

„Kwartalnik Filmowy” nr 120 (2022)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1332>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Paweł Sitkiewicz
Uniwersytet Gdański
<https://orcid.org/0000-0003-2039-9154>

Chałat czy frak? Spór wokół produkcji filmu jidysz w przedwojennej Polsce

Słowa kluczowe:

kino polskie;
kino żydowskie;
kino jidysz;
film żydowski w Polsce

Abstrakt

Produkcja filmów jidyszowych w Polsce lat 30. budziła skrajne reakcje wśród twórców, polityków, publicystów oraz widzów. Reakcje te odcisnęły ślad w przedwojennej publicystyce, we wspomnieniach, wywiadach i tekstach programowych. Na podstawie źródeł w języku polskim, jidysz i angielskim (wiele z nich nie było dotychczas przywoływanych w literaturze przedmiotu) autor zrekonstruował nieformalną dyskusję na temat funkcji, tożsamości i stylu kina żydowskiego w przedwojennej Polsce. Spory koncentrowały się wówczas wokół czterech głównych problemów: do kogo adresować film jidysz i jak uzasadnić jego istnienie w epoce naznaczonej antysemityzmem i groźbą wojny? jak definiować artystyczność filmu jidysz i uciec od odium *szundu* (żydowskiego kiczu)? jak wpisać się w szerszy projekt nowoczesnej kultury jidysz lub kultury żydowskiej?; jaką strategię obrać wobec kinematografii polskiej, w ramach której powstają filmy jidyszowe? W tekście zostają też poruszone kwestie szczegółowe, jak chociażby recepcja kina żydowskiego czy kontrowersje (polityczne, religijne, finansowe) związane z produkcją konkretnych filmów.

Serdeczne podziękowania za pomoc dla dr Aleksandry Geller, dr. Romana Włodka, a zwłaszcza dr. (*in spe*) Adama Stepnowskiego.

„Złota era” kina jidysz w Polsce trwała zaledwie cztery lata: od 1936 do 1939 r. Był to fenomen krótkotrwały – i dlatego burzliwy – obfitujący w trudne do przewidzenia sukcesy i równie zaskakujące niepowodzenia, polaryzujący opinie publiczną. Jedni uznawali bowiem film w języku jidysz za prawdziwą sztukę, a inni potępiali jako plebejską rozrywkę, a nawet działalność na szkodę państwa. Te same filmy uchodziły za kicz i arcydzieła. Równie gwałtowny był kres kina jidyszowego, którego dobrą passę (dziewięć pełnometrażowych fabuł w ciągu czterech lat) przerwała inwazja Niemiec na Polskę we wrześniu 1939 r.

Z dzisiejszej perspektywy kino żydowskie lat 30. XX w. na ogół uchodzi za – przywołując tytuł książki Jamesa Hobermana – „most ze światła”, łączący utraconą przeszłość z teraźniejszością. Lecz w czasach, gdy filmy te powstawały, nikt nie przypuszczał (choć wielu tego pragnęło), że wielomilionowa społeczność polskich Żydów za moment zniknie, zabierając ze sobą zwyczaje, język i folklor. Wtedy było to zjawisko żywe, wywołujące rozmaite spory: od politycznych po estetyczne. Kino jidysz złotej ery mierzyło się bowiem z tymi samymi problemami co żydowska diaspora. Kanalizowało jej troski i dawało nadzieje. Stało na straży tradycji i projektowało nowoczesność.

Moderowany spór o kino żydowskie w przedwojennej Polsce nigdy się nie odbył. Zapewne sami zainteresowani nie wiedzieli, że biorą udział w burzliwej i rozproszonej na wiele głosów dyskusji. Dziś można ją zrekonstruować na podstawie śladów, które zostawili w recenzjach, wspomnieniach, publicystyce (od czasopism w języku jidysz po gazetki antysemitki) i wywiadach. Konfrontując ich głosy z ustaleniami filmoznawców, potrafimy zmienić ogniskową w taki sposób, by spojrzeć na spór w szerszym kontekście, a tym samym dostrzec coś, co umknęło świadkom epoki. Trzeba jednak pamiętać, że literatura naukowa na temat złotej ery filmu jidysz jest bogata i wielowątkowa. Z archiwum tekstów wybrałem tylko te, które pomagają lepiej zrozumieć kwestie będące przedmiotem sporu. W pierwszej kolejności muszą oczywiście przemówić źródła z epoki. Niektóre z nich są dobrze znane w środowisku naukowym, inne zaś mniej, gdyż były cytowane rzadko, w niewielkich fragmentach lub w nieoczywistych kontekstach. Jeszcze inne przywołuję po raz pierwszy od 90 lat. Korzystam także z nowych i kompletnych tłumaczeń z języka jidysz.

Ponieważ spór nie był formalny, głosy oponentów nie układają się w zgodną ani uporządkowaną wymianę zdań, która mogłaby pomóc w wyłonieniu zwycięzców tej debaty. Nie istniał jeden program kina jidyszowego, choć niektórzy producenci i reżyserzy zgadzali się w kwestiach fundamentalnych. Dlatego moje zadanie będzie polegać przede wszystkim na wyznaczeniu osi sporu, znalezieniu pytań podstawowych (są zawarte w podtytułach), skonfrontowaniu postaw i argumentów, a także na oddaniu emocji, które towarzyszyły produkcji i recepcji filmów żydowskich.

Dla kogo i dlaczego?

Decyzja o rozpoczęciu produkcji filmów w języku jidysz w Polsce lat 30. była ryzykowna, lecz – jak pisze Marcos Silber – podjęto ją z trzech powodów. Pierwszy to pogarszająca się sytuacja polityczna Żydów; drugi to kryzys literatury

i teatru w języku żydowskim (oraz całej idei Jidyszlandu); a trzeci – nasilający się proces akulturacji Żydów¹. Aktorzy Szymon Dżigan i Izrael Szumacher na konferencji prasowej filmu *Za grzechy* (*Al chet*, reż. Aleksander Marten, 1936) wskazały powód czwarty: *Film żydowski, stworzony w Polsce, ma ogromne znaczenie propagandowe i handlowe dla naszej produkcji krajowej. We wszystkich bowiem krajach świata znajdują się emigranci żydowscy z Polski, którzy tęsknią za swym miejscem urodzenia. Film żydowski ma zatem możliwość eksportu do najdalszych zakątków świata, przynosząc chwałę produkcji polskiej*². Piąty powód był najbardziej prozaiczny. Jecheskiel Mosze Najman³ uważał, że kino żydowskie to dobry interes. Szacował, że Żydzi co roku zostawiali w kasach w Polsce 10 mln złotych, co stanowiło jedną czwartą rynku. *Jidyszowe filmy wyrobiły już sobie dobrą markę, szczególnie teraz, kiedy nawet w zasymilowanych Żydach wznicęły się tradycyjne nastroje*⁴ – pisał w „Literarisze Bleter”.

Najbardziej obawiano się antysemitycznych ataków i wizerunkowej klęski całego przedsięwzięcia, mimo iż głosy radykalnej prawicy zachęcały do kręcenia filmów w jidysz jako przeciwwagi dla filmów polskich. *Nie noszę asymilatorów wstydzających się swego narodu. (...) Szanuję ortodoksów, strzegących i ukazujących swoje żydostwo*⁵ – te słowa Karola Huberta Rostworowskiego z 1936 r. dobrze oddają sposób myślenia wielu przeciwników asymilacji. W endeckiej „Myśli Narodowej” pisano: *Sytuacja winna być jasna: producenci – żydzi, artyści żydzi, i filmy dla żydów. Społeczeństwo polskie z pożytkiem dla siebie obejdzie się bez żydowskich kiczów*⁶. W antysemitycznym piśmie „Pod Pręgierz” postawiono warunek: *Niech żyd nakręca swe „Judle” i inne szmoncesy dla Palestyny. Wara mu jednak od naszej religii i od zerowania na uczuciach religijnych społeczeństwa katolickiego!*⁷ Józef Green, *spiritus movens złotej ery kina jidysz, wspominał zaś, że Polacy nie chcieli, by Żydzi kręcili polskie filmy, ale nie mieli nic przeciwko temu, by robili filmy żydowskie, a dla odmiany „polscy producenci” radzili mu, by podarował sobie filmy żydowskie, gdyż wzbudzą one nastroje antysemityczne*⁸.

Mogło się zatem wydawać, że produkcja filmów jidyszowych, zwłaszcza na wysokim poziomie technicznym i artystycznym, rozładuje napiętą sytuację i poprawi wizerunek polsko-żydowskiej branży w oczach jej przeciwników. Źródła mówią jednak co innego: obawy „polskich producentów” (w praktyce: polskich Żydów) były słuszne, a zachęta narodowców – nieszczerą, czego dowodem fala agresji w prasie i przestrzeni kin (np. przerywano seanse za pomocą bomb cuchnących, zrywano afisze, odmawiano wynajmu sal itd.), która towarzyszyła premierom filmów żydowskich. Zdaniem radykalnej prawicy sukcesy takich tytułów, jak *Dybuk* (*Der dibuk*, 1937) Michała Waszyńskiego czy *Judeł gra na skrzypcach* (*Jidl mitn fidl*, 1936) Józefa Greena i Jana Nowiny-Przybylskiego, potwierdzały tezę o „żydowskiej dyktaturze” oraz „geszefcie” robionym kosztem Polaków, zwłaszcza gdy okazało się, że budżet filmu w jidysz jest wyższy od przeciętnego, a poziom techniczny – europejski⁹. *Mają tupet wprost bezgraniczny. Już „nie wystarczają” im polskie tematy, lecz sięgają do własnego środowiska. (...) Odrza bierze, gdy się patrzy na fotosy, na te brodate twarze, na chałaty, pejsy, świeczniki*¹⁰ – pisało w „Kurierze Poznańskim”. Żydowska opinia publiczna także odnotowywała złe nastroje. *Prasę obiegły niedawno drobne wzmianki, że przystępujemy do filmowania „Dybuka”, a już zawyły tu i ówdzie żydożercze hieny*¹¹ – mówił Andrzej Marek (Marek Arnsztajn), kierownik artystyczny filmu Waszyńskiego.

