

„Aleksander Ford”, człowiek zmyślony

Tożsamość i polityka w *Sabrze* (1933)
i *Drodze młodych* (1936)

TOMASZ RACHWALD

Moim celem jest znalezienie odpowiedzi na pytanie o znaczenie pochodzenia etnicznego bohaterów wybranych filmów Aleksandra Forda zrealizowanych w okresie międzywojennym, a pośrednio również o znaczenie tożsamości samego reżysera. Przedmiotem analizy będą realizowane w latach 30. filmy *Sabra* i *Droga młodych*, w których był podejmowany problem tożsamości etnicznej Polaków pochodzenia żydowskiego. Taka perspektywa ma także posłużyć podjęciu tematu pozycji Forda w polskim przemyśle filmowym okresu międzywojennego – twórcy realizującego filmy społecznie zaangażowane w systemie komercyjnej kinematografii finansowanej wekslowo¹. To z kolei może stanowić fundament pod analizę działalności reżysera w odmiennej rzeczywistości polityczno-ekonomicznej Polski po roku 1945.

Podjętemu tematowi towarzyszą pewne założenia. Przede wszystkim przyjmuję, że postawy bohaterów w analizowanych filmach, jak i sposób ich ukazania mogą się przyczynić do odsłonięcia poglądów twórcy. Przyjmuję również, że aktywność polityczna reżysera może być wskazówką do poszukiwania w tychże filmach elementów propagandy ideowej. Te zaś – umieszczone w kontekście działalności Forda w orbicie Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego „Start” – mogą być rozpatrywane w kontekście miejsca dla „filmu użytecznego” w komercyjnym przemyśle filmowym.

Zakładam już w tytule, że „Aleksander Ford” i Mosze Lifszyc nie są do końca tą samą osobą. Gdyby byli, nigdy nie zaistniałaby potrzeba nadania sobie pseudonimu artystycznego (rozpoznawalne, amerykańsko brzmiące nazwisko).

Podjmując ten temat mam nadzieję wykazać zaangażowanie Aleksandra Forda w internacjonalistyczny nurt komunizmu w latach 30. przejawiający się na przykład w odrzuceniu przez bohaterów *Sabry* i *Drogi młodych* tożsamości etnicznej na rzecz klasowej.

Zauważalny jest brak nowszego (i obszerniejszego) niż monografia Stanisława Janickiego² opracowania działalności Aleksandra Forda w okresie międzywojennym³. Większość kluczowych dla tego okresu dzieł reżysera zaginęła. W ich opisie trzeba zawierzyć notatkom prasowym, recenzjom i omówieniom.

Wiedza na temat przedwojennych działań Forda jest nikła, jeśli nie liczyć ezoterycznych relacji przekazywanych ustnie osobom zainteresowanym. W latach 30. reżyser ten był uznawany za jeden z największych talentów ówczesnej

kinematografii w Polsce. Droga, jaką przeszedł – od wprawek filmowych na planie *Szczęśliwego wisielca* Tadeusza Pruszkowskiego (1926)⁴, przez członkostwo w KPP, znajomość z Jakubem Bermanem i Wandą Wasilewską⁵, udział w działalności „Startu”⁶, sukces *Legionu ulicy* (1932) i porażkę *Przebudzenia* (1934), aż po wybuch wojny, ucieczkę do Mińska⁷ i znalezienie się w obozie nad Oką – skłania do refleksji nad rolą, jaką początki jego działalności odegrały w karierze powojennej.

W polskiej prasie międzywojennej temat narodowości Forda był zbywany milczeniem. Nie podnoszono go przy okazji kręconych przez niego filmów, również tych tematycznie bliskich zagadnieniom etnicznym. Wydaje się, że dotyczy to również prasy skrajnie prawicowej. Nie znalazłem ani jednego zapisku poświęconego *Drodze młodych* Forda w „Prosto z Mostu” z 1936 r., choć w tym czasie Adolf Nowaczyński opublikował w „Filmie” pochwałę cenzury z okazji zakazu wyświetlania tego dokumentu (piszę o tym w dalszej części artykułu). Warto tu zresztą dodać, że tygodnik „Prosto z Mostu”, wychodzący pod redakcją Stanisława Piaseckiego w latach 1935-1939 jako dodatek do związanego z Obozem Narodowo-Radykalnym dziennika „ABC”, miał własny dział recenzji filmowych. Jego regularnym pracownikiem był Andrzej Mikułowski. Zatem nieobecność *Drogi młodych* w tygodniku skrajnej prawicy, którego jednym z celów było demaskowanie „wpływów” mniejszości żydowskiej na kulturę II RP, wydaje się interesująca. Wolno chyba przyjąć, że polscy narodowcy nie uznawali za stosowne komentować na łamach antysanacyjnej gazety decyzji cenzury, która była po ich myśli.

Oczywiście, błędem byłoby nie wspomnieć o wadze, jaką te grupy przywiązywały do faktu, że przemysł filmowy w dużej mierze był finansowany przez żydowskich przedsiębiorców. Już w 1913 r. Narodowa Demokracja rozpoczęła akcję „Swoją do swego”, której celem było, jak to ujmowano, „odżydzenie” handlu na ziemiach polskich. Działania te dotyczyły również kin. Bojkot okazał się przy tym bronią obosieczną, gdy Żydzi przestali chodzić do kin zarządzanych przez przedsiębiorców polskich⁸. Nie wolno też zapominać o protestach, jakie wzbudzał fakt podjęcia reżyserii filmu *Pod Twoją obronę* (1933) przez Józefa Lejtesa. Jak się jednak zdaje, przypadki te nie dotyczyły Forda.

Należałoby zapytać, jaki cel ma zajmowanie się pochodzeniem reżysera ideologicznie związanego z internacjonalistycznym nurtem komunizmu, z czasem płynnie przechodzącego na stalinizm. Argumentem przeciwko byłoby zwrócenie uwagi na znikomość wątków narodowych w jego twórczości, ergo na ich irrelewantność. Jestem jednak zdania, że brak poszukiwanego elementu może być równie interesujący jak jego istnienie. Tak więc próbę przeanalizowania, w jaki sposób Aleksander Ford przed II wojną światową odnosił się do idei narodu i narodowości, uważam za godną podjęcia. Zwłaszcza gdy problem ten zestawia się z *Ulicą Graniczną* (1948), swoistym *requiem* reżysera dla ofiar powstania w getcie warszawskim.

Trzeba pamiętać, jak bardzo niejednorodna narodowo, etnicznie i religijnie była II Rzeczpospolita. Ludności pochodzenia żydowskiego było w Polsce około 3 milionów, czyli niemal 10 proc. społeczeństwa⁹. Była to społeczność niezwykle zróżnicowana. Podczas spisu powszechnego w 1931 r. 5,7 proc. Żydów mieszkających w Warszawie podało język polski jako język ojczysty¹⁰. Pozostali porozumiewali się na co dzień w jidysz, po niemiecku i rosyjsku. Były to głównie olbrzymie masy robotników, rzemieślników i sklepikarzy mieszkających w większych miastach

Polski. Do tego należy dodać ogromną liczbę sztetli, wsi i małych miasteczek. Jeszcze inną grupą była częściowo lub całkowicie spolonizowana inteligencja.

