

Żydowskie aktorki z Polski w rolach szekspirowskich w teatrze jidysz

JEWISH ACTRESSES FROM POLAND IN SHAKESPEAREAN ROLES
IN THE YIDDISH THEATER

Abstract: The article aims at analyzing the role played by Jewish actresses in the development of the Shakespearean Yiddish theater. The paper includes the profiles of artists coming from Poland and/or working in the Polish lands: Bertha Kalisch, Miriam Orleska, and Ester Goldenberg, who contributed to popularization of Shakespeare’s works among the Jewish community. Moreover, the article illustrates their contribution to the changes in the perception of Jewish theater from the “jargon drama” enterprise to an ambitious cultural institution with a Shakespearean repertoire. Among those discussed are the characters of Hamlet performed by Kalisch, Portia (*The Merchant of Venice*) played by Orleska, Jessica (*The Merchant of Venice*), and Ariel (*The Tempest*) interpreted by Goldenberg, and their assessment. The reception of these stage creations of Shakespearean heroes is analyzed on the basis of press materials published in daily newspapers and weeklies in Yiddish, Polish, and English.

Some academic studies on the premieres of *Hamlet*, *The Merchant of Venice*, and *The Tempest* with participation of Jewish female artists have already been conducted, but their authors did not analyze the roles performed by those actresses and did not refer to the sources in Yiddish at all.

The article discusses not only the artistic activities of Kalisch, Orleska, and Goldenberg, but also attempts to analyze the reception of the characters created by the latter two artists from the perspective of the social and political relations in the Second Polish Republic. Moreover, efforts were made to show that Jewish actresses, by impersonating heroines and heroes of Shakespeare’s plays, proved with their style of acting, professional preparation, and understanding of the nuances of the performed characters that Yiddish theater definitely deserved to be called a temple of art. Their creations became an inherent part of the history of Jewish, and thus the world’s Shakespearean theater.

Keywords: Shakespearean actresses, *The Tempest*, *Hamlet*, *The Merchant of Venice*, Shakespeare, Yiddish theater.

Słowa kluczowe: aktorki szekspirowskie, *Burza*, *Hamlet*, *Kupiec wenecki*, Szekspir, teatr jidysz.

Wstęp

Celem artykułu jest analiza roli, jaką odegrały żydowskie aktorki w rozwoju szekspirowskiego teatru żydowskiego. Terminem tym posłużono się w odniesieniu do inscenizacji w języku jidysz. Przedstawione zostały sylwetki pochodzących z ziem polskich i/lub tworzących na tych terenach artystek: Berty Kalisz, Miriam Orleskiej oraz Ester Goldenberg, ponieważ inscenizacje dramatów Szekspira, w których wystąpiły, uznane zostały przez krytyków żydowskich za niezwykle ważne z punktu widzenia rozwoju jidyszowego teatru szekspirowskiego. Ponadto ukazano ich wkład w zmianę sposobu postrzegania teatru żydowskiego jako miejsca, w którym wystawiano sztuki w żargonie na rzecz ambitnej instytucji kultury z szekspirowskim repertuarem. Omówiono recepcję postaci Hamleta w wykonaniu Kalisz, Porcji (*Kupiec wenecki*) odegranej przez Orleską, jak również Jessiki (*Kupiec wenecki*) i Ariela (*Burza*) w interpretacji Goldenberg. Analizy recepcji owych scenicznych kreacji szekspirowskich bohaterów dokonano na podstawie materiałów prasowych publikowanych w dziennikach i tygodnikach w języku jidysz, polskim oraz angielskim.

W tym miejscu należy wspomnieć, że powstały już opracowania naukowe na temat premier *Hamleta*, *Kupca weneckiego* oraz *Burzy* z udziałem żydowskich artystek, ale ich autorzy nie czynili przedmiotem swoich analiz ról przez nie wykonywanych, a także nie odnosili się w ogóle do źródeł w języku żydowskim¹. Przedstawienie zatem scenicznego odbioru *Hamleta*, *Kupca weneckiego* oraz *Burzy* z udziałem Kalisz, Orleskiej oraz Goldenberg w periodykach wydawanych w tym języku stanowi uzupełnienie istniejącego stanu badań nad obecnością Szekspira w kulturze jidysz.

W artykule omówiono nie tylko działalność artystyczną Kalisz, Orleskiej czy Goldenberg, ale podjęto również próbę analizy recepcji postaci

¹ Por. Mariola Szydłowska, *Między Broadwayem a Hollywood. Szkice o artystach z Polski w Stanach Zjednoczonych*, Kraków 2009; Jerzy Timoszewicz, „*Burza*” Szekspira w *Folks un Jugnt-Teater. Inszenizacja Leona Schillera (1938/39)*, „Pamiętnik Teatralny” (1992), z. 1–4, s. 439; Rafał Węgrzyniak, *Procesy doktora Weichertera*, Warszawa 2017; Andrzej Żurowski, *Szekspir – ich rówieśnik*, Gdańsk 2003.

wykreowanych przez te dwie ostatnie artystki z perspektywy stosunków społeczno-politycznych panujących w II Rzeczypospolitej. Starano się ponadto wykazać, że aktorki żydowskie, wcielając się w bohaterki i bohaterów z dramatów Szekspira, udowodniły swoim stylem gry, profesjonalnym przygotowaniem oraz zrozumieniem niuansów odtwarzanych postaci, iż teatr jidysz zdecydowanie zasługiwał na miano świątyni sztuki. Stworzone natomiast przez nie kreacje na stałe wpisały się w historię żydowskiego, a tym samym i światowego teatru szekspirowskiego.

Powstanie szekspirowskiego teatru żydowskiego na ziemiach polskich

Szekspirowski teatr żydowski narodził się na ziemiach polskich stosunkowo późno, gdyż dopiero w drugiej dekadzie XX w.² Jedną z pierwszych inscenizacji była premiera *Hamleta*, która odbyła się w Łodzi w 1913 r.³ Spektakl został wyreżyserowany przez Rudolfa Zaslawnego⁴, który wcielił się również w rolę tytułowego bohatera. Przedstawienie, przygotowane przez zespół profesjonalnych aktorów, cieszyło się ogromnym zainteresowaniem zarówno ze strony publiczności, jak i krytyków. W licznych recenzjach drukowanych na łamach łódzkich dzienników chwalono dyrekcję teatru za politykę repertuarową. W „Lodzer Togblat” odnotowano, że po raz pierwszy zaprezentowano oryginalny dramat autorstwa Szekspira, a nie jego adaptację bądź przeróbkę⁵. „Prawdziwy Hamlet” w języku jidysz – takimi słowami zaczął swoje sprawozdanie recenzent łódzkiego dziennika⁶. Sformułowanie to powtórzył kilkakrotnie w celu podkreślenia, iż

² Dla porównania – w Stanach Zjednoczonych dramaty Szekspira zaczęto wystawiać w języku jidysz już na przełomie XIX i XX w. Przykładowo, w 1899 r. w nowojorskim Teatrze Windsor odbyła się prapremiera *Otella*, a w 1901 r. w Teatrze Thalia zaprezentowano spektakl *Hamleta*. Obydwa dramaty przetłumaczył i zaadaptował na potrzeby sceny Mojżesz Zejfert. Joel Berkowitz, *Shakespeare on the American Yiddish Stage*, Iowa 2006, s. 77–79.

³ Zaznaczyć należy, iż już przed rokiem 1913 na ziemiach polskich wystawiane były inscenizacje dramatów Szekspira w języku jidysz, ale miały one charakter epizodyczny, ponieważ były przygotowywane przez odbywających *tournee* po Europie zagranicznych artystów. Przykładowo, w 1909 r. w Łodzi odbyła się premiera *Otella* z Zygmuntem Feinmanem, gwiazdą brytyjskich teatrów żydowskich, a w 1912 r. wystawiono w Warszawie *Kupca weneckiego* z przybyłym z USA Jakubem Zilbertem w roli Szajloka.

⁴ Rudolf Zaslawni (właśc. Rojben Leib Zaslawni, 1886–1935) był aktorem i reżyserem teatralnym. Zalmen Zylbercweig, *Leksikon fun jidiszn teater*, vol. 1, Nju Jork 1931, szp. 751–752.

⁵ Z. Chan, „*Hamlet*” ojf jidysz, „Lodzer Togblat” (1913), nr 118, s. 2.

⁶ Tamże.

łódzka inscenizacja, określona przez niego mianem „święta”, wydarzenia „przełomowego” i „historycznego”, była punktem zwrotnym w rozwoju szekspirowskiego teatru żydowskiego na ziemiach polskich⁷:

To był wspaniały wieczór dla żydowskiej sztuki teatralnej, święto teatru żydowskiego, wieczór ten można nazwać historycznym. Wystawienie „Hamleta” na biednej żydowskiej scenie jest odważnym krokiem. Krokiem, który popchnie teatr żydowski do przodu⁸.

Celowość wystawienia *Hamleta* w języku żydowskim została podważona przez stanowisko propagowane przez niektóre środowiska żydowskie, skupione m.in. wokół tygodnika „Izraelita”⁹, jakoby na jidyszowej scenie nie można było prezentować ambitnego repertuaru. Przeciwko takiemu pogładowi protestowano na łamach „Lodzer Togblat”, gdzie stwierdzono, że inscenizacja *Hamleta* rozpoczęła nowy etap w dziejach teatru żydowskiego polegający na zerwaniu z jego negatywnym wizerunkiem jako tandetnej operetki i podjęciu próby stworzenia z niego ambitnej instytucji kultury. W dzienniku przekonywano ponadto, że dzięki spektaklowi Zasławskiego przeciętny mieszkaniec żydowskiej Łodzi miał możliwość zapoznać się z jednym z najważniejszych arcydzieł kultury światowej.

Poglądów sprawozdawcy „Lodzer Togblat” nie podzielał Aleksander Mukdoni, który na łamach „Najes Lodzer Morgenblat” ostro skrytykował twórców przedstawienia. Po pierwsze zarzucił im, że nie zatrudnili doświadczonego i wykształconego literata, który potrafiłby przetłumaczyć *Hamleta* na język jidysz. Po drugie, nie poświęcili na przygotowanie spektaklu wystarczająco dużo czasu, a co najważniejsze – nie dysponowali środkami finansowymi pozwalającymi na zakupienie odpowiednich kostiumów, rekwizytów oraz dekoracji. W opinii krytyka „Najes Lodzer Morgenblat”

⁷ Z. Chan, *Der erszter Hamlet ojf der jidische bine. R. Zaslawski in Adlers teater*, „Lodzer Togblat” (1913), nr 120, s. 4.

⁸ Tamże. Wszystkie cytaty z języka jidysz, jeśli nie określono inaczej, zostały przetłumaczone przez autorkę artykułu.

⁹ Powstanie i rozwój teatru żydowskiego wystawiającego utwory w języku jidysz spotkały się z negatywnymi reakcjami ze strony czytelników warszawskiego tygodnika „Izraelita”. Na jego łamach lansowano bowiem pogląd, iż teatr jidyszowy jest jednym z podstawowych czynników zagrażających pełnej asymilacji Żydów z Polakami. Zob. Mirosława Bułat, *Teatr żydowski w świetle „Izraelity” w latach 1883–1905*, „Pamiętnik Teatralny” (1992), z. 1–4, s. 77–126; Red., *Korespondencja „Izraelity”*, „Izraelita” (1883), nr 36, s. 292; [b.a.], *Co o nas piszą*, „Izraelita” (1905), nr 42, s. 494; [b.a.], *Światła i cienie*, „Izraelita” (1886), nr 8, s. 60; Ignacy Suesser, *Kilka słów o żargonie i teatrze żydowskim*, „Izraelita” (1890), nr 25, s. 245–246; tenże, *Kilka słów o żargonie i teatrze żydowskim (ciąg dalszy)*, „Izraelita” (1890), nr 26, s. 255–256; tenże, *Kilka słów o żargonie i teatrze żydowskim (dokończenie)*, „Izraelita” (1890), nr 27, s. 266–267; [b.a.], *Kolo*, „Izraelita” (1897), nr 22, s. 8.

oprawa artystyczna spektaklu, określanego przez niego mianem „kiepskiego żartu”, budziła rozczarowanie¹⁰. W pełnej rozgoryczenia relacji Mukdoni pisał:

Wziąłem udział w przedstawieniu i zobaczyłem to, czego nie można zobaczyć w żadnym teatrze na świecie. Tłumacz nie rozumiał ani jednego słowa sztuki, a główny aktor, Zasławski, który grał Hamleta, rozumiał znacznie mniej. Krzyczał, bełkotał, był chaotyczny. Co do pozostałych aktorów, scenografii, kostiumów – O Wszchemogący Boże! – takich, to nawet nie zrobiliby nawet najwięksi Wandale¹¹.

Pierwsze próby zmierzenia się z twórczością Szekspira przez aktorów żydowskich udowodniły, że teatr jidysz na ziemiach polskich wymagał wprowadzenia gruntownych zmian. Zwracano przede wszystkim uwagę na kiepskie warunki lokalowe oraz oprawę sceniczną szekspirowskich produkcji. Przykładowo, wybór miejsca premiery *Otella* w reżyserii Marka Meiersona, która odbyła się w 1910 r. w warszawskim Teatrze Muranowskim, mocno wpłynął na jej ocenę dokonaną przez Mukdoniego. Określany pogardliwym mianem „muranowskiej szopy” teatr mieścił się bowiem w zrujnowanym budynku o odrapanych, dziurawych ścianach, a jego widzowie – jak relacjonował recenzent – zadowolić się musieli krzywo zbitą sceną, brudnymi krzesłami i szmatą imitującą kurtynę¹².

