

Michael Taub

ABRAHAM GOLDFADEN I TEATR ŻYDOWSKI

Abraham Goldafaden, ojciec teatru żydowskiego, urodził się w 1840 roku w Starym Konstantynowie na Wołyniu (Ukraina), zmarł w 1908 roku w Nowym Jorku. Ojciec jego, zegarmistrz, był maskilem (oświeconym Żydem), który uważał, że jego syn powinien być wykształcony zarówno w naukach religijnych, jak i świeckich. Dlatego też uczęszczając do chederu, Goldfaden uczył się dodatkowo prywatnie rosyjskiego i niemieckiego. W wieku 17 lat rozpoczął wyższe studia religijne w jeszybocie. Pierwsze wiersze w jidysz wydał w wieku 26 lat. Wiersze pisał po hebrajsku i w jidysz, natomiast piosenki i krótkie utwory dramatyczne, głównie lekkie farsy, tworzył wyłącznie w jidysz. Przez kilkanaście lat uczył się w Odessie i okolicach, gdzie zapoznał się z wieloma żydowskimi inteligentami, dziennikarzami i pisarzami. Próbował nawet szczęścia w biznesie, ale zbankrutował; myślał o studiach medycznych w Monachium, przebywał też we Lwowie, gdzie poznał dobry teatr i operę w języku polskim i niemieckim. Podróże przywiodły go w końcu do Czerniowiec (Bukowina) i Jass (Mołdawia). W Jassach, w 1876 roku, w ogródku-kawiarni zwanej „Pomul Verde” (Zielone Drzewo) Goldfaden założył pierwszy profesjonalny zespół teatru żydowskiego.

Wcześniej publiczność żydowska bawiła się na przedstawieniach muzycznych w stylu A. B. Gotlobera, na występach śpiewaków brodzkich (*Di broder zinger*) z Galicji, na przedstawieniach Izraela Grodniera złożonych z piosenek ludowych i chasydzkich, słuchała piosenek Goldfadena i innych oraz krótkich skeczy teatralnych. W jakimś momencie powstała myśl, aby wykorzystać te popularne piosenki, wpleść je w fabułę i zaprezentować jako przedstawienia muzyczne.¹

Przy wsparciu Grodniera Goldfaden rozpoczął karierę teatralną, wystawiając swoje wczesne komedie: *Di rekrutn* (*Rekruci*), *Der szwer mitn ejdem* (*Teść i zięć*), *Di Welt a gan eden* (*Świat jest rajem*) oraz sztuki Kotzebuego, Grodniera, a także Lateinera, innego płodnego współczesnego mu dramaturga tworzącego w jidysz. Dodawano do tej listy coraz więcej tłumaczonych sztuk zagranicznych, np. w 1880 – utwory Nestroy'a: *Trójka hultajska*, *Zampa der Tagdieb*. Wszystkie sztuki w jidysz Grodniera, Lateinera i Goldfadena zostały napisane w czasie, gdy formował się zespół teatralny Goldfadena; często niektóre z nich komponowano w ciągu zaledwie kilku tygodni. Na przykład w okresie bukareszteńskim, w 1880 roku, sam Goldfaden wystawił na scenie żydowskiej 15 sztuk!

¹ Nehama Sandrow (*Vagabond Stars*, Nowy Jork 1977) wymienia dwie wersje. Według pierwszej, Goldfaden usłyszał Grodniera śpiewającego piosenki na scenie i przyszła mu do głowy myśl, aby je połączyć w całość z fabułą. Druga wersja mówi o zachęcaniu Goldfadena przez żonę do porzucenia dziennikarstwa i założenia teatru żydowskiego, ponieważ „ludzie tego potrzebują”.

Mihail Eminescu, rumuński poeta narodowy, był naocznym świadkiem sukcesów Goldfadena podczas jego pobytu w Jassach. Eminescu w tym czasie pisał recenzje teatralne dla rumuńskiej gazety «Curierul de Iasi». Oto, co napisał w 1876 roku:

Teatr żydowski. W ogrodzie przy głównej ulicy otwarto mały teatr letni, wystawiający sztuki w jidysz (niepoprawnym). Zespół w liczbie 16 mężczyzn pochodzi z Rosji. Repertuar jest typowy, gdyż dotyczy wyłącznie narodowego i religijnego życia Żydów. W programie dzisiejszym znajdują się: 1. *Świat jest rajem*; 2. *Zakochany wolnomyśliciel i oświecony chasyd*; 3. *Teść i zięć*; 4. *Kupiec Fishl i jego sługa Sidr*, komedia. Nie sposób powiedzieć wiele o sztukach, ale aktorstwo było wspaniałe. I tak, w drugiej sztuce chasyd był dokładnie taki, jakiego widzujemy na ulicach...

W trzeciej sztuce najlepszy był, moim zdaniem, zięć. Grał on otumanionego Żyda. Teść jest jednym z tych Żydów, którzy chcą wyprowadzić swój naród z mroków ciemności w światło nowoczesności, chociaż wydał córkę za studenta jesyzybotu, kompletnie otumanionego nadmiarem nauk talmudycznych. Ta szczególna rola była grana z wielką dokładnością: częste unoszenie brwi, zmarszczone czoło, czarna broda. Aktor był wysokim, chudym mężczyzną o śpiewnym akcencie i, mówiąc krótko, był autentycznym ucieleśnieniem nic niewartego, pomyłonego Żyda. Reżyser (Goldfaden) miał miły głos i przyjemną powierzchowność. Piosenki były żydowskie, a publiczność, w większości współwyznawcy, bawiła się świetnie.²

Po krótkim sukcesie w Jassach, Goldfaden odwiedził ze swymi aktorami kilka rumuńskich miasteczek – Botoszany, Gałac, Braiła, aż w końcu w 1877 dotarł do Bukaresztu. Życie w tych prowincjonalnych miastach łączyło się z trudnościami finansowymi i zagrożeniem. Tradycyjne, religijne kręgi buntowały się przeciw teatrowi, powołując się na moralność, a inteligencja twierdziła, że masy żydowskie powinny być zachęcane raczej do asymilacji poprzez przyswojenie obcych języków i kultur niż do szukania uciechy w „żargonie” – to jest w jidysz. Ponadto, wraz z narastaniem antagonizmów na Bałkanach i późniejszą wojną rosyjsko-turecką, policja systematycznie urządzała obławy w miejscach publicznych, biorąc do wojska co sprawniejszych fizycznie młodzieńców. Sztuka Goldfadena *Rekruci* jest prawie dokładnie o tym, jest farsą o rekrutach, których zapędza się na wojnę. W rezultacie bywała ona oficjalnie zakazywana z powodu swego otwarcie antywojennego przesłania.

