

Michael C. Steinlauf

TEATR ŻYDOWSKI W POLSCE

Stan badań

W s t ę p

Zanim przejdę do omówienia tematu, należy wyjaśnić kilka spraw. Przede wszystkim musimy zdefiniować przedmiot badań. Pragnąłbym zwrócić uwagę na sposób, w jaki go sformułowałem: po pierwsze, żydowski, a nie jidysz. Oczywiście, przytłaczająca większość teatrów żydowskich w Polsce grała w języku jidysz. Czyżby zatem użycie terminu „żydowski” a nie „jidysz” było jedynie kaprysem? Sądzę, że nie. Po pierwsze, teatr żydowski w Polsce nie różnił się od innych zjawisk kultury żydowskiej: literatury, prasy, szkolnictwa. Podobnie jak tamte dziedziny, od początku XX w. tworzony był równoległe w trzech językach: w jidysz, po hebrajsku i po polsku. Rozpatrywanie żydowskiej twórczości teatralnej jako trójjęzycznego systemu, pomaga odsłonić mało znane dziedziny twórczości oraz zachęca do badania wzajemnych relacji między nimi.¹ A więc, jeśli teatr grany w jidysz rzeczywiście miał nieproporcjonalnie większe znaczenie, nasuwa się pytanie: dlaczego? Dlaczego teatr w jidysz miał takie ogromne powodzenie, a nie np. szkoły z wykładowym językiem jidysz?

Jaką zatem, jeśli nie językową, należy przyjąć definicję terminu „żydowski teatr”? Proponuję dwuczłonową: teatr tworzony przede wszystkim przez Żydów i przeznaczony zasadniczo dla żydowskiej publiczności. Pozwala ona wydzielić kategorię marginalną, np. zjawisko polskich teatryków ogródkowych końca XIX w., które wystawiały sztuki o tematyce żydowskiej. Przy braku teatru jidysz, przyciągały one żydowską publiczność. Z drugiej strony, jak wiemy, we współczesnej Warszawie istnieje teatr grający w jidysz dla publiczności, której większość jest nieżydowska. Takie zjawiska marginesowe są ważne, szczególnie dla badania socjologii i historii teatru. Jednakże dla jasności obrazu pominiemy je, wykluczając z zakresu naszych obecnych zainteresowań.

Rozpatrzmy zatem inną część naszej definicji. Termin „w Polsce”, choć wydaje się niewinny, także stwarza pewne problemy. Chociaż teoretyczne założenia powodują, że rozpatrujemy teatr żydowski jako zjawisko trójjęzyczne, na terenie Polski (z kilkoma wyjątkami) praktycznie był to teatr jidysz. Jednakże, bardziej niż inne dziedziny kultury, był zjawiskiem międzynarodowym. W trakcie

¹ Zob. Ch. Shmeruk, *Hebrew-Yiddish-Polish: A Trilingual Jewish Culture*, w: Y. Gutman et al. (red.), *The Jews of Poland Between Two World Wars*, Hanower, New Hampshire i Londyn, 1989, ss. 285-311.

jego rozkwitu, od swoich początków w latach siedemdziesiątych XIX w. aż po II wojnę światową, popularny teatr jidysz był formą kultury masowej tworzonej przez wędrowne trupy, dla których granice nie stanowiły przeszkody. Publiczność teatralna, mimo iż mówimy generalnie o czasach dużych migracji, gdzieś się w końcu osiedlała, podczas gdy artyści wciąż wędrowali poprzez stare i nowe ośrodki żydowskie na całym świecie. Badanie zatem teatru jidysz w Polsce oznacza wprowadzenie geograficznych ograniczeń, które rzadko odpowiadają granicom jednej kultury. Badać trzeba nie tylko kulturalną wymianę między tradycją teatralną polską i jidysz, lecz także śledzić wątki rumuńskiego, rosyjskiego i amerykańskiego teatru popularnego, pojawiające się w sztukach granych w Warszawie, Krakowie, Kaliszu, Radomiu, czy Tarnopolu. Chociaż w latach międzywojennych zaistniało coś, co można nazwać „polskim teatrem jidysz”, jego wcześniejsze formy pojawiające się w Polsce były najprawdopodobniej w tym samym stopniu rumuńskie lub amerykańskie, co polskie.

Wreszcie termin „teatr”. Proponuję, byśmy rozpatrywali go w najszerszym znaczeniu, rozumiejąc pod tą nazwą teatr profesjonalny w dwóch jego formach: teatru popularnego oraz dramatycznego (czy też „artystycznego”); a także teatr amatorski, przejawiający się również w dwóch podstawowych formach: po pierwsze – żydowskich przedstawień ludowych związanych ze świętem Purim; po drugie – twórczości nowoczesnych grup amatorskich. Pod słowem „teatr” rozumiemy wreszcie całe złożone zjawisko, nie tylko repertuar (scenariusz i muzyka),² lecz także: aktorów, sposób wystawienia, publiczność oraz krytykę teatralną.² Nie może być ono oderwane od swego szerszego kontekstu: począwszy od form ludowej rozrywki (jak śpiewacy wędrowni, akrobaci, orkiestry podwórkowe), aż do zjawisk nowoczesnej kultury masowej, jak kabarety i warieté. W przypadku teatru żydowskiego musimy uwzględnić także przedstawicieli kultury tradycyjnej: śpiewaków pieśni liturgicznej (chazonim i meszorerim), kaznodziejów (megidim), wesołków weselnych (badchanim) i klezmerów.

Po przedyskutowaniu poszczególnych członów naszej definicji, możemy teraz rozpatrzeć ją łącznie: „żydowski teatr w Polsce”, czyli teatr tworzony przez Żydów dla Żydów w Polsce. Kiedy to czynimy, pojawiają się nowe trudności, przede wszystkim tak sformułowana tematyka dotychczas jeszcze nie stała się przedmiotem historycznych badań, a zatem nie istnieją prace syntetyczne. Brakuje nam nawet ogólnie przyjętej periodyzacji. Przystępujemy więc do omawiania tematyki w następujący sposób: przedstawimy te podstawowe źródła, które nazwać by można „ogólnymi”, przydatnymi do badania całego zjawiska. Potem, na podstawie zaproponowanej tu periodyzacji, postaramy się przedstawić niektóre ważniejsze źródła do każdego z okresów historii żydowskiego teatru w Polsce.