Tak różnorodną społeczność w istocie więcej dzieliło niż łączyło, więc traktowanie jej jak jednorodnej masy jest błędem popełnianym wielokrotnie również w okresie, którego problem dotyczy. W *ogrodzie pamięci* Joanny Olczak-Ronikier jest zawarte wspomnienie o Maksymilianie Horwitzu, który w 1898 r. otrzymał zadanie agitacji wśród żydowskich robotników: *Paradoks chciał, że partia socjalistyczna – zwolenniczka asymilacji Żydów – do pracy wśród żydowskiego proletariatu kierowała przede wszystkim towarzyszy żydowskiego pochodzenia, a ci urodzili się na ogół w zasymilowanych rodzinach i nie umieli się porozumieć ze swoimi podopiecznymi. (...) Sytuacja była tak trudna, że po to, aby wychwytywać błędy w propagandowych broszurach przeznaczonych dla Żydów, pochodzący ze szlacheckiej rodziny socjalista Leon Wasilewski nauczył się języka żydowskiego. Tak więc i Maks musiał poznać język, od którego uciekł, po to, by wprowadzać swoich pobratymców w polskie społeczeństwo, które ich nie chciało*¹¹.

W okresie zaborów, jak pisze Magdalena Micińska, najszybciej postępowała asymilacja Żydów do kultur dominujących: niemieckiej i rosyjskiej. Asymilacja do kultury polskiej była zjawiskiem późniejszym i niełatwym. W XIX w. niewiele było przypadków przejścia Żydów na któreś z wyznań chrześcijańskich; jeśli jednak były, to większość z nich dotyczyła elit przekształcających się w inteligencję (przypadek Słonimskich). Inną grupą byli żydowscy Polacy bez wyznania (Ludwik Zamenhof). Na przełomie wieków pojawiło się zjawisko identyfikacji z polskością bez rezygnacji z wyznania – według rosyjskiego spisu z 1897 r. 13 proc. wyznawców judaizmu identyfikowało się jako Polacy. Po roku 1918 w odrodzonej Polsce otworzyły się nowe drogi samorealizacji inteligencji żydowskiej.

Pytanie o miejsce Forda w przedstawionym powyżej schemacie pozostanie jednak bez odpowiedzi do czasu odnalezienia dokumentów potwierdzających jego miejsce urodzenia i pochodzenie społeczne. W 1967 r. Janicki pisał, że reżyser pochodzi z Warszawy. W dokumencie *Aleksander Ford. Kochany i nienawidzony* (2007) syn reżysera mówi, że jego ojciec urodził się w Łodzi. Ta wersja przez wiele lat była najbardziej rozpowszechniona. Tymczasem, jak z pełnym przekonaniem pisze Edward Zajiček, reżyser wywodził się z Kijowa¹². W każdym razie okoliczności pojawienia się Forda w Warszawie są jednak niejasne poza tym, że w 1926 r. był studentem ASP¹³.

Informacja na temat prawdziwego imienia i nazwiska twórcy *Legionu ulicy* pochodzi ze wspomnienia cytowanego przez Natana Grossa. Wedle Saula Goskinda Ford naprawdę nazywał się Mosze Lifszyc – takie imię i nazwisko było zapisane w jego dowodzie osobistym, tak też podpisywał czeki¹⁴. Wiedza na ten temat musiała więc być powszechna wśród stykających się z nim osób. Zmiana nazwiska nie była dyktowana chęcią zatarcia śladów swojej narodowości. Ford czuł się bardziej Polakiem niż Żydem, o czym może świadczyć odrzucenie propozycji osiedlenia się w Palestynie, jaka padła podczas realizacji *Sabry*¹⁵. W latach 30. można się było (jeśli tylko zamknęło się uszy na nacjonalistów) uznawać za Polaka, nie mając polsko brzmiącego nazwiska. W branży filmowej jednak „właściwie” brzmiące nazwiska bywały pożądate.

Droga Aleksandra Forda do pewnego momentu przypomina tę przebytą przez Michała Waszyńskiego. Obaj byli Żydami ze Wschodu (jeden z zapewne Kijowa,

drugi z Kowla), a z chwilą podjęcia pracy w Warszawie zmienili swoje nazwiska na takie, które mniej drażniły uszy Polaków. Wybrane przez Forda nazwisko wzbudzało właściwe konotacje. Było amerykańskie, nowoczesne, kojarzyło się z miastem, maszyną, masową produkcją: z przemysłowcem Henrym Fordem, twórcą taniego samochodu dla każdego, z symbolem przedsiębiorczości i sukcesu. Jest to właściwe skojarzenie dla reżysera, który pragnie uznania. Natomiast imię Aleksander, pochodzenia greckiego, było odpowiednio neutralne dla Polaków. Zatem „Aleksander Ford” miało się stać zaczynem budowanej precyzyjnie kariery, w której równie ważnymi elementami, co same filmy, były przezroczyście *ethnos* reżysera oraz zapatrywania polityczne.

W filmach Forda niewiele było akcentów etnicznych i narodowościowych, a jako komunista wierzył wówczas w solidarność między ludźmi i rychły koniec państw narodowych. W tym kontekście międzywojenna twórczość reżysera jest godną uwagi wypowiedzią w dyskusji z żydowskimi i polskimi nacjonalistami. Zrealizowana w Palestynie *Sabra* była próbą wypowiedzenia się przeciw syjonizmowi. *Droga młodych* (film znany też pod tytułem *Mir kumen on*) była z kolei apelem o zmianę sytuacji na miejscu, w Polsce – apelem do władz sanacyjnych na tyle radykalnym, że te zakazały rozpowszechniania filmu. Oba filmy są wypowiedziami twórcy mówiącymi o tym, że może być zarówno Polakiem, Żydem, jak i żadnym z nich.

Sabra

Nazajutrz po premierze „Legionu ulicy”, jak podaje Janicki, Ford wyjechał z Polski, udając się w ośmiomiesięczną podróż na Bliski Wschód – do Syrii, Palestyny i Transjordanii ¹⁶. Zleceniodawcą tego przedsięwzięcia był, według Natana Grossa, producent Władysław Markiewicz ¹⁷. Pisano o tym również w lwowskim czasopiśmie „Chwila”, tłumacząc, że: *Inicjatorem filmu jest p. Władysław Markiewicz z Warszawy. Zdaniem jego ma Polska produkcja filmowa na ogół zbyt małe szanse na eksport zagraniczny ze względów językowych. Pragnąc, jako producent filmowy, rozszerzyć możliwości eksportu polskiego filmu, postanowił p. Markiewicz wykorzystać popularność Palestyny dla stworzenia całego szeregu dźwiękowców polsko-palestyńskich, które miałyby ewentualnie większy popyt za granicą. „Sabra” jest jego pierwszym eksperymentem finansowanym przez kapitał polski. Zdjęcia plenerów i wykonanie filmu odbywa się w Palestynie, zaś prace laboratoryjne i udźwiękowanie zostaną zrealizowane w Polsce. P. Markiewicz długo się biedził nad znalezieniem w Palestynie odpowiedniego scenariusza. Przedstawił wreszcie udany pomysł p. Mieczysława Kolkowicza, rodem z Warszawy, obywatel Tel-Awihu, obecnie pomocnik reżysera Forda* ¹⁸.

