

## Tadeusz Lubelski: Kino żydowskie w Polsce. Michał Waszyński i inni

„Dybuk” jest dziś, obok „Dekalogu” Kieślowskiego, najczęściej analizowanym na świecie filmem polskim. To nie tylko film uchodzący za najwybitniejszy film żydowski w historii, ale być może najwybitniejszy film, jaki powstał w Polsce przed 1939 rokiem – mówi Tadeusz Lubelski w wywiadzie dla „Teologii Politycznej Co Tydzień” nr 107: „Podwójne oblicze Warszawy”

Adam Talarowski (Teologia Polityczna): W książce Natana Grossa o filmie żydowskim można przeczytać, że przemysł filmowy w przedwojennej Polsce znajdował się w dużej mierze w rękach żydowskich producentów i tym można wytłumaczyć fakt, że w ciągu dwudziestolecia międzywojennego nie wyprodukowano żadnego filmu antysemitckiego. Czy podziela Pan to rozpoznanie?

Tadeusz Lubelski (filmoznawca, autor publikacji o historii kina): Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie. To prawda, że w filmach polskich dwudziestolecia międzywojennego nie było żadnych akcentów antysemitycznych. Jeśli pojawiały się dowcipy żydowskie, szmoncesy rodem z kabaretu, to były one wykonywane przez aktorów żydowskiego pochodzenia, takich jak Kazimierz Krukowski (słynny Lopek) i nie było w nich nic złośliwego. Sami Żydzi opowiadali sobie takie dowcipy. Ten brak akcentów antysemitycznych dobrze świadczy o ówczesnym środowisku filmowym, nie można jednak wyciągać z niego optymistycznych wniosków o rzeczywistości tych lat.

Wiemy, że w końcu lat 30. działo się pod tym względem źle, że Julian Tuwim bał się wychodzić z domu, bo obawiał się napadów, zdarzały się zbrodnie na tle antysemickim, akcje narodowców na uniwersytetach, *numerus clausus*... Tak się jednak stało, że to nie znalazło odzwierciedlenia w kinie. Mogło to wynikać stąd, że kino średnio było przystosowane do odzwierciedlenia nastrojów ulicy, raczej ściśle trzymano się scenariuszy, które były starannie przygotowywane jako odpowiedź na wyobrażone życzenia publiczności. W tym upatrywałbym przyczyn: kino nie było osmotyczne, w ograniczonym stopniu czerpało nastroje z polskiego powietrza. Choć z drugiej strony, gdy popularni byli Szczepko i Tońko z *Wesołej Lwowskiej Fali* (nawiasem mówiąc, jeden z nich, Tońko czyli Henryk Vogelfänger, był pochodzenia żydowskiego) to wówczas oni występowali w filmach, kino ich kupowało, i to w komediach w reżyserii Michała Waszyńskiego. Ale żydowskość Tońka była całkowicie zatarta. Co do istoty natomiast, nie można wykluczyć, że rzeczywiście kontrola producentów pochodzenia żydowskiego, którzy stanowili mocną część branży filmowej, odegrała tu pewną rolę.

A czy upraszczając spojrzenie na kino przedwojenne, związane z postrzeganiem go jako domeny jedynie niewysublimowanej rozrywki jest właściwe? Czy można mówić o jakiejś ewolucji i jaka była w tym względzie rola twórców pochodzenia żydowskiego?

Im bardziej czas mija i im częściej bez przyjętych z góry uprzedzeń do tego kina wracamy, tym więcej poważnej problematyki możemy tam znaleźć. Raz, z tego względu, że kino wraz z większością kultury popularnej drugiej połowy lat 30., modernizowało się i nabierało walorów artystycznych. Takie filmy, jak Józefa Lejtesa *Granica* czy *Dziewczęta z Nowolipek*, albo debiut Jerzego Gabryelskiego sprzed samej wojny *Czarne diamenty* to były filmy nie tylko dobrej jakości, ale zawierały autentyczny wizerunek świata. Również komedie z drugiej połowy lat 30., jak *Piętro wyżej* Leona Trystana (czyli Chaima Lejba

Wagmana, rodzzonego brata poety Adama Ważyka, czy *Zapomniana melodia*, której współreżyserem był Konrad Tom, również żydowskiego pochodzenia, podnosiły poziom. Warto też przypomnieć film *Strachy*, melodramat oparty na reportażowej literaturze autorstwa tancerki ukrywającej się pod pseudonimem Maria Ukniewska, w którym zarejestrował się autentyczny obraz życia przedwojennych teatrzyków..