Źródła ogólne

Większość materiałów dotyczących teatru żydowskiego w Polsce jest w języku jidysz. Odnosi się to nie tylko do źródeł lecz również do opracowań. Biorąc pod

² Wyłączamy natomiast teksty dramatyczne nigdy nie grane, np. dramaty hebrajskie pisane w Europie Wschodniej pod koniec XVIII i na początku XIX wieku.

uwagę ogromne zniszczenie podstawowych źródeł podczas II wojny światowej, przedwojenne badania w języku jidysz, wykonane na podstawie tych źródeł, są teraz bardzo istotne. Prowadzili je badacze urodzeni pod koniec XIX w., inspirowani ideami, których siła i słabość przejawiały się w całej międzywojennej literaturze naukowej tworzonej w języku jidysz. Nie było zresztą specjalizacji: ci sami historycy zazwyczaj zajmowali się różnymi dziedzinami. Byli oni przeważnie samoukami (z niektórymi ważnymi wyjątkami), którzy uważali swoją pracę za pionierską próbę napisania narodowej kroniki kultury jidysz. Wielu z nich to dziennikarze, publicyści i aktywiści, którzy wierzyli, że pisanie historii kultury jidysz było sposobem zagwarantowania przyszłości narodowej. Wierzyli w swoją misję. Ich prace mogą być dziś inspirujące, choć posiadają zrozumiałe ograniczenia: niekiedy są archaiczne, czasem przeceniają wagę niektórych aspektów kultury jidysz, bywa, że wedle kryteriów współczesnej nauki są nieobiektywne.

Zalmen Zilbercwaig (1894–1972), najpoważniejszy badacz teatru żydowskiego, należał do wyjątków. Był specjalistą: poświęcił całe życie na zbieranie, porządkowanie i wydawanie ogromnych ilości materiału dotyczącego teatru żydowskiego, we wszystkich jego okresach i na całym świecie. Urodził się w Ozorkowie pod Łodzią; ojciec był ortodoksyjnym Żydem, który jednak interesował się nowoczesnymi poglądami, sam pisał w jidysz i po hebrajsku. Zilbercwaig uczył się w postępowej jeszywie oraz w szkole handlowej. Teatr zaczął go pociągać wcześniej, parę lat pracował jako aktor i tłumacz, kierował trupą teatralną w okolicach Łodzi, a także dużo drukował w prasie żydowskiej. W 1922 r. zaczął zbierać materiały teatralne, co stało się pasją jego życia. Dwa lata później opuścił Polskę i parę lat przebywał w Palestynie, skąd przeprowadził się do Stanów Zjednoczonych. Podczas następnych dziesięcioleci podróżował odwiedzając żydowskie gminy w Europie wschodniej i zachodniej, Ameryce Północnej i Południowej, gdziekolwiek grał teatr żydowski.³

Rezultat wysiłków Zilbercwaiga to sześciotomowa encyklopedia *Leksikon fun jidiszn teater*. Historia wydawania tych tomów jest nie mniej egzotyczna niż wędrownka autora w poszukiwaniu teatru żydowskiego. Dwa tomy udało się Zilbercwaigowi wydać przed wojną: t. 1 w Nowym Jorku w 1931, t. 2 w Warszawie w 1934. Pozostałe ukazały się znacznie później: t. 3 i 4 w Nowym Jorku w 1959 i 1963, t. 5 i 6 w Mexico City w 1967 i 1969 r.⁴ Encyklopedia składa się z paru tysięcy haseł, przeważnie biograficznych, ale również znajdują się tu ważniejsze trupy teatralne, związki i studia aktorskie, a nawet tematy historyczne jak np. tradycyjny teatr żydowski i rozrywka. Artykuły o ważniejszych postaciach, np. Abrahamie Goldfadenie, I. L. Percu i Ester Rachel Kamińskiej, są niemal opracowaniami monograficznymi; inne artykuły często są jedynym naszym źródłem o mniej znanych aktorach, dramatopisarzach, kompozytorach lub krytykach. Każdy tom zawiera bogaty zbiór fotografii i rysunków.

Encyklopedia Zilbercwaiga, swoisty pomnik niesamowitego poświęcenia, odzwierciedla jednak ograniczenia badawcze autora oraz trudne warunki jego pra-

³ Zob. hasło: „Zilbercwaig, Zalmen”, w: *Leksikon fun der najer jidischer literatur*, t. 3, Nowy Jork 1960, szp. 621–623.

⁴ Współredaktorem tomów 1–3 był Jakub Mestel. W Izraelu zachował się maszynopis tomu siódmego, dotychczas nie opublikowany.



Karta tytułowa *Leksikon fun jidishn teater* Zalmena Zilbercwaiga, Nowy Jork 1931

cy. Redakcja poszczególnych tomów jest niestaranna, wiele tu błędów i niedokładności. Jeszcze bardziej problematyczne są próby weryfikowania źródeł pracy. Duża część informacji Zilbercwaiga pochodzi z relacji ustnych, cytaty nie posiadają dostatecznych referencji. W rezultacie, często albo nie wiemy nic, albo musimy polegać na słowach Zilbercwaiga.⁵

Jeszcze jedną pracę należy tu wspomnieć, choć bardziej ze względu na tytuł niż zawartość. Chodzi o dwutomową *Historię teatru żydowskiego: Dwa tysiące lat teatru wśród Żydów* Bernarda Gorina.⁶ Praca ta, wydana w Nowym Jorku w 1918 r., jest nie do przyjęcia we wszystkim prócz nowoczesnego teatru jidysz. Na szczęście nowoczesny teatr jidysz zajmuje w niej najwięcej miejsca. Autor zamieścił tu wiele interesujących anegdot pobieranych od znajomych aktorów, opowiada o narodzinach profesjonalnego żydowskiego teatru w Europie Wschodniej. Informacje Gorina muszą być zawsze sprawdzane. Zarys całej historii teatru jidysz obejmuje rozprawa Nahmy Sandrow w języku angielskim *Vagabond Stars: A World History of Yiddish Theater*, wydana w Nowym Jorku w 1977 r. Daje ona dobry wstęp ogólny do tematyki; parę rozdziałów dotyczy Polski.

