

Agata Dąbrowska
Uniwersytet Łódzki

Jakub Parnes
Uniwersytet Ekonomiczny w Katowicach

Spór o polsko-żydowski teatr Marka Arensteina na łamach prasy polskiej w dwudziestoleciu międzywojennym

Wprowadzenie

Licząca około trzy miliony członków społeczność żydowska międzywojennej Polski była bardzo mocno zróżnicowana pod względem językowym. Według badań przeprowadzonych w 1931 r., 80% Żydów za mowę ojczystą uznawało jidysz, 12% – język polski, a 8% – hebrajski¹. Przynależność do konkretnej grupy językowej często determinowała poglądy jej członków na kwestię teatru żydowskiego rozpatrywanego w kategoriach istotnego czynnika kształtującego żydowską tożsamość narodową. Burzliwa dyskusja poświęcona żydowskiej działalności scenicznej oraz jej roli w krajowym życiu kulturalnym toczyła się II Rzeczypospolitej na łamach prasy, przy czym problem ten podnoszono zarówno w tytułach adresowanych do polskich czytelników, jak i w periodykach żydowskich wydawanych po polsku oraz w jidysz. Dziennikarze spierali się m.in. o funkcję teatru w języku jidysz i hebrajskim oraz o to, czy dorobek sceniczny Żydów tworzących w języku polskim można uznawać jedynie za element żydowskiego dziedzictwa narodowego, czy też stanowi on integralną część kultury polskiej. Publicyści starali się także odpowiedzieć na pytanie o to, kogo można określać mianem pisarza polsko-żydowskiego. Zastanawiali się m.in., czy termin ten odnosić należy do wszystkich literatów pochodzenia żydowskiego, czy też wyłącznie do autorów poruszających w swojej twórczości tematy związane z kulturą i tradycją żydowską.

¹ SHMERUK CH., *Hebrew-Yiddish-Polish: A Trilingual Jewish Culture* [W:] Gutman I., Mendelsohn E., Reinhartz Y., Shmeruk Ch. (red.), *The Jews of Poland Between two World Wars*, Hanover-London, University of New England Press, 1989, s. 287–288.

Jak zauważa Eugenia Prokop-Janiec, burzliwa dyskusja prasowa dotycząca kwestii żydowskiej sztuki i kultury w języku polskim miała miejsce w drugiej połowie lat dwudziestych XX w. i związana była z osobą Marka Arensteina (pseudonim Andrzej Marek), artysty bardzo mocno zasłużonego dla rozwoju polskojęzycznego teatru żydowskiego². Jego działalność sceniczna oceniana była przez pryzmat pochodzenia etnicznego artysty, co prowadziło do wielu sporów i kontrowersji. Mogły one wynikać z faktu, iż – jak przekonują Alina Molisak i Zuzanna Kołodziejska – pojęcie tożsamości żydowskiej w dwudziestoleciu międzywojennym było rozmaicie interpretowane, a samoidentyfikacja pisarzy żydowskiego pochodzenia ulegała nierzadko przemianom pod wpływem czynników zewnętrznych, w tym zwłaszcza nasilającego się w latach trzydziestych antysemityzmu³. W tym kontekście rozpatrywać można decyzje Arensteina dotyczące jego ścieżki zawodowej. Reżyser początkowo wielokrotnie podejmował bowiem próby nawiązania współpracy z jidyszowym środowiskiem artystycznym, ale wobec braku zainteresowania z jego strony zaczął tworzyć w języku polskim. Dołączył tym samym – zdaniem Eugeniei Prokop-Janiec – do grona wybitnych twórców pogranicza polsko-żydowskiego, czyli „przestrzeni ambiwalencji: kontaktu i konfliktu, współpracy i rywalizacji, negocjacji i izolacji”⁴.

Działalność sceniczna Arensteina była szeroko komentowana na łamach polskiej prasy, zarówno w adresowanych do środowisk inteligenckich periodykach społeczno-kulturalnych, jak i w ogólnotematycznych gazetach popularnych. Recenzje spektakli w reżyserii Arensteina, w tym *Boga zemsty*⁵ i *Motke*

² PROKOP-JANIEC E., *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, Kraków, Universitas, 1992, s. 18–19.

³ MOLISAK A., KOŁODZIEJSKA Z. (red.), *Żydowski Polak, Polski Żyd Problem tożsamości w literaturze polsko-żydowskiej*, Warszawa, Dom Wydawniczy ELIPSA, 2011, s. 10. Na temat roli tożsamości polsko-żydowskiej w procesie twórczym zob. także: PROKOP-JANIEC E., *Pogranicze polsko-żydowskie: języki, kultury, literatury* [W:] Geller E., Polit M. (red.), *Jidyszland. Polskie przestrzenie*, Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008, s. 107–120; PROKOP-JANIEC E., ŻUREK S. J. (red.), *Literatura polsko-żydowska*, Kraków, Księgarnia Akademicka, 2011; ADAMCZYK-GARBOWSKA M., *Odcienie tożsamości. Literatura żydowska jako zjawisko wielojęzyczne*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2004; PANAS W., *Pismo i rana. O literaturze polsko-żydowskiej*, „Roczniki Humanistyczne”, 2007, zeszyt 1, s. 202–215; BORKOWSKA G., RUDKOWSKA M. (red.), *Kwestia żydowska w XIX w. Spory o tożsamość Polaków*, Warszawa, Wydawnictwo Cyklady, 2004; BUŁAT M., „Cwiszn cwej teaters” – na pograniczu dwóch teatrów. Źródła jidysz w badaniach nad kontaktami międzykulturowymi w polskim teatrze – kilka przypomnień, szereg uzupełnień [W:] Geller E., Polit M. (red.), *Jidyszland. Polskie przestrzenie*, Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008, s. 121–141.

⁴ PROKOP-JANIEC E., *Pogranicze polsko-żydowskie*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013, s. 42.

⁵ *Dramat Got fun nekome (Bóg zemsty, 1906)* autorstwa Szaloma Asza opowiada historię właściciela kamienicy Jankiela, który w suterenie prowadzi dom publiczny. Jego największym marzeniem jest wydanie córki Ryfki za bogobojnego Żyda. Bohaterowi nie udaje się jednak zrealizować tego zamiaru, ponieważ córka nawiązuje romans z jedną z prostytutek. Jankiel, dowiedziawszy się o tym, umieszcza Ryfkę w domu publicznym. Utwór ten wystawiany był na scenach polskich oraz zagranicznych. Premiera *Boga zemsty* w reżyserii Arensteina odbyła się w warszawskim Teatrze Nieza-

*złodzieja*⁶ Szaloma Asza⁷, *Golema*⁸ Halpera Lejwika oraz *Mirele Efros*⁹ Jakuba Gordina, stawały się często dla ich autorów okazją do wyrażenia swoich poglądów w kwestii roli teatru żydowskiego w odrodzonej Polsce.

Niniejsza publikacja, łącząca prasoznawczą i kulturoznawczą perspektywę badawczą, podejmuje się analizy recepcji działalności scenicznej Arensteina na łamach tych spośród periodyków wydawanych w II Rzeczypospolitej, które adresowane były przede wszystkim do polskich czytelników¹⁰. W artykule uwzględniono przy tym zarówno periodyki ogólnokrajowe, jak i tytuły lokalne. Prowadzona analiza treści zapowiedzi, recenzji, wywiadów, felietonów i polemik prasowych miała w szczególności umożliwić zweryfikowanie, w jaki sposób polscy publicyści zapatrywali się na sformułowany przez Arensteina program tworzenia polsko-żydowskiego teatru, realizowany przez reżysera m.in. poprzez wystawianie w języku polskim dramatów należących do kanonu literatury jidysz.

leżnym 6 lipca 1926 r., z udziałem Tadeusza Leszczyca (Jankiel), Heleny Sokołowskiej (Sara), Hanny Lisickiej (Ryfka) oraz Zygmunta Regro-Regirera (reb. Elje).

- ⁶ Powieść *Motke ganew* (*Motke złodziej*, 1916), napisana i zaadaptowana na potrzeby sceny przez Szaloma Asza, przedstawia losy warszawskiego złodzieja i sutenera Motke. Bohater działa w stołecznym półświatku, do czasu aż poznaje Hanele. Postanawia wtedy zerwać z przeszłością i zacząć żyć przykładowie u boku ukochanej. Popelnia jednak błąd, przyznając się jej do zbrodni, które popełnił. Dziewczyna, poznawszy prawdę, wydaje Motke policji. Arenstein przygotował dwie inscenizacje tego dzieła. Pierwsza premiera odbyła się w Teatrze Odrodzonym 25 listopada 1926 r. z udziałem m.in.: Jana Daszewskiego (Motke), Wandy Tatarkiewiczówny (linoskoczka Mery), Czesławy Szurszewskiej (Hanele), Eugenii Bogusińskiej (Hindel). Po raz drugi dramat wystawiono w reżyserii Arensteina w łódzkim Teatrze Miejskim 24 maja 1930 r. W obsadzie znaleźli się m.in.: Kazimierz Kijowski (Motke), Hilda Skrzydlowska (linoskoczka Mery), Janina Martini (Hanele), Antonina Dunajewska (matka) oraz Józef Winawer (właściciel cyrku). SITARZ M., *Literatura jako medium pamięci. Świat powieści Szaloma Asza*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010, s. 88.
- ⁷ Na temat recepcji dramatów Asza w reżyserii Arensteina zob. BUŁAT M., *Pamięć teatru. Recepcja sztuk i dramatykacji utworów Szaloma Asza w teatrze polskim* [W:] Kalinowski D. (red.), *Świat dramatów Szaloma Asza*, Kutno, Miejska i Powiatowa Biblioteka Publiczna im. Stefana Żeromskiego w Kutnie, 2013, s. 53–110; DĄBROWSKA A., *Motyw złego dotyku w twórczości dramatycznej Szaloma Asza* [W:] Łebkowska A., Wróblewski Ł., Badysiak P. (red.), *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*, Kraków, Nomos, 2016, s. 201–213.
- ⁸ *Der Golem* (*Golem*, 1921) Halpera Lejwika jest dramatem opartym na żydowskiej legendzie o golemie. Polskojęzyczna inscenizacja tej sztuki została przygotowana przez Arensteina 26 maja 1928 r. w Cyrku Braci Staniewskich w Warszawie, a w rolach głównych wstąpili m.in. Kazimierz Kijowski (Golem), Karol Adwentowicz (Maharal), Alfred Łodziński (Tanchum), Jan Pawłowski (Tadeusz).
- ⁹ *Mirele Efros, oder jidiszer kenigin Lir* (1898) przedstawia losy bogatej wdowy, która w wyniku kłopotów synowej zostaje odsunięta od prowadzenia interesu oraz traci kontakt z synem. Po latach powraca na łono rodziny za sprawą wnuka, któremu udaje się pojednać zwaśnione strony. Dramat został wyreżyserowany przez Arensteina i wystawiony w łódzkim Teatrze Miejskim oraz w Teatrze Elizeum w Warszawie. Tytułową rolę grała początkowo Irena Horecka, którą następnie zastąpiła Wanda Siemaszkowa.
- ¹⁰ Ze względu na ograniczoną objętość artykułu pominięto w nim recepcję działalności teatralnej Arensteina w publicystyce dziennikarzy żydowskich.