Nazwiska owego pana Kolkowicza nie sposób znaleźć w napisach filmu. Jako scenarzyści są wymienieni jedynie Aleksander Ford i Olga Fordowa (Mińska). Nawet jeśli u źródeł filmu istniał taki tekst, prawdopodobnie reżyser nie przykładał do niego większej wagi. Janicki i Gross są zgodni co do tego, że Ford przybył na Bliski Wschód bez ustalonego scenariusza i opracowywał zręby fabuły, przyglądając się życiu mieszkańców Palestyny. Planował pracować zgodnie z metodą wypróbowaną wcześniej przy realizacji *Legionu ulicy*: *Chcę – powiedział – zrobić reportaż dramatyczny, z akcją z góry napisaną* ¹⁹. Określenie „popularność Palestyny” jest ciekawym sposobem na obejście tematu, jakim były wyjazdy polskich

obywateli żydowskiego pochodzenia na brytyjski Bliski Wschód. W artykule, jak i w filmie (na co zwróci później uwagę jeden z recenzentów), można dostrzec usilną próbę niewspominania o narodowym aspekcie omawianego zjawiska.

Po przybyciu polskiej ekipy filmowej okazało się, że zamiary Forda mogą różnić się z oczekiwaniami żydowskich osadników: *Był lewicowy, względnie „trochę lewicowy” – jak wtedy mówiliśmy – i chciał powrócić do Polski, mimo że proponowano mu pracę w Kraju. Prowadziliśmy z nim długie dyskusje. Wyraził się nawet lekceważąco o czynie syjonistycznym. Hebrajskiego nie znał*²⁰. Widzimy tu zderzenie dwóch światopoglądów i zawód związany z faktem, że osoba, po której wspominający aktor (Szymon Finkel) spodziewał się, że podzieli jego idee, myśli zupełnie inaczej. Fordowi, komuniście z Polski, przyszło pracować z syjonistami, którzy porzucili kraj urodzenia na rzecz Kraju (pisanego wielką literą) przodków. Nie mogli zrozumieć, dlaczego reżyser ich filmu miałby odrzucić propozycję osiedlenia się w Palestynie na stałe. Czekalo ich jeszcze zaskoczenie, że „ich film” nie jest taki, jakiego się spodziewali. W wywiadzie udzielonym „Chwili” Ford w odpowiedzi na pytanie: czy scenariusz *Sabry* ma podkład ideowy mówił: *Owszem. (...) Jest to jednak idea o znaczeniu ogólnoludzkim. Nie jestem syjonistą. A jednak sądzę, że „Sabra” okaże się dla Palestyny filmem użytecznym*²¹.

Obejrzenie filmu, jakkolwiek przemontowanego bez udziału reżysera²², pozwala myśleć, że Forda faktycznie nie interesowało propagowanie idei osiedli żydowskich. O grupie bohaterów, którzy na początku filmu przybywają do arabskiego szejka, aby wynegocjować kupno ziemi, nie jesteśmy w stanie powiedzieć wiele ponad to, że są Europejczykami. Ich stroje sugerują pochodzenie robotnicze. Porozumiewają się między sobą w języku polskim – co było przyczyną niezadowolenia recenzenta syjonistycznej gazety „Opinia”²³. Tylko jeden z nich mówi po arabsku, jidysz jest niesłyszalny. *Sabra* jest budowana na opozycjach. Film przedstawia walkę ludzi z nieprzyjazną przyrodą. Ukazuje sprzeczności między zamierzeniami klasy posiadającej i nieposiadającej, między religią i ateizmem, między robotnikami, którzy już wrosli w pustynię, a ich przybyłymi z Europy żonami, które nie umieją się dostosować do surowych warunków. To wszystko jest – nie ma jednak konfliktu Żydzi-Arabowie o podłożu *stricte* narodowościowym.

Wszyscy recenzenci zgodnie podkreślają dług, jaki reżyser *Sabry* zaciągnął u Julija Rajzmana, twórcy filmu *Ziemia pragnie* (1930). Niewątpliwie *Sabra* jest mocno inspirowana kinem radzieckim. Zaznacza się to w konstrukcji budowanej na wspomnianych już czytelnych skrajnościach oraz w użytkowym charakterze fabuły mającej promować ideę solidarności klasowej. Przybysze z Europy osiedlają się na dzikiej, kamienistej pustyni. Chaos i bezład, przed jakimi stają, kontrastują z uosabianym przez nich porządkiem. Ford w zbliżeniach i w planach pełnych ukazuje ich wysiłek: wypełniające kadr spocone, przemęczone twarze zestawione z ogromem pustyni, który jeszcze nie doczekał się obróbki. Film opowiada więc o sile kolektywu, o możliwości zmiany, jaką niesie zjednoczony ludzki duch.

Konflikt pomiędzy osiedleńcami a dotychczasowymi mieszkańcami tych ziem nie wynika z różnic kulturowych. Zasadza się na kwestii przepaści między tymi, którzy sprzedają cenne dobra a uzależnionymi od nich kupującymi. W ten sposób Żydzi kupujący od szejka ziemię są zrównani z Arabami proszącymi go o wodę. Podkreśleniu tej równości służy również wątek miłości między młodym Żydem i Arabką. Na drodze ich uczucia staje nie szekspirowska nienawiść między rodami,

a transakcja handlowa, której obiektem jest dziewczyna. Można rzec, że wszystkie przeszkody, na które natykają się bohaterowie, wynikają z niesprawiedliwej dystrybucji dóbr materialnych (woda, ziemia) i dóbr innego typu (kobiety).

Bardzo silny jest też motyw antyreligijny. Zaznacza się wprawdzie tylko w jednej scenie, niemniej w sposób tak jednoznaczny, że nie sposób go przeoczyć. Mowa tu o sekwencji modłów o deszcz. Panuje susza. Właścicielem jedynej funkcjonującej studni jest szejk, który za przywilej korzystania z wody każe sobie płacić. Następują przeplatane ze sobą sceny pokazujące dwa możliwe sposoby radzenia sobie z zaistniałą sytuacją. Arabowie się modlą. Chaotyczne ruchy derwisza błagającego Allaha o deszcz są groteskowe, odpychające dla racjonalnego umysłu. Jest to parodia obrzędów religijnych. Z tym obrazem są zderzone sceny pokazujące ciężko pracujących Żydów. Decydują się oni na rozwiązanie rozumowe: kopią własną studnię. Sekwencja ta, mająca prawdopodobnie niezamierzony wydźwięk rasistowski, w kontekście całego filmu nie dotyczy jednak pochodzenia etnicznego obu grup. Mamy tu zderzenie ludzi „opętanych religią” z tymi, którzy nie liczą na boską interwencję. Dopiero z zawodu, jakiego Arabowie doznają w obliczu milczenia niebios, wynika agresja, którą wyładowują na osadnikach. Hasła „śmierć najeźdźcom” i „śmierć niewiernym” są tylko pretekstami. Trzeba koniecznie zwrócić uwagę na fakt, że potyczkę koło studni kończy uświadomienie sobie przez Arabów, że to Żydzi dokopali się do wody. Dostatek deficytowego towaru w końcu uśmierza konflikt.

