

Polscy aktorzy a międzywojenne kino jidysz

ABSTRACT. Mazur Daria, *Polscy aktorzy a międzywojenne kino jidysz* [Polish actors and Yiddish cinema of the inter-war period]. „Images” vol. XIX, no. 28. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 157–170. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2016.28.13.

The author presents the thesis that despite the cloistered character of the interwar era Yiddish cinema, Polish actors left their mark on Yiddish productions. Their participation in two silent films, which didn't survive the war – *Jeden z 36* and *W lasach polskich* were connected to the topic of assimilation, the community of faith and the historical experience of fighting with the invaders, as well as the main idea of rapprochement between the two nations. Polish actors' roles were connected to non-Jewish characters, although one very important exception to this rule was the role of Berek Joselewicz. The Yiddish cinema of the late-1930's, which was dominated by escapist stories detached from the contemporary social-political reality, does not contain any trace of cooperation with Polish actors. As the public press from the interwar era as well as from the years after the Second World War shows, its subject-matter was, however, rendered taboo by some Polish participants of interwar-period Jewish film productions, even though the initiative for creating the films ostensibly to break down prejudices and stereotypes was in, in fact, Polish.

KEYWORDS: Yiddish cinema, assimilation, national criteria of film characters, tabooisation of roles

Kino jidysz, którego początki na ziemiach polskich sięgają roku 1911, jest zjawiskiem ściśle związanym z żydowską tożsamością kulturowo-religijną[1]. Jego rozwój w okresie międzywojnia w Polsce wynikał w znaczącej mierze z umacniania się i ożywienia kultury diaspor, powstającej głównie w języku jidysz (literatura, teatr)[2]. Przede wszystkim więc język, który pomaga definiować kino żydowskie, stał się zarazem wyróżnikiem pozwalającym stawiać tezę o jego herme-

[1] Ciekawym kontekstem jest powstanie także w 1911 roku dwóch filmów wpisujących się w historię polskiej kinematografii, podejmujących tematykę żydowską w oparciu o dzieła polskich twórców (*Meir Ezofowicz* wg powieści Elizy Orzeszkowej i *Sąd boży* wg dramatu *Sędziowie* Stanisława Wyspiańskiego). Grali w nich też polscy aktorzy, wśród których na szczególną uwagę zasługuje Władysław Grabowski. Zadebiutował on rolą pomocnika rabina w *Meirze Ezofowiczu*, a w międzywojniu stworzył liczne kreacje farsowe w polskim kinie. Zob. *Słownik biograficzny...* 1973, s. 203. Zainteresowanie żydowskiego producenta Aleksandra Hertza utworem Orzeszkowej mogło wynikać z popularności tematyki żydowskiej w kine-

matografii rosyjskiej. Zob. Włodek 2013, s. 11; 2012; Gross 2002, s. 24–27.

[2] Jim Hoberman pisze o *Jewish Kulturdrang* (zob. Hoberman 1995, s. 276). Inne językowe formy twórczości literackiej w diasporze (hebrajski, polski) nie miały równie znaczącego wpływu na kształtowanie się kina żydowskiego na ziemiach polskich. Szczególny jest przypadek *Dybuka* Szymona An-skiego napisanego około 1916 roku w wersji po rosyjsku i w jidysz. Hebrajskie tłumaczenie z 1918 roku pozwoliło autorowi na odtworzenie w jidysz utraconego podczas ucieczki z Rosji jedyne go rękopisu. Zob. Mazur 2007, s. 20; Adamczyk-Garbowska 2004, s. 7–25.

tyczności[3]. Dominujący zasadniczy krąg odbiorców, warunkowany przynależnością do diaspory aszkenazyjskiej i znajomością jej języka, religii, obyczajów, był jednak niekiedy przełamany. Wybrane spośród tych filmów docierały do polskiej publiczności, co odnotowują badacze tacy jak Natan Gross i Roman Włodek. Wspomniana zaś założona hermetyczność jako cecha kina jidysz powstającego w międzywojennej Rzeczypospolitej może być natomiast również uzasadniona składem ekip filmowych. Dominowali w nich zdecydowanie realizatorzy pochodzenia żydowskiego (niekiedy przedstawiciele zasymilowanego odłamu tej społeczności – jak na przykład reżyserzy Michał Waszyński i Henryk Szaro), rzadkim zaś wyjątkiem była reżyserska współpraca Żyda i Polaka, do której doszło przy realizacji zaledwie dwóch filmów: *Judeł gra na skrzypcach* (1936) i *Błazen purymowy* (1937) Józefa Greena, przybyłego ze Stanów Zjednoczonych z Janem Nowiną-Przybylskim, twórcą takich filmów dla rodzimej publiczności jak na przykład *Cham, Panienska z Poste Restante czy Manewry miłosne czyli córka pułku*[4].

Należy też podkreślić, że wśród aktorów występujących w tym kinie dominują bezsprzecznie artyści ówczesnych scen żydowskich. Warto jednak rozważyć, czy był, a jeżeli tak, to jak duży, udział aktorów polskich w filmowych produkcjach jidysz powstających w II Rzeczypospolitej. Podstawą zaś do postawienia tezy o obecności polskich aktorów w kinie żydowskim tamtego okresu są informacje o dwóch niezachowanych filmach: *Jeden z 36* i *W lasach polskich*, których recenzje, opisy w programach kinowych oraz plakaty potwierdzają takie zaangażowanie[5]. Oba filmy powstały w drugiej połowie lat 20., w okresie kina niemego. Istotna jest więc również kwestia określenia przyczyny, że w produkcjach dźwiękowych realizowanych po kilkuletniej przerwie już w następnej dekadzie – w okresie tak zwanej złotej ery kina jidysz (zob. Goldman 1983, s. 83–109) – podobnego ekranowego śladu udziału polskich aktorów już nie odnajdujemy. Miało to zapewne związek z nieznaną znajomością języka jidysz, która stanowiła zasadniczą przeszkodę w obsadzaniu ról w kinie dźwiękowym[6]. Jednak oprócz owego praktycznego czynnika ważne są także inne – natury społeczno-politycznej.

[3] Film żydowski: „to taki, w którym żydowscy twórcy przedstawiają żydowskiej publiczności treści, które dotyczą żydowskich społeczności, i czynią to [...] w języku żydowskim, czyli jidysz” (Włodek 2013, s. 9). Henryk Czerwiński w *Leksykonie sztuki filmowej* w haśle *Polskie kino do II wojny światowej* używa terminu *autonomiczne filmy żydowskie* (zob. <<http://ebuw.uw.edu.pl/Content/367/P7.htm>>).

[4] Zastanawiającym przykładem współpracy polskiego reżysera, scenarzysty Józefa Ostoi-Sulnickiego i żydowskiego producenta Aleksandra Hertza (który prawdopodobnie był jednak właściwym reżyserem obrazu) w okresie niemego kina jest *Meir Ezofo-wicz*. Paradoksalnie Józef Ostoj-Sulnicki to: „autor licznych publikacji antysemitycznych, w których wręcz

namawiał do pogromów” (Włodek 2013, s. 11–12.).