Odnotować należy, iż opublikowane dotychczas prace poświęcone życiu i twórczości Arensteina koncentrowały się przede wszystkim na analizie walorów artystycznych spektakli przygotowanych przez reżysera¹¹. Nie uwzględniano w nich na ogół faktu, iż jego przedstawienia były wystawiane w okresie toczących się na łamach krajowych periodyków ostrych sporów o miejsce społeczności i kultury żydowskiej w odrodzonej Polsce. Niniejsza praca stanowi zatem uzupełnienie istniejącego stanu badań nad prasową recepcją działalności scenicznej Arensteina. Mimo iż koncentruje się ona na publikacjach periodyków adresowanych do polskich czytelników, w artykule nawiązano również do sposobu, w jaki twórczość Arensteina rozpatrywana była w gazetach i czasopismach żydowskich wydawanych w języku polskim oraz jidysz. Ten ostatni wątek omówiono jednak w bardzo skrótovej formie, ponieważ doczekał się on już obszernego opracowania naukowego¹².

Kształtowanie się koncepcji teatru polsko-żydowskiego Marka Arensteina

Marek Arenstein urodził się 2 stycznia 1880 r. w Warszawie w żydowskiej rodzinie inteligenckiej. Był synem producenta żelaza Adama Arensteina oraz Dory Arenstein z domu Gotsfart. Zgodnie z wolą rodziców, kształcił się w kierunku rzemieślniczym, by móc w przyszłości przejąć zarządzanie rodzinnym zakładem¹³. Arenstein jednakże już od wczesnych lat młodości przejawiał znacznie większe zainteresowanie sztuką niż pracą w fabryce. W wieku czternastu lat związał się m.in. z amatorską trupą teatralną, z którą występował w prywatnych domach żydowskich¹⁴. Wpływ na wybór przyszłej ścieżki zawodowej Arensteina wywarła jego ciotka Franciszka Arenstein,

¹¹ Zob. 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*, Waltham, Brandeis University, 1987; KALINOWSKI D., *Andrzej Marek (Marek Arnsztein). Polsko-żydowska fraza artysty* [W:] Ławski J., Wildowicz J. (red.), *Żydzi Wschodniej Polski*, seria VIII *Artyści żydowscy*, Białystok, Temida 2 – Wydawnictwo Stowarzyszenia Absolwentów Wydziału Prawa Uniwersytetu w Białymstoku, 2020, s. 125–163; KULIGOWSKA-KORZENIEWSKA A., *Mirla Efros Wandy Siemaszkowej* [W:] Puzyna-Chojka J., Jamrozek-Sowa A. (red.), *Wanda Siemaszkowa i jej teatr*, Rzeszów, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2015, s. 158–178; KULIGOWSKA-KORZENIEWSKA A., „*Ja pragnę być pieśniarzem dla wszystkich...*” („Pieśniarze” *Andrzeja Marka, 1902*) [W:] Gazda G., Hubner I., Pluciennik J. (red.), *Dyskursy i przestrzenie (nie)tolerancji*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2009, s. 131–142; UDALSKA E., „*Dybuk*” *na scenach polskich* [W:] Kuligowska-Korzeniewska A., Leyko M. (red.), *Teatr żydowski w Polsce*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1998, s. 168–180.

¹² DĄBROWSKA A., *Teatr jako przestrzeń współpracy polsko-żydowskiej w publicystyce prasy żydowskiej w Polsce: casus Marka Arensteina* [w:] Bal E., Fox D., Wąchocka E., (red.), *Na styku. Performanse natury-kulturowe w strefach kontaktu i konfliktu*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2022, s. 111–128.

¹³ REJZEN Z., *Leksikon fun der jidiszer literatur, prese und filologie*, vol. 1, Wilne, Wilner Farlag fun B. Kleckin, 1928, s. 168171, ZYLBERCWEIG Z., *Leksikon fun jidiszn teater*, vol. 1, Nju Jork, Farlag „Eliszewa”, 1931, szp. 98–102.

¹⁴ ZYLBERCWEIG Z., *Leksikon fun jidiszn teater*, vol. 5, Meksike, Farlag „Eliszewa”, 1967, szp. 98–102.

znana żydowska poetka i dramatopisarka. Idąc w jej ślady, artysta zaczął udzielać się na łamach prasy¹⁵. Nawiązał współpracę z polskojęzycznymi tygodnikami żydowskimi: „Izraelita” i „Wschód”, a także z czasopiśmie jidyszowym „Der Jud”. Publikował w nich recenzje teatralne, wiersze i własne przekłady utworów literackich na język polski¹⁶ oraz jidysz¹⁷. Na łamach prasy debiutował również w roli dramatopisarza, pisząc sztuki o tematyce żydowskiej: *Chasydzi* (1900)¹⁸, *Der ejbike lid* (*Wieczna bajka*, 1900)¹⁹ oraz *Pieśniarze* (1903)²⁰. Dramaty te grane były z ogromnym powodzeniem zarówno na scenach polskich, jak i jidyszowych, przyczyniając się do rozśławienia nazwiska ich autora wśród polskiej i żydowskiej inteligencji.

W 1905 r. Arenstein otrzymał koncesję na prowadzenie sceny żydowskiej w języku jidysz, dzięki czemu mógł rozpocząć pracę w charakterze reżysera w stołecznych teatrach Bagatela, Muranowskim oraz Jardin d’Hiver. Artysta współpracował również z łódzkim stowarzyszeniem Dramatisze Kunst (Sztuka Dramatyczna), kierowanym przez Lejzora Kahana, a także z warszawską Literarisze Trupe (Trupa Literacka)²¹, którą tworzyli wybitni artyści: Ester Rachel Kamińska, Abraham Kamiński, Miriam

¹⁵ STEINLAUF M. C., dz. cyt., s. 141.

¹⁶ Arenstein przetłumaczył na język polski z języka hebrajskiego i jidysz m.in. utwory Icchoka Lejbusza Pereca (*Odgłosy. Poeta maluczkich*, „Izraelita”, 1901, nr 17, s. 203; *Gniazdo rodzinne*, „Izraelita”, 1901, nr 18, s. 212–213; *Odepchnięta*, „Izraelita”, 1901, nr 20, s. 237–238; *Ona gra dla czarta*, „Izraelita”, 1901, nr 25, s. 292–293; *Wędrownka pieśni*, „Izraelita”, 1901, nr 37, s. 412–413; nr 38, s. 424–425; nr 39, s. 436–438), Szaloma Asza (*Mego ojca pierwsza łza*, „Izraelita”, 1901, nr 15, s. 178; *Z cichych tragedii*, „Izraelita”, 1902, nr 7, s. 75; nr 8, s. 86–87; *Odgłosy. Wiosna*, „Izraelita”, 1902, nr 20, s. 296), Dawida Pińskiego (*Ziemski duch*, „Izraelita”, 1902, nr 21, s. 248–249) czy Abrahama Rajzena (*Hiob*, „Izraelita”, 1902, nr 16, s. 190–191).

¹⁷ W tygodniku „Der Jud” Arenstein opublikował opowiadanie *Janko Muzykant* w przekładzie na język jidysz. SIENKIEWICZ H., „*Janko der Muzikant*”, tłum. M. Arenstein, „Der Jud”, 1901, nr 43, s. 11–14.

¹⁸ Premiera *Chasydów* odbyła się w lipcu 1900 r. w warszawskim teatrze ogródkowym Fantazja, kierowanym przez Wacława Gąsiorowskiego. Zob. KEMPNER G., *Ze scen letnich. Wilhelm Feldman: „Cudotwórca” („Cadyk”), sztuka w 4-ch aktach, ze śpiewami i tańcami, osnuta na tle stosunków żydowskich (Teatr Wodewil). Andrzej Marek: „Chasydzi”, sztuka w 5-ciu aktach, ze śpiewami i tańcami (Teatr Fantazja)*, „Przegląd Tygodniowy”, 1900, nr 29, s. 297; LOR A., *Z teatru*, „Izraelita”, 1900, nr 29, s. 342–343.

¹⁹ Jednoaktówka *Dos ejbike lid* ukazała się najpierw w języku jidysz na łamach tygodnika „Der Jud” (1900, nr 46–47), a następnie w języku polskim w czasopiśmie „Wschód” (1901, nr 33–35/36) oraz w wersji książkowej w 1902 i 1915 r. Premiera utworu miała miejsce w Teatrze Letnim w Warszawie 25 września 1901 r. Zob. BOGUSŁAWSKI W., „*Wieczna bajka*”, obrazek dramatyczny Andrzeja Marka, „Kurier Warszawski”, 1901, nr 266, s. 2–3.

²⁰ *Pieśniarzy* wystawiono w języku polskim w łódzkim Teatrze Victoria 18 listopada 1902 r., a w języku jidysz w Teatrze Muranowskim w 1905 r. jako *Der vilner balebesl*.

