

Natan Gross

W drodze i po drodze - polskie korzenie hebrajskiego kabaretu

Archiwum Emigracji : studia, szkice, dokumenty 3, 103-111

2000

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

W DRODZE I PO DRODZE — POLSKIE KORZENIE HEBRAJSKIEGO KABARETU

Natan GROSS (Izrael)

Przedemną program palestyńskiego teatru rewiowego „Li-la-lo” z września 1945 r. pt. „Nasz kraj maleńki” („Arcejnu háktantonet”) — 13 numerów wokalnych, tanecznych, duetów, skeczów, humor i satyra według najlepszych wzorów europejskich. Zaczyna się jak zwykle uwerturą: S. Petersburski i Sz. Ferszko, poczym kurtyna idzie w górę dając pole do popisu całemu zespołowi w inscenizowanej piosence tytułowej „Nasz kraj maleńki”. Jest to jedna z najpopularniejszych piosenek owej epoki, śpiewana i wykonywana do dziś: melodia — Henryk Gold, słowa — Szmuel Fiszer. Scenariusz do tego numeru wokально-tanecznego z dialogowymi powiązaniem napisał Natan Alterman, a opracował muzycznie wspomniany Szmuel Ferszko.

Wszyscy wyżej wymienieni — i większa część wykonawców — przybyli do Palestyny częściowo przed wojną, drogą legalną lub nielegalną, częściowo z Armią Andersa po wędrowce z Warszawy przez Białystok, Lwów, Kijów, Moskwę — po Sybir i z powrotem przez Taszkient, Teheran, Liban do Jerozolimy i Tel-Awiwu, szlak polskich żołnierzy, którym zawsze towarzyszył jakiś zespół artystyczny. Niektórzy zaczęli się po drodze o teatrzyk „Li-la-lo”, a może i o „Habimę” i pociągnęli dalej z Armią do Włoch, pod Monte Cassino, do Londynu; inni zatrzymali się dłużej, zainstalowali w Ziemi Obiecanej aby wyjechać po wojnie do Ameryki; jeszcze inni zapuścili głębokie korzenie i rozwinęli się twórczo jako czołowi artyści Izraela.

Przez sceniczne deski teatrzyku „Li-la-lo”, który zaczął działać w styczniu 1945 r. przewinęło się ok. 40 autorów, muzyków, kompozytorów, śpiewaków, śpiewaczek, reżyserów i konferansjerów z Polski. Przyjrzyjmy się bliżej w kolejności jaką sugerują programy „Li-la-lo”, wymienione w pamiętnikach założyciela i dynamicznego dyrektora tej tel-awiwskiej rewii Mosze Walina, które ukazały się w 20 lat po jego śmierci pt. *Dni piasku i gwiazd*^{*}.

^{*} M. Walin, *Dni piasku i gwiazd — hebrajski impresario w naszym maleńkim kraju*. Tel-Awiw 1998.

Więc — Henryk Gold i Stanisław Petersburski — asy przedwojennej polskiej muzyki jazzowej, autorzy i wykonawcy dziesiątek popularnych szlagierów, przebojów tanecznych utrwalonych na setkach płyt gramofonowych, rozpowszechnianych przez radio, filmy, przez scenki rewiowe na całą Polskę — a nieraz i poza jej granice.

Henryk Gold (1902–1977) pochodził z klezmerskiego domu Melodystów, od strony matki. Ojciec — Michał Gold, pierwszy flecista Opery Warszawskiej, zmarł podczas przedstawienia opery „Carmen” przy pulpicie. Jego syn Henryk miał wtedy 2 lata. Ale tradycja — to tradycja, a talent muzyczny jest dziedziczny, więc gdy nadszedł czas Henryk otrzymał wykształcenie muzyczne w Konserwatorium Warszawskim pod okiem samego Stanisława Bacewicza i już jako siedemnastoletni młodzieniec gra na skrzypcach w orkiestrze Filharmonii Warszawskiej. Z czasem zakłada własny zespół, z którym występuje w „Ziemiańskiej”, w „Adrii” — często słycać go w radio. Oddaje się tzw. muzyce lekkiej. Komponuje fokstrotty, tanga i walce, przeboje, które idą w kraj... „Gdy zakwitną znow jasminy”, „Nie odchodź ode mnie”, „Szkoda Twoich łez dziewczyno” — to klasyka tego rodzaju twórczości.

Partnerem Golda był Stanisław Petersburski (1897–1979) znakomity pianista, absolwent konserwatoriów Warszawy i Wiednia. Jego starszy brat Jerzy autor wielkiej ilości „przebojów” począwszy od „Tanga Milonga”, które zdobyło światową sławę, aż po „Ostatnią niedzielę” — miał swoją własną orkiestrę. Do dziś wykonywane są nostalgicznie jego szlagiery „Ja się boję sama spać”, „Już nigdy”, „Odrobinę szczęścia w miłości”. Pisał muzykę do filmów „Robert i Bertrand”, „Szczęśliwa trzynastka”, „Królowa przedmieścia” i innych.