Kiepska kondycja scen żydowskich spowodowana była także tym, iż na przełomie XIX i XX w. publiczność wywodziła się głównie z gminu. Tak było i w przypadku początków szekspirowskiego teatru jidysz w Polsce, który cieszył się zainteresowaniem niższych warstw społecznych, co miało zasadniczy wpływ na wybór repertuaru. Żydowscy reżyserzy decydowali się m.in. na wystawienie *Hamleta*, *Otella* czy *Kupca weneckiego*, ponieważ – jak wyjaśnia Bernard Gorin – sztuki te poruszały tematy znane widzom z ich codziennego życia, takie jak miłość, zazdrość czy śmierć. Dzięki temu publiczność utożsamiała się z głównymi bohaterami, traktując ich często jako postacie rzeczywiste¹³. Wcielenie się w tytułowego bohatera szekspirowskiego dramatu często stawało się dla żydowskich aktorów przepustką do wielkiej kariery scenicznej, nierzadko o międzynarodowym zasięgu. Przykładowo, roli *Otella* zawdzięczał niezwykłą popularność Juliusz

¹⁰ Aleksander Mukdoni, *An erklerung*, „Najes Lodzer Morgenblat” (1913), nr 126, s. 3.

¹¹ Tamże.

¹² Aleksander Mukdoni, *In Warsze un in Lodz*, vol. 2, Buenos Aires 1955, s. 154–156.

¹³ Bernard Gorin (właśc. Icchok Goido), *Di geszichte fun jidiszen teater (cwejt tojzent jor teater ba iden)*, t. 2, Nju Jork 1929, s. 20–30.

Adler¹⁴, natomiast postać duńskiego księcia stanowiła ważny i przełomowy moment w działalności artystycznej Abrahama Morewskiego¹⁵, a także wspomnianego wcześniej Zasławskiego. Mimo nieobecności w repertuarze miejscowych teatrów jidyszowych dramatów Szekspira z tytułowymi rolami żeńskimi, takich jak *Romeo i Julia* czy *Poskromienie złościcy*, w gronie najwybitniejszych żydowskich artystów szekspirowskich pochodzących z ziem polskich znalazły się także kobiety. Nielicznym aktorkom udało się bowiem przełamać bariery i wykreować niezapomniane role, albo wcielając się w męskich bohaterów dramatów Szekspira, albo tworząc wybitne kreacje drugoplanowych, a nawet epizodycznych postaci kobiecych.

Hamlet w wykonaniu Berty Kalisz

Jedną z najwybitniejszych żydowskich aktorek tragicznych przełomu XIX i XX w. była Berta Kalisz (właśc. Bejlke Kalach)¹⁶, tytułowana „królową teatru żydowskiego, nawet wtenczas, kiedy nie grała”¹⁷. Artystka urodziła się w 1872 lub 1874 r.¹⁸ we lwowskiej rodzinie robotniczej¹⁹. Już jako małe dziecko przejawiała zainteresowanie sztuką, bardzo wcześnie zaczęła także

¹⁴ Juliusz Adler (1880–1950) był dyrygentem, śpiewakiem, reżyserem i aktorem. Współpracował z zespołami Dawida Szwarcbarda, Abrahama Kamińskiego, Abrahama Fiszzona. Był twórcą i dyrektorem wielu scen żydowskich na ziemiach polskich, m.in. teatru Jardin d’Hiver w Warszawie oraz teatru Scala w Łodzi. Grywał także w filmach w języku polskim oraz jidysz. Stworzył niezapomniane kreacje w *Mirele Efros* (1912), *Di Szhite* (1914) i *Niewolnicy zmysłów* (1914). W 1920 r. wyjechał na stałe do Stanów Zjednoczonych, gdzie wystąpił w kilku hollywoodzkich produkcjach: *Broken Hearts* (1926), *She* (1935) i musicalu *Catskill Honeymoon* (1950). Wielokrotnie organizował *tournee* po Europie, dając gościnne występy także w Polsce. Zylbercweig, *Leksikon...*, vol. 1, szp. 11.

¹⁵ Abraham Morewski (właśc. Menakier, 1886–1964) był aktorem, reżyserem i pisarzem. Grywał w teatrach polskich, żydowskich, niemieckich i rosyjskich. Był również niekwestionowaną gwiazdą dużego ekranu lat trzydziestych XX w. Morewski był także cenionym szekpirologiem, autorem kilku tłumaczeń i opracowań krytycznych dzieł Szekspira w języku jidysz. Zalmen Zylbercweig, *Leksikon fun jidiszn teater*, vol. 2, Warsze 1934, szp. 1259–1264.

¹⁶ Nazwisko aktorki bywa bardzo różnie zapisywane. Na afiszach lwowskich widnieje Kalisz lub Kalich, w Stanach Zjednoczonych natomiast wprowadzono zapis: Kalisch, Kalich lub Kalish.

¹⁷ Mojżesz Kanfer, *Berta Kalisz pamięci wielkiej artystki żydowskiej*, „Chwila” (1939), nr 7245, s. 8.

¹⁸ Zalmen Zylbercweig twierdzi, że aktorka urodziła się w 1872 r., natomiast Mariola Szydłowska wskazuje na rok 1874. Zalmen Zylbercweig, *Leksikon fun jidiszn teater*, vol. 4, Nju Jork 1963, szp. 2425; Szydłowska, *Między Broadwayem a Hollywood...*, s. 221.

¹⁹ Daniel Soyer, *Bertha Kalich*, [w:] *Jewish Women: A Comprehensive Historical Encyclopedia. Jewish Women’s Archive*, <https://jwa.org/encyclopedia/article/kalich-bertha> [dostęp: 20 października 2021].

planować karierę artystyczną²⁰. Po latach wspominała, że mając dziesięć lat, uczestniczyła wraz z matką – miłośniczką opery i muzyki poważnej – w premierze *Carmen*. Wydarzenie to było dla niej tak ogromnym przeżyciem emocjonalnym, że od tego momentu zaczęła marzyć o występowaniu na scenie²¹. Realizacja śmiałych planów z dzieciństwa stała się możliwa dzięki zaangażowaniu rodziców i wsparciu z ich strony. Ci ostatni, będąc pod wrażeniem talentu muzycznego małej Berty, postanowili kształcić ją w tym kierunku. Artystka brała prywatne lekcje śpiewu oraz uczęszczała do lwowskiego konserwatorium, które ukończyła z wyróżnieniem²².

Na scenie Kalisz zadebiutowała w 1888 r. jako chórzystka Teatru Skarbkowskiego kierowanego przez Władysława Barączą. Praca w teatrze polskim nie zapewniła jej jednak rozgłosu, ponieważ obsadzana była w pomniejszych rolach, a jej nazwisko rzadko pojawiało się na afiszach zapowiadających spektakle. Kariera zawodowa artystki nabrała rozmachu dopiero w momencie zaangażowania jej przez Jakuba Bera Gimpla²³ do lwowskiego teatru żydowskiego. W 1889 r. zagrała tam tytułową rolę w operetce *Szulamis* Abrahama Goldfadena²⁴. Na jednym ze spektakli na widowni zasiadł sam autor, który – będąc pod wrażeniem stylu gry Kalisz – przekonał ją do podjęcia pracy w teatrach żydowskich poza Lwowem²⁵. Aktorka występowała na terenie Galicji, w Rumunii²⁶ i na Węgrzech, a w 1895 r. wyjechała wraz z rodziną do Stanów Zjednoczonych. Chociaż Kalisz opuściła Lwów jako młoda dziewczyna, to kultura polska pozostała jej bliska aż do śmierci. Z przekładów na język polski poznawała

²⁰ Szydłowska, *Między Broadwayem a Hollywood...*, s. 222.

²¹ Berta Kalisz, *Majn lebn*, „Der Tog” (1925), nr 10, s. 2.

²² Zylbercweig, *Leksikon...*, vol. 4, szp. 2425–2426.

²³ Jakub Ber Gimpel (1840–1906) był aktorem, śpiewakiem oraz dyrektorem teatralnym. W latach sześćdziesiątych XIX w. śpiewał w chórze opery w Teatrze Skarbka. W 1889 r. założył w sali i ogródku „Pod Sroką” pierwszy żydowski stały teatr we Lwowie, który przetrwał do roku 1939. Zob. Gorin, *Di geszichte...*, t. 2, s. 142; D. Siedlecki, *Jidiszer teater in Lemberg. Halt bajm untergen*, „Forwerts” (1929), nr 11427, s. 3; Mariola Szydłowska, *Uwagi o teatrze Jakuba Bera Gimpla we Lwowie*, „Pamiętnik Teatralny” (2010), nr 1–2, s. 62–81.

²⁴ Abraham Goldfaden (1840–1908) był dramaturgiem, poetą, aktorem oraz reżyserem teatralnym. Tworzył w językach jidysz i hebrajskim. Jest autorem ponad pięćdziesięciu utworów scenicznych. Zylbercweig, *Leksikon...*, vol. 1, szp. 275–276.

²⁵ Gorin, *Di geszichte...*, t. 2, s. 143–146.

²⁶ Kalisz grała w Rumunii z powodzeniem w teatrach żydowskich, a po opanowaniu podstaw języka rumuńskiego zadebiutowała na scenie opery Teatru Narodowego w Bukareszcie. Zyskała uznanie nawet wśród widzów o antysemitycznych poglądach, którzy – jak głosi jedna z anegdot – pewnego razu przyszlizli na występ z zamiarem obrzucenia artystki cebulą, a zamiast tego podarowali jej kwiaty. Soyer, *Bertha Kalich...*

m.in. twórczość Szekspira²⁷. Artystka osiedliła się w Nowym Jorku, gdzie związała się z tamtejszym Teatrem Thalia i dołączyła do grona aktorów stawiających sobie za główny cel uczynienie ze sceny jidysz profesjonalnej instytucji promującej kulturę żydowską. Grupa ta, do której należeli m.in. dramaturg Jakub Gordin²⁸ oraz aktorzy Jakub Adler czy Keni Lipcin²⁹, chciała wyeliminować z repertuaru sztuki określane mianem szundu na rzecz ambitnych dramatów. Przykładem tego typu dzieła jest *Krojcer Sonata* autorstwa Gordina, który napisał je z myślą o Kalisz. Dramat wystawiony w 1902 r. został bardzo pozytywnie przyjęty przez nowojorskich krytyków, a od czasu jego premiery artystka – oprócz Sary Adler czy też Keni Lipcin – zaczęła być zaliczana do grona wybitnych żydowskich gwiazd teatru.

Kalisz specjalizowała się przede wszystkim w odtwarzaniu postaci kobiecych z dramatów psychologiczno-społecznych. Zagrała główne bohaterki m.in. w *Gnieździe rodzinnym* Hermanna Sudermanna, *Domu lalki* Henrika Ibsena, *Got, mencz un tojwl* oraz *Saffo* Jakuba Gordina. W jej repertuarze znalazły się także postacie z dramatów Szekspira oraz ich scenicznych adaptacji³⁰. W 1899 r. wystąpiła w nowojorskim Teatrze Windsor u boku Borysa Tomaszewskiego, wcielając się w tytułową bohaterkę z dramatu *Romeo i Julia*³¹. Natomiast dwa lata później, tj. w 1901 r., w Teatrze Thalia partnerowała Dawidowi Kesslerowi³². Kreacja Julii w wykonaniu Kalisz została odnotowana zarówno na łamach prasy jidyszowej, jak i angielskojęzycznej. W „The New York Times” pisano, że aktorka dzięki tej roli kochanki szekspirowskiej zyskała rozgłos wśród nowojorskiej publiczności³³. W 1903 r. Kalisz zagrała także postać Desdemony³⁴, jednakże za jej największe osiągnięcie sceniczne uważa się kreację Hamleta. Już samo

²⁷ Szydłowska, *Między Broadwayem a Hollywood...*, s. 242.

²⁸ Jakub Gordin (1853–1909) był publicystą, dramatopisarzem i tłumaczem tworzącym w języku jidysz. Napisał lub przełożył z innych języków ponad sto dramatów, z których część została sfilmowana. Jest autorem m.in. *Sieroty Chasi*, *Rzezi*, *Mirele Efros*, *Safo*. *Zylberweig, Leksikon...*, vol. 1, szp. 392–461.

²⁹ Keni Lipcin (1856–1918) była żydowską aktorką ukraińskiego pochodzenia. Występowała głównie w teatrach żydowskich w USA. Sławę zyskała dzięki pisanym specjalnie dla niej przez Gordina rolom dramatycznym. Jakub Adler, *A Life on the Stage: A Memoir*, tłum. Lulla Rosenfeld, New York 1999, s. 157.

³⁰ Kalisz wcieliła się m.in. w rolę Mirele Efros ze sztuki *Mirele Efros oder jidiszer keningin Lir* [Żydowska królowa Lir] autorstwa Gordina. *Zylberweig, Leksikon...*, vol. 4, szp. 2425–2426.

³¹ Zob. anons w „Forverts” (1899), nr 114, s. 3.

³² Zob. anons w „Frajte Arbajter Sztyme” (1901), nr 34, s. 8; „Forverts” (1901), nr 1232, s. 3.

³³ [b.a.], *Gossip of the Theatre*, „The New York Times” (1901), nr 16434, s. 5.

³⁴ [b.a.], *Notes of the Theatre*, „The New York Times” (1903), nr 16754, s. 9.

pojawienie się informacji na temat zamiaru zagrania przez artystkę męskiej roli zainicjowało ożywioną dyskusję w środowisku nowojorskich Żydów, zarówno wśród zwolenników, jak i przeciwników teatru jidysz. Wzbudziło ponadto ogromne zainteresowanie prasy, na której łamach w obszernych sprawozdaniach relacjonowano przygotowania do spektaklu³⁵. W „Forwerts” twierdzono, że próba wystawienia dzieła tak wielkiego formatu, jakim był dramat Szekspira, będzie nie lada wyzwaniem zarówno dla kierownictwa teatru, jak i samej aktorki³⁶. Z tego powodu postulowano zatrudnienie wysokiej klasy tłumacza, który byłby w stanie oddać wszelkie językowe niuanse utworu, jak również zaangażowanie profesjonalnych aktorów oraz osób czuwających nad oprawą sceniczną dzieła. Na łamach dziennika prognozowano, że dzięki pracowitości oraz talentowi Kalisz spektakl na pewno zyska aprobatę publiczności³⁷. W „Di Arbajter Cajtung” donoszono zaś, że „madam pracowała rzetelnie nad kreacją duńskiego księcia ponad pół roku³⁸, licząc na odniesienie kasowego sukcesu”³⁹.