Po drugie – a z tym tematem jestem na bieżąco, ponieważ mój doktorant Adam Uryniak kończy właśnie rozprawę na temat polskiego kina fabularnego lat 30. jako śladu rzeczywistości – ważny wizerunek rzeczywistości zarejestrował się na „marginesach” tych filmów popularnych, z zakresu sytuacji kobiet, ludzi odrzuconych, spauperyzowanej inteligencji. Pewne motywy, które z pozoru wynikały z konwencji gatunkowej, okazują się związane z rzeczywistością. Autor doktoratu, dobrze zorientowany we współczesnej literaturze historycznej, zestawia motywy filmowe z rzeczywistością i okazuje się, że jest tego znacznie więcej, niż dotychczas dostrzegaliśmy.

Wracając zaś do obrazu żydowskiej mniejszości narodowej w polskim kinie tamtych lat, mechanizm jego zacierania działał w obie strony – nie było akcentów antysemitycznych, ale niczego nie możemy się też dowiedzieć o ówczesnym antysemityzmie. Jeśli podkreślano różnice narodowościowe, to z aprobatywną wymową. Przychodzi mi tu na myśl kolejny wartościowy film – *Młody las* Józefa Lejtesa, adaptacja sztuki patriotycznej Jana Adolfa Hertza (a więc i reżyser, i dramaturg byli Polakami pochodzenia żydowskiego). Akcja dzieje się w 1905 roku i koncentruje się wokół buntu młodzieży gimnazjalnej. Owszem, jest jeden prymus, żydowski uczeń, który powtarza tak, jak życzy sobie profesor-rusyfikador o tym, że największym wodzem w historii był Suworow, ale równocześnie jest grupa żydowskich uczniów, którzy podkreślają swoją całkowitą łączność z Polakami i biorą udział na równi z polskimi kolegami w buncie przeciwko rusyfikacji.

Pojawiło się już w naszej rozmowie nazwisko Michała Waszyńskiego. Czy mógłby Pan Profesor przybliżyć tę niezwykle interesującą postać?

Przed kilkoma laty ukazała się u nas jego biografia, napisana we Francji przez badacza o polsko-żydowskich korzeniach, Samuela Blumenfelda, *Człowiek, który chciał być księciem*, ponadto za około miesiąca na festiwalu dokumentalnym w Warszawie odbędzie się premiera filmu dwojga zdolnych polskich dokumentalistów, Elwiry Niewiery i Piotra Rosołowskiego, *Księżę i dybuk*. Świetny film, który dostał nagrodę na festiwalu w Wenecji w roku ubiegłym. Reżyserzy poszli śladem biografii Waszyńskiego i bardzo dużo się dowiedzieli. Michał Waszyński to niemal legendarna postać człowieka, który uratowawszy się z Zagłady zmienił tożsamość – a w ciągu życia zrobił to dwukrotnie. Urodził się i wychował w Kowlu na Wołyniu, w ortodoksyjnej żydowskiej rodzinie. Jego prawdziwe nazwisko brzmiało Waks – członkowie rodziny rozsiani są dziś na całym świecie, w Stanach Zjednoczonych, i w Izraelu, poznajemy ich w filmie *Księżę i dybuk*. Jego ojciec pochodził z rabinicznej rodziny, on sam chodził do jesziwy (wyższej szkoły talmudycznej), odebrał żydowskie wychowanie. Potem jednak ukrył swoje pochodzenie pod nową tożsamością, pod pseudonimem Michał Waszyński – i stał się jednym z najpopularniejszych i najbardziej pracowitych reżyserów dwudziestolecia międzywojennego. Zrobił czterdzieści filmów bardzo nierównej jakości. Dużo marnych komedii jak przysłowiowy Wacuś, ale i trochę świetnych, jak najśłynniejszy melodramat polskiego dwudziestolecia – *Znachor* według Dołęgi-Mostowicza, no i *Dybuk* (oba filmy w tym samym roku 1937). Ponadto był gejem, prowadził wystawny tryb życia, był atrakcyjny towarzyszko, uroczy, bardzo lubiany. To zatem była pierwsza zmiana tożsamości,

