

Daniel Kalinowski
Akademia Pomorska w Słupsku
ORCID: 0000-0002-5179-0642

ANDRZEJ MAREK (MAREK ARNSZTEJN). POLSKO-ŻYDOWSKA FRAZA ARTYSTY

W jednej z autodeklaracji artystycznej z czasów początków XX wieku czytamy:

Jeżeli dusza narodu odbija się najwierniej w jego literaturze, to obie dusze – polska i żydowska – spotykają się w swych literaturach, niby dwie twarze, przeglądające się w jednym źródle. Zadaniem zaś mojego życia stało się zbliżenie tych twarzy do siebie, tak by w końcu dostrzegły swe cudowne, braterskie podobieństwa! Swe jednakowe boskie pochodzenie!...¹

Tak mówił jeden z twórców rozpięty między tym, co tradycyjne, sztetlowe i swojsko-żydowskie, a tym, co nowe, wielkomiejskie i obco-nieżydowskie. Artysta, który równolegle mógł jako autor żydowski pisać w jidysz, jak i jako autor polski pisać po polsku. Wybierał swoje artystyczne istnienie nie tyle w realizowaniu równoległości dwóch typów karier, ile w łączeniu estetycznych dróg, stylistyk i tematów. Owocowało to obecnością motywów żydowskich w sztukach polskojęzycznych oraz problematyki polskiej w sztukach napisanych w jidysz. Jeden człowiek pisał w dwóch językach i uczestniczył w dwóch kulturach, próbując być – jak to nazwał badacz kultury jidysz Michael Steinlauf, w ślad za Tadeuszem Boyem Żeleńskim – budowniczym mostów porozumienia pomiędzy odmiennymi tradycjami². On właśnie współprojektował i współrealizował ideę kontaktów

¹ Patrz cały wywiad: Neo, *Dusza żydowska na polskiej scenie. Rozmowa z Andrzejem Markiem, autorem „Pieśniarzy getta”*, „Głos Poranny” 1931, nr 262, s. 7.

² M. C. Steinlauf, *Mark Arnshtein*, [w:] *Encyclopedia of Modern Jewish Culture*, ed. Glen-

międzykulturowych – jak zaznaczał to Edward Krasiński³, współtworzył literaturę polsko-żydowską – jak pisała o tym Eugenia Prokop-Janiec⁴ – czy też wręcz po prostu realizował koncepcję teatru polsko-żydowskiego – jak zaznaczyła to Anna Kuligowska-Korzeniewska⁵. O kim tutaj mowa?

Chodzi o Marka Arnsztejn, używającego pseudonimu artystycznego Andrzej Marek⁶. Z istniejących dotąd opracowań można zbudować biografię, która pokazuje nietuzinkową osobowość twórczą, godną szerokich studiów interdyscyplinarnych⁷. Urodził się zatem 2 stycznia 1880 roku w Warszawie, w żydowskiej rodzinie o inteligenckich ambicjach, choć jego ojciec prowadził manufakturę wyrobów metalowych. Rodzicami Andrzeja Marka byli: Adam Arnstein oraz Dora Arnstein z domu Gotsfart. Ukończył podstawową szkołę religijną, następnie prywatną szkołę średnią (polskie źródła przywołują jeszcze szkołę w Sanoku). Około 14 roku życia przystąpił do wędrownego zespołu żydowskich aktorów. Do tego wieku nie posługiwał się

da Abramson, New York 2005, s. 45–46, a nade wszystko jego całościowa praca *Polish-jewish theater: the case of Mark Arnshteyn, a study of the interplay among yiddish, polish and polish-language jewish culture in the modern period*, Ann Arbor 1988.

- ³ E. Krasiński, *Związki i współpraca artystów teatru polskiego i żydowskiego w latach międzywojennych*, [w:] *Teatr żydowski w Polsce*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, M. Leyko, Łódź 1998, s. 309.
- ⁴ E. Prokop-Janiec, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, Kraków 1992, s. 19, 23, 37–39, 86–87, 103.
- ⁵ A. Kuligowska-Korzeniewska, *Polska „Szulamis”*. *Studia o teatrze polskim i żydowskim*, Warszawa 2019, s. 90–94.
- ⁶ Zapis nazwiska artysty bywa w opracowaniach bardzo różny. W tradycji anglojęzycznej najczęściej pojawia się jako Mark Arnshteyn. Jednakże w opracowaniach polskich występuje jako: Arenstein, Arensztejn, Arnsztajn. Wybieram zapis spolszczony Arnsztejn, uwzględniając decyzję samego twórcy, aby tworzyć sztukę dla środowisk polsko-żydowskich.
- ⁷ Patrz biografie: Zalmen Zilbertsvayg, *Teater-leksikon*, vol. 1, szp. 98–102; Mikhl Vaykher, *Teater un drame*, Warsaw 1922, vol. 1, pp. 71–76; *Sholem-aleykhem bukh*, New York 1926, pp. 205–206; Zalmen Rejzen, *Leksikon fun der jidiszer literatur, prese und filologje*, vol. 1, Wilno 1928, s. 168–171; tegoż, *Leksikon fun der najer jidiszer literatur*, t. I, Nowy Jork s. 177–197; Sholem Perelmutter, *Yidische dramaturgn un teater-kompozitors*, New York 1952; hasło: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Warszawa 1973; hasło: *Polski słownik biograficzny*, tom XIX, Warszawa 1974, s. 662; hasło: *Bibliografia Literatury Polskiej „Nowy Korbut”*, t. 15: *Literatura pozytywizmu i Młoda Polska*, Warszawa 1978, s. 33–36; Michael C. Steinlauf, *Polish-Jewish theater...*; tegoż, *Mark Arnshteyn and Polish-Jewish Theater*, [w:] *The Jews of Poland between Two World Wars*, ed. Yisrael Gutman, Ezra Mendelsohn, Jehuda Reinharz and Chone Shmeruk, Hanover, N.H. 1989, pp. 399–411; Z. Borzymiska, [hasło] *Arnsztejn Marek*, [w:] *Polski słownik judaistyczny*, red. Z. Borzymińska, R. Żebrowski, Warszawa 2003, t. 1, s. 105–106; Menakhem Flakser, *Mark Arnshteyn*, patrz: <http://yleksikon.blogspot.com/2014/09/mark-arnshteyn-arnstein.html>.

językiem polskim, dopiero później zaczął się go samodzielnie uczyć. Odbywał służbę wojskową jako członek rosyjskiej służby sanitarnej. Potem zaczął się udzielać w różnych żydowskich środowiskach artystycznych: literackich, teatralnych oraz filmowych.

Jako literat zaczął pisać jeszcze w XIX wieku. Od 1897 roku współpracował z warszawskim żydowskim pismem integracjonistycznym „Izraelita”, używając pseudonimu Andrzej Marek⁸. Później był stałym autorem esejów, humoresek, pieśni, opowiadań i recenzji publikowanych nie tylko w „Izraelicie”, ale i w innych tytułach prasy polskiej, żydowskiej i polsko-żydowskiej („Opinia”, „Nasza Opinia”, „Lektura”). Próbował także swoich sił w poezji. Dla potrzeb teatru od razu zaczął tworzyć w dwóch językach: jako autor sztuk o tematyce żydowskiej napisał po polsku *Chasydów* (wystawionych w Warszawie w 1900 roku), *Wieczną bajkę* (opublikowana w 1901 roku najpierw w jidysz, w czasopiśmie „Der Jud” jako *Der ejbike lid*, potem w 1902 roku po polsku w osobnej broszurce), w 1901 roku *Nieskończoną pieśń* oraz dramat *Pieśniarze* (najpierw po polsku, graną w polskim teatrze w Łodzi w 1902 roku, zaś w 1905 w jidysz jako *Der vilner balebessl*). W 1902 roku powstała komedia *Bzik mojej żony*, w 1905 roku sztuka obyczajowa *Król*, a w 1907 *Siostry*. W 1908 roku powstała jednoaktówka *Gdy liście spadają*, zaś w 1908 roku *Złote sny*. Te dwa utwory grane były potem łącznie jako *Królestwo krzywdy*. Poza ziemiami polskimi w 1912 roku była prezentowana po rosyjsku w Odessie jego sztuka *Di malke szabes* (w polskim tłumaczeniu jako *Królowa szabat*). W tym samym roku, w Łodzi, po polsku była grana jego sztuka *Noemi*. Rok później (1913) opublikował na łamach „Izraelity” jednoaktówki *Wódz Judei* oraz *Złodzieje*.

Oprócz działalności teatralnej w pierwszych piętnastu latach XX wieku Arnsztejn opublikował obrazki obyczajowe, opowiadania, humoreski, wiersze i recenzje teatralne w jidyszowej prasie, w pismach „Der Jud”, „Der Frajnd”, „Der Weg” oraz „Unzer lebn”. Starał się wówczas wypełnić zadanie, jakie w 1905 r. w artykule *Oj, dales, dales!* rzucił żydowskim autorom i aktorom Icchok Lejbusz Perec, a więc przekształcał teatr goldfadenowski w przestrzeń wysokiej sztuki⁹.

⁸ Fakt, że właśnie w tym piśmie swoje pierwsze kroki artystyczne stawiał Arnsztejn nie jest oczywiście przypadkiem. Patrz rozważania o programie wiązania kwestii integracjonistycznych także i z medium teatralnym w artykule M. Bułat, *Teatr żydowski w świetle „Izraelity” w latach 1883–1905*, „Pamiętnik Teatralny” 1992, z. 1–4, s. 77–126 oraz Z. Kołodziejska, „Izraelita”. *Znaczenie kulturowe i literackie czasopisma*, Kraków 2014.

⁹ Patrz interpretacja wypowiedzi Pereca: Michael C. Steinlauf, *Icchok Lejbusz Perec – lęk*

Później publikacyjna aktywność Arnsztejna spadła, głównie z powodu wyjazdu z terenu ziem polskich. W 1914 roku wyjechał bowiem do Stanów Zjednoczonych, gdzie wystawił swój dramat historyczny *Der lecter mesziech (Ostatni mesjasz)*¹⁰, a także *A jidisze tochter (Żydowska córka)*. Zamieścił również swoje trzy jednoaktowe sztuki w antologii dramatu żydowskiego Awroma Rejzena *Dos naje land (Nowa ziemia)*. Po dwóch latach Arnsztejn powrócił do Rosji i w 1916 roku został dyrektorem teatru rosyjskiego w Witebsku. W tym też czasie napisał kilka jednoaktowych sztuk, granych na małych scenach rosyjskich, publikowanych w rosyjskim czasopiśmie „Teatr i iskusstvo”. Wraz z Nachumem Tsemachem walnie przyczynił się do powstania żydowskiego teatru Habima, grającego sztuki w języku hebrajskim i był jednym z pierwszych kierowników tego zespołu. Zachęcano również Arnsztejna do zorganizowania w Związku Radzieckim państwowego teatru grającego w języku jidysz. Te inicjatywy nie doszły jednak do skutku z racji przeszkód politycznych.

W 1919 roku ponownie więc pojechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie wystawił swoje komedie *A zun fun cwej nacjonon (Syn dwóch narodów, 1920)*, *Far der chasene (Przed ślubem)* oraz *Di chasidisze tochter (Chasydzka córka)*. W 1921 roku był reżyserem w Yiddish Art Theatre w Nowym Jorku. Aktywnie publikował różnego typu utwory w prasie jidyszowej: „Cukunft”, „Tog” oraz „Cajt”. W roku 1923 wyjechał do Ameryki Południowej, do Argentyny, gdzie założył amatorską grupę teatralną i odwiedzał z nią żydowskich osiedleńców. W 1924 przebywał w Chile, w którym wykładał język i sztukę kultury jidysz. W tym samym roku wystawił w Rio de Janeiro w Brazylii swój dramat o realiach rosyjskiego życia po rewolucji, pod tytułem *In rojtn land (Na czerwonej ziemi)*.

W 1924 wrócił z międzynarodowych wojaży do Polski i otrzymał ze strony Związku Artystów Scen Polskich dyplom reżyserski dający mu prawo reżyserowania sztuk teatralnych. W przeważającej mierze reżyserował sztuki o tematyce żydowskiej dla scen teatrów żydowskich, okazjonalnie wystawiając w teatrach polskich. W latach dwudziestych i trzydziestych mniej pisał

przed purimem, [w:] *Teatr żydowski w Polsce*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, M. Leyko, Łódź 1998, s. 132–133.

¹⁰ Krótki opis okoliczności wystawienia spektaklu *Ostatni mesjasz* reżyserowanego przez Arnsztejna na stronie: <http://www.museumoffamilyhistory.com/moyt/pih/last-messiah.htm>. Trzeba wszakże zachować ostrożność przy owym źródle informacji, ponieważ pojawia się tutaj, np. niepoprawna data urodzin Sabbat Cwiego – 1826 r., podczas gdy było to w 1626 r.

swoich nowych sztuk, więcej za to adaptował i reżyserował utwory innych autorów. Wśród świeżych propozycji Arnsztejna można wspomnieć o sztuce *Dramat niemoralny* z 1928 roku, znanej też jako *Prawo bezprawia* z lat trzydziestych¹¹. Andrzeja Marka można uznać za jednego z najwybitniejszych reżyserów żydowskich swojej epoki. Pracował z zespołami teatrów: Niezależnego – 1926, Nowości – 1928, Elizeum – 1929, Kameralnego – 1933. Utwory Arnsztejna wystawiane były na scenach w wersji polskiej (często pod innym tytułem) oraz w wersji jidyszowej, mając niekiedy inne tytuły niż wydania drukowane albo zaopatrzone w odmienne zakończenia (np. *Wieczna miłość*, *Fanatycy*, czy *Nędzarze*)¹².

Arnsztejn adaptował także na scenę utwory innych autorów polskich i żydowskich. Wymienić tutaj trzeba: *Jehudę Lubrowicza* (wyst. w 1901 roku, na podst. *Meira Ezofowicza* Elizy Orzeszkowej), *Bociany* (wyst. w roku 1902 na podst. opowiadania Marii Konopnickiej), *Mendel Gdański* (wyst. w 1910 r. na podst. noweli Marii Konopnickiej), *Golem* (wyst. w roku 1928 na podst. poematu dramatycznego H. Lejwika, właśc. Lejwika Halperna), *Żyda na stos* (wyst. w 1933 roku na podst. powieści Kurta Münzera *Żyda na krzyż*), *Wróg Romy* (wyst. w latach trzydziestych na podst. *Irydiona* Zygmunta Krasińskiego).

W dużo mniejszym stopniu zmian w treści utworów dokonywał Arnsztejn w przypadku następujących przekładów lub przeróbek scenicznych: *Rodzina żydowska* (z 1904 roku na podst. Szolema Alejchema), *Ghetto* (z roku 1908 na podst. Hermana Heijermansa), *Amnestia* (z 1911 roku na podst. Hermana Heijermansa), *Dybuk* (z 1925 na podst. Szymona Anskiego), *Tajemnica powodzenia* (z roku 1926 na podst. Jamesa Montgomery'ego), *Dowcipy żydowskie* (z 1927 roku na podstawie twórczości ludowej), *Fenomenalna umowa* (z roku 1927 na podst. Larry'ego Johnsona), *Grzesznica na wyspie Pago-Pago* (z 1927 roku na podst. Johna Coltona i Clemencego Randolpha), *Bóg, szatan i człowiek* (z roku 1929 na podst. Jakuba Gordina) oraz *Mirla Efros* (z 1929 na podst. Jakuba Gordina). Poza pracą dramatopisarską Arnsztejn reżyserował w spektaklach Żydowskiego Teatru Wileń-

¹¹ Egzemplarz teatralny sztuki *Prawo bezprawia* znajduje się w archiwum Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie. Na pierwszej stronie brulionu widać, iż ktoś umieścił nowy tytuł na starym za pomocą naklejki.