[5] *Jeden z 36* z 1925 roku w reż. Henryk Szaro (tytuł w jidysz *Lamedwownik*); *W lasach polskich* z 1928 roku w reż. Jonasa Turkowa (tytuł w jidysz *In di pojlisze welder*). Zob. Gross 2002, s. 39–47, Włodek 2011a, s. 64–67; Roman Włodek 2011b, s. 22–29; <<http://www.film Polski.pl/fp/index.php?film=22331>> [dostęp: 4.09.2015]; <<http://www.film Polski.pl/fp/index.php?film=22252>> [dostęp: 4.09.2015]; <<http://www.imdb.com/title/tt1064797/releaseinfo>> [dostęp: 4.09.2015]; <<http://www.imdb.com/title/tt0969283/>> [dostęp: 4.09.2015].

[6] Jana Mazurkiwicz przywołuje jednak nazwiska dwóch polskich aktorów (Żytkowski, Ruiński) grających w teatrze jidysz. Zob. Mazurkiwicz 2014, s. 71.

Filmy tego okresu charakteryzuje wszak pewnego rodzaju wyabstrahowanie, brak polskich realiów, co stanowiło wyraz warunkowanej politycznie tendencji eskapistycznej i miało zapewne także związek z ówczesną cenzurą. Unikano aktualnej fabuły, która zmuszałaby do podjęcia kontrowersyjnych kwestii społeczno-politycznych tamtej epoki i odniesienia do przejawów antysemityzmu, dyskryminacji, represji wobec społeczności diaspory. Jak przypomina Roman Włodek: „Tylko niektóre z filmów żydowskich pozwalają się zorientować, na przykład na podstawie sztyldów, że akcja toczy się w Polsce” (Włodek 2013, s. 48). Sformułowana powyżej teza łączy się więc z rozważeniem także kwestii: jaki jest związek pomiędzy tematami, wątkami i kreacjami postaci charakterystycznymi dla powstających w II Rzeczypospolitej filmów jidysz, w których występowali polscy aktorzy?

Podstawowym wyróżnikiem tematycznym wspomnianych dwóch niemych produkcji z drugiej połowy lat 20. jest idea asymilacji, współpracy nacji polskiej i żydowskiej, jak również przedstawienie wspólnoty losu prześladowanych oraz doświadczeń wspólnej walki z zaborcą. Fabuła obu filmów: *Jeden z 36* i *W lasach polskich* ma wyraźny związek z dramatycznymi wydarzeniami historycznymi okresu powstania styczniowego, które stanowią jeden z przykładów zaangażowania członków diaspory w działania na rzecz odzyskania przez Polskę niepodległości (zob. *Najnowsze dzieje Żydów...* 1993, s. 19–21; Żbikowski 1997, s. 67; *Żydzi bojownicy o niepodległość* 1939; Borzymińska, Świderska, Żbikowski, 1993, s. 50, 70). Należy zaznaczyć, że procesy asymilacji, łączące się ze zjawiskiem żydowskiego oświecenia, tak zwanej *haskali*, były również wspierane i propagowane przez polskich twórców doby pozytywizmu, którzy widzieli w nich szansę na równouprawnienie żydowskich obywateli (zob. Landau-Czajka 2006, s. 118; Żbikowski 1997, s. 9)[7]. Pozytywistyczna tendencja zbliżenia obu nacji uprzedzała więc powstanie powieści Josefa Opatoszu, która stanowi żydowską odpowiedź literacką na wspomnianą ideę asymilacji[8]. W powieściowej trylogii *W lasach polskich*, której pierwszy tom ukazał się w Stanach Zjednoczonych w 1921 roku, przedstawił on wydarzenia rozgrywające się na przestrzeni lat – od powstania kościuszkowskiego po rok 1859, a następnie w roku 1863, w ostatniej części zaś osadził akcję już po powstaniu styczniowym[9]. Josef Opatoszu podjął też w swym dziele

[7] Według autorów takich jak Eliza Orzeszkowa, Maria Konopnicka, Aleksander Świętochowski, Józef Ignacy Kraszewski, Bolesław Prus zbliżenie do polskiej kultury, uznanie Polski za własną ojczyznę i mówienie po polsku miało prowadzić do wyzwolenia z zamkniętego getta i dać Żydom pełnię praw.

[8] Josef Opatoszu (właśc. Josef Meir Opatowski) – amerykańsko-żydowski pisarz polskiego pochodzenia, który publikował w jidysz. Pochodził z okolic Mławy. Od 1907 roku mieszkał w Nowym Jorku. Był członkiem grupy Jung Jidysz. Pisał realistyczno-naturalistyczne powieści o życiu Żydów w Polsce.

[9] Powieść została przetłumaczona z jidysz przez Saula Wagmana i wydana w Polsce w Warszawie w 1923 roku. Fragment II części 1863 w przekładzie A. Filozof wydrukował „Nasz Przegląd” w numerach 293–356 w 1925 roku. Akcja części III *Samotni (Alejn)*, pisanej w latach 1918–1919, rozgrywa się już po powstaniu styczniowym. W 1931 roku ukazało się w Warszawie tłumaczenie Aleksandra Dana (Aleksander Weintraub) – *Żydzi walczą o niepodległość Polski. Powieść na tle powstania roku 1863*. Część III nie została przetłumaczona na język polski.

i zobrazował historyczne wątki zaangażowania społeczności diaspory w obie insurekcje (zob. Włodek 2011b, s. 26; Włodek 2011b, s. 65–66). Akcja filmu pod tytułem *W lasach polskich*, którego scenariusz na podstawie drugiego tomu powieści opracował (podobnie jak scenariusz do *Jeden z 36*) Henryk Bojm, odnosiła się do czasu poprzedzającego wybuch powstania w roku 1863, a w finale do bitwy pod Grochowiskami, która rozegrała się 18 marca 1863 roku (w retrospekcjach zaś zawierała liczne odwołania do powstania kościuszkowskiego i heroicznej obrony Pragi przez żydowski pułk dowodzony przez Berka Joselewicza oraz epizody z jego życia, aż po bohaterską śmierć podczas bitwy pod Kockiem w 1809 roku)[10].