Jak podaje Janicki, istniały dwa zakończenia filmu. Oryginalne, zamierzone przez Forda, wiązało się ze śmiercią w finałowej bójce zakochanych młodych i zasypaniem przez wiatr studni wykopanej z mozołem. Tak ponuro kończąca się *Sabra* byłaby silnym apelem o solidarność między pozornie różniącymi się ludźmi, jednoczącymi się w celu zbudowania wspólnej przyszłości na nieurodzajnej ziemi. Film byłby więc ostrzeżeniem przed – przez komunistę widzianym jako zagrożenie – narodowym zaślepieniem. Zleceniodawca, licząc na wyświetlanie filmu w żydowskich kinoteatrach w Palestynie i w Polsce, nie miał zamiaru przedwcześnie obwieszczać klęski projektu syjonistycznego. Dlatego dostępna dziś kopia *Sabry*²⁴ ma odmienne, szczęśliwe zakończenie. Bójka się kończy. Dziewczyna opatruje chłopca. Następuje cięcie na scenę przedstawiającą wspaniałą przyszłość, jaka czeka Palestynę – oczywiście żydowską – na miasta, żyzne pola, zakłady przemysłowe. Innym elementem, niewątpliwie dodanym bez wiedzy reżysera, jest naruszająca równowagę filmu statyczna scena, w której żydowski urzędnik przez pięć minut opowiada o zaletach palestyńskich osiedli.

Te fragmenty najwidoczniej wystarczyły recenzentowi „Opinii”, aby ogłosić *Sabrę* filmem syjonistycznym: *Polskość „Sabry” na ogół sprowadza się do kilkunastu wiejskich dialogów, kilkudziesięciu względnie polskich napisów oraz do paru szlachetnie, z sarmacka brzmiących indywidualiów, które niestety – pętały się przy realizacji tego filmu. (...) Odrzucając zatem pseudopolską, niesmaczną reklamarską namiastkę i wstrętne triki naszych handelesów, musimy uznać „Sabrę” za film na wskroś żydowski*²⁵. Recenzent winę za obecność w filmie akcentów sprzecznych z jego poglądami zrzuca na „agentów”, którzy *uczynili wszystko (dla jakichś tajnych, zapewne geszefciarskich celów), aby ten obraz wprost odżydzić*²⁶. Przede wszystkim wyraża oburzenie faktem, że *Sabra* jest reklamowana jako film polsko-palestyński. Na ekranie ani razu nie pada słowo „Żyd”, ani „syjonizm”.

Za to obraz był promowany przede wszystkim akcentami orientalnymi, a więc arabskimi tancerkami (na ten element, co ciekawe, zwraca również uwagę korespondentka „Świata Kobiet”). Recenzent „Opinii” postanowił jednak nie zauważać w filmie krytyki nacjonalizmu, nazywając *Sabrę filmem na ogół najzupelniej poprawnym, w poszczególnych zaś fragmentach – nawet wysoce artystycznym*²⁷. Zwraca też uwagę, że dzieło w całości powstawało „na pustkowiach”, przy udziale minimalnej ekipy i za niewielkie pieniądze. Z tych też względów reżyseria Forda wyróżnia się oryginalnością i konsekwencją, choć zostaje też podkreślony jego brak doświadczenia. Recenzent chwali również zdjęcia i umiejętność stosowania kontrastów w montażu. Krytykuje natomiast błędy polegające na usilnym wstawianiu fragmentów reportażowych (jak święta arabskie), nie wnoszących nic do treści.

Mniej chwali film recenzent „Wiadomości Literackich”. Gani Forda przede wszystkim za *zależność od filmów sowieckich, zwłaszcza „Ziemia łaknie”*. Podobieństwa scenariusza sprawiają, że jest bliski posądzenia reżysera o plagiat (podobnie jak w późniejszej recenzji *Przebudzenia* Zahorskiej opublikowanej w tym samym periodyku). Zostają wprowadzone zauważone udane zdjęcia, jednak skojarzenia z filmem Rajzmana nie pozwalają autorowi oglądać *Sabry* z przyjemnością²⁸.

Stefania Heymanowa, pisząc w „Kinie” o *Sabrze*, przyjmuje film jako apologię ciężkiej pracy pionierów: *Film ten ilustruje zmaganie się pierwszych osadników żydowskich w Palestynie z trudnymi warunkami życia w nowej ojczyźnie – z niechęcią Arabów, jałowością gruntu, brakiem wody – i ich wspaniałe zwycięstwo, triumf wytrwałości i pracy, która zamieniła pustynię w kwitnące ogrody*²⁹. Nie było to, jak już wiemy, w pełni zgodne z intencjami Forda. Heymanowa również zauważa podobieństwa filmu do *Ziemia pragnie*. Różni się jednak w jego ocenie z autorem recenzji „Wiadomości Literackich”. Tamten bowiem wyżej ocenił sowiecki oryginał jako poukładany i konstrukcyjnie logiczny. Recenzentka „Kina” oba filmy określa jako „pozbawione konstrukcji” i obciążone „niezdecydowanym” montażem.

Sabra oglądana współcześnie może drażnić. Ośrodkiem fabuły są założenia losy osadników. Jednak nadmiernie skracający tę fabułę montaż nie daje żadnych szans na zrozumienie motywacji i celów tej grupy. Jedyńm członkiem grupy, którego widz może rozpoznawać, jest jej przywódca, osobiście negocjujący z szejkiem warunki kupna ziemi. Pozostali mieszkańcy wioski namiotowej są nierozróżnialni, a ich istotne dla rozwoju akcji cechy charakterystyczne zostają odsłonięte zbyt późno – jest to przypadek niemowy, który jako pierwszy dokopuje się do wody. Tylko jedna scena zostaje poświęcona związkowi Arabki i młodego Żyda.

Trzeba wiele uporu, aby nazwać *Sabrę* „filmem żydowskim” – choć niewątpliwie grupę głównych bohaterów stanowią tu Żydzi. Jeśli „żydowski” rozumieć jako podkreślający odrębność grupy etnicznej, opowiadający o losach przedstawicieli konkretnego narodu (a tak to rozumie recenzent syjonistycznej gazety), to film Forda z pewnością taki nie jest. Wychodząc od opowieści o osadnikach w Palestynie, *Sabra* staje się opowieścią o konfliktach wynikających z różnic klasowych, opowieścią, która równie dobrze mogłaby się toczyć w Warszawie albo w Paryżu. Zamiast o kopaniu studni film mógłby opowiadać o tworzeniu kooperatywy w fabryce lub przetwórni, a podstawowe konflikty w nim zawarte mogłyby być takie same.

