

ŻYDOWSKA
KULTURA MUZYCZNA
W DZIEWIĘTNASTOWIECZNEJ
WARSZAWIE
W ŚWIETLE INFORMACJI
TYGODNIKA „IZRAELITA”

Do niniejszej publikacji tekst został przyjęty w trybie *double blind review process*.

O ile udział Żydów w tworzeniu kultury muzycznej ziem polskich został rzetelnie i drobiazgowo zbadany przez Leona Tadeusza Błaszczyka¹, o tyle brakuje nam syntetycznej informacji o dziejach samej tej kultury, rozumianej jako emanacja żydowskiej tożsamości (w znaczeniu religijnym i świeckim), a zwłaszcza o związkach kultury żydowskiej z kulturą powszechną egzystującą na obszarze Polski w jej granicach przedrozbiorowych. Celem niniejszego artykułu jest stworzenie wstępnego obrazu obu tych aspektów na podstawie materiałów źródłowych dotyczących dziewiętnastowiecznej Warszawy, tj. najważniejszego polskojęzycznego czasopisma żydowskiego, jakie wychodziło w tym okresie w stolicy Królestwa Polskiego – „Izraelity”².

Założony w 1866 roku i prowadzony przez Samuela Peltyńa³ tygodnik był pismem społeczno-politycznym o programie asymilacyjnym i integracyjnym, przeznaczonym dla czytelników żydowskich i nieżydowskich. To właśnie na łamach „Izraelity” ukuto na początku XX wieku określenie „literatura polsko-żydowska”, będące hasłem wywoławczym programu tworzenia polskojęzycznej żydowskiej „wyspy” w całokształcie polskiej myśli i polskiego piśmiennictwa⁴.

Przez dekady „Izraelita” stanowił główny punkt odniesienia do dyskusji nad sprawami żydowskimi dla publicystów polskich. Na artykuły polityczne publikowane w tygodniku powoływały się pisma polskojęzyczne wychodzące we wszystkich trzech zaborach oraz na emigracji (np. petersburski „Kraj”). Na łamach „Izraelity” publikowano również artykuły dotyczące religii, kultury, kronikę (z Cesarstwa i miejscową) oraz korespondencję zagraniczną. W ramach kronik skrupulatnie odnotowywano informacje na temat muzyków żydowskich działających zarówno w Warszawie, jak i za granicą, głównie w najważniejszych miastach Europy Środkowej, z którymi Żydzi warszawscy mieli najbliższy kontakt, tj. w Berlinie i Wiedniu.

Zanim przejdziemy do szczegółowej relacji na temat zawartych w „Izraelicie” wiadomości o żydowskim życiu muzycznym i jego związkach z powszechną kulturą muzyczną Warszawy, należy wyjaśnić, w jakim sensie będziemy rozumieć oba pojęcia. Termin „żydowskie życie muzyczne” będzie tu oznaczał życie muzyczne

¹ Leon Tadeusz Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku. Słownik biograficzny*, Stowarzyszenie Żydowski Instytut Historyczny w Polsce, Warszawa 2014.

² Tygodnik wydawany w Warszawie w latach 1866–1915 (z przerwami). Katalog zagadnień podnoszonych w piśmie oraz jego historię omawiają obszernie Agnieszka Jagodzińska i Marcin Wodziński w: „Izraelita” 1866–1915. Wybór źródeł (Wydawnictwo Austeria, Kraków–Budapeszt 2015). Niniejszy artykuł opiera się na materiale źródłowym zebranym z roczników „Izraelity” dostępnych m.in. w serwisie Polona.pl, tj. z lat 1866–1893 i 1895–1900 (brak rocznika 1894).

³ Samuel Henryk Peltyń albo Samuel Hirsz Peltyń (1830–1896) – publicysta i wydawca, współpracował z czasopismem żydowskim „Jutrzenka” i przez 30 lat był redaktorem naczelnym „Izraelity”. Sylwetkę Peltyńa przedstawił Marian Fuks w artykule: *Prasa żydowska w Warszawie XIX w. „Izraelita”, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego”* 25 (1974), nr 3, s. 17–36 – przyp. red.

⁴ Określenia tego użył po raz pierwszy publicysta „Izraelity” Adolf Jakub Cohn w 1901 roku (*Nasz dorobek literacki*, „Izraelita” nr 10 z 23 II (8 III) 1901, s. 112). Por. Eugenia Prokop-Janiec, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska*, Kraków 1992, s. 17.

5

Leon Botstein, *Judentum und Modernität. Essays zur Rolle der Juden in der deutschen und österreichischen Kultur 1848 bis 1938*, Böhlau, Wiedeń-Kolonia 1991, s. 48.

6

Ulica ta obecnie nie istnieje. Fragmentem jej traktu biegnie ul. Bohaterów Getta.

7

Zob. *Kronika krajowa i zagraniczna*, „Izraelita” nr 7 z 31 I (12 II) 1869, s. 64.

8

Zob. Marian Fuks, *Żydzi w Warszawie. Życie codzienne, wydarzenia, ludzie*, wyd. 4, Poznań 2010, s. 208; Halina Goldberg, „On the Wings of Aesthetic Beauty Toward the Radiant Spheres of the Infinite”. *Music and Jewish Reformers in Nineteenth-Century Warsaw*, „The Musical Quarterly” 2018 nr 4, s. 440 [zob. polski przekład artykułu Haliny Goldberg: „Na skrzydłach estetycznego piękna ku świetlanym sferom Nieskończoności”. *Muzyka i żydowski reformatorzy w XIX-wiecznej Warszawie*, tłum. Kamila Stępień-Kutera, s. 37 niniejszego numeru „Studiów Chopinowskich” – przyp. red.]; *Synagoga Niemiecka w Warszawie* [hasło], w: *Wirtualny Sztetl. Hasło na podstawie książki Eleonory Bergman pt. „Nie masz bóżnicy powszechnej”*. *Synagogi i domy modlitwy w Warszawie od końca XVIII do początku XXI wieku*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2007.

9

Synagoga Polska w Warszawie [hasło], w: *Wirtualny Sztetl. Hasło na podstawie książki Eleonory Bergman, „Nie masz bóżnicy powszechnej”...*, op. cit.

warszawskiej diaspory, toczące się w przestrzeni dzielnicy żydowskiej i stanowiące forum identyfikacji tej społeczności. Natomiast określenie „powszechna kultura muzyczna” będzie się odnosiło do kultury polskojęzycznej większości, z zastrzeżeniem, że owa większość nie była jednorodna pod względem narodowym, jako że – jak wiadomo – dużą jej część, zwłaszcza publiczności teatralnej i koncertowej, stanowili także Żydzi. Współczesny badacz relacji między kulturą żydowską i nieżydowską w Wiedniu Leon Botstein zaproponował na jej określenie wyrażenie „szeroka publiczność kulturalna” (*breite Kulturpublikum*), wiążąc jej pojawienie się z transformacją społeczeństwa w kierunku nowoczesnym – demokratycznym i kosmopolitycznym⁵. W przypadku Warszawy rys kosmopolityczny będzie oczywiście słabiej widoczny, pozostaje natomiast możliwość wskazania punktów styku kultur mniejszościowej i większościowej – będą je stanowić oficjalne instytucje znajdujące się poza murami dzielnicy żydowskiej.

Muzyka w warszawskich synagogach i salach koncertowych dzielnicy żydowskiej

Najbardziej znaczącą w kulturze muzycznej warszawską synagogą była Synagoga Postępową przy ul. Daniłowiczowskiej 12, zwana „niemiecką” lub „dajcze szul”. Powstała w 1800 roku, ale dopiero w 1843 zyskała własny budynek. Z tą świątynią związani byli najbardziej znani kantorzy warszawscy: Izaak L. Szafir, Jakub Leopold Weiss, Szymon Weiss, Szymon Grützhändler. Tam też działał od 1843 roku chór, który prowadził (do 1898) Bernard Sznycer (Sznicer, Sznitzer, Schnytzer). Drugą pod względem znaczenia była synagoga czynna od 1852 roku w pomieszczeniach dawnej Szkoły Rabinów. Mieściła się na Nalewkach (główniej ulicy dzielnicy żydowskiej), pod numerem 28/30 (od 1859 – nr 39)⁶. Zwano ją potocznie „polską”, uczęszczali do niej bowiem Żydzi polskojęzyczni, którzy dążyli do asymilacji i głoszone tam kazania po polsku. Ani w Synagodze „niemieckiej”, ani też „polskiej” nie było organów; dopiero w 1869 roku przy ul. Daniłowiczowskiej zainstalowano fisharmonię. Instrument, zakupiony w warszawskiej firmie L. Grossmana, ufundowali bracia Henryk i Jakub Janas (Janasz) dla upamiętnienia swojego ojca Józefa Janasza (jednego z założycieli Domu Schronienia Ubogich i Sierot Starozakonnych)⁷. Pierwszym akompaniatorem grającym na fisharmonii był Ferdynand Loppe; niekiedy zatrudniano także – tak jak w całej Europie – organistów chrześcijan. Istnieją duże rozbieżności w datowaniu zamknięcia obu synagog: jedne opracowania wyznaczają je na rok 1878, tj. na rok otwarcia Wielkiej Synagogi na Tłomackiem, która miała „wchłonąć” obie świątynie⁸, według innych Synagoga na Nalewkach („polska”) działała jeszcze w okresie międzywojennym⁹. Należy uściślić, że na Nalewkach znajdowały się cztery murowane bóżnice, nie licząc prywatnych domów modlitwy: najstarsza przy ul. Nalewki 41 (Szymona Goldflussa),

dalej wzmiankowana już Synagoga „polska”, trzecia – tzw. Synagoga Mławerów, już od lat 40. XIX wieku mieszcząca się w domu Mławskich (Nalewki nr 15), od roku 1866 funkcjonująca jako oficjalny dom modlitwy Stowarzyszenia Subiektów Handlowych Wyznania Mojżeszowego, oraz Synagoga przy Nalewkach nr 33 (tam działał od 1879 roku Jakub Weiss pierwotnie związany z Synagogą „niemiecką”).