Premiera dramatu odbyła się w Teatrze Thalia 30 stycznia 1901 r. W doborowej obsadzie znaleźli się m.in. Morys Moskowicz (Klaudiusz), Sonia Nadolska (Gertruda) oraz Berta Tancman (Ofelia). Kalisz stała się tym samym pierwszą żydowską artystką grającą Hamleta. Warto jednak zauważyć, iż nie była to pierwsza kobieta, która wystąpiła w roli duńskiego księcia, ponieważ już w roku 1775 londyńska publiczność mogła podziwiać wykonanie Sarah Siddons⁴⁰, w Stanach Zjednoczonych zadania tego podjęła się Charlotte Cushman⁴¹ w 1850 r., w Europie zaś niepodzielnie

³⁵ O niezwyklej randze tego wydarzenia świadczył także fakt, iż w większości najważniejszych nowojorskich czasopism żydowskich publikowano anonse, które zajmowały znaczną część kolumny. Zob. „Forwerts” (1901), nr 1100, s. 3; „Frajc Arbajter Sztimc” (1901), nr 15, s. 5; (1901), nr 18, s. 8.

³⁶ [b.a.], „Hamlet” in *Thalia Teater. Madam Kalisz in di hojpt-role*, „Forwerts” (1900), nr 1066, s. 2.

³⁷ [b.a.], *Madam Berta Kalisz als Hamlet*, „Forwerts” (1900), nr 1052, s. 6.

³⁸ Na łamach „Najer Morgen” pisano, że Kalisz podchodziła z takim samym zaangażowaniem do pracy nad rolami zarówno pierwszoplanowymi, jak i epizodycznymi. [b.a.], *Berta Kalisz ojf der bine un in priwat leben*, „Najer Morgen” (1939), nr 107, s. 6.

³⁹ [b.a.], *Madam Kalisz in „Hamlet”*, „Di Arbajter Cajtung” (1900), nr 17, s. 2.

⁴⁰ Sarah Siddons (1755–1831) była uznaną aktorką pochodzenia walijskiego. Specjalizowała się głównie w odtwarzaniu bohaterek z dramatów Szekspira. Zasłynęła m.in. rolą Wolunnii w *Koriolanie*, Konstancji w *Życiu i śmierci króla Jana*, Katarzyny Aragońskiej w *Henryku VIII* oraz Lady Makbet. Roger Manvell, *Sarah Siddons: Portrait of an Actress*, London 1970, s. 118–119.

⁴¹ Charlotte Cushman (1816–1876) była amerykańską aktorką tragiczną. Specjalizowała się głównie w kreowaniu postaci z dramatów Szekspira, w szczególności ról męskich. Zagrała m.in. Romea (1847) oraz Hamleta (1861). Lisa Merrill, *When Romeo Was a Woman: Charlotte Cushman and Her Circle of Female Spectators*, Michigan 1999.

królowała w tej roli Sarah Bernhardt⁴². Francuska aktorka wystąpiła w roli Hamleta także na deskach nowojorskiego Garden Theater 25 grudnia 1900 r., wywierając swoim wykonaniem ogromne wrażenie na publiczności, pośród której obecna była również Kalisz⁴³. Odtwarzając miesiąc później postać duńskiego księcia, aktorka żydowska wyraźnie nawiązała do Bernhardt stylem gry, charakteryzacją oraz kostiumem. Kalisz nie zerwała jedynie z tradycją grania Hamleta jako bruneta i nie przywdziała – jak to uczyniła Francuzka – blond peruki⁴⁴. Złośliwy krytyk na łamach „*Dos Abend Blat*” twierdził, iż *Hamlet* w Teatrze Thalia był wierną kopią francuskiej adaptacji, przypominając przy tym, że Kalisz wystąpiła wcześniej w dramacie *Fedora* Wiktora Sardou, który na afiszu zapowiadającym jego premierę w języku jidysz reklamowano jako „najlepszą sztukę z repertuaru Sary Bernhardt”⁴⁵.

Kalisz, odtwarzając szekspirowskiego księcia, wzorowała się także na kreacji Borysa Tomaszewskiego. Ten pochodzący z Ukrainy artysta grał w tym samym czasie w Teatrze Windsor postać żydowskiego Hamleta z utworu *Der jesziwa bocher, oder der jidiszer Hamlet* [Student jesziwy, albo żydowski Hamlet] autorstwa Izzydora Zołotarewskiego⁴⁶. Akcja tego dramatu toczy się w społeczności chasydzkiej. Jej duchowy przywódca umiera, osierocając nastoletniego syna Awigdora. Następcą nieżyjącego rabina zostaje jego przyrodni brat – Todres, który poślubia także wdowę po nim. Zaliczana do szundu sztuka nie zyskała co prawda aprobaty krytyków

⁴² Sarah Bernhardt (właśc. Henriette Rosine Bernardt, 1844–1923) była francuską aktorką żydowskiego pochodzenia. Zasygnęła rolę Hamleta w adaptacji napisanej na jej zamówienie prozą przez Eugène’a Moranda i Marcela Schwoba. Dzięki tej kreacji zyskała światową sławę, a wielbiciele jej talentu zaczęli tytułować ją „Boską Sarą”. Sara Bernhardt, *Majn lebens geschichte* publikowane w „*Der Morgen Żurnal*” od 11 maja do 26 grudnia 1922 r.

⁴³ [b.a.], *Sarah Bernhardt as the Dane; „Hamlet” acted in French at the Garden Theatre. The strange but fascinating new prince of Denmark associated with the richly humorous Shakespearean clown of Constant Coquelin*, „*The New York Times*” (1900), nr 320, s. 6.

⁴⁴ Alan Dale, *Bertha Kalisch, the Yiddish Favourite Plays Hamlet*, „*New York Morning Journal*” (1901), nr 30, s. 1.

⁴⁵ [b.a.], *Madam Kalisz als Fedora*, „*Dos Abend Blat*” (1898), nr 200, s. 4.

⁴⁶ Izzydor Zołotarewski (1875–1945) był aktorem, tłumaczem i dramaturgiem. Urodził się na Ukrainie, lecz tworzył w Ameryce. Jest autorem licznych dramatów, w tym m.in. *Żydowskiej Anny Kareniny*, *Białej niewolnicy*, *Grzesznicy*, *Kochanki każdego* i *Sprzedanej miłości*. Głównymi bohaterkami wspomnianych utworów są kobiety upadłe, ulegające zazwyczaj namowom chrześcijańskich uwodzicieli i ponoszące za to zasłużoną karę. Mirosława Bułat, „*Es git nit beser in der welt... a jidisze mame*”. *Postać matki w wybranych utworach Abrahama Goldfadena, Józefa Latejnera, Izzydora Zołotarewskiego i Jakuba Gordina*, [w:] *Nieme dusze? Kobiety w kulturze jidysz*, red. Joanna Lisek, Wrocław 2010, s. 346.

żydowskich⁴⁷, ale zapewniła Tomaszewskiemu niekwestionowaną sławę wśród amerykańskich bywalców teatrów żydowskich.

W opinii Joela Berkowitza Hamlet w wykonaniu Berty Kalisz był wersją pośrednią między kreacją Bernhardt a Tomaszewskiego⁴⁸, natomiast zdaniem recenzenta „Commercial Advertiser” aktorka grała nawet znacznie lepiej od wspomnianych wykonawców⁴⁹. Podobne stanowisko zajęła Mariola Szydłowska, według której Kalisz stworzyła postać przemawiającą do wyobraźni widzów⁵⁰.

Hamlet w interpretacji Kalisz nie był filozofującym młodzieńcem z dramatu Szekspira, lecz dojrzałym mężczyzną, który podejmował racjonalne decyzje. Taki wizerunek księcia został po części narzucony Kalisz przez Bernarda Wileńskiego, autora wykorzystanego w inscenizacji przekładu dramatu na język jidysz. Tłumacz wprowadził w sztukę wiele zmian, które spowodowały, że Hamlet był obecny prawie cały czas na scenie. Przykładowo, Wileński dodał w akcie pierwszym scenę, w której Hamlet z mieczem uniesionym ku niebu, gdzie widać szalejącą burzę, składa przysięgę, że nie spocznie, póki nie pomści śmierci ojca⁵¹. Fragment ten zmienił w opinii krytyka „Commercial Advertiser” całkowicie wizerunek szekspirowskiego bohatera – z niezdecydowanego młodzieńca w człowieka chcącego doprowadzić do klęski swoich wrogów⁵².

Warto zwrócić uwagę na fakt, iż Hamlet w wykonaniu Kalisz różnił się także od szekspirowskiego bohatera stosunkiem do Ofelii. Widz, patrząc, w jaki sposób żydowska artystka zwracała się do dziewczyny – dotykając jej twarzy i gładząc po włosach – nie miał żadnych wątpliwości, że wykreowany przez nią młodzieniec darzył szczerym uczuciem swoją ukochaną. W pamięci krytyków szczególnie zapisał się moment, w którym Hamlet nakazuje Ofelii iść do klasztoru i zostać zakonnica. W scenie tej, uznanej za kulminacyjną w całej inscenizacji, Kalisz nie wypowiedziała tych słów

⁴⁷ Na łamach „Roman Cajtung” pisano, że *Der jesziwa bocher* nie jest dziełem nowatorskim, lecz jedynie niedoskonałą przeróbką utworu Szekspira, a jej autor – w porównaniu z utalentowanymi dramatopisarzami żydowskimi – zasługuje jedynie na miano rzemieślnika. A. R., *Fun jidischen teater*, „Roman Cajtung” (1907), nr 4, s. 125.

⁴⁸ Berkowitz, *Shakespeare on the American...*, s. 101.

⁴⁹ [b.a.], *The Theatres*, „Commercial Advertiser” (1901), nr 40, s. 2.

⁵⁰ Szydłowska, *Między Broadwayem a Hollywood...*, s. 230.

⁵¹ Omówienie sztuki sporządzono na podstawie egzemplarza *Hamleta*, który znajduje się w Archiwum YIVO w Nowym Jorku w kolekcji „Szalom Perlmutter Play Collection” (sygn. RG 289). Dramat z języka niemieckiego na jidysz przetłumaczył Bernard Wileński. Przekład nie zawiera numerów stron.

⁵² [b.a.], *The Theatres...*, s. 2.

od razu, wahała się, wychodziła i wracała, dając do zrozumienia, że jej bohater nie chciał rozstawać się z ukochaną. A. H. Fromenson uznał, że Kalisz w momencie pożegnania z Ofelią wypadła wspaniale i nawet „Boska Sara [Bernhardt] nie mogła tego uczynić lepiej”⁵³.

Hamlet w ujęciu aktorki był również postacią niezwykle wrażliwą. Szybko ulegał emocjom, co zostało ostro skrytykowane na łamach „New York Dramatic Mirror”⁵⁴. Recenzent stwierdził bowiem, że podatna na nastroje chwili Kalisz stworzyła nazbyt romantycznego bohatera. Warto jednak zauważyć, że aktorka zagrała go zgodnie z konwencją obowiązującą w owym czasie w teatrze żydowskim. Podobną postać wykreowali bowiem Tomaszewski oraz Morewski. Ten ostatni w swoich wspomnieniach pisał, że również pod jego adresem wypowiedziano wiele gorzkich słów krytyki⁵⁵.

Hamlet w wykonaniu Kalisz został bardzo pozytywnie oceniony przez recenzentów. Na łamach „Commercial Advertiser” pisano, że ten kobiecy książę był bardzo „przystojny”, a nawet „męski na swój oryginalny sposób”⁵⁶. Na tle innych postaci z dramatu prezentował się wspaniale – donoszono w „Forwerts” – emanował bowiem niezwykle urokiem osobistym, gracją oraz wspaniałą dykcją⁵⁷. W „New York Dramatic Mirror” podkreślano zaś, że szekspirowski książę w interpretacji Kalisz był bohaterem niezwykle wrażliwym⁵⁸. Postać kobiecego Hamleta nie przypadła z początku do gustu jedynie publicyście A. H. Fromensonowi, który stwierdził, że „żadna kobieta, nawet Bernhardt, a tym bardziej Kalisz, nie zrozumie emocji, które dręczą ducha nieszczęsnego księcia Danii”⁵⁹. Będąc pod wrażeniem niesłabnącego entuzjazmu i podziwu publiczności wyrażanego dla pracy wykonanej przez Kalisz, wspomniany krytyk przyznał w końcu, że aktorka „zasługuje na wszystkie pochwały oraz zaszczyty i należy ją obwołać najznakomitszą kobietą na scenie żydowskiej”⁶⁰.

⁵³ A. H. Fromenson, *Kalish as Hamlet*, nieopisany wycinek prasowy z kolekcji „Bertha Kalich Papers” należącej do zbiorów The New York Public Library.

⁵⁴ [b.a.], *Madame Kalisch as Hamlet*, „New York Dramatic Mirror” (1901), nr 35, s. 2.

⁵⁵ Hamlet w wykonaniu Morewskiego nie spotkał się z uznaniem krytyków, ponieważ wtedy – jako początkujący aktor – źle odczytał przesłanie Szekspira. Jego Hamlet był romantykiem pełnym patosu i uniesień, a nie racjonalistą. Aleksander Aleksandrowicz Usaczow miał powiedzieć, że była to kreacja przepełniona uczuciem, lecz pozbawiona siły. Abraham Morewski, *There and Back: Memories and Thoughts of a Jewish Actor*, St. Louis 1967, s. 180.

⁵⁶ [b.a.], *The Theatres...*, s. 2.

⁵⁷ [b.a.], *Madam Kalisz als Hamlet*, „Forwerts” (1901), nr 1198, s. 6.

⁵⁸ [b.a.], *Madame Kalisch as Hamlet...*, s. 2.

⁵⁹ Fromenson, *Kalish as Hamlet...*

⁶⁰ Tamże.

Rola Hamleta była momentem przełomowym w życiu Kalisz, ponieważ utworowała jej drogę do międzynarodowej kariery. Na jednym ze spektakli – jak informowano na łamach „Forwerts” – na widowni obecny był David Belasco, wpływowy producent teatralny, który złożył aktorce propozycję zagrania na scenie anglojęzycznej⁶¹. Tym samym Kalisz, nazywana od tej pory żydowską Heleną Modrzejewską bądź Eleonorą Duse teatru jidysz, dołączyła do grona szekspirowskich gwiazd światowego formatu.