Ź r ó d ł a d o p o s z c z e g ó l n y c h o k r e s ó w

Od prac ogólnych przechodzimy do prac analitycznych, studiów dotyczących poszczególnych okresów w historii teatru żydowskiego w Polsce. Warto poświęcić parę słów na ogólną charakterystykę tych prac. Znaczna ich część jest dziełem małej grupy badaczy związanych z JIWO (Jidische Wissensafleche Organiza-cie – Żydowski Instytut Naukowy; skrót angielski – YIVO), instytucją, która powstała w Wilnie w 1926 r. Kluczową postacią był tu Jakub Szacki (1893–1956). Urodzony w Warszawie w zubożałej rodzinie, Szacki rozpoczął naukę, co charakterystyczne, jako samouk; dopiero później pojawił się mecenas, który zajął się wykształceniem młodego historyka na uniwersytetach krakowskim i lwowskim. Głęboko związany z polską kulturą, Szacki służył w Legionach Piłsudskiego. W r. 1922, zniechęcony rozwojem antysemityzmu w latach powojennych, opuścił Polskę.⁷ Podczas następnych trzydziestu lat Szacki poświęcił się współpracy z sekcją YIVO w Nowym Jorku, która stała się podczas II wojny światowej siedzibą tego instytutu. Studia teatralne Szackiego są rozproszone w różnych publikacjach (szczególnie w «JIWO Bleter»)⁸. Szacki był również redaktorem bardzo ważnej pracy, planowanej jako periodyk, choć niestety, wyszedł tylko jeden numer. Chodzi o masywny tom zatytułowany *Archiv far der geschichte fun jidishn teater un drame*, który wyszedł w Nowym Jorku i Wilnie w 1930 r. Jest to skarb-

⁵ Pożyteczne są również następujące słowniki bio-bibliograficzne, szczególnie dla rozpoznania dramatopisarzy: Z. Rejzen, *Leksikon fun der jidisher literatur, prese un filologie*, Wilno 1926–1929 (4 tomy); – *Leksikon fun der najer jidisher literatur*, Nowy Jork 1956–1981 (8 tomów).

⁶ B. Gorin [Icchak Gojdo], *Di geschichte fun jidishn teater*, Nowy Jork 1918, t. I, II.

⁷ Zob. R. M. Shapiro, *Jacob Shatzky, Historian of Warsaw Jewry*, w: *Polin: A Journal of Polish-Jewish Studies* (Oxford), t.3 (1988), ss. 200–213.

⁸ Są dwie bibliografie prac Szackiego: M. Kosover i M. Unger, *Jankev Szacki bibliografie*, Nowy Jork 1939; – A. R. Malachi, *Szacki bibliografie*, w: *Szacki-buch*, Buenos Aires 1958. Zob. również odpowiednie rubryki w bibliografii publikacji YIVO: *JIVO bibliografie*, Nowy Jork 1943–1955, t. I–II.

nica dokumentów i materiałów dotyczących wszystkich aspektów historii teatru i rozrywki popularnej wśród Żydów. Badania Szackiego są dla nas wyjątkowo ważne ze względu na jego znajomość polskiej kultury oraz podkreślenie wpływów międzykulturowych. Należy jednak przyznać, że czasami ujawniają one ślady gorczy odepchniętego miłośnika polskiej kultury. Wraz z upływem lat, Szacki stał się o wiele mniej staranny; w późniejszych pracach zauważamy często brak przypisów lub oczywiste błędy. W wielu wypadkach, podobnie jak z Zilbercwaigiem, musimy na wiarę przyjmować jego słowa.

Ważnym źródłem jest wreszcie prasa codzienna w języku jidysz wydawana w Polsce od jej legalizacji w 1905 do 1939. W takich gazetach jak «Hajnt» i «Der Moment» (obydwie wychodzące w Warszawie bez przerwy przez 30 lat) znajdujemy nie tylko spisy, reklamy, recenzje i fotografie z przedstawień, lecz i polemiki wokół spraw teatralnych, wspomnienia aktorów i reżyserów, nawet artykuły o historii teatru pisane przez poważnych historyków. Podobne materiały były również drukowane w dziesiątkach tygodników i miesięczników poświęconych kulturze jidysz; niektóre, z reguły krótkotrwałe, poświęcone były wyłącznie sprawom teatralnym.⁹ Nie można przeoczyć prasy żydowskiej wydawanej poza Polską, szczególnie w Nowym Jorku, gdzie często publikowano materiały dotyczące teatru żydowskiego w Europie Wschodniej.

Ż y d o w s k i t e a t r l u d o w y

Pierwszy okres obejmuje teatr ludowy, który poprzedził profesjonalny teatr żydowski, a potem rozwijał się równoległe z nim. W żydowskiej kulturze tradycyjnej, teatr był postrzegany jako część pogańskiego i chrześcijańskiego kultu religijnego. Zatem nic dziwnego, że rabini mocno zniechęcali Żydów do teatru. Rozwinął się on jednak wśród Żydów w formie przedstawień ludowych o tematyce biblijnej, granych szczególnie podczas święta Purim. Tak zwane „purimszpile” były grane w polskich miasteczkach jeszcze w latach trzydziestych. Jeśli można przyjąć koniec tej tradycji na rok 1939, to początki są trudniejsze do ustalenia. Ignacy Schiper, jedyny oprócz Szackiego historyk teatru żydowskiego wykształcony na polskich uczelniach, wydał w języku jidysz trzy tomy *Historii żydowskiej dramaturgii i dramatu od najstarszych czasów do 1750 r.*¹⁰ Jest to monografia o bogatym zasobie szczegółów, która umiejscowia tradycję żydowskich przedstawień o tematyce biblijnej jeszcze w epoce średniowiecznej. Choć źródła analizowane przez Schipera, najstarsze istniejące teksty sztuk teatralnych w języku jidysz,