W Bukareszcie Goldfaden grywał w prywatnym domu przy Calea Vacaresti, a później w teatrze Jignita, gdzie jego *Rekruci* odnieśli duży sukces. Wojna z jednej strony stanowiła wprawdzie pewne zagrożenie, z drugiej jednak przysparzała Goldfadenowi wiele korzyści, gdyż do stolicy Rumunii, z powodów finansowych i dla bezpieczeństwa, przybywało wielu Żydów ze wschodniej Rosji i innych regionów. (W 1877 roku Rumunia uzyskała niepodległość od Turcji i zjednoczyła w swych granicach Transylwanię, Mołdawię, Wołoszczyznę, Banat i Dobrudżę.) W Gałacu trupa aktorska Goldfadena po raz pierwszy zyskała aktorkę: była nią Sara Segal młodzianka szesnastoletnia dziewczyna, znana później pod słynnym

² M. Eminescu, «Curierul de Iasi» 1876, nr 93. Przedruk w: I. Berkowici, *O sua de ani de teatru evreiesc in Romania*, Bukareszt 1982, s. 58. Przekład z rumuńskiego na angielski – Michael Taub.



Abraham Goldfaden

w Europie i Nowym Jorku nazwiskiem Sophie Goldstein-Karp. W Bukareszcie Goldfaden po raz pierwszy zatrudnił kilku wspaniałych chazanów (kantorów) i meszorerim (chórzystów). Praktyka ta wywoływała konflikty z miejscową społecznością ortodoksyjną, która żądała zaprzestania tej działalności, a nawet intrygowała u władz rumuńskich w celu wydania oficjalnego zakazu występów aktorów żydowskich w tym mieście. Ale zapotrzebowanie na teatr żydowski było zbyt duże, aby cokolwiek mogło poważnie zaszkodzić sukcesowi trupy Goldfadena. Do jego sukcesu przyczynił się głównie Zelig Mogulescu, rumuński Żyd, który przed dołączeniem się do Goldfadena zabawiał żydowską publiczność piosenkami, parodiami i skeczami, pochodzącymi z różnych rumuńskich widowisk. Wkrótce stał się on jedną z największych gwiazd Goldfadena, szczególnie w jego własnych sztukach. Pomimo nieznamościi języka tysiące widzów, włącznie z wieloma rumuńskimi i rosyjskimi oficerami, przychodziło obejrzeć taniec i posłuchać śpiewu Mogulescu i innych gwiazd.

Publiczność składała się zarówno z wykształconej elity, jak i z niższych klas. W okresie 1876–1880 przebojami repertuaru Goldfadena były: *Szmenidik*, *Kabcenzon un hungerman* (*Żebrak i bezdomny*) oraz *Di kiszefmacherin* (*Czarodziejka*).

Słowo „szmendrik”, w oryginale imię głównego bohatera, stało się tak popularne, że dzisiaj oznacza nieudacznika, człowieka godnego pożałowania. O trwałości sukcesu Goldfadena świadczy fakt, że sztuka *Czarodziejka* została wystawiona w moskiewskim Państwowym Teatrze Żydowskim przez awangardowe studio teatralne Granowskiego GOSET^{*} w 1922 roku, a Morris Schwartz pokazał ją w nowojorskim Jewish Art Theater w 1925 roku.

Można śmiało powiedzieć, że podczas tych trzech lat, które Goldfaden spędził w Rumunii (1876–1879), kształtował się jego styl dramatyczny i teatralny. Pomimo iż później pisał sztuki innego typu, w których dokonał zmian zgodnie z nowymi wymogami sceny i okolicznościami społeczno–politycznymi, klasyczny Goldfaden to Goldfaden wczesny.

Co charakteryzuje utwory Goldfadena i jak realizowano je na scenie? Zasadniczo zbierał on materiał do swoich sztuk w najbliższym otoczeniu – kłopoty niewykształconego biedaka, starcie się tradycji z nowoczesnością, konflikt pomiędzy chasydami i maskilami, konflikt pokoleń, występujący zazwyczaj pomiędzy rodzicami tradycyjnymi a dziećmi, rezygnującymi z przestrzegania nakazów religijnych i rytuałów na rzecz innej, atrakcyjniejszej obyczajowości i kultury. Należy zaznaczyć, że w okresie tym wielu Żydów usiłowało uciec od ciasnych ograniczeń swojego życia w gettach, próbując wniknąć w inne społeczeństwa i zasymilować się z rosyjską, polską czy niemiecką kulturą.³ Niektórzy dokonali tego, odrzucając całkowicie swe dziedzictwo, inni, jak Icchak Lejb Perec w Warszawie, starali się zachować tradycyjną żydowskość przy równoczesnym owocnym włączaniu się w szerszy, cywilizowany świat. Wiele z operetek Goldfadena, jak: *Di grosmuter (Babcia)*, *Di cwej Kuni Leml (Dwaj Kune Lemel)*, *Kabcenzon un hungerman (Żebrak i bezdomny)*, *Der farlibiter maskil un der oyfgekleterter chasid (Zakochany wolnomyśliciel i oświecony chasyd)*, dotyczy szczególnie konfliktu tradycji i nowoczesności. Przez sztuki te przewija się wołanie autora o zrozumienie i tolerancję, są one obrazem tego, jak destrukcyjny może być fanatyzm po obu stronach i jak to beztroska nierozwaga, obojętnie, czy ze strony oświeconych, czy też ucznia jeszywy, może prowadzić do uprzedzeń i braku zaufania. Walcząc usilnie o oświecenie, Goldfaden jednocześnie desperacko pragnął zachować duchowe piękno żydowskich tradycji, wywodzących się ze źródeł ludowych i chasydzkich. Dlatego też nie dziwi fakt, że jego sztuki są pełne piosenek ludowych, pieśni religijnych z modlitewnika, urywków z *Biblii*, przeróbek opowieści biblijnych. Wiele jego fars z życia rodzinnego obraca się wokół praktyki sziduchim (swatania), w kołach ortodoksyjnych popularnej dawniej, a nawet i dzisiaj. Tak samo w komedii typu molierowskiego ukazuje Goldfaden daremność wysiłków, zmierzających do zmuszenia opornych serc, aby zaakceptowały nakazy rodzicielskiej władzy oraz triumf miłości nad obowiązkiem i pragmatyzmem.

