

Z numeru: **Didaskalia 163/164**

Data wydania: czerwiec – sierpień 2021

DOI: 10.34762/7snq-5692

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/dybuk-wedlug-arnsztejna-przeklad-czy-adaptacja>

/ Dybuk

„Dybuk” według Arnsztejna: przekład czy adaptacja?

Agnieszka Marszałek | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

The Dybbuk according to Arnsztein: A Transtion or an Adaptation?

The text is an introduction to the first edition of one of the first Polish translations of *The Dybbuk* by Szymon An-ski. This version was the basis for the first Polish-language premiere of this play (Municipal Theatre in Łódź, 18 April 1925). The translator and director of the performance was Andrzej Marek (Marek Arnsztein). Until now, this translation was considered lost. It was recently found in the Library of the Adam Mickiewicz University in Poznań. This article is a commentary to Arnsztein’s translation, it also recalls the circumstances of the premiere (1925) and the re-launch of this production in 1932 (both at the Municipal Theatre in Łódź).

Keywords: theatrical copy; Dybbuk; Szymon An-ski; Marek Arnsztein; Teatr Miejski w Łodzi

Okoliczności powstania i kształtowania się najsłynniejszego dramatu żydowskiego są dość złożone i rozciągają się w czasie. Podejmuje się nieregularnie (w związku z odnajdywaniem kolejnych dokumentów) badania zarówno nad tekstem (a raczej jego licznymi wersjami), jak nad dziejami teatralnej recepcji tego dramatu. Wciąż jednak pozostają na tej „dybukowej

mapie” puste miejsca. Zaczniemy od przypomnienia, że Szymon An-ski (wł. Szlojme Zajnwel Rapoport) napisał *Dybuka* w dwóch językach: pierwsza, trzyaktowa wersja powstała po rosyjsku, prawdopodobnie w roku 1914, pod tytułem *Меж двух миров (Дубук)*¹, a następnie, pod wpływem uwag poczynionych przez kilku pierwszych czytelników poproszonych o opinie, uległa kilku modyfikacjom². Potem dopiero została przez An-skiego napisana w jidysz (*Cwiczn cwej wełtn*).

Jak wyglądała pierwsza redakcja tekstu, już się chyba nie dowiemy, ponieważ pierwszy jidyszowy dramat zaginął An-skiemu jeszcze podczas rewolucji.

Nim się to jednak stało, wybitny żydowski poeta Chaim Nachman Bialik w 1918 roku przetłumaczył tekst na język hebrajski, opierając się, jak podaje Mirosława Bułat, na „ostatecznej wersji autorskiej, powstałej we współpracy z Moskiewskim Teatrem Artystycznym” (Bułat, 2017, s. 61, przyp. 24). (W 1915 roku An-ski, pod wpływem sugestii Konstantego Stanisławskiego, m.in. wprowadził do swojego dramatu postać Meszulacha – posłańca o tajemniczej ontologii, który, z jednej strony, znakomicie wpisywał się w klimat mistycznej żydowskiej legendy, a z drugiej – realizował tak częsty w dramatach symbolistów i ekspresjonistów motyw Nieznajomego, postaci funkcjonującej poza światem realnych zdarzeń, tajemniczego przewodnika w drodze ku śmierci lub w zaświaty, uosobienia losu/przeznaczenia)³. Przekład Bialika „[r]óżni się istotnie od zachowanej wersji rosyjskiej z 1915 roku” (tamże, s. 61, przyp. 24). Nie roztrząsając szczegółów, trzeba powiedzieć jedno: właśnie w 1915 roku pierwotnie trzyaktowa legenda żydowska została przez An-skiego rozbudowana do czterech aktów. Jak do tego doszło? Władisław Iwanow we wstępie do edycji rosyjskiej napisał: „W 2001 roku w Sankt-Petersburskiej Bibliotece Teatralnej im. A. Łunaczarskiego (Dział Książek Rzadkich) w kolekcji sztuk [egzemplarzy – AM] ocenzurowanych zostały znalezione dwa zeszyty, przedłożone przez Sz. An-skiego do rozpatrzenia w

Głównym Urzędzie ds. cenzury dramatów. Na jednym z nich, zawierającym trzy akty, można zobaczyć notatkę «Pozwala się przedstawiać», z datą 10 października 1915 r. Drugi [zeszyt - AM] składa się z nienumerowanych kart i zawiera prolog, epilog i sceny wesela, których nie ma w pierwszym zeszycie. Pozwolenie cenzora nosi tu datę 30 listopada 1915 r. Oznacza to, że prolog, epilog i akt drugi zostały napisane później i dosłane cenzorowi”⁴. Dodajmy jeszcze, że przenumerowano przy tym kolejne części: akt drugi z najwcześniejszej wersji stał się trzecim, a dawny trzeci - czwartym.

W roku 1919 Szymon An-ski zdecydował się wydać drukiem *Dybuka* w jidysz. W tym celu musiał swój zaginiony w rewolucyjnej zawierusze jidyszowy tekst zrekonstruować, posiłkując się w pierwszym rzędzie hebrajskim przekładem Nachmana Bialika⁵. Tak uformowana została - czteroaktowa, ale już bez prologu i epilogu, obecnych w wersji rosyjskiej sprzed czterech lat - „matryca”. Na jej podstawie powstały pierwsze polskie tłumaczenia, w tym interesujący nas tu szczególnie przekład Andrzeja Marka (wł. Marka Arnsztejna).

Światowa prapremiera *Dybuka* odbyła się w wersji jidyszowej, w warszawskim Teatrze Elizeum przy Karowej 9 grudnia 1920 roku, równo w miesiąc po śmierci autora, po ustaniu *szeloszim* - obowiązującego okresu żałoby. Zagrali aktorzy Trupy Wileńskiej, reżyserował Dawid Herman. Nie o niej będzie tu jednak mowa⁶, ani też o słynnej premierze hebrajskojęzycznej w reżyserii Jewgienija Wachtangowa, danej dwa lata później (31 stycznia 1922) w Moskwie przez artystów Habimy⁷. Mowa będzie o niemal zapomnianej dziś prapremierze polskiej. Doszło do niej w łódzkim Teatrze Miejskim za dyrekcji Kazimierza Wroczyńskiego, 18 kwietnia 1925 roku. „Wielu zamierzało wystawić tę sztukę w swych teatrach” - pisał po tym przedstawieniu recenzent „Chwili”. - „U nas nie brakło w tym kierunku

dobrych chęci, lecz po kilkunastu próbach (w Bagateli krakowskiej i w teatrze Bogusławskiego w Warszawie) zamiary spełżyły na niczym” („*Dybuk na scenie...*”, 1925). Do premiery udało się doprowadzić dopiero w Łodzi.

Egzemplarz

Dotychczas nie znaleźliśmy tekstu polskojęzycznego, który zabrzmiał przed dziewięćdziesięciu sześciu laty ze sceny łódzkiej. Nie był nigdy drukowany, a powstał prawdopodobnie na użytek planowanej inscenizacji – autor tłumaczenia, Andrzej Marek, pisarz i reżyser, był w tym okresie współpracownikiem łódzkiego Teatru Miejskiego. Warto w tym miejscu przypomnieć, że istniały już wówczas dwa polskie przekłady *Dybuka*, obydwa opublikowane w roku 1922: jeden we Lwowie, autorstwa Maksymiliana Korena (zob. An-ski, 1922, Koren), drugi w Krakowie, sporządzony przez spółkę J. Joelon i J. Rottersman (zob. An-ski, 1922, Joelon, Rottersman).

Czy Arnsztejn te tłumaczenia znał? Prawdopodobnie tak, nie skorzystał z nich jednak. Może dlatego, że sam pracował nie tylko nad przekładem; wprowadził do tekstu An-skiego trudne do zlekceważenia zmiany na potrzeby przygotowywanego w Łodzi przedstawienia. Wystarczy powiedzieć, że czteroaktowy dramat (mowa o wersji w jidysz z 1919 roku) został tu skrócony do trzech aktów, co było rezultatem zredukowania kilku dłuższych kwestii, fragmentów niektórych scen oraz połączenia trzeciego i czwartego aktu w jeden. Druga istotna zmiana dotyczy rozbudowania postaci Meszulacha kosztem innej postaci, którą Arnsztejn z tekstu oryginalnego usunął: chodzi o Reb Szymшена (lub, w innym tłumaczeniu, Samsona). To bohater, który u An-skiego pojawiał się w akcie trzecim jako swoisty egzorcysta – jego zadanie polegało na spowodowaniu, by dybuk Chonen opuścił ciało Lei. W „aranżacji” Arnsztejna to Meszulach staje się – zgodnie

zresztą ze swą funkcją pośrednika pomiędzy światami żywych i zmarłych – tym, który najpierw przewodniczy sądowi Tory nad Senderem, potem zaś uwalnia Leę od dybuka. Ostatecznie to on (choć wbrew swym intencjom) sprawia, że Lea wybiera śmierć, by ponownie połączyć się z duchem ukochanego i uniknąć niechcianego małżeństwa z Menaszem.

Bardzo chciałabym teraz napisać, że to Marek Arnsztein był inicjatorem i autorem wszystkich tych zabiegów adaptacyjnych, obawiam się jednak, że trzeba co do tego zachować ostrożność, dopóki nie zostaną przeprowadzone poważniejsze badania porównawcze. Mam bowiem podejrzenie, że pomysły, o których tu napisałam, mogły zostać zainspirowane inscenizacją warszawską Trupy Wileńskiej z 1920 roku – a nawet wprost za nią powtórzone. Dariusz Sikorski, pisząc o światowej prapremierze *Dybuka*, zreferował fragmenty recenzji, z których wynika, że bardzo podobne zmiany wprowadził do swojego spektaklu już Dawid Herman: „Trzeci i czwarty akt został złączony w całość, wzbogacony fantazjami reżysera. Owe fantazje to: wprowadzenie fantastycznego tańca śmierci i włożenie w usta bohatera mistycznej Pieśni nad pieśniami” (Sikorski, 2017, s. 78)⁸. Jeśli Arnsztein oglądał przedstawienie Hermana, to być może doszedł do wniosku, że zmiany przez niego wprowadzone są korzystne scenicznie – pracując nad swoim przekładem, po prostu je uwzględnił; czy powtórzył literalnie – rozstrzygną może przyszłe badania. Nieco dalej przyjdzie mi jeszcze wrócić do owego „fantastycznego tańca śmierci”, na który, za recenzentami, zwrócił uwagę Sikorski.