Porcja w wykonaniu Miriam Orleskiej

Aktorką, która odegrała istotną rolę w rozwoju szekspirowskiego teatru żydowskiego w Polsce, była Miriam Orleska. Artystka ta urodziła się w 1900 r. w warszawskiej rodzinie chasydzkiej. Na scenie zadebiutowała, gdy miała dziewięć lat, wcielając się w postać małego Dawida z dramatu Szaloma Asza pt. *Mitn sztrom* [*Z prądem*]. Spektakl wyreżyserowany przez Dawida Hermana spotkał się z pozytywnym przyjęciem ze strony publiczności, co utwierdziło artystkę w przekonaniu, iż powinna związać się na stałe z teatrem⁶².

Orleska była jedną z najlepiej wykształconych aktorek w przedwojennej Polsce. Ukończyła Instytut Pedagogiczny oraz uczęszczała na renomowane kursy prowadzone przez Helenę Hryniewiecką, Antoniego Bednarczyka i Aleksandra Zelwerowicza. W 1919 r. związała się na stałe z Wilner Trupe (Trupą Wileńską), co było przełomowym momentem w jej karierze zawodowej. Z zespołem tym występowała z powodzeniem w Polsce i Europie, w tym m.in. w Rumunii, we Francji, w Niemczech, Holandii, Belgii i Wielkiej Brytanii. Międzynarodową sławę zyskała dzięki roli Lei w inscenizacji *Dybuka* z 1920 r.⁶³

W środowisku artystycznym Orleska uważana była za ideał kobiecego piękna. Henocho Kon opisał ją jako skromną i pełną gracji dziewczynę, o ciemnych włosach i piwnych oczach, „które patrzyły w przyszłość z dziecięcą naiwnością”. Nawet po wielu latach grania na scenie – podkreślał kompozytor – nie straciła tej młodzieńczej aury, która powodowała, że obsadzano ją dość długo w rolach charakterystycznych⁶⁴. Wystąpiła m.in. w *Der blutiker szpas* [*Krwawy żart*] Szolema Alejchema, *Tog un nacht* [*Dzień*

⁶¹ [b.a.], *Madam Kalisz als Hamlet...*, s. 6.

⁶² Zalmen Zylberweig, *Leksikon fun jidiszn teater*, vol. 5, Meksiko 1967, s. 4158.

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Henocho Kon, *Miriam Orleska*, „Dort” (1932), nr 19, s. 2.

i noc] Szymona An-skiego, *Grine felder* [*Zielone pola*] i *Di puste kreczme* [*Pusta karczma*] Pereca Hirschbeina, *Uriel Akosta* Karla Gutzkova oraz *Skąpcu* Moliera. Abraham Morewski wspominał Orleską jako osobę o nieprzeciętnym wyglądzie i inteligencji, wspaniałą artystkę i recytatorkę⁶⁵. Jonas Turkow natomiast podkreślał, że artystka wyróżniała się na tle współczesnych sobie aktorek nie tylko urodą, ale także wysoką kulturą osobistą oraz europejskim obyciem, które zaskarbiły jej rzesze wiernych fanów wśród bywalców teatrów żydowskich⁶⁶. W ocenie Turkowa Orleska była jedną z najpopularniejszych aktorek dwudziestolecia międzywojennego, cenioną zarówno przez polskie, jak i żydowskie środowiska artystyczne⁶⁷. W podobnym tonie wypowiadał się na łamach „Zewu Młodych” Leon Wortsman, który uznał Orleską za „najlepszą tragiczkę i aktorkę melodramatyczną sceny żydowskiej”⁶⁸.

Urok osobisty, ale nade wszystko talent sceniczny Orleskiej zostały zauważone także przez Michała Weichert⁶⁹, jednego z twórców oraz reformatorów profesjonalnego teatru jidysz. Artysta ten żywił przekonanie, że wystawianie na scenach jidyszowych jedynie sztuk o tematyce żydowskiej było absurdem. Zwracał uwagę na fakt, iż wiele utworów pisanych w języku jidysz opartych jest na motywach zaczerpniętych z dzieł należących do światowego kanonu. Pisał na łamach „Literarisze Bleter”:

Kiedy ja czytam i wybieram sztukę do wystawienia, żydowskość tematu odgrywa u mnie znikomą rolę. Myślę o różnych zaletach sztuki – o żydowskim środowisku najmniej i na samym końcu. To nie jest przypadek, że sztuki narodzone z obcego ducha albo napotkały na opór żydowskiej publiczności, albo przynajmniej nie znajdowały drogi do jej serca⁷⁰.

⁶⁵ Abraham Morewski, *Ahin un curik: zichrojnes un rajojnes fun a jidn an aktor*, t. 4, Warszawa 1963, s. 71.

⁶⁶ Jonas Turkow, *Farloszene sztern*, t. 1, Buenos Aires 1963, s. 50–54.

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ Leon Wortsman, „*Sqd*”, „*Zew Młodych*” (1938), nr 2, s. 14.

⁶⁹ Michał Weichert (1890–1967) był prawnikiem, reżyserem teatralnym, teatrologiem, krytykiem, pedagogiem, działaczem społecznym i związkowym. Współpracował jako reżyser m.in. z Wilner Trupe (Trupą Wileńską), z którą przygotował kilka wybitnych insceniżacji, m.in. własną dramatyzację powieści *Kidusz Ha-szem* Szaloma Asza (1928), *Jidn-sztot* [Miasto Żydów] Arona Cejtlina (1929) i *Herszele Ostropoler* [*Herszele z Ostropola*] Mojżesza Lifszycy (1930). Węgrzyniak, *Procesy doktora Weicherta...*, s. 20–143.

⁷⁰ Michał Weichert, *Jidiszkejt in teatrer*, „*Literarisze Bleter*” (1930), nr 35, s. 655. Wykorzystano fragment tłumaczenia autorstwa Mirosławy Bułat. Mirosława Bułat, *Trójjęzyczny teatr żydowski w Polsce „w lustrze” publicystyki Michała Weicherta na łamach „Literarisze Bleter” (Wprowadzenie)*, [w:] *Żydzi w lustrze dramatu, teatru i krytyki teatralnej*, red. Eleonora Udalska, Katowice 2004, s. 272–273.

Zasługą Weicherta na rzecz rozwoju teatru jidysz była jego „europeizacja”⁷¹ poprzez wprowadzenie do jego repertuaru dzieł nieżydowskich pisarzy, takich jak Georga Büchnera (*Śmierć Dantona*), Bernharda Blume’a (*Boston*) czy Williama Szekspira (*Kupiec wenecki*)⁷². W 1929 r. reżyser przygotował inscenizację *Kupca weneckiego*, w której rolę Porcji powierzył Orleskiej. Zaproszenie do współpracy było nie tylko wyróżnieniem, ale przede wszystkim ogromnym wyzwaniem dla artystki ze względu na oczekiwania i emocje towarzyszące każdorazowo wystawieniu tej sztuki. Warto zauważyć, iż prapremiera *Kupca weneckiego* w teatrze jidysz na ziemiach polskich odbyła się w 1912 r. w Warszawie, a w postaci Porcji⁷³ wcieliła się Ester Rachel Kamińska⁷⁴. Dziedziczka z Belmont była jedyną szekspirowską kreacją w repertuarze tej wielkiej artystki, co niezmiernie dziwiło Nachuma Ojslendera. Zastanawiał się on m.in., dlaczego Kamińska, która grała z ogromnym powodzeniem w sztukach Ibsena i Sudermanna, po repertuar szekspirowski sięgnęła tylko raz⁷⁵.

Zapowiedź wystawienia *Kupca weneckiego* w reżyserii Weicherta wywołała burzliwą dyskusję w warszawskiej prasie. Na łamach „Literarisze Bleter” pisano, że żaden z dramatów Szekspira „nie budził tyle kontrowersji, nie burzył krwi i nie dzielił społeczeństwa żydowskiego tak, jak *Kupiec wenecki*”. W utworze tym – przekonywano w tygodniku – „miłość miesza się z nienawiścią, tragizm ze złem, a tam, gdzie świeci słońce, czai się cień”⁷⁶. Mając

⁷¹ Zygmunt Tonecki, *Teatr żydowski w Polsce*, „Wiadomości Literackie” (1932), nr 33, s. 3.

⁷² Na temat recepcji tych dzieł w reżyserii Weicherta zob.: Elinor Rubel, *Teatr Młodych (Jung Teater)*, tłum. z hebr. Józef Weichert, „Pamiętnik Teatralny” (1992), z. 1–4, s. 277–294; Michał Weichert, *Studio Teatralne i Jung Teater. Fragment wspomnień*, tłum. z jidysz Tomasz Kuberczyk, „Pamiętnik Teatralny” (1992), z. 1–4, s. 295–312; Jeffrey Veidlinger, *From “Boston” to “Mississippi” on the Warsaw Yiddish Stage*, [w:] *Inventing the Modern Yiddish Stage: Essays in Drama, Performance and Show Business*, red. Joel Berkowitz, Barbara Henry, Detroit 2012, s. 136–161; Węgrzyniak, *Procesy doktora Weicherta...*

⁷³ Występ Kamińskiej w roli Porcji został odnotowany w publikacji: Mirosława Bułat, *Wstęp*, [w:] Estera Rachel Kamińska, *Boso przez ciernie i kwiaty. Memuary „matki teatru żydowskiego”*, tłum. z jidysz Mirosława Bułat, Warszawa 2020, oraz w recenzji: Noach Pryłucki, *Szekspir ofj der judisze bine*, „Der Moment” (1912), nr 97, s. 2.

⁷⁴ Ester Rachel Kamińska (1870–1925) urodziła się w Porozowie jako córka Szymona Halperna, kantora synagogalnego. W 1892 r. zadebiutowała na deskach teatryku Eldorado w Warszawie. Od 1893 r. grała z grupą teatralną swojego przyszłego męża Abrahama Izaaka Kamińskiego. Była jedną z najwybitniejszych aktorek teatralnych, przez wielu nazywaną „matką teatru żydowskiego”. Zmarła w 1925 r. w Warszawie. Zylbercweig, *Leksikon...*, vol. 2, szp. 5433–56–16.

⁷⁵ Nachum Ojslender, *Jidiszer teater 1887–1914*, Moskwa 1940, s. 272.

⁷⁶ M. N., *Cu der offfirung fun Szajlok ba di Wilner*, „Literarisze Bleter” (1929), nr 9, s. 172.

na uwadze te wątpliwości, wielu żydowskich publicystów zastanawiało się, czy w ogóle powinno się inscenizować sztukę, której głównego bohatera uważano za symbol wszelkiego zła, okrucieństwa i braku jakichkolwiek ludzkich uczuć. Ber Karliński pytał zatem: „czy i jak Żydzi powinni grać Szajloka?”⁷⁷, natomiast Leo Finkelsztajn zastanawiał się nawet, czy Żydzi nie powinni się wstydzić za postępowanie weneckiego lichwiarza⁷⁸. Odpowiedzi na to pytanie udzielił Noach Pryłucki na łamach „Der Moment”, dowodząc, że jedynie w polskiej retoryce antysemitycznej Szajlokowi nadano negatywne znaczenie. „Wrogowie Izraela”⁷⁹ – alarmował krytyk – traktują weneckiego lichwiarza jako oręż w zwalczaniu narodu żydowskiego. Wykorzystują go w propagandzie antysemitycznej, której celem jest pokazanie szkodliwej działalności Żydów⁸⁰. W dyskusję włączył się także Jakub Appenzlak, przekonując, że teatr żydowski był jedynym właściwym miejscem do zaprezentowania *Kupca weneckiego*, ponieważ – w przeciwieństwie do scen polskich – oferował widzom możliwość poznania prawdziwego oblicza bohatera żydowskiego⁸¹.

Premiera dramatu z udziałem Orleskiej odbyła się 1 marca 1929 r. w Wilnie i spotkała się z ogromnym zainteresowaniem ze strony publicystów. Recenzenci zgodnie podkreślali, że *Kupiec wenecki* w reżyserii Weicherta był pierwszą profesjonalną inscenizacją tego dzieła przygotowaną z ogromnym zaangażowaniem oraz przy wykorzystaniu wielkich nakładów finansowych. Zwracali uwagę, że Weichert zadbał o wysokiej klasy obsadę, w której oprócz Orleskiej znaleźli się również: Zalmen Hirszfeld (Lancelot Gobo / Książę Aragoński / Baltazar), Jakub Kurlender (Gracjano / Książę Marokański), Dawid Birnbaum (Lorenzo), Jakub Mansdorf (Basanio), Symche Natan (Doża wenecki), Jakub Wajslie (Antonio), Basszewa Kremer (Nerissa), Ester Goldenberg (Jessika), Samel Szeftel (Tubal) oraz Ajzyk Samberg (Szajlok). Doceniono także profesjonalną oprawę sceniczno-muzyczną. Reżyser zatrudnił bowiem wybitnych twórców, w tym wirtuoza muzycznego Henocha Kona, malarza i scenografa Władysława

⁷⁷ Ber Karliński, „Szajlok”, „Der Moment” (1929), nr 58, s. 7.

⁷⁸ Leo Finkelsztajn, *Folks Uniwerzitet ba der Kultur-Lige*, „Unzer Grodner Express” (1928), nr 70, s. 6.

⁷⁹ Pryłucki, *Szekspir off der judisze...*, s. 2.

⁸⁰ Podobne zdanie w tej kwestii wyraził dziennikarz „Hajntige Najes”, pisząc, że wrogowie narodu żydowskiego uważają jego przedstawicieli za Szajloka gotowego wyciąć każdemu funt mięsa z ciała. I. Rojzman, *Gmilut hasad un Szajlok*, „Hajntige Najes” (1932), nr 269, s. 2.

⁸¹ Jakub Appenzlak, „Kupiec wenecki” *Szekspira w teatrze Trupy Wileńskiej*, „Nasz Przegląd” (1929), nr 62, s. 6.

Zewa Wajntrauba, pisarza Izraela Szterna, tłumacza Marka Rakowskiego, tancerza Adama Grabera oraz kostiumolożkę Marię Lipską.