W zakresie utworów muzycznych Goldfaden komponował i adaptował piosenki w jidysz i pisał do nich słowa, lecz także chętnie pożyczzał z rosyjskiego, polskiego i niemieckiego, tłumacząc i aranżując dla swych potrzeb. Korzystał też

* GOSET – Gosudarstwiennyj Jewrejskij Tieatr. (*Przyp. red.*)

³ Szerzej pisze o tym L. Dawidowicz, *The Golden Tradition*, Boston 1968.



אשמוז' מן אחרים מאת אברהם גולדפאדן

Asmodeusz z *Dziesiątego przykazania*, rysunek Goldfadena

z operetek Straussa i Offenbacha — na przykład w sztuce *Brajndele Kozak*. Tłumaczył nawet całe sztuki z rosyjskiego i niemieckiego, i wystawiał je z niewielkimi zmianami w jidysz. Oczywiście, tematy tych zagranicznych sztuk musiały przemawiać do serc publiczności żydowskiej. Niezmiernie popularna sztuka niemiecka *Uriel Acosta* napisana przez Karla Gutzkowa (1811–1878), o ekskomunikowanym żydowskim filozofie z Portugalii, jest właśnie takim przykładem. Inne „żydowskie” sztuki to: *Żydówka z Toledo* oraz klasyczny utwór Lessinga *Natan mędrzec*.

Goldfaden był człowiekiem teatru w pełnym wymiarze: pisał, grał, reżyserował, organizował spektakle, zatrudniał aktorów, uczył ich i był dla nich mistrzem i mężem zaufania. Często pisał sztuki z myślą o gwiazdach aktorskich, co było dość rozpowszechnioną praktyką na scenach europejskich. Cenił barwną scenografię, egzotyczne kostiumy, interesującą charakteryzację i ekspresyjne oświetlenie. Od jego aktorów wiemy, że zwykł sam odgrywać poszczególne role, wskazując w ten sposób aktorom, jak życzy sobie, by grali. Jego aktorzy żyli jak w rodzinie (żona Goldfadena również grała), przenosząc się z miejsca na miejsce z całym dobytkiem, mieszkając w różnych gospodach, uczęszczając na przyjęcia



Karta tytułowa zbioru Goldfadena *Dos Jidele*, Odessa 1869

wydawane przez swoich żydowskich mecenasów w miastach całej wschodniej Europy. Czasami któraś z gwiazd Goldfadena odłączała się i zakładała swoją własną trupę, jak było w przypadku Mogulescu, który w końcu wyjechał do Nowego Jorku i stał się tam sławny.

Pomimo, iż Goldfaden przebywał w Rumunii tylko przez trzy lata (nie licząc jednej krótkiej wizyty po 1879 roku), okres ten był decydujący w jego karierze teatralnej, gdyż wtedy właśnie wykrystalizował się jego styl i ogólne cele artystyczne. Izrael Berkowici, długoletni dyrektor bukareszteńskiego Państwowego Teatru Żydowskiego pisze, że na rumuński sukces Goldfadena złożyły się głównie następujące czynniki: stosunkowo liberalne nastawienie do Żydów i innych mniejszości, uczestnictwo Żydów w rumuńskiej rewolucji w 1848 roku i wynikająca z tego dalsza walka o niepodległość i zjednoczenie, uwieńczona aktem z 1877 roku, kiedy to Transylwania i Królestwo Regat (Mołdawia i Wołoszczyzna) stały się jednym państwem, a rola Turcji się skończyła. Ponadto Rumunia szczyliła się bardzo aktywnym świeckim, intelektualnym życiem żydowskim, z wieloma publikacjami, instytucjami społecznymi i kulturalnymi, szkołami, etc. Pod wpływem kultury francuskiej w Bukareszcie oraz austro-węgierskiej na niektórych obszarach Transylwanii i Mołdawii, Rumuni interesowali się teatrem i sztuką, a Żydzi zarówno korzystali z tej atmosfery, jak i ją wzbogacali. W dużych ośrodkach miejskich takich, jak Bukareszt, Kluż, Czerniowce, Jassy i inne, władze religijne miały stosunkowo mały wpływ na społeczność żydowską,

Plakat *Szulamis* Goldfadena, 1881

w odróżnieniu od mniejszych miast Galicji i północnej Rumunii w rejonie Karpat, gdzie chasydyzm i ortodoksja miały o wiele większe znaczenie.

Wszystko to, jednakże, nie powinno zaciemniać głównego przesłania dramatów Goldfadena, jego humanizmu, jego wołania o sprawiedliwość społeczną, poczucia dumy żydowskiej i tolerancji dla różnic. Rzeczywiście, dla żydowskiej publiczności wszędzie było to jak powiew świeżego powietrza: móc ujrzeć żydowskie tematy, żydowską kulturę, historię i religię, przedstawiane na scenie przez żydowskich aktorów, mówiących jej macierzystym językiem i zachowujących się pod każdym względem tak, jak ona sama. Możemy tylko domyślać się reakcji publiczności, ale naprawdę musiało to być bardzo budujące i wzruszające dla uciskanej mniejszości etnicznej, móc zobaczyć bohaterские epizody swej przeszłości, przedstawiane na scenie. Jeśli chodzi o język, to sam Goldfaden powtarzał z uporem, że w jego odczuciu jidysz jest najcelniejszy i najszczerzy, i – co najważniejsze – podkreślał, że nie jest to język niemiecki. Dla zilustrowania tego podawał następujący przykład: „*Dos harc klapt mir*” (moje serce kołacze) – byłoby zgermanizowanym jidysz; „*Dos harc iz mir farchaleszt*” jest jednakże dokładniejsze, gdyż używa słowa hebrajskiego „*chalaszt*” (słaby) i to jest właśnie sposób wystawiania się prostych Żydów, a nie tamta, raczej wymyślna zniemczona forma.⁴

⁴ Z. Zilbercwaig, *Leksikon fun jidisz teater*, Nowy Jork 1963, szp. 312.

Jednakże z końcem wojny rosyjsko-tureckiej sukcesy Goldfadena w Rumunii zmalały i wyjechał on do Rosji, osiedlając się w Odessie. Tam wystawił swą romantyczną operetkę biblijną *Szulamis*, sztukę opartą na *Pieśni nad pieśniami*, ze współczesnym motywem miłości i zdrady. Równocześnie z *Szulamis* pokazał po raz pierwszy w Rosji swój największy przebój – *Dwaj Kune Lemel*, muzyczną farsę o parze kochanków, mydlących oczy rodzicom, którzy chcieliby pożenić ich według własnego uznania. Sztuka ta wykazuje podobieństwo do popularnych komedii Moliera o perypetiach rodzinnych (szczególnie do *Skapca*), do sztuk Gogola, a także do włoskiej komedii dell'arte. Od czasu premiery, w ciągu minionych stu lat, *Szulamis* ukazała się w wielu kształtach. Została przetłumaczona na polski w 1887 roku (przekł. Izrael Bernas) i pokazana w warszawskiej Alhambrze dziewięć razy. Ukazała się także po węgiersku na scenie budapeszteńskiej (Zilbercwaiga mówi nawet o węgierskim filmie). Potem powstały wersje: angielska, hebrajska, rosyjska i ukraińska. *Dwaj Kune Lemel*, czasami nazywana *Fanatyk*, została pokazana w 1924 roku w warszawskim Teatrze Centralnym i w nowojorskim Yiddish Art Theater (z udziałem Morrisa Schwartza).