Niezależnie od stopnia oryginalności zmian, wprowadzonych przez Arnszteina do tekstu swojego przekładu, wątpliwości nie ulega jedno: mamy tu do czynienia z czymś, co nie jest wiernym tłumaczeniem, lecz adaptacją, scenariuszem teatralnym. Arnsztein mógł go zresztą wcale nie przeznaczać

do druku (przypuszczam, że scenariusz inscenizacji Hermana też nie był publikowany) – ten tekst nie wszedł w każdym razie do obiegu czytelniczego, a pierwsza polska realizacja *Dybuka* popadła praktycznie w zapomnienie. Znana była właściwie tylko data premiery i kilka recenzji, a zatem materiał pośredni, związany raczej z recepcją niż z samym dziełem. Okazało się jednak, że zachował się egzemplarz teatralny, który do niedawna pozostawał w zapomnieniu.

Wydobycie tekstu na światło dzienne zawdzięczamy właściwie szczęśliwemu przypadkowi. Podczas rozmowy dotyczącej przedsięwzięć planowanych w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w związku z obchodami stulecia prapremiery *Dybuka*, Rachel Merrill Moss, doktorantka Northwestern University zajmująca się inscenizacjami żydowskimi w Polsce, wyraziła żal, że w projekcie obchodów nie można uwzględnić polskojęzycznego scenariusza tego dramatu. Jarosław Cymerman odszukał wtedy przeczytany kiedyś artykuł Andrzeja Jazdona, kierującego w latach 2001-2012 Działem Zbiorów Specjalnych Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu (zob. Jazdon, 2001)⁹. Artykuł, zamieszczony w periodyku Biblioteki UAM, umknął chyba uwagi badaczy teatru w momencie publikacji – a szkoda, bo zawiera spis zakupionych przez Bibliotekę UAM w 2000 roku stu trzynastu egzemplarzy teatralnych, stanowiących niegdyś prywatną kolekcję Mariana Lenka (1887-1944), aktora, który w latach 1928-1934 zatrudniony był w Teatrach Miejskich w Łodzi, a w 1932 roku grał w *Dybuku* rolę Nachmana. Andrzej Jazdon pisał o losach kolekcji, powołując się na *Katalog sztuk teatralnych z lat 1902-1939* autorstwa Tadeusza Bonieckiego (zob. Boniecki, 1999, s. V; podaję za: Jazdon, 2001, s. 90), który jako pierwszy w 1999 roku sporządził spis zawartości kolekcji: „Trudno wyrokować, co skłoniło Mariana Lenka do gromadzenia sztuk teatralnych. Czy związane to było z jego pracą dyrektora, reżysera, czy też skłoniła go do tego chęć

ocalenia poszczególnych dzieł od zapomnienia? Po wojnie zbiór został przekazany przez wdowę Marię Lenk spowinowaconemu z rodziną Marcinowi Talarczykowi, także aktorowi i dyrektorowi teatrów [...]” (Jazdon, 2001, s. 90). Talarczyk był ostatnim ogniwem łańcucha prywatnych posiadaczy zbioru, który przekazał na ręce Bonieckiego, a poprzez niego – do Działu Zbiorów Specjalnych Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu. W sporządzonym na podstawie *Katalogu* Bonieckiego wykazie sztuk z tej kolekcji pod numerem szóstym widnieje *Dybuk* w przekładzie i opracowaniu Andrzeja Marka (zob. tamże, s. 101). Po latach bibliotecznego „uśpienia” zdecydowano po raz pierwszy go opublikować, ożywiając w ten sposób pamięć o polskiej prapremierze dramatu An-skiego i o tekście, na podstawie którego została ona zrealizowana.

Exemplarz o sygnaturze a 3698/16 ma postać maszynopisu, opatrzonego na stronie tytułowej informacją: „Wolny przekład i zmieniony układ sceniczny Andrzeja Marka”. Jak każdy egzemplarz teatralny, i ten nosi wyraźne ślady pracy nad spektaklem: są tam dość liczne odręczne kreślenia, zmiany i dopiski o różnym charakterze, wprowadzane w różnych okresach eksploatacji przez trzy lub cztery osoby (pióro, dwa charaktery pisma ołówkowego i czerwona kredka¹⁰). Wprowadzano ingerencje w pierwotny tekst, dokonując zmian poszczególnych słów czy fraz, czasem ze względów stylistycznych, a czasem po to, by uczynić treść lepiej czytelną dla polskiego odbiorcy (zamieniano niektóre hebrajskie czy żydowskie terminy na ich polskie odpowiedniki, np. „oblubienica” zamiast „kała”, „narzeczony” zamiast „chusen”, „Panie zastępów” zamiast „Rybono szel olam” itp.). W kilku miejscach wykreślono też fragmenty kwestii lub scen – w niektórych przypadkach przywrócono potem wykreślony tekst, prawdopodobnie przy okazji wznowienia. Kilkakrotnie zdarzyło się, że zmieniono przypisanie niektórych kwestii lub ich fragmentów konkretnym postaciom. W

egzemplarzu można się też natknąć na znaki suflerskie lub inspicjenckie – te odnoszą się już bezpośrednio do przebiegów spektakli¹¹. Zwracam szczególną uwagę na spolszczanie terminów, które mogłyby sprawić trudność oglądającym spektakl Polakom, ponieważ te zabiegi wiązały się ściśle z zadaniem, jakie stawiał sobie i konsekwentnie realizował w polskim teatrze Andrzej Marek: chodziło mu o „systematyczną [...] działalność zaznajamiania społeczeństwa polskiego z duszą i życiem narodu żydowskiego” (*Przed premierą...*, 1929). Tak określał własne miejsce na polskiej mapie teatralnej, dodając: „Idei tej poświęcam całe swoje życie i mam wrażenie, że życia nie marnuję...” (tamże).

Wybór *Dybuka* nie był dziełem przypadku. Marek Arnsztejn podczas I wojny światowej przebywał w Moskwie. Tam zaś aktywnie włączył się w działalność teatralną – nas interesuje przede wszystkim fakt, że był współzałożycielem i pierwszym kierownikiem teatru Habima. Wspominając ten okres, mówi: „Pierwsza próba czytana z *Dybuka* odbyła się pod moim kierownictwem. Później dopiero ster Habimy ujął w swe ręce Wachtangow” (tamże). Czy w słynnej realizacji moskiewskiej zachowały się jakiegokolwiek ślady pracy Arnsztejna – interesujące pytanie, choć, jeśli Wachtangow przejął próby na tak wczesnym etapie, wydaje się to wątpliwe. Nie ma wszakże wątpliwości, że Arnsztejn dobrze znał hebrajski przekład Nachmana Bialika, który był materiałem inscenizacji Habimy. Wachtangow z kolei nie znał hebrajskiego, więc nawet w momencie, kiedy przejął reżyserię spektaklu, pomoc Arnsztejna była mu chyba nieodzowna. Czy trwała do samej premiery? Być może – Arnsztejn wrócił do Polski dopiero w roku 1924. Przygotowując polską wersję, mógł więc pracować nie tylko na jidyszowym tekście Anskiego, ale również sięgać do hebrajskiego tłumaczenia Bialika.

Premiera i pierwszy cykl

W chwili gdy w Teatrze Miejskim w Łodzi przygotowywano premierę *Dybuka*, o utworze było już głośno – zarówno prapremiera żydowska w Warszawie, jak hebrajska inscenizacja Habimy sprawiły, że dramat Szymona An-skiego okrzyknięto najwybitniejszą sztuką żydowską. Nawet niezbyt przychylny Żydom „Kurier Łódzki” pisał o niej: „głośna, oryginalna, grana obecnie z wielkim powodzeniem w całej Europie” („Kur. Ł.” 1925 nr 94). Dyrektor Kazimierz Wroczyński wpisał *Dybuka* do planów repertuarowych, doceniając jej wysokie walory literackie (zob. „*Dybuk*” na scenie..., 1925), wygląda jednak na to, że od samego początku panowała pomiędzy nim a Arnsztejnem dość istotna rozbieżność co do sposobu jej scenicznej interpretacji. Zdaniem Wroczyńskiego jest to dramat „prześląknięty na wskroś mistycyzmem i romantyzmem”, a zatem „powinien być wystawiony jako sztuka mistyczna z zupełnym prawie pominięciem folkloru” (tamże). Podobny pogląd prezentował Wilhelm Fallek, krytyk i znawca teatru, który uczestniczył w trwających około trzech tygodni próbach i usiłował przekonać Arnsztejna do takiej koncepcji. Bezskutecznie. Publicysta poświęcił więc w „*Republice*” trzy dość obszerne artykuły dramatowi An-skiego: jeden z nich ukazał się w przeddzień premiery, dwa kolejne – po niej (zob. Fallek, 1925). W pierwszym Fallek wygłasza pogląd, że *Dybuk* jest przede wszystkim sztuką o miłości poza śmierć; posługuje się terminem „romantyczny”, łącząc go tu przede wszystkim z obserwacją, że w centrum dramatu stoi miłość, łamiąca wszelkie nakazy i bariery („Chonen wie [...], że zgrzeszył chęcią zdobycia ręki Lei drogą nieczystą [ponieważ ręka Lei była przyrzeczona Chonenowi na mocy umowy zawartej przed laty przez ojców obojga młodych, Fallek miał tu chyba na myśli ślub „zagrobowy”, czyli zagarnięcie Lei przez wstąpienie w nią w postaci dybuka – AM], ale sama miłość uświęcona jest przez Boga i

dlatego musi być dusza młodego kabalisty na wieki z Leą złączona [...]. Sam Dybuk, tj. dusza Chonena w jej [Lei] ciele nie jest niczym innym, jak mistycznym symbolem miłości, silniejszej niż śmierć” [Fallek, 1925, nr 104].)