Wybuch drugiej wojny światowej rozproszył braci literacką i artystyczną po świecie. Kto nie miał szczęścia — został na Nowym Świecie albo w getcie. Kto miał trochę więcej szczęścia ratował się ucieczką na Wschód, za Bug; a kto miał jeszcze więcej szczęścia (?) przekroczył granicę rumuńską kierując swe drogi na Zachód. Wszystkich czekała długa, żmudna wędrówka i ciężkie losy. Każdy uciekinier z piekła hitlerowskiego to epopeja. A kto został — to tragedia.

Gold i Jerzy Petersburski zdobyli z początku w Rosji ogromną popularność i stworzyli wielką orkiestrę jazzowo-symfoniczną (na jednym z koncertów pod gołym niebem obecnych było 35 tysięcy słuchaczy!). Ale ta sielanka szybko się skończyła i bracia Petersburscy z Goldem i Fredem Melodystą (znakomitym czelistą i jazzbandzistą) „uszli cało” z armią generała Andersa. A po drodze do leniwie zbliżającego się końca wojny wylądowali w Palestynie. Tu zaczęli się o jakiś teatr lub wzbogacili miejscowe życie muzyczne. Między innymi zaprosił ich M. Walin do współpracy ze swoim teatrykiem „Li-la-lo” — tak więc nazwiska Golda i S. Petersburskiego figurują w jego programach.

Mosze Walin pisząc o zestawianiu swoich zespołów scenicznych wspomina m.in.: „Do moich kompozytorów dołączyłem Mosze Wileńskiego i kompozytora żydowskiego z Polski H. Warsa”. Henryk Wars (Warszawski — 1902–1977), kompozytor bardzo wielu filmów przedwojennych (m.in.: „Jaśnie Pan Szofer”, „Manewry miłosne”, „Sportowiec mimo woli” etc.) oraz licznych szlagierów („On nie powróci już”, „Umówiłem się z nią na dziewiątą”, „Miłość ci wszystko wybaczy”, „Zimny drań”) był kierownikiem muzycznym znanej wytwórni płyt Syrena-Electro w Warszawie. Z początkiem drugiej wojny światowej znalazł się jak wielu innych muzyków w Związku Radzieckim, gdzie uprawiał jazz... Ale ta działalność muzyczna „pachniała zgnitym Zachodem” więc i Wars uszedł cało, gdy się tylko dało z generałem Andersem, który mianował go dyrektorem Teatru Polskich Sił Zbrojnych na Bliskim Wschodzie i we Włoszech. Czy istotnie współpracował z Walinem w „Li-la-lo” — trudno mi ustalić, bo sam autor pamiętnika nie wspomina go więcej.

Ale w „Li-la-lo” króluje Szmuel Ferszko, pianista i akompaniator pochodzący z Łucka. W Polsce był Stanisławem i zwracano się do niego per Staszek. Ojciec jego Michał Ferszko uczeń prof. Michałowskiego był znanym pianistą chopinistą, ale przerwano się na jazz, grywał w nocnych lokalach, komponował szlagiery. Jego *slow-fox* „Dla Ciebie” pod słowa Zenona Wardana (Frajwalda) zrobił karierę... Michał Ferszko zginął w Szoa, jego brat Chaim — też kompozytor pianista wyemigrował do Ameryki, gdzie akompaniował swej żonie śpiewaczce Sarze Ferszko. Jako solista wykonywał brawurowo utwory Rachmaninowa, Chopina, Beethovena — i często wracał do muzyki żydowskiej. Z całej tej rodziny muzycznej tylko Staszek-Szmuel Ferszko wyemigrował w latach 30. do Palestyny ale wcześniej znany był w Warszawie, gdzie występował w nocnych lokalach „EF-EF” czy „Krzywa latarnia”, pisał muzykę do operetek i piosenek jazzowych. W Palestynie brał czynny udział w teatrzykach satyryczno-rozrywkowych, w szczególności w okresie „Palmachu” — konspiracyjnej organizacji bojowej i walk wyzwoleniczych jiszuwu pisząc muzykę do tekstów Chaima Hefera jak „Bab-el-wad”, „Heja jeep”, „Moti, Moti”, które zdobyły wielką popularność — śpiewał je cały kraj. W teatrzyku „Li-la-lo” był kierownikiem muzycznym „Kol Israel” (radio) — poczym wyemigrował do Ameryki.