Pierwszy znany z nazwiska kantor Synagogi „polskiej” na Nalewkach to Fiszel (Feliks) Weishof (Weishoff), absolwent Instytutu Muzycznego Warszawskiego¹⁰. Podejmując pracę w dzielnicy żydowskiej nie stracił kontaktu z uczelnią, czego dowodem była wizyta profesorów w synagodze:

W zeszłą niedzielę w czasie świątecznego nabożeństwa P. [Francesco] Ciaffei, nowo instalowany profesor śpiewu przy tutejszym konserwatorium muzycznym, w towarzystwie kilku innych członków tego instytutu odwiedził synagogę tutejszą przy ulicy Nalewki istniejącą – pisano w „Izraelicie”. – Wyслуchawszy nabożeństwa i śpiewów religijnych przez P. [Feliksa] Weishofa kantora (b. ucznia konserwatorium) oraz chór synagogałny wykonanych, szanowni goście oświadczyli szczerze swoje zadowolenie, a P. Weishofowi wyrazili słowo pochwały za śpiew umiętny i w wysokim stopniu już wykształcony¹¹.

Dodajmy, że Warszawski Instytut Muzyczny, prowadzony w latach 1861–1879 przez Apolinarego Kątskiego, zdobył w oczach redakcji „Izraelity” uznanie jako uczelnia, w której panuje godna pochwały tolerancja¹².

Wykorzystując swoją renomę znakomitego kantora, Weishof występował również z koncertami, m.in. w mieszczącej się na terenie dzielnicy żydowskiej (przy ul. Długiej 40) sali „Harmonia” wynajmowanej przez Stowarzyszenie Subiektów Handlowych Wyznania Mojżeszowego¹³. Miały one przeważnie charakter benefisów żydowskich artystów.

W roku 1861 na stanowisko kantora Synagogi „niemieckiej” powołano, po zmarłym Izaaku Szafirze, Jakuba Leopolda Weissa¹⁴. Weiss pracował tam do 1872 roku, ustępując na koniec ze stanowiska na rzecz brata Szymona. W kolejnych latach realizował indywidualne koncerty, pojawiał się także na nabożeństwach w prywatnym domu modlitwy mieszczącym się w Pałacu Lubomirskich za Żelazną Bramą 10. Z tego okresu został zapamiętany jako wybitny śpiewak i kompozytor (autor zbioru śpiewów synagogałnych *Ozar Schire Jeschurun* wydanej w Wiedniu w 1881 roku), uznany zarówno przez środowisko żydowskie, jak i nieżydowskie:

Niejeden spomiedzy nas przypomina sobie jego pyszny śpiew, jak również artystyczne kierownictwo chórami, z prawdziwym zadowoleniem – pisano we wspomnieniu pośmiertnym o Weissie – słuchaliśmy go z istotnym namaszczeniem, nie tylko my izraelici, lecz nawet

10

Zob. Leon Tadeusz Błaszczak, *Żydzi w kulturze...*, op. cit., s. 272–273.

11

Wiadomości bieżące, „Izraelita” nr 6 z 13 (25) V 1866, s. 48. W niniejszym artykule zachowano oryginalną pisownię małą literą słów „Żyd”, „Żydzi”, „Izraelita”, „Izraelici” występującą w cytatach, uwspółcześniono natomiast ortografię, interpunkcję i fleksję. Dopiski i sprostowania w nawiasach kwadratowych pochodzą od autora.

12

Na marginesie wiadomości o śmierci Apolinarego Kątskiego redaktor tygodnika zauważa: „Umarł zeszłej niedzieli Dyrektor tutejszego Instytutu Muzycznego, Apolinary Kątski. Nie nam sądzić o wpływie, jaki wywierał zmarły na młodych muzyków, i o ile przyczynił się do rozkwitu miejscowej sztuki. Nie możemy jednak zamilczeć o jednym. Oto pod egidą Kątskiego tolerancja zupełna zapanowała w artystycznej tej uczelni, z której wielu wyszło zdolnych muzyków”. *Pogadanki*, „Izraelita” nr 26 z 22 VI (4 VII) 1879, s. 216.

13

„Izraelita” odnotował np. koncert, który odbył się 3 V 1868 roku. Weishof odśpiewał wówczas pieśń Schuberta *Der Wanderer*, arię z opery *Ernani* Verdiego i z *Mahometa* Rossiniego. Towarzyszyli mu skrzypek Aleksander Koman (absolwent Instytutu Muzycznego Warszawskiego z 1867 roku) i pianista Wojciechowski. *Kronika krajowa i zagraniczna*, „Izraelita” nr 18 z 26 IV (8 V) 1868, s. 148.

14

Kronika. Z Cesarstwa. Ignacy Gantzwohl, [List do redakcji „Izraelity”], „Izraelita” nr 1 z 26 XII 1886 (7 I 1887), s. 7.

15
Ibidem.

16
Pogadanki, „Izraelita” nr 40 z 28 IX (10 X) 1872, s. 320–321.

17
Pierwsza część zbioru wyszła w 1840 roku. Poza śpiewami liturgicznymi autorstwa samego Sulzera znalazły się w nim chóralne opracowania psalmów, które zamówił on u wiedeńskich nieżydowskich kompozytorów: Franciszka Schuberta, Ignaza Rittersa von Seyfrieda, Wacława Wilhelma Würfla, Josepha Fischhofa i Franza Volkerta. Druga część zbioru ukazała się w roku 1865.

18
Nie ma pewności, który z kompozytorskiej rodziny Dobrzyńskich mógł być autorem: Ignacy Feliks, jego brat – Edward, czy syn – Bronisław. Por. Halina Goldberg, „Na skrzydłach estetycznego piękna...” op. cit., s. 17 – przyp. red.

19
Pogadanki, „Izraelita” nr 26 z 22 VI (4 VII) 1873, s. 207.

20
Pogadanki, „Izraelita” nr 38 z 13 (25) IX 1874, s. 304.

21
Pogadanki, „Izraelita” nr 44 z 1 (13) XI 1874, s. 353.

22
Pogadanki, „Izraelita” nr 47 z 22 XI (4 XII) 1874, s. 381.

23
Pogadanki, „Izraelita” nr 50 z 12 (24) XII 1874, s. 402.

24
Rozmaitości, „Izraelita” nr 31 z 30 VII (11 VIII) 1876, s. 248.

25
Chodzi tu o trwające siedem dni święto Sukot, które zamyka dzień ósmy, czyli tzw. Simchat Torah (Radość Tory). Por. hasło „Sukot” w: „Wirtualny sztetl” – przyp. red.

i innowiercy; w skutek czego w każdą sobotę i każde święto ówczesna synagoga przy ulicy Daniłowiczowskiej pomieścić nie mogła licznych amatorów przepięknego jego śpiewu¹⁵.

Od 1843 roku kierownikiem chóru Synagogi Postępowej był Bernard Sznycer. W 1872 roku wystąpił z pomysłem utworzenia w Warszawie szkoły śpiewu dla kantorów¹⁶, w lipcu następnego roku zaś zadyrygował pierwszym otwartym koncertem prowadzonego przez siebie chóru. Zjawił się na nim Adam Münchheimer – żydowskiego pochodzenia kompozytor piastujący stanowisko dyrektora orkiestry Teatru Rozmaitości w Warszawie, a w programie znalazł się m.in. utwór *Schor* Salomona Sulzera – wiedeńskiego kantora i kompozytora, autora zbioru *Schir Zion* traktowanego przez Żydów w Europie Środkowej jako swoiste dzieło narodowe¹⁷, oraz Psalm 29 *Boruch habo* [Błogosławiony, który przychodzi...] Dobrzyńskiego (?)^{18, 19}.

Jesienią 1874 roku „Izraelita” po raz pierwszy odnotował występ nowo wybranego kantora synagogi przy Daniłowiczowskiej – Szymona Grützhändlera. Podczas świątecznego nabożeństwa w Dniu Pojednania, czyli w święto Jom Kipur soliście towarzyszył chór pod dyrekcją Szyncera²⁰. W tym samym miejscu odbył się w połowie listopada koncert muzyki synagogalnej, podczas którego Grützhändler i chór Szyncera wykonać mieli utwory religijne Händla, Halévy’ego, Sulzera, Würfla i in²¹. W grudniu tegoż roku „Izraelita” informował z kolei, że w sali „Harmonia” Bernard Sznycer znów poprowadzi chóry, a towarzyszyć im będą: Stanisław Thalgrün (wiolonczela), Gustaw Levy (Levi, Lewi; fortepian), kantor Grützhändler i Herman Berensztejn (śpiew)²². W recenzji koncertu zaznaczono udział głównie „domorosłych artystów”, jednak wrażenie zrobił śpiew kantora Grützhändlera, który wykonał arię z *Judy Machabeusza* Händla, tegoż *Recitativo* i *Arię di bravura*, a także *Psalm* Halévy’ego. Na koniec recenzent zazaczył, że szczupła sala koncertowa „była przepelniona publicznością”²³.

W 1876 roku odbył się pierwszy udokumentowany w „Izraelicie” popis przyjeźdnego kantora. Był nim Ozjasz Jozua Abras, sławny kantor z Odessy. 5 sierpnia wziął udział w nabożeństwie w Synagodze Rejchmana przy ul. Nowolipki 30, a kilka dni później dał koncert w domu modlitwy w Pałacu Lubomirskich wraz z warszawskimi kantorami Grützhändlerem i Weishofem²⁴.

Począwszy od tego roku, pojawia się w „Izraelicie” coraz więcej świadectw dotyczących obecności nie-Żydów na nabożeństwach uświetnianych przez występy kantorów i chóru. *À propos* obchodów świąt żydowskich w Synagodze przy Daniłowiczowskiej czytamy na przykład:

Zamilkły religijne pienia²⁵, których żalosne lub wesołe nuty są zabytkiem naszej religijnej historii, a tak są uwagi godne pod względem muzycznym, iż sprowadzają do synagogi innowierczych melomanów.

Rozumie się, iż prym pod tym względem trzyma chór synagogalny przy ulicy Danielewiczowskiej²⁶. Zarząd w tym punkcie nie żałuje niczego, aby podnieść świetność i powagę wykonywanych śpiewów do rzędu wspaniałej religijnej muzyki²⁷.

Gojów przyciągały, jak można się domyślać, występy przyjezdnych kantorów. W 1877 roku podczas uroczystości towarzyszących świętu Rosz ha-Szana (żydowski Nowy Rok) w domu modlitwy w Pałacu Lubomirskich śpiewał kantor z Bukaresztu – Izrael Kopfer (Kupfer) wraz z chórem prowadzonym przez Jakuba Weissa. Koncertu wysłuchał sam Jan Quattrini – dyrektor orkiestry Teatru Wielkiego:

P. Kopfer [...] pomimo krótkości pobytu swego w Warszawie, zdołał sobie zaskarbić rozgłos i uznanie, czego dowodem pomiędzy innymi służyć może to, że dyrektor naszej opery, p. Quat[t]rini, drugiego dnia świąt przybył do synagogi i przez całe dwie godziny cierpliwie przysłuchiwał się modlitwie *Mussaf*, śpiewanej podówczas przez p. Kopfera. – komentował „Izraelita” – Nadmienimy i to, że o ile słyszeliśmy, p. Quat[t]rini wyszedł z tego koncertu religijnego w zupełności zadowolony i ożywiony najlepszymi chęciami dla p. Kopfera²⁸.