W następnym artykule Fallek pisze o sprawach bardziej szczegółowych, wciąż jednak koncentruje się na tekście dramatycznym. W jego opinii postać Chonena została poprowadzona przez An-skiego z pełną konsekwencją, czego nie może powiedzieć o Lei, która „w akcie pierwszym (ale tylko w pierwszym) jest dość banalną” (Fallek, 1925, nr 105). Trochę kłóci się to, zdaniem krytyka, z faktem, że nieśmiała i uległa dziewczyna z początku dramatu nagle decyduje się na radykalny bunt w imię miłości – krytykowi najwyraźniej brakuje łagodnego przejścia, a może raczej pokazania procesu rodzenia się i dojrzewania miłości w Lei, co lepiej uzasadniłoby jej dalsze zachowanie. Nie jest to jednak uwaga, która wyprowadziłaby Falleka z przekonania o wielkiej wartości dramatu. Powraca też kwestia „romantyzmu” – tym razem chodzi już o bezpośrednie nawiązanie do polskiego dramatu romantycznego. Wskazując na „mistycyzm” i „nokturnowość” *Dybuka*, która wiąże go z największymi utworami polskich romantyków (por. tamże), Fallek zwraca baczną uwagę na scenę egzorcyzmów, która w dramacie An-skiego ma miejsce szczególne, zajmuje bowiem cały akt, zaś solenność i nastrój całego obrzędu są zarazem bardzo nośne teatralnie (tamże).

W recenzji popremierowej Fallek otwarcie polemizuje z Arnsztejnem, który poszedł raczej tropem „etnokulturowym”, wydobywając elementy charakterystyczne dla żydowskiego folkloru, religii i obyczaju (por. Fallek, 1925, nr 108). Zważywszy jednak cele, jakie przyświecały reżyserowi, programowo szukającemu sposobów na oswojenie nie-Żydów z żydowską kulturą, a także fakt, że sam dramat był pokłosiem etnograficznej wyprawy

An-skiego na Wołyń i Podole, podczas której pisarz zbierał materiały o charakterze folklorystycznym i z nich wyprowadził swego *Dybuka*, ujęcie Arnsztejna wydaje się uzasadnione. Choć zarówno Wroczyński, jak Fallek prowadzili z nim koncepcyjne dyskusje, to fakt, że reżyser konsekwentnie podtrzymał „folklorystyczny” ton inscenizacji, świadczy tylko o tym, że takie właśnie ujęcie było przez niego głęboko przemyślane.

Artykuły Falleka, stanowiące bodaj najbardziej rozbudowaną i kompletną wypowiedź na temat dramatu i inscenizacji, pełniły złożoną funkcję: z jednej strony miały przygotować do odbioru „egzotycznego” dramatu An-skiego, upewnić czytających o jego istotnej wartości i o tym, że utwór jest, mimo wszelkich różnic, spokrewniony kulturowo z literaturą polską, z drugiej zaś strony stały się pretekstem do wyrażenia *votum separatum* wobec interpretacji, przy której pozostał Arnsztejn.

Scenografię do spektaklu, która z uwagi na swój rodzajowy charakter dobrze wpisywała się w koncepcję reżyserską, zaprojektował wywodzący się ze Lwowa Bolesław Kudewicz, w latach 1923-1926 (a potem również w sezonie 1935/1936) pracujący w łódzkim Teatrze Miejskim. O oprawie plastycznej możemy dziś powiedzieć tylko tyle, ile da się odczytać z opublikowanych fotografii – a zatem niewiele, zważywszy na słabą jakość reprodukcji, tym niemniej widać, że Kudewicz dość wiernie zrealizował wskazania An-skiego, zawarte w didaskaliach¹².

Dzięki odręcznym wpisom w zachowanym egzemplarzu i informacjom prasowym udało się odtworzyć obsadę inscenizacji z roku 1925¹³:

Sender Brynicer, bogacz małomiasteczkowy – Kazimierz Przysański

Lea, jego córka - Stefania Jarkowska i Alina Halska (obsada podwójna, na premierze i w większości kolejnych spektakli występowała Jarkowska, zaś między 30 kwietnia a 4 maja grała Halska¹⁴)

Frada, stara piastunka Lei - Zofia Rodowiczowa / Antonina Dunajewska (nazwisko Dunajewskiej widnieje jedynie w egzemplarzu teatralnym, w prasie natomiast nie zostało wymienione)

Gitla, druhna Lei - Borska

Basia, druhna Lei - Jakubińska

Menasze, narzeczony Lei - Józef Krell

Nachman, jego ojciec - Antoni Kliszewski

Reb Mendel, nauczyciel Menaszego - Karol Łabędzki

Meszulach (wysłannik) - Wincenty Wybrański

Reb Ezryel, cudotwórca z Miropola - Konstanty Tatarkiewicz

Michael, jego przyboczny - Dębicz

Pierwszy Dajon - Kazimierz Walden

Drugi Dajon - Waław Gurynowicz

Chonen, młody jeszybotnik - Tadeusz Białoszczyński

Henech, młody jeszybotnik - Kazimierz Fabisiak

Oszer, młody jeszybotnik - Przerowski

Pierwszy Batlon - Tadeusz Żeromski

Drugi Batlon - Eugeniusz Magnuszewski / Stefan Wroncki / Jan Mroziński / Waław Gurynowicz (wszystkie nazwiska dopisywane i kreślone; możliwe, że aktorzy grali wymiennie)

Garbaty Żebrak, Kulawy Żebrak, Chroma Żebraczka, Niewidoma Żebraczka, Kobieta z niemowlęciem (postacie nieprzypisane określonym aktorom, być może wchodziły w skład grupy, która opisana została pod listą osób jako: „Chasydzi, jeszybotnicy, goście weselni, żebracy i dzieci”)

Starsza Kobieta - Zofia Rodowiczowa (rola dopisana odręcznie)
(por. *Dybuk* - egz.)¹⁵

Premiera odbyła się, zgodnie z zapowiedziami, 18 kwietnia 1925 roku i wszystko wskazuje na to, że przedstawienie cieszyło się niekłamany zainteresowaniem publiczności - i to zarówno żydowskiej, jak polskiej. „Kurjer Łódzki” pisał o przepelnionej widowni, entuzjastycznym przyjęciu przedstawienia, któremu wieszczyl długi żywot sceniczny „dzięki doskonałej

reżyserji, dekoracjom i grze całego zespołu” („Kur. Ł.” 1925 nr 106). Bolesław Dudziński zamieścił w tymże „Kurjerze Łódzkim” recenzję, której fragmenty cytuje Eleonora Udalska: „*Dybuk* spowity w mgły jakiegoś niedzisiejszego zupełnie romantyzmu, skąpany w mistycznych światłach zaziemskości, jest istotnie nieprzeciętnym tworem scenicznym i węgielnym kamieniem sławy zmarłego przed pięciu laty autora” (Dudziński, 1925; cyt. za: Udalska, 1998, s. 169)¹⁶. Reżyserską pracę Andrzeja Marka zgodnie oceniano wysoko, choć największe wrażenie uczynił akt pierwszy, podczas gdy dwa kolejne budziły już zastrzeżenia. Takiego właśnie zdania był krytyk warszawskiego „Naszego Przeglądu” podpisujący się pseudonimem Leski (Udalska identyfikuje go jako Jakuba Appenszlaka). W akcie pierwszym urzekło go przede wszystkim łudzące wrażenie obcowania ze światem żydowskim, co docenia tym bardziej, że aktorzy polskiej sceny odtwarzali rzeczywistość dla nich samych dość egzotyczną: „Chwilami nie wierzyło się” – pisał – „że się widzi i słyszy polskich artystów, tak świetne były zewnętrzne maski i szaty, ruchy, mimika, akcent, śpiew i taniec chasydzki”. Ten efekt był bez wątpienia zasługą pracy reżyserskiej. Pisząc o „harmonijnej i bogatej inscenizacji”, „wspaniałym wnętrzu” (przedstawiającym, przypomnijmy, synagogę w Brynicy) i „zgraniu wszystkich artystów”, Leski wyróżnił zwłaszcza Tadeusza Białoszczyńskiego w roli Chonena – i jest to kreacja, która nie wzbudziła żadnych uwag krytycznych, podobnie jak Lea w wykonaniu Jarkowskiej – w jego przekonaniu artystka „stworzyła [...] typ, który zupełnie odpowiada intencjom An-skiego” (Leski, 1925). Zmiana tempa i nastroju w akcie drugim wywołuje u recenzenta mieszane uczucia, krytyk widzi w nim bowiem zbyt wiele starań o atrakcyjność wizualną („operowano mnogością efektów teatralnych, fantastyczną grą światła i na małym odcinku sceny zgromadzono za wiele barw i odcieni, próbując z tego wytworzyć iluzję «Tańca śmierci»»), co sprawiało, że „[p]o trochu *Dybuk* tracił swój spokojny,

mistyczny ton legendy”. W jego opisie scena tańca z żebrakami była „eksperymentem niezupełnie udanym”: „Nie zużytkowawszy [...] kontrastu pomiędzy tłumem żebraków a bogaczem Senderem, reżyser zwał tylko raz jeden ten tłum wraz z narzeczoną Leą, okrążył ich szeregiem szkieletów, zgasił światła i chciał nam dać jakąś scenę plastyczną...” (tamże).