O ile Ferszko był znany już w Polsce — i odnotowany w encyklopediach muzycznych, o tyle Mosze Wileński (1910–1986) absolwent warszawskiego konserwatorium, który w 1936 r. przybył do Izraela jako Maks, rozwinął swój talent w Tel-Awiiwie i stał się jednym z najplodniejszych i najulubieńszych kompozytorów muzyki lekkiej Izraela. W omawianym programie „Li-la-lo” figuruje Wileński jako kompozytor piosenki Altermana „Kalanijot” — czerwone anemony. Piosenka tam ma swoją niecodzienną historię, którą przytacza Walin w swoich wspomnieniach:

Na kilka dni przed premierą, wciąż jeszcze nie mieliśmy głównego przeboju dla Szoszany Damari (jemeńskiej śpiewaczki, która stała u progu wielkiej kariery) — w jej gwiazdę, zresztą tylko ja wierzyłem. Naciskałem na Altermana błagając by mnie nie rozczarował — i wtedy przypomniał sobie o napisanej kiedyś romantycznej piosence „Kalanijot” (anemony są w Izraelu bardzo popularnym kwiatem wiosennym). Gdy tylko wspominał ten piękny czerwony kwiatek — zapaliła się czerwona lampka w mojej głowie: dzieci nazywały brytyjskich spadochroniarzy (którzy wykonywali w tym czasie służbę policyjną, polegającą na tropieniu żydowskich konspiratów) „kalanijot”, z powodu ich czerwonych beretów. Nie powiedziałem o tym Altermanowi odbierając od niego tekst piosenki, ani kompozytorowi, któremu powierzyłem napisanie melodii. Był nim Maks — Mosze Wileński młody muzyk z Polski, wstydlivy milczek, którego poznałem pewnego wieczora w tel-awiwskiej kawiarni „Café Noga”, gdzie zarabiał na życie jako pianista i kierownik małej orkiestry tanecznej. Od czasu do czasu dorobił sobie parę funtów pisząc muzykę do piosenek satyrycznych kabaretu „Matate”.

Wileński pracował wtedy nad inną piosenką — „Gamliel” — i nie było mu na rękę przerwąć się na nowy tekst ale premiera była tuż-tuż więc przyrzekł, że zrobi co może by Szoszana mogła nauczyć się na czas nowej piosenki. Nazajutrz przyniósł mi Wileński swoje „Kalanijot”.

Aleksander Granowski (Lwowiak, jeden z filarów „Li-la-lo”), który był obecny na pierwszej próbie powiedział, że o ile go pamięć nie myli, on zna tę melodię z Polski... Ale mnie się spodobała i było mi obojętne skąd Maks czerpał natchnienie... I wtedy zaczęły się kłopoty z Szoszaną Damari. Powiedziała, że nie będzie śpiewać tej piosenki bo ani słowa ani muzyka nic jej nie mówią. Musiałem narzucić jej swą wolę jako dyrektor teatru. Podczas generalnej próby zaproszona publiczność przyjęła piosenkę ozięble. Nikt nawet nie klasnął. Szoszana przysięgła, że nie będzie tego śpiewała — ale do premiery nic innego się nie znalazło.

Na premierze w czasie pauzy, wstąpiłem do jej garderoby i z ciężkim sercem szepnąłem, że trzeba się ubrać i za parę minut wystąpić na scenie z piosenką „Kalanijot”. — Bardzo mi przykro! Nie wchodzi w rachubę! Ta piosenka nie brzmi dobrze — zaopinio-

wala i utkwila we mnie przenikliwy wzrok. Z konieczności podniosłem głos i po prostu rozkazałem jej śpiewać! I patrzcie państwo! Snobistyczna publika tel-awiwska, obecna na sali szalala wprost z entuzjazmu! Gdy się piosenka skończyła trzęsły się ściany sali od rześzystych oklasków. Wywoływano Szoszane cztery razy żądając bisu — zmusili ją do powtórzenia piosenki o anemonach...

Począwszy od tej premiery stał się Alterman głównym dostawcą tekstów piosenek dla rewii „Li-la-lo” a Mosze Wileński naczelnym jej kompozytorem. „Kalanijot” została wiecznym szlagierem Szoszany — śpiewanym do dziś przy każdej koncertowej sposobności. Nota bene ten numer nie przeszedł bez interwencji cenzury: pewnego wieczora teatr „Li-la-lo” otoczony został kordonem żandarmerii angielskiej a jego dyrektor przewieziony tankiem do więzienia w Ramle jako terrorysta, konspirujący przeciw rządowi mandatorskiemu... Skończyło się oczywiście na przeprosinach — ale ten epizod przysporzył popularności i piosence i teatrowi Li-la-lo”.

Natan Alterman (1910–1967), który jako 16 letni chłopiec przybył w 1936 r. do kraju z rodzicami z Warszawy już w 1939 r. wydał swój pierwszy, dojrzały tomik wierszy *Gwiazdy na dworze (Kochawim báchuc)*. Wkrótce rozwinął swój wszechstronny talent, który w swej różnorodności i płodności porównać można z Julianem Tuwimem: z jednej strony nowoczesna poetycka twórczość liryczna, a z drugiej — muza lekka, kabaretowa, satyryczna i piosenkarska, potem przyszła twórczość translatorska z kilku języków, epiczna, dziennikarska — stały dział w „Dawarze” — „Siódma kolumna” (Ha’tur ha’szewii) — wybitny poeta „zaangażowany” — sumienie jiszuwu na którego piątkowe słowo czekał dosłownie cały kraj... A także na jego nowy skecz, nową piosenkę w „Li-la-lo” w wykonaniu jemenitki Szoszany Damari albo naczelnego pieśniarza Matatiahu Rozina też rodem z Polski (który w bardzo młodym wieku umarł na atak serca na gościnnych występach w USA).

