

«ROZSIANI I ROZRZUCENI» («CEZEJT UN CESZPREJT»)

SZOLEM ALEJCHEMA W WARSZAWIE

(1905 i 1910)*

1.

Sztuka *Rozsiani i rozrzućeni*¹ nie jest zaliczana do najwybitniejszych osiągnięć dramatycznych Szolem Alejchema. Zdaje się, że sztuka poszła w niepamięć po śmierci pisarza i od wielu lat znikła z repertuarów zarówno teatrów żydowskich wystawiających w jidysz, jak i teatrów grających po hebrajsku. J. D. Berkowicz, zięć pisarza i wydawca jego pism w jidysz i po hebrajsku, nie zadał sobie trudu, by włączyć ją do pism Szolem Alejchema, które ukazały się w jego własnym przekładzie na język hebrajski. Jej przekładu nie ma też w najobszerniejszych i reprezentatywnych zbiorach pism Szolem Alejchema w języku rosyjskim. Jest rzeczą prawie pewną, że sztuka nie została przetłumaczona na angielski. Stare tłumaczenie na niemiecki i dokonany z niego przekład na ladino² nie mogą przesłonić faktu, że sztuka, osiągająca w swoim czasie wielkie sukcesy, uległa zapomnieniu.

Wydaje się, że bardzo specyficzna i ograniczona aktualność sztuki usprawiedliwia po części to zapomnienie. Pomimo wszystko warto jednak zwrócić na nią

* Chciałbym złożyć serdeczne podziękowania panu Natanowi Kohenowi za bardzo skuteczną pomoc w poszukiwaniach bibliograficznych. Praca ta, napisana po hebrajsku, ukazała się w tomie zbiorowym *Sefer Glikson*, pod red. Ch. Szmeruka i E. Mendelsońa, Jerozolima 1987. Tłumaczenia z hebrajskiego na polski dokonał Tomasz Kuberczyk w Warszawie. Serdecznie mu dziękuję za sumienny trud. Wersja polska tej pracy została poprawiona i uzupełniona.

¹ W czasie wystawienia sztuki w Jafie w 1909 r. jej hebrajski tytuł brzmiał: *Mefuzar umezurad* (*Rozsiani i rozrzućeni*, zob. przyp. 27). Tak samo przetłumaczył tytuł sztuki na hebrajski Berkowicz, zob. J. D. Berkowicz, t. II: *Ha-riszoni kiwnei adam*, Tel Awiw 1959, s. 40 (dalej stosuję skrót: Berkowicz).

² Berkowicz nie tylko nie przetłumaczył sam tej sztuki, ale nawet jej przekład na hebrajski, który wykorzystano w czasie wystawienia sztuki w Jafie, nie ukazał się drukiem. Nie wspomina o nim w swojej bibliografii A. Jaari, *Ha-mahaze haiwri*, Jerozolima 1977. Nie odnalazłem rosyjskiego przekładu w najobszerniejszych zbiorach utworów Szolem Alejchema, które ukazały się dwukrotnie w sześciotomowej edycji w Moskwie w latach 1959–1961 i 1971–1974. Brak jakiegokolwiek wzmianki o angielskich przekładach w spisach bibliograficznych u Weinreicha i Millera, zob. U. Weinreich, *Guide to English translations of Sholem Aleichem*, w: *The Field of Yiddish*, Nowy Jork 1954, s. 285–291; D. N. Miller, *Sholem Aleichem in English — The Most Accessible Translations*, «Yiddish» vol. II, nr 4 (1977), s. 61–70. Przekład niemiecki zatytułowany: *Verstreut und versprengt* ukazał się w *Jüdisches Theater — Eine dramatische Anthologie ostjüdischer Dichter* (wyd. A. Eliasberg), I, Berlin-Wiedeń 1919, s. 121–193. Posłużył on za podstawę tłumaczenia na ladino: Sz. Alechem, *Disparcidos i dispersados. Spectaculo in tres actos*, «El Judío», Warna (Bułgaria), 1925, nr 38–48, 1926, nr 1–2.

uwagę, już choćby tylko w powodów historycznych. Przed pierwszą wojną światową wystawiano ją w języku jidysz, po polsku, rosyjsku i hebrajsku. Wszędzie spotykała się z entuzjastycznym przyjęciem społeczności żydowskiej. Jak wynika z zachowanych relacji ze spektakli, Szolem Alejchem utrafił w oczekiwania widowni. Publiczność odnalazła dzięki pisarzowi odzwierciedlenie aktualnych, nabrzmiałych problemów ją nurtujących. Można rzec, że sztuka *Rozsiani i rozrzućeni*, w okresie jej publikacji i wystawienia na scenie, stała się odzwierciedleniem współczesnych prądów społecznych, narodowych i kulturowych. Wypada wspomnieć, że teatr w Europie Wschodniej już z początkiem wieku XX powołany został do spełniania aktywnej roli w zmaganiach politycznych i społecznych.

Sztuka Szolem Alejchema *Rozsiani i rozrzućeni* była jego pierwszym dramatem wystawionym na scenie teatru zawodowego i jej sukces obudził w duszy pisarza nadzieję co do własnej przyszłości i powołania w teatrze. Z pewnością dopiero po wystawieniu *Rozsianych i rozrzuconych* w Warszawie w roku 1905 po polsku, rozpoczęła się właściwa twórczość i działalność teatralna Szolem Alejchema, zarówno jako autora sztuk, jak i działacza społecznego troszczącego się o poziom teatru.³ Poświęćmy tu więcej miejsca zespołowi teatralnemu wystawiającemu po raz pierwszy sztukę Szolem Alejchema po polsku i poprzez odniesienie do przedstawień w tym języku spróbujemy także wskazać na charakter kontaktów pomiędzy żydowskimi mieszkańcami Warszawy a teatrem polskim.

Sztuka Szolem Alejchema została napisana początkowo po rosyjsku i jej tytuł brzmiał: *Meir Szalant*. W liście z dnia 9 X 1902 r. do mieszkającego w Warszawie Mordechaja Spektora, pisarz donosił z Kijowa:

W tych dniach ukończyłem oryginalne dzieło w języku rosyjskim, komedię w trzech aktach, o tytule *Meir Szalant*. Będzie grana w teatrze. Chciałbym ją później przetłumaczyć na jidysz dla «Frojenwelt». Farkert di joces [zmieniłem porządek rzeczy].⁴

Stosując idiomatyczne wyrażenie, pojawiające się na końcu cytowanego ustępu, pisarz pragnął powiedzieć, że tym razem nie będzie tłumaczyć z jidysz na rosyjski, jak zwykł to być czynić⁵, lecz odwrotnie, przełoży na żydowski utwór napisany wcześniej po rosyjsku. Nie odnaleziono śladów rosyjskiej wersji dramatu Szolem Alejchema i nie wiemy czy go wystawiono w tym języku w czasie, kiedy został napisany cytowany list. Tekst dramatu nie ukazał się w tygodniku «Frojenwelt» wychodzącym w Krakowie pod redakcją Mordechaja Spektora, lecz

³ O przełomie Szolem Alejchema w stosunku do teatru zob. jego list do córki Ernestyny (por. przyp. 46). Wszystkie słynne sztuki Szolem Alejchema, między nimi również adaptacje teatralne jego prozy, powstały po 1905 r. O wielkim zainteresowaniu pisarza teatrem jidysz por. odezwę Szolem Alejchema z 1905 r. w księdze N. Ojlsendera, *Jidiszer teater 1887–1917*, Moskwa 1940, s. 307–309. (dalej: Ojlsender). Por. również: Z. Zilbercwaig, *Leksikon fun jidiszn teater*, t. IV, Nowy Jork 1963, szp. 3341–3344 (dalej: Zilbercwaig). O późniejszych staraniach, doświadczeniach i rozczarowaniach Szolem Alejchema związanych z teatrami żydowskimi zob. Berkowicz i moje postowie do hebrajskiego tłumaczenia powieści Szolem Alejchema o aktorach i teatrze żydowskim *Kochawim toim* (*Błądzące gwiazdy*), Tel Awiw 1992, s. 581–623.

⁴ List został opublikowany przez J. D. Berkowicza w gazecie «Der Tog» 20 IV 1924, nr 164.

⁵ O utworach Szolem Alejchema w języku rosyjskim, włączając te, które zostały przetłumaczone przez niego z jidysz por. mój wstęp do książki Szolem Alejchem, *Krawim iwriim*, Jerozolima 1976, s. 18–19. Należy włączyć tam sztukę *Meir Szalant*.



Szolem Alejchem, Londyn 1906

w innym tygodniku: «Jidisze Folkscajtung», również ukazującym się pod redakcją Spektora w Krakowie.⁶

W oryginale rosyjskim sztuka nosiła w tytule imię głównej postaci. Tłumacząc na jidysz pragnął Szolem Alejchem dać sztuce tytuł będący idiomatycznym wyrażeniem, jak zwykł to często robić. Początkowo pisarz nazwał ją ironicznie *Naches fun kinder* (*Pociecha z dzieci*)⁷, ale tuż przed jej wydrukowaniem zmienił zdanie, zrezygnował z tytułu trącącego sarkazmem i ostatecznie zatytułował *Rozsiani i rozrzuceni*. Skorzystał z popularnego wyrażenia idiomatycznego wypowiedzianego w zakończeniu sztuki, w ostatniej scenie, kiedy to matka rodziny oznajmia, z ciężkim westchnieniem, o losie swych dzieci:

Rozsiani i rozrzuceni po siedmiu morzach.⁸

⁶ Chociaż obydwie tygodniki wychodziły w Krakowie, to przeznaczone były głównie do kolportażu wśród czytelników w Rosji. Spektor redagował obydwie tygodniki w Warszawie. Szczegółowe informacje zob. A. Kirżnic, *Di jidisze prese in der gewezener rusischer imperie (1823–1916)*, Centraler velkerfarlag fun F.S.R.R., Moskwa–Charków–Mińsk 1930, nr 31 i 34.