Filmy jidyszowe wchodziły na ekrany w epoce zaostrażającej się walki ekonomicznej z żydowskim handlem. Recenzje filmów sąsiadowały ze wzmiankami o krwawych starciach z endekami, getcie ławkowym i paragrafach aryjskich. Producenci kina jidysz mieli więc trudne zadanie do wykonania: musieli zadowolić potencjalną widownię, uwzględniając minorowe nastroje mas żydowskich, ale tak, by nie urazić polskiej opinii publicznej.

M. Tenenbaum w czasopiśmie „Film-Welt” z 1928 r. apelował: *Żydowski film może pełnić poważną rolę na drodze obalania i usuwania nieporozumień i uprzedzeń, jakie wytworzyły się między nami a naszymi bliskimi sąsiadami*¹². Każdy, kto śledził nastroje społeczne po 1935 r., wiedział, że kino nie naprawi relacji Polaków i Żydów. *Atmosfera filmu żydowskiego jest zupełnie odmienna. Film został nasycony realizmem, rozświetla go uczucie, światło życia rodzinnego i ludzkiej solidarności*¹³ – pisał po obejrzeniu *Judła* Zdzisław Broncel. Taki obraz żydowskiej codzienności uznał za szkodliwy, skoro filmy w języku polskim, również kręcone przez Żydów, ukazywały polskie życie w sposób fałszywy i negatywny. Kampanie prasowe takie jak ta dowodzą, że każda próba „obalania uprzedzeń” była uznawana za propagandę i wyraz złej woli. Należało zatem unikać konfliktów, nie przejmując się zanedo ani opinią narodowców, ani antysemitkami atakami na kino jidyszowe jako takie.

To, do jakiego widza adresować filmy, także stanowiło kwestię sporną. Co gorsza, w latach 30. nikt – o ile mi wiadomo – nie zrobił socjologicznych badań na temat żydowskiej publiczności, dlatego przedwojenni producenci kierowali się głównie instynktem. Współcześni badacze i badaczki muszą polegać na szczytkowych danych ze wspomnień i publicystyki. Zusman Segalowicz pisał: *Żydzi noszący kapoty żyli (...) innym, swoim własnym życiem. Dość powiedzieć, że tysiące, dziesiątki tysięcy z nich nigdy nie było w teatrze lub kinie. Na oczy nie widzieli kawiarni. Nie chcieli wiedzieć, że coś takiego istnieje*¹⁴. Ortodoksyjna społeczność traktowała polską kulturę masową jako narzędzie asymilacji. „*Za grzeszne*” – napisał Kamil Kijek – *uznawano czytanie świeckich książek czy nawet „puste rozmowy”, podobnie jak słuchanie radia, czytanie żydowskich gazet narodowych (...)*¹⁵. Filmy jidyszowe nie mogły zadowolić Żydów ortodoksyjnych z oczywistych powodów. *Po pierwsze, sala, kobiety, mężczyźni razem. (...) Po drugie, pokazują w filmie kobiety i mężczyzn, mężczyzn i kobiety. To znów nie dla nas. Po trzecie – tu wzniosł ręce ku niebu – grają w sobotę. I w ogóle (...) szkoda na to czasu – tłumaczył pobożny rozmówca Aleksandra Minorskiego, który postanowił sprawdzić, co sądzą o kinie „badacze Talmudu i Gemary”*¹⁶.

Podobną lekcję otrzymał Józef Green, kręcąc z Janem Nowiną-Przybylskim *Błazna purymowego (Der purimspiler, 1937)*. Chcąc oddać koloryt tradycji, postanowił zatrudnić ortodoksyjnych Żydów w charakterze statystów, którzy co prawda stawili się na planie, ale odmówili udziału w zdjęciach, tłumacząc się tak: *Chodzi o to, że o wszystkim dowiedział się rebe i rzekł: „Człowiek został stworzony na obraz Boga. Nie pozwólcie się fotografować”*¹⁷. Aby nakręcić scenę, Green musiał poprzebierać mniej religijnych Żydów w kostiumy. Ta anegdota trafnie oddaje istotę warszawskiego kina jidysz, które tylko z pozoru wydaje się konserwatywne i wierne tradycji. Twórcy do tego grona z pewnością nie należeli. Filmy zaś kręcono dla środowisk świeckich, zasymilowanych bądź przechodzących proces akulturacji,

albo też dla młodzieży wywodzącej się z rodzin tradycyjnych, która buntowała się przeciwko religijnemu radykalizmowi ojców.

Marcos Silber zwrócił uwagę, że *kino jidysz największym zainteresowaniem cieszyło się w prasie polskojęzycznej. Sugeruje to, że wielu widzów filmów jidyszowych należało do grup, które w znacznym stopniu podlegały polonizacji*¹⁸. Z tego samego kręgu wywodzili się twórcy filmowi. Niektórzy znali jidysz na poziomie podstawowym albo nawet w sposób bierny. Częściej aspirowali do roli kosmopolitów niż obrońców tradycji. Jak zauważył biograf Michała Waszyńskiego: *Dla Żydów zasymilowanych jidysz oznaczał przynależność do getta. Język ten, ze względów komercyjnych, został narzucony światu filmowemu, który zwracał się do publiczności w przeważającej części wywodzącej się z warstw średnich*¹⁹.

Większość producentów chciała przyciągnąć do kin widownię nieżydowską. Józef Green ujął to zagadnienie w swoim manifestie: *Temat filmu powinien być żydowski, ale również europejsko-universalny. (...) Wszak emocjonalne obrazy radości, cierpienia i przeżyć są czysto ogólnoludzkie*²⁰. Po latach kalkulował, że 25 proc. widowni *Judła* stanowili Polacy²¹. Producenci liczyli ponadto na zagraniczne rynki zbytu – zwłaszcza amerykański, gdzie żyła duża diaspora. Z tego powodu nie oszczędzili pieniędzy na personel techniczny oraz gwiazdy sceny żydowskiej.

Recenzje z amerykańskiej prasy branżowej dowodzą, że polskie filmy złotej ery zostały dostrzeżone jako oferta egzotyczna. Jak refren wracały zwroty typu: *nie dla ogólnej publiczności, dla fanów jidysz, obraz przeznaczony na określony rynek językowy*²². O *Dybuku* Waszyńskiego napisano, że *przedstawia niewielką wartość dla widzów, którzy (...) nie są przesiąknięci baśniami i legendami żydowskiej rasy*²³. Z kolei w recenzji *Mateczki* (*Mamele*, 1938) Józefa Greena i Konrada Toma jasno wyznaczono cele: *Został zrobiony w Polsce, a zatem przynależność religijna oraz maniery obsady aktorskiej powinny wywołać przyjemną nutę nostalgii za Żydami Starego Świata*²⁴. I taka też była widownia filmów jidyszowych w USA i Europie Zachodniej. W większości składała się z akulturowanych Żydów, którzy chcieli ujrzeć kraj przodków lub zagłębić się w żydowskich mitach, oraz trudnej do policzenia grupy ciekawskich, których zwabiła egzotyka sztetli i chasydzkich podań.

Szund czy sztuka?

Hoberman definiował *szund* jako *pogardliwe określenie oznaczające literacki lub teatralny „śmieć” i odnoszące się na różne sposoby do nieudolnego miszmaszu, wulgarnego popisu, produkowanej masowo błahostki lub sentymentalnego efekciarstwa*²⁵. Mówiąc krótko, *szund* to żydowski kicz, tania rozrywka dla niższych grup społecznych.

Jidyszowe filmy z Nowego Jorku, które rozpowszechniano w Polsce przed rozpoczęciem produkcji warszawskiej, były właśnie traktowane jako *szund* i to one stanowiły punkt odniesienia dla widowni. Premiery pierwszych filmów Kinoru oraz Green-Filmu z 1936 r. poprzedzała kampania prasowa wymierzona w niskobudżetową odmianę filmu jidyszowego z za oceanu: *to kopie najgorszych żydowskich produkcji melodramatycznych: sztrajmle, tałesiki, sentymentalne wynurzenia, brak treści, która mogłaby chwycić za serce. Ponadto – same przestarzałe środki techniczne, które rujną każdy pozytywny aspekt*²⁶.

Typowy film żydowski z Nowego Jorku, taki jak np. *Bar Mitzvah* (reż. Henry Lynn, 1935) czy *Where Is My Child?* (reż. Henry Lynn, Abraham Leff, 1937), miał skromny budżet (od kilku do kilkunastu tysięcy dolarów), postugiwał się prostą scenografią, był teatralny i amatorski (co gorsza, aktorzy często źle mówili w jidysz). Ckliwe fabuły wymyślano według jednego przepisu: porzucone dzieci, rodzinne relacje, cudowne zbiegi okoliczności, ukryta tożsamość bohatera lub bohaterki, która zostaje ujawniona w finale. Cała produkcja trwała niekiedy dwa tygodnie. Była opłacalna tylko z jednego powodu: żydowska publiczność chciała oglądać filmy w jidysz i gotowa była zaakceptować niską jakość.

Stefania Zahorska w recenzji *Wuja Mozesza* (*Uncle Moses*, 1933) Sidneya Goldina i Aubreya Scotto uznała, że połączenie „egzotyki getta” i nowoczesnego życia Ameryki mogło przynieść znakomity rezultat. Zachwycili ją zwłaszcza wykonawcy, którzy mimo źle napisanych ról i „bzdurnej akcji” wypadli żywo. Efekt gry aktorskiej uznała za autentyczny, ale sam film skwitowała z typową dla siebie bezwzględnością: *dobiera się jedynie do serca i sentymentów żydowskiego widza, aby tą drogą dotrzeć jak najprędzej do jego kieszeni*²⁷.

Polscy producenci dostrzegli niewykorzystany potencjał: skoro Hollywood nie interesowało się tzw. filmem etnicznym, można było rzucić wyzwanie nowojorskim studiom kina jidyszowego. Aleksander Marten, reżyser pierwszego filmu wytwórni Kinor, mówił na konferencji prasowej relacjonowanej przez Rachelę Auerbach, że *celem jest właśnie zdecydowana walka z tą żydowską amerykańskością, zatruwającą smak i obniżającą kulturę widza żydowskiego. (...) Jego dewizą jest oryginalny żydowski styl podany w formie europejskiej*²⁸.