Interesujące jest jednak to, że pierwotna inicjatywa zaprezentowania na ekranie problematyki, która posłużyć miała przełamywaniu stereotypów, walce z uprzedzeniami i przybliżeniu rodzimemu odbiorcy uwarunkowań życia społeczności diaspory, była polska. Adaptacja powieści kryminalnej Henryka Nagiela *Tajemnice Nalewek* w reżyserii Franciszka Zyndrama-Muchy z 1921 roku uchodzi za pierwszą taką produkcję (*Film o tematyce żydowskiej...* 2015)[11]. Natomiast w 1924 roku powstał film *Śmierć za życie. Symfonia ludzkości* propagujący ideę zgodnego współżycia dwóch narodów, traktujący o dozgonnej przyjaźni polskiego księcia i syna żydowskiego karczmarza, którzy w dramatycznych okolicznościach wzajemnie ratują sobie życie, wspierają się, a po śmierci jednego z nich, drugi podobnie jak bohater powieści Żeromskiego – doktor Judym wyrusza w świat, by *krzewić ideały zgody i braterstwa* (Gross 2002, s. 33)[12]. Kolejnym filmem prezentującym tematykę diaspory z tendencją do podkreślenia zbliżenia polsko-żydowskiego był egzotyczny melodramat z wątkami sensacyjnymi zatytułowany *Szlakiem hańby* z 1929 roku, wyreżyserowany przez Mieczysława Krawicza i Alfreda Niemirskiego, według scenariusza stworzonego przez Anatola Sterna na podstawie pomysłu Antoniego Marczyńskiego[13]. Atutem tego filmu były zdjęcia zrealizowane przez wybitnego żydowskiego operatora Alberta Wywerkę, któremu udało się wydobyc piękno krajobrazu polskiej wsi, a także zarejestrować niemal dokumentalną sekwencję żydowskiego ślubu zrealizowaną w Kazimierzu nad Wisłą.

Nie bez znaczenia jest fakt, że Franciszek Zyndram-Mucha, reżyser pierwszego z wymienionych polskich filmów, był bliskim współ-

[10] Berek Joselewicz zorganizował w 1794 roku z ochotników żydowskich pułk lekkiej jazdy. Większość z jego żołnierzy zginęła podczas obrony warszawskiej Pragi przed wojskami Suworowa, a on sam trafił do niewoli. Po ucieczce z niej przez kilka lat służył w Legionach. W filmie oprócz wątku Joselewicza zamierzano pokazać także Napoleona i gen. Józefa Dąbrowskiego witanych przez Żydów w sztetlu.
[11] *Tajemnice Nalewek. Romans na tle stosunków warszawskich* Henryka Nagiela to jedna z pierwszych powieści kryminalnych (wydana w 1888 roku), której akcja rozgrywała się na Nalewkach w Warszawie,

w środowisku żydowskich kupców i bankierów.

[12] Efraim chroni księcia przed bolszewikami, a księżę, który pomógł w jego edukacji i rozwijaniu talentu, po latach pielęgnuje też z poświęceniem ciężko chorego przyjaciela i, zaraziwszy się tyfusem, sam umiera. Film wyreżyserował Jan Kucharski, wg scenariusza Juliusza Sulimy. Księcia zagrał Jan Kucharski, a Efraima Karol Konecki, w filmie tym wystąpił także Stefan Jaracz.

[13] Już po premierze filmu ukazała się powieść A. Marczyńskiego *W szponach handlarzy kobiet*.

pracownikiem marszałka Józefa Piłsudskiego, reprezentantem tradycji legionowej i tendencji otwarcia na mniejszość żydowską, której status w pierwszych latach po I wojnie był w II Rzeczypospolitej bardzo niepewny i łączył się z dramatycznymi doświadczeniami pogromów^[14]. Postawa kręgów społecznych związanych z Piłsudskim wspomagała więc powstanie w pierwszej dekadzie niepodległej Polski filmów jidysz o przesłaniu asymilacyjnym, które miały posłużyć przełamaniu wrogiego antysemitckiego nastawienia i zatamowaniu napięć (*Najnowsze dzieje Żydów...* 1993, s. 223, 230). Ważnym kontekstem politycznym produkcji *Jeden z 36* i *W lasach polskich* było porozumienie sejmowego Koła Żydowskiego z rządem Grabskiego w 1925 roku, a przede wszystkim przewrót majowy w 1926 roku i dojście do władzy obozu piłsudczykowskiego, który chciał ułożyć stosunki z ludnością żydowską, opierając się na zasadzie asymilacji państwowej (*Najnowsze dzieje Żydów...* 1993, s. 221, 223–224; Żbikowski 1997, s. 196). Premier Kazimierz Bartel zapowiedział walkę z antysemityzmem gospodarczym i zniesienie ograniczeń w zakresie równouprawnienia, które pochodziły jeszcze z czasów zaborów. Okres stosunkowo pomyślnego rozwoju relacji polsko-żydowskich przerwała śmierć Józefa Piłsudskiego (12 maja 1935). W następnych latach w kinie jidysz do wątków asymilacyjnych już nie powrócono, nie bez związku z narastającymi tendencjami nacjonalistycznymi, z antysemitycznymi ekscesami, które naznaczyły życie społeczno-polityczne II Rzeczypospolitej w drugiej połowie ostatniej przedwojennej dekady (*Najnowsze dzieje Żydów...* 1993, s. 192–197; 207–211; 232).

Problematyka podejmowana w filmach *Jeden z 36* i *W lasach polskich*, nawiązująca wprost do idei asymilacji, a także do historycznych doświadczeń wspólnego losu uciskanych, wpływała zdecydowanie na specyfikę ról granych przez polskich aktorów. Były to, z jednym wyjątkiem, kreacje nie-Żydów. Fabuła *Jeden z 36* oparta została na zaprezentowaniu konfrontacji członków diaspory z carskim zaborcą, która prowadziła do dramatycznych konsekwencji – represji obejmujących całą społeczność małej miejscowości, w związku z przekonaniem przedstawiciela cara o uchybieniu przez starego rabina dostojestwu jego władzy poprzez nieoddanie pokłonu (Włodek 2011a, s. 65). Karą za tę przewinę miała być wysoka kontrybucja, ale przywłaszczenie jej przez rosyjskiego porucznika wywoływało dalsze represje – aresztowanie jedenastu zakładników i skazanie ich na śmierć. W roli rosyjskiego komendanta garnizonu, prześladowcy społeczności sztetla, wystąpił Aleksander Maniecki, polski aktor teatralny i filmowy^[15]. Należy jednak podkreślić, że obsadzanie aktorów nieżydowskich w rolach wrogów

[14] W latach 1918–1919 doszło do zamieszek w Galicji Zachodniej, w Krakowie, Kielcach, we Lwowie i w Pińsku. Zob. Żbikowski 1997, s. 195–197; *Najnowsze dzieje Żydów...* 1993, s. 139.

[15] Grywał on początkowo w teatrach prowincjonalnych, a od 1921 roku występował w Warszawie

(Teatr Polski i Teatr Mały, okresowo Teatr Ateneum), należał też do zespołu H. Cudnowskiego oraz grywał w teatrzykach Mała Kometa i Wielka Rewia. Zob. *Aleksander Maniecki* 2015; *Maniecki Aleksander*, [w:] *Słownik biograficzny teatru* 1973, s. 420.

i ciemniejszych nie było regułą w kinie jidysz, gdyż inną negatywną postacią Rosjanina (adiutanta komendanta – porucznika Mikołaja Martynowa, który zdefraudował pieniądze wpłacone przez Żydów jako kontrybucję) zagrał w *Jeden z 36* aktor pochodzenia żydowskiego Michał Halicz[16].