Omawiana w notatce wizyta Jana Quattriniego w synagodze warszawskiej nie była pierwszą. Publicysta „Izraelity” poświadczył już pół roku wcześniej, w numerze marcowym 1877 roku stałe zainteresowanie Quattriniego oraz kilku innych „chrześcijan” wyszukiwaniem talentów wokalnych wśród śpiewaków warszawskich chórów synagogalnych:

W chórze synagogi przy ul. Nalewki bierze udział tenor Daniel S., Dyrektor opery naszej, p. Quat[t]rini, poznawszy przypadkiem tego śpiewaka, wróży mu świetną przyszłość. – Ale cóż? – S. ma żonę i dzieci – i nie ma z czego żyć. Ażeby nie zabić w nim talentu, potrzeba mu wykształcenia odpowiedniego, sfery właściwej – a przede wszystkim chleba, chleba powszedniego, a tego nie ma. Tym wiele obiecującym adeptem sztuki opiekuje się kilku dobrze myślących obywateli chrześcijan, protegujących talent i zdolność, gdziekolwiek je znajdują [...] ²⁹.

Spółeczność żydowska wyszła naprzeciw zainteresowaniu okazywanemu przez sfery nieżydowskie. Zaprojektowano wręcz zainstalowanie osobnych ławek dla nie-Żydów w nowo powstałej Wielkiej Synagodze na Tłomackiem. Ten niecodzienny fakt skomentował popularny dziennik bulwarowy „Kurier Poranny”, a za nim – „Izraelita”:

„Kurier Poranny” podaje wiadomość, że w nowej synagodze tutejszej na Tłomackiem mają być urządzone oddzielne ławki dla innowierców, którzy by tam przybyli dla odwiedzenia świątyni. Wiadomość tę, która

26
Wariant nazwy ul. Daniłowiczowskiej – przyp. red.

27
Pogadanki, „Izraelita” nr 39 z 1 (13) X 1876, s. 309.

28
Pogadanki, „Izraelita” nr 36 z 2 (14) IX 1877 s. 289.

29
Pogadanki, „Izraelita” nr 11 z 4 (16) III 1877, s. 84.

jeśli się sprawdzi, może być przez ogół mylnie zrozumiana, czujemy się w obowiązku objaśnić. Bynajmniej ani rytuał żydowski, ani żadne inne względy charakteru wyznaniowego nie stoją na przeszkodzie, aby w synagodze innowiercy usadowieni byli obok wyznawców religii mojżeszowej. Z uwagi jednakże na tę okoliczność, że członkowie stowarzyszenia synagogałnego, jak się wszędzie w takich razach praktykuje, zajmują tam stałe, dla każdego specjalnie wyznaczone miejsca, zachodzi w samej rzeczy potrzeba pozostawienia w świątyni pewnej liczby miejsc nikomu specjalnie nie wydzielonych, które by mogły być zajmowane nie tylko przez innowierców, ale w ogóle, przez osoby obce odwiedzające synagogę, jako goście, których przyjąć i wygodnie usadowić jest obowiązkiem Komitetu synagogi³⁰.

Synagogę na Tłomackiem otwarto 26 września 1878 roku, w przeddzień święta Rosz ha-Szana, w obecności przedstawicieli najwyższych władz Warszawy, m.in. generała-gubernatora Paula von Kotzebuego. „Izraelita” odnotował kulminacyjne części muzyczne uroczystości:

30
Pogadanki, „Izraelita” nr 36 z 1 (13) IX 1878, s. 288.

31
Nowa Synagoga w Warszawie, „Izraelita” nr 38 z 15 (27) IX 1878, s. 302.

32
Chodzi o rosyjski hymn państwowy, który zwyczajowo kończył wszelkie uroczystości świeckie i kościelne w Warszawie czasów zaborów.

33
Nowa Synagoga w Warszawie, op. cit.

34
Pogadanki, „Izraelita” nr 39 z 22 IX (4 X) 1878, s. 311.

35
Halina Goldberg, „Na skrzydłach estetycznego piękna...”, op. cit., s. 8–10.

36
Na temat obsadzenia stanowiska drugiego kantora por.: W sprawie liturgii synagogałnej, „Izraelita” nr 48 z 1 (13) XII 1878, s. 386–388.

37
Pogadanki, „Izraelita” nr 44 z 3 (15) XI 1878, s. 355.

Rozległy się poważne dźwięki organów [...]. Podczas [...] pochodu przez środkową nawę synagogi wprost ołtarza, chór, przy akompaniamencie organów, śpiewał hymn: *Ma towu „O, jakże piękne są twe namioty, Jakóbie, twoje przybytki, Izraelu!”*³¹.

Odśpiewany przez chór z akompaniamentem organów hymn Lwowa³² zamknął akt uroczysty, który na długo pozostanie w pamięci obecnych jako chwila spędzona w podniosłym nastroju ducha i w przeświadczeniu, że odbył się tu fakt wielkiej wagi i znaczenia [...]³³.

„Nie mniej odwiedziło nowy dom Boży w ciągu dwóch dni świąt mnóstwo współobywateli chrześcijan obojga płci, podziwiając piękność i wspaniałość tego przybytku chwały Wszechmogącego” – dopowiadał „Izraelita” kilka dni później³⁴. W powyższych cytatach należy zwrócić uwagę na informacje o organach znajdujących się w nowej świątyni. Wyjaśnijmy, że „organy”, o których pisał publicysta „Izraelity”, były w rzeczywistości fisharmonią; zarząd gminy żydowskiej świadomie bowiem zrezygnował z budowy organów – w tej sprawie przetoczyła się na łamach „Izraelity” fundamentalna dyskusja, którą zrelacjonowała i omówiła Halina Goldberg³⁵. Kantorem synagogi na Tłomackiem został Szymon Grützhändler, a dyrektorem chóru – Bernard Szyncer (po jego śmierci, w 1898 roku, chórmistrzem miano Leopolda Sterlinga). O stanowisko drugiego kantora ubiegali się Feliks Weishof, Jakub Weiss, Edward Darewski (z Cesarstwa), Jakub Bachman (kantor lwowski) i niejaki Młynek, pozostało ono jednak nieobsadzone³⁶. Chór przy nowej świątyni był początkowo niewielki – składał się (z wyjątkiem basów) głównie z dzieci biednych rodziców, „którym za to Zarząd synagogi opłacać się musi”³⁷.

Poniższa historia, opowiedziana w „Izraelicie” w maju 1879 roku, stanowi doskonałą ilustrację trudnych warunków życia

warszawskich muzyków synagogałnych. Kilku członków gminy doniosło wówczas redakcji o następującym fakcie:

Oto niektórzy śpiewacy z chóru synagogałnego pozwalają sobie w jednym z zakładów gastronomicznych występować w kwartecie, wykonywującym różne żargonowe śpiewy i parodie, a wyszydającym to i owo z religijnego nawet życia swych współwyznawców, ku ucieście prostaczych tłumów żydowskich i nieżydowskich³⁸.

Występek określono jako „swawolę”, która obraża uczucia religijne współwyznawców:

Rozumiemy występowanie w teatrze lub nawet na poważniejszej scenie ogrodowej, ale w zakładzie piwnym, w trupie komicznej, błazeńskiej... to trochę za wiele licencji dla śpiewających hymny wzniosłe w synagodze!³⁹

Muzycy napiętnowani w cytowanym tekście zostali zwolnieni z chóru synagogałnego na Tłomackiem⁴⁰.

W styczniu 1879 Jakub Weiss pojawił się w Synagodze przy Nalewkach nr 33. Obejmując posadę, oświadczył, że „tylko pierwszorzędną synagogałną muzyką będzie tu uprawiana”. Poinformował też, że planuje założenie przy synagodze szkoły dla kantorów i śpiewaków⁴¹. Szkoły ostatecznie nie prowadził, wykształcił jednak kolejny znakomity chór, z którym występował także w prywatnym domu modlitwy zwanym Salą „Amatorską” (dom Ulrycha, plac Grzybowski 1)⁴². W kilka lat później będący u progu starości muzyk i jego rodzina znaleźli się w trudnej sytuacji materialnej. „Izraelita” wezwał wówczas swoich prenumeratorów do wsparcia finansowego kantora:

Czas jest, aby gmina nasza przypomniła sobie, że człowiek tak prześladowany od losu służył jej chlubnie przez długi szereg lat, że jemu zawdzięcza upiększenia swej liturgii, z których dotychczas ona korzysta⁴³.

Po wycofaniu się Weissa czołowymi krzewicielami muzyki synagogałnej w Warszawie pozostali Grützhändler, Weishof i Szyncer. Jak wynika z notatek rozsianych w „Izraelicie”, preferowali oni tzw. repertuar reformowany, tj. stworzony przez Salomona Sulzera w Wiedniu, Louisa Lewandowskiego w Berlinie i Samuela Naumbourga w Paryżu, podążający za reformą liturgii synagogałnej zrealizowaną w ośrodkach niemieckojęzycznych w latach 40. XIX wieku. Polegała ona na wprowadzeniu języka niemieckiego do kazań, skróceniu nabożeństw i pozbawieniu ich nadmiaru elementów pozaliturgicznych, w tym śpiewów⁴⁴. Te ostatnie miały być kompromisem między tradycyjnym śpiewem synagogałnym a współczesnym stylem muzyki zachodnioeuropejskiej. W Wiedniu kompromis taki wypracował Salomon Sulzer we wspomnianym wyżej zbiorze *Schir Zion*. Utwory tego zbioru stanowiły trzon repertuaru warszawskiego,

38
Pogadanki, „Izraelita” nr 20 z 11 (23) V 1879, s. 167.

39
Ibidem.

40
Pogadanki, „Izraelita” nr 21 z 18 (30) V 1879, s. 173.

41
Zob. zawiadomienie Jakuba Weissa w: „Izraelita” nr 1 z 22 XII 1878 (3 I 1879), s. 8.

42
Zob. ogłoszenie zamieszczone w: „Izraelita” nr 37 z 9 (21) IX 1883, s. 304.

43
Kronika, „Izraelita” nr 5 z 23 I (4 II) 1887, s. 39.

44
Por. Krzysztof Pilarczyk, *Liturgia synagogałna – jej pochodzenie, struktura i rozwój*, „Studia Religio-logica” 41/2008, s. 66–67 – przyp. red.

razem z kompozycjami Naumbourga, Lewandowskiego czy Hirscha Weintrauba, jak również fragmentami dzieł zasymilowanych twórców pochodzenia żydowskiego, których środowisko żydowskie zaanektowało jako „swoich” (Mendelssohn, Halévy, Rubinstein itp.). Ten stan rzeczy podsumował w odniesieniu do repertuaru ściśle liturgicznego korespondent „Izraelity”, przedstawiciel synagogi na Tłomackiem, w 1888 roku:

Staramy się we wszystkim zeuropeizować, przyswajamy sobie w życiu wszelkie formy estetyczne przez świat cywilizowany używane; wygnaliśmy z naszym „templów” *darszonów*, *chazenów* etc., a zastąpiliśmy ich oficjalistami, wygląd predygerów, kantorów mającymi. Sulzery, Weintrauby i inni kompozytorowie synagogalni ułożyli dla naszej liturgii partycje i chóry, w których wieje na wskroś duch kościelnej muzyki – wszystko to u siebie bez najmniejszego skrupułu zaprowadziliśmy [...]⁴⁵.