¹² Niestety nie udało mi się do nich dotrzeć, nie mogę więc zweryfikować czy są to rzeczywiście inne sztuki Andrzeja Marka, czy też są to znane już czytelnikowi utwory, tyle, że wystawione na scenie teatralnej pod odmiennymi tytułami i stąd odnotowane w tradycji badawczej pod innym niż oryginał tekstowy mianem.

skiego, który z wielkim powodzeniem grał *Der vilner balebesl* (w wersji polskiej: *Pieśniarze*), sztukę o uwiedzionym przez wielki świat warszawskiej opery młodym kantorze podwileńskim.

Arnsztejn był również jednym z pionierów kina żydowskiego¹³. W funkcji reżysera i scenarzysty filmowego zadebiutował dramatem *Der wilder foter (Okrutny ojciec)*¹⁴ na podstawie utworu Zalmena Libina. Także w 1911 roku nakręcił niemy film *Chasydka i odstępcza*¹⁵. Trzecim obrazem z 1911 roku jest film *Di Sztifmutter (Macocho)*¹⁶ na podstawie sztuki Jakuba Gordina. W 1912 roku dokonał adaptacji filmowej sztuki Jakuba Gordina *Mirele Efros*¹⁷ oraz *Chasie di jesojme (Sierota Chasia)*¹⁸ także na podstawie dramatu tego autora. Można podejrzewać, że właśnie te doświadczenia sprawiły, że pod koniec 1912 roku wyjechał do Los Angeles, gdzie ukończył kurs teatrologiczny, a potem podjął współpracę z wybitnymi działaczami nowojorskiego teatru żydowskiego Nachumem Zemachem i Morycem Schwartzem. W drugiej połowie lat trzydziestych raz jeszcze wrócił do filmu w ramach przygotowania ekranizacji *Dybuka* Szymona Anskiego¹⁹. W dwudziestoleciu międzywojennym był współpracownikiem agencji filmowej „Siła”, której przewodził Mordechaj Towbin, korzystający z aktorских sił Warszawskiego Żydowskiego Teatru Artystycznego Idy Kamińskiej²⁰.

Natomiast pozostają jeszcze dramaty Arnsztejna wydane w jidysz, które doczekały się osobnego opracowania ze strony Michaela Steinlaufa. Tytułem przypomnienia można podać, że wydano następujące jidyszowe sztuki Arnsztejna: *Dos ejbike lid* (Warszawa, 1907); *Der vilner balebesl* (Warsza-

¹³ N. Gross, *Film żydowski w Polsce*, Kraków 2002, s. 21–24, 92, 134 oraz T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009.

¹⁴ *Okrutny ojciec*, film niemy z 1911 r., scen. i reż. Andrzej Marek, zdj. S. Stebel, obsada m.in.: Herman Sieradzki, Zina Goldsztejn.

¹⁵ *Chasydka i odstępcza*, film niemy z 1911 r., scen. i reż. Andrzej Marek, zdj. Stanisław Stebel.

¹⁶ *Macocho*, film niemy z 1911 r., scen. i reż. Andrzej Marek, zdj. S. Stebel.

¹⁷ *Mirele Efros*, film niemy z 1912 r., reż. Andrzej Marek, zdj. S. Stebel, scenografia: Izidor Lewenhardt, obsada m.in.: Regina Kamińska, Ida Kamińska, Abraham Izaak Kamiński, Herman Wajzman.

¹⁸ *Sierota Chasia*, film niemy z 1912 r., reż. Andrzej Marek, obsada m.in.: Ajzenberg, Nachum Lipowski, A. Kamiński.

¹⁹ *Dybuk*, film z 1937 r., scen. Andrzej Marek i Alter Kacyzne, kierown. artyst. Andrzej Marek, obsada m.in.: Maks Bożyk, Samuel Bronecki, Dina Halpern, Dawid Lederman.

²⁰ Aktorka ta wspomina o relacjach łączących jej rodzinę z Arnsztejnem: I. Kamińska, *Moje życie, mój teatr*, przeł. J. Krakowska-Narozniak, Warszawa 1995, s. 5.

wa, 1908); *Jidisze tochter* (Nowy Jork, 1914), zbiorowe zestawienie: *Dramatisze szriftn* (Moskwa 1918) ze sztukami: *Dos ejbike lid*; *Wer iz der gonef?*; *Majn wajbs meszugas*; *Szwester un bruder*, a także *Der friling gejt*. W 1920 roku w Nowym Jorku wyszła drukiem *Majn wajbs meszugas*, z kolei w 1928 roku w Warszawie opublikowano drugi tom *Dramatisze szriftn*, ze sztukami: *Di nekome* oraz *Wen di bleter faln*; *Wen der tajwl lacht*; *Dem zejdn matone* oraz *Di machszejfe*. W 1919 roku w Moskwie wyszła drukiem rozszerzona wersja *Dos ejbike lid*. W wersji hebrajskiej dwukrotnie publikowano *Wieczną pieśń* jako *Hashir hanitskhi*. Pierwszy raz w Jerozolimie w 1906–1907 roku oraz w Białymostku w 1913, w tłumaczeniu Pesacha Kaplana. W 1934 roku w Londynie wyszła w antologii sztuk żydowskich sztuka *Wieczna bajka* w angielskim przekładzie jako *Eternal Song*²¹.

Marek Arnsztein w czasie II wojny światowej znajdował się w getcie warszawskim, w którym wciąż zajmował się teatrem (pisał sztuki dla zespołów scenicznych). Jurorował w konkursach młodych talentów, organizowanych przez zarząd gminy getta. Od lipca 1941 roku zaczął działać w getcie Nowy Teatr Kameralny, którego twórcą i kierownikiem literacko-artystycznym był właśnie Arnsztein²². Spektakle zespołu odbywały się w budynku kościoła św. Augustyna przy ul. Nowolipki i grane były po polsku. Arnsztein brał także udział w powstaniu jidyszowej organizacji kulturalnej „IKOR” (Jidisze Kolonizacje Organizacje in Russland). W getcie wyreżyserował sztuki: *Final małżeństwa*, *Moje żony mnie zdradzają*, *Potęga pieniądza* oraz *Pieśniarzy Ghetta* wystawione jako *Boski śpiewak*, mając swoją publiczność i to bynajmniej nie małą, co było ważnym osiągnięciem, zważywszy, że był to jeden z większych budynków teatralnych, a codzienna atmosfera wojennej przemocy nie sprzyjała bynajmniej uczestnictwu w sztuce. Nowy Teatr Kameralny przestał istnieć z chwilą likwidacji dzielnicy żydowskiej w 1942 roku. Arnsztein do ostatnich dni warszawskiego getta udzielał się kulturalnie, przemawiając na przykład podczas jubileuszu artystycznego aktora Michała Znicza. Wedle niektórych źródeł w ostatnich tygodniach życia przyjął chrzest²³. Wedle jednej z wersji biografii śmierć poniósł podczas likwidacji

²¹ M. Arnstein, *The eternal song*, [w:] *Fifty one-act plays*, ed. Constance Martin, London 1934.

²² Stanisław Marczak-Oborski, *Teatr czasu wojny 1939–1945*, Warszawa 1967; R. Sakowska-Pups, *O działalności teatralnej w getcie warszawskim*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1969, nr 69, s. 57–59.

²³ Wspomina o tym Emanuel Ringelblum, *Kronika getta warszawskiego wrzesień 1939–styczeń 1943*, wstęp i red. A. Eisenbach, przeł. A. Rutkowski, Warszawa 1983, s. 102.

warszawskiego getta w 1943 roku. W świetle innego źródła biograficznego został zamordowany przez hitlerowców w komorze gazowej w Treblince. W jeszcze odmiennym opisie został deportowany do obozu na Majdanku, gdzie zagazowano go wraz z Abrahamem Pfeferem²⁴.

Dzisiaj, gdy chcemy przebadać jego twórczość, stajemy przed kilkoma wyzwaniem metodologicznymi i materiałowymi. Metodologicznie rzecz biorąc, wart jest Arnsztejn osobnych postępowań: literaturoznawczego, teatrologicznego i filmoznawczego. Badacz literatury odnajdzie do analiz: wiersze, poematy, opowiadania, eseje, teksty polemiczne oraz dramaty. Teatrolog może wyznaczyć karierę twórcy jako reżysera, autora scenariusza, adaptatora, antreprenera czy recenzenta teatralnego. Wreszcie filmoznawca jest w stanie zafrapować opowieść o Arnsztejnie-reżyserze, filmowcu, propagatorze filmu. Aby w pełni się dokonały tego typu opisy, badacze powinni zająć się tak twórczością napisaną w jidysz, jak i w języku polskim. Jest owego materiału wystarczająco dużo, aby w każdym z owych mediów językowych można było pokusić się o rozległe badania i interpretacje.

Druga kwestia to dostępność jego utworów, a raczej ich niekompletność. Oto w odniesieniu do literatury polskiej dotrzemy do wielu wypowiedzi poetyckich, prozatorskich albo krytycznych Arnsztejna zawartych w „Izraelicie” albo polskojęzycznych czasopismach. Jednakże już w zakresie tekstów jego dramatów jest dużo gorzej. Z zapisanych w języku polskim sztuk dotarłem dzisiaj do takich jego autorskich utworów, jak: *Pieśniarze*, *Wieczna bajka*, *Noemi*, *Wódz Judei*, *Złodzieje*, *Bzik mojej żony*, *Król*, *Siostry*, *Złote sny*. Korzystam z wydań osobnych, z wieloczęściowych publikacji z „Izraelity” oraz ze zbiorów archiwalnych Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie oraz Teatru Wielkiego w Warszawie. Szczególnie dziękuję pani dr hab. Dianie Poskucie-Włodek, kierującej Archiwum Artystycznym i Biblioteką Teatru im. Juliusza Słowackiego za wszelką pomoc i wyrażenie zgody na wykonanie fotokopii egzemplarzy teatralnych sztuk.

Nie wiadomo natomiast, gdzie szukać pozostałych sztuk Andrzeja Marka, znanych tylko z tytułu lub opisu recenzyjnego: *Chasydów*, *Wiecznej miłości* lub też *Nędzarzy*. Być może niektóre z nich pojawiły się w wydanych drukiem przekładach na język hiszpański, angielski i rosyjski. Albo też były

²⁴ O śmierci Andrzeja Marka wspomina jeden z ocalałych – Jerzy Pfefer w relacji *Moja ucieczka z Majdanka*.

Patrz: http://warszawa.getto.pl/index.php?mod=view_record&rid=8341700041911529604&tid=osoby [dostęp: 15.09.2019].

one dostępne jedynie w wersji scenariuszowej jako egzemplarz reżyserski czy aktorski i w dzisiejszej sytuacji nie ma już możliwości do nich powrócić. Tym bardziej więc zasadne jest dzisiaj sięgnąć do dramatów Marka Arnsztejna, aby w ślad za jego jedynym biografem Michaelem Steinlaufem, dostrzec w nich kilka cech powtarzalnych dla całego teatru żydowskiego²⁵ oraz aby – na własne już konto interpretatorskie – zaproponować kilka kwestii oryginalnie zarysowanych przez żydowsko-polskiego twórcę. Z dostępnego mi materiału do analizy wybieram sztuki, w których tematyka żydowska jest widoczna bezpośrednio, natomiast w innym miejscu dokonam opisu sztuk Arnsztejna, które swą fabułą dotyczą świata nieżydowskiego lub też są tłumaczeniami lub przeróbkami innych autorów z tradycji polskiej lub innych narodów.

Dramat o wolności człowieka i sztuki

Pieśniarze to trzecia ze sztuk Andrzeja Marka. Napisana prawdopodobnie w 1902 roku, zagrana w łódzkim Teatrze Viktoria w październiku 1902 roku²⁶, została opublikowana w kilkunastu odcinkach w „Izraelicie” w 1903 roku²⁷. Miała swoją wersję jidyszową, graną od 1905 roku jako *Der vilner balebesl*. Polska wersja tej sztuki była grana w reżyserii autora w Kaliszu, zaś w 1906 roku także w jego reżyserii w Wilnie przez zespół Stanisława Knake-Zawadzkiego²⁸. Na podstawie sztuki Arnsztejna nakręcono w Stanach Zjednoczonych w 1940 roku film *Uwertura do chwaty* w reżyserii Maxa Nossecka.

Wydarzenia *Pieśniarzy* związane są z historią wileńskiego kantora Joełu-Dawida Lewensztajna, który choć zrobił karierę jako śpiewak na warszawskich scenach polskich, to jednocześnie utracił szacunek w środowisku

²⁵ Patrz: M. Steinlauf, *Teatr żydowski w Polsce. Stan badań*, „Pamiętnik Teatralny” 1992, nr 1–4, s. 16.

²⁶ Szerzej o sztuce pisała A. Kuligowska-Korzeniewska, „*Ja pragnę być pieśniarzem dla wszystkich...*” („*Pieśniarze*” Andrzeja Marka, 1902), [w:] *Dyskursy i przestrzenie (nie)tolerancji*, red. G. Gazda, I. Hubner, J. Płuciennik, Łódź 2009, s. 131–142.

²⁷ A. Marek, *Pieśniarze. Dramat osnuty na tle prawdziwego zdarzenia*, „Izraelita” 1903, nr 1, s. 2–4; nr 2, s. 14–16; nr 3, s. 26–28; nr 4, s. 38; nr 5, s. 50–52; nr 6, s. 62–63; nr 7, s. 74–75; nr 8, s. 86–88; nr 9, s. 98–100; nr 11, s. 122–123; nr 12, s. 134–135; nr 13, s. 148–149; nr 14, s. 160–161; nr 15, s. 173–175; nr 16, s. 184–185. Dalej oznaczam literą „P” oraz oznaczeniem numeru oraz strony z cytatem.

²⁸ Opisuje owe prezentacje w Wilnie Anna Kuligowska-Korzeniewska, *Przed wskrzeszeniem stałej sceny w Wilnie (1905–1906)*, [w:] *Wilno teatralne*, red. M. Kozłowska, Warszawa 1998, s. 110.

Żydów, traktujących jego decyzję o wyjeździe z Wilna i kontaktach z nieżydowską kulturą jako światopoglądową zdradę. W sztuce Arnsztejna oprócz Joela-Dawida występuje jego niewidoma siostra Leja, żona – Dwojra oraz ojciec – Abram. Drugoplanowe postacie to dzieci Joela-Dawida, rodzice Dwojry, kupiec Ber, młodzieńcy i inne epizodyczne postacie świata żydowskiego. Pojawiają się również przedstawiciele środowiska polskiego: młodzieńcza miłość kantora – Irena, bogaty warszawiak – Borecki, służący Błażej oraz pomniejsze postacie. Najważniejszy jest w sztuce konflikt wewnętrzny, jaki się rozgrywa wewnątrz Joela-Dawida: zostać w podwileńskiej miejscowości na stanowisku kantora synagogalnego i dalej służyć swojej społeczności śpiewem słynącym na całą okolicę czy też na stałe wyjechać ku wielkiemu miastu europejskiemu i prezentować swoje nadzwyczajne umiejętności słuchaczom nieżydowskim. Zarówno w stosunku do jednej, jak i do drugiej możliwości zarysowują się bardzo określone konsekwencje zewnętrzne, wywołujące bardzo namacalne efekty życiowe, których nie do końca potrafi zrozumieć tak żydowski śpiewak, jak i jego otoczenie.

