

STEVEN SPIELBERG DIGITAL YIDDISH LIBRARY

NO. 08690

UNDZER TEATER



Jacob Mestel



NATIONAL YIDDISH BOOK CENTER

AMHERST, MASSACHUSETTS

NATIONAL YIDDISH BOOK CENTER
AMHERST, MASSACHUSETTS
413 256-4900 | YIDDISH@BIKHER.ORG
WWW.YIDDISHBOOKCENTER.ORG



MAJOR FUNDING FOR THE
STEVEN SPIELBERG DIGITAL YIDDISH LIBRARY
WAS PROVIDED BY:

Lloyd E. Cotsen Trust
Arie & Ida Crown Memorial
The Seymour Grubman Family
David and Barbara B. Hirschhorn Foundation
Max Palevsky
Robert Price
Righteous Persons Foundation
Leif D. Rosenblatt
Sarah and Ben Torchinsky
Harry and Jeanette Weinberg Foundation
AND MEMBERS AND FRIENDS OF THE
National Yiddish Book Center



The *goldene pave*, or golden peacock, is a traditional symbol of Yiddish creativity. The inspiration for our colophon comes from a design by the noted artist Yechiel Hadani of Jerusalem, Israel.

The National Yiddish Book Center respects the copyright and intellectual property rights in our books. To the best of our knowledge, this title is either in the public domain or it is an orphan work for which no current copyright holder can be identified.

If you hold an active copyright to this work – or if you know who does – please contact us by phone at 413-256-4900 x153, or by email at digitallibrary@bikher.org

יעקב מעסטל

אונדזער טעאטער

פֿאָלקס-ביבליאָטעק
אַרויסגעגעבן דורך דער
שרייבעריסעקציע ביים איקוף
ניו-יאָרק, 1943

JACOB MESTEL
UNSER TEATER

Copyright 1943
Y C U F
189 Second Ave.,
New York, N. Y.

געזעצט און געדרוקט אין דער
ע. לאוב פרינטינג קאמפאני
ניו יארק 12, 270 לאַפּאָיעט סט.

Printed in U. S. A.

א י נ ה א ל ט

זנט	
V	ארנינפיר
9	פון פורים-שפיל ביז קונסט-טעאטער שפיל-פלעצער און טעאטער-געביידעס; שפיל-טעקסטן — רעפערטואַר; אַקטיאָרן; בינע-טעקסט און רעזשי; די אויפֿפֿירונג; בינע-טראַדיציע; פרעסע און פובליקום; די גרונטליניע.
71	דער קריזיס טרוקענע ציפֿערן; אונדזער טעאטער-באַגאַוש; איז ניטאָ קיין אויסוועג?
93	מאָדערנער טעאטער די פיעסע; דער שוישפילער (פֿיזישער מאטעריאַל — שפראַך-אַרגאַן — אינטערפּרעטאַציע — געזעלשאַפֿטלעכע אַחריות); רעזשי; טעאטער- קריטיק.
161	טעאטער פֿאַר מאַסן דראַמקרייזן; אַ יידיש פֿאַלקס-טעאטער.
186	זוכצעטל פֿון נעמען
194	זוכצעטל פֿון פיעסן

פרעמירט אין מאַנוסקריפט
זויר דעם
לאה קעס מאַן-פּאַנד
בניס איקוף

מיטן וואוקס און אנטוויקלונג פֿון טעאטער ווי אַ געזעלשאַפֿטלעכער פֿאַקטאָר איז אויך געוואָקסן די דרינגענדיקע נויטווענדיקייט אַרויסצושיידן און פֿאַרפֿיקסירן דעם וועזנטלעכן קערן פֿון זיינע גרונט־יסודות — און מיט דעם האָט דאָס טעאטער־וועזן באַטראַטן דעם וועג פֿון כּמעט עקזאַקטער וויסנשאַפֿט. אָבער גראַד דער אַנוואַקס און שפּע פֿון מאַטעריאַל, דורות־לאַנג פֿאַרנאַכלעסיקט, האָט באַשאַפֿן די געפֿאַר פֿון ניט־אַריענטאַציע און פֿלאַנטער, פֿון פֿאַרבייטן דעם עיקר מיטן טפֿל און אַזוי אַרום געהאַלפֿן אויסבויען מאַדנע, אַפֿט ניט־באַגרינדעטע טעאָריעס און אַקסיאָמען. ווייַ אויב אַלע אַנדערע קונסטן, די דראַמאַטישע אַריינגערעכנט, האָבן ממשות־דיקן מאַטעריאַל, לויט וועלכן זיי בויען אויס זייערע פֿלעס און אויספֿירן, איז די קאַלעקטיווע טעאטער־קונסט — פֿונעם פּרימיטיוון טאַנץ ביזן מאַ־דערנעם ספּעקטאַקל — אַ פֿאַנטאַטישע וועלט פֿאַר זיך, אומבאַגרעניצט־עלאַטיש אין אירע כֹּח המינים עִלעמענטן, פֿאַרמען און מעטאָדן, און לאַזט זיך נאָר זעלטן איינצומען אין ראַמען פֿון אַ דעפֿיניציע.

איז נאָך די טעאטער־וויסנשאַפֿט אין עצם אַ כאַאָטישע. וועט איינער דערבליקן דעם הויפּט־מאַטיוו פֿון טעאטער אין דראַמאַטישן ווערק, אָדער אין שוישפּיל, אַ צווייטער אין דער דעקאָראַטיווער פֿאַרם, אָדער אין דער עמאַציאָנעלער ווירקונג אויפֿן צוקוקער. אָבער דער אמתער טעאטראַל וועט ניט זוכן זיין טעאטער־קונסט אין באַזונדערע בינע־עלעמענטן, נאָר אין טעאטער מיט זיין גאַנצן באַנעם. דער טעאטער־טעאָרעטיקער וועט דאַרפֿן זיך דערגרייבֿען צום אַפּענעם סוד, אַז נאָר דורך דער טיפֿעניש פֿון דראַ־מאַטישע פּראַבלעמען, שוישפּיל־ערישע קרעאַציעס און רעזשיסערישע קאַנצעפּציעס, דורך דעם גאַנצן פֿאַבירינט פֿון סצענישע קאַנסטרוקציעס און ביזאַרע ליכט־עפֿעקטן וועט פֿאַר אים אַדורכשיינען יענע טעאטראַלע וויזיע, וואָס פֿירט צו סטאַביליזירטע מעטאָדן און דעפֿיניטיווע קאַנסעקווענצן. דאָ איז דער מקור פֿון וואַנען דער טעאטער דאַרף שעפֿן זיין וויסנשאַפֿט.

דאָס איז ניט קיין גרינגע אויפֿגאַבע — בֿפֿרט ווען אין חשבון פֿון די טעאטער־אויספֿאַרשונגען מוזן אַריינגענומען ווערן די הונדערטער טויזנט־

טער טעאטער-גייער מיט זייערע פֿארשידענערליי געשמאקן און פֿארלאנגען, וואָס ווערן באַאיינפֿלוסט פֿון דעם אַלץ מער קאָנקורירנדיקן קלאַנג-פֿיזם און ראַדיאָ. וועגן דעם זיינען שוין געשריבן געוואָרן הונדערטער בענד אויף פֿארשידענע שפראַכן, אויך אויף יידיש (נעמענדיק אין באַטראַכט דעם קורצן שפּאַן געשיכטע פֿון יידישן טעאטער און זיינע באַגרעניצטע מעגלעכקייטן) זיינען אַרויסגעבראַכט געוואָרן ערנסטע אַרבעטן אויף דעם געביט. * ד"ר יצחק שיפּערס „געשיכטע פֿון אידישער טעאטער-קונסט און דראַמע“ (1923—1929), ב. גאַרינס פּרואו מיט זיין „געשיכטע פֿון אידישן טעאטער“ (1923), די יוואָ-אויסגאַבן „הונדערט יאָר גאַלדפֿאַדן“ און דער „אַרכיוו פֿאַר דער געשיכטע פֿון יידישן טעאטער און דראַמע“ (1930), זילבערצווייג-מעסטלס „לעקסיקאָן פֿון יידישן טעאטער“ (1931 און 1934**), זילבערצווייגס איזוסטריטער „אַלבאָם פֿון אידישן טעאטער“ (1937) זיינען אַ רייכער קוואַל פֿאַרן יידישן טעאטער-היסטאָריקער און פֿאַרשער. וועגן דער יידישער דראַמע האָט אויך געשריבן איזאַק גאַלדבערג אין זיין בוך „די איבערגאַנגס-דראַמע“ (ענגליש). אַנדערע טעאטער-שריפֿטשטעלער האָבן געשריבן ווערט-פֿורע „דערינערונגען“. מיט מער רעזערוואַציע (צוליב דער נטיה פֿון וועלן „צושמינקען“ אַנגעגעבענע פֿאַקטן) דאַרפֿן דאָ געלייענט ווערן די צענטל-קער בענד מעמואַרן-ליטעראַטור פֿון יידישע אַקטיאָרן.

פּרואוון פֿאַר מעטאָדישע אָפּהאַנדלונגען וועגן טעאטער זיינען גע-מאַכט געוואָרן פֿון נח פּרידלצקי („אידיש טעאטער“, 1921), פֿון מיכאַל וויי-כערט („טעאטער און דראַמע“, 1922 און 1926), ד"ר א. מוקדוני („טעאטער“, 1927), משה נאָדיר („מיינע הענט האָבן פֿאַרגאַסן דאָס דאָזיקע בלוט“, 1927 און 1929), ז. קאַרנבליט („די דראַמאַטישע קונסט“, 1928), דער לעבעדיקער („די פֿערטע וואַנד“, „שפּיל און לעבן“, 1928), אַברהם טייטעלבוים („טעאט-ראַליאַ“, 1929) א.א.א.*** אויך טעאטער-מאַגאַזאַציעס זיינען געשריבן געוואָרן אויף יידיש: דאָס „גאַלדפֿאַדען-בוך“ (1926), אונטער דער רעדאַקציע פֿון ד"ר י. שאַצקי, מ. אַשעראָוויטשס בוך „דוד קעסלער און מוני ווייענ-פֿריינד“, א. ה. ביאַלינס „מאַריס שוואַרץ און דער אידישער קונסט-טעאט-טער“, זמנן זילבערצווייגס „אַברהם גאַלדפֿאַדען און זיגמונט מאַגולעסקאַ“ א. א. דאָ דאַרפֿן אויך פֿאַרעכנט ווערן די יוביליי-אויסגאַבעס פֿון נוי-יאַרקער

* זע: — טעאטער-ליטעראַטור אויף אידיש — „טעאטער“ 8 און 9, בונעאס אַירעס, נאַועמבער-דעצעמבער, 1934.

** דער דריטער באַנד „לעקסיקאָן“ ווערט געגרייט (העפֿטנווייז) צום דרוק.

*** אין קורצן וועט דערשיינען אַ וואַגיקע אַרבעט „טעאטער“ פֿון נ. בוכוואַלד.

יידישן קונסט-טעאטער און פֿון „ארטעף“ (1928 און 1937), „פֿינף און צוואַנציק יאָר פֿאַלקס-בינע“ (1940), דאָס „רומשינסקי-בוך“ (1931), דאָס זאַמלבוך „טעאטער און קונסט“ (1927), ווי אויך די גרעסערע טעאטער-אַרבעטן אין די זאַמלביכער „אַרגענטינע“ (בוענאַס איירעס, 1938), „יובֿל-בוך“ (בוענאַס איירעס, 1940) און „אַלמאַנאַך“ (פֿון אינטערנאַצ. אַרבעטער-אַרדן, 1940).

אַ קאַפּיטל פֿאַר זיך איז די יידישע טעאטער-פּיטעראַטור אין סאָוועט-רוסלאַנד. איר געאַגראַפֿישער און פּאַליטישער מהלך האָט זי אַ געוויסע צייט ווי אָפּגעזונדערט פֿון איבעריקן יידישן טעאטער-שאַפֿן. מיט דעם איז זי אפֿשר געוואָרן איינגעצוימטער, פּעדאַנטישער — דערפֿאַר אָבער ניט אין אַ ערך פֿאַרזיכטיקער און טיפֿער. זי באַהאַנדלט אויך מער אָפּגעגרענעצטע געביטן פֿון טעאטער און טראַגט דעריבער אַ מער דאָקומענטאַרן כאַראַקטער פֿון אַ געוויסער אָפּגעשלאָסענע קייט און פֿאַרגאַנצטיקייט. מ. פּיטוואַקאָוס 5 יאָר מערֿוכישער קאַמער-טעאטער“ (1924), י. פּיובאַמירסקיס „דער רעוואַלוציאַ-נערער טעאטער“ (1926), „מערֿוכישער יידישער טעאטער אין אוקראַינע“ (1931) און „טעאטער-רעקאַנסטרוקציע“ (1933), דאָס „טעאטער-בוך“ (אַ זאַמלונג צום פֿופֿציקיאַריקן יובֿיליי פֿון יידישן טעאטער, קיעוו, 1927), ב. אַרשאַנסקיס „טעאטער-שאַכטן“ (1931), די רעזשיסערישע אָנמערקונגען צו „שלום עדיכמס איינאַקטערס“ (1940, אונטער רעדאַקציע פֿון ש. מיכאַ-עלס) — אַפֿילו אַ. דייטש „מאַסקעס פֿון יידישן טעאטער“ (רוסיש) זיינען זיכער אַ גרויס געווינס פֿאַר דער טעאטער-פּיטעראַטור אויף יידיש און פֿאַרמאָגן גענוג שפֿע פֿאַרן וויסנדורשטיקן טעאטער-פּיבּליקאַציע און פֿאַכמאַן. קיין באַזונדערע, אַריגינעלע טעאטער-שוילן אָדער נייע טעאטער-ריכטונגען זיינען דורך די אַלע אַרבעטן נישט אַנטפּדעקט געוואָרן. דאָס רובֿ מאַטעריאַל איז פֿון אַ ריין צופֿעליקן כאַראַקטער, געזאַמלט פֿון געדע-גענהייט-אַרטיקעלן, געשריבן אין פֿאַרשידענע צייטן און איבער פֿאַרשידענע טעמעס. פֿעלט זיי סירובֿ איינהיטלעכקייט און אַ סומאַרישער אויספֿיר איבער טעאטער-שיטות, עפּאַכעס אָדער באַזונדערע טעאטער-אינסטי-טוציעס. זיי האָבן אָבער גענטער געבראַכט דעם יידישן פֿייענער צום טעאטער-וויסן בכפֿף, אים אַרויפֿגעפֿירט אויף אַ ניי געביט פֿון דער יידי-שער וויסנשאַפֿטלעכער פּיטעראַטור און אים בכפֿף פֿאַראַינטערעסירט אין ענין טעאטער. דער געגעבענער מאַטעריאַל קאָן אויך ווערן אַ באַזע פֿאַר אַ ווייטערדיקער ברייטער און ערנסטער טעאטער-פֿאַרשונג אויף יידיש, בֿפֿרט אין דער ריכטונג פֿון אויסגעפֿינען און אויסגעשטאַלטן אַן אייגנ-אַרטיקן יידישן טעאטער-סטיל.

הגם דער יידישער טעאטער איז איינער פֿון די ייִנגסטע, ציט ער זיין טעאטראלן פרימיטיוו פֿון די פֿריסטע פֿאָלקס־שפּילן. אָט דער פרימיטיוו איז דערנאָך די יניקה פֿאַר די בראַדער פֿאָלקס־זינגער און וואַקסט אַריבער מיט זיינע פֿאַרשפּעטיקטע בליטן ווייט איבער די פֿאַרצווייגטע וואַרצלען פֿון גאַלד־פֿאַדענשן טעאטער. איצט, קומט אויס, האָבן מיר ווי איבערגע־ריסן דעם פֿאַדעם. אין ניט זיכערן לויף פֿון זיין אויפֿבלי און ירידה שטרויכלט דער טעאטער אין צעטומל־טער פֿאַרלירנקייט דווקא דאָ, אין אַמעריקע — אויף אַ טעאטער־באַדן, וועלכן מיר האָבן גערעכנט פֿאַר אַזוי פֿאַרפֿונדעוועט די אַלע יאַרן. עס וויל זיך ניט צולאָזן דעם געדאַנק, אַז די איצטיקע ירידה איז אַן אַנזאָג אויף אַ פֿולשטענדיקן צוזאַמענברוך פֿון אַ פֿאַרלירענער פּאָזיציע. מעגלעך, אַז מיר וועלן ווידער דאַרפֿן זיך אומקערן צום אָנהויב — אפֿשר צוריק צום שפּיל־זאַל, אַנשטאַט דעם פֿאַרשווענדע־רישן פּוקוס־טעאטער; און אפֿשר אויך צוריק צום שפּיל־ער־אַמאַטאָר, אַנ־שטאַט דעם רעקלאַמירטן סטאַר־סיסטעם. עפעס וועט זיכער אָפּגעראַטעוועט ווערן. דערווייַל — ניט צוגעגרייט ווי מיר זיינען, דעסאַרגאַנזירט און מע־טאַדנאָז — נויטיקן מיר זיך אין אַ קליינעם חשבון פֿון אונדזער קראַנקן טעאטער־נפֿש, און דאָס איז אויסן צו געבן די פֿאַרזיגנדע אָפּהאַנדלונג.

אין עצם אַ קאַמפּילאַציע פֿון שוין פֿריער פֿאַרעפֿנטעכטע אַרבעטן (די וויכטיקסטע פֿון זיי, ווי אויך ציטאַטן פֿון פֿאַך־ליטעראַטור, ווערן אַנ־געוויזן אין נומערירטע נאָטיץ־באַמערקונגען), איז דער מאַטעריאַל באַדייטנד געקירצט און — וואו נויטיק — אויסגעברייטערט געוואָרן לויט נייע קוואַלן.

ניו־יאָרק, יוני 1943.

פֿון פֿוריס-שפּיל ביז קונסט-טעאָמער

(מאָטעריאַלן צו דער געשיכטע פֿון רעזשי ביים ייִדישן טעאָמער)

דאָס כאַראַקטעריסטישע פֿאַרן מצב פֿון אַ טעאָמער איז זײַן רעזשי. מיט דער פֿונקציע פֿון דעם — דױט אַסקאַר ווײַלד — „געבײַדעטן דעספּאָט“, דעם רעזשיסער, איז דער טעאָמער ווי דורך אַ צױבער-שפּרוך פֿאַרוואַנדלט געוואָרן אין אַ זעלבשטענדיקער קונסט. אויסצופֿאַרשן די אַלע גראַד-דינטיקע וועגן און אָפּנויגן פֿון דער טעאָמער-קונסט און אָנצײכענען דעם זיג-זאָג פֿון איר אַנטוויקלונג, איז די אויפֿגאַבע פֿון רעזשי-געשיכטע. דאָס מוז געטון ווערן מיט באַזונדערער פֿאַרזיכטיקייט. צו דיב זײַן וויטאַליטעט קאָן טעאָמער קדעטערן אויף די געוואַגסטע הויכן; ער איז אָבער אויך שטאַרק מסוגֿל אין זײַנע אָפּנויגן צו בלאַנדזשען איבער קױטיקסטע פֿלאַכן, אַדער פֿאַרגלױוערט ווערן אין גרודעס פֿון שאַבלאָן. פֿאַרשידענע סיבות קאָנען גורם זײַן אַזאַ דורכרייס: קינסטלערישע אינדאָלענץ, פֿאַכמענישע אומקענ-טעניש, פֿרעמד-שפּראַכיקע סביבה, קאַסע- און פּובליקום-קאַמפּראַמיסן, בֿפֿרט אָבער די קינסטלערישע אימפּאַטענץ פֿון דעם געגעבענעם טעאָמער-קאַלעקטיוו און זײַן גײסטיקן פֿירער, דעם רעזשיסער. די גראַפֿישע רעזשי-דיניע מוז דעריבער געצױגן ווערן איבער די העכסטע און סטאַבילסטע פּונקטן, ניט אויסמיידנדיק צוגלײַך די אָפּגעלעגענע זײטיקע שפּרונגען אין כאַטורישן זומפֿ.

באַזונדערס שווער איז צו פֿאַרצײכענען די געשיכטע פֿון ייִדישער רעזשי. די פֿונקציע פֿון איר „געבײַדעטן דעספּאָט“ איז אין די ערשטע יאָרן באַשטאַנען כמעט אויסשליסלעך אין מעכאַנישן איינשטודירן די פּיעסע, און פֿלעגט זיך מערקן אין „דעספּאַטעווען“ קודם-כֿל הײַנטער און אויף דער בינע — בײַ די פֿאַרשטעלונגען מער ווי בײַ די פּראַבן. דער מאָדערנער באַגריף „רעזשיסער“ איז בכלל ביים ייִדישן טעאָמער ערשט קױם בר-מצוה געוואָרן; האָט נאָך נישט געקאַנט פֿאַרפֿיקסירט ווערן קײן אייגנאַרטיקער ייִדישער טעאָמער-סטיף. די מער-ווייניקער געלונגענע פֿאַר-אַרבעטן אויף

דעם געביט (אפהאנדלונגען וועגן די פֿאַרם-פרואוון ביי די סאָוועטיש-יידישע מדוכה-טעאָטערס, אין דער „הבימה“, אין ניר-יאָרקער יידישן קונסט-טעאָטער און „אַרטעף“), באַציען זיך נאָר אויף אַ געוויסן טייל פֿון יידישן טעאָטער. אין די צייט-קריטיקן געפֿינט מען זייער ווייניק ממשותדיקע אָנהאַלט-פונקטן פֿאַר אַזאַ אַרבעט, און די קנאַפע טעאָטער-אַרכיוון האָבן קוים אָפּגעראַטעוועט דאָס קליינע ביסל פֿון די לעצטע טעג. רעזשי-ביכער, די הויפט-עדות פֿאַר רעזשי-געשיכטע, זיינען פּמעט ניט בנמצא. די עט-לעכע טעקסטן מיט מאַגערע „סצענעס (רעזשי)“ באַמערקונגען, און נאָך מער מאַגערע איִדוסטראַציעס, זיינען צעוואָרפֿן אין רשות פֿון סופֿלאַרישע בוידעמער און וועלן מסתמא קיינמאָל דורך אַ טעאָטער-פֿאַרשער ניט אָפּ-געשטויבט ווערן.¹ אַלייז דאָס ביסל אָפּגעהיטע גוטס איז מערסטנס אזוי סטיילִאָז, אַז מען קאָן פֿון דעם קיין אַלגעמיינע, ספּעציפֿיש-יידישע ריכטונג ניט אַרויסדריינגען.

נאָך אַ שוועריקייט שטעלט זיך אין וועג: אין דער יידישער טעאָטער-געשיכטע איז די דראַמע אזוי פֿאַרוועבט מיט דער יידישער אָפּערעטע, אַז ס'איז פּמעט ניט מעגלעך צו ציען אַ באַזונדערע גלייכע ליניע אין יעדן פֿון די צוויי דראַמאַטורגישע פֿאַכן. און דידאָזיקע פֿאַרפֿאַנטערטע אַנטוויק-לונג-ליניע איז — ניט געקוקט אויף איר קורצקייט — אַ היפשֿלעך זיג-זאָגישע. שלום עליכנס סברה (אין „דער פֿריינד“, נומ' 266, 1903), אַז „קיינ זאָך איז ביי אונדז אזוי ניט געבליבן פֿאַרפֿרוירן ווי דאָס יידישע טעאָטער, וואָס האָט אין פֿאַרלויף פֿון עטלעכע און צוואַנציק יאָר ניט אַ רוק געטאָן זיך פֿאַרויס“², איז ניט אינגאַנצן באַרעכטיקט. וועלעכע „סטיילן“ און „שוילן“ האָט ניט דורכגעמאַכט דער יידישער טעאָטער אין זיין קורצן שפּאַן געשיכטע! פֿון די פורים-שפּילן און ברעטל-זינגער ביז עקספרעסיאַ-ניסטישע עקספּערימענטן (גראַנאָווסקי); פֿון דער „אורקלאַסישער“ פֿאַרם איינער אַליין אָפּצושפּילן די גאַנצע פּיעסע ביי אַ טישל מיט אַנגעצונדענע ליכט (דער אַקטיאָר מאַריס זיגלער „שפּילט-אָפּ“ אַליין, גאַנץ עקדת יצחק“ אויף אַ טור איבער רומעניע, און מאַריס שוואַרץ „שטעלט פֿאַר“ אַליין דעם

¹ איינע פֿון די אינטערעסאַנטסטע זאַמלונגען פֿון יידישע טעאָטער-מאַטעריאַלן אין אַמעריקע געפֿינט זיך אין פּרוואַטן רשות פֿון דעם ספֿלער און טעאָטער-שרייבער שלום פּערלמוטער אין ניר-יאָרק (זע — זלמן זילבערצווייג: „טעאָטער-פּיגורן“, בוענאָס איירעס, 1936) און אויך ביים ליבאַוויטשער רבין.

² לויט כ. נאָדעל און מ. לייפּזיקער — שאַלעם אַלייכעם און דער יידישער טעאָטער — „סאָוועטישע ליטעראַטור“, קיעוו, 1' 8, אויגוסט, 1940, ד' 109.

„דיבוק“ אין פֿילאדעלפֿיע און ווין) — ביז דעם טעאָטראַלן פֿרימיטיוו פֿון מיטל־אַטער צו פֿאַרטיילן וואָרט און זשעסט צווישן צוויי פֿאַרשידענע דורכ־פֿירער (דער „בערקע־שמערקע“־מאַנאַלאָג ביי די „בראָדער“ און ביי די „פּוילישע“; איין אַקטיאָר זיצט אויפֿן צווייטנס שויס, און בעת דער פֿאָדער־שטער רעדט דעם טעקסט, זשעסטיקולירט דער צווייטער מיט די הענט); פֿון שפּילן ביי אַ פּאַסט־קאַרטלמעסיק געמאַלענעם פֿאַרהאַנג („טאַבלאַ“, „דראַפּ“) מיט קוים אָן אַנדייט אויף מעבל (טיש און באַנק), מיט די קאָ־מישטע שטאַטיסטן־בערד — ביז אַ דריי־בינע (ניו־יאָרקער יידישער קונסט־טעאַטער) און די עפֿעקטיווסטע „אויסשטאַטונג־שטיק“ מיט פֿילם־סצענעס, מיט „אַמתן“ רעגנוואָסער אויף דער בינע, מיט פֿון גאַס אַרויפ־געשדעפטע „אַמתע יידן־טיפֿן“ און איירישע פּאַליציי־לייט (מאַקס געביל); פֿון דער טעאַטראַלישער, אַנטי־נאַטוראַליסטישער באַגלייט־מוזיק פֿאַר סענ־טימענטאַלער רעטאָריק („שפּילן מעל־דראַמע“) אונטער אַ צעגליטן רעפֿ־לעקטאָר קעגן דעם „מאַיעסטעטישן“ גרים (ווי י. פ. אַדלער פֿלעגט דאָס פּראַקטיצירן) — ביז זיין היפּער־נאַטוראַליסטישן באַנוצן זיך מיט „אַמת“ בלוט, בעת דער „ווידער מענטש“ קוילעט זיך; פֿון עס־האַרצישע אַנאַ־כראַניזמען (עלעקטרישע קאַנדעלאַברעס ביי „ריכאַרד דער דריטער“) ביז פּאַנאָפּטיקום־קונצן מיט היסטאָרישע פֿיגורן (טאַמאַשעווסקי, וועלכער שפּילט די ראָל „גאַלדפֿאָדען“ אין זיין אייגענער פּיעסע „דער גאַלדענער פֿאַדעם“, לייגט „פּערזענלעך“ אַ קראַנץ אויף „גאַלדפֿאָדענס“ אַרון); טענ־דענץ־רעזשי (אין די סאָוועטישע טעאַטערס און ביים ניו־יאָרקער „אַר־טעף“) און „ליטעראַרישע“ מאַנעריזמען (שווערע פּויוז, טונקעלע באַלייכ־טונג און שעפּטשענדיקער טאָן — ביי „ליטעראַרישע“ אויפֿפֿירונגען; געזאַנג „הינטערן פֿאַרהאַנג“ און „מאַלערישער פּראָלאָג“ — ביי „סימבאָלישע“ ספּעקטאַקלען); דער נאָרמאַל־געברויכטער „ביס“ אין די געזאַנג־פּיעסן (צו־מאַל אויך אַן „אַנקאַר“ נאָך אַ „שטאַרקן“ מאַנאַלאָג!) מיט זיין „ביס־פֿאַרהאַנג נאָכן עפֿעקטפֿולן „שלוס־ביד“ — און דאָס ניט־טאַלערירן אויפ־צוהויבן דעם פֿאַרהאַנג צום פֿאַרנויגן זיך נאָך איינצלע אַקטן, כדי „ניט צו שטערן די אידלע“; די ווילדסטע אַנאַרכיע אין סצענישער דיסציפּלין — און צוגלייך שטרענגע רעזשי־פֿאַרשריפֿטן וועגן „ניט קניפּן אָן אַק־טריסע ביים שפּילן“ (מאָריס פֿינקלס „טעאַטער־און בינע־רעגולאַמענט“); אָן שום רעזשי־ביכער — און דאָך שקלאַפֿיש נאָכגיין דער פֿאַרהייליקטער טראַדיציע אין מיזאַנסצענע און באַטאַנונג ווי די „גאַטזעליקע“ (אַדלער, קעסלער) פֿלעגן עס שפּילן — —

אָבער עטלעכע און זעכציק יאָר טעאָטער-געשיכטע איז פֿאַרט נישט מער ווי אַ "בינע-אייביקייט". מיר געדענקען דאָך נאָך יידן טרעגער און איציקל פעקלמאַכער אין קליינעם גאַליצישן אָדער אוקראַינישן שטעטל מיט זייערע יוסף־ און אַחשוורוש־שפּילן. אַט ערשט נאָך האָבן מיר זיך גרימירט אין איין גאַרדעראַבע צוזאַמען מיט די לייבערטס, פּישינדס, טאַמאַ־שעווסקיס און אַנשׂ שאַרס — שיר ניט מיט גאַרדפֿאַדען און גאַרדינען אַליין — די ווינקלשטיין־לייגער פֿון יידישן טעאָטער. קאָן נאָך אונדזער רעזשי־געשיכטע בליצשנעל אויפֿגעכאַפט ווערן פֿון זכרון (וואָס איז אַמאַל אַסך פּרעציזער ווי ניט פֿאַכמעניש פֿאַרנאַטירטע היסטאָריע). געשטיצט אויף פֿאַראַנענע מאַטעריאַלן, דערהויפּט אָבער אויף לאַנגאַריקער פּער־זענלעכער דערפֿאַרונג ביים יידישן טעאָטער (אין עסטרייך, בֿערט אין גאַ־ליציע, וואו ס'האַט זיך קאַנצענטרירט דער אימיגראַציע־שטראָם פֿון די וואַנדערנדיקע טרופּעס פֿון רוסלאַנד, פּוילן, רומעניע און די גאַסטראָלן פֿון אַמעריקאַנער סטאַרס — דערנאָך אין דייטשלאַנד, רומעניע און שפּעטער אין נאַרד־ און יוד־אַמעריקע) — וועט אפֿשר געלינגען אַנצווייכענען די מאַרקאַנטע אייגנאַרטריקייט, וואָס זאָלן דינען ווי אַ מאַטעריאַל־צושטייער פֿאַרן היסטאָריקער פֿון יידישן טעאָטער.

שפּיל־פלעצער און טעאָטער־געביידעס

אַמאַליקע רעליגיעזע צערעמאָניעס און פֿאַלקסטימלעכע פּייער־עכקייטן פֿלעגן זיך אָפּשפּילן מערסטנס אויפֿן שו־הויף.⁹ פֿון דעם איז היינט, דאַכט זיך, פֿאַרבליבן בלויז די חופּה ביי דער שו־הויף. די פּראַפֿאַנע שפּילן האָבן וויי־ניקער פֿאַרטראַגן די שיינן פֿון "פּרייִכט" — אַחוץ אום פורים דאָס גיין אויף שטאַצן און דער "ציגיינער מיטן בער" און אום שמחת־תורה דער "צאן קדשים־מע"־מאַרש, וואָס פֿלעגן זיך אָפּשפּילן אויף די גאַסן, מאַרקן און הויפט־פלעצער, אויך אויף די הויפֿן פֿון רייכערע באַזעבאַטיים. אַלע איבעריקע פורים־שפּילן פֿלעגן ס'רוב פֿאַרקומען אין "סאַליע" פֿון די שטאַט־נגידים אָדער אין די אַרבעט־שטיבער פֿון די פֿאַרמעגלעכערע באַזמע־פֿאַכעס. און כמעט אַלע האָבן זיי געטראָגן דעמזעלען כאַראַקטער: עס האָט געקלונגען אַ האַנט־געקל — דאָס לאָזן זיך הערן "די פֿאַרשטעלטע", יידן טרעגער מיט די בניים. ער: אין אַ קאָלירטן ציצענעם שלאַפֿראַק, מיט אַ געל־פֿאַקסענער באָרד, אַ פּאַפּירענע קרוין אויפֿן קאַפּ און אַ לאַנגער שטעקן מיט

⁹ צו דער פֿאַרגעשיכטע פֿון יידישן טעאָטער, זע: ד"ר יצחק שיפּער — "געשיכטע פֿון יידישער טעאָטער־קונסט און דראַמע", וואַרשע, 1923—1929.

א „גאַקע“ אין האַנט — „יעקב אבינו“; זיינע זין; אין קורצע קאַלירטע העמדלעך מיט פאַפירענע „רייפלעך“ אויף די קעפּ — „יוסף הצדיק“ מיט די „ברידער“. זיי זינגען דעם „אַריינפיר“ צום יוסף־שפיץ: „ווען מיר הייבן אָן מיט די גלעקער צו קלינגען...“ — און שוין ווערט „יוסף הצדיק“ פֿאַר־קויפּט צו די ישמעאליים. ייד־„יעקב“ אַליין שטעלט אַוועק ביי אַ שטופּ די „מצבה“ פֿון פֿאַפּנדעקע מיט אַן אויפֿשריפּט „מוטער רחלס קבר“ — און „יוסף“ צעקלאַגט זיך: „מוטער, מוטער...“. אַן אַנדערער פֿון די ברידער זיצט הינטערן שטופּ און ענטפֿערט (אַס „רחל“) מיט אַ קלאַג: „יוסף מייך זון...“ — די באַלעבאַסטע באַגיסט זיך מיט טרערן, די שכנישע ווייבער, וועלכע כאַפּן אַ קוק פֿון יענער זייט אַפֿענע פֿענסטער, צעכליפּן זיך יאַמערלעך.

אַזוי האַבן געשפּילט „טעאַטער“ די פֿורים־שפּילער אין די שטובער פֿון מזרח־גאַליציע, אום פֿורים נאָך אין די 90קער יאָרן פֿון פֿאַרגאַנגענעם יאָרהונדערט. זעלענער פֿלעגט מען פֿאַר דעם צוועק אויסנוצן דעם שטאַ־טישן „חתונה־זאַל“.

די ערשטע פֿאַלקס־זינגער פֿון די פֿראַפֿאַנע לידער־סצענעס האַבן שוין געמוזט זוכן זייער פּובליקום אין די וויינקעלערס און שענקן, צומאַל אויך — וואַנדערנדיק — אין די דאַרפֿישע קרעטשמעס. ביי אַ גרעסערער צאַל באַזוכער פֿלעגט דאָ קומען אין באַטראַכט אַ שטאַל, אַ שייער, אַ שפּייכ־לער. דעמאָלט פֿלעגט מען ביים „אויבן אָן“ אויפֿשטעלן אַ פֿראַוויזאָריש בינעלע (ברעטער אויף פֿעסער), אַרומהענגען מיט לייכעכער אַדער קאַ־לירטע טישטעכער, אימפּראַוויזירן זיך־געלעגנהייטן „פֿאַר די געסט“, בעת די „גאַרדעראַבע“ פֿאַר די אַקטיאָרן פֿלעגט שוין אויסקומען צוזאַמען מיט די פֿערד אַדער בהמות.

ווען די פֿאַלקס־זינגער איז ענג געוואָרן אין די וויינקעלערס און שענקען, האַבן זיי אַריבערגעטראָגן זייערע שפּילן אין די „גאַרטנס“ (דער „יאַשע האַנט־גאַרטן“ פֿון די „בראַדער“ אין לעמבערג, עדע־האַפֿערס גאַרטן פֿאַר די „פֿאַלנישע“ אין ווין, ענדלעכע גאַרטנס אין רומעניע). צווישן ביימער האַט מען פֿון ברעטער אויפֿגעקלאַפט אַ פֿערמאַנענט בינעלע — אַמאַל מיט, און אַמאַל אָן אַ פֿאַרהאַנג. ביי דער זייט פֿון דער בינע איז געזעסן דער „אַרקעסטער“ (אַ צימבל מיט אַ פֿידעלע, אַמאַל אויך אַ פּייקל און אַ קאַַר־נעט, זעלען אַ פּיאַנע), דאָס פּובליקום פֿלעגט זיך אויסזעצן אַרום די טישלעך אין די אַזייען — לויט פֿרייען אויסוואַל, דער איינטריט־אַפּצאַל (סירוב געזאַמלט פֿון די אַרטיסטן אַליין, כמעט נאָך יעדן „נומער“) איז

געווען „נאך באַליבן“ און האָט באַטראַפֿן פֿון צוויי „גרייזער“ (איין גרייזער געבן וואָרט געמיינט אַ פּחיתת הכבוד פֿאַר ביידע צדדים) ביז גאַנצע פֿינפֿער און צענער גולדן. ערשט מיטן איינפֿירן אַ באַשטימטן איינטריט־פּרייז איז דער גאַרטן איינגעטיילט געוואָרן אין ערשטן, צווייטן און אַמאָל אויך דריטן „פּלאַץ“.

בעת דער פֿאַרשטעלונג האָט מען סערווירט מאַכלים און משקה; האָט דעריבער געפֿוינט דעם אייגנטימער אַפּצוגעבן זיין גאַרטן צו די אַקטיאָרן אין אַרענדע פֿאַר גאַר ביליק, אַמאָל אויך אומזיסט אָדער גאַר זיי צוצאָפֿן. צוליב דערזעלבער סיבה האָט אויך גאַדפֿאַדען דערעפֿנט זיין ערשטן טעאַטער אין „פּאַמול ווערדע“־גאַרטן אין יאַסי. אָבער אויך נאָך פֿיל שפעטער האָט דאָס יידישע טעאַטער גערן זיך פֿאַרקליבן אין ענדעכע גאַרטנס (אַקסעלראַדס גאַרטן אין טשערנאָוויץ, גימפּלס אין פֿעמבערג, די באַרימטע טעאַטער־גאַרטנס אין יאַסי און בוקאַרעסט), אין וועלכע עס פֿלעגן אויסגעבויט ווערן אַ האַלבוועגס צוועקמעסיקע בינע און אַפֿילו אַמפֿיטעאַטער־מעסיקע זיך־געלעגנהייטן. אויך דאָ פֿלעגט אין די אַנט־ראַקטן סערווירט ווערן משקה און צובייס.

* *
*

שוין „אין 1873 איז צום ערשטן מאל... געגעבן געוואָרן אויף אַן אמתער בינע („קאַרוואַס זאַל“) מיט אמתע דעקאָראַציעס און קאָסטיומען אַ יידישער קאַנצערט... געזונגען פֿון גראַדנער [ישראל] מיט אַ כאָר פֿון זעקס מענער פֿון דער אַדעסער גרויסער שול“.⁴ אויך גאַדפֿאַדען האָט שפעטער אַריבערגעפֿירט זיין טרופּע אין אַ גרויס טעאַטער אין באַטאַשאַן. אָבער אַנדערע טרופּעס, וואָס האָבן געשפּילט אין זיין צייט (נפֿתלי גאַד־פֿאַדען, מאַגולעסקאָ און פֿאַטיינער, ווי אויך שפעטערע סטאַבילע און וואַג־דערנדיקע טרופּעס), פֿלעגן דאָס רוב באַנוצן פֿאַר זייערע פֿאַרשטעלונגען דעם זאַל פֿון די שטאַטישע פֿייער־לעשער, דעם יידישן האַנטווערקער־זאַל, אַמאָל אויך דאָס אַרטיקע נאַציאָנאַל־הויז (אין מערבֿ־גאַליציע דעם „סאַקול־זאַל“, אין פֿעמבערג דעם אוקראַינישן „דאָם נאַראַדני“, אין טשערנאָוויץ דאָס דייטשע „לערער־הויז“). נאָר זעלטן (ביי גאַסטשפּילן) פֿלעגט געליב־גען צו נעמען צייטווייליק אַ גרויס שטאַטיש טעאַטער.

⁴ ראובן וויסמאַן — ווי אַלט איז דאָס יידישע טעאַטער? — „אידיש טעאַטער“, ניו־יאָרק, 1923.

נאך זעלטענער האָט אַ יידישע טרופע זיך דערשלאָגן צו באַזיגן אָן אייגענעם טעאַטער־בנין. די עטלעכע געצייטע טעאַטער־געביידעס (די „זשיגניצע“ אין בוקאַרעסט, גימפּלס טעאַטער־זאַל אין לעמבערג, דער „פּאַויליאַן“ אין לאַנדאַן, דאָס קאַמינסקי־טעאַטער און „צענטראַל“ אין וואַרשע, דאָס „גרויסע טעאַטער“ אין לאַדזש) זיינען ס'רוב געווען איינ־געאַרדענט אויף אַ פּרימטיוון אופֿן און היפשליעך פֿאַרנאַכלעסיקט. זיי האָבן אָבער פֿאַרט שוין געטראָגן דעם כאַראַקטער פֿון אַ טעאַטער. (לויט ד"ר י. שיפּער, האָט די שטאַט טאַרנע — „די באַבע פֿון דער יידישער טעאַטער־היים אין גאַליציע“ — שוין אָפֿילו אין 1880 פֿאַרמאַגט אַ ספּעציע־לע יידישע טעאַטער־געביידע.* אָבער גלייכצייטיק האָט אויך עקזיסטירט דער פֿריערדיקער טיפּ פֿון „טעאַטער־רעסטאָראַנט“, וואו דער עולם איז געוועסן ביי טישלעך און בעת דער פֿאַרשטעלונג זיך געלאָבט מיט משקה און מאַכלים (דער „סטעפֿאַניע־זאַל“ אין ווין, די האַטעל־זאַל אין פּראַג און בייער־ביאַר, אין די קור־ערטער מאַריענבאָד, קאַרלסבאָד און פּראַנצענס־באָד, וואו נאָך אין 1913 פֿלעגט מען לאָזן דעם פֿאַרהאַנג אויף אַזאָ אופֿן; ווען אַלע אַקטיאָרן, וועלכע פֿלעגן אויך אַליין שטעלן די „דעקאָראַציע“, זיי־נען געווען פֿאַרנומען אויף דער בינע, פֿלעגט פֿאַר דעם „שדס־נומער“ דער איינציקער מוויקאַנט, אַ פּיאַניסט, אין פֿראַנט פֿון פּובליקום נעמען דאָס פֿאַרהאַנג־שטריק אין מויל אַרײַן, און — געענדיקט דעם פּינאַל, האָט ער געעפֿנט דאָס מויל און דער פֿאַרהאַנג איז געפֿאַלן).

* *
*

פֿאַרהעלטנישמעסיק פֿרי טרעפֿן מיר אַ יידישע טעאַטער־טעטיקייט אין אַמעריקע — „ווען אַ מאַלער פֿון עסעקס סטריט [אין ניו־יאָרק] האָט נאָך מיט אַ 25 יאָר פֿאַר טאַמאַשעווסקיין“ געפרוּאוּט געבן יידישע פֿאַר־שטעלונגען.⁵ דאָס איז געווען אַרום 1857, ווען די יידישע קולטור־באַוועגונג אין אַמעריקע איז נאָך געווען פֿאַר מתן תּורה. דאָ האָט זיך מסתמא געהאַנדלט וועגן אַ געזעלשאַפֿטלעכן אַוונט (אַ „קאַנצערט“). אָדער אַ פּורים־שפּיל. אָבער אינגאַנצן פּינף יאָר נאָך דער גרינדונג פֿונעם גאַדפֿאַדען־טעאַטער,

* לויט נייע קוואַלן (אַנגעוויזן פֿון ל. דושמאַן, זלמן רייזען און י. צינבערג אין „ליטעראַרישע בלעטער“ נג' 13, 16 און 19, וואַרשע, 1928) האָט מען אין וואַרשע אָפֿילו שוין אין 1868 געשפּילט יידיש טעאַטער אין אַן אייגענער טעאַטער־געביידע.

⁵ ב. גאַרין: „געשיכטע פֿון יידישן טעאַטער“, באַנד צוויי, ז' 7.

אָרום 1881 (פֿױט באַריס טאַמאַשעװסקי; ערשט אין יולי 1882), װערט
"מיט אַכט בילדעטן דריטע קלאַס" אַריבערגעבראַכט אַ טרופּע פֿון פֿאַנדאַן.
װעלכע גיט די ערשטע יידישע פֿאַרשטעלונג — "אַראַנזשירט פֿון איראַעל
באַרסקי" — אין דעם ניו-יאַרקער "בױערי גאַרדן".⁶

געשפּילט האָט מען דאָרט גאַלדפֿאַדענס "שמענדריק", מיטן יונגן
גאַלובאַק אין דער טיטל-ראַפֿ? אַבער די פֿאַרשטייער פֿון יידישן אימיג-
ראַנטן-קאַמיטעט האָבן זיך אָנגענומען גאַטס קריוודע און געפרוּאוּט שטערן
די ערשטע פּראָפֿעסיאָנעלע יידישע פֿאַרשטעלונג מיט דער װאַרנונג — װי
יוסף באַראַנדעס דערציילט — אַז "די אָנגעזעענע װיכטיגע יודען אין ניו-
יאַרק װערדען ניכט ערלױבען, דאָס מאַן זי צו שפּאַט אונד שאַנדע מאַכט
מיט איינעם טעאַטער װאָ די שױשפּילער זיך מיט דעם אַבשױפֿליכען זשאַרגאָן
באַנוצען". נאָר אַדאַנק דער װירדיקער עקשנות פֿון די דעמאָלטיקע אַקטיאָרן
איז די פֿאַרשטעלונג פֿאַרגעקומען.

אַ גינסטיקער באַדן פֿאַרן יידישן טעאַטער איז נאָך פֿון פֿריער צוגע-
גרייט געװאָרן דורך די יידישע אימיגראַנטן. בעת די פֿאַנגע אַרבעט-שעהן
אין סװעט-שאַפּ פֿלעגן זיי אויסהילפֿן זייער בענקשאַפֿט און האַפֿענונג
דורך היימישע פֿאַלקס- און אַרבעטער-פֿידער. געװען צװישן זיי אַ היפשע
צאָל װעלכע האָבן שױן געזען אַ טעאַטער-פֿאַרשטעלונג נאָך אין דער
אַטער היים; אױך אַזעלכע, װאָס האָבן שױן אַליין געפרוּאוּט געבן אַמאַ-
טאָרן-פֿאַרשטעלונגען, פּדי צו שאַפֿן פֿאַנדן פֿאַר זייערע אַראַנזיאַציעס (װי
די "עם-עולם"-גרופּע). זיי האָבן מיט גרויס חשק זיך צוגעכאַפּט צו די
ערשטע פֿאַרשטעלונגען, באַשאַפֿנדיק אַזױ אַרום די מעגלעכקייט פֿאַר
אַ פֿאַרהעלטנישמעסיק שניצלער אַנטװיקלונג פֿון יידישן טעאַטער.

פֿאַרשטייט זיך, אַז ביי די אַרעמע פֿאַרהעלטנישן האָט דאָס יידישע
טעאַטער ניט געקאַנט אױפֿבויען פֿאַר זיך קיין אייגענע היים און געמוזט זיך
באַנוצן מיט פֿאַרשידענע "האַלס" און אַנדערע שפּיט-פֿלעצער. אַבער אַרום
1886 עקזיסטירט שױן אַ קאַנקורענץ צװישן יידישע טרופּעס אין װינדזאָר-
אַריענטאַל- און פּילינגס-טעאַטער (דאָס "רומעניע אַפּערע-װיז"); אין

⁶ ב. חיינשטיין — די ערשטע יאָרן פֿון יידישן טעאַטער אין אַדעס און אין ניו-יאַרק
— "אַרכיו פֿון אידישן טעאַטער און דראַמע", ערשטער באַנד, זױ 250 און 251; זע אױך:
"לעקסיקאָן פֿון יידישן טעאַטער", צװייטער באַנד, זױ 804-807.

⁷ אויספֿירלעך װעגן רעפּערטואַר און װײטערע דאַטעס, זע: "לעקסיקאָן פֿון יידישן
טעאַטער", ערשטער באַנד, ניו-יאַרק, 1931; צװייטער באַנד, װאַרשע, 1934.

1887 שפילט מען שוין אין פולס-טעאטער, שפעטער אויך אין פיפּלס-טאָר- און אין אַנדערע טעאטערס.

ביסעכווייז דערפילט דאָס יידישע טעאטער באַדן אונטער די פּײַס און נעמט שוין אויסבויען (אַדער אויפֿקויפֿן) אייגענע בנינים. אַזוי עפֿנט אַרום 1890 היינע-היימאָוויטש דאָס טאַיאַ-טעאטער (שפעטער גערופֿן „קאַיאַ-טעאטער“) און אין 1903 ווערט ספּעציעל אויפֿגעבויט דאָס גרענד-טעאטער (וואו עס האָבן געשפילט סאַפּי קאַרפּ, בערל בערנשטיין, מאַריס פּינקל, יאַזעף פֿאַטיינער, יעקב פּ. אַדלער א. א.). אין סעזאָן 09-1908 ווערט אויך דאָס פֿאַנדאַן-טעאטער פֿאַרוואַנדלט אין אַ סטאַביל פּיפּצין-טעאטער (וועלכעס מאַקס געביל רופֿט שפעטער „געבילס פֿאַקס-טעאטער“); עס ווערט דערנאָך אויסגעבויט דאָס קאַמעדי-טעאטער און דאָס „קעסלער סעקאַנד עוועניו-טעאטער“, און אין 1912 דאָס נעשאַנאַל-טעאטער. גלייכ-צייטיק ווערט געשפילט יידישער וואַדעווייל אין אַ גרויסער צאַל „מיוזיק האַלס“, און אין אומצאָליקע אַנדערע פֿאַקאַזן ווערן געגעבן אַמאַטאָרן פֿאַרשטעלונגען.

גרעסערע יידישע טעאטערס האָבן זיך געעפֿנט אויך אין „גרעיטער ניו-יאָרק“, פֿיריק, פֿיבערטי- און האַפּקינסאָן-טעאטערס אין ברוקלין, פֿענאַקס-טעאטער אין האַרלעם, פֿראַספּעקט-טעאטער אין בראַנקס א. א.

די „פֿראַספּעריטי-צייט נאָך דער ערשטער וועלט-מלחמה האָט גע-בראַכט דעם יידישן טעאטער דריי פּרעכטיקע אייגענע בנינים: דאָס פֿאַרק-וועי-טעאטער אין ברוקלין, דאָס פֿאַבליק-טעאטער אויף סעקאַנד-עוועניו (ביידע פֿאַר אַפּערעטעס) און דאָס „יידישע קונסט-טעאטער“ (שפעטער גערופֿן „פֿאַקס-טעאטער“).

באַזונדערס דאַרפֿן דערמאַנט ווערן די אַמאַליקע הימען פֿאַרן בע-סערן יידישן טעאטער: דאָס גאַרדן-טעאטער („דאָס נייע יידישע טעאטער“), דאָס אירוווינג פֿלעיסי-טעאטער („יידישער קונסט-טעאטער“) און די צוויי קליינע טעאטערס „בראַנקס אַרט“ (וואו ס'האָבן געשפילט „אונזער טעא-טער“, רודאַף שילדקרויט, „די ווילנער“ און מאַרק שוויידס טעאטער) און דאָס 48טע סטריט-טעאטער (וואו דער „אַרטעף“ האָט אַנגעהויבן זיינע פֿאַרשטעלונגען).

אין משך פֿון די פֿעצטע יאָרן געפֿינען זיך אין ניו-יאָרק פֿון 6 ביז 8 (אַמאַל אויך 10) יידישע טעאטערס, קלענערע און גרעסערע, מיט אַרום 10.000 זיץ-פּלעצער.

* *
*

ניו-יאָרק איז דער צענטער פֿון אמעריקאָנער טעאַטער — פֿון ייִדישן ווי פֿון ענגלישן. דער אויפֿבלי ווי די ירידה פֿון ניו-יאָרקער טעאַטער האָט דער־יבער שטענדיק אַ פּאַזיטיווע אָדער נעגאַטיווע ווירקונג אויף דער אמעריקאָנער פּראָווינץ, וועלכע איז אַגב קיינמאַל ניט געווען קיין לייכט פֿעלד פֿאַר טעאַטער. ביז 1792 לִמשל איז אין באַסטאָן בכלל געווען פֿאַר־באַטן צו שפּילן טעאַטער, און אין שיקאַגאָ ווערט ערשט אין 1847 דערעפֿנט אַ לייטישער טעאַטער־בנין. אין טאַקע צו באַוואַנדערן, וואָס די יונגע ייִדישע אימיגראַציע אין שיקאַגאָ פֿאַרמאַגט שוין אין 1883 אַ דילעטאַנט־גרופּע און אין 1884 די „באַריס טאַמאַשעווסקי און לִעאַן גאַלובּאַקס טעאַטער־געזעלשאַפֿט“. שיקאַגאָ איז, ווייזט אויס, בכלל געווען אין יענער צייט דער עיר מקלט פֿאַר ייִדישע אַקטיאָרן. אין 1887 שפּילט שוין דאָרט (אין מעדיסאָן סטריט טעאַטער) יעקב פ. אַדלער מיט זיין טרופּע (גוצקאַווס „אוריאַל אַקאַסטאַ“ און גאַלדפֿאַדענס „דאַקטאָר אַלמאַסאַדאַ“), און צוליב אַ שטרייק פֿון די אַקטיאָרן עפֿנט ער דאָרט אַפֿילו אַ צווייט (קאַנקורענץ) טעאַטער. אין זעלבן יאָר טרעפֿן מיר טאַמאַשעווסקי מיט אַ טרופּע שפּילן אין „קאַנקארדיאַ האָל“ אין באַלטימאָר, און באַלד דערנאָך שפּילט ער גאַלדפֿאַדענס „ביידע קוני לעמעלס“ אין באַסטאָן און שפעטער אין פֿילדאַ־דעלעיע. עס נעמט ניט לאַנג און עס הויבן־אָן שפּילן ייִדישע טרופּעס (וואַנדערנדיקע אָדער סטאַבילע) אין דעטראַיט, נואַרק, פיטסבורג, טשעלסי (מאַס.), מינעאַפּאָליס און סט. פּאָול, סאַן פֿראַנציסקאָ און לאַס אַנדזשעלעס, אין אַטלאַנטיק סיטי און וואַשינגטאָן. אין פֿילדעלעיע, קלווילאַנד און שיקאַגאָ זיינען אַפֿילו אַפֿט געשטאַנען אויפֿאַמאַל צוויי און דריי ייִדישע טעאַטערס.

צו דער פּראָווינץ ווערט אין אמעריקאָנער טעאַטער־פּאַך אויך צוגע־רעכנט קאַנאַדע, וואו מען האָט געשפּילט ייִדיש טעאַטער אין טאַראַנטאָ און מאַנטרעאַל (ביז נישט לאַנג צוריק מיט אייגענע סטאַבילע ייִדישע טעאַטערס), און אַפֿילו אין וויניפּעג (וועלכע האָט שוין אויך פֿאַרמאַגט אַ סטאַבילע ייִדיש טעאַטער). זעלטענער שפּילן ייִדישע טרופּעס אין מעקסיקאַ.

די „קינסטלערישע יניקה“ האָט די פּראָווינץ, פֿאַרשטייט זיך, געצויגן פֿון ניו-יאָרק — אין שווישפּילע־מאַטעריאַל ווי אין רעפּערטואַר. גע־וויינלעך האָבן אויף דער פּראָווינץ געשפּילט צווייט־און דריט־קלאַסיקע פּוּחות, פֿאַר וועלכע ס'איז שווער געווען צו קריגן אַן אַנגאַזשמענט אין אַ ניו-יאָרקער טעאַטער. דערפֿאַר איז די פּראָווינץ ס'רוב געווען געבענשט מיט

יונגע אַקטיאַרן, וועלכע האָבן, לויט אַ יניאַן־געזעץ, געמוזט קודם שפּילן דריי סעזאָנען אויף דער פּראָווינץ, איידער זיי האָבן געמעגט אָננעמען אַן אָנגאַזשמענט אין ניו־יאָרק. בעת די זומער־חדשים פֿלעגן די באַרימטסטע ניו־יאָרקער סטאַרס אַרויספֿאַרן גאַסטרֿאָלירן (מיט אייגענע אָדער מיט פֿאַקאַלע טרופּעס) און אַזוי אַרום באַקענט די פּראָווינץ מיט זייער אויס־געווייטן רעפּערטואַר. האָט טאַקע (אַרום די צוואַנציקער יאָרן) דער יידישער טעאַטער אויף דער פּראָווינץ געבליט — דער פֿילדאָדעלפֿיער „אַרטש סטריט טעאַטער“ פֿלעגט אַ פֿאַנגע צייט זיך קאַנען מעסטן מיט אַן ערשט־קלאַסיקן טעאַטער אין ניו־יאָרק.

שפּעטער אָבער זיינען פֿאַרגעקומען גרויסע ענדערונגען. די הויפּט־שוועריקייט אויף דער פּראָווינץ איז געלעגן אין רעפּערטואַר. ס'איז פֿאַר־שטענדלעך, אַז אין אַ פּראָווינץ־שטאַט קאַן אַ פּיעסע ניט גיין אַזאַ פֿאַנגע צייט ווי אין ניו־יאָרק — דער רעפּערטואַר מוז זיך בייטן וואָס אָפּטער. זיינען די פּראָווינץ־טעאַטערס געווען געצוואונגען צו שטעלן יעדע פּיעסע, וואָס איז געקומען אין האַנט, בפרט אַז די דערפֿאַגרייכע פּיעסן זיינען פֿאַרהאַלטן געוואָרן פֿון די סטאַרס אין ניו־יאָרק, ביז זיי וועלן אַרויספֿאַרן גאַסטרֿאָלירן. דאָס, צוזאַמען מיט די אַרויפֿגעשרויפֿטע הוצאות און דער פֿאַרערגערטער עקאָנאָמישער פֿאַגע, האָט איינגעשרומפּן דעם טעאַטער אויף דער פּראָווינץ. פֿון די אַמאָליקע 20 יידישע פּראָווינץ־טעאַטערס זיינען היינט פֿאַרבליבן קוים 3-4. אַפֿילו אין אַ שטאַט ווי פֿילדאָדעלפֿיע געפֿינט זיך ניט קיין איין יידיש טעאַטער.

* * *

אַביסל אַנדערש איז געגאַנגען די אַנטוויקלונג פֿון יידישן טעאַטער אין דרום־אַמעריקע. לויט דעם טעאַטער־אימפרעסאַר יצחק נוגער, זאָל (דורך אַ גרופּע שניידער־אַרבעטער) אין בוענאָס־איירעס „שוין אומגעפֿער אין 1886טן אָדער 1888טן יאָר געווען זיין אַ פּראָוו פֿון שפּילן יידיש טעאַטער“⁸ אָבער ערשט אין 1901 ווערט אין טעאַטער „דאַריאַ“ געשפּילט „קוני לעמל, אָדער ציוויליזאַציאָן און פֿאַנאַטיזמוס... פֿון דעם באַרימטן

⁸ ט. ביילין — צו דער געשיכטע פֿונעם יידישן טעאַטער אין אַרגענטינע — אין אַל־מאַנאָך „אַרגענטינע — פֿרעזיק יאָר יידישער ישוב“, בוענאָס איירעס, 1938, ז' 118-88. זע אויך: שמואל ראָזשאַנסקי — דאָס אידישע געדרוקטע וואָרט און טעאַטער אין אַרגענטינע — „יובל־בוך“, בוענאָס איירעס, 1940, ז' 329-418.

יידישן פאָעט א. גאַדלפֿאַדען, מיט דער באַטייליקונג פֿון די צוויי פֿראַג־פֿעסיאָנעלע שווישפֿילער ס. פֿינקעל און א. בלאַנק — מיט אַ כאַר פֿון „35 פֿערזאָן און 20 מוזיקער“. די אַנדערע באַטייליקטע זיינען געווען ליב־האַבער. אין זעלבן יאָר קומט פֿאַר אין בוענאָס־איירעס אַ בענעפֿיס־פֿאַרשטעלונג פֿאַרן בית־עולם פֿון די „טמאים“, ביי וועלכער מ'שפּילט גאַדלפֿאַדענס „שולמית“ — שוין מיט „אַ כאַר פֿון 50 פֿערזאָן, אַ באַזעט פֿון 16 טענצערינס און אַן אַרקעסטער פֿון 25 מוזיקער“. אַט די „טמאים“ זיינען עס געוואָרן די הויפּט־פּאַטריאָטן פֿון יידישן טעאַטער. זיי ברענגען אַראָפּ אין 1902 אַ יידישע טרופּע (קאַרל גוטענטאָג און באָריס אויערבאַך מיט זייערע פֿרויען, פֿרוי אַקסעלראַד אַאַנד), וואָס שפּילט אויך „שולמית“. אָבער דאָ אַנטשטייט „אַ ריס צווישן די שווישפֿילער, פֿון וועלכע די איינע האָבן געצויגן צו די טמאים און די אַנדערע האָבן געוואָלט זיין פֿריי אין זייער פֿראַפּעסיע, ניט אָפהענגיק פֿון קיינעם“. בלייבט איין טייל פֿון זיי אין בוענאָס־איירעס, בעת דער רעשט פֿאַזט זיך וואַנדערן איבער דער אַר־גענטניער פֿראַווינג.

אַ סטאַבילע טרופּע אין בוענאָס־איירעס טרעפֿן מיר ערשט אין 1906 — די „דייטש־אידישע געזעלשאַפֿט“ — וועלכע שפּילט שוין גאַרדינס „מירעלע אַפֿרת“ און זאָגט אָן אויפֿן אָפֿיש דעם פּובליקום: „... עס גיבט נאָר איין וואַהרער אידישער טעאַטער, וואו אַנשטענדיגע פֿאַמיליעס קענען סיך אונטערהאַלטען און גוט אַמיזירען אָהנע אין ריזיקע צו זיין באַליי־דיגט צו ווערן“. אַט דער ריס צווישן די „חברה־לייט“ (טמאים) און „ווי־טישע“ (אַנשטענדיקע) ווערט שפּעטער דערפֿירט צו אַן עפֿנטלעכן קאַמף (איין מאָל אין 1908, און דאָס צווייטע מאָל אין לויף פֿון 1925 ביז 1927), מיט אויפֿשריפֿטן איבערן טעאַטער „פֿאַר טמאים דער אַריינגאַנג פֿאַר־באַטן“ — ביז די טמאים זיינען פֿאַקטיש דערווייטערט געוואָרן פֿון דאָר־טיקן יידישן טעאַטער.

געשפּילט האָט מען בלויז אייניקע פֿאַרשטעלונגען אין וואָך (לויט ז. זילבערצווייג, האָט ערשט באָריס טאַמאַשעווסקי איינגעפֿירט, אין 1924, צו שפּילן אין וואַכנטעג). דער רעפּערטואַר איז געווען אַ געמיש־טער: פֿון גאַדלפֿאַדען, גאַרדין און שעקספּיר (זיגמונד פֿיינמאַן אַלס „אַטעאַ“) ביז פֿאַטינער און זאַטאַרעפֿסקי.

אין 1910 שפּילן ווידער אין בוענאָס־איירעס צוויי טרופּעס (פֿיינמאַן, מאַלווינאַ פֿאַבעל, מאַשקאַוויטש, סאַמועל גאַדענבורג, שפּעטער אַברהם טייטעלבוים): מאַשקאַוויטש שפּילט בעסערע פּיעסן (גאַרדין, סטרינד־

בערג, דיומא), און גאָדענבורג קאָנקורירט מיט אָפּערעטעס און מע" קאָדראַמעס.

דער מנהג צו ברענגען גאָסט־שווישפּילער פֿון אייראָפע און צפֿון־אַמעריקע (פּראַקטיצירט אַ זאַנגע צייט דורכן אימפּרעסאָר און שווישפּילער קאַרל גוטענטאָג) האָט אַ באַזונדערס שעדלעכע ווירקונג אין די מלחמה־יאָרן (בפֿרט אין 18-1917), ווען ס'איז שווער געווען צו אימפּאַר־טירן נייע גאָסטראַליאַרן. די האַלב איינגעזעסענע נאָרד־אַמעריקאַנער סטאַרס (אויערבאַך און באַראַץ) שטעלן אַזעלכע שווערע באַדינגונגען, אַז מען דערקלערט קעגן זיי אַ שטרייק און עס קומט צו שטרייק־ברע־כעריי. „כמעט פֿון יאָר צו יאָר — שרייבט וועגן יענער צייט ט. ביידין — האָבן זיך געענדערט און פֿאַרענדערט די געשטאַלטונגען אינם יידישן טעאַטער; די צוזאַמענשטעלן פֿון די טרופּעס און זייערע פֿירער האָבן קיינמאַל ניט געטראָגן קיין סטאַבילן כאַראַקטער“.

מיט דער גרינדונג פֿון דעם געזעלשאַפֿטלעכן „פֿאַלקס־טעאַטער“ (אַרום 1926, אונטער דער אָנפֿירונג פֿון רודאָף זאַסלאַווסקי, וועלכער האָט מיט אַ געקליבענעם אָנסאַמבל געשפּילט בלויז בעסערן רעפּערטואַר) שטעלט זיך איין דער סטאַבילער פּעריאָד פֿון יידישן טעאַטער אין אַרגענטינע. אין 1927 שפּילן שוין אין בוענאָס איירעס צוויי סטאַבילע טרופּעס (אין „אַמבוי“ און „עקסעלסיאָר“־טעאַטער), און עס הויבט זיך אָן דער גרויסער „אימ־פּאַרט“ פֿון צפֿון־אַמעריקאַנער סטאַרס. ניטאָ כמעט קיין איין באַדייטנדער אַקטיאָר אָדער אַקטריסע, וואָס זאָל ניט האָבן דאָרט גאָסטראַלירט. דאָס איז געוואָרן די ברכה און די קללה פֿאַרן אַרגענטינער טעאַטער; פֿון איין זייט ווערט דער דאַרטיקער אויסגעצייכנטער און ענטווייאַסטישער טעאַטער־עולם באַקענט מיט די ס'רוב בעסערע שווישפּילער פֿון דער יידי־שער בינע און מיט זייער נייעם רעפּערטואַר. דאָס ווירקט אויך פּראַפעסיאָ־נע־דערציעריש אויפֿן דאָקאָלן שווישפּילער־קאַלעקטיוו. פֿון דער אַנדערער זייט אָבער איז דאָס אַ גרויסע שטערונג אין דער אַנטוויקלונג פֿון אַ זעלב־שטענדיקן, אומאָפהענגיקן יידישן טעאַטער אין אַרגענטינע, ווייל קיין די־רעקציע וועט ניט וואָגן צו עפֿענען אַ טעאַטער אָן אַ גאָסטראַלירנדיקן סטאַר*.

* דער פּראַווו פֿון אַ „חברים־טרופּע“ אין בוענאָס איירעס (אין 1942) צו שפּילן אָן סטאַר־גאָסטראַליאַרן איז געווען אַ טיילווייזער דערפֿאַלג און באַזיזן, אַז עס זיינען יאָ פֿאַראַן מעגלעכקייטן פֿאַר אַ זעלבשטענדיקן יידישן טעאַטער אין אַרגענטינע.

די אַנשטרענגונג פֿון דאָרטיקן אַקטיאָר איז נאָך אויף אַזוי פֿיל גרעם־סער, וואָס צוליב דעם גאַסטראָל־סיסטעם מוז אַפֿט יעדע צווייטע וואָך (אויב ניט נאָך פֿריער) אויפֿגעשטעלט ווערן אַ נייע פּיעסע. אָבער ניט געקוקט אויף די אומגינסטיקע באַדינגונגען האָבן זיך אַנטוויקלט אין אַרגענטינע אייניקע גאַנץ פֿעיקע פֿאַקאלע שוישפּילער־פּוּחות, פֿון וועלכע אַ טייל זיינען אַפֿילו אַריבער צום שפּאַנישן טעאַטער אין אַרגענטינע (ווי די באַרימטע שוועסטער בערטאַ און פּאָלינאַ זינגערמאַן — איצט צוויי פֿון די באַדייִטנדֿיקסטע שוישפּילערֿינס אין דער שפּאַנישער טעאַטער־וועלט).

צוליב דער שווערער פֿאַגע אין דער פּראָפּעסיע איז דער גרעסטער טייל טעאַטערס אָנגעפֿירט פֿון „חברים־טרופּעס“. זיי זיינען אַרגאַניזירט אין דעם מוסטערהאַפֿטן „אַקטיאָרן־פֿאַריין“ (רעאַרגאַניזירט אין 1932 פֿון דעם אַמאָליקן „אידישן אַקטיאָרן־פֿאַריין אין אַרגענטינע“) מיט זיין פֿיינער ביבליאָטעק, פּערמאַנענטער טעאַטער־אויסשטעלונג און אַרכיוו אין אַן איי־גענעם בנין, מיט אַ פֿאַרויכערונגס־פֿאַנד און אַן אייגענעם פֿאַך־זשורנאַל („טעאַטער“, ניט פּעריאָדיש) און דער עיקר — אונטער אַ געניטער פֿייטונג.

אין בוענאָס איירעס האָבן פֿעצטנס געשפּילט 3 ביו 4 יידישע טעאַטערס (צווישן זיי דער „איפֿט“ — אַ ניט פּראָפּעסיאָנעלע אַרבעטער־גרופּע, וואָס גייט אויף די וועגן פֿון „אַרטעף“). דאָס מיינט אין דורכשניט איין טעאַטער אויף יעדע 40 ביז 50 טויזנט יידן (בעת ניו־יאָרק שטעלט מיט זיך פֿאַר אַ טערטאַריע מיט קוים איין טעאַטער אויף וואָסערע 200.000 יידן). אַמאָל פֿלעגן אויך די בוענאָס איירעסער טרופּעס אַרויספֿאַרן (ס'רוב נאָכן סעזאָן, וועלכער האַלט אָן פֿון פּסח ביז נאָך סוכות) איבער די געצייטע שטעט פֿון דער יידישער פּראָווינץ (ראַזאַריאַ, קאַרדאַוואַ, סאַנטאַ פּע, פֿאַטאַטאַ), בפרט איבער דעם צענדליק גרעסערע יידישע קאָלאָניעס.

דיזעלבע סטאַר־גאַסטראָליאָרן שפּילן אויך (אויף דער דורכרייזע) אין מאַנטעווידעאַ, אורוגוואַי (וועלכע האָט ס'רוב אָן אייגענע סטאַבילע טרופּע און שפּילט אַ גרויסן טייל פֿון סעזאָן אָן גאַסטראָליאָרן) און אין ריאַ דע זשאַניראַ און סאַאַ פּאָלאַ, בראַזיל (אַמאָל אַפֿילו אין טשילי), וואו דער יידישער טעאַטער געפֿינט זיך נאָך אין די וויקעלעך.

שפּיל־טעקסטן — רעפּערטואַר

די ערשטע שפּיל־טעקסטן זיינען געווען אַ מין תּורה שבע־פּה: די פּורים־שפּילער פֿלעגן זיי „איבערנעמען פֿון זכּרון“ און די „בראַדער“ פֿלעגן אויף דעם זעלביקן אופֿן „אינוינגען“ זייערע פֿאַקסימילעכע פֿידער.

אָפֿילו זייער „קאָמעדיע“ (א באַצייכענונג פֿאַר אַלע מינים דראַמאַטיזירטע סצענעס) איז זעלטן ווען געשפּילט געוואָרן פֿון אַ געדרוקטן אָדער געשריבֿענעם טעקסט. אַט דער אופֿן פֿון צוזאַמענשטעלן רעפּערטואַר איז נאָך שווערער געוואָרן צוליב דער גרויסער צאָל האַלב־אַנאַלפֿאַבעטן, וועלכע זיינען ניט אימשטאַנד געווען צו קאָפּירן די טעקסטן. דאָס האָט דערפֿירט צו אַן אומבאַשרענקטער אימפּראַוויזאַציע־מעגלעכקייט און „צו־דיכטונג“. ס'איז גענוג געווען אַזאַ בינטל „זינגער“ איבערצוגעבן „וואָס עס טוט זיך דאָרט“ (דעם אינהאַלט פֿון אַ סצענע), און זיי האָבן שוין — פֿויטן מוסטער פֿון קאָמעדיאַ דעלֿ אַרטע — אימפּראַוויזירט מאַנאַלאָגן און דיאַלאָגן.

אַזוי האָט אויך אָנגעהויבן אַברהם גאַלדפֿאַדען. ערשט שפּעטער (אַפֿ־געזען פֿון געצייילטע אַמאַטאָרן־פֿאַרשטעלונגען, ביי וועלכע מען האָט אויך פֿריער זיך באַנוצט מיט פֿאַראַנענע טעקסטן) האָט גאַלדפֿאַדען איינגעפֿירט אַ פרעציוזן רעפּערטואַר מיט אַ געוויסער טעקסט־טרייהייט. אָבער קליינע פּראַווינץ־טרופּעס אין זיין צייט פֿלעגן בגנבה קאָפּירן זיינע טעקסטן און זיי, האַלב פֿאַרקריפּלט, אָפּגעשפּילט אין די קליינע שטעטלעך. ניט זעלטן פֿלעגט אַזאַ טעקסט (שפּעטער אויך פֿון אַנדערע פּיעסן־שרייבער) אָפּגע־דרוקט ווערן אין אַ פֿאַרגרייזטער אויפֿפֿאַגע, וועלכע דער מחבר אַזיין האָט ניט געקאַנט דערקענען.

צו אַ באַזונדערן מין אימפּראַוויזאַציע געהערט דאָס „האַלטן אַ סצענע“: דער דיאַלאָג (אָדער מאַנאַלאָג) ווערט אַזוי פֿאַנג צעצויגן דורך „אַרבֿ־פּראַ־זע“ (אימפּראַוויזאַציע), ביז די צווייטע סצענע (אין פֿאַל פֿון אַ „פֿאַרוואַנד־פֿונג“) איז טעכניש פֿאַרטיק, אָדער ביז דער פֿאַרשפּעטיקטער אַקטיאָר איז גרייט פֿאַר זיין אויפֿטריוט. דאָס ווערט נאָך היינט פּראַקטיצירט. אין קעגנזאַץ צו דעם האָט אַרויסגעוויזן אַ פעדאַנטישע פינקטלעכקייט די „הירשביין־טרו־פע“, וועלכע האָט זעלטן געענדערט אַ שורה אין די שפּיל־טעקסטן פֿון הירשביין, אַט, שלום עליכם, פינסקי א. א.

* *
*

דאָס קאָפּירן טעקסטן האָט אַנטוויקלט אַ גרויסן „עקספּאַרט און אימפּאַרט“ פֿון פּיעסן, פֿערט פֿון אַמעריקע, וואו צוגלייך מיטן גאַלדפֿאַדען־רעפּערטואַר („שמועזדיק“, די „פּשוּף־מאַכעריז“, שפּעטער „בר פּוכבאַ“ א. א.) האָט מען שוין געשפּילט די ערשטע פּיעסן פֿון שמועזדיקעוויש („דער בעל־תּשובּה“, „דער אידישער פּריץ“). דאָס אָפּטערע שפּילן רופֿט באַד אַרויס אַ מאַנגל אין רעפּערטואַר, און אַמעריקע ווערט דער מאַרק

פֿון דער יידישער פּיעסע. מיטן אַנקומען פֿון אַ נייער פּראָפּעסיאָנעלער טרופּע (1884), וועלכע ברענגט מיט זיך איר אייגענעם פּיעסן־שרייבער, יאָזעף לאַטיינער, ווערן נאָך אין זעלבן יאָר אויפֿגעפֿירט לאַטיינערס מוזיקאַלישע פּיעסן „אסתר און המן“ און „יוסף און זינע ברידער“. לאַטיינער איז אויך געווען דער ערשטער (מיט זינע צוויי פּיעסן „די עמיג־ראַציאָן נאָך אַמעריקע“ און „די געהיימניסע פֿון ניו־יאָרק“, 1884־5) צו פֿאַרקירעווען דעם יידישן רעפּערטואַר אויף אַמעריקאַנער טעמעס.

אַן אמתער קאַנקורענץ־האַרי־אַפֿ“ אין פֿאַבריצירן פּיעסן הויבט זיך ערשט אָן, ווען מאַגולעסקאַ ברענגט אַראָפֿ אַ נייע טרופּע פֿון אייראָפּע (1886) — מיט דוד קעסלער, לעאַן בלאַנק, בינע אַבראַמאָוויטש, פֿיינמאַן, פֿינקעל) און פּראָפֿ. הורוויץ ווערט זייער פּיעסן־פֿיעראַנט (מיט „טיסאַ עסלער“, „שלמה המלך“ א. א.), אַפֿילו דאָס אַריבערקומען פֿון אַברהם גאַלדפֿאַדען (1887) ענדערט ניט די לעגע: נאָך אַ סכּסוך מיט די איינגע־זעסענע אַקטיאָרן (צוליב וועלכן עס ברעכט־אויס אַ שטרייק), אַרגאַניזירט גאַלדפֿאַדען קעגן זיי אַ נייע טרופּע און פֿירט־אויף אין רומעניע אַפּערע־הויז „אין גיהנום און גן עדן“, שפּעטער מיט די־עטאַנטן „די צויבער־טראַמפּעטע“. אָבער ביידע פּיעסן פֿאַלן דורך. נאָך צוויי יאָר פֿאַרט גאַלד־פֿאַדען צוריק קיין אייראָפּע, און דער יידישער רעפּערטואַר בלייבט ווידער אין די הענט פֿון לאַטיינער און הורוויץ.

ווי אַן עפּיגאָן פֿון זיי ביידע דאַרף באַטראַכט ווערן מ. זיפּערט, וועלכער דעבוטירט אין 1890 מיט „די צוויי גרינהאַרנס“ און „מרים החשמונאית“ — פּיעסן אויפֿן שטייגער פֿון די אַמעריקאַניש־ענגלישע מעלדראַמאַטעס מיט געזאַנג, וואָס האָבן דעמאָלט באַהערשט די בינע און געטראַגן מיט זיך דעם גאַנצן ביי־טעם פֿון אַ „בורלעסק־שאַו“. צוגלייך „בעאַרבעט“ ער אויך דעם קלאַסישן רעפּערטואַר: שילערס „רויבער“, דאַן קאַרלס און „מאַריאַ סטואַרט“ (וועלכע ער באַטיטלט „קרוינפֿרינץ רודאָף, אַדער די אידן אין עסטרייך“), „טוראַנדאָט“ (אונטערן נאָמען „ר׳ מאיר בעל הנס, אַדער די מלכה פֿון צעזאַריאַ“), שעקספּירס „האַמלעט“ א.א. דערדאָזיקער „קלאַסישער רעפּערטואַר“ („באַאַרבעט“ אויך פֿון אנדערע) איז געווען, פֿאַרשטייט זיך, אַ פֿאַרקריפֿלונג סיי אין דער פֿאַריידישונג, סיי אין שפּיל און אויפֿפֿירונג. באַזונדערס וואַנדאַליסטיש האָט מען „בעאַרבעט“ שעקספּירן, וועלכן מען האָט ניט נאָר אַנגעהאַנגען האַמעטענע פּראָזע, נאָר אַפֿט זיך דערלויבט אַריינצופֿירן אייגענעם „הומאַר“ און קנאַקנדיקע מאַ־נאַלאָגן, ניט זעלטן אויך גאַנצע געזאַנג־אַנסאַמבלען. (אין אַן ענלעכער בעאַרבעטונג האָט שפּעטער רודאָף שילדקרויט געשפּילט דעם „קויפֿמאַן

פֿון ווענעדיג; בלויז די ראָל שייַלאַק איז איבערזעצט געוואָרן לויטן דייטשן טעקסט. אייניקע פֿון די אויפֿלירונגען האָבן אָפֿילו געהאַט גרויסן דערפֿאַלג ביים עולם, בֿפֿרט „האַמלעט“, „שייַלאַק“, „ראַמעאָ און דזשוליעט“ און „אַטעלאָ“. בערטאָ קאַליש האָט אויך געפרוואווט שפּילן דעם סאַראַ בערנאַר־רעפּערטואַר, אָבער אָן דערפֿאַלג.

און דאָ איז אונטערגעקומען אַ פּערזענלעכקייט, וואָס האָט דעם ייִדישן רעפּערטואַר געגעבן אַ גאַנץ נייע ווענדונג — יעקב גאַרדין, צופֿעליק אַריינגעצויגן אין קרייז פֿון ייִדישן טעאַטער באַלד ביי זיין אָנקומען אין אַמעריקע (1891). האָט ער נאָך אין זעלבן יאָר אויפֿגעפֿירט זיין ערשטע פּיעסע „סיביריאַ“. גאַרדין האָט אַ סך געדאַרפֿט קעמפֿן מיטן דעמאָלטדיקן ייִדישן אַקטיאָר (בֿפֿרט מיט די סטאַרט), ביז ער האָט אים איינגעבראַכן אין זיין „עבריי“ און אָפּגערייניקט די ייִדישע בינע פֿון פּאַיאַצעריי. ניט ווייניק האָט ער אויך געהאַט אויסצושטיין פֿון דער ייִדישער פּרעסע (בֿפֿרט פֿון „פֿאַרווערטס“) און פֿון די באַלעבאַטים פֿון די טעאַטערס, וועלכע האָבן ביים אויסקלייבן אַ פּיעסע געהאַט בלויז דעם איינציקן אויסקוק; דורכן פֿענסטערל פֿון דער קאַסע (טאַמאַשעווסקי לַמשלַּה הערט־אויף שפּילן „דע־מענטיאַ אַמעריקאַנאַ“, ווייל זיינע בילעטן־קויפֿער — ריע־עסטייטניקעס — קאַנען ניט פֿאַרטיידן גאַרדינס שאַרפֿע קריטיק אויף ריע־עסטייט־שווינדל). אָבער דער ברייטער ייִדישער טעאַטער־גייער דערפֿילט אין גאַרדינס פּיעסן עפעס נייעס, וואָס איז אים צום האַרצן. יעקב פֿ. אַדלער (וועלכער איז ניט געווען קיין זינגער) האָט זיך גערן אָנגעכאַפט אָן גאַרדינס דראַמעס; צוליב ביזנעס־קאַנקורענץ זיינען אויך אַנדערע מענע־דזשערס געווען געצוואונגען צו שטעלן אַ גאַרדין־פּיעסע — און אזוי גייט גאַרדין פֿון איין דערפֿאַלג צום צווייטן. אין די 18 יאָר פֿון זיין טעאַטער־טעטיקייט (ער איז געשטאַרבן דעם 10טן יוני 1909) גיט ער דער ייִדישער בינע אַרום 40 איינאַקטערס און גאַנצע פּיעסן, פֿון וועלכע „מירעלע אַפֿרת“, „די יתומה“, „גאַט, מענטש און טייוול“, „דער אומבאַקאַנטער“, „אלישע בן אבוייה“, „דער מטורף“, „קרייצער סאַנאַטע“, „די שחיטה“ האָבן אַ באַזונדערן דערפֿאַלג. אָבער גאַרדינס „גרויסער היסטאָרישער פֿאַרדינסט ליגט... ניט אין דער קונסט פֿון זיינע פּיעסן, נאָר אין די אויפֿטראַגונגען פֿון זיינע פּיעסן... ער האָט געשאַפֿן ראָלן... געבראַכט די אינטעליגענץ אין ייִדישן טעאַטער און צו דערזעלבער צייט שטאַרקער צוגעבונדן צום טעאַטער די מאַסן. ער האָט געווירקט אויף די אַקטיאָרן, די מערסטע פֿון וועלכע האָבן זיך פֿריער באַצויגן צום טעאַטער ווי צום וויינישענע... צו באַטראַכטן דאָס טעאַטער פֿאַר אַן אינסטיטוציע, וואָס האָט צו דערפֿילן

א גרויסע מיסיע... דאָס יידישע טעאַטער איז צוגערוקט געוואָרן אויף הונדערטער מײלן בענטער צו קונסט ווי עס איז געשטאַנען פֿריער.⁹ מיט רעכט אַפֿשר ווערט יענער פּעריאָד באַצײכנט ווי די „גאַלדענע עפֿאַכע“ פֿון יידישן טעאַטער.

פֿאַן קאַברין (טיילוייז אויך ז. לײבין) באַמײט זיך צו גיין אין גאַר-דינס דרכים און דערגרייכט אַפֿילו אַ היפּשן דערפֿאַלג. אָבער אַנשׂ און משה שאַרס „אַ מענטש זאָל מען זײן“ (8-1907 — אפֿשר די בעסטע פֿון דעם מין יידישע אָפּערעטן), דאָס פּינטעלע איד“ (1909) זײנען גובר און זײפֿערט-טאַמאַשעווסקיס „דאָס פּינטעלע איד“ (1909) זײנען גובר די גאַרדין-שור, און דאָס איז געווען — ווי ב. גאַרין דריקט זיך אויס — „אַ רבּנן-קדיש נאָך דער בעסערער דראַמע“. דאָס פּינטעלע און זאַלטאַרעפֿסקי (דער טאַלאַנטירטסטער פֿון די אַלע מעלאָדראַמע-שרײַבער) באַהערשן דע-מאַלט די יידישע בינע, וועלכע ווערט נאָך באַשרענקט צוליב דער איינ-געצוימטער פֿעסטונג פֿון סטאַריזם: קיין טעאַטער האָט ניט אויפֿגעפֿירט קיין פּיעסע, אויב דער סטאַר האָט ניט געהאַט אין איר די הויפּטראַל מיט אַ „סימפּאַטישן“ כאַראַקטער. האָט מען גענומען שרײַבן „סטאַר-פּיעסן“. אזוי אַרום האָט דער טעאַטער פֿאַרלירן זײן רעפּערטואַר און אַנגעהויבן בלענדן מיט סטאַר-ראַלן. אין 1913—1912 פּרוּאוּט נאָך אַפֿילו דער יונגער טעאַטער-אונטערנעמער מינץ (אַ ברודער פֿון מייקל מינץ) צו שפּײַלן בעסערן רעפּערטואַר (מיט רודאַלף שײַדקרויט, יעקב בן-עמי און סעראַ אַדלער) — אָבער „אין דער יידישער טעאַטער-וועלט האָבן די שונד-שטיקער פֿאַרנומען די בינע און דאָס האַרץ פֿון די טעאַטער-באַלעבאַטים. ניט געקוקט אויף דעם, וואָס יעקב גאַרדינס דראַמעס האָט מען גאַנץ געשמאַק געשפּילט, איז אָבער געווען דאָס שונדישע געזינדל, וואָס האָט מיט אַ גליקלעכען שמײכל אויפֿן פנים געגעבן צו פֿאַרשטיין, אַז דעם עולם-גולם דאַרף מען געבן דאָס, וואָס ער וויל“.¹⁰

אַ מאַדנע דערשיינונג אין פּרט פֿון רעפּערטואַר שטעלט מיט זיך פֿאַר דער מלחמה-פּעריאָד (1914 — 1918), דער יידישער, ווי דער ענגלישער טעאַטער צעוואַקסט זיך פֿינאַנציעל, און מיט דערזעלבער לײכטקייט ווי עס פֿליסט אַרײַן דער דאָלאַר אין טעאַטער, ווערט ער (מיט צענפֿאַכיקע פּראָפּיטן, פֿאַרשױענדט זיך) פֿאַרשױענדט אויף ביליקע „אויסטאַטונג-שאַוס“

⁹ ז. קאַרנבליטה — יאַקאַב פ. אַדלער, דער אַקטיאָר און דער מענטש — „צוקונפֿט“, ניריאַרק, יוני, 1926.

¹⁰ פּרץ הירשביין — אַז מען זוכט ניט, געפֿינט מען ניט — „דער טאַג“, 27 יוני 1942.

— מוויקאלישע מעדארדאמעס און קאמעדיעס. טאמאשעווסקי-רומשינסקיס „דאָס צעבראַכענע פֿידעלע“ ווערט דעמאָלט — „צום ערשטן מאָל אויף דער יידישער בינע“ — געשטעלט מיט אַ באַלעט און אַרקעסטער פֿון 24 מוזיקער. מיט אַמעריקעס אַריינטרעטן אין מלחמה באַקומט נאָך דער רע-פערטואַר אַ באַזונדערן שטריך פֿון פּאַטריאַטיזם (משה ריכטערס „מלחמה קרבנות“, ראַקאווי-מילערס „יידישע מלחמה-כלות“, סיימאָן וואַלפֿס „מלחמה“, זאָלאַטאַרעפֿסקיס „דער אַמעריקאַנער פּריזיוו“, „מלחמה-כלות“, „יתומים פֿון דער וועלט“ און „קינדער קומט אַהיים“, אַנשלאַ שאַרס „נאָך דער מלחמה“). עס האָבן אויך ניט געפֿעלט קיין פּיעסן פֿון נאַציאָנאַליס-טישן שניט (זאָלאַטאַרעפֿסקיס „דער יידישער מאַרטירער אין אַמעריקע“, טאַמאַשעווסקיס „דאָס תּורה־לע“) און פּיעסן פֿון „געמישטן מין“ (פֿון אַנשלאַ און משה שאַר, קאַרנבליט, לאַטיינער, באַדער, באַטוויניק, ה. קאַן, געבלי, י. קאַזנער, און דערהויפּט פֿון וויליאַם סיגעל און ה. קאַלמאַנאוויטש, וועלכע זענען שוין פֿאַרבליבן די הויפּט־צושטעלער פֿון פּיעסן פֿאַר די מערסטע יידישע טעאַטערס).

צוגלייך האָט מען אין יענער צייט געשפּילט (ס'רוב אין טאַמאַשעווס-קיס טעאַטער) אויך בעסערן רעפּערטואַר (פֿון אַברהם שאַמער, ז. ליבין, שלום אַש), בֿפֿרט פּיעסן פֿון נאַציאָנאַליסטיש־פּאַטריאַטישן כאַראַקטער (אַרגנטיינס „דער לעצטער משיח“ און „אַ יידישע טאַכטער“, דימאָוס „אייביקער וואַנדערער“, „שמע ישראל“, „די מלחמה“, „די וועלט אין פֿלאַמען“, „די דערוואַכונג פֿון אַ פֿאַק“, „ירושלים“, קאַברינס „ישראלס האַפֿנונג“, צוריק צו זיין פֿאַק“) און איבערזעצונגען פֿון סטרינדבערג און אַרציבאַשעוו.

* *
*

נאָך דער מלחמה האָט דער יידישער טעאַטער אָנגענומען אַ נייע ווענדונג. פֿאַרשידענע סיבות האָבן עס גורם געווען. פֿאַר אַלע אומגליקן און דחקות, וואָס מלחמות האָבן געבראַכט אויף דער מענטשהייט, האָט די געשיכטע געקענט נאָר איין טרייסט: אַ מין „ראַסן־פֿאַרשמעלצונג“. בעתן צוזאַמענשטויס פֿון פֿיינטלעכע שווערדן בעגעגענען זיך אויך גע-מיטער פֿון פֿאַרשידענע שטאַמען — פֿלעגט אויפֿגיין אויף די מיט בליט אָנגעטרונקענע פֿעלדער דער נייער גייסט פֿון פֿאַרברידערטע, געלייטערטע נאַציעס. די רוימישע לעגיאָנען האָבן, אַחוץ טויט און פֿאַרניכטונג, אויך מיטגעבראַכט געזעץ און אַרגאַניזאַציע. אין נאַפֿאַלעאַנס זיגמאַרש פֿון פֿאַר 1812 האָט שוין געקלונגען די רעוואָלוציע פֿון 1848. אזוי האָט די ערשטע

וועלט-מלחמה אקעגנגעשטעלט גערמאנישע גרינדלעכקייט קעגן סלאווישער
נשמה-טיפקייט, ראמאנישע טרוימעריי קעגן אנגלא-סאקסישער פראקטיש-
קייט. דא האט א וועלט מיט פעלקער זיך געטיילט ניט נאר מיט ערדדישער
ירושא און מאטעריעלן זאקרויב, נאר אויך מיט גייסטיקע אוצרות: באַד
נאך דער מלחמה ווערט בערלין דער הויפטצענטער פאר דעם רוסיש-
עמיגראנטישן ביכער-פארלאג, מאסקווע ווערט דער עיר-מקלט פון באַ-
פרייערישן ווארט; דייטשע זינגערס, שוישפילער און רעזשיסערן פֿולן אָן
די טעאטערס פֿון דער וועלט; איטאליענישע און שפאנישע דראמאטיקער
באהערשן די בינע פֿון אַלע קאָנטינענטן.