²¹ Nie można jednoznacznie stwierdzić, czy Arenstein był pomysłodawcą utworzenia zespołu, czy tylko z nim współpracował. Artysta twierdził, że brał czynny udział w jego powstaniu. Informacja ta została również zamieszczona przez Zalmena Zylbercweiga w *Leksikon fun jidiszen teater* (vol. 5, szp. 4418). Natomiast Nachum Ojlsender i Zygmunt Turkow twierdzą, że założycielem Literarisze Trupe był Abraham Kamiński, który zatrudnił Arensteina w roli reżysera. Zob. OJSLENDER N., *Jidiszer teater 1887–1914*, Moskwa, Der Emes, 1940, s. 272; TURKOW Z., *Teater zichrojnes fun a szturmischer cajt*, Buenos Aires, Central Farband fun pojlisze jidn in Argentine, 1956, s. 78.

Triling i Lejzor Żelazo. Warto nadmienić, iż w owym czasie Arenstein próbował swoich sił także w sztuce filmowej. Wyreżyserował m.in. *Chasydkę i odstępcę* (1911), *Der wilder foter (Okrutny ojciec)* (1912), *Di Sztifmutter (Macocho)* (1911), *Mirele Efros* (1912) oraz *Chasie di jesoyme (Sierota Chasia)* (1912)²². Najprawdopodobniej doświadczenia zdobyte w przemyśle filmowym sprawiły, że pod koniec 1912 r. zdecydował się opuścić ziemię polskie i wyjechać do Stanów Zjednoczonych, gdzie jego kariera nabrała rozmachu²³. Artysta ukończył tam kurs teatralny oraz przygotował m.in. dwie inscenizacje z doborową obsadą: *A jidisze tochter (Córka żydowska)* z udziałem Morrisa Szwarca i Lobel Moskowicz oraz *Der lecturer mesziech (Ostatni mesjasz)* z Dawidem Kesslerem w roli Sabataja Cwi²⁴. Następnie w 1916 r. Arenstein przeniósł się do Rosji, gdzie zaoferowano mu posadę dyrektora rosyjskiego teatru w Witebsku. W międzyczasie pisał sztuki, publikował na łamach rosyjskiej prasy, a także brał czynny udział w powstaniu teatru Habima wystawiającego dramaty w języku hebrajskim²⁵. W 1919 r. wyjechał ponownie do Stanów Zjednoczonych i zatrudnił się jako reżyser w nowojorskim Yiddish Art Theatre²⁶. W kolejnych latach Arenstein odbył szereg podróży po krajach Ameryki Południowej, gdzie kierował amatorskimi grupami teatralnymi, wykładał język i sztukę jidysz oraz inscenizował utwory swojego autorstwa²⁷.

W 1924 r. artysta powrócił na stałe do kraju, by – jak przekonywał – „sprawdzić, czy istnieją możliwości uczynienia czegoś znaczącego dla teatru jidysz w Polsce”²⁸. Jego ambicją było wykluczenie z repertuaru teatrów żydowskich sztuk określanych pogardliwym mianem *szundu*²⁹ i zastąpienie ich przede wszystkim dziełami należącymi do europejskiego kanonu literackiego, w tym utworami autorstwa Henrika Ibsena, Maxima Gorkiego czy Hermana Sudermana. Arenstein uważał także, że warunkiem koniecznym do powstania profesjonalnego teatru jidysz było nieustanne podnoszenie przez żydowskich aktorów kwalifikacji zawodowych, bowiem – jak twierdził – „aktorstwo jest sztuką, której można, a przede wszystkim trzeba się nauczyć”³⁰. Zdaniem

²² GROSS N., *Film żydowski w Polsce*, Kraków, Rabid, 2002, s. 21–24, 92, 134.

²³ KALINOWSKI D., dz. cyt., s. 130.

²⁴ *A jidisze tochter* wystawiono w nowojorskim Malvina Lobbels Royal Theatre 31 grudnia 1913 r., a *Der lecturer mesziech* zagościł na tej samej scenie 6 lutego 1914 r.

²⁵ Teatr Habima powstał z inicjatywy Nachuma Zemacha w 1912 r. w Białymstoku. Wystawiano w nim głównie sztuki w języku hebrajskim o tematyce żydowskiej. Teatr został zamknięty wraz z wybuchem I wojny światowej, ponownie wznawiając działalność po jej zakończeniu w 1918 r. Arenstein był jednym z pierwszych reżyserów Habimy.

²⁶ ZYLBERCWEIG Z., *Leksikon fun jidysz...*, vol. 5, szp. 4414.

²⁷ KALINOWSKI D., dz. cyt., s. 128.

²⁸ MIL., *Mark Arenstein*, „Jidisze Bine”, 1924, nr 3, s. 10.

²⁹ Mianem *szundu* (z jid. kicz, tandeta) określano sztuki w języku jidysz, będące mieszaniną komedii, farsy, melodramatu i operetki, które pisano z myślą o plebejskiej publiczności. BUŁAT M., *Es gibt nit beser in der welt...a jidisze mame. Postać matki w wybranych utworach Abrahama Goldfadena, Józefa Latajnera, Izzydora Zołotarewskiego i Jakuba Gordina* [W:] Lisek J. (red), *Nieme dusze?: Kobiety w kulturze jidysz*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2010, s. 346.

³⁰ Cyt. za TEITILBAUM A., *Mark Arenstein (cum 40 jor fun grindn durch im di erszte jidisze Literarische Trupe in Warsze)*, „Jidisze Kultur”, 1947, vol. 9, s. 44.

teoretyka teatru Abrahama Teitelbauma, reforma teatru jidysz zaproponowana przez Arensteina miała charakter „wizjonerski”, gdyż umożliwiła w niedalekiej przyszłości zrobienie międzynarodowej kariery takim artystom jak Zygmunt Turkow, Ida Kamińska czy Michał Weichert³¹.

Momentem przełomowym w karierze zawodowej Arensteina było otrzymanie w 1924 r. od Związku Artystów Scen Polskich dyplomu reżyserskiego. Artysta zaangażował się wtedy w nowy projekt, którego celem było stworzenie polsko-żydowskiego teatru społecznego pełniącego funkcję „artystycznej platformy dla systematycznej i godziwej propagandy pokoju, tolerancji i wzajemnego miłowania się ludzi bez względu, do jakiego Boga się modlą i w jakim języku swoje radości i smutki wyrażają”³². W myśl tej koncepcji reżyser traktował teatr jako swego rodzaju przestrzeń do inicjowania oraz pogłębiania społecznej i kulturowej współpracy między Polakami i Żydami³³. Miało to być również miejsce pojednania, bowiem Arenstein wierzył, iż mimo „wzajemnych antagonizmów i rozbieżności, wynikających zarówno z charakteru narodowego, jak i warunków historycznych, Polacy i Żydzi wzajemnie na siebie oddziaływali zwłaszcza w dziedzinie sztuki”³⁴. W teatrze tym artysta pragnął być „nie tylko reżyserem, ale i obywatelem, który walczy o pokojowe współżycie narodów i ras, o dobra kulturalne, o sprawiedliwość”³⁵.

Tworząc polskojęzyczny teatr żydowski, Arenstein chciał ponadto zaznajomić społeczeństwo polskie z „duszą i życiem narodu żydowskiego”³⁶. W tym celu przygotował inscenizacje dramatów należących do ścisłego kanonu literatury jidysz: *Dybuka* Szymona An-skiego, *Boga zemsty* i *Motke złodzieja* Szaloma Asza, *Golema* Halpera Lejwika oraz *Mirele Efros* Jakuba Gordina. Reżyser zaprosił do współpracy wybitnych przedstawicieli polskich środowisk twórczych w tym m.in. scenografów Wincentego Drabika (*Bóg zemsty*), Andrzeja Pronaszkę i Szymona Sykursa (*Golem*), a także aktorów: Wojciech Brydzińskiego, Karola Adwentowicza oraz Wandę Siemaszkową. Artyści ci, będąc pod ogromnym wrażeniem twórczości Arensteina, wydawali się w pełni podzielać jego wizję teatru polsko-żydowskiego. Nawet sceptyczna z początku Siemaszkowa, która miała szereg wątpliwości związanych z zagranieniem tytułowej postaci

³¹ Tamże.

³² EGO, *Przed premierą „Miry Efros”*. Rozmowa z Andrzejem Markiem, „Republika”, 1929, nr 169, s. 4.

³³ W ocenie Eugenii Prokop-Janiec, polskojęzyczny teatr Arensteina, mający służyć dialogowi transnarodowemu, można rozpatrywać w kategoriach „strefy kontaktu”. Wspomniane pojęcie, według koncepcji Mary Luise Pratt, odnosi się do „miejsca spotkania i ustanowienia relacji między grupami wcześniej od siebie izolowanymi”. PROKOP-JANIEC E., *Pogranicze polsko-żydowskie...*, s. 37; PRATT M. L., *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London-New York, Routledge, 1992, s. 6–7.

³⁴ *Dusza żydowska na polskiej scenie*. Rozmowa z Andrzejem Markiem, autorem „Pieśniarzy Getta”, „Głos Poranny”, 1931, nr 262, s. 7.

³⁵ IKS, *Przed polską premierą „Mirele Efros”*. Rozmowa z Andrzejem Markiem, „Nasz Przegląd”, 1929, nr 197, s. 5.

³⁶ EGO, dz. cyt., s. 4.

z dramatu *Mirele Efros*, w końcu przyznała, że postąpiła słusznie podejmując się tego wyzwania:

Gdy mi reżyser Andrzej Marek zaproponował rolę Mirli, wahałam się z początku, bo zdawało mi się, że to jest świat dla mnie obcy. Później, gdy wzięłam się nieco w rolę, pokochałam ją od razu. Zdaje mi się, że każdy, Żyd czy Polak, ze szczerą sympatią ustosunkować się musi do Mirli³⁷.

