

TEATR ŻYDOWSKI W ŚWIETLE «IZRAELITY» W LATACH 1883–1905*

Jak rośliny, które nie dbając zupełnie o to, czy uczeni botanicy zaliczą je między chwasty, czy też wyznaczą im zaszczytne miejsce w herbarzach, rosną sobie wesoło na bożym świecie, tak samo żargon żydowski, nie czekając ostatecznego rozstrzygnięcia zawikłanej kwestii, czy ma on zniknąć całkiem spośród dzieci Izraela [...], rozwija swoją literaturę, prasę i w końcu teatr.¹

Przedmiotem tej pracy² jest obraz teatru żydowskiego, jaki jawi się na kartach tygodnika «Izraelita», wydawanego w latach 1866–1912 przez środowisko zasymilowanych Żydów. Przez „teatr żydowski” rozumiem tu teatr w jidysz – w języku Żydów aszkenazyjskich, powstałym na bazie hochmitteldeutsch, wzbogaconego o elementy pochodzące z hebrajszczyzny i później języków słowiańskich.

Granice czasowe określa tu zakaz grania spektakli w jidysz na terenie państwa rosyjskiego, tak jak przedstawiała to ówczesna prasa (w tym organ warszawskich asymilatorów). Zakaz ten został wprowadzony w 1863 r.³, a złago-

* Autorka artykułu składa serdeczne podziękowanie prof. Chone Szmerukowi (Uniwersytet Hebrajski, Jerozolima) – za cenne uwagi krytyczne i wskazówki, prof. Zbigniewowi Raszewskiemu za słowa zachęty i otuchy, oraz doc. Emilowi Orzechowskiemu, pierwszemu czytelnikowi pracy, za cierpliwość i przyjazne zainteresowanie.

¹ Henryk L. [H. Lichtenbaum?], *Teatr żydowski*, «Izraelita» 1905, nr 25, s. 289.

² Praca ta jest fragmentem większej całości, poświęconej teatraliom w «Izraelicie» w latach 1866–1912.

³ Występów teatralnych w jidysz zakazano tajnym okólnikiem ministerstwa spraw wewnętrznych nr 1746 z 17 VIII 1883 r. (*Teater-buch*, Kijów 1927, s. 88; cyt. za: N. Ojlsender, *Jidiszer teater 1887–1917*, Moskwa, 1940 s. 304). Istnieje kilka wersji wyjaśniających okoliczności zakazu. Z. Zilbercwaig, powołując się na B. Gorina twierdzi, iż bezpośrednią przyczyną tej decyzji był donos do władz petersburskich, przedstawiający dramat historyczny *Bar Kochba*, grany w Odessie, jako utwór nieprawnomyślny, zawierający w prologu akcenty antyrządowe. O denuncjację podejrzewano pewnego pisarza, starającego się o stanowisko cenzora. (Z. Zilbercwaig, *Leksikon fun jidiszn teater*, t. 1, Nowy Jork 1931, szp. 311–312.) W «Izraelicie» dwukrotnie w różny sposób próbowano wyjaśnić podłoże zakazu. „Przyczyną tego zakazu był misjonarz dr Bencjon, który bawiąc w r. 1882 w Odessie chciał wyzyskać teatr żargonowy w celach misyjnych, czemu stanowczo oparł się znany poeta ludowy i dyrektor teatru żargonowego, p. Goldfaden” – czytamy w numerze 5 z 1905 r. (s. 56). W numerze 12 z tego samego roku, powołując się na «Gazetę Petersburską» przypomniano niezwykle udane występy Goldfadena w Petersburgu w 1882 r., które jednak nie spodobały się naczelnikowi miasta, gen. Gresserowi. On to podobno wystarał się o zakaz występów „żargonowych” nie tylko w stolicy, ale i w całym Cesarstwie («Izraelita» 1905, nr 12, s. 139).

dzony tak, iż informowano o jego uchyleniu, w 1905 r.⁴ Nie spowodował on jednak zupełnego zawieszenia działalności istniejących zespołów. Znalaziono sposób omięcia przepisu i zapoczątkowane w 1876 r. przez Goldfadena występy teatrów żydowskich odbywały się nadal, tyle że pod szyldem „teatru niemiecko-żydowskiego”. Zdarzało się także, że firmowali je posiadacze urzędowych zezwoleń na organizowanie imprez w „dozwolonych” językach. Ignorowania zakazu dowodzi fakt, że władze zmuszone były go ponawiać, o czym świadczy np. wzmianka w «Izraelicie»⁵ powtórzona za pismami petersburskimi oraz informacja o wynikających z dyrektywy ogólnej decyzjach odmownych wydawanych przez władze gubernialne w sprawie konkretnych spektakli trup „żargonowych” w omawianym okresie.⁶

Wybrany moment dziejowy wpływał na sposób, w jaki prezentowano teatr żydowski na kartach «Izraelity». Drugi, ważniejszy jeszcze czynnik determinujący stanowił charakter pisma, owego „zwierciadła”, którego właściwości określają jakość odbicia. «Izraelita» ukazywał się w Warszawie w latach 1866–1912 (pierwszy numer nosił datę 8 IV 1866). Zmieniający się podtytuł dopowiadał: „pismo tygodniowe”, „pismo tygodniowe poświęcone interesom judaizmu”, „organ poświęcony sprawom religii i oświaty”. Czasopismo przeznaczone było dla Żydów – zwolenników asymilacji, przedstawicieli zamożnej plutokracji i inteligencji. Ze względu na język liczone się także z czytelnikiem polskim. Za cel przyjęto zbliżenie Żydów do kultury europejskiej, ich „uobywatelnienie” oraz zbratanie z narodem polskim. Zadania te realizowano poprzez propagowanie reform w zakresie życia religijnego, nauczania, języka, ubioru, walkę o szeroko rozumianą oświatę, piętnowanie wszelkich przejawów zacofania i fanatyzmu oraz separatyzmu. Program ten najkonsekwentniej wcielano w życie w pierwszym okresie, gdy redaktorem był Samuel Cwi Peltyn (1831–1896), wszechstronnie wykształcony i zdolny publicysta. W 1896 kierownictwo pisma objął sympatyk syjonizmu Nachum Sokołow, pozostając na swym stanowisku do roku 1902. Od 1903 r. «Izraelitę» redagował Henryk Lichtenbaum (a potem Józef Wassercug-Wasowski), starając się w zmodyfikowanej formie kontynuować założenia pierwszego okresu.

Zamieszczona obok tabelka ukazuje, ile razy w poszczególnych rocznikach w latach 1883–1905 wspomniano na łamach pisma zasymilowanych o teatrze w ogóle (pozycja 1), ile razy o występach w jidysz (pozycja 2), a także jaki udział procentowy w doniesieniach o teatrze miały wiadomości o „izraelskiej Melpomennie” (pozycja 3). W zestawieniu uwzględniono teatralia szeroko rozumiane,

⁴*Encyclopaedia Judaica* wprowadzie datuje cofnięcie zakazu na 1908 r. (*Encyclopaedia Judaica*, Jeruzolima 1972, t. 15, szp. 1072), «Izraelita» jednak, podobnie jak gazety rosyjskie, informował o tym już na początku 1905 r. («Izraelita» 1905, nr 3, s. 32; nr 5, s. 56; o doniesieniach prasy rosyjskiej – zob. Ojlsender, *op. cit.*, s. 55). Zauważyć należy, iż brak na ten temat urzędowych dokumentów – i to nie bez przyczyny. Projekt zniesienia zakazu zrodził się rzeczywiście w kancelariach ministerstwa spraw wewnętrznych, ponieważ jednak jego funkcjonariusze nie chcieli tracić możliwości wycofania się z tej decyzji i przywrócenia zakazu, zachowała ona charakter nieoficjalny (Ojlsender, *op. cit.*).

⁵«Izraelita» 1888, nr 48, s. 418.

⁶«Izraelita» 1884, nr 41, s. 328 (Lublin); 1888, nr 48, s. 418 (Warszawa); 1900, nr 14, s. 164 (Warszawa).

TEATR ŻYDOWSKI W ŚWIETLE «IZRAELITY»

	Rok	Wzmianki o teatrze	Wzmianki o teatrze żydowskim	Stosunek 2:1 (w %)
		1	2	3
red. S. C. Peltyna	1883	16	2	12,5
	1884	12	2	16,6
	1885	14	0	0
	1886	22	3	13,6
	1887	25	6	24
	1888	40	7	17,5
	1889	28	4	14,3
	1890	27	4	14,8
	1891	26	0	0
	1892	33	1	3
	1893	28	2	7,1
red. N. Sokołowa	1894	21	1	4,7
	1895	34	0	0
	1896	60	2	3,3
	1897	80	12	15
	1898	84	6	7,1
	1899	54	3	5,5
	1900	63	16	25,4
	1901	101	2	1,98
red. H. Lichtenbauma	1902	69	6	8,7
	1903	68	1	1,5
	1904	55	5	9,1
	1905	64	19	29,7

a więc także informacje o twórczości dramatycznej, operach, przedstawieniach amatorskich, wieczorkach muzyczno-deklamacyjnych, żywych obrazach w Królestwie Polskim i poza jego terenami. Ze statystyki wyłączone są tylko sztuki drukowane w odcinkach oraz suche informacje bibliograficzne (autor, tytuł, wydawnictwo, ew. warunki zakupu) o publikowanych w formie książkowej utworach scenicznych. Określenie „wzmianka” obejmuje zarówno jednowierszową wiadomość czy anons, jak i kilkustronicowy artykuł krytyczny lub recenzję.

Rzut oka na tabelkę pozwala stwierdzić, iż interesujący nas okres rozpada się pod względem ilości doniesień o teatrze żydowskim na dwa podokresy: 1883–1890 i 1891–1904. W pierwszym z nich temat „izraelskiej Melpomeny” pojawiał się częściej, choć nie zajmował wiele miejsca, w drugim koncentrowano się na innych przejawach aktywności związanej ze sceną (dramat polski i powszechny, teatr polski i powszechny, teatr amatorski). Wyjątek stanowią tu lata 1897 i 1900. W roku 1897 stosunkowo dużo uwagi poświęcili publicyści ratowaniu

zanikającej tradycji purimszpilów oraz występom Weissfelda, dyrektora doceniającego rolę reklamy w popularyzowaniu przedsięwzięć artystycznych. W roku 1900 większość wzmianek dotyczyła teatru żydowskiego za granicą (Wiedeń, Londyn, Nowy Jork, Peszt, Odessa, Berlin). W 1905 r., dzięki pewnym ustępstwom władz carskich, kultura żydowska, zwłaszcza ta w języku jidysz, mogła się „ujawnić”, niejako „wyjść z podziemia”, co wyraziło się we wzroście inicjatyw, a także liczby informacji na temat teatru „żargonowego” w «Izraelicie». Przy tym ofensywa narodowców, korzystających z większej swobody w artykułowaniu postulatów przyznania praw narodowości i językowi żydowskiemu, prowokowała do polemiki prasowej Polaków wyznania mojżeszowego.

Jeśli chodzi o zróżnicowanie jakościowe teatraliów dotyczących sceny „żargonowej”, wyróżnić tu można: 1. spór o rację bytu teatru w „zepsutym idiomie” oraz o miejsce „domowego narzecza tłumów” w przybytku; 2. bieżące doniesienia o przedstawieniach trup w Królestwie Polskim, w Galicji, a także poza terenem ziem polskich oraz o publikacjach utworów scenicznych w jidysz; 3. próbę opisu fenomenu teatru „żargonowego”, uchwycenia na gorąco jego specyfiki.

„POŻYTECZNY CHWAST”

Tygodnik «Izraelita» powołano do życia jako trybunę dla głoszenia poglądów tzw. Polaków wyznania mojżeszowego. Już samo to określenie, jakiego w stosunku do siebie używali, charakteryzowało ich jako rzeczników zbliżenia Żydów z ludnością krajową, ich uspołecznienia, jak mówiono wtedy – „uobywatelnienia”. Mogło się to dokonać jedynie w wyniku obalenia barier dzielących obie grupy mieszkańców Królestwa Polskiego. Jedną z takich barier stanowił język. Trudno się więc dziwić, iż od początku istnienia pismo zasymilowanych stało się miejscem ataków na jidysz. Nie inaczej było i w latach 1883–1905. Odmawiano mowie ludu żydowskiego nawet miana języka, nazywano ją „żargonem”, „germańskim szwargotem”, „domowym narzeczem tłumów żydowskich”, „zlepkiem bezładnym najróżniejszych mów i narzeczy”, „obcym, nieswojskim, koszlawym narzeczem”, „odstręczającym idiomem”, „zepsutą mową tłumów”, „złachmanioną mową ghetta”, przeciwstawiając „mowie prawidłowej” i „cywilizowanym językom”. W nieprzejednanym na początku stanowisku publicystów zaczęły się już jednak rysować pewne zmiany. Niemniej stosunek do jidysz w omawianym okresie stanowił najważniejszy element oceny teatru żydowskiego. Dość powiedzieć, że „nieprawidłowa mowa” płynąca ze sceny była często głównym, a zdarzało się, że jedynym zarzutem pod adresem „trup izraelskich”. Z tego powodu omówienie dyskusji nad teatrem żydowskim trzeba rozpocząć od tzw. kwestii „żargonu”. W polemikach wokół tej mowy wielokrotnie przy różnych okazjach powracano do prezentowanych już argumentów, dlatego najbardziej celowe wydaje się zestawienie wysuwanych najczęściej twierdzeń za i przeciw.

Na niekorzyść jidysz, zdaniem polemistów, przemawiało jego powiązanie z sytuacją rozproszenia, tułaczki, ucisku, prześladowań. Język ten nazywano

„złachmanioną mową ghetta”⁷. Kwestionowano jego związek z prawdziwym judaizmem, przeciwstawiając go hebrajszczyźnie.

Żargon, przywieziony przed wiekami z Niemiec, z biegiem czasu zepsuty i wykoszławiony, nie może przecież być uważany jako wytwór żydowski, jeno jako cudza naleciałość. Co innego język hebrajski, uświęcony, starożytny, rdzennie izraelski, o cudownych kształtach i prześlicznej, bezprzykładnej giętkości. Pielęgnowanie tej spuścizny w nauce, w piśmiennictwie i w kulcie jest ze stanowiska ciągłości dziejowej nakazany, ale żargon – ani ze stanowiska czysto izraelskiego, ani ze stanowiska cywilizacji ogólnej usprawiedliwić się nie daje.⁸

Starano się także, w zestawieniu z bogactwem i precyzją języka hebrajskiego, uwydatnić brzydotę „żargonu” jako narzecza gminu, zlepkę pełnego różnych naleciałości, pozbawionego logiki i reguł gramatycznych. Z drugiej strony jednak dzięki Ignacemu Suesserowi wiadomo, że w 1890 r. istniały już co najmniej dwie próby opisu zasad tej mowy – napisana w jidysz praca Linieckiego oraz niemiecka rozprawka pióra Filipa Manscha *Der jüdisch-polnische Jargon*.⁹

Kolejny argument opierał się na założeniu, że nawet jeśli „szwargot” okazywał się pomocny w komunikacji w najprostszyc, codziennyc sytuacjach życiowych, w sferze najbardziej prozaicznej, to z pewnością nie był zdolny przenosić sensów głębszych, nie mógł służyć sztuce.

Bądź co bądź [...] narzecze, którego zwroty i wyrażenia robią wrażenie wiórów tępych narzędziem z gruba ciosanych i mają się do umysłowości ludzkiej jak fetysz dziki do idei Bóstwa [...] tym większe nastęrczać musi trudności, im większy jest talent posługującego się nim pisarza, więc im subtelniej ten odczuwa i dokładniej odtwarzać pragnie.¹⁰

Odpowiedź na ten zarzut stanowiły przedstawienia i kolejne publikacje w jidysz.

Asymilatorzy niezmiennie występowali przeciwko „żargonowi” głównie dlatego, iż jak „chiński mur” oddzielał, ich zdaniem, Żydów od społeczeństwa polskiego, stał na przeszkodzie uspołecznienia Izraelitów, uniemożliwiał korzystanie z oświaty ogólnej (co przecież było utrudnione głównie ze względu na dyskryminacyjne przepisy carskie, a nie na język) i udział w kulturze wysokiej (literatura, teatr). Wraz z upływem czasu więcej zwolenników zyskiwał jednak pogląd dopuszczający możliwość użycia jidysz jako narzędzia „uobywatelnienia” mas. W 1890 roku czytamy:

⁷ Określenie to nie pochodzi od publicysty «Izraelity», ale zostało powtórzone na łamach tego pisma («Izraelita» 1905, nr 42, s. 494.)

⁸ «Izraelita» 1897, nr 22, s. 217.

⁹ Zob. I. Suesser, *Kilka słów o żargonie i teatrze żydowskim*, «Izraelita» 1890, nr 25, s. 245. Dr Filip Mansch (1838–1890) był znanym w kręgu zasymilowanych Żydów adwokatem lwowskim, działaczem organizacji Schomer Israel, autorem broszury *Das Judentum und die exacte Wissenschaft*. Wyniki swych badań nad jidysz publikował we lwowskim piśmie niemieckojęzycznym «Der Israelit» w latach 1888–1890 (por. «Ojczyzna» 1888, nr 23, s. 182; nekrolog Manscha «Der Israelit» 1890, nr 15, s. 1–2).

¹⁰ «Izraelita» 1905, nr 25, s. 289–290.

„Żargon” żydowski nie jest formą, ale wyborynym środkiem cywilizacyjnym, środkiem ułatwiającym potężnie wpływ i przystęp do masy, stanowi on ujęcie dla wszystkich reform społecznych, o ile one nie na formie i frazesie, ale na treści i czynie się zasadzają.¹¹

Ostatni z powodów niechęci do jidysz nie zasługuje właściwie na miano argumentu, chociaż w praktyce odgrywał dużą rolę. „Żargon” mianowicie był obiektem żartów, szyderstwa, przedrzeźniań ze strony „społeczeństwa krajowego”.¹² Sam wzgląd na opinię nie mógł jednak stanowić dostatecznej motywacji dla wykorzenia „szwargotu”. Poza tym zaczęli się pojawiać Polacy zainteresowani kulturą jidysz. Można znaleźć wzmianki o ich obecności na widowni w czasie przedstawień.¹³ Tłumaczenia, a właściwie adaptacje utworów „żargonowych” publikował Klemens Szaniawski (ps. Klemens Junosza): w 1885 r. ukazał się w formie książkowej *Don Kiszot żydowski wg Masoes Biniomin ha'szliszi*, a w 1886 r. *Szkapą wg Di Kliacze Sz. J. Abramowicza* (ps. M. M. Sforim).

Wobec faktu więc, iż „szwargot” nie umierał, przeciwnie, zdawał się rozwijać, publicyści musieli pogodzić się z rzeczywistością i uznać, że z „żargonem” „jako ze złem raz istniejącym i na nasze życzenie od razu uprzętać się nie dającym, bądź co bądź jako z żywym tłumem narzeczem, liczyć się należy”.¹⁴

Rozpatrzmy z kolei argumenty wysuwane za i przeciw istnieniu teatru w języku jidysz. Wrogowie tej instytucji zarzucali jej odciąganie Żydów od teatru polskiego, gdzie mogliby oni osłuchać się z poprawną polszczyzną, zetknąć się z prawdziwą sztuką, z wartościowym polskim i światowym repertuarem, aktorstwem na poziomie, nabrać zamiłowania do sztuki, ogłady i dobrych manier, wyrobić sobie smak, przyswoić wzorce właściwego zachowania w miejscach publicznych.¹⁵

Uprawianie teatru w jidysz sprzyjało utrwalaniu pozycji tego języka, skazanego, ich zdaniem, na wyrugowanie, przez to, iż nobilitowało go niejako, a także przyciągało zarówno publiczność, jak i utalentowanych autorów, dzięki którym „chwast ten [tj. jidysz – przyp. mój, M. B.] nabiera więcej jeszcze soków ożywczych i staje się ważną przeszkodą na drodze asymilacji”.¹⁶ Ci spośród aktorów, którzy obdarzeni byli rzeczywistym talentem, uczestnicząc w występach wędrownych trup „żargonowych” marnowali tylko swoje zdolności, wymagające prawdziwej sceny, umiejętnego kierownictwa i ambitnego repertuaru.¹⁷

Teatr jidysz uważano za szkodliwy także ze względu na obraz Żyda, jaki w nim przedstawiano. Oto co pisał w 1886 r. lwowski korespondent «Izraelity»:

Postacie [...] jakie występują tu na scenie, nie są takimi, jakie zwykle spotkać można, tylko są to okropnie wykoszlawione karykatury, nie stojące z rzeczywistymi typami w pozornym nawet stosunku prawdopodobieństwa. Wskutek tej zbytniej przesady

¹¹ Suesser, *loc. cit.*, s. 246.

¹² «Izraelita» 1884, nr 36, s. 287.

¹³ «Izraelita» 1886, nr 8, s. 60 (Warszawa); nr 48, s. 389 (Łódź).

¹⁴ «Izraelita» 1888, nr 30, s. 256.

¹⁵ «Izraelita» 1897, nr 28, s. 277; «Kraj» 1897, nr 26, s. 4.

¹⁶ «Izraelita» 1883, nr 36, s. 292.

¹⁷ «Izraelita» 1888, nr 22, s. 189.

wyłaniają się przed oczy widza same tylko brudy ciemnej masy pospólstwa żydowskiego.¹⁸

Zdaniem autora podpisującego się inicjałami H. G., niekorzystnie wpływało to na ośmieszanych wsteczników. Ukazywanie życia i obyczajów Żydów zacofanych, nawet z intencją ich wykpienia, utwierdzało ich tylko w uporze trwania przy starym. Bardziej jednak obawiano się oddziaływania tych komedii na nie-Żydów, także przecież niejednokrotnie obecnych na widowni. Cytowany już korespondent zaznaczał, że przedstawienie w karykaturalnym wyolbrzymieniu wad Żydów wstecznych ośmieszało, a nawet poniżało w oczach Polaków wszystkich przedstawicieli wyznania mojżeszowego, także tych postępowych. Jego zdanie podzielał publicysta «Izraelity»:

Czy to nie obfita woda na młyn antysemitki, gdy w obecnym czasie sami Żydzi ośmieszają wady i śmieszności swoich na deskach scenicznych, podczas gdy do zbytku już są przedmiotem urągania i poniewierania — w życiu?¹⁹

Pod tym względem, jako asymilator, byłby on już nawet skłonny zaakceptować literaturę satyryczną w „zepsutym narzeczu”, gdyż jej oddziaływanie ograniczało się do zainteresowanych, nie docierając — ze względu na barierę językową — do gojów.