⁷ Tak, zgodnie ze wspomnieniami A. Bejlina, który przepisał sztukę na czysto (*Szolem Alejchem*, Merchawia 1945, s. 56). Z pewnością mowa o kopiach z roku 1902, a nie 1904, jak jest to tam zaznaczone.

⁸ «Jidisze Folkscajtung» 1903, nr 10, s. 7. Tak samo w wydaniu sztuki z 1906 r. (zob. poniżej), s. 53.

Tekst sztuki *Rozsiani i rozrzućeni* ukazał się po raz pierwszy w odcinkach, od stycznia do marca 1903 r., w tygodniku «Jidisze Folkscajtung» w rubryce zatytułowanej „Felieton”.⁹ Sztuka nosiła podtytuł: „Obrazy z życia Żydów”.¹⁰ Tekst jest opublikowany bez jakiegokolwiek określenia rodzaju dramatycznego. W 1905 r. pisarz stwierdził:

Choć te „obrazy” zostały napisane w formie dramatu, to mimo wszystko nie marzyłem nawet, że będę miał szczęście ujrzeć je wystawione na scenie.¹¹

Jak należy wobec tego zinterpretować sprzeczność pomiędzy tymi słowami, a określeniem w sposób jednoznaczny rosyjskiego wariantu sztuki jako komedii i informację pisarza z listu do Spektora o wystawieniu komedii po rosyjsku? Czyżby pobrzmiwały tutaj echa negatywnej krytyki, jaką wywołała komedia w wersji rosyjskiej? Świadczy o tym również wyznanie Szolem Alejchema, przytoczone poniżej, odzwierciedlające jego zaskoczenie faktem powodzenia sztuki wystawionej po polsku w roku 1905. Szolem Alejchem twierdził, że w Warszawie w czasie spektaklu sam sobie gniewnie zarzucał, że „przedstawienie ma więcej braków niż posiada zalet, czuł, że na scenie odgrywa się felieton, a nie dramat”.¹²

Cokolwiek było przyczyną sprzeczności pomiędzy oceną Szolem Alejchema z roku 1902 a tą z lat późniejszych – widać, że ta ostatnia wyraża brak zdecydowania pisarza co do charakteru sztuki.

Pomimo samokrytyki pisarza należy zaznaczyć, że tekst *Rozsianych i rozrzuconych* w wersji opublikowanej przez tygodnik Spektora podzielony został dosyć umiejętnie, i z niewątpliwym wyczuciem teatru, na akty (trzy) i sceny. Co więcej, po upływie pół roku od wydrukowania sztuki, Szolem Alejchem dodał do tekstu jeszcze jeden akt. Ukazał się on w dwóch odcinkach w tym samym tygodniku co poprzednio. Do tekstu dołączono objaśnienie podpisane „autor”:

Z powodu ubocznych przyczyn ten oto akt nie został włączony w swoim czasie do komedii *Rozsiani i rozrzućeni*. Wchodzi on teraz na miejsce trzeciego aktu, a wcześniej-trzeci ma być czwartym i ostatnim.¹³

⁹ Warto zaznaczyć, że termin „felieton” posiadał wiele znaczeń, bez dokładnego i pewnego określenia. Nierzadko oznaczano nim, w praktyce prasy jidysz, wszystkie artykuły pojawiające się w dolnej części strony, tak też wydrukowano sztukę Szolem Alejchema. Często posługiwano się terminem „felieton” dla uniknięcia potrzeby zdefiniowania literackiego danego utworu. Zob. poniżej przytoczone słowa Szolem Alejchema. Czasami oznaczano słowem „felieton” rzeczy lekkie, pozbawione specjalnego charakteru, w przeciwieństwie do artykułów politycznych, czy też tekstów napisanych w poważniejszym stylu. Stosowanie pojęcia „felieton” w praktyce prasy żydowskiej we wschodniej Europie, zarówno w języku hebrajskim jak i jidysz, wymaga bardziej szczegółowych badań.

¹⁰ *Czejt un ceszprejt* – *bilder funem jidiszn lebn in draj akt*, «Jidisze Folkscajtung» od 21 I 1903, nr 4 do 4 III 1903, nr 10.

¹¹ *Cu der cwejtter ojflage*, wstęp do II wydania *Rozsianych i rozrzuconych*, Warszawa 1906, [?], s. 3 (zob. przyp. 19).

¹² Bejlin, *op. cit.*

¹³ *A najer akt cu der komedie „Czejt un ceszprejt”* – *bilder funem jidiszn lebn in fir akt*, «Jidisze Folkscajtung» 22 i 29 VI 1903, nr 30 i 31. Por. list Szolem Alejchema do Mordechaja Spektora z 7 VI 1903, dotyczący dodanego do sztuki aktu (*Dos Szolem Alejchem buch*, Nowy Jork 1926, s. 199–200).

W tym przypisie, jak i w tytule dodatkowego aktu, użył Szolem Alejchem określenia rodzaju dramatycznego: komedia. Dodatkowy akt już nie ukazał się w rubryce „Felieton”. Pomimo objaśnienia pisarza, jest rzeczą prawie pewną, że trzeci, dodatkowy akt nie został włączony do pierwszej wersji w jidysz i z pewnością nie było go w początkowej rosyjskiej wersji tej sztuki.

Wynika stąd, że tylko ten akt został napisany od samego początku w jidysz, a nie przetłumaczony z rosyjskiego. Większa liczba utartych zwrotów w jidysz, błędna wymowa neologizmów przez osoby należące do starszego pokolenia, jak i igranie różnymi elementami języka – wszystko to świadczy, że językiem oryginału trzeciego aktu był jidysz.

Sztuka cieszyła się od samego początku dużym zainteresowaniem zespołów amatorskich, niezależnie od tego, czy wystawiano ją łącznie z trzecim dodatkowym aktem. W maju 1903 r. odegrano ją w Kowlu, mieście leżącym na Wołyniu. Informacja, którą dysponujemy nie podaje tego w sposób jednoznaczny, lecz niewątpliwie chodziło o przedstawienie amatorskie. Wywołało ono owacje widowni. Informacja brzmi: „Sztuka bardzo podobała się licznie zgromadzonej publiczności. Przez dłuższy czas słyhać było rześiste brawa!”¹⁴ W lutym 1905 r. została wystawiona w Krakowie przez trupę amatorską, jej członkowie należeli do organizacji Bildung. Z Krakowa donoszono:

Dzięki ogromnemu sukcesowi, jaki zdobyło pierwsze przedstawienie *Rozsianych i rozrzuconych sztuka* zostanie powtórzona jeszcze kilka razy.¹⁵

W tym okresie wystawiano ją na innych scenach amatorskich, lecz nie dysponujemy tu szczegółowymi informacjami.¹⁶ W lutym 1904 r. grano ją w Nowym Jorku w jidysz, a w kwietniu 1905 w Warszawie na scenie amatorskiej – równocześnie w jidysz i po polsku.¹⁷

Prawdopodobnie już w okresie poprzedzającym wystawienie sztuki po polsku starał się Szolem Alejchem opracować jej drugą wersję. Wersja ta, bardziej poprawna w oczach pisarza, została napisana, „aby moja pierwsza sztuka na scenie żydowskiej wyglądała choć trochę jak sztuka”.¹⁸

¹⁴ «Jidisze Folkscajtung» 13 V 1903, nr 20, s. 16.

¹⁵ Relacje z przedstawień w Krakowie na podstawie tygodnika «Dos Jidisze Wort» (Kraków) 28 II 1905, nr 9; 7, 14 III 1905, nr 10, 11. Cytowany fragment pochodzi z recenzji, która została opublikowana w numerze 10 i nosiła tytuł *Teater*, podpisanej literą R. Warto wspomnieć, że główną rolę Meira Szalanta grał, z dużym sukcesem, Mordechaj Gebirtig. W przyszłości stał się autorem najbardziej znanych i popularnych pieśni w jidysz w Polsce międzywojennej.

¹⁶ W liście Szolem Alejchema do Spektora z 7 VI 1903 (zob. przyp. 13) pisarz podkreślił: „ta komedia jest wystawiana [przez] ljubiteli w wielu miastach” (s. 199), zob. też: Zilbercwaig, szp. 3332. „Ljubiteli” – oznacza po rosyjsku amatorów.

¹⁷ Informacje o wystawieniu sztuki w Nowym Jorku podaje Zilbercwaig; zob. też list Joela Entin, dołączony do artykułu A. Szulmana, *Szolem Alejchems scenischer debiut in Amerike*, «JIWO Bleter» 1932, nr 4, s. 429. Icchak Kacnelson opublikował recenzję z amatorskiego przedstawienia sztuki w Warszawie w hebrajskiej stołecznej gazecie «Ha-cofe» z 11 IV 1905 (wg kalendarza żydowskiego 6 dzień miesiąca Nisan roku 5665).

¹⁸ *Cu der cwejter ojflage* (zob. przyp. 19). W liście do Dawida Fryszmana z 11/24 IV 1905, tego dnia odbyła się premiera sztuki po polsku w Warszawie, zaznaczył Szolem Alejchem bez ogródek: „szkoda, że tłumacz nie dysponował nowym, poprawionym wariantem” (*Dos Szolem Alejchem buch*, op. cit., s. 206).

Nowy wariant *Rozsianych i rozrzuconych* – obrazy z życia Żydów w trzech aktach ukazał się dopiero w 1906 r. We wprowadzeniu do drugiego wydania, z którego wcześniej przytoczyliśmy kilka cytatów, Szolem Alejchem stwierdził: „Napisałem prawie nową sztukę”.