Najbardziej krytycznie podszedł Leski/Appenszlak do aktu trzeciego, twierdząc, że „nie zostawił żadnego prawie wrażenia”, za co winą obarczył przede wszystkim nieudaną kreację Konstantego Tatarkiewicza jako cadyka z Miropola: chociaż „zewnątrzne warunki wyróżnić go mogły właśnie w tej roli”, to aktor nie potrafił nadać granej przez siebie postaci stosownej skali i majestatu: „Był to raczej rabin małomiasteczkowy, a nie cudotwórca-filozof, król i pan, [...] potężny namiestnik Boski, którego czciło żydostwo chasydzkie”. Podobnie odniósł się do Wincentego Wybrańskiego jako Meszulacha, który - zamiast stworzyć „figurę mistyczną”, „jednoosobowy symbol chóru tragedii greckiej”, wtopił go w zbiorowość „batłanów lub chasydów”, nie akcentując dość wyraźnie odrębności statusu tego bohatera. Jedyne jasne punkty ostatniego aktu dostrzegł recenzent w niezmiennie znakomitym aktorstwie Stefanii Jarkowskiej, której „świetna kreacja trzyma w napięciu widza do ostatniej chwili” (tamże). Pisząc o całości spektaklu, niezależnie od uwag krytycznych Leski ocenia go jako „nadzwyczaj ciekawe, przede wszystkim pod względem artystycznym, widowisko”, odnotowując z satysfakcją, że „publiczność, która zapełniła teatr do ostatniego miejsca, przyjęła *Dybuka* z niekłamany entuzjazmem, zgotowawszy owacyjne przyjęcie artystom i reżyserowi” (tamże).

Wilhelm Fallek, który, jak już wiemy, polemizował z koncepcją inscenizacyjną Arnsztejna, w swojej bardzo wnikliwej recenzji nie ograniczył się do opisanie wrażeń z premiery, ale odniósł się również do tekstu, pisząc:

„Byłoby może lepiej usunąć z tego przekładu niektóre wyrazy zbyt inteligentkie, a przez to sztuczne, poza tym winni byli wszyscy mówić czystą polszczyzną [...], a przede wszystkim Ezriel, który swój narodowy język opanował dobrze, a tym samym i w tłumaczeniu winien być zachowany piękny język”. Uwaga bardzo trzeźwa, bo istotnie, An-ski nie konfrontuje polszczyzny galicyjskich Żydów z polszczyzną, jaką posługują się rdzenni i wykształceni Polacy, ale zamyka swój dramat w kręgu żydowskim właśnie, więc jeśli Fallek dostrzegł w przekładzie Arnsztejna elementy stylizacji na „żydłaczenie”, to słusznie się im sprzeciwił. Wysoko ocenił natomiast „niezmiernie inteligentną i intensywną pracę reżyserską”, dodając: „[...] przyznać trzeba, że p. Marek [...] zdołał, mimo stosunkowo nielicznych prób, osiągnąć poważne rezultaty. Na scenie drgało życie; świadomy celu reżyser uderzył w odpowiednią strunę i wydobył prawdziwie artystyczne tony” (Fallek, 1925). Zwracając uwagę na wysokie walory scen zbiorowych (traktowanych już wówczas jako miarodajny wyznacznik warsztatowych umiejętności reżysera), doceniał ich piękno plastyczne, „dobre operowanie światłami”, akcentował również role epizodyczne, „które artyści odtwarzali z chwalebłą starannością [i] z wewnętrznym przekonaniem” (tamże). I jeszcze jedno: oddaje sprawiedliwość scenografowi, co czyni go wyjątkiem wśród recenzentów, którzy rzadko dostrzegali tło dekoracyjne. Fallek pisze więc: „Wystawa p. Kudewicza miała wysoki poziom artystyczny. Z niepospolitym talentem dostosował do środowiska bóżnicę w I akcie (na podstawie starej bóżnicy tykocińskiej)”, docenia też – choć jej nie opisuje – „piękną dekorację” aktu II, która skutecznie współtworzyła nastrój tego fragmentu spektaklu. Nie odpowiadała mu tylko kolorystyka scenografii do aktu III: „koloryt zbyt wesoły nie harmonizował z ekstatycznym nastrojem wypędzenia dybuka” (tamże).

Podobnie jak krytyk „Naszego Przeglądu”, i Fallek czuł się nieco

rozczarowany sceną „tańca szkieletów”. Inaczej jednak, niż jego warszawski kolega, objaśnia dwie słabe role: Meszulacha i Ezryela. Ten ostatni nie mógł robić wrażenia po prostu dlatego, że grający go Tatarkiewicz nie opanował roli pamięciowo w stopniu pozwalającym mu grać bez pomocy suflera. Ale za fakt, że obraz Meszulacha w „pomniejszającej” interpretacji Wybrańskiego nie zrobił należytego wrażenia, wini w pierwszym rzędzie samego inscenizatora, który „[s]prowadził Meszulacha ze sfer nadzmysłowych na ziemię. To jest u p. Marka człowiek między ludźmi” – co sprawiło, że na łódzkiej scenie „nie widzieliśmy posłańca bożego, jednej z głównych osi legendy, ale raczej osobę z realistycznego dramatu” (tamże). Fallek dostrzega, oczywiście, że Wybrański, „bardzo inteligentny artysta”, „nie nadaje się na Meszulacha wymagającego zupełnie innych warunków głosowych, niesamowitej tajemniczości, zaświatowej wizyjności”, sugeruje jednak w podtekście, że reżyser obsadził go w tej roli nie tyle w braku bardziej odpowiedniego wykonawcy, ile dlatego, że aktor nie rozsądzał swoją grą koncepcji nastrojowego widowiska folklorystycznego Arnsztejna (por. tamże). Nie ma natomiast wątpliwości co do wskazania dwóch wybitnych kreacji: to Lea Stefanii Jarkowskiej i Chonen Tadeusza Białoszczyńskiego. Pisząc o Lei, Fallek skonfrontował (jako jedyny wśród recenzentów!) interpretację Jarkowskiej z interpretacją Aliny Halskiej, która zagrała Leę kilka dni później (obsada tej roli była podwójna). Jarkowska, poza paroma nieznaczącymi potknięciami, „postawiła całą rolę na wyżynie najgłębszego artyzmu. Wcieliła się bowiem w odtwarzaną postać i z dużym umiarem artystycznym uzewnętrzniła wewnętrzny rozstrój”. Halska natomiast pokazała inną, nieco słabszą Leę: wprowadzie „prześlicznie wyglądała w II akcie”, ale była „zbyt może dostojną w geście, za bardzo zalęknioną; rolę swą nazbyt spowiła w tajemniczą mgłę niedopowiedzeń; czasem była trochę nienaturalną [...]” (tamże). Na temat Chonena, którego wykonanie zgodnie

chwalono, nie poświęcając mu wszakże wiele miejsca w omówieniach, Fallek wypowiedział się następująco: „P. Białoszczyński był jednocześnie poszukiwaczem nowych dróg i kochankiem, którego cała dusza, cały świat wypełniała nieziemska miłość. Grał jak w somnambulizmie i jednocześnie każdy wierzył, że żyje i głęboko cierpi ten młody kabalista” (tamże).

Przywołajmy na koniec wypowiedź w innej tonacji: anonimowy krytyk „Rozwoju”, wbrew zawartej w podtytule gazety deklaracji „dziennik niezależny od żadnej partii”, prezentował nastawienie wyraźnie antysemityczne, które wpłynęło na ton jego omówienia. Nie powstrzymał się przed kąśliwą uwagą na temat przeprowadzonej w gazetach sprawnej i skutecznej akcji reklamowej, poprzedzającej premierę *Dybuka*, dodając: „Oto, dlaczego pisarze żydowscy, o tyle sprytniejsi i hałaśliwsi od aryjskich, wyprzedzają ich w literackich wyścigach, których meta nazywa się: pieniądź i sława”. Zastrzegł się jednak: „*Dybuk* jest świetnie zareklamowany. Ale słusznie” (*Teatr Miejski...*, 1925). Utrzymywał (zdaje się, nie bez wpływu lektury opinii Wilhelma Falleka), że „*Dybuk* jest dowodem mistyczności Anskiego”, uznał ją jednak za wtórną i nie najwyższej jakości („[...] głębia jego jest o wiele płytsza niż u Meterlincka [!] czy np. u Mevvinga [chodzi prawdopodobnie o Gustava Meyrinka - AM]. Autor nie stwarza nowych teorii”). Krytyk nie potrafi pogodzić tego orzeczenia z wrażeniem, wyniesionym już chyba ze spektaklu, że An-ski „[p]odkreśla problem odwieczny metempsychozy. Ale nie idąc dalej, snuje się koło wierzeń ludowych, które zastępują oryginalność jego wniosków” (tamże). Enigmatycznie brzmi zdawkowy, nieuzasadniony żadnym przykładem komplement, zamykający omówienie spektaklu: „Wartość wystawienia *Dybuka* równa się wielkiemu sukcesowi drużyny aktorskiej w Łodzi” (tamże). Ta recenzja nie należy do wnikliwych, jest uboga myślowo, sądy w niej zawarte są powierzchowne, niepoparte konkretem – przytaczam ją tutaj jako

świadectwo niezrozumienia (a może celowego zlekceważenia?) intencji Arnsztejna, któremu tak przecież zależało na wydobyciu elementów kultury i obyczaju żydowskiego, a w konsekwencji – na przybliżeniu ich polskiemu odbiorcy.

Eleonora Udalska, relacjonując niektóre recenzje łódzkiej premiery, podkreśliła dostrzegany i doceniany przez krytyków indywidualizm koncepcji Arnsztejna, który, w jej przekonaniu, „nie poszedł jednak szlakiem tradycji utartej przez Trupę Wileńską. Skłonny był raczej czerpać z doświadczeń teatru ekspresjonistycznego w kształtowaniu obrazu scenicznego oraz realistycznej materializacji świata nadzmysłowego” (Udalska, 1998, s. 168). Jeśli istotnie tak było, to postawione już pytanie o stopień ewentualnej zależności łódzkiego spektaklu Arnsztejna od przedstawienia Dawida Hermana nabiera tym większej wagi.