Pierwszy akt sztuki zarysowuje sytuację szabatu w wileńskiej społeczności żydowskiej, która podziwia umiejętności swojego kantora. Sława śpiewu Joela-Dawida przekroczyła już Wilno i dwudziestoletni młodzieniec dostał zaproszenie do dania koncertów w Warszawie. Dla rodziny i znajomych jest to jednak miejsce występku, zagrażające moralnej nieskazitelności²⁹. Zwłaszcza teściowa nie chce wypuścić go w obce strony, chociaż żonie kantora taki wyjazd jest obojętny, byle tylko przywiózł z pobytu elegancki materiał na nowe suknie. W sztuce najważniejsze jest ambicjonalne dążenie kantora, który czuje w żydowskim środowisku Wilna rodzaj artystyczno-psychicznego wypalenia, dlatego tak mocno pragnie wyjazdu ku nowemu światu:

Puście mnie! – Ja tu wam już wszystko wyśpiewałem i nic więcej na dnie mej duszy już dla was nie znajdę... Od dwóch lat powtarzam wciąż dawno śpiewane melodie, nowe nie przychodzą wcale. – Do starych lasów za miasto chodziłem i pełną pierś wam tego śpiewu przynosiłem. Potem od liści i ptaków wzię-

²⁹ Dajan, sędzia żydowski, rzecznik żydowskiego tradycjonalizmu, takimi oto słowami mówi o Warszawie do Joela-Dawida: „Warszawa to bardzo wielkie miasto, bardzo grzeszne miasto, istna Sodoma! Nie jeden żak, co z obcego miasta przyjechał, ze sprawiedliwej drogi tam zbłądził, nie jeden tam swoją pobożność wykoszławił...” (1903, nr 1, s. 4).

łem piosenki i w swej duszy przetwarzałem na modlitewne hymny. Lecz teraz, – mówił mi las, liście i ptaki, że więcej dla mnie melodii nie mają. – Umilkły i nie śpiewają więcej! – (...). A mnie bez nowych tonów bardzo smutno! Życie niemożliwie i duszno, tak duszno! (...). Ja chcę w świat! Ja chcę w świat za nowymi głosami! Już tu dłużej tak nie wytrzymam! (P, nr 2, s. 14)

Joel-Dawid śpiewał w synagodze od siódmego roku życia, osiągając szczyty powodzenia w swoim środowisku, stale jednak marzył o samorozwoju i o nowych wyzwaniach. Zachęcały go do tego wieści krążące o innych aniżeli synagogalne audytoriach, mamiła go perspektywa uzyskania jeszcze wyższego statusu już nie tyle w rodzimym kontekście społecznym Żydów jako uznanego przez gminę wyznaniową śpiewaka, ale w kontekście szerszym, właściwie pozażydowskim. Ta wszakże motywacja zanurzona jest już w modernistyczne rozumienie sztuki-religii oraz artysty jako kapłana, przewodnika dla duszy wrażliwego słuchacza. Wypływa więc z ust Joela-Dawida przekonanie:

To jest prawda, że tam w wielkich miastach śpiewaka bardzo cenią, stokroć więcej niż tu, u nas! Bo w naszym mieście ludzie są zawsze swoimi interesami bardzo zajęci, nigdy wolnej chwili nie mają; tylko raz w sobotę, w bóżnicy, mają trochę czasu, ażeby się śpiewowi przysłuchiwać. A tam ludzie nosią w duszy muzykę razem z wiarą świętą. A śpiewak każdy to dla nich boski kapłan! (P, nr 3, s. 27)

Tego typu przekonania Joela-Dawida nie pochodziły ze środowiska żydowskiego. Był to wpływ kręgów chrześcijańskich i polskich. Dokładnie rzecz biorąc obecność Stanisława Moniuszki, który wedle treści sztuki był pierwszym, kto dostrzegł ponadprzeciętne umiejętności śpiewaka i nauczył go podstaw nieżydowskiej kultury³⁰. Dla sztuki Arnsztejna w tym właśnie miejscu widać początek osobowościowego konfliktu wewnątrz świadomości głównego bohatera. To bowiem z dziecięcego doświadczenia konfrontacji

³⁰ Jest to motyw niewystępujący wśród opracowań biograficznych o Stanisławie Moniuszce. Polski kompozytor nie miał głębszych związków ze środowiskiem żydowskim. Tego typu temat pojawił się w sztuce, aby wzmocnić opis sfery uczuciowej żydowskiego chłopca. Jest to zatem *licentia poetica* Arnsztejna. Jeśli już doszukiwać się związków pomiędzy Moniuszką a światem żydowskim, to można zaznaczyć relację wręcz odwrotną, w której Henryk Toeplitz (1822–1891), warszawski kupiec, potentat cukru, mecenas i polski patriota, po śmierci kompozytora zaopiekował się finansowo jego rodziną.

świata żydowskiego i nieżydowskiego wyniknęły dalsze napięcia, z którymi nie potrafił sobie później poradzić dorosły kantor z Wilna:

We mnie gorycz krzyczy i złorzeczy wam, żeście mi całe życie złamali jednym strasznym słowem: „nie wolno!” Dziecku jeszcze zabroniliście chodzić do Moniuszki, co się chciał mną opiekować i uczyć mnie. Zabroniliście mi chodzić dlatego, że tam była dziewczynka sierota, co razem ze mną zawsze śpiewała, a mężczyźnie śpiewać z kobietą nie wolno! – Chciałem potem jechać wraz z nim do wielkiego miasta, a wyście mi nie dali: „młody chłopiec w dużym mieście łatwo się zepsuć może”. – Nawet mi się pożegnać nie dano z moim mistrzem i jego siostrzenicą... (P, nr 3, s. 28)

Koniec pierwszego aktu sztuki przynosi więc decyzję Joela-Dawida o wyjeździe z Wilna do Warszawy. Pragnienie zdobycia nowych doświadczeń, głód poznania odmiennych ludzi i chęć samorozwoju okazują się silniejsze aniżeli wynikające z pragmatyzmu obawy teściowej czy irracjonalne lęki niewidomej siostry kantora.

Drugi akt sztuki ukazuje inne miejsce akcji. Tym razem jest to bogato urządzone salon, mieszkanie Ireny, miłości Joela-Dawida z czasów dzieciństwa. Trafia tutaj Abram – ojciec żydowskiego śpiewaka, aby dowiedzieć się od dawnych znajomych, jak wygląda sytuacja z jego synem, tym bardziej, że krążące w Wilnie plotki przedstawiają obraz zafascynowanego nieżydowskim światem kantora, który zapomniał o swoich etnicznych korzeniach, a nawet – wszak żonaty – romansującego z inną kobietą.

Rozpoznanie w Wilnie potwierdza negatywne dla środowiska żydowskiego opinie. Joel-Dawid co prawda święci triumfy w warszawskiej operze, ale zupełnie zerwał związki emocjonalne z rodziną. Nowy świat fascynuje go, wciąga, czuje się w nim doskonale jako spełniony artysta. Osiąga to wszystko, czego już nie czuł w śpiewie synagogalnym³¹. Także i w wymiarze prywatnym czuje się dużo lepiej. Jego żydowska żona nie rozumiała muzyki, nie miała też wobec niej wycucia czy szacunku. Co innego Irena, chrześcijańska, serdeczna przyjaciółka kantora, która równie intensywnie postrzega muzykę jak Joel-Dawid. Co więcej, to ona, niczym muza, zdaje się

³¹ Joel-Dawid wypowiada kwestię o tym uczuciu: „A wśród nich [Żydów] taki byłem samotny! Dusza samotna i serce samotne! Modlitwne śpiewy moje były jak te dymy ulotne (...): A ja chciałem, żeby one niby słupem ognistym były w niebiosach! żeby piorunną mową były o słońce!... A one, jak te dymy ulotne leciały samotne – modlitwne śpiewy moje!...” (P, nr 6, s. 63).

stale wskazywać na coraz bardziej subtelne wymiary pieśni, śpiewania i wspólnoty ludzi sztuki. Mówi do ukochanego wizjonersko i natchnionym tonem:

Bo wiesz, Joelu, gdzieś podobno jest śpiewne miasto... Takie śpiewne, wśród kwiatów wyrosłe, gór wykołysane, słoneczne, śpiewne – śpiewne miasto!.. Wyjdiesz tam w nocy, w biały dzień, o zmroku, tam zawsze jasno – zawsze!.. Patrzysz – a tu chodzą ludzie w bratnim uścisku spleceni. – Królowna z pastuchem... garncarz z księżną... Tak! z księżną – garncarz... Razem, razem! Twardej ziemi nie czują pod stopą. – Kwiecisty kobierzec, śpiewny kobierzec. – Śpiewne miasto!..., śpiewne miasto... (P, nr 6, s. 63)

Na takie zarysowanie przyszłości nie wyraża zgody ojciec Joela-Dawida. Jego przyjazd do Warszawy staje się misją oswobodzenia syna spod obcych wpływów nie-Żydów. Abram rozpoczyna od upomnień i krytykuje syna za zmianę ubioru, stylu bycia i pychę. Następnie uprzytomnia mu obowiązki wobec najbliższej rodziny, porzuconej społeczności Żydów oraz nakazuje powrót. Na to z kolei nie chce się zgodzić zakochana w śpiewaku Irena, która używa zgoła odmiennych argumentów. Wedle jej poglądów na świat, talent Joela-Dawida jest ponadnarodowy, jest czystą aktywnością, wielką sztuką, której nie można porzucić, tylko jej służyć³². Zarysowuje się zatem konflikt dwóch systemów wartości. Z jednej strony staje przed śpiewakiem: tradycja, swojskość i żydostwo, z drugiej zaś strony: nowatorstwo, inność i świat nieżydowski. Można zresztą takich opozycji zbudować więcej: rodzimność – obcość, prowincja – metropolia, prostota – skomplikowanie, stagnacja – progres, czy też naiwność – wysublimowanie. Zakończenie drugiego aktu jest dowodem zwycięstwa ojca, którego argumenty są bardziej namacalne i wyraźnie emocjonalne, w czym są silniejsze aniżeli piękne, ale i mgliste obietnice Ireny. Wileński kantor z rozpaczą woła:

Nie wołajcie mnie, sny!..., bom ja niewolnik, jam twój, ojczy, razem z moją tęsknotą i snami, śpiewem, grą, duszą, sercem i ciałem, jam własnością braci

³² Irena przekonuje do swoich racji słowami: „On pieśni swojej oddać wam nie może, wy sami o tem dobrze wiecie – Abramie, bo ta pieśń nie do niego, lecz on do niej należy... wy sami dobrze wiecie, Joel do pieśni należy!..., do tej jasnej pani – wielkiej, co nad sobą niema żadnych panów, żadnych władców. Do tej królowej pieśni niepodzielnej, co nawet mistrza swojego niezwalczoną jest władczynią! Wy nie zmuszajcie go, by on tam do was powrócił. On tam powracać nie może!” (P, nr 7, s. 75).

moich, jam twój, ojcze!... twój syn i niewolnik!... i mojej ślepej siostry jam brat i niewolnik!... A! wyklujcie mi oczy, bym był, jak ona, ślepy, bym tylko wam jedynie śpiewał... nie słońcu, lecz wam jedynie grał, jedynie wam, a nie onym niebos królewskim bajecznym przepychom!.. (P, nr 7, s. 75)

Trzeci akt przynosi ze sobą kilka scen z udziałem postaci biedoty, odwzorowując przekonania, styl myślenia i kondycję ekonomiczną prowincjonalnych Żydów. Z przedstawionych realiów obyczajowych widać tutaj przedsiónek szkoły żydowskiej w jakimś miasteczku leżącym na drodze pomiędzy Warszawą a Wilnem, do którego zajechali w drodze powrotnej Abram i jego obolały psychicznie syn. W betmidraszu wszyscy zebrani żebracy rozprawiają o postępkach Joela-Dawida, odbierając jego czyny jako grzeszne, odstępcze i godne najwyższego potępienia. Potęguje takie przekonania religijna interpretacja jednego z rabinów, który wytłumaczył wiernym, że śpiew kantora nie służył sprawom boskim, lecz w istocie był aktem samouwielbienia³³. Była to więc pycha powstała z podszeptu szatana, Asmodaja, który podsunął również sławnemu chazanowi piękną kobietę, aby go uwiodła. W takim świetle historia postępowania Joela-Dawida staje się nową wersją biblijnych wydarzeń, które stały się przed wiekami udziałem króla Salomona i królowej Saby³⁴.

Nierozpoznany przez dyskutantów wileński kantor przysłuchuje się tym „rewelacjom” ze smutkiem i rozczarowaniem, iż oto nikt nie docenił jego uniwersalnego wysiłku samorozwoju. Kiedy do przedsiönka wchodzi sługa Irenej – Błażej, Joel-Dawid widzi w tym znak swojego przeznaczenia. Znowu zmienia zdanie i wyrusza z powrotem do Warszawy, aby dalej rozwijać swe muzyczne talenty³⁵.

³³ Jedna z epizodycznych postaci mówi o tym: „Joel Dawid nie myślał o świętych słowach w modlitwie zawartych, jeno o samym śpiewie tylko myślał! Jego modlitwy i hymny, jego dziękczynienia i skargi, jego płacze serdeczne i hejnały radosne to były kacerskie ofiary palone na ołtarzu własnych namiętności. – Bogu na bluźnierstwo, diabłom na uciechę, a jedynie sobie na chwałę”. (P, nr 11, s. 122)

³⁴ Historia opisana w dwóch miejscach Biblii: 1 Krl 10,1–13 i 2 Krn 9,1–12. Trzeba jednak zaznaczyć, że przedstawiona w sztuce Arnsztejna interpretacja spotkania królowej Saby i króla Salomona jest zinterpretowana bardzo specyficznie, wręcz odmiennie, aniżeli oryginalny zapis biblijny, w którym obydwie strony spotkania były z niego bardzo zadowolone i wzbogacone.