W rzeczywistości dodał nową postać w osobie jeszcze jednego syna (o którym będzie mowa później) oraz tu i ówdzie dokonał kilku mało ważnych zmian w tekście. Szolem Alejchem zrezygnował, w drugim wariacie sztuki, z dodatkowego, trzeciego aktu, wydrukowanego w «Jidisze Folkscajtung», gdzieśgdzieś coś odjął, tu i ówdzie coś dodał do tekstu, całość jednak nie zmieniła się w sposób istotny.¹⁹

Tekst sztuki *Rozsianych i rozrzuconych* ukazuje się we wszystkich kolejnych wydaniach pism autora w jidysz zgodnie z drugą jej wersją, z roku 1906.²⁰ Jeszcze w roku 1905 opracował Szolem Alejchem specjalną wersję sztuki dla teatrów amerykańskich. Znowu nosiła ona tytuł *Meir Szalant*. Również ta wersja sztuki nie zachowała się i wydaje się, że nigdy nie była wystawiona.²¹

Tekst sztuki Szolem Alejchema, po jej wystawieniu w 1905 r. po polsku, stał się do pierwszej wojny światowej stałym składnikiem repertuaru teatrów żydowskich, repertuaru nie obfitującego bynajmniej w tym okresie w tzw. sztuki literackie, w przeciwieństwie do licznych, kasowych szmir, których jedynym celem było ekscytowanie i przyciąganie niewybrednej publiczności z warstw niższych. Noach Pryłucki stwierdził już w roku 1908 w sposób kategoryczny: „Sztuka *Rozsiani i rozrzuconych* powinna być uznana za klasyczną sztukę w ubogim repertuarze teatru jidysz.”²²

Disponujemy licznymi wiadomościami o jej wystawieniu. Odgrywały ją w jidysz zawodowe zespoły teatralne w Warszawie, w roku 1906²³ i 1907²⁴,

¹⁹ Tekst sztuki ukazał się w serii „Bicher far ale”, wychodzącej w Warszawie; jej wydawcą i właścicielem był M. Kryński. Opierając się na hebrajskim oznaczeniu roku publikacji (5667) na okładce, można założyć z dużą dozą prawdopodobieństwa, że książeczka została wydrukowana po żydowskim Nowym Roku, tzn. pod koniec 1906 r. Dotychczas nie przeprowadzono dokładnego i szczegółowego porównania pomiędzy dwoma wariantami sztuki. Pierwszą taką próbę uchwycenia różnic pomiędzy tymi dwoma wariantami można znaleźć w książce: Szolem Alejchem, *Gezamlte werk*, t. 18: *Dramatisze szriftn* – arajnfir un komentar fun N. Ojlsender, Meluche farlag far di nacionale minderhejt, Charków–Kijów 1932. Książka zawiera drugi wariant sztuki z 1906 r. Na stronach 299–305 w celach porównawczych opublikowano kilka scen z I aktu pierwszej wersji sztuki, których nie ma w drugim wariacie.

²⁰ Zob. spis wydań sztuki w: Zilbercwaig, szp. 3556, nr 8, jak również E. Lahad, *Unzer literarischer repertuar. Bibliografie. Jidiszer teater in Ebrope cwiszn bejde welt-milchomes (Atweltelecher jidiszer kultur-kongres)*, Nowy Jork 1971, s. 372, nr 366.

²¹ Na ten temat por. Berkowicz, s. 67, jak również w tomie obejmującym dramaty (wspomnianym w przyp. 19), s. V–VI. Sandrow przytacza w swojej książce treść sztuki Szolem Alejchema, zob.: N. Sandrow, *Vagabond Stars*, Nowy Jork 1977, s. 57. W książce wspomniany jest syn, który przyjął chrzest. Postać taka nie występuje w znanych mi wersjach. Czy to przypuszczenie, odnoszące się może do amerykańskiej wersji sztuki, która nie dotarła do nas, da się sprawdzić? Zadziwiające jest również twierdzenie Sandrow, że sztuka *Rozsiani i rozrzuconych* składa się z wcześniejszych utworów, które Szolem Alejchem opublikował w ciągu 10 lat do roku 1905. Z całą pewnością nie można przyjąć określenia sztuki jako „panoramy alegorycznej”, tak jak to jest zaznaczone na s. 182.

²² N. Pryłucki, *Jidiszer teater 1905–1912*, t. I, Białystok 1921, s. 182.

²³ Zob. recenzja I. L. Pereca, «Der Weg» 27 II 1906. Zilbercwaig mylnie zaznaczył (szp. 3334), że mowa jest o przedstawieniu z 1905 r. Recenzję Pereca przedrukowano w: *Ale werk*, t. VII, *Literatur un lebn*, Nowy Jork 1947, s. 205–208. Patrz też w dalszej części artykułu.

²⁴ Zilbercwaig, szp. 3335.



Szalom Asz, Mordechaj Spektor i Chaim Nachman Bialik

posługując się pierwszą, bądź drugą wersją tekstu. W 1908 r. włączono komedię Szolem Alejchema do repertuaru wędrownej trupy Pereca Hirszbejna.²⁵ W tym samym roku wystawiono ją po rosyjsku w Jelizawetgradzie (potem Dniepropietrowsk)²⁶, a w maju 1909 po hebrajsku w Jafie²⁷. W 1910 pojawiła się na deskach teatru polskiego w Warszawie²⁸, a latem 1913 zaprezentowano ją w teatrze w jidysz²⁹. Te dwa ostatnie przedstawienia zrealizowały zespoły zawodowe.

²⁵ *Ibidem*, szp. 3336.

²⁶ *Ibidem*, szp. 3339. Nie ma podstaw do zakładania, że była to oryginalna wersja sztuki Szolem Alejchema po rosyjsku.

²⁷ Sztuka została wystawiona w Lag Ba-omer roku 5669 (1909) na podstawie przekładu M. Kryszewskiego przez „miłośników sceny hebrajskiej”, „dochód z niej przeznaczono na potrzeby przedszkoli w Jafie, pewną część ofiarowano autorowi – Szolem Alejchemowi”. Te szczegóły przytaczamy za książką M. G n e s i n a, *Darki im ha-tearon ha-ivri*, Tel Awiw 5706 [1946], s. 40. Na stronach 39–40 znajduje się kopia listu z podziękowaniami, wysłanego przez Szolem Alejchema do „miłośników sceny hebrajskiej”, w którym pisarz zapewniał ich, że prześle „każdy utwór dramatyczny, który napisze w przyszłości”. Kopia tłumaczenia w rękopisie jest przechowywana w Domu Szolem Alejchema w Tel Awiwie.

²⁸ Na temat drugiego wystawienia sztuki po polsku patrz w dalszej części artykułu.

²⁹ Zgodnie z relacją gazety «Der Frajnd» z 4 VII 1913. Przedstawienie było wystawione w teatrze Elizeum przez trupę A. L. Kompaniejca.

Dokładne przebadanie żydowskiej prasy ze wschodniej Europy, wspomnień ludzi teatru i poszukiwania w archiwach prawdopodobnie wydobędą na światło dzienne informacje o innych jeszcze przedstawieniach *Rozsianych i rozrzuconych* w okresie poprzedzającym wybuch I wojny światowej. Wygląda jednak na to, że sztuka zniknęła z repertuaru teatru żydowskiego po I wojnie.³⁰

2.

Konstrukcja, akcja i treść sztuki *Rozsiani i rozrzuconych* jest zupełnie przejrzysta. Konflikt międzypokoleniowy, służący za podstawę akcji, podyktował konstrukcję sztuki, określił zachowania i postępowanie dzieci, przedstawione na tle starć z ich rodzicami.

Główni bohaterowie sztuki to para rodziców. Są to prości ludzie, oboje w wieku około 50 lat, pochodzący z miasteczka. Po wzbogaceniu przenoszą się do wielkiego miasta. W nowym i obcym środowisku ujawniają niezdolność adaptacji do miejskiego sposobu życia, zgodnego z ich pozycją społeczną. W postaciach rodziców przedstawił pisarz jeszcze jeden wariant stereotypu literackiego, schematu powtarzającego się często w jego twórczości – postaci bogacących się Żydów, także tych pochodzących z małych miasteczek, którzy tracą swą tożsamość w trakcie bolesnych procesów przystosowywania się do życia miejskiego.³¹ Ich bezowocne wysiłki zaadaptowania się do nowych warunków, połączone z pragnieniem odcięcia się od małomiasteczkowych nawyków – dostarczały pisarzowi mnóstwa komicznych sytuacji oraz neologizmów i zwrotów językowych wówczas powstających. Były one też pomocne pisarzowi w kształtowaniu głównych postaci *Rozsianych i rozrzuconych*: Meira Szalanta, nazywającego się w przeszłości, w miasteczku, Meir Czołent i jego żony Małki.³²

Wokół tej pary postaci rozwijają się w sztuce konflikty pomiędzy rodzicami a dziećmi. Ich źródło tkwi w szybkim przystosowaniu się synów i córek do warunków dużego miasta, począwszy od właściwego sposobu zachowania i uleganiu pokusom wielkomiejskim, aż po działalność polityczną. Istota tego sposobu życia jest niezrozumiała dla rodziców i nie akceptowana przez nich. Pokolenie dzieci reprezentują różnorodne postacie: Matwiej – pierworodny syn, to lek-

³⁰ Jeszcze w styczniu 1921 r. wystawiono sztukę w nowym opracowaniu [?] Berkowicza w Stanach Zjednoczonych (Zilbercwaig, szp. 3336–3339). Jest to ostatnia informacja o wystawieniu sztuki pojawiająca się w książce historyka teatru żydowskiego Zilbercwaiga, w tomie z roku 1963.