⁹ Najważniejszy był redagowany przez reżysera, dyrektora i krytyka Michała Weicherta «Jidisz Teater» (Warszawa–Wilno) 1927. Zob. również: «Teater–Welt» (Warszawa), 1908–1909 (tygodnik); «Jidisz Teater» (Warszawa), 1921–1922 (miesięcznik); «Jidisz Bine» (Lwów), 1922–1923 (dwutygodnik); «Teater un Kino» (Warszawa), 1922–1923 (tygodnik); «Teater un Kunst» (Łódź–Warszawa), 1922–1924 (tygodnik); «Di Jidisz Bine» (Warszawa), 1924 (miesięcznik); «Teater» (Warszawa), 1925–1926 (miesięcznik); «Teater Cajtung» (Warszawa), 1928–1929 (tygodnik); i następujące jednodniówki: «Teater Jadies» (Kraków), marzec 1927; «Teater Lec» (Warszawa), wrzesień 1927; «Teater» (Wilno), marzec 1935 (por. M. Nowak, *Bibliografia tytułów czasopism teatralnych, 1758–1950. Suplement*, «Pamiętnik Teatralny» 1987, z. 3).

¹⁰ I. [Icchak] Schiper, *Geszichte fun jidiszer teater–kunst un drame fun di eliste cajtn biz 1750*, Warszawa 1923–1928, t. I–III.

pochodzą z Niemiec dopiero z końca XVII i początku XVIII wieku, a z Europy Wschodniej dopiero z XIX wieku, założył on, że wcześniejsze wersje zaginęły. Zainteresowany wykazaniem starożytności kultury jidysz, co było założeniem ideologicznym, Schiper przecenił swoje dowody.

Profesor Chone Szmeruk, w pracy wydanej 15 lat temu w Izraelu, udowodnił, że przedstawienia żydowskie o tematyce biblijnej nie mogły być o wiele starsze niż istniejące teksty z końca XVII i początku XVIII w.¹¹ To, co istniało przedtem, to scenki i parodie o tematyce religijnej i obyczajowej, których tradycja utrzymała się aż do współczesnych czasów. Miały one wiele wspólnego z niemiecką formą Fastnachtspiel, ale nie ze średniowiecznymi misteriami chrześcijańskimi. Praca Szmeruka nie dotyczy bezpośrednio Europy Wschodniej, więc jego sugestie należy sprawdzić analizując odpowiednie źródła z tych terenów: nieliczne etnograficzne zapisy tekstów i muzyki przedstawień purimowych¹²; rzadkie drukowane purimspile¹³ oraz wypisy ze współczesnych memuarów i beletrystyki.¹⁴

Okres najwcześniejszego teatru profesjonalnego: lata trzydzieste XIX w. – 1876

Najwcześniejsza wzmianka o profesjonalnym teatrze żydowskim w Europie Wschodniej dotyczy sztuk biblijnych ze śpiewami i tańcami wystawianych w Warszawie w latach trzydziestych XIX w. dla mieszanej publiczności żydowskiej, niemieckiej i polskiej. Sala, gdzie je wystawiano nazywała się „Pod Trzema Murzynami”. W latach sześćdziesiątych istniała w Warszawie trupa żydowska, która grała w tzw. Teatrze Izraelickim. Wiemy mało o tych przedstawieniach, niekiedy nic prawie poza tym, że istniały. Fragmentaryczne materiały zostały opracowane przed II wojną światową. Po zniszczeniach wojennych można wątpić, czy jest jeszcze w tym zakresie wiele do odkrycia. Najważniejsi badacze tego okresu to Jakub Szacki i radziecki historyk kultury żydowskiej Aron Gursztejn.¹⁵

Słówko o Gursztejnie i jego radzieckich kolegach piszących w jidysz w okresie międzywojennym. W Związku Radzieckim w latach dwudziestych i trzydziestych

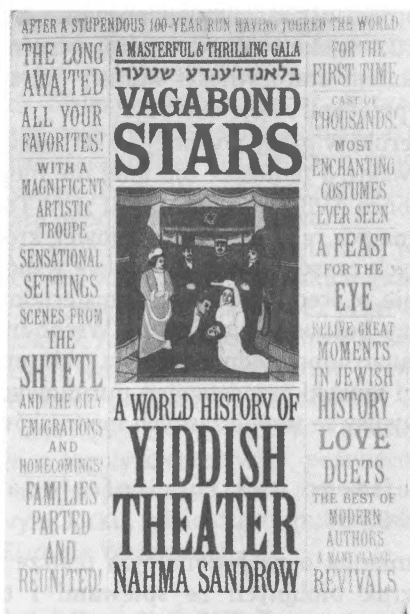
¹¹ Zob. Ch. Szmeruk, *Machazot mikraim be-jidysz, 1697–1750*, Jerozolima 1979.

¹² Zob. N. Pryłucki, *Zamelbuch far jidischer folklor, filologie un kulturgeszichte*, [Warszawa] t. 1, 1912, ss. 88–126; t. 2, 1917, ss. 57–143; – Y. L. Cahan (red.), *Jidischer folklor*, Wilno 1938, ss. 219–274; M. Beregowski, *Wiedeniye k Purim-szpili*, mikrofilm niedrukowanego maszynopisu, Biblioteka Uniwersytetu Hebrajskiego (sygn. Fi Mus 74). O maszynopisie Beregowskiego, zob. Szmeruk, *Machazot, op. cit.*, s. 150; – M. Slobin (red.), *Old Jewish Folk Music: The Collections and Writings of Moshe Beregowski*, Filadelfia 1982, s. 291.

¹³ Zob. bibliografie: E. Lahad, *Machazot amamiim be-jidysz. Machazot Awraham Goldfaden*, AMLI – Mechkarim bibliografii bemuzyka, t. 4, Haifa 1970.

¹⁴ Szmeruk (*Machazot, op. cit.*) wspomina kilka ważnych źródeł literackich, m.in. beletrystykę Szolem Alejchema i Mendele Mojcher Sforima.

¹⁵ J. Szacki, *Cusztajer cu der geszichte fun dem fargoldfadeniszn teater*, «Jidisz Teater» (Warszawa–Wilno), t. 1 (1927), ss. 277–299; – *Jidischer teater in Warsze in der erszter helft XIX jorhundert*, «JIWO Bleter» t. 14 (1939), ss. 1–9; – A. Gursztejn, *Der jidischer teater in di 60–er jorn funem XIX jorhundert*, w: *Mendele un zajn cajt: Materialen cu der geszichte fun der jidischer literatur in XIX jorhundert*, Moskwa 1940, ss. 197–200. W wypadkach sprzeczności między Szackim a Gursztejnem, należy na ogół zaufać drugiemu.