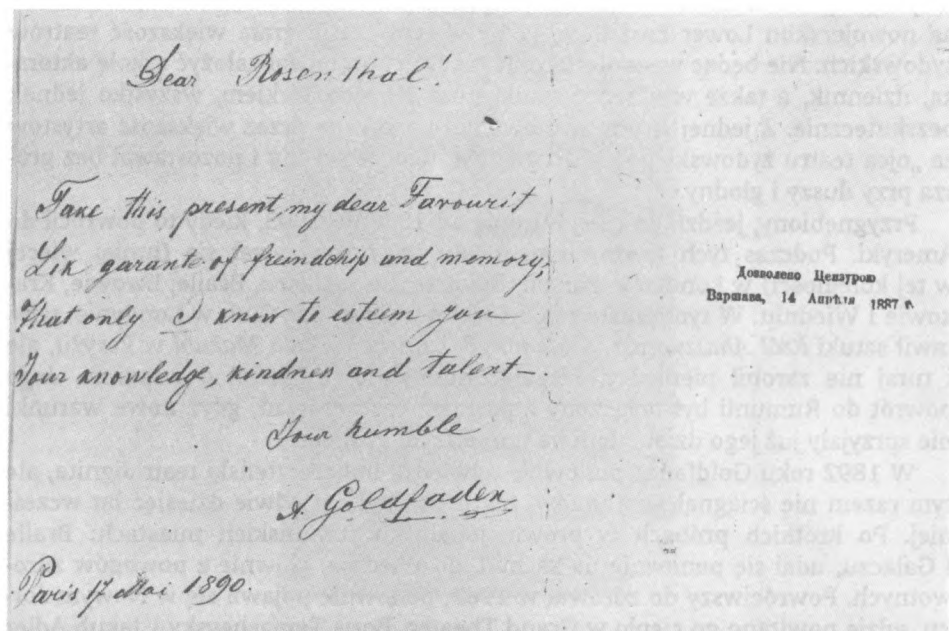
Przed występami moskiewskimi w 1880 roku, Goldfaden jeździł po południowej Rosji. W Moskwie pokazał *Szmenrika*, przyjętego z mieszanymi uczuciami. Część tamtejszej żydowskiej inteligencji obawiała się, że sztuka, której główny bohater Szmenrik jest raczej nieciekawą postacią, może podsycić antysemityzm. Szymon An-ski, sławny autor *Dybuka* napisał, że „żydowscy intelektualści są zszokowani prymitywnością teatru jidysz”.⁵

Wiemy, że ortodoksyjni rabini zawsze byli przeciwni teatrowi z powodów moralnych, a w Moskwie bogacze byli szczególnie niezadowoleni z krytyki społecznej, uprawianej przez Goldfadena i nawet zażądali formalnego zakazu pokazywania jego sztuk. Sytuacja pogorszyła się w 1881 roku, gdy stosunkowo tolerancyjny Aleksander II został zabity, a jego następcą, Aleksander III, ograniczył mocno prawa Żydów. Dekret z 1883 roku zabraniał Żydom prowadzenia jakiegokolwiek działalności teatralnej w Rosji. Należy także pamiętać, że lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte były latami brutalnych pogromów na Białorusi, powodujących liczne ucieczki Żydów do Ameryki i Palestyny. Ten okres twórczości Goldfadena – wczesne lata osiemdziesiąte – charakteryzuje kilka ważnych sztuk historycznych, dotyczących głównie powstań żydowskich przeciwko Grekom i Rzymianom: *Dr Almosado*, *Juda Makabi* oraz *Bar Kochba*. *Bar Kochba*, na przykład, stał się przebojem scen żydowskich od Rosji po Amerykę.

Atakowany przez Żydów i borykający się z zakazami wydanymi przez cara, Goldfaden postanowił poszukać szczęścia w kraju będącym największym skupiskiem Żydów w Europie Wschodniej, w Polsce. Od 1885 do 1887 działał w Warszawie. Swoje sztuki pokazywał w teatrze Buff, wcześniej i później działającym pod nazwą Eldorado (ul. Długa 23; istniał w latach 1868–1891). Grał je zespół „żydowsko-niemieckiego teatru”.

W Warszawie pokazał *Króla Ahaszwerusza*, opartego na opowiadaniu purimowym *Król Ahaszwerusz i jego żydowska królowa Ester*, które było przedstawiane na scenie w średniowieczu i późniejszych czasach niezliczoną ilość razy w tak zwa-

⁵ Stwierdzenia An-skiego są cytowane przez Zilbercwaiga, *op. cit.*, szp. 309.



Dedykacja z tomu dramatów zebranych Goldfadena, 1890

nych purimszpil. Należy zaznaczyć, że podobnie jak niektóre sztuki historyczne wspomniane wcześniej, także i ta skupia się na walce Żydów o przetrwanie, walce uwiecznionej zwycięstwem. *Szulamis* miała w Warszawie ogromne powodzenie, gdyż większość ze 150 przedstawień szła przy kompletach. Punktem zwrotnym w karierze Goldfadena był rok 1887, kiedy to udał się on do Nowego Jorku. W Nowym Jorku działało już kilka aktywnych zespołów grających w jidysz i jego przybycie powitano z radością i wielką nadzieją. Niestety, Ameryka nie okazała się dla Goldfadena „dos goldene land”, choć tak widziała ją większość ówczesnych wschodnioeuropejskich Żydów. W rzeczywistości Goldfaden powrócił do Londynu już po roku.