Obecność „szwargotu” na scenie drażniła antysemitów jeszcze bardziej, zdaniem Polaków wyznania mojżeszowego, niż na ulicy, w sklepie lub warsztacie, skłaniając do przedrzeźniań i drwin.²⁰

Zwolennicy utrzymania teatru żydowskiego także prezentowali swoje argumenty na łamach «Izraelity». Nie zaprzeczając wartości sceny polskiej wskazywali oni, że jej wpływ na Żydów wstecznych był ograniczony z powodu trudności językowych (nieznajomości polskiego języka literackiego wśród tej grupy mieszkańców Królestwa Polskiego) oraz repertuaru — zbyt ambitnego dla prostego widza z ludu.²¹ „Najdoskonalsza rozrywka dla serca i umysłu” mogła, ich zdaniem, spełniać swoje zadanie bez względu na język, szerząc zamiłowanie do piękna, zainteresowanie kulturą oraz dobre obyczaje.²²

„Żargon” uważany przez asymilatorów za jeden z głównych czynników separatyzmu mógł być jednak, według zwolenników teatru jidysz, użyty jako narzędzie zwalczania odrębności, także językowej.

Nawet sam żargon żydowski może tylko być wytępiony za pomocą żargonu, jak np. przez odczyty popularne dla prostego ludu, przez pisma i dzieła ludowe gromiące fanatyzm i zachęcające do uczciwej pracy, a także przez spektakle żargonowe.²³

Teatr polski nie mógł, w opinii korespondenta lubelskiego, zastąpić „trup izraelskich” w walce o poprawę obyczajów współbraci, nie tylko ze względu na trudności językowe.

¹⁸ «Izraelita» 1886, nr 9, s. 68.

¹⁹ «Izraelita» 1886, nr 8, s. 60–61.

²⁰ «Izraelita» 1905, nr 25, s. 289.

²¹ «Izraelita» 1897, nr 28, s. 277.

²² «Izraelita» 1883, nr 36, s. 292.

²³ *Ibidem*.

Przedstawienia te [tj. trup żydowskich – przyp. mój, M. B.] są potrzebne dla Żydów i z tej przyczyny, że życie żydowskie jest zupełnie u nas ignorowane, a nasze repertuary polskie nie posiadają prawie żadnych dzieł scenicznych wiernie malujących rodzinne nasze życie, dlatego też rzeczywiste wady plemienne zostają nietkniętymi przez polską scenę i to na nich żadnego nie wywiera wpływu.²⁴

Za utrzymaniem przedstawień w „żargonie” przemawiał także w okresach ich powodzenia finansowego dochód, jaki przynosiły. Nierzadko w części lub całości przeznaczano go na cel społeczny.²⁵

Paradoksalnie, argumentów na korzyść teatru żydowskiego dostarczała także prasa polska. Informacje o tym lub nawet wyjątki drukowano na łamach «Izraelity». Ciekawy jest zwłaszcza komentarz, jakim opatrzony został w 1897 r. w «Kraju»²⁶ skierowany do tego pisma list jednego z wykształconych Żydów warszawskich, zymającego się na występy tzw. „trupy niemieckiej” Weissfelda na Mokotowie (fragmenty zarówno korespondencji, jak i odpowiedzi zacytowano w organie asymilatorów).²⁷ Broni się tam ważności zasady „nienarzucania nikomu, w imię jakiegokolwiek bądź idei przewodniej, języka”, zwracając uwagę na fakt, że „zakaz w wypadkach podobnych jest zawsze bezużyteczny i najczęściej osiąga cel wprost przeciwny”²⁸. (List wraz z komentarzem od redakcji «Kraju» zamieszczam w Aneksie.) Publicysta «Izraelity» ponad względy narodowe przynosił jednak moralno-obyczajowe, krytykując konkretny zespół za niski poziom sztuk i wykonania. Nie odmawiał jednak teatrowi jidysz prawa do istnienia.

Podobnie, jak w wypadku „szwargotu”, tak samo w stosunku do sceny „żargonowej”, po okresie negacji²⁹, zdecydowano się pod koniec lat osiemdziesiątych i w latach dziewięćdziesiątych tolerować jej istnienie jako instytucji spełniającej ważne funkcje wychowawcze, czyniąc jednak pewne zastrzeżenia.

Trupy grające w jidysz nie powinny mianowicie odciągać widzów żydowskich od teatru polskiego, dopuszczano tedy ich działalność tam, gdzie zespoły polskie nie docierały lub gdzie nie były zrozumiałe.³⁰ Domagano się dbałości w doborze odpowiedniego repertuaru, podporządkowanego ogólnemu celowi instytucji – walce z zacofaniem i fanatyzmem, poprawie obyczajów, „uobywatelnieniu” Żydów. Pod tym też kątem – realizacji zadań społecznych – oceniano przedstawienia. Znamienne jest tu zdziwienie, jakie wywoływała u żydowskiego inteligenta z Królestwa próba analizy spektaklu w jidysz w Paryżu, z punktu widzenia jego wartości artystycznej, przez oświeconego Żyda francuskiego:

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ «Izraelita» 1886, nr 9, s. 68.

²⁶ «Kraj» 1897, nr 26, s. 4.

²⁷ «Izraelita» 1897, nr 28, s. 277.

²⁸ «Kraj», *loc. cit.*

²⁹ Zob. przypis redakcji do korespondencji z Lublina pióra H. Neumanowicza: „Nie zaprzeczamy bynajmniej, że żargon w prasie, na katedrze odczytowej i na scenie może dobre oddać usługi sprawie ogólnego ukulturowania mas żydowskich. Lecz twierdzimy, że szkody stąd wyrastające we względnie społecznym i towarzyskim przeważają daleko ową korzyść. Nie należy utrzymywać odrębności społecznej pod żadnym pozorem i dla jakichbądź ogólniejszej natury korzyści [podkreślenie moje – M. B.]” («Izraelita» 1883, nr 36, s. 292).

³⁰ Korespondent lwowski np. kwestionował potrzebę istnienia teatru Gimpla w 1889 r. powołując się na fakt, iż tamtejsi Żydzi chodzili do teatru polskiego («Izraelita» 1889, nr 20, s. 162).

Nieborak osądził sztukę z punktu widzenia wytrawnego teatralnego krytyka paryskiego, przyłożył do niej miarę najsubtelniejszych pojęć o sztuce pięknej! [...] Żadnemu z nas nawet na myśl by nie przyszło spojrzeć na sztukę tak, jak on spojrział – na żargonową sztukę!³¹

Panowało przekonanie, że właściwym terenem dla teatru żydowskiego była sztuka ludowa, więc należy porzucić myśl o wprowadzeniu ambitniejszego repertuaru, np. tragedii. Uważano, że starania podobne musiałyby być z góry skazane na niepowodzenie.³² Z drugiej strony zbytniemu obniżaniu wymagań oraz poziomowi zespołu i granych sztuk przeciwdziałać miało kierownictwo: energiczne, inteligentne, uczciwe, światłe, postępowe, świadome potrzeb ludu, umiające godzić potrzeby ludu i jego upodobania, dbałe o rozwój artystyczny aktorów oraz o kształcenie nowych kadr.³³ Oprócz korzyści moralnej teatr ten przynosić powinien także zyski finansowe. Dochód z niego wspomógłby np. dzieci z ubogich rodzin chcące się kształcić.³⁴

W praktyce oczywiście taki idealny teatr nie istniał. Oceny konkretnych występów istniejących już zespołów pokazywały za każdym razem, na ile rzeczywistość odbiegała od tego wzorca.

Dość należy, iż proponowano także rozwiązania alternatywne wobec teatru w jidysz. Jednym z nich było uczulenie polskiego teatru ludowego na potrzeby Żydów.³⁵ Sugerowano także powołanie zespołu albo amatorskiego, albo złożonego z Izraelitów, którzy graliby po polsku.³⁶ Projekty te nie spotkały się z uznaniem, ani nie doczekały się praktycznej realizacji.

W 1905 r., w związku z większą swobodą polityczną, wyrażającą się m.in. w dopuszczeniu do organizacji przedstawień w jidysz, doszło do pewnej polaryzacji stanowisk. Z jednej strony narodowcy rozpoczęli energiczne starania o założenie gazet „żargonowych”, wynajęcie sal na imprezy, budowę gmachów, pozwolenia na występy. Stało się to impulsem dla asymilatorów, którzy podjęli przeciwną w postaci wypowiedzi skierowanych m.in. przeciwko jidysz i kulturze tego języka. Propozycję pozytywną stanowił projekt utworzenia teatru polskiego przeznaczonego specjalnie dla ludu żydowskiego. Inicjatywie nie wrócono jednak powodzenia, gdyż Żydzi znający polski woleli teatry ogólne, o bardziej urozmaiconym repertuarze, a masy nie władające językiem krajowym nie odniosłyby korzyści z istnienia tej sceny, zanim by się go w szkole lub na specjalnych kursach nie nauczyły.³⁷ Spolonizowani Żydzi o bardziej umiarkowanych poglądach (np. redaktorzy warszawskiego organu Polaków wyznania mojżeszowego) pozostali nadal przy realistycznym poglądzie, wyrażonym najkrócej przez publicystę podpisującego się Henryk L. (może Lichtenbaum – redaktor naczelny «Izraelity»?): „piszący te słowa przeciwnik żargonu sans phrase teatru żydowskiego bre-

³¹ Paris, *Listy z Francji III*, «Izraelita» 1896, nr 15, s. 130.

³² «Izraelita» 1888, nr 22, s. 190.

³³ «Izraelita» 1897, nr 22, s. 217; 1898, nr 50, s. 206; 1900, nr 33, s. 381.

³⁴ «Izraelita» 1897, nr 39, s. 375.

³⁵ «Izraelita» 1900, nr 44, s. 510–511.

³⁶ «Izraelita» 1902, nr 8, s. 91–92; nr 10, s. 114–115.

³⁷ «Izraelita» 1905, nr 42, s. 494. Zob. też: B. Margulies, *Teatr czy kursa języka polskiego?*, «Przegląd Powszechny» 1905, s. 1047–1050.

vi manu potępić nie chce.”³⁸ Dyskusja ta jednak z 1905 r. w zasadzie wykracza poza ramy tego artykułu, należąc już do następnego okresu w rozwoju literatury i teatru jidysz w państwie rosyjskim.

WYSTĘPY TRUP ŻYDOWSKICH NA ZIEMIACH POLSKICH

Warszawa

Jak się łatwo domyślić, najwięcej wiadomości na temat występów trup żydowskich, opublikowanych w warszawskim organie asymilatorów, dotyczy właśnie głównego miasta Królestwa Polskiego. Najwcześniejsza wzmianka o spektaklu w języku jidysz na łamach «Izraelity» pochodzi z 18 (30) X 1868 r. i wspomina o przedstawieniu dwuczęściowego dramatu biblijnego *Jakub i jego synowie* oraz *Józef w Egipcie*, danym 24 X 1868 r. przez trupę Bellau'a „w budynku na muranowskim placu na ten cel zbudowanym”.³⁹ Potem, przed 1883 r., jeszcze kilkakrotnie sygnalizowano podobne imprezy w piśmie zasymilowanych. W latach 1883–1905 25 informacji na ogólną liczbę 104 (tj. ok. 24%) wiąże się z działalnością zespołów żydowskich w Warszawie. Pierwsza z nich pochodzi z 1886 r. W numerze 8 «Izraelita» donosił, że:

Obozowisko w Eldorado po szansonistkach, niemieckich bohaterkach Tingl'ów-Tangl'ów itp. zajęła ostatnio wędrowna trupa dramatyczna żydowska, przedstawiająca swe „sztuki” w szwargocie.⁴⁰

Na czele zespołu stał twórca teatru w jidysz – Abraham Goldfaden, który przyjechał do Warszawy w r. 1885 i wszedł w spółkę z dyrektorką teatru Buff grającego w budynku Eldorado przy ul. Długiej. Z wiadomości pochodzącej z lutego wnosić można, iż wystawiano satyryczne sztuki obyczajowe. W sierpniu autor rubryki „Światła i cienie” wspominał o przedstawieniu *Bar Kochba* (pełny tytuł: *Bar Kochba <der zun fun dem sztern>, oder di lecte teg fun Jeruszalaim – Bar Kochba <syn gwiazdy>, czyli ostatnie dni Jerozolimy*, muzyczna melodrama wierszem w 4 aktach z prologiem, w 14 obrazach)⁴¹ oraz *Szulamis* (opretka historyczna).⁴² Stosunek publicysty «Izraelity» do wędrownej trupy „niemiecko-ży-

³⁸ Henryk L., *Teatr żydowski*, loc. cit., s. 290.

³⁹ «Izraelita» 1868, nr 43, s. 356.

⁴⁰ «Izraelita» 1886, nr 8, s. 60.

⁴¹ W pracy niniejszej przyjęłam zasadę cytowania tytułów żydowskich (jidysz) w formie i pisowni, w jakiej wystąpiły one w źródle, na które się powołuję. W przypadku prasy polskiej ma to znaczenie, gdyż np. może wskazywać na publiczność, do której adresowana jest informacja czy anons (np. w Łodzi – do Niemców), a także na stosunek organu lub piszącego do języka jidysz (w «Izraelicie» asymilatorzy, uważając „żargon” jedynie za mowę ludu, jeżeli w ogóle podawali tytuły, stosowali z rozmysłem pisownię „zniemczoną”). W wypadku ważniejszych utworów lub dla uniknięcia nieporozumień w nawiasie podawałam pełny tytuł oryginalny w transliteracji oraz jego polskie tłumaczenie.

(Dla ujednoczenia pisowni w całym zeszycie milcząco wprowadziliśmy polską wersję tytułów sztuk najbardziej popularnych: np. *Szulamis* – zamiast *Sulamit*, *Sulamita*; *Król Ahaszwerusz* – zamiast *Król Ahaszwerus*; *Czarodziejka* – zamiast *Czarownica*; pisownia tytułów w Aneksie jest zgodna ze źródłem przedruku. Za ewentualne niekonsekwencje wynikające z tych zmian Autorka nie ponosi żadnej odpowiedzialności – *przyp. red.*)

⁴² «Izraelita» 1886, nr 33, s. 264.

dowskiej” nie był jednoznaczny. Na początku odnosił się on nieufnie do jej produkcji, nie kryjąc przy tym, iż sam ich nie oglądał.⁴³ Po wizycie w Eldorado, choć pozostał przeciwnikiem jidysz, już nie potępił spektaklu, gdyż ten zrobił na nim dobre wrażenie. Wręcz uznanie wzbudził sam dramat, oparty na legendzie hagadycznej *Chulda u'bor (Dziki kot i studnia)*. Również „domorośli artyści i artystki”⁴⁴ prezentowali, jego zdaniem, niezły poziom zarówno jeśli chodzi o grę sceniczną, jak i wykonanie partii muzycznych. Z szacunkiem wyrażał się o Goldfadencie – wówczas już autorze kilkunastu utworów dramatycznych w „ludowym nierzeczu”, który osobiście kierował przedstawieniami. I w lutym, i w sierpniu ściągały one codziennie, a zwłaszcza w sobotę, tłumy widzów, w tym także nie-Żydów.⁴⁵

W 1887 r. trupa używająca nazwy „towarzystwo artystów dramatycznych” korzystała z tej samej sceny. Z ogłoszeń wynika, iż 12 II (sobota) grano sztukę *Dostawca, czyli Wojna turecko-rumuńska* (znaną też jako *Der podriadczik oder rusisz-terkisz krig, Dostawca, czyli Wojna rosyjsko-turecka* A. Goldfadena)⁴⁶, 26 II (sobota) *Rasche (Raszi – operetkę w 5 aktach R. Kacenenbogena)*.⁴⁷ W tej ostatniej brał udział „ulubiony śpiewak” publiczności warszawskiej – Śpiewakowski.

Jakub Spiwakowski urodził się 25 XII 1852 w Bukareszcie. Studiował w szkole rabinów w Żytomierzu, a także w Odessie, gdzie odwiedzał teatr rosyjski i nawiązał nawet znajomości wśród pisarzy i dyrektorów scen. W czasie wojny rosyjsko-tureckiej znalazł się jako korespondent wojenny w Bukareszcie. Tam też zetknął się z zespołem Goldfadena, do którego wstąpił w 1877 r. Wkrótce jednak, wraz z I. Rozenbergiem, utworzył własną trupę, w której był głównym kuplecistą. W Polsce występował po raz pierwszy w 1879 r. (m.in. w Warszawie w Eldorado). Cieszył się tu ogromną popularnością wśród polskich Żydów pod spolszczonym nazwiskiem „Śpiewakowski”.⁴⁸ Następnie ponownie przyłączył się do zespołu Abrahama Goldfadena w Odessie, przemierzał prowincję z trupą Naftalego Goldfadena, współpracował z teatrami rosyjskimi. Po zakazie (1883) wyjechał do Niemiec, by potem znowu próbować swych sił w Warszawie.

Abraham Goldfaden przebywał w Warszawie dwa lata – od 1885 do 1887 r. Napisał tu i zainscenizował m.in. nową operetkę *Ahaszwejresz* (wg innej wersji *Kenig Ahaszwejresz – Król Ahaszwerusz*) z muzyką Eliasza Zalmana Jarychowskiego. Grywały ją potem prawie wszystkie zespoły żydowskie. Przedstawienia założyciela teatru w jidysz cieszyły się w byłej stolicy Królestwa Polskiego bardzo dużym powodzeniem, prawie tak dużym, jak w pierwszym okresie w Rumunii. *Szulamis* grano 150 razy przy wypełnionej widowni. Poświęcono autorowi specjalną książeczkę w języku hebrajskim. Miejscowa prasa żydowska rzadko pisała o tych występach, tłumacząc to tym, iż publiczność wstydziała się chodzić do tego

⁴³ „Jak nam mówiono [podkr. moje – M. B.] przedstawienia ściągają tłumy ciekawych” («Izraelita» 1886, nr 8, s. 60).

⁴⁴ «Izraelita» 1886, nr 33, s. 264.

⁴⁵ «Izraelita» 1886, nr 8, s. 64.

⁴⁶ «Izraelita» 1887, nr 6, s. 48.

⁴⁷ «Izraelita» 1887, nr 8, s. 64.

⁴⁸ Wg J. Adlera, zob. Zilbercwaig, *op. cit.*, t. 2, Warszawa 1934, szp. 1530.

teatru. Natomiast warszawscy korespondenci prasy rosyjskiej, żydowsko-rosyjskiej i żydowskiej zamieszczali w swoich organach notatki, zwłaszcza na temat sztuk historycznych.⁴⁹

Z Warszawy wyjechał Goldfaden do Łodzi, gdzie zabawił krótko i wrócił do Warszawy, by w 1887 wyruszyć do Ameryki. Pozostał jednak w pamięci widzów. Świadectwem tego było pytanie, jakie w 1889 r. skierował do redakcji «Izraelity» zaciekawiony losem antreprenera „życzliwy czytelnik z Fr.”⁵⁰ Odpowiedź wykorzystali asymilatorzy jako jeszcze jedną okazję, by podkreślić swą niechęć do kultury „żargonowej”:

G. mieszka teraz pono w N. Jorku. Gdzie teraz bawi wiadoma trupa dramatyczna? — nie umiemy Panu powiedzieć. Poinformuj się Pan o tym u interesujących się dramaturgią żargonową więcej niż my.

W 1888 r. — od 17 maja, w Eldorado przedstawienia dawał teatr Buff pod dyrekcją Anńskiego i Michajłowej. Ogłoszenia zamieszczane przez kierownictwo⁵¹ oraz uwagi drukowane w rubryce „Z życia”, a podpisywane Elkan⁵², pozwalają nam chociaż częściowo odtworzyć repertuar zespołu. W sobotę (19 V) grano operetkę *Todros* (A. Goldfadena), dwa dni później *Szulamis*, w środę (23 V) melodramat historyczny *Bar Kochba*. Powtarzano go w sobotę (2 VI). Rolę Eleazara odtwarzał Jakub Adler, jako jego córka Dina — narzeczona bohatera tytułowego — występowała primadonna Berta Tancman. W postać „syna gwiazdy” wcielał się Tabacznikow, Papusa kreował Abraham Izaak Tancman.

W lipcu prezentowano m.in. operetkę *Ahaszwerusz*. Obsada głównych ról przedstawiała się następująco: Ahaszwerusz — Tancman; Haman — Adler; Mordechaj — Tabacznikow; Estera — primadonna Tancman. Oprócz wymienionych wyżej aktorów do zespołu należeli jeszcze: Fiszkind i Aneta Grodner. Warto dodać, że tenora Tabacznikowa, J. Adlera i A. Grodner reklamowano jako artystów przybyłych z Londynu.

Kim byli członkowie trupy żydowskiej występującej w 1888 r. w Eldorado? Małżonków Tancman znała już tutejsza publiczność. Abraham Izaak Tancman urodził się 12 XI 1857 w Warszawie (zmarł w 1906 r. w Nowym Jorku) jako syn kupca i fabrykanta rękawiczek. Uczył się najpierw w chederze, następnie prywatnie, wreszcie w jeszywie (akademii talmudycznej). Potem z pomocą nauczyciela poznawał także przedmioty świeckie. W 1877, dzięki zatrudnianemu przez ojca A. Szlifersztejnowi (później znanemu aktorowi), po raz pierwszy zetknął się z teatrem, uczestnicząc w próbie przedstawienia amatorskiego. W tajemnicy towarzyszył zespołowi na prowincji jako sufler. Ok. 1879 r. w tej samej funkcji rozpoczął współpracę z trupą Izraela Grodnera. Gdy się ona rozpadła, wrócił do rodzinnego miasta, gdzie został suflerem w zespole, do którego należała Berta Berlin (niedługo potem jego żona). Kiedy w Zamościu w 1879 r. A. Szlifersztejn wystąpił z trupy, Tancman zastąpił go w sztuce N. M. Szajkiewicza

⁴⁹ Zilbercwaig, *op. cit.*, t. 1, szp. 313.

⁵⁰ «Izraelita» 1889, nr 9, s. 73.

⁵¹ «Izraelita» 1888, nr 19, s. 169; nr 21, s. 187.

⁵² «Izraelita» 1888, nr 22, s. 189–190; nr 30, s. 256.