Czas zapoznać się z dyrektorem „Li-la-lo” — Mosze Walinem fenomenem swego rodzaju: impresario, odkrywca talentów, komisja repertuarowa w jednej osobie, producent, dyrektor, rzecznik teatru i szef reklamy — z aktorską przeszłością. Urodził się w Święcianach koło Wilna w 1906 r. jako najstarszy syn znanego rabina Cwi Hirsza Walina. Po nim przyszło na świat w rodzinie jeszcze sześcioro dzieci. Gdy skończył 5 lat zaczął uczęszczać do „chederu”, a gdy ukończył dziewięć — posłali go rodzice do jeshywy — wszyscy widzieli w nim następcę rabina — tylko nie on sam. Pociągał go inny świat, którego nie znał ale przeczuwał i szukał go instynktownie. Wojna przewalająca się przez Święciany przyniosła przemiany wraz z wojskami rosyjskimi, niemieckimi, polskimi i siłą tych przemian musiał Mosze iść do szkoły świeckiej, ściąć pejsy i uczyć się niemieckiego, rosyjskiego, polskiego... Gdy w 1924 r. zorganizował się w Europie Wschodniej ruch chalucowy przyłączył się Mosze do entuzjastów syjonistycznych, a w dwa lata później jako aktywista „He’chalucu” opuścił dom i wyjechał do Palestyny nie pożegnawszy się z ojcem... Tu przystąpił do kibucu w Petach Tikwie — choć był słaby fizycznie i nie nadawał się do ciężkiej pracy w polu czy w padesie. Toteż gdy nadarzyła mu się okazja — przeczytał ogłoszenie o poszukiwaniu kandydatów do studia aktorskiego — zaczął się o powstający Teatr Erec Israel — „Tai” i pod kierunkiem wytrawnego aktora i reżysera Menachema Gnesina zaczął stawiać pierwsze kroki na scenie zdobywając dobre krytyki w prasie. Tu poznał młodą 16-letnią jemenitkę o dźwięcznym głosie Brachę Cfire — i postanowił zrobić z niej gwiazdę. To było jego pierwsze odkrycie i pierwsza próba impresaria... Po dłuższych przygotowaniach, posłał ją do Berlina, do szkoły Reinhardta — a gdy już była wielką gwiazdą, puściła go kantem. Taki był początek jego kariery jako impresaria — przede wszystkim jemeńskich pieśniarek.

Z czasem zaczął realizować swoje stare marzenie o stworzeniu teatru rewiowego. A choć był już przedtem teatrzyk satyryczny „Kum kum” (w którym grywał) a potem „Matate” — Walin chciał „coś innego” — i założył „Li-la-lo” (Sobie-tobie-jej). Przedtem

jednak zdążył wejść na rynek rozrywkowy, organizując poranki prasowe i artystyczne, urządzając konkursy młodych talentów, sprowadzając z zagranicy rozmaite sławy — prestidigitatorów, hipnotyzerów etc. Zbierał efektowne dziewczęta i utalentowanych młodzieńców — w śpiewie, tańcu, muzyce, grze aktorskiej, przygotowywał ich do występów i wystawiał lekkie rewiewe przedstawienia w telawiwskim ogródku „San Remo”, aż nabrał rozpędu i ważył się na coś poważniejszego.

Działo się to w Palestynie lat czterdziestych, lat drugiej wojny światowej z jej niesamowitymi, pełnymi grozy okrucieństwami. Żydowska młodzież włączyła się w walkę z Hitlerem jak gdyby nie było wrogiego brytyjskiego reżymu mandatorskiego, a z drugiej strony walczyła przeciw „Białej Księżdzie” jakby nie było Hitlera. Szowinizm narodowy świętował: „Kupuj wyroby krajowe!” — wzywały afisze na ulicach. Kampania obrońców języka zwalczała aktorów jidyszowych nie licząc się z tym, że są to ocalańcy, uciekinierzy, „olim chadaszim”, którzy jeszcze nie nauczyli się języka hebrajskiego. Wielbiciele hebrajskiego łamali krzesła w salach gdzie występowali jidyszysci, krzycząc „wstyd!” i rzucali na scenę zgnile pomidory i śmierdzące jajka, póki nie wygnali aktorów ze sceny. W tych warunkach puszczal się Walin na wielką awanturę:

Brakło mi pieniędzy, zawodowych aktorów, pisarzy z poczuciem humoru, piosenkarzy, intymnej sali na tego rodzaju teatr... Jedynym pomocnym czynnikiem w urzeczywistnieniu mojej wizji był mój wrodzony optymizm, silna wola i wiara nie znająca kompromisów, którą odziedziczyłem po ojcu...