W obsadzie tego filmu znaleźli się także inni polscy aktorzy. Zagrał w nim Kazimierz Jankowski. Jego kariera filmowa w międzywojniu nie rozwinęła się – wystąpił jeszcze tylko w jednym filmie. Rok po premierze *Lamedwownika*, czyli w 1926 roku, grał on w polskim filmie eksploatującym wątki religijne i opartym na żywocie katolickiego świętego – św. Stanisława Kostki, zatytułowanym *Ku wyżynom*, którego reżyserem był dawny legionista Kazimierz Czyński. Niestety, nie znamy wielu szczegółów biografii Kazimierza Jankowskiego. Trudno zweryfikować, czy to on mógł być również wspomnianym w książce *Sztetl* przez Yohanana Petrovsky'ego-Shterna polskim muzykiem o nazwisku Jankowski (pochodzącym z miejscowości Wasylków nieopodal Kijowa), który grał w przedstawieniach purimowych (zob. Petrovsky-Shtern 2014, s. 127). W filmie *Jeden z 36* wystąpił również znany przed wojną aktor operetkowy i reżyser spektakli Józef Zaremba, związany we wczesnych latach 20. z warszawskimi teatrami muzycznymi Wodewil i Nowości[17]. Jednak jego udział w kinie jidysz był incydentalny; nie doprowadził również do podjęcia współpracy z realizatorami polskich filmów. Niemożliwa jest współcześnie charakterystyka ról granych przez wspomnianych polskich aktorów, gdyż w prasie międzywojennej znalazła się tylko jedna ocena poziomu aktorstwa. Odnosiła się ona do postaci cudownie ocalającego żydowską społeczność lamedwownika Bendeta, granego przez Jonasa Turkowa (związanego wcześniej z teatrem Kamińskich, Trupą Wileńską i prowadzącego też własny zespół). Pisano o tej roli: „Wiele było w niej silnych momentów uduchowienia, wiele ascetyzmu” ((W.) 1925). Podkreślić jednak należy, że w filmie zagrali czołowi aktorzy żydowskich scen: Chana Lewi-Sendlerowa, Helena Gotlib, Klara Segalowicz, Maks Brin, Dawid Lederman, Mojżesz Lipman, Chaim Sendler, Zeew Lewi, a także Irma Green, która po swym debiucie w *Jeden z 36* zaczęła występować w kinie niemieckim u znakomitych reżyserów – Richarda Oswalda, Georga Wilhelma Pabsta (Włodek 2011a, s. 67). Wyreżyserowany przez Henryka Szaro *Jeden z 36* zebrał bardzo dobre recenzje, w których podkreślano: inteligentny scenariusz i szkatułkową konstrukcję narracji, liryczność, symboliczność opowieści o uciskanych jak również jej mistyczny walor, a także

[16] Właściwe nazwisko to Leopold Blomberg. Grał on w polskich teatrach w przedstawieniach rewiowo-kabaretowych i operetkowych. Występował też w wielu polskich filmach. Jego bratem był Tadeusz Olsza (właśc. Tadeusz Blomberg) popularny przed wojną aktor filmowy, kabaretowy, sceniczny, śpiewak, tancerz i reżyser.

[17] Józef Zaremba grał między innymi w przedstawieniach *Bajadera* i *Wesoła wdówka* (w roku 1921 wystąpił w roli barona Zeta w reżyserowanej przez siebie *Wesołej wdówce* w teatrze Wodewil w Warszawie, a w 1922 roku w Teatrze Nowości w Warszawie w spektaklu *Bajadera* w reż. Mariana Domosławskiego grał Pułkownika Parkera. Zob. *Program Franciszek Lehar... 1922, Józef Zaremba... 2015*).

wysoką kulturę realizacji i pierwszorzędne zdjęcia oraz dbałość o spójny ton filmowego wyrazu (zob. (W.) 1925; Stern 1925; Hamor 1925). Roman Włodek, rozważając kwestię, czy *Jeden z 36* był przeznaczony dla polskiej publiczności, czy też raczej dla odbiorców z diaspory, podkreśla, że mimo woli „twórców poszukiwania wspólnej polsko-żydowskiej przeszłości, w pełni świadomy odbiór dzieła Szaro wymagał szczególnych kompetencji” (Włodek 2011a, s. 66). Film nie odniósł sukcesu prawdopodobnie głównie z powodu negatywnego stosunku do jego wymowy środowisk konserwatywnych diaspory – przeciwnych asymilacji, ale należy również podejrzewać, że nie był on znany szerszemu gronu polskich odbiorców i zapewne nikła była wśród nich świadomość kreacji stworzonych w *Jeden z 36* przez Polaków.

Wyjątkową pozycję wśród polskich aktorów związanych z kinem jidysz w międzywojniu zajmuje Aleksander Maniecki, gdyż jego udział w tego rodzaju produkcjach nie był jednorazowy. Wystąpił on również w drugim z przywoływanych tu filmów, które miały prowokować do myślenia o wspólnej przeszłości obu narodów. W obrazie filmowym *W lasach polskich* grał leśniczego Marcina. Była to ważna postać w fabule, która w znaczący sposób wpływała na kształtowanie się stosunku protagonisty tej opowieści Mordche Altera (młodego syna faktora Awruma) do historii i kultury polskiej. Innym zaś reprezentantem polskiej nacji wśród bohaterów tego filmu był grany przez Tadeusza Wesołowskiego (aktora związanego z teatrem krakowskim Bagatela w latach 1919–1925, a od 1925 roku z teatrami warszawskimi oraz grającego w filmach polskich od roku 1928) (zob. *Tadeusz Wesołowski* 1985, s. 228) hrabia Komarowski – spiskowiec i bohaterski dowódca podczas powstania styczniowego, którego postawa i heroizm inspiruje głównego bohatera do wstąpienia do powstańczego oddziału. Epizodyczną zaś rolę legendarnej Wandy i Królowej Wisły powierzono A.I. Grabowskiej, o której karierze nic więcej nie wiadomo i której inicjały imion podane w obsadzie pozostają nierozwinięte. Inną epizodyczną postacią – pastuszka wiejskiego Wacka, który z rozrzewnieniem żegnał głównego bohatera Mordchego odchodzącego w świat z rodzinnej miejscowości, zagrał M. Nowowiejski, zaś wiejskiego krawca – J. Wołkowicz (Ludmiła Łabowicz (Filimoniuk) 2015, s. 31).

Intrygujący jest fakt, że na liście pełnej obsady filmu (*W lasach polskich* 2015), zawierającej postaci tła, znajdują się również dwa nazwiska, które wskazują na pewne związki z heraldyką polską – są to Korwin-Kamińska (herb Korwin) oraz Klemens Gozdawa, które raczej nie jest właściwym nazwiskiem lecz zapisem pseudonimu od nazwy herbu Gozdawa (Gajl 2007, s. 406–539). Tego rodzaju zaangażowanie przedstawicieli środowisk arystokracji w żydowską produkcję filmową może wydawać się zaskakujące. Jednakże, jak podkreśla Katarzyna Czajka, pisząc o okresie lat 1925–1926, gdy firma „Sfinks” Aleksandra Hertza nosiła nazwę „Film Polski” i do jej zarządu weszli książę Radziwiłł i hrabia Lubomirski: „Firma produkowała wtedy głównie optymistyczne filmy patriotyczne, stąd zmiana nazwy przy jednoczesnym zachowaniu kierownictwa. Jakkolwiek ta współpraca pomiędzy

arystokracją a przedsiębiorcami żydowskimi może się wydać dziwna, to w świecie filmów zdarzała się dość często” (Czajka 2013, s. 563).