³¹ Słusznie zauważył I. Dobruszin, że postacie pojawiające się w oryginalnych utworach dramatycznych Szolem Alejchema – nie będących przeróbkami innych jego książek – można zaszerogować do 4 podstawowych kategorii: nowobogaccy wraz z żonami; ich dzieci; swaci i pośrednicy, oraz służba. I. Dobruszin, *Di dramaturgie fun di klasiker* (A. Goldfaden, Mendele Mojcher Sforim, Szolem Alejchem, I. L. Perec), Moskwa 1948, s. 107–112. W *Rozsianych i rozrzuconych* występują również owe 4 kategorie.

³² Klasyczną postacią Szolem Alejchema doświadczającą bolesnych procesów urbanizacji jest, jak wiadomo, postać Menachema Mendla. Również u niego wybijają się wspomniane wyżej elementy językowe. Urbanizacja znalazła szerokie odzwierciedlenie w utworach pisarza, prawie od początków jego twórczości. Zadowolimy się tutaj wskazaniem na wczesny i wyraźny przykład tematu urbanizacji, wzięty z hebrajskiego opowiadania Szolem Alejchema z roku 1890 zatytułowanego *Biszwil cnon ehad* (zob. *Kiawim iwriim*, V, s. 115–1225). Z punktu widzenia lingwistycznego zaakcentował on w sytuacjach pojawiających się w opowiadaniu niezdolność przyswojenia sobie przez reprezentantów starego pokolenia neologizmów w ich prawidłowej formie, jak i częste zwykłe niezrozumienie neologizmów.

koduch, nałogowy gracz w karty; Sasza — najmłodszy syn, chodzi jeszcze do szkoły, jest to rozpieszczone dziecko uganiające się za kotami, marzy o psie i rowerze; Flora — rozwiedziona, najstarsza córka jest miłośniczką operetki, z wytęsknieniem oczekuje spełnienia romantycznej miłości według wzoru zaczerpniętego z operetek. W przeciwieństwie do tej trójki, na którą duże miasto wpłynęło w sposób rzecz można negatywny, występuje druga trójka dzieci państwa Szalant-Czolent, reprezentująca pragnienia „pozytywne”, które są również niezrozumiałe i obce dla rodziców. Hana ukończyła średnią szkołę i pragnie kontynuować naukę w Szwajcarii, w Bernie. Chaim jest zagorzałym syjonistą. Wołodia (występuje tylko w drugim wariacie sztuki) — to rewolucjonista. Ożenki aranżowane przez rodziców dorosłym dzieciom prowadzą albo do rozwodu, jak w wypadku Flory, albo w ogóle nie mogą być zrealizowane.³³

W zakończeniu sztuki rodzice pozostają samotni w domu. Wołodia został wtrącony do więzienia z powodu nielegalnej działalności politycznej. Matwiej i Flora potajemnie opuszczają dla swoich ukochanych dom rodzicielski. Hana przygotowuje się do studiów w Bernie. Chaim zamierza wyemigrować do Palestyny. Sasza, któremu odmówiono kupna psa — ucieka z domu. Kiedy w końcu fakt opuszczenia domu przez dzieci przenika do świadomości rodziców — stają oni niemi i bezsilni wobec rozpadu rodziny i są jedynie zdolni wypowiedzieć słowa będące tytułem sztuki: „rozsiani i rozrzuceni”. Takie zakończenie sztuki, w którym pobrzmiewa wyraźna nuta tragizmu, przekształca komedię w tragikomedię, próbującą ukazać na scenie bolesne i rozpowszechnione w czasach Szolem Alejchema wśród Żydów wschodniej Europy zjawisko społeczne.

W dobitnej formie określił ten problem, w całej jego ostrości, I. L. Perc w recenzji z przedstawienia sztuki w jidysz, które odbyło się w Warszawie w 1906 r. We wstępie wskazał Perc na dwa rodzaje pogromów zagrażających społeczności żydowskiej: pogromy „głośne” i pogromy „ciche”. Pogromy głośne uderzają we wspólnotę żydowską z zewnątrz, z ręki wichrzycieli, prowokując różnorodne krzykliwe reakcje.

Są również ciche pogromy. Rodzina żydowska rozpada się, nikt nie słyszy i nikt nie widzi. Dom pozostał cały, ale pusty. Rodzice i dzieci żyją, Boże chroń ich od złego. Żyją rozrzuceni po świecie. Rozsiani i rozrzuceni to nie lud żydowski, to rodzina rozsiana i rozrzucona! Bez użycia siekier i żelaznych łomów dokonano morderstwa, nie polala się ani jedna kropla krwi. Zarżnięto duszę rodziny nawet nie podnosząc noża i nikt nie reaguje! Trujący kwiat diaspory — niszczący drewno grzyb — wkradł się do domu. Dom zgnił i się rozpadł.³⁴

Sztukę Szolem Alejchema uznano za reakcję na owe „ciche pogromy” pustoszące żydowskie rodziny.

Ukazanie konfliktu i rozłamu pomiędzy rodzicami a dziećmi nie stanowi samo w sobie jakiejś innowacji, zarówno w prozie jak i w dramacie. Jest to temat

³³ W pierwszym wariacie sztuki z 1903 r. Matwiej jest kandydatem do małżeństwa z córką państwa Zajdmsztamer, jest to nazwisko znaczące (dost.: „jedwabny rodowód”). Z kolei w drugiej wersji sztuki Hana ma wyjść za mąż za Aronczyka, syna państwa Zajdmsztamerów. W obu przypadkach działał ten sam motyw — pragnienie Szalantów uzyskania liczących się koneksji rodzinnych poprzez małżeństwo. W obu wersjach sztuki Zajdmsztamerowie są dotkliwie wyszydzeni.

³⁴ Cyt. za: Perc, *Ale werk, op. cit.*, s. 205. Zob. przyp. 23.

prastary i nawet banalny. Kilku krytyków sztuki *Rozsiani i rozrzućeni* zwróciło na to uwagę. Przypomnieli rosyjską sztukę, bardzo popularną w tym czasie: *Dzieci Waniuszyna* Siergieja Najdionowa. Część krytyków wskazała na możliwość wpływu sztuki Najdionowa na tekst *Rozsianych i rozrzuconych*.³⁵

Rzeczywiście można wskazać na analogie pomiędzy tymi sztukami, wykraczające poza wspólną i ograną podstawę akcji – konflikt między rodzicami a dziećmi. Także w sztuce Najdionowa występuje syn udający się w odległą podróż, by się kształcić (Aleksiej). Poznajemy córkę stojącą u progu rozvodu (Ludmiła), również syna, który skapitulował wobec małżeńskiego dyktatu ojca (Konstantin). Wydaje mi się jednak, że owe konflikty pomiędzy rodzicami a dziećmi nie stanowią dowodu bezpośredniego związku między sztuką rosyjską a *Rozsianymi i rozrzuconymi*. Kahan, jeden z krytyków, którzy wskazali na podobieństwo pomiędzy sztuką Szolem Alejchema a dramatem Najdionowa, dodał też celne uwagi co do żydowskiej specyfiki *Rozsianych i rozrzuconych*, sztuki „pełnej niepowtarzalnych rysów żydowskich, która pomimo wielu słabych stron jest bardzo interesująca i posiada oryginalny koloryt”.³⁶

Te właśnie różnice uwidaczniają specyfikę *Rozsianych i rozrzuconych* wobec sztuki rosyjskiej. W *Dzieciach Waniuszyna* rozbitcie rosyjskiej rodziny jest rezultatem problemów, które powstały na płaszczyźnie moralnej. Podstawa zasadniczych konfliktów w sztuce Najdionowa to: zachłanność na pieniądze zarówno u dorosłych, jak i u dzieci, rozpusta oraz obłuda wobec otoczenia. Brak w tej sztuce przedstawienia jakichkolwiek problemów współczesnych. Natomiast istota sztuki Szolem Alejchema tkwi w miejscu jej akcji: konflikty międzypokoleniowe wynikają bezpośrednio ze współczesnych procesów urbanizacji. Sztuka jest umiejscowiona w konkretnym czasie – w okresie dochodzenia do głosu nowoczesnych prądów społecznych i narodowych w społeczeństwie żydowskim. Pytanie zatem, czy Szolem Alejchem rzeczywiście znał sztukę Najdionowa nie jest istotne.

Recepcja sztuki w wersji polskiej, tak jak została ona wystawiona w Warszawie w 1905 r., może wyjaśnić przyczyny jej wielkiego sukcesu oraz ukazać w konkretny sposób jej żydowską specyfikę.

3.

Sam fakt wystawienia *Rozsianych i rozrzuconych* w Warszawie, sztuki przetłumaczonej na polski z jidysz, nie powinien dziwić. Silne ciążenie warszawskich

³⁵ Najdionow został wspomniany w następujących recenzjach z przedstawienia *Rozsiani i rozrzućeni*: H. D. N o m b e r g, «Ha-cofe» (Warszawa), 30 IV 1905 (dotyczy przedstawienia po polsku z roku 1905); – K. E [h r e n b e r g], «Kurier Poranny», 11 VII 1910 (dotyczy przedstawienia po polsku z roku 1910); – J. W [a s s e r b u r g], «Izraelita», 15 VII 1910 (dotyczy tego samego przedstawienia; krytyk wspomniął w tym kontekście również sztuki Czechowa i Wierbickiej nie wdając się w szczegóły); – A. K a h a n, «Forwefts», 19 I 1921 (dot. przedstawienia w Nowym Jorku w 1921 r.); zob. także Zilbercwaig, szp. 3336. Siergiej Aleksandrowicz Najdionow zasłynął dzięki sztuce *Dzieci Waniuszyna* (1901), uważanej za najlepszą w jego twórczości. Posługiwałem się wersją sztuki zamieszczoną w zbiorze: *Dramaturgia „Znania”, Sbornik pies*, Moskwa 1964, wstępem pióra A. Dym s z y c a (s. 10–12), jak i postłowie W. C z u w a k o w a (s. 547–553).