„Europeizacja” warszawskiej muzyki synagogalnej nie przebiegała bez przeszkód. Część kierownictwa gminy żydowskiej, o bardziej konserwatywnych poglądach, obstawała przy utrzymaniu dawnych obyczajów. Charakterystycznym przykładem jest dyskusja, która odbyła się w 1880 roku w związku z projektem urządzenia w Synagodze na Tłomackiem koncertu charytatywnego na wzór podobnych imprez popularnych od dawna w Berlinie⁴⁶. W odpowiedzi na list otwarty w sprawie koncertu zamieszczony na łamach „Echa” redakcja „Izraelity” pisała:

Nie wiemy, jak komitet synagogi na propozycję tę się zapatruje. Co do nas, nie mamy z pewnością nic przeciw wszelkim środkom godziwym, mającym fundusz dla biednych powiększyć. Wszelako na danie koncertu w synagodze nie możemy się pisać dla wielu względów. Raz, nie jest u nas w ogóle przyjętym urządzenie publicznych zabaw, choćby na najszlachetniejsze cele, w świątyniach pańskich. Czemużbyśmy my, izraelici, mieli pierwsi wystąpić z nowością u nas niepraktykowaną i za pewną profanację domu bożego jeszcze uchodzącą? Dalej, choć naśladownictwo każdego dobrego przykładu jest rzeczą chwalebną, to jednak tu wyglądałoby to w oczach wielu na pretensjonalne i śmieszne naśladownictwo nadsprejskich współwyznawców. Wreszcie, niechaj autor listu [...] ma na uwadze, że tutejsza masa żydów to nie berlińska⁴⁷.

W ośrodkach takich jak Wiedeń, Praga czy Berlin utrwalił się już w pierwszej połowie stulecia zwyczaj zatrudniania w synagogach chrześcijańskich organistów, chociażby dlatego, że żydowscy muzycy nie mogli grać w szabas ze względu na obowiązujący w święta zakaz pracy. Istotne znaczenie miał jednak także wysoki poziom ich umiejętności w porównaniu z muzykami pochodzącymi z diaspory, głównie amatorami⁴⁸. Otóż w 1888 roku wybuchł w Warszawie skandal, gdy konserwatywny katolicki organ „Rola”, słynący z nastawienia antysemitycznego, ujawnił pojawienie się Stankiewiczza,

45
Kronika. Z miasta i z prowincji, „Izraelita” nr 22 z 27 V (8 VI) 1888, s. 194.

46
Pierwszy taki koncert miał miejsce w 1869 roku i wywołał następujący komentarz krakowskiego dziennika „Czas”: „Nigdy jeszcze nie bywało koncertów w bóżnicy i nigdy jeszcze wprzód król [mowa o królu Wilhelmie I Hohenzollernie] nie powstał w bóżnicy” (*Kronika miejscowa i zagraniczna*, „Czas” nr 99 z 1 V 1869, s. 2).

47
Z tygodnia, „Izraelita” nr 4 z 11 (23) I 1880, s. 27.

48
Temat ten omawia szerzej Tina Frühauf w książce *The Organ and its Music in German-Jewish Culture*, Oxford University Press, Oxford–Nowy Jork 2009.

organisty kościoła św. Ducha, jako akompaniatora w Wielkiej Synagodze na Tłomackiem. Redaktor pisma Jan Jeleński poświęcił „afezje” fragment stałego felietonu *Na posterunku*:

[...] jak mi właśnie zwraca na to uwagę jeden z zacnych i poważnych kapłanów, ów pan Stankiewicz jest organistą przy kościele Ś-go Ducha (po Paulińskim) w Warszawie, co mu jednak nie przeszkadza pełnić równocześnie podobnych obowiązków w synagodze żydowskiej – i, po odśpiewaniu Mszy Ś-tej w kościele naszym, udawać się tam znowu, dla przygrywania „majufesom” oraz innym „pieniom synagogalnym”. Jeżeli tak jest rzeczywiście, a o czym ze względu na źródło, z jakiego wiadomość ta pochodzi, nie mam najmniejszego powodu do powątpiewania, to o tych podwójnych obowiązkach swojego organisty rektor wspomnianego kościoła, szanowny ksiądz Chełmicki, musi naturalnie nie wiedzieć. Inaczej, mimo całego ducha tolerancji, jakim się szanowny kapłan ten względem innowierców odznacza, nie pozwoliłby słudze kościelnemu swoich intencji bratersko-asymlacyjnych posuwać tak daleko. Wszystko, a więc i „jedność z synami jednej ziemi”, powinno by przecież mieć swoje granice, dodaje słusznie kapłan komunikujący mi wiadomość powyższą o tym nowym objawie asymilacyjnym⁴⁹.

„Izraelita” następująco skomentował tę publikację:

O Boże, najwłaściwiej tu zawołam słowami Heinego – jak wielkim jest twój zwierzyniec! W tym ścisłym odgraniczeniu świętości chrześcijańskich od żydowskich, czyli, jak brzmi oryginalne wrażenie owych panów, służenia do mszy od śpiewania *majufesów* – uderza najsamprzód dziwna jakaś ciasnota pojęć i umyślne zamykanie oczu na historię obu wiar...⁵⁰

Dalej autor wskazał na wspólne korzenie i podobieństwo obu religii. Środowisko klerykalne nie dało za wygraną, publikując replikę w „Przeglądzie Katolickim”:

„Izraelita”, choćby nawet subtelniej jeszcze wysmażał swą apologię owego organisty, nawet przed trybunałem zdrowego rozsądku obronić go nie zdoła, a cóż dopiero wobec pozytywnego przekazu kościelnego, który zabrania swoim wiernym uczestniczyć w religijnym kulcie wiary innej⁵¹.

W sumie jednak schyłek XIX wieku – mimo ogólnego wzrostu nastrojów antysemitycznych – był okresem korzystnym, zarówno jeśli chodzi o poziom muzyki synagogalnej, jak i o kontakty między synagogą i światem nieżydowskim. Podobnie jak w Berlinie czy Wiedniu kontakty te obejmowały sferę najwyższej władzy państwowej. Ich kulminacyjnym momentem była wizyta Aleksandra Imeretyńskiego, generała-gubernatora warszawskiego, namiestnika cara w Warszawie, w Wielkiej Synagodze na Tłomackiem 18 lipca 1897 roku. Jak donosił „Izraelita”, towarzyszyli mu ochmistrz, ksiądz Dymitr

49
Kamienny [Jan Jeleński], *Na posterunku*, „Rola” nr 10 z 27 II (10 III) 1888, s. 115.

50
Alf. [Alfred Lor], *Z życia*, „Izraelita” nr 11 z 5 (17) III 1888, s. 84.

51
Notatki z prasy periodycznej, „Przegląd Katolicki” nr 13 z 17 (29 III) 1888, s. 200.

Oboleński, generał-lejtnant Aleksander Puzyrewski i inni przedstawiciele władz. Gości oczekiwali przed gmachem synagogi kaznodzieja, kantorzy, członkowie komitetu synagogi oraz zarząd gminy warszawskiej. Gdy Imeretyński zajął przygotowane dla niego miejsce w pobliżu ołtarza, chór odśpiewał modlitwę *Ma tovu* [*Jakże piękne są twoje namioty, Jakubie*], a następnie kilka ustępów psalmów. Na końcu odśpiewano hymn *Boże Cesarza chron!*. Imeretyński wpisał się do księgi pamiątkowej. Synagogę i plac przed jej frontem wypełniał tłum publiczności⁵².

Lata 90. XIX wieku to okres wzmożonej aktywności Stowarzyszenia Subiektów Handlowych Wyznania Mojżeszowego. Stowarzyszenie organizowało wieczorki taneczne, starało się o założenie biblioteki i czytelnicy judaistycznej, przede wszystkim jednak rozwinęło działalność charytatywną, której najważniejszą częścią były koncerty odbywające się w sali „Harmonia”. Były one tłumnie odwiedzane przez ludność żydowską i zaproszonych gości; w ostatnich latach dekady wynajmowano na nie Resursę Obywatelską, Salę Stowarzyszenia Cyklistów lub Salę „Aleksandrowską” Ratusza, gdyż w dawnym pomieszczeniu brakowało miejsca dla zainteresowanych. Leon Tadeusz Błaszczuk podaje, że organizatorami koncertów SSHWM byli Gustaw Levy (absolwent Instytutu Muzycznego Warszawskiego) i Feliks Kaufman⁵³. W programie koncertów przygotowywanych przez SSHWM przeważała popularna muzyka wokalna i kameralna kompozytorów europejskich; sporo miejsca udzielano Chopinowi, Moniuszce, z młodszych twórców polskich – Żeleńskiego i Noskowskiego (jest to zrozumiałe, gdy zwrócimy uwagę na to, że duża grupa muzyków związanych z żydowskimi instytucjami kształciła się w Warszawskim Instytucie Muzycznym), jak również drugorzędny kompozytorom warszawskim (szczególnie lubiany był Walenty Kratzer). Nie kładziono nacisku na utwory kompozytorów pochodzenia żydowskiego. Zgodnie z tradycją do programów włączano recytacje poezji i małe formy dramatyczne. Wykonawcami byli zarówno artyści żydowscy – zawodowi i amatorzy, jak i muzycy spoza diaspory, niekiedy nawet prawdziwe gwiazdy. Wśród aktorów polskich współpracujących z SSHWM spotykamy Józefa Kotarbińskiego, Irenę Trapszo-Chodowiecką, Gabrielę Zapolską, a wśród muzyków – skrzypków Stanisława Barcewicza (profesora klasy skrzypiec w Instytucie Muzycznym), Bonifacego Szałowskiego (jego ucznia), śpiewaczkę Helenę Arkawin, członków kwartetu smyczkowego złożonego z pedagogów Instytutu (Jana Jakowskiego, Karola Melcera, Aleksandra Kleina, Konstantego Paschalskiego), artystów opery polskiej i włoskiej. Na estradzie „Harmonii” debiutowało także kilkoro głośnych później muzyków pochodzenia żydowskiego, na przykład skrzypek Maurycy Frenkel. Od 1899 roku przy Stowarzyszeniu działał chór. Jego kierownikiem był Nuchim Piekar, dyrygent i kompozytor, absolwent Instytutu Muzycznego w Warszawie (w klasie kompozycji kształcił się pod kierunkiem Zygmunta Noskowskiego). Pierwszy koncert chór dał 14 stycznia 1899 roku⁵⁴.