Na nieco inne aspekty działalności Arensteina na rzecz inicjowania współpracy kulturalnej między polskimi i żydowskimi środowiskami artystycznymi zwrócił uwagę Karol Adwentowicz³⁸, który wcielił się w postać Maharala w *Golemie*. Stwierdził on, że dzięki pracy reżysera stosunek polskich aktorów do teatru jidysz uległ zasadniczej zmianie, ponieważ odkryli oni w jego repertuarze perełki, którymi nie mogła poszczycić się polska literatura dramatyczna. Adwentowicz wyraził nadzieję, że w niedalekiej przyszłości ujrzy kolejne adaptacje jidyszowych utworów na polskiej scenie³⁹. Apel ten nie zyskał jednak zbyt wielu zwolenników w polskim środowisku teatralnym, którego przedstawiciele często odmawiali współpracy z Arensteinem, tłumacząc się brakiem znajomości niuansów kultury żydowskiej. Artysta w jednym z wywiadów udzielonych „Literarisze Bleter” opowiadał o trudnościach, jakie napotkał przy inscenizacji *Dybuka*. Mimo licznych rozmów przeprowadzonych z dyrektorami oraz reżyserami warszawskich i łódzkich teatrów, w tym z dyrektorem Teatru Nowości w Warszawie Władysławem Szczawińskim oraz reżyserem Teatru Miejskiego w Łodzi Konstantym Tatarzkiewiczem⁴⁰, Arensteinowi nie udało się zainteresować żadnego z nich swoją inicjatywą. Nawet Leon Schiller, zachwycony początkowo pomysłem wystawienia *Dybuka* w języku polskim, wycofał się z tego zamiaru. Dyrektor Teatru im. Bogusławskiego uległ bowiem presji ze strony części polskich środowisk twórczych, które uważały pomysły inscenizacyjne Arensteina za zbyt upolitycznione⁴¹.

W tym miejscu należy nadmienić, iż sam reżyser wielokrotnie podkreślał polityczny wymiar swoich spektakli. Przykładowo, w wywiadzie udzielonym „Chwili” z okazji

³⁷ Cyt. za KULIGOWSKA-KORZENIEWSKA A., *Mirla Efros Wandy Siemaszkowej*, dz. cyt., s. 166.

³⁸ Na temat współpracy Adwentowicza z Markiem Arensteinem zob. SZNEIDERMAN S. L., *Baj Karol Adwentowicz (interwju fun di „Literarisze Bleter”)*, „Literarisze Bleter”, 1928, nr 23, s. 449–450.

³⁹ *Der barimter pojliszer artist Karol Adwentowicz wegn jidysz teater*, „Literarisze Bleter”, 1925, nr 71, s. 92.

⁴⁰ Tatarzkiewicz zorganizował próbę, ale zapoznawszy się z tematyką dzieła, zrezygnował ostatecznie z jego wyreżyserowania. *A geszprech mit Mark Arenstein. Der „Dibek” in pojliszn teater*, „Literarisze Bleter”, 1925, nr 52, s. 2.

⁴¹ Warto nadmienić, iż inscenizacje Arensteina cieszyły się zainteresowaniem polskich środowisk politycznych. Podczas warszawskiej premiery *Golema* na widowni zasiedli członkowie rządu i posłowie, a także przedstawiciele ambasad, konsulatów oraz korespondenci zagranicznej prasy. Łódzka inscenizacja *Dybuka* wzbudziła natomiast zainteresowanie wojewody oraz prezesa rady miejskiej. Zob. GAŚSOWSKI S., *Państwowy Teatr Żydowski im. Ester Rachel Kamińskiej. Przeszłość i teraźniejszość*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995, s. 70; „*Dybuk*” na scenie polskiej, „Chwila”, 1925, nr 2171, s. 7.

lwowskiej premiery *Mirli Efros* stwierdził, że jego praca ma charakter propagandowy, a jej celem jest walka z tendencyjnym sposobem przedstawiania życia żydowskiego. Stanowiła ona także – jak argumentował Arenstein – formę odpowiedzi na antysemityczną kampanię Narodowej Demokracji:

Działalność polityczna endecji w Polsce doprowadziła swego czasu do faktu, że 80 procent Polaków uważało każdego żyda za bolszewika. I dlatego było tak trudno o porozumienie polsko-żydowskie. W tym to właśnie czasie wystawiłem po raz pierwszy w języku polskim *Dybuka*. Błp. Nomberg zdając sprawozdanie z przedstawienia pisał wówczas, że spektakl ten więcej zdziała dla porozumienia polsko-żydowskiego niż setki konferencji polityków. I dlatego mam wrażenie, że przyswajając największe skarby literatury żydowskiej teatrowi polskiemu, zbliżam społeczeństwo polskie do naszego życia i daję mu możliwość stwierdzenia, że są w narodzie naszymi takie wartości, które cenić się powinno i musi⁴².

Publicyści przedwojennej prasy polskiej wobec działalności scenicznej Arensteina⁴³

Współpraca Arensteina z przedstawicielami polskiego środowiska teatralnego była bardzo często komentowana przez polską prasę. L. Rubach na łamach „Hasła Łódzkiego” uznał reżysera za „niestrudzonego działacza na polu artystycznego zbliżenia polsko-żydowskiego”⁴⁴. Reżyser komplementowany był także w publikacjach „Głosu Porannego” i „Republiki”, w których określono go mianem „pioniera”⁴⁵ oraz „wybitnego i znanego inscenizatora”⁴⁶. Z. Dzierżyński z „Gazety Kaliskiej”, odnosząc się do wystawienia *Mirele Efros*, ocenił podejmowane przez Arensteina inicjatywy jako „ideowo piękne” oraz „szlachetne”⁴⁷. Na bardzo istotny aspekt aktywności teatralnej reżysera zwrócił uwagę na łamach „Warszawianki” H. Łubieński. Recenzując *Dybuka* odnotował on, iż sporą część widowni stanowili zasymilowani Żydzi, którzy zazwyczaj nie uczęszczali do teatrów żydowskich. Dziennikarz uznał, iż sukces, jaki odniósł Arenstein, pozyskując dla swojego spektaklu zainteresowanie wspomnianego środowiska, zawdzięczał on wprowadzeniu na afisze sztuki „napisanej przez autentycznego Żyda i pod firmą żydowską, bez żadnej maski i żadnej obłudny”⁴⁸.

⁴² jg., *Sztuki żydowskie na scenie polskiej*, „Chwila”, 1930, nr 3889, s. 9.

⁴³ We wszystkich cytatach pochodzących z analizowanych materiałów prasowych, a także w tytułach tych ostatnich, zachowano oryginalną pisownię.

⁴⁴ RUBACH L., „*Motke złodziej*”. *Sztuka Szaloma Asza*, „Hasło Łódzkie”, 1930, nr 153, s. 7.

⁴⁵ ZASTĘPCA, „*Motke złodziej*” *Szaloma Asza w adaptacji i reżyserji Andrzeja Marka*, „Głos Poranny”, 1930, nr 148, s. 7.

⁴⁶ POLAK W., „*Motke złodziej*”. *Sztuka w 3-ch aktach Szaloma Asza w Teatrze Miejskim*, „Republika”, 1930, nr 147, s. 7.

⁴⁷ DZIERŻYŃSKI Z., *Z Teatru Rozmaitości*. „*Mirla Efros*”, „Gazeta Kaliska”, 1929, nr 299, s. 4.

⁴⁸ ŁUBIEŃSKI H., „*Dybuk*”. *Legenda dramatyczna w 3-ch aktach S. An-skiego*, „Warszawianka”, 1925, nr 148, s. 3.

Polscy dziennikarze często zwracali także uwagę na fakt, iż działalność sceniczna Arensteina ułatwiała Polakom zrozumienie żydowskich tradycji. Taki pogląd głosił m.in. krytyk „Echa Warszawskiego”, który podkreślał, iż polski widz, uczestnicząc w inscenizacji *Dybuka* w reżyserii Arensteina, miał możliwość obcowania z autentyczną sztuką żydowską, znaną jemu dotąd pobieżnie z twórczości Orzeszkowej czy Zapolskiej. Arenstein, wystawiając dzieło An-skiego – zdaniem krytyka – zapoznawał społeczeństwo polskie „z duszą żydowską (...), światem tak bliskim, a tak równocześnie dalekim”⁴⁹. Wątek ten podniósł także Dzierżyński, wskazując, iż Polacy mieli wręcz obowiązek poznania kultury swoich żydowskich współobywateli⁵⁰. Jeszcze bardziej kategoryczne stanowisko zaprezentował w tej kwestii Mieczysław Limanowski ze „Słowa”, który, będąc pod wrażeniem spektaklu *Pieśniarze getta* w reżyserii Arensteina, postawił tezę, iż traktowanie kultury żydowskiej jako obcej byłoby „rzeczą karygodną z punktu widzenia polskości”⁵¹. Na łamach „Trybuny Polskiej” przekonywano z kolei, że artysta w swojej inscenizacji *Dybuka* starał się ukazać polskim widzom „w czystych barwach i prostych liniach całe bogactwo tradycji żydowskich”⁵². Swojego podziwu dla działalności Arensteina nie ukrywał także Tadeusz Boy-Żeleński, który nazwał go „budowniczym mostów porozumienia pomiędzy odmiennymi tradycjami”⁵³. Krytyk regularnie uczestniczył w spektaklach przygotowywanych przez żydowskiego artystę, a wrażenia z nich publikował w obszernych sprawozdaniach zamieszczanych w „Kurierze Porannym”. Boy zachęcał w nich Arensteina do kontynuowania jego misji oraz apelował o podjęcie próby adaptowania polskich dramatów na potrzeby teatrów jidyszowych⁵⁴.

Publicyści prasy polskiej podkreślali także, że działalność teatralna Arensteina stymulowała współpracę między żydowskimi i polskimi artystami, wskazując, iż dla tych ostatnich udział w przedstawieniach przygotowanych przez reżysera stanowił niekiedy istotny moment w ich karierze zawodowej. W taki sposób podsumowano m.in. na łamach „Republiki” występy Ireny Horeckiej w inscenizacji *Mirele Efros*, stwierdzając, iż żydowska królowa Lir w wykonaniu polskiej artystki była najlepszą spośród jej scenicznych kreacji:

Rolę tytułową zagrała p. Horecka tak, jak – chyba trudno jest ją zagrać lepiej... Z przedziwną intuicją i inteligencją wżyła się ona w najtajniejsze zakamarki całego labiryntu przeżyć Miry Efros i wygrała je z niepowszedniem mistrzostwem. Jest to stanowczo najlepsza kreacja, jaką utalentowana ta artystka kiedykolwiek na scenie naszej stworzyła, a przecież stworzyła już niejedną doskonałą... Nic dziwnego, że widzowie darzyli p. Horecką po każdym akcie istną burzą frenetycznych oklasków⁵⁵.