(Szomera) *Bal-Tszuwe (Pokutnik)*. Wkrótce stał się ulubieńcem publiczności, tworząc oparty na obserwacji typ miejskiego śpiewaka ulicznego. Objawił wtedy również swój talent w komediach jako aktor charakterystyczny. Na początku lat osiemdziesiątych trupa grała w Warszawie (Eldorado). Tancman podobał się widzom szczególnie w sztukach Szajkiewicza: *Der treffniak* (określenie osoby, która spożywa potrawy niedozwolone przez żydowskie przepisy pokarmowe), *Katorznik, oder der jesziwebocher (Katorznik, albo student jeszywy)* oraz w dramatach Goldfadena *Bar Kochba* (w roli Papusa) i *Ahaszwerusz*. W 1885 r. występował z zespołem autora *Szulamis* w Łodzi, a potem w Warszawie.⁵³

Panieńskie nazwisko Berty T a n c m a n , wymienianej w tygodniku asymilatorów jako odtwórczyni ról Diny i Estery brzmiało Berlin. Urodziła się ona w 1856 r. w Rydze, jako córka krawca. Piękny głos sprawił, że kiedy trupa Jakuba Spiwakowskiego i I. Rozenberga gościła w jej rodzinnym mieście, kierownicy zaproponowali Bercie przyłączenie się do zespołu i to od razu w charakterze primadonny. W 1879 r. przyjechała z tą trupą do Warszawy. Kiedy przedstawienia w jidysz napotykały na przeszkody, dawała koncerty. Później wyjechała na prowincję, gdzie poślubiła Abrahama Tancmana. Odtąd używała jego nazwiska. W połowie lat osiemdziesiątych przez kilka sezonów grała w Warszawie: Szulamis, Dinę, królową Esterę pod kierunkiem Goldfadena. Towarzyszyła mu wraz z mężem w czasie występów w Łodzi. Znana aktorka Berta Kalisz charakteryzowała ją jako artystkę inteligentną, ładną, pełną wdzięku, „pikantną”.⁵⁴

Jedną z osób określanych w «Izraelicie» jako „artyści londyńscy” była Aneta Grodner. Pochodziła ona z Krzemieńczuka. Ojciec pracował jako kamasznik. Jej pierwszy kontakt z teatrem miał miejsce, gdy do rodzinnego miasteczka przybyła trupa Izraela Grodnera. Przekonawszy się o zdolnościach wokalnych dziewczyny, zaproponowano jej udział w sobotnim przedstawieniu *Bobe mitn ejnikl (Babka z wnuczką)* Goldfadena w roli wnuczki. Odczuwała jednak opory przed wstąpieniem na scenę na stałe (w tym okresie przedstawicielki żydowskiej płci pięknej nie pokazywały się na scenie; role kobiece kreowali mężczyźni). Dopiero gdy w zespole Goldfadena pojawiła się Sofia Karp, a mąż wezwał Anetę do Jass, gdzie dawał występy z trupą, przyłączyła się do nich (ok. 1878). Odtąd grała razem z małżonkiem w Rumunii, Rosji, Konstantynopolu, Europie Zachodniej i dawała koncerty wokalne. W latach osiemdziesiątych przyjechali z zespołem do Warszawy, gdzie występowała już trupa Goldfadena z Tancmanami. Nie odnieśli jednak sukcesu, więc wrócili do Londynu. Gościli jeszcze w Rydze, w większych miastach Galicji, w Wiedniu. Odwiedzili Paryż. Kiedy Izrael Grodner zmarł w kwietniu 1887 r., już jako wdowa przyjechała ponownie do Warszawy. Zdaniem Ferdynanda Sztojba⁵⁵ nie znała ona nut, jednak wyjątkowo dobry słuch, pamięć i głos koloraturowy umożliwiły jej występy na scenie. W ostatnich latach życia (zmarła w 1888) nałogowe palenie i picie zaczęło niekorzystnie wpływać na jej możliwości wokalne.

⁵³ Zob. Zilbercwaig, *op. cit.*, t. 2, szp. 852–853.

⁵⁴ *Ibidem*, szp. 854.

⁵⁵ Zob. Zilbercwaig, *op. cit.*, t. 1, szp. 507–508.

Abraham Fiszkind urodził się 26 VIII 1862 r. w Chersoniu na Ukrainie jako syn krawca, wysłużonego żołnierza, z przekonani mitnagda (przeciwnika chasydyzmu). W młodości śpiewał u miejscowego chazena (kantora). Na scenę wstąpił w wieku 18 lat. Zaczynał jako chórzysta i statysta, marząc o karierze komika. W 1881 r. powierzono mu w trupie Adlera i Rozenberga tego typu rolę – Hocmacha w sztuce Goldfadena *Babe Jachne (Czarodziejka)*. W utworze tym występował też w Petersburgu w zespole samego „ojca teatru żydowskiego”, tym razem jednak wcielając się w postać tytułową. Duże powodzenie tej kreacji sprawiło, iż odtąd grywał komiczne role kobiece. Po zakazie (1883) przyłączył się jako clown do cyrku i udał się do Odessy. Tam śpiewał na weselach i obrzędach obrzezania. Gdy dowiedział się, że w Warszawie odbywają się przedstawienia w jidysz, przybył do głównego miasta Królestwa.

Za najciekawszą indywidualność w zespole grającym w Eldorado w 1888 r. należy z pewnością uznać Jakuba Adlera. Urodził się on 1 I 1855 w Odessie. Uczęszczał do chederu. W wieku 12 lat uczył się prywatnie niemieckiego i trochę francuskiego. Wstąpił do żydowskiej szkoły rządowej („jewejskoje kazionnoje ucziliszcze”), ale ponieważ nie robił postępów, rodzice oddali go do sklepu z towarami bławatnymi. Dzięki ładnemu charakterowi pisma udało mu się dostać dobrze płatną pracę przepisywacza u adwokatów i notariuszy. Zaczął obracać się w lepszym towarzystwie, chodzić do teatru i na koncerty. Był m.in. pomocnikiem ekspedytora w urzędzie celnym, przepisywaczem w redakcji gazety «Odeski Wiestnik», inspektorem miejskim do spraw czystości, miar i wag. W tym czasie obudziło się w nim zainteresowanie sceną i zamiłowanie do deklamacji. Stał na czele grupy entuzjastów, dla rozrywki odtwarzał różne typy i scenki. Studiował rosyjską literaturę dramatyczną. Dyrektor teatru rosyjskiego Miłosławski ocenił jego warunki zewnętrzne jako bardzo korzystne. Ze względu jednak na jego żydowskie pochodzenie nie wróżył mu kariery na scenie rosyjskiej. Mimo to Adler nie zrezygnował z marzeń o teatrze i w wolnych chwilach przygotowywał się do zawodu, ćwicząc przed lustrem mimikę. Na wieść o powstaniu w Rumunii teatru żydowskiego zaprosił zespół do Odessy. Gdy w 1879 r. przyjechała tu grupa z Rozenbergiem i Spiwakowskim, uczestniczył w próbach, zastąpił chorego aktora, występował w małych rólkach. Następnie udał się na objazd prowincji z trupą Rozenberga i Naftalego Goldfadena (brata Abrahama). Ich występy cieszyły się szczególnym powodzeniem w Kiszyniowie. Po pierwszym okresie fascynacji sceną Adler zaczął dostrzegać negatywne strony środowiska i życia wędrownych artystów: ich ignorancję, niepraktyczność, rozwiąły tryb życia, brak kierownictwa artystycznego i możliwości rozwoju. Pod wpływem Rozenberga zrezygnował jednak z myśli o porzuceniu sceny. Z różnymi zespołami objeżdżał Rosję (Akerman, Elizawetgrad, Połtawa, Czernihów, Jekaterynosław, Kobylaki, Perejesław, Dyneburg, Mińsk, Bobrójsk, Witebsk, Nieżyn). Występował też m.in. w Łodzi, gdzie po raz pierwszy odtwarzał postać Uriela Acosty. W Rostowie brał udział w rosyjskim przedstawieniu *Borysa Godunowa*. Zakaz przedstawień „żargonowych” w Rosji zastał go w Rydze. Wraz z innymi artystami (żona S. Oberlender, Grodnerowie, Czyżyk, Karp, Kempner, Bojnm, Wachtel) udał się do Londynu. Najpierw bez większego powodzenia grał w małym lokalu mieszczącym od frontu jatkę, a od podwórza „teatr żydowski”. W 1886 r. został przyjęty do zespo-

łu korzystającego z nowo wzniesionego klubu na Princess Street. Powoli zdobył popularność i w lecie 1886 r. w Nowym Jorku zapowiadano nawet jego przyjazd do Ameryki. Do podróży za ocean jednak doszło dopiero w marcu 1887 r., gdy po wypadku w gmachu na Princess Street zawieszono przedstawienia. Przyjął go Madison Street Theater w Chicago. Gdy po strajku w tym teatrze i przerwaniu występów w innym nie mógł Adler dostać engagement, zdecydował się na powrót do Londynu. Stamtąd przyjechał do Warszawy. Oprócz utworów wzmiankowanych w «Izraelicie» grał w sztukach N. M. Szajkiewicza (Szomera) *Der procentnik (Lichwiarz)* i *Der trejfniak*. Wystawiono tu także jego własne dzieło *Der betler (Żebrak)* – dramat w 5 aktach i 8 obrazach z prologiem (wg innego źródła nie był to oryginalny utwór Adlera, lecz tłumaczenie francuskiego melodramatu⁵⁶). Miał dobre warunki zewnętrzne. Zyskał popularność w rolach amantów oraz w rolach dramatycznych z repertuaru melodramatycznego. Niezbyt dobrze natomiast – ze względu na słaby głos, czuł się w sztukach muzycznych.

Jak ocenione zostały warszawskie występy przedstawionych wyżej artystów w «Izraelicie»? Dwukrotnie opublikowano na łamach tego tygodnika rodzaj recenzji: w czerwcu ze spektaklu *Bar Kochba*, a w sierpniu z operetki *Ahaszwerusz*.

Inscenizację dramatu historycznego o wodzu powstania żydowskiego podsumował Elkan zwięzłym powiedzeniem: „Przy dobrej kuchennej robocie i z wiórów da się zrobić łakocie.”⁵⁷ Rozwijając tę myśl, chwalił grę aktorów. Kreację Adlera (w roli Eleazara) ocenił jako zbliżoną poziomem do artystów na „prawidłowej scenie”. Na drugim miejscu stawał utalentowaną primadonnę Tancman, o niewielkim wprawdzie, ale wyrobionym głosie, inteligencji i pewnej dystynkcji. Nie miał zastrzeżeń do Tabacznikowa i Tancmana, którzy, jego zdaniem, poprawnie odtworzyli postacie Bar Kochby i Papusa. Nie widział jednak w teatrze „żargonowym” warunków pełnego rozwoju dla ich talentu. Mimo to, abstrahując od problemu języka jidysz, który nazywał „koszlawym narzeczem”, „odstręczającym idiomem”, „zepsutą mową ludu”, „wszelkie inne warunki” określał jako „całkiem znośne”.⁵⁸ Co do repertuaru, wysuwał postulat, aby zamiast utworów historycznych wystawiać raczej sztuki współczesne, obyczajowe, które unaoczniłyby wady ludu żydowskiego i w ten sposób przyczyniałyby się do ich zwalczania. Zwracał też uwagę na nieznośne, „odstręczające znalezienie się” widzów, którzy zbyt hałaśliwie bawili się i „delektowali” spektaklami.

Podobała mu się także inscenizacja purimowej operetki Goldfadena. Raziło nieco karykaturalne przerysowanie w utworze niektórych bohaterów, np. Ahasz-wera, Wajzasy – syna Hamana. Wykonanie jednak nie pozostawiało, jego zdaniem, nic do życzenia. A. I. Tancman trafnie oddał typ króla–głupca. B. Tancman prezentowała się z wdziękiem i wyrobieniem scenicznym, wcielając się w królową Esterę. Dodatkową atrakcją stanowił jej „przyjemny głosik”. Tabacznikow do tego stopnia zyskał uznanie publiczności, że smutną piosenkę z drugiego aktu (o znaczeniu modlitwy dla Żydów) musiał powtórzyć aż cztery razy. Jak poprzednio jednak Elkan szczególnie wyróżnił Adlera – aktora o „niepośledniej

⁵⁶ *Ibidem*, szp. 18–19.

⁵⁷ «Izraelita» 1888, nr 22, s. 189–190.

⁵⁸ *Ibidem*.

sile”, któremu postawa, głos, dykcja, inteligencja, umiejętność wczucia się w rolę zapewniłyby powodzenie nawet na większej scenie.⁵⁹

Nie wszyscy jednak podzielali opinię o wybitnej pozycji Adlera w zespole. Nie zgadzał się z nią np. autor recenzji *Dos judisze theater un di judisze szojszpiler* zamieszczonej w dodatku do nr 26 «Das Judisze Folksblat» z 1888 r. Opisał on incydent, jaki miał miejsce po jakimś przedstawieniu. Adler z dużym zuchwalstwem zwrócił się wtedy ponoć do publiczności z zarozumiałym exposé na swój temat:

U mnie w Ameryce i w Londynie wiedzą już, kto to jest Adler i co on potrafi. Artyście, prawdziwemu geniuszowi, nie wolno jednak siedzieć na jednym miejscu, ponieważ geniusz należy do całego świata; tak czynił mój kolega Szekspir i tak czynię ja.⁶⁰

Słowa te wygłosił w języku będącym mieszaniną jidysz i niemieckiego, wtrącając przy tym angielskie zwroty „Yes” „No” i „All right”. W dalszym ciągu artykułu wyrażał autor oburzenie na artystę za to, że za jego przyczyną zamiast historycznych sztuk Goldfadena, w Eldorado „powtarza się teraz ordynarne mowy i zepsute żarty z operetek Adlera”. Obwiniął go o to, że w dwóch przedstawieniach zniszczył to, co *Szulamis*, *Almosado* i *Bar Kochba* zbudowały w ciągu 10 lat.

Przeciwko takiej – „tyleż złośliwej, co kłamliwej”⁶¹ – ocenie aktora wystąpił w «Izraelicie» Elkan, posądzając autora publikacji zamieszczonej w dodatku do petersburskiego pisma o działanie z pobudek osobistych, zawiść, chęć pogębienia indywidualności wyrastającej ponad przeciętność. Wystąpienia, z którym polemizował, nie uznał za warte streszczenia ani zacytowania, a tylko o nim nadmienił.

W sporze o właściwą ocenę wartości Adlera wypada chyba przyznać rację warszawskiemu publicyście. Przemawia za tym biografia artystyczna Adlera, a także zdanie człowieka sceny – H. Fejnsztejna, który zaświadczał, że Adler odniósł w Eldorado duży sukces, zwłaszcza w roli Uriela Acosty.⁶² Wybitni aktorzy polscy przychodzili go oglądać i wyrażali swoje uznanie.

Przez następne 5 lat «Izraelita» nie zamieszczał żadnych konkretnych wiadomości na temat występów w jidysz w Warszawie. Nie bez wpływu na to pozostawał na pewno fakt, że o ile w pierwszych latach obowiązywania zakazu przymykano jeszcze oczy na jego omijanie, o tyle w latach dziewięćdziesiątych zaczęto go przestrzegać z większą surowością. Wiadomo jednak, że przedstawienia nadal się odbywały⁶³, m.in. w 1892 r. w Eldorado, kierowanym przez rosyjską dyrektorkę Olgińską, grał zespół, do którego należeli Tytelman, Libert, Kamiński, Rotsztajn, Zylberberg, Adolf i Herman Bermanowie. Reżyserem „teatru niemiecko-żydowskiego” z Eldorado był Julian O s k a r (Eisenbett).

⁵⁹ «Izraelita» 1888, nr 30, s. 256.

⁶⁰ Cyt. za Zilbercwaig, *op. cit.*, t. 1, szp. 19 [przekład mój – M. B.].

⁶¹ «Izraelita» 1888, nr 30, s. 256.

⁶² Zob. Zilbercwaig, *op. cit.*, t. 1, szp. 19.

⁶³ I. Turkow–Grudberg, *Warsze dos wigele fun jidiszn teater*, Warszawa 1956, s. 12.

Urodził się on ok. 1846 r. Uczył się aktorstwa u polskiego aktora, reżysera i pedagoga Jana Chęcińskiego. W 1869 r. pod nazwiskiem Eisenbett występował w zespole A. Trapszy w Kaliszu, a w 1872 w zespole K. Łobojki. W 1873 r. przebywał w Wiedniu, gdzie uczęszczał na wykłady A. Strakoscha oraz organizował przedstawienia amatorskie. Do ok. 1878 r. występował w Niemczech i Austrii (Graz, Akwizgran, Rostock, Hanower, Residenz Theater w Wiedniu). Po powrocie do Polski współpracował z różnymi trupami polskimi objeżdżającymi prowincję. W lutym 1883 r. spróbował swych sił na scenie krakowskiej w komedii *Galganduch* Nestroy'a, a w lecie w warszawskim teatrze ogródkowym Nowy Świat. W 1887 r. odbył się jego nieudany debiut w Warszawskich Teatrach Rządowych. Około roku 1890 rozpoczął współpracę z zespołami żydowskimi. Przez pewien czas dawał występy na prowincji razem ze Spiwakowskim, Wejnsztejnem i Tancmanami. W 1892, gdy został reżyserem „teatru niemiecko-żydowskiego” w Eldorado, wystawił tam m.in. *Kiszefmacherin* (*Czarodziejka*, grywana także pod tytułem *Zauberin* oraz *Kołodunia*) Goldfadena, w której debiutowała w roli Mirele Rachel Halpern (Ester Rachel Kamińska). Potem, już jako Oskar, występował w trupie Fiszsona i Spiwakowskiego w Warszawie.

Autor pracy o Warszawie – kolebce teatru żydowskiego pisze, iż Eisenbett próbował w Eldorado grać przedstawienia dla Żydów po niemiecku (m.in. *Uriela Acostę* Gutzkowa).⁶⁴ Być może w kontekście tej „słabości” artysty interpretować należy króciutką informację zamieszczoną w „Kronice” «Izraelity» w marcu 1893 r.:

W Eldorado dawane są od dni kilku przedstawienia sceniczne z biblijnych motywów w języku niemieckim, przy współudziale znanego artysty dramatycznego p. Oskara i panny Lechnitzówny. Widowiska cieszą się niemałym powodzeniem.⁶⁵

Dziś trudno jednoznacznie przesądzić, w jakim języku odbywały się występy. Nie można wykluczyć, iż wbrew drukowanemu doniesieniu, na scenie używano jidysz, a tylko nie informowano o tym wyraźnie w związku z zakazem przedstawień w „żargonie”. Istnieje jeszcze trzecia możliwość, iż posługiwano się zniemczonym jidysz. Zdarzało się bowiem, że w niektórych sztukach o treści poważnej, wzniosłej, aktorzy wcielający się w bohaterów biblijnych, historycznych, narodowych mówili językiem bardziej zbliżonym do niemieckiego, zaś kreując role komiczne lub postaci z ludu, sługi – „czystym” jidysz. Wiadomo, że Oskar brał udział w takich spektaklach później, gdy przez kilka lat towarzyszył jako aktor i reżyser żydowskiej trupie A. I. Kamińskiego i S. Adlera.⁶⁶ Grając swoje role dramatyczne i charakterystyczne po niemiecku, często ratował zespół przed policyjnymi represjami skierowanymi przeciwko imprezom w „żargonie”.

Teatr w jidysz zniknął ze stronicy «Izraelity» aż do r. 1897, kiedy to powtórnie przyjechał do Warszawy z myślą o zorganizowaniu występów Mojżesz Weissfeld. Tym razem jednak przedstawienia w „szwargocie” dostarczyły publicystom

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ «Izraelita» 1893, nr 12, s. 102.

⁶⁶ Zob. Zilbercwaig, *op. cit.*, t. 1, szp. 80.

z organu asymilatorów argumentów na potwierdzenie negatywnej opinii o kulturze „żargonowej”.

Mojżesz Weissfeld pochodził z Warszawy. Teatrem musiał interesować się już ok. 1883 r., gdyż na żydowskie spektakle użyczał wieczorami pomieszczeń szkoły handlowej (róg ul. Dzikiej i Wołyńskiej), która do niego należała. W 1893 r. był, wraz ze swoim teściem Dawidem Szwarcbardem, dyrektorem trupy grającej w Eldorado. Gdy cztery lata później podjął się organizacji przedstawień w Warszawie, jak sam pisał w liście do «Izraelity», napotkał na duże trudności:

...zastąpiłem pole zupełnie odłogiem leżące. Artystów na miejscu nie było, a na sprowadzenie nie pozwalały podstawy materialne teatru, który, mały rozmiarami i oddalony od centrum miasta, ściąga tylko w soboty pożądaną ilość widzów.⁶⁷

„Trupa niemiecka”, bo takiej nazwy oficjalnie używano, objęła lokal tzw. „russkawo krużka” przy ul. Mokotowskiej, gdzie parę lat wcześniej odbywały się występy trupy ukraińskiej. Ze względu na warunki, jak i poziom produkcji, porównywano teatr Weissfelda do „budy jarmarcznej”.⁶⁸ Na repertuar składały się „sztuki płaskie w treści i dowcipie”.⁶⁹ Na opinię tę wpłynęło chyba jednak przede wszystkim słabe wykonanie, gdyż wśród wymienionych tytułów znajdujemy także *Szulamis* i sztuki o tematyce biblijnej. Grano więc: *Czarodziejkę* Goldfadena (zapowiadana na afiszach jako „tragiczna operetka”), melodramat *Dora*, czyli *Milioner jako żebrak*, operę historyczną *Król Salomon* (sceniczna wersja legendy o Salomonie i Asmodeuszu) oraz melodramat *Józef w Egipcie* (zdaniem autora *Odgłosów* nieudana przeróbka sztuki ludowej *Mchath Josef*).⁷⁰ Wszystkie te utwory, nie wyłączając *Szulamis*, figurowały w zapowiedziach jako oryginalne płody talentu kierownika zespołu, co, podobnie jak nieadekwatne określenia gatunkowe (mające zapewne, zdaniem Weissfelda, zachęcić publiczność) ściągnęło na niego krytykę publicystów «Izraelity», wyrzucających mu ignorancję i przerosz ambicji. Nawiasem mówiąc, jak na zaprzysięgłych wrogów „szwargotu”, zasymilowani redaktorzy dość dobrze orientowali się w dramatycznej literaturze „żargonowej”, przynajmniej jeśli chodzi o bardziej znane sztuki. Zнали także „prawdziwy żargon”, skoro jeden z nich zwrócił uwagę, że aktorzy mówią „jakimś łamanym żargonem, który nazywają niemieckim językiem”. Podał nawet przykłady:

W *Salomonie* król zwraca się do Boga „O guter Gott, hier mein Gebot...” Po żydowsku — „gebet”, po niemiecku — „gebot”, przypomina to przysłowiową niemczyznę: „kusze mit moloch”.⁷¹

⁶⁷ *Odgłosy. List p. Weissfelda*, «Izraelita» 1897, nr 29, s. 285. Dla właściwej oceny trudności stojących przed Weissfeldem warto przytoczyć słowa historyka teatru jidysz. „W końcu lat dziewięćdziesiątych XIX w. i przez pierwszych parę lat XX w. Warszawa była jednym z miast, w których przedstawienia trup żydowskich objęte były najsurowszym zakazem.” (Oj s l e n d e r, *op. cit.*, s. 69).

⁶⁸ «Izraelita» 1898, nr 19, s. 206.

⁶⁹ «Izraelita» 1897, nr 28, s. 277.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

Powyższy fragment niedwuznacznie świadczy o tym, że jego autor, zaliczający się sam do wrogów „żargonu” i kontynuatorów wywodzącej się z Niemiec *haskali*, lepiej zna jidysz niż niemiecki. We wspomnianym wypadku wyraz „gebot” rzeczywiście nie pasuje do kontekstu, nie dlatego jednak, iż zaczerpnięto go z języka niemieckiego. Zarówno w jidysz, jak i w niemieckim istnieją dwa wyrazy: *das Gebet/dos gebet* – modlitwa, pacierz, prośba i *das Gebot/dos gebot* – przykazanie, nakaz, rozkaz. W dramacie użyto niewłaściwego słowa nie z powodu braku poczucia integralności językowej „szwargotu”, ale prawdopodobnie ze względu na jego brzmienie (rym do słowa „Gott”).