Na łamach prasy żydowskiej w języku polskim i jidysz adaptację szekspirowskiego dzieła uznano za jedno z najdoskonalszych osiągnięć współczesnego teatru żydowskiego⁸². Określano ją mianem „jedynej prawdziwej inscenizacji dzieła Szekspira w teatrze żydowskim”⁸³, „pełnego świeżości arcydzieła”⁸⁴, a także „hиту sezonu, na który wszystkie bilety zostały wyprzedane z dużym wyprzedzeniem”⁸⁵.

Warto jednak zauważyć, że wileńska adaptacja *Kupca weneckiego* znacznie różniła się od oryginału, a jej główne założenia zostały przedstawione przez Weicherta w obszernym wywiadzie zamieszczonym w „Naszym Przeglądzie” oraz w „Literarisze Bleter”. *Kupiec wenecki* – według zamysłu reżysera – był sztuką wielowymiarową, której nie należało analizować w kategoriach klasycznego dramatu:

Nie mogą więc artyści reżyserzy wybrnąć z „Kupca Weneckiego”. Przeważnie są posłuszni „osobistej woli” poety. Dają wesołą i zabawną komedię Bassania i Porcji, a Shylok jest postacią komiczną, pajacem intrygantem, który w końcu otrzymuje zasłużoną karę. Inni znów robią z utworu tragedię shylokową, a z Shyloka bohatera, kroczącego po scenie majestatycznym krokiem. Tak czy owak piętrzą się trudności bez liku. Jeśli Shylok jest postacią komiczną i drugorzędną, to jakże wytłumaczyć sobie ból jego głęboki, cierpienie nadludzkie, które wstrząsa nami do głębi duszy? Jak wytłumaczyć soczystość tej postaci i jej plastyczność, wobec której wszystkie inne stają się cieniami? A jeśli utwór ma być tragedią, to jakżeż tragedia opierać się może na podstawie tak błahej i chwiejnej – w sensie prawnym i ludzkim – jak chęć wycięcia funta mięsa żywcem człowiekowi? Jakże powiązać w tym wypadku mroczną tragedię żyda z przepyszną barwnością Wenecji i Belmontu?! Wiele jeszcze naliczyć można sprzeczności, rzucających się w oczy zarówno w pierwszym ujęciu utworu szekspirowskiego, jak i w drugim⁸⁶.

Weichert nadał swojej inscenizacji *Kupca weneckiego* nowatorski charakter poprzez zastosowanie najnowszych rozwiązań scenicznych w postaci oszczędnej scenografii przedstawiającej żydowskie getto czy też

⁸² [b.a.], „Szajlok”, „Idn sztot”, un „Kidusz Haszem” wet di „Wilner Trupe” ofirn ojf ire ictige 3 gastszpiln, „Unzer Grodner Express” (1929), nr 270, s. 8.

⁸³ [b.a.], *Gdzie byłam? Co widziałam?*, „Ewa” (1929), nr 10, s. 8.

⁸⁴ [b.a.], *Szekspir’s offführung ba der „Wilner”*. *Der greste triumf in hajntigen sezon*, „Unzer Express” (1929), nr 60, s. 7.

⁸⁵ [b.a.], *Hajnt szpil di „Wilner Trupe”*. „Idn sztot”, „Grodner Morgen Express” (1929), nr 274, s. 8.

⁸⁶ Michał Weichert, *Shylock*, „Nasz Przegląd” (1929), nr 90, s. 11; tenże, *Szajlok*, „Literarisze Bleter” (1929), nr 10, s. 197–198.

gry światłem potęgującej nastrój grozy. Czerpał wzorce z teatru europejskiego, w szczególności inspirując się pracami Maxa Reinhardta, ponieważ chciał unowocześnić teatr żydowski. Weichert wprowadził również wiele zmian w tekście *Kupca weneckiego*, dodając sceny taneczne oraz wokalne, a także zmieniając oryginalny tytuł dramatu na *Szajlok*. Kulminacyjną sceną inscenizacji uczynił reżyser rozprawę sądową, podczas której Szajlok umiera. Zakończenie spektaklu w akcie czwartym zostało bardzo ostro skrytykowane przez Appenszlaka, ponieważ w jego przekonaniu akcja utworu została zbyt mocno zaburzona:

Ale akt piąty, rozgrywający się na biegunie Porcji – jest kompozycyjnie ważny dla całości utworu. Zaciera on wrażenie sceny w trybunale. Daje finał intrygi miłosnej w poetycznej harmonii. Stawiając wszystko w inscenizacji na kartę żydowskości, p. Weichert przeoczył okoliczność, że ta żydowskość przestaje być atutem w akcie czwartym, który stanowi finał widowiska trupy wileńskiej. Może dlatego wśród widzów mogła powstać refleksja ideowego rozczarowania, że koniec jest niesprawiedliwy⁸⁷.

Wszelkie innowacje wprowadzone przez Weicherta spowodowały, że uwaga widzów została skierowana przede wszystkim na postać weneckiego lichwiarza, którego tragiczne losy – zgodnie z zamysłem reżysera – miały symbolizować ogrom cierpienia doświadczanego przez naród żydowski na przestrzeni wieków. W porównaniu z szekspirowskim pierwowzorem zmianie uległ także wizerunek Porcji. Szekspir uczynił z dziedziczki z Belmont postać wielowymiarową, która w światowej krytyce literackiej bywa bardzo różnie interpretowana. Przykładowo, Giuseppe Tomasi di Lampedusa określił Porcję mianem pierwszej feministki w historii literatury, a jej przemowę sądową w obronie Antonia należy traktować jako manifest humanizmu i chrześcijańskiej miłości bliźniego. Krytyk wskazał ponadto, że bohaterka była kobietą nowoczesną i w pełni świadomą swojej władzy, którą umiejętnie wykorzystywała, żeby manipulować losem Bassania, zmuszając go do złożenia pozornie niewinnego przyrzeczenia, iż nigdy nie zdejmie obrączki ślubnej⁸⁸. Negatywny wizerunek Porcji jako jednej z najbardziej wyrachowanych postaci kobiecych w dramatach Szekspira przedstawił Abraham Morewski w swojej monografii *Szajlok un Szekspir* [Szajlok i Szekspir]. Szekspirolog dowodził, że obraz dziedziczki z Belmont jako symbolu dziewiczej miłości i kobiecego piękna był zafałszowany, gdyż

⁸⁷ Appenszlak, „Kupiec wenecki”..., s. 6.

⁸⁸ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Szekspir*, tłum. Stanisław Kasprzysiak, Warszawa 2001, s. 33.

tak naprawdę okazała się ona żądną krwi i władzy, wyrachowaną kobietą. Uczucia, którymi się kierowała, nie miały nic wspólnego z miłością czy miłosierdziem. Bohaterka żywiła bowiem wobec otoczenia głównie nienawiść. Potwierdzać to miała scena sądowa, w której dziedziczka błaga Żyda o miłosierdzie dla Antonia, a jednocześnie sama nie jest skłonna go okazać w momencie sądenia Szajloka. Fakt, iż samotny, nieszczęśliwy i sporniewierany przez Wenecjan bohater traci córkę i znaczną część swojego majątku, nie zaspokaja jej ambicji – przekonywał Morewski – ponieważ Porcja jest kobietą żądną zemsty, dlatego tylko wyrok kary śmierci może ją usatysfakcjonować. Zaproponowane przez Morewskiego odczytanie zachowania Porcji uznawano za nowatorskie, ponieważ w żydowskiej literaturze oraz krytyce literackiej i teatralnej bohaterkę traktowano przeważnie jako godny do naśladowania wzór kobiecego piękna. Cechy takie posiada m.in. Porcja z pierwszego przekładu *Kupca weneckiego* (1899) na język jidysz. Tłumacz, Josef Bowszower⁸⁹, uczynił z niej przykładną córkę, która wypełnia warunki testamentu, mimo iż bardzo cierpi z tego powodu⁹⁰. Podobnie postępuje bohaterka opowiadania *Der Koffman fun Venedig: Szajlok ertsztelung noch Szekspirs komedie* [Kupiec wenecki: Szajlok – opowieść podług komedii Szekspira] z 1898 r., która po rozprawie sądowej bez sprzeciwu powraca na łono rodziny, by podjąć obowiązki kochającej żony⁹¹. W opinii Abrahama Teitelbauma natomiast Porcja symbolizowała miłość chrześcijańską⁹², co również podkreślał Appenzlak na łamach „Naszego Przeglądu”, pisząc, że szekspirowska bohaterka była „śliczną, mądrą i subtelną kobietą, która utożsamiała boskie miłosierdzie łagodzące surową sprawiedliwość”⁹³.

Taką właśnie Porcję zagrała Orleska, której kreacja została bardzo pozytywnie oceniona na łamach prasy żydowskiej wydawanej w języku jidysz i polskim. W „Nowym Dzienniku” twierdzono, że była to „najmilsza kreacja artystki [...], miła i wprost czarująca”⁹⁴. We lwowskiej „Chwili” widziano w niej pełną godności oraz uroku osobistego wenecką

⁸⁹ Abraham Morewski, *Shylock and Shakespeare*, tłum. Mirra Grinsburg, St. Louis 1967, s. 47–59.

⁹⁰ Jozef Bowszower, *Szajlok, oder der Koffman fun Venedig*, Nju Jork 1911.

⁹¹ Cwi Pryłucki, *Der Koffman fun Venedig: Szajlok ertsztelung noch Szekspirs komedie*, Warsze 1898.

⁹² Abraham Teitelbaum, *Wiliam Szekspir*, Nju Jork 1946, s. 134.

⁹³ Appenzlak, „Kupiec wenecki”..., s. 6.

⁹⁴ Mojżesz Kanfer, *Wileńczycy w Krakowie*. „Kupiec wenecki”, „Nowy Dziennik” (1929), nr 162, s. 7.

szlachciankę⁹⁵. Porcja w wykonaniu Orleskiej – ku zadowoleniu sprawozdawcy „Unzer Grodner Express”⁹⁶ – nie była jednak dostojną matroną, ale młodą i pełną werwy dziewczyną, której delikatnością oraz gracją zachwycał się także Józef Tunkel na łamach „Der Moment”⁹⁷. Oczarowania wyglądem zewnętrznym artystki nie krył także Appenzlak, pisząc w „Naszym Przeglądzie”, że aktorka odtwarzała postać weneckiej dziewcziczki z „niekłamany wdziękiem, finezją przy wręcz idealnej aparycji”⁹⁸. Natomiast w oczach krytyka „Lubliner Tugblat” Orleska stała się wręcz ideałem piękna i kobiecości⁹⁹.

Eteryczna uroda artystki została doceniona także przez redaktorkę czasopisma „Ewa”, która stwierdziła, że aktorka w roli szekspirowskiej Porcji wypadła olśniewająco pięknie¹⁰⁰. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na lakoniczny charakter owej wypowiedzi, pomijającej inne niż wygląd kryteria. Czytelniczki tygodnika, który w dwudziestoleciu międzywojennym reklamowano jako najpopularniejsze i najbardziej postępowe żydowskie czasopismo kobiece, mogły tymczasem oczekiwać, iż opis postaci Porcji w wykonaniu Orleskiej nie będzie się ograniczał tylko do jednego zdania wychwalającego jej aparycję. Recenzentka „Ewy” wyraziła co prawda ubolewanie, że publiczność została pozbawiona możliwości obejrzenia aktu piątego, ale przemilczała fakt, jak ważną rolę odgrywał on z punktu widzenia oceny postępowania głównej bohaterki¹⁰¹. Nie skomentowała również tego, iż w zdecydowanie zdominowanym przez mężczyzn szekspirowskim teatrze żydowskim udało się zaistnieć kobiecie i stworzyć tak wyrazistą postać, jaką była Porcja w wykonaniu artystki Trupy Wileńskiej. Wydaje się, że redaktorka kolumny *Gdzie byłam? Co widziałam?* albo nie była świadoma faktu, jak wielkim osiągnięciem dla rozwoju kobiecej sztuki aktorskiej w kulturze jidysz był udział żydowskiej aktorki w inscenizacji *Kupca weneckiego*, albo po prostu nie doceniła tego wydarzenia.

Na łamach prasy żydowskiej Porcja Orleskiej traktowana była również jako godny do naśladowania przykład oddanej córki. W dzienniku „Hajnt” z uznaniem pisano, że bez słowa sprzeciwu wypełniła wolę zmarłego

⁹⁵ L. W., *Trupa Wileńska „Kupiec wenecki” Szekspira*, „Chwila” (1930), nr 4018, s. 3.

⁹⁶ Aron Cejtlin, „Szajlok” *ba di Wilner*. (*Di „Szajlok” – premiere in der Wilner Trupe*), „Unzer Grodner Express” (1929), nr 55, s. 4.

⁹⁷ Józef Tunkel, *Szajlok felieton fun Tunkelen*, „Der Moment” (1929), nr 59, s. 5.

⁹⁸ Appenzlak, „Kupiec wenecki”..., s. 6.

⁹⁹ Szaul Icchok Stupnicki, „Der sojcher fun Wenedig” (*Cu der ojjfirung ba di „Wilner”*). *Intime szmuesen fun Sz. I. Stupnicki*, „Lubliner Tugblat” (1929), nr 197, s. 3.

¹⁰⁰ [b.a.], *Gdzie byłam?...*, s. 8.

¹⁰¹ Tamże.

rodzica nakazującego jej poślubienie mężczyzny, który prawidłowo wybierze spośród trzech szkatulek tę zawierającą jej portret. Dziedziczka z Belmont – w opinii krytyka – była wzorem kochającej i posłusznej córki, ale jako kobieta o nieprzeciętnej inteligencji nigdy nie zrezygnowała z prawa do samostanowienia¹⁰².