Dlaczego nie powiodło mu się w Ameryce? Z biografii supergwiazd amerykańskiego teatru żydowskiego: Jakuba P. Adlera, Davida Kesslera i Borisa Tomaszewskiego wynika, że kłopoty Goldfadena były głównie spowodowane jego trudnym charakterem: zdaje się, że był despotyczny, uparty, arogancki i wojowniczy. Odmawiał pracy na rzecz kogoś innego i nie potrafił zrozumieć „amerykańskiej taktyki” wobec związków zawodowych i strajków.⁶ Jednakże zdołał

⁶ Zob. L. Adler Rosenfeld, *The Yiddish Theatre and Jacob P. Adler*, Nowy Jork 1988, ss. 234–243. W rozdziale „The revolt against Goldfaden” czytamy o bojach Goldfadena toczonych z nowojorskimi dyrektorami, producentami i aktorami.

przyciągnąć kilku aktorów i dać kilka przedstawień w Romanian Opera House na nowojorskim Lower East Side, gdzie w tym czasie grała większość teatrów żydowskich. Nie będąc w stanie zarobić na życie, próbował założyć szkołę aktorską, dziennik, a także wystawiać sztuki poza Nowym Jorkiem, wszystko jednak bezskutecznie. Z jednej strony szanowany i uznawany przez większość artystów za „ojca teatru żydowskiego”, z drugiej był niedostrzegany i pozostawał bez grosza przy duszy i głodny.

Przygnębiony, jeździł po całej Europie od 1888 do 1903, kiedy to powrócił do Ameryki. Podczas tych trudnych piętnastu lat zatrzymywał się (mniej więcej w tej kolejności) w Londynie, Paryżu, Bukareszcie, Gałaczu, Braile, Lwowie, Krakowie i Wiedniu. W tym czasie założył Hebrew Dramatic Club w Londynie, wystawił sztuki *Król Ahaszwerusz*, *Szulamis*, *Bar Kochba* i *Juda Makabi* w Paryżu, ale i tutaj nie zarobił pieniędzy, błagając dosłownie przyjaciół o wsparcie. Jego powrót do Rumunii był połączony z pasmem rozczarowań, gdyż nowe warunki nie sprzyjały już jego działaniom na tamtejszym gruncie.

W 1892 roku Goldfaden ponownie odwiedził bukareszterński teatr Jignita, ale tym razem nie ściągnął już tłumów, tak jak to było zaledwie dziesięć lat wcześniej. Po krótkich próbach w prowincjonalnych rumuńskich miastach: Braile i Gałaczu, udał się ponownie na zachód, do Wiednia, głównie z powodów zdrowotnych. Powróciwszy do zdrowia w 1903, ponownie pojawił się w Nowym Jorku, gdzie powitano go ciepło w Grand Theater. Boris Tomashevsky i Jakub Adler odegrali sceny z jego operetek, co publiczność nagrodziła głośnym aplauzem. Jednakże czasy, jakie nastąpiły, raczej nie sprzyjały sztukom Goldfadena, które nie spełniały już nowych oczekiwań rynku amerykańskiego, zdominowanego bardziej wymyślnymi dziełami Leona Kobrina, Dawida Piskiego i Jakuba Gordina. Na Lower East Side publiczność w większości była bardziej wielkomięska, bardziej zachodnia niż publiczność Europy Wschodniej. Spodziewała się też innego stylu artystycznego, innej treści, głębszej psychologii, większego dramatyzmu, tekstów literackich na wyższym poziomie. W tym właśnie czasie dwa teatry znane pod nazwą Jewish Art Theater i Yiddish Art Theater wkroczyły zdecydowanie na nowojorską scenę.

W Europie już od wielu lat Icchak L. Perc z Warszawy upominał się o artystyczny teatr żydowski i o odejście od przedstawień w stylu Goldfadena, które on i inni krytycy określali jako „szund teater” (teatr szmiry).⁷ I tak w 1907 roku rozpoczęła działalność Trupa Wileńska, eksperymentalna grupa pracująca w języku hebrajskim (bardziej znana Trupa Wileńska, grająca w jidysz, założona została w 1916 roku); w Moskwie w 1917 roku, przy słynnym Teatrze Artystycznym pod dyrekcją Stanisławskiego, powstała grupa studyjna Habima (w 1926 przeniosła się do Palestyny).⁸

⁷ Zdanie Percza cytuje N. Mayzel, *I. L. Perc wesofrei doru*. Przekł. z jidysz na hebrajski M. Halamisz, Tel Awiw 1960.

⁸ O wystawieniu sztuki Goldfadena *Di grosmuter* w studio GOSET, zob. B. Picon-Vallin, *Le Théâtre juif soviétique pendant les années vingt*, Lozanna 1973.



Frontispis wydania *Babci z wnuczką* Goldfadena, Warszawa 1887

Wszystkie te nowe artystyczne osiągnięcia nie spowodowały, że Goldfaden został całkowicie zapomniany; jak już zauważyliśmy, wiele z jego komedii o perypetiach rodzinnych i dramatów historycznych nadal wystawiano, tłumaczono i opracowywano, aby zadowolić artystyczny gust innej publiczności. Jeśli chodzi o Goldfadena, to praktycznie aż do ostatnich tygodni życia zajmował się pisaniem: od artykułów dziennikarskich, wierszy, piosenek, aż po swoją ostatnią sztukę historyczną zatytułowaną *Ben Ami*, trochę lżejszą wersję powieści George'a Eliota z 1876 roku *Daniel Deronda*. Premiera *Ben Ami* odbyła się w 1907 roku w nowojorskim prestiżowym People's Theater z Tomashevskim w tytułowej roli. Goldfadenowi schlebiano to i regularnie brał udział w próbach. Wiemy z wiarygodnych źródeł, że podobała mu się ta realizacja. Według jednej wersji przedstawienie odniosło sukces, zgotowano owację i wręczono kwiaty Goldfadenowi, natomiast inni utrzymują, że była to kłapa i że późniejsza choroba Goldfadena i jego śmierć były, przynajmniej częściowo, spowodowane żalem i rozczarowaniem po niepowodzeniu *Ben Ami*.⁹

Opinie na temat doświadczeń Goldfadena w Ameryce są podzielone. Jak już zauważyliśmy, nie powiodło mu się w „dos goldene land” z powodu cech charakteru. Inni natomiast utrzymują, że kojarzono „ojca teatru żydowskiego” ze wszys-

⁹ Sandrow, (*op. cit.*, s. 69) opowiada o wielkim sukcesie *Ben Ami*. Gorin twierdzi, że sztuka zrobiła kłapę, co ogromnie przygnębiło Goldfadena (zob. Zilbercwaig, *op. cit.*, szp. 331).

tkimi negatywnymi stronami „szund teater”: słabą fabułą, trywialnością, nienaturalnością, etc. Według tych opinii, menadżerowie teatrów w Nowym Jorku minimalnie interesowali się muzycznymi rewiami i operetkami, gdyż w sferze ich zainteresowań pozostawał poważny dramat. Ponadto, tematyka utworów Goldfadena nie przystawała do nowego świata amerykańskich Żydów, próbujących usilnie zasymilować się i zintegrować z nieżydowską społecznością. Podczas gdy *Dybuk* An-skiego i *Grine felder (Zielone pola)* Hirszbajna nadal były popularne (mimo wschodnioeuropejskich fabuł), rosnąca liczba nowych sztuk, pisanych specjalnie dla amerykańskiego teatru, dotyczyła różnych problemów „doświadczeń amerykańskich”. (Szczególnie utwory Pinskiego, Hirszbajna i Gordina.)

