

Eleonora Udalska (Katowice)

DYBUK NA SCENACH POLSKICH

1. W okresie międzywojennym

Nie doszły do skutku pierwsze próby wystawienia *Dybuka* po polsku: w Krakowie po wielotygodniowych przygotowaniach w Bagateli oraz w Warszawie w Teatrze im. W. Bogusławskiego. Ta realistyczna sztuka o mistycznych ludziach, jak ponoć określił ją sam An-ski, miała swojego żarliwego orędownika. Był nim Marek Arnsztejn, występujący jako autor i reżyser pod pseudonimem Andrzej Marek. Zainteresował sztuką we własnym tłumaczeniu z języka jidysz Kazimierza Wroczyńskiego, ówczesnego dyrektora Teatru Miejskiego w Łodzi. Wroczyński przekonany, że wystawienia sztuki wielopłaszczyznowej, „zakorzenionej” w niezwykle złożonej tradycji kultury żydowskiej może się podjąć reżyser dobrze obeznany ze światem chasydyzmu, kabałą i obyczajami, po przełamaniu licznych trudności, biorąc na swe barki ataki nacjonalistów, oddał losy sztuki w ręce Andrzeja Marka. Sam po lekturze tekstu chciał widzieć wystawienie sceniczne *Dybuka* jako sztukę na wskroś „mistyczną z zupełnie prawie pominięciem folkloru”. An-ski w obiegowej opinii był traktowany wówczas jako wskrzesiciel misterium. Andrzej Marek 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. Nieobca mu była również klasowa motywacja konfliktu sztuki. Pracował z zespołem aktorskim występującym najczęściej w repertuarz komediowym, nie poddanym dyscyplinie jednolitego kierunku artystycznego. Premiera odbyła się 18 IV 1925. Krytyka wysoko oceniła rezultaty pracy. Nie znaczy to, że przedstawienie nie wywołało licznych uwag krytycznych. Andrzej Marek łódzką inscenizacją *Dybuka* rozpoczął budowę – w jego rozumieniu – artystycznej platformy „wzajemnego miłowania się ludzi bez

¹ Wywiad z p. dyr. T. Miejskiego w Łodzi, „Nasz Przegląd” 1925, nr 110.

² Zob. K. A. Lewkowski, *Teatr Miejski w Łodzi 1918–1931*, [w:] *Teatr przy ulicy Cegielnianej. Szkice z dziejów sceny łódzkiej 1844–1978*, red. S. Kaszyński, Łódź 1980, s. 123–159.

względu na to, do jakiego Boga się modlą i w jakim języku swoje smutki i radości wyrażają”³.

Wprowadzenie na afisz *Dybuka* w Teatrze Miejskim podyktowane było chęcią obalenia muru między sąsiadującymi ze sobą kulturami: „Wystawiając tę sztukę – objaśniał prezes łódzkiej Rady Miejskiej, dr Fichna – teatr miał na celu nie tylko publiczność żydowską, lecz w równej mierze i publiczność chrześcijańską, która tylko w ten sposób będzie mogła poznać walory *Dybuka*”⁴. Krytycy informowali, że widowisko zostało entuzjastycznie przyjęte przez wypełnioną do ostatniego miejsca widownię premierową. Wpływ na spotęgowanie zainteresowania sztuką miały głośnie, owiane już legendą, przedstawienia Trupy Wileńskiej i teatru Habima. Nie znamy, niestety, liczby spektakli w sezonie ani składu narodowościowo-widowni.