Droga młodych

Omówienie *Drogi młodych* Aleksandra Forda, zamieszczone w „Kurierze Porannym” z 23 kwietnia 1936, cytuje uzasadnienie zakazu wyświetlania tego filmu, podane przez urząd cenzury w Centralnym Biurze Filmowym: *Film p.t. „Droga młodych” pod pozorem humanitaryzmu i współczesnych metod wychowawczych zawiera sceny będące żerowaniem na nędzy mas oraz propagandą światopoglądu komunistycznego. Wskutek tego wyświetlanie powyższego filmu mogłoby zagrażać żywotnym interesom Rzeczypospolitej*³⁰. Po odwołaniu się od tej decyzji Komisja Filmowa warunkowo zezwoliła na dystrybucję *Drogi młodych*, zażądała jednak daleko idących cięć, na które twórcy, w porozumieniu z finansującym ten dokument sanatorium, się nie zgodzili³¹. W efekcie zaprzestano wyświetlania filmu. Ta decyzja władz wywołała protesty wielu osób związanych z prasą, będących zdania, że pozbawia się widzów możliwości oglądania jednego z najlepszych zrealizowanych do tej pory w Polsce dzieł filmowych na podstawie zarzutów niemających odzwierciedlenia w jego treści. W gwałtowną polemikę z tymi głosami wdał się Adolf Nowaczyński. Warto zacytować jego opinię, aby wykazać miejsce filmu Forda w sporze między polską prawicą i lewicą lat 30.: *Z okazji zakazu wyświetlania, a następnie wypuszczenia pewnego filmu, ale w stanie podobno mocno pokiereszowanym i niedoamputowanym – skorzystało aż kilku dzielnych bojowników pióra, aby popisać się przed czytelnikami swych pism gorącym umiłowaniem wolności i swobody tak słowa, jak i obrazu, no i popisać się przy tym wrodzoną, a całkiem naturalną pogardą dla prastarej instytucji Cenzury. (...) Niekiedy mają zwerbowane Arystarchy (i subwencionowani obrońcy wolności i swobód) dużo racji. (...) Inaczej atoli rzecz ma się z tą „Drogą Młodych”, sądząc zresztą nie ex autopsia, lecz z recenzji i z polemik. Film pono wyjątkowo udany i piękny. Tak zapewniają. Tym więc gorzej, że go przeciążono pono balastem tendencji całkiem jawnej, przemyślając lekko różne planiki uboczne i kryjome. Cenzura była tedy kompletnie w swoim prawie, czyli spełniła tylko swój obowiązek, nie dopuszczając filmu do wyświetlenia. (...) Wina to producentów i realizatorów, którzy koniecznie chcieli, zdaje się, przeforsować w obrazie różne takie niepotrzebne idee i sugestie. (...) Zapraszanie przez dzieci żydowskie dzieci polskich górników? Doskonale. Ale dlaczego koniecznie dzieci strajkujących z Zagłębia? No i czy konieczny ten bunt czy Bund lalek? No i pono różne pioseneczki, no i napiski bardzo jaskrawe i wymowne i po prostu podżegające? Po co to było dodawać do pięknego, humanitarnego, altruistycznego filmu takie pośrednio protekcyjki strajkomanii polskiej. (...) Nie należy tolerować żadnej formy nawet zakapturzonego czy zakwefionego infiltrowania bolszewizmu. Gdzie usiłują przeszwarować go, tam Cenzura musi ingerować bez żadnego względu i pardonu. Aby się na to tedy nie narażać, należy panom filmowcom unikać przeciążania obrazów tendencjami i sugestiami przede wszystkim odśrodkowymi, antypaństwowymi, antynarodowymi, antypatriotycznymi*³².

Tekst Adolfa Nowaczyńskiego jest niezwykle interesujący i warto się przy nim na chwilę zatrzymać. Stanowi przypadek polemiki pisanej z pozycji konserwatywnych, opartej na przeświadczeniu o konieczności obrony instytucji państwa za wszelką cenę. Widziane przez pisarza zagrożenie usprawiedliwia rzucanie obelg na adwersarzy (nazywanie ich zwerbowanymi Arystarchami³³ służy wyrobieniu u czytelnika przekonania, że protestujący pisarze są opłacani, sugerując przy tym

ich polityczną inspirację) i posługiwanie się niewypowiedzianymi wprost oskarżeniami (skojarzenie na podstawie podobieństwa brzmieniowego słów „Bund” i „bunt”, również pogardliwe pisanie o „strajkomanii”). Autor pisząc o cenzurze, używa zawsze wielkiej litery. Wymieniając jej błędy, unika pisania o własnym kraju, podaje przykłady z Irlandii (lokalne kino narodowe, blokowane przez odpowiednią brytyjską instytucję) i Francji (*W pół zanarchizowanym i skomunizowanym Paryżu nie dopuszczono na ekrany „Czarnych Koszul” wytwórni Luce, gdyż zanadto uplastyczniałyby publice francuskiej zdrowie, rozwój, postęp, dynamikę Italii Mussoliniego*³⁴). Pisząc o słusznych jego zdaniem decyzjach wychwalanego urzędu oraz o jego błędach owocujących filmami niesłusznie dopuszczonymi, powołuje się na równie stroniczo dobrane przykłady z USA: *Upton Sinclair, zwiartowany socjalnie, wulgarny powieściopisarz, dla amerykańskiego „mobu” nakręcił wraz z Eisensteinem kilka tysięcy metrów meksykańskiej wywrotowej rewolucyjnej propagandy, co zakazane zostało w Stanach Zjednoczonych, zresztą i jako nieudana tandeta nigdzie nie poszło, natomiast wszędzie w Stanach Zjednoczonych musiał być wyświetlany wielki kicz p.t. „Gabriel nad Białym Domem”*³⁵.

Nowaczyński chętnie pisze o filmach, których nie widział. Chwali *Czarne Koszule* (*Camicia nera*, 1933, reż. Giovacchino Forzano) jako film mówiący „Prawdę”, by na końcu artykułu wyznać, że chciałby go obejrzeć. W jednym zdaniu nazywa *Niech żyje Meksyk!* (1932) Eisensteina tandetą i wspomina, że nigdzie nie był pokazywany. Wreszcie swoje zdanie na temat *Drogi młodych* wypowiada (do czego się przyznaje na samym początku swojego tekstu) jedynie na podstawie zasłyszanych opinii. Nie przeszkadza mu to bezwarunkowo poprzeć decyzji cenzury, powołując się na autorytet wyższej instancji państwowej. Winę za niedopuszczenie filmu do dystrybucji zrzuca na samych twórców, którzy (jakoby) nakręcili rzecz przepełnioną treściami niedozwolonymi. Daje władzom prawo obrony przed takimi treściami, nawet wyrażonej w postaci filmu o ubogich dzieciach. Jego skrajna apologia państwa stanie się szczególnie ciekawa, gdy przypomnimy, że Nowaczyński był trzykrotnie pobity przez sanacyjne bojówki (w wyniku pobicia w 1931 r. stracił oko). Pisarz ten jest przykładem uwikłania w ideologię państwa totalnego; był w opozycji wobec rządzącej autorytarnie sanacji, która jednak w jego mniemaniu zapewniała konieczną obronę przed wrogim mu sposobem myślenia.