Józef Green w wywiadzie dla „Film Najes” powiedział, że wbrew pozorom film nakręcony w Polsce ma szansę na komercyjny sukces w Ameryce²⁹. Zaproponowana przez niego zmiana myślenia dziś wydaje się oczywista, ale w Warszawie lat 30. musiała brzmieć prowokacyjnie: aby więcej zarabiać, należy więcej wydawać i nie bać się kosztownych inwestycji.

Polskie kino jidysz lat 30. faktycznie odznaczało się poprawnym poziomem technicznym. Zatrudniało gwiazdy sceny i rewii żydowskiej, takie jak Molly Picon i Ida Kamińska, oraz polskich fachowców, z Anatolem Sternem i Konradem Tomem na czele, których stawki były najwyższe w środowisku. Zdjęcia kręcono nie tylko w studiu, ale też w plenerach, z udziałem statystów, co w filmach polskojęzycznych uchodziło za przywilej. Nie szzczędzono pieniędzy na scenografię, konsultantów ani dodatkowe dni zdjęciowe. W porównaniu z produkcją hollywoodzką nadal były to filmy skromne lub najwyżej poprawne, ale biorąc za miarę nowojorski *szund* i polskojęzyczne kino gatunkowe drugiej połowy lat 30., jidyszowe filmy z Warszawy wyrastały ponad przeciętność.

Ale czy były artystyczne? Czy faktycznie odeszły od sentymentalno-kiczowatych wzorów amerykańskich?

Nie wiemy, co myślała widownia, ale krytycy byli podzieleni. Część z nich ubolewała nad szablonem filmu żydowskiego z Warszawy, na który składają się takie elementy, jak melodramatyczna rama, *sentymentalna akcja, folklor małego miasteczka*, muzyczno-estradowe wstawki, rodzajowy humor, sentymentalizm, *wzruszająco naiwna konstrukcja fabuły*, powtarzające się wątki i postaci, takie jak opuszczona matka i niezaradny ojciec³⁰.

W żydowskim czasopiśmie „Kontratak” w długim i analitycznym artykule pisano, że poziom filmu żydowskiego jest niski i odpowiada *umysłowości nowobogackich z prowincji, kucharek wielkomiejskich itp. (...)*³¹. Kino jidyszowe nie interesuje się problematyką współczesną i opiera na płytkich scenariuszach, mimo iż *żaden naród nie ma tylu ciekawych problemów*. Stale sięga po te same motywy: żydowskie wesele, *przejaskrawione w krzykliwość, żalobne nastroje sentymentalne, epizody o sztucznym patosie, sceny „rozdzierające” serca (...)*. „Kontratak” opowiedział się za filmem współczesnym i propagandowym. Prawdopodobnie ten sam dziennikarz w jednej z recenzji zauważył gorzko: *Sądzę, że nawet poznańczyk mógłby o życiu żydowskim więcej powiedzieć, niż to czyni film – żydowski*³².

W oczach krytyków szczególnie bolesne wydawało się milczenie żydowskich filmowców w obliczu prześladowań po dojściu Hitlera do władzy. W recenzji *Za grzechy* Martena z tygodnika „Literarisze Bleter” czytamy, że w odpowiedzi na aktualne problemy powstaje film prześladowany stereotypami i – co gorsza – *odległy od naszych umysłów*³³. Co prawda Marten, uciekinier z nazistowskich Niemiec, mówił w wywiadzie, że jego celem było kręcenie filmów artystycznych, które ukazywałyby *radości i smutki narodu, zmagania się z życiem oraz walkę o nową treść i formę*³⁴, ale ekranowy efekt nie potwierdzał tych słów. Jak pisze Eric Goldman, Marten planował film, który *dotknąłby współczesnych pytań i problemów*. Jednakże *w tym czasie strach był w Polsce tak wielki, że żaden filmowiec, a co dopiero filmowiec żydowski, nie odważył się otwarcie nakręcić antynazistowskiego filmu*³⁵.

Scenarzysta *Za grzechy*, Jecheskiel Mosze Najman, po latach przyznał, że deklaracje z konferencji prasowych rozmijały się z tematyką filmów: *Tak, ja też zgrzeszyłem. Napisałem scenariusz dla szerokich mas. Melodramat. Moją główną pobudką był fakt, że na początku trzeba stworzyć finansowe podwaliny dla jidyszowego filmu i nie można od razu eksperymentować na wykwinnym materiale. Rozwój musi przebiegać stopniowo*³⁶.

Twórcom kina żydowskiego w Polsce nie możemy odmówić artystycznych ambicji ani dalekowzroczności. Większość filmów dowodzi, że próbowali w nieoczywisty sposób mówić o żydowskim doświadczeniu: emigracji, bezrobociu, rozpadzie rodziny i zmierzchu świata tradycyjnych wartości. Nigdy nie podjęli wątku trudnej sytuacji Żydów w Europie lat 30., gdyż z jednej strony obawiali się cenzury, a z drugiej – swojej widowni. Krytyka mimo wszystko umiała docenić ich starania. O filmach *Mateczka* Greena i Toma, *Bezdomni* (*On a hejm*, 1939) Martena czy *List do matki* (*A briwele der mamen*, 1938) Greena i Leona Trystana pisano, że odbiegają od szablonu, ukazując współczesnych Żydów na tle obyczajowym *bez fałszywej ckliwości*³⁷. Mimo to nawet w ambitniejszych filmach sięgano po konwencje typowe dla scenicznego lub nowojorskiego *szundu*: w doklejonych happy endach bohaterowie robią karierę w USA lub otrzymują wielki spadek, dzieci cudownie się odnajdują, a małżeństwa z miłości pomagają zapomnieć o życiowych zawirowaniach.

Nawet *Dybuk*, który uchodzi za najbardziej artystyczny film jidyszowy w historii, spotkał się z niejednoznacznym przyjęciem, będącym mieszaniną sceptycyzmu i dumy, że w ogóle udało się przenieść na ekran dramat An-skiego. Choć recenzenci żydowskiej prasy potrafili docenić artystyczny efekt, komplementowali głównie to, że film wyrasta ponad przeciętny, czyli bardzo niski, poziom

kina polskiego, i bez oporów wytykali *wulgarne triki* oraz rozwiązania nadające się do *jarmarcznego melodramatu*³⁸. Stefania Zahorska z „Wiadomości Literackich” uznała, że film jest po prostu zły, jak każdy inny polskiej produkcji, i na dodatek *odkrywa pewną przeciętną i szablonową strukturę wyobraźni*³⁹. Za żydowskie uznała wyłącznie akcesoria, klimat getta, język i temat – czyli aspekty powierzchowne. Co ciekawe, *Dybuk* został dużo lepiej przyjęty w prasie ogólnokrajowej. A już najlepiej wśród widzów.

Wiadomo było, że cenzura nie zgodzi się na ukazanie prawdziwego położenia społeczności żydowskiej w państwie, w którym narastał problem antysemityzmu. Niedopuszczenie do dystrybucji dokumentalnego filmu *Droga młodych* (*Mir kumen on*, 1936) Aleksandra Forda o bundowskim sanatorium dla dzieci w Miedzeszynie, stanowiło koronny dowód, a zarazem przestrożę. Oficjalnie oskarżono twórców o *propagandę światopoglądu komunistycznego* i *żerowanie na nędzy mas*, choć obrońcy filmu mieli świadomość, że chodziło głównie o zbyt realistyczne przedstawienie żydowskiej biedy, warszawskiego getta oraz solidarności żydowsko-polskiej⁴⁰. Żaden z producentów kina jidyszowego nie chciał ryzykować starcia z cenzurą (a w następstwie: z bojówkami narodowców), dlatego akcja większości filmów albo dzieje się przed I wojną światową, albo jest zawieszona w imaginowanej przestrzeni szteltu poza czasem – w mitycznym Jidyszlandzie.

Ucieczka od formuły nowojorskiego *szundu* udała się połowicznie. Powstały filmy na przyzwoitym lub wręcz wysokim poziomie technicznym, a w porównaniu z typową produkcją w języku polskim – nowatorskie formalnie i widowiskowe. Ale pod innymi względami nadal przypominały *szund* i wiele wskazuje na to, że właśnie tak były traktowane, zwłaszcza przez młodą widownię, która niechętnie przyznawała się do fascynacji jidyszową popkulturą⁴¹. *Bez wątplenia granica między „szundem” i sztuką jest bardzo problematyczna i nieczytelna. Wiele elementów „szundu” można znaleźć w sztukach, które nie uchodzą za „szund”, nawet w klasycznym dramacie*⁴² – pisała Ilana Bialik w kontekście teatru żydowskiego, zwracając uwagę na coś, co przed wojną umykało wielu krytykom: *poetyka szundu łączyła się w sposób trwały z elementami inscenizacji, tematami oraz środkami wyrazu, które budowały tożsamość żydowskiej popkultury. Znaczna część polskiego kina żydowskiego lat 30. była – mimo podniosłych deklaracji – wysokobudżetowym szundem*.

Na równi z cenzurą obawiano się widowni, która – tak przynajmniej sądzono – domagała się od kina tego, co oferował ludowy teatr jidysz, a więc pociechy, wzruszenia, domowego ciepła i zaskakujących zwrotów akcji. *Film w języku żydowskim musi być przystosowany do miary wymagań mas* – pisał dziennikarz „Prawdy o Filmie” o *Błaźnie purymowym*. *Masa, przynajmniej w Polsce, jest konsumentem sztuki łatwej, popularnej; ten film zaś w formie, w jakiej został podany (...) nie może zadowolić dość prymitywnych wymagań tej sfery, dla której jest przeznaczony*⁴³. Choć z dzisiejszej perspektywy *Błażen purymowy* wydaje się filmem czysto rozrywkowym, recenzent (którego nie posadzałbym o antysemityzm ani niechęć do kina jidysz) uznał, że przez wygórowane ambicje artystyczne nie sprostął wymaganiom widowni.