⁵² Kronika „Izraelita” nr 29 z 11 (23) VII 1897, s. 286.

⁵³ Leon Tadeusz Błaszczuk, *Żydzi w kulturze...*, op. cit., s. 155.

⁵⁴ Kronika „Izraelita” nr 3 z 8 (20) I 1899, s. 28.

Wkrótce przystąpiono do organizacji orkiestry, jednak ta inicjatywa nie doszła, jak się wydaje, do skutku⁵⁵.

Schylek XIX wieku nie obfitował natomiast w koncerty kantorów organizowane poza murami synagog, prawdopodobnie dlatego, że cała sfera muzyki religijnej skupiła się wówczas w doskonale funkcjonującej Synagodze na Tłomackiem. „Izraelita” odnotował jedynie cztery tego rodzaju wydarzenia: w 1888 roku w sali „Harmonii” wystąpili Jakub Weiss i Bernard Sznycer oraz kantor petersburski (Aryeh Leib?) Schlossberg, rok później zaś kantor Szechter z Odessy dał koncert w Sali „Szwajcarskiej” przy ul. Dzielnej⁵⁶.

Muzycy żydowscy w „neutralnych” salach koncertowych Warszawy

W XIX wieku życie muzyczne mniejszości żydowskiej w Europie Środkowej toczyło się zarówno w instytucjach zorganizowanych przez tę mniejszość i jej służących, jak też w „neutralnych” salach odwiedzanych przez szeroką publiczność, które stanowiły komercyjne przedsiębiorstwa otwarte na różne propozycje, i które można było po prostu wynająć. Miejsca „neutralne” dziewiętnastowiecznej Warszawy to Teatr Wielki i znajdujące się w jego obrębie Sale Redutowe, Resursa Obywatelska i Resursa Kupiecka, sala Stowarzyszenia Cyklistów. Potencjalnym adresatem wydarzeń odbywających się w „strefie neutralnej” była wspomniana na początku artykułu „szeroka publiczność kulturalna”.

Podobnie jak w innych wielkich miastach Europy, owa „szeroka publiczność” miała strukturę wielokulturową i wielonarodową. Już przed powstaniem listopadowym znaczny odsetek publiczności teatralnej i koncertowej w Warszawie stanowili Żydzi⁵⁷. Tak jak w całym ówczesnym społeczeństwie europejskim, tak i w dziedzinie życia artystycznego tlił się w Warszawie stale konflikt pomiędzy publicznością polską i żydowską. Pierwsza eskalacja tego konfliktu przypada na rok 1858. Szeroko komentowany incydent wydarzył się w związku z koncertem czeskiej skrzypaczki Wilhelminy Nerudy w Salach Redutowych Teatru Wielkiego. Warszawscy Żydzi nie przybyli na ten koncert, chociaż kilka dni wcześniej gorąco oklaskiwali występującego w tym samym miejscu niemieckiego śpiewaka Maksa Reinhardta. Absencja publiczności żydowskiej została złośliwie skomentowana przez Józefa Keniga, redaktora „Gazety Warszawskiej”:

Panna Neruda, jak widać, nie posiada łask u pewnej licznej koterii uchodzącej i uchodząc pragnącej za muzykalną. Brak jej orlego nosa, cery śniadej, czarnych włosów i innych cech azyjskiego pokolenia; nie wymawia *r* gardłowo, nazwisko jej nie kończy się na *berg, blatt, kranz, stern* lub podobnie, brak więc tytułów do poparcia ze strony tego tajemnego związku, który nasiadł całą Europę, a zwłaszcza nas, i trzymając się ściśle, popycha każdego ze swoich, czy on to bankierem, czy tenorem, czy spekulantem, czy skrzypkiem⁵⁸.

55

Orkiestrę żydowską próbowano też zorganizować w Warszawie w 1915 roku (zob. *Kleine Mitteilungen von hier und dort*, „Signale für die musikalische Welt” 1915, nr 37, s. 475).

56

Zob. *Kronika. Z miasta i z prowincji*, „Izraelita” nr 12 z 11 (23) III 1888, s. 101; *Kronika. Z miasta i z prowincji*, „Izraelita” nr 28 z 8 (20) VII 1888, s. 243; *Rozmaitości*, „Izraelita” nr 44 z 4 (16) XI 1888, s. 382; *Kronika. Z miasta i kraju*, „Izraelita” nr 19 z 5 (17) V 1889, s. 156.

57

Por. Alina Kowalczykowa, *Warszawa romantyczna*, PIW, Warszawa 1987, s. 75.

58

[Tekst bez tytułu], „Gazeta Warszawska” nr 4 z 23 XII 1858 (4 I 1859), s. 4.

Po ukazaniu się wzmiankowanej recenzji działacze żydowscy wysłali list protestacyjny do „Gazety Warszawskiej”, a o całym incydencie zawiadomili prasę zakordonową (m.in. „Czas” i „Dziennik Poznański”) oraz zagraniczną (w tym „Wiadomości Polskie” wydawane w Paryżu przez grupę związaną z Hotelem Lambert i wychodzące w Petersburgu „Słowo”). Wymienione pisma stanęły po stronie działaczy żydowskich, zarzucając „Gazecie Warszawskiej” sprzeciwienie się zasadom aktualnej polityki europejskiej, zakazującej antysemitycznych zaczepek⁵⁹. Jak piszą współcześni komentatorzy wydarzenia⁶⁰, po odkupieniu w 1859 roku „Gazety Warszawskiej” przez Leopolda Kronenberga i zatrudnieniu w niej Józefa Ignacego Kraszewskiego, zwolennika pokojowego współżycia obu nacji, „wojna polsko-żydowska” chwilowo w Warszawie umilkła, czy też – ściślej rzecz ujmując – trwała w bardziej dyskretnych formach. O jej istnieniu w sferze warszawskiego życia muzycznego do końca stulecia dowiadujemy się jednak z aluzyjnych notatek w „Izraelicie”. Na przykład, o koncercie nieznanego bliżej Grüdigerera, który odbył się 8 lipca 1876 roku w Resursie Obywatelskiej napisano, że „zdawał się, we względzie słuchaczy, nosić charakter prawie *wyznaniowy*...”⁶¹. Można tę notatkę skonfrontować z fragmentem listu Stanisława Moniuszki napisanego po popremierowym spektaklu opery *Otton Łucznik* Adama Münchheimera (kompozytora pochodzenia żydowskiego): „Nalewki zalewają salę do najmniejszej szpary”...⁶².

Zaczepki antysemityczne dotyczyły nie tylko publiczności, ale i samych muzyków. Na przykład w 1876 roku odbył się w Warszawie koncert pianisty żydowskiego pochodzenia – Gustawa Lewity (absolwenta Warszawskiego Instytutu Muzycznego, od 1879 roku pedagoga uczelni), w którego grze recenzent jednej z gazet codziennych dopatrzył się – wedle relacji „Izraelity” –

pewnych cech niewykończenia, które, zdaniem recenzenta, mają być skutkiem wpływu sfer, z jakich wyszedł artysta, czyli jaśniej mówiąc, kładzie je na karb – jego pochodzenia żydowskiego. Mój Boże! Więć zawsze i wszędzie ta sama kłątwa pochodzenia!...⁶³.

Na przełomie lat 70. i 80. XIX wieku Resursa Obywatelska gościła kilka koncertów żydowskich, które zostały dobrze przyjęte przez „szeroką publiczność” ze względu na ich wysoki poziom artystyczny. Wedle zapowiedzi „Izraelity”⁶⁴ w styczniu 1874 roku miał się tam odbyć na przykład próbny występ kandydata na drugiego kantora w Synagodze na Tłomackiem, Edwarda Darewskiego. Obok Darewskiego zaanonsowano artystów polskich: Romualda Wasilewskiego z opery, Zygmunta Kątskiego, Antoniego Rutkowskiego (pedagoga Instytutu Muzycznego), Ignacego J. Paderewskiego (wówczas studenta Instytutu) oraz młodego aktora, Józefa Kotarbińskiego (przyszłego artystę Warszawskich Teatrów Rządowych). Darewski wystąpić miał w repertuarze europejskim – w programie wieczoru znalazły się m.in. aria z *Żydówki* Halévy’ego, *Siciliana z Roberta diabła*

59

Zob. Stanisław Strzelski, *Wojna „Gazety Warszawskiej” z Żydami w r. 1859*, „Gazeta Warszawska. Numer Jubileuszowy 1774/1924” z 31 XII 1924, s. 6–8.

60

Zob. np. Kazimierz Bartoszewicz, *Wojna żydowska w roku 1859. Początki asymilacji i antysemityzmu*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1913, s. 78–79; Marian Fuks, *Prasa żydowska w Warszawie 1823–1939*, PWN, Warszawa 1979, s. 44.

61

Pogadanki, „Izraelita” nr 27 z 2 (14) VII 1876, s. 211.

62

Stanisław Moniuszko do Edwarda Ilcewicza, Warszawa, 3 stycznia 1865, rks, Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, sygn. 1264/M-56.

63

Pogadanki, „Izraelita” nr 47 z 26 XI (8 XII) 1876, s. 374.

64

Pogadanki, „Izraelita” nr 4 z 12 (24) I 1879, s. 29.