Proroctwo długiego życia, jakie prasa przepowiadała premierowej inscenizacji *Dybuka*, spełniło się i... nie spełniło jednocześnie. Eksploatacja spektaklu trwała zaledwie miesiąc (ostatni raz zapowiedziano *Dybuka* „po cenach najniższych” na 20 maja 1925), po czym sztuka zeszła z afisza. A więc niepowodzenie? Przeciwnie, bo w ciągu tego kilkutygodniowego okresu *Dybuk* wypełnił praktycznie wszystkie wieczory – odbyło się trzydzieści osiem spektakli (w niektóre dni grano go nawet dwukrotnie, po południu i wieczorem)¹⁷. Narzekano na ten – istotnie, niefortunny – tryb prezentowania inscenizacji, który w krótkim czasie mógł znużyć nawet najwytrwalszych teatromanów. Już 10 maja felietonista „Łodzi w Ilustracji” nie krył zirygowania: „Z prawdziwym [...] zdumieniem przez trzy tygodnie ostatnie, bez żadnej przerwy, oglądamy na afiszu naszego Teatru Miejskiego *Dybuka*. Sztuka niewątpliwie oryginalna i wartościowa – sukcesów kasowych dyr. Wroczyńskiemu gratulujemy, ale – na litość Boską! – czyż można przez

dwadzieścia wieczorów z rzędu scenę jedyne niemal teatru polskiego w Łodzi zajmować *Dybukowem* widowiskiem!? A gdyby tak jaki aryjczyk zapragnął pójść do teatru na inną sztukę, nie na *Dybuka* (którego już może obejrzał), co ma wówczas uczynić? Powie prawdopodobnie parę mocnych słów i - wybierze się do kina na *Golgotę uczciwej kobiety* czy też inną *Carską faworytę*" („Łódź w Il.", 1925).

Zapewne nie tylko publiczność nieżydowska pragnęła już jakiejś odmiany - a jednak cyklu nie przerwano i jeszcze kilkanaście dni trzeba było czekać na kolejną premierę (*Zaczarowane koło* Lucjana Rydla). Godzi się wspomnieć, że w tym właśnie okresie Teatr Miejski w Łodzi przechodził niełatwe chwile: dobiegała właśnie kresu dyrekcja Kazimierza Wroczyńskiego, który nastąpił do Łodzi dwa lata wcześniej, a teraz odchodził w atmosferze pewnego zniechęcenia (swój drugi i ostatni sezon zamknął 25 lipca - por. Wroczyński, 1927, s. 14-17). W związku z tym już od wiosny trwały pertraktacje z Arnoldem Szyfmanem, który od września miał pokierować Teatrem Miejskim (ostatecznie dyrekcję objął do spółki z Bolesławem Gorczyńskim, a opuścił teatr już dwa lata później).

Wznowienie

Ani Szyfman, ani Gorczyński, ani też kolejni dyrektorzy łódzkiej sceny nie przywrócili jednak *Dybuka* do repertuaru. Łódź „odpoczywała” od niego aż do roku 1932. Na fotelu dyrektorskim zasiadał już wówczas Tadeusz Krotke, długoletni aktor łódzkiego teatru, a kierownikiem artystycznym był Karol Borowski - aktor i reżyser, który przeniósł się do Łodzi z warszawskiego Teatru Polskiego (przyjęło się mówić raczej o dyrekcji Borowskiego, do którego należały decyzje artystyczne). Andrzej Marek podczas tej dyrekcji

pracował w Teatrze Miejskim jako etatowy reżyser i zdecydował raz jeszcze zmierzyć się z dramatem An-skiego we własnym przekładzie i opracowaniu.

Próby wznowieniowe podjęto mniej więcej w połowie kwietnia 1932 roku – 18 kwietnia podano po raz pierwszy informację, że sztuka jest w próbach (zob. „Dz. Ł.” 1932 nr 107). Pierwsze przedstawienie odbyło się już 23 kwietnia – przygotowania zajęły więc tym razem bardzo niewiele czasu, mimo że, choć zasadniczy układ tekstu pozostał ten sam, zaszło kilka innych istotnych zmian. Nie mamy informacji o muzyce towarzyszącej przedstawieniu z 1925 roku, ale wszystko wskazuje na to, że wznowienie zostało znacznie pod tym względem wzbogacone, w zapowiedziach prasowych zadbano bowiem o zawiadomienie potencjalnych widzów, że reżyser urozmaicił inscenizację „mnóstwem atrakcji, pieśni, tańców i wstawek” („Kur. Ł.” 1932 nr 110), można się było przy tym dowiedzieć o takim szczególe, „jak udział chóru synagogałnego, który wykona szereg przepięknych pieśni rytualnych” („Kur. Ł.” 1932 nr 111). Informacja o urozmaiceniach muzycznych i efektach wizualnych towarzyszyła zapowiedziom wszystkich kolejnych spektakli tego cyklu (zob. „Kur. Ł.” 1932 nr 110-118), co miało, rzecz jasna, pobudzić zainteresowanie publiczności, ale nie mogło przecież być bezpodstawne. Poza tym niemal kompletnie zmieniła się obsada, co tłumaczy się przede wszystkim przetasowaniami, jakie zaszły na przestrzeni lat w składzie łódzkiego zespołu – np. Stefania Jarkowska, chwalona wykonawczyni roli Lei z 1925 roku, dołączała już tylko jako gość (być może wystąpiła tylko pierwszego wieczoru, a potem zastąpiła ją widniejąca w obsadzie dublerka Zofia Tatarkiewicz?). Tylko Karol Łabędzki jako Reb Mendel i Tadeusz Białoszczyński w roli Chonena pozostali z poprzedniej obsady i grali bez zmienników. Przyjęto kilkoro „młodych zdolnych”, wśród nich Mieczysława Węgrzyna, Jadwigę Chojnacką i Janinę Niczewską. Dlatego w egzemplarzu dopisano (wciąż ołówkiem, ale teraz już

innym charakterem pisma, prawdopodobnie ręką suflera¹⁸⁾ nazwiska nowych wykonawców (przy niektórych postaciach wpisano w egzemplarzu po dwa lub trzy nazwiska, niektóre skreślone, co sugeruje, że w obrębie serii spektakli zmieniali się aktorzy):

Sender Brynicer – Józef Leśniewski

Lea, jego córka – Stefania Jarkowska / Zofia Tatarkiewicz

Frada, stara piastunka Lei – Irena Horecka / Maria Dąbrowska

Gitla, druhna Lei – Teresa Suchecka

Basia, druhna Lei (po wykreśleniu nazwiska Jakubińskiej nie wpisano innej aktorki)

Menasze, narzeczony Lei – Edward Czerwiński

Nachman, jego ojciec – Marian Lenk

Reb Mendel, nauczyciel Menaszego – Karol Łabędzki

Meszulach (wysłannik) – Stanisław Grolicki

Reb Ezryel, cudotwórca z Miropola – Jerzy Woskowski

Michael, jego przyboczny – [Ludwik?] Jabłoński

Pierwszy Dajon - Adam Mikołajewski

Drugi Dajon - Waław Gurynowicz

Meir, posługacz bożnicy - Jan Mroziński

Jego pomocnik - D... [słowo (nazwisko?) nieczytelne] (rola dopisana odręcznie)

Chonen, młody jeszybotnik - Tadeusz Białoszczyński

Henech, młody jeszybotnik - Zbigniew Ziemiński / Jerzy Śliwiński

Oszer, młody jeszybotnik - Mieczysław Węgrzyn / Lech Madaliński

Pierwszy Batlon - Waław Modrzeński / Lech Madaliński

Drugi Batlon - Waław Modrzeński

Trzeci Batlon - [Ludwik?] Jabłoński / Tadeusz Warchałowski

Kobieta z niemowlęciem - Jadwiga Chojnacka

Starsza Kobieta - Święcimska (rola dopisana odręcznie)

Śmierć - Janina Niczewska (rola dopisana odręcznie) (por. *Dybuk* - egz.)

W maszynopisowym egzemplarzu dopisane zostały – co zaznaczyłam w nawiasach – postaci dodatkowe, wśród których szczególną uwagę zwraca Śmierć. W dalszym ciągu egzemplarza nie można jej odnaleźć pod takim nazwaniem (niejedyny to podobny przypadek, niektóre postaci zostały bowiem inaczej opisane w wykazie osób, a inaczej w tekście¹⁹), za to w scenie tańca z żebrakami w akcie drugim występuje Żebraczka Widmo, która odpowiada chyba właśnie postaci Śmierci ze spisu osób (a tej z kolei brak w obsadzie). To wyróżnienie Śmierci może być sygnałem pewnej zmiany w sposobie zaaranżowania sceny tańca Lei z żebrakami – po premierze w 1925 roku zwracano wprawdzie uwagę na to, że była ona inscenizowana na podobieństwo tańca śmierci²⁰, ale odrębną postacią pod tym imieniem wprowadził Arnsztejn do swojego scenariusza dopiero w roku 1932, obsadzając w tej roli pozyskaną niedawno młodą Janinę Niczewską. Mogło to stanowić odpowiedź na głosy takich krytyków jak recenzent „Naszego Przeglądu”, który po premierze w 1925 roku sugerował zbytne zatłoczenie „szeregiem szkieletów” sceny tańca śmierci.