Okladka książki Nahmy Sandrow, *Vagabond Stars*, Nowy Jork 1986

badania historii kultury jidysz prowadzono w państwowych instytutach naukowych. Tacy badacze jak Gursztejn, Nochem Ojlsender i inni mogli poświęcić dużo energii na prace nad historią teatru żydowskiego, co było tym łatwiejsze, że tematyka ta tchnęła atmosferą „proletariacką”. Rozprawy tych historyków są wprawdzie oparte przeważnie na rosyjskich źródłach i – szczególnie w latach trzydziestych – ważne materiały źródłowe giną w żargonie marksistowskim, jednakże są to prace bardzo wartościowe.

Epoka Goldfadena: 1876 – połowa lat osiemdziesiątych XIX w.

Nowy repertuar Abrahama Goldfadena, zwanego „ojcem teatru żydowskiego”, narodził się w knajpach rumuńskich, skąd prędko przeszedł z wielkim triumfem na sceny odeskie oraz polskie pod koniec lat siedemdziesiątych. Były to ogromnie popularne operetki dwóch rodzajów: farsy lekko wyśmiewające się z żydowskiej „wsteczności” i melodramaty umieszczone w żydowskiej starożytności. Wplatając w tradycję przedstawień purimowych krytykę współczesnego społeczeństwa żydowskiego oraz pozytywną interpretację przeszłości „narodowej”, Goldfaden zwracał przede wszystkim uwagę na walory teatralne i muzyczne. Niespodzianie w 1883 r. ukaz carski zabronił w całym imperium przedstawień w języku jidysz. W 1886 r. udało się jeszcze Goldfadenowi wystawić swoje sztuki w Warszawie, ale w następnym roku znalazł się już w Ameryce (umarł opuszczony w Nowym Jorku w 1908 r.), a teatr żydowski w Europie Wschodniej podpadł na wiele lat.

Nie mamy biografii Goldfadena, brak również zbiorowego wydania jego dzieł, których trzeba szukać, podobnie jak całości repertuaru popularnego, w bibliotekach nowojorskich i jerozolimskich w rozmaitych pirackich wydaniach.¹⁶ Istnieje natomiast sporo drukowanego materiału dotyczącego Goldfadena, np. jego listy, autobiografia, pisma teatralne, częściowe opracowania jego życia, memuary współpracowników, bibliografie dzieł Goldfadena oraz prac jego dotyczących.¹⁷ W archiwum YIVO w Nowym Jorku znajduje się również kolekcja różnych rękopisów Goldfadena¹⁸, które zaczął zbierać Jakub Szacki.

Okres zakazu teatru żydowskiego: połowa lat osiemdziesiątych – 1905

Przez ponad 20 lat wystawianie sztuk w języku jidysz było niedozwolone w całym imperium rosyjskim. Trupy żydowskie stosowały różne wybiegi aby przetrwać, m.in. dawano przedstawienia w zniemczonym jidysz, który nazwano „niemieckim”. W Galicji teatr żydowski wprawdzie nadal rozwijał się, ale był to okres przenoszenia się teatru żydowskiego na zachód, szczególnie do Nowego Jorku, gdzie wymagania mało wykształconej publiczności imigranckiej zapoczątkowały nowe formy teatru popularnego. Powstawał międzynarodowy repertuar żydowski, częściowo „goldfadenowski”, częściowo „amerykański”, „rumuński” i „słowiański”, i niedługo dotarł w tej formie na sceny galicyjskie i rosyjskie.

Repertuar, który można uważać za podstawę nowoczesnego teatru żydowskiego jest bardzo słabo znany badaczom, mimo iż w znacznej mierze zachował się. W archiwum YIVO w Nowym Jorku¹⁹ znajdują się ponad 23 metry bieżące dokumentów obejmujących partytury paruset operetek granych w okresie przed pierwszą wojną światową w Polsce, Rosji, Rumunii i Stanach Zjednoczonych. Są to oryginalne rękopisy należące do reżyserów i muzyków, część jest podpisana przez kolejnych artystów, opatrzona datami i miejscami przedstawień. Zbadanie tego bogatego materiału oświetli różne kwestie związane z teatrem żydowskim, m.in. sposoby przedstawiania żydowskich sztuk na scenie; relacje pomiędzy polskimi, rosyjskimi, rumuńskimi i amerykańskimi elementami w żydowskiej muzyce teatralnej; sposoby przekształcania różnorodnych elementów, aby stworzyć całość „żydowski”; relacje między muzyką teatralną i, z jednej strony, żydowską pieśnią ludową, z drugiej, żydowską muzyką liturgiczną.

¹⁶ Są natomiast starannie redagowane tomy dzieł wybranych: A. Goldfaden, *Geklibene dramatische werk*, red. Sz. Bilow i A. Welednicki, Kijów 1940; – A. Goldfaden, *Ojsgeklibene szriftn*, red. Sz. Rożański, Buenos Aires 1972. Bibliografia Goldfadena znajduje się w pracy Lahada wspomnianej w przypisie 13.

¹⁷ Część tego materiału znajduje się w następujących publikacjach: *Goldfaden-buch*, Nowy Jork 1926; – N. Ojlsender i U. Finkel, *A. Goldfaden: Materialien far a biografie*, Mińsk 1926; – J. Szacki (red.), *Hundert jor Goldfaden*, Nowy Jork 1940 (wcześniej publikowane, z wyjątkiem listów Goldfadena, w: «JIVO Bleter», t. 15 (1940), nr 4). Zob. też: *Teater-buch*, Kijów 1927.

¹⁸ Archiwum YIVO, sygn. RG 219.

¹⁹ Archiwum YIVO, sygn. RG 7, RG 289, RG 1225, RG 407. W większości zbiory są opatrzone świetnymi indeksami opracowanymi przez E. Młotek. Przed katalogowaniem, jeden ze zbiorów był opisany przez M. Slobina, *The Music of the Yiddish Theater: Manuscript Sources at YIVO*, «YIVO Annual», t. 18 (1983), ss. 372–390.