⁴⁹ FR. J., „Dybuk”, „Echo Warszawskie”, 1925, nr 148, s. 4.

⁵⁰ DZIERŻYŃSKI Z., dz. cyt., s. 4.

⁵¹ LIMANOWSKI M., *Teatr w Lutni. Marka „Pieśniarze getta”*, „Słowo”, 1931, nr 108, s. 3.

⁵² N., *Premjera w Szkarłatnej Masce. „Dybuk” An-skiego*, „Trybuna Polska”, 1925, nr 27, s. 3.

⁵³ KALINOWSKI D., dz. cyt., s.125.

⁵⁴ BOY-ŻELEŃSKI T., *W teatrze żydowskim*, „Kurier Poranny”, 1928, nr 296, s. 3.

⁵⁵ J. Z., „Mira Efros”. *Sztuka w 4 aktach j. Gordina. Polska adaptacja Andrzeja Marka*, „Republika”, 1929, nr 172, s. 7.; por. *Teatr Miejski. „Mira Efros”*, „Hasło Łódzkie”, 1929, nr 178, s. 7.

Wśród polskich dziennikarzy nie brakowało także publicystów sceptycznie podchodzących do forsowanej przez Arensteina koncepcji tworzenia teatru polsko-żydowskiego. Do tego grona należał m.in. Zygmunt Tonecki, który w „Wiadomościach Literackich” zwrócił uwagę, iż „teatr żydowski jest w dalszym ciągu jakby poza nawiasem ogólnego życia teatralnego w Polsce”⁵⁶. Według krytyka, Arenstein, mając na uwadze fakt, iż polscy odbiorcy nie znali i nie rozumieli twórczości żydowskich dramatopisarzy, starał się ją w pewnym stopniu uprościć. Takie zabiegi, w tym zwłaszcza dążenie Arensteina do tzw. „judaizacji bohaterów”, powodowały tymczasem – w opinii Toneckiego – że spektakl stawał się groteskowy, a jego postacie karykaturalne⁵⁷. W możliwość stworzenia polsko-żydowskiego teatru powątpiewał także zachowujący anonimowość recenzent „Ziemi Lubelskiej”. Omawiając inscenizację *Mirele Efros*, publicysta ocenił, iż nie wywarła ona na polskich widzach większego wrażenia, kładąc tym samym kres misji Arensteina, zapoczątkowanej wystawieniem *Dybuka* i *Golema*⁵⁸. Zbliżony pogląd zaprezentował dziennikarz „Kuriera Lubelskiego”, recenzujący sztukę *Motke Ganew*. Jego zdaniem, mimo starań Arensteina polscy widzowie i tak nie byli w stanie właściwie odczytać jego intencji, ponieważ nie posiadali dostatecznej wiedzy na temat żydowskiej spuścizny dramatycznej⁵⁹.

Bardzo często głos w dyskusji na temat zasadności istnienia teatru polsko-żydowskiego oraz angażowania się w jego działalność artystów polskich zabierali publicyści polskiej prasy nacjonalistycznej. Traktowali oni recenzje spektakli w reżyserii Arensteina jako pretekst do wygłaszania treści o charakterze antysemickim⁶⁰. Przykładowo, z okazji łódzkiej premiery *Mirele Efros* dziennikarz „Rozwoju” w artykule zatytułowanym *Znow sztuka żydowska* wyraził oburzenie z powodu wystawiania na polskiej scenie zbyt „dużej ilości żydowszczyzny”⁶¹. Podobne stanowisko zajął recenzent „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, twierdząc, że z repertuaru teatru polskiego należało usunąć wszelkie utwory o „wyraźnym typie plemiennym, które nosiły na sobie piętno szczególnej rodzajowości etnicznej”⁶². Pogląd ten poparła Wanda Stanisławska, która zaczęła swoje sprawozdanie zamieszczone w „Dzienniku Wileńskim” od stwierdzenia „Nie lubię sztuk żydowskich”⁶³. Recenzentka nie widziała powodu, dlaczego Polacy

⁵⁶ TONECKI Z., *Teatr żydowski w Polsce*, „Wiadomości Literackie”, 1932, nr 33, s. 3.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ „*Mirla Efros*”, „Ziemia Lubelska”, 1929, nr 240, s. 4.

⁵⁹ RECENZENT, „*Motke złodziej*” *Szaloma Asza*, „Kurier Lubelski”, 1932, nr 11, s. 3.

⁶⁰ Warto jednak zauważyć, iż dziennikarze polskiej prasy nacjonalistycznej twierdzili niekiedy, że ich relacje nie miały charakteru recenzji. Przykładowo, publicysta „Gazety Porannej 2 Grosze” przekonywał, że jego dziennik nie był „gazetą żydowską, aby paprać się sprawozdaniem z tego rodzaju paskudztw”. S. J. G., *Judaizacja teatru*, „Gazeta Poranna 2 Grosze”, 1925, nr 179, s. 4.

⁶¹ *Znowu sztuka żydowska*, „Rozwój”, 1930, nr 20, s. 7.

⁶² RZ., „*Mirla Efros*”. *Sztuka w czterech aktach Gordina. Adaptacja scenariusza A. Marka. Występ gościny W. Siemaszkowej*, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 1930, nr 53, s. 13.

⁶³ PILAWA (właśc. Wanda Stanisławska), „*Mirla Efros*”, *sztuka w 4 akt. J. Gordina. Przekład (adaptacja?) A. Marka. Reżyseria W. Siemaszkowej. Dekoracje W. Małkowskiego*, „Dziennik Wileński”, 1929, nr 287a, s. 4.

„duszający się wprost od nadmiaru (żydostwa – przyp. autor.) (...) zwłaszcza wobec bezceremonialnej ingerencji tej rasy we wszystkie dziedziny życia polskiego” mieliby „dobrowolnie oglądać jeszcze to malum judaicum na scenie”⁶⁴. Kwestia ta wydawała się niepokoić także Stanisława Piaseckiego, który przekonywał na łamach „ABC”, że polski widz nie ma potrzeby zapoznawania się z utworem *Mirele Efros*, będącym „marnym plagiatem *Małki Szwarcenkopf* Gabrieli Zapolskiej”⁶⁵. Krytyka oburzała również fakt, iż w setną rocznicę śmierci Wojciecha Bogusławskiego na deskach teatru polskiego wystawiono żydowski, a nie polski utwór dramatyczny⁶⁶.

Warto nadmienić, iż publicyści prasy endeckiej bardzo krytycznie odnosili się także do walorów literackich dramatów wystawianych przez Arensteina. Określali je mianem „utworów antypolskich i antykatolickich”⁶⁷ czy też „apoteozy wartości rdzennie żydowskich”⁶⁸, których „cała wartość polega na jaskrawym zabarwieniu folklorem getta”⁶⁹. Dzieła te – jak przekonywała na łamach „Dziennika Wileńskiego” Stanisławska – były „niezgodne z duchem narodowym, ponieważ ich twórcy folgują w nich swej nienawiści, lżą bez ceremonii Polskę i jej gościnnych gospodarzy lub lżąc podjudzają ponadto do anarchii lub wreszcie babrzą w pornograficzno-sadystycznych nastrojach”⁷⁰. Przykładowo, na temat *Dybuka* pisano, że była to „żydowska legenda dramatyczna, w której biorą udział sami tylko żydzi-chasydzi, na tle ich fanatycznych obrządków z hebrajskimi melodiami majufesów”⁷¹.

Polscy dziennikarze, reprezentujący skrajnie prawicowe poglądy, uznawali także za swój obowiązek poinformować czytelników o pochodzeniu etnicznym samego Arensteina. Kwestia ta stanowiła wątek przewodni m.in. w przypadku opublikowanego w „Rozwoju” artykułu o wiele mówiącym tytule *Propagatorzy sztuk żydowskich*, w którym oskarżono artystę o szerzenie żydowskiej propagandy na terenie całej Rzeczypospolitej. „Andrzej Marek, żydowski reżyser, zorganizował objazdowy teatr polskich aktorów” – ostrzegał redaktor łódzkiego dziennika – „z którym jeździ od miasta do miasta, wystawiając marne sztuki żydowskie”⁷². Na łamach „Gazety Porannej 2 Grosze” podkreślano natomiast, że Arenstein – „Janusik żydowski o dwóch obliczach” – był kłamcą, ponieważ starał się ukryć swoją tożsamość pod „chrześcijańskim imieniem Andrzej i fałszywym nazwiskiem Marek”⁷³. Ostre słowa krytyki kierowano także

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ PIASECKI S., *Z teatrów. „Mirla Efros”. Sztuka J. Gordina (polska przeróbka A. Marka). Występy Łódzkiego Teatru Miejskiego w Teatrze Elizeum na Karowej*, „ABC”, 1929, nr 209, s. 6.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ F. O., *Z teatru „Bagatela”. Występ Wandy Siemaszkowej: J. Gordina „Mirla Efros”, komedia obyczajowa, przekład A. Marka*, „Głos Narodu”, 1930, nr 53, s. 4.

⁶⁹ RZ., dz. cyt., s. 13.

⁷⁰ PILAWA, dz. cyt., s. 4.

⁷¹ Z. D., *Co słychać w Łodzi?*, „Postęp”, 1925, nr 130, s. 5.

⁷² *Propagatorzy sztuk żydowskich*, „Rozwój”, 1925, nr 306, s. 11.