Lista pełnej obsady filmu zawiera także nazwisko Gwidona Trzywdara-Rakowskiego – aktora i reżysera, który w latach 1925–1926 związany był z Teatrem Wołyńskim im. Juliusza Słowackiego, a w następnej dekadzie w 1938 roku został dyrektorem powstałego w Gdyni z inicjatywy komandora Karola Korytowskiego Teatru Żołnierskiego Wybrzeża Morskiego (Miszewska 2015; Kałuski 2013). Był on także pisarzem i poetą, a publikacja z roku 1929 zatytułowana *Z dni krwi i chwały. Wybór wiersz o komendancie, wojnie i żołnierzach* potwierdza jego legionową formację (Trzywdar-Rakowski 1929). Gwidon Trzywdar-Rakowski należał też do grona tych polskich uczestników kina jidysz, którzy grali również w rodzimych produkcjach. Wystąpił w 1929 roku w przywoływanym już filmie *Szlakiem hańby*, a w 1931 roku w patriotycznym dramacie *Dziesięciu z Pawiaka*.

Należy podkreślić, że wszyscy wymienieni powyżej polscy aktorzy występujący w filmie opartym na powieści Josefa Opatoszu odtwarzali role Polaków. Natomiast szczególnie ważną dla tej fabuły postacią historyczną, której biografia wpisywała się w przewodnią ideę asymilacji oraz stanowiła najważniejszy przykład wspólnej walki z zaborcą, był Berek Joselewicz – nazwany „pierwszym nowoczesnym Żydem w Polsce” [18], dowódca starozakonnego pułku kawalerii w powstaniu kościuszkowskim, współautor wzywającej do walki patriotycznej odezwy w języku jidysz napisanej z Józefem Aronowiczem (23 kwietnia 1794). W kontekście zaznaczającej się więc prawidłowości narodowościowego sprofilowania obsady w filmie *W lasach polskich* zaskakiwać może fakt, że we wspomnianej, kluczowej dla przesłania filmu epizodycznej roli Berka Joselewicza (figury przewodniej idei) wystąpił Jerzy Leszczyński – wybitny polski artysta scen teatralnych, wyrosły w rodzinie o pokoleniowych tradycjach aktorskich [19]. Decyzja podjęta przez producenta żydowskiego Leo Forberta o zatrudnieniu tego znakomitego aktora łączyła się zapewne ze świadomością, iż wątek Joselewicza może wzbudzić kontrowersje w środowiskach ortodoksyjnych diaspory. Jednak motywacja związana z doбором obsady nie jest w pełni znana. Roman Włodek stawia tezę: „Cel polityczno-ideowy całego filmu [...] był taki sam: «zespolić w scenariuszu element żydowski i narodowy polski», swój zamiar Leo Forbert wzmocnił, obsadzając w epizodycznej roli Joselewicza znakomitego polskiego aktora Jerzego Leszczyńskiego. Patriotyzm innych postaci wyrastał z ducha Berka” (Włodek 2011b, s. 26). Atutem Leszczyńskiego były natomiast niewątpliwie także jego dotychczasowe kreacje w licznych polskich produkcjach filmowych (wstąpił on w 11 filmach, zanim zagrał Joselewicza) [20]. Warto w kontekście kwestii

[18] Issak Beschewis Singer, cyt. za: Włodek 2011b, s. 26.

[19] Był on wnukiem aktorki Anny Leszczyńskiej, synem pary aktorskiej: Bolesława Leszczyńskiego i Honoraty Leszczyńskiej z Rapackich. Zob. Je-

rzy Leszczyński 2015; Leszczyński Jerzy Józef 1973, s. 378–379.

[20] Żaden z nich nie był realizowany przez firmę Forberta.

wyboru tego aktora do wspomnianej roli przywołać fragment tekstu z 1933 roku poświęconego jego sylwetce scenicznej, który dokumentuje kategorie typologiczne i frazeologię, którą posługiwali się ówcześni recenzenci: „Leszczyński umie, jak nikt inny w tym pokoleniu aktorskim, tworzyć typy rasowo polskie, w szczególności szlacheckie. Typ jego urody, postać wyniosła, majestatyczna, gest jakby stworzony i wyuczony na odrzucaniu wylotów od kontusza [...] dworskość manier, zaprawnych tą polonezową płynnością, która cechowała polską szlachtę – oto podstawy rasowości i szlacheckości Leszczyńskiego” (Zawistowski 1971, s. 327). Forbert zaś potrafił dostrzec w aktorze także zdolność wykreowania postaci odważnie przełamującej rasowo-gettowe konwencje i bariery.

Leo Forbert, zasymilowany Żyd, obdarzony wyobraźnią twórca kilku firm, które realizowały także produkcje dla polskiej publiczności, „postrzegał film jako jedną z płaszczyzn normowania stosunków polsko-żydowskich” (Włodek 2011b, s. 22). Jego pierwszym tego typu przedsięwzięciem był *Jeden z 36*. Interesujący jest fakt, że, mimo iż ten obraz filmowy nie odniósł sukcesu kasowego, to jego producent podjął po kilkuletniej przerwie ponowną próbę realizacji tematu wpisującego się w tendencję asymilacyjną, rozwijającego wątki emancypacji i zbliżenia do polskiej kultury w filmie *W lasach polskich*. Potwierdza to, jak dużym entuzjastą idei budowania relacji między obiema nacjami był Leo Forbert. Nie przeszkadzała mu w tym ani niechęć prasy endeckiej^[21], ani ortodoksyjnych kręgów diaspory. Kontrowersje związane z problematyką asymilacyjną spowodowały też niestety naciski konserwatywnej ortodoksyjnej partii Agudas Israel w celu poddania gotowego już filmu wnikliwej cenzurze. Oprócz właściwego urzędnika zajął się jego oceną, według relacji Jonasa Turkowa, także rabin (po raz pierwszy w życiu uczestniczący w seansie filmowym), dla którego sceny ze wspólnym udziałem żydowskich dziewcząt i chłopców były równie bulwersujące, co obraz pocałunku jednej z bohaterek filmu z protagonistą Mordche (Włodek 2011b, s. 25; Gross 2002, s. 46–47). Tego rodzaju kwestie obyczajowe sprowokowały radykalne ingerencje cenzorskie, które okaleczyły dzieło o wyraźnym przesłaniu asymilatorskim. Dlatego materiał filmowy prezentowany widzom w kinach pod tytułem *W lasach polskich*, sprowadzony w wyniku cięć do rudymenarnej formy, musiał robić wrażenie chaotycznego ciągu obrazów.