³⁵ Joel-Dawid wyrzuca plotkującym żebrakom: „Jak król Salomon! Jak król Salomon... Ale ja żalu za to do was nie mam... Wyście niewinni, wyście tacy biedni... Że ja słońca chciałem, a ono do naszych brudnych, ciasnych ulic przyjść nie chce, – cóżeście winni... Że

Ostatnia część sztuki pokazuje pokój żydowskiego domu znanego już z pierwszego aktu. Odślania się tutaj atmosfera wyczekiwania na Joela-Dawida, tęsknota za nim odczuwana przez jego syna, żonę i teściową. Wszyscy oni są przekonani, że ich ukochany chazen przeszedł na chrześcijaństwo i związał się z nową kobietą węzłem małżeństwa. Niepewność rozwiewa sam Joel, który zjawia się w domu wraz z ojcem, zapewniając, że nie odszedł od wiary ojców. Kantor jest wszakże duchowo nieobecny, zaprzęgnięty myślami nad czymś innym. Niepokoi to zebranych, zaś Abram dokłada jeszcze trosk, opowiadając o niebywałym i niezrozumiałym śpiewie swojego syna podczas drogi powrotnej. Joel-Dawid powróciwszy do rodziny, reaguje jedynie na swoją ukochaną, śmiertelnie chorą, siostrę Leę, która raz jeszcze zachęca go do zaśpiewania i zagrania na skrzypcach. Ten jednak po chwilowym uniesieniu przestaje śpiewać, rozbija swoje skrzypce i bezradnie patrzy, jak w tym samym momencie umiera jego siostra. Sztuka kończy się więc obrazem upadku i rozbicia osobowościowego głównego bohatera i jego bliskich³⁶.

Ciemna strona własnej tradycji

Kolejna z polskojęzycznych sztuk Marka Arnsztejna dotycząca kwestii żydowskich to *Noemi*, wydana w 1912 roku³⁷, zaś w jidysz opublikowana w 1917 roku jako *Królowa Sabat*. Dramat został dedykowany Jakubowi Spirze, znajomemu architektowi, jako dowód „istotnej przyjaźni”. Ponownie jak w *Pieśniarzach* wraca się tutaj w obręb problematyki żydowskiej i kwestie zderzenia aspiracji samorozwojowych Żydów z zasadami ich własnej tradycji kulturowej i religijnej.

W utworze rozgrywającym się w małym prowincjonalnym miasteczku występuje przede wszystkim Dawid Oszer i jego żona Perla, średnio sytuowani ekonomicznie Żydzi, ich jedyna córka – Noemi oraz ich dziesięcioletni syn – Gecele. Na drugim planie pojawiają się jeszcze siostrzeniec Perli –

mnie dusiły nasze mgły i czczość i nędza i bagnisko naszych małych spraw – wyście niewinni!...” (P, nr 11, s. 123).

³⁶ Nieco odmienne jest zakończenie sztuki Arnsztejna, na które powołuje się w swym opisie Anna Kuligowska-Korzeniewska. Stało się tak z racji wzmocnienia efektów dramatycznych, które są bardziej dobitne w omawianym przez nią egzemplarzu teatralnym, aniżeli czynniki bardziej stonowane i tym samym wieloznaczne w wersji wydrukowanej w „Izraelicie”, do której sięgam w swojej charakterystyce.

³⁷ A. Marek, *Noemi. Dramat w trzech aktach*, Warszawa–Kraków 1912. Dalej oznaczam skrótem „N” i numerem strony z cytacją.

Jakob, nauczyciel i krewny rodziny Oszerów – Ajzyk, jego żona – Zeldą oraz kupiec lasu – Reb Henoch wraz ze swoim synem – Zajwlem. Sporadycznie występują także Gela – sąsiadka, Szypra – stara służąca Oszerów, rabin, żebrak, żołnierz, grajkowie weselni i inne postacie.

Pierwszy akt przedstawia świąteczną atmosferę rodziny Oszerów. Mężczyźni poszli na piątkową modlitwę do synagogi, kobiety przygotowały już szabas. Podczas świątecznego posiłku rodzice zamierzają powiadomić Noemi o tym, że znaleźli dla niej kandydata na męża, syna właściciela okolicznego lasu. Rozpoczęcie szabatów wygląda bardzo radośnie i swojsko, wszystkie elementy obrzędowe tworzą emocjonalnie ciepłą aurę i przebudzona po podróży Noemi patrzy z rozrzewnieniem na tego typu obraz, a po chwili uczestniczy nawet w rodzaju hagady, pytając o znaczenie określenia „Królowa Sabat” na żydowski święty dzień tygodnia³⁸. Przywołanie faktu, że kobietom nie przekazuje się wiedzy religijnej żydostwa albo fakt, że Gecele ucieka przed pocałunkiem siostry, gdyż on jest przecież młodym badaczem Pisma, ona zaś kobietą, nie są w sztuce czymś wyraźnie negatywnym, a raczej wynikają z opisu obyczajowego. Dopiero dalsza rozmowa zebranych w domu osób zapowiada głębszy konflikt. Okazuje się bowiem, że Dawid i Perla, mimo wysłania swej córki do Paryża na studia medyczne, bynajmniej nie cenią światowego wykształcenia. Matka Noemi cieszy się nawet, że studia nie zostały zakończone, gdyż źle byłoby przyjęte w rodzinnym, małym miasteczku, gdyby żydowska panna była lekarką. Dużo ważniejsze jest natomiast jej zamażpójście, najlepiej za takiego mężczyznę, który by wzmocnił ród Oszerów i zapewnił Noemi dobry byt ekonomiczny. Jej rodzice umówili się z właścicielem pobliskiego lasu, że to jego synowi oddadzą córkę, przekazując jednocześnie w jej wianie własny las do wycięcia. Ponieważ są tradycjonalistami, nie pofatygowali się przekazać tej wiadomości swojemu dziecku, zakładając, że przecież uszanuje ona wolę rodziców.

Do takiego punktu wyjściowego sztuki dochodzi wszakże ważna zmiana. Oto miejscowy rabin również jest zainteresowany tym, aby swojego syna skojarzyć z Noemi, co dla rodziny Oszerów jest wielkim zaszczytem i oka-

³⁸ Arnsztejn podaje tutaj interpretacje rabiego Chanina, rabiego Janaja oraz przywołuje zapissek z książki *Berejszys rabo*. Patrz charakterystyka takich „narracyjnych wtętwów” u E. Prokop-Janiec: *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, Kraków 1992, s. 231–245; czy też u S. J. Żurka, *Zastygłe w polszczyźnie. O świętach żydowskich*, [w:] *Z pogranicza. Szkice o literaturze polsko-żydowskiej*, Lublin 2008, s. 22–37.

zją zdobycia powszechnego poważania. Dziewczyna jednakże nie pragnie małżeństwa ani z synem właścicielem lasu, ani z synem rabina. Zwleka z odpowiedzią, zasłaniając się zmęczeniem i zaskoczeniem, choć w istocie przyjechała do swego rodzinnego miasta ze swym ukochanym – Jakubem, który choć jest żydowskiego pochodzenia, to tak dalece się zasymilował, że zupełnie (ubiorem i przekonaniem) odstaje od konserwatywnej społeczności miasteczka.

Drugi akt sztuki ukazuje pogłębianie się konfliktu pomiędzy Noemi a jej rodzicami w sprawie ożenku. Co więcej, coraz wyraźniej widać, że dziewczyna skłania się raczej ku modelowi żydostwa, jaki reprezentuje Jakub. Wbrew obowiązującym zwyczajom spotyka się z młodym mężczyzną bez wiedzy rodziców, czym nadszarpuje sobie reputację, zaś rodzinę naraża na kpiny i plotki. Dochodzi więc do otwartego konfliktu pomiędzy tym, co reprezentują rodzice, a tym do czego dąży Noemi, pomiędzy szacunkiem wobec tradycji, a własnymi pragnieniami, pomiędzy dawnością a współczesnością. Najwięcej do powiedzenia w tym sporze ma do powiedzenia Dawid – głowa rodziny Oszerów, który poucza córkę:

Ja się nie mylę! Jak śmiesz do mnie tak mówić, ty!... Mnie tu w mieście wszyscy poważają, mnie się najmędrsi radzą we wszystkich sprawach życia, handlu i religii, a ty jedna, głupia dziewczyna, przychodzisz mi tu powiedzieć, że ja się mylę! Ot, co robi wasze trefne wykształcenie! Gecele nigdy tak do mnie przemawiać nie będzie! Bo Gecele uczy się naszej Tory i naszych świętych a mądrych ksiąg, które nakazują bezwzględny szacunek i posłuszeństwo dla starszych w ogóle, a dla rodziców w szczególności. (N, s. 32)

Noemi nie akceptuje jednak takich poglądów, postrzega swojego ojca jako ideowego wroga, zaś miasteczko, które tak dobrze wspominała w Paryżu, w aktualnej sytuacji życiowej odkrywa się przed nią ze swoimi wadami. Dawna swojskość, tak ceniona przez dziewczynę, staje się mentalną duchotą, prostota mieszkańców prostactwem, wielka i tajemnicza wiedza judaizmu zbiorem przestarzałych poglądów. Jej wyznanie rzucone ojcu ma siłę argumentów zwolenników reformy judaizmu:

Strasziwa, okropna nędza! ciasnota! brud i zaduch! stęchlizna! Nie do uwierzenia, że w tych izbach, pozbawionych jakiegokolwiek piękna, w tych izbach, których nigdy nikt nie przyozdobił w jakikolwiek kwiat, lub chociaż by w je-

den liść zielony! W tych niskich izbach o spróchniałych, brudnych, wilgocią przeżartych ścianach, od których słoneczne promienie uciekają ze wstrętem, w tych ohydnych norach mieszkają ludzie! Ludzie!... Królowie wszechstworzenia, na obraz i podobieństwo Boże stworzeni, a na domiar – synowie narodu, który się uważa za wybrany! (...) O! urągowisko! o krwawe urągowisko! (...) Na dworze pachniała precudna, wiosenna noc... Księżyc jasny, uroczysty, jakby w najpiękniejsze szaty przybrany na cześć królowej wiosny! Radował mu się każdy liść, każda trawka, każdy kamień na wet! A oni – ci królewicze-nędzarze, w swoich izbach, w swych więziennych budach, w swych mysich norach, drzemali schyleni nad pożółkłymi księgami, co opiewają dawno zmarłe piękności, dawno minione wspaniałości, dawno zaprzeczone prawdy! (N, s. 42)

Pozytywnym programem działania Noemi jest chęć niesienia ludziom z miasteczka oświaty i szerszej wiedzy o współczesności. Skoro nie została lekarzem ciał, to przynajmniej stanie się lekarzem duszy (N, s. 43). W ten sposób zamierza z altruizmem i poświęceniem uczynić swoje życie pełniejszym i sensowniejszym. Nie czyni tego z litości, lecz w zrozumieniu, że najbliższym trzeba przecież przynosić wiadomości o innym świecie aniżeli żydowski, aby mogli pędzić szczęśliwsze życie (N, s. 53).

Jej szlachetne czyny nie są jednak dobrze przyjmowane i rozumiane. Żydowska społeczność widzi w niej jedynie zdziwaczają paryskimi obyczajami dziewczynę, która odrzuca możliwość małżeństwa z najlepszym kawalerem w mieście. Nawet jej ukochany, unikający publicznych wystąpień w miasteczku, nie zamierza podejmować się zadania oświecania mieszkańców, gdyż sądzi, że ich wychowanie, otoczenie oraz konserwatywny światopogląd jest obecnie nie do zmienienia. Wedle niego czas idealistycznych Urielów i Meirów już się skończył³⁹. Jakub sądzi, że jakiś postęp pewnie nastąpi, ale dopiero w przyszłych latach, zaś aktualnie należy ideowo i społecznie pracować tylko tam, gdzie istnieje możliwość osiągnięcia pozytywnych efektów. Okazuje się więc egoistą, bezdusznym pragmatykiem, negatywnym przykładem zasymilowanego Żyda, który nie zamierza oglądać się za środowiskiem, które mógłby duchowo wzbogacić. Postanawia wyjechać

³⁹ Andrzej Marek odwołuje się tutaj do dwóch znanych w literaturze jidyszowej i polskiej przykładów bohaterów, którzy poświęcali własne szczęście dla ratowania swoich społeczności: *Uriela Acosty* Karla Gutzkowa oraz *Meira Ezofowicza* Elizy Orzeszkowej.

z miasteczka i namawia Noemi, aby i ona uciekła od bliskich razem z nim⁴⁰. Dziewczyna w dramatycznym rozdarciu pomiędzy miłością do Jakuba a chęcią działania dla żydowskiej społeczności miasteczka, wybiera własne szczęście i ucieka od rodziny.

Trzeci akt sztuki Arnsztejna ukazuje serię porażek Noemi, która wyrasta na postać tragiczną. Najpierw widać przygotowania do ślubu dziewczyny i Zajwlem, pierwszym z przedstawianym jej mężczyzn. Dobitnie staje się jasne, że po jej odmowie rabinowi, po spotkaniach z Jakubem (w końcu żydowskim odstępcą), ucieczką z domu rodzinnego, wreszcie po targnięciu się na własne życie i wpadnięciu w psychiczną apatię, notowania Noemi jako kandydatki na żonę drastycznie zmalały. Jeszcze tuż przed jej ślubem ojciec musi dopłacić rodzinie kawalera sporo pieniędzy na jej wiano. W ten konserwatywny sposób mają być dopięte sprawy zamążpójścia Noemi.

Sama dziewczyna jest otepiała od bólu rozczarowania, już nawet nie dyskutuje z ojcem, rozumiejąc, że jest ona dobrem rodziny, które należy odpowiednio ulokować na pewną przyszłość. Najbardziej jednak jest zawiedziona i czuje się wręcz oszukana przez własną matkę, która obiecała jej niegdyś, że nigdy nie założy welonu na jej głowę bez pełnej zgody. I teraz właśnie nadchodzi moment, że matka w imię zachowania tradycji, w akcie zgody na silniejsze prawa religijne i zwyczajowe zamierza unieszczęśliwić Noemi. Jedynym pocieszeniem, jakie ma dla córki, jest opowieść o tym, że i ona sama przechodziła niegdyś duchowe katusze i mimo prób sprzeciwu musiała uznać się za pokonaną:

Cóż ci powiem... Sama zobaczysz... Duszno jest w pierwszych dniach. Zdaje się, ot! rozwalisz ściany, aby z więzienia się uwolnić! Zdaje się, ot!... – Czy ja wiem... Jak by ci kto nagle zasłonił cały świat! słyszysz? Cały twój, tak bardzo twój świat! Więc płaczesz!... Ale nikogo to nie obchodzi... Więc nie jesz, nie pijesz... Potem się zacinasz, słowa nie mówisz do nikogo, nawet do niego... Ale

⁴⁰ W wyznaniu Jakuba pojawiają się znaczące słowa: „Należę do nowego pokolenia Żydów, które nawet już wierzyć przestało w realne istnienie Urielów i Meirów... A choćby zresztą kiedyś istnieli tacy szaleńcy, którzy usiłovali głową przebić gruby mur ciemnoty i fanatyzmu, to skutki tej ich pracy wcale nie mogą być zachętą do naśladownictwa... Tych, którzy się w ghetto zabarykadowali, sam czas zwycięży! Wszak wiecznie nie zdołają odpędzać od siebie światła! Gdy się im uda dziś odepchnąć je ode drzwi, stanie ono jutro pod ich oknami... Najwęższymi szczelinami, promień za promieniem wedrze się do ciemnych, zaryglowanych suteryn ich duszy... I w końcu staną się światli!... Muszą nimi się stać... Kiedy to nastąpi? Kto to może wiedzieć? To tylko jest pewnem, że my jedni nie wpłynęlibyśmy na przyspieszenie tego dnia o jedną chwilę nawet!...” (N, s. 54).