א אויסבייט פֿון גייסטיקע ווערטן, א קולטורעלע פֿארברידערונג.
דאָס האָט געמוזט האָבן אַ ווירקונג אויך אויפֿן ייִדישן קולטור־לעבן.
די מלחמה און די רעוואָלוציעס אין אייראָפּע האָבן רעוואָלוציאַניזירט
דעם גייסט פֿון דער ייִדישער קולטור — אַ נייער שטראָם האָט עלעק-
טריזירט די גייסטיקע כּוחות פֿון ייִדישן שאַפֿן און קודם פֿל משפּיע געווען
די רעפֿאָרם פֿון דער ייִדישער בינע. נאָך בעת דער מלחמה (1916) גרינדעט
זיך די „ווילנער טרופּע“, וועלכע באַזעצט זיך שפּעטער אין וואַרשע
(„עליזעאום טעאטער“) און שפּיט (אונטער דער לייטונג פֿון מ. קאוואַלסקי
און ל. קאָדיסאָן) אַ רעפּערטואַר פֿון הירשביין, אַש, פינסקי, אַרנשטיין,
גאַרדין, קאַברין. נאָך דער אויפֿפֿירונג פֿון אַנסקיס „דיבוק“ (1920) —
רעזשי: דוד הערמאַן) מאַכן זיי אַ גרויסן טורנע איבער גאַליציע, עסטרייך,
דייטשלאַנד, האַלאַנד, בעלגיע, פֿראַנקרייך און ענגלאַנד, ביז אַ טייל פֿון
דער טרופּע פֿאַרט (1923) קיין רומעניע און דער אַנדערער טייל שפּעטער
(רעאַרגאַניזירט) קיין אַמעריקע. די „רומענישע ווילנער“ קומען דער-
נאָך ווידער קיין וואַרשע און שפּילן (1927—1930) יעקב פּרעגערס „דער
נסיון“ (רעזשי: דוד הערמאַן), דימאָוס „דער זינגער פֿון זיין טרויער“ (בע-
אַרבעטונג און רעזשי: יעקב שטערנבערג), אַש „קידוש השם“ (1928)
— רעזשי: ד״ר מ. וויכערט) און פּרצס „ביינאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק“
(רעזשי: דוד הערמאַן). „קיין אויסגעשפּראַכענעם, טיף-אייגענעם כאַראַקטער
האָט די טרופּע נישט געהאַט... בכלל אָבער דאַרף מען אונטערשטרייכן
די געוואַלדיגע קולטורעלע און קינסטלערישע פֿאַרדינסטן, וואָס די „ווילנער
טרופּע“ האָט געהאַט פֿאַר דעם ייִדישן טעאטער אין פּוילן.“¹¹

¹¹ נחמן מייזל — צוואַנציק יאָר ייִדיש טעאטער אין פּוילן — „פֿון נאַענטן עבר“,
וואַרשע, 1937, ערשטער יאָרגאַנג, ז' 159.

אויך אַנדערע טרופעס אין פּוילן שטעלן זיך דעמאָלט קינסטלערישע אויפגאַבעס און שפּילן בעסערן רעפּערטואַר. זיגמונט טורקאָוו און אידאַ קאַמינסקי (שפּעטער די אַנפּירערין פֿון דעם יידיש־סאָוועטישן מלוכה־טעאַטער אין לעמבערג) פֿירן־אויף (22-1921) מיט אַ געקליבענעם אַנסאַמבל אין וואַרשעווער „צענטראַל־טעאַטער אַשס „מאַסקע גנב“, מאַליערס „דער קאַרגער“, אַנדריעווס „זיבן געהאַנגענע“ און גאַנאַלס „רעוויזאָר“. אין זעלבן טעאַטער שפּילן אויך (25-1924) בעסערן רעפּערטואַר מ. לייפ־מאַן און אַברהם מאַרעווסקי. אין 1926 גרינדעט זיך דער „וויקט“ (וואַר־שעווער יידישער קונסט־טעאַטער — לייטונג: זיגמונט טורקאָוו), וועלכער פֿירט־אויף גאַדפֿאַדענס „לאַ תּחמוד“, י. פּאַטס „אין גאַלדן לאַנד“, פּינסקיס „דער אַוצר“ און אייניקע איבערזעצונגען אין קאַמינסקי־טעאַטער, וואו עס שפּילט אויך שפּעטער (1935) די „מאַריס שוואַרץ קונסט־טרופּע“. אַ באַזונדערס ווערטפֿולע טעאַטער־טעטיקייט האָט אַנגעפֿירט (זייט 1933) די סטודיע „יונג טעאַטער“ אונטער דער לייטונג פֿון ד״ר מ. ווייבערט (מ. בראַנדט).

צו יענער צייט בלייבט זיך אויך פֿונאַנדער די יידישע קליינקונסט־בינע. אין 1925 ווערט געגרינדעט אין וואַרשע דער „אַזאָעל“ (רעזשי: דוד הערמאַן), שפּעטער דער רעווי־טעאַטער „סמבטיין“ (אין „סקאַלאַ“־טעאַטער — רעזשי: יצחק נאַזשיק) און „די יידישע באַנדע“, און אין לאַדזש דער „אַראַראַט“ (אַנפֿירונג: משה בראַדערזאָן).

באַד נאָך דער רעוואָלוציע (1918) ווערט אין דעמאָלדיקן פעטראַגראַד געגרינדעט (דורך מענדל עזקיין, אַדעקסאַנדער גראַנאַווסקי, א. ווייטער און ש. ניגער) אַ יידישע טעאַטער־סטודיע, וועלכע איז דערנאָך (1920) — צוזאַמען מיט דער מאַסקווער סטודיע — עטאַבלירט געוואָרן ווי דער „מלון־כהשער יידישער קאַמער־טעאַטער“, שפּעטער באַקאַנט א״נ „מימ״ט“ (מאַס־קווער יידישער מלוכה־טעאַטער) „גאַסעקט“ און „גאַסעט“.¹² דער רעפּער־טואַר פֿון טעאַטער (אונטער דער אַנפֿירונג פֿון א. גראַנאַווסקי) איז באַ־שטאַנען פֿון א. ווייטערס „פֿאַרטאַג“, אַשס „גאַט פֿון נקמה“, שלום עליכמס „אַגענטן“, „דער פֿאַרשטערטער פּסח“ (מאַנאַלאַג), „מזל טוב“, „ס׳אַ לייגן“, „200.000“, „דער גט“ און „רופֿט־מענטש“ (נאָך שלום עליכמס פֿון י. דאַב־רושין), גאַדפֿאַדענס „די כּשוף־מאַכערין“ און „דאָס צענטע געבאַט“, מענדעלעס „מסעות בנימין השּׁלישי“, פּרצס „ביינאַכט אויפֿן אַטן מאַרק“.

¹² זע: — 25 יאַר סאָוועטיש־יידישער טעאַטער — „יידישע קולטור“, ניריאַרק, נאַועמבער־דעצעמבער, 1942.

גוצקאווס „אוריאל אקאסטא“, זשור ראמענס „טראדעק“ א.א. פֿון סאַור-
עטיש-יידישע פּיעסן ווערן אין דעם פּעריאָד אויפֿגעפֿירט גראַנאַווסקי-
דאַברושין-אויסלענדערס „די דריי פּינטעלעך ייד“ (1924), א. וועוויאַרקעס
„137 קינדער-היימען“ (1926) און לײַפּע רעזניקס „אויפֿשטאַנד“ (1927).

אין די ערשטע צען יאָר האָט דער טעאַטער דער עיקר זיך קאַנ-
צענטרירט אויף אויסצוהאַמערן די אייגענע כּוחות, אויסצוגעפֿינען אָן איי-
גענע בינע-פֿאַרם און צו דערהייבן און אידעאַלאָגיש איבערצוגאַרבעטן די
געירשנטע טעאַטער-טראַדיציע. מיט אַ. גראַנאַווסקיס אויפֿפֿירונגען פֿון
„ביינאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק“, „מסעות בנימין השלישי“, „200.000“, „די
פּשוף-מאַכעריין“ און „דאָס צענטע געבאַט“ האָט „דער מאַסקווער יידישער
מלוכה-טעאַטער איבערגערוקט די אידעאַלאָגישע ווייזערס אין זיין ירושה-
רעפּערטואַר פֿון נאַציאָנאַלן אויפֿן סאַציאַלן“¹³. מיט אַ טייל פֿון אַט דעם
רעפּערטואַר גאַסטראַלירט דער מימ״ט אין דער סאַוועטישער פּראַווינץ
און מאַכט (1928) זיין גרויסן, דערפֿאַגרייכן טורנע איבער אייראָפּע.

אין זיין צווייטן פּעריאָד (אַרום 1929-30 — נאַכן קורצן „אינטער-
רעגנום“ צוטיב גראַנאַווסקיס פֿאַרלאָזן דעם טעאַטער) גייט דער מימ״ט
פּאַמעלעך אַריבער אויפֿן מער רעאַלן וועג, און עס נעמען זיך שוין באַ-
וויוון אויף זיין בינע מער אַריגינעלע יידיש-סאַוועטישע פּיעסן: י. דאַב-
רושינס „דער געריכט גייט“, ה. אַרײַאַנדס „הרעבליעס“, פּרץ מאַרקישס
„ניט געדייגעט“, מ. דאַניעלס „פֿיר טעג“ („יודיס“), דאַברושין-נוסינאַווס
„ספּעץ“, אַ. קושניראַווס „הירש לעקערט“, דוד בערגעלסאַנס „דער טויבער“
און „מידת הדין“. אין אַ נייער פֿאַזע פֿון שאַפֿן טרעט-אַריין דער מימ״ט,
ווען מיכאַעלס נעמט-איבער די קינסטלערישע לייטונג. מיט די אויפֿ-
פֿירונגען פֿון שעקספּירס „קעניג פֿיר“, ש. האַלקינס „שולמית“ און „בר
כּוכבא“, שדום עליכמס „טוביה דער מילכיקער“ (אין דאַברושין-אויסלענד-
דערס בעאַרבעטונג), מאַרקישס „משפּחה אַוואַדיס“ א.א. האָט דער מימ״ט
„דערהויבן דעם גאַנצן קאַלעקטיוו פֿון טעאַטער צו אַ נאַך קיינמאַל ביז
איצט ניט דערגרייכטער הייך“¹⁴. אַנווענדנדיק דעם מעטאָד פֿון זיינע אַלע
יאָרן קינסטלערישע דערפֿאַרונג, איז איצט דער מימ״ט אַרויס אין זיין
גאַנצן שאַפֿערישן פֿאַרנעם פֿון סאַציאַליסטישן רעאַליזם און זיך דערוואַרבן

¹³ א. כאַשין — דער שעפֿערישער וועג פֿונעם מאַסקווער יידישן מלוכה-טעאַטער —
„סאַוועטיש“ 2, מאַסקווע, 1935, ד' 351.

¹⁴ נוסיאָוו — דער טעאַטער פֿון סאַציאַליסטישן יידישן פֿאַלקס-שאַפֿן — „סאַווע-
טיש“ 9-10, מאַסקווע, 1939, ד' 462.

די ברייטסטע אָנערקענונג אין דער יידישער ווי נטי-יידישער טעאָטער-ווערט.¹⁵

לויטן מוסטער פֿון מימ"ט האָבן אָנגעפֿירט זייער קינסטלערישע טעטיקייט די יידישע מלכה-טעאָטערס איבער דער סאָוועטישער פּראָווינץ (מינסק, קיעוו, אָדעס, כאַרקאָוו, לעמבערג א. א.). פֿון אַ באַזונדערן באַ-דייט (ווי פֿאַר אַ נאַציאָנאַל-אויטאָנאָמער מינדערהייט) איז דער יידישער מלכה-טעאָטער אין ביראַ בידושאַן (געגרינדעט אין 1934), וועלכער איז באַזירט „אויף דעם הויפט-פּרינציפּ, אַז דער טעאָטער שטייט אין צענטער פֿון דער קולטורעלער בויאונג פֿון דער יידישער אויטאָנאָמער געגנט, אַז ער ווערט דער פֿאַנגען-טרעגער פֿון דער קולטור פֿון דער יידי-שער סאָוועטישער מלוכהשאַפֿט“.¹⁶

סימנים פֿון יידישער טעאָטער-אויפֿלעבונג באַווייזן זיך דעמאָלט אויך אין רומעניע, טיילווייז אין טשעכאָסלאָוואַקיע און אונגאַרן, בפרט אָבער אין ריגע (אַ געוויסע צייט אונטער דער לייטונג פֿון אליהו שטיין) און אין ווין, וואו עס ווערט געגרינדעט (1918 — 1919) „די פֿרייע יידישע פֿאַלקס-בינע“ (קינסטלערישע לייטונג: יעקב מעסטל, שפעטער יצחק דייטש).¹⁷

יעדעס פֿאַנד, יעדעס קולטור-ווינקל טראַגט-צו זיין חלק. נאָר אַמעריקע, האָט זיך געדאַכט, וועט בלייבן הינטערשטעפֿיק. וואָרעם אַחוץ איר טעכנישן פּראַגרעס און פֿינאַנציעלן שוואונג, האָט איי-ראַפּע ביז קנאַפּ נאָך דער מלחמה זייער ווייניק געפֿילט דעם אַמעריקאַ-נער איינפֿלוס אויפֿן אַלגעמיינעם קולטור-איבערקערעניש. דער דאָלאַר-גייסט האָט אַריבערטראַנספּאָרטירט דעם אַמעריקאַנישן „פֿאַיט“ און נע-גערשן דושעזן — אָבער איז דאָס אַלץ, וואָס אַמעריקע האָט געקאָנט געבן? געאָרג בראַנדעס האָט שוין פֿאַרויסגעזאָגט, אַז אויף די חורבות פֿון דעם רואינירטן אייראָפּע וועט אויפֿבליען אַ נייע, אַן אַמעריקאַנער קולטור. נאָך דער מלחמה ווייזט אַמעריקע באמת סימנים פֿון אַן אייגנאַרטיקער אַנטוויקלונג אויך אין ליטעראַריש-קינסטלערישן לעבן, בפרט אויפֿן גע-ביט פֿון טעאָטער.¹⁸ די עקספּערימענטאַלע גרופּעס „נעביאָרהוט פּלעיערס“

¹⁵ זע ביבליאָגראַפֿיע: „לעקסיקאָן פֿון יידישן טעאָטער“, באַנד צוויי, זײ 1231-1239.

¹⁶ מ. גאַלדבאַט — דער בירעכידושאַנער יידישער מלוכה-טעאָטער — „פֿאַרפּאַסט“, 4-2, בירעכידושאַן, 1937.

¹⁷ זע: — די בעסטע אַקטיאָרן, אָבער קיין טעאָטער — „פֿאַרווערטס“, 24 דעצ. 1920.

¹⁸ זע: Edith J. R. Isaacs: „Theatre“, Boston, 1927.

(געגרינדעט נאך אין 1915), די „פראווינסטאון-פלעיערס“ (1918)¹⁰ און „וואשינגטאן סקווער-פלעיערס“ (1919) — דערנאך פארוואנדלט אין „גידר-טעאטער“ (איבן-אויס אַ שטארקן איינפלוס אויפן קאמערציעלן טעאטער. נאך מער באווירקן שפעטער דעם אמעריקאנער טעאטער די גאסטשפילן פון מאסקווער קינסטלערישן טעאטער און דאנטשענקאס סטודיע, דער ריינהארט-אנסאמבל און די קליינקונסט-טרופעס „שאַ-סורי“ און „דער בלויער פויגל“.

אויך די יידישע בינע איז פארכאפט געווארן פון נייעם שטראם — הגם דאס איז ניט אנגעקומען אזוי איינפאך. דער יידישער טעאטער האט ניט געהאט הינטער זיך קיין מעצענאטן און ניט קיין ברייטע יידישע אינ-טעליגענץ. געבויט און אויסגעהאלטן פון פשוטן עולם (דער יידישער טעאטער איז, נעבן דער יידישער פרעסע, אפשר די אינציקע יידישע קולטור-אינסטיטוציע אין אמעריקע, וואס האלט זיך אויף אייגענע כוחות), איז דער כאראקטער פון טעאטער געווען אַ פאקטישטימלעכער. אונטער אַ געניטער אנפירערשאַפט וואָרט ער געווען געקאנט זיך אנטוויקלען צו אַ באדייטנדער שטופע. אבער אַנשטאָט דעם האָבן קולטורלאַזע „ביזנעס“ פארוואַלטערס פאַרקירעוועט דעם טעאטער פון זיין אורשפרינגלעכער פאַקטישטימלעכקייט אויף קאמערציעלע אַפּוועגן. עס איז געווען אין דער צייט, ווען דער גארדין-פּעריאָד האָט שוין געצייט זיינע לעצטע טעג, ווען דאָס רוב יידישע טעאטערס האָט שוין לאַנג געהאַט פאַרגעסן דעם גאַדפּאַדען-רעפּערטואַר און זיך געקאַרמעט מיט דעם באַסן גרעזל פון „מאַדערנע“ מעדאָראַמעס און „אויסשטאַטונג“-אַפּערעטקעס. די צוויי, דריי טעאטערס, וואָס האָבן נאָך געגוססט מיטן גייסט פון גאַרדין-רעפּערטואַר, האָבן זיך געשטיצט הויפטזעכלעך אויפן סטאַר-שווישפּילער: האָט נאָך אַדלער געשיינט אין „אידישן קעניג דיר“ און געצויגן טרערן פון „וויילדן מענטש“, קעסלער האָט אויסגעגאַסן זיין גאַנצן טעמפּעראַמענט אין „שלומהקע שאַרלאַטאַן“ — קיין אַנסאַמבל-שפּיל האָט מען מער נישט געזען. טאַמאַשעווסקי האָט אַפּילו געפרוּאווט זיינע כוחות אין מאַדערנעם רעפּערטואַר פון יושקעוויטש און דימאָוו, אַבער דער אינטעליגענטער יידי-שער מענטש האָט געפּילט, אַז ניט אויף דעם אופּן וועט מען באַפּרידיקן דעם געשמאַק פון אַ נייעם דור. דאָס האָבן, קאַנטיק, אויך דערפּילט די בעסער-רע (אַפּשר „פּראַקטישערע“) יידישע אַקטיאָרן — און עס האָט גענומען זיך

Helen Deutsch and Stella Hanau: "The Provincetown", יז: ¹⁰
New York, 1931.

אויספיקן דער מאָדערנער יידישער טעאַטער. אין סעזאָן 18-1917 ווערט אין מאָריס שוואַרצס אוירווינג פּלעיִס-טעאַטער אויפֿגעפֿירט פינסקיס „ליבעס קרומע וועגן“ און הירשביינס „אַ פֿאַרוואַרפֿן ווינקל“, און דאָס זייגט דעם גרונטשטיין פֿאַר שפּעטערדיקע יידישע קינסטלער-טעאַטערס אין אַמעריקע. דער ניו-יאָרקער יידישער קונסט-טעאַטער, אונטער דער זייטונג פֿון מאָריס שוואַרץ, שפּילט זייט דעמאָלט אַ רעפּערטואַר פֿון די בעסטע יידישע בינע-שרייבער און איבערזעצונגען פֿון אַ טויז אייראָפּעיִשע דראַמאַטיקער. ער מאַכט אויך פּאָפּולער אין אַמעריקע שדום עלִיכמס קאַמעדיעס און ברענגט אַרויס צום ערשטן מאָל משה נאָדירן („סוקסעס“, 1919), זיינדיקן („שמאַטעס“, 1921), פּישל בימקאָ („דעמבעס“ און „גנבים“, 1922), הערי סעקלער („יזכור“, 1923) און י. י. זינגער (דורך אַן איבערזעצונג פֿון זשוליאַוסקיס „שבתִי צבי“, 1923, און די דראַמאַטיזאַציע „יאָשע קאַלִב“, 1932-3²⁰).

אין 1919 גרינדן יעקב בן-עמי און לואי שניצער „דאָס נייע יידישע טעאַטער“, וואו עס ווערן אויפֿגעפֿירט (אונטער עמאַנועל רייכער — אפֿשר דער ערשטער פֿרעמד-שפּראַכיקער רעזשיסער, וואָס איז געבראַכט געוואָרן צו דער יידישער בינע) הירשביינס „פּוסטע קרעטשמע“ און „גרינע פֿעל־דער, אָס „מיטן שטראָם“, שדום עלִיכמס „מענטשן“, פינסקיס „שטומער משיח“, דימאָוס „בראַנקס עקספרעס“ און אייניקע איבערזעצונגען. אין 1924 קומט קיין אַמעריקע די „וויזנער טרופּע“ מיט איר אייראַ-פעזשן רעפּערטואַר, וועלכן זי פֿאַרגרעסערט מיט איבערזעצונגען און מיט אַמעריקאַניש-יידישע פּיעסן, צווישן זיי (אין 1928) די אור-אויפֿפֿירונגען פֿון ב. עפעלבוים „געראַנגל“ (רעזשי: מעסטל און בן-עמי) און גאַטעס-פֿעלדס „פּרנסה“ (רעזשי: ג. קאַדיסאָן).

אין סעזאָן 7-1926 ווערן אין אוירווינג פֿלייס-טעאַטער „דאָס נייע יידישע קונסט-טעאַטער“ — רעזשי: בן-עמי און מעסטל) אויפֿגעפֿירט יעוורעיִנאָוס „די שיף מיט צדיקים“, זיינדיקס „שאַפּ“, בערקאָוויטשס „פֿון יענער וועלט“, אַ דראַמאַטיזאַציע פֿון דאָסטאַיעווסקיס „אידיאַט“ און אַן איבערזעצונג פֿון גאַטסוואַרטיס „גערעכטיקייט“.

אויך דאָס קליינע „רודאָף שידדקרויט-טעאַטער“ (געעפֿנט 1925) און אַנדערע פּראַפּעסיאָנעלע גרופּעס (ווי דער „אידישער אַנסאַמבל־קונסט-טעאַטער“, 1931 — רעזשי: עגאָן ברעכער, ג. סניעגאַוו און י. מעסטל,

²⁰ אויספֿירלעך וועגן רעפּערטואַר, זע: „טעאַטער-בוך לכבוד דער נייער היים פֿון אידישן קונסט-טעאַטער“, ניו-יאָרק, 1928; אויך: א. ה. ביאַלין: „מאָריס שוואַרץ און דער יידישער קונסט-טעאַטער“, ניו-יאָרק, 1934.

און די „ניו־יאָרקער דראַמאַטישע טרופע“, 1934 — פֿייטונג: יוסף בולֿאָוו) מאַכן פּראַווון צו שפּילן בעסערן רעפּערטואַר (פֿון דימאָוו, פֿייזיק, בנימין רעסלער, גאַטעספּעלד און אייניקע איבערזעצונגען) — אָבער ניט מיט קיין באַזונדערן דערפֿאַנג. ענלעך איז דער גורל פֿון „אונזער טעאַטער“ (1925), וועלכער וואַקסט אַרויס פֿון אַ טעאַטער־סטודיע ביי דער „אידישער טעאַטער־געזעלשאַפֿט“ (אַנפֿירער: מענדל עֿלקין). דער רעפּערטואַר פֿון דעם טעאַטער באַשטייט פֿון אַנסקיס „טאַג און נאַכט“ (בעאַרבעט דורך פּינסקי־עֿלקין) און פּינסקיס „דער לעצטער סך־הפֿל“. דאָרטן ווערט אויך צום ערשטן מאָל געשטעלט ראַבאָיס „שטעכיק דראַט“ (רעזשי: פּרץ הירשביין).

צו דערזעלבער גרופּע קאָן אויך פֿאַרעכנט ווערן די „ידישע אָפּטיילונג ביים פֿעדעראַלן טעאַטער פּראַיעקט“ (1935—1939), וועלכע שפּילט פּיעסן פֿון גאַרדין און פּינסקי, אַ קליינקונסט־פּראָגראַם און איבערזעצונגען פֿון סינקלער לואיס („דאָ קאָן עס ניט געשען“) און קליפֿאַרד אַדעטס („וואַך אויף און זינג“).

פֿון אַ פֿיל ברייטערן פֿאַרנעם איז דער רעפּערטואַר פֿונם „אַרטעף“. געגרינדעט אין 1925 ווי די „פֿרייהייט דראַמאַטישע סטודיע“, וועלכע ווערט אין 1928 פֿאַרוואַנדלט אין אַ פּערמאַנענטן אַרבעטער־טעאַטער, עפֿנט דער „אַרטעף“ מיט ביינוש שטימאָנס דראַמאַטישער טרילאָגיע אונטערן נאָמען „ביים טויער“ (בינע־טעקסט און רעזשי פֿון יעקב מעסטל) און פֿירט־אויף אין משך פֿון זיין עקזיסטענץ גאַנצע פּיעסן און איינאַקטערס פֿון צענטליקער יידישע, אַמעריקאַנישע און דערהויפּט סאָוועטישע דראַ־מאַטיקער.²¹ אין „אַרטעף“ זיינען אויך צום ערשטן מאָל אויפֿגעפֿירט גע־וואָרן די פּיעסן פֿון פֿ. טשערנער („אין רויש פֿון מאַשינען“, 1931) און פֿון כאַווער פּאַווער („די כאַפּערס“, לויט מאָריס ווינטשעווסקי, 1933 — רעזשי: בענאָ שניידער).

* *
*

אין די לעצטע יאָרן איז דער רעפּערטואַר פֿונם יידישן טעאַטער אַוועק אויפֿן וועג פֿון פֿייכטסטן ווידערשטאַנד. ביליקע קאַפּיעס פֿון בראַד־ווייער „מיוזיקל קאַמעדיס“ און „פֿאַריידישטע“ אָבסורדן פֿון שונדל־פֿילמען און ראַדיאָ־סענסאַציעס האָבן באַהערשט די יידישע בינע. דער דראַמאַ־

²¹ אויספֿירלעך וועגן רעפּערטואַר, זע: „צען יאָר אַרטעף“, ניו־יאָרק, 1937.

טישער טעאטער, וועלכער האט שטענדיק געדינט פון רעפערטואר-מאנגל, האט אַפֿט זיך אַרויסגעהאַלפֿן מיט איבערזעצונגען און לעצטנס זיך פֿאַר-נומען מיט דראַמאַטיזאַציעס פֿון דערפֿאַלגרייכע ראַמאַנען (י. זינגערס „יאָשע קאַרב“ און „ברידער אַשכּנזי“, אַשס „דריי שטעט“ און דער „תּהילים-איד“, סאַרסקיס „דער יום הדין“ — אין קונסט־טעאטער; י. זינגערס „חבר נחמן“ אין נעשאַנאַל־טעאטער און כאַווער פּאָווערס „קלנטאַן סטריט“ אין „אַרטעף“). דאָס האָט דעם יידישן רעפערטואַר ווי דעם טעאטער בכלל קיין גוטס ניט געטון. דראַמאַטיזאַציעס פֿון נאָוועלן שטייען ווי בינע־ווערק זעלטן אויף אַ קינסטלערישער הויך. און ווייל זיי זיינען געוויינלעך (צוליב גרויסע הוצאות פֿאַר זייער ספּעקטאַקולעערן פֿאַרנעם) באַרעכנט אויף גע־שפּילט צו ווערן דעם גאַנצן סעזאָן, שטעלן זיי דעם טעאטער פֿאַר אַ דאַפּלעטער געפֿאַר: זייער דורכפֿאַל מיינט געוויינלעך אַ סוף צום טעאטער, זייער דערפֿאַלג ווידער געוויינט־אַפּ דעם טעאטער־גייטער פֿון זען מער ווי איין פּיעסע אַ יאַר. עס גיט אויך ניט קיין געפֿעגנהייט דעם עלטערן דראַ־מאַטיקער צו קומען צום וואַרט און שטערט די אַנטוויקלונג פֿון גייע, יונגע דראַמאַטיקער.

אין אַט דעם רעפערטואַר־כאַאָס דאַרף מען אפֿשר זוכן די סיבה, וואָס בעת די ענגליש־אַמעריקאַנער בינע האָט לעצטנס אַרויסגעבראַכט אַ גאַנצע ריי ערשט־קלאַסיקע דראַמאַטיקער, האָט דאָס יידישע אַמעריקע די לעצטע יאַרן ניט געגעבן דער יידישער בינע קיין איין באַדייטנדיקן נייעם דראַמער־שרייבער.

אַקטיאָרן

די יידישע בינע איז פֿון איר סאַמע אַנהויב ניט געווען געבענשט מיט קיין איבעריק אינטעליגענטן און פּיזיש צוגעפאַסטן שווישפּילער־מאַטעריאַל. זיין קאַנטיגענט — פֿון די פּשוטסטע פֿאַלקס־מענטשן, ס'רוב באַלמעל־אַכעס — האָט אין אַ געוויסער מאָס געלייגט דעם שטעמפל אויף דער אַזוי כּאַ־ראַקטעריסטיש פּיזישער אומבאַהאַלפֿנקייט פֿון יידישן אַקטיאָר. ערשט דער צוגעקומענער פֿרויען־מאַטעריאַל האָט אַריינגעבראַכט אַביסל גראַציע אין זשעסט און מער צאַרטקייט אין טאַן.

די יידישיסטישע באַוועגונג (אַרום 1908) האָט צוגעצויגן צו דער יידישער בינע אַ געוויסע צאָל יידישע אינטעליגענטן (הירשביין־טרופּע), „ליטעראַטור איז אַריין אין מאַדע... די יידישע אינטעליגענטן האָט זיך אַנגעהויבן צו דערנענטערן צום יידישן טעאטער. זי האָט אַנגעהויבן צו

„ברידערן“ זיך און זאגאר גרייסן זיך מיטן יידישן טעאטער.²² עס באווייזן זיך שוין יינגערע יידישע שוישפילער (אין פוילן, רוסלאנד, גאליציע), וועלכע „לייענען א בוך“. זייער צאָל איז שפעטער באַדייטנד געוואַקסן אַדאַנק די פּריוואַטע טעאַטער־שולן (אין וואַרשע און ווין), בֶּרֶט אָבער אַרום די מלכהשע סטודיעס אין סאַוועט־רוסלאַנד.²³

ענדעך אין אַמעריקע, וואו די ערשטע יידישע אַקטיאָרן האָבן זיך רעקרוטירט פֿון די שעפּער (יאַקאַביס פּאַפּיראַסן־פּאַבריק מיט טאַמאַ־שעווסקינ), דערהויפּט פֿון די יידישע אימיגראַנטן, וועלכע זיינען נאָך אין דער אַלטער היים געווען אַמאַטאָרן. זיי פֿלעגן אַנפֿילדן די דראַמאַטישע קלובן און זיינען שפעטער געוואָרן די אמתע „פּאַטריאַטן“ פֿון יידישן טעאטער. זייער אידעאָל איז געווען, פֿאַרשטייט זיך, אַליין צו ווערן אַקטיאָרן — וואָס עס פֿלעגט זיי אויך (ביים מאַנגל אין שוישפּילער) אָפֿט געלינגען. פֿון זייערע רייען שטאַמען אַזעלכע אַנגעזעענע אַקטיאָרן ווי ס. טאַרבערג, סעם שנייער, גרשון רובין, יחיאל גאַדשמיט — פֿון יענע קרייזן איז אויך אויסגעוואַקסן מאַריס שוואַרץ. אַז אַ באַזונדערער צוגרייטונג (ביז היינט נאָך טרעפֿט מען יידישע אַקטריסעס, וועלכע קענען ניט לייענען קיין יידיש), צומאַל אויך מיט גאַנץ קנאַפע פֿעיקייטן (אַבי געהאַט אַ קול נגינה!) — האָבן זיי דעם גאַנצן יידישן טעאטער געגעבן דעם חותם פֿון פּרימייטיווקייט, הגם מיט פֿאַקסטימלעכען חן. פֿאַקסטימלעכע כאַראַקטער־ריוואַציע איז דעריבער געבליבן די הויפּט־אייגנשאַפֿט פֿון יידישן אַקטיאָר. זיין סטיל — נאַטוראַליסטיש (שפעטער מער רעאַליסטיש), באַהויכט אַפֿילו מיט אַ פּאַעטישן (אייגנטלעך פּאַטעטישן) אויבערטאָן. סאַלאַן־קאַנווערסאַציע און סטיזירטער זשאַנר זיינען געווען פֿרעמד דעם יידישן אַקטיאָר; שיינע בינע־פֿיגורן און קינסטלערישע אינטעליגענץ זיינען געווען אַ זעלטענע דערשיינונג אויף דער יידישער בינע.

ערשט מיטן שפעטערן אימיגראַנטן־שטראָם זיינען אַנגעקומען אינ־טעליגענטערע יידישע שוישפּילער (פֿון פֿאַרשידענע יידישע טעאטערס אין אייראָפּע און אויך פֿון פֿרעמד־שפּראַכיקע בינעס), אייניקע אַפֿילו מיט פֿאַכמענישער אויסבילדונג, וועלכע האָבן דערנאָך פֿאַרנומען אַ באַדייטנדיקן

²² ד"ר א. מוקדוני — זכרונות פֿון אַ יידישן טעאטער־קריטיקער — „אַרכיו פֿאַר דער געשיכטע פֿון יידישן טעאטער און דראַמע“, ערשטער באַנד, ווילנע־ניו־יאָרק, 1930, ז' 344.

²³ זע: — פֿילצן יאָר מאַסקווער יידישער מלוכה־טעאטער — „באַדן“, באַנד 2, נומער 3, ניו־יאָרק, 1935.

אַרט אין יידישן טעאָטער. ס'איז אויך בולט דער איינפֿלוס, וואָס גאָסט־
 ראָליאַרן פֿון אייראָפּע האָבן געהאַט אויפֿן יידישן אַקטיאָר אין אַמעריקע
 — אייניקע דירעקט (ווי רודאָף שילדקרויט), אַנדערע (ווי דער מאַסקווער
 קונסט־טעאָטער, די „הבימה“ און די ריינהאַרט־טרופּע) אומדירעקט.
 אַ פֿאַטאַלע ווירקונג אויפֿן אַקטיאָר האָט געהאַט דער סטאַר־סיסטעם
 (איבערגענומען פֿון אַמעריקאַנער־ענגלישן טעאָטער, וועלכער האָט אין די
 ערשטע צייטן אימפּאַרטירט זיינע סטאַרס פֿון ענגלאַנד). קוים זיך אָנגע־
 וואָרעמט, האָט דער יידישער טעאָטער באַזד זיך צעשטראַלט מיט „סטאַרס“
 (טאַמאַשעווסקי, אַדלער, קעסלער, פֿיינמאַן, קעני לייפּזין, בערטאַ קאַריש)
 און אַזוי אַרום פֿאַרבענדט זיין אייגענע ערשט־צעוויקלטע קונסט־ערשישע
 טעטיקייט. דער סטאַר איז געוואָרן דער צענטער פֿון דער „אַטראַקציע“
 און דער שאַלטער און וואַלטער אין זיין טעאָטער; ער „שניידט“ און פֿירט
 אויף די פּיעסע, שפּילט די הויפּט־ראָלן, גיט די אינטערעוויס און האַלט
 די „ספּיטשעס“ פֿון דער בינע — וויילט ער אויך זיין טרופּע אויף אַזאַ אַופֿן,
 אַז ער אַליין זאָל קאָנען שווישפּילערש דאַמינירן איבער אַלע אַנדערע.
 וועט מען זעלסטן טרעפֿן אַ גוט־צוזאַמענגעשטעלטן אַנסאַמבל אין יידישן
 טעאָטער. אַפֿילו דעם נייר־יאָרקער קונסט־טעאָטער, וואו עס זיינען געוויינ־
 לעך גרופּירט די בעסטע יידישע אַקטיאָרן, איז זעלסטן ווען געלונגען אַנ־
 צוהאַלטן פֿאַר אַ לענגערער צייט אַ סטאַבילן, איינגעשפּילטן אַנסאַמבל.
 און האָט די יידישע שווישפּיל־קונסט אין אַמעריקע זיך דעהויבן צו אַ
 אָנגעזעענער הויך, איז עס נאָר אַדאַנק דער גרויסער צאָל קערנדיקע
 טאַלאַנטן. די יידישע בינע בכלל שמט מיט גוטע אַקטיאָרן, און אַמעריקע
 פֿאַרמאָגט נאָך היינט דעם בעסטן יידישן שווישפּילער־מאַטעריאַל.
 זיינען טאַקע אַ גאַנצע ריי פֿון זיי פֿאַרבעטן געוואָרן אויפֿצוטערעטן
 אויף דער ענגלישער בינע (אַדלער, קעסלער, בערטאַ קאַריש, מאַשקאוויטש,
 בן־עמי, שוואַרץ, וויזענפֿריינד־פּאַול מוני, סטעלאַ אַדלער, מאַלי פּיקאַן,
 בולאַוו), אַבער נאָר ווייניק פֿון זיי האָבן דאָרט געקאָנט זיך איינברייגען.

* *
*

אין פרט פֿון מימיק און זשעסטיקולאַציע קאָן דער יידישער אַקטיאָר,
 אַדאַנק זיינע נאַציאָנאַלע אייגנשאַפֿטן, לייכט קאָנקורירן אַפֿילו מיט זיין
 זשעסטרייכן לאַטיינישן פֿאַך־קאַלעגע, און אַפֿט אים אַריבעריאָגן. ס'איז
 באַקאַנט וויפֿל צייט און מי דער מאַדערנער רעזשיסער מוז אָפּגעבן פֿאַר
 צויען זיין יידישן אַנסאַמבל צו שפּילן ניט־יידן „אַן הענט“. דאָס לאָזט

אונדז פֿאַרשטיין פֿאַרוואָס דער ייִדישער טעאַטער האָט קודם פֿל אויסגע-
 צייכנטע כאַראַקטער־שפּילער — כאַראַקטעריזאַציע דורך זשעסט און מימיק
 פֿיגט אין זייער בלוט. פֿיל האָט דער ייִדישער אַקטיאָר זיך פֿאַרזינדיקט
 קעגן טאָן און דיקציע. אָבער וואָס ווייניקער געוויכט ער האָט געלייגט
 אויפֿן גערעדטן וואָרט, אַלץ רייכער האָט געמוזט ווערן זיין מימיק און
 זשעסט. באַזונדערס שאַרף האָט זיך דאָס געלאָזט מערקן, ווען מען האָט
 (אין גאַרדין־טעאַטער) אָנגעהויבן אַפֿט זיך באַנוצן מיט שטומע שפּיל־
 סצענעס. דערדאָזיקער מעטאָד האָט, דורך די אַמעריקאַנער גאַסטראַיאָרן,
 שניעל זיך איבערגעטראָגן פֿון אַמעריקע קיין אייראָפּע און איז אַפֿילו
 דערטריבן געוואָרן צו אַ מאַניר פֿון איבערשפּילן; דער זשעסט און מימיק
 זיינען אַזוי דעטאַפּזירט געוואָרן, אַז סטאַרווירטאָזן פֿלעגן אַפֿט מינוטן־
 לאַנג אַפּוּיצן אויף דער בינע שווייגנדיק — ערגעץ־וואו אַ פּינטל־טון
 מיטן אויג, אָדער ווי דאָס ווערטל גייט — „מאַכן אַ קולאַק אין קעשענע“.
 נעמט מען נאָך אין באַטראַכט, אַז מימיק און זשעסט זיינען געוויינלעך
 ניט איינגעשטעלט געוואָרן ביי פּראַכע, נאָר ספּאַנטאַן אימפּראַוויזירט
 געוואָרן ביי דער פֿאַרשטעלונג, איז קיין וואונדער ניט וואָס די מימיק
 איז פֿאַרגליווערט געוואָרן אין אַ שאַבלאָנעם שטאַמפּ און דער דורכשניט־
 לעכער ייִדישער אַקטיאָר קאָן נאָך אַלץ זיך ניט באַפֿרייען פֿון האַלטן
 די „האַנט ביים האַרצן“ (ווען מען רעדט וועגן ליבע), „פֿינגער ביים שטערן“
 (בעת מען „פֿילאָזאָפּירט“) אדג“ל.

* *
 *

ווי שטאַרק פֿאַרנאַכלעסיקט מען האָט די שפּראַך אויף דער ייִדישער
 בינע זאָגט עדות די צופֿעליקייט, מיט וועלכער מען האָט געוויילט איר
 בינע־דיאַלעקט: צופֿעליק איז די ערשטע ייִדישע אַקטיאָרן אויסגעקומען
 צו שפּילן אין רומעניע — איז דערפֿון אויסגעוואַקסן די געמישטע פּויליש־
 וואַלינישע בינע־אויסשפּראַך (אַ לאַנגע צייט די איינציקע אויף דער
 בינע); צופֿעליק האָט אין אַקופּירטן ווילנע אָנגעהויבן שפּילן אַ זעלב־
 שטענדיקע דיִעטאַנטן־גרופּע (די שפּעטערע „ווינער“) — איז איר אויס־
 שפּראַך געבליבן די ליטווישע. דער ייִדישער אַקטיאָר האָט פשוט ניט
 געלערנט ריידן. אין ווינקעלער האָט זיין שטים געמוזט איבערשרייען דעם
 צעהלעטען עולם (ווי אין די שפּעטערדיקע טעאַטערס די טומלדיקע גאַ-
 ליאַרקע), איז זיין שטים צעלעכערט געוואָרן פֿון אַנשטרענגונג. דערפֿאַר
 האָט מען אים — בעת דעם פּעריאָד פֿון נאַטוראַליזם — אַזוי איבערגע-

שראָקן, אַז ער האָט מורא באַקומען מיט זיין קול צו וועקן די דרימלענע־דיקע „עסטעטיקער“. איז זיין אויער טעמפּ געוואָרן פֿאַר יעדן פּאַעטישן טאָן. אין ערשטן פֿאַר איז דער ווילדער זשעסט געווען זיין שפּראַך, אין צווייטן פֿאַר — אוינגגלאַצעריי, אַפֿט איז אים אויסגעקומען צו שפּילן פֿאַר אַן עולם, וואָס האָט נאָר האַלבֿוועגס פֿאַרשטאַנען זיין שפּראַך (אין עסטרייך, טשעכאָסלאַוואַקיע, אונגאַרן, בולגאַריע, דייטשלאַנד, האַלאַנד, פּאַריז, לאַנדאָן, טיילווייז אויך אין רוסלאַנד ווי שפעטער אַפֿילו אין אַמע־ריקע) — האָט ער במילא זיך געלערנט גרינגשעצן שפּראַך און טאָן. איז מען דערגאַנגען אַדער צום באַמבאַסטישן זינג־זאַנג פֿון טאַמאַשעוויסקי, אַדער צום שטאַמלענדדיקן מרוקען פֿון דוד קעסלער. די קונסט פֿון דעק־לאַמאַציע איז ביי אונדז בכלל נאָך געבליבן אין די ווינדלעך. מען האָט נאָך פֿאַרשטאַנען, אַז אַ פֿאַלקסמענטש (אַ באַלעגאַדע, שענקער, פּויער) דאַרף ריידן מיט אַ „גראַב“ קול, בעת אַ „פּיינער“ מענטש דאַרף ריידן „איידי“ — און מיט דעם האָט זיך אונדזער שפּראַך־סימפּאָניע געענדיקט. וועגן אַ צוזאַמענקלאַנג פֿון אַנסאַמבל־שטימען האָט מען גאָר קיינמאַל ניט געטראַכט, די דיקציע ווידער, קיינמאַל ניט אַפּגעהיט און ניט אַנטוויקלט, איז נאָך מיטן צוקומען פֿון פֿרעמד־שפּראַכיקע שוישפּילער דאַפֿלט פֿאַר־אומרייניקט געוואָרן.

שטייט נאָך דער יידישער רעזשיסער פֿאַר אַ ריזיקער אויפֿגאַבע; צו לערנען דעם יידישן אַקטיאָר אינדיווידועלע שפּראַך־מעלאָדיע און קאָ־לעקטיווע שפּראַך־אינסטרומענטאַציע; פֿון אַלטן פּאַטאַס און באַניטן טעמפּאַ אויסצושמידן אַ צייטגעמעסן ריטם; באַלעבן און אויססטיליזירן דעם יידישן זשעסט (פֿאַר וועלכן וואַכטאַנגאַווס „דבּוק“ און גראַנאַוויסקיס „200.000“ און „ביינאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק“ קאָנען דינען ווי אַ מוס־טערהאַפֿטע פֿאַר־אַרבעט) — דערהויפּט אָבער אַרויסאַרבעטן אַ פּער־פּעקטע שאַרפֿקייט אין דער יידישער דיקציע, אויף וועלכער עס באַקלאַנג זיך אַפֿילו די קריטיקער פֿון די סאָוועטישע מלוכה־טעאַטערס.

בינע־טעקסט און רעזשי

קיין אייגנטלעכער דראַמאַטורג (אין זיין פֿון אַמעריקאַניש־ענגלישן „פּיקסער“), מיט דער אויפֿגאַבע צו מאַכן די פּיעסע שפּילבאַר, עקזיסטירט ניט אין יידישן טעאַטער. אַט די פֿונקציע ווערט געוויינטלעך דורכגעפֿירט פֿון סטאַר, וועלכער איז צוגלייך אויך דער רעזשיסער. און אַזוי ווי צו אַזאַ מין „בעאַרבעטונג“ האָט זיך קיינמאַל ניט ציגערירט אַ געטעשע האַנט,

קאן מען זייער צוגאנג צו „רעזשי“ דערקענען אין אופן ווי זיי שטרייכן דעם טעקסט. ניט רעכענענדיק זיך מיטן טעכנישן אָדער אידענשן געבוי פֿון דער פּיעסע, ווערט די שטרייך־טענדענץ אַזוי איינגעשטעלט, אַז די סטאַר־ראַץ זאָל דאַמינירן איבער אַלע אַנדערע כאַראַקטערס (וועלכע ווערן אויך אַפֿט — צוליב שפּאַרזאַמקייט אין פּערסאָנאַל — אינגאַנצן געשטראַכן אָדער „צוזאַמענגעצויגן“). דערביי מוז די סטאַר־ראַץ אַרויס־קומען ניט נאָר גרויס, נאָר אויך „סימפּאַטיש“. אַפֿט ווערן אויך „אַרייַן־געאַרבעט“ סצענעס, וואָס לויבן דעם סטאַר־כאַראַקטער און זאָגן־אָן זיין דערשיינען אויף דער בינע. די פּיעסע מוז אויך האָבן אַ „גוטן סוף“ און געבן דעם קאָמיקער די מעגלעכקייט צו זאָגן וויצן. דאָס אַליין איז גענוג, אַז די פּיעסע זאָל ווערן גאַלע שטאַמפּ און זאָל שאַפֿן דעם איינדרוק ווי דיזעלבע אַקטיאָרן וואָלטן שפּילן יאַרנלאַנג איינע און דיזעלבע פּיעסע.

קאַרעקטורן אין טעקסט ווערן אויך פֿאַרגענומען צוליב רעליגיעזע טעמים: „אדוני“ מוז אַרויסגערעדט ווערן ווי „אדושים“; „אַלוהינו“ — ווי אַלוקיננו. ביים מסדר־קידושין זיין אויף דער בינע מוז צווישן די ווערטער „הרי־את מקודשת“ און „לִי“ אַריינגעשטעלט ווערן דאָס וואָרט „זאָג“ (דער מסדר־קידושין זאָגט־פֿאַר דעם שפּרוך אַזוי: „הרי את מקודשת זאָג לִי“). אויך דאַקאַציומען שפּילן דאָ אַ ראַץ: אין נאָרד־אַמעריקע טאָר מען ניט באַנוצן דאָס פּויליש־יידישע „יעניץ“ (אַנדייט אויף סעקס), אין אַרגענטינע — „חברה־מאָן“ (וואָס מיינט דאָרט „פֿרויען־הענדלער“), אין בראַזיל — „מאָדאָם“ (די באַלעבאַסטע פֿון אַ שאַנדהויז).

אַ באַזונדערע בעאַרבעטונג פֿאַדערט דאָס אַרייַנשטעלן געזאַנג־נומערן, וואָס הענגט שוין אָפּ מייסטנס פֿון אַנסאַמבל־צוזאַמענשטעל: פֿאַר אַן אַקטיאָר (פֿון סיי וועלכן זשאַנר) מיט אַ קול־נגינה „מאַכט מען פּלאַץ“ צו זינגען אַ ליד אָדער אַ קופּלעט, פֿאַרבונדן געוויינטלעך מיט אַ טענצל. גאַרדין האָט געזוכט צו פֿאַרטייליקן אַט די דראַמאַטורגישע הפּקרות און געלערנט דעם יידישן אַקטיאָר צו רעספּעקטירן דעם בינע־שרייבער און זיין וואָרט. ער האָט אין אים אויך איינגעפֿלאַנצט די נייגונג צו „נאַ־טירלעכקייט“. דאָס איז אַבער שפּעטער דעפּראַווירט געוואָרן ביז איבער־טריבענעם נאַטוראַליזם אַזוי ווייט, אַז די זינג־דראַמע האָט שוין אַפֿילו גענומען „מאָטיווירן“ אירע געזאַנג־נומערן. פֿון דעמאָלט שטאַמט אויך דאָס קלאַפּישע „געטריי זיין צום טעקסט“, וואָס איז מיט דער צייט גע־וואָרן אַ שווער־שטיין פֿאַר דער שפּילבאַרקייט פֿון דער בעסערער פּיעסע.

דער סאָוועטיש־יידישער טעאַטער האָט איינגעפֿירט אין דער יידישער דראַמאַטורגיע די „אידיעאָלאָגישע“ באַרבעטונג (אין מאַניר פֿון שלום

עליכם-גראַנאַווסקיס „200.000“, גאַלדפּאָדענס „שולמית“ א”א). דאָס האָט אויך געפירט צום צוזאַמענשמעלצן פֿון פֿאַרשידענע טעקסטן אין אַ גאַנצן נייער ווערסיע (זשולאַווסקי-אַש-פֿויטערס „שבתֿי צבי“ אין כאַרקאָוו). אָדער צו אַ באַדייטנדער דערווייטערונג פֿון געברויכטן טעקסט (גאַלדפּאָ-דען-פֿויטערס „די צוויי קוני פֿעמלעך“ און „קבצנואַן און הונגערימאַן“). שׁלום עליכם-וואַלקנשטיין-נאַרווידס „ריסטאַקראַטן“ — אַ מאַנטאַזש פֿון „מענטשן“ און „פֿאַרביטן די יוצרות“ א”א). צוליב אידעאָלאָגישע מאַטיוון ווערן אויך ניט זעלטן אַריינגעשטעלט אין טעקסט אינטערמעצאַס און אינטערמעדיעס מעניג דיומא. דערוועלבער מעטאָד איז אויך שפּעטער אַנ-געווענדט געוואָרן אין אַמעריקע (שיפֿריס-מעסטל-שניידערס מאַנטאַזש פֿון פֿאַרשידענע גאַלדפּאָדען-טעקסטן אין „אַרטעף“ און אייניקע אויפֿפֿירונגען אין קונסט-טעאַטער, „אונזער טעאַטער“, „שיפֿדקרויט-טעאַטער“ א”א).

* *
*

שוין אין גאַלדפּאָדענס טעקסטן געפֿינען מיר סצענישע באַמערקונג-גען („רעמאַרקעס“), וואָס באַציען זיך אויף מוזיק-באַגלייטונג, באַלייכטונג און אַנדערע עפֿעקטן. די מאַדערנערע דראַמאַטיקער האָבן שוין פֿאַרצייכנט פֿיל מער אויספֿירעכע באַמערקונגען, וואָס די אויפֿפֿירער האָבן אָדער בלינד נאָכגעפֿאַלגט, אָדער (באַזונדערס אויף דער פּראָווינץ) אינגאַנצן איגנאָרירט. כאַראַקטעריסטיש זיינען די „רעמאַרקעס“, וואָס די „שונדיס-טישע“ פּיעסן-שרייבער פֿאַרצייכענען אָפֿט אין זייערע טעקסטן: „אַפֿלויז“, וואָס מיינט, אַז דער אַקטיאָר דאַרף דעם מאַנאַלאָג אַזוי „דערפֿאַנגען“, אַז דער עולם זאָל אַפֿלאַדירן; אָדער „געלעכטער“: די סצענע דאַרף געשפּילט ווערן אויף אַרויסצוברענגען געלעכטער אד”ג.

פֿאַקטישע רעזשי-באַמערקונגען, וואָס שטאַמען פֿון רעזשיסערס בינע-פֿלאַן, זיינען אַ גרויסע זעלטהייט אין יידישע בינע-טעקסטן. י. פּ. אַדלער פֿלעגט אָפֿט „באַמאַלן“ זיין טעקסט מיט קאָפּירטע בליישטיפֿטן, פֿאַרצייכענדיק קאָסטיום און דעקאָראַציע, מיזאַנסצענע, שוישפּילערישע „סצענעס“ און צומאָל אַפֿילו באַטאָנונגען — הויפטזעלעך אָבער פֿאַר זיין אייגענער ראַל. באַזונדערס פֿלעגט ער אַנמערקן, ווען דאָס פֿידעלע אָדער די שאַרמאַנקע זאָל מוזיקאַליש אונטערשטיצן זיין רעטאָריק. אַט דאָס „שפּילן מעלֿאָדראַמע“ (איבערגענומען פֿון דער דעמאַלט צייטגעמעסער אַמעריקאַניש-ענגלישער מעלֿאָדראַמע), ווי אויך דער אינסטרומענטאַלער „טוש“ און „שטורם“ (ביי אויפֿברויזנדיקע סצענעס, ווי געלעכט, שרפֿה,

פאגראם), איז אפשר די איינציקע רעזשי-באמערקונג, וואס איז גענוצט געווארן אויך פון אנדערע אויפפירער.

בכלל אבער פלעגט די פראצעדור זיין א פארקערטע: דער סופלער (אדער דער בינע-פארוואלטער) פלעגט פארצייענען "סצענעס", וואס זיינען אימפולסיוו באשאפן געווארן ביי א פראבע אדער אפילו נאך א ריי פארשטעלונגען. דער סופלער איז בכלל געווען דער "קוואליפירטער" ביים יידישן טעאטער: ווען א בחור (פרויען-סופלערן קען נישט די יידישע בינע*), וואס האט "זיך געדרייט" ארום טעאטער, האט געקענט זייענען און שרייבן, האט מען אים געמאכט פאר א סופלער. און הגם ניט איינער פון זיי איז געווען שטומפיק אויף עברי, איז ער סיי ווי געווארן דער "אוסשאני יעוריע" פון דער טרופע און געדינט ווי א קינסטלערישער ביראט און רעזשי-מומחה: ער האט אויסגעבעסערט די שפראך, געגעבן אנווייזונגען וועגן יידישע דינים און מנהגים און זייער אפט דעצידירט וועגן אויסוואל פון דער פיעסע. פארגליווערט א צוויי-דריי צענדליק יאר אין דער סופלער-בודקע, האט ער אזוי אריבערסופלירט זיין השגחה פון ניינצנטן אין צוואנציקסטן יארהונדערט אריין און נישט ווייניק פארקירע-וועט דעם טעאטער אויף צוריק. זיין איינפלוס האט נישט אויפגעהערט צו ווירקן אפילו אין די גאר לעצטע יארן — זיין "גייסט" איז נאך איצט מיט יעדער יידישער פארשטעלונג. (פון די סופלער-רייען איז אויך גע-קומען א גרויסע צאל פיעסן-שרייבער — יאזעף לאטיינער, ראובן ווייסמאן, אנש שאר, שלום פערלמוטער, ס. ה. קאהן, יוסף שווארצבערג, איזידאר לעש, מאיר שווארקן, ישראל ראזענבערג, נעסטאר, אסטראף א"א).

האבן פאקטיש עקזיסטירט סופלער-טעקסטן און ניט קיין רעזשי-ביכער. יעדע ווייטערע "רעזשי" פלעגט אימפראוויזירט ווערן ביי פראבע אדער ערשט ביי די פארשטעלונגען, ווען עס פלעגן "זיך איינשטעלן" ניט נאר די מיזאנסצענעס, נאר אפט אויך די אויפטריטן און אפגאנגען. אויף דעם פלעגט אויפפאסן דער בינע-פארוואלטער, וועמענס איינציקע "קוואלי-פיקאציע" איז באשטאנען אין דעם, וואס ער איז ניט געווען גענוג פליק צו זיין אן אקטיאר. אזוי פלעגט א פונקציע, וואס נויטיקט זיך אין פיל פאראנטווארטלעכקייט, פארשטענדניש און געשמאק, געוויינלעך אריינפאלן אין הענט פון אנאלפאבעטן, וועלכע האבן באדארפט (אחוץ "פירן די בינע") אויסוויילן די דעקאראציע, אפקלויבן מעבל און רעקוויזיט, איינשטעלן די

* לויט ז. זילבערצווייג, איז די איינציקע פרוי-סופלערין ביי דער יידישער בינע געווען א געוויסע פרוי שטיין אין רומעניע.

באלייטונג און אַלט די מאַסן-סצענעס. זייער איינפֿלוס אויף דער קוואַליטעט פֿון דער פֿאַרשטעלונג איז קלאָר.

דאָס רעזשי-בוך, ווי אַ אומבאַדינגטע סטודיע-אַרבעט און וויכטיקער אַרויסהעלפֿן אין דער אויפֿפֿירונג, ווערט באַנוצט ערשט פֿון די יינגערע רעזשיסערן ביי דער יידישער בינע, און ערשט מיט זייער באַווייזן זיך קאָן דאָטירט ווערן די שעפֿערישע אַרבעט אויף דעם געביט.

די אויפֿפֿירונג

שווער איז געווען די צוגרייט-אַרבעט פֿון די פֿורים-שפּילער. אָן טעקסטן, אָן פֿאַרצייכנטע מעלאָדיעס, האָבן זיי איינער פֿון צווייטן געלערנט זייערע „ראָלן“ אויף אויסנווייניק. ווייניקער צייט פֿאַר פֿראַבן האָבן שוין אָפּגעגעבן די „בראָדער“: אויסגעלערנט עטלעכע לידלעך, האָט מען זיך „אָפּגעשמועסט“ וועגן אינהאַלט פֿון דער „קאָמעדיע“ און מען איז „גע- גאַנגען שפּילן“. איז אַ שפּילער געבליבן אין פֿאַרלעגנהייט אויף דער בינע, האָט אים דער פֿאַרטנער „בגנבה“ אונטערסופֿפֿירט.

וידער איז עס געווען גאַדפֿאַדען, וועלכער האָט דער ערשטער פֿאַר- זאַמלט זיינע שפּילער צו רעגולערע פֿראַבן און מיט זיי איינשטודירט. אָבער מיטן לויף פֿון איינשטודירן דעם רעפּערטואַר זיינען די פֿראַבן פֿיל רעדן- צירט געוואָרן: אַ „געשפּילטער“ האָט לעבנסלענגלעך געשפּילט זיין איינ- מאַל אויסגעלערנטע ראָל און נאָר זעלטן איז געלונגען אים צו באַוועגן צו קומען צו אַ פֿראַבע מיט אַן אַקטיאָר, וועלכער האָט באַדאַרפֿט „אַריינ- פֿאַרן“ אין אַ ראָל.

די ראָלן-פֿאַרטיילונג איז געוויינטלעך פֿאַרגעקומען לויט זשאַנר און לויטן סטאַזש (פֿאַקטיש לויט דעם גאַזשע-פֿאַרהעלטניש) פֿון די אַקטיאָרן. אַן אויסנאַם האָט מען געמאַכט בלויז מיט „אינטעליגענטע“ ראָלן: אַ דאָק- טער, אַ סטודענט, אַ בוכהאַלטער פֿלעגט געוויינטלעך געשפּילט ווערן פֿון דעם אינטעליגענט אין דער טרופּע. נאָר געצייטטע שוישפּילער פֿלעגן באַאַרבעטן זייערע ראָלן. און אַזוי ווי קיין גענעראַל-פֿראַבעס (מיט דע- קאַראַציע, קאָסטיום און גריס) האָט מען געוויינטלעך ניט אָפּגעהאַלטן, האָט קיין שום פֿראַבע ניט געגעבן די מעגלעכקייט צו קאָנצענטרירן זיך און זיך איינשפּילן.

אַזאַ באַציאָנונג צו פֿראַבן האָט אָנגעהאַלטן אַ לאַנגע צייט. זי איז טיילווייז מאָדערניזירט געוואָרן בעת גאַרדין איז געווען דער הערשער אי-

בער דער בינע, אבער אין א טייל טעאטערס האלט עס נאך אן ביו היינט. איינגעפירט אין אַזע טעאטערס איז געווען בלויז דאָס פֿאַרדייענען פֿון אַ נייער פּיעסע (די „לעזע־פּראָבע“ — הגם ס'האָט ניט זעלטן פּאַסירט צו רעפּעטירן אויך אָן אַ פֿריערדיקער פֿאַרלעזונג, און אַמאָל האָט דער אַק־טיאָר אָפֿידו שוין ביי דער פֿאַרשטעלונג ניט געוואוסט וואָס ער שפּילט), וועגן אויסטייטשן דעם טעקסט האָט זיך קיינער ניט געקומען: דער יידישער אַקטיאָר (ווי דאָס רוב אַקטיאָרן בכּלל) פֿאַרטראַגט ניט קיין „לעקציעס“ ביי פּראָבן, און אזוי ווי מיט קיין רעזשי־בוך איז דער אויפ־פֿירער צו פּראָבע ניט געקומען, איז זיך יעדער אַקטיאָר מיט אַ שטיקל סטאַזש געווען זיין אייגענער „אינטערפּרעטאַטאָר“, און די הויפּט־אויפ־גאַבע פֿון דער פּראָבע איז באַשטאַנען בלויז אין מעכאַנישן איינשטודירן, איז נאָך דער אויפֿפֿירער אַזיין געווען אָן אַקטיאָר מיט טאַלאַנט, פֿלעגט ער כּמעט אַזע ראַלן פֿון דער פּיעסע אַזיין פֿאַרשפּילן (איינגטלעך „פֿירונגן“) און דער אַקטיאָר פֿלעגט דאַרפֿן מעכאַניש נאָכזאָגן (פּראַקטי־צירט אָפֿידו אין „אידישן קונסט־טעאטער“), אויב ניט, פֿלעגט די פּראָבע ווערן אַ קאָקאָפֿאַניע פֿון שטאַמלענדיקע טעגער און ווילדע האַוואַיעס, בעת דער סטאַר אַזיין פֿלעגט נאָר בלחש נאָכשעפטשען דעם סופֿלער, און וואָס ער האָט ניט „דערכאַפט“, פֿלעגט ער שוין ביי דער פֿאַרשטעלונג צו־אימפּראַוויזירן.

בכּלל האָט אַזי, וואָס פּאַסירט אויף און אַרום דער בינע, געמוזט ווי אין אַ פּריזמע זיך אַפּשפּיגלען אין סטאַר: דער דיאַלאָג ווערט איינגע־שטעלט אויף זיין אַנקומען, די מוזיק באַזאָרגט דעם קלינגענדיקן „הוראַ“, אַזע רעפֿלעקטאָרס שטראַמען צו זיין זייט, דער הויפּטפּרינציפּ פֿון זיין מיזאַנסצענע; אַ נעבעכדיקע פֿיר־עקיגע בינע, אַרומגעשטעלט מיט גרויע שוישפּיער־פֿיגורלעך — און אין מיטן פֿון אַט דער פּוסטקייט אַ ביזאַרער פֿלעק פֿון סטאַר, אויסשטעלעריש קאָסטיומירט און אויסטעריש באַ־זויכטן, וועלכן קיין פּאַרטנער טאָר ניט פֿאַרבייגיין (סיידן הינטער אים) און קיין הינטערגרונט־ליאַרם וועט אים ניט מאַכן זיך אויסדרייען מיטן רוקן צום פּובליקום („עסטעטישער פּרינציפּ“). די „דרייערטל־פּאַזיציע (האַלב צום פּובליקום) איז געווען דער מאַקסימום. מאַלערישע גרופּירונג און פּערספּעקטיווע, אויף וויפֿל זי איז ניט באַשאַפֿן געוואָרן צופֿעליק, איז זעלטן ווען געקומען אין באַטראַכט.

דאָס נעמלעכע אויך ביי מאַסן־סצענעס: אָן אַן אייגענעם שול־אַדער דיִלעטאַנט־רעזערוו, פֿלעגן די שטאַטיסטן זיך רעקרוטירן פֿון אומזיס־טיקע טעאטער־גייער אַדער פֿון צופֿעליק אין גאַס צוזאַמענגעקליבענע

יונגען. פֿלעגט מען זיי, מיט קליאטשע-בערד און אויסגעוואקסענע מ'בושים, אויסשטעלן אין פֿארגליווערטע שורות און רייען. און האבן זיי גענומען „עקטן“, זיינען זיי געווארן דער קוואל פֿון קנאנדליקן געלעכטער.

אויף א פֿארקערטן אופן איז דאס בינע-בילד פֿארקריפט געווארן בעתן נאטוראליסטישן פעריאד. ניט רעכנענדיק זיך מיט קיין שום טעאט-ראלער קאמפאזיציע, האט מען אפֿט צוזאמענגעדריקט א הויפֿן אקטיארן אין אן ענגן שטוב-ווינקל, ווייל „אזוי זיצט מען אין שטוב“. חלילה דער אקטיאר זאל וואגן צו שפילן מיטן גאנצן „אנפֿאס“ צום עולם — „ניט אזוי איז עס אין לעבן“. דערזעלבער פרינציפ האט אויך געפֿירט צום באַנצן אַס שטאטיסטן „אמתע“ יידן פֿון גאס און איירישע פֿאליציאנטן פֿון הינטער די קוליסן.

צו דער שטאמפֿאווער מיזאנסצענע געהערט אויך דאס „האלטן פֿא“ זיציע“ נאכן אקט-שלוס, בשעת דער פֿארהאנג לויפֿט אראפֿ און ארויף.

אונטער אַזעלכע אומשטענדן האט ביי די פֿארשטעלונגען ניט געקאנט זיין קיין רייד וועגן גאַנצקייט, א פשיטא שוין ניט וועגן איינהייטלעכקייט. א סטילדאזער אַנסאַמבל, אין פֿאַרם צעשמירט, אין ריטם צעשוויבערט, האט יעדער געשפילט פֿאַר זיך און דער סטאַר פֿאַר אַלע. קיין קאַרעקטור-פֿראַבעס האט מען (מיט זעלטענע אויסנאַמען) ניט געמאַכט אַפֿילו ביים ערגסטן דורכפֿאַל. איז די „מייסטערשאַפֿט“ אין שפיל געווען אפֿט אַ אינטואיטיוו-אימפּראַוויזירטע און געוויינלעך זיך צעוואקסן אין הפֿקר-דיקער וויצנוואַגריי, אַדער אין ווידעע עקסטאַז-אויסברוכן. אפֿטער נאך איז די „אינטואיציע“ אַרויסגערופֿן געווארן דורך פשוט געקינצלטע, מע-כאַנישע מיטלען; זיך רייבן די אויגן ביי טרערן, פֿאַזן שפילן אַ פֿידעלע, פֿדי „עס זאל צענעמען“, אַדער גראַט פֿראַווען אַקטיאַרישע אַנשטעלן.

דער יונגערער יידישער טעאטער לייגט שוין פֿיל מער געוויכט אויף רעגלמעסיקע פֿראַבן און האט שוין (באַזונדערס אַדאַנק די צוגעקומענע שוישפילער פֿון פֿרעמד-שפּראַכיקע בינעס) אַנגעהויבן זיך באַנצן מיט דעם אַלגעמיינ-אַנגענומענעם מעטאָד פֿון רעפּעטירן.

* *
*

אונדזער „פֿרייליכט-בינע“ האט פּמעט קיינמאָל ניט אויסגענוצט די פֿרייליכט-סביבה ווי אַ דעקאָראַטיוון פֿאַן. אַדער זי האט זיך מיט קיין דע-קאָראַציע כּלל ניט גערעכנט (ווי די גאַסן-שפילן). אַדער זי האט אויס-

געבויט האָלב-פערמאַנענטע בינעס מיט פֿאַרהאַנגען פֿון פרימיטיוו-גע-
מאַלענע לייזונטן.

ביי די שטוביקע פורים-שפילן האָט, פֿאַרשטייט זיך, דאַמינירט די
פרימיטיווסטע „באַדינגונג-דעקאַראַציע“. די פּאַפירענע מצבה פֿאַר רחלס
קבר (אין „יוסף מיט די ברידער“) איז גענוג געווען צו דעקאַרירן די
גאַנצע שפּיל. אַלץ איבעריקע — פֿאַנטאַזיע פֿון צוקוקער. די „בינע“ איז
געוויינטלעך געווען „אַרענע-מעסיק“ — אין מיטן. און האָט שוין דער עולם
צוקוקער פּראַקטישער ווייז אַליין זיך פֿאַרמירט „אַמפּיטעאַטראַליש“ — גע-
זעסן און געשטאַנען אַרום די שפּילער אין שטוב און אין דרויסן ביי די
פֿענצטער — האָט עס קיינעם ניט געאַרט, ווען ס'איז גראַד אויסגעקומען
צו זען די ליינע זייט פֿון דער מצבה. דערפֿאַר האָט ער געזען הינטער
איר זיצן דעם בחור-שפּילער, וועלכער האָט פֿון דאַרט „אַרויסגעזונגען
פֿון קבר“ אַלס מוטער רחל.

אויך די „אויבנאַן-בינע“ און „ווינקל-בינע“ (אַפֿן פֿון דריי זייטן, כדי
דער עולם זאָל קאָנען צוקוקן פֿון אַ „ד-געפֿאַרמטן צושויער-רוים) האָבן
איבערגעלאָזן די דעקאַראַציע צו דער פֿאַנטאַזיע פֿון צוקוקער. געברויכט-
דיק בלוז אַ „הינטערגרונד“, איז מען שפּעטער איבערגעגאַנגען פֿון גאַלע
ווענט צו לייזעכער, קאַלירטע טישטעכער, אַמאַל אויך אויפֿגעהאַנגען אַ
צופֿעליק-געפֿונענע, באַמאַטע לייזונט („לאַנדשאַפֿט“). זעלטענער האָט
מען זיך באַנוצט מיט אויפֿשריפֿטן: „ר' משהס הויז“ — „דער בעקער“
(ביי די בראַדער זינגערס „אויפֿן עולם התוהו“) אד״גל. ניט זעלטן האָט
דער אַקטיאָר אַליין אַנאַנסירט זיין דעקאַראַציע. ער פֿלעגט דעמאָלט
אַנהויבן זיין מאַנאַלאָג: „דאָ געפֿינט זיך דאָס הויז פֿון...“, אַדער „זיינען
מיר אין גאַרטן“.

דער גאַלדפֿאַדען-רעפּערטואַר צווינגט שוין די יידישע בינע זיך צו
באַנוצן אויך מיט אַ דעקאַראַציע. אַ טעאַטער-מענטש אין בלוט, האָט
גאַלדפֿאַדען געזען זיינע פּיעסן אין אַרכיטעקטאַנישע בילדער, מאַלעריש
באַלויכטן. האָט ער אַפֿט זיינע וויזעס אַריינגעטראָגן שוין אין דיאַלאָג,
באַשאַפֿנדיק אַזוי אַרום די „גערעדטע“ דעקאַראַציע (די מויער-סצענע
אין „בר-כוכב“, די ברונע- און וואַנזין-סצענע אין „שולמית“ אד״גל).
דאָ האָט מען שוין ניט געקאָנט אינגאַנצן זיך פֿאַרלאָזן אויף דער פֿאַנ-
טאַזיע פֿון צוקוקער — מען האָט געמוזט העלפֿן דעם אַקטיאָר מיט אַ
דעקאַראַציע, וואָס זאָל קאַרעספּאָנדירן מיטן טעקסט. און הגם דער אייגנט-
לעכער דעקאַראַציע- און קאָסטיום-מאַלער, מיט זיין באַזונדערער קינסט-
לערישער פֿונקציע, איז דאָס יינגסטע קינד אין דער קינסטלער-משפּחה

פֿון ייִדישן טעאטער, האָט שוין גאַדפֿאַדען געהאַט אַ באַזונדערן „שמירער“, וועלכער פֿלעגט מאַכן שטיקער דעקאָראַציע.

זיינען ביי גאַדפֿאַדענען אָפֿילו געפֿלויגן מלאַכים פֿון הימל (אין דער עקדה־סצענע פֿון „עקדת יצחק“). אָבער דאָס איז מעגלעך געווען נאָר אין אַ סטאַבילן טעאטער (אין יאַס, לעמבערג). קוים האָט די טרופּע גענומען וואַנדערן, האָט מען געוויינטלעך געמוזט זיך אָפּזאָגן פֿון אַזאַ מין „אויסשטאַטונג“, דעמאָלט איז אַ „שטוב“ און אַ „פֿרייע געגנט“ (וואָלד אָדער גאַרטן) געבליבן דער איינציקער אוצר פֿון מאַבילן טעאטער־רייכטום. האָט געפֿעלט אַ „קעלער“, פֿלעגט מען פשוט די דעקאָראַציע איבערקערן אויף דער לינקער זייט. אַרעמע טרופּעס פֿלעגן בכלל אַרומ־וואַנדערן אָן דעקאָראַציעס און שפּילן ביי הויזע ווענט פֿון זאָל. צום פֿאַרבייטן דאָס אַרט פֿון דער האַנדלונג האָט מען געוויינטלעך באַנוצט אָן איינפֿאַכן פֿאַרהאַנג (די ליבסטע קאַלירן: גרין אָדער בלוין), וואָס פֿלעגט דינען פונקט אַזוי פֿאַר אַ פשוטן צימער ווי פֿאַר אַ קעניג־זאָל אָדער אַ „פֿרייע געגנט“. דאָס מעבל פֿלעגט אונטערשטרייכן דעם חילוק: האָל־צענע טיש־און־בענק מיינט — אָן אַרעמע שטוב; פּאַליטורטע מעבל — אַ סאַליע; אַ „טראַן־שטול“ — אַ פּאַלאַץ; אַ גאַרטן־באַנק — אַ פֿרייע געגנט. אויך דער עולם צוקוקער האָט מיט דער צייט גענומען פֿאַרשטיין דיִדאַזיקע בינע־היראַגליפֿן.

דער איבערגאַנג אין רעגלמעסיקע טעאטער־בנינים (אין אייראָפּע ווי אין אַמעריקע) האָט אויך געצוואונגען צו בייטן די באַציאונג צו דער דעקאָראַציע. דאָס באַוואוסטזיין, אַז מען שפּילט אין אַ גרויס טעאטער, האָט געוועקט די אַמביציע אויך „אויסצוקוקן מיט לייטן גלייך“; בֿפֿרט אַז די פּערמאַנענטע טעאטערס (איבערהויפט אין אייראָפּע) האָבן פֿאַר־מאַגט אַ שלל מיט דעקאָראַציעס, וועלכע האָבן געקאָנט אויסגענוצט ווערן, אָבער אויך די פֿינאַנציעלע מעגלעכקייטן, פֿאַרגרעסערט דורך באַדייטנדיקע הכנסות אין גרויסן טעאטער, האָבן שוין דערלויבט אויף דער הוצאה פֿאַר אַ ספעציעלע צוגעגרייטער דעקאָראַציע. אַזוי אַרום האָט די ייִדישע בינע אָנגעהויבן איבערגיין צו „אויסשטאַטונג“, בֿפֿרט אין אַמעריקע, וואו רייכע ענגלישע וואַדעווייל־און „שאַו־פּראָדאַקשאַנס“ האָבן קאָנקורירט מיט די מיווערנע מיטלען פֿון דער ייִדישער בינע. האָט מען גענומען פֿאַר־פֿרייצן די בינע מיט גאַדענע מעבל און געמאַלענע פֿאַנטאַנען; ייִדישע באַלעבעסלעך האָבן פֿלוצים געשפּרייזט אויף רויטע טעפּיכער, איבער מאַרמאָרנע באַלוסטראַדעס, אונטער ריזיקע אַרקעס. גאַד און זילבער און „גאַבעלינען“ האָבן געפֿינקלט פֿון די ווענט. נאָך ביז היינט שפּילט

די יידישע אָפּערעטע (ס'רוב אויך די מעלאָדראַמע) אין די ניו־יאָרקער טעאַטערס ניט מינדער ווי אין „ריווער סיידער“ פּאַלאַצן און אין וואַנ-דערבידשע ווידעס, וואו דאָס קליינע מענטשעלע, דער אַקטיאָר, פֿאַרירט זיך אין די ריזיקע דימענזיעס פֿון דיספּראָפּאַרציע און האָט ניט וואו די ערנבויגנס אויסצושטרעקן פֿאַר לויטער טאַפּעצירערישער „אויסטאַטונג“. דער אויפֿשוואונג פֿון בעלאַסקאַס נאַטוראַליזם האָט אויך באַווירקט די יידישע בינע אין אַמעריקע (פֿיל מער ווי סטאַניסלאָוסקי האָט דאָס געקאַנט טאָן אין אייראָפּע). מען האָט אָנגעהויבן זיך רעכענען מיט „נאַ-טירלעכקייט“, וואָס איז דערגאַנגען פֿון אַן אויסגעמאַלענער בויד מיט פֿערד אויפֿן פֿלאַכן דראַפֿ-הינטערגרונד (שוואַרץ אין „טוביה דער מיל-כיקער“) ביז אַפֿילו אויפֿבויען אַ טאַאַלעט אויף דער בינע (געביל).

די סטיילזירטע דעקאָראַציע איז געקומען אויף דער יידישער בינע ניט ווי אַ רעאַקציע קעגן „צופֿיל גלאַנץ“, אָדער ווי אַ פּועל־יוצא פֿון ניט קאַנען קאַנקורירן מיט דעם פּערפֿעקטן קינאַ-נאַטוראַליזם (ווי אין אַמע-ריקאַניש-ענגלישן טעאַטער), און אוודאי ניט צוליב מאַנגל אין בינע-בוי־מאַטעריאַל (ווי אין אייראָפּע, באַזונדערס אין רוסלאַנד נאָך דער מל־חמה). פּמעט אַלע סטיילזירטע אויפֿפֿירונגען אין די יידישע טעאַטערס (ביי די „ווילנער“, אין קונסט־טעאַטער, ווי ביי קליינקונסט־בינעס און עקספּע-רימענטאַלע גרופּעס) זיינען געווען פּשוט אימפּאַרטירטע אימיטאַציעס פֿון דער אָנגענומענער מאַדע אין אייראָפּעאישן טעאַטער.

צוליב צוועק־ און עפֿעקט־מעסיקייט איז אַט די דעקאָראַציע (בפֿרט אָבער די סכּעמאַטישע באַדינגונג־דעקאָראַציע) טיילווייז פֿאַרבליבן ביז היינט צו טאָג. פֿיל קירצער האָט אין אַמעריקע זיך געהאַלטן די „קאַנס-טרוקציע“, וואָס האָט אַנטקעגן די ריזן־קאַנסטרוקציעס פֿון הימל־קראַ-צערס געקאַנט ווייניקער אימפּאַנירן ווי, לַמשלָה, אין די ערשט זיך בויענ-דיקע סאַוועטן. אויך די דריי־בינע (צום ערשטן מאָל באַנוצט אין ניו-יאָרקער קונסט־טעאַטער) האָט ניט מאַריך ימים געווען אין יידישן טעאַטער.

* *
*

לויט דער דעקאָראַציע האָט זיך אויך געביטן דער סטיל פֿון מעבל און רעקוויזיט. די יום־טובֿדיקע „שטוב־שפּילן“ האָבן זיך באַנוצט מיט מעבל פֿון דער סאַליע: דער פֿאַטער־שטול האָט געדינט ווי אַ „טראַן“, אַ געוויינלעכער שטול — פֿאַר יעדער אַנדערער זיך־געלעגנהייט. מיטגע-בראַכט מיט זיך האָבן די שפּילער בלויז דעם גלאַק (צום פֿאַרשפּיל אין

„מכירת יוסף“). די פאפירענע מצבה (פאר רחלס קבר), דעם שטריק אויף אַרויסצושלעפן יוספֿן פֿון גרוב; אַמאַל אויך אַ רויט־באַפֿלעקט שאַפֿן־פעלצֿל (די „חיה רעה“) און יעקב אַבינוס גרויסן שטעקן מיט דער אַפֿ־געגילדעטער „גאַלעקע“ (וואָס האָט צוגלייך אין אַחשוּרוש־שפּיל געדינט ווי אַ שרביט הוזהב). ניט פֿיל גרעסער איז געווען דער בינע־אינווענטאַר פֿון די „בראַדער“; אַ טישל, אַ שניידערשע מאָס (אַ „צענטימעטער“) און אַ העמערל (ביים דועט „שוסטער און שניידער“), אַ זאַק, אַנגעפֿילט מיט שמאַטעס אָדער פּאַפּיר (ביים „אַרימאַן“), אַ בויגעלע בריוו־פּאַפּיר (ביים „עולם התוהו“) אד"ג.

אויסגעהאַלטענער אין דעם פרט איז געווען די גאַלדפֿאַדען־פּיעסע; אין „שולמית“ (בעת דעם דועט „אַ, דער ברונעם... און די קאַץ אויך דערביי“) האָבן ניט געטאַרט פֿעלן די אויף פּאַפּנדעקל אויסגעמאַלענע קאַץ (זעלטענער אַ פֿעבעדיקע) און דער ברונעם; אין „עקדת יצחק“ — די פֿון פּאַפּנדעקל צונויפֿגעקלאַפטע „עקדה“. אין „בר־כּוכבּא“ האָט מען אויפֿן זעלבן אופֿן געמוזט אויפֿשטעלן אַ „מויער“ און זיך באַנוצן מיט פּיקעס, שווערדן, זעלטענער מיט פֿייל־און־בויגן (אין דער פּראָווינץ אויך אַמאַל מיט פּוילער־וואַפֿן!). אַט די „גערעדטע“ רעקוויזיטן זיינען אויסגעלאָזט געוואָרן נאָר צוליב מאַטעריעלע אָדער טעכנישע שוועריקייטן. אַזוי האָט דער דערפֿלונגס־כאַר אין „שולמית“ געזונגען: „אַנגעלאָדן מיט אַלעם גוטס... ווער פֿירט פּראָדוקטן און ווער רינד...“ בעת די כאַריסטן זיינען געשטאַנען מיט בלויע שטעקנס, אָן שום אַנדערן רעקוויזיט. אַפֿט איז דער רעקוויזיט אינגאַרירט געוואָרן צוליב רעזיגיעזע טעמים; מען האָט זעלטן געוואָגט אַרויפֿצונעמען אויף דער בינע אַ צלם (אַמאַל אויך זיך אויסגעהיט פֿון אַ ספֿר תּורה). שבת האָט דער אַקטיאָר ניט געטאַרט רויכערן קיין פּאַפּיראַס אויף דער בינע. אין ניו־יאָרקער קונסט־טעאַטער האָט מען אַדעמאַל אין דער פּסח־וואַך באַנוצט מצה ביי די פֿאַרשטעלונג־גען, אַנשטאַט ברויט.

דער שפּעטערער נאַטוראַליזם האָט ניט נאָר אַפּגעריבן דעם גלאַנץ פֿון רעקוויזיט, נאָר אים גאַנץ אַפֿט פּראַפֿאַנירט. איז רעכט געווען צו דערלאַנגען אַ שמוציק האַנדטוך אין אַן „אַרעמער“ שטוב, אומנוציקער ווי אַנכליאַפֿען אַ פּאַמעניצע וואַסער אויף דער בינע, באַווייזן „אַמת בלוט“ (די מאַרד־ און זעלבסטמאַרד־סצענע אין גאַרדינס „שחיטה“ און „דער ווידער מענטש“) — ווייל „אַזוי איז נאַטירלעך“, איז דאָס שלאַג־וואַרט פֿאַר רעקלאַמע געוואָרן: „נאַטירלעך וואַסער אויף דער בינע“ (געבילד אין זיינע מעלאָדראַמעס און שוואַרץ אין „אַטעלאַ“) און אין הירשביינס

„שדים וויסן וואָס“). ניט ווייניקער „שאַגער“ איז אַ לעבעדיק פֿערד אויף דער בניע, וואָס מאַרשירט דורך די „היסטאָרישע שטיק“ און שפּילט-אָפּ נאָך אין 1932 אַ גאַנצן אַקט אין קאַלמאַנאוויטש-גאַלדענבורגס „אונטער איין דאָך“. אין הירשביין-רעפּערטואַר האָבן לעבעדיקע ציגן און קעלעב-לעך געשפּילט גרויסע ראָלן; מאַריס שוואַרץ האָט אַפּילו אין זיין סטי-ליוזרטער „פּשוּפּמאַכעריין“ זיך באַנוצט מיט אַ לעבעדיקער מאַלפּע.

אויב אַפּילו דאָס מעבל האָט אַ געוויסע צייט טיילווייז אָנגענומען סטילזירטע פֿארמען, איז דער גאַנצער איבעריקער רעקוויזיט ס'רוב פֿאַרבליבן געטריי דעם נאַטוראַליזם.

* *
*

דער קאַסטיום פֿון די פורים-שפּילער איז באַשטאַנען פֿון אַ ראַק, איבערגעקערט אויף דער צווייטער זייט; אַמאָ אַ העמד איבער די הויזן מיט אַ גארטל, אויפֿן קאָפּ אַ „טשאַקע“ (אַ לענגלעכער דרייעק פֿון קאַ-לירטן פּאַפּיר). ביי די יוסף-און-אַחשוּרוש-שפּילן האָט מען שוין גע-טראָגן אַ געבלימטן „כאַטאַט“ (אַ ציצענעם שלאַפֿראַק), אַ פּאַפּירענע קרוין אָדער אַ טערקישע שאַל אויפֿן קאָפּ (פֿאַר יעקב אַבינו און אַחשוּרוש). ניט זעלטן פֿלעגן זיי אויך באַנוצן אַ „נאַטוראַליסטישן“ קאַסטיום; איבער-געקערטע שאַפּענע פּעלצן (פֿאַרן „ציגיינער מיטן בער“), אַ פּויערשע „סיערמיענגע“ מיט אַ שטרויענעם קאַפּעלזש („המן“). נאָך אום פורים 1916 (בעת דער עסטרייכישער אַקופּאַציע) שפּילן בחורים אין אַ לייטוויש שטעטל „מכירת יוסף“, קאַסטיומירט אין חסידישע קאַפּאַטעס און סאַ-מעטענע קאַפּעלזשן. אָט די „אומלעגאַלע“ מיטלען פֿון אַנאַכראַנישער פּרימיטיווקייט האָבן חללוטין ניט געשטערט די פֿאַרגאַפּטע צוקוקער אויפֿ-צונעמען די פֿאַרשטעלונג מיט אַ זעלטענעם אינטערעס.

ניט ווייניקער פּרימיטיוו איז געווען דער גרים. די פֿאַרטיקע מאַסקע פֿון פּאַפּיר-מאַשעי — דאָס אויסדרוקפֿולסטע מיטל פֿאַר כאַראַקטעריזאַ-ציע — איז געווען פּאַפּלער ביי אַלע „פֿאַרשטעלמע“, אויך ביים פֿאַר-שטעלן זיך צו חתונות אין גרויסע רבישע הויפֿן. ניט זעלטן פֿלעגן די פורים-שפּילער אַליין זיך מאַכן די מאַסקעס; אויסשניידן אין קאַלירטן פּאַפּיר לעכער פֿאַר מויל און אויגן און מיט אַ פּאַדעם צושטעפען אַרום די אויערן, אָדער גלאַט צוקלעפּן שטיקלעך פּאַפּיר אויף די באַקן, נאָז און שטערן. אין פּראַפּעסיאָנעלן טעאַטער האָט די מאַסקע זיך באַוווּזן ערשט אין פּעריאָד פֿון סטילזירטע ספּעקטאַקלען (ביי גאַלדפּאַדען-

שוואַרצס „כשוּפֿמאַכערין“, „צוויי קוני לעמעלס“ און „לא תחמוד“, ביי
 בן עמי-מעסטלס אויפֿפֿירונג פֿון יעוורעינאַווס „די שיף מיט צדיקים“
 און אין אייניקע סאַוועטישע שטעדינגען. אָבער אין פֿלד פֿלעגן די פֿורים-
 שפּילער פֿאַרשפּילן מיט אַ ניט גרימירט פּנים (אַחוץ יעקב אָבינו, וועלכער
 פֿלעגט זיך צוטשעפען ווי אַ באַרד אַ זשמוד פֿלאַקס אויף אַ שטריקל).
 אויך די „בראַדער“ און די „פּאַלנישע“ האָבן נאָך ווייניק געוואוסט
 וועגן גרים. אַ טיכל אויפֿן קאַפּ, אַ קייידל איבער דער קאַפּאַטע — איז
 פֿון אַ מאַן געוואָרן אַ יידענע (שלום פּאַדזאַמטשע און הערמאַן וויינבערג
 אין לעמבערג און ווין). דאָסגלייכן פֿאַרקערט: אַ קאַפּאַטע, אַ יאַרמעלעקע,
 פֿון אייגענע האָר „אַפּירגענומען“ פּיאות — האָט פֿון אַ פֿרוי געמאַכט
 אַ חסיד (פעפי לייטמאַן). דער „פֿעטער מעכעלע“ (מעכעלע גליקמאַן אין
 יאַסי) האָט נאָך צו 63 יאָר (אין 1912) געשפּילט דאָס יינגעלע אַלטערונז
 (אין „דודס פֿידעלע“) מיט אַ ניט גרימירט פּנים. ניט תמיד האָט אַ
 „בראַדער“ זיך פֿאַרגונען צו באַנוצן פֿלאַקס פֿאַר אַ באַרד. זייער אַלט איז
 עס געווען פּשוטע סאַזשע, אָדער דער שטויב פֿון אַן אַנגעברענטן קאַרעק.
 דאָס נעמלעכע מיט וואַנסעס פֿאַר אַ „דייטש“, וועלכן מען האָט געוויינט-
 לעך נאָך צוגעגעבן אַ ציילנדער, פענסנע מיט אַ שוואַרץ בענדל און אַ
 שטעקן אין האַנט. אָבער שוין אין 1875 (?) פֿירט-אויף צעזאַר גרינבערג
 אין קאָנסטאַנטיןאָפּאַץ „יוסף מיט די ברידער“ און — ווי ער גיט אָן —
 זיינען „אַלע 100 באַטייליקטע“ געווען גרימירט און „היסטאָריש“ קאַס-
 טיומירט.

* *
 *

די ביבלישע און „היסטאָרישע“ אָפּערעטע האָט שוין געצוואונגען
 זיך צו באַנוצן מיט קאַסטיום און טיילווייז אויך מיט גרים. דער מאַלער
 מישל אַדאַלף ווערבל צייכנט שוין אָפּילו אין 1877 „פּיגורן“ צו גאָדפֿאַ-
 דענס איבערוועצונג פֿון „דער פֿאַרקויפֿטער שלאַף“, בעת גאָדפֿאַדען אַליין
 סקיצירט זיין „אַשמדאי“ צו „דאָס צענטע געבאַט“. געוויינטלעך איז מען
 דאָ געגאַנגען נאָך הייף אין אייראָפּעאישן (שפעטער אויך אין אַמעריקאַנער)
 אָפּערע-הויז, וואו מען האָט געקראָגן פֿאַר אַ שיבוש אָפּגעלייגטע קעניג-
 מאַנטלעך, קרוינדלעך, צירונג, סאַנדאַלן און פּאַרוקן פֿון אַלטע אָפּערעס.
 אַט דער באַגאַזש האָט געדינט פֿאַר אַלע עפּאַכעס. איז גענוג געווען צו
 זאָגן דעם יידישן טעאַטער-גאַרדעראָבער, אַז די געשפּילטע פּיעסע איז אַ
 „היסטאָרישע“, און ער האָט שוין געוואוסט וואָס צו געבן: סאַנדאַלן, אַ
 יידיש העמד“ מיט אַ גאַרטל, אַ טורבאַן און אַ געלאַקטן פּאַרוק — פֿאַר

יידן; טריקא, הויכע סאנדראץ, א פאנצער און א העלם (אדער א רייפֿ אױפֿן קאָפּ) — פֿאַר „העלדן“. דאָס האָט מען באַנוצט ביי „אַלט־היסטאָרישע“ (ביבלישע) שטיק. פֿאַרן מיטלאַטער פֿלעגט מען נוצן הויכע שטיוול, אָן „אַלט־דייטשן“ ראָק און אַ „קראַפֿ־הוט“. דער פֿרויען־קאָסטיום איז געווען נאָך פֿרימיטיווער; אַ ווייס „ידיש“ העמד מיט אַ פֿאַנגן וואָאַל (און אייִ גענע צעלאָזטע האָר) — פֿאַר דער ראַמאַנטישער יידישער העלדין (שו־למית, דינה אין „בר־כוכבא“); אַ באַפֿליטערט פֿלוש־אָדער סאַמעט־קלייד פֿאַר ניט־יידישע, אָדער „אינטריגאַנטישע“ העלדינס (די צעזאַרין אין „בר־כוכבא“, די הויפּטהעלדין אין „אשה רעה“ אד״גל).

דאָס האָט, פֿאַרשטייט זיך, ניט אויסגעשלאָסן היפשע קוריאָזן, גאַלד־פֿאַדענס „דאָקטאָר אַלמאַסאָדאָ“ האָט ניט איינמאַל געשפּילט אין אַ מאַדער־נעם פֿראַק. און ביי אַ דילעטאַנטן־גרופּע — משוררים פֿון דער זלאַטשאווער שול — האָט נאָך אַרום 1900 אַברהם אין „עקדת יצחק“ געשפּילט אין אַ טלית מיט אַ זילבער־געהעפֿטער עטרה.

דער נאַטוראַליזם האָט אויך דאָ אַריינגעבראַכט אַן איבערקערעניש. גאַרדין פֿלעגט פֿאַרלאַנגען פֿון זיינע אַקטיאָרן זיך גרימיירן און אַנטון „ווי מענטשן“ — האָט זיך אָנגעהויבן אַ סדרה „קאַפּירן דאָס פֿעבן“. נאָר אויב דער קאָסטיום האָט ניט תּמיד אויסגעהאַלטן די מאָס (ס׳איז באַקאַנט ווי שלעכט עס זיצט דער פֿראַק אויף אַ יידישן אַקטיאָר), האָט דער גרייס ביי דער יידישער בינע דערגרייכט אַ געוויסע מייסטערשאַפֿט. אין קעגנ־זאַץ צום ענגלישן „טייפֿ־אַקטיאָר“ (וועלכער שפּילט „סטרייט“ — מיט אַ ניט גרימירט פנים), איז דער יידישער אַקטיאָר געצוואונגען צו שפּילן פֿאַרשידנאַרטיקע טיפּן און כאַראַקטערס. האָט אים דער אַקטיאָרישער רייך, צו וועלן זיין אַנדערש אין פֿאַרשידענע ראַפֿן (בפֿרט אָבער זיין שטאַרקע נייגונג צו אימיטאַציע), דערפֿירט צו פֿילפֿאַכע מאַסקע־עקס־פּערימענטן, ביז ער האָט אַלס מוסטער־גרימירער שיער ניט איבער־געיאָגט זיינע מאַסקווער קאַלעגן.