Ta recenzja kieruje nas w stronę trzech pytań, które zadawano już w latach 30. Co to w ogóle znaczy artystyczny film żydowski? Czym różni się sztuka żydowska (w znaczeniu: narodowa) od sztuki żydowskich artystów? Co sprawia, że



Dybuk, reż. Michał Waszyński (1937)



Mateczka, reż. Józef Green i Konrad Tom (1938)



Judeł gra na skrzybcach, reż. Józef Green (1936)

filmy są w ogóle żydowskie z ducha, a nie tylko poprzez język, którym mogą się posługiwać ludzie obcy żydowskiej kulturze?

Malarz i grafik Henryk Berlewi pisał w 1955 r., niejako zamykając dyskusję sprzed wojny, że często myli się żydowską tematykę z żydowską sztuką, którą powinno się definiować poprzez cechy stylu narodowego. Żydzi mogą być bowiem reprezentantami sztuki narodowej (np. polskiej), ale wcale nie żydowskiej, a dla odmiany żydowski styl rozumie artyści, którzy z żydostwem nie mieli nic wspólnego, tacy jak Rembrandt. Berlewi, szukając duchowego oparcia dla sztuki żydowskiej, zwrócił uwagę na tradycję, do której chętnie odwoływali się filmowcy: *Istniały ogromne zasoby kultury polskich Żydów, bogaty folklor, który wspaniale się wyrażał w pieśniach ludowych, zwyczajach, strojach, w tradycyjnym życiu rodzinnym prostych ludzi, we wspaniałej poezji wypełniającej małe, rozmarzone żydowskie miasteczka...*⁴⁴. Jego zdaniem z tego ducha zrodził się *Dybuk* An-skiego i to on [o]tworzył nowe perspektywy dla prawdziwej sztuki żydowskiej.

Nie sądzę, by zagrożenia sygnalizowane przez Berlewiego zajmowały producentów takich jak Green czy Fenigsteinowie. Wiemy jednak, że kwestie te były dyskutowane w środowisku filmowym. *Sam pomysł tematu nie posiada bowiem charakteru specyficznie narodowego*⁴⁵ – pisał w recenzji *Judła* Mieczysław Szytcer, zwracając uwagę na to, że ani zdarzenia, ani bohaterowie nie definiują żydowskości tego filmu. Opowieści o dziewczętach, które pod kostiumem ukrywają płęć lub pochodzenie – to stały motyw polskiej komedii lat 30. Nawet *Dybuk* Waszyńskiego budził podobne wątpliwości. Jak wspominał aktor Abraham Morewski, w latach 20. belgijskie towarzystwo filmowe interesowało się adaptacją dramatu An-skiego, ale postawiło warunek: *wyeliminować motywy chasydzkie i w ogóle motywy żydowskie*⁴⁶. Bohaterowie mieli być Francuzami i nosić europejskie imiona. Zdaniem Morewskiego *Dybuk* bez żydowskiej mistyki przypominałby *Romea i Julię* Szekspira.

Żydowskość, a zarazem artystyczność kina jidysz definiowano więc poprzez język, folklor oraz – jak pisał Berlewi – zasoby kultury ludowej. Ten sposób myślenia skrywał jednak niebezpieczeństwa i nie cieszył się powszechnym uznaniem.

Folklor czy nowoczesność?

W często cytowanym programie artystycznym Józefa Greena w punkcie 2. czytamy: *Jak dalece można uciec od galutowego [tj. diasporowego – P. S.] Żyda i chałatów? Jak bardzo można zerwać z tradycją, biorąc pod uwagę, ile kolorytu nadaje filmowi? Potrzebna jest określona ilość żydowskiego folkloru i etnografii. Starłem się także, aby dosadne sceny społecznych nierówności nie wyszły zbyt krzykliwie i propagandowo, tylko czysto artystycznie. A w punkcie 3.: Film powinien mieć wartość kulturową, zapewnić czystość żydowskiego języka i folkloru, a jednocześnie być dobrą rozrywką*⁴⁷.

W podobnych słowach pisał Najman, najpierw współpracownik Kinoru, a następnie Leona Forberta i Józefa Greena. W 1938 r. tak komentował kulisy powstania pierwszego żydowskiego dźwiękowca: *Przy powstawaniu tego filmu moi przyjaciele krytycy zarzucali mi: po co obraz ze starego żydowskiego świata? Chałaty? Cheder? Żydowskie święta? Folklor? Było to w okresie, kiedy patrzyło się na kierunki w sztuce przychodzące z Moskwy. Teraz przyszła zmiana. Ludowość i element narodowy*

zostały zrehabilitowane. (...) Byłem wtedy, tak jak teraz, przekonany, że film jidyszowy musi być charakterystyczny. Świeckie życie żydowskie nie ma jeszcze określonej formy. Poza tym, to europejscy aktorzy lepiej prezentują się we fraku, na tym polu zawsze będziemy od nich odbiegać. Musimy pokazywać swoją prawdziwą twarz. Ta koncepcja odniosła zwycięstwo na całej linii⁴⁸.

Aleksander Marten apelował o to samo: *możliwie jak najwięcej folkloru żydowskiego*. Idealny scenariusz to taki, który oddaje *doskonale życie miasteczka, obyczajność, zwyczaje i problemy żydowskie*⁴⁹.

Wszystkie trzy wypowiedzi układają się w nieformalny program polskiego kina jidysz lat 30. Program ten streszcza się w kilku hasłach. Film żydowski musi wyróżniać się na tle filmu polskiego i mieć charakter folklorystyczny. Powinien ukazywać żydowskie zwyczaje i święta, kłaść akcent na ludowość i odrębność kulturową Żydów, która objawia się w języku, stroju, religii, rytuałach dnia powszedniego i świątecznego. Akcję najlepiej zainscenizować w żydowskim miasteczku (sztetlu), które jest nośnikiem tradycji. Krótko mówiąc, to kino ubrane w chałat, a nie we frak. Konserwatywne, a nie nowoczesne. Lokalnego kolorytu nie należy ukazywać zbyt realistycznie, ale w sposób poetycki, a zarazem rozrywkowy. Wszystkie filmy jidysz złotej ery były mniej lub bardziej zgodne z tym programem.

W tym miejscu nasuwa się zasadnicze pytanie: czy polskie kino jidysz lat 30. można uznać za część szerszego zjawiska, nazywanego kulturą jidysz, projektem jidyszystycznym, a zwłaszcza Jidyszlandem? I cóż to takiego ten Jidyszland? Metaforycznie rzecz ujmując, to wyobrażona kraina, której granic nie wytycza polityczny traktat ani państwowy dekret, ale wspólne dziedzictwo. To republika artystów. Jidyszyci, działający głównie na gruncie literatury i teatru, stawiali sobie za cel – jak napisała Aleksandra Geller – *tworzenie kultury wysokiej na wzór europejski oraz dokonanie naukowej analizy historii i kultury aszkenazyjskiej diaspory*⁵⁰. Zamierzali dokonać tego z pomocą własnego języka – jidysz – który w najgorszym razie uchodził za żargon, a w najlepszym za język codziennej komunikacji społecznych nizin. Przed wojną mówiło nim około 2,5 miliona obywateli Rzeczypospolitej. Jednakże nie wszyscy, którzy znali jidysz, automatycznie stawiali się jidyszystami. *W wąskim znaczeniu – zauważyła Geller – jidyszystami można nazwać jedynie tych, którzy uważali rozwój kultury narodowej w języku jidysz za cel sam w sobie. Byli oni w stałym konflikcie z przeważającą częścią działaczy, którzy mieli do jidysz stosunek bardziej utylitarny. (...) Widzieli w niej [tj. w kulturze jidysz] podstawę nowej świeckiej tożsamości żydowskiej, która dla postępowych Żydów miała szansę stać się alternatywą wobec syjonizmu w jego wersji hebraistycznej oraz nieudanego projektu asymilacji*⁵¹.

Nawet pobieżna analiza ujawnia niedopasowanie kina jidysz do projektu jidyszystycznego *sensu largo*, choć z drugiej strony – widać zbieżność programów i celów. Przypomnijmy, że na filmie ciążyło odium *szundu*, który uchodził za głównego przeciwnika wysokiej kultury jidysz, rozwijanej w środowisku inteligentnym w opozycji do popularnej rozrywki dla mas. Co więcej, twórcy filmowi byli na ogół ambiwalentni wobec kultury żydowskiej i często znali jidysz na poziomie podstawowym (do czego się nawet nie przyznawali).

Jednocześnie opowiadali się za kinem artystycznym. Najważniejsze (a może jedyne?) dyskusje w języku jidysz na temat istoty filmu żydowskiego

odbyły się na łamach „Literarisze Bleter”, głównego forum warszawskich jidyszystów. Etnograficzna formuła Greena wpisywała się, choć powierzchownie, w projekt popularyzowania wiedzy o życiu i zwyczajach Żydów aszkenazyjskich z Europy Środkowej i Wschodniej. Przede wszystkim twórcy chcieli dbać o czystość języka, zatrudniając w tym celu konsultantów, pisarzy i tłumaczy. *Silent isn't Jewish*⁵² – powiedział w wywiadzie Józef Green, dystansując się od żydowskich filmów niemych. Dialogi w jidysz budowały platformę porozumienia ponad granicami państw, to one wpływały na ekspresję wykonawców oraz charakter opowieści. Jidysz był kodem dostępu do świata żydowskich wierzeń, do określonego sposobu myślenia i przeżywania codzienności. Amerykański recenzent *Błazna purymowego* napisał wprost: *Dialogi są w jidysz z angielskimi napisami, ale ktoś, kto nie zna jidysz, nie pojmie większości epizodów i subtelności*⁵³.