W oryginalnym dramacie An-skiego figura Śmierci chyba nie występuje. By się co do tego upewnić, należałoby sięgnąć do wersji jidyszowej dramatu z 1919 roku. Przywoływany już rosyjski tekst z roku 1915 również nie wymienia takiej postaci, ale – jak wiemy – była to wersja, która ulegała później znacznym przekształceniom, a ostatecznie nie została wykorzystana w teatrze. Zestawianie przekładu Arnsztejna z pierwszą wersją rosyjską byłoby więc nieuzasadnione, skoro nie ona była podstawą tłumaczenia. Nie znam, niestety, jidysz ani hebrajskiego (nie jestem znawczynią teatru żydowskiego, a tekstem scenariusza *Dybuka* zajmuję się tu w zakresie, na jaki pozwalają mi kompetencje historyka teatru i pewne doświadczenie w pracy nad egzemplarzami teatralnymi), o dramacie An-skiego piszę więc, odnosząc się do obu bliskich mu czasowo polskich przekładów z roku 1922 –

ponieważ zaś te są bardzo do siebie podobne, przypuszczam, że zarówno Koren, jak Joelon i Rottersman trzymali się wiernie ostatecznej wersji jidyszowej z 1919 roku. U żadnego z nich zaś postaci Śmierci nie ma.

Zatrzymałam się nieco dłużej przy tej figurze, ponieważ jej wprowadzenie do wznowienia inscenizacji w 1932 roku zostało następnie utrwalone również w innych realizacjach dramatu An-skiego. Problem z odpowiedzią na pytanie, czy ta modyfikacja zwróciła jakoś uwagę recenzentów i publiczności, wynika stąd, że drugie wystawienie łódzkiego *Dybuka* nie wywołało już zainteresowania krytyków²¹. Śmierć pojawia się jednak również w filmie wyreżyserowanym przez Michała Waszyńskiego w roku 1937. Współautorem scenariusza (wraz z Alterem Kacyzne) oraz kierownikiem artystycznym kinematograficznej produkcji był Andrzej Marek (wymieniony w czołówce), możliwe więc, że właśnie on podsunął myśl, by i tu dodać niemą, ale niezwykle ekspresywną Śmierć: tańcząc kolejno z żebraczkami, zmęczona i przestraszona Lea trafia w końcu w ramiona tancerki o twarzy ucharakteryzowanej na trupią czaszkę. Dziewczyna uspokaja się, przytula do Śmierci, uśmiecha, jak we śnie wykonuje z nią i pod jej dyktando taneczne figury - ten obraz głęboko zapada w pamięć, a nieodparte pragnienie Lei połączenia się ze zmarłym Chonenem nabiera przejmującej, upiornej, ale zarazem dziwnie lirycznej wymowy. Oglądając tę scenę z filmu można sobie uświadomić, jaką siłę musiał mieć obraz teatralny wzbogacony o taniec Lei ze Śmiercią²².

Poza Łodzią

Lektura łódzkiego egzemplarza *Dybuka* prowadzi do wniosku, że ostateczne wizerunki osób dramatu w opracowaniu Andrzeja Marka kształtowały się dopiero na scenie, podczas pracy z aktorami. Odczytywanie i redagowanie

tego palimpsestu, w którym na tekst podstawowy naniesiono kilka warstw modyfikacji, sprawia spore kłopoty, przede wszystkim dlatego, że stawia przed dylematami niedającymi się rozstrzygnąć w pełni zadowalająco. Nie wiadomo, na przykład, na jakim etapie prac nad spektaklem pojawiły się niektóre dopiski i zmiany, nie wiadomo, czy ich suma składa się na kształt ostateczny scenariusza, czy raczej jest to wskazówka, że widowisko zmieniało się, modyfikowało wraz z upływem czasu, nie osiągnąwszy postaci, którą można by uznać za „kanoniczną” dla tej inscenizacji. Pod tym względem tekst Arnsztejna podzielił los oryginalnego dramatu An-skiego, podlegającego wielokrotnym, autorskim i nieautorskim, przetworzeniom.

A więc *Dybuk* w opracowaniu Arnsztejna jako *work in progress*? Przyznam, że taki pomysł wydaje mi się pociągający. Tym bardziej że jego adaptacja służyła także poza Łodzią: bezpośrednio po zakończeniu cyklu łódzkich przedstawień w 1925 roku Arnsztejn wyjechał do Warszawy i tam zrealizował „swojego” *Dybuka* z aktorami efemerycznej Szkarłatnej Maski (teatr ten działał od marca do końca sierpnia 1925, był więc w gruncie rzeczy imprezą letnią). Premiera odbyła się 29 maja 1925. Czy Arnsztejn pracował w Szkarłatnej Masce z tym samym egzemplarzem? Raczej nie (w egzemplarzu łódzkim nie znajdujemy żadnych „warszawskich śladów”, więc istniał zapewne inny jego odpis czy kopia maszynopiśmienna), z pewnością odmienne było opracowanie plastyczne (dekoracje tym razem projektował Józef Wodyński), może również muzyka – Eleonora Udalska pisała wręcz o „nowej wersji interpretacyjnej”, choć jednocześnie o „powtórzeniu inscenizacji” (Udalska, 1998, s. 170)²³. Na tym nie koniec: z tekstu i układu scenicznego Andrzeja Marka korzystali inni reżyserzy w niemal wszystkich teatrach, które wystawiały po polsku *Dybuka* w okresie międzywojnia²⁴. Wyjątkiem była krakowska Bagatela, w której 1 lipca 1925 roku doszło do premiery w przekładzie Maksymiliana Korena, a spektakl, cieszący się

wielkim zainteresowaniem publiczności, grany tam był codziennie przez dwa tygodnie²⁵. (W prasowym anonsie krakowskiej inscenizacji natrafiłam na informację, której potem już nie powtórzono, nie odnoszono się też do niej w recenzjach tego przedstawienia: „Taniec śmierci wykona p. Julian Nowotarski” („Czas” 1925 nr 149). W przekładzie Maksymiliana Korena postać Śmierci jest nieobecna, ale skoro wyróżniono tancerza w zapowiedzi, znaczyłoby to, że i w Krakowie taka postać na scenie się pojawiła!) Jednostkowy „przypadek” krakowskiej inscenizacji nie zmienia jednak faktu, że zaproponowane przez Andrzeja Marka tłumaczenie i układ sceniczny okazały się w ogólnym rozrachunku bezkonkurencyjne jako materiał teatralny, przyćmiewając obydwie powstałe wcześniej polskie przekłady. Zdaje się, że w pewnym stopniu przekład Marka zaważył również na kształcie filmu Michała Waszyńskiego²⁶.

* * *

Dzięki odnalezieniu unikatowego egzemplarza teatralnego łódzkiej premiery mamy dziś znów do dyspozycji wszystkie trzy wczesne polskojęzyczne wersje dramatu Szymona An-skiego. Przed badaczami teatru odsłania się fascynujący materiał, zachęcający do rozważań porównawczych: tekstologicznych i teatrologicznych, dotyczących tego wyjątkowego dramatu i jego drogi przez polskie teatry okresu międzywojennego dwudziestolecia. A badania takie prowadzić warto już choćby po to, by zweryfikować (bądź sfalsyfikować) opinie, jakie do niedawna krążyły w polskiej teatrologii. Przywołajmy dla przykładu klasyczną już publikację z 1980 roku, bez której nie obchodzi się dziś żaden historyk sceny łódzkiej: *Teatr przy ulicy Cegielnianej*. W rozdziale dotyczącym dyrekcji Kazimierza Wroczyńskiego nie ma ani słowa o polskiej prapremierze *Dybuka* (zob. Lewkowski, 1980), wzmianka pojawia się dopiero w odniesieniu do roku 1932, czyli do

wznowienia inscenizacji - autorka tego rozdziału nie poświęciła spektaklowi większej uwagi, nie informowała też, że właściwa premiera miała miejsce siedem lat wcześniej. Spektakl jawi się w tym świetle dość nieciekawie: „Teatr Miejski pod dyrekcją K. Borowskiego przed zakończeniem sezonu [1931/1932 - AM] [...] pokazał jeszcze komedię G.B. Shawa *Rodzice i dzieci* (9 V 32) i legendę Sz. An-skiego *Dybuk* (23 IV 32). Sądząc po niewielkiej liczbie powtórzeń (*Rodzice i dzieci* - 4, *Dybuk* - 6), nie były to najlepsze opracowania reżyserskie Zb. Ziemińskiego i A. Marka” (Leyko, 1980, s. 170). Prawdą jest, że sięgnięcie do prasy z 1932 roku pozostawia takie właśnie wrażenie, skoro przywoływane zapowiedzi, obiecujące uatrakcyjnienie widowiska, nie znajdują potwierdzenia w recenzjach prasowych. Milczenie krytyków nieco zastanawia - i od razu rodzi podejrzenie: czyżby rozgłos polskiej prapremiery z 1925 roku wynikał tylko z zaciekawienia nowością repertuarową, znaną dotąd jedynie z inscenizacji Trupy Wileńskiej, niedostępnej widzom polskojęzycznym? Inna rzecz, że po siedmiu latach nie było powodu wznawiać komentarzy objaśniających i interpretacyjnych, skoro większość widzów mogła je mieć w pamięci związanej z polską prapremierą. Jeśli zatem dziś chcemy oddać sprawiedliwość łódzkiemu *Dybukowi*, musimy pamiętać przede wszystkim o spektaklu z 1925 roku, który w pierwszej „edycji” zapełniał widownię Teatru Miejskiego przez blisko czterdzieści kolejnych wieczorów - i z tej przede wszystkim perspektywy spojrzeć na dyskusyjne (nie)powodzenie wznowienia.

Gdzie leży prawda o oryginalności, wartości i znaczeniu łódzkiego *Dybuka*? Możliwe, że gdzieś pośrodku, pomiędzy dzisiejszą niepamięcią i wynikającym z niej milczeniem a euforycznymi komplementami niektórych międzywojennych periodyków (które to komplementy dość szybko się zresztą wyczerpały). Znamienne wydają się w tym kontekście słowa samego Arnsztejna, który nie rozpatrywał swojego przedsięwzięcia w kategoriach

wydarzenia artystycznego, pozostawiając to raczej krytykom, ale z satysfakcją mówił o nim jako skutecznie wypełnionej misji kulturowej: „Uważam, że wystawienie *Dybuka* było większym wyczynem w dziedzinie zbliżenia polsko-żydowskiego niż wszystkie kroki działaczy politycznych i na terenie parlamentarnym” (*Przed premierą...*, „Il. R.” 1929 nr 169).