ווייניקער מוז האָט דער יידישער אַקטיאָר געהאַט צום סטילזירטן גרייס און קאָסטיום. דאָ איז גראַד זיין נייגונג צו אימיטאַציע געווען אַ שטערונג. אָבער אין אַ היפשער מאָס איז עס דערגרייכט געוואָרן אין די יידיש־סאָוועטישע טעאַטערס און (אַדאַנק זייערע בינע־אילוסטראַציעס און די גאַסטשפּילן פֿון דער „הבימה“, טיילווייז אויך פֿון „שאַן סורי“) און „דער בלויער פֿויגל“ האָט עס בהדרגה זיך איינגעבירגערט אויך אין קונסט־טעאַטער, אין „אַרטעף“ און אויף אַנדערע יידישע בינעס.

מיטן אומקער צו רעאליוזם בכלל איז אויך דער גרים געווארן „נאָ-
טירלעכער“, בשעת שפורן פֿון סטיליזירטן קאָסטיום זיינען פֿאַרבליבן
נאָך ביז היינט.

* *
*

טאָגלייכט אָדער די יום־טובדיקע בענטש־לייכט פֿון דער באַלע-
באַטישער סאַליע פֿלעגן באַשטראַלן די פֿשרע נאַוויטעט פֿון די פֿורים-
שפּילער. צוליב די „פֿאַרשטעלטע“ האָט מען אויך אָנגעצונדן דעם בלייך-
לאַמפּ. אַלע אַנדערע „עפֿעקטן“ האָבן זיך שוין באַשאַפֿן אין תּמימות פֿון
די צוקוקער. די „בראָדער“ פֿלעגן אָנצינדן אַ לייכטל אויף זייער שפּיל-
טיש — אַמאָל אויך צוויי לייכט, וואָס האָט צוגעגעבן דער פֿאַרשטעלונג
אַ יום־טובדיקן כאַראַקטער.

די גאַלדפֿאַדען־פֿאַרשטעלונגען זיינען, פֿאַרשטייט זיך, פֿאַרגעקומען
ביי קעראַסין־לאַמפּן. אָבער גלייכצייטיק האָט מען געצונדן פֿאַרשידנ-
פֿאַרבליקע „בענגאַלישע פֿייערן“, וועלכע גאַלדפֿאַדען האָט אַווי גערן גע-
לאָזט אויפֿלייכטן ווי אַן עפֿעקט ביי יעדער „גרויסער“ שלוס־סצענע.
דאָס „אַקאַהאַל־פֿייער“ אויף יצחקס עקדה האָט נאָך געשיינט לאַנג
נאָך גאַלדפֿאַדענען.

גאָר און עלעקטריק־באַלייכטונג האָט מען אָדאַפּטירט בהדרגה, לויט
דעם ווי עס האָבן עס איינגעפֿירט די באַלעבאַטיים פֿון די שפּיל־לאַקאָלן,
אין וועלכע דער יידישער טעאַטער איז כּמעט שטענדיק געווען אַן איינגעבע-
טענער גאַסט. אָבער איין מאָל זיך דערשלאָגן צו עלעקטריק, האָט די
יידישע בינע גענומען אויפֿלייכטן אַן מאָס און גרענעץ; וואָס מער לעמפּ-
לעך אַלץ „שענער“! בֿפרט בעת דעם „אויסשטאַטונגס־פֿעריאַד, ווען
קאָלירטע לעמפלעך אַרום מגן־דוד און אַרֶון־קודש, און די עלעקטרישע
גלעקלעך צווישן פּובליקום (אונטער די שטולן אין צושויער־רוים) זיינען
געאַנגען אין אַררייטישן געוועט (טאַמאַשעווסקי־שאַר). די סאַפּיר־בלויע
„נאַכט־פֿענסטער“ און דער ציגל־רויטער „זון־אונטערגאַנג“ באַלייכטן נאָך
היינט די יידישע בינע.

זייער באַליבט איז געווען די „וויזיע“, וואָס פֿלעגט באַווייזן גייסטער
אונטער גרינדלעכן לייכט (דער „טויטער טאַטע“ אין „שיבה־בחור“), אָדער
אַ בילד דורך אַ טראַנספֿאַרענט (הינטער באַמאַלענער גאַזע) ווי אַן אילור-
סטראַציע צו אַ מעלאָדראַמאַטישן עפּיזאָד. אָבער דער הויפט־עפֿעקט איז
אַלץ פֿאַרבליבן דער רעפֿלעקטאָר, וואָס מוז שטענדיק באַגעגענען, באַ-
לייכטן און באַגלייטן דעם סטאַר.

די יידישע בינע האָט אויך אַדאָפטירט דעם סיסטעם פֿון פֿלעקן־ און שטימונג־באַדייכטונג, בפרט ביי מאָדערנע אויפֿפֿירונגען. אָבער אויך די מעלאָדראַמע האָט זיך איר שטימונג־דיכט: בעת אַ סענטימענטאַלער סצענע ווערט טונקל, און תיכף — ביי דער קאָמישער סצענע — ווערט פֿרו־ צים ווידער דיכטיק.

צום היפּוך איז אין אַ געוויסער צייט דערגאַנגען דער נאַטוראַליזם מיט זיין בלאָסער שאַטנדיקייט ביז שטאַק־פֿינסטערניש אויף דער בינע (הירשביין־ און ווילנער־טרופּע). ס'איז אַפֿילו געשאַפֿן געוואָרן אַ חוּזק־ווערט אויפֿן חשבון פֿון דער „פֿיטעראַרישער“ פֿאַרשטעלונג: „מען שפּילט אין דער פֿינצטער און מ'שעפטשעט מען זאָל ניט הערן“. וואָרעם אַפֿילו די אַקוסטישע עפֿעקטן (באַן־פֿיפֿעריי, שרפֿה־טומל אד"ג) זיינען געמאַכט געוואָרן „נאַטוראַליסטיש“ און פֿלעגן אַפֿט איבערהילכן די שטאַרקסטע אַקטיאָרן־שטימע.

פֿון אַנדערע עפֿעקטן זיינען געווען פּאַפּולער דער בלייז און דער דונער, ווייניקער דער ווינט־עפֿעקט. גאָר זעלטן איז באַנוצט געוואָרן פֿילם אויף דער בינע.

* *
*

באַגלייט־ און עפֿעקט־מוזיק האָט שטענדיק פֿאַרנומען אַ גרויסן פּלאַץ אין יידישן טעאַטער — נגינה איז געווען דאָס זאָל־אין־פֿעפֿער פֿון דער פֿאַרשטעלונג. שוין ביי די „בראָדער“ האָט „יעדער הויפט־זינגער געהאַט אַ „באַהעלפֿער“, און די עובדא פֿון די באַהעלפֿער איז באַשטאַנען אין: (1) אויסרופֿן וואָס פֿאַר אַ ליד מען גייט זינגען; (2) אַליין פֿריער אויסזינגען דעם „אַנטרע־ניגון“ צום ליד; (3) העלפֿן מיטזינגען און צוקנאַקן מיט די פֿינגער צום פֿרייעכען צושפּילן.²⁴ נאָך אַרום 1910 זינגט אין ווין דער גאַנצער אַנסאַמבל די „אַנטרע־נומער“ און באַגלייט דערנאָך דעם זינגער — במקום אן אַרקעסטער.

דער אינסטרומענטאַלער עפֿעקט איז צוגעקומען ערשט שפעטער: דאָס פֿידעלע אָדער קלאַוויר (אַמאָל אויך דער גאַנצער אַרקעסטער) „שפּילט מעלאָדראַמע“ בעת סענטימענטאַלע סצענעס — אַ מוזיק־„טוש“ אָדער „שטורם“ באַזאָרגט די „אויפֿברויזנדע“ סצענעס מיט אַקוסטישע סימבאָלן. אין אַ פֿיל גרעסערער מאָס ווערט דער מוזיק־עפֿעקט אויסגענוצט אין

²⁴ לויטן „לעקסיקאָן פֿון יידישן טעאַטער“: ראובן ווייסמאַן — ווי אַלט איז דאָס יידישע טעאַטער? — „אידיש טעאַטער“, ניו־יאָרק, 1923.

נייעם טעאטער. דאָ האָט די מוזיק אויפֿגעהערט צו זיין בלויז דער באַגלייט־
עלעמענט, האָט אַלץ מער און טיפֿער זיך צוזאַמענגעגאַסן מיט דער גאַנ־
צער פֿאַרשטעלונג און געוואָרן אַן אינטעגראַלער טייל פֿון איר. אַחוץ
די דראַמאַטישע אַווערטורן און אַקט־פרעלודן, אָדער דאָס אַלטע מיטל־
פֿון הינטערקולטיסן און הינטערפֿאַרהאַנג־זינגען (וואָס איז שוין אין גע־
וויסע טעאָטערס איבערגעגאַנגען אין מאַנעריזמען), האָט דער נייער טעאָ־
טער אויסגענוצט דעם מוזיקאַלישן אינסטרומענט אויף צו פֿאַרשטאַרקן
מאַסן־אויסברוכן פֿון צאָרן און פֿרייד, און האָט אַפֿט געלאָזט אַריינגיסן
אַט די ריטמיק אין אַקטיאָרס זשעסט, באַוועגונג און שפּראַך־מעפּאַ.
אין דעם פרט האָבן מאַדערנע ייִדישע מוזיקער (קריין, מילנער, שטיינ־
בערג, פּולווער, אַכראָן — אויך טיילווייז אין אַמעריקע; רומשינסקי, סע־
קונדע, שייפֿער, פֿון די יינגערע וויינער, עלשטיין, ראָוד) דערגרייכט אויס־
געצייכנטע רעזולטאַטן און אויף דעם אופֿן פֿיל געהאַלפֿן פֿאַרטעאָטראַזירן
דעם ייִדישן ספּעקטאַקל.

נגינה (ווי אויך דער מאַדערנער פֿלאַטן־סיסטעם) איז זייער עפֿעקט־
פֿול באַנוצט געוואָרן אין אויפֿפֿירונגען פֿון די סאָוועטישע טעאָטערס, ביי
די „וויינער“, אין ניו־יאָרקער קונסט־טעאָטער און אין „אַרטעף“.

בינע־טראַדיציע

שטרענגער ווי מנהגים ביי פֿעלקער ווערט אַפֿט אָפּגעהיט די טראַ־
דיציע אויף דער בינע. אַדאַנק אַט דער טעאָטער־טראַדיציע (אפֿשר אויס
פּיעטעט צו די עלטערע פֿאָך־קאַלעגן) איז מעגלעך געוואָרן די „פּערמאַ־
נענטע“, אַזוי צו זאָגן, טיפֿן־קרעאַציע פֿון אַ אַרלעקין, קאַלאַמבינאַ, פּאַנ־
טאַלאָנוס א"א (אין דער „קאַמעדיא דעל אַרטע“) און דער „טיפּיזירטער“
אופֿן פֿון שפּילן אין די מיסטעריעס און קירכן־שפּילן פֿון מיטלאַטער.
אַ פֿאַנגע צייט איז שווער געווען זיך צו דענקען, אַז אַסטראָאָסקי און גאַגאַל,
הראַביאַ פֿרעדראַ און באַדוצקי, קאַצעבוע, אַנזענגרובער און אַפּילו שעקס־
פּיר זאָן אַנדערש געשפּילט ווערן ווי עס האָבן זיי געשפּילט אונזערע
פֿאַטערס און זיידעס. די טראַדיציע האָט דאָ פּשוט פֿאַרגוואַלטיקט דעם
אינדיוידועלן צוגאַנג צו אַן אויפֿפֿירונג.

ענלעך אויף דער ייִדישער בינע. דער „מסיני־נוסח“ פֿון די יוסף־
און אַחשורוש־שפּילן איז זעלבסטפֿאַרשטענדלעך. אָבער אויך דער שפּע־
טערער ייִדישער טעאָטער האָט זיך זיין טראַדיציע. אַפּילו דער קאַסטיום,
גרים און רעקוויזיט האָבן זיך געשאַפֿן „טראַדיציאָנעלע סימבאָלן“; מלאַ־

כים זיינען שטענדיק אין וויסע העמדער און בלאַנדע פאַרוקן; דער מלאך
המות, דער פֿאַרשטעלטער „היסטאָרישער“ בעטלער און דער פּריסטער
— אין אַ שוואַרצער „קוטע“; דער טייוול — רויטער קאַסטיום און
שוואַרצער פאַרוק; אינטריגאַנט — שוואַרצער קאַסטיום און רויטער
פאַרוק (אין „לעבנס-בידער“; שוואַרצער פאַרוק, מיט שוואַרצע, אַראַפֿ-
הענגענדיקע וואַנסעס); גלאַט אַ „שלעכטער“ — ייד אַדער ניט-ייד —
מוז געוויינטלעך זיין אַ רויטער. אויך דער „טשופּ“, וואָס שטעקט אַרויס
פֿון אונטער דער יאַרמעלקע איבערן שטערן פֿון אַ הדרת-פנים, איז על-פי
טראַדיציע איבערגעגאַנגען בירושה פֿון י. פ. אַדלער.

אַזוי איז שווער געווען זיך פֿאַרצושטעלן אַ חסיד אויף דער יידישער
בינע אָן אַ קאַלירטער פֿאַטשיילע (רויט, זעלטענער בלוין), אַ גבאי אַדער
אַ שמש אָן אַ טאַבאַק-פּושקעלע, אַ שדכן אָן אַ פאַראַסאַל, אַ מעקלער אָן אַ
שטעקעלע. דער דאַקטאָר האָט געמוזט טראַגן אַ „צוויקער“ אויף דער
נאָז, דער לערער אַדער סטודענט — אַ בוך, רייכע לייט — אַ „פֿיינעם“
שטעקן, יוניאָן-פֿירער און „קאַפיטאַליסטן“ — אַ שטייפֿן הוט מיט אַ
ציגאַר אין מויל.

אויך די גאַרדין-עפּאַכע האָט איבערגעלאָזן טראַדיציע. הערשעלע דובֿ-
ראָונער און רפֿאל פֿרידלענדער ווערן נאָך אַלץ געשפּילט מיט דיזעלביקע
בערד און גאַרדינשער פֿילאָזאָפּישקייט. אַבער בעת מען טרעפֿט שוין
היינט גאַנצע גאַרדין-אַנסאַמבלען מיט אַ מאַדערנער אויסטייטשונג און
אינדיווידועלער ראָלן-אויפֿפֿאַסונג, איז דער סטיל פֿון גאַלדפֿאַדען-רע-
פּערטואַר פֿאַרבליבן שטרענג טראַדיציאָנעל. דאָ קומען ניט אין באַ-
טראַכט די געצייילטע מאַדערניזירטע גאַלדפֿאַדען-אויפֿפֿירונגען, ביי וועל-
כע עס איז בפֿירוש געווען אַ כוונה צו סטיליזירן און דער טעקסט איז
טענדענציעז איבערגעאַנדערשט געוואָרן (סאָוועטישע טעאַטערס און „אַר-
טעף“, ניו-יאָרקער קונסט-טעאַטער און אַשענדאַרפֿס „שולמית“ אין וואַר-
שע), אַדער די עקסטראַוואַגאַנצן פֿון אַזש דריי צינגיטאַנגס אין „שולמית“
און דריי האַצמאַכס אין דער „פּשוּפֿמאַכערן“ (מאַנגערס באַאַרבעטונג), אַ
דאַפֿלט פֿאַר „קוני לעמעלס“ צי גאַר „שולמית אויף דער לינקער זייט“
(אין לעמבערג, וואו אַלע מענער-ראָלן זיינען געשפּילט געוואָרן פֿון
פֿרויען, און די פֿרויען-ראָלן פֿון מענער). דאַרט, וואו מען האָט געשפּילט
אַ גאַלדפֿאַדען-פּיעסע „ווי עס שטייט געשריבן“, איז די גאַלדפֿאַדען-פֿאַר-
שטעלונג פֿאַרבליבן ווי אַ תורה-מסני, ווי דער נוסח פֿון אַ תּפֿילה, די
טויזנטסטע פֿאַרשטעלונג אין בוענאָס-אַירעס אַדער יאַהאַנעסבורג איז אין
עצם תּמיד געווען ענדלעך צו אַן ערשטער פֿאַרשטעלונג אין יאַסי אַדער

אָדעס. ווייל גאָדלפֿאָדען איז ביו היינטיקן טאָג אַ שטיק יידישע טעאַטער-
טראַדיציע. זאָל נאָר ביי אַ פּראָבע פֿון גאָדלפֿאָדענס „די ביידע קוני
לעמעלס“ דער יונגער רעזשיסער פּראַוון שטעלן דאָס טישל לינקס,
בעת דאָס טישל פֿלעגט שטיין רעכטס — :

— ס'איז מיר ניט צו דער האַנט — פּראָטעסטירט באַלד די אַקט-
ריסע — אַלעמאַל געשפּילט מיטן טישל רעכטס.

— וואו שטייט דאָס טישל ביי פּנחסלען? — פֿרעגט מען באַלד ביי
אַן עלטערן שווישפּילער, וועלכער געדענקט נאָך גאָדלפֿאָדענען אַלס
דירעקטאָר.

און דאָרט וואו דאָס טישל איז געשטאַנען ביי גאָדלפֿאָדענען, דאָרט
וועט עס אויך איצט שטיין.

אין „משיחס צייטן“ צעקייעט יאַנטל שנאַרער אַ צעטל פּאַפּיר, כדי
ער זאָל „בעסער פֿאַרגעדענקען דאָס פֿאַלשע עדות-זאַגן“. דעם יונגן רע-
זשיסער געפֿעלט עס ניט :

— די סצענע איז באַנאַל, מיר וועלן עס ניט מאַכן.

— איך בין דער אַריגינעלער! — צעבייזערט זיך דער אַלטער אַק-
טיאָר, וועלכער האָט געשפּילט יאַנטל שנאַרער נאָך אין גאָדלפֿאָדענס
צייטן.

די סצענע וועט בלייבן ווי געווען — ער וועט ביי דער פֿאַרשטעלונג
דעם צעטל צעקייען.

ווי זשע אַנדערש? ער, דער „ערשטער“, האָט אַזוי געשפּילט נאָך מיט
גאָדלפֿאָדענען — בלייבט ער דער גערעכטער און קיינער וועט אים נישט
איבעראַנדערשן. וואָס וואָלט דאָס זיין פֿאַר אַ צינגעטאַנג (אין „שולמית“),
וואָס זאָל ביי דער דערקענונג-סצענע ניט אַרויפּשרינגען אויף מנוחן
מיט אַ גלאַז וואָסער אין האַנט? אָדער ווי וואָלט נתן הכהן געקאַנט אויס-
רעכענען זיין יחוס און ניט אַריינרעכענען עטלעכע נעמען פֿון חשובע
געסט אין פּובליקום? און וועט ישמעאל אין „עקדת יצחק“ דורכלאָזן די
געלעגנהייט איינצושמירן זיינע לעפֿצן אין סמעטענע, בשעת ער באַדינט
די דריי וואַנדערער? ביי דער שבועה-סצענע אין „בר-כוכבא“ מוזן די
פֿאַרשווערער ווי אויף קאַמאַנדע זיך אַ דריי טון מיטן פנים צום אַרון-
קודש, און נאָך דריי מאָל „מיר שווערן“ ווידער זיך אַ קערעווע טון
מיטן פנים צו דער אַוואַנס-בינע און אויסלאָזן מיטן לאַנגן פֿינאַל.
פּאַפּוס מיט די רוימער מוזן, איינער הינטערן צווייטן, לויטן טאַקט פֿון
דער מוזיק פֿאַלן פֿון די פּיס, ווער וועט דאָס ענדערן? און וועלכער באַ-
לעט-מייסטער וועט וואַגן צו אַראַנושירן דעם שמעק-טאַבאַקע-טאַנץ אין

„לא תחמוד“ אנדערש ווי גאָדפֿאָדען האָט געהייסן אים טאַנצן? וויפֿל בר־כּוּכבּאס, אַבישלוּמס, רבי יאַזעלמאַנס, דינהס, שולמיתעס, שמענדר־ריקס און האַצמאַכס האָבן שוין נישט איבערגעשפּילט אין דעם באַלד זיבעציק־יאָריקן גאָדפֿאָדען־טעאַטער — אַלע האָבן זיי איין נשמה, אַלע ווי פֿון איין פֿאַרם געגאַסן. ווייל עס שפּילט אין זיי ניט דער באַזונדערער צוגאַנג צו דער ראַג, ניט די אויפֿפֿאַסונג, נאָר די טראַדיציע.

דאַסגלייכן דער רעקוויזיט און בינע־עפֿעקטן, ווי דער גרים און קאַסטיום פֿון די גאָדפֿאָדען־טיפֿן. אין וואָס וועט יאָנטל שנאַרער האַלטן זיין יחוס־רעקאַמענדאַציע, אויב ניט אין אַ ווייבערשן זאַק? פּונקט אַזוי מוזן דער בעל־הבית און דער משרת אין „לא תחמוד“ אַנטון אויף די הענט זאָקן אַנשטאַט הענטשקעס. לאַנג נאָכדעם ווי די יידישע בינע האָט זיך שוין באַנוצט מיט עפֿעקטריש פּיכט, האָט מען נאָך אַזײַך ביי די שלוס־אַקטן געצונדן הינטער די קוליסן דאָס באַרימטע „גאָדפֿאָדענישע“ בענגאַלישע פּיכט; אויפֿן מזבח (ביי „עקדת יצחק“) האָט נאָך אַזײַך געברענט ספּירט מיט וואַטע. קיינער קאָן זיך ניט דענקן די קוני לעמעלס אָן דעם כאַראַקטעריסטישן בערדל, ישמעאלן אָן די קלאַונאַרטיקע לעפֿצן, יאָנטל שנאַרער אָן דעם עכט־טראַדיציאָנעלן האַרב און פֿאַרקיסלעטע אויגן, האַצמאַך אָן די צעפֿאַלשעטע באַרד און פּאות און צעכראַסטעטע פֿאַלעס, שמענדריק אָן דעם עק אין דרויסן.

זאָל פּרואַוון אַ שוישפּילערין זיך דינגען מיטן גאַרדעראַבער, אָז דער קאַסטיום פֿאַר אַ גאָדפֿאָדען־ראַג געפֿעלט איר ניט:

— אין דעם האָט געשפּילט די פּראַגער — איז דער קורצער ענטפֿער, און די שוישפּילערין ווייסט שוין אויף זיכער, אָז קיין אַנדערן קאַסטיום וועט זי ניט קריגן.

פּאַפּוס (אין „בר כּוּכבּא“) רעדט בפֿירוש וועגן זיין „שוואַרצע הויט“; אָבער ביז היינט ווערט ער געשפּילט אַ רויטער ווי אין גאָדפֿאָדענס צייטן. ר' שלומניו (אין „קוני לעמעלס“) איז שוין גאָר געבליבן אַ פֿאַטאַגראַפּישער טיפּ אין יידישן רעפּערטואַר. ס'איז גענוג, ווען דער רעזשיסער זאָגט אָן עלטערן שוישפּילער; איר דאַרפֿט שפּילן אַ יידן אַ שלומניו — און דער שוישפּילער וועט שוין וויסן מיט אַלע פּיטשעווקעס וואָס דער רעזשיסער וויל פֿון אים.

אויך די ראַפֿן־פֿאַרטיילונג ווערט גענוי אַנגעהאַלטן ווי גאָדפֿאָדען האָט עס אַנגעדייט. די באַבע יאָכנע למשל, מוז שטענדיק געשפּילט ווערן

פֿון אַ מאַן, ווי ביי גאַדפֿאַדענען.* יעדע פֿרימאָדאַנע, וועלכע שפּילט יצחקן (אין „עקידת יצחק“) ווייסט, אַז אין דערזעלביקער פֿאַרשטעלונג דאַרף זי אויך זינגען דעם ערשטן מלאך. און תמיד זינגט אַ ערשטער שוין-שפּילער די עפּיזאָדן-ראַל פֿון קצב אין דער „כשוף-מאַכערן“.

ווייניקער טראַדיציאָנעל זיינען געבליבן די דעקאָראַציעס ביי די גאַלד-פֿאַדען-פֿאַרשטעלונגען — פשוט דערפֿאַר, ווייל אין דעם פרט איז אויך גאַלדפֿאַדען אַליין נישט געווען אויסגעהאַלטן. שפּילנדיק אונטער פֿאַר-שידענע אומשטאַנדן, האָט ער ביים זעלביקן „עקידת יצחק“ געלאָזן אין יאַסי אַראַפּשוועבן מלאכים פֿון הימל, און אַ צווייט מאַל, שפּילנדיק ערגעץ אין אַ פֿאַרוואַרפֿן ווינקל אין אַ שטאַל, איז ער געווען צופֿרידן, ווען זיינע דריי מלאכים האָבן געקאָנט זיך אַריינשפּאַרן אויף דער בינע דורך אַ פּילעך-שפּאַלט.

אסך פֿון די נישט-אַנריבאַרע טיפּן, וואָס די גאַלדפֿאַדען-שפּילער האָבן באַשאַפֿן, זיינען אַפֿילו אַריבער ווי אַ משל אין פֿאַלקס-ווערט. אין דער טע-אַטער-וועלט דאַרף מען נישט איינעם אַנרופֿן „פֿאַרעטער“ אָדער „שוואַכ-לינג“ — ס'איז גענוג ווען מ'זאָגט אויף אים, אַז ער איז אַ „פּאַפּוס“ אָדער אַז „ער גייט איבער צו די רוימער“. מיט „זיין אַ העלד ווי בר-פּוכבא“, זיין אַ „בריינדעלע קאָזאַק“ אָדער אַ „שמענדריק“, איז גענוג בולט באַצייכנט דער כאַראַקטער פֿון אַ מענטשן.

פּרעסע און פּובליקום

אַ באַזונדערע ווירקונג אויפֿן גאַנג פֿון טעאַטער האָט די פּרעסע און דאָס פּובליקום. דער באַזוכער ברענגט-מיט אין טעאַטער זיין אייגענעם אורטייל. איז דאָך טעאַטער אַפֿשר דער איינציקער קונסט-צווייג, וואו דער געניסער ווערט צוגלייך דער מיט-באַשאַפֿער און מיט-קריטיקער; זיין איינטריט-געלט „רעדט“, און דאָס האָט זיין טאַפֿלטן באַדייט — אי פֿאַרן קיום פֿון טעאַטער אי ווי אַ סימן פֿון אַפּשאַצונג פֿון דער קונסט-לייסטונג. דער שענסטער חן און צירונג פֿון אַ טראַגעדיע (אויף דער בינע) — זאָגט מאַרגאַרעט וועבסטער אין נאַמען פֿון אַן עליאָבעטישן פּיעסן-שרייבער — באַשטייט אין פֿולן טעאַטער מיט אַ פֿאַרשטענדליק פּובליקום. דאָס איז נויטיק ניט נאָר פֿאַר דער קאַסע, נאָר דערהויפּט אויך פֿאַר דער פּסיכאָלאָגיע פֿון

* די ערשטע פֿרוי צו שפּילן די באַבע יאַכנע איז געווען זינה האַלפּערן אין וואַרשע; אין 1936-37 איז אויך אין „אַרטעף“ (אין מעסטלי-שניידערס איפֿערינג) די ראַל געשפּילט געוואָרן פֿון אַ פֿרוי.

טעאטער — און דעם רעזיסערס אויפגאבע איז „דאס צו דערמעגלעכען צו ביידענס צופרידנקייט“.²⁵

וועט די ווירקזאמע פֿארשטעלונג שטענדיק זיך מוזן רעכענען מיט צוויי אומבאדינגטע פֿאקטאָרס: די אויפֿנעם-וויליקייט און די אויפֿנעם-מעגלעכקייט פֿון איר טעאטער-גייער. אָן זיי איז קיין פֿארבינדונג מיטן פובליקום ניט מעגלעך, און אויף אַזוי ווייט ווייניקסטענס איז ריכטיק דאָס ווערטל, אַז יעדעס פֿאָלק האָט אַזאָ מין טעאטער ווי עס פֿאַרדינט.

דעם אַמאָליקן וויין-קעלער האָט באַזוכט אַ איינהייטלעכער שיכט, איז דערפֿאַר ניט געווען קיין שפור פֿון וואַקאָדיקייט. „פֿון ערשטן טאָג פֿון זיין עקזיסטענץ איז דער יידישער טעאטער דער עיקר געווען אַ פֿראַדוקט פֿון דער דעמאָקראַטישער און באַלמעלאַכישער סביבה, די יידישע בורזשואַ-אַזיע, וואָס איז געווען דורכגעדרונגען מיט אַסימילאַטאָרישע טענדענצן ... און מיט שאַוויניסטישע פֿאַראַרטיילן, האָט געקוקט מיט האָס און פֿאַראַכטונג אויף דעם „זשאַרגאָן“-טעאטער פֿונם פֿראַסטן פֿאָלק.“²⁶ איז — ביי אַן איינהייטלעכע באַזוכער — געווען אַ איינהייטלעכע פֿאַרשטעלונג.

ערשט דאָס „גאַלעריע טעאטער“ האָט מיט זיין סאַציאַלער דיפֿערענץ צירונג אַריינגעבראַכט אויך אַ „געשמאַק-צעטיילונג“: די „גאַליאַרקע“ און דעם „צוויי-דאַלאַרדיקן“ אַלרייטניק. און דאָ האָט זיך אָנגעהויבן דער ערשטער קאָנפֿליקט צווישן בינע-דיכטער און שוישפּילער, טעאטער און פובליקום. שוין גאַדפֿאַדען קלאַגט זיך אין זיין אויטאָביאָגראַפֿיע: „איך האָב געמוזט אָנהויבן מיט קליינע אַפּערעטן, ווייט ... די רויע, אומגעבילדעטע קרעפֿטע [די שוישפּילער] האָבן איין וואָרט ניט פֿאַרשטאַנען אַליין, ווען מען שרייבט זיי אָן אַ רעכטן מאַנאַלאָג, און וואָס ערגער איז, אַז דאָס ליבע פובליקום ... איז געווען נאָך רויער און אומגעבילדעטער פֿון די אַקטיאָרן.“ און וועגן יידישן פובליקום אין אַמעריקע (פֿון אַרום 1884) דערציילט ב. גאַרין: „שטיקער האָט מען געשפּילט אַלטע פֿון דער היים און אַפֿילו דאָס פובליקום, קאָן מען זאָגן, איז אויך געווען פֿון דער אַלטער היים. די דייטשע יאַהודים, וואָס זיינען דאָ שוין געווען תּושבים, האָבן אין יידישן טעאטער ניט אַריינגעשמעקט ... די טעאטער-באַזוכער זיינען געווען גרינע, גראַד ווי די אַקטיאָרן.“

²⁵ Margaret Webster: "Shakespeare Without Tears", New York, 1942.

²⁶ מ. גאַלדבלאַט — דער בירעבידזשאַנער יידישער מעלוכע-טעאטער — „פֿאַרפֿאַסט“ 274, בירעבידזשאַן, 1937, ז' 128.

דאס זיינען ס'רוב געווען קליינשטעטלידיקע האָרעפּאַשניקעס. וועלכע האָבן קוים געקענט עברי (אַן ע'עמענט, וואָס ביי נייט-יידן באַזוכט ער בכ'ל נישט קיין טעאַטער). האָבן זיי אָנגענומען פֿאַר לייב אַרץ, וואָס מען האָט זיי געגעבן, אָבי דעם בענקנדיקן אומעט צו פֿאַרטרייבן. צו זיי זיינען געווען געווענדט די דונערנדיקע מאָנאַלאָגן, פֿון זייער אַפֿלאַדירן איז געווען אָפּהענגיק דער קיום פֿון דער פּיעסע. האָט דער טעאַטער גענומען פֿאַבריצירן „צוגענגלעכע“ פֿאַרשטעלונגען און איז אויף אַ פֿאַנג-גער צייט פֿאַרוואַנדלט געוואָרן אין בילדיקסטן וואַדעוויל (די „מיוזיק האַלט“).

דערזעלבער עולם האָט אָבער פּונקט אַזוי געשלאָנגען יעדעס וואָרט פֿון גאַרדינס פּיעסן און האָט געשאַפֿן אַ מין זעלטענעם טיפּ „פּאַטריאַטן“ (איבערגעגעבענע אָנהענגער פֿון טעאַטער, בפרט פֿון סטאַר-אַקטיאָר), וואָס האָט געהאַט זיינס גלייכן נאָר אין אַמאָליקן היימישן „חזן-פּאַטריאַט“. זיי האָבן טאַקע אָפֿט אָנגעהאַלטן דעם וויברירנדיקן פּוילס פֿון טעאַטער, האָבן אָבער גלייכצייטיק אַריינגעהויכט אין אים דעם אומגעזונטן קוילט צו סטאַריום מיט אַלע זיינע אומבאַגרענעצטע געשמאַקלאַזיקייטן. קלאַגט זיך אויך גאַרדין (אין זיין אַלעגאָרישן פֿעליעטאַן „יהודית“ — די יידישע מאַמע, „איר טאַכטער“ — די קונסט): „איך האָב איר קינד [די קונסט] אויפֿגעהויבן פֿון מיסט, אַראַפּגענומען פֿון איר די לומפן און שמאַטעס... און מיר אויף צו להכעיס דערלויבט זי [די מאַסע] אָפֿט מען זאָל איר קינד אָנציען צוריק די אַלטע לומפן און די אַלטע שמאַטעס“.

דער „ליטעראַרישער“ טעאַטער האָט, מיט זיין צוציען דעם אינטע-ליגענטערן טעאַטער-גייער, אָן ספֿק משפּיע געווען צום בעסערן — סיי אין אויסוואַל פֿון רעפּערטואַר סיי אין אויספֿירונג פֿון ספּעקטאַקל. אָבער אויך דאָ האָט דאָס ראַנגלען זיך מיטן טעאַטער-גייער נישט אויפֿגעהערט: די „פּיינע לייט“ האָט תּמיד געפֿעלט אין יידישן טעאַטער די באַלעבאַטישע „רחבותקייט“. זיי האָבן אויך אָפֿט זיין לשון נישט פֿאַרשטאַנען, אָדער אים פשוט געהאַסט. געבליבן איז „עמד“ — האָט דער איינגעוואַרצלעטער פּרי-מיטיוו גאָר לייכט זיך איבערגעפֿלאַנצט אויך אויפֿן „ליטעראַרישן“ באַ-זוכער. איז פֿאַר אים נאָך אַ פֿאַנגע צייט די רעזשיערישע און שוישפּי-פֿערישע נאַטור-אימיטאַציע געווען דער העכסטער אויסדרוק פֿון טעאַטער-קונסט, דער וויץ — דאָס גאַנגבאַרסטע פֿאַקמיטל, און זיין געזאַכטער פּהן, דער קאַמיקער — דער באַפֿיבסטער אַקטיאָר.

מיט דער היף פֿון אַ געוויסנהאַפֿטער טעאַטער-פּרעסע, דורך אַ פֿאַר-אַנטוואָרטלעכער באַציאָונג צו דער יידישער בינע, וואַלט געווען דאָס

יידישע פובליקום (אינס פֿון די סענסיטיווסטע און מיט אַ זעלטענער ליבע צום טעאטער?) געקאנט ווערן דער מוסטערהאַפֿטער באַזוכער פֿון בעסערן טעאטער. האָט אָבער אַ טייל פֿון דער יידישער פרעסע אַפֿילו צו גאַרדינען זיך באַצויגן נעגאַטיוו. נאָך אין 1917 באַקלאַגט זיך אַ. אַלקין אין „דעט־ראַיטער וואַכנבלאַט“ (צו דער געלעגנהייט פֿון צוזאַמענפֿאַר פֿון די יידיש־דראַמאַטישע פֿאַריינען), אַז „... עס האָט זיך אַנטפֿעקט אַרום אונדז דאָס העסלעכע בילד פֿון אונדזער געלער פרעסע און די אַפֿשטויסלעכע פֿיגורן פֿון מאַנכע פֿון אונדזערע גדולים“, וועלכע האָבן זיך אויסגעצייכנט מיט אַ מערקווירדיקער גרינגשעצונג אויך צו דער דראַמקלובֿן־באַוועגונג. אַחוץ באַצאלטע אַנאַנסן און אינהאַלט־פֿאַרצייכענישן פֿון פּיעסן (אָדער פּער־זענלעכע פּאַדעמיק צווישן בינע־מחברים און צייטונג־מענטשן), געפֿינט מען אין דער דעמאָלטיקער פרעסע זייער ווייניק ממשותדיקע אַנהאַלט־פּונקטן פֿאַר ערנסטער אַפֿשאַצונג פֿון טעאטער־אַרבעט. אונטערן מענטלעך פֿון „דינען דעם פֿאַלק“, איז דער „קול עמ“ — וואָס האָט געשטאַמט פֿון די פּרימיטיווסטע פֿאַרווילונג־קוואַלן — ניט זעלטן אונטערסופֿלירט גע־וואָרן פֿון אַ ניט־פֿאַכמענישער קריטיק, וואָס איז געווען רעזשי־און שווי־שפּיל־בלינד. ווען נאָך אונטערשטיצט דורך דער אין יידישן אַמעריקע באַרימטער „דריי שטערנדלעך־רעקלאַמע, וואָס ווייסט צו גיסן אַלע קאַלירן אויפֿן צאַלער פֿון אַנאַנס, דעם סטאַר־באַלעבאַס — איז קיין וואונ־דער ניט וואָס אַפֿט איז דער גאַנצער ענין טעאטער פּראַפֿאַגאַנדע געוואָרן. די נאָך־מלחמה אימיגראַציע און די מאַדערנע אַרבעטער־באַוועגונג האָט געגעבן דעם טעאטער אַ יינגערן און אינטעליגענטערן באַזוכער, וואָס האָט משפּיע געווען דעם אויפֿבלי פֿון בעסערן טעאטער. אַ מוסטער אין דעם פרט איז אַרגענטינע, וואו דער שפּאַנישער טעאטער (הגם ער ווייזט אַפֿילו אַרויס לעצטנס שיינע דערגרייכונגען אין דער אַנטוויקלונג פֿון דער נאַציאָנאַלער פּיעסע און בינע־טעכניק) איז נאָך ניט בכוח צו קאַנקורירן מיטן בעסערן יידישן טעאטער. דאָס דערקלערט דעם גרויסן אינטערעס, וואָס די „קראַזשע“, ניט־יידישע קינסטלער נעמען אין די בעסערע יידישע פֿאַרשטעלונגען. דערביי האָט נאָך דער אַלגעמיינער אַסימילאַציע־שטראַם ניט אינגאַנצן פֿאַרפֿלייצט דאָס יידישע בוענאַס איירעס. באַזוכט דאָרט דער יידישער טעאטער־גייער די פֿאַרשטעלונגען פֿון בעסערן רעפּערטואַר ניט אַז ערך אין אַ גרעסערער צאַל ווי די אַפּערעטע און מעלאָדראַמע. אַחוץ אַ העכערן טעאטער־געשמאַק באַזיצט אויך דער דאַרטיקער טעאטער־עולם אין אַ גרויסער מאָס טעאטער־באַוואוסטזיניקייט. בעת אין צפֿון־אַמעריקע איז אַן אַפּגעשפּילטע פּיעסע געוויינטלעך אַ „טויטע זאַך“ — זעלטן ווען וואַגט

א יידיש טעאטער צו מאכן א באנייטע אויפפירונג פֿון א געשפילטער פיעסע) — האָט בוענאַס איירעס לייב דורכצופירן א פֿאַרגלייך, צו זען דעם חילוק צווישן אַקטיאָר און אַקטיאָר דווקא אין אַ פיעסע, וואָס איז שוין פֿריער געשפילט געוואָרן צענטזיקער מאָל פֿון פֿאַרשידענע שווישפילער.

אַ פֿאַרדינסטפֿולע ראָל שפילט דערביי די טעאטער־קריטיק (די יידישע ווי די שפּאַנישע) מיט איר ערנסטער, וואַרעמער באַציאונג און אויפֿריכ־טיקער לייבשאַפֿט צום בעסערן יידישן טעאטער, וואָס ווערט שטענדיק פֿאַרגעצויגן און אַלזייטיק באַלויכטן.

לעצטענס ווייזן זיך סימנים פֿון אויפֿשטייג אויך אין דער נאָרד־אַמעריקאַנער יידישער פרעסע, באַזונדערס אין דער טעאטער־קריטיק, וואָס האָט איצט אָן צווייפֿל אַ מער ערנסטן צוגאַנג און אַ טיפֿער פֿאַרשטענ־דעניש פֿאַרן מאָדערנעם יידישן טעאטער.

די גרונט־ליניע

יעדע נאַציאָנאַלע קונסט מאַכט דורך איר באַזונדערע עמבריאָ־עוואָ־לוציע — פֿאַרשידן איז נאָר איר טעמפּאַ. וועט זי איינמאַל זיך שלענגלען ווי דאָס ערשט־געבוירענע קוואַל־ריטשקעלע אויף אַ ווירע־גלייכער פֿלאַך, און אַ צווייט מאָל וועט זי ברויזן ווי אַ זאַטער שטראַם פֿון פֿעלזיקער הויך — דער וועג אירער איז שוין פֿאַרויס אַנטהאַלטן אין איר קינסטלערישער פּאַטענץ.

אַבער יעדע קונסט־עפּאַכע רעדט געוויינטלעך די שפּראַך פֿון איר אייגענער צייט. אַרויסגעוואַקסן פֿון דעם באַדערפֿעניש פֿון דער יידישער פֿאַלקס־נשמה, איז דאָס פֿאַלקס־ליד געווען דאָס וויג־ליד פֿון יידישן טעאַ־טער. דער ערשטער יידישער פֿאַלקס־זינגער האָט נישט אין פֿירשטן־הויף, נאָר אין שענקן פֿאַר סוחרים־פּאַדריאַטשיקעס און באַלמעל־אַכעס אויס־געשפילט זיין פֿאַלקס־טימלעך ליד. דאָס איז געווען די לייכטסטע שפייז פֿאַרן פשוטן פֿאַלק — עס האָט גערעדט צום האַרצן. און כאַטש אונדזער טעאטער (ווי אַ שפּעטערער פּראָדוקט) האָט שוין געקאַנט זיך באַנוצן מיט פּרעמדע, פֿאַרטיקע פֿאַרמען, איז אָבער זיין גייסט געבליבן אַ פֿאַלקס־טימ־לעכער. באַשאַפֿן פֿון פֿאַלק און פֿאַרן פֿאַלק, האָט די יידיש־דראַמאַטישע ליטעראַטור און שווישפיל־קונסט געמוזט אַנגעמען דעם פֿאַלקס־כאַראַקטער און נישט געקאַנט אַריבערשטייגן די גרענעץ פֿון פּרימיטיוון געשמאַק.

און דאָך — בעת דער אייראָפּעאישער טעאטער האָט געהאַט הינטער זיך אַן אַנטוויקלונג פֿון הונדערטער יאָרן ביז ער האָט דערגרייכט דעם היינ־

טיקן מצב, איז דער יידישער טעאטער מיט אַמאָל אונטערגעוואַקסן. קוים אַריבערגעשפּאַנט אַ האַלבן יאָרהונדערט, האָבן מיר שוין אַ טעאטער-
"מסורה": אַ גאַלדפּאַדען, גאַרדין, הירשביין און קונסט-טעאטער, און
אַ לאַטיינער, זאָלאַטאַרעפּסקי- און סיגעל-טעאטער; אַ קעסלער, מאַגור-
לעסקאַ, טאַמאַשעווסקי- און אַדלער-שול, און אַ "וויילנער", גראַנאווי-
סקי, הערמאַן און קונסט טעאטער-שיטה. אָבער אין פּאַרגלייך מיט דער
אַלועלעטלעכער דראַמע איז אונדזער דראַמאַטישע לייטעראַטור ערשט דאָס
געזאַנג פֿון אַ פֿרייאַריקן פּרימיטיוו — און קוים אַ 15 יאָר צייט האָט
באַדאַרפֿט נעמען, אַז דאָס פֿריער צוריקגעשטאַנענע אַמעריקאַנער בראַדוויי
זאָל איבערוואַקסן דעם שפּראַך פֿון אַ יידישן קונסט-טעאטער.

גאַלדפּאַדען, דער זון פֿון השפּלה, האָט זיינע ביבלישע און נאַציאָ-
נאַלע פּאַלקסטיק מיט געזאַנג געגעבן אַ שטריך פֿון פּרימיטיווער דינאַק-
טיק און סענטימענטאַלן נאַציאָנאַליזם. אונטערן איינפֿלוס פֿון קאַצעבוע און
אַנזענגרובער, גאַלדאַני, גאַצי און אַסטראָוסקי, בלייבט אָבער גאַלדפּאַדען
אייגנאַרטיק מיט זיין מוסר השכל און יידיש-נאַציאָנאַלן פּאַטאַס. עס זינגט
דורך אים דאָס פּאַלקסטימלעך-מאַראַליזירנדיקע פֿון פּשוטן פּאַלק. קוים
וויי ער אַריבערטעטן אַט די גרענעץ, ווערט ער געשטרויכלט (זיין
פּיעסע "בן עמי").

דער לאַטיינער-האַראַוויץ-פּעריאָד דערפֿירט דעם יידישן רעפּערטואַר
צו אַ ירידה. זיי פּראַוון אַפֿילו נאַכגיין די וועגן פֿון גאַלדפּאַדען, אָבער ניט
פּאַרמאַגנדיק זיין פּאַעטישע תּמימות, באַרגן זיי דעם אינהאַלט פֿון דער
אייראָפּעאישער דראַמע און אַפּערע און באַקליידן אים אין אַ פּאַרפֿלאַכטן
מוזיק-אַרטיקן "שעקספיר אויפֿן בידעם".

מיט אַ נייעם טאָן קומט צום טעאטער יעקב גאַרדין, אַ פּרעדיקער
און פּאַפּולאַריזאַטאָר (ס'איז ביים אָנהויב פֿון פּראַלעטאַריזירן זיך פֿון די
יידישע מאַסן). איז אויך זיין הויפטצוועק דער מוסר-השכל. פּאַרוואַנדלט
ער די בינע אין אַ מין דרשה-שטיבל פֿאַר קליינשטעטלדיקע "גרינהאַרנס"
און פּאַרצרהטע סוועטשאַפּ-אַרבעטער. אָבער זיינע בינע-דרשות זיינען שוין
איינגעראַמט אין אַ מאַדערנערן דיאַלאָג און כאַראַקטער-צייכענונג (וואָס
באַקומט נאָך אַ "בעלעטריסטישן" אָנהויך ביי קאַבריען), זיין טעכניק
בכּלל דערנענטערט זיך מער צו דער דראַמע ביי די אומות-העולם. זיינע
טיפּן, צומאָל קאַריקאַטורמעסיק-נאַטוראַליסטיש, ווערן לייכט אויפֿגעכאַפּט
און פּאַפּולער ביים טעאטער-באַזוכער, און שאַפֿן אַ מין פּראַטאַטיפּ פֿאַר דער
ווייטערדיקער יידישער פּיעסע — די "יושרדיק-מאַראַליסטישע". שטייענ-
דיק אין אַ נאַענטן קאַנטאַקט מיט דער אַקטיווער בינע, האָט אויך גאַרדין

די מעגלעכקייט צו שאַפֿן דירעקט פֿאַר זיינע אויסדערוויילטע שווישפּילער (ראַפֿי?) און פֿאַרהעלפֿט אויף דעם אופֿן צו אַנטוויקלען די יידישע שווישפּיל־קונסט.

דער לײַטעראַריש־עסטעטיזירנדיקער טעאָטער פֿון יידישיסטישן רענע־סאַנס — פֿון נאָך 1905 ביו איבער דעם נאָך מלחמה־פּעריאָד פֿון די „וויס־נער“, די ווינער „פֿרייע יידישע פֿאַלקס־בינע“ און דעם ניו־יאָרקער קונסט־טעאָטער — הגם ניט איבעריק פֿאַלקסטימלעך־פּאַפּולער, האָט פֿונאַנדער־געשאַרט די פֿאַראַקערטע בייטן און געלאָזט אויפֿגיין די ערשטע שטענגלעך פֿון דער מאָדערנער יידישער דראַמע. דאָ ריידן שוין קינסטלער מיט אַן אַייגענער וועלט־אַנשוואַונג, דראַמאַטיקער מיט אַן אַייגענעם סטיל; אַש דורך זיין ליריק, פינסקי דורך זיין טעמפּעראַמענט, הירשביין און דימאַוו דורך זייער פֿאַלקסטימלעכן הומאָר און פֿאַרבּענקטער אידייליע. אין זייערע וועגן גייען שפּעטער לייַוויק און סעקלער, בימקאָ און בערקאַוויטש (בפֿרט מיט זיין באַאַרבעטן די שלום־עליכם־קאַמעדיעס), צייטלין, פּרעגער, רעס־לער און גאַטעספֿעד. זיי פֿידן־אויס — נעבן דער גרויסער צאל איבער־זעצונגען און דראַמאַטיזאַציעס (פֿון י. י. זינגער, שלום אַש) — דעם רעפּערטואַר פֿונם ניו־יאָרקער קונסט־טעאָטער, די „ווינער“ און ענדלעכע טרופּעס.

* *
*

די הויפּט־כאַראַקטעריסטיק פֿון דער יידישער פּיעסע איז ס'רוב די דיאַקטישע פֿאַלקסטימלעכקייט. דער יידישער פּיעסן־שרייבער וויל זיין טעאָטער־עולם נישט נאָר „אַמוזירן“ — ער וויל אים אויך דערציען. דאָס דערקלערט פֿאַרוואָס אין יידישן רעפּערטואַר זיינען אַזוי זעלטן די ריין ראַמאַנטישע דראַמע און דער פֿאַרס. אָבער צוגלייך האָט די יידישע פּיעסע געירשנט פֿון דער השכלה איר שאַרפֿסטע פּלי זין; חוּק־מאַכן און אָפּשפּע־טעריי — אַ הומאָר, וואָס איז באַלד לייכט שאַרזשירט געוואָרן אין פּשוטן קאַמיזם און לעצעריי. דער שטריך ציט זיך פֿון גאַלדפֿאַדען ביז איבער לאַ־טיינער, גאַרדין אין היינטיקן טאַג אַריין.

אויף אַן ענדלעכן וועג איז געגאַנגען די יידישע שווישפּיל־קונסט. דער פֿאַלקס־זינגער האָט מיט אַ טרער אין אויג באַזונגען די גויט פֿון דער אַלטער, קראַנקער מאַמען און דעם קליינעם יתומל; מיט דעמזעלבן קרעכץ האָט ער געקלאַגט אויפֿן ביטערן מזל פֿון אַרימען שוסטער ווי אויפֿן גורל פֿון דער אומגליקלעכער בת־ציון. איז דעם שפּעטערן יידישן שווישפּילער אַמליבסטן געווען דער מאַנאַפֿאַג, וואָס רעדט וועגן דער „גרויזאַמער מענטשלעכקייט“

און ״א ייד בין איך געבוירן און א ייד וועל איך בלייבן״ (די כאראקטער-
ריסטישע ״פּינטעלע ייד״-פּיעסע). עס ליגט אזוי אַרום אין כאראקטער
פֿון דעם יידישן טעאַטער-שפּיל, ווען יידישע אַקטיאָרן ווילן קודם פֿל
שפּילן ראָלן פֿון ״דאַנקבאַרע״, גוטע און איידעלע לייט. דער יידישער פּיעסן-
שרייבער באַצוועקט עס, דער יידישער טעאַטער-ערעם נעמט עס אויף, אין
דעם קאַן דער יידישער אַקטיאָר אַמבעסטן ״זיך געבן״. אַבער הגם דער
״יידישער קרעכץ״ איז אזוי אייגנאַרטיק פֿאַרן יידישן טעאַטער, זיינען אַמ-
מייסטן פּאַפּולער געוואָרן יענע יידישע שווישפּילער, וועלכע האָבן געשפּילט
כאַראַקטער-קאַמישע ראָלן (מאַגלעסקאַ, זאַץ, בולאַוו, ציזי אַדלער, מאַלי
פּיקאַן און אַפּילו שווישפּילער ווי דוד קעסלער, י. פּ. אַדלער, מאַריס שוואַרץ,
וויזענפֿריינד-פּאַרל מונץ). יידישע טראַגיקער און דראַמאַטישע שווישפּילער
האָבן שוין אַסך אַ קלענערן דערפֿאַלג ביים ברייטן עולם (בערטאַ קאַליש).
דער רעפּערטואַר איז ס'רוב באַשטאַנען פֿון בלוזי פּראָזע-פּיעסן
(גאַדפֿאַדענס פּראַווין זיינען ניט מער ווי געגראַמטע פּראָזע). און דאָך
פֿלעגט דער יידישער אַקטיאָר ״ריידן אויף נאַטען״. דערביי איז זיין וואַקאַ-
לישע קונסט פֿאַרבלייבן היפש ״פּראָזאַאיש״. אמתע דעקלאַמאַציע איז
אַ פֿרעמדער קלאַנג אויף דער יידישער בינע (די עטלעכע געציילטע וואַרט-
קינסטלער געהערן צום יינגסטן דור). מיט דער צייט איז נאָך דאָס אויער
פֿון יידישן אַקטיאָר אַפּגעטעמפּט געוואָרן פֿון דעם שלעכט פּאַרשטאַנענעם
״רעאַזיום״ און זיין זשעסט איז צעדריקט געוואָרן צווישן די פּינגער פֿון
נאַטוראַליסטישע האַוואַיעס.

אַנצייכענען אַ באַשטימטע ״ליניע״ פֿון אַט דעם טעאַטער וואַלט גלייך
זיין ווי באַשטימען די פּערזענלעכקייט פֿון אַן עמבריאַ. די אַפּטע גורות
אויף יידיש טעאַטער אין צאָרישן רוסלאַנד און פּוילן האָבן ניט דערפֿאַן
צו עטאַבלירן פּערמאַנענטע טרופּעס, און דער אייביקער וואַנדער האָט
געפֿלאַדעט כאַלטורע. ווי האָט געקאַנט זיין אַ מעגלעכקייט צו קולטיווירן
דאָס יידישע וואַרט אויף דער בינע, ווען די צענזור האָט געשוונדן אַ פּאַס
און אַ ליאַדע נאָדויראַטעל האָט געקאַנט אַפּשטעלן די פּאַרשטעלונג, ווייל
״מען רעדט ניט דייטש״. ענדלעכע פֿאַרהעלטנישן האָבן געהערשט אין
אַ טייל פּראַווינצן פֿון אַמאַליקן עסטרייך: יעדער סטאַראַסטאַ אַדער פּאַ-
ליציי-אינספּעקטאָר אין אַ גאַליציש שטעטל האָט געמעגט פֿאַרווערן די
פּאַרשטעלונג, אויב אים האָט זיך אויסגעדאַכט, אַז די אַרטיסטן ״באַליידיקן״
די פּאַליאַקן. אין ווין איז אַ לאַנגע צייט (צוליב די מסירות בעת פּראָפּ.
הורוויצעס דאַרטיקע גאַטשפּילן) אַליציעל געווען פֿאַרבאַטן צו שפּילן
יידיש טעאַטער. יידישע טרופּעס האָבן דאַרט געשפּילט אויף קאַנצעסיעס

פֿון אַ „זינג- און שפּיל-האַלע“ (וואַריעטע); האָט מען פֿאַר און נאָך דער פֿאַרשטעלונג (אַפֿט אויך צווישן די אַקטן) געמוזט אַרײַנפֿלעכטן וואַדעווייל- נומערן. און האָט זיך דעם פֿאַרצײ-קאַמיסאַר פֿאַרגלוסט, האָט מען נישט געטאַרט פֿאַזן דעם פֿאַרהאַנג נאָך אַן אַקט — אויפֿן גרונט פֿון דער זינג- און שפּיל-האַלע קאַנצעסיע.

בײַ אַזאַ פֿאַגע האָט די באַשיידנסטע אַנטוויקלונג געמוזט באַטראַכט ווערן ווי אַ ריזשפּרונג. ווען אַרום 1900 גיט איבער דער טעאַטער די גאַנצע בינע-ממשלה אין די הענט פֿון דראַמען-שרײַבער, איז שוין אויך גאַרדן דער „אומבאַשרענקטער באַלעבאַס“ איבער זײַן בינע. דאַכט זיך, אַט-אַט און מיר שטייען אין סאַמע מיט פֿון וועלט-טעאַטער. אָבער בעת סטאַניסלאַווסקי האָט שוין געזאַמלט גאַרבן פֿון בראַהמשן רעאַליזם און הײַנהאַרדט האָט צעשטראַלט גאַרדאַן קרעײַגס און אַפּיאַס פֿריצײטיקע בינע-ווײַזעס, האָבן נאָך מישוראַט-גײַמפֿל-כאַלטורעס זיך געקלײַדט אין צײַטן און אַנגעשטעלט פֿאַנאַטישע צונגען אויף נאַװע גאַפֿער.

* *
*

דער „פֿיטעראַרשער“ טעאַטער האָט אַרײַנגעבראַכט רעפֿארמעס. די הירשביין-טרופע איז אַ מאַרק-שטיין (הגם ניט אין פֿרט פֿון טעאַטראַפֿן אויפֿשוואַנג) — די „ווײַלנער טרופע“ און שפּעטער די ווינער „פֿרייע יידישע פֿאַקסבינע“ זײַנען דער ערשטער אָפּשיין פֿון אַ סטאַניסלאַווסקי- השפּעה אויפֿן יידישן טעאַטער. זײַנען אויסגעוואַקסן רעזשי-פּאַפּולאַרי- זאַטאַרס און רעזשיסערן פֿון פֿאַקאַפֿן באַדייט, פֿון וועלכע אײַניקע שאַפֿן אַפּילו איינגאַרטיקע שיטות אַרום דער יידישער בינע. באַזונדערס גראַ- נאַווסקי, וועלכער האָט סינטעטיזירט פֿאַרשידענע רעזשי-ריכטונגען און האָט — לויט אַז. דײַטש — „אַדאַנק זײַן אַרגאַניזאַטאָרישן חוש...“ ניט געראַטעוועט דאַס אַלטע, נאָר געבויט דאַס נייע יידישע טעאַטער. אָבער אין דערזעלבער צײַט האָט נאָך דער אַמעריקאַנער סטאַר-באַלעבאַס געצײגן סטענגעס פֿון אַלמעכטיקן רעפֿלעקטאַר און בהרחבהדיק זיך אויסגעגע- נעצט, ווען עס איז אים געלונגען אַפּפּאַטאַגראַפֿירן די שפּײַז-קאַמער פֿון בעלזאַסקאַס הײַפּער-נאַטוראַליזם.

אַזוי איבער גאַרדן-געביל — ביז גאַנץ נאַענט צו אונזערע טעג. איבערהויפּט איז שווער צו רעדן וועגן אַ באַשטימטער קינסטלע- רישער לײַנע אין לויף פֿון די זעכציק יאָר יידיש טעאַטער אין אַמעריקע. „לײַנעס“ ווערן געפֿלאַנט דורך אינסטיטוציעס, אַרגאַניזאַציעס, אַדער דורך

פערזענדלעכקייטן מיט א באשטימטער ווירקונג-ספֿערע. און דאָס האָט ס'רוב געפֿעלט דעם ייִדישן טעאָטער אין אַמעריקע — ער איז זעלטן ווען „אַר-גאַנזירט“ געוואָרן. זיין אַנטשטייאונג און אַנטוויקלונג איז שפּאַן ביי שפּאַן אַ ריי פֿון פּלאַנאַזע צופֿעליקייטן. האָט דער ייִדישער טעאָטער אין אַמעריקע דורכגעמאַכט אין דער צייט פֿאַרשידענע „שולן“ און „סטיילן“ — פֿון דעם פּרימיטיווסטן נאַטוראַליזם ביז דער פֿאַרשייטסטער סטייל-זאַציע — און דאָך קיין אייגענעם טעאָטער-סטייל ניט געשאַפֿן. האָט אָפֿט די בינע געפֿינקלט מיט גאַדענע שטולן אין מאַרמאַרנע פּאַלאַצן, בעת דער אינהאַלט איז געווען גרוי און פּוסט. אָפֿט אַ סטיילאַזער אַנסאַמבל, צעשמירט און צעשוּבערט, וואו יעדער האָט געשפּילט פֿאַר זיך, און מער פֿון אַרץ האָט זיך געוואָרפֿן אין די אויגן דער „סטאַר“, בֿערט דער קאַ-מיקער — די „צענטראַל-אַקס“ פֿונעם גאַנצן ספּעקטאַקל.

דער ניו יאָרקער „אידישער קונסט-טעאָטער“ (שפּעטער אויך אַנ-דערע ייִדישע טרופּעס אין אַמעריקע און אייראָפּע) האָט בהדרגה גענומען אַטעמען מיט דער סטאַניסלאָוסקי-ריינהאַרדט-אוישטראַלונג און באַלד, זיט פֿילנדיק אַפֿשר אַיין, באַפֿאַן און פֿאַרפֿאַקט געוואָרן פֿון דעם „שטורם און דראַנג“ פֿון מאַדערנעם סאָוועטישן און יונג-דייטשן טעאָטער.²² יעסנער און פּיסקאַטאַר, וואַכטאַנגאַוו, מייערכאַלד און טאַראָוו האָבן גענומען רעדן דורך עקספּערמענטן (אייגנטלעך דורך נאַכאַמונגען) אויף דער ייִנגסטער ייִדישער בינע. דער קערן פֿון עקספּרעסיאָניסטישן ווילן און רעוואָלוציאַ-נערן באַשטרעבן, דער סטיילזירטער פֿאַרמאַליזם און קאַנסטרוקטיווער פֿאַרנעם, וואָס איז צעזייט געוואָרן איבער די סטודיע-קעמערלעך, פּרוואוו-בינעס און אין די סאָוועטיש-ייִדישע מלוכה-טעאָטערס (גראַנאַווסקי), האָט זיך איבערגעפֿלאַנצט דורך רומעניע-פּוילן (די „הבימה“ און די „ווינער“) אויך אין די טעאָטער-ווינקלען פֿון אַמעריקע. זיינע וואַרצלען האָבן אין אַ היפשער מאָס געשפּייזט דעם ניו יאָרקער „אונזער טעאָטער“, „שילד-קרויט-דימאַוו טעאָטער“ און „אַרטעף“, די שיקאַגאַער „פּיטעראַריש-דראַ-מאַטישע געזעלשאַפֿט“ און די בוענאַס איירעסער „יונג אַרגענטינע“ און „איפֿט“.

ווי געזאָגט, זיינען די אַלע „איבערקערענישן“ ס'רוב געמאַכט געוואָרן אויבערפֿלעכלעך, אַן אינערלעכער איבערצייגונג און קינסטלערישער נויט-ווענדיקייט. מ'האָט עס געטון לָשם מאַדע, פּדי צו זיין „אַפ טו דעייט“, „אַסך

²² זע: — סאָוועטישער איינפֿלוס אויפֿן אַמעריקאַנער טעאָטער — „ניי לעבן“, ניו-יאָרק, סעפטעמבער, 1942.

וויכטיקע און ערנסטע טעאטער-קריטיקער האבן זיך פֿאַרלוירן און גע-
 נומען זינגען שירה פֿאַר די נייע כהנים פֿון דער מאָדערנער קונסט...
 מאַלער, מוזיקער, אַקטיאָרן און רעזשיסאָרן האָבן זיך דערשראָקן פֿאַר
 דעם נייעם פֿוטוריסטישן טאַנץ. ס'איז פשוט געווען אַ געפֿאַר אויפֿצופֿירן
 אַ רעאַליסטישע פּיעסע. אַקטיאָרן האָבן גענומען מאַכן מאַדנע העוויות
 מיט די הענט, רעדן מיט פֿאַרשפּיצטע טענער, גלאַנצן מיט די אויגן, זיפֿצן
 צו דער לבנה, גענומען רעדן ווי מענטשן וועלן רעדן אין דער צוקונפֿט,
 מיט מידיאַנען יאָרן שפּעטער — „פֿיטוריסטיש“... איך האָב די נייע צע-
 קרימטע טעאטער-תורה לאַנג ניט געדאַרפֿט לערנען. מען האָט געדאַרפֿט
 טאָן אַלץ פֿאַרקערט וואָס איז נאַטירלעך: פֿאַרשפּיצטע ווענט און מעבל,
 האַלטן דעם שטעקן מיט דער גאַלקע אַראָפּ, ניט גיין נאָר שפּרינגען, אָנ-
 שטאַט נאַטירלעכע מענטשן-פּנימער — צעדרייטע נעז און קרומע באַקן.²⁸
 פֿאַר „איינגעזעסענע“ קריטיקער איז דאָס בכלל געווען „מאָסקווער קונסט“.
 אזוי איז די יידישע בינע געווען אַנגעגורט ווי אין אַ צוואַנג-גאַרטל פֿון
 דיטעראַרשן און אַרטיסטישן אַנאַלפֿאַבעטיזם. טראַדיציאָנעל-קאָנסערוואַ-
 טיוו און הפֿקדיק אַנטבילויזט קעגן יעדן שלעכט-צעקייטן, פֿרעמדן איינ-
 פֿלוס, אַפּאַטיש און דיסציפּלינאַז צעשוואַמען — האָט אויף איר אַ לאַנגע
 צייט געאויקעט דער סענטימענטאַל-נאַציאָנאַלער קרעכץ און דער נע-
 בעכדיקער „יושר“, און איבער אַלץ האָט געוועלטיקט די שאַבלאַנאַרטיקייט
 פֿון פֿלאַך-גליטשיקער וויצן-מאַכעריי.

* *
 *

פֿיל מניעות האָבן זיך געשטעלט אין וועג דער אַנטוויקלונג פֿון אונדזער
 טעאטער: פּאַליטישע און געזעלשאַפֿטלעכע רדיפֿות, אינערלעכע דיסציפּ-
 לינלאַזיקייט און „חכמהדיקע“ באַציאָונג צום געשטעלטן צוועק; פּרימיטיווער
 קולטור-מצב פֿון קינסטלער-מאַטעריאַל; אַ געוויסע „גוטברודערשע“ נאַכ-
 דעסיקייט אין צוגרייטונג און מטושטשע צעשוואַמענקייט אין דער דורכפֿי-
 רונג. אויך טראַדיציע, די טויזנט-יאַריקע משא אויף אונדזער קולטור-גאַנג.
 האָט אַראָפּגעשלעפט מיט איר גאַנצער שווערקיט. שפּראַך-קאַרעקטורן
 (אזוי נויטיק צוליב אַנאַלפֿאַבעטיזם און אַריינגעדורנגענע פֿרעמד-צונגיקע
 עדעמענטן) פֿלעגן אַפּגעוואַרפֿן ווערן מיט דער צינישער „פּיעטעט“ —
 „מיין מאַמע האָט אזוי גערעדט“. יעדער פֿאַרוו צו מאַדערניזירן אַ סצענע

²⁸ מאָריס שוואַרץ — אַ טעאטער-קריטיקער, וואָס האָט געזיגט — ביילאָגע צום
 „פֿאַרווערטס“, „סעקשאַן“ 2, ניריאַרק, 7 יוני 1942.

איז באזייטיקט געווארן מיט א איראנישן ביטול — „קעסלער האט אויך געקענט שפילן טעאטער“. וועלכער געניע האט ביי אזעלכע אומשטאנדן געקאנט אויסמעסטן א ליניע אין רעזשי אדער אויספארמען איינהייטלעכ-קייט פון א פארשטעלונג? איז שוין יעדע ערלעך-געשפילטע פיעסע געווען א קינסטלערישע דערגרייכונג.

און דאך האט דער יידישער טעאטער אלעמאל געהאט זיין נאציאנאלע אייגנארטיקייט: זיין מארקאנטן זשעסט, כאראקטעריזאציע, א ספעציעלע נערוואזיטעט אין ריטם. אפילו די „מעג זיין „שונדיסטישע“ פאלקסטימלעכע פיעסע מיט איר „ישר-געפיל“ און שארזשירטן הומאר אין אייגנארטיק יידיש. אבער יעדע קונסט-פארם איז נאציאנאל ניט בלויז אין שפראך-לעכן, נאר אויך אין ריין טעריטאריאלן זין. איז נישט מעגלעך — ביי דער אויסגעשפרייטקייט פון מאנטרעאל-אנטווערפן ביז יאהאניסבורג-בוענאס-אירעס און פון כארבין ביז לאס אנדזשעלעס — צו רעדן וועגן א ספעציעליש-יידישער בינע-איינהייטלעכקייט. דער יידישער טעאטער, און קודם-פיל זיין רעזשי-אנטוויקלונג, איז באהויבט און באוויקט געווארן פון צופיל שפראכן, קולטורן, קונסט-ריכטונגען און סאציאלע און עקאנא-מישע באדינגונגען. אין דעם זין איז א. כאשינס כאראקטעריזאציע פון מאסקווער יידישן מלוכה-טעאטער חל אויפן יידישן טעאטער בכלל; ער האט „געשאפן זיין טעאטראלישע סיסטעם ניט נאר אויף דעם באדן פון דער אלטער יידישער טעאטער-ירושא, נאר אויך מיט דער הילף פון דער אלגעמיינער ניט-יידישער טעאטער-קולטור... פון דער איטאליענישער „קאמעדיא דעל' ארטע“... פונם פראנצויזישן פארס; פונם אלטן יאפאנישן טעאטער... און אפילו פון עלעמענטן פון טשאפלינשן פילם-גראטעסק“.²⁰ ווי א אילוסטראציע איז גענוג צו ווארפן א בליק אויף די רעזשי-גלגולים פון א „פשוף-מאכערין“, „דאס צענטע געבאט“, „צוויי קוני לעמעלס“, „200.000“.

אבער א געוויסע איינהייטלעכקייט אין סטיל וואלט יא געקאנט דער-גרייכט ווערן. גראנאווסקי (אויך די „הבימה“ אויף איר אופן) האט אג-געצייכנט א שטעג, אויף וועלכן עס האבן זיך געלאזן אויך אנדערע יידישע בינעס. אים ווייטער פירן וועט אפשר ניט דער פריוואטער, נאר דער געזעשאפטלעכער אדער רעגירונגס-טעאטער אויפן באדן פון אן אויטא-נאמען יידישן צענטער, מיט יידיש ווי די אומגאנג-שפראך.

²⁰ א. כאשין — דער שעפערשער וועג פונעם מאסקווער יידישן מלוכה-טעאטער — „סאוועטיש“ 2, מאסקווע, 1935, ד' 362.

דער קריזיס

אחוץ ריין קינסטלערישע מאַטיוון, באַווירקן דעם מצב און פֿאַרנעם פֿון יעדער טעאַטער-קולטור: 1) די כוונה פֿון דער טעאַטער-אינסטיטוציע; 2) דאָס באַדערפֿניש פֿון טעאַטער-גייער; 3) סאָציאַל-פּאַליטישע און עקאָנאָ-מישע באַדינגונגען. מערסטנס האָבן אַלע דריי פֿאַקטאָרס אַ געמיינזאַמע וויר-קונג אויפֿן גאַנג פֿון טעאַטער. ניט געקוקט אויף די בעסטע כוונות פֿון דער מלוכה און דעם טיפֿן באַדערפֿניש פֿאַר טעאַטער פֿון די סאָוועטישע מאַסן, קאַנען ניט די סאָוועטישע טעאַטערס אין די איצטיקע מוראדיקע טעג פֿאַר-צייכענען יענע דערגרייכונגען, צו וועלכע מיר זיינען געוואוינט. אין סאַמע בלי פֿון אַנטוויקלונג האָט זיי דער נאַצישער איבערפֿאַל אַרויסגעריסן פֿון אַן איינגעפֿונדעוועטן באַדן. צוגלייך מיט פֿיל טעאַטערס פֿון אַנדערע נאַ-ציאָנאַלע מינדערהייטן (ווי אויך אייניקע רוסישע טעאַטערס) געפֿינען זיך איצט דאָס רוב יידישע מלוכה-טעאַטערס אין אַ מאַבילן, וואַנדערנדיקן צושטאַנד — וואָס איז קיינמאַל ניט גינסטיק פֿאַרן קיום פֿון אַ טעאַטער.

דער יידישער טעאַטער אין פּוילן האָט שוין פֿון לאַנג דורכגעמאַכט אַן ערנסטן קריזיס. „פֿאַר די לעצטע 20 יאָר ... איז נישטאַ [קיינ] סטאַבילע טעאַטער-טרופּעס, וואו די ערנסטע סצענישע טעטיקייט זאָל געפֿירט ווערן כּסדר, רעגולער, אָן איבערייס. עס איז אַפֿילו נישטאַ ... קיינ שטענדיקע טעאַטער-געביידעס, וואו עס זאָל געפֿינען אַ מקום-מנוחה אַ בעסערע טעאַטער-טרופּע. אַט קומט-אויף אַ שוישפּילער-אַנסאַמבל, און אַט קומט ער אום ... מען לעבט אין דער יידישער טעאַטער-וועלט אין פּוילן אַפֿילו נישט פֿון סעזאָן צו סעזאָן, נאָר פֿון פּיעסע צו פּיעסע און אַפֿטער — פֿון טאַג אויף טאַג ... און וויל מען איצט, נאָך צוואַנציק יאָר, אויפֿריכטן די מערכה פֿונם יידישן טעאַטער — מוז מען ווידער אָנהויבן פֿון בראשית, פֿון סאַמע יסוד.“⁸⁰ זייט דעמאָלט האָט דער יידישער טעאַטער (בפֿרט אין

⁸⁰ בחמן מייזל — צוואַנציק יאָר יידיש טעאַטער אין פּוילן — „פֿון נאַענטן עבר“, האַרשע, 1937, ערשטער יאָרגאַנג, זײ 154-167. זע אויך — מאַריס מייער: „אידיש טעאַטער אין לאַנדאָן, 1902 — 1942“, לאַנדאָן, 1942.

ווארשע) בפירוש „אנגעהויבן פֿון בראשית“ און דורך ערנסטע אַנשטרענ־
גונגען דערגרייכט היפשע רעזולטאַטן. איצט איז דערדאָזיקער טעאַטער —
ווי די יידישע טעאַטערס אין רומעניע, ווין, פאַריז און אין אַנדערע קלע־
נערע יידישע ישובים — אינגאַנצן פֿאַרשניטן געוואָרן דורך דער נאָ־
צישער מגפֿה.

גאַר אַנדערע מאַטיוון האָבן דערפֿירט צום קריזיס פֿון יידישן טעאַ־
טער אין אַמעריקע. בלויז געזעלשאַפֿטלעכע אָדער מזוכה־טעאַטערס קאַנען
האַבן דעם ווילן און אויסדויער אַנצוהאַלטן אַ העכערע קינסטלערישע
ליניע אין זייער טעטיקייט. דער אַמאַליקער סטאַניסלאָוסקי־טעאַטער אין
מאַסקווע און די (קאַמפּראַמיסלעכע) ריינהאַרדט־טעאַטערס אין בערלין
זיינען אַפֿשר געווען אַן אויסנאַם אין דעם פרט. אַמעריקע קען ניט אַזאַ
מין טעאַטער. די שווערע עקזיסטענץ פֿון די „ליטל טעאַטערס“, קינסט־
לעריש און פֿינאַנציעל אויפֿגעהאַלטן פֿון דילעטאַנטן־גרופּעס, באַשטעטיקט
נאָר דעם פֿאַקט.³¹ ניו יאָרק, די מעקאַ פֿונם אַמעריקאַנישן טעאַטער, האָט
ניט געקאַנט צומאַל אויסהאַלטן דאָס קינסטלערישע עקספּערימענטן־טעאַ־
טערל „די נעביאָרהוד פֿלעיהויז“. דער אַמעריקאַנער טעאַטער־גייער איז
צוגעוואוינט צו גרויסע טעאַטערס; אין אַ אינטימן דאָקאַל פֿילט ער
זיך געלאַנגוויילט. איז יעדע קינסטלערישע אונטערנעמונג פֿאַרבונדן מיט
גרעסערע קאַפיטאַלן און מוז במילא ווערן אַ מין „קאַמבינאַציע“ פֿון קונסט
און פּראָפּיט. די „טעאַטער־גילד“, דער ערשטער פרואווא פֿאַר אַ געזעל־
שאַפֿטלעך אַבאַנענטן־טעאַטער אין אַמעריקע, איז באַלד נאָך די ערשטע
צוויי־דריי יאָר עקזיסטענץ אַריבער אין דאָגער פֿון קאַמערציע — וואָס
האַט זיך אויך באַלד אויסגעדריקט אין אַ מעטאָד פֿון קינסטלערישע קאַמפּ־
ראָמיסן.³² ניט פֿיל בעסער איז געווען דער גורל פֿון „גרופּ“, „סיוויק
רעפּערטאָרי“ און „מורקורי“־טעאַטער; אויף אַן ענדלעכן וועג דאָזט זיך
אויך דאָס „פּלעירייט־טעאַטער“.

דאָס מיינט ניט, אַז דער ניו־יאָרקער טעאַטער־גייער האָט ניט קיין
באָדערפֿעניש פֿאַר אַ בעסערער פֿאַרשטעלונג. פֿאַרקערט: דער פֿילם האָט
אויף אַזוי ווייט געהאַלפֿן אויס־טאַרטירן דעם קונסט־געניטער, אַז הגם ניט
קיין פֿולע צען פּראָצענט פֿון דער ניו־יאָרקער באַפֿעלקערונג באַזוכט דעם

Kenneth MacGowan: "Footlights Across America", New York, 1929. ³¹ זי:

Walter Prichard Eaton: "The Theatre Guild, The First ten Years", New York, 1929. ³² זי:

ענגלישן בינע־טעאטער, איז עס אָבער אַ פֿאַרלעסלעכער, טעאטער־באַ־
וואוסטזיניקער באַזוכער, וועלכער מאַכט יעדע גוטע פֿאַרשטעלונג פֿאַר אַ
געזיכערטן דערפֿאַלג. געקליבענער אין צאָל, איז דער היינטיקער טעאטער־
גייער פֿיל טיפֿער אין גייסט, און אַדאַנק דעם קאָן אויסוואַקסן דער צוקונפֿ־
טיקער גרויסער טעאטער. די קוואַליטעט פֿון באַזוכער האָט שטענדיק
באַשטימט דעם מצב פֿון דער בינע־קונסט. אָבער — אַנשטאַט אַזיין צו
אַרגאַניזירן זיין קינסטלערישן טעאטער, וואָרט דער טעאטער־גייער אויף
אַ „גיינסטיקער געדעגנהייט“, ביז אַ זייטיקער טעאטער־אונטערנעמער וועט
צופֿעליק „אַריינקריגן“ אַ קינסטלערישן דערפֿאַלג. טרעפֿט דאָס געוויינט־
לעך איין מאָל אויף צען פֿאַלן.

אַ פּשיטא שוין דער יידישער טעאטער, וועמעס באַזוכערשאַפֿט איז
זיכער — פֿראַפֿאַרציאָנעל צו דער יידיש־רעדנדיקער באַפֿעלקערונג —
ניט קלענער ווי אין ענגלישן טעאטער, אָבער וועמעס ערוודיציע (און אויך
די עקאָנאָמישע מעגלעכקייט) איז פֿיל קלענער. אָן סובסידיעס און אָן גע־
זעלשאַפֿטלעכער אַרגאַניזאַציע ווי אַ פֿינאַנציעלע באַזע פֿון אַ ברייטער
באַזוכערשאַפֿט, איז דאָ די אויסזיכט פֿאַר אַ קינסטלערישן טעאטער פֿיל
באַשרענקטער (הגב אַ גוטער פֿאַלקס־טעאטער האָט נאָך אַזיין אַלע מעג־
לעכקייטן פֿאַר עקזיסטענץ).³⁵ אָבער וואָס זיינען די סיבות, וואָס — ביי אַ
צירקולאַציע־קאַפיטאַל פֿון אַנדערטהאַלפֿן ביז צוויי מיליאָן דאָלאַר אַ יאָר
בלויז אין די ניו־יאָרקער טעאטערס (אַריינגערעכנט די רעלאַטיווע בענע־
פֿיסן־הכנסות) — געפֿינט זיך דער אַלגעמיינער יידישער טעאטער אין
אַמעריקע אין אַ דויערהאַפֿטן קריזיס?

טרוקענע ציפֿערן³⁶

די ערשטע יידישע אַקטיאָרן האָבן — לויט ב. גאַרין — „פֿאַרדינט אַזוי
פֿיל ווי אין ציגאַר־פֿאַבריק“, אָדער זיי האָבן זיך געהאַפֿן „אויף פֿאַרשידענע
וועגן“. און דער פֿאַרדינסט איז הפּנים ניט געווען קיין גרויסער: טאַמאַ־
שעווסקי גרינדעט אין באַלטימאָר אַ „דראַמאַטישע שולע“ (נאַכדעם ווי זיין
טרופֿע צעפֿאַלט זיך) און באַקומט דערפֿאַר 9 דאָלאַר אַ וואָך שכירות. קעני
ליפּצין שפּילט אין ניו־יאָרקער רומעניע אַפּערע־הויז (1887) מאָזענטאַס

³⁵ זע: — דער איצטיקער מצב פֿונעם יידישן טעאטער — „יידישע קולטור“, ניר־
יאָרק, אַפּריל, 1943.

³⁶ זע: — יידיש טעאטער אין אַמעריקע — „יידיש טעאטער“, וואַרשע, 1927, בוך 43.

„דעבארא“ דריי מאָל „פֿאַר געפאָקטע הייזער“ און באַקומט באַצאַלט פֿאַר אַלע דריי פֿאַרשטעלונגען 10 דאָלאַר.

שפעטער-צו האָט זיך אויסגעאַרבעט אַ מין „מאַרקן-סיסטעם“ (שכירות לויט „סטאַזש“ און פֿאַרדינסטן). אָבער די סטאַר-אַקטיאָרן האָבן זיך גע- שטעלט אַזעלכע „מאַרקן“, אַז דעם קלענערן אַקטיאָר איז אָפֿט אויסגעקומען צו אַרבעטן פֿאַר 2 ביז 3 דאָלאַר אַ וואָך (שפייזנדיק זיך אויף „פֿרי לאַג- טשעס“). דאָס האָט אַרויסגערופֿן אַ אומצופֿרידנקייט און געפֿירט ניט זעלטן צו שטרייקס (אין שיקאַגאָ קעגן י. פ. אַדלער אין 1887, אין ניו-יאָרק קעגן גאַלדפֿאַדענען און שפעטער, אין 1902, קעגן אַדלערן, טאַמאַשעווסקי, קעסלערן און אייניקע ניט-פֿראַפֿעסיאָנעלע שוישפּילער).

אין סוף פֿון די ניינציקער יאָרן האָט די פֿראַפֿעסיע (אונטער דער אָנ- פֿירונג פֿון יוסף באַראַנדעס) גענומען זיך אַרגאַניזירן און ענדלעך געשאַפֿן די „אידישע אַקטיאָרן יוניאָן“⁸⁵ וועלכע איז דערנאָך, ווי אַ צווייט פֿון דער „אַמעריקן פֿעדערעישאַן אָפֿ לעיבאַר“, געוואָרן אַ פֿאַקטאָר אין דער יידישער געווערקשאַפֿטלעכער באַוועגונג און זיך אויך פֿאַרבונדן מיט דער אַמערי- קאַניש-ענגלישער אַקטיאָרן-אַרגאַניזאַציע „עקוויטי“. מיטן צוועק צו באַ- שיצן די קלאַסן-אינטערעסן פֿון אירע מיטגלידער, האָט די „יוניאָן“ קודם פֿל אַיינגעשטעלט באַשטימטע גאַזשע-פֿאַרהעלטנישן און זיך באַמיט „אַפּצו- רייניקן דאָס פֿעלד“ פֿון נישט-פֿראַפֿעסיאָנאַלן. מיט דעם איז אָבער די יוניע שיער ניט געוואָרן אַ חברה פֿון קלייזז-פֿאַזיטיק און משפּחה-פֿראַ- טעקציע. האָבן גענומען זיך פֿאַרמירן פֿון די ניט-יוניע אַקטיאָרן באַזונדערע יוניאָן-„לאַקאַס“, וואָס האָבן אַ לאַנגע צייט אַנגעפֿירט צווישן זיך אַ ביטערן קאַמף. ערשט די פֿאַראייניקונג פֿון די וואַדעווייל-אַקטיאָרן, לאַקאַל 5, מיט די „לעגייטימע“ אַקטיאָרן, לאַקאַל 1 און 2 (וואָס איז פֿאַרגעקומען אין 1922 אונטער דער פֿאַרוואַלטונג פֿון ראובן גוסקינ),⁸⁶ האָט געגעבן דער „אידישער אַקטיאָרן יוניאָן“ דעם פֿרעסטיזש פֿון דער איינציקער פֿראַפֿעסיאָנעלער יידישער שוישפּילער-אַרגאַניזאַציע אין די פֿאַראייניקטע שטאַטן און קאָ- נאַדע.

⁸⁵ זע: — די יידישע אַקטיאָרן-יוניאָן אין אַמעריקע — „טעאַטער“, וואַרשע, דעצעמ- בער, 1925.

* דער לאַנגיאַריקער פֿרעזידענט פֿון דער יידישער אַקטיאָרן-יוניע, דזשין גרינ- פֿעלד (אַ סופֿלער), איז איצט אויך דער פֿרעזידענט פֿון אַלע ענגלישע שוישפּילער- און אַרטיסטן-אַרגאַניזאַציעס אין אַמעריקע.

⁸⁶ זע: „געלעגנהייטס-שריפֿט צו ראובן גוסקינס 10-יאַריקער טעטיקייט“, אידישע אַקטיאָרן-יוניאָן, ניו-יאָרק, 1930.

צו דער יוניאן האבן געדארפט געהערן אלע יידישע אקטיארן און סוף־
 דערן (רעזשיסערן שטייען נאך היינט ניט אונטער דער יוריסדיקציע פֿון
 דער יוניע). נאָר די שווערע פּראָצעדור ביים אויפֿנעמען נייע מיטגלידער
 האָט ניט דערלאָזט דעם צופֿלוס פֿון פֿרישע, יינגערע שוישפּילער־כּוחות.*
 קיין ספֿק ניט, אַז דאָס האָט אונטערגעגראָבן די לעבנס־פעיקייט פֿון טע־
 אַטער. אָבער אין די יאָרן פֿון „פּראָספּעריטי“ האָט עס געהאַט אַ קנאַפֿע
 ווירקונג אויפֿן געשעפֿטלעכן גאַנג פֿון טעאַטער און במילא אויך אויפֿן לויך־
 פֿאַרהעלטניש פֿון די אַקטיאָרן. די וועכנטלעכע גאַזשע פֿאַר אַ יוניע־אַקטיאָר
 האָט דעמאָלט אויסגעמאַכט 65 דאָלאַר מינימום ביו זעקס און זיבן הונדערט
 דאָלאַר די וואָך פֿאַר אַ סטאַר. זיינען יידישע אַקטיאָרן אַרומגעפֿאַרן אין
 אייגענע אויטאָמאָבילן און יידישע אַפֿישן־טרעגער און קאַסירערס זיינען
 געוואָרן רייכע טעאַטער־באַדעבאַטיים, אַפֿילו ווען זיי איז אויסגעקומען צו
 צאָלן אַרויפֿגעשרוּיפֿטע שכירות פֿון די אַנדערע טעאַטער־יוניאָנס (מוזיקער,
 בילדערער, קאַסטיומערס, בֿפֿרט די בינע־אַרבעטער).

אַנדערש איז געוואָרן די לאַגע, ווען די געשעפֿטן אין יידישן טעאַטער
 האָבן גענומען פֿאַלן. צוליב פֿאַרשידענע סיבות — אַלגעמיינער עקאָנאָ־
 מישער קריזיס, באַגרענעצטע אימיגראַציע, אַמעריקאַניזאַציע פֿון דער יידי־
 שער יוגנט, די קאָנקורענץ פֿון קלאַנג־פֿילם און ראַדיאָ, דער עיקר אָבער
 די קאַפּלאַזע טעאַטער־אַנפֿירונג — איז דער קרייז טעאַטער־גייער אַלץ
 קלענער געוואָרן, די אייננאַמעס אַלץ מאַגערער. אָבער די הוצאות אַרום
 טעאַטער זיינען געוואַקסן. די „בענעפֿיטן“, וואָס פֿלעגן פֿריער דינען בלויז
 ווי אַן „אַרויסהעלף“ פֿאַר די וואַכנטעג, זיינען איצט געוואָרן דער הויפּט־
 קוואַל פֿון דער הכנסה. אָבער אַראָפּגעמנדיק פֿאַר זיך מער ווי זיבנציק
 פּראָצענט פֿון דער אייננאַמע, האָבן די פֿאַרייניגט־בענעפֿיסן ניט געקאָנט
 דעקן די גרויסע אויסגאַבן פֿון טעאַטער (3 ביז 5 טויזנט דאָלאַר אַ וואָך אין
 די קלענערע, און 6 ביז 8 טויזנט דאָלאַר אין די גרעסערע טעאַטערס). ביי
 דער אויפֿפֿירונג פֿון י. י. זינגערס „חבר נחמן“ (אין סעזאָן 40-1939) האָט
 דאָס נעשאַנאַל־טעאַטער געהאַט פֿאַרקויפֿט אין פֿאַרויס פֿאַר איבער 90.000
 דאָלאַר בענעפֿיס־בילדעטן — אַ סומע, וואָס איז געווען גענוג צו זיכערן
 דאָס טעאַטער אויף גאַנצע פֿופֿצן וואָכן מיט אויספֿאַרקויפֿטע הייזער. אָבער
 דער בילדעטן־פֿאַרקויף איז געווען באַרעכנט אויף אַ באַזוכערשאַפֿט אין לויף

* נאָך די לעצטע אויפֿנעם־פּראָבעס (אַפּגעהאַלטן אין פֿעברואַר און מערץ, 1943),
 ביי וועלכע עס זיינען אַריינגענומען געוואָרן כּמעט אלע קאַנדידאַטן, איז איצט די גאַנצע
 יידישע שוישפּילער־פּראָפעסיע אַרגאַניזירט אין דער יידישער אַקטיאָר־יוניע.

פֿון 30 וואָכן — וואָס מאַכט־אויס בלויז 3,000 דאָלאַר אויף דער וואָך. בדי, אויף דער הוצאה פֿון 6000 דאָלאַר וועכנטלעך, צו דעקן די פֿופֿציק פראָצענט דעפֿיצייט, וואָלט דאָס טעאַטער באַדאַרפֿט נאָך איינגעמען וועכנטלעך 3,000 דאָלאַר ביי דער קאַסע. ווען אָבער פֿאַקטיש האָט דער נאָמינעלער בילדעטן פֿרייז פֿאַר די בענעפֿיסן אויסגעמאַכט גאַנצע 280,000 דאָלאַר — מיט אַרום 200,000 באַזוכער — ווערזשע זאָל נאָך (ביי דער באַשרענקטער צאָל טע־אַטער־גייער) קומען קויפֿן אַ בילדעט ביי דער קאַסע, ווען 200,000 מענטשן טראָגן זיך אַרום חדשים אין פֿאַרויס מיט רעדוצירטע בילדעטן פֿאַר דער־זעלבער פּיעסע?

* *
*

די הוצאה פֿאַרן קינסטלער־פּערסאָנאַל איז אין יידישן טעאַטער אַ פֿאַר־העלטיגשעמטיק קליינע. אין ענגלישן טעאַטער באַטרעפֿט די הוצאה פֿאַרן פּיעסן־שרייבער, בינע־מאַלער, רעזשיסער און שוישפּילער־אַנסאַמבל כּמעט 50 פראָצענט פֿון די אַלגעמיינע הוצאות — אין יידישן טעאַטער אַפֿילו ניט די העלפֿט פֿון דעם. אָבער דאָס לויט־פֿאַרהעלטיג פֿאַרן טעכנישן פּערסאָנאַל איז אין ביידע מינים טעאַטערס כּמעט דאָסזעלבע. ווען מען נעמט דערצו אין באַטראַכט, אַז די וועכנטלעכע הכנסה פֿון ענגלישן טעאַטער איז פינף ביז אַכט מאָל גרעסער ווי אין יידישן טעאַטער, ווערט קלאַר, אַז דאָס ענגלישע טעאַטער איז ניט נאָר זיכערער מיט זיין עקזיסטענץ, נאָר עס האָט די מעגלעכקייט צו באַשעפֿטיקן די בעסט־באַצאָלטע בינע־קינסט־לער — וואָס איז נאָטירלעך ווידער אַ גרויסער פֿלוס פֿאַר זיין קיום. בעת דאָס יידישע טעאַטער קאָן זיך ניט באַצאָלן אַפֿילו מיט אַ קלענערער הוצאה. קראַכן געוויינלעך טעאַטערס אין מיטן סעזאָן. איז דאָס ניט בלויז אַ קריזיס פֿון פֿאַרמאַכטן טעאַטער — דאָס מיינט ממש אַ רואינע פֿאַרן קיום פֿון יידישן טעאַטער בכלל. וואָרעם די אין פֿאַרויס געקויפֿטע בענעפֿיסן קאָנען אין פֿאַרמאַכטן טעאַטער נישט אָפּגעשפּילט ווערן; בדי צו ראַטעווען די סיטואַציע, טראַנספֿערירט געוויינטלעך די אַקטיאָרן־יוניע יענע בילדעטן אין אַ צווייטן טעאַטער (וועלכעס איז אזוי אַרום געצוואונגען, אין סיי וועלכע „פֿרייע דאָטעס“, אומזיסט אָפּצושפּילן פֿרעמדע בענעפֿיסן). פּאַסירט נאָך, אַז אויך דאָס צווייטע טעאַטער פֿאַרמאַכט זיך פֿאַר דער צייט, ווערן די געהאַנגעטע בענעפֿיס־באַזוכער „טראַנספֿערירט“ — ווידער אויף אַ נייער דאָטע מיט אַ גאַנץ אַנדערער פּיעסע — אין אַ דריטן טעאַטער. אַזאָ מין פּראָצעדור מוז נאָטירלעך פֿירן צו אַ צוזאַמענברוך.