³⁶ K a h a n, *loc. cit.*

Żydów w kierunku teatru polskiego znane jest z wielu źródeł już z okresu drugiej połowy XIX wieku. Mowa jest w nich nie tylko o publiczności żydowskiej znającej język polski i określanej zwyczajowo terminem „kręgi asymilatorskie”. Zasadniczy zrąb żydowskiej publiczności w teatrach polskich składał się między innymi z panien pochodzących z domów chasydzkich, a nawet Żydów chodzących w tradycyjnym stroju. Ich językiem potocznym był z pewnością jidysz. Znane są relacje świadczące o tym, że młodzież żydowska zupełnie nie znająca polskiego uczęszczała do teatru polskiego.³⁷

Wzajemne związki pomiędzy teatrami polskimi w Warszawie a uczęszczającą do nich społecznością żydowską wymagają jeszcze szczegółowych badań, lecz już teraz można stwierdzić, że względy kasowe skłaniały teatr polski do wzięcia pod uwagę żydowskiej widowni i wystawienia m.in. sztuk przetłumaczonych z jidysz oraz sztuk polskich o tematyce żydowskiej.³⁸ Byłoby rzeczą bardzo ważną i pouczającą zbadanie, czy uwzględnienie publiczności żydowskiej wpłynęło na powściągliwość w sposobie prezentacji postaci i motywów żydowskich, tak by nie mogły dotknąć żydowskiego widza. Nie możemy poświęcić tutaj więcej miejsca rozważaniom na temat przypuszczalnych skutków kontaktów między widzami żydowskimi a polskim teatrem w Warszawie. Jest jednak rzeczą niewątpliwą, że należy zbadać również przedstawienia *Rozsianych i rozrzuconych* w Warszawie w latach 1905 i 1910 w kontekście kontaktów pomiędzy warszawskimi Żydami a polskim teatrem.

Sztukę Szolem Alejchema przetłumaczył z jidysz na polski Marek Arensztejn. Arensztejn urodził się w Warszawie w 1879 r., zginął w getcie warszawskim w 1943 r. Był pisarzem dwujęzycznym, pisał zarówno po polsku jak i w jidysz, poza tym tłumaczył z jednego języka na drugi. Jego polskie publikacje ukazywały się pod pseudonimem Andrzej Marek. Od samego początku jego działalności literackiej rzuca się w oczy szczególny związek z teatrem: pisał dramaty i reżysero-

³⁷ Ograniczę się tu tylko do kilku informacji dotyczących wspomnianych kontaktów Żydów z teatrem polskim. Sztuki Goldfadena odgrywano po polsku w Warszawie już w końcu lat osiemdziesiątych — *Szulamis* w roku 1887, a *Czarodziejkę* w 1889 (zob. rozdział pod tytułem: *Goldfaden ojf der pojliszer bine*, w: Z. Zilbercwaig, *Teater-mozaik*, Nowy Jork 1941, s. 228–235; przedrukowany w tym tomie w przekładzie Tomasza Kuberczyka na ss. 211–216). Obfity materiał na temat żydowskiej publiczności w polskich teatrach ogródkowych pod koniec zeszłego stulecia można znaleźć w książce W. Fillera, *Melpomena i piwo*, Warszawa 1960, s. 58, 60, 61, 69, 122. Tam też na s. 204 o wielkim sukcesie *Szulamis* po polsku w roku 1887, dodatkowe szczegóły zob. s. 276. W książce są ilustracje przedstawiające publiczność tych teatrów, między innymi Żydów w tradycyjnych strojach — s. 59, 130, 149. Perec pisze o pannach pochodzących z domów chasydzkich, które uwielbiały polskiego aktora Juliusza Osterwę (zob. Perec, *Ale werk*, t. IX, Nowy Jork 1947, s. 295–296). O żydowskiej publiczności uczęszczającej do teatrów polskich, która niezbyt dobrze знаła język polski zob. Ch. S z m e r u k, *Pereces jiesz-wizje*, Nowy Jork 1971, s. 178.

³⁸ Można to prześledzić na przykładzie teatryków Eldorado i Wodewil oraz napisanych dla nich sztuk Zapolskiej: *Małka Szwarcenkopf* (wyst. 1897) i *Jojne Firulkes* (wyst. 1898). Związszcza pouczający jest przykład *Małki Szwarcenkopf*. Zob. Z. Raszewski, *Zapolska — pisarka teatralna*, w: G. Z a p o l s k a, *Dramaty*. Opracowała A. R a s z e w s k a, t. 1, Wrocław 1960. Władze rosyjskie brutalnie utrudniały tego rodzaju inicjatywy. Zob. *Akta cenzury*. Fragmenty protokołów Warszawskiego Komitetu Cenzury, wybrała, przełożyła, Krótka kronika cenzury warszawskiej (1815 — 1915), Wiadomością o aktach Warszawskiego Komitetu Cenzury i notami opatrzyła H. S e c o m s k a, Warszawa 1966, karta 14, 15, 23. (Druk bibliofilski «Pamiętnika Teatralnego».)

wał przedstawienia sztuk własnych oraz innych autorów. Arensztejn był zadowolony w literaturze i teatrze zarówno polskim, jak i żydowskim.³⁹

Rękopis tłumaczenia sztuki Szolem Alejchema prawdopodobnie nie zachował się. Musimy wobec tego opierać się we wszystkim, co dotyczy tekstu przedstawienia po polsku z 1905 r., na skąpej informacji zawartej w zachowanym afiszu i na recenzjach dwóch krytyków: H. D. Nomberga i A. N. Frenka oraz na listach Szolem Alejchema oceniających wystawienia sztuki.⁴⁰ Arensztejn przetłumaczył sztukę Szolem Alejchema zgodnie z jej pierwszym wariantem, opublikowanym w tygodniku «Jidisze Folkscajtung», włączając także ów trzeci akt, wydrukowany trochę później w tym samym periodyku. Frenk pomylił się sądząc, że trzeci akt został dodany przez Arensztejną.

Polski tytuł sztuki brzmiał *Rodzina żydowska*. Tłumacz zrezygnował z dosłownego przekładu będącego w jidysz zwrotem idiomatycznym. Mimo to tytuł polski jest wierny duchowi oryginału. Poza tym Arensztejn uważał za właściwe zmianę rosyjskich imion dwojga spośród dzieci Meira Szalanta, biorąc pod uwagę podejrzewanie Żydów Warszawy o sprzyjanie rusyfikacji. Zamiast Matwieja w tłumaczeniu na język polski pojawia się Maks, a mały Sasza stał się Heniem. W recenzjach nie znalazłem śladów innej istotnej nieścisłości tłumaczenia w stosunku do oryginału w jidysz, w wersji z 1903 r. Icchak Kacnelson uskarżał się jednak, że: „wiele ładnych i satyrycznych fragmentów, które znalazłem w oryginale, całkiem zniknęło w przekładzie na polski, czy też dużo straciło ze swej wartości”.⁴¹

W przeciwieństwie do niego Nomberg stwierdził, że przekład się udał. Nie mamy możliwości rozstrzygnięcia, która opinia jest słuszna.

Marek Arensztejn także reżyserował to przedstawienie. Sztuka Szolem Alejchema została wystawiona w Teatrze Letnim, usytuowanym na skraju Ogrodu Saskiego, położonego w pobliżu dzielnicy żydowskiej w Warszawie.⁴² Wstępne, próbne przedstawienia miały miejsce, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa,

³⁹ Zob. artykuły poświęcone Markowi Arensztejnowi w leksykonach: Y. Rejzen, *Leksikon fun der jidiszer literatur, prese und filologie*, t. I, Wilno 1928, s. 168–171; – *Leksikon fun der najer jidiszer literatur*, t. I, Nowy Jork, s. 177–179; – Zilbercwaig, t. I [1931], szp. 98–102, jak i odnośniki bibliograficzne w tych leksykonach. Artykuły w jidysz należy uzupełnić informacjami zawartymi w haśle: „Andrzej Marek” w: *Bibliografia Literatury Polskiej – Nowy Korbut*, t. 15, *Literatura pozytywizmu i Młodej Polski*, Warszawa 1978, s. 33–36. To ważne i szczegółowe hasło niestety zupełnie pomija źródła w języku jidysz. Zob. też: M. Steinlauf, *Dancing at Two Weddings – Mark Arnshtayn (Andrzej Marek) and „Jewish–Polish” Theater*. Jest to obszerny i szczegółowy artykuł o Marku Arensztejnie, mający wkrótce wyjść drukiem. Składam podziękowanie autorowi za udostępnienie mi tekstu artykułu.

⁴⁰ Zob. Nomberg, *loc. cit.* Recenzja ta w skróconej formie została przetłumaczona na jidysz przez I. Wajntrojba. Nosi tytuł: *Szolem Alejchem in zumer teater*, por. Nomberga *Mentszn un werk, jidisze szrajber. (Gesamlte werk*, t. 9), Warszawa 1930, s. 43–47. Szolem Alejchem poczuł się urażony krytyką Nomberga i podejrzewał, że za nią kryje się niechętny mu I. L. Perec. Na recenzję odpowiedział listem, który zamierzał opublikować w «Ha-zman», lecz nie wiemy, czy to uczynił. O całej tej sprawie można się dowiedzieć z książki Berkowicza, s. 40. Zob. też M. Peaneach [Azriel Natan Frenk], *Chezonot michajci ha-jehudim be-teatron ha-kaic szebewarsza*, «Ha-zman» 4 V, 7 V 1905, nr 84, 86. Odnośne listy Szolem Alejchema będą wspomniane poniżej.

⁴¹ Kacnelson, *loc. cit.*, zob. końcowy fragment recenzji z amatorskiego przedstawienia w jidysz.