Co dostrzeżono w łódzkim przedstawieniu *Dybuka*? Recenzent Bolesław Dudziński na łamach „Kuriera Łódzkiego” pisał po premierze: „*Dybuk* spowity w mgły jakiegoś niedzisiejszego zupełnie romantyzmu, skąpany w mistycznych światłach zaziemskości, jest istotnie nieprzeciętnym tworem scenicznym i węgielnym kamieniem sławy zmarłego przed pięć laty autora”⁵. Podkreślił umiejętną pracę reżysera, piękno scen zbiorowych, dwie wielkie role pełne ekspresji: Chanana i Lei. Tempo spektaklu było zbyt powolne i nie poddane rytmowi muzycznemu. Natomiast Jakub Appenzlak dostrzegł w pierwszym akcie „wspaniałe wnętrza i zgranie wszystkich artystów”, w jego opinii „świetne były zewnętrzne maski i szaty, ruchy, mimika i akcent, śpiew i taniec chasydzki”. W akcie drugim, najbardziej nasyconym efektami świetlnymi („fantastyczną grą światła, barw i odcieni, prowadzących do stworzenia iluzji «tańca śmierci»”), „brakowało kontrastów między tłumem żebraków a bogaczem Senderem”⁶. Reżyser raz jeden tylko „zwarł” ten tłum z narzeczoną Leą, okrążył ich szeregiem szkieletów, zgasił światła. Stworzył scenę plastyczną. W tym ekspresjonistycznym zamiarze zaginęły mistycyzm sztuki i jej filozoficzne przesłanie. Siłą reżyserii były sceny zbiorowe, ze szczególnym zaś znanstwem rytuału opracowano uroczystości weselne. Natomiast akt trzeci, który wprowadza widza w pogranicze dwóch światów, w prawa kabały, wiary i mitologii, nie pozostawił prawie żadnego wrażenia. Był słabo przygotowany, aktorzy nie w pełni rozumieli sens sztuki. Wiele pochwał zebrali Tadeusz Białoszczyński za rolę Chanana i Stefania Jarkowska za rolę Lei, która „imponowała w scenach opętania”⁷. Inni aktorzy nie do końca udźwignęli powierzono role i w konsekwencji zatarli

³ T. Boy-Żeleński, *Pisma*, t. 23, Warszawa 1965, s. 515; por. też: „Nasz Przegląd”, 30 VII 1929.

⁴ J. Appenzlak, „*Dybuk*” na scenie polskiej w Łodzi, „Nasz Przegląd” 1925, nr 112.

⁵ B. Dudziński, „*Dybuk*”, „Kurier Łódzki”, 21 IV 1925.

⁶ J. Appenzlak, „*Dybuk*” na scenie polskiej w Łodzi, *op. cit.*

⁷ B. Dudziński, *op. cit.*

ideę spektaklu. Cadyk Konstantego Tatarzewicza był rabinem małowia-
teczkowym, nie cudotwórcą, filozofem, władcą duchowym chasydów, potężnym
namiestnikiem boskim. Przede wszystkim brakowało mu majestatu, mocy
panowania nad żywymi i zmarłymi. Nie stanowił więc osi dla praw tradycji
i przekonań zbiorowych wywiedzionych z Talmudu.

Podobnie Meszulah w wykonaniu Wincentego Wybrańskiego – jak
zaświadczał Appenzlak – „nie mógł się odróżnić od tłumu batlanów lub
chasydów i stworzyć figurę mistyczną, przez usta której przemawia woła
sumienia ludowego [...]. Nie przypominał nam jednoosobowego chóru
starożytnej tragedii greckiej”⁸. I choć właściwie opracował maskę, słaby
i zbyt miękki głos nie pozwolił mu w pełni wyrazić sensu moralnego
sztuki.

Pierwsza polska inscenizacja sztuki An-skiego kładła akcent na ob-
rzędowość widowiska. Usiłowała środkami wizualnymi (staranne dekoracje
Bolesława Kudewicza, fantastyczna gra świateł) przybliżyć widzowi odmienną
obyczajowości żydowskiej, poprzez obraz zawiadnąć widownią, przykuć jej
uwagę bogactwem nie znanej jej kultury.