Wykonanie sztuk pozostawiało wiele do życzenia. Aktorzy nie mieli ani talentu, ani obycia ze sceną. „Dość zaznaczyć, że w całej trupie, która gra operetki i opery, jest zaledwie jeden aktor z jakim takim głosem” – stwierdzał Hael w lipcu 1897 r.⁷² Brak predyspozycji i doświadczenia starali się rekompensować szarżą. Autor listu do redakcji «Kraju»⁷³, który omawiano w «Izraelicie», pisał o nieprzyzwoitych gestach i ruchach aktora (mężczyzny) odtwarzającego postać Baby Jachny oraz o wulgarnym odezwananiu się jakiegoś artysty do widza z galerii. Inna rzecz, że zachowania te, choć gorszące podpisanego pod korespondencją „Żyda wykształconego, mającego stosunki w Warszawie i całym Królestwie”, nie raziły aż tak bardzo ludowego widza. Brak zgrania odtwórców poszczególnych ról świadczył o tym, że reżyser także nie wywiązywał się ze swego zadania. Całości obrazu dopełniały słabe dekoracje. Mimo wyjaśnień kierownika, powołującego się na trudności obiektywne, recenzenci uważali, iż przyczyną faktu, że przy ul. Mokotowskiej „źle grają głupie sztuki”, była ignorancja, zła wola i pogoń Weissfelda za zyskiem.

Na widowni, podobnie jak na scenie, panował chaos. Bileterzy niegrzecznie odnosili się do widzów. Po sali chodziło zbyt wielu tzw. gospodarzy, zwiększając tylko zamieszanie. Występom towarzyszyła reklama, która stała się przysłowiową. W 1898 r. pisarz „żargonowy” Mordechaj Spektor w opowiadaniu o przyjeździe Dreyfussa do Warszawy użył następującego porównania:

Dawniej – pisze autor – chasydzi sami wiedzieli, czym się ich rabinowie zajmują, teraz „cadykowie” reklamują swoją działalność w prasie hebrajskiej niczym Singer swoje maszyny albo Weissfeld własne swoje (?) niemieckie operetki tragiczne.⁷⁴

W czerwcu publiczność tłumnie odwiedzała teatr. W lipcu jednak jego powodzenie osłabło i tylko w soboty sala była pełna. Skłoniło to Weissfelda do napisania listu do redakcji «Izraelity», w którym niedociągnięcia tłumaczył on okolicznościami zewnętrznymi i obiecywał podniesienie poziomu spektakli z chwilą uzyskania większego lokalu w centrum miasta, co miało stać się niebawem. Plany te nie zostały jednak zrealizowane i trupa wyjechała do Łodzi.

W lecie 1898 r. «Izraelita» pisał znowu o występach trupy Weissfelda w Warszawie.⁷⁵ Podano datę tylko jednego przedstawienia – 4 VII 1898 (poniedziałek

⁷² *Ibidem*.

⁷³ «Kraj» 1897, nr 26, s. 4.

⁷⁴ «Izraelita» 1898, nr 34, s. 354.

⁷⁵ «Izraelita» 1898, nr 19, s. 206; nr 25, s. 270.

łek), z którego dochód przeznaczono na rzecz pogotowia ratunkowego. W porównaniu z rokiem poprzednim widać było pewną poprawę: większy ład i porządek, staranność. Pozyskano lepszych aktorów. Wyróżniał się wśród nich Szarawner, z talentem do ról charakterystycznych. Zgadza się to z oceną Spektora, który charakteryzował Dawida Szarawnera, człowieka w 1898 r. około trzydziestoosmioletniego, jako urodzonego artystę, obsadzanego w rolach poważnych, ale zwracającego na siebie uwagę szczególnie w partiach komicznych, zwłaszcza gdy odtwarzał „typy żydowskie ze starych dobrych czasów”.⁷⁶ Po 1905 r. raziła tylko jego skłonność do używania języka niemieckiego na scenie żydowskiej – przyzwyczajenie z okresu teatru „niemiecko-żydowskiego”.

Kobieca część zespołu wciąż jednak pozostawała wiele do życzenia. Zdaniem publicysty podpisującego się Hael, któremu zawdzięczamy te informacje, „z tego «nic» mogłoby być «coś»”⁷⁷ pod warunkiem zmiany dyirekcji. Tylko odpowiedni kierownik artystyczny poprzez właściwy wybór sztuk, troskę o ich kształt sceniczny, a także świadomą pracę nad doskonaleniem warsztatu aktorów gwarantowałyby dalszy rozwój trupy.

Nazwisko Weissfelda pojawiło się w «Izraelicie» jeszcze w 1900 r., gdy podano, iż starał się on u władz o pozwolenie na dawanie występów w jidysz.⁷⁸ Otrzymał je nawet na początku, w końcu jednak zgodę „z rozkazu władzy wyższej” cofnięto, potwierdzając przy tym zakaz organizowania widowisk w „żargonie żydowskim” w Warszawie.

O podobnych zabiegach niejakiego Weinsteina informował organ zasymilowanych w lutym 1905 r.⁷⁹ Tym razem dyrektor trupy mógł się już powoływać na fakt, że zezwolenie takie wydano w Odessie Fiszmanowi (Jakubowi, ur. 1883?). Nic mu to jednak widocznie nie pomogło, gdyż, jak pisze Ojlsender, jeszcze na wiosnę 1905 r. gazety donosiły, iż żadnemu z kierowników trup żydowskich nie udzielono pozwolenia na występy w Warszawie.⁸⁰

Pierwszym, który doczekał się oficjalnej zgody, był A. I. Kamiński. «Izraelita» donosił, iż od 27 V 1905 r. jego zespół grał w Bagateli. Kierownictwo literackie sprawowali w nim, wg tygodnika Polaków wyznania mojżeszowego, znani pisarze żydowscy.⁸¹ O jednym z przedstawień w Bagateli pisał w rubryce „Odgłosy” Henryk L. w swoim artykule na temat sceny „żargonowej”. Grano *Szulamis, córę Jerozolimy*. W ładnej muzyce rozpoznać można było ślady inspiracji melodiami węgierskimi. Libretto cechowała, zdaniem dziennikarza, naiwność i ubóstwo językowe. Trywialność strof powiększały rymy. „Żargonowa mowa [...] bogów w ustach prostych Żydów bynajmniej nie wychodzi na korzyść artystyczną sielanki godnej lepszego pióra” – konkludował. Zaliczając się do przeciwników jidysz, nie akceptował też jednak prób jego uszlachetnienia i dostosowania do wznioślejszej treści:

⁷⁶ Zilbercwaig, *op. cit.*, t. 4, Nowy Jork 1959, szp. 2606.

⁷⁷ «Izraelita» 1898, nr 19, s. 206.

⁷⁸ «Izraelita» 1900, nr 14, s. 164.

⁷⁹ «Izraelita» 1905, nr 7, s. 81.

⁸⁰ Ojlsender, *op. cit.*, s. 69.

⁸¹ «Izraelita» 1905, nr 20, s. 233.



Wóz teatralny trupy Kompaniejca oklejony afiszami, m.in. *Mirele Efros Gordina*, Warszawa ok. 1910

...reżyseria niepotrzebnie podjęła się dziwacznej pracy uszlachetnienia żargonu oblewając go wodnistym sosem niemczyzny z podejrzanej kuchni. Dlaczego? cui bono? Nie jestem, jak się rzekło, zwolennikiem żargonu, wołę jednak język Szolem Alejchemów i Aszów, aniżeli udawaną niemczyznę *Sulamity*, mającą się tak do mowy Schillera i Heinego, jak żargon do jakiegokolwiek języka.⁸²

Zjawisko upodabniania scenicznego jidysz do języka niemieckiego obserwowano więc nie tylko w okresie obowiązywania zakazu przedstawień „żargonowych”, dla zatuszowania żydowskiego charakteru imprez przed policją. Jak zauważył Ruppin w dziele wydanym w Berlinie w 1904 r., do niemczyzny uciekali się aktorzy żydowscy często także i wtedy, gdy wygłaszali ogólne sentencje lub fragmenty szczególnie wzniosłe czy patetyczne.⁸³ Być może tak było i w wypadku *Szulamis* w wykonaniu artystów Kamińskiego.

⁸² Henryk L., *Teatr żydowski*, loc. cit., s. 290.

⁸³ Zob. artykuł H. Lichtenbauma, *Jest-li żargon językiem (trochę teorii) – dokończenie*, «Izraelita» 1905, nr 45, s. 520.

W sezonie letnim 1905 r. wolę dawania przedstawień w „szwargocie” w Warszawie wyraziło 6 dyrektorów trup, podejmując starania o pozwolenie. Jeden z nich wszczął nawet pertraktacje z dyrekcją teatrów rządowych o wydzierżawienie teatru Rozmaitości, nie zakończyły się one jednak powodzeniem.⁸⁴ Oprócz Bagateli działał jeszcze teatr żydowski na Muranowie. W grudniu 1905 r. miało się tam odbyć przedstawienie dobroczynne na rzecz Towarzystwa Wspierania Ubogich Żydów na Sobotę i Święta (Tomchej Aniiem).⁸⁵ Nie wiadomo wszakże, czy trupa żydowska uczestniczyła w imprezie, czy tylko udostępniła lokal.

Lublin

W omawianym przez nas okresie dwukrotnie na łamach «Izraelity» wspomniano o teatrze żydowskim w Lublinie (mieście gubernialnym liczącym w 1885 r. 38 816 mieszkańców, z czego ok. 50% Polaków, a 47% Żydów⁸⁶). Korespondencję z nadbystrzyckiego grodu z datą 4 IX 1883 r. nadesłał H. Neumanowicz. Donosił w niej, że od paru tygodni bawiła w mieście trupa Schwartza (Szwarcza) i Rozenfelda z Odessy, która oddzieliła się od towarzystwa Goldfadena. Gościła ona w teatrze Letnim (ul. Niecała), dając przedstawienia trzy razy w tygodniu.⁸⁷ Inne źródła («Gazeta Lubelska») pozwalają nam uściślić, że ponieważ z tego samego lokalu korzystał jednocześnie zespół polski Józefa Nowakowskiego i Aleksandra Myszkowskiego, Polacy grali we wtorki, czwartki i niedziele, a Żydzi w poniedziałki, środy i soboty.⁸⁸ Korespondent organu zasymilowanych uzasadniał tłumny udział Izraelitów w spektaklu faktem, że były to pierwsze występy tego rodzaju w jidysz w Lublinie. Mylił się jednak. Co najmniej raz, w 1881 r., bawiła już w tym mieście trupa „żargonowa”, także z Odessy. Niewielu widzów mogło jednak wtedy zaspokoić swoją ciekawość, gdyż otrzymała ona pozwolenie tylko na jedno przedstawienie.⁸⁹ W 1883 r., wg dziennika polskiego, władze rosyjskie zgodziły się na 10 spektakli, potem przystały na jeszcze jeden. W dniach od 22 VIII do 17 IX zaprezentowano 8 sztuk (a nie 9, jak mylnie podaje, opierając się na «Gazecie Lubelskiej», Stefan Kruk⁹⁰): *Intryga, albo Dwosia plotkarka (Di intrige oder Dwosje di plotke-macherin)*, błędnie odnotowana w gazecie jako dwa odrębne utwory), *Fanatyk albo dwaj Kune Lemel (Der fanatik, oder di bejde Kuni Lemils)*, *Czarodziejka (Zauberin)*, *Brajndeke Kozak, Szulamis, czyli Córka Jerozolimy* (tę ostatnią dwukrotnie powtórzone), *Syn mamusi* (chodziło zapewne o sztukę *Szmenidik*) Goldfadena oraz *Trefniś* (prawdopodobnie zniekształcony tytuł komedii *Der trejfniak*) i *Bal-Tszuwe (Pokutnik)* N. M. Szajkiewicza-Szomera, graną pod tytułem *Sieroty*. Do zespołu należało 14 osób. W polskim dzienniku znajdujemy nazwiska Chaimowiczowej, Schwartzowej (Szwarcowej), Chaimowicza, Szynekmana i Nechamkusa.

⁸⁴ «Izraelita» 1905, nr 20, s. 233; nr 23, s. 268.

⁸⁵ «Izraelita» 1905, nr 47, s. 548.

⁸⁶ A. Kierek, *Rozwój Lublina w latach 1864–1914, w: Dzieje Lublina. Próba syntezy*, t. 1, Lublin 1965, s. 267.

⁸⁷ H. Neumanowicz, *Korespondencja «Izraelity»*, «Izraelita» 1883, nr 36, s. 292.

⁸⁸ «Gazeta Lubelska» 1883, nr 198 i 203.

⁸⁹ S. Kruk, *Lubelskie występy żydowskiego teatru narodowego z Odessy*, «Biuletyn ŻIH» 1978, nr 1, s. 69 (przypis).

⁹⁰ *Ibidem*, s. 70.

Mojżesz Heine-Chaimowicz urodził się w 1853 w Wasylkowie (gub. kijowska). Początki jego „kariery” wokalne sięgają dzieciństwa, gdy śpiewał u chazena (kantora), potem – w Odessie w winiarniach. Przez pewien czas dawał on koncerty m.in. z Israelem Grodnerem oraz wraz z poznanym badchanem urozmaicał wesela, zebrania towarzyskie, jarmarki. Następnie związał się z teatrem, występując z różnymi zespołami m.in. w Kiszyniowie, Odessie, Chersoniu, na Litwie, a także w Warszawie, Łodzi, Białymstoku i Lublinie.

Jego żona Sara Heine-Chaimowicz (nazwisko panieńskie Lewicka, secundo voto Adler) pochodziła z Odessy. Uczyła się w szkołach rosyjskich, gdzie objawiła zdolności wokalne, a także prywatnie. Na scenie żydowskiej, nie znając jidysz, zaczęła od wykonywania pieśni rosyjskich w ramach tzw. *divertissements* po każdym spektaklu. Potem zaczęła jej powierzać także zadania aktorskie.

Nechamkus to inna forma nazwiska Miszy Nechamkosa, urodzonego w 1865 w Odessie. Debiutował on w trupie Spiwakowskiego. Przed przyjazdem do Lublina dawał występy w Rosji, na Litwie, na Łotwie, w Prusach, Kurlandii, na Ukrainie z zespołami A. Goldfadena, N. Goldfadena, Spiwakowskiego, Kohna, Szomera.

W 1883 r. korespondent «Izraelity» podkreślał ogromną popularność widowisk prezentowanych przez towarzystwo Schwartza i Rozenfelda. Ludność żydowska zdążyła na nie „z rzadką pochopnością”. Grę aktorów i ich uzdolnienia muzyczne ocenił Neumanowicz jako „dosyć zadowalniające”.

Źródła archiwalne przytoczone przez Stefana Kruka w artykule *Lubelskie występy żydowskiego teatru narodowego z Odessy* świadczą o tym, że nie był to ostatni pobyt artystów żydowskich nad Bystrzycą.⁹¹ Zachowały się dwie listy aktorów, spisane po rosyjsku, datowane na rok 1884. Jedna z nich obejmuje następujące nazwiska: Rubin Wajnsztajn, Jankiel Waksman (Sztejn), Josl Kłoper (Bajnsztok), Dawid Szwarcberg, Izaak Tancman, Jankiel Czarnobród (Rotberg), Abram Szlifersztejn, Icek Moszko Klain, Ruchla Tancman (Berlin), Roza Wajnsztajn, Maria Szlifersztejn (Fridman). Na drugiej – z datą 23 XI 1884 r., figurują: Rubin Wajnsztajn z Konstantynopola, Josl Kłoper (Bajnsztok) z Krzemieńca, Dawid Szwarcbard z Warszawy, Izaak Tancman z Warszawy, Abram Szlifersztejn z Warszawy, Maria Szlifersztejn (nazwisko teatralne: Fridman), Jankiel Czarnobród (nazwisko teatralne: Rotberg), Szeiwa Zun z guberni kowieńskiej, Ruchla Tancman (Berlin) z Warszawy. Niektóre nazwiska wyglądają znajomo, np. o Izaaku Tancmanie i Ruchli (wg Zilbercwaiga Bercie) Tancman (Berlin) była mowa przy okazji warszawskich występów Goldfadena. Z kolei Jankiel (zdrobnienie od imienia Jakub) Waksman wstąpił się potem jako autor dramatów, operetek i scenicznych przeróbek powieści, granych przez liczne zespoły w jidysz, a także po polsku i hebrajsku w Izraelu.⁹² Był synem adwokata maskila. W 1882 r. wstąpił w Lublinie do żydowskiej trupy Szwartza i za darmo śpiewał w chórze. Wymieniony na obu listach Josl Kłoper (Bajnsztok) z Krzemieńca to prawdopodobnie Józef Wejnsztok. Do tego przypuszczenia skłania fakt, iż w październiku 1884 r. w rubryce «Izraelity» „Światła i cienie” jej autor podpisujący się Em.-Es.,

⁹¹ *Ibidem*, s. 78 (przypis).

⁹² Zob. Zilbercwaig, *op. cit.*, t. 1, szp. 657–660.

powołując się na «Gazetę Lubelską» informował, iż w Lublinie po kilkunastu miesiącach zakończyło występy „towarzystwo dramatyczne żydowskie pod kierunkiem Wejnsztoka.”⁹³ Grało ono jako „operetka niemiecka” w teatrze Letnim, dzierżawionym wówczas przez Grabińskiego. Kim był kierownik żydowskiego zespołu?

Józef Wejnsztok⁹⁴ urodził się 19 IV 1858 r. w Krzemieńcu. Ukończył 4 klasy gimnazjum i szkołę rabinów w Żytomierzu. Jako bliski krewny Abrahama Goldfadena należał do jego zespołu w Odessie. Po krótkim czasie zaczął jednak objazd prowincji. Grał w Rosji, na Ukrainie, w Polsce, na Łotwie, w Rumunii, w Austrii, na Węgrzech. Trupa jego rzadko korzystała z sal teatralnych z prawdziwego zdarzenia, na ogół zadowalając się piwnicami, stajniami, magazynami. Często z jednego miasta do drugiego chodzili pieszo. W 1883 r. grali w Łodzi w teatrze Vogla, ale z powodu zakazu musieli przerwać występy. Wejnsztok wyruszył więc ze swoją trupą (do której należeli m.in. Saul i Roza Wejnsztejn – por. Rubin Wajnsztajn i Rozalia Wajnsztajn na spisach z archiwum lubelskiego) do Niemiec jako „Orientalische Operettengesellschaft”. Gościli m.in. w Królewcu, Gdańsku, Berlinie, Lipsku, Wrocławiu, a następnie wrócili do Polski, by przez około rok objeżdżać prowincję. W ramach tego tournée trafili do Lublina. Ich występy, jeśli wierzyć cytowanej w «Izraelicie» «Gazecie Lubelskiej», cieszyły się dużym powodzeniem i trwałyby zapewne dłużej, gdyby nie rozporządzenie władz gubernialnych, które „bezwzględnie wzbronilo dawania przedstawień w języku żydowskim”.⁹⁵

Ł ó d ź

Kilka wzmianek dotyczy występów w jidysz w Łodzi. Miały one już swoją lokalną tradycję. Zespół żydowski dawał tu przedstawienia w 1875 r., a na początku lat osiemdziesiątych bawiły tu aż dwa „izraelskie towarzystwa dramatyczne”.⁹⁶ Imprezy sceniczne w „żargonie” mogły więc liczyć na swoją publiczność. Pewne wyobrażenie o jej liczebności da nam zestawienie kilku danych statystycznych. W ostatnim ćwierćwieczu XIX w. Żydzi stanowili mniej więcej jedną czwartą mieszkańców miasta (w 1885 r. około 27 000 przy ogólnej liczbie mieszkańców stałych i niestałych 108 450). W 1897 r., wg kryterium języka ojczystego, 29,4% łodzian uważać można za Żydów (46,4% za Polaków, 21,4% za Niemców, 2,4% za Rosjan).⁹⁷ Choć wiadomo, że inteligencja żydowska często i licznie zasiadała na widowni teatru polskiego (wg publicysty «Dziennika Łódzkiego» składała się nawet na jej główny trzon⁹⁸) musiało istnieć duże zapotrzebowanie na teatr w „żargonie”, za czym przemawiałby fakt, iż 93,6 % zarejestrowanych

⁹³ E m. – E s., «Izraelita» 1884, nr 41, s. 328.

⁹⁴ Zob. Zilbercwaig, *op. cit.*, t. 1, szp. 690–691.

⁹⁵ E m. – E s., *loc. cit.*

⁹⁶ A. Kuligowska, *Od Marzantowicza do Zetwerowicza*, w: *Teatr przy ul. Cegielnianej. Szkice z dziejów sceny łódzkiej 1844–1978*, red. S. Kaszyński, Łódź 1980, s. 36.

⁹⁷ Zob. J. K. Janczak, *Łódź w latach 1820/1823–1918. Ludność*, w: *Łódź. Dzieje miasta*, pod red. R. Rosina, t. 1: *Do 1918*, Warszawa–Łódź 1988, ss. 213, 196 (tabela), 219.

⁹⁸ Sarmaticus [Łucjan Kościelecki], *Z tygodnia*, «Dziennik Łódzki», 1887, nr 213, s. 1.

„judejew” mówiło po żydowsku, tylko 4,1% po polsku, a 1% po niemiecku.⁹⁹ Ograniczało to więc możliwość ich uczestnictwa w spektaklach polskich i niemieckich.