⁴² Szczegóły o tym teatrze, spalonym w czasie II wojny światowej zob. B. Król-Kaczorowska, *Teatry Warszawy. Budynki i sale w latach 1748–1975*, Warszawa 1986, s. 116; – *Encyklopedia Warszawy*, Warszawa 1975, s. 671.

przed 11 kwietnia 1905 r.⁴³ Premiera oficjalna odbyła się piątego, a następne przedstawienie siódmego dnia święta Pesach roku 5665 kalendarza żydowskiego, czyli 24 i 26 kwietnia 1905 r.⁴⁴ Zachował się afisz drugiego przedstawienia. Nie natrafiłem na ślady innych przedstawień.*

Szołem Alejchem nie przybył na premierę sztuki z powodu braku pieniędzy na podróż. Poprosił zaprzyjaźnionego pisarza warszawskiego Dawida Fryszmana, by poszedł obejrzeć sztukę i przekazał mu swą relację.⁴⁵ Przedstawienie zakończyło się wielkim sukcesem. Wysłano pisarzowi do Kijowa depeszę z serdecznymi gratulacjami, podpisaną przez dziesiątki ludzi:

Z okazji pierwszego przedstawienia na warszawskiej scenie Pańskiego utworu, w którym zarysował Pan w sposób doskonały rozpad żydowskiej rodziny w naszych czasach, jak również przebliski pragnień prowadzenia nowoczesnego życia żydowskiego, my którzy poświęciliśmy się idei modernizacji społeczeństwa żydowskiego, ślemy nasze żarliwe błogosławieństwo, naszemu najdroższemu ludowemu pisarzowi!⁴⁶

Z recenzji prasowych można wywnioskować, że przedstawienia przekształciły się w potężną, żarliwą, syjonistyczną manifestację egzaltowanej publiczności. Opisał to w gazecie wychodzącej w Petersburgu Frenk:

Kiedy wystawiono ten dramat po raz pierwszy, widzowie po zakończeniu każdej sceny klaskali z ogłuszającym hałasem i urządzili manifestację na rzecz syjonizmu i sprawy narodowej, mimo że brakuje w tej *Rodzinie żydowskiej* jakichkolwiek odniesień do syjonizmu i sprawy narodowej.

Krytykując w sposób surowy zachowanie publiczności, to samo zjawisko opisał Nomburg w sposób bardziej szczegółowy:

Czyż powinienem wspomnieć młodzieńca-syjonistę, pragnącego uprawiać ziemię w Palestynie, którego słowa wprawiły galerię w zachwyt tak potężny?

Oj ta galeria, galeria! Teatr Letni, zbudowany z drewna, cały drżał pod wpływem wiwatów. Wszystko obróciło się do góry nogami. Gdyby ten drewniany budynek miał usta, z pewnością by się poskarżył: „Oto stoję tutaj i trwam tak wiele lat. Różnych ludzi widziałem i najróżniejszą publiczność, lecz nigdy się tak nie kołysałem, a moje belki się nie chwiały. Przyszły te «Żydki», czort wie skąd! Zamierzają mnie zdruzgotać! Wam się zdaje, że to wszystko na cześć Szolem Alejchema, na cześć sztuki żydowskiej? Wcale nie. Kiedy młody syjonista powiada: «pragnę teraz orać ziemię w Palestynie» to hałas dobiegający z galerii zagłusza wszystko, pod wpływem słów tej nowej Tory. Albo Anna

⁴³ Tak wynika na podstawie daty opublikowania recenzji Kacnelsona, *loc. cit.*; zob. przyp. 17.

⁴⁴ Daty według kalendarza żydowskiego podajemy za Frenkiem, *loc. cit.* W listach Szolem Alejchema datowanie oparte jest na kalendarzu rosyjskim: 11 kwietnia (zob. list do Dawida Fryszmana z 11 IV 1905 roku, w: *Dos Szolom Alejchem buch, op. cit.*, s. 206) i 13 kwietnia (wg listu do córki Ernestyny z 14 IV 1905, w: *ibidem*, s. 62).

* Piotr J. Domański podaje trzy inne daty przedstawień *Rodziny żydowskiej* w Teatrze Letnim: 28, 29, 30 IV 1905. Zob. *Repertuar teatrów warszawskich 1901–1906*, cz. 1, Warszawa 1976, s. 169. (Przyp. red.)

⁴⁵ Zob. listy Szolem Alejchema do Fryszmana, w: *Dos Szolem Alejchem buch, op. cit.*, s. 205–206.

⁴⁶ Depesza przetłumaczona na jidysz z rosyjskiego, na podstawie listu Szolem Alejchema do córki Ernestyny z 12 IV 1905 (zob. *Dos Szolem Alejchem buch, op. cit.*, s. 61).

rzecz: «każdy człowiek ma prawo żyć w zgodzie ze swoim duchem», a galeria już grzmi oklaskami. Rozumiałbym taki stosunek, gdyby przyszli wysłuchać kazania na temat syjonizmu, czy też na inny temat – zrozumiałbym, choć nie usprawiedliwił, bowiem koniec końców powinno się znać własne miejsce. To było wielkim świętokradztwem! O wiele większym niż przypuszczają panowie i panie z Poalej Syjon. Przecież uczestniczymy w przedstawieniu, a nie słuchamy kazania. I po co te manifestacje?”

...Widziałem ludzi (nie naszych), którzy musieli wyjść w środku sztuki. Ich nerwy nie mogły tego dłużej ścierpieć. Rzeczywiście, nie byli przyzwyczajeni do takiej widowni.

W rezultacie oszałamiającego sukcesu, Szolem Alejchem został zaproszony na warszawskie przedstawienie.⁴⁷ Wydaje się jednak, że z powodu manifestacji na widowni wycięto z przedstawienia, na którym był obecny pisarz, jedną scenę, budzącą nadmierny zachwyty publiczności żydowskiej. Również Nomberg informuje o tym – w cytowanej relacji – w tonie pełnym niepowstrzymanej złości:

Nie mówię o skutkach. A były one – jak wiadomo – niedobre i przyszły natychmiast po pierwszym wystawieniu dramatu w czasie świątecznej przerwy Pesach: w czasie drugiego przedstawienia zabrakło jednej sceny na skutek manifestacji. Co galerię obchodzą takie skutki? Ale ten wstyd, mój Boże!

Pomimo skrótu i drugie przedstawienie wzbudziło duże emocje wśród widowni, chociażby tylko z powodu obecności na nim Szolem Alejchema, który przyjęty został z tak wielkim entuzjazmem, że zdecydował się związać swój los i swoją przyszłość z losem teatru żydowskiego. Oto słowa samego pisarza skierowane do córki Ernestyny, napisane nazajutrz po gorącym powitaniu w Warszawie:

Co mam Ci napisać o triumfie wczorajszego wieczoru? Sam dawniej brałem udział w szalonych owacjach dla ulubionych artystów, ale takiego widoku nie miałem nawet w mojej wyobraźni, wyobraźni pisarza. Po pierwszym akcie obrzucono mnie (dosłownie) kwiatami. Potem, na koniec każdego aktu byłem wywoływany przez publiczność po kilka razy. W czasie czwartego aktu publiczność wpadła w zachwyty przekraczający wszelkie granice, oklaskiwała każde zdanie wyrażające coś, co wiązało się z ideą przedstawienia. A na końcu zaczęło się rzucanie czapek w powietrze. Rozpętał się dziki, potężny żywioł próbujący mnie połknąć. W pewnej chwili zdawało mi się, że teatr się wali i obraca w perzynę. Naprawdę nie wiem, jak można to wyjaśnić. Czy słynnym nazwiskiem ludowego pisarza, czy głodem sceny żydowskiej, odczuwanym przez żydowską publiczność, czy też niemożnością opanowania instynktów przez tłum?

Przy drzwiach wyjściowych czatował na moje pojawienie się tłum liczący tysiąc osób. Dzięki roztropnej radzie komendanta policji zatrzymano mnie w biurze jakieś pół godziny, po czym wyprowadzono tylnym wyjściem na inną ulicę. Mój Boże! co byśmy osiągnęli, gdyby tylko dano nam zezwolenie grywania w języku żydowskim! Mój los i Wasza przyszłość (z tym zwracam się do moich potomków) związane są z teatrem żydowskim. Wyryj to sobie w pamięci...⁴⁸

Nie ulega wątpliwości, że przedstawienie *Rodziny żydowskiej* w 1905 r. stało się z wielu względów wydarzeniem wyjątkowym. Z pewnością, wobec utożsa-

⁴⁷ Na podstawie listu wspomnianego w przyp. 46.

⁴⁸ Na podstawie tłumaczenia z rosyjskiego na hebrajski pióra Berkowicza, s. 40. Tłumaczenie listu na jidysz w: *Dos Szolem Alejchem buch, op. cit.*, s. 62.

TEATR

w Ogrodzie Saskim.

Nowo zorganizowane towarzystwo artystów dramatycznych.

W ŚRODĘ, d. 26 Kwietnia 1905 r., o godzinie 4 i pół po poł.

RODZINA ŻYDOWSKA

Sztuka w 4-ach aktach Szaloma-Alejchema.

Przekład Marka Arnszteina.

Meir Szalant, zubożony kupiec	—	—	Chawa, jego żona	—	—	p. Jurjo wicz.
Maika, jego żona	—	p. Jarszewska.	Kuba	—	—	p. Horzałowicz.
Maika	—	p. Lipszyński.	Klara	—	—	p. Bernatowicz.
Chaim	—	p. Czerwiński.	Szymek	—	—	p. Iwona Ka.
Flora	—	p. Roland	Żydor, kolega Kuby	—	—	p. Linda.
Hana	—	p. Kottwicz.	Sara, kucharka u Kaczerów	—	—	p. Bzowa J.
Heno	—	p. Komanski	Huma, jej córka	—	—	p. Dorzo.
Pesa, uboga krewna Maiki	—	p. Staniszevska.	Berek, awat i pośrednik	—	—	p. Kiedrzyński.
Reb Wolf Zapłensztajner	—	p. Neubelt.	Josef, słuszyca u Szalantów	—	—	p. Filipowicz.
Ha, jego żona	—	p. Torzo.	Pierwszy młodzieniec	—	—	p. Jordani.
Udajka Kaczer, osiemnastoletni	—	p. Bielński.	Drugi młodzieniec	—	—	p. Filipowicz.