Nadarzył mu się wspólnik, jakiś handlarz złotem, brylanciarz, zwariowany na punkcie kabaretu warszawskiego „Qui Pro Quo” — i Walin przystąpił do zestawienia zespołu.

Zacząłem od reżysera. Wybór mój padł na młodego reżysera z Polski (przybyłego z Andersem) Zenona Wardana, którego poznałem na spotkaniu towarzyskim u przyjaciół. To był „lekki problem”. Największy stanowiło zdobycie odpowiedniego lokalu. Oglądałem dziesiątki sal — nie znalazłem ani jednej nadającej się na mój cel, intymnej, sali przez którą mogłyby się przewinać w ciągu miesiąca setki widzów, widzieć i słyszeć dobrze co się dzieje na scenie i mieć uczucie że otrzymali równowartość za swoje pieniądze.

W końcu, z braku wyboru, wynajął lokalik o podejrzanej reputacji, zapuszczony i brudny, który gościł często ludzi z półświatka. Odremontował, powiesił na świeżo pomalowanych ścianach maski i obrazki, ustawił 300 nowych krzeseł, zbudował scenę na której mogło stanąć rzędem piętnastu aktorów, zainstalował odpowiednią sieć elektryczną, postawił dwa fortepiany — i sala „Jasza Chefec” gotowa była na przyjęcie publiczności.

Teraz trzeba było „tylko” znaleźć odpowiednich aktorów. Tych, być może, nie brakło na rynku wśród napływających „nowych olim” — imigrantów — ale kto z nich znał hebrajski?

Z paru śpiewaków, śpiewaczek, tancerzy, muzykantów, muzyków wysokiej klasy z doświadczeniem scenicznym z Polski, Rumunii i innych państw wybrałem na razie Irenę Różyńską, Helenę Kitajewicz, Minę Bern, Aleksandra Gronowskiego, Mordechaja Hilsberga, Aleksandra Jahałomiego i kilku innych — ale nie znalazłem „diwy”, śpiewaczki, którą publiczność przyjąłaby oklaskami nim jeszcze otworzyła usta.

Aż natknął się przypadkiem na Żeni Łowicz, która w jidysz czarowała publiczność kawiarnianą... Jak inni nie znała jeszcze języka hebrajskiego. Jaakow Orland, poeta z Ukrainy — jeden z głównych tekściarzy Walina, wspomina Żenię jako Polkę z „seksapilem” typu Marleny Dieterich. Ale na jego informacji nie można polegać. Żenia Łowicz pochodziła z Czerniowic. Za to Mina Bern, „blondynka podobna do hollywoodzkiej Betty Hutton w swoim żywiołowym temperamencie” przybyła z Polski — z teatru żydowskiego.

Większość aktorów i śpiewaków, którzy przybyli z Polski uczyła się u mnie pilnie i chętnie hebrajskiego — chcieli zdobyć sobie serca tutejszej publiczności. Póki opanowali jako-tako język, uczyli się na pamięć tekstów, które zapisywali w zeszytach lacińskimi literami. Chociaż nie rozumieli słów recytowali teksty wyraziście dzięki dobrej dykcji, którą przywieźli ze swojego kraju.

W szczególności wyróżniała się nie-Żydówka, zawodowa aktorka i śpiewaczka Irena Różyńska. Inna śpiewaczka, odznaczająca się pięknymi nogami, miłym głosem i czarującą twarzą, która przybyła sześć miesięcy wcześniej od innych już zdażyła nauczyć się hebrajskiego ze sluchu i od kolegów z Opery Palestyńskiej, w której wystąpiła: Helena Kitajewicz.

(Był to przelotny ptak — w końcu wylądowała Lola w Londynie, gdzie jeszcze długo — aż do swej przedwczesnej śmierci — czarowała emigrację polską.)

Jedynym, który przed pierwszą premierą nowego teatru zdażył jako-tako opanować hebrajski był świetny piosenkarz i aktor, Lwowiak, Aleksander Gronowski, który zwolnił się z Wojska Polskiego.

Na moje szczęście miał Gronowski, jak zresztą i inni członkowie zespołu nadzwyczajny talent do nauki języków obcych. Mimo że nie znał dość hebrajskiego rozumiała publiczność każdy jego dowcip i każde humorystyczne powiedzonko, jakie wyszło z jego ust. Nikt nie poczuł że to „nowy imigrant”.

Reżyser Zenon Wardan (z zawodu inżynier), nie miał doświadczenia w reżyserowaniu przedstawień rewiowych. Całe swoje doświadczenie zdobył na scenkach wojskowych, przedstawianych dla polskich żołnierzy. Dokoptowałem mu doświadczonego aktora Michała Gora, jako doradcę i eksperta w dziedzinie satyry izraelskiej i dałem mu do dyspozycji galicyjskiego aktora, śpiewaka, obrotnego tłumacza z hebrajskiego na polski i z polskiego na hebrajski Szmuela Fiszera.