Po raz pierwszy trupa „żargonowa” Abrahama Goldfadena gościła w tym mieście w 1885 r. Wizytę ponowiono w roku następnym, co odnotowano w rubryce „Światła i cienie” «Izraelity» w grudniu. Nie poinformowano jednak w tym piśmie, że zespół przybył do Łodzi jeszcze w lecie z zamiarem pozostania przez 6 tygodni. Inauguracyjne przedstawienie miało odbyć się w teatrze Thalia (scena zbudowana w 1882 r. przy ulicy Dzielnej 18, dziś Narutowicza) 30 VIII (11 IX), ale odwołano je z przyczyn niezależnych od dyrekcji.¹⁰⁰ Repertuar przewidywał m.in. sztuki *Trefniak* (*Der trefniak*) i *Szulamis*, występy nie doszły jednak wtedy do skutku. W październiku natomiast udało się artystom wynająć teatrzyk Varieté (zbudowany w 1866, w użyciu do 1892, poprzednio zwany Arkadią; nazwy Varieté używano od początku lat osiemdziesiątych i odpowiadała ona charakterowi organizowanych tu imprez: pokazów magików, akrobatów, damskich orkiestr, szansonistek) przy ul. Konstantynowskiej (później Obrońców Stalingradu). Spektakle rozpoczęto 18(30) X 1886 r. sztuką w 4 a. ze śpiewami *Der Skontist* (sprawozdawca «Dziennika Łódzkiego» dodawał, iż tytuł powyższy na afiszach opatrzone polskim (!) tłumaczeniem *Procentnik*¹⁰¹). Według notatki w gazecie polskiej dyrektorem trupy był Goldfaden, a „u steru przedsiębiorstwa” stali panowie Tanzmann (Tancman – mąż Bertę Berlin, ten sam, który występował w 1884 w Lublinie, a w 1887 w Eldorado w Warszawie) i Weinstock (Wejnszok – kierownik towarzystwa dramatycznego grającego w 1884 r. w Lublinie). Autor sztuki *Der Skontist*, S. [?] Szajkiewicz przyjechał nawet do Łodzi „celem osobistego dozoru wystawy utworów swoich”.¹⁰² Przedstawienia cieszyły się ogromną popularnością i wkrótce salka Varieté nie mogła pomieścić widzów. Po zapłaceniu Sellinowi – właścicielowi lokalu, 10 rubli odstępnego, zespół przeniósł się do obszerniejszego budynku Thalia, gdzie od kilku tygodni występował z małym powodzeniem teatr niemiecki z Magdeburga pod dyrekcją Wehna. Operetka „żargonowa” płaciła temu antreprenierowi komorne za udostępnienie sceny na trzy wieczory w tygodniu, pośrednio subwencjonując w ten sposób teatr niemiecki. Opierając się nadal na prasie lokalnej uzupełnić można, iż wystawiano głównie utwory Goldfadena, m.in. (pisownia tytułów i określenia gatunków wg «Dziennika Łódzkiego») *Schulamis, die Tochter Jeruzalems* (*Szulamis*) „operetkę historyczną w 10 obrazach”, *Kabcenson und Hungermann* (*Żebrak i bezdomny*) „tragikomedie w 5 aktach z muzyką”, *Die Zauberin* (*Czarodziejka*), operetkę w 5 aktach, *Bar Kobach* [sic! – M. B.] „tragedię historyczną ze śpiewami w 10 obrazach” oraz Scheikiewicza (Szajkiewicza): *Katorschnik* „tragikomedie ze śpiewami w 5 aktach”, *Der Skontist* „dramat ze śpiewami w 4 aktach”, *Kain* „dramat historyczny ze śpiewami w 10 obrazach”, *Treifniak* „farsa ze śpiewami

⁹⁹ *Evrejskaja encyklopedija*, S. Petersburg [b.d.], t. 10, szp. 328.

¹⁰⁰ «Dziennik Łódzki» 1886, nr 202, s. 3.

¹⁰¹ «Dziennik Łódzki» 1886, nr 244, s. 3. Właściwe tłumaczenie – Lichwiarz.

¹⁰² «Dziennik Łódzki» 1886, nr 247, s. 3.

w 5 aktach”.¹⁰³ Nazwiska i tytuły podawano w polskiej gazecie lokalnej w wersji niemieckiej, prawdopodobnie na podstawie afiszów drukowanych z myślą o Niemcach mieszkających w Łodzi – wówczas największym skupisku przedstawicieli tej narodowości w Królestwie Polskim. Szczegółów tych nie zamieszczano w «Izraelicie», ograniczając się do stwierdzenia, że występy „ściągają jak i u nas liczne tłumy żydowskie i nie-żydowskie”¹⁰⁴ oraz do pochwały gry aktorów.

Nieco więcej miejsca poświęcono w warszawskim organie asymilatorów przedstawieniom w jidysz w roku następnym. W „Kronice” z 21 VIII (2 IX) 1887 r. czytamy, że trupa „żargonowa” niedawno grająca w Warszawie, gościła następnie w łódzkim teatrze Thalia.¹⁰⁵ Wystawiono m.in. *Dawida na pustyni* (*Dowid in der wiste*, operetka historyczna w 5 aktach, 12 obrazach H. Eppelberga z muzyką E. Z. Jarychowskiego). Podczas spektaklu w zatłoczonej sali omal nie doszło do katastrofy. Gdy kilku uczestników krzyknęło „gore”, publiczność zaczęła przepychać się ku drzwiom, dusząc się nawzajem. Na szczęście bardziej opanowanym widzom udało się uspokoić współwyznawców.¹⁰⁶

Zajścia w teatrze zwróciły uwagę na Łódź także w 1897 r. Tym razem miały miejsce w ogródku Sellina (ul. Konstantynowska; istniał tam teatr na wolnym powietrzu) przed przedstawieniem *Szulamis*:

...kasę oblegały tłumy chałaciarzy. Ponieważ bilety były rozprzedane, kasjer oświadczył, że biletów zabrakło. Wszczął się wówczas hałas nie do opisania; rozgoryczone tłumy rzuciły się na budkę kasową; kasjer był w niebezpieczeństwie; te same tłumy, odparłszy woźnych od furtki wejściowej, wdrapywały się przemocą do ogródka, niszcząc w części klombiki i sztachety. Kilku policjantów z trudem przywróciło porządek.¹⁰⁷

Być może w ekscesach uczestniczyli entuzjaści zespołu operetki A. I. Kamińskiego, który występował w Łodzi w maju, o czym dowiadujemy się m.in. z korespondencji «Izraelity». Incydent został wykorzystany przez przeciwników sceny „żargonowej” jako dowód, że zamiast, jak tego oczekiwano, szerzyć dobre obyczaje, wyzwalala w ludziach dzikie instynkty.¹⁰⁸ Jeden ze współpracowników pisma potraktował ten wypadek jako element zjawiska, które nazwał „teatromanią żargonową”. Potępił je on w takiej formie, w jakiej uzewnętrzniło się w ogródku Sellina. Uważał jednak, że mogłoby służyć wychowaniu mas, gdyby nim odpowiednio pokierować.

W tym samym roku, po serii występów w Warszawie, na sezon zimowy przyjechała do Łodzi trupa Weissfelda.¹⁰⁹ Dawała ona przedstawienia w zabudowa-

¹⁰³ Sarmaticus [Ł. Kościelecki], *Teatr żydowski*, «Dziennik Łódzki» 1886, nr 266, s. 2–3.

¹⁰⁴ «Izraelita» 1886, nr 48, s. 389.

¹⁰⁵ «Izraelita» 1887, nr 34, s. 274.

¹⁰⁶ Warto dodać, że w roku tym spektakle „żargonowe” odbywały się w teatrze Thalia od lipca («Dziennik Łódzki» 1887, nr 149, s. 3).

¹⁰⁷ «Izraelita» 1897, nr 22, s. 218.

¹⁰⁸ *Żargon w teatrze*, «Kraj» 1897, nr 26, s. 4; «Izraelita» 1897, nr 28, s. 277.

¹⁰⁹ «Izraelita» 1897, nr 39, s. 375.

niach cyrkowych m.in. w październiku i listopadzie.¹¹⁰ Wystawiano z powodzeniem *Jakuba w Egipcie* i *Szulamis*.

Siedlce

Rozsiane w «Izraelicie» wzmianki dotyczą także występów „izraelskich trup” w innych miastach. Z doniesień tych dowiadujemy się np., że ok. 1898 r. zespół „żargonowy” używający nazwy „teatru niemieckiego” bawił w Siedlcach (36 000 mieszkańców, w tym 11 440 Żydów¹¹¹). Kierownikiem trupy był najpierw Sternberg, nie potrafił on jednak utrzymać należytego porządku na scenie i widowni. Dopiero na początku lipca, gdy reżyserem został Rabinowicz, zapanował większy ład, a sztuki zaczęły otrzymywać staranniejszą wystawę. Mimo to powodzenie teatru określił korespondent jako względne.¹¹²

Będzin

W tym samym roku (1898) w Będzinie (mieście powiatowym guberni piotrkowskiej, gdzie w 1897 r. było 23 757 mieszkańców, w tym 10 839 Żydów¹¹³) gościła trupa pod dyrekcją Tytelmana i Szarawnera. Mordechaj Chaim Tytelman¹¹⁴ urodził się w 1872 r. w Warszawie w rodzinie kupieckiej. Uczył się w jeszywie, a także – potajemnie – przedmiotów świeckich. Rodzice oddali go do sklepu z wyrobami skórzanymi. Poznał tam aktora Gotfryda, z którym po raz pierwszy poszedł do teatru żydowskiego – Eldorado. Zapragnął wtedy zostać aktorem. Marzenie to zrealizował. Zajmował się także reżyserią.

Nazwisko Dawida Szarawnera padło już przy okazji omawiania jego występów z towarzystwem Weissfelda w Warszawie w 1898 r. W Będzinie artysta ten występował już przed 1897 r. W 1891 przyjechał tu z trupą Sztumachera, w której grał, reżyserował, a w końcu stanął nawet na jej czele. Sześć lat później przybył do tego miasta ponownie, tym razem kierując zespołem, w którym primadonną była Kaniewska. Zdaniem korespondenta «Izraelity» podpisującego się kryptonimem Es trupa wyróżniała się „umiejętnym doborem sztuk i grą staranną, a wystudiowaną”. Na spektakle podczas świąt przysłała głównie ludność uboższa. Potem zapowiedziano przedstawienia utworów *Trefniak (Der trefjniak)* i *Bal-Tszuwe* (w tygodniku błędnie – *Bal-Tszuna*) dla widzów ze sfery „inteligentnej”, którzy skarżyli się, że nie mogli oglądać poprzednich występów z powodu tłoku. Niestety, spektakle zaplanowane z myślą o zamożniejszej publiczności nie doszły do skutku z powodu „nierozkupienia biletów”, artyści zaś nie mieli funduszków na wyjazd. Informację kończy ironiczna uwaga:

Rzecz dziwna [...], że gdy zjawi się tu kiedy trupa jaka i daje przedstawienia z mocno antysemitycznym zabarwieniem, inteligentni Żydzi tutejsi przeważnie teatr zapelniają, a nie zrażeni judofobią, przyswajają sobie i powtarzają piosenki antysemityczne i pseudo-

¹¹⁰ «Izraelita» 1897, nr 43, s. 420; nr 46, s. 449.

¹¹¹ *Evrejskaja enciklopedija, op. cit.*, t. 14, szp. 660.

¹¹² «Izraelita» 1898, nr 26, s. 279.

¹¹³ *Evrejskaja enciklopedija, op. cit.*, t. 4, szp. 111.

¹¹⁴ Zob. Zilbercwaig, *op. cit.*, t. 2, szp. 875.

dowcipy, na szydzeniu z współwyznawców polegające. Gdzie poczucie godności własnej i poczucie obowiązku popierania biednych artystów – Żydów?¹¹⁵

Włocławek

Bez większego powodzenia grał też zespół „żargonowy” we Włocławku (mieście powiatowym guberni warszawskiej, liczącym w 1897 r. 22 907 mieszkańców, w tym 4 248 Żydów¹¹⁶), w końcu 1899 r.¹¹⁷

Zamość

Na początku 1900 r., za sprawą korespondenta podpisującego się Al. L...r, zamieścił «Izraelita»¹¹⁸ informację o przyjeździe trupy żydowskiej do Zamościa (miasta powiatowego w guberni lubelskiej, w którym na 14 705 mieszkańców 7 234 uważało się za Żydów¹¹⁹). Na czele zespołu stał Herman Stambułko.¹²⁰ Pochodził on z Warszawy, gdzie urodził się 15 VII 1876 r. jako syn właściciela drukarni. Uczył się w chederze i śpiewał w synagodze. Następnie uczęszczał do szkoły Sachsa. Dzięki temu, że ojciec kontaktował się z organizatorami imprez, gdyż drukował afisze teatralne, Herman już jako dziecko występował w operetkach granych w teatrze żydowskim – w chórach dziecięcych. W 1886 r. grał w pierwszym, domowym z powodu zakazu spektakli w „żargonie”, przedstawieniu dziecięcym. W 1889 r. wędrował po Polsce z rosyjsko-ukraińsko-niemiecką „trupą kwartetową i duetową”, występując m.in. w utworze *Der trejfnjak* i w sztukach Goldfadena. To on również był pomysłodawcą występów żydowskich w teatrze Olgińskiej w Warszawie w 1892 r. W 1893 r. odwiedził z zespołem Białystok, Grodno, Warszawę. Pięć lat później widzowie mogli znowu go ujrzeć – na scenie warszawskiego Odeonu. Potem udał się na objazd polskiej prowincji. W ramach tego tournée zapewne zatrzymał się z trupą w Zamościu. O ówczesnym pobycie jego towarzystwa dramatycznego wspominał korespondent warszawskiego organu zasymilowanych dwa lata później (w 1900 r.), iż cieszyły się „zupełnym powodzeniem”. W prasie lokalnej informowano zaś, iż przedstawiano „w języku niemiecko-żydowskim [...] sztuki na tle biblijnym i z życia żydowskiego”¹²¹, m.in. operetkę w 4 aktach *Dr Almosado lub Klątwa* Goldfadena, ku zadowoleniu Żydów, a także chrześcijan, m.in. oficerów trzech pułków piechoty. Ten sam polski dziennik nadmieniał w 1899 r., iż Herman Stambułko wydzierżawił w Warszawie teatr Odeon Zygmunta Przybylskiego „w celu dawania przedstawień trupy żydowsko-niemieckiej”.¹²²

¹¹⁵ E s . , *Korespondencja «Izraelity»*, «Izraelita» 1898, nr 41, s. 435.

¹¹⁶ *Evrejskaja encyklopedija*, *op. cit.*, t. 5, szp. 661.

¹¹⁷ «Izraelita» 1899, nr 47, s. 527.

¹¹⁸ Al. L . . . r , *Korespondencja «Izraelity»*, «Izraelita» 1900, nr 2, s. 19–20.

¹¹⁹ *Evrejskaja encyklopedija*, *op. cit.*, t. 7, szp. 667.

¹²⁰ Zob. Z i l b e r c w a i g , *op. cit.*, t. 2, szp. 1462.

¹²¹ «Gazeta Lubelska» 1898, nr 17.

¹²² «Gazeta Lubelska» 1899, nr 66.

R z e s z ó w

Rozproszone w «Izraelicie» wzmianki sygnalizują również, choć bardzo wyrętkowo, działalność zespołów żydowskich w Galicji. Pierwszy chronologicznie jest list ze Lwowa, informujący o przedstawieniach „żargonowych” w Rzeszowie w 1886 r.¹²³ Zauważono w nim, że występy te odnotowano nawet w polskiej prasie (w «Przeglądzie Rzeszowskim» i «Kurierze Rzeszowskim»¹²⁴), przychylnie się wyrażając o ich oddziaływaniu na „ciemne masy pospólstwa”. Rzeczywiście, «Przegląd Rzeszowski» z 7 II 1886 r. nadmieniał o produkcjach „żydowsko-niemieckiego towarzystwa teatralnego”. Dochód ze spektaklu danego dn. 2 II 1886 r. miał być przeznaczony na ochotniczą straż pożarną. Z 80 złr. wpływów na cel ten wyasygnowano „tylko” 12 złr 40 ct (dla porównania 100 kg pszenicy kosztowało ok. 7,20 złr, 100 kg masła – 65 złr, kopa jaj – 1 złr 45 ct, mąka X – tj. najgorsza – 7 złr za 100 kg, 0,5 kg herbaty rosyjskiej – ok. 1 złr 60 ct, a gazeta – jeden numer «Przeglądu Rzeszowskiego» lub «Kuriera Rzeszowskiego» 10 ct), co oburzyło dziennikarzy polskich. Pod powyższą notatką, z nagłówkiem *Zacofanie* zamieścili jeszcze doniesienie, iż rabin rzeszowski „powodowany wyższym natchnieniem rabina z Rudnika”, wystąpił publicznie przeciwko chodzeniu przez Żydów na występy goszczącej trupy. Nie wpłynęło to jednak na frekwencję w teatrze, co skłoniło chrześcijańskich obserwatorów do wyciągnięcia wniosku, iż „pasterz ten nie ma wielkiego znaczenia u owieczek”. Dochód z ostatniego spektaklu przeznaczono na bursę gimnazjalną, co było „najlepszym jeszcze, co teatr ów mógł zrobić” – zdaniem współpracownika «Izraelity».¹²⁵ Publiczność zapełniła salę. Wśród widzów dość licznie reprezentowana była inteligencja. Czysty dochód, który wręczono dyrektorowi bursy ks. Gryzieckiemu, wyniósł 16 złr 48 ct (w relacji na łamach organu asymilatorów urosło to do „około 20 złr”). Dziennikarz polski wyrażał przekonanie, że mimo tej donacji, artystom żydowskim pobyt w mieście opłacił się.¹²⁶

L w ó w

Z innej korespondencji warszawskiego tygodnika Polaków wyznania mojżeszowego, sygnowanej M., mogli się czytelnicy dowiedzieć o istnieniu we Lwowie w 1889 r., oprócz stałego teatru polskiego i „prowincjonalnej trupki niemieckiej”, także „teatru żydowsko-polskiego” pod dyrekcją Gimpla.¹²⁷

Jakub Ber Gimpel¹²⁸ to postać ważna nie tylko dla historii teatru żydowskiego, ale także zrosnięta z życiem stolicy Galicji. Urodził się on w tym mieście w 1840 r. Przez wiele lat występował jako chórzysta w teatrze polskim. Właśnie w dowód uznania za długoletnią działalność na scenie polskiej władze udzieliły mu koncesji na występy „żargonowe”. Na jej podstawie powstał w 1889 r. pierw-

¹²³ H. G., *Korespondencja «Izraelity»*, «Izraelita» 1886, nr 9, s. 68.

¹²⁴ «Przegląd Rzeszowski» 1886, nr 3, s. 6; nr 6, s. 4; «Kurier Rzeszowski» 1886, nr 3, s. 6.

¹²⁵ H. G., *loc. cit.*

¹²⁶ «Kurier Rzeszowski» 1886, *loc. cit.*

¹²⁷ M., *Korespondencja «Izraelity»*, «Izraelita» 1889, nr 20, s. 162.

¹²⁸ Zob. Zilbercwaig, *op. cit.*, t. 2, szp. 479–480.

szy stały teatr żydowski we Lwowie, mieście liczącym wg danych z 1890 r. 35 092 Żydów, co stanowiło 30,7% populacji tego grodu.¹²⁹ Początkowo nazwa sceny brzmiała tak, jak podano ją w «Izraelicie» – „teatr żydowsko-polski”. Polska opinia odniosła się do tego sformułowania negatywnie i w rezultacie zmieniono je na „teatr niemiecko-żydowski”. Przez pewien czas (1890–1891) placówka ta pozostawała pod kierownictwem Abrahama Goldfadena. Jego utwory trafiały tu, nieraz po raz pierwszy, nie tylko w tym okresie. Gimpel cieszył się u swoich podwładnych wielkim autorytetem i szacunkiem za swoją uczciwość, szczerłość, poczucie sprawiedliwości. W swej działalności napotykał jednak często na przeszkody, zarówno ze strony środowisk ortodoksyjnych, jak i „intelligentnych”. O nieufności, z jaką spotkała się wśród tych ostatnich jego inicjatywa z 1889 r., świadczy m.in. omawiana przez nas korespondencja. Jej autor wyznał w niej, iż teatru żydowskiego nie odwiedził i w ogóle uważał go za zbędny we Lwowie, gdyż „tu wszyscy Żydzi prawie chodzą już do teatru polskiego”.¹³⁰

W 1900 r. «Izraelita» pisał jeszcze o przedstawieniach dawanych przez „trupę lwowską” oraz „trupę z Galicji” (moim zdaniem chodzi tu o ten sam zespół) w Peszcie i Berlinie. Zostaną one omówione w dalszej części pracy, przyjęto tu bowiem zasadę kierowania się miejscami występów, a nie miejscowościami, z których wywodziły się towarzystwa dramatyczne.

WYSTĘPY TRUP ŻYDOWSKICH POZA TERENAMI ZIEM POLSKICH

O ile publicyści «Izraelity» niechętnie i jakby wbrew sobie pisali o teatrze żydowskim w Królestwie, a nawet w państwach ościennych, gdyż jako zwolennicy asymilacji z zasady występowali przeciwko wszelkim instytucjom odrębnym dla Żydów, o tyle nie mieli tych oporów, jeśli chodzi o występy „żargonowe” Żydów polskich i rosyjskich w innych, odleglejszych krajach. W tym wypadku czuli się już zwolnieni z obowiązku „cywilizowania” i „uobywatelniania” współwyznawców, uważając, że troszczyć się o to powinny władze i klasy oświecone odpowiednich państw. Niebezpieczeństwo oddziaływania „złego przykładu” malało wraz z oddaleniem, rosło za to znaczenie każdego udanego przedsięwzięcia. Poza tym informacje o teatrze w jidysz za granicą, zwłaszcza o jego sukcesach, należy traktować jako część prezentowanej w organie „broniącym interesów judaizmu” dokumentacji wkładu Żydów do kultury światowej w ogóle. Uzupełniały one także obraz życia Izraelitów na różnych kontynentach.

Nowy Jork

Najwięcej ilościowo wzmianek dotyczy teatru żydowskiego w Stanach Zjednoczonych. Stwierdzenie to nie jest jednakże równoznaczne z oceną ich wartości poznawczej.

Główne skupisko Żydów w USA stanowił już wtedy Nowy Jork (mieszkała tam 1/4 Żydów osiadłych w tym kraju). Pozostawała tu większość (ok. 70%)

¹²⁹ K. Ostaszewski-Barański, *Lwów w cyfrach*, w: *Miasto Lwów w okresie samorządu 1870–1895*, Lwów 1896, s. 582; E. Tomaszewski, *Pochodzenie ludności m. Lwowa*, [b. m.] 1939, s. 17.

¹³⁰ M., *loc. cit.*

żydowskich imigrantów z Europy.¹³¹ Już w 1887 r. donoszono w «Izraelicie» o istnieniu oddzielnej kolonii Żydów rosyjskich.¹³² Jej członkowie zrzeszali się we własnych stowarzyszeniach politycznych, wydawali gazety – w języku niemieckim i w jidysz, mieli własne sklepy, księgarnie, czytelnie, dwie szkoły wieczorowe i teatr. W roku następnym znowu powrócił problem odrębności Żydów polsko-rosyjskich w tym mieście. Okazję do poruszenia tego tematu dał artykuł w «Allgemeine Zeitung des Judenthums», który redakcja «Izraelity» przytoczyła. Mowa w nim była o tym, że emigranci żydowscy z Cesarstwa izolowali się od swoich miejscowych współwyznawców poprzez język (jidysz), własne instytucje religijne (modlitewnie i związane z nimi rabinów i kantorów „wedle swego smaku i zwyczaju”) i kulturalne, takie jak czasopisma i „parę teatrów”, dających przedstawienia w „żargonie”. Separatyzm ten, co zrozumiałe, nie zyskiwał im sympatii otoczenia. Wypowiedź kończyła się jednak optymistyczną uwagą:

...nie ulega [...] wątpliwości, że ruch cywilizacyjny powoli i na ten twardy element oddziaływa, tak, że z czasem wyjdzie on ze swego separatyzmu i całkowicie z resztą się zleje.¹³³

W 1893 r. dane o gminie żydowskiej w Nowym Jorku i o organizowanych tam spektaklach teatralnych w jidysz publikował «Woschod» w kronice tygodniowej, o czym «Izraelita» zawiadamiał swoich czytelników specjalnie zainteresowanych tym zagadnieniem.¹³⁴

W roku następnym (1894) dowiadywali się oni, że wbrew nadziejom na asymilację Żydów rosyjskich w Ameryce, wyrażanym w «Allgemeine Zeitung des Judenthums» w 1888 r., sześć lat później w Nowym Jorku istniały trzy teatry żydowskie. Ich repertuar jednak nie znalazł uznania w oczach współpracownika warszawskiego pisma:

...prócz bezmyślnych i beztreściowych operetek nic nie grają. Co tydzień zjawia się na afiszu inna sztuka, pod najbardziej sensacyjnym tytułem, ale zupełnie pozbawiona treści.¹³⁵

W 1896 r. powtórzono informację o tych trzech placówkach, określając je tym razem jednak jako uprawiające „sztukę dramatyczną w żargonie”¹³⁶ (swoją drogą w stosunku do teatru jidysz w Cesarstwie publiczności «Izraelity» nigdy nie użyłoby tego określenia, chyba że ironicznie, w cudzysłowie). W oparciu o inne źródła można zresztą uściślić, że liczba trzech teatrów odnosiła się do scen przeznaczonych wyłącznie na występy w „szwargocie”.¹³⁷ Spektakle w jidysz organizowano jednak od czasu do czasu także w innych „przybytkach Melpomeny”. Wszystkie te imprezy gromadziły około 25 000 widzów tygodniowo. Prawie wszystkie przedstawienia odbywające się w dni robocze miały charakter dobro-

¹³¹ *Dzielnica żydowska w Nowym Jorku*, «Izraelita» 1894, nr 4, s. 29.