i to wyzwolenia nie daje... Coś tak tu... w sercu... coś, co to ludzie nazywają duszą!... Coś tak się rwie, tak się szarpie!... Oj, tak się szarpie! Aż – później!..., może w miesiąc, może we dwa miesiące – taki nagle czujesz wstyd!... I już wtedy wszystko przepadło... Radują się twoi rodzice, radują się jego rodzice. Wnuk im przybywa!... Wnuk... (N, s. 75)

Niewielka to pociecha dla Noemi, która planuje po ślubie uciec od małżonka, byle tylko ocalić samą siebie. Nie chce bowiem powtórzyć losów żydowskich dziewcząt, które godząc się na niechciane, zwyczajowe małżeństwa, stają się ofiarami tradycji. Noemi dobrze pamięta, jak jedna z jej dalekich znajomych została przez własnego ojca pobita a potem trzymana przez trzy tygodnie pod zamknięciem, do czasu wyrażenia zgody na zamążpójście (N, s. 50). Jeszcze bardziej drastyczne jest wspomnienie innej znajomej, której zgodnie z żydowskim zwyczajem po zaślubinach ścięto włosy, co przechyliło szalę goryczy i niezgody na tak przedmiotowe jej traktowanie. Noemi wspomina:

Widziałam ją – wiszącą!... Peruka spadła jej z głowy i widziałam ogoloną czaszkę... Ogolono jej te piękne czarne warkocze! To wtedy było dla mnie najstraszniejsze! Ten widok pozostał najokropniejszym wspomnieniem mego życia... Ogolona czaszka i zeszywniałe ciało pięknej dziewczyny, wiszące na sznurze u sufitu!... I oczy! te zawsze roześmiane, niewinne oczy – wyszły teraz z orbit i patrzyły się krwawo, jakby wzywały strasznego sądu na ojca, na matkę, na wszystkich! na mnie też! (N, s. 51)

Dziewczyna dostrzega, że jej sytuacja jest powtarzalna, wydarza się na co dzień w tysiącach innych przypadków. Jej gest sprzeciwu nie może przekreślić siły społecznych oczekiwań, zwyczaju i prawa żydowskiego. Noemi uświadamia sobie, że w obliczu zachowania konserwatywnie pojmowanej tożsamości wszystko, co jednostkowe, jest w społeczeństwie żydowskim poświęcane na rzecz zasad szerszych, wspólnotowych i generalnych, których nie można porzucić bez konsekwencji, nawet tych najgorszych w postaci społecznego wykluczenia⁴¹.

⁴¹ Swoje uogólniające zdanie wypowiada Noemi do matki z wielką goryczą: „Od samego urodzenia w sobie noszę okrutne przeznaczenie dzisiejszego dnia... Jestem córką narodu, którego przekleństwem jest, że nie może uciec przed swoim przeznaczeniem... Dlaczego wszyscy nie uciekamy z kraju, gdzie nas prześladują i gnębią? Dlaczego, gdy nad naszymi głowami nadciąga długa i ostra zima, nie uciekamy wszyscy, jako te ptaki – pozbawione

Potwierdza to spostrzeżenie kolejna scena ostatniego aktu sztuki, w którym do mieszkania Oszerów przychodzi miejscowy rabin, by wesprzeć moralnie i uzasadnić religijnie słusność postępowania ojca rodziny. Niezaakceptowanie buntu Noemi nazywa on mężnym zwalczaniem zła, gdyż wedle rabina Dawid w córce: „wroga ujrzał tego, co jest święte i wieczyste” (N, s. 84). Samą końcową decyzję Noemi, aby jednak wyjść za męża, traktuje rabin jako nawrócenie i stąd też jego obecność na zaślubinach. Kiedy jednak przed wszystkimi zebrany dochodzi do aktu błogosławieństw ślubu, okazuje się, że Noemi w tej właśnie chwili umiera. Goście weselni są zaszokowani, Dawid i Perla wpadają w rozpacz, rabin zaś w swoistej wizji woła:

Lepiej wcale nie mieć córki, aniżeli mieć taką, która się ze „Złem” skojarzyła! (...) Nie rozpaczajcie, powiadam wam! Bo oto w tej chwili dusza Noemi, córki Dawida, oczyszczona ze wszystkich grzechów, ulatuje do nieba! (N, s. 89)

Arnsztejn kończy sztukę bardzo dramatycznie, ale jednocześnie w sposób semantycznie nieoczywisty. Nie wiadomo, czy Noemi umarła z rozpacz, czy też pozostawiona w samotności, wzięła tym razem większą dawkę trucizny? Nie wiadomo, czy idąc na zaślubiny, postanowiła się w końcu podporządkować żydowskiemu prawu? Czy rzeczywiście chciała powrócić do roli posłusznej córki, a z czasem żony i matki? A może spolegliwość była tylko próbą tymczasowego uspienia czujności bliskich tuż przed kolejną ucieczką? Istnieje też możliwość najbardziej drastyczna: Noemi nie chciała istnieć w zniewoleniu, dlatego odebrała sobie życie. Ze zderzenia szlachetnych motywacji Noemi oraz prostolinijnych rodziców, wypełniających zwyczajowe prawa powstał konflikt, który skończył się tragicznie, choć, jak podpowiada Arnsztejn, aktualne życie Żydów nie musi tak przecież wyglądać.

Historia biblijna z romansowym tłem

W początkowym etapie rozwoju teatru żydowskiego ogromne powodzenie miały śpiewogry i wodewile, które luźno sięgały do żydowskiej tradycji religijnej, za to nade wszystko służyły celom rozrywkowym, realizowanym za pomocą śpiewu, scenek obyczajowych, monologów i żartów⁴².

ojczyzny – do słonecznych, wiosennych krajów!... Jestem córką narodu, który się na głodną i mroźną śmierć skazuje – a nie ucieka!... Bo uciec nie zdoła!...” (N, s. 72–73).

⁴² O historii teatru żydowskiego piszą: J. Szacki, *Najstarsze dzieje teatru żydowskiego*

Abraham Goldfaden jako główny dostarciciel tego typu sztuk był przyjmowany entuzjastycznie przez zdecydowaną większość widzów, wywodzących się z niewykształconych środowisk społecznych, zauroczonych faktem, że mówi się i śpiewa do nich w rodzimym języku. Jednakże większość ówczesnych żydowskich krytyków teatru i literatury choć poruszeni popularnością nowego zjawiska estetycznego, negatywnie oceniali utwory Goldfadena za naiwność, schematyczność i banalność rozwiązań artystycznych, które według nich głównie schlebiały gustom niewybrednej publiczności⁴³. Jedno wszakże – mimo dyskusji i różnych postaw środowiska odbiorców tego typu sztuki – pozostawało istotne: treści sztuk... Tak romansowe, jak i obyczajowe, tak zanurzone w świat biblijny i historyczny, jak i w życie codzienne i polityczne. Teatr od czasów Goldfadena w pełni stawał się ekspresją kultury żydowskiej.

W czasach działalności Marka Arnsztejna dokonywano już ważnych przewartościowań spontanicznie rozwijającego się teatru żydowskiego, wśród których on sam zaś postanowił być tym, który podejmuje w swych sztukach motywy, które nadadzą dramatom kierowanym ku żydowskiej publiczności odpowiedniej rangi tematycznej, ideowej i stylistycznej. Przepracowując zatem twórczość Goldfadena i jego sposób budowania na podstawie wydarzeń biblijnych treści sztuki teatralnej (vide: *Szulamis*, *Juda Makabi*, *Bar Kochba*), Arnsztejn napisał jednoaktówkę *Wódz Judei* z 1913 roku, która jest udanym przykładem łączenia tematu historycznego i romansowego z moralistycznym tłem.

W sztuce występują wódz i sędzia Judei – Jefte, jego córka – Noha, dowódca wojsk judejskich – Joel, jego adiutant – Abadia. Oprócz nich pojawia się zwyciężony i uwięziony przez Jeftego król Abarus/Abanis, jego córka zakochana w Joelu – Rachta i wreszcie niewolnik Abarusa – Kasen. Intryga dramatu w podstawowym wymiarze trzyma się wydarzeń znanych z biblijnej *Księgi Sędziów* (Sdz 11, 30–39), rozpisanych na kilka sekwencji

w Warszawie, przeł. T. Kuberczyk, „Pamiętnik Teatralny” 1992, z. 1–4, s. 180–181; Ch. Shmeruk, *Przegląd literatury dramatycznej w języku jidysz do I wojny światowej*, [w:] *Teatr żydowski w Polsce*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska i M. Leyko, Łódź 1998, s. 36–49; A. Kuligowska-Korzeniewska, *Teatr żydowski na ziemiach polskich (do roku 1939)*, [w:] tejsze, *Polska „Szulamis”*, s. 17–102.

⁴³ Patrz: M. Taub, *Abraham Goldfaden i teatr żydowski*, s. 57–70; Z. Zylbercweig, *Goldfaden na polskiej scenie*, przeł. T. Kuberczyk, „Pamiętnik Literacki” 1992, nr 1–4, s. 211–216; M. Prussak, *Goldfaden a rosyjski teatr Buff*, „Pamiętnik Literacki” 1992, nr 1–4, s. 227–252.

fabularnych⁴⁴. W pierwszej scenie widać jak zakochana w Joelu niewolnica Rachta czeka z niecierpliwością na jego powrót z wojny. Mimo krzywd, jakie jej rodzina doświadczyła od Joela, jest ona przepelniona miłością do judejskiego wodza, gotowa porzucić dawnych bogów i przyjąć wiarę w Jehowę. Próbuje powstrzymać ją w uczuciach Kasen, który skrycie ją kocha, mając do niej żal, że wybrała wroga ojczyzny na swego upragnionego mężczyznę. W kolejnej scenie sztuki pojawia się Joel w glorii zwycięstwa. Czekają na niego jeszcze inne kobiety – Noha, z którą wiąże go miłość. Wódz wraz z Nohą zamierzają zawrzeć małżeństwo, co wydatnie wzmocniłoby pozycję Joela. Do wspólnego życia młodych nie może jednak dojść, ponieważ Jefte złożył uroczysty ślub, że w przypadku zwycięstwa nad wrogami odda pierwszą napotkaną osobę Bogu w ofierze. Konsekwencje ślubu okazują się dotkliwie dramatyczne dla córki Jeftego. On sam rozpacza:

Padłem na twarz z serdecznym błaganem: „Ojcze nasz, królu nasz, daj nam zwycięstwo! Uczyni to dla chwały imienia twego, uczyni to dla Ciebie, jeśli nie dla nas... Spójrzj Panie z niebios i zobacz, żeśmy, jak te owce na rzeź wiedzione, przeznaczeni na mord i zniszczenie... [...] I wtedy oto w przerażonej duszy swojej uczyniłem ślub, że gdy mi dane będzie wrogów zwyciężyć i, gdy z tryumfem do domu powrócę, wtedy pierwszą istotę jaka mi na spotkanie wyjdzie, na ofiarę poniosę Jehowie. I podobało się Panu, byś ty wyszła, Noho! Tyś wyszła, bym ciebie jedyną utracił! Bym cię własnymi rękoma na ofiarę oddał! Biada mi! Biada! Biada! Biada!”⁴⁵

Dalsze sceny pokazują konflikt pomiędzy Jeftem, który z ciężkim sercem, ale jednak wypełnia złożony ślub, oddając córkę do świątyni, a Joelem, który w zakochaniu oraz sprzeciwie wobec wypełniania tak nieracjonalnych według niego ślubów, zamierza przejąć rządy w państwie. Nie bez znaczenia jest tutaj postawa Nohy, która pokornie poddaje się ślubowi ojca i zgadza na dożywotnią służbę świątynną. Na pamiątkę takiego dramatycznego aktu Arcykapłan zapowiada, że w przyszłości będzie czczony dzień, w którym Jefte oddał swoją córkę na służbę Panu. W wyniku dalszych wypadków sztuki

⁴⁴ Patrz interpretacje ślubu Jeftego: John H. Walton, Victor H. Matthews, Mark W. Chavalas, *Komentarz historyczno-kulturowy do Biblii Hebrajskiej*, Warszawa 2005, s. 285; E. Adamiak, *Kobiety w Biblii. Stary Testament*, Kraków 2006, s. 45.

⁴⁵ A. Marek, *Wódz Judei*, [cz. 3], „Izraelita” 1913, nr 3, s. 2. Dalej, w cytatach, używam skrótu WJ.

Joel ginie, zabity przez swego adiutanta, co unieszczęśliwia tak Nohę, jak i Rachtę, a nawet Jeftego. Utwór kończy się nastrojem powagi i cierpienia.

Andrzej Marek w swej sztuce zarysował w kilku rzutach scenicznych postaci biblijne wraz z wydarzeniami, które motywowały ich życie. Ważne tutaj było dla niego ukazanie nie tylko wydarzeń o kontekście sakralnym, ale również uwypuklenie ludzkich namiętności i pragnień, które nakazują się poświęcać, skrywać lub uzewnętrzniać uczucia, walczyć o godność lub władzę. W akcentowaniu ludzkich doświadczeń nie zapominał Arnsztejn o rysunku osobowościowym najważniejszych postaci sztuki: Jeftego, Joela i Nohy, choć trzeba pamiętać, że nie zdecydował się na napisanie dramatu psychologicznego, a jedynie krótką formę teatralną, w której brak było miejsca na pogłębione portrety. Sztuka Arnsztejna pozwalała więc współcześnie, w bardziej świecki aniżeli sakralny sposób, ukazać z jednej strony heroizm postaw i piękno ludzi, z drugiej jednak ich ograniczenie, nadmierne ambicje i zapalczywość. Z artystycznego punktu widzenia jego sztuka nie była ani ludycznym wodewilem, ani scenicznym wykładem, a stawała się skrótowym opisem ludzi w momentach ich wielkich wyborów życiowych.

Artyzm dramatu i techniki teatru

Marek Arnsztejn jako dramaturg może się poszczycić umiejętnością sięgania do różnych technik artystycznych. Nie był na tyle wybitnym dramaturgiem, aby dla historii dramatu europejskiego zaznaczyć się rozwiązaniami rewolucyjnymi. Jednakże w historii teatru jidysz uwydatnił się z różnych powodów, a wśród nich także jako artysta potrafiący w bardzo atrakcyjny i poruszający sposób wyzyskać środki wyrazu kojarzone z realizmem, naturalizmem oraz symbolizmem. Patrząc na środowisko artystyczne, w jakim się obracał oraz na kontakty, jakie utrzymywał, trudno się temu dziwić. A należy tutaj sobie uświadomić, że potrafił dojść do porozumienia tak z kręgami żydowskimi, jak i polskimi. Co do tych drugich, zwłaszcza ciekawe są jego relacje z kilkoma twórcami wysokiego formatu, którymi się inspirował w swojej pracy, z którymi się spotykał, dyskutował i korespondował...

Oto tytułem przykładu, który należy osobno omówić ze względu na doniosłość tematyki, można zacząć od jego artystyczno-prywatnych kontaktów z kręgów twórców pozytywistycznych, konkretnie zaś z Elizą Orzeszkową, Marią Konopnicką i Stanisławem Przybyszewskim. Trzeba wszakże rozwa-

żyć również kontakty z twórcami literatury jidyszowej, głównie Icchokiem Lejbuszem Perecem czy też z Szalomem Aszem, którzy potrafili artystycznie ukazać żydowski świat biedoty, małych miasteczek, typowych profesji i zachowań społecznych⁴⁶. Rezultat artystyczny w sztukach Arnsztejna był również ciekawy: sceny miały w sobie dosadność i jędrność ludowego podglebia, z jego „twardym” językiem i obcesowością zachowania przedstawicieli najniższej usytuowanych finansowo przedstawicieli ludności żydowskiej ziem polskich.