Jakkolwiek atak Nowaczyńskiego jest pełen wycieczek personalnych, niekrytej fascynacji faszyzmem i przede wszystkim dotyczy filmu, którego nie obejrzał, należy przyznać, że obrońcy *Drogi młodych* nie zawsze byli w pełni uczciwi. Swoją argumentację budowali nierzadko na emocjach. Powtarzają się zdania podobnej treści: *Że – niby – gdzie nędza to komunizm i że jeśli ktoś się opiekuje dziećmi i nie za to nie chce, to na pewno wywrotowiec*³⁶; *Żerowanie na nędzy mas? Kto żeruje? Głodne dzieci? Sanatorium? Film? Reżyser Ford? A może niewyjaśnieni sprawcy znani z tego, że lubią żerować?*³⁷ Owe zdania mówią prawdę, niemniej nie oddają w pełni specyfiki *Drogi młodych*. Istotnie, nie ma w tym filmie mowy o żerowaniu na biedzie; opowiada on o faktycznie istniejącym problemie rozwarstwienia społecznego w miastach. Prawdą jest również, że prowadzenie sanatorium dla dzieci chorych na gruźlicę w Miedzeszynie pod Warszawą nie implikuje przynależności do partii komunistycznej. Misja opieki nad dziećmi i ich edukacja jest czymś ponadideowym i wynika z poczucia przyzwoitości. Recenzenci filmu (ci, którzy go obejrzeli) pomijają jednak milczeniem fakt, że scenarzyści Aleksander Ford

i Wanda Wasilewska, wskazując na problem, jakim jest nędza proletariatu, podpowiadają również rozwiązanie – rewolucję.

Uściślajmy – twórcy nie sugerują, że oczekiwana i pożądana przez nich rewolucja miałaby charakter podobny do październikowej. Swoją argumentację budują bardzo ostrożnie, wskazując na osoby głęboko poszkodowane przez niesprawnie funkcjonujący system i śledząc w filmie ich edukację mającą na celu uświadomienie im ich zdolności oraz siły decyzyjnej kolektywu. Trzeba jednak pamiętać, że przedstawione w *Drodze młodych* metody wychowawcze nie były niczym rewolucyjnym. Stefania Zahorska zwróciła na przykład uwagę, że oglądane na ekranie działania są tożsame ze współczesnymi sposobami wychowywania stosowanymi również na Zachodzie. Wiele spośród pokazanych tu metod, jak choćby istniejąca w sanatorium rada dzieci mająca wpływ na działanie instytucji, jest podobnych do działań aktywnego w tym samym okresie Janusza Korczaka. Tak więc w wychowaniu i poprawie sytuacji biednych dzieci nie ma nic rewolucyjnego ani – z makiawelicznego punktu widzenia – zagrażającego racji stanu. Subwersywne znaczenia działań wychowawców powstały dopiero w montażu *Drogi młodych*.

Film Forda jest oparty na dość konsekwentnie zbudowanej konstrukcji spiralnej. Śledzi losy grupy dzieci, przedstawianych na samym początku jako przestraszone i nieufne, witane jednak entuzjastycznie przez mieszkańców sanatorium. Szczególnym zainteresowaniem kamery cieszy się dwóch chłopców: młodszy Załmen i starszy Elizer. Na ich przykładzie widz śledzi socjalizację nowo przybyłych z najbiedniejszych dzielnic robotniczych miasta (w domyśle – Warszawy, choć konkretne miejsce ich pochodzenia nie jest znane). Stopniowo przychodzi nauka dzielenia się jedzeniem, higieny osobistej, porządku, samodzielnego zaspokajania swoich potrzeb, aż do samorealizacji przez sztukę (piosenka, teatr). Ostatnim etapem jest budzące się w nich współczucie wobec innych, owocujące propozycją zaproszenia do sanatorium dzieci strajkujących Zagłębiaków. Pod koniec filmu przestraszone postacie nowo przybyłych są skontrastowane z serdecznością i otwartością odmienionych Załmena i Elizera.

Twórcy, pokazując tę przemianę, zwracają uwagę na subtelne szczegóły. W historii Załmena szczególnie znaczenie ma jego strój i niezdolność do nawiązywania kontaktów. Chłopiec na początku pobytu w sanatorium unika kontaktów z innymi. Samotnie błądzi po budynku i ogrodzie. Kiedy przypadkiem trafia do łaźni, jest zszokowany widokiem kilkunastu nagich równolatków i szorującej ich kobiety. Mamy tu do czynienia z problemem wstydu, którego chłopiec nie jest w stanie przezwyciężyć również przy kładzeniu się do snu. Ubrani w piżamy chłopcy zastają go przykrytego kołdrą, przestraszonego, nadal ubranego w chałat i czapkę. Grupa uspokaja go i pomaga mu się rozebrać. W chłopcu powoli budzi się poczucie wspólnoty. Momentem przełomowym jest obserwacja gry w siatkówkę. Porwany przez entuzjazm graczy, daje się wciągnąć w zabawę. W ferworze emocji zrzuca przeszkadzający mu chałat. Nigdy więcej już go nie założy. Ten gest, podkreślony dodatkowo przez zbliżenie na leżący na ziemi łachman, świadczy o porzuceniu grupy, do uczestnictwa w której bohater był dotychczas wychowany w tradycji religijnej i etnicznej. Odbywa się to tak lekko, że można nabrać przeświadczenia o słabości więzów powstałych w ramach owej grupy. Załmen przyjmuje nową tożsamość, związaną teraz z grupą klasową. Wyraża ją chóralna pieśń: *Młody, zwycięski proletariat to my*³⁸.

Elizer w momencie przybycia do sanatorium jest starszy do Załmena, więc jego problemy objawiają się inaczej. Nauczony już samodzielnego radzenia sobie z głodem i nieprzyzwyczajony do obfitości jedzenia, okrada stołówkę. Moment wykrycia kradzieży, już na samym początku pobytu nowych przybyszów, jest kluczowy dla zrozumienia stosunku dorosłych do wychowanków. Ku zaskoczeniu dzieci wychowawca wyciąga rękę nie po to, aby ukarać wychowanka, tylko w celu owinięcia kromki w papier i włożenia jej z powrotem do kieszeni chłopca. W ten sposób zostają określone partnerskie stosunki między dorosłymi i pacjentami sanatorium. Jest to pierwszy krok ku socjalizacji Elizera. Kolejny nastąpi, gdy bohater zrozumie, że partnerstwo wymaga współdziałania obu stron. Po bójce wszczętej przez Elizera i Załmena (który na tym etapie jest już na tyle otwarty, aby przyjąć wyzwanie silniejszego kolegi) obaj chłopcy muszą wspólnie posprzątać zabrudzoną przez siebie łóżnię.

Na poziomie głównego wątku trudno doszukać się jakichkolwiek odwołań do ideologii socjalistycznej (o komunizmie nie wspominając), poza wspomnianymi pochwałami kolektywu i pieśniami o jednoczącym się proletariacie. Dużo więcej jednak dzieje się na obrzeżach fabuły. Na początku *Drogi młodych* przybyłe do sanatorium dzieci wita młody opiekun. Ubrany jest w śnieżnobiałą koszulę i krawat, a filmowany z monumentalizującej perspektywy. On właśnie informuje dzieci, że znajdują się w sanatorium zbudowanym – co podkreślone – rękami żydowskich robotników. Jest to znaczące odwrócenie, zazwyczaj bowiem przy podobnych okazjach zwraca się uwagę raczej na to, kto sfinansował daną inwestycję, a nie kto ją budował. Zostaje też podkreślona osoba patrona sanatorium: *wielkiego przywódcy ruchu robotniczego, założyciela żydowskich szkół powszechnych Włodzimierza Medema*. W wypowiedziach opiekuna zaznacza się pewne napięcie między kwestiami narodowymi a ponadnarodową ideą zjednoczenia proletariatu. Mowa o robotnikach, ale podkreśla się ich pochodzenie. Tak samo gdy mowa o Medemie, to zawsze w kontekście jego zasług dla Żydów. Samo sanatorium powstało z myślą o dzieciach żydowskich. Ta sprzeczność zostaje przełamana – tu mamy zapewne do czynienia z budującą fabułę interwencją reżysera – przez dzieci decydujące o przyjęciu w Miedzeszynie małych Zagłębiaków. Scena ta, ważna dla dramaturgii filmu, zostaje umieszczona pod koniec, jako finał ewolucji poglądów młodych proletariuszy. Dzięki niej film o zdrowiu (fizycznego i psychicznego) dzieci żydowskich robotników przemienia się w pełne nadziei wołanie o zjednoczenie, które może się dokonać w nadchodzącym (słowa refrenu śpiewanej w finale piosenki *Mir kumen on* znaczą właśnie „my nadchodzimy”) pokoleniu – jeśli tylko je dobrze wychować.

