

DIEGO ROTMAN

TEATR JIDYSZ W IZRAELU W LATACH 1948–1988

Wielokulturowość, tolerancja wobec kultury Innego, odrzucenie idei tygla i chęć ocalenia kultur i języków wymierających – wszystkie te tendencje poczęły wyłaniać się w Izraelu dopiero w ostatnich dekadach. Wcześniej panowała bezwzględna niechęć – zarówno ze strony władz, jak i ze strony rzeczników-hegemonów kultury – wobec wszelkich przejawów tego, co uznawano za „diasporowe”, nie dość hebrajskie, nie dość izraelskie. Diego Rotman prześledził kilka faz w polityce i w stosunku władz wobec teatru jidysz w państwie Izrael: od objęcia obywateli izraelskich oficjalnym zakazem wystawiania sztuk w jidysz, poprzez próby wywierania nacisków przy użyciu środków finansowych, po pełne protekcyjnalizmu wyrazy pogardy w prasie. A jednak – jak wskazuje Rotman – mimo to nadal podejmowano istotne próby i wysiłki mające na celu rozwój teatru jidysz w Izraelu; pogłoski o śmierci kultury jidysz okazały się mocno przesadzone.

[...] grupa miłośników teatru wystawiała na jednej ze scen w Jafie sztukę Awroma Goldfadena, Szulamis. W jiszuwie zaczęto wtedy, jak wiadomo, zwalczać jidysz, więc organizatorzy przedstawienia, świadomi prawdopodobieństwa wybuchu skandalu, tak często wówczas towarzyszącego wydarzeniom związanym z kulturą jidysz, nie dość, że wydrukowali i rozwiesili na ulicach plakaty w języku hebrajskim, to wręcz przepraszały w nich za to, że wystawiają sztukę w tym języku, upraszając równocześnie o niezakłócanie przebiegu spektaklu. Prośby owe na nic się zdały. Nauczyciele Gimnazjum Hebrajskiego Herzlija rozkazali się uzbroić czterystu uczniom – każdy z gimnazjalistów stawił się z kamieniem w dłoni i na komendę cisnął nim w budynek wyznaczony na premierę przedstawienia¹.

O tym, co wydarzyło się w okresie opisywanym jako „wojna języków”, tak pisze Jankew Zerubawel: „Straszniejsze od wszelkich prześladowań są systematyczne – psychologiczne, ideologiczne i przeprowadzane rękoma własnego, odgórnie do nich uprawnionego społeczeństwa – pogromy, uderzające w swobodę użytkowania języka jidysz”². W tych kilku słowach Zerubawel wskazuje na zjawiska takie, jak bojkot, zastraszenie czy deprecjonowanie w kulturze – charakterystyczne w owych czasach zarówno dla przedsięwzięć zorganizowanych, jak i dla tych bardziej spontanicznych, skierowanych przeciwko wszelkiej aktywności kulturalnej w jidysz w Izraelu. Ów artykuł, który ukazał się w 1936 roku i podpisany został: „Oskarża-

my i Domagamy się Pociągnięcia do Odpowiedzialności!”, opisuje funkcjonowanie istniejącego wówczas zorganizowanego systemu regularnych działań skierowanych przeciwko kulturze jidysz. Taka polityka była reprezentowana i realizowana przez przedstawicieli środowisk władzy w żydowskim społeczeństwie Erec Jisrael. Była zarówno wyrazem ideologii okresu ustanawiania fundamentów nowej syjonistycznej kultury, jak i jej skutkiem. Odrzucenie i zanegowanie kultury jidysz – tak jak wszelkiej kultury żydowskiej, która rozwijała się w diasporze – ideologia owa postrzegana jako kluczowa dla realizacji swojej wizji.

Wraz z powstaniem państwa Izrael rozwinęła się odnowiona, odmienna polityka kulturowa: od, mówiąc słowami Zerubawela, „systematycznych pogromów” organizowanych przez środowiska wspierające hegemonię kultury hebrajskiej, poprzez oficjalną politykę kontroli i nadzoru państwowego nad kulturą i językiem, do polityki mającej na celu narzucenie nowego porządku kulturowego, podług którego hebrajski jest jedynym językiem narodowym społeczeństwa żydowskiego w państwie Izrael. „Wojna języków” odeszła w niepamięć, a jej miejsce zajęła „zimna wojna” czy też, mówiąc bardziej precyzyjnie, okres językowego i kulturowego kolonializmu. W tym nowym porządku postrzegano teatr jidysz – poprzez sam fakt, że jego narzędziem był język jidysz, oraz poprzez jego popularny, ludowo-folklorystyczny charakter – jako aktywność zagrażającą tożsamości kulturowej i językowej narodu. Państwo wzięło na siebie zadanie, które należało dotąd do różnych ugrupowań syjonistycznych, przynajmniej na polu językowo-kulturalnym – była to ochrona społeczeństwa przed teatrem jidysz w imię dobra ogólnego. Owej funkcji ochronnej nadano status prawny w 1949 roku, kiedy Rada Krytyki Filmowej i Teatralnej ustanowiła zakaz wystawiania sztuk w jidysz, obejmujący wszystkie lokalne grupy teatralne. W toku procesu wykluczania jidysz z życia publicznego zezwolenia na przedstawienia w tym języku otrzymywali jedynie występujący gościnnie artyści i grupy teatralne spoza Izraela.