Michael Gor (1898–1969) rodem z Lidy, z rodziny wileńskiego Gaona — rabi Elijah — znał hebrajski z domu a aktorską praktykę odrobił w Moskwie w Habimie, z którą przybył do Palestyny w 1927 r. Po wojnie — jeden z filarów Teatru Kameralnego w Tel-Awivie.

Wanda Wardan — żona reżysera, była konferansjerem. Nie знаła hebrajskiego i uczyła się pilnie swej roli na pamięć. Gdy zdarzył się jakiś „Cwiszenruf” wśród publiczności odpowiadała głośno, ze śmiechem, wskazując palcem na intruza — „Nie rozumie! Proszę państwa, on nie rozumie!...” — i kontynuowała swój tekst wyuczony na pamięć...

Konferansjer, który nie zna języka? Oto co pisze na ten temat Antoni Słonimski w swoim *Alfabecie wspomnień* o warszawskim debiucie Fryderyka Járosy’ego (cytuję za felietonem Anny Mieszkowskiej z katalogu wystawy „Zawsze ten sam... Fryderyk Járosy” — Warszawa 2000):

Był to pierwszy teatr rosyjski, który przybył do Warszawy po odzyskaniu niepodległości [„Niebieski Ptak” — N.G.] i zrozumiała jest rzeczą, że język rosyjski zwłaszcza w konferansjerce, był problemem drażliwym. Zaproponowano mi napisanie i wygłoszenie słowa wprowadzającego oraz opracowanie tekstów polskich Járosy’ego. Nie wiele było czasu. Całą noc przy kawie i koniaku spędziłem w pokoju hotelu „Bristol” ucząc Járosy’ego. Bestia była tak zdolna, że nad ranem mówił już za dobrze. Pozostawał jeszcze problem widowni. Co odpowiedzieć gdy się ktoś z sali zwróci z jakąś uwagą? Járosy umiał już swój tekst ale nie rozumiał po polsku. Zaproponowałem mu zwrot uniwersalny: „Motorniczemu zabrania się surowo rozmawiać z pasażerami”. Udało się, bo w dzień premiery istotnie ktoś odezwał się z widowni i gdy Járosy wygłosił czysto warszawsko-tramwajową sentencję, dostał rześiste brawa, które przez długie lata towarzyszyły występom tego ulubieńca warszawskiej publiczności.

Material, którym dysponował reżyser — opowiada Walin — był częściowo oryginalny, a częściowo tłumaczony względnie opracowany. Poeta Abraham Szłoński napisał specjalną piosenkę „Noc na Gilboa”, Natan Alterman tekst satyrycznej tyrady o dyplomacji „Fryzjera w fryzjerni” dodatkowo do hymnu teatru „Li-la-lo”, który ułożył specjalnie. Były też w programie „przekłady tekstów poety polskiego Juliana Tuwima i przekłady z repertuaru moich aktorów, który wykonywali w Warszawie. Przy dwóch fortepianach akompaniujących śpiewakom siedzieli we frakach S. Petersburski i prof. A. Pilcer — nowość w przedstawieniach tego rodzaju w Palestynie.

W październiku 1944 odbyły się już ostatnie próby przed premierą — a jeszcze nie było nazwy teatru. Walin nosił się z myślą nadania mu imienia „Lo-la-li” (niby „moja Lola”) na cześć czarującej Loli Kitajewicz ale Alterman poradził mu przekreślić na „Li-la-lo” — co przypominało warszawskie „Qui Pro Quo”. I tak już zostało.

Wszystko tu zresztą przypominało „Qui Pro Quo” i warszawskie rewie — nawet tytuł pierwszego spektaklu: „Cyruk tel-awiwski”... Premiera odbyła się 14 listopada 1944 r. i „Li-la-lo” ruszył w drogę, dobierając sobie po drodze coraz to nowych aktorów z Polski. Program szedł za programem i zmieniał się co 2–3 miesiące bez względu na to, że sala była ciągle pełna na dwóch przedstawieniach dziennie. „Śmiech na sali”, „Uwaga — świeżo malowane”, „Tak stoi w leksykonie”, „Ogólna wyprzedaż”, „Proszę siadać”, „Coś z tego i coś z tamtego”... Czasem do grupy autorów dołączył Henryk Ritterman z Krakowa, późniejszy redaktor „Nowin Izraelskich” i „Przeglądu”, muzykolog i satyryk m.in. autor wspomnień *Nie od razu Kraków zapomniano*. Ale bezcennym talentem okazał się zaprotegowany przez Altermana skromny „Palmachnik” polskiego pochodzenia — Chaim Feiner — chłopak ze Sosnowca, który zhebrajszczył swoje nazwisko na Chaim Hefer. Przybył do kraju mając 10 lat w 1936 r. Jest on autorem najpopularniejszych piosenek „Palmachu”, śpiewanych po dzień dzisiejszy — zresztą jest do dziś wziętym felietonistą i satyrykiem.