Kino żydowskie rozwijało się na rubieżach Jidyszlandu, tolerowane dzięki swojej sile oddziaływania. Nachum Rafalkes pisał w 1933 r. w „Literarisze Bleter”, że jidyszizm *chciał oprzeć się wyłącznie na samej idei i uczynić z „idei jidysz” cel sam w sobie. Przystępstwo polegało na tym, że idea ta powstała bez udziału mas. Karą dla ruchu jidyszystycznego było to, że masę się do niego nie przyłączyły*⁵⁴. Wierzono, że film, najpopularniejsza forma rozrywki XX w., wpłynie na Żydów przechodzących proces akulturacji i że dzięki sile ruchomych obrazów zainteresują się oni na powrót kulturą jidysz, poczują dumę z własnej tradycji i języka, by następnie sięgnąć po sztukę wysoką. Ale to tylko przypuszczenia. Wybuch wojny nie pozwalał dostrzec dalekosiężnych skutków tego procesu. Wiadomo, że producenci i reżyserzy planowali adaptacje ambitnych powieści, m.in. Izraela Jozsuy Singera oraz Szaloma Asza. Byłby to wyraźny krok w stronę literackiego Jidyszlandu.

Niebezpieczeństwo tej formuły polegało na tym, że folklor ukazany w filmach jidysz był na ogół fasadowy (a nawet wyobrażony) i w niewielkim stopniu odzwierciedlał warunki życia polskich Żydów. Tradycja chasydzka, do której się tak chętnie odwoływano, z założenia była prawdziwą skarbnicą obrazów i tematów. Nie wymagała nawet modyfikacji. *Chasydyzm posiadał (...) wszystkie najistotniejsze romantyczne atrybuty. Prawdziwą, autentyczną ludowość łączył z bogatą i oryginalną fantastyką legend i zwyczajów, kult uczuciowości – z walką o demokratyzację wiary, zmonopolizowanej przez uczonych w piśmie rabinów, odnoszących się z wyniosłą pogardą do nieoświeconych prostaczków, do ubogich duchem rzemieślników, handlarzy i arendarzy wiejskich*⁵⁵ – pisano przy okazji premiery *Dybuka*. Najman uważał zaś, że w Polsce powinno się kręcić filmy opowiadające o chasydyzmie, gdyż tylko tu można uchwycić autentyzm tego zjawiska, zaprosić do udziału mieszkańców sztetli, którzy na koniec staną się wymarzoną widownią⁵⁶.

W praktyce kino mitologizowało i poetyzowało żydowską biedę, ukazywało sztetl zgodnie z duchem powojennej *Elegii miasteczek żydowskich* Antoniego Słonimskiego, *gdzie szewc był poetą, zegarmistrz filozofem*. Mimo zdjęć plenerowych i udziału naturšczyków autentyzm, o który apelował Najman, był w dużej mierze kreacją.

Fasadowość kina jidysz najłatwiej zilustrować, konfrontując oficjalne i nieoficjalne wypowiedzi Molly Picon, amerykańskiej gwiazdy filmów Greena. Na pozór Picon była zafascynowana egzotyką Kazimierza Dolnego, gdzie kręcono *Judła. I to jest prawdziwe? I takie rzeczy nie są dekoracją? Mój Boże, nigdy bym nie wie-*

rzyła tam, w Ameryce⁵⁷ – dziwiła się na każdym kroku. W rzeczywistości widziała rozdźwięk między prawdziwym sztetlem z Europy Wschodniej a scenografią filmową. W reportażu dla „New York Timesa” starała się ważyć słowa: *Domy, ulice, „the rynek” (centrum miasta), pompa wodna, wszystko nieco koślawe i porośnięte mchem, dla nas było rozkosznie nierealne, ale boleśnie realne dla obdarłej, dotkniętej ubóstwem masy Żydów, którzy w jakiś sposób dawali radę tam mieszkać*⁵⁸. Niepublikowane dokumenty z jej archiwum dowodzą, że w Kazimierzu doznała szoku kulturowego, obserwując prześladowania, nędzę i średniowieczne zacofanie⁵⁹. *Po przyjeździe odkryła, że prawdziwe życie w Kazimierzu wydaje się równie straszne, jak cierpienie Żydów w artystycznych przedstawieniach, które uważała za przesadzone*⁶⁰ – pisze Joshua S. Walden. Z perspektywy Amerykanki nawet wyidealizowany sztetl jawił się jako świat z koszmaru.

Lewicująca młodzież oburzała się na taki obraz żydowskiej egzystencji. Nie miał on nic wspólnego z rzeczywistością, a co gorsza, mógł sugerować za granicą, że położenie polskich Żydów jest trudne, lecz znośne. Przykładem film pod znamienym tytułem *Weseli biedacy (Frajleche kabconim, 1937)* Leona Jeannota i Zygmunta Turkowa, który portretuje ludzi potrafiących zamienić każdą klęskę w nadzieję. Gdy okazuje się, że w miasteczku pod ziemią nie ma ropy, jak przypuszczano, ale kamienie, bohaterowie planują budowę kamieniołomu.

Dodatkowo kino jidysz mogło uchodzić za propagandę najgorszych stereotypów na temat Żydów. *Weseli biedacy* portretują kombinatorów i „geszefciarzy”. *Ślubowanie i Dybuk* ukazują społeczność pogrążoną w średniowiecznej ciemności. *Judeł* utrwała wizerunek lekkoducha i „skrzypka na dachu”. *Mateczka* przedstawia obraz żydowskiej rodziny, w której leniwi mężczyźni pasożytują na zapracowanej kobiecie. I tak dalej.

Zdaniem syjonistów, opowiadających się za budową żydowskiego państwa w Palestynie, tylko film w języku hebrajskim, a nie jidysz, był prawdziwym filmem żydowskim. Miał za zadanie umacniać narodową dumę w *zrozpaczonych masach żydowskich, wegetujących w miastach i miasteczkach goluthu [tj. diaspory]*⁶¹. Zgodnie z tą logiką w filmach palestyńskich, kręconych w Erec Israel, pionierzy z pieśnią na ustach budują nową cywilizację. Nie wegetują na marginesie społeczeństwa. Bohaterowie nie przypominają nieszczęśników z kina diasporowego. *W ich twarzach nie dostrzeżemy śladu poniżenia, poczucia niższości i słabości. Ich oczy patrzą jasno i bez obawy w przyszłość. Ich oblicza są rozjaśnione szczerym uśmiechem, nieprzytłumionym zmorą goluthu*⁶² – pisał Mojżesz Bojman w syjonistycznym czasopiśmie. Jego artykuł zawiera oczywiste przesłanie: nawet wyidealizowany obraz kina jidyszowego nie potrafi ukryć beznadziejnego położenia Żydów europejskich.

Bojman wspominał o *Ziemi obiecanej (L'chaim chadaszim, 1935)* Judy Lema-
na. Ten pełnometrażowy dokument nakręcono w Palestynie w celach propagandowych. Miał zachęcić pionierów do budowania nowej żydowskiej ojczyzny oraz pozyskać inwestorów. W tym czasie podobny reportaż wyprodukowano w Polsce. *Świt, dzień i noc Palestyny (1934)* Henryka Bojma ze zdjęciami Władysława Forberta – reklamowany jako film hebrajski – można uznać za przeciwwagę dla jidyszowej *Drogi młodych* Forda oraz wszystkich filmów fabularnych złotej ery, gdzie folklor skrywa biedę, a żydowski los oznacza cierpienie. Bohaterami Bojma są nowi ludzie: *dawni mieszkańcy getta, chasydzi przeistoczeni w zdrowych, pracow-*

*tych rolników, młodzież pionierska, wreszcie dzieci: wolne „Sabry”, urodzone już na ziemi żydowskiej*⁶³ – czytamy w wywiadzie. Celem realizatorów było skomponowanie wizualnej „kinosymfonii” na temat świata bez prześladowań i zacofania, po to by przekonać widownię, że nowoczesne miasto na pustyni, a nie kresowy sztetl, symbolizuje żydowskie doświadczenie lat 30.

Polsko-żydowscy twórcy kina fabularnego nie poparli projektu syjonistycznego, czyli budowy żydowskiego państwa w Erec Israel. *Sabra* (1932) Aleksandra Forda, mimo iż nosi cechy filmu syjonistycznego i opowiada o ciężkim życiu osadników w Palestynie, w pierwotnym zamyśle była krytyczna wobec tej idei, a sam reżyser odżegnywał się zarówno od syjonizmu, jak i kina żydowskiego, gdyż jako komunista przeciwstawiał się wszelkim formom nacjonalizmu⁶⁴.

Spór o to, jaki powinien być obraz żydowskiego doświadczenia, przesłaniał czasem istotę sprawy. Widzowie rozumieli, jak działa kino rozrywkowe i nie zawsze wierzyli w ekranową agitację. Wiedzieli, że kamera rzadko ukazuje prawdziwą rzeczywistość – i za to właśnie lubili seanse filmowe. Płacąc za bilet w kasie, kupowali możliwość oderwania się od trudów życia. Film częściej uchodził za „narkotyk ludzi cierpiących” niż okno na świat. To tłumaczy, dlaczego kino jidysz idealizowało żydowski los. Koniec końców polska cenzura godziła się wyłącznie na obraz żydowskiej egzystencji utkany ze stereotypów i poetyckich figur.

Jednocześnie, nawet ten wyidealizowany obraz sztetlu posiada walory dokumentalne. Kino jidysz pozwala zanurzyć się w nieistniejącym świecie podobnie jak skansen, który łączy kreację z etnograficzną rekonstrukcją. Takie podejście było zresztą zgodne z metodą twórczą Szlojme Rapoporta (Szymona Anskiego), który efekt swoich etnograficznych badań ubrał w fikcyjną opowieść, dodatkowo wzorowaną na dramacie antycznym. Śledząc na ekranie losy wesółych biedaków, purymowego błazna czy też Lei i Chonena, należy pamiętać, że w tle często widać zbudowaną dużym nakładem środków scenografię, a nie prawdziwe dzielnice żydowskie.

Kino żydowskie czy polskie?

Próba stworzenia kina jidyszowego, które pogodzi wszystkie grupy widzów, napotkała przeszkody nie do pokonania, ponieważ polscy Żydzi nie byli grupą jednolitą i dopiero Zagłada zrównała członków społeczności, które przed wojną różniły się statusem majątkowym, stylem życia, poglądami politycznymi, a nawet wyznawaną religią. Świeckiego bundystę o przekonaniach lewicowych, zaangażowanego jidyszystę z kręgów inteligencji żydowskiej, ortodoksyjnego wyznawcę religii możeszowej i akulturowanego Żyda na progu asymilacji mogły łączyć – poza wspólnymi przodkami – tylko trzy rzeczy: w codziennym życiu posługiwali się jidysz, byli obywatelami Polski, do której mieli zresztą odmienny stosunek, oraz w oczach katolików uchodzili za obcych, mimo iż dzielili z nimi miasta i ulice.