Fotografie pochodzą z albumu *Teatr Miejski w Łodzi 1922-1927*, [Łódź, 1927], s. 25 – publikacja dostępna pod adresem:

http://bc.wimbp.lodz.pl/Content/79193/Teatr_Miejski_w_%C5%81odzi_1922_1927a.pdf [dostęp: 28 X 2020].

Niniejszy tekst jest wprowadzeniem do pierwszego wydania *Dybuka* w tłumaczeniu Andrzeja Marka (Marka Arnsztejna), które przygotowywane jest przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.

Wzór cytowania:

Marszałek, Agnieszka, „*Dybuk*” według Arnsztejna: przekład czy adaptacja?, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 163-164, doi: <https://doi.org/10.34762/7snq-5692>.

Autor/ka

Agnieszka Marszałek (agnieszka.marszalek@uj.edu.pl) – profesor UJ, wykłada i bada przede wszystkim (ale nie wyłącznie) historię teatru i dramatu, ze szczególnym uwzględnieniem XIX stulecia. Ma w dorobku pięć książek: trzy tomy *Repertuaru teatru polskiego we Lwowie: 1875-1881* (1992), *1888-1886* (1993), *1864-1875* (2003), *Lwowskie przedsiębiorstwa teatralne lat 1872-1886* (1999), *Prowincjonalny teatr stołeczny (trzy spojrzenia na scenę lwowską lat 1864-1887* (2011) oraz edycję źródłową: Władysław Łoziński, *Pogadanki teatralne i inne teksty o teatrze* (wybór i oprac.; w przygotowaniu). Opublikowała też około 160 artykułów, rozdziałów w tomach zbiorowych, recenzje i inne teksty. W zespole redakcyjnym „Didaskaliów” nieprzerwanie od 2001 roku. Numer ORCID: 0000-0001-5169-3239.

Przypisy

1. O świadomości językowej An-skiego, jego usytuowaniu ideologicznym, o jego wyborze zwrócenia się przede wszystkim do publiczności rosyjskojęzycznej, a także o wystąpieniach środowisk chasydzkich przeciwko przedstawieniom *Dybuka* w Polsce pisze David G. Roskies we wprowadzeniu do anglojęzycznego wydania utworów An-skiego (zob. Roskies, 2002).
2. Pisała o tym bardzo kompetentnie Mirosława Bułat (2017, s. 55-70). Autorka dysponowała już wówczas tekstem rosyjskim w wersji ocenzurowanej, którą w 2001 roku odnalazł w petersburskiej Bibliotece Teatralnej im. Łunaczarskiego i opublikował Władisław Iwanow – do tego czasu bowiem rosyjski pierwowzór uważano za zaginiony. Jest to najstarsza znana wersja dramatu An-skiego – tekst w opracowaniu Iwanowa dostępny jest on-line pod adresem: http://teatr-lib.ru/Library/Mnemozina/Mnemoz_3/#ToC223751283 [dostęp: 29 VI 2021].
3. Mirosława Bułat informuje, że bezpośrednią inspiracją do stworzenia postaci Meszulacha był Ktoś Szary z dramatu *Życie człowieka* Leonida Andriejewa (zob. Bułat, 2017, s. 67).
4. „В 2001 г. в Санкт-Петербургской театральной библиотеке им. А. В. Луначарского (отдел редких книг) в коллекции пьес, прошедших драматическую цензуру, были обнаружены две тетради, представленные С. Ан-ским для рассмотрения в Главное управление по делам драматической цензуры. На одной из них, включающей три действия, можно видеть пометку «К представлению дозволено», датированную 10 октября 1915 г. Вторая состоит из нумерованных листов и включает пролог, эпилог и сцену свадьбы, которых нет в первой тетради. Цензурное разрешение здесь датировано 30 ноября 1915 г. Таким образом, пролог, эпилог и второй акт были написаны позже и отправлены в цензуру досылком”. (С. Ан-ский, *Меж двух миров (Дибук), цензурный вариант, публикация, вступительный текст и глоссарий В. В. Иванова*, http://teatr-lib.ru/Library/Mnemozina/Mnemoz_3/#ToC223751283) – przekład mój – AM.
5. Na podstawie: *Dybuk – na pograniczu dwóch światów*, 2017; zob. też: Żebrowski R., hasło *An-ski Sz* w Polskim Słowniku Judaistycznym, opublikowanym przez Żydowski Instytut Historyczny, [https://www.jhi.pl/psj/An-Ski_\(An-ski\)_Sz_\(Szymon\)_pseud](https://www.jhi.pl/psj/An-Ski_(An-ski)_Sz_(Szymon)_pseud) [dostęp: 3 XI 2020]. Tekst wydania *Dybuka* w jidysz z roku 1919 dostępny jest online pod adresem <https://ia801903.us.archive.org/15/items/tsvishntsveyveltansk/tsvishntsveyveltansk.pdf> [dostęp: 7 XII 2020]. Ta wersja liczy cztery akty, tak więc An-ski nie wrócił już do pierwotnej koncepcji sztuki trzyaktowej.
6. O prapremierowej inscenizacji spektaklu Trupy Wileńskiej zob. m.in.: Sikorski, 2017. W setną rocznicę prapremiery *Dybuka* ukazało się też dwujęzyczne jidyszowo-polskie wydanie dramatu ze wstępem Anny-Kuligowskiej-Korzeniewskiej: Szlojme Zajnwel Rappoport (Szymon An-ski), *Cwiszn cwej weltn, oder der Dibek / Dybuk. Między dwoma światami*, pod red. nauk. A. Kuligowskiej-Korzeniewskiej, ADiT, Warszawa 2020.
7. O spektaklu Habimy zob. m.in.: Tartakowska, 2017, s. 103-114.
8. Badacz powołał się na recenzje Mojżesza Kanfera i Arna Ajnhorna.
9. Czasopismo jest dostępne w Wielkopolskiej Bibliotece Cyfrowej pod adresem: <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/14181/edition/22813/content> [dostęp: 10 VI 2021].
10. Konsekwentne skreślenia didaskaliów (czerwona kredka) wskazują na to, że mamy tu do czynienia z egzemplarzem suflerskim (sufler nie czyta tekstu pobocznego, więc skreślenie didaskaliów ułatwia mu śledzenie tekstu przeznaczonego do wypowiedzenia na scenie).
11. Wszystkie modyfikacje zostały szczegółowo odnotowane w przypisach towarzyszących

edycji tekstu, do której wprowadzeniem jest niniejszy artykuł.

12. Zob.: „K. Ł.” 1925 nr 17 (zamieszczono tam kilka fotografii, wśród nich trzy przedstawiające plan ogólny sceny w kolejnych aktach); zob. też: *Teatr Miejski...*, 1927, s. 25 (tu m.in. ilustracja sceny z aktu I).

13. Imiona aktorek i aktorów uzupełnione zostały w oparciu o *Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 1: 1765-1965 (zob. *SBTP*, 1973) i t. 2: 1900-1980 (zob. *SBTP*, 1994). Nie wszystkie imiona udało się ustalić, ponieważ *Słownik...* nie uwzględnia niektórych wymienionych w obsadzie artystów.

14. Daty pochodzą z informacji prasowych (zob.: „Kur. Ł.” 1925 nry 94-137).

15. Karta tytułowa i spis postaci nie są w maszynopisie liczbowane - numeracja zaczyna się od początku aktu I.

16. Niestety, nie udało mi się dotrzeć bezpośrednio do tej recenzji - niniejszy artykuł powstawał w okresie, kiedy w związku z obostrzeniami z powodu pandemii można było korzystać jedynie z bibliotek cyfrowych, a w zdigitalizowanym numerze 108 pominięto dwie strony, na których zapewne znajduje się recenzja Dudzińskiego (zob.

<https://bcul.lib.uni.lodz.pl/dlibra/publication/1655/edition/1295/content?&meta-lang=pl>).

17. W egzemplarzu po pierwszym akcie sufler umieścił ołówkowy wpis: „38. Przedstawienie / 20/VI 1925 roku, Łódź / Teatr Miejski / suflerował ... [tu nieczytelny podpis]” (*Dybuk* - egz., k. 20).

18. Materiał porównawczy stanowią suflerskie wpisy: na stronie kończącej pierwszy akt (data prapremiery) i na ostatniej stronie egzemplarza (data wznowienia) - zob. *Dybuk* - egz., k. 20 i k. 56.

19. Np. Ślepa Staruszka to prawdopodobnie Niewidoma Żebraczka ze spisu, zaś Jednoręka Żebraczka może odpowiadać w spisie osób Chromej Żebraczce (por. *Dybuk* - egz., k. 23-25).

20. Tak pisał np. Leski [Jakub Appenzlak] (por. Leski, „N.P.” 1925 nr 112). W egzemplarzu autor ołówkowych notatek (Arnsztein?) też posłużył się określeniem „taniec śmierci” w odniesieniu do sceny tańca z żebrakami. Przypomnijmy w tym miejscu, że identycznie nazywano tę scenę w spektaklu Trupy Wileńskiej z roku 1920 - pytanie jednak, jak wyglądała?

21. Jedyne wypowiedzi prasowe na temat wznowienia, jakie udało mi się odnaleźć, to związane anonse - prócz już przywołanych zob. np.: „Ex. Wiecz. Il.” 1932 nr 109 (19 IV) i nr 115 (25 IV), „Dz. Ł.” 1932 nr 116 (27 IV).

22. Sporo uwagi tej właśnie scenie poświęca Daria Mazur w niewielkiej objętościowo, ale wartościowej monografii filmowego *Dybuka* (zob. Mazur, 2007, s. 58-60). Nie zajmuje się ona jednak poszukiwaniem źródeł pomysłu wprowadzenia sceny tańca Lei ze Śmiercią, a jego walorami choreograficznymi i dramaturgicznymi (autorką choreografii do filmu była Judyta Berg). Wskazanie (oczywistych już w dramacie An-skiego) powiązań ze średniowiecznym motywem *danse macabre*, intensywnie obecnym w wyobraźni i metaforyce judeochrześcijańskiej, nie daje jednak odpowiedzi na pytanie o przedstawienie samej postaci Śmierci.