Nie można też pominąć sceny z przedstawienia teatru dziecięcego (pisał o niej Nowaczyński). Jego narratorką jest ukazywana z żabiej perspektywy dziewczynka. To ona podaje tytuł przedstawienia: *Idę na całość, buntuję się przeciwko dyrektorowi i stoję na własnych nogach*. Scenka mówiona w jidysz jest pozbawiona tłumaczenia, jednak po streszczeniu przez narratorkę jej sens jest całkowicie jasny. W całości odgrywana przez dzieci, przy aktywnym udziale widowni, przedstawia mały teatr lalek. Po krótkim przedstawieniu zapada kurtyna. Osoba z widowni po wyjściu dyrektora odsłania ją i oczom widzów ukazuje się zaplecze teatryku. Widzimy rozmawiające między sobą lalki, które wkrótce zaczynają samodzielnie tańczyć. Wraca dyrektor, groźbami próbuje skłonić je do posłuszeństwa. Lalki nie dają się zastraszyć, gdyż – jak sugeruje obraz – są świadome przewagi liczebnej, jaką nad nim mają.

O ile cała działalność sanatorium ma na celu wychowanie świadomych, zdolnych zadbać o siebie obywateli państwa, o tyle treść scenki zdecydowanie wykracza poza to zadanie. Mamy tu do czynienia z odegranym przez dzieci alegorycznie przedstawionym buntem mas. Podobne wrażenie robi też ostatnia sekwencja filmu. Troje dzieci (wśród nich Załmen i Elizer) wraca do miasta. Ich ponure twarze zlewają się z szarością dzielnicy robotniczej. W tle rozbrzmiewa pieśń *Mir kumen on*, pojawiają się przebitki ze wspólnych tańców w sanatorium. Dzieci podejmują pieśń. Niesie je optymizm i wiara we własne możliwości. Jest szansa, że będzie im się wiodło lepiej. W zestawieniu z opisanym teatrykiem scena ta może nabrać dodatkowych znaczeń. Uświadomienie sobie swojej siły przez młodych jeszcze proletariuszy może stać się zapowiedzią nadchodzącej rewolucji. Uzyskanie świadomości przez klasę robotniczą prowadzi, bądź co bądź, do zrozumienia przez nią swego mizernego położenia, a w rezultacie do chęci jego zmiany. O ile więc trudno posądzać opiekunów i wychowawców o podobne plany, o tyle film Aleksandra Forda ma taki właśnie podtekst.

Dzisiaj szalenie trudno oglądać *Drogę młodych* i nie przywoływać gwałtownego zerwania losów portretowanych dzieci oraz ekipy filmowej w czasie II wojny światowej. Perspektywa Holokaustu przysłania wszelką przedwojenną działalność artystyczną tematyzującą Żydów. Ten niezwykle optymistyczny film ugina się pod naporem wstrząsu, jakim była ostateczna konsekwencja dzielenia ludzi wedle ich pochodzenia etnicznego. Większości dzieci nie było więc dane spełnić nadziei, jakie wiązali z nimi twórcy sanatorium. Ale jednym z nich był Marek Edelman, którego trumnę w czasie pogrzebu w 2009 r. w Warszawie przykryto flagą Bundu.

Aleksander Ford w filmach *Sabra* i *Droga młodych* przedstawił swój stosunek do nacjonalizmu, portretując dorosłych mężczyzn kolonizujących palestyńską pustynię oraz socjalizowane przez żydowskich działaczy społecznych dzieci z klasy robotniczej. W filmach tych ujawnia się negatywny obraz stosunków społecznych opartych na kapitale i podziałach etnicznych oraz pozytywna wizja przyszłości, w której zostaną one zlikwidowane i zastąpione przez ponadnarodową solidarność ludzi pracujących. Optymizm Forda, jego wiara w triumf pacyfistycznego internacjonalizmu, kontrastuje z wizją zawartą w jego filmach fabularnych zrealizowanych po 1945 r. Poczynając od *Ulicy Granicznej*, swoistego *requiem* dla polskich Żydów, przez *Młodość Chopina* (1951) podkreślającą etniczność muzyki polskiego kompozytora i *Krzyżaków* (1960), po *Pierwszy dzień wolności* (1964), wiele z filmów reżysera akcentuje kwestię narodowości swoich bohaterów i jej konsekwencje. Uważam, że zmianę tę należy brać pod uwagę przy badaniu funkcji perswazyjnych w twórczości Aleksandra Forda.

TOMASZ RACHWALD

¹ Na temat finansowania produkcji filmowej w Polsce okresu międzywojennego zob. E. Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918-1991*, Filmoteka Narodowa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1992, s. 12-17.

² S. Janicki, *Aleksander Ford*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1967.

³ Nie dotyczy to rzecz jasna syntetycznych opracowań dziejów kinematografii, w których Ford pojawia się jako jeden spośród wielu twórców. Wiesław Stradomski w rozdziale

Drugi oddech polskiego kina 2. tomu Historii filmu polskiego (Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988) pisze o reżyserze *Drogi młodych* w kontekście nielegalnej dystrybucji filmu we Francji (s. 49), popularności filmu *Legion ulicy* (s. 52) oraz jego członkostwa w Stowarzyszeniu „Start” w schyłkowym okresie działalności (s. 62). Więcej o twórcy piszą Barbara i Leszek Armatysowie, którzy poświęcili mu cały ustęp rozdziału *Awangarda filmowa* w części dotyczącej filmu krótkometrażowego (tamże, s. 168-171). *Droga młodych* zostaje tam określona jako wyjątkowy przykład *realistycznego kina zaangażowanego w Polsce międzywojennej*, co podkreśla tezę o podporządkowaniu przez Forda formy filmowej przekazowi ideologicznemu (s. 170). W dalszej części książki zostają również opisane filmy fabularne reżysera. Tadeusz Lubelski w *Historii kina polskiego* (Videograf II, Katowice 2009) opisał działalność Forda z lat 30. po przedstawieniu nurtów kina gatunkowego tej dekady, w podrozdziale *Kino „społecznie użyteczne”* (s. 98-104). Natan Gross w *Filmie żydowskim w Polsce* (Rabid, Kraków 2002) poświęcił rozdział *Sabrze* (s. 49-58) i *Drodze młodych* (s. 105-109). Ponadto Joanna Preizner, pisząc w *Kamieniach na macewie* (Austeria, Kraków – Budapeszt 2012) o *Ulicy Granicznej*, nawiązuje do *Drogi młodych*, twierdząc, że dominuje w niej „temat wykluczenia” (s. 16-17).