Krytycy z prasy żydowskiej byli pełni uznania nie tylko dla niezwyklej urody Porcji w wykonaniu Orleskiej, ale także dla jej sprytu, którym się wykazała podczas rozprawy sądowej. Wspominał o tym m.in. Szaul Iczok Stupnicki w „Lubliner Tuglat”, pisząc, że kobiecość szekspirowskiej bohaterki wspaniale harmonizowała z jej mądrością i inteligencją, które „ujawniły się w pełnej krasie podczas procesu Antonia”¹⁰³. Dziedziczka z Belmont przekonała najpierw Szajloka, że miał prawo do wycięcia funta mięsa z ciała Antonia, a kiedy Żyd chciał przystąpić do wykonania wyroku, poinformowała go o jeszcze jednym zapisie. W prawie weneckim istniał bowiem paragraf mówiący, że osobie, która chce pozbawić życia Weneccjanina, grozi kara śmierci. W wyniku fortelu Porcji Szajlok z oskarżyciela stał się oskarżonym.

Znacznie większą powściągliwością w ocenie gry Orleskiej wykazał się Nachman Majzel, stwierdzając na łamach „Literarisze Bleter”, iż o ile w scenach rozgrywających się w Belmont aktorka wypadła znakomicie, o tyle podczas rozprawy sądowej grała „dość kiepsko”¹⁰⁴. Krytyczni w stosunku do Orleskiej pozostali także redaktorzy prasy grodzieńskiej. Recenzent „Unzer Grodner Express”, podpisujący się jako X, dowodził, że Orleska zbyt mocno wzorowała się na swoich wcześniejszych kreacjach, a w roli adwokata podczas rozprawy sądowej wypadła zbyt kobieco i delikatnie. Dodał także, że aktorka podczas rozmowy z Antoniem i Szajlokiem była bardzo rozemocjonowana, co powodowało, że niektóre kwestie wręcz wykrzykiwała¹⁰⁵. Natomiast Aron Cejtlin ubolewał nad tym, że Orleska, przebijając się za mężczyznę, nie zadała sobie trudu, by ukryć swoją płęć. Widz tym samym – ku rozczarowaniu recenzenta – został pozbawiony możliwości samodzielnego rozwiązania tajemnicy pochodzenia młodego

¹⁰² Jecheskiel Mojżesz Najman, „Szajlok” ba „Di Wilner” (Teater noticen), „Hajnt” (1929), nr 52, s. 3.

¹⁰³ Stupnicki, „Der sojcher fun Wenedig”..., s. 3.

¹⁰⁴ Nachman Majzel, *Der sojcher fun Wenedig ba der „Wilner Trupe”*, „Literarisze Bleter” (1929), nr 10, s. 200.

¹⁰⁵ X., *Teater: „Szajlok” fun W. Szekspir oiffgefirt durch der „Wilner Trupe” in Sztot Teater: rezi dr Weichert*, „Unzer Grodner Express” (1929), nr 275, s. 8.

Baltazara¹⁰⁶. Całkowicie odmienne od powyższych zdanie wyraził natomiast recenzent łódzkiego tygodnika „Lodzer Weker”. Stwierdził on, że Orleska zagrała znakomicie podczas rozprawy sądowej, wcielając się w rolę adwokata, natomiast jej interpretacja Porcji wypadła bardzo blado¹⁰⁷.

Orleska wystąpiła tylko w jednej scenicznej adaptacji dzieł Szekspira, ale i tak stworzona przez nią rola na stałe zapisała się w historii teatru jidyszowego w Polsce. W czasie II wojny światowej aktorka kontynuowała pracę zawodową w getcie warszawskim, gdzie została przesiedlona wraz z wieloma członkami Trupy Wileńskiej. Okoliczności jej śmierci nie są do końca znane. Zginęła najprawdopodobniej latem 1942 r. podczas akcji likwidacyjnej getta.

Szekspirowskie kreacje Ester Goldenberg

Osobą zasłużoną dla rozwoju szekspirowskiego teatru żydowskiego w Polsce była także Ester Goldenberg. Na temat jej pochodzenia oraz dzieciństwa wiadomo niewiele. Artystka najprawdopodobniej urodziła się w Kiszyniowie w Rumunii, a na scenie zadebiutowała jako amatorka u boku Jonasa Turkowa, grając z Trupą Wileńską¹⁰⁸. Jej niezwykle żywiołowa osobowość zrobiła wrażenie na Mordechaju Mazo¹⁰⁹, wieloletnim dyrektorem zespołu, który zaprosił ją do stałej współpracy. Zygmunt Turkow wspominał Goldenberg jako występującą zarówno w teatrach żydowskich, jak i polskich, jedną z najbardziej profesjonalnych aktorek młodego pokolenia, która świadomie zrezygnowała z repertuaru szundowego na rzecz literacko-artystycznego¹¹⁰.

Aktorka zagrała m.in. w wileńskiej inscenizacji *Kupca weneckiego* w reżyserii Weicherta. Wystąpiła u boku Orleskiej i Ajzyka Samberga (Szajlok), wcielając się w jego córkę Jessikę i w roli tej – zdaniem Arona

¹⁰⁶ Cejtin, „Szajlok” *ba di Wilner...*, s. 4.

¹⁰⁷ B. W., „Szajlok” („*Der sojcher fun Wenedik*”), „Lodzer Weker” (1930), nr 33, s. 3.

¹⁰⁸ Zylbercweig, *Leksikon...*, vol. 5, szp. 4375.

¹⁰⁹ Mordechaj Mazo (1880–1943) był aktorem, reżyserem, kierownikiem teatru i pedagogiem. Od wczesnej młodości zajmował się działalnością kulturalną w Wilnie. Współtworzył m.in. pierwszą żydowską szkołę zawodową, żydowskie Towarzystwo Opieki nad Dziećmi oraz klub sportowy Makabi. Po zakończeniu I wojny światowej osiedlił się w Wilnie, gdzie został dyrektorem i kierownikiem administracyjnym Fada. Był mężem Miriam Orleskiej, a następnie Estery Goldenberg. Zginął w getcie warszawskim w 1943 r. Turkow, *Farloszene sztern...*, t. 1, s. 62–67; Abraham Karpinowitz, *Vilna My Vilna: Stories by Abraham Karpinowitz*, tłum. z jidysz Helen Mintz, Syracuse 2016, s. 50–54.

¹¹⁰ Zygmunt Turkow, *Ibergerisene tkufe*, Buenos Aires 1961, s. 313.

Cejtlin – wypadła wspaniale. Wzniosła się – pisał krytyk na łamach „Unzer Grodner Express” – na wyżyny sztuki¹¹¹. Ber Karliński zachwycał się natomiast w „Der Moment” nieprzeciętną urodą artystki, pisząc, że „Jessika w jej wykonaniu tworzyła obraz miły dla oka”¹¹². Mniejsze wrażenie aktorka wywarła na Appenzlaku, który w „Naszym Przeglądzie” uznał jej występ jedynie za dobry¹¹³.

Jessika w wykonaniu Goldenberg była egoistyczną i rozpieszczoną dziewczyną, która myślała wyłącznie o sobie. Gotowa była poświęcić wszystko, żeby osiągnąć wymarzony cel. Bez skrupułów okradła więc z pamiątek rodzinnych własnego ojca, choć wiedziała, iż miały one dla niego wielką wartość sentymentalną, ponieważ dostał je od żony. Dziewczyna sprzedała kosztowności na targu i przy udziale kochanka przetrwonila otrzymane pieniądze. Taki wizerunek Jessiki – jako wyrachowanej i przebiegłej kobiety – nie zyskał aprobaty recenzenta lwowskiej „Chwili”. Krytyk stwierdził, że była ona „zbyt mało subtelna”¹¹⁴, co wydaje się potwierdzać zamieszczony na łamach „Literarische Bleter” portret Goldenberg w roli Jessiki, na którym aktorka sprawia wrażenie, jakby z niechęcią spoglądała na otoczenie¹¹⁵.

Należy zauważyć, że chociaż córka Szajloka w inscenizacji Weicherta była jedynie postacią epizodyczną, to jednak odegrała bardzo ważną rolę, wpływając na przebieg akcji dramatu. Na łamach „Der Moment” Karliński dowodził, że gdyby nie jej ucieczka z domu, to prawdopodobnie Szajlok nie zażądałby spłaty długu od Antonia w postaci funta mięsa z jego ciała, a w konsekwencji nie doszłoby do rozprawy sądowej i załamania się głównego bohatera¹¹⁶.

Drugim szekspirowskim dramatem, w którym zagrała Goldenberg, była inscenizacja *Burzy* wystawiona w łódzkiej filharmonii 9 października 1938 r., a następnie powtórzona w Warszawie w Teatrze Nowości 28 kwietnia 1939 r. Spektakl we współpracy z Leonem Schillerem został przygotowany przez zespół Klary Segalowicz¹¹⁷ „Folks un Jugnt Teater”,

¹¹¹ Cejtlin, „Szajlok” *ba di Wilner...*, s. 4.

¹¹² Karliński, „Szajlok”..., s. 7.

¹¹³ Jakub Appenzlak, *Scena żydowska. „Burza”*, „Nasz Przegląd” (1939), nr 128, s. 8.

¹¹⁴ L. W., *Trupa Wileńska...*, s. 3.

¹¹⁵ F. Fridman, *Szajlok ba der Wilner Trupe*, „Literarische Bleter” (1929), nr 11, s. 1.

¹¹⁶ Karliński, „Szajlok”..., s. 7.

¹¹⁷ Klara Segalowicz (1896–1943) była wybitną aktorką i reżyserką teatralną promującą ideę współpracy teatru żydowskiego z teatrem polskim. Dzięki jej wsparciu debiutował m.in. Jan Kosiński, projektując scenografię do *Czarodziejki*. Por. Timoszewicz, „Burza”..., s. 439.

w którego skład – oprócz Goldenberg w roli Ariela – wchodził: Abraham Morewski (Prospero), Cypora Fajnzylber (Miranda), Mojżesz Lipman (Kaliban), Daniel Szapiro (Alonzo), Leon Kaswiner (Fernando), Salomon Kon (Gonzalo), Symche Rozen (Antonio), Mojżesz Garbarz (Sebastian), Władysław Godik (Stefano), Abraham Kurc (Trynkulo) oraz Salomon Rybak (Bosman). *Burza* spotkała się z żywym zainteresowaniem zarówno ze strony wydawanych w języku polskim i jidysz periodyków żydowskich¹¹⁸, jak i prasy polskiej. Jednakże to nie wymiar artystyczny inscenizacji, lecz przesłanie polityczne, jakie niosła ze sobą, świadczyły o jej wyjątkowości. *Burzę* wystawiono w czasie nasilającego się antysemityzmu, dlatego odczytywano ją jako metaforyczny komentarz do ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej Żydów w Polsce. Krytycy zgodnie podkreślali, że zarówno aktorzy, jak i twórcy inscenizacji wykazali się niezwykłą „mądrością” i „szlachetnością”, wznosząc się ponad wszelkie uprzedzenia. Stworzyć mieli oni niezwykłą „unię artystyczną”, której charakter wspaniale harmonizował z atmosferą szekspirowskiego dramatu¹¹⁹.

W relacjach prasowych dotyczących przedstawienia eksponowano przede wszystkim wątek narodowościowy. Appenzlak informował w licznych artykułach o współpracy elit sceny polskiej z aktorami żydowskimi¹²⁰. Kooperacja ta była na tyle niezwykła i wyjątkowa, iż recenzenci, wymieniając członków zespołu, wielokrotnie nie podawali ich imion i nazwisk, lecz tylko przynależność narodową. W „Naszym Przeglądzie” odnotowano m.in., iż spektakl przygotowano pod kierunkiem polskiego inscenizatora, w dekoracjach polskiego scenografa, z efektami muzycznymi polskiego kompozytora. Appenzlak pisał o ukłonie ze strony polskich mistrzów w stronę żydowskiego środowiska artystycznego, które spełniać miało z radością każde ich polecenie¹²¹. W podobnym tonie wypowiadał się redaktor Jecheskiel Mojżesz Najman, stwierdzając, iż „artystom polskim, którzy w tak ciężkich chwilach dla społeczeństwa żydowskiego współpracą

¹¹⁸ Por. Jecheskiel Mojżesz Najman, *Abisel polemik wegn Szekspirs „Szturem”*, „Hajnt” (1939), nr 110, s. 6; tenże, *Szekspirs „Szturem” in Nowosci*, „Hajnt” (1939), nr 100, s. 6; L. P., *Szekspirs „Szturem” ojf der jidische scene*, „Farojs” (1938), nr 21, s. 6; Michał Weichert, *Szekspirs „Szturem” ojf der jidische bine*, „Farojs” (1939), nr 11, s. 1; M. K., *Hundert fufcik mol Szekspirs „Szturem”*, „Literarische Bleter” (1939), nr 14, s. 205–206.

¹¹⁹ W. Polak, *W fotelu i za kulisami*. „Burza”. *Komedia w 9 obrazach W. Szekspira. Przekład A. Cejłina. – Inscenizacja L. Schillera. – Reżyseria M. Wiskinda. – Dek. Wł. Daszewskiego. – Muzyka A. Malewskiego. Choreografia T. Wysocka. Premiera w Sali Filharmonii, „Ilustrowana Republika”* (1938), nr 287, s. 7.

¹²⁰ Appenzlak, *Scena żydowska...*, s. 8.

¹²¹ Tamże.

swą dali dowód zbratania się z aktorami żydowskimi – należy się hołd i uznanie”¹²². Publicyści łódzkich gazet dziękowali polskim artystom za wyraz poparcia dla kolegów Żydów w czasie triumfującego rasizmu. Podobnie zachowywali się redaktorzy prasy warszawskiej, podkreślając znaczenie przedstawienia w czasach, „gdy tak trudno wydobyć się z jarzma dnia powszedniego”¹²³. Odmienne zdanie w tej kwestii zaprezentowała Rachela Auerbach, twierdząc, iż we współpracy polsko-żydowskiej nie widziała niczego niezwykłego. Była ona dla niej rzeczą naturalną i zrozumiałą, natomiast anomalią i anachronizmem określiła stanowiska osób, które się z nią nie zgadzały¹²⁴.