Meyerbeera, pieśń *Ich grolle nicht* Schumanna i *Cavatina* z *Otella* Rossiniego. Z kolei w roku 1884 odbył się w Resursie Obywatelskiej koncert Jakuba Weissa. Jak zawiadamiał „Izraelita”:

B. nadkantor synagogi p. J.L. Weiss daje w sobotę, d. 22 bm., wieczorem, w sali Resursy Obywatelskiej koncert oratoryjny muzykarno-wokalny ze współudziałem pp. Pistora, artyści teatrów warsz., E. Rechtszafena, kwartetu smyczkowego oraz chórów męskich i mieszanych⁶⁵.

W programie znalazły się dzieła muzyki religijnej autorstwa Weissa, ale także Haydna i Beethovena. Jak zauważono w „Izraelicie”, koncert nie doczekał się recenzji w prasie nieżydowskiej⁶⁶. Można owo pominięcie skojarzyć z ponownie pogorszoną atmosferą po „wypadkach grudniowych” 1881 roku, tj. po pogromie Żydów w Warszawie, o którego zainicjowanie historycy polscy oskarżają władze rosyjskie. W tych latach koncertujący kantorzy wycofali się do sal zlokalizowanych na terenie dzielnicy żydowskiej, przede wszystkim do sali „Harmonii” wynajmowanej przez Stowarzyszenie Subiektów, jak również do Sali „Szwajcarskiej” przy ulicy Dzielnej⁶⁷, a muzykę żydowską reprezentował w „salach neutralnych” jedynie popularny utwór Maksa Brucha *Kol Nidrei* na wiolonczelę i orkiestrę lub fortepian, będący wówczas elementem żelaznego repertuaru wiolonczelistów. W Resursie Obywatelskiej wykonał go w 1892 roku solista carskiej opery w Moskwie, Oskar Asperger⁶⁸, w latach 1899 i 1900 zabrzmiał (przynajmniej trzykrotnie, a co najmniej raz solistą był czeski muzyk nazwiskiem Krasa) w Dolinie Szwajcarskiej w wykonaniu przybyłej z Lipska orkiestry Windersteina⁶⁹, a ponadto w roku 1900 w ramach jednego z koncertów symfonicznych przygotowanych przez orkiestrę Teatru Wielkiego pod kierownictwem Emila Młynarskiego w interpretacji paryskiego wiolonczelisty Gerardy’ego⁷⁰. Po ostatnim z wymienionych wydarzeń pozostała recenzja Zygmunta Noskowskiego, który, co prawda, nie zachwyił się dziełem Brucha, uznając je za produkt „profesorski”, ale przynajmniej pochwalił grę solisty⁷¹.

W ostatnich latach XIX wieku walka sił muzycznych polskich i żydowskich toczona w salach koncertowych i w prasie przybrała bardzo radykalny kształt, co było rezultatem dalszego pogarszania się wzajemnych stosunków między dwoma narodami zamieszkującymi wspólnie stolicę. Ludność żydowska nadal stosowała bojkot koncertów i spektakli polskich – ofiarą tej taktyki padła m.in. opera Moniuszkowska⁷²; demonstrowała równocześnie poparcie dla działalności własnych ziomków.

Jeśli chodzi o dyskurs antyżydowski kontynuowany w środowisku polskim schyłku XIX wieku – pojawił się on w nowej, silnie upolitycznionej odsłonie – ostentacyjnie zostały weń wpisane hasła polskiego patriotyzmu. Można to zinterpretować jako konsekwencję silnego zaangażowania ówczesnej polskiej warstwy

65
Em-Es., *Światła i cienie*, „Izraelita” nr 12 z 9 (21) III 1884, s. 92.

66
Em-Es., *Światła i cienie*, „Izraelita” nr 13 z 16 (28) III 1884, s. 99.

67
W 1888 roku w sali „Harmonia” wystąpili z własnymi koncertami Jakub Weiss i Bernard Sznycer oraz kantor petersburski Schlossberg, rok później zaś kantor Szechter z Odessy dawał koncerty w Sali „Szwajcarskiej” przy ul. Dzielnej (zob. *Kronika. Z miasta i z prowincji*, „Izraelita” nr 11 z 11 (23) III 1888, s. 88; *Kronika. Z miasta i z prowincji*, „Izraelita” nr 28 z 8 (20) VII 1888, s. 243; *Kronika*, „Izraelita” nr 44 z 4 (16) XI 1888, s. 382; *Kronika. Z miasta i kraju*, „Izraelita” nr 19 z 5 (17) V 1889, s. 156.

68
Kronika. Z miasta i kraju, „Izraelita” nr 11 z 28 II (11 III) 1892, s. 89.

69
M.M.B. [Michał Marian Biernecki], *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” nr 819 z 29 V (10 VI) 1899, s. 267; *Zastępca, Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” nr 842 z 6 (18) XI 1899, s. 550; Alf. L. [Alfred Lor], *Odgłosy. Z muzyki*, „Izraelita” nr 20 z 13 (25) V 1900, s. 239.

70
Z., *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” nr 892 z 24 X (3 XI) 1900, s. 525.

71
Z.N. [Zygmunt Noskowski], *Światła i cienie*, „Wędrowiec” nr 45 z 28 X (10 XI) 1900, s. 888.

72
Zob. Józef Szczublewski, *Publiczność teatralna w Warszawie (1863–1883)*, w: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. 3, *Odbiorcy dzieła teatralnego*, opr. Janusz Degler, Uniwersytet Wrocławski im. Bolesława Bieruta, Wrocław 1978, s. 189–239.

inteligentkiej w walkę polityczną, w jej wersji propagowanej przez najbardziej wpływowe ugrupowanie polityczne – narodową demokrację. Niewykluczone, że właśnie pod wpływem antyżydowskiej propagandy prowadzonej przez organizacje, które dały początek partii Romana Dmowskiego (Liga Polska i organizacja młodzieżowa „Zet”) doszło do jawnego antyżydowskiego wystąpienia w gronie studentów przyjaźnie niegdyś usposobionego do uczniów-Żydów Instytutu Muzycznego (w latach 1879–1888 prowadził go Aleksander Zarzycki). W roku 1888 „Izraelita” opisał następujący incydent: uczennica klasy deklamacji, Żydówka, została wyznaczona do recytacji – podczas mającego odbyć się w Instytucie koncertu – jednego z wierszy Mickiewicza. Próby słyły pomyślnie, jednak studentka kilka dni przed koncertem otrzymała anonimowy list „pełen gróźb, aby jako żydówka nie odważyła się wystąpić na estradzie. «Mickiewicz to nasz poeta, Mickiewicz nie dla żydów pisał!»”. W związku z groźbami kursantka nie wzięła udziału w koncercie.

Tak to głucha nienawiść, która w potrzebie krzyczy, że żydzi nie chcą się zespolic z miejscowym żywiółem, nie przebiera zarazem w środkach ku niedopuszczeniu do tego zbliżenia!...

– skomentował to przykre zdarzenie redaktor „Izraelity”⁷³.

Wrogość podsycana nowoczesnym nacjonalizmem o podłożu rasistowskim, jaki zaczął się gwałtownie rozwijać w całej Europie Środkowej od lat 90. XIX wieku, szczególnie w środowiskach studenckich, przebija także z poniższego tekstu wileńskiego publicysty Antoniego Millera⁷⁴, odnoszącego się do sukcesu konkursowego Grzegorza Fitelberga:

Szanowny Panie Redaktorze!

Z pewnego źródła dowiedziałem się w Warszawie, że p. Fitelberg, jeden z nagrodzonych na konkursie Paderewskiego, posłał swój utwór do uznania sędziów, *nie wymieniając prawdopodobnie swojej narodowości. Konkurs dawał pole do wyróżnienia się Polakom, nie zaś izraelitom*, przeto dziwnym się wydaje uchwały fortel, za pomocą którego pomieniony p. Fitelberg nieprawnie urwał część sławy i nagrody naszym Polakom i p. Gawrońskiemu w szczególności. Przeto niech mi wolno będzie zapytać przedstawicieli prasy i uczestników konkursu, zali godziwie milczeć o takim uchwałstwie żydka, który ośmielił się nadużyć dobrej wiary sędziów konkursu. Wie o tym dobrze „Echo Muzyczne”, a jednak pomija kwestię pochodzenia, wymieniając tylko, że jest synem wojskowego kapelmistrza w Dźwińsku. Chyba „Echo” jest pewne, że p. Paderewski, wyłączając z konkursu inne narodowości, otwiera ramiona synom Izraela. No! Co do mnie, interpelując do „Echa” – wyrażam wielką wątpliwość. – Warto chyba rzecz wyjaśnić – czy wie p. Paderewski o fortelu p. Fitelberga.

*Zostaję z uszanowaniem
Antoni Miller⁷⁵*

⁷³ Elkan, *Z życia*, „Izraelita” nr 16 z 15 IV (27 IV) 1888, s. 137.

⁷⁴ Późniejszego autora cennej zresztą książki *Teatr i muzyka na Litwie jako strażnice kultury Zachodu* (Wydawnictwo im. Stanisława i Tekli z hr. Borychów Łopacińskich, Wilno 1936).

⁷⁵ „Niwa Polska” nr 39 z 12 (24) IX 1898, s. 766.

Uściślmy, że w omawianym czasie Fitelberg od dawna mieszkał w Polsce, tu ukończył (w 1896 roku) Instytut Muzyczny, a następnie podjął pracę w orkiestrze Teatru Wielkiego z polecenia swego pedagoga Stanisława Barcewicza⁷⁶. Istotnie, w ogłoszeniu o konkursie im. Paderewskiego, który odbył się (po raz drugi) w 1898 roku, czytamy, że jest przeznaczony dla kompozytorów polskich, jednakże z treści ogłoszenia nie wynika bezpośrednio, że chodzi o „rasę” kandydata⁷⁷. Epatowanie kategorią polskości w wersji nacechowanej wpływem nowoczesnego nacjonalizmu o podłożu rasistowskim było charakterystyczne dla czasopisma, w którym ukazała się pretensja Millera, tj. dla „Niwy Polskiej”, organu o jawnym programie nacjonalistycznym. Prowadziła ona ciągłą walkę z „żywołami obcymi” – warszawskimi Niemcami i Żydami. Jednym z przeprowadzonych przez nią spektakularnych działań była rozpoczęta w 1898 roku kampania przeciwko organizatorom Filharmonii Warszawskiej wywodzącym się z kręgów żydowskich: Leopoldowi Kronenbergowi i Aleksandrowi Rajchmanowi⁷⁸.