¹³² «Izraelita» 1887, nr 35, s. 282.

¹³³ «Izraelita» 1888, nr 35, s. 299.

¹³⁴ *Mar.*, *Z pamiętnika II*, «Izraelita» 1893, nr 30, s. 251.

¹³⁵ *Dzielnica żydowska w Nowym Jorku (dalszy ciąg)*, «Izraelita» 1894, nr 7, s. 55.

¹³⁶ «Izraelita» 1896, nr 15, s. 132.

¹³⁷ *Encyclopaedia Judaica*, *op. cit.*, t. 12, szp. 1103.

czynny, służąc zbiórce pieniędzy na cele charytatywne, fundusze strajkowe lub przedsięwzięcia kulturalne (np. wydawanie pisma literackiego). Zdarzało się, że występom patronowały dzienniki żydowskie, np. «Forward» («Forwärts»). Repertuar obejmował melodramaty i romantyczne dramaty muzyczne o tematyce zarówno historycznej, jak i aktualnej. Opowiadały one o wydarzeniach z historii ludu Izraela, życiu Żydów „w starym kraju”, losach imigrantów w Nowym Świecie i bieżących problemach amerykańskich.¹³⁸ Prezentowano także europejskie dzieła literackie w tłumaczeniu na jidysz. O publikacji książkowej jednego z takich przekładów sztuki *Woźnica Henschel* Hauptmanna w Nowym Jorku informował «Izraelita» dodając, iż miał on być wystawiony w tym samym mieście.¹³⁹

Teatr „żargonowy” w Ameryce nie obumierał dzięki stałemu zainteresowaniu publiczności. Rozwijał się nawet dzięki nowemu repertuariowi, a także dlatego, że zasilali go artyści sprowadzani z Europy. Większość z nich próbowała się jakoś urządzić w Nowym Jorku. Nie zawsze spotykali się oni z życzliwym przyjęciem kolegów po fachu. Żydowscy aktorzy z Ameryki bronili się przed konkurencją, powołując się na prawo, m.in. na tzw. „Contract labour law”. Impresaria organizujący przyjazdy trup z Rosji i Królestwa zwracali z kolei uwagę na szczególny charakter profesji artysty – obywatela świata. Rozwiązanie tego konfliktu interesów należało do komisji imigracyjnej, która w wypadkach spornych urządziła przesłuchania. Opis jednego z nich zamieszczono jako ciekawostkę w «Izraelicie»:

W New Jorku, w pewnym wielkim urzędowym biurze miejscowym, odbyło się niedawno szczególne widowisko: piętnastu aktorów–Żydów produkowało się ze swą sztuką wobec czterech przedstawicieli komisji imigracyjnej Stanów Zjednoczonych, którzy mieli zdecydować, czy aktorom pozwolić lub nie, pozostać w Ameryce. Imigrantów tych jakiś przedsiębiorca zaangażował w Rosji dla „Teatru żydowskiego” w New Jorku [...]. Po wysłuchaniu przez członków komisji kilku monologów i pieśni, które artyści wypowiedzieli i odśpiewali w języku zupełnie dla swoich słuchaczy niezrozumiałym postanowiono, że należy ich w kraju zostawić, gdyż są rzeczywiście artystami, po czym triumfujący impresario zawiózł ich do jednego z hoteli w dzielnicy wschodniej.¹⁴⁰

Nieco więcej miejsca, niż tłumaczeniu dramatu Hauptmanna w 1900 r., poświęcono w «Izraelicie» w 1904 r. przeróbce *Fausta* na jidysz. Doniesienie o jego wystawieniu w teatrze Thalia we wschodniej dzielnicy Nowego Jorku zamieszczono w rubryce „Rozmaitości”, a nie w „Kronice zagranicznej”. I słusznie, nie była to bowiem premiera. Pierwsze przedstawienie tego przekładu, a właściwie samodzielnego utworu na motywach faustycznych, autorstwa Jakuba Gordina (a nie Gordona, jak wydrukowano w «Izraelicie»), odbyło się na tej samej scenie 21 IX 1900 r. Dramat nosił tytuł *Bóg, człowiek i diabeł* (*Got, mencz un tejwl*) i zdaniem Gordina poniósł klęskę na premierze, pozostał jednak w repertuarze, stając się jedną z najpopularniejszych sztuk w jidysz.¹⁴¹ Przez lata grał go

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ «Izraelita» 1900, nr 13, s. 153.

¹⁴⁰ «Izraelita» 1900, nr 42, s. 492.

¹⁴¹ Zob. Zilbercwaig, *op. cit.*, t. 1, szp. 417.

zespół D. Kesslera – Thalia, który miał do niego wyłączne prawo. W 1904 r. utwór cieszył się dużym powodzeniem, jak twierdził «Izraelita». A oto treść obfitującej w tragiczne i tragicomiczne epizody historii żydowskiego Fausta:

Sama sztuka rozpoczyna się w ubogiej chacie bogobojnego uczonego talmudysty [...]. Zjawia się Mefisto w postaci handlarza losami loteryjnymi i pomimo wzdragania się świątobliwego męża [...] wciska mu w rękę „wielki los”.

W drugim akcie ubogi uczonek, dzięki wielkiej wygranej, zamienia się w oschłego bogacza, który się wypiera swych krewnych, obchodzi się z ojcem bez należnego mu szacunku i dając ucho podszeptom czarta kusiciela – odpycha swoją Kochającą go, bezdzietną małżonkę i żeni się z młodszą od niej swoją siostrzenicą. [...] Bohater dramatu [w trzecim akcie – M. B.] doprowadzony zostaje do popełnienia zabójstwa z chciwości dla złota, którą rozdmuchuje w nim Mefisto, stający się jego współnikiem.¹⁴²

W tym samym roku zamieszczono również nieco szczegółów na temat żydowskiego życia teatralnego w Nowym Jorku. Istniały już wtedy cztery teatry grające w jidysz, a piąty właśnie wznoszono.¹⁴³ Przedstawienia odbywały się co wieczór, a mimo to, jeśli wierzyć «Izraelicie», widownia była zapełniona. Przy 1500 przedstawień rocznie dla 3 milionów widzów, dochód wynosił około miliona dolarów. Repertuar opierał się na sztukach pisanych specjalnie dla tych zespołów. Wpływ, jaki wywierały spektakle na publiczność, oceniano jako „bardzo dodatni [...] choćby dlatego, że odciągają proletariat żydowski od demoralizujących rozrywek wielkomięjskich”.¹⁴⁴ Występy ludowego teatru „żargonowego” miały już wtedy swoje ustalone miejsce w życiu rodziny, gdyż, jak pisano w warszawskim organie zasymilowanych powołując się na książkę Anatola Leroy-Beaulieu *Emigranci żydowscy i judaizm w Stanach Zjednoczonych*: „całe rodziny, ojcowie obok dzieci, oklaskują z zapałem ulubionych artystów.”¹⁴⁵

Obraz teatru żydowskiego w Nowym Jorku i jego funkcji, jaki odtworzyć można na podstawie «Izraelity», zgadza się z tym, jaki sugerował Mojżesz Rischin, nazywając scenę jidysz „nauczycielem, marzycielem, głównym agentem dobroczynności, centrum towarzyskim i ośrodkiem rekreacji dla rodziny.”¹⁴⁶

Chicago

Drugim dużym skupiskiem polskich i rosyjskich Żydów w Stanach Zjednoczonych, o którym wspomniano w tygodniku Polaków wyznania mojżeszowego, było Chicago. W dzielnicy zamieszkałej przez Żydów z Cesarstwa Rosyjskiego i Królestwa Polskiego, a nazywanej „gettem (właściwym)” („the ghetto”) dla odróżnienia od dzielnicy Żydów niemieckich zwanej „złotym gettem” („golden ghetto”), skupiało się od 15 000 do 16 000 osób. Zwracały one uwagę postron-

¹⁴² «Izraelita» 1904, nr 5, s. 57.

¹⁴³ W 1917 r. liczba teatrów prezentujących spektakle w jidysz wynosiła 7. Jeden z nich znajdował się w dzielnicy Harlem, inny – w Brownsville (*Encyclopaedia Judaica, op. cit.*, t. 12, szp. 1103).

¹⁴⁴ «Izraelita» 1904, nr 38, s. 449; zob. też nr 30, s. 357.

¹⁴⁵ R. W., «Izraelita» 1905, nr 26, s. 299.

¹⁴⁶ *Encyclopaedia Judaica, op. cit.*, szp. 1102.

nego obserwatora przez swój tradycyjny strój i mowę, określoną w 1891 r. przez amerykańskiego dziennikarza z «Chicago Tribune» jako „hebrajskie narzecze rosyjskiej Polski” („Hebrew patois of Russian Poland”).¹⁴⁷

Ta zamknięta wspólnota, obok innych instytucji, miała także swój własny teatr, grający w jidysz. Rozpoczął on występy w 1887 r.¹⁴⁸ Faktu tego nie odnotował wprawdzie «Izraelita», ale za to informował w rubryce „Ze świata”, iż w 1899 Metropolitan Theater zaprezentował w tym mieście *Hamleta* w „żargonie”.¹⁴⁹ Według wykazu sztuk zamieszczonego w *Historii teatru żydowskiego*¹⁵⁰ autorem tłumaczenia, a raczej przeróbki arcydzieła Szekspira, był Mojżesz Zejfert, a premiera tej wersji odbyła się 24 XI 1893 r. w teatrze Thalia.¹⁵¹ Być może tym samym wolnym przekładem posłużono się w Chicago. W 1901 r. warszawski organ asymilatorów, powołując się na pismo amerykańskie donosił, że w Chicago planowano powołanie towarzystwa dla wystawienia gmachu teatru, w którym grano by sztuki w jidysz.¹⁵² Budynek ten miał uwzględniać wszelkie wymagania nowoczesnej techniki scenicznej. Przy teatrze chciano założyć także szkołę dramatyczną, kształcąca młodych aktorów.

Buenos Aires

Raz tylko na łamach «Izraelity»¹⁵³ pojawiła się informacja dotycząca życia teatralnego w Ameryce Południowej – w 1902 r., przy okazji przyjazdu jednej z nowojorskich trup „żargonowych” do Buenos Aires.¹⁵⁴ Przedstawienia odbywające się na scenie Libertad cieszyły się powodzeniem, o czym zapewniano w rubryce „Ze świata”.

Londyn

Londyn trafił na stronie warszawskiego „pisma tygodniowego poświęconego interesom judaizmu” m.in. przy okazji wypadku, jaki miał miejsce w teatrze żydowskim Irelie w Spitalfields 22 I 1887 r.¹⁵⁵ (czy też, jak podaje Zilbercwaig – 18 I 1887 r.¹⁵⁶). Publiczność szczerze wypełniała salę, gdyż spektakl miał charakter dobroczynny, a program przedstawiał się interesująco. W chwili, gdy amatorka Estera Brown deklamowała poemat, na galerii ktoś podniósł alarm. Okrzyk „gore!” wywołał panikę. Widzowie rzucili się ku drzwiom. Tłum z galerii

¹⁴⁷ *Encyclopaedia Judaica*, op. cit., t. 5, szp. 413.

¹⁴⁸ *Ibidem*, szp. 416.

¹⁴⁹ «Izraelita» 1899, nr 31, s. 338.

¹⁵⁰ B. Gorin, *Di geszichte fun jidiszn teater*, Nowy Jork 1923, t. 2, s. 277.

¹⁵¹ Zob. Zilbercwaig, op. cit., t. 1, szp. 773.

¹⁵² «Izraelita» 1901, nr 31, s. 357.

¹⁵³ «Izraelita» 1902, nr 46, s. 544.

¹⁵⁴ W 1902 r. w Buenos Aires istniały już dwa teatry żydowskie. Pierwszy powstał w 1901 r. z inicjatywy aktora Bernarda Weissmana. Drugi został założony w 1902 r. przez jego współpracownika Sigmunda Leona. (*Encyclopaedia Judaica*, op. cit., t. 15, szp. 1073).

¹⁵⁵ «Izraelita» 1887, nr 4, s. 32.

¹⁵⁶ Zob. Zilbercwaig, op. cit., t. 1, szp. 18.

zablokował schody. Nikt nie zważał na uspokajające komentarze i wezwania do ponownego zajęcia miejsc, zagłuszane przez krzyki uciekających. Niektórzy próbowali skakać z galerii, odnosząc poważne obrażenia. W rezultacie 17 osób (12 kobiet, 1 dziecko i 4 mężczyzn) straciło życie, a wielu było ciężko rannych. Różnie tłumaczono sobie powód powstania pożochu. Według wersji jednego z konstablów wywołał go niezrozumiały dla niego okrzyk w jidysz jednej z kobiet rozmawiających przed wejściem do klubu. Inni jako na winowajców wskazywali na kieszonkowców, którzy krzyknęli „gore!” i wyłączyli gaz, aby w zamieszaniu łatwiej uprawiać swój proceder. Po wypadku teatr zamknięto. Część aktorów, wśród nich Jakub Adler, opuściła Londyn.

W 1900 r. teatr żydowski ulokować miano w budynku zwanym „Kraina cudów” w dzielnicy wschodniej.¹⁵⁷ W okolicy tej działały też liczne stowarzyszenia żydowskie, organizujące występy w soboty i niedziele w okresie zimowym. W 1902 r. syndykat zamierzający urządzać stałe przedstawienia w „żargonie” zakupił budynek przy Amhurst Road w dzielnicy wschodniej.¹⁵⁸ Kierownikiem zespołu został N. Rackow (Nachum Rakow), autor sztuki *Dreifus i Zola* (właśc. *Kapitan Dreifus, oder Emil Zola*). W 1904 r. zapowiadano budowę gmachu teatru Orient, której koszt szacowano na 45 000 funtów szterlingów. Widownia mieścić miała 2 000 osób, a cenę najtańszych miejsc ustalono na 6 pensów.¹⁵⁹

W 1905 r. wreszcie, pod tytułem *Teatr żydowski w Londynie* opublikował «Izraelita» streszczenie wywiadu, przeprowadzonego przez «Daily News» z J. S. Silvermannem, dyrektorem nowej sceny „żargonowej” Orient w stolicy Anglii.¹⁶⁰ Grająca tam trupa składała się przeważnie z aktorów, którzy już próbowali swych sił na scenie nowojorskiej. Repertuar obejmował opery biblijne, dramaty i wodewile, z wyłączeniem wszystkiego, co gminne i trywialne. Wzorowemu porządkowi w gmachu sprzyjać miała obecność ubranego w jednakowe uniformy personelu oraz ograniczenie menu bufetu do kawy i lemoniady.

P e s z t

W latach 1899–1900 trzykrotnie w zasięgu uwagi «Izraelity» znalazły się występy żydowskie w Peszcie, mieście, którego społeczność żydowska w ciągu pięćdziesięciolecia poprzedzającego I wojnę światową przeżywała okres prosperity nie tylko ekonomicznej, ale także i kulturalnej (mieszkało tam w 1890 r. 102 377 Żydów¹⁶¹). Za pierwszym razem w rubryce „Ze świata” napomknięto o pięćdziesiątym przedstawieniu *Szulamis* Goldfadena na scenie teatru Kissaludy.¹⁶² Następnie (1900 r.), już w rubryce „Rozmaitości”, opublikowano większą wzmiankę pod tytułem *Przedstawienia żargonowe w Peszcie*.¹⁶³ Okazało się, że

¹⁵⁷ «Izraelita» 1900, nr 7, s. 81.

¹⁵⁸ «Izraelita» 1902, nr 19, s. 225.

¹⁵⁹ «Izraelita» 1904, nr 26, s. 312.

¹⁶⁰ *Teatr żydowski w Londynie*, «Izraelita» 1905, nr 43–44, s. 512.

¹⁶¹ *Encyclopaedia Judaica*, op. cit., t. 4, szp. 1451.

¹⁶² «Izraelita» 1899, nr 35, s. 384.

¹⁶³ *Przedstawienia żargonowe w Peszcie*, «Izraelita» 1900, nr 13, s. 153.

sukces operetki „ojca teatru żydowskiego” spowodował wzrost zainteresowania publiczności sceną „żargonową”. W związku z tym przedsiębiorca „jednego z mniejszych teatrów” zaangażował trupę z Galicji. Zespół składał się z 40 osób. Na jego czele stał dyrektor Weinberg, a funkcję kapelmistrza pełnił znany wiolonczelista Wolfstahl. Na repertuar składały się sztuki A. Goldfadena, I. Auerbacha, Z. Mogulescu i in. (m.in. *Bar Kochba*, *Córka Jerozolimy*, *Józef w Egipcie*).

Kim był kierownik trupy? Herman Weinberg¹⁶⁴ urodził się we Lwowie. Od 7 do 12 roku życia śpiewał w bożnicach. Po opuszczeniu szkoły w 1878 r. wstąpił do Di broder zinger (śpiewaków brodzkich), u których śpiewał sopranem oraz grał role młodych kobiet. Gdy trupa Jowelira (K. Juweliera) wyjechała ze Lwowa na objazd prowincji, przyjęto go jako suflera i do ról epizodycznych. Wystawił też wtedy *Szulamis* w szynku Adolfa Lifszycy, sam wcielając się w postać tytułową. Wkrótce przyłączył się do zespołu Eduarda Margulesa w Stryju. W 1886 r. uzyskał koncesję na występy w jidysz i produkował się wraz z trupą w ogródku Josze Handa. Potem przemierzał miasta i miasteczka jako śpiewak. Następnie wraz z J. Rejzmanem występował w niemieckich kabaretach.

Wymieniony w notatce jako kapelmistrz i „słynny wiolonczelista” Hene Wolfstahl¹⁶⁵ urodził się koło Stanisławowa. Rozpoczął muzykowanie jako członek rodzinnej kapeli, słynnej w Tarnopolu, gdzie wtedy mieszkał, i w okolicy. W czasie służby w wojsku układał marsze oraz walce i inne utwory taneczne, grane przez orkiestry prawie w całej monarchii habsburskiej. Jego talent kompozytorski znalazł jednak najlepsze warunki rozwoju w teatrze żydowskim Gimpla we Lwowie, gdzie pełnił funkcję dyrygenta.

Jeszcze raz wspomina się w omawianym okresie o „izraelskiej Melpomenie” w Peszcie przy okazji premiery opery Goldfadena *Rabbi Josefmann* w teatrze Kisalsaludy w 1900 r.¹⁶⁶

Berlin

Także z 1900 r. pochodzą trzy informacje z Berlina. W sierpniu w rubryce „Ze świata” nadmieniono, iż w teatrze Thalia rozpoczęły się gościnne występy „wschodniego towarzystwa dramatycznego”. Zapowiadało ono prezentację sztuk: *Córka Jerozolimy*, *Szulamis*, *Bar Kochba*, *Aleksander*, *następca tronu Judy*.¹⁶⁷ Dwa tygodnie później w korespondencji pt. *Listy z Niemiec* pisano o produkcjach (także na scenie Thalia-Theater) „Orientalische Operettengesellschaft”, używającego też nazwy „Orientalische Natursanger”. W rzeczywistości była to prawdopodobnie jedna i ta sama trupa żydowska ze Lwowa i „«Orientu» nikt z nich nigdy nie widział” — jak złośliwie dodawał korespondent podpisujący się pseudonimem Nemo. Charakteryzując ich repertuar, wymieniał on sztuki: *Szulamis* i *Bar Kochba* Goldfadena oraz *Die Tochter Jerusalems* Izaaka Auerbacha. Ten ostatni utwór został następująco skomentowany przez autora doniesienia:

¹⁶⁴ Zob. Zilbercwaig, *op. cit.*, t. 1, szp. 681–682.

¹⁶⁵ *Ibidem*, szp. 654–656.

¹⁶⁶ „Izraelita» 1900, nr 28, s. 335.

¹⁶⁷ „Izraelita» 1900, nr 31, s. 367.

Benefis pp. Tanzmanów.
W tarnowskiej sali teatralnej
 we środę dnia 14. Marca
 odgra WARSZAWSKIE
Polsko-żydowskie Towarzystwo Teatralne
 pod dyrekcją p. **Ch. Treitlera**
 po raz pierwszy

Benefis Hh. Tanzmann.
Im Tarnower Theater-Saale
 Mittwoch den 14. März
 in WARSCHAU
Polnisch-Jüdische Theater-Gesellschaft
 unter Direction des H. **Ch. Treitler**
 zum ersten Male

K A I N

Das Historische Bild in 5 Akten u. 10 Bildern von Schekelwiza.

OSOBY:

Janusz W. Szyba
Maria W. Szyba
.....

W 3 akcie odgrywa p. Tanzmann komisy kepto odgra strona 1 i
 „**Ein Gott wie Gott ist er**“

Muzyka pp. Auberów.

PREISE: Erste 3 złr., Pol. Lady 2 złr., Fotel 1 zł. 50 ct., Krawiec 9 plech.
 4 rzędach 1 złr., w zasłoniach 8 rzędach 70 ct., Parter 50 ct., Młodzież
 i garnizonowy 35 ct., Galerya 25 ct.

na do nabycia przy kasie teatralnej od g. II rano do końca przedstawienia.

Początek o god. 7 koniec o II wieczór.

o liście obywateli wspan. **Szyba**

Historisches Bild mit gesamt in 5 Akten und 10 Bildern von Schekelwiza.

PERSONEN:

Herr v. Szyba
Maria v. Szyba
.....

In 3 Akte wird der Herr Tanzmann ein komisches Vaudeville gegeben unter n. 4 i.
 „**Ein Gott wie Gott ist er**“

Musik-Capelle des Herrn Auber.

PREISE der PLATZ: Erste Loge 3 R., Halb Loge 2 R., Parkett 1 R. 30 kr.
 Sperrle in den ersten 4 Reihen 1 R. In den 2 übrigen 70 kr., Parterre-
 Entree 50 kr., für Studenten und Garnison 25 ct., Gallerie 25 kr.