Z biegiem czasu środki nacisku i metody mające na celu narzucenie hegemonii hebrajskiej uległy zmianie na bardziej wyszukane i jeszcze skuteczniejsze. Miejsce obowiązującego w latach 1949–1951 formalnego zakazu wystawiania sztuk w jidysz bez specjalnego zezwolenia zajęła z jednej strony realizowana przez państwo restrykcyjna polityka kulturowa, z drugiej przepełniony pogardą dyskurs prasowy prowadzony

1 >> Teatron jidysz beizrael [Teatr jidysz w Izraelu], „Dawar” z 19 stycznia 1978 roku.

2 >> Cytat z artykułu przywołanego w bibliografii.

w wysoce lekceważącym tonie. Za pomocą tych środków udało się wypchnąć teatr i całą kulturę jidysz poza granice norm kultury izraelskiej oraz poza granice „dobrego smaku”. Sztuki jidysz, które dosłownie zeszły ze scen teatrów w pierwszych latach istnienia państwa, w latach kolejnych zniknęły także ze sceny dyskursu kultury izraelskiej – przynajmniej do drugiej połowy lat sześćdziesiątych.

Na podstawie artykułów i doniesień prasowych ukazujących się w wiodących dziennikach hebrajskich między 1948 a 1988 rokiem („Dawar”, „Jedi’ot Acharonot”, „Ma’ariv”, „Al Hamiszar” i „Ha’arec”) chciałbym przeanalizować ścieżki rozwoju i sposoby odbioru teatru jidysz w państwie Izrael. Dyskurs prasowy oraz oficjalna polityka państwowa w sprawach kultury stanowiły podstawowe czynniki zarówno tworzące warunki rozwoju dla teatru jidysz, jak i kształtujące nie tylko jego publiczny wizerunek, ale także wizerunek kultury jidysz w ogóle.

OD ŚRODKÓW FORMALNO-PRAWNYCH PO POLITYKĘ EKONOMICZNO-KULTUROWĄ.

Działanie za pomocą systemu prawnego to jeden ze środków, do których ucieka się społeczeństwo usiłujące wdrożyć różnego rodzaju subiektywizm i standardy wiedzy. Mechanizmy takie są odbiciem sposobu, w jaki społeczeństwo radzi sobie z „defektem” i z odpowiedzialnością za niego. Za ich pomocą orzeka, jak sądzić tego, który dopuścił się wykroczenia, jak nagradzać określone czyny, a jak karać inne (pisał już zresztą o tym Michel Foucault). Zakaz wystawiania sztuk w jidysz obejmujący wszystkie lokalne trupy był pierwszym takim środkiem, po jaki sięgnął rząd w celu określenia statusu kultury jidysz i teatru jidysz w Izraelu. W izraelskim, homogenicznym ujęciu kultury aktor z teatru jidysz, który był obywatelem państwa, stawał się przestępcą na tle kulturalnym, a jeśli mimo zakazów nadal obstawał przy graniu w jidysz, łamał prawo i zobowiązany był zapłacić karę pieniężną bądź stawić się w sądzie. Izraelski system prawny umożliwił w ten sposób rozwój polityki dyskryminacji na tle kulturowym, zapewniając przy tym stały dopływ środków do państwowej kasy, pochodzących z kar pieniężnych nakładanych na „przestępców”. Z formalnego punktu widzenia aktor był oskarżany nie o granie w jidysz, ale o granie bez stosownego zezwolenia. Sam stawiał się więc poza prawem i za to właśnie należało pociągnąć go do odpowiedzialności, usunąć ze sceny, doprowadzić do psychicznego i moralnego wyobcowania. W ten sposób traktowano aktorów teatrów jidysz w latach 1949–1951. Wystawianie sztuk w jidysz w Izraelu i zajmowanie się kulturą jidysz w ogóle postrzegane były we wczesnych latach istnienia państwa jako „bałwochwalstwo w świątyni” (jak określił to Joshua Fishman). Aktor teatru jidysz, będąc pełnoprawnym obywatelem izraelskim, był nosicielem grzechu-języka. Jeśli chciał wpasować się w społeczeństwo, zostać przyjętym do świata normatywnego, hebrajskiego, lokalnego, powinien odrzucić w sposób oficjalny wszelkie znamiona wygnania, a wśród nich – znanie jidysz, i „wtopić się” w izraelskie, hebrajskie społeczeństwo i scenę.