Dla tej epoki istnieją również ważne drukowane źródła, szczególnie dotyczące Polski, m.in. publikowane w prasie żydowskiej wspomnienia legendarnej artystki Ester Rachel Kamińskiej, znanej polskim Żydom jako „matka” sceny żydowskiej.²⁰ Choć rozwój teatru żydowskiego w imperium został zahamowany, Goldfaden stworzył publiczność żydowską, która gdy brakowało teatru żydowskiego, zaczęła odwiedzać teatr polski odpowiadający jej potrzebom. Już w 1900 r. dramatopisarze żydowscy, m.in. Wilhelm Feldman i Andrzej Marek, zaczęli pisać sztuki dla tej publiczności. Gdyby teatr jidysz nie został ponownie zalegalizowany po 1905 r., bez wątplenia powstałby teatr żydowski w języku polskim. Rozpatrzenie takiej ewentualności, co można uważać za wynik konkurencji między językami jidysz i polskim na scenie teatralnej, stanowi przyczynek autora tego szkicu do badań nad teatrem żydowskim w Polsce.²¹

Początki zróżnicowania „wyższego” i „niższego” teatru: 1905–1920

Rok 1905 był punktem zwrotnym w historii kultury żydowskiej w Polsce. Zarówno teatr jidysz, jak prasa jidysz, zostały zalegalizowane: w Warszawie liczne grupy błyskawicznie rozpoczęły regularne przedstawienia, nie rezygnując również z objazdu prowincji. W tym właśnie roku, w nowej prasie żydowskiej pisarz I. L. Perec, któremu nie byli obcy Wyspiański i Przybyszewski, zapoczątkował żydowską krytykę teatralną. Wypowiedział wojnę istniejącemu teatrowi popularnemu, zwanemu wśród inteligencji „szund” (czyli szmira), i zaczął propagować ideę nowego teatru, zwanego „wyższym”, „lepszym”, „artystycznym”, „literackim”, „szlachetnym”. Zmobilizował grono młodych inteligentów, m.in. Noacha Pryłuckiego i A. Mukdojnego (Aleksander Kappel), jako pierwszych profesjonalnych krytyków teatralnych.²² Przekonany, że istniejący aktorzy żydowscy nie byli w stanie grać sztuk które pisał, Perec zachęcał młodych entuzjastów lite-

²⁰ E. R. Kamińska, *Demer un blumen: Der weg fun majn leben*, «Der Moment» (Warszawa), 1926–1927. Inne ważne memuary: A. Fiszson, *Fufcyk jor jidisz teater*, «Morgen Żurnal» (Nowy Jork), lipiec 1924 – czerwiec 1926; – J. Dinezon, *Zichrojnes un bilder: Sztet, kinderjorn, szrajber*, Warszawa [1928]. Zob. też: podstawową pracę N. Ojslendera, *Jidischer teater, 1887–1917*, Moskwa 1940.

²¹ M. C. Steinlauf, *Jews and Polish Theater in Nineteenth Century Warsaw*, «The Polish Review» (Nowy Jork), t. 32 (1987), ss. 439–458; – *Mark Amshueyn and Polish – Jewish Theater*, w: Gutman et al. (red.), *op. cit.* ss. 399 – 411; – *Mr. Geldhab and Sambo in „Peyes”: Images of the Jew on the Polish Stage, 1863–1905*, w: *Polin: A Journal of Polish–Jewish Studies* (Oxford), t. 4 (1989), ss. 98–128.

²² Noach Pryłucki rozpoczął swoje działania jako krytyk teatru żydowskiego w r. 1905 na łamach «Der Weg», pierwszego dziennika warszawskiego w języku jidysz. Wybór recenzji i artykułów Pryłuckiego ukazał się jako *Jidisz teater, 1905–1912*, Białystok 1921, t. 1–2. Warta jest też uwagi jego rozprawa *Farwos iz dos jidische teater offgekumen azoj szpet?*, Wilno 1940. A. Mukdojni (Aleksander Kappel) rozpoczął karierę krytyka teatralnego w dzienniku warszawskim «Der Frajnd» w 1909 r., ale opuścił Polskę podczas pierwszej wojny i osiedlił się w Nowym Jorku w 1922 r. Ważnym źródłem jest jego pamiętnik z okresu polskiego: *Zichrojnes fun a jidiszn teater kritiker: Jidischer teater in Pojln fun 1909 biz 1915*, w: *Archiw far der geschichte fun jidiszn teater un drame*, [Wilno–Nowy Jork], t. 1 (1930), ss. 341–421. Zob. też jego opis Pereca z tych lat: *I. L. Perec un dos jidische teater*, Nowy Jork 1949 oraz późniejsze memuary: *In Warsze un in Łoź: Majne bagegeniszn*, Buenos Aires 1955, t. 1–2. O podejściu Pereca do nowego teatru zob. podstawową pracę Ch. Szmeruka, *Pereces yiesz–vizje*, Nowy Jork 1971.

ratury jidysz do stworzenia trup amatorskich. Ostateczny rezultat tych wysiłków zaowocował dopiero po śmierci Pereca: w grudniu 1920 r. w Warszawie odbyła się premiera *Dybuka* An-skiego wystawiona przez Trupę Wileńską.

Poczynając od 1905 r. aż do 1939 historyk teatru żydowskiego znajduje się w sytuacji znanej badaczom innych teatrów europejskich. Badania muszą rozwijać się na dwóch płaszczyznach: śledzić dzieje teatru popularnego i artystycznego. Jeśli mimo to praca historyka nowoczesnego teatru żydowskiego jest nieco inna, wynika to z konieczności badania dwóch często sprzecznych typów teatru oraz dwóch gatunków publiczności. Początek XX wieku stawia przed historykiem większe wymagania, ale też przynosi bogactwo źródeł: żydowskie dzienniki i periodyki, wspomnienia zawierające np. informacje o przedstawieniach amatorskich w języku jidysz a nawet po hebrajsku.