Większość krytyków zgodnie przyznała, że *Burza* zawierała treści ponadczasowe, które wspaniale oddawały ducha epoki. Problemy w niej poruszane – żądza władzy, chęć stworzenia idealnego państwa, bunt pierwotnych instynktów, tęsknota za pracą i wolnością oraz rozkwit romantycznej miłości – miały zatem charakter uniwersalny. W dobie rosnącego w siłę hitleryzmu w Niemczech i antysemityzmu w Polsce nabrały one szczególnego znaczenia. *Burzę* odczytywano jako alegorię, nadając jej bohaterom symboliczną wymowę¹²⁵. W tym kontekście szczególnego znaczenia nabrała postać Ariela. Duch w wykonaniu Goldenberg znacznie różnił się od swojego literackiego pierwowzoru. Ariel u Szekspira jest wykonawcą planów Prospera, wielokrotnie deklarującym gotowość spełniania jego poleceń („Jestem, potężny panie. Co rozkażesz?”¹²⁶) i skwapliwie relacjonującym postępy w ich realizacji („uwięzieni razem, jak mi kazałeś”¹²⁷). Na polecenie swojego pana wywołuje burzę, żeby płynący nieopodal wyspy statek się rozbił, usypia nowo przybyłych podróżników oraz pomaga w zrealizowaniu planu Prospera powrotu do ojczyzny.

Ariel w wykonaniu Goldenberg był co prawda sługą prawowitego władcy Mediolanu, ale realizował szczególne posłannictwo. Prospero w wykonaniu Morewskiego był utożsamiany z ojcem narodu wybranego, który niczym Mojżesz podaruje swojemu ludowi wolność, a zatem Ariel jako

¹²² Cyt. za: Eli Baruchin, *Święto Teatru Żydowskiego w Łodzi*, „Nasz Przegląd” (1938), nr 291, s. 7.

¹²³ Timoszewicz, „*Burza*”..., s. 439–452.

¹²⁴ Rachela Auerbach, *Leon Schiller o swojej pracy z aktorami żydowskimi*, „Chwila” (1938), nr 7027, s. 10.

¹²⁵ Jakub Appenzlak, *Teatr żydowski w polskiej koncepcji*, „Nasz Przegląd” (1938), nr 287, s. 11.

¹²⁶ William Szekspir, *Burza*, akt IV, scena 1, tłum. Stanisław Barańczak, Poznań 1991, s. 98.

¹²⁷ Tamże, akt V, scena 1, s. 113.

jego sługa stał się posłańcem dobrej nowiny. Miał zwiastować zwycięstwo dobra nad złem. Kluczową sceną z udziałem Goldenberg w inscenizacji Schillera był moment starcia z Kalibanem, który symbolizował brygady brunatnych koszul. Podczas spotkania duch wypowiada kwestię „A myśl będzie wolna”, uświadamiając tym samym swojemu przeciwnikowi, że poniósł klęskę. Słowa te, które w dziele Szekspira pod adresem Kalibana kieruje Stefano, Schiller nakazał powiedzieć Arielowi. Duch w wykonaniu Goldenberg miał bowiem za zadanie dać otuchę i nadzieję gnębionej przez wrogów społeczności żydowskiej. Potwierdza to wypowiedź Morewskiego zamieszczona w „Naszym Przeglądzie”:

wierzę mocno, że jeżeli my Żydzi, starzy wędrowcy świata, w dobie pikiet i bicia szyb możemy oderwać się od rzeczywistości i stworzyć tak piękne widowisko szekspirowskie, jakim była premiera „Burzy”, to przetrwamy również tę burzę, która szaleje wokół nas¹²⁸.

Goldenberg w roli Ariela zachwycała krytyków zarówno prasy żydowskiej, jak i polskiej. Na łamach „Ilustrowanej Republiki” pisano, że artystka zasłużyła na słowa pochwały, ponieważ poruszyła widzów swoim wdziękiem, nieskazitelną dykcją oraz dynamiką¹²⁹. Wykreowała „zawieszoną między światem magii a rzeczywistością, niezwykle intrygującą postać ducha”¹³⁰, pełną zwiewności, lekkości i dźwięku¹³¹. Zauroczony kreacją Goldenberg Najman określił ją mianem „wielkiej niespodzianki” o zjawiskowej aparycji i dźwięcznym głosie¹³².

Na łamach prasy żydowskiej zauważano również, iż artystka w roli Ariela udowodniła, że była profesjonalną aktorką wspaniale odnajdującą się w repertuarze szekspirowskim. Jej styl gry – w opinii Abrahama Grafmana, krytyka „Der Moment” – był niezwykle przemyślany. Goldenberg nie odtwarzała bowiem jedynie postaci ducha, ale się nią po prostu stała. Artystka i szekspirowski bohater – przekonywał recenzent warszawskiego dziennika – stanowili jedność¹³³. W tygodniku „Literarisze Bleter” podkreślano z kolei, że Goldenberg wyróżniała się na tle młodych członków zespołu Wilner Trupe nie tylko urodą, ale także umiejętnościami

¹²⁸ Baruchin, *Święto Teatru Żydowskiego...*, s. 7.

¹²⁹ Polak, *W fotelu i za kulisami...*, s. 7.

¹³⁰ Abraham Grafman, „Der Sztorem”. *Grojse Szekspir-ojffirung in Teater „Nowości”*, „Der Moment” (1939), nr 88, s. 8.

¹³¹ Mosze Kitaj, *Szekspirs „Sztorem” ojf der jidisze scene*, „Literarisze Bleter” (1938), nr 41, s. 687.

¹³² Najman, *Szekspirs „Sztorem” in Nowosci...*, s. 6.

¹³³ Grafman, „Der Sztorem”..., s. 8.

aktorskimi¹³⁴. Na te same aspekty zwrócił uwagę Appenzlak w „Nowym Przeglądzie”. Krytyk, będąc pod wrażeniem jej wdzięku i uduchowienia, z jakim odtwarzała postać Ariela, stwierdził, że talentem dorównywała nawet bardzo doświadczonym kolegom, a w szczególności Mojżeszowi Lipmanowi¹³⁵, który wystąpił w roli Kalibana¹³⁶. W podobnym tonie wypowiedział się Elchanan Cejtlin na łamach „Unzer Express”, twierdząc, że szekspirowski duch w ujęciu młodej artystki był niezwykle poetycki i pełen kolorów¹³⁷. Warto również podkreślić, iż Ariel w interpretacji Goldenberg był postacią na wskroś kobiecą. Aktorka wystąpiła bowiem w barwnej sukni zaprojektowanej przez Władysława Daszewskiego¹³⁸.

Porównując relacje prasowe dotyczące inscenizacji *Kupca weneckiego* oraz *Burzy*, można dojść do wniosku, że – zdaniem krytyków – z rolą Ariela Goldenberg poradziła sobie znacznie lepiej niż z wcześniejszą kreacją Jessiki. Warto jednak zauważyć, iż premiery inscenizacji obydwu dzieł Szekspira dzieliło aż dziesięć lat. Komentarze poświęcone recepcji postaci córki Szajloka w wykonaniu młodziutkiej artystki miały zatem charakter wzmianki, natomiast grze doświadczonej już aktorki poświęcano nawet całe akapity.

Postać Ariela była ostatnią szekspirowską rolą, którą zagrała Goldenberg przed wybuchem II wojny światowej. Artystka zginęła wraz z mężem Mordechajem Mazo podczas powstania w getcie warszawskim w kwietniu 1943 r.¹³⁹

¹³⁴ Kitaj, *Szekspirs „Szturem”...*, s. 687.

¹³⁵ Mojżesz Lipman (1893–?) był żydowskim aktorem i reżyserem pochodzącym z chasydzkiej rodziny z Opatowa. Na scenie debiutował, gdy miał trzynaście lat, grając w amatorskim zespole teatralnym, z którym występował głównie na prowincji. W 1909 r. związał się z warszawską trupą Sema Adlera, a trzy lata później z grupą łódzkich aktorów kierowaną przez Juliusza Adlera i Hermana Sierockiego. Podczas I wojny światowej występował w Rosji. W swojej karierze zawodowej Lipman sprawował kilkakrotnie funkcję dyrektora, kierując m.in. Teatrem Central i Teatrem Abrahama Kamińskiego w Warszawie, Teatrem Scala w Łodzi oraz Krakowskim Teatrem Żydowskim. Artysta wystąpił także w kilku przedwojennych filmach w języku jidysz. W 1946 r. został kierownikiem artystycznym Teatru Żydowskiego w Łodzi i pracował na tym stanowisku do 1948 r. Dalsze losy Lipmana nie są znane. Zylbercweig, *Leksikon...*, vol. 2, szp. 1105.

¹³⁶ Appenzlak, *Scena żydowska...*, s. 8.

¹³⁷ Elchanan Cejtlin, *Szekspirs „Szturem” ojf der jidiszer bine (ojfgefirt durch Klara Segalowitz Jugend un Folk Teater in Łódź)*, „Unzer Express” (1938), nr 251, s. 7.

¹³⁸ Goldenberg, wcielając się w postać Ariela, mogła się inspirować jedynie kreacjami stworzonymi przez polskie artystki, schillerowska *Burza* była bowiem pierwszą inscenizacją tego dzieła wystawioną w języku jidysz przed II wojną światową. Natomiast w teatrze polskim do 1939 r. odbyły się cztery premiery tego dramatu i tylko podczas warszawskiej inscenizacji w Teatrze Narodowym (1926) Ariel został przedstawiony nie jako duch, lecz jako kobieta.

¹³⁹ Takie okoliczności śmierci zostały podane w drugim tomie pism Ringelbluma. Zob. <https://new.getto.pl/pl/Osoby/M/Mazo-Mordechaj-Nieznane> [dostęp: 4 grudnia 2021].

Podsumowanie

Berta Kalisz, Miriam Orleska oraz Ester Goldenberg na stałe zapisały się w historii szekspirowskiego teatru jidysz. Zanim jednak uznano je za wybitne aktorki tragiczne, w których repertuarze znalazły się dramaty Szekspira, zmuszone były się zmierzyć z niechęcią, jaką żywiono do kultury jidysz. Stały przed wszystkim przed koniecznością udowodnienia, że były profesjonalistkami, mimo iż występowały na scenach żydowskich, które nie cieszyły się z początku poważaniem w kręgach zarówno żydowskiej, jak i polskiej inteligencji. Teatr jidysz bowiem określano często mianem „złachmanionej sztuki getta”¹⁴⁰ bądź „sztuki w szwargocie”¹⁴¹, podając w wątpliwość poziom artystyczny występujących w nim aktorów i aktorek. Na zmianę negatywnego wizerunku teatru żydowskiego nie wpływał również fakt wprowadzenia do jego repertuaru twórczości Szekspira. Przykładowo, wystawienie w jednym z warszawskich teatrów *Hamleta* jeszcze bardziej utwierdziło recenzentów w przekonaniu, że „sceny żargonowe” nie zasługują na miano świątyni sztuki. W zamieszczonym w „Ziemi Lubelskiej” artykule pisano:

W jednym z teatrów żargonowych w Warszawie wystawiono po raz pierwszy „Hamleta”. Jak wyglądało to arcydzieło Szekspira w języku Jackanów świadczy recenzja zamieszczona w jednym z pism żargonowych. „Na scenie – pisał recenzent – widziano coś, czego nie widziano na żadnym innym widowisku... tłumaczenia dokonał ktoś, co nie rozumiał wcale treści „Hamleta”... nikt ze słuchaczy ani słowa nie rozumiał... aktorzy również”... Tych kilka zdań daje pojęcie jak wyglądał ten żargonowy „Hamlet”¹⁴².

Należy zwrócić także uwagę, że osób żywiących niechęć do teatru żydowskiego nie zdołał przekonać do zmiany zdania nawet Michał Weichert¹⁴³. Spora bowiem część polskich Żydów zdecydowanie wolała oglądać sceniczne adaptacje dzieł pisarzy europejskich w wykonaniu zespołów polskich. Pojawiali się oni w teatrze żydowskim sporadycznie, uczestnicząc jedynie w spektaklach sztuk typowo żydowskich, by – jak określa to Eugenia Prokop-Janiec – „zaspokoić swoje folklorystyczne sentymenty”¹⁴⁴. Mojżesz Kanfer nazwał takich widzów na łamach „Nowego Dziennika”

¹⁴⁰ [b.a.], *Co o nas piszą...*

¹⁴¹ [b.a.], *Światła i cienie...*, s. 60.

¹⁴² [b.a.], „*Hamlet*” żargonowy, „Ziemia Lubelska” (1913), nr 182, s. 3.

¹⁴³ Bułat, *Trójjęzyczny teatr żydowski...*, s. 274.

¹⁴⁴ Eugenia Prokop-Janiec, *Mojżesz Kanfer a teatr jidysz*, [w:] *Teatr żydowski w Krakowie. Studia i materiały*, red. Jan Michalik, Eugenia Prokop-Janiec, Kraków 1995, s. 136.

„publicznością czulentową” i uważał ją – wraz z Weichertem – za jeden z głównych powodów opóźniających rozwój ambitnego artystycznego teatru jidysz¹⁴⁵. Oglądaniem repertuaru szekspirowskiego w języku jidysz nie byli zainteresowani również zasymilowani Żydzi oraz przedstawiciele polskich środowisk artystycznych. Weicherta szczególnie rozczarowało stanowisko Tadeusza Boya-Żeleńskiego, który mimo pozytywnych deklaracji wygłaszanych na temat dramaturgii żydowskiej odmówił obejrzenia *Kupca weneckiego* w reżyserii Weicherta. Boy tłumaczył, że „chce zobaczyć coś waszego”. Reżyser poczuł się urażony, tym bardziej że inscenizacja ta uchodziła za jedną z najlepszych adaptacji dzieła Szekspira¹⁴⁶. Wypowiedź Boya skwitował słowami: „Gdyby teatr żydowski miał się liczyć z tym wspomnianym rodzajem konsumenta, byłby może chwilowo dobrym interesem, ale nie ogniwickiem świeckiej kultury jidysz”¹⁴⁷.