23. Z recenzji Tadeusza Boya-Żeleńskiego wiadomo np., że warszawska inscenizacja miała - podobnie jak w Łodzi - tylko trzy akty (por. Boy-Żeleński, 1926, s. 52-58). Interesujące, że Boy - w przeciwieństwie do cytowanego Appenzlaka - za najciekawszy uznał w tej inscenizacji akt trzeci (zob. tamże, s. 56-57). Nie wydaje się, by o tej różnicy odbioru zdecydowała bardziej sugestywna gra aktorska w warszawskim przedstawieniu, bo pod adresem aktorów Boy robi jedyną, mało pochlebną uwagę, że „grali - na ogół starannie” (tamże, s. 58). 31 Udalska wymienia w swoim artykule kilka najważniejszych, dodając:

„Wszystkie inscenizacje korzystały z tłumaczenia Andrzeja Marka” (Udalska, 1998, s. 173).
24. Eleonora Udalska twierdziła, że do premiery *Dybuka* w Bagateli (podobnie jak w warszawskim Teatrze im. Bogusławskiego) w ogóle nie doszło (zob. Udalska, 1998, s. 168). Podążyła zapewne za przytoczoną informacją „Chwili”. Ta informacja odnosi się jednak do okresu poprzedzającego łódzką premierę. *Dramat obcy w Polsce* podał datę krakowskiej premiery (zob. *Dramat obcy w Polsce...*, 2001, s. 27); o krakowskim przedstawieniu pisała też w swojej książce Diana Poskuta-Włodek (zob. Poskuta-Włodek, 2012, s. 399). Zaś kwerenda w krakowskim „Czasie” (zob. „Czas” 1925 nr 149-165) pozwoliła mi ustalić, że w całym okresie eksploatacji, tj. pomiędzy 1 a 19 lipca, w Krakowie zagrano sztukę 19 razy.
25. Należy jednak zwrócić uwagę na fakt, że badacze (por. np.: Roskies, 2002; Mazur, 2007;) powołują się na inspiracje twórców filmu spektaklem Habimy w reż. Jewgienija Wachtangowa, inne realizacje pozostawiając raczej w sferze ewentualnych domysłów. Jest tak może dlatego, że spektakl Wachtangowa zyskał status inscenizacji niemal muzealnej, „eksportowego produktu” Habimy, nieporównanie bardziej trwałego (ponad cztery dekady na afiszach!) niż realizacja warszawska; o prapremierze łódzkiej nie warto w tym kontekście nawet wspominać – pod względem żywotności pozostawała w głębokim cieniu tamtych inscenizacji.

Bibliografia

An-ski, Szymon A., *Na pograniczu dwóch światów: Dybbuk, legenda dramatyczna w czterech aktach*, w przekładzie J. Joelona i J. Rottersmana, wraz z komentarzem J. Joelona, nakład własny, Kraków 1922.

An-ski, Szymon, *Dybuk*, tekst wydania w jidysz z roku 1919:
<https://ia801903.us.archive.org/15/items/tsvishntsveyveltansk/tsvishntsveyveltansk.pdf> [dostęp: 7 XII 2020].

An-ski, Szymon, *Na pograniczu dwóch światów (Dybuk)*, przełożył M. Koren, nakładem Spółki Wydawniczej „Chwila”, Lwów 1922.

Ан-ский, С., *Меж двух миров (Дибук), цензурный вариант, публикация, вступительный текст и глоссарий В. В. Иванова* [*Dybuk* – rosyjska wersja cenzorska z 1915 roku – AM], http://teatr-lib.ru/Library/Mnemozina/Mnemoz_3/#ToC223751283 [dostęp: 3 XI 2020], (w przypisach: An-ski, 1915).

Boniecki, Tadeusz, *Katalog sztuk teatralnych z lat 1902-1939*, Poznań 1999.

Boy-Żeleński, Tadeusz, *Flirt z Melpomeną. Wieczór szósty*, Warszawa 1926, s. 52-58.

Bułat, Mirosława, *Меж двух миров (Mež dvuch mirov) – tekst(y) i ludzie – rozważania tekstologiczne*, [w:] *Dybuk – na pograniczu dwóch światów*, pod red. M. Abramowicza, J. Ciechowicza, K. Kręglewskiej, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2017, s. 55-70.

Dramat obcy w Polsce: premiery - druki - egzemplarze. Informator, praca zbiorowa pod kier. J. Michalika, tom: A-Ł pod red. S. Hałabudy, Księgarnia Akademicka, Kraków 2001, s. 27.

Dudziński, Bolesław, *Dybuk*, „Kurjer Łódzki” 1925 nr 108 (21 IV).

Dybuk (Na krawędzi dwóch światów). Legenda dramatyczna w trzech aktach Sz. An-skiego, wolny przekład i zmieniony układ sceniczny Andrzeja Marka [egzemplarz teatralny], Biblioteka Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu, Dział Zbiorów Specjalnych, sygn. a 3698/16 (maszynopis).

„*Dybuk*” na scenie polskiej, „Chwila” 1925 nr 2193.

„Dziennik Łódzki” 1932 nr 116 (27 IV).

„Express Wieczorny Ilustrowany” 1932 nr 109 (19 IV) i nr 115 (25 IV).

Fallek, Wilhelm, „*Dybuk*” na scenie Teatru Miejskiego, „Republika” 1925 nr 105.

Fallek, Wilhelm, „*Dybuk*”, *legenda dramatyczna w 3-ch aktach An-skiego. Tłumaczył i reżyserował p. Andrzej Marek*, „Republika” 1925 nr 108.

Fallek, Wilhelm, *Przed jutrzejszą premierą: „Dybuk” jako mistyczny dramat o miłości silniejszej niż śmierć*, „Republika” 1925 nr 104.

Jazdon, A., *Teatralna kolekcja*, „Biblioteka” 2001 nr 5, s. 90-108. Wersja elektroniczna: <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/14181/edition/22813/content> [dostęp: 5 I 2021].

„Kurjer Łódzki” 1925 nr 17.

„Kurjer Łódzki” 1925 nr 94.

„Kurjer Łódzki” 1925 nr 106.

„Kurjer Łódzki” 1932 nr 110.

„Kurjer Łódzki” 1932 nr 111.

Legoń, Janusz, „*Dybuk*” Szymona An-skiego w inscenizacji *Wachtangowa*, <http://www.encyklopediateatru.pl/kalendarium/3318/dybuk-szymona-an-skieg-o-w-inscenizacji-wachtangowa> [dostęp: 20 XII 2020].

Leski [Appenszlak Jakub], „*Dybuk*” na scenie polskiej w Łodzi, „Nasz Przegląd” 1925 nr 112 (24 IV).

Lewkowski, Kazimierz A., *Teatr Miejski w Łodzi 1918-1931*, [w:] *Teatr przy ulicy Cegielnianej: szkice z dziejów sceny łódzkiej 1844-1978*, pod red. S. Kaszyńskiego, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1980.

Leyko, Małgorzata, *Dyrekcja Karola Borowskiego w Teatrze Miejskim (1931-1932)*, [w:] tamże.

„Łódź w Ilustracji”, dodatek niedzielny nr 19 do „Kuriera Łódzkiego” z 10 maja 1925.

Mazur, Daria, *Dybuk*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007.

Poskuta-Włodek, Diana, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1918-1939. Zawodowe teatry dramatyczne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012. „Czas” 1925 nry 149-165.

Przed premierą Miry Efros. Rozmowa z Andrzejem Markiem, „Ilustrowana Republika” 1929 nr 169.

Sikorski, Dariusz K., *Prapremiera światowa Dybuka na scenie Trupy Wileńskiej (horyzont medialny)*, [w:] *Dybuk - na pograniczu dwóch światów*, s. 71-90.

Słownik biograficzny teatru polskiego, t. 1: 1765-1965, Warszawa 1973; t. 2: 1900-1980, Warszawa 1994.

Tartakowska, Jelena, „*Dybuk*” *Jewgienija Wachtangowa w Habimie: praca nad sztuką* [w:] *Dybuk - na pograniczu dwóch światów*, s. 103-114.

Teatr Miejski w Łodzi 1922-1927 [wydawnictwo albumowe Teatru, Łódź 1927].

Teatr Miejski, Dybuk, „Rozwój” 1925 nr 109 (21 IV).

Roskies, David G., *Introduction*, [w:] *The Dybbuk and Other Writings by S. Ansky*, edited by D.G. Roskies, transl. by G. Werman, Yale University Press, New Haven 2002.

Udalska, Eleonora, *Dybuk na scenach polskich*, [w:] *Teatr żydowski w Polsce: materiały z międzynarodowej konferencji naukowej, Warszawa, 18-21 października 1993*, pod red. A. Kuligowskiej-Korzeniewskiej i M. Leyko, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1998.

Widowiska łódzkie, „Dziennik Łódzki” 1932 nr 107 (18 IV).

Wroczyński, Kazimierz, *Moje dwa lata w Łodzi*, [w:] *Teatr Miejski w Łodzi 1922-1927* [wydawnictwo albumowe Teatru, Łódź 1927], s. 14-15.

Żebrowski, Rafał, hasło *An-ski Sz* w *Polskim Słowniku Judaistycznym*, opublikowanym przez Żydowski Instytut Historyczny, [https://www.jhi.pl/psj/An-Ski_\(An-ski\)_Sz_\(Szymon\)_pseud](https://www.jhi.pl/psj/An-Ski_(An-ski)_Sz_(Szymon)_pseud) [dostęp: 3 XI 2020].

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/dybuk-wedlug-arnsztejna-przeklad-czy-adaptacja>