Należy natomiast podkreślić, że duży udział specjalistów pochodzenia żydowskiego w przedwojennej branży filmowej (a także producentów) sprawiał, że antysemityzm nie znajdował zwolenników w tym kręgu (Zajicek 1992, s. 19–20). Baza produkcyjna była ta sama. Często więc środowiskowa współpraca polskich i żydowskich filmowców w przedsięwzięciach krajowych i podobne trudności, których doświadczano, mogły prowokować do podejmowania także wspólnej aktywności w ramach produkcji w jidysz. Istotną rolę odgrywał zapewne również czynnik ekonomiczny, zarobkowy i wiążący się z nim

[21] Recenzent „Gazety Warszawskiej” ironizował na temat mazura odtąnczonego przez asymilatora

i pointował recenzję, nawołując do „odżydzenia kina polskiego” (l. c. 1929).

wola podtrzymywania związków z wytwórnią, gdyż praca w filmie nie była zbyt wysoko opłacana (Zajicek 1992, s. 22). Wspominany wcześniej Aleksander Maniecki zagrał w 1923 roku w opartych na wątkach kryminalnych *Ludziach mroku*; był on więc już znany producentowi tego filmu, czyli Leo Forbertowi. Ich współpraca rozwijała się także w kolejnych latach. Maniecki wziął udział w dwóch filmach wyprodukowanych przez firmę Forberta, wyreżyserowanych przez Henryka Szaro, których fabuły zawierały, podobnie jak *Ludzie mroku*, wątki sensacyjne. W *Czerwonym błaznie* z 1926 roku wystąpił on w roli dyrektora teatru, a w filmie *Zew morza* z 1927 roku grał rolę sternika Karlsena. Wiele wskazuje na to, że lata 20. były dla niego czasem najbardziej satysfakcjonującej pracy w filmie. Grał on także w kinie dźwiękowym, ale nie powierzano mu już w latach 30. większych ról, a w części filmów tego okresu jego nazwisko nie pojawia się w napisach[22].

Niezwykle bogaty był natomiast repertuar filmowych ról Jerzego Leszczyńskiego, mimo że w przedwojennych wywiadach aktor ten często podkreślał, iż nie przywiązuje do tej dziedziny swojej aktywności artystycznej dużej wagi (zob. Bella 1933a, s. 5; 1933b, s. 11). Wypowiadał on bardzo krytyczne opinie na temat kina, a teatralne występy traktował zdecydowanie jako swoje najważniejsze dokonania. Leszczyński nie zagrał już też poza *W lasach polskich* w innej produkcji jidysz ani w żadnym z filmów realizowanych z myślą o polskich odbiorcach przez jedną z ewoluujących wytwórni założonych przez Leo Forberta – Leo-Film[23]. Warto natomiast podkreślić, że liczne produkcje rodzime, w których brał udział Leszczyński, to zarówno przykłady kina gatunkowego (romans szpiegowski *Szpieg w masce*; film na kanwie operetki *Dyplomatyczna żona*), adaptacje uznanych dzieł polskiej literatury (*Wierna rzeka*, *Pan Tadeusz*, *Dzieje grzechu*), jak i filmy podejmujące wątki z nieodległej historii Polski, nasycone motywami patriotycznymi (*Mogiła nieznanego żołnierza*, *Córka generała Pankratowa*, *Cud nad Wisłą*). Pozwala to postawić tezę, że był on stosunkowo wszechstronnym aktorem filmowym[24]. Typ postaci granych przez niego różnił się też od kreowanych przez jego niemal równolatka – Aleksandra Manieckiego, który często grywał krzepkich bohaterów ludowych. Leszczyńskiego obsadzono raczej jako arystokratę, szlachcica, inteligenta (co mogło wiązać się z granymi przez niego rolami teatralnymi – na przykład w sztukach Fredry[25]). Dodać należy, że to teatr właśnie stanowił też płaszczyznę kontaktów nie tylko zawodowych, ale i towarzyskich, które mogły owocować angażami do przywoływanych tu filmów jidysz. Wszyscy trzej aktorzy występujący w filmie *W lasach polskich* – Aleksander Maniecki, Jerzy Leszczyński

[22] Inne filmy to: *Za głosem serca* (1926) – jako ojciec hrabiego Perkuna; *Kochanka Szamoty* (1927) – jako sekretarz redakcji; *Na Sybir* (1930); *Rok 1914* (1932); *Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy* (1934); *Pan Twardowski* (1936); *Barbara Radziwiłłówna* (1936).

[23] Leo-Film zrealizował 13 filmów fabularnych.

[24] W związku z kreacjami scenicznymi cieszył się „opinią aktora o bardzo szerokiej skali” (*Leszczyński Jerzy Józef* 1973).

[25] Jego dorobek obejmował 15 kreacji fredrowskich. Zob. Zawistowski 1971.

i Tadeusz Wesołowski byli związani w latach 20. ze stołeczną sceną – z Teatrem Polskim; znali się więc i współpracowali ze sobą[26]. Niekiedy brali również wspólnie udział w krajowych produkcjach filmowych (np. *Szpieg w masce*, w którym wystąpili Jerzy Leszczyński i Tadeusz Wesołowski oraz *Pan Twardowski*, w realizacji którego brali udział Aleksander Maniecki i Tadeusz Wesołowski).

Ostatni z przywoływanej trójki aktorów, który na scenie i w kinie występował jako Tadeusz Wesołowski – nosił właściwe nazwisko Naglicki, urodził się w Tarnowie w 1900 roku[27]. Po roli hrabiego Komarowskiego, która została doceniona przez recenzentów[28], podjął on współpracę z Leo-Film i zagrał w 1933 roku główną rolę urzędnika Janka, partnerując Toli Mankiewiczównie w filmie *10% dla mnie* w reżyserii Juliusza Gardana[29]. Repertuar ról filmowych Tadeusza Wesołowskiego łączył się z emploi amanta oraz konwencją melodramatyczną i komediową. Zaskakujące jest to, że ten dość popularny aktor w jednym z wywiadów udzielanych przed wojną podkreślał, iż, nieusatysfakcjonowany rolami salonowych trzpiotów, marzy o zagranianiu w poważnym filmie ((m.) 1932, s. 2). Nie wspominał zaś w tym wywiadzie o swojej roli w kinie jidysz. Podczas gdy kreacja hrabiego Komarowskiego odbiegała od lekkiego repertuaru przede wszystkim ze względu na jej osadzenie w kontekście dziejowym i heroiczny wymiar (przygotowania do powstania styczniowego, walka z wojskami carskimi pod Grochowskimi i śmierć na polu bitwy). Warto też przypomnieć, że związek Wesołowskiego z kulturą żydowską nie ograniczał się do roli w filmie jidysz, gdyż zagrał on też postać Chanana w wystawionym przez krakowski Teatr Bagatela w lipcu 1925 roku przedstawieniu *Dybuka* Szymona An-skiego w tłumaczeniu Maksymiliana Korena i w reżyserii Henryka Barwińskiego[30].