Już w czwartym programie — wspomnianym na początku — „Nasz kraj maleńki” zmienił się konferansjer i panią Wandę Wardan zastąpił Aleksander Jahalomi. Wspomina Walin:

W noc chamsinową, latem 1945 zwrócił mą uwagę szczupły, sympatyczny młodzieńiec nowy imigrant z Wojska Polskiego. Na estradzie kawiarni „Panorama” w Hajfie na Karmelu śpiewał piosenki, akompaniując sobie na fortepianie i zabawiając publikę dowcipami, którymi sypał jak z rękawa. Nazywał się Abrasza Sznajder. Po występie zaprosiłem go na kolację do hajfskiej restauracji, gdzie spotykała się miejscowa bohema. Po kolacji, obficie zakropionej winem opowiedział mi Sznajder, na moją prośbę o sobie. Zrobił to w stylu satyryczno-humorystycznym, który mi przypadł do gustu. W rodzinnym Wilnie, jako młody chłopiec stał się pod wpływem dziadka — syjonistą. Uczęszczał do hebrajskiego gimnazjum „Tarbut” i był dobrym uczniem. W 17-tym roku życia zdał maturę i postanowił studiować prawo na Uniwersytecie Wileńskim. Miał zamiar być sędzią, a może pierwszym Ministrem Sprawiedliwości w żydowskim państwie — gdy powstanie. Na uniwersytecie dołączył do koła dramatycznego „Picolo”, gdzie wkrótce wybił się, dzięki wykształceniu muzycznemu, który otrzymał w domu. Ale wojna pokrzyła wszystkie plany. Po wielu przygodach w Rosji został zmobilizowany do Wojska Polskiego i tak przewędrował przez Rosję i Persję do Erec Israel — Ziemi, o której marzył za młodu. „Gdy noga moja stanęła na Ziemi Świętej zrzuciłem mundur nie prosząc o pozwolenie, wdziałem białą koszulę i krótkie spodnie khaki, na głowę nałożyłem czapkę zwaną tutaj «tembel» i znalazłem się w kibucu Kfar Menachem. Tam zapoznałem się z łopatą i «programem dnia roboczego». Gdy wracałem pod wieczór z roboty, zmęczony i rozbity, w dzień gorący a suchy, z bąblami na obolałych dłoniach nie miałem siły by wziąć udział w chóralnych śpiewach w sali jadalnej kibucu. Tu zmieniłem swą osobowość na palestyńską i nazwisko na «Abram Krawiec» (Chajat) — a raczej na Abram Fastrygant — bo miałem dziury w kieszeniach. I zostałbym zapewne kibucnikiem, gdyby nie koledzy wilnianie, którzy za-

prosil mnie do siebie do Tel-Awihu na spotkanie towarzyskie. Aktor Habimy Meir Teomi, który był obecny na tym przyjęciu, nazwał mnie pod wrażeniem mojego występu w piosence i konferansjerce — «prawdziwym brylantem» (jahalom) i tak z rolnika stałem się artystą rozrywkowym a z Abrama Krawca — Aleksandrem Jahalomi.”

Tej nocy podpisałem z nim kontrakt i włączyłem go do zespołu „Li-la-lo” — konkluduje Walin.

Spotkałem Jahalomiego 20 lat później na wycieczkowym okręcie „Teodor Heztl”, gdzie produkował się z małym zespołem rozrywkowym na „bar-micwie” mojego syna, opowiadając aktualne dowcipy. Ale grono wycieczkowiczów żądało głośno: „Goldenberg! Goldenberg!” i Abrasza od razu musiał wyrecytować pod akompaniament akordeonu swój słynny numer z „Li-la-lo” — *de facto* numer Lopka Krukowskiego. Tylko „wtedy”, w „Qui Pro Quo” — on się nazywał... Rappaport (...cztery strony Rappaportów w książce telefonicznej Warszawy: ...Tam był Alojzy Rappaport, Synowie Rojzy Rappaport i pan Senator Rappaport i prokurator Rappaport...). No cóż, zmiana nazwiska w Izraelu to bardzo powszechny zwyczaj... A jak już wspomniał Walin, ci aktorzy z Polski przywozili swój i nie swój repertuar, który obrotny Szmuel Fiszer przekładał na hebrajski — i jazda! Walin wspomina z sentymentem Irenę Różyńską, która odniosła szczególne powodzenie jako Stella w duecie „Stella i Gawryłko” napisanym dla niej specjalnie jeszcze w Warszawie (przez kogo?). To był jej przedwojenny szlagier na scenkach polskich. Natan Alterman przełożył to i opracował w swoim oryginalnym stylu i dopasował do rzeczywistości palestyńskiej. Różyńska i Wardan zrobili z tego przebój, który chwycił od pierwszej chwili. Po wielu latach opracował Alterman raz jeszcze tę dialogowaną piosenkę: Stella i Gawryłko zmienili nazwiska na „Limonada i pan Talerzyk” — i śmieszyli od nowa rozbawioną publiczność w „Teatrze Kameralnym”.