פֿארשטייט זיך, אז דאָס אַלץ שלאָגט זיך אָפּ קודם כל אויף דער עק-
זיסטעניץ פֿון אַקטיאָר. פֿון די אַרום 350 יוניע־שווישפּילער זיינען זעלטן
מער ווי אַ העלפֿט אַנגאַזשירט. דער אַפּיציעלער מינימום־לוינ איז זייט
די לעצטע יאָרן 55 דאָלאַר אַ וואָך (פֿאַרן סעזאָן 1943-44 — 60 דאָלאַר)
און דערגיט ביי סטאַרס ביזן מאַקסימום פֿון אַרום 200 דאָלאַר. אָבער
צוליב אַרבעטלאָזיקייט אַנגאַזשירן זיך אַקטיאָרן אויך אונטער דעם מיני-
מום־פּרייז, בֿפֿרט אויף דער פּראָווינץ. רעכנט מען אַראָפּ די שפּיל־הוצאות,
יוניע־אַפּפּאַל (25 דאָלאַר אַ יאָר און 10 פּראָצענט פֿון דער גאַזשע — אַרייַב
גערעכנט דעם „פֿאַרויכערונגס־פֿאַנד“ פֿאַר אַרבעטלאָזע), שטייערן אד"גל,
קומט־אויס דעם קליינעם גאַזשיסט — ביי אַ שפּיל־סעזאָן, וואָס האַלט איצט
אַן אַרום 20 ביז 25 וואָכן — צו לעבן אויפֿן דורכשניט פֿון 8 ביז 10 דאָלאַר
אַ וואָך.

ניט בעסער איז די לאַגע פֿון יידישן אַקטיאָר אין די דרום־אַמעריקאַנער
לענדער. דער אַרגענטינער יידישער אַקטיאָרן־פֿאַריין — אויסגעצייכנט
אַרגאַניזירט — האָט אַפּילו אויסגעקעמפֿט די בעסטע באַדינגונגען פֿאַר
זיינע מיטגלידער. אָבער ווי גוט די געשעפֿטן אין טעאַטער זאָלן ניט אַוועק
(די יערלעכע הכנסה פֿון די דאַרטיקע יידישע טעאַטערס באַטרעפֿט אַרום
אַ האַלבן מיליאָן פּעזעס), דעקן זיי קוים די חיונה פֿון אַקטיאָר — ווייל די
גאַסטראָלינדיקע סטאַרס נעמען אַוועק ביז 30 פּראָצענט פֿון דער אייננאַמע.
מאַכט בלויז אַ דריטל פֿון די אַקטיאָרן אויף ברויט מיט פּוטער, איין
דריטל הונגערט־אונטער, און דער רעשט — ?

אָבער דער דאָזיקער מצב ווערט נאָך געפֿערלעכער דורך דעם, וואָס
דער עקאַנאָמישער קריזיס איז דערהויפּט אַ פּועל־יוצא פֿון דעם קולטורעל־
קינסטלערישן קריזיס אין אונדזער טעאַטער.

אונדזער טעאַטער־באַגאַזש

דער אַמעריקאַנער טעאַטער (דער יידישער ווי דער ענגלישער) איז ביי
זיין גאַנצער אַנטוויקלונג דאָך פֿאַרבליבן אַ סטאַר־טעאַטער. און הגם דער
יידישער סטאַר האָט אין עצם שוין פֿאַרלוירן זיין „ציי־קראַפֿט“, וועט
אָבער קיין טעאַטער (דער געוויינלעכער ווי דער „בעסערער“) אָן אַ סטאַר
ניט עקזיסטירן — ער וועט זיך אָן אים בכלל ניט עפֿענען. שוין דאָס אַליין
איז אַ שווער־שטיין אין גאַנג פֿון טעאַטער.

דער קולטור־מצב פֿון יידישן אַקטיאָר איז אין דורכשניט ניט צופֿרידנ-
שטעלנד. רעקרוטירט פֿון דילעטאַנטן (ביט תמיד פֿון אינטעליגענטערן מין).

פראָפעסיאָנעל ניט צוגעגרייט, ווערט דער יונגער אַקטיאָר גאַנץ צופֿעדיק איינגעשפּאַנט אין דױפּנדיקן רעפּערטואַר — העלפֿט ער שלעפּן דעם סקרי־פּנדיקן טעאַטער־וואַגן וואוהיין די רעדער פֿירן, די געצייגטע פֿאַכמעניש־אויסגעבילדעטע יידישע אַקטיאָרן ווערן צווישן זיי בטל בששים. דאָס נעמעכע פֿאַרהעלטניש הערשט צווישן זייערע סטאַר־אַנפֿירער.

נאָך קלענער איז זייער באַגאַוש פֿון סאַציאַל־קינסטלערישן אַחריות. דער אַמאָליקער יידישער אַקטיאָר האָט באַוווּזן, אַז ער קאָן ברענגען קרבנות. מיר געדענקן די הונגער־יאָרן פֿון דער הירשביין־און ווילנער־טרופּע, די אַנשטרענגונג פֿון דער ווינער „פֿרייע פֿאַקס־בינע“, דאָס ראַנגלען זיך פֿון די אַקטיאָרן אין ניו־יאָרקער קונסט־טעאַטער און „אַרטעף“. בעת דער גרינדונג פֿון דער הירשביין־טרופּע איז עס „געווען מער ווי אַ געוואַג־טער שריט ביי די דעמאָסטיקע אויסעראַרדענטלעכע און ווילדע געזעצן, וואָס האָבן געהערשט אין צאַרישן רוסלאַנד לַגבי דעם יידישן טעאַטער און יידישן וואָרט... צו פֿאַרמעסטן זיך אויף אַזאַ ערנסטער אונטערנעמונג אַן געזעשאַפֿטלעכער מאַטעריעלער שטיצע און אַן וואַסערע ס'איז קאַפּי־טאַלן“ — און דאָך האָבן זיך „אויסגעהאַדעוועט אייניקע טאַראַטנפֿולדע שוים־שפּילער, וואָס... טראַגן נאָך היינט אין דער שטיף די טעאַטער־מיסיע, וואָס איז זיי איבערגעגעבן געוואָרן מיט 30 יאָר צוריק.“⁸⁷ אַזוי אויך „די ערשטע צייט אין אַמעריקע... גיבן זיך ניט אונטער די שאַפּנדע פּווחות פֿון דער יידישער בינע; זיי שפּילן און שאַפּן אַן עולם פֿאַר זיך, שאַפּן אַ יידיש טעאַטער... די פּיעסן פֿון בעסערן דראַמאַטורג האָבן געצונדן ביים שוים־שפּילער זיין קינסטלערי־אַמביציע נישט נאָר פֿאַר סתם טעאַטער, נאָר פֿאַר דעם בעסערן טעאַטער.“⁸⁸

דער היינטיקער אַקטיאָר איז שוין אויף אַזוי פֿיל „אויסגעוואַקסן“, אַז ער האָט דעם מוט צו פֿאַרטיידיקן זיין כאַלטורע; „וואָס מער כאַזעריי, אַדל געזינטער — דער עולם פֿרעסט עס אויף“. ניטאָ מער קיין קונסט־פּראָב־לעמען, די הויפּט־טעמע אין אַקטיאָרן־קאַפּע און הינטער די קוליסן דרייט זיך כּסדר אַרום דער „אייננאַמע“. און לַאזט דער אויפֿפֿירער פֿאַלן אַ באַמער־קונג וועגן אַ סצענע (און ער טוט דאָס ניט דרייסט, כּמעט פֿאַרבאַרגענער־הייט, ווייל אַן אויסבעסערונג בֿערהסיא „באַליידיקט“ דעם סטאַר־אַקטיאָר!), ווערט זי אים צוריקגעשליידערט מיט אַ ציניש געלעכטער: „וויפֿל מיינט

⁸⁷ נחמן מייזל — פרץ הירשביין — „יידישע קולטור“, ניו־יאָרק, פֿעברואַר, 1939.
⁸⁸ לעאָן קאַברין: „ערינערונגען פֿון אַ אידישן דראַמאַטורג“, ניו־יאָרק, 1925, ערשטער באַנד, ז' 9.

דאָס אין קעש זי. געבליבן איז בלויז דער עגאָצענטרישער דראַנג נאָך רעקלאַמע. קיין זאך וועט ניט אַזוי צעשרויפֿן דעם טעמפּעראַמענט פֿון אַ סטאַר ווי דאָס ניט שטעלן זיין „פּיקטשור“ אויבן־אָן, אָדער אים אַנאַנסירן מיט קלענערע אותיות. איז געווען אַ צייט, ווען דער חלום פֿון ייִדישן אַקטיאָר איז געווען: וואָס גיכער אַריבערלויפֿן די גרענעץ פֿון דער ייִדישער סעקאַנד־עוועניו און זיך אַנקלאַמערן אין בראַדוויי אָדער האַליוואוד. האָבן טאַקע פֿיל גאַנצע און האַלבע סטאַרס געפרוּאוּט זייער מזל „ביי די גוים“. ס'רוב אַנטוישטע, איז דער אידעאַל היינט כאַטשבי אַ שורהלע רעקלאַמע אין דער ענגלישער פרעסע, אויף וועלכער עס ווערט פֿאַרשווענדט אַ היפשער פּראָצענט פֿון דער ייִדישער טעאַטער־הוצאה*.

אַזוי פֿעלשט דער ייִדישער אַקטיאָר אין זיינע פֿאַרגלויבטע אָנהענגער, ביז די איבערגעבנסטע „פּאַטריאָטן“ ווערן אומטריי און קערן זיך אָפּ פֿון אים. דער ייִדישער עולם גלויבט ניט מער דעם אַנשטעל פֿון „פּשרע כּוונות“ ביים ייִדישן בינע־קינסטלער. איז קיין וואונדער ניט וואָס יעדער פּרוּאוּט צו אַרגאַניזירן אַ קינסט־לערישן טעאַטער ענדיקט זיך כּמעט שטענדיק מיטן טראַגישן פֿינאַל פֿון געפּלאַצטע זייפּבלאָזן.

* *
*

און האָט נאָך דער ייִדישער אַקטיאָר אַ שטאַרקן צד אויף זיין זייט: טאַל־לאַנט — קאָן דאָס זעלטן געזאָגט ווערן וועגן ייִדישן פּיעסן־דיפּעראַנט. דער ייִדישער טעאַטער איז אין תּוך אַ זינג־שפּיל טעאַטער. אַנגעהויבן מיט אַ ספּעציעלן מין ייִדישע „אַפּערעטע“ (עפּעס ענלעך צו דער ענגלישער „באָלאָד־אַפּערע“ פֿון 18טן יאָרהונדערט), איז פּעצטנס זיין גאַנגבאַרסטע סחורה אַ מין אַפּערעטעטשנע „רעוויז“ און דאָס מעדאַדראַמאַטישע „פּאַקס־שטיק“ מיט געזאַנג — מייסטנס פֿון סענסאַציאָנעלע פֿילימען איבערגעני־צוועט אויף ייִדיש. זייערע באַליבטסטע העלדן זיינען דער גענגסטער און דעטעקטיוו, דער סעקסועלער פֿאַרברעכער און די „צעבראַכענע לעבנס“ פֿון ממזר־מאַמעס, — אַרץ טיפּן מיט עקזאַטירטע לייַדנשאַפֿטן און פֿאַר־קריפּלטן לעבנסשטייגער פֿון ברייט רעקלאַמירטע צייטונג־קעפלעך און פֿילמען. מעגן אונדז די טיפּפּאַזשן פֿון יענעם מין פּיעסן אויסקוקן נאָך ווי

* אין בודזשעט פֿון אַ סטאַר־טרופּע אין אייער פֿון די פּראַווינג־שטעט געפּינט זיך אַ חשבון אויף אַנאַנסן פֿאַר 3 פֿאַרשטעלונגען: פֿון איין ענגלישער (הירסט־) צייטונג — 180 דאָלאַר; פֿון אַ ייִדישער צייטונג — 15 דאָלאַר (פֿאַר דערזעלבער צייט).

מאדנע, אויסטערשיש צוגעטראכט — דער נאָאיווער צוקוקער „דערקענט“ אין זיי זיין ביזנע שוויגער, די יידינע מיט די קללות, דעם שליםזדיקן חלוש, און זיין פֿאַנטאַזיע מאַלט אים שוין אויס די „עכטקייט“ פֿון די פֿאַרגע-שמעלטע „מלאכים“ בעל־טובות און טיילווישע אינטריגאַנטן. דערצו פֿאַרמאָגט נאָך די מעלאָדראַמע דעם ווירקונג־כוח פֿון אויפֿברויז, פֿון שנע־דער אַקציע, דירעקטן קאַמף — וואָס איז אַ ממשותדיקע צי־קראַפֿט פֿאַרן פרימיטיוון צוקוקער; ער גלויבט אין זיינע מעלאָדראַמאַטישע העלדן און איז אין זיי ביז גאָר פֿאַראַינטערעסירט.

די פֿאַפּולאַריטעט פֿון אַט דעם רעפּערטואַר טאָר ניט מינימיזירט ווערן. ער ווערט געשפּילט פֿאַר איבער אַ מיזיאָן צוקוקער יערלעך, פֿון וועלכע מער ווי די העלפֿט איז — דורך דער געלער פרעסע און דורכן ביליקן פֿילם — דערצויגן צו דעם מין טעאַטער. ווי אַזוי אַזאַ רעפּערטואַר ווירקט „דער־ציעריש“ אויף אַן עולם, פֿון וועלכן דריי־פֿערטל באַשטייט פֿון עלעמענטן, וועלכע זיינען ביי אַנדערע פֿעלקער בכלל ניט קיין טעאַטער־גייער, איז קלאַר. ווען דערביי דאַרף נאָך דער ליברעטיסט (דער הויפט־טרעגער פֿון דער יידישער אַפּערעטע) און דער מעלאָדראַמע־שרייבער צופאַסן זיין פּיעסע „ספעציעל פֿאַרן סטאַר“, מוז ער במילא אויף אַ משונהדיק־איבערגעניצע־וועטן אפֿן איבערקייען זיין אייגענעם שאַבלאָן, אויסגעבאַרגט פֿון פֿילמען, וואָס ווערן נאָך פֿריער (און פֿאַר אַ ביליקערן פּרייז) געוויזן דעם יידישן עולם. חזרט זיך איבער — פּיעסע נאָך פּיעסע — דערזעלבער אומזין, אַביסל אַנדערש געשלייערט, ביז עס ווערט אויך דערעסן אַפֿילו דעם פרימיטיווסטן צוקוקער.

* *
*

וועגן רעזשי אין דעם מין טעאַטער איז שוין אָפּגערעדט. ס'האַט פֿאַנג גענומען דער יידישער פּראַפּעסיע ביז זי האָט „אַנערקענט“ רעזשי ווי אַ באַזונדער טעאַטער־פֿאַך. אָבער נאָך היינט איז אַ חוק ודא יעבור אין יידישן טעאַטער, אַז רעזשיסירן די פּיעסע מוז דער סטאַר. מאַכט ניט וואָס מייסטנס פֿאַרמאָגט ער ניט קיין אַלגעמיין און פֿאַכמעניש וויסן דערצו (אַפֿט אויך ניט די באַגאַבונג אַרויסצופֿילן און אויפֿוועקן אַ קינסטל־ערישן אַטעם אין בינע־ווערק) — אַז זיין אייניקע אויפֿגאַבע איז: אויסצובעטן פֿאַר זיך אַ „פּעטע“ ראָף און אויסגעפֿינען דעם „טריק“, וואָס קאָן אַנציען אַן עולם * זיענדיק

* אַ אַנאַנס פֿון אַן ערשט־קלאַסיקער יידישער טרופּע, וואָס איז געפֿאַרן אויף גאַסט־שפּילן, לייענט זיך טיילווייז: „דער גרעסטער יידישער קינסטלער... אין זיין גרויסער

אליין דער הויפט-אינסטרומענט אין אַנסאַמבל-אַרקעסטער, האָט ער אַפילו
 ניט די מעגלעכקייט צו הערן זיין אייגענעם טאָן און זען זיין אייגענע מי-
 זאַנסצענע. ווערט ער אַפֿט אליין אַרומגעשטיידערט אויף אַ כוואַדיע פֿון
 העכסטן מאָזשאַר, בעת זיינע מיטשפילער טרינקען זיך אין טיפֿסטן מינאַר
 — פֿאַנטערט ער אַזוי אין אַ פֿאַרשופֿטן קרייז צווישן סצענישע אַבסורדן
 און באַנאַלער אימיטאַציע פֿון „וירקלעכקייט“, וואָס איז שוין געוואָרן אַ
 באַזונדערע מפה פֿון דער יידישער בינע.³⁰

אַזאַ צוגאַנג האָט געמוזט דערפֿירן צו סטאַגנאַציע. איז דאָס איבער-
 געזאַטענע טעאַטער-בלוט גערונען געוואָרן, דאָס פֿאַרוואַסערטע טעאַטער-
 פּסולת איז אַרויף אויפֿן אויבערפֿלאַך, און געבליבן איז פֿאַרוואַנדלונגס-
 טעכניק, קונצן-מאַכעריי און פֿאַרגליווערטער שטאַמפֿ — אַ גענעץ-פֿוילער
 שאַבלאָן פֿון טעאַטער-„בו“ אויף איבערצושרעקן דעם עולם. איז איין ספּעק-
 טאַקע ענדעך צום צווייטן און קלאַזיש-פֿאַנגווייזיק ווי סאַדאַטסקע קאַ-
 זאַרמעס, און דאָס פֿאַראַליזירט אינגאַנצן דעם אינטערעס פֿון צוקוקער.

* *
 *

ניט ווייניקער איז דער טעאַטער פֿאַרוואַנדלונגס-אַריזט געוואָרן דורך אַ
 אומפֿאַראַנטוואַרטלעכער פֿאַרוואַלטונג. דער גאַלדפֿאַדען און גאַרדין-
 טעאַטער — טיילווייז אויך דער קינסטלערישער טעאַטער נאָך זיי —
 האָט ווייניקסטענס געהאַט אַ כוונה (און אַפֿט אויך דעם ווילן און כוח) דעם
 טעאַטער-גייער צו דערהייבן. דער שפּעטערער יידישער טעאַטער האָט
 אַראָפּגענידערט אַלץ טיפֿער צו דעם נאָך ניט אויסגעגרינטן אַררייטיגן,
 האָט זיך באַמיט אים אונטערטראַגן דאָס פֿעטע טעלעראַ פֿון הימל, און אַזוי
 געבליבן שטעקן אין הפֿקריקער פּרינציפֿאַזיקייט, ניט גרייכנדיק אַפילו
 דעם פּרימיטיוון געשמאַק פֿון דער מאַסע.

דער „פּערמאַנענטער אימיגראַנט“, וועלכער האָט נאָך אויף אַזוי פֿיל
 ניט באַהערשט די ענגלישע שפּראַך צו קאַנען פֿאַרדייען אַן ענגלישע פֿאַר-
 שטעלונג, געפֿינט אין יידישן טעאַטער עפעס אייגנס, וואָס דערמאַנט אים
 אין דער אַלטער היים. ס'רוב פֿון פֿאַרהאַוועטן, גייסטיק אָפּגעשטאַנענעם

קונסט-ראַלע אַלס ... אין דעם גרעסטן ספּעקטאַקל ... מיטן גאַנצן פּערסאָנאַל פֿון ...
 60 אַרטיסטן, 2 וואַגאַנען סינעריס, באַלעט און מוזיק ...“.

³⁰ זע: — ווי אַזוי ווערט ביי אונדז רעזשיסירט — „טעאַליט“, ניו-יאָרק, דעצעמבער,

מיט'קלאַס, קאָנסערוואַטיוו אין באַגריף און קליינשטעטלידיק אין זיינע השגות, באַגניגט ער זיך מייסטנס מיט די מעלאָדראַמאַטיש-סענטימענטאַלע יתומים-ווערוועס און השגחה-קאָנפֿליקטן — אויף וויפֿל דער אינהאַלט, די „מעשה“ קאָן אים פֿריש פֿאַרכאַפֿן און אויפֿסניי פֿאַראינטריגירן. אָבער ווען ער שטויסט זיך אָן אויף דערזעלבער מעשה ביי יעדער פֿאַרשטעלונג (און קיין נייע „גרינע“ קומען ניט אונטער) — ווערט דער מין טעאַטער-גייער אַרץ אַ זעלטענערער גאַסט אין טעאַטער.

די האַלב אַמעריקאַניזירטע יוגנט שטעקט נאָך אַפֿילו מיט דער גאַנצער פּסיכיק אין דער אימיגראַנטן-סביבה פֿון די יידישע עטערן — די יידישע גאַס איז זיי נענטער, דער יידישער טיפֿ נאָך פֿאַמידיאַר, קומט נאָך אַ טייף פֿון זיי אין יידישן טעאַטער. אָבער אָנגעשמעקט מיטן אַמעריקאַנער זינג-פֿירם און ראַדיאָ-וואַדעוויץ, זוכן זיי שוין אין יידישן טעאַטער די אוי-סערלעכע ראַפֿינירטקייט פֿון בראַדוויי. איז פֿאַר זיי געשאַפֿן געוואָרן די „נייע אַפערעטע“ מיטן גאַנצן קנאַק פֿון פֿאַרהאַלעטע מיידלעך, פֿלאַכע וויצן און באַנאַלע „סאָנגס“. אין זיין ניט פֿאַרדייעטער אַסימילאַציע האָט דער יידישער טעאַטער געפרוואווט נאָכטאַנצן דעם רייכן בראַדוויי, און דאָ האָט ער שוין אינגאַנצן זיך אויסגעגליטשט. ווייל ניט די יידישע בינע איז אימ-שטאַנד צו קאָנקורירן מיט דעם פֿאַרשווענדערנישן לוקסוס פֿון בראַדוויי און האַליוואוד, און ניט די יידישע סביבה איז כּוח איניצוהאַלטן דעם פֿלאַכן, אָבער שנעל יאָגנדיקן שטראָם פֿון אַמעריקאַניזירן זיך. ווערט אויך די יוגנט אַנטרונען פֿון יידישן טעאַטער.

בלייבט דער אינטעליגענטערער אַרבעטער מיט דעם ביסל יידיש-רעדינדיקע פּראַפֿעסיאָנעלע אינטעליגענץ, וועלכע פֿלעגן אָנפֿירן דאָס יידישע קונסט-טעאַטער און די פֿאַרשטעלונגען פֿון די „וויילנער“, „אַרטעף“ און ענדלעכע טרופֿעס. זיינען זיי מיט דער צייט איבערגעוואָקסן דעם יידישן טעאַטער, האָבן פֿאַרלוירן דעם צוטרוי צו דער באַצאָלטער רעקלאַמע און געפֿונען דעם וועג צום בעסערן ענגלישן טעאַטער.

קיין נייע באַזוכער קומען ניט צו. די טעאַטער-אַנפֿירער האָבן זייט יאָרן מיט קיין פֿינגער ניט געהאַלפֿן רעווידירן דעם אַלטן שטאַמפֿ, און מיט דערזעלבער אַפּאַטיע ניט געפרוואווט אַפֿילו אַריינציען אין יידישן טעאַטער דעם מידיאַן יידן, וועלכע פֿאַרברענגען נאָך זייערע הינטעראויוון-אַוונטן אין קלייזעך, שולן, אַדער גאַר ביי קאַרטן-טישעך. אָנשטאַט דעם האָט מען גענומען זיך מתקנא זיין אין בראַדוויי און געלאָזט „דוילפֿן“ אַ פּיעסע דעם גאַנצן סעזאָן, דאָס איז געוואָרן אַ קלדה אי פֿאַרן רעפּערטואַר אי פֿאַרן טעאַטער-גייער. די אַמאַליקע „סוקסעס“-פּיעסע פֿלעגט געשפּילט ווערן

10 ביז 12 וואָכן — און בלויז פֿרייטיק, שבת און זונטיק. אין מיטן וואָך האָט מען געשפּילט רעפּערטואַר, אָדער אַ ספּעציעל־אויפֿגעפֿירטע פּיעסע (דער עיקר פֿאַר בענעפֿיסן). מיט דעם איז דער רעפּערטואַר געוואָרן פֿילזיי־טיקער, האָט אַריינגעבראַכט קאָליר און פֿאַרשידנאַרטיקייט אין טעאַטער־לעבן. איז דער בענעפֿיס־גייער געווען פֿאַראינטערעסירט צו זען אויך די שבת־זונטיק פּיעסע און אַזוי אַרום פֿאַרגרעסערט די צאָל קאַסע־באַזוכער. די פֿאַרלענגערטע סעזאָן־פּיעסע (געשפּילט 9 מאָל אין וואָך) באַגרענעצט די קרעאַטיווע קינסטל־ערישע אימפּורסן פֿון אַקטיאָר און רעזשיסער, נעמט־צו ביים דראַמאַטיקער די מעגלעכקייט צו ווייזן נייע שאַפֿונגען אויף דער בינע, און נישט נאָר זי געוויינט־אָפּ דעם טעאַטער־גייער פֿון אַ רעגולערן באַזוך אין טעאַטער — עס סטייען פשוט ניט אַזוי פֿיל באַזוכער פֿאַר איין פּיעסע.

* *
*

איינע פֿון די הויפט־שוועריקייטן פֿאַר דעם פֿאַרנומענעם יידישן טע־אַטער־באַזוכער אין ניו־יאָרק איז דער מאַנגל אין צייט. די גרעסטע יידישע טעאַטערס זיינען גרופּירט אַרום סעקאָנד עוועניו, בעת די מערסטע טעאַטער־גייערס קומען פֿון בראַנקס און ברוקלין — אָפֿט אַ שעה רייע פֿון שטאָט־צענטער. קאָן ניט דער אַרבעטער און ניט דער געשעפֿטסמאַן זיך דערלויבן פֿאַרירן איבער צוויי שעה צייט אויף צו פֿאַרן אין טעאַטער (וואו די פֿאַר־שטעלונג האַלט־אָן מאַדנערווייז ביז 12 אין דער נאַכט!). ווען אויף מאַרגן וואָרט אויף אים דער שאַפּ אָדער דאָס געשעפֿט. באַשרענקט זיך דער טע־אַטער־באַזוך צומייסט אויף שבת־זונטיק. אָבער מיט דעם אַליין קאָן ניט דאָס טעאַטער דעקן זיין הוצאה אַפֿילו ביי אויספֿאַרקויפֿטע הייזער. העלפֿט זיך די טעאַטער־אונטערנעמונג דורך פֿאַרקויפֿן פֿאַרן מיטנוואָך בענעפֿיס־פֿאַרשטעלונגען צו גאָר ביליקע פּרייזן (אַפֿילו ביז 18 פּראָצענט פֿון נאָמי־נעלן פּרייז). פֿאַרלירט דערביי דאָס טעאַטער ניט נאָר 70 ביז 80 פּראָצענט פֿון זיין הכנסה, נאָר דאָס ציט אויך אָפּ דעם טעאַטער־גייער פֿון דעם שבת־און זונטיק־באַזוך. עס נעמט אויך אָפּ ביי דעם בענעפֿיס־באַזוכער דעם פֿרייען אויסוואַל פֿון דער פּיעסע (ווייל דער בענעפֿיס־ביליעט ווערט פּמעט שטענדיק אויף אים אַרױפֿגעצוואונגען) און ממילאָ אויך דעם פֿריידיקן, פֿרייוויליקן גענוס פֿון דער פֿאַרשטעלונג. דער בענעפֿיס־באַזוכער מיידט שוין דעמאָלט דאָס טעאַטער חדשים לאַנג, ביז זיין חברה וועט אים ווידער „אַריינשטופֿן“ אַ בענעפֿיס־ביליעט.

* *
*

קאנען מיר ביי אזא כאַאס רעדן וועגן א געזיכערטער יידישער בינע מיט אן אייגענעם טעאָטער-פנים ?

א טעאָטער, וואָס מוז אַלע זיינע קונץ-שטיק צושניידן לויט דער מאַס און קאָפּירזון פֿון סטאַר, וואָס איז מיט אַלע זיינע פֿעדים געקניפט און גע- בונדן צו ביליקער רעקלאַמע און ספּעקולאַטיווער ביזנעס-עקספּערימענט- טאַציע, קאָן קיין קיום ניט האָבן. קיין קולטור-ווערטן קאָן אזאָ טעאָטער זיכער ניט באַשאַפֿן. ער וועט קיינמאָל ניט זיין אימשטאַנד אויסצואַרבעטן אַ פּאַסיקן רעפּערטואַר און צוזאַמענברענגען אַן אינטערעסאַנטע אויפֿ- פֿירונג. די ברעטלעך אויף פֿעסער אין שענק האָבן מיט דער צייט זיך פֿאַרוואַנדלט אין קוליסן און דריי-בינעס פֿאַר אַן אַמפּיטעאָטער מיט פֿליר- שענע שטויב; דער אַמאַליקער פּורים-שפּילער האָט פֿאַרביטן זיין ליידעך און פֿלאַקסענע באַרד אויף דעם גאַנצן מאַדערנעם קלאַפּער-געצייג — אָבער די גרענדע אין טעאָטער פֿירט נאָך אַלץ דער אויפֿגעבאַזענער סטאַר און דער בעזוגראַמאַטנער פּיעסן-ליפּעראַנט מיט זיין מעדאַדראַמאַטישער האַפּקע, וואָס האָט מיט איר געשמאַקלאַזיקייט קיין גלייכן ניט אין קיין שום ניט- יידישן רעפּערטואַר. פֿאַר אַן אַפּערעטע צו ערנסט, פֿאַר אַ פֿאַקטימלעך מוזיק-שטיק צו פֿלאַך און קולטורלאָז, באַמיט זיך אַט די פּיעסע צו „פּאַ- פּולאַריזירן“ דעם טעאָטער-האַנדל — און פֿאַרפֿירט פֿאַקטיש דעם יינגערן ווי דעם עלטערן טעאָטער-גייער אויף די שוועלן פֿון פֿרעמדן בורזעסק. פֿון דער פּרעסע אומדירעקט געשטיצט דורך „לייטזעליקע“ נאַטיצן און רעצענזיעס (קיין שום בוך אָדער צייטונג-ליטעראַטור פֿון דעם סאַרט וואָלט דאָך ניט געפֿונען קיין ערנהאַפֿטן קריטיקער, וואָס זאָל דעם ווידמען אַ שורה אויפֿמערקזאַמקייט!). פֿון קיין שום לייטונג ניט קאַנטראַלירט, באַ- קומט זיך אַפֿט אַ מיש-מאַש פֿון צעשמירטן ענגליש-יידישן קוידערוועלש מיט אַ קאַקאָפֿאַניע פֿון לאַנגווייליקע קופּלעטן — אַ האַמאַטנע פֿרעמדקייט און זשאַרגאַנישע אומפֿאַרשטענדלעכקייט. ווייסט ניט אַפֿט דער בעסטער אַקטיאָר וואָס דער שטאַמדיקער מחבר וויל פֿון אים — לאַנגווייליקט זיך דער בידנער טעאָטער-גייער און ווייכט פֿון טעאָטער ווי פֿון אַ שטיק נודאַטע.

* *
*

דרייען זיך נאָך די אַרטע אָדער נייע טעאָטער-קאַרוועלן מיטן פּוח פֿון „אויסגעפרוואוועטע שאַר-ביזנעס“ און פֿאַרשעפֿערן דורך אומגעשיקטן האַ- קוס-פּאַקוס גייסטיק-מידע. פֿינאַנציעל ניט געזיכערט, קולטורעל און

קינסטלעריש אונטער יעדן מינימום פֿון סאַציאַלן באַדערפֿניש, קייקלט זיך דער יידישער טעאַטער אין אַ „לופֿ-דע-לופֿ“־פֿיבער פֿון פֿאַרלירנקייט און בלאַנקעניש. אַט אַזוי שווימט ער אין אַן אומבאַקאַנטן וואַסער־שטרודל און ווייסט ניט פֿון וועמעס קאַפּריון ער ווערט געשליידערט פֿון זומפֿ צו פֿעלז. עס איז אַ שיף אָן אַ רודער, דאָס יידישע טעאַטער־וועלט, טאַפֿן־אַרום זיינע קאַפּיטאַנען אין דער פֿינצטער אָן אַ ציל און אָן אַ פּלאַן, אָן מינדסטע קינסטלערישע און קולטורעלע התחייבותן. נאָך אַ סעזאָן יאַגעניש, נאָך אַ קאַנוואַלסיע פֿון האַוועניש און הפּקרדיקייט — און אפֿשר די לעבנס־פֿעיקסטע אינסטיטוציע אויף דער יידישער גאַס קאָן באַגראַבן ווערן אונטער אירע אייגענע חורבות.

איז ניטאָ קיין אויכוועג?

די ירידה פֿון יידישן טעאַטער דריקט זיך אויס ניט אַזוי אין דער קלע־בערער צאָל טעאַטערס, ווי אין דעם טרויעריקן פּאַקט, וואָס שוין זייט עט־לעכע סעזאָנען פֿאַרמאַגט ניט דאָס יידישע אַמעריקע קיין איין סטאַבילן דראַמאַטישן טעאַטער. דער אינטעליגענטערער יידישער טעאַטער־גייער איז געבליבן אָן אַ היים און עס קומט אים אויס אָדער צו בלאַנקען פֿאַר דער שוועל פֿון דעם יידישן האַפּקע־טעאַטער, אָדער זיך אַוועקלאָזן צו די טויערן פֿון ניט־יידישן טעאַטער.

דאָכט זיך, אַז קיינער פֿון די וועגן איז אים ניט ניחא. ס'איז אַ בלבול אויפֿן יידישן טעאַטער־גייער בכלל, אַז זיין איינציקע השגה איז ביליקע אַפּערעטע און מעלאַדראַמע. דער יידישער טעאַטער־גייער רעקרוטירט זיך ס'רוב פֿון פּאָלקס־מאַסן, איז ער אין זיין גאַנצן באַנעם פּאָלקטימלעך. אויף אַזוי ווייט טאָר ניט זיין קונסט־געשמאַק איבערגעשאַצט ווערן. אָבער אין אַ געזונטן פּאָלקסטימלעכן, קינסטלעריש־צוגענגלעכן טעאַטער וועט דערזעלבער עולם זיך פֿילן היימיש. מיר האָבן אים געזען אין אַמאָליקן גאַלדפֿאַדען־און גאַרדין־טעאַטער, ווי אויך אין געוועזענעם יידישען קונסט־טעאַטער און „אַרטעף“, וועלכע האָבן אין די ערשטע יאָרן פֿון זייער טע־טיקייט דערגרייכט היפּשע דערפֿאַלגן. פרעטענדירט, אָדער מיט אויפֿרייכ־טיקער כּוונה — דער „אידישער קונסט־טעאַטער“ האָט געפרואוּט שאַפֿן אַן אינסטיטוציע פֿאַר טעאַטער־קונסט אויף אַ געוויסן קולטור־מצב. טיילווייז איז עס אים געלונגען, ביי אַלע זיינע חסרונות און ביי אַלע טענות, וואָס די יידישע קולטור־וועלט קאָן האָבן צו זיין טעטיקייט, איז דאָס קונסט־טעאַטער פֿאַרט געווען אפֿשר דער לעבעדיקסטער ווינקל אין אונדזער באַגרענעצטן קולטור־לעבן, דער פֿאַרשידנאַרטיקער רעפּערטואַר און דאָס פֿלייסן זיך

ביי די אויפֿפֿירונגען, די אויפֿקלערונג דורך פֿעקציעס, סימפּאָזיומס, דיס קוסייעס און אָפּהאַנדלונגען אין דער פּרעסע האָבן אין די ערשטע יאָרן פֿון זיין עקזיסטענץ געשאַפֿן אַ געוויסע פּעריפֿעריע אַרום טעאַטער. איז עס בלויז אַ צופֿאַל וואָס מיטן אָפּשאַפֿן פֿון אַט דער באַציאָונג הויבט זיך אָן אויך די ירידה פֿון טעאַטער?

אַ ענלעכע דערשיינונג האָבן מיר געזען ביים „אַרטעף“.

היינט איז פֿון די ביידע קונסט־אינסטיטוציעס כּמעט קיין שפור ניט געבליבן.* אָבער דאָס מיינט ניט נאָר אַ בלויז אין סטאַטיסטישן באַשטאַנד פֿון אונדזער בינע־טעטיקייט. עס ווערט דורך דעם אַפֿירגעריסן דער באַדן פֿון אונטער די פֿיס ביי אַ הייפֿל דראַמאַטישע שווישפּילער (וועלכע ווילן ניט, אָדער קענען ניט שפּילן קיין פֿאַרוואַלגאַריזירטן טעאַטער) און עס באַ־רויבט דעם בעסערן טעאַטער־גייער פֿון אַ קונסט־אינסטיטוציע — וואָס איז ממש אַ פֿאַרלוסט פֿאַר דער קולטור־טעטיקייט בכלל. וואָרעם דער בעסערער יידישער טעאַטער־גייער איז אַזוי אַרום געצוואונגען צו זוכן אַ מקום־מקלט אין ענגלישן טעאַטער. צי קאָן ער אָבער דאָרט געפֿינען אַ פֿרילשטענדיקע צופֿרידנקייט? קונסט איז נאַציאָנאַל — אין פֿאַרם און טיילווויז אויך אין אינהאַלט — און איבערפֿלאַנצן דעם קונסט־געניסער ווי דעם קינסטלער אין אַ פֿרעמדער קינסטלערישער סביבה איז איינער פֿון די שווערסטע עקספּע־רימענטן. ריינהאַרט און פּיסקאַטאַר זיינען צעטומלט געוואָרן ביים איבער־וואַנדערן פֿון דייטש אויף ענגליש. גראַנאַוסקי איז נאָך זיינע הויכע דער־גרייכונגען אין מאַסקווער יידישן מלוכה־טעאַטער דערשטיקט געוואָרן אין דער דייטש־פֿראַנצויזישער סביבה. ס'איז נאָך אַ ספּק צי דער אַמעריקאַני־זירטער פּאָל מוני שפּילט־אויס טיפֿערע עמאַציעס ווי עס פֿלעגט אויסשפּילן דערזעלבער מוני ווייזענפֿריינד אויף דער יידישער בינע. נאָך ווייניקער איז עס געלונגען זיינע אַנדערע פֿאַד־קאַלעגן, וועלכע האָבן בכלל ניט גע־קאַנט זיך איינברענגן אין ענגליש־רעדנדיקן טעאַטער. ענלעך האַלט עס אויך מיטן יידישן טעאַטער־עולם. דער יידישער מענטש וועט שטענדיק מער הנאה האָבן פֿון אַ קינסטלערישער פֿאַרשטעלונג אויף יידיש ווי פֿון אַ פֿרעמד־שפּראַכיקער פֿאַרשטעלונג.

ס'איז דעריבער אַ טעות צו גלויבן, אַז בלויז די אַמעריקאַניזאַציע אויף דער יידישער גאַס האָט גורם געווען דעם דורכפֿאַל פֿון בעסערן יידישן

* מאָריס שוואַרץ פּראַווט ווידער עטאַבלירן זיין קונסט־טעאַטער פֿאַרן סענאַן 1943-44, בעת אַלע פּראַווטן צו רעאַרגאַניזירן דעם „אַרטעף“ האָבן זיך ביז איצט ניט איינגעגעבן.

טעאטער. דעמדאזיקן דורכרייס קאן מען אויך ניט צושרייבן צו דער אַל-געמיינער עקאנאָמישער לאַגע און נאָך ווייניקער צו דער אַפאָטיע פֿון יידישן טעאטער-גייער. וואָלט מען בכלל אויפֿגעהערט צו גיין אין יידישן טעאטער (ווי מ'האָט אַ שטייגער אויפֿגעהערט צו לייענען אַ יידיש בוך), וואָלט די לאַגע זיכער געווען אַ טרויעריקע, אויב ניט אינגאַנצן אַ האַפֿע-בונגלאָזע. אָבער די יידישע מאַסע נויטיקט זיך אין יידישן טעאטער און באַזוכט אים אין די הונדערטער-טויזנטער. גראַד דער סעזאָן 1942—1943 האָט געבראַכט אַ שפֿע אין יידישן טעאטער, וואָס מען האָט עס שוין ניט געזען זייט 1929. און מיט דעם איז אַפֿשר די לאַגע אַ טאַפֿלט-טרויעריקע. וואָרעם וואָס גיט מען דער יידישער מאַסע טעאטער-גייער? ס'איז גענוג דורכצוקוקן דעם רעפערטואַר, כדי איינצוזען אין וואָס פֿאַר אַ ריידה מיר געפֿינען זיך.

* *
*

די עיקר-צרה מיטן יידישן טעאטער די לעצטע יאָרן איז געווען דאָס ניט צוזאַמענרעדן זיך מיטן טעאטער-עולם פֿון אַלע שיכטן. פֿון איין זייט האָט מען געזוכט צו קיצלען די בילדיקטע אינסטינקטן פֿון ערב-רב (די מערסטע אַפֿערעטן- און מעדאָדראַמע-טעאטערס); פֿון דער אַנדערער זייט האָט מען געפרוּאוּט אַרױפֿצווײַנגען פֿאַרמאָליסטישע עקספּערמענטן, וואָס זיינען געווען פֿרעמד דעם דורכשניטלעכן יידישן טעאטער-גייער (דער „אַרטעף“). דאָס „קונסט-טעאטער“ ווידער האָט געזוכט דעם „גאַלדענעם מיטלדוועג“ און זיך פֿאַרהאַקט ביי קאַסטשפּיליקע ספּעקטאַקלען, וועלכע דער יידישער טעאטער-עולם האָט קוים געקאַנט באַצאָלן און באַלד זיך אַפֿ-געקערט פֿון זיי ווי פֿון יעדער אויסטערלישער סענסאַציע.

וואו-זשע ליגט דער אויסוועג?

אַלע סימנים ווייזן, אַז דאָס אומקערן זיך צום אַמאָליקן רעפערטואַר-סיסטעם — געשטיצט אויף קלאַסישע און מאָדערנע פּיעסן (פֿון אַלע פֿאַרז-מען; דראַמע, קאָמעדיע און זינג-שפּיל), קינסטלעריש געפֿורעמט און טעאטראַליש באַלעבט דורך אַ פֿאַריינגערטן שוישפּילער-באַשטאַנד — וואָלט געווען אַ ישועה פֿאַרן יידישן טעאטער. דער דורכשניט פֿון בעסערן טעאטער-גייער שטייט העכער פֿון די „סעזאָן-סוקסעסן“, וואָס די טעאטער-הערשער טראַגן אים אונטער אין דער איבערצייגונג, אַז זיי ווייסן אַקור-ראַט „וואָס משה גולם וויל“. מיט אַט דער פֿאַרעקשנטער טעמפּקייט האָבן זיי נאָר גורם געווען, אַז יידישע דראַמאַטיקער זאָלן זיך מיאש זיין און אַוועקלייגן די פען. געצוואונגען צו שפּילן מער פּיעסן, וועט דער אינטע-

ליגענטערער אָנפֿירער פֿון אַ רעפּערטואַר־טעאַטער מחזן אויסגעפֿינען
 און צוציען זיינע בינע־שרייבער. דער יידישער טעאַטער מאַניפּולירט מיט
 הונדערטער־טויזנטער דאָלאַר — פֿאַרוואָס ניט „איינשטעלן“ אַ 1000
 דאָלאַר אַ יאָר אויך אויף אַ קאָנקורס, אָדער אַפֿילו אַ פרעמיע פֿאַר אַ
 יידישער דראַמע (ענדעך ווי די ליטעראַטור־פרעמיעס פֿון דעם „זואיס
 פֿאַמעד פֿאַנד“ און „איקוף“)? דער טעאַטער וועט דעמאָלט זיין ביכולת
 אַפֿילו צו אַנטוויקלען זיינע בינע־שרייבער. דער טעאַטער און דראַמאַ־
 טיקער גויטיקן זיך איינער אין צווייטן ווי לייב און לעבן; באַזונדער זיינען
 זיי ווי צוויי טויטע באַגריפֿן. דער מאַנגל אין בינע־דערפֿאַרונג ביים דראַ־
 מאַטיקער ליגט דאָך אין דער מחיצה צווישן אים און דעם טעאַטער־אַנ־
 פֿירער. זייער דערנענטערונג וועט זיין די שאַרפֿסטע תשובה דעם פֿאַר־
 צווייפֿלען רעפּערטואַר־קריזיס. אחוץ דעם זיינען צענדליקער פּיעסן, גע־
 שפּילט מיט יאָרן צוריק, היינט כמעט ווי ניי פֿאַרן יינגערן עולם. יעדער
 האַלבועגס בעסערער טעאַטער־גייער וועט אויך גערן באַזוכן אַ פֿאַרשטע־
 לונג פֿון אַ ווערטפֿולן בינע־ווערק אין אַ באַנייטער אויפֿפֿירונג. דאָס האָבן
 באַזוינן אייניקע געלונגענע פּראַווון אין דער ריכטונג — לעצטנס ערשט
 די ווידער־אויפֿפֿירונג פֿון גאַרדינס „גאַט, מענטש און טייוול“. כלל הפּחות
 וועט דער רעפּערטואַר־סיסטעם אומקערן דעם טעאַטער די מעגלעכ־
 קייט פֿאַר באַזונדערע פּיעסן אין וואַכנטעג און אַנדערע אום שבת־זונ־
 טיק, און אַפֿשר צוריק פֿאַרוואַנדלען דעם איצטיקן סטאַר־סיסטעם אין
 אַן ערלעכן שוויפּילער־אַנטאַמבל. אַן איינציקע סענסאַציאָנעלע פּיעסע
 מעג זיך זיין אַ ציטווייליקער גרויסער קאַסע־דערפֿאַלג — מעג אַפֿילו
 האָבן אירע קינסטלערישע מעלות — אָבער קיין דויערהאַפֿטע ערנסטע
 טעאַטער־אינסטיטוציע האָט זי קיינמאָל ניט געשאַפֿן. אָפּגעשפּילט די
 פּיעסע — איז אויס טעאַטער, פֿאַרגעסן לעולם ועד. דער אמתער קינסטלער־
 טעאַטער האָט אַלע מאָל זיך געבויט אַרום זיין רעפּערטואַר. באַלעבט
 דורך דער פֿאַרשידנאַרטיקייט און עקספּערימענטאַלער געוואַגטקייט, האָט
 ער צוגעצויגן דעם אויפֿמערקזאַמען באַזוכער און מיט דעם אויך געזיכערט
 זיין פֿינאַנציעלן דערפֿאַלג. אַרום דעם רעפּערטואַר־טעאַטער זיינען שטענ־
 דיק אויסגעוואַקסן וויכטיקע דראַמאַטיקער (טשעכאָו און גאַרק, שניצלער
 און הויפטמאַן, אַ'ניעל, אַדעטס — גאַדלפֿאַדען, גאַרדין און שפּעטער אַ
 גאַנצע ריי יינגערע אַרום יידישן טעאַטער: לייזיק, סעקלער, בימקא א"א);
 און אַרום זיי אויך גרויסע אַנסאַמבלען און וואַגיקע שוויפּילער — וואָס
 איז ווידער אַ גאַראַנטיע פֿאַר דער דויערהאַפֿטיקייט פֿון טעאַטער. אַנדערש
 קאָן אויך איצט ניט עקזיסטירן דער בעסערער יידישער טעאַטער.

דאָס וואָלט מסתמא געפֿירט צו אַ בעסערן רעפערטואַר אויך אין די אַנדערע טעאַטערס. דעם ברייטן טעאַטער־עולם איז טאַקע דער קינסטלע־רישער טעאַטער פונקט אַזוי פֿרעמד ווי די בעסערע ליטעראַטור. זיין נאָ־איווער געשמאַק קאַן געשטיילט ווערן דורך דער מוזיקאַלישער טרער־און וויין־מעלאַדראַמע — און אויף אַזוי פֿיל איז דער יידישער פיעסן־ליפֿעראַנט „פֿאַרוועבט“ מיט דער פּסיכאָלאָגיע פֿון זיין מאַסע. דאָס מיינט אָבער נישט, אַז יעדעס פֿאַקסשטיק מוז זיין פֿאַרוואַלגאַריזירט מיט פשוטער גראַב־יונגשאַפֿט און פֿלאַכע לאַנגווייליקייטן. האָט דאָך שוין דערזעלבער עולם אויפֿגענומען מיט פֿיל באַגייסטערונג דעם צאַרטערן הומאַר פֿון שלום עזיכּם, הירשביין און דימאָוו. דעם מענטשלעכן דיאַלאָג פֿון גאַרדין און קאַברין, אַפֿילו פּראַבלעמען פֿון פינסקי, לייזיק און סעקלער. די בעסערע פֿאַקסטימלעכע פיעסע, אין אַן אינטערעסאַנטער אויפֿ־פֿירונג, וואָלט זיכער פֿיל געהאַפֿן פֿאַרגרעסערן דעם באַזוכער־קרייז, וואָס איז אַזוי נויטיק פֿאַרן קיום פֿון טעאַטער. דאָ מוז אויך אַרײַנגעצויגן ווערן יענע מאַסע יידיש־רעדנדיקע, וועלכע שטייען נאָך ווייט פֿון יעדן מין טעאַטער בכּף. גראַד צווישן זיי קאַן דער יידישער טעאַטער געפֿינען אַ פֿרישן קוואַל פֿון אויפֿלעבונג.

דער טעאַטער וועט אָבער דאַרפֿן אויף אַ געוויסן אופֿן זיך צופּאַסן צו אַט די טעאַטראַלע נאָוואַבראַנצעס — זיי זאָגן זיין מסוגל אויפֿצונעמען אַ פֿאַרשטעלונג. דאָס געהערט אויך צו די מעלות פֿון גוטער טעאַטער־פּראַפֿעסיע. און ווידער מיינט דאָס ניט „זיך אַראַפֿלאָזן צום עולם“. טעאַ־טער־פּראַפֿעסיע אַזאָן זיינען שוין אין דעם פרט ניט איינמאַל אַנגענעם איבערראַשט געוואָרן. „ברענג דאָס בעסטע צו די מערסטע, און די מיינסטע וועלן נעמען דאָס בעסטע“, איז אַן אַלטער פֿלל. דער נייער עלעמענט קאַן דורך „שפּילעוודיקע מיטלען“ ווערן אַ גוטער, פֿליסיקער קאַסע־באַזוכער און וועט — צוליב שפּראַכלעכע סיבות — אויך ניט פֿאַרלוירנגיין ווי אַ בענעפּיס־באַזוכער. פֿאַר אים דאַרפֿן געגרינדעט ווערן אַ ריי לאַקאַלע טעאַטערס מיט אַן ערשטקלאַסיקן קינסטלערישן סטאַזש, צו וועלכע ער זאָל האָבן צוטרוי. ווען יעדער שטאַט־תּחום אין ניו־יאָרק וואָלט האָבן זיין באַזונדער טעאַטער (בפֿרט ווען די פֿאַרשטעלונגען וואַלטן זיך ניט פֿאַרצויגן ביז האַלבער נאַכט), וואַלטן די מיטנוואַכענדיקע באַזוכן זיך פֿאַר־טאַפֿט. דאָס וואָלט דערמעגלעכט אַפֿילו צו רעדוצירן די קאַסע־פּרייזן און אַפֿשר דווקא העכערן די בענעפּיס־פּרייזן. עס איז ניטאָ קיין שום סיבה פֿאַרוואָס אַ יידישע אַרגאַניזאַציע זאָל צאָלן פֿאַר אַ בענעפּיס אין יידישן טעאַטער בלויז 18 ביז 30 פּראָצענט פֿון נאָמינעלן בילעטן־פּרייז.

בעת פֿאַרן זעלבן בענעפֿים צאָלט זי אין ענגלישן טעאָטער 50 ביו 60
פּראָצענט.



עס טאָר ניט איגנאָרירט ווערן די עקאָנאָמישע זייט. אונטער די גע-
געבענע אומשטאַנדן טאָר ניט אַ יידיש טעאָטער אָפּערירן מיט אַזעלכע
ריזיקע בודזשעטן. אַ פֿאַרגרעסערונג פֿון באַזוכער-קרייז און אַ פֿאַרקלענע-
רונג פֿון די הוצאות וועט באַלאַנסירן די עקזיסטענץ פֿון טעאָטער. די
אַלגעמיינע צאָל טעאָטערס מוז רעדוצירט ווערן. ניו-יאָרק קאָן ניט אויס-
האַלטן מער ווי 5 ביו 6 יידישע טעאָטערס. אויך דאָס רייכע בראָדוויי איז
געווען געצוואונגען — צוליב גרויסע הוצאות — צו פֿאַרקלענערן איר
צאָל טעאָטערס. דאָס וועט שפּאַרן דעם יידישן טעאָטער (בלויז אין דירה-
געלט און טעכנישן פּערסאָנאַל) צענדליקער טויזנטער דאָלאַר אַ סעזאָן.
די טעאָטער-פּראָפּעסיע דאַרף בכלל נעמען אין באַטראַכט, אַז די באַ-
דינגונגען ביים יידישן טעאָטער זיינען אין אַ סך פּרטים אַנדערש ווי ביים
ניט-יידישן טעאָטער און מוז וויסן, ווי אַזוי דאָס טעאָטער צו באַטרייבן
מיט פֿיל באַשיידענערע מיטלען. אַודאי גיבן גרויסע, רייכע אויפֿפֿירונגען
אַ סך מער אויסזיכט אויף פּראָפּיטן — אַבער נאָר, ווען אויך די קאַנסום-
אויסזיכטן זיינען גרויס. ביי אַ באַגרענעצטן קרייז יידיש-רעדנדיקע טעאָ-
טער-באַזוכער מוזן אויך די אויפֿפֿירונגען זיין עקאָנאָמיש געצוימט. דאָס
קאָן דערגרייכט ווערן — אַן דעם מינדסטן פֿאַרמינערן די קינסטלערישע
זייט — דורך שניידן די טעכנישע אויסשטאַטונג-קאָסטן און די אַרױפֿ-
געשרױפֿטע גאַזשן פֿון די סטאַרס. בראָדוויי האָט עס באַוויון מיט, די
אויפֿפֿירונגען פֿון „יוֹליוס צעזאַר“ (אַרסאַן וועלס), מיט ט. וואַילדערס
„אַוער טאָן“ און שערוואַודס „אייב ליינקאַפּן אין איינאַי“; זיי זיינען גע-
מאַכט געוואָרן בלויז מיט פֿאַרהאַנגען, לייכט און נויטיקן רעקווויזיט — און
אַלע זיינען זיי געווען אַ קינסטלערישער און פֿינאַנציעלער דערפֿאַלג.

דאָס וועלן אויך דאַרפֿן איינזען די טעאָטער-יוניענס, בפרט די בינע-
אַרבעטער, וועלכע באַשטימען זייער אַרבעט-לויף לויט דעם רחבותדיקן
בראָדוויי. אַזאָ לויף-באַשטימונג שטייט אויסער יעדער ראַציאָנעלער לויף-
פֿאַרטיילונג און איז אַ געפֿאַר פֿאַר דער עקזיסטענץ פֿון יידישן טעאָטער.
ס'איז שווער נאַטירלעך צו פֿאַרלאַנגען פֿון אַ יוניע זי זאָל רעגולירן איר
אַרבעט-לויף לויט דעם פֿאַרהעלטניש אין די שוואַכערע אונטערנעמונגען.
אַבער פּונקט ווי עס זיינען געגרינדעט געוואָרן באַזונדערע צווייגן פֿאַר
אַנדערע יידישע טעאָטער-יוניעס (שווישפּילער, מוזיקער, פֿאַרוואַלטערס

און קאסירערס, בילעטערן און קאסטיומערס), אזוי מוז אויך געשאפן ווערן א באזונדערער יידישער צווייג פֿון בינע-ארבעטער, וואָס זאָל קאָאָפּערירן מיט די אַנדערע יידישע טעאַטער-יוניעס און לויט דעם פֿאַרהעלטניש באַשטימען זיין אַרבעט-לויף. דאָס ווערט פשוט נויטיק צוליב גערעכטער אַרבעט- און לויף-פֿאַרטיילונג (וואָס ווערט אויך אין אַנדערע פֿאַכן באַשטימט לויט פֿאַקאַלע אומשטאַנדן), און דער עיקר : כדי צו פֿאַרהיטן, אַז דער טעכ- נישער צווייג זאָל ניט מיט זיין פֿינאַנציעלער משא איןגאַנצן דערשטיקן די עקזיסטענץ פֿון יידישן טעאַטער.

* *
*

אין יחיד וועט זיכער די אַלע אַך-און-ווייען ניט פֿאַרענטפֿערן. אַ טע- אַטער איז אין זיין באַשאַף ווי אין זיין קאַנסום אַ זלזל-זאָל, אַ קאַלעקטיוויס- טישער בנין — אַ צירק-בויט, אויב שוין רעדן אויף טעאַטער-לשון. עס נויטיקט זיך אין אַ גאַנצן מאַרק מיט טויזנטער לייב-און-לעבנס. קאַן אַ אמת קינסטלערישער טעאַטער זיין נאָר אַ געזעלשאַפֿטלעכער. מיר דאַרפֿן אַנהויבן באַטראַכטן דעם טעאַטער ניט ווי אַ פֿריוואַטן לוקסוס, נאָר ווי אַ וויכטיקן קולטור-פֿאַקטאָר אין אונדזער געזעלשאַפֿטלעכן לעבן — ווי אַן אינסטי- טוציע, וואָס דאַרף אונדז געבן פֿרייד, אונטערהאַלט, אָבער אויך אַ קינסט- לעריש-גייסטיקן אַנהאַלט. זאָל קלאָר ווערן דער עפֿנטלעכקייט — און קודם כל דער יידישער פרעסע — אַז דער לעבעדיקער אַטעם פֿון טעאַטער איז אין אַ גרויסער מאָס אויך די טרייב-קראַפֿט פֿונם געזעלשאַפֿטלעך-קולטורעלן פֿילם; אַז דערזעלבער חוב פֿון אויפֿהאַלטן שולדן, ביבליאָטעקן און מוזעאומס דאַרף אויך חל זיין אויף טעאַטער.

אודאי איז קונסט ניט קיין צדקה-ענין און ניט קיין פֿראַגע פֿון פֿאַר- טיילישער צוגעהעריקייט, וואָס זאָל געבוירן ווערן בלויז פֿון סענטימענט פֿון דער מאַסע. אויב די געזעלשאַפֿט אָדער די מלוכה קאַן נישט (צי האָט ניט דעם ווילן) צו זיין דער מעצענאַט, וואָלט אַ גרופּע פֿון בעסערע אַקטיאָרן און בינע-שרייבער געדאַרפֿט באַשאַפֿן אַן אייגענעם קאָאָפּעראַטיוון קינסט- לערישן טעאַטער. אָבער אייניקע פֿרוואון אויף דעם געביט האָבן באַוויזן, אַז דערווייל רעדט נאָך דער יידישער אַקטיאָר און דער יידישער שרייבער אויף צוויי פֿאַרשידענע געזעלשאַפֿטלעכע (און אַלט אויך פֿאַרשידענע קינסטלע- רישע) שפראַכן. אַחוץ דעם איז די עגאַצענטרישע אַמביציע פֿון סטאַר צעבלאַזן צו אַזעלכע דימענזיעס, אַז זעלטן קאַן אַ גרופּע „שטערן“ הויזן צוזאַמען אויף איין בינע.

עס מוז אבער קלאר ווערן, אז ביים איצטיקן מצב טאָר ניט די אָנפֿירונג פֿון טעאַטער איבערגעלאָזן ווערן בלויז אין הענט פֿון פֿריוואַטע קונסט־ הענדלער. די „געשמיקטע געטער“ קאָנען קוים געוועלטיקן איבער אייגענע קוליסן — קיין ממשותדיקע קולטור־וועלטן וועלן זיי אַזיין זיכער ניט באַ־ שאַפֿן. קולטור־ווערטן לאָזן זיך בכלל ניט שאַפֿן אָדער איבעראַנדערשן פֿון היינט אויף מאָרגן. קאַרדינאַלע ענדערונגען אין דעם פֿרט קומען כמעט שטענדיק אויף געזעשאַפֿטעכער איניציאַטיוו און ערשט נאָך לאַנגע, פֿאַר־ זיכטיק־אויספֿאַנירטע צוגרייטונגען. דאָ מוז די איניציאַטיוו אַרויס פֿון פֿרי־ וואַטע הענט און איבערגיין אין רשות פֿון דער געזעשאַפֿט. מיט גאָר קליינע אויסנאַמען, זיינען סטאַבילע קינסטלערישע טעאַטערס שטענדיק געשאַפֿן און פֿאַרפֿעסטיקט געוואָרן דורך געזעשאַפֿטעכע אינסטיטוציעס, וועלכע האָבן איבערגענומען די השגחה איבער דער קינסטלערישער לייטונג, בֿפֿרט איבער דער געשעפֿט־פֿאַרוואַלטונג פֿון דיִאָזיקע טעאַטערס. אַ גוט קאַנטראָלירטע, געזעשאַפֿטעכע השגחה וואַלט מסתמא ניט דערלאָזן צו דער ירידה, אין וועלכער דער יידישער טעאַטער געפֿינט זיך היינט צו טאָג. אַ פֿאַלקסטימ־ לעך־סאַציאַלער און קינסטלעריש־צוגענגלעכער טעאַטער וואַלט אפֿשר געזען אויסצומיידן די אַלע באַגאַנגענע טעותן. אַזוי איז געשאַפֿן געוואָרן (באַלד נאָך דער ערשטער וועלט־מלחמה) די דייטשע פֿאַלקס־בינע אין בערלין, די יידישע פֿרייע פֿאַלקס־בינע אין ווין, די ענגלישע טעאַטער־גילד און די „ליטל טעאַטער“־באַוועגונג אין אַמעריקע. איצט דאַרף דאָסזעלבע טון די אַמעריקאַנער יידישע געזעשאַפֿט. ווי אַ וויכטיקער צווייג פֿון דער יידישער קולטור, טאָר ניט דער יידישער טעאַטער איבערגעלאָזן ווערן אויף הַפֿקר. די יידישע געזעשאַפֿטעכקייט דאַרף איבער אים וואַכן, קאַנטראָלירן זיינע טריט און שאַפֿן די מעגלעכקייט פֿאַר אַ מאָדערנעם יידישן טעאַטער.

מאָדערנער טעאָטער

„טעאָטער, די מענטש־עכסטע און נשמה־דיקסטע פֿון אַלע קונסטן... איז נישט גלאַט אַ לײַטעראַרישער קאַפּריז אַדער אַ עיר־מקלט פֿאַרן צוקוקער צו אַנטלױפֿן פֿון לעבן; אויך ניט אַ פֿאַרגרעסערטע לעבנס־פֿאַטאָגראַפֿיע — טעאָטער איז אַ וויכטיקע אַקטיוויטעט אין זײַן אייגענעם באַשטאַנד, פֿאַר זיך אַלײַן... ער איז מער פֿון אַלע קונסטן מסוגל צו זײַן דער קאַמפּאַס פֿאַר די גרעסטע, אייביקע אמתן, פֿאַר ריטועלן פּראַכט־און־גלאַנץ און פּערפֿעקטער פּרעציזקײט פֿון די אינטימסטע מענטש־עכע הייליקייטן זײַט די עלטסטע צײַטן ביז אויפֿן היינטיקן טאַג, ווי אויך פֿאַרן דור, וואָס ווערט ערשט געבוירן.“⁴⁰

דערביי דאַרף טעאָטער־שפּילן זײַן יוי אַ גרויסער יום־טובּ, בײַ וועלכן די בינע־עלעמענטן זײַנען די גאַסט־געבער, און די צוקוקער — אַקטיווע געסט, וועלכע געפֿינען דאָרט זײַער גײַסטיקע רו, דערהויבנדיק און קינסט־לערישע לײַטעריקייט. אויב די פֿאַרשטעלונג האָט עס ניט דערגרייכט, האָט זי פֿאַרפֿעלט איר צוועק.

פֿון וועמען איז אָפהענגיק דער דערפֿאַלג אַדער ניט־דערפֿאַלג פֿון אַט דעם געשטעלטן קינסט־לערישן צוועק?

ווען בידער־גאַלעריעס פּוסטעווען, ווען די ביכער־שאַפֿע איז געוואָרן מער שאַפֿע ווי בוך, איז אַוודאי אין דעם שולדיק קודם אונדזער פֿאַלשע דערציאונג דורך הײַם, שול און פרעסע. אָבער צי טראַגט נישט אַפֿט די שולד אויך דער שאַפֿער פֿון דעם בידל און בוך, וועלכער האָט פֿאַרפֿעלט אַנצוקניפֿן אַ לעבעדיקן קאַנטאַקט צווישן זײַן ווערק און דעם געניסער? פֿברט טעאָטער — דער קאַמפּליצירטסטער צווייג אין דער קונסט, וואָס איז נאָך באַרעכנט אויפֿן קאַנסום פֿון די בײַטסטע שיכטן, מיט פֿאַרשידענער אינטעליגענץ, האַלט רױע אין קונסט־פֿראַגן.

⁴⁰ Sheldon Cheney: "The Theatre", London-New York-Toronto, 1929.

איז דאך דער גאנצער ענין „טעאטער“ נאך גאר ניט אזוי קלאר אפילו פאר די נאענטסטע פאך-מענטשן. פאר אסך איז טעאטער אלץ נאך א צוויי-לינג-שפיגל פון „אמתן לעבן“, פאר אנדערע — אן אבסטראקטע „טעאט-ראַלישקייט“. ווילן מאַראַליסטן פאַרוואַנדלען די בינע אין אַ „שול פאַר דער-וואַסקענע“, בעת עסטעטיקער געפֿינען אויף איר בלויו אן אַפּרו־פּלאַץ פאַר שפּילעווידיקן אונטערהאַלט.

אחוץ איר ריין עסטעטישן צוועק, האָט קונסט די אויפֿגאַבע צו זאַמלען דאָס שיינע, גוטע, דערהויבענע, וואָס איז אייגן דעם מענטשלעכן מין, און — דורכן אַרויסשיידן זיינע כאַראַקטעריסטישע, פּאַזיטיווע זייטן — עס אַנט-פּלעקן פאַרן געניסער, כדי אים גייסטיק אויפֿצובויען.⁴¹ צוגלייך ווייזט זי אָן אויך אויף די נעגאַטיווע זייטן פֿון לעבן. אַראַפּרייסנדיק די מאַסקע פֿון בייז און דעכערלעכקייט, דרינגט זי אַריין אין די פאַרבאַרגענע פּראָבלעמען פֿון לעבן און העלפֿט אַזוי אַרום צו צעשטערן דאָס שלעכטע אין אונדז און פאַר-שנעלערן דעם איבערבוי פֿון לעבן.

דעם נעמלעכן צוועק מוז דינען טעאטער. פאר מעקסוועל אנדערסאָן איז טעאטער „דער צענטראַלער קינסטלערישער סימבאָל פֿון דעם קאַמף צווישן גוטס און שלעכטס אין דעם מענטשן. טעאטער לערנט אונדז, אַז דער קאַמף איז אייביק און אומאויפֿהערלעך... ער באַווייזט, אַז דאָס גוטע און שלעכטע אינם מענטשן איז דאָס גוטס און שלעכטס פֿון עוואָלוציע... אַז שלעכטס שלעפט אַראָפּ דעם מענטשן צו דער [מדרגה פֿון דער] חיה און גוטס דער-הייבט אים צו גאָט.“⁴² מיט דעם דערנענטערט זיך טעאטער שיער ניט צו רעליגיעזער עטיק. זיין מיסיע: דער סאַציאַלער גלויבן, דער ענדציל פֿון אַ עטישער געזעלשאַפֿט, וואָס ער דאַרף העלפֿן אויסטראַגן, אַנטפלעקן און מבשר זיין דורך דער דראַמאַטיש-טעאַטראַלער טריבונע. „פֿון קיין שום זאַך קאָן מען ניט אַזוי דערקענען דעם נאַטור-כאַראַקטער פֿון אַ פּאַלק ווי פֿון זיין דראַמאַטישער פּאַעזיע“, האָט געשריבן לעסינג. טעאטער איז דער עטישער אויסדרוק פֿון אַ געזעלשאַפֿט.

* * *

דער היינטיקער טעאטער וויל — אין זיין פֿון גייסטיקער באַציאָנונג צווישן מענטש און מענטש — אַריינציען אין זיך די אַפּשפּיגלונג פֿון דער

⁴¹ זע: — טעאטער-קונסט און אירע אויפֿגאַבן — „טעאטער און קינא“, בוענאָס

אירעס, יוני, נומער 1, 1931.

⁴² Maxwell Anderson — The Basis of Artistic Creation In Literature — “The Bases of Artistic Creation”, New York, 1942.

גאַנצער וועלט. אַנהאַטנדיק דעם נאַציאָנאַלן כאַראַקטער אין פֿאַרם (אַפֿט
אַפֿילו אין טעמע), זוכט ער אַרויסצושייַלן אין זיין קונסט דעם אינהאַלט
פֿון אַלמענטשלעכן. דאָס קאָן ער דערגרייכן בלויז אויף אַ דראַמאַטיש־
קינסטלערישן אופֿן: ער טאָר אונדז ניט דערזיגן דורך נאַטוראַליסטישער
אַפּאַרעריי, נאָר פֿאַרקערט, ער מוז אַרויסרופֿן ביי אונדז אַ טעאַטראַלע אַיִ-
לוזיע — אַ פֿאַרשטעלונג פֿון אַ דערהויבענער גייסטיקער וועלט.

דאָס זאָגט שוין, אַז דעם קינסטלערס ווערק קאָן נישט זיין אַ „נאַטור־
טרייע“ פֿאַטאַגראַפֿיע. נאָכמאַכן נאַטור־דערשיינונגען — זיי „אַפּשפּיגלען“
— קאָן אַרויסרופֿן נאַאיווע פֿאַרוואַנדערונג, ניט קיין קונסט־באַוואַנדערונג.
קינסטלערישער רעאַליזם איז ניט באַזירט אויף אויסערלעכע קלאַנג־און
צייכן־אימאַטאַציעס, נאָר אויף טיפֿע נשמה־איבערלעבונגען — ניט אויף
קאָפּירן די „ווירקלעכקייט“ פֿון לעבן, נאָר אויף אַרויסברענגען דעם טיפּיש־
קינסטלערישן אמת. און דאָס טיפּישע אין דער קונסט איז דווקא דאָס העל־
באַצייכנדיקע — דאָס אויסדריקלעכע. אין דעם ליגט אפֿשר דער סוד פֿון
אייביקייט ביי די גרויסע קלאַסיקער. שעקספּיר און מאַלער — שעפּנדיק
אַפֿילו פֿון דער לעבעדיקער סביבה — האָבן פֿאַרשטאַנען אַנצואַמלען
אַזוי פּיל כאַראַקטעריסטיק אַרום די מאַרקאַנטע, בפֿירושע אייגנשאַפֿטן פֿון
זייערע העלדן (און זיי נאָך בולטער מאַכן דורך אַנטקעגנגעזעצטע כאַראַק־
טער־שטריכן), אַז יעדער פֿון זיי איז אויסגעוואַקסן ווי אַ גיגאַנט פֿון זיין מין.
נישט וויכטיק צי האַמלעט אָדער אַטעלאַ, דער „קאַרגער“ אָדער דער „אינ־
געבילדעטער קראַנקער“ האָבן פֿאַקטיש געלעבט און געהאַנדלט ווי זייערע
מייסטערס האָבן זיי געשילדערט — וויכטיק איז וואָס אַלע אַטעלאַס, האַמ־
לעטס אַזוי האָבן זיך קאַנצענטרירט אין כאַראַקטער פֿון זייער פֿאַר־
שטייער. וואָס מער דער קינסטלער וועט אַפּקלויבן דאָס טיפּישע, דאָס כאַ־
ראַקטעריסטישע, אַלץ בולטער וועט פֿאַר אונדז ווערן דאָס געמיינזאַמע פֿון
דעם באַזונדערן מין געפֿיל, אַלץ מער וועלן מיר דערזען אויפֿפֿאַרטיקע
שטריכן, וואָס דאָס טאַג־טעגלעכע לעבן איז ניט אימשטאַנד אונדז צו ווייזן.
דאָס נעמלעכע מיט סאַציאַלע דערשיינונגען. מלחמות און רעוואַלוציעס
האָבן צעברעקט די עקאָנאָמישע פֿאַרהעלטנישן; פּאַליטיש־געזעלשאַפֿט־
לעכע סיסטעמען האָבן זיך איבערגעלעבט; אונדזער פּסיכיק האַט זיך אַיִ-
בערגעפֿאַרמט. ביז איבערנען האָבן מיר שטודירט די מענטשלעכע נאַטור און
געזעלשאַפֿטלעכע דערשיינונגען — היינט באַמיען מיר זיך צו באַהערשן די
געזעלשאַפֿט און די „מזלות“ פֿון מענטשן. וויסן איז געוואָרן מאַכט. וואָס באַ־
דייט אַטעלאַס ליבע און אייפֿערזוכט צי האַמלעטס געראַנגל וועגן טרוים
און טאַט, ווען געפֿילן פֿון יחיד ווערן דערטרונקען אין גרויזאַמער געוואַלד

ווי גאָד-אָדערלעך אונטערן אימפעט פֿון וואוּקאַנישער לאָוע. אין קאַלעק-
 טיווער מאַכט האָט זיך דערוועקט דער ווילן און טאַט צו רעוואָלוציאָנערער
 דערלייזונג. אָבער מיט דעם האָט דער יחיד ניט פֿאַרלוירן זיי חשיבות און
 באַדייט. „אין דער מלחמה-טעמע איז עכט און אמתדיק בלויז יענער שריי-
 בער, וואָס געפֿינט דעם וועג צום קעמפֿנדיקן פֿאַלקס-געדאַנק און פֿאַלקס-
 געפֿיל... צום פֿאַלקס-וואָרט און צו דער פֿאַלקס-פֿאַרם אַפֿילו... אין אַזאַ צייט
 און אויף אַזאַ טעמע קומען-אויף אַפֿילו ווערק, וואָס טראַגן דעם שטעמפל
 פֿון פֿאַלקס-עפֿאַס“.⁴⁸ ווילן און טאַט ווערן געבוירן אין גייסט פֿון פֿאַלק.
 אָבער די הויפט-טרעגער פֿון דעם גייסט זיינען די פֿאַרשטייער פֿון יענער
 אידיע, די אומצאָליקע פֿאַלקס-העלדן, וועלכע נעמען אויף זיך די מיסיע צו
 ווערן די פֿראַטאַגאַניסטן אויף צו דערפֿילן און דורכפֿירן דידאַויקע אידיעס.
 די דינאַמיק, וואָס איז געוואָרן דער הויפט-מאָטאָר פֿון אונדזער מלחמה- און
 רעוואָלוציע-פֿסיכיק, איז פֿאַרט ניט מער ווי איין קאַלעקטיווע קייט פֿון אַ
 ריי אידיווידועלע רינגען.

דאַרף דער מאָדערנער טעאַטער אין זיך אויפֿנעמען די סאַציאַלע דער-
 שיינונג פֿון דער ברויזנדיקער סביבה — איר דינאַמיק פֿון טויך-באַמבערס
 און טאַנקן, די נערוואַזיטעט פֿון דער שייס-מאַשין — אַנדערש וואָרט ער גע-
 בליבן פֿאַרגליווערט. ער קאַן דאָס אָבער טון נאַר דורך די אַפּגעקליבענע
 פֿאַרשטייער, די פֿראַטאַגאַניסטן פֿון דער טעאַטראַלער אידיע. דינאַמיק
 אַנשטאַט סטאַטיק; קורצקייט, בולטקייט אויפֿן אָרט פֿון גריבעניש; קאַ-
 דעקטיווער פֿאַרנעם — אָבער אַזי אין לעבעדיקן קאַנטאַקט מיט דער
 מענטשלעכער פֿסיכיק, אונטער דער אויסשטראַלונג פֿון אינדיווידועלע
 איבערלעבונגען.

צוגלייך וועט דער מאָדערנער קינסטלער — ניט געקוקט אויף דער
 אויסערלעכער פֿאַרם (פֿאַבליע, שפּראַך-אייגנשאַפֿטן, זיטן-שידערונג א. ד.
 גל.), וואָס ער דאַרף נעמען פֿון דער אונמיטלבאַרער, צייט-געמעסער סביבה
 — מוזן אַפּקלויבן און געמאַסטן אָנהויפֿן אין זיינע העלדן די כאַראַקטעריס-
 טיק פֿון אַלמענטשלעכן און אַלצייטיקן. די „היסטאָרישע פּערספּעקטיווע“,
 וואָס איז דערביי נויטיק (כדי אַביעקטיוו אַרויסצושייפֿן דעם פֿאַקטישן אמת
 פֿון די געגעבענע פֿאַרהעלטנישן), איז ווידער מער אַ פֿראַגע פֿון קענטען און
 פֿון די איבערצייגונגען פֿון דראַמאַטיקער. „די לעצטע יאָרן האַלט מען אין
 איין פֿאַרזיכערן, אַז קיינער וואָלט ניט געקאָנט אָנשרייבן אַן ערנסטע מלח-
 מה-פּיעסע איידער די מלחמה איז געענדיקט... האָט מעקסוועל אַנדערסאָן

⁴⁸ י. דאָברושין — דאָס פֿאַלק שאַפֿט — „מאַרגן-פֿרייהייט“, ניו-יאָרק, 19 יולי 1942.

צעשטערט אָט די לעגענדע, אַנשרייבנדיק זיין „איוו אָוו סענט מאַרק“, און ערנסטע מלחמה-פיעסע פֿון ערשטן ראַנג, וואָס שידערט אויף און ערלעכן אופֿן דעם גייסט פֿון אַמעריקאַנער סאַדאַטן און ציווילע פֿון היינט... ס'איז ניט נאָר די באַדייטנדסטע פיעסע, וואָס ער האָט לעצטנס געשריבן און די בעסטע פיעסע פֿון סעזאָן, נאָר זי גרייכט דעם גרינטלעך-טיפֿסטן אמת וועגן אונדזערע היינטיקע מענער און פֿרויען.“ וויכטיקער איז דאָ אפֿשר די פֿראַגע פֿון וועלן וואָגן צו שידערן דאָס רעאַצע, וואָס רינגלט אַרום דעם קינסטלער און וואָס איז אַפֿט די איינציקע באַזע פֿון גרויסער קונסט.

* *
*

צוליב זיין אויסערגעוויינלעך דירעקטער ווירקונג וועט דער טעאַטער — אַחוץ זיין קאַנטאַקט מיט אַלע סאַציאַלע און קולטורעלע דערשיינונגען אין שייכות מיטן לעבעדיקן יחיד — נאָך מוזן נעמען אין באַטראַכט דעם קעגנזייטיקן איינפֿלוס פֿון קינסטלער און געניסער. שעפנדיק טאַקע פֿון פֿאַלקס-קוואַל, וועט אָבער דער קינסטלער בלייבן קודם פֿל דער „געבער“ און ער וועט דאַרפֿן פֿאַרזיכטיק אויספֿאַרשן די אויפֿנעם-מעגלעכקייט פֿון זיין אוידיטאָריע. וועלנדיק קינסטלעריש באַווירקן, וועט ער מוזן זוכן די מיט-לען, דורך וועלכע ער קאָן וואָס-לייכטער און שפּילעוודיקער זיך לאָזן אַנט-פלעקן פֿאַר זיינע צוקוקער און צוהערער. געוויס וועט דער לייכטער „אַמור-זיר“-טעאַטער נאָך לאַנג בלייבן דער איינציקער אַפרו-פֿלאַץ פֿאַרן דורכ-שניטלעכן באַזוכער. וועט דער פֿאַרזיכטיקער קינסטלער דאַרפֿן גענוי אונ-טערשיידן דעם חילוק צווישן „געבן דעם עולם וואָס ער וויל“ — ביז אויס-געפֿינען די קינסטלערישע באַדערפֿנישן פֿון זיין טעאַטער-גייער. די שונדי-מעלאָדראַמע זוכט (ווי דער סענסאַציאָנעלער צייטונג-ראַמאַן) צו אַפעלירן צו די נידריקסטע אינסטינקטן; בעת דער ערנסטער קינסטלער וועט פֿאַר-שטיין, אָז די „אין סודות איינגעהילטע“ קונסט קאָן בלייבן אַ דעליקאַטעס נאָר פֿאַרן ראַפּינירטן פֿיינשמעקער. וועט ער דעמאָלט זוכן פֿאַר זיין קונסט יענע אויסטייטשונג און מיטלען, וואָס זאָלן אים מאַכן פֿאַרשטענדלעכער און זאָלן קאַנען דערנענטערן צו אים זיין קונסט-געניסער — וועלכן ער וועט אָזוי אַרום צו זיך דערהייבן.

“ Brooks Atkinson — Anderson's “Eve Of St. Mark” — “The New York Times”, October 18, 1942.

* *
*

דער אייראָפּעאישער טעאַטער פֿון נאָך דער רעוואָלוציע (דער יידישער אַריינגערעכנט) האָט פֿאַרגענומען ראַדיקאַלע ענדערונגען אין דער ריכטונג. איינער פֿון די אויפֿפֿאַלקסטע סימפּטאָמען איז געווען דאָס פֿאַרשווינדן פֿון סטאַר-סיסטעם. זיין פּלאַץ האָט פֿאַרנומען דער אַנסאַמבל. אין פֿאַרבינד-
דונג מיט דעם האָט אויך די דעקאָראַציע אויפֿגעהערט צו זיין אַ „אויס-
שטעלונג“ פֿאַר זיך און איז געוואָרן אַ אינטעגראַלער טייל פֿון דער פֿאַר-
שטעלונג. דאָס האָט געפֿירט צו קאַרדינאַלע ענדערונגען אין באַהאַנדלען די
פּיעסע און געהאַלפֿן עטאַבלירן אַן אייגנאַרטיקן סטיל פֿאַר באַזונדערע
טעאַטערס און זייערע באַזונדערע אויפֿפֿירונגען.

דער אַמעריקאַנער טעאַטער האָט באַד דערפֿילט דעם נייעם קורס
און גענומען אויף זיין אופֿן רעאַגירן; דער טעאַטער-מענדעזשער האָט צוליב
די פֿרישע שטרעמונגען פֿאַרביטן זיין טעאַטער-ספּעקולאַציע אויף אַן ערנ-
האַפֿטער אונטערנעמונג מיט אַ סטאַבילער קינסטלערישער באַזע; דער
קינסטלער-קאַלעקטיוו האָט אַנגעהויבן זיך רעכנען מיט געזעשאַפֿטלעכער
פֿאַראַנטוואָרטלעכקייט און איז איבערגעגאַנגען פֿון עגאַצענטרישן באַ-
שטרעבן צו פֿאַראייניקטער קינסטלערישער צוזאַמענאַייסטונג. בראַדוויי איז
געוואָרן — ווי ברוקס עטקינסאָן דריקט זיך אויס — „דער שמעלצטאַפֿ פֿון
טעאַטער“ און באַזיצט איצט, אַפּגעזען פֿון אַדע פֿעלערן און שטרויכלונגען,
אַ רעבעדיקן שוואונג און פֿאַרנעם.

ווי געוויינטלעך האָט דער יידישער טעאַטער אין אַמעריקע אויך דאָ
פֿאַרשפּעטיקט. וואָרט נאָך אויף אים אַ באַזונדערע אויפֿגאַבע; אויף זיין גורל
פֿאַלט אויס צו באַשאַפֿן און אַנטוויקלען דעם יידישן רעפּערטואַר און יידישן
טעאַטער-סטייל, וועלכער האָט שוין פֿריער געשלאָגן וואָרצלען אין גאַלד-
פֿאַדען און טיילווייז אין גאַרדין-טעאַטער. „ביז צום היינטיקן טאַג קאָן מען
אין יידישן טעאַטער געפֿינען אַ פֿאַרזעצונג פֿון דער פֿאַלקישער טעאַטער-
טראַדיציע... דער יידישער טעאַטער האָט אַנגעהויבן ווערן אַ מין לייטע-
רונגס-פּלאַץ פֿאַר דעם היימיש געמאַכטן רעליגיעזן צערעמאָניאַל און [פֿאַר]
די טעאַטראַלישע מאָמענטן פֿון דעם שטייגער-לעבן. די יידישע שוישפּילער
אויף דער בינע זיינען געוואָרן בעסערע בדחנים ווי די בדחנים אין אמתן
לעבן... דער טעאַטער איז ביי זיי [די פֿאַלקס-מאַסן] געוואָרן אַ מין וועלטלעך-
כער ערוואַץ פֿאַר דער היימישער שול אין דעם אַמאַליקן שטעטל בכּלל“.⁴⁶

⁴⁶ נ. בוכוואַלד — וועגן יידישן טעאַטער-סטייל — „יידישע קולטור“, פֿעברואַר, 1939.

דער נייער יידישער טעאטער דארף נאך ווערן די קינסטלערישע היים פֿאַר דעם יידישן לעבן פֿון היינט. דער סאָוועטיש-יידישער טעאטער האָט עס טיילווויז דערגרייכט. דורך יידישע טעמעס און עמאָציעס פֿון אַ יידישן סטיל קאָן מען בעסער „זיך איינפֿאַרשטיין“ מיטן יידישן טעאטער-גייער; מען קאָן אים מאַכן פֿילן היימישער, נענטער; עס לאָזט זיך פֿייכטער אין אים דער-וועקן דעם „אויפֿנעמענדיקן קינסטלער“ פֿאַר זיינע אייגענע פּראָבלעמען.

אַן אייגענע נאַציאָנאַלע שולן, אַן אַ מאַרק פֿאַרן יידישן בוך, קאָנען מיר אַזוי געפֿינען אין יידישן טעאטער אַ פֿעבעדיקן פֿאַקטאָר פֿון אונדזער נאַציאָנאַלן קולטור-רענעסאַנס.

די פּיעטע

די ניי-געשאַפֿענע בינע-פֿאַרם האָט נאַטירלעכערוויז געמוזט אַרויסרופֿן אַ רעפֿאַרם אין סטיל פֿון דער פּיעטע גופּא. וואָרעם אויב ניט צוגעפּאַסט צו די בינע-פֿאַדערונגען, וואַרט אויפֿן דראַמאַטישן ווערק דער טראַגישער גורל צו בלייבן פֿאַרגעסן אין פֿאַראיינזאַמטן בוך. ווי ווערטפֿיל עס זאָל ניט געווען זיין פֿאַר דער פֿיטעראַטור געאַרג ביכנערס „דאַנטאַנס טויט“—אויפֿגעשטאַ-נען תּחית-המתים ווי אַ דראַמאַטיש ווערק איז עס ערשט, ווען (הונדערט יאָר נאָך ביכנערס טויט) האָט זיך דערצו צוגערירט די מייסטערהאַנט פֿון מאַקס ריינהאַרט. „ביי נאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק“ האָט געוואָגלט ווי אויפֿן עולם-התּוהו, ביז גראַנאַווסקי און הערמאַן האָבן געגעבן אַט דעם פּרזישן בינע-שטיק דעם טעאטראַלן תּיקון. אַברהם גאַלדפֿאַדען געהערט „אַפֿילו מיט זיין ליטעראַריש-דראַמאַטישער אַרבעט מער צו דער געשיכטע פֿון יידישן טעאטער, ווי צו דער יידישער פֿיטעראַטור-געשיכטע... אַפֿילו זיינע בעסערע טעקסטן קריגן אַ זין נאָר, ווען עס פֿאַלט אויף זיי דאָס פֿיכט פֿון דער ראַמפּע. אין די פּאַפּולערע, פֿאַלקסטימלעך-גראַטעסקע פֿיגורן... מוז אַריינגעגאַסן ווערן טעאטער-ריטם, אַקטיאָרן-בלוט, פּדי זיי זאָלן ווערן פֿעבעדיק און פֿריילעך. ליינען די פּראָזע פֿון גאַלדפֿאַדענס קאַמעדיעס, מעלדאַדראַמעס אָדער אַפּערעטעס איז כּמעט אונגעגלעך. גאַלדפֿאַדען האָט זיי אַלע געשריבן פֿאַר די אַקטיאָרן און די טעאטער-גייערס, ניט פֿאַר פֿייע-נערס.“⁴⁶

⁴⁶ ש. ניגער — די לידער פֿון אַברהם גאַלפֿאַדען — „צוקונפֿט“, ניו-יאָרק, מערץ, 1926.

שוין די דיטערארישע פֿאַרם — די דראַמאַטישע — ווייזט, אַז די אייגנטימלעכקייט פֿון אַ בינע-ווערק איז: זיין דירעקטע ווירקונג דורך „פֿאַרשטעלן“. דער סצענישער מאַנסקריפט ווערט אַ לעבעדיק ווערק ערשט דורך פרעזענטירן זיך אויף דער בינע.

* *
*

אין אַמעריקע ווערן געשריבן אַכט ביז צען טויזנט טעאַטער-שטיק אַ יאָר (פֿון זיי אַרום אַ 200 פֿון מער-ווינציקער אַנערקענטע דראַמען-שריי-בער), וואָס ווערן געלייענט פֿון פֿאַרשידענע טעאַטער-בירעס. פֿון דער ריזיקער צאָל ווערן קוים אַ הונדערט אָפּגעקויפֿט פֿאַר טעאַטערס, אָבער נאָר אַ 25 פֿון זיי ווערן אויפֿגעפֿירט, מיט אַפֿשר איינער אָדער צוויי פּיעסן ווי אמתע דערפֿאַלגן. דאָס יידישע טעאַטער-פֿעלד איז נאַטירלעך פֿיל קלענער און די יערלעך אָנגעשריבענע פּיעסן אויף יידיש ציילן זיך קוים אין די צענטריקער. אָבער זייער פֿאַרהעלטניש צו די אויפֿגעפֿירטע פּיעסן איז כמעט דאָסזעלבע (הגם ביי אונדזער קנאַפֿ-קוואַליפֿיצירטער טעאַטער-אַנפֿירונג — בֿפֿרט מיטן ביטול צו יונגע, אומבאַקאַנטע מחברים — איז פֿייכט מעגלעך צו אונטערשאַצן אַ פּיעסע).⁴²

די פֿיל-יאָריקע דערפֿאַרונג ווי אַ פּיעסן-לייענער פֿאַרן „אַרטעף“ און פֿאַרן בעסערן קאַמערציעלן טעאַטער האָט מיר דערוויזן, אַז די הויפּט-שוואַכקייט ביי די מערסטע פּיעסן-שרייבער (בֿפֿרט די אָנהויבער) ליגט אין מאַנגל פֿון פֿאַכמענישער צוגרייטונג און בינע-דערפֿאַרונג. טיילווייז אויך אין קנאַפּער אינדיווידועלע אינטואַיציע פֿאַר טעאַטראַלישקייט. זייערע פּיעסן זיינען פשוט ניט גענוג שפּילבאַר. אַמנאַענטסטן צו דער דראַמאַטיש-טעאַטראַלער פֿאַרם איז יענער שרייבער, וועלכער איז צוגלייך אַ דערפֿאַ-רענער טעאַטער-מענטש (שעקספיר און מאַליער, וועדעקינד, איבסען און פיראַנדעלאַ, אַניעל און אַדעטס — גאַלדפֿאַדען, גאַרדין, הירשביין, קאַברין). אַן זודיקן טעאַטער-בלוט קאָן ניט געמאַלט זיין קיין דראַמאַטיש לעבן אויף דער בינע. וואָס מער דער דראַמאַטיקער האָט אין זיך איינגעטעמט די טעאַטער-אַטמאָספֿעריע, אַרץ מער וועט ער זיך דערפֿילן היימיש מיטן רע-זיסער און שווישפּילער. דער יידישער דראַמאַטיקער (בֿפֿרט פֿון דער אַזוי

⁴² זע: — וואו נעמט מען די פּיעסע — „יידישע קולטור“, ניריאַק, נומער 12-11.

1940;

אויך: — דער וועג פֿון דראַמאַטורג — דאַרט, נומער 1, 1941.

גערופענער „ליטערארישער“ פיעסע) קומט ווייניק אין באַריר מיט דער-
פאַרענע טעאַטער-מענטשן ווי מיטן טעאַטער בכלל.

* *
*

ווי שוין באַמערקט, האָט דער איבערברוך פֿון דער מלחמה און רע-
וואַלוציע זיך אינגעקאַרבט מיט אַ טיפֿן שניט אין לעבן ווי אין קונסט,
במילא אױך אין אונדזערע עטישע באַגריפֿן. עס האָט זיך באַשאַפֿן אַ נייער
עטאַס — אַ פֿאַרשפּיצטער, אַפֿשר אַ כאַאָטיש-עקספּרעסיאָניסטישער, אַבער
פֿאַרט אַ מער ראַציאָנעלער לעבן-שטייגער. דער אינדיווידואַליסטישער
אינטראַספּעקטיוויזם האָט זיך איבעגעניצעוועט מיט דער פֿאַטשעווקע
אַרויף — ס'איז געבוירן געוואָרן דער אַגרעסיוו-דעפֿענסיווער קאַזעקטי-
וויזם. קלאַגט מען היינט ניט דורך ליבעס-זיפֿצן — היינט ראַנגלט מען פֿאַר
עקזיסטענץ. די פֿאַרצויבערטע פּרינציפּין „קונסט“ איז אַראָפּ פֿון איר „הימ-
לישן זיץ“ און זעגלט אין שטורם קעגן פֿיר וועלט-עקן — איר נאַמען איז
היינט: סאַציאַלער פּראַבלעם. מוז די דראַמע אויפֿכאַפֿן אַט דעם געראַנגל און
ראַקעטן-אַרטיק אים שליידערן איבערן טעאַטראַלן שלאַכט-פֿעלד.