⁴ Pisali o tym S. Janicki (dz. cyt., s. 8) i Tadeusz Lubelski (dz. cyt., s. 100). Barbara i Leszek Armatysowie wspominają tylko o udziale Forda w *pracach legendarnej grupy filmowej malarza i profesora ASP – Tadeusza Pruszkowskiego* (dz. cyt., s. 207).

⁵ Wanda Wasilewska była współscenarzystką *Drogi młodych*, zaś w okresie armii generała Berlinga to ona zapewne ręczyła za wracających z azjatyckiej części ZSRR filmowców. Domniemania na temat znajomości Forda z Bermanem można snuć na podstawie ich wspólnego członkostwa w przedwojennej KPP.

⁶ Z mojej niepublikowanej rozmowy z Edwardem Zajićkiem: *Podobno w KPP Ford był guru od filmu. Miał się zajmować sekcją referatów filmowych. Pracą propagandową tego typu zajmował się też wtedy Jakub Berman, stąd ich przedwojenną jeszcze komitywa. KPP w tym czasie prowadziła taką akcję, w ramach której jej członkowie brali aktywny udział w ruchach społecznych, „wciskali się” w struktury legalnych organizacji. (...) Ford nie był jednym z założycieli „Startu”. On rów-*

nolegle starał się stworzyć konkurencyjne w stosunku do nich, komunistyczne stowarzyszenie. Tylko że władze odmówiły rejestracji. I wtedy on wstąpił do czynnego już Stowarzyszenia Miłośników (kwiecień 2013).

⁷ A. Ford, życiorys, cyt. za: S. Beylin, *Na taśmie wspomnień*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1962: *Po kapitulacji, jesienią 1939 roku, znalazłem się na Białorusi. W Mińsku, w wytwórni Sowietskaja Białoruś, nakręciłem film o buncie rybaków polskich w 1936 roku na jeziorze Narocz* (s. 76, z tego samego źródła pochodzi również opis krótkiego pobytu Forda we Francji przed wybuchem wojny).

⁸ K. Urbański, *Kino żydowskie w Kielcach w latach 1909-1939 na tle kinematografii krajowej*, w: *Kultura Żydów polskich XIX i XX wieku*, red. R. Kołodziejczyk, R. Renz, Kieleckie Towarzystwo Naukowe, Kielce 1992, s. 199.

⁹ Andrzej Leder zwraca nadto uwagę, że owa mniejszość żydowska stanowiła znaczną większość mieszkańców wielu miast w II RP, będącej państwem zamieszkałym głównie przez ludność wiejską. Ma to znaczenie dla jego analizy współczesnej polskiej mentalności mieszczańskiej; por. A. Leder, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

¹⁰ Powyższe dane statystyczne za: S. Sierpowski, S. Żerko, *Dzieje Polski w XX wieku*, Kurpisz, Poznań 2002, s. 250-260.

¹¹ J. Olczak-Ronikier, *W ogrodzie pamięci*, Znak, Kraków 2002, s. 65-66.

¹² E. Zajićek, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896-2005*, Stowarzyszenie Filmowców Polskich, Studio Filmowe Montevideo, Warszawa 2009, s. 81. W rozmowie, jaką przeprowadziłem z Edwardem Zajićkiem w kwietniu 2013 r., profesor poinformował mnie, że informacja dotycząca miejsca urodzenia Forda pochodzi od Eleanor Griswold, która z kolei dowiedziała się o tym od siostry reżysera. Mimo iż jest to informacja z drugiej ręki, wydaje się dziś najpewniejsza spośród tych, jakie posiadamy.

¹³ Z wyżej wymienionej rozmowy wyniosłem również obserwacje E. Zajićka dotyczące wieku Forda. Jeśli w 1926 r. przyszedł reżyser *Legionu ulicy* współpracował z Tadeuszem Pruszkowskim przy realizacji *Szczęśliwego wisielca* jako student Akademii, a urodził się, jak miał podane w dowodzie, w 1908 r., to musiał wówczas mieć 18 lat, co wydaje się mało prawdopodobne. Należy zatem przemyśleć

- prawdziwość jego daty urodzenia bądź doniesień na temat charakteru jego znajomości z Pruszkowskim.
- ¹⁴ N. Gross, *Film żydowski w Polsce*, tłum. A. Ćwiakowska, Rabid, Kraków 2002, s. 49.
- ¹⁵ Tamże.
- ¹⁶ S. Janicki, dz. cyt., s. 19.
- ¹⁷ N. Gross, dz. cyt., s. 49.
- ¹⁸ M. Wolman-Sierackowa, *Sabra. Korespondencja własna „Głosu Kobiet”*, „Chwila” 1932, nr 4781.
- ¹⁹ N. Gross, dz. cyt., s. 49.
- ²⁰ S. Plockier, *Gigulaw szel cabar*, „Kolnoa” 1974, nr 2, za: N. Gross, dz. cyt., s. 50.
- ²¹ M. Wolman-Sierackowa, dz. cyt. Warto zwrócić uwagę na zwrot „film użyteczny”, kierujący czytelnika do działalności propagandowej Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego „Start”.
- ²² Za: S. Janicki, dz. cyt.
- ²³ S. Plockier, dz. cyt.
- ²⁴ Oglądana przeze mnie wersja filmu jest kopią cyfrową wykonaną w FilMOTECE Narodowej na podstawie oryginalnej taśmy przechowywanej w archiwach tej instytucji.
- ²⁵ L. Strakun, *Sabra*, „Opinia” 1933, nr 45, cyt. za: N. Gross, dz. cyt., s. 57.
- ²⁶ Tamże.
- ²⁷ Tamże.
- ²⁸ [Zastępca], *Sabra*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 52.
- ²⁹ S. Heymanowa, *Sabra*, „Kino” 1932, nr 49.
- ³⁰ Za: T. B-s, *Droga Młodych*, „Kurier Poranny” 1936, nr 112.
- ³¹ [Anonim], *O film „Droga Młodych”*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 28.
- ³² A. Nowaczyński, *Obowiązek cenzury*, „Film” 1936, nr 11.
- ³³ Nowaczyński najpewniej odwołuje się do Macedończyka Arystarcha, ucznia świętego Pawła, który dobrowolnie towarzyszył apostołowi w jego uwięzieniu.
- ³⁴ A. Nowaczyński, dz. cyt.
- ³⁵ *Gabriel over the White House* (1933, reż. Gregory La Cava).
- ³⁶ T. B-s., dz. cyt.
- ³⁷ S. Zahorska, *Skonfiskowany film*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 18.
- ³⁸ Cytowany werset prawdopodobnie niedokładnie odpowiada znaczeniu oryginalnemu, jako że jest polskim tłumaczeniem z duńskich napisów do filmu kręconego w języku jidysz. Taka jest specyfika kopii filmu, którą oglądałem (film przegrywany z telewizji Kino Polska).



Droga młodych, reż. Aleksander Ford (1936)