Z czasem fascynacja Ameryką i „teatrem artystycznym” zaczęła słabnąć, o czym świadczyła wystawiona z rozmachem przez Yiddish Art Theater w 1920 roku w Nowym Jorku sztuka *Dwaj Kune Lemel*. Są dowody na to, że popularność Goldfadena w Ameryce wzrosła po jego śmierci. Jak podkreśla w swoim *Leksikon fun jidiszn teater* Zalmen Zilbercwaig, wiele stowarzyszeń i instytucji kulturalnych starało się o prawo do używania jego nazwiska dla zdobycia prestiżu, zwrócenia na siebie uwagi lub też przyciągnięcia nowych członków.¹⁰ Gdyby ci sami ludzie uznawali go i popierali za życia, Goldfaden nie umarłby tak wcześniej i wiódł spokojny i długi żywot.

Sądy krytyków o Goldfadenie są różne.¹¹ Dinezon, Litwakow, Pinski i Perc cenili go jako wielkiego żydowskiego folklorystę, poetę, kompozytora i badchana (błazna), w stylu Braci Zunzer Brodi. Krytycy ci nie nadawali znaczenia jego talentom teatralnym i zasługom, twierdząc, że sprzedawał na scenie swe wiersze, piosenki i dzieła muzyczne, nie przywiązując wagi do fabuły i głębi sztuk. Perc powiedział Goldfadenowi, że gdyby miał jego talent, tworzyłby poważne dramaty, a nie frywolne komedie.

Jednakże Gorin, w *Di gesichte fun jidiszn teater* ocenia Goldfadena inaczej. Jego zdaniem był on pierwszym żydowskim pisarzem, tworzącym specjalnie dla sceny i najlepszym adaptatorem komedii i burleski dla potrzeb publiczności mówiącej w jidysz. Ponadto, według tego uczonego, Goldfaden wiedział, jak najlepiej połączyć zabawę z nauką w duchu Haskali końca XIX wieku. Gorin uważa także, że pokazywał on ludzi bez faworyzowania jakichkolwiek typów, bez nawiąski wobec tych czy innych: dobrzy i źli ludzie są zarówno w kręgach religijnych, jak i świeckich. I w końcu trzeba zgodzić się z Gorinem, że Goldfaden był prawdziwym „człowiekiem teatru”, świadomym możliwości sceny, w zakresie przestrzeni, światła i dźwięku. Ponadto znał dobrze swą publiczność. Jak sam napisał w liście do Szolem Alejchema, w czasie gdy zaczął wystawiać dramaty w jidysz, publiczność, szczególnie ta w Rumunii, żądała komedii i operetek a nie poważnych dramatów. Przekonywano Goldfadena, że ludzie pragną ucieczki od kłopotów i napięć dnia codziennego, a nie wzniosłych idei i skomplikowanych fabuł.¹² Bez wątplenia niektórzy autorzy piszący w jidysz tworzyli lepsze, literac-

¹⁰ Zob. Zilbercwaig, *op. cit.*, szp. 333.

¹¹ Podsumowanie krytycznych wypowiedzi opublikował Zilbercwaig, *op. cit.*, szp. 337–347.

¹² List Goldfadena do Szolem Alejchema przedrukował Zilbercwaig, *op. cit.*, szp. 337.



Nagrobek Goldfadena w Nowym Jorku

kie sztuki, ale Goldfaden prawie bez żadnej pomocy stworzył teatr i publiczność, której bardziej nowoczesne dzieła mogły być pokazywane razem z jego własnymi.

Przełożył z angielskiego *Stanisław Wojnicki*

Literatura przedmiotu:

Materiał biograficzny dotyczący Goldfadena pochodzi z: Z. Zilbercwaig, *Leksikon fun jidiszn teater*, Farlag Eliszewa, Nowy Jork 1963; B. Gorin, *Di geschichte fun jidiszn teater*, Max Majzel Puml, Nowy Jork 1923 (obie prace w języku jidysz); B. Picon-Vallin, *Le Théâtre juif soviétique pendant les années vingt. The Jewish Soviet Theatre in the Twenties*, L'Age d'Homme, Lozanna 1973 – książka dostarcza cennego materiału na temat wystawienia przez GOSET sztuki Goldfadena *Di kieszfmacherin (Czarodziejka)* (ss. 78–90); I. Berkowici, *O suta de ani de teatru evreiesc in Romania*, Editiunea Kriterion, Bukareszt 1982 (w jęz. rumuńskim; także wersja w jidysz, *Hundert jor jidiszn teater in Rumenie*, Farlag Kriterion, Bukareszt 1976). Dane historyczne dotyczące życia Żydów w Europie Wschodniej pochodzą z następujących źródeł: L. Greenberg, *The Jews in Russia*, Schocken Books, Nowy Jork 1976; L. Dawidowicz, *The Golden Tradition*, Beacon Press, Boston 1968; S. Dubnow, *History of the Jews in Russia and Poland*, Jewish Publication Society, Filadelfia 1918.

«CZARODZIEJKA» ABRAHAMA GOLDFADENA

STRESZCZENIE

Czarodziejka Abrahama Goldfadena należy do najpopularniejszych sztuk tego płodnego pisarza. Akcja tej niewybrednej „operety” toczy się wokół niecznych zamysłów i zbrodniczych czynów Basi, drugiej żony szacownego i bogatego kupca Abrahama (w sztuce zdrobniale: Awromcie). Korzystając z czynnej pomocy ciotki Baby Jachny, uchodzącej za wszechmocną czarodziejkę, i wuja łotra Eljokima, udaje się Basi wtrącić do więzienia swego męża, bezpodstawnie i perfidnie oskarżonego o fałszerstwa, i zawładnąć jego mieniem. Postępując jak przysłowio-wa macocha, Basia znęca się nad bezbronną szesnastoletnią Mirele, jedynaczką Abrahama i jego pierwszej, zmarłej żony. Chcąc i jej się pozbyć, Basia przy pomocy ciotki i wuja powoduje porwanie Mirele, jej uwięzienie w domu czarodziejki, a następnie sprzedaż dziewczyny do Stambułu.