Znamienne więc, że ani Jerzy Leszczyński, ani Tadeusz Wesołowski w przedwojennych wywiadach udzielanych w prasie polskiej nie wspominają o swoim udziale w kinie jidysz. Leszczyński, pytany wprost o filmy, w których występował, wymienia inne tytuły, pomijając *W lasach polskich* (zob. Bella 133a)[31] i deklaruje, że chciałby zagrać w filmie historycznym, a przecież postać Joselewicza była wpisana

[26] J. Leszczyński i T. Wesołowski byli też aktorami Teatru Narodowego w Warszawie w latach 1925–1926, 1931–1934.

[27] Nazwisko to łączone jest też z noszącymi je przedstawicielami społeczności żydowskiej. Tadeusz Wesołowski nigdy jednak takich związków nie deklarował. Należy przypomnieć, że, jak podaje *Almanach sceny polskiej*, w okresie okupacji grał on w jawnych teatrach w Warszawie: Bohema, Figaro, Kometa, Teatr m. Warszawy, Nowy Miraż. Możliwe, że angaże te wynikały z szantażu, któremu poddano aktora.

[28] Na uwagę zasługuje fakt, że chwalono nie kreację głównego bohatera, ale postaci drugoplanowe. Zob. Włodek 2011b, s. 27.

[29] Grał też w dźwiękowej adaptacji powieści *W szponach handlarzy kobiet* A. Marczyńskiego – *Kobiety nad przepaścią* (1938) w reż. M. Waszyńskiego.

[30] Rola ta nie została doceniona; recenzent pisał, że mistyczną ekstazę „zastąpił nieszczerem i nieodpowiednim wybuchem bohaterskiego patosu” (Kanfer 1925, s. 147). Zob. Poskuta-Włodek 2012, s. 399.

[31] Kwestia separowania w ówczesnej prasie produkcji dla publiczności żydowskiej i polskiej wymaga głębszych analiz. Zob. Halberda 1988, s. 5–55; Madej 1997, s. 205.

właśnie w taką formułę kina. Kwestia związku z żydowską produkcją filmową jest też przez tego aktora tabuizowana po II wojnie światowej. Nie wspomina on o współpracy z Forbertem i roli Joselewicza nie tylko w żadnym z powojennych wywiadów, ale również w swojej książce wydanej w 1958 roku zatytułowanej *Z pamiętnika aktora* (Leszczyński 1958). Jedyny natomiast żydowski motyw, jaki się w niej pojawia, to anegdota o wizycie lekarskiej u umierającego ponoć cadyka, na którą chasydzi z Chrzanowa zaprosili krewnego aktora – prof. Pareńskiego. Stereotypowo przedstawia ona członków diaspory jako skąpych i podstępem wykorzystujących okazję do darmowej usługi (Leszczyński 1958, s. 154). Możliwe, że przemilczenie współpracy z twórcami międzywojennej kinematografii jidysz wynikało z faktu, iż dorobek kina dwudziestolecia nie był doceniany w oficjalnych publikacjach okresu PRL-u, a motywy żydowskie były w pewnych jego okresach radykalnie cenzurowane.

Swoistym postscriptum natomiast do tematu związku przedwojennych polskich aktorów z filmami prezentującymi wątki wpisane w historię, obyczajowość, religię i kulturę diaspory jest rola, w której Jerzy Leszczyński wystąpił w roku 1948. Zagrał on w *Ulicy granicznej* w reżyserii Aleksandra Forda (reżysera pochodzenia żydowskiego, z którym w okresie jego międzywojennej twórczości, zarówno tej podejmującej tematykę związaną z diasporą – jak kwestia osadnictwa w Palestynie w *Sabrze*, czy działania Bundu i problem leczenia dzieci z biednych rodzin w *Drodze młodych* jak i tej spod znaku Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego START *Legion ulicy* i *Ludzie Wisły*, żaden z przywoływanych tu aktorów grających w kinie jidysz, nie współpracował). W pierwszym więc powojennym polskim filmie, który traktował o doświadczeniu Zagłady ukazywanej w perspektywie dziecięcego bohatera, Jerzy Leszczyński po raz drugi w swojej filmowej karierze odtwarzał postać pochodzenia żydowskiego^[32]. Była to niezwykle tragiczna w swej wymowie rola doktora Józefa Białka, ukrywającego żydowskie korzenie swojej rodziny, by chronić jedyną córkę Jadzię przed szantażującym go sąsiadem folksdojczem Kuśmirakiem. Dramatyczny wątek, który uzmysławiał powojennym widzom ogrom cierpienia żydowskiego narodu i zarazem demaskował amoralną postawę części społeczeństwa polskiego wobec Zagłady (gdyż bezsilny doktor Białek trafił ostatecznie do getta, rezygnując z ukrywania się i zmagania z szantażystą, podczas gdy Kuśmirak zajmował jego mieszkanie), neutralizowany był jedynie przez optymistyczny motyw uchronienia życia córki doktora. Grana przez Marię Broniewską Jadzia przeżyła Zagładę ocalona przez przyjaciół i wprowadzona kanałami z warszawskiego getta.

Pomimo iż międzywojenne kino jidysz w Polsce było zjawiskiem nierozzerwalnie związanym z tożsamością kulturową i religijną Żydów, to pozostawili w nim swój ślad także polscy aktorzy. Ich udział w produkcjach filmowych dla diaspory był stosunkowo niewielki i ściśle łączył się z tematyką asymilacji, wspólnoty losu i doświadczeń historycznych

[32] Był to ostatni film fabularny w którym zagrał Jerzy Leszczyński. Przed śmiercią wystąpił jeszcze tylko

w poświęconym mu filmowym dokumencie z serii *Mistrzowie polskiej sceny* (1956).

walki z zaborcą oraz przewodnią ideą zbliżenia obu nacji. Niezachowane filmy *Jeden z 36* i *W lasach polskich*, w których wystąpili Polacy, powstały w dobie kina niemego, a zarazem w okresie próby normalizowania stosunków polsko-żydowskich podejmowanej przez władze Rzeczypospolitej i środowiska związane z Piłsudskim. Kryterium narodowości polskiej postaci filmowych miało związek z obsadą aktorów, a wyjątkiem od niego była kreacja Berka Joselewicza. Dźwiękowe kino jidysz drugiej połowy lat 30., w którym dominowały eskapistyczne opowieści abstrahujące od ówczesnej społeczno-politycznej rzeczywistości, nie nosi już śladu współpracy z polskimi aktorami. Jej temat zaś, jak wykazują publikacje prasowe z okresu dwudziestolecia, a także lat powojennych, był przez niektórych Polaków – uczestników żydowskich produkcji w jidysz tabuizowany, mimo iż inicjatywa tworzenia filmów, które miały służyć przełamaniu uprzedzeń i stereotypów, była pierwotnie polska.