Miesiąc później, 29 maja 1925, Andrzej Marek powtórzył inscenizację
Dybuka w warszawskim teatrze Szkarłatna Maska (przy ul. Jasnej 3)
w nowej wersji interpretacyjnej z dekoracjami Józefa Wodyńskiego. Krytyk
„Naszego Przeglądu” przyjął przedstawienie jako świadectwo przełamania
muru obcości. Pisał:

Dybuk na scenie polskiej. Arcydzieło żydowskie w teatrze polskim w stolicy! Po raz
pierwszy od wielu, wielu lat pozwolono przemówić poecie żydowskiemu i uczyniono rzetelny
wysiłek artystyczny, aby wczuć się w ducha twórczości bardziej Polakom obcy niż teatr
dalekich Chin. Czyż nie znaczy to, że nastąpiło przesilenie w stosunku inteligencji polskiej do
żydostwa lub że weszliśmy przynajmniej w fazę przesilenia?⁹

Dla krytyków warszawskich przedstawienie było odkryciem nieznanego
lądu. Jeden motyw wybijał się na plan pierwszy w recenzjach: ogromne
zdziwienie, że „taki egzotyzm niemal azjatycki – jak zauważał Jan
Lorentowicz – istnieje podobno obok nas, o ścianę zaledwie”¹⁰. Ten
egzotyzm próbowali pojąć i opisać oraz odnaleźć jego poetyckie źródła. Nie
ograniczono się – jak w przypadku łódzkiej inscenizacji – do lakonicznych
uwag. Tym razem zastanawiano się nad tajemnicą powstania *Dybuka*, jego
strukturą, nawiązaniami do dramatu romantycznego i Stanisława Wyspiań-
skiego.

⁸ J. Appenzlak, „*Dybuk*” na scenie polskiej w Łodzi, *op. cit.*

⁹ J. Appenzlak, „*Dybuk*”, „*Nasz Przegląd*” 1925, nr 147. W nrze 146 „*Naszego
Przeglądu*” podano pełny zespół wykonawców oraz informację, że przedstawienia rozpoczynają
się o godz. 8.00 wieczór.

¹⁰ J. Lorentowicz, *Dwadzieścia lat teatru*, t. 3, Warszawa 1933, s. 530.

Sztukę An-skiego wyraźnie nobilitowano, uznając za dzieło autentycznego
scenicznego talentu.

Andrzej Marek po doświadczeniach łódzkich, pracując z wybitnymi
aktorami z Teatru im. W. Bogusławskiego, którzy – jak złośliwie zauważała
„*Gazeta Poranna 2 grosze*” – zaangażowali się „do trupy wystawiającej
sztukę żydowską pod kierunkiem Żyda”, zdołał opracować przedstawienie
w nowym kształcie. Całości nadał ton większej dyskrekcji, położył nacisk na
nastrojowość i rytmiczność scen zbiorowych, usunął nadmierne „żydłactwo”¹¹.
Przedstawie... warszawskie odsoniło szerzej duchowość sztuki. „*Sztuka*
– wspominał Mieczysław Limanowski – czyniła wstrząsające wrażenie dzięki
głębiom wydobytym mistrzowsko przez Marka”¹². Również Boy-Żeleński
wyznawał, że najsilniejsze wrażenie sprawiło na nim „to obcowanie żywych
ze zmarłymi, ta nieprzerwana ciągłość między życiem doczesnym a życiem
pozagrobowym, które można pojmować [...] jako jedną z płaszczyzn naszego
życia wewnętrznego”¹³.

Wydaje się, że przedstawienie z założenia nie miało być ludowym
misterium, jak wystawienie *Dybuka* Trupy Wileńskiej, raczej miało być
dramatem podświadomości, uzewnętrzniającym odwieczne ludzkie tęsknoty
i dążenia. Jedno jest pewne. Przedstawienie warszawskie dalekie było od
zewnętrznego folklorizmu. Reżyser nie spekulował na żydostwie. Czynił
wszystko, aby zbudować dzieło artystyczne, przenikające archetypy kultury,
odsonić jej bogactwo i siłę w tworzeniu zbiorowości.