אַבער ניט פֿון דעם רעפּראָדוצירנדיקן זפרון, נאָר פֿון דער שאַפֿע-
רישער פֿאַנטאַזיע ווערן מייסטער-ווערק געבוירן. טעאַטער, און יידישער
טעאַטער בפרט, ווירקט אין אַ גרויסער מאָס דורך עמאַציע. טאָר ניט דער
בינע-שרייבער זיך אַפּזינדערן און מיט סטאַאישער רואיקייט שידערן לעבן
און טיפֿן — מעגן זיי זיין ווי נאַטוראַליסטיש אויפֿגעכאַפֿט — „גענומען פֿון
אמתן לעבן“. מען פֿאַרבייט דאָ בכלל דראַבנע דעטאַלן פֿון רעאַלן לעבן מיט
קינסטלערישן רעאַליזם — געפֿינענדיק זיך אין דער דאַגע פֿון יענעם ער-
לעכן פֿאַטאַגראַפֿער, וועלכער קאָן ניט פֿאַרשטיין פֿאַרוואָס זיין „געטרייע“
פֿאַטאַגראַפֿיע ווערט ניט אָנערקענט ווי אַ קונסטווערק. אַ'ניעלס „אַ, וויל-
דערניש!“ שידערט אַ „נאַטור-טריי“ בייד פֿון היימישער געמיטלעכקייט
— אַבער קיין איין קענער פֿון אַ'ניעלן וועט ניט באַהויפטן, אַז אַט די פּיעסע
געהערט צו זיינע בעסטע. דאַקעגן איז קראָוס-דינדזיס „לאַיף וויט פֿאַ-
טהער“, הגם ערטערווייז טעאַטראַליש „צוגעשפּיצט“, אַ מוסטער פֿון אַ רעאַ-
ליסטישער זיטן-קאַמעדיע. פינסקיס „בעסער ניט געבוירן ווערן“ איז באַ-
זירט אויף אַ „רעאַלן“, געשעענעם פֿאַקט; די האַנדלונג אין דער פּיעסע איז
בודאי געשילדערט „פינקטלעך“ ווי זי איז פֿאַרגעקומען בעת יענעם פֿאַל.
אַבער צי קאָן זיין אַ צווייפֿל, אַז זיין פֿאַלקס-קאַמעדיע „דער אוצר“ איז פֿיל
מער דראַמאַטיש, כאַטש אייניקע סיטואַציעס אין איר זיינען קאַנווענציאָנעל-

צוגעטראכטע? און פֿון אזא מין „נאַטורטריישאַפֿט“ לייט דער גרעסטער טייל יידישע פּיעסן.

די אַקטועלע פּראַבלעם־פּיעסע מיט אירע פֿונדאַמענטאַלע „נאַטוראַ־דיסטישע“ מעטאָדן אין באַנעם און אויספֿירונג האָט דערגרייכט איר זעניט ביי איבסענען און איז זיין צייט געקרוינט געוואָרן מיט פֿאַרדינטן דערפֿאַלג. מיט דער צייט האָט אָט די מייסטערשאַפֿט (ווי אין יעדער אַנדער־דער קונסט) פֿאַרזירן אירע יוגנטלעכע טרוימען. פּערפֿעקטייט פֿאַרגליי־ווערט זייער אַפֿט — אייגנטלעך לעבן וויברירט קודם כל אין דעם שטרעבן צו פּערפֿעקטייט. אין דעם זין איז „עוואָלוציאָנערע“ קונסט די יינגסטע און לעבעדיקסטע. און האָבן מיר ווייניק „עוואָלוציעס“ דורכגעמאַכט די לעצטע יאָרן? אונדזער געזעלשאַפֿטלעך לעבן איז אין דער צייט אויפֿגע־טרייסט און צעשמעטערט געוואָרן און אונטער זיינע חורבות ליגט צע־שטרעקט דער מת — אונדזער באַלעבאַטישע ציוויליזאַציע. מלחמות און רעוואָלוציעס האָבן צעשטערט דאָס „הויזלעכע גליק“ — עס האָט גענומען אַ סוף צו יענעם איינגענורעטן שטייגער, ווען „יעדער איז אַ פּאַן אויף זיין אייגענער פֿאַדווירע“. דאָס פּריוואַטע לעבן — די ליידן און פֿריידן פֿון יחיד, דאָס פּסיכאָלאָגישע און עטישע פֿאַרהעלטניש פֿון מענטש צו מענטש, זיין האַפֿן, שטרעבן און בויען, פֿאַלן און זיגן — איז פֿאַרקניפט געוואָרן מיט נייע סאָציאַלע, עקאָנאָמישע און פּאַליטישע אידייעס, וואָס דריקן זיך אויס אין קאָלעקטיווע פֿאַרמען און פֿאַרזאַנגען. קאָן ניט מער דער יחיד דרימלען אין זיין אָפּגעזונדערטקייט — ער מוז מיטגיין טריט ביי טריט מיטן פֿלש, אויב ניט אַ היפשן טריט פֿאַרויס. האָט אויך די קונסט (דער קאָנדענסירטער, בו־לעסטער אויסדרוק פֿון דעם פּולסירנדיקן לעבן) זיך פֿאַרוואַנדלט פֿון צע־דרויבלטער קליינגריבלעריי אין צונויפֿלגעשמידטן, אויסגעאַמערטן וועלט־באַנעם — זי איז אַריבער פֿון אינדיווידועלע צו קאָלעקטיווער שאַפֿעריש־קייט. ניט חקרנען זיך וועגן פּריוואַטע, אינדיווידועלע חשבונות, נאָר שטעלן און פֿאַרענטפֿערן קאָלעקטיווע פֿראַגעס — ניט דער יחיד פֿאַר זיך, נאָר אין פֿאַרבינדונג מיטן גאַנצן פֿלש. די איבסען־פּראַבלעמען זיינען אויס־געוואַקסן פֿון זייערע קינדער־שיכלעך — פֿון גאַנץ אַנדערע שיך דריקט היינט דער טריט. מאַן און ווייב־פּראַבלעמען („נאַראַ“) און טעזיסן וועגן געירשנטער פּאַטאַלאָגיע („גייסטער“) קאָנען נאָך היינט — טעאַטראַליש אי־בערגעפֿאַרמט און דערהויבן צו סאָציאַלן באַדייט — האָבן אַ געוואונשטן בינע־דערפֿאַלג. אין פֿלש אָבער געטרוען מיר דידאַויקע טעמעס אין די הענט פֿון סאָציאַלאָגן און מעדיצינער. אין היינטיקן פּראַבלעם ראַנגלט

זיך לעבן און טויט פֿון כלל — מעג עס זיין אין געזעשאַפֿטלעך-נאַציאָנאַלן, אָדער אין סאָציאַל-אָנווירערסאַפֿן זיין.

די היינטיקע טעמאַטיק פֿאַרזאַנגט אויך אַ פֿיל עקספּרעסיווערע פֿאַרם און מער טעאַטראַע מעטאָדן. אַ שטרייק אין קוילן-גריבער מאַכט הייס אונזער באַדן און וויבירט מיט רגעס פֿון דורכפֿאַל אָדער נצחון. וועט דער געשפּאַט אין דער סאָציאַלער קאַמעדיע אפֿשר בלויז דורך אַ פֿייל-שפּיציקן דיאַלאָג העלפֿן צעשטערן דעם אויסגעלעבטן וועלט-באַנעם — ווי די קאַנדענסירטע פֿראַזע אין דער פּראָבלעמאַטישער דראַמע וועט העלפֿן בויען נייע וועלטן.

דאָ שטויסן מיר זיך אָן אין דער האַרבער פֿראַגע וועגן „פּראָפּאַגאַנדע“ אין טעאַטער, פֿאַר וועלכן די געשוואַוירענע „אַרט פּור אַרט“-דאַגמאַטיקער שרעקן זיך אַזוי.⁴⁸ דער מאַדערנער טעאַטער איז אַרויס פֿון די ענגע פּראַ-פֿעסיאָנעלע הינטערקולדיסן און גענומען אַטעמען מיט פֿרישער לופֿט פֿון גאַס — מיט אַקטועלן לעבן פֿון איבערשאַפֿן אונזער געזעשאַפֿטלעכן און פּסיכישן לעבנס-שטייגער. טעאַטער לייטערט אונז, דערוועקט אין אונז צאַרטע געפֿילן און רעגט אונדז אָן צו דערהויבענע, עטישע מעשים. אויף דעם אָפֿן ווירקט ער במילאָ דערציעריש. פֿאַרשטייט זיך, אַז דידאַזיקע ווירקונג קאָן ניט זיין קיין אַרויפֿגעצוואונגענע — ווייל קוים לאַזט מען דאָס מערקן דעם טעאַטער-גייער, קערט ער זיך אָפּ פֿון דעם ווי פֿון אַ שזעכט געהאַטענער דרשה. דאָס פּובליקום וויל אין טעאַטער שפּילעוודיק „זיך פֿאַרגעסן“. מוז דער טעאַטער וויסן ווי אַזוי אַט דאָס צעבאַלעוועטע קינד „אַריינצונאַרן“. אין ערשטן זאַמאַך פֿון „פֿאַרטעאַטראַזירן דאָס לעבן“ האַט דער טעאַטער אין סאָוועט-רוסלאַנד אויסגענוצט די בינע קודם-פֿל פֿאַר פֿאַרטייאישער פּאַליטאַ-אַגיטאַציע. די אַרבעטער-קאַלעקטיוון האַבן דער-מאַסט אַנגעפּיקעוועט זייערע שפּילן מיט צוגעשפּיצטער פּאַרטיי-פּראַ-פּאַגאַנדע.⁴⁹ איז עס דעם טעאַטער-גייער גיך דערעסן געוואָרן. אַבער באַלד האַט דער מין טעאַטער זיך אויסגעניכטערט. זיין פֿאַרשידנאַרטיקער רע-פּערטואַר ווייט היינט גענוי דעם חילוק צווישן טרוקענעם אַגיטפּראַפּ און קינסטלערישער אַדייע — הגם ער ווערט נאָך אַלץ פֿון עסטעטיקער-עקשנים באַצייכנט ווי „פּראָפּאַגאַנדע-טעאַטער“.⁵⁰

⁴⁸ זע: — פּראָפּאַגאַנדע אין טעאַטער — „באַדן“, ניריאַרק, 1935, באַנד 2, נומער 2, 87—94.

⁴⁹ זע: Romain Rolland: "The People's Theatre", New York, 1918.

⁵⁰ זע: Huntley Carter: "The New Spirit In The Russian Theatre", London, 1929.

די הויפט־טענה צום „פראַפאָאָנדע־קינסטלער איז, אז ער קאָן נישט
 בלייבן „נייטראַל“ — ער קאָן נישט אָביעקטיוו צייכענען זיין אַקציע און
 די אין איר אַנגאַזשירטע כאַראַקטערס. איז קודם יענע „נייטראַליטעט“ נאָך
 אַ פֿראַגעכע. אויב דער קינסטלער ווערט אינספירירט — „גערעגט“
 דורך עפעס צו שאַפֿן זיין ווערק (און אַנדערש איז דאָך דער שאַפֿונג־
 פֿראַצעס נישט מעגלעך), מוז דאָך שוין במילא אַט דער „עפעס“ ווערן די
 פֿריומע פֿון זיין אינטערעס, וואָס פֿאַרטונקלט אומגערן די מינדער־וויכטיקע
 ביי־אינטערעסן ביים שאַפֿן. דער קינסטלער מוז זיין פֿאַרליבט אין זיין
 ווערק, און אַז אַ פֿירווער באַציאונג צו זיין מאַטעריאַל (די איינגטלעכע
 קינסטלערישע אידיע) וואָלט אים קיינמאָל נישט געדונגען צו באַהויבן
 זיין ווערק מיט יענעם קינסטלערישן מאַגעטיוזם, וואָס פֿאַרכאַפט אַזוי
 דעם געניסער. דער פֿאַקט איז, אַז דער שרייבער קומט צו זיין ווערק מיט
 עפעס „אַנגעלאָדן“, ער האָט וואָס צו זאָגן — וואָס מיינט, אַז ער טרעט שוין
 צו צום זעלבן ווערק סוביעקטיוו. איז ער דעריבער מער להוט זיך צו באַ־
 גייסטערן פֿאַר עפעס אָדער עס צו פֿאַרמינערן, און איז אַזוי אַרומ, אַפֿשר
 נישט באַוואוסטזיניק, גענויגט צו איינזייטיקייט. דעם שרייבערס פֿסיכאָ־
 לאַגישע פֿונדאַמענטן — זאָגט פֿויכטוואַנגער אין פֿאַרוואָרט צו זיין בוך „דריי
 פיעסן“ — זיינען פונקט אַזוי וויכטיק פֿאַרן ענד־רעזולטאַט פֿון זיין ווערק,
 ווי די אַלע פֿאַליטישע און עקאָנאָמישע פֿרינציפֿן, וואָס ער באַהאַנדלט. וועט
 אַ ניט־קאָמוניסטיש „פֿאַרפֿסיכאָלאָגירטער“ שרייבער „נישטוויילנדיק“ איינ־
 זייטיק טראַקטירן זיין קאָמוניסט — ווי מסתמא דער קאָמוניסטישער שריי־
 בער וועט איינזייטיק באַהאַנדלען זיין בורזשואַ. בלויז אין דער פֿאַטענץ פֿון
 קינסטלער, אין זיין קענטען און קאַנען ליגט די מאַס פֿון צו זיין ווי ווייט מעג־
 לעך „אָביעקטיוו“ צו זיין טעמע. פֿאַרמאָגט נישט דער קינסטלער דידאַזיקע
 קוואַליטעט אין אַ געניגנדיקער מאַס, וועט במילא זיין ווערק אַרויס פֿון די
 ראַמען פֿון קונסט — ניט געקוקט צי האָט ער דערביי געהאַט ריין עסטע־
 טישע אָדער פֿראַפאָאָנדע־כוונות. דער אמתער קינסטלער קאָן קיין לינגער
 ניט זיין, האָט דער דראַמאַטיקער געשילדערט ליאַלקעס אַנשטאַט אמתע
 מענטשלעכע כאַראַקטערס, וועט זיין קונסט־עדה פֿאַר קיין פֿאַל אים ניט
 גלויבן און אים באַגאַטעליזירן. דאָס האָט לעצטנס באַוויזן דער דורכפֿאַל
 פֿון אַ טויף שלעכט געשריבענע אַנטיפֿאַשיסטישע און אַנטי־נאַצי פיעסן.
 די צווייטע טענה איז, אַז פֿראַפאָאָנדע וועקט צו „טאַט“, צו אַקציע —
 בעת אַ קונסטווערק דאַרף אַרויסרופֿן בלויז ריין עסטעטישע עמאַציעס. דאָס
 גרענעצט שוין מיט באַווירקונג־נאַאזיוועט, אָדער גלאַט מיט איינזייטיקער
 עסטעטיק־דאַגמע; וואָרעם גראַד ביי „ניט־פֿראַפאָאָנדע־פֿאַרשטעלונגען

פֿעגט דער פרימיטיווער צוקוקער באוואַרפֿן דעם „אינטריגאַנט“ מיט פֿויער עפֿל. נאָר אויב „ריינע קונסט“ קאָן פֿאַרשדעפֿערן זיין געניסער אין אַ אי־דיזשן טראַנס פֿון „עסטעטישע געפֿילן“ — פֿאַרוואָס זאָל ניט די פּראָפּאַ־גאַנדיסטישע אימפרעסיע אים דערהייבן ביז מיליטאַנטישן עקסטאַז? אָבער אין אמתן וועט קיין מאָדערנער טעאַטער־גייער ניט דערשטיקן זיין געליבטע נאָך אַן „אַטעלאָ“־פֿאַרשטעלונג, אָדער באַגיין זעלבסטמאַרד אונטערן איינדרוק פֿון „ראַמעאָ און דזשו־יעט“. פּונקט אזוי וועט ער ניט גיין האַקן קיין שויבן נאָך אַ רעוואָלוציאָנערן ספּעקטאַקל.

מען דאַרף בלויז פֿאַרשטיין, אַז דאָ איז פֿריער פֿון אַלץ פֿאַרגעקומען אַ פּרינציפּיעלע אומבײַט פֿון אידיעס און מעטאָדן: אַנשטאַט זיך שפּילן מיט מענטשעכע זיידן און פֿריידן, ווערט דאָס מענטשעכע זיין באַהאַנדלט אין פֿורן פּאַטאַס פֿון זיין טראַגיק — אַנשטאַט קאָנפֿליקטן פֿון מענטשעכען אינדיווידועלן ווילן (אַפֿילו אין היסטאָרישן אָדער סאָציאַלן זין), ווערט דראַ־מאַטיוירט דעם מענטשנס געדאַנק, די סאָציאַלע אידיע אין איר גאַנצער טיף און ברייט. מוז במיאָ די „טענדענץ“ ווערן בולטער און אַנגעמען שאַרפֿערע סימנים פֿון „פּראָפּאַגאַנדע“.

אַז „אומבײַט פֿון ווערטן“ איז פֿאַרגעקומען — אין אַ גאַנץ נאַטיר־לעכן אַנטוויקלונגס־גאַנג — אויף יעדן געביט פֿון קונסט: פֿון אַדעקסי טאַלסטאַי און פֿויכטוואַנגער ביז שאַפֿאַכאַוו, אַפּטאַן סינקלער און סטיינבעק, פֿון דיעגאָ ריוועראַס פֿרעסקאַס און שאַגאַס „אינטערפּרעטאַציעס“ ביז קיז־דערס און בעז געדעסעס אַרכיטעקטור־פּראַיעקטן, שאַסטאַקאָוויטשעס סימ־פּאַניעס און מאַרטאַ גרעיהעמס כאַרעאַגראַפֿיע — עס וואָלט נאָר געווען אַ חידוש, ווען די דראַמאַטישע קונסט וואָלט אין דעם פּרט געבליבן הינטער־שטעליק.

פֿאַקטיש איז די אידעאָלאָגישע עקספרעסיע פֿון דער מאָדערנער סאַ־ציאַלער פּיעסע גאָר ניט נײַ. שוין דיומאַ האָט איינגעזען: „אויב לִמשל, דראַ־מאַטיוירנדיק אַ גט־פּראָצעס בין איך געווען אימשטאַנד צו געפֿינען מיטלען, וואָס זאָלן אַנרעגן מיין עולם צו דיסקוטירן די פּראָגע און באַוועגן דעם גע־זעץ־געבער צו ענדערן דאָס חתונה־געזעץ, האָב איך דערגרייכט מער ווי ס׳איז מיין חוב אַלס פּאַעט, — איך האָב דעמאָלט דערפֿילט מיין פֿליכט אַלס מענטש“. סאָפֿאָקלעס „עדיפּוס“ און עסכילוס׳ „פּראַמעטעאוס“, אַ גרויסער טייל פֿון שעקספּירס און מאָליערס דראַמעס און קאָמעדיעס, שילערס „וויל־העלם טעל“ און „די רויבער“, הויפטמאַנס „וועבער“ און איבסענס פּראָב־לעם־דראַמעס, בערנאַרד שאַוס סאַטירעס, אַנדריעיווס און וועדעקינדס האַלב־מיסטעריעס, סטרינדבערגס און פּשיבישעווסקיס פֿרויען־פּראָבלעמען

און וויספיאנסקיס פאטריאטיזם — אלע האבן זיי געזוכט צו „דערפילן א מענטשלעכע פליכט“ דורך פראבלעמען, וואס גרענעצן גאר נאענט מיט דער אזוי אנשרעקעוודיקער „פראפאגאנדע“. זיי זיינען געקומען מיט א שליחות — געטראגן מיט זיך א „מיסיע“.

יעדעס גרויסע, בלייבנדיקע קונסט-ווערק ברענגט מיט זיך א מיסיע — מעג זי זיין אלט דורות-לאנג אדער קרעאירט פון מחברס פילאזאפישן וועלט-באנעם. מיר קאנען אפילו פון „דאן-קיאט“ ארויסדרינגען דעם קלאסן-צוזאמענשטויס פון זעכצנטן יאר-הונדערט און זיין אינדיווידואליסטישן קאמף קעגן „ווינטמילן“. וויספיאנסקיס „וועסעליע“ און „ווארשאוו-יאנקא“ האבן אפשר מער בייגעטראגן צו פויגנס באפרייאונג ווי אסך דיפ-לאמאטישע עקספערטן; ארציביאשעווס „סאניזם“ און פשיבישעווסקיס ליבעס-דראמעס האבן מער דורך דער בינע ווי דורכן בוך אויפגעכאוועט א גאנצן דור; גאלדפאדענס פאלקסטימלעכער נאציאנאליזם און גארדינס יושר-דיק-מאראליסטישע „פראלעטאריאציע“ זיינען געווען א ניט מינדערער פאקטאר אין דער עמאנציפאציע פון דער יידישער גאס ווי די יידישע פרע-סע. איז עס געווען „פראפאגאנדע“, ווען סטאניסלאווסקיס און דאנטשענאקאס גאסטשפילן (אין א געוויסן זין אפילו די „שאו-סורי“ און דער „בלויער פויגל“) האבן געפירט צו א פריינדלעכערן פארשטענדניש צווישן אמעריקע און סאוועט-רוסלאנד? ענדלעך האט מסתמא דער יידישער קאמער-טעאטער „פראפאגאנדירט“ בעת זיינע גאסטשפילן אין אייראפע.

אפילו ווען די באשטימטע אידייע ליגט מחוץ דער באוואוסטזיניקייט פון מחבר, טראגט זיך די קינסטלערישע מיסיע פון זיין ווערק גופא און בא-הויכט אונדז מיט איר שטימונג. ראדענס „דענקער“ און ריכארד שטרויס „העלדן-לעבן“ ווי דאס רוב בעטהאווענס סימפאניעס — הגם ניט בא-רעכנט פון די שאפער אויף א ספעציעלער „פראפאגאנדיסטישער“ ווירקונג — באצווינגען אונדז מיט די סודות פון מענטשלעכער מיסטעריע ניט וויי-ניקער ווי די סאציאלע מאטיוון אין דער מאדערנער דראמע. אין א געוויסן זין ווירקט ענדלעך יעדע אונטערהאלטונג-קונסט, אפילו די „אומשוודיקסטע“ (זינלאזער בורלעסק שלעפט אונדז אריין אין א הפקרדיקער שטימונג, וואס „פראפאגאנדירט“ אויף דעם אופן דעם לייכטזין אין אונדזער געמיט). אפשרטא נאך באוואוסטזיניקער טעאטער, וואס צעשטראלט זיין ווירקונג אין צענפאלכער מאס. דא איז נאר די פראגע ווער, ווי אזוי און אויף וועמען עס ווירקט, דער באגריף איז דא בלויז רעלאטיוו צום אינדיווידועלן קוק און קונסט-געשמאק פון געניסער. וואס פאר איין צד וועט מיינען „ערנסטער צוגאנג“, וועט פארן צווייטן צד קלינגען ווי פראפאגאנדע. דער הערשנדער

קלאס אין אלטן גריכנלאנד האט זיכער געזען אזא מין „פראפאגאנדע“ אין א גרויסן טייל קאמעדיעס פון יענער צייט. די פאלקס-מאראל פון די אי-טאליענישע און ענגלישע וואנדער-טרופעס איז אודאי ניט געווען צום הארצן די פראדאלע קלעריקאלן, וועלכע האבן אין די הויף און קלויסטער-שפילן זיך געהאט זייער מאראל.

אט דער „פראפאגאנדיסטישער אויסקוק“ בייט זיך מיט דער עפאכע, צייט-שטימונג, געזעשאפטלעך-עקאנאמישע און פאליטישע סיטואציעס א. ד. ג. נעסטראיס פּרעכטיק פרא-רעוואלוציאנער פאלקסשטיק „פרייהייט אין קראען-ווינקל“ האט אין יולי 1848 „געפלייערט א טריאומף ווי קיינמאל נישט“ — און אין אקטאבער פון זעלבן יאר האט עס די ווינער צענזור „פארבאטן אויף שטענדיק“.⁶¹ בעת שוין אין 1907 איז לענין געווען איבער-צייגט, און דער קינאמאטאגראף וועט פארוואנדלט ווערן אין דעם מעכ-טיקסטן מיטל צו אנטוויקלען די מאסן (פון לונאטשאַרסקיס „דערינערונג-גען“), גיט ארויס דער צארישער פאליצי-דעפארטמענט אן אוקאז נאך אין 1913: „אין [צאר ניקאלי] באטראכט דעם קינאמאטאגראף ווי א פוסטן, נוצלאזן, כאטש אומשעדלעכן אונטערהאלט... עס איז פשוטער אומזין און דארף ניט געשטיצט ווערן“.⁶² דער ליבעראלער גייסט פון סוף 1900 האט געבראכט (דורך דער איבסען און הויפטמאן-דראמע) זיין בירגערלעך-מאראליזירנדיקע מיסיע — האבן די היינט-ברענענדיקע סאציאלע קאנג-פליקטן, די עקאנאמישע און קולטורעלע פראבלעמען פון דער ארבעטנדיקער מאיאריטעט, ארויסגעבראכט דעם טיפ „פרא ארבעטער“-טעאטער, וואס איז אין זיין באנעם און צוגאנג פראלעטאריש-רעוואלוציאנער. וואס דווקא דער אזוי גערופענער „לינקער טעאטער“ האט דער ערשטער זיך צוגע-הערט צום פולס פון דער נייער צייט, איז נאר א באווייז פון זיין סענסיטיוון חוש פאר געשאפענע אומשטאנדן.

* *
*

אונטערן איינפלוס פון אט דעם טעאטער האט אמעריקע געשאפן איר מאדערנע דראמע. פיעסן ווי מעקסוועל אנדערסאנס „וואלט פראיז גלארי“

⁶¹ זע: ה. ו. — יאהאן נעפאמוק נעסטראי — „דאס ווארט“, מאסקווע, נאוועמבער, 1938 (דייטש).

אויך: René Fülöp-Miller and Joseph Gregor: „The Russian Theatre“, Philadelphia, 1930.

⁶² לויט ב. ווישניעווסקי אין „סאוועט סינעמא“, נ"מ 12, 1917 (ענגליש).

און „ווינטערסעט“, סידיני האַואַרדס „דעי ניו ווהאַט דעי וואַנטעד“, עלמער רייס „ווי, דע פּיפל“ און אַדעסט, „וועיטינג פֿאַר פֿעמלי“ און „וואַך אויף און זינג“, אַרטשיבאלד מעקליש „פּאַניק“, וועקסלעיס „דעי שעל נאַט דאַי“, סקאַר-פּיטערס „סטיוועדאַר“, מאַצס „בלעק פּיט“ — מיט זייער פּראָטעסט קעגן טויט-שטרעף און יורידישער קאַרופּציע, קעגן ראַסן-דיסקרימינאַציע, קלאַסן-אונטערדריקונג און זייער עפּאָס פֿון „פּאַרגעסענע מענטשן“ — פֿאַזן זיך נאַטירלעך פֿון קינסטלערישן שטאַנדפּונקט פֿאַרשידן קלאַסיפּיצירן. אַבער פֿאַר אַלע איז כאַראַקטעריסטיש זייער דראַמאַטישער אויפֿברויז פֿון אַ צאַפֿליקער טעמע מיט אַ פּאַזיטיווער באַציאונג צו איר אידעאָלאָגיע. געשריבן מיט צוריקגעהאַלטענעם פּאַטאַס, אַפֿט מיט קלוגער איראַניע און אַ זעלטענער רעאַליטעט, אַנטוויקלען זיי אַ קייט פֿון טיפֿע מענטשלעכע ליידן, צו וועלכע זיי זוכן (און דייטן אַפֿט אָן) אַן אויסוועג. זיי פֿאַרמאָגן אויך די זעלטענע מעלה צו אַפּעלירן דירעקט צום צוקוקער, וואָס איז אזוי גויטיק ביים באַהאַנדלען צאַפֿליקע טאַג-פֿראַגן אין שייכות מיט אינדיווידועלעך און געזעלשאַפֿטלעכער עטיק.

צו זייער פֿאַרשידנאַרטיקייט פֿון טעמעס, כאַראַקטערס און שטימונגען — וואָס גיט אויך אַ מעגלעכקייט פֿאַר פֿאַרשידנאַרטיקער באַהאַנדלונג אין דער אויפֿפֿירונג — איז נאָך צוגעקומען אַ פּערפֿעקטע בינע-טעכניק פֿון העכערער קוואַליטעט, און דער טעאַטער-גייער האָט זיי אויפֿגענומען מיט אַ פֿיל טיפֿערן אינטערעס און באַוואונדערונג ווי די פּראַפּאַגאַנדע-פֿרייע, „פּורע“ טעאַטער-עסטעטיק פֿון דורכשניטלעכן קאַמעריעלן טעאַטער. (שע-ריפֿס „דושוירניס ענד“ האָט געצויגן מער צוקוקער אַפֿילו ווי דער סענ-סאַציאַנעלער דערפֿאַנג פֿון אַ'ניעלס „סטרענדזש אינטערפֿיוד“). אַט דער דינאַמישער, צי-באַוואוסטזיניקער רעפּערטואַר איז פּשוט געוואָרן אויס-געצייכנטער טעאַטער-אונטערהאַלט.

די יידישע דראַמע האָט געפּראוואוט אַנהאַלטן שריט. לייזויקס „שמאַ-טעס“ און „שאַפּ“, בערגעלסאַנס „טויבער“ און די אַנשטרענגונגען פֿון אַנדערע סאָוועטיש-יידישע שרייבער זיינען געגאַנגען אויף אַן ענלעכער ליניע. אַבער די מערסטע פֿון זיי זיינען ניט זעלטן געשטרויכלט געוואָרן צוליב איבערטריבענעם עקסטרעם. די סאַציאַלע פּיעסע איז אַמשטאַרקסטן אין איר „דעסטרוקטיווער“ אידעאָלאָגיע — ווען זי פֿאַכט-אויס, ווייזט-אָן געזעלשאַפֿטלעכע שוואַכקייטן, סאַטיריזירט און צעשטערט פֿאַלשע אידז-יעס. האָבן מיר באַקומען אַפֿט גאַנץ געלונגענע סאַציאַלע קאַמעדיעס (אדער סאַציאַל-הומאַריסטישע סצענעס). אַבער בלויז „געלעכטער איז ניט קרע-אַטיוו און ברענגט ניט קיין דערלייונג“, האָלט פּאַוועל מיליוקאָוו מיט

די אַלטע רוסישע מאָראַליסטן.⁶³ קאַנסטרוקטיוו איז אונזער פּיעסע כמעט אַלעמאָל געגאַנגען אויף אַ גליטשיקן וועג. נאָר העלדן, וועלכע „דאַרפֿן ערשט ווערן“ — קעמפֿנדיקע כאַראַקטערס — זיינען דער מאַטעריאַל פֿאַר דראַמע. אָבער ס'רוב פּיעסן האָבן דראַמאַטיזירט סאַציאַלע גערעכטיקייט דורך אידעאָלאָגישע „הייליקע“, וועלכע האָבן זייער קאַמף שוין פֿאַר־ענדיקט „אין פֿאַרויס“. זיי קומען אַזוי אַריין אין דער האַנדלונג מערסטענס ווי פּרעדיקער. און דאָ איז די געפֿאַר פֿון דירעקטער פּראָפּאַגאַנדע. אמת, ביי אַ פּיעסע פֿון דעם מין וועט דער דראַמאַטיקער סיי ווי אַנשטעלן אונזער „וויזיר־פּונקט“ לויט זיין פֿאַרלאַנג און אונדז מיט געוואַלד שרעפֿן צו זיין ציל. אין דעם ליגט דאָך דער כּוח פֿונם דראַמאַטיקער: מיטצורייסן. דאָס איז פֿון תּמיד אַן געווען די פּריווילעגיע און גבורה פֿונם דראַמע־דיכטער און אַן דעם וועט אויך דער מאַדערנער דראַמאַטיקער זיין צוועק ניט דערגרייכן. נאָר אויב ער וויל פֿאַרהיטן, אָז די אידיע פֿון דער פּיעסע זאָל ניט קלינגען ווי אַ פּוסטע אַגיט־פּראָזע אין מויל פֿון אַ „אָוועראָל־טרעגער, מוזן זיין טעמע און זיינע כאַראַקטערס פֿולשטענדיק האַרמאָניזירן מיט דער רעאַלער סביבּה. ער טאָר ניט אַריינפֿאַרן אין דער ראַל פֿונם ווירטואַל, וועלכער פֿילט־אויס זיין פּונקציע ווי אַ סאַליסט. ניט ער, נאָר זיין העלד (אָדער אַ אַנדערער כאַראַקטער פֿון זיין פּיעסע — וועלכער טאָר אָבער ניט זיין קיין דורכשניטלעכער טיפּ!) דאַרף ווערן דער פּראָטאַגאַניסט פֿון זיין אידיע. ער מוז אויך לאָזן דעם פּראָטאַגאַניסט זיך אַנטוויקלען, אָז צום סוף פֿון דער האַנדלונג זאָל ער אויסוואַקסן פֿיל טיפֿער און ברייטער. בֿפֿרט דאַרף ער אויסמיינן צו פֿירן לאַנגע „באַלענדדיקע דיסקוסיעס“ (וואָס מיר טרעפֿן אַזוי אַפֿט ביי שילערן — אין קעגנזאַץ צו שעקספּירן, וועלכער פֿאַרשטייט כמעט שטענדיק צו באַפֿאַרבן זיינע פֿילאָזאָפֿישע באַטראַכטונגען מיט אַ רירעוודיקער, רייכער אַקציע). ס'איז שטענדיק בעסער איבערצולאָזן דעם אידעאָלאָגישן אויספֿיר פֿאַר דער פֿאַנטאַזיע פֿונם אויפֿמערקזאַמען צוהערער. „דער פּראָצעס פֿון אַ קונסט־ווערק באַשטייט אייגנטלעך אין אַראַנושירן בילדער און געפֿילן אין דער פֿאַרשטעלונגס־קראַפֿט פֿונם צוקוקער.“⁶⁴ דער אמתער טאַלאַנט קאָן און ווייסט ווי אַזוי רעאַל זיך צו באַנוצן מיט דעם. דאָס וועט פֿאַרהיטן פֿון פֿאַטאַגראַפֿישן נאַטוראַליזם — וואָס ברענגט אַפֿט אַנשטאַט פֿאַקטיש לעבן, בלוז אַ „מוסטער“ פֿון דער ווירקלעכקייט — און וועט פֿירן צו אַ פֿיל געזונטערן רעאַליזם.

Paul Miliukow-Michael Karpovich: "Outlines Of Russian:ye"⁶³ Culture", Philadelphia, 1942.

⁶⁴ Sergei M. Eisenstein: "The Film Sense", New York, 1942.

אבער אין לעצטן סך-הכל וועט דא פֿאָרט מוזן דעצידירן דער דראַמאַ-
טורגישער פּוּח. דעם מייסטערס האַנט הייליקט די מיטלען. אַ דאַמינירנ-
דיקער פֿאַקטאָר וועט דערביי זיין דעם דראַמאַטיקערס סביבה און דערצי-
אונג, פֿון וועלכע עס וואַקסט אַרויס זיין באַציאונג צום ווערק. זיכער וועט
מען דאָ נאָך ביי פֿיל דראַמאַטיקער דערקענען די „פּראָפּאָגאַנדע־שטעך“ —
דעם קריץ־און־בלויז פֿון איבעראייטלן „קאַמף־רעפּערטואַר. אין שלאַכט־
מאַרשן דאַמינירן שטענדיק פֿאַנפֿאַרן און פּויקן — נאָר גראַד אין דעם ליגט
אַסך ווירקנדיקער פּוּח. די נויטיקע מייסטערשאַפֿט אין דער מאַדערנער
סאָציאַלער דראַמע וועט מיט דער צייט נאָך דערגרייכט ווערן.

* *
*

מיט אַן ענלעכן צוגאַנג דאַרף באַהאַנדלט ווערן די היסטאָרישע טעמע.
אויך דאָ נעמט זיך דער מאַדערנער דראַמאַטיקער די פֿולשטענדיקע פֿריי-
הייט צו דיספּאָנירן איבער זיינע פֿיגורן לויט זיין אייגענער אויפֿפֿאַסונג
און קינסטלערישן צוועק. דאָס קאָן אַפֿילו דערפֿירן צו טיילווייזער דעסטרוק-
ציע פֿון געשיכטע, אָדער צום איבערענדערן היסטאָרישע פֿאַקטן, געשע-
ענישן און ניט זעלטן אויך כאַראַקטערס. דער דראַמאַטיקער איז ניט קיין
היסטאָריע־שרייבער — ער אָפּערירט בלויז פֿאַר זיינע צוועקן מיט היסטאָ-
רישן מאַטעריאַל. איז ער פֿולשטענדיק באַרעכטיקט צו אַזאַ מעמאָד, אויף
וויפֿל עס דינט דער דראַמאַטיש־קינסטלערישער אידייע פֿון זיין ווערק. ווי
אַ בולטן מוסטער פֿון דעם מין האַט די אַמעריקאַנער קריטיק אָנגעוויזן אויף
מעקסוועל אַנדערסאָנס „מערי אָו סקאַטלאַנד“ — אַפֿשר דאָס רייפֿסטע בינע-
ווערק פֿון יונג־אַמעריקע.⁵⁵ זיין מערי איז אייגנטלעך אַ אויסגעטרומטע
פֿיגור — אַסך אַנדערש פֿון דער היסטאָרישער מערי סטואַרט. ער האַט איר
אַבער געגעבן אַן אויסגעהאַלטנעם, שטאַרקן כאַראַקטער און אַ דראַמאַטישע
קראַפֿט, וואָס ער, דער דיכטער אַנדערסאָן, וואַלט וועלן זען אין דער אומ-
גליקלעך־האַפּערדיקער ניינצניאַריקער קעניגין. וואָרעם וואָס עס געשעט
אַרום דער היסטאָרישער מערי סטואַרט, קאָן מען לייכט ליינענען אין יעדן
היסטאָריע־האַנטבוך. בעת דער דיכטער דאַרף האַבן אַ גלאַט־פֿליסנדיקן,
גלויבלעכן סוזשעט און דראַמאַטישע כאַראַקטערס. מעג ער פֿאַרבייגיין דעם
כראַניקער און אויסטייטשער (וועלכער האַט סיי ווי סוביעקטיוואַינזיטיק
פֿאַרנאָטירט דעטאַלן) און אידעאָליזירן אָדער מינימיזירן זיינע העלדן, אויב

⁵⁵ Eleanor Flexner: "American Playwrights: 1918-1938", יו: 1
New York, 1938.

דער קינסטלערישער צוועק פֿאַרלאַנגט עס. דאָס איז דאָך אויך דער קלאַ-
סישער פֿונדאַמענט־שטיין פֿון מייסטער שעקספיר. איז „מערי און סקאַט-
לאַנד“ אפֿשר בלויז אַ אינטערפּרעטאַציע פֿון אַנדערסאָן דעם היסטאָריקער,
עס איז אָבער אַ מייסטער־ווערק פֿון אַנדערסאָן דעם דראַמאַטיקער.

און דאָך—ביי אַלע פֿרייקייטן, וואָס ער האָט זיך דערלויבט, מאַכט אונדז
אַנדערסאָן צו גלויבן, אַז דאָ שפּילט זיך אָפּ פֿאַר אונדז אַ שטיק אַקטועלע
געשיכטע. דאָס האָט ער דערגרייכט הויפטזעכלעך אַדאַנק דעם אויסגע-
צייכנטן געשיכטלעכן הינטערגרונט, וואָס ער האָט אויפֿגעבויט אַרום מערי
סטאַרט. ווייל הגם דראַמע מיינט ניט „געשיכטע“, מוז זי אָבער אַטעמען
מיט דעם כאַראַקטעריסטישן גייסט פֿון איר היסטאָרישער סביבה. אויב די
אידיע וועט בלויז אַריינקריכן אין היסטאָרישן קאָסטיום, וועלן די העלדן
וויקן ווי אויסגעשטאַמפּטע פֿיאַלקעס. דער היסטאָרישער הינטערגרונט מוז
באַשאַפֿן די גלויבענסמעגלעכקייט פֿון דער דראַמאַטישער סיטואַציע און
אירע פֿאַרשטייער, און נאָר דעמאָלט וועלן זיי דערפֿילן זייער אויפֿגאַבע.
אַזוי האָבן געשריבן קלאַסיקער ווי שילדער און קלאַסיסט, וויספּיאַנסקאָ און
זשוליאַווסקי, אַזוי טעאַטראַליזירט פֿאַר אונדז געשיכטע ראַמען ראַלאָן.

דער אַטער יידישער רעפּערטואַר האָט געשוויבט און געגריבט מיט
„היסטאָרישע אָפּערעטעס“ (גאַלדפֿאַדען און עפּיגאַנען). ס'איז איבעריק
צו באַמערקן, אַז אין זיי האָבן געפֿעלט די אַלע אומבאַדינגט נויטיקע ע-
מענטן. ערנסטע פּרוואַן אויף היסטאָרישע (אַדער לעגענדאַרישע און ב-
לישע) טעמעס זיינען געמאַכט געוואָרן פֿון דוד פּינסקי, שלום אַש, לעאַן
קאַברין, אַסיפּ דימאַוו, ה. סעקלער, ה. לייזיק, א. צייטלין, י. פּרעגער,
אַ. קאַצניזע, א. לעיעלעס, מנחם, ש. האַלקין א"א — אייניקע פֿון זיי מיט
אַ באַדייטנדן דערפֿאַנג.

* *
*

די פֿאַרם איז, פֿאַרשטייט זיך, פֿיל אָפהענגיק פֿון דער טעמע — און
ביידע מוזן איבערגעלאָזן ווערן צום פֿרייען אויסוואַל פֿון דראַמאַטיקער. פֿאַר-
שרייבן די טעמאַטיק ווי די פֿאַרם פֿאַר אַ דראַמע, וואָרט געווען פּונקט אַזוי
פֿאַרש ווי וועלן אַנוואַרפֿן דעם מאַדערנעם טעאַטער אַ ספעציעלע רעזשי-
ריכטונג. יעדע פּיעסע דיקטירט זיך איר אייגענעם סטיל פֿאַר דער אויפֿ-
פֿירונג — אַזוי וועט אויך יעדער דראַמאַטיקער זיך וויילן אַן אייגנאַרטיקע
פֿאַרם פֿאַר זיין ספעציעלשער טעמע. מעג עס זיין „רעאַזיזם“ — אויב איר
טעאַטראַלישקייט איז נאָר ניט צו „רעאַליסטיש“ פֿאַרשטאַנען; זאָל עס זיין

„סימבאָליזם“ — אויב נאָר דיכטעריש באַפֿליגלט און דראַמאַטיש קרעפֿטיק. אַבער בלויז דיכטער פֿון ערשטן ראַנג האָבן געקאָנט אויסהאַלטן אזאָ פֿרוואָר (איבסענס „פֿער גינט“, וויספּיאַנסקיס „וועסעליע“, ווערפֿלס „באַק-געזאַנג“, פֿרעס „ביי נאַכט אויפֿן אַטן מאַרק“ און ווייניק אַנדערע). נישט ריכטיק אויסגענוצט, ווערט סימבאָליזם — ווי ניכטערער רעאַליזם — בלויז אַ פּוטיקער באַדאַסט פֿאַרן צוקוקער (פּינסקיס „אַרזאַפֿ“, עפּעלבוים „גע-ראַנגל“, טייִווייז ב. רעספֿערס „60,000 גבורים“). אַפֿילו אַ דראַמאַטיקער ווי אַניעל איז דאָ געשטרויכט געוואָרן און געמוזט אַנקומען צו סצענישע „טריקס“ (מאַסקע-שפּיל אין „גרעיט גאָד בראָון“ און „דעיס וויטאַוט ענד“). אַדער ער האָט דערפֿירט זיינע העלדן צו אַבסורד (די תּפֿילה-סצענע ביי דער מאַשין אין „דיינאַמאַ“).

באַזונדערע פֿראַבלעמען אין פֿרט פֿון טעמע האָט זיך די נאַציאָנאַלע דראַמע — אין שפּראַכלעכן זין (ווייל אַמלייכטסטן וועט דער קינסטלער ווי דער קונסט-געניסער באַווירקט ווערן אין דער שפּראַך, וועלכע איז אים אַמנאַענטסטן). אַבער אויך אין זין פֿון באַזונדערע נאַציאָנאַלע אייגנשאַפֿטן. מנהגים און ספּעציפֿישער פֿאַלקס-מאַראַל. „אַ נעגער-טעאַטער — שרייבט עדיט אייזעקס — איז ניט בלויז אַ טעאַטער, אין וועלכן אַלע שפּילער זיינען נעגערס ... אַדער וואו מען שפּילט פֿאַר אַ נעגער-פּובליקום ... פּיעסן פֿון נעגער-לעבן ... געשריבן פֿון נעגער-אויטאָרן ... עס איז אַ טעאַטער, וואָס פֿאַרבינדט די אַלע עלעמענטן צו אינטערפּרעטירן דאָס נעגערישע לעבן מיט אַלע זיינע פּערזענלעכע און נאַציאָנאַלע מעלות און חסרונות.“⁵⁶ די איי-רישע און שפּאַנישע פּיעסע, באַזיצנדיק אַן אייגנאַרטיקן קאַליר פֿון זייער נאַציאָנאַלן לעבן, איז שוין צוליב דעם אַליין געוואָרן אַלועלסטלעך. ענדלעך די פֿראַנצויזישע קאַמעדיע און פֿאַרס. דער „דבּוק“ און „יאַשע קאַלב“ האָבן צו פֿאַרדאַנקן זייער אויסערגעוויינלעכע פּאַפּולאַריטעט קודם כּלל דעם פֿאַלקטאַריסטיש-עקוואַטישן און אייגנאַרטיק-נאַציאָנאַלן עלעמענט.

נאָר קליין איז די צאָל פֿון גרויסע דראַמעס, וואָס זיינען געבויט בלויז אויף נאַציאָנאַלע מאַטיוון (ווי ביי וויספּיאַנסקיז), כּפֿרט אויף באַזונדערע לאַ-קאַלע באַגעבנהייטן (שילערס „ווייהעלם טעל“). פֿאַרקערט זיינען גרויסע בינע-ווערק אַפֿט געשאַפֿן געוואָרן אויף פֿרעמד-נאַציאָנאַלע טעמעס; שעקס-פּירס און שילערס קעניג-דראַמעס און טראַגעדיעס; דער ענגלענדער דזשאָן דרינקוואַטער האָט אָנגעשריבן אַ באַדייטנדע דראַמע פֿון דער אַמעריקאַנער

⁵⁶ Edith J. R. Isaacs — The Negro In The American Theatre — “Theatre Arts”, New York, August, 1942.

געשיכטע — „עוברעהעם לינקאלן“, דער „אירישער“ בערנארד שאָן — די פֿראַנצויזישע „סעינט זשאָן“ און אַן אַמעריקאַנער, מעקסוועל אַנדערסאָן, האָט געשריבן די גרויסע דראַמע וועגן „מערי אָו סקאַטלאַנד“ און „עליי זאַבעט“. אמתע גייסטער פֿאַרשטייען זיך איבער צייט און מהלך — בעת אַ נאַציאָנאַלע טעמע קאָן אַפֿט באַשרענקען דעם פֿאַרנעם פֿון דיכטער און אים ניט אַריבערלאָזן מחוץ דער שוועל פֿון די אייגענע ד' אמות. נעמט אַוועק ביי דער פּיעסע איר נאַציאָנאַלן כאַראַקטער — זאָל עס זיין דורך דער איבערזעצונג, אָדער דורך אַ פֿרעמד־שפּראַכיקער אויפֿפֿירונג — בלייבט זי זאָפֿטלאָז. וויספּיאַנסקיס פּוילישע קעניג־דראַמעס לאָזן זיך כּמעט ניט איבערזעצן, און י. י. זינגערס „יאָשע קאַרב“ האָט — לויט דער ענגלישער טעאַטער־קריטיק — „אין דער [ענגלישער] איבערזעצונג פֿאַרגלירן דעם כּוח פֿון וואונדער און מעה־גרהט בלויז יידישן פֿאַלקלאָר“.

מיט דעם איז אויך פֿאַרבונדן די פֿראַגע פֿון איבערזעצונגען.⁶⁷ פֿון נאַציאָנאַלן ווי פֿון רייך קינסטלערישן שטאַנדפּונקט איז אַוודאי ניט אַלץ איינס צי דער רעפּערטואַר איז אַ אַריגינעלער אָדער אַ איבערזעצטער. אָבער אין טעאַטער גופּא וועט שטענדיק גובר זיין יענע פּיעסע, וועלכע איז מער טעאַטראַליש, מער „צוציענד“ פֿאַרן צוקוקער. ניט דער ביינע־קינסטלער און ניט דער טעאַטער־גייער וועלן זיך אָפּשטעלן פֿרעגן צי איר יחוס איז אַ היימישער אָדער אַ פֿרעמד־שפּראַכיקער — זי מוז בלויז זיין אימשטאַנד צו באַווירקן. און דאָס וועט אויך אַ איבערזעצטע פּיעסע דערגרייכן, אויב איר וועט געלינגען אינגאַנצן זיך איבערגיסן אין דער נייער פֿאַרם.

איבערזעצן פֿון איין שפּראַך אין דער צווייטער, מיינט איבערשאַפֿן, איי־בערדיכטן. דער איבערזעצער מוז אין דעם אַריינהויכן זיין אייגענעם גייסט. דערפֿאַר קאַנען בלויז דיכטער איבערזעצן אַ צווייטן דיכטער. דורך אַ גוטער פֿאַרידישונג ווערט דאָס ווערק במילא טיילווייז יידיש. אָפּשיטא שוין אַ טעאַטער־ווערק, וואָס גייט דורך אַלע קאַנאַלן, אַרטעריעס און נערוון־צענטערס פֿון דער סינטעטישער שמעלץ־און־שמידעריי, וואָס רופֿט זיך טעאַטער־אַרבעט. יעדע פֿאַרשטעלונג ווערט דאָך איבערגעשאַפֿן מיט אייגענע נייע מיטלען און גיט דעם ווערק אירע אייגנאַרטיקע, נאַציאָנאַלע פֿאַרמען — שיער נישט אויך אַן אייגענעם אינהאַלט. וויפֿל אייגנס, יידיש־אייגנס טראַגט דאָ אַריין דער יידישער רעזשיסער, מוזיקער, בינע־מאַלער און ערשט דער יידישער אַקטיאָר. איז דאָך זיין גאַנצער גייסטיקער אַפּאַראַט

⁶⁷ זע: — טעאַטער אין יידיש און יידיש טעאַטער — „דער שפּיגל“, בוענאָס איירעס, יוני, 1941.

איינגעשטעלט אויף יידיש און ער קאן גאר אנדערש ניט פארמען זיין קונסט-ווערק. רודאָף שילדקרויטס „שילאָק“ איז געווען יידיש אין פֿולסטן באַגריף פֿון וואָרט — די פרעסע אין דייטשלאַנד האָט זיך אָפֿילו געזידלט, אַז זיין „קעניג ליר“ (געשפּילט אויף דייטש) איז יידיש. פֿויכטוואַנגערס „יוד זיס“ האָט ערשט אויף יידיש באַקומען זיין תקוּן. מיט רעכט האָט די פרעסע באַמערקט נאָך דער יידישער אויפֿפֿירונג פֿון קליפֿאַרד אָדעטס, „וואָך אויף און זינג“, אַז די יידישע פֿאַרשטעלונג גיט דעם איינדרוק ווי אַט די ענגלישע פּיעסע וואָלט אַריגינעל געשריבן געוואָרן אין יידיש, און ערשט נאָכדעם איבערגעזעצט געוואָרן אויף ענגליש. ווייל דער איבערזעצער און דער רע-זיסער און די שוישפּילער האָבן אין איר אַריינגעטראַגן אַזויפֿיל אייגענטום יידישן גייסט, אַז זי איז געוואָרן יידיש דורך און דורך.

טעאָטער אויף יידיש איז מערסטענס אויך יידיש טעאָטער.

* *
*

ביים מאַנגל אין אַריגינעלע פּיעסן האָט דער טעאָטער געפרואווט זיך העלפֿן מיט דראַמאַטיזירן דערפֿאַלגרייכע דערציילונגען און סענסאַציאָ-נעלע ראַדיאָ-ראַמאַנען, נאָר גאר זעלטן האָט ער מיט דעם דערגרייכט זיין צוועק. די עפּישע אויספֿירלעכקייט איז צו ברייט פֿאַר אַ בינע-ראַם — די אַקציע איז אַלט אַזוי צעוואָרפֿן, אַז זי געפֿינט גאר ניט קיין פּלאַץ אויף די בינע-ברעטער. ווערט זי אין דער דראַמאַטיזאַציע אַרומגעשייט, אָפּגע-טעסעט, דער דיאַלאָג ווערט צעהאַקט און צעברויזט, די כאַראַקטעריזאַציע סקיצירט און פֿאַרווישט — באַקומט זיך אַ סקעלעט פֿון אַנגעוואָרפֿענע, צעפּיצלטע סצענעס און ניט קיין איינהייטלעך בינע-ווערק.

דאָס איז אין עצם קעגן יעדן געזעץ פֿון דראַמאַטישקייט און מיט דעם אויך קעגן די וועזנטלעכע באַדינגונגען פֿון טעאָטער. וואָרעם פֿון סיי וועלכן מין דאָס דראַמאַטישע ווערק זאָל ניט זיין — רעאַליסטיש אָדער אַבסטראַקט, נאַציאָנאַל, אוניווערסאַל, אינדיווידואַליסטיש אָדער פֿון סאַ-ציאָן כאַראַקטער, אַריגינעל, דראַמאַטיזירט אָדער איבערזעצט — איין הויפטבאַדינג ווערט פֿון דער בינע געשטעלט: דראַמאַטיש מוז עס זיין. דראַ-מאַטישער אויפֿברויז פֿון אַ צאַפֿלדיקער טעמע אין אַ בינע-מעסיק שפּיר-לעוודיקער פֿאַרם — מיט אַ רעאַל-פּאַזיטיווער באַציאָנונג צו איר גרונט-אידיע — וועט זיין דער פּאַסיקער שידוך פֿאַר יעדער פּיעסע.

* *
*

אפשר נאך מער ווי די טעמע און איר אקציע איז אין קינסטלערישן רעאליוזם וויכטיק די ריכטיקע כאראקטעריזאציע. גוטער טעאטער מוז מאַכן גלויבן, און דאָס קאָן דערגרייכט ווערן נאָר דעמאָלט, ווען דער דיאָלאָג איז געבויט לויט דעם געשילדערטן כאַראַקטער, און ניט דער כאַראַקטער לויטן געפֿלאַנטן דיאָלאָג. די אידיע פֿון אַ פּיעסע ווערט ניט דעקלאַרירט, נאָר פֿאַרגעשטעלט דורך לעבעדיקע כאַראַקטערס, וואָס זיינען — יעדער פֿאַר זיך — אַ קליין זעלבשטענדיק וועלט אין קאָמפּליצירטן סיסטעם פֿון דער פּיעסע. מוז אויך יעדער כאַראַקטער ווי געהעריק אינדיווידואַליזירט ווערן, אויב ער דאַרף מיט זיך פֿאַרשטעלן אַ גלויבֿעכען, לעבעדיקן מענטש. דער ביי קאָן אַפֿילו דער פשוטסטער כאַראַקטער דערהויבן ווערן צו אַ געוויסער פּאַעטישער הויך. ווי אַ מוסטער קאָנען דאָ דינען די פרעכטיקע איירישע טיפּן אין די פּיעסן פֿון סעאַן אַ'קייסי און די ים־מענטשן אין אַ'ניעלס אייבֿ־אַקטערס.

זיכער אָבער איז, אַז די כאַראַקטעריזאציע פֿון די געגעבענע העלדן מוז געהאַלטן ווערן בלויז אין דאָס פֿון זיכטערס דראַמאַטורגישן צוגאַנג. נאָר אויף דעם אַופֿן איז צו פֿאַרשטיין ווי אַזוי דערזעלבער דראַמאַטישער שטאַף איז פֿאַרשידן באַהאַנדלט געוואָרן פֿון שילערן און מעקסוועל אַנדערסאָן אָדער בערנאַרד שאָו («מאַריאַ סטואַרט» און «מערי אָו סקאַטלאַנד» — די יונגפֿרוי פֿון אַרעאַן» און «סעינט זשאָן») — פֿון ליייוויקן און קושניראָוון («הירש לעקערט»). אַנדערש איז די דראַמע שוין אין פֿאַרויס באַשטימט אויף אַ דורכפֿאַל. מען וועט נישט גלויבן — מעג די פֿאַלשע כאַראַקטעריזאציע נוגע זיין אַפֿילו בלויז אַ נעבן־פֿיגור פֿון דער דראַמע. אַ שוואַכלינג וועט ניט איי־בערקערן קיין וועלטן, פונקט ווי אַ גיגאַנט (אין דראַמאַטישן זין) הרגעט מען ניט אַוועק מיט אַ סצענישן שפּילֿקעקעפֿל. די כאַראַקטעריזאציע מוז זיין אַן עכטע.

געלונגענע כאַראַקטעריזאציע איז אָפהענגיק ניט בלויז פֿון דעם אַופֿן ווי אַזוי דער כאַראַקטער פֿירט־דורך זיינע האַנדלונגען, נאָר אויך פֿון דער שפּראַך, מיט וועלכער ער באַנוצט זיך. «עס מוז זיין אַ האַרמאָנישע פֿאַר־וואַנדשאַפֿט צווישן דער דערשיינונג, האַנדלונג און וואָרט פֿון געשילדערטן כאַראַקטער, אַנדערש וועט ער אויסקוקן ניט נאַטירלעך, ניט לעבעדיק... ס'איז ניט גענוג [פֿאַרן דראַמאַטיקער] צו קענען בלויז דעם סוזשעט פֿון דער האַנדלונג; דאָס וויכטיקסטע איז דער כאַראַקטער... מען מוז זיין אַזוי נאָענט באַקאַנט מיט די כאַראַקטערס, אַז עס זאָל זיך אויסדאַכטן ווי זיי

וואָלטן רייזן פֿון זיך אַזײַן.⁶⁸ אַחוץ וואָס יעדע פּיעסע האָט זיך איר שפּראַכלעכען שרייב און יעדער כאַראַקטער זײַן אײגענע טאָן-אַרט. האָט נאָך די עפּאָכע און דער קלאַס (דער געזעלשאַפֿטלעכער בֿערט) זײַן באַ-זונדערע אײגענאַרטיקייט אין דער שפּראַך. דער צער פֿון דער פּאַטריאַר-כאַלישער שרה אין לײוויקס „יצחקס עקדה“ מוז זײַן פֿאַרשידן פֿון דעם געקלאַג פֿון גאַרדינס „מירעלע אַפֿרת“, דעם מהר"ס תּפֿילה (אין „גולם“) אַנדערש פֿון הערשעלע דובראַוונערס פּיוט-זאַגן (אין „גאַט, מענטש און טײווד“).

כאַראַקטעריסטיש אין דעם פרט איז פֿ. בימקאָ. ער באַנוצט זײַן שפּראַך „ווי די צונג איז אים געוואַקסן“. זײַן דיאַלאָג איז ניט געהאַלטן אין אַ ספּע-ציפֿישער דיאַלעקט-פֿאַרם — אָבער אויך ניט אין דער שפּראַך-פֿאַרם פֿון זײַנע כאַראַקטערס. דער עכט-פּוילישער וויספּיאַנסקי האָט באַנוצט דיאַלעקט פֿאַר זײַנע מאַזורישע פּויערע; הויפּטמאַן האָט דאָס זעלבע געטון מיט זײַנע שלעזישע וועבער, שענהער מיט זײַנע טיראַלער, מאַלאַנאַר מיט זײַן בודאַ-פעסטער „לייאַם“. אין אַ געוויסן זין האָט קאַברין אַנגעווענדט דעמזעלבן שפּראַך-מעטאָד אין זײַן „יאַנקל בויצע“ און „רײווערסייד דרייוו“, הירשביין אין זײַנע אידיאַיעס. אָבער בײַ זײ רעדט יעדער כאַראַקטער זײַן עטנאַ-גראַפֿישן דיאַלעקט — בײַ בימקאָן רעדן אַלע טיפּאָזשן דעם בימקאָ-דיאַלעקט.

כאַראַקטעריזאַציע דורך שפּראַך איז זיכער ניט פֿון די לײכטע פּראַב-לעמען. וואָרעם אויב די דראַמאַטישע אידיע דאַרף קאַנען זיך אַרײַנפּאַסן אין יעדן צײַטאַלטער, מוז די פֿאַרם אירע, די שפּראַך פֿון ווערק, אין זיך טראַגן דעם קאַליר און טאָן פֿון איר אײגענער צײַט און אַרט. עס איז שווער זיך צו דענקן אַ פּיעסע פֿון הײנטיקן לעבן, געשריבן אין געמײטלעכע עליאַבעטישן פֿערז, פּונקט ווי דער הײנטיקער סטאַקאַטאַ-ריטם וועט זיך ניט פֿאַזן אַנקלײדן אויף לודוויג דעם פֿערצנטן. דאָס וואָלט געמײנט ווי פֿאַזן זינגען פּאַסטאָראַלן צום רײשיקן טאַקט פֿון דער אונטערגרונד-באַן. און וואָס ווײטער מיר זײנען פֿון אַן עפּאָכע, אַלץ גרעסער איז די שווע-ריקייט. האָט דאָך אויך די דראַמאַטישע קונסט איר פּראַגרעס, און איר מעדיום איז די שפּראַך, דורך וועלכער דער קינסטלער פֿאַרמיטלט זײַנע וויזיעס צו זײַן דור. עסקילוס האָט זיכער באַנוצט שפּראַכלעכע מעטאָדן, וואָס האָבן אַמבעסטן אַפּעלירט צו זײַנע אַטענישע בירגער, דאָסגלײַכן שעקספּיר אין זײַן צײַט.

⁶⁸ Winifred H. Mills-Louise M. Dunn: "Shadow Plays", New York, 1938.

איבסען און הויפטמאן (ווי אַ גאַנצע ריי עפיגאַנען) האָבן זיך איינ-
 געהערט אין דער צייטגעמעסער קאַנווערסאַציע און האָבן איבערגעגעבן
 זייערע פּראָבלעמען אין פּראָזע-דיאַלאָגן. ווייזט-אויס, אַז מיט דער צייט האָט
 דאָס זיך דערעסן דעם טעאַטער-צוהערער און ער האָט גענומען בענקן נאָך
 אַ שיין וואָרט, מעג זיין אַפילו אין מויל פֿון אַ עליואַבעט-ראַמאַנטיקער. אזוי
 איז מסתמא דעם צוקוקערס בליק מיד געוואָרן פֿון וואַכעדיקע שטוב-
 קליידער און זיך פֿאַרגלוסט צו רוען אויף ווייכקייט פֿון קרענאַלינעס און
 פּוכיקע פֿאַרוקן. מיט דעם דערקלערט זיך אַפֿשר וואָס שפעטער האָט אַ לענ-
 גערע צייט די היסטאָרישע און פּאַעטישע דראַמע פֿאַרנומען דעם אויבנאָן.
 דער טעאַטער-גייער האָט דאָ דערוען אַ דיסטינגירטערע פֿאַרם און דער-
 הערט אַ פּאַעטישן דיאַלאָג.

דער מאַדערנער דראַמאַטיקער האָט ווידער פֿאַרקירעוועט צו דער פֿיל
 באַקוועמערער רעאַליסטישער פּראָזע-פֿאַרם. דערביי האָט דאָס פּאַעטישע
 וואָרט אינגאַנצן פֿאַרלוירן די השגחה איבער אים. איז דאָס געווען אומ-
 באַדינגט נויטיק? עס קוקט-אויס אַפֿשר מאַדנע, ווען אַן אַרבעטער אין
 „אַוועראָס“ אָדער אַ פּראָפֿעסאָר אין אַן אַמעריקאַנער „קעפקע“ דריקט
 אויס געדאַנקן אין אַ „געפֿליגלטער“ פֿאַרם. אָבער אמתער רעאַליזם איז דאָך
 — ווי דאָס לעבן גופּא — ערדישע סטיכישקייט מיט אַלע אירע זאַפטן פֿון
 פּאַעטישער דערהויבנקייט. און אונדזער צייט האָט איר איינגאַרטליקן איד-
 יאָם, אַ קורץ-אַטעמדליקן זאַץ-געבוי, שיער נישט אַ טאַנצנדיקן ריטם אין
 דער קאַנווערסאַציע, אויפֿגעכאַפט פֿון דזשעז, טאַנק- און עראָפֿלאַן-געברוי.
 מיר האָבן עס געהערט ביי מעקסוועל אַנדערסאָן און וויליאַם סאַראַיאָן, באַ-
 זונדערס אין מאַרק בליצשטיינס מוזיק-דראַמע „דע קרעידל וויל ראַק“ מיט
 דעם נערועזן סטאַקאַטאָ-דיאַלאָג — קורץ-שורהדיק, שפּידעוודיק, איינפֿאַך.
 די מאַדערנע דראַמע קאָן אונטערשאַפֿן דעם צייט-ריטם און טיילווייז זיך
 אומקערן צו איר אורשטאַם — די פּאַעטישע פֿאַרם, אַקעסי און מעקליש
 האָבן געוויזן געזונגענע מוסטערן, אויך יידישע דראַמאַטיקער, דערהויפט
 סאַוועטישע, האָבן לעצטענס זיך אַ פּרוואו געטון אויף דעם פֿעלד.

* *
 *

פֿיל פֿאַרנאַכעסיקט אין דער מאַדערנער דראַמע איז דער ריטם און
 טעמפּאָ פֿון דיאַלאָג און אַקציע. „זינגען ווי אַ פֿויגל פֿריי“ איז אַפֿשר אַ
 מעדה פֿאַרן ליריקער — אָבער דער דראַמאַטיקער דאַרף מיט זיין געזאַנג
 אַריינפֿליען אין געצוימטע קוליסן, מיט אַפּגעמאַסטענע טריט פֿון אַקטיאָר.

מיט א באגרענעצטער, צוויי שעהדיקער אויפנעם-מעגלעכקייט פֿון א עמאָ-
ציאָנעלן טויזנט-קעפּיקן עולם. דורך אזא „ארויספֿאַרן פֿון טאַקט“ קאָן
אין בעסטן פֿאַר געשאַפֿן ווערן אַ דראַמע פֿאַר זייען-קרייזן, אָבער ניט
קיינ בינע-ווערק. אַ פֿאַבולע אויף אַ גענעץ, צעצויגן אויף שעהן-לאַנגע
עפּישע דיאַלאָגן, ווערט אין אַ טעאַטער-אויפֿפֿירונג לאַנגווייליק און באַ-
רויבט דעם אַקטיאָר פֿון שוישפּילערישער אינטערפּרעטאַציע.

דאָס וואָרט — אין זיין דרייפֿאַכיקער פֿונקציע — וועט אין דער פּאַעזיע
קודם פֿל קדינגען, אין דער פֿילאָסאָפּיע — דענקן, אין דער דערציילונג —
שילדערן. האָט בלויז אַ שעקספּיר געקאַנט דערגרייכן די אידעאַלע דריי-
איניקייט, אין פֿל אָבער דאַרף מען זיך היטן צו באַנוצן איין פֿונקציע אויפֿן
חשבון פֿון דער צווייטער. די דראַמאַטישע פֿאַרם, ווי אַ סינטעז פֿון אַלע
אַנדערע ליטעראַרישע פֿאַרמען, דאַרף דיאָזיקע פֿונקציעס קאַמבינירן אויף
אַזא אַופֿן, אַז דער שוישפּילער זאָל האָבן די מעגלעכקייט דורך זיין מיניק
און זעסטט איבערצונעמען די פֿונקציע פֿון שילדערן און דורך פּערפֿעקטן
וואָרט-קלאַנג בולטער מאַכן דעם דראַמאַטיקערס געדאַנק. פֿונקט ווי דער
שוישפּילער דאַרף ניט „מימיקירן“ אָן אַ תּוך, טאָר ניט דער דראַמען-שריי-
בער פֿאַר-עפּיזירן די שוישפּיל-קונסט. וואָס קאַנדענסירטער די פֿראַזע, וואָס
שאַרפֿער דאָס וואָרט — אַלץ רייכער די מעגלעכקייט פֿאַר שוישפּילערישן
און רעזיסיסערישן אויסדרוק. איין שטריך, איין אַקצענט — און די סצענע
דאַרף זיין אָנגעצייכנט. די מאַדערנע בינע-טעכניק (דעקאָראַציע, ליכט,
קאָסטיום) און דער טאַלאַנט פֿון שוישפּילער און רעזיסיסער וועלן שוין
אַנפֿירן די אַרטעריעס פֿון דער דראַמע מיט נויטיקן טעאַטער-בלוט.

מיט דעם מעטאָד גייט-איבער די בוך-דראַמע צו דער בינע-דראַמע.
דאָס בינע-שטיק טאָר ניט מיט איר לאַנגווייליקן דיאַלאָג אויסשעפֿן די
אויפֿמערקזאַמקייט פֿון צוהערער, אַז ער זאָל בלייבן „אַן אַטעם“ נאָך אידער
עס קומט צום קלימאַקס. הייוואָרד-גירשווינס וואונדערלעכע אַמעריקאַנער
אַפּערע „פּאַרגי ענד בעס“ איז געוואָרן אַ פּאַפּולערער דערפֿאַלג ערשט
ווען די באַנייטע אויפֿפֿירונג האָט אויסגעשניטן אַ האַלבע שעה איבעריקע
רעציטאַטיוון. אין דעם פרט האָט די בינע-דראַמע אַסך צו לערנען פֿונם
קלאַנג-פֿירם — קודם פֿל זיין צייט-עלעמענט, וואָס מעסט דעם דיאַלאָג
אויף מעטער און סעקונדע. דערביי טאָר אָבער דער דראַמאַטיקער ניט פֿאַר-
געסן, אַז די בינע-דראַמע האָט זיך איר באַזונדערן קונסט-מעטאָד. אין רע-
דעוודיקן פֿירם איז דער וואָרט-קלאַנג בלויז אַ באַגלייטונג צום מימישן
אויסדרוק דורך דער קאַמעראַ — אויף דער בינע הערשט דער קלאַנג, בלויז
אַקאַמפּאַנירט דורך מימיק. קאָן עס ווערן אַ קאַטאַסטראַפֿע פֿאַר ביידע

קונסטראַרטן, אויב די דראַמע זאָל וועלן גלאַט אימיטירן דעם פֿילם און
דער פֿילם זאָל בלינד נאָכגיין דער בינע־דראַמע.

* *
*

דער וועג פֿון דראַמאַטיקער איז אַ שווערער. אַפֿילו דער געניטסטער
טעאַטראַל וועט ניט זעלטן בלאַנדזשען אין מבינות וועגן דעם בינע־ווערט
פֿון אַ פּיעסע. איר דערפֿאַלג הענגט־אָפּ פֿון אַזוי פֿיל אומשטאַנדן, באַדינ־
גונגען און קליינע צופֿעדיקייטן (רעזשיסערישע, שוישפּילערישע, טעכנישע,
געשמאַק פֿון צוקוקער, מאַמענטאַנע שטימונגען און קאַפּריזן אַאָז״וו), אַז
איר לעצטן סך הכל קאָן מען ״פֿאַרויסזען״ ערשט נאָך דער אויפֿפֿירונג.
און דאָך מוז דער פּיעסן־שרייבער אַפּריער גענוי אויספּלאַנירן זיין טעמע
און קאָנסטרוקציע (דעם וואָס און דעם וויאַזוי), איידער ער טרעט צו מיט
פֿולער אַחריות דורכצופֿירן זיין בינע־אויפֿגאַבע. ער דאַרף אין זינען האַבן,
אַז ניט אַלץ, וואָס ער וויל אַרומנעמען מיט זיין געפּלאַנטער אידיע, לאַזט
זיך אַריינקוועטשן אין דעם באַגרענעצטן שטח פֿון די צוויי און אַ האַלבע
שעה שפּיל־צייט — אַז הגם ער רעפּרעזענטירט זיינע טיפּן און האַנדלונג
פֿון אַ רעאַלער סביבה, וועט אים (צוליב טעכניש־קונסטלערישע מיטלען)
אַפּט אויסקומען זיי צו פרעזענטירן פֿון זיין קינסטלערישער אינטואַיציע.
אַן די צוויי מעטאָדן — רעאַליסטישע שילדערונג און אינטואַטיווע „אַפּ־
באַרעריי“ — קאָן קיין טעאַטער ניט געמאַלט זיין. דער דראַמאַטיקער מוז
נאָר דערביי פֿאַרמאַגן דעם כּוח צו קאָנען אונדז גלויבלעך איבערצייגן. דאָס
וועט ער דערגרייכן, ווען ער וועט באַוואוסטזיניק זיך אָפּגעבן חשבון פֿון
זיין פּראָבלעם און וועט געפֿינען די אויסדרוקס־פֿאַרמען, דורך וועלכע ער
קאָן לייכטער און שפּילעווודיקער זיך אַנטפלעקן.

דער ערשטער פּרינציפּ פֿון אַט דער „אַנטפֿעקונג“ איז: „אַיאַרמירן“
דעם צוקוקער דורך קאָנפֿליקט, דורך צוזאַמענשטויסן פֿון איין מענטשנס
ווילן מיט אַ צווייטנס ווילן. די אינטריגע דאַרף אַזוי פֿאַרכאַפּן די אויפ־
מערקזאַמקייט, אַז דער צוקוקער זאָל ווערן „בלוטק פֿאַראַינטערעסירט“
אין דער האַנדלונג. און די האַנדלונג מוז זיין אַ „דירעקטע“ — זייער אַפּט
אַ העפּטיקע, אפּשר אן איבערטריבענע, אָבער אַ קינסטלעריש־אויסגע־
נוצטע, דראַמאַטישע האַנדלונג פֿאַרטראַגט ניט קיין צעצויגענע עפּיק.
בעסער זיך קאָנצענטרירן אויסשליסלעך אַרום דער הויפּט־אַקציע, איי־
דער וועלן אַריינפאַקן אין איר אַ וועלט מיט דעטאַילירטע עפּיאָדן.
בלויז דער די־עטאַנט מיינט, אַז ער מוז אויף איין מאַל אַנשרייבן אַלץ,

וואס ער זעט און הערט, וואס ער דענקט און פילט. דער אמת, זאגט אסקאר וויילד, איז ניט אפהענגיק (אפילו פון פאקטן. בפרט דער קינסט־ לערישער אמת; ער קאן אפקלויבן זיינע שטריכן און באגעבנהייטן און זיי אזוי אראנזשירן, אז דורך זיי זאל די גאנצע האנדלונג ווערן בולטער און פיל „געקניפטער“ ווי אין ווירקלעכן לעבן («קומען צום פסוק», הייסט עס אויף טעאטער־לשון). אין רואיקע עפאכעס איז צייט זיך צו גריבלען, אויסצאצקען דעטאלן. אבער ווען אידייעס ווערן געבוירן און שווינדן ווי בליצן אין שטורם און די פארשטעלונג ווערט באגלייט מיטן זשום פון ליערנדע עראפלאנען איבערן קאפ, מוז יעדעס ווארט באציי־ כענען א כאראקטער, יעדער זשעסט א נשמה־אויסדרוק, יעדער שטריך א גאנצן וועלט־טייל. דאס לעבן פולסירט מיט ראקעטישן אויפבלייך, מיט אן אפגעהאקטן אטעם, מוז אויך דער טעאטער זיין צוגעשפיצט־שאַרף, לאקאניש־בולט און פיל־זאגנדיק — ער מוז איבערגיין פון סטאטיק צו דינאמיק. קונסט איז אַרעמאַל געווען איבערקלויבעריש און שפארעו־ דיק — דאס איז דער יסוד פון קינסטלערישן טעמפא.

כדי די פיעסע זאל האבן א ממשות, מוז זי זיך שטיצן אויף א גייסטיק־ענטישער באַזע. טעאטער האָט טאַקע — אפילו ביים באַהאַנד־ לען די טראַגישסטע טעמע — נאַר איין־איינציקן ציל: צו פאַרשאַפֿן קינסטלערישן גענוס. אבער דער פאקט, וואס דעם טעאטערס ערשטע אויפגאבע איז צו אַמוזירן, מיינט נאך נישט, אַז מ'דאַרף באַד אַרייַן־ פאַרן אין קעגנזאץ און אויפבויען סצענישע זיפֿן־בלאָזן. דער פֿלאַכער סקעטש קאָן פאַרן אינטעליגענטערן צוקוקער ניט ווערן קיין אמתער קוואַל פֿון פֿרייד. מיר פֿאַרוויילן זיך גערן אין אַן אַקוואַריום, אָדער ביי דער שטייג פֿון מאַלפּעס, און מיר געניסן אַ ים פֿאַרגעניגן ביי אַ שעקספיר־ אָדער מאַלעיר־פֿאַרשטעלונג. אבער פונקט ווי מיר וועלן ניט דערווארטן אין זאָלאַגישן גאַרטן קיין מאַלפּישע פֿילאָסאָפֿיע, וועלן מיר ניט דולדן אויף דער בינע קיין אַקטיאַרישע מאַלפּעריי. דאַרט האָבן מיר צו טאָן מיט באַאַבאַכטונג, העכסטנס מיט זעענסווירדיקייטן — דאָ לעבן מיר מיט מענטשלעכע מזלות און פֿאַרלאַנגען. אין דעם ליגט דער סאַמע מקור, דער אייגנטלעכער פֿראַבלעם פֿון דער דראַמע. אבער נאָך ווייניקער קאָן טרוקענע פעדאָגאָגיק אין טעאטער פֿירן צו ווירקזאַ־ מער „אויפֿלערונג“. דידאַקטיק איז וויסנשאַפֿט און האָט נאַר אויף אזוי פֿיל צו טאָן מיט קרעאַטיווער קונסט, אויף וויפֿיל דאָס ווערק קאָן זיך קינסטלעריש באַנוצן מיט אירע מענטשלעכע ווערטן.

צו קאָנען קאָמבינירן די ביידע זאָכן איז דער ערשטער סימן פֿון
אמתן פּיעסן־שרייבער. אויף דעם פּרינציפּ האָט האַראָץ געבויט זיין
טעאָריע וועגן „פֿאַרגעניגן און נוצן“. דער דראַמאַטיקער מוז באַ-
שאַפֿן אַן אינטערעסאַנטע, לעבעדיקע און שפּרודלנדיקע האַנדלונג אַרום
אַ צענטראַלער אידייע מיט ווי ווייט מעגלעך שפּילעוודיקסטע, קנאַפּ-
סטע מיטלען..

אַבער טעאָטער דאַרף אויך ווירקן אויף געפֿילן, דאַרף באַשאַפֿן די
מעגלעכקייט פֿאַר עמאַציעס — פֿיידנשאַפֿט, עקסטאַז אין ריין עסטע-
טישן זין, וועט ניט גענוג זיין, ווען די פּיעסע וועט פֿאַרמאַגן בלוזי אָן
„אויסערלעכע“ האַנדלונג. ביי איר גאַנצער טעאָטראַלער שפּילעוודי-
קייט מוז די פּיעסע אויך אָפּשפּיגלען דעם געדאַנק און געפֿיל פֿון די
געשילדערטע כאַראַקטערס מיט אַלע זייערע מעלכות און חסרונות. מען
טאַר ניט — און מען קאָן ניט — גלאַט „פֿאַרוויילן“, אָדער „באַאינ-
פֿלוסן“ דעם צוקוקער, ניט רירנדיק אים, ניט דערוועקנדיק אין אים
גענוג „מיטגעפֿיל“ צו די געשילדערטע העלדן. דער צוקוקער דאַרף
ניט נאָר זעען די פֿאַרשטעלונג, נאָר ער מוז אין איר אויך זעליש זיך
באַטייליקן.

* *
*

באַנוצנדיק דעם מעטאָד, וועט דער טעאָטער שוין מיט דער טע-
מע אַליין זיך דערנענטערן צום טעאָטער־גייער און וועט אויפהערן צו
זיין פֿאַר אים „נישט פֿאַרשטענדלעך“. דורך קינסטלערישע, פֿרייד־ברענ-
גענדיקע מיטלען וועט די סאַציאַלע דראַמע באַוועגן דעם צוקוקער ניט
מער צו „וויינען ווי אין דער היים“, נאָר וועט מיט איר לעבן און
קאַמף־לוסט אים רירן און באַרירן. ער זאָל מיטפֿילן די צאַפֿדיקע וויי-
טיקן פֿון מיליאָנען, פֿון וועלכע ער אַליין איז אַ טראַפּן אין ים. אַנ-
שטאַט משונהדיקערהייט צו גאַכן, וועט די סאַציאַלע קאַמעדיע אויסלאַכן
אונדזערע שוואַכקייטן און וועט אונדז אַזוי מיטהעלפֿן צו דערלייטערונג.

פֿאַרשטייט זיך, אַז עקסטרעמען מוזן פֿאַרויכטיק אויסגעמיטן ווערן.
עס טאַר ניט אויפֿבליצן איין צד, צו פֿאַרשאַטענען דעם צווייטן צד.
הומאַר, למשל, איז אַן אויסגעפּראַווט מיטל צו דערלייכטערן די שווער-
קייט פֿון אַ לאַנגן, ערנסטן דיאַלאָג. די אַמעריקנער דראַמע באַנוצט
זיך מיט דעם מעטאָד זייער הייפֿיק („קאַמעדי רעדיף“). זאָל אָבער דער
קאַמישער עלעמענט זיך צעוואַקסן אויפֿן חשבון פֿון דער דראַמע, וועט

דאס צעשטערן דעם געבוי פֿון דער פּיעסע. דאָס איז נוגע ניט בלויז גאַנצע „קאָמישע סצענעס“, נאָר אויך דעם איינצלענעם ווײַן, גלייכווערט־לעך אדױגל. קאָמעדיע מוז בכלל באַזונדערס דעליקאַט באַהאַנדלט ווערן. „ווען מען נעמט אַוועק ביי דער תּאווה איר שאַרפֿן געווירק, דאָס גע־היימנישפֿולע — לערנט אונדז לעסינג — ווירקט זי אַ סך ווייניקער פֿאַר־פֿירערש ווי אַ לייכטער ווײַן, וואָס ווערט איינגעהילט אין אַ דינעם נעפֿל.“⁶⁹ דורך טאַקט און געשמאַק וועט געשאַפֿן ווערן די מאָס פֿאַרן גאַלדענעם מיטל־וועג.

דאָ וועט זיכער ניט שאַטן נאַכצוקוקן וואָס עס האָבן וועגן דעם צו זאָגן דערפֿאַרענע דראַמאַטיקער און דראַמאַטורגן.* עס געפֿינען זיך נאָך אַלץ גרויסע אמתן אין אַריסטאָטעלס „פּאָעטיקס“, לעסינגס „האַמבורגישע דראַמאַטורגיע“, פֿרייטאַגס „טעכניק פֿון דער דראַמע“, שלעגעלס „פֿאַר־לעזונגען איבער דראַמאַטישע קונסט און לייטעראַטור“ — פֿון די נייערע: וויליאַם אַרטשערס „די אַלטע דראַמע און די נייע“, ב. ה. קלאַרקס „איי־ראַפּעישע טעאַריעס פֿון דער דראַמע“ און „אַ שטודיום איבער דער מאַדערנער דראַמע“, יודיס באַבס „דער מענטש אויף דער בינע“, בערנ־האַרד דיעבאַרדס „אַנאַרכיע אין דער דראַמע“ און פֿיל, פֿיל אַנדערע. קיינער וועט נאָטירלעך היינט ניט פֿאַרלאַנגען פֿון מאַדערנעם דראַמאַ־טיקער זיך צו האַלטן שקלאַפֿיש אין אַלע געשאַפֿענע דראַמאַטורגישע דינים. וויסנשאַפֿטלעכע טעאַריעס געהערן בכלל מער אין פֿעלד פֿון קריטיק און וועלן פֿון זיך אַליין ניט באַשאַפֿן קיין דראַמע, אויב דער דראַמאַטישער אויפֿברויט שטראַמט ניט דירעקט פֿון דראַמאַטיקערס אינ־טואַציע, נאָך אַלעמען איז יעדעס קונסטווערק פֿאַר זיך אַ גאַנצער אַר־גאַניזם פֿון גוף, נשמה און גייסט — און דער קינסטלער איז דער ווער עס באַשאַפֿט אינדיווידועל די פּאַסיקע פֿאַרם פֿאַר אַט דעם נאַטור־גע־געבענעם שטאַפֿלעכן אַרגאַניזם. ווען דער דראַמאַטיקער האָט ניט וואָס צו זאָגן, אַדער ער באַזיצט ניט דעם טאַלאַנט עס ריכטיק צו זאָגן, וועלן אים קיין דראַמאַטורגישע געזעצן געוויס ניט ראַטעווען. אָבער ווען מיר אַנאַליזירן דעם דראַמאַטורגישן מעטאָד גראַד ביי אַזעלכע מאַדערנע ווי

⁶⁹ ג. ע. לעסינג — דאָס נייעסטע אויפֿן געביט פֿון ווײַן — ביילאָגע צו די „בער־לינער שטאַטס“ און געלערטען־צייטונגען, אַפריל, 1751 (דייטש).

* „דראַמאַטורג“ ווערט דאָ באַנוצט ווי אַ באַצייכנונג פֿאַר דעם טעאָרעטיקער פֿון דער דראַמע ווי אויך פֿאַר יענעם טעאַטער־שריפֿטשטעלער, וועלכער גרייט־צו דעם בינע־טעקסט צום שפּילן — אין קעגנזאַץ צום „דראַמאַטיקער“, וועלכער איז דער מחבר פֿון דער פּיעסע.

א'ניעה, מעקסוועל אנדערסאָן, אָדעטס (און אַפילו ביי בערנארד שאַו), געפֿיר-
נען מיר אויס, אַז דאָס שטודירן די טעכניק פֿון דער קלאַסישער דראַמאַ-
טורגיע האָט זיי אַ סך געהאַלפֿן.

ניט ווייניקער וויכטיק איז פֿאַרן דראַמאַטיקער צו באַקענען זיך מיט
דער קינסטלערישער דראַמע — מיט דער קלאַסישער ווי מיט דער
מאָדערנער; באַזוכן אַפֿט טעאַטער — גוטע קינסטלערישע פֿאַרשטעלונג-
גען, און אַמאָל אויך אַ גוטע פֿאַרשטעלונג פֿון אַ שוואַכער פּיעסע; און
דער עיקר: ליב האַבן טעאַטער און האַבן צוטרוי צו זיין אַרבעט. די
מייסטע פּיעסן-שרייבער, בֿפרט אַנפֿאַנגער, זיינען איבערצייגט, אַז רירן
אַ שורה אָדער ענדערן אַ וואָרט אין זייערס אַ סצענע איז גלייך ווי
מ'וואָרט אַפֿירשליעפֿן דעם פֿונדאַמענט פֿון אונטער דעם ראַקעפֿעלער-
צענטער. אָבער „קיינ שום גרויס בוך קאָן זיך אַליין ניט אַפּשאַצן, און
קיינ שום אַפּשאַצונג קאָן ניט געמאַכט ווערן אַן אַ באַשטימטער נאַרמע,
אַן פֿעסטע געזעצן און אַנגענומענער מאָס“⁹⁰. אַ בינע-ווערק ווערט זעלען
געשפּילט וואָרט-ביי-וואָרט ווי עס איז אַנגעשריבן. אויסגעפרוואַוטע
בינע-אויטאָרן ווייסן שוין פֿון אַלטן פֿלד, אַז פּיעסן ווערן ניט בלוזן געשריבן,
נאָר אַסך און אַסך מאָל איבערגעשריבן. דער דראַמאַטורג, אָדער דער רע-
זשיסער, מוז כּמעט שטענדיק אַריינפֿירן קאַרעקטורן אין טעקסט, איידער
די פּיעסע קאָן גענוצט ווערן אויף דער בינע. אַזאַ מין „אַפּעראַציע“
מוז נאָטירלעך פֿאַרגענומען ווערן זייער פֿאַרויכטיק, מיט גרויס אַהריות
און פֿון געניטע הענט — אַנדערש וועט דער „פּאַציענט“ זיין אַ פֿאַר-
לירענער. אָבער אין פֿלד וועט דער פּראַקטישער דראַמאַטיקער אַפֿט
דאַרפֿן פֿאַרבויגן זיין אַמביציע פֿון „פֿרייען קינסטלער“ און זיך צוהערן
צו אַנווייזונגען פֿונם מער דערפֿאַרענעם, אינטעליגענטן רעזשיסער. אין
לעצטן סך פֿלד איז דאָך די טעאַטער-קונסט, מער ווי אַנדערע קונסטן,
אַ קאַלעקטיווע לייטונג.

* *
*

גענומען דאָס אַלץ אין באַטראַכט, וועט ערשט דער צוקוקער האַבן
דאָס לעצטע וואָרט. הגם גרויסע דראַמאַטישע ווערק זיינען אַלצייטיק,
האָט זיך יעדע עפּאָכע איר אייגענעם טעאַטער-געשמאַק. דעריבער מוזן
אָזוי אַפֿט קלאַסישע דראַמעס באַאַרבעט ווערן מיט אַ מאָדערנעם צוגאַנג.

⁹⁰ Donald A. Stauffer: "The Intent Of The Critic", Princeton,
1941, Introduction.

דערצו מוז נאך דער טעאטער אפעלירן אין איין און דעמזעלכן מאמענט
 צו טויזנטער פארשידנארטיקע טעאטער-גייער. א דראמע, וואס אפעלירט
 פון דער בינע בלויו צו געצייילטע, איז טויט. מוז דער דראמאטיקער
 געפינען דאס צויבער-שטעקעלע, וואס מאכט גלויבן און אפלאדירן גאנצע
 מאסן אויף אמאל. צו קאנען אויסגעפינען אט דעם צויבער, און דאך בלייבן
 אויף דער הויך פון קונסט, דארף מען באמת זיין אן ערשט-ראנגיקער
 קינסטלער. איבסענס טעאטער-עולם איז געווען א קליינשטעטלדיק-ביר-
 גערלעכער, אן איינטאניק-געשטימטער; אויך דאס לאנדאן, פאריז, ווין
 און בערלין פון אמאל האט געהאט א מער-ווינציקער איינהייטלעכן צו-
 גאנג צו זאכן — האט דער טעאטער געקאנט לייכט באהערשן זיין עולם.
 דער היינטיקער טעאטער-גייער איז שטארק דיפערענצירט: א דערפאלג
 אין מאסקווע אדער ניו-יארק קאן אפט מיינען א דורכפאל אין פאריז אדער
 לאנדאן — און פארקערט. ריינהארט האט אין לאנדאן, בערלין, ווין און
 ניו-יארק געגעבן פיר פארשידענע אויפפירונגען פון דעם זעלבן „מיראקל“.
 דער מייסטער טעאטראל האט אזוי, פאר א פארשידנארטיקן עולם, גע-
 זוכט אויף פארשידענע וועגן צו דערגרייכן זיין קינסטלערישן צוועק.
 א דראמע קאן אמאל ניט געפעלן אין פילאדעלפיע און אריבער זיגרייך
 אין ניו-יארק, נישט זעלטן טרעפט אין ניו-יארק גופא, אז א דערפאלגרייכע
 פיעסע פון איין טעאטער זאל אין א צווייטן טעאטער (אין אן אנדערן טייל
 פון שטאט) זיין א דורכפאל. אפט הענגט עס אפ פון קולטורעלן מצב און
 קינסטלערישן געשמאק פון געגעבענעם טעאטער-עולם, אפט פון זיינע עטישע
 באגריפן, מנהגים, טעמפעראמענט אד"ג. ביי איינעם וועט זיין דער עיקר
 דער ספור המעשה — ביים צווייטן די כאראקטעריזאציע; דעם פשוטן
 צוקוקער וועט געוויינטלעך אימפאגירן דאס „גוטע און נאבעלע“ און
 ער וועט מיט פרייד אויפנעמען די מפלה פון פארהאסטן „שלעכטס“ —
 דער טעאטער-באוואוסטזיניקער וועט זיך מער פאראינטערעסירן מיט דער
 קינסטלערישער זייט. סיי ווי — וואס עס זאלן ניט זיין דעם דראמאטי-
 קערס אדער דעם רעזשיסערס כוונות — דאס פובליקום וועט זיך
 שטענדיק אפמאכן אן אייגענע מיינונג: זיי וועלן אליין זיך אויסמאלן
 דעם מאראלישן פרצוף פון געשילדערטן כאראקטער, זיך אויסוועבן אן
 אייגענעם מוסר-השכל פון דער האנדלונג און ארויסטראגן זייער אייגענעם
 אורטייל. „עס איז איינע פון דעם טעאטערס טראגעדיעס — שרייבט דזשאן
 מעיסאן בראון אין איינער פון זיינע טעאטער-אפהאנדלונגען — וואס דער
 „גליקלעכער סוף“ פון די בינע-כאראקטערס איז ניט שטענדיק אויך
 „גליקלעך“ פארן פובליקום. די צוקוקער און די בינע-כאראקטערס לעבן

אָפֿט אין גאַנץ פֿאַרשידענע וועלטן. דער איינציקער אמתער „גליקלעכער סוף“ פֿון אַ פּיעסע — מעג זי זיין טראַגיש אָדער קאָמיש — איז נאָר דעמאָלט, ווען פֿון אָנהויב ביזן סוף פֿון דער פֿאַרשטעלונג לעבן די צו-קוקער און די אַקטיאָרן אין איין און דער זעלבער וועלט“. אויך דער פֿירם-רעזישער אייזנשטיין באַמערקט: „נישט געקוקט אויף דורות-לאַנגע שטודיעס און אַנאַליזן פֿון עטאַבלירטע געזעצן פֿון פּסיכאָלאָגיע, סאָציאָלאָגיע, דראַמאַטורגיע און טעאַטער-דערפֿאַרונג, וועט דער טע-אַטער-גייער אַלץ זיך מאַכן זיינע אייגענע טעאַטער-געזעצן, באַזירט אין גרויסן טייל אויף זיין „מאַסן-פּסיכאָלאָגיע“. דאָס האָבן באַוווּן אַזעלכע דערפֿאַלגן ווי „איביס אייריש ראָוו“, „טאַבעקאַ ראָוו“ און „יאָשע קאַלבי“ (וועלכע די קריטיק האָט געריסן) און דורכפֿאַלן ווי „כעלמער חכמים“, „יאָזעפֿוס“ און „אסתרקע“ (געלויבט פֿון דער קריטיק).