- Adamczyk-Garbowska M., 2004, *Odcienie tożsamości. Literatura żydowska jako zjawisko wielojęzyczne*, Lublin.
- Aleksander Maniecki, 2015, <<http://www.e-teatr.pl/pl/osoby/34306.html>> [dostęp: 4.09.2015].
- Almanach sceny polskiej 1981/1982*, 1985, (t. XXIII), red. K.A. Wyśiński, Warszawa.
- Bella, 1933a, *Jerzy Leszczyński chciałby zagrać w filmie historycznym*, „Kino” 45, s. 5.
- Bella, 1933b, *Leszczyński lubi „Kino” a Jur Gretę Garbo*, „Kino” 34, s. 11.
- Borzymińska Z., Świdorska E., Żbikowski A., 1993, *Dzieje Żydów w Polsce. Kalendarium*, Warszawa.
- Czajka K., 2013, *Kina żydowskie w Warszawie w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Kwartalnik Historii Żydów” 3, s. 561–569.
- Film o tematyce żydowskiej poświęcony walce z przesądami*, 2015, <<http://filmpolski.pl/fp/index.php?film=22185>> [dostęp: 4.09.2015].
- Gajl T., 2007, *Herbarz polski od średniowiecza do XX wieku. Ponad 4500 herbów szlacheckich 37 tysięcy nazwisk 55 tysięcy rodów*, Gdańsk.
- Goldman E., 1983, *Visions, Images, and Dreams. Yiddish Film Past and Present*, Ann Arbor.
- Gross N., 2002, *Film żydowski w Polsce*, tłum. A. Ćwiakowska, Kraków.
- Halberda M., 1988, „Swoi” i „nasi”. *Kwestia żydowska w publicystyce filmowej lat trzydziestych*, „Iluzjon” 1, s. 5–55.
- Hamor [Hanna Mordkowiczówna?], 1925, „Jeden z 36”. *Wytwórnia L. Forberta i inż. Steinwurcela*, Warszawa, kino Nowy, „Kino. Teatr dla Wszystkich” 7.
- Hoberman J., 1995, *Bridge of Light. Yiddish Film between Two Worlds*, Philadelphia.
- Jeden z 36*, 2015a, <<http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=22252>> [dostęp: 4.09.2015].
- Jeden z 36*, 2015b, <<http://www.imdb.com/title/tt0969283/>> [dostęp: 4.09.2015].
- Jerzy Leszczyński*, 2015, <<http://www.e-teatr.pl/pl/osoby/14517.html>> [dostęp: 4.09.2015].
- Józef Zaremba*, 2015, <<http://www.e-teatr.pl/pl/osoby/65242,karierateatr.html>> [dostęp: 4.09.2015].
- Kałuski M., *Wołyń w dziejach teatru polskiego*, 2013, <<http://www.malanowicz.eu/family/biogramy/MM-NS/MMNS-08.html>> [dostęp: 4.09.2015].
- Kanfer M. Dr, 1925, *Z Bagateli „Dybuk”*, „Nowy Dziennik” 147, s. 147.
- l. c., 1929, *Żydowska produkcja filmowa „W lasach polskich” (Wodewil)*, „Gazeta Warszawska” 15.

BIBLIOGRAFIA

- Landau-Czajka A., 2006, *Syn będzie Lech... Asymilacja Żydów w Polsce międzywojennej*, Warszawa.
- Leszczyński J., 1958, *Z pamiętnika aktora*, Warszawa.
- Leszczyński Jerzy Józef, 1973, w: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965*, t. 1, oprac. red. Z. Raszewski, Warszawa, s. 378–379.
- Łabowicz (Filimoniuk) L., *Podlaskie nazwiska*, 2015, s. 31, <http://nadbuhom.pl/art_2545.html> [dostęp: 4.09.2015].
- (m.), 1932, *Tadeusz Wesołowski*, „Kino” 39, s. 2.
- Madej A., 1997, *Jest źle, ale musi być lepiej*, „Kwartalnik Filmowy” 18.
- Mazur D., 2007, *Dybuk*, Poznań.
- Mazurkiewicz J., *Śmierć czy zmartwychwstanie? Współczesny teatr jidysz w Europie na tle historycznym*, Wrocław 2014.
- Miszewska K., 2015, *Historia dzielnicy – kalendarium do 1938 r.*, <<http://www.gdynia-srodmiescie.info/index.php/osrodmiesciu/historia-dzielnicy/158-historia-dzielnicy-kalendarium-do-1938-r>> [dostęp: 4.09.2015].
- Najnowsze dzieje Żydów w Polsce. W zarysie (do 1950 roku)*, 1993, red. J. Tomaszewski, oprac. J. Adelson i in., Warszawa.
- Petrovsky-Shtern Y., 2014, *Sztetl. Rozkwit i upadek żydowskich miasteczek na Kresach Wschodnich*, Kraków.
- Poskuta-Włodek D., 2012, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1918–1939. Zawodowe teatry dramatyczne*, Kraków.
- Program Franciszek Lehar „Wesoła Wdówka”*, http://www.e-teatr.pl/pl/programy/2013_11/49617/wesola_wdowka_operetka_slaska_gliwice_1953.pdf [dostęp: 4.09.2015].
- Roman Polański, w: H. Czerwiński, *Leksykon sztuki filmowej*, <<http://ebuw.uw.edu.pl/Content/367/P7.htm>>, [04.09.2015].
- Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965* (t. 1), 1973 oprac. red. Z. Raszewski, Warszawa.
- Stern A., 1925, *Dusza filmów. Film polski – krytyka, czy szkodnictwo? Brak nam scenariusza! – „Jeden z 36-ciu” i jego realizacja*, „Kino. Teatr dla Wszystkich” 7.
- Tadeusz Wesołowski*, 1985, w: *Almanach sceny polskiej 1981/1982*, (t. XXIII), red. K.A. Wysiński, Warszawa, s. 228.
- Tajemnice Nalewek*, 2015, <<http://filmpolski.pl/fp/index.php?film=22185>> [dostęp: 4.09.2015].
- Trzywdar-Rakowski G., 1929, *Z dni krwi i chwały. Wybór wiersz o komendancie, wojnie i żołnierzach*, Warszawa.
- (W.), 1925, *Jeden z 36*, „Kinema i Nowości Filmowe” 60.
- W lasach polskich*, 2015a, <http://www.imdb.com/title/tt1064797/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast> [dostęp: 4.09.2015].
- W lasach polskich*, 2015b, <<http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=22331>> [dostęp: 4.09.2015].
- Włodek R., 2011a, *Film o mężach sprawiedliwych*, „Midrasz” 1, s. 64–67.
- Włodek R., 2011b, „*W lasach polskich*” *Josefa Opatoszu na ekranie*, „Midrasz” 5, s. 22–29.
- Włodek R., 2012, „*Meir Ezofowicz*” w *kinematografie*, „Midrasz” 2.
- Włodek R., 2013, *Na początku było Lechajim. Bardzo krótka historia kina żydowskiego*, Szczecin.
- Zajiček E., 1992, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918-1991*, Warszawa.
- Zawistowski W., 1971, *Teatr warszawski między wojnami (wybór recenzji)*, Warszawa.
- Żbikowski A., 1997, *Żydzi*, Wrocław.
- Żydzi bojownicy o niepodległość Polski*, 1939, red. N. Getter, J. Schall, Z. Schipper, Lwów.