W *Pieśniarzach* napotykaemy na fragment zawarty w trzecim akcie w większości rozgrywającym się wśród żebraków, w którym zachowania bohaterów są tyleż zabawne, co chwilami bezczelne:

Ależ to wcale nie kobieta! To moja żona Estera. Kobiety tam na wozie pozostały. Ot patrzcie! Prawda, że ona wcale nie jest podobną do tej pięknej Estery, co zawróciła głowę Ahaswerowi? ale to nic nie szkodzi. I ona kiedyś była bardzo ładna, ale jak zaczęła sypać 11 dziećmi, co rok prorok, regularnie jak zegar nie przymierzając, to ona dostała twarz akurat jak kółko od zegara... Ale mnie to wcale nie przeszkadza. Za rok, jak Bóg da, znowu będzie potomek (...). Zobaczycie. – Siadaj tu, moja piękna Estero. Nie możesz usiąść? No to zdejmi trochę te szmaty. (...) Nikt by teraz nie dał wiary, że to ciepiradło jest tą samą Esterką, za którą kiedyś szaleli purycy... Szlak ich trafił, jak na nią spojrzeli. Z dziesiątej wsi przychodzili kupować do jej matki, żeby tylko piękna Estera sama mierzyła swojemi pięknymi łapkami... (P, nr 8, s. 5)

Podobnie jest w innej sztuce o tematyce żydowskiej, tj. *Noemi*, w której pojawiają się postacie rodem z kultury ludowej. Chodzi tutaj zwłaszcza o Zeldę, ubogą znajomą rodziny, która krząta się w każdym miejscu, gdzie można coś zarobić, coś podpatrzeć lub o czymś poplotkować. Swoje doświadczenia i uwagi dotyczące egzystencji wypowiada za pomocą przysłów, którymi sypie przy każdym wydarzeniu i wobec każdego napotkanego czło-

⁴⁶ Poza wspomnianą już wielokrotnie A. Kuligowską-Korzeniewską i jej artykułem *Teatr żydowski na ziemiach polskich* o tematyce pisali również: M. Taub, *Kwestie społeczne w jednoaktówkach Pereca*, [w:] *Teatr żydowski w Polsce*, s. 139–145; Ch. Shmeruk, *Szalom Asz i jego „Mešijexs tsajtn” jako tło romantycznej stylizacji legendy o Esterce*, [w:] tegoż, *Legenda o Esterce w literaturze jidysz i polskiej. Studium z dziedziny wzajemnych stosunków dwóch kultur i tradycji*, przeł. M. Adamczyk-Garbowska, Warszawa 2000, s. 65–73; M. Bułat, „Cwiszn cwejt teaters” – na pograniczu dwóch teatrów. (Źródła jidysz w badaniach nad kontaktami międzykulturowymi w polskim teatrze – kilka przypomnień, szereg uzupełnień), [w:] *Jidyszland – polskie przestrzenie*, red. nauk. E. Geller, M. Polit, Warszawa 2008, s. 130 i nast.

wieka. Jej przysłowia, a zwłaszcza ich nadreprezentacja, nie tyle zaświadcza o mądrości ludowej, co raczej o wścibskości, nachalności oraz gadatliwości, co pozwala Arsztejnowi ukazać koloryt lokalny środowiska żydowskiej biedoty. Zeldą jest wobec tego postacią, której obecność jest w sztuce uzasadniona czynnikami realistycznymi (pełni funkcję swatki, która zabiega o zamażpójście Noemi, gdyż otrzyma za to swoje wynagrodzenie), jak też czynnikami naturalizmu z jej niekończącymi się poradami, zaklęciami, przesądami, uprzedzeniami i intelektualnym ograniczeniem (N, s. 4–7).

Ze swoiście zinterpretowanego realizmu i naturalizmu wynikają również w sztukach Arsztejna elementy żydowskiej obyczajowości i życia religijnego. Potrafił on bowiem ze swobodą i powodzeniem zarysować realia szabatu: wystrój domu, modlitwy, życzenia i błogosławieństwa, czy też ceremonie rodzinno-religijne tradycyjnego żydowskiego ślubu. Jest to tak wyzyskanie efektu realistycznego osadzenia w przedstawianej przestrzeni, jak i stworzenie atmosfery estetycznego święta. Miało to wartość dla Żydów oglądających samych siebie, swoje własne święta czy zachowania. Udowodniało, że życie religijne judaizmu można pokazać na scenie, że ważne wydarzenia duchowe mają swoją artystyczną jakość. Jednocześnie obyczajowość czy religijność żydowska stanowiły składnik przeciągający polską publiczność, która tym samym oglądała swego typu żydowską egzotykę kulturową⁴⁷. Choć oczywiście w namiastce, ale jednak w polskim tłumaczeniu czytelnicy dramatu lub widzowie spektaklu mogli usłyszeć żydowskie modlitwy czy błogosławieństwa. W *Pieśniarzach* już pierwsza scena ukazuje te właśnie elementy religii i muzyczności, kiedy matka wypowiada tradycyjną modlitwę kobiet kończącą szabas. Ważne przy tym jest to, że jego nawiązanie ma charakter twórczy⁴⁸, nie zaś tylko obyczajowo naśladowczy:

Mówcie dzieci: „Bóg Abrahama, Izaaka i Jakóba – (w orkiestrze odzywa się w tej chwili gra, która dyskretnie akompaniuje śpiewowi).

⁴⁷ O ideowej oraz estetycznej roli ukazywania żydowskiej obyczajowości i religijności piszą: W. Panas, *Sacer: święty – przeklęty. Obraz judaizmu w literaturze polskiej drugiej połowy XIX*, [w:] *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Lublin 1996; A. Wojtyczek, *Tradycja i religia Żydów w literaturze polskiej XIX wieku*, Warszawa 2012.

⁴⁸ Dziękuję za tę uwagę prof. Steinlaufowi oraz za jego sugestię co do kształtu muzycznego pieśni: <https://yiddishsong.wordpress.com/2010/05/25/got-fun-avrom-performed-by-bella-bryks-klein>.

Aronek i Chaimek: Abrahama, Izaaka i Jakóba wielki Boże! Od nieszczęścia synów swoich chroń!

Leja (śpiewnym szeptem): Od nieszczęścia synów swoich chroń!

Aronek i Chaimek: Sobota kończy się słońce krwawo gorze...

Leja: Słońce krwawo gorze!...

Aronek i Chaimek: Najmilszy święty szabas w czasie upadł toń!

Leja: W czasie upadł toń!...

Aronek i Chaimek: Dostatnie i szczęśliwe dnie,

Pobożne dnie Nam teraz daj!

Ty nad nocą i nad dniem władasz...

Dzień bez końca w skarbnicy swej posiadasz!...

Błogosław tydzień ten i cały błogosław kraj!

Małka i Dwojra: Ty trzymasz puchar w swej prawicy,

Nad nocą i nad dniem władasz,

Dzień bez końca w skarbnicy swej posiadasz.

Błogosław tydzień ten i cały błogosław kraj!

Wszyscy: Nie pozwól błędzić nam w ciemnicy.

Eljasza ześlij proroka i Mesjasza zbawiciela daj!

Błogosław tydzień ten i cały błogosław kraj!

Leja: Błogosław tydzień ten i cały błogosław kraj! (P, nr 3, s. 2)

Łatwo w takim momencie dostrzec element nastrojotwórczy, czynnik wywołujący ciepło emocjonalne, poczucie swojskości i harmonii. Cała rodzina zebrana podczas święta, odwieczny porządek uroczystości, poczucie ładu i radosnego spokoju. Tym silniej zaistnieją późniejsze sceny sztuki, w których okaże się, że te wartości zostaną utracone przez ambitnego śpiewaka na rzecz nowoczesnego świata nie-Żydów⁴⁹.

W innej sztuce Marka Arnsztejna także widać budowanie utworu w kategoriach dziedziczonego piękna kultury żydowskiej. Obrazuje tę zasadę choćby śpiew w dramacie *Noemi*, w którym także odnajdziemy obyczajowość szabasową. Tym razem widzimy odmienny moment święta, kiedy głowa rodziny intonuje pieśń *Szolem Alejchem*:

⁴⁹ Andrzej Marek wyzyskuje w nawiązaniach do świąt żydowskich wiedzę swoich odbiorców o znaczeniach poszczególnych ich elementów. Praktykowanie lub nie świąt przez głównych bohaterów jest więc ważnym elementem charakterystyki i oceny. Patrz opis wymiaru sakralnego i społecznego: K. Gebert, *Szabat – święto świąt*, [w:] *Religia i kultura żydowska*, red. B. Wodecki, E. Śliwka, Pieniężno 1986, s. 49–65; N. Kameraz-Kos, *Święta i obyczaje żydowskie*, Warszawa 1997, s. 32–43.

Witam was aniołowie, paziowie!
Aniołowie Najwyższego – Króla Wszechkrólów Świętego,
Błogosławiony On! Wnijście wasze w pokój!
Aniołowie pokoju! Aniołowie Najwyższego – Króla Wszechkrólów Świętego,
Błogosławiony On! Błogosławcie mnie w pokoju,
Aniołowie pokoju. (N, s. 9)

Albo inny moment jednej z pierwszej scen tego utworu, który dotyczy wychwalania kobiet, w którym Żebrakowi i Żołnierzowi przychodzi zaśpiewać pochwały:

Szczęśliw, kto cnotliwą znalazł żonę!
Wartość jej wyższa nad perły.
Fałszem są wdzięki, próżnością uroda,
Tylko bojaźń Boga jest kobiety chwałą!
Przyznajcie jej nagrodę, owoc pracy jej rąk...
I wychwalajcie publicznie jej czyny! (N, s. 15)

Takie czynniki w sztukach Arnsztejna czyniły z nich łatwo formy rozpoznawalne w swej żydowskości, obyczajowości i muzyczności.

Aspekt religijny sztuk Andrzeja Marka pojawiał się niekiedy w dydaktycznym wymiarze, wprowadzany jako element wydarzeń fabuły. Dobrze ten zabieg widać w jednoaktówce *Wódz Judei*, w scenie ukazującej znaczenie zgody Nohy na pójście do służby świątynnej. To wówczas Arcykapłan tłumaczy Jeftemu sakralny wymiar czynu jego córki:

Panu powierz swą rozpacz, albowiem On rani i opatruje. On uderza, a jego ręce uzdrawiają. Nie przystoi tobie na duchu upadać i jak słabej niewieście rozpaczać, gdy Jehowa żąda od ciebie takiej ofiary, jaką tylko Abrahama, największego swego sługę zaszczylił... Z radosnem obliczem córkę swą oddać winieś. [...]

Nie wstrzymuj jej. Ona Bogu poświęcona, ani chwili nie może tu dłużej pozostawać. Błogosław ją... Zaprowadzę ją do oliwnych gajów, tam w samotnej chacie na całe poświęcone życie osiadzie. A po jej śmierci rok rocznie, w tym dniu, zbierać się będą córki Izraela, by opłakiwać śmierć świętej ofiary. (WJ, 1913, nr 4, s. 2)

Zacytowany wtęret dydaktyczny, który tłumaczy w sztuce znaczenie święta istniejącego w judaistycznym kalendarzu⁵⁰, występuje w dramaturgii Arnsztejna rzadko. Dużo ważniejszy w jego utworach był aspekt egzystencjalny, osadzony w świecie ludzkich emocji.

Propozycje sceniczne Arnsztejna nie zamieniały się wyłącznie w sekwencje pieśni czy obrazów muzycznych, nie posługiwały się głównie schematami fabularnymi i identycznymi, stereotypowymi postaciami scenicznymi oraz nie uczyły o prawie żydowskim czy przepisach religijnych. To wszystko sprawia, że widać w nich dążenie do budowania sztuki ambitniejszej nie tylko od *szund teater*, ale i nad operetkę, burleskę, obraz realistyczny, naturalistyczne studium społeczne czy moralistyczną opowieść historyczną. Wydaje się, że ambicje artystyczne Arnsztejna leżały w dążeniu do tworzenia sztuki wysokiej. Takiej choćby, która będzie dialogować z utworami Szaloma Asza, autora ukazującego zderzenie świata tradycyjnego i nowoczesnego⁵¹.

Ofiary asymilacji czy żywiołów świata?

Sztuki Andrzeja Marka powstawały dla realizacji różnych celów, których ważność różnorodnie można oceniać. Te z dramatów, które dotyczyły problematyki żydowskiej wydają się najważniejsze, przy czym miały dwa profile: w pierwszym chodziło o odwzorowanie teraźniejszości oraz problemów tożsamościowych stających przed ówczesną społecznością (*Pieśniarze*, *Noemi*), drugie zaś związane były z historią Żydów, prezentowaną jako narracja o namiętnościach i wyborach egzystencjalnych (*Wódz Judei*). Inne znowu ze sztuk Arnsztejna zupełnie nie zawierały w sobie kontekstu żydowskiego, poruszając uniwersalne kwestie artystyczne (*Król*), metafizyczno-egzystencjalne (*Złote sny*), etyczne w formie obrazków scenicznych (*Wieczna bajka*, *Złodzieje*, *Siostry*) albo też ukazywały rzeczywistość za pomocą rozwiązań komediowych i zabawowych, dając nieskomplikowaną, ale i nietrywialną rozrywkę (*Bzik mojej żony*).

Najciekawsze efekty artystyczne osiągał Arnsztejn w dziedzinie dramatów o tematyce żydowskiej, które niejako komentowały, oceniały i projektowały kulturę społeczeństwa ziem polskich przełomu XIX i XX wieku.

⁵⁰ Scena spotkania Jeftego i jego córki pojawia się na chorałgiewkach świątecznych podczas obchodzenia święta Simchat – Tora.

⁵¹ Myślę w tym momencie o takich sztukach Szaloma Asza, jak *Mesjaszowe czasy* lub *Spadkobiercy*.

Szczególnie ciekawie wygląda jeden z najważniejszych tematów twórczości integrujących się z innymi narodami Europy środowisk żydowskich, czyli obraz bohatera asymilatora. Wątek ów jest obecny w różnych narodowych literaturach europejskich, zaś w tradycji polskich Żydów widać go w oryginalnych realizacjach począwszy od Malwiny Meyerson⁵², potem zaś u Hilarego Nussbauma⁵³, aż do utworów Wilhelma Feldmana⁵⁴ oraz u innych autorów. Propozycje Arnsztejna warto zarysować choćby na przykładzie jednego z dramatów, najbardziej chyba znanych i komentowanych w jego dorobku, czyli *Pieśniarzach*.