Markusowi, narzeczonemu Mirele, udaje się uwolnić Abrahama z więzienia i wykupić Mirele od jej właściciela, kataryniarza; nieszczęsna dziewczyna śpiewała w kawiarniach Stambułu. W ostatnim akcie wszyscy się szczęśliwie odnajdują, a złoczyńcy są należycie ukarani.

Sztuka ma wyraźnie oświeceniowy charakter. Świadczy o tym m.in. imię Markus, tradycyjne imię oświeceniowego amanta w dramatach żydowskich począwszy od końca wieku XVIII. Choć w tekście nie jest to zupełnie wyraźnie powiedziane, tłem tej sztuki jest handel żywym towarem wśród Żydów, dość częsty temat ówczesnej literatury żydowskiej.

Czarodziejkę zazwyczaj wystawiano bardzo barwnie, szczególnie scenę na małomiasteczkowym rynku w drugim akcie i w czwartym akcie scenę w kawiarni tureckiej, z występami akrobaty, cygana i Mirele. Niektóre z kupletów, jak Hocmacha w pierwszym akcie („Ludzie są dziś fałszywi...”), chłopca sprzedającego babeczki w drugim, czy Mirele („Och, wy miłosierni Żydzi...”) są do dziś bardzo popularne. Rolą popisową w *Czarodziejce* jest słynna postać komiczna przekupnia Hocmacha, którą Szolem Alejchem w *Błądzących gwiazdach*, powieści o teatrze żydowskim, przedstawił jako żywe wcielenie ducha ludowego teatru żydowskiego.

Chone Szmeruk

OSOBY

REB AWROMCIE – szacowny Żyd, kupiec w wieku około 50 lat z siwiejącą brodą. Nosi krótkie pejsy, na głowie ma staromodny cylinder. Ubrany w długi czarny płaszcz. Spodnie wpuszczane w wysokie buty z cholewami. Mówi powoli i taktownie.

MIRELE – córka Awromcie z pierwszego małżeństwa; dziewczyna w wieku 16 lat. W I akcie występuje w długiej kolorowej sukni z jedwabiu ozdobionej kwiatami. Buciki i rękawiczki tego samego koloru co suknia. Na głowie wianek z kwiatów. W dłoni trzyma wachlarz, ozdobiony drogocennymi kamieniami. W II i III akcie – krótka i uboga sukienka koloru bordo, ciemny fartuszek. Nosi duże, niezgrabne buty. Włosy niechlujnie rozpuszczone. W IV akcie ubrana w fantazyjny krótki turecki kostium uszyty z najróżniejszych tkanin: jedwabiu, atlasu, aksamitu w różnych barwach. Włosy spięte błyszczącą zapinką, rozpuszczone i splecione. Na głowie turecka dziergana czapeczka, noszona na bakier. W V akcie w zwykłym ubraniu podróżnym, z sakwojażem, na głowie czapeczka z woalką.

BASIA – druga żona reb Awromcie, kobieta lat około 35. W I akcie występuje w długiej, czarnej sukni z jedwabiu i czarnym aksamitnym żakiecie. Na głowie peruka. W II i III akcie – zwykła krótka wełniana sukienka, biały wyszywany żakiet z białym wyszywaniem fartuchem, na głowie kolorowa, jasna chustka z jedwabiu. W V akcie to samo ubranie oraz narzutka.

LIZA – córka Basi z pierwszego małżeństwa, młoda dziewczyna w wieku około 16 lat, chodzi ubrana przyzwoicie.

BABE JACHNE – ciotka Basi, stara Żydówka w wieku ponad 70 lat. W II i V akcie w cajkowej sukience i w szarym żakiecie. Bordowy fartuch, ciemna chusta na ramionach, ciemny, jedwabny szal na głowie. Okulary na nosie, w jednej ręce laska, w drugiej trzyma tabakierkę; na lewym policzku brodawka porośnięta siwymi włosami. Czerwony nos porośnięty meszkiem. W III akcie – w ciemnej sukience. Długi czarny fartuch z błyszczącą ozdobą, czerwony długi szal z czerwonymi frędzlami, spięty jak mantylka. Na głowie stary, hiszpańskiego fasonu, czarny okrągły kapelusik z aksamitu, ozdobiony złotymi cekinami i świecidełkami wokół ronda. Kapelusik owinięty brązowym woalem zwisającym do ziemi.

ELJOKIM – wuj Basi w wieku około 40 lat, dryblas, nosi czarne, gęste bakobrody i długie wąsy; na głowie na bakier barania czapeczka. Nosi czarną, krótką aksamitną marynarkę. Od zegarka zwisają dwa grube złote łańcuszki. Szeroki, czerwony pas wokół bioder, kolorowe spodnie w kratkę. Na palcach mnóstwo pierścieni.

MARKUS – narzeczony Mirele – smukły młodzieniec, w wieku 24 lat. W IV akcie w czarnym ubraniu i kamizelce. Krawat i białe rękawiczki. We wszystkich pozostałych aktach w zwykłym eleganckim ubraniu, w okrągłym kapeluszu i z torbą podróżną na plecach.

HOCMACH – Żyd w wieku 38 lat. Ma małą, zmierzwioną bródkę o dwóch szpicach, niezbyt długie dwa pejsy. Kaszkiet. Szyja obwiązana kolorową chustką. Długa kapota i ciemne spodnie, para butów. Pod pachą nosi skrzyneczkę z galanterią. Na plecach dźwiga pakę z towarami zawiniętymi w płótno. Chodzi pochylony na bok.

ZORECH – karczmarsz lat 45, długie, wielkie buciory z cholewami. Krótki kożuszek, przepasany czerwonym pasem. Na głowie wielka barania czapa, nasunięta na oczy. Ma rudą brodę.

CHAJMEC – młodszy brat Zorecha, ma 18 lat, ubrany podobnie jak Zorech, tylko bez brody. Para długich, czarnych pejsów.

POZOSTAŁE OSOBY – rzeźnik, chłopiec, w wieku 12 lat roznoszący babeczki, komisarsz z żołnierzem, przekupki na rynku, różni kupcy i kupujący, dziewczyny u czarodziejki, Turcy, kawiarniani bywalcy, gimnastyk, sztukmistrz, Cygan, kataryniarz z katarynką, goście, gawędź.

Przełożył z jidysz *Tomasz Kuberczyk*

KUPLETY

1. Piosenka Hocmacha

Ludzie dziś są fałszywi i przewrotni
w myślach grzeszni i obłudni.
Ich usta pełne są pięknych słów,
zaś w sercu — niezadowolenie i ból.
Pański przyjaciel nie będzie chyba takim nicponiem
by w domu swym pański czas marnować.
Całkiem po przyjacielsku przebiega wizyta,
lecz w głębi duszy myśli on: diabli by go wzięli i kwita!