דער היינטיקער טעאַטער-גייער — אַזוי פֿאַרשידנאַרטיק סאָציאַל, אינטעלעקטועל און פּסיכיש — איז וואַכזאַם, איבערקלויבעריש און ס'איז ניט אַזוי לייכט אים צו באַפֿרידיקן. איז וואויל צו דעם בינע-קינסטלער, וועלכער וועט מיט זיין גאַנצן באַנעם זיין אויף דער זייט פֿון פּובליקום. ער וועט מוזן שטיין אין שטענדיקן קאָנטאַקט מיטן אַקטועלן לעבן און צוגלייך מיט אַלע מיטלען דאַרפֿן זוכן דעם וועג צו זיין געניסער.

די יידישע מאָדערנע פּיעסע האָט זעלטן דערפֿילט איר אויפֿגאַבע אין דעם פרט — זי איז זעלטן ווען געשטאַנען אין נאַענטן קאָנטאַקט מיטן צוקוקער. „די יידישע לייטעראַרישע דראַמע איז אַ פּאַרעווע באַ-שעפֿעניש, ניט זי וויינט און ניט זי לאַכט, ניט זי צאַרנט און ניט זי רחמימט, ניט זי שילט און ניט זי בענטשט“.⁶¹ מעג דאָס שוין איצט קלייגן גען איבערטריבן, אָבער מען קאָן ניט לייקענען, אַז לויט דער השגה פֿון יידישן טעאַטער-עולם, איז די יידישע דראַמע היפּשעלעך „טרוקן“. וואָרעם גראַד דער יידישער טעאַטער-גייער ברענגט מיט זיך אַלע אויפֿנעם-חושים פֿאַר אַ פֿאַרשטעלונג: דעם ציטער פֿאַר טעאַטראַלישער האַנדלונג, דעם נייגער צום פּראַבלעם, דעם נערוועזן אומרו פֿאַר קורצער „זאַכלעכקייט“ און דעם געמיט-צושטאַנד פֿאַר איבערלעבונגען.

מען טאָר אָבער ניט פֿאַרגעסן, אַז בלויז אַ מיעוט פֿון יידישן טעאַטער-עולם איז צוגעגרייט פֿאַרן בעסערן רעפּערטואַר. דער גרעסטער טייל שטייט אונטערן איינפֿלוס פֿון אַ בולוואַר-פרעסע, פֿון ביליקן פֿירם און שונד-טעאַטער, און פֿאַרמאַגט ניט דעם גייסטיקן כוח (און אויך ניט די

⁶¹ ד"ר א. מוקדוני: „טעאַטער“, ניריאַרק, 1927, ז' 284.

פונדאמענטאלע בילדונג), וואס זאל זיך דעם אנטקעגנשטעלן. קומט-אויס דער בעסערער דראמע דאס אלץ צו צוימען, טיילווייז דאס אין זיך צו פֿארוועבן און נאך מער פֿארויכטיק דורכזיפן, זיך אַקעגנשטעלן און אויס- מיידין, אָבער אַפֿט אויך דעם טעאָטער-גייער אַנטקעגנצוקומען. וועט יענער ווערן דער גרויסער יידישער דראַמאַטיקער, וועלכער וועט פֿאַרמאָגן דעם טאַלאַנט צו שטעלן די אַלע אייגנשאַפֿטן אין דינסט פֿון זיין דראַמאַטישער קונסט.

דער שוישפּילער

יאָרנלאַנג זיינען מיר צוגעוואוינט זיך צו בענטשן אין סטאַניסלאָווס- קיס „נאַטירלעכקייט“ אויף דער בינע, און מיר פֿאַרזען דערביי אין קלייניקייט: אַז וואָס עס ווערט נאָר דורכקריסטאַלאַזירט אין קינסטלערס נשמה, איז אין תּוך גאַנץ ווייט פֿון פשוטער „נאַטירלעכקייט“. סטאַניס- לאָווסקיס אייביקער און וואַהאַפֿטער סיסטעם פֿון „איבערלעבונגען“ איז אַזוי אַרום אייגנטלעך סובטילסטער אימפרעסיאָניזם.⁶² דאָס איז גאָר ניט אין סתירה מיט דער דעפֿיניציע פֿונם קיניגלעכן אויבער-רעזשיסער פֿון נייצענטן יאָרהונדערט, עדוואַרד דעווריען, אַז „שוישפּיל-קונסט, די קונסט צו פֿאַרקערפערן פֿאַרן אויג און אויער אַ דראַמאַטיש געדיכט [ראַל] באַשטייט אין דער געניאַלער אויפֿפֿאַסונג און ווירקזאַמער פֿאַרשטעלונג [פֿון דער ראַל] דורך אַקציע (קערפער-באַוועגונג), דעקלאַמאַציע (אויס- דרוקפֿולן איבערגעבן דורך שפּראַך) און מימיק (אויסדרוק פֿון פנים).“⁶³ אויב דעם שוישפּילער איז נאָר געלונגען ריכטיק אויפֿצופֿאַסן זיין ראַל און זי פֿאַרקערפערן פֿאַרן אויג און אויער פֿון טעאָטער-באַווער (און אַנדערש ווי דורך „איבערלעבן“ איז דאָס ניט מעגלעך) — האָט ער פֿולשטענדיק דערפֿילט זיין אויפֿגאַבע.

אַזאַ באַהויפטונג האָט — מיט אַ היפשער דאַזע ראַציאָנאַליזם פֿאַר זעלבסטפֿאַרטיידיקונג — אַביסל צעשראַקן דעם אַמביציעזן אַקטיאָר מיט

⁶² Constantin Stanislavsky: "My Life In Art", Boston, 1924, זע: "An Actor Prepares", New York, 1936; און Vladimir Nemirovitch-Danchenko: "My Life In The Russian Theatre", Boston, 1936; Richard Boleslavsky: "Acting", New York, 1937; Norris Houghton: "Moscow Rehearsals", New York, 1936.

⁶³ עדוואַרד דעווריען: „געשיכטע פֿון דער דייטשער שוישפּילקונסט“, 74—1848 (דייטש).

דער מורא, אז אט ווערט ער אראפגעריסן פֿון קינסטלערישן פּיעדעס־טאַל. ריכטיק באַמערקט אַברהם טייטעלבוים, אז „דער גרויסער פֿעלער פֿון נאַטוראַליסטישן טעאַטער איז געווען, וואָס עס האָט דעם אַקטיאָר געוואָלט צווינגען זיך אָפּצוזאָגן פֿון זיין אייגענער פּערזענלעכקייט“ — דאָס איז אָבער ניט געשען בלויז דערפֿאַר, וואָס אויפֿן חשבון פֿון דער דעגענערירטער, אָפּשטאַרבנדיקער פֿרייער טעאַטער־קונסט, האָט זיך צע־בליט און צעוואַקסן די קונסט פֿון דראַמאַטיקער.⁶⁴ קיין איין טעאַטער־צווייג טאָר ניט זיך צעוואַקסן אויפֿן חשבון פֿון אַן אַנדערן צווייג, און ס'איז געווען דער חוב פֿון דער שווישפּיל־קונסט דאָס צו פֿאַרהיטן. ווער וועט אָבער לייקענען, אז דער דראַמאַטיקער איז (צוגלייך מיטן אַקטיאָר) דער הויפּטעלעמענט אין היינטיקן טעאַטער. גראַד דער היינטצייטיקער רעמאַנד מעסי, דער פּערסאָנליפּיצירער פֿון „איב ליינאָף“, באַטראַכט דעם אַקטיאָר ווי בלויז „אַן אויסטייטשער, ניט ווי אַ באַשאַפֿער. אין מאַדערנעם טעאַטער... איז דער מחבר פֿון דער פּיעסע דער שאַפֿער (די קרעאַטיווע קראַפֿט).“⁶⁵ דאָס פֿאַרמינערט מיט גאַרניט די גרויסע פֿונקציע פֿון אַקטיאָר. שוין מיט דעם אַליין, וואָס טעאַטער קאָן מען ניט זען און ניט הערן ניט אין בוך, ניט אין מוזיי און ניט אין קאָנצערט־זאַל, נאָר דורכן שווישפּילער (אַן דעם שווישפּילער איז קיין טעאַטער ניטאַל) — באַווייזט, אז שווישפּיל־קונסט איז אַן ענין פֿאַר זיך און דורך זיך. אָבער זי ווערט אַ זעלבשטענדיקע קונסט ערשט אין פֿאַרבינדונג מיטן דיכטערס וואָרט, מיט דער פּיעסע. שעקספּיר דער דראַמאַטיקער און רוי־דאָלף שידקרויט דער פֿאַרקערפּערטער שאַפֿן אַן איינהייטלעכע טעאַט־ראַלישקייט אַרום „שייִאַק“; סערוואַנטעס און שאַליאַפּין האָבן געמיינט שאַפֿטלעך קרעאירט „דאָן קיכאַט“ אויף דער בינע. עס איז נאָר אַ פֿראַגע פֿון פֿאַכמענישקייט און טעאַטער־בלוט, אז איין צד זאָל דערביי ניט דאַמינירן איבערן צווייטן.

פֿאַרשטייט זיך, אז אויך טעאַטער האָט זיך זיינע פֿאַכן און מדרגות. דער פֿיינסטער קלאַנג־פּילם וועט ניט פֿאַרבייטן די פֿרישקייט פֿון פֿע־בעדיקן וואָרט אויף דער בינע, ווי די בעסטע פֿאַנגאַרגאַה־פּלאַטע וועט ניט פֿאַרטרעטן די שטים־קוואַליטעט פֿון אַ קאַרוזאַל. די ריטימישע באַ־וועגונג פֿון מענטשלעכן קערפּער, יעדער שיינער זשעסט און מימיק

⁶⁴ אַברהם טייטעלבוים: „טעאַטראַליאַ“, וואַרשע־ניו יאָרק, 1929, ז' 235 און 242.
⁶⁵ Raymond Massey — Acting — “The Theatre Handbook”, New York, 1940.

זיינען פֿאַר זיך טעאַטראַליש; נישט מינדער איז דראַמאַטישער געזאַנג אָדער דעקלאַמאַציע. אין פֿלינקן אַקראַבאַט שטעקט אַ געוויסע מדרגה טעאַטראַלישקייט פונקט ווי אין ריטם און גראַציע פֿון דער פּאַוּלֶאַוואַ און מאַרטאַ גרעיהעם, אָדער אין דער קראַפֿט פֿון אַ מאַסן-באַוועגונג אין ריינהאַרטס אַ פּאַנטאָמימע. אַבער גבּי דעם דיכטערישן וואָרט ביי אַ פֿאַרשטעלונג פֿון „קעניג עדיפּוס“ זיינען צירק, טאַנץ און פּאַנטאָמימע — הגם זיי קאַנען אין די גרענעצן פֿון זייערע לייסטונגען דערגרייכן דעם העכסטן קינסטלערישן אויסדרוק — פֿאַרט נאָר קלענערע מדרגות אין דער טעאַטער־קונסט. זיי זיינען פשוט באַגרענעצט דורך זייערע אויס־דרוקס־מיטלען און דערפֿילן אַפֿט זייער אויפֿגאַבע ווי באַזונדערע קונסט־צווייגן.

ערשט סינטעטיזירט און אַפֿט איבערגעפֿאַרמט — בילדן זיי דעם קינסטלערישן קאַמפּלעקס, וואָס רופֿט זיך טעאַטער. די באַזע פֿון דעם סינטעז איז די פּיעסע — זי לעבעדיק מאַכן און געהעריק צו פֿאַרקער־פערן איז די מיסיע פֿונם שוישפּילער.

און ווייל ניט גאַנץ זעלבשטענדיק, נאָר אָפהענגיק פֿון אַ צווייטן קינסטלער — דעם דראַמאַטיקער — איז שוישפּיל־קונסט ניט פֿון די פּייכטע מיסיעס. דער שוישפּילער דאַרף אָנצינדן דעם צוקוקער דורך פּיינער וויבראַציע פֿון זיין טאָן, מוסטערהאַפֿטן זשעסט און בולטער מימיק; ער מוז אים דעהייבן קינסטלעריש דורך געלויטערטער טראַגיק און מונטערן געלעכטער — ער ווערט אַזוי אַרום דער איבערדיכטער פֿון דיכטערס בינע־ווערק — און דאָס אַדץ אין די אָנגעצייכנטע ראַמען פֿון פּיעסע און כאַראַקטער. „דער שוישפּילער דאַרף... ניט בלויז ריידן און שוישפּילעריש־פּלאַסטיש פֿאַרשטעלן איינצלע ווערטער און זאַצן, נאָר אויך באַשאַפֿן אַ פֿאַרגאַנצט כאַראַקטער־ביד אין זיך און העלפֿן קלאַר מאַכן דעם תּמצית פֿון גאַנצן קונסטווערק.“⁶⁰ אַבער טעאַטער־שפּילן איז ניט פֿאַרבונדן מיט „געטלעכע סודות“ און איז אויך ניט קיין שוואַרץ־קינצלעריי. דער שוישפּילער האָט זיך זיינע קינסטלערישע און טעכנישע פּראַבלעמען, וואָס פֿאָדערן — אַחוץ איינגעבוירענעם טאַלאַנט און קערפּער־לעכע אייגנשאַפֿטן — אויך אַ לאַנגע, פֿליסיקע פּראַפּעסאַנעלע צוגרייטונג.

פֿיזישער מאַטעריאַל

דער אַמאָליקער טיפּ שוישפּילער פֿלעגט זיך גרויסן מיט זיין פֿיגור און שטים, וואָס פֿלעגן אים „פֿאַרטראַגן אין העכערע, שענערע וועלטן, אין די הימ־

⁶⁰ קארל האַנעמאַן: „דער מימיקער“, בערלין, 1921 (דייטש).

לען פֿון אידעאָליזירטער קונסט... וואו טעאָטער איז דער אָפּגאַט פֿון דעם העכסטן נשמה־בענקעניש און דאָס שפּילן טעאָטער איז די הייליקע עבודה אַרום דעם מזבח, וואָס רופֿט זיך בינע".⁶⁷ טאַמאַשעווסקי האָט אויס־געדריקט דעם סענטימענט פֿון יענעם דור, ווען ער האָט געזען אין דעם נייעם „ליטעראַרישן“ אַקטיאָר אַ מין „קאַליקע, וואָס אים פֿעלן ביידע פֿיס און ער וויל גאַלאַפּירן און נאַכלויפֿן און נאַכטאַנצן אַ גע־זונטן, שטאַרקן, מיט געזונטע גלידער“. דעם מאַדערנעם שוישפּילער פֿעלן, הייסט עס, די „אַקטיאָרישע מיטלען“.

עפעס ליגט אין דעם. פֿריער פֿאַר אַלץ איז עס טאַקע דער שוישפּיל־לערישער טאַלאַנט און זיין אינטעליגענץ, וואָס וועט אויפֿנעמען און אַליין דערגאַנצן דעם רעזשיסערס אידייאַיש־קינסטלערישע קאַנצעפּציע און אינטערפּרעטאַציע פֿון דער ראָל. אָבער די דורכפֿירונג פֿון דער שוי־שפּילערישער אויפֿגאַבע איז פֿיל אָפהענגיק פֿון דעם פּיזישן שוישפּילער־מאַטעריאַל. די בינע איז אַפּילו אימשטאַנד צו „אַנט־שטעלן“ פּערפֿעקט־קייט און „פֿאַר־שטעלן“ אַ דעפֿעקט — און דאָך וועט דער שוישפּילער אַפֿט דאַרפֿן זיך אָפּזאַגן פֿון אַ ראָל, ווייל זיין פֿיגור איז ניט פּאַסיק, זיין אַרגאַן (שטים) ניט שטאַרק גענוג. טויזנט פּאַר אויגן קוקן ביי יעדער פֿאַרשטעלונג אויפֿן אויסדערוויילטן אַקטיאָר, וועמענס מינדסטער קער־פּערלעכער דעמאָל ווערט — צום גוטן אָדער שלעכטן — פֿאַרגרעסערט אין רעפֿלעקטירנדיקן לייכט: ביי איינעם וועט די פּיגור נאָך שלאַנקער ווערן, ביי אַ צווייטער וועט בלוז אַ לייכטיקע בלוזע פֿאַרצווייפֿאַכן די טאַליע; אַ נאַרמאַל אויג קאָן נעמן שיינען אויף דער בינע מיט אַלע רייצן פֿון פֿאַרביבטיקייט — אַ שמאַלער שטערן אָדער אַ צו־לאַנגע נאַז קאָן אַמאַל דערפֿירן אַ לייבע־סצענע צו לעכערלעכקייט. דער צוקוקער האָט לייב צו זען אין טעאָטער אידעאָליזירטע פּאַרשוינען — דאָס שענסטע, עלעגאַנטסטע, סימפּאַטישסטע. מעג זיך דאָס לעבן האָבן זיינע קאַפּריוזן אין אויסוואַל פֿון מענטשן־מאַטעריאַל — די בינע האָט זיך אירע אייגענע געזעצן. נאַפּאַלעאָן דער גרויסער איז טאַקע געווען פֿון קליינער שטאַטור און אַ דיקלעכער. וועלן מיר אים קאַפּירן אויף דער בינע ווי ער „שטייט און גייט“ לויט היסטאָרישע דאָקומענטן און ווי ער לעבט אויף די אומצאָליקע פּאַרטרעטן. פּראַווט אָבער פֿאַרצושטעלן אויף דער בינע אַן אומבאַקאַנטן,

⁶⁷ זע: — די דיסקוסיעס וועגן דעם צושטאַנד פֿון אונזער בינע — „די צייט“, ניי־יאָרק, 15 פעברע 1921.

„אבסטראקטן“ העלד מיט אזא פֿיגור—? מיר ווייסן, אז די נשמה-קוואַלן ביי אַ פֿאַרליבטן בעל־מום זיינען אַמאָל נאָך מער שפרודלדיק און פֿריש ווי ביי אַ קערפּערלעך געזונטן. אָבער אַ הינקענדיקער אָדער היקעוואַטער לייבהאַבער ווערט קאַמיש אויף דער בינע און רופֿט־אַרויס צו זיך סיידן אַ רחמנות־געפֿיל.

טעאַטער מוז פֿאַרשטעלן דאָס פּערפֿעקטע אין מענטשלעכן געשלעכט. דאָס איז איינע פֿון זיינע גרויסע מעלות. אָבער דאָ הויבן זיך אָן אויך די גרויסע שטערונגען. דער ענגלישער טעאַטער (בפֿרט אין אַמעריקע) העלפֿט זיך אין דעם פרט אויף אַ לייכטן אופֿן: פֿאַר יעדער ראָל אין יעדער באַ־זונדערער פּיעסע ווערט צוגעפּאַסט דער אַקטיאָר מיט אַנטשפּרעכנדע פֿיזישע אייגנשאַפֿטן — די ראָל מוז זיין אויף אים אָנגעמאַסטן ווי דער פֿראַק אויפֿן דיפּלאַמאַט. אָבער אַט די „לייכטיקייט“ טראַגט אין זיך אַסך ספּע־ציעלע שוועריקייטן. אזאַ מין אויסוואַל גויטיקט זיך אין ניט אַן ערך אַ גרעסערער צאָל קאַנדידאַטן ווי דער עקזיסטירנדיקער טעאַטער קאַן אויפֿגעמען — הונדערטער פֿאַר יעדן זשאַנר (דעריבער די ריזיקע צאָל אַרבעטלאָזע אַקטיאָרן, וועלכע שלאָגן־אַפּ די טירן פֿון די טעאַטער־אַגענ־טורן). דערנאָך איז נאָך אַ פֿראַגע צי די קינסטלערישע פֿעאַיקייטן פֿון אויסדערוויילטן וועלן „אַריבערטראַגן“ די ראָל. דער מעטאָד צווינגט אויך אַריין דעם אַקטיאָר אין אַ סדום־בעטל און פֿאַראַרטיילט אים אַפֿט צו שפּילן זיין לעבן לאַנג דעמזעלבן זשאַנר — אויב ניט איינעם און דעם־זעלבן כאַראַקטער. דאָס דעגענערירט אים (דורך איבערחוּרן דעם איינ־אַרטיקן זשעסט און אינטאַנאַציע) ביז שטאַמפּאַווער דערעסנקייט. עס באַקומט זיך דעמאָלט לויטן אויסזען אַ „פּערפֿעקטער“ באַנקיר, קעלנער, פּאַליסמאַן (ער „קוקט אויס ווי די ראָל“, הייסט עס אויפֿן אַמעריקאַנער טעאַטער־לשון). אָבער אָן דעם קינסטלערישן הויך פֿון שאַפֿערישקייט. זיין „שפּילן“ רירט אונדז ניט.

פֿאַר אַ טעאַטער פֿון אַ שפּראַך־מינדערהייט — ווי דער יידישער — איז די געפֿאַר נאָך גרעסער מיט דעם, וואָס ניט עס איז פֿאַראַן די גרויסע צאָל שווישפּילער צום אויסקלויבן און ניט דער סיסטעם פֿון סעזאָן־טעאַטער דערלויבט צו בייטן די אַקטיאָרן ביי יעדער נייער פּיעסע. מוז דער יידישער שווישפּילער־מאַטעריאַל אָפּגעקליבן ווערן זייער פֿאַרזיכטיק.

אין מאַדערנעם זין עקזיסטירט פֿאַקטיש ניט מער קיין זשאַנר־און פֿאַך־איינטיילונג אין שווישפּיל־קונסט. דער שווישפּילער פֿון קינסטלערישן טעאַטער מוז קאַנען שפּילן „אַלץ“. דאָס גיט אַפֿילו צו אַ באַזונדערן אַראַ־

מאט דער פֿארשטעלונג. אָבער אַן פּערפֿעקטע פֿיזישע מיטלען וועט עס
דער שוישפּילער זעלטן באַווייזן.

שפּראַך-אַרגאַן⁶⁸

נאָך מער וויכטיק פֿאַרן שוישפּילער איז די קוואַליטעט פֿון זיין שטים.
אויב די פּיגור קאָן נאָך אין אַסך הינזיכטן אויסגעבעסערט ווערן דורך
קאָסטיום און גריים (העלערע און טונקעלערע פֿאַרבן-קאָלירן, איינזיען
זיך, „אויפֿבויען“ און „אונטערבעטן“ אַאָז״ו), איז דעם שוישפּילערס
שפּראַך-אַרגאַן אינגאַנצן אָפהענגיק פֿון זיין אייגענער קראַפֿט, קאָליר און
מאָדולאַציע-מעגלעכקייט. דער שוישפּילער מוז אין אַ געוויסער מאָס
פֿאַרשטאַרקן און פֿאַרגרעסערן זיין שטים (ווי דעם זשעסט און מימיק),
אויב ער וויל „אַריבערגיין די ראַמפע“. דער „עמפּליפּיר“ (די קינסט-
לעכע פֿאַרשטאַרקונג פֿון דער שטים דורכן מיקראַפֿאָן, וואָס ווערט באַ-
נוצט אין גרויסע שפּיל-הייזער) מאַכט דעם קראַנג בלוז גריצנדיק,
מעטאַליש-שטייף און נעמט ביי אים אַוועק די נאַטירלעכע, אינטימע
צאַרטיקייט. דאָ קומט צו-הילף דעם שוישפּילער זיין שפּראַך-טעכניק, וואָס
דאַרף אויסבילדן זיין שטים, אים לערנען ווי אַזוי אַרויסצורעדן די
פֿאַרשידענע קראַנגען, ווערטער און זאַצן, ווי אַזוי פֿאַרצווייענען, באַ-
טאַנען, רעציטירן, דעקלאַמירן אַאָז״ו.

דאָס איז זיכער ניט אַזוי איינפֿאַך ווי דער פּריוואַט-מענטש קאָן זיך
דענקן. מיר וואונדערן זיך אַפֿט וואָס ביי אַ פֿאַרזאַמלונג הערט מען אויס
איין רעדנער געשפּאַנט, מיט פֿולער אויפֿמערקזאַמקייט, בשעת ביי אַ צווייטן
רעדנער ווערט צווישן עולם אַ שושקעריי, ביז די צוהערער פֿאַרשרייען
אים אינגאַנצן. די סיבה ליגט דאָ ניט אַזוי אין דעם תּוך פֿון דער רעדע
ווי אין דעם אַפֿן ווי אַזוי דער רעדנער האָט גערעדט. איז די רעדע שייך,
„שאַרף“, קלינגעוודיק — וועט דאָס אַליין אונדז באַוועגן זי אויסצוהערן.
אין פֿאַרקערטן פֿאַל וועט די בעסטע רעדע ניט מאַכן קיין רושם.

אַ קינד אין וויגל קאָן אַפּשרייען עטלעכע שעה און וועט ניט הייזערדיק
ווערן, בעת אַ דערוואַקסענער באַקומט האַלז-ווייטיק. באַלד ווי ער רעדט
נאָר אַביסל העכער ווי ער איז עס געוואוינט. דאָס נעמט זיך דערפֿון, וואָס
לעבנדיק אין אַ סביבה פֿון ניט נאָרמאַלע פֿאַרהעלטענישן (אומריינע לופֿט,
דער ליאַרם פֿון מאַשינען אד״גל) ווערט אונדזער שפּראַך-אַרגאַן אומ-
פֿעיאַיק אַרויסצוברענגען נאַטירלעך-געזונטע קראַנגען. מוזן מיר פשוט

⁶⁸ עי: — מען דאַרף קאַנען ריידן — „דער אַקטיאָר“, בוענאָס איירעס, 1932.

וויסן ווי אזוי צו באנוצן אונדזער שפראך-אינסטרומענט און ווי אזוי אים אפהיטן פֿון דעפֿעקטן. אין די דראַמאטישע שולן און סטודיעס ווערט אויף דעם געלייגט אַסך געוויכט. דורך פֿאַרזיכטיקער שפראַך-טעכניק ווערט דעם צוקינפֿטיקן שוישפּילער געגעבן די מעגלעכקייט צו באַ-נוצן זיינע שפראַך-אַרגאַנען ניט נאָר אזוי ריין און קלינגעוודיק ווי די נאַטור האָט זיי אים באַשאַפֿן, נאָר אויך פֿיל שטאַרקער, פֿולער, בויג-זאַמער, דייטלעכער און שענער.

וויכטיק איז דערביי דעם שוישפּילערס דיקציע. פּאַסירט אָפֿט אין טעאַטער — איר שטרענגט-אַן דאָס אויער צו כאַפֿן דעם שוישפּילערס אַ פֿראַזע, און איידער אייך איז קלאַר וואָס מען האָט דאָרט „אַנגעבולבעט“ אויף דער בינע, גייט דערווייַל פֿאַרלוירן דער זין פֿון אַ גאַנצער סצענע. דאָס איז דעם שוישפּילערס שולד. ביי אַן אומקלאַרער אויסשפראַך איז שווער דמשל צו הערן דעם חילוק צווישן די קלאַנגען „ד“ און „ט“, „ז“ און „ס“, „וו“ און „פֿ“. אַ שוישפּילער מיט אַ שרעכטער דיקציע וועט לייכט פֿאַר-בייטן די קלאַנגען, און דעמאָלט וועט ביי אים אַ גאַנצער זאַץ אַרויס-קומען מיט אַ פֿאַרקערטן מייַן, אַ פשוטע פֿראַזע ווי „דאָרט איז גוט“ קאָן ביי אים אין מויל קלינגען ווי „טאָרט איז גוט“; „איך האָב געוועט און געוואונען אַסך“ וועט ביי אים קלינגען ווי „איך האָב געפֿעט און געפֿונען אַ זאַך“ — אַ גאַנץ אַנדערער געדאַנק.

ענדעך מיט דער באַטאָנונג. פֿון נאַטור אויס באַטאָנט יעדער ריכטיק זיין אייגענעם געדאַנק. אָבער שוין ווען מיר לייענען-פֿאַר אַ פֿרעמדן בריוו, ווערט אונדזער באַטאָנונג אזוי פֿאַלש, אַז דער צוהערער פֿאַרשטייט ניט אָפֿט וואָס מיר לייענען. היינט ערשט ווען דער שוישפּילער דאַרף זיין פֿאַך-לעבן פֿאַנג אַפּריידן „פֿרעמדע בריוו“ — שטענדיק איבערהוירן ניט אייגענע, נאָר דעם מחברס געדאַנקען. וויפֿל וואַריאַציע-מעגלעכקייטן אין דער באַטאָנונג פֿאַרמאָגט דמשל אַזאַ פשוטער זאַץ ווי „משה גייט“. מיר קאַנען דעם זאַץ באַטאָנען גאַנץ איינפֿאַך: משה גייט (מיר זען אים גיין); אָדער משה גייט (ניט קיין אַנדערער, נאָר משה); אָדער משה גייט (ניט ער פֿאַרט — כאַטש ער האָט פֿריער ניט געוואָלט גיין); אָדער: משה גייט! (אַנזאָגן מיט אַ פֿרייד, אַז ער קומט); אָדער: משה גייט? (פֿרעגן צי ער קומט); אָדער: משה גייט... (מיט באַדויערן וואָס ער גייט אַוועק פֿון אונדז) — אַאָזױ אויף צענדליקער פֿאַרשידענע אופֿנים.

דער שוישפּילער דאַרף אויך פֿאַרמאָגן „קינסטלערישן אויסדרוק“ — ער דאַרף קענען שׂיין רעדן. אָפֿילו אין פּריוואַטן לעבן געווינען מיר דעם

צוהערער דורך אַ שיינעם דבור — אַפשיטא נאָך דער שווישפילער, וועלכער דאַרף מיט דער מאַכט פֿון וואָרט באַהערשן טויזנטער צוהערער.

וואָס פֿאַרן דיכטער איז דאָס געשריבענע וואָרט, איז פֿאַרן שווישפילער דער דאָס גערעדטע וואָרט. דער כוח־הדבור איז דעם שווישפילערס פֿלי־זין, און ער מוז שטענדיק זוכן די געלעגנהייט עס אויסצושאַרפֿן און פֿאַרפֿינערן.

אַ באַזונדערס קאָמפּליצירטע פֿראַגע פֿאַרן יידישן שווישפילער איז די איינהייטלעכע בינע־אויסשפּראַך.⁹⁹ צוליב פֿאַרשידענע שוועריקייטן (מאַנגל אין פּאַסיקע האַנט־ביכער, פֿעסטגעזעצטע פֿללים אד"ג) הערשט נאָך אַלץ אין דעם פּרט אַ כאַאָס, צומאָל פשוט אומפֿאַראַנטוואָרטלעכע הפֿקרות. מיר האָבן אין ניו־יאָרקער קונסט־טעאַטער זיך געמענטשלט, אַליין „געמייסטערעוועט“ די פּויליש־וואַלינישע אויסשפּראַך (געשטיצט צום טייל אויף אַמעריקאַנער שול־ און קולטור־קאַנפֿערענצן, אויף באַ־שלוסן פֿון יוואָ און ענדלעכע אַרבעטן) — און איין גאַסטשפּיל פֿון דעם ווילנער דיאַלעקט איז געווען גענוג אַריינצוברענגען ספּקות, אומצוטרוי, דיסציפּלינאַזאָוקייט. אַז מיר הינקען־אונטער ניט נאָר אין דער פֿאַנעטיק — אונדז פֿעלן פשוט שרילפֿטצייכנס, וואָס זאָלן פֿאַרפּיקסירן אונדזערע וואַקאַצישע קאַנגען. אין די אַרטעף־סטודיעס האָבן מיר ביי די קציע־איבונגען געמוזט אַנקומען צו לאַטיינישע וואַקאַצ־צייכנס. מוז דער יידישער שווישפילער זיין דאָפּלט אַפּגעהיטן אין דעם פּרט.

אינטערפּרעטאַציע

ס'איז אַפּשר נאָך אַלץ ניט גענוג באַטאַנט געוואָרן, אַז אין תּוך מוז יעדע קונסט ווירקן און באַווירקט ווערן בלויז דורך עמאַציעס — מעגן זיי ליגן אַפּילו נאָר אין בלויזן זשעסט פֿון אַ גראַציעו אויפֿגעהויבענער האַנט. דער בעסטער שווישפילער־מאַטעריאַל וועט פֿאַרפֿעלן דעם צוועק, אויב עס געלינגט אים ניט אַרויסצורופֿן דעם געוואונשטן געפֿיל־צושטאַנד ביים צוקוקער. דערגרייכן קאַן עס דער שווישפילער, ווען ער וועט — לויט סטאַניסלאָאָוסקיס געניטער עצה — קודם אין זיך אַליין אַרויסרופֿן די געגעבענע עמאַציע, און דערנאָך עס איבערגעבן צום געניסער דורך מיטלען (קערפּער־באַוועגונג, זשעסט, מימיק, שטים), וואָס ער זאַמלט פֿון פּערזענלעכער דערפֿאַרונג און לעבנס־באַבאַכטונג. אָבער ניט יעדעס

⁹⁹ זע: — וועגן אַ יידישער טעאַטער־ און שפּראַך־קאַנפֿערענץ — „דער אויפֿקום“, ניו־יאָרק, נאָוועמבער, 1927.

געפיל אין „פריואטן לעבן“ אנטפלעקט זיך דורך א פֿיזישן אויסדרוק. מענטשן זיצן אָפּ שעהנלאַנג „אַנגעזאַלעט אויף דער נשמה“ — אָן אַ וואָרט און אָן אַ שום באַוועגונג. אויב דער שוישפּילער דאַרף באַווייזן אַזאַ נשמה־ צושטאַנד, מוז ער ווידער געפֿינען די פּאַסיקע פֿיזישע מיטלען ווי אַזוי דאָס אויסצודריקן. דעמאָלט וועט שוין נאָטירלעך דער אויסדרוק זיין גאַנץ אַנדערש ווי אין „ווירקלעכן“ לעבן.

דאָס דערמאָנט אונדו אַבעראַמאָל, אַז טעאַטער־קונסט מיינט ניט פּוס־ טע נאַטוראַליסטישע דרויסנדיקייט, צוזאַמענגעקוועטשט אויף די ד' אַמות פֿון דער בינע. וואָרעם אויב שוין ווייזן „געטריי לעבן“, וואָלט דאָך גליי־ כער זיין צו פֿירן דעם נאַאיוון צוקוקער אויף דער גאַס, אָדער אין אַ פֿאַמיליע־שטוב, וואו ער קאָן ווירקלעך זען דעם אמת פֿון לעבן. קונסט — האָט פֿאַרצייכנט דעסאַרטע — איז אַ פֿונקציע, דורך וועלכער עס דערוועקט זיך אַן אייגנאַרטיק לעבן, וואָס פֿאַר זיך אַליין איז עס ניט קיין לעבעדיק וועזן.⁷⁰ טעאַטער דאַרף ווייזן דעם קינסטלער־ישן אמת. אין אַט דעם אונטערשיד ליגט דאָך דער סוד פֿון דעם, וואָס ווען מיר זען אין שפּיטאַל שטאַרבן אַ מענטשן, דרייען מיר זיך אַוועק מיט אַ פּינלעך געפֿיל, בעת ווען אַ גוטער שוישפּילער „שטאַרבט“ אויף דער בינע, קוקן מיר צו מיט קינסטלערישער הנאה. דער שוישפּילער דאַרף שעפּן זיין אמת ניט פֿון דער נאַטור, נאָר פֿון דער קונסט, און זיין שיינקייט — ניט פֿון דער קונסט, נאָר פֿון דער נאַטור, האָט אַנגעוויזן שילער. קינסטלע־ רישער אמת און נאַטירלעכע שיינקייט זיינען צוויי פֿון דעם שוישפּילערס גרויסע מעלות.

דאָ קומען מיר צו דער פֿראַגע פֿון „אַריינלעבן זיך“ און „דערפֿילן“ די ראָל. „יעדע לעבנס־דערפֿאַרונג — דערקלערט דזשאַן דיואי — ווי קליין אָדער גרויס זי זאָל ניט זיין, הויבט זיך אָן מיט אַן אימפּולס... וואָס פֿאַזט זיך מערקן דורך אַ רעאַקציע אין אונדזער גאַנצן אַרגאַניזם.“ דאָס רופֿט אַרויס אין אונדו עמאַציעס — און „די עמאַציע ווירקט ווי אַ מאַגנעט, וואָס ציט צו זיך־צו דעם פּאַסיקן מאַטעריאַל.“⁷¹ נאָר אויף דעם אופֿן קאָנען מיר בכּלָ דערקלערן דעם שאַפֿונגס־פּראָצעס ביים קינסטלער. אין דעם פּרט איז דער שוישפּילער ניט אַנדערש פֿון אַנדערע קינסטלער. יעדער

⁷⁰ דעלסאַרטע (1811-1871), אַ פֿאַנאַזיווישער מוזיקער, דער באַשאַפֿער פֿון דער

„דעלסאַרטע־איזום־שול“, אַ סיסטעם פֿאַר פּלאַסטיק — זע:

Ks. Sergjusz Wołkoński: „Człowiek Wyrazisty“, Warszawa, 1920.

⁷¹ John Dewey: „Art As Experience“, New York, 1934.

שאפער אויפן געביט פון קונסט מוז קודם ארויסרופן אין זיך אן עמאציע, וואָס מאַכט אים במילא „זיך אַרײַנפֿירן“ אין זײַן װערק. אויף אַזױ פֿיל איז אָפֿשר יעדער קינסטלער אין אַ געװיסער מאָס אַן אַקטיאַר. ערשט נאָכדעם, אויסנוצנדיק דעם געגעבענעם מאַטעריאַל (דער מאַלער זײַן פֿאַרב, דער סקולפּטאַר זײַן שטיין אָדער מעטאַל), קומט דער ריכטיקער שאַפֿונגס-פּראָצעס. אָבער מאַלער און סקולפּטאַר שאַפֿן זײער װערק בײַח־דױט, גיט אין קעגנװאַרט פֿון אַ פּובליקום. מיר קאַנען דערנאָך זיך אַנט-ציקן פֿון בילד אָדער סקולפּטור אַן דער אַנוועזנהײט פֿון זײער באַשאַפֿער. װי איז אָבער דער פֿאַל מיטן אַקטיאַר, אַן װעלכן דאָס פּובליקום קאַן זײַן „װערק“ — דאָס טעאַטער-שפּילן — גיט זען ?

דעם שױשפּילערס מאַטעריאַל איז דער טעקסט פֿון דער ראָל — פֿרום זײנע פֿיזישע מיטלען: פֿיגור, פנים, שטים. אין דעם גױפֿאָ ליגט דער גרויסער חילוק. דער מאַלער אָדער סקולפּטאַר פֿאַרפֿיקסירט זײַן אידיע און געפֿיל אין אַ סטאַבילן שטיין אָדער פֿאַרב, װי דער דיכטער טוט עס אין געשריבענעם װאָרט. אין מאַל באַשאַפֿן — בלייבט עס שױן אַזױ אומפֿאַרענדערט לױט דער געדױער-מעגלעכקײט פֿון דער געגעבענער קרעאַציע. אַפֿילו דער קאַמפּאָזיטאַר פֿאַרפֿיקסירט זײַן װערק אין נאָטן (ענלעך װי דער טעקסט פֿון דער ראָל אין דער פּיעסע) — װאָס װערט דערנאָך איבערגעגאַסן װידער אין פּרעציוז-פֿיקסירטע אינסטרומענטן. די אויספֿירונג פֿון דער קאַמפּאָזיציע איז שױן, פֿאַרשטייט זיך, אַ פֿראַגע פֿון קינסטלערישן טאַלאַנט, פֿײַנקײט פֿון אינסטרומענט אד"ג. אָבער דעם אַקטיאַרס שאַפֿונג-פּראָצעס שפּילט זיך אָפּ אױגנשײנדלעך אין קטנ-װאַרט פֿון זײַן פּובליקום. טױזנט מאַל װעט ער איבערשפּילן זײַן ראָל און טױזנט מאַל מוז ער זי „דורכפֿירן“ (װי דער װירטאַז זײַן קאַנצערט) — אױב ער װיל, אַז זײַן שפּילן זאָל האָבן אַ געהעריקע װירקונג אויף זײַן געניסער. װישע איז דאָס מעגלעך — בֿפֿרט װען זײַן „אינסטרומענט“ איז אַ לעבעדיקער מענטשלעכער קערפּער, אונטערוואָרפֿן שטימונג-קאַפּרױנע נערוון, װאָס מוזן רעאַגירן פּראָמפּט, אַן װאַקלעניש, אין אַ פֿאַרויס באַשטימטער צײט און אָרט ?

פֿון נאַטור אויס איז יעדער מענטש אַ שטיקל „אַקטיאַר“. מיר גרײַטן זיך צו אונדזערע „ראָלן“, װען מיר גײען צו אַ יום-טובֿ (פֿאַרקעמענדיק די האָר און אַנטװענדיק אַ בעסערן קאַסטיום) — מיר „עקטן“ אַנדערש, װען מיר זײנען אין געזעלשאַפֿט װי װען מיר זײנען מיט זיך אַזײַן. אין דעם פֿאַקס פּסיכיק ליגט אַ נױגונג צום „נאַכמאַכן“ (זיך אַנטון און זיך באַנעמען װי אַנדערע — אָפֿשר אַדאַנק דעם פֿאַרמאַגן מיר אַזאַ רײַכן

פֿאַלקלאַר). אויך דער אַקטיאָר באַנוצט זיך מיט דערזעלבער נויגונג. צוליב זיינע ספעציעלע פֿעאיקייטן איז ער אימשטאַנד פֿלינקער און פֿייער „נאַכצומאַכן“ און בעסער צו „קאַמבינירן“ די פֿעבנס־דערשיינונגען און פֿסיכישע איבערלעבונגען, וואָס ער האָט באַמערקט און איינגעזאַפט אין זיך פֿון מענטשטעכן לעבן. אָט די „פֿעבנס־דערפֿאַרונג“ איז אויך אַ טייל פֿון זיין באַשאַף־מאַטעריאַל — ווידער פֿונקט ווי ביי יעדן אַנדערן קינסט־לער. אַרבעטנדיק איבער זיין ראַל, קלויבט ער אָפּ דאָס פֿאַסיקסטע, דאָס אַממייסטן כאַראַקטעריסטישע, זאַפט עס איין אין זיך — און אַזוי פֿאַרפֿיקטירט ער עס אין זיין אייגענטם אײַן. אַדאַנק זיין צאַרטערן, לייכטער רעאַגירנדיקן בינטל נערוון (וואָס מיר באַצייכענען אַלס „טאַלאַנט“) קאָן ער ביי זיך אַרויסרופֿן דיזעלבע געפֿילן ווען און וואו ער וויל נאָר. באַזונדערס דערוועקט זיך אין אים אָט דאָס געפֿיל (אַמאָל בעסער, אַמאָל שוואַכער — אָפּהענגיק פֿון זיין פֿעאיקייט און שטימונג), ווען ער קומט מיט זיין ראַל אויף די ברעטער פֿון דער בינע. אָן דעמדאָזיקן „דורכפֿירן“ קאָן קיין רייד ניט זיין וועגן שווישפֿילערישער קרעאַציע. דאָס מעכאַנישע נאַכפֿאַלען אַ ראַל, אָן געפֿיל, דערשפירן מיר באַד און מיר באַצייכענען עס מיט טאַלאַנטאַזויקייט.

צו דערזעלבער צייט מוז דער אַקטיאָר שטענדיק געדענקן, אָז ער איז ניט פֿאַקטיש דער פֿאַרגעשטעלטער כאַראַקטער — ער שפּילט אים בלוז, ווי טיפֿזיניק עס זאָל ניט זיין דאָס כינעזישע ווערטל, אָז „דאָס פּובליקום באַשטייט פֿון נאַראַנים“, (ווייל זיי לאָזן זיך איינרעדן, אָז אַלץ וואָס עס גייט־פֿאַר אויף דער בינע איז אמת), בעת „די אַקטיאָרן זיינען שוין גאַנצע משוגעים“ (ווייל זיי גלויבן, אָז אַלץ וואָס עס קומט־פֿאַר אויף דער בינע איז אמת) — איז עס אַבער ניט ריכטיק אין באַצוג צום תּוֹך פֿון שווישפֿיל־קונסט. וואָלט דער אַקטיאָר פֿאַקטיש זיך אידענטיפֿיצירט מיטן כאַראַקטער און „פֿרייגעלאָזן“ זיינע עמאַציעס, וואָלט ער באמת געמאַכט פֿון דער בינע אַ משוגעים־הויז. פֿאַרקערט, דער שווישפֿילער מוז קאַנען באַוואוסטזיניק צוימען זיינע עמאַציעס — ערשט דעמאָלט וועט ער אונדז באַווירקן קינסטלעריש אין אַ פֿולער מאָס. אַ אונטערדריקטער וויי וועט צענפֿאַך מער ווירקן ווי ביטער פֿאַרגאַסענע ממשותדיקע טרערן, אַ שטילער בליק — מער ווי פּוסטע אוינגלאַצעריי. זעג ניט די רופֿט מיט די הענט — רעד פשוט די ווערטער ווי זיי זיינען אַנגעשריבן, האָט שוין האַמלעט געוואָרנט. נאָר דורך דיסציפּלינירטן באַהערשן זיך איז דער שווישפֿילער אימשטאַנד דורכצופֿירן זיין ראַל אין פֿאַסיקן ריטם און טעמפּאָ און ניט אַרויספֿאַלן פֿון ראַם פֿון דער גאַנצער פֿאַרשטעלונג. אייני־

געזאפט אין זיך יעדן נואנס בעת ער ארבעט איבער דער ראָל, וועט דער שוישפילער — ווי אַ פֿיינער אַפּאַראַט — תיכף רעאַגירן, ווען נאָר זיין מאַמענט אין דער פֿאַרשטעלונג וועט אַ דריק טון זיין „נשמה־שרייפֿל“. פֿאַרמאָגט ער נאָך דערצו די פֿיזישע אייגנשאַפֿטן, קאָן ער זיכער זיין, אַז ער וועט אַראָפּשפּילן זיין ראָל פּערפֿעקט. דערביי מוז ער אויך באַזיצן יענעם „חן“ און פֿייכטיקייט, וואָס מאַכן גלויבן, אַז אַלץ, וואָס ער טוט אויף דער בינע, איז „זיין אייגן“, אַרויסגעוואַקסן פֿון זיין איך, און אַז דאָס אַלץ געשעט ספּאַנטאַן, ווי ערשט אויפֿן מאַמענט באַשאַפֿן.

פֿון דעם געזאָגטן איז קלאַר, אַז דער שוישפּילער מוז זייער אינ־טענסיוו און פֿאַרויכטיק זיך גרײַטן צו זיין אויפֿגאַבע. געשטיצט אויף די דיסקוסיעס און אַנווייזונגען פֿון רעזשיסער בעת די לײַען־פּראָבן («אַרום טיש»), נעמט ער אויסאַרבעטן איינצלהייטן פֿון באַטאַנונגען, זשעסט און מימיק, און אַזוי בהדרגה — רעפּליק צו רעפּליק, סצענע נאָך סצענע און אַקט נאָך אַקט — פֿאַרשט ער, פֿאַרצייכנט און פֿערנט־אויס זיין ראָל. אָבער פֿאַר דעם טעכנישן איינשטודירן מוז ער קודם די ראָל דורכ־שטודירן — אַרײַנדרינגען אין יעדן פֿאַרהוילענעם דעטאַל און נואַנס פֿון דעם כאַראַקטער. הגם די נויטיקע פֿאַר־אַרבעטן אין דעם פרט (היס־טאָרישע און פֿאַלקלאָרישע פֿאַרשונגען, כאַראַקטעריאַציע אד״ג) ווערן געוויינטלעך שוין דורכגעפֿירט פֿון מחבר און רעזשיסער, וועט נאָך אויסקומען דעם שוישפּילער אויסצוגעפֿינען געוויסע דעטאַלן און ספּע־ציעדע שטריכן פֿון דעם טיפּ, וואָס ער דאַרף שפּילן. אַמנאַענטסטן וועט ער דאָס געפֿינען אין זיין אייגענער פֿעבנס־דערפֿאַרונג, אָדער אין די דערשיינונגען, וואָס ער האָט באַמערקט ביי מענטשן אין אַן ענלעכער סיטואַציע. אַמאָל — ווען זיין כאַראַקטער געפֿינט זיך אין אַ אויסער־געוויינטלעכער דאַגע — וועט זיין פֿאַנטאַזיע אים דאַרפֿן אויסדיכטן די כאַראַקטעריסטישע דערשיינונג פֿון דער אויסער־געוויינטלעכער סיטואַציע. אָבער תמיד וועט ער דאַרפֿן זוכן דעם מענטש הינטער דעם, דעם נשמה־צושטאַנד פֿון יענעם מאַמענט, און ניט גלאַט די אויסערלעכע פֿיזישע דערשיינונג. דער קינסטלער היפּט־אַן זיין שטודיום פֿון אינטוויניק, און ניט פֿון „דרויסן“ — ביי היינטיקייטקע פּונקט ווי ביי היסטאָרישע פּיגורן און געשעענישן. ניט וויכטיק צי איז האַמלעט געווען אַ הויכער אָדער אַ מאַגערער — האָט דאָך דער קערפּערלעך רייזיקער הינדענבורג געקאַנט געבוירן ווערן פּונקט אַזאַ קורצענקער ווי נאַפּאָלעאָן. פֿעליקס סאַלטען באַמערקט וועגן פֿלעאַנאָראַ דווע: „זי איז אייגנטלעך ניט געווען פֿעליק זיך צו „פֿאַרוואַנדלען“; זי איז שטענדיק אין אַלע אירע ראָלן... געבליבן

די דווע... זי איז געווען אזא שטארקע פערזענלעכקייט, אזוי וואונדערלעך רייך אין אינהאלט, צויבער און באדייטונג, אז עס איז געווען וויכטיקער און ריכטיקער אלע אירע פרויען-ראַפּן צו פאַרוואַנדלען אין אַ דווע, איידער די דווע צו פאַרוואַנדלען אין אירע ראַפּן.⁷²

דאָס נעמלעכע פּאַזט זיך זאָגן וועגן רודאַף שילדקרויט און דזשיאַ-וואַני גראַסאַ. דאָס אויסערלעך-פּיזישע אויסזען איז בלוז וויכטיק; (1) אויף וויפּל דער טיפּ פּאַדערט עס (ס'איז שווער זיך צו דענקן, אז אַ קליין, דאַר מענטש זאָל מיט זיך פאַרשטעלן אַ דזשעק דעמפּסי, אָדער אַ שווער-לייביקער זאָל פּרעזענטירן אַ סוכאַטניק; פּונקט אזוי מוז אַ גאַליציאַנער חסיד צי אַ כינעזער געשפּילט ווערן לויטן אויסקוק פֿון זיין ראַסע און טראַדיציע); (2) אויף וויפּל דער טיפּ (אַ לעבעדיקער, היסטאָרישער, אָדער לעגענדאַרער) איז פּאַפּולער מיט זיין אויסזען (לינקאַפּן, לענין, בעטהאַווען — הגם האַרי באַערס געניאַלע פּילם-פּייסטונג „בעטהאַווען“ וואָרט געווען טיף-מענטשלעך און טראַגיש-איבערצייגענד אַפּילו ווען זיין קאַפּ וואָלט ניט געווען אזוי מערקווירדיק ענדלעך צו זיין פּראַטאַטיפּ); (3) צוליב „אי-דעאַליזירן“ אַ טיפּ (מיר האָבן ליב צו זען אויף דער בינע שיינע פּאַרליבטע פּאַרלעך, אַ העלד מיט אַן אימפּאַזאַנטן אויסזען, אַ רב אַ הדרת-פנים אד"ג). וויכטיקער איז דאָ וואָס עס לעבט-איבער דער מענטש, וועלכן דער שוישפּילער דאַרף כאַראַקטעריזירן — ווי אזוי די אלע טיפּן רעאַגירן און האַנדלען אונטער ספּעציעלע, פּאַר זיי אַנגעצייכנטע אומשטאַנדן. פֿון דעם ווייזט-אויס דער שוישפּילער דאָס אממייסט-כאַראַקטעריסטישע און טעאַטראַלע און פּאַרווענדט עס פּאַר זיין ראַפּ.

* *
*

ניט יעדער שוישפּילער איז נאַטירלעך געבענשט מיט אלע מעלות אויף אַמאָל. פּערפּעקטקייט אין יעדן פרט — ווי ביי אַ זאָנענטאַל אָדער שאַליאַפּין — קומט-פּאַר נאָר זעלטן אין אַ דור. פּאַסירט אויך, אז די גאונות פֿון גרויסע שוישפּילער מאַכט פּאַרגעסן זייערע פּיזישע דעפּעקטן (יאָזעף קאַיניץ און דווע — קליין געוואַקסן; גראַסאַ — דעפּאַרמירטער קערפּער און כמעט אַן אַ שטים אויף דער עלטער; רודאַף שילדקרויט און מיכאַיל טשעכאַוו — הייזעריקע אַרגאַנען). אָבער זיכער איז, אז אַן קינסטלערישער באַגאַבטקייט קאָן מען אַפּילו מיטן בעסטן פּיזישן מאַ-

⁷² פּעליקס סאַלטען; „שוישפּילן“, צווייטער באַנד, ווינלייפּציג, 1921 (דייטש).

טעריאַץ קיין שווישפילער ניט זיין. טאַפּאַנט און צעגעפּאַסטע פּיזיק, מיט טיפּער ליבע צו טעאַטער און אינטענסיווער אַרבעט איבער זיך, איז דער אידעאַלער מאַטעריאַל פּאַר אַ שווישפילער.

געזעלשאַפּטלעכע אַחריות

אין דראַמאַטישן ווערק שפּילט דער עטישער מאַטיוו אַ באַדייטנדע ראָל. דער פּלאַסטישער קינסטלער, ווי דער מוזיקער, קאַן וויילן זיין טעמע פּון טיפּסטן אַפּגרונט אַדער פּון די העכסטע ספּערן, פּון פּראַפּאַנע אַדער פּאַרהייליקטע אידייען; ער קאַן עס באַהאַנדלען ערנסט-דראַמאַטיש, אַדער גראַטעסק — צום עטישן אויספיר האַט עס ווייניק שייכות. די פּאַרם, דער ווי אַזוי איז דער עיקר. ביים שריפּטשטעלער דאַקעגן איז די פּאַרם מערסטענס נאָר אַ מיטל אויף צו דערגרייכן און בולטער מאַכן דעם וואָס און פּאַרוואָס, ניט זעלמן אויך דעם צוליב וואָס אין זיין ווערק. ביי די מייסטע ליטעראַטור-ווערק אַנליזירן מיר קודם דעם אינהאַלט און דעם עטישן קוק פּון מחבר (דערנאָך ערשט זיין פּאַרם) — ווייל פּון דעם הענגט אַפּ דער אויספיר פּון זיין ווערק. מיר זוכן דאָך אַ מוסר-השכל אַפּילו אין מינדסטן מעשהלעך. נאָך מער טון מיר דאָס ביי דער דראַמע, וועלכע — באַוואוסטזיניק אַדער ניט, מיט אַ פּיוון אַדער ריין צולעליק — טראַגט מיט זיך שטענדיק אַ מין, אַ מיסיע. דער שווישפילער — דער פּראַטאַגאַ-ניסט פּון דעמדאָזיקן „מיינ“ — טייטשט עס אויס און צעטראַגט עס פּאַר די אויגן און אויערן פּון דער ברייטער וועלט. דורך זיין לעבעדיק-מאַכן דאָס געשריבענע וואַרט, ווערט די דראַמאַטישע אידיע בולטער, שטאַרקער און ווירקונגספּולער. דער שווישפילער ווערט אַזוי אַרום אַ מאַ-טאָריזירנדער פּאַקטאַר און מיט-שותף אין דראַמאַטיקערס מיסיע. און דאָך — מיר וועלן אַפּט פּאַרוואַרפּן די אויסגערופּנסטע פּאַרם פּון שריפּט-שטעלער, אויב זיינע אידיען זיינען אונדז דערווידער, בעת דעם שווי-שפילער וועלן מיר ניט איין חטא מוחל זיין, אַבי זיין היסטריאַגישע דורכ-פירונג איז פּערפּעקט.

שוין האַראַץ האַט באַמערקט: „ווי נאָר דער שווישפילער באַווייזט זיך אויף דער בינע, דערהערט זיך באַלד אַ צופּרידענער אַפּלויו. האַט מען שוין אַ וואָרט פּון אים געהערט? ניין. וועמענושע אַפּלאַדירט מען אַזוי?“. זיין פּורפּור-קלייד — איז געווען די תשובה; דעם סטאַר און זיין רעקלאַמע — וואָלט מען היינט געקאַנט פּאַראַפּראַזירן. אַט דער „אויסערלעכער פּוץ“ איז גאַנץ באַרעכטיקט אין דער דייטשער באַצייכנונג פּאַרן אַקטיאָר; שווישפילער — שפּילן, כדי זיך פּאַר אַ צווייטן צו באַווייזן. אין דעם ליגט

דער זין וואָס אַקטיאָרן זיינען אַזוי להוט נאָך רעקלאַמע און גוטער קריטיק. אַ מין עולם-הזה-שטאַנדפונקט — לויטן געטע'שן שפרוך, אַז דעם אַקטיאָר פֿלעכט ניט די צוקונפֿט קיין קרענץ — ער האָט ניט, הייסט עס, וואָס צו וואַרטן אויף עולם-הבא.

באַפֿרייט דאָס אים שוין פֿון סאַציאַלן אַחריות ?

דער פּראָלעטאַרישער טעאַטער האָט אַרויסגעשטעלט אַ גאַנץ מאַ-טיווירטע טעזע: ווייל דעם קינסטלערס גייסטיקער אַפּאַראַט איז אַ צאָר-טערער, אַ מער עמפֿינדלעכער, וועט ער לייכטער באַאיינפֿלוסט ווערן פֿון זיין סביבה און דערציאונג, וואָס ער האָט גענאָסן. פֿון אַט דער סביבה און דערציאונג וואָקסט אַרויס זיין באַציאונג צום ווערק — ער באַהויכט עס מיט דעם, מיט וואָס ער אַליין איז אַנגעהויכט. ער קאָן מיטן זעלבן טאַלאַנט באַזינגען דעם קעניג ווי אַפֿלאַכן פֿון אים — ס'איז אַפהענגיק פֿון זיין „שטאַנדפונקט און אַנשוואונג“. דער היינטיקער שוישפּילער, האָט מען אויפֿגעוויזן, איז דערציאונג אויפֿן בירגערלעכן שניט, איז אַג-געפּיקעוועט מיט בירגערלעכער פּסיכאָלאָגיע — און אויב ער דאַרף זיין דער פֿאַרמיטלער צווישן קונסט און פּראָלעטאַריאַט, וועט ער דאָס תּמיד טון אויף אַ בורזשואַזן, ניט פּראָלעטאַרישן אופֿן. פּועל יוצא: טעאַטער דאַרף געשפּילט ווערן פֿון פּראָלעטאַרישע שוישפּילער (אויב ניט פֿון אַר-בעטער גופֿא). ווי שווער רעאַליזירבאַר אַזאַ פֿאַדערונג זאָל ניט זיין — אין תּוך איז זי קאַנסעקווענט און באַצייט זיך אויך אויף קינסטלער פֿון אַנדערע געביטן: ווי קאָן דער קינסטלער זיין דער אַנזאָגער פֿון אַ מיסיע, ווען ער אַליין איז הויך פֿון איר? איז דאָך קונסט פֿאַרט ניט אַ קראַם, וואָס פּראָקלאַמירט דורך עלעקטרישע שילדן די פֿאַרלאַנגען פֿון קונה. דער טעאַטער-גייער קוקט דאָך אויפֿן קינסטלער ווי אויף אַ פֿאַרהייליקטער געטשקע און לאַזט אים פֿריי שאַלטן און וואַלטן מיט גייסטיקע אוצרות. וואַלט נאָר דער גלויביקער „קונה“ ניכטער באַטראַכט די סחורה, וואָס מען טראַגט אים אונטער, וואַלט ער אפֿשר דערקענט די „געטלעכקייט“ פֿון זיין געטשקע און פֿאַרויכטיקער געוויילט זיינע קונסט-טעמפלען. מיר האָבן אַריינגעשליידערט דעם אַקטיאָר אין אַ געזעלשאַפֿטלעכן קלאַס (אַ „איג-טעליגענטישער שיכט“), צו וועלכן זיין גייסטיקער באַגאַזש איז לרוב פֿרעמד — מיר קאַנען פֿון אים ניט דערוואַרטן ער זאָל איבערבויען וועלטן. דער שוישפּילער איז פֿאַרט ניט מער ווי דער אויסטייטשער און פֿאַרקער-פּערט פֿון דער דראַמאַטישער אידיע — ניט איר באַשאַפֿער. ווי אַזעלכער איז ער פֿריי אין זיין קונסט — פֿריי אַפּילו פֿון יעדן סאַרט „שול“, „סיסטעם“ אַדער „וואַגנר“. זאָל אַבער די „פֿרייקייט“ אים פֿאַרפֿירן צו פּוסטער

הַקְּרוּת, הָאֵט יַעֲדֵעַ גַּעְזַעְשָׁא־פִּטְעֵכֶע מִיִּנּוּג אִים אָנְצוּצִיִּכֶענֶען אַ גַּרֶענֶען. מוּז דָאָךְ קִינְסְטֶע־רִישֶׁע־ר אױס־דְּרוּק זײך הָאַלְטֵן אִין אַ גַּעוּוִיסֶע־ר קִינְסְטֶע־רִישֶׁע־ר דִּיסְצִיפִּלִין — שׁוּין צוֹלִיב דֶּע־ר פֿאַרֶם (אַפֿילוּ דֶּע־ר אױמ־בַּאָרֶענֶע־צֶטֶע־ר עֶקְסֶפֶרֶסִיאַנִיזֶם מוּז אױף אַ גַּעוּוִיסֵן אױפֿן אָפֿהִיטֵן הָאַרְמֶא־נִישֶׁע כִּלְדִים, אױב עֵר ווִיל נִיט גִלְאַט ווערֵן אַ פֿרִימִטִיוּע אױמ־בַּאָהָל־פֿֿנ־קִיט). דָאָרף דֶּע־ר קִינְסְטֶע־ר אױךְ קָאָנֶען זײך דִּיסְצִיפִּלִינִירֵן אִין שׁיכּוֹת צו דֶּע־ר גַּעְזַעְשָׁא־פִּטְעֵן אױן זײן צו אִיר פֿאַרְאַנְטױאַרְטֶעךְ נִיט בִּלְוִיז דוּרְךְ זײן פֿאַרֶם, נָאָר אױךְ דוּרְכֵן אִינְהָאַלְט. אִין דֶּעם מײן טַעאַטֶע־ר, וואָס עֵר שפִּילֶט, אױן אִין אױסױאַל פֿון זײן רַעפֿערטױאַר לִיגט דֶּעם שׁוּישפִּילֶע־רס אױס־דְּרוּק פֿון זײן גַּעְזַעְשָׁא־פִּטְעֵכֶע־ר באַצִיאױנג.

דֶּע־ר אַמְתֶּע־ר קִינְסְטֶע־ר לֶעכְצֵט נָאָךְ אױס־לִיזױנג אױפֿן הַעכְסֵטֵן קִינְסְטֶע־רִישֵׁן שטאַפֿל אױן טראַגֶט צוגִלִיךְ אױף זײך גַּעְזַעְשָׁא־פִּטְעֵךְ־עִישֶׁע אַחֲרִיתוּת. עֵר אִיז אָבֶע־ר אױךְ דֶּע־ר גִּיסְטִיקֶע־ר מֵהוּת, וואָס עֵס הָאָט אִין אִים אױס־גַּעפֿאַרְמֵט זײן צײט אױן סבִיבָה. דִּי גַּעְזַעְשָׁא־פִּטְעֵן לִיגט אױף אִים דֶּעם שטַעמפֿל — אױן סִיאִיז טראַגִישׁ, אױב דִּי גַּעְזַעְשָׁא־פִּטְעֵן גִיט אִים נִיט דִּי מַעגֶלֶכְקִיט צו דֶּרפֿילֵן זײן קִינְסְטֶע־רִישֶׁע אַחֲרִיתוּת.

רַעזִישִׁי

פֿל זֶמן שׁוּישפִּילֶ־קױנסט הָאָט זײך באַגרֶענֶעצֵט צו דֶּע־ר רֶאָל פֿון אַ פֿאַרמִיטֶע־ר צױשֵׁן דֶּרַאַמֶע־דִּיכְטֶע־ר אױן פּױבִלִיקױם, אִיז אִיר פֿונְקְצִיעַ אֶפֿשֶׁר מִיט רַעכְט באַצײכְנֵט גַעוואָרֵן ווי אַ רַעפֿראָדױצִירֶנדיקֶע. דֶּע־ר פֿאַרצײ־טִיקֶע־ר „שפִּילֶע־ר“ (גַעוּוִינְטֶעךְ דִּיכְטֶע־ר, דַּעקֶלאַמאַטֶאַר אױן טַענְצֶע־ר אִין אִיין פֿערזױזֶן) הָאָט נָאָךְ גַעקָאַנט אױספִּילֵן זײן פֿרִימִטִיוּן „טַעאַטֶע־ר“ מִיט זײך אַלִיין. אַפֿילוּ ווען טַעאַטֶע־ר אִיז שׁוּין אױפֿגַע־רִיכְט גַעוואָרֵן לִיטֶע־רֶאָרִישׁ, אִיז דִּי בִינֶע אױן שׁוּישפִּילֶ־קױנסט אַלִיךְ נָאָךְ פֿאַרבִּלִיבֵן פֿרִימִטִיוּ־אִימפֿראָוּיזאַטֶאַרִישׁ. דֶּע־ר אױס־דֶּערוּיִלֶטֶע־ר הַעלְדֵן־שפִּילֶע־ר הָאָט אַראָפֿ־גַעקְנאַקְט דִּי מַאַנְאַלֶאַגֵן לױט זײנֶע פֿערזַענֶלֶכֶע קאַפֿרִיזֵן אױן שטִימוּנגֶען (פֿאַרמאַסֶקִירנְדיקֶע מִיט גַעקִינְסְטֶע־ר עפֿעקְטֵן דִּי אִינְעוּוִינְקִיסְטֶע פּױסְטִקִיט) — דוּרְךְ אױפֿשִׁרפֿטֵן אַדֶּע־ר אױס־גַּעמאַלֶענֶע מַעבֶּלֶ אױף דִּי קוֹלִיסֵן הָאָט דִּי נאַאִיוּע פֿאַנְטאַזִיע פֿון טַעאַטֶע־ר־גִייעֶר לִיכְט זײך גַעלֶאַזֵט פֿאַרפֿירֵן אִין טַעאַטֶע־רִישֵׁן צױבֶע־רֶאָנְד. עֵרשֵׁט ווען טַעאַטֶע־ר הָאָט גַענוּמֶען זײך פֿאַרצױיגֵן אִין באַזונְדֶּרֶע פֿאַכֵן אױן באַשאַפֿן דֶּעם מַאָדֶּרנֶעם בִּינֶע־אַנסאַמבֶּל, אִיז אױס־גַּעוואָקֶסֵן דִּי נױטױענְדיקִיט פֿון אַ אִינְהִיטֶע־כֶּע־ר לִיטױנג, וואָס זאָל דִּי אַלֶע פֿאַכֵן אױן צױיגֵן פֿאַרשֶׁמֶלֶצֵן אִין אַ קִינְסְטֶע־רִישֶׁע־ר

רישער אייניקייט אונטער דער השגחה פֿון אַ געניטער האַנט, פֿון אַ שאַרפֿן אויג און אויער. עס איז געשאפֿן געוואָרן דאָס פֿעלד פֿאַרן מאַדערנעם רעזשיסער. די מאַדערנע רעזשי — מיט איר איינציקער אויפֿגאַבע: „דאָס קונסטווערק פֿון דיכטער צו פֿאַרוואַנדלען אין אַ קונסטווערק פֿון דער בינע“⁷⁸ מיט אַן אייגענעם טצענישן אויסדרוק — האָט געוווּן דער טע-אַטער-קונסט דעם וועג צו זעלבשטענדיקייט. אין דער אַלגעמישער פֿאַ-באַראַטאַריע פֿון געדאַנק, קלאַנג, פֿלאַסטישער פֿאַרם און קאַליר האָט דער רעזשיסער אויסגעשמאַצן און אויסגעהאַמערט יענעם וואונדער-שטיין — טעאַטער, די מאַדערנע בינע-קונסט. מוז דער רעזשיסער אויך באַזיגן אַזע מעלות פֿון געניטן אַלגעמיקער, כדי מיט פרעזיוטער פֿאַכ-קענטניש צו אַנאַליזירן אַזע באַשטאַנדיילן פֿון זיין געביט, איידער ער וואַרפֿט זיי אין זאָט פֿון זיין קינסטלערישן געשמעלץ. ערשט נאַכדעם קאָן ער צוטערעטן צו דער שווערסטער פֿאַזע פֿון זיין שאַפֿן — די צאַרטע פֿעדים פֿון זיין מאַטעריאַל צו פֿאַרוועבן אין קרייז פֿון זיינע מיטבאַשאַפֿער-שוישפּילער, „מוזיקער, דעקאָראַטאָר אַזױו“.

גייסט, טעאַטער-בדוט און רעזשיסערישע פֿאַנטאַזיע וועלן געוויינטלעך פֿירן צום ציל. אָבער די וויזיע-רייכסטע בינע-קאַנצעפּציע און די אויס-פֿירלעכסטע רעזשי-פֿלענער באַקומען ערשט זייער ממשות, ווען „דאָס וואַרט ווערט גוף“, ווען — לויט דער געטע-פֿאַרמולירונג — „דער גייסט פֿון גרויער טעאַריע ווערט פֿאַרוואַנדלט אין דעם פֿעבעדיקן גרינס פֿון פּראַקטישקייט“. דערביי איז דער רעזשיסער אָפהענגיק סיי פֿון דעם קינסטלערישן מאַטעריאַל (בינע-דיכטונג, שוישפּילער אַזױו), סיי פֿון דער עפֿאַכע און סביבה, אין וועלכער ער שאַפֿט. ווייל פּונקט ווי ער באַהערשט זיין בינע-מאַטעריאַל, איז ער אויך דורך דעמדאָזיקן מאַטעריאַל באַגרענעצט. בֿפֿרט דורך דער צייט און סביבה. טעאַטער, זאָגט מאַקס מאַרטערשטייג, מוז זיך פֿאַרבינדן מיט דער יוגנט — וואָס מיינט: צייט-גייסט. פֿון אַזע קונסט-צווייגן איז די טעאַטער-קונסט אַממייסטן בכוח צו פֿאַרינגערן זיך. זי איז מסוגל צו באַנוצן זיך מיט מאַדערנסטע מיטלען, צו אונטערנעמען די געוואַגטסטע עקספּערמענטן — דעריבער איז זי שטענדיק גיי, פֿריש. קיינער האָט נאָך קיין טויטן מוזיי אויף דער בינע ניט אויפֿגעלעבט. די נשמה פֿון ספּעקטאַקל שוועבט שטענדיק אין „היינט“, ווייל זיינע ווירקונג-מיטלען זיינען היינטצייטיקע.

רעזשי איז ניט אויסדערוויילטע שוישפּיל-קונסט, אויסגעטאַקטע דע-

⁷⁸ אַדאַלף ווינדס: „געשיכטע פֿון רעזשי“, בערלין-לייפּציג, 1925 (דייטש).

קאַראַציע, פֿאַרבֿענדטע לײַכטשטראַלן און באַרױשנדיקע קלאַנגען —
 נאָר אַט דאָס אַלץ צוזאַמען, און נאָך מער: רעזשי איז קודם פֿל גייסט,
 וואָס האָט דעם צוועק צו דינען דער צענטראַלער אידייע פֿון דער דראַמע
 און איר אױפֿפֿירונג. זי טאָר ניט ווערן פֿאַרמאַסקירט מיט וועלכע ניט איז
 אומקײנסטלערישע מיטלען. פֿאַר איר זײַנען ניט וויכטיק די פֿרױוואַטע
 קאַפּרױזן פֿון יעדן קײנסטלער באַזונדער — נאָר דער קײנסטלערישער
 און אידעאָלאָגישער סך־הכל, וואָס זײַן קײנסט־צױיג טראַגט־אונטער דעם
 טעאַטער־קאַלעקטיוו. די מאַדערנע רעזשי פֿירט דאָס אינדױוידועלע באַ־
 שטרעבן צו פֿאַראײניקטער צוזאַמענלײסטונג — זי פּאַסט אַרײַן די ענער־
 גיע פֿון יחיד אין דעם פֿאַרנעם און מהות פֿונם כלל. נאָר אױף דעם אױפֿן
 וועט די אױפֿפֿירונג דערגרייכן יענעם קײנסטלערישן הױך, וואָס שטעמפֿלט
 אַ טעאַטער־ווערק ווי אַ קאַאַרדינירטע, פֿאַרפֿאַרטיקטע וועלט אין זיך,
 מיט אַן אײגענעם תּוך און פֿאַרם, מיט אַן אײגנאַרטיקן טאָן און רײטם.
 דערדאָזיקער פּרײַנציפּ באַצײט זיך אױף דער שױשפֿילערישער ווי
 אױף דער טעכנישער זײט פֿון דער פֿאַרשטעלונג. אזױ דאַנג ווי מען
 פֿלעגט יעדע פּיעסע אױפֿפֿירן אױף אײַן גלײַכער קאַפּיטע, איז גענוג
 געווען פֿאַרן רעזשיסער זיך אַרומקוקן אין די פֿיר ווענט פֿון זײַן אײגענער
 הײם, און זי דערנאָך „ווי זי שטייט און גײט“ אַרױפֿברענגען אױף די
 ברעטער פֿון דער בינע. „שטרעבט דאָס גאַנצע לעבן צו אַ נײער
 אױסדרוקס־פֿאַרם — שרײַבט לעאַפּאַד יעסנער — די בײַד־איזטיקע
 פֿאַרם איז געוואָרן מער פֿאַרמאַלטיטעט, — אַ אױנפֿאַרם. הײנט ווײַזן מיר
 פֿון דעם זיך באַפֿרײען... אידייע פֿאַרלאַנגט די אײנפֿאַכסטע, דירעקט־
 ווירקנדיקע אױסדרוקס־פֿאַרם.“ מוז דער דעקאָראַציע־מאַלער אײנשפּאַ־
 נען די גאַנצע פֿאַרגעשריטענע טעכניק ווי אַ מיטל צום קײנסטלערישן
 צוועק, כּדי אַרױסצוברענגען דאָס כאַראַקטעריסטישע פֿונם גאַנצן ווערק.
 אזױ האָט אױך די מוזיק (אַ דאַנגע צײט באַיקאַטירט פֿון נאַטוראַליסטישן
 טעאַטער) ווידער געפֿונען איר וועג צו דער בינע. קאָן מען זיך הײנט
 דענקען שעקספּירס „מײט־זומערנאַכט־טרױם“ אַן מענדעלסזאַנס מוזיק אין
 רײנהאַרדטס אױפֿפֿירונג? פֿאַנפֿאַרן און פּוּיקן, האַרמאָניזירטע אַקאָרדן
 און דיסאַנאַנסן גיבן־אײבער שרעק און יױבל ווײט הײנטער די גרענעצן
 פֿון דער האַנדלנדיקער בינע און מאַלן פֿאַר אונדז הײנטער־קױל־סן־אַקציעס
 אַסך בולטער ווי אַ מאַסן־סצענע אױף דער בינע.
 און פֿאַרוואָס ניט אױך פֿירן (וואו נױטיק און פּאַסיק) דעם דראַ־
 מאַטישן דיאַלאָג אונטער מוזיק? שײלט דאָך די הײנטיקע באַלעבאַסטע
 קאַרטאַפֿליעס אונטער ראַדיאָ־קלאַנגען. די קאַנווענציע פֿון טעאַטער שאַפֿט

אומבאגנענעצטע מעגלעכקייטן. מאַרק בליצשטיין האָט מיט דעם ליריום און אויפברויז פֿון זיינע מוזיק־קלאַנגען אין „דע קרעידל וויל ראַק“ געגעבן אַ תקון דעם היינטיגן פּאָעטישן טעמפּעראַמענט — ווי עס האָבן עס פֿאַר אים געטון ריינהאַרט, וואַכטאַנגאַוו, מייערכאַלד, טאַראַוו. אויף אַן ענדלעכן אופֿן האָט גראַנאַווסקי געבויט זיין „מסעות בנימין השלישי“, „ביי נאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק“ און טיילווייז די „200.000“ — און ביי גראַנאַווסקין „איז געשאַפֿן געוואָרן דער העכסט קינסטלערישער סטיל... וועלכער קאָן מיט רעכט פּרעטענדירן צו זיין איינער פֿון די סטילן, וואָס אין זייער סכּום וועלן זיי אויסבלידן דעם נייעם סטיל פֿונם קומענדיקן אינטערנאַציאָנאַלן פֿרייהייטס־טעאַטער.“⁷⁴

אַזוי ווערט די מוזיק אַ אינטערגראַלער טייל פֿון דער פֿאַרשטעלונג; די דעקאָראַציע הערט אויף צו זיין אַ סאַטעטשנע דעקאָראַטיווע קאַפּיע און ווערט אַ מאַלעריש־סטילזירטע כאַראַקטעריסטיק; דער שווישפּילער איז ניט מער אַ קאָד־קעסל פֿון „ווירטואַזע איבערלעבונגען“, נאָר אַ דיס־ציפּלינירטער אינדיווידועלער אויסדרוק פֿאַרן קינסטלערישן באַשטרעבן פֿון גאַנצן בינע־אַנסאַמבל. אַלץ — זשעסט, שפּראַך, מוזיק, טאַנץ, אַרכי־טעקטורישע פֿאַסטיק, ריטם, פּויזע, שטעלונג און איבערגאַנג — מוז ווערן אַ איינהייטלעכע טעאַטראַלע לייסטונג.

דורך אַזאַ סינטעטיזירן ווערט די בינע־קונסט געטריבן ביזן לעצטן קינסטלערישן אמת פֿון מענטשלעכע אויסדרוקס־מיטלען. דערביי מוז ניט די רעזשי זיך באַנוצן דווקא אויף אַמאָל מיט די אַלע עלעמענטן, כדי צו דערגרייכן איר קינסטלערישן צוועק. בלישטשענדיקע דעקאָראַציעס און מאַסאַווע „קונציקע אויפֿטועכצן“ זיינען נישט אַלעמאָל סימנים פֿון גרוי־סער רעזשי. דער צאַרט אויסרעזשיסירטער הונגער־טויט פֿון איין שטריי־קנדיקן קוילן־גרעבער קאָן אַפֿט מער דערשיטערן ווי דער לייאַרם פֿון הונדערטער שטאַטיסטן; אַ גוט גערעדטער מאַנאַאַג בלויז ביים שייך פֿון אַ רעפֿלעקטאַר ווירקט אַמאָל פֿיל מער ווי אַ ראַפּינירטער טאַנץ אויף צוגעטראַכטע קאַנסטרוקציעס. די גייסטיקע באַציאָנונג צום ווערק און איר קאַנסעקווענטע קינסטלערישע דורכפֿירונג איז דער עיקר.

צו דעם פֿאָדערט זיך רעזשיסערישע וויזיע, טעאַטער־אויסדיכטונג. מיט פשוטער נאַטור־אימיטאַציע וועט מען דערגרייכן בלויז פֿאַטאַגראַפֿישע קלישייען — טעאַטער דאַרף געבן אַ קינסטלערישן פֿאַרטרעט, זיין אייגענע

⁷⁴ מ. ליטוואַקאָוו: „5 יאָר מלוכישער אידישער קאַמער־טעאַטער“, מאַסקווע, 1924.

בינע-ווירקעכקייט. „דאָס נאַטוראַפֿטע, געשטייגערט צו ריטמישער איי-
בערוועלטיגונג, איז די נשמה פֿון יעדער קונסט“, האָט דעפֿינירט יוליוס
באַב.⁷⁶ פֿאַרשמעצן סטיכישקייט מיט פֿאַעטישער דערהויבנקייט און זיי
פֿאַרוואַנדלען אין אַ צוגענגלעכן טעאַטער-רעאַדיום איז די אויפֿגאַבע, וואָס
רעזשי שטעלט זיך. די פֿיזישע האַנדלונג פֿון די כאַראַקטערס און זייער
גייסטיקער קריזיס מוזן דאָ איינס דאָס אַנדערע דערגאַנצן. דעמאָלט וועט
דער רעזשי געלויבט אַריינהויכן אַ נשמה אין גייסט פֿון דיכטערס ווערק
און שאַפֿן אַ גאַנצע טעאַטער-פֿאַרשטעלונג, וואָס זאָל לאָזן אַ קינסטלערישן
אינדרוק אויפֿן טעאַטער-גייער.

פֿדי דורך קונסט-מיטלען צו ווירקן אויף אַ קולטורעל-אַנטוויקלעטער
אוידיטאָריע מוז דער רעזשיסער אַליין זיין אַ קינסטלער, וועלכער זוכט
דעם טעאַטראַלן תקון ניט אין די באַזונדערע בינע-עלעמענטן, נאָר אין
פֿולן באַנעם פֿון טעאַטער. דעם מאַדערנעם רעזשיסער וועט דורך דער
טיפֿעניש פֿון דראַמאַטישע פֿראַבלעמען, שוישפֿילערישע קרעאַציעס און
רעזשיסערישע קאַנצעפֿציעס דורכשנייען די טעאַטראַלע וויזיע, וואָס באַ-
שאַפט די עמאַציאָנעלע ווירקונג אויפֿן צוקוקער. נאָר דער גייסט פֿונם
רעזשיסער, אין קאַנטאַקט מיטן פֿאַטאַס פֿון אַקטיאָר, פֿאַרבן פֿון מאַלער,
קלאַנגען פֿון מוזיקער אַזווי וועט אַרויסצובערן פֿון דער פּיעסע יענע
אַטמאָספֿערע, וואָס דערהייבט דעם צוקוקער און צוהערער צו אַ וועלט
פֿון קינסטלערישע באַגריפֿן.⁷⁷

אַפֿט פֿאַרגלייבט מען דעם רעזשיסער מיטן דיריגענט פֿון אַן אַר-
קעסטער: ווי דער דיריגענט מוז צוזאַמענהאַלטן און צוזאַמענפֿירן זיינע
באַזונדערע אינסטרומענטן אין אַן איינהייטלעכער האַרמאָניע, מוז דער רע-
זשיסער פֿאַראייניקן אַלע טעאַטער-עלעמענטן אין אַ איינהייטלעכער טע-
אַטער-פֿאַרשטעלונג. אָבער בעת דער דיריגענט האָט צו באַהערשן נאָר
צוויי קונסט-עלעמענטן — קלאַנג און ריטם — מוז דער רעזשיסער נאָך
צווינגען אונטער זיין מאַכט דעם דיכטער, שוישפֿילער, מוזיקער, מאַלער
און דעם גאַנצן פֿאַרפֿלאַנטערטן טעכנישן אַפֿאַראַט, וועלכער איז אַפֿט אַ
גאַנצע קונסט-וועלט פֿאַר זיך. אַחוץ דעם איז דער קלאַנג און ריטם אין
דער מוזיקאַלישער סימפֿאָניע שוין באַצייכנט פֿאַרויס דורך נאָטן — דער
דיריגענט דאַרף זיי נאָר דורך זיין אייגענעם געשמאַק מאַדיפֿיצירן, פֿאַר-

⁷⁶ יוליוס באַב: „דאָס טעאַטער פֿון דער געגנוואַרט“, לייפֿציג, 1928 (דייטש).

⁷⁷ זע: אַבראַם עלפֿאַס, „אַריינפֿיר“ צו „Камерный Театр“, Москва, 1934.

טיפֿן. בעת דער רעזשיסער מוז אליין אַרויסגעפֿינען די קלאַנג־ און ריטם־ „נאַטן“ פֿאַר זיין פֿאַרשטעלונג און דערביי באַהערשן אינסטרומענטן פֿון לעבעדיקן מאַטעריאַל. ער מוז זיך רעכענען ניט נאָר מיט די פֿעאיקייטן, נאָר אויך מיט די פּסיכאָלאָגישע עמפֿינדלעכקייטן און אַמביציעזע קאַפֿ־ ריזן פֿון זיינע מיטאַרבעטער, בֿפֿרט פֿון שוישפּילער. דער גאַנצער ענד־ ציל פֿון דער פֿאַרשטעלונג, די גאַנצע זעאונג פֿונם דיכטערס ווערק מוז פֿריער געבוירן ווערן און לעבן אין זיין אינטואיציע — ערשט נאָכדעם וועט ער קאַנען האַלטן אין האַנט די אַלע פֿעדים פֿון דער טעאַטער־מאַ־ שינערע און זיי קאַנסעקווענט דערפֿירן צום צוועק.

דער רעזשיסער וועט אויך מוזן שטודירן — און קענען — זיין פּוב־ ליקום. ניט פּדי צו מאַכן „קאַמפּראַמיסן“ (קיין שום זאַך איז ניט אַזוי פֿאַטאַל פֿאַר קונסט ווי אַ לייכזיניקער קאַמפּראַמיס!) — נאָר כדי צו קאַנען צופֿאַסן זיינע קינסטלערישע מיטלען צו זיין טעאַטער־גייער. דער טעאַטער דאַרף טאַקע קינסטלעריש און עטיש שטענדיק שטיין העכער פֿון זיינע באַזוכער — און דורך זיינע קינסטלערישע מיטלען וועט ער אַפֿילו העלפֿן פֿאַרפֿייערן. אויסאיידלען און איבערדערציען זיין קונסט־ באַדאַרפֿטיקע מאַסע — ער מוז אַבער אויך תּמיד זוכן די פּאַסיקע וועגן ווי אַזוי אַ טעאַטער־עולם זאָל אים קינסטלעריש פֿאַרשטיין. דאָס איז דער לעבעדיקער גערוו פֿון טעאַטער. ווייל שפּילן טעאַטער הייסט ניט נאָר אַריין אין זיך — זיך פֿאַרטילן און דורכטראַכטן אַ קינסטלעריש פּראָבלעם — נאָר קודם פֿל אַרויס פֿון זיך, בולט מאַכן און ממשותּדיק אַנווייזן. דער צוקוקער קאָן ניט „זיך אַנשטויסן“ וואָס עס גייט־פֿאַר אין קינסטלעריש מוח אַדער האַרץ — ער קאָן נאָר זען דעם זשעסט און פֿאַרב פֿונם קינסט־ לער און הערן זיין קלאַנג. וועט דער רעזשיסער דאַרפֿן וויילן פֿאַר זיין טעאַטער אַזעלכע פּיעסן און זיי שטעלן אויף אַזאַ אופֿן, אַז דער טעאַטער־ באַזוכער זאָל זיי קאַנען באַנעמען. מיכאַיל טשעכאָוו דערציילט וועגן וואַכ־ טאַנגאַוון, אַז ווען ער פֿלעגט זיצן אין טעאַטער בעת אַ רעפּעטיציע, „פֿלעגט ער פֿילן ווי ווען דער זאַל וואָלט געיווען געפּאַקט מיט מענטשן“ און ער האָט זיך אַריינגעלעבט אין דער שטימונג, וואָס די אַקציע אויף דער בינע וואָלט באַדאַרפֿט אַרויסרופֿן ביים עולם. ווייל — „ער פֿלעגט שטעלן אַ פּיעסע פֿאַרן פּובליקום, זיינען זיינע אויפֿפֿירונגען געווען אַזוי פֿאַרשטענד־ לעך און איבערציגנד.“⁷⁷ אויפֿנעמנדיק אין זיך דעם קינסטלערישן תּוך פֿון

⁷⁷ מיכאַיל טשעכאָוו: „דער וועג פֿונם אַקטיאָר“, לענינגראַד, 1928 (רוסיש); זע אויך — ר. בן־ארי: „הבימה“, שיקאַגאָ, 1937.

דיכטערס ווערק, וועט דער רעזשיסער אויף דאָס ניי אויסדיכטן פֿאַר זיך אַן
אייגענע בינע-וויזיע און זי לעבעדיק מאַכן פֿאַרן טעאַטער-עולם.

* *
*

יעדעס דראַמאַטישע ווערק באַקומט אויף דער בינע זיין אייגן לעבן
מיט באַזונדערן טעאַטער-בלוט. פּדי דאָס צו דערגרייכן, באַנוצט זיך
דער רעזשיסער מיט אַלע עלעמענטן, וואָס די קונסט פֿאַרמאָגט, און צווינגט
זיי אויף זיין אופֿן צו דערגרייכן דעם קינסטלערישן צוועק: ער פֿאַזט
דורכן מאַלער, רעקוויזיטאָר און בינע-מייסטער באַשאַפֿן דעם נויטיקן
הינטערגרונד, ווייזט דעם וועג ווי אַזוי דער שוישפּילער זאָל אויסמייס-
טערן טאָן און זשעסט (וואָס ווערט נאָך געשטיצט דורכן פּאַסיקן קאַסטיום
און פֿאַרשטאַרקט דורכן מוזיקערס קאָלאָריט), און דאָס אַלץ באַחנט ער
און באַשטראַלט מיט די פֿאַרשידנאַרטיקסטע שאַטירונגען פֿון דעם באַלייכ-
טער, דאָס שאַרפֿע אויג און געניטע אויער פֿון רעזשיסער מוז אַלץ אין זינען
האַבן, אַלץ מוז ער פֿאַרשטיין און דערפֿירן צו פּערפֿעקטקייט. מעג ער
דערביי זיך באַנוצן מיט די פֿאַרשידנסטע מיטלען און פֿאַרוויקלטסטע
מאַשינעריעס (הגם אויך דאָ גילט דער אַלטער פֿלע: וואָס איינפֿאַכער
די מיטלען, אַלץ רייכער דער ענד-צוועק) — איינס מוז ער געדענקען:
בולט אַרויסברענגען דעם זין פֿון בינע-ווערק.

ס'איז קלאַר, אַז דער רעזשיסער דאַרף זיין באַהאַונט אין אַלע צווייגן
פֿון בינע-קונסט, כאַטש אַליין מוז ער ניט דווקא (און אפֿשר טאָר ער
גאַרניט) זיין קיין ספּעציאַליסט אין באַזונדערע קונסט-צווייגן. ווייל זיי-
ענדיק למשׁל אַ פּראַפֿעסיאָנעלער מאַלער, וועט ער אפֿשר ביי דער אויפֿ-
פֿירונג פֿייגן דאָס הויפט-געוויכט אויף דער מאַלעריי, פֿאַרנאַכטעסנדיק
די אַנדערע בינע-עלעמענטן. פֿונדעסטוועגן וועט קיינמאַל ניט שאַטן (גיכער
וועט עס אַסך העלפֿן), אַז דער רעזשיסער זאָל אויך זיין אַ גוטער שווי-
שפּילער (סטאַניסלאָוסקי, ריינהאַרט), אין פֿלע אָבער דאַרף ער זיין אַ
ספּעציאַליסט קודם אין זיין אייגענעם הויפט-פֿאַך — רעזשי, וועלכע מוז
זיין קאַלעקטיוו-באַלאַנסירט אין אַלע קונסט-צווייגן.

אַפֿט וועט דעם רעזשיסער אויסקומען אַרויפֿצווינגען זיין ווילן
אויף זיינע מיטאַרבעטער, די אידייע פֿון דער אויפֿפֿירונג וועט אפֿשר ניט
תּמיד שטימען מיט דער אידייע פֿון מחבר; דער סטאַר-שוישפּילער וועט
ניט אַפֿט וועלן איינזען, אַז גראַד אין קינסטלערישן אַנסאַמבל קאָן די
אינדיווידואַליטעט פֿון שוישפּילער נאָך בולטער אויסוואַקסן און אַ גלאַנץ

טון. מוז דער שטאַנדֶהאַפֿטער רעזשיסער קאַנען זיי איבערצייגן, און אַפֿט וועט ער דאַרפֿן זיך האַלטן אין אַסקאַר וויילדס פֿאַדערונג, אַז „טעאַטער דאַרף שטיין אונטער דער מאַכט פֿון אַ געבילדעטן דעספּאָט“. דערפֿאַר איז דער דערפֿאַלגרייכסטער רעזשיסער געוויינטלעך יענער, וועלכער איז צוגלייך דער פֿולשטענדיקער באַלעבאַס איבער זיין טעאַטער (געטע, דער הערצאָג פֿאַן מיינינגען, סטאַניסלאָוסקי, ריינהאַרט, בעלאַסקאַ — ביים יידישן טעאַטער; גאַדלפֿאַדען, אין אַ געוויסן זין מאַריס שוואַרץ, גראַ-נאַוסקי און ווייניק אַנדערע). ער מוז דערביי נאָך זיין דער פֿאַרזיכטיקער פּעדאַגאָג און מענטשן־קענער, כדי „דורכצוקומען“ און גרינטלעך אויס־נוצן דאָס בינמל נערוון פֿון זיינע מיטבאַשאַפֿער. טיכטיקע פֿאַך־און מענטשן־קענטניש איז אַפֿט די איינציקע באַצוווינג־ער־רוט, וואָס מאַכט טאַנצן דעם קאָמעדיאַנט לויטן טאַקט פֿון רעזשיסערס ווילן.