Możliwość przemiany w drugą stronę – powrotu do tożsamości żydowskiej - pojawiła się w czasie realizacji *Dybuka*. Tu dotykamy tematu produkcji w Polsce filmów żydowskich, w języku jidysz. W drugiej połowie lat 30. Przechodziła ona świetny okres, nazwany przez jednego z badaczy amerykańskich „złotą erą filmu żydowskiego”. Składa się na nią 9 fabuł i kilkanaście dokumentów, powstałych między 1936 a 1939 rokiem. *Dybuk* jest jedynym filmem Waszyńskiego w tym zestawie, wyprodukowanym dla żydowskiej wytwórni *Feniks Film*. Reżyser przeżył wówczas coś w rodzaju przełomu, bardzo zaangażował się w jego realizację. Jest to adaptacja wielkiego klasyka literatury jidysz, dramatu Szymona An-skiego (czyli Szlojme Zajnwela Rapoport), ukraińsko-żydowskiego etnografa. Od lat 20. dramat był wystawiany w Polsce i na świecie, uzyskał dużą sławę. Adaptacja w reżyserii Waszyńskiego, ze znakomitą ekipą żydowskich współpracowników, poczynając od kompozytora Henocha Kona, poprzez grono znakomitych wykonawców, wywodzących się z dość licznych w ówczesnej Polsce teatrów żydowskich, w których aktorzy grali w jidysz. *Dybuk* jest dziś, obok Dekalogu Kieślowskiego, najczęściej analizowanym na świecie filmem polskim. To nie tylko film uchodzący za najwybitniejszy film żydowski w historii, ale być może najwybitniejszy film, jaki powstał w Polsce przed 1939 rokiem. Niedawno w odnowionej cyfrowo wersji, wydany został na DVD, niestety tylko we Francji, w boksie zatytułowanym „Skarby kina jidysz”; wśród czterech wydanych w nim filmów znalazły się dwa polskie, prócz *Dybuka* jeszcze *Droga młodych* Aleksandra Forda.

Wracając do Waszyńskiego: w roku 1939 najpierw przedostał się do Związku Radzieckiego, potem został wywieziony w głąb Azji. W 1941 wyszedł na wolność i wstąpił do armii generała Andersa, objął w niej dowództwo Czołówki Filmowej, gdzie zrealizował dokument o bitwie o Monte Cassino. A wkrótce potem zrealizował jedyny polski film fabularny zrealizowany w okresie II wojny światowej, ukończony w 1946 roku już we Włoszech –

*Wielka droga.* W tym okresie nastąpiła jego druga, decydująca przemiana. Całkowicie wówczas wyparł swoje żydowskie pochodzenie i sprytnie ożenił się z włoską księżną, co pozwoliło mu spełnić marzenie o zostaniu księciem. O tym opowiada wspomniany dokument: nikt z jego powojennego, zachodniego środowiska nie miał pojęcia o tym, że przed wojną Waszyński robił jakieś filmy w Polsce. Był traktowany jako polski katolik, arystokrata, został też wielkim światowym producentem: produkował głównie w Hiszpanii, często w koprodukcji amerykańskiej, w tym filmy tak słynne, jak *Rzymskie wakacje*, albo tak widowiskowe, jak *Upadek Cesarstwa Rzymskiego*. Kiedy zmarł przedwcześnie w 1965 roku, nadal nikt nie znał jego filmowej przeszłości; dopiero popularność *Dybuka* przywraca nam wiedzę o nim. Może jeśli film *Książę i dybuk* osiągnie zasłużoną popularność, to ktoś wyda odnowionego *Dybuka* i w Polsce, a postać Michała Waszyńskiego zostanie przywrócona zbiorowej pamięci naszej kultury.

W ostatnich latach nawiązaniem do tego filmu był, zdaje się, *Demon* Marcina Wrony.

Tak, Marcin Wrona studiował w Krakowie filmoznawstwo i wiele wiedział o kinie żydowskim. Bardzo żałuję, że tak potoczył się jego los, ale mam poczucie, że film jeszcze wróci, gdyż prawem złego paradoksu samobójcza śmieć reżysera przyćmiła znaczenie samego filmu.

Czy można mówić o specyfice filmu żydowskiego w Polsce na tle tego typu produkcji kinematograficznej w innych częściach Europy i świata?

Zdecydowanie tak. Były trzy ośrodki kina jidysz: w Związku Radzieckim, ale później ze względu na antysemityzm w okresie stalinowskim ono tam przygasło. W okresie filmu niemego *Żydowskie szczęście* Aleksieja Granowskiego to klasyk, który warto przywołać. Drugi ośrodek to Stany Zjednoczone, ale najwięcej wartościowych filmów powstało w Polsce. Jeśli Pan pyta o specyfikę, to można powiedzieć, że w żydowskich filmach nakręconych u nas w latach 1936-39 utrwalona została niepowtarzalność tej kultury - wygląd sztetlu, obyczajowość żydowskich skupisk narodowościowych w Polsce dwudziestolecia międzywojennego. Powstał wtedy w dodatku odrębny gatunek - żydowski odpowiednik amerykańskiego musicalu, z klasykiem *Jidl mitn fidl – Judeł gra na skrzypcach* na czele, zrealizowanym przez drugiego wybitnego reżysera kina żydowskiego w Polsce międzywojennej: Józefa Greena (naprawdę nazywał się Józef Grinberg), pochodzącego z Łodzi. W czasie swojego pobytu teatralnego w Stanach Zjednoczonych w latach 20. i 30. poznał smak kina, zarobił zakładając małą wytwórnię, w której realizował dubbing w języku jidysz klasycznych filmów amerykańskich. Zarobiwszy, przyjechał do Polski z zamiarem stworzenia na warszawskim Grochowie żydowskiego Hollywood. Parę lat temu próbowałem namówić pewnego producenta na dokument o tym, ale niewiele się zachowało na Grochowie... Zachowały się natomiast filmy – wśród nich wspomniany *Judeł gra na skrzypcach*.

