiej — *Małka Szwarcenkopf* i *Jojne Firułkes*. Ideę teatru polsko-żydowskiego rozwijał następnie Marek Arnsztajn (Andrzej Marek). Na przykładzie zachowanych źródeł (muzycznych i pomocniczych, jak recenzje prasowe i zapiski w egzemplarzach reżyserskich) przeprowadzono analizę muzyki do dwóch przedstawień *Małki Szwarcenkopf* oraz zaprezentowano dodatek nutowy do polskojęzycznej wersji *Dybbuk* An-skiego, wydanej w 1922 roku. Analiza została ukierunkowana na uchwycenie specyficznych wyobrażeń kompozytorów na temat muzyki żydowskiej oraz odkrycie źródeł ich inspiracji. Drugim celem artykułu jest zarysowanie tła kulturowego, na którym przebiegała budowa teatru polsko-żydowskiego.

SŁOWA KLUCZOWE teatr polsko-żydowski, muzyka żydowska, Marek Arnsztajn, Andrzej Marek, *Dybbuk*

areas came with the so-called Jewish plays of Gabriela Zapolska — *Małka Szwarcenkopf* and *Jojne Firułkes*. The idea of the Polish-Jewish theatre was then developed by Marek Arnsztajn (Andrzej Marek). Referring to the surviving sources (scores as well as press reviews and notes in directors' copies of the scripts), the author analyses music to two performances of *Małka Szwarcenkopf*, and presents the musical appendix to the Polish version of An-ski's *Dybbuk* published in 1922. The analysis seeks to capture the composers' specific ideas of Jewish music and to discover the sources of their inspiration. The second objective of the article was to present the cultural background against which the Polish-Jewish theatre evolved.

KEYWORDS Polish-Jewish theatre, Jewish music, Marek Arnsztajn, Andrzej Marek, *Dybbuk*