Karten sind zu haben an der Theater-kassa von 11 Uhr bis zum Schluss der Vorst.

Anfang um 7 Ende um 11 Uhr Abends.

Da sabbatlich Vorpost hinter off. **Eintritten.**

Kain Szajkiewiczza, afisz Polsko-Żydowskiego Towarzystwa Teatralnego Treitlera, Tarnów

Nieodwołalnie ostatnie przedstawienie na dochód

BURSY GIMNAZYALNEJ

W SALI TEATRALNEJ HOTELU „LUFTMASZYN“.
 Ostatnie przedstawienie żydowsko-niemieckiego Towarzystwa
 pod kierownictwem
K. JUWELIERA.
WE WTOREK DNIA 9 LUTEGO 1886.

S U L A M I S

OSOBY:

.....

PAROZY:

.....

PARIS:

.....

CENY MIESE: Krawiec pierwszorzędn 1 złr. — Krawiec drugorzędny 70 ct. — Dalsze 40 ct. — Parter 30 ct. Dla pp. Studentów i garnizonu 25 ct. 52

Początek o godzinie 7½ wieczór.

Towarzystwo ma szczerzy podziękować szanownej publiczności za poparcie jakie okazała podczas polityki w Rzeszowie.

Z przewodnicząc. K. JUWELIERA

Szulamis Goldfadena, afisz Towarzystwa Żydowsko-Niemieckiego Juwelier, Rzeszów 9 II 1886

Nigdy w życiu nie widziałem nic lichszego i bardziej płaskiego. Poeta Auerbach czytał podobno w tłumaczeniu żargonowym śliczną idyllę Mapuia *Ahabat Zijon*, na scenie lwowskiej widział prawdopodobnie *Romea i Julię*, gdzieś kiedyś słyszał, że istniała Jeruzolima, a w niej druga świątynia, a w tym samym czasie toczyły się walki religijne między Żydami a Samarytańczykami. Fantazję mam, powiedział sobie p. Auerbach, dlaczego nie miałbym próbować swoich sił poetyckich. Tak powstała „opera”, w której jest kilka figur i scen Mapuia, kilka figur i scen Szekspira, lecz wszystko przerobione i opracowane w duchu oryginalnym pana Auerbacha. Całość stanowi wstrętą i bolesną dla każdego Żyda, choć naturalnie mimowolną, trawestację jednej z najdonioślejszych epok naszej przeszłości.¹⁶⁸

Prosta żydowska publiczność sądziła widocznie jednak inaczej, gdyż utwór *Bas Jeruszolaim (Córka Jeruzolimy)*, operetka historyczna w 5 aktach, należał do najczęściej granych w Galicji. W 1909 r. ukazał się nawet w formie książkowej we Lwowie w wydawnictwie Ha'tikwa.¹⁶⁹

Muzykę do libretta Auerbacha napisał „brat znanego profesora przy konserwatorium lwowskim” Hene Wolfsthal, ten, o którym już była mowa. Niektórzy (m.in. D. Zawadzki¹⁷⁰) uważali ją za najlepsze dzieło tego twórcy z powodu pięknej romantyczno–orientalnej introdukcji, ciekawego potraktowania instrumentów drewnianych oraz liryczno–romantycznych motywów w ariach.

Jak przyjęła spektakl krytyka berlińska? Zajęła ona, według Nemo, stanowisko dość przychylne występom, do czego przyczyniła się, wobec bariery językowej, raczej tylko muzyka i wykonanie. Co do tej pierwszej, dopatrzono się w niej zapożyczeń z Bizeta i Rossiniego oraz motywów z tradycyjnych śpiewów żydowskich, zwłaszcza synagogałnych. Ta ostatnia uwaga nie dziwi, jeśli się pamięta, że kompozytor był synem miejskiego kantora i w dzieciństwie śpiewał wraz z sześcioma braćmi w bożnicy. Jeżeli chodzi o wykonanie, „niektórym autorom i śpiewakom nie szczędzono pochwał.”¹⁷¹

W listopadzie 1900 r. pojawiła się w «Izraelicie» krótka notatka:

Policja berlińska zabroniła wystawienia w teatrze Grand–hotelu na placu Alexandra melodramatu Goldfadena *Ofiara Izaaka*, który odegrać miała trupa „śpiewaków orientalnych”.¹⁷²

Jest prawdopodobne, że wzmianka ta dotyczy tego samego zespołu, który w sierpniu występował na scenie Thalia–Theater. Istnieją podstawy do wysunięcia hipotezy, iż ta sama trupa ze Lwowa gościła wcześniej pod kierunkiem

¹⁶⁸ N e m o, *Listy z Niemiec*, «Izraelita» 1900, nr 33, s. 380.

¹⁶⁹ Zob. Z i l b e r c w a i g, *op. cit.*, t. 1, szp. 42.

¹⁷⁰ *Ibidem*, szp. 655.

¹⁷¹ N e m o, *loc. cit.*, s. 381. Pozytywną w zasadzie ocenę występów tego zespołu zawierała także opublikowana w organie syjonistów «Buduszcznost'» korespondencja z Berlina pióra Rubena Brajnika. Trupę określał on jako złożoną prawdopodobnie z krawców, służących i szwaczek, pozbawionych jakiegokolwiek wykształcenia. Przy braku przygotowania teoretycznego i praktycznego do występów na scenie, pozostawili oni jednak po sobie dobre wrażenie dzięki naturalnym uzdolnieniom, muzykalności, wyczuciu, pracowitości. W rezultacie „mieliśmy możliwość widzieć prawdziwe talenty, ale w formie embrionalnej, talenty, które nie miały żadnej możliwości rozwoju” – konkludował autor listu. (R. Brajnik, *Teatr żydowski w Berlinie <Listy z Berlina>*, «Buduszcznost'» 1900, nr 28, cyt. za: Ojlsender, *op. cit.*, s. 14).

¹⁷² «Izraelita» 1900, nr 43, s. 505.

H. Weinberga w Peszcie i to do niej odnosiły się omówione poprzednio wzmianki w «Izraelicie».

Nie była to ostatnia wizyta Wolfsthala i teatru „żargonowego” w tych okolicach. Z biografii kompozytora wiadomo, iż w 1901 r. zorganizował on własne towarzystwo, z którym grał w Galicji, Bukowinie, Peszcie i w Berlinie – w Thalia-Theater.

Wiedeń

W 1901 r. warszawski organ asymilatorów odnotował występy lwowskiego zespołu pod kierownictwem Gimpla w lokalu Bayerischer Hof w Wiedniu.¹⁷³ Program obejmował głównie utwory historyczne. Dużą popularnością cieszyła się sztuka *Bar Kochba* Goldfadena.

Paryż

Ciekawe wiadomości na temat teatru „żargonowego” w Paryżu znajdujemy w *Listach z Francji* podpisanych pseudonimem Paris.¹⁷⁴ Pierwsza próba powołania do życia tej instytucji, która opierać się mogła prawie wyłącznie na publiczności złożonej z Żydów polskich i rosyjskich, gdyż „Żydzi francuscy żargonu nie rozumieją”, miała miejsce w 1893 r. Trupie żydowskich komików gościny udzielił wtedy teatrzyk d'Harcourt przy ul. Rochechouart. Początkowo występy budziły nawet zainteresowanie ciekawych, wkrótce jednak wygasło ono z powodu trudności językowych. W 1896 r. przedstawienia wznowiono na przedmieściu St. Antoine, w okolicy zamieszkałej przez potencjalnych widzów władających językiem jidysz. Odbywały się one w teatrze Folies-Voltaire dwa razy w tygodniu, w soboty i niedziele wieczorem.

Odesa

Bardzo niewiele wzmianek, jak na fakt, że «Izraelita» ukazywał się w granicach Cesarstwa Rosyjskiego, dotyczyło teatru „żargonowego” w Rosji. Zakazu przestrzegano tam zapewne ściślej, a wypadki jego łamania zachowywano w tajemnicy. Raz, w numerze z 1900 r. czytamy, że planowano wznieść w Odesie z dobrowolnych składek dom ludowy dla ubogiej ludności żydowskiej, mieszczący bibliotekę, czytelnię, herbaciarnię, salę odczytów, salę zabaw itp. Wspomina się przy tym także o projekcie wzniesienia żydowskiego teatru ludowego.¹⁷⁵

Kijów

W 1903 r., powołując się na gazety lokalne, donosił «Izraelita», iż w Kijowie decyzją miejscowego gubernatora, wydalono wszystkich artystów Żydów należących do niemieckiej trupy operetkowej, a nie mających prawa zamieszkiwać w mieście.¹⁷⁶ Spowodowało to zawieszenie przedstawień. Trudno ustalić, czy

¹⁷³ «Izraelita» 1901, nr 32, s. 365.

¹⁷⁴ Paris, *loc. cit.*

¹⁷⁵ «Izraelita» 1900, nr 21, s. 252.

¹⁷⁶ «Izraelita» 1903, nr 48, s. 577.

represje skierowane były w zamierzeniu przeciwko występom „żargonowym” pod firmą „niemieckich”, czy też przeciw artystom pochodzenia żydowskiego, przebywającym w Kijowie wbrew przepisom dotyczącym strefy osiedlenia¹⁷⁷ (w notatce używa się sformułowania „artyści Żydzi”, a nie „artyści żydowscy”, co przemawiało na korzyść drugiego przypuszczenia).

Petersburg

Dopiero w 1905 r. napomyka się o Petersburgu w kontekście teatru w „szwargocie”. 7 III 1905 r. zaczęły się tam przedstawienia trupy grającej w jidysz (wiadomo skądinał¹⁷⁸, iż był to zespół Spiwakowskiego). Powraca się przy tym pamięcią do występów Goldfadena w tym mieście w 1882 r. Zespół jego grał wtedy opery, operetki i lekkie komedynki, odnosząc sukces nie tylko artystyczny, ale i kasowy. Dobra passa trwała jednak tylko dopóty, dopóki na widowni nie pojawił się naczelnik miasta, gen. Gresser.

Widzi on, że jeden z aktorów stoi na scenie, śpiewa jakieś kuplety i płacze, a razem z nim szlocha i łzami się zalewa cała publiczność. Jen. Gresser zagadnął tedy kierownika trupy [...].

– Czego ta wasza publiczność tak płacze?

– Widzi ekscelencja, aktor śpiewa o tym, jak Żyd jest wszędzie ciemniony, nie ma nigdzie schroniska, jak wszędzie mu mówią „precz Żydzie!”, a w rezultacie nie ma on gdzie głowy oprzeć i pozostaje bez kawałka chleba...

Jenerał brwi zmarszczył i stanowczym tonem oświadczył:

– No, jeżeli skarżycie się, że nie macie „chleba”, to nie potrzeba wam także „widowisk”.¹⁷⁹

Zespół musiał więc opuścić miasto. Wkrótce z powodu zakazu nie mógł oficjalnie występować także na prowincji.

Ani Goldfaden, ani publiczność jednak nie zrezygnowała. Po 23 latach, w bardziej sprzyjającej sytuacji politycznej, Goldfaden, jak pisał «Izraelita», zamierzał ponownie starać się o pozwolenie na urządzenie przedstawień w „żargonie”, tym razem we wszystkich miejscowościach Cesarstwa.¹⁸⁰ Na wieść o tym grupa bogatych Żydów rozpoczęła zabiegi o uzyskanie zgody na otwarcie w stolicy Rosji teatru, w którym prezentowano by dramaty autorstwa Żydów, pisane w jidysz lub w języku hebrajskim.

PRÓBY SYNTEZY

Po przeglądzie opinii na temat teatru „żargonowego” oraz zestawieniu bieżących informacji na temat konkretnych jego przejawów nasuwa się pytanie, czy żaden z wykształconych Żydów współpracujących z «Izraelitą» nie pokusił się w ciągu omawianych 22 lat (1883–1905) o charakterystykę i w miarę obiektyw-

¹⁷⁷ Tej drugiej sytuacji dotyczą liczne wzmianki w «Izraelicie», np. 1905, nr 36, s. 423; nr 25, s. 291; nr 41, s. 483.

¹⁷⁸ Ojlsender, *op. cit.*, s. 61–62.

¹⁷⁹ «Izraelita» 1905, nr 12, s. 139.

¹⁸⁰ «Izraelita» 1905, nr 42, s. 496.

nią ocenę fenomenu „teatromanii żargonowej”. Pozytywną odpowiedź na to pytanie zawdzięczamy Ignacemu Suesserowi, którego praca *Kilka słów o żargonie i teatrze żydowskim* ukazała się w trzech odcinkach na łamach warszawskiego organu zasymilowanych w 1890.¹⁸¹ Na początku podkreślając wagę problemu przypomina autor, iż warunkiem koniecznym rozwiązania tzw. kwestii żydowskiej jest wniknięcie w umysłowość ludu żydowskiego. To zaś może nastąpić na drodze poznania jego języka i literatury, a także teatru. Zestawiając następnie argumenty za i przeciw „szwargotowi”, sam określa się jako zwolennik teorii „zła koniecznego”, akceptując jidysz jako środek uświadamiania mas:

...nie przyznając bowiem żargonowi nazwy i praw języka narodowego, nie odmawiam mu racji bytu jako gwarze i narzeczu ludowemu. [...] Z tego stanowiska zatem uznaję żargon za zło konieczne, przynajmniej dopóki „żargonem” zwać go będzie należało z jednej strony, a dopóki potrzeba jego stanie się zbędna – z drugiej.¹⁸²

Przechodząc zaś do właściwego tematu, jakim jest teatr „żargonowy”, Suesser sytuuje go w kontekście szeroko rozpowszechnionych, nie tylko w społeczności żydowskiej i polskiej, nawoływań o utworzenie sceny ludowej. Teatr grający w jidysz uważa on za spontaniczną i niejako „oddolną” realizację tych haseł. Z tego punktu widzenia dokonuje opisu tej instytucji na przykładzie zespołów z Galicji. Zaczyna od publiczności, która, jego zdaniem, stanowi klucz do zrozumienia tego fenomenu. Kto więc wypełniał widownię w czasie produkcji w „szwargocie”?

Niedaleko [sceny – M. B.] na krzesłach zasiadała haute-volée żydowska, pieniężna „arystokracja”, tu i ówdzie jakiś zabłąkany nie-semita, którego ściągnęła ciekawość charakterystycznego widowiska lub wyodrębniający się „inteligentny” Żyd, z politowaniem patrzący na otoczenie i z uśmiechem pogardy zawiedzionego smakosza śledzący aktorki na scenie. Wyżej, w amfiteatralnym wzniesieniu, zajęła miejsce skromniejsza publika, z niecierpliwością oczekująca rozpoczęcia widowiska i zabawiająca się czasem rozmową, wreszcie blisko powały umieszczoną galerię zapełniała gromada różnobarwna, tłum złożony z postaci spotykanych co krok na bruku dzielnicy żydowskiej.

Tak przedstawiali się widzowie tego teatru w Galicji na początku lat dziewięćdziesiątych. Ale w tym okresie, a zwłaszcza wcześniej, gdy rodziła się dopiero scena „żargonowa”, najwierniejszymi jej spektatorami i „sponsorami” byli ci, którzy z powodów społecznych, materialnych, językowych musieli ograniczyć się niemal wyłącznie do tej rozrywki kulturalnej – owa „skromniejsza publika” oraz „gromada różnobarwna”. Jej niewielkie możliwości finansowe wpływały na opła-

¹⁸¹ Ignacy Suesser (1870–1903) był krakowskim adwokatem, współpracownikiem lwowskiego pisma asymilatorów «Ojczyzna» i warszawskiego «Izraelity», autorem przekładów na polski średnio-wiecznej poezji hebrajskiej, fragmentów poematu Pereca *Monisz* i jednych z pierwszych tłumaczeń utworów Ibsena, Strindberga i Hauptmanna. Jego praca *Kilka słów o żargonie i teatrze żydowskim* ukazała się w «Izraelicie» (1890, nr 25, s. 245–246; nr 26, s. 255–256; nr 27, s. 263–264) i na łamach «Ojczyzny» (1890, nr 12, s. 95; nr 14, s. 111–112; nr 15, s. 119–120; nr 16, s. 129), jak również w formie książkowej (Lwów 1890). Jako ciekawostkę należy dodać, że w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie znajduje się egzemplarz tej publikacji z dedykacją dla dyr. Estreichera (sygn. 3217 I). O Suesserze zob. jego nekrologi (*Odgłosy*, «Izraelita» 1903, nr 5; «Czas» 1903, nr 19, s.1) oraz Z. R a j z n, *Ignacy Suesser – a fargesener frajnd fun jidisz in Galicje*, «Literarisze Bleter» 1933, nr 49.

¹⁸² Suesser, *loc. cit.*, s. 246.



Publiczność w teatrze żydowskim, 1909. Rys. Zygmunt Brunner

kany stan materialny teatru żydowskiego, co z kolei oddziaływało na obniżenie poziomu artystycznego. Oto np. jak Suesser opisuje „przybytek Muzy”, który niedawno odwiedził:

U podnóża sceny, zbitej trochę niedbale z pomalowanych desek i zasłoniętej kurtyną, na której niewymyślna ręka nieznanego artysty wymalowała jakąś niewiastę z obnażoną rękojęścią w dłoni — rozsiadła się orkiestra nieliczna.

Wiemy choćby z biografii aktorów, o których była mowa poprzednio, że występowali oni w warunkach znacznie bardziej „pionierskich”. Herman Weinberg

(wzmiankowany wcześniej kierownik trupy lwowskiej goszczącej w Peszcie i Berlinie) jako członek Di broder zinger (którzy, wbrew nazwie, nie tylko śpiewali, ale i odtwarzali sztuki, np. *Szmenrika*) we Lwowie w latach siedemdziesiątych występował w szynkach (co wieczór w innym), wśród widzów (bez podwyższenia), bez akompaniamentu instrumentalnego. Dopiero M. Hurwic wprowadził w stolicy Galicji w 1880 r. „innowację” – estradę zbitą z czterech desek, którą „artyści” przynosili w miejsce popisów.¹⁸³ Józef Wejnszok (dyrektor zespołu odeskiego bawiącego w 1884 r. w Lublinie) grywał ze swoim towarzystwem w piwnicach, składach, magazynach, nawet w stajniach.¹⁸⁴ O tym, jak te przypadkowe lokale zrosły się w wyobraźni widzów z obrazem teatru żydowskiego, niech świadczy następujący cytat z *Korespondencji «Izraelity»*, gdzie przygodne modlitewnie urządzone na Rosz Ha’szana (Nowy Rok) i Jom Kipur (Sądny Dzień) porównuje się z salami użyczającymi gościny aktorom:

...trudno nie wyznać, że takie modlitewnie przypominają raczej teatru urządzone przez wędrowne trupy dramatyczne w pierwszej lepszej izbie czeladnej, czy szopie niż domy ku chwale bożej przeznaczone.¹⁸⁵

Choć w latach dziewięćdziesiątych i później trupy występowały także w salach teatralnych, zdarzało się i tak, że po gościnnych występach nie miały nawet pieniędzy na opuszczenie miasta (np. zespół bawiący w Będzinie w 1898 r.).¹⁸⁶

Członkowie tych towarzystw musieli walczyć nie tylko z niedostatkiem materialnym, ale i z opinią. Pod tym względem publiczność również oddziaływała na swój teatr. Widzowie, choć podziwiali aktorów na scenie, poza nią traktowali ich podejrzliwie jako osobników o dwuznacznej reputacji (to zapewne spowodowało późne pojawienie się w trupach kobiet; często wśród kolegów znajdowały one małżonków, co je nieco usprawiedliwiało w oczach współwyznawców spoza kręgów artystycznych).

Ale trudności te nie zrażały chętnych do zawodu „komeianta”. Niedostatki wiedzy i ograniczone często horyzonty rekompensowali oni zapałem, intuicją, inteligencją, wyczuciem potrzeb i upodobań widzów. A oto jak określa przekrój społeczny trup Suesser:

Grupy teatralne żydowskie składają się z najprzeróżniejszych indywiduów. Począwszy od poważnej pary małżeńskiej, która „viribus unitis” poświęca się sztuce dramatycznej, a skończywszy na łobuzach, których nędza lub lenistwo do pracy wyгнаło z domu – znajdziemy tu najprzeróżniejsze żywoły.¹⁸⁷

I znowu na potwierdzenie jego słów można by przytoczyć życiorysy wielu aktorów czy spisy członków trup. Warto jednak dodać, że podobnie zróżnicowa-

¹⁸³ Zob. Zilbercwaig, *op. cit.*, t. 1, szp. 681–682.

¹⁸⁴ *Ibidem*, szp. 690.

¹⁸⁵ S. Jer...icz, *Korespondencja «Izraelity»*, «Izraelita» 1883, nr 38, s. 307.

¹⁸⁶ *Es.*, *loc. cit.*

¹⁸⁷ Suesser, *loc. cit.*

ny skład cechował polskie trupy wędrowne.¹⁸⁸ Podkreślić należy, że w ludowym teatrze „żargonowym” nie tylko widz, ale i aktor często wywodził się z niższych warstw społecznych, co stanowiło siłę tej instytucji. Wyrazem tej siły był m.in. wpływ, jaki wywierały przedstawienia „żargonowe” na obecnych na widowni.

Widz przeciętny, mając przed sobą dramatycznego bohatera zapomina, że poza nim kryje się niepokazny komediant, wsłuchany w jego słowa, nierzadko ze łzami w oczach przyjmuje jego tyrady; opamiętawszy się, dowcipkuje na jego koszt, aby po chwili znowu się dać unieść i zapomnieć o rzeczywistości. [...] Kiedy pierwszy raz wszedłem do takiego teatru – byłem jakby oszołomiony głośnymi rozmowami, wrzawą, okrzykami, które dobitnie w żargonie wypowiedziane, krzyżowały się, jak race, po widowni.¹⁸⁹

W tym sukcesie „izraelskiej Melpomeny” niemały udział miał repertuar. Jemu poświęca Suesser najwięcej miejsca. Przede wszystkim zwraca uwagę na fakt, iż składają się nań przede wszystkim „melodramaty” – sztuki okraszone muzyką i śpiewem. Wśród dramatów „żargonowych” wyróżnia dwa nurty: 1. satyryczny, farsowo-komediowy, o wyraźnej tendencji społecznej oraz 2. poważniejszy, historyczno-biblijny, do którego zalicza także przekłady arcydzieł literatury europejskiej (wymienia tutaj *Juliusza Cezara* i *Kupca weneckiego* Szekspira, *Natana mędrca* i *Żydów* Lessinga, *Uriela Acostę* Gutzkowa, *Rewizora* Gogola, *Zbójców* Schillera, *Mnicha* Korzeniowskiego). Można mieć pewne zastrzeżenia co do zaklasyfikowania *Zbójców* Schillera do sztuk „popularnych” razem z *Mnichem* Korzeniowskiego. Poza tym kategorie sztuk komediowych i poważnych – historycznych nakładają się czasem na siebie, jak w przypadku utworu *Ahaszwer i Estera* Goldfadena, komedii opartej na wątku biblijnym, czy przekładu *Rewizora* Gogola, zaliczanego przez autora artykułu wraz z wszystkimi tłumaczeniami do nurtu poważnego, a nie satyrycznego. Ciekawe jest spostrzeżenie, że publiczność żydowska preferuje sztuki z drugiej grupy (zwykle uważano, że prosty widz najczęściej wybierał komedie). Jako przykład ma tu służyć powodzenie (ze względu na temat) przedstawienia *Uriela Acosty*, nieudanego pod względem artystycznym. Uwaga ta nie dotyczy utworów Goldfadena, bardzo lubianych przez widownię bez względu na to, czy przynależały do komedii czy dramatów historycznych. Twórcy teatru żydowskiego przyznaje Suesser miejsce wybitne, powołując się nie tylko na jego popularność wśród ludu żydowskiego, ale także na przekłady na inne języki oraz na ich europejskie i amerykańskie premiery. Na dowód zatrzymuje się dłużej przy trzech sztukach. Po przeglądzie treści *Szulamis*, najpopularniejszej z nich, zwraca uwagę na jej zalety: konsekwentne przeprowadzenie charakterów bohaterów, wśród których brak postaci zdecydowanie negatywnej, choć niektóre nie pozbawione są nieodpartego komizmu (zalotnicy

¹⁸⁸ Z notatki *Uczciwe pośrednictwo a faktorzy* («Izraelita» 1898, nr 21, s. 229) dowiadujemy się m.in., iż „zrozpaczeni aktorzy trup prowincjonalnych” w trudniejszych dla zespołu okresach chwyтали się różnych przypadkowych zajęć, np. powiększali zastęp różnego rodzaju pośredników. Polscy aktorzy trup wędrownych również nieraz podejmowali rozmaite prace zarobkowe. W «Kurierze Warszawskim» z 1884 r., na przykład, czytamy o „przekwalifikowaniu się” niespełnionych artystów scenicznych na: konduktora tramwajowego, posłańca ulicznego, podwórkowego recytatora (1884, nr 244a, s. 2).