Zapadło mi w pamięć, że do realizacji tego filmu ściągnął z Ameryki znaną aktorkę Molly Picon.

Tak, to była gwiazda teatru jidysz, świetnie śpiewająca artystka. Miała już wtedy swoje lata, była 40-letnią panią, a tu przyszło jej zagrać dziewczynę, która się przebiera za chłopca – tytułowego Judła, żeby w duecie ze swoim ojcem zarabiać graniem muzyki klezmerskiej. To jest jednocześnie historia

miłosna, zawierająca wspaniałe sceny z życia przedwojennych Żydów. Dla antropologów to bezcenny film, bo jest w nim sfilmowany autentyczny przebieg – duża, kilkunastominutowa sekwencja – żydowskiego wesela żydowskiego, cały rytuał. Później Green ściągnął jeszcze Molly Picon do zagrania głównej roli w melodramacie *Mateczka*. Zrealizowawszy cztery świetne filmy, Green zdążył przed samą wojną wyjechać do Stanów Zjednoczonych, gdzie dożył 96 lat i do końca życia objeżdżał Amerykę z *Judeł gra na skrzypcach*, jako klasycznym filmem kina żydowskiego. Uosabiał więc rzadkość: szczęśliwy los polskiego Żyda.

Czy po wojnie próbowano jeszcze nawiązać do przedwojennej świetności kina żydowskiego?

Kino jidysz jeszcze w latach 30. zdołało wykorzystać wielką popularność duetu żydowskich komików – Szymona Dżigana i Izraela Szumachera, objeżdżających sztetle ze swoim kabaretem. Wystąpili w kilku filmach: *Za grzechy*, *Bezdomni*, a przede wszystkim – *Weseli biedacy*, z 1938 roku, gdzie ich talent komiczny jest najlepiej widoczny. Przeżyli wojnę w Związku Radzieckim i wrócili w 1948 roku z myślą, że będą kontynuować swą działalność; co prawda ich żydowska publiczność została zgładzona w wyniku Holocaustu, ale ci, którzy przeżyli, mogli stanowić zaczątek odrodzonej publiczności. Zdążyli zrobić ostatni jak dotąd polski film w języku jidysz, w 1948 roku: *Unzere kinder*, czyli *Nasze dzieci*. Filmoteka wydała go przed kilku laty. Wyprodukowali go ci sami bracia Goskindowie, którzy należeli do czołowych producentów złotej ery filmu żydowskiego, też przeżyli w Związku Radzieckim, a po powrocie założyli wytwórnię *Kinor*. Reżyserem nie był już ani Waszyński, ani Green - obaj znaleźli się za granicą, ale Natan Gross z Krakowa, który przeżył razem z bratem Yoramem, przyszłym twórcą filmów animowanych – potem stworzyli nowe żydowskie kino w Izraelu. Fabuła *Naszych dzieci* jest bardzo ciekawa, w jej stworzeniu brała udział wybitna

żydowska intelektualistka Rachela Auerbach. Trochę dzieci żydowskich szczęśliwie przeżyło i znalazły się po wojnie w sierocińcach, między innymi w Helenówku, niedaleko Warszawy. Dzieci wraz z wychowawczynią przyjeżdżają do Warszawy i czytają na afiszu, że Dżigan i Szumacher, legendarna para żydowskich komików, właśnie dziś wystąpi. Upraszają panią, aby pójść na ich występ, ale w jego trakcie zaczynają gwizdać, gdyż wiedzą, że rzeczywistość w getcie była inna, niż zostało to ukazane przez komików. Robi się zamieszanie, zostają uciszeni i idą potem przeprosić artystów w szatni. Zapraszają ich do siebie, do Helenówka, żeby dowiedzieli się od dzieci, jak wyglądało życie w gettach. Oni wykonują dla nich swoje najślynniejsze numery, a potem w nocy podsłuchują pod drzwiami pokojów i słyszą, jak każde dziecko, zainspirowane przez nich, opowiada swoją wojenną historię. Z zainscenizowanych retrospekcji składa się druga część tego niezwykłego filmu.. Przed 1949 rokiem miał jeden seans w Polsce; później realizacja filmów żydowskich przestała być w u nas możliwa, najpierw wyjechali do Izraela Goskindowie, potem Grossowie, wreszcie Dżigan i Szumacher – i tak skończył się film żydowski w Polsce.

*Z Tadeuszem Lubelskim rozmawiał Adam Talarowski*