Choć dziś rozwiązanie to wydaje się utopijne, w latach 30. istniały przesłanki, by wpisać kino jidysz w kontekst polski albo przynajmniej wydzielić enklawę dla rozwoju żydowsko-polskiej sztuki adresowanej do mas żyjących w rozkroku między kulturą polską a kulturą jidysz. A to, jak wiemy, była wymarzona publiczność dla takich producentów jak Józef Green.

Niektórzy krytycy postrzegali filmy żydowskie jako integralną część polskiego kina, co było łatwe z czterech powodów. Po pierwsze, znaczna część twórców – reżyserów, scenarzystów, producentów – realizowała filmy jidyszowe i polskie, płynnie przechodząc między tymi równoległymi światami. Po drugie, wielu z nich, jak np. Leon Trystan, Anatol Stern, Konrad Tom czy Michał Waszyński, w ogóle nie kojarzono z kulturą jidysz, choć o ich żydowskim pochodzeniu wiedział każdy. Obracali się w kręgach zasymilowanych. Po trzecie, niektórzy twórcy filmu jidyszowego w ogóle nie byli Żydami, np. Jan Nowina-Przybylski i operator Stanisław Lipiński. Po czwarte, polskie kino lat 30. cieszyło się tak złą opinią, że krytycy (zwłaszcza z kręgów lewicowych) obserwowali produkcję żydowskich filmów z nadzieją. Liczyli na sukcesy artystyczne, które poprawią wizerunek krajowej kinematografii.

Seweryn Tross na łamach „Srebrnego Ekranu” (pismo uchodziło za polskie) apelował o konieczność wypracowania *specyficznego, właściwego dla Polski stylu filmowego*. Uważał, że polskie filmy nie ukazują prawdziwej rzeczywistości. Bohaterami powinni być zwykli ludzie (Polacy, chłopci, Żydzi), ukazani w naturalnym środowisku małego miasteczka, a nie dancingu czy Ziemiańskiej. Za wzór stawiał film *Judeł gra na skrzypcach: Co za bogactwo tematów, wspaniałych zdjęć, możliwości prawdziwie twórczych dla zdolnego scenarzysty i reżysera? Jakie wspaniałe podstawy dla stworzenia polskiego stylu filmowego (...)*⁶⁵.

Już nie jesteśmy pozbawionym zmysłu filmowego narodem – pokazał nam to żargonowy „Idł mitn fidł” – pisał Adrian Czermiński z „Czasu”, stawiając ryzykowną, ale rozsądną tezę: nakręcony przez Polaków film o życiu polskich Żydów jest artystycznym osiągnięciem kina polskiego, a nie żydowskiego. Dla odmiany produkcję polskojęzyczną, w której w ogóle nie pojawiają się mniejszości narodowe, nazwał *polską rybką po żydowsku*, sugerując, że filmy są co prawda polskie w treści, ale żydowskie w swej manierze⁶⁶.

Próby zrównywania filmów jidyszowych i polskich budziły kontrowersje. Stanisław Cat-Mackiewicz uważał, że *Dybuk to wspaniała tragedia żydowska* i ma do niej szacunek mimo kłopotu z tzw. kulturą żydowską. *Ale mój zachwyt obróci się w gniew, gdy mi zaczną twierdzić, że „Dybuk”, to pomnik kultury polskiej*⁶⁷ – pisał. Jego zdaniem dramat An-skiego jest *polkości zupełnie obcy*. Analogicznie polonizacji filmu żydowskiego przeciwstawiła się prasa w języku jidysz. Producenci lat 30. musieli pamiętać spór wokół recepcji dwóch żydowskich filmów niemych, które opowiadały o splecionych losach polsko-żydowskich czasów powstania styczniowego: *Jeden z 36* (reż. Henryk Szaro, 1925) i *W lasach polskich* (reż. Jonas Turkow, 1929). Krytyce żydowskiej nie podobała się *chrystianizacja i słowianizacja żydowskiej tradycji*⁶⁸. Pisano, że są to *tak zwane filmy żydowskie*. Moga co najwyżej służyć do popularyzacji kultury żydowskiej wśród „gojów”. Z polskiej perspektywy oba filmy uchodziły za żydowskie w stu procentach, a zarazem fałszywe w swej wymowie i niepotrzebne, choć doceniano ich patriotyczne zaangażowanie. Z tego m.in. powodu producenci kina jidyszowego inscenizowali swoje filmy w wyidealizowanej bądź wyimaginowanej rzeczywistości, w której nie ma Polaków, polsko-żydowskich konfliktów ani polsko-żydowskiej historii⁶⁹.

Bliskie sąsiedztwo filmu polskiego i żydowskiego było powodem jeszcze ostrzejszych nieporozumień i niesnasek. Gdy Zygmunt Nowakowski wystąpił

przeciwko „izraelizatorom” filmowym, domagając się zmian w polskim kinie, a jednocześnie skomplementował polskiego *Znachora*, Mojżesz Kanfer z „Nowego Dziennika” zwrócił mu uwagę, że właśnie twórcą tego filmu jest stu procentowy „izraelizator”, p. Waszyński, który reżyserował nie tylko „*Znachora*”, ale i „*Dybuka*”...⁷⁰. Oba filmy, których akcja dzieje się w prowincjonalnych sztetlach (Kazimierzu i Radoliszkach), mogły uchodzić za tak samo żydowskie.

Z tego właśnie powodu w środowisku radykalnej prawicy uważano, że filmy *żargonowe pod sztandarem polskim* to niebezpieczny przykład kina pozbawionego ojczyzny. Redaktor „Dziennika Poznańskiego” martwił się, że Francuz nie odróżni *Znachora* od *Dybuka*, a to naraża dobre imię Polski⁷¹. Zdzisław Broncel wytropił z kolei, że w Paryżu dwa filmy w języku polskim, *Znachora* (1937) Michała Waszyńskiego i *Dziewczęta z Nowolipek* (1937) Józefa Lejtesa, pokazywano w kinie z repertuarem „żargonowym”. A ponieważ warszawskie filmy w języku jidysz cieszyły się powodzeniem we Francji, oba tytuły uznawano za żydowskie⁷².

Tak oto spełniał się czarny sen narodowców. *Był czas, że w Londynie żargon, chałat i pejsy uchodziły za atrybuty polskości, gdyż żydowscy imigranci w dzielnicy Whitechapel podawali się za „Polaków”*⁷³ – skarżył się dziennikarz „Kuriera Poznańskiego”, sugerując, że to jeden ze skutków mieszania się kina polskiego i „żargonowego”. Ferdynand Goetel, pisarz i scenarzysta, który przeszedł zaskakującą drogę od współpracownika polsko-żydowskiej branży filmowej do piewcy faszyzmu w polskim wydaniu, przytacza anegdotę o parlamencie angielskim, gdzie polityk partii konserwatywnej, chcąc obrazić swojego żydowskiego oponenta, *zawołał w podrażnieniu (...): „Go back to Poland”*⁷⁴. Zdaniem Goetla był to skandal dyplomatyczny, a nie przejaw ignorancji. W Polsce końca lat 30., gdzie obóz rządzący coraz wyraźniej traktował Żydów jako element obcy i niepożądany, filmy jidyszowe mogły uchodzić za działalność na szkodę państwa, które dba o swój mocarstwowy wizerunek.

To z kolei pomaga zrozumieć protesty przeciwko dubbingowaniu na jidysz filmów polskojęzycznych. Gdy przygotowywano jidyszową wersję filmu *Piętro wyżej* (1937) Leona Trystana, jako *Szchejnim* (*Sąsiedzi*), w prasie prawicowej pojawiły się donosy, że zrobiono to bez zgody aktorów – czego akurat wykluczyć się nie da⁷⁵. Próby storpedowania przeróbki były podszyte lękiem, że Amerykanie uznają film za realistyczny obraz Polski żydowskiej. *Sąsiedzi* osiągnęli sukces w kinach z repertuarem jidyszowym i przez długi czas niesłusznie uchodzili za reprezentanta „złotej ery”. To rozumiałe: czołówka głosi *Produced in Warsaw* (warszawskie kino jidysz miało swoją markę), plansza z wykonawcami wymienia tylko Helenę Gross (to nazwisko zarówno żydowskie, jak i niemieckie), dubbing udał się znakomicie, a filmy zaliczane do nowojorskiego *szundu* także rozgrywały się w dekoracjach etnicznie neutralnych. Seans *Piętra wyżej* w jidysz nawet dziś pozwala dostrzec coś, co umyka w wersji polskojęzycznej: żydowskość typów, humoru oraz ekspresji.

Strategia, którą obrali Green, Marten, Najman i wielu innych twórców kina jidysz, była przemyślana. Bliskie sąsiedztwo kina polskiego zachęcało, by wyróżniać się za pomocą folkloru, kostiumu i scenografii, a nie tylko języka. Trudno jednak ukryć fakt, że obraz Jidyszlandu przypominał polską prowincję II RP.

Coda

W listopadzie 1946 r., gdy w miejscu warszawskiego getta rozpościerały się po horyzont gruzi, Natan Gross myślał o reaktywowaniu kina żydowskiego w Polsce. Wiedział, że nie będzie ono takie, jak przed wojną. Tamten świat już nie istniał. *Jasnym jest, że przede wszystkim żydowski film jest powołany do pokazania światu naszej tragedii i naszego bohaterstwa. Nie może to już być ten film żydowski, który wzruszał amerykańskich Żydów przede wszystkim tym, że był żydowski i przyciągał nie-licznych widzów nie-Żydów, pragnących zaznać egzotycznych wzruszeń. Żydowski film musi wstąpić na tory międzynarodowe i stać się aktywnym czynnikiem naszej propagandy narodowej⁷⁶* – pisał na łamach „Naszego Słowa”.