Nie zawsze wykonawcy wzniesli się do poziomu przedstawienia. Uwagi
o ich grze są dość lakoniczne i sprzeczne. Niewiele wiemy o rozwiązaniach
przestrzennych i o funkcji muzyki tak istotnej w interpretacji sztuki An-skiego.
Powtarza się w recenzjach uwaga o odmiennym usytuowaniu w akcji
cadyka z Miropola (Wojciech Brydziński) niż w wystawieniu Trupy Wileńskiej.
Cadyk w przedstawieniu warszawskim „utrzymany w tonie tragicznej powagi
i mocy duchowej”¹⁴ był „władcą i piastunem dusz”¹⁵. Panował nad zbiorowoś-
cią i jej wyobraźnią. Punktem kulminacyjnym była scena rzucania klątwy
doprowadzona niemal do religijnej ekstazy. Po tej scenie usuwał się na
drugi plan. Wypadki toczyły się już poza jego działaniem. O Lei (Zofia
Mysłakowska) Słonimski napisał, że „była skupiona w sobie, bezbronna

¹¹ Antoni Słonimski był jednak innego zdania. Pisał: „Zaznaczyć trzeba jeszcze bardzo
śmieszny akcent paru podrzędnych wykonawców. Grając Żydów, uważali za stosowne mówić
po polsku z żydowskim akcentem. Jest to równie na miejscu jak wymawianie z francuska
w sztukach tłumaczonych z francuskiego”. (A. Słonimski, *Gwałt na Melpomenie*, Warszawa
1982, s. 38).

¹² M. Limanowski, *Duchowość i maestia. Recenzje teatralne 1901–1940*, zeb. i oprac.
Z. Osiński, Warszawa 1992, s. 388.

¹³ T. Boy-Żeleński, *Pisma*, t. 22, Warszawa 1987, s. 322.

¹⁴ J. Lorentowicz, *Dwadzieścia lat...*, s. 532.

¹⁵ T. Boy-Żeleński, *Pisma*, t. 22, s. 322.

i przybita fatalizmem swej miłości¹⁶. Inni dostrzegli plastykę ruchu i żywą ekspresję oczu, natomiast nikogo nie zadowalał jej słaby, stłumiony głos (scena dialogu z Dybukiem). Rola towarzyszącej Lei starszej piastunki (Ewa Kunina) została nazwana „skończonym arcydziełem” oraz „oryginalnym studium duszy i matrony żydowskiej¹⁷”. Tajemniczy Meszułach – pojęty został przez Marka jako wcielenie Sumienia – w wykonaniu Wiesława Gawlikowskiego, nieco oschły i koturnowy, nie spełniał funkcji łącznika dwóch światów. Z kolei Chanan (Wiktor Biegański) wyrażał jeden motyw: romantyczną miłość do Lei, której obraz – jak pisał Boy-Żeleński – sprowadza mu na usta wersety Salomonowej *Pieśni nad pieśniami*. Zatem raczej romantyczny bohater niż chasyd poszukujący prawdy w grzechu. Można wnosić pośrednio, że wątek faustyczny i kabalistyczne prawa moralne w przedstawieniu nie wybijały się na plan pierwszy. Dowodzi tego również sposób interpretacji postaci Sendera. Był tylko wyniosłym bogaczem (w wykonaniu Marcina Bay-Rydzewskiego) i to go wyróżniało.

Tadeusz Boy-Żeleński spojrział na przedstawienie z perspektywy widza. Pisał: „Oglądamy kolejno wnętrza bożnicy, która zarazem jest świątynią i klubem, oglądamy interesujący obrzęd weselny, wreszcie potężną scenę sądu u rabina. Kiedy po trzecim akcie kurtyna zapada, mamy uczucie, żeśmy wrócili z podróży w dalekie, dziwne kraje. I to uczucie dziwności wzmagają się jeszcze przez świadomość, że ten daleki świat istnieje tuż koło nas, zaledwie o kilka ulic.”¹⁸