Okres międzywojenny

Podobnie jak inne dziedziny kultury żydowskiej, także teatr żydowski w niepodległej Polsce rozkwitał. W porównaniu z poprzednimi okresami, było więcej teatrów i więcej różnorodności w teatrze. Także więcej działo się wokół teatru (związki, studia, towarzystwa miłośników teatru, krytyka teatralna itd.). Wreszcie więcej było kontaktów między żydowskim i polskim teatrem. Chociaż Trupie Wileńskiej z okazji wystawienia *Dybuka* udało się przyciągnąć publiczność ze wszystkich warstw społeczeństwa żydowskiego, żydowska publiczność teatralna była w zasadzie podzielona. Byli amatorzy teatru popularnego i zwolennicy nowego teatru dramatycznego stworzonego przez braci Turkow, Idę Kamińską, Michała Weichertę, Dawida Hermana, Abrahama Morewskiego, Jakuba Rotbauma i wielu innych. Środowisko to utrzymywało rozmaite kontakty osobiste z ludźmi teatru polskiego, np. Aleksandrem Zelwerowiczem, Karolem Adwentowiczem, Leonem Schillerem i innymi. Był to również okres sporego żydowskiego uczestnictwa w polskim teatrze i kabarecie. W kabaretach Qui Pro Quo i Morskie Oko w Warszawie mieszana, polska i żydowska, publiczność rechotała oglądając żydowskie scenki, tak zwane „szmoncesy”, wykonywane przez „żydłaczących” komików żydowskich i polskich. Były także literackie kabarety, np. Ararat i Sambatation, w języku jidysz, były częste występy gwiazd amerykańskiego teatru żydowskiego, nawet próba założenia żydowskiego teatru w języku polskim. Na prowincji, niezliczone trupy amatorskie organizowały przedstawienia w jidysz, po polsku i również po hebrajsku, w języku który opanował scenę profesjonalną podczas polskich występów legendarnej trupy moskiewskiej Habima.

Bogata historia żydowskiego teatru w Polsce lat międzywojennych jest dotychczas nietknięta przez badaczy. Istnieją jednak liczne źródła do tego okresu, m.in. zbiór materiałów wydany w Nowym Jorku w 1968 r.²³, wspom-

²³ I. Manger, M. Perenson i J. Turkow (red.), *Jidiszer teater in Ejsrope cwiszn bejde welt-milchomes*, Nowy Jork 1968–1971, t. 1–2. Tom 1 poświęcony jest Polsce; tom 2 zajmuje się innymi krajami europejskimi, ale zawiera również artykuły: J. Hirszhajt, *Di historiker funem jidiszn teater*, ss. 7–38 oraz E. Lahad, *Unzer literarischer repertuar: Bibliografie*, ss. 325–381.

nienia twórców teatralnych²⁴ oraz bardzo już rozwinięta prasa żydowska w jidysz, ale również w języku polskim (np. «Nasz Przegląd» w Warszawie). Należy przejrzeć ponadto liczne memuary polskich ludzi teatru, chociaż wstępne kwerendy wskazują na to, że Żydzi mieli o wiele więcej do opowiadania o swoich polskich znajomych niż na odwrót. Prasa polska zazwyczaj zupełnie pomijała temat teatru żydowskiego (oprócz przedstawień w języku polskim), wyjątek stanowił Boy-Żeleński, którego recenzje teatru żydowskiego trójjęzycznego warte są rozpatrywania.²⁵

Podstawowe do badania tego okresu są zbiory archiwalne Instytutu YIVO, szczególnie zbiór imienia Ester Rachel Kamińskiej, założony w Wilnie w 1927 r. przez Idę Kamińską i wówczas jej męża, Zygmunta Turkowa. Ten zbiór, podstawa muzeum teatralnego przy YIVO w Wilnie, powiększał się nieustannie do 1939 r. Podczas wojny uległ częściowemu zniszczeniu, a jego część wywieziono do Niemiec; ocalony po wojnie przez armię amerykańską został przekazany do YIVO w Nowym Jorku.²⁶ Oprócz zbiorów muzycznych, już omówionych, są tu również afisze, plakaty, programy teatralne, wycinki z gazet, fotografie, rękopisy i korespondencja aktorów i zespołów okresu międzywojennego. Chyba najważniejsze są kartoteki Związku Artystów Żydowskich w Polsce za lata 1918–1935.²⁷ Materiały te pomogą m.in. rozstrzygnąć sprawę kontrowersyjną: stan ekonomiczny żydowskiego teatru międzywojennego, popularnego oraz dramatycznego. Do tego wszystkiego należy wspomnieć jeszcze w ogóle nie zbadane materiały należące do YIVO ostatnio odkryte w Wilnie.

Istnieje jeszcze jeden typ źródeł dotychczas niedocenionych: współczesne relacje świadków rozkwitu żydowskiego teatru w Polsce w latach międzywojen-

²⁴ Zob. Z. Turkow, *Fragmenten fun majn leben: Zichrojnes*, Buenos Aires 1951; – tenże, *Teater zichrojnes fun a sztrumiszer cajt*, Buenos Aires 1956; – tenże, *Di ibergerisene tkufe*, Buenos Aires 1961 (drugi i trzeci tom dotyczą lat międzywojennych); – J. Turkow, *Farloszene sztern*, Buenos Aires 1953; – M. Weichert, *Zichrojnes*, Tel Awiw 1960–1970, t. 1–4 (drugi tom jest o latach międzywojennych); – A. Morewski, *Ahin un curik: Zichrojnes un rajojnes fun a jidn an aktior*, Warszawa 1958–1962, t. 1–4 (trzeci i czwarty tom dotyczą lat międzywojennych); pamiętnik angielskojęzyczny Idy Kamińskiej (*My Life, My Theater*, Nowy Jork 1973) ma ograniczoną wartość historyczną. O kabarecie żydowskim, zob. pamiętniki M. Pulawera, *Ararat*, Tel Awiw 1972. Należy również przejrzeć następujące zbiory artykułów i recenzji: A. Tajtłbojm, *Teatralia*, Warszawa 1929; – Z. Turkow, *Sznuesen wegn teater: Geszichteche iberblik, gedanken un derfarungen*, Buenos Aires 1950; – M. Weichert, *Teater un drame*, Warszawa–Wilno 1921–1926, t. 1–2; – Z. Zilbercwaig, *Teater mozaik*, Nowy Jork 1941. W języku polskim, zob. artykuł M. Melmana, *Tear żydowski w Warszawie*, w: *Warszawa II Rzeczypospolitej*. Studia warszawskie, t. 1, Warszawa 1968, ss. 381–400. Melman (drugi mąż Idy Kamińskiej) przytacza rzadką statystykę dotyczącą teatru żydowskiego w okresie międzywojennym.