Gross wraz z garstką zapaleńców takich jak on liczył na to, że polski film w języku jidysz zrealizuje w końcu te zadania, które przed 1939 r. okazały się zbyt trudne albo nieopłacalne. Marzył mu się film współczesny, będący diagnozą problemów społeczności żydowskiej, wolny od presji ekonomicznej. Podjęte próby zakończyły się rozczarowaniem. Kultura jidysz bez Żydów stała w Polsce pod znakiem zapytania. Wielu z ocalałych zasililo kinematografię izraelską.

Najbardziej wymowne są losy Józefa Greena, który do produkcji filmowej po wojnie już nie wrócił, choć mógł. *Mam przeczucie* – pisał Chaim Pevner – że *Green potrzebował Polski do robienia filmów, a jego Polski już nie było* – *zniknęło całe środowisko filmowe, nie tylko publiczność. W ostatecznym rozrachunku Joe Green był polskim, a nie amerykańskim reżyserem. Polska uczyniła go artystą – Ameryka zredukowała do handlarza⁷⁷.*

Kino jidysz złotej ery nabrało po 1945 r. nowych znaczeń. Wszystko to, co wcześniej uchodziło za przejaw zacofania, czego wstydzili się postępowi recenzenci i co krytykowano jako zbyt hermetyczne i wydobyte z getta – po Holokaucie stało się bezcennym dokumentem. W tym punkcie rozpoczyna się drugie życie filmu żydowskiego z Polski; tej, która przestała istnieć.

¹ M. Silber, *Narrowing the Borderland's „Third Space”: Yiddish Cinema in Poland in the Late 1930s*, „Jahrbuch des Simon-Dubnow-Instituts” 2008, t. 7, s. 232-234.

² *Znaczenie filmów w języku żydowskim*, „Film” 1936, nr 4, s. 18.

³ Nazwisko to pojawia się w prasie i literaturze również jako Nejman, Neuman lub Neumann.

⁴ I. M. Najman, *Plan-wirtschaft in der jidiszer film-produkcje*, „Literarische Bleter” 1938, nr 6, s. 92. Wszystkie tłumaczenia z języka jidysz – Adam Stepnowski. Część tekstów z „Literarische Bleter” była już we fragmentach przywoływana przez innych autorów, jednak na użytek tego artykułu postanowiłem wrócić do źródeł i korzystać z nowych i kompletnych przekładów.

⁵ Cyt. za: H. Markiewicz, *Przeciw nienawiści i pogardzie*, „Teksty Drugie” 2004, nr 6, s. 112.

⁶ J. Wszebor, *Film w Polsce*, „Myśl Narodowa” 1938, nr 24, s. 376.

⁷ *Świętości szargać nie wolno*, „Pod Pręgierz” 1937, nr 6, s. 2.

⁸ *Interview with Joseph Green, Director – April 4, 1977*, w: E. A. Goldman, *Visions, Images, and Dreams: Yiddish Film, Past and Present*, Holmes and Meier, Teaneck 2011, s. 175, 181.

⁹ Zob. np.: „Echo” 1936, nr 233, s. 5; „Warszawski Dziennik Narodowy” 1937, nr 145, s. 5; „Kurier Poznański” 1936, nr 329, s. 17.

¹⁰ A-Z, *Echa warszawskie*, „Kurier Poznański” 1936, nr 231, s. 3.

¹¹ L. Baumberg, *„Dybuk” na taśmie filmowej (rozmowa z reżyserem Andrzejem Markiem)*, „Ster” 1937, nr 14, s. 6.

- ¹² Cyt. za: N. Gross, *Film żydowski w Polsce*, tłum. A. Cwiakowska, Rabid, Kraków 2002, s. 48.
- ¹³ Z. Broncel, *Ze świata filmu*, „Przegląd Powszechny” 1939, nr 3, s. 411.
- ¹⁴ Z. Segalowicz, *Tłomackie 13*, tłum. M. Friedman, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2001, s. 34.
- ¹⁵ K. Kijek, *Dzieci modernizmu. Świadomość, kultura i socjalizacja polityczna młodzieży żydowskiej w II Rzeczypospolitej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2017, s. 87.
- ¹⁶ A. Minorski, *Masy a film*, w: Ł. Biskupski, *Kinofilia zaangażowana. Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego „Start” i upowszechnianie kultury filmowej w latach 30. XX w.*, Przepis, Łódź 2017, s. 127-128.
- ¹⁷ Cyt. za: J. N. Goldberg, *Laughter through Tears: The Yiddish Cinema*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford – London 1983, s. 108.
- ¹⁸ M. Silber, dz. cyt., s. 235.
- ¹⁹ S. Blumenfeld, *Człowiek, który chciał być księciem*, tłum. M. Żurowska, Świat Książki, Warszawa 2008, s. 64-65.
- ²⁰ *Der najer jidiszer film „Jidl mitn fidl”* (wywiad z J. Greenem), „Literarisze Bleter” 1936, nr 39, s. 625.
- ²¹ *Interview with Joseph Green...* dz. cyt., s. 181.
- ²² Zob. np.: C. S. Aaronson, „Mamele”, „Motion Picture Daily”, 29.12.1938, s. 7; „Der Purimspieler” („The Jester”), „Variety”, 8.12.1937, s. 17; „A Brivele der Mamen” („A Letter to Your Mother”), „Film Daily”, 21.09.1939, s. 7.
- ²³ „The Dybbuk”, „Film Daily”, 1.02.1938, s. 12.
- ²⁴ „Mamele” („Little Mother”), „Variety”, 11.01.1939, s. 13.
- ²⁵ J. Hoberman, *Bridge of Light: Yiddish Film between Two Worlds*, Brandeis University Press, New York 1991, s. 206.
- ²⁶ *A najer jidiszer klang-film*, „Literarisze Bleter” 1936, nr 30, s. 480.
- ²⁷ S. Zahorska, *Kronika filmowa: „Wuj Mozes”*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 48, s. 5.
- ²⁸ R. Auerbach, *Warszawa produkuje żydowski dźwiękowiec*, „Chwila” 1936, nr 6107, s. 10.
- ²⁹ *Nor an orgineler, echt-kinstleriszer jidiszer film kon hobn derfolg in Amerike!* (wywiad z J. Greenem), „Film Najes” 1937, nr 6, s. 4.
- ³⁰ Zob. np.: *Na srebrnym ekranie: „Bezdomni”*, „Film” 1939, nr 9-10, s. 8; R. Kornaszewski, *Na srebrnym ekranie: „Ślubowanie”*, „Film” 1937, nr 25, s. 4.
- ³¹ Igo, *Kilka uwag o filmie żydowskim*, „Kontratak” 1939, nr 86, s. 6-7. Następne cytaty za tym samym źródłem.
- ³² „Mamele” (*Green-film*), „Kontratak” 1938, nr 69, s. 13.
- ³³ M. Kitai, *Erszter jidiszer klang-film „Al chet”*, „Literarisze Bleter” 1936, nr 19, s. 305.
- ³⁴ H. Rachman, *Pierwszy film żydowski. Rozmowa z reżyserem filmu „Al Chet”*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 105, s. 11.
- ³⁵ E. A. Goldman, dz. cyt., s. 94.
- ³⁶ I. M. Najman, dz. cyt.
- ³⁷ Zob. np.: *Na srebrnym ekranie: „List do matki”*, „Film” 1939, nr 11, s. 4; „Mamele”... dz. cyt., s. 13; E. Igel, *Film żydowski*, „Chwila” 1939, nr 7170a, s. 9.
- ³⁸ Zob. zwłaszcza: E. Igel, *Filmowa legenda „Dybbuka”*, „Chwila” 1937, nr 6721, s. 3; *Recenzje filmowe: „Dybbuk”*, „Nasz Przegląd” 1937, nr 280, s. 5; T. S., *Kino: „Dybbuk”*, „Ster” 1937, nr 39, s. 8; S. Zahorska, *Nowe filmy: „Dybbuk”*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 44, s. 6.
- ³⁹ S. Zahorska, *Nowe filmy: „Dybbuk”*... dz. cyt.
- ⁴⁰ Szczegóły zob.: W. Grosz, *Jeszcze o „Dro-dze młodych”*, „Robotnik” 1937, nr 356, s. 5; A. Stonimski, *Kronika tygodniowa*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 17, s. 5.
- ⁴¹ Por.: M. Kozłowska, *Świetlana przyszłość? Żydowski Związek Młodzieży Cukunft wobec wyzwania międzywojennej Polski*, Austeria, Kraków – Budapeszt 2016, s. 290.
- ⁴² I. Bialik, *Audience Response in the Yiddish „Shund” Theatre*, „Theatre Research International” 1988, t. 13, nr 2, s. 97.
- ⁴³ „Błazen” („Der Purimspiler”). *Film w języku żydowskim*, „Prawda o Filmie” 1937, nr 7, s. 10. J. Hoberman (dz. cyt., s. 9) również nie ma złudzeń: *Jidysz był językiem międzynarodowym, ale, z nielicznymi wyjątkami, publiczność filmów jidyszowych była całkowicie żydowska i w większości wywodziła się z niższej klasy*.
- ⁴⁴ H. Berlewi, *Kręte drogi sztuki żydowskiej*, tłum. M. Zaremba, w: *Polak, Żyd, artysta. Tożsamość a awangarda*, red. J. Suchan, Muzeum Sztuki, Łódź 2010, s. 371. Następny cytat – s. 372. To samo pisał krótko po I wojnie światowej. Zob. tegoż, *Czego chcemy?* „Nasz Kurier” 1921, nr 159, s. 4.
- ⁴⁵ M. Szytcer, „*Judeł gra na skrzypcach*”, „Film” 1936, nr 21, s. 4.
- ⁴⁶ „Dybbuk” *Anskiego od 17 lat puka do bram studiów filmowych*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 191, s. 4.
- ⁴⁷ *Der najer jidiszer film...* dz. cyt. Program Greena mocno zakorzenił się w polskim