W rolę Meira Szalanta wykona p. Oker.

Kacze współczesna, dzieje się w wielkiem mieście.

Reżyser Andrzej Marek.

Zarządzający St. Jarszewski.

AUTOR OBECNY NA PRZEDSTAWIENIU.

Ceny miejsc z dopłatą na biednych:

Łoża 1 piętra na 6 osób Nr 1 prawa	rb. 14 k. 40	Amfiteatr	w 1 rzędzie	rb. k. —
Łoża 1 piętra na 4 osoby	7 „ 40	1 piętra	w 2 i 3 rzędach	75
Łoża 2 piętra	4 „ 70		w 4, 5, 6 i 7 rzędach	60
w 1 i 2 rzędzie	2 „ 85			
w 3 i 4	2 „ 20	Amfiteatr	w 1 rzędzie	60
Krzeseła	w 5, 6 i 7 rzędach		w 2 i 3 rzędach	40
	w 8, 9 i 10		w 4, 5 i 6 rzędach	30
	w 11, 12, 13 i 14 rz.			
	— 90			

Bilety nabywać można w Kasie Teatru w Ogrodzie Saskim codziennie od godz. 10-ej rano do 2-ej po południu, zaś w dzień przedstawienia od godz. 11-ej zrana.

Początek o godzinie 4 i pół po południu.

Drukarnia i litografia JANA COTTY w Warszawie, ulica Krupczyńska N. 7.

Afisz Rodziny żydowskiej Szolem Alejchema, Warszawa 26 IV 1905

miania się publiczności ze słowami wypowiedzianymi przez syjonistę Chaima i sympatii widowni dla ukochanego pisarza, przedstawienia w języku polskim przekształciły się w potężną manifestację żydowską. Poza tym odnosi się wrażenie, że w przedstawieniu sztuki Szolem Alejchema po polsku w 1905 r. uczestniczyła głównie publiczność żydowska. Jeśli nawet byli na przedstawieniu owi – zgodnie ze słowami Nomberga – „nie nasi ludzie”, byli oni z pewnością nieliczni i wyszli w środku sztuki pozostawiając teatr widowni żydowskiej, która zachowywała się w nim według własnego upodobania, bez żadnego skrępowania. Nasuwa się pytanie dla jakiej publiczności było przeznaczone przedstawienie? Wiele znaków wskazuje na to, że sztuka Szolem Alejchema w tłumaczeniu na polski z góry była przygotowywana i przeznaczona dla publiczności żydowskiej, może nawet wyłącznie dla niej, mimo udziału w niej zawodowych aktorów scen polskich.

Z 19 nazwisk i pseudonimów zamieszczonych na zachowanym afiszu o co najmniej dziesięciu można powiedzieć z pewnością, że byli to aktorzy zawodowego teatru polskiego. Mają oni swoje hasła w *Słowniku biograficznym teatru polskiego, 1765–1965* (Władysław Bernatowicz, Leon Bzowski, Halina Dorżo, Stanisław Jaroszewski, Waclaw Kiedrzyński, Wanda Jarszewska–Kottwicz, Alfred Lipczyński, Władysław Józef Neubelt, Teodor Aleksander Roland i Oskar).

W recenzjach nie napisano wiele o grze aktorskiej. Nomberg stwierdził dość ogólnikowo: „O aktorach nie dużo można powiedzieć. Jest to zespół amatorski, a amatorów nie stawia się pod sąd zawodowej krytyki.”

W przeciwieństwie do lekceważących słów wypowiedzianych przez Nomberga pod adresem zespołu aktorskiego, określających ich mianem „amatorów”, które należałoby chyba zinterpretować jako część totalnej negacji sztuki i jej wystawienia, gorące pochwały Nomberga zyskał tylko jeden z aktorów wymieniony na afiszu jako Oskar, grający z dużym powodzeniem główną rolę Meira Szalanta:

A pan Oskar grający tę postać wyróżniał się talentem i pełnił swoją rolę całkiem dobrze. W kilku momentach zrobił naprawdę duże wrażenie. Wystarczy przypomnieć sobie ostatnią scenę, kiedy to Meir, rozpaczający wraz z żoną po odejściu dzieci, dowiaduje się, że oczekuje go hrabia. Cały Meir przemienił się nagle w innego człowieka, zapomniał o swych łzach i płaczu, o dzieciach i domu. Poleciał ubrać się, żeby przywitać hrabiego.

Zidentyfikowanie Oskara nie przysparza trudności, chociaż jego prawdziwe nazwisko opuszczono, z jakichś niewiadomych powodów, i na afiszach i w tłumaczeniu recenzji Nomberga na jidysz, i wskutek tego we wszystkim, co zostało napisane o tym przedstawieniu.⁴⁹ Mowa tutaj o jednym ze znanych aktorów scen polskich i żydowskich, o nestorze ówczesnego zawodowego teatru w języku jidysz. Brał on również udział w występach w języku niemieckim w Wiedniu. Jego pełny pseudonim teatralny brzmiał: Julian Oskar (prawdziwe nazwisko: Eisenbett). Oskar był wychowawcą wielu aktorów żydowskich w Polsce, on też

⁴⁹ Por. przyp. 40.

wprowadził na scenę żydowską Rachel Halpern, znaną później jako Ester Rachel Kamińska.⁵⁰

Powierzenie temu dojrzałemu aktorowi, o wielkim doświadczeniu zdobytym na scenach teatrów żydowskich i polskich, głównej roli było ze wszech miar udanym posunięciem. Potwierdził to nawet Nomberg w swojej relacji, negującej zarówno sztukę, jak i przedstawienie. Sam fakt obsadzenia Oskara w głównej roli wskazuje chyba na zamiar przeznaczenia *Rodziny żydowskiej* po polsku dla publiczności żydowskiej. Również jej wystawienie w czasie świąt Pesach nie było przypadkowe: w tym okresie, potencjalny żydowski widz dysponował wolnym czasem i zazwyczaj chodził do teatru.

Kierując swe słowa do córki nie wspomniał Szolem Alejchem o „polskości” przedstawienia. Przytoczone powyżej słowa pisarza z listu, wspominając o „głódzie sceny żydowskiej odczuwanym przez żydowską publiczność” i jego poruszające wołanie: „gdyby tylko dano nam pozwolenia grania w języku żydowskim”, zadziwiający w pierwszej chwili, również stanowią wyraźne potwierdzenie żydowskiego charakteru tego warszawskiego przedstawienia.

Należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden szczegół. Pozornie sprawa wydaje się zadziwiająca: dlaczego brak reakcji na to przedstawienie w polskiej prasie? A. N. Frenk, odnoszący się z rezerwą do sztuki, uważał za stosowne zakończyć swoją recenzję na pozór dziwnym stwierdzeniem:

Tym razem jesteśmy wdzięczni polskim gazetom, że nie wspomniały ani słowem o tym dramacie, nie wyrażając ani pozytywnych, ani negatywnych opinii.⁵¹

Należy zatem uznać, że były to rzeczywiście przedstawienia o wyraźnie żydowskim charakterze i gazety polskie uważały za stosowne je zignorować, z pełną świadomością tego, że sztuka i jej autor, tłumacz, reżyser i główny aktor oraz z pewnością większość widzów byli Żydami.

Przyczyna wystawienia sztuki Szolem Alejchema po polsku była jednak bardzo prosta. Zakaz grywania sztuk w jidysz na obszarze panowania carskiej Rosji został co prawda anulowany na początku stycznia 1905 r., ale w warunkach

⁵⁰ Informacje o J. Oskarze przytaczamy za Zilbercwaigiem, t. I, szp. 80. Znowu brak tu danych o działalności Oskara w teatrze polskim. Można je uzupełnić na podstawie hasła „Oskar, Julian” w: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Warszawa 1973, s. 514–515. W obu tych źródłach dodatkowe odsyłacze. W artykule w polskim leksykonie brak jakiegokolwiek wzmianki o działalności J. Oskara w teatrze jidysz, nie ma też żadnej informacji o jego uczestnictwie w przedstawieniu *Rozsiani i rozrzućeni* po polsku w 1905 r. 1 lipca 1926 odbył się w Warszawie benefis Oskara, w którym on sam wystąpił z dużym powodzeniem. Między innymi przeczytał po polsku fragmenty utworów Mickiewicza. Pod względem finansowym przedstawienie zakończyło się jednak niepowodzeniem, ze względu na niewielką widownię. Por. też: «Nasz Przegląd» 1 VII 1926 (tu szczegóły biograficzne dotyczące aktora) i 4 VII 1926 (opis przedstawienia). W gazecie imię zmieniono na Oskard. Składam podziękowanie panu M. Steinlaufowi za wskazanie tych źródeł.

⁵¹ Frenk miał prawdopodobnie rację. W *Nowym Korbucie* (zob. przyp. 39) nie ma jakiegokolwiek wzmianki o wystawieniach sztuki Szolem Alejchema po polsku w roku 1905. Przy opracowaniu *Nowego Korbuta* przeprowadzono kwerendę w całej polskiej prasie i trudno przypuszczać, by przeoczono recenzję tego przedstawienia. Zob. też przyp. 57.