אַבער ניט נאַר לֶערער און וועג־ווייזער — דער רעזשיסער דאַרף אויך קאַנען זיין דער אַנטדעקער פֿון יונגע טאַלאַנטן פֿאַר יעדן קונסט־פֿאַך; זיי צוציען און געבן די מעגלעכקייט אויסצופּראַוואַן און צו אַנט־וויקלען זייערע פֿעאיקייטן, און אויף דעם אופֿן זאָרגן פֿאַר דער צו־קונפֿט פֿון קינסטלערישן טעאַטער. דערפֿאַלגרייך אין דעם פרט זיינען גע־וויינטלעך דערפֿאַרענע, עלטערע אַקטיאָרן־רעזשיסערן. זיי געווינען אויך לייכטער דעם צוטרוי פֿון קינסטלער־אַנסאַמבל, בעת „זייטיקע“ — די אַזוי גערופֿענע „ליטעראַריש געשולטע“ רעזשיסערן — קומט־אויס דורכ־צומאַכן אַ דאַפֿלט שווערן וועג צו דערפֿאַלג.

ווי דער וויכטיקסטער, כמעט אַזיין הערשנדיקער באַשאַפֿער פֿונם קינסטלערישן קאַדעקטיו־ווערק, דאַרף דער רעזשיסער אויך זיין די פֿאַר־אַנטוואָרטלעכסטע און געבילדעטסטע פּערזענלעכקייט אין זיין טעאַטער. ניט דילעטאַנטישע אימפּראַוויזאַציע פֿון אַלץ, וואָס קומט אויפֿן זיך, נאַר אַ גרינטלעך פֿאַרשן און שטודירן די קוואַלן, וואָס זיינען נויטיק פֿאַר דער רעזשיסערישער קאַנצעפּציע — שיער ניט אַ פּעדאַנטיש שאַפֿן ביים שרייב־טיש — וועט העלפֿן אַרויסברענגען דאָס געווינשטע בינע־ווערק.

* *
*

דער פֿונדאַמענט פֿון יעדער טעאַטער־אויפֿפֿירונג איז די פּיעסע. זי גיט דעם רעזשיסער דעם אימפּולס פֿאַר יענער טעאַטער־זעאָונג — „דער רעזשי־איינפֿאַלד“ — וואָס ווייזט אים דאָס בינע־ווערק ווי אַ ריטמישע, דינאַמישע גאַנצקייט, וועלכע ער וועט דאַרפֿן פֿאַר אונדו לעבעדיק מאַכן

אויף דער בינע. ערשט בהדרגה הויבט־אָן דער רעזשיסער אַריינדרינגען
 אין דעם אידיאישן און קינסטלערישן תוך פֿון דער פּיעסע, און שאַפֿט
 זיך אַזוי אַרום די דראַמאַטורגיש־טעכנישע גרונט־אידיע — די בינע־
 קאַנצעפּציע. דערביי קאָן אַמאָל אַרויסקומען גאָר אַן אַנדערער אידיע־
 גאַנג ווי דער מחבר האָט זיך פֿאַרגעשטעלט: פֿון ראַמען ראַפֿאַנס „וועלך“
 קאָן ווערן אַ רעוואָלוציאַנערע דראַמע (הגם ראַפֿאַן האָט עס גאָר באַטראַכט
 ווי אַ פֿאַרטיידיקונג אין קאַמף פֿאַר דרייפֿוסן) — פֿון סטעפֿאַן צווייגס
 „ירמיהו“ קאָן זיך באַקומען אַ מאַדערנע אַנטימיליטאַריסטישע טראַגעדיע.
 אַמאָל קאָנען אויך די כאַראַקטערס פֿאַרשידן אויסגעטייטשט ווערן (מיר
 האָבן עס געזען אין מעק־קליניקס צוויי פֿאַרשידענע אויפֿפֿירונגען פֿון
 בערנאַרד שאַוס „קאַנדידאַט“) — אַפֿיץ הענגט אָפּ פֿון רעזשיסעוועק, פֿון
 דעם רעזשיסערס אינסצענירונג־אידיע. די פּיעסע מוז אויך צוגעפֿאַסט
 ווערן פֿאַר דער בינע — מען דאַרף זי מאַכן בײַנעמעטיק. אַפֿילו די בעסטע
 דראַמע, וואָס קאָן זיין פּערפֿעקט אין זייענען, מוז אַפֿט פֿאַר דער בינע
 געענדערט ווערן. נויטיקע שטעלן פֿאַרן לעזער (עפּישע באַשרייבונגען,
 אַ זייטיקע האַנדלונג אין דיאַלאָג, וואָס קאָן פֿאַרווירקלעכט ווערן וויזועל,
 איבערחזרונגען פֿון עפּיזאָדן, צעצויגענע ירישע אויסגוסן, אומנויטיקע
 דיסקוסיעס אד״ג), זיינען אַפֿט איבעריק ביים שפּילן, ווייל זיי ווערן
 קלאַר פֿאַרענטפֿערט דורכן שוישפּילערס זשעסט און טאָן, דורך דער
 דעקאָראַציע, קאָסטיום אא״וו. מוז מען אַזעלכע שטעלן שטרייכן, אַפֿט
 איבערבייטן סצענעס און צומאָל קירצער מאַכן די פּיעסע מיט אַ גאַנצן
 אַקט. דאָס איז אַן ערנסטע דראַמאַטורגישע אַרבעט און עס מוז צו דעם
 צוגעצויגן ווערן דער דראַמאַטיקער אַדער דער דראַמאַטורג פֿון טעאַטער.
 אַזוי ווערט באַשאַפֿן דער „סופֿלער־טעקסט“ (די לעצטע רעדאַקציע
 פֿון דער פּיעסע), וועלכן דער דראַמאַטורג (אָדער דער רעזשיסער) זייענט־
 פֿאַר פֿאַרן קינסטלער־אַנסאַמבל און עס ווערן אויסגעשריבן די ראַפֿן.
 צוגלייך האָט דער רעזשיסער שטודירט אַלע קוואַלן, וואָס זיינען נוגע
 די פּיעסע: דעם כאַראַקטער און אייגנטימלעכקייטן פֿון די געשידלעכערטע
 טיפּן, זייער באַזונדערן לעבנס־שטייגער, מנהגים און סביבה, די פּאַ־
 דיטישע און געזעלשאַפֿטלעכע אומשטאַנדן, אונטער וועלכע זיי קומט־אויס
 צו האַנדלען, די טראַכט און אַרכיטעקטור פֿון דער געגעבענער צייט
 אד״ג. דאָ קאָנען קומען אין באַטראַכט אַפֿילו ריין וויסנשאַפֿטלעכע, פינג־
 וויסטישע, געאָגראַפֿישע, עטישע, מעדיצינישע און יורדישע פֿראַגן.
 אויף דעם געשטיצט שאַפֿט זיך דער רעזשיסער דעם פּראַוויזאָרישן רעזשי־
 פּלאַן פֿאַר זיין אויפֿפֿירונג און האַלט־אָפּ קאַנפֿערענצן מיט דעם דעקאָ־

ראציע-מאלער, קאסטיוס- און טיפן-צייכנער, מיט די בינע-טעכניקער, מוזיקער א.א. ער באקענט זיי מיט זיינע פלענער און הערט-אויס זייערע טעכנישע פארשראגן. דאָ מוזו דער רעזשיסער זיין באַזונדער פֿאַרזיכטיק: געוויינטלעך וויל יעדער פֿאָך דורכזעצן דאָס וויכטיקסטע פֿאַר זיין קונסט- צווייג — מוזו דער קלוגער און דערפֿאַרענער רעזשיסער זיי אַלע פֿאַר- אייניקן, צונויפֿפֿירן און אַזוי אַרום ווידער באַשאַפֿן אַ קאַלעקטיווע איי- ניקייט און אויסגעהאַלטנע קייט. ערשט ווען אַלע האָבן גענוי זיך באַקענט מיטן סטיל פֿון דער אויפֿפֿירונג, נעמען זיי שטודירן די איינצלהייטן פֿון זייער באַזונדערן קונסט-צווייג און באַשאַפֿן מאַדעלן פֿאַר די אַנגענומע- נע פֿלענער: דער קאָמפּאָזיטאָר שרייבט זיין מוזיק, דער דעקאָראַטאָר מאַלט מוסטערן און קלעבט-אויס מאַדעלן פֿאַר דער דעקאָראַציע אַזױ. איז דער רעזשיסער אויף אַזוי ווייט פֿאַרטיק מיט זיין מאַטעריאַל, אַז אַלץ אין דער פּיעסע איז פֿאַר אים קלאָר און ער ווייסט גענוי וואָס ער וויל דערגרייכן מיט זיין אויפֿפֿירונג, גרייט ער צו זיין רעזשיסיר, אין וועלכן ער פֿאַרצייכנט די סקיצן פֿון די דעקאָראַציעס, שטעלונגען און איבערגאַנגען פֿונם אַנסאַמבל, גענויע באַמערקונגען וועגן קלאָנג- און לייכט-עפֿעקטן, די אויפֿטריטן פֿון די שוישפּילער און זייער האַלטונג, אַפֿט אויך דעם טאָן, געפֿיל-אויסדרוק, די לענג פֿון די פּוּזן און די ווירקונג, וואָס דער שוישפּילער דאַרף מאַכן אויף זיינע פֿאַרשטעלונגען — די גאַנצע באַזע פֿאַר דער ווייטערדיקער אַרבעט, גרינטלעך אַריענטירט און אויס- געאַרבעט. דער בעסטער רעזשיסער קאַן ניט און טאָר ניט אימפּראָוויזירן — אַלץ מוזו זיין אויסגערעכנט, פֿון פֿאַרויס באַשטימט. ריינהאַרט און סטאַניסלאָוסקי האָבן שטענדיק רעזשיסירט פֿון אַ רעזשיסיר-בוך.⁷⁸

ביי די ערשטע לייען-פּראָבן וועט דער רעזשיסער זיך דורכשמועסן מיט די שוישפּילער וועגן דעם אינהאַלט, אידיע און סטיל פֿון דער פּיע- סע, וועגן באַזונדערע סצענעס, איינצלע טיפּן און כאַראַקטערס — און ערשט ווען אַלע האָבן דערפֿילט די נשמה פֿון דער פּיעסע, נעמען די שוישפּילער לייענען זייערע ראָלן מיט באַטאָנונגען. דער רעזשיסער קאַ- רעגירט וואָרט ביי וואָרט, סצענע נאָך סצענע און באַשאַפֿט אַזוי די באַזע פֿאַר דער ווייטערדיקער זעלבשטענדיקער אַרבעט פֿון שוישפּילער. נאָך דעם טרעט מען-צו צו די שטעלונג-פּראָבן אויף דער בינע. דאָ מוזו קומען אין באַטראַכט אַחוץ פּסיכאָלאָגישע מאַטיוון און די וויכטי-

⁷⁸ זע: ערנסט שטערן און האַינץ העראַלד: „ריינהאַרט און זיין בינע“, בערלין, 1920 (דייטש).

קייט פֿון די באַזונדערע כאַראַקטערס אויך די פֿיגורן פֿון די איינצילנע שוישפּילער, דורך וועלכע מען דאַרף באַשאַפֿן מאַלערישע גרופּעס, וואָס זאָלן האַרמאָנירן מיט קאָסטיום און דעקאָראַציע. כדי ניט פֿאַרגליווערט צו ווערן אין ריינן טעכנישער רוטינע, מוזן די פּראָבן געפֿירט ווערן לעבעדיק, קאָנסטרוקטיוו — יעדע פֿון זיי מוז אַרײַנברענגען פֿרישן קאָליר און אַ ווייטערן טאָן אין דער ארבעט.

אין דערזעלבער צײַט האָבן פֿאַרשטייער פֿון די אַנדערע קונסט־צווייגן פֿאַרטיק געמאַכט זייערע מאַדעלן, וואָס ווערן נאָכאַמאָל איבערגעפרואוּט, קאַרעגירט און צומאָל אַפֿילו איבערגעאַרבעט לויט די אַנווייזונגען פֿונם רעזשיסער. ערשט ווען אַלע טײַלן זײַנען צוגעפאַסט צום סטײַל פֿון דער אויפֿ־פֿירונג, נעמט מען בויען דעקאָראַציעס, צוגרייטן קאָסטיומען און רעקווײַזיט, וועלכע ווערן בהדרגה אויסגעפרואוּט אויף דער בינע.

די גרויסע אַרבעט פֿון רעזשיסער הויבט זיך ערשט אָן, ווען ער נעמט פֿאַראַייניקן די פֿאַרשידענע דעטאַלן — באַטאָנונג, דיקציע, אויס־דרוק, זעסט, האַלטונג, באַוועגונג, ריטם, מאַסן־סצענעס, בינע־עפֿעקטן — זיי אויסבעסערן, שפּײַלן און אויסהאַרמאָניזירן אין אַ איינהײטלעכער, קינסטלערישער בינע־טימפֿאָניע, ביז דער געפֿלאַנטער בינע־סקעלעט „שטייט שוין“.

געמאַכט אַ באַזונדערע דעקאָראַציע־ און לײַכט־פּראָבע און איבער־צײַגט, אַז אַלץ איז פֿאַרטיק לויט די אַנגענומענע פּלענער, טרעט־צו דער רעזשיסער צו די הויפּט־פּראָבן — מיט דעקאָראַציע, לײַכט, קאָסטיום, גרים, רעקווײַזיט. ביז איצט איז דער רעזשיסער מערסטענס געזעסן ביי זײַן טיש אַויף דער בינע. איצט פֿירט ער שוין זײַנע פּראָבן פֿון טעאַטער־זאַל, פֿון וואַנען ער קאָן אַלץ בעסער קאָנטראַלירן, אײַנשטעלן, אויסשפּײַפֿן, פֿאַרפֿײַנערן. ניט אײַן זאָך ווערט נאָך איצט איבערגעאַרבעט, אויפֿסניי אַראַנזשירט, שענהלאַנג פּראָבירט — ביז מען גיט די ערשטע, אַמאָל אויך אַ צווייטע און אַ דריטע, גענעראַל־פּראָבע, וואָס דאַרף שוין זײַן אַ פּול־שטענדיקע פֿאַרשטעלונג, אָן אַ פּובליקום.

מיט דעם איז אײַגנטלעך די פֿונקציע פֿון רעזשיסער געענדיקט. אַ קונסט־ווערק, זאָגט ריכאַרד וואַגנער, ווערט אַ ווערק מיט דעם, וואָס עס דערשײַנט. די פֿאַרשטעלונג פֿאַרן פּובליקום דאַרף שוין גײַן גלאַט, אָן דער הילף פֿונם רעזשיסער. אָבער אויך דעמאָלט וועט דער געוויסנ־האַפּטער רעזשיסער נאָך זיצן אין טעאַטער, כדי צו נאָטירן אַפֿשר נויטיקע ענדערונגען און אויסבעסערונגען — ווייל פֿאַקטיש איז אַ פֿאַרשטעלונג ערשט פּערפֿעקט, ווען זי ווערט דערגאַנצט דורכן רעאַגירן פֿון צוקוקער־

עולם. דאס „אויפנעמען“ די פֿאַרשטעלונג מצד דעם צוקוקער וועט זיין דער בעסטער פּראַוואַזשטיין פֿאַרן רעזשיסער. אַחוץ דעם ווערט די טעאַטער־מאַשין געוויינטלעך „לויז“ נאָך אַ ריי כּסדרדיקע פֿאַרשטעלונגען און זי קאָן לייכט אַראָפּ פֿון די קונסט־רעפּסן. מוז דער פֿאַרזיכטיקער רעזשיסער פֿון צייט צו צייט אַראַנזשירן אױפֿפֿירישונג־פּראָבן — און אַזוי מיטגיין מיט דער פֿאַרשטעלונג, פֿאַר וועלכער ער ווערט באַגלייט אויף זיין מיר־פֿולן וועג אַמאָל מיט אַ גוט וואָרט פֿון דער קריטיק און גאָר זעלטן מיט אַפּלאַדיסמענטן פֿון אַ דאַנקבאַרן פּובליקום.

טעאַטער־קריטיק

קריטיק — ווי אויבערפֿלעכלעך און נישט פֿאַכמעניש זי מעג אַפֿט זיין — איז אַע מאָל געווען אַדער אַ טרייבֿקראַפֿט אין דער אַנטוויקלונג פֿון קינסטלערישן געשמאַק ביים קינסטלעך ווי ביים קונסט־געניסער, אַדער אַ שווערשטיין, וואָס האָט זיך געלייגט פּאַפּערעק דעם שטראָם און אים פֿאַרקירעוועט אויף אַן אַנדערן וועג. דעם קינסטלערס שאַפֿונג־פּאַטענץ וועט בלויז עכאַ־אַרטיק אָפּקלינגען אין געניסערס איבערשאַפֿונג־מעגלעכקייטן — דער קונסט־קריטיקער דאַרף דיִאַזיקע מעגלעכקייטן אויס־ברייטערן. אָבער „קונסט־ווערק זיינען אומענדלעך איינזאַם... בלויז לייבע קאָן זיי גרייכן, באַנעמען און האַלבֿוועגס אורטיילן וועגן זיי“ — שרייבט ראַינער מאַריאַ רילקע אין זיינע „בריוו צו אַ יונגן דיכטער“. דאַרפֿן נישט טרוקענע קעפּ, פּאַרמעט־טעאַרעטיקער און פּרעס־אַגענטן אורטיילן איבערן קינסטלערס ווערק, נאָר מענטשן, וועלכע זיינען אַזיין שאַפֿנדיקע קינסטלער.

פֿאַראַן אַ גרויסער חילוק צווישן טעאַטער־קריטיק און ליטעראַטור־קריטיק. איין עקזעמפּלאַר פֿון אַ בוך איז גענוג דורות־לאַנג צו זיין אַ „קאַרפּוס דע־ליקטי“, אַרום וועלכן עס קאָן זיך שאַפֿן אַ גאַנצע קריטיק־ליטעראַטור. סעמיועל פּעפּיס האָט פֿאַרצייכנט אין זיין טאַג־בוך, אַז שעקס־פּירס „ראַמעאַ און דזשוליעט“ איז „דאָס ערגסטע, וואָס מיר איז אויס־געקומען צו הערן אין מיין לעבן“ — און ניט קיין קלענערער ווי לעסינג האָט נישט איינמאָל צוזאַמענגעפּאַרט שעקספּירן מיט ליטעראַרישע ניש־טיקייטן פֿון זיין צייט; וויליאַם ווינטער, איינער פֿון די אַנגעזעענסטע אַמעריקאַנער קריטיקער, איז געווען איבערצייגט, אַז איבסען און זיינע עפּיגאַנען „האַבן אינגאַנצן ניט פֿאַרשטאַנען וואָס עס מיינט טעאַטער, אויב זיי האַבן אויסגעקליבן פֿאַר אַ פּאַסיקן מעדיום די בינע, אויסצודריקן דורך איר זייערע סאַציאַלע אַנשוואַונגען“. איז גענוג אויפֿצומישן אַ באַנד

שעקספיר אדער איבסען, כדי דידאזיקע מיינונגען צו קארעגירן. אין 1852 האט דער „ניו-יארק העראלד“ באצייכנט די פיעסע „אנקל טאמס קעבין“ ווי „א זאך פֿון שלעכטן געשמאק... אין נישט אין איינקלאנג מיט דער קאנסטיטוציע... און איז בארעכנט אַנצוצינדן אַ העליש פֿיער פֿון געפֿערלעכסטן כאַראַקטער פֿאַרן גאַנצן לאַנד“; און נאָך אין 1905 שרייבט דער קריטיקער פֿון „ניו-יאַרק העראַלד“, אַז „דער איינציקער וועג ווי אַזוי אויסצווואַרצלען „מיסעס וואַרנס פּראַפֿעשאַן“ (פֿון בערנאַרד שאַו) איז: אויסצושניידן די גאַנצע פּיעסע“, ווייל „ס׳איז שווער ריין צו האַלטן אַ חזר-שטאַל“.⁷⁹ היינט זיינען עס ביידע קלאַסישע ווערק.

אַנדערש מיט אַ טעאַטער-פֿאַרשטעלונג. דער פֿיענער קאַן נאָך רע-ווידירן דעם קריטיקערס אורטייל וועגן בוך, אָבער דער טעאַטער-גייער, וואָס פֿאַרפֿעלט די פֿאַרשטעלונג, וועט קיינמאַל דערצו קיין געלעגנהייט ניט האָבן. האַט גאַדפֿאַדענס דורך געמעגט פֿאַרניינען זיינע „קוני לעמעלס“, און דער ווערט פֿון יעקב גאַרדין מעג נאָך היינט באַצווייפֿלט ווערן — דער בוך-קריטיקער האַט נאָך אַלץ צייט, אויפֿן גרונט פֿון אַ געדרוקטן אַדער געשריבענעם עקזעמפּלאַר, אַרויסצוטראַגן זיין אורטייל. אָבער וואו קומט אַהין דאָס ריין-טעאַטראַלע, די וויזיע פֿון רעזשיסערישער קאַנצעפּציע, דאָס שימערירן פֿון רעפֿעקטאָרס, דער ריטם פֿון שווישפּילערישער פּוּזע? „אַ פֿאַרשטעלונג איז אַ לעבעדיקער אַרגאַניזם, וואָס ווערט געשאַפֿן דורך דיכטער, אַקטיאָר, דעקאָראַטאָר, טעכניקער, רעזשיסער און צוקוקער. אַזוי לאַנג לעבט דערדאָזיקער אַרגאַניזם, פֿל־זמן די פֿאַרשטעלונג געדויערט. וואָס בלייבט נאָכן פֿאַרן פֿאַרהאַנג? דער געדרוקטער אַדער געשריי-בענער עקזעמפּלאַר פֿון דער דראַמע, די צייכנונג פֿון קאַסטיום אַדער דער דעקאָראַציע-פּלאַן, די פֿאַטאָגראַפֿיע פֿון אַ מיזאַנסצענע... זייער זעלטן דאָס רעזשיי-בוך... קאַן איינע פֿון די דערמאַנטע זאַכן, אַדער אַדע אינאיינעם געבן אַ בירד פֿון אַ פֿאַרשטעלונג? קיין מאָל נישט“.⁸⁰ ניין-צענטל פֿון אַט דער גאַנצער טעאַטראַלער כּשוף-וועלט גייט פֿאַרלוירן פֿאַר דער טעאַטער-געשיכטע — אַפֿילו די אויספֿירעכסטע מאַנאַגראַפֿיע וועט עס ניט אַפּראַטעווען. ראַשעלס שווישפּילערישער אויפֿברוי האַט צו אונדז אַריבערגעשווימט אין אַ כאַאָטישן געראַנגל פֿון ראַמאַנטיק, ווען

⁷⁹ M. J. Mozes and J. M. Brown: "The American Theatre as Seen by Its Critics, 1752—1934", New York, 1934.

⁸⁰ ד"ר מיכאל ווייבערט — די דייטשע טעאַטער-אוישטעלונג אין מאַנדעבורג — „ידיש טעאַטער“, וואַרשע, 1927, בוך 4'3, ז' 330.

עס „איז די קינסטלערישע וועלט בנוגע איר געווען געטיילט אין צוויי מחנות — די ערשטע, וואס האט איר געזונגען די העכסטע לויב-לידער און כסדר געווארפן קרוינען און בלומען צו אירע פיס, און די צווייטע, וואס האט נישט אויפגעהערט צו שוימען מיט גיפט און מיט גאל⁸¹“ זאלן מיר אָננעמען פֿעני קעמבלס מיינונג, אז „זי איז דער גרעסטער דראַמאַטישער זשעני, וואָס איך האָב ווען עס איז געזען“ — אָדער היינריך היינעס באַהויפטונג, אַז ראַשעלן האָט געפֿעלט נאַאיוויטעט, און „אין קונסט איז אמתע גרויסקייט אָן נאַאיוויטעט אוממעגלעך“⁸²? „אַלע וויכטיקע קריטיקער פֿון איר צייט רעדן וועגן דער נאַטירלעכקייט, ניט-געמאַכט-קייט פֿון איר רעדן און האַלטן זיך אויף דער בינע“ — און דאָס איז אויך „אונדזער היינטיקע שפראַך“ — אָבער „אין די הונדערט יאָר האָבן זיך דאָך פֿיל באַגריפֿן און געשמאַקן געענדערט“⁸³ איז עס אַזוי זיכער, אַז דער היינטיקער באַגריף וועגן „נאַטירלעכקייט“ איז גענוי לויטן גע-שמאַק פֿון ניינצענטן יאָרהונדערט? אַפֿילו די יינגערע פֿון איר, קאָקלעין און סאַראַ בערנאַר, פֿלאַטערן שוין קוים אין פֿאַרעלטערטן כימערע-פֿאַנד פֿון אַנעקדאָט — פֿונקט ווי אונדזערע, כמעט היינטיקע דוד קעסלער און מאַגולעסקאָ (הגם מיר האָבן שוין פֿענגערע ביאַגראַפֿיעס וועגן זיי: מ. אַשעראַוויטש „דוד קעסלער און מוני וויזענפֿריינד“ און ז. זילבער-צווייגס „אַברהם גאַדפֿאַדען און זיגמונט מאַגולעסקאָ“). אַנדערע זיינען פֿאַרגליווערט אין קנאַפֿ-זאַנגנדיקע עפֿיטעטן: דער „אימפּאַזאַנטער“ זאַ-גענטאַל, דער „גאַט-געבענטשמער“ קאַינץ און מאַיסי, די „געטלעכע“ דווע, די „ריזן“ גראַסאַ און שירדקרויט, דער „חנעוודיקער“ וואַרלאַמאָוו און סעם שירינג — נאָר זעטן פֿאַרצייכנט די קריטיק פֿון יענעם דוד זייערס אַ שוישפֿיל-סצענע, אַ זשעסט, אַ טאָן. דער היינטיקער קלאַנג-פֿידם וועט ווערן דער אַרכיוו פֿאַר היסטריאַנישער קונסט — אָבער אַפֿילו שאַפֿיאַפֿינס „דאָן קיכאַט“ האָט אין פֿידם (אין פֿאַרגלייך מיט זיינע בינע-קרעאַציעס) דעם בייגעשמאַק פֿון אַ בלאַסער פֿאַנאַגראַף-פֿלאַסטיקער. די גרעסטע בינע-פֿאַרשטעלונג הערט אויף צו עקזיסטירן מיטן אַראַפֿפֿאַלן פֿון פֿאַרהאַנג — און מיט דער פֿעצטער פֿאַרשטעלונג האָט דער טעאַטער-קריטיקער אויך פֿאַרלוירן זיין קריטיק-אַביעקט. וועט דער ליטעראַטור-

⁸¹ אַברהם טייטלבוים — ראַשעל — „באַדן“, גיריאַרק, באַנד 2, נומער 2, 1935, ז' 6 און 7.

⁸² לויט אַב. קאהאַן: „ראַשעל“, גיריאַרק, 1938, ז' 106 און 225.

⁸³ דאַרט, ז' 103 און 104.

קריטיקער נאך קאנען אנווייזן אויף א גרויס פאראיינזאמט ווערק — דער טעאטער-קריטיקער וועט מיט א דורכגעפאלענער פארשטעלונג גארניט „באווייזן“. די געדרוקטע מומיע — זיין טעאטער רעצענזיע — איז דער איינציקער עדות, וואס עס בלייבט בירושה דעם טעאטער-פארשער.

דער ווערט פון בוך-ווערק איז אזוי ארום אין זיך פאזיטיוו — דער ווערט פון טעאטער-ווערק איז רעלאטיוו לויט זיינע געניסער און קאסע-דערפאלג.

אין אט דעם חילוק ליגט טאקע די געפאר: אין א הרף-עין (ס'רוב ניט קענענדיק פון פריער דעם טעקסט פון דער פיעסע) דארף דער טע-אטער-קריטיקער, מיטן נס פון „ויהי בחצי הילחה“, תיכף פאר מארגן פרי שידערן פארן זייענער דעם אינהאלט און באדייט פון דער פיעסע, רעזשי, אויסשטאטונג און שוישפילערישע לייסטונג. מיטן יוליוס צע-זארשן „וועני, ווידי, וויצי“ קומט ער און זעט און — אדער עס זיגט ביי אים די פארשטעלונג מיט „הויכע“ לייכטזיניקע סאנקציע-עפיטעטן, אדער ער זאגט זיך אפ אין איילעניש זיין קריטישן מאמר און לאזט די פאר-שטעלונג א פארצוויילעט-באוויגטע. עס קומט-אויס ווי ער וואלט זיך אריינ-רייסן צווישן טעאטער און דעם טעאטער-גייער. דאס מאכט אים במילא פאר א פאטאלן רעקלאמע-אגענט אין פאזיטיוו ווי אין נעגאטיוו זין; ווארעם פון אט דער שטימונג-קריטיק הענגט דאך אפ דער ווייטערדיקער גורל פון דער פארשטעלונג — וואס באדייט אפט אויפקום אדער אומקום פון קינסטלערישער קאריערע, הצלחה אדער באנקראט פון א צען טוצן עקר זיסטענצן. און ס'איז כמעט אן אקסיאם אין טעאטער: די גינסטיקסטע קריטיק וועט קיין שלעכטע פארשטעלונג ניט ראטעווען — פאלשע קריטיק קאן באגראבן גאנצע טעאטער-וועלטן. קריטיק קאן דעריבער דעם טע-אטער אויפבויען, אבער זי קאן אים אויך צעשטערן.

אויב אזוי — זאל דער טעאטער-קריטיקער זיין א סענטימענטאלער בעל רחמים אין זיידענע הענטשקעס (צו זיין א גרויסער קריטיקער פאר-דערט זיך צו זיין אויך א גרויסער דושענטלמאן, זאגט ארטור האפקינס) — אדער זאל ער זיך האלטן אין פלאובערטישן פלש, אז אין קונסט-ענינים מוז מען זיין אביעקטיוו-ריקזיכטסלאז?

קאן מען בכלל רעדן וועגן אביעקטיווער טעאטער-קריטיק?

דער צוקוקער קומט אין טעאטער פריי פון ספעציפישע טענדענצן, ווייניקער אנגעלאדן מיט פארטיקע טעאריעס; ער קאן אזוי ארום לייכטער באוירקט ווערן פון דער פארשטעלונג. טאלסטאי האט בכלל געמאסטן דעם ווערט פון א קונסט-ווערק לויט דער ווירקונג, וואס זי איבט-אויס

אויפן געניסער. אבער אט דאס „אביעקטיווע באוירקט ווערן“ איז דאך
 פֿאָרט אַ ריין סוביעקטיווער פּראָצעס — אַפֿט נאָך אַ סוביעקטיוו־פּרימי־
 טיווער. ווירקט דען ניט אויף געוויסע טעאָטער־גייער אַ שעקספּיר־פֿאַר־
 שטעלונג (הגם טאַסטאַי האָט פֿאַרניינט שעקספּיר?) פּונקט ווי אויף
 אַנדערע ווירקט אַ „שטאַרקע“ מעאָדראַמע? קומט נאָך דערצו די אויפ־
 געבֿלאָזענע רעקלאַמע, וואָס שטעל־פֿאַר צווייט־ און דריט־קלאַסיקע
 שפּילער ווי אויסגערופֿענע סטאַרס, „געוועזענע“ מיטגלידער פֿון מאַסקווער
 קונסט־טעאָטער אד״ג — וואָס בלייבט דעמאָלט פֿון דער „אביעקטיווי־
 טעט“ פֿון נאַאיוון צוקוקער? דאָ ווערן אַפֿילו דערפֿאַרענע קריטיקער גע־
 שטרײַכט — בפרט ווען עס האַנדלט זיך וועגן פֿרעמד־שפּראַכיקע
 קינסטלער. האָט דאָך שוין אַלפֿרעד קער פּראַקלאַמירט אַ מיטלמעסיקע
 אַקטריסע פֿון דער „הבימה“ ווי אַ מאַדערנע סאַראַ בערנאַר, און איינער
 פֿון די אַנגעזעענסטע ענגלישע טעאָטער־קריטיקער אין ניו־יאָרק האָט
 צונישט געמאַכט מיכאַיל טשעכאַוס וואודערלעכע מיניאַטור „זאַביל“ —
 ווייל מען האָט דעמאָלט צופֿעליק אַפּגעלייקנט, אַז טשעכאַוו איז געווען
 פֿאַרבונדן מיטן מאַסקווער קינסטלערישן טעאָטער. נעמט מען נאָך אין
 באַטראַכט די פּראַפֿעסיאָנעלע אַנשטרענגונג פֿון טעאָטער־קריטיקער, וועל־
 כער איז געצוואונגען (אַפֿט עטלעכע אָונטן אין וואָך) אויסצוזיצן יעדע
 פּרעמיערע־נאַרישקייט — צו וועלכער ער קומט שוין במיאָ „קריטיש“
 געשטימט — דאַרף מען זיך ניט וואונדערן וואָס גאַר אַפֿט פֿאַרט ער אַריין
 אָדער אין פּאַטעטישע לויב־גוזמאות, אָדער ער פֿאַרגעסט זיינע גוטע
 מאַניערן און נעמט זיך היסטעריש זידלען מיט פֿאַרניכטנדיקער איראַניע.
 אַנשטאַט צו באַהאַנדלען די פֿאַרשטעלונג מיט פֿאַכמענישן וויסן,
 ווערט אויף דעם אַופֿן דער קריטיקער מיטגערין מיט דער מאַסן־פּסי־
 כאַזע און פֿאַזט זיך „צופֿעליק באַוירקן“ ווי די העלדין פֿון פּיראַנדע־
 פֿאַס „ביזט גערעכט, אויב דו מיינסט, אַז דו ביזט גערעכט.“ אַבער — צי
 וועלן מיר אויפֿן גרונט פֿון פּאַעטישער ליריק וועגן אַ „בלויען הימל“
 קאָנסטרוירן אַן אַסטראָנאָמישן סיסטעם? איז דאָך נאָך פֿאַראַן אויך
 אַ וויסנשאַפֿטלעכער אמת וועגן הימל. זיכער איז דאָ אַ חילוק צווישן באַ־
 נעמען קונסט־ווערטן און וויסנשאַפֿט — די וויסנשאַפֿט „אינפֿאַרמירט“,
 בעת קונסט דאַרף „באַוירקן“. וועט טאַקע דאָס „סוביעקטיווע רעאַגירן“
 זיין אַ אויסגעצייכנטער באַראַמעטער פֿאַרן סענסיטיוון קונסט־קריטיקער
 — אַבער צוגלייך וועט זיין סוביעקטיווער אורטייל אויך מוזן דורכגיין
 די צענזור פֿון זיין מענטאַליטעט. וואָרעם „דער טעאָטער־קריטיקער“
 איז אַנדערש פֿונם רעצענזירנדיקן רעפּאָרטער מיט דעם, וואָס ער איז

מער פֿאַראַינטערעסירט אין דער אידייע פֿון דעם, וואָס עס קומט פֿאַר, ווי אין פֿאַקט גופּא... ווייל ער איז אַן עסייאַסט, ניט קיין זשורנאַליסט.⁶⁴

פּדי אַ קריטיק זאָל קאָנען באַלערנען דעם קינסטלער ווי דעם קונסט־געניסער, מוז זי אויך קאָנען זאָגן פֿאַרוואָס דאָס קונסט־ווערק איז גוט אָדער שלעכט. וועט דער אַנאַליטיש־קאָנסטרוקטיווער קריטיקער מוזן זוכן זיין אמת אויך אין „וויסנשאַפֿטלעך־אַבסאָלוטן“. אַנגעגורט מיט טעאָריעס, וועט ער אפשר קומען צו דער פֿאַרשטעלונג באַאיינפֿלוסט פֿון פֿאַרשידענע שיטות און מעטאָדן אין טעאָטערוועזן — ער וועט אַבער קאָנען קאָנטראַל־לירן זיין „אַביעקטיוון“ אורטייל דורך זיין קינסטלערישן געשמאַק, און צוגלייך אימשטאַנד זיין צו צוימען זיין „סוביעקטיוויטעט“ דורך טעאָטער־וויסן און דערפֿאַרונג. ס'איז נאָטירלעך שווער צו דערוואַרטן, אַז אין מענטש, דער טעאָטער־קריטיקער, זאָל זיין באַהאַונט און קאָנען אור־טיילן ווי אַ אויטאָריטעט איבער אַלע טעאָטער־עלעמענטן — פּיעסע, שוישפּיל, רעזשי, דעקאָראַציע, באַלייכטונג, קאָסטום, גרים — און נאָך דערצו רעדן אין נאָמען פֿון אַ צושויער. וויפֿל רמשל ווייסט דער דורכ־שניטלעכער קריטיקער וועגן דעם שווערן וועג, וואָס עס מאַכט־דורך דער רעזשיסער פֿון דער ערשטער לייען־פּראָבע ביז צו דער פֿאַרשטעלונג? אַבער נאָך אַלעמען דערוואַרט דאָך דאָסזעלבע וויסן דער קריטיקער פֿון רעזשיסער. דורך געהעריקער צוגרייטונג און אינטענסיווער אַרבעט — ביי אַנטשפּרעכנדע פֿעאַיקייטן, פֿאַרשטייט זיך — קאָן מען אויך דאָס באַווייזן. קונסט איז אין דעם פּרט אייגן־ניציק און פֿאַרלאַנגט דעם קינסט־לערס לייב־און־לעבן — און וויל דער קונסט־קריטיקער שטיין אויף זיין הייך, מוז אויך ער טעגלעך „פּראַקטיצירן“ זיין פּראַפֿעסיע. טעאָטער דאַרף ווערן דעם טעאָטער־קריטיקערס „טעגלעך־ברויט“. אַן קענטניש פֿון דראַמאַטורגישע, שוישפּילערישע און טעכנישע פּראַבלעמען, וועט אַפֿט דער קריטיקער אַנווייזן רעזשיסערישע פֿעלערן, וואָס ליגן גאַרניט אין גדר פֿון רעזשי, אָדער ער וועט לויבן די רעזשי אויפֿן חשבון פֿון דראַמאַ־טורגישע אָדער שוישפּילערישע פֿאַרדינסטן. פֿאַך־קענטניש וועט אים העלפֿן זיך בעסער צו אַריענטירן און אים פֿאַרהיטן, ער זאָל ניט דאַרפֿן בלאַנזשען אין „הימל־הויכע“ נעבולאָס צו באַשאַפֿן „אַסטראָנאָמישע טע־זיסן“ פֿאַר יעדן פֿאַבריצירטן סטאַר־סיסטעמל. אויך דעמאָלט וועט מסתּמא דעם קריטיקער ניט זיין באַשערט צו פֿאַרמיאוסן אַ טעאָטראַלישע פֿלאַכ־

⁶⁴ John Mason Brown—Critics and Criticism—“Upstage”, New York, 1930.

קייט, וואָס האָט געפֿונען חן אין די אויגן פֿון פּובליקום — און נאָך זעלטענער וועט אים געלינגען דורך לויב אַרויפֿצווינגען אַ פֿאַרשטעלונג. וואָס געפֿעלט ניט דעם צוקוקער (בפֿרט ווען עס האַנדלט זיך וועגן טע־אַטראַצע עקספערימענטן און בינע־נייקייטן). אָבער דורך זיין עקשנותדיק איינשטעלן זיך פֿאַרן קינסטלערישן אמת וועט ער אַרויסרופֿן צו זיך דעם רעספעקט און פֿאַרטרויען מצד יענע, פֿאַר וועלכע ער דאַרף זיין דער אַנ־ווייזער און דער קונסט־אַנטפֿעקער.

ווייניקסטנס אין די צוויי הויפט־עלעמענטן פֿון טעאַטער — די פּיעסע און דער אַקטיאָר — מוז דער קריטיקער זיין אַ בקי און נישט בלאַגזשען צווישן פֿאַרס און קאַמעדיע, שאַרזש און גראַטעסק, צווישן דעם אַקטיאָרס „אויסערלעכע מיטלען“ און זיין קינסטלערישער קרעאַציע. דאָ פֿאַדערט זיך ממש טעאַטער־עבֿרי. דער קריטיקער מוז זיכער זיין אין זיין אורטייל ווי אַ געניטער דיאָגנאָסטיקער און זיין פֿאַרזיכטיק ווי אַ אָפּגעהיטער כּי־רורג. צוגלייך דאַרף ער אַליין זיין אַ קינסטלער, כּדי צו קאַנען ווירקן שאַפֿעריש און אַנטפֿעקן פֿאַר אונדז די אייגנטלעכע מיסטעריע פֿון טעאַטער.

האַלטנדיק אַ וואַכזאַם, קריטיש אויג אויף יעדער דערשיינונג און מאַנגל אין טעאַטער, אורטיילנדיק גענוי דעם מצב און באַדערפֿניש פֿון דער טעאַטער־קולטור, וועט ער אויך מוזן — מיט איבערגעבענער ליבע און ווייט־לויפֿנדיקער וועלט־ און מענטשן־קענטניש — פֿאַרשטיין דאָס פֿאַרהעלטניש צווישן טעאַטער און טעאַטער־גייער. ער וועט דאַרפֿן אַרויס־שיילן די אמתע כּוונה פֿון קינסטלער און אָפּשיידן דעם קינסטלערישן אמת פֿון שקר. גרויסע קונסט־ווערק באַזיצן אַחוץ עסטעטישע אויך עטישע מעלות. ניט זעלטן איז פֿון דעם אָפהענגיק די דויערהאַלטיקייט פֿון ווערק גופּא ווי אויך די ווייטערע ריכט־ליניע פֿון דער געגעבענער קונסט בכּלל. הינטער זיי שטייט געוויינטלעך די רעאַטיווע עטישע פּער־זענלעכקייט פֿון קינסטלער. וועט דער קריטיקער דאַרפֿן זיין זייער אָפּ־געהיט ביים אויסקלויבן זיין „ליבלינג“ צווישן דראַמאַטיקער, אַקטיאָרן אָדער רעזשיסערן. ווייל קרוינענדיק זיינע „געטשקעס“, וועט ער אויף זיי אָנשטעלן זיין גאַנצן גלאַריע־רעפֿלעקטאָר און מיט דעם זיך אַליין פֿאַרבּענדן די אמתע טעאַטער־יצירה. ער וועט דעמאָלט זיך געפֿינען אין היפּנאָ פֿון יענעם צירקוס־קינד, וואָס וואַגלט אין איבערגעבנקייט מיט די קלאַונישע הפֿקר־יונג, ווען אַפֿילו אונטערן קנאַל פֿון זייער בייטש. אויף דעם אופֿן וועט ער סיי ווי אַלעמען ניט צופֿרידנשטעלן און וועט נאָר צוגעוואוינען מען זאָל באַטראַכטן זיין קריטיק בלויז פֿון אַ טובה־

אָדער רעה-שטאַנדפונקט. דער קלוגער קריטיקער וועט אויסמיידן יעדע הינטערקוליסן-פֿאַרגעטערונג און זיך אויסהיטן צו פֿאַרן כורעים פֿאַר געשטעמפלטע אַטעסטאַטן. ער וועט דאַרפֿן געדענקען פֿאַסקאַס טיפֿזיניקע עצה, אַז „ס'איז געפֿערלעך צו פֿיל צו ווייזן דעם מענטשן ווי שטאַרק ענלעך ער איז צו דער חיה, נישט אַנווייזנדיק אויך אויף זיין גרויסקייט — אַזוי איז אויך געפֿערלעך אים צו פֿיל צו ווייזן זיין גרויסקייט, נישט אַנווייזנדיק צוגלייך אויף זיינע חסרונות“. דער געוויסנהאַפֿטער קריטיקער טאָר ניט פֿאַרזען ביידע זייטן פֿון דער מטבע. ער טאָר אויך ניט פֿאַרגלויבט זיין אין זיינע אויסדערוויילטע קינסטלער מיט חסידישער התפעלות ווי צו כסדר-פֿעלערלעך געטער, באַהאַנדעלנדיק אַנדערע ווי „אייביק פֿאַרלאָרענע“ טאָלאַנטאַזיקייטן. ער דאַרף באַטראַכטן יעדע נייע טעאַטער-שאַפֿונג ווי אַ מעשה-בראשית און זיך באַציען צו יעדן מיט-באַשאַפֿער ווי צו אַ פֿרישן דעבוטאַנט. די אייניקע אויפֿגאַבע פֿון זיין קריטיק מוז זיין: מיט וואָס בולטערע מיטלען צו אַנטפלעקן דעם אמתן ווערט פֿון דער פֿאַרשטעלונג אין איר גאַנצן באַנעם, כדי דורך איר אַנאַליז צו דינען דער אַנטוויקלונג פֿון דער טעאַטער-קונסט בכלל.

* *
*

עס זיינען זיכער פֿאַראַן אַסך מער גוטע פּיעסן (און אפֿשר אויך מער גוטע קריטיקערס) ווי פּערפֿעקטע טעאַטער-פֿאַרשטעלונגען. אָבער דער קריטיקער דאַרף געדענקען, אַז ס'איז לייכטער אַנצושרייבן אַ קריטיק (און אפֿשר אויך אַ פּיעסע) ווי אויפֿצושטעלן אַ קאַמפּליצירטע טעאַטער-פֿאַרשטעלונג, און פּונקט ווי ער דערוואַרט ניט פֿון יעדער פּיעסע אַ נייע נבואה, דאַרף ער אויך ניט דערוואַרטן פֿון יעדער פֿאַרשטעלונג גאָטס וואונדער. ער איז אַוודאי פֿריי אין זיינע „פּריוואַטע שוואַכקייטן“ פֿאַר באַזונדערע קונסט-צווייגן און שיטות, און קיינער וועט אים ניט דיקטירן צי זיין מע-טאָד זאָל זיין בריינדיקע אימפרעסיע אָדער אַנאַליטישע גריבלעריי — אָבער פֿאַרלאַנגען קאָן מען פֿון אים באַציאונג, פֿאַרשטענדניש, ער זאָל נאָכגיין דער פֿאַרשטעלונג. אַ טעאַטער-פֿאַרשטעלונג ווערט דאָך כמעט יעדעס מאָל אויפֿסניי באַזונדער באַשאַפֿן. דאָ קאָן באמת די קריטיק שטיין ביי געבורט און העלפֿן און רייניקן און אויסצערטלען — זי קאָן ווערן אַ מיטבאַשאַפֿער.

איז אפֿשר דעם קריטיקערס פֿלאַץ אין טעאַטער און ניט מחוץ פֿון אים. זייענדיק אַן „אינעווייניקסטער“, וואָלט דער טעאַטער-קריטיקער

געקאנט רעגולירן דעם אורטייל און געשמאק פֿון קינסטלער ווי פֿון טעאטער-גייער: אַנווייזן אַ ריכטונג, אַנטפלעקן די טיפֿן און אַנטבלויזן די ציפֿן פֿון דער בינע-אידייע, אונטערזוכן די קוואַלן און מיטלען פֿון דער קינסטלערישער אָדער „געקינצלטער“ בינע-ווירקונג, אויספֿאַרשן און אָפֿ-היטן דעם מצב און מהות פֿון דער טעאטער-קולטור בכלל — באַשאַפֿן-דיק אַזוי אַרום אַ מין „קאָנטינואירנדיקע טעאטער-שול“ וועגן ווערט און אומווערט פֿון דער פּיעסע און בינע-לייסטונג. גרויסע טעאטערס האָבן שטענדיק געהאַט זייערע סטאַבילע „הויז-קריטיקער“ (די דראַמאַטורגן האַלענדער, האַפֿמאַנסטאַל און האַך ביי ריינהאַרטן, דאַנטשענקאַ ביי סטאַ-ניסלאַווסקין. איז דאָך טעאטער די זעלטענע קאַלעקטיווע קונסט — פֿאַרוואַס זאָל טאַקע דער קריטיקער ניט ווערן איינער פֿון זיין קאַלעקטיוו און זיין דאָס „קינסטלערישע קריטעריום“ צווישן בינע און פּובליקום — זיין קריטיק וועט דעמאָלט בלי ספֿק זיין אַ קרעאַטיווע.

טעאטער פאר מאסן

ביי יעדן איז איינגעבוירן דער אינסטינקט פֿאַר שפּיל. עס ציט דעם מענטשן — קינדער ווי דערוואַקסענע — צו „פֿאַרווילונג“, וואָס געפֿינט אַן אויסדרוק אין אינדווידועלע אָדער קאָלעקטיווע שפּילן, אין טעאַט־ראַלישע צערעמאָניאַלן און מאַסן־דעמאָנסטראַציעס פֿון פֿרייד און טרוי־ער, און נאָך מער אין דער נויגונג פֿון וועלן זיך „באַווייזן“ — אויס־שפּילן זיך. ווען מיר בינדן־אויס פֿאַרזיכטיק אונדזער קראַוואַט, היטן פּינקטלעך דעם קנײטש אין די הויזן — אָבער דווקא דעמאָלט, ווען מיר דאַרפֿן „גיין צווישן מענטשן“ — ווילן מיר ניט דערביי (אַחוץ באַפֿרידיקן אונדזער קולטיווירטן געשמאַק) אויך אַביסל „אַ שפּיל טון“ פֿאַר יענעם? ווען דער רעדנער באַמיט זיך וואָס שענער און איינדרוקספֿולער צו רעדן — לײַגט ניט אין דעם אויך אַ געוויסע „שוישפּילערישע“ פּאַזע? ווי אַנ־דערש פֿילט אונדזער געמיט ביי אַ פּשוטן באַנקעט, ווען מיר טוען נאָר אַן אַ פּאַפּירן מיצל־אויפֿן קאַפּ — מיר „שוישפּילן“.

יעדער עפֿנטלעכער אַרויסטריט טראַגט מיט זיך אַ געוויסע דאַזע „טעאַטראַלישקייט“. שוין ביי פּרימיטיווע שבּטים באַגעגענען מיר אינ־סצענירטע יאָגד־ און מלחמה־שפּילן, אין וועלכע דער פֿאַרבאַרגענער פֿאַרלאַנג נאָך טעאַטראַלן אויסדרוק האָט אַרײַנגעגאַסן זיין אַנגעהויפֿטע עמאַציע. דעם פֿאַרצײטיקן מענטשן איז ניט גענוג געווען די טאַג־טעגלעכע יאָגד אָדער דער געלעגנטלעכער שלאַכט־טומל — זיין אימפּראַוויזירטע שפּיל האָט אים געדאַרפֿט דערמאַנען אַן די אַלע געפֿאַרן, וואָס ער האָט דורכגעמאַכט אין קאַמף מיט זײַנע יאָגד־קרבות אָדער אין שטרייטן מיטן געפֿערלעכן שונא. ער האָט זיך געגרויסט אין „זיגער־טאַנץ“ מיט זיין פֿלינקייט און מיט דער זיכערקייט פֿון זיין האַנט; דאָס האָט אים געגעבן חשק און הבטחה אויף ווייטערדיקע זיגן. און האָט ער זיך צוריקגעקערט פֿון קאַמף אַ באַזיגטער, האָט דער „מלחמה־מאַרש“ געדאַרפֿט אים „אַרײַנ־שפּילן“ אין גלויבן, אים פּשוט „אַײַנריידן“ און דערמוטיקן, אַז ער קאַן און ער וועט זיין דער זיגער. דעמזעלבן צוועק האָבן געדינט די נאַציאָ־

נאָר-רעליגיעזע צערעמאָניעס אין די ביבלישע צייטן — ווי די פֿאַקס-יאַמטויווים און געזעלשאַפֿטלעכע פֿייערלעכקייטן אין מיטל-אַטער. די דייטשע „וואַלענטין-שפּילן“ האָבן געפֿאַרט זווגים און געוועקט ביי די מאַסן דעם קריגערישן רייץ און אויסדויער — די קריסטלעך-רעליגיעזע שפּילן האָבן געדאַרפֿט שטאַרקן די אַמונה און העלפֿן אויסראַטן אַפֿי-קורסות. די מאַסן-שפּילן זיינען אַפֿילו געוואָרן אַ וויכטיקער פֿאַרטישער פֿאַקטאָר. דורך „ברויט און ספּעקטאַקל“ האָט מען געקאַנט רייזן אַדער שטיין דעם ווילן פֿון הונגעריקע רוימישע מאַסן — זיי געווינען פֿאַר זיך אַדער זיי מאַכן צום שונא. וואָס דווקא די באַרבאַרישע גלאַדיאַטאָר-און חיות-קאַמפֿן האָבן מער נושאַחן געווען ביי די פֿאַלקסמאַסן ווי די איידעלע טראַגעדיע-פֿאַרשטעלונגען, איז נאָר צוצושרייבן דעם פֿרי-מיטוון געפֿיר, וואָס איז נאָך פֿאַרטעמפֿט געוואָרן דורך אייביקער שקלאַ-פֿעריי. האָבן דאָך שווער פֿאַרהאַרעוועטע סוועטשאַפֿ-אַרבעטער, שוין פֿון אונדזער דור, טויזנטער ווייזן באַגלאַצט און באַגאַלט די פֿליטערלעך פֿון דער „האַלב“ און פֿערטל-קונסט — ווי היינטיקע מיליאָנען באַזוכער פֿאַרגעטערן נאָך די כוואַטסקע העלדן פֿון גענגסטער-פֿילם. דיעלעכע פֿאַקסמאַסן האָט מען — ביי געהעריקער אויפֿקלערונג — געקאַנט אַרייַן ציען אין בעסערן טעאַטער, וואָס זאָל ווערן אַ וויכטיקער יש אין זייער קולטור-לעבן.

די פֿאַקס-פֿעסטן פֿון די פֿאַנדאַנער פֿאַרשטאַט-באַוואוינער, די אַבער-אַמערגאַוער „פֿאַסיאַנסשפּילן“ און די „וואַלענטין-שפּילן“ אין טשעכישן שטעטל עגער האָבן געטראַגן אַן אַנדערן כאַראַקטער. די אימפּאַזאַנטע מאַסן-ספּעקטאַקלען פֿון די רוסישע סאַוועטן — דער סצעניזירטער אויפֿ-שטאַנד פֿון די מאַטראָזן און דער אַנטשיידנדער נצחון אויפֿן „רויטן פֿראַץ“ — האָבן בולטער געמאַכט פֿאַר די מאַסן די וויכטיקייט פֿון דורכ-געמאַכטן קאַמף און געשטאַרקט זייער ווילן פֿאַר דעם ענדגילטיקן זיג. אויסנצנדיק דעם „פֿאַרלאַנג צו שפּיל“, האָט מען פשוטע פֿאַרזאַמלונגען און דעמאָנסטראַציעס פֿאַרוואַנדלט אין טעאַטראַלישע ספּעקטאַקלען — ווי מיר האָבן עס, אין קאָך פֿון אונדזער וועלט-מלחמה צוויי, געזען ביי די מאַסן-שפּילן אין ניו-יאָרקער „מעדיסאָן סקווער גאַרדן“.

מיטן זעלבן חוש פֿאַר טעאַטראַלישקייט וואָלט מען געקאַנט אַרייַן-ברענגען אַסך שפּילעוודיקע פֿרייד אין וואַכעדיקן סאַציאַלן לעבן. אַפֿילו די גאַס — איבערדעקאַרירט דורך געניטע קינסטלער, באַלעבט דורך מוזיקער-גרופּעס, זינגער און טענצער — וואָלט געקאַנט דערפֿרישן דעם פֿאַרמאַטערטן פֿאַרביי-גייער און אַרויסשייטן פֿון גרויסשטאַטס נעגל דאָס

געמיט פֿון דער מענטשלעכער נשמה. דער אַמעריקאַנער מוזיק־און
טעאַטער־פּראָיעקט האָט אין זיין צייט געמאַכט אינטערעסאַנטע פּראַוואַן
אויף דעם געביט.

* *
*

פֿאַראַן מאַמענטן אין לעבן פֿון די מאַסן, וואָס קיין צייטונגס־כּראַניק
קאָן זיי ניט אויסשעפּן, ווייל די פּאַסירונגען זיינען צופֿיל אַנגעהויפּט און
„צעשוואַומען“. דאָס איז אָבער אויסגעצייכנטער מאַטעריאַל פֿאַר טעאַט־
ראַיאַישע מאַסן־אַרויסטריטן ביי פֿאַקס־יאַמטוויזש. דער קאַנדענסיר־
טער קינסטלערישער אויסדרוק, דער אויפֿברויז פֿון אַ מאַסן־אינסצע־
נירונג, קאָן אַרויסהייבן און בולט מאַכן די וויכטיקסטע און דעצידירנ־
דיקע מאַמענטן, ביי וועלכע דעטאַלן זיינען מינדערוויכטיק, ווייל זיי
זיינען בלויז צווישנפּונקטן אין דער קייט פֿון סיבה און פּועל־יוצא פֿון
מאַסן־לעבן.

פֿאַרשטייט זיך, אַז דאָ קאָנען ניט קומען אין באַטראַכט קיין גע־
שטעמפּטע סטאַר־שווישפּילער. די מאַסע אַליין, וואָס האָט אין זיך דער־
פֿירט דעם גאַנצן צאַפּל פֿון פֿאַקס־קאַמף, וועט דאָ אַמבעסטן מסוגל זיין
צו פֿאַרקעפּערן און אויסצודריקן מאַסן־אויפֿברויז און באַגייסטערונג.
די אַנפֿירער פֿון אַזעלכע שפּילן מוזן נאַטירלעך זיין געניטע פֿאַך־לייט,
וועלכע זיינען אויך אַליין דורכגענומען מיטן ברען פֿון דער באַגייסטער־
טער מאַסע. אויך דער קערן פֿון די אַנטיילנעמער, די אַנפֿירער פֿון באַ־
זונדערע גרופּעס, מוזן זיין גוט־טרענירטע סטודענטן, אָדער האַלב־
פּראָפּעסיאָנאַלן, וועלכע זאָלן דעם גאַנצן שפּיל געבן דעם נויטיקן רוקנ־
ביי. דאָס וואַלט אפּשר געווען איינע פֿון די אויפֿגאַבעס פֿון אַ געזעל־
שאַפֿטעכן פֿאַקס־טעאַטער און זיין טעאַטער־סטודיע.⁶⁵

מעגלעך אַז „דער סאַציאַליסטישער טעאַטער קאָן זיך קריסטאַליזירן
ערשט דעמאָלט, ווען דער פּראָדעטאַריאַט וועט שוין האָבן אויסגע־
קעמפּט זיין גאַנצע מאַכט און דער סאַציאַליסטישער אויפֿבוי וועט זיך
שוין אַנטוויקלען אונטער רואיקע באַדינגונגען.“⁶⁶ אָבער שוין איצט קאָן
אַסך אויפֿגעטון ווערן אויף דעם פֿעלד דורך געהעריקער אַנפֿירערשאַפֿט

⁶⁵ זע: — מאַסנשפּיל (צו דער אויפֿפֿירונג פֿון „רויט, געל, שוואַרץ“ אין מעדיסאָן
סקווער גאַרדן) — „פּרייהייט“, 31 מערץ 1928.
⁶⁶ פ. מ. קערושענצעוו: „דאָס שפּעפּערישע טעאַטער“, האַמבורג, 1922 (דייטשע
אויסגאַבע).

מיט א געזונטן פֿאַקס-טעאַטער און דורך ווידער־אויפֿלעבן די אַמאַליקע דראַמקרייז־באַוועגונג.

דראַמקרייזן

דער אַמאַטאָרישער דראַמקרייז איז ביי אַלע פֿעלקער געווען דער אָנהויב פֿון אַ סיסטעמאַטישער, אָרגאַניזירטער טעאַטער־באַוועגונג. אויך די אַנטוויקלונג און פֿאַרצווייגונג פֿונם ייִדישן טעאַטער איז געקומען ערשט נאָך אַ געוויסער „באַדן־צוגרייטונג“ פֿון דיִלעטאַנטישע דראַמאַטישע קרייזן. „נישטאַ קיין שטעטל אָדער ישובּ פֿון אייניקע הונדערט יידן, וואָס זאָל נישט האָבן געהאַט קיין ליבהאַבער־קרייז... מען קאָן ניט פֿאַרבייגיין דעם פֿאַקט, אַז די געציילטע אויסנאַמעס [פֿון זיי]... האָבן געלאָזט שפורן אין גאַנג פֿון ייִדישן טעאַטער איבער דער וועלט. אַשטייגער פּוילן מיט אירע ליבהאַבער־גרופּעס ווי „האַרפע“ און „דראַמאַטישע קונסט“. .. וואָס האָט צוגעפֿירט דערצו, אַז דאָס ייִדישע טעאַטער אין לאַדזש האָט אויפֿגעפֿירט אַסך פּיעסעס פֿון אַש, הירשביין און פֿיל איבער־געזונגען פֿון אייראָפּעאישן ריינעם רעפּערטואַר, אָדער די וואַרשעווער דראַמאַטישע „הזמיר“־סעקציע אונטער פּרזס אַנפֿירונג, צי דאָס „אַרטיסטישע ווינ־קעלע“ אָדער די דראַמאַטישע ליבהאַבער־קרייזן אונטער דוד הערמאַנס אַנפֿירונג, צי דעם האָלב ליבהאַבער און האָלב פּראָפּעסיאָנעלן טעאַטער אונטער דער אַנפֿירונג פֿון פּרץ הירשביין... די געזעלשאַפֿט „פֿאַדאָ“ אין ווילנע, וואָס פֿון איר איז אַנטשטאַנען די „ווינער טרופּע“. אַט די דער־מאַנטע געזעלשאַפֿטן און ליבהאַבער־קרייזן זיינען אויף דער וועלט גע־קומען נישט סתּם אַזוי, זיי האָבן געהאַט אַן אידיע — דעם קאַמף קעגן דעמאָלסדיקן רעפּערטואַר אין ייִדישן טעאַטער... דער עצם פֿאַקט פֿון זייער אַקטיוויטעט איז געווען אַ רעוואָלוציאָנערער גגבי דעם דעמאָלסדיקן פּראָפּעסיאָנעלן ייִדישן טעאַטער“.⁸⁷

ענדעך אַסך אַנדערע דראַמקרייזן. דער וועג פֿון ייִדישן טעאַטער — פֿון רומעניע און רוסלאַנד איבער גאַליציע און פּוילן ביז צפֿון־און דרום־אַמעריקע — איז ממש געווען געפֿאַסטערט פֿון דער פֿריידיקער, מי־זאַמער אַרבעט פֿון אַמאַטאָרישע טעאַטער־גרופּעס. פֿון דיִיאָזיקע קרייזן האָט זיך רעקרוטירט אַ גרויסער טייל שפּעטערע פֿאַך־שווישפּילער. אויף די קליינע בינעלעך פֿון אַט די גרופּעס האָט ניט איין ייִדישע פּיעסע דורכ־

⁸⁷ זלמן זילבערצווייג: „טעאַטער מאָזאַיק“, ניו־יאָרק, 1941, ד' 263 און 264.

געמאכט איר וועלט־פרעמיערע, וואָס האָט גאַנץ אָפֿט באַשטימט איר גורל פֿאַרן שפּעטערן רעפּערטואַר פֿון פּראָפּעסיאָנעלן טעאַטער.

* *
*

די יידישע דראַמקלובן־באַוועגונג אין אַמעריקע איז זיכער אַזוי אַלט ווי דער יידישער טעאַטער — אויב נישט נאָך עלטער. דאָס יונג־יידישע אַמעריקע מיט דער מאַסן־אימיגראַציע — צווישן וועלכער עס האָבן זיך געפֿונען פֿיל אַמאַריקע טעאַטער־באַזוכער און דיזעטאַנטן נאָך פֿון דער אַלטער היים — איז געווען אַ פֿרוכטבאַרער באַדן פֿאַר אַזאַ טעאַטער־טעטיקייט. שוין אַרום 1881 געפֿינען מיר אין ניו־יאָרק „דראַמאַטיק קלאַבס“ און אין 1882 באַטייליקן זיך אין באַרסקיס טרופּע אַ היפשע צאָל דיזעטאַנטן, וועלכע זיינען אַריבערגעקומען מיט דער עמיגראַנטן־גרופּע „עם עולם“. אַרום 1888 עקזיסטירן שוין דריי „גאַלדפֿאַדען קלאַבס“ און אין געציילטע עטלעכע יאָר שפּעטער פֿאַרמאָגט שוין ניו־יאָרק צענ־דליקער אַזעלכע דראַמאַטישע קלובן.⁸⁸

איניקע פֿון זיי האָבן זיך ניט באַגנוגט מיט זייער טעטיקייט בלויז אין ניו־יאָרק, נאָר זיינען אויך געפֿאַרן „גאַסטראַלירן“ איבער דער פּראָ־ווינץ אונטער דער אָנפֿירונג פֿון שפּעטערדיקע אַקטיאָרן (געבילד, יאַנג, מאַריס שוואַרץ א״א), באַזוכנדיק עליזאַבעט, פֿילאַדעלפֿיע, באַלטימאָר, גאַסטאָן און קליוולאַנד. אָבער די פּראָווינץ גרינדעט אויך אייגענע דראַ־מאַטישע פֿאַרייניגען. שוין לעאָן גאַלובאַקס ערשטע טרופּע אין שיקאַגאָ (1883) באַשטייט דאָס רוב פֿון דיזעטאַנטן. אַרום 7-1896 עקזיסטירט שוין דאָרט דער „מ. ד. וואַקסמאַנס דראַמאַטישער פֿאַריין“ און אַרום 1910 דער „פּראָגרעסיוו ליטעראַרישער קלאַב“. ענדלעכע פֿאַרייניגען האָבן אויך עקזיסטירט אין באַלטימאָר, סוּאי סיטי, פיטסבורג, דעטראַיט, וואַ־טערבערי, דעמאָין, ספּרינגפֿילד, טאַלידאָ, מינעאַפּאָליס, ניו הייוון, פֿור־ריווער, פּראָוידענס, נואַרק, אַטלאַנטאַ, סידעם, באַסטאָן, פֿילאַדעלפֿיע, סינסינעטי, פּאַסעיק, סענט לואיס, סאַט בענד, קענזיס סיטי, מי־וואַקי, סענט פּאָל, קליוולאַנד, עסבערי פּאַרק, פֿאַס אַנדזשעזעס, אַפֿילו אין מאַנטרעאַל, טאַראַנטאָ און וויניפּעג און אין פֿיל אַנדערע שטעט און שטעטלעך איבער די פֿאַראַיניקטע שטאַטן און קאַנאַדע.

⁸⁸ זע: — דראַמאַטישע פֿאַרייניגען אין אַמעריקע — „יידישע קולטור“, ניו־יאָרק, יאַנואַר און פעברואַר, 1939; אויך — דוד בער טירקל: „די יוגנטלעכע בינע“, פֿיל־לאַדעלפֿיע, 1940.

די אלע קלובן און דראמפארנינגען האָבן זיך קיין באַזונדערע קולד-טור-אויפגאַבן ניט געשטעלט און זיינען אַפילו אין פּרט פֿון רעפּערטור-אַר ניט געשטאַנען אויף אַ העכערער מדרגה ווי דער יידישער פּראָפּעס-יאַנעלער טעאַטער. צופֿעליק אַרגאַניזירט, אָן אַ באַזונדערן סיסטעם און פֿאַראַנטוואַרטלעכקייט, האָבן זיי געהאַט בלויז איין צוועק: געבן די נאָך ניט דערגאַנגענע אַקטיאָרן (אַדער די פּיעסן-שרייבער) אַ געלעגנהייט זיך צו באַווייזן פֿאַר דער עפֿנטלעכקייט מיטן ציל צו ווערן פּראָפּעסיאָנאַל און מאַכן קאַריערע. דאָס איז צו זען פֿון דעם זייער אַפֿטן באַצייכענען די פֿאַרייניגע מיטן נאָמען פֿון גרינדער (טאַמאַשעווסקי-קלוב, גאַלדבערג-קלוב, וואַסמאַן-פֿאַריין א"א). אָבער די באַוועגונג האָט געהאַט אויך איר פּאַזיטיווע זייט: זי האָט צוגעשטעלט אַן אויסגעצייכנטן קאַנטיגענט פֿון פֿרייסיקע טעאַטער-באַזוכער און איז געוואָרן אַ מין דרדקי-שול פֿאַר טעאַטער, וואו עס האָבן באַקומען דעם ערשטן אימפּולס צום שפּילן אַ גאַנצע ריי שפּעטערע יידישע אַקטיאָרן און אַקטריסעס, צווישן זיי אייניקע פֿון די גאַר באַדייטנדע (מאַריס שוואַרץ, חנה אַפּעל, מאַקס געביל, טאַרנ-בערג א"א). אַחוץ דעם האָבן די שפּעטערע דראַמקרייזן — דורך זייער געוויילטן, בעסערן רעפּערטואַר — אויסגעאיבט אַ גאַר גינסטיקן איינ-פֿלוס אויפֿן רעפּערטואַר פֿונם פּראָפּעסיאָנעלן טעאַטער.

* *
*

אויפֿן ערשטן סיסטעמאַטיש-אַרגאַניזירטן דראַמאַטישן פֿאַריין, מיט אַ געוויסן קולטורעל-קינסטלערישן פּראָגראַם, שטויסן מיר זיך אָן אין 1888, ווען גאַלדפֿאַדען אַרגאַניזירט זיין „פֿיראַ" — אַ מין דראַמאַטישע שול, וועלכע „האַט צור אויפֿגאַבע די בעפֿערדערונג דער קונסט דער יידישען דראַמאַ".⁸⁰ מיט דערזעלבער שול האָבן שפּעטער אַנגעפֿירט יעקב גאַרדין, פּאַליי, מ. זייפֿערט, לואי מילער, און צווישן זייערע שידער האָבן זיך גערעכנט קלאַראַ יאַנג, מאַריס מאַשקאַוויטש און גוסטאַוו שאַכט. אַרום 1896 ווערט געגרינדעט אַ „פֿרייע יידישע פֿאַלקס-בינע", וואו יעקב גאַרדין ווערט „די נשמה פֿון פֿאַריין" און יואל ענטין איז דער סעק-רעטאַר און רעדאַקטאָר פֿון זייער זאַמלהעפֿט „די פֿרייע יידישע פֿאַלקס-בינע". דער פֿאַריין האָט אַזיין קיין טעאַטער ניט געשפּילט און זיך באַ-

⁸⁰ ד"ר יעקב שאַצקי — גאַלדפֿאַדענס אַ סטאַטוט פֿאַר אַ יידישן טעאַטער אין גיוראַרק, אין 1888 — „אַרכיוו פֿאַר געשיכטע פֿון יידישן טעאַטער און דראַמע", ערשטער באַנד, ז' 286-290.

גנוגענט ב'וויז מיט פראפאגאנדירן די טעאטער-אידייע דורך לעקציעס. דיסקוסיעס, פאָררײענען יידישע און איבערזעצטע דראַמען, אַרויסגעבן בראַשורן אד"ג. אַן ענלעכן צוועק האָט זיך געשטעלט דער „ברוקלין עדיוקיישאַנעל דראַמאַטיק קלוב“ (געגרינדעט 1913), וועלכער האָט שוין אויך געשפּילט איינאַקטערס פֿון ש'לום עליכם, אַרנשטיין, דימאָוס „שמע ישראל“ און אייניקע איבערזעצונגען.

יואל ענטין איז אויך דער אַנפֿירער פֿון דעם „פראַגרעסיוו דראַמאַטיק קלוב“ (1902-1912), איינער פֿון די דעמאָלט טעטיקסטע דראַמאַטישע פֿאַרײנען, וואו עס ווערן אויפֿגעפֿירט ש'לום עליכמס „צווייט און צושפּרייט“ (אַרום 1902) און „די עצה“, פינסקיס „גליקספֿאַרגעסענע“, אַרנשטיינס „דאָס אייביקע ליד“, מ. קאַצס „גדליה בעל-עגלה“, הירשביינס „תקיעת כף“, אַ פֿאַרוואָרפֿן ווינקל“, „דעם שמידס טעכטער“ און „דער לעצטער“, נאַמבערגס „משפּחה“ און איבערזעצונגען פֿון אייראָפעאישן רעפערטואַר. דאָ באַקומען זייער ערשטע טעאטער-דערציאונג די שפּע-טערע אַקטיאָרן יחיאַל גאַדשמידט, יודל דובינסקי, אליהו טענענהאַלץ, הענריעטאַ שניצער, לואיס וויסבערג א"אנא.

אין 1911 אַרגאַניזירט זיך דער „יעקב גאַרדין דראַמאַטיק קלוב“ און אין 1912 דער „טהאַליאַ יוגענד דראַמאַטיק קלאַב“ מיטן צוועק „צו גרינדען אַ יידיש דראַמאַטישע שול... שאַפֿן אַ יידישען פֿאַקס-טעאטער... פֿאַרשפּרייטן די יידישע און אייראָפעאישע ליטעראַטור צווישן יידישע מאַסן.“⁹⁰ אין יענער צייט איז אויך געווען טעטיק דער „יוניטעד דראַמאַטיק און מיוזיק קלאַב“, וועלכער האָט אויפֿגעפֿירט „אוריאל אַקאַסטאַ“ (רעזשי: מאַרק שווייד), שפּעטער (אונטער דער אַנפֿירונג פֿון איזידאָר ווערניק) גאַרדינס „דבורהלע מיוחסת“ און „די יתומה“, ש'לום עליכמס „אַ דאַקטער“, דימאָוס „שמע ישראל“, און האָט אויך אַרויסגעגעבן פראַפעסיאָנעלע שוישפּילער (הערי פֿעלד, שרה קינדמאַן).

אַ באַדייטנדע ראַץ אין דער דראַמבאַוועגונג האָט געשפּילט די „היברו דראַמאַטיק לעיג“, געגרינדעט אין 1907, פֿירט זי אויף הירשביינס „נבלה“, „אינטעליגענט“, „מרים“, „יואל“, „תקיעת כף“, „דער לעצטער“ (1910) און פֿיר איבערזעצונגען. זייערע דערפֿאַגרייכע אויפֿפֿירונגען ווערן אַזוי פּאָפּולער, אַז אייניקע אַנדערע ליטעראַריש-דראַמאַטישע פֿאַרײנען שליסן זיך אַן אין „ליג“. אין 1915 נעמט-אַן די אַרגאַניאַציע דעם נאַמען

⁹⁰ זע: „אַ מתנה“, זאַמלבוך, אַרויסגעגעבן פֿון „טהאַליאַ יוגענד דראַמאַטיק קלאַב“, ניריאַרק, 1916.

„פרייע אידישע פאָלקס-בינע“ און אַנטוויקלט (מיט אַרום 60 מיטגלידער, אונטער דער אַנפֿירונג פֿון יעקב פֿישמאַן) אַ פֿרוכטבאַרע טעאַטער-טע-טיקייט, וואָס האָט פֿיל באַאיינפֿלוסט אויך דעם פּראָפֿעסיאָנעלן ייִדישן טעאַטער אין אַמעריקע.

איינער פֿון די וויכטיקסטע דראַמפֿאַריינען ווערט געגרינדעט אַרום 1910 אין שיקאַגאָ: די „אידישע ליטעראַרישע דראַמאַטישע געזעל-שאַפֿט“ (מיט אַרום 25 מיטגלידער), וועלכע פֿירט-אויף הירשביינס „די נבלה“, אַ פֿאַרוואַרפֿן ווינקל“ און „מרים“, שלום עליכם „צווייט און צו-שפּרייט“, פינסקיס „די מוטער“, דימאַווס „שמע ישראל“, אַשס „טויטער מענטש“ (רעזשי: אַברהם טייטעלבוים) און אייניקע איבערזעצונגען.

* *
*

הגם די גרינדונג און פֿונאַנדערבלי פֿון די דראַמפֿאַריינען איז געוויס אויפֿגעקומען אויף אַ צוגעגרייטן באַדן און איז געווען אין גייסט פֿון דער צייט — וואָס איז צו זען פֿון די געמיינזאַמע נעמען פֿון פֿיל פֿאַריינען (פֿרייע ייִדישע פֿאָלקס-בינע, פּראָגרעסיוו דראַמאַטיק קלוב, ליטעראַריש דראַמאַטישער פֿאַריין אד"ג) און אויך פֿון זייער ענדלעכן רעפּערטואַר — זיינען זיי אַבער געווען אָפּגעריסן איינער פֿון צווייטן, געטון זייער אַרבעט (און אַפֿט וועגעטירט) אַן קאַנטראָל, אַן שום אַנווייזונגען און הילף מצד דער געזעלשאַפֿט. אַזא מצב האָט לאַנג ניט געקאַנט אָנהאַלטן און וואָלט זיכער געפֿירט צו אַ נאָך שנעלערן פֿונאַנדערפֿאַר און אונטערגאַנג פֿון דער גאַנצער דראַמבאַוועגונג. פֿדי צו „באַשאַפֿן אַן איינהייטלעכע אַרגאַני-זאַציע איבערן גאַנצן לאַנד“ זיינען דעם 24טן סעפטעמבער 1916 זיך צוזאַמענגעקומען אין טאַרידאָ די פֿאַרשטייער פֿון די קליוולאַנדער און דעטראַיטער דראַמאַטישע קלובן „אויסצואַרבעטן פֿלענער ווי אַזוי אַזא פֿאַרייניקונג צו-שטאַנד צו ברענגען.“⁶¹ מען האָט אויסגעאַרבעט אַ פּראָג-ראַם, אַרויסגעלאָזט אַן אויפֿרוף פֿאַר אַ קאַנפֿערענץ און פֿונאַנדערגעשיקט פּראָגע-בויגענס פֿאַר אַן אַנקעטע.

עס האָט אַבער גענומען אַ יאָר צייט ביז דידאַזיקע קאַנפֿערענץ און איר אַנקעטע האָבן געבראַכט רעזולטאַטן. נאָך פֿיל פֿאַרצעגערונגען איז דער צוזאַמענפֿאַר גערופֿן געוואָרן אויפֿן 26 און 27 מאַי 1917 אין „וואַוד-“

⁶¹ לויט ד"ר יעקב שאַצקיס קלוב-מאַטעריאַלן אין אַרכיוו פֿון ייִוואָ, געזאַמלט דורך ל. ס. שטיין און יעקב קאַץ אין שיקאַגאָ.

לאנד פאָבליק פֿיברערײַ אין קליוולאָנד. די באַטייליקונג אין צוזאַמען-פאָר איז ניט געווען קיין גרויסע⁸⁸: פֿון די 18 פֿאַריינען (מיט אַ מיט-גלידערשאַפֿט פֿון אַרום 300), וואָס האָבן דערקלערט זיך אָנצושליסן אין געפֿאַנטן פֿאַרבאַנד, זיינען געווען פֿאַרטראַטן בלויז 9 פֿאַריינען דורך 23 דעלעגאַטן. ניו-יאָרק (ווי אויך קיין אינציקע פֿראַווינגן-שטאַט פֿון די מזרח-שטאַטן) האָט ניט געשיקט קיין פֿאַרטרעטער. ווייזט אויס, אַז ניט אַלע פֿאַריינען האָבן איינגעזען די נויטווענדיקייט פֿאַר אַזאַ פֿאַרייניגונג. אַנ-דערע ווידער האָבן זיך פשוט מתקנא געווען פֿאַרוואַס גראַד די „פֿראַווינגן“ האָט אויף זיך גענומען די איניציאַטיוו, און דאָס אַזיין איז שוין געווען גענוג סיבה זיי זאָלן דעם גערופֿענעם צוזאַמענפֿאַר איגנאַרירן. אָבער די הויפּט-סיבה איז זיכער געפֿעגן אין דער דעמאָלטיקער פֿאַליטישער פֿאַגע: אין יענער צייט האָט זיך אָנגעהויבן די מאַביליזאַציע אין אַמע-ריקע, און צוזאַמען מיט איר די כוואַדיע פֿאַליציאַטישע רעוויזיעס און רדיפֿות אויף ראַדיקאַלע אַרגאַניזאַציעס (פֿון וועלכע פֿיר זיינען געשאַסן געוואָרן), קאָנפֿיסקאַציעס פֿון ביבליאָטעקן אד"ג.

דער „פֿאַרבאַנד“ פֿון די אָנגעשלאָסענע דראַמפֿאַריינען איז צו-שטאַנד געקומען. מען האָט אַפֿילו באַשלאָסן צו גרינדן אַן אייגענעם „פֿאַלקס קונסט-טעאַטער“. אָבער נאָכן צוזאַמענפֿאַר איז די טעאַטער-טעטיקייט כמעט אינגאַנצן אָפּגעשטעלט געוואָרן. אין אַ בריוו צום פֿאַרבאַנד שרייבט דוד פּינסקי אין נאָמען פֿון דער ניו-יאָרקער „קונסט-געזעלשאַפֿט“, אַז „מען זאָל ניט מאַכן קיין קאָאָפּעראַציע (די געפֿאַנטע אַקציעס-געזעלשאַפֿט פֿאַרן „פֿאַלקס קונסט-טעאַטער“), ווייל עס וועט פֿאַרקומען אַ קאָמף מיט דער אַקטיאָרן-יוניאָן“. די פֿאַרבאַנד-עקזעקוטיווע באַשליסט דעמאָלט „אָפּצו-וואַרטן ביז אַ גינסטיקער צייט“ און דערווייַל „אויפֿצופֿאָדערן די פֿאַ-ריינען, זיי זאָלן זען אַראָנזשירן קאַנצערטן, פֿיטעראַרישע אָונטן פֿאַר די יידישע סאָדאַטן, וועלכע געפֿינען זיך [אין די פֿאַגערן] נאָענט נעבן זייערע שטעטלעך“⁸⁹.

מיט דעם איז די טעטיקייט פֿון „פֿאַרבאַנד“ געווען געענדיקט. אַ גרויסע שולד האָט דערביי געטראָגן די יידישע עפֿנטלעכקייט, בפרט אָבער די פּרעסע, וואָס האָט זיך באַצויגן מיט אַ מערקווירדיקער גרינג-שעצונג צו דער גאַנצער דראַמקלובן-באַוועגונג און זי ס'רוב פֿאַרשוויגן.

⁸⁸ זע: — באַריכט פֿון ליט. דראַמ. פֿאַרבאַנד — „דעטראַיטער וואַכנבלאַט“, 8טן יוני 1917.

⁸⁹ זע: פֿאַרבאַנד-פּראָטאָקאָלן פֿון 27טן יולי 1917 (אין אַרכיוו פֿון ינואַ).

אָבער אונטערן איינפֿלוס פֿון יענער באַוועגונג האָבן זיך אַנטוויקלט נייע דראַמאַטישע (דער „קונסט רינג“) און בפרט זיינען געשטאַרקט געוואָרן די צוויי גאַנץ באַדייטנדע דראַמאַטישע פֿאַריינען אין אַמעריקע: די „פֿרייע אידישע פֿאַלקס־בינע“ אין ניו־יאָרק און די „ליט. דראַמאַטישע געזעל־שאַפֿט“ אין שיקאַגאָ (שפּעטער פֿאַרוואַנדלט אין „אַרטעס“). די „פֿאַלקס־בינע“ האָט זייט דעמאָלט אָנגעפֿירט אַ אינטענסיווע טעאַטער־אַרבעט (איז אַפֿילו אַ לענגערע צייט געווען די טאַג־געבערין פֿון דער „ליטע־ראַרישער פּיעסע“) און ווייזט נאָך היינט (אונטער דער לייטונג פֿון יעקב ראַטבוים) סימנים פֿון אויסגעהאַטענער עקספּערמענטאַציע און לעבע־דיקער בינע־טעטיקייט. זייט יאָרן סובסידירט דורכן „אַרבעטער־רינג“, האָט די „פֿאַלקס־בינע“ אין משך פֿון איר כמעט 30־יאָריקער עקזיסטענץ אויפֿגעפֿירט איבער 150 גאַנצע פּיעסן, איינאַקטערס און אינסענירונגען — אַריגינעל ייִדישע און איבערזעצונגען. „אירע פֿירער און מיטגלידער האָבן פֿיל געלייטעט פֿאַר דער ייִדישער שענערער און טיפֿערער דראַמע בכלל. סאַפֿיר, באַדאַכט און מיט גרויס פֿאַרטיפֿונג און אויף אַ באַשיי־דענעם אויפֿן האָבן זיי... פֿיל שיינעס אויפֿגעפֿירט, אינסצענירט און איי־ניקע פֿיינע פֿאַלקס־טאַטאַנטן פֿאַר דער ייִדישער בינע דערצויגן.“⁹⁴

אויף אַ קלענערן מאַסשטאַב, אָבער מיט דערזעלבער ערנסטער באַציאָונג, האָט פֿונקציאָנירט די „ליט. דראַמאַטישע געזעלשאַפֿט“ אין שיקאַגאָ, וועלכע האָט אויך פֿיל מאָל געשפּילט מיט גאַסטראָליאָרן־פּראָפּעסיאָנאַלן (יעקב בן־עמי, יוסף בולאַוו, מאַרק שווייד). זיכער האָט אויך די שפּעטערע — סיי „רעכטע“ סיי „לינקע“ — דראַמקרייזן־באַוועגונג איבער אַמעריקע (אַפֿילו אייניקע פרואוון פֿאַר אַ קינדער־טעאַטער — מענדע עִליקנס „קינדער־סטודיע“) געצויגן אירע וואַרצלען אומדירעקט פֿון דעם צוגעגרייטן באַדן אַרום דעם אַמאַליקן „פֿאַרבאַנד“.

* *
* .

נאָך דער מלחמה איז דער ענטוואַפֿונג פֿאַר דער דראַמקרייזן־באַוועגונג אַסך אָפּגעשוואַכט געוואָרן. מיטן גרינדן פֿון אַ ייִדישן קונסט־טעאַטער אין ניו־יאָרק איז טיילווייז פֿאַרענטפֿערט געוואָרן די פּראָגע פֿון בעסערן רעפּערטואַר. דאָך האָט נאָך עקזיסטירט כמעט אין יעדן גרעסערן ייִדישן ישוב פֿון אַמעריקע אַ דראַמאַטישער קרייז, וואָס איז אַמאָל מער אַמאָל

⁹⁴ אַברהם רייזען — די ערשטע דראַמאַטישע קלובן אין ניו־יאָרק און די אידישע פֿאַלקס־בינע — זאַמלבוך „פֿאַלקס־בינע“, ניו־יאָרק, 1940.

ווייניקער געווען אַקטיוו. (אין ניו-יאַרק גופא האָבן נאָך ביז איצט אַסך יוניענס זייערע אייגענע דראַמקרייזן — מערסטנטייל שוין אין ענגלישער שפּראַך; דאָסזעלבע אויף דער פּראַווינץ און אין אייניקע שטעט אין קאַנאַדע). דער מצב פֿון אַט די קרייזן איז מערסטענס געווען זייער אַ נידעריקער. מען האָט געשפּילט פֿון סענטימענטאַלן קוואַטש ביז אומבאַהאַלפֿענעם באַמבאַסטישן אַגיטפֿאַקאַט. ביי אַ טייל שפּילער האָט זיך אַנטוויקלט דער חשק צו מיניאַטורנער „סטאַר-שפּילעריי“, וואָס האָט געשעדיקט דעם דרויסנדיקן פּרעסטיזש און געבראַכן די אינעווייניקסטע דיסציפּלין. די ניט קוואַליפּיצירטע אַנפירער האָבן זייער אַפֿט — מיט דער כּוונה „צו העלפֿן עפֿנטלעכע אונטערנעמונגען“ — דערמוטיקט ספּאַנאַנע, ניט צו-געגרייטע אַרויסטריטן און אַזוי אַרום אומדירעקט געשטיצט די צעטאַנ-טישע כאַרטורע. זיינען די פֿאַרשטעלונגען ס'רוב געווען פֿאַר, ניט קינסט-פֿעריש און דער עולם צושויער האָט זיי זעלטן ווען גענומען ערנסט.

* *
*

אייגנאַרטיקע עקספּערימענטן זיינען דורכגעפֿירט געוואָרן אין די זומער-פֿעצער „ניטגעדאַגעט“ און שפּעטער אין „קינדערדאַנד“.⁹⁵ ס'איז געשאַפֿן געוואָרן אַ מין „טעאַטער אָן אַקטיאָרן“, וואו די שפּילער און דער רעפּערטואַר האָבן זיך געביטן ווי פֿידעם-סעריעס; אַ גרופּע דאָטשניקעס איז טרענירט געוואָרן פֿון דינסטיק ביז שבת אַוונט צו דער פֿאַרשטעלונג — און שוין זונטיק האָט מען צוגעגרייט אַ פֿרישע „פּיעסע“ מיט נייע שפּילער. מיטן גרינדן די טעאַטער-סעקציע איז מען אויסן געווען צו געבן דעם אַנטיילנעמער — אַחוץ קולטורעלע פֿאַרוויילונג — אויך אַ מין „צוגרייטונגס-קורס“ פֿאַר זיין סאַציאַלן קאַמף אין שטאַט. אַריינגעצויגן אין אַ קאַלעקטיוון אַנסאַמבל, אַרבעט זיך אויס אין שפּילער אַ געוויסע מאַס דיסציפּלין; צוגעוואוינט אויפֿצוטערען (אַפֿילו נאָר מיט עטלעכע ווערטער, אָדער אין אַ שטומער סצענע) פֿאַר אַן אוידיטאָריע, קריגט ער די זיכערקייט אויך אין געזעשאַפֿטלעכן פֿעבן אַרויסצוטערען פֿאַר אַ גרע-סערער צאָל מענטשן און קאָן אַזוי ווערן פּאַסיק פֿאַר אַראַגאַניזאַטאָרישער אַרבעט.

שטייענדיק אונטער דער אויפֿזיכט פֿון פֿאַך-מענטשן, וועקט זיך אויך ביים שפּילער דער חוש פֿאַר אַן ערנסטן טעאַטראַלן אינהאַלט און

⁹⁵ זע: — דאָס „ניטגעדאַגעט“-טעאַטער — „פֿרייהייט“, ניו-יאַרק, 17 אויגוסט,

פיינערע טעאטער-פֿארמען — עס וואַקסט זיין אינטערעס און ליבע צום טעאטער בכפֿל. טויזנט אַנטיילנעמער אין אַ מאַסן-שפּיל מיינט טויזנט אי-בערגעבענע, ראַפּינירטערע טעאטער-באַזוכער. ניט ווייניקע וויכטיק איז צו ווייזן אים די וועגן און מעטאָדן ביים שאַפֿן, ווי אַזוי טעאטער װערט געמאַכט, כדי צו וועקן אין אים זעם קריטישן בליק אויף אַפּצושיידן דאָס עכט-קינסטלערישע פֿון געקינצלטן פּסולת און צוגלייך אים אַפּגע-וואוינען פֿון דעם שעדלעכן, איבערטריבענעם קולט צו ״טעאטער-געטער״. אַזעלכע שפּילער ווערן פשוט טעאטער-באַוואוסטזיניק; די פֿעאיקערע פֿון זיי קאַנען ווערן דער שוישפּילער-רעזערוואַר פֿאַר אַן אַרבעטער-טעאטער. ענדלעכע טעאטער-טעטיקייטן האָבן אויך פֿאַרגענומען אַנדערע יידישע זומער-פֿלעצער (פֿון אַרבעטער-רינג, נאַציאָנאַלן אַרבעטער-פֿאַר-באַנד, שרם עדיכס-אינסטיטוט).

די געשפּילטע קורצע סצענקעס האָבן, פֿאַרשטייט זיך, באַרירט די צאַפּלידיקסטע טאַג-פֿראַגן און האָבן אַזוי אַרום געגעבן די יונגע בינע-שרייבער אַ געוויסע דערפֿאַרונג אין באַהאַנדלען טעמעס פֿאַר דער סאַ-ציאָלער דראַמע.

ווי אַ רעזולטאַט פֿון אַט די עקספּערימענטן האָבן שפּעטער הונ-דערטער יינגערע און עלטערע אַרבעטער, וועלכע האָבן דאָרט געהאַט זייער ערשטע ״פּלייער פּראָבע״ אויף דער בינע, צעטראַגן די אידייע וועגן טעאטער ווי אַ ספּאַרט איבער די צענדליקער געגרינדעטע ליב-האַבער-קלובן. נ. בוכוואַדס ״דער טראַקטאָר״ (אַ דראַמאַטיזאַציע פֿון פּרץ מאַרקישס ״ניטגעדאַיגעט״) און יעקב שייפּערס פֿאַקסידער-רעוויז ״אַ בונט מיט אַ סטאַטשקע״ (די הויכפונקטן פֿון יענע עקספּערימענטן) זיינען געוואָרן אַ שם-דבר און האָבן געדינט ווי מוסטערן פֿמעט פֿאַר דער גאַנצער יידישער און ענגלישער דראַמבאַוועגונג אין די אַרבעטער-קרייזן — בפרט אין ניו-יאָרק, וואָס האָט זיך שטענדיק אויסגעצייכנט מיט אַ שפּע פֿון אַזעלכע גרופּעס, קרייזן און ״קלאַבס״. זינט 1927 זיינען געווען טעטיק עטלעכע און צוואַנציק דראַמקרייזן אַרום די שטאַטישע אַרבעטער-קלובן, וועלכע האָבן זיך פֿאַרגענומען צו באַדינען די אייגענע אַרבעטער-באַוועגונג דורך אַראַגאָניזירטער אַמאַטאָרישער טעאטער-טעטיקייט.⁹⁰ אַר-יענטירט אויף אַ באַזע פֿון העכערער קוואַליטעט — מיט אַ באַוואוסטזי-ניקער באַציאונג צום מאַטעריאַל ווי צום קינסטלערישן אַרויסטריט —

⁹⁰ זע: מ. לעדער — צען יאָר יידישע אַרבעטער דראַמגרופּן — אַלמאַנאַך „צען יאָר אַרטעף“, ניו-יאָרק, 1937, זײ 71-75.

האָבן אייניקע פֿון זיי (ווי די דראַמגרוּפּע ביים „בראַנזווילדער יוגנט־צענער־טער“) אַרויסגעוויזן שיינע בינע־דערגרייכונגען ביי זייערע יער־לעכע „דראַמ. פֿאַרמעסטן“ און אַפֿילו אויסגעשפּרייט זייער טעטיקייט מחוץ די אייגענע דיסטריקט־קרייזן.