- filmoznawstwie. Cytuje go m.in. N. Gross (dz. cyt., s. 75) oraz – w poprawionym tłumaczeniu – R. Włodek, *Joseph Green, producent polskich filmów jidyszowych*, „Images” 2019, t. 16, nr 35, s. 90.
- ⁴⁸ I. M. Najman, dz. cyt.
- ⁴⁹ H. Rachman, dz. cyt.
- ⁵⁰ A. Geller, *Debata o kulturze jidysz na łamach tygodnika „Literarisze Bleter”*, rozprawa doktorska, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2016, s. 69.
- ⁵¹ Tamże, s. 61-62.
- ⁵² *Interview with Joseph Green...* dz. cyt., s. 174.
- ⁵³ „Der Purinspieler” („The Jester”), „Film Daily”, 15.12.1937, s. 10.
- ⁵⁴ N. Rafalkes, *Jehidiszkajt oder „klaliszkajt”?* „Literarisze Bleter” 1933, nr 42, s. 661; cyt. za: A. Geller, dz. cyt., s. 146.
- ⁵⁵ J. Bleiberg, *O historyczną prawdę chasydyzmu (z okazji sfilowania „Dybuka”)*, „Ster” 1937, nr 36, s. 7.
- ⁵⁶ I. M. Najman, dz. cyt.
- ⁵⁷ K. B., *Ekspedycja filmowa „kręci” w prastarym Kazimierzu*, „Dobry Wieczór! Kurier Czerwonony” 1936, nr 189, s. 5.
- ⁵⁸ M. Picon, *Fiddling in Old Kazimierz*, „The New York Times” 1937, nr 10, s. 157.
- ⁵⁹ J. S. Walden, *Leaving Kazimierz: Comedy and Realism in the Yiddish Film Musical „Yidl mitn Fidl”*, „Music, Sound, and the Moving Image” 2009, t. 3, nr 2, s. 185.
- ⁶⁰ Tamże, s. 186.
- ⁶¹ M. Bojman, *Film Palestyński*, „Trybuna Młodych” 1936, nr 2, s. 8.
- ⁶² Tamże.
- ⁶³ „Świt, dzień i noc Palestyny”. *Pierwszy monumentalny film rzeczywistości palestyńskiej*, „Wiadomości Filmowe” 1935, nr 15, s. 6.
- ⁶⁴ M. Wolman-Sierackowa, „Sabra”, „Chwila” 1932, nr 4781a, s. 11. Zob. także T. Rachwald, „Aleksander Ford”, *człowiek zmyślony. Tożsamość i polityka w „Sabrze” (1933) i „Drodze młodych” (1936)*, „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 92.
- ⁶⁵ S. Tross, *Niewyzyskane tematy*, „Srebrny Ekran” 1937, nr 9, s. 12.
- ⁶⁶ acz. [A. Czermiński], *Szywrót na wywrót*, „Czas” 1936, nr 273, s. 10.
- ⁶⁷ Cat. [S. Cat-Mackiewicz], *Odpowiedź na odpowiedź*, „Kurier Nowogródzki” 1937, nr 2-3, s. 1. Przedruk artykułu z wileńskiego „Słowa”.
- ⁶⁸ Recepcje filmów badał M. Silber, *Cinematic Motifs as a Seismograph: Kazimierz, the Vistula and Yiddish Filmmakers in Interwar Poland*, „Gal-Ed: On the History and Culture of Polish Jewry” 2012, t. 23, s. 43-47.
- ⁶⁹ Por. M. Silber, *Narrowing...* dz. cyt., s. 232-235. W latach 30. w filmach żydowskich – w odróżnieniu od czasów kina niemego – nie występowali już polscy aktorzy, nawet w drugorzędnych rolach. Zob. D. Mazur, *Polscy aktorzy a międzywojenne kino jidysz*, „Images” 2016, t. 19, nr 28.
- ⁷⁰ Moassi [M. Kanfer], „Semitotalizm” p. Nowakowskiego, „Nowy Dziennik” 1937, nr 318, s. 5.
- ⁷¹ *Przeciw filmom żargonowym pod sztandarem polskim*, „Dziennik Poznański” 1939, nr 26, s. 9.
- ⁷² Z. Broncel, *Ze świata filmu*, „Przegląd Powszechny” 1939, nr 2, s. 257.
- ⁷³ K. R. T., *Spoza srebrnego ekranu*, „Kurier Poznański” 1939, nr 97, s. 8.
- ⁷⁴ F. Goetel, *Pod znakiem faszyzmu [1938]*, w: tegoż, *Pisma polityczne „Pod znakiem faszyzmu” oraz szkice rozproszone 1921-1955*, oprac. M. Urbanowicz, Arcana, Kraków 2006, s. 95.
- ⁷⁵ Zob. np.: *Polski film w żydowskiej wersji*, „Mały Dziennik” 1938, nr 242, s. 5; Bodo, *Grossówna i Orwid po żydowsku*, „Nowa Rzeczpospolita” 1938, nr 153, s. 1.
- ⁷⁶ N. Gross, *O filmie żydowskim w Polsce*, „Nasze Słowo” 1946, nr 9, s. 7.
- ⁷⁷ C. Pevner, *Joseph Green, the Visionary of the Golden Age*, w: *When Joseph Met Molly: A Reader on Yiddish Film*, red. S. Paskin, Five Leaves, Nottingham 1999, s. 65.

Paweł Sitkiewicz

Historyk kina, medioznawca, profesor Uniwersytetu Gdańskiego. Zajmuje się historią kina animowanego w Polsce i na świecie, kulturą filmową dwudziestolecia międzywojennego oraz prehistorią komiksu. Autor czterech książek: *Małe wielkie kino. Film animowany od narodzin do końca okresu klasycznego* (2009), *Polska szkoła animacji* (2011), *Miki i myszy. Walt Disney i film rysunkowy w przedwojennej Polsce* (2012) oraz *Gorączka filmowa. Kinomania w międzywojennej Polsce* (2019). Współautor leksykonu *Powieści graficzne* (2015) pod redakcją Sebastiana J. Konefała.

Bibliografia

- Berlewi, H.** (2019). Kręte drogi sztuki żydowskiej (tłum. M. Zaremba). W: J. Suchan (red.), *Polak, Żyd, artysta. Tózsamość a awangarda* (ss. 368-377). Łódź: Muzeum Sztuki.
- Bialik, I.** (1988). Audience Response in the Yiddish „Shund” Theatre. *Theatre Research International*, 13 (2), s. 97. <https://doi.org/10.1017/S0307883300014401>
- Biskupski, L.** (2017). *Kinofilia zaangażowana. Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego „Start” i upowszechnianie kultury filmowej w latach 30. XX w.* Łódź: Przepis.
- Blumenfeld, S.** (2008). *Człowiek, który chciał być księciem* (tłum. M. Żurowska). Warszawa: Świat Książki.
- Geller, A.** (2016). *Debata o kulturze jidysz na łamach tygodnika „Literarisze Bleter”*, rozprawa doktorska. Warszawa: Uniwersytet Warszawski.
- Goldberg, J. N.** (1983). *Laughter through Tears: The Yiddish Cinema*. Rutherford – London: Fairleigh Dickinson University Press.
- Goldman, E. A.** (2011). *Visions, Images, and Dreams: Yiddish Film, Past and Present*. Teaneck: Holmes and Meier.
- Gross, N.** (2002). *Film żydowski w Polsce* (tłum. A. Cwiakowska). Kraków: Rabid.
- Hoberman, J.** (1991). *Bridge of Light: Yiddish Film between Two Worlds*. New York: Brandeis University Press.
- Kijek, K.** (2017). *Dzieci modernizmu. Świadomość, kultura i socjalizacja polityczna młodzieży żydowskiej w II Rzeczypospolitej*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Kozłowska, M.** (2016). *Świetlana przyszłość? Żydowski Związek Młodzieży Cukunft wobec wyzwań międzywojennej Polski*. Kraków – Budapeszt: Austeria.
- Markiewicz, H.** (2004). Przeciw nienawiści i pogardzie. *Teksty Drugie*, (6), s. 112.
- Pevner, C.** (1999). Joseph Green, the Visionary of the Golden Age. W: S. Paskin (red.), *When Joseph Met Molly: A Reader on Yiddish Film* (ss. 49-68). Nottingham: Five Leaves.
- Silber, M.** (2008). Narrowing the Borderland’s „Third Space”: Yiddish Cinema in Poland in the Late 1930s. *Jahrbuch des Simon-Dubnow-Instituts*, 7, ss. 232-235.
- Silber, M.** (2012). Cinematic Motifs as a Seismograph: Kazimierz, the Vistula and Yiddish Filmmakers in Interwar Poland. *Gal-Ed: On the History and Culture of Polish Jewry*, 23, ss. 43-47.

- Walden, J. S.** (2009). Leaving Kazimierz: Comedy and Realism in the Yiddish Film Musical „Yidl mitn Fidl”. *Music, Sound, and the Moving Image*, 3 (2), s. 185.
- Włodek, R.** (2019). Joseph Green, producent polskich filmów jidyszowych. *Images*, 16 (35), s. 90. <https://doi.org/10.14746/i.2019.35.04>

Keywords:

Polish cinema;
Jewish cinema;
Yiddish cinema;
Yiddish film in Poland

Abstract

Paweł Sitkiewicz

Khalat or Tailcoat? The Dispute over the Production of Yiddish Film in Pre-War Poland

The production of Yiddish films in Poland in the 1930s caused a lot of controversy among filmmakers, politicians, critics and viewers. These reactions left their mark on pre-war journalism, in memoirs, interviews and manifestos. The article reconstructs an informal discussion on the function, identity and style of Jewish cinema in pre-war Poland, based on Polish-, Yiddish- and English-language sources (many of which have not yet been cited in relevant literature). The dispute revolved around four main issues: What is the perfect audience for Yiddish film and how to justify such film production in an era marked by anti-Semitism and the threat of war?; How to define the artistic aspects of Yiddish film and how to avoid *shund* (Jewish kitsch)?; How to fit into the broader project of modern Yiddish or Jewish culture?; How to relate to Polish cinema industry which produces films in Yiddish? The article also deals with a number of specific issues, such as the reception of Jewish cinema or controversies (political, religious, financial) related to the production of particular films.