Tyle okrucich informacji o dwóch pierwszych polskich inscenizacjach Andrzeja Marka *Dybuka* An-skiego. Są one ważne dla dziejów teatru i literatury żydowskiej w okresie międzywojennym. Zrodziły się w określonej sytuacji społecznej i jednocześnie tę sytuację współtworzyły. Przyjmując Łotmanowskie rozumienie przedstawienia teatralnego jako tekstu kultury, można twierdzić, że kierowały procesem odbioru nastawionego na wielostopniowe poznawanie świata przedstawionego na scenie, więc nie tylko obrzędowości, obyczaju chasydzkiego, lecz świata pojęć moralnych stanowiących kodeks zasad postępowania narodu żydowskiego. Metafora poetycka o wędrownie błakających się dusz nie mogących znaleźć dla siebie miejsca, jak również opowieść o miłości kochanków trwalszej niż życie, odślaniały przed polskim odbiorcą uniwersalne archetypy żydowskiej tradycji kulturowej. Tym samym przedstawienia te wyprowadzały *Dybuka* ze scen jidysz i żydowskiego getta społecznego. Krytyka teatralna dostrzegała w tym utworze pokrewieństwa z polską tradycją dramatu romantycznego zarówno w tkance poetyckiej, jak i filozofii mistycznej.

¹⁶ J. Słonimski, *Gwałt na Melpomenie*, s. 37.

¹⁷ J. Appenzlak, „*Dybuk*”, „*Nasz Przegląd*” 1925, nr 148; zob. też: E. Breiter, *Teatry warszawskie*, „*Świat*” 1925, nr 24.

¹⁸ T. Boy-Żeleński, *Pisma*, t. 22, s. 323.

Ani prapremiera łódzka, ani premiera warszawska nie dorównała powodzeniu *Dybuka* Trupy Wileńskiej w liczbie powtórzeń i frekwencji widzów. Zapoczątkowały one jednak wystawienia tego dramatu w języku polskim. Dla porządku odnotujmy najważniejsze: w Teatrze Odrodzonym w Warszawie (pod kierunkiem artystycznym Piotra Hryniewicza i literackim Wiktora Brumera) w sezonie 1926/1927, w Teatrze Miejskim w Lublinie w sezonie 1928/1929 (premiera 17 kwietnia) w opracowaniu reżyserskim Józefa Grodnickiego i Edmunda Szafrąńskiego, z dekoracjami Bronisława Rysiewskiego (do tego przedstawienia sprowadzono chóry bóżnicze i orkiestrę weselną), w Teatrze Miejskim w Łodzi w opracowaniu Zbigniewa Ziemińskiego i Andrzeja Marka za dyrekcji Karola Borowskiego w sezonie 1931/1932 (premiera 23 kwietnia; 6 powtórzeń). Wszystkie inscenizacje korzystały z tłumaczenia Andrzeja Marka.

2. W powojennej Polsce

Czas po II wojnie światowej wyznacza nowe rozdziały życia scenicznego *Dybuka*. Trzy inscenizacje są z pewnością najważniejsze: w Teatrze Żydowskim w Warszawie (premiera 16 II 1957) w inscenizacji Abrahama Morewskiego, zaprezentowana na scenach wielu miast Polski, w krakowskim Teatrze Starym (12 III 1988) w adaptacji, reżyserii i inscenizacji Andrzeja Wajdy, w nowym tłumaczeniu Ernesta Brylla oraz włączona do centralnych obchodów 50. rocznicy powstania w getcie warszawskim łódzka premiera (21 IV 1993) w Teatrze im. Stefana Jaracza w reżyserii Waldemara Zawodzińskiego, ze scenografią Barbary Wesołowskiej, z muzyką Piotra Hertla i ruchem scenicznym w układzie Janiny Niesobskiej, w przekładzie z oryginału żydowskiego Michała Friedmana.

Teatr Żydowski im. E. R. Kamińskiej sięgnął po sztukę An-skiego w okresie popaździernikowej odwilży. Teatr polski powoli otrząsał się z ciężaru szaroci socrealizmu. *Dybuk* w reżyserii Chewela Buzgana, w inscenizacji i opracowaniu dramaturgicznym Abrahama Morewskiego, ze scenografią Edwarda Grejewskiego i Józefa Pasmanika, z muzyką Albina Wolusa, opartą na motywach ludowych, został potraktowany jako opera ludowa. Repliki drugoplanowych postaci dobrano tak, aby stanowiły wielogłosowy chór; recytatywy Chanana, Lei, cadyka oraz tańce miały konstrukcję muzyczną. Łączyły się w tym spektaklu motywy biblijne, odwieczne rytmy recytatorów świętych tekstów i piosenki chasydzkie, śpiewane niegdyś