אַ באַזונדער קאַפּיטל אין דער דראַמקרייז־באַוועגונג האָט געשריבן דער „אַרטעף“, וועלכער האָט זיך דערפֿאַנט דעם 15טן דעצעמבער 1925 ווי אַ טעאַטער־סטודיע און איז שפּעטער מיט זיינע 6 סטודיעס פֿאַר־וואַנדלט געוואָרן אין אַ סטאַבילן אַרבעטער־טעאַטער.⁹⁷

* *
*

כמעט אויף דערזעלבער ליניע ווי אין צפֿון־אַמעריקע איז געגאַנגען די יידישע אַמאַטאָרן־באַוועגונג אין דרום־אַמעריקע. שוין אַרום 88-1886 באַטייליקן זיך אַמאַטאָרן אין פֿאַרשטעלונגען פֿון פּראַפֿעסיאָנאַלע שווי־שפּילער אין בוענאָס־אירעס. אין 1902 שפּילט די „אידישע געזעלשאַפֿט פֿון שוישפּילער ליבהאַבער“ גאַלדפֿאַדענס „שמענדריק“. שפּעטער האָבן פֿונקציאָנירט נאָך אַנדערע זעלבשטענדיקע אַמאַטאָרן־גרוּפּעס.

ערנסטע פּרוּוואָן זיינען געמאַכט געוואָרן ערשט אין 1926 מיט דער גרינדונג פֿון דער טעאַטער־סטודיע „יונג אַרגענטינע“, וואָס איז (אין 1927) פֿאַרוואַנדלט געוואָרן אין אַ טעאַטער־שול (אַנפֿירער: דער אַקטיאָר פֿעאַ האַלפּערן און די טעאַטער־קריטיקער יעקב באַטאַשאַנסקי און ש. ראַזשאַנסקי). געשפּילט האָבן זיי „אַ רייזענאַדע“ (סצענירט פֿון יעקב באַטאַשאַנסקי, אויפֿגעפֿירט פֿון נחום צוקער, מיט דער באַטייליקונג פֿון די שפּעטערע שוישפּילער שפּרה לַערער, מישאַ שוואַרץ א״אַנד), ה. סעק־פֿערס „דעם צדיקס נסיעה“ (1928) און איבערזעצונגען פֿון אייראָפּעאישן רעפּערטואַר.

אין 1929 ווערט געגרינדעט דער דראַמקרייז „קלוב ביים צענטער“, וואָס טעעטט לייַוויקס „הירש לעקערט“, א. וועוואַרקעס „נפֿלתי באַטוויך“ א״אַנד. עס זיינען אויך טעטיק דראַמגרוּפּעס ביי דער „פּאַטערנאַלע אידישע ביבליאָטעק“, ביים „מענדעלע קלוב“ און „אָוואַנגאַרד“ (אַנפֿירער: נחמיה צוקער) און ביי דער „פֿרייע אַרבעטער ביבליאָטעק“, מיט וועלכער ש. גלאַזערמאַן פֿירט־אויף זיין באַאַרבעטונג פֿון אַרמאַנדאַ דיסצעפּאַלאַס פּיעסע

⁹⁷ זע: זאַמלבוך „אַרטעף“, ניו־יאָרק, סעזאָן 1928-1929 און אַלמאַנאַך „צען יאָר אַרטעף“.

„הערש' דער דערפֿינדער“. גלאַזערמאַן מאַכט אויך אַ פּראַוו מיט אַ קינדער־טעאַטער.

אַ וויכטיק אַרט אין דער בוענאַס איירעסער דראַמבאַוועגונג פֿאַר־נעמט די סטודיע „אידראַמסט“ (רעאַרגאַניזירט פֿון „קלוב ביים צענטער“), וואָס פֿירט־אויף בוכבינדערס „די נעגער“, דאַניעלס „פֿיר טעג“ (אַנפֿירער: גד זשעפֿיאַזאַ), י. ב. צפורס „דערוואַכונג“, מ. נאָדירס „בנימין קיכאַט“ (געשטעצט פֿון יוסף שוואַרצבערג) און אייניקע איבערזעצונגען, און גיט אויך אַרויס אַן אייגענעם זשורנאַל „ניי טעאַטער“. פֿאַרייניקט דערנאָך מיט דער דראַמאַטישער שול „יצחק דייטש“ (געגרינדעט פֿון יידישן אַק־טיאָרן־פֿאַריין אין בוענאַס איירעס), פֿירט־אָן די נייע קערפּערשאַפּט „אַרגענטיניש־יידישער פֿאַלקס־טעאַטער“ („איפֿט“) אַ פֿרוכטבאַרע טעאַט־קייט אונטער דער דייטונג פֿון יעקב באַטאַשאַנסקי, ד״ר פֿ. זשיטניצקי, וו. ברעסלער, וו. גליקין א״אַנד. מיטן אַנטייל פֿון די אַקטיאָרן נחום מעלניק און דבורה ראָזענבלום (אין 1937) שפּילט דער „איפֿט“ פּרעס „ביינאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק“, שלום עליכמס „דאָס גרויסע געווינס“, פֿ. מאַלאַכס „מיסיסיפּי“, און (זייט 1938 אונטער דער רעזשי פֿון דוד ליכט) מ. קולבאַקס „בוטערע דער יידישער וואַלד־גולן“, פּרעס „אין פֿאַריש אויף דער קייט“, אויך דראַמאַטיזאַציעס און איבערזעצונגען פֿון קלאַסישן און מאַדער־נעם רעפּערטואַר.

אין דער אַרגענטינער פּראַוויניץ טרעפֿן מיר שפורן פֿון אַמאַטאָרן־פֿאַרשטעלונגען ערשט אין די יאָרן 9-1908. אין 1911 שפּילט אין לאַ פּלאַטאַ דער „גרויסער דייטשער אַנסאַמבל“ — אַ גרופּע ליבהאַבער מיט אייניקע פּראַפֿעסיאָנעלע שוישפּילער (אין משה ריכטערס „הערצעלע מיוחס“) און אין 1912 שפּילן זיי אין דער קאַלאָניע באַסאָ ווילבאַסאַ. אין קאַרדאַוואַ גרינדעט זיך אין 1913 אַ דראַמקרייז „ליבהאַבער פֿון שיינער קונסט“, וואָס פֿירט־אויף „אוריאַל אַקאַסטאַ“.⁶⁸ אין 1915 ווערן — לויט דעם אַקטיאָר און טעאַטער־מאַלער מישאַ שוואַרץ — געמאַכט עקספּערי־מענטן פֿון אַמאַטאָרן אין ראָזאַריאַ צו שפּילן „ערנסטן רעפּערטואַר“, מיט וועלכן זיי פֿאַרן אויך אַרום איבער די יידישע קאַלאָניעס פֿון דער פּראַ־וויניץ ענטרע ריאַס. אַרום 1929 ווערט געגרינדעט אין דער קאַלאָניע מאַזעסוויץ (דאָס דעמאָדיקע „ירושלים ד'אַרגענטינע“) דער דראַמאַטיש־וואַקאַלישער פֿאַריין „אַ. גאַלד־פֿאַדען“, וואָס שפּילט מ. אַלפּערסאַנס „גלות“.

⁶⁸ זע: פֿ. נאַטאַן — די אידישע געזעלשאַפּט אין ציפּער און בילד — אין אַלמאַ־נאָך „אַרגענטינע“, בוענאַס־איירעס, 1938, ז׳ 561-660.

גארדינס „גאט, מענטש און טייוול“, פרעס „א קברות-נאכט“ און „ס'ברענט“ (1930) און (1932), מיט דער באטיידיקונג פֿון די אַקטיאָרן יוֹזיס אַדלער און פּאַאַ זאַנד) טאַלערס „הינקעמאַן“. שפעטער האָט אויך די דאַר-טיקע „קדימה“ זיך פֿאַרנומען מיט אַמאַטאָרן-פֿאַרשטעלונגען און צווישן אַנדערע פּיעסן געשפּילט הירשביינס „גרינע פֿעלדער“.

* *
*

דער באַדייט פֿון דער דראַמקרייז-באַוועגונג און איר השפּעה אויפֿן גאַנג און מצב פֿון ייִדישן טעאַטער — אין נאָרד ווי אין זיד-אַמעריקע — איז נאָך ווייניק אָפּגעשאַצט געוואָרן. „עס האָבן געקיניגט אויף די ברעטער פֿון דער בינע [אַרום 1911] די גרויסע „שטערן“ פֿון יענער צייט ... די פֿאַרדאַרבונג פֿון דער פֿאַלקס-שפּראַך איז אָנגעגאַנגען מיטן גרעסטן ציניזם, ווען שלעכטער ריח, פֿאַרקריפּטער ייִדיש, פֿאַרדאַרבענע מאַ-ראַף האָט ווי פֿון אַהינטער אַ ראַזן נעבֿל געפֿלייצט צום פּובליקום ... אָן אַ זייט פֿון יענעם הירח האָבן געשפּילט טעאַטער עטלעכע אַמאַטאָרן-טרופּעס ... די בינע שמאַץ און ניט טיף, איז ניט געווען אַוואַ זיך צו באַוועגן פֿריי. האָט אָבער די אמתע שפּראַך פֿון דיאַלאָג געקלונגען, און ס'איז ליב געווען צו פֿאַרמאַכן די אויגן, הערן דעם דיאַלאָג און איבער-לעבן דעם אינהאַלט ... יענע דראַמאַטישע פֿאַריינען האָבן געלייגט דעם יסוד פֿאַרן בעסערן טעאַטער ... און געווירקט, אַז מען זאָל אָנהויבן אויפֿ-פֿירן אין פּראַפּעסיאָנעלן טעאַטער די „ליטעראַטאַציע“, וואָס די דראַ-מאַטישע פֿאַריינען האָבן געשפּילט ... [זיי] האָבן דערצויגן אַ בעסערן צושויער, [אים] באַקאַנט געמאַכט מיט אַ וויכטיקן טייל פֿון דער יונגער ייִדישער ליטעראַטור ... האָבן אָנגעוויזן אויף דעם בעסערן אייראָפּעאישן טעאַטער, וואו מען האָט דער עיקר געשפּילט אַנסאַמבל-פּיעסן ... וואָלט גוטיק געווען אָנהויבן אַ באַוועגונג ווידער אויפֿצולעבן דעם קולט פֿון אַמאַטאָרן-טרופּעס, וואָס זאָלן באַשיידן און אַרענטלעך זיך אַ נעם טון צום בעסערן רעפּערטואַר, וואָס וואַרט אויף זיין תּיקון.“⁹⁹

דער בעסערער דראַמקרייז קאַן ווערן דער פרוביר-רשטיין פֿון אַ געוויסן מין רעפּערטואַר, וועלכן דער פּראַפּעסיאָנעלער טעאַטער וואַגט ניט (אַדער קאַן ניט וואַגן) אויסצופּרוואַוון אויף זיין בינע.¹⁰⁰ אַפּשר וואָלט

⁹⁹ פּרץ הירשביין — דאָס ליטעראַרישע טעאַטער — זאַמלבוך „פֿאַלקס-בינע“, ניו-יאָרק, 1940.

¹⁰⁰ זע: — די „ריכטליניע“ אין דראַמקלוב — „פּונוקען“, ניו-יאָרק, מאי, 1934.

דאס טיילווייז געהאלפן פארענטפערן די פארפלאנטערטע מחלוקה צווישן טעאטער-פראפעסיאנאלן און קריטיקער, וועלכע זיינען נאך אפי איבער-צייגט, אן יידישער רעפערטואר ווארגערט זיך ממש הויפנווייז פאר דער שוועל פון יעדן טעאטער. דער פראפעסיאנעלער טעאטער האט אפט מורא צו ריזיקירן — דארף דער דראמקרייז אויף זיך נעמען דעם חוב צו זוכן נייעם אינהאלט און פארם. „ער דארף צוטרעטן מיט ערנסט און בא-גייסטערונג צו דער ארבעט אויף דעם געביט פון דער סאציאלער דראמע, וואס דארף זיין די ספעציעלע אויפגאבע פון אן ארבעטער-גרופע“.¹⁰¹ און „מ'קאן אויפפירן גאר אינטערעסאנטע טעאטער-שפילן מיט דער הילף פון רויע שפילער, וואס זיינען קיינמאל אויף דער בינע ניט געווען. פדי דורכצופירן אזא שפיל דארף מען האבן דריי זאכן: א פאסיקן סוזשעט, א פאסיקן טעקסט און א פאסיקן רעזיסיסער“.¹⁰² ביים באהערשן א מיני-מום פאכמענישע מיטלען (דיקציע, אינטאנאציע, מיזאנסצענע אד'גל) קאן מען עס דערגרייכן. די ענגלישע זומער-טעאטערלעך האבן אויף דעם אופן געגעבן צענדליקער בינע-דערפאלגן דעם אמעריקאנער רעפער-טואר און אייניקע זיינען אפילו געווארן די טאן-געבער אין טעאטער. אויך אמאליקע יידישע דראמקרייזן האבן עס באוויזן צו טון: דער „גאלד-פאדען פאריין“ אין סטאניסלאוו (גאליציע) מיט אנסקיס „דבוק“, דער „פראגרעסיוו דראמאטיק קלוב“ און די „פרייע אידישע פאקס-בינע“ אין ניו-יארק מיט די הירשבייזן און שרם עליכס-פיעסן.

מעגלעך אז פון די דראמקרייזן זאל אויך ארויסוואקסן א צאל יונגע שוישפילער-כוחות, אין וועלכע דער יידישער טעאטער נויטיקט זיך אזוי שטארק. זיינען דאך אסך פון די סאמע וויכטיקסטע בינע-קינסטלער געקומען פון פאלק — ראשעל, זאנענטאל, שאליאפין און די גאנצע ריי פון די בארימטסטע יידישע שוישפילער.

די פראגע פון פיינאנסירן די דראמקרייזן איז באמת א הארבע. אבער עס עקזיסטירט דאך ביים רוב גרעסערע יידישע ארגאניזאציעס א ספע-ציעלער קולטור-פאנד, וועלכער וואלט באדארפט באנוצט ווערן פאר דער דראמקרייז-באוועגונג ניט ווייניקער ווי פאר שולן אדער פארטיי-דיטערטור. די ארגאניזאציעס דארף קלאר ווערן וואס פארא שטויס-

¹⁰¹ וויליאם עדלין — א דראמע וועגן א יידישן העלד — „דער טאג“, 28טן דעצעמבער 1934.

¹⁰² נ. בוכוואלד — וואס זאלן טון אונדזערע דראמאטישע קלובן? — זאמלבוך „ארטעה“, ניו-יארק, 1928-1929.

קראַפֿט אַ דראַמגרוּפּע קאָן ווערן פֿאַר זייער קולטור-אַרבעט, מיט וויפֿל זי קאָן העלפֿן פֿאַקאַלע אונטערנעמונגען, אויסבילדן אַ קאַדרע דרייטע טוער פֿאַר דער באַוועגונג — און צוגלייך זיין אַ סטימול פֿאַר דער ווי-דער-אויפֿלעבונג פֿון טעאַטער-באַוואוסטזיניקייט. יעדע געגנט-אַרגאַני-זאַציע (קלוב, לייענקרייז, מיטלשול, איקוה-און ציקאַ-גרוּפּעס, אַרבע-טער-רינג, אַרדן און אַרבעטער פֿאַרבאַנד-צווייג, יוניעס, צענטערס אד"ג) דאַרף אויפֿסניי דערמוטיקט ווערן צו באַנייען די טעטיקייט פֿון אירע אַמאַליקע דראַמקרייזן און גרינדן נייע דראַמאַטישע גרוּפּעס, וואו אַזעלכע האָבן ביז איצט נאָך ניט עקזיסטירט. ביי סיסטעמאַטישער און צוועקמעסיק אַרגאַניזירטער אַרבעט קאָן דער דראַמקרייז אויסוואַקסן צו פֿאַרטעמפֿן אַפֿילו די פֿונקציע פֿון אַ געגנט-טעאַטער און ווערן די באַזע פֿאַר אַ איבערגעבורט פֿונם יידישן פּראָפֿעסיאָנעלן פֿאַלקס-טעאַטער.

אַ יידיש פֿאַלקס-טעאַטער

„כדי צו קאָנען ריכטיק אורטיילן אַ טעאַטער-קולטור — שרייבט פּראָפֿעסאָר אַרטור קוטשער — איז נויטיק פֿריער צו אונטערזוכן דעם באַדן, אין וועלכן זי וואַרצלט; דאָס מיינט: דאָס פֿאַרהעלטניש צווישן דעם פֿאָלק און זיין טעאַטער.“¹⁰⁸ נעמענדיק דאָס אין באַטראַכט, שטעלט זיך די פֿראַגע: אין וואָס פֿאַראַ טיפֿ טעאַטער נויטיקן מיר זיך?

„יידיש טעאַטער איז לחלוטין ניט קיין קאַפּריז פֿון יחידים... ניט קיין פֿרעמדע, אימפּאַרטירטע אידייע... עס איז צייטיק געוואָרן אין פֿאָלק דער פֿאַרלאַנג צו וועלטלעכע קאַלעקטיווע איבערלעבונגען... צו טעאַטראַלישער שאַפֿונג. די רעליגיעזע טעאַטראַלישקייט פֿון עבודה און תּפֿילה, די שבתדיקע און יום-טובדיקע טעאַטראַלישע פֿייערלעכקייטן האָבן פֿאַלאָרן זייער רעליגיעז-קינסטלערישע קדושה... דאָס פֿאָלק איז אַוועק פֿון בית-המדרש... דאָס יידישע לעבן איז געוואָרן דורך און דורך וועלטלעך... זוכט דאָס פֿאָלק טעאַטראַלישקייט אין זיין נייעם וועלט-לעבן... זיינען איצט דאָ ביי יידן טעאַטער-קעמערלעך און טעאַטער-אַרגאַניזאַציעס... זיי זיינען די שלוחים פֿון אַ שטאַרקן פֿאַלקסוויילן, זיי דריקן-אויס זיין בענקשאַפֿט נאָך טעאַטער-גענוס... דאָס פֿאָלק האָט אַנגעהויבן שפּילן טעאַטער, דאָס פֿאָלק האָט פֿון זיך אַרויסגעגעבן זיינע ערשטע טעאַטער-מענטשן, דאָס פֿאָלק איז דער ערשטער געקומען אין

¹⁰⁸ אַרטור קוטשער: „דאָס זאַלצבורגער באַראַק-טעאַטער“, ווין-לייפּציג-מינכען, 1924 (דייטש).

טעאטער".¹⁰⁴ איז דער יידישער טעאטער-גייער אין זיין באַנעם פֿאַלקס-טימלעך און זיין פֿאַרוויילונגס-אַרט איז דער פֿאַלקס-טעאטער. אַפֿילו דער אַזוי גערופֿענער „בעסערער“ טעאטער-גייער רעקרוטירט זיך פֿון פֿאַלקסמאַסן און זיין קונסט-השגה טאָר ניט איבערגעשאַצט ווערן. דאָס פֿאַלקס-ליד און דער פֿאַלקס-ווייך, סענטימענט און אויפֿקלערערשע כּוונות זיינען פֿאַרבליבן די הויפט-עלעמענטן פֿון דער יידישער פּיעסע — פֿאַלקס-טימלעכקייט איז די פּאָפּולערסטע פֿאַרם פֿון דער יידישער פֿאַרשטעלונג. דאָס איז זייער אייגנאַרטיקייט — צוליב טראַדיציע און צוליב דעם ספּע-ציעלן מין טעאטער-גייער — און לאָזט זיך אַזוי לייכט ניט ענדערן. אויב-געצאַצקעטע עקספּערמענטן זיינען פֿרעמד דעם ברייטן יידישן טעאטער-עולם און קאָנען זיך האָבן זייער באַרעכטיקונג בלויז פֿאַר יחידי סגולה. אויב די יידישע אינטעליגענץ וויל פֿאַר זיך „באַשאַפֿן אַ צווייטן (העכערן) טיפּ פֿון אַ יידישן טעאטער — שרייבט בעל מחשבות — מוז מען זיך באַשאַפֿן אַ בימה לעצמו".¹⁰⁵

מיט דעם וואָרט דער יידישער טעאטער נישט געווען אַנדערש פֿון ניט יידישן. ניט אַלע דייטשן, פֿראַנצויזן, רוסן און ענגלענדער באַזוכן ליטעראַריש-קינסטלערישע טעאטערס. פֿאַר די ברייטע מאַסן האָט ביי אַלע פֿעלקער עקזיסטירט אַ ספּעציעלער פֿאַלקס-טעאטער, וואָס איז בהד-רה, רעפֿאַרירט געוואָרן אין אַ ליטעראַריש-קינסטלערישן טעאטער. פּראַפּאָגאַנדירן די אידייע — אויפֿקלערן דעם טעאטער-גייער דורך רעפֿע-ראַטן, אַרטיקלען אין דער פּרעסע און פּאָפּולערע בראַשורן — קאָן זיין אַן אויסגעצייכנט הידלסמיטל, ווייל בלויז אויפֿן באַדן פֿון ברייטער פֿאַלקס-בידונג און דערציאונג קאָן אויסוואַקסן און בליען ממשותדיקע פֿאַלקס-קונסט. אָבער קולטור-ווערטן לאָזן זיך ניט באַשאַפֿן אַדער אָפּענדערן פֿון היינט אויף מאַרגן. קאַרדינאַלע ענדערונגען אין דעם פּרט קומען כּמעט שטענדיק ערשט נאָך געזעשאַפֿטלעכע רעפֿאָרמעס. דער אויפֿשוואונג פֿון מיטלעלאַס האָט געבראַכט דעם בורזשאַזן טעאטער פֿאַר די מער פֿאַרמעגלעכע שייכטן — די סאַציאַלע רעוואָלוציע האָט געגעבן בעסערן טעאטער פֿאַר דעם פּראַעטאָריאַט. דאָס דעמאָקראַטישע אַמעריקע האָט אָנגעהויבן מיט אַ סאַרט פֿאַלקס-טעאטער פֿאַרן „העכערן“, אַרויפֿגעאַר-בעטן שייכט, איז דערנאָך אַריבער צו ברייטער „פֿאַלקס-פֿאַרוויילונג“ (וואָדעוויל, בורלעסק, מוזיקאַלישע קאָמעדיעס און געזאַנג-מעלאָדראַמעס)

¹⁰⁴ ד"ר א. מוקדוני: „טעאטער“, נירנאָרק, 1927, ז' 41 און 42.
¹⁰⁵ לויטן „לעקסיקאָן פֿון יידישן טעאטער“, ערשטער באַנד, ז' 191.

— און מיט דער עמאנציפאציע פֿונם „דאָלאָר־גייסט“ האָט די אינטער־ליגענץ געשאַפֿן פֿאַר זיך אַ ריי עקספּערֿימענטאַלע אַמאָטאַרן־טעאַטערס („ליטל טהעאַטער“), וואָס האָבן געלייגט דעם פֿונדאַמענט פֿאַרן בעסערן בירגערֿלעכן טעאַטער און שפּעטער פֿאַר די עקספּערֿימענטן פֿונם אַר־בעטער־טעאַטער. די רעגירונג אַליין האָט קיינמאַל צום טעאַטערֿוועזן זיך ניט צוגערירט. ערשט אין דער צייט פֿון דער טיפּסטער עקאָנאָמישער דעפּרעסיע האָבן די „פֿעדעראַלע טעאַטער־פּראָיעקטן“ געפרואוּווט ליין־דערן די לאַנג־דויערנדיקע אַרבעטלאָזיקייט פֿון טויזנטער פֿאַרצווייפֿלטע, פֿון פֿאַך אַרויסגעשטויסענע אַקטיאָרן — אין אַ געוויסן זין זיי אומגעקערט די „פּראָפּעסיאָנעלע ווערדע“ — און זיי ווידער פֿאַרוואַנדלט אין ניצזעכע מיטבאַשאַפֿער אין אַמעריקאַנער טעאַטער.¹⁰⁰ באַפֿרייט פֿון פֿינאַנציעלע זאָרגן און קאָמערציעלע וואַקעענישן, האָט דער טעאַטער־פּראָיעקט — דורך אייניקע העכסט געלונגענע עקספּערֿימענטן אין רעפּערטואַר ווי אין דער דורכפֿירונג — געוויזן נייע וועגן און באַרייכערט די יונגע אַמעריקאַנער טעאַטער־קונסט.

אויך די יידישע אָפּטיילונג ביים טעאַטער־פּראָיעקט האָט נאָך אייניקע בלאַנזשענישן זיך פֿאַרנומען אויף אַ גלייכערן וועג און האָט (אונ־טער דער לייטונג פֿון לעם וואַרד) מיט סינקלעיר לואיסעס „דאָ קאָן עס ניט געשען“ (רעזשי: בלייך־סקולער־באַרזעל), בֿפֿרט מיט קליפֿאַרד אַדעטס „וואַך אויף און זינג“ (רעזשי: יעקב מעסטל) געמאַכט איינע פֿון די אינ־טערעסאַנטסטע עקספּערֿימענטן בנוגע דעם שווישפּילער־פּערסאָנאַל, וועל־כער איז באַשטאַנען ס׳רוב פֿון געוועזענע וואַדעווייז־און מעדאָראַמע־אַקטיאָרן פֿון אַמאָליקן שניט. קומענדיק אין באַרירונג מיט אַ געענדערטן צוגאַנג צו אַ פֿאַרשטעלונג, האָבן אַט די אויסגעצייכנטע „אַלד טיימערס“ (וועלכע האָבן פֿריער זעלטן געהאַט צו טון מיט „בעסערן“ טעאַטער) דורכ־געטראָגן די פֿאַרשטעלונג מיט אַזאַ ברען, אַז דער ברייטסטער טעאַטער־עולם ווי די פרעסע האָבן זיי באַוואונדערט.¹⁰⁷

Hallie Flanagan: "Arena", New York, 1940. זע: ¹⁰⁰

¹⁰⁷ זע: וויליאַם עולין — „וואַך אויף און זינג“ פֿון קליפֿאַרד אַדעטס — „דער טאַג“, ניו־יאָרק, 25טן דעצעמבער 1938; ת. גוטמאַן — צוויי געלונגענע טעאַטער־אויפֿפֿירונגען פֿון וו. פ. א. — „מאָרגן זשורנאַל“, ניו־יאָרק, 25טן דעצעמבער 1938; ג. בוכוואַלד — „וואַך אויף און זינג“ אויף יידיש — „מאָרגן־פֿרייהייט“, ניו־יאָרק, 30טן דעצעמבער 1938; ד. קאַפּלאַן — „עוועיק ענד סינג“ איצט געשפּילט אויף יידיש — „פֿאַרווערטס“, ניו־יאָרק, 30טן דעצעמבער 1938; סלאַווע עסטריין בן־רעמי — „וואַך אויף און זינג“ — „ניו־יאָרקער וואַכנבלאַט“, 13טן יענער 1939; י. פֿישמאַן — אַנקעל

דאָס איז מעגלעך געוואָרן אַדאַנק דעם מינימום סאַציאַלע פֿאַר-
זיכערונג און די געשאַפֿענע נויטיקע באַדינגונגען פֿאַר רואיקער קינסט-
לערישער אַרבעט. נאָר אויף דעם אַפֿן קאַן קומען אַ קינסטלערישער אויפֿ-
שוואונג. וואָס זאָל זיין אי אין איינקלאַנג מיט דער טענדענץ פֿון טעאַטער-
גייער אי פֿכבוד די מאַדערנע שטרעבונגען פֿון דער טעאַטער-קונסט.

דערווייל קאַן דער יידישער טעאַטער אין אַמעריקע גאַרניט חלומען
וועגן אַזאַ מצב. דער טעאַטער-פּראַיעקט עקזיסטירט ניט מער. „דאָס
טעאַטער קאַן אָבער בשום אַפֿן נישט זיין קינסטלעריש אומאַפהענגיק,
אויב עס איז ניט מאַטעריעל פֿריי. זיינען נישטאַ צווישן אונדז טויזנט
איינצלע יידן און יידישע אַרגאַניזאַציעס, וואָס ווילן בייטראַגן אַ מיני-
מום פֿון פֿופֿציק דאָלאַר אַ יאָר צו פֿאַרזיכערן די עקזיסטענץ פֿון אַ יידיש
טעאַטער און אַרום דעם טעאַטער — אַ צענטער פֿאַר די, וואָס לעבן מיט
דער נייער יידישער קולטור?“¹⁰⁸ ניין — נישטאַ קיין מעצענאַטן אויף דער
יידישער גאַס. אַמאָל (אַרום 1923) האָט עס געפּראווט טון די „טעאַטער-
געזעלשאַפֿט“, פֿון וועלכער עס איז שפּעטער אַרויסגעוואַקסן דאָס עקס-
פּערעימענטאַלע „אונדזער טעאַטער“ און אין אַ געוויסער מאָס אויף דער
„אַרטעף“. אין 1935 הויבט די פֿאַלקס-בינע אָן אַ באַוועגונג פֿאַר אַ יידישן
פֿאַלקס-טעאַטער, וואָס זאָל אַפּגעהאַלטן און אָנגעפֿירט ווערן פֿון געזעל-
שאַפֿטלעכע, קולטורעלע און אַרבעטער-אַרגאַניזאַציעס, אַ טעאַטער וואָס
זאָל ניט זיין אַפהענגיק פֿון קיין יחידים, פֿון די קאַפּריון אַדער שטי-
מונגען פֿון איינצלע מענטשן, נאָר זאָל אַוועקגעשטעלט ווערן אויף אַ יסוד
פֿון אַ פֿאַלקס-אונטערנעמונג, וועמעס אויפֿגאַבע זאָל זיין אַ ריין קולטור-
רעלע און ניט קיין אונטערנעמונג צו מאַכן געלט... עס זיינען גערופֿן
געוואָרן עטלעכע קאַנפֿערענצן וועגן דעם — צוערשט פֿון יחידים...
דערנאָך אַן אַלגעמיינע גרויסע קאַנפֿערענץ, ביי וועלכער עס זיינען געווען
פֿאַרטראַטן אַ גרויסע צאָל דעלעגאַטן פֿון אַרבעטער רינג ברענטשעס,
סאַציאַליסטישן פֿאַרבאַנד, נאַציאָנאַלן אַרבעטער-פֿאַרבאַנד, טרעיד-יוניאָנס
און קולטור-אַרגאַניזאַציעס... זיינען אויסגעאַרבעט געוואָרן פֿלענער...

סעמס אידיש טעאַטער — „מאַרגן-זשורנאַל“, ניו-יאָרק, 13טן פעבער 1939; לעאַן
קאַברין — אַדעטס דערמאַנט אויף גאַרדין מיט זיין „וואָך אויף און זינג“ — „דער
טאָג“, 17טן פעבער 1939; ב. צ. גאַלדבערג — אין אַ „ו.ו.א.“ טעאַטער — דאָרט;
W. S. — „Awake And Sing“ By Jewish Unit — „The New York
Times“, Dec. 23, 1938; Abel Gorham — Odets Play In Yiddish —
„Daily Worker“, Dec. 26, 1938.

¹⁰⁸ מענדל עלקין אין „טעאַליט“, ניו-יאָרק, נאָוועמבער, 1923, ד' 2.

אין אַ גאַר קורצער צייט איז אַריינגעקומען אַ היפשע סומע געלט — אָבער צו אַלעמענס גרויסער אַנטוישונג האָט זיך אויך די אונטערנעמונג ניט אַיינגעגעבן.¹⁰⁰ געבליבן איז דערווייַל אַ מיזערנע סובסידיע פֿון אַרבעטער רינג פֿאַר דער „פֿאַלקס־בינע“, אַ האַסטיקער פּראָוו פֿון דער יידישער סעקציע ביים אינטערנאַצ. אַרבעטער־אָרדן מיט איר מאַבילער „אָרדן־טרופּע“ און פּראַיעקטירטע פֿלענער פֿון „איקוף“ און אַנדערע אָרגאַני־זאַציעס אָדער פֿון טעאַטער־מענטשן.¹¹⁰

אַפֿילו דער אַמאָליקער טיפּ פֿון קאַמערציעלן טעאַטער־אונטערנעמער איז כּמעט פֿאַרשוואַונדן. פֿון די צעטומלטע אַקטיאָרן אַרײַן (וועלכע זשיפען נאָך אַרום דעם טעאַטער דורך לויזע בשותפותדיקע „חברים־טרופּעס“) קאָן מען קיין גרויסע ישועה ניט דערוואַרטן. אַזאַ טעאַטער מוז געשאַפֿן ווערן דורך געמיינזאַמע אַייגענע און געזעלשאַפֿטלעכע פּוּחות: אַ געקליבענע גרופּע פֿאַראַנטוואָרטלעכע שוישפּילער און בעסערע בינע־שרייבער — וועלכע זיינען בלוטיק פֿאַראינטערעסירט אין דעם ענין — דאַרפֿן זיין די איניציאַטאָרס פֿון אַ פֿאַלקס־טימלעכן רעפּערטואַר־טעאַטער מיט אַן ערשט־קלאַסיקן קינסטלער־אַנסאַמבל; דער גוטער ווילן פֿון גע־זעלשאַפֿטלעכע אָרגאַניזאַציעס קאָן העלפֿן פֿינאַנסירן אַזאַ טעאַטער. די פֿרייע פֿאַלקס־בינעס (אין דייטשלאַנד און עסטרייך) און די טעאַטער־גילד (אין אַמעריקע) האָבן אויסגעבויט זייער טעאַטער אויף אַ פּשוטן אַופֿן: זיי האָבן אָרגאַניזירט דעם בעסערן טעאַטער־גייער און אים אַבאַ־נירט פֿאַר זייערע פֿאַרשטעלונגען. אַט די טרחה פֿאַלט כּמעט אַוועק אויף דער יידישער גאַס: דער יידישער טעאַטער־קאַנסום שטיצט זיך הויפטזעכלעך אויף אַ טעאַטער־גייער, וועלכער איז פֿאַקטיש שוין אָרגאַניזירט דורך זיינע בענעפֿיס־אָרגאַניזאַציעס, וואָס ברענגען אַרײַן דעם יידישן טעאַטער אַ צוואַנציק ביו דרייסיק טויזנט דאָלאַר אַ וואָך. בלויז אַ טייל פֿון אַט דער סומע קאָן שאַפֿן די פֿינאַנציעלע באַזע פֿאַר אַ קיסנסטלערישן פֿאַלקס־טעאַטער. די אָרגאַניזאַציעס (אַרבעטער רינג, אינטערנאַצ. אַרבעטער

¹⁰⁰ יעקב פֿישמאַן — די באַוועגונג פֿאַר אַ יידישן פֿאַלקס־טעאַטער — „פֿאַלקס־בינע“, ניו־יאָרק, 1940, זײַ 127-129.

¹¹⁰ זע: — קולטור־קאַנפֿערענץ פֿונעם איקוף — „יידישע קולטור“, אַפּריל, 1943; אויך: — אַלע וואָס האָבן ליב מאַמע־לשון דאַרפֿן שרייען — „די פרעסע“, בענאַס איירעס, 13טן פעבר 1943; זלמן זילבערצווייג — וואָס ס׳האַט געפֿירט צו שליסן פֿונעם אידישן קונסט־טעאַטער — „מאַרגן זשורנאַל“, ניו־יאָרק, 6טן נאָוועמבער 1941, און — ווי אידישער קונסט־טעאַטער קען צוריק אויפֿגעלעבט ווערן — דאַרט, 10טן נאָוועמבער 1941.

אָרדן, נאַצ. אַרבעטער פֿאַרבאַנד, די יוניעס און פֿאַנדסמאַנשאַפֿטן) דאַרפֿן
נאָר אויסאייבן אַ געהערליקן איינפֿלוס און פֿאַרקירעווען דעם שטראָם בע-
נעפֿיסן צום געשאַפֿענעם טעאַטער. גוט אַרגאַניזירט און ביי אַ צוועקמע-
סיקער אויפֿקלערונג-אַרבעט קאָן אַזאַ פֿלאַן פֿאַרווירקלעכט ווערן.

* *
*

דער כאַראַקטער פֿון טעאַטער דאַרף זיין אַ פֿאַלקסטימלעכער. ער
דאַרף זען אויסצומיידן עקסטרעמען — די פּוסטע הפֿקות פֿון דער אָפּע-
רעטע און מעדאַדראַמע, אָבער אויך די טרוקענע „ליטעראַרישקייט“ פֿון
דער בעסערער פּיעסע. „דער יידישער דראַמאַטורג איז דער אומדער-
פֿאַרנסטער אין פֿאַרגלייך מיט אַנדערע. ער שאַפֿט בוכמעסיק, ליטעראַטור-
מעסיק, מיט אידייען און כאַראַקטערן, וועלכע האָבן נישט אַפֿטמאַל די
טעאַטער-דינאַמיק, דעם לעבעדיקן פּולס. דערפֿאַר זיינען די דאָזיקע דראַ-
מען אינטערעסאַנטער אין לייענען ווי אויף דער בינע.“¹¹¹ די אידעאָלאָגיש-
אַנגעלעאָדענע פּיעסע האָט גענומען באַהרשן די בעסערע בינע. איז די אידיע
געווען אַ ריכטיקע — ווייל שוין אין אינהאַלטייניקן רעפּערטואַר קאָן
אַ פֿאַלקס-טעאַטער געפֿינען גענוג אַנהאַלט. אָבער דער מעטאָד איז
געווען אַ פֿאַלשער. פֿאַרבייטנדיק באַגריפֿן, האָט מען יעדע פּרימיטיוו-
קייט פֿאַרענטפֿערט מיט „פֿאַלקסטימלעכקייט“ און יעדע פֿאַנגווייליקייט
מיט „קינסטלערישן רעאַליזם“. אַנשטאַט טעאַטראַליש דערהייבן און
אויסלויטערן — „פֿאַרטראַגן אין אַנדערע וועלטן“ — האָט מען געזוכט
אַרויפֿצוברענגען אויף דער בינע וואָס מער גאַסן-טומל און היימישע שטוב-
פּרעגלעריי; אַנשטאַט יאַמטעוודיקייט, האָט מען צוריק אַרויפֿגעשליפּט
אויף דעם פֿאַלקס נשמה די פֿאַרשטויבטע וואַכעדיקייט פֿון „שאַפֿ און
טוילס“, פֿון פֿאַרדומפּענע טעפּ און פֿאַרזשאַווערטע לעפֿל. מען האָט פֿאַר-
שליפּערט דעם טעאַטער מיט בלוטלאָזער „פּראָזע“, אָדער געבלענדט
מיט „מוזיקאַלישע פּראָדאַקשאַנס“ פֿון כיטרע פֿאַלשמיינצער.

דער רעפּערטואַר פֿון אַ פֿאַלקס-טעאַטער דאַרף קאָנען אָפּווישן פֿון
דער בינע די אויסגעטראַכטע קוואַק-העלדן ווי די צעאויקעטע קינד-
פּראַבלעמען און צוריקברענגען צום טעאַטער דעם דראַמאַטיקער טע-
אַטראַל. אַ פֿאַלקס-טעאַטער וועט דאַרפֿן זיך אויסניכטערן פֿון נייסטן
משוגעת נאַכצוטאַנצן בראָדוויי מיט „אייין פּיעסע פֿאַר אַ גאַנצן סעזאָן“

¹¹¹ ד"ר יעקב שאַצקי — דער גורל פֿון דער יידישער דראַמע — „טעאַליט“,
ניו-יאָרק, ערשטער נומער, 1923.

און זיך אומקערן צוריק צום אמאליקן רעפערטואר-סיסטעם, ווען מען האט אין לויף פון סעזאן דורכגעשפילט איבער א טון פיעסן. דעמאלט איז דער טעאטער (בפרט דער בעסערער) געווען א לעבעדיקער נערוו מיט פאטענציאלע גרויסע אנטוויקלונגס-מעגלעכקייטן.

דאס וועט אויך העלפן באנייען דעם עלטערן רעפערטואר, וועלכער איז באדד שוין פארשוואונדן פון דער יידישער בינע. דער היינטיקער יידישער טעאטער-גייער, איבערוועלטיקט פון דער מלחמה-פסיכאָזע און צעטרייסט דורכן טראגישן גורל פון זיין פאלק, לעכצט נאכן „גוטן אמאל“ און פילט זיך היימיש, ווען די בינע זעקט פאר אים אויף דעם פארהאנג פון פארגאנגענע טעג. ער זוכט ערגעץ-וואו א שייכות צווישן נעכטן און היינט. צוגלייך מיט דער „פראפאגאנדיסטישער“, ריין-פאלעס-טינישער דראַמע „אדמה הזאת“ (דאָס לאַנד פון אַשמאָן), שפילט די היינטיקע „הבימה“ מיט גרויסן דערפאלג אַנסקיס „דבוק“ און גאַרדינס „מירעלע אפרת“.¹¹² דער דאַרטיקער אַרבעטער-טעאטער „אהל“ האט באַ-נייט י. י. זינגערס „יאשע קאלב“ און מענדעלעס „פישקע דער קרומער“. ענדלעכע גרוסן הערן מיר פון יידישן טעאטער אין סאָוועטרוסלאַנד. אין אַמעריקע איז די דערפאלגרייכסטע מיעסע פון לעצטן סעזאן געווען גאַר-דינס „גאט, מענטש און טיוול“ מיט דער סטאַר-טרופע, וואָס די יידישע אַקטיאָרן-יוניע האָט אָרגאַניזירט.

אויך דער סטיל פון אַזא טעאטער וועט מוזן זיין א פאָקסטימלעך-געזונטער. דער גאַלדפּאָדען-און גאַרדין-טעאטער (ווי די קאַברין-און הירשביין-פיעסע) האָט געפונען דעם קאַנטאַקט מיט זיין אמאליקן טעאטער-גייער — אויך דער היינטיקער פאָקס-טעאטער דאַרף עס קאַנען באַווייזן. בהדרגה, פאַרזיכטיק — אָבער דער איבערגאַנג מוז פאַרגענומען ווערן. מיר קאַנען דאָ ווידער וואָס לערנען פון סאָוועטישן טעאטער: מען האָט „געדאַרפֿט צוטראַגן [די פאַרשטעלונג] דער ברייטער מאַסע מער קאַנקרעט און אוטיטאַריש... די פאַרם-איבערגעשפיצטיקייט, וואָס איז אָפֿט געווען טיילווייז פֿרעמד און אומפאַרשטענדלעך פאַר דעם גרויסן עולם צושויער, האָט אַסך שאַדן געבראַכט... אַסך פֿון זיינע פֿריינד אָפֿ-הענטיק געמאַכט און האָט אים אין זומפֿ געשלעפט“ — דאַרף מען אומ-מיטלבאַר זיך דערנענטערן צום צושויער... איבערדערציען דעם איצטיקן אַקטיאָר... האָבן אַ שטענדיקן קאַנטאַקט מיטן מאַדערנעם מאַסן-טע-

¹¹² זע: ש. יצחקי — „גלות פיעסן“ אין ארץ ישראל — „מארגן זשורנאַל“, ניר-יאַרק, 6טן יוני 1943.

אטער".¹¹⁸ איינער פֿון די ווירקזאמסטע מיטלען אין דעם פרט וואָלט זיין: אַרויסרייסן דעם טעאַטער פֿון דער איינגעצוימטער פֿעסטונג פֿון סטאַר-סיסטעם און אים אַוועקשטעלן אויף אַ סאַלידן פֿונדאַמענט פֿון אַ סטאַ-בילן שווישפּילער-אַנסאַמבל. סטאַניסלאָוסקי האָט געוווּן דעם וועג און קיין ערלעכער טעאַטער-מענטש וועט פֿון אים ניט אָפּטרעטן.

אַרום אַ פֿאַדקס-טעאַטער דאַרף אויך געבויט ווערן אַן אייגענע טעאַטער-סטודיע, וואָס זאָל אויסבילדן יונגע שווישפּילער- און רעזשי-כוחות און זיי פֿאַרווענדן ווי אַ מוסטער-מאַטעריאַל פֿאַר מאַסן-סצענעס און קליינקונסט-פֿאַרשטעלונגען.

נאָך אַ דערפֿאַגרייכן סעזאָן אין ניו-יאָרק קאָן אַזאַ טעאַטער גאַסט-ראַזירן איבער דער פּראָווינץ און אויף דעם אָפֿן העלפֿן אויפֿלעבן אויך די פֿאַקאַלע טעאַטערס.

* *
*

די "קונסט און פֿאַך-טעאַטער"-גרופּע (אין דעטראַיט, 1916) האָט צוגלייך מיטן פּראָגראַם „צו העלפֿן אויפֿהאַלטן און אַנטוויקלען דעם קרע-אַטיוון אימפּולס אין אַמעריקאַנער טעאַטער", זיך געשטעלט אויך די אויפֿגאַבע „צו דערנענטערן דעם טאַג, ווען די ספּעקולאַטן זאָלן אַרויס פֿון די עטאַבלירטע טעאַטערס און עס וועלן אַרײַן אַהײַן די קינסטלער".¹¹⁹ ווייזט אויס, אַז דער קאַמערציעלער טעאַטער וועט שוין זיין אייגענעם קאַפּ ניט אַריבערוואַקסן. דאַרפֿן די בעסערע יידישע אַקטיאָרן און דראַ-מען-שרייבער אויף זיך נעמען דעם חוב צו אַרגאַניזירן דעם מאַדערנעם פֿאַדקס-טעאַטער. אַ מיושבֿדיקע פֿאַרשטענדניש מצד דער יידישער עפֿנט-לעכקייט קאָן — ביי אַ געוויסער אַנשטרענגונג — העלפֿן דעם פֿלאַן רעאַדזירן.

אויפֿן כאַראַקטער פֿון אַזאַ טעאַטער איז אַנגעוווּן געוואָרן. פֿון אַלע סאָוועטישע טעאַטערס איז (נעבן דעם מאַסקווער קינסטלערישן טעאַטער) דער וואַכטאַנגאַוו-טעאַטער געווען „דער טיפֿסטער און דער מער אַרגאַ-נישער", ווייל אים איז געלונגען אין די אויפֿפֿירונגען צו „שאַפֿן אַ סינטעזע

¹¹⁸ . ליובאַמירסקי: „דער רעוואָלוציאָנערער טעאַטער" — מאַסקווע, 1926, ז'ז 21, 44, 48.

¹¹⁹ זע: — 25 יאָר „טעאַטער אַרטס" — „יידישע קולטור", ניו-יאָרק, אַפּריל, 1941; אויך: „Theatre Arts"—"Ars", Buenos Aires, Julio, 1941.

פֿון דער נייער קאנסטרוקטיווער פֿאָרם און דעם נעאַרעאַדזשיסטישן מעטאָד
אין שפּיל פֿון אַקטיאָר".¹¹⁶ אַ וועזנטלעכער אינהאַלט אין דער פּיעסע
און אַ טעאַטראַדיש־שפּילעווודיקע פֿאָרם אין דער דורכפֿירונג וועט —
בײַ אַ ערלעכער, ערנסטער באַציאָונג מצד דער אָנפֿירערשאַפֿט און
דעם קינסטלער־אַנסאַמבל — באַרעכטיקן די עקזיסטענץ און זיכערן
דעם קיום פֿון אַ ייִדישן פֿאַקס־טעאַטער.

¹¹⁶ ב. אַרשאַנסקי — „טעאַטער־שלאַכטן“ — מאַסקווע־כאַרקאָוו־מינסק, 1931,
ז' 74, 75, 89, 91.

זוכצעטר פֿון נעמען

- | | א |
|-------------------------------------|---------------------------------------|
| אָסטראָף, אָסקאַר — 42. | אַבראַמאָוויטש, בינע — 24. |
| אַפּיאָ, אַדאַלף — 67. | אַדלער, יוליוס — 175. |
| אַפעל, חנה — 166. | אַדלער, יעקב פ. — 11, 17, 18, 25, 26, |
| אַקסעלראַד, אַבראַם — 14. | 32, 37, 41, 56, 64, 66, 74. |
| אַקסעלראַד, מיני — 20. | אַדלער, סטעלאַ — 37. |
| אַקעסי, ס. — 111, 115. | אַדלער, סעראַ — 26. |
| אַרטשער, וויליאַם — 122. | אַדלער, צילי — 66. |
| אַריסטאָטעלעס — 122. | אַדעטס, קליפּאַרד — 34, 88, 100, 108, |
| אַרלאַנד, ה. — 30. | 114, 123, 179, 180. |
| אַרנשטיין, מאַרק — 27, 28, 167. | אויסלענדער, ג. — 30. |
| אַרציבאַשעוו, מיכאַיל פ. — 27, 106. | אויערבאַך, באָריס — 20, 21. |
| אַרשאַנסקי, ב. — VII, 185. | אויבסען, הענריק — 95, 100, 102, 105, |
| אַש, שלום — 23, 28, 29, 33, 35, | 107, 112, 117, 124, 152, 153. |
| 41, 65, 111, 164, 168. | אויטאַן, ה. פ. — 72. |
| אַשמאַן — 183. | אייזענשטיין, סערגעי מ. — 109, 125. |
| אַשענדאַרף, י. — 56. | אייזעקס, עדיט — 32, 112. |
| אַשעראָוויטש, מ. — VI, 154. | אַכראָן, י. — 55. |
| ב | אַלפּערסאָן, מ. — 174. |
| באַב, יוליוס — 122, 145. | אַלקין, אַ. — 62. |
| באַדער, גרשם — 27. | אַנדערסאָן, מעקסוועל — 94, 96, 107, |
| באַטאַשאַנסקי, יעקב — 173, 174. | 110, 111, 113, 115, 117, 123. |
| באַטוויניק, בערל — 27. | אַנדרעיעוו, לעאַניד — 29, 105. |
| באַלוצקי — 55. | אַנזענגרובער, לודוויג — 55, 64. |
| באַליעסלאַווסקי, ריכאַרד — 126. | אַניעל, יודושין — 88, 100, 101, 108, |
| באַער, האַרי — 138. | 112, 115, 123. |
| באַראַנדעס, יוסף — 16, 74. | אַנסקי, ש. — 28, 34, 176, 183. |
| באַראַץ, דוד — 21. | אַסטראָווסקי, אַלעקסאַנדער — 55, 64. |
| באַרזעל, וואַלף — 179. | |

- גאַלדפּאַדען, אַברוהם — וי, 11, 12, 14,
 15, 16, 18, 20, 23, 24, 29, 32, 41,
 43, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 56,
 57, 58, 59, 60, 64, 65, 66, 74,
 81, 85, 88, 98, 99, 100, 106,
 111, 148, 153, 154, 166, 173,
 174, 183.
 גאַלדפּאַדען נפתלי — 14.
 גאַלדשמיט, יחיאל — 36, 167.
 גאַלובאַק, לעאַן — 16, 18, 165.
 גאַלסוואַרטי, דושאַן — 33.
 גאַצי, גראַף קאַרלאַ — 64.
 גאַרדין, יעקב — 12, 20, 25, 26, 28, 32,
 34, 38, 40, 43, 49, 52, 56, 61,
 62, 64, 65, 67, 81, 85, 88, 89,
 98, 100, 106, 116, 153, 166, 167,
 175, 180, 183.
 גאַרהעם, ע. — 180.
 גאַרין, ב. — וי, 15, 60, 73.
 גאַרקי, מאַקסיים — 88.
 גוטענשאַג, קאַרל — 20, 21.
 גווירשווין, דושאַרדזש — 118.
 גוסקיין, ראובן — 74.
 גוצקאו, קאַרל פ. — 18, 30.
 גימפעל, אַדאַלף — 67.
 גימפעל, יעקב־בער — 14, 15.
 גלאַזערמאַן, ש. — 173, 174.
 גליקיין, וו. — 174.
 גליקמאַן, מעכעלע — 51.
 געביל, מאַקס — 11, 27, 48, 49, 67,
 165, 166.
 געדעס, נאַרמאַן בעל — 105.
 געטע, י. וואַלפּגאַנג פּאַן — 39, 140,
 142, 148.
 גראַדנער, ישראל — 14.
 באַרסקי, ישראל — 16, 165.
 בוכבינדער — 174.
 בוכוואַלד, נ. — וי, 98, 172, 176, 179.
 בולאַוו, יוסף — 34, 37, 66, 170.
 ביאַלין, א. ה. — וי, 33.
 ביכנער, געאַרג — 99.
 בימקאָ, פֿישל — 33, 65, 98, 116.
 בלאַנק, א. — 20.
 בלאַנק, לעאַן — 24.
 בלייך, יהודה — 179.
 בליצשטיין, מאַרק — 117, 144.
 בן־ארי — 146.
 בן־עמי, יעקב — 26, 33, 37, 51, 170.
 בעטהאווען, לודוויג וואַן — 106, 138.
 בעלאַסקאָ, דעיוויד — 48, 67, 148.
 בעל מחשבות — 178.
 בערגעלסאָן, דוד — 30, 108.
 בערנאַר, סאַראַ — 25, 154, 156.
 בערנשטיין, בערל — 17.
 בערקאוויטש, י. ד. — 33, 65.
 בראַדערזאָן, משה — 29.
 בראַהם, ד"ר אַטאַ — 67.
 בראַון, דושאַן מעיסאַן — 124, 153, 157.
 בראַנדעס, געאַרג — 31.
 ברעכער, עגאָן — 33.
 ברעסלער, וו. — 174.
 ג
 גאַגאַל, ניקאָלאַי וו. — 29, 55.
 גאַטעספּעלד, חנא — 33, 34, 65.
 גאַלדאַני, קאַרלאַ — 64.
 גאַלדבלאַט, מ. — 31, 60.
 גאַלדבערג, איזאַק — וי.
 גאַלדבערג, ב. צ. — 180.
 גאַלדבערג, נייטאַן — 166.
 גאַלדענבורג, סאַמועל — 20, 21, 50.

- גראַנאָחוּסקי, אַלעקסאַנדער — 10, 29, 30, 39, 41, 64, 67, 68, 70, 86, 99, 148, 144.
- גראַסאַ, דושיאַוואַני — 138, 154.
- גרינבערג, צעזאַר — 51.
- גרינפֿעלד, דושין — 74.
- גרעגאָר, יאַזעף — 107.
- גרעויהעם, מאַרטאַ — 105, 128.
- ד
- דאַברושין, י. — 29, 30, 96.
- דאַניעל, מ. — 30, 174.
- דאַן, לואיזע מ. — 116.
- דאַסטאַיעווסקי, 5. — 33.
- דובינסקי, יודל — 167.
- דווע, עלעאַנאַרַא — 137, 138, 154.
- דויטש, העלען — 32.
- דומאַ, אַלעקסאַנדער (זון) — 21, 105.
- דושמאַן, ל. — 15.
- דיואי, דזשאַן — 134.
- דייטש, אַל. — VII, 67.
- דייטש, יצחק — 31, 174.
- דימאַן, אַסיפּ — 27, 28, 32, 33, 34, 65, 68, 89, 111, 167, 168.
- דיסצעפּאַלאַ, אַרמאַנדאַ — 173.
- דיבאַלד, בערנהאַרד — 122.
- דעווירען, עדוואַרד — 126.
- דעלסאַרטע — 134.
- דעמפּסי, דזשעק — 138.
- דער לעבעדיקער (חיים גוטמאַן) — VI, 179.
- דרייפֿוס, קאַפיטאַן — 149.
- דרינקוואַטער, דזשאַן — 112.
- ה
- האַגעמאַן, קאַרל — 129.
- האַוואַרד, סידיני — 108.
- האַך, פּראָפּ. — 160.
- האַלענדער, פֿעליקס — 160.
- האַלפּערין, דינה — 59.
- האַלפּערן, לעאַ — 173.
- האַלקיין, ש. — 30, 111.
- האַנט, יאַשע — 13.
- האַפּקינס, אַרטור — 155.
- האַפּמאַנסטאַל, הוגאַ פֿאַן — 160.
- האַראַץ — 121, 139.
- האַופּטמאַן, גערהאַרט — 88, 105, 107, 116, 117.
- הורוויץ, פּראָפּ. משה — 24, 64, 66.
- היוטאַן, ג. — 126.
- הייוואַרד, דאַראַטי — 118.
- היינע, היינריך — 154.
- היינע-היימאַוויטש, משה — 17.
- הינדענבורג, פֿעלדמאַרשאַל, פֿאַן — 137.
- הירשביין, פּרץ — 23, 26, 28, 33, 34, 35, 49, 50, 54, 64, 65, 67, 78, 98, 100, 116, 164, 167, 168, 175, 183.
- הענאו, סטעלאַ — 32.
- העראַלד, האַינץ — 150.
- הערמאַן, דוד — 28, 29, 64, 99, 164.
- ו
- וואַגנער, ריכאַרד — 151.
- וואַולף, סיימאָן — 27.
- וואַילדער, ט. — 90.
- וואַכטאַנגאַו, עווגעני — 39, 68, 144, 146.
- וואַלקאַנסקי, פֿירשט סערגעי — 134.
- וואַלקנשטיין, ד. — 41.
- וואַקסמאַן, מ. ד. — 165, 166.
- וואַרד, לעם — 179.
- וואַרלאַמאַו — 154.
- וויזענפֿריינד, מוני (פּאָול מוני) — VI, 37, 66, 86, 154.

- ווייטער, א. — 29.
ווייכערט, ד"ר מיכאל (מ. בראַנדט) — VI, 28, 29, 153.
וויילד, אַסקאַר — 9, 120, 148.
ווייבערג, הערמאַן — 51.
וויינער, לאַזאַר — 55.
וויינשטיין, ב. — 16.
ווייבערג, לואיס — 167.
ווייסמאַן, ראובן — 14, 42, 54.
ווינדס, אַדאַלף — 142.
ווינטער, וויליאַם — 152.
ווינטשעווסקי, מאַריס — 34.
וויספּיאַנסקי, סטאַניסלאַוו — 106, 111, 112, 113, 116.
וויעריניק, איזידאָר — 167.
ווישניעווסקי, ב. — 107.
וועבסטער, מאַרגאַרעט — 59, 60.
וועדעקינד, פֿראַנץ — 100, 105.
וועוויאַרקע, אברהם — 30, 173.
וועלס, אַרסאַן — 90.
וועקסלעי, דושאַן — 108.
ווערבל, מישל אַדאַלף — 51.
ווערפֿעל, פֿראַנץ — 112.
ז
זאַלאַטאַרעפֿסקי, איזידאָר — 20, 26, 27, 64.
זאַנד, פּאַלאַ — 175.
זאַנענטאַל, אַדאַלף פֿאַן — 138, 154, 176.
זאַסלאַווסקי, רודאַלף — 21.
זאַץ, לודוויג — 66.
זיגלער, מאַריס — 10.
זייערעט, משה — 24, 26, 166.
זילבערצווייג, זלמן — VI, 10, 20, 42, 154, 164, 181.
זינגער, י. י. — 33, 65, 75, 113, 183.
- זינגערמאַן, בערטאַ — 22.
זינגערמאַן, פּאַולינאַ — 22.
זשולאַווסקי, יעושי — 33, 35, 41, 111.
זשיטניצקי, ד"ר ל. (ט. ביילין) — 19, 21, 174.
זשעליאַזאַ, גד — 174.
ז
זאַיראַוו, אַלעקסאַנדער — 68, 144.
זאַלסטאַי, אַלעקסיי — 105.
זאַלסטאַי, גראַף ליעוו נ. — 155, 156.
זאַלער, ערנסט — 175.
זאַמאַשעווסקי, באַריס — 11, 12, 15, 16, 18, 20, 25, 26, 27, 32, 36, 37, 39, 53, 64, 73, 74, 129, 166.
זאַרנבערג, ס. — 36, 166.
זשורקאַוו, זיגמונט — 29.
זשייטעלבוים, אברהם — VI, 20, 127, 154, 168.
זשירקל, דוד בער — 165.
זשענענהאַליק, אליהו — 167.
זשאַפּלין, זשאַרלי — 70.
זשעכאַוו, אַנטאָן פ. — 88.
זשעכאַוו, מיכאַיל — 138, 146, 156.
זשעני, ש. — 93.
זשערנער, פ. — 34.
ז
זאַנג, בוועז — 165.
זאַנג, קלאַראַ — 166.
זאַקאַבי — 36.
זשקעוויטש, סעמיאַן — 32.
זשורעניאַוו, ניקאָלאַי — 33, 51.
זשענער, לעאָפּאַלד — 68, 143.
זשחקי, ש. — 183.
ז
זאַווער, פּאַווער — 34, 35.

- מאָיסן, אַ. 30, 70.
מאַליער — 29, 95, 100, 105, 120.
מאַלנאַר, פֿערענץ — 116.
מאַלין, אַלבערט — 108.
מאַנגער, איציק — 56.
מאַרטערשטייג, מאַקס — 142.
מאַרעווסקי, אברהם — 29.
מאַרקיש, פּרץ — 30, 172.
מאַשקאוויטש, מאָריס — 20, 37, 166.
מוקדוני, ד"ר א. — VI, 36, 125, 178.
מייזיל, נחמן — 28, 71, 78.
מייניגען, הערצאָג פֿאַן — 148.
מייער, מאָריס — 71.
מייערבאָלד, ווסעוואָלאָד ע. — 68, 144.
מיכאַעלס, ש. — VII, 30.
מיליקאָוו, פּאַוועל — 108, 109.
מיללער, לואיס, ע. — 27, 166.
מילנער, מוישע — 55.
מילס, וו. ה. — 116.
מינץ, מייקל (און ברודער) — 26.
מישוראַט, מאיר — 67.
מלאך, ל. — 174.
מנחם — 111.
מעלניק, נחום — 174.
מענדעלסזאָן-באַרטאָלדי, פֿעליקס — 143.
מענדעלע מו"ס — 29, 173, 183.
מעסטל, י. — VI, 31, 33, 34, 41, 51, 59, 179.
מעסי, רעימאַנד — 127.
מעקגאווען, ק. — 72.
מעקליש, אַרטשיבאַלד — 108, 117.
מעקקליניטיק — 149.
- נ
נאָדיר, משה — VI, 22, 33, 174.
נאָדעל, כ. — 10.
- מאָשין, אַ. 30, 70.
מאַלנאַר, פֿערענץ — 20.
מאַליינער, יאַזעף — 24, 26, 27, 42, 64, 65.
מאַמעד, לואיס — 88.
לואיס, טינקלער — 34, 179.
לודוויג XIV — 116.
לויטער, עפראים — 41.
לונאַטשאַרסקי — 107.
ליבאַוויטשער רבי — 10.
ליבין, ז. — 26, 27.
ליבערט, יאַנקעוו — 12.
ליבאַמירסקי, י. — VII, 184.
ליטוואַקאָוו, מ. — VII, 144.
ליטמאַן, פּעפי — 51.
לייוויק, ה. — 33, 34, 65, 88, 89, 108, 111, 115, 116, 173.
לייפציגער, מ. — 10.
ליכט, דוד — 174.
לינדוי, ה. — 101.
לינקאָלן, אייברעהעם — 138.
ליפּמאַן, מ. — 29.
ליפּצין, קעני — 17, 37, 73.
לעדער, מ. — 172.
לעיעלעס (גלאַנץ), א. — 111.
לענין, א. — 107, 138.
לעסינג, ג. ע. — 94, 122, 152.
לערער, שפּרה — 173.
לעש, איזידאָר — 42.
- מ
מאַגולעסקאַ, זיגמונט — VI, 14, 24, 64, 66, 154.
מאַזעס, מ. דזש. — 153.
מאַזענטאַל, סאַלאַמאַן ס. ריטער פֿאַן — 73.

- נאָזשיק, יצחק — 29.
 נאַטאַן, פֿ. — 174.
 נאַמבערג, ה. ד. — 167.
 נאַפּאַלעאַן באַנאַפּאַרטע — 137, 27.
 נאַרווייז, מאַריץ — 41.
 נוגער, יצחק — 19.
 נוסניאָוו, י. — 30.
 ניגער, ש. — 29, 99.
 ניקאַלאַי וו, צאַר — 107.
 נעמיראַוויטש-דאַנאַטשענקאַ, וואַלדימיר — 32, 106, 126, 160.
 נעסטאַר, משה — 42.
 נעסטראַי, יאַהאַן געפּאַמוק — 107.
- ס
- סאַלטען, פֿעליקס — 137.
 סאַפּאַקלעס — 105.
 סאַראַיאַן, וויליאַם — 117.
 סאַרסקי — 35.
 סאַניסלאַווסקי, קאַנסטאַנטין — 48, 67, 68, 72, 106, 126, 133, 147, 148, 150, 160, 184.
 סטוארט, מערי — 110.
 סטיינבעק, דזשאַן ע. — 105.
 סטרינדבערג, אויגוסט — 20, 27, 105.
 סיגעל, וויליאַם — 27, 64.
 סינקלער, אפּטאָן — 105.
 סניעגאַוו, לעאַניד — 33.
 סעקונדע, שלום — 55.
 סעקלער, הערי — 33, 65, 88, 89, 111, 173.
 סערוואַנטעס, ס. מ. דע — 127.
 סקולער, צבי — 179.
- ע
- עדלין, וויליאַם — 176, 179.
 עדעלאַפּער, מאַריץ — 13.
- עטקינסאָן, ברוקס — 97, 98.
 עלקיין, מענדל — 29, 34, 170, 180.
 עלשטיין, אברהם — 55.
 ענטיין, יואל — 166, 167.
 עסטריין-בן-עמי, סלאווע — 179.
 עסכילאַס — 105, 116.
 עפעלבוים, ב. — 33, 112.
 עפּראַס, אַבראַם — 145.
- פ
- פּאַדזאַמטשע, שלום — 51.
 פּאַוולאַוואַ, אַנאַ — 128.
 פּאַט, י. — 29.
 פּאַליי — 166.
 פּאַטקאַל, ב. — 159.
 פּוּלווער, ל. — 55.
 פּיטערס, פּאַול — 108.
 פּינסקי, דוד — 23, 28, 29, 33, 34, 65, 89, 101, 111, 112, 167, 168, 169.
 פּיסקאַטאַר, אוריווין — 68, 86.
 פּיקאַן, מאַלי — 37, 66.
 פּיראַנדעלאַ, לואידושי — 100, 156.
 פּעפּיס, טעמיועל — 152.
 פּערעלמוטער, שלום — 10, 42.
 פּראַגער, רעגינאַ — 58.
 פּרילוצקי, ד"ר נח — vi.
 פּרעגער, יעקב — 28, 65, 111.
 פּרין, י. ל. — 28, 29, 99, 112, 164, 174, 175.
 פּשיבישעווסקי, י. — 105, 106.
- פֿ
- פֿויכטוואַנגער, לעאַן — 104, 105, 114.
 פֿיינמאַן, זיגמונד — 20, 24, 37.
 פֿילאַפּ-מילער, רענע — 107.
 פֿינקעל, מאַריס — 11, 17, 24.

- פִּינְקֵל, ס. — 20.
 פִּישְׁמָאן, י. — 179.
 פִּישְׁמָאן, יַעֲקֹב — 168, 181.
 פִּישְׁקִינֵד, אַבְרָהָם — 12.
 פִּלְאַנְעֶען, הָאָלִי — 179.
 פִּלְעֶקְסֶנֶר, עֶלְעָנְאָר — 110.
 פֶּעֶלְד, הַעֲרִי — 167.
 פֶּרִיטְאַג, גֹּוּסְטָאוּ — 122.
 פֶּרְעֶדְרָא, הַרְאַבִּיאַ אֶלְעֶקְסָנְדֶּר — 55.
- צ
- צווייג, סְטֶעפֶאַן — 149.
 צוקער, נ. — 173.
 צייטלין, אַהֲרֹן — 65, 111.
 צינבערג, י. — 15.
 ציפור, י. ב. — 174.
- ק
- קאַברין, לַעֲזָן — 26, 27, 28, 64, 78, 89, 100, 111, 116, 180, 183.
 קאַדיסאַן, ל. — 28, 33.
 קאַהאַן, אַב. — 154.
 קאַהֶן, ס. ה. — 27, 42.
 קאַוואַלסקי, מ. — 28.
 קאַוונער, י. — 27.
 קאַניץ, יאַזעף — 138, 154.
 קאַליש, בערטיאָ — 17, 25, 37, 66.
 קאַלמאַנאַוויטש, ה. — 27, 50.
 קאַמינסקי, אַידאַ — 29.
 קאַמינסקי, אַסְתֵּר רַחֵל — 15, 29.
 קאַפּלאַן, ד. — 179.
 קאַץ, יַעֲקֹב — 168.
 קאַץ, מ. — 167.
 קאַציונע, אַלטער — 111.
 קאַצעבי, אויגוסט פֿאַן — 55, 64.
 קאַקלעין — 154.
 קאַרוואַ, ענריקאַ — 127.
- קאַרטער, ה. — 103.
 קאַרנבליט, ז. — 26, 27, 71.
 קאַרפ, סאַפֿי — 17.
 קאַרפּאַוויטש, מיכאַיל — 109.
 קוטשער, אַרטור — 177.
 קולבאַק, מ. — 174.
 קושניראַוו, א. — 30, 115.
 קיזלער — 105.
 קינדמאַן, שרה — 167.
 קלאַסיט, היינריך פֿאַן — 111.
 קלאַרק, ב. ה. — 122.
 קעמבל, פֿעני — 154.
 קעסלער, דוד — 11, 17, 24, 32, 37, 39, 64, 66, 70, 74, 154.
 קער, אַלפֿרעד — 156.
 קערזשענצעוו, פ. מ. — 163.
 קראַוס, ראַסעל — 101.
 קריין, א. — 55.
 קרעיג, ע. גאַרדאַן — 67.
- ר
- ראַבאַי, א. — 34.
 ראַדען — 106.
 ראַור, משה — 55.
 ראַזענבלום, דבורה — 174.
 ראַזענבערג, ישראל — 42.
 ראַזשאַנסקי, שמואל — 19, 173.
 ראַטבוים, יַעֲקֹב — 170.
 ראַלאַן, ראַמעין — 103, 111, 149.
 ראַמען, זשול — 30.
 ראַקאַוו — 27.
 ראַשעל (עליוזאַבעט פֿעליקס) — 133, 154, 176.
 רובין, גרשון — 36.
 רומשינסקי, יוסף — 27, 55, 77.
 ריוועראַ, דיַעגאָ — 105.

- שטיימאן, ביינוש — 34.
 שטיין (סופלעריין) — 42.
 שטיין, אליהו — 31.
 שטיין, ל. ס. — 168.
 שטיינבערג — 55.
 שטערן, ערנסט — 150.
 שטערנבערג, יעקב — 28.
 שטראוס, ריכארד — 106.
 שייפער, יעקב — 55, 172.
 שילדקרויט, רודאָלף — 17, 24, 26, 33,
 37, 41, 68, 114, 127, 138, 154.
 שילינג, סעם — 154.
 שילער, י. ק. פֿרידריך פֿאָן — 24, 105,
 109, 111, 112*, 115, 134.
 שיפער, ד״ר יצחק — 12, 15, 17.
 שיפריס, משה — 41.
 שלום עליכם — VII, 10, 23, 29, 30, 33,
 40, 41, 65, 89, 167, 168, 172, 174.
 שלעגעל, אויגוסט וו. פֿאָן — 122.
 שמר־שייקעוויטש — 14.
 שניידער, בענאָ — 34, 41, 59.
 שנייער, סעם — 36.
 שניצלער, אַרטור — 88.
 שניצער, הענריעטא — 167.
 שניצער, לואי — 33.
 שענהער, קארל פֿאָן — 116.
 שעקספיר, וויליאַם — 20, 24, 30, 55,
 60, 64, 95, 100, 105, 109, 111,
 112, 116, 118, 120, 127, 143,
 152, 153, 156.
 שערוואוד, ראָבערט ע. — 90.
 שעריף, ראָבערט — 108.
 רייזען, אברהם — 170.
 רייזען, זלמן — 15.
 רייכער, עמאנועל — 33.
 ריינהארט, פראַפ. מאַקס — 32, 37, 67,
 68, 72, 86, 99, 124, 128, 143, 144,
 147, 148, 150, 160.
 רייס, עלמער — 108.
 רייכטער, משה — 27, 174.
 רילקע, ראינער מאַריאַ — 152.
 רעזניק, ליפּע — 30.
 רעסלער, בנימין — 34, 65, 112.
 ש
 שאַנאַל, מאַרק — 105.
 שאַו, בערנאַרד — 105, 113, 115,
 123, 149, 153.
 שאַכט, גוסטאַוו — 166.
 שאַלאַכאַוו, מיכאַיל — 105.
 שאַליאַפּין, פֿיאָדאָר — 127, 138, 154,
 176.
 שאַמער, אברהם — 27.
 שאַסטאַקאוויטש — 105.
 שאַצקי, ד״ר יעקב — VI, 166, 168, 182.
 שאַר, אַנשלאַ — 12, 26, 27, 42, 53.
 שאַר, משה — 26, 27.
 שוואַרץ, מאיר — 42.
 שוואַרץ, מאַריס — VI, 10, 29, 33, 36,
 37, 48, 49, 50, 51, 66, 69, 86,
 148, 165, 166.
 שוואַרץ, מישאַ — 173, 174.
 שוואַרצבערג, יוסף — 42, 174.
 שווייד, מאַרק — 17, 167, 170.
 שטאַנפֿער, דאַנאַלד א. — 123.

זוכעטל פֿון פּיעסן

אייברעהעם לינקאלן (דינקאָטער) — 113.
 איינבעבילדעטער קראַנקער, דער (מאַ-
 ליער) — 95.
 אין גאַלדן לאַנד (פּאַט) — 29.
 אין גיהנום און גן עדן (גאַלדפּאַדען) — 24.
 אינטעליגענט, דער (הירשביין) — 167.
 אין פּאַליש אויף דער קייט (פּרץ) — 174.
 אין רוים פֿון מאַשינען (טשערנער) — 34.
 אלישע בן אבויה (גאַרדין) — 25.
 אַ מענטש זאל מען זיין (אַנשל און משה
 שאַר) — 26.
 אַמעריקאַנער פּריזיוו, דער (זאַלאַטאַרעפֿ-
 סקי) — 27.
 אַנקל טאַמס קעבין (סטאַח־עיקין) — 153.
 אסתר און המן (לאַטיינער) — 24.
 אסתרקע (צייטלין) — 125.
 ארנאָפּ (פּינסקי) — 112.
 אַרימאַן, דער (סאַלאַשפּיל ביי די „בראַ-
 דער“) — 49.
 אשה רעה (די שלעכטע פֿרוי — לאַטיינער)
 — 52.

ב

באַקגעזאַנג (חערפֿעל) — 112.
 בויתרע (דער יידישער חאַלד־גולן — קול־
 באַק) — 174.
 בונט מיט אַ סטאַטשקע, אַ (פֿאַלקסלידער־
 רעחיו — שייפֿער) — 172.
 ביזט גערעכט, אויב דו מיינסט, אַן דו

א

אַגענטן (שלום עליכם) — 29.
 אדמה הזאת (דאָס לאַנד — אַשמאַן) — 183.
 אויפֿשטאַנד (רעזניק) — 30.
 אומבאַקאַנטער, דער (גאַרדין) — 25.
 אַ, ווילדערניש (אַניעל) — 101.
 אונטער איין דאַך (קאַלמאַנאַחיש) — 50.
 אָוער טאָון (וואילדער) — 90.
 אוצר, דער (פּינסקי) — 29, 101.
 אוריאַל אַקאַסטאַ (גוצקאָוו) — 18, 30,
 167, 174.
 אַחשוּרוש־שפּיל (פּורימ־שפּיל) — 49, 50,
 55.
 אַטעלאַ (שעקספּיר) — 20, 25, 49, 95,
 105.
 אידיאַט (דאָסטאָיעווסקי־הינאַגראַדאַח) — 33.
 אידישע האַרץ, דאָס (לאַטיינער) — 26.
 אידישע טאַכטער, אַ (אַרנשטיין) — 27.
 אידישער מאַרטירער אין אַמעריקע, דער
 (זאַלאַטאַרעפֿסקי) — 27.
 אידישע מלחמה־פּלות (ראַקאַח־מילער) —
 27.
 אידישער פּריץ, דער (שמ״ר) — 23.
 איז אַז סעינט מאַרק (מ. אַנדערסאָן) — 97.
 אייביקער וואַנדערער, דער (דימאַח) — 27.
 אייביס איריש ראָוו (עני ניקאַלס) — 125.
 אייביקע ליד, דאָס (אַרנשטיין) — 167.
 אייב לינקאַלן אין איליאַמי (שערחאוד) —
 90, 127.

- געריכט גייט, דער (דאברושין) — 30.
 גערעכטיקייט (גאלסווארט) — 33.
 גרויסע געווינס, דאס 200,000 — שלום
 עליכם) — 29, 30, 39, 41, 70, 144,
 174.
 גרינע פֿעלדער (הירשביין) — 33, 175.
 גרעיס גאד בראון (אָיניעל) — 112.
 ד
 דאָנטאַנס טויט (ביכנער) — 99.
 דאָן קאַרלאָס (שילער) — 24.
 דאָן קיכאַט (צערוואַנטעס) — 106, 127,
 154.
 דאָ קאַן עס גיט געשען (ס. לואיס) — 34,
 179.
 דאָקטאָר, אַ (שלום עליכם) — 167.
 דאָקטאָר אַלאַמאַדאַ (גאַלדפֿאַדען) — 18,
 52.
 דבורהלע מיוחסת (גאַרדין) — 167.
 דודס פֿידעלע (דאָוידס גייגע — לאַטיי-
 גער) — 51.
 דזשורניס ענד (שעריף) — 108.
 דיבוק, דער (אַנסקי) — 11, 28, 39, 112,
 176, 183.
 דיינאַמאַ (אָיניעל) — 112.
 דעבאַראַ (מאַזענטאַל) — 74.
 דעי גיו וואַט דעי וואַנטעד (ס. האַוואַרד) —
 108.
 דעיס וויטאוס ענד (אָיניעל) — 112.
 דעי שעל נאט דאי (וועקסלעי) — 108.
 דעמבעס (בימקא) — 33.
 דעמענטיאַ אַמעריקאַנאַ (גאַרדין) — 25.
 דעם צדיקס נסיעה (סעקלער) — 173.
 דעם שמידס טעכטער (הירשביין) — 167.
 דע קרעידל חיל ראק (בליצשטיין) — 117,
 144.
 ביזט גערעכט (פיראַנדעלאַ) — 156.
 ביים טויער (שטיימאַן-מעסטל) — 34.
 ביינאַכט אויפֿן אַלטן מאַרק (פרץ) — 28,
 29, 30, 39, 99, 112, 144, 174.
 בלעק פֿיט (מאַלין) — 108.
 בנימין קיכאַט (מענדעלע-נאַדיר) — 174.
 בן עמי (גאַלדפֿאַדען) — 64.
 בעטהאַווען (פֿילם) — 138.
 בעל־תשובה, דער (שמ"ר) — 23.
 בעסער גיט געבוירן ווערן (פּינסקי) —
 101.
 בערקע-שמערקע (קאַמישער מאָנאַלאָג ביי
 די „בראַדער“) — 11.
 בראַנסקעקספרעס (דימאַח) — 33.
 ברידער אַשכּנזי (זינגער) — 35.
 בריינדעלע קאַזאַק (גאַלדפֿאַדען) — 59.
 בריכובאַ (גאַלדפֿאַדען) — 23, 46, 49,
 52, 57, 58, 59.
 בר כּוכבאַ (האַלקין) — 30.
 ג
 גאַט, מענטש און טייחל (גאַרדין) — 25,
 88, 116, 175, 183.
 גאַט פֿון גקמה (אַש) — 29.
 גאַלדענער פֿאַדעם, דער (טאַמאַשעווסקי) —
 11.
 גדליה, בעל-עגלה (מ. קאַץ) — 167.
 גולם, דער (לייוויק) — 116.
 גט, דער (שלום-עליכם) — 29.
 גייסטער (איבסען) — 102.
 גלות (מ. אַלפּערטאַן) — 174.
 גליקספֿאַרגעסענע (פּינסקי) — 167.
 גנבים (בימקא) — 33.
 געהיימניסע פֿון גיו יאַרק, די (לאַטיינער)
 — 24.
 געראַנגל (עפּעלבוים) — 33, 112.

ח

- חבר נחמן (זינגער) — 35, 75.
ט
- טאָבעקאָ ראָוד (קוירקלאַנד) — 125.
טאָג און נאַכט (אַנסקי־פינסקי־עלקין) — 34.
טוביה דער מילכיקער (שלום עליכם) — 30, 48.
טויבער, דער (בערגעלסאָן) — 30, 108.
טויטער מענטש (אַש) — 168.
טוראַנדאַט (שילער) — 24.
טיסאַ עסלער (הורוויץ) — 24.
טראַקטאָר, דער (מאַרקיש־בוֹכוואַלד) — 172.
טראַדעק (זשול ראָמען) — 30.
- יאָזעפּוס (פּױכטוואַנגער־שוואַרץ) — 125.
יאַנקל בּוילע (קאַברין) — 116.
יאָשע קאַלב (זינגער־שוואַרץ) — 33, 35, 112, 113, 125, 183.
יואל (הירשביין) — 167.
יוד זיס (פּױכטוואַנגער) — 114.
יוליוס צעזאַר (שעקספיר) — 90.
יום הדין, דער (סאַרסקי־שוואַרץ) — 35.
יונגפּרוי פֿון אַרלעאַן (שילער) — 115.
יוסף און זיינע ברודער (יוסף אין עגיפּט) — 24.
יוסף מיט די ברודער (מכירת־יוסף, יוסף־שפּיל — פּורים־שפּילן) — 46, 49, 50, 51, 55.
יזכור (סעקלער) — 33.
יצחקס עקדה (לייחיק) — 116.
ירושלים (דימאָח) — 27.
ירמיהו (סטעפּאַן צווייג) — 149.
ישיבּה־בחור, דער (אַדער דער אידישער האַמלעט, די שוואַרצע חופּה, אַדער

- דער־וואַכונג (ציפּור) — 174.
דער־וואַכונג פֿון אַ פֿאַלק, די (דימאָח) — 27.
דיי פּינטעלעך ייד, די (גראַנאַוסקי־דאָב־רושין־אויסלענדער) — 30.
דיי שטעט (אַש) — 35.
ה
- האַמלעט (שעקספיר) — 24, 25, 95.
הינקעמאַן (טאַלער) — 175.
הירש לעקערט (לייחיק) — 115, 173.
הירש לעקערט (קושניראָו) — 30, 115.
הערצעלע מיוחס (ריכטער) — 174.
הערשל דער דערפּינדער (דיסעפּאַל־גלאַ־זערמאַן) — 174.
הערבליעס (אַרלאַנד) — 30.
ו
- וואַך אויף און זינג (עוועיק ענד סינג — אַדעסט) — 34, 108, 114, 179, 180.
וואַלענשטיין־שפּילן (מאַסן־שפּיל) — 162.
וואַרשאַוויאַנאַ (וויספּיאַנסקי) — 106.
וואַט פּראַיו גלאַרי (מ. אַנדערסאָן) — 107.
ווי, זע פּיפל (רייט) — 108.
ווילדער מענטש, דער (גאַרדין) — 11, 32, 49.
ווילהעלם טעל (שילער) — 105, 112.
ווינטערסעט (מ. אַנדערסאָן) — 108.
וועבער, די (האופּטמאַן) — 105.
וועיטינג פֿאַר לעפּטי (אַדעסט) — 108.
וועלט אין פֿלאַמען, די (דימאָח) — 27.
וועלף (ר. ראַלאַן) — 149.
וועסעליע (וויספּיאַנסקי) — 106, 112.
ז
- זאַביל (מיניאַטור) — 156.
זיבן געהאַנגענע (אַנדערעיוו) — 29.
זינגער פֿון זיין טרויער, דער (דימאָח) — 28.

מירעלע אפרת (גארדין) — 20, 25, 116,
183.

מלחמה (ס. וואולף) — 27.

מלחמה, די (דימאוו) — 27.

מלחמה-פלות (זאלטארעפסקי) — 27.

מלחמה-קרבות (ריכטער) — 27.

מסעות בנימין השלישי (מענדעלע) — 29,
30, 144.

מענטשן (שלום עליכם) — 33, 41.

מערי און סקאטלאנד (מ. אנדערסאן) —

110, 111, 113, 115.

מרים (הירשביין) — 167, 168.

מרים החשמונאית (זייפערט) — 24.

משיחם צייטן (גאלדפאדען) — 57.

משפחה, די (נאמבערג) — 167.

משפחה אַוואַדים (מאַרקיש) — 30.

ג

גאָן דער מלחמה (אַנשל שאַר) — 27.

גאַרץ (איכטען) — 102.

גבלה, די (הירשביין) — 167, 168.

גיס געדייגעט (מאַרקיש) — 30.

גסיון, דער (פרעגער) — 28.

געגער, די (בוכבינדער — כאַזער פאַזערס

„דער שקלאַף“?) — 174.

גפּתלי באַטוויץ (וועוואַרקע) — 173.

ס

סיאַ ליגן (שלום עליכם) — 29.

סיברענט (פרץ) — 175.

סוקסעס (נאָדיר) — 33.

סטיוועדאָר (סקלאַר-פיטערס) — 108.

סטערענדזש אינטערליוד (אַניעל) — 108.

סיביריאַ (גאַרדין) — 25.

סעינט זשאַן (שאַ) — 113, 115.

ספעץ (דאַברושין-גוסינאָוו) — 30.

ע

עדיפּוס, קעניג (סאַפּאַקלעס) — 105, 128.

דער אידישער מאַטריער — זאַלטאַר-
רעפּסקי) — 53.

ישראלס האַפּונג (קאַברין) — 27.

יתומה, די (גאַרדין) — 25, 167.

יתומים פֿון דער וועלט (זאַלטאַרעפּסקי)
— 27.

כ

כאַפּערס, די (חינטשעווסקי-כאַזער פּאַ-
זער) — 34.

כעלמער חכמים (אַ. צייטלין) — 125.

כשוף-מאַכעריי, די (גאַלדפּאַדען) — 23,
29, 30, 51, 56, 59, 70.

ל

לאַיף היט פּאַטהער (קראוס-לינדזוי) — 101.
לופּטמענטש (שלום עליכם-דאַברושין) —
29.

ליבעס קרומע וועגן (קרומע וועגן פֿון

ליבע — פּינסקי) — 33.

ליליאַם — (מאַלנאָר) — 116.

לעצטער, דער (הירשביין) — 167.

לעצטער משיח, דער (אַרנשטיין) — 27.

לעצטער סך-הכל, דער (פּינסקי) — 34.

מ

מאַטקע גנב (אַש) — 29.

מאַריאַ סטואַרט (שילער) — 24, 115.

מוטער, די (פּינסקי) — 168.

מזל טוב (שלום עליכם) — 29.

מטורף, דער (גאַרדין) — 25.

מידת הדין (בערגעלאַסן) — 30.

מיט-זומערנאַכט טרוים (שעקספּיר) — 143.

מיטן שטראַם (אַש) — 33.

מיסיסיפּי (מלאַך) — 174.

מיסעס וואַרנס פּראַפּעשאַן (שאַ) — 153.

מיראַקל (פּאַנאַמימע — קאַרל פּאַלמע

לער) — 124.

פֿיר טעג (יוליוס-דאָניעל) — 30, 174.
פֿישקע דער קרומער (מענדעלע) — 183.

צ

צאָן קדוּשִׁימֶע (מאַרש אום שמחת-תורה)
— 12.

צוויי גרינהאַרנס, די (זייער־ט) — 24.
צווייט און צושפּרייט (שלום עליכם) —
167, 168.

צויבער־טראַמפּעטע, די (גאַלדפּאַדען) — 24.
צוריק צו זיין פּאַלק (קאַברין) — 27.
ציגינער מיטן בער, דער (אַ בערין־טאַנץ)
— 12, 50.

צעבראַכענע פֿידעלע, דאָס (טאַמאַשעווסקי),
— 27.

צענטע געבאַט, דאָס (לא תחמוד — גאַלד־
פּאַדען) — 29, 30, 51, 58, 70.

ק

קאַנדידאַ (שאַץ) — 149.
קאַרגער, דער (מאַליער) — 29, 95.
קבצנאָן און הונגעראַמאַן (גאַלדפּאַדען) —
41.

קברות־נאַכט, אַ (פּרין) — 175.
קויפּמאַן פֿון ווענעדיג, דער (שיילאַק —
שעקספּיר) — 24, 25, 114, 127.
קוני לעמעלס (צוויי, ביידע, קוני לעמ־
לעך), די (גאַלדפּאַדען) — 18, 19,
41, 51, 56, 57, 58, 70, 153.

קידוש השם (אַשׁ שוואַרץ) — 28.
קינדער קומט אַהיים (זאַלאַטאַרעפּסקי) —
27.

קלינטאַן סטריט (כאַווער פּאַווער) — 35.
קעניג ליר (שעקספּיר) — 30, 114.
קעניג ליר, דער אידישער (גאַרדין) — 32.
קרוינפּרינץ רודאַלף, אַדער די אידען אין
עסטרייך (שילער־זייער־ט) — 24.

עולם התוהו (אויפֿן — איינאַקטער ביי
די „בראַדער“ — גאַלדפּאַדענס „דער
לעבעדיקער מת“?) — 46, 49.
עליזאַבעט (מ. אַנדערסאָן) — 113.
עמיגראַציאָן נאך אַמעריקע, די (לאַטיי־
נער) — 24.

עצה, די (שלום עליכם) — 167.
עקדת יצחק (גאַלדפּאַדען) — 10, 47, 49,
52, 53, 57, 58, 59.

פ

פּאַניק (א. מעקליש) — 108.
פּאַסיאָנס־שפּיל (ביי די „אַבעראַמערנאר־
ער“) — 162.

פּאַרגי ענד בעס (היינאַרד־גוירשוין) —
118.

פּוסטע קרעטשמע, די (הירשביין) — 33.
פּינטעלע איד, דאָס (זייער־טאַמאַשעו־
סקי) — 26, 66.

פּער גינט (איבסען) — 112.
פּראַמעטעאוס (עסכילאַס) — 105.
פּרנסה (גאַטעספּעלד) — 33.

פ

פּאַרביטן די יוצרות (מאַנטאַזש אין „ריס־
טאַקראַטן“ — שלום עליכם) — 41.
פּאַרוואַרפֿן ווינקל, אַ (הירשביין) — 33,
167, 168.

פּאַרטאַג (ווייטער) — 29.
פּאַרקוויסטער שלאָף, דער (באַנקיר טיראַן
— גאַלדפּאַדענס איבערעצונג פֿון אַ
דייטשער מעלאַדראַמע) — 51.

פּאַרשטערטער פּסח, דער (מאַנאַלאַג —
שלום עליכם) — 29.
פֿון יענער וועלט (בערקאַמיש) — 33.
פֿרייהייט אין קראַען־הינקל (געסטראַץ) —
107.

שולמית אויף דער לינקער זייט (גאלד-
פֿאָדען — מענער־ראָלן געשפּילט פֿון
פֿרויען, און פֿרויען־ראָלן פֿון מענער)
— 56.

שוסטער און שניידער (דועס ביי די „בראָך־
דער“ — לויט גאלדפֿאָדענס פּאָסע
„שוסטער אונד שניידער“?) — 49.

שחיטה, די (גאַרדין) — 25, 49.

שטומער משיח, דער (פּינסקי) — 33.

שטעכיק דראָט (ראַבאָץ) — 34.

שיף מיט צדיקים, די (יעוורעינאָח) — 33,
51.

שלמה המלך (הורוויץ) — 24.

שלמהקע שאַרלאַטאַן (גאַרדין) — 32.

שמאַטעס (לייחיק) — 33, 108.

שמע ישראל (דימאַח) — 27, 167, 168.

שמענדריק (גאלדפֿאָדען) — 16, 23, 58,
173, 59.

ת

תהלים־איד, דער (אַש) — 35.

תורהלע, דאָס (טאַמאַשעווסקי) — 27.

תקיעת כף (הירשביין) — 167.

137 קינדער־היימען (וועוואַרקע) — 30.

60,000 גבורים (בנימין רעסלער) — 112.

קרייצער סאַנאַטע (גאַרדין) — 25.

ר

ראַמעאַ און דושוליעט (שעקספּיר) — 25,
105, 152.

רבי יאַזעלמאַן (גאלדפֿאָדען) — 58.

רויבער, די (שילער) — 24, 105.

רויט, געל און שוואַרץ (מאַנספּיל —
אַדאַלף וואולף) — 163.

רייזערסייד דרייז (קאַברין) — 116.

רייזענאדע, אַ (באַטאַשאַנסקי) — 173.

ריכאַרד דער דריטער (שעקספּיר) — 11.

ריסטאַקראַטן (מאַנטאַזש — שלום עליכם־
וואַלקנשטיין־גאַרחוד) — 41.

ר' מאיר בעל הנס, אָדער די מלכה פֿון
צעזאַריאַ (שילער־זייפּערט) — 24.

רעוויזאָר (גאַגאַל) — 29.

ש

שאַפּ (לייחיק) — 108.

שבתי צבי (זשולאַוסקי) — 33.

שבתי צבי (זשולאַוסקי־שילויטער) — 41.

שדים ווייסן וואָס (הירשביין) — 50.

שולמית (גאלדפֿאָדען) — 20, 41, 46, 49,
52, 56, 57, 58.

שולמית (האַלקין) — 30.

ביכער פון יעקב מעסל

לידער און פאָעמעס

פאַרלומטע שעה'ן

(80 זייטן)

לעמבערג, 1909

•

א ליבעס-ליד

(54 זייטן)

קראַקע, 1911

•

וויטא חייזר

(44 זייטן)

קראַקע, 1913

•

דמיונות

(212 זייטן)

דריי דראַמאַטישע פּאָעמעס — ווין-ניו יאָרק, 1921

•

סאַלדאַטן-און פּאַיאַצן-לידער

(222 זייטן)

וואַרשע, 1928

פּאָעזיע

מלחמה-נאַטיצן פון א יידישן אַפּיציר

ערשטער טייל: 370 ז', צווייטער טייל: 386 ז'.

1 טע אויפלאַגע: וואַרשע, 1924, 2 טע אויפלאַגע: וואַרשע, 1927

•

לוקרעציאס טויט

(114 זייטן)

וואַרשע, 1936