(Już po złamaniu tego numeru Maria Prussak zwróciła uwagę redakcji, że o przedstawieniu tym pisał, podpisany inicjałami Ja. M., recenzent wydawanego w Warszawie rosyjskiego dziennika «Zapadnij Głos» (1905 14/17 IV 1905). On również podkreślał „partyjny” stosunek widzów do utworu – *przyp. red.*)

rosyjskiej biurokracji długa jednak była droga od zniesienia zakazu do wydania formalnego zezwolenia umożliwiającego występy w języku jidysz. Dawniej, w okresie obowiązywania zakazu, obchodzono go stwarzając pozory, że przedstawienie odbywa się nie w jidysz, ale po niemiecku. W Warszawie jednak, w mieście o licznej żydowskiej publiczności przyzwyczajonej do teatru polskiego, posłużono się tym razem językiem polskim, by ominąć obowiązujący jeszcze w praktyce zakaz. Potwierdza to jednoznacznie świadectwo zawarte w rosyjskim czasopiśmie teatralnym w roku 1905. Donosi ono, że po niepowodzeniach uzyskania zezwolenia na występy w Warszawie przez organizatorów zespołów teatralnych w jidysz, powstał projekt „wynajęcia prywatnego teatru i przedstawienia czegoś z folkloru żydowskiego w języku polskim. Repertuar teatru miał się składać wyłącznie z dramatów i komedii przetłumaczonych z jidysz.”⁵² Przedstawienie *Rodziny żydowskiej* było realizacją tego projektu. Uczestniczyli w nim, a może nawet zainicjowali go Marek Arensztejn i Julian Oskar, dysponujący wpływami zarówno w teatrze polskim, jak i jidysz.

Jest to więc zjawisko kulturowo-językowe jedyne w swoim rodzaju – teatr żydowski w języku polskim. U jego podstaw w roku 1905 legły, z jednej strony, zakazy carskiej władzy zabraniające działalności teatrów w jidysz, a z drugiej – charakter żydowskiej społeczności w wielkim mieście, społeczności zadomowionej w teatrze polskim. Przedsięwzięciu temu nie była sądzona długotrwała egzystencja. Już 11 V 1905 rozpoczęły się w Warszawie regularne występy w jidysz zespołu pod dyrekcją A. I. Kamińskiego. Polski „surogat” był już niepotrzebny.⁵³

Zupełnie inny charakter nosiło przedstawienie *Rodziny żydowskiej* Szolem Alejchem w języku polskim w lipcu 1910 r. na scenie Teatru Małego w Warszawie.⁵⁴ I tym razem skorzystano z tłumaczenia Marka Arensztejna z 1905 r.⁵⁵ Istniejące przekazy świadczą o tym, że Szolem Alejchem zdystansował się od tego przedstawienia, a tym razem nawet wyczuwał w polskim tytule sztuki element antysemitki.⁵⁶

Żydowski krytycy twierdzili wówczas, że przesadna, „żydowska” gestykulacja w czasie rozmów, jak i specyficzna żydowska wymowa w ustach aktorów – Polaków grających postacie Żydów, pojawiły się w tym przedstawieniu w miejsce autentycznych, żydowskich realiów.⁵⁷ Pomimo sukcesu paru aktorów i kilku

⁵² O anulowaniu zakazu teatru jidysz i trudnościach w uzyskaniu początkowego pozwolenia na występy, mimo braku zakazu, zob.: Oj s l e n d e r, s. 55 i n. Na s. 66 tłumaczenie na jidysz fragmentu wziętego z czasopisma «Teatralnaja Rossija» 1905, nr 20 (zob. tam s. 315, przypisy). Na jego podstawie przetłumaczyliśmy ten cytat.

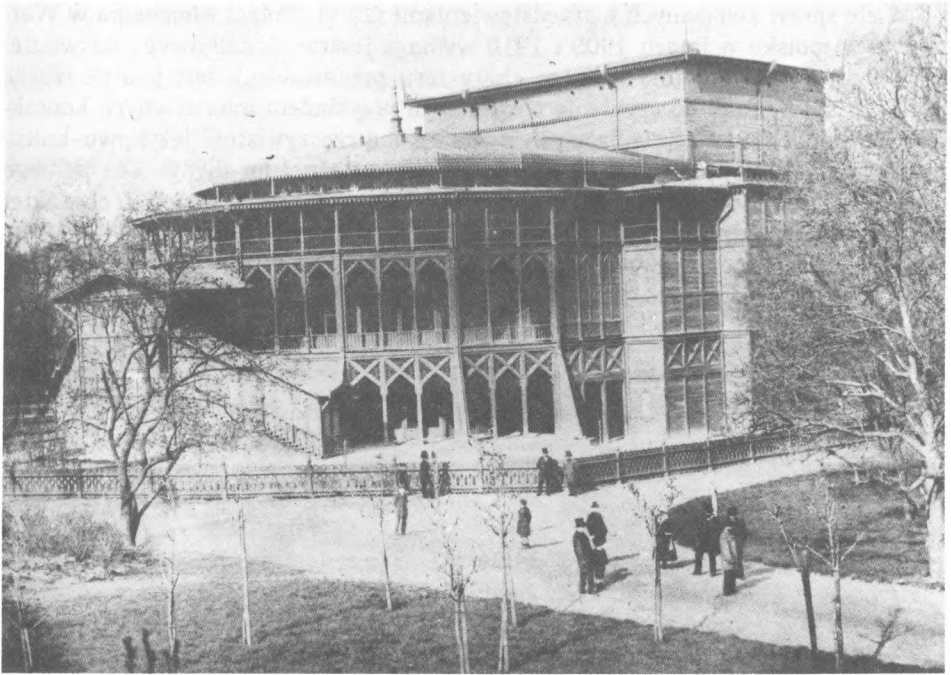
⁵³ Zob. Oj s l e n d e r, s. 69.

⁵⁴ Teatr występował w budynku Filharmonii Warszawskiej. O teatrze i jego polskich aktorach zob. Kr ó l – K a c z o r o w s k a, *op. cit.*, s. 168; – *Encyklopedia Warszawy, op. cit.*, s. 671.

⁵⁵ O szczegółach występów, za recenzją A. M u k d o n i, *Szolem Alejchem oif der pojliszer bine*, «Der Frajnd» 22 VII 1910, nr 147. Zob. też przyp. 35 – recenzje Ehrenberga i Wasserburga w języku polskim. Również Mukdoni pomylił się przypisując trzeci akt, dodany przez Szolem Alejchema, Arensztejnowi, stąd też jego mylna opinia, że część postaci została włączona przez tłumacza. Według recenzji Ehrenberga przedstawienie to miał reżyserować znany w Warszawie polski pisarz i reżyser Bolesław Gorceżyński (1880–1944).

⁵⁶ Zob. tekst listu do Osipa Dymowa z 20 VIII 1910 w «Sowetisz Heimland» 1966, z. 1, s. 143–144.

⁵⁷ Rolę Meira Szalanta w 1910 r. grał Władysław Józef Neubelt, uczestnik przedstawienia z 1905 r. w roli komicznej Wolfa Zajdensztamera. Neubelt występował też w roli Żyda w *Weselu* Wyspiańskiego (*Słownik biograficzny teatru polskiego*, s. 475). Należałoby zwrócić uwagę na aktorów polskich specjalizujących się w rolach Żydów za pomocą stereotypowych chwytów, jak „żydłaczenie” i gestykulacja.



Teatr Letni w Warszawie

udanych scen, było to przedstawienie bezbarwne. Tym razem poinformowały o nim zarówno żydowski «Izraelita» jak i prasa polska.⁵⁸

W recenzjach pióra żydowskich krytyków teatralnych brak wiadomości o widzach i ich reakcjach na przedstawienie. Chociaż tym razem było to przedstawienie polskie, sztuka była żydowska i należy przypuszczać, że wybrano ją celowo, by przyciągnąć do teatru publiczność żydowską. Wybór ten, jak się zdaje, dokonany po okresie dotkliwego kryzysu teatrów polskich w Warszawie, do których Żydzi przywykli uczęszczać, wydaje się być wyborem rozsądnym, bo jeden z badaczy dziejów teatru polskiego w Warszawie przypisał ów kryzys – między innymi – rywalizacji z teatrem w jidysz.⁵⁹

Jak już wspomniano, począwszy od maja 1905 r. wystawiano już przedstawienia w jidysz w sposób ciągły. Nie wiemy, czy wystawienie sztuki Szolem Alejchema na scenie Teatru Małego przyczyniło się do odzyskania przez teatr polski żydowskich widzów, którzy od niego odeszli. Sama jednak próba w tym kierunku wskazuje na obustronne kontakty i współzależności pomiędzy teatrem polskim a żydowską społecznością w Warszawie.

⁵⁸ *Nowy Korbut* wspomina przedstawienie z roku 1910 (s. 34) i zamieszcza informację o recenzji pióra Jana Lorentowicza. Do tej pory nie udało mi się zaznajomić z tą recenzją.

⁵⁹ Zob. Filler, *op. cit.*, s. 231.

Wiele spraw związanych z przedstawieniami sztuki Szolem Alejchema w Warszawie po polsku w latach 1905 i 1910 wymaga jeszcze dodatkowego naświetlenia i uzupełnień. Pomimo różnego charakteru przedstawień, jest jednak rzeczą jasną, że mamy tutaj do czynienia z wyraźnym przykładem intensywnych kontaktów teatralnych odzwierciedlających pogmatwaną rzeczywistość językowo-kulturową, kontaktów, które do tej pory nie zyskały należytej im uwagi. Dla pełnego obrazu tej rzeczywistości należy zbadać w całym zakresie zasięg i charakter związków pomiędzy teatrem polskim a społeczeństwem żydowskim i teatrem w jidysz, od ich początków, nie ograniczając się przy tym tylko do Warszawy.

Przełożył z hebrajskiego *Tomasz Kuberczyk*