⁷³ (J.), *Nowa inwazja. Literatura i sztuka*, „Gazeta Poranna 2 Grosze”, 1925, nr 133, s. 4.

pod adresem polskich aktorów współpracujących z reżyserem. Recenzent „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” patrzył z przerażeniem na artystów „poprzebieranych za chałaciarzy, (...) z przyprawionymi garbatymi nosami i białymi cycelesami wyglądającymi spod kamizelki”⁷⁴. Wojciechowi Brydzińskiemu, grającemu rolę cadyka w *Dybuku*, zarzucono zdradę narodu polskiego i określono go mianem krypto-Żyda⁷⁵. Karolowi Adwentowiczowi za udział w inscenizacji *Golema* odmówiono zaś na łamach „Myśli Narodowej” prawa do tytułowania się polskim tragikiem⁷⁶. W „Głosie Narodowym” i „Kurierze Poznańskim” zastanawiano się natomiast nad tym, co skłoniło Wandę Siemaszkową, wielką gwiazdę polskiej sceny, do zagrania tytułowej roli Mirele Efros w „nędznym i kłiwym melodramacie”⁷⁷, wystawianym z myślą o żydowskiej publiczności w „prymitywnych budynkach teatralnych”⁷⁸. Pośrednio odpowiedzi na to pytanie udzielił publicysta „Rozwoju”, stwierdzając, że zapewne chodziło o korzyści finansowe. „Tak za pieniądze idą w żydowską niewolę znakomici artyści polscy” – oburzał się łódzki recenzent⁷⁹. Wtórował mu sprawozdawca poznańskiego „Postępu”, który wzburzony pisał, że sztuki w reżyserii Arensteina „robiły kasę” i dlatego wiele polskich teatrów zabiegało o ich wystawienie⁸⁰.

W ramach akcji „odżydzania kultury polskiej” publicyści prasy endeckiej namawiali do bojkotu spektakli przygotowanych przez Arensteina, a samego reżysera wzywali do tworzenia wyłącznie w języku jidysz⁸¹. W „Głosie Lubelskim” zniechęcano do uczestniczenia m.in. w lubelskiej premierze *Golema*, twierdząc, iż jest to „utwór antypolski”, będący żydowską prowokacją wymierzoną w chrześcijaństwo⁸². Jednakże nie wszyscy dziennikarze o poglądach skrajnie prawicowych podzielali owe stanowisko. Przykładowo, sprawozdawca „Gazety Porannej 2 Grosze” uważał, że inscenizowane przez Arensteina dramaty żydowskie należało traktować jako materiał edukacyjny, pozwalający pogłębić wiedzę na temat żydowskiego getta. Recenzent dziękował więc kierownictwu Teatru Szkarłatna Maski, w którym wystawiono *Dybuka*, za możliwość poznania żydowskiego świata, który w rzeczywistości nie nadawał się do obserwacji ze względu na otaczający go „smród czosnku i brudu”⁸³. Zdarzały się również sytuacje, gdy starano się usprawiedliwić fakt, iż w repertuarze teatrów polskich pojawiały się dzieła żydowskich dramatopisarzy w reżyserii Arensteina. Marian Cynarski, prezydent miasta Łodzi oraz aktywny działacz Obozu Wielkiej Polski, w odezwie zamieszczonej

⁷⁴ RZ., dz. cyt., s. 13.

⁷⁵ *Konsolidacja żydostwa*, „Gazeta Polska 2 Grosze”, 1925, nr 137, s. 1.

⁷⁶ *Na marginesie*, „Myśl Narodowa”, 1928, nr 14, s. 219.

⁷⁷ F. O., dz. cyt., s. 4.

⁷⁸ (LT), *Siemaszkowa we Lwowie*, „Kurier Poznański”, 1930, nr 74, s. 8.

⁷⁹ *Propagatorzy sztuk...*, s. 4.

⁸⁰ Z. D., dz. cyt., s. 5.

⁸¹ *Konsolidacja żydostwa...*, s. 1.

⁸² Cyt. za *Di offfirung fun H. Lejwiks „Golem” in lubliner pojliszn Sztot-Teater*, „Literarische Bleter”, 1928, nr 3, s. 61.

⁸³ S. J. G., „*Dybuk*” (*Z Szkarłatnej Maski*), „Gazeta Poranna 2 Grosze”, 1925, nr 149, s. 4.

w „Dzienniku Zarządu Miasta Łodzi”, przekonywał swoich wyborców, że nie należało traktować wystawienia w Teatrze Miejskim *Dybuka* lub *Boga zemsty* w opracowaniu żydowskiego reżysera jako „zbrodni przeciwko narodowi polskiemu”. W okresie kryzysu ekonomicznego bowiem – wyjaśniał prezydent – teatry polskie zmuszone były zastosować wszelkie rozwiązania pozwalające im uniknąć bankructwa⁸⁴.

Odnotować warto, iż w opozycji wobec Arensteina – choć z zupełnie odmiennych powodów – pozostawali także dziennikarze żydowscy związani z prasą wydawaną w języku jidysz. Wiązało się to z faktem, iż większość z nich uważała ten język oraz tworzone w nim teksty kultury za podstawę tożsamości narodowej Żydów. Działania Arensteina postrzegane były zatem przez środowisko jidyszystów jako konkurencyjne, a nawet wrogie wobec kultury jidyszowej. Stanowisko takie reprezentował m.in. krytyk dziennika „Hajnt” Jecheskiel Mojsze Najman, który twierdził, że artyści żydowscy powinni tworzyć w swoim własnym języku (jidysz), ponieważ są suwerennym narodem, a nie Polakami wyznania mojżeszowego⁸⁵. Publicysta uważał, że wystawianie przez Arensteina sztuk żydowskich w języku polskim było wręcz „świętokradztwem”, szczególnie w sytuacji, kiedy taka inscenizacja poprzedzała premierę dzieła w języku jidysz⁸⁶. Przykładowo, Najman nie mógł pogodzić się z faktem, iż żydowska publiczność w Warszawie zamiast jidyszowej adaptacji *Golema* Lejwika mogła zobaczyć jedynie polskojęzyczną odsłonę sceniczną tego dzieła⁸⁷. Arenstein, chcąc najprawdopodobniej zażegnać spór, przygotował także inscenizację dramatu w języku jidysz, której premiera odbyła się w Teatrze imienia Abrahama Kamińskiego 29 czerwca 1929 r. z udziałem Wilna Operetta Trupe (Wileńska Trupa Operetkowa). Starał się również przekonać krytyka gazety „Hajnt”, że spora część bywalców teatrów warszawskich zdecydowanie wolała obejrzeć *Golema* w języku polskim⁸⁸. Najman pozostał jednak niewzruszony na argumentację Arensteina i konsekwentnie przekonywał, że artysta, tworząc polsko-żydowski teatr, „burzył delikatne fundamenty, na których wspierała się kultura jidysz”⁸⁹.

Odmienne od jidyszystów zdanie na temat działalności reżysera prezentowano na łamach polskojęzycznych periodyków żydowskich. Przykładowo, Henryk Adler recenzując inscenizację *Golema* we lwowskiej „Chwili” już w pierwszym zdaniu zwrócił uwagę na wyjątkowość Arensteina jako twórcy. Podkreślił, że artysta należał do rzadko spotykanego w Polsce typu „twórczego reżysera”, który podjął się „godnej uznania misji zapoznania społeczeństwa polskiego ze szczytowymi objawami żydowskiej twórczości dramatycznej”⁹⁰. Do kwestii tej nawiązał również używający inicjałów ig.

⁸⁴ CYNARSKI M., *Łódź a teatr*, „Dziennik Zarządu Miasta Łodzi”, 1925, nr 46, s. 2.

⁸⁵ NAJMAN J. M., „*Der Gojlem*” po polsku, „Hajnt”, 1928, nr 128, s. 9.

⁸⁶ NAJMAN J. M., „*Wos iz di nafkemine?*” *Strichen fun J.M. Najman*, „Hajnt”, 1929, nr 174, s. 10.

⁸⁷ NAJMAN J. M., „*Der Gojlem*”..., s. 9.

⁸⁸ ARENSTEIN M., *Wi ich ze dos*, „Literarische Bleter”, 1929, nr 35, s. 688.

⁸⁹ NAJMAN J. M., „*Wos iz di nafkemine?*”..., s. 10

⁹⁰ ADLER H., „*Golem*” w cyrku. *Widowisko relnhardtowskle w Cyrku warszawskim*, „Chwila”, 1929, nr 3309, s. 7.

krytyk „Chwili”, który, komentując wystawienie we Lwowie *Mirli Efros*, przekonywał, iż Arenstein, adaptując na potrzeby polskojęzycznych scen utwory należące do kanonu literatury jidysz, wykazał potrzebę polsko-żydowskiego porozumienia na gruncie teatru⁹¹. W podobnym tonie wypowiadał się recenzent „Naszego Przeglądu”, w ocenie którego reżyser udowodnił, że powstanie polskojęzycznego teatru żydowskiego miało sens i że w niczym nie zagrażało scenom jidyszowym⁹². Dziennikarz określił Arensteina mianem wybitnego reżysera i utalentowanego inscenizatora, któremu, mimo wielu trudności, udało się stworzyć zespół potrafiący ukazać na scenie wszelkie niuanse życia żydowskiego w sposób artystyczny i bez zbytej szarży.

Podsumowanie

Marek Arenstein był wszechstronnie wykształconym dramaturgim, reżyserem oraz prozaikiem, czynnie zaangażowanym w inicjowanie oraz pogłębianie dialogu polsko-żydowskiego. Jego ambicją było stworzenie teatru, który stałby się miejscem artystycznych kontaktów międzykulturowych. Na realizację tego marzenia zamierzał poświęcić całe swoje życie, o czym informował w wywiadzie zamieszczonym w „Głosie Porannym”:

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 pochodzenie⁹³.

Działalność sceniczna Arensteina była w okresie międzywojennym szeroko komentowana na łamach zarówno ogólnokrajowej, jak i lokalnej prasy adresowanej do polskich czytelników. Jego wizja stworzenia polsko-żydowskiego teatru, realizowana m.in. poprzez wystawianie w języku polskim dramatów należących do kanonu literatury jidysz, spotykała się z różnymi, często skrajnie odmiennymi ocenami publicystów. Zwolennicy inicjatyw reżysera podkreślali, iż przyczyniają się one do pogłębiania kontaktów między polskimi i żydowskimi środowiskami artystycznymi⁹⁴. Bardzo mocno akcentowali także fakt, iż dzięki spektaklom Arensteina polscy widzowie zyskali unikalną możliwość obcowania z ambitną sztuką, przybliżającą im tradycje

⁹¹ jg., dz. cyt., s. 9.