Oto – jak już wspomniałem – głównym bohaterem utworu jest Joel-Dawid, kantor podwileńskiego miasteczka, wyjeżdżający do Warszawy z chęci rozwijania swojego talentu i spełnienia marzeń o doświadczeniu wielkiego świata. Dopóki był synagogałnym pieśniarzem i wykonywał utwory religijne jego sława wzrastała w środowisku żydowskim, stając się przedmiotem dumy i powszechnego szacunku. Taki kontekst bycia muzykiem był w tradycyjnym społeczeństwie do zaakceptowania i niczego więcej już od Joela-Dawida nie oczekiwano. Było to wszakże zbyt mało dla młodego chazena. Jego interesował samorozwój, a nawet nie tyle rozwijanie wła-

⁵² Chodzi tutaj o jej powieści: *Dawid. Obrazek z życia żydów tegoczesnych*, Warszawa 1868; *Z ciasnej sfery. Powieść podług podań i papierów familijnych*, Warszawa 1878. Patrz interpretacje: A. Arczyńska, *Twórczość Malwiny Meyersonowej*, „Acta Universitatis Wratislavenensis”, Prace Literackie 2002, t. 40, s. 77–82; D. Kalinowski, *Ku światu... Twórczość literacka Malwiny Meyerson*, [w:] tegoż, *Żydzi polscy i pomorscy. Studia o ludziach i literaturze*, Słupsk–Gdańsk 2017.

⁵³ Dotyczą tego utwory Nussbauma: *Z teki weterana warszawskiej gminy starozakonnych*, Warszawa 1880; *Szkice historyczne z życia Żydów w Warszawie od pierwszych śladów pobytu ich w tym mieście do chwili obecnej*, Warszawa 1881; *Leon i Lajb. Dialog między postępowcem i konserwatystą*, Warszawa 1883; *Jakub Izraelowicz, szkic powieściowy z życia Żydów*, Warszawa 1886. Charakterystyka tych utworów: D. Kalinowski, *Reforma czy asymilacja? O konieczności przekształcenia kultury żydowskiej według Hilarego Nussbauma*, [w:] *Żydzi wschodniej Polski*, Seria IV: *Uczeni żydowscy*, red. G. Czerwiński, J. Ławski, Białystok 2016, s. 71–94.

⁵⁴ Warto w tym miejscu wspomnieć o następujących utworach artystycznych Feldmanna: *Piękna Żydówka*, Warszawa 1888 [wyd. książkowe]; *Jeden z szarego tłumy*, Warszawa 1889; *Sądy boże. Dramat w 4-ach aktach z życia żydowskiego*, Warszawa 1889; *Cudotwórca. Sztuka w 4 aktach*, 1901. Interpretują tę twórczość: J. Wróbel, *Twórczość Wilhelma Feldmana. Świadectwo podwójnej tożsamości i obcości*, [w:] *Kwestia żydowska w XIX wieku. Spory o tożsamość Polaków*, red. G. Borkowska, M. Rudkowska, Warszawa 2004, s. 343–354; J. Dobrowolska-Bielecka, *Pomiędzy pozytywizmem a modernizmem. Twórczość literacka Wilhelma Feldmana*, Wałbrzych 2006; D. Kalinowski, *W Polsce czy w Ziemi Świętej? Wilhelm Feldman a syjonizm*, [w:] *Żydzi wschodniej Polski*, Seria VII: *Między Odessą a Wilnem – wokół idei syjonizmu*, red. J. Ławski, E. Feldman-Kołodziejuk, Białystok 2019, s. 245–270.

nych, jednostkowych walorów śpiewaczych, co możliwość współuczestniczenia w uniwersalnym świecie ponadczasowej muzyki. Taki kontekst akceptowany w społeczeństwach pozażydowskich, dla dawnych znajomych i przyjaciół Joela-Dawida jest odrzucany i traktowany jako bluźnierstwo. Z goryczą wyrzuca to młody śpiewak jego niedawnym wielbicieleom:

Joel-Dawid. Ale wy nie mówcie, że moja pieśń bluźniła!.. Bo czyż te ognie, co o zachodzie słońca płoną, to słońce, co się w południowych żarach tarza, i piękne zadumanie świtu mogą bluźnić?... Czyż może grzeszyć ta wieczna dusza praboga, co śpiewnością swoją wszystko żyjące i martwe ożywia i karmi, co od początku świata i przed jego początkiem istność swoją miała – czyż może grzeszyć?... Srebrzysta gloria księżycowej nocy, od której aniołowie białość swoją biorą, cicha tajemnica rozetkanej, smutnej nocy i ranne blaski i zmrokowe mgły – czyż to plugawa bluźniercza pieśń?.. Ślepcy! Ślepcy!.. (P, nr 12, s. 2)

Bardzo wyraźnie pobrzmiewa w zacytowanych zdaniach zderzenie postrzegania muzyki w jej funkcji służebnej z muzyką rozumianą jako forma manifestacji sztuki. Zestawienie tak odmiennych wartości nie może przynieść ze sobą zgody i musi stąd wynikać osobowościowa lub społeczna katastrofa. Jednakże idealistyczny Joel-Dawid jako bohater decydujący się na odejście do swoich bliskich obiecuje sobie i rodzinie, że powróci do nich, kiedy już dość zrozumie prawa rządzące pozażydowskim światem, kiedy nabierze tyle wiedzy i umiejętności, że będzie mógł uszczęśliwić najbliższe otoczenie⁵⁵. Arnsztejn kreuje więc tutaj jeszcze jedną z wersji postaci żydowskiego asymilatora, który działa już nie tyle w wymiarze poprawy ekonomicznych lub edukacyjnych warunków życia, co na wyższej niejako płaszczyźnie ukazywania ogólnoeuropejskiego dziedzictwa artystycznego Żydom początku XX wieku⁵⁶. Podobne motywy pojawiały się w *Ciemnej sferze* Malwiny Meyersohn czy w prozie Anieli Korngutówny (Kallas)⁵⁷.

⁵⁵ Joel-Dawid w jednym z momentów doniosłej decyzji porzucenia swoich bliskich wyznaje: „Słyszycie! Powiedźcie ojcu, że ja muszę! Ja kiedyś do was, powrócę... Tak, znów powrócę, kiedy w piersi duży oddech będę miał! Ja do was powrócę z duszą pełną nowych śpiewów, z duszą pełną wielkiej pieśni – ja do was powrócę... I znów wam będę śpiewał! i znów wam będę grał!... Braciom moim, co w wiecznym smutku i ciemności toną, mojemu ojcu, ślepej siostrze, dzieciom moim i żonie ja znów będę grał... Ja powrócę!” (P, nr 12, s. 3).

⁵⁶ Patrz opis historycznoliteracki w klasycznej pracy Henryka Markiewicza, *Asymilacja Żydów jako temat literatury polskiej*, [w:] tegoż, *Literatura i historia*, Kraków 1994.

⁵⁷ Patrz: Anieli Korngutówny (Kallas) obrazki obyczajowe pt. *Nasz żydowski świątek*.

Pozytywnego wszakże rozwiązania konfliktu wartości u Arnsztejna nie odnajdziemy, co więcej, zderzenie dążeń żydowskiego środowiska i bohatera-postępowca przynosi dramatyczne sceny. Walorem *Pieśniarzy* jest to, że rozterki głównego bohatera przedstawia się nie tylko z perspektywy wartości, jakie wyznaje, ale i z zewnątrz, z punktu widzenia ludzi przerażonych niecodziennym zachowaniem kantora:

Abram: (...) Ja nic nie wiem; Jakem ja jego w Warszawie zastał, to on był zupełnie zdrow! Ale jak on już na wozie siedział, to ja w jego oczach zauważyłem jakiś dziwny, straszny blask. Złękłem się bardzo! a jak myśmy już w lesie byli, to zapytałam go, co mu jest? A on wtedy pokazał na zachód słońca, hen za lasem, i rzekł: „tak zachodzi słońce!”, a powiedział to tak straszny głosem, że wszyscy co z nami na wozie siedzieli, aż pobledli ze strachu... Potem nagle zaczął śpiewać. (...) Tak! ale to nie był śpiew, to była jakaś śpiewna skarga – to był śpiewny płacz! – Zdumieli się wszyscy – takiego śpiewu nikt z nich nie słyszał nigdy! Ucichło wszystko naokoło niego: i las ucichł – i ptaki ucichły, – a on śpiewał... cicho, serdecznie łkała, jako pieśni bez słów i błagała ratunku, potem wzdychała coraz słabiej, słabiej – potem umilkła w westchnieniach – umilkła, jakby utonęła we łzach. (P, nr 15, s. 5)

Opis śpiewu Joela-Dawida nie pochodzi od zwykłego słuchacza, tylko z punktu widzenia jego ojca Abrama. To jednak za mało, aby dostrzec pomysłowość dramaturgiczną Arnsztejna. Trzeba tutaj sobie uświadomić, że przedstawia sytuację śpiewu nie tylko przedstawiciel starszej generacji, ale również inny śpiewak. W takim momencie widać zasadność tytułu sztuki jako *Pieśniarzy*, nie zaś *Pieśniarz*. Mimo stałego w dramacie ukazywania Joela-Dawida jako głównego bohatera, to dopiero za sprawą świadomości jego ojca widać dramatyczną doniosłość gestu młodego kantora. Ojciec jako głowa rodziny i odpowiedzialny mąż nigdy nie odrzucał swojej roli społecznej, nigdy nie poszedł też aż tak daleko w realizacji swoich dawnych marzeń⁵⁸. Poza tym jako kantor nigdy też nie sprzeciwił się użytkowej niejako

Z pamiętników przyjaciółki, Sambor 1893 oraz powieści, *On i oni wszyscy*, Warszawa 1910; *Córki marnotrawne*, Lwów 1912. Interpretacje tych utworów: E. Prokop-Janiec, *Kobiece narracje asymilatorskie w Galicji. Twórczość Anieli Kallas*, [w:] tejsze, *Pogranicze polsko-żydowskie. Topografie i teksty*, Kraków 2013, s. 139–153; K. Wasyl, *Świeckie „sacrum” emancypujących się bohaterów utworów Malwiny Meyersonowej i Anieli Kallas*, [w:] *Pogranicza sacrum w medium literatury*, red. D. Kalinowski, Słupsk 2019 [w druku].

⁵⁸ Abram atakuje dawną miłość Joela-Dawida – Irenę, traktując ją jako groźną dla ustalone-

zależności muzyki świątynnej wobec nadrzędnego celu wychwalania Boga, natomiast sprzeniewierzył się temu jego syn, który skłonny jest absolutyzować muzykę, zaś niwelować ortodoksyjnie pojmowaną obecność Bóstwa, przez co staje się odstępca od wiary ojców.

Najważniejsza ideowo scena sztuki ma więc taką postać:

Ja nawet słyszałem wyraźnie, jak Joel-Dawid stał nad brzegiem i wołał ratunku, a tak strasznie wołał, jakby w tej powodzi własny ojciec jego tonął i jego własna siostra! Myśmy wszyscy na wozie drżeli ze strachu – kobiety zaczęły płakać, dzieci tuliły się do matek, i już niektórzy chcieli go prosić, żeby on przestał śpiewać... Gdy nagle z drzew ciemnego lasu wybiegł wicher z takim wyciem, jakby stado dzikich zwierząt miało rzucić się na nas. Przerazone umilkły dzieci – umilkły matki – tylko on śpiewał. – On – mój Joel-Dawid. – Ale to już nie była żadna pieśń, to nie była modlitwa nawet – grzech powiedziec – ale mnie się zdawało, że to czarty głośnym śmiechem ślizgają się po lodowatym morzu! Mnie się zdawało, że to „szajdem” razem ze wszystkimi djabłami wszystkich piekieł, budują jakąś nową wieżę Babel – do nieba chcą się wdrzeć, żeby Boski obalić tron. I już – już – zdaje się – są bliscy celu, już rękami chwytają obłoki, gdy raptem błyskawica nagle niebo otwiera i spada na nich grom z takim hukiem, jakby się cały zawalił świat! Niektórzy. To straszna pieśń... straszna pieśń! (...). To już nie była pieśń – to nie była modlitwa żadna, bo jemu z duszy wypadła za gromem – grom! Potem znów wycie straszne, ale to już nie wicher lasu, to w jego sercu coś przeraźliwie krzyczy, wyje! Potem chrapliwe krzyki coraz głośniejsze – aż nagle, wydarł mu się z gardła jakby konający świst – i naraz – jakby dąb piorunem rażony – umilkł!

(P, nr 16, s. 2)

Utrata głosu przez Joela-Dawida wydaje się dowodem na to, że w sporze ze swoimi bliskimi, ze światem tradycji żydowskiej młody, ambitny kantor przegrał. Dodatkowo ostatnia scena, kiedy w domu rodzinnym rozbił on swoje drogocenne skrzypce i bezsilnie obserwuje jak umiera ze zgryzoty jego niewidoma siostra zdają się to potwierdzać... Znowu jednak trzeba podkreślić kunszt Andrzeja Marka, nietworzącego sztuki ideologicznej, lecz

go porządku nie-Żydówkę, odwodzącą od żony i tradycji: „Po raz drugi ty jego szatanem jesteś, złym aniołem, co na jego życie czyhasz! bodajby on ciebie nigdy nie poznał, byłby szczęśliw życie swoje i pieśnią swoją ludziom radość i szczęście dawał... Ty duszy jego dałaś tęsknotę wieczną, a najweselszym pieśniom jego taki dałaś ból, żem ot, zesiwił przedwcześnie, bezustannie jej słuchając... bom ja jeden rozumiał jego pieśń, bo ja wszystkie bóle jego dobrze znam! Bodajby on ciebie nigdy nie poznał!” (P, nr 7, s. 75).

niepokojącą wizję wielkich konfliktów osobowościowych, w których nie wszystko jest oczywiste. Myślę w tym momencie o ostatnich słowach Joela Dawida, który jako jedyny z zebranych, choć od dłuższego czasu nieobecny we własnym domu, jednak wiedział, że w jego siostrze zakochany był miejscowy biedak-karzeł, który nie znalazłszy potwierdzenia dla swych uczuć, popełnił samobójstwo. Śmierć Małki była więc tyleż wynikiem zawiedzenia postawą brata, co efektem niezrealizowanej własnej miłości, która nie mogła liczyć na akceptację rodziny.

Arnsztejn osiągnął w *Pieśniarzach* przejmujący efekt konfliktów prywatnych oraz ideowych, problemów, które dają się nazwać i rozwiązać i takich, które w istocie są nierozwiązywalne⁵⁹.

* * *

Dzisiejsze odczytywanie sztuk Marka Arnsztejna, w niepełnej dostępności ich polskojęzycznych wersji, pozwala na częściowe tylko zinterpretowanie ich stylu i tematyki. Wśród dzisiejszych badaczy jedynie Michael Steinlauf mógł zdobyć się na całościowe pisanie o twórczości autora *Pieśniarzy*, z racji jego kompetencji w języku hebrajskim, jidysz i polskim⁶⁰. Mimo jednak przeciwności materiałowych i językowych, można dostrzec w utworach scenicznych Andrzeja Marka dotyczących tematyki żydowskiej z jednej strony żywioł humoru i żartu, z drugiej zaś poetyckie i wzniosłe obrazy kultury żydowskiej. Jego dramaturgia nie wyróżnia się odkrywczością tematyczną. Jednakże imponuje ona wizyjnością narracji scenicznej, umiejętnością wyzyskania tradycji żydowskiego teatru oraz konwencji teatru naturalistycznego i symbolicznego. W całościowej ocenie znaczenia działalności Arnsztejna stale należy uświadamiać sobie, że w jednej osobie łączył on w sobie dramaturga, reżysera, animatora życia teatralnego, prozaika, krytyka i teoretyka, który konsekwentnie i do końca życia tworzył ideę teatru polsko-żydowskiego⁶¹.