Teatr żydowski w Warszawie

Badacze różnych form obecności kultury żydowskiej w ośrodkach europejskich u schyłku XIX wieku przyznają jednoznacznie, że podstawowym kanałem, poprzez który dokonywał się jej „transfer” do kultury powszechnej była kultura popularna⁷⁹. W omawianym okresie reprezentował ją przede wszystkim teatr jidyszowy, promujący piosenkę i taniec żydowski. Początkowo teatr żydowski adresował swoją ofertę do sfer ludowych, rychło jednak podbił publiczność mieszczańską i inteligentką ze względu na obecny w nim atrakcyjny element „egzotycznej” żydowskiej etnografii, zawarty w treści i oprawie – muzycznej i tanecznej. Kariera popularnego żydowskiego teatru, który *de facto* był teatrem muzycznym⁸⁰, stąd też łatwiej docierał do szerokiej publiczności, nie znającej języka jidysz, niż teatr mówiony, nie przebiegała oczywiście bez oporu. Przenikaniu popularnej kultury żydowskiej do obiegu powszechnego sprzeciwiały się środowiska konserwatywne, zarówno nieżydowskie, jak i żydowskie. Stanowisko tych ostatnich wobec oferty teatru „żargonowego” ilustrują w modelowy sposób wypowiedzi „Izraelity”.

O pierwszym wieczorze teatralnym adresowanym do ludności żydowskiej doniósł „Izraelita” w 1868 roku. Odbył się on 24 października 1868 roku w budynku na placu Muranowskim, a wystąpiła trupa artystów żydowskich pod dyrekcją Bellaua z dramatem biblijnym w dwóch częściach: I *Jakób i jego synowie*, II *Józef w Egipcie*. Spektakl grano w języku niemieckim, towarzyszyły mu śpiewy⁸¹. Następnie przedstawienia żydowskie dawano w cyrku Rappo (róg ul. Berga – obecnie Traugutta i Włodzimierskiej – obecnie Czackiego), np. 15 marca 1870 przedstawienie *Izraelici na puszczy*⁸². Inną lokalizacją był teatrzyk ogródkowy Alkazar (ul. Królewska 1)⁸³. W granych tam spektaklach występował m.in. „uzdolniony śpiewak” Wahrman (?)⁸⁴.

76
Zob. Leon Markiewicz, Grzegorz Fitelberg 1879–1953. *Życie i dzieło*, Fibak Marquard Press, Katowice 1995, s. 14.

77
Por. *Konkursy*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” nr 693 z 28 XII 1896 (9 I 1897), s. 19.

78
Zob. Magdalena Dziadek, *Powstanie i pierwszy okres działalności Filharmonii*, w: *100 lat Filharmonii w Warszawie 1901–2001*, red. Maria Bychawska i Henryk Schiller, Fundacja Bankowa im. Leopolda Kronenberga, Warszawa 2001, s. 40–66.

79
Klaus Hödl, *Entangled Entertainers. Jews and Popular Culture in Fin-de-Siècle Vienna*, tłum. Corey Twitchell, Berghahn, Nowy Jork–Oksford 2019, s. 13.

80
Znamienne, że w języku niemieckim aktorów teatru jidyszowego nazywano „Volkssänger” (śpiewakami ludowymi), zob. Klaus Hödl, *Entangled Entertainers...*, op. cit.

81
Kronika krajowa i zagraniczna, „Izraelita” nr 43 z 18 (30) X 1868, s. 356.

82
Zob. „Izraelita” nr 11 z 27 II (11 III) 1870, s. 88.

83
Zob. „Izraelita” nr 12 z 6 (18) III 1870, s. 96.

84
Zob. „Izraelita” nr 17 z 17 (29) IV 1870, s. 136.

W latach 70. XIX wieku popularne były także w Warszawie sztuki o tematyce żydowskiej autorów polskich, m.in. aktora i reżysera Teatru Rozmaitości Aleksandra Ładnowskiego: między 1851 a 1871 rokiem stale utrzymywał się w repertuarze warszawskich teatrzyków ogródkowych, na czele z popularnym Eldorado (ul. Długa 25), odwiedzanym głównie przez ludność żydowską (szczególnie w soboty), jego „monodram ze śpiewakami” *Berek zapieczętowany*⁸⁵, a w II połowie XIX wieku (b.d. powstania) wszedł na scenę wodewil nieznanego autora pt. *Żyd w becze*. Dorównywała mu popularnością sztuka *Żyd swatem*, adaptowana dla sceny polskiej przez lwowskiego autora Franciszka Ksawerego Błotnickiego (zm. 1842). Premierę warszawską miała w Teatrze Letnim w Parku Lubomirskich w 1878 roku. Scena warszawska dysponowała także szeregiem innych pozycji reprezentujących repertuar polsko-żydowski autorów polskojęzycznych: *Purimbal z awanturą, czyli zemsta p. Balsambauma*, *Zakochany Mojsze Lewi*, *Ja takży byłem w Sokolach*, *Icek kobieciarz*.

Na łamach „Izraelity” negatywnie oceniano ów repertuar – w dziedzinie krytyki teatru żydowskiego szczególnie jaskrawo uwydatnił się konserwatyzm pisma. Publicysta tygodnika nazwał w 1875 roku publiczność Eldorada (subiektów, służbę domową) „klasą próżniaczą”, a o granym tam repertuarze wyraził się następująco:

Co do wyboru sztuk – nie jesteśmy tak wybredni, jak inne pisma. Nawet i przeciwko Offenbachjadom nie mielibyśmy nic do nadmienienia. Ale stanowczo musimy się oświadczyć przeciwko wygrzebywaniu fars lub nawet piśmideł szumnie dramatami nazywanych, jak „Icków”, „Berków zapieczętowanych”, „Ben-Dawidów” itp., które dobre może przed pół wiekiem, dziś już są nieodpowiednie – i prócz ośmieszania lub przedstawiania w fałszywym świetle współwyznawców, żadnego innego skutku nie odnoszą...⁸⁶

Krytykę sztuk polsko-żydowskich w rodzaju *Żyda w becze* ponawiano regularnie w następnych latach, jako że repertuar ten trzymał się mocno na ludowych scenkach. Sprzeciwiano się także planom zaprowadzenia w Warszawie stałego teatru żydowskiego, który grałby w języku miejscowym (jidysz). Plany te określono jako „cho-robliwe”⁸⁷. Kiedy w 1880 roku w Warszawie pojawiła się, po kilkuletniej nieobecności, przyjezdna trupa żydowska grająca w jidysz, „Izraelita” komentował:

Przez kilka lat jakoś Bóg strzegł nas od podobnych najazdów artystycznych, i było dobrze. Aż oto razem z drożyzną niepomierną, spadła na niższe warstwy współwyznawców nowa ta plaga⁸⁸.

Sugerowano w „Izraelicie”, że piosenka jidyszowa demoralizuje ludność żydowską oraz że „nie tylko treścią więcej niż dwuznaczną, ale już samymi dźwięk[am]i potwornymi wlewa w ich dusze zarody

85

Wyd. nakł. autora w Bochni w 1863 r.: <https://polona.pl/item/berek-zapieczetowany-monodram-ze-spiewakami-w-jednym-akcie-i-stefan-z-pokucia,NjU5OTUwMjI/6/#info:metadata> [dostęp: 08.08.2020] – przyp. red.

86

Pogadanki, „Izraelita” nr 10 z 4 (16) VII 1875, s. 224–225.

87

Pogadanki, „Izraelita” nr 46 z 14 (26) XI 1875, s. 345.

88

Z tygodnia, „Izraelita” nr 9 z 15 (27) II 1880, s. 68.

wykorzenie się niedającego zepsucia”⁸⁹. Autor powyższych słów zastanawiał się ponadto, czy można by wprowadzić zakaz policyjny na spektakle i koncerty w języku jidysz:

[...] cenzura miejscowa od kilku lat już przez wstrzymywanie druku książek w żargonie pisanych, usiłuje zapobiec szerzeniu płynącej z nich zgnilizny moralnej. Czyby ograniczenia tej samej natury analogicznie i jak najślusniej do żywego słowa zastosować się nie dały?⁹⁰

Powyższa jeremiada miała za tło występy trupy rosyjskiej Jakuba Śpiewakowskiego z Odessy, która pojawiła się w Lublinie, grając sztukę Abrahama Goldfadena *Szendrik*. „[...] pierwszy wieczór, który był i ostatni (d. 26 b.m.), sprowadził sporą liczbę osób do teatru, a mianowicie wielu chrześcijan, żydów niższej klasy i kilku postępowych [...]”⁹¹ – pisał „Izraelita”. Rok później w Płocku występowała trupa Goldfadena. Czujny jak zawsze tygodnik odnotował to wydarzenie i przychylił się do krytyki pod adresem języka, w którym grano, zamieszczonej na łamach „Gazety Polskiej”, cytując:

„[...] żargon ów, będący jakąś babilońską mieszaniną języków, na tle zepsutej niemczyzny nie powinien znajdować wstępu do miejsc zabawy publicznej, a stąd prosty wniosek, że trupa p. Goldfadena nie może być zgola w naszych miastach i miasteczkach pożądaną”⁹².

Jesienią 1881 roku rozpoczęła działalność pierwsza warszawska trupa żydowska. Wystawiała w ogródku „Nowe Tivoli” (przy ul. Królewskiej 37) sztuki w języku jidysz „z małą przymieszką języka niemieckiego”, o tematyce wyłącznie żydowskiej i prezentowane przez samych Żydów. Kierownikiem grupy był Bernard Kohn. Wśród spektakli czołowe miejsce zajmowały operetki Goldfadena⁹³. Autor recenzji poświęconej tym występom stwierdził, że korzyść z nich jest wątpliwa, jako że nie uczęszczają na nie ortodoksi, a jedynie klasa próżniacza:

[...] dla śmiania się, dla pojenia ucha żargonowymi szansonetami itp., a wynosi z nich wszystko inne raczej, niż poprawę obyczajową [...]. Mamy i tak pośród nas za dużo tych wstrętnych dźwięków – trzebaż jeszcze, by z desek scenicznych, choćby ogródkowych, dla tłumów żydowskich i nieżydowskich – ku pośmiewisku tych ostatnich – rozbrzmiewały?⁹⁴

Na koniec redakcja „ze szczerym zadowoleniem” poinformowała, że Oberpolicmajster ze względu na „nieporządku wynikające przy tych spektaklach” zabronił ich dalszego przedstawiania. Warto tę wypowiedź zestawzić z komentarzem, który wyszedł kilka lat później – w okresie, kiedy teatr Goldfadena dotarł już do Moskwy, Petersburga, Londynu i Paryża – spod pióra współpracownika

89
Ibidem.

90
Ibidem.

91
Z tygodnia, „Izraelita”
nr 43 z 24 X (5 XI) 1880,
s. 354.

92
Z tygodnia, „Izraelita”
nr 25 z 19 VI (1 VII) 1881,
s. 206.

93
Z tygodnia, „Izraelita”
nr 35 z 28 VIII (9 IX) 1881,
s. 285.

94
Ibidem.

nacjonalistycznego austriackiego dziennika „Deutsches Volksblatt”: „Z pewnością będą i nas kusić «koryfeusze» prowadzeni szczęśliwą ręką A. Goldfadena. Z całego serca będziemy protestować przeciwko wprowadzeniu niemiecko-żydowskiej sztuki do naszych teatrów”⁹⁵.