⁹² ZASTĘPCA, *Scena polsko-żydowska. „Mirli Efros”, sztuka w 4 aktach J. Gordma, adaptacja polska Andrzeja Marka*, „Nasz Przegląd”, 1929, nr 203, s. 6.

⁹³ *Dusza żydowska...*, s. 7.

⁹⁴ Warto również nadmienić, iż twórczość Arensteina oraz jego praca na rzecz pogłębienia współpracy kulturalnej między Polakami i Żydami stanowiła źródło inspiracji dla polskich artystów. Przykładowo, Karol Adwentowicz wystawił w Teatrze Ateneum *Żyda na stos* w opracowaniu artysty, a Iwo Gall *Esterę, żonę Rapaporta* w jego przekładzie. Sukces, jaki Wanda Siemaszkowa odniosła w roli Mirele Efros w spektaklu Arensteina, skłonił ją natomiast do przygotowania własnej inscenizacji tego dramatu, której premiera odbyła się w warszawskim Teatrze Elizeum w 1929 r.

żydowskie. Argumentowali przy tym, iż Polacy powinni poznać „duszę narodu, z którym przeznaczone jest im współżyć” i którego spuścizna stała się nieodłącznym elementem polskiej kultury. Część publicystów kwestionowała jednak zakładaną przez Arensteina możliwość wykorzystania teatru jako instrumentu polsko-żydowskiego dialogu kulturalnego, wskazując, iż mimo wysiłków reżysera polscy widzowie na ogół nie byli w stanie właściwie odczytać jego spektakli, ponieważ pozbawieni byli jakiegokolwiek wiedzy z zakresu żydowskiej spuścizny dramatycznej.

Ostre głosy krytyki wobec działalności teatralnej Arensteina formułowane były przez dziennikarzy związanych z narodową demokracją, którzy recenzje spektakli w jego reżyserii wykorzystywali jako okazję do głoszenia antysemitycznych poglądów. Kwestionowali w nich walory literackie i artystyczne wystawianych sztuk, rozpatrując je w kategoriach „płodów żydowskiej umysłowości wyrażonej w żargonie”, swego rodzaju folklorystycznego skansenu pozbawionego jakichkolwiek uniwersalnych wartości i mogącego służyć jedynie „propagandzie na korzyść żydów”⁹⁵. Publicystów endeckich szczególnie irytował fakt, że sztuki Arensteina wystawiane były na deskach teatrów polskich, często z udziałem wybitnych polskich aktorów, w tym m.in. Wandy Siemaszkowej i Wojciecha Brydzińskiego. Sceny wystawiające dzieła żydowskich dramatopisarzy w opracowaniu Arensteina uznawali oni za „przybytki, które przeszły na judaizm”⁹⁶ oraz „teatry osobliwości”⁹⁷, zaś Polaków zaangażowanych we współpracę z artystą określano pogardliwym mianem „kryptożydów” postępujących wbrew „prawu i zasadom cywilizacyjnym”⁹⁸.

Gwałtowny sprzeciw endeckich publicystów wobec inscenizowania przez Arensteina sztuk w języku polskim miał dwojake podłoże. Z jednej strony, żywili oni obawy, iż jego „pełne mistycyzmu semickiego dramaty” popularyzowały będą wśród polskich widzów obce wartości i tradycje, co – w ich ocenie – mogło „przynieść zgubę kultury łacińsko-chrześcijańskiej”⁹⁹. Z drugiej strony, nie ukrywali oni, iż martwią ich sukcesy frekwencyjne sztuk w reżyserii Arensteina, które traktowali jako nieuczciwą konkurencję dla polskich reżyserów i dramatopisarzy. W tym kontekście rozpatrywać należy często formułowany pod adresem artysty zarzut dotyczący posługiwania się przez niego pseudonimem Andrzej Marek. Zdaniem publicystów prasy związanej z narodową demokracją, to polsko brzmiące imię i nazwisko mogło bowiem wprowadzić widzów w błąd co do pochodzenia etnicznego reżysera.

Kres toczącej się na łamach polskiej prasy dyskusji dotyczącej działalności scenicznej Arensteina i jego koncepcji teatru polsko-żydowskiego przyniosła II wojna światowa. Odnotować należy, iż jej wybuch nie oznaczał jednak końca aktywności artystycznej samego reżysera. W 1941 r. założył on w getcie warszawskim Nowy Teatr

⁹⁵ (J.), dz. cyt., s. 4.

⁹⁶ S. J. G., *Judaizacja teatru...*, s. 4.

⁹⁷ *Przeobrażanie Szkarłatnej Maski*, „Gazeta Poranna 2 Grosze”, 1925, nr 133, s. 5.

⁹⁸ RED., *Stanowisko artystów likwidowanego teatru*, „Gazeta Poranna 2 Grosze”, 1925, nr 138, s. 1.

⁹⁹ ROZWORA T., *Ad rem. Ariel semicki pogromcą Kalibana aryjskiego*, „Myśl Narodowa”, 1926, nr 14, s. 221–222.

Kameralny, w którym pełnił funkcję kierownika literacko-artystycznego, jak również głównego reżysera. Arenstein wystawił w getcie dziesięć pozytywnie przyjętych przez krytyków i publiczność sztuk, przy czym największym powodzeniem cieszyła się inscenizacja *Pieśniarzy*, której premiera odbyła się 27 marca 1942 r. Wspomniany utwór – w ocenie Ruty Sakowskiej – przemówił jak „żaden inny do wyobraźni spolonizowanej inteligencji warszawskiego getta”¹⁰⁰.

Artysta nie przeżył II wojny światowej, a okoliczności jego śmierci nie są do końca jasne. Najprawdopodobniej albo zginął podczas likwidacji getta warszawskiego w 1943 r., albo został zamordowany przez hitlerowców w komorze gazowej w Birkenau¹⁰¹.

Bibliografia

- A geszprech mit Mark Arenstein. Der „Dibek” in pojliszn teater*, „Literarisze Bleter”, 1925, nr 52, s. 2.
- ADAMCZYK-GARBOWSKA M., *Odcienie tożsamości. Literatura żydowska jako zjawisko wielojęzyczne*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2004.
- ADLER H., „Golem” w cyrku. *Widowisko relnhardtowskle w Cyrku warszawskim*, „Chwila”, 1929, nr 3309, s. 7.
- ARENSTEIN M., *Ir zent gerecht chawer Weichert. A entfjer fun M. Arenstein*, „Literarisze Bleter”, 1928, nr 31, s. 603–604.
- ARENSTEIN M., *Wi ich ze dos*, „Literarisze Bleter”, 1929, nr 35, s. 688.
- BORKOWSKA G., RUDKOWSKA M. (red.), *Kwestia żydowska w XIX w. Spory o tożsamość Polaków*, Warszawa, Wydawnictwo Cyklady, 2004.
- BOY-ŻELEŃSKI T., *W teatrze żydowskim*, „Kurier Poranny”, 1928, nr 296, s. 3.
- BUŁAT M., „*Cwiszn cwejt teaters*” – na pograniczu dwóch teatrów. *Źródła jidysz w badaniach nad kontaktami międzykulturowymi w polskim teatrze – kilka przypomnień, szereg uzupełnień* [W:] Geller E., Polit M. (red.), *Jidyszland. Polskie przestrzenie*, Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008, s. 121–141.
- BUŁAT M., *Es gibt nit beser in der welt...a jidisze mame. Postać matki w wybranych utworach Abrahama Goldfadena, Józefa Latajnera, Izzydora Zołotarewskiego i Jakuba Gordina* [W:] Lissek J. (red.), *Nieme dusze?: Kobiety w kulturze jidysz*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2010, s. 337–366.
- BUŁAT M., *Pamięć teatru. Recepcja sztuk i dramatyzacji utworów Szaloma Asza w teatrze polskim* [W:] Kalinowski D. (red.), *Świat dramatów Szaloma Asza*, Kutno, Miejska i Powiatowa Biblioteka Publiczna im. Stefana Żeromskiego w Kutnie, 2013, s. 53–110.
- CYNARSKI M., *Łódź a teatr*, „Dziennik Zarządu Miasta Łodzi”, 1925, nr 46, s. 1–3.
- DĄBROWSKA A., *Teatr jako przestrzeń współpracy polsko-żydowskiej w publicystyce prasy żydowskiej w Polsce: casus Marka Arensteina* [w:] Bal E., Fox D., Wąchocka E. (red.), *Na sty-*

¹⁰⁰ SAKOWSKA R., *O teatrze w getcie warszawskim* [W:] Kuligowska-Korzeniewska A., Leyko M. (red.), *Teatr żydowski...*, s. 412.

¹⁰¹ Ocalały z Zagłady Jerzy Pfefer twierdził natomiast, iż Arenstein został deportowany do obozu na Majdanku, gdzie zagazowano go wraz z Abrahamem Pfeferem. KALINOWSKI D., dz. cyt., s. 132.