¹⁸⁹ Suesser, *loc. cit.*

Szulamis), piękne piosenki np. *Dos judel* (znana także pod tytułem *Rozinkes mit mandlen*), interesująca muzyka. Analizując melodramat *Bar Kochba* przyjmuje odmienną strategię interpretacyjną. Zestawia mianowicie utwór Goldfadena z innymi opracowaniami scenicznymi tego tematu: tragedią F. Faleńskiego *Syn gwiazdy* i dramatem A. Nossiga *Król Syonu*. Z porównania tego wynika, zdaniem Suessera, iż w przeciwieństwie do Faleńskiego, który uwypukla pierwiastki mistyczne i Nossiga, który szuka psychologicznych uzasadnień działań bohaterów, pisarz „żargonowy” dokonuje wyłącznie dramatyzacji przekazu historycznego. Znamienne zresztą, że krytyk nie przeprowadza wartościowania tych ujęć, przyznając literatom prawo do własnej interpretacji dziejów. Dla pokazania różnorodności utworów „ojca teatru żydowskiego” i jego zmiennego podejścia do tworzywa, zatrzymuje się jeszcze nad melodramatem *Ahaszwer i Estera*, w którym kreśląc postacie (np. Ahaszvera) rezygnuje autor z wierności historii na rzecz walorów scenicznych. Wskazuje przy tym Suesser na typowe dla Goldfadena połączenie scen utrzymanych w tonie podniosłym z satyrycznymi. Wymieniając tytuły równie popularnych komedii, melodramatów i oper tego twórcy, podsumowuje rozważania na jego temat słowami, które zasadniczo odbijają od ocen dramaturgii „żargonowej”, zamieszczanych na łamach «Izraelity» nawet później:

Siła satyry, śmiałość w wypowiedaniu gorzkiej prawdy – po prostu zastanawiające! Jakże drobne i mało znaczące wydają się wobec tych samorodnych niemal utworów ludowej muzyki – płytkie zwykle, bezmyślne często, a karykaturalne zawsze, farsy francuskich majstrów i ich naśladowców!¹⁹⁰

Oryginalność stanowiska Suessera w porównaniu z opinią redaktorów «Izraelity», którzy – acz nie tak entuzjastycznie, też gotowi byłiby uznać wartość twórczości autora *Szulamis*, polega jednak na tym, że nie ogranicza on swego poparcia tylko do „ojca teatru żydowskiego”:

Nie należy w żaden sposób przypuszczać, jakoby Goldfaden wyczerpał w tym kierunku twórczość żargonowych pisarzy, że jest alfą i omegą teatru żydowskiego. Prócz niego istnieje cały zastęp umysłów twórczych, pisarzy dzielnych i utalentowanych, którzy z niezmordowaną gorliwością pracują nad uszlachetnieniem i ucywilizowaniem swego ludu.¹⁹¹

I dalej wymienia krytyk M. Hurwica jako autora dramatu historycznego *Kor-bam Bajaram, czyli Rzeź Żydów w Carogrodzie*, H. Eppelberga (sztuka ludowa *Dawid na pustyni*), Lilienbluma (*Zorobabel*), Sz. Rabinowicza – używającego pseudonimu Szolem Alejchem (komedia *Rozwód*), Zamoszczyna, N. M. Szajkiewicza, Grynberga, Jarochońskiego, J. Lateinera i A. Schorra. Nazwiska te w 1890 r. dzięki Suesserowi po raz pierwszy pojawiają się na łamach organu asymilatorów, a większość z nich (oprócz Szolem Alejchema) nie trafi na nie także potem (do 1905 r.). Do listy tej dołącza autor artykułu zbiorczą ocenę tych literatów, którzy:

¹⁹⁰ *Ibidem*, nr 27, s. 263.

¹⁹¹ *Ibidem*.

torują drogę oświacie wśród Żydów, zbliżają masę do nowoczesnych prądów, zagrzewają ją do asymilacji, ośmieszają przesady, ganią i wytykają wady – słowem spełniają prawdziwe zadanie pisarzy ludowych i zasługują na coś więcej ze strony inteligentnych warstw wszelkich narodów i wyznań, ale przede wszystkim ze strony żydowskiej inteligencji, anizeli na pogardliwą nazwę „żargonistów” lub lekceważące wzruszenie ramion.¹⁹²

W ten sposób przeprowadził Suesser dowód na to, iż teatr „żargonowy” miał charakter sceny ludowej i że obowiązkiem inteligencji było sprawowanie nad nim pieczy, kierowanie tą instytucją, będącą potężnym środkiem wpływania na masę. Ale wartość pracy polega nie tylko na tym, że autor potrafił trafnie uchwycić specyfikę omawianego fenomenu i wskazać na perspektywy jego rozwoju. Przez swoje analizy dramatów Goldfadena pokazał on także, iż sztuki w „szwargocie” są tak samo godne zainteresowania krytyka, jak utwory w „prawidłowej mowie” (co jeszcze w 1896 r. nie dla wszystkich było tak oczywiste, o czym świadczy korespondencja z Paryża¹⁹³).

W związku z tym, że w pierwszym okresie działalności teatru żydowskiego największą indywidualnością wśród dramatopisarzy i kierowników zespołów, postacią kojarzącą się z tą instytucją nie tylko widzom z ludu czy nawet Polakom wyznania mojżeszowego, ale także przedstawicielom innych narodowości, był Abraham Goldfaden, jego biografia opublikowana w «Izraelicie» w 1900 r. z okazji sześćdziesiątej rocznicy urodzin ma charakter swego rodzaju podsumowania. Autora *Szulamis* określa się w niej jako „wybitnego poetę i muzyka żydowsko-ludowego oraz założyciela teatru żydowskiego”.¹⁹⁴ Obok stereotypowych informacji dotyczących miejsca urodzenia (Stary Konstantynów, gubernia wołyńska), pochodzenia (ojciec – zegarmistrz), wykształcenia (szkoła rabinów w Żytomierzu), wymienia się pierwsze, jeszcze z czasów nauki w szkole żytomierskiej, drukowane próby literackie – poezje w języku hebrajskim *Kwiaty i kwiecie* oraz w języku jidysz *Dos Jiddele* (ten ostatni tytuł opatrząc uwagą, iż książeczka doczekała się wielu wydań). Po ukończeniu nauki pracował Goldfaden jako nauczyciel religii w Odessie, zajmował się handlem. Uwzględniając te szczegóły, równocześnie pomija się zbiór *Di judene farsziedene gedichte un theater in prost judeszen* (Odessa 1869), który zawierał szkic dramatyczny *Cwej szchejnes* (*Dwie sąsiadki*) i komedię obyczajową *Di muhme Sosje* (*Ciotka Sosje*).¹⁹⁵ Tom ten zyskał takie powodzenie, że wznowiono go w 1869 r. W latach 1875 i 1876 próbował Goldfaden wydawać pisma „żargonowe”: czasopismo «Jisrolik» (wraz z Lineckim) i dziennik. Mimo że oba te przedsięwzięcia nie powiodły się (wydawana w Czerniowcach gazeta «Dos Bukowiner Izraelisze Folks-Blat» wychodziła tylko przez kwartał), mowa o nich w życiorysie. Pomysł powołania do życia teatru żydowskiego słusznie skojarzono z faktem zetknięcia się jego twórcy w Jassach z trupą śpiewaków. Data założenia pierwszej sceny „żargonowej” (1876) nie pojawia się jednak w biogramie. Pisze się w nim tylko ogólnikowo:

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ Paris, *loc. cit.*

¹⁹⁴ «Izraelita» 1900, nr 30, s. 358.

¹⁹⁵ Zob. Zilbercwaig, *op. cit.*, t. 1, szp. 278.

Po przezwycięzeniu najrozmaitszego rodzaju przeszkód i trudności, Goldfaden w r. 1879 przyjeżdża do Odessy na czele dobrze już zorganizowanej trupy dramatycznej, posiadając wcale bogaty repertuar sztuk, których sam był autorem.

Dokładne datowanie sztuk napisanych dla trupy w początkowym okresie i dziś nastrocza trudności historykom teatru, uderza jednak, iż nie pada żaden tytuł (choć wcześniej uwzględniono tytuł debiutanckiego tomiku hebrajskich wierszy, który przeszedł bez echa i w ogóle trudno uznać go za reprezentatywny dla autora). A przecież w latach 1876–1879 wystawiono po raz pierwszy takie znane potem sztuki, jak m.in. *Bobe mitn ejnikl* (*Babcia z wnuczką*), *Di intrige, oder Dwosje di plotke-macherin* (inna wersja tytułu: *Di intrige, oder Dwosje di spletnice – Intryga albo Dwosia plotkarka*), *Kaprizne tochter, oder Kabcenzon et hungerman* (*Kapryśna córka, albo Żebak i bezdomny*), grane także pod tytułem *Kaprizne kale, oder Kabcenzon et hungerman* (*Kapryśna narzeczona, albo Żebak i bezdomny*), *Szmemdrik, Brajndeke Kozak, Kiszefmacherin* (*Czarodziejka*).

W notatce nie wspomina się o udanych występach trupy Goldfadena w Suwałkach, Warszawie, Łodzi (wszystkie w swoim czasie sygnalizowano, a niektóre nawet przychylnie relacjonowano w «Izraelicie»). Odnotowano natomiast podróż Goldfadena do Ameryki w 1887 r., nie ukrywając, iż nie odniósł on tam sukcesu oraz wyprawę do Paryża, gdzie „teatr żydowski nie miał powodzenia”. Z klęsk pominięto tylko jego wyjazd do Londynu w 1899, gdzie spotkał się z wrogością aktorów.¹⁹⁶ To smutne wyliczenie zrównoważyć miała uwaga, iż zaakceptowano twórcę jako kierownika artystycznego w teatrze Gimpla we Lwowie, gdzie „napisał parę nowych sztuk” (konkretnie: *Rabbi Joselman, oder di gzejres fun Elzas* – historyczną operetkę w 5 aktach i 23 obrazach, *Rotschild* – operetkę i *Meszijechs cajtm* – sztukę ze śpiewami i tańcami w 6 aktach, 4 odsłonach i 30 obrazach¹⁹⁷). Przesadą było jednak twierdzenie, iż „został tam kilka lat” – w rzeczywistości przebywał w tym mieście od października 1890 r. do końca 1891 r. Następnym epizodem wymienionym w życiorysie opublikowanym w «Izraelicie» stanowił wyjazd dramatopisarza do Bukaresztu. Jedynym tytułem utworu scenicznego, jaki podano w notatce, było *Ofiarowanie Izaaka*, określane jako napisana w stolicy Rumunii ostatnia sztuka Goldfadena (oczywiście do 1900 r.). Bardziej szczegółowe źródła wspominają jeszcze trzy dramaty, napisane po *Akejdes Icchok*, biblijnej operetce w 4 aktach i 40 obrazach; nie cieszyły się one jednak powodzeniem i nie wznawiano ich.¹⁹⁸ To pominięcie w krótkim biogramie wydaje się uzasadnione. Nie poświęca się w nim także uwagi powrotowi autora *Szulamis* do Lwowa i jego wizycie w Krakowie, kończąc przegląd informacją, że od 1897 r. przebywał on w Paryżu.

Biografię „ojca teatru żydowskiego” umieszczono w rubryce „Z Austro-Węgier”, w zakończeniu zaznaczając, że „utwory jego największą popularność zyskały wśród Żydów austro-węgierskich”. Ten punkt widzenia wpłynął na selekcję faktów (np. brak wzmianek o sukcesach jego trupy w Królestwie i Cesarstwie, a przecież wśród czytelników i redaktorów na pewno żyli jeszcze ich świadkowie), zniekształcając obraz życia i twórczości dramatopisarza.

¹⁹⁶ *Encyclopaedia Britannica – Micropaedia*, Londyn 1977, t. IV, s. 609 (Goldfaden Abraham).

¹⁹⁷ Zob. Zilbercwaig, *op. cit.*, t. 1, szp. 320–322.

¹⁹⁸ *Ibidem*, szp. 323–324.

Na zakończenie tych rozważań pozostaje tylko odpowiedzieć na jeszcze jedno pytanie: co nam dała analiza tej części teatraliów publikowanych na łamach «Izraelity», która dotyczyła występów w jidysz? Wybrany temat zdawał się niewdzięczny ze względu na okres, naznaczony zakazem przedstawień „żargonowych” i czasopismo, głoszące hasła asymilacji i polonizacji. Okazało się jednak, że nawet niewielkie wzmianki mogą stać się przydatne, jeśli skonfrontować je z innymi źródłami.

Zestawienie argumentów za i przeciw istnieniu teatru w „ludowym narzeczu” pozwoliło nam bliżej poznać sposób myślenia wypowiadających je autorów, a przez to lepiej określić stan świadomości przede wszystkim tej grupy Izraelitów, dla których warszawski tygodnik stanowił miejsce wyrażania poglądów. Można tu zauważyć pewną oscylację między dwiema postawami: bardziej dogmatyczną, pełną uprzedzeń wobec „szwargotu” oraz bardziej tolerancyjną, nacechowaną ambiwalencją, zdolną do korekty wyznawanych poglądów, np. pod wpływem kontaktu z wartościowym spektaklem. Udało nam się także z mimowolnych sformułowań uchwycić przemilczane powiązania Polaków wyznania mojżeszowego z „żargonowymi” braćmi (np. znajomość oficjalnie potępianego jidysz oraz literatury, także dramatycznej, w tym języku).

Informacje bieżące na temat występów trup „izraelskich” natomiast umożliwiły wypełnienie luk w życiorysach związanych z nimi twórców (np. Stambułki, Wolfsthal, Weinberga, Waksmana). Dzięki nim możliwe stało się skorygowanie pewnych błędów (informacje dotyczące występów w Lublinie w 1884 r. – przekręcone w gazetach polskich tytuły, zniekształcone nazwisko na rosyjskiej liście aktorów). Nawet jeśli wiadomości podawane w «Izraelicie» nie były wyczerpujące, to niejednokrotnie wskazywały kierunki dalszych poszukiwań, np. źródła (polską prasę lokalną).

Dokumentowanie działalności zespołów „żargonowych” na ziemiach polskich wydaje się ważne nie tylko z punktu widzenia historii teatru żydowskiego. Jest ono także niezbędne jako uzupełnienie dziejów teatru polskiego. Nie działał on przecież w izolacji od podobnych przedsięwzięć organizowanych przez przedstawicieli innych narodowości. Musiał z nimi konkurować, często przejmując od nich to, co cenne i sprawdzone (np. sukcesy *Szulamis* Goldfadena w jidysz skłoniły dyrektorów scen, m.in. w Warszawie i Łodzi, do wystawienia polskiej wersji dramatu). Wnikliwa lektura «Izraelity» poucza zresztą, iż w teatralnych stosunkach polsko-żydowskich nie zawsze panowała wrogość. Niejednokrotnie trupy żyły w symbiozie, występując na tej samej scenie (np. zespoły: Szwarca i Rozenfelda oraz J. Nowakowskiego i A. Myszkowskiego w teatrze Letnim w Lublinie w 1883 r.). Wreszcie teatr „żargonowy” zasługuje na nasze zainteresowanie także dlatego, że stanowił również składnik życia kulturalnego Polaków, o czym świadczą wzmianki o ich obecności na widowni w czasie spektakli w jidysz.

ANEKS

ŻARGON W TEATRZE

Od jednego z wykształconych Żydów warszawskich otrzymaliśmy list następujący:

Warszawa, 26 czerwca [1897]

Mamy w Warszawie „trupę niemiecką” niejakiego p. Weisfelda, która w rzeczywistości o tyle jest niemiecką, o ile orkiestra p. Maydera — polską. Teatr „niemiecki” jest naprawdę żargonowo-żydowskim. Dawniej widowiska w tej mowie były wzbронione, pozwolenie uzyskano w czasach ostatnich. Teatr mieści się przy ulicy Mokotowskiej, w lokalu tak zwanym „ruskawo krużka”, gdzie parę lat temu dawały przedstawienia trupy małopolskie. Repertuar stanowią sztuki: *Sulamita*, *Czarownica* (tragiczna operetka!), *Dora, czyli milioner jako żebrak*. Ludność, a szczególnie młodzież żydowska, tłumnie zwiedza teatr „narodowy”. Ziściły się tedy marzenia i pragnienia mieszkańców dzielnicy nalewkowskiej i Grzybowska, oraz — „narodowców” żydowskich, którzy w tym powodzeniu teatru widzą rozwój samopoczucia w ludzie żydowskim. Rezultat zaś faktyczny owych przedstawień jest taki, że odciągają nieukształconą masę żydowską od innych teatrów, do których dotąd uczęszczała, wprawdzie mniej tłumnie, i gdzie słyszała mowę poprawną, gdzie widziała porządek, zachowanie się ludzkie i dobre obyczaje, podczas kiedy w teatrze żydowskim w Łodzi już przyszło do formalnych ekscesów, a w Warszawie w lokalu na Mokotowskiej dzieje się nie lepiej. Przedstawiane sztuki są płaskie i w treści, i w dowcipie, i w wykonaniu. Widowiska więc nie do podniesienia, ale do tym większego pograżenia w dzikości obyczajowej przyczynić się muszą. Np. w „tragicznej operetce” rolę baby Jachny gra mężczyzna i uważa się za uprawnionego do najswobodniejszych gestów i ruchów — wywołuje to wspaniałą efekt, radość nadzwyczajną. Gdyby Colli pokazał język publiczności na Mokotowskiej, byłby zyskał owację, gdyż był fakt, iż nieprzyzwoite odezwanie się aktora do widza z galerii publiczność przyjęła oklaskami. Podobno około tego teatru chodzi sekretarz „tingel-tanglu”, szczegółowo i barwnie opisany niedawno w «Niwie». Łatwo więc pojąć, co to jest i do czego wiedzie.

Triumf „narodowców” żydowskich podobno się na tym nie kończy. Rozeszła się pogłoska, iż dane będzie również pozwolenie na wydawanie pisma w żargonie, a już słyszę, że wielu Żydów czyni starania celem uzyskania pierwszeństwa. Każdy pragnie złapać w garść „złoty interes”. Pierwszy lepszy handlarz, gdy uzyska pozwolenie, weźmie sobie „taniego” redaktora i będzie zbierał grosze, które mu niezawodnie szczerą ręką zносить będą dotychczasowi prenumeratoremie «Kurierów».

Tak więc jest teatr „swojski”, będzie gazeta „swojska”, a pomimo to «Gazeta Warszawska» nie uznaje tego, co pisze «Izraelita» w artykule wstępnym, że „Hellada” upada, a „Judea” — powstaje.

Jo.

Zamieszczając o teatrze „żargonowym” głos człowieka, znającego stosunki żydowskie w Warszawie i w całym Królestwie do gruntu, musimy jednak zrobić od siebie niejakie zastrzeżenie. Autor listu chciałby widzieć swoich współwyznawców na drodze do ostatecznego społecznienia, do zostania prawdziwymi dziećmi tej ziemi, na której od lat tyłu zamieszkują. Szanowne to są pożądanja, cenne bardzo jako myśl przewodnia, jako cel jeszcze niestety, odległy, rzeczywistości jednak do nich naginać niepodobna, bo to byłoby bez-

skuteczne. W kwestii teatru należy odróżnić stronę moralną i obyczajową od narodowej. Teatr, siejący jawne zgorszenie, obniżający obyczaje, tolerowanym być nie powinien, w jakimkolwiek języku by się odgrywał — na tym punkcie nie ma dwu zdań. Co zaś do pozwolenia lub zakazu widowisk, lub dzienników w żargonie — jesteśmy za pozwoleniem. Po pierwsze zasada nienarzucania nikomu, w imię jakiegokolwiek bądź idei przewodniej języka, powinna być święta i nietykalna nie tylko w praktyce, ale nawet w naszych pożądaniami. Po wtóre, zakaz w wypadkach podobnych jest zawsze bezużyteczny i najczęściej osiąga cel wprost przeciwny. Powodzenie teatru, w którym źle grają głupie sztuki, w pewnej części tłumaczy się z pewnością pragnieniem, jakie się wytworzyło w latach braku. Urągać istnieniu narodowców żydowskich nie ma racji, bo są oni wytworem (fatalnym — wprawdzie) historii, a w ich pojęciach czy marzeniach tkwi, bądź co bądź, szlachetne uczucie patriotyzmu. Błędne ich mniemania są dla społeczeństwa szkodliwe, należy je zwalczać, należy pracować, aby współobywateli — Żydów zbliżyć do pożądanego typu społeczeństwa, ale nie każdy środek jest dobry. Oby w tych naszych usiłowaniach nie było nigdy takich sposobów, skutecznych czy bezskutecznych, za które przed sobą i przed nimi wstydzili by się wypadło, gdyby zapytali: a gdzie wasze zasady, gdzie wasze ideały? Teatr, zakazany gwałtem, obudzi tym silniejszą zachętę, teatr w żargonie, który upadnie, dla braku widzów, a upadnie, bądźmy cierpliwi, będzie triumfem. Przed laty dwudziestu kilku rodacy nasi w Galicji, w imię tych zasad i tych względów, zostawili Żydom z Brodów, na ich żądanie, gimnazjum niemieckie. Dziś synowie tych Żydów proszą już o język krajowy.

S.

(«Kraj» 1897, nr 26, s. 4)