²⁵ Bibliografia recenzji Boya z teatru żydowskiego: M. C. Steinlauf, *Mark Arnshteyn and Polish-Jewish Theater*, w: G u t m a n et al. (red.), *op. cit.*, s. 405.

²⁶ Część pozamuzyczna tego zbioru (sygn. RG 8) jest skatalogowana, ale brakuje indeksu. Papiery prywatne różnych osób aktywnych w teatrze żydowskim międzywojennym, szczególnie w Trupie Wileńskiej, były darowane YIVO po wojnie i stanowią zbiory osobne. Szczególnie warte sprawdzenia są papiery Aleksandra Asro i Sonji Alomis (RG 729), Dawida Hermana (RG 209), Lejba Kadisona (RG 1100), Jakuba Wajslicy (RG 633), Rubena Wendorffa (RG 730) i Szeftela Zaka (RG 749).

²⁷ Materiały te są skatalogowane osobno (sygn. RG 26) ze świetnym indeksem Shlomo Kristała.

nych. Ich zbieranie jest zarówno przywilejem, jak i obowiązkiem historyka okresu bezpośrednio przed holocaustem.

Wreszcie, i to dotyczy źródeł do historii teatru żydowskiego we wszystkich okresach tu omówionych, niewątpliwie istnieją rozmaite materiały, często nie skatalogowane, zapomniane, rozsiane po całej Polsce. Należy rozpocząć ich zbieranie i porządkowanie.

Z a k o ń c z e n i e

Pragnąłbym zakończyć, przedstawiając powody, dla których badanie żydowskiego teatru w Polsce jest, jak sądzę, szczególnie ważne.

W sposób oczywisty badanie żydowskiej kultury w Polsce związane jest z kwestią polsko-żydowskich kontaktów. Historia teatru pod tym względem ukazuje nam szczególną perspektywę. Teatr nie opierał się bowiem wyłącznie na słowie pisanym, które z powodu różnic alfabetu było raczej barierą w kontaktach między Polakami a Żydami. W przeciwieństwie do książki, teatr należy do sfery życia, tworzonej i przeżywanej publicznie. Wymusza współuczestnictwo oraz kontakt między ludźmi. Co więcej, teatr dotyczy przecież „grania”. Aktywność taka długo uchodziła za coś moralnie podejrzanego, nieomal z marginesu społecznego. Nie zapominajmy o wielowiekowej spuściźnie, która teatr, aktorów i ich publiczność postrzega jako „półświatek”. Mówiąc krótko, teatr stanowi dogodny punkt obserwacyjny, z którego widać specyficzne „kresy” obu kultur, kulturowe pogranicze polsko-żydowskie.

Lecz teatr jest czymś więcej niż tylko sferą kultury obiecującą potencjalne kontakty międzykulturowe. Zarówno dla Polaków, jak i dla polskich Żydów w czasach nowożytnych odgrywał ważką rolę w procesie narodotwórczym. W czasach rozbiorowych, zwłaszcza w zaborze rosyjskim, teatr dla Polaków stał się jedyną, poza kościołem, enklawą, gdzie mogli pielęgnować polskość. Teatr służył celebrowaniu polszczyzny, a potem – wykuwaniu polskiej świadomości narodowej w XX wieku. Podobnie dla polskich Żydów, choć w innej topografii kulturowej, teatr jest kluczem dla zrozumienia rozwoju nowoczesnej żydowskiej identyfikacji. Jak wiemy, na przełomie wieków jidysz stał się obiektem zabiegów, by uczynić go podstawą nowoczesnej kultury pisanej. Bez względu na wyniki tych zabiegów, jidysz tymczasem miał za sobą wielowiekową tradycję języka kultury ustnej. I jedynie teatr potrafił z niej czerpać. W tym można upatrywać przyczyny jego bujnego rozkwitu i popularności pod koniec XIX wieku. Dla kilku żydowskich pokoleń był on najważniejszym czynnikiem formującym zbiorową wyobraźnię oraz – bardziej niż książki i gazety – lustrem, w którym odbijało się ich życie.

Ponadto, badanie teatru jidysz oraz pokrewnych form twórczości popularnej, przypomina nam jak wąski wycinek kultury pokazuje literatura drukowana. Zmienia to perspektywę myślenia o „spotkaniu między tradycją a nowoczesnością” w kulturze żydowskiej, tak eksploatowaną przez opracowania naukowe. Pozwolę sobie zilustrować to przykładem. W tekście z połowy XIX w., pewien maskil – czyli zwolennik otwarcia Żydów na świat – narzekał na brak postępu w nowej synagodze w Wilnie. Podkreślał, że zbyt wiele jest tradycji, kazania

wyglaszane po hebrajsku lub w jidysz, a nie po rosyjsku; synagoga nie ma chóru, a na domiar złego – kantor kontynuuje tradycyjną praktykę wplatania melodii teatralnych w swoje modlitwy.²⁸

Cóż to oznacza? Jak można tak mieszać „tradycję”, „świętość” ze „świeckim”? Czyż to nie reformatorzy „mieszają”, podczas gdy tradycjoniści bronią „czystości” kultury? Badanie teatru jidysz wiedzie nas do serca tych sprzeczności. Wymaga od nas prześledzenia osnowy technik twórczych: zapożyczeń, mieszanek, zanieczyszczeń, które kształtują rozwój żywej kultury masowej. Prowadzi nas w końcu do kwestii podstawowej: co konstytuuje żywotność żydowskiej kultury w diasporze?

²⁸ B. Mandelstamm, *Hazon la-mo'ed*, Wiedeń 1877, cz. 2, ss. 78–82; według Steven J. Zipperstein, *The Jews of Odessa: A Cultural History, 1794–1881*, Stanford, Ca. 1985, ss. 61–62.