- ku. *Performanse naturo-kulturowe w strefach kontaktu i konfliktu*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2022, s. 111–128.
- Der barimter pojliszer artist Karol Adwentowicz wegn jidiszn teater, „Literarisze Bleter”, 1925, nr 71, s. 92.
- Di offfirung fun H. Lejwiks „Gojlem” in lubliner pojliszn Sztot-Teater, „Literarisze Bleter”, 1928, nr 3, s. 61.
- Dusza żydowska na polskiej scenie. Rozmowa z Andrzejem Markiem, autorem „Pieśniarzy Getta”, „Głos Poranny”, 1931, nr 262, s. 7.
- „Dybuk” na scenie polskiej, „Chwila”, 1925, nr 2171, s. 7.
- DZIERŻYŃSKI Z., *Z Teatru Rozmaitości*. „Mirla Efros”, „Gazeta Kaliska”, 1929, nr 299, s. 4.
- EGO, *Przed premierą „Miry Efros”*. Rozmowa z Andrzejem Markiem, „Republika”, 1929, nr 169, s. 4.
- F. O., *Z teatru „Bagatela”*. Występ Wandy Siemaszkowej: J. Gordina „Mirla Efros”, komedia obyczajowa, przekład A. Marka, „Głos Narodu”, 1930, nr 53, s. 4.
- FR. J., „Dybuk”, „Echo Warszawskie”, 1925, nr 148, s. 4.
- GAŚSOWSKI S., *Państwowy Teatr Żydowski im. Ester Rachel Kamińskiej. Przeszość i terażniejszość*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995.
- GROSS N., *Film żydowski w Polsce*, Kraków, Rabid, 2002.
- IKS, *Przed polską premierą „Mirele Efros”*. Rozmowa z Andrzejem Markiem, „Nasz Przegląd”, 1929, nr 197, s. 5.
- (J.), *Nowa inwazja. Literatura i sztuka*, „Gazeta Poranna 2 Grosze”, 1925, nr 133, s. 4.
- J. Z., „Mira Efros”. *Sztuka w 4 aktach j. Gordina. Polska adaptacja Andrzeja Marka*, „Republika”, 1929, nr 172, s. 7.
- ję., *Sztuki żydowskie na scenie polskiej*, „Chwila”, 1930, nr 3889, s. 9.
- KALINOWSKI D., *Andrzej Marek (Marek Arnsztejn). Polsko-żydowska fraza artysty* [W:] Ławski J., Wildowicz J. (red.), *Żydzi Wschodniej Polski*, seria VIII *Artyści żydowscy*, Białystok, Temida 2 – Wydawnictwo Stowarzyszenia Absolwentów Wydziału Prawa Uniwersytetu w Białymstoku, 2020, s. 125–163.
- Konsolidacja żydostwa*, „Gazeta Polska 2 Grosze”, 1925, nr 137, s. 1.
- KULIGOWSKA-KORZENIEWSKA A., „Ja pragnę być pieśniarzem dla wszystkich...” („Pieśniarze” Andrzeja Marka, 1902) [W:] Gazda G., Hubner I., Płuciennik J. (red.), *Dyskursy i przesłanie (nie)tolerancji*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2009, s. 131–142.
- KULIGOWSKA-KORZENIEWSKA A., *Mirla Efros Wandy Siemaszkowej* [W:] Puzyna-Chojka J., Jamrozek-Sowa A. (red.), *Wanda Siemaszkowa i jej teatr*, Rzeszów, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2015, s. 158–178.
- LIMANOWSKI M., *Teatr w Lutni*. Marka „Pieśniarze ghetta”, „Słowo”, 1931, nr 108, s. 3.
- (LT), *Siemaszkowa we Lwowie*, „Kurier Poznański”, 1930, nr 74, s. 8.
- ŁUBIEŃSKI H., „Dybuk”. *Legenda dramatyczna w 3-ach aktach S. An-skiego*, „Warszawianka”, 1925, nr 148, s. 3.
- MIL., *Mark Arenstein*, „Jidisze Bine”, 1924, nr 3. s. 10.
- „Mirla Efros”, „Ziemia Lubelska”, 1929, nr 240, s. 4.
- MOLISAK A., KOŁODZIEJSKA Z. (red.), *Żydowski Polak, Polski Żyd Problem tożsamości w literaturze polsko-żydowskiej*, Warszawa, Dom Wydawniczy ELIPSA, 2011.

- N, *Premjera w Szkarłatnej Masce*. „Dybuk” Ań-skiego, „Trybuna Polska”, 1925, nr 27, s. 3.
Na marginesie, „Myśl Narodowa”, 1928, nr 14, s. 219.
- NAJMAN J. M., „Der Golem” po polsku, „Hajnt”, 1928, nr 128, s. 9.
- NAJMAN J. M., „*Was iz di nafkemine?*” *Strichen fun J.M. Najman*, „Hajnt”, 1929, nr 174, s. 10.
- OJSLENDER N., *Jidiszer teater 1887–1914*, Moskwa, Der Emes, 1940.
- PANAS W., *Pismo i rana. O literaturze polsko-żydowskiej*, „Roczniki Humanistyczne”, 2007, zeszyt 1, s. 202–215.
- PIASECKI S., *Z teatrów*. „Mirla Efros”. *Sztuka J. Gordina (polska przeróbka A. Marka). Występy Łódzkiego Teatru Miejskiego w Teatrze Elizeum na Karowej*, „ABC”, 1929, nr 209, s. 6.
- PILAWA (WANDA STANISŁAWSKA), „Mirla Efros”, *sztuka w 4 akt. J. Gordina. Przekład (adaptacja?) A. Marka. Reżyseria W. Siemaszkowej. Dekoracje W. Małkowskiego*, „Dziennik Wileński”, 1929, nr 287a, s. 4.
- POLAK W., „*Motke złodziej*”. *Sztuka w 3-ch aktach Szaloma Asza w Teatrze Miejskim*, „Republika”, 1930, nr 147, s. 7.
- PRATT M. L., *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London-New York, Routledge, 1992.
- PROKOP-JANIEC E., *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, Kraków, Universitas, 1992.
- PROKOP-JANIEC E., *Pogranicze polsko-żydowskie: języki, kultury, literatury* [W:] Geller E., Polit M. (red.), *Jidyszland. Polskie przestrzenie*, Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008, s. 107–120.
- PROKOP-JANIEC E., ŻUREK S. J. (red.), *Literatura polsko-żydowska*, Kraków, Księgarnia Akademicka, 2011;
- Propagatorzy sztuk żydowskich*, „Rozwój”, 1925, nr 306, s. 11.
- Przeobrażanie Szkarłatnej Maski*, „Gazeta Poranna 2 Grosze”, 1925, nr 133, s. 5.
- RECENZENT, „*Motke złodziej*” Szaloma Asza, „Kurier Lubelski”, 1932, nr 11, s. 3.
- RED., *Stanowisko artystów likwidowanego teatru*, „Gazeta Poranna 2 Grosze”, 1925, nr 138, s. 1.
- REJZEN Z., *Leksikon fun der jidiszer literatur, prese und filologje*, vol. 1, Wilne, Wilner Farlag fun B. Kleckin, 1928.
- ROZWORA T., *Ad rem... Ariel semicki pogromcą Kalibana aryjskiego*, „Myśl Narodowa”, 1926, nr 14, s. 221–222.
- RUBACH L., „*Motke złodziej*”. *Sztuka Szaloma Asza*, „Hasło Łódzkie”, 1930, nr 153, s. 7.
- RZ., „Mirla Efros”. *Sztuka w czterech aktach Gordina. Adaptacja scenariusza A. Marka. Występ gościnny W. Siemaszkowej*, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 1930, nr 53, s. 13.
- S. J. G., *Judaizacja teatru*, „Gazeta Poranna 2 Grosze”, 1925, nr 179, s. 4.
- S. J. G., „Dybuk” (*Z Szkarłatnej Maski*), „Gazeta Poranna 2 Grosze”, 1925, nr 149, s. 4.
- SAKOWSKA R., *O teatrze w getcie warszawskim* [W:] Kuligowska-Korzeniewska A, Leyko M. (red.), *Teatr żydowski w Polsce*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1998, s. 409–413.
- SHMERUK Ch., *Hebrew-Yiddish-Polish: A Trilingual Jewish Culture* [W:] Gutman I., Mendelsohn E., Reinhartz Y., Shmeruk Ch. (red.), *The Jews of Poland Between two World Wars*, Hanover – London, University of New England Press, 1989, s. 285–311.
- SITARZ M., *Literatura jako medium pamięci. Świat powieści Szaloma Asza*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.

- 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*, Waltham, Brandeis University, 1987.
- Teatr Miejski. „Mira Efros”, „Hasło Łódzkie”, 1929, nr 178, s. 7.
- TEITILBAUM A., *Mark Arenstein (cum 40 jor fun grindn durch im di erszte jidisze Literarisze Trupe in Warsze)*, „Jidisze Kultur”, 1947, vol. 9, s. 44.
- TONECKI Z., *Teatr żydowski w Polsce*, „Wiadomości Literackie”, 1932, nr 33, s. 3.
- TURKOW Z., *Teater zichrojnes fun a szturmischer cajt*, Buenos Aires, Central Farband fun poj-lisze jidn in Argentine, 1956.
- UDALSKA E., *Dybuk na scenach polskich* [W:] Kuligowska-Korzeniewska A, Leyko M. (red.), *Teatr żydowski w Polsce*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1998, s. 168–180.
- Z. D., *Co słycać w Łodzi?*, „Postęp”, 1925, nr 130, s. 5–6.
- ZASTĘPCA, „Motke złodziej” *Szaloma Asza w adaptacji i reżyserji Andrzeja Marka*, „Głos Poranny”, 1930, nr 148, s. 7.
- ZASTĘPCA, *Scena polsko-żydowska. „Mirla Efros”, sztuka w 4 aktach J. Gordma, adaptacja polska Andrzeja Marka*, „Nasz Przegląd”, 1929, nr 203, s. 6.
- Znowu sztuka żydowska*, „Rozwój”, 1930, nr 20, s. 7.
- ZYLBERCWEIG Z., *Leksikon fun jidiszn teater*, vol. 1, Nju Jork, Farlag „Eliszewa”, 1931.
- ZYLBERCWEIG Z., *Leksikon fun jidiszn teater*, vol. 5, Meksike, Farlag „Eliszewa”, 1967.

The dispute over the Polish-Jewish theatre of Mark Arenstein in the Polish press in the interwar period

Abstract: The subject of this article is the reception of Mark Arenstein's stage activity in the Polish-language press published in the interwar period. The content analysis of announcements, reviews, interviews and press polemics aimed to verify how Polish journalists perceived Arenstein's conception of Polish-Jewish theatre, implemented by the director, among others, by staging in the Polish language plays belonging to the canon of Yiddish literature. The study showed that the supporters of the director's initiatives emphasized that they contributed to the deepening of contacts between Polish and Jewish artists and increased the knowledge of the Polish audience about Jewish tradition. Some journalists, however, questioned Arenstein's idea of using theatre as an instrument of Polish-Jewish cultural dialogue. They pointed out that, despite the director's efforts, Polish viewers were generally unable to correctly understand his plays because they were deprived of any knowledge of Jewish theatre. Fierce opposition to Arenstein's theatrical activity was formulated by journalists associated with national democracy, who treated his theatre productions in Polish as a threat to national culture and unfair competition for Polish directors and playwrights.

Keywords: Mark Arenstein, Jewish theater, Yiddish theater, Polish press in the interwar period, Polish-Jewish cultural relations