Dłużnika swego wierzyciel nachodzi,
po należność — jak mówi — przychodzi.
Dłużnik przyjmuje go z pozoru paradnie
obydwaj zaczynają rozmawiać układnie
wizyta moja — rzeczce kredytor — dla was jak grom z nieba?
powiedźcie prawdę, wstydzić się nie trzeba.
Nie, bardzo mi miło — na ustach dłużnika uśmiech rozkwita,
a w głębi duszy myśli: diabli by go wzięli i kwita!

Młoda kobietka, co ma męża starego
upatrzyła sobie kawalera młodego.
Na obiad stale go zaprasza
a i on sam dość chętnie się wprasza
i stary musi go przyjmować paradnie
czuj się Pan swojsko, wszystko bardzo ładnie.
Upřejmie go zaprasza, by jeszcze zawitał
a w głębi duszy myśli: diabli by go wzięli i kwita!

Po bulwarze kręcę się pośród tłumu barwnego
nie mam już jednak wzroku dawnego.
Wypadło tak raz, żem całkiem niechcący
nastąpił jegomościowi na odcisk bołący.
Pardon — usprawiedliwiam się przed nim wylewnie.
Czy boli was? Powiedźcie, bo czuję się niepewnie.
Et, nic nie szkodzi, prawda? — niby pyta
a w głębi duszy myśli: diabli by go wzięli i kwita!

Czas pewien młody szarlatan żyje z panną wolną
nie przestaje jej obsypywać pieśszczotą swawolną.
Przyrzeka, że mężem jej będzie, zakończy panieństwo,
że będzie ślub pod baldachimem i błogosławieństwem.
No, postaw już ślubną czaszę z koronkami.
Czy masz powód do wstydu — panna pyta,
na pewno wezmę ciebie — przyrzeka jej ustami
a w głębi duszy myśli: diabli by ją wzięli i kwita!

2. Piosenka Rzeźnika

Świeżutkie, świeżutkie, świeżo co sprawione
by cały rok był taki.
Z jagniątka pozostały mi
już tylko nóżki czerwone.
Oj, żwawe nóżeczki, nóżeczki żwawe!
My je dobrze znamy!
w błyszczących bucikach i lśniących pończoszках.
Nie takie nóżeczki tu mamy!
One pieniądze z wiatrem puszczają,
rozum odbierają.
A z naszych choć trochę zdrowia przybywa
i mniej grosza z kieszeni ubywa!

Świeżutkie, świeżutkie, prosto spod noża,
czego dusza pożąda, sobie wybierzcie,
wątróbka, żołądki, i może coś jeszcze,
tłuste, koszerne piersi!
Oj! Pulchne piersi, piersi żywe,
my je dobrze znamy!
Do przebrania, do przykrywania, odkrywania.
Nie takie piersi tu mamy!
One pieniądze z wiatrem puszczają,
rozum odbierają.
A z naszych choć trochę zdrowia przybywa
i mniej grosza z kieszeni ubywa!

Świeżutkie, ciepłutkie, dopiero co ubite,
z pieczęcią rzeźaka na wierzchu,
młode jałówki, tłuste i syte
tylko u mnie kupicie!
Oj, żwawe jałówki, jałówki żywe,
my je dobrze znamy!
Co to biegają z młodymi byczkami.
Nie takie jałówki tu mamy!
One pieniądze z wiatrem puszczają,
rozum odbierają.
A z naszych choć zdrowia przybywa
i mniej grosza z kieszeni ubywa!

3. Piosenka Chłopca sprzedającego babeczki

Gorące babeczki, Żydzi, gorące!
Choć się jeszcze taki nie narodził
co by swoje dni przechodził
a grosza z powietrza by mu przybywało
– rzemiosło wszelkie szacunku ma mało.
Od niechcenia każdy zarabia na jedzenie,

bo harówka znaczy pohańbienie,
chciałby się pożywić u stołu cudzego,
a może i skorzystać ze spadku tłustego.
Chory jest jak ja sam,
gdy roboty potąd mam,
wołając kusząco:
Gorące babeczki, Żydzi, gorące!

Tam sunie po ulicy żwawo
ważny jegomość, do raju da ci prawo,
to przecież wnuk cadyka,
u boku ma swego urzędnika.
Wręczysz mu datek — powie, że za mało,
jeszcze zwymyśla, że nie ujdiesz cało,
bo z Kodenia cadyk jego dziad,
dlatego zeń taki chwat.
Chory jest jak ja sam,
gdy roboty potąd mam,
wołając kusząco:
Gorące babeczki, Żydzi, gorące!

Tam spaceruje wałkoń po ulicy,
co się jeno włóczy po próżnicy.
Księgi — za trudne zdają mu się one
robi tylko to, co ma zabronione.
W teatrze rozkłada się niby szlachcic,
choć mogę przysiąc — grosza przy nim nie uświadczysz,
a jeszcze zuchwał jest ów nierób,
śmie wygwizdać biednych aktorów.
Chory jest jak ja sam,
gdy roboty potąd mam,
wołając kusząco:
Gorące babeczki, Żydzi, gorące!

4. Piosenka Mirele

Och, wy miłosierni Żydzi
dobre macie serca
tyłu tutaj sędziów widzę
rozstrzygnijcie, czy to sprawiedliwe
dlaczego pozwala się na rządy ciemieżców
a z sieroty każdy szydzi.
Och, wy miłosierni Żydzi
dobre macie serca.

CHÓR Co to za dziecko,
 zgubiło się chyba?
 Prosi teraz o pomoc
 któż wie, skąd przybywa?

Och, wy miłosierni Żydzi
dobre macie serca
przypatrzcie się ranom na mym ciele
mam ich tutaj bardzo wiele
to nie zwierzęta mnie szarpały
lecz zęby kobiety mi je zadały.
Och, wy miłosierni Żydzi
dobre macie serca.

CHÓR Co to za dziecko,
zgubiło się chyba?
prosi teraz o pomoc
któż wie, skąd przybywa?

Och, wy miłosierni Żydzi
dobre macie serca
podnieście mnie, padam ze zmęczenia
dajcie mi jakiś kąt, coś do jedzenia,
powinniście mnie do domu skłonić
czeka już tam morderca, by mnie zabić.
Och, wy miłosierni Żydzi
dobre macie serca.

CHÓR Co to za dziecko,
zgubiło się chyba?
Prosi teraz o pomoc
któż wie, skąd przybywa?

Przełożyli z jidysz *Dorota i Tomasz Kuberczykowie*