Żydowskie aktorki, chcąc zatem przełamać ten negatywny stosunek do teatru jidysz, musiały stworzyć kreacje, które były przemyślane i dopracowane w każdym szczególe. Taki właśnie był Hamlet w wykonaniu Kalisz. Aktorka, będąc jedną z najlepiej wykształconych artystek żydowskich urodzonych na ziemiach polskich oraz posiadając przy tym międzynarodowe doświadczenie sceniczne, zagrała bowiem postać, w której – jak twierdzono – Szekspir na pewno rozpoznałby duńskiego księcia ze swojego dramatu¹⁴⁸. Kalisz udało się ponadto, jako pierwszej żydowskiej artystce, udowodnić, że również kobiety potrafiły z sukcesem wcielać się nie tylko w szekspirowskie postacie, ale występować także w rolach męskich. Warto przy tym zauważyć, iż jej kreacja Hamleta uznawana była za arcydzieło, a sama Kalisz wykazała się miała znacznie większym profesjonalizmem niż odgrywający tę samą rolę Borys Tomaszewski¹⁴⁹. Spektakl *Hamleta* z Bertą Kalisz w roli tytułowej przyciągał do teatru niespotykane rzesze widzów, którzy po każdym akcie nagradzali protagonistkę gromkimi brawami¹⁵⁰.

Ważną z punktu widzenia rozwoju żydowskiego teatru szekspirowskiego w Polsce była natomiast kreacja Porcji w wykonaniu Miriam Orleskiej. Aktorka wystąpiła w jedynej inscenizacji *Kupca weneckiego* wystawionej

¹⁴⁵ Kanfer twierdził, że „publiczność czulentowa” przychodziła do teatru żydowskiego „nie gnana jakąś potrzebą wewnętrzną, lecz by się uśmieć aż do łez. Aktor staje się tutaj jakimś komediantem, którego się poważnie nie traktuje, bo jest tylko wesołkiem”. Mojżesz Kanfer, *Pod adresem p. Dżeni Lowicz i p. Lewina*, „Nowy Dziennik” (1938), nr 198, s. 9.

¹⁴⁶ Bułat, *Trójjęzyczny teatr żydowski...*, s. 274.

¹⁴⁷ Michał Weichert, *Zichrojnjes*, vol. 2, Tel Aviv 1961, s. 655.

¹⁴⁸ Cyt. za: Szydłowska, *Między Broadwayem a Hollywood...*, s. 230.

¹⁴⁹ [b.a.], *The Theatres...*, s. 2.

¹⁵⁰ [b.a.], *Madame Kalisch as Hamlet...*, s. 2.

w dwudziestoleciu międzywojennym i stworzyła niezapomniany wizerunek dziedziczki z Belmont. Porcja Orleskiej, która – w wyniku zmian wprowadzonych w tekście sztuki przez Weichertą – miała być jedynie bohaterką drugoplanową, tak naprawdę stała się postacią bardzo istotną z punktu widzenia rozwoju akcji. To właśnie ona była bowiem autorką intrygi, która doprowadziła do upadku żydowskiego lichwiarza.

Publicyści prasy żydowskiej zgodnie twierdzili, że Orleska była niezwykle piękną i utalentowaną aktorką, która jako pierwsza w teatrze żydowskim na ziemiach polskich wykreowała niezapomnianą postać Porcji. Rola ta zapewniła artystce niesłabnącą popularność.

Szekspirowska bohaterka w interpretacji Orleskiej była przede wszystkim kochającą żoną i córką, której uroda wspaniale harmonizowała z mądrością. Rola Porcji w jej wykonaniu wzbudzała ogromne zainteresowanie publicystów zarówno prasy żydowskiej, jak i polskiej, o czym świadczy fakt, iż na jej łamach publikowano liczne zdjęcia aktorki w roli dziedziczki z Belmont¹⁵¹. Jedno z nich, zamieszczone w „Panoramie”¹⁵², dodatku do „Ilustrowanej Republiki”, przedstawia ubraną zgodnie z XVII-wieczną modą wenecką arystokratkę.

Równie silne wrażenie na odbiorcach zrobiła Jessika w interpretacji Ester Goldenberg. Choć rolą jej – podobnie jak w przypadku Porcji – była epizodyczna, to i tak zapadła widzom w pamięć, ponieważ to właśnie zachowanie Jessiki sprowokowało Szajloka do działania na niekorzyść Antonia. Goldenberg została jednakże zapamiętana w historii szekspirowskiego teatru żydowskiego przede wszystkim jako odtwórczyni postaci Ariela. Kreacja ta nabrała szczególnego znaczenia głównie z powodu specyfiki okresu, w którym doszło do premiery *Burzy*. Wystawiono ją bowiem tuż przed II wojną światową i potraktowano jako komentarz do ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej Żydów w Polsce. W tym kontekście duch w wykonaniu Goldenberg, który uwolnił mediolańczyków spod jarzma Kalibana, napawał nadzieją społeczność żydowską, że i jej uda się przetrwać trudną rzeczywistość końca lat trzydziestych XX w.

Udział Goldenberg w inscenizacji *Burzy* w opracowaniu Schillera miał także znaczenie symboliczne. Zaangażowała się ona bowiem w unikatowe przedsięwzięcie, którego celem było nawiązanie i pogłębianie współpracy

¹⁵¹ Fotografie Orleskiej w roli Porcji zamieszczono m.in. w czasopiśmie: „Ewa” (1929), nr 11, s. 1, oraz „Literarische Bleter” – zob. Fridman, *Szajlok...*, s. 1.

¹⁵² [b.a.], *Z występów Trupy Wileńskiej w Łodzi*, „Panorama” (1930), dodatek do „Ilustrowanej Republiki” nr 196, s. 6.

polsko-żydowskiej na forum teatru szekspirowskiego. Wcielając się w postać Ariela, aktorka również czynnie uczestniczyła w wydarzeniu, które uznano za kluczowe z punktu widzenia rozwoju żydowskiego teatru szekspirowskiego w Polsce:

Dzisiejsze przedstawienie jest dalszym etapem w rozwoju teatru żydowskiego w Polsce. Jak przed laty wystawienie „Dybuka” było zapoczątkowaniem nowego współczesnego Teatru żydowskiego, tak wspaniała premiera „Burzy” otwiera nową kartę w historii tego teatru. Nie będzie przesady, jeśli powiem, że takiego uroczystego nastroju w Teatrze żydowskim nie pamiętam¹⁵³.

Berta Kalisz, Miriam Orleska oraz Ester Goldenberg, wcielając się w postacie z dramatów Szekspira, przyczyniły się niewątpliwie do popularyzacji twórczości angielskiego dramaturga wśród społeczności żydowskiej. Aktorki odtwarzały szekspirowskie postacie z zaangażowaniem i w sposób wymykający się obowiązującym w owych czasach schematom interpretacyjnym. Miały bowiem świadomość, że ich kreacje odegrać mogą ważną rolę w rozwoju kobiecego teatru szekspirowskiego w języku jidysz. Warto także podkreślić, iż nawet kreując męskich bohaterów – Hamleta, adwokata na procesie Szajloka czy też przebranej za chłopca Jessiki – artystki zawsze nadawały im swoisty kobiecy rys, otwierając tym samym nowy rozdział w historii recepcji twórczości Szekspira w kulturze żydowskiej w Polsce i na świecie.

Bibliografia

1. Źródła archiwalne

The New York Public Library, kolekcja: „Bertha Kalich Papers”, nieopisany wycinek prasowy „A. H. Fromenson, *Kalish as Hamlet*”.

The YIVO Archives in New York, kolekcja: „Szalom Perlmutter Play”, sygn. RG 289.

2. Źródła opublikowane

Prasa

„Dos Abent Blat” 1898.

„Di Arbajter Cajtung” 1900.

„Chwila” 1930, 1938–1939.

„Commercial Advertiser” 1901.

„Dort” 1932.

„Ewa” 1929.

„Farojs” 1938–1939.

„Forverts” 1899–1901, 1929.

„Fraje Arbajter Sztyme” 1901.

„Grodner Morgen Express” 1929.

¹⁵³ Baruchin, *Święto Teatru Żydowskiego...*, s. 7.

- „Hajnt” 1929, 1939.
 „Hajntige Najes” 1932.
 „Ilustrowana Republika” 1930, 1938.
 „Izraelita” 1883, 1886, 1890, 1897, 1905.
 „Literarisze Bleter” 1929–1930, 1938–1939.
 „Lodzer Togblat” 1913.
 „Lodzer Weker” 1930.
 „Lubliner Tugblat” 1929.
 „Der Moment” 1912, 1929, 1939.
 „Der Morgen Żurnal” 1922.
 „Najer Morgen” 1939.
 „Najes Lodzer Morgenblat” 1913.
 „Nasz Przegląd” 1929, 1938–1939.
 „New York Dramatic Mirror” 1901.
 „New York Morning Journal” 1901.
 „The New York Times” 1900–1901, 1903.
 „Nowy Dziennik” 1929, 1938.
 „Roman Cajtung” 1907.
 „Der Tog” 1925.
 „Unzer Express” 1929, 1938.
 „Unzer Grodner Express” 1928, 1929.
 „Wiadomości Literackie” 1932.
 „Zew Młodych. Pismo młodzieży szomrowej” 1938.
 „Ziemia Lubelska” 1913.

Inne źródła drukowane

- Adler Jakub, *A Life on the Stage: A Memoir*, tłum. z jidysz Lulla Rosenfeld, New York 1999.
 Bowszower Jozef, *Szajlok, oder der Koffman fun Venedig*, Nju Jork 1911.
 Kamińska Estera Rachel, *Boso przez ciernie i kwiaty. Memuary „matki teatru żydowskiego”*, tłum. z jidysz Mirosława Bułat, Warszawa 2020.
 Karpinowitz Abraham, *Vilna My Vilna: Stories by Abraham Karpinowitz*, tłum. z jidysz Helen Mintz, Syracuse 2016.
 Lampedusa Giuseppe Tomasi di, *Szekspir*, tłum. Stanisław Kasprzysiak, Warszawa 2001.
 Morewski Abraham, *Ahin un curik: zichrojnes un rajojnes fun a jidn an aktor*, t. 4, Warsze 1963.
 Morewski Abraham, *There and Back: Memories and Thoughts of a Jewish Actor*, St. Louis 1967.
 Pryłucki Cwi, *Der Koffman fun Venedig: Szajlok ertsztelung noch Szekspirs komedie*, Warsze 1898.
 Szekspir William, *Burza*, tłum. Stanisław Barańczak, Poznań 1991.
 Weichert Michał, *Studio Teatralne i Jung Teater. Fragment wspomnień*, tłum. z jidysz Tomasz Kuberczyk, „Pamiętnik Teatralny” (1992), z. 1–4.
 Weichert Michał, *Zichrojnes*, vol. 2, Tel Aviv 1961.

3. Opracowania

- Berkowitz Joel, *Shakespeare on the American Yiddish Stage*, Iowa 2006.
 Bułat Mirosława, „*Es git nit beser in der welt... a jidisze mame*”. *Postać matki w wybranych utworach Abrahama Goldfadena, Józefa Latejnera, Izydora Złotarewskiego i Jakuba Gordina*, [w:] *Nieme dusze? Kobiety w kulturze jidysz*, red. Joanna Lisek, Wrocław 2010.
 Bułat Mirosława, *Teatr żydowski w świetle „Izraelity” w latach 1883–1905*, „Pamiętnik Teatralny” (1992), z. 1–4.

- Bułat Mirosława, *Trójjęzyczny teatr żydowski w Polsce „w lustrze” publicystyki Michała Weicherta na łamach „Literarische Bleter” (Wprowadzenie)*, [w:] *Żydzi w lustrze dramatu, teatru i krytyki teatralnej*, red. Eleonora Udalska, Katowice 2004.
- Gorin Bernard, *Di geszichte fun jidiszen teater (cwejt tojzert jor teater ba iden)*, t. 2, Nju Jork 1929.
- Manvell Roger, *Sarah Siddons: Portrait of an Actress*, London 1970.
- Merrill Lisa, *When Romeo Was a Woman: Charlotte Cushman and Her Circle of Female Spectators*, Michigan 1999.
- Morewski Abraham, *Shylock and Shakespeare*, tłum. Mirra Grinsburg, St. Louis 1967.
- Mukdoni Aleksander, *In Warsze un in Lodz*, vol. 2, Buenos Aires 1955.
- Ojslender Nachum, *Jidiszer teater 1887–1914*, Moskwa 1940.
- Prokop-Janiec Eugenia, *Mojżesz Kanfer a teatr jidysz*, [w:] *Teatr żydowski w Krakowie. Studia i materiały*, red. Jan Michalik, Eugenia Prokop-Janiec, Kraków 1995.
- Rubel Elinor, *Teatr Młodych (Jung Teater)*, tłum. z hebr. Józef Weichert, „Pamiętnik Teatralny” (1992), z. 1–4.
- Soyer Daniel, *Bertha Kalich*, [w:] *Jewish Women: A Comprehensive Historical Encyclopedia. Jewish Women’s Archive*, <https://jwa.org/encyclopedia/article/kalich-bertha> [dostęp: 1 października 2021].
- Szydłowska Mariola, *Między Broadwayem a Hollywood. Szkice o artystach z Polski w Stanach Zjednoczonych*, Kraków 2009.
- Szydłowska Mariola, *Uwagi o teatrze Jakuba Bera Gimpla we Lwowie*, „Pamiętnik Teatralny” (2010), nr 1–2.
- Teitelbaum Abraham, *Wiliam Szekspir*, Nju Jork 1946.
- Timoszewicz Jerzy, „Burza” Szekspira w *Folks un Jugnt-Teater. Inscenizacja Leona Schillera (1938/39)*, „Pamiętnik Teatralny” (1992), z. 1–4.
- Turkow Jonas, *Farloszene sztern*, t. 1, Buenos Aires 1963.
- Turkow Zygmunt, *Ibergerisene tkufe*, Buenos Aires 1961.
- Veidlinger Jeffrey, *From “Boston” to “Mississippi” on the Warsaw Yiddish Stage*, [w:] *Inventing the Modern Yiddish Stage: Essays in Drama, Performance and Show Business*, red. Joel Berkowitz, Barbara Henry, Detroit 2012.
- Węgrzyniak Rafał, *Procesy doktora Weicherta*, Warszawa 2017.
- Zylberweig Zalmen, *Leksikon fun jidiszn teater*, vol. 1–5, Nju Jork–Warsze–Meksiko 1931–1967.
- Żurowski Andrzej, *Szekspir – ich rówieśnik*, Gdańsk 2003.

Agata Dąbrowska
Uniwersytet Łódzki
adabrowska@uni.lodz.pl