Z końcem 1946 r. zespół „Li-la-lo” liczył 70 osób. Przybywali imigranci z Bułgarii, Rumunii, Węgier — był to bodajże jedyny teatr, którego frontowe wrota były otwarte dla ocalałych z szoa, a tylnymi drzwiami wchodzili coraz częściej rutynowani aktorzy „Habimy”, „Ohelu”, „Matate” — zwabieni wysokimi stawkami. Walin był szybki w decyzji i na ogół doskonale oceniał potencjalne możliwości amatorów, czy początkujących aktorów i umiał pracować z nimi aż nabrali szlif jako dobrze zapowiadające się gwiazdy. Z drugiej strony, nie szczędził wysiłku, by zaangażować jak najlepsze siły, nie licząc się z kosztami. I tak mimo zbierających się na horyzoncie chmur, przy wielkiej aktywności podziemnych organizacji — Hagana, Ecel, Lechi — ścigał „Li-la-lo” rzesze publiczności, a dyrektor odnawiał wciąż zespół i dostosowywał program do sytuacji politycznej.

Z końcem 1947 przygotował Walin dwie nowe premiery” „Salon” i „Tylko dla dorosłych”. Reżyserował je nie kto inny jak wielki Fryderyk Járosy — kto nie wie (?) — była to gwiazda pierwszej wielkości w przedwojennych kabaretów Warszawy z „Qui Pro Quo”, „Banda”, „Cyrulikiem Warszawskim” na czele. Przybył z Berlina do Warszawy w latach dwudziestych z awangardowym teatrykiem emigrantów rosyjskich „Niebieski Ptak” i tu już pozostał bawiąc publiczność swym węgierskim akcentem i niby koślawą polszczyzną (a po krótkim pobycie w Warszawie czuł już świetnie język polski w mowie i piśmie), poczuciem humoru, świetnymi tekstami... Nie zdążył uciec jak inni przed Hitlerem i ukrywał się w Warszawie — m.in. w getcie, choć nie był Żydem — a dopiero po wojnie wyruszył na Zachód (zakosztowawszy przedtem grozy Buchenwaldu...). Emigracja polska w Londynie przyjęła go dość chłodno i nie stworzyła mu warunków do pracy — ale Walin, który słyszał o nim niewątpliwie od swoich polskich aktorów ściągnął go do Tel-Awihu. „Prasa prześcigała się w pochwałach, podkreślając, że Járosy, choć nie znał kraju ni języka potrafił dać publiczności dwa kulturalne programy, bardzo zabawne, w których zdaniem krytyków było coś więcej niż „po prostu satyra”. Publiczność na sali śmiała się do rozpuku, podczas gdy kraj już drżał od gromów wojny.”

Wysoka klasa programów Járosy'ego (o których bliższe szczegóły jak i wspomnienia tel-awiwskich Warszawiaków, można przeczytać w długim eseju Anny Mieszkowskiej w „Pamiętniku Teatralnym”, nie ocalała „Li-la-lo”, z którego ścian opadał tynk podczas przedstawień a kanonada z pobliskiej Jaffy zagłuszyła świetne teksty Chaima Hefera i Awigdora Ha'meiri... Walin zamknął budę z wielkim deficytem, odesłał Járosy'ego okrętem do Europy — jak pisze — a sam poszedł do wojska. Jest w tym tylko część prawdy, bo na wyjazd Járosy'ego, który znalazł się z żoną w pułapce, bez środków do życia, złożyli się przyjaciele Warszawiacy, którzy zebrali potrzebną sumę na bilet powrotny wielkiego artysty.

Po wojnie i proklamacji Państwa Izraela próbował Walin wznowić działalność „Li-la-lo”, ale zabrakło mu już Altermana, który przerzucił swój talent na inne dziedziny poetyckie, a także większość gwiazd wyemigrowała lub przeniosła się do innych teatrów. „Li-la-lo” przeszedł do historii... Z jego zamknięciem skończyła się *de facto* wyjątkowa działalność piosenkarska Altermana — stwierdza Walin. On sam nie spoczął jednak na laurach i poświęcił się od nowa odkrywaniu gwiazd jemenickich. Tym razem była to znakomita śpiewaczka Chana Aharoni. Walin zrobił wszystko, by osiągnęła szczyty popularności w Europie i Ameryce — a w końcu i ona go rozczarowała...

Udział polskich Żydów w kulturze, sztuce i wszelkich dziedzinach życia społecznego Izraela jest wielki — a mały teatrzyk rozrywkowy „Li-la-lo” jest jego nieprzypadkowym przykładem ukazującym ten udział we właściwych proporcjach.