W tej rzeczywistości kulturalnej, gdzie jidysz zabroniony był aktorom rodzimym, a dozwolony jedynie przyjeźdźnym, przedstawienie w jidysz w wykonaniu miejscowych stanowiło prawdziwe wyzwanie – bunt kulturowy przeciwko oficjalnej polityce. Tak

właśnie postrzegano działalność grupy o nazwie: Teatr imienia Awroma Goldfadena – pierwszej profesjonalnej trupy teatralnej wystawiającej w jidysz w państwie Izrael i jedynej, która otwarcie zbudowała się przeciwko zakazowi grania w jidysz. Do grupy tej, która rozpoczęła działalność w lutym 1951 roku i istniała do 1953 roku, należeli Izrael Segal, Dawid Hart i Natan Wolfowicz – wszyscy pochodzili z nowej imigracji. Wolfowicz stał na czele trupy, której udało się zrealizować kilka spektakli, między innymi: *Szulamis* [Sulamita] i *Cwej Kuni Lemels* [Dwaj Kuni Lemel] Awroma Goldfadena, *Herszele Ostropoler* [Herszele z Ostropola] Mojżesza Gerszenzona, *Di goldene kejt* [Złoty łańcuch] Jicchoka Lejba Pereca, *Mirele Efros* Jankewa Gordina, *Dos grojse gewins* [Wielka wygrana] Szolem-Alejchem, *Grine felder* [Zielone pola] Pereca Hirszebjna. Grupa owa, której pracować przyszło w niezwykle trudnych warunkach, wystawiała większość swoich przedstawień w Migdal Or, w dzielnicy Giwa’at Alija, w Jafie i borykała się na co dzień z policyjnymi próbami zapobieżenia spektaklom, z grzywnami i z wizytami w sądzie. Pierwszego lipca 1951 roku, na wniosek ministra spraw wewnętrznych, Rady Krytyki Filmowej i Teatralnej i komisarza policji dystryktu telawiwskiego, sąd okręgowy w Tel Awiwie wydał tymczasowy nakaz zaprzestania działalności trupy. Mimo to w prasie jidysz grupa otrzymywała pozytywne recenzje nie tylko odnośnie prowadzonej przez nią walki o prawo izraelskiego aktora do grania w jidysz, ale także za „dobrą, rzetelną grę” oraz za to, że dostarczała publiczności „rozrywki popularnej”, zachęcając tym samym do zbliżenia się do ludowości i tradycji folklorystycznych, do jidyszka. Dzięki cechom tym, postrzeganym jako negatywne przez główny nurt kultury etosu hebrajskiego, grupa imienia Awroma Goldfadena stała się „elementem wywrotowym” w kulturalnej rzeczywistości Izraela, głosem sprzeciwu wobec hegemonicznej kultury hebrajskiej.

Przywileje przyznane zagranicznym trupom teatralnym jidysz również były ograniczone. Trzynastego marca 1950 roku doszło wprawdzie na scenie Olam Szam w Tel Awiwie do wystawienia pierwszego spektaklu Szymona Dżigana i Izraela Szumachera, jako aktorów występujących w Izraelu gościnnie, zatytułowanego *Wajjis’u Wajjachanu* [hebr. ‘wyruszyli i rozbili obóz’]. Dżigan i Szumacher, którym z czasem przyznano centralne miejsce w dziejach teatru i kultury jidysz tak w Polsce, jak w Izraelu, rozpoczęli swoje kariery artystyczne w Łodzi jako aktorzy eksperymentalnego, modernistycznego teatru jidysz Ararat, znajdującego się pod przewodnictwem poety Mojżesza Brodersona. Po kilku latach współpracy (1927–1930) obaj aktorzy przenieśli się do Warszawy, gdzie założyli niezależny teatr satyryczny, który zaczął odgrywać kluczową rolę w kulturze żydowskiej Europy Środkowo-Wschodniej. W czasie II wojny światowej kontynuowali swoją działalność artystyczną na terenie Związku Radzieckiego, gdzie zostali aresztowani pod zarzutem działania na szkodę reżimu sowieckiego. Teatr tej dwójki charakteryzowały ostry humor, zjadliwa satyra polityczna i ponad przeciętny talent aktorski. W Izraelu wystawili szereg spektakli, między innymi: *Tate, du lachst?* [I ty się śmiesz, tato?, po hebrajsku wystawione jako: Śmiechu nie pokonasz, 1950], *Na dir un wejn niszt...* [Och nie płacz już, 1955], *Ze wi du gejst!* [Patrz, gdzie leżysz!, 1958].

Wajjis’u Wajjachanu – pierwszy izraelski projekt Dżigana i Szumachera – okazał się spektakularnym sukcesem zarówno jeśli