⁵⁹ Nie rozwijam tutaj tematu obrazu emancypacji czy asymilacji środowisk żydowskich, choć warto to zrobić również na przykładzie głównej bohaterki dramatu Noemi, która nie chce realizować tradycyjnego modelu społecznego i roli kobiety. Nawet w kreacji postaci Joela z Wodza Judei można się dopatrzyć znamion postępowego Żyda, który sprzeciwia się ograniczeniom religijnym na rzecz racjonalnego prawa.

⁶⁰ Opracowania tego dotyczy recenzja pracy dokonana przez Mirosławę Bułat, „Pamiętnik Teatralny” 1992, nr 1-4, s. 506-511.

⁶¹ Patrz dyskusje na ten temat w artykułach zawartych w prasie polsko-żydowskiej: i. g. [Emil Idel], *Sztuki żydowskie na scenie polskiej*, „Chwila” 1930, nr 3889; M. Friszlender,

Jego podejście nie spotykało się z powszechną akceptacją. Można nawet zauważyć niedowierzanie, niechęć czy nawet wrogość po stronie polskiej i żydowskiej krytyki sztuki. Ówczesne środowisko artystyczne na ziemiach polskich, mimo składanych co pewien czas deklaracji ideowych, skłonne było realizować swoje pomysły osobno: we własnym otoczeniu kulturowym Żydzi i odrębnie Polacy. Nie zniechęcało to Arnsztejna. Konsekwentnie mediujący pomiędzy dwiema narodowościami, był swoistym outsiderem, niby to powszechnie znanym, ale przecież nie do końca rozumianym, niby to przyjmowany z akceptacją, ale wciąż traktowany z rezerwą. Przywołane dziś jego trzy sztuki o tematyce żydowskiej wskazują, jak wiele i twórczo zrobił dla uniwersalnie rozumianego świata teatru.

Bibliografia

Podmiotowa

- Andrzej Marek, *Pieśniarze. Dramat osnuty na tle prawdziwego zdarzenia*, „Izraelita” 1903, nr 1, s. 2–4; nr 2, s. 14–16; nr 3, s. 26–28; nr 4, s. 38; nr 5, s. 50–52; nr 6, s. 62–63; nr 7, s. 74–75; nr 8, s. 86–88; nr 9, s. 98–100; nr 11, s. 122–123; nr 12, s. 134–135; nr 13, s. 148–149; nr 14, s. 160–161; nr 15, s. 173–175; nr 16, s. 184–185.
- Andrzej Marek, *Noemi. Dramat w trzech aktach*, Warszawa–Kraków 1912.
- Andrzej Marek, *Wódz Judei*, „Izraelita” 1913, nr 1, s. 2–4; nr 2, s. 2–4; nr 3, s. 2–4; nr 4, s. 2–4; nr 5, s. 2–3.
- M. Arnstein, *The eternal song*, [in:] *Fifty one-act plays*, ed. Constance Martin, London 1934.

Film

- *Okrutny ojciec*, film niemy z 1911 r., scen. i reż. Andrzej Marek, zdj. S. Stebel, obsada m.in.: Herman Sieradzki, Zina Goldsztejn.
- *Chasydka i odstępcza*, film niemy z 1911 r., scen. i reż. Andrzej Marek, zdj. Stanisław Stebel.
- *Macocha*, film niemy z 1911, scen. i reż. Andrzej Marek, zdj. S. Stebel.
- *Mirele Efros*, film niemy z 1912 r., reż. Andrzej Marek, zdj. S. Stebel, scenografia: Izidor Lewenhardt, obsada m.in.: Regina Kamińska, Ida Kamińska, Abraham Izaak Kamiński, Herman Wajzman.

Czy potrzebny jest teatr żydowski, „Nasz Przegląd” 1929, nr 254; J. Podskocz, *Czy potrzebny jest teatr polsko-żydowski. Artykuł dyskusyjny*, „Nasz Przegląd” 1929, nr 256.

- *Sierota Chasia*, film niemy z 1912 r., reż. Andrzej Marek, obsada m.in.: Ajzenberg, Nachum Lipowski, A. Kamiński.
- *Dybuk*, film z 1937, scen. Andrzej Marek i Alter Kacyzne, kierown. artyst. Andrzej Marek, obsada m.in.: Maks Bożyk, Samuel Bronecki, Dina Halpern, Dawid Lederman.

Przedmiotowa

- Adamiak E., *Kobiety w Biblii. Stary Testament*, Kraków 2006.
- Arczyńska A., *Twórczość Malwiny Meyersonowej*, „Acta Universitas Wratislavenensis”, Prace Literackie 2002, t. 40.
- *Bibliografia Literatury Polskiej „Nowy Korbut”*, t. 15: *Literatura pozytywizmu i Młoda Polska*, Warszawa 1978.
- Borzomska Z., [hasło] *Arnsztejn Marek*, [w:] *Polski słownik judaistyczny*, red. Z. Borzymińska, R. Żebrowski, Warszawa 2003, t. 1.
- Bułat M., *Teatr żydowski w świetle „Izraelity” w latach 1883–1905*, „Pamiętnik Teatralny” 1992, z. 1–4.
- Tejże, [rec. książki: M. C. Steinlaufa], „Pamiętnik Teatralny” 1992, nr 1–4.
- Tejże, *„Cwiszn cwej teaters” – na pograniczu dwóch teatrów (Źródła jidysz w badaniach nad kontaktami międzykulturowymi w polskim teatrze – kilka przypomnień, szereg uzupełnień)*, [w:] *Jidyszland – polskie przestrzenie*, red. nauk. E. Geller, M. Polit, Warszawa 2008.
- Dobrowolska-Bielecka J., *Pomiędzy pozytywizmem a modernizmem. Twórczość literacka Wilhelma Feldmana*, Wałbrzych 2006.
- Flakser M., *Mark Arnshteyn*, <http://yleksikon.blogspot.com/2014/09/mark-arnshteyn-arnstein.html>.
- Friszlender M., *Czy potrzebny jest teatr żydowski*, „Nasz Przegląd” 1929, nr 254.
- Gebert K., *Szabat – święto świąt*, [w:] *Religia i kultura żydowska*, red. B. Wodecki, E. Śliwka, Pieniężno 1986.
- Gross N., *Film żydowski w Polsce*, Kraków 2002.
- g. i. [Emil Idel], *Sztuki żydowskie na scenie polskiej*, „Chwila” 1930, nr 3889.
- D. Kalinowski, *Reforma czy asymilacja? O konieczności przekształcenia kultury żydowskiej według Hilarego Nussbauma*, [w:] *Żydzi wschodniej Polski, Seria IV: Uczeni żydowscy*, red. G. Czerwiński, J. Ławski, Białystok 2016.
- Tegoż, *Ku światłu... Twórczość literacka Malwiny Meyerson*, [w:] tegoż, *Żydzi polscy i pomorscy. Studia o ludziach i literaturze*, Słupsk–Gdańsk 2017.
- Tegoż, *W Polsce czy w Ziemi Świętej? Wilhelm Feldman a syjonizm*, [w:] *Żydzi wschodniej Polski, Seria VII: Między Odessą a Wilnem – wokół idei syjonizmu*, red. J. Ławski, E. Feldman-Kołodziejuk, Białystok 2019.

- Kameraz-Kos N., *Święta i obyczaje żydowskie*, Warszawa 1997.
- Kamińska I., *Moje życie, mój teatr*, przeł. J. Krakowska-Narożniak, Warszawa 1995.
- Kołodziejska Z., „Izraelita”. *Znaczenie kulturowe i literackie czasopisma*, Kraków 2014.
- Krasiński E., *Związki i współpraca artystów teatru polskiego i żydowskiego w latach międzywojennych*, [w:] *Teatr żydowski w Polsce*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, M. Leyko, Łódź 1998.
- Kuligowska-Korzeniewska A., *Przed wskrzeszeniem stałej sceny w Wilnie (1905–1906)*, [w:] *Wilno teatralne*, red. M. Kozłowska, Warszawa 1998.
- Tejże, „Ja pragnę być pieśniarzem dla wszystkich...” („Pieśniarze” Andrzeja Marka, 1902), [w:] *Dyskursy i przestrzenie (nie)tolerancji*, red. G. Gazda, I. Hubner, J. Płóciennik, Łódź 2009.
- Tejże, *Teatr żydowski na ziemiach polskich (do roku 1939)*, [w:] tejże, *Polska „Szulamis”. Studia o teatrze polskim i żydowskim*, Warszawa 2019.
- Lubelski T., *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009.
- Marczak-Oborski S., *Teatr czasu wojny 1939–1945*, Warszawa 1967.
- Markiewicz H., *Asymilacja Żydów jako temat literatury polskiej*, [w:] tegoż, *Literatura i historia*, Kraków 1994.
- Neo, *Dusza żydowska na polskiej scenie. Rozmowa z Andrzejem Markiem, autorem „Pieśniarzy getta”*, „Głos Poranny” 1931, nr 262.
- Panas W., *Sacer: święty – przeklęty. Obraz judaizmu w literaturze polskiej drugiej połowy XIX*, [w:] tegoż, *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Lublin 1996.
- *Polski Słownik Biograficzny*, tom XIX, Warszawa 1974.
- Perelmutter S., *Yidische dramaturgn un teater-kompozitors*, New York 1952;
- Pfefer J., *Moja ucieczka z Majdanka*, http://warszawa.getto.pl/index.php?mod=view_record&rid=8341700041911529604&tid=osoby.
- Podskocz J., *Czy potrzebny jest teatr polsko-żydowski. Artykuł dyskusyjny*, „Nasz Przegląd” 1929, nr 256.
- Prokop-Janiec E., *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, Kraków 1992.
- Tejże, *Kobiece narracje asymilatorskie w Galicji. Twórczość Anieli Kallas*, [w:] tejże, *Pogranicze polsko-żydowskie. Topografie i teksty*, Kraków 2013.
- Prussak M., *Goldfaden a rosyjski teatr Buff*, „Pamiętnik Literacki” 1992, nr 1–4.
- Ringelblum E., *Kronika getta warszawskiego wrzesień 1939 – styczeń 1943*, wstęp i red. A. Eisenbach, przeł. A. Rutkowski, Warszawa 1983.
- Rejzen Z., *Leksikon fun der jidiszer literatur, prese und filologie*, vol. 1, Wilno 1928.

-
- Tegoż, *Leksikon fun der najer jidiszer literatur*, New York, t. I.
 - Sakowska-Pups R., *O działalności teatralnej w getcie warszawskim*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1969, nr 69.
 - Shmeruk Ch., *Przegląd literatury dramatycznej w języku jidysz do I wojny światowej*, [w:] *Teatr żydowski w Polsce*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska i M. Leyko, Łódź 1998.
 - Shmeruk Ch., *Szalom Asz i jego „Mešijexs tsajtn” jako tło romantycznej stylizacji legendy o Esterce*, [w:] tegoż, *Legenda o Esterce w literaturze jidysz i polskiej. Studium z dziedziny wzajemnych stosunków dwóch kultur i tradycji*, przeł. M. Adamczyk-Garbowska, Warszawa 2000.
 - *Sholem-aleykhem bukh*, New York 1926.
 - *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Warszawa 1973.
 - Steinlauf M. C., *Polish-jewish theater: the case of Mark Arnshteyn, a study of the interplay among yiddish, polish and polish-language jewish culture in the modern period*, Ann Arbor 1988.
 - Tegoż, *Teatr żydowski w Polsce. Stan badań*, „Pamiętnik Teatralny” 1992, nr 1–4.
 - Tegoż, *Ichchok Lejbusz Percz – lek przed purimem*, [w:] *Teatr żydowski w Polsce*.
 - Tegoż, *Mark Arnshtein*, [w:] *Encyclopedia of Modern Jewish Culture*, ed. Glenda Abramson, New York 2005.
 - Tegoż, *Mark Arnshteyn and Polish-Jewish Theater*, [w:] *The Jews of Poland between Two World Wars*, ed. Y. Gutman, E. Mendelsohn, J. Reinharz and Ch. Shmeruk, Hanover, N.H. 1989.
 - Szacki J., *Najstarsze dzieje teatru żydowskiego w Warszawie*, przeł. T. Kuberczyk, „Pamiętnik Teatralny” 1992, z. 1–4.
 - Taub M., *Abraham Goldfaden i teatr żydowski*, „Pamiętnik Teatralny” 1992, nr 1–4.
 - Tamże, *Kwestie społeczne w jednoaktówkach Percza*, [w:] *Teatr żydowski w Polsce*.
 - Walton J. H., Matthews V. H., Chavalas M. W., *Komentarz historyczno-kulturowy do Biblii Hebrajskiej*, Warszawa 2005.
 - Wasyl K., *Świeckie „sacrum” emancypujących się bohaterów utworów Malwiny Meyersonowej i Anieli Kallas*, [w:] *Pogranicza sacrum w medium literatury*, red. D. Kalinowski, Słupsk 2019 [w druku].
 - Wojtyczek A., *Tradycja i religia Żydów w literaturze polskiej XIX wieku*, Warszawa 2012.

- Wróbel J., *Twórczość Wilhelma Feldmana. Świadcstwo podwójnej tożsamości i obcości*, [w:] *Kwestia żydowska w XIX wieku. Spory o tożsamość Polaków*, red. G. Borkowska, M. Rudkowska, Warszawa 2004.
- Vaykhert M., *Teater un drame*, Warsaw 1922, vol. 1.
- Zilbertsvayg Z., *Teater-leksikon*, New York 1931, vol. 1.
- Zylbercweig Z., *Goldfaden na polskiej scenie*, przeł. T. Kuberczyk, „Pamiętnik Literacki” 1992, nr 1–4.
- Żurek S. J., *Zastygłe w polszczyźnie. O świętach żydowskich*, [w:] *Z pogranicza. Szkice o literaturze polsko-żydowskiej*, Lublin 2008.

Daniel Kalinowski

Pomeranian Academy in Słupsk

**ANDRZEJ MAREK (MAREK ARNSZTEJN).
POLISH – JEWISH PHRASE OF THE ARTIST**

Summary

The article concerns the analysis of three plays by Marek Arnshteyn (nickname: Andrzej Marek) on Jewish subjects. Andrzej Marek was an artist who could write in Yiddish as a Jewish author and write in Polish as a Polish author. In his work he combined aesthetics, style and subjects. As a result, Jewish motifs appeared in Polish-language plays, while the Polish context was visible in plays written in Yiddish. In Andrzej Marek's stage works on Jewish subjects, on the one hand, there is an element of humor and joke, and on the other, poetic and sublime images of Yiddish culture. Arnshteyn's dramaturgy is not distinguished by thematic inventiveness, however, it impresses with the visibility of the stage narrative, the ability to use the tradition of Jewish theater and the use of conventions of naturalistic and symbolic theater. In the overall assessment of the importance of Arnshteyn's activity, one should constantly realize that in one person he combined the playwright, director, animator of theater life, prose writer, critic and theoretician, who consistently and for the rest of his life created the idea of Polish-Jewish theater.

Keywords: Mark Arnshteyn, Andrzej Marek, assimilation, Polish-Jewish literature and theater.