W Wiedniu oglądano sztukę Goldfadena po raz pierwszy dopiero w 1901 roku⁹⁶. Warszawa wyprzedziła w tym względzie austriacką stolicę o półtorej dekady. W 1886 roku „Izraelita” doniósł, że w teatrzyku Eldorado gości trupa Abrahama Goldfadena⁹⁷. Redaktor pisma osobiście wybrał się, by obejrzeć produkcje grupy (a były wśród nich czołowe „przeboje”: operetki *Sulamith* i *Bar Kochba*), notując, że przedstawienia ściągnęły do teatru, a szczególnie w sobotę, tysiące widzów, przede wszystkim jednak „ułaskawiając” nie tylko artystów, ale i język, w którym grali: „trzeba lud kształcić i do lepszego życia zachęcać nie inaczej, jak w mowie jego własnej, najbardziej do przekonania trafiającej” – postulował recenzent⁹⁸. Zmianę nastawienia autora do „żargonu” można tłumaczyć wzrostem notowań teatru Goldfadenowskiego w Rosji i Europie Zachodniej. Od tej pory operetki Goldfadena na stałe zagościły w pejzażu kulturalnym żydowskiej Warszawy, przyciągały także polską publiczność, o czym świadczy fakt, że już w 1887 roku wystawiono *Sulamith* w języku polskim w teatrzyku Alhambra (w przekładzie Izraela Bernasa). Spektakl miał mieć ogromne powodzenie⁹⁹. Repertuar Goldfadenowski (m.in. *Sulamith*, *Czarownica*) stanowił też trzon oferty teatru „żargonowego”, który otworzył podwoje w 1897 roku. Ta kierowana przez Weissfelda¹⁰⁰ impreza była pierwszą żydowską inicjatywą teatralną, o której rozpisala się warszawska prasa nieżydowska. Czołowy przedstawiciel obozu pozytywistów Aleksander Świętochowski tak skomentował ją w „Przeglądzie Tygodniowym”:

Wracam z teatru niemiecko-żargonowego Weissfelda i pod wrażeniem niesmaku kreślę poniższe słowa. Zapewne, niejeden z czytelników nie wie, że taki teatr istnieje w Warszawie! Niestety! Mówię, niestety, bo trudno zaiste wyobrazić, sobie równie cudacznego dziwoląga, jakim jest, na przykład, owa „komiczna” operetka (zaczyna się od kradzieży i zabójstwa) w 4 aktach pt. „Podróż po oceanie Miszka i Moszka”. Ani sensu, ani ładu, ani myśli przewodniej, concept płaski, trywialne żarty, a wszystko podlane sosem volapücku¹⁰¹ niemiecko-żargonowo-rosyjsko-polskiego. Toćby cyrk, po prostu, wpłynął lepiej na zwarte tłumy, dążące do zakładu p. Weissfelda!¹⁰²

Sam fakt zamieszczenia oceny teatru Weissfelda w opiniotwórczym organie, jakim był „Przegląd Tygodniowy”, świadczy o tym, że w ostatnich latach żydowski teatr traktowano już jako – chciany czy niechciany – element pejzażu kulturalnego miasta.

95

O.P., *Theater, Kunst und Literatur*, „Deutsches Volksblatt” nr 52 z 24 II 1889, s. 7.

96

W lipcu 1901 roku w małej żydowskiej restauracji na Taborstrasse słynną operetkę *Sulamith* przedstawił tam zespół Jakuba Gimpla ze Lwowa (inf.: „Neues Wiener Journal” nr 2971 z 3 VIII 1901, s. 11).

97

Światła i cienie, „Izraelita” nr 33 z 8 (20) VIII 1886, s. 264.

98

Ibidem.

99

Em-Es., *Z życia*, „Izraelita” nr 35 z 28 VIII (9 IX) 1887, s. 280.

100

J.L., *Odgłosy. Hael*, „Izraelita” nr 28 z 4 (16 VII) 1897, s. 277.

101

Volapük (in. wolapik) był stworzonym w 1879 roku przez niemieckiego księdza Johanna Martina Schleyera sztucznym językiem łączącym angielski, łacinę, niemiecki i francuski – przyp. red.

102

Aleksander Świętochowski, *Echa warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuki” nr 18 z 24 IV (6 V) 1899, s. 211.

Podsumowanie

Przedstawione w artykule materiały ilustrują stosunki, jakie wytworzyły się w II połowie XIX wieku między kulturą diaspory i kulturą powszechną Warszawy. Pomiędzy obydwoma sferami istniała łączność w postaci przepływu propozycji artystycznych i opinii. Konkurowano ze sobą na płaszczyznach popularnej i wysokiej, religijnej i świeckiej. W jednych przypadkach konkurencja ta miała wymiar pozytywny, w innych – negatywny, niszczący. Podział na „żydowskie” i „nieżydowskie” stanowi podstawową, ale nie jedyną możliwość uporządkowania przedstawionego wycinka rzeczywistości; równie znaczącą rolę odegrały w procesie formowania się polsko-żydowskiego dyskursu w dziedzinie kultury muzycznej polemiki toczone się wewnątrz środowiska żydowskiego, a także fluktuacja napięcia społecznego związana z aktualnymi koniunkturami politycznymi (chodzi głównie o narodziny nowoczesnego nacjonalizmu o podłożu rasistowskim i jego wpływ na postrzeganie kultury żydowskiej). Nie bez znaczenia jest także recepcja tendencji światopoglądowych, które przesądzały o stosunku społeczeństw zachodnich do Żydów i ich kultury. W XX wiek warszawska kultura muzyczna weszła z pewnością jako kultura polsko-żydowska i chociaż warunki funkcjonowania jej żydowskiego członu pogarszały się z dekadą na dekadę, zdołała zachować swoją tożsamość, zbudowaną wysiłkiem dziewiętnastowiecznych kantorów, chórmistrzów i szeregowych muzyków.

ABSTRACT

Jewish musical culture in nineteenth-century Warsaw in light of information from the weekly Izraelita

This article discusses the history of Jewish musical culture both secular and sacred, understood as an emanation of Jewish identity, in nineteenth-century Warsaw. The author understands Jewish musical culture in two ways: on one hand, it constitutes a forum for Jewish social identification and is realised in institutions belonging to the Jewish community; on the other, it goes beyond that community and begins to connect with culture in general. With regard to the first aspect, the author reconstructs the musical activities in Warsaw synagogues, and also in concert halls in the Jewish quarter, including the Harmonia, rented by the most active Jewish organisation in the cultural domain at that time, the Association of Commercial Salesmen of the Faith of Moses. In addressing the second aspect, the author focusses primarily on musical relations between the Polish and Jewish environments – their interpenetration and mutual opposition. That explains the accounts and interpretations of examples of the presence of Jewish musicians in so-called ‘culturally neutral’ concert halls around the city, the presence of non-Jews at concerts identified as ‘Jewish’ and shows given by Jewish theatre groups, and also the antagonisms between the Polish and Jewish communities, including manifestations of anti-Semitism in musical culture. The source base for this text consists of material taken from the leading Polish-language Jewish periodical published during the second half of the nineteenth century in the Kingdom of Poland, *Izraelita*, supplemented with information from other periodicals, both Polish and foreign.

KEYWORDS

Jewish music, Jewish theatre, anti-Semitism, musical culture of nineteenth-century Warsaw, *Izraelita*

ABSTRAKT

Artykuł omawia dzieje żydowskiej kultury muzycznej, zarówno świeckiej, jak i religijnej – rozumianej jako emanacja żydowskiej tożsamości – w dziewiętnastowiecznej Warszawie. Żydowską kulturę muzyczną autor rozumie dwojako: z jednej strony stanowić ma ona forum identyfikacji społeczności żydowskiej i jest realizowana w należących do niej instytucjach, z drugiej – wychodzi poza tę społeczność, zaczyna łączyć się z kulturą powszechną. W ramach pierwszego zagadnienia zrekonstruowana zostaje działalność muzyczna warszawskich synagog, a także sal koncertowych dzielnicy żydowskiej, m.in. sali „Harmonia” wynajmowanej przez najbardziej aktywną w tym czasie na polu kultury organizację żydowską – Stowarzyszenie Subiektów Handlowych Wyznania Mojżeszowego. Podejmując drugie zagadnienie, autor skupia się przede wszystkim na relacjach muzycznych środowisk polskiego i żydowskiego – ich wzajemnym przenikaniu się i zwalczaniu. Relacjonowane i interpretowane są więc przykłady obecności muzyków żydowskich w tzw. „neutralnych kulturowo” salach koncertowych miasta, obecności nie-Żydów na koncertach identyfikowanych jako „żydowskie” oraz spektaklach żydowskich grup teatralnych, jak i antagonizmy między społecznością polską i żydowską, w tym przejawy antysemityzmu na polu kultury muzycznej. Bazę źródłową tekstu stanowią materiały zaczerpnięte z najważniejszego polskojęzycznego czasopisma żydowskiego, jakie wychodziło w II poł. XIX wieku w stolicy Królestwa Polskiego – „Izraelity”, uzupełnione ponadto informacjami z innych czasopism, tak polskich, jak i zagranicznych.

SŁOWA KLUCZOWE

muzyka żydowska, teatr żydowski, antysemityzm, kultura muzyczna Warszawy XIX wieku, „Izraelita”

MICHAŁ JACZYŃSKI

muzykolog, doktorant w Instytucie Muzykologii UJ. Interesuje się historią kultury muzycznej XIX i XX wieku. Pod kierunkiem prof. dr hab. Magdaleny Dziadek przygotowuje rozprawę doktorską na temat obecności muzyki żydowskiej w kulturze Europy Środkowej w okresie międzywojennym. Autor książki *Recepcja twórczości Władysława Żeleńskiego w latach